İDİL

GELENEĞİN İZLERİ: TÜRK MÜZİĞİ SAZ ESERLERİNDE BESTECİLİK SÜREKLİLİĞİNİN ANALİZİ

Ali Kerim ÖNER
Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye, alikerimoner@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0673-6513

Öner, Ali Kerim. "Geleneğin İzleri: Türk Müziği Saz Eserlerinde Bestecilik Sürekliliğinin Analizi". idil, 123 (2026/2): s. 140–149. https://doi.org/10.7816/idil-15-123-01

ÖZ

Türk müziği formlarından olan peşrev, saz musikisinin tarihsel süreç içerisinde süreklilik gösteren temel formlarından biridir. Farklı dönemlerde bestelenmiş peşrevler incelendiğinde, formun geleneksel özelliklerinin korunmasının yanı sıra bestecilerin bireysel üslup özelliklerinin de eserlere yansıdığı görülmektedir. Bu durum geleneksel bestecilik anlayışının varlığı ile birlikte farklı dönem bestecilerinin formlara bakış açısının olduğunu göstermektedir. Bu araştırma farklı dönemlerde yaşamış bestekarların karcığar makamda bestelemiş olduğu peşrevlerin arasında bulunan benzerliğin, geleneksel bestecilik anlayışında sürekliliği araştırmak amacıyla yapılmıştır. Türk müziği bestecilerinin geleneksel bestecilik anlayışında ortaklaştığı unsurlar tespit edilip klasik Türk müziğinin devamlılığı ve sürekliliği noktasında yeniden yorumlama ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmada Sultan I. Mahmud, Kemençeci Nikolaki, Tanburi Ali Efendi ve Refik Fersan tarafından bestelenmiş dört Karcığar peşrevi karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Eserler makam seyri, çeşni ve geçki kullanımları, perde hareketleri ve ezgisel yönelimler bakımından analiz edilmiştir. Yapılan karşılaştırmalı analiz sonucunda, farklı dönemlere ait peşrevlerde Karcığar makamının temel seyir özellikleri ile belirli çeşni ve ezgisel hareketlerin korunduğunu; buna karşılık bestecilerin bu geleneksel yapıyı bireysel üslup özellikleri doğrultusunda farklılaştırdıklarını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Peşrev, Bestecilik geleneği, Makam, Müzikal süreklilik

Makale Bilgisi: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş: 29 Nisan 2026 *Düzeltme: 16 Haziran 2026* *Kabul: 23 Haziran 2026*

© 2026 Ali Kerim Öner. Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) lisansıyla yayımlanmaktadır.

Giriş

Gelenek, toplumların tarihsel süreç içerisinde oluşturdukları kültürel birikimin kuşaklar arasında aktarılmasını ve süreklilik kazanmasını sağlayan temel unsurlardan biridir. Türk müziğinde bu kültürel ve müzikal aktarımın temel araçlarından biri meşk sistemi olmuştur. Meşk aracılığıyla yalnızca eser repertuvarı değil; makam anlayışı, icra üslubu ve müzikal ifade biçimleri de kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Gerçek'e göre; perdelerin makam içindeki iniş, çıkış câzibesi ile oluşan değişiklikler, icrayı gerçekleştirenin yorumuna bırakılır. Büyük ölçüde soyut olan usta tavırlar, meşk yolu ile korunabilmiştir (Gerçek, 2008: 152).

Musikide meşk, bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir (Behar, 1998: 24). Geleneksel Türk Müziğinin aktarım sürecinde önemli bir yere sahip olan meşk hafıza yoluyla eserlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamıştır. Meşk sistemi bu yönüyle yalnızca eser aktarımını değil, geçmiş kuşakların makam, üslup ve müzikal düşünme biçimlerinin sonraki kuşaklar tarafından öğrenilmesini de mümkün kılmıştır. Özdemir'e göre; bir makam ya da hikâye, her icra edildiğinde yeni bir beste ya da yeni bir metin olarak yeniden yaratılıyorsa, öğrencinin ustasından öğrenmesi gereken şey, görünüşe göre notalar ya da metinler değil, her icrada bu yeniden yaratımı nasıl gerçekleştireceğidir. Kuşkusuz, böyle bir beceriyi kazanmak kolay değildir. Usta olabilmek için, öğrencilerin icra ettikleri sanatın incelikli kurallarını öğrenmeleri gerekir (Özdemir, 2019: 155). Türk müziği bağlamında, bu incelikli kurallardan biri makamlardaki aralıkların ilerleyişiyle ilgilidir. Batı müziğinden farklı olarak Türk müziği mikrotonal bir yapıya sahiptir ve bir makamın aralıkları arasında geçiş yapıldığında perdelerin konumu mikrotonal olarak değişebilir. Türk müziği eserleri arasındaki benzerliklerin bir sebebi, makamların geleneksel melodi kalıplarından kaynaklanırken, diğer sebebi de beste ya da taksimlerdeki geleneksel melodi istifleme yöntemine dayandırılabilir bu durum, farklı makamlardaki eserlerin nağme grafiğinde de birbirine benzer görünümlerin oluşmasına yol açar (Baloğlu, 2020: 2254). Bu durum, farklı dönemlerde bestelenmiş eserlerde karşılaşılan ortak ezgisel hareketlerin yalnızca tesadüfi benzerlikler olarak değil, makam geleneği ve bestecilik pratiği içerisinde değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Türk müziğinde bestecilik geleneğinin sürekliliğinin izlenebileceği alanlardan biri de saz eserleridir. Saz müziğinin köklü formlarından biri olan peşrev, farklı dönemlerde bestelenmiş örnekleri aracılığıyla bu sürekliliğin karşılaştırmalı olarak incelenmesine imkân vermektedir. Bu araştırma Türk müziği formlarından Peşrev formundaki eserlerin farklı yüzyıllarda bestelenmiş olmalarına rağmen birbirleriyle olan etkileşimlerini tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Burada makam kullanımı ezgi yürüyüşleri, usûl, motif, geçki gibi unsurların bestecilerin özgün icracılık özelliklerini de koruyarak üretme süreçlerindeki geleneksellik, taranacaktır. Farklı dönemlerdeki bestecilerin aynı form içerisinde benimsedikleri ortak bestecilik anlayışının karşılaştırılarak değerlendirilmesi bakımından önemli görülmektedir.

Gelenek ve Süreklilik

Türk müziğinde büyük bir öneme sahip olan ekol geleneği Osmanlı döneminden başlayıp halen geçerliliğini sürdürmekte ve bu yönde eğitimler verilmektedir. Türk müziğinin önemli bir aktarım aracı olan ekol geleneğiyle, sanatçılar öğrencilerini kendi üslup ve tavırlarıyla yetiştirmiştir. Türk müziğinde üretme süreçlerinde ezgisel nazireler makam kullanımlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bestekarlar ürettikleri eserlerde Makamları seyir özellikleri ile bilindiği üzere bir beste ya da bir icra ortaya konulurken her makamın kullandığı seyir özellikleri doğrultusunda hareket etmektedir. Bu durum besteci ya da icracı ürettiği her türde otorite olmuş bir bestekârın makam kullanımını model almaya da yönlendirmiştir (Adar, Özkoç, 2022, s. 135). Dolayısıyla yeni bir eser üretilirken makamın kendi karakterini yansıtan birbirine benzer ezgi kalıplarını ve kalışları kullanmayı zorunlu kılan bir durumda söz konusudur. Bu noktada model almaya yönelik nazireler gerçekleşmektedir. Örneğin; karar giden ya da meyana geçen beylik müzikal cümleler bu şekilde gelişmiştir. Saz musikisi türlerinde 17. ve 18. yüzyıllarda bu anlayışların hâkim olması da olasıdır (Biçer, 2022: 133).

Türk müziğinde notanın kullanılmadığı zamanlarda kullanılan meşk, musiki üstatlarınca devam ettirilmiş, bu sayede asırlar arasında ve sonrasında aktarılma gücüne erişmiştir (Gerçek, 2008: 152). Her meşk, geçmişi bugünün icrasında yaşatır ve değerli kılar; böylece gelenek, yenilenme ve sürekliliği bir arada taşır. Bu durum, meşkin değişim ve dönüşüme, yeniliğe açık olduğunu ortaya koyar (Üstünkaya, 2025: 91).

Türk Müziğinde Bestecilik Geleneği

Aykurt'a göre, Bestecilik eylemi, kişinin sosyal ve kültürel arka planından kaynaklanan, bestelemeye ilişkin davranış kalıplarını tanımlamaktadır. Bu nedenle, besteleme sürecinde, bestecinin ezgisel üretimi, kültürel alt yapısı belirleyicidir. (Aykurt, 2026, s. 4). Türk müziğinin adı konmamış birtakım sınırlar içinde bestelenme alışkanlığı meşk etkinliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Bu noktada Türk müziğinin makam anlayışından bahsetmek yerinde olacaktır. Harmancı'ya göre; Türk Mûsikîsi makamlarının en küçük yapıtaşı "çeşni" (cins) adı verilen dörtlü ve beşli ses kalıplardır. Bu dörtlü ve beşlilerin birleşmeleri sonucu oluşan ve sekiz perdenin artarda sıralanmasından meydana gelen bütüne "dizi" adı verilmektedir. Fakat diziler ile makamı açıklamak yeterli değildir. Dizilerin makam olabilmesini sağlayan önemli bir unsur "seyir" kavramıdır (Harmancı, 2011, s.218). Türk müziği bestecilik anlayışında makamları takip etmek seyir yapılarını korumak bu sınırlar içinde kalarak yeni eserler üretmek geleneğin devamı açısından önemli görülmektedir. Behar'a göre, Osmanlı/Türk müziği geleneğinde iyi bir icracının taksimlerinde, ezgisel yaratıcılık, makam ve terkiplerin hakkıyla gösterilmesi ve makam kullanımında yeni nağme ve geçkilerle yeni ufuklar açılması beklenirdi. Bu beklentinin kaynağında, taksim formunun Osmanlı/Türk müziği geleneği içerisindeki önemli ve ayrıcalıklı yerinin de rolü vardır (Behar, 2015: 70).

Problem Durumu

Türk müziği, tarihsel süreç içerisinde meşk başta olmak üzere çeşitli aktarım yollarıyla kuşaktan kuşağa taşınan köklü bir müzik geleneğine sahiptir. Türk müziğinde geleneksel bestecilik anlayışının sürekliliği, farklı dönemlerde bestelenmiş saz eserlerinin müzikal özellikleri üzerinden incelenebilir. Geleneksel anlayışın devamlılığında önemli rolü olan bestecilerin müzikal birikimlerini eserlerine yansıtan besteciler sayesinde, gelenek devam ederek süreklilik kazanmıştır.

Türk müziği geleneğinin izleri, bestecilerin eserlerinde görülmektedir. Besteciler, geleneksel müzikal özellikleri korurken bireysel tavır ve üslup farklılıklarını da eserlerine yansıtmışlardır. Böylece geleneksel bestecilik anlayışı, farklı dönemlerde yeniden yorumlanarak sürekliliğini korumuştur.

Bu araştırma, Türk müziği saz eserlerinde varolan bestecilik anlayışını tarihsel süreklilik perspektifiyle incelemeyi ve geleneksel müzik anlayışının kuşaklar boyunca nasıl korunduğunu ve dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Farklı dönemlerde Karcığar makamında bestelenmiş peşrevlerde bestecilik geleneğinin sürekliliği hangi müzikal unsurlar üzerinden izlenebilmektedir? Sorusu araştırmanın problem cümlesi olarak benimsenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, farklı dönemlerde Karcığar makamında bestelenmiş peşrevleri karşılaştırmalı olarak inceleyerek eserlerdeki makam seyri, çeşni ve geçki kullanımları ile ortak ezgisel ve motif hareketlerini belirlemek ve elde edilen benzerlik ve farklılıkları Türk müziği bestecilik geleneğinin sürekliliği bağlamında değerlendirmektir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, farklı tarihsel dönemlerde aynı makam ve formda bestelenmiş eserleri karşılaştırmalı olarak ele alması bakımından önem taşımaktadır. Karcığar makamındaki peşrevlerde makam seyri, çeşni kullanımı ve ortak ezgisel hareketlerin belirlenmesi, bestecilik unsurlarının farklı dönemlerdeki eserler üzerinden değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Araştırmanın, Türk müziğinde bestecilik geleneğinin yalnızca tarihsel aktarım bağlamında değil, doğrudan eserlerin müzikal yapıları üzerinden incelenmesine katkı sağlaması bakımından önemli görülmektedir.

Alt Problemler

1. İncelenen Karcığar peşrevlerinin makam seyri, çeşni ve geçki kullanımları bakımından benzerlik ve farklılıkları nelerdir?
2. İncelenen Karcığar peşrevlerinde ortak ve farklı ezgisel/motif hareketleri nelerdir?

Yöntem

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, farklı tarihsel dönemlerde olan Sultan I. Mahmud, Kemençeci Nikolaki,

Tanburi Ali Efendi ve Refik Fersan tarafından Karcığar makamında bestelenmiş dört peşrev oluşturmaktadır. Eserler makam seyri, çeşni ve geçki kullanımları ile ortak ezgisel ve motif hareketleri bakımından karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Eserlerin seçiminde aynı makam ve formda bestelenmiş olmaları ve farklı tarihsel dönemleri temsil etmeleri ölçüt olarak belirlenmiştir. Ezgisel ve motif benzerliklerinin belirlenmesinde perde dizilimi, ezginin yönü, başlangıç ve bitiş perdeleri ile ritmik yapı dikkate alınmıştır.

Veri Analizi

Analiz sonucunda elde edilen ortaklık ve farklılıklar, bestecilik geleneğinin sürekliliği bağlamında karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Karcığar Makamına Genel Bir Bakış

Sistemci okulda belirgin olarak gösterilmeyen Karcığar makamı, sistemci okul kurucularından Ladikli Mehmet Çelebinin kitaplarında ayrıca gösterilmiştir. Dr. Ezgi her ne kadar Safiiyüddin Urmevi'nin Şerefiye adlı eserinde yer alan Karciğar dizisini bugünkü haline benzer fakat hisar perdesini dik hisar olarak alıp, hisar düşünülmüş olarak değerlendirse de bu görüş aynı durumun segâh perdesi içinde geçerli olacağı ve ana perde kavramından uzaklaşılacağı görüşüyle çelişecektir. Karcığar eski musikicilerde yoktur. Hatta Karciğarın, rast ve yegah perdelerinde (Ladikli tarafından) kurulumu vardır (Kutluğ, 2000: 186-187).



HİCÂZİ DİZİSİ

Kantemiroğlu'na göre Karcığar makamı, Gerdâniye perdesinden başlayıp, evç perdesini aşar ve acem perdesine varır. Acemden hüseyni perdesini atlayıp bayâti perdesine basar. Bayâtiden, nevâya ve çargâha indikten sonra gene nevâ perdesine dönüp orada karar verir. Mûsikîciler beyninde bu terkip hakkında ihtilaf vardır (Tura, 2001: 11).

Rauf Yekta Bey, Lavignac ansiklopedisinde, sistemci okul ile benzer şekilde, iki mülayim dörtlü ve bir taniniden oluşan bir karcığar dizisi olarak tanımlamaktadır.



Arel sisteminde Karcığar, bir uşşak dörtlüsünün tiz tarafına bir Hicaz beşlisinin eklenmesi ile yapılmıştır, şeklinde tarif edilmektedir (Akdoğu, 1993: 51).



Karcığar makamı inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Makam genellikle güçlü perdesi olan Nevâ perdesinden seyirlere başlar. Ardından güçlü neva perdesinde hicaz çeşni kullanarak dolaşır. Nevada sıkça kalışlar yapar. Muhayyer perdesinde uşşak ve kürdi çeşnileri kullanıldıktan sonra nevada hicaza tekrar gelinir. Burada istenirse çargâh perdesinde durularak nikriz gösterilir ve makam renklendirilebilir. Ardından uşşak dörtlüsü ile karara gelinir.

Bu çalışmada Karcığar makamındaki peşrevlerin karşılaştırılmasında makamın temel seyir özellikleri, Nevâ'da Hicaz, Gerdâniye'de Buselik, Muhayyer'de Kürdî ve Dügâh'ta Uşşak gibi karakteristik çeşni kullanımları ile eserlerde görülen geçki ve ezgisel hareketler dikkate alınmıştır. Böylece farklı dönemlerde bestelenen peşrevlerde makamın geleneksel yapısının hangi yönleriyle korunduğu ve bestecilerin bu yapı içerisinde nasıl farklılaştıkları değerlendirilmiştir.



Bulgular ve Yorumlar

İncelenen Peşrevlerin Makam Seyrine İlişkin Bulgular

XVIII. yy Bestecisi Sultan I. Mahmud

Sultan I. Mahmud'un Karcığar Peşrevi Devr-i Kebir usulünde bestelenmiştir. Peşrev, dügahta uşşak ile başlamış, ardından nevada hicaz ile devam etmiştir. Teslim bölümünde Muhayyerde kürdi çeşnisinin ardından, nevada hicaz çeşnisi kullanılmış ve dügahta uşşak çeşnisi ile karar edilmiştir. İkinci Hanede nevada hicaz çeşnisinin yanı sıra çargâh perdesinde yoğunlaşan ezgisel hareketler görülmektedir. Bu ezgisel hareket çargahta Nikriz çeşnisi olarak değerlendirilmiştir. Üçüncü Hanede muhayyerde kürdi ile başlanmış, rast perdesinde yarım karar ile basit suzinak makamına geçki yapılmıştır. Bu hanede de çargâh perdesi sıklıkla gösterilmiştir. Peşrev nevada hicaz, nikriz ve dügahta uşşak ile sonlandırılmıştır.

XIX. yy Bestecisi Kemençeci Nikolaki Karcığar Peşrev

Kemençeci Nikolaki Karcığar peşrevi, Muhammes usulünde bestelenmiştir. Peşrev birinci Hanesine gerdaniye de buselik ile başlamış ardından nevada hicaz ile devam etmiştir. Burada neva da hicaz çeşnisinde kullanılan hisar perdesi yerine nim hisar perdesinin kullanımı dikkat çekmektedir. Bu durum 19. yy. bestecisi olmasına rağmen makamın işleyişinde farklılaştığı nim hisar perdesini kullanarak aslında glisandolu hüseyni perdesinden gelişi ancak bu perde ile anlattığı durumunu göstermektedir. Eserde gerdaniye perdesi ve özellikle gerdaniyede buselik sıklıkla kullanılmaktadır. Gerdaniye perdesinde inişte çargâh perdesinde sık kalışlar kullanılarak da nikrize atıflar görülmektedir. Tiz çargaha kadar genişleyen peşrev, geçki kullanmamış makamın kendi rengi içinde işlenmeye devam edilmiştir. Gerdaniye ve çargâh perdelerinin vurgulanması oldukça fazladır.

XIX. yy Bestecisi Tanburi Ali Efendi Karcığar Peşrev

Tanburi Ali Efendi'nin Karcığar peşrevi, Zencir usulünde bestelenmiştir. Fakat peşrev içinde, usul değişiklikleri yapılmıştır. Peşrevin birinci hanesinde Nevada hicazla göstererek başlanmış, çargâh perdesinde kalışlarla nikriz gösterilmiştir. Muhayyerde kürdili genişlemeler yapılmış, eser içerisinde dügahta nikriz çeşnisi de renk olarak kullanılmıştır. Teslim kısmında çargahta kalışlar sıkça kullanılmış, uşşak gösterilerek 2. Haneye bağlanmıştır. Peşrevin ikinci hanesi çargâhta rastla başlamış, zirguleli hicaz ve neveser çeşniler ile devam etmiş, nihavend, kürdi, uşşak, hüseyni ve çargâhta nikriz gösterildikten sonra karcığara dönüş yapılmıştır.

Üçüncü hanede, neva'da hümayun, suzinak, çargâhta rast, neva'da uşak, hüseyni, çargâhta nikriz gösterilip karcığara dönüş yapılmıştır. Dördüncü hanede, acemaşiran, nevada buselik, nevada neveser gösterilip karcığar makamına dönülmüştür.

XX. yy Bestekarı Refik Fersan Karcığar Peşrevi

Refik Fersan'ın Karcığar peşrevi 32/4 lük muhammes usulü ile bestelenmiştir. Peşrevin birinci hanesinde Çargâh perdesi çevresindeki ezgisel hareketlerin ardından Muhayyer'de Kürdî çeşnisiyle genişleme yapılmış ve Nevâ'da Hicaz çeşnisine dönülmüştür. Teslim bölümünde Gerdâniye'de Buselik çeşnisinin ardından Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanılmış ve Dügâh'ta Uşşak çeşnisiyle karar edilmiştir. Eser içerisinde hisar perdesi sıklıkla hüseyni perdesi ile gösterilmiş, bunun sebebi hüseyniden hisar perdesine kadar geleneksel kullanım olarak değerlendirilebilir.

İncelenen Peşrevlerde Ortak Ezgisel ve Motif Yapılarına İlişkin Bulgular

İncelenen Karcığar peşrevlerinin makam seyirleri karşılaştırıldığında eserlerde ortak ve farklı ezgisel uygulamaların bulunduğu görülmektedir. Sultan I. Mahmud, Kemençeci Nikolaki, Tanburi Ali Efendi ve

Refik Fersan'ın peşrevlerinde Nevâ'da Hicaz çeşnisinin belirgin biçimde kullanılması eserlerin ortak özelliklerinden biridir. Bunun yanı sıra Muhayyer perdesi çevresindeki genişlemeler ile Dügâh'ta Uşşak çeşnisiyle gerçekleştirilen karar yapıları incelenen eserlerde farklı biçimlerde görülmektedir. Gerdâniye'de Buselik, Çargâh'ta Nikriz ve Rast perdesi çevresindeki ezgisel yönelimler ise eserler arasında değişen yoğunluk ve biçimlerde kullanılmıştır.

Bu bulgular, farklı dönemlerde bestelenmiş peşrevlerde Karcığar makamının temel seyir özelliklerinin büyük ölçüde korunduğunu, buna karşılık çeşni, geçki, genişleme ve ezgisel yönelimler bakımından farklılaşmaların bulunduğunu göstermektedir.

Nikolaki



Refik Fersan



Şekil 1.

Kemençeci Nikolaki ve Refik Fersan'ın Karcığar peşrevleri karşılaştırıldığında her iki eserde de Gerdâniye'de Buselik çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte Şekil 1'de gösterilen bölümlerde, yalnızca kullanılan çeşni bakımından değil, ezginin yönü ve perde hareketleri bakımından da benzerlikler tespit edilmiştir. Söz konusu bölümlerde görülen ezgisel benzerlik, iki eserin ortak makam hareketlerini benzer melodik hareketlerle işlediğini göstermektedir. Her iki eserdeki ilgili pasajların benzer ezgisel hareket özellikleri gösterdiği tespit edilmiştir.

Refik Fersan



Nikolaki



Şekil 2.

Şekil 2'de verilen pasajlar karşılaştırıldığında, eserler arasında perde hareketleri ve ezgisel yönelim bakımından benzerlikler bulunduğu görülmektedir. Bununla birlikte söz konusu ezgisel yapılar birebir tekrar niteliği taşımamakta, bestecilerin farklı ezgisel tercihlerini de içermektedir.

Sultan I. Mahmud



Tanburi Ali Efendi



Şekil 3.

Sultan I. Mahmud ve Tanburi Ali Efendi'nin Karcığar peşrevlerinde yer alan ilgili bölümler karşılaştırıldığında benzer ezgisel hareketlerin kullanıldığı görülmektedir. Şekil 3'te verilen örneklerde ezginin yönü, kullanılan perde dizilimi ve hedef perdeler bakımından benzerlikler tespit edilmiştir. Eserlerin farklı usullerde bestelenmiş olmalarına karşın söz konusu pasajlarda görülen ezgisel yakınlık, aynı makam hareketlerinin benzer melodik hareketlerle işlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte söz konusu pasajlar birebir tekrar niteliğinde olmayıp bestecilerin ezgisel kuruluşları bakımından farklılıklar da içermektedir. Tanburi Ali Efendi'nin Karcığar Peşrevi, incelenen diğer eserlerden farklı olarak fihrist niteliği göstermekte

ve eser içerisinde farklı makam ve çeşnilere yönelik geçkilere yer vermektedir. Bu nedenle eserde tespit edilen ezgisel hareketler değerlendirilirken Karcığar makamının temel seyir özellikleri ile fihrist yapısından kaynaklanan geçkiler birbirinden ayrılarak ele alınmıştır.



Şekil 4.

18. yy bestekarı Sultan I. Mahmud ve 19. yy bestekarı Tanburi Ali Efendinin Karcığar makamının çeşnisi olan neva da hicaz çeşnisini kullanma şekli ezgi yürüyüşü açısından bakıldığında geleneksel sürekliliğin devamı bakımından dikkat çekmektedir.



Şekil 5.

18. yy bestekarı Sultan I. Mahmud ve 19. yy bestekarı Tanburi Ali Efendi'nin, Karcığar makamının çeşnilerinden gerdaniyede buselik çeşnisi üzerindeki ezgi yürüyüşlerindeki benzerlik geleneğin sürekliliğini göstermesi bakımından önemli görülmektedir.

İncelenen peşrevlerdeki ezgisel yapılar birlikte değerlendirildiğinde, farklı dönemlere ait eserler arasında ortak perde hareketleri ve benzer ezgisel yönelimlerin bulunduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte söz konusu benzerliklerin eserlerde birebir tekrar biçiminde ortaya çıkmadığı; ortak ezgisel yapıların farklı biçimlerde işlendiği görülmüştür. Bu durum, incelenen eserlerde ortak müzikal unsurların yanı sıra bestecilere göre farklılaşan ezgisel uygulamaların da bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç

Bu araştırmada, Türk müziği bestecilik geleneğinin tarihsel süreç içerisindeki sürekliliği, farklı dönemlerde yaşamış bestecilerin Karcığar makamındaki peşrevleri üzerinden incelenmiştir. Eserlerin makam seyri, melodik yapı, motif örüntüsü, çeşni kullanımı, usûl anlayışı ve form kurgusu bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi sonucunda, peşrev formunun yüzyıllar boyunca temel karakterini korunarak günümüze ulaştığı görülmüştür.

Araştırma kapsamında incelenen peşrevlerde özellikle Nevâ da Hicaz, Gerdâniye de Buselik, Muhayyerde Kürdî ve Dügâhta Uşşak çeşnilerinin benzer ezgisel yürüyüşlerle kullanıldığı; buna karşılık her bestecinin kendi döneminin estetik anlayışı ve bireysel üslubu doğrultusunda bu geleneksel yapıyı yeniden yorumladığı görülmüştür. Makamın karakterini oluşturan temel seyir anlayışının korunması, buna karşılık melodik genişleme, geçki tercihleri ve motif geliştirme tekniklerinde bireysel farklılıkların ortaya çıkması, Türk müziğinde gelenek ile yaratıcılığın birbirini tamamlayan iki unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

Motif analizlerinden elde edilen bulgular, özellikle Nikolaki, Tanburi Ali Efendi, Sultan I. Mahmud, Refik Fersan peşrevleri arasında ortak ezgi hareketlerinin bulunduğunu göstermektedir. Gerdâniyede Buselik ve Nevâda Hicaz çeşnilerinde görülen benzer melodik yapıların yüzyıllar boyunca korunmuş olması, bestecilik geleneğinin meşk sistemiyle kuşaktan kuşağa aktarıldığını desteklemektedir. Dolayısıyla benzerlikler, eserlerin birbirinin tekrarı olmasından değil, ortak bir estetik anlayışın ve makam geleneğinin sürdürülmesinden kaynaklanmaktadır.

Sultan I. Mahmud ve Tanburi Ali Efendi'nin farklı dönemlerde ve farklı usûllerde bestelenmiş Karcığar peşrevlerinde benzer ezgisel hareketlerin tespit edilmesi, ortaklığın yalnızca eserlerin makam ve usûl özellikleriyle açıklanamayabileceğini düşündürmektedir. Özellikle ezginin yönü, perde dizilimi ve hedef perdeler bakımından belirlenen benzerlikler, gelenek içerisinde şekillenen ortak bestecilik anlayışının farklı dönemlerdeki yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Bestekarların farklı dönemlerde besteledikleri peşrevlerde birbirlerinin izlerini taşıdıkları görülmektedir. Türk müziği bestecilik anlayışının sürekliliği açısından incelenen eserlerin, birbirinin aynısı olmamasının yanında geleneğin izlerinin bireysel yaratıcılıkla yorumlanma unsurlarının bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma yalnızca Karcığar makamındaki peşrevlerle sınırlandırılmıştır, elde edilen bulgulardan hareketle bundan sonra farklı formlarda incelenerek geleneğin göstermiş olduğu sürekliliğin analiz edilerek tespit edilmesi önerilmektedir.

Farklı dönemlerde bestelenen eserlerde makamın zorunlu seyir özelliklerinin ötesine geçen benzer ezgisel yapıların görülmesi, bestecilik geleneğindeki süreklilik bağlamında değerlendirilebilir.

Beyanlar

Etik Kurul İzni: Bu çalışma insan katılımcılardan veya hayvanlardan veri toplamadığı için etik kurul izni gerektirmemektedir.
Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı: Makale tek yazarlıdır.
Destek ve Teşekkür Beyanı: Yazar, çalışma için destek bildirmemiştir.
Çatışma Beyanı: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Kaynakça

Adar, Ç., & Özkoç, Ö. (2022). Osmanlı dönemi Türk müziğinde ekol geleneği "Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi ekolü". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 32*(1), 133–143. https://doi.org/10.18069/firatsbed.947902

Akdoğu, O. (1993). *Hüseyin Sâdettin Arel Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aykurt, H. (2026). Ezgisel yaratımın sosyolojisi: Osmanlı/Türk müziği ve halk müziğinde bestecilik pratiklerini habitus kavramıyla anlamak. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 35*, 1–15. https://doi.org/10.17484/yedi.1781151

Baloğlu, B. Ş. (2020). Türk müziğinde nazire geleneği ve Tanburî Cemil Bey'in nazire besteleri. *International Social Sciences Studies Journal, 6*(63), 2253–2265. https://doi.org/10.26449/sssj.2336

Behar, C. (1998a). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musıkisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

Biçer, B. E. (2022). Türk müziği üretim süreçlerinde metinlerarası-müziklerarası ilişkiler. *Akademik Sanat, 17*, 129–137. https://doi.org/10.34189/asd.2022.17.009

Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk sanat müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 15*(38), 151–158. https://doi.org/10.14222/turkiyat839

Harmancı, A. B. (2011). Türk mûsikîsinde seyir kavramı ve yeni bir form: Seyr-i nâtık. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 11*(2), 217–239.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.

Sözer Özdemir, Ş. (2019). Discovering one's self through embodiment of tradition in meşk: An analysis of the mode of transmission in Turkish performative traditions. Musicologist, 3(2), 146–164. https://doi.org/10.33906/musicologist.658482

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu kitâbu 'ilmi'l-mûsikî 'alâ vechi'l-hurûfât* (C. 1). Yapı Kredi Yayınları.

Üstünkaya, N. (2025). Türk müziğinde meşk geleneğinin performans teori bağlamında incelenmesi. *Journal of the Music Research Association, 1*(1), 78–94. https://doi.org/10.65604/s5554y17

İDİL

TRACES OF TRADITION: AN ANALYSIS OF COMPOSITIONAL CONTINUITY IN TURKISH INSTRUMENTAL MUSIC

Ali Kerim Öner

ABSTRACT

The peşrev, one of the traditional forms of Turkish music, is among the fundamental instrumental forms that have retained their continuity throughout history. An examination of peşrevs composed in different periods shows that the traditional characteristics of the form have been preserved, while the individual stylistic features of composers are also reflected in their works. This points both to the continuity of a traditional compositional approach and to the distinctive perspectives that composers of different periods brought to musical forms. This study investigates the continuity of the traditional compositional approach by examining the similarities among peşrevs composed in the Karcığar makam by composers who lived in different historical periods. It seeks to identify the musical elements that composers share within the traditional compositional framework of Turkish music and to interpret these elements in relation to the continuity and preservation of Classical Turkish Music. The research was conducted through document analysis within a qualitative research framework. Four Karcığar peşrevs composed by Sultan Mahmud I, Kemençeci Nikolaki, Tanburi Ali Efendi, and Refik Fersan were examined comparatively. The works were analyzed in terms of makam progression (seyir), the use of çeşni and modulations, pitch movements, and melodic contours. The comparative analysis showed that the fundamental seyir characteristics of the Karcığar makam, along with certain çeşni structures and melodic movements, have been preserved in peşrevs from different periods, while composers have differentiated these traditional structures in accordance with their individual styles.

Keywords: Turkish music, Peşrev, Compositional tradition, Karcığar makam, Musical continuity

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Tradition plays a fundamental role in preserving and transmitting the cultural and artistic heritage of societies across generations. In Classical Turkish Music, the continuity of musical tradition has largely been maintained through the *meşk* system, a master–apprentice method of transmission that has enabled the preservation of the musical repertoire, makam characteristics, performance practices, and stylistic conventions. This system has contributed not only to the transmission of existing compositions but also to the development of a shared musical understanding among composers of different historical periods. One of the clearest manifestations of this continuity is found in instrumental compositions, particularly in the *peşrev* form. As an established instrumental form of Classical Turkish Music, the peşrev offers an important framework for examining the relationship between traditional compositional principles and individual creativity. Although composers have developed distinctive stylistic approaches, certain melodic structures, makam progressions, and characteristic musical expressions have remained recognizable across centuries.

Aim of the Study

This study aims to investigate the continuity of traditional compositional practices in Classical Turkish Music through a comparative analysis of peşrevs composed in the Karcığar makam during different historical periods. The research focuses on identifying similarities and differences in makam progression (*seyir*), characteristic melodic structures (*çeşni*), modulations (*geçki*), pitch movements, and melodic motifs. The central research question is: Through which musical elements can the continuity of the compositional tradition be traced in Karcığar peşrevs composed during different historical periods? By addressing this question, the study seeks to demonstrate how traditional musical structures have been preserved, transformed, and reinterpreted through the individual compositional approaches of different composers.

Method

The research was conducted using a qualitative research approach based on document analysis. Four Karcığar peşrevs composed by Sultan Mahmud I, Kemençeci Nikolaki, Tanburi Ali Efendi, and Refik Fersan were selected for comparative examination. The selection criteria included the use of the same makam and musical form and the representation of different historical periods. The compositions were analyzed in terms of makam progression, characteristic çeşni structures, modulation practices, melodic direction, pitch sequences, and motif similarities. Particular attention was given to the beginning and ending pitches of melodic phrases, their directional movements, and rhythmic characteristics. The analysis also considered the fundamental characteristics of the Karcığar makam, particularly the use of Hicaz on Nevâ, Buselik on Gerdâniye, Kürdî on Muhayyer, and Uşşak on Dügâh. The similarities and differences identified among the compositions were interpreted within the framework of historical continuity and individual stylistic variation.

Findings

The comparative analysis revealed that the examined peşrevs share several characteristic musical elements despite differences in their historical periods, rhythmic structures, and compositional approaches.

Sultan Mahmud I's Karcığar Peşrev, composed in the Devr-i Kebir usûl, demonstrates traditional makam characteristics through the use of Uşşak on Dügâh, Hicaz on Nevâ, and Kürdî on Muhayyer. The composition also includes Nikriz characteristics on Çargâh and a modulation towards Suzinak.

Kemençeci Nikolaki's Karcığar Peşrev, composed in the Muhammes usûl, prominently features Buselik on Gerdâniye and Hicaz on Nevâ. The frequent emphasis on Gerdâniye and Çargâh, together with distinctive pitch preferences, reflects an individual approach within the traditional makam framework. Tanburi Ali Efendi's Karcığar Peşrev, composed in the Zencir usûl with rhythmic changes, displays a particularly extensive use of modulations and characteristic melodic structures. Its *fihrist*-like organization incorporates various makam and çeşni references, including Neveser, Nihavend, Hüseyni, and Suzinak. This compositional approach demonstrates how traditional makam principles can accommodate greater melodic diversity. Refik Fersan's Karcığar Peşrev, composed in the 32/4 Muhammes usûl, preserves characteristic makam movements through the use of Kürdî on Muhayyer, Buselik on Gerdâniye, Hicaz on Nevâ, and Uşşak on Dügâh. These structures reflect continuity with earlier compositional practices while maintaining individual melodic preferences. The comparative examination of melodic passages also revealed similarities between Nikolaki and Refik Fersan, particularly in their use of Buselik on Gerdâniye, melodic direction, and pitch movements. Likewise, similarities were identified between Sultan Mahmud I and Tanburi Ali Efendi in terms of pitch sequences, melodic contours, and target pitches. Although these passages do not represent identical melodic repetitions, they demonstrate the use of comparable musical structures within the same makam tradition.

Discussion and Conclusion

The findings indicate that compositional continuity in Classical Turkish Music is maintained through the preservation of fundamental makam characteristics alongside individual stylistic interpretations. The recurring use of characteristic çeşni structures, melodic movements, and pitch relationships suggests that composers of different historical periods worked within a shared musical framework. The similarities identified among the compositions need not be interpreted as direct imitation. They may instead be understood as manifestations of a common compositional tradition shaped by makam conventions and the intergenerational transmission of musical knowledge. The meşk system provides an important historical context for this continuity, as it has transmitted musical structures, performance conventions, and aesthetic principles across generations. At the same time, the differences observed in modulation practices, melodic expansion, rhythmic organization, and motif development show that traditional compositional principles do not preclude individual creativity; tradition and innovation function as complementary dimensions of musical production. In conclusion, the study shows that the Karcığar peşrev tradition reflects both the preservation of established musical characteristics and their reinterpretation through individual compositional styles. The findings contribute to the understanding of historical continuity in Turkish instrumental music through direct musical analysis. Since the research is limited to four Karcığar peşrevs, further comparative studies of other makams and instrumental forms are recommended.