



GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



Araştırma Makalesi • Research Article

20. Yüzyıl Bestekârlarından Leon Hancıyan ve Karcıgar Makamındaki Eserlerinin Makamsal Tahlili

Maqam Analysis of Leon Hancıyan, One of the 20th Century Composers, and His Works in the Karcıgar Maqam

Seda YALMAN^{a*}

^a Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, Malatya / TÜRKİYE
ORCID: 0000-0002-8035-8031

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 13 Haziran 2024

Kabul tarihi: 24 Ekim 2024

Anahtar Kelimeler:

Leon Hancıyan,
Makam analizi,
Şarkı.

ÖZ

20. Yüzyıl Türk Müziğinin bestekârlarından olan Leon Hancıyan birçok formda eser besteleyerek klasik Türk Müziği repertuarının gelişip zenginleşmesine büyük katkılarda bulunmuş önemli bir musikişinastır. Müziğinin inceliklerini, nazari ve pratik yönlerini kendi kendine öğrenmesinin yanı sıra, bildiği eserlerin fazlalığıyla tanınmıştır. O dönemin yetişmiş ve ün yapmış musikişinastlarının büyük çoğunluğunun ders aldığı Leon Hancıyan, 19. ve 20. yy. başlarında yaşamış olan birtakım bestecilerimizin çalışmalarına nitelikli bir kaynak olmuştur. Bu araştırma Türk Müziğinin yaygınlaşmasına önemli katkılarda bulunan Leon Hancıyan'ın şarkı formunda bestelenen Karcıgar makamındaki üç eserinin makam unsurları açısından tahlilini ve de hayatına, eserlerine yönelik bilgilere ilişkin değerlendirmeleri kapsamaktadır. Nitel araştırma yöntemi ile incelenen bu çalışmada ulaşılan veriler, doküman tahlili ile yüzde hesabı ve makam tahlili yapılarak incelenmiştir. Araştırmada, Onur Akdoğan'ın makam analizi yöntemi uygulanmıştır. Araştırma sonucunda Hancıyan'ın en çok Şarkı formunda eserinin bulunduğu, eserlerinde en çok Aksak Semai usulünü işlediği ve makam olarak en çok Suzinak makamını ele aldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Hancıyan'ın makamsal tavrının anlaşılması bakımından örnek alınan Karcıgar makamındaki eserleri makam unsurları yönünden tarih içerisindeki nazari tarifler ile mukayese edilmiştir. Bu karşılaştırmada Hancıyan'ın eserlerinin Kantemiroğlu'nun tarifi ile tam olarak uyum göstermediği, İsmail Hakkı Bey, Ekrem Karadeniz ve Tanburi Cemil Bey' in tarifleri ile çoğunlukla benzerlik gösterdiği, Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in tariflerinin de makam seyrinin anlaşılması bakımından önem arz eden perdelere bahsetmemesi yönüyle yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: June 13, 2024

Accepted: October 24, 2024

Keywords:

Leon Hancıyan,
Maqam analysis,
Song.

ABSTRACT

Leon Hancıyan, one of the composers of 20th century Turkish Music, is an important musician who has made great contributions to the development and enrichment of the classical Turkish Music repertoire by composing works in many forms. In addition to learning the subtleties, theoretical and practical aspects of music on his own, he is known for the abundance of works he knows. Leon Hancıyan, who was taken lessons by the majority of the musicians who were educated and became famous in that period, has been a qualified source for the works of some of our composers who lived in the early 19th and 20th centuries. This research includes the analysis of three works of Leon Hancıyan, who made significant contributions to the spread of Turkish Music, in Karcıgar makam, in terms of makam elements and evaluations regarding information about his life and works. The data obtained in this study, which was examined with the qualitative research method, were examined by document analysis, percentage calculation and makam analysis. In the research, Onur Akdoğan's makam analysis method was applied. As a result of the research, it was determined that Hancıyan had the most works in the Şarkı form, that he mostly worked on the Aksak Semai usul in his works, and that he mostly dealt with the Suzinak makam as a makam. In addition, Hancıyan's works in the Karcıgar makam, which was taken as an example in terms of understanding his makam attitude, were compared with the theoretical descriptions throughout history in terms of makam elements. In this comparison, it was determined that Hancıyan's works did not fully comply with Kantemiroğlu's description, that they mostly resembled the descriptions of İsmail Hakkı Bey, Ekrem Karadeniz and Tanburi Cemil Bey, and that the descriptions of Rauf Yekta, Suphi Ezgi and Hüseyin Sadeddin Arel were inadequate in terms of not mentioning the tones that are important in terms of understanding the makam progression.

* Sorumlu yazar/Corresponding author.
e-posta: s.mandollu@hotmail.com

EXTENDED ABSTRACT

Turkish music, 20th century at the beginning of the 19th century, it included modern innovations along with its tradition. During this period, musical associations as well as educational and performance institutions were established in order to encourage public participation in music.

The melodic and rhythmic structure of Western music is reflected in the works. Regular musical activities in mansions and houses have become popular, and fasıl music has developed significantly.

During this period, Turkish Musical works moved to a different dimension in terms of structure. Works in the "large form" such as heavy semai, Yürük semai, beste, which have long chanting parts and where the syllables are composed with long melodic structures, have been replaced over time by works that can be performed more quickly, where the syllables are composed with either one or at most a few notes transferred to works. Works composed especially in the form of romantic songs gained importance in this period and were measured by smaller rhythms in structure. In this context, Suphi Ezgi expressed the song as follows: "The melodies of poems with four/five/six lines, usually performed without chanting, are called songs. Although it was seen in the magazines that in the past, songs in large scales such as Zincir, Türkîdarb, Berefşan, Sakil, Devrikebir, Darbı fetih were made, the songs we have today are measured in small rhythms such as Sofyan, Aksak, Türk Aksağı, Aksak Semai" (Ezgi, 1933, p.221).

20th century Great composers were trained in this region and made valuable contributions to Turkish Music by producing important works. Leon Hancıyan, one of the most important musicians of the 20th century in his time, became one of the important building blocks with the works he composed in various genres and his contributions to music. He taught many musicians who were educated in his time, became famous, were interested in performing and composing. 19th and 20th centuries. Leon Hancıyan, who is known as a serious bibliography of the works of many composers who lived in his era, has also been the source of many works of Hacı Arif Bey.

In this study, while Leon Hancıyan's life and musicality are examined and explained, an examination is made in terms of the modes and procedures he used in his compositions. As an example of his modal style, a maqam analysis of his composition in Song form and Karcıgar maqam was made.

The sub-problems identified in the research are as follows;

- Which type of form was most used in Leon Hancıyan's works?
- Which makams were used most in Leon Hancıyan's works?
- Which methods were used most in Leon Hancıyan's works?
- Which quartets, quintets, flavors and transitions were used in the sample works of the composer?
- Are the maqam elements of the composer's exemplary works in the Karcıgar maqam similar to the theoretical descriptions made throughout history?

While Leon Hancıyan's life and musicality are examined and explained in the research, the maqams, forms and modes he used in his compositions are classified in a table and it is aimed to reveal in which maqam, form and style he composed the most and least. In addition, in order to be an example for determining the composer's maqam attitude, his well-known work in the Song form in the Karcıgar maqam, "I Don't Know Where in Safâ Neş'e Bu Ömrün", and his other two works in the Song form in the Karcıgar maqam should be analyzed in mode and compared with the theoretical definitions of the maqam in question throughout history. is targeted.

The research is important in terms of the lack of sufficient resources regarding Leon Hancıyan's works and understanding the composer's approach to the theory of the Karcıgar mode.

Onur Akdoğu's maqam analysis technique was used in the analysis of the works in the Karcıgar maqam, which were analyzed in terms of maqam in the study. Akdoğu (1996, p.126-127) stated that the maqam analysis of a work can be achieved by determining the maqam series, quartets, quintets, flavors and transitions used in the work, and by determining the suitability of the maqam in question with classical navigational features.

As a result of the study, it was determined that Leon Hancıyan composed the most songs in the Song form in terms of form, used the Aksak Semai style the most in terms of style in his works, and performed the Suzinak mode the most among the Turkish music modes.

As a result of the research, it was determined that Leon Hancıyan composed the most songs in the Song form in terms of form, used the Aksak Semai style the most in terms of style in his works, and performed the Suzinak mode the most among the Turkish music modes.

When Hancıyan's works in the Karcıgar maqam, which are taken as an example in terms of understanding his maqam style, are analyzed in maqam, the maqam is generally entered around the Neva fret, the deciding tone of the works is the Dügâh fret, and their equipment includes coma flat (Segâh fret) for the si fret and balance flat (Hisar fret) for the mi fret.) and it was seen that he took the balance sharp (Eviç pitch) for the f pitch. The works have expanded in tone to the Treble Çargâh pitch. When we look at the flavors in the work, it is seen that people like Hicazli in Neva, Nikrizli in Çargâh, Buselikli in Gerdaniye, Uşşaklı in Dügâh. When compared to theoretical explanations throughout history in terms of maqam elements, it does not fully comply with Kantemiroğlu's description, it mostly resembles the explanations of İsmail Hakkı Bey, Ekrem Karadeniz and Tanburi Cemil Bey, and in the explanations of Rauf Yekta, Suphi Ezgi and Hüseyin Sadeddin Arel, it is not compatible with the description of the maqam. There is no mention of curtains. It is important to understand the maqam flow. It was determined that this issue was insufficient.

Giriş

Türk müziği, 20. yüzyılın başında gelenekselliğiyle beraber çağdaş yenilikleri de içinde barındırmıştır. Bu dönemde halkın musikiye katılımını teşvik etmek gayesiyle eğitim ve icra kurumlarının yanı sıra mûsikî dernekleri kurulmuştur.

Batı müziğinin melodik ve ritmik olan yapısı eserlere aksettirilmiştir. Konak ve evlerde düzenli müzik faaliyetleri popüler hâle gelmiş, fasıl müziği önemli ölçüde gelişim göstermiştir.

Bu dönemde Türk Mûsikî eserleri yapı bakımından farklı bir boyuta taşınmıştır. Terennüm kısmı uzun olan, hecelerin uzun süren ezgisel yapılar ile bestelenmiş olduğu ağır semai, yürük semai, beste gibi “büyük formdaki” eserler zaman içerisinde yerlerini daha hızlı bir biçimde icra edilebilen, hecelerin ya bir ya da en çok birkaç nota ile bestelenmiş olduğu eserlere devretmiştir. Özellikle romantik şarkı formunda bestelenmiş eserler bu dönemde önem kazanmış ve yapı olarak daha küçük usullerle ölçülmüştür. Suphi Ezgi bu bağlamda şarkıyı şu şekilde ifade etmiştir: “Dört/beş/altı mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir, Türkîdarb, Berefşan, Sakîl, Devrikebir, Darbı fetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bugün elimizde mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türk Aksağı, Aksak Semai gibi ufak usullerle ölçülmüştür” (Ezgi, 1933, s.221).

20. yy.’da büyük bestekârlar yetişmiş ve önemli eserler üreterek Türk Müziğine kıymetli katkılarda bulunmuşlardır. Kendi dönemi 20. yüzyılın en önemli musikişinaslarından birisi olan Leon Hancıyan da çeşitli türde bestelediği eserleri ve musikiye olan katkılarıyla önemli yapı taşlarından birisi olmuştur. Döneminde yetişmiş, ün yapmış, icracılık ve bestekârlık ile ilgilenmiş çoğu musikişinasa hocalık yapmıştır. 19. ile 20. yy. başlarında yaşayan birçok bestekârın eserleri yönünden ciddi bir kaynakça niteliği ile bilinmekte olan Leon Hancıyan, Hacı Arif Bey’ in birçok eserine de kaynaklık etmiştir.



Resim 1: Leon Hancıyan

Bu çalışmada Leon Hancıyan’ın hayatı ve musikişinaslığı incelenip anlatılırken, bestelerinde kullandığı makamlar, formlar ve usuller tablo hâlinde sınıflandırılarak en çok ve en az hangi makam, form ve usulde beste yaptığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Ayrıca bestekârın makamsal tavrının belirlenmesine örnek olması açısından Karcıgar makamında olan Şarkı formundaki çok bilinen eseri “Bilmem ki Safâ Neş’e Bu Ömrün Neresinde” eseri ve

Karcıgar makamında olan Şarkı formundaki diğer iki eseri makamsal olarak tahlil edilip söz konusu olan makamın tarih içerisindeki nazari tanımlarıyla karşılaştırılması hedeflenmektedir.

Araştırma, Leon Hancıyan'ın eserlerine ilişkin yeterli kaynak bulunmaması ve bestekârın Karcıgar makamının nazariyatına yaklaşımını anlamak açısından önemlidir.

Araştırmanın belirlenen alt problemleri ise şu şekildedir;

1. Leon Hancıyan'ın eserlerinde en çok hangi form çeşidi kullanılmıştır?
2. Leon Hancıyan'ın eserlerinde en çok hangi makamlar kullanılmıştır?
3. Leon Hancıyan'ın eserlerinde en çok hangi usuller kullanılmıştır?
4. Bestekârın örnek verilen eserleri içerisinde hangi dörtlü, beşli, çeşni ve geçkiler kullanılmıştır?
5. Bestekârın örnek verilen Karcıgar makamındaki eserlerinin makam unsurlarının tarih içerisinde yapılan nazari tarifler ile benzerliği bulunmakta mıdır?

Leon Hancıyan'ın Hayatı

İstanbul Hasköy'de Çıksalın semtinde doğmuş olan Leon Hancıyan, 1833'te hayata gözlerini açtığını söylemiş olsa da çeşitli kaynaklarda 1841, 1857 ve 1860'ta dünyaya geldiğine yönelik görüşler bulunmaktadır. Hancıyan küçükken ailesi İstanbul Üsküdar'a taşınmıştır. Orta öğrenimini tamamladıktan sonra dördüncü yıl Mekteb-i Tıbbiyye'yi bırakarak 1877-1878 Osmanlı ve Rus savaşına doktor olarak dahil olmuştur ve yüzbaşı rütbesine yükseltilmiştir.

Sultan II. Abdülhamid devrinin baskıcı tutumlarına katlanamayıp Bulgaristan'a kaçmıştır. Bulgaristan'da yaşadığı dönemde Sofya Konservatuvarı'nda bulunarak Türk Mûsikîsi dersleri vermiştir. İstanbul'a döndükten sonra tüm zamanını mûsikî çalışmalarına ayırmıştır.

Darülbeydi ve Darülelhan'ın kurucuları arasında yer almıştır (Songur, 1999, s. 20). Bir dönem Ermeni kiliselerinde koristlik görevini üstlenmiş ve Şark Musiki Cemiyeti'nin başkanlığını yapmıştır. Ancak son yıllarında yaşadığı zorluklarla mücadele ederken, 11 Temmuz 1947'de Bakırköy Akıl ve Ruh Hastalıkları Hastanesi'nde vefat etmiştir. Naaşı aynı semtteki Ermeni mezarlığına defnedilmiştir.

Musikişinaslığı

Leon Hancıyan, mûsikîye duymuş olduğu alaka münasebetiyle ordudan ayrılarak hayatının geri kalanını mûsikîye adamıştır. Gerek sarayda gerekse de Darülbeydi ve Darülelhan gibi yerlerde mûsikî dersleri vermiştir. Farklı kültürlere olan merakıyla Mısır, Bulgaristan ve Romanya gibi ülkeleri ziyaret etmiş ve Batı müziğinin yanı sıra Çin ve Japon müziği gibi farklı etnik kökenli müziklerle de ilgilenmiştir. Bir ses icracısı olmasının yanı sıra piyano ve keman da icra etmiştir (Papazyan, 1975, s. 19-20). Kısmen ud icra ettiği de söylenmektedir (Ak, 2014, s. 224). Bildiği çok sayıda eserle tanınmıştır.

İlk müzik derslerini papaz Kapriyel'den almış ve Hamparsum notasını öğrenmiş olan Hancıyan, Türk müziğine olan ilgisini Zekai Dede, Mutafzade Ahmed Efendi ve Yağlıkçı-zade Ahmed Efendi gibi ustalardan meşk yöntemi ile geliştirmiştir. Hatta Dellal-zade İsmail Efendi ve Dede Efendi gibi önemli isimleri tanıdığını iddia etmiştir.

Çağdaşları arasında Hacı Arif Bey'in yanı sıra birçok musikişinasla dostluk kurmuştur. Saraydan uzak kaldığı dönemlerde Hacı Arif Bey'e maddi sıkıntılarında destek olmuştur. Kazanmış olduğu haklı şöhret, üst düzey şahsiyetlerle tanışmasına, saraylarda ve konaklarda düzenlenen mûsikî meclislerine katılmasına olanak sağlamıştır. İtibarlı kişilerin yakın dostlarına, şehzadelere keman ve ud eğitimi vermiştir. Bu zamanda yetişen adından söz ettiren bestecilik yapan musikişinasların neredeyse tamamının Leon Hancıyan'dan ders aldığı söylenilebilir. 19. yy. ve 20. yy.'ın ilk zamanlarında hayatta olan bestecilerimizin bir kısmı için güvenilir bir kaynak olarak kabul edildiği bilinmektedir. Hamparsum notasını pek iyi seviyede bildiğinden dolayı ezberine aldığı her eseri bu notaya aktararak unutulmasının önüne geçmiştir.

Hacı Arif Bey'in başta olmak üzere birçok kişinin çoğu eseri ya şahsından alınmış ya da onun arşivinden edinilmiştir (Özalp, 2000, s. 89).

Besteleri

Bestekâr eserlerinde Suzinak, Hicaz, Hicazkâr, Nihavent, Karcıgar, Ferahfeza, Suzidil, Hüseyini, Neva, Nişaburek, Şehnaz Buselik, Beyati Araban, Ferahnak, Gülizar, Hüzam, Yegâh, Tahir Buselik gibi birçok farklı makam ve form kullanmıştır. Bu gibi makamlarda ve farklı formlarda eserler besteleyerek müzikîye önemli katkılarda bulunmuştur.

Tablo 1: Leon Hancıyan'ın Bestelerinin Form Yapıları, Usûlleri ve Güftekârları

BESTE ADI	MAKAM	GÜFTEKÂR	FORMU	USULÜ
Aceb Nazende Şuh-i Dil Sitansın	Suzinak	Nedim	Şarkı	Devr-i Hindi
Ah Felek Yıktın Dil-i (Abadımı-naşadımı)	Hicaz	Recaizade Mahmut Ekrem	Şarkı	Ağır Aksak
Ak Düşse Değil Kalmasa Bir Tel O Başında	Hicazkâr	?	Şarkı	Aksak
Bilmeden Esrarını Düştüm Ateş-i Aşka	Nihavent	?	Şarkı	Semai
Bilmem Ki Safa Neşe Bu Ömrün Neresinde	Karcıgar	Ahmet Rasim Bey	Şarkı	Türk Aksağı
Bugün Ey Meh Senin ile Gidelim	Ferahfeza	?	Şarkı	Türk Aksağı
Cana Gam-ı Aşkınla Perişan Gezer Oldum	Suzidil	?	Şarkı	Curcuna
Çoktan Beri Ey Bülbül-i Gülzar-ı Letafet	Karcıgar	?	Şarkı	Aksak
Elverir Cevrin Biraz Da Canib-i İltafa Gel	Suzinak	?	Şarkı	Müsemmen
Feleğin Ettikleri Canıma Kar Eyledi	Hicazkâr	?	Şarkı	Curcuna
Gör Bana Felek Neyledi	Hüseyini	?	Şarkı	Yürük Semai
Güzelsin Şah-ı Hubansın	Hicazkâr	?	Şarkı	Ağır Aksak
Medhal	Neva	-	Medhal	Düyek
Ne Hicre Takati Ne Vasla Kabiliyeti Var	Nihavent	?	Şarkı	Curcuna
Nihan Ettim Seni Sinem'de Ey Meh-Pare Canımsın	Hicazkâr	?	Ağır Semai	Aksak Semai
Peşrev	Nişaburek	-	Peşrev	Muhammes
Peşrev	Şehnaz Buselik	-	Peşrev	Muhammes
Peşrev	Suzinak	-	Peşrev	Muhammes
Sayd Eden Bu Kalb-i Meftunumu Çifte Benlidir	Hicaz	?	Şarkı	Müsemmen
Saz Semaisi	Beyati Araban	-	Saz Semaisi	Aksak Semai
Saz Semaisi	Ferahnak	-	Saz Semaisi	Aksak Semai

Saz Semaisi	Gülizar	-	Saz Semaisi	Aksak Semai
Saz Semaisi	Hicazkar	-	Saz Semaisi	Aksak Semai
Saz Semaisi	Hüseyini	-	Saz Semaisi	Aksak Semai
Saz Semaisi	Şehnaz Buselik	-	Saz Semaisi	Aksak Semai
Saz Semaisi	Suzidil	-	Saz Semaisi	Aksak Semai
Saz Semaisi	Suzinak	-	Saz Semaisi	Aksak
Şema-i Dildare Yaktım Gönülümü Sad Ah ile	Suzinak	-	Şarkı	Curcuna
Senden Yine Cana Sana Feryad Edeyim Ben	Hüzzam	-	Şarkı	Aksak
Yarın Bu Kadar Cevri Gelir Miydi Hayale	Yegâh	-	Şarkı	Aksak
Yetişir Kalmadı Takat Firkate	Karcıgar	-	Şarkı	Aksak
Zahm-dar-ı Hasretim Dağımla Yarem Dağlarım	Tahir Buselik	-	Beste	Devr-i Kebir

Leon Hancıyan'ın Bestelerinde Kullandığı Formlar

Şarkı Formu

Yavaşca'ya (2002, s.124) göre şarkı formu; Türk musikisinde bulunan küçük form yapısında olan eserler arasında en ehemmiyetlisidir. “Şarkı formunda beste yapmak için ele alınan güfteler genel olarak 4 mısralıdır. Bestekârlar güftenin 1. mısrası için bir müzik cümlesi, 2. mısrası için başka bir müzik cümlesi, 3. mısrası için daha farklı bir müzik cümlesi ve 4. mısrası içinse 2. mısrada işledikleri müzik cümlesini işlemişlerdir. Klasik Türk müziği literatüründe 1. müzik cümlesine “zemin”, 2. müzik cümlesine “nakarat”, 3. müzik cümlesine “meyan” ve 4. müzik cümlesine yine “nakarat” denir. Buna göre şarkı formu: “Zemin + Nakarat + Meyan + Nakarat” şeklinde olur” (Akbulut, 1990, s.12–13).

Türk musikisinde “şarkı” formunun 150’den fazla pek çok türü vardır. Yaygın olarak kullanılan 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 mısralı olanlarına şu isimler verilmiştir: 4 mısralı olan “murabbaa”, 5 mısralı olan, “muhammes”, 6 mısralı olan “müseddes”, 7 mısralı olan “müsebbâ”, 8 mısralı olan “müsemmen”, 9 mısralı olan “mütessâ”, 10 mısralı olan “muaşşer”, 12 mısralı olan “isnâaşer” adındadır (Özkan, 2013, s.111).

Beste Formu

Farsça kökenine bakıldığında “bağlanmış” manasını taşıyan beste, nağme ve sözlerin birbirine bağlanması anlamını karşılamaktadır (Özkan, 2013, s.105). Klasik Türk mûsikisinde ve fasıllarda Kâr’dan sonra gelen bir form türüdür. İcranın yapıldığı makamda kâr formu olmadığında, bulunduğu sıra peşrev formunun ardından gelen ilk sıradır (Yavaşca, 2002, s.474).

Bestelerin sözleri daima divan edebiyatının “gazel” türünden alınmış olup, dört mısradan oluşmaktadır. Dört mısradan oluşan, bu sebeple “dörtlü” manasına gelen besteye de “murabba beste” denilmektedir (Özkan, 2013, s.105).

Murabba besteler genel olarak dört bölümden (hânedan) meydana gelmektedir. Her bölümün sonunda bir terennüm bulunur, ancak bazen terennümsüz olanları da vardır. Dolayısıyla, murabba besteleri "terennümlü" ve "terennümsüz" olarak sınıflandırmak mümkündür (Yavaşca, 2002, s.474). Murabba beste türünden sonra bestenin bir de “nakış beste” türü vardır.

Bu tür bestelerde kuruluş genellikle iki hanedir. Birinci hanede, dört mısralı şiirin bir ve ikinci mısralarına bağlı terennüm yer alır. İkinci hanede ise üç ve dördüncü mısralar terennüme bağlanıp karara gider. Bu tarzda genellikle mısralar kısa, terennümler ise renkli, süslü ve uzun tutulur. Bazı nakış bestelerde iki mısra ile yetinilir. Birinci mısradan sonra uzun ve karara giden bir terennüm yer alır. Miyan hanede ise ikinci mısra söylenir, onu da son karara giden uzun bir terennüm takip eder. Bazı nakış besteler vardır ki ufak da olsa yapı değişiklikleri gösterirler (Yavaşca, 2002, s. 489).

Besteler genelde büyük usullerle ölçülmüşlerdir. Bazı besteler ise küçük usuldedir. Fakat besteler aksak usulde hiçbir zaman yazılmamıştır. Ağır usulde olanlar Birinci Beste olarak adlandırılırken, daha yürük usulde olanlar da İkinci Beste olarak tanımlanmaktadır (Özkan, 2013, s.105).

Peşrev (Pişrev)

Saz eserlerinin en büyük formu olan peşrev, Farsçadaki piş (ön) ve rev (giden) kelimelerinden gelmektedir ve buradan hareketle önde giden anlamını karşılamaktadır. Bu anlamdan gelen peşrevler fasıllarda da en başta çalınan saz eserleridir. Her bir bölümüne “hâne” denilir. Hânelerin sonunda da “teslim” yahut “mülazime” adı verilen, nağmeleri değişiklik göstermeyen bir bölüm vardır. Günümüzde genellikle “teslim” adı kullanılmaktadır. Peşrevlere verilen isimler, 1. Hâne’ de kullanılan makamların adından gelmektedir. Diğer bölümlerde farklı makamlara geçişler olabilir, ancak sonunda başlangıçtaki makama geri dönülür. Yaygın olarak peşrevlerin hâne sayısı 4 olsa da 2,5,6 hâneli peşrevler de az sayıda bulunmaktadır. Birtakım peşrevlerde 1. Hâne teslim olarak kullanılır ve her bir hâne’nin sonunda 1.hâne icra edilir (Özkan, 2013, s.98).

Ağır Semai

Ağır Semai formu klasik fasıllarda İkinci Beste sonrasında gelir. Her yönüyle Beste formuna benzerken, bir tek farklı yönü 6/4’lük olan Sengin Semâi, 6/2’lik olan Ağır Sengin Semâi, 10/8’lik olan Aksak Semâi, 10/4’lük olan Ağır Aksak Semâi usulünden mutlaka birinden olmalıdır. Besteler gibi Ağır Semâilerin de “Nakış Ağır Semai” türü vardır. Ağır semâilerde meyan yoktur ve bazı çeşitlerinde Terennüm vezinli kafiyelidir. Bu türler de genellikle “Nakış Ağır Semai” çeşidinde görülmektedir (Özkan, 2013, s.107).

Saz Semaisi

Türk müziğinde saz eserlerinin bir türü olan bu form, hane ve teslim kısımlarından meydana gelmektedir. Bu türün belirgin özelliği, aksak semai yani 10/8'lik usul ile bestelenmiş olmasıdır. Ayrıyeten, dördüncü hanede usul değişikliği yapmak da gelenek hâline gelmiştir (Akdoğan, 1995, s.285).

Saz semaisi hemen hemen her açıdan “peşrev” formu gibidir. Hem hâne ve mülâzime (teslim) bağlantısı hem de yarım karar ve tam karar açısından tamamen Peşrev ile aynı kurallara sahiptir. Fakat saz semailerinin baştan üç hânesi 10/8’lik Aksak Semai usulünde olmak zorundadır. Dördüncü hânesi ise daha hareketli olup, farklı olan bir usulde olmak zaruretindedir. Fakat 4.Hâne’de usul geçkisi yapmamış olan saz semailerini çeşitleri de vardır. Saz Semailerini Klasik fasıllarda en sonda çalınır (Özkan, 2013, s.99).

Saz Semaisi, tıpkı batı müziğinde olan konçerto formu gibi, enstrümanın tüm teknik niteliklerini aksettirir ve çalma tekniklerinde daha çok acelite gerektirir. Bu nedenle Türk müziğindeki Saz eseri türlerinden bir tanesi olan saz semaisi türünün ehemmiyeti epey fazladır (Kahyaoglu, 2011, s. 126).

Medhal

Ali Rıfat Çağatay tarafından geliştirilen bir saz eseri formu olan medhal, genellikle fasıl başlarında çalınmak üzere tasarlanmıştır ve peşrevin yerini almak amacıyla kullanılır. Bu eser

formunun peşrevden farkı, daha serbest bir yapıya sahip olmasıdır. Belirli bir hâne veya mülâzime bölünmesi bulunmadığı gibi, usulsüz olabilme ve kısa bir yapıda olma gibi özellikleri vardır. Bu nedenle, taksim veya bir hâne gibi peşrev yerine kullanılabilir. Ancak, Türk Musikisi'nde köklü bir tür olarak kabul edilmemiştir (Öztuna, 1974, s.16).

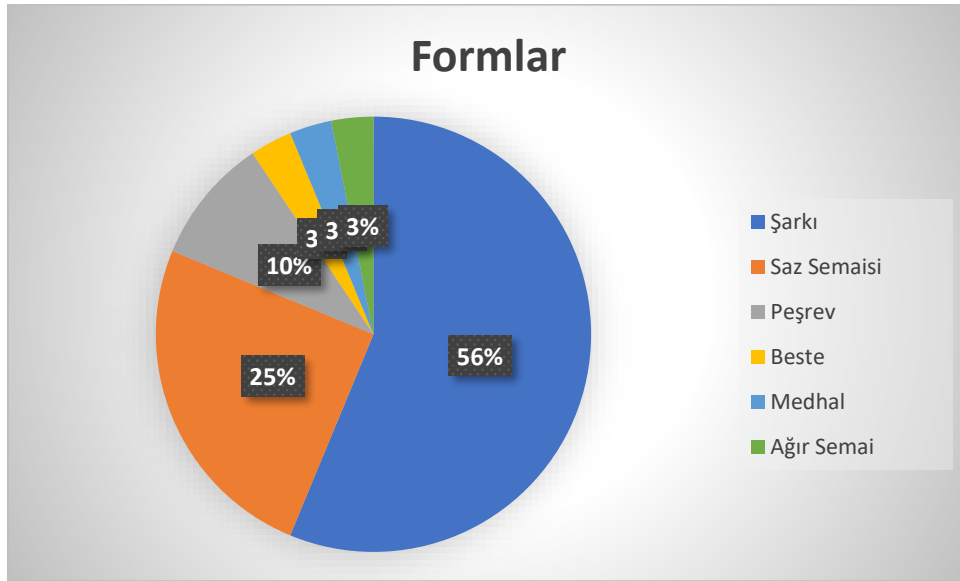
Yöntem

Araştırma, nitel bir yöntem ile ölçülmüş ve eserler doküman analizi tekniği ile tahlil edilmiştir. Büyüköztürk vd. (2017, s. 258-259) doküman analizi yönteminin, farklı kaynaklardan bir araya getirilen verilerin ilk başta analiz edilip kodlandığını ve sonrasında bu kodlamaların sentezlenerek bulgulara varıldığını açıklamıştır. Bu süreçte, sınırlı ölçüde istatistiksel tekniklerin kullanıldığı, ancak genellikle betimlemelerin esas alındığı belirtilmiştir. Ayrıca, nitel araştırmalarda elde edilen verilerin genel olarak içerik analizi yöntemi ile düzenlendiğini, bu yöntemin ise çoğunlukla sosyal bilimler dalında yazılmış olan metinler için ve belli başlı kurallar özelinde uygulandığını vurgulamıştır.

Çalışmada makamsal açıdan tahlil edilen Karcıgar makamındaki eserlerin analizinde Onur Akdoğu'nun makam analizi tekniği kullanılmıştır. Akdoğu (1996, s.126-127) bir eserin makamsal tahlilinin eserde işlenen makam dizileri, dördlü, beşli, çeşni ve geçkilerin belirlenmesiyle, söz konusu makamın klasik seyir özelliklerine uygunluğunun tespit edilmesiyle gerçekleşebileceğini ifade etmiştir.

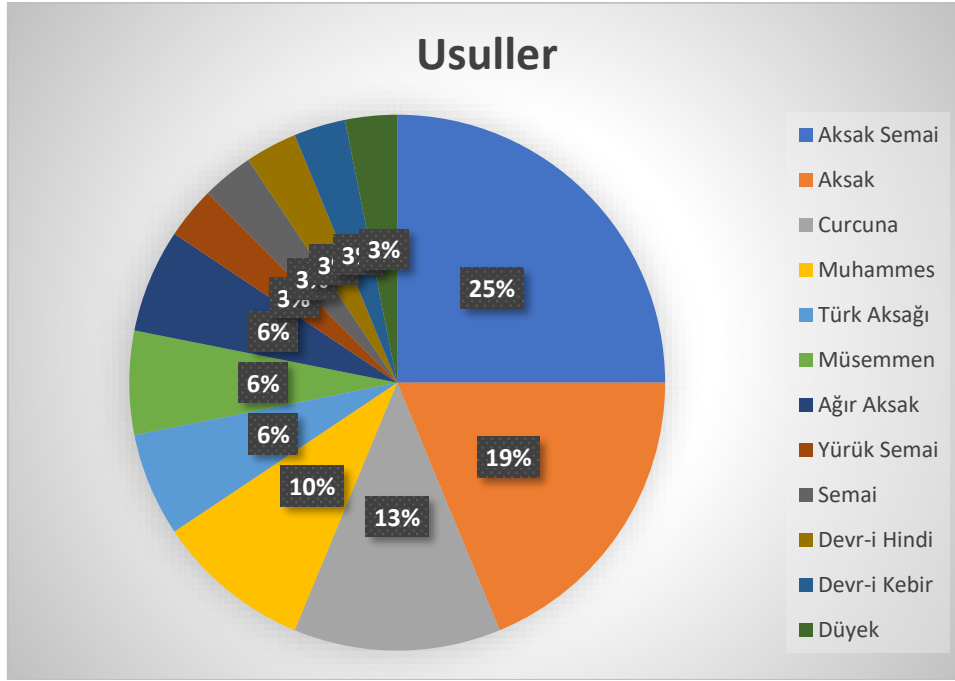
Konu ile alakalı bahsi geçen yöntem ile ilgili olan eserler tahlil edilip, tarih içerisindeki nazari tanımlarla ilgili makamın makam unsurlarının karşılaştırılması tablo hâlinde gösterilmiştir.

Bulgular ve Yorum



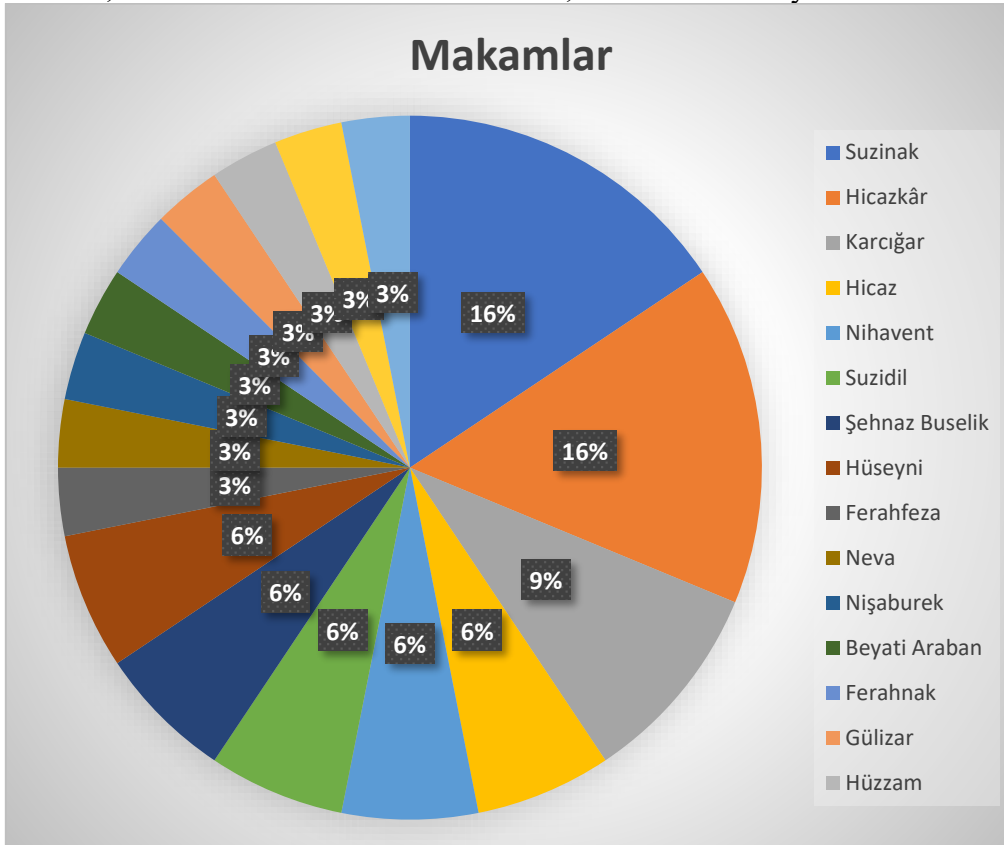
Şekil 1: Bestekârın eserlerinde kullandığı form türlerinin yüzdesi

Leon Hancıyan eserlerinde %56 oranı ile Şarkı formunu onun ardından %25 oranında Saz Semaisini, %10 oranında Peşrev formunu, %3 oranında Beste formunu, %3 oranında Medhâl formunu ve %3 oranında Ağır Semai formunu kullanmıştır.



Şekil 2: Bestekârın eserlerinde kullandığı usullerin yüzdesi

Leon Hancıyan eserlerinde %25 ile Aksak Semai usulünü onu takiben %19 oranında Aksak usulünü, %13 oranında Curcuna usulünü, %10 oranında Muhammes usulünü, %6 oranında Türk Aksağı usulünü, %6 oranında Müsemmen usulünü, %6 oranında Ağır Aksak usulünü, %3 oranında Yürük Semai usulünü, %3 oranında Semai usulünü, %3 oranında Devr-i Hindi usulünü, %3 oranında Devr-i Kebir usulünü, %3 oranında Düyek usulünü kullanmıştır.



Şekil 3: Bestekârın eserlerinde kullandığı makamların yüzdesi

Hancıyan, 17 farklı makamda eser bestelemiştir. Suzinak makamında 5 eser besteleyerek %16 oranın da Suzinak makamını kullanmıştır. Yine %16'lık bir oran ile Hicazkâr makamında 5 eser bestelemiştir. Ardından %9 oranında 3 eser ile Karcıgar makamında, %6 oranında 2 eser ile Hicaz makamında, %6 oranında 2 eser ile Nihavent makamında, %6 oranında 2 eser ile Suzidil makamında, %6 oranında 2 eser ile Şehnaz Buselik makamında, %6 oranında 2 eser ile Hüseyini makamında, %3 oranında 1 eser ile Ferahfeza makamında, %3 oranında 1 eser ile Neva makamında, %3 oranında 1 eser ile Nişaburek makamında, %3 oranında 1 eser ile Beyati Araban makamında, %3 oranında 1 eser ile Ferahnak makamında, %3 oranında 1 eser ile Gülizar makamında, %3 oranında 1 eser ile Hüzzam makamında, %3 oranında 1 eser ile Yegâh makamında, %3 oranında 1 eser ile Tahir Buselik makamında beste yapmıştır.

Şarkı Formundaki Karcıgar Eserlerin Makamsal Analizi

Bilmem ki Safâ Neş'e Bu Ömrün Neresinde

Eserin zeminine Çargâh perdesinden giriş yapılmış olup Neva perdesi civarında dolaşarak Neva üzerinde Hicaz beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır. Ardından üç ve dördüncü ölçülerde Karcıgar makamı seslerinde gezinerek inici bir hareketle karar perdesi olan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile tam karar yapılmıştır. Beşinci ve altıncı ölçüde Neva perdesinden hareketle Sünbüle perdesine kadar gidip Neva perdesine düşülmüştür. Sonrasında Muhayyer perdesinden birinci dolaptaki Dügâh perdesine kadar gelinerek Uşşak dörtlüsü ile kalış yapılmıştır. İkinci dolapta ise Neva perdesi üzerinde Hicaz beşlisi ile Muhayyer perdesine kadar çıkılarak Muhayyer perdesi ile nakarat kısmına bağlanılmıştır.

Nakaratta Tiz Çargâh perdesinden Çargâh perdesine gelinip Çargâh'ta Nikriz'li, devamında da Dügâh perdesinde gelinerek Uşşak dörtlüsü ile tam karar yapılmıştır. Gerdaniye perdesinden Çargâha düşerek Nikriz duyurduktan sonra Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesinde kalış yapıp birinci dolapta Neva'da Hicaz beşlisini gösterip Muhayyer perdesine kadar çıkmış, ikinci dolapta ise çıkıcı bir şekilde yerinde Hüseyini beşlisi ile Hüseyini perdesine varılmıştır.

Eserin devamında Karcıgar makamında gelenekselleşmiş olan Hüseyini perdesinden Hisar perdesine yapılan geçiş ile Neva perdesine düşülmüştür. Hisar perdesinden inici bir şekilde Dügâh perdesine Uşşak dörtlüsü ile düşülerek Dügâh perdesi vurgulanmıştır. Neva perdesinden Sünbüle perdesine kadar çıkılmış ve Neva'da Hicaz beşlisi ile Neva perdesine düşülmüştür. Neva perdesinden Muhayyer perdesine atlanarak Neva'da Hicaz beşlisi gösterilmiş ve Muhayyer perdesine çıkılarak nakarat kısmına bağlanılmıştır.

Aranagme kısmında Hisar perdesinden hareketle Karcıgar makamı seslerinde karışık gezinilip Sünbüle perdesine kadar çıkılmış ve Neva perdesine gelinerek Neva'da Hicâz beşlisi gösterilmiştir. Tekrardan Karcıgar makamı seslerinde gezinilip Uşşak dörtlüsü ile Dügâh'ta tam karar yapılmıştır.

Bilmem ki safâ neş'e bu ömrün neresinde

*Beste: Leon Hacıyan
Güfte: Ahmet Râsım Bey*

Türk Aksâğı

Bil mem ki sâ fa neş e bu öm
rün ne re sin de SAZ
de SAZ Şâd ol sa gö nül ba ri bi raz
son son ne fe sin de SAZ de SAZ
Hâ lâ e le mi yâ re ta ham mül
he ve sin de SAZ de SAZ

Aranâğme

Şekil 4: Bilmem ki Safâ Neş'e Bu Ömrün Neresinde

Yetişir Kalmadı Takat Yetişir Firkatine

Eserin zeminine Çargâh perdesinden giriş yapılmış olup Eviç perdesine kadar çıkılarak Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesine gelerek kalış yapılmıştır. Ardından üçüncü ölçüde Hisar perdesinden Gerdaniye perdesine kadar çıkılıp Çargâh perdesine doğru gelinerek Çargâh'ta Nikriz gösterilmiştir. Dördüncü ölçüde Çargâh perdesinden Gerdaniye perdesine atlanılıp Sünbüle perdesine kadar gidilerek Sünbüle ve Neva perdesi arasındaki seslerde dolaşılıp Neva'da Hicaz dörtlüsünü gösterip Gerdaniye'de kalış yapılmıştır. Buradan Muhayyer perdesine geçerek Muhayyer ve Çargâh perdesi arasındaki seslerde karışık gezinilip onuncu ölçüde Çargâh üzerinde Nikriz'li kalış yapılmıştır.

Eserin nakarat kısmına Hisar perdesi ile başlanılıp Neva ve Muhayyer perdesi arasındaki seslerde gezinilerek Gerdaniye perdesinde bir kalış yapılmıştır. Gerdaniye perdesinden devam edilerek Çargâh'ta Nikriz gösterilmiş ardından Neva'da Hicaz beşlisinin seslerinde gezinilip Gerdaniye üzerinde Buselik dörtlüsünün ilk üç derecesi duyurulmuştur. Devamında Neva'da Hicaz beşlisinin seslerinde gezinilip Neva üzerinde Hicaz'lı kalış yapılmıştır. Neva perdesinden Dügâh perdesine perde perde gelerek Uşşak dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

Yirmi üçüncü ölçüde Gerdaniye perdesine atlayarak bu perde vurgulanmış buradan hareketle Neva'da Hicaz seslerinde dolaşılıp Segâh perdesine kadar düşülüp Çargâh'ta kalış sağlanmıştır. Ardından Tiz Çargâh ve Segâh sesleri arasında gezinilip Segâh perdesindeki

Hüzzam beşlisi gösterilmiş sonrasında Dügâh perdesine Uşşak dörtlüsü ile düşülmüştür. Hisar perdesine atlanıp Neva perdesinde kalış sağlanmıştır.

Yirmi altıncı ölçüde Hisar perdesine geçilip Eviç ve Segâh arasındaki seslerde dolaşmış Çargâh perdesinde vurgulu bir kalış yapılmıştır. Gerdaniye perdesine atlanılarak Eviç'te Segâh dörtlüsünün ilk üç derecesi duyurulmuş, Tiz Çargâh perdesine kadar genişleme gösterilerek Buselik dörtlüsü ile Gerdaniye perdesine gelinip bir kalış sağlanmıştır. Ardından Muhayyer perdesinde Kürdi çeşnisi duyurulup burada da bir kalış sağlanmıştır. İnci nağmelerle Neva'da Hicaz beşlisinin sesleriyle gezinip ardından Segâh perdesine Hüzzam'lı gelip bir kalış yapılmıştır. Otuz beşinci ölçüde Segâh perdesinden Neva perdesine atlayıp bu perde üzerinde bir kalış sağlanmıştır. Devamında Karcıgar makamının dizisinde karışık gezinilerek Çargâh perdesi vurgulanmıştır. Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsü ile tam karar yapılmıştır.

Eserin son bölümüne Çargâh perdesi ile başlanılmış Eviç ve Dügâh perdesi arasındaki seslerde gezinilip Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesinde karar verilmiştir. Hisar perdesine geçilip Çargâh'ta Nikriz'li kalış yapılmıştır. Sünbüle ve Neva perdeleri arasında gezinip Neva'da kalış gösterilmiştir. Sünbüle perdesi ve Rast perdesi arasındaki seslerde dolaşılıp Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesine gelerek tam karar sağlanmıştır.

Yetişir Kalmadı Takat Yetişir Firkatine

Aksak

Leon Hancıyan

The musical score is presented in 11 staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) throughout. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

1

Şekil 5: Yetişir Kalmadı Takat Yetişir Firkatine (1)

The image displays a musical score for a piece titled "Yetişir Kalmadı Takat Yetişir Firkatine (2)". The score is written on 12 staves, all in G major (one sharp) and 2/4 time. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern consisting of many eighth and sixteenth notes. Several triplet markings (indicated by a "3" over a group of notes) are present throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Çoktan Beri Ey Bülbül-i Gülzar-ı Letafet

Eserin zeminine Çargâh perdesinden başlanılıp Muhayyer perdesine kadar çıkılmış, Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesine gelinmiştir. Dügâh perdesinden Çargâh perdesine gelinerek burada bir kalış sağlanmıştır. Gerdaniye perdesinden Çargâh perdesine düşülerek Çargâh'ta Nikriz gösterilmiştir. Ardından Muhayyer perdesine kadar çıkılıp Neva perdesine inerek Neva'da Hicaz beşlisi gösterilmiştir. Muhayyer perdesine geçiş yapıp Gerdaniye perdesine Buselik dörtlüsü ile gelinmiştir. Sonrasında Sünbüle perdesine kadar çıkılıp sekizinci ölçüdeki Neva perdesine doğru gelinmiş burada Hicaz'lı bir kalış sağlanmıştır.

Sekizinci ölçüde Neva perdesinden Gerdaniye perdesine atlanılıp devamında Tiz Çargâh perdesine kadar genişleme gösterilmiş ve Gerdaniye perdesinde Buselik dörtlüsü ile kalış sağlanmıştır. Onuncu ölçüde Çargâh perdesine gelinip Dügâh perdesine düşülmüştür. Eviç perdesine atlanılarak Muhayyer perdesine kadar gidilmiş, Hisar perdesine düşülüp söz konusu makamın seslerinde karışık gezinilip Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili kalış sağlanmıştır. On ikinci ölçüde Dügâh perdesindeki kalışın ardından Hisar perdesine atlanılıp Muhayyer perdesine kadar çıkılmıştır. Hicaz çeşnisi ile Neva perdesine gelinip Sünbüle perdesine kadar genişleme gösterilerek Eviç perdesi yerine Acem, Hisar perdesi yerine de Hüseyini perdesi kullanılarak on beşinci ölçüde Hüseyini perdesinde bir kalış sağlanmıştır.

On altı ölçüye gelindiğinde Çargâh-Gerdaniye arasında gezinip Çargâh'ta Nikriz'li kalış yapılmıştır. Ardından Muhayyer perdesinden Neva perdesine Hicaz beşlisi ile gelinmiştir. Neva perdesinden Muhayyer perdesine atlanılıp Tiz Çargâh perdesine kadar genişleme gösterilmiş, Gerdaniye'de Buselik'li ardından da Neva'da Hicaz'lı kalışlar yapılmıştır. Tiz Çargâh ve Dügâh arasındaki seslerde karışık gezinilip Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsü ile karar verilmiştir.

Yirmi beşinci ölçüde Çargâh perdesinden Dügâh perdesine gidilip ardından da Gerdâniye perdesine atlanılmış, Çargâh perdesi üzerine gelinerek Nikriz'li kalış yapılmıştır. Bu perdeden Neva perdesine geçilerek Neva perdesi vurgulu bir şekilde gösterilmiştir.

Otuzuncu ölçüde Nevada Hicaz beşlisi gösterilmiş, devamında Çargâh'ta Nikriz gösterilerek otuz üçüncü ölçüde Neva'da Hicaz'lı kalış yapılmıştır. Eserin devamında da Karcıgar makamı dizisinin seslerinde karışık gezinilmiş, Tiz Çargâh perdesine kadar genişleme gösterilip son bölümünde Dügâh'ta Uşşak dörtlüsü ile yedenli karar sağlanmıştır.

Çoktan Beri Ey Bülbül-i Gülzar-ı Letafet

Aksak

Leon Hancıyan

The musical score is presented in a single system with 14 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and accidentals throughout, including flats (b) and sharps (#). The piece ends with a double bar line.

1

Şekil 7: Çoktan Beri Ey Bülbül-i Gülzar-ı Letafet (1)



Şekil 8: Çoktan Beri Ey Bülbül-i Gülzar-ı Letafet (2)

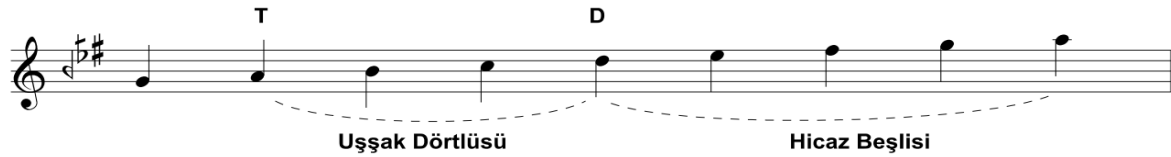
Karcıġar Makamındaki Eserlerin Makam Unsurlarının Tarih İçerisindeki Nazari İfadelerle Karşılaştırılması

Kantemiroġlu'na göre Karcıġar makamı Őu Şekildedir:

Gerdāniye perdesinden hareket edip ev perdesini atlar ve acem perdesine düŐer. Acemden hüseyini perdesini atlayıp bayāti perdesine basar. Bayātiden, nevāya ve argāha indikten sonra gene nevā perdesine dönüp orada karar verir. Msikciler beyninde bu terkib hakkında ihtilaf vardır (Tura, 2001, s. 11).

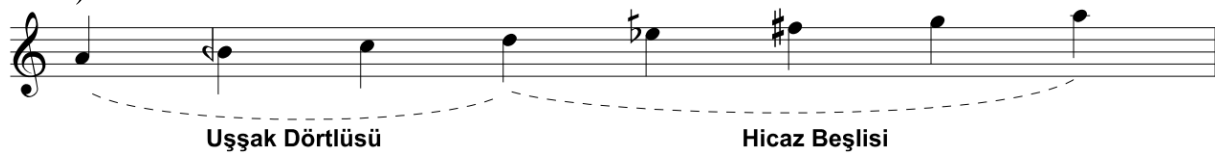
İsmail Hakkı Bey Karcıġar makamını Őöyle ele almıştır; öncelikle Hüzzam makamının seyrini yapıp, makamın karar sesi olan dġah perdesine gelerek kalış yapar (Kaygusuz, 2006, s. 63).

Rauf Yektā, sistemci okuldan aldıġı düŐünceye uyum saġlayarak, iki uygun dörtlü ve bir taniniden meydana gelen bir Karcıġar dizi ele almaktadır (Nasuhioġlu, 1986, s. 74).



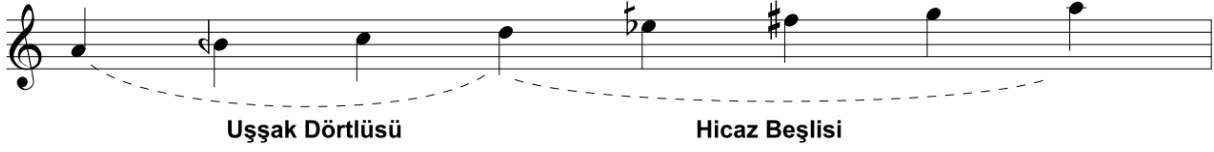
Şekil 9: Rauf Yektā Bey'e göre Karcıġar makamı dizisi

Suphi Ezgi makamı Őu Şekilde ifade etmektedir; Karcıġar makamı pest bölümde bir UŞŞak dörtlüsüne tiz bölümde bir Hicāz beşlisinin eklenmesinden oluŐmuŐtur (Ezgi, 1933, s.124).



Şekil 10: Suphi Ezgi'ye göre Karcıġar makamı dizisi

Hüseyin Sadeddin Arel de Ezgi'nin tarifini destekler nitelikte bir tanım yapmış olup, düğâh kararlı makamın dizisinin bir Uşşâk dörtlüsünün tiz kısmına bir Hicâz beşlisinin ilave edilmesiyle meydana geldiğini belirtmiştir. Arel'e göre makamın seyir karakteri inici-çıkıcı bir yapıya sahiptir (Akdoğan, 1993, s.51).



Şekil 11: Hüseyin Sadeddin Arel'e göre Karacığâr makamı dizisi

Tanburi Cemil Bey'e göre Karacığâr makamı şöyledir; Karacığâr makamının kararı düğâh perdesidir. Makamın seyrine düğâh ve neva perdelerinden başlanılır. Zemin kısmı ve kararı muhayyer perdesi ve rast perdesi arasındaki dolaşımlardan oluşur. Meyan kısmının icrası ise ise neva ve tiz neva perdeleri arasında yapılır (Cevher, 1993, s.50).

Ekrem Karadeniz'e göre Karacığâr makamı şu şekildedir; Makamın gezinimine çargâh ve neva perdelerinden başlanılır. Ardından hisar perdesi, evç perdesi, gerdaniye perdesi, muhayyer perdesi ve kısmen de tiz segâh perdesi ve tiz neva perdesine kadar çıkar. Sonrasında bu perdelerden neva perdesine kadar gelir ve burada kısaca bir kalış yapar. Karara doğru giderken çargâh perdesi ve uşşak perdesini alır ve düğâh perdesinde karar verir. Bazen karar esnasında rast perdesi de kullanılır (Karadeniz, 1983, s.101).

Tablo 2: Karacığâr Makamındaki Eserlerin Makam Unsurlarının Tarih İçerisindeki Nazari İfadelerle Karşılaştırılması

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Yeterli Değil
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu		+		+		+		+	
İsmail Hakkı Bey	+		+		+		+		
Rauf Yektâ									+
Suphi Ezgi									+
Hüseyin Sadeddin Arel									+
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

- Kantemiroğlu tarifine göre makamın seyrine Gerdaniye perdesinden başlanılıp, Acem ve Bayati perdeleri ile Neva perdesine varılıp bu perdede karar yapılmaktadır. Karacığâr makamının bu tarifine göre Hancıyan'ın eserlerindeki makam unsurları tam olarak uyum göstermemektedir.
- İsmail Hakkı Bey'in makam tarifine göre Karacığâr makamı seyre ilk başta Hüzzam makamı ile başlayıp, bu seyrin ardından Düğâh perdesi ile karar yapmaktadır. İsmail

Hakkı Bey'in bu tarifi Hancıyan'ın Karcıgar makamındaki eserleri ile karşılaştırıldığında makamın unsurları uyum göstermektedir.

- Ekrem Karadeniz ve Tanburi Cemil Bey'in makam tariflerinde makama Neva perdesi civarından başlanılmakta olup, Neva perdesi üzerinde sıkça kalışlar yapılmaktadır. Makamın seyri esnasında Tiz Neva perdesine kadar çıkılıp, Dügâh perdesinde karar verilmektedir. Karcıgar makamının verilmiş olan bu tariflerinde Hancıyan'ın eseri ile mukayese yapıldığında tiz bölgede genişleme yapılan ses dışında makam seyrinin uyum gösterdiği belirlenmiştir.
- Rauf Yektâ, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel makam anlatımlarını dörtlü-beşli/dizi yaklaşımı ile ifade etmektedirler. Bu doğrultuda makamın seyir karakteri inici-çıkıcı özelliğe sahiptir. Dizisi Uşşak dörtlüsüne Neva perdesinde Hicaz beşlisinin ilave edilmesinden oluşmaktadır. Makamın seyri esnasında perde açısından önem taşıyacak perdelerden bahsedilmemiştir. Bu açıdan nazari anlatımlarda söz konusu olan bilgilerin makamın seyrinin kavranılmasında önem arz ettiği kadar yetersiz olduğu saptanmıştır.

Sonuç

Araştırmanın sonucunda Leon Hancıyan'ın, form bakımından en fazla Şarkı formunda eser bestelediği, eserlerinde usul açısından en fazla Aksak Semai usulünü kullandığı ve Türk musikisi makamlarından en fazla Suzinak makamını işlediği tespit edilmiştir.

Ayrıca Hancıyan'ın makamsal üslubunun anlaşılması açısından eserleri arasından random olarak örnek alınan Karcıgar makamındaki eserleri makam analizi edildiğinde makama genel olarak Neva perdesi civarından giriş yapılıp, eserlerin karar sesinin Dügâh perdesi olduğu, donanımında si perdesi için koma bemolü (Segâh perdesi), mi perdesi için bakiye bemolü (Hisar perdesi) ve fa perdesi için de bakiye diyezi (Eviç perdesi) aldığı görülmüştür. Eserler seyir olarak Tiz Çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Eser içerisindeki çeşnilere bakıldığında Neva'da Hicaz'lı, Çargâh'ta Nikriz'li, Gerdaniye'de Buselik'li, Dügâh'ta Uşşaklı gibi kalışlar yapıldığı görülmüştür. Makam unsurları yönünden tarih içerisindeki nazari tarifler ile mukayese edildiğinde Kantemiroğlu'nun tarifi ile tam olarak uyum göstermediği, İsmail Hakkı Bey, Ekrem Karadeniz ve Tanburi Cemil Bey' in tarifleri ile çoğunlukla benzerlik gösterdiği, Rauf Yektâ, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in tariflerinin de makam seyrinin anlaşılması bakımından önem arz eden perdelerden bahsetmemesi yönüyle yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

Kaynakça

- Ak, A. Ş. (2014). *Türk musikîsi tarihi* (3. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akbulut, Y. (1990). *Klasik Türk müziği şarkı formunda usûl-aruz vezni ilişkisi*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi), S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Akdoğu, O. (1993). *Hüseyin Sâdetdin Arel Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde türler ve biçimler*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde türler ve biçimler* (3. Baskı). İzmir.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2018). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (25. Baskı). Pegem Yayınları.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve amelî Türk mûsikîsi*, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Kahyaoğlu, Y. (2011). *Kanun sazı öğretiminde klasik Türk müziği saz eseri formlarının fonksiyonlarının incelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi), İnönü Üniversitesi/ Müzik Anabilim Dalı, Malatya.

-
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve mûsikî tekâmül dersleri*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Nasuhioğlu, O. (1986). *Türk musikisi "Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk musikisi tarihi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayını I.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usulleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk mûsikîsi ansiklopedisi*. C.I. Milli Eğitim Basım Evi.
- Papazyan, H. (1975). *100 yılda Türk opereti, (1872-1972)*, İstanbul: Oya Matbaası.
- Songur, S. (1999). *Ermeni asıllı bestekar ve icracılarımızın hayatları, musikimizdeki yeri ve etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu kitâbu 'ilmi'l-mûsikî 'alâ vechi'l-hurûfât* (1. Bs., C.I). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisi'nde kompozisyon ve beste biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
-