

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÜZİĞİNDE ARA GAZEL FORMU:
HAMİYET YÜCESES ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Enes ÇIBUKÇU

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı

HAZİRAN 2026

**TÜRK MÜZİĞİNDE ARA GAZEL FORMU:
HAMİYET YÜCESES ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Enes ÇIBUKÇU
(409221207)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ozan BAYSAL

HAZİRAN 2026

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

**THE INTERMEDIATE GAZEL FORM IN TURKISH MUSIC:
THE EXAMPLE OF HAMİYET YÜCESES**

M.A. THESIS

**Enes ÇIBUKÇU
(409221207)**

Department of Musicology and Music Theory

Music Theory and Composition Program

Thesis Advisor: Prof. Dr. Ozan BAYSAL

JUNE 2026

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 409221207 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Enes ÇIBUKÇU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “TÜRK MÜZİĞİNDE ARA GAZEL FORMU: HAMİYET YÜCESES ÖRNEĞİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Prof. Dr. Ozan BAYSAL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: **Prof.Dr. Şirin KARADENİZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç.Dr. Sami DURAL
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Teslim Tarihi : 10 Haziran 2026
Savunma Tarihi : 26 Haziran 2026



ÖNSÖZ

Tez çalışmamın tüm aşamalarında değerli bilgi, deneyim ve rehberliğiyle bana yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Ozan Baysal'a ayrıca kıymetli görüş, öneri ve değerlendirmeleriyle tezime katkı sağlayan Prof. Dr. Şirin Karadeniz ve Doç. Dr. Sami Dural'a destekleri ve emekleri için içten teşekkürlerimi sunarım.

Konservatuvar eğitimim boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşarak akademik gelişimime katkı sağlayan Dr. Orkun Zafer Özgelen'e, tez sürecinde yardımlarını ve desteğini esirgemeyen Bera Aydın'a, bana arşivinin kapılarını sonuna kadar açan Şakir Eroğlu'na ve her zaman yanımda olduğunu hissettiren Zeynep Çınar'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2026

Enes ÇIBUKÇU



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xix
SUMMARY	xxi
1. GİRİŞ	1
1.1 Hamiyet Yüceses	3
1.2 Problem Durumu ve Amaç	5
1.3 Yöntem	7
1.3.1 Parçaların belirlenmesi.....	7
1.3.2 Kayıtların alınması	8
1.3.3 Transkripsiyon ve makamsal analizler.....	9
1.3.4 Audio üzerinden hesaplamalı analizler	9
1.3.5 Perde/çeşni seyir analizleri.....	11
2. ARA GAZELLERİN MAKAMSAL, HİSTOGRAM VE SPEKTRUM ANALİZLERİ	15
2.1 Bakmıyor Çeşmi Siyah (00:59- 03:07).....	15
2.2 Leb Alev Lebler Alev (01:12 - 02:27).....	18
2.3 Ne Yamandır Dili Bi Çare (01:28- 03:11).....	21
2.4 Bence Bayram Uşşak Ara Gazel.....	24
2.5 Yüzüm Şen Hatıram Şen	27
2.6 Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede	30
2.7 Gece Ay Gölgesine	33
2.8 Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece	35
2.9 Ne Yamandır Dili Bi Çare	38
2.10 Siyah Gözler	40
2.11 Sen Bezmizin Neşesi Ol	43
2.12 MakamNetz Analizler.....	44
2.13 Ritim Yapısı.....	58
3. GENEL DEĞERLENDİRME	61
3.1 Birinci Hamiyet Yüceses'in Kaç Tespit Edilen Kaç Adet Ara Gazel Kaydı Vardır? Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	61
3.2 Hamiyet Yüceses'in Ara Gazel İcralarındaki Makam-Perde Kullanım Pratikleri Nelerdir? Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	61
3.3 Hamiyet Yüceses'in Şarkıdan Gazele Geçişte Kullandığı Çeşni Yapısı Nedir? Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	63
3.4 İcra Edilen Gazellerdeki Giriş Cümle ve Terennüm Kullanımı Ortaklıklarına İlişkin Sonuçlar	64

3.4.1 Mahur şarkı - mahur gazel: ver saki tazelensin.....	64
3.4.2 Nihavend şarkı - saba gazel: bakmıyor çeşmi siyah	64
3.4.3 Nihavend şarkı - sen bezmimizin neşesi ol	65
3.4.4 Dügah şarkı - dün gece yollarda - düğah-saba gazel.....	65
3.4.5 Kürdilihicazkar şarkı - gazel: yüzüm şen hatıram şen	65
3.4.6 Hicaz şarkı - hicaz gazel: gece ay gölgesine	66
3.4.7 Dügah şarkı - ne yamandır dili bi çare	67
3.4.8 Siyah gözler nihavend şarkı	67
3.5 Hamiyet Yüceses'in İcra Ettiği Şarkılardaki Ara Gazel Kullanım Süreleri (Yüzdelik Olarak) Nedir?	68
3.6 Hamiyet Yüceses'in Gazelerde Arka Planda Kullanılan Ritim Yapısı Nedir?	69
4. SONUÇ	71
KAYNAKÇA	73
EKLER.....	75
ÖZGEÇMİŞ.....	79

KISALTMALAR

AEU : Arel Ezgi Uzdilek
TRT : Türkiye Radyo Televizyon
TSM : Türk Sanat Müziği





ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 1.1 : Ara gazelli şarkı isimleri.....	8
Çizelge 3.1 : Düyek şarkıların ritim kalıpları.....	69
Çizelge 3.2 : Aksak ve curcuna şarkıların ritim kalıpları.....	69





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : “Bakmıyor Çeşmi Siyah” - Odeon Plak.....	5
Şekil 1.2 : Logic Pro ses dosyası gazel mp3 kaydı.....	8
Şekil 1.3 : Mus2 nota yazma programı üzerinde eser örneği.	9
Şekil 1.4 : Histogram perde grafiği.	11
Şekil 1.5 : Gırift ilişki örneği.....	12
Şekil 1.6 : Kaydırım ilişki örneği, Seyyid Ahmed Ağa, <i>Nihavend Mevlevi Ayin</i> 1.Selam	12
Şekil 1.7 : Hafız Şeyda, Hüzzam Kar-ı Natık’tan ana eksen ilişkisine dair örnek ...	13
Şekil 1.8 : Perde Eksenli Dönüşüm (PtoP) ve StoP), Zekai Dede, Saba Kar-ı Natık	14
Şekil 1.9 : Çoklu Dönüşüm: Eviç ^{Segah} --Neva ^{Kürdi}	14
Şekil 2.1 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” ara gazel bölümü transkripsiyon ve makamsal analizi.	15
Şekil 2.2 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” ara gazel bölümü histogram analizi.....	16
Şekil 2.3 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” adlı eserin ara gazel bölümü öncelikle notaya alınmış ve perde ile çeşni kullanımları.	17
Şekil 2.4 : Hamiyet Yüceses “Leb Alev Lebler Alev” saba gazelli şarkı transkripsiyonu.	18
Şekil 2.5 : Hamiyet Yüceses “Leb Alev Lebler Alev” saba gazelli şarkı histogram analizi.	19
Şekil 2.6 : “Leb Alev Lebler Alev” adlı eserin ara gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.	20
Şekil 2.7 : “Ne Yamandır Dili Bi Çareye” adlı eserin ara gazel bölümü makamsal analizi.	21
Şekil 2.8 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel bölümü histogram analizi.	22
Şekil 2.9 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.	23
Şekil 2.10 : “Bence Bayram” ara gazel makamsal analizi.....	24
Şekil 2.11 : “Bence Bayram Ufukta Gün Bitince” histogram analizi.	25
Şekil 2.12 : “Bence Bayram” ara gazel spektrogram ve cent melogram analizi.	26
Şekil 2.13 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” ara gazel notalı analizi.	27
Şekil 2.14 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” adlı şarkının ara gazel histogram analizi.	28
Şekil 2.15 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” şarkısı ara gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.	29
Şekil 2.16 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” makam analizi.	30
Şekil 2.17 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” şarkısı ara gazel bölümünün histogram analizi.	31
Şekil 2.18 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” adlı eserin gazel bölümünün spektrogram ve cent melogram analizi.....	32

Şekil 2.19 :	“Gece Ay Gölgesi” şarkısının ara gazelinin makam analizi.	33
Şekil 2.20 :	“Gece Ay Gölgesi” adlı şarkının histogram analizi.	34
Şekil 2.21 :	“Gece Ay Gölgesi” gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.	34
Şekil 2.22 :	“Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece” ara gazel bölümü makamsal analizi.	35
Şekil 2.23 :	“Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece” adlı şarkının ara gazel bölümünün histogram analizi.	36
Şekil 2.24 :	“Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece” ara gazel Spektogram ve Cent Melogram analizi.	37
Şekil 2.25 :	“Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel makam analizi.	38
Şekil 2.26 :	“Ne Yamandır Dili Bi Çare” adlı eserin ara gazel histogram analizi.	39
Şekil 2.27 :	“Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel spektrogram ve cent melogram analizi.	39
Şekil 2.28 :	“Siyah Gözler” şarkısı gazel bölümü makam analizi.	40
Şekil 2.29 :	“Siyah Gözler” adlı şarkının ara gazel icrasının histogram analizi.	41
Şekil 2.30 :	“Siyah Gözler” şarkısı ara gazel bölümü cent melogram ve spektrogram analizi.	42
Şekil 2.31 :	“Sen Bezmimizin Neşesi Ol” ara gazel makam analizi.	43
Şekil 2.32 :	“Sen Bezmimizin Neşesi Ol” ara gazel bölümü histogram analizi.	44
Şekil 2.33 :	“Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” şarkıdan gazele geçiş notası.	44
Şekil 2.34 :	“Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” MakamNetz şeması.	45
Şekil 2.35 :	“Bakmıyor Çeşmi Siyah” şarkıdan gazele geçiş notası.	46
Şekil 2.36 :	“Bakmıyor Çeşmi Siyah” ara gazel bölümü MakamNetz şeması.	47
Şekil 2.37 :	“Bakmıyor Çeşmi Siyah” şarkıdan gazele geçiş notası.	48
Şekil 2.38 :	“Leb Alev Lebler Alev” MakamNetz modeli.	48
Şekil 2.39 :	Şarkıdan gazele geçiş notası.	49
Şekil 2.40 :	“Ne Yamandır Dili Bi Çare” MakamNetz modeli.	50
Şekil 2.41 :	“Dün Gece Yollarda” şarkıdan gazele geçiş notası.	51
Şekil 2.42 :	“Dün Gece Yollarda” MakamNetz modeli.	52
Şekil 2.43 :	“Yüzüm Şen Hatıram Şen” şarkıdan gazele geçiş notası.	52
Şekil 2.44 :	“Yüzüm Şen Hatıram Şen” MakamNetz modeli.	53
Şekil 2.45 :	Şarkıdan gazele geçiş notası.	53
Şekil 2.46 :	Şarkıdan gazele geçiş notası.	54
Şekil 2.47 :	“Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece” MakamNetz modeli.	55
Şekil 2.48 :	Şarkıdan gazele geçiş notası.	56
Şekil 2.49 :	“Bence Bayram” MakamNetz modeli.	56
Şekil 2.50 :	“Gece Ay Gölgesi” şarkıdan gazele geçiş notası	57
Şekil 2.51 :	“Gece Ay Gölgesine” MakamNetz modeli	58
Şekil 2.52 :	Aksak usulündeki şarkılara ait ara gazel ritim yapısı.	59
Şekil 2.53 :	Düyek usulündeki şarkılara ait ara gazel ritim yapısı.	59
Şekil 3.1 :	Saba ara gazellerin ortak perde histogram analizleri.	62
Şekil 3.2 :	Bütünleşik saba ara gazellerin perde ortalaması (3 gazelin ortalaması)...	63
Şekil 3.3 :	“Ver Saki Tazelensin” gazel açılış bölümü (Mahur gazel)	64
Şekil 3.4 :	“Bakmıyor Çeşm-i Siyah” feryade gazel açılış bölümü.	64
Şekil 3.5 :	“Sen Bezmimizin Neşesi” açılış bölümü.	65
Şekil 3.6 :	“Dün Gece Yollarda” açılış bölümü.	65
Şekil 3.7 :	“Yüzüm Şen Hatıram Şen” açılış bölümü.	65
Şekil 3.8 :	“Gece Ay Gölgesine” açılış bölümü.	66

Şekil 3.9 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” açılışım bölümü.	67
Şekil 3.10 : Siyah gözler nihavend şarkı.	67
Şekil 3.11 : Ara gazel süreleri ile parça sürelerinin karşılaştırılmalı oranları.	68
Şekil 3.12 : Hamiyet Yüceses, Nubar Tekyay ve İsmail Tezelli ile gerçekleştirilen röportajdan bir görüntü.....	70
Şekil A.1 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” Odeon Plak	76
Şekil A.2 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” Odeon Plak dış kapağı.....	76
Şekil A.3 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” Odeon Plak içindikiler.	77
Şekil A.4 : “Ne Yamandır” plak kapağı.	77





TÜRK MÜZİĞİNDE ARA GAZEL FORMU:

HAMİYET YÜCESES ÖRNEĞİ

ÖZET

Bu çalışma, Türk müziğinde ara gazel formunu Hamiyet Yüceses örneği üzerinden incelemeyi ve sanatçının bu formdaki icra üslubunu makam yönünden analiz etmeyi amaçlamaktadır. Türk müziğinin gelişim ve aktarım süreçlerinde doğaçlama formların son derece önem teşkil ettiği görülmektedir. Bu açıdan yüzyıllar boyunca çeşitli aktarımlar ile süregelen bu kadim gelenekler içinde bulunan ve ses ile taksim etmek anlamına da gelen gazel okuma pratiği yer almaktadır. Bu formun icracıları söz konusu olduğunda akla ilk olarak hafızlık geleneği ile özdeşleşmiş isimler gelmekte ve formun gelişimine büyük katkı sağladıkları görülmektedir. Kayıt teknolojisinin hayatımıza girdiği ilk yıllarda da bu şekilde devam etmektedir. Cumhuriyet sonrası dönemde icra tarzlarının değişmesi ile birlikte gazel pratiği de yeni vizyon sahibi sanatçılar tarafından yeni teknikler ile okunmaya başlanmış ve uzun süre boyunca bu geleneğin dışında tutulan kadın sanatçılar tarafında da icra edilmeye başlanmıştır. Bu önde gelen kişiler arasında Hamiyet Yüceses gelmektedir. Örnek aldığı Hafız Burhan, Sadettin Kaynak gibi kişilerin aksine gazel formunu şarkılar arasında kendine özgü bir icra anlayışıyla kullanmıştır. Özellikle şarkı aralarında okuduğu gazeller ile halkın büyük ilgisini toplamıştır. Bu çalışmada, literatürde bir boşluk olarak kalan Hamiyet Yüceses'e ait 11 adet ara gazel örneği tespit edilip notaya alınmış; ardından perde, çeşni ve makam analizleri gerçekleştirilmiştir. Buna ek olarak şarkı ve gazel arası geçişler sırasındaki Perde/Çeşni bağlantılarını daha belirgin şekilde anlayabilmek amacı ile MakamNetz modeli kullanılmış olup bulgular diğer analizler ile desteklenmektedir. Tüm analizler sonucunda Yüceses'in gazelleri bir oktav sınırı içerisinde icra ettiği, çeşni kullanımı olarak gazel okumayı tercih ettiği şarkının sahip olduğu makamının ana dizilerini kullandığı tespit edilmektedir. Bununla birlikte, incelenen eserlerde gazel icrasının bazı örneklerde şarkının süresinden daha uzun olduğu, bazı eserlerde ise toplam icranın yaklaşık yarısını oluşturduğu görülmektedir. Araştırmadan elde edilen sonuçların, Türk müziğinde gazel formunun teknik analizi ve kadın icracıların bu formdaki rolü üzerine yapılacak gelecek çalışmalara metodolojik bir çerçeve sunması ve alan yazına katkı sağlaması beklenmektedir.



THE INTERMEDIATE GAZEL FORM IN TURKISH MUSIC: THE EXAMPLE OF HAMİYET YÜCESES

SUMMARY

Turkish music has evolved through a long historical process shaped by both written and oral traditions. One of its most distinctive characteristics is the preservation of improvisational performance practices, which have played a significant role in the transmission of makam knowledge across generations. Among these practices, the gazel occupies an important place as a vocal improvisational form in which performers demonstrate their musical knowledge, technical ability, and artistic interpretation within the framework of a specific makam. Throughout history, gazel performances have reflected both the stylistic characteristics of their period and the individual identity of the performer, making the form an essential component of Turkish music performance practice.

Traditionally, gazel was performed primarily by male Hafız singers who possessed extensive knowledge of makam and religious music traditions. These performers made important contributions to the preservation and development of the gazel repertoire, particularly during the late Ottoman period and the early years of recording technology. Following the establishment of the Republic of Türkiye, however, changes in the musical environment enabled female vocalists to participate more actively in concert life and commercial recordings. Consequently, the gazel tradition gradually expanded beyond its conventional performers and acquired new interpretative approaches.

Among the pioneering female vocalists of this period, Hamiyet Yüceses occupies a distinctive place. Unlike earlier masters such as Hafız Burhan and Sadettin Kaynak, she frequently performed gazels between the vocal sections of composed songs instead of presenting them as independent improvisations. This practice gradually evolved into what is now known as the intermediate gazel. By integrating improvisation into composed works, Yüceses established a musical connection between written and spontaneous performance, enriching both the expressive quality and structural

continuity of the compositions. Her recordings became highly popular and contributed significantly to the recognition of this performance practice.

Although Hamiyet Yüceses is regarded as one of the most influential vocalists of twentieth-century Turkish music, detailed analytical studies focusing specifically on her intermediate gazel performances remain limited. Moreover, because these improvisations were never published in notated form, their structural and modal characteristics have not been systematically documented. This study aims to address this gap by examining Yüceses's intermediate gazels through detailed musical analysis.

The primary objective of this research is to investigate the intermediate gazel form through the example of Hamiyet Yüceses and to analyze her performance style in terms of makam structure, melodic organization, and formal characteristics. The study focuses on the relationship between the gazel and the surrounding composition, the modal elements emphasized during improvisation, and the stylistic features that distinguish Yüceses's performances from the traditional gazel practice. The research adopts a qualitative musicological approach based on descriptive and analytical methods. Eleven recordings containing intermediate gazel performances by Hamiyet Yüceses were selected as the research corpus. Since no published transcriptions of these improvisations were available, each gazel was transcribed directly from the original audio recordings. These transcriptions constitute one of the principal contributions of the study by transforming previously undocumented performances into written musical sources.

Following the transcription process, each gazel was analyzed in terms of perde (pitch centers), çeşni (modal fragments), melodic progression, phrase structure, cadence points, and overall makam development. Particular attention was given to the relationship between the composed sections and the improvised passages in order to determine how modal continuity was maintained throughout the performance.

In addition to conventional makam analysis, the study employs the MakamNetz model to visualize and evaluate modal relationships. This analytical model enables the identification of structural connections between modal regions and provides a systematic representation of makam organization. The analyses were further supported by pitch histograms, melodic contour analyses, and other visual analytical methods, allowing a comprehensive examination of the improvisational process.

The analytical findings reveal several consistent characteristics in Hamiyet Yüceses's performances. Her improvisations generally remain within an approximate range of one octave, emphasizing expressive melodic development rather than wide vocal registers or virtuosic display. This limited vocal range contributes to the coherence of the improvisation and facilitates a natural transition back to the composed section of the song. Another important finding is that Yüceses predominantly employs the principal scale structures and characteristic *çeşni* of the makam associated with the surrounding composition. Rather than introducing distant modulations, she reinforces the existing modal atmosphere by elaborating the essential melodic characteristics of the makam. As a result, the modal identity of the composition is preserved throughout the transition between composed and improvised sections.

The analyses also demonstrate that the intermediate *gazel* functions as an integral structural component rather than a decorative addition. It provides space for individual artistic expression while maintaining the formal continuity of the composition. Furthermore, recurring melodic formulas, phrase endings, and approaches to modal development reveal the presence of a highly recognizable personal performance style. Although each improvisation is unique, these common characteristics demonstrate a consistent artistic approach throughout Yüceses's recordings.

Beyond its analytical findings, this research contributes to the documentation of Turkish music's improvisational heritage by presenting transcriptions of previously unnotated performances. It also highlights the important role of female performers in the transformation of the *gazel* tradition during the Republican period.

In conclusion, this study demonstrates that Hamiyet Yüceses developed a distinctive interpretation of the *gazel* form through the practice of intermediate *gazel* performance. Her improvisations display structural consistency, strong adherence to makam identity, controlled melodic organization, and successful integration within composed vocal works. By combining transcription, traditional makam analysis, and the MakamNetz model, this thesis proposes a comprehensive analytical framework for future studies on Turkish music improvisation. The findings are expected to contribute to the academic literature on Turkish music performance, makam analysis, and the historical role of female vocalists in the development of the *gazel* tradition.



1. GİRİŞ

Türk müziği, asırlardır süregelen sözlü aktarım, meşk ve icra merkezli estetik anlayışla şekillenmiş kadim bir sanat geleneğine sahiptir. Bu gelenek içerisinde doğaçlama temeline dayanan icra biçimleri, hem makam bilgisinin görünür hale geldiği hem de yorumcu kimliğinin ön plana çıktığı önemli ifade alanlarından birini oluşturmaktadır. Bu ifade alanı içerisinde sözlü Türk müziği formları arasında müstesna bir yere sahip olan gazel, divan edebiyatı geleneğinden beslenen şiir metinlerinin makam çerçevesinde irticalen seslendirilmesine dayanan önemli bir vokal icra türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müzik literatüründe gazel kavramına ilişkin ilk yazılı tanımlardan biri, 14. yüzyıl müzik teorisyeni Abdülkadir Meragi'ye aittir. Meragi, gazeli 'genel münferit bir parçayı uzatmak, ondan duyulan hazzı ve alınan zevki devam ettirmek amacıyla icra edilen nağmeler' olarak tanımlamakta; bu nağmelerin uzatılmak istenen parça ile aynı usulde olduğunu ve Farsça sözler üzerine kurulduğunu belirtmektedir (Tura, 2000, s.13). Söz konusu tanım, Meragi'nin dönemin müzik formlarını açıklarken "Nevbet-i Mürettep" adı verilen formun "Gazel" başlığını taşıyan ikinci bölümü bağlamında ortaya konulmuştur (Bardakçı, 1986, s.25). Akdoğu'nun aktardığına göre XVII.-XVIII. yüzyılın önemli müzik teorisi kitaplarını kaleme alan Kantemiroğlu ise, taksim formunu açıklarken hanende ve sazende taksimi şeklinde iki başlığa ayırmaktadır (Akdoğu, 1989, s.4). Kantemiroğlu'nun hanende taksimi tarifinden bu türün doğaçlama özellikleri taşıdığı söylenebilir. Hanende taksiminin sesle icra edildiği açık olmakla beraber sözle ilişkisi hakkında çok detaylı bir açıklama bulunmamaktadır. Bununla birlikte konumuz olan gazel formuyla ilişkilendirebileceğimiz tarihsel konulardan biri olarak ele alınabilir. Walter Feldman da (1993, s.7), gazel ve taksim kavramlarını açıklarken, erken XVII. yüzyıl Osmanlı müzik metinlerinden hareketle taksimi; metrik olmayan, akışkan bir ritim yapısı içerisinde vokal ya da enstrümantal olarak icra edilen, performansa dayalı bir melodik oluşum olarak tanımlamaktadır. Yakın dönem sanatçı ve bestecilerinden Cinuçen Tanrıkorur da benzer bir şekilde gazeli, bir ses icracısının belirli bir güfte üzerine irticalen gerçekleştirdiği besteleme

ve icra biçimi olarak tanımlamaktadır. Bu icranın nitelikli bir şekilde ortaya konulabilmesi için icracının uygun bir ses tınısına sahip olması, ileri düzey makam bilgisi ve güçlü bir edebî birikimle donanmış bulunması gerektiğini vurgulamaktadır (Tanrıkorur, 2003, s.49). İsmail Hakkı Özkan yazmış olduğu gazel maddesinde bazı şarkıların meyan bölümünden sonra adeta besteli şekilde icra edilen ara gazellerin bulunduğunu, bunların en yaygın olanlarının Hacı Arif Bey'in bestelemiş olduğu *Bakmıyor çeşmi siyah feryade* ve *Kalamış* adlı diğer Nihavend şarkıdan bahsetmektedir (Özkan, 1993, s.443). Bu iki örneğe ek olarak Kürdilihicazkar makamındaki *Yıldızlı semalardaki haşmet* isimli şarkı örnek gösterilebilir.

Bu tanımlardan görüldüğü gibi gazel formu XVII. yüzyılın ortalarından itibaren günümüz anlayışıyla örtüşmektedir. Günümüzde gazel insan sesiyle icra edilen, makam müziğindeki bazı kalıplaşmış nağmeleri içerse de çoğunlukla doğaçlama olarak görülmektedir. XX. yüzyıla kadar gazel müzikte bağımsız bir form olarak icra edilmekle beraber özellikle XX. yüzyılın başında şarkıların arasında 'ara gazel' olarak yeni bir tür karşımıza çıkmaktadır. Bingöl, şarkıların ortasında, altta devam eden ritim ve bir ezgi kalıbının (*ostinato*) eşliğinde seslendirilen türden bahsetmektedir (Bingöl, 2025). Ara gazel türü ise dönemin ünlü ses sanatçısı Hafız Burhan'ın (1897-1943) taş plak kayıtlarında görülmeye başlar. Hafız Burhan, *Kadifeden Kesesi*, *Hicranla harap oldu da Sevda Eli Gönlüm*, *Yüzüm şen hatıram şen* gibi şarkılarda ara gazeli tatbik etmiştir. Bu eserler ve performanslar bir yandan ara gazel'in o dönemde gitgide popüler bir hale gelmesini sağlarken bir yandan da çalışmamızın konusu Hamiyet Yüceses'in icra pratiklerinde güçlü hançere yapısına da uymakta olan ara gazel formunu birçok kez tatbik ettiği görülmektedir. Yüceses'in seslendirdiği ilk ara gazel örneği olarak ele alabileceğimiz *Dün gece yollarda* isimli saba düyek şarkısı örnek gösterilebilir.

Bunun yanında 1940'lı yılların sonu ve 1950'li yılların başlarında yayınlanan film sahneleri arasında *Yüzüm şen hatıram şen*, *Ne yamandır dili bi çare* (Şekil A.4) adlı eser icralarını barındıran sahneler görülmektedir.

Özellikle *Bakmıyor çeşm-i siyah feryade* (Şekil A1,A 2) isimli eseri ile büyük bir kitle tarafından benimsendiği görülmektedir. İlerleyen yıllarda Osman Nihat Akın'ın Hamiyet Yüceses için bestelediği *Gece ay gölgesi*, Refik Fersan'ın bestelediği; *Herkes gitti yalnız kaldım meyhanede* ve *Ver saki tazelendi derdim bu gece* bunun yanında

Teoman Alpay'ın Siyah Gözler (Şekil A.3) isimli eserlerin arasında da bu pratiği gerçekleştirdiğini görmekteyiz.

1.1 Hamiyet Yüceses

Cumhuriyet döneminin önemli kadın seslerinden olan Hamiyet Yüceses 20 Haziran 1916 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İlkokul eğitimini Bala İlkokulunda tamamlayan Yüceses'in sesinin güzelliği küçük yaşlarından itibaren yaşadığı çevre tarafından fark edilir (Uysal, 2005). Ailesinin maddi olarak zor duruma düşmesinin ardından yakınlarının da teşviki ile 11 yaşında Ayvalık'ın Burhaniye ilçesinde çalışmaya başlar. Ardından Gaziantep şehrine geçer Burada 3 yıl kadar çalıştıktan sonra gelen teklifler üzerine İstanbul'a davet edilen Yüceses 16 yaşında Londra Birahanesinde sahne almaya başlar (Yüceses, 1979 TRT Röportaj). 1932 yılında gerçekleşen yarışmada ses kraliçesi seçilmiştir. Bununla birlikte ilerleyen dönemin afişleri ve plaklarında ve verilen ilanlarında adı bu unvan ile anılmaktadır (Bardakçı, 2017). Bu yıllarda özellikle etkilendiği isimler arasında Hafız Burhan'a karşı büyük hayranlık duyduğunu ve onu rol model aldığını söylemektedir.

Müziğe alaylı bir şekilde başlamış olan Yüceses, ilerleyen yıllarda döneminin önemli isimleri olan Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Artaki Candan, Mısırlı İbrahim Efendi, Bimen Şen ve Hanende Ağyazar'dan eğitimler almıştır. İstanbul'da sahne ve kayıt çalışmalarına devam ederken 1932 yılında gerçekleşen Ses Kraliçesi yarışmasında birinci olur. Yüceses, çocukluk yıllarında hayranlık duyduğu ve yakından takip ettiği Hafız Burhan'ın eserlerini ve müzikal kimliğini kendisi için bir rol model olarak benimsemiştir. Bu konuda TRT'de yapılan bir programda şunları söylemiştir: “Ben Hafız Burhan'a aşıktım.....Çok küçüktüm bir gün pencerenin önünde yatıyordum. Güzel bir ses duydum Hafız Burhan makber plağını okuyordu”.(TRT 1979.Altan Erbulak ile Söyleşi).

Dönemin müzik piyasasında önemli bir yere sahip olan ve hafız gazelhan tekniğini müzik ortamlarında başarı ile temsil eden Hafız Burhan'ın bu icraları erkeklerde olduğu kadar kadınlarda da önemli bir etki alanı sağlamıştır. Özellikle Nevzat Akay ve Hamiyet Yüceses gibi isimlerin bu icra tarzını yaşamları boyunca benimseyen kişiler olmuşlardır (Birer ve Maral, 2023). Yukarıda adı geçen iki isimde sahne ve plak çalışmalarında gazel icrasını kullanmaktadır.

Uzun dönemler erkek ses icracıları ile özdeşleşen gazel formuna parlak sesi ve üstün hançere tekniği sayesinde yeni bir imaj-imza- renk kazandırmıştır. Eroğlu'nun aktardığına göre 1940'lı yılların sonunda müzik icra edilen ortamlarda seslendirmeye başladığı Hacı Arif Bey' ait *Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryade* isimli şarkının meyan bölümünden sonra seslendirdiği saba gazel ile çok sayıda dinleyicinin beğenisini kazanmış ve 1950 yılında yayınlanan taş plak kaydı milyonları aşan satışlara imza atmıştır(Şekil 1.1). Gazel okuma pratiğini sadece bu eser ile bırakmayan Yüceses ilerleyen dönemlerde de plak ve sahne çalışmalarında da bu eylemi sürdürmüş ilerleyen yıllarda gelişen teknoloji ile long play olarak tekrar kayıt alıp bu plağı piyasaya sürmüştür (Eroğlu, 2021). Aynı zamanda bu şarkı icrası ile kendinden sonra gelen müzisyenlerinde örnek alıp taklit ettiği bir isim haline gelmiştir. Neşe Karaböcek anılarını yazmış olduğu kitapta Hamiyet Yüceses'in gazelhanlık kimliğinden ve Nihavend şarkı ile olan öyküsünü şu şekilde anlatmıştır;

Hamiyet Yüceses'in sesi bir başkaydı. O dönemde kadın sanatçılar gazel okuyamazken Hamiyet Hanım, şahane gırtlak nağmeleriyle bir gazel okurdu ki... Esenpark'ta Bakmıyor çeşmi siyah'ı Hamiyet Hanım gelmediği haftalar ben okuyorum. Küçük olduğumdan şarkının gazelini söylediğimde halk ayakta alkışlıyordu (Karaböcek, 2025, s.72).

Sanatçının 8 yaşında iken seslendirdiği eserde Hamiyet Yüceses'in taş plaklara okuduğu gazel bölümü büyük oranda benzerlik taşımaktadır.

1940'lı ve 50'li yıllarda gazel radyo çevresinde yasaklı bir form olarak anılırken. Piyasadaki müzik ortamlarında ve dönemin kayıt endüstrisi içerisinde varlığını güçlü bir şekilde sürdürmeye devam etmektedir. Derya Bengi'nin aktardığına göre Yüceses'in Her yer karanlık sözleri ile başlayan Makber plağı ile birlikte dönemin en önemli gazelli şarkı okuyucusu olarak kabul edilmeye başlamıştır. Bununla birlikte bu dönem Hamiyet Yüceses ismi ile çıkan plakların üzerine “gazelli şarkı”ibaresi eklenerek piyasaya sürülmektedir (Bengi, 2025, s.104).



Şekil 1.1 : “Bakmıyor Çeşmi Siyah” - Odeon Plak
(<https://www.dipsahaf.com/tag/hamiyet-yuceses/>).

Hamiyet Yüceses’in repertuar tercihi incelendiğinde neoklasik dönem eserlerini tercih ettiğini tespit etmekteyiz. Bunun sebebi olarak yukarıda adı geçen önemli bestecilerden dersler alması ve bunun yanında müzikli mekanlarda (gazino, park ve bahçeler) birlikte aynı sahneyi paylaştığı Kadri Şençalar, Şükrü Tunar, Polat Tezel, Osman Nihat Akın, Hüseyin Mayadağ gibi saz sanatçılarının bestelemiş olduğu eserlerden oluşmaktadır. Bu çalışmaların yanı sıra, Yüceses’in halk müziği türünden repertuarına ait plakları icra etmesi ve söz konusu eserleri halk müziği üslubu doğrultusunda yorumlaması, icracılık anlayışının belirgin bir diğer yönü olarak öne çıkmaktadır. Buna ek olarak dönemin ses sanatkarlarının o yıllarda çekilen filmlerin müziklerini seslendirme akımına Sadettin Kaynak ile Hamiyet Yüceses’inde dahil olduğunu görmekteyiz (Özdemir, 2009, s.320). Bunun yanında, Sadi Işılay, Selahattin Pınar gibi besteciler tarafından müzikleri bestelenen bu filmler dönemin ses sanatçıları için önemli bir tanınırlık ve maddi kazanç imkanları sağlamaktadır. 1930’lu yıllarda başlayan sahne hayatı 1970’lerde sona ermektedir. 10 Temmuz 1996 yılında hayatını kaybetmiştir.

1.2 Problem Durumu ve Amaç

Yapılan literatür taramasında, doğaçlama icra geleneğine dayanan bir form olan gazel üzerine çeşitli çalışmalara rastlanmaktadır. Dural (2011) *Türk Musikisi Geleneğinde Bir İcra; Hafız Sami* adlı yüksek lisans tezinde meşk geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan Hafız Sami’nin meşk silsilesi ve Türk müziğindeki yeri ele alınmış; ardından gazel formunun tarihsel ve yapısal özellikleri açıklanmıştır. Araştırmanın analiz bölümünde Hafız Sami’nin Ferahnak gazeli makamsal yapı form

özellikleri ve motif yapısı üzerinden inceleyerek diğer gazelhan isimlerin icralarındaki bazı pasajlar üzerinden atıflar yapılmıştır. Bu yönleriyle çalışma, gazel icrasına analitik bağlamda katkı sağlaması ve geleneksel hanende üslubunun belgelenmesi açısından önem taşımaktadır.

Latifoğlu (2023), *Münir Nurettin Selçuk'un Gazel İcracılığı* adlı yüksek lisans tezinde, Türk müziğinin önemli icracılarından Münir Nurettin Selçuk'un gazel icralarını form, makam ve icra teknikleri açısından incelemiştir. Notaya alınan gazellerin icra sırasında kullanılan süsleme teknikleri, güfte-terennüm ilişkileri ve mana prozodisi yönleri değerlendirilmiştir.

Eyyüpoğlu (2016), *Geleneksel Türk Musikisinde Gazel İcracılığı ve Gazelhan Örneklemeleri* adlı çalışmasında gazel formunu tarihsel, edebi ve müzikal bağlamda ele alarak 1903-1960 yılları arasında aktif müzik kariyeri sürdüren isimlerin seslendirdikleri gazelleri güfte yönünden incelemiş ve dönemlere ayırarak analiz etmiştir.

Ancak bu çalışmaların büyük ölçüde gazelin edebi, tarihsel ve metinsel yönlerine odaklandığı, icra pratiklerini merkeze alan analitik incelemelerin ise sınırlı kaldığı görülmektedir. Ayrıca mevcut çalışmaların çoğunlukla gazel okuma geleneğinin erken dönemleri ve bu dönemin icracılarıyla sınırlı olması, gazelin sonraki dönemlerde geçirdiği dönüşümlerin yeterince ele alınmadığını göstermektedir. Öte yandan, genel olarak hafızlık geleneğiyle ilişkilendirilen gazel icrası üzerine yapılan çalışmalarda kadın icracılara oldukça sınırlı düzeyde yer verildiği dikkat çekmektedir.¹ Bu durum, gazel icrasında kadın temsilinin ve bu temsilin icra pratiklerine yansımalarının yeterince incelenmemesine yol açmakta ve literatürde belirgin bir boşluk oluşturmaktadır.

Bu çalışma, gazel okuma geleneğinin önemli isimlerinden biri olan Hamiyet Yüceses'in icralarında “ara gazel” formunu nasıl kullandığını incelemeyi ve bu başlık altında yayımlanan kayıtlarında zaman içerisinde ortaya çıkan ortak özellikleri tespit

¹ T. Sahil ve M. Y. Ersoydan (2025) tarafından kaleme alınan çalışmada, kadın gazelhanlar arasında Hamiyet Yüceses üzerine literatürde yeterli incelemenin bulunmadığı belirtilmekte; ayrıca bu sanatçı ve aynı dönemde yaşamış diğer kadın gazelhanlara yönelik araştırmaların artırılması önerilmektedir.

etmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, elde edilen bulgularla alandaki mevcut boşluğa katkı sağlanması hedeflenmektedir. Çalışmamızın alt problemleri şunlardır;

- 1) Hamiyet Yüceses'in tespit edilen kaç adet ara gazel kaydı vardır?
- 2) Hamiyet Yüceses'in ara gazel icralarındaki makam kullanım pratikleri nelerdir?
- 3) Hamiyet Yüceses'in şarkıdan gazele geçişte kullandığı çeşni yapısı nedir?
- 4) Hamiyet Yüceses'in gazellerde arka planda kullanılan ritim yapısı nedir?

Bu çalışmanın amacı, Cumhuriyet Dönemi ile birlikte önemli bir dönüşüm geçiren gazel icrasının 1930' yıllardan itibaren "gazelli şarkı" formu sürecini incelemek ve bu dönüşümün icra pratiklerine yansımalarını ortaya koymaktır. Bu bağlamda, 1930–1970'li yıllar arasında geniş bir dinleyici kitlesine ulaşarak gazel icrasının popülerleşmesinde belirleyici bir rol üstlenen ve bazı kaynaklarda Gazelhan olarak geçen Hamiyet Yüceses'in arşiv kayıtları özel bir önem taşımaktadır. Çalışmada, sanatçının icra ettiği 11 adet farklı makamlardan oluşan ara gazelin notaya alınarak makam, form ve diğer yapısal özellikleri bakımından karşılaştırmalı bir analize tabi tutulacaktır. Araştırmanın son aşamasında gazel formunun çağdaş müzik pratikleri içindeki devamlılık, dönüşüm ve evrimleşme boyutları değerlendirilecektir.

1.3 Yöntem

Araştırmamız üç ana aşamadan oluşmaktadır;

- 1) Ara gazel icralarının olduğu parçaların belirlenmesi
- 2) Eserlerin kayıtlarının alınması ve transkripsiyon/analiz için hazır hale getirilmesi
- 3) Transkripsiyon ve Makamsal Analiz
- 4) Audio üzerinden Hesaplamalı Analizler
- 5) Ara gazellerde kullanılan Perde/Çeşni yapılarının seyir analizleri

Aşağıda bu aşamalar detaylı şekilde anlatılacaktır.

1.3.1 Parçaların belirlenmesi

Bu çalışmanın kapsamı, Hamiyet Yüceses'in plak kayıtlarında icra ettiği 11 adet gazelli şarkı ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda, çalışmada kullanılan analiz modellerinin, farklı icracıların kayıtlarına da uygulanabilir nitelikte olduğu

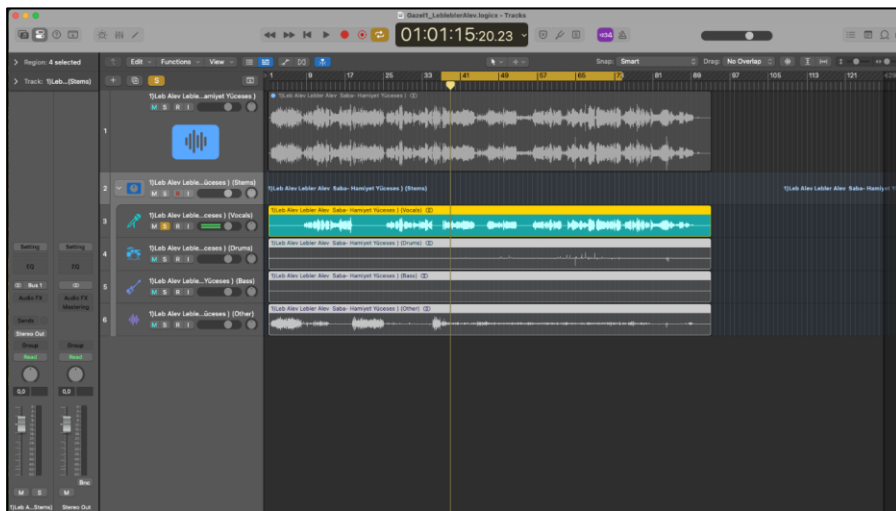
değerlendirilmektedir. Yüceses'in kayıtları arasında solo gazel icralarına da ulaşılmış olmakla birlikte, tez konusunun kapsamı “ara gazel” ile sınırlandırıldığı için söz konusu kayıtlar analiz dışında bırakılmıştır. Araştırmanın veri seti, Cemal Ünlü tarafından hazırlanan ve Pan Yayıncılık tarafından yayımlanan taş plak kataloğunda yer alan Hamiyet Yüceses'in seslendirdiği 195 eser ile sınırlandırılmıştır. Hamiyet Yüceses'e ait ve içinde ara gazel icrası bulunan 11 şarkı, makam ve usülleri ile birlikte Çizelge 1.1'de verilmiştir.

Çizelge 1.1 : Ara gazelli şarkı isimleri

Eser Adı	Makam	Uslul
Bakmıyor Çeşm-i Siyah (1950)	Nihavend	Aksak
Sen Bezmimizin Neşesi Ol (1951)	Nihavend	Aksak
Siyah Gözler (1968)	Nihavend	Düyek
Ver Saki Tazelensin (1950)	Mahur	Aksak
Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede (1974)	Segâh	Aksak
Bence Bayram (1964)	Hicaz	Düyek
Gece Ay Gölgesi (1960)	Hicaz	Aksak
Yüzüm Şen Hatıram Şen (1953)	Kürdilihicazkar	Curcuna
Leb Alev Lebler Alev (1960)	Saba	Düyek
Dün Gece Yollarda (1937)	Saba	Aksak
Ne Yamandır Dili Bi Çare (1950)	Dügah	Aksak

1.3.2 Kayıtların alınması

Şarkılar arasından ara gazel bölümleri ayıklanarak MP3 formatına dönüştürülmüştür. Ayıklanan bu ara gazel kısmındaki vokaller, Logic Pro yazılımının “stem” özelliği kullanılarak ayrıştırılmış ve analize hazır hale getirilmiştir (Şekil 1.2). Bu süreçte ayrıca şarkıların ve ara gazellerin uzunlukları da hesaplanmıştır.

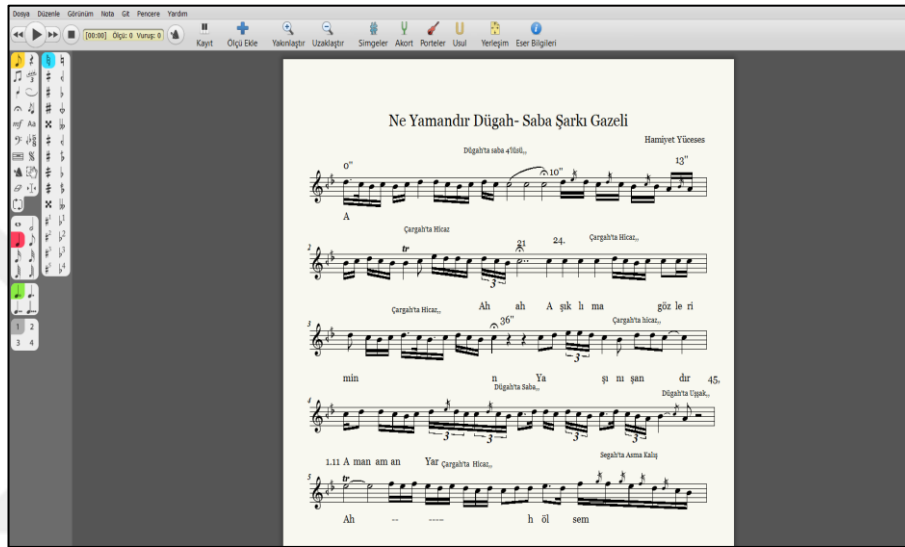


Şekil 1.2 : Logic Pro ses dosyası gazel mp3 kaydı.

1.3.3 Transkripsiyon ve makamsal analizler

Ulaşılan bu 11 kayıt daha rahat anlaşılıp dikte edilmesi için Transpose - Pitch Shifter programı kullanılmış eserler yavaşlatılıp notaya alınmıştır. Bu transkripsiyonlar, icranın perde, süsleme ve melodik akış özelliklerini mümkün olduğunca yansıtacak şekilde oluşturulmuştur.

Notaya alınan bu eserler Mus2 nota yazma programı ile bilgisayar ortamına aktarılıp makamsal analizleri gösterilmiştir (Şekil 1.3).



Şekil 1.3 : Mus2 nota yazma programı üzerinde eser örneği.

Elde edilen notasyonlar, Türk makam müziği kuramsal çerçevesi içerisinde Perde, Çeşni ve Makam kavramları bağlamında Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi esas alınarak analiz edilmiştir. Bu kapsamda, kullanılan perde bölgeleri ve bu perdelerin icra içindeki ağırlıkları, Perde/Çeşni yapıları ve bu yapıların oluşum ve çözülme biçimleri, Makamsal seyir karakteri ve yönelimler (iniş-çıkış hareketleri), karar, güçlü gibi eksen perdelerin işlevleri detaylı biçimde incelenmiştir.

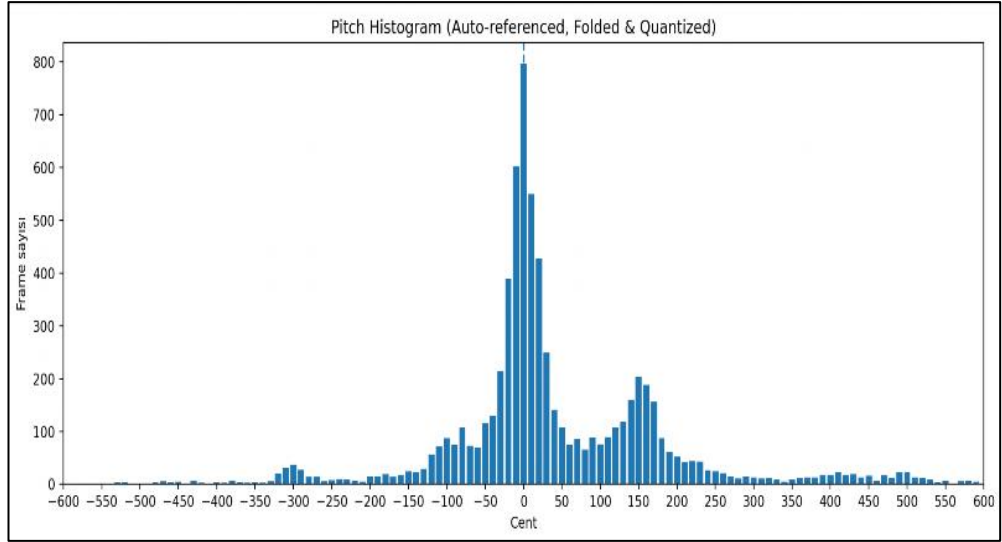
1.3.4 Audio üzerinden hesaplamalı analizler

Araştırmanın bu aşamasında, ara gazel bölümlerinin ses kayıtları üzerinden *Python* programı kullanılarak oluşturulan kod ile histogram ve cent melogram analizleri yapılmıştır.

Histogram analizlerinde, referans perde sabit olarak belirlenmek yerine, her bir kayıt için veri-temelli olarak hesaplanmıştır. Bu amaçla, perde histogramında en yüksek yoğunluğa sahip cent değeri referans olarak kabul edilmiş ve tüm perde değerleri bu

referansa göre yeniden normalize edilmiştir. Bu yaklaşım, farklı ahenk ve transpozisyon varyasyonlarının analiz üzerindeki etkisini ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Analizde oktav eşdeğerliklerini ortadan kaldırmak amacıyla cent değerleri -600 ile +600 aralığına katlanmış ve böylece aynı perdenin farklı oktavlardaki karşılıkları tek bir düzlemde birleştirilmiştir. Bu işlem, pitch tracking algoritmalarının bazı durumlarda temel frekans yerine üst doğuşkanları algılamasından kaynaklanan oktav kaymalarını dengelemek amacıyla uygulanmıştır. Ayrıca, perde dağılımındaki mikro dalgalanmaların etkisini azaltmak ve analiz edilebilir kümeler elde etmek amacıyla veriler 10-cent çözünürlükte quantize edilmiştir (nicemlenmiştir). Böylelikle, nicemlenmiş perde değerleri histogram olarak görselleştirilmiş; bu aşamada otomatik histogram yerine doğrudan sayım temelli (bar chart) bir temsil tercih edilerek her bir 10-cent aralığının frekansı açık biçimde ortaya konmuştur. Bu sayede, elde edilen histogramlardan en yoğun perde bölgeleri sayısal olarak belirlenmiş ve bu bölgeler, ilgili makamın teorik perde sistemleri ile karşılaştırmalı olarak yorumlanmıştır.

Melogram analizlerinde ise, zamansal perde hareketleri ve melodik seyirler incelenmiştir. Bu kapsamda, temel frekans (F_0) verisi zaman eksenini boyunca korunarak cent cinsine dönüştürülmüş ve her bir frame'in zamansal konumu ile ilişkilendirilmiştir. Melogram analizinde, histogram analizine kıyasla daha düşük eşik değerleri kullanılmıştır. Bu tercih, kısa süreli perde geçişlerinin, süslemelerin ve glissando hareketlerinin korunmasını amaçlamaktadır. Elde edilen melogram verisi, üst panelde spektrogram ve alt panelde cent-temelli perde eğrisi olacak şekilde iki katmanlı bir görselleştirme ile sunulmuştur. Böylece spektral yoğunluk ile algılanan perde hattı eş zamanlı olarak izlenebilir hale getirilmiştir. Histogram analizinde de olduğu gibi, melogram ekseninde 0 cent noktası, her kayıt için otomatik olarak belirlenen en baskın perdeyi temsil edecek şekilde sabitlenmiştir (Şekil 1.4). Melodik akış, yalnızca tekil perde değerleri olarak değil, zaman içinde oluşan yönelimler, iniş-çıkış eğilimleri ve belirli perde bölgeleri etrafında yoğunlaşmalar bağlamında yorumlanmıştır. Bu yaklaşım, makam icrasında merkezi perde etrafında oluşan dolaşım hareketlerini ve seyir karakterini analiz etmeye olanak tanımaktadır.



Şekil 1.4 : Histogram perde grafiği.

Histogram ve Melogram analiz çıktılarının alınmasının ardından, notasyon temelli betimsel analizler ile histogram ve melogram analizlerinden elde edilen bulgular karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir(Şekil1.4). Bu sayede, akustik veride gözlemlenen perde yoğunluklarının notasyon üzerindeki karşılıkları, melodik akışın (melogram) notasyon düzlemindeki seyir ile ilişkisi, ve icra pratiklerine özgü mikrotanal sapmaların teorik yapı ile uyumu çok katmanlı bir analiz çerçevesinde ele alınmıştır.

1.3.5 Perde/çeşni seyir analizleri

Çalışmada gerçekleştirilen perde ve histogram analizlerinin yanında Hamiyet Yüceses'in şarkılar ve aralarda seslendirdiği gazeller arasındaki makamsal ilişkiler Perde/Çeşni ilişkileri ağ modeli MakamNetz modeli doğrultusunda incelenecektir. Bu yaklaşımda makam, sabit bir dizi yapısı olmaktan ziyade, zaman içerisinde dönüşüm gösteren Perde/Çeşni ilişkileri ağı içerisindeki seyirler olarak ele alınmaktadır (Baysal ve diğ., 2024). Bu bağlamda analizlerde şarkının sona erdiği çeşni yapısı ile ara gazel bölümünde kullanılan çeşni hareketleri değerlendirilecektir. Analiz sürecinde çeşniler arasındaki geçişler, ortak perde eksenli dönüşümler ve aynı çeşninin farklı perde bölgelerine aktarımı ile oluşan kaydırım hareketleri tespit edilecektir.

Girift: MakamNetz modelinde girift ilişki, ortak perde kümelerine sahip Perde/Çeşni yapılarının eksen değişimleri yoluyla birbirine dönüşümünü ifade etmektedir. Bu yapıda art arda gelen üç perdenin örtüşmesi önemli rol oynamaktadır. Örneğin;

Rast/Rast, Segâh/Segâh dönüşümleri bu yapıya örnektir. Şekil 1.5’deki dönüşüm buna örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 1.5 : Girift ilişkisi örneği (Baysal, 2024: 64).

Kaydırım: Şekil 1.6’da görülen Kaydırım ilişkisi, perde-çeşni yapısının aralık özellikleri korunurken ana eksenin farklı bir perdeye taşınmasıyla oluşan dönüşüm türüdür. Türk müziğinde genellikle dörtlü veya beşli aralıklar üzerinden gerçekleşen bu dönüşümler, seyrin yönüne bağlı olarak müzikal gerilim ve hareket üzerinde etkili olmaktadır. Örnek olarak; Rast^{Rast}- Çargah^{Rast} veya Dügah^{Uşşak} – Neva^{Uşşak} ve Segah^{Segah}- Dik Hisar^{Segah} çeşnileri verilebilir (Baysal ve diğ., 2024).



Şekil 1.6 : Kaydırım ilişkisi örneği, Seyyid Ahmed Ağa, *Nihavend Mevlevi Ayin 1.Selam* (Baysal, 2024: 66).

Perde Eksen: Perde eksenli dönüşüm modeli, Perde/Çeşni yapılarının eksen perdeleri temel alınarak gerçekleştirilen yapısal dönüşüm türlerinden biri olarak kullanılmaktadır. Bu dönüşümde en az bir eksen perde sabitliği korunmakta, diğer perde ilişkileri yeniden düzenlenebilmektedir. Ortaya çıkan yeni yapı, müzikal akış içerisinde farklı renk alanlarının oluşmasına olanak tanırken, ezgisel süreklilik içerisinde ifade düzeylerinde değişimler meydana getirebilmektedir (Baysal ve diğ., 2024).

Perde eksenli dönüşümler 3 gruba ayrılmaktadır; bunlar Ana Eksen İlişkisi, İkincil Eksen İlişkisi ve Eksen Dönüşümü olarak sınıflandırılmaktadır.

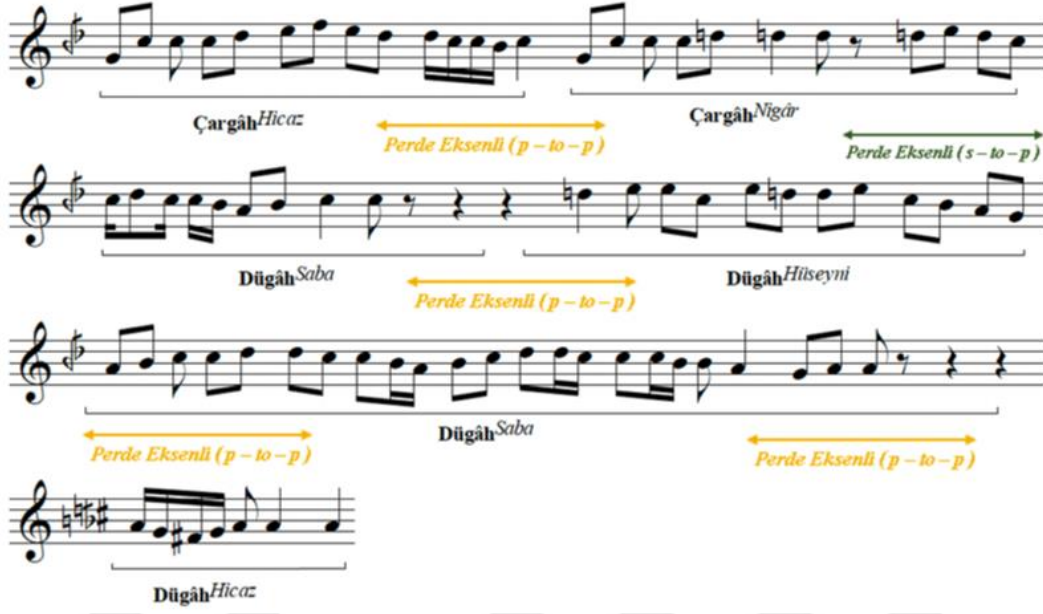
Ana Eksen İlişkisi (P-to-P): Bu dönüşüm türünde ana eksen perde sabitliğini korurken, yapısal değişimler ikincil eksenler düzeyinde gerçekleşmektedir. Şekil 1.7’de bulunan eser dönüşüme örnek gösterilebilir. Bu dönüşüm, ana eksen perdeyi referans alarak farklı ikincil eksenlere yönelmektedir. Örnek olarak; $Rast^{Rast} - Rast^{Nikriz}$ ve $Dügah^{Uşşak} - Dügah^{Hicaz}$ çeşnilerini örnek gösterebiliriz (Baysal ve diğ., 2024).



Şekil 1.7 : Hafız Şeyda, Hüzzam Kar-ı Natık’tan ana eksen ilişkisine dair örnek (Baysal, 2024: 67).

İkincil Eksen İlişkisi (S-to-S): Bu dönüşüm modelinde ikincil eksen perde sabit kalmakta, yapısal değişim ise bu eksen referans alınarak ana eksene doğru gerçekleşmektedir ($Rast^{Nikriz} - Dügah^{Uşşak}$ veya $Dügah^{Hicaz} - Rast^{Rast}$ örnekleri verilebilir (Baysal ve diğ., 2024).

Eksen Dönüşümü (S-to-P veya P-to-S): Eksen dönüşümü, bir Perde/Çeşni yapısında ikincil eksen işlevi üstlenen bir perdenin başka bir Perde/Çeşni yapısında ana eksen konumuna geçmesi ya da ana eksen niteliğindeki bir perdenin farklı bir yapıda ikincil eksen görevi üstlenmesi şeklinde gerçekleştirmektedir. Bu türe örnek olarak; $Dügah^{Uşşak} - Neva^{Buselik}$ ve $Rast^{Buselik} - Yegah^{Hicaz}$ geçişleri örnek gösterilebilir. Şekil 1.8’de bulunan eser buna örnek gösterilebilir. Aynı zamanda Perde/Çeşni yapıları arasında köprü kurarak makamsal dizi oluşumuna zemin hazırlayan yapısal bir dönüşüm türü olarak değerlendirilebilir (Baysal ve diğ., 2024).



Şekil 1.8 : Perde Eksenli Dönüşüm (PtoP) ve StoP), Zekai Dede, Saba Kar-ı Natık (Baysal, 2024: 71).

Çoklu Dönüşüm: Çoklu dönüşüm modeli, Perde/Çeşni yapıları arasında tanımlanan temel dönüşüm türlerinden birden fazlasının ardışık biçimde kullanılmasıyla ortaya çıkan dönüşüm zincirlerini ifade etmektedir. Bu dönüşüm türünde yapılar arasında doğrudan bir ortaklık bulunmayabilir ve geçişler ara yapılar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle çoklu dönüşümler, diğer dönüşüm türlerine kıyasla daha seyrek görülmekte ve müzikal akış içerisinde daha belirgin karakter değişimlerine neden olmaktadır. Şekil 1.9'da, çoklu dönüşüm modeline ilişkin örnek bir dönüşüm dizisi gösterilmektedir (Baysal ve diğ., 2024).



Şekil 1.9 : Çoklu Dönüşüm: Eviç^{Segâh} --Neva^{Kürdi} (Baysal, 2024: 72).

2. ARA GAZELLERİN MAKAMSAL, HİSTOGRAM VE SPEKTRUM ANALİZLERİ

2.1 Bakmıyor Çeşmi Siyah (00:59- 03:07)



Ses kaydına erişim için QR kodu okutunuz.

Bakmıyor Çeşmi Siyah Ara Gazeli
İcra: Hamiyet Yüceses

1.27 1.30 Çargah Hicaz, 1.36
ah Kutar Al lah

1.40 Dügah Saba, 1.44 Çargah Hicaz
aşkı na a dün ya

1.53 1.51 Dügah Saba
yı der di

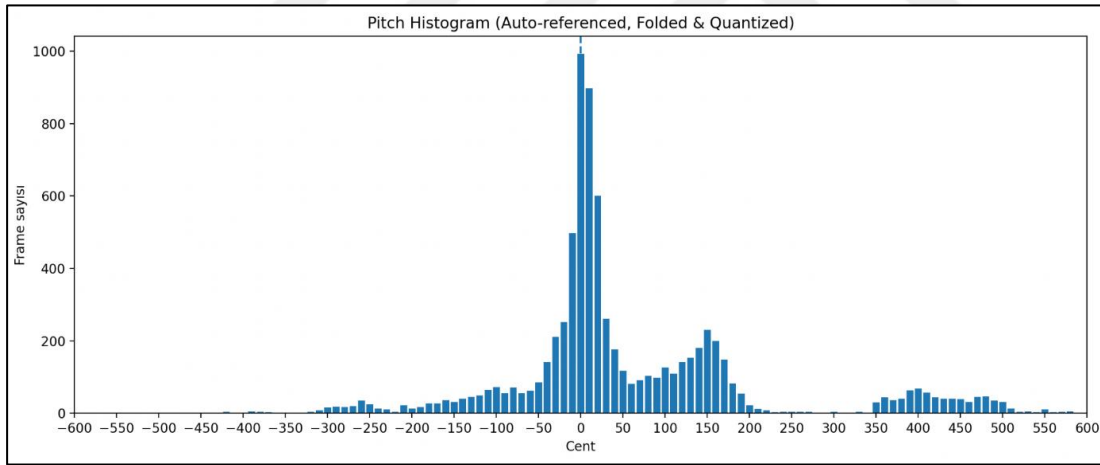
2.00 2.13 Çargah Hicaz
den ben im ah yar ey

Şekil 2.1 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” ara gazeli bölümü transkripsiyon ve makamsal analizi.

Hamiyet Yüceses’in *Bakmıyor Çeşm-i Siyah* adlı eserin ara gazeli bölümündeki icrası Ara gazeli bölümünde gerçekleşen perde ve çeşni hareketlerinin zamansal dağılımı ile seyir özellikleri Şekil 2.1’de gösterilmektedir; 0–18. saniyeler arasında çargâh perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi kullanımıyla başlamaktadır. Bu süreçte, Saba makamının güçlü perdesi olan Çargâh’ ta belirgin ve uzun süreli kalışlar ile düğah perdesinde asma kalış

göstermektedir. 23.saniye itibarı ile Segâh perdesinde tril ve hançere hareketlerini kullanarak tekrar bir kalış yapmaktadır. 27. Saniyeye ulaştığında çargâh perdesinde asma kalış gösterip terennüm kısmını sonlandırmaktadır. Kısa bir beklemenin ardından, 30. saniyede Çargâh perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi ile sözlerin birinci mısrasının icrasına başlanmaktadır. 55. saniye itibarıyla Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisiyle kısa süreli bir asma kalış gerçekleştirmektedir. Devamında, işlemeli nota hareketleri eşliğinde ilerleyen icra, 1:03. saniyede Çargâh perdesinde tril kullanımıyla belirgin bir kalış sergilemektedir.

Yine işlemeli nota hareketleri ile 1.03. saniyede çargâh perdesinde tril ifadesi ile bir kalış göstermektedir. Bu kısımdan sonra yine terennüm cümlesi başlatıp 1.16. saniyede tekrar çargâh perdesi üzerinde uzunca devam eden bir kalış göstermektedir. 1.30 - saniye başlangıcında hicaz çeşnisini gösterip, devam icra boyunca 2.00 a kadar dügâhta saba çeşnisini göstermektedir. Bitirişe doğru çargâh perdesi üzerinde hicaz çeşnisini gösterip re hicaz perdesinden keskin bir şekilde kurtularak re natürel perdesine geçiş yaparak gazeli eserin nakarat kısmına bağlamaktadır.



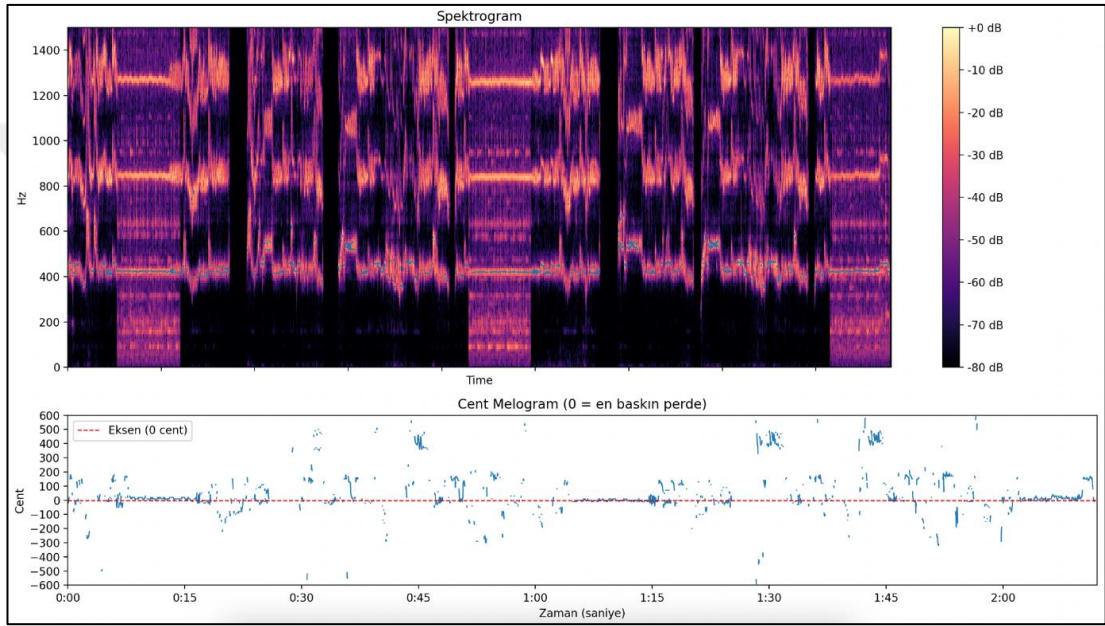
Şekil 2.2 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” ara gazel bölümü histogram analizi.

Şekil 2.2’de verilen bu histogram Bu histogram, Bakmıyor Çeşm-i Siyah adlı eserin ara gazel bölümünde kullanılan perdelerin dağılımını göstermektedir. Analizde 0 cent noktası olarak Çargâh perdesi olarak alınmış ve diğer perdeler bu eksene göre değerlendirilmiştir. Elde edilen dağılımda Çargâh çevresinde belirgin bir yoğunlaşma görülmektedir. Bu durum, söz konusu perdenin icra boyunca önemli bir merkez olduğunu göstermektedir.

0 cent civarında oluşan dar ve belirgin tepe, icracının Çargâh perdesinde oldukça kararlı bir entonasyon sergilediğini ve bu perde üzerinde sıkça durduğunu bize

göstermektedir. Bu da ara gazel bölümünün büyük ölçüde Çargâh eksenini etrafında şekillendiğini fakat Hamiyet Yüceses'in trill ve çarpma barındıran süsleme tekniklerini kullanmasından dolayı komşu perdelerinde en az çargah perdesi kadar yoğunluk gösterdiği bu grafik tarafından ortaya konmaktadır.

Bu histogram grafiği genel olarak değerlendirildiğinde, histogram verileri ara gazel icrasında Çargâh perdesinin hem güçlü bir dayanak noktası hem de yapısal bir merkez olduğunu göstermektedir. Melodik hareketlerin bu perde etrafında geliştiği ve zaman zaman farklı bölgelere yönelse de tekrar bu merkeze döndüğü anlaşılmaktadır.



Şekil 2.3 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” adlı eserin ara gazel bölümü öncelikle notaya alınmış ve perde ile çeşni kullanımları.

Şekil 2.3 ‘de analizleri bulunan grafiklerde Bakmıyor Çeşm-i Siyah adlı eserin ara gazel bölümü öncelikle notaya alınmış ve perde ile çeşni kullanımları açısından incelenmiştir. Elde edilen bulguların daha sağlam bir temele oturtulabilmesi amacıyla spektrogram ve cent-melogram analizlerinden de yararlanılmıştır.

Bu analizler, icrada öne çıkan perde merkezlerini ve çeşni alanlarını görsel olarak da ortaya koyarak, notaya dayalı tespitlerin desteklenmesini sağlamıştır. Özellikle Çargâh perdesinin merkezî bir perde üstlendiği, diğer perde alanlarının ise belirli aralıklarda yoğunlaştığı görülmüştür.

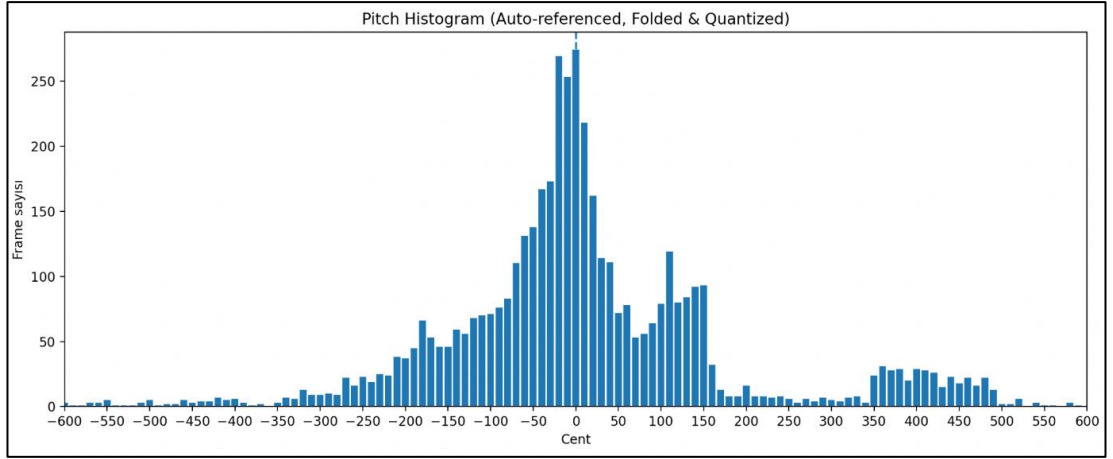
Cent-melogram verileri de bu yapıyı doğrular nitelikte olup, perdelerin Çargâh eksenine göre konumlanışını açık biçimde göstermektedir.

2.2 Leb Alev Lebler Alev



Şekil 2.4 : Hamiyet Yüceses “Leb Alev Lebler Alev” saba gazelli şarkı transkripsiyonu.

Hamiyet Yüceses’in icra ettiği Leb Alev Lebler Alev adlı gazelin giriş bölümünde (0:00–0:13), çargâh perde ekseni üzerinde kurulan bir yapı içerisinde, Hicaz çeşnisinin belirgin kullanımıyla başlamaktadır. Ardından dizinin seslerini kullanmaya devam edip 13.saniyede Ah terennümü ile asma kalış yapmaktadır. Bu kalışın ardından işleme notaları kullanarak Dügâh perdesi üzerinde saba çeşnisi ile tam kalışı gösterdiği nokta olan 31.saniyeye kadar devam etmektedir. 37.saniye den itibaren Acem perdesine atlayarak Çargah’ta Hicaz çeşnisini kullanıp tekrar düğâh’ta saba çeşnisi ile asma kalış göstermektedir. Ara gazel in karar kısmına gidişte makamın güçlü perdesi olan çargah perdesi etrafında melodiler kurarak icrayı Ah terennümü ile 1.14. saniyede karar edip şarkının nakarat kısmına devam etmektedir ara gazel bölümünde gözlenen perde ve çeşni hareketlerinin zamansal seyri Şekil 2.4’te gösterilmektedir.

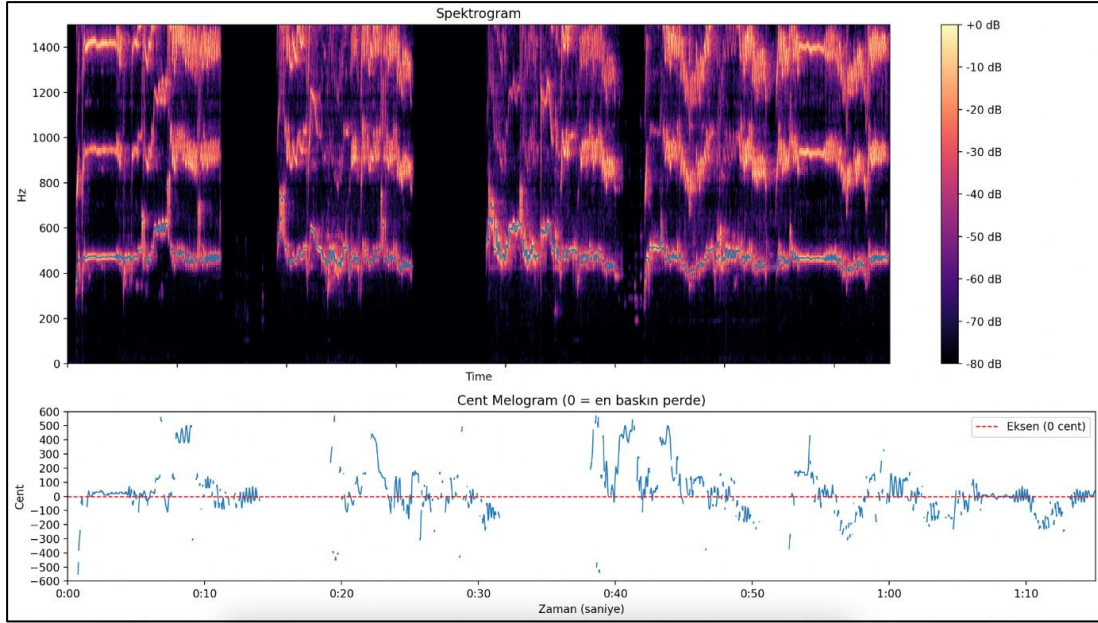


Şekil 2.5 : Hamiyet Yüceses “Leb Alev Lebler Alev” saba gazelli şarkı histogram analizi.

Bu histogram, Leb Alev Lebler adlı eserin ara gazel bölümünde kullanılan perdelerin istatistiksel dağılımını göstermekte ve Çargâh perdesinin (0 cent referansı) merkezî konumunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Çargâh perdesinin en yoğun tekrar edilen perde olarak belirginleşmesi, icranın makamsal ekseninin bu perde etrafında şekillendiğini göstermektedir.

Şekil 2.5 üzerinde verilen grafikte 0 cent civarında gözlenen yüksek tepe noktası bu gazel icrasında hem durak hem de güçlü bir dayanak noktası olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu durum, Hamiyet Yüceses’in diğer saba makamında icra ettiği ara gazel doğaçlamalarında sıkça görmekte olduğumuz, belirli bir merkez perde etrafında gelişen seyir anlayışıyla örtüşmektedir. Çargâh perdesinin baskınlığı, icranın tonal merkezini belirginleştirmekte ve melodik hareketlerin bu eksene bağlı olarak anlam kazandığını göstermektedir.

Negatif cent bölgelerinde (özellikle -100 ile -300 cent aralığında) gözlenen yoğunlaşma, düğâh ve alt komşu perdelerin aktif biçimde kullanıldığını göstermektedir. Bunun sebebi olarak icranın kendine has yorumculuk üslubundan kaynaklanan süsleme teknikleri gösterilebilir.



Şekil 2.6 : “Leb Alev Lebler Alev” adlı eserin ara gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.

Şekil 2.6’da verilen spektrogram analizi incelendiğinde, belirli sesler üzerinde yoğunlaşan melodi istiflerini ve icrada öne çıkan perdeler açıkça görülmektedir. Özellikle orta bölgede belirginleşen yoğunluk, Çargâh perdesinin icra boyunca güçlü bir referans olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bunun altında yer alan yoğunluk alanı Dügâh perdesine; daha üst bölgelerde zaman zaman görülen izler ise meyan bölümünde tespit ettiğimiz acem perde kullanımına karşılık gelmektedir. Analiz görselinde görmüş olduğumuz yoğun dikey hareket olayları Yüceses’in icra esnasındaki süsleme ve diğer hançere kullanımlarından ötürü meydana gelmektedir.

Cent-melogram analizi de bu durumu desteklemektedir. 0 cent çizgisi (Çargâh) etrafında belirgin bir yoğunlaşma bulunması, bu perdenin icranın temel eksen olduğunu göstermektedir. Perde hareketlerinin büyük ölçüde bu eksen çevresinde toplanması, melodik seyrin çargâh perdesi ve bu perde merkezinde kurulan çeşni cümlesinden oluştuğunu ortaya koymaktadır. Negatif cent bölgesindeki yoğunluk Dügâh ve alt komşu perdelerin kullanımını; pozitif cent tarafındaki hareketler ise Hicaz perdesi etrafında yoğunlaşan alanları göstermektedir.

2.3 Ne Yamandır Dili Bi Çare



Ne Yamandır Dili Bi Çare Ara Gazel

Güfte Yazarı: İcrâ: Hamiyet Yüceses

0'' Dügâh'ın ne he ç'İhsâ.. 13''

A

Çargâh'ın Hicaz 24''

Çargâh'ın Hicaz.. Ah ah A sık lı ma gözle ri 36''

min n Ya şı nı şan dır 45''

1.11 A manan Yar Çargâh'ın Hicaz..

Ah h öl sem 1.24

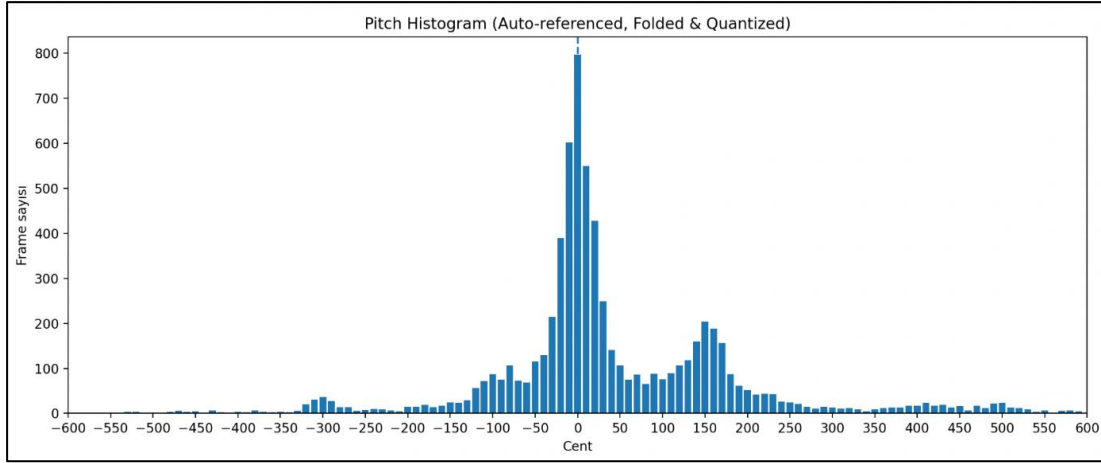
de ne gam aşk i le öl mek ba na şan dır 1.34

a man a man yar

1 2

Şekil 2.7 : “Ne Yamandır Dili Bi Çareye” adlı eserin ara gazel bölümü makamsal analizi.

Hamiyet Yüceses’in Şekil 2.7’de verilen *Ne Yamandır Dili Bi Çareye* adlı eserin ara gazel bölümündeki icrası, 0–10. saniyeler arasında Dügâh perdesi üzerinde Saba çeşnili bir terennüm ile başlamaktadır. 21.saniye itibarı ile çargâh perdesinde hicaz çeşnisini işlemiş ve güftenin birinci mısraına başlamıştır. Hicaz çeşnisi ile melodiler işledikten sonra 36. saniye de tekrar çargâh perdesinde kalış göstermektedir. Devamında dügahta uşşak çeşnisini göstererek nefeslendikten sonra 1.08. saniye de yine çargâh perdesinde uzun bir kalış göstermektedir. 1.11. saniyede meyan bölümü olarakta kabul edebileceğimiz kısımda bir açış ile hüseyini perdesi üzerinde bir başlangıç ile çargahta hicaz çeşnisine tekrar geçmekte ve 1,34 saniyede çargâh perdesinde bir küçük kalış gösterip Bakmıyor Çeşmi Siyah Feryade şarkısının ara gazelinde (Şekil 3.2) gerçekleştirmiş olduğu gibi beylik bir perde değişimi kullanarak hicaz perdesinden re natural perdesine geçerek şarkının nakarat kısmına dönüş yaptığı görülmektedir.



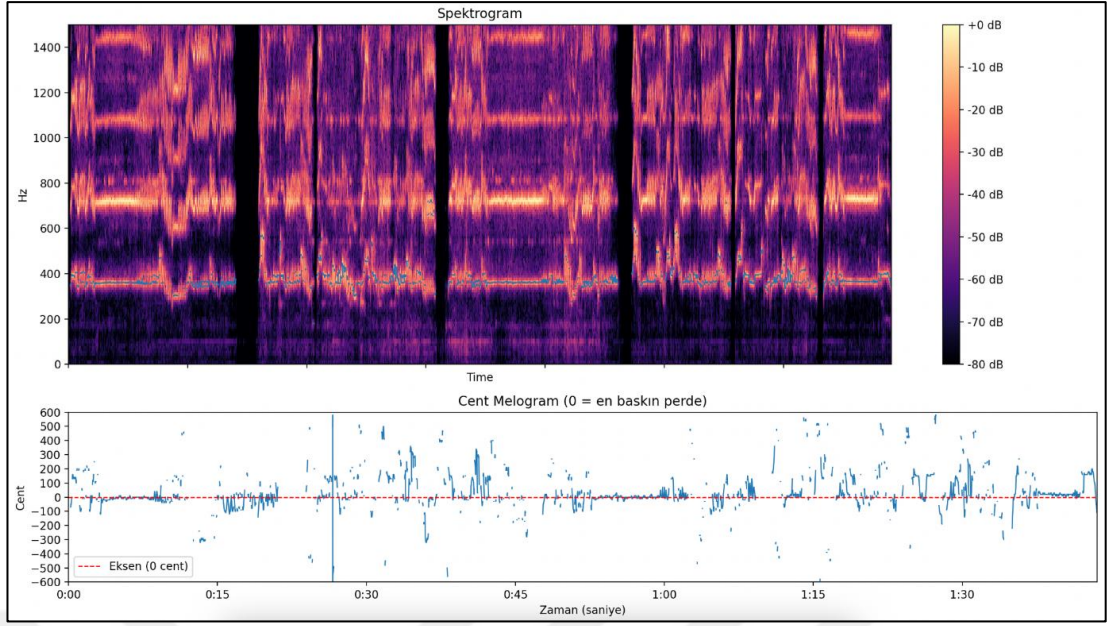
Şekil 2.8 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel bölümü histogram analizi.

Bu histogram, Ne Yamandır Dili Bir Çare adlı eserin arasında icra edilen ara gazel bölümünde kullanılan perdelerin dağılımını ortaya koymaktadır. Analizde 0 cent noktası Çargâh perdesi olarak kabul edilmiş ve diğer perdeler bu referansa göre değerlendirilmiştir.

Şekil 2.8’de görülen grafikte 0 cent çevresinde oluşan belirgin ve yüksek tepe, Çargâh perdesinin icra boyunca en yoğun kullanılan perde olduğunu açık biçimde göstermektedir. Bu durum, eserin makamsal yapısının Çargâh eksenı etrafında kurulduğunu ve melodik hareketlerin büyük ölçüde bu perdeye bağılı olarak şekillendiğini ortaya koymakta olup transkripsiyon ettiğimiz nota ile doğru orantılı olarak örtüşmektedir.

Bunun yanı sıra, pozitif cent bölgesinde yer alan ikinci belirgin yoğunluk alanı, Hicaz perdesinin icrada önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Bunun yanında düğah ve segâh bölgelerinde oluşan hareketler ise icranın solistik özelliklerinden kaynaklı olarak vibrato, trıl vb. süsleme tekniklerini kullanması sonucu ile bu şekilde görülmektedir.

Histogramın genel dağılımına bakıldığında, perdelerin büyük ölçüde Çargâh çevresinde toplandığı, Hicaz perdesinin ise ikinci derecede öne çıkan bir alan oluşturduğu görülmektedir. Bu yapı, icranın belirli bir merkez etrafında geliştiğini ve diğer perde alanlarının yukarıda saydığımız konular ile ilişkili olmasından dolayı sonuçlara yansıdığını göstermektedir.



Şekil 2.9 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.

Şekil 2.9’ verilen spektrogram incelendiğinde, belirli ses yüksekliklerinde yoğunlaşan yatay izlerin öne çıktığı görülmektedir. Bu izlerin en belirgin olduğu bölgenin Çargâh perdesine karşılık gelmesi, söz konusu perdenin icra boyunca baskın biçimde kullanıldığını ve önemli bir kalış alanı oluşturduğunu göstermektedir. Diğer saba gazel icralarından farklı olarak bu eserde her asma kalış, tam kalış ve nefeslenme bölümlerinin yoğun biçimde çargâh perdesi kullanılarak gerçekleşmektedir. Bunun yanı sıra, Çargâh perdesinin üstünde yer alan bölgelerde zaman zaman ortaya çıkan ikinci yoğunluk alanları, Hicaz perdesi üzerinde seyreden yönelimlere işaret etmektedir. Daha üst bölgelerde gözlenen izler ise Acem perdesine yönelimleri ortaya koymakta ve icranın yalnızca tek bir perde çevresinde sınırlı kalmayıp daha geniş bir perde alanına yayıldığını göstermektedir.

Spektrogram analizinde gözlemlediğimiz dikey hareketlilikler ve kısa süreli yoğunluk artışları, geçiş ve Hamiyet Yüceses’in süsleme unsurlarıyla ilişkilendirilebilir. Bu durum, icranın durağan bir yapıdan ziyade süslemeler açısından oldukça zengin bir karakter sergilediğini göstermektedir.

Cent-melogram verileri de bu bulguları destekler niteliktedir. 0 cent çizgisi etrafında oluşan yoğunlaşma, Çargâh perdesinin icranın temel eksenini olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, pozitif cent bölgesinde belirli aralıklarda gözlenen yoğunluklar, Hicaz ve Acem perde alanlarının etkin biçimde kullanıldığı görülmektedir.

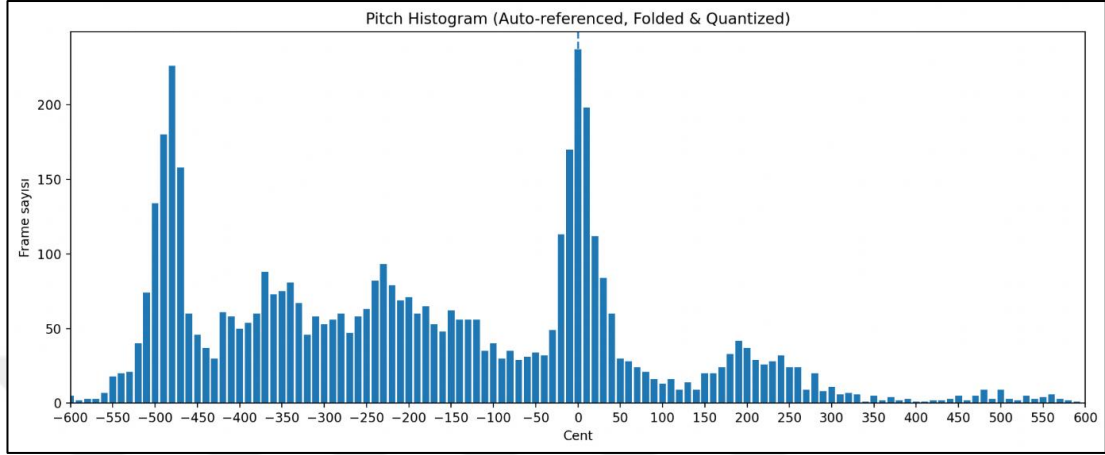
2.4 Bence Bayram Uşşak Ara Gazel



Şekil 2.10 : “Bence Bayram” ara gazel makamsal analizi.

Hamiyet Yüceses’ *Bence Bayram Ufukta Gün Bitince* adlı eserin ara gazel bölümündeki icra notasının bulunduğu Şekil 2.10’da görülen, 0-9. Saniyeler arasında Dügâh Perdesi üzerinde iki adet asma kalışlı uşşak çeşnisi ile başlamaktadır. 9-16. saniyeler arasında çargâh perdesi üzerinde çargâh çeşnisi tam kalış göstermekte ve nefeslenmenin ardından 1. cümleyi sonlandırmaktadır. 20. saniye itibarı ile düğâh perdesi üzerinde hüseyni çeşnisi ile asma kalış göstermiş, 29-32. saniyeler arasında nevada buselik ve düğâh’ta uşşak çeşnilerini kullanarak uşşak makamı dizisini tamamlamaktadır. İster gülsün mısraı ile başlayan Rast’ta rast ve düğâh ‘ta uşşak çeşnilerini göstermektedir. Kısa bir nefeslenmenin ardından 39. Saniyeden itibaren düğâh perdesinde hüseyni çeşnisini kullanarak 59. Saniyeye kadar aynı çeşniyi devam ettirmektedir. Gazel’in neredeyse tamamı boyunca ele aldığı hüseyni perdesi ile son terennüm cümleleri üzerinde seyrettikten sonra, karara giderken düğâh perdesi üzerinde uzun süreli kalışlar sergileyerek düğâh perdesi üzerinde uşşak çeşnisi ile icrayı sonlandırmış olup şarkının nakarat kısmına bağlantıyı gerçekleştirmektedir. Bu

ara gazel icrasında diğerk icra örneklerinden farklı olarak şarkının asıl makamında bir ara gazel okumayıp uşşak ve hüseyini çeşnilerinden oluşan bir doğaçlama pratiğini tercih etmektedir. Bu ara gazel örneğinde, Yüceses’in icrasında halk müziği üslubuna ait bazı yansımaların hissedildiğı görölmektedir.

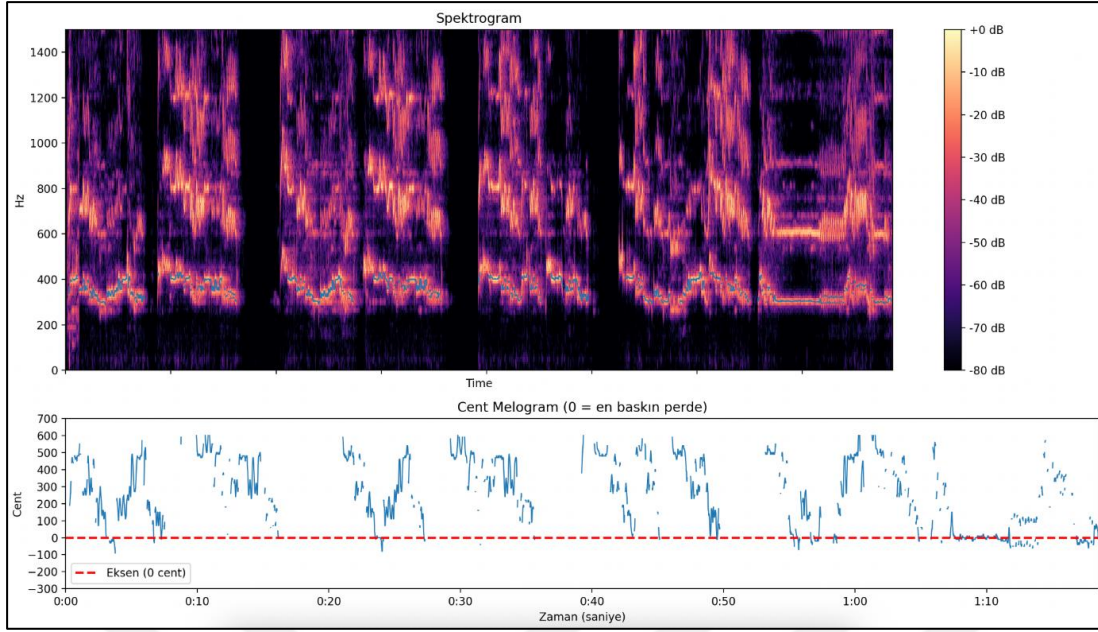


Şekil 2.11 : “Bence Bayram Ufukta Gün Bitince” histogram analizi.

Şekil 2.11’de görölen bu histogram grafiğı, Bence bayram ufukta gün bitince adlı eserin arasında icra edilen ara gazel icrasının perde dağılımını 0 cent (referans perde) etrafında yoğunlaşan frekanslara göre ortaya koymaktadır.

Grafikte en belirgin yoğunluk alanının Hüseyini perdesi etrafında toplandığı görölmekte olup, bu durum hüseyini perdesinin icra boyunca güçlü bir durak ve ağırlık merkezi işlevi üstlendiğini göstermektedir. Hüseyini perdesinin ardından ikinci en yüksek yoğunluğun Dügâh perdesinde oluştuğı tespit edilmektedir. Bu bulgu, Dügâh perdesinin de icra içerisinde önemli bir geçiş ve kalış noktası olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, Dügâh perdesi çevresindeki nota dağılımının sabit olarak frekans vermek yerine pest (aşağı) yönlü bir dağılım gösterdiği dikkat çekmektedir. Bu durum, icracının perdeyi sabit bir frekansta tutmak yerine, vibrato ve çeşitli süsleme teknikleriyle esnek bir biçimde icra ettiğine işaret etmektedir.



Şekil 2.12 : “Bence Bayram” ara gazel spektrogram ve cent melogram analizi.

Bu görselde yer alan spektrogram ve cent melogram analizleri birlikte değerlendirildiğinde, icranın perde organizasyonu daha açık bir biçimde izlenebilmektedir. Melogramda referans olarak alınan 0 cent çizgisinin Hüseyni perdesine karşılık geldiği hem notasyonda hem de bu tabloda açıklıkla görülmektedir, bu bölge ara gazel icrası boyunca en belirgin yoğunlaşmanın gerçekleştiği ana merkez konumundadır.

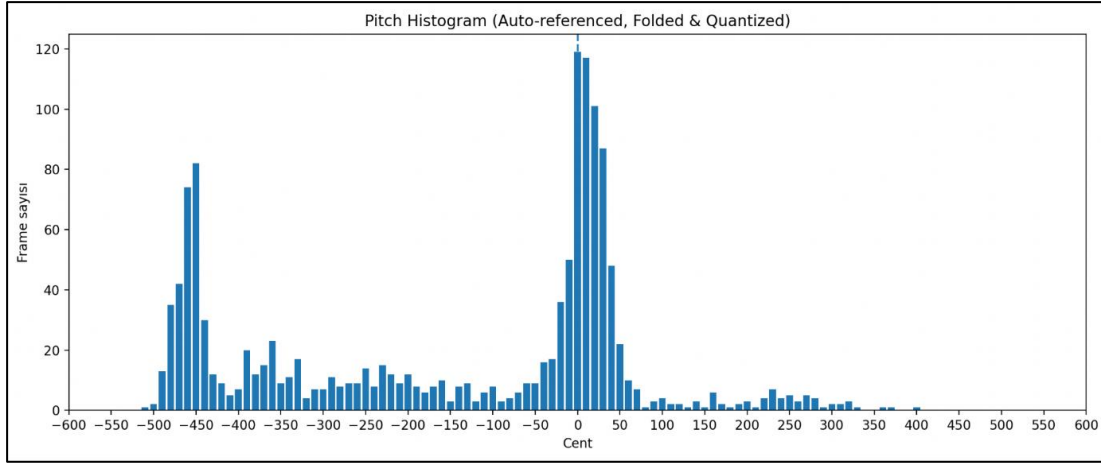
Hüseyni perdesinin ardından ikinci belirgin yoğunluk alanı Dügâh perdesi ve çevresinde oluşmaktadır. Ancak bu bölgede perde değerlerinin tam olarak sabitlenmediği, aksine belirli bir dalgalanma gösterdiği tespit edilmektedir. Söz konusu dalgalanmalar, icracının vibrato ve süslemeye dayalı üslubunun bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Özellikle gazel icrasına özgü serbest ifade anlayışı, perde etrafında koma kullanımlarını karşımıza çıkarmaktadır. Ara gazel icrasının uşşak makamında olması bağlamında bu bulgular anlamlı hale gelmektedir. Hüseyni perdesinin merkezi bir rol üstlenmesi ve Dügâh perdesinin hem önemli bir durak hem de geçiş alanı olarak kullanılması, Uşşak makamının karakteristik seyir özellikleriyle örtüşmektedir. Bununla birlikte Dügâh perdesinde gözlenen pest yönlü dalgalanmalar, makamın karakteristik entonasyon özelliklerini ve icracının yorumcu kimliğini yansıtan önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

2.5 Yüzüm Şen Hatıram Şen



Şekil 2.13 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” ara gazel notalı analizi.

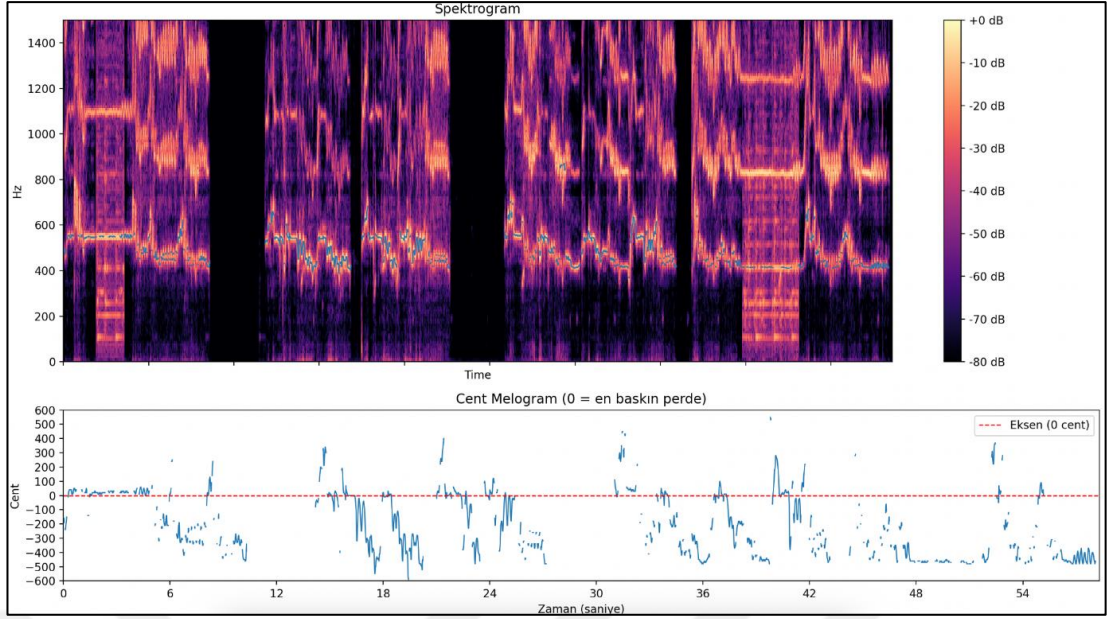
Şekil 2.13’de görülen analizde *Yüzüm Şen Hatıram Şen* adlı eserin ara gazel bölümünde 0-10. Saniyeler arasında gerdaniye perdesi üzerinde kürdi çeşnisi üzerine terennüm kullanarak başlıyor. Ardından 13.saniyenin sonunda rast perdesi üzerinde kürdi çeşnisi ile terennüm bölümünü tamamlamaktadır. 1. mısraya rast çeşnisinde kürdi ile başlayıp. Ardından acem aşiran perdesi üzerinde buselik çeşnisi ve rast’ta kürdi çeşnilerini kullanarak mısrayı tamamlamaktadır. 2. mısraya rast’ta kürdi ve devam eden yapıda kürdi perdesinde çargâh çeşnisi ile bir asma kalış gerçekleştirip 36. Saniye itibarı ile bu kürdi perdesi üzerinde tam kalış gerçekleştirmektedir. Ardından 44-49. Saniyeler arasında rast ta kürdi çeşnisi işlenmiş ve perde de uzun süreli bir kalış sergilenmektedir. Son olarak bitiriş kısmında rast perdesi üzerinde kürdi çeşnisi ile ve yedenli bir şekilde karar edilmiş ve şarkının nakarat kısmına bağlantı sağlanılmıştır.



Şekil 2.14 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” adlı şarkının ara gazel histogram analizi.

Bu histogram grafiği, ara gazel icrasında perde kullanım yoğunluklarını 0 cent (referans perde) etrafında göstermektedir. Analizde 0 cent’in ikinci güçlü perde olan Tiz Çargâh olarak kabul edilmesi, dağılımın bu perde merkezli olarak değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır. Grafikte en belirgin yoğunluk alanının 0 cent ve hemen çevresinde toplandığı görülmekte olup, bu durum tiz Çargâh perdesinin icra içerisinde güçlü bir kalış ve odak noktası olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. İkinci yoğun kullanılan bölge olarak ise bir oktav pest olarak tınlayan çargâh perdesidir.

Şekil 2.14’de verilen grafiği Kürdilihicazkâr makam dizisi bağlamında değerlendirdiğimizde, Tiz Çargâh perdesinin güçlü bir merkez olarak öne çıkması ve alt bölgelerde yer alan çargâh ve diğer perdelerin belirgin bir yoğunluk oluşturması, makamın geniş seyir alanını ve farklı perde bölgeleri arasında kurulan ilişkileri yansıtmaktadır. Özellikle alt bölgedeki yoğunluk alanları, makamın karakteristik dizi yapısı ve geçiş özellikleriyle ilişkili olup, icranın makam kimliğini destekleyen önemli göstergeler sunmaktadır.



Şekil 2.15 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” şarkısı ara gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.

Yukarıda verilen Şekil 2.15’te spektrogram ve cent melogram birlikte değerlendirildiğinde, ara gazel icrasında perde dağılımı yaptığımız diğer analizler ile de örtüştüğü görülmektedir. Analiz sonucunda en yoğun kullanılan perdenin tiz Çargâh, ikinci yoğunluk alanının ise Çargâh perdesi olduğu tespit edilmiştir. Sayılar ile ifade edecek olursak; cent melogramda 0 cent değeri tiz Çargâh perdesine karşılık gelmekte olup, ikinci yoğunluk alanı yaklaşık -450 ila -500 cent aralığında yer alan Çargâh perdesi çevresinde oluşmaktadır.

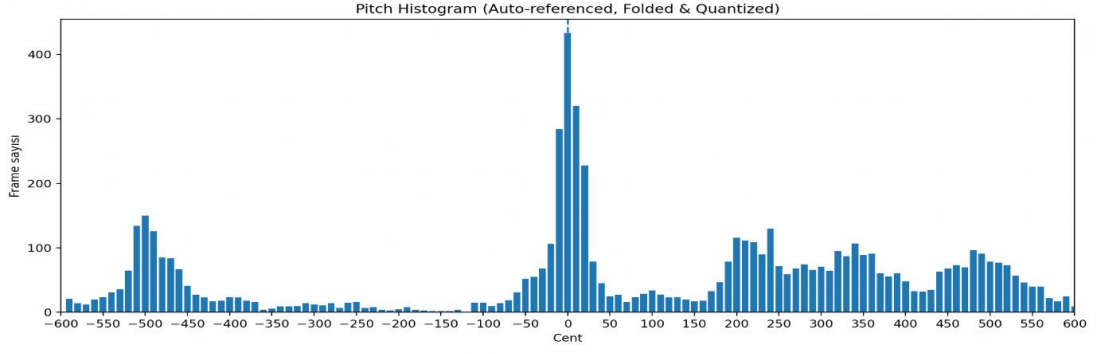
Tiz Çargâh’ın üst bölgelerde belirgin yoğunluk göstermesi, bu perdenin icrada güçlü bir merkez ve kalış noktası olduğunu ortaya koymaktadır. Çargâh perdesi ise daha çok geçiş ve destekleyici bir işlev üstlenmektedir. Bu bölgede gözlenen dalgalanmalar, icracının vibrato ve süslemeye dayalı üslubunun bir yansımasıdır.

2.6 Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede



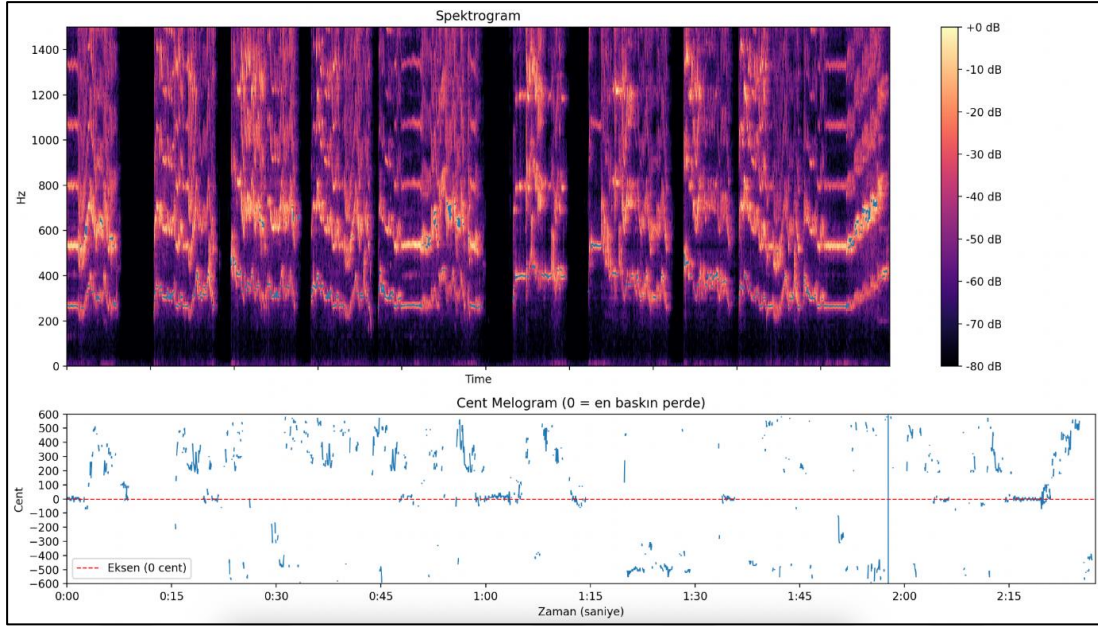
Şekil 2.16 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” makam analizi.

Hamîyet Yüceses’in “*Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede*” adlı eserin Şekil 2.16’da görülen ara gazel bölümünde Rast perdesinde rast çeşnisi, hüseyini aşırın’da nişabur çeşnilerinin ardından 6. Saniye itibarı ile segâh perdesi üzerinde bir asma kalış gerçekleştirmektedir. Ardından rast’ta rast çeşnisi ile tam kalış yapmaktadır (9.saniye). Bir nefeslenme payının ardından 16. Saniyeden sonra düğah’ta uşşak, 3’lüsü ile cümlesini tamamlamaktadır. 30.ve 41. Saniyeler arasında rast’ta rast çeşnisi 44-49 saniyeler arasında hüseyini aşırın perdesinde nişabur çeşnisi 1.15 saniye sonunda rast perdesinde rast çeşnisi kullanarak cümlesini tamamlamıştır. Bir duraksamanın ardından neva’da uşşak çeşnisi ile meyan bölümü olarak kabul edeceğimiz kısma gelmektedir. Ardından rast’ta rast (1.48). çeşnisinin ardından küçük bir duraksama ile uzun bir uşşak çeşnisi gösteriyor. Açılıştaki gösterdiği hüseyini aşırın perdesi üzerinde nişabur çeşnisini ve aynı tartım kalıbını işledikten sonra düğah uşşak ve rast ‘ta rast çeşnisi ile gazel icrası sonlandırılmakta vurgular ile neva perdesine giderek şarkının meyan bölümüne geçiş sağlanmaktadır.



Şekil 2.17 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” şarkısı ara gazel bölümünün histogram analizi.

Şekil 2.17’de verilen histogram grafiği incelendiğinde, en yüksek yoğunluğun 0 cent civarında toplandığı görülmektedir. Bu durum referans alınan rast perdesinin, icra süresince en çok kullanılan perde ve olduğu ve üzerinde en fazla kalış gösterilen perde olduğunu ortaya koymaktadır. İkinci yüksek yoğunluk taşıyan bölge ise yaklaşık 200-250 cent aralığında gözlemlenen Neva perdesine denk gelmektedir. İcracının süsleme hareketleri sebebi ile hüseyini perdesi de bu sonuca yakın çıkmaktadır. Alt frekans bölgesinde ise -500 cent civarında ortaya çıkan üçüncü yoğunluk gösteren perde olarak yegâh perdesini görmekteyiz. Bu durum icranın sadece üst ve orta bölgelerde değil pest bölgelerde de kullanımlar gösterdiğini ortaya koymaktadır. Genel anlamda baktığımız zaman rast merkezli bir seyir anlayışı kullandığı neva, hüseyini ve yegâh perdelerini de yoğun kullandığı tespit edilmiştir. Perde ve çeşni analizlerimiz sonucunda segâh makamında olan şarkının ara gazel bölümünü rast makamı çerçevesinde seslendirmektedir.



Şekil 2.18 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” adlı eserin gazel bölümünün spektrogram ve cent melogram analizi.

Şekil 2.18’de görülmekte olan *Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede* adlı eserin 2,15 dakikalık ara gazel bölümü icrası cent melogram ve spektrogram verileri birlikte işlendiği zaman elde edilen bulguların büyük oranda örtüştüğü görülmektedir.

Görsellerde süre ekseni boyunca belirli frekanslarda yoğunlaşan yatay izler açık şekilde görülmektedir. Bunun yanında belirli perdeler üzerinde uzun süreli kalışların yapıldığı dikkat çekmektedir.

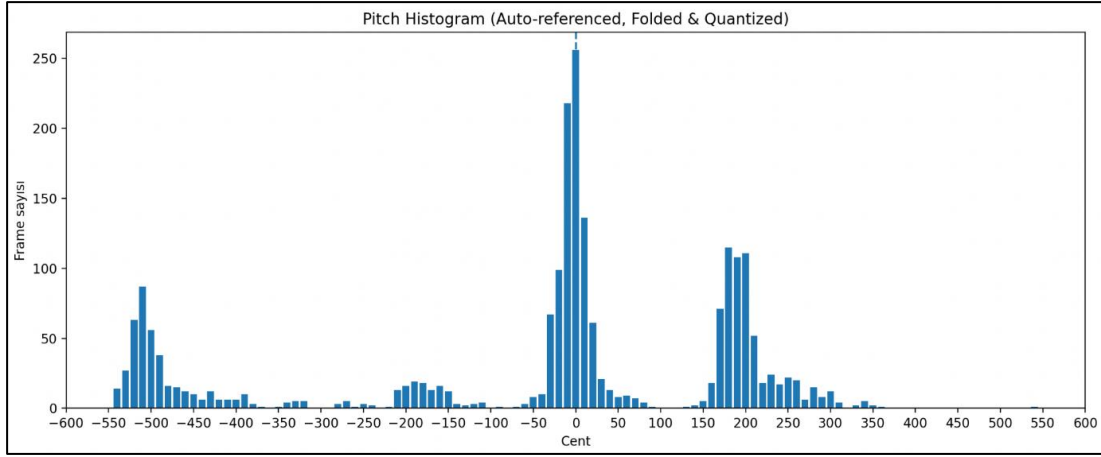
2.7 Gece Ay Gölgesine



The image displays a musical score for the gazel "Gece Ay Gölgesini" by Güfte Yazarı, composed by İcra: Hamiyet Yüceses. The score is presented in two pages, numbered 1 and 2. The music is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The lyrics are in Turkish, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The makam analysis is indicated by labels above the staff, such as "Hüseyin'de Uşak", "Muhayyer'de Buselik", "Neva'da Rast", "Muhayyer'de Hicaz", "Eviçte Segah", and "Hüseyin'de Kürdi". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The lyrics are written below the staff, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The makam analysis is indicated by labels above the staff, such as "Hüseyin'de Uşak", "Muhayyer'de Buselik", "Neva'da Rast", "Muhayyer'de Hicaz", "Eviçte Segah", and "Hüseyin'de Kürdi".

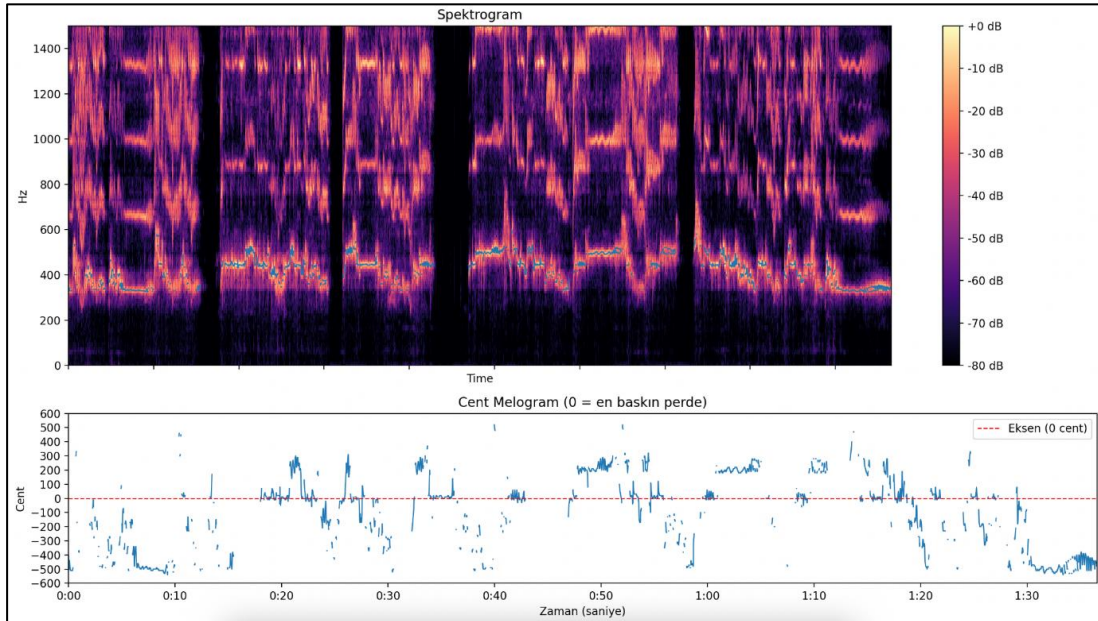
Şekil 2.19 : “Gece Ay Gölgesi” şarkısının ara gazelinin makam analizi.

Hamiyet Yüceses’in seslendirdiği *Gece Ay Gölgesini* adlı eserin ara gazel bölümü Şekil 2.19’da üzerinde görülmekte ve 0-9 saniyeler arasında Hüseyini’de uşak çeşnisi ile başlamaktadır. Neva’da rast ve muhayyer perdesinde buselik ile hüseyini perdesinde acemli hüseyini makam dizisi kullanarak devam etmektedir. Gazelin tamamı büyük ölçüde bu yapı kullanılmaktadır. 59. saniye itibarı ile hüseyini perdesinde kürdi çeşnisine geçmiş 1.11 saniyede 2. Derecede bir asma kalış göstermekte, 1.14. saniyede tekrar hüseyini perdesinde acemli hüseyini göstermekte ve hüseyini perdesinde kürdi çeşnisi ile gazeli sonlandırmakta ve şarkının nakarat bölümüne geçmektedir.



Şekil 2.20 : “Gece Ay Gölgesi” adlı şarkının histogram analizi.

Histogram tablosunda 0 cent olarak muhayyer perdesinin kabul edilip bu şekilde incelendiğinde en yüksek perde yoğunluğunun bu ses üzerinde bulunduğunu görmekteyiz. Bu durum muhayyer perdesinin gazel icrası boyunca merkez perde görevini üstlendiğini göstermektedir. İkinci belirgin yoğunluk alanı ise tiz buselik ve tiz çargâh perdeleri arasında konumlanan bölgede görülmektedir. Bu iki perdenin sabit bir perdeye karşılık gelmemesi, bu bölgedeki süsleme hareketlerinden sebep meydana gelmektedir. Alt bölgede görmekte olduğumuz Dügah perdesi ise üçüncü yoğun kullanılan bölgeyi göstermektedir. Son olarak daha düşük yoğunluklu olan Hüseyni perdesi yoğunluğu görülmektedir. Şekil 2.20’de görülen bu tablo elde ettiğimiz sonuçlar ile notaya alınan gazel notası bu verileri desteklemektedir.



Şekil 2.21 : “Gece Ay Gölgesi” gazel bölümü spektrogram ve cent melogram analizi.

Melogramda Perde hareketlerinin büyük ölçüde 0 cent hattı çevresinde yoğunlaşması ve yatay izler Muhayyer perdesinin gazel icrası boyunca merkezi eksen perde işlevi üstlendiğini ortaya koymaktadır. İkinci yoğunluk alanı 0:30-0:36, 0:48-0:55 saniyelerde görmekte olduğumuz tiz çargâh perdesi. 1:25-1:33 belirgin şekilde düğah perdesi ekseninde olduğunu bize göstermektedir.

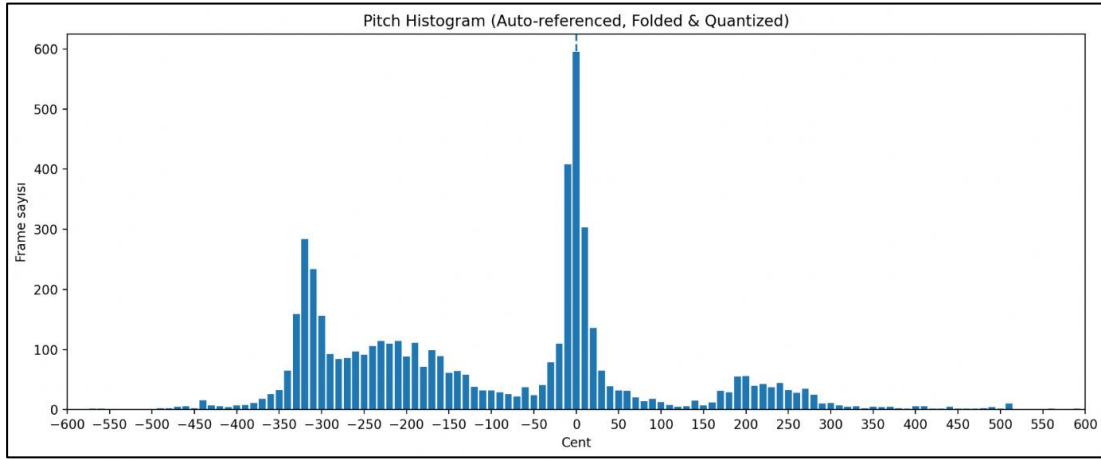
2.8 Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece



Şekil 2.22 : “Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece” ara gazel bölümü makamsal analizi.

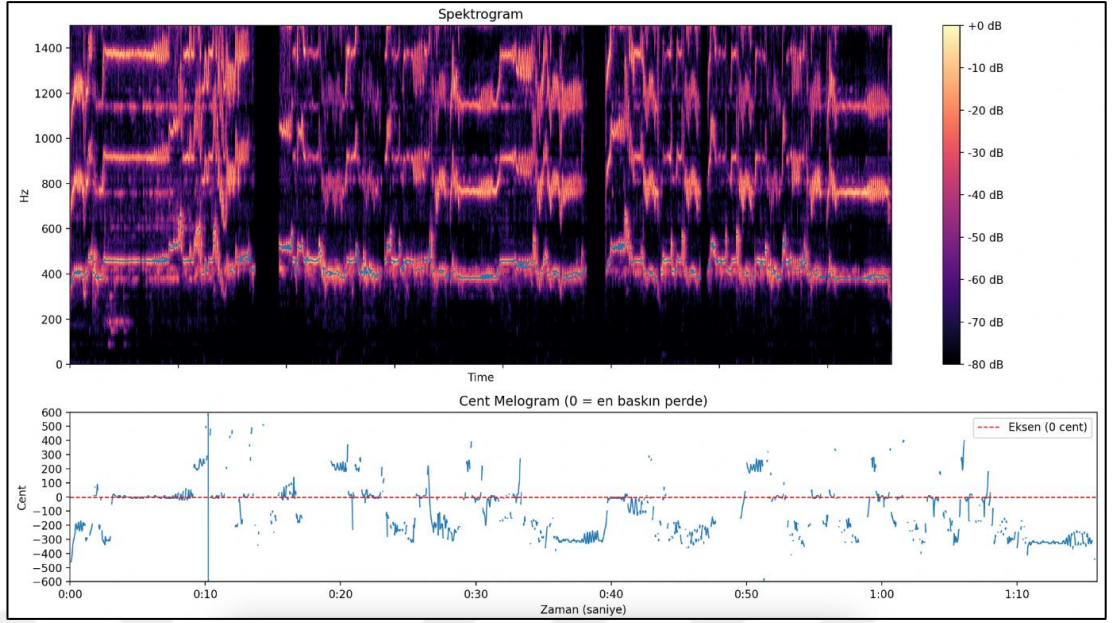
Hamiyet Yüceses *Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece* adlı eserin ara gazel bölümünde, 0-10 saniyeler arasında neva’da rast ve rast’ta rast çeşnilerini kullanarak başlamaktadır. Ardından 22. saniye kadar segâh 3’lü civarında kısa süreli kalışlar yaparak, 35. Saniyede segah’ta segâh çeşnisi ile tam kalış göstermektedir. 37.saniye itibari ile segah’ta müstear çeşnisine geçki yapıp kürdi perdesi yeden olarak kullanarak karar edilmektedir. Ardından segâh çeşnisi kullanarak karar 1.12. saniye itibarı ile karar edip şarkının meyan kısmına geçiş yapmaktadır. Şekil 2.22’de verilen eserde

icracı gazeli rast makam anlayışı ile icra ettiğinden dolayı donanım ve analiz terimleri buna göre yapılmıştır.



Şekil 2.23 : “Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece” adlı şarkının ara gazel bölümünün histogram analizi.

Şekil 2.23’de görülen histogram tablosunda 0 cent olarak neva perdesinin kabul edilip bu şekilde incelediğinde en yüksek perde yoğunluğunun bu bölgede yoğunlaştığını görmekteyiz. Bu durum neva perdesinin gazel icrası boyunca merkez perde görevini üstlendiğini göstermektedir. İkinci güçlü perde kullanımı segâh perdesi olarak konumlanan bölgede görmekteyiz. Üçüncü yoğun kullanımın görüldüğü perde ise çargâh perdesi olarak görülmektedir. Bu kısımda görülen yoğunluğun geniş aralığa dağıldığını görmekteyiz bunun da sebebi olarak icranın yoğun hançere ve süsleme teknikleri kullanması ve makam yapısı gereği koma seslerde seyir edilmekte olduğu için bu sonuçlar ile karşılaşmaktadır.



Şekil 2.24 : “Ver Saki Tazelendi Derdim Bu Gece” ara gazel Spektrogram ve Cent Melogram analizi.

Spektrogram ve Cent Melogram grafiklerinde ulaştığımız bulgular; dikte edilen gazel notası ve histogram analizi tablosu ile büyük oranda örtüştüğü görülmektedir. Şekil 2.24’te görülen görsellerde siyah boşlukların bulunduğu alanların nefeslenme yerleri olduğu bunun yanında yoğun kullanılan perdelerin zaman eksenini boyunca yatay işleyişler şeklinde belirginleştiğini, kalış bölümlerini açıkça ortaya koymaktadır.

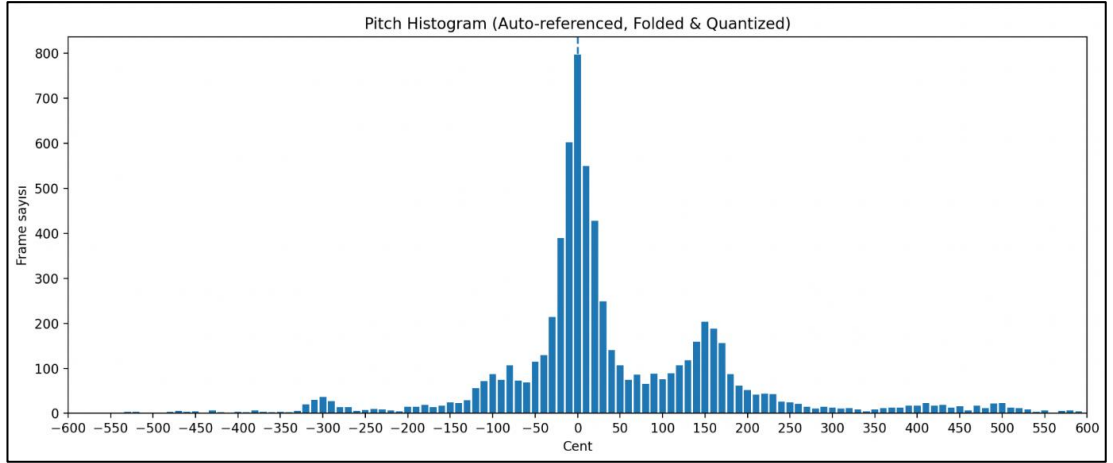
2.9 Ne Yamandır Dili Bi Çare



Ne Yamandır Dili Bi Çare Ara Gazel	
Güfte Yazarı: İcra: Hamiyet Yüceses 0" Düğah'ta saba a'lılık... 10" 13" A Çargâh'ta Hicaz 2 Çargâh'ta Hicaz 24 24 Çargâh'ta Hicaz... Ah ah A şık lı ma gözle ri min n Ya şa nı şan dır 45. 1.11 A manan Yar Çargâh'ta Hicaz... Ah --- h öl sem Çargâh'ta Hicaz 1.24 de ne gam aşk ile öl mek ba na şan dır Düğah'ta Saba 1.34 a man a man yar 1	Çargâh'ta Hicaz... 1.43 ey 2

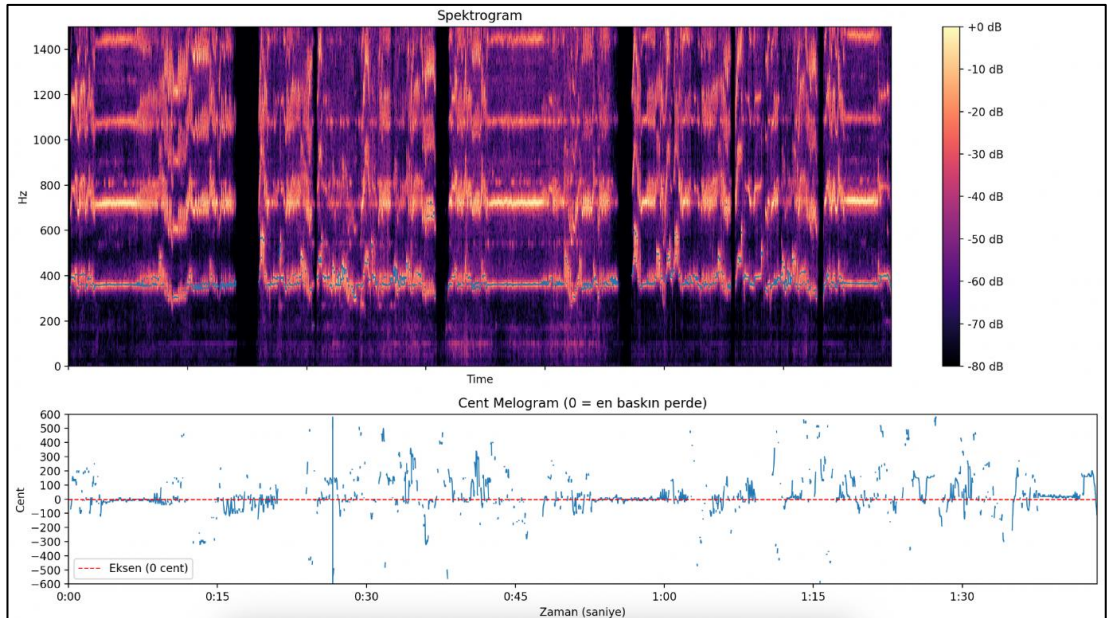
Şekil 2.25 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel makam analizi.

Yüceses, *Ne yamandır dili bi çare* adlı eserin ara gazel bölümünde 10. Saniye sonunda uzun bir çargâh perdesi tutarak 13.saniye itibari ile düğah'ta saba dörtlüsü kullanarak çargâh perdesinde çargâh çeşnisi ile terennümü tamamlamaktadır. Devam eden süreçte düğah perdesi üzerinde asma kalış ile bir nefeslenme hareketi göstermektedir. 1.11. saniye de meyan bölümü olarak adlandıracağımız kısımda hüseyini perde uzatması ile çargâh'ta hicaz çeşnisini uzun süre devam ettirerek son kısımda yine çargâh perdesini tutarak re natural perdesine dönüş yaparak şarkının nakarat bölümüne geçtiği şekil 2.25'te görülmektedir. Aynı nota geçiş hareketini Bakmıyor çeşmi siyah feryade isimli şarkının gazel bitiriş kısmında da kullanmaktadır.



Şekil 2.26 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” adlı eserin ara gazel histogram analizi.

Şekil 2.26’da görülen histogram verileri incelendiğinde, 0 cent olarak referans alınan çargah perdesi üzerinde en yüksek yoğunluğun toplandığı görülmektedir. Bu durum, çargâh perdesinin gazel icrası boyunca temel merkez perde işlevi üstlendiğini göstermektedir. İkinci yoğunluk alanının ise dik hicaz perdesi üzerinde toplandığı görülmektedir. İcracının yorumsal özelliklerinden kaynaklanan ifadeler nedeniyle bu iki perdenin birbirine yaklaştığı gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra acem ve hüseyini perdelerinin de kullanıldığı görülmektedir. Elde edilen bu sonuçlar, makam analizi ve notasyon bulgularını destekler niteliktedir.



Şekil 2.27 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” ara gazel spektrogram ve cent melogram analizi.

Gazel icrası spektrogram ve cent melogram analizleri ile birlikte incelendiğinde icranın çargah perdesi etrafında konumlanan geniş bir seyir alanına sahiptir. İcracı bu

perdeyi eksen olarak kullanmakta olup komşu perdelerde seyir hareketleri gösterebilir. devamında bu referans perdesine geri dönmektedir. Melogramda bulunan ani dikey çıkışlar hızlı geçişleri ve süslemeleri temsil etmekte olup, yatay hareketler ise perde üzerindeki baskınlığı simgelemektedir. Şekil 2.27’de notasyon üzerinde belirttiğimiz gibi siyah kısımlarda nefeslenme paylarını göstermektedir.

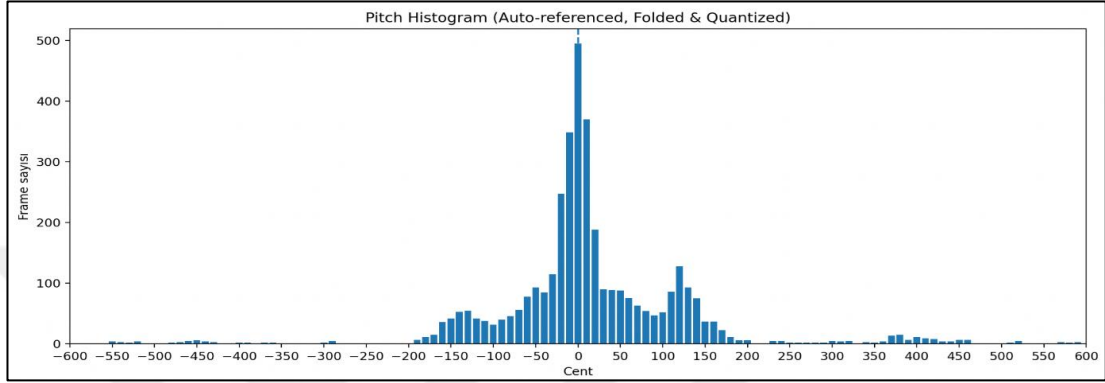
2.10 Siyah Gözler



Şekil 2.28 : “Siyah Gözler” şarkısı gazel bölümü makam analizi.

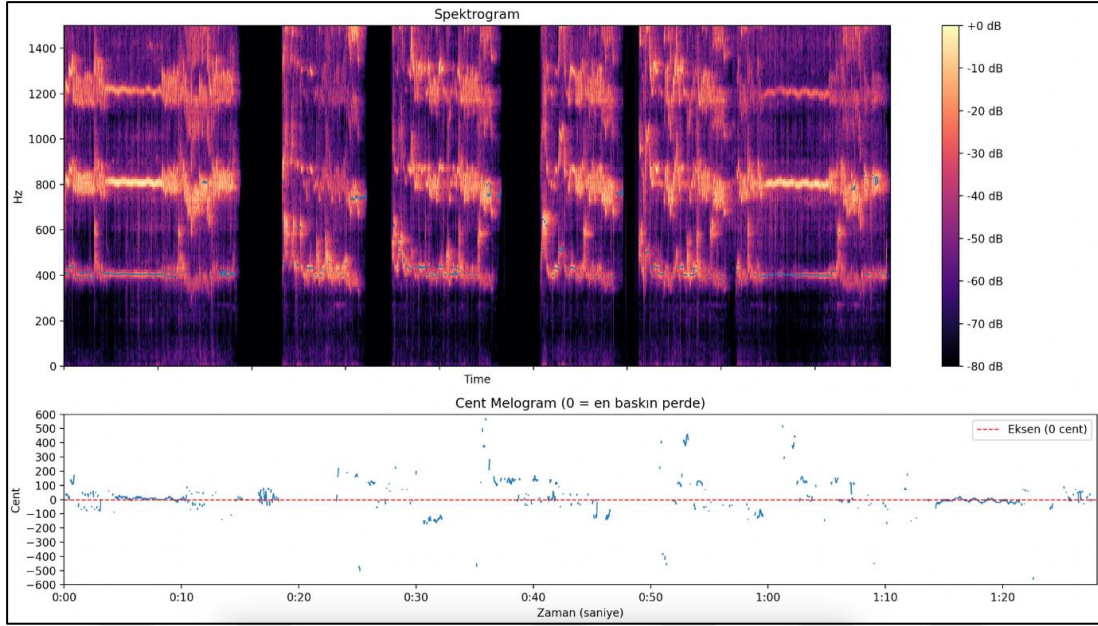
Şekil 2.282de verilen “Siyah Gözler” adlı eserin ara gazel bölümünde 0-12. Saniyeler arasında acem’de hicaz çeşnisi ile başlamaktadır. İlk terennüm bölümünden itibaren uzun bir acem perdesi vurgusu belirtiyor. Yüceses diğer gazel pratiklerinde yaptığı gibi icrasında eksen perde olarak acem perdesini kullanmaktadır. Ardından çargah’ta hicaz çeşnisinin ardından 20. Saniye itibari ile tekrar acem’de hicaz çeşnisini kullanarak bir nefeslenmenin ardından neva perdesinde saba makam dizisini kullanmaktadır. Ardından 32.saniye itibarı ile neva perdesinde uşak çeşnisinde bir kalış gerçekleştirip tekrar Acem perdesi üzerinde hicaz çeşnisini göstermektedir. 47.

Saniye de görüldüğü gibi acem perdesinde bir kalış göstermektedir. Bu çeşni devam ettirerek 1.00 dakika itibari dik hicaz perdesinde bir asma kalışı gerçekleştirmektedir. Ardından 1.22. saniye de tekrar uzun bir acem perdesi vurgusu ile aşağı yönde melodik hareketler sergileyerek icrasını tamamlamaktadır. Hamiyet Yüceses bu kaydını müzik hayatının ileri dönemlerinde almış olsa da içinde büyük miktarda Bakmıyor çeşm-i siyah şarkısının arasına okuduğu ara gazel ile benzerlikler taşımaktadır.



Şekil 2.29 : “Siyah Gözler” adlı şarkının ara gazel icrasının histogram analizi.

Tabloda gösterilen histogram verileri, 0 cent olarak kabul edilen Acem perdesi etrafında bir yoğunlaşma olduğunu göstermektedir. Bu durum acem perdesinin icra içerisinde güçlü bir referans noktası olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. İkinci yoğunlaşma mahur perdesi civarında görülmektedir. Şekil 2.29’da bulunan grafiğin alt kısma indiğimizde dik hisar perdesinin ikinci baskın perde olduğu bir diğer yoğun bölgenin ise mahur ve muhayyer perdeleri olduğu görülmektedir.



Şekil 2.30 : “Siyah Gözler” şarkısı ara gazel bölümü cent melogram ve spektogram analizi.

Spektogram ve cent melogram analizleri birlikte incelendiğinde 0 cent tepe noktası olarak kabul edilen acem perdesi etrafında belirgin bir yoğunluk olduğu görülmektedir. Şekil 2.30’da görülmekte olan makamsal analizde de karşımıza çıkan çeşni ve makam dizisi kullanımları bu perde etrafında toplanmaktadır. İkinci belirgin yoğunluk gösteren perde mahur perdesi etrafında oluşmakta olup, icrada önemli bir işlev görmektedir. Bunun yanında görülen siyah boşluklar, uzun nota kalışları sonrası icracı tarafından nefeslenme payları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cent melogramda birbirine yakın konumda olan perdelerin ise sabit perde kullanımından ziyade süslemeler ve diğer müzikal ifadelerin yansıması olarak değerlendirilebilir.

2.11 Sen Bezmimizin Neşesi Ol



Sen Bezmimizin Neşesi Ol
Nihavend Ara Gazel

İcra: Hamiyet Yüceses

Gerdaniye'de Buselik

o, tr. A man.....a. man a man herkes meda met siz

Neva'da Hicaz

2. gü ze Neva'da Hicaz medi si me

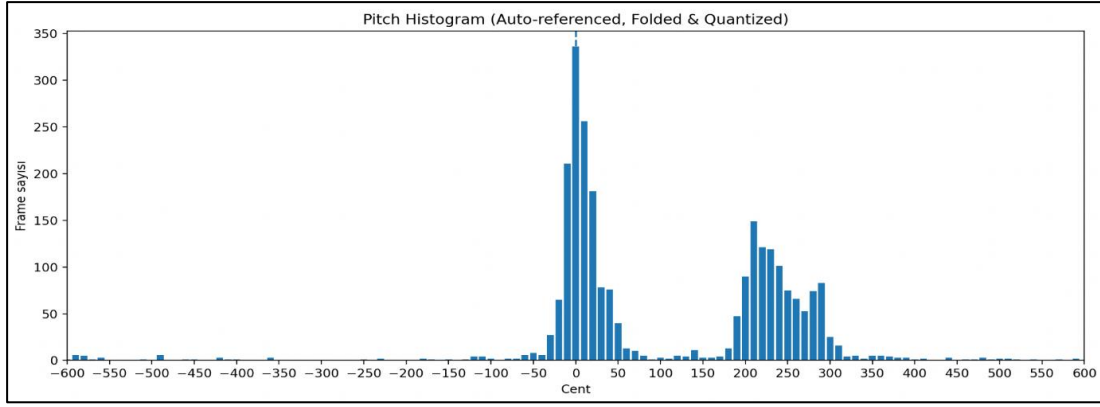
3. aman Gerdaniye'de Buselik gel--

4. gel - - Gerdaniye'de Buselik Başa tan

5. a man

Şekil 2.31 : “Sen Bezmimizin Neşesi Ol” ara gazel makam analizi.

Hamiyet Yüceses şekil 2.31 de notaya alınan gazeli *Sen bezmimizin neşesi ol* adlı eserin ara gazel icrasında 0-9 Saniyeler arasında Gerdaniye’de Buselik çeşnisi ile kalış göstermektedir.²⁷ Saniye de Neva’da Hicaz çeşnisi kullanıp 36. Saniye de tekrar gerdaniye de buselik çeşnisine dönmekte ve gazel icrası boyunca bu iki çeşniyi kullanmakta olup, tiz durak civarında seyir ederek şarkının nakarat kısmına geçiş yapmaktadır.



Şekil 2.32 : “Sen Bezmimizin Neşesi Ol” ara gazel bölümü histogram analizi.

Şekil 2.32’de sunulan perde histogramı incelendiğinde, en yüksek yoğunluğun 0 cent çevresinde toplandığı görülmektedir. Bu durum, icrada referans perde olarak kabul edilen sesin uzun süreli kullanıldığını ve melodik ağırlık merkezini oluşturduğunu göstermektedir. 0 cent etrafındaki yüksek frekanslı dağılım, icracının bu perde üzerinde sıkça durakladığını ve belirgin kalıplar gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır.

2.12 MakamNetz Analizler

Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanade (Segah Şarkı)

Gerdaniye Rast

Rast Rast Uşşak Rast Rast Uşşak

Düğah Neva

Şarkı meyan sonu Gazel Giriş

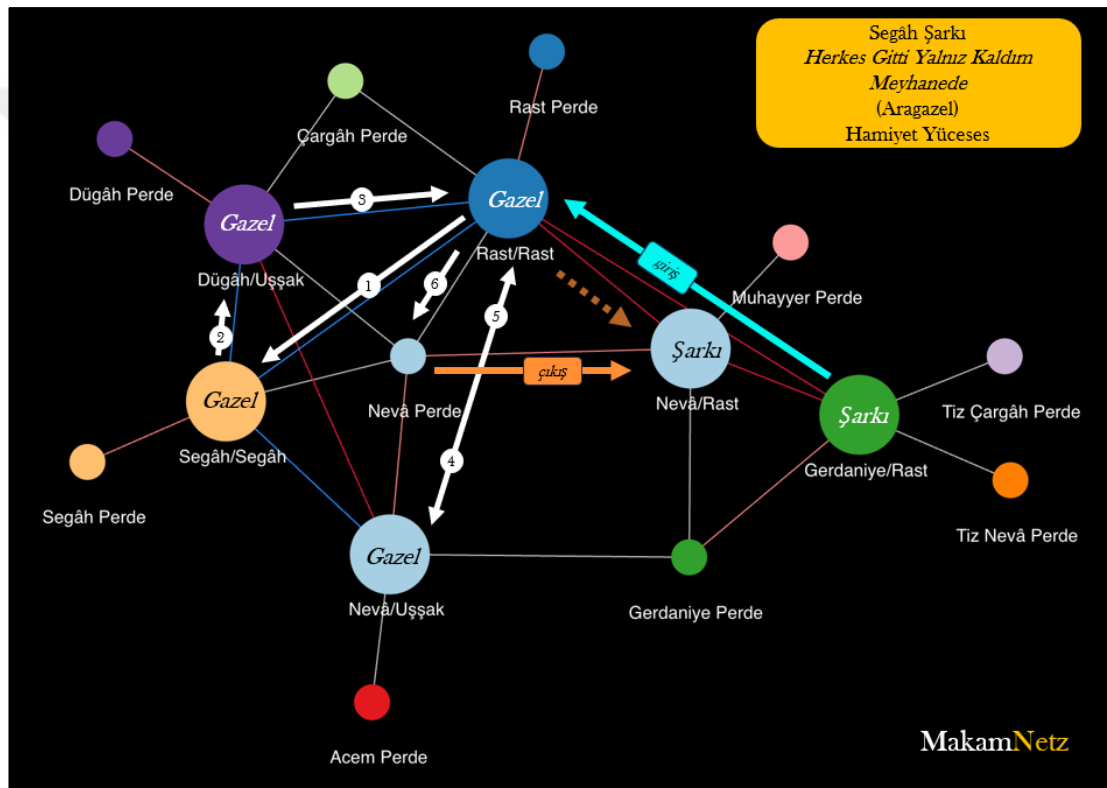
Rast Rast Neva Rast

Şarkı Nakarat Dönüş

Şekil 2.33 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” şarkıdan gazele geçiş notası.

Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede adlı segâh eserde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazel bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş süreçleri; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları doğrultusunda incelenmiştir. Analiz edilen bu eserde şarkı Gerdaniye/Rast çeşnisi ile son bulmaktadır. Gazel bölümünün başlangıcından itibaren sırası ile; Rast/Rast, Düğah/Uşşak, Rast/Rast, Neva/Uşşak ve Rast/Rast olarak tespit edilmiştir. 2.28 Dakika süren bu gazel icrası sonrası Neva /Rast çeşnisi ile şarkının nakarat bölümüne geçiş yapmaktadır (Şekil: 2.33).

Aşağıda şekil 2.34’te görüldüğü üzere gazelin girişinden çıkış noktasına kadar sırayla uğradığı tüm çeşniler, sırasıyla numaralandırılmış ve görsel MakamNetz modeli üzerinden gösterilmiştir. Şarkıdan meyan kısmından gazel bölümüne geçişte kaydırım ile bir oktav altındaki rast çeşnisine geçiş yapılmıştır. Rast/Rast, Dügah/ Uşşak çeşnisine girift, Rast/Rast çeşnisinin ikincil eksenine olan neva perdesi üzerinde Neva/Uşşak çeşnisinin birincil eksenine dönüşerek S- to-P dönüşümü gerçekleştirmiştir. Aynı şekilde Rast/Rast çeşnisini kullanarak gazeli sonlandırmaktadır. Şarkıya geçiş kısmında ise kaydırım hareketi ile Neva/ Rast çeşnisi ile bağlanmaktadır.



Şekil 2.34 : “Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede” MakamNetz şeması.

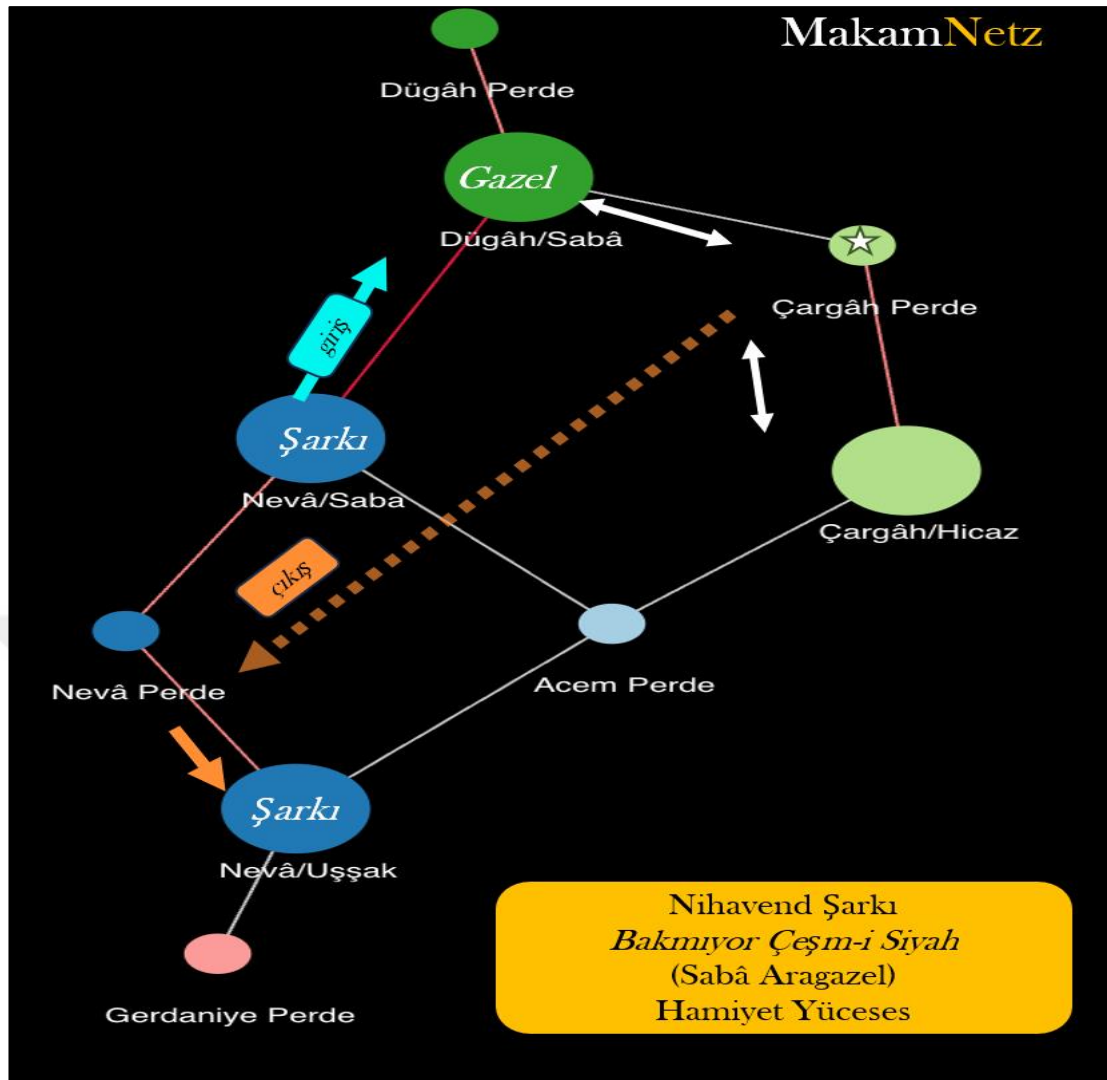
Bakmıyor Çeşmi Siyah (Nihavend Şarkı)

Şarkı Meyan Çeşni Gazel Bölümü Şarkıya Dönüş

Şekil 2.35 : “Bakmıyor Çeşmi Siyah” şarkıdan gazele geçiş notası.

Bakmıyor Çeşmi Siyah Feryade adlı Nihavend eserde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazelin sona ermesi ile birlikte tekrar şarkı nakaratına dönüş süreci; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları doğrultusunda incelenmiştir.

Analiz edilen bu eserde şarkının meyan bölümü Neva/Saba çeşnisi ile son bulmaktadır. Bunun ardından icracı gazel icrasına başlamakta ve sırası ile; Çargâh/Hicaz, Neva/Uşşak, Dügah/Saba, Çargâh/Hicaz ve Dügah/Uşşak Çeşnisi ile son bulmaktadır. Şarkıya dönüşten itibaren ise Neva/Uşşak ve Neva/Kürdi çeşnileri kullanılmış olup devam eden yapı ile eser nihayete ermektedir.



Şekil 2.36 : “Bakmıyor Çeşmi Siyah” ara gazel bölümü MakamNetz şeması.

Şekil 2.36 görüldüğü gibi. Neva/ Saba çeşnisinin ikinci eksen perdesi olan acem perdesi ile Çargâh/Hicaz çeşnisinin ikincil eksen perdesi olan acem perdesi ortaklığından S-to-S dönüşümü gerçekleşmiş ve Neva/Saba, Çargâh/Hicaz çeşnisine dönüşmüştür. Çargâh/Hicaz çeşnisinden sonra gelen Neva/Uşşak çeşnisi solistin çarpma ve süslemeli icra tarzından ötürü yazılmış ancak notada yer verilmemiştir. Bu dönüşüm Dügah/Saba çeşnisi ile çoklu dönüşüm gerçekleştirmiştir. Çargâh/Hicaz ile Dügah /Saba çeşnisi birbirine girift ilişki ile bağlanmış, gazelin son bölümünde Dügah/Saba çeşnisi görülmekte olup Neva/Uşşak ve Neva/Kürdi çeşnisine perde eksenli (P-to-P)ile dönüşmüştür.

Leb Alev Lebler Alev (Saba Şarkı)

Şarkı Meyan Bölümü

Düğah ^{Saba}

Gazel Bölümü

Çargah ^{Hicaz}

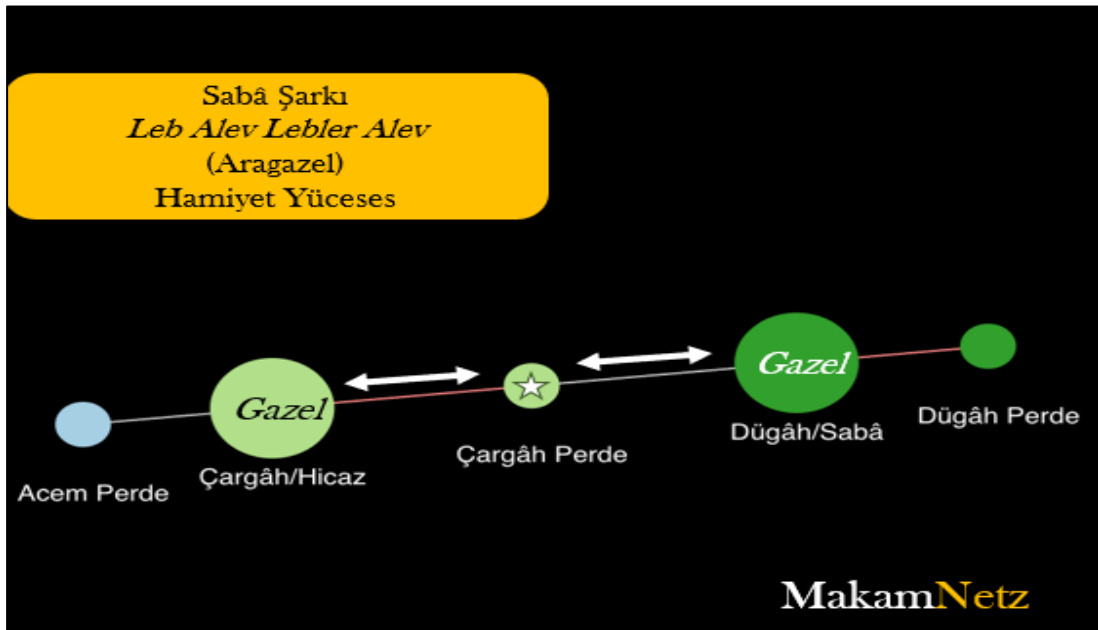
Düğah ^{Saba}

Şarkı Nakarat Bölümü

Şekil 2.37 : “Bakmıyor Çeşmi Siyah” şarkıdan gazele geçiş notası.

Leb Alev Lebler Alev adlı saba eserde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazel icrasının bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş süreçleri; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları doğrultusunda incelenmiştir.

Analiz edilen bu eserde şarkı Dügah/Saba ile son bulmaktadır. Şekil 2.37’de görülen gazel bölümünün başlangıcından itibaren Çargâh/Hicaz ve Dügah/Saba çeşnilerini olarak tespit edilmektedir.



Şekil 2.38 : “Leb Alev Lebler Alev” MakamNetz modeli.

Leb alev lebler alev adlı eserin nakarat bölümü Dügah/Saba çeşnisi ile son bulmakta ve gazel bölümünden itibaren Çargâh/Hicaz çeşnisi ile S-to-p eksen dönüşümü ile gazel icrası başlamaktadır, gazel bölümünde; Çargâh/Hicaz çeşnisi ile girift dönüşüm hareketi sergileyip Dügah/Saba ile icra sona ermektedir. 2.38’de görülmekte şarkı nakarat bölümüne geçişte ise Çargâh/Hicaz ile tekrardan girift dönüşümü tespit edilmiştir.

Ne yamandır dili bi çare (Dügah Şarkı)

Meyan bölümü

Dügah^{Saba}

Dügah^{Saba} Çargah^{Hicaz}

Gazel Bölümü

Dügah^{Saba} Çargah^{Hicaz}

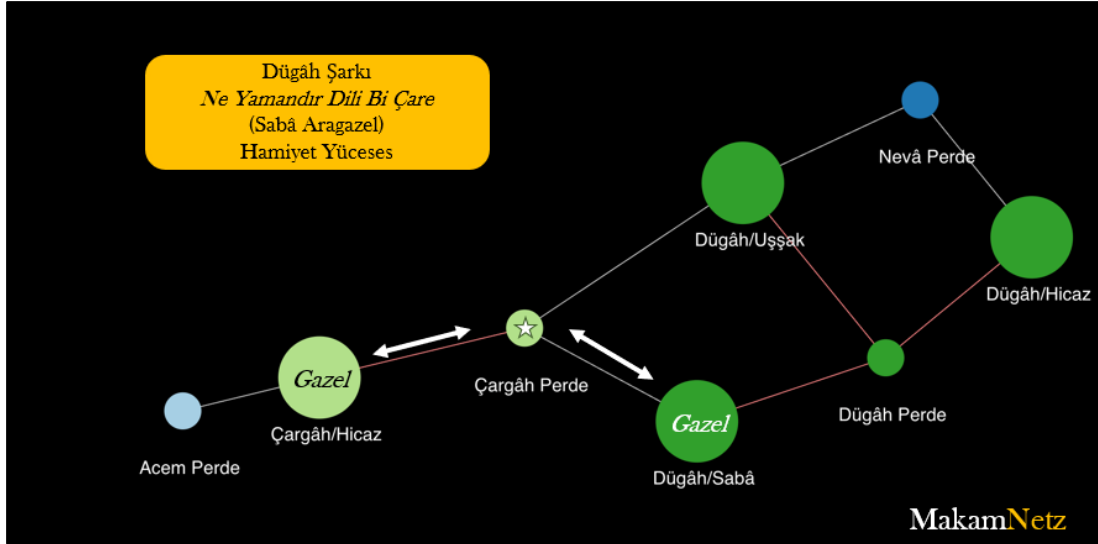
Dügah^{Saba} Dügah^{Hicaz Zirgüle} Dügah^{Saba}

Nakarat Dönüşü

Şekil 2.39 : Şarkıdan gazele geçiş notası.

Ne Yamandır Dili Bi Çare adlı Dügah eserinde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazel bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş süreçleri; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları bakımından incelenmektedir.(Şekil 2.39).

Analiz edilen bu eserde Dügah/Saba, Çargâh/Hicaz, Dügah/Uşşak, Çargâh/Hicaz çeşnileri tespit edilmektedir.1 dakika 8 saniye süren bu ara gazel icrası sonrası şarkının nakaratına geçiş sağlanmakta olup, Dügah/Saba, Dügah/Hicaz Zirgüle ve Dügah/Saba ile eser sona ermektedir.



Şekil 2.40 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” MakamNetz modeli.

Şekilde görülmekte olan Dügah şarkının meyan bölümü Dügah/Saba çeşnisinden sonra tekrar aynı çeşni ile gazele başladığı görülmektedir, devamında Çargâh/Hicaz çeşnisi ile girift dönüşüm modeli sergilenmektedir. İcranın devamında Eksen Dönüşümü (s-to-p) ile Dügah/Saba çeşnisine tekrar dönüş gerçekleşmektedir. Üçüncü portede şarkının nakarat kısmına olan dönüşte Dügah/ Saba çeşnisi, bununla birlikte eserin makam yapısında sıklıkla görülen Dügah/Zirgüleli Hicaz çeşnisi ile p-to-p perde eksenli şekilde işlenmektedir. Son olarak Dügah/Saba çeşnisi ile p-to-p ana eksen ilişkisi ile sona ermektedir (Şekil 2.40).

Dün gece yollarda (Saba Şarkı)

Şarkı meyan bölümü

Düğah ^{Saba}

Gazel

Çargah ^{Hicaz} Dügah ^{Saba}

Çargah ^{Hicaz} Dügah ^{Saba}

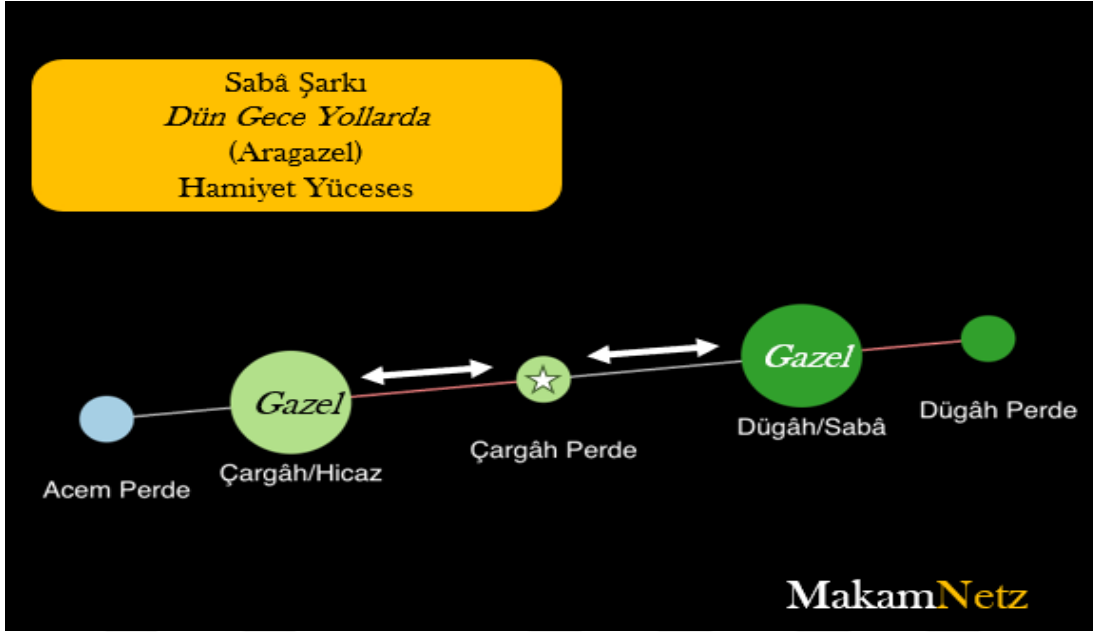
Dügah ^{Saba}

Şarkı Nakarat Bölümü

Şekil 2.41 : “Dün Gece Yollarda” şarkıdan gazele geçiş notası.

Dün gece yollarda adlı saba eserde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazel bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş süreçleri; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları Şekil 2.41’de bulunan notasyon doğrultusunda incelenecektir.

Analiz edilen bu eserde şarkı; Dügah/ Saba çeşnisi ile gazele geçiş yapmaktadır. Gazel bölümünü başlangıcından itibaren sırası ile; Çargâh/Hicaz, Dügah Saba, Çargâh/Hicaz ve Dügah/Saba çeşnilerinden oluşmaktadır. 33 saniye süren bu gazel icrası sonrası Dügah/Saba çeşnisi ile şarkının nakarat kısmına geçiş yapmaktadır.



Şekil 2.42 : “Dün Gece Yollarda” MakamNetz modeli.

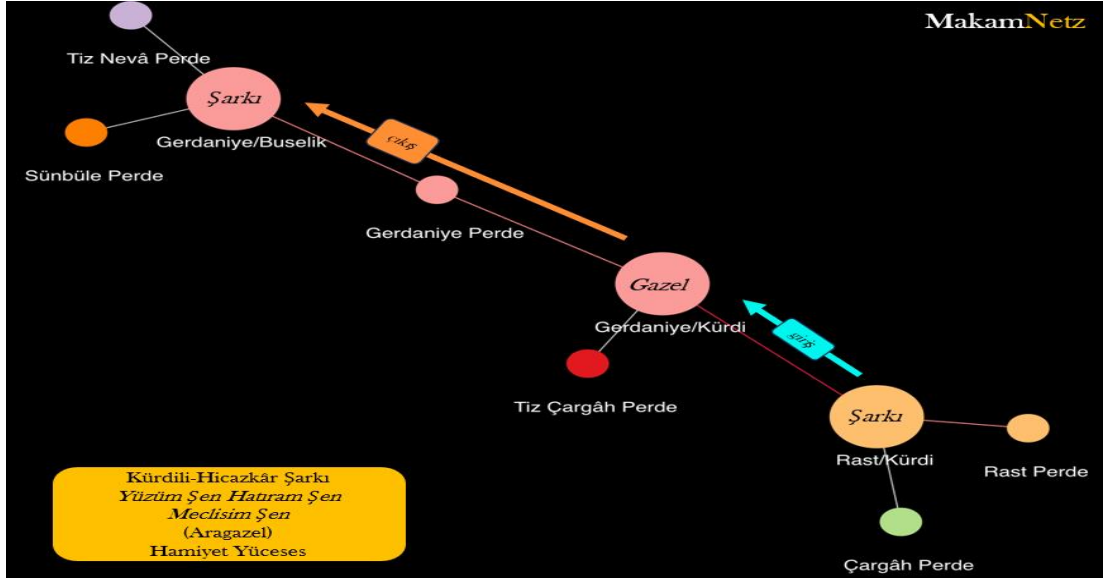
Saba makamında icra edilmiş diğer şarkının gazel bölümünde görülen Dügâh/Saba çeşnisi ile sona eren meyan bölümü, Çargâh/Hicaz çeşnisine geçerek s-t-p dönüşümü ile gazel bölümüne geçilmektedir. Gazelin devam eden bölümünde tekrar ters hareket ile Dügâh /Saba çeşnisine geçerek s-to-p dönüşümü ile Saba makam dizisi kullanılarak şarkının nakarat bölümüne geçilmektedir (Şekil 2.42).

Yüzüm Şen Hatıram Şen (Kürdilihicazkar Şarkı)

Şekil 2.43 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” şarkıdan gazele geçiş notası.

Yüzüm Şen Hatıram Şen adlı Kürdilihicazkar eserde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazel bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş kısımları; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları doğrultusunda incelenmektedir.

Analiz edilen bu eserde şarkının meyan bölümü Rast/Rast çeşnisi ile son bulmaktadır. Şekil 2.43’te gazel bölümünün başlangıcından itibaren sırası ile; Gerdaniye Kürdi çeşnisinin kullandığı tespit edilmektedir. 58 Saniye süren bu gazel icrası sonrası Gerdaniye/Buselik çeşnisi şarkının nakarat bölümüne geçiş yapılmaktadır.



Şekil 2.44 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” MakamNetz modeli.

Kürdilihicazkar şarkının meyan bölümünün sonunda Rast/Kürdi çeşnisinden Gerdaniye/Kürdi çeşnisine geçişi, ile oktav kaydırım hareketi gerçekleştirmektedir bütün gazel icrası boyunca aynı çeşni üzerinde seslendirme gerçekleştirdikten sonra Gerdaniye/Buselik çeşnisi olan şarkının nakarat bölümüne, p-to-p perde eksenli dönüşüm ile geçiş yapmıştır (Şekil 2.44).

Sen bezmimizin neşesi ol (Nihavend Şarkı)

Şarkı Nakarat Bölümü

Gerdaniye^{Buselik}

Gerdaniye^{Buselik}

Gazel

Gerdaniye^{Buselik}

Nakarat Dönüş

Analiz edilen bu eserde şarkı Gerdaniye/Buselik çeşnisi ile son bulmaktadır. Gazel bölümünün başlangıcından son kısmına kadar sadece Gerdaniye/ Buselik çeşnisinin kullanıldığı tespit edilmektedir.1 dakika 8 saniye süren bu bölümden sonra, Gerdaniye/Buselik Çeşnisi ile şarkının nakarat bölümüne geçiş yapılmakta olduğu tespit edilmektedir.

Not: Aynı çeşniler kullanıldığı için Makam Netz kullanılarak analiz edilmemiştir.

Ver Saki Tazelensin (Mahur Şarkı)

Şarkı Meyan

Gerdaniye ^{Rast}

2

Neva ^{Rast} Rast ^{Rast} Segah ^{Segah+Müstear} Segah ^{Segah}

Gazel Bölümü

3

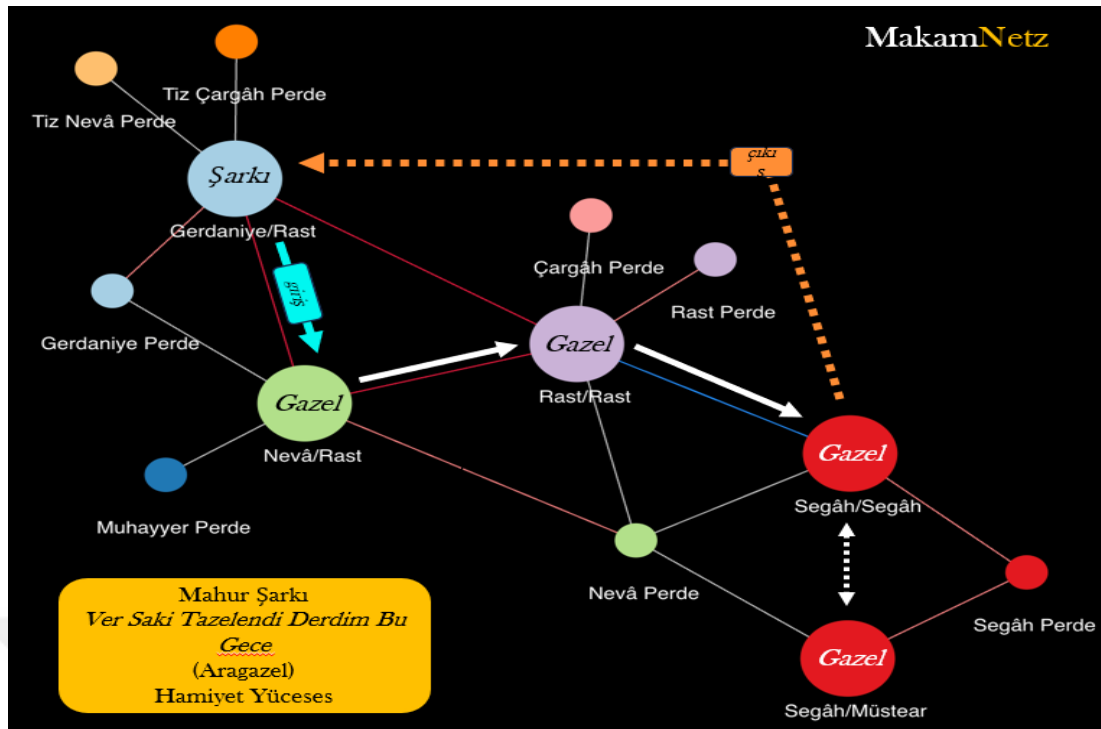
Gerdaniye ^{Rast} Neva ^{Rast} Düğah ^{Uşşak} Rast ^{Rast}

Şarkı Nakarat Bölümü

Şekil 2.46 : Şarkıdan gazele geçiş notası.

Ver Saki Tazenlendi Derdim Bu Gece adlı mahur eserde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazel bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş süreçleri; çeşni kullanımları ve kalış noktaları Şekil 2.46’da bulunan notasyon doğrultusunda incelenmiştir.

Analiz edilen bu eserde şarkının meyan bölümü Gerdaniye/Rast çeşnisi ile sona ermektedir. Gazel bölümünün başlangıcından itibaren sırası ile; Gerdaniye/Rast, Neva/Rast, Rast/Rast, Segâh/Segâh, Segâh/Müstear, Segâh/Segâh olarak tespit edilmektedir.1 dakika 14 saniye süren bu gazel icrası şarkının nakarat bölümünün geçişi olan Gerdaniye/Rast çeşnisine bağlanmaktadır.



Mahur şarkının meyan bölümü olan Gerdaniye/Rast çeşnisinden sonra Neva/Rast çeşnisi ile kaydırım hareketi gerçekleştirilmekte olup, gazelin devam eden kısmında Rast/Rast, çeşnisi Segah/Segah çeşnisi ile girift dönüşüm, Segah/Segah-Segah/Müstear çeşnilerinde perde eksenli p-to-p, Segah/Segah, Gerdaniye/Rast ile çoklu dönüşüm geçişleri görülmekte olup, şarkının nakarat bölümüne geçişte; Gerdaniye/Rast- Neva/Rast çeşnileri ile kaydırım, Neva/Rast- Dügah/Uşşak çeşnisi ile S-to-p perde eksenli dönüşüm ve son olarak, Dügah/Uşşak- Rast/Rast çeşnileri ile girift dönüşümleri kullanıldığı Şekil 2.47’de bulunan görsel ile tespit edilmiştir.

Bence Bayram (Hicaz Şarkı)

Şarkı Nakarat Bölümü

Dügah ^{Hicaz} Dügah ^{Uşşak} Neva ^{Buselik}

Gazel Bölümü

Dügah ^{Uşşak} Dügah ^{Hüseyni} Dügah ^{Uşşak}

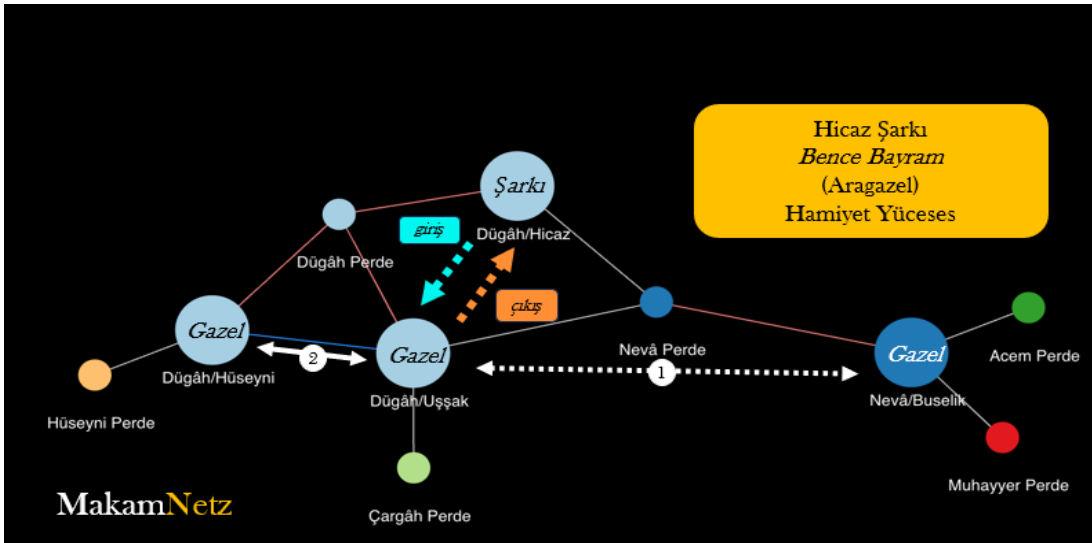
Nakarat Bölümü

Dügah ^{Hicaz}

Şekil 2.48 : Şarkıdan gazele geçiş notası.

Bence Bayram Ufukta Gün Bitincedir adlı Hicaz eserde şarkının meyan bölümünden gazel bölümüne geçiş ve eser bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş süreçleri; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları Şekil 2.48’de bulunan model doğrultusunda incelenmiştir

Analiz edilen bu eserde şarkı Dügah/Hicaz çeşnisi ile nakarat bölümü sona ermektedir. Gazel bölümünün başlangıcından itibaren sırası ile; Dügah/Uşşak, Neva/Buselik, Dügah/Uşşak, Dügah Hüseyni ve Dügah/Uşşak çeşnileri tespit edilmektedir. 1 Dakika 20 saniye süren bu gazel icrası sonrası Dügah/Hicaz çeşnisi ile eserin Nakarat bölümü gelmektedir.



Şekil 2.49 : “Bence Bayram” MakamNetz modeli.

Hicaz şarkının nakarat bölümü Dügah/Hicaz ile sona ermekte ve gazel bölümü Dügah/Uşşak çeşnisi perde eksen p-to-p dönüşümü ile başlamaktadır. Devam eden bölümde; Neva/Buselik çeşnisine s-to-p ile eksen dönüşümü, Dügah/Uşşak çeşnisine tekrar dönüş ve girift ilişki ile Dügah/ Hüseyini çeşnisine ve gazelin son bölümü Dügah/ Uşşak çeşnisi ile girift dönüşüm sona ermektedir. Dügah/ Hicaz çeşnisi ile ana eksen p-to-p dönüşümü gerçekleşmiştir (Şekil 2.49).

Gece Ay Gölgesine (Hicaz Şarkı)

Nakarat Bölüm

Hüseyini ^{Uşşak} Hüseyini ^{Uşşak} Muhayyer ^{Buselik}

Gazel Bölümü

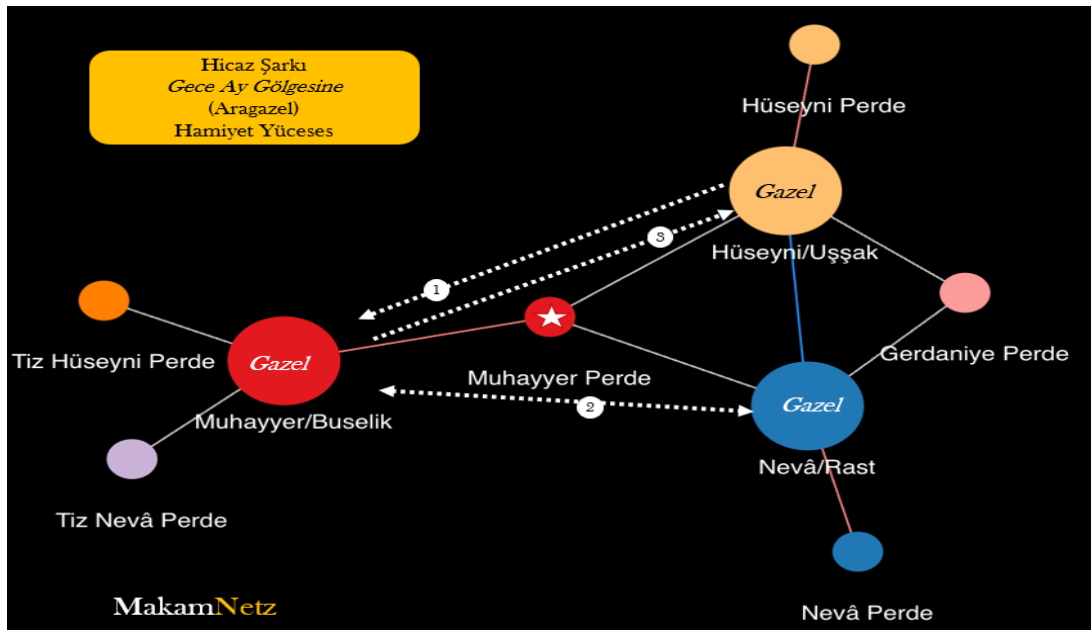
Gerdaniye ^{Buselik} Dügah ^{Hicaz}

Nakarat Dönüş

Şekil 2.50 : “Gece Ay Gölgesi” şarkıdan gazele geçiş notası

Gece Ay Gölgesi adlı hicaz eserde şarkının nakarat bölümünden gazel bölümüne geçiş ve gazel bitiminde tekrar şarkı nakaratına dönüş süreçleri; çeşni kullanımları, perde yapıları ve kalış noktaları doğrultusunda incelenmektedir (Şekil 2.50).

Analiz edilen bu eserde şarkı Hüseyini/Uşşak çeşnisi ile son bulmaktadır. Gazel bölümünün başlangıcından itibaren sırası ile; Hüseyini/Uşşak, Muhayyer/Buselik çeşnileri olarak tespit edilmektedir. 1 dakika 38 saniye süren bu gazel icrası sonrası Gerdaniye/Buselik ve Dügah/Hicaz dizisi ile başlayan nakarat bölümüne geçiş yapmaktadır.

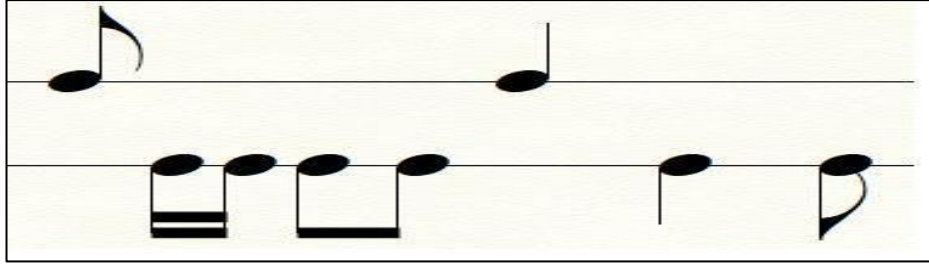


Hicaz şarkının nakarat bölümü Hüseyini/Uşşak çeşnisi ile sona ermekte, gazel aynı çeşni ile başlamakta Gerdaniye/Buselik s-to-p perde eksen dönüşümü gerçekleşmekte ve gazel bölümü bu çeşniler üzerinden devam etmektedir. Gazel bölümünden şarkı nakaratına geçerken Muhayyer/Buselik -Neva/ Buselik çeşnisine kaydırım hareketini kullanmakta şarkının ilerleyen bölümünde son olarak; Neva/Buselik- Dügah/Hicaz çeşnisi ile s-to-p dönüşümü ile geçildiği tespit edilmektedir (Şekil 2.51).

2.13 Ritim Yapısı

Gazelli şarkı icralarında, müziğe eşlik eden sazlar tarafından ritimli bir tartım kalıbı seslendirilmekte ve Hamiyet Yüceses gazelleri bu yapı üzerine okumaktadır. Söz konusu ritmik yapı, genellikle gazel bölümünden hemen önce başlayarak hem icracıyı hem de dinleyiciyi ara gazel formuna hazırlayıcı bir işlev üstlenmektedir.

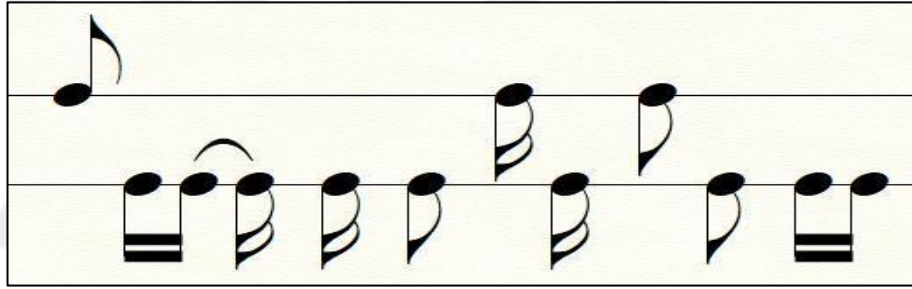
Aşağıdaki tabloda, aksak usulünde icra edilen; Sen Bezmimizin Neşesi Ol, Bakmıyor Çeşmi Siyah, Ne Yamandır Dili Bi Çare, Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede, Gece Ay Gölgesi, Dün Gece Yollarda, adlı yedi şarkının gazel bölümlerine ait ritim yapısı sunulmaktadır (Şekil 2.52).



Şekil 2.52 : Aksak usulündeki şarkılara ait ara gazel ritim yapısı.

İcracının seslendirdiği diğer eserlerin ise düyek usûlünde bestelenmiş örneklerden oluştuğu görülmektedir. Bu örnekler; *Siyah gözler*, *Bence bayram*, *Leb alev lebler alev* adlı eser örnekleridir (Şekil 2.53).

A.Racy'nin aktardığına göre, söz konusu ritim yapısının Orta Doğu'da yer alan farklı ülkelerin müzik türlerinin içerisinde de yaygın biçimde kullanıldığı belirtilmektedir (Racy, 2007, s.172).



Şekil 2.53 : Düyek usulündeki şarkılara ait ara gazel ritim yapısı.

Arap müziğinin içerisinde Vahde el Taksim olarak kullanılan bu yapı, ölçülü bemb ostinatosu olarakta geçmektedir. Türk müziğine ait çeşitli plak kayıtlarının içerisinde yer alan çiftetelli kalıbı ile de büyük oranda benzerlik göstermektedir.



3. GENEL DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, Erken Cumhuriyet dönemi kadın solist kadın icracılarından biri olan Hamiyet Yüceses'in plak kayıtlarında seslendirdiği gazelli şarkılar incelenmiş; bu kayıtlar üzerinden sanatçının gazel okuma pratiklerinin yanında gazelhan kimliği anlaşılmasına çalışılmıştır. Çalışmanın merkezinde 1916-1996 yılları arasında yaşamış olan Yüceses'in seslendirmiş olduğu 11 adet gazelli şarkı yer almakta olup, bu eserler notaya alınarak hem makamsal analizlere tabi tutulmuş hem de MakamNetz analiz modeli ile çeşni ve perde hareketleri bu güncel analiz yöntemi sayesinde daha açık şekilde değerlendirilmiştir.

Bu kısımda Hamiyet Yüceses'in ara gazel icra örneklerine yönelik belirlenen alt problemler doğrultusunda ulaşılan sonuçlar, başlıklar altında verilmiştir.

3.1 Birinci Hamiyet Yüceses'in Kaç Tespit Edilen Kaç Adet Ara Gazel Kaydı Vardır? Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

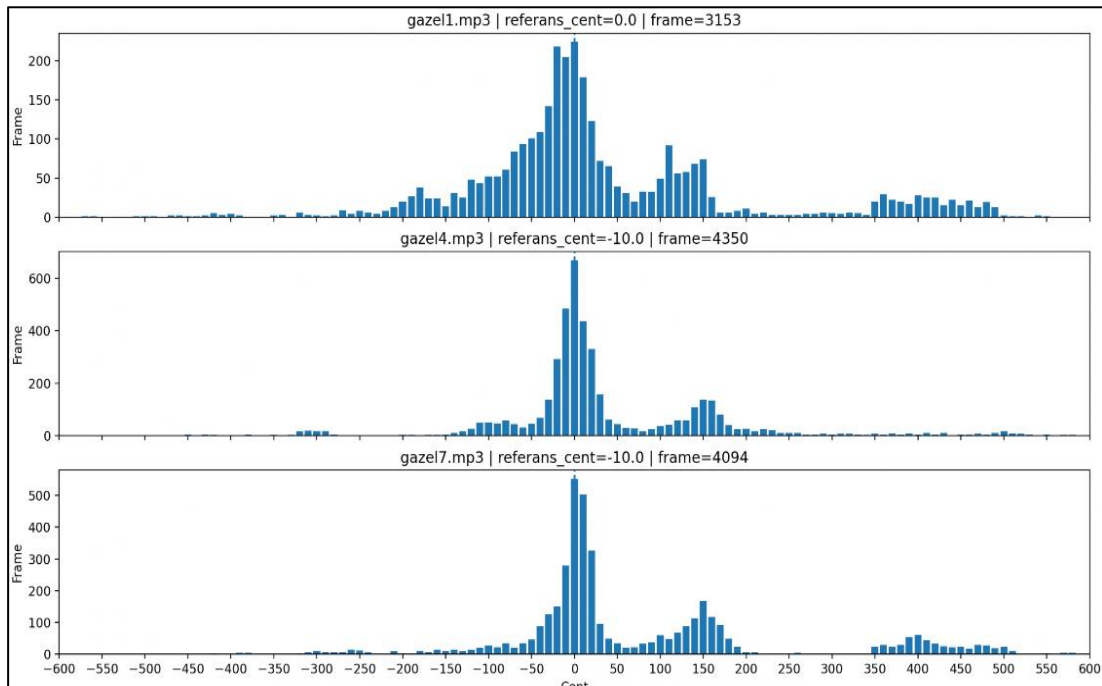
Hamiyet Yüceses'in sanat kariyeri boyunca 500 adet 78 devirli plak, 51 adet long play vs. icra ettiği söylenmektedir. Bu kayıtlardan günümüze ulaşmış olan dijital platformlar ve kişisel arşivlerden toplanan kayıtlar incelendiğinde 11 adet gazelli şarkı icrasında bulunduğu tespit edilmektedir. Bakmıyor çeşmi siyah adlı şarkı dışında kalan eserlerin tamamı dönemin popüler ve yeni bestelenmiş şarkılardan oluştuğu görülmektedir. 11 adet gazelli şarkının yanında üç adet solo gazel icra ettiği tespit edilmektedir.

3.2 Hamiyet Yüceses'in Ara Gazel İcralarındaki Makam-Perde Kullanım Pratikleri Nelerdir? Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Yüceses, gazel performanslarında en fazla saba makam kullanmaktadır. *Dün gece yollarda, Leb alev lebler alev*, eserlerin yanında *Ne yamandır dili bi çare* adlı düğah eserin ara gazel bölümünü saba makamında icra etmektedir. Bunun yanında *Bakmıyor çeşmi siyah* ve *Siyah gözler* adlı nihavend şarkıların meyan bölümlerinden sonra

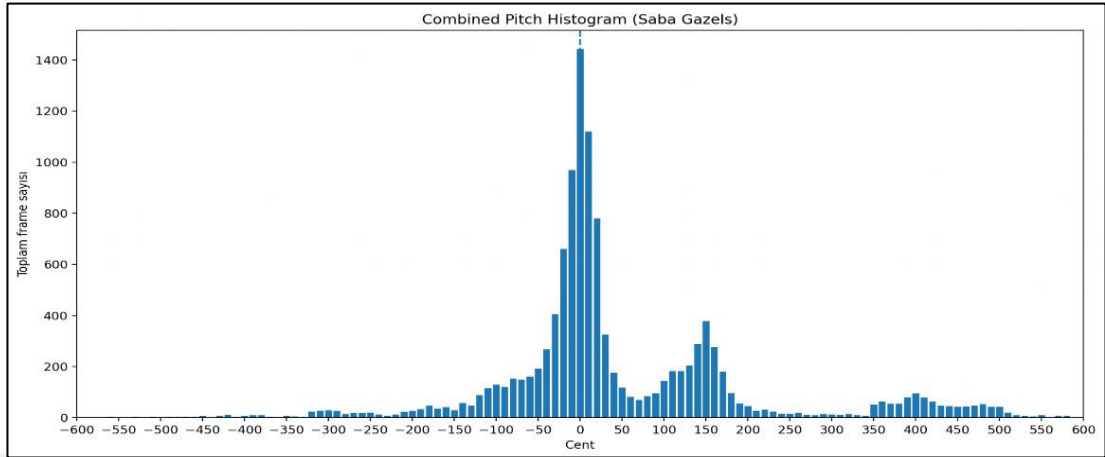
başlamakta olan ara gazel icralarında saba makamını kullandığı görülmektedir. *Gece ay gölgesi* adlı hicaz şarkının ara gazel bölümünde hüseyini perdesinde acemli hüseyini makam dizilerini kullandığı görülmektedir. Bir diğer hicaz şarkı olan *Bence bayram ufukta gün bitince* adlı eserde uşşak makam dizilerinden bir icra gerçekleştirmektedir. Ver saki tazelensin adlı mahur şarkıda aynı makam dizilerini kullandığı görülmektedir. Herkes gitti yalnız kaldım meyhanede adlı segâh şarkının ara gazel bölümünde ise ağırlıklı olarak rast makam dizisi kullanımı görülmektedir. Yüzüm şen hatıram şen adlı şarkının gazel kısmında şarkı ile aynı makama sahip kürdilihicazkar makam dizisi kullanılmakta olduğu görülmektedir. Sen bezmimizin neşesi ol adlı nihavend şarkının gazel bölümünde de aynı makamın dizi yapılarını kullandığı görülmektedir.

Gazel icralarında makam kullanımındaki benzerliklerin yanı sıra, perde kullanım oranları da dikkat çekici bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Özellikle saba makam dizileri kullanılarak icra edilen ara gazellerde, icra boyunca çargâh perdesinin referans perde olarak kabul edildiği ve bu perde üzerinde uzun kalışlar gösterdiği, buna ek olarak kurduğu cümleleri adeta eksen olarak kabul ettiği bu güçlü perdesi üzerinden gerçekleştirdiği görülmektedir. *Bakmıyor çeşmi siyah feryade*, *Ne yamandır dili bi çare* ve *Leb alev lebler alev* isimli şarkıların gazel örneklerinde rastlanmaktadır (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 : Saba ara gazellerin ortak perde histogram analizleri.

Yukarıda adı geçen isimlerin bütünleşik perde histogram analizi aşağıda verilmiştir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Bütünleşik saba ara gazellerin perde ortalaması (3 gazelin ortalaması).

Saba gazellerde görülen bu uygulama farklı makamlarda icra edilen eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. *Ver saki tazelendi* adlı mahur eserin ara gazel bölümünde makamın güçlü perdesi olan neva perdesini bu çokça kullandığı diğer baskın perde olarak segâh perdesini kullandığı görülmektedir. (şekil.). Bir diğer şarkı herkes gitti yalnız kaldım meyhanede isimli örnekte ise segâh ve rast perdelerinde baskın kullanımlar tespit edilmekte olup (şekil), bir diğer şarkı *Gece ay gölgesine adlı* hicaz eserde hüseyini perdesi üzerinde yoğunlaşan bir icra görülmektedir. (Şekil3.2) . Bu analizlere ek olarak bu perdeler histogram üzerinde 0 cent olarak kabul edilerek incelenmiş bu doğrultuda elde edilen sonuçlar nota transkripsiyonlarını destekler nitelikte sonuçlar vermiştir.

3.3 Hamiyet Yüceses’in Şarkıdan Gazele Geçişte Kullandığı Çeşni Yapısı Nedir?

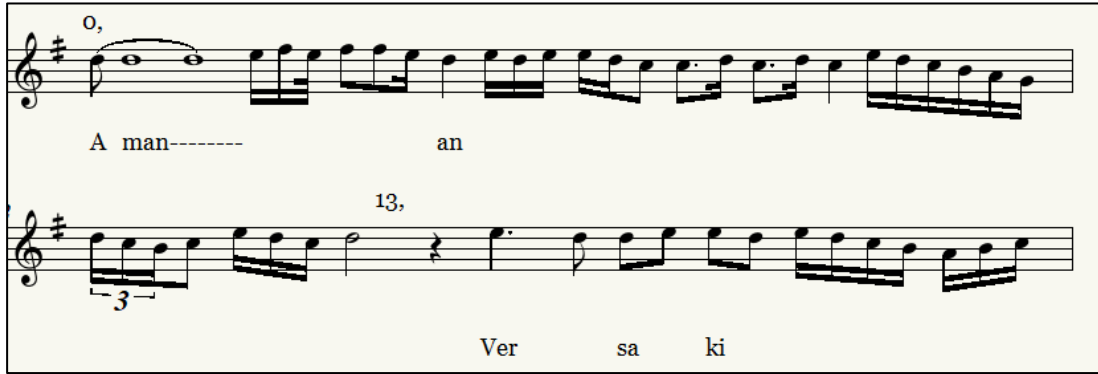
Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Çalışmanın bu alt başlık problemine yönelik olarak, MakamNetz modeli üzerinden gerçekleştirilen analizler doğrultusunda elde edilen veriler değerlendirilmiştir. İncelenen 11 eserde şarkıdan gazele geçiş kısmında genel olarak meyan veya nakarat bölümünde biten çeşni ile ara gazelin başlangıç kısmındaki çeşnilerin aynı olduğu, bunun yanında özellikle gazelin ilk cümlelerinde mevcut makamsal yapıların örtüştüğü görülmektedir. Benzer şekilde gazelden şarkıya dönüşlerde de gazel sonunun, şarkının nakarat veya devam bölümünün başlangıç çeşniyle uyumlu şekilde

sonlandırıldığı tespit edilmiştir. Bu icra pratikleri Hamiyet Yüceses’ in seslendirmiş olduğu gazel örneklerinde bağımsız bir icradan çok, şarkının makamsal sürekliliğini koruyan bir yaklaşım ile gerçekleştirildiğini göstermektedir.

3.4 İcra Edilen Gazellerdeki Giriş Cümle ve Terennüm Kullanımı Ortaklıklarına İlişkin Sonuçlar

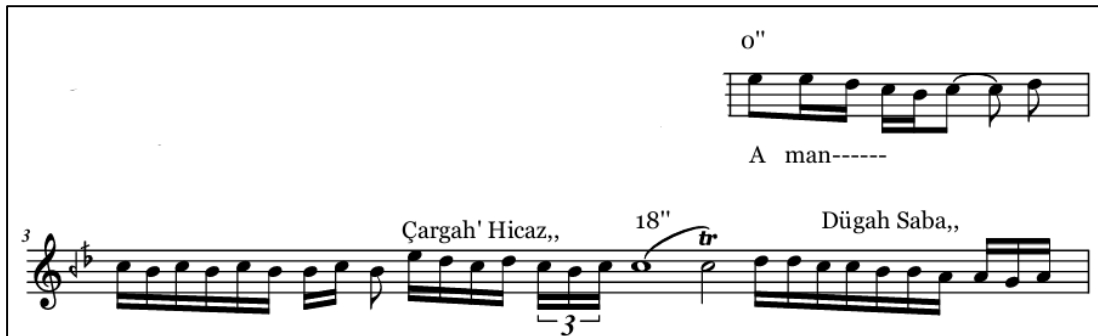
3.4.1 Mahur şarkı - mahur gazel: ver saki tazelensin



Şekil 3.3 : “Ver Saki Tazelensin” gazel açılış bölümü (Mahur gazel)

Mahur makamı, rast ve neva perdeleri üzerine çargâh çeşnisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Ayrıca Segâh perdesinde Segâh, Neva perdesinde Bûselik çeşnilerinin kullanılmasıyla makamın melodik yapısı tamamlanmaktadır. Hamiyet Yüceses, gazel icrasına makamın güçlü perdesi olan neva üzerinde, çargâh çeşnisi kullanarak başlamıştır. Devamında rast perdesinde de çargâh çeşnisini gösteren icracı, yaklaşık 13 saniye süren terennüm niteliğindeki açış bölümünün melodik hareketlerini büyük ölçüde bu eksen etrafında şekillendirmiştir (Şekil 3.3).

3.4.2 Nihavend şarkı – Saba Ara Gazel: Bakmıyor Çeşmi iyah



Şekil 3.4 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” feryade gazel açılış bölümü.

İcracı, makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesi etrafında şekillenmiş olup 18 saniye süren hareketleri bu perde ekseninde devam etmiştir.

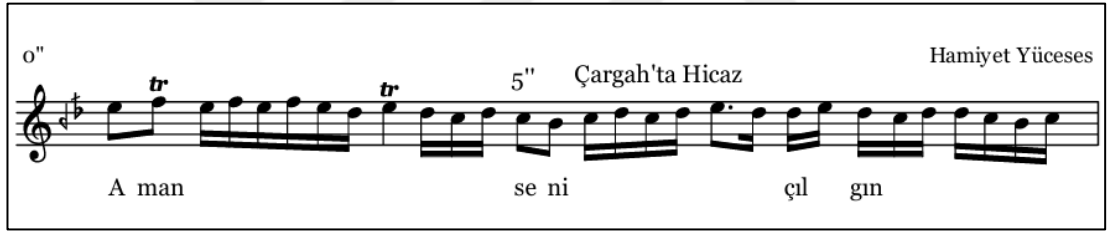
3.4.3 Nihavend Şarkı - Sen bezmimizin neşesi ol



Şekil 3.5 : “Sen Bezmimizin Neşesi” açılış bölümü

İcracı gazele tiz durak (Gerdaniye perdesi) civarından başlayarak 9 saniye boyunca süren bir melodi hareketi gerçekleştirip gerdaniye perdesinde sona eren bir icra sürdürdüğü görülmektedir (Şekil 3.5).

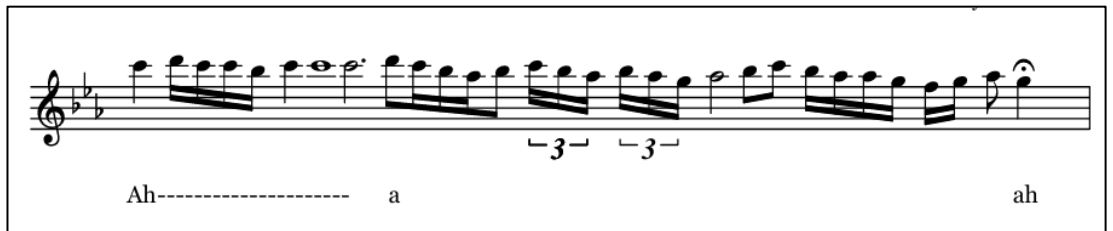
3.4.4 Düğah şarkı - Dün gece yollarda - düğah-saba gazel



Şekil 3.6 : “Dün Gece Yollarda” açılış bölümü.

Şekil 3.6’da bulunan notada, makamın güçlüsü Çargâh perdesine yönelimi gösteren Çargâh’ta Hicaz çeşnisi ile başlayarak 5 saniye süren ve bu perde üzerinde küçük bir asma kalış yaparak beyit kısmına giriş yapmıştır. Bu başlangıç, makamın karakteristik perdesini vurgulamakta ve gazelin melodik akışına hazırlık niteliği taşımaktadır.

3.4.5 Kürdilihicazkar şarkı - gazel: yüzüm şen hatıram şen



Şekil 3.7 : “Yüzüm Şen Hatıram Şen” açılış bölümü.

Gazel icrasına tiz bölgeden başlayan Yüceses, tiz çargâh perdesi üzerinde yaklaşık on saniye süren bir terennüm gerçekleştirmektedir. İcracı, beyite geçiş öncesinde Gerdaniye’de Kürdi çeşnisi ile güçlü gerdaniye perdesinde asma karar yaparak melodik akışı geçici olarak sonlandırmaktadır (Şekil 3.7).

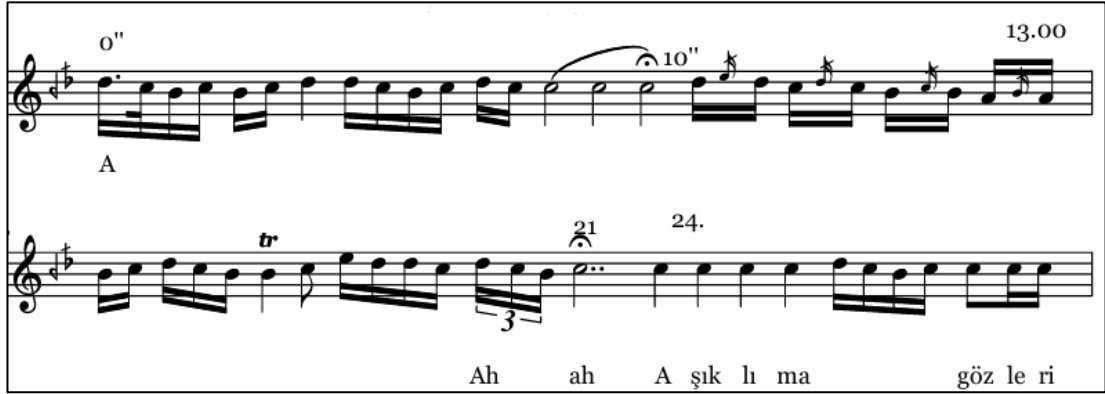
3.4.6 Hicaz şarkı - Hicaz gazel: gece ay gölgesine

o,
A man a man-- A man-- an gö nül
ey ey a man am an
a man

Şekil 3.8 : “Gece Ay Gölgesine” açılış bölümü.

Şekil 3.8’de görülen terennüm icrasına tiz durak bölgesinden başlayarak 15 saniye boyunca süren uzun bir çeşni paleti hüseyini perdesi üzerinde uşşak, muhayyer perdesi üzerinde buselik neva perdesi üzerinde rast çeşnilerini kullanması sonucu acemli rast dizisinde bir kalış gerçekleştirip tekrardan hüseyini üzerinde uşşak çeşnisi yapıp makamın güçlüsü olan hüseyini perdesinde asma kalış yaparak durduğu tespit edilmektedir.

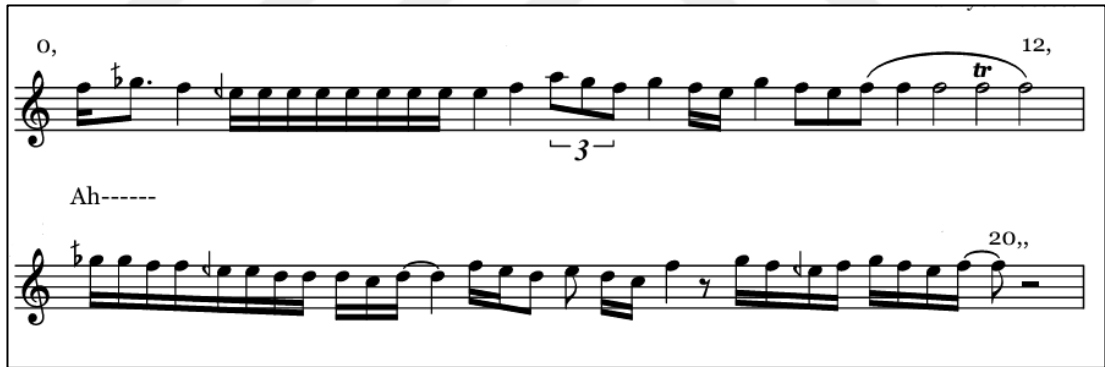
3.4.7 Düğah şarkı - ne Yamandır dili bi çare



Şekil 3.9 : “Ne Yamandır Dili Bi Çare” açılış bölümü.

Şekil 3.9’da şekilde *Ne yamandır dili bi çare* adlı düğah eserin giriş bölümünden itibaren terennüm ile başlayarak 10. Saniyede çargâh perdesinde bir kalış, ardından bir ah hecesi daha ekleyerek 21 saniyenin sonuna kadar devam eden bir terennüm icrası gerçekleştirmektedir.

3.4.8 Siyah gözler Nihavend Şarkı



Şekil 3.10 : Siyah gözler nihavend şarkı.

Kayıtlarına ulaşıp analiz edilen 11 eserin 8’inde gazel bölümü terennüm ile başlarken, 3 eserde ise icracı gazel icrasına doğrudan güfte ile başladığı tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda idol olarak kabul ettiği Hafız Burhan ve uzun yıllar dersler alıp eser meşk ettiği Sadettin Kaynak gibi isimlerin okuduğu gazeller ile benzerlik göstermesi, bu icracıların yorum anlayışının Yüceses üzerindeki etkisini göstermektedir.

3.5 Hamiyet Yüceses'in İcra Ettiği Şarkılardaki Ara Gazel Kullanım Süreleri (Yüzdelik Olarak) Nedir?

Hamiyet Yüceses'in icra ettiği şarkılar içerisinde seslendirdiği ara gazellerin kullanım süreleri yüzdelik birim olarak dağılımları incelendiğinde, ara gazel bölümlerinin şarkıların toplam süresi içerisinde önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. İncelenen 11 eser içerisinde gazel süreleri en yüksek oran ile Herkes gitti yalnız kaldım meyhanede adlı eserde görülürken, bunu yüzde 60 ile *Bakmıyor çeşmi siyah* ve %50 ile *Ne yamandır* adlı eserler takip etmektedir. Bu süreler gazelin sadece bir geçiş bölümü olarak değil, eserin yarısını hatta yarısından fazlasını kapsayan oranlara sahiptir.

Bunların yanında, incelenen diğer eserlerde gazel kullanım oranlarının %40 ile %46 arasında değiştiği ve bu eserlerde toplam icra süresinin yarısına yakın bir bölümünün gazele ayrıldığı görülmektedir. *Yüzüm şen hatıram şen* gibi film sahneleri içerisinde icra edilen eserlerde gazel bölümünün %32'lik bölümü kapsadığı tespit edilmiştir. %16 ile en düşük oranı taşıyan *Dün gece yollarda* adlı eser belirlenmiş olup, bununla birlikte söz konusu eserin sanatçının tespit edilen ilk gazel okuduğu örneklerden biri olması sebebi ile, gazelin süre bakımından daha sınırlı tutulduğu değerlendirilebilir (bkz Şekil 3.11).

	Parça İsmi	Gazel Süresi	Parça Süresi	Gazel/Parça
1	Herkes Gitti Yalnız Kaldım Meyhanede	2'27"	3'56"	62%
2	Bakmıyor Çeşm-i Siyah	2'7"	3'32"	60%
3	Ne Yamandır	1'43"	3'28"	50%
4	Bence Bayram	1'23"	2'59"	46%
5	Siyah Gözler (45lik)	1'32"	3'24"	45%
7	Gece Ay Gölgesi	1'37"	3'43"	43%
8	Lep Alev Lepler Alev	1'14"	3'5"	40%
9	Ver Saki Tazelendi Derdim	1'13"	3'22"	36%
10	Sen Bezmimin Neşesi Ol	1'8"	3'20"	34%
11	Yüzüm Şen Hatıram Şen	58"	3'01"	32%
6	Dün Gece Yollarda	33"	3'30"	16%

Şekil 3.11 : Ara gazel süreleri ile parça sürelerinin karşılaştırılmalı oranları.

Elde edilen veriler incelendiğinde, Hamiyet Yüceses'in ara gazeli yalnızca şarkılar arasında kullanılan tamamlayıcı bir unsur olarak değil, birçok icrada ifade gücünü ve sesinin özelliklerini ön plana çıkartan temel bir icra pratiği olarak konumlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Dönemin müzik ortamlarında gazele kolay erişemeyen toplum için gazelli şarkı etiketi ile piyasaya sürülen taş plaklar dinleyici üzerinde büyük ilgi gördüğü değerlendirilmektedir.

3.6 Hamiyet Yüceses'in Gazelerde Arka Planda Kullanılan Ritim Yapısı Nedir?

Gazel okuma esnasında, eşlik eden enstrümanlar tarafından icra edilen makamda usul içerisinde dem tutarak tempolu şekilde ritim gösterilmektedir. Bunun örnekleri ilk ses kayıtlarından itibaren görülmektedir. Yüceses düyek usulünde olan şarkıların arasında Vahde el taksim olarak geçen ritim yapısını kullandığı tespit edilmektedir.

Çizelge 3.1 : Düyek şarkıların ritim kalıpları.

Şarkı Adı	Kullandığı Ritim Yapısı
Leb Alev Lebler Alev	Vahde el taksim
Bence Bayram	Vahde el taksim
Siyah Gözler	Vahde el taksim
Dün gece yollarda	Vahde el taksim

İcracının gazel okumayı en çok tercih ettiği şarkı ritmi, aksak usulünde olan eserlerdir. Bunların yanında bir eser curcuna usulünden seçilmiştir (Çizelge 3.2).

Çizelge 3.2 : Aksak ve curcuna şarkıların ritim kalıpları

Eser Adı	Ritim Yapısı
Bakmıyor çeşmi siyah	Aksak
Ne yamandır dili bi çare	Aksak
Sen bezmimizin neşesi ol	Aksak
Herkes gitti yalnız kaldım meyhanede	Aksak
Gece Ay Gölgesi	Aksak
Yüzüm şen hatıram şen	Curcuna

3.7 Hamiyet Yüceses'in Ara Gazel İcralarında Tekrarlayan Melodik Yapılara İlişkin Sonuçlar



Şekil 3.12: Hamiyet Yüceses, Nubar Tekyay ve İsmail Tezelli ile gerçekleştirilen röportajdan bir görüntü (Radyo Alemi, Sayı 42, 10 Aralık 1953, s. 21)

Dönemin dergi röportajlarında (Şekil 3.12) Hamiyet Yüceses'in nota bilgisine ilişkin çeşitli değerlendirmeler yer almaktadır. Bir röportajda kendisine nota bilmediği yönündeki eleştiriler yöneltilmiş, Yüceses ise buna karşılık nota bilgisinin sınırlı olduğunu ifade ederek müzikal birikimini büyük ölçüde işitsel hafızası ve icra deneyimiyle geliştirdiğini dile getirmiştir. Bu çalışmada incelenen ara gazel icralarında da benzer melodik motiflerin, karakteristik ezgisel kalıpların ve perde/çeşni geçişlerinin farklı eserlerde tekrarlandığı gözlemlenmiştir. Özellikle gazellerin giriş, gelişme ve karar bölümlerinde yinelenen melodik yapıların varlığı, Yüceses'in doğaçlamalarını tamamen rastlantısal bir anlayışla değil, uzun yıllar içerisinde oluşturduğu ve hafızasında yer etmiş belirli melodik kalıplar üzerinden şekillendirdiğini düşündürmektedir. Dolayısıyla, dergi röportajlarında dile getirilen sınırlı nota bilgisi ile analizlerde tespit edilen tekrar eden motif ve ezgisel yapıların birlikte değerlendirilmesi, sanatçının icrasında işitsel bellek ve ezbere dayalı bir performans pratiğinin önemli bir yer tuttuğuna işaret etmektedir. Nitekim dönemin müzik dergilerinden *Radyo Alemin*'de yayımlanan röportajlarda, Hamiyet Yüceses'in nota bilgisine ilişkin yöneltilen sorulara verdiği yanıtlar, sanatçının müzikal birikimini büyük ölçüde işitsel deneyim ve icra pratiği yoluyla geliştirdiğini göstermektedir

4. SONUÇ

Bu çalışmada Hamiyet Yüceses'in şarkılar arasında seslendirdiği gazel icraları müzik analiz yöntemleri kullanılarak incelenmiş ve sanatçının gazel formunu icralarında nasıl kullandığı tartışılmıştır. Erken cumhuriyet döneminin önde gelen isimlerinden olan Yüceses, küçük yaşlarda müzik kariyerine başlamasının sonucu olarak çok sayıda müzik otoritesi ile çalışma fırsatı yakalamış ve çok çeşitli sahne ortamlarında bulunmuştur. Bu birikimin yanı sıra güçlü sesi, hançere hakimiyeti ve yorumculuk yeteneği sayesinde büyük bir hayran kitlesine ulaşmıştır. O dönemde bulunan diğer kadın icralar tarafından yaygın olarak tercih edilmeyen gazel okuma pratiğini ilk kayıtlarından itibaren kullanmaya başlamış, özellikle 1950'li yıllardan sonra bu formu icrasının ayrılmaz bir parçası haline getirmiş ve gazel geleneğinin kadın ses icracılığı içerisindeki önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Hamiyet Yüceses'in analiz edilen eserler içerisinde en fazla saba makamını kullandığı görülmekte olup bu gazellerin içerisinde güçlü çargah perdesini adeta bir eksen olarak kullanıp oluşturduğu melodileri bu perde etrafında şekillendirdiği görülmektedir. Aynı hareketleri mahur makamında icra ettiği gazel örneğinde makamın güçlü perdesi olan neva üzerinde kurması bunun yanında kürdilihicazkar eser üzerinde çargâh ve gerdaniye perdelerini baskın perde olarak kullanması ve diğer tüm gazel örneklerinde bu kurgunun uygulandığı görülmektedir. Dikte edilen notalar üzerinde açık şekilde görülen bu yapılar histogram grafiği üzerinde gözlenen baskın tepe noktası da bu verileri işaret etmektedir. Sanatçının makam ve çeşni yönünden ortak kullanımlarda bulunduğu, seslendirdiği şarkıların içinde bulunan çeşniler ile gazel icrasında kullandığı çeşni ve geçkilerinin aynı olduğu görülmektedir. Cent melogram ve spektrogram grafiklerinde gözlenen dalgalanmaların yanı sıra histogram üzerinde görülen bazı perde oranı yakınlıklarının, Yüceses'in icralarında kullandığı hançere teknikleri ve diğer icracılardan farklı olarak tercih ettiği süslemelerden kaynaklandığı düşünülmektedir. Geniş ses sahasına sahip olmasına rağmen ara gazel performanslarını 1 oktav sahası içerisinde seslendirdiği tespit edilmektedir, idol olarak benimsediği icracıların aksine tiz perdeleri kullanmak yerine yatay melodi hatları

üzerinde seyreden bir icra tarzı benimsemiştir. MakamNetz modeli ile gerçekleştirilen analizlerde ise, ara gazellerin başlangıç ve bitiş bölümlerinde mevcut makamsal yapının korunduğu ve ortak kullanımlar taşıdığı görülmektedir. Bir diğer ortak yapı olarak ele alacağımız konu gazel okuma geleneğinde önemli bir yer tutan terennüm kullanımı konusudur. Yüceses 7 adet gazel icrasının başlangıç bölümlerinde bu yapıyı kullanmaktadır. Bazı örneklerde gazel arasında da nefeslenme paylarından sonra terennüm ile başladığı görülmektedir. Bu icraları süre bakımından ele alacak olursak şarkı/gazel oranları yüzdelik birim üzerinden değerlendirildiğinde gazel okuma saniyesi genel kaydın yüzde ellilik kısmına denk geldiği saptanmıştır. Gazel okunduğu esnada tüm sazlar tempolu şekilde eserin ölçü değerine göre usullü şekilde dem tutmaktadırlar. O zamana kadar genellikle erkeklere özgü görülen bu formda plak örnekleri bırakan Yüceses, kendinden sonra yetişen solistlere de gazel okuma pratiği konusunda örnek teşkil etmiştir bu isimler; Neşe Karaböcek ve diğer popüler isimler olarak örnek gösterilebilir. Özellikle Bakmıyor çeşmi siyah adlı eserin gazel bölümünü Hamiyet Yüceses'i referans alarak seslendirdikleri söylenebilir. Bu çalışma, Hamiyet Yüceses'in gazel icracılığına ilişkin özgün özellikleri ortaya koymasının yanı sıra, ara gazel formunun sistematik bir biçimde incelenmesine yönelik bir analiz çerçevesi sunmaktadır. Araştırmada ulaşılan bir diğer sonuç ise, Hamiyet Yüceses'in ara gazel performanslarında belirlenen bazı karakteristik vokal ifade kalıplarının, karşılaştırmalı analizlerde Sezen Aksu ve Gaye Su Akyol gibi popüler müzik sanatçılarının belirli vokal icralarında da benzer biçimde Yüceses'in gazel icralarındaki müzikal kalıpların kullanıldığının görülmesidir. Bu benzerlikler, doğrudan bir etkilenme ilişkisini kanıtlamaktan ziyade, belirli doğaçlama vokal ifade kalıplarının farklı dönemlerde ve farklı müzik türlerinde süreklilik gösterebildiğine işaret etmektedir. Bu yönüyle çalışmanın, Türk müziğinde gazel icracılığı üzerine yapılacak gelecekteki araştırmalara kaynaklık etmesi ve benzer analiz çalışmalarına model oluşturması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O.** (1996). *Türk müziğinde türler ve biçimler*. Ege Üniversitesi Yayınları.
- Bardakçı, M.** (2017). *Safiye: Safiye Ayla ve Türk musikisinin Cumhuriyet dönemi serüveni*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Baysal, O.** (2025). *Ahenk ilişkiler ağı ile makam evrenini haritalandırmak* (Proje No. 122K923) [TÜBİTAK 1001 proje sonuç raporu]. TR Dizin. <https://search.trdizin.gov.tr/en/yayin/detay/1338402/ahenk-iliskiler-agi-ile-makam-evrenini-haritalandirmak>
- Baysal, O., Gül, R., Şeftali, C., Sındar, G., Yalçın, V., & Çolakoğlu Sarı, G.** (2024). *Introducing MakamNetz: A virtual guide to Turkish makam universe*. In *Proceedings of the 21st Sound and Music Computing Conference (SMC 2024)*.
- Bengi, D.** (2025). *50'li yıllarda Türkiye: Sazlı cazlı sözlük “Şimdiki zaman beledir”* (3. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bingül, A.** (2025). *Türkiye’de gazel adıyla anılan musiki eserlerine yönelik analitik bir yaklaşım* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi).
- Birer, M., & Maral, H. A.** (2023). Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24, 21-43.
- Devellioğlu, F.** (1996). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dip Sahaf** [Web uygulaması] <https://www.dipsahaf.com/category/78s/>
- Dural, S.** (2011). *Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra; Hafız Sami* yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dural, S., & Işıktaş, B.** (2016). Şiirden doğaçlamaya güftenin nağmeyle sarmalı: Osmanlı-Türk müziğinde gazel icrası. In H. Aynur & H. Koncu (Eds.), *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI: Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar* (ss. 266–287). Klasik Yayınları.
- Eyyüpoğlu, Ö.** (2016). *Geleneksel Türk musikisinde gazel icracılığı ve gazelhan örneklemeleri* (yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Feldman, W.** (1993). Ottoman sources on the development of the taksim. *Yearbook for Traditional Music*, 25, 1–28.
- Işıktaş, B.** (2024). *Erken Cumhuriyetin sesleri* İletişim Yayınları.
- Latifoğlu, A. U.** (2023). *Münir Nureddin Selçuk'un gazel icracılığı* (Yüksek lisans tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü.

MakamNetz v1 [Web uygulaması]. https://makamnetzfrontend.vercel.app/makam_network

O'Connell, J. M. (2003). Song cycle: The life and death of the Turkish gazel: A review essay. *Ethnomusicology*, 47(3), 399–414.

O'Connell, J. M. (2022). Şık bir gazel oldu: Style and taste in Turkish classical music under Atatürk. *TAS Review*, (Autumn), 3–8.

Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme sürecinde Türk müziği ve bu süreçte bir bestekâr: Sadettin Kaynak* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi).

Özkan, İ. H. (1996). *Gazel*. TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/gazel--musiki>

Özkan, İ. H. (2013). *Türk musikî nazariyatı ve usulleri*. Ötüken Neşriyat.

Pan Yayıncılık. (n.d.). *Taş plak arşivi*. <http://tasplak.pankitap.com/Home/Index>

Racy, A. J. (2007). *Arap dünyasında müzik: Tarab kültürü ve sanatı* (S. Aygün, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Radyo Alemi (1953) (10 Aralık). *Radyo Alemi* (Sayı 42).

Uysal, S. S. (2005). *Bâki kalan bu kubbede* (1. baskı). L&M Yayınları.

Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman: Fonograf, gramofon, taş plak*. Pan Yayıncılık.

EKLER

EK A: Hamiyet Yüceses Plak Kapakları



EK A



Şekil A.1 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” Odeon Plak



Şekil A.2 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” Odeon Plak dış kapağı.



Şekil A.3 : “Bakmıyor Çeşm-i Siyah” Odeon Plak içindekiler.



Şekil A.4 : “Ne Yamandır” plak kapağı.



ÖZGEÇMİŞ

Ad- Soyad: Enes ÇIBUKÇU

Öğrenim Durumu:

- **Lisans** : 2023, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi
- **Yüksek Lisans** : 2026, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji, Müzik Teorisi ve Kompozisyon

Yüksek Lisans Tezinden Türetilen Yayınlar, Sunumlar ve Patentler:

Çıbukçu, E. (2026). *Sabâ Expression in the Gazel Performances of Hamiyet Yüceses*. Paper accepted for oral presentation at the 5th International Graduate Research Symposium (IGRS 2026), Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye.

Çıbukçu, E. (2026). Türk Müziğinde Ara Gazel Formu: Hamiyet Yüceses Örneği . 16. Uluslararası Hsarlı Ahmet Sempozyumu, Kütahya.