

DOI No: <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.51225>
Authenticity process is conducted by



Makale Türü: Araştırma makalesi
Geliş Tarihi: 03-05-2021
Kabul Tarihi: 26-10-2021
On-line Yayın: 26-10-2021

ArticleType: Research article
Submitted: 03-05-2021
Accepted: 26-10-2021
Published Online: ***

Atıf Bilgisi / Reference Information

Akgün, E. & Zahal, O. (2021). Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin Form ve Makam Bakımından İncelenmesi. *Journal of History School*, 54, 3487-3505.

HACI ARİF BEY'İN BESTELEDİĞİ "ELÂ YÂ EYYÜHE'S-SÂKÎ EDİR KE'SEN NÂVİLHÂ" ESERİNİN FORM VE MAKAM BAKIMINDAN İNCELENMESİ¹

Emre AKGÜN² & Onur ZAHAL³

Öz

Bu çalışmanın amacı, şarkı formu bestekârlığının en önemli temsilcilerinden olan Hacı Arif Bey'in Rast makamındaki "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" adlı eserinin form ve makam bakımından analiz edilmesidir. Bestekârın, gerek şarkı formuna gerek Rast makamına olan nazari yaklaşımı betimlenerek şarkı formunda bestelenmesine rağmen adeta büyük soluklu bir form niteliği taşıyan bu eseri, detaylı bir biçimde incelenmiştir. Çalışmada kullanılan notaya TRT arşivinden ulaşılmıştır. Nitel araştırma yaklaşımıyla gerçekleştirilen bu çalışmada elde edilen veriler, doküman incelemesi ile form ve makam analizi yapılarak çözümlenmiştir. Araştırmada, Onur Akdoğan'ın form ve makam analizi yöntemi kullanılmıştır. Eser öncelikle makamsal açıdan incelenmiş, içerisinde kullanılan dörtlü, beşli, makam-usûl geçkisine ve ezgisel hareketliliğin yoğunlaştığı bölgeye göre (zemin, meyân) bölümlere ayrılmış, daha sonra diziyi oluşturan perdeler üzerinde yapılan kalıplara göre cümle ve cümlecikler belirlenmiştir. Bu sayede eserin hem makamsal analizi yapılmış hem belirlenen bölümler harflerle belirtilerek form şeması çıkartılmıştır. Araştırma sonucunda, bestekârın TRT repertuarında yer alan Rast

¹Bu makale, "Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinin 17-19. yüzyıl arasındaki değişiminin form ve makam açısından karşılaştırmalı olarak incelenmesi" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir. Makale yazımı yazar etki oranı: 1. yazar: %65, 2. yazar: %35.

² Öğr. Dr., Dicle Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, emreakgun35@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-7787-5548

³ Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Programı, onur.zahal@inonu.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0702-9159

makamındaki eserlerinden farklı olarak bu eserinde üç adet usûl geçkisi olduğu, Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan Nihâvend, Hicâz gibi dizi ve dörtlü-beşliler kullanıldığı görülmüştür. Bu sonuçlardan hareketle eserin gerek form gerek makam bakımından büyük zenginlikler taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hacı Arif Bey, Makam Analizi, Form Analizi, Şarkı

Review of the Piece with the Title “*Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilha*” Composed by Hacı Arif Bey in Terms of Form and Maqam

Abstract

The purpose of the present study was to analyze the piece “*Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilha*” that was composed in Rast Maqam by Hacı Arif Bey, who is one of the most important representatives of song form composition, in terms of form and maqam. Although the theoretical approach of the composer to the song form and the Rast Maqam was described and composed in the form of a song, this piece, which has almost the feature of having a great form, was reviewed in a detailed manner. The note that was used in the present study was obtained from the TRT Archives. The data obtained in this study, which was conducted with the Qualitative Study Approach, were analyzed with the Document Analysis Technique by conducting form and maqam analyses. The Form and Maqam Analysis Method of Onur Akdoğan was used in the study. Firstly, the piece was examined in terms of maqam, divided into sections according to quartet, quintet, and maqam-usul modulations, and the grounds (*zemin, meyan*) where the melodic mobility were concentrated, and then, sentences and phrases were determined according to the stays on the notes that constituted the scalas. By doing so, the maqam analysis of the work was made, and the form diagram was obtained by indicating the determined parts in letters. As a result of the study, it was found that, unlike the pieces of the composer in Rast Maqam in TRT Repertoire, there are three usul modulations in this piece, and quartets and quintets such as Nihavend and Hicaz, which are not included in Rast Maqam scalas, are used. Based on these results, it was also found in the present study that the piece has great richness in terms of form and maqam.

Keywords: Hacı Arif Bey, Maqam Analysis, Form Analysis, Song

GİRİŞ

Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinin en önemli bestecilerinden olan Hacı Ârif Bey, özellikle şarkı formunda bestelemiş olduğu eserleriyle Türk mûsikî hayatına yeni bir soluk getirmiş ve Türk mûsikî kültürüne büyük katkılar sağlamıştır. Hacı Ârif Bey'in makam ve form açısından analiz edilen eserinin daha iyi anlaşılup irdelenmesi bakımından Hacı Arif Bey'den önceki dönemde şarkı formunun nasıl bir süreç geçirdiğini ve değişimini nasıl sürdürdüğünü

Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...

belirtmekte fayda vardır. Cevher (1995,s.51), özellikle Ali Ufkî Bey'in "Hâzâ Mecmua-İ Sâz ü Söz" eserinde Hüseyinî, Segâh ve Mâhur makamlarında hece ölçüsü ile yazılan şarkı formunda eserlerin yer aldığını, bu eserlerden sadece bir tanesinin sözlerinin bulunduğunu ve yapı itibarıyla Türkî formu ile aynı özelliklere sahip olmalarının yanında konularının aşk, kahramanlık ve gurbet temalarını içerdiğini belirtmiştir.

1673-1723 yılları arasında yaşamış olan Kantemiroğlu, "Kitâbu İlmi'l Mûsikî Âlâ Vechi'l Hurûfat" adlı eseri ile döneminin en önemli kuramcıları arasında yer almaktadır. Tura (2001, s. 186), Kantemiroğlu'nun şarkı formunu, Sofyan veya Devr-i Revan usullerinde, altı ya da sekiz beyitten meydana gelen bunun yanı sıra zemin ve meyân bölümlerinden oluşan bir form olarak tanımladığını belirtmiştir. 18.yy'da şarkı formu dört dizeli (murabba) ile benzeşen bir şiir biçimi olarak kullanılmakla birlikte Enderûnlu Vasıf, Nedim gibi şairler bestelenme maksadıyla şarkılar kaleme almışlardır (Tohumcu, 2009, s.715). Bu yüzyıl içerisinde şarkı formu daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Yüzyılın en önemli şarkı formu bestecilerinin başında Tanbûrî Mustafa Çavuş gelmektedir. Özalp (2000, s.I/467) bestekârın bir eseri haricinde büyük formda eser bestelediğini tüm eserlerinin şarkı formunda olduğunu ve güçlü bir sanat anlayışıyla bestelendiğini belirtmiştir. 18.yy.dan Hacı Ârif Bey'in yaşamış olduğu döneme kadar şarkı formu hece veya aruz vezninin dört mısralımurabbâ, beş mısralınuhammes, altı mısralı, müseddes, yedi mısralımüsebbâ ve sekiz mısralı müsemmen kalıplarıyla ve küçük usuller veya yirmi altı zamanlıya kadar büyük usullerle bestelenmiştir (Tohumcu, 2009, s.715). Genelde küçük usullerle bestelenen şarkı formunun büyük usullerle ve uzun soluklu olanlarının da istisnâî de olsa bestelendiği anlaşılabilir (Öztuna, 1990, s.333) Evsat usulü dışında büyük usullerle bestelenmiş şarkıların günümüze ulaşmadığını belirtmiştir.

Hacı Arif Bey ile birlikte şarkı formu adeta bir standarda oturtulmuştur. Bu dönemde şarkılar genellikle on zamanlıya kadar olan usullerde, a-b-c-b şeklinde yani zemin-nakarât-meyân-nakarât şeklinde bestelenmeye başlanmakla birlikte eserlerin sözleri akılda kalıcıdır ve küçük solukludur. Şarkı formu ile ilgili bestekâr ve kuramcılar da çeşitli tanımlamalar yapmışlardır. Yavaşça (2002, s.134), şarkı formunu terennümü olmayan, küçük usullü, güftesi dört mısradan, sekiz mısraya kadar olabilen ve genelde aşk, ayrılık, hasret gibi konuların işlendiği form şeklinde tanımlamıştır. Şarkı formu genellikle curcuna ve aksak usulünde bestelenmiş çoğunlukla dört ya da beş mısralı güftelerden oluşan, terennümüz olmasının yanı sıra aruz vezninin Remel, Recez ya da Hezec bahirlerine ait olan vezinlerle oluşturulmuş güftelerle de yazılan, ayrıca zemin-nakarât-meyân-nakarât bölümlerinden meydana gelen formdur (Tanrıkörur,

2016, s.50). Alâeddin Yavaşca ve Cinuçen Tanrıkorur'un yapmış olduğu tanımlamalara paralel bir tanım da Mehmet Nazmi Özalp tarafından yapılmıştır. Özalp (1992, s.22) şarkı formunun genelde aksak semâî, düyek, sofyan, müsemmen gibi usûllerle bestelenen, zemin, nakarat, meyân ve nakarat bölümlerinden meydana gelen, günümüzde çoğunlukla dört mısradan oluşan ve meyân bölümünde farklı makamlara geçkilerin yapılabildiği, terennümü olmayan bir form olduğunu belirtmiştir.

Şarkı formuna ilişkin yapılan açıklamalardan formun 17. yy. ile birlikte kullanılmaya başlandığı, fakat bu döneme ilişkin elimizdeki örneklerin yeterli olmadığı, bu bağlamda Türki formuyla aynı özelliklere sahip olduğu ve kendine has ayırt edici özelliklerinin olmadığı, 18.yy'da daha fazla kullanılmaya başlandığı, aruz ve hece vezni ile yazıldığı, küçük usullerin yanı sıra büyük usullerle de bestelenebildiği anlaşılmıştır. 19.yy. içerisinde özellikle Hacı Ârif Bey'in yaşadığı dönem itibarıyla formun günümüzdeki haliyle kullanılmaya başlandığı ve belirli bir sistematığe kavuştuğu görülmüştür.

Araştırmada form incelemesinin yanı sıra makamsal analizi de yapılan eserin özelliklerinin daha kapsamlı şekilde anlaşılabilmesi açısından Hacı Arif Bey'in yaşamış olduğu döneme yani on dokuzuncu yüzyıla kadar Rast makamının kuramsal açıdan ne şekilde kullanıldığının bilinmesi faydalı olacaktır. Bunun için kuramcıların Rast makamı ile ilgili yapmış oldukları tanımlamalardan faydalanılmıştır. Tarihi 13.yy'a dayanan Rast makamı ile ilgili olarak Safüyyiddin Urnevî'nin vermiş olduğu dizi, günümüz nota sistemine göre Şekil 1'de belirtildiği gibidir (akt. Levendoğlu, 2002 s.162).



Şekil 1. SafüyyiddinUrnevî'nin Rast makamı dizisi

15. Yüzyıl'ın önemli kuramcılarından Lâdikli Mehmed Çelebi'nin Rast makamına yönelik belirttiği dizi günümüz nota sistemine göre Şekil 2'de verilmiştir (Levendoğlu, 2002 s.162).



Şekil 2. Lâdikli Mehmed Çelebi'nin Rast makamı dizisi

Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...

17. ve 18. Yüzyıl'ın en önemli kuramcılarında olan Kantemiroğlu'nun, günümüz nota sistemine göre işaret ettiği dizi ise Şekil 3'te görülmektedir (Levendoğlu, 2002 s.164).



Şekil 3. Kantemiroğlu'nun Rast makamı dizisi

18. ve 19. Yüzyıl'ın en önemli kuramcılarında olan Rauf Yektâ, Nasûhioğlu'nun belirttiğine göre Şekil 4'teki diziyi vermiştir (akt. Levendoğlu, 2002 s.167).



Şekil 4. Rauf Yektâ Bey'e göre Rast makamı dizisi

Hüseyin Saadeddin Arel'in Rast makamına ilişkin vermiş olduğu dizi Şekil 5'te belirtildiği gibidir (Özkan, 1984 s.115).



Şekil.5. Hüseyin Saadeddin Arel'e göre Rast makamı dizisi

Çalışmaya konu olan, Güftesi Hâfız Şîrâzî, bestesi Hacı Ârif Bey'e ait "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilha" adlı eser on zamanlıdan daha büyük usûlde bestelenmesi, içerisinde farklı usûl ve makam geçki ve çeşnileri barındırması ayrıca şarkı formunda olmasına rağmen yapı olarak büyük soluklu eserlerle benzeşmesi itibarıyla bestekârın TRT repertuarında yer alan Rast makamındaki eserleri arasında dikkat çekmektedir. Buradan hareketle, araştırmada ilgili eserin form ve makam bakımından incelenmesi amaçlanmıştır. İncelenen eser, bestekârın TRT repertuarında yer alan, Rast makamındaki eserleriyle ses sahası ve bu ses sahası içerisinde aktif olarak kullanılan Yegâh-Nevâ perdeleri arasındaki bölge itibarıyla farklılık arz etmektedir. Bu bakımdan,

araştırmanın; Hacı Arif Bey'in gerek Rast makamı nazariyatına gerek şarkı formuna olan yaklaşımının anlaşılması açısından önemli taşıdığı düşünülmektedir. Araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen alt problemleri aşağıda belirtilmiştir.

- Eserin formu kaç bölümden meydana gelmektedir?
- Eserin form özellikleri günümüzde bestelenen şarkı formu özelliklerini yansıtmakta mıdır?
- Eser içerisinde Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan çeşniler kullanılmış mıdır? Kullanıldıysa bu çeşniler hangileridir?
- Eser içerisinde ezgisel hareket hangi perdeler arasında yoğunlaşmıştır?

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel bir yaklaşımla değerlendirilmiş ve veriler döküman analizi ile çözümlenmiştir. Büyüköztürk vd. (2017, s.258-259) döküman analizi tekniğinin değişik kaynaklardan toplanan verilerin öncelikle incelenip kodlandığını daha sonra yapılan kodlamaların sentezlenmesiyle bulgulara ulaşıldığını bu esnada sınırlı olarak istatistiksel tekniklerden yararlandığını fakat ağırlıklı olarak betimlemelerden faydalandığını belirterek nitel araştırmalar içerisinde toplanan verilerin çoğunlukla içerik analizi yöntemiyle düzenlendiğini, bu tekniğin genellikle sosyal bilimler alanında yazılmış metinler için ve belirli kurallar çerçevesinde kullanıldığını ifade etmiştir.

Araştırmada form ve makam açısından analiz edilen ilgili eserin analizinde Onur Akdoğu'nun form ve makam analizi yöntemi kullanılmıştır. Akdoğu (1996, s.126-127) bir eseri analiz ederken eserin "çalgısal mı yoksa sözel mi" olduğunun belirlenmesi gerektiğini, daha sonra eserin ezgisel kurgusuna göre bölüm, cümle ve cümleciklerin belirlenmesi ile formun ortaya çıktığını ifade etmiş, makamsal analizin ise eserde kullanılan makam dizileri, dörtlü, beşli, çeşni ve geçkilerin belirlenmesiyle makamın klâsik seyir karakteristiğine uygun olup olmadığının saptanması ile gerçekleşebileceğini belirtmiştir. Çalışmada yapılan makam ve form analizinde, bölümler büyük harflerle, cümleler küçük harflerle, cümlecikler ise numaralandırılmış küçük harflerle belirtilmiştir. Bölümlerin belirlenmesinde usûl, makam geçkileri cümle ve cümleciklerin belirlenmesinde ise makamın karar, güçlü ve asma karar perdelerinde yapılan kalıplar referans alınmıştır.

A bölümünün dört ölçüden oluşan c ve d cümleleri makamsal açıdan incelendiğinde, c cümlesine Hüseyinî perdesinden giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı görülmüştür. Yine aynı bölüm içerisinde yer alan d cümlesine Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ardından Rast perdesinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu cümlelerin devamında ise Rast dörtlüsü ile tam kalış yapıldığı görülmüştür. d cümlesi içerisinde duyurulan Nikriz duyumuna beşli veya çeşni denmemesinin sebebi hem Rast perdesi üzerinde bir kalış yapılmamasından, hem de nazari açıdan Dik Kürdî perdesi kullanılmadığı için bir Nikriz beşlisi oluşmamasından kaynaklanmaktadır.



Şekil 9. A bölümünün e cümlesi

A bölümünün dört ölçüden oluşan e cümlesi makamsal açıdan incelendiğinde, cümleye makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç sesi ile tam kalış yapıldığı görülmüştür.



Şekil 10. A bölümünün f ve d cümleleri

Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...

A bölümünün iki ölçüden oluşan ve üç kez tekrar edilerek vurgulanan f cümlesi makamsal açıdan incelendiğinde, cümleye e cümlesinde olduğu gibi Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı belirlenmiştir. Ardından gelen d cümlesine ise Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ardından Rast perdesinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu ve cümle sonunda bulunan Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile tam kalış yapıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 11. A bölümünün g cümlesi

A bölümünün g cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihâvend) beşlisi ile kalış yapıldığı görülmüştür. Rast perdesi üzerinde kullanılan bu beşli Rast makâmı dizisi içerisinde yer almayan bir beşlidir.



Şekil 12. A bölümünün h, c ve d cümleleri

A bölümünün h, c ve d cümleleri makamsal açıdan ele alındığında, h cümlesinde Yegâh-Nevâ perdeleri arasında dolaşılıp cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı, c cümlesinin tekrarı olan ve c¹ olarak isimlendirilen cümlede Dügâh-Hüseynî perdeleri arasında dolaşılıp cümle sonunda bulunan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı, d cümlesinin d₁ cümlecığının tekrarı olan ve d₁¹ olarak isimlendirilen cümlecikte Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi seslerinde dolaşılarak cümle sonunda bulunan Dügâh perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış

yapıldığı tespit edilmiştir. Dügâh perdesi üzerinde Hicâz beşlisi Rast makamı içerisinde yer almayan bir beşlidir.

Me ra — der — men zi — li — ca — — — — — nan — — — — —

ce rem — tü — — — — — i — — — — — ş i ç ün — — — — — her — — — — — dem — — — — —

Şekil 13. A bölümünün i cümlesi

A bölümünün i_1 , i_2 , i_3 ve i_4 cümleciklerinden meydana gelen i cümlesi makamsal açıdan ele alındığında, ilk ölçünün sonunda bulunan Nevâ perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Gerdâniye aralığında bulunan seslerde dolaşarak cümle sonunda bulunan Çargâh perdesi üzerinde Çargâh beşlisi ile asma kalış yapıldığı belirlenmiştir.

fe res — fer — — — — — ya — — — — — de me — — — — — da — — — — — red — — — — —

Şekil 14. A bölümünün j cümlesi

A bölümünün j_1 ve j_2 cümleciklerinden meydana gelen j cümlesi makamsal açıdan ele alındığında ilk ölçünün sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde bir Rast duyumu oluşturulduğu, ardından Segâh perdesinin pestleştirilmesiyle cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisinin ilk dört derecesi ile kalış yapıldığı saptanmıştır. Nikriz beşlisinin ilk dört derecesi ile yapılan kalış Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan bir kalıştır.

ki bir ben — — — — — dü — — — — — di mah — — — — — mel — — — — — ha — — — — —

Şekil 15. A bölümünün d cümlesi

A bölümünün d_1^2 ve d_2^2 cümleciklerinden meydana gelen d cümlesi makamsal açıdan ele alındığında makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh

Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...

perdesi ile cümleye giriş yapıldığı, ardından Rast perdesinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu ve cümlelerin sonunda bulunan Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile tam kalış yapıldığı görülmüştür.

B

k

ge bi ta rı ku yu mev

cu ger da yı

çü tin ha li

gü ca da men di ha

li ma se bük ya ra

ni se hil ha

Şekil 16. B bölümünün k cümlesi

14/8'lik usulden 6/4'lük usule geçki yapılması ile ayrı bir bölüm olarak ele alınan B bölümünün k₁, k₂, k₃, k₄, k₅ ve k₆ cümleciklerinden meydana gelen k cümlesi makamsal açıdan ele alındığında makamın karar sesi olan Rast perdesi ile cümleye giriş yapıldığı Rast Hüseyinî perdeleri arasında dolaşarak k₁ cümlecığının sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile tam kalış, k₄ cümlecığının ilk ölçüsünün sonunda yer alan Segâh perdesinde Ferahnâk beşlisinin ilk üç derecesi ile asma kalış, yine k₄ ve k₅ cümleciklerinin sonunda yer alan Dügâh perdeleri üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış ve k₆ cümlecığının sonunda yer alan Çargâh perdesi üzerinde çeşnisiz olarak kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

C

He me kâ ş rım zi hud

Şekil 17. C bölümünün l cümlesi

6/4'lük usulden, 6/8'lik usule geçki yapılması ile ayrı bir bölüm olarak ele alınan C bölümünün l₁ ve l₂ cümleciklerinden meydana gelen l cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümleye Çargâh perdesi ile giriş yapıldığı ve cümle sonunda bulunan Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ile yarım kalış yapıldığı görülmüştür.

m

gî mî

Şekil 18. C bölümünün m cümlesi

C bölümünün m₁ ve m₂ cümleciklerinden meydana gelen m cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümleye güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapıldığı m₁ cümlecığının sonunda bulunan Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisinin ilk dört derecesi ve m₂ cümlecığının sonunda bulunan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

D

be yed ta mi
he şit a har

Şekil 19. D bölümünün n cümlesi

D bölümünün n₁, n₂ ve n₃ cümleciklerinden meydana gelen n cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümleye Dügâh perdesi ile giriş yapıldığı n₁ cümlecığının sonunda yer alan güçlü Nevâ perdesinde çeşnısiz olarak kalış

Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...

yapıldığı ve cümlelerin sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapıldığı belirlenmiştir. Dügâh perdesi üzerinde kullanılmış olan Hicâz beşlisi Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan bir beşlidir.

ni hân ki man dan

ra zî

Şekil 20. D bölümünün o cümlesi

D bölümünün o_1 , o_2 ve o_3 cümleciklerinden meydana gelen o cümlesi makamsal açıdan ele alındığında, cümleye Nim Hicâz perdesi ile giriş yapıldığı, o_4 cümlecığının ilk ölçüsünde yer alan Dügâh perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapıldığı ardından Dügâh perdesinin bir tam perde altında yer alan Rast perdesi üzerinde Nikriz duyumunun olduğu görülmüştür. O cümlesi içerisinde duyurulan Nikriz duyumuna beşli veya çeşni denmemesinin sebebi nazarî açıdan Rast perdesi üzerinde Dik Kürdî perdesi kullanılmadığı için bir Nikriz beşlisi oluşmamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Hicâz ve Nikriz beşlileri Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan beşlilerdir.

ge zî sa zen

di mah fil ha

Şekil 21. D bölümünün ö cümlesi

D bölümünün $ö_1$, $ö_2$, $ö_3$ ve $ö_4$ cümleciklerinden meydana gelen ö cümlesi makamsal açıdan ele alındığında, cümleye güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapıldığı,

ö4 cümlecığının ilk sesi olan Dügâh perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapıldığı, ardından yine aynı cümlecığın sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapıldığı görülmüştür.



Şekil 22. A bölümünün p cümlesi

4/8'lik Devr-i Revân usûlüne yapılan geçki ile A bölümünün p₁ ve p₂ cümleciklerinden meydana gelen p cümlesi makamsal açıdan ele alındığında p₂ cümlecığının sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile tam kalış yapıldığı görülmüş olup p cümlesi ile birlikte eserin makamı olan Rast makamına geçildiği belirlenmiştir.



Şekil 23. A bölümünün r cümlesi

A bölümünün h₁¹ ve r₁ cümleciklerinden meydana gelen r cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümleye makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesi ile giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapıldığı görülmüştür.



Şekil 24. A bölümünün c ve d cümleleri

A bölümünün c₁ ve c₂ cümleciklerinden meydana gelen c cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümleye Hüseyinî perdesinden giriş yapıldığı ve

Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...

cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı görülmüştür.

Yine aynı bölüm içerisinde yer alan d_1 ve d_2 cümleciklerinden meydana gelen d cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümleye Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ardından Rast perdesinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu cümlelerin devamında ise Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile tam kalış yapıldığı görülmüştür. d cümlesi içerisinde duyurulan Nikriz duyumuna beşli veya çeşni denmemesinin sebebi hem Rast perdesi üzerinde bir kalış yapılmamasından, hem de nazârî açıdan Dik Kürdî perdesi kullanılmadığı için bir Nikriz beşlisi oluşmamasından kaynaklanmaktadır.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Güftesi Hâfız Şirâzî'ye, bestesi Hacı Ârif Bey'e ait olan şarkı formundaki "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" adlı eser, makam ve form bakımından incelenerek aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Yegâh perdesinin sıkça duyurulması ve bu perde üzerinde Rast dörtlüsü ile makamın pest genişleme bölgesinin gösterilmesi, ardından Rast perdesi üzerinde yapılan Rastlı kalışlar, makamın güçlüsü Nevâ perdesi üzerinde gösterilen Rastlı ve Bûselik'li (Acemli Rast) dizisinin duyurulması ve bu dizinin beraberinde Çargâh perdesi üzerinde Çargâh'lı, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalışların yapılması Rast makamının geleneksel karakterini sergilemektedir Özkan (1984, s.115-116), Rast makamı dizisini Acem'li Rast ve Rast dizi olarak vermiş ayrıca bu dizi içerisinde Segâh perdesi üzerinde tam ve eksik Ferahnâk, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak, Yegâh perdesi üzerinde Rast ve yine Segâh perdesi üzerinde Segâh'lı asma kalışların yapıldığını belirtmiştir.

Rast perdesi üzerinde sıkça duyurulan Nikriz beşlisi, yine aynı perde üzerinde Bûselik (Nihavend) beşlisinin kullanılması, Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü ve Rast dörtlüsünün duyurulması makamın Rast diziden uzaklaştığını akla getirmekle birlikte makamsal açıdan esere zenginlik katmıştır. Kutluğ (2000, s.163), Nikriz, Nihâvend, Suznâk ve Pençgâh gibi geçkilerin Rast makamına yakıştığını ve bu geçkilerin güçlü Nevâ perdesi duyurularak yapıldığını ifade etmiştir.

Cümle ve cümleciklerde makamın pest genişleme bölgesinde bulunan Yegâh perdesinin sıkça duyurulması, ardından Rast perdesi üzerindeki Rast'lı kalışlar, bununla birlikte makamın ses sahasının Yegâh-Acem perdeleri arasında olması ve ezgisel dolaşımın Rast-Nevâ perdeleri arasında gerçekleşmesi eserin

geleneksel Rast seyrine uygun olarak bestelendiğini kanıtlamaktadır. Tokaç (2018, s. 85) on yedinci yüzyıl bestekârı olan İtrî'nin özellikle dini formlarda bestelemiş olduğu eserlerinde Nevâ perdesi odaklı olmak üzere Rast-Nevâ aralığını sıkça kullandığını ifade etmiştir. Eser içerisinde kullanılan Yürük Semâî, Sengin Semâî ve Devr-i Revân usullerine yapılan geçkiler eserin akıcılığını sürekli kılmış ve eseri monotonluktan kurtarmıştır.

Dört bölümden oluşan ve A+B+C+D+A şeklinde bestelenen eserin form yapısı günümüzde icrâ edilen şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Akgün (2021, s.268-269), Hacı Ârif Bey'in on dokuzuncu yüzyılda bestelediği şarkı formundaki eserlerin çoğunlukla iki bölümden oluştuğunu fakat üç dört ve altı bölümden oluşan şarkıların da bestelendiğini ve günümüzde bestelenen şarkı formu özelliklerine uygun olarak zemin-nakarât-meyan-nakarât düzenine göre bestelendiğini belirtmiştir. Analiz edilen eserin A bölümü içerisinde yer alan c ve d cümleleri eserin nakarâtını oluşturmaktadır. Nakarâtın f, h, j ve r cümlelerinden sonra seslendirilmesi büyük formda bestelenen eserlerdeki terennüm bölmesi ve teslim hânelerini akla getirmektedir. Sözlerinin aruzunmütekârib vezniyle yazılması eseri günümüzde icrâ edilen şarkı formundan farklı kılmaktadır. Tanrıkorur (2016), on sekizinci yüzyıldan sonra şarkı formunun aruz vezninin hezec, recez ve remel bahirleriyle de yazıldığını belirtmiştir.

Güftesi Hâfız-ı Şîrâzî'ye ait olan eserin aruz vezniyle, İrân ve Türk edebiyatında kullanılan "Sâkînâme" formunda yazılması eseri dil açısından da farklı kılmıştır. Canım (2009), Sâkînâmenin İrân ve Türk edebiyatı formlarından olduğunu, şarap, yemek ve içki ortamlarının yanı sıra tasavvufî konularında işlendiğini belirtmiştir. Araştırma sonucunda, Hacı Ârif Bey'in pek çok besteci ve kuramcı tarafından romantik dönem bestecisi olarak kabul edilse de bu eserin klâsik dönemden derin izler taşıdığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Akdoğu, O.(1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akgün, A. (2021). *Türk Makam Müziği Sözlü Eser Besteciliğinin 17-19. Yüzyıl Arasındaki Değişiminin Form ve Makam Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*. Yayımlanmamış doktora tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2018). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (25. Baskı). Pegem Yayınları.

- Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...
- Canım, R. (2017). *Tezkiretü'ş-Şu'Arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (Tenkitli Metin)* (1. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve HâzâMecmû'â-i Sâz ü Söz Transkripsiyon, İnceleme*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çırak, C. (2015). *Hacı Ârif Bey'in Kürdili Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demeli, Ş. (2012). *Hacı Ârif Bey'in Bestelemiş Olduğu Şarkı Formunda ve Hüzzâm Makamındaki Eserlerin Müzikal Analizi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karataş, Ö. & Okçu, S. (2018). Sözleri Şeyh Gâlib'e, besteleri Hacı Ârif Bey ve Sadeddin Kaynak'a ait olan şarkı formunda iki eserin karşılaştırmalı müzikal analizi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (65), 241-265.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Okçu, S. (2020). Klasik Türk Müsîkîsinin alaturkalaşmasında rol oynayan belli unsurlarla beraber bestecilik anlayışı farklılaşan bestekârlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(69), 639-647.
- Özalp, M. N. (1992) *Türk Müsîkîsi Beste Formları*. TRT Basın ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi I Araştırma-İnceleme Dizisi*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özhan, T. (2019). *Hacı Ârif Bey, Bimen Şen, Tanbûri Cemil Bey ve Yorgo Bacanos'un Kürdilihicazkâr Makamındaki Sözlü Eserlerinin Usûl ve Geçki Bakımından Karşılaştırmalı Analizi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkan, İ. H. (1984). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi* (4. Baskı). Dergâh.

- Tohumcu, A. (2009). Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma/Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu. Zeki D., Mustafa A., Ali U., Zeynep Bağlan Ö., Reşide G. ve Banu Karababa T. (Ed.). 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Müzik Kültürü ve Eğitimi II. Cilt* içinde (ss. 711-718). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Tokaç, M. S. (2018). *Buhûrizâde Mustafa Efendi (İtrî)'nin Eserlerinin Dönemsel Olarak Müzikal Kompozisyon ve Usûl Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi*. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tura, Yalçın. (2001). *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l Hurufat*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ünsal, N. (1992). *Hacı Ârif Bey'in Şarkı Formu Açısından Müsikimizdeki Yeri*. Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavaşça, A. (2002). *Türk Müsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: Hacı Arif Bey, who was one of the most important composers of Turkish Maqam Music oral composition, made a breakthrough in Turkish music life, and made great contributions to Turkish music culture especially with his pieces composed in the song form. The purpose of the present study was to analyze the work of Hacı Arif Bey in Rast Maqam “*Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilha*” in terms of maqam and form, and to determine the theoretical approach of the composer towards the song form and the Rast Maqam. In this piece, there are quartet and quintet alterations such as Nikriz, Nihâvend, and Hicâz as well as three rhythmic modulations. Also, although this piece composed in song form, it is almost a long-term form with its sentence repetitions and usul modulations. In this respect, the study was conducted with the belief that it is important to examine this piece in terms of form and maqam. Studies conducted on the composition style of Hacı Arif Bey and his composing approach to the works he composed in song form were also included in the present study to understand the subject in a better and detailed way (Okçu, 2020; Ünsal, 1992; Çırak, 2015; Özhan, 2019; Demeli, 2012; Karataş and Okçu, 2018). The data used in the study were collected from books, encyclopedias, theses, archives, and articles with screening method. The note used in the study was obtained from the TRT Archives.

Hacı Arif Bey'in Bestelediği "Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilhâ" Eserinin...

Method: This piece in song form in Rast Maqam, whose composition belongs to Hacı Arif Bey, was analyzed by using Qualitative Study Approaches, Document Analysis, and Form-Maqam Analysis Technique in the present study. Büyüköztürk (2017, p.258-259) reported that Document Analysis Method was coded after data collected from different sources are examined, then the coding was synthesized, and in this way, findings were reached, and statistical techniques were rarely used for these purposes, but descriptions were used mostly. He also reported that the data collected in qualitative studies were mostly organized with the Content Analysis Method, which is used frequently for texts written in the field of social sciences with certain rules. The method of Onur Akdoğu was used in the form and maqam analysis of the work "*Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilha*". Akdoğu (1996, p.126-127) reported that it was first necessary to determine whether the piece is "instrumental or verbal" when a piece is examined; then the form is determined by identifying section sentences in line with the melodic structure and progression of the piece; and maqam analysis is made by determining the maqam scalas, quartets and quintets, alterations, modulations and the mode of progression. The note sections used and the capital letters on these note sections refer to sections, lowercase letters refer to sentences, and numbered lowercase letters refer to clauses in the analysis of the data. In identifying the sentences and clauses, the reference points were complete stays on the decision sound in the melodic flow, half stays made on strong sound, and suspension stays made on the sounds other than the pause-strong sound. The usul and maqam modulations made in this piece were taken as the basis in the determination of these sections.

Result and Discussion: As a result of the present study, unlike the pieces of Hacı Arif Bey in Rast Maqam in TRT Repertoire, it was found that there were three modulations to the methods of *Devr-i Revân*, *Yürük Semâî* and *Sengin Semâî* in his piece called "*Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvilha*". It was also found that Buselik (Nihâvend) and Nikriz on Rast note, Rast Alteration on Dügâh note, and again, Hicaz Scala and quartets and quintets on the same note, which are not included in Rast Maqam Scala, were used in this piece. In this respect, it was found that this piece has great richness in terms of form and maqam. It was also found that the sound field used in this piece is between Rast-Acem notes, the melodic mobility is concentrated between Rast-Nevâ notes, and alterations and transitions, which are not included in Rast Maqam Scalas, are used. However, despite these findings, it was concluded that this piece has deep traces of classical sense.