



**MELAHAT PARS'IN HİCAZ VE HÜZZAM
MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN MAKAMSAL
ANALİZİ**

Mehmet Afşin GERÇEK

**Yüksek Lisans Tezi
Türk Müziği Çalışmaları Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. Özgür EROĞLU**

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI BİLİM DALI

**MELAHAT PARS'IN HİCAZ VE HÜZZAM MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN
MAKAMSAL ANALİZİ**

(Modal Analysis of Melahat Pars's Works in the Hicaz and Hüzzam Maqams)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet Afşin GERÇEK

Danışman: Doç. Dr. Özgür EROĞLU

Erzurum
Aralık, 2025



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç.Dr. Özgür EROĞLU danışmanlığında Mehmet Afşin GERÇEK tarafından hazırlanan “**Melahat Pars'ın Hicaz ve Hüzzam Makamındaki Eserlerinin Makamsal Analizi**” başlıklı çalışma 08/12/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Müziği Çalışmaları - Anabilim Dalı Türk Müziği Çalışmaları Bilim Dalı'nda **Yüksek Lisans** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Doç.Dr. Murat Kamil İNANICI <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi (Danışman):	Doç.Dr. Özgür EROĞLU <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Doç.Dr. GAMZE NEVRA KÖROĞLU <i>MANİSA CELÂL BAYAR ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylanm.

16/01/2026
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
e-imza





GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Melahat Pars’ın Hicaz ve Hüzzam Makamındaki Eserlerinin Makamsal Analizi” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

08 / 12 / 2025

Mehmet Afşin GERÇEK

Aslı ıslak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.



TEZ BENZERLİK RAPORU

“Melahat Pars’ın Hicaz ve Hüzzam Makamındaki Eserlerinin Makamsal Analizi ” başlıklı tez çalışmamın toplam 74 sayfalık kısmına ilişkin, 08 / 12 / 2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %... olarak belirlenmiştir

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

08 / 12 / 2025

Danışman

Doç. Dr. Özgür EROĞLU

Aslı ıslak imzalıdır

Öğrenci

Mehmet Afşin GERÇEK

Aslı ıslak imzalıdır

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanması sürecinde görüş ve düşünceleriyle; mûsikî ilmindeki engin bilgi birikimi ve tecrübeleriyle her aşamada bana rehberlik eden değerli danışma hocam Doç. Dr. Özgür EROĞLU, akademik birikimi ve yönlendirmeleriyle yolumu aydınlatan kıymetli hocam Doç. Dr. Murat Kamil İNANICI'ya teşekkürü borç bilirim.

Tez yazım sürecinde desteğini esirgemeyen ve zaman ayırarak katkıda bulunan hocalarım Prof. Dr. Nesrin Feyzioğlu, Öğr. Gör. Dr. Orhan ALKAN, Öğr. Gör. Dr. Fevzi Berat KAPLAN ve Öğr. Gör. Dr. Nuh AKMEHMEDOĞLU'na teşekkür ederim.

Bu süreç boyunca mânevî desteklerini her daim hissettiren anne ve babama da gönülden teşekkür ederim.

Mehmet Afşin GERÇEK

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MELAHAT PARS'IN HİCAZ VE HÜZZAM MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN MAKAMSAL ANALİZİ

Mehmet Afşin GERÇEK

Aralık 2025, 74 sayfa

Amaç: Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi kadın bestekârlarından Melahat Pars'ın Hüzzam ve Hicaz makamlarında bestelediği eserlerde makam işleyişine ilişkin özellikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada, söz konusu eserlerde geçki kullanımı, perde tercihleri ve seyir anlayışı incelenerek bestekârın müzikal kimliği değerlendirilmiştir.

Yöntem: Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tarama modeli esas alınarak yürütülmüştür. Bununla birlikte, elde edilen verilerin değerlendirilmesinde nicel verilerden de yararlanılmıştır. İnceleme kapsamına, Melahat Pars'ın TRT repertuvarında yer alan Hüzzam ve Hicaz makamındaki eserleri dâhil edilmiştir. Elde edilen veriler, doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

Bulgular: Bulgulara göre, geçki kullanımı açısından iki makam arasında belirgin farklar gözlenmektedir. Hüzzam makamında uzak geçkiye hiç rastlanmazken, Hicaz makamındaki bir eserde uzak geçki kullanılmıştır. Bir örnek dışında, her iki makamda da tercih edilen geçkiler, ilgili makamın kendi yapısı içinde doğal ve mümkün olanlarla sınırlı kalmış; makamın karakteristik yapısını bozmayacak, bir yenilik veya farklılık yaratmayacak niteliktedir. Hüzzam'da en yoğun kullanılan geçki Nevâ perdesinde Hicaz iken, Hicaz'da Nevâ perdesinde Bûselik'li asma kalış öne çıkmıştır. Her iki makamda da besteci, en az kullandığı geçkileri makamın daha az karakteristik veya daha seyrek uygulanan geçişleriyle sınırlamış; bu da genel olarak sade ve yalın bir geçki tercihini yansıtmaktadır.

Sonuç: Melahat Pars'ın Hüzzam ve Hicaz makamlarındaki besteleri, geleneksel Arel-Ezgi-Uzdilek nazari çerçevesine büyük ölçüde sadık, sade geçkili, dönem şarkı formu estetiğiyle uyumlu ve tutarlı bir kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır. Besteci, makamların doğasına göre esneklik gösterebilen, fakat genel üslubunda yalınlık ve geleneksel çerçeveye bağlılığı ön planda tutan bir yaklaşım benimsemiştir.

Anahtar Kelimeler: Melahat Pars, kadın besteciler, şarkı formu, makam, geçki.

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

A STUDY ON MELAHAT PARS'S COMPOSITIONS IN HİCAZ AND HÜZZAM MAKAMAS

Mehmet Afşin GERÇEK

October 2025, 74 Pages

Purpose: This study aims to reveal the characteristics of the modal structure in the works composed by Melahat Pars, a female composer of the Republican era, in the Hüzam and Hicaz modes. The research examines the use of transitions, pitch choices, and melodic approach in these works, thereby evaluating the composer's musical identity.

Method: This study was conducted using a survey model within the framework of a qualitative research approach. However, quantitative data were also used in the evaluation of the obtained data. The scope of the study included Melahat Pars' works in the Hüzam and Hicaz modes, which are part of the TRT repertoire. The obtained data were analyzed using the document analysis method.

Findings: According to the findings, significant differences are observed between the two modes in terms of the use of transitions. While no distant transitions are encountered in the Hüzam mode, a distant transition is used in one piece in the Hicaz mode. Except for one example, the preferred transitions in both modes are limited to those that are natural and possible within the structure of the respective mode; they are of a nature that does not disrupt the characteristic structure of the mode, and does not create any novelty or difference. In Hüzam, the most frequently used transition is Hicaz on the Nevâ note, while in Hicaz, the Bûselik-style suspension on the Nevâ note is prominent. In both modes, the composer has limited the transitions he used least to the less characteristic or less frequently applied transitions of the mode; this generally reflects a preference for simple and unadorned transitions.

Conclusions: Melahat Pars's compositions in the Hüzam and Hicaz modes largely adhere to the traditional Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical framework, reflecting a compositional approach characterized by simple transitions, harmony with the aesthetics of the period's song forms, and consistency. The composer has adopted an approach that allows for flexibility according to the nature of the modes, but generally prioritizes simplicity and adherence to the traditional framework in her style.

Keywords: Melahat Pars, female composers, song form, makam, transition.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEZ BENZERLİK RAPORU.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı	2
Problem Cümlesi.....	2
Araştırmanın Alt Problemleri.....	2
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	3
Araştırmanın Sınırlılıkları	3
Varsayımlar	3
Terim ve Tanımlar.....	3
İKİNCİ BÖLÜM	5
Kavramsal Çerçeve.....	5
Türk Müziğinde Dönemler.....	5
Türk müziğinde reform dönemi.	5
Türk müziğinde cumhuriyet dönemi.	6
Dönemin kadın bestekarları.	6
Türk Müziğinde Makamlar	7
Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde makam.	7
Melahat Pars Bestelerinde kullanılan makamlar.	7
Türk Müziğinde Usuller.....	11
Melahat Pars bestelerinde kullanılan usuller.	12
Melahat Pars'ın incelenen eserlerinde kullanılan usuller.....	12
Melahat Pars'ın Hayatı, Sanatı ve Besteleri.....	15
Melahat Pars'ın eserleri.....	15
Melahat Pars'ın yaşadığı dönemin Sosyo-Kültürel durumu ve müzik anlayışı.....	17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	19
Yöntem	19
Araştırma Modeli	19
Çalışma Materyali	19
Verilerin Toplanması	20
Verilerin Analizi.....	20
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	21
Bulgular ve Yorum	21
Bulgular ve Yorum.....	21
Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar	21
İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar.....	32
BEŞİNCİ BÖLÜM	45
Sonuçlar ve Öneriler.....	45
Sonuçlar.....	45
Birinci alt probleme yönelik sonuçlar.	45
İkinci alt probleme yönelik sonuçlar.	46
Öneriler	48
KAYNAKÇA	50
EKLER	51
EK-1.	51
ÖZGEÇMİŞ.....	60

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. <i>Melahat Pars Besteleri</i>	15
Tablo 2. <i>Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	23
Tablo 3. <i>Avare Gönül Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	25
Tablo 4. <i>Sazlar Kırılır Gönümüzün Hüznüne İler Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	27
Tablo 5. <i>Gül Mevsimi Gelmişti Bugün Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	29
Tablo 6. <i>Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	31
Tablo 7. <i>Hüzzam Makamındaki Eserlerde Kullanılan Geçkiler Sıklık Tablosu</i>	32
Tablo 8. <i>Ben Gamlı Hazan Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	34
Tablo 9. <i>Bir Gül Gibisin Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	37
Tablo 10. <i>Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	39
Tablo 11. <i>Eller Ne Derse Desin Seven Gönül Unutmaz Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i> ...	41
Tablo 12. <i>Susuz Bir Çöl Gibiydim Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu</i>	43
Tablo 13. <i>Hicaz Makamındaki Eserlerin Geçki Sıklık Tablosu</i>	44

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	<i>Hicaz Makamı Dizisi</i>	8
Şekil 2.	<i>Hüzzam Makamı Dizisi</i>	9
Şekil 3.	<i>Semai Usul Kalıbı</i>	12
Şekil 4.	<i>Curcuna Usul Kalıbı</i>	13
Şekil 5.	<i>Aksak Usul Kalıbı</i>	13
Şekil 6.	<i>Türk Aksağı Usul Kalıbı</i>	14
Şekil 7.	<i>Düyek Usul Kalıbı</i>	14
Şekil 8.	<i>“Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	21
Şekil 9.	<i>“Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım” Şarkısının Nakarat Bölümü</i>	22
Şekil 10.	<i>“Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	22
Şekil 11.	<i>“Avare Gönül” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	23
Şekil 12.	<i>“Avare Gönül” Şarkısının Nakarat Bölümü</i>	24
Şekil 13.	<i>“Avare Gönül” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	24
Şekil 14.	<i>“Sazlar Kırılır Gönümüzün Hüznüne İnler” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	25
Şekil 15.	<i>“Sazlar Kırılır Gönümüzün Hüznüne İnler” Şarkısının Nakarat Bölümü</i>	26
Şekil 16.	<i>“Sazlar Kırılır Gönümüzün Hüznüne İnler” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	26
Şekil 17.	<i>“Gül Mevsimi Gelmişti Bugün” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	28
Şekil 18.	<i>“Gül Mevsimi Gelmişti Bugün” Şarkısının Nakarat Bölümü</i>	28
Şekil 19.	<i>“Gül Mevsimi Gelmişti Bugün” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	29
Şekil 20.	<i>“Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	30
Şekil 21.	<i>“Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana” Şarkısının Nakarat Bölümü</i>	30
Şekil 22.	<i>“Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	31
Şekil 23.	<i>“Ben Gamlı Hazan” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	33
Şekil 24.	<i>“Ben Gamlı Hazan” Şarkısının Nakarat Bölümü</i>	33
Şekil 25.	<i>“Ben Gamlı Hazan” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	34
Şekil 26.	<i>“Bir Gül Gibisin” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	35
Şekil 27.	<i>“Bir Gül Gibisin” Şarkısının Nakarat Bölümü</i>	35
Şekil 28.	<i>“Bir Gül Gibisin” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	36
Şekil 29.	<i>“Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	37
Şekil 30.	<i>“Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider” Şarkısının Nakarat Bölümü</i> ..	38
Şekil 31.	<i>“Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider” Şarkısının Miyan Bölümü</i>	38
Şekil 32.	<i>“Eller ne derse desin seven gönül unutmaz” Şarkısının Zemin Bölümü</i>	40

Şekil 33. “*Eller ne derse desin seven gönül unutmaz*” Şarkısının Nakarat Bölümü ..**Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

Şekil 34. “*Eller ne derse desin seven gönül unutmaz*” Şarkısının Miyan Bölümü**Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

Şekil 35. *Susuz bir çöl gibiydim*” Şarkısının Zemin Bölümü **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

Şekil 36. *Susuz bir çöl gibiydim*” Şarkısının Nakarat Bölümü **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

Şekil 37. *Susuz bir çöl gibiydim*” Şarkısının Miyan Bölümü **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**



BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Türk sanat mûsikîsi, tarihsel süreç içerisinde belirli kuramsal ilkeler doğrultusunda gelişmiş; makam, perde ve usûl unsurları etrafında şekillenen özgün bir müzik anlayışı ortaya koymuştur. Bu yapı içerisinde makam, yalnızca ses dizilerinden oluşan teknik bir unsur değil, aynı zamanda eserin karakterini, ifade biçimini ve seyir anlayışını belirleyen temel bir müzikal çerçeve olarak değerlendirilmektedir. Bestekârlar, makamların sunduğu bu ifade olanakları doğrultusunda kendi üsluplarını oluşturmuş ve gelenek ile bireysel yaratıcılığı bir araya getiren zengin bir repertuvar meydana getirmiştir.

Cumhuriyet dönemi, Türk sanat mûsikîsinde geleneksel birikimin korunmasıyla birlikte yeni bestecilik anlayışlarının da şekillendiği bir süreçtir. Bu dönemde eser veren bestekârlar, klasik mûsikî geleneğine bağlı kalırken melodik yapı, söz-mûsikî ilişkisi ve ifade gücü bakımından özgün yaklaşımlar geliştirmiştir. Melahat Pars, özellikle şarkı formunda bestelediği eserlerle bu dönemin öne çıkan bestekârları arasında yer almakta; geleneksel makam anlayışını koruyarak duygusal yoğunluğu yüksek melodik yapılar ortaya koymaktadır.

Melahat Pars'ın bestelerinde sıklıkla tercih ettiği ve kendine has bir üslupla işlediği Hüzam ve Hicaz makamları, Türk sanat mûsikîsinde karakteristik yapıları ve güçlü ifade imkânlarıyla öne çıkan makamlardır. Hüzam makamı, içli ve hüzünlü karakteriyle derin bir duygusal anlatım sunarken; Hicaz makamı, kendine özgü aralık yapısı ve dramatik etkisiyle farklı bir ifade alanı oluşturmaktadır. Bu iki makamın, Melahat Pars'ın bestekârlık üslubu içerisindeki kullanım biçimlerinin incelenmesi, hem bestekârın mûsikî anlayışının ortaya konulması hem de söz konusu makamların çağdaş repertuvarındaki işlevlerinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Melahat Pars'ın Hicaz ve Hüzam makamında bestelediği eserlerin müzikal analiz yöntemiyle incelendiği tez çalışmamızda bestekârın makam kullanımı, seyir anlayışı ve melodik tercihlerini araştırılmış, çalışma kapsamında adı geçen makamlarda bestelediği eserleri seçilmiş, seçilen bu eserler, makam dizisi, karar ve güçlü sesler, seyir özellikleri, kullanılan geçkiler, melodik yapı ve form açısından değerlendirilmiştir. Yapılan analizler sonunda Melahat Pars'ın her iki makamın içerisinde sergilediği geleneksel müzikal tavır ve yeni işleme figürleri incelenmeye çalışılmıştır.

Melahat Pars'ın besteleri üzerine yapılan akademik çalışmaların sınırlı olması ve özellikle belirli makamlar çerçevesinde sistematik bir incelemenin bulunmamasından araştırmayı zorlaştıran sebepler arasındadır. Türk sanat mûsikîsinde kadın bestekârların eserlerinin akademik literatürde yeterince ele alınmaması, bu çalışmayı özgün kılan unsurlardan biridir. Bu yönüyle tez, hem Melahat Pars'ın sanatsal kimliğinin daha ayrıntılı biçimde değerlendirilmesine hem de Cumhuriyet dönemi Türk sanat mûsikîsi bestekârlığına ilişkin araştırmalara katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Üç ana bölümden oluşan tezin kavramsal çerçevesinde Melahat Pars' ın yaşadığı döneme, hayatına, tercih ettiği makam ve usullere yer verilmiş, birinci bölümde bulgularını hazırlarken kullandığım yolları aktardığım yöntemler bölümü, İkinci bölümde hüzzam ve hicaz makamındaki eserler analiz edilerek değerlendirilmiş, bulgular ve tespitler sonuç bölümünde verilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu tez çalışması, cumhuriyet dönemi kadın bestekarlarımızdan Melahat Pars'ın hicaz ve hüzzam makamında bestelenmiş bestelerinde makamı işleyiş özelliklerini belirlemek üzerine hazırlanmıştır. Bu doğrultuda Melahat Pars'ın müzikal kimliğini tanımlamak, Melahat Pars'ın Türk sanat mûsikî geleneği içindeki yeri ve eserlerin analizi yoluyla müzikal anlayışını ortaya konulması amaçlanmıştır.

“Cumhuriyet dönemi kadın bestekârlarından Melahat Pars'ın bestelerinde Türk müziği makamı işleyiş özellikleri, onun müzikal kimliğini ve Türk sanat mûsikîsi geleneği içindeki yerini nasıl ortaya koymaktadır?”

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Melahat Pars'ın Hicaz ve Hüzzam makamlarında bestelemiş olduğu seçili şarkıların makam işleyiş özellikleri, onun müzikal kimliği ve Türk sanat musîkîsi geleneği içindeki yerini nasıl ortaya koymaktadır ?” olarak oluşturulmuştur.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Melahat Pars'ın Hüzzam makamındaki beş şarkısının makamsal özellikleri nelerdir ve bu eserlerde makamın karakteristik seyri nasıl biçimlenmiştir?
2. Melahat Pars'ın Hicaz makamındaki beş şarkısının makamsal özellikleri nelerdir ve bu eserlerde makamın karakteristik seyri nasıl biçimlenmiştir?

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Bu çalışmada, romantik dönem olarak adlandırılan mûsikî dönemi ile Cumhuriyet dönemi arasında geçişin yaşandığı, mûsikî geleneğinin değişim/dönüşüme uğramaya başladığı bir zeminde yetişen az sayıda kadın bestekârlardan birisi olan Melahat Pars'ın eserleri üzerinden dönemin müzikal genel özelliklerini tespit etmek ve bu özelliklerin bestelere yansımalarını belirlemek açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Türk müziğinde, çalışmada ortak ve farklı yönlerinin olduğu hicaz ve hüzzam makamlarının bestekarca makam anlayışı içerisinde nasıl işlendiğinin belirlenmesi, usul tercihleri, ayrıca benzer konu ile ilgili mukayeseli bir çalışmaya zemin olması bağlamında önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu tezin diğer çalışmalara katkısı olarak ise kadın bestekarlar üzerine yapılmış çalışmalara katkı sağlayabileceği ve Melahat Pars'ın eserlerinin akademik düzeyde analiz edilmesi gelecek araştırmalara kaynak olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma;

- 20. Yy.'ıl kadın bestekarlarımızdan olan Melahat Pars'ın Trt repertuvarında bulunan hüzzam ve hicaz makamında bestelenmiş eserleriyle,
- Melahat Pars'ın bestelerinin makam yönünden incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

Varsayımlar

Bu araştırmada; Bestekarın makam, usul ve form anlayışının eserlerin incelenmesiyle tespit edilebileceği ve bestekarın dönemin müzik anlayışını eserleriyle yansıttığı varsayılmaktadır.

Terim ve Tanımlar

Makam: Dizide ki en önemli perdeler olan durak, güçlü ve asma karar perdelerinin önemini belirterek ve kurallara bağlı kalarak nağmeler oluşturup gezinmeye makam denir. (Özkan, 2006, s.94)

Usul: Değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içerisinde sınırlanan musiki nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütününe usul denir.(Karadeniz, 2013, s.30)

Asma kalış (Asma karar): Makamı oluşturan perdelerin tamamında yapılabilecek kısa süreli kalışları ifade eder.(Gerçek, 2023, s. 8)

Tam karar: “Durak perdesi üzerindeki kalış anlamına gelir. Eserin bitiş sesidir.” (Gerçek, 2023, s. 8)

Beste: “Beste, müzikte teknik ilkeler ve kuralların koşullandırdığı özgün yaratıcı çalışmanın çoğunlukla notaya alınarak saptanmasıdır” (Say, 2002, s. 68).



İKİNCİ BÖLÜM

Kavramsal Çerçeve

Türk Müziğinde Dönemler

Müziğin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümlerin anlaşılmasında dönem kavramı önemli bir işleve sahiptir. Dönemsel sınıflandırmalar, müziğin estetik anlayışı, işlevi ve üretim biçimleri hakkında genel bir çerçeve sunar. Batı müziğinde barok, klasik ya da romantik dönem gibi kavramlar, belirli müzikal anlayışları çağrıştırmak; Türk müziğinde dönemlendirme, farklı araştırmacılar tarafından çeşitli ölçütlere göre ele alınmıştır.

Körükçü, Türk müziği tarihini üç ana dönem altında incelemektedir: İslamiyet öncesi Türk müziği, İslamiyet sonrası Türk müziği ve Cumhuriyet’le birlikte gelişen çağdaş Türk müziği (Akt. Karadeniz, 2007, s. 36). Ak ise daha ayrıntılı bir yaklaşım benimseyerek Türk müziğini, başlangıcından 20. yüzyıla uzanan altı farklı dönem içerisinde ele almaktadır (Akt. Karadeniz, 2007, s. 39).

Ercüment Berker’in sınıflandırması ise besteciler ve müzikal üslup değişimleri esas alınarak oluşturulmuştur. Berker, Türk müziğini hazırlayıcı dönemden başlayarak klasik, neoklasik, romantik ve reform dönemi olmak üzere altı dönem içerisinde değerlendirmektedir (Berker, 1985, ss. 149–161).

Bu çalışmada, Melahat Pars’ın yaşadığı dönemle doğrudan örtüşmesi nedeniyle Ercüment Berker’in dönemlendirmesi esas alınmıştır. Bu bağlamda Pars, Türk müziğinde Reform Dönemi içerisinde değerlendirilmektedir.

Türk müziğinde reform dönemi.

Toplumların kültürel gelişim süreçleri, farklı medeniyetlerle kurulan etkileşimler doğrultusunda şekillenmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde Batı ile artan temas, yalnızca askerî ve idari alanlarda değil, kültür ve sanat alanlarında da köklü dönüşümlere yol açmıştır. Bu dönüşüm süreci, Türk müziğinde reform olarak adlandırılan dönemin temelini oluşturmuştur.

Akduman (2011), Osmanlı’daki Batılılaşma sürecinin III. Selim döneminde başlatıldığını ve II. Mahmut döneminde kurumsal bir nitelik kazandığını belirtmektedir. Yazara

göre, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte Mehterhane'nin kapatılması, Türk müziği tarihinde radikal bir kırılma noktası oluşturmuştur (s. 40).

Batılılaşma sürecinin yalnızca kurumsal yapılarla sınırlı kalmadığını ifade eden Etil ve Öğütle (2009), sosyal hayatta yaygınlaşan “alafrangalık” eğiliminin geleneksel müzik anlayışında yabancılaşmaya yol açtığını savunmaktadır. Yazarlar, bu sürecin saray çevresinde geleneksel Türk müziği icracı ve bestecilerinin geri plana itilmesine neden olduğunu, Batı müziğinin ise ayrıcalıklı bir konuma yükseldiğini vurgulamaktadır (ss. 433–434).

Bu dönemde Batı müziği formları ve eğitim anlayışı desteklenmiş; geleneksel Türk müziği bestekârlarının etkinliği giderek azalmıştır. Hamamizade İsmail Dede Efendi ve öğrencilerinin saraydan uzaklaşmak zorunda kalmaları, bu dönüşümün somut örnekleri arasında yer almaktadır (Etil & Öğütle, 2009).

Türk müziğinde cumhuriyet dönemi.

Cumhuriyet dönemi, müzik alanında uluslaşma ve modernleşme hedeflerinin ön plana çıktığı bir süreçtir. Ata'ya (2023) göre, müzikte Batılılaşma ve çağdaşlaşma ideali, Cumhuriyet modernleşmesinin temel unsurlarından biri olarak görülmüş ve müzik politikaları bu doğrultuda şekillendirilmiştir (s. 81).

Yücel (2022), Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik alanında planlı ve hızlı bir dönüşüm sürecine girildiğini; bu dönüşümün merkezinde Batı müziği disiplininin yer aldığını ifade etmektedir. Bu süreçte geleneksel Türk müziği eğitimi ve icrası geri planda kalmış, çoksesli müzik anlayışı kurumsal destekle yaygınlaştırılmıştır (s. 18).

Ulusal bir müzik kimliği oluşturma çabaları kapsamında halk müziği temel alınmış; Ziya Gökalp'in görüşleri doğrultusunda Batı teknikleri ile halk müziği unsurlarının sentezlenmesi hedeflenmiştir (Akkol, 2008; Akt. Usta, 2010).

Dönemin kadın bestekârları.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadınların sanat hayatındaki görünürlüğü artmış, Türk müziğinde önemli kadın bestekârlar yetişmiştir. Melahat Pars'ın da içinde bulunduğu bu kuşak, hem Batı müziği hem de Türk müziği eğitimi olarak üretim yapmıştır. Torunoğlu'nun (2016) çalışmasında, 20. yüzyıl içerisinde doğmuş çok sayıda kadın bestekârın Türk müziğine önemli katkılar sunduğu görülmektedir (Torunoğlu, 2016, s.21-28)

Şarkı

Kaçar'a (2012) göre şarkı formu, Türk musikisinin en yaygın ve işlevsel formlarından biridir. Genellikle murabba güfteler üzerine bestelenen bu form; zemin, nakarat ve meyan

bölümlerinden oluşmaktadır. Özellikle meyan bölümünde yapılan makam geçkileri, eserin estetik değerini artırmaktadır (s. 317).

Tura'dan aktardığı bilgilerle Tohumcu (2019), şarkı formunun genellikle altı veya sekiz beyitten oluştuğunu ve bu formun yalnızca Devr-i Revan ile Sofyan usulleri kullanılarak bestelenebileceğini ifade etmektedir. Yazara göre şarkının yapısal kurgusu; bir beytin "zemin", diğer beytin ise "miyân-hâne" bölümlerini oluşturması esasına dayanır. Üçüncü beytin ilk beyitle aynı besteleme yapısına sahip olduğu bu düzende, eserin sonuna kadar bir zemin ve bir miyân-hâne şeklinde dönüşümlü bir işleyişin hakim olduğu belirtilmektedir (s. 714).

Türk Müziğinde Makamlar

Türk müziğinde makamlar 13. Yy. dan itibaren var olup günümüze kadar bir takım değişikliklere uğrayarak geldiği Türk müziği nazariyat bilimcilerince ifade edilmektedir. Günümüzde Türk müziği, genellikle Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemini kullanmaktadır.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde makam.

Türk müziği nazariyatında dizi ve makam arasındaki farka dikkat çeken Özkan (1984), makamı "bir dizide durak ve güçlü perdelerinin önemini belirterek yapılan gezinme" şeklinde tarif etmektedir. Dizinin makam için temel bir iskelet teşkil ettiğini ancak makamın asıl kimliğinin seslerin görevleri ve asma karar münasebetleriyle şekillendiğini vurgulayan yazar; basit, şed ve mürekkep makamlar şeklinde üçlü bir tasnife gitmektedir. Bu bağlamda, her sesin sahip olduğu hüviyetin bir başka sese aktarılmasını ise zorunlu bir makam geçkisi olarak değerlendirmektedir (s. 94).

Basit makamlar birleşimlerinde bir tam 4'lü bir tam 5'li veya bir tam 5'li bir tam 4'lüden meydana gelmektedir. Şed makamlar basit makam dizilerinin başka perdelere göçürülmesiyle oluşmaktadır. Mürekkep makamlar ise farklı iki makamın birleşmesiyle meydana gelmiştir.

Melahat Pars Bestelerinde kullanılan makamlar.

Trt repertuarından Melahat Pars'ın bestelerinde tercih ettiği makamlar acem kürdî, hicaz, hüseyinî, hüzzam, kürdilihicazkar, muhayy.er, nihavend, rast, segah, uşşak olmak üzere eserlerinde 10 farklı makam kullanmıştır. Bu tez çalışmasında Melahat Pars'ın sadece hüzzam ve hicaz makamındaki besteleri incelenenmiştir. Bu nedenle sadece hüzzam ve hizam makamının makam unsurlarından bahsedilecektir.

Hicaz makamı.

Şekil 1

Hicaz Makamı Dizisi



“a-Durağı: Dügâh perdesidir.

b-Seyri: İnici-çıkıcı, bâzan da çıkıcı olarak kullanılmıştır.

c-Dizisi: Yerinde Hicaz dörtlüsüne Nevâ'da Râst beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir (Hicaz dörtlüsü + 4. derecede Râst beşlisi).

d-Güçlüsi: Hicaz dörtlüsü ile Râst beşlisinin ek yerindeki 5. derece Nevâ perdesidir. Üzerinde Râst çeşnisi ile yarım karar yapılır.

e-Asma Karar Perdeleri: Hümâyûn makamında olduğu gibi, yerinde Nikrîz'li Nîm Hicaz, Dik Kürdî perdelerinde çeşnisiz asma kararlar Hicaz'da da aynen yapılır. Ayrıca Hicaz âilesinin öteki makamlarının yarım karar yaptıkları güçlü perdeleri bu makam için asma karar perdesidir. Bunlar: Nevâ'da Bûselik'li, Hüseyinî'de Uşşak'lı, ve Hicaz'lı asma kararlardır (Örnek için bk. Hümâyûn makamı).

f-Donammı: Si için bakiye bemolü, fa ve do için bakiye diyezi donanıma yazılır.

g-Perdelerin T.M.deki isimleri: Dügâh, Dik Kürdî, Nîm Hicaz, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer'dir.

h-Yeden'i: 2. çizgideki sol Râst perdesidir (Bâzı klâsiklerde nâdir de olsa Nîm Zîrgûle kullanılmıştır).

ı-Genişlemesi: Hicaz makamı hem dizinin tîz tarafından, hem de pest tarafından, yâni durağın altından genişleyebilir.

1-Pest taraftaki genişleme: Güçlü Nevâ perdesi üzerindeki Râst beşlisi simetrik olarak durağın altına ve Yegâh perdesi üzerine göçürülür. Bu arada Yegâh perdesinde Râst beşlisi ve Dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsü olduğuna göre, Yegâh perdesinde bir Basit Sûz'nâk dizisi kendiliğinden meydana gelir. Bu simetrik genişleme yeni dizi oluşturmak tarzında bir sonucu da aynı zamanda verir.

i-Seyir: Durak veyâ güçlü civârından seyre başlanır. Diziye meydana getiren çeşnilerde karışık gezildikten sonra güçlü Nevâ perdesinde Râst çeşnisiyle yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve geçkiler gösterilir. Nihâyet yine bütün dizide ve istenirse genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesinde Hicaz dizisiyle tam karar yapılır.” (Özkan, 2000, s.140-141)

Hüzzam makamı.

Şekil 2

Hüzzam Makamı Dizisi



“a-Durağı: Segâh perdesidir.

b-Seyri: înici-çıkıcıdır.

c-Dizisi: Hüzzâm makamı dizisi, günümüze kadar “ Yerinde Hüzzâm beşlisine Eviç’de Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir” diye târif edilmiştir.

Ayrıca, güçlü Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsünün, Hümâyûn dizisi hâlinde uzam asından, Gerdâniye perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin meydana geldiği,

dolayısıyla tîz bölgenin değişik iki çeşniye sâhip olduğu söylenmiş, bu durum makamın mürekkebe oluşunun sebeplerinden biri olarak gösterilmiştir.

Makamın bu şekildeki târifi yanlış değildir. Fakat elimizdeki Hüzzâm eserler incelendiğinde, makamın aslında çok daha başka çeşnilerle de bezenmiş olduğu ve görüldüğü kadar basit olmadığı anlaşılır.

Önce kabûl etmek gerekir ki, Eviç’de Hicaz dörtlüsü bulunan dizi çok az kullanılmıştır. Buna karşılık, Nevâ perdesinde Hümâyûn dizisini esas almak gerekir. Tîz taraftaki diğer çeşniler buna ilâve edilmelidir. Bundan başka Hüzzâm makamında Nevâ üzerinde bulunan bakiye bemollü mi Hisâr perdesi çok değişikdir. Aslında bu perdeyi Hisâr’dan 1 kom a daha dik basmak gerekir. Fakat bu ses için mûsikî yazımızda herhangi bir işâret yoktur. Esâsen sistem olarak da bu ses hesâba katılmamıştır. Bu perde ile Eviç perdesi arası, Hüzzâm makamının karakteristiği olarak 11 komadır. Bâzan da Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanıldığında, Hisâr perdesi yerine Dik Hisâr perdesi kullanılır ki, bu da tamamen Nevâ perdesinde bir Uşşak dörtlüsü, hattâ Uşşak dizisinin seyre karışması demektir. Bu mi sesinin tam Hüseyinî basıldığı

yerler bile vardır. Ayrıca Hisâr ve Dik Hisâr perdelerindeki bu değışkenlik, Segâh perdesi üzerindeki çeşnilerin de değışmesine yol açar. Segâh perdesinde Hûzzâm beşlisinden başka tam ve eksik Segâh beşlisi, tam ve eksik Ferahnâk beşlileri de seyre karışır ki, bu da âdetâ Segâh makamına geçki gibidir. Bütün bu sayılanlar şimdiye kadar geçici geçki olarak kabûl edilmiştir. Fakat hemen bütün Hûzzâm makamındaki eserlerde her zaman kullanıldıklarına göre, artık bunlar makamın esas malıdır. O hâlde Hûzzâm makamını artık bu açıdan incelemek gerekir. Şimdi Hûzzâm makamı dizisini bu gözle yeniden ele alıp târif edelim:

Segâh'da, yâni yerinde Hûzzâm beşlisine 3. derece Nevâ perdesinde Hümâyûn, Hicaz, Uzzâl dizisinin; 5. derece Eviç'deki Hicaz ve Segâh dörtlüsünün; 4. Derece Dik Hisâr'da Nikrîz beşlisinin; 3. derece Nevâ perdesinde Uşşak dörtlüsünün; Segâh perdesinde tam ve eksik Segâh beşlisinin; yine Segâh perdesinde bâzan tam, ve eksik Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesinden ve karışık olarak kullanılmasından meydana gelmiştir.

Not: Nevâ perdesindeki Hicaz âilesi dizileri, ortalama Hicaz dizisi olarak da kullanılabilir.

d-Güçlüsü: 3. derece Nevâ perdesidir. Üzerinde A Hicaz çeşnisi ile yarım karar yapılır.

e-Asma Karar Perdeleri: Makamı meydana getiren hemen bütün çeşnilerin bulundukları perdeler asma karar perdeleridir. Bu perdelerde üzerinde bulunan çeşnilerle asma kararlar yapılır. Buna göre tîzden peşte doğru: Gerdâniye perdesinde Bûselik çeşnisiyle, Eviç perdesinde Hicaz veyâ Segâh çeşnisiyle, Dik Hisâr perdesinde Nikrîz çeşnisiyle, Nevâ perdesinde Uşşak çeşnisiyle (Nevâ'da Hicaz'lı kalınırsa, bu güçlüde yarım karardır) asma kararlar yapılabilir. Bunlardan başka, Râst perdesine Râst çeşnisiyle düşülebilir ki, bu asma kararlar Basit Sûz'nâk dizisi meydana gelir. Dügâh perdesinde de Uşşak çeşnisiyle asma karar yapılır ki, bu da Karcığâr dizisinin meydana gelmesine yol açar. Segâh perdesinde tam ve eksik Segâh beşlisiyle Segâh çeşnili ve yine Segâh perdesinde tam ve eksik Ferahnâk beşlisiyle Ferahnâk'li asma kararlar yapılabilir. Fakat unutulmamalıdır ki tam karar Segâh perdesinde mutlaka Hûzzâm beşlisiyle yapılacaktır. Eviç ve Hisâr perdelerinde de çeşnisiz kalınabilir.

f-Donanımı: Si için koma bemolü, mi için bakiye bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır. Gerekli diğer değışiklikler eser içinde gösterilir.

g-Perdelerin T.M .deki isimleri: Pestten tîze doğru: Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hisâr veyâ Dik Hisâr veyâ Hüseyinî, Eviç veyâ Acem, Gerdâniye, Sünbûle veyâ Muhayy.er (Si için) yine Sünbûle veyâ Tîz Segâh, Tîz Çârgâh ve Tîz Nevâ'dır.

h-Yeden'i: 2. aralıktaki bakiye diyezli lâ Kürdî perdesidir.

1-Genişlemesi: Hüzzâm makamı bir bakıma basit Sûz'nâk makamının 3. Derecesi üzerinde karar etmesidir. Bu bakımdan Basit Sûz'nâk makamına bağlıdır, dolayısıyla Râst perdesine Râst beşlisiyle düşülebilir. Bu sûretle yerinde bir Basit Sûz'nâk dizisi meydana gelir. Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsü bulunduğuna göre, bu perdede de Karcıgar makamı dizisi ise meydana gelir. Bu üç makamın dizileri iç içedir.

i-Seyir: Bâzen güçlüden, bâzen durak perdesinden, daha doğrusu Hüzzâm beşlisinin seslerinden seyre başlanır. Makamı meydana getiren bütün çeşni ve dizilerde karışık gezinilip güçlü Nevâ perdesinde Hicaz (A M) çeşnisiyle yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar da gösterilir. Nihâyet yine karışık gezinilip Segâh perdesinde mutlaka Hüzzâm beşlisi ile yedenli tam karar yapılır.

Not: Hüzzâm makamı en başta incelenen 8 sesli bir dizi ile gösterilse bile, güçlüsünün 3. derece üzerinde olması, dörtlüsünün tam dörtlü olmayıp, eksik dörtlü olması ve beşlisinin de dörtlüsünün tîz tarafına 1 tanînî eklenerek yapılmayıp bir artık ikili ilâvesiyle meydana gelmiş olması sebebiyle, mürekkeb makamıdır.” (Özkan, 2000, s.288-291)

Türk Müziğinde Usuller

Kitabında usulün tanımını yapan Özkan(2000), vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir. Kuvvetli ve zayıf vuruşların ve zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kıymetlerinin değişik olması usûller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir. Usûlün vurulan her parçasına darb denir. (Darb eskiden Usûl anlamında da kullanılmıştır. Darb-ı fetih, Darb-ı türkî gibi) Usûlü, “ Zamanın kalıplaşmış halidir” veya “ Değişik düzümlerin birleşmesinden meydana gelmiş ve kaip halinde belirlenmiş ölçüdür” diye târif etmek de mümkündür. Bir usûlün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve birde zayıf zamana gerek vardır. Bu bakımdan “ bir zamanlı” usûl olamaz.” (s.561) diyerek tanımlamıştır.

“Usûl vurmada kaide: Vurulan darbin kıymeti mikdarınca nota okumaktır. 1 zamanlı usûl olamayacağım daha evvel öğrenmiştik. Türk mûsikîsinde usûller iki zamanlı’dan başlarlar ve 3,4,5,6,7,8,9,... ilh diye sıralanarak oldukça kalabalık bir usûl sistemi meydana getirirler. Bu arada usûllerimizi çeşitli açılardan ayırma tâbi tutmak mükün ve gereklidir.

Türk Mûsikîsinde usûller önce Basit ve Mürekkeb (Bileşik) oluşları bakımından ikiye ayrılırlar.” (Özkan, 2000, s. 563)

“1- Basit Usûller: Bileşimine başka hiç bir usûl girmemiş olan usûllerdir ki, iki zamanlı Nîm Sofyan usûlü ile, üç zamanlı Semâî usûlünden başka Türk mûsikîsinde basit usûl yoktur. Bu iki basit usûl, diğer bütün usûllerin bileşimine girerler.

2- Mürekkeb (Bileşik)Usûller: Bileşimine iki veya daha fazla usûllerin karıştığı usûllerdir ki, 4 zamanlı Sofyan usûlünden başlayarak bütün Türk mûsikîsi usûlleri bileşik usûllerdir. Usûllerimiz küçük veyâ büyük oluşlarına göre de ikiye ayrılırlar:

1- Küçük Usûller: 2 zamanlı’dan 15 zamanlı’ya kadar olan (15 zamanlı dâhil) usûller, küçük usûllerdir.

2- Büyük Usûller: 16 zamanlı’dan başlayarak büyüğe doğru giden diğer bütün usuller büyük usûllerdir.” (Özkan, 2000, s. 563)

Melahat Pars bestelerinde kullanılan usuller.

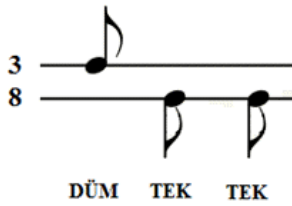
Trt repertuvarından Melahat Pars’ın bestelerinde kullanılan usuller aşağıda sıralanmıştır. Melahat Pars eserlerinde semai, türk aksağı, düyek, müsemmen, aksak ve curcuna olmak üzere 6 farklı usul kullanmıştır.

Melahat Pars’ın incelenen eserlerinde kullanılan usuller.

Semai.

Şekil 3

Semai Usul Kalıbı



“a- 3 zamanlıdır.

b- Türk mûsikîsindeki iki basit usûlün ikincisidir. Bu sebeple terkîbinde başka hiçbir usûl yoktur.

c- $3/8$ 'lik, $3/4$ 'lük ve $3/2$ 'lik mertebeleri varsa da, en çok $3/4$ 'lük mertebesi kullanılmıştır. $3/2$ 'lik olan üçüncü mertebesi ancak bâzı Yürük Semâî eserlerin içinde, bir iki usûl kadar yer alır. $3/2$ 'lik mertebeye Darb Usûlü de denir.

d- Şarkılarda, türkülerde, İlâhîlerde, saz semâîlerinin dördüncü hânelerinde kullanılmıştır.

e- 1. darb kuvvetli, 2. darb yarı kuvvetli, 3. darb zayıftır.” (Özkan, 2000, s.570)

Curcuna.

Şekil 4

Curcuna Usul Kalıbı



“a- 10 zamanlıdır.

b- İki tane 5 zamandan veyâ başka bir deyişle iki Türk Aksağı’ndan yapılmıştır. (5 + 5= 10).

c- 10/16’lık, 10/8’lik, 10/4’lük mertebeleri vardır ve her merteye ayrı isim alır.

Vuruluşları aynı olup yürüklükleri farklıdır.

10/16’lıktır. Şarkılarda, türkülerde, İlâhîlerde, oyun havalarında ve saz semâîlerinin dördüncü hanelerinde kullanılmıştır. 10/16’lıkla yani birim 16’lık alınarak yazmak doğru ise de, nağmeler kalabalıksa 10/8’likle de yazılır. Bir açık bir de kapalı vuruluşu vardır. Kapalı vuruluşu Yürük bir usûl olduğu için kullanılır.” (Özkan, 2000, s.612)

Aksak.

Şekil 5

Aksak Usul Kalıbı



“a- 9 zamanlıdır.

b- Bir 4 zamanla bir 5 zamanın veyâ bir başka deyişle bir Sofyân ve bir Türk Aksağı’ndan meydana gelmiştir (4 + 5= 9)

c- 9/8 ’lik ve 9/4 ’lük mertebeleri kullanılmıştır. 9/4 ’lük mertebesine Ağır Aksak denir ve sahip olduğu özellik dolayısıyla Aksak’tan sonra tekrar incelenecektir. 9/8 ’lik Yürük Aksak ve Orta Aksak olarak iki harekete sahiptir.

d- Çok kullanılmış bir usûldür. Şarkı, İlâhî, türkû, oyun havası, köçekçe gibi hemen bütün küçük formadaki eserlerde kullanılmıştır.

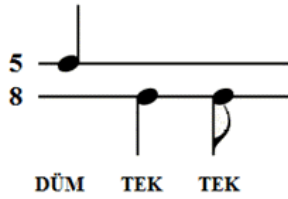
Not: Bu usûldeki bir eser, usûlün sonundaki tek 2 tek'den, yani sondaki 3 zamandan girerse buna Ağır lama denir.

e- 1. darb kuvvetli, 2. darb yarı kuvvetli, 3. zayıf, 4. kuvvetli, 5. yarı kuvvetli ve 6. Zayıftır.” (Özkan, 2000, s. 596)

Türk aksağı.

Şekil 6

Türk Aksağı Usul Kalıbı



“a- 5 zamanlıdır.

b- Bir 2 zaman ve bir 3 zamanın veyâ bir Nîm Sofyân ve bir Semâî'nin eklenmesinden meydana gelmiştir (2 + 3= 5). Bâzan 3 zaman başta ve 2 zaman sonda olabilir.(3 + 2= 5). Bu ikinci şekil Türk Aksağı'dır.

c- 5 /8'lik birinci mertebe ve 5/4'lük ikinci mertebeleri kullanılmıştır,

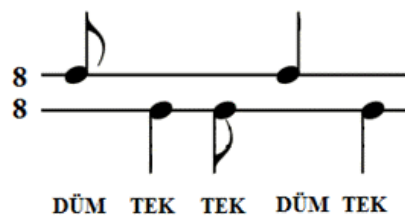
d- Şarkı, türkû, ilâhî, oyun havası gibi formalarda, saz semâîlerinin dördüncü hânelerinde, köçekçelerde, kısaca hemen her çeşit formalarda kullanılmıştır,

e- 1. darb kuvvetli, 2. darb yarı kuvvetli, 3. darb zayıftır.” (Özkan, 2000, s.575)

Düyek.

Şekil 7

Düyek Usul Kalıbı



“a- 8 zamanlıdır.

b- İki tane 4 zamandan veyâ başka deyimle iki Sofyan'dan meydana gelmiştir,

c- 8/ 8'lik ve 8 /4 'lük mertebeleri kullanılmıştır. 8 /4'lük mertebesine Ağır Düyek denir.

d- 8/ 8'lik mertebesi, özel usûl mecbûriyeti olmayan, büyük, küçük hemen her tür formada kullanılmıştır. 8 /4 'lük mertebesi ise peşrev, beste, şarkı, İlâhî gibi genellikle büyük bâzan da küçük formalarda kullanılmıştır.

e- 1. darb yarı kuvvetli, 2. darb kuvvetli, 3. darb yarı kuvvetli, 4. darb kuvvetli, 5. darb zayıftır.” (Özkan, 2000, s.588)

Melahat Pars' ın Hayatı, Sanatı ve Besteleri

Melahat Pars, 23 Mart 1919'da İstanbul'da doğmuş; küçük yaşlarda müzik eğitime başlamıştır. Yağcı (2019), sanatçının Darüttalimi Musiki Cemiyeti'nde aldığı eğitimin, onun icracı ve besteci kimliğinin şekillenmesinde belirleyici olduğunu ifade etmektedir. Pars, hem TRT bünyesinde hem de çeşitli musiki derneklerinde görev alarak Türk müziğine önemli katkılarda bulunmuştur.

Taşan'a (2000) göre, Melahat Pars yaklaşık 60 eser bestelemiş; bu eserlerin 33'ü TRT repertuvarına alınmıştır. Bestelerinde ağırlıklı olarak şarkı formunu tercih eden sanatçı, Hüzam ve Hicaz makamlarındaki eserleriyle öne çıkmaktadır (ss. 127–128).

Melahat Pars' ın eserleri.

Melahat Pars' ın 1 acem kürdî, 5 hicaz, 1 hüseyinî, 5 hüzzam, 2 kürdilihicazkar, 1 muhayy.er, 9 nihavend, 5 rast, 1 segah, 3 uşşak olmak üzere 33 adet eseri bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak bu eserlerin sadece 2 tanesinin söz yazarlığını kendisinin yazdığını gözlemleyebiliriz. Eserlerini en çok nihavend makamında bestelemeyi tercih ettiğini görebiliriz. Eserlerinde en çok tercih ettiği usûl aksak usulü olmuştur. 4 eserini birlikte çalıştığı Halit Çelikoğlu, Melahat Pars'ın en fazla söz yazarlığı yapan kişi olduğunu görmekteyiz. 7 eserinin söz yazarları araştırmalar sonucunda elde edilememiştir.

Tablo 1

Melahat Pars Besteleri

Makamı	Güftesi	Söz yazarı	Usulü
Acem Kürdî	Ruhumda bu akşam o ilahi sesi duydum	-	Curcuna
Hicaz	Ben gamlı hazan sense bahar dinle de vazgeç	Sıtkı Angınbaş	Aksak
Hicaz	Bir gül gibisin belki güzelsin daha gülden	Nahit Hilmi Özeren	Aksak
Hicaz	Eller ne derse desin seven gönül unutmaz	Halit Çelikoğlu	Aksak

Tablo 1. (Devamı)

Hicaz	Sakıya mey sun ki bir gün laleazar elden gider	Sultan (Avnı)	II.Mehmet	Müsemmen
Hicaz	Susuz bir çöl gibiydim sendin benim yağmurum	Halit Çelikoğlu		Curcuna
Hüseyin	Bir gonca gülsün gönlüm bağında	M.Celalettin Bey		Türk aksağı
Hüzzam	Avare gönül yine sensiz hicrane daldı	Yegane Teksel		Aksak
Hüzzam	Gül mevsimi gelmişti bugün bağ-ı hezarın	-		Aksak
Hüzzam	Her zaman bir olur mu ey hunrız nigham	Melahat Pars		Curcuna
Hüzzam	Sazlar kırılan gönlümüzün hüznünü inler	Orhan Rahmi Gökçe		Aksak
Hüzzam	Sensiz yaşamaktansa ölmek evladır bana	Melahat Pars		Curcuna
Kürdili Hicazkar	Gümüş tellerle örsem saçının her telini	Şadan Kalkavan		Curcuna
Kürdili Hicazkar	Ruhum sana bir gizli geliş arzusu duydu	Sıtkı Angınbaş		Aksak
Muhayyer	Eşi yoktur bana bir sevgili vermiş ki felek	Hikmet Ebcioğlu	Münir	Aksak
Nihavend	Alam-ı firakınla geçer günlerim ey yar	-		Aksak
Nihavend	Bezmimizden gitti dildar ağla ey dil ağla sen	-		Curcuna
Nihavend	Bir mehtap var bir de sen	Halit Çelikoğlu		Düyek
Nihavend	Gecen de günün de ben olmalıyım	Fusun Ocakçioğlu		Semai
Nihavend	Gönlümü başka emellerle avutsaydım	-		Semai
Nihavend	Her gecenin sabahı bir rüyayla yalandır	Şadi Kurtuluş		Curcuna
Nihavend	Hiç dinmeyen bir arzudur sana olan hasretim	Rifat Ayaydın		Curcuna
Nihavend	Nağmelerinin esiri oldum coştum bu gece	Ülkü Ergenekon		Curcuna
Nihavend	Şu gönlümden neler çektim hep vefasız girenler..	Şadi Kurtuluş		Curcuna
Rast	Bin dertle yanan gönlüme bir zerre deva yok	Mahmut Güntel	Nedim	Aksak
Rast	Bir an duramam yare nighah eylemedikçe	Celal Kadızade		Aksak
Rast	Geçtin yine içimden	Mustafa Karpuz		Düyek
Rast	Gözüm sende açıldı yine sende kapansın	Halit Çelikoğlu		Düyek
Rast	Rüya gibi geçtiyse nasıl hızla o dünler	-		Aksak
Segah	Yine hicran ile gün bitti güneş battı gönül	Mahmut Güntel	Nedim	Aksak

Tablo 1. (Devamı)

Uşşak	Bir gün gelir elbette o günler ki	Mahmut Güntel	Nedim	Aksak
Uşşak	Gözlerinin ışığında yanan pervaneyim	Baki Süha Ediboğlu		Curcuna
Uşşak	Zalim beni yalnız bırakıp kaçtı bu akşam	-		Aksak

Melihat Pars'ın yaşadığı dönemin Sosyo-Kültürel durumu ve müzik anlayışı.

Müzikte reform veya cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan bu dönemde müzikte ulusallaşma amacı güdülmüştür. Bu dönemde ulusallaşma amacına hizmet edemeyip kendi müziğimizin alt yapısını zedelemiştir.

Melihat Pars'ın yaşadığı dönem Yücel'e göre "Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını, özünden tekrar doğan bir ulusun varoluş mücadelesinin müzikteki gelişmelere yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür." (Yücel, 2022, s. 10) şeklinde ifade edilmiştir.

Demirçe (2022), Kurtuluş Savaşı sonrası inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti'nin, Anadolu'nun modernleşme sürecini ekonomik ve siyasi olduğu kadar sanatsal devrimlerle de desteklediğini belirtmektedir. Yazara göre, Osmanlı'dan devralınan reform geleneği Cumhuriyet döneminde de sürdürülmüş; ancak müzik alanındaki politikalar bu dönemde doğrudan devlet müdahalesiyle şekillenmiştir. Bu stratejinin temel amacının, "kültürel dönüşüm" hedefi doğrultusunda belirlenen müzik anlayışının toplum genelinde kurumsallaştırılması olduğu vurgulanmaktadır (s. 1509-1510). Dolayısıyla geleneksel müziklerimiz, yeni reform hamleleri ile batı müziğinin daha yoğun kullanıldığı bir sürece girmiştir. Bu bağlamda yeni müfredat uygulamalarıyla kurumlar oluşturulmuştur. *Cumhuriyetin Müzik Serüveni* (2014) adlı eserde, Muzıkay-ı Hümayun'un Darü'l-Elhan'a zemin hazırlayan ve Cumhuriyet dönemi müzik eğitim politikalarına öncülük eden temel kurum olduğu belirtilmektedir. Yazara göre 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı'daki ümmet anlayışına dayalı müzik kültürü yerini Batılı, disipliner ve statik bir yapıya bırakmıştır. Bu kurumsallaşma süreciyle birlikte mehter ve fasıl gibi geleneksel yapılar dönüşüme uğramış; usta-çırak ilişkisine dayalı meşk sisteminden, modern toplu okul eğitimi modeline geçilmiştir (s. 173-174).

Bu dönem müzik anlayışında daha çok göze çarpan özellikleri şöyle ifade edebiliriz;

Ak (2002), 20. yüzyılda klasik musiki anlayışının yerini daha küçük formlara ve "piyasa müziği" olarak adlandırılan eğlence odaklı bir anlayışa bıraktığını belirtmektedir. Teknolojik imkanların artmasıyla plak, radyo ve film müziği gibi alanların geliştiğini ifade eden yazar; dinleyici kitlesinin Klasik Türk musikisinin yanı sıra Batı müziği, pop ve arabesk gibi farklı türlere yöneldiğine dikkat çekmektedir. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında yaşanan yoğun iç

göçün "varoş kültürü" nü doğurduğu ve bu yeni sosyal yapının kendi estetik değerlerine uygun özgün bir müzik kültürü oluşturduğu vurgulanmaktadır (s. 373). Melahat Pars Türk müziğinde reform dönemine doğmuştur. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının geleneksel miras üzerindeki etkilerini ele alan Berker (1985); Darülbendî, Darülelhan ve Devlet Konservatuvarı gibi ana kurumlarda Türk musikisine yer verilmemesinin ağır sonuçlarını vurgulamaktadır. Resmi eğitim ve denetim mekanizmalarından yoksun kalan ulusal musikinın üretim ve nitelik anlamında yozlaşma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını belirten yazar, bu dışlayıcı tutumun çağdaş bir sentez yaratmak yerine her iki müzik kesimi arasında tutarsız bir zıtlaşma doğurduğuna dikkat çekmektedir (s. 162). Doğal olarak gerek sosyo-kültürel yapı ve gerek musiki anlayışıyla içi içe yaşamış bestekâr Melahat pars eserlerinde dönemin sosyo-kültürel yapısı ve müzik anlayışına dair izler görebilmekteyiz.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yöntem

Bu bölümde, araştırmada kullanılan model, çalışmanın evreni ve örnekleminin oluşturulma süreci, veri toplama araçları ile verilerin toplanma ve analiz yöntemlerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

Araştırma Modeli

Bu araştırma, betimsel araştırmaların bir türü olan tarama modeli kullanılarak yürütülmüştür. Betimsel araştırmalar, incelenen olayları ve durumları olduğu gibi ele alan, bunların ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı ve daha önceki olaylar ile durumlarla ilişkilerinin değerlendirilerek “ne” olduklarının betimlenmeye çalışıldığı araştırma türü olarak tanımlanmaktadır (Karakaya, 2009).

Tarama modeli ise, geçmişte ya da günümüzde var olan bir durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi hedefleyen bir yaklaşımdır. Bu modelde, araştırma konusu olan olay, birey ya da nesne kendi doğal koşulları içerisinde ve değiştirilmeden, olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Araştırmacı, konuyu herhangi bir biçimde etkileme veya değiştirme girişiminde bulunmaz; amaç, mevcut olanı uygun yöntemlerle gözlemleyip belirleyebilmektir (Karasar, 2005).

Bu çalışmada, Cumhuriyet dönemi kadın bestekârlarından Melahat Pars’ın Hüzam ve Hicaz makamlarında bestelediği eserlerde makam işleyişine ilişkin özellikler belirlenmiştir.

Çalışma Materyali

Araştırmanın çalışma materyalini, Melahat Pars’ın Hüzam ve Hicaz makamlarında bestelediği ve TRT repertuvarında yer alan toplam 10 adet şarkı formundaki eser oluşturmaktadır.

Hüzam makamında bestelenmiş eserler:

- Her zaman bir olur mu ey hunriz nigâhım
- Avare Gönül
- Sazlar kırılan gönlümüzün hüznüne inler
- Gül mevsimi gelmişti bugün
- Sensiz yaşamaktansa ölmek evlâdır bana

Hicaz makamında bestelenmiş eserler:

- Ben Gamlı Hazan
- Bir Gül Gibisin
- Saki ya mey sun ki bir gün lâlezâr elden gider
- Eller ne derse desin seven gönül unutmaz
- Susuz bir çöl gibiydim

Bu eserlerin çalışma materyali olarak seçilmesinde aşağıdaki ölçütler dikkate alınmıştır:

- Hicaz ve Hüzzam makamlarının günümüzde besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen makamlar arasında yer alması,
- Her iki makamın yapısal özellikleri açısından karşılaştırmaya elverişli olması,
- Ortak asma karar perdelerinin (örneğin eviç perdesinde segâh asma kalışı) kullanılabilir olması,
- Hicaz makamındaki hicaz sesleri ile Hüzzam makamındaki hicaz perdelerinin farklı işleniş biçimlerinin analiz imkânı sunması.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın verileri, belgesel tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. Belgesel tarama yöntemi; var olan yazılı kaynaklar, belgeler ve kayıtların incelenmesi yoluyla veri toplanmasını esas alan bir yöntemdir (Karakaya, 2009).

Bu çalışma kapsamında veriler; Melahat Pars’a ait eser notalarının incelenmesi yoluyla toplanmıştır. Araştırmanın temel veri kaynağını, bestekâra ait eserlerin TRT nota arşivinde yer alan notaları oluşturmaktadır. İlgili eser notalarına TRT arşivlerinin taranmasıyla ulaşılmış ve bu notalar analiz sürecine dâhil edilmiştir.

Verilerin Analizi

Elde edilen verilerin analizinde doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda, Melahat Pars’ın şarkı formunda bestelenmiş Hüzzam ve Hicaz makamındaki eserleri, Arel–Ezgi–Uzdilek sistemi doğrultusunda incelenmiştir.

Makam analizleri sırasında eserlerde kullanılan perde yapıları, karar ve güçlü sesler, seyir özellikleri ve geçki kullanımları ölçü bazında değerlendirilmiştir. Eserlerde yer alan geçkiler ve perdeler belirlenerek sıklıklarına göre tablolaştırılmış, elde edilen veriler betimsel istatistikler aracılığıyla yorumlanmıştır. Analiz sonuçları, araştırmanın amacı doğrultusunda değerlendirilerek bulgular bölümünde sunulmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu bölümünde, Melahat Pars’a ait 10 (on) şarkı, 2 (iki) alt problem çerçevesinde incelenmiş ve çeşitli bulgulara ulaşılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmanın alt problemlerine yönelik makam yönünden analiz ve değerlendirme sonuçları ile bu bulgulara ilişkin yorumlara yer verilmiştir. Bulgular, Melahat Pars’ın 10 adet şarkısının makamsal açıdan analiz edilmesiyle elde edilmiştir.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Melahat Pars’ın Hüzam makamındaki beş şarkısının makamsal özellikleri nelerdir ve bu eserlerde makamın karakteristik seyri nasıl biçimlenmiştir?” sorusu doğrultusunda, Hüzam makamında bestelenmiş beş eser; makam, geçki ve seyir özellikleri bakımından analiz edilmiştir. Hüzam makamı şarkıların makam, geçki ve seyirleri üzerine analiz gerçekleştirilmiştir.

1) Her zaman bir olur mu ey hunriz nigahım

Şekil 8

“Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım” Şarkısının Zemin Bölümü

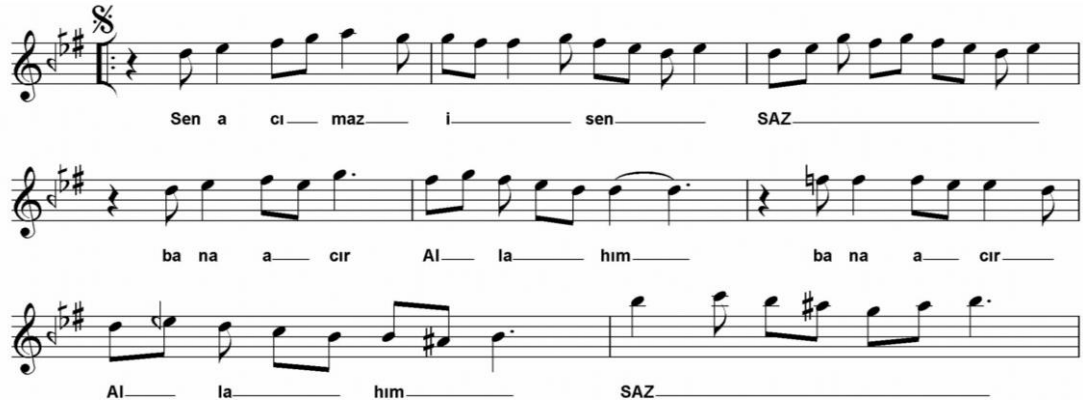


a) Zemin

Curcuna usulünde bestelenmiş olan eser, birinci ölçüde dik hisar perdesinin kullanımıyla segâh dizisi üzerinden başlamakta; ikinci ve üçüncü ölçülerde hüzzam dizisiyle yedenli karara ulaşılmaktadır. Dördüncü ölçüde re (neva) perdesinde hicazlı bir kalış yapılmıştır. Birinci dolapta segâh perdesinde segâhlı karar görülürken, ikinci dolapta segâh üçlüsü kullanılarak makamın güçlü perdesine geçilmiştir.

Şekil 9

“Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım” Şarkısının Nakarat Bölümü



b) Nakarat

Nakaratın birinci ölçüsünde neva perdesinde hicaz beşlisi kullanılmış, ikinci ve üçüncü ölçülerde hisar perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır. Dördüncü ve beşinci ölçülerde neva perdesinde hicazlı kalışlar görülmektedir. Altıncı ve yedinci ölçülerde eksik segâh dizisiyle yedenli karar yapılmış, sekizinci ölçüde ise tiz segâh bölgesinde segâhlı bir kalışla miyan bölümüne geçilmiştir.

Şekil 10

“Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım” Şarkısının Miyan Bölümü



c) Miyan

Miyan bölümünün ilk ölçüsünde gerdaniye perdesinde rast çeşnisi, ikinci ölçüde hüseyin perdesinde hisar perdesinin yeden olarak kullanılmasıyla buselik üçlüsü gösterilmiştir. Üçüncü ölçüde eviç perdesinde segâhlı, dördüncü ve beşinci ölçülerde ise tiz segâh perdesinde segâhlı asma kalışlar yapılmıştır. Altıncı ve yedinci ölçülerde eksik segâhtan kaynaklanan rast dizisi kullanılarak neva perdesinde kalış yapılmış, sekizinci ölçüde eksik segâh dizisiyle nakarata dönüş sağlanmıştır.

d) Eserin Genel Değerlendirmesi

10 zamanlı curcuna usulünde bestelenmiş olan bu hüzzam makamındaki eser, makamın karakteristik seyriyle genel olarak uyumludur. Eserde özellikle segâh makamına yapılan geçkilerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Hüzzam makamında bestelenmiş olmasına rağmen, segâh makamının hüzzamdan daha baskın şekilde kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Tablo 2

Her Zaman Bir Olur Mu Ey Hunriz Nigahım Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Neva perdesinde Hicazlı asma kalış	2
Hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Gerdaniye perdesinde rastlı asma kalış	1
Segah perdesinde eksik segahlı asma kalış	4
Hüseyini perdesinde buselik 3'lüsü	1
Segah perdesinde hüzzamlı tam karar	2
Segah perdesinde Segahlı asma kalış	4
Tiz segah perdesinde segahlı asma kalış	3
Neva perdesinde rastlı asma kalış	2
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	1

Bu eserde bestekar en çok segah perdesinde segahlı ve eksik segahlı asma kalış geçkisini tercih etmiştir. En az olarak ise hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış, gerdaniye perdesinde rastlı asma kalış, hüseyini perdesinde buselik 3'lüsü ve eviç perdesinde segahlı asma kalış geçkilerini kullanmıştır.

2) Avare Gönül

Şekil 11

“Avare Gönül” Şarkısının Zemin Bölümü

The image shows a musical score for the song "Avare Gönül". It consists of three staves of music in 9/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics "A - VÂ - RE GÖ - NÜL YI-NE SEN -". The second staff has the lyrics "SİZ HİC - RA - NA DAL - DI". The third staff has the lyrics "HİC - RA - NA DAL - DI" and includes two sections labeled "I (Saz....)" and "II (Saz....)".

a) Zemin

Aksak usulünde bestelenmiş esere, birinci ölçüde güçlü perdesi vurgulanarak hüzzam 3'lüsü ile başlanmış, 2. Ölçüde ise neva perdesinde hicaz çeşnisi ile yarım karar yapılmıştır. 3. Ölçüde çargah perdesinde nikrizli, 4. Ölçüde segah perdesinde yedenli (segahlı) karara gelinmiştir. 5. Ölçüde hisar perdesinde çeşnisiz bir asma kalış gösterilerek 6. Ölçüde çargah perdesinde nikrizli bir asma kalış yapılmıştır. 7. Ölçüde nevada hicaz hümayun makam dizisi gösterilmiş, 1. Dolapta hüzzam dizisiyle başa dönüş yapılmıştır. 2. Dolapta güçlü perdesinde kalınarak nakarata geçiş yapılmıştır.

Şekil 12

“Avare Gönül” Şarkısının Nakarat Bölümü



b) Nakarat

Nakaratın birinci ölçüsünde neva perdesinde hicazlı, 2. Ölçüsünde rast beşlisi kullanılarak güçlü (neva) perdesine gelinmiş, 3. Ve 4. Ölçülerde çargah perdesinde nikrizli bir asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde hüzzam makamı dizisiyle karara gelinmiştir. 1. dolapta hüzzam dizisi gösterilerek neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmış, 2. Dolapta eviç perdesinde mi diyez (acem) perdesi yeden kullanılarak segahlı bir asma kalışla miyan bölümüne geçiş yapılmıştır.

Şekil 13

“Avare Gönül” Şarkısının Miyan Bölümü



c) Miyan

Miyan bölümünün birinci ölçüsünde eviç perdesinde segahlı, 2. Ölçüsünde eviç perdesinde hicazlı, 3. Ölçüsünde neva perdesinde hicazlı, 4. Ölçüsünde hisar perdesinde çeşnisiz ve çargah perdesinde nikrizli, 5. Ölçüde neva perdesinde hicaz hümayun makam dizisiyle re

(neva) perdesinde asma kalışlar yapılmıştır. 6. Ölçüde hüzzam beşlisi ile nakarata bağlantı yapılmıştır.

d) Genel değerlendirme

9 zamanlı aksak usulünde bestelenmiş olan bu hüzzam makamındaki eser, makamın seyir karakteriyle uyumludur. Özellikle çargâh perdesinde nikrizli ve neva perdesinde hicaz hümayunlu asma kalışların yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Miyan bölümünde eviç perdesinde segâhlı ve hicazlı asma kalışlara yer verilmiş olup, bu geçkilerin tamamı hüzzam makamı içerisinde değerlendirilebilecek niteliktedir.

Tablo 3

Avare Gönül Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Neva perdesinde hicazlı asma kalış	8
Segah perdesinde hüzzam 3'lüsü	1
Segah perdesinde segahlı asma kalış	1
Eviç perdesinde hicazlı asma kalış	1
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	2
Rast perdesinde rast 5'lisi	1
Çargah perdesinde nikrizli asma kalış	5
Segah perdesinde hüzzamlı tam karar	2
Hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış	2

Bu eserde bestekar en çok neva perdesinde hicazlı asma kalış asma kalış geçkisini tercih etmiştir. En az olarak ise segah perdesinde hüzzam 3'lüsü, segah perdesinde segahlı asma kalış, eviç perdesinde hicazlı asma kalış ve rast perdesinde rast 5'lisi geçkilerini kullanmıştır.

3) Sazlar kırılr gönlümüzün hüznüne inler

Şekil 14

“Sazlar Kırılr Gönlümüzün Hüznüne İnler” Şarkısının Zemin Bölümü



a) Zemin

Aksak usulünde bestelenmiş esere birinci ölçüde rastta rast beşlisi ile bir asma kalış yapılarak başlanmış, 2. Ölçüde neva perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır. İki ölçü birlikte değerlendirildiğinde suzinak makamı dizisinin olduğu görülmektedir. 3. Ölçüde çargah perdesinde nikrizli, 4. Ölçüde nevada hicazlı, 5. Ölçüde neva perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmış. 6. Ölçüde hüzzam beşlisi kullanılarak neva perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 15

“Sazlar Kırılır Gönümüzün Hüznüne İler” Şarkısının Nakarat Bölümü

MEHTAPSUYADÜŞ MÜŞ DE BU SON

ŞAR KI Yİ DİN LER MEHTAP SU YADÜŞ MÜŞ DE BU SON

ŞARKI Yİ DİN LER saz.. . . .

b) Nakarat

Nakaratın 1. Ölçüsünde neva perdesinde hicaz , 2. Ölçüde hisar perdesinde çeşnisiz bir asma kalış yapılmıştır. 3. Ölçüde nevada hicaz, 4. Ölçüde hüzzam dizisiyle neva perdesi vurgulanmıştır. 5. Ölçüde hisar perdesinde çeşnisiz, 6. Ölçüde rast perdesinde suzinaklı, 7. ölçüde hüzzam dizisiyle karara gelinmiştir. 8. ölçüde tiz segah perdesinde segahlı bir kalışla miyana geçiş yapılmıştır.

Şekil 16

“Sazlar Kırılır Gönümüzün Hüznüne İler” Şarkısının Miyan Bölümü

HEP BOŞ YE RE LA KİN ÇE Kİ LEN A HI E NİN LER saz

HEP BOŞ YE RE LA KİN ÇE Kİ LEN A HI E NİN LER saz

c) Miyan

Miyan bölümünün 1. Ölçüsünde la diyez perdesi kullanılarak tiz segahta segahlı, 2. Ölçüde eviç perdesinde segahlı, 3. ve 4. Ölçülerde tiz segah perdesinde segahlı asma kalışlar yapılmıştır. 5. Ölçüde gerdaniye perdesinde rast dizisi içerisindeki segah perdesi vurgulanmıştır. 6. Ölçüde hüzzam dizisiyle karar perdesine gelinmiş, 7. Ölçüde hüzzam makamı içerisinde nevada hicaz hümayun dizisi kullanılmış, 8. Ölçüde hüzzam dizisi kullanılarak nevada hicazlı asma kalışla nakarata geçiş yapılmıştır.

d) Genel değerlendirme

9 zamanlı aksak usulde bestelenmiş olan bu eser, hüzzam makamının seyir özellikleriyle uyumludur. Neva perdesinde hicaz hümayunlu asma kalışların yoğunluğu dikkat çekmektedir. Miyan bölümünde tiz segâh ve eviç perdelerinde yapılan segâhlı asma kalışlar, makamın üst bölge genişlemesini destekler niteliktedir.

Tablo 4

Sazlar Kırılır Gönlümüzün Hüznüne İner Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Neva perdesinde hicazlı asma kalış	9
Tiz segah perdesinde Segahlı asma kalış	4
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	1
Rast perdesinde rast 5'lisi	1
Gerdaniye perdesinde rastlı asma kalış	1
Rast perdesinde suzinaklı asma kalış	1
Çargah perdesinde nikrizli asma kalış	1
Hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Segah perdesinde hüzzamlı tam karar	1
Segah perdesinde hüzzam 5'li	1

Bu eserde bestekar en çok Neva perdesinde hicazlı asma kalış geçkisini tercih etmiştir. En az olarak ise eviç perdesinde segahlı asma kalış, rast perdesinde rast 5'lisi, gerdaniye perdesinde rastlı asma kalış, rast perdesinde suzinaklı asma kalış, çargah perdesinde nikrizli asma kalış, segah perdesinde hüzzamlı tam karar ve segah perdesinde hüzzam 5'li geçkilerini kullanmıştır.

4) Gül mevsimi gelmişti bugün

Şekil 17

“Gül Mevsimi Gelmişti Bugün” Şarkısının Zemin Bölümü

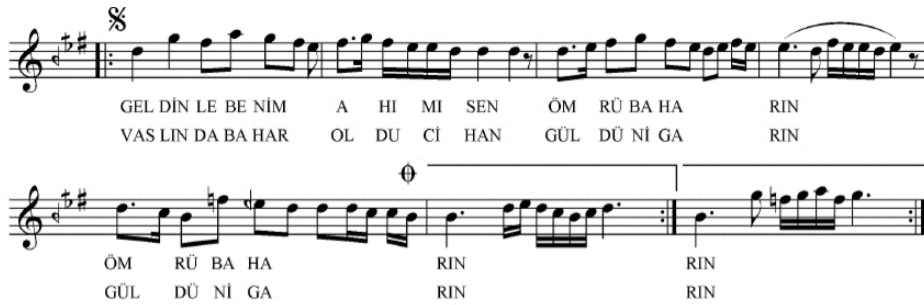


a) Zemin

Aksak usulünde bestelenmiş esere 1. Ölçüde hüzzam dizisiyle başlanıp neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır. 2. Ölçüde hüzzam üçlüsüyle karar perdesine gelinmiştir. 3. Ölçüde hüzzam dizisi içerisinde neva perdesindeki hicaz dörtlüsü kullanılarak gerdaniye perdesine vurgu yapılmış, 4. Ölçüde tekrar hicaz dörtlüsüyle neva perdesinde asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde neva perdesinde hicazlı bir kalışla yarım karar yapılmıştır. 1. Dolapta hüzzam dizisiyle yedenli karar yapılmış, 2. Dolapta hüzzam dizisi içerisinde güçlü perdesi vurgulanarak nakarata geçiş yapılmıştır.

Şekil 18

“Gül Mevsimi Gelmişti Bugün” Şarkısının Nakarat Bölümü



b) Nakarat

Nakarat bölümünün 1. Ölçüsünde hisar perdesinde çeşnisiz, 2. Ölçüsünde re neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır. 3. Ve 4. Ölçülerde yine hisar perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır. 5. Ölçüde eksik segah dizisi kullanılarak karar perdesine gelinmiştir. 1. Dolapta hüzzam dizisi içerisinde re neva perdesine gelinerek dönüş sağlanmış, 2. Dolapta eksik segah dizisinden kaynaklı gerdaniye perdesi gösterilip miyan bölümüne geçiş yapılmıştır.

Şekil 19

“Gül Mevsimi Gelmişti Bugün” Şarkısının Miyan Bölümü



c) Miyan

Miyan bölümünün 1. Ve 2. Ölçülerinde gerdaniye perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. 3. Ölçüde eviç perdesinde çeşnisiz, 4. Ölçüde hisar perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır. 5. Ölçüde neva perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır. 1. dolapta eksik segah dizisinden kaynaklı gerdaniye perdesi vurgulanarak miyana dönüş sağlanmış, 2. Dolapta hüzzam dizisi içerisinde re neva perdesi vurgulanarak nakarata geçiş yapılmıştır.

d) Genel değerlendirme

Aksak usulde bestelenmiş olan bu eser, hüzzam makamının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Nakarat bölümünde eksik segâh dizisinin kullanımı dikkat çekmekte olup, eserde kullanılan geçkilerin tamamı hüzzam makamı içerisinde değerlendirilebilecek yapıdadır.

Tablo 5

Gül Mevsimi Gelmişti Bugün Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Neva perdesinde hicazlı asma kalış	6
Segah perdesinde eksik segahlı asma kalış	1
Gerdaniye perdesinde buselikli asma kalış	2
Hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış	4
Eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Segah perdesinde hüzzam 3'lüsü	4
Segah perdesinde hüzzam 5'lisi ile tam karar	1
Rast perdesinde rast 5'lisi	2

Bu eserde bestekar en çok neva perdesinde hicazlı asma kalış geçki yapmayı tercih etmiştir. En az olarak ise segah perdesinde eksik segahlı asma kalış, segah perdesinde hüzzam 5'lisi ile tam karar ve eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış geçkilerini kullanmıştır.

5) Sensiz yaşamaktansa ölmek evladır bana

Şekil 20

“Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana” Şarkısının Zemin Bölümü



a) Zemin

Curcuna usulüyle bestelenen eserin 1. ölçüsünde çargah perdesi gösterilmiş, 2. Ölçüsünde çargah perdesinde nikrizli ve eviç perdesinde çeşnisiz bir asma kalış yapılmıştır. 3. Ölçüde hicaz beşlisi kullanılarak muhayyer perdesine vurgu yapılmış, 4. Ölçüde hicaz dörtlüsü kullanılarak neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır. 5. Ve 6. Ölçülerde neva perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır. 1. Dolapta hüzzam dizisi ile yedenli bir şekilde karara gelinmiş, 2. Dolapta hüzzam dizisi içerisinde hüzzam 3'lüsü ile re neva perdesine gelinerek nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Şekil 21

“Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana” Şarkısının Nakarat Bölümü



b) Nakarat

Nakarat bölümünün 1. Ölçüsünde neva perdesinde hicaz dörtlüsü kullanılarak gardaniye perdesi vurgulanmış, 2. Ölçüde re neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır. 3. ve 4. Ölçülerde neva perdesinde hicazlı, 5. Ölçüde hüzzam dizisi içerisinde karar perdesine gelinerek hüzzamlı asma kalış yapılmıştır. 6. ölçüde do diyez perdesi kullanılarak re neva perdesinde bir asma kalış yapılmış ancak herhangi bir dörtlüyü oluşturmamaktadır. 7. Ölçüde re neva perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmış, 8. Ölçüde hüzzam üçlüsüyle karara yedensiz

gelinmiştir. Saz payı ile re neva perdesinde bir tam dörtü veya beşli olarak ifade edemediğimiz bir asma kalışla miyana geçiş yapılmıştır. La düğah perdesinin bu ölçüde natürel olarak kullanılması duyumda rahatsızlığa sebebiyet verdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda bir doğrulamanın gerekliliği söz konusudur.

Şekil 22

“Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana” Şarkısının Miyan Bölümü

c) Miyan

Miyan bölümünün 1. Ölçüsünde do diyez (nim hicaz) perdesi kullanılarak müstearlı bir asma kalışa zemin hazırlanmış, 2. Ölçüde hüzzam dizisi ile karara gelinmiştir. 3. Ölçüde re neva perdesinde hicazlı, 4. Ölçüde re neva perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır. 1. Dolapta tanımlanamayan bir dörtlü kullanılmış, 2. Dolapta hüzzam dizisi içerisinde re neva perdesine gelinerek nakarata bağlantı sağlanmıştır.

d) Genel değerlendirme

Curcuna usulünde bestelenmiş olan eser, hüzzam makamının genel seyir özellikleriyle uyumludur. Ancak nakarat bölümünde la (dügâh) perdesinin natürel kullanımı nedeniyle duyumsal bir belirsizlik olduğu düşünülmektedir. Ayrıca saz payında Türk müziği ses sistemi içerisinde açıklanması güç olan bir dörtlü-beşli yapının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda eserin uzman görüşleriyle doğrulanmasının gerekli olduğu kanaatine varılmıştır.

Tablo 6

Sensiz Yaşamaktansa Ölmek Evladır Bana Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Neva perdesinde hicazlı asma kalış	11
Segah perdesinde müstearlı asma kalış	2
Segah perdesinde hüzzam 5'lisi ile tam karar	1
Çargah perdesinde nikrizli asma kalış	1
Eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Segah perdesinde hüzzamlı asma kalış	2
Segah perdesinde Hüzzam 3'lüsü	3

Bu eserde bestekar en çok neva perdesinde hicazlı asma kalış geçkisi kullanmıştır. En az olarak ise eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış, çargah perdesinde nikrizli asma kalış ve segah perdesinde hüzzam 5’lisi ile tam karar geçkilerini kullanmıştır.

Hüzzam makamındaki eserlerde kullanılan geçkiler ve perdeler.

Tablo 7

Hüzzam Makamındaki Eserlerde Kullanılan Geçkiler Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Neva perdesinde Hicazlı	36
Hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış	9
Gerdaniye perdesinde rastlı asma kalış	2
Segah perdesinde eksik segahlı asma kalış	5
Hüseyini perdesinde buselik 3’lüsü	1
Segah perdesinde hüzzamlı tam karar	5
Segah perdesinde Segahlı asma kalış	5
Tiz segah perdesinde segahlı asma kalış	7
Segah perdesinde müstearlı asma kalış	2
Neva perdesinde rastlı asma kalış	2
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	4
Segah perdesinde hüzzam 5’lisi ile tam karar	2
Çargah perdesinde nikrizli asma kalış	7
Eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Segah perdesinde hüzzamlı asma kalış	2
Segah perdesinde Hüzzam 3’lüsü	8
Gerdaniye perdesinde buselikli asma kalış	2
Segah perdesinde hüzzam 5’li	1
Rast perdesinde suzinaklı asma kalış	1
Eviç perdesinde hicazlı asma kalış	1

Melahat Pars’ın hüzzam makamında bestelemiş olduğu eserlerde en sık kullanılan geçki, neva perdesinde hicazlı asma kalış olmuştur. En az kullanılan geçkiler ise; hüseyini perdesinde buselik üçlüsü, segâh perdesinde hüzzam beşlisi, rast perdesinde suzinaklı asma kalış ve eviç perdesinde hicazlı asma kalış olarak tespit edilmiştir. Bestecinin tercih ettiği geçkilerin, hüzzam makamı içerisinde yer alan ve belirgin bir farklılık ortaya koymayan geçkiler olduğu gözlemlenmiştir.

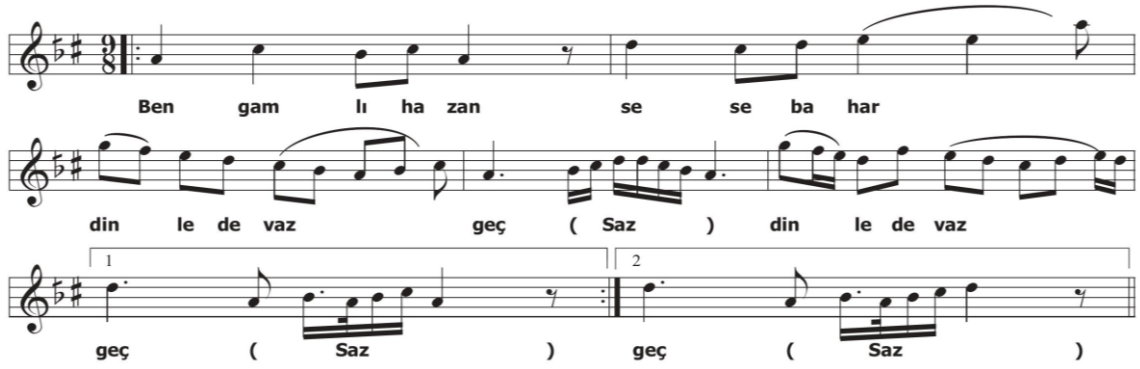
İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

“Melahat Pars’ın Hicaz makamındaki beş şarkısının makamsal özellikleri nelerdir ve bu eserlerde makamın karakteristik seyri nasıl biçimlenmiştir?” sorusunun doğrultusunda, 5 adet Hüzzam makamı şarkıların makam, geçki ve seyirleri üzerine analiz gerçekleştirilmiştir.

1) Ben Gamlı Hazan

Şekil 23

“Ben Gamlı Hazan” Şarkısının Zemin Bölümü



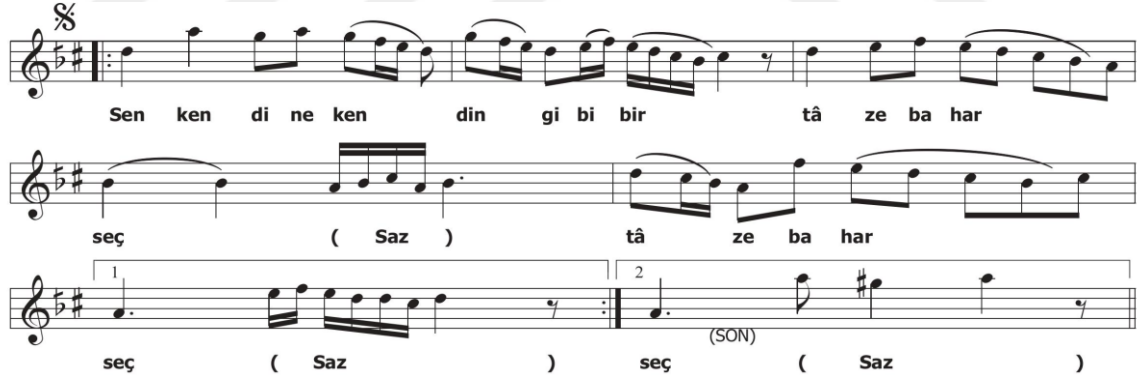
a) Zemin

Aksak usulünde bestelenmiş esere, 1. Ölçüde hicaz dörtlüsüyle başlanmış, 2. Ölçüde hicaz beşlisi gösterilerek, 3. ve 4. Ölçüde hicaz hümayun makam dizisiyle karara gelinmiştir.

5. ölçüde neva perdesinde buselikli bir yarım kalış yapılmıştır. 1. Ve 2. Dolaplarda hicaz 4'lüsü kullanılarak güçlü perdesi vurgulanmış ve nakarata geçilmiştir.

Şekil 24

“Ben Gamlı Hazan” Şarkısının Nakarat Bölümü



b) Nakarat

Nakarat bölümünün 1. Ölçüde nevada buselik, 2. Ölçüde nim hicaz perdesinde çeşnisiz, 3. ve 4. Ölçülerde dik kürdi perdesinde çeşnisiz, 5. Ölçüde hümayun dizisiyle karara gelinmiş, 1. Dolapta hicaz 4'lüsü kullanılmış, 2. Dolapta şehnaz perdesi kullanılarak zirgüle dizisiyle miyana geçilmiştir.

Şekil 25

“Ben Gamlı Hazan” Şarkısının Miyan Bölümü



c) Miyan

Miyan bölümünün 1.ve 2. ölçülerinde zirgüle dizisi kullanılarak müzik cümlesi yapılmış, 3. Ölçüde eviç perdesinde mi diyez (acem perdesi) kullanılarak eviçte segahlı bir asma kalış yapılmıştır. 4. Ölçüde hüseyini perdesinde kürdili bir asma kalış yapılarak, 5. Ölçüde karara gelinmiştir. 6. Ölçüde hicaz ve hümayun makamları iç içe kullanılmıştır. 1. Dolapta şehnaz perdesi kullanılarak tekrar miyan bölümüne dönmüş, 2. Dolapta hicaz beşlisi kullanılarak nakarat bölümüne bağlantı sağlanmıştır.

d) Genel değerlendirme

Aksak usulde bestelenmiş hicaz hümayun makamındaki bu eser, hicaz hümayun makamının seyir karakteri, asma kalışları ve geçkileri itibari ile uyumlu olduğunu görmekteyiz. Hicaz ailesi makamlarının birbirlerine olan yakınlıklarından kaynaklı eser içerisinde zirgüle ve uzal dizilerinin de kullanıldığını görülmektedir.

Tablo 8

Ben Gamlı Hazan Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Dügah perdesinde hicaz hümayunlu asma kalış	2
Hüseyini perdesinde hicazlı asma kalış	4
Neva perdesinde buselikli asma kalış	2
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	1
Hüseyini perdesinde kürdili asma kalış	2
Dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Dügah perdesinde hicaz 4'lüsü	5
Dügah perdesinde hicaz 5'lisi	3
Hüseyini perdesinde Uşşaklı asma kalış	1

Bu eserde bestekar en çok düğah perdesinde hicaz 4'lüsü geçkisi kullanmıştır. En az olarak ise eviç perdesinde segahlı asma kalış, nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış ve hüseyini perdesinde uşşaklı asma kalış geçkilerini kullanmıştır.

2) Bir Gül Gibisin

Şekil 26

“Bir Gül Gibisin” Şarkısının Zemin Bölümü



a) Zemin

Aksak usulünde bestelenmiş esere, ilk ölçüde hicaz hümayun dizisiyle başlanmış ve güçlü perdesi vurgulanmıştır. 2. Ölçüde si b (dik kürdi) perdesinde çeşnisiz bir asma kalış yapılmış, 3. Ölçüde nikriz makam dizisi gösterilmiş, 1. Dolapta hümayunlu diziyle karara gelinmiştir. 2. Dolapta hicaz beşlisiyle hüseyini perdesi vurgulanmıştır.

Şekil 27

“Bir Gül Gibisin” Şarkısının Nakarat Bölümü



b) Nakarat

Nakarat bölümünün ilk ölçüsünde hicaz beşlisiyle karar perdesi gösterilmiş, 2. Ölçüde sol rast perdesinde fa diyez (ırak) perdesi kullanılarak nikrizli bir asma kalış yapılmış, 3. ve 4. Ölçülerde dik kürdi perdesinde çeşnisiz bir asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde hicaz hümayun dizisi kullanılarak karar perdesine gelinmiştir. 1. Dolapta tekrar hicaz beşlisi kullanılarak nakarata dönüş sağlanmış, 2. Dolapta hicaz makam dizisinden kaynaklı tiz durak muhayyer perdesi kullanılarak miyana geçilmiştir.

Şekil 28

“Bir Gül Gibisin” Şarkısının Miyan Bölümü



c) Miyan

Eserin miyan bölümünde 1. Ölçüde muhayy.erde buselik, 2. Ölçüde neva perdesinde rastlı, 3. Ölçüde neva perdesinde suzînâk makamına geçki yapılmış, 4. Ölçüde tekrar hicaz makamından kaynaklı muhayy.er perdesi vurgulanmıştır. 5. Ölçüde muhayy.er perdesinde buselikli bir asma kalış yapıldığı görülmektedir. 6. Ölçüde re (neva) perdesinde hicaz makamından kaynaklı rastlı bir asma kalış yapılarak güçlü perdesi vurgulanmıştır. 7. Ölçüde hicaz hümayun makamı dizisi kullanılarak karar perdesine gelinmiş, saz payı kullanılarak hicaz beşlisiyle hüseyin perdesi vurgulanmış ve nakarata dönüş sağlanmıştır.

d) Genel Değerlendirme

Aksak usulde bestelenmiş hicaz hümayun makamındaki bu eser, hicaz hümayun makamının seyir karakteri, asma kalışları ve geçkileri itibari ile uyumlu olduğunu görmekteyiz. Hicaz ailesi makamlarının birbirlerine olan yakınlıklarından kaynaklı eser içerisinde geçkilerin yapıldığını, özellikle hicaz makamından kaynaklı neva perdesinde suzinaklı ve muhayy.er perdesinde buselikli asma kalışların yapıldığı görülmektedir.

Tablo 9*Bir Gül Gibisin Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu*

Geçki	Sıklık
Dügah perdesinde hicaz hümayunlu asma kalış	2
Dügah perdesinde hicaz hümayunlu karar	1
Rast perdesinde nikrizli asma kalış	2
Neva perdesinde suzinaklı asma kalış	1
Neva perdesinde rastlı asma kalış	2
Neva perdesinde rast 5'lisi	2
Dügah perdesinde hicaz 5'lisi	4
Neva perdesinde buselikli asma kalış	1
Muhayyer perdesinde buselikli asma kalış	2
Dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış	3

Bu eserde bestekar en çok dügah perdesinde hicaz 5'lisi geçkisi kullanmıştır. En az olarak ise dügah perdesinde hicaz hümayunlu karar, neva perdesinde suzinaklı asma kalış ve neva perdesinde buselikli asma kalış geçkilerini kullanmıştır.

3) Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider

Şekil 29

“Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider” Şarkısının Zemin Bölümü

a) Zemin

Müsemmen usulündeki esere hicaz makamı içerisinde melodik cümleler ile aranağmeli bir giriş yapılmıştır. Zemin bölümünün 1. Ölçüsünde nim hicaz perdesinde çeşnisiz bir kalışla, 2. Ölçüde yegah perdesindeki rastlı genişlemenin bir bölümü kullanılarak karara gelinmiştir. 3. Ölçüde hicaz 5' lisi kullanılarak neva perdesinde bir asma kalış yapılmış, 4. Ölçüde hicaz 4'lüsü ile karara perdesine gelinmiştir. 5. ve 6. Ölçülerde hicaz hümayun dizisi içerisinde melodik bir

yapı kurularak makamın güçlü perdesine gelinmiştir.7. ölçüde hümayun makam dizisi ile karar perdesine gelinmiştir. 8. Ölçüde neva perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmış ve devamında saz bölümüyle yine hümayun dizisi kullanılarak nakarata geçiş yapılmıştır.

Şekil 30

“Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider” Şarkısının Nakarat Bölümü

BAŞ LA SA FER YÂ DEBÜL BÜL GÜL İ ZÂR EL DEN Gİ DER (SAZ)
 BUL SA BİR DEV LET TE TÂ Lİ TÂ Cİ DAR EL DEN Gİ DER

BAŞ LA SA FER YÂ DE BÜL BÜL GÜL İ ZÂR EL DEN Gİ DER (SAZ)
 BUL SA BİR DEV LET TE TÂ Lİ TÂ Cİ DAR EL DEN Gİ DER

b) Nakarat

Nakarat bölümünün ilk ölçüsünde neva gerdaniye aralığı kullanılmış, 2. Ölçüde nim hicaz perdesinde çeşnisiz bir asma kalış yapılmış, 3. Ölçüde rast perdesinde nikrizli bir asma kalış, 4. Ölçüde yedenli olarak nikrizli asma kalış tekrarlanmıştır. 5. Ölçüde yegah perdesindeki rastlı genişlemenin bir bölümü kullanılarak karar perdesine gelinmiştir. 6. Ölçüde rast perdesiyle başlanan melodik cümle muhayyer perdesi vurgulanarak, 7. Ölçüde nim hicaz perdesinde çeşnisiz bir asma kalışla ezgilendirilmiştir. 8. Ölçüde hicaz 4'lüsü kullanılarak karara gelinmiştir. 9. Ölçüde rast perdesi yeden kullanılarak karar perdesine gelinmiştir. 10. Ölçüde hicaz 5'lisi kullanılarak hüseyini perdesine gelinmiş ve miyan bölümüne geçiş yapılmıştır.

Şekil 31

“Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider” Şarkısının Miyan Bölümü

Bİ BE KA DIR BEN CE DÜN YA UM MA ON DAN BİR VE FÂ AH

Bİ BE KÂ DIR BEN CE DÜN YA UM MA ON DAN BİR VE FÂ

(SAZ)

Alühsan Bilgin

c) Miyan

Eserin miyan bölümünün 1. Ölçüsünde hüseyini perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmış, 2. Ölçüsünde düğah perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. Bu perdedeki

buselikli asma kalış hicaz makamının yegah perdesine acemli rast dizisiyle genişletilmiş olmasından kaynaklı bir geçki olarak değerlendirilebilir. Bir başka bakış açısıyla şehnaz buselik makamında kaynaklı olarak bu geçki kullanılabilir. 3. Ölçüde düğah perdesinde buselik 5’lisi kullanılarak hüseyini perdesine gelinmiş ve devamında nevada rastlı bir asma kalış yapılmıştır. 4. Ölçüde hüseyini perdesindeki kürdili asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde gerdaniye perdesinden neva perdesine gelinerek rastlı bir asma kalış yapılmıştır. 6. Ölçüde nim hicaz perdesi yeden olarak kullanılarak neva perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. 7. Ölçüde rast perdesinde nikrizli bir asma kalış yapılmıştır. 8. Ölçüde neva perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. 9. Ölçüde nim hicaz perdesinde çeşnisiz ve 10. Ölçülerde hicaz 4’lüsüyle neva perdesine saz payıyla gelinerek nakarat bölümüne geçilmiştir.

d) Genel Değerlendirme

Müsemmen usulünde bestelenmiş hicaz hümayun makamındaki bu eser, hicaz hümayun makamının seyir karakteri, asma kalışları ve geçkileri itibari ile uyumlu olduğunu görmekteyiz. Hicaz ailesi makamlarının birbirlerine olan yakınlıklarından kaynaklı eser içerisinde hicaz makamının pest bölgeden rast makamı dizisiyle genişlemesinden kaynaklı, düğah perdesinde buselikli bir asma kalışın yapıldığı görülmektedir.

Tablo 10

Saki Ya Mey Sun Ki Bir Gün Lalezar Elden Gider Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Düğah perdesinde hicaz hümayunlu asma kalış	1
Rast perdesinde nikrizli asma kalış	3
Neva perdesinde buselikli asma kalış	5
Yegah perdesinde rastlı genişlemeden kaynaklı asma kalış	2
Nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Hüseyini perdesinde kürdili asma kalış	2
Düğah perdesinde hicaz 4’lüsü	5
Düğah perdesinde hicaz 5’lisi	2
Düğah perdesinde buselikli asma kalış	1
Neva perdesinde rastlı asma kalış	2

Bu eserde bestekar en çok neva perdesinde buselikli asma kalış, nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış ve düğah perdesinde hicaz 4’lüsü geçkilerini tercih etmiştir. En az olarak ise düğah perdesinde hicaz hümayunlu asma kalış ve düğah perdesinde buselikli asma kalış geçkilerini kullanmıştır.

4) Eller ne derse desin seven gönül unutmaz

Şekil 32

“Eller ne derse desin seven gönül unutmaz” Şarkısının Zemin Bölümü

ARANAGMESİ

El ler ne der se de sin

se ven gö nül u nut maz (SAZ.....) u nut maz (SAZ.....)

a) Zemin

Aksak usulündeki esere hicaz ve hicaz humayun makamları içerisinde yapılan melodik cümleler ile aranağmeli bir giriş yapılmıştır. Zemin bölümünün 1. ve 2. Ölçülerde hicaz hümayun makamı içerisinde yapılan melodik cümlelerle karar perdesi gösterilmiştir. 3. Ölçüde hicaz 5’lisi kullanılmış ve 6. Ölçüde hümayunlu diziyle karar perdesine gelinmiştir. 7. Ölçüde saz payı ile neva perdesinde rast 4’lüsü kullanılarak nakarat bölümüne geçiş yapılmıştır.

Şekil 33

“Eller ne derse desin seven gönül unutmaz” Şarkısının Nakarat Bölümü

Sev sem de se vil sem de

se nin sev gi ni tut maz (SAZ.....) ni tut maz

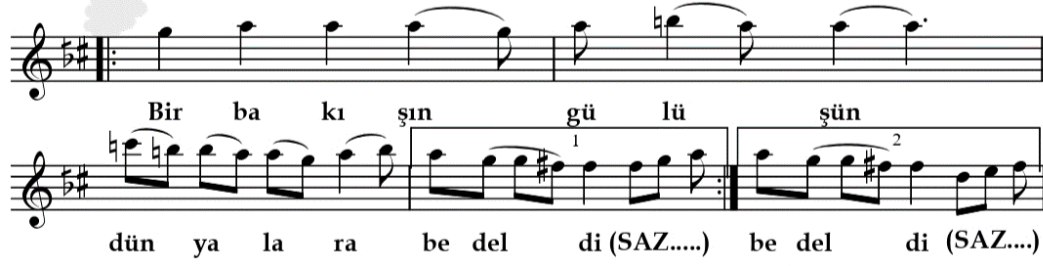
(SAZ...../.....)

b) Nakarat

Nakarat bölümünün 1. Ölçüsünde neva perdesinde buselikli, 2. Ölçüde neva perdesinde rastlı ve buselikli, 3. Ve 4. Ölçülerde hicaz hümayun makam dizisinde melodik cümleler yapılarak karar perdesine gelinmiştir. Saz bölümünde hicaz makamı dizisinde melodik cümleler yapılarak muhayyer perdesine gelinmiş ve miyan bölümüne geçilmiştir.

Şekil 34

“Eller ne derse desin seven gönül unutmaz” Şarkısının Miyan Bölümü



c) Miyan

Eserin miyan bölümünün 1. Ölçüde tiz durak muhayy.er perdesi vurgulanmış ve 2. Ölçüde muhayy.er perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır. 3. Ve 4. Ölçülerde eviç perdesinde segahlı bir asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde neva perdesinde rast 4'lüsü kullanılarak nakarat bölümüne geçiş yapılmıştır.

d) Genel değerlendirme

Aksak usulünde bestelenmiş eser, hicaz ve hicaz hümayun makamları iç içe kullanılmış, baskın olarak hicaz hümayun dizisi tercih edilmiştir. Bu bağlamda eserin, hicaz hümayun makamının seyir karakteri, asma kalışları ve geçkileri itibari ile uyumlu olduğunu görmekteyiz.

Tablo 11

Eller Ne Derse Desin Seven Gönül Unutmaz Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

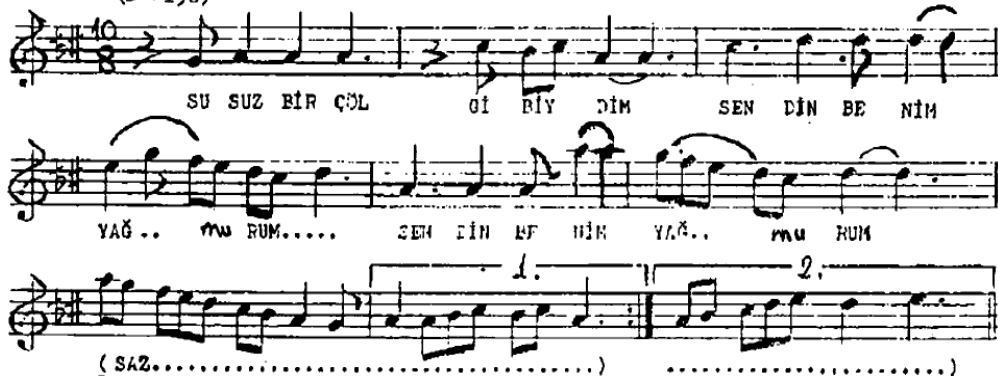
Geçki	Sıklık
Dügah perdesinde hicaz hümayunlu asma kalış	1
Dügah perdesinde hicaz 4'lüsü	3
Dügah perdesinde hicaz 5'lisi	1
Nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış	1
Neva perdesinde buselikli asma kalış	4
Neva perdesinde rastlı asma kalış	3
Muhayy.er perdesinde buselikli asma kalış	3
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	1

Bu eserde bestekar en çok neva perdesinde buselikli asma kalış geçkisi tercih etmiştir.

5) Susuz bir çöl gibiydim

Şekil 35

"Susuz bir çöl gibiydim" Şarkısının Zemin Bölümü



a) Zemin

Curcuna usulündeki eserin 1. Ve 2. Ölçülerinde karar perdesi civarında hicaz 4'lüsü ile müzik cümleleri yapılmış, 3. Ölçüsünde hicaz 4'lüsü ile güçlü perdesine gelinmiş ve 4. Ölçüde neva perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde oktav aralığı kullanılmış, 6. Ölçüde neva perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. 7. Ölçüde rast perdesinde nikrizli bir asma kalış yapılmıştır. 1. Dolapta hicaz 3'lüsü ile karar perdesine gelinmiş, 2. Dolapta ise hicaz 5'lisi kullanılarak hüseyini perdesi gösterilerek nakarat bölümüne geçiş yapılmıştır.

Şekil 36

"Susuz bir çöl gibiydim" Şarkısının Nakarat Bölümü



b) Nakarat:

Eserin nakarat bölümünün 1. Ve 2. Ölçüsünde hicaz ve hicaz hümayun makam dizileri iç içe kullanılarak neva perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. 3. Ölçüde neva perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır. 4. Ölçüde nim hicaz perdesinde çeşniz bir asma kalış yapılmıştır. 5. Ölçüde karar perdesinde kalınmış. 6. Ölçüde hicaz 3'lüsü ile karar perdesine gelinmiştir. 2. Dolabın 1. Ve 2. Ölçülerinde neva perdesinde rastlı bir asma kalış ile dizinin 5. Derecesi olan muhayyer perdesi vurgulanarak miyan bölümüne geçiş yapılmıştır.

Şekil 37

Susuz bir çöl gibi ydım" Şarkısının Miyan Bölümü



a) Miyan

Miyan bölümünün ilk ölçüsünde makamın tiz durak perdesi vurgulanmış, 2. Ölçüde muhayy.er perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır. 3. Ölçüde gerdaniye perdesinde nikriz ve ddevamında pencüghalı bir asma kalış yapılmış, 4. Ölçüde eviç perdesinde segahlı bir asma kalış yapılmıştır. 5. Ve 6. Ölçülerde neva perdesinde buselikli asma kalışlar yapılarak makamın güçlü perdesi vurgulanmıştır. Saz payı ile nakarat bölümüne bağlantı yapılmıştır.

a) Genel değerlendirme

Curcuna usulünde bestelenmiş eser, hicaz ve hicaz hümayun makamları iç içe kullanılmış, baskın olarak hicaz hümayun dizisi tercih edilmiştir. Bu bağlamda eserin, hicaz hümayun makamının seyir karakteri, asma kalışları ve geçkileri itibari ile uyumlu olduğunu görmekteyiz.

Tablo 12

Susuz Bir Çöl Gibiydim Adlı Eserin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Düghah perdesinde hicaz 4'lüsü	1
Düghah perdesinde hicaz 5'lisi	4
Düghah perdesinde hicaz 3'lü	3
Neva perdesinde buselikli asma kalış	7
Rast perdesinde nikrizli asma kalış	3
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	1
Nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış	2
Neva perdesinde rastlı asma kalış	2
Muhayy.er perdesinde buselikli asma kalış	1
Muhayy.er perdesinde hicazlı asma kalış	1
Gerdaniye perdesinde nikrizli asma kalış	1
Gerdaniye perdesinde pencüghalı asma kalış	1

Bu eserde bestekar en çok neva perdesinde buselikli asma kalış geçkisi kullanmıştır.

Tablo 13

Hicaz Makamındaki Eserlerin Geçki Sıklık Tablosu

Geçki	Sıklık
Dügah perdesinde hicaz 4'lüsü	14
Dügah perdesinde hicaz 5'lisi	14
Dügah perdesinde hicaz 3'lü	3
Dügah perdesinde hicaz hümayunlu asma kalış	6
Dügah perdesinde hicaz hümayunlu karar	1
Neva perdesinde buselikli asma kalış	19
Rast perdesinde nikrizli asma kalış	8
Eviç perdesinde segahlı asma kalış	3
Nim hicaz perdesinde çeşnisiz asma kalış	9
Neva perdesinde rastlı asma kalış	9
Neva perdesinde rast 5'lisi	2
Neva perdesinde suzinaklı asma kalış	1
Muhayy.er perdesinde buselikli asma kalış	6
Muhayy.er perdesinde hicazlı asma kalış	1
Gerdaniye perdesinde nikrizli asma kalış	1
Gerdaniye perdesinde pencügahlı asma kalış	1
Yegah perdesinde rastlı genişlemeden kaynaklı asma kalış	2
Hüseyni perdesinde kürdili asma kalış	4
Dügah perdesinde buselikli asma kalış	1
Dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış	5
Hüseyni perdesinde Uşşaklı asma kalış	1
Hüseyni perdesinde hicazlı asma kalış	4

Melahat Pars hicaz makamında bestelediği eserlerde en çok neva perdesinde buselikli asma kalış geçkisini tercih etmiştir. En az kullandığı geçkiler ise hüseyni perdesinde uşşaklı asma kalış, dügah perdesinde buselikli asma kalış, gerdaniye perdesinde pencügahlı asma kalış, gerdaniye perdesinde nikrizli asma kalış, muhayy.er perdesinde hicazlı asma kalış, neva perdesinde suzinaklı asma kalış ve dügah perdesinde hicaz hümayunlu karar olmak üzere 7 geçkiyi en az kullandığı tespit edilmiştir. Hicaz makamında tercih ettiği geçkilerin makam içerisinde yapılabilecek geçkiler olduğu tespit edilmiştir. Fakat normalde eserlerinde çoğunlukla basit geçkiler tercih eden bestekar “susuz bir çöl gibiydim” adlı eserinde gerdaniye perdesinde pencügahlı asma kalış yaparak uzak geçkileri de uygulayabileceğini göstermiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuçlar ve Öneriler

Sonuçlar

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgulara ve yorumlarına dayalı olarak varılan sonuçlara ve bunlara bağlı olarak oluşturulan önerilere yer verilmiştir. Sonuç alt problemlerin sırasına göre sunulmuştur.

Birinci alt probleme yönelik sonuçlar.

Çalışmada, Melahat Pars'ın Hüzam makamında bestelediği eserlerin incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular aşağıdaki hususları ortaya koymuştur:

Analiz edilen eserlerde, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre tanımlanan Hüzam makamının temel unsurlarıyla uyum tespit edilmiştir. Bu bağlamda, makamın seyir karakteri (inici-çıkıcı seyir), güçlü perdesi (Nevâ), asma karar perdeleri ve genişleme biçimleri, geleneksel nazari çerçeve ile tutarlı ve uyumlu bir şekilde işlenmiştir.

Melahat Pars'ın Hüzam makamındaki bestelerinde uzak geçkilere rastlanmamıştır. Kullanılan geçkiler, makamın kendi yapısı içerisinde doğal ve kabul görmüş olanlarla sınırlı kalmış; bu geçkiler, Hüzam makamının karakteristik yapısını bozmayacak nitelikte ve spesifik bir farklılık yaratmayacak türden geçkiler olarak belirlenmiştir.

Bestecinin Hüzam makamındaki eserleri, incelenen dönemde yaygın olan şarkı formu anlayışına —hem söz hem de melodik işleniş açısından— tam anlamıyla uygunluk göstermektedir.

Hüzam makamı çerçevesinde en sık tercih edilen geçki, Nevâ perdesinde Hicaz geçkisidir. Buna karşılık, en az kullanılan geçkiler ise şunlardır:

- Hüseyinî perdesinde Bûselik 3'lüsü,
- Segâh perdesinde Hüzam 5'lisi,
- Râst perdesinde Suzinak'lı asma kalış,
- Evîç perdesinde Hicaz'lı asma kalış.

Bu dört geçki türü, Melahat Pars'ın Hüzzam makamındaki eserlerinde belirgin şekilde daha az yer bulmuştur. Usul tercihleri açısından ise, bestecinin Hüzzam makamında bestelediği eserlerde en çok Curcuna usulünü kullandığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Melahat Pars'ın Hüzzam makamındaki kompozisyonları, Arel-Ezgi-Uzdilek nazari sisteminin tanımladığı makam kuralları ile yüksek derecede uyum göstermekte; bestecinin makam i leyi inde geleneksel çerçeveye sadık kalarak, dönemin  arkı formu estetiğine uygun, dengeli ve tutarlı bir yaklaşım sergilediği anlaşılmaktadır.

 ikinci alt probleme yönelik sonuçlar.

Melahat Pars'ın Hicaz makamında bestelediği eserlerin incelenmesi sonucunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Analiz edilen eserlerde, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre tanımlanan Hicaz makamının temel unsurları ile yüksek derecede uyum tespit edilmiştir. Bu uyum; makamın seyir karakteri (genellikle inici-çıkıcı seyir), güçlü perdesi (Nevâ), asma karar perdeleri ve genişleme biçimleri bakımından geleneksel nazari ereve ile tutarlı bir şekilde gerçekleşmiştir.

Melahat Pars'ın Hicaz makamındaki bestelerinde uzak geçkilere nadiren rastlanmıştır. Bu nadir örneklerden biri, “Susuz bir çöl gibi ydim sendin benim yağmurum” adlı eserdir; burada besteci, makamın sınırlarını a an veya alışılmadık bir geçki uygulaması sergilemiştir.

Bestecinin Hicaz makamındaki eserleri, incelenen dönemin  arkı formu anlayışına, hem söz hem de melodik yapı ve i leni  açısından tam bir uygunluk göstermektedir.

Hicaz makamı çerçevesinde en sık tercih edilen geçki, Nevâ perdesinde Bûselik'li asma kalış olarak belirlenmiştir. Buna karşılık, bestecinin en az kullandığı geçkiler şunlardır:

- Hüseyinî perdesinde U  ak'lı asma kalış,
- D ė   perdesinde Bûselik'li asma kalış,
- Gerdâniye perdesinde Pencė  'lı asma kalış,
- Gerdâniye perdesinde Nikriz'li asma kalış,
- Muhayyer perdesinde Hicaz'lı asma kalış,
- Nevâ perdesinde Suzinak'lı asma kalış,
- D ė   perdesinde Hicaz Hümâyûn'lu karar.

Toplamda yedi geçki türü, Melahat Pars'ın Hicaz makamındaki eserlerinde belirgin biçimde daha az yer bulmuştur.

Genel olarak tercih edilen geçkilerin, Hicaz makamının kendi yapısı içerisinde doğal ve mümkün olan geçkiler olduğu gözlemlenmiştir. Bununla birlikte, bestecinin eserlerinin büyük

çoğunluğunda basit geçkilere ağırlık verdiği tespit edilmiştir. Ancak “Susuz bir çöl gibiydim sendin benim yağmurum” adlı eserinde Gerdâniye perdesinde Pencgâh’lı asma kalış yaparak, uzak ve daha ileri düzey geçki uygulamalarına da yetkin olduğunu göstermiştir. Usul tercihleri açısından ise, Melahat Pars’ın Hicaz makamında bestelediği eserlerde en fazla Aksak usulünü kullandığı saptanmıştır.

Sonuç olarak, Melahat Pars’ın Hicaz makamındaki kompozisyonları; Arel-Ezgi-Uzdilek nazari sisteminin tanımladığı makam kurallarına büyük ölçüde sadık kalmakta, dönemin şarkı estetiği ile uyumlu bir dil geliştirmekte ve genellikle sade geçkili bir yaklaşım sergilemekle birlikte, seçili eserlerde daha zengin ve uzak geçki imkanlarını da başarıyla kullanabildiği anlaşılmaktadır.

Genel Değerlendirme

Melahat Pars’ın Hüzam ve Hicaz makamlarında bestelediği eserlerin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan bulgular, bestecinin bu iki makamdaki yaklaşımını bütüncül olarak değerlendirdiğimizde şu genel özellikler ortaya koymaktadır:

Her iki makamda da Melahat Pars’ın eserleri, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin tanımladığı, seyir karakteri, güçlü perde (Nevâ), asma karar perdeleri ve genişleme biçimleri gibi makam unsurlarıyla yüksek derecede uyum göstermektedir. Bu uyum, bestecinin geleneksel Türk makam müziği nazariyesine sadık ve tutarlı bir kompozisyon anlayışı benimsediğini açıkça ortaya koymaktadır.

Geçki kullanımı açısından iki makam arasında belirgin farklar gözlenmektedir. Hüzam makamında uzak geçkiye hiç rastlanmazken, Hicaz makamındaki bir eserde uzak geçki kullanılmıştır. Bir örnek dışında, her iki makamda da tercih edilen geçkiler, ilgili makamın kendi yapısı içinde doğal ve mümkün olanlarla sınırlı kalmış; makamın karakteristik yapısını bozmayacak, bir yenilik veya farklılık yaratmayacak niteliktedir. Hüzam’da en yoğun kullanılan geçki Nevâ perdesinde Hicaz iken, Hicaz’da Nevâ perdesinde Bûselik’li asma kalış öne çıkmıştır. Her iki makamda da besteci, en az kullandığı geçkileri makamın daha az karakteristik veya daha seyrek uygulanan geçişleriyle sınırlamış; bu da genel olarak sade ve yalın bir geçki tercihini yansıtmaktadır.

“Susuz bir çöl gibiydim” eserinde Gerdâniye perdesinde Pencgâh’lı asma kalış gibi daha uzak bir geçki kullanımıyla, bestecinin gerektiğinde ileri düzey ve zengin geçki imkânlarını da başarıyla uygulayabildiği görülmüştür. Bu örnek, Pars’ın üslubunun genellikle sadelik odaklı olmasına rağmen esnek ve yetkin bir kompozisyon kapasitesine sahip olduğunu göstermektedir.

Form ve dönem uyumu bakımından, her iki makamdaki eserler de incelenen dönemin şarkı formu anlayışına —hem güfte hem de melodik işleniş açısından— tam bir uygunluk sergilemektedir. Bu, Melahat Pars’ın Cumhuriyet dönemi Türk sanat müziği şarkı estetiğiyle güçlü bir bağ kurduğunu ve dönemin beğeni dünyasına hitap eden dengeli bir dil geliştirdiğini doğrulamaktadır.

Usul tercihleri konusunda ise makamlar arasında tercih farkı belirgindir. Hüzam makamında Curcuna usulü en çok tercih edilen usul olurken, Hicaz makamında Aksak usulü belirgin şekilde öne çıkmaktadır. Bu farklılık, bestecinin her makamın karakteristik duygusal ve ritmik atmosferine uygun usul seçimleri yaptığını; dolayısıyla makam-usul ilişkisini bilinçli ve estetik bir yaklaşımla ele aldığını göstermektedir.

Sonuç olarak, Melahat Pars’ın Hüzam ve Hicaz makamlarındaki besteleri, geleneksel Arel-Ezgi-Uzdilek nazari çerçevesine büyük ölçüde sadık, sade geçkili, dönem şarkı formu estetiğiyle uyumlu ve tutarlı bir kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır. Besteci, makamların doğasına göre esneklik gösterebilen, fakat genel üslubunda yalınlık ve geleneksel çerçeveye bağlılığı ön planda tutan bir yaklaşım benimsemiştir.

Öneriler

Bu tez çalışmasının sonuçları ışığında, Melahat Pars’ın Hüzam ve Hicaz makamlarındaki bestecilik yaklaşımına ilişkin genel bir çerçeve çizildikten sonra, aşağıdaki başlık altında öneriler sunulmaktadır. Bu öneriler; hem akademik araştırmalara hem de müzik eğitimine, icra pratiğine ve bestecilik çalışmalarına yönelik katkılar sağlamayı amaçlamaktadır.

- Çalışma, yalnızca Hüzam ve Hicaz makamlarıyla sınırlı kaldığından, bestecinin Rast, Uşşak, Hicazkâr, Segâh gibi diğer temel makamlardaki eserlerinin de aynı yöntemle analiz edilmesi önerilmektedir. Bu sayede Pars’ın makam tercihleri arasındaki üslup farklılıkları veya tutarlılıkları daha bütüncül olarak ortaya konabilir.
- Her iki makamda da gözlenen sade ve makam içi doğal geçki eğilimi, bestecinin estetik tercihini yansıtmaktadır. Ancak Hicaz makamındaki nadir geçki örneği dikkate alınarak, Pars’ın eserlerinde geçki yoğunluğu ile duygusal ifade gücü arasındaki ilişkiyi inceleyen yeni çalışmalar yapılabilir.
- Bulgular, Pars’ın eserlerinin geleneksel makam kurallarına sadık, dönem şarkı estetiğine uygun ve yalın bir dil taşıdığını gösterdiğinden; bu eserlerin konservatuvar repertuvarına daha yoğun dâhil edilmesi, özellikle repertuvar ve nazariyat derslerinde örnek olarak kullanılması önerilmektedir. Nota ve ses kayıtlarının dijital ortamda kolay

erişilebilir hale getirilmesi, genç kuşak müzisyenlerin ve araştırmacıların erişimini kolaylaştıracaktır.

- Melahat Pars'ın eserlerindeki tutarlı makam anlayışı ve sade geçkili üslubu, Cumhuriyet dönemi kadın bestecilerin genel eğilimlerini temsil edebilecek niteliktedir. Bu bağlamda, çağdaşı olan diğer kadın bestecilerin makam ve form tercihleriyle karşılaştırmalı bir inceleme yapılması, Türk müziği tarihinde cinsiyet perspektifli araştırmalara katkı sağlayacaktır.



KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2002). *Türk musikisi tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Akduman, A. (2011). *Türkiye’de toplumsal yapının değişim süreci ve müzik endüstrisi* (Yüksek lisans tezi, Tez No. 328604). İstanbul Üniversitesi. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ata, Y. (2023). Suna Kan’ın ardından Cumhuriyet dönemi “müzikte modernleşme” idealini yeniden sorgulamak. *Akademik Hassasiyetler*, 10(Cumhuriyet Özel Sayısı), 81–99.
- Berker, E. (1985). Türk musikisinde dönemler. *Erdem*, 1(1), 147–168.
- Demirçe Altıntaş, P. (2022). Cumhuriyet dönemi modernleşme sürecinde Türk müziği politikaları. *idil*, 11(98), 1507–1515. <https://doi.org/10.7816/idil-11-98-09>
- Etil, H., & Öğütle, V. S. (2009). Geçiş sürecinde yiten musiki: Sosyal dönüşüm ve Osmanlı-Türk musikisinden varoluşsal profiller. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (14), 417–454.
- Gerçek, İ. H. (2023). *Türk musikisinde makam bilgisi ve tatbiki*. Nobel Yayıncılık.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2007). *Türk müziğinde dönem anlayışı* (Yüksek lisans tezi, Tez No. 190126). İstanbul Teknik Üniversitesi. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karakaya, İ. (2009). Bilimsel araştırma yöntemleri. A. Tanrıoğen (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri* (ss. 57–84). Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayınları.
- Özkan, H. İ. (2000). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü* (1. bs.). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Taşan, T. (2000). *Kadın besteciler*. Pan Yayıncılık.
- Tohumcu, A. (2009). *Türk müziği terminolojisinde yozlaşma: Şarkı formu örneği*.
- Torunoğlu, N. (2016). *On yedinci yüzyıldan günümüze Türk müziğindeki kadın bestekârlara ait eserlerin tespiti ve tahlili* (Yüksek lisans tezi, Tez No. 447615). Gazi Üniversitesi. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Usta, N. (2010). Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’de müziğin dönüşümü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(4).
- Yağcı, S. (2019). Erken Cumhuriyet dönemi Türk müziği kadın bestekârlarından Melahat Pars’ın eserleri üzerine bir inceleme.
- Yücel, H. (2022). Cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerine bir inceleme. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(12), 9–20.
- Üsküdar Musiki Cemiyeti. (t.y.). *Bir gül gibisin belki güzelsin daha gülden*. <https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/sozlu-eser/bir-gul-gibisin-belki-guzelsin-daha-gulden-melahat-pars>

EKLER

EK-1. “Her zaman bir olurmu ey hunriz nigâhım” Adlı Eserin Notası

www.heyzeH.com

Hüzzâm Şarkı *Her zaman bir olurmu ey hunriz nigâhım*

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Beste ve Güfte:
Melâhat Pars

Çurcuna

Her za man bir o lur mu ey hun riz
ni gâ him SAZ SAZ
Sen a cı maz i sen SAZ
ba na a cır Al la him ba na a cır
Al la him SAZ

Meyân

Söy le ey a te şî su zan
ne dir gü na him ne dir gü na
him SAZ

Tokgöz
27.06.2012

Her zaman bir olurmu ey hunriz nigâhım
Sen acımaz isen bana acır Allah'ım
Söyle ey âteş-i suzan nedir günâhım
Sen acımaz isen bana acır Allah'ım

EK-2. “Sazlar kırılan gönlümüzün” Adlı Eserin Notası

**HÜZZAM ŞARKI
SAZLAR KIRILAN GÖNLÜMÜZÜN**

Usul: Aksak

Beste: Melahat PARS
Güfte: Orhan Rahmi GÖKÇE

SAZLAR KI RI LAN GÖN LÜ MÜ ZÜN HÜZ NÜ NÜ İN LER

HÜZ NÜ NÜ İN LER saz... MEHTAP SU YADÜŞ MÜŞ DE BU SON

ŞAR KI Yİ DİN LER MEHTAP SU YADÜŞ MÜŞ DE BU SON

ŞAR KI Yİ DİN LER saz... HEP BOŞ YE RE LA KİN ÇE Kİ LEN

A HI E NİN LER saz... HEP BOŞ YE RE LA KİN ÇE Kİ LEN

A HI E NİN LER saz... BİLMEM BU YANAN RUH LAR A CEP

NER DE SERİN LER BİLMEM BU YANAN RUH LAR A CEP

NER DE SE RİN LER karar

SAZLAR KIRILAN GÖNLÜMÜZÜN HÜZNÜNÜ İNLER
MEHTAP SUYA DÜŞMÜŞ DE BU SON ŞARKIYI DİNLER
HEP BOŞ YERE LAKİN ÇEKİLEN AH İ ENİNLER
BİLMEM BU YANAN RUHLAR NERDE SERİNLER

EK-3. “Gül mevsimi gelmişti” Adlı Eserin Notası

HÜZZAM ŞARKI GÜL MEVSİMİ GELMİŞTİ

Usul: Aksak

Beste: Melahat PARS

GÜL MEV Sİ Mİ GEL MİŞ Tİ BU GÜN BA ĞI HE ZA RIN

BA ĞI HE ZA RIN RIN

§
GEL DİN LE BE NİM A HI MI SEN ÖM RÜ BA HA RIN
VAS LIN DA BA HAR OL DU Cİ HAN GÜL DÜ Nİ GA RIN

⊖
ÖM RÜ BA HA RIN RIN
GÜL DÜ Nİ GA RIN RIN

A FA KA ÇI KAR ŞEVK İ LE BİR RA ZI Nİ YA ZIN

RA ZI Nİ YA ZIN ZIN RIN Karar

GÜL MEVSİMİ GELMİŞTİ BUGÜN BAĞI HEZARIN
GEL DİNLE BENİM AHIMI SEN ÖMRÜ BAHARIN
AFAKA ÇIKAR BİR ŞEVK İLE RAZI NİYAZIN
VASLINDA BAHAR OLDU CİHAN GÜLDÜ NİGARIN

EK-4. “Sensiz yaşamaktansa ölmek” Adlı Eserin Notası

HÜZZAM ŞARKI
SENSİZ YAŞAMAKTANSA ÖLMEK

CURCUNA (J=200) GÜFTE, BESTE MELÂHAT PARS

SEN-SİZ YA-ŞA- MAH. TAN- SA ÖL-MEK EV- LA- DIR BA- NA
ÖL-MEK EV- LA- DIR BA- NA (SAZ- (SAZ-
RE-VA- MI- DIR ET- TIK- LE- RİN SÖY-LE AL- LAH
AŞ- KI- NA RE-VA- MI- DIR ET-TİM- LE- RİN SÖY- LE
AL- LAH. AŞ- KI- NA (SAZ- CE-FA- Nİ BEN
GÖK ÇEK DİM SÜR-ME- DİM BİR AN SE- FA- (SAZ- (SAZ-

SENSİZ YAŞAMAKTANSA ÖLMEK EVLÂDIR BAN
REVÂMİDİR ETTİKLERİN SÖYLE ALLÂHÂŞKINA
CEFÂNİ BEN GÖK ÇEKTİM SÜRMEDİM BİR AN SEFA
NAKARAT

EK-5. “Avare gönöl yine sensiz hicrana daldı” Adlı Eserin Notası

HÜZZAM ŞARKI

SÜRE : 3'40" ÂVÂRE GÖNÜL YİNE SENSİZ HİCRÂNA DALDI MÜZİK: MELÂHAT PARS

AKSAK

100

A— VÂ— RE GÖ— NÜL Yİ-NE SEN—

(saz.....)

SİZ HİC— RA— NA DAL— DI

HİC— RA— NA DAL— DI DI

I (saz.....) II (saz.....)

(saz.....)

BİL—MEM Kİ NE— DEN O Sİ-YAH GÖZ-LE-RE KAN— DI

I (saz.....) II (saz.....)

GÖZ-LE-RE KAN— DI DI

HAS-TA KAL-BİM YA-ŞA— MAK-TAN BİK— TI U— SAN—

Dİ BİK— TI U— SAN— DI

(saz.....) %

ÂVÂRE GÖNÜL YİNE SENSİZ HİCRÂNA DALDI
BİLMEMKİ NEDEN O SİYAH GÖZLERE KANDI
HASTA KALBİM YAŞAMAKTAN BIKTI USANDI
BİLMEMKİ NEDEN O SİYAH GÖZLERE KANDI

EK-6. “Ben gamlı hazan” Adlı Eserin Notası

TRT REP. NO :1371
notaarsivleri.com

HİCAZ ŞARKI

BEN GAMLI HAZAN SEN SE BAHAR DİNLE DE VAZ GEÇ

USÛLÜ : AKSAK

BESTE : Melâhat PARS

Ben gam lı ha zan se se ba har
din le de vaz geç (Saz) din le de vaz
geç (Saz) geç (Saz)
Sen ken di ne ken din gi bi bir tâ ze ba har
seç (Saz) tâ ze ba har
seç (Saz) (SON) seç (Saz)
Ol maz me le ğim (Saz) böy le bir aşk
ben de va kit geç ben de va kit
geç (Saz) geç (Saz)

Ben gamlı hazan sense bahar dinlede vaz geç,
Sen kendine kendin gibi bir tâze bahar seç.
Olmaz meleğim, böyle bir aşk bende vakit geç.
Sen kendine kendin gibi bir tâze bahar seç.

EK-7. "Bir gül gibisin" Adlı Eserin Notası

TRE MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TSM Repertuar No:1967

HİCAZ ŞARKI

BİR GÜL GİBİSİN BELKİ GÜZELSİN DAHA GÜLDEN

USÜLÜ:AKSAK

♩:144

MÜZİK: MELÂHAT PARS

BİR GÜL Gİ Bİ SİN BEL Kİ GÜ ZEL
SİN DA HA GÜL DEN (saz - -) DEN (saz - -)
KOK SAM NE O LUR BİR GE CE ÇIK
CÂ NÜ GÖ NÜL DEN (saz - -) CÂ NÜ GÖ
NÜL DEN (saz - -) DEN (saz - -)
BİR PEN BE TE NİN VAR Kİ Ö RÜL MÜŞ Gİ Bİ TÜL
DEN (saz - -) BİR PEN BE TE NİN
VAR Kİ Ö RÜL MÜŞ Gİ Bİ TÜL
KARAR
DEN (saz - -) DEN (saz - -)

BİR GÜL GİBİSİN BELKİ GÜZELSİN DAHA GÜLDEN
KOKSAM NE OLUR BİR GECECİK CÂN Ü GÖNÜLDEN
BİR PENBE TENİN VAR Kİ ÖRÜLMÜŞ GİBİ TÜLDEN
KOKSAM NE OLUR BİR GECECİK CÂN Ü GÖNÜLDEN

EK- 8. “Sakî ya mey sun ki bir gün lalezar elden gider” Adlı Eserin Notası

HİCAZ ŞARKI

SAKÎ YA MEY SUN Kİ BİR GÜN LÂLE-ZÂR ELDEN GİDER

USÛLÜ : MÜSEMME

GÜFTE : FÂTİH SULTAN MEHMET

BESTE : MELÂHAT PARS

İstanbul, 1958

ARANAĞME

SA KÎ YA MEY SUN Kİ BİR GÜN LÂ LEZÂR EL DEN Gİ DER

SA KÎ YA MEY SUN Kİ BİR GÜN LÂ LE ZÂR EL DEN Gİ DER

(SAZ)

BAŞ LA SA FER YÂ DEBÛL BÛL GÛL İ ZÂR EL DEN Gİ DER (SAZ)
BUL SA BİR DEV LET TE TÂ Lİ TÂ Cİ DAR EL DEN Gİ DER

BAŞ LA SA FER YÂ DE BÛL BÛL GÛL İ ZÂR EL DEN Gİ DER (SAZ)
BUL SA BİR DEV LET TE TÂ Lİ TÂ Cİ DAR EL DEN Gİ DER

BÎ BE KA DIR BEN CE DÛN YA UM MA ON DAN BİR VE FÂ AH

BÎ BE KÂ DIR BEN CE DÛN YA UM MA ON DAN BİR VE FÂ

(SAZ)

Alıhsan Bülgin

SAKÎ YA MEY SUN Kİ BİR GÜN LÂLEZÂR ELDEN GİDER
BAŞLASA FERYÂDE BÛLBÛL GÛLİZÂR ELDEN GİDER
BÎ-BEKADIR BENCE DÛNYA UMMA ONDAN BİR VEFÂ
BULSA BİR DEVLETTE TÂLİ TÂCIDÂR ELDEN GİDER

EK-9. "Susuz bir çöl gibiydim" Adlı Eserin Notası

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

Rep. no.; 18447

HİCAZ ŞARKI

Usûl ; Curcuna
♩=196

"Susuz bir çöl gibiydim sendin benim yağmurum"

Beste ; Melahat PARS
Güfte ; Halit ÇELİKOĞLU

Su suz bir çöl gi biy dim sen din be nim
yağ mu rum sen din be nim yağ mu rum
(SAZ...../.....) (SAZ...../.....) (SAZ...../.....)
Yal va rır dım yağ maz dın be nim aş kım
göz nu rum be nim aş kım göz nu rum SON
(SAZ...../.....) (SAZ...../.....)
Ge lip geç di mev sim ler şim di ner de
o gün ler şim di ner de o gün ler
(SAZ...../.....)

Dr.Semra Özgün
Nisan-2017

Susuz bir çöl gibiydim sendin benim yağmurum
Yalvarırdım yağmazdın benim aşkım göz nurum
Gelip geçti mevsimler şimdi nerde o günler
Yalvarırdım yağmazdın benim aşkım göz nurum

(♩=240)

(SEVEN GÜNLÜ)

MÜZİK: MELÂHAT PARS

(ARANAĞME)

EL LER NEDER SE DE SİN SE VEN GÜ NÜL... U NUT MAZ (SAZ...)

U NUT MAZ (SAZ...) SEV SEM DE SE VİL... SEİ DE....

SE NİN SEV Gİ Nİ TUT MAZ (SAZ...) Nİ TUT MAZ

(SAZ.....)

BİR BA KI ŞİN.. GÜ LÜ ŞÜN DÜN YA RA.. BEDEL.. Dİ (SAZ...)

BEDEL.... Dİ (SAZ.....) SE Vİ YO RUM... DE Yİ ŞİN.....

BE Nİ MES UT... EDER.... Dİ (SAZ.....) EDER.... Dİ

AY RIL SA DA... SEVEN... LER AŞ KA DÜ Ş MAN.. OLUN.. MAZ (SAZ...)

OLUN... MAZ BE Nİ MES UT... EDE... ÇEK..... BAŞ KA BİR AŞ K..

BULUN... MAZ (SAZ.....)

E.B.

ELLER NE DERSE DESİN SEVEN GÜNLÜ UNUTMAZ
SEVSEM DE SEVİLSEM DE SENİN SEVGİNİ TUTMAZ
BİR BAKIŞIN GÜLÜŞÜN DÜNYALARA BEDELDİ
SEVİYORUM DEYİŞİN BENİ MES'UT EDERDİ

AYRILSA DA SEVENLER, AŞKA DÜŞMAN OLUNMAZ
BENİ MES'UT EDECEK BAŞKA BİR AŞK BULUNMAZ
BİR BAKIŞIN GÜLÜŞÜN DÜNYALARA BEDELDİ
SEVİYORUM DEYİŞİN BENİ MES'UT EDERDİ
(HALİT GELİNGÖLÜ)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Mehmet Afşin GERÇEK
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Yüksek Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
İş Deneyimi	
İletişim	
E-Posta	