



NWSA-Fine Arts  
ISSN: 1306-3111/1308-7290  
NWSA ID: 2015.10.2.D0167

Status : Original Study  
Received: January 2015  
Accepted: April 2015

**E-Journal of New World Sciences Academy**

**Kibele Kıvılcım Çiftçi**

**Sema Sevinç**

kibel79@hotmail.com; ssevinc@konya.edu.tr  
Necmettin Erbakan University, Konya-Turkey

<http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2015.10.2.D0167>

**MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN BESTE FORMUNDA VE ACEM MAKÂMINDAKİ  
ESERLERİNİN TÜRK MÜSİKİSİ MAKÂM EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ BAKIMINDAN  
ANALİZİ**

**ÖZET**

Zekâî Dede'nin ve makâm anlayışının, makâm eğitime yönelik çalışmalara etkilerini belirleyebilmek amacıyla yapılan bu araştırmada, nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak doküman incelemesi/doküman analizi ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada incelemeler sonucunda elde edilen bulgular kuramsal çerçeve içerisinde yorumlanarak Zekâî Dede'nin makâm anlayışı ortaya çıkartılmıştır. Ortaya çıkan bilgiler doğrultusunda nazarî bilgilerin eksik ve yanlış yönlerini tamamlaması açısından Zekâî Dede'nin bestelerinin önemli bir kaynak teşkil ettiği görülmüştür. Araştırmada uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği sayesinde araştırmancın çalışma grubunu oluşturan beş uzman kişinin görüş ve uygulamalarından yararlanılmış ve Zekâî Dede'nin Acem besteleri üzerinde yapılan makâm incelemelerinden nasıl yararlanılabileceği konusunda bulgular elde edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre; Zekâî Dede'nin Acem bestelerindeki makâm anlayışının, makâm ve seyir kavramlarının anlaşılmayan yönlerine ışık tutacağı, eserlerdeki makâm işleniş biçimlerinin makâmın anlaşılabilir ve tanımlanabilir olmasına fayda sağlayacağı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Makâm, Seyir, Zekâî Dede, Beste Formu

**ANALYSIS OF MEHMET ZEKÂİ DEDE'S WORKS IN BESTE FORM AND ACEM MAQAM IN  
TERMS OF AVAILABILITY IN TURKISH MUSIC MAQAM EDUCATION**

**ABSTRACT**

In this research that was performed to determine the effects of Zekâî Dede and his maqam understanding on maqam education, document analysis and interview methods have been used as conforming to situation fixation in qualitative research model. Maqam understanding of Zekâî Dede has been set forth through the theoretical interpretation of the data obtained as the result of the analyses. It was seen that Zekâî Dede's works constitute an important resource in order to complete the missing or inaccurate parts of the theoretical knowledge. The views and applications of five specialists composing the study group due to semi-structured negotiation method that was applied at the research were benefited and findings about how to make use of the maqam analyses of Zekâî Dede's bestes in the maqam Acem has been obtained. In accordance with the findings, it has been determined that this research will enlighten unclear aspects of maqam understanding, maqam and seyir (melodic progression) concepts in Zekâî Dede's bestes in the maqam Acem, and also it will be beneficial to understand maqam processing and defining ways in his works.

**Keywords:** Music, Maqam/Mode, Seyir/Melodic Progression,  
Zekâî Dede, Beste Form

## 1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Makâm eğitimi, Türk mûsikisinde yer alan makâmlar konusunda kişileri yetiştirmek ve kişilerin makâm duygularını, makâm anlayışlarını geliştirmelerine yardımcı olmaktır. Aynı zamanda makâm eğitiminin, kişinin mûsikî alanında kendini yetiştirmesine, terbiye etmesine ve birikim sahibi olmasına olanak sağladığı düşünülmektedir. Makâmların öğrenilmesi öncelikle makâmlar hakkında genel bir fikir sahibi olmayı gerektirmektedir. Makâmlar hakkında genel bir fikre sahip olabilmek, bir ön çerçeve oluşturabilmek makâmların nazari anlatımları sayesinde olabilmektedir. Nazari anlatımlar, bir çıkış noktası olarak önemlidir. Ancak gerçek manâda makâmların ne olduğunu anlayabilmek, makâm duygusunu geliştirebilmek, makâmların nazari anlatımları ile icrâdaki uygulamalarını birbirinden ayırmakla mümkün olabilmektedir. Makâm yapıları, pek çok unsurun bir araya gelmesiyle oluşan ve bundan dolayı karmaşık olduğu düşünülen yapılardır. Nazari anlatımlarda çoğunlukla makâm yapılarının iskeletini oluşturan dizilere ve dizileri oluşturan seslere, dörtlü-beşlilere yer verildiği görülmektedir. Tura'ya (1988) göre makâm; "Diziden çok farklı, onunla özdeşleştirilemeyecek bir kavramdır". Karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkilerin de makâm denen yapının açıklanmasında göz ardı edilmemesi gerektiğini söylemektedir (s.141).

Makâma asıl hüviyetini kazandıran, makâmın duygusunu veren "seyir"dir. Tanrıkorur (2003), seyir kavramını şöyle açıklamıştır:

"Ezgilerin geniş ses aralıklarıyla oradan oraya sıçrayan bir gelişigüzellik içinde değil de; giriş, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde kullanılması Türk mûsikisinin temel kurallarından birisidir. Buna bağlı olarak; ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara 'seyir' adı verilmektedir. Makâm seyirleri, makâmın kişiliğini, lezzetini ve kokusunu vererek hayati önem taşımakta ve makâmı anlamının yolu seyri anlamaktan geçmektedir" (s.131-132).

Makâmlar seyir özellikleri yönünden çeşitlilik ve değişkenlik gösteren yapılardır. Makâm tanımlamalarında, makâmın dizisi, dörtlüsü, beşlisinden ayrı olarak seyir özelliklerini ön planda tutmak ve makâmı ona göre tanımlamak gerekmektedir. "Eski edvârlarda makâmlar her zaman 'seyir' olarak tanımlanmaktadır" (Behar, 1987:124-125).

Makâmların seyir özelliklerinin anlaşılmasında en büyük kolaylığı geçilen eserlerin sağladığı düşünülmektedir. Bu anlamda makâm eğitimi içerisinde, eserlerin genellikle klâsik form ve makâm anlayışı içerisinde seçilip uygulandığı düşünüldüğünde özellikle beste formundaki eserlerin makâm seyrini bütünüyle yansıttığı, bestekârların makâm seyri kurallarına beste formundaki eserlerinde daha bağlı oldukları görülmektedir. Bu araştırmada klâsik Türk mûsikisi tarihinde bir geçiş dönemi bestekâri olan ve aynı zamanda son klâsik bestekârlardan biri olarak gösterilen Zekâi Dede'nin beste formunda ve Acem makâmındaki eserleri üzerinde makâm incelemeleri yapılmış ve araştırmada uygulanan görüşme yöntemi ile birlikte makâm eğitiminde kullanılabilirliği bakımından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

## 2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

Klâsik tarzın son temsilcisi olarak tanınan Zekâi Dede, bestelerinde makâm ve usûl sınırlaması veya tür sınırlaması olmaksızın besteler vermiştir. Yaşadığı dönemin değişim dönemi olması, Zekâi Dede'nin bu değişiklikleri yer yer kullanmasını sağlamıştır. Nota yazısını öğrenmiş fakat meşkten vazgeçmemiştir. Belki de usta-çırak ilişkisine verdiği önem Zekâi Dede'yi klâsik üslûptan ayırmayan sebeptir. Hacı Ârif Bey, Şevki Bey gibi isimler şarkı formu akımına kendilerini kaptırırken Zekâi Dede, Muallim İsmail Hakkı Bey gibi



isimler ise bu akımın tersine klâsik tarzı sürdürmeye devam etmişlerdir. Zekâi Dede'nin eserleri incelenerek, yaşadığı dönemin mûsikî özelliklerine ait genel fikir sahibi olabilmek bu bakımdan çok önemlidir. Böylesine önemli bir dönemde yaşayan ve çok sayıda eser veren bir bestekârın Türk mûsikîsine katkılarının sadece repertuvar zenginliğinden ibaret olamayacağını düşünmek zor olmayacaktır. Sonraki dönemler için üslûp örneği taşıyabileceği ve dönemin nazari çalışmalarına kaynaklık etmiş olabileceği düşüncesi ile Zekâi Dede'nin bestecilik ve makâm anlayışı üzerine çalışılmasının gerekli olduğu belirlenmiştir.

### 3. YÖNTEM (METHOD)

Bu araştırma Türk mûsikîsi makâm eğitiminde kullanılabilirliği bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin beste formundaki eserlerinin analizine yönelik belgesel tarama modelindedir. Karasar'a (1994) göre, tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle belirlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Zekâi Dede'nin makâm anlayışının, sonraki kuşaklara ve Türk mûsikîsinde makâm eğitime yönelik çalışmalara etkilerinin, Zekâi Dede'nin beste formundaki eserlerinin incelenerek tespit edilebilmesinin hedeflendiği bu çalışmada nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak "Doküman İncelemesi/Doküman Analizi" ve "Görüşme" yöntemleri kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Hangi dokümanların önemli olduğu ve veri kaynağı olarak kullanılabilirliği araştırma problemi ile yakından ilgilidir. Nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte kullanıldığında "verinin çeşitlendirilmesi" amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde artıracaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006:187-188).

Görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniğidir. Görüşme tekniğinin dayandığı üç temel amaç şöyle sıralanabilir: İşbirliği sağlamak ya da sürdürmek, sağaltım (tedavi kendine güveni arttırmak) ve araştırma verisi toplamak (Karasar, 2007:165-166). Bireysel ve grupça olmak üzere iki sınıfta incelenen görüşme yöntemlerinden bu araştırma için bireysel görüşme yöntemi uygulanmıştır. Bu çalışmada görüşme yöntemine dayalı olarak elde edilen veriler, "yarı yapılandırılmış görüşme tekniği" ile toplanmış ve içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşmede araştırmacı; önceden sormayı planladığı soruları içeren görüşme protokolünü hazırlar. Buna karşın araştırmacı görüşmenin akışına bağlı olarak değişik yan ya da alt sorularla görüşmenin akışını etkileyebilir ve kişinin yanıtlarını açmasını ve ayrıntılandırmasını sağlayabilir (Ekiz, 2003:62).

Doküman İncelemesi/Analizi yöntemine dayalı olarak; Zekâi Dede'nin âyin dışında bestelemiş olduğu ve günümüze ulaşmış ikiyüz on eserden iki beste formundaki eseri doküman incelemesine tâbi tutulmuştur. Ayrıca görüşme yöntemine dayalı olarak; klâsik Türk mûsikîsi alanında uzman kişiler arasından seçilen beş uzman akademisyen ve sanatçı da çalışma grubunu oluşturmaktadır. Çalışma grubunu oluşturan beş kişi, aynı meslek grubunun içerisinde yer alan ancak farklı kurumlarda görev yapmakta olan kişilerdir. Uzman kişilerin özgeçmişleri araştırmanın ekler bölümünde yer almaktadır. Beş uzman kişinin çalışma grubu olarak seçilmesinde, bu kişilerin klâsik Türk mûsikîsi alanındaki yetkinlikleri ve Zekâi Dede hakkında sahip oldukları bilgi donanımı ön planda tutulmuştur. Çalışma grubunda yer alan uzman kişiler ile yüz yüze görüşerek, ortalama iki saat süren mülakat yapılmıştır. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilere, toplanan verilerin araştırma dışında başka bir amaçla kullanılmayacağı



belirtilerek, tüm görüşlerini içlerinden geldiği gibi ifade etmeleri sağlanmıştır. Görüşme yapılan kişilerin tamamına sorular aynı sıra ile sorulmuş ve görüşme sorularına verdikleri cevaplarda bir sınırlama yapılmamıştır. Böylece uzman kişilerin Zekâi Dede ile ilgili kendilerinin önemli gördükleri fikirlerini açıklamalarına ve görüşme konusundaki betimlemelerine olanak sağlanmıştır. Tablo 1’de araştırma kapsamında görüşme yapılan uzman kişilere ait kod ve branş değişkenlerine yer verilmiştir.

Tablo 1. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin kodları ve branşları  
(Table 1. Codes and majors of the authorities in the study group)

Uzman Kişilere Verilen Kodlar*	Uzman Kişilerin Branşları
(1,18,Ü)	Tanbur, Nazariyat, Toplu Uygulama
(2,19,K)	Tanbur
(3,45,Ü)	Kanun
(4,45,T)	Ney
(5,14,B)	Ses

\* Parantez içerisindeki ilk rakam katılımcının numarasını, ikinci rakam mesleki kıdemi ve üçüncü sıradaki harf ise uzman kişinin görev yerini göstermektedir (Ü=Üniversite, K=Kültür Bakanlığı, T=TRT, B=Başbakanlık).

Doküman incelemesi/ Doküman Analizi yöntemine dayalı olarak:

- Araştırmanın giriş bölümü için makâm ve seyir kavramları üzerine genel bilgilere ulaşılmış ve bu bilgiler araştırma konusuna uygun olacak şekilde değerlendirilmiştir.
  - Nazarî anlatımlar, makâm seyirlerinin net bir biçimde ortaya konulmaya başlandığı XIII. yüzyıldan, günümüze kadar olan tarihi süreç içerisinde sıralanmıştır. Bu nazarî anlatımlar, araştırmanın makâm incelemeleri bölümlerine temel oluşturmakta ve makâm incelemelerinden elde edilen bulguların yorumlanmasına katkı sağlamaktadır.
  - Notalar, öncelikle kaynak notalardan nota yazım programıyla yazılarak bilgisayar ortamına aktarılmış ve icrâlarda zorunlu olarak değiştirilmiş bazı yerler kaynak notaya uygun hale getirilmiştir.
  - Türk müzikinde birçok isim, hem perdeyi hem de makâmı temsil edebilmektedir. Makâm ve perde isimlerinin karışmaması için; makâmların baş harfini büyük, perde isimlerini ise küçük harfle yazılmıştır (Segâh, segâh gibi).
- Görüşme yöntemine dayalı olarak:
- Bu çalışmada, işbirliği sağlama ve araştırma verileri toplama amacına yönelik bireysel ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği yöntemi uygulanmıştır.
  - Araştırmada uygulanan görüşme yönteminde, görüşme bulgularının elde edilmesine ilişkin önemli görüşler geliştirmek, çözümler için ipuçları yakalamak, problemin daha iyi anlaşılmasını sağlamak, araştırma öncelik ve yaklaşımlarını saptamak için uzman kişilerden faydalanılmıştır.
  - Araştırma konusunun, araştırma problem ve alt problemlerinin, araştırmanın amacı ve öneminin görüşme sorularıyla birlikte içinde yer aldığı yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır.
  - Türk müzik alanında uzman kişilerle gerçekleştirilen bu görüşmelerde sorular, konu bilgilerine dönük olarak, amacı gerçekleştirecek tür ve sayıda hazırlanmıştır.
  - Çalışma grubunda yer alan beş uzman kişi ile yüz yüze ve ortalama iki saat süren görüşmeler yapılmıştır.



- Görüşme yapılan kişilerin tamamına sorular aynı sıra ile sorulmuş ve görüşme sorularına verdikleri cevaplarda bir sınırlama yapılmamıştır.
- Görüşmeler, kamera kaydı altında gerçekleştirilmiştir. Görüşme yöntemine dayalı olarak hazırlanan görüşme formu ve görüşmede yer alan uzman kişilerin özgeçmişleri, araştırmancının ekler bölümünde ayrıca sunulmuştur.

Bulguların elde edilebilmesi için Acem makâmındaki iki beste üzerinde makâm incelemeleri yapılmış, yapılan makâm incelemelerinde bestelerin meyânhâne hâricinde kalan zeminhâne ve zeminhâneyi takip eden terennüm bölümleri ele alınmıştır. Acem bestelerin makâm incelemeleri yapıldıktan sonra buradan elde edilen bulgulara ilişkin yorumlar kısmında, Zekâi Dede'nin makâm anlayışı ortaya konulmaya çalışılmış ve buna bağlı olarak makâm incelemelerinden çıkan sonuçlar, tarihi süreç içerisinde yapılan nazari anlatımlarla mukayeseli bir şekilde değerlendirilmiştir. Zekâi Dede'nin Acem bestelerine göre yazılan makâm anlatımları yine eserlere göre oluşturulan seyirlerle örneklendirilmiştir. Nitel bir araştırmaya yöntemi olarak uygulanan görüşmelerden elde veriler, "içerik analizi" tekniği ile çözümlenmiştir. Temel olarak birbirine benzeyen veriler belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilmiş ve bunlar okuyucunun anlayabileceği bir biçimde organize edilerek yorumlanmıştır. Bu araştırmancının görüşme verilerinin içeriğinin analizinde dört aşamalı olan nitel içerik analizi tekniği kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2006:228):

- Verilerin kodlanması
- Temaların bulunması
- Verilerin kodlara ve temalara göre organize edilmesi ve tanımlanması
- Bulguların yorumlanması

Görüşme bulguları bölümünde görüşme notları tırnak içerisinde verilmiş ve daha sonra parantez içinde görüşmenin hangi uzman kişiye ait olduğu belirlenmiştir.

#### **4. ACEM MAKÂMİNİN TARİHSEL SÜREÇTEKİ NAZARÎ ANLATIMLARI (THEORETICAL EXPRESSIONS OF ACEM MAQAM IN HISTORICAL PROCESS)**

Hızır bin Abdullah, makâmın Irâk makâmını gösterip düğâhta karar ettiğini söylemektedir. Seydî ve Lâdikli'de de aynı tarif mevcuttur. Tirevî ise segâh hânesini hüseyni hânesine yaklaştırarak, acem perdesinin elde edileceğini belirtmektedir (Çelik, 2001:79).

Kantemiroğlu'na göre Acem makâmı;

"Seyrine düğâh perdesinden başlamaktadır. Makâm tam perdelerle hüseyniye dek çıkıp, oradan kendi perdesine (acem perdesine) geçerek kendini ortaya koyar. Kendi perdesinden, evç perdesini atlayıp, gerdâniye perdesine gider. Oradan tiz hüseyniye dek çıkar ve gene aynı yoldan geri dönüp, düğâha gelir ve durur. Düğâhtan daha aşağıya inmek isterse, yegâha dek inebilir. Oradan gene tam perdelerle, yukarı doğru çıkar ve düğâh perdesinde karar kılar" (Tura, 2001:75-76).

Tanbûrî Küçük Artin'de Acem makamının seyrini gösteren perdeler şu şekilde sıralanmaktadır: "Bir mızrap acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyni, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâh" (Judetz, 2002:40). Bu seyir tarifinde dikkat çeken unsur, seyrin acem perdesinden başlamış olmasıdır.



Şekil 1. Tanbûri Küçük Artin'de Acem makâmı seyri  
(Figure 1. Tanbûri Küçük Artin's concept of Acem maqam progress)

Hızır Ağa'da Acem makâmı; "Acem oldur ki, düğâh gösterip ve gerdâniye ve nevâ ve hüseyni nim acemden inip, hüseyni ve nevâ ve çargâh ve segâhı aşikâr ve düğâh karar itibar eder" (Kutluğ, 2000:354), şeklinde tarif edilmiştir.

Abdülbâki Nâsır Dede'de Acem makâmı; "Gerdâniye perdesinden Nihavend yapmaya başlayıp çargâh perdesine gelince dönüp Uşşâk karar verir. Bu bileşimin bizden öncekilerin buluşu olduğu düşünülebilir" (Tura, 2006:46), şeklinde tanımlanmıştır.

Hâşim Bey'e göre Acem makâmı; "İbtida hüseyni, acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ'ya kadar inip, bâ'dehu çargâh, nevâ, hüseyni, acem, gerdâniyeye kadar çıkıp ve Bayâti çeşnisi gibi karar eder" (Tırışkan, 2000:28).

Kâzım Uz'a göre Acem makâmı; "Evvelâ hüseyni, acem başlayıp sonra perde perde hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâha inerek tekrar çargâh ile Uşşâk makâmı gibi karar eder" (Uz, 1954:7).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Acem makâmı; "Bayâti makâmının acem perdesinden girmesiyle aynı seyir ile düğâh perdesinde karar eder" (Kaygusuz, 2006:76).

Suphi Zühtü Ezgi'de Acem makâmı tarifi şöyledir:

"Acem makâmı Uşşâk dizisi ile onun altıncı sesinden itibaren tize doğru mevzu Acemaşîrân dizisinin birbirine karıştırılmasından doğmuştur" (Ezgi, 1933:155).



Şekil 2. Suphi Ezgi'de Acem makâmı dizisi  
(Figure 2. Suphi Ezgi's Acem maqam melodic scale)

"Güçlü acem karargâh düğâhtır. Makâm bazen karargâhtan başlar ve Uşşâk dörtlüsü veya her iki dizide müşterek seslerden istifade ederek Uşşâk dizisinde gezinir ve arada acem sesi üzerinde Çargâh dörtlüsünü gösterir. Bazen de acem perdesinden başlayarak onun etrafında Acemaşîrân makâmını tize doğru icra ile ya acem veya nevâ ve sonra çargâhta muvakkat kaldıktan sonra Uşşâk dörtlü veya dizisi ile durakta karar eder" (Ezgi, 1933:155).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Acem makâmı; "Acem perdesindeki Çargâh makâmı dizisinden bir beşlinin Bayâti makâmına eklenmesiyle hâsıl olmuştur" (Akdoğan, 1993:206).



Şekil 3. Hüseyin Sadettin Arel'de Acem makâmı dizileri  
(Figure 3. Hüseyin Sadettin Arel's Acem maqam melodic scales)

"Bayâti makâmıyla yâhut acem perdesindeki Çargâh makâmının beşlisi ile başlanılarak bunda gezinildikten sonra ötekine geçilir ve Bayâti makâmı ile karar verilir. Arada başka geçkiler yapılmasına mani yoktur" (Akdoğan, 1993:206).

Ekrem Karadeniz'e göre Acem makâmı;

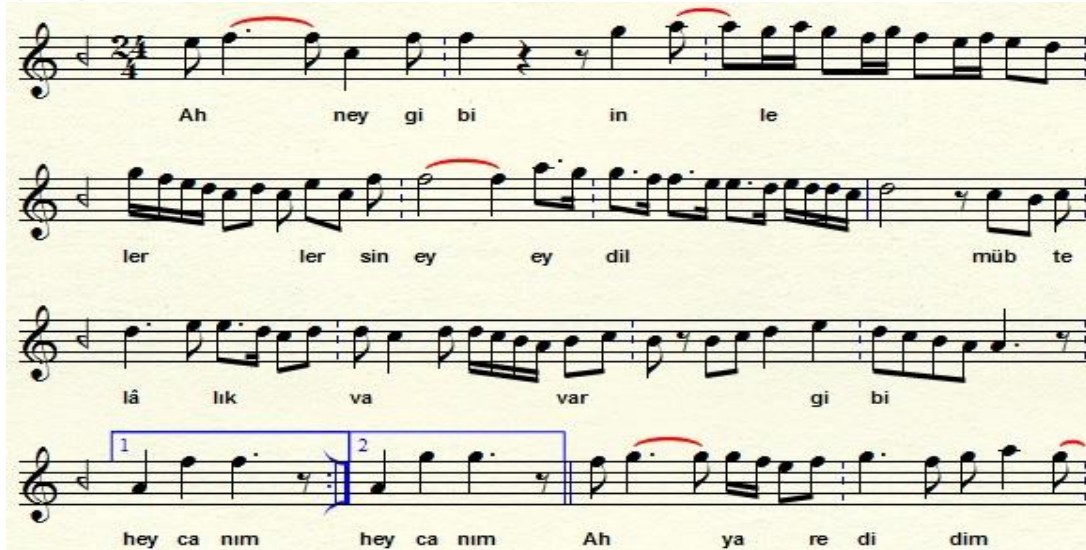
"Çoğunlukla hüseyni ve acem perdelerinden terennüme başlayıp ıskaladaki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra aynı şekilde acem perdesine iner ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Bundan sonra iniş ıskaladaki perdelerle karara doğru giderken çargâh ve nevâ perdeleri üzerinde de kısa duruşlar yaptıktan sonra hüseyni, nevâ, çargâh ve uşşâk perdelerini kullanarak düğâh perdesinde karar verir. Makâmın hususi çeşnisi başlangıçta acem perdesi üzerinde ısrarlı duruşlar, bundan sonra çargâh ve karara doğru nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir. Bazı bestekârlar karara doğru evç ve hisâr perdelerini de kullanmışlarsa da bu şekil makâmın çeşnisinin ana şartlarından değildir" (Karadeniz, 1983:97).

##### 5. BULGULAR VE YORUM (FINDINGS AND REVIEWS)

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Acem Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri;

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- B) 3. Mısrâ (Meyân)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)

**Zeminhâne:** Acem ve nevâ perdelerinde kalışlar, Bayâti seyri ile düğâh perdesinde karar.



Şekil 4. Geleneksel şarkı formunun ilk bölümü, Zeminhâne  
(Figure 4. First section of traditional song form, Zeminhâne)

Eserin Zeminhânesine hüseyini gösterilip acem perdesi tutularak giriş yapılmış ve çargâh-acem atlaması gösterilerek acem perdesinde kalınmıştır. Acemdeki kalıştan sonra gerdâniye ve muhayyer perdelerinden devam edilip çargâh perdesine kadar Nigâr<sup>1</sup> sesleriyle gelinmiştir. Çargâhta vurgu yapılmış tekrar acem perdesine atlama gösterilerek acemde asma kalınmıştır. Aynı seslerle tekrar muhayyerden nevâ perdesine gelinip bu perdede kalış gösterilmiş, devamında Bayâti seyrine girilerek segâh perdesine kadar gelinmiştir. Segâhta vurgu yapılarak düğâha gelinip Uşşâklı karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Acem Lenk Fahte Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri;

A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)

B) 2. Mısrâ (Zeminhâne)

T1) Terennüm (İkâi) (Terennüm)

T2) Terennüm (Lafzî)- (Meyân)

**Zeminhâne:** Acem ve çargâh perdelerinde kalışlar, Bayâti seyrine ile düğâh perdesinde karar.



Şekil 5. Geleneksel şarkı formunun ilk bölümü, Zeminhâne  
(Figure 5. First section of traditional song form, Zeminhâne)

Eserin zeminhânesine acem perdesinden giriş yapılmış ve acem-çargâh-acem atlamaları gösterilerek acemde asma kalınmıştır. Acemden nevâya gelinip nevâda vurgu yapılarak nevâ-muhayyer atlaması gösterilmiştir. Muhayyerden aceme gelinerek acemde kalınmıştır. Devamında çargâh-acem atlaması gösterilip acemde kalındıktan sonra Nigâr makâmı sesleriyle çargâha gelinerek çargâhta asma kalınmıştır. Bu kalıştan sonra nevâ ve hüseyini gösterilerek acem tutulmuş ve Bayâti makâmı seyrine girilmiştir. Bayâti makâmı sesleriyle önce çargâha sonrasında rast perdesine gelinerek bu perdelerde vurgular ve kalışlar gösterilmiştir. Segâh ve çargâh perdeleri gösterilerek nevâ perdesi tekrar tutulmuş, Bayâti sesleriyle düğâha gelinerek düğâhta tam karar verilmiştir.

1 Bûselik makamındaki pest beşlisinin sesleri -Rast da dâhil olmak üzere- rast, düğâh, buselik, çargâh, nevâ ve hüseynidir. Bu perdeler aynı zamanda rast üzerine kurulmuş Nigâr dörtlüsünün de perdeleridir. Bûselik makâmı icrâ edilirken bu seslerde de dolaşımlar yapılmaktadır. Nigâr makâmının güçlüsü çargâhtır ve Nigâr makâmı çargâh açarak seyre başlar. Karar perdesi rasttır ve segâh perdesi kullanmaz. Bkz. Kutluğ, a.g.e.:156.



**Terennüm:** Acem ve nevâ perdelerinde kalışlar, Bayâti seyri ile düğâh perdesinde karar.



Şekil 6. Geleneksel şarkı formunun ikinci bölümü, Terennüm  
(Figure 6. Second section of traditional song form, Terennüm)

Eserin terennüm bölümü düğâh-acem atlamasıyla başlamıştır. Acem perdesi vurgulanarak acemde asma kalınmıştır. Aynı melodik cümle tekrar edilerek sonunda acem yerine nevâya gelinip bu perdede asma kalış gösterilmiştir. Nevâ perdesinde gösterilen uzun kalışların ardından Bayâti makâmı sesleriyle gezinilerek düğâha gelinip tam karar verilmiştir. Bayâti gezinimlerde çargâh perdesinde vurgular yapılmıştır. Zekâi Dede'nin Acem bestelerine göre Acem makâmı şöyle anlatılabilir;

Acem makâmının karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine acem perdesi ve civarından başlar, acem perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını acem perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi Acem makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından acem perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Acem perdesindeki kalışlar genellikle Nigâr çeşniyle yapılan kalışlardır. Acem ve çargâh perdeleri arasında Nigâr makâmından kaynaklanan münasebet, seyir içinde bu iki perde arasında yapılan atlamalarla kendini gösterir. Çargâh perdesi de bu anlamda önemli bir asma kalış perdesidir. Nevâ perdesi üzerindeki kalışlar genellikle Bûselik çeşniyle yapılan kalışlardır. Nevâ perdesinin bir önemi de makâm içinde Bayâti seyrine yapılan geçişlerde ortaya çıkmaktadır. Makâm içinde karara doğru Nevâ perdesi etrafındaki gezinimlerle birlikte Bayâti seyrine geçilir. Bu gezinimler esnasında nevâ üzerindeki kalışlar Bayâti çeşniyle de olabilmektedir. Bununla birlikte yine bu Bayâti gezinimlerde segâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir. Bayâti seyri düğâh perdesinde tamamlanarak yedensiz karar verilir.



Şekil 7. Seyir örneği  
(Figure 7. Example for melodic progression)



Hızır bin Abdullah, Seydî ve Lâdikli'nin Acem makâmı tarifleri, Zekâi Dede'nin aynı makamda bestelemiş olduğu eserlerde uygulanan makâm ve seyir özellikleri ile farklılıklar göstermektedir. Tirevî ise tam bir makâm ve seyir tarifi vermemiştir. Zekai dede'nin Acem besteleri Kantemiroğlu'nun tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarif ile bestelerde uygulanan seyir özellikleri arasında farklılıklar olduğu görülmektedir; Kantemiroğlu, makâm seyrini düğâh perdesinden başlatmış ve makâm seyrinde yegâh-tiz hüseyni perdeleri arasında geniş bir ses bölgesi göstermiştir. Kantemiroğlu'nun tarifinde belirttiği bu özelliklerin hiçbirinin bestelerde uygulanmadığı görülmüştür. Ayrıca Acem bestelerde uygulandığı görülen başka seyir özellikleri Kantemiroğlu'nun tarifinde yer almamaktadır. Tanbûrî Küçük Artin'in Acem makâmında gösterdiği seyir örneği, Zekâi Dede'nin Acem bestelerinde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmektedir.

Hızır Ağa Acem makâmı seyrini düğâhtan başlatmış olduğu halde verilen tariftten, makâmın ilk seyirlerini acem perdesi etrafındaki seslerde gösterdiği anlaşılmaktadır. Hızır Ağa'nın tarifi, bugün için yeterli bir tarif olmasa da kendi dönemi içerisinde makâmın kullanımı ile ilgili bilgileri günümüze ulaştırması açısından önemlidir. Zekâi Dede'nin Acem bestelerindeki seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Abdülbâki Nâsır Dede'nin tarifinde, Nihâvend makâmı seyrinden bahsedilmiştir. Nâsır Dede'nin Nihâvend makâmı tarifine bakıldığında; makâmın bugün kullanılan şekilden çok da farklı olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla Acem makâmı seyri içerisinde Nihâvend makâmı seyrinin gösterilmesi, anlaşılması ve tanımlanması zor bir durumdur. Buna göre; Nâsır Dede'nin Acem makâmı tarifi, Acem bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmemektedir. Hâşim Bey, Kâzım Uz, Muallim İsmâil Hakkı Bey, Ezgi, Arel ve Ekrem Karadeniz'in Acem makâmı ile ilgili olarak benzer tarifler vermişlerdir. Bu tariflerin hepsinde makâm seyri çoğunlukla acem veyâ civarından başlatılmış ve acem perdesinin seyir içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Ancak, Hâşim Bey, İsmâil Hakkı Bey ve Arel, makâm seyrinde Bayâti makâmı seyrinin kullanıldığını ve bu makâmın çeşnisi ile karar edildiğini belirtirlerken, diğerleri makâm seyrinde Uşşâk makâmı seyrinin kullanıldığını ve Uşşâk çeşnisi ile karar edildiğini söylemişlerdir. Zekâi Dede'nin Acem besteleri, acem perdesi veyâ civarından başlamış ve makâmında Bayâti makâmı seyri uygulanmıştır. Bestelerin karar seyri de Bayâti sesleriyle gösterilmiştir. Ortaya çıkan bu farklılığın haricinde, verilen makâm tariflerinin, Acem bestelerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüştüğü söylenebilir.

## 6. GÖRÜŞME BULGULARI (INTERVIEW FINDINGS)

**Klâsik Eserlerin Makâm Seyri Açısından Önemi:** Klâsik Türk müsikisinde yer alan makâmaların seyir karakteristiğinin, günümüze ulaşmış nazarî bilgilerin dışında, klâsik saz eserleri ve sözlü eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılıp tanımlanabilmesi konusunda görüşlerine başvuru uzman kişiler, nazarî bilgilerin klâsik eserlerden sonra geldiğini, makâm seyrinin, klâsik eserlerin meşk edilip iyi bir tahlil süzgecinden geçirilmesi sonucunda anlaşılabilirliğini belirtmişlerdir. Aşağıda konu ile ilgili uzman görüşlerine yer verilmiştir.

(1,18,Ü):

"Bizim müsikimiz meşk üzerine kuruludur. Meşk sistemi içerisinde sadece eserler değil eserlerle birlikte bestelendikleri makâmlar da beraberinde aktarılmaktadır. Makâmlara ait seyir bilgileri en iyi şekilde, nazarî anlatımların haricinde, özellikle klâsik formdaki saz eserleri ve sözlü eserlerle anlaşılabilir. Eserler makâm seyirlerinin kanıtıdır. Ayrıca geçmişten günümüze

makâmlardaki değişim ve gelişimlerin rahatlıkla görülebilmesine, her dönemin makâm anlayışının anlaşılıp tanımlanabilmesine yardımcı olmuşlardır”.

(2,19,K):

“İlk önce eserler vardır. Nazariyat kuramcıları, makâm tanımlarını yazma aşamasında, kendi müzikî görgülerinin yanında eserleri de sistematik bir süzgeçten geçirmişler ve bu kurgulama sonucunda nazariyat ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla makâm tanımlamalarında eserler, en önce başvurulması gereken şeylerdir”.

(3,45,Ü):

“Klâsik makâm öğretilerinde seyir kavramı çok önemlidir. Makâm seyirlerini, geçmişin gerek saz eserleri gerekse sözlü eserleri üzerinden bir tahlil yöntemiyle mukayeseli olarak gözlemlemek gerekir. Klâsik dönem makâm seyirlerine baktığımızda makâmları belirleyen bir takım ses örgenlerinin, melodik örgenlerin, sadece dizi dörtlüler ve dizi beşliler içerisinde tanımlanmadığını, aksine en küçük yapı taşı olarak dizi üçlü yapıları (trikordal yapılar) ve bunlar etrafında biçimlenen, şekillenen bir ezgi hareketinin varlığını görebiliyoruz. Makâm seyri içerisinde önemli olan bu küçük yapı taşları, hiçbir nazari anlatımda yer almayan, eserlerin tahlili sonucunda ortaya çıkabilen hususî durumlardır”.

(4,45,T):

“Nazariyat, eserlerden sonra ortaya çıkmış birşeydir. Önce eserler vardır, eserlerin nazari olarak incelenmesi sonucunda nazariyat kitapları çıkmıştır. Eserler meşk edilerek öğrenilir. Meşk sistemi içerisinde besteciler, kendinden önceki usta bestecilerin eserlerini irdeleyerek, onları meşk ederek makâm bilgilerini geliştirmişler, birikimlerini geliştirmişler, sonrasında kendi eserlerini ortaya koymuşlardır. Eskiden beri klâsik eserler, makâm eğitiminde, müzikî ile uğraşmak isteyenlere tek yol olmuştur. Dolayısıyla esas makâm bilgileri, bestelenmiş eserlerden öğrenilir. O makâmdan ne kadar çok eser bilinirse, o makâm o kadar güzel anlaşılır”.

(5,14,B):

“Makâmı tarif edildiği şekilde, yani şematik şekilde kavramak ve icrâ etmek çok zor. Klâsik Türk müzikîsi geleneğinde bu işin ehli olan kişiler, meşk geleneğiyle makâmı içselleştirerek makâmı icrâ eden insanlardır. Kitaba bakarak nazariyat üzerinden kavranılan şeyle gerçekte olması gereken makâm telakkisi arasında maalesef bir açıklık meydana gelmiş durumda. Bu sadece teknik anlamda değil, yani eser geçme, deşifre ve icrâ manâsında değil, felsefi anlamda da öyle. Makâm yapıları sadece teknik, melodik yapılar değildir. Bunlar aksine manevî yapılarıdır, felsefî yapılarıdır. Ancak meşk edilerek hakikatinin öğrenilebileceği yapılarıdır ve makâmın incelikleri bir üstâddan alınması gerekir”.

Görüşlerine başvurulun uzman kişiler, klâsik Türk müzikîsinde yer alan makâmların seyir karakteristiğinin, günümüze ulaşmış nazari bilgilerin dışında, klâsik döneme ait saz eserleri ve sözlü eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılıp tanımlanabilir olduğu konusunda birleşmişlerdir.

Nazari bilgiler içerisinde makâm yapıları şematik olarak gösterilebilir. Ancak bu şematik çerçeve içerisinde pek çok unsurun, yazıya dökülemeyecek ölçüde çeşitli, değişken ve zengin olduğu görülmektedir. Tanrıkorur’a (2003) göre; Makâm anlamının yolu seyri anlamaktan geçer. Dolayısıyla makâmın dizisi, dörtlüsü ve beşlisinden ayrı olarak seyir özelliklerini ön planda tutmak ve makâmı ona göre



tanımlamak gerekmektedir (s.131-132). Tura (1988); Karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler ile birlikte tipik geçkileri makâmların seyir özelliklerini anlatan unsurlar olarak göstermektedir (s.141). Say'a (1998) göre; Makâmın önemli sesleri, özellikle asma karar perdeleri, iniş ve çıkışta seslerin yârim perde yahut daha küçük aralıklarla dikleşmesi yahut petleşmesi, asma kararlardaki ve kimi şedlerdeki baskı nüansları, asimetrik genişlemeler, sadece belirli makâmlara özgü icrâ bilgileri, makâmın yahut makâmın yapısındaki dörtlü ve beşli çeşnilerinin hangi perdelere göçürülebileceği, makâm seyirlerinin öteki yönlerini meydana getirmektedir (s.49).

Makâmların seyir karakteristiğini oluşturan bu önemli unsurların, sadece genel kural bilgileriyle değil klâsik dönemdeki saz eserleri ve sözlü eserlerde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Meşk silsilesi içerisinde günümüze ulaşan eserler beraberinde makâm anlayışlarının da aktarılmasını sağlamıştır. Geçmişten günümüze bir takım ilavelerle değişim ve gelişim gösteren makâmlar, bestelenen klâsik eserlerde rahatlıkla görülebilmektedir. Bununla birlikte bestelendiği dönemin makâm anlayışını da ortaya koymaktadır. Genel olarak eserler nazariyatın çıkış noktasıdır. Nazariyat eserlere göre oluşturulan bir sistemdir. Eserlerin nazari bilgileri dayanma zorunluluğu olmamasına karşılık olarak, nazari bilgilerin eserlere ve eserlerde makâm seyri özelliklerine dayalı oluşturulması gerekmektedir.

**Makâm Öğretiminde "Meşk" Yöntemi:** Klâsik Türk mûsikisinde yer alan makâmların öğretimi konusunda hangi metodlardan yararlanılabilir. Sorusu yöneltilmiş ve uzman kişiler, makâm eğitiminde en etkili yöntemin "Meşk" olduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

"Meşk illaki olmalı. Çünkü Türk mûsikisini öğrenirken hocalarınızdan aldığınız şeylerle siz de öğrencilerinize örnek oluyorsunuz. Elimizde en eski dönemlerden günümüze kadar gelmiş olan ve makâm seyirlerine örnek olabilecek saz eserleri ve sözlü eserleri, bestekârları görebiliyoruz. Öğreteceğimiz kişilere bunların örneklerini vermeliyiz. Ayrıca çok farklı ezgi anlayışına sahip bestecilerin saz eserlerini geçmeliyiz. Burada iş hocaya düşüyor, hoca bu eserleri örneklemeli".

(2,19,K):

"Gerçek makâm öğrenmek, makâmla iletişime geçmek durumudur. Bunu da ezber yoluyla yaparız. Bizim kadim sistemimiz olan meşk ve ezberle. Bu başka türlü olmaz. Bu öğretim sistemi, ezbere öğretim sistemi, bütün nazari sistemlerin üzerinde hep olması gerekendir. Makâm eğitiminde de kesinlikle uygulanması gerekir".

(3,45,Ü):

"Yeni öğretim metodlarından yararlanmamız lazım, ama asıl eski dönemlerin eserleri üzerinden temel makâm kavrayışlarını yapmamız lazım".

(4,45,T):

"Meşk bugün için de kullanılabilir. Sadece bir nazariyat, sadece bir kuru bilgi yetersiz kalıyor. Yüzyıllar içerisinde makâm, örnekleriyle, bestelenmiş eserleriyle de değişiklik gösteriyor. Öğrenilecek olan makâmda bestelenmiş eserleri geniş bir yelpazede düşünüp tahlil etmek lâzım".

(5,14,B):

"Klâsik meşk esas yöntem olmalıdır. Bizim üstadlarımızın meşk yöntemi, çok özlü bir yöntemdir. Çok üzerinde durmamız ve felsefi yönünü keşfetmemiz gereken birşeydir. Medeniyetimizdeki bütün meslekler, bütün öğretim faaliyetleri usta-çırak ilişkisi üzerinedir. İki boyutlu bir ilişki; 1: Bilginin aktarılması,



mesela müzik veya makâm bilgisinin, nazariî bilginin aktarılması, 2: Kişiliğin aktarılması. Asıl mesele müziğin öğretilmesi değil, aynı zamanda müziğin hedefi olan daha iyi insan olmak, daha güzel insan olmak hedefinin de verilebilmesidir”.

Klâsik Türk mûsikîsinin geçmiş yüzyıllarda “meşk” adı verilen bir sisteme dayalı olarak gerçekleştirilen öğretim ve aktarım zincirinin öğrenciye kazandırdığı şeyler hakkında Behâr (1992) şunları söylemektedir: “Öğrenci sadece mûsikîyi ya da bir çalgıyı ya da bir tekniği yahut da hocasının üslûbunu, icrâsını, yorumunu öğrenmezdi. Talebe meşk alırken öncelikle bizzat eserlerin kendilerini-yani mevcut mûsikî dağarını, repertuvarını- öğrenmiş olurdu” (s.12). Klâsik eserlerin meşk edilmesi sayesinde eserlerle birlikte birçok unsurun da intikalinin sağlanması, günümüzde böyle bir sistemin uygulanmasının makâm öğretimi için de faydalı olabileceğini düşündürmektedir. Böylelikle klâsik repertuvardaki eserlerin ezberlenerek hafızaya alınması sağlanacak ve makâmaların seyir özellikleri eserlerdeki işleniş biçimleriyle öğrenilmiş olacaktır.

**Makâm Öğretiminde Önerilen Diğer Yöntemler:** Makâm eğitiminde yararlanılabilecek yöntemlere ilişkin görüşlerine başvurulmuş uzman kişiler, meşk yöntemi dışında veya meşk yöntemi ile birlikte uygulanabilecek yöntemler konusunda görüşlerini belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

“Geçilen klâsik eserlerin ardından günümüze kadar gelmiş olan nazariî alanda yazılmış olan kitaplarla birlikte bunların mukayesesini yaparak sonuçlar ortaya çıkarmalıyız”.

(2,19,K):

“Benim zaman zaman hâkim olan nazariyatı anlattıktan sonra, bunlardan da biraz kuram bilgisi olsun diye öğrencilerime aktardığım olmuştur. Makâmları öğretmek zor bir şey değildir. Biraz matematikle ilişkilidir. Arel nazariyatına göre, dörtlü üzerine beşli üzerine anlatıyorum. Seyir içi belli kurallar vardır. Onları da güçlüler tayin eder. Bunu biraz kulağı olan, biraz matematik bilgisi olan herkes yapar. Bu makâma çok zahiri bir bakıştır”.

(3,45,Ü):

“Bir kere temel bilgileri almak bakımından, XX. yüzyılda tedvin edildiği bilinen Arel-Ezgi, Rauf Yektâ Bey öğretisini iyi bilmek gerekiyor. Bunun dışında; Biz neticede makâmları, makâm dizilerini veya seslerini Batı grafik notası üzerinden öğretiyoruz. Do dediğimiz do değil, sol dediğimiz sol değil, görece kulak, görece aralık terbiyesine sahip bir doreleme sistemiyle yola çıkıyoruz. Rast’ı da hep sol üzerinden yazılırmış gibi kabul ediyoruz. Bunu aşabilmek için daha ileri bir solfej eğitimine geçmek lazım. Nota eğitimiyle makâm eğitimi özdeşleştirilmek isteniyorsa, demek ki bu bahsettiğim sistem üzerinde daha çok eğitsel çalışmaların yapılması ve basit örneklerden yola çıkılarak, Batılıların kulak eğitimi dediği, bir makâm temelli absolit kulak eğitimi sisteminin gündeme getirilmesi lazım. Bunun dışında, makâm bilgisini perdeler yoluyla kavratmak gerekir. Bu yolda bir temel eğitimde, demin anlattığım hususlardan da yola çıkılarak, sadece Yektâ-Arel-Ezgi sistemi üzerinden değil, klâsik eserlerdeki makâm yaklaşımlarını da göz önüne alarak, yeni bir doreleme, makâm algılama ve çözümleme sistemi oluşturmak gerekir”.

(4,45,T):

“Bizim mûsikî geleneğimizde, Tasavvuf mûsikîsinde olsun, klâsik mûsikîde olsun taksimlerin önemli bir yeri var. Mesela peşrev kullanılmıyorsa mutlaka başta bir taksim bulunur. Saz sanatçısı olan kişi, taksim yaparak o makâm hakkındaki hünerini,

becerisini gösterir. O zaman da bu ustanın öğrencisi, hocasından aldığı o tavır ve üslûpla yetişir. Bu bir makâm öğrenme yoludur. Bunun dışında, makâmları öğrenmek için gerek eser tahlili gerekse nazariyat kitaplarından yola çıkılarak sazlı, icrâlı, uygulamalı bir nazariyat dersi yapılması gerekmektedir. Makâm öğrenmede, makâm tanıma çok önemlidir. Derslerde ayrıca makâm tanıma uygulamalarının da yapılması gerekir".

(5,14,B):

"Konservatuvar ya da bir meşk grubunda birebir eğitim esas olmalıdır. İkinci olanı sınıf eğitimidir. Birebir ve toplu sınıf eğitimlerinin birlikte uygulandığı makâm öğretimi uygulaması içerisinde makâmların şematik olarak öğretilmesinden vazgeçilmesi lazım. Giriş aşamasında ben nazariyata çok fazla girilmesi taraftarı değilim. Giriş aşamasında, müziğimizin dayandığı felsefi temellerin neler olduğu anlatılmalıdır. İkinci olarak; Makâm, usûl, seyir, perde gibi kavramlar, sadece şematik olarak değil aynı zamanda insanların kavrayabileceği görsellerle, başka alanlardan örneklerle anlatılmalıdır. Terimlerle konuşulduğunda insanlar kapanır. Çünkü bilmediği bir dünyadır onun için. Bizim yapmamız gereken şey; Giriş derslerinde temel bir müzik kültürü vermektir. Müziği, müziğin dışından anlatmak önemlidir. Dolayısıyla giriş dersi bir bilinçlendirme dersi olmalıdır".

Klâsik Türk mûsikisinde makâm eğitiminde yararlanılabilecek yöntemler konusunda görüşlerine başvurulmuş uzman kişiler, öncelikli yöntemin "Meşk" olması gerektiğini belirtmişlerdir. Bunun yanında, klâsik eserler üzerinde makâm seyrine yönelik yapılan inceleme çalışmaları ve bu incelemelerin nazari bilgileri dâhilinde değerlendirilmesi gerekmektedir. İleri bir solfej eğitimi yoluyla makâmların perdeler üzerinden kavratılabilmesi ve yeni bir doreleme, makâm algılama, çözümleme sistemine yönelik geliştirilebilecek yöntemlerin de makâm eğitimi içerisinde değerlendirilmesinin daha sağlıklı sonuçlar elde edilebilmesinde faydalı olacağına inanılmaktadır. Ayrıca sınıf eğitimi içerisinde uygulanacak makâm öğretimi içerisinde nazari kuralların şematik olarak değil, insanların kavrayabileceği görsellerle, başka alanlardan örneklerle anlatılmasının, insanların bu alana olan ilgilerini arttıracacağı, giriş derslerinde verilmesi öngörülen temel müzik kültürünün, insanların bu konuda bilinçlenmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

**Dönem Şartlarının Makâmlar Üzerindeki Etkisi:** Klâsik Türk mûsikisinde yer alan makâm tanımlamalarının farklı dönemlerde ayrışması ya da benzerlik göstermesinin hangi sebeplere dayandığı konusunda görüşlerine başvurulmuş uzman kişiler; dönem şartlarının makâmlar üzerinde etkili olduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

"Bazı makâmlar belli bir dönem içerisinde çok sık kullanılmış. Ancak bu makâmlardan bazıları özellikle XVII. yüzyıla gelindiğinde daha az kullanılmaya başlamış ve günümüze gelindiğinde bu makâmlardan eserlere rastlamak mümkün olamamıştır. Bu tür makâmlar, aradan yüzyıllar geçtikten sonra tekrar tanımlanmak istenmiş ancak bir takım çelişkiler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla dönemler arasındaki boşluklar makâm tanımlamalarındaki farklılıklara sebep olarak gösterilebilir. İkinci bir sebep olarak; Sistem oluşturulma çabası içerisinde makâmlar üzerinde oynamalar yapılması ve makâmların oluşturulacak sisteme uydurulması gösterilebilir. Bir diğer sebep ise günümüze yaklaşan dönemler içerisinde Batı anlayışının hâkim olarak müzikte uygulanması ve Batı kalıplarına dayanarak Türk mûsikisindeki makâmların kalıpsal hale getirilmesidir.



Ayrıca dönemler arasında meşk silsilesi içindeki aktarımlarda, besteci ustasından aldığı bilgilerle birlikte makâma yeni bir nefes, yeni bir renk katabilmek adına kendisi de birşeyler ilave etmiştir. Bu da makâm anlatımları arasındaki farklılıklara bir sebeptir”.

(2,19,K):

“Müziğin bir dili vardır. Müzikteki farklılaşmalar bir dil gelişimidir. Makâmlar için de geçerlidir. Sosyolojik etkenler olarak; başka kültürlerle tanışma, müziğin icrasının, mekânlarının, hitap ettiği kitlenin değişmesi müzik dilinin değişmesine, paralelinde makâm dilinin değişmesine sebep olmaktadır. III. Selim dönemi yenilik dönemidir. Bu yenilik içerisinde dünya, pozitivist bilimlere doğru gitmektedir. Batı’da XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren soyut olan müzik somut olan fizikle, Newton fiziğiyle, Aristo mantığıyla örtülmeye çalışılmıştır. Bunun sonucunda elinde sisteme tam oturacak, fizik sistemine, matematiğe tam oturacak bir şey ortaya çıkmıştır. III. Selim döneminde nazariyatın yavaş yavaş oluşmaya başlamasının gayreti de budur aslında. Soyut olan makâmat müziğini, müziğin somut doneleriyle tamamen hapsetmek. Dolayısıyla rasyonelisticliğe, standartlaşmaya gidiş yolunda oluşan nazarî yaklaşımlar sayesinde makâm dili de değişmiştir”.

(3,45,Ü):

“Özellikle III. Selim döneminde, birçok makâm terkiplerinin yapılarak birbirinden çok ufak farklarla ayırt edildiklerini görüyoruz. Veya geçmişte başlı başına makâm olan terkiplerin gittikçe hiç kullanılmadığını görüyoruz. Dolayısıyla; bazı makâmlar üretilme alanlarındaki kısırlık veya tedavülden düşme, terkedilme gibi sebeplerle kullanılmamış olabilir. Giderek dönemin zevkine, ihtiyaçlarına uygun olarak yeni yönelimler ve terk etmeler de olabiliyor”.

(4,45,T):

“Toplum büyük bir değişme gösteriyor ve toplumsal yaşantıda farklılıklar ortaya çıkıyor. Örneğin; Romantizm. Bir takım duyguların etkisi bunun içine giriyor, şekillenme başlıyor. Mesela klâsik müzikte zaman daha uzun, makâmı daha geniş, daha açarak işleyebilme şansınız var. Ama bu bir şarkı ise süre 2-3 dakikaya düşebiliyor. Formların küçülerek daha basit hale gelmesi de makâmların farklılaşmasına sebep oluyor. Ayrıca dönemler arasında anlayış da değişiyor. Mesela dört yüz sene öncesindeki anlayışla bugünkü anlayış aynı değil ve bir makâmın aynı şekilde kalması tabiatına aykırı. Bundan yüz sene sonra da çok değişmeler olacak. Batı kaynaklı, popüler müzik kaynaklı unsurlar müziğimizin içine girmeye başladı. Bundan müziğimizi kurtaramıyorsunuz. Mutlaka etkileşim oluyor, çünkü bu dünyada yaşıyorsunuz, geniş bir yelpazede yaşıyorsunuz. Eski zamanda bizim müziğimiz biraz daha kapalıydı. Bu kadar toplumlara açılmış bir durumda değildi. O zamanda, o eserlerde, bestecinin tek bir gayesi vardı; o eseri adabına, makâmına uygun olarak yapabilmek. Bugün buna bu kadar riayet edilmiyor. Eserler makâmı tarif etmiyor”.

(5,14,B):

“Mutlak bir nota bizim müziğimizde yoktur. Zaten nota bizim için sadece bir hatırlatıcıdır. Bizim müziğimiz serbest bir müziktir, yoruma açıktır. Makâma ve eserin duygusuna yakıştığı ölçüde yapılan herşey caizdir. Bu açıklığı sağlayan şey, bizim evrene ve varlığa olan bakışımızdır. Makâm tanımlamalarındaki farklılığa bu yorum çeşitliliğinin katkısı vardır. Bazı makâmlarımızın zaman içerisinde dönüşüm geçirmiş olması ve yâhut



bazı makâmlarımızın sadece isimleri olup eserler içerisinde geçki olarak anılması da makâm tanımlamalarındaki farklılıklara sebep olarak gösterilebilir. Bunun dışında Cumhuriyet dönemi sonrasında, makâmların Batı müziğindeki modlarla eşdeğer tutulması, makâmların bilinmesinde önemli olan çağrışım zenginliğinin standardize edilerek ortadan kaldırılması gibi sebeplerle makâm tanımlamalarında farklılaşmalar olmuş ve bunlar bir bozulma meydana getirmişlerdir”.

Klâsik Türk mûsikisinde makâm tanımlamalarının farklı dönemlerde ayrışması ya da benzerlik göstermesinin hangi sebeplere dayandığı konusunda görüşlerine başvurulmuş uzman kişilere göre; Makâm tanımlamaları, tarihi süreç içerisinde dönemler arasında oluşan yüzyıl farkları ve dönemsel boşluklar, makâm ve makâm seyirlerinin günümüz yeni nazarî sistemine uydurulma çabaları, bestecilerin kendi makâm anlayışlarını eserlerinde uygulamaları, makâm kullanımlarında Batı etkisinin görülmeye başlanması, her dönem müzik dilinin gelişerek değişim göstermesi, nota kullanımıyla birlikte nazarî anlatımların daha sistematik hale getirilmesi, dönem zevki ve ihtiyaçları, toplumlarda görülen değişimler ve klâsik formların küçülerek yerini şarkı formuna bırakması gibi sebeplere dayalı olarak farklı dönemlerde ayrışma ya da benzerlik göstermiştir.

Say'a (1998) göre; Tarihi süreç dikkate alınır ise makâm; durağan değil, devingen bir olgudur. Eski yüzyıllara ait eserlerle yakın tarihte bestelenmiş eserlerin yapıları arasında görülen belirgin farklılıklar, makâmların basit yapılardan daha bileşik ve karmaşık yapılara doğru evrildiğini göstermektedir (s.50). Bu durum, makâm tanımlamalarının tarihi süreç içerisinde, dönemler arasında oluşan uzun boşluklardan dolayı farklılaştığı düşüncesini doğrulamaktadır.

Makâm ve makâm seyirlerinin günümüz nazarî sistemi içerisinde uydurulması çabalarını açıklayan pek çok düşünce vardır. Akdoğu'ya (1993) göre; Eski dönemlere ait mûsikî mecmualarında ve edvârlarda makâm seyirlerinin tarifleri yer almakta iken son dönem nazariyatçılarından Hüseyin Sadettin Arel'in tariflerinde sadece makâmın dizisi gösterilmiş, makâmın seyir özellikleri kelimelerle ifade edilmemiştir (s.20). Bu durum "seyir" kavramının Arel için ikinci planda kaldığını gösteren bir durumdur. Aksoy (2008), konuya ilişkin olarak; Ezgi ile Arel'in makâm tanımlamalarında "seyir" kavramını göz ardı edip makâmı sekizli ile tanımlamaya çalıştıklarını düşünmektedir (s.94). Arel'in özellikle makâm sınıflandırmasında dikkat çeken "şed makâmlar" konusu günümüzde hala öğretici ve öğrenci açısından bir kaosa dönüşmüş ve kafalarda soru işareti bırakmaya devam etmiştir. Tanrıkorur'a (2004) göre; Türk mûsikîsi eserlerinin ve tatbikatının incelenmesi bize şunları göstermektedir:

- Türk mûsikîsi makâmları basit ve bileşik olmak üzere ikiye ayrılır.
- Türk mûsikisinde şed icrâ vardır, ama şed makâm yoktur. Yani bir takım sebeplerle belli bir makâmın kendi durağından başka bir perde üzerinden icrâsı nasıl başka bir makâm olmuyorsa; bileşik makâmların dizilerinin, kısmen veya tamamen bir makâm dizisinin aktarımı olması, o makâmın şed makâm sayılmasını gerektirmez (s.28).

Yalçın Tura'nın da konuya ilişkin söyledikleri bu sonucu doğrular niteliktedir. Tura (1988), "Şed Makâm" kavramının yanlıgıdan başka bir şey olmadığını, bütün o şed makâmların kendine has özellikleri olduğunu, Çargâhın şeddi sayılan Acemaşîrân ve Mâhûr; Zengülenin şedleri sayılan Şedd-i arabân, Arabân, Sûzidil, Evcârâ, Hicâzkâr ve Zengüleli Sûznâk makâmlarının birbirinden gerek yapı,



gerek karakter bakımından tamamen farklı, ayrı terkipler olduğunu belirtmektedir (s.144).

Uzman kişilerin görüşlerinden, makâm kullanımlarında Batı mûsikîsi etkisinin görülmeye başlamasının, makâm tanımlamaları arasında farklılıklar doğurduğu neticesi ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu sonuç, Aksoy'un konuya ilişkin düşünceleri ile örtüşmektedir. Aksoy'a göre (2008); Ezgi ile Arel'in yeniden ortaya getirdiği kuram:

- Batı mûsikîsindeki do majör dizisini Türk mûsikîsinin temel dizisi olarak kabul ediyor; aslında Pisagor dizisi olan bu diziyi "Çargâh" diye adlandırdıkları bir Türk mûsikîsi makâmı olarak sunuyordu;
- Bir sekizli içindeki perde sayısını, öteki perdeleri göz ardı ederek, 25 ile sınırlandırıyor
- Makâm yapılarını eski Yunan dörtlülere ile beşlilerini yan yana getirerek açıklıyordu
- Makâmları majör ve minör dizilerin göçürülmesiyle sınıflandırıyor.
- Geleneksel "seyir" kavramını göz ardı etmek pahasına makâm dizilerindeki derecelerin işlevlerini, güçlü, güçlü altı, yeden gibi Batı terimlerini ödünç alarak tanımlamaya çalışıyordu (s.94).

Uzman kişilere göre; Bestecilerin kendi makâm anlayışlarını eserlerinde uygulamaları, makâm tanımlamaları arasındaki farklılaşmalara sebep olmaktadır. Araştırmancının konusunu oluşturan Zekâi Dede'nin besteleri üzerinde yapılan makâm incelemeleri, ortaya çıkan bu düşünceler ile örtüşmektedir. Zekâi Dede'nin besteleri üzerinde yapılan makâm incelemeleri sonrasında ortaya çıkan bulgular değerlendirilerek Zekâi Dede'ye göre bir makâm anlatımı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu anlatımda özellikle perde hassasiyeti ön planda tutulmuş ve perdeye göre makâmın seyir özellikleri açıklanmaya gayret edilmiştir. Zekâi Dede'nin makâm anlayışının ortaya çıkartılmasını amaçlayan bu yeni anlatımlar, aynı makâmların tarihi süreç içerisindeki diğer anlatımlarıyla mukayese edildiğinde, benzeşmelerin yanında farklılıkların da ortaya çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla Zekâi Dede'nin, bestelerinin bir kısmında kendi makâm anlayışını ortaya koymasını, makâm anlatımları arasındaki farklılıkların oluşmasına sebep olmuştur.

**Zekâi Dede'nin Özgün Bestecilik Kimliği:** Zekâi Dede'nin eserlerindeki makâm ve geçki uygulamaları, aynı makâmdan daha önce bestelenmiş, başka bestekârların eserlerinden ne gibi farklılıklar göstermektedir. Sorusu yöneltmiş ve uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin bestelerinde özgün bir kimlik ortaya koymuş olduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

"Zekâi Dede eserlerinde, normal klâsik ezgi anlayışının dışında ezgiler kullanıyor. Motomot bir uygulama olmadığı gibi enteresan ezgi aralıkları ya da bir makâmın içerisinde hiç alışılmadık nağmelerle karşılaşmak mümkün. Muhayyerkürdî makâmı ilk defa klâsik anlamda Zekâi Dede'de işlenmiştir. Daha önce bu makâmdan bestelenen takım yok. Makâm seyri olarak bugün farklı uygulanan Muhayyerkürdî makâmını, klâsik anlayışta yapabilmek Zekâi Dede'nin farklılığını zaten ortaya koyuyor".

(3,45,Ü):

"Zekâi Dede, bir geçiş döneminin, Mûzıkâ-i Hümâyûn ve Batı müziği etkisinin de göz ardı edilmemesi gereken bir dönemin bestekâri olduğunu bize geçkileriyle hatırlatabiliyor. Örneğin, Rast bestesinde, klâsik Rast yapısı içerisinde gelenekte görmediğimiz ama kendi geleneğini ve üslûbunu yaratan, damgasını

vuran bir kadans biçiminden söz ettik. Rast bestede melodi kurgulaması ve uygulanan geçkiler, Zekâi Dede'nin adeta en önemli kişisel buluşlarından birisi. Bayâtibûselik bestesinde, seyre Bûselik ile girmiş olması, makâm için Bayâtiye dönüşü güçleştiren, riske sokan bir şey. Bu riski göze alıyor Zekâi Dede. Bu örneğe baktığımızda; Zekâi Dede'nin, Bayâtibûseliğin klâsik manâdaki yaklaşımından ayrılan, modernist bir tavır sergilemiş olduğu görülüyor. Zekâi Dede eserlerinde, ritmik efektleri, modülasyon köprülerini ve ses benzeşliklerini modülasyon yapma konusunda son derece iyi kullanan bir besteci. Bu, onun karakteristik bestekârlık hüviyetlerinden birini gösteriyor. Diğer bestekârlarla karşılaştığımızda, böyle bir şahsiyeti, şahsi damgayı diğerlerinde görebilmek pek mümkün değil".

(4,45,T):

"Zekâi Dede'nin anlayışı gerçekten farklı. Örneğin Hüzâm bestesinde, çok değişik bir Hüzâm kullanmış. Hüzâm bestenin ilk giriş seyri segâh perdesi ve civarından başlamış. Seyir cümleleri çoğunlukla segâh perdesi etrafında toplanmış. Buna karşılık Kômürçüzâde'nin Hüzâm bestesine baktığımızda makâm seyrinin nevâ perdesi ve civarından başladığını, ilk seyir cümlelerinin nevâ perdesi etrafında toplandığını görürüz. Geleneksel anlayışın dışında kendine özgü bir takım ortaya koyduğu şeyler var. Müsikiye çok vakıf olması, Dede Efendi gibi büyük bir bestekârdan ve hocadan istifade etmiş olması, meşkten yetişip çok fazla eseri hafızasında toplamış olması sonucunda yaptığı eserlerde yeni yaratıcılıklar ortaya koyabiliyor. Bunun yanında artık tamamen unutulmuş makâmlarda çok eseri var. Çok yönlü bir bestekâr olarak, klâsik ve az kullanılan makâmları kullanmayı tercih eden bir isim".

**Zekâi Dede'nin Klâsik Üslûp Anlayışı:** Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin bazıları, Zekâi Dede'nin, bestecilik alanında özgün bir kimlik sergilemesinin yanında klâsik üslûba ve kadîm müzik kurallarına bağlı bir bestekâr olarak öne çıktığını belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

"Zekâi Dede, klâsik ve bugün neo-klâsik diye adlandırdığımız dönemler arasındaki çok önemli bir köprü. Yani klâsik üslûbun güzelliklerinden faydalandığı kadarını ortaya koymuş hem de kadîm müsikinin devam etmesi adına ve kendisinden sonra geleceklere yeni ufuklar açabilmek adına, ezgi anlayışındaki renkliliği, zenginliği daha farklı hale getirmiştir. Zekâi Dede, geçmişin devamını göstererek geleceğin zeminini hazırlamıştır. Dolayısıyla Zekâi Dede'nin eserlerinde, hem klâsik üslûbun özelliklerini görüyorsunuz hem de daha sonra gelecek neo-klâsik dönemin özellikleri ile ilgili olarak bir takım uygulamaların bilinmesini istediğini anlıyorsunuz".

(2,19,K):

"Zekâi Dede, mutaassıp bir adam. Statik ve kadîm müzik kurallarına çok bağlı bir adam. Çok kurallar çerçevesinde kalmıştır. Dolayısıyla çok kendine has, çok yeni, mutaassıplığının dışında, hocası gibi renk katmamıştır eserlerine. Daha kurallar çerçevesinde kalmıştır. Kendinden önce yaşamış olan bestekârlar daha yenilikçidir. Zekâi Dede, makâm seyrinde de çok kuralcıdır. Örneğin Mâhûr makâmı nasıl işlenecekse o seyri bozmaz Zekâi Dede. Hocası İsmail Dede Efendi öyle değil; kural falan tanımamıştır. Aynı şekilde Tanbûrî Ali Efendi'de de bu kendinden tasarrufu görebiliyoruz. Ali Efendi, fazla sınırlar içerisinde olmamıştır, bu sınırlar içerisinde

özgür bir yaratı sergilemiştir. Ben Zekâi Dede'de bunu göremiyorum".

(5,14,B):

"Zekâi Dede ilâhi gönüllü bir kişilik olduğundan içindeki manevî derinliği eserlerine de yansıtabilmiştir. Mevlevî dervişi olan Zekâi Dede, saraya bağlı bir müzisyen değildir. Zaten ben sarayın müzikîyi kalp edebi olarak gören insanlar için uzak kalınması gereken bir yer olduğunu düşünüyorum. Zekâi Dede, bunu başarabilmiş ve maneviyatını çok iyi muhafaza etmiş bir bestekârdır. Bestelemiş olduğu Âyin-i Şeriflerde hissedilen derinlik ne ise aynı derinliğin izlerini en küçük formdaki eserlerinde de görmek mümkündür. Zekâi Dede'nin hiçbir eserinde zorunlu bir makâm ve geçki uygulaması görülmemektedir. Ancak aynı dönemlerde yaşamış olan Dede Efendi, Küçük Mehmet Ağa ve Hacı Ârif Bey gibi besteciler, dönem şartlarına uygun olarak ve muhatabına göre eserler ortaya koymuşlardır. Bu durum doğal görülmesi gereken sosyal bir süreçtir. Çünkü toplumun Batılılaşma süreci etkisiyle müzik algıları değişmiş ve bir küçülmeye gitmiştir. Genel olarak eserlerinde içselleşmiş bir makâm duygusuyla hareket eden Zekâi Dede'nin makâm ve geçki uygulamaları, tamamen kendi anlayışı doğrultusunda oluşmakta ve hatta kendi yaşantısı ile ilgili önemli ipuçlarını bizlere yansıtmaktadır".

Zekâi Dede'nin eserlerindeki makâm ve geçki uygulamalarının, aynı makâmdan daha önce bestelenmiş, başkâ bestekârların eserlerinden ne gibi farklılıklar gösterdiği konusunda görüşlerine başvurulmuş uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin özgün bestecilik kimliği taşıdığını belirtmişler. Ayrıca çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin özgün bestecilik kimliğinin yanında klâsik üslûp anlayışını eserlerinde yansıttığı konusunda birleşmişlerdir. Araştırma sonucunda ortaya çıkan bu iki tema birlikte değerlendirildiğinde; Zekâi Dede'nin eserlerindeki makâm ve geçki uygulamalarında, klâsik ezgi anlayışının dışında farklı ezgi aralıklarının kullanıldığı, takılı ve az kullanılan makâmları tercih etmesi ile birlikte klâsik üslûbun yanında neo-klâsik üslûbun zenginliklerinden yararlandığı, kadîm müzik kurallarına bağlı kalmasının yanında sürpriz geçki, modülasyon, ritmik efektlerle birlikte ses efektlerini eserlerinde bir arada kullandığı, makâm sirkülasyonları ile birlikte modülasyon yaparak makâm kullanımı imkânlarını geliştirdiği ortaya çıkmaktadır.

**Zekâi Dede'nin Makâm Eğitime Faydaları:** Zekâi Dede'nin beste formunda bestelemiş olduğu eserlerindeki makâm kullanımının, genel seyir özelliklerinin anlaşılmasında kolaylık sağlayıp sağlamadığı sorulmuş. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin bestelerinin, kullanılan makâmın seyir özelliklerini çok açık bir şekilde ortaya koyduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

"Zekâi Dede, eserlerinde makâmı öyle güzel uygulamış ki sadece eserin seyir karakteristiği o makâmı anlamanıza yetiyor zaten".

(2,19,K):

"Çok kolaylık sağlamaktadır. Lisans seviyesinde, nazariyat dersinde, bir makâm ortaya konulacak, örnek getirilecekse Zekâi Dede çok uygundur bunun için. Kadîm müzik kurallarının dışına çıkmaz Zekâi Dede".

(4,45,T):

"Zekâi Dede'nin eserleri bize makâm anlatıyor. Ahmet Avni Konuk ve Rauf Yektâ Bey Zekâi Dede'nin öğrencileridir. Ahmet Avni Konuk'un yüz on dokuz makâmdan oluşan 'Makâmât-ı Fihrist' isimli



eseri var. Rauf Yektâ Bey nazariyatçıdır aynı zamanda. Bu iki isim Zekâi Dede'nin eserleriyle yetiştiler".

(5,14,B):

"Çok büyük kolaylık sağlar. Zekâi Dede gibi büyük bestecilerin şöyle bir özelliği var; Klâsik eserlere baktığımız zaman çok tane tane olduğunu görürsünüz. Öyle çok fazla oyun yoktur. Bizim oyun sandığımız şeyler onların duygu yansımalarıdır. Zekâi Dede'nin herhangi bir bestesini elimize aldığımızda aynı anda müziğimizle ilgili bütün temel taşların sanki bir sergisi olduğunu görürüz. Örneğin; Bayâti eserinde, Bayâtinin seyir özellikleri anlaşılabilir ve bittiği vakit Bayâti duygusu sizde kalıyor. Yani ardından hemen yeni bir Bayâti talep ediyor. Zekâi Dede'nin bir eserini, yetkin birisinden sadece nota üzerinden değil ezber ve usulle beraber, güftesini çok iyi kavrayarak, içselleştirene kadar meşk ettiğinizde bu sizin için adeta bir derstir. Önemli bir ders".

Bununla birlikte çalışma grubunda yer alan yalnızca bir uzman kişi, Zekâi Dede'nin eserlerinin seyir özellikleri yönünden, genel makâm seyri özelliklerinden daha üst bir seviyede olduğunu ve genel seyir özelliklerinin anlaşılabilmesi için daha naif, daha metodolojik eserler seçilmesinin uygun olduğunu belirtmiştir.

(3,45,Ü):

"Genel seyir özellikleri dediğiniz zaman; Örneğin Rast esere göre değerlendirdiğimizde, bunun bir üst referans, bunun bir üst Rast olduğunu görürüz. Temel eğitim bakımından Rast'a örnek oluşturacak daha naif veya metodolojik temel eserler bulabiliriz. Zekâi Dede, bir kompozisyonel gelişim fikri, bir developman, makâm olgunluğunun eriştiği erişebileceği nokta olarak, kendi bestekârlık dehâsı içerisinde makâmaların erişebileceği sınırları bize göstermiştir. Süznâk bestesine baktığımızda; XIX. yüzyıla nazaran daha sınırları zorlayan, belki biraz daha net renkler kullanan, yani bir tür ekspresyonist bir tavır görürüz".

Görüşlerine başvurulmuş uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin bestelerindeki makâm uygulamalarının, genel seyir özelliklerinin anlaşılmasında kolaylık sağlayacağı düşüncesinde birleşmişlerdir. Zekâi Dede, meşk silsilesi içinde yetişmiş bir bestekârdır ve eserlerini ortaya koyarken de meşk yoluyla öğrenmiş olduğu makâm bilgilerinden faydalanmıştır. Dolayısıyla beste formundaki eserlerinin makâm seyirleri, nazari bilgileri değil, çoğunlukla kendinden önce bestelenmiş aynı makâmdan eserlerin seyir özelliklerine dayanmaktadır. Zekâi Dede'nin eserlerinde İsmail Dede Efendi'den ve klâsik üsluptan kazandığı şeyleri görmek mümkündür. Bunun yanında, İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde, makâm seyri uygulamaları, nazari anlatımların dışında kalabilmektedir. Ancak Zekâi Dede'nin kadim müzik kurallarına bağlılığı, eserlerinde makâm seyirlerinin rahatlıkla anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Zekâi Dede ve klâsik üslupta yetişmiş diğer bestecilerden motomot bir bakış açısıyla nazari bilgilerde anlatılan gibi bir seyir anlayışı beklemek yanlış olacaktır. Zekâi Dede'nin özellikle beste formundaki eserleri makâm seyirlerinin anlaşılmasında kolaylık sağlayabildiği gibi, makâm uygulamalarında kullanmış olduğu bir takım geçki ve modülasyonlar, Zekâi Dede'nin makâmı ve seyri nasıl özümlediğini ortaya çıkartan şeylerdir. Zekâi Dede'nin kendi makâm anlayışıdır.

**Zekâi Dede ve Klâsik Dönem Makâm Anlayışı:** Zekâi Dede'nin yaşamış olduğu döneme ait makâm anlayışının beste formundaki eserlerinden görülüp görülmediği sorulmuştur. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin beste formundaki

eserlerinde, kendi döneminin makâm anlayışından çok, kendinden önceki dönemin klâsik makâm anlayışının görüldüğünü belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

"Doğru, görülmektedir. Ama bir de şu var; Zekâî Dede bestelerinde, hem ustasından aldıklarını, ustasının klâsik üslûptan süzerek getirdiklerini kullanmış, hem de makâm anlayışında ilaveler yapmıştır. İlâvelerden kastımız dejenere etmek anlamında değil; Klâsik üslûbu sürdürerek dönemler arasındaki bağlantıyı kurabilme adına yenilikler katmış. Ama bu yenilikler, ne o klâsik çizgiyi, ne o dönemin makâm anlayışını dejenere etmemiş ya da bozmamış".

(2,19,K):

"Mesela Zekâî Dede'nin Rast bestesinde bir Hacı Ârif Bey'lik duyuyor muyuz? Yani o dönemin hâkim tavrı o tarz. Hacı Ârif Bey, Bimen Şen, Lem'i Atlı, aynı örgü içerisinde. Ben Zekâî Dede'de pek böyle bir şey göremiyorum".

(4,45,T):

"Zekâî Dede, Hacı Ârif Bey ile çağdaş biliyorsunuz. Ama Zekâî Dede'nin nazarî anlayışı Dede Efendi'den geliyor. Zekâî Dede'nin yaşamış olduğu dönemde makâm anlayışlarında artık yavaş yavaş değişimler oluyor. Makâmlarda değişimler olmuş, yeni makâmlar ortaya çıkmış. Yeni anlayışı Zekâî Dede'de pek göremiyorum. Daha çok önceki dönemin etkisi var. Şarkı formunda yaptığı eserler, küçük formda yaptığı eserler olmuş. Ama bütünüyle bakarsak Zekâî Dede, eskiye bağlı, Hacı Fâik'de de görüyoruz bunu, bunlar eskiden kopmamışlar".

Bununla birlikte çalışma grubunda yer alan bir uzman kişi, Zekâî Dede'nin beste formundaki eserlerinde, yaşamış olduğu dönemin makâm anlayışının bütünüyle görülmekte olduğunu belirtmiştir.

(3,45,Ü):

"Zekâî Dede'nin yaşamış olduğu döneme ait makâm anlayışı, beste formundaki eserlerinde bence tamamıyla görülmektedir. Örneğin; Hicâzkâr, Mâhûr gibi seçilen makâmlar itibari ile bu anlaşılmaktadır. Bunun yanında Nevâ, Karcığâr gibi klâsik makâmları da kullanmıştır. Örneğin; Muhayyerkürdî bestelerinde tamamen bir Muhayyer Sünbüle işleniş var, makâmın o dönemdeki işleniş. Astik Ağa'da bile olmayan bir Muhayyerkürdî anlayışını -çünkü III. Selim de öyle kullanıyor- Zekâî Dede'de görüyoruz".

Çalışma grubunda yer alan bir uzman kişi de Zekâî Dede'nin, beste formundaki eserlerinde klâsik dönem anlayışı ve kendi döneminin makâm anlayışının yanında kendi yorumunu geliştirmiş bir bestekâr olduğunu belirtmiştir.

(5,14,B):

"Üstâdını örnekleyerek, temessül ederek daha sonra kendi yorumunu geliştirmiş bir bestekâr olduğu için kendinden öncekileri geliştirmiş bir insan. Biz Dede Efendi'de de onu görüyoruz. Dede Efendi, makâm anlayışında sabit kalmak üzere, o makâmın dünyası içindeki çok farklı pırıltıları keşfedebiliyor, bunu gösterebiliyor".

Görüşlerine başvurulmuş uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâî Dede'nin, bestelerinde kendi döneminden çok kendinden önceki dönemin klâsik makâm anlayışını yansıttığı konusunda birleşmişlerdir. Ancak bir uzman kişi, Zekâî Dede'nin, bestelerinde kendi döneminin makâm anlayışını yansıttığını, bir diğer kişi de Zekâî Dede'nin, bestelerinde önceki dönemden anladıklarıyla beraber kendi yorumunu geliştirdiğini belirtmiştir.

Araştırmanın makâm incelemelerinden elde edilen bulgulara göre; Zekâî Dede'nin Aşîrân, Büselik ve Kürdî takılı makâmları, önceki dönem, kendi dönemi ve kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına

uygun şekilde kullandığı ortaya çıkmıştır. Bu takılı makâmların seyir özellikleri, birinci nevi ve ikinci nevi olmak üzere iki şekilde incelenmiştir. Buna göre; Zekâi Dede'nin bestelerinde Bayâtibüselik, Hicâzaşîrân, Hüseyنياşîrân, Mâhûrbüselik, Nevâbüselik ve Nevâkürdî makâmları birinci nevi seyir kurallarına uymaktadır. Acemaşîrân, Hisârbüselik ve Şehnâzbüselik makâmlarının kullanımı ise ikinci nevi seyir kurallarını göstermektedir. Bununla birlikte Acemkürdî kullanımı her iki nevideki seyir kurallarına uymaktadır. Zekâi Dede'nin Muhayyerkürdî makâmını, kendinden önceki ve kendi dönemi içerisindeki makâm anlayışlarından farklı bir anlayışta kullandığı görülmektedir. Kendinden sonraki dönem olan XX. yüzyılda Arel, Muhayyerkürdî makâmını Zekâi Dede'nin kullanımına uygun bir tarifile açıklamış ve ikinci nevi Muhayyerkürdî seyri olarak göstermiştir.

Zekâi Dede'nin Bayâti, Ferahnâk, Hüzzâm, Sipihir bestelerindeki makâm uygulamaları kendi döneminin makâm anlayışını yansıtmaktadır. Bu dönem yapılan makâm tarifleri, eserlerin seyir özellikleriyle örtüşmektedir. Acem, Hicâzkâr, Sûznâk ve Uşşâk bestelerdeki makâm uygulamalarının ise hem kendi döneminin hem de kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygun olduğu görülmektedir. Gerdâniye ve Sabâ bestelerdeki makâm uygulamaları kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygun olmakla birlikte, Muhayyer, Rast ve Tâhir bestelerin makâm uygulamaları kendinden önceki dönemin makâm anlayışını yansıtmaktadır. Dilkeşhâverân bestelerin makâm uygulamaları kendi döneminden önceki dönemlerle birlikte hem kendi döneminin hem de kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygundur. Evç bestenin makâm uygulaması ise dönemlere göre kendini belli eden makâm anlayışlarının dışında bir anlayış içerisinde oluşturulmuş, dönemlere göre yapılan nazari anlatımların yetersiz kaldığı görülmüştür.

**Nazarî Bilgilerin Yetersizliği:** Zekâi Dede'nin beste formunda bestelemiş olduğu eserlerin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanıp açıklanamayacağı konusunda görüşlerine başvuru uzman kişilerin çoğunluğunun, günümüz nazari bilgilerinin bestelerin makâm seyirlerini açıklamakta yetersiz kaldığını düşündükleri tespit edilmiştir.

(1,18,Ü):

"Şu an kullanılan sistem Arel-Ezgi sistemi. Daha önce de bahsettiğimiz üzere; makâmları, oluşturulmuş sistemin üzerine sıkıştırmaya çalışıyoruz. Bence bugün de bu yapılıyor. Nasıl ki notalarda görünen perdeleri öğrencilere uygulayarak gösteriyor isek, eserlerdeki icrâ şekillerini de dinletmeliyiz. Makâm anlayışlarını da, geçmişten günümüze kadar geldiği haliyle koruyup, onları sistematik hale getireceksek de kısır hale getirmeden, perde hassasiyeti ön planda tutulacak şekilde yazmalıyız. Türk müziği perde müziğidir. Makâm müziği değildir. Yani perdeyi basmadığınız zaman o makâmı seslendiremezsiniz. Dolayısıyla makâm tariflerinde de ilk önce perdeye yönelik bir çalışma yapmak lazım".

(3,45,Ü):

"Bir kısmını ne kadar açıklayabilerseniz açıklayabilirsiniz. Bugünkü makâm tarifleri, diğer bütün eserlerin makâm olgusunu anlayabilmemizde de yeterli değil. Temel, başlangıç teşkil eden yeni makâm nazariyesinin, yani makâm açıklamalarının bu ve önceki dönem eserlerinden istihraç edilecek pasajlarla yeniden tedvin edilip tanımlanmasına ihtiyaç var. Yani klâsik Rast tarifiyle deminki Rast Besteyi anlamak veyâ Bayâtibüselik terkiibini görmeden onu anlamak pek mümkün değil. Bu nazari anlatımlar ancak o makâmların makâm anlayışlarını pekiştirmek için bir yöntem olabilir".



(4,45,T):

"Tabi şimdi nazariyat olmadan bu işin eğitimini yapmak güç ama şu var; Nazariyat herşeyi ifade etmiyor. Anladığım kadarıyla bugünkü sistem, Batı notası kullanılmaya başlandıktan sonra bunu nasıl daha sistematik anlatırızı yaptı. Dörtlülerle, beşlilerle kolaylaştırdı. Ama bu arada da o dörtlü, beşlilerle anlatımda bazı şeyler eksik kaldı. Yani Hüseyin Sadettin Arel nazariyatını ben, ortaokul, lise düzeyindeki bir eğitime uygun görüyorum. Başlangıç açısından uygun görüyorum. Zekâi Dede'nin bu eserlerini T,K,S'lerle anlatmak mümkün mü? Nazariyat bir iskelettir ama bu eserler iskeletten ayrılmış. Yani bu eserler, nazariyatı tarif eder ama nazariyatı bunu tarif edemez. Nazariyat bu eserleri tarif etmekte az kalır. Günümüz nazariyatı biraz daha somutlaştırılmış, bir takım perdeleri gözardı etmiş. Nazariyat basit bir anlatımdır, ama eser nazariyatı anlatabildiği gibi nazariyatla mukayese edilemeyecek kadar da geniş perspektiftedir"

(5,14,B):

"Makâm anlayışımızın yıpranmasının en önemli sebeplerinden birisi perde anlayışının yıpranmasıdır. Biz perde üzerinde çok durmuyoruz. Kimse kusura bakmasın, perde yok oldu maalesef. Makâm kavramı da aynı şekilde bozuldu. Çünkü makâmın kendi içindeki o zenginliği teorik gereklerle sınırlandırıldı. Çünkü sığmıyor başka türlü. Ekrem Karadeniz, konuyu başka türlü ele aldı, o da bu sıkıntının farkında, bir çare olsun diye. Ama onun da ayrı bir sorunu var. Yakın zamanlarda başka arkadaşlarımız bir takım hecelerle göstermeye çalıştılar. Bunların hiçbirisine gerek yok. Osmanlı notalarına baktığımız zaman bunları anlıyoruz; Hamparsum yazıyor orda. Şimdi sen alıyorsun onu, hiçbir arıza falan yok, satıra yazılmış harfler okuyorsun. Çünkü örneğin Bûselik makâmında hangi perdenin olması gerektiğini, seyrinin nasıl olması gerektiğini biliyorsun. Nereden biliyorsun? Eser geçtiğin için biliyorsun. Bu çok önemli birşey. Geleneğe bağlanmayı ve geleneği içselleştirmeyi gerektiren bir şey. Gelenekten bahsediyoruz, anlamını çok iyi bilmiyoruz, içerdiği şeyleri çok iyi bilmiyoruz. Bir kere onları yeniden hatırlamamız gerekiyor ve araya giren fetret döneminin, bu gibi işte sistemleştirme çabalarının eksik taraflarını bilmeye ihtiyacımız var. Netleşmeye ihtiyacımız var".

Bununla birlikte çalışma grubunda yer alan bir uzman kişi, Zekâi Dede'nin beste formunda bestelenmiş eserlerinin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanabileceğini, bu ikisinin birbirleriyle önemli derecede örtüşüğünü belirtmektedir.

(2,19,K):

"Çok rahat açıklanır, o onunla açıklanır, o da onunla açıklar. Soyut somutla tamamen örtüşür mü? Zekâi Dede'de çok daha kuvvetli örtüşür. Kural silsilesi ile bu estetik güzelliği örtebilirsiniz ya da çok azı dışarıda kalabilir. Bu nazari sistem, özellikle Şehnâzbûselik, Hisârbûselik, Rast, Bayâtibûselik takımlarına oturur şekildedir. Bu Zekâi Dede'den kaynaklanan birşeydir. Zekâi Dede, kadim kurallar çerçevesinde kalmış ve bir aykırılığı yoktur. Örneğin; Şevkefzâ anlatıyoruz, o nazari kuralları anlatan bir Şevkefzâ bulurum, onu öğrenciye veririm. Kömürcüzâde'nin bestesi bile olmaz çünkü Kömürcüzâde'nin bestesinde gerdâniye üzerinde farklı açılımlar var. Ama biz ne biliyoruz kadim bilgide; gerdâniye üzerinde Hicâz olur Şevkefzâda, başka açılımlar yapmaz. Kömürcüzâde'de olduğu gibi İsmail Dede Efendi'de de böyle espriler olur ama



Zekâi Dede'de böyle bir makâm tasarrufuna rastlayamazsınız. Dolayısıyla örter".

Zekâi Dede'nin beste formunda bestelemiş olduğu eserlerin, günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanamayacağı konusunda uzman kişilerin çoğunluğu birleşmişlerdir. Ancak bir uzman kişi, özellikle Zekâi Dede eserlerinin, nazari bilgilerle örtüşecek derecede kurallara uygun bir şekilde bestelendiğini belirtmiştir.

Araştırmada yer alan makâm incelemelerinden elde edilen bulgular, Zekâi Dede'nin bestelerinin çoğunda, uygulanan makâm seyri özelliklerinin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleriyle örtüşmediğini ortaya koymaktadır. Yirminci yüzyılda başlayan ve günümüzde devam eden Arel-Ezgi sisteminin (kuramsal sistem), günümüzde, uygulama için yeterli bir model gibi görünmediği düşünülmektedir. Arel-Ezgi sisteminin makâm kavramını sistematik hale getirerek seyir özellikleri açısından makâmları basit anlatımlarla ortaya koymuş olmaları, makâm eğitimi içerisinde bu sistemin sadece genel bir giriş niteliği taşıdığını göstermektedir. Her ne kadar makâm müziğinin temel dayanaklarına ters düşüldüğü görülse de, makâmların basite indirgenerek anlatılmasının makâm eğitiminin başlangıç aşamasında kolaylık sağladığı düşünülmektedir.

#### 7. SONUÇ VE ÖNERİLER (CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS)

"Türk Müsiki Makâm Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi" ni konu alan bu araştırmada cevap aranan sorulara ilişkin şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Araştırma sonucunda uzman kişilerin, makâm ve seyir kavramları ile birlikte Zekâi Dede'nin bestelerine ilişkin görüş ve uygulamaları aşağıda verilen on tema altında toplanmıştır.

- Klâsik eserlerin makâm seyri açısından önemi,
- Makâm öğretiminde meşk yöntemi,
- Makâm öğretiminde önerilen diğer yöntemler,
- Dönem şartlarının makâmlar üzerindeki etkileri,
- Zekâi Dede'nin özgün bestecilik kimliği,
- Zekâi Dede'nin klâsik üslûp anlayışı,
- Zekâi Dede'nin makâm eğitimine faydaları,
- Zekâi Dede ve klâsik dönem makâm anlayışı,
- Nazari bilgilerin yetersizliği.

Bu temalar altında toplanan görüş ve uygulamalar değerlendirildiğinde ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır;

Klâsik Türk müsiki makâm eğitiminde meşk sistemi, uygulanması gereken yöntemlerin başında gelmektedir. Meşk silsilesi içerisinde günümüze ulaşan eserler beraberinde makâm anlayışlarının da aktarılmasını sağlamıştır. Geçmişten günümüze bir takım ilavelerle değişim ve gelişim gösteren makâmlar, bestelenen klâsik eserlerde rahatlıkla görülebilmektedir. Zekâi Dede'nin eserlerinde İsmail Dede Efendi'den ve klâsik üslûptan kazandıklarını görmek mümkündür. Zekâi Dede, meşk silsilesi içinde yetişmiş bir bestekârdır ve eserlerini ortaya koyarken de meşk yoluyla öğrenmiş olduğu makâm bilgilerinden faydalanmıştır. Dolayısıyla beste formundaki eserlerinin makâm seyirleri, nazari bilgilere değil, çoğunlukla kendinden önce bestelenmiş aynı makâmdan eserlerin seyir özelliklerine dayanmaktadır. Arel-Ezgi sisteminin makâm kavramını sistematik hale getirerek seyir özellikleri açısından makâmları basit anlatımlarla ortaya koymuş olmaları, makâm eğitimi içerisinde bu sistemin sadece genel bir giriş niteliği taşıdığını göstermektedir. Zekâi Dede'nin özellikle beste formundaki eserleri makâm seyirlerinin anlaşılmasında kolaylık





sağlayabildiği gibi eserlerindeki makâm ve geçki uygulamalarında; klâsik ezgi anlayışının dışında farklı ezgi aralıklarını kullanmış olması, takılı ve az kullanılan makâmları tercih etmesi ile birlikte klâsik üslûbun yanında neo-klâsik üslûbun zenginliklerinden yararlanması, kadîm müzik kurallarına bağlı kalması, sürpriz geçki, modülasyon, ritmik efektlerle birlikte ses efektlerini eserlerinde bir arada kullanması ve makâm sirkülasyonları ile birlikte modülasyon yapması makâm kullanımının imkânlarını geliştirmiştir.

Zekâi Dede'nin beste formundaki eserlerinin, kendinden önceki dönemin, kendi döneminin ve kendinden sonraki dönemin nazari bilgileri ışığında değerlendirilmiş olması sonucunda makâm eğitiminde faydalanılması gereken bir kaynak ortaya çıkmıştır. Makâmların seyir karakteristiğinin, günümüze ulaşmış nazari bilgilerin dışında, klâsik döneme ait saz eserleri ve sözel eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılıp tanımlanabilir olması fikrinden yola çıkılarak oluşturulan bu araştırmada, Zekâi Dede'nin makâm anlayışının ortaya çıkması, dönemlere göre kendi makâm anlayışlarını ortaya koyan nazari anlatımların eksik veya yanlış yönlerini ortaya çıkarmıştır.

Araştırmada ortaya çıkan bir diğer sonuç da; Zekâi Dede'nin Acem makâmındaki bestelerinin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanamayacağıdır. Buna göre; makâm eğitiminde geçilen eserlerin kendi döneminin haricinde önceki dönem ve sonraki dönem nazari bilgileriyle mukayese etme zorunluluğu doğmaktadır. Ayrıca geçilen her eserde, uygulanan makâm seyirlerinde bestecinin kendi makâm anlayışını da eserine yansıtmış olabileceği düşüncesi ile hareket edilerek, makâm seyirlerinin buna göre değerlendirilmesi gerekmektedir. Zekâi Dede'nin Acem besteleri üzerindeki makâm incelemeleri, Zekâi Dede'nin makâm uygulamalarını ortaya koymaktadır. "Zekâi Dede'nin Acem bestelerine göre kullanmış olduğu makâm nasıl anlatılabilir?" şeklinde bir soruya karşılık olarak yeni makâm anlatımı geliştirilmiş, bu makâm anlatımında perde hassasiyeti ön planda tutulmuştur. Perdeye yönelik ifadelerle oluşturulan makâm anlatımının, makâm seyrinin anlaşılmasız yönlerini ve makâm anlatımları arasındaki farklılıklardan kaynaklanan belirsizlikleri ortadan kaldırdığı düşünülmektedir.

Zekâi Dede'nin Acem besteleri üzerinde yapılan makâm incelemeleri, araştırmayı Zekâi Dede'nin makâm anlayışını ortaya koyan bir sonuca götürmüştür. Makâm anlatımlarında makâmın güçlüsü olarak gösterilen perdelerin, Zekâi Dede'nin bestelerindeki seyir özellikleri içerisinde değişkenlik gösterebildiği görülmüştür. Dolayısıyla makâm eğitiminde teorik olarak gösterilen güçlü ve asma kalış perdelerinin eserlere göre değişkenlik gösterebileceği göz önünde bulundurulmalı ve ona göre anlatılmalıdır. Günümüz makâm eğitiminde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre; Çargâh beşli ve dörtlülerini, Çargâh dizisini ve Çargâh çeşnisini içinde barındıran bütün makâmlarda kullanılan perde ve çeşniler, Zekâi Dede'nin Acem bestelerinde Nigâr seyri olarak değerlendirilmiştir. Nigâr makâmı bugün hiç kullanılmayan makâmlar içerisinde yer almakta ise de seyir ve çeşni özellikleri ile bazı makâmların seyir özelliklerinin açıklanmasında önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bu gibi az kullanılan makâmlar başka makâmların seyir özelliklerinin açıklanmasına fayda sağlamaktadırlar ve makâm eğitiminde bu makâmların bilinmesinin önemli olacağı düşünülmektedir.

Bu araştırmada, makâm eğitiminde öncelikle klâsik eserler üzerinde makâm seyrine yönelik inceleme çalışmalarının yapılması ve bu incelemelerin nazari bilgiler dahilinde değerlendirilmesinin gerekli olduğu belirlenmiştir. Eserler nazariyatın çıkış noktasıdır. Nazariyat eserlere göre oluşturulan bir sistemdir. Eserlerin nazari bilgilere dayanma zorunluluğu olmamasına karşılık nazari bilgilerin eserlere ve eserlerde makâm seyri özelliklerine dayalı oluşturulması gerekmektedir. Nazari bilgiler içerisinde, makâmların perdeye yönelik

ifadelerle anlatımlarına yer verilmeli, makâm algılama ve çözümleme sistemine yönelik yeni metodlar geliştirilmelidir. Geçmiş dönemlerdeki makâm anlayışlarının korunduğu ve makâm anlatımlarının daha çok perde üzerinden oluşturulduğu bir sistemin, meşk sistemi ile birlikte uygulandığında makâm eğitimi için daha sağlıklı ve faydalı olacağı düşünülmektedir.

Türk müzikîsi alanında yapılan araştırmaların incelenmesi sonucunda; geçmişten günümüze miras olarak gelen klâsik Türk müzikîsi eserleri üzerinde inceleme konusu makâm analizi olan çalışmaların yeterli sayıda olmadığı görülmüştür. Özellikle Zekâi Dede'nin beste formunda ve Acem makâmındaki eserleri üzerinde makâm analizine yönelik bir çalışmanın bulunmadığı belirlenmiştir ve bu araştırma alandaki boşluğa katkı sağlaması yönünden önemlidir. Çalışmanın, Türk müzikîsi alanında yapılacak olan makâm ve seyir ile ilgili diğer çalışmalara, konunun daha iyi anlaşılması açısından yardımcı olacağı; Çalışmada yeni oluşturulan makâm anlatımları ve seyir örneklerinin nazariyat ve solfej derslerine kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir. Türk müzikîsinde, klâsik eserler üzerinde yapılacak özverili çalışmalar, müzikî nazariyatı alanında pek çok bilgi açığının tamamlanmasına, makâm ve seyir kavramlarıyla ilgili yanlışlıkların düzeltilmesine yardımcı olacaktır.

#### KAYNAKLAR (REFERENCES)

- Akdoğu, O., (1993). Hüseyin Sâdettin Arel "Türk Müzikîsi Nazariyatı Dersleri". Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksoy, B., (2008). Geçmişin Müzikî Mirasına Bakışlar. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C., (1987). Klasik Türk Müzikîsi Üzerine Denemeler. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, C., (1992). Zekâi Dede Zâde Hâfız Ahmet Efendi (Irsoy), Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası. Zaman, Mekân, Müzik(s.141-162). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Çelik, B.B., (2001). Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi. Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ekiz, D., (2003). Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metodlarına Giriş. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ezgi, S.Z., (1933). Nazari ve Ameli Türk Müzikîsi (C.I). İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Judetz, E.P., (2002). Tanbûrî Küçük Artın, A Musıcal Treatise Of The Eighteenth Century. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karadeniz, M.E., (1983). Türk Müzikîsinin Nazariye ve Esasları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N., (2007). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın.
- Kaygusuz, N., (2006). Muallimîsmail Hakkı Bey ve Müzikî Tekâmül Dersleri. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Kutluğ, Y.F., (2000). Türk Musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Say, A., (1998). Türkiye'nin Müzik Atlası. İstanbul: Borusan Kültür Sanat Yayınları.
- Tanrıkorur, C., (2003). Müzik Kültür Dil. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C., (2004). Türk Müzik Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları.



- 
- Tırışkan, A.G., (2000). Hâşim Bey'in Edvârı. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
  - Tura, Y., (1988). Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.
  - Tura, Y., (2001). Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (C.I). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
  - Tura, Y., (2006). Tedkik ü Tahkik, Abdülbâki Nâsır Dede. İstanbul: Pan Yayıncılık.
  - Uz, K., (1954). Mûsikî Istılâhatı (Haz: Gültekin Oransay). Ankara: Küğ Yayını.
  - Yıldırım, A. ve Şimşek, H., (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.