



**T.C**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANA BİLİM DALI**  
**MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI**

**TÜRK MAKAM MÜZİĞİ SÖZLÜ ESER BESTECİLİĞİNİN 17-19. YÜZYIL**  
**ARASINDAKİ DEĞİŞİMİNİN FORM VE MAKAM AÇISINDAN**  
**KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ**

**Emre AKGÜN**

**Danışman: Doç. Dr. Onur ZAHAL**

**Malatya 2021**

## KABUL ve ONAY SAYFASI



## ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Onur Zahal'ın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım **Türk Makam Müziği Sözlü Eser Besteciliğinin 17-19. Yüzyıl Arasındaki Değişiminin Form ve Makam Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Emre Akgün

## ÖNSÖZ

Doktora öğrenimimin her aşamasında yanımda olan, karşılaştığım zorluklarda bana içtenlikle ve sabırla yardımcı olan danışman hocam *Doç. Dr. Onur Zahal'a*

Çalıştığımız süre boyunca daima desteğini hissettiğim, çalışmamın her aşamasında emeği olan dostum *Mustafa Dağdeviren'e*

Bu süreçte her konuda yardım ve desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım *Prof. Dr. Öcal Özbilgin, Prof. Erol Başara, Doç. Dr. İsmail Hakkı Gerçek, Doç. Dr. Vasfi Hatipoğlu ve Münip Utandı'ya,*

Lisnas öğrenimimden itibaren her zaman yanımda olan ve desteklerini daima hissettiğim *Doç. Dr. İlhan Ersoy, Öğr. Gör. Halil İbrahim Yüksel ve Öğr. Gör. Ufuk Demirbaş'a*

Lisans eğitimimden itibaren varlığını daima hissettiğim ve doktora eğitimim süresince maddi, manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili dostum *Öğr. Gör. Orçun Akgün'e*

Hayatım boyunca her zaman yanımda olan ve desteğini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

XVII-XIX. Yüzyıl arasında yaşamış dönemin en önemli bestekârlarından olan Hatib Zâkirî Hasan Efendi'den Muallim İsmail Hakkı Bey'e kadar geçen yaklaşık üç yüz elli yıllık süre içerisinde Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinde makam ve form açısından yaşanan değişimler çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, XVII-XIX. Yüzyıl arasında geçen süreyi Türk makam müziği dönemlerine ilişkin yapılmış olan yirmi beş sınıflandırma ışığında ele alarak yaşadıkları dönem itibarı ile sözlü eser besteciliğinin mihenk taşı konumundaki Hatib Zâkirî Hasan Efendi, Hafız Post, İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey'in eserlerini form ve makam açısından inceleyip analiz etmek, yapılan analizleri birbiriyle karşılaştırarak Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinde XVII-XIX. Yüzyıllar arasında form ve makam açısından yaşanan değişimi açıklamaktır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel araştırma metodu kullanılmıştır. Araştırmada incelenerek form ve makam açısından analiz edilen eserler, Hatib Zâkirî Hasan Efendi, Hafız Post, Buhûrizâde Mustafa İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey'in TRT repertuarında yer alan Rast makamındaki eserleri ile sınırlandırılmıştır.

İncelenen eserler üzerinde yapılan form ve makam analizleri sonucunda XVII. Yüzyılda dini formların din dışı formlara kıyasla daha fazla bestelendiği, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda bestelenen eserlerdeki çeşni sayısının on yedinci yüzyıla göre artış gösterdiği, on yedinci yüzyılda Rast-Nevâ perdeleri arasında seyreden ezgisel dolaşımın on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasında yoğunlaştığı tespit edilmiştir.

“Anahtar Kelime” Makam, Form, Şarkı, Sözlü eser besteciliği, makam analizi

## ABSTRACT

The subject of the study is the changes in Turkish maqam music oral composition in terms of maqam and form in the last three hundred and fifty years, from Hatib Zâkirî Hasan Efendi, one of the most important composers of the period who lived between 17th and 19th centuries, to Muallim İsmail Hakkı Bey.

The aim of this study is to examine the period between the 17th and 19th centuries in the light of the twenty-five classifications made regarding the periods of Turkish maqam music and analyzing the Works of Hatib Zâkirî Hasan Efendi, Hafız Post, Buhûrîzâde Mustafa İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey and Muallim İsmail Hakkı Bey in terms of form and maqam comparing the analyzes with each other, explaining the change in Turkish maqam music oral composition between the 17th and 19th centuries in terms of form and maqam. One of the qualitative research methods, the historical research method was used in the study. The works examined in the research and analyzed in terms of form and maqam are limited to the works of Hatib Zâkirî Hasan Efendi, Hafız Post, Buhûrîzâde Mustafa İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey and Muallim İsmail Hakkı Bey in the TRT repertoire.

As a result of the form and maqam analysis of the examined works, it was observed that religious forms were composed more than non-religious forms in the 17th century, the number of alteration in the works composed in the eighteenth and nineteenth centuries increased compared to the seventeenth century, and the melodic circulation that took place between the Rast-Nevâ frets in the seventeenth century was determined that it concentrated between the notes of Nevâ-Gerdâniye in the eighteenth and nineteenth centuries.

"Keyword" Maqam, Form, Song, Oral work composition, maqam analysis

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ .....	xvii
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Problem Durumu .....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Problem Cümlesi.....	1
1.4. Alt Problemler.....	2
1.7. Sınırlılıklar .....	2
1.8. Tanımlar .....	3
<b>2. KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR .....</b>	<b>4</b>
<b>2.1. Kuramsal Bilgiler .....</b>	<b>4</b>
2.1.1. Müzik Kültürü.....	4
2.1.2. Müzik Kültürünü Oluşturan Öğeler .....	5
2.1.3. Kuramcı, Besteci ve İcracıların Türk Müzik Kültürü ve Dönemlerine İlişkin Görüşleri .....	6
<b>2.2. İlgili Araştırmalar.....</b>	<b>23</b>
<b>3. YÖNTEM .....</b>	<b>26</b>
3.1. Araştırma Modeli .....	26
3.2. Veri Toplama Teknikleri .....	26
3.3. Verilerin Analizi .....	26
<b>4. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMU VE GELİŞİMİ.....</b>	<b>28</b>

<b>4.1. 13. Yüzyıl Öncesinde Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>28</b>
4.1.1. Altay Müzik Kültürü ve Şaman Müziği.....	28
4.1.2. Hunlar Döneminde Müzik Kültürü .....	29
4.1.3. Göktürkler Döneminde Müzik Kültürü.....	31
4.1.4. Uygurlar Döneminde Müzik Kültürü.....	32
4.1.7. Selçuklular Döneminde Müzik Kültürü.....	34
<b>4.2. 13. Yüzyıl Öncesinde Yaşamış Kuramcılar .....</b>	<b>36</b>
4.2.1. El Kındî.....	36
4.2.2. Farâbî .....	36
4.2.3. İbn-î Sînâ.....	37
<b>4.3. 13. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>38</b>
4.3.1. Safüyiddin Urmevî.....	38
4.3.2. Sultan Veled.....	40
4.3.3. Kutbeddin Şirâzî .....	41
<b>4.4. 14. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>41</b>
4.4.1. Abdülkâdir Merâgî.....	42
<b>4.5. 15. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>43</b>
4.5.1. II. Murad Döneminde Mûsikî (1421-1444) .....	44
4.5.2. Fatih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî (1444-1481).....	45
4.5.3. II. Bayezid Döneminde Mûsikî (1481-1512).....	47
<b>4.6. 16. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>49</b>
4.6.1. I. Selim (Yavuz) Döneminde Mûsikî Kültürü (1512-1520) .....	49
4.6.2. Kânûnî Sultan Süleyman Döneminde Mûsikî Kültürü (1520-1566) .....	50
4.6.3. II. Selim Dönemi Mûsikî Kültürü (1566-1574).....	51
4.6.4. III. Murad Döneminde Mûsikî Kültürü (1574-1595) .....	51
4.6.5. III. Mehmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1595-1603).....	52
<b>4.7. 17. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>52</b>
4.7.1. I. Ahmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1603-1617) .....	53
4.7.2. I. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü (1617-1618).....	54
4.7.3. II. Osman Döneminde Mûsikî Kültürü (1618-1622) .....	54
4.7.4. IV. Murad Döneminde Mûsikî Kültürü (1623-1640) .....	54
4.7.5. Sultan İbrahim Döneminde Mûsikî Kültürü (1640-1648) .....	55



4.7.6. IV. Mehmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1648-1687).....	56
4.7.7. II. Süleyman Döneminde Mûsikî Kültürü (1687-1691) .....	56
4.7.8. II. Ahmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1691-1695) .....	56
4.7.9. II. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü (1695-1703) .....	57
<b>4.8. 18. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>61</b>
4.8.1. III. Ahmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1703-1730) .....	63
4.8.2. I. Mahmud Döneminde Mûsikî Kültürü (1730-1754) .....	64
4.8.3. III. Osman Döneminde Mûsikî Kültürü (1754-1757).....	65
4.8.4. III. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü (1757-1774) .....	65
4.8.5. I. Abdülhamid Döneminde Mûsikî Kültürü (1774-1789).....	65
4.8.6. III. Selim Döneminde Mûsikî Kültürü (1789-1807).....	66
<b>4.9. 19. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü .....</b>	<b>69</b>
4.9.1. IV. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü (1807-1808).....	70
4.9.2. II. Mahmud Döneminde Mûsikî Kültürü (1808-1839) .....	70
4.9.3. I. Abdülmecid Döneminde Mûsikî Kültürü (1839-1861) .....	72
4.9.4. Sultan Abdülaziz Döneminde Mûsikî Kültürü (1861-1876) .....	74
4.9.5. V. Murad Döneminde Mûsikî Kültürü.....	74
4.9.6. II. Abdülhamid Döneminde Mûsikî Kültürü .....	75
<b>5-TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE İCRA EDİLEN FORMLAR.....</b>	<b>78</b>
<b>5.1. Dini Mûsikî Formları .....</b>	<b>79</b>
5.1.1. Câmî Mûsikîsi ve Formları .....	79
5.1.2. Tekke Mûsikîsi ve Formları .....	83
<b>5.2. Din Dışı Mûsikî .....</b>	<b>89</b>
5.2.1. Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi Sözel Formları .....	89
<b>5.3. Askeri Mûsikî.....</b>	<b>99</b>
<b>6. BULGULAR ve YORUMLAR.....</b>	<b>100</b>
<b>6.1. Bestesi HatipZâkirî Hasan Efendi'ye Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi .....</b>	<b>120</b>
6.1.1. Fazlın ile Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	120

6.1.2. Aşkınla Cihan Beste Lutfeyle İnâyet Kıl Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	122
<b>6.2. Bestesi Hafız Post'a Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi.....</b>	<b>124</b>
6.2.1. Rast Nakış Yürük Semâî Biz Âlûde-î Sâgar-î Bâdeyiz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	124
6.2.2. Rast Yürük Semâî Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	126
<b>6.3. Bestesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî'ye Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi .....</b>	<b>129</b>
6.3.1. Rast Ağır Semâî Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftar-ı Reng ü Bû Oluruz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	129
6.3.2. Rast Nâ't-ı Şerifi Yâ Habiballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	131
6.3.3. Rast Tevşih Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	136
<b>6.4. Bestesi Hamâmizâde İsmail Dede Efendi'ye Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi..</b>	<b>138</b>
6.4.1. Bu Hüsn ile Sen Dilberâ Bir bî-vefâ Cânânesin Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	139
6.4.2. Dil Bir Güzele Meyletti Hele Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	142
6.4.3. Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	144
6.4.4. Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	146
6.4.5. Rast Kâr Gözümde Dâim Hayâl-i Cânâ Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	148
6.4.6. Mahmur Gözün Gâyet Güzel Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	152
6.4.7. Rast Kâr-ı Nâtık Rast Getirip Fend ile Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .	155
6.4.8. Üftâdenim Ey Bî Vefâ Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu	162
6.4.9. Yine Âhlar Etti Peydâ Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	164
6.4.10. Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönlümü Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .	166
6.4.11. Yüzündür Cihanı Münevver Eden Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	169
<b>6.5. Bestesi Hacı Arif Bey'e Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi.....</b>	<b>172</b>

6.5.1. Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	172
6.5.2. Ehl-i Dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	174
6.5.3. Elaya eyyuhes-saki edir ke'sen ve navilha Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	178
6.5.4. Vuslatından Gayrı El Çektim Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	185
6.5.5. Esti Nesim-i Nev Bahâr Açıldı Güller Suph Dem Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	188
6.5.6. Ey Gülnihâl-i İşvebaz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	190
6.5.7. Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu ...	193
6.5.8. Çeşmi Mahmurun Sebebdır Nâle vü Feryâdına Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu .....	195
6.5.9. Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd'ü Peymânın Senin Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu .....	197
6.5.10. Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu .....	200
6.5.11. Neyledi Gör Bana Ol Mah-ı Mehi Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	202
6.5.12. Penbe-i Dağ-ı Cünûn İçre Nihandır Bedenim Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu .....	205
6.5.13. Seyl-ü Ataşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	208

## **6.6. Bestesi Muallim İsmail Hakkı Bey'e Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan**

### **Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi .....**

6.6.1. Akşamki Baloda Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	210
6.6.2. Ben İsterim ki Müslüman Kadınları Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	212
6.6.3. Bir Dans Güzeli Aldattı Beni Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	216
6.6.4. Cüdâ Düştüm Sevdiğimden Neyleyim Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	217
6.6.5. Dağda Güderiz Koyun Biz Çobanız Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	220
6.6.6. Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	224
6.6.7. Dil-i Zârım Dem-â Dem Cevr-i Yâr-i Firkatin Söyler Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	226

6.6.8. Doğdu Ol Şems-i Hakıkât Burc-i Vahdetden Bu Şeb Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	229
6.6.9. Ey Sevgisi Ay Neş'esi Mihrâb-ı Hayâtım Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	231
6.6.10. Gel Gülşene Gonce ki Gülşende Safa Yok Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	234
6.6.11. Gelince Meclise Cânâ Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu .....	238
6.6.12. Gülistanda Var Bir Fidan Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	239
6.6.13. Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	242
6.6.14. İltifat Etmeyeli Hayli Zamandır Güzelim Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	245
6.6.15. Kestim Ünnid-i İfâkat Sine-i Sad Pâreden Adlı Eserin Makam analizi ve Yorumu .....	248
6.6.16. Kıskanır Her Gece Senden Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	251
6.6.17. Mevsim-i Gül Geldi Yine Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	253
6.6.18. O Dil-rubânın Herkes Esîri Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	255
6.6.19. Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	258
6.6.20. Otomobilim Süratli Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu.....	260
6.6.21. Pây-i â'dâdan Halâs Oldu Mukaddes Yurdumuz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	262
6.6.22. Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu .....	264
<b>7. SONUÇ ve TARTIŞMA.....</b>	<b>267</b>
<b>8. KAYNAKÇA.....</b>	<b>274</b>

## TABLULAR LİSTESİ

Tablo 2.1. Mustafa Cahit Atasoy Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	6
Tablo 2.2. Ercümen Berker Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	7
Tablo 2.3 Yılmaz Öztuna Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	10
Tablo 2.4. Cinuçen Tanrıkoruru Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	10
Tablo 2.5. Cinuçen Tanrıkorur Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	11
Tablo 2.6. Onur Akdoğu Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	12
Tablo 2.7. Gültekin Oransay Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	13
Tablo 2.8. Yılmaz Öztuna Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	13
Tablo 2.9. Çetin Körükçü Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	14
Tablo 2.10. Emin, Bedia, Hakan Ünkan Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	14
Tablo 2.11. Ahmet Şahin Ak Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	15
Tablo 2.12. Ali Uçan Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	16
Tablo 2.13. İ.T.Ü TMDK Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	17
Tablo 2.14. Ahmet Emre Çelik Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	18
Tablo 2.15. Yalçın Tura Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	19
Tablo 2.16. Ethem Rûhi Üngör Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	21
Tablo 2.17. Walter Feldman Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	21
Tablo 2.18. Recep Uslu Türk Müziği Dönem Sınıflandırması .....	22
Tablo 2.19. Timur Vural Türk Müziği Dönem Sınıflandırması.....	23
Tablo 6.1. 17. Yüzyıl Çeşnilerin Dağılımı .....	115
Tablo 6.2. 18. Yüzyıl Geçki ve Çeşnilerin Dağılımı.....	116
Tablo 6.3. 19. Yüzyıl Geçki ve Çeşnilerin Dağılımı.....	119

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 17. Yüzyıl Form Dağılımı .....	101
Şekil 2. 18. Yüzyıl Form Dağılımı .....	102
Şekil 3. 19. Yüzyıl Form Dağılımı .....	103
Şekil 4. 17. Yüzyıl Ezgisel Dolaşım .....	104
Şekil 5. 18. Yüzyıl Ezgisel Dolaşım .....	105
Şekil 6. 19. Yüzyıl Ezgisel Dolaşım .....	105
Şekil 7. 17. Yüzyıl Cümle ve Cümleciklerin Odak Sesleri .....	106
Şekil 8. 18. Yüzyıl Cümle ve Cümleciklerin Odak Sesleri .....	107
Şekil 9. 19. Yüzyıl Cümle ve Cümleciklerin Odak Sesleri .....	108
Şekil 10. 17. Yüzyıl Gerdaniye Perdesi Üzerindeki Ezgisel Hareketlilik .....	109
Şekil 11. 18. Yüzyıl Gerdaniye Perdesi Üzerindeki Ezgisel Hareketlilik .....	110
Şekil 12. 19. Yüzyıl Gerdaniye Perdesi Üzerindeki Ezgisel Hareketlilik .....	111
Şekil 13. 17. Yüzyıl Pest Genişleme Bölgesi .....	111
Şekil 14. 18. Yüzyıl Pest Genişleme Bölgesi .....	112
Şekil 15. 19. Yüzyıl Pest Genişleme Bölgesi .....	113
Şekil 16. 17. Yüzyıl Çeşni Kullanımı .....	114
Şekil 17. 18. Yüzyıl Çeşni Kullanımı .....	115
Şekil 18. 19. Yüzyıl Çeşni Kullanımı .....	117

## NOTA LİSTESİ

Nota 1 Rast İlahî Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel .....	121
Nota 2 Rast İlahî Aşkınla Cihân Beste Lutfeyle .....	124
Nota 3. Rast Yürük Semâî Biz âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz .....	126
Nota 4 Rast Yürük Semâî Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese .....	129
Nota 5 Rast Ağır Semâî Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftâr-ı Reng-i Bû Oluruz .....	131
Nota 6 Rast Nâ't Yâ Habîballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi.....	136
Nota 7 Rast Tevşih Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi .....	138
Nota 8 Rast Şarkı Bu Hüsn İle Sen Dilberâ .....	142
Nota 9 Rast Sengin Semâî Dil Bir Güzele Meyletti Hele .....	144
Nota 10 Rast Şarkı Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl .....	146
Nota 11 Rast Şarkı Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem .....	148
Nota 12 Rast Kâr Gözümde Dâim Hayâl-i Cânâ .....	152
Nota 13 Rast Şarkı Mahmur Gözün Gâyet Güzel .....	154
Nota 14 Rast Kâr-ı Nâtik Rast Getirip Fend İle .....	162
Nota 15 Rast Şarkı Üftâdenim Ey Bî Vefâ .....	164
Nota 16 Rast Şarkı Yine Ahlar Etti Peydâ .....	166
Nota 17 Rast Şarkı Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönlümü.....	169
Nota 18 Rast Şarkı Yüzündür Cihânı Münevver Eden .....	171
Nota 19 Rast Şarkı Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına .....	174
Nota 20 Rast Şarkı Ehl-i dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı .....	177
Nota 21 Rast Şarkı Elâya Eyyühes- Sâkî edir ke'sen ve Navilha .....	185
Nota 22 Rast Şarkı Vuslatından Gayrı El Çektim.....	188
Nota 23 Rast Şarkı Esti Nesim-i Nev Bahar Açıldı Güller Suph Dem .....	190
Nota 24 Rast Şarkı Ey Gül Nihâl-i İşvebaz.....	192
Nota 25 Rast Şarkı Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete .....	194
Nota 26 Rast Şarkı Çeşm-i Mahmûrun Sebebidir Nâle vü Feryâdına .....	197
Nota 27 Rast Şarkı Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd-ü Peymânın Senin .....	199
Nota 28 Rast Şarkı Mükedder Derd-i Peyderpeyle Şimdi .....	201
Nota 29 Rast Şarkı Neyledi Gör Bana O Mâh-ı Mehi .....	205
Nota 30 Rast Şarkı Penbe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim .....	208
Nota 31 Rast Şarkı Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler .....	210
Nota 32 Rast Şarkı Akşamki Baloda.....	212

Nota 33 Rast Şarkı Ben İsterim ki Müslüman Kadınları .....	215
Nota 34 Rast Şarkı Bir Dans Güzeli Aldattı Beni .....	217
Nota 35 Rast Şarkı Cüdâ Düşüm Sevdiğimden Ne'yleyim .....	220
Nota 36 Rast Şarkı Dağda Güderiz Koyun Biz Çobanız .....	224
Nota 37 Rast Yürük Semâî Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem .....	226
Nota 38 Rast Ağır Semâî Dil-i zârım Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkatin Söyler.....	229
Nota 39 Rast Tevşih Doğdu Ol Şems-i Hakîkat .....	231
Nota 40 Rast Şarkı Ey Sevgisi Ay Neşesi Mihrâb-ı Hayatım.....	234
Nota 41 Rast Şarkı Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safâ Yok .....	237
Nota 42 Rast Şarkı Gelince Meclise Cânâ .....	239
Nota 43 Rast Kanto Gülistanda Var Bir Fidan.....	242
Nota 44 Rast Yürük Semâî Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül.....	245
Nota 45 Rast Şarkı İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm.....	248
Nota 46 Rast Şarkı Kestim Ümmid-i İfâkât .....	251
Nota 47 Rast Şarkı Kıskanır Her Gece Senden Beni .....	253
Nota 48 Rast Şarkı Mevsim-i Gül Geldi Yine .....	255
Nota 49 Rast Şarkı O Dilrubânın Herkes .....	258
Nota 50 Rast Ordu Marşı Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin.....	260
Nota 51 Rast Kanto Otomobilim Süratli .....	262
Nota 52 Rast Tahliye Marşı Pâyi â Dâ dan Halas Oldu Yurdumuz.....	264
Nota 53 Rast Türk'ün İlâhisi Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları .....	266



## **KISALTMALAR LİSTESİ**

**İTÜ TMDK:** İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı

**Çez:** Çatal Ezgi

**GTSM:** Geleneksel Türk Sanat Müziği

**K:** Köprü

**S:** Söylem

**T:** Terennüm

**TRT:** Türkiye Rasdyo Televizyon Kurumu



## 1. GİRİŞ

Bu bölümde çalışmanın problem durumu, amacı, önemi, problem cümlesi, alt problemleri ile sınırlılıkları yer almaktadır.

### 1.1. Problem Durumu

Türk makam müziği oluştuğu ve icra edildiği coğrafyaya, iklime, sosyo-kültürel hayata, yaşayış biçimine, gelenek, görenek ve adetlere, göçlere, savaşlara, yaşanan siyasi olaylara ve bu sayede yaşanan kültürel etkileşime göre yüzyıllar boyunca değişim ve beraberinde gelişim göstermiştir. Yaşanan bu değişim ve gelişim Türk makam müziği tarihinin farklı evreler içerisinde ele alınarak incelenmesine olanak sağlamıştır. Bu konuda pek çok tarihçi, kuramcı ve besteci Türk makam müziği dönem sınıflandırmaları ile ilgili görüşler ortaya koymuştur. Çalışmada Konuyla ilgili olarak yirmi beş adet Türk makam müziği dönem sınıflandırmasına ulaşılmıştır. Bu sınıflandırmaların yüzyıllara, siyâsi olaylara, bestekârlara, kuramcılara, padişahlara, mûsikî alanında yaşanan gelişmelere göre yapıldığı ve bu sayede birbirine oranla farklılıklar gösterdiği tespit edilmiş olup bu sınıflandırmalar içerisinde dönemleri hem yüzyıllar hem de bu yüzyıllar içerisinde yaşamış olan bestekârların bestecilik üslûplarına göre klâsik ve romantik gibi başlıklarla en kapsamlı şekilde ele alan Yılmaz Öztuna'nın Türk Müziği dönem sınıflandırması referans alınmıştır. Bu bağlamda on yedinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinde form ve makam açısından nasıl bir değişim yaşandığı çalışmanın problem durumunu oluşturmuştur.

### 1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinin XVII-XIX. Yüzyıllar arasında form ve makam yapısı açısından geçirmiş olduğu değişimin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

### 1.3. Problem Cümlesi

Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinde XVII-XIX. Yüzyıllar arasındaki form ve makam değişimi nasıl olmuştur.

#### **1.4. Alt Problemler**

Araştırmanın amacı, problem durumu ve problem cümlesine göre belirlenen alt problemler aşağıda yer almaktadır.

- Eserlerin form dağılımları nasıldır?
- Eserlerde ezgisel dolaşım hangi perdeler arasında yoğunlaşmıştır?
- Cümle ve cümlecikler durak sesine mi, güçlü sesine mi odaklanmıştır
- Gerdâniye perdesi üzerine çıkılan eserler var mıdır? varsa bu perde üzerinde hangi dörtlü, beşliler kullanılmıştır?
- Eserlerde Rast makamının pest genişleme bölgesi gösterilmiş midir?
- Eserlerde Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan çeşniler kullanılmış mıdır?

#### **1.5. Araştırmanın Önemi**

Araştırma Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinin XVII-XIX. Yüzyıllar arasındaki form ve makam açısından değişimini tespit ettiğinden, bestecilerin besteledikleri eserlerde Rast makamına ve GTSM sözlü formlarına olan yaklaşımlarının belirlenmesine ve bu bağlamda yaklaşık üç yüz elli yıl içerisinde makam ve form yapısı açısından yaşanan değişimin görülmesine katkı sağlayacaktır. Bu sebeple araştırma önem taşımaktadır.

#### **1.6. Sayıtlar**

Çalışmanın kuramsal bilgiler bölümünde faydalanılan kaynaklardan elde edilen veriler geçerli ve güvenilirdir.

#### **1.7. Sınırlılıklar**

Araştırmanın sınırlılıkları aşağıda belirtilmiştir

1- XVII-XIX. Yüzyıllar arasında Türk makam müziği sözlü eser besteciliği ile sınırlıdır.

2- Araştırmada analiz edilecek olan eserlerin ve bestekârlarının belirlenmesinde uzman görüşlerine başvurulmuş ve bu bağlamda çalışma, Rast makamı ve yüzyıllara göre Hatip Zâkirî Hasan Efendi, Hafız Post, Buhûrîzâde Mustafa İtrî, Hamâmîzâde İsmail

Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey adlı bestekârların TRT repertuarında yer alan eserleriyle sınırlandırılmıştır.

### 1.8. Tanımlar

Araştırmada kullanılan tanımlar aşağıda belirtilmiştir

**Makam:** Bir durak ve güçlünün etrafında, onlara bağlı şekilde bir araya gelen seslerin umumi heyetidir (Öztuna, 1990: II/16).

**Geçki:** Eserlerde genellikle geçici olarak, nadiren sürekli olarak yapılmakta olan, bir makamdan başka bir makama geçme işlemidir (Akdoğan, 1996: 34).

**Durak Sesi:** Makam dizisinin nihâyete erdiği sestir (Özkan, 1984: 72).

**Güçlü:** Makam dizisinde durak (karar) sesinden sonra en önemli perdedir. Bu perdede genellikle asma kalışlar yapılır. Basit makam dizilerinde dördü ve beşlinin birleştiği yerde bulunur. Dizinin dördüncü ya da beşinci derecesinde olabilir (Öztuna, 1990: I/311).

## 2. KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde Türk müzik kültürüne, bu kültürü oluşturan unsurlara ve Türk müziği tarihçi, kuramcı ve bestecilerinin yapmış oldukları Türk müziği dönem sınıflandırmalarına yer verilmiştir.

### 2.1. Kuramsal Bilgiler

#### 2.1.1. Müzik Kültürü

Dünya üzerinde yaşayan toplumlar, yaşadıkları coğrafya, iklim, sosyo-ekonomik yapı ve bu doğrultuda şekillenen kültürel yapıları ile birbirinden ayrılmaktadır. Kültür aynı zamanda toplumun yaşayışını, adetlerini, gelenek ve göreneklerini yansıtan, kişilerin ve toplumların kimliklerini ön plana çıkartan bir özelliğe sahiptir. Güvenç (1997: 3), kimliği, kişi ya da toplumların kimsiniz, kimlersiniz sorusuna vermiş oldukları cevaplar şeklinde tanımlamıştır. Kimsiniz veya kimlersiniz gibi sorulara verilen cevaplar, kişiler ve toplumlar arasındaki farklılığı veya benzerliği yansıtmaktadır. Bu cevaplar yaşanan sürece, coğrafyaya, mekâna, yaşayış tarzına, dolayısıyla kültüre göre değişmekte, bunun sonucu olarak da kişi ve toplumlar Alevi, Altaylı, Çerkez, Vanlı gibi isimlerle anılmaktadır. (Güvenç, 1997: 4). Bu bağlamda kimlik kavramına kişisel kimlik ve toplumsal kimlik olarak değişik açılardan bakılabileceği anlaşılmaktadır. Assmann (2015: 141), kimliği bireysel, kişisel ve ortak olmak üzere üç şekilde ele almış, bireysel kimliğin, bireyin doğumundan ölümüne kadar temel ihtiyaçlarını da kapsayan kendine has, rastlantısal verilere dayalı olduğunu, kişisel kimliğin, kişinin sosyal yaşamda kendini kabul ettirmesiyle alakalı olduğunu, ortak kimliğin ise bir imge etrafında birleşme sayesinde oluşabileceğini belirtmiştir.

Toplumda ortaklığı oluşturacak olan öğelerden ilk akla gelenler dil, din, ticaret, gelenek-görenekler ve müziktir. Toplumda kültürü yansıtan her şey (gelenek, coğrafya, yeme-içme, kıyafetler) ortaklığın göstergesi olabilir, burada asıl önemli olanın simgelerdir ve simgelerle ifade edilen ortaklığa da kültür denmektedir (Assmann, 2015: 149).

Kültürle alakalı olarak birçok tanımlama yapılmıştır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde Kültür kelimesinin anlamı: Tarihsel, toplumsal ilerleme süreci içinde meydana getirilen bütün maddi ve manevi değerler ile bunları oluşturmada, ileriki nesillere naklinde

kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine olan hakimiyetinin boyutunu gösteren araçların tamamı, hars, ekin olarak açıklanmıştır. www.tdk.gov.tr (15.07.2019).

Kültür, toplumun bir üyesi olan insanın edinmiş olduğu bilgi, inanç, gelenek, sanat, hukuk, ahlak, kabiliyet ve alışkanlıkları bünyesinde barındıran kompleks bir bütündür (Tylor, 1920: 1).

Kültür insanın yaşamı boyunca çevresine kattığı ve çevresinden edindiği maddi, manevi tüm unsurlardır. Bu unsurlar hem birbirleriyle ilişki içindedirler hem de zaman içerisinde sürekli değişmektedirler. Konuyla ilgili olarak Alaner (2007: 10), kültürün kendine özgü kaideleri olduğunu, kültürü meydana getiren öğelerin birbirini etkilemesi sonucu kültür kavramının karmaşık ve çok kapsamlı bir hal aldığını, öte yandan çok kapsamlılığın, kültürün alt başlıklarının oluşmasına ortam hazırladığını belirterek, oluşan alt başlıklardan bir tanesinin de müzik olduğunu ifade etmiştir.

Müzik ile kültür birbirini tamamlar. Müziğin kültürden bağımsız olması düşünülemez. Müzik, kültürel yönden anlam yüklü seslerin bünyesinde kalıplaşan etkinlikler, düşünceler ve nesnelere bütünüdür. (Merriam, 1964: 27).

Müzik ve kültürün bu denli yakın ilişkisi iki kavramın birlikte telaffuz edilmesine imkân sağlamıştır. Günay (2006: 99), müzik kültürünü insanın edinmiş olduğu kültürel birikiminin yanı sıra, müziğe ilişkin yetenek, tavırlarıyla kazandığı müzik ahlakı, müzik geleneği ve alışkanlıklarını bünyesinde barındıran kompleks bütün olarak tanımlamıştır.

### **2.1.2. Müzik Kültürünü Oluşturan Öğeler**

Müzik kültürünün oluşmasında ve şekillenmesinde coğrafya, iklim, göç, geçim kaynakları ve ekonomik faktörlerin büyük payı vardır. Belirtilen bu faktörlerin yanı sıra icrada kullanılan enstrümanlar, enstrümanistler, dinleme ahlakı ve kaideler, gelenekler müzik kültürünün oluşmasını sağlayan faktörlerdir (Günay, 2006: 99).

Müzik kültürünü oluşmasında etkili olan öğelerin iklim, coğrafya, sosyo-ekonomik faktörler, ahlak, yaşam tarzı, enstrüman ve icracılara göre değişmesi çok sayıda farklı müzik kültürünün oluşmasına imkân sağlamıştır. Bahsettiğimiz farklı müzik kültürlerinden bir tanesi de tez çalışmamızın konusunu oluşturan Türk müzik kültürüdür. Türk müzik Kültürü tarihsel süreç içerisinde yukarıda da belirtildiği üzere iklime,

coğrafyaya, yaşanan siyasi ve sosyo-kültürel olaylara göre değişim ve gelişim göstermiştir. Yaşanan bu değişim ve gelişimi aktaranlar ise müzik kültürü ve tarihi üzerine çalışmalar yapan tarihçiler, kuramcılar, besteciler ve icracılar olmuş, bu sayede Türk müzik kültürünün tarihsel süreç içerisindeki değişimi ve gelişimi farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır.

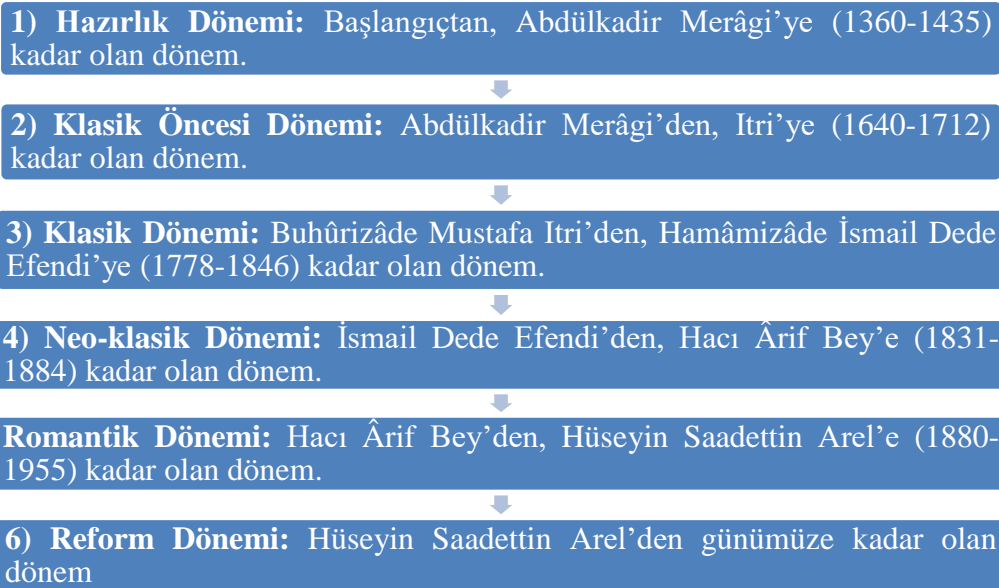
### 2.1.3. Kuramcı, Besteci ve İcraçıların Türk Müzik Kültürü ve Dönemlerine İlişkin Görüşleri

Günümüzde Türk müziği tarihi ile ilgilenen birçok besteci, kuramcı ve icracı, Türk müziğini tarihsel olarak dönemlere ayırmıştır. Dönemsel mânâda yapılan yorumlardaki farklılıklar sayesinde Türk mûsikisi tarihi farklı açılardan incelenebilmiş daha sağlıklı ve detaylı şekilde ele alınmıştır.

Aşağıda, besteci, icracı ve kuramcıların Türk mûsikisi tarihi ile ilgili olarak yapmış oldukları sınıflandırmalara yer verilmiştir.

#### 2.1.3.1. Mustafa Cahit Atasoy Türk müziği dönem Sınıflandırması

Mustafa Cahit Atasoy Türk Müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Atasoy, 1999: 775-781).



Tablo 2.1. Mustafa Cahit Atasoy Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

### 2.1.3.2. Ercüment Berker Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Ercüment Berker Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Berker, 1985: I/149-166).



**Tablo 2.2. Ercüment Berker Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.3. Yılmaz Öztuna Türk müziği dönem Sınıflandırması

Araştırmada dönem sınıflandırması referans alınan Öztuna, Türk Müziği dönemleri ile ilgili olarak aşağıdaki sınıflandırmayı yapmıştır (Öztuna, 1987: 70-110).

13. yüzyıldan önce Türk musikisi: Öztuna on üçüncü asırdan önce mûsikîye ilişkin verilerin yeterli olmadığını, Türk müziğinin Fars ve Arap musikisinden etkilendiğini belirtmiştir.

13. yüzyılda Türk musikisi: Mevlâna Yunus Emre ve Hacı Bektaşî Veli gibi isimlerin mevlevilik ile beraber Türk musikisini geliştirdiğini belirten Öztuna, Elimizde bulunan ilk notaların bu döneme ait olduğunu, Safüyiddin Urmevi sayesinde Türk mûsikîsinin büyük aşama kaydettiğini belirtmiştir.



14. Asırda Türk Mûsikîsi: I. Osman, Orhan Gazi, Sultan I. Murad ve I. Bayezid bu dönemde saltanat sürmüşlerdir. Maragalı Abdülkadir'in eserlerinin bir kısmının 14. Yüzyıl'a ait olduğu düşünülse de Öztuna, bu döneme ait nota bulunmadığını ifade etmektedir.

15. Asırda Türk Mûsikîsi: Öztuna 15. Yüzyılı, ilk yarısı ve ikinci yarısı olmak üzere iki bölümde ele almıştır.

15. yüzyılın ilk yarısında hüküm süren padişahlardan sırasıyla I. Bayezid, I. Mehmed ve II. Murad'dan bahsetmiş, bu padişahlar arasında özellikle II. Murad'dan sanatkâr ve âlim olarak söz etmiş, ayrıca Türk mûsikîsine yapmış olduğu katkılardan, dönemin edvarlarından, bunun yanı sıra Maragalı Abdülkadir'in yazmış olduğu "Kenzü'l Elhan", Mercimek Ahmed'in "Kabus-Name", Hızır bin Abdullah'ın "Edvar", Bedri Dilşad'ın "Murad Name" adlı eserinden bahsetmiştir.

15. yüzyıl'ın ikinci yarısını ayrı bir dönem olarak ele alan Öztuna, dönemin hükümdarlarından II. Bayezid ve Korkut Han'ın müziği, sanatı ve sanatçıyı koruduğunu, bestelemiş oldukları bazı eserlerin günümüze kadar geldiğini, Safüyiddin ve Maragalı Abdülkadir'in yazmış oldukları eserlerin rehberliğinde birçok müzikolojik çalışmalar yapıldığını belirtmiş ve dönemin en önde gelen müzikoloğu olarak Ladikli Mehmet Çelebiyi göstermiştir. Ayrıca Ladikli Mehmet Çelebinin "Zeynü'l Elhan" ve "Fethiye" adlı eserleri hakkında da bilgiler vermiştir.

16. Asırda Türk Mûsikîsi: Bu asırda Öztuna, Türklerin yapmış oldukları fetihlerle dünya zenginliklerinin çoğuna sahip olduklarını fakat müzikoloji adına bir gelişme yaşanmadığından bahsetmiş, dönemin en ünlü bestekarları olarak da Gazi Giray Han ve Şeyh Abdül Ali'yi göstermiştir.

17. Asırda Türk Mûsikîsi: Bu yüzyılda Öztuna, icracılık ve bestekarlık adına büyük ilerlemelerin kaydedildiğini, Bir çok edvar ve yüzlerce saz eseri yazıldığını belirtmiş, edvarların en tanınmış olanına Kantemiroğlu'nun yazmış olduğu edvarı örnek olarak göstermiş, Ali Ufki'nin yazmış olduğu ve içerisinde yüzlerce çalgısal ve sözel eserin yer aldığı mecmuaların da dönemin en önemli eserleri arasında olduğunu ifade etmiş, Hafız Post, Buhûrizade Mustafa Itrî, Seyyid Mehmet Nuh ve Eyubi Mehmed'i de dönemin önemli bestecileri arasında göstermiştir.

18. Asırda Türk Mûsikîsi: Öztuna, bu yüzyılda II. Mustafa, III. Ahmed, I. Mahmud, III. Osman, I. Abdülhamid ve III. Selim'in hüküm sürdüğünü, Batının bir çok alanda üstünlük sağladığını, Itri'nin bu dönemde musikiye besteleriyle önemli katkılar sağladığını, III. Ahmet dönemiyle birlikte yaşanan Lale devri ile musikide ve Enderun da gelişmelerin olduğunu, ayrıca III. Selim döneminde Hamparsum ve Abdülbaki Nasır Dede'nin nota yazıları icadettiklerini, bir çok yeni makam ve eserin musikiye kazandırıldığını belirtmiştir. Öztuna III. Selim döneminde sarayda batı müziğinin iyice hâkim olmaya başladığını, klasik üslubun çok zayıfladığını belirtmiş dönemin önde gelen bestekarlarına örnek olarak Tanburi Mustafa Çavuş, Hacı Saadullah Ağa, Tab-î Mustafa Efendi, Zaharya, Rif'at Efendi, İsmail Dede Efendi, Tanburi İzhak ve Dilhayat Kalfayı göstermiştir.

19. Asırda Türk Mûsikîsi: III. Selim, IV. Mustafa II. Mahmut, I. Abdülmecid, Abdülaziz, V. Murad, II. Abdülhamid' in bu asrın padişahları olduğunu belirten Öztuna, Batı müziği üstünlüğünün en üst noktaya ulaştığını, buna rağmen klasik üslubun Dellalzade ve Dede Efendi tarafından sürdürüldüğünü, bu üslubun son temsilcisinin ise Zekai dede olduğunu ifade etmiş, dönemin önemli bestekârları olan Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'i romantik dönem bestecisi olarak nitelendirmiştir. Bu dönemde bestelenmiş eserlerde şekilciliğe önem verildiğini ve eserlerin klasik olarak değil neo-klasik olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir (Öztuna, 1987: 96).

Öztuna, dönemin en önemli bestecileri olarak, Dede Efendi, Zekai Dede, Hacı Arif Bey, Tanburi Ali Efendi, Dellal-zâde İsmail Efendi, Şevki Bey, Medeni Aziz Efendi, Kanuni Hacı Arif Bey, Lavtacı Andon, Haşim Bey, Tanburi İsmet Ağa, Kemeçeci Nikolaki, Rif'at Bey, Kemâni Tatyos, İsmail Hakkı Bey'i örnek göstermiştir.

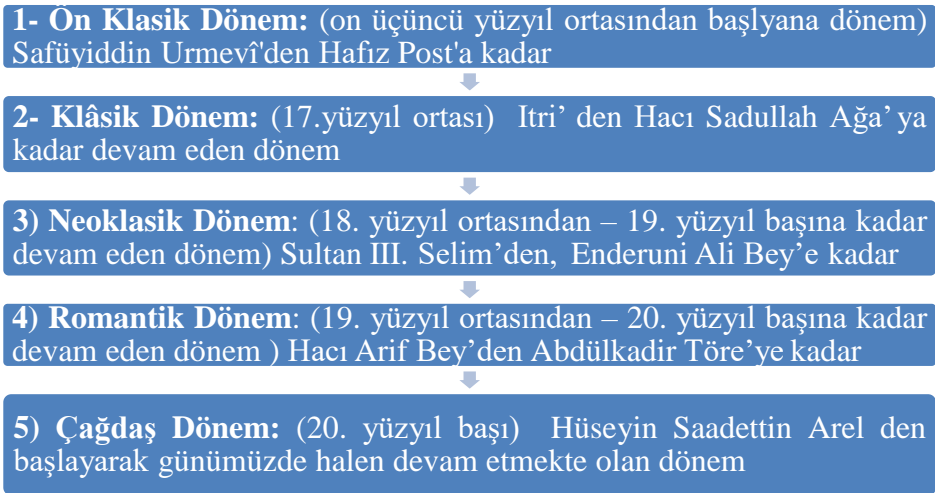
20. Asırda Türk Mûsikîsi: Bu yüzyılın Balkan ve I. Dünya Savaşı ile şekillendiğini belirten Öztuna, musikide büyük tahribatlar meydana geldiğini ifade etmiş, Hüseyin Saadettin Arel, Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, Tanburi Cemil Bey, Rahmi Bey, Bimen Şen, Suphi Ziya Özbekkan, Şemsettin Ziya Bey, Refik Fersan, Santuri Ethem Efendi'yi dönemin hem önemli bestekaları, hem de önemli müzikologları olarak nitelendirmiştir.



**Tablo 2.3. Yılmaz Öztuna Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

#### 2.1.3.4. Cinuçen Tanrıkörur Türk müziği dönem Sınıflandırması

Öney, Cinuçen Tanrıkörur'un, Lemî Atlı'yı anma programı çerçevesinde 23 Kasım 1976 tarihinde yapmış olduğu konuşmada Türk musikisi dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtildiği şekilde ele aldığını ifade etmiştir (akt. Karadeniz, 2007: 17).



**Tablo 2.4. Cinuçen Tanrıköruru Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

Cinuçen Tanrıkörur, Türk müziğine ilişkin yapmış olduğu bir diğer sınıflandırmayı aşağıdaki tabloda belirtildiği şekilde ele almıştır (Tanrıkörur, 2016: 33-46).

## 1- Gelişimi

## 2- Yayılma Etkileri

a- Türk mûsikîsinin Hıristiyan bölgelere tesiri

b- İslamın Osmanlı kültür ve mûsikîsine tesiri

## 3- Yozlaşma ve Çöküş Evresi

- Osmanlıdan evvelki evre büyük hazırlanma evresi
- 64 yıl devam eden IV. Murat-II. Mehmet musikinin ikinci parlak evresi
- 17. Asrın ortasından 18. Asrın ortasına Osmanlı musikisinde Lale Devri
- Sultan II. Mahmut'tan Halife Abdülmecid'e kadar 114 sene devam eden yozlaşma evresi

Tanrıkörür ayrıca Tanburi Ali Efendi ve Zekai Dede'nin neoklasik üslub bestecisi, Hacı Arif Bey ve Tanburi Cemil Bey'i musiki devrimcisi, Saaadettin Kaynak'ı ise söz musikisinin devrimcisi olarak nitelendirmiştir.

## 1- Gelişimi

## 2- Yayılma Etkileri

a- Türk mûsikîsinin Hıristiyan bölgelere tesiri

b- İslamın Osmanlı kültür ve mûsikîsine tesiri

## 3- Yozlaşma ve Çöküş Evresi

- Osmanlıdan evvelki evre büyük hazırlanma evresi
- 64 yıl devam eden IV. Murat-II. Mehmet musikinin ikinci parlak evresi
- 17. Asrın ortasından 18. Asrın ortasına Osmanlı musikisinde Lale Devri
- Sultan II. Mahmut'dan Halife Abdülmecid'e kadar 114 sene devam eden yozlaşma evresi

**Tablo 2.5. Ciuçen Tanrıkörür Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.5. Onur Akdoğu Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

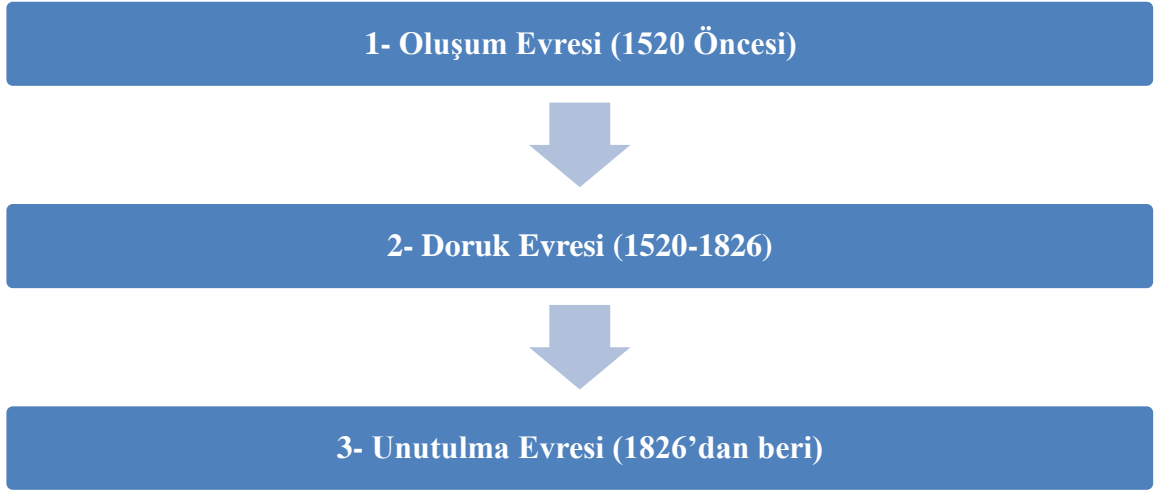
Onur Akdoğu, Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Akdoğu, 1998: 2-4).



**Tablo 2.6. Onur Akdoğu Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.6. Gültekin Oransay Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Gültekin Oransay Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (akt. Akdoğu, 1998: 2).



**Tablo 2.7. Gültekin Oransay Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.7. Nazmi Özalp Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

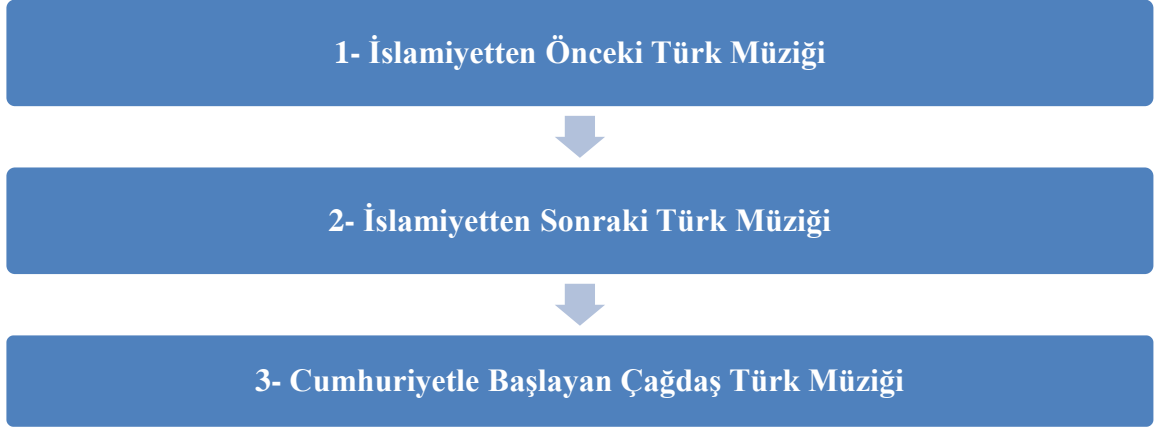
Nazmi Özalp Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Özalp, 2000: 286-356).



**Tablo 2.8. Yılmaz Öztuna Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.8. Çetin K r k ci Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

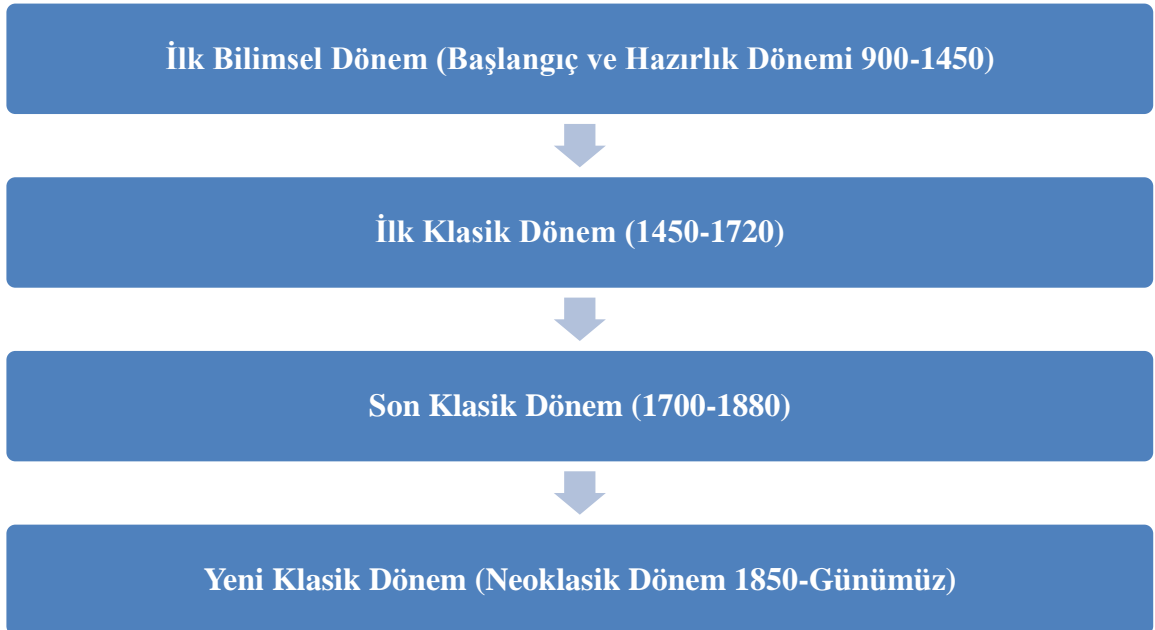
Çetin K r k ci, Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen Şekilde ele almıştır [www.turkishmusicportal.org.tr](http://www.turkishmusicportal.org.tr) (19.09.2019).



**Tablo 2.9. Çetin K r k ci Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.9. Emin  nkan, Bedia  nkan, Hakan  nkan Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Emin, Bedia ve Hakan  nkan Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen Şekilde ele almıştır ( nkan, 1984: 11-12).



**Tablo 2.10. Emin, Bedia, Hakan  nkan Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.10. Ahmet Şahin Ak Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Ahmet Şahin Ak, Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (2003: 33-227).



**Tablo 2.11. Ahmet Şahin Ak Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**



### 2.1.3.11. Ali Uçan Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Ali Uçan, Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Uçan, 2000: 83-85).



**Tablo 2.12. Ali Uçan Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.12. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsıkîsi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünün Yapmış Olduğu Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

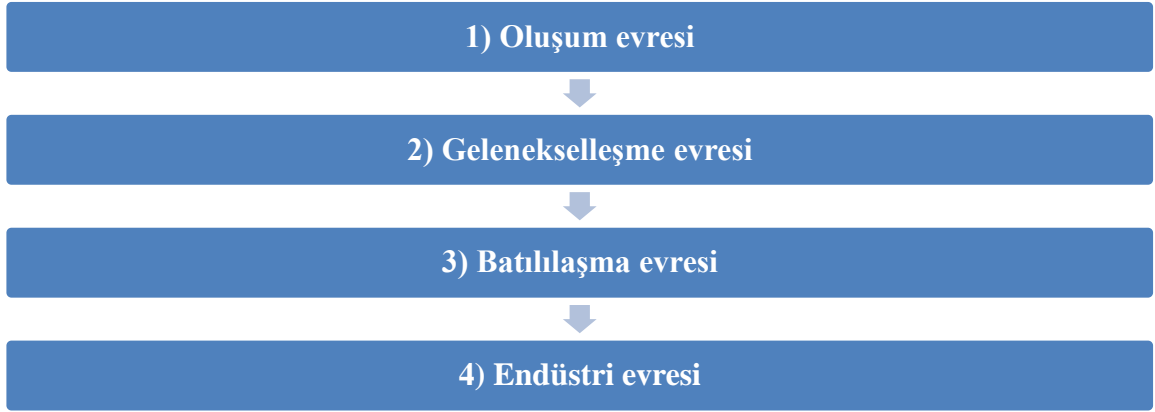
İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü ve İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü müzik tarihi dersinin içeriği incelenerek yapılan sınıflandırma aşağıdaki tabloda belirtildiği şekildedir (akt. Karadeniz, 2007: 43-44).



**Tablo 2.13. İ.T.Ü TMDK Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.13. Ahmet Emre Çelik Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Ahmet Emre Çelik Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır [www.sazvesöz.com](http://www.sazvesöz.com) (23.09.2019).



**Tablo 2.14. Ahmet Emre Çelik Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

#### **2.1.3.14. Mahmut Ragıp Gazimihal Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

Mahmut Ragıp Gazimihal'in Türk müziği tarihi ile ilgili yapmış olduğu sınıflandırmaya Onur Akdoğu'nun "Musiki" dergisinde yayınlanan "Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler" başlıklı makalesinde rastlamaktayız. Gazimihal tarafından kaleme alınan Türk mûsikîsi başlıklı yazıda, açık şekilde bir dönemlendirme belirtilmemiş, Elam-Eti-Sümer, İç Asya Türklerinin Musiki Mazileri, İlk Çin saraylarındaki Türk Mûsikîsi, Türkistan Havalisinin Mûsikîsi hakkındaki İlk Kayıtlar, Onuncu Asırdan Sonra, İslamiyetten Sonraki Asırların Klasik Türk Mûsikîsi başlıkları altında açıklamalar yapılmıştır (akt. Akdoğu, 1998:1).

#### **2.1.3.15. Rauf Yekta Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

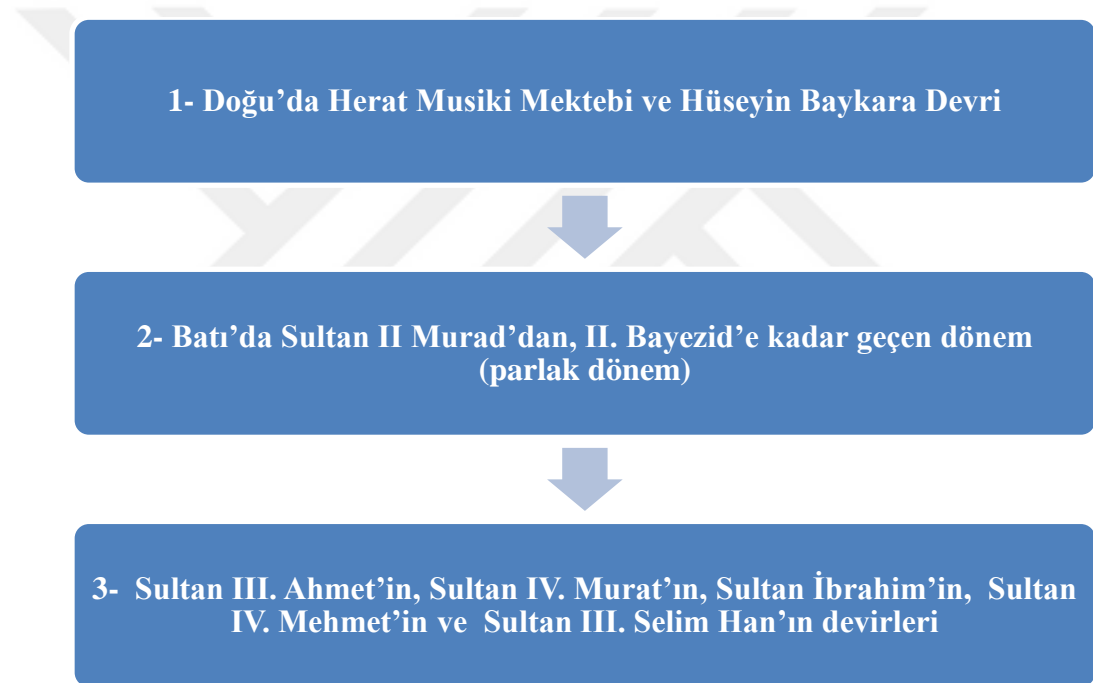
Osmanlı'da tahta geçen ilk sultanlar Mevlevi tarikatına mensup olduklarından musikiyi, musiki ile ilgilenen icracı ve bestecileri himaye etmişler, fakat Yavuz Sultan Selim döneminden itibaren savaş, sefer ve fetihlerle geçen bir dönemin başlamasıyla musikide bir durgunluk meydana gelmiştir. Sultan II. Bayezid döneminden, IV. Murad dönemine kadar geçen süreç içerisinde bir durgunluk başlamış, IV. Murad'ın Bağdat'ı ele geçirmesi ve "Şahkulu" isimli bir müzisyenin İstanbul'a gelmesiyle halkın musiki yaşamında bir hareketlenme olmuş, musiki zevklerinde gelişmeler yaşanmıştır.

III. Selim dönemi Türk musikisinin en üst seviyeye ulaştığı dönemdir. Sultan II. Mahmut döneminde musikinin canlılığı muhafaza edilmiş, Sultan Abdülmecit Türk müziğini koruyup değer vermiş fakat daha sonra tahta çıkan Abdülaziz'in döneminde Batı

musikisi Osmanlı saraylarına ve toplumunun üst (seçkin) sınıfına nüfuz etmeye başlamış, II. Abdülhamit ise Türk musikisini geliştirmek adına herhangi bir girişimde bulunmamıştır. 1909'da Kanuni Esasi'nin ilan edilmesiyle musikişinaslar bir konservatuvar kurulmasını ummuşlar fakat bu hususta herhangi bir girişim olmamış, ancak bazı musiki cemiyetleri musikiyi canlı tutmak adına çalışmalar yapılmış, konserler verilmiştir (Yektâ, 1985: 52-54).

### 2.1.3.16. Yalçın Tura Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Yalçın Tura Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Tura, 1988: 37-39).



**Tablo 2.15. Yalçın Tura Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.17. Sadi Yaver Ataman Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Sadi Yaver Ataman, Türk musikisini dönem sınıflandırması bakımından ayrıntılı olarak ele almamış, romantik ve klasik çağı birbiriyle mukayese etmiş, romantik çağda güfte ve güftecilere eski önemin verilmediğini, beste ve bestecilerin daha ön planda olduğunu, klasik dönemde İtrî, Hafız Post, Hacı Sadullah Ağa, Dede Efendi gibi bestecilerin musikiye önemli katkılar sağladığını belirtmiştir (akt. Halıcı, 1986: 159-171).

### **2.1.3.18. Eugenia Popescu Judetz Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

Eugenia Popescu Judetz “Türk Musiki Kültürünün Anlamları” başlıklı kitabının 3. Bölümünde Türk Musikisi Kaynaklarında Metinler arası İlişkilere yer vermiş olup, açık ve net bir biçimde, tarihsel bir sınıflandırma yapmamıştır. Yine aynı bölüm içerisinde Aydınlanma Çağı adı altında bir dönemden bahsetmiş olan Judetz, dönemin Kantemiroğlu ile başladığını ve Türk musikisine teorik olarak yeni bir yol-yöntem getirdiğini belirtmiş, ayrıca Kantemiroğlunu öncesi ve sonrasıyla bir milat-dönüm noktası olarak nitelemiştir (Judetz, 2007: 81- 182).

### **2.1.3.19. Bülent Aksoy Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

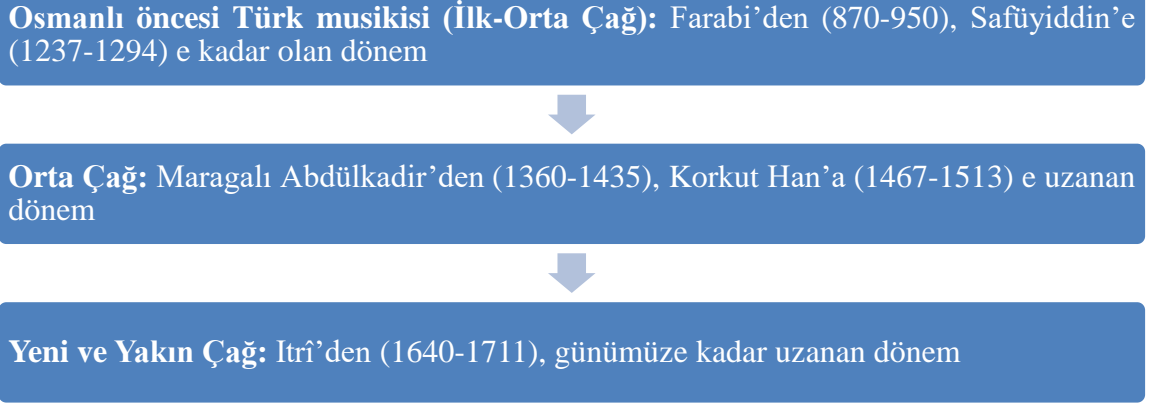
“Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki” başlıklı Doktora Tezinde net bir dönem sınıflandırması belirtmeyen Aksoy, çalışmasının “İlk Gözlemler” başlıklı bölümde 15. ve 16. asırların Seyahatnamelerini, “İlk Malzemeler” başlığı altında yazmış olduğu bölümde 17. yüzyılı, “On Sekizinci Yüzyıl” başlığıyla ele aldığı bölümde Türk musikisine doğru adlı konuyu, “On Dokuzuncu Yüzyıl” başlıklı bölümde yolun tikanışını, “Osmanlı Toplumunda Musikinin Yeri Üzerine Birkaç Gözlem” adlı bir bölüme, ardından “Sonuçlar” ve en son olarak “Belgelere” yer vermiştir (Aksoy, 1991: 11-108).

### **2.1.3.20. Mehmet Güntekin Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

Klasik Türk musikisinin en eski örneklerine Osmanlı'nın kurulduğu 1299 yılından dört yüz yıl kadar öncesine kadar rastlanmaktadır. Fakat o eski dönemlerde de Türk musikisinin kimliği tam olarak oturmamıştır. Bunu sebebi devlet düzenine tam olarak geçilememesidir. Türk musikisinden ancak 1453 yılından itibaren bahsedilebilir fakat bu döneme kadar El-Kındî, Farabi, İbn’i Sina, Safüyiddin ve Maragalı Abdülkadir gibi gibi nazariyatçılar 9. Yüzyıldan itibaren çok önemli eserler vermişlerdir. Özellikle on yedi ve on sekizinci yüzyıllarla birlikte Türk mûsikîsi İtrî'nin öncülüğünde önemli gelişim göstermiş, III. Selim dönemi ile birlikte altın çağını yaşamış, 1826 yılından itibaren mûsikîde bir gerileme yaşanmış ve Lale devri ile birlikte on dokuzuncu yüzyıl mûsikî kültürünün temelleri atılmıştır (Güntekin, 2002: 1-2).

### 2.1.3.21. Ethem Ruhi Üngör Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Ethem Ruhi Üngör Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Üngör, 2014: 1155).



**Tablo 2.16. Ethem Rûhi Üngör Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.22. Walter Feldman Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Walter Feldman, Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Feldman, 1996: 36).



**Tablo 2.17. Walter Feldman Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.23. Karl Signell Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Signell, “Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması” başlıklı kitabında, Geleneksel Türk musikisi Osmanlı imparatorluğundan gelen bir mûsikî olduğunu, Musikinin en verimli zirve noktası III. Selim dönemi olduğunu. Türk müziğinin özellikle Maragalı Abdülkadir’den sonraki beş asırlık süreç içerisinde büyük gelişim kaydettiğini belirtmiştir (Signell, 2006: 27-28).

### 2.1.3.24. Recep Uslu Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Recep Uslu Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Uslu, 2015: 106).



**Tablo 2.18. Recep Uslu Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

### 2.1.3.25. Timur Vural Türk Müziği Dönem Sınıflandırması

Timur Vural Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Vural, 2017: 94-105).



**Tablo 2.19. Timur Vural Türk Müziği Dönem Sınıflandırması**

## 2.2. İlgili Araştırmalar

Bu alt başlıkta tez çalışmasının konusuyla alakalı çalışmalara yer verilerek ilgili çalışmalar konularına göre sunulmuştur.

Tokaç (2018) doktora tezi niteliğindeki çalışmasında İtrî'nin Rast makamındaki eserlerini kompozisyon ve usûl açısından dönemsel olarak karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırmayı Abdülkâdir Merâgî, Hafız Post, Ali Şirugânî, III. Selim ve Zekâî Dede'nin Rast makamındaki ve dînî formdaki eserleri arasında yapmıştır. Araştırmada müzikâl analiz metodu temel alınmış ve Mutlu Torun'un çok katmanlı analiz yaklaşımından faydalanılmıştır. Çalışmanın sonucunda analiz edilen eserlerin dönemsel olarak farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir.

İrden (2006) yüksek lisans tezi niteliğindeki çalışmasında Bûselik makamının Türk müziği nazariyatçıları ve bestecilerine göre karşılaştırmasını ele almıştır. Bu bağlamda Bûselik makamının besteci ve nazariyatçıları tarafından ne şekilde işlendiği araştırılmıştır. Çalışmada Bûselik makamında belirlenmiş olan atmış üç adet sözlü ve çalgısal eserin form dağılımları, eserler içerisinde kullanılan nota değerleri belirlenerek excell, SPSS ve Nota Sayım Programı ile analiz edilmiştir. Bu sayede Bûselik makamı dizisi içerisinde



seslerin kullanım sıklığı elde edilmiştir. Sonuç olarak Bûselik makamının güçlü perdesi üzerinde kullanılan ve eserlere göre farklılık göseren dörtlü ve beşlileri tablolar halinde belirtilmiştir.

Kıvılcım Çiftçi (2014) doktora tezi niteliğindeki çalışmasında Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin beste formundaki eserlerini Türk mûsikîsi makam eğitiminde kullanılabilirliği açısından analiz etmiştir. Bu sayede bestekârın eserlerinde kullanmış olduğu makamların seyir karakteristiği belirlenmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden durum saptamaya yönelik doküman incelemesi, doküman analizi ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda şed makam tanımlarının bestekârın eserlerindeki seyir özellikleriyle örtüşmediği, içerisinde Çargâh dizisi ve çeşnisi barındıran bütün makamlarda kullanılan perde ve çeşnilerin Zekâî Dede'nin eserlerinde Nigâr seyri olarak ele alındığı tespit edilmiştir.

Güngördü (2000) sanatta yeterlilik tezi niteliğindeki çalışmada Abdülbâkî Nâsır Dede'nin "Tedkîk u Tahkîk" adlı eserinde yer alan makamlar ile dönem bestekârlarının eserlerinde kullandıkları makamlar kıyaslanmıştır. Bu sayede makamların kullanım şekillerinin birbirleriyle farkları ortaya çıkartılmış, aynı zamanda makamların değişim çizgileri de belirlenmiştir. Araştırmanın sonucunda Abdülbâkî Nâsır Dede'nin makamları dizi anlayışıyla değil, sneyir anlayışıyla tarif ettiği, incelenen eserlerin nota nüshalarının birden fazla olması sayesinde farklı üslûpların görülmesine olanak sağladığı ve ilgili dönemdeki bazı perdelerin günümüze gelene kadar değişime uğradığı tespit edilmiştir.

Levendoğlu Yılmaz (2002) doktora tezi niteliğindeki çalışmasında makamların on üçüncü yüzyıldan günümüze kadar olan değişim çizgilerini ele almıştır. Bu bağlamda kuramcı ve bestecilerin on üçüncü yüzyıldan itibaren günümüze ulaşmış yirmi iki makama ilişkin yapmış oldukları dizi tanımlarına değinmiş ve bu tanımlardaki benzerlik ve farkları ortaya koymuştur. Araştırmanın sonucunda on üçüncü yüzyıldan on beşinci yüzyıla kadar olan dönemde nazariyatçıların, makam tanımlarında Safüyiddin Urnevînin tanımlarını esas alarak bu paralelde tanımlar yaptıkları, on beşinci yüzyıldan itibaren İstanbul'un kültür ve sanat merkezi haline gelmesiyle bir çok eserin yazıldığını, değişimlerin yaşandığını, geleneksel çizgiden ayrılmalar yaşandığını, Kantemiroğluyla birlikte makamların ses sahalarının genişlediğini ve günümüzde yapılan tanımlara benzediğini ifade etmiştir.

Çaylı (2019) doktora tezi niteliğindeki çalışmasında makam teorisinin başlangıçtan günümüze geçirmiş olduğu değişimini ve ebced notasının temel prensibi ele alınmıştır. Araştırmanın sonucunda on yedinci yüzyıldan itibaren makamları seyir anlayışıyla ifade etme geleneğinin henüz büyük bir dönüşüme uğramadığı, makamların değişim süreçlerinin günümüzde de devam ettiği, Nâyî Osman Dede ve Kantemiroğlu ile birlikte perde isimlerinin standartlaşmaya başladığı sonucuna varmıştır.

Gerçek-Akmehmedoğlu (2017) makale niteliğindeki çalışmada geleneksel Türk sanat müziği sözlü eser besteciliği ile günümüz Türk sanat müziği sözlü eser besteciliği karşılaştırılmış bu sayede sözlü eser besteciliğinin tarihsel süreç içerisindeki değişimi incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda geleneksel fasıl anlayışının günümüzde büyük değişime uğradığı, günümüzde Batı müziğinde minör tonlara karşılık gelen Bûselik makamı dizisinin kullanımında artış olduğu, Türk sanat müziği beste ve güftelerinde geleneksele nazaran basitleşmelerin meydana geldiği tespit edilmiştir.

Gerçek (2014) makale niteliğindeki çalışmada naat formunun özellikleri ile ilgili bilgiler verilmiş ve İtrî'nin Rast makamındaki naat'ı makam-güfte açısından incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda İtrî'nin geçki ve asma kalışları yerinde kullandığı, makamların asma kalışlarının bilinen anlamlarına göre kullanıldığı tespit edilmiştir.

### 3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırma alt problemleri ve amacı doğrultusunda kullanılan yöntemle ilişkin bilgiler verilmiştir. Bu bağlamda araştırmanın modeli, veri toplama teknikleri ve toplanan verilerin analizi hakkında bilgi verilmiştir.

#### 3.1. Araştırma Modeli

Araştırmada, Türk Makam Müziği sözlü eser besteciliğinin 17-19. Yüzyıllar arasındaki süreçte form ve makam açısından geçirmiş olduğu değişim incelenmiş olup, nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel araştırma deseni kullanılmıştır. Büyüköztürk (2017: 20), tarihi araştırma deseninin “geçmişte ne oldu?” sorusuna yanıt bulmak için kullanıldığını, bu yüzden de ilgili döneme ait belge ve dökümanların çok dikkatli bir şekilde okunup, analiz edilmesi ve doğru şekilde aktarılması gerektiğini ifade etmiştir. Ayrıca çalışmada form ve makam analizi yapılan eserler yine nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi deseni kullanılarak analiz edilmiştir.

#### 3.2. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmada elde edilen veriler betimsel tarama (survey) yöntemi ile toplanmıştır. Karakaya (2011: 78), betimsel araştırmaların bir olayı veya durumu ayrıntılı biçimde araştırmak, benzer durum veya olaylar arasındaki ilişki ve farklılıkları belirlemek, incelenen olay veya durumun ne olduğunu ortaya çıkartmak için yapıldığını belirtmiştir. Konuya ilişkin veriler doküman taraması yapılarak, kitap, dergi, makale, tez, ansiklopedi ve internet kaynaklarından toplanmıştır.

#### 3.3. Verilerin Analizi

Çalışmada kullanılan veriler kitap, dergi, tez, makale, ansiklopedi ve internet kaynaklarından toplanmıştır tarama içerisinde yer alan eserler Onur Akdoğu'nun eser analizi yöntemi ile incelenmiştir. Akdoğu, (1996: 126-127) de eser analizi yapılırken öncelikle eserin sözel veya çalgısal olup olmadığının belirlenmesi gerektiğini, ardından eserin ezgisel gidişatı doğrultusunda bölüm ve cümlelerinin belirlenmesi ile formun ortaya çıkacağını belirtmiş, makamsal analizin, eser içerisinde kullanılmış olan dörtlü,

beşli, geçki, çeşni ve makam dizilerinin belirlenmesi ve ilgili makamın geleneksel seyir anlayışına uygun olup olmadığının saptanması ile gerçekleştirilebileceğini ifade etmiştir.

Çalışmada içerik analizi yöntemiyle incelenen eserler formsal ve makamsal olmak üzere iki şekilde incelenmiş olup form analizlerinde eserlerin bölümleri, cümleleri ve cümlecikleri belirlenmiş bu sayede form şemaları oluşturulmuş, oluşturulan form şemaları ile eserlerin kaç bölümden oluştuğu ve ilgili formun özelliklerini yansıtmadığı belirlenmiştir.

Eserlerin makam analizinde ise ezgisel hareketliliğin hangi perdeler arasında (Rast-Nevâ, Nevâ-Gerdâniye) yoğunlaştığına, cümle ve cümleciklerde hangi perdelere (karar, güçlü, tiz durak) odaklanıldığına, makamın pest genişleme bölgesinin duyurulup duyurulmadığına, tiz durak sesi üzerinde ezgisel dolaşımın olup olmadığına, eğer bir ezgisel dolaşım söz konusuysa hangi dörtlü, beşli ya da çeşninin kullanıldığına, incelenen eserlerin makam dizileri içerisinde yer alan ve almayan hangi dörtlü, beşli, geçki, çeşni ve asma kalıpların duyurulduğuna bakılmıştır.

## 4. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMU VE GELİŞİMİ

Türklerin ilk anayurdunun Orta Asya olduğu bilinmektedir. Yıldırım (2009: 18) de Türklerin, anayurtlarının, Kuzey Sibiryaya, Moğolistan, Kuzey Afganistan, Kaşgar, Urumçi, Karadenizin kuzeyi ve Doğu Türkistanı' da içine alan bir bölgede yer aldığını belirtmiştir. Bu coğrafya içerisinde Türk kültürü de kendine yer bulmuş, şekillenmiş ve birçok bölgeye de buradan yayılmıştır.

### 4.1. 13. Yüzyıl Öncesinde Türk Müzik Kültürü

Çalışmada, dönem sınıflandırması referans alınan Yılmaz Öztuna (1987: 70-71) de, on üçüncü Yüzyıldan önceki Türk müziğine ilişkin yeterli bilginin olmadığını, fakat on üçüncü Yüzyıl öncesinin de yok sayılmayacağını, sonuç itibarıyla Türklerin Orta Asya'da bir kavim olduğunu, İslamiyetin kabulüyle, Türk mûsikîsinin Fars ve Arap müziğiyle etkileşim içine girdiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda Türk müziğinin oluşumu ve gelişiminin daha iyi anlaşılması adına on üçüncü yüzyıl öncesi mûsikî kültürüne kısaca değinilmiştir.

#### 4.1.1. Altay Müzik Kültürü ve Şaman Müziği

Altayların, zengin ve çok kültürlü bir coğrafyanın ortasında bulunması müzik kültürlerinin diğer kültürlerle sürekli olarak etkileşim içinde olmasını sağlamıştır. Ögel (1991: 2) Altay kültürü Güney Sibiryaya kültürü ile yoğun bir ilişki içindedir. Bu sayede ortak bir kültür oluşmuştur. Oluşan bu ortak kültür doğrultusunda müzikleri de muhtemelen benzerlik göstermiştir.

Altay müziğinin dönemin şartlarına uygun olarak ilkel yapıda olduğu düşünülmektedir. Uçan (1997:1) ilk zamanlarda melodilerin iki sestem oluştuğunu, ilerleyen dönemde ses sayılarının arttığını. Ezgilerin sade olmasına karşın ritimlerin daha çeşitli olduğunu, ezgilerin söyleme veya çalma esnasında sıkça tekrarlandığını, insan sesinin çalgıya nazaran ön planda olduğunu, buna bağlı olarak çalgıların insan sesine eşlik amaçlı kullanıldığını, def, davulun yanı sıra kopuzun ilk örneklerine ulaşıldığını belirtmiş, ayrıca şamanlığın bu dönemde saygın bir iş olarak ön plana çıktığını ifade etmiştir.

Altaylarda saygın bir iş olarak yer edinen şamanlık ve şaman müziği ibadet etmek, büyü yapmak, kişi ve toplulukları kötülüklerden (kötü ruhlardan) korumak, hastalıkları iyileştirmek gibi amaçlarla kullanılmıştır. Şaman müziği vahşi hayvanları uzaklaştırmak, cansız nesnelere üzerinde etki oluşturmak, ölüleri çağırmak amacıyla da kullanılmıştır (Ataman, 1947: 8). Şaman müziği, üç, dört sestene oluşturulmuş ezgilerden meydana gelmektedir. Davul ve kopuz en önemli çalgılardır. Ögel (1991: 39), müziği oluşturan esas unsurun insan sesi olduğunu, kopuzun ise geri planda insan sesine eşlik amaçlı kullanıldığını, ritimlerin, şamanın tören esnasındaki hareketlerine göre şekillendiğini ve sözlerin doğaçlama olarak söylendiğini belirtmiştir.

Genel olarak şaman, baksı, kam gibi isimlerle anılan büyücülerin adları topluluklara göre farklılıklar göstermiştir. Budak (2000: 29) bu kişilere Tonguzlarda şaman, Altaylarda kam, Yakutlarda oyun, Oğuzlarda ozan, Kırgızlarda baksı dendiğini belirtmiştir.

Herkes kam olamaz bunun şartı kam soyundan gelmektir. Erkeklerin yanı sıra bu şartı sağlayan kadınlar da kam'lık yapabilir (Turan, 1990: 102). Kadın kamlara kam-katun adı verilmektedir. Kam-katunlar, kamlar gibi ruhlara irtibata geçerek, davul ve kopuz çalarak, kötülüklerle mücadele etmişlerdir (Esin, 1985: 5). Kamlar bazı bölgelerde kara kam ve ak kam olarak adlandırılmakta, kara şamana (karain bö) kötü şaman, ak şamana da (sagani bö) iyi şaman denmiştir (And, 1970: 10). Şamanlığa, Türklerin dışında Avustralya, Çin, Hindistan, Amerika ve Eskimolarda da rastlanmaktadır (Turan, 1990: 102).

#### **4.1.2. Hunlar Döneminde Müzik Kültürü**

Hunlar'ın M.Ö. üçüncü ve dördüncü yüzyıla kadar uzanan bir tarihe sahip oldukları düşünülse de Tekin (1991: 53), Hun tarihinin, "Hun" adının "Kun" şeklinde telaffuz edildiği M.Ö. yedinci yüzyıla kadar dayandığını, bunun da ötesinde "Kwan" ve "Gun" olarak telaffuz edildiği M.Ö. birinci bin yılına kadar götürülebileceğini ifade etmiştir. Hunların böylesine derin bir tarihsel geçmişe sahip olması, birçok kültürle etkileşmelerine ve Hun toplumu içerisinde birçok kültürü barındırmalarına imkân sağlamıştır. Ceyhun (1988: 23) Hunların, Türk, Uygur, Fin, Moğol, Fin-Ugor

budunlarından oluşan bir toplum olduğunu, bazı tarihçilerin Hunların kırk beş budundan meydana geldikleri konusunda görüş bildirdiklerini ifade etmiştir.

Tarım ve hayvancılığın Türklerin en önemli geçim kaynaklarından olduğu ve bu tarım kültürünün de nesilden nesile aktarıldığı bilinmektedir. Ögel (1991: 88-89), Selenga ve Altay coğrafyasında yapılan kazı çalışmalarında demirden yapılmış küçük tarım aletlerine, tahılları muhafaza etmek için hazırlanan çukurlara rastlandığını belirterek bu kanıtlar doğrultusunda Hunlarla birlikte tarım medeniyetinin oluşmaya başladığını ifade etmiştir.

Hunların tarım medeniyeti ile birlikte hayvan yetiştirip, topraklarını ekip biçmeleri, yaşantılarına, kültürlerine ve dolayısıyla müziklerine de yansımıştır. Budak (2000: 35), tarım medeniyeti ile birlikte toprakla ilgili işlerin toplu şekilde yapıldığını, grupların bu esnada birlikte ezgiler söylediklerini, bu ezgilerin hem birleştirici hem de motive edici özelliğinin olduğunu belirtmiştir. Müziğin kişileri ve toplulukları birleştirici etkisi tarımın yanı sıra orduda da kendini göstermiş ve Hunlar zamanında askeri anlamda ilk müzik kurumu olan “tuğ” kurulmuştur. Bu sayede müzik hem kurumsallaşmış ve imparatorluğun simgesi haline gelmiş, hem de bu kuruma büyük bir kutsiyet atfedilmiştir.

Tuğ, vurmali ve üflemeli çalgılardan oluşan bir topluluktur. Orhun yazıtlarında tuğ kelimesi çalgı manasında da kullanılmakla birlikte tümrük (davul), borguy, burguv, bur (nefir-boru), Yurağ-Yırağ (zurna), çeng (zil), küvrüğ, küvrük (kös) tuğ takımında kullanılan çalgılardır. Tuğ takımında kullanılan çalgıların icrası esnasında kaç tane olacağına dair bazı kriterler vardır. Bu bağlamda Türk hükümdarları dokuz sayısını uğurlu olarak nitelendirmişler ve tuğ takımını her sazdan dokuz adet olacak şekilde oluşturmuşlardır (Budak, 2000: 36-37).

Tuğ takımında davul ve sancağa ayrı bir önem atfedilmiştir. Say (1985: 807), tahta çıkan hükümdarlara davul ve sancak verildiğini, bu geleneğin islamiyetin kabulüyle Selçuklu ve Osmanlıda da devam ettiğini, davul ve sancağın kişilere sadece hükümdar tarafından verilebildiğini belirtmiştir. Devletin ve hükümdarın gücünü ve hakimiyetini simgeleyen tuğ takımı, kurultayın açılması, hükümdarın gelişi ve kurultayın kapanması esnasında vurmali ve üflemeli çalgılarla icralar sergilemektedir (Budak, 2000: 36).

Orta Asya birçok kültürün bir arada yaşadığı, ticaret, göç ve savaşlar sayesinde kültürel etkileşimin çok yoğun şekilde yaşandığı bir coğrafyadır. İpek yolu, ticaret sayesinde kültürel etkileşimin ve aktarımın sürekliliğini sağlayan en önemli unsur olmuştur. İpek yolu sayesinde etkileşimin yoğun şekilde yaşandığı yerlerin başında Çin gelmektedir. Budak (2000: 38) M.Ö. ikinci asırda Orta Asya'nın önemli yerleşim yerlerinden Kuça ve Balasagunda resmi olarak bulunan Çin generalinin ülkesine Türk enstrümanlarıyla dönerek sarayında bir müzik topluluğu oluşturduğunu ve burada icra edilen enstrümanların Türk enstrümanı olduğunu ifade etmiştir.

Hun İmparatorluğundan sonra Göktürk Devleti kurulmuş, Türk kültürü ve bu bağlamda oluşan Türk müziğinin gelişimine katkılar sağlamıştır.

#### **4.1.3. Göktürkler Döneminde Müzik Kültürü**

Göktürk Devleti, isminden de anlaşılacağı üzere Türk kelimesini barındıran ilk devlet olma özelliğine sahiptir. İlk kez Orhun kitabelerinde rastlanan Türk adı dayanıklı, kudretli, devletine sadık halk anlamına gelmektedir (Güvenç, 1997: 22).

Göktürkler döneminde, Hunlar döneminde de kullanılmakta olan beş sesli (pentatonik) dizi kullanılmış ve geliştirilmiştir. Budak (2000: 41), bu dönemde beş sesli dizinin geliştirildiğini, diziye yeni sesler eklendiğini, dolayısıyla geniş aralıklardan meydana gelen ezgilerin oluşturulduğunu belirtmiştir. Beş sesli dizinin üzerine yeni sesler eklenmesine, dönemin kuramcılarının büyük katkı sağladığı şüphesizdir. Uçan (1997: 2), M.S. beş yüzlü yılların ikinci yarısında, Sucup Akari adlı kuramcının on iki perdeden oluşan ses sistemini icat ederek Çinlilere tanıttığını belirtmiştir. On iki perdeden oluşan ses sisteminin icat edilmesiyle kuramsal anlamda yaşanan gelişmeler yanında, icra esnasında kullanılan çalgılarda da gelişmeler yaşanmıştır. Uçan (1997:2) kopuzun yay ile çalınmasıyla “ıklığ” adlı çalgının icat edildiğini ifade etmiştir. Göktürkler döneminde müzik adına bu denli önemli gelişmeler yaşanmasında ipek yolunun, ticaretin ve göçlerin çok büyük bir rolü olduğu düşünülmektedir. Bu dönemde konar göçer müzik kültüründen yarı konar göçer müzik kültürüne geçilmiştir (Budak, 2000: 41).



#### 4.1.4. Uygurlar Döneminde Müzik Kültürü

Göktürklerden sonra tarih sahnesindeki yerini alan Uygurlar, Orta Asya'da İslamiyet öncesi en zengin kültür hayatına sahip olan medeniyetlerdendir. Turan (1990: 75) de sekizinci yüzyılın ikinci yarısında başlayan Uygurlar döneminin, Türklerin İslamiyet'in kabulünden evvelki en görkemli çağı olduğunu belirtmiştir. Uygurların kültürel zenginliklerinin en önemli kanıtları resim, müzik, tiyatro ve edebiyat alanında sunmuş oldukları yapıtlardan anlaşılabilir. Aslanapa (1992: 303), Uygur medeniyetinde bale, tiyatro, orkestra ve pandomim icralarının da yapıldığını belirtmiştir. Uygurların kültür ve mûsikî alanındaki zenginliğini kanıtlayan yapıtlardan bir diğeri de destanlardır. Uygur Destanında, müzik, çocukların dünyaya gelişleri esnasında topraktan çıkan etkileyici sesler olarak tanımlanmıştır (Özalp, 2000: 288).

Müziğe atfedilen bu kutsiyet ve önem kuramsal açıdan yaşanan gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Göktürkler döneminde beş sestem oluşan dizinin seslerinin artırılmasına bu dönemde de devam edilmiştir. (Budak, 2000: 46) on yedi sestem oluşan Türk mûsikîsi ses sisteminin temellerinin bu dönemde atıldığını ifade etmiştir.

Uygurlarda perde sayısının artması, Uygur makamları olarak bilinen on iki makamın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bahsedilen makamlar Geleneksel Türk mûsikîsinde durak, güçlü, seyir gibi unsurları içerisinde barındıran makam kavramı ile karıştırılmamalıdır. Uygurlarda bahsedilen makam kavramı, belli kaidelere göre seçilmiş eserlerin oluşturduğu guruplar olarak nitelenebilir (Harris, 2008: 1). Bu açıklamadan belli kriterler çerçevesinde seçilen eserlerin tasnif edilerek bir repertuar oluşturulduğu düşünülmektedir. Bahsedilen On iki makamın isimleri Rak (Rehavi), Çebayyat (Hüseyni), Müşavirek (Rast), Çehargah (Çargâh), Pencigah (Büzürg), Özhal (Uzhal), Acem (Acemaşiran), Uşşak (Uşşak), Bayat (Bayati), Neva (Neva), Segah (Segah), Irak (Irak) dır. Bu makamlar büyük nağme, destan ve meşrep adı verilen bölümlerden oluşmakta, bölümler arasında da üç ila on adet şarkı seslendirilmektedir (İnayet, 2007: 367-370). Uygurların on iki makama vermiş oldukları isimler, günümüzde Geleneksel Türk Sanat mûsikîsindeki makam isimleriyle bire bir benzerlik göstermekle birlikte yapılan icranın bölümlerden oluşması ve bölümler arasında belirli makamlarda şarkıların icra edilmesi, Türk makam müziğindeki fasıl anlayışını akla getirmektedir.

Uygur müziğinde kullanılan enstrümanlara minyatürlerde rastlanmaktadır. Budak (2000: 45-46). Orta Asya'nın önemli kültür merkezlerinden Hoçu'da rastlanan bir minyatürde harp, ney, ağız orgu ve ud'a benzeyen bir çalgının yanı sıra duvar resimlerinde bu çalgılara ilaveten fülütün de bulunduğunu belirtmiştir. Zengin bir müzik kültürüne sahip olan Uygurların, yukarıda saydığımız beş enstrüman dışında başka enstrümanlarının olmaması elbette ki düşünülemez. Sertkaya, Uygurlarda, sekiz ve dokuzuncu asırlarda kopuz, davul, surnay, def, burga, ağız çengi, pipa adlı çalgıların kullanıldığını belirtmiştir (akt. Arslan ve Öger, 2008: 10). İpek yolu vasıtasıyla yapılan ticaret, göçler ve savaşlar sayesinde yaşanan etkileşim sonucu bu çalgılar başka kültürlerce de tanınmış ve kullanılmıştır. Özalp (2000: 286), çaldıkları çalgıları beraberinde gittikleri yerlere götüren icracılara toplum tarafından büyük değer verildiğini ifade etmiştir.

Bu dönemde ozanlık başlı başına bir meslek haline gelmiştir. Bu sayede enstrümanlarda üslup farkının ortaya çıkmış, belli kaideler çerçevesinde icra yapılmaya başlanmış ve yazı temelli müzik icrası yapma derecesine ulaşılmıştır (Uçan, 1997: 2). Müziğin yazılabilme aşamasına gelmesi bestecilik aşamasına geldiğini de göstermektedir. Müziğin yazıya dökülebilmesi icra edilen eserlerin kalıcı olmasını ve tekrar icra edilebilmesini sağlayan önemli bir aşamadır.

#### **4.1.5. Karahanlılar Döneminde Müzik Kültürü**

Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından, on üçüncü yüzyılın başlarına kadar hüküm sürmüş olan Karahanlılar Devleti döneminde Türkler onuncu yüzyıl itibariyle İslam dinini kabul etmişlerdir. Bu durum kültürel anlamda özellikle müzik, edebiyat ve sosyal yaşamda önemli gelişmelerin yaşanmasına sebep olmuştur. Levendoğlu (2005: 255), İslamiyetle birlikte Türklerin Fars ve Araplarla etkileşiminin dile fazlasıyla yansıdığını, bu sayede, klasik Türk mûsikîsi terminolojisinde Arapça ve Farsça kelimelerin yoğun şekilde kullanıldığını belirtmiştir. Geleneksel Türk mûsikîsinde Arapça ve Farsça kelimelerin sık kullanılması, bu mûsikînin Araplardan alındığına yönelik yanlış anlamalara da sebep olmuştur. Arap toplumunun İslamiyet öncesinde müzikleri dikkate değer olmamakla birlikte, gündelik hayatta "Hüdâ" adı verilen melodileri bulunmaktadır. Türklerle olan etkileşimin artması sonucu şiirler ezgi ile okunmuş, manzum olmayan sözlerin ezgilendirilerek okunmasına ise "tağbir" denmiştir (Özalp, 2000: 287).

Karahanlılar döneminde kuramsal açıdan da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde yaşamış olan Farabi'nin yazmış olduğu "Kitabü'l Mûsikîü'l Kebir" adlı eser Türk müziği kuramı adına yazılmış en önemli eserlerdendir. Uçan (1997: 2), Farabi'nin bu eserinde on yedili perde sistemini Horasan tanburu üzerinde açıkladığını, tanbur sazının ön plana çıkarak Türk mûsikîsinin ana enstrümanı olduğunu belirtmiştir. Türk mûsikîsinin en önde gelen kuramcılarında olan Farabi'ye çalışmanın ilerleyen safhalarında ayrıca değinilecektir. Karahanlılar döneminde Farabi'nin yazmış olduğu "Kitabü'l Mûsikîü'l Kebir" adlı eserin dışında Türklerin kültürel hayatına yönelik eserler de kaleme alınmıştır. Kutadgu bilig ve Atabetü'l- Hakaayık adlı eserler Karahanlıların sosyo-kültürel hayatını yansıtan eserlerdir (Pekolcay, 1986: 70-71).

#### **4.1.6. Gazneliler Döneminde Müzik Kültürü**

Karahanlılardan yaklaşık bir asır sonra 962 yılında Gazneliler devleti kurulmuştur. Başkenti Gaznedir. Gaznelilerin kurulduğu coğrafya bu günkü Afganistan coğrafyasıdır. Ayrıca Gazneliler tarihteki ilk Müslüman Türk devletidir (Roux 2015: 196). Gaznelilerin başkenti olan Gazne şehri dönemin önde gelen medeniyet merkezlerindedir. Gaznelilerin ilk Müslüman Türk devleti olması, Arap ve Fars kültürü ile etkileşimi de beraberinde getirmiştir. Yaşanan etkileşimin özellikle dile büyük tesiri olmuştur. Bulut, Gaznelilerde, resmi dilin Farsça, bilim dilinin ise Arapça olduğunu bu sebeple Türk mûsikîsinin bu dönemde kompleks bir yapıya büründüğünü belirtmiştir (akt. Türk, 2016: 13).

Arap, Fars ve Hint kültürleriyle yaşanan etkileşim, müziğe de yansımıştır. Budak (2000: 51), mûsikînin bu dönemde makamsal hale geldiğini, klâsik Türk mûsikîsinin oluşmaya başladığını, şiirlerin irticalen ve herhangi bir usul kullanılmadan serbest olarak ezgilendirilmesiyle kaside formunun oluştuğunu, etkileşimden kaynaklı Hint kuramcılarının Türk mûsikîsini öğrendiklerini ve "truşka" olarak isimlendirdiklerini ifade etmiştir.

#### **4.1.7. Selçuklular Döneminde Müzik Kültürü**

Karahanlılardan sonra kurulan Selçuklu devleti, göçler sayesinde Anadolu'ya yerleşmiş, özellikle Fars ve Arap kültürleriyle yoğun şekilde etkileşmiştir. Berker, konuyla ilgili olarak Türk Mûsikîsinin Dünü Bugünü Yarını başlıklı makalesinde

Selçukluların İran'a gelerek Bağdat'ı fethettiklerini, bu sayede halifeliğe hâkim olduklarını, ardından Anadolu'yu da fethederek Türklere Orta Asya'dan sonra bir anavatan daha verdiklerini belirtmiş bu sayede Türk mûsikîsinin İran ve Arap mûsikîleriyle tanıştığını ifade etmiştir (akt. Halıcı, 1986: 116). Yaşanan bu etkileşim sayesinde Türk mûsikîsi gelişmiş birçok kültürü etkilemiş ve birçok kültürden de etkilenmiştir. Özalp (2000: 287), Türk mûsikîsinin Anadolu'ya Oğuz boyları tarafından yayıldığını, gündelik yaşamda, resmi merasimlerde, yabancı devlet büyüklerinin karşılanması esnasında mûsikînin en güzel örneklerinin sergilendiğini belirtmiştir.

Selçuklularda, yukarıda da belirtildiği üzere devlet törenlerinde müziğe büyük önem atfedilmektedir. Hunlardan beri süre gelen askeri müzik geleneği, bu dönemde de "Nevbet" adı altında önemini korumuştur. Bu dönemde nevbetin askeri amacın yanında eğlence amaçlı kullanıldığı yönünde görüşler olmasına rağmen bu bilgilerin kesinliği olmamakla birlikte, resmî tören, bayram etkinlikleri ve devlet büyüklerinin düğün merasimlerinde nevbetten faydalanılmıştır (Vural, 2012: 447).

Askeri mûsikî dışında saray içerisinde düzenlenen eğlencelerde de müzik vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Merçil, Selçuklu saraylarında düzenlenen eğlencelerde şarkı söyleyen erkeklere "Muganni", kadınlara "Muganniye", çalgı çalan erkeklere "Mutrib", kadınlara ise "Mutribe" dendiğini belirtmiştir (akt. Türk, 2016: 47). Mutriban kelimesi aynı zamanda mevlevîhânelerdeki icra topluluklarının adıdır. Selçuklu saraylarında şarkı söyleyen kadınların yanı sıra çalgı çalan kadınlar da bulunmaktadır. Sarayda çalgı çalan kadınlarla ilgili olarak Köymen, eğlencelerde cariyelerin kopuz sazını icra ettiklerini, bunun yanı sıra küçük yaşta hizmetçilerinde danslarıyla eğlencelere renk kattığını belirtmiştir (akt. Türk, 2016: 17).

Selçuklular döneminde mûsikî oldukça zenginleşmiş, müzik türleri belirginleşmiş özellikle Safüyyiddin Urmevi'nin çalışmaları Türk mûsikîsinin irdelenmesini ve kuramsal temellerinin atılmasına büyük katkı sağlamıştır. Turan (1990: 262), Selçuklular döneminden başlamak üzere mûsikînin saray dışında yaşayan halk arasında Halk mûsikîsi, askeri sistem içerisinde nevbet ve mehter mûsikîsi, saraya yakın seçkin kesim arasında sanat mûsikîsi, tarikatlarda ise tasavvuf mûsikîsi olarak icra edildiğini belirtmiştir.

## 4.2. 13. Yüzyıl Öncesinde Yaşamış Kuramcılar

Türk makam müziğinin temellerinin atılmasında dokuzuncu Yüzyılda yaşamış olan ve ebced nota yazısını bulan El Kındî, dokuzuncu Yüzyılın sonu ve onuncu Yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Farâbî ve İbn-i Sînâ'nın büyük katkıları olmuştur. Türk makam müziğinin gelişim aşamalarının daha iyi anlaşılması adına adı geçen kuramcılar hakkında bilgiler verilmiştir.

### 4.2.1. El Kındî

Türk mûsikîsinin ilk İslâm bilgini olan Ebû Yûsuf Ya'kûb b. İshâk el-Kindî 796 yılında Kûfe'de dünyaya gelmiş ve 874 yılında Bağdat'da ölmüştür (Turabi, 2003: 65). El Kındî'nin dokuzuncu Yüzyılda ebced nota sistemini icat edip kullandığı düşünülmektedir. Kındî'nin bu nota yazım sistemini oluştururken Yunan alfabesinden oluşan nota yazısından ilham aldığı belirtilmektedir (Öztuna, 1990: II/96-97). El Kındî'nin mûsikî nazariyatı ile ilgili eserleri de bulunmaktadır. Turabi (2003: 66-67) de Kındî'nin mûsikî kuramı ile alakalı on adet eseri bulunduğunu ve bu eserlerden sadece dört tanesinin günümüze ulaştığını ifade etmiştir.

### 4.2.2. Farâbî

Asıl adı Turhan oğlu Mehmet Nasrettin'dir. 870-950 yılları arasında yaşamıştır (Arbaş, 1986: 96). Uzun adı Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Farâbîdir (Can, 2004: 205). Farâbî'nin adı batıda Alfarabius veya Alfarabi olarak geçmektedir (Ak, 2003: 43). Farâbî, İslam felsefesini kuran kişidir (Can, 2004: 205). Farâbî'nin düşünceleri ve felsefesi Orta çağ İslam dünyasında takip edilerek geliştirilmiş, bu çağda zengin bir bilgi birikiminin oluşmasına ve yayılmasına sebebiyet vermiştir. Bu çağ Farâbî'nin doğumundan ölümüne kadar "Farabizm" olarak da karakterize edilmiştir (Netton, 1992: 1). Farâbînin, görüşlerinin Orta çağda bu denli kabul görmesi ile Aristo'nun ardından ikinci hoca (Hâce-i Sâni) olarak isimlendirilmiştir (Can, 2004: 205). Farâbî, Türk mûsikîsinin şekillenmesinde payı olan ilk kuramcılardandır. Orta çağ İslam dünyasının en önemli mûsikî kaynakları içerisinde yer alan "Kitâbü'l Mûsikî ül Kebir" adlı eseri kaleme almıştır. Bu eser Türk mûsikîsinin ayrıntılı olarak anlatıldığı ilk eserdir (Başer, 2006: 7). Kitabın ilk bölümünde mûsikînin insan ruhu üzerindeki tesirinden, ikinci bölümünde ise Orta çağda mûsikî adına çalışma yapmış olan nazariyatçılardan

bahsedilmiş, Acem müziği ve enstrümanları hakkında bilgiler verilmiş ayrıca mûsikî eğitimi ile ilgili görüş belirtilmiştir (Özalp, 2000: 1/306). Farâbî'nin en önemli mûsikî eseri olan “Kitâbü'l Mûsikî ül Kebir” de aralıkların yapısı, cinsler, terkipler, diziler, melodi ve ritimler hakkında bilgiler verilmiş, ayrıca çalgıların yapısına da değinilmiştir (Can, 2004: 205). Farâbî'nin eserinde dizi, terkip, aralık yapısı, cinsler ve melodilerden bahsetmesi orta çağda Türk makam müziği ve besteciliğinin oluşum sürecinde olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Kitâbü'l İhsâi'l İkâat, Kitâb fi'l-İkâat Farâbî'nin mûsikî adına yazdığı diğer iki eseridir. Bu eserlerde usuller, usullerin sınıflandırılması gibi konulara temas edilmiştir (Can, 2004: 205-206). Farâbî, El Kındî'nin bulmuş olduğu ebced notasını onuncu Yüzyılda kullanmıştır (Özalp, 2000: 1/306). Farâbî, mûsikînin yanı sıra matematik, felsefe, mantık gibi alanlarda da eserler vermiştir (Can, 2004: 205).

#### **4.2.3. İbn-î Sînâ**

Tıp, geometri, astronomi ve felsefe gibi pek çok alanda eserler vermiş olan İbn-î Sînâ onuncu yüzyılın sonu ve on birinci yüzyılın başında yaşamış en önemli İslâm bilginlerindedir. Yıldız (2019: 539), İbn-î Sînâ'nın adının Ebû Alî el-Huseyn ibn Abdullah ibn Sînâ olduğunu, Hıristiyan âleminde orta çağ itibarıyla “Avicenna” adıyla tanındığını, 980 yılında Buhara kentinin Afşene köyünde dünyaya geldiğini ve 1037 yılında Isfahan veya Hamedan'da öldüğünü belirtmiştir.

İbn-î Sînâ'nın bilinen en önemli eserlerinden bir tanesi, “Kitâbu'ş-Şifâ” dır. Kitabın “Cevamiu İlmi'l-Mûsikâ” bölümünde mûsikîden bahsedilmiştir (Arslan, 2014: 5-6). “Kitâbu'ş-Şifâ” adlı eserin mûsikîden bahsedilen “Cevamiu İlmi'l-Mûsikâ” adlı bölümünde mûsikînin anlamından, aralık, nota, türler, cins, ritm çeşitleri, bestecilik, çalgılar gibi konulara yer verilmiş, ayrıca İbn-i Sînâ mûsikî ile ilgili daha kapsamlı bilgi edinmek isteyenlerin Öklid'in eserlerini incelemesi gerektiği yönünde öneride bulunmuştur. İbn-î Sînâ'nın “Kitâbu'ş-Şifâ” dışında içerisinde mûsikîden bahsettiği eserleri de mevcuttur. Kitabü, n-Necat adlı eser: eş-Şifa'nın özeti niteliğindedir. Danişname-i 'Aiai: ei-Hikmetü'I-'Aiaiyye adlı eser mantık, tabiiyyat, ilahiyat ve riyaziyyat olmak üzere dört bölümden meydana gelmiştir. Riyaziyyat'ın bir bölümü

mûsikîye ayrılmıştır fakat özel olarak bir başlık altında belirtilmemiştir. (Kolukırcık, 2009: 373-383).

#### **4.3. 13. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü**

13. Yüzyıl Türk dünyasında gerek siyasi gerekse kültürel anlamda önemli gelişmelerin yaşanmış olduğu bir yüzyıl olmuştur. Öztuna (1987: 72), 13. Yüzyıl itibariyle, Doğu Avrupa ve Orta Asya'da kalıcı olmayan bir Moğol hakimiyetinin başladığını, Türklerin Doğu ve Batı Türkleri olarak ikiye ayrıldığını, yaşanan bu olumsuz durumlara rağmen edebiyatta büyük gelişmelerin yaşandığını, Yunus Emre, Mevlânâ, Hacı Bektâşi Velî gibi mutasavvıfların Türk kültürünün korunup yayılmasına büyük katkılar sağladıklarını belirtmiştir.

Türk kültürü ve Türk makam müziğinin edebi mânâda şekillenip yayılmasına büyük katkılar sağlayan mutasavvıfların yanı sıra, Türk mûsikîsinin kuramsal, icrasal ve bestecilik bağlamında gelişip şekillenmesinde Doğu mûsikîsinin de çok büyük payı olmuştur. Türk mûsikîsinin temellerinin oluşmasında, Herat, Horosan, Azerbaycan, Semerkant ve Türkistan önemli yerleşim yerleridir. Bu yerlerde icra edilen ve Doğu mûsikîsi olarak adlandırılan mûsikî saray mûsikîsidir (Çolakoğlu Sarı, 2014: 33). Herat Horosan, Semerkant, Türkistan ve Azerbaycan bu dönemde birer kültür ve sanat merkezi konumundadır ve belirtilen yerlerde Türk mûsikîsinin temellerini atarak şekillenmesini sağlayan kuramcı, besteci ve icracılar yetişmiştir. Doğudan intikal etmiş olan Türk mûsikîsinin temellerinin atılıp gelişmesinde en önemli paya sahip olan kuramcılardan ilki Safüyiddin Urmevî'dir.

##### **4.3.1. Safüyiddin Urmevî**

Safüyiddin Urmevî, adından yola çıkılarak Azerbaycan'ın Urmiye kentinde doğduğu düşünülmektedir. Doğduğu tarih net olarak bilinmemekle beraber, ölüm tarihi, 28 Ocak 1294 olarak belirtilmiştir (Ak, 2003: 47). Safüyiddin'in yaşadığı dönem Ertuğrul Gazi ve Osman Gazi'nin saltanatlarının ilk on üç senesini de kapsamaktadır (Öztuna, 1990: II/250). Safüyiddin'in adının Safüyiddin Abdülmümin Bin Yusuf Bin Fahir veya İbn-i Fahiri'l Urmevî şeklinde yazıldığı görülmüştür (Ak, 2003: 47). Safüyiddin Urmevi'nin Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled ile aynı dönemde yaşamış ve Türk makam müziğinin kalıcı temelleri bu dönemde atılmıştır (Akdoğan, 2003: 368). Bahsedilen

kalıcı temellerin atılmasında en önemli gelişmenin on yedili perde sistemi olduğu söylenebilir. Tura (1988: 115), On yedili perde sisteminin Safüyiddin tarafından oluşturulduğunu ve on beşinci Yüzyılda kullanıldığını belirtmiştir. Türk makam müziğinin kalıcı temellerinin atılmasında önemli gelişmelerden bir tanesi de bu dönemde dörtlü ve beşlilerin arka arkaya eklenmesiyle bu günkü makam kavramına karşılık gelen devirlerin Safüyiddin ile birlikte âvâze, şed ve mürekkeb adı altında sınıflandırılmasıdır (Özalp, 2000: I/314). Özalp'ın vermiş olduğu bu bilgiden makam kavramının şekillenmeye başladığı ve günümüzde basit bileşik ve şed olarak yapılan makam sınıflandırma temellerinin atıldığı görülmektedir. Safüyiddin, El-Kındî'nin icat etmiş olduğu ebced nota sistemini Kındî'den sonra kullanan ilk kuramcı ve bestecidir (Ak, 2003: 48-49).

Safüyiddin'in yüz otuz adet eser bestelediği tahmin edilmektedir (Özalp, 2000: 315). Zamanımıza ulaşan ve elimizdeki ilk nota olma özelliğine sahip olan eser Safüyiddin Urmevîye ait olmakla birlikte bu eser Remel usulünde ve Nevruz makamında bestelenmiştir (Berker, 1986: 119). Safüyiddin'in bestelemiş olduğu eserin makamı olan Nevruz makamı dizisi Hüseyini makamının kökenini oluşturmaktadır (Güray, 2012: 60).

Safüyiddin Urmevi mûsikî alanında Kitâbü'l Edvar ve Şerefiyye adlı iki eser kaleme almıştır. Ak (2003: 49), Kitâbü'l Edavar adlı eserde tel uzunluklarına göre meydana gelen seslerin yükseklik farkından, bu sayede oluşan ezgilerden, ud, ney, mizmar, nüzhe gibi çalgılardan ve makamlardan bahsetmiştir. Safüyiddin Urmevî'nin diğer kitabı olan Şerefiyye ise beş bölümden oluşmakla birlikte ilk bölümde sesin meydana gelişi, birbirlerine oranı ve yükseklikleri, enstrümanların kökeni ve özellikleri, ikinci bölümde aralıkların birbiri ile olan uyumu, üçüncü bölümde dörtlü ve beşlilerin sınıflanması, dördüncü bölümde dörtlü ve beşlilerin birbirine eklenmesiyle oluşan devirlerin sınıflandırılması, ud sazının akort düzeni, farklı perdeler üzerinde icra, kitabın beşinci bölümünde ise, usuller ve besteleme yöntemleri ile ilgili bilgiler verilmiştir (Arslan, 2009: 168). Her iki kitapta da sesin oluşumuna ve fiziksel özelliklerine yer verilmekle birlikte dörtlü ve beşlilerin birbirlerine eklenmesiyle meydana gelen devirlerden, enstrümanlardan ve bestecilikten bahsedilmesi mûsikînin belirli bir sistematığe oturduğunu ve bu durumun icracılıkla besteciliği de beraberinde getirdiği göstermektedir.



Safüyiddin Urmevi ile aynı dönemde yaşamış olan Mevlânâ Celaleddin Rûmî'nin oğlu Sultan Veled'de Türk makam müziğinin oluşumuna, gelişimine ve yayılmasına katkı sağlayan isimlerdendir. Aşağıda Sultan Veled'in Türk makam müziğinin gelişmesi ve yayılması adına yapmış olduğu çalışmalara kısaca değinilmiştir.

#### 4.3.2. Sultan Veled

Safüyiddin Urmevî ile aynı yüzyıl içerisinde yaşamış olan Sultan Veled Acem makamında ve Devr-i Kebir usulündeki peşrevi ile Irak makamında ve Sengin Semâi usulünde bestelemiş olduğu peşrevi tıpkı Safüyiddin Urmevî'nin Remel usulünde ve Nevruz makamında bestelemiş olduğu eser gibi günümüze ulaşan ilk eserler arasında yer almaktadır (Berker,1986: 119). Berker'in yapmış olduğu bu açıklamadan, Türk makam müziği besteciliğinin gerek sözel gerekse çalgısal anlamdaki ilk örneklerinin 13. Yüzyıldan itibaren günümüze ulaşmaya başladığı açık şekilde görülmektedir.

Türk makam müziği sözlü ve çalgısal eser besteciliği ve icracılığının 13. Yüzyılda ön plana çıkmasını, yayılmasını ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan en önemli kurumlar mevlevihâneler olmuştur. Mevlevihâneler, 13. Yüzyılda Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin düşünce ve yaşam tarzının, oğlu Sultan Veled tarafından sistematize edilmesi sonucu kurulmuş eğitim kurumlarıdır. İlk olarak Konya'da kurulan mevlevihaneler zaman içerisinde çok geniş coğrafyaya yayılmıştır. Ak, (2003: 17), mevlevihanelerin, başta Mısır ve Suriye olmak üzere birçok ülkede Türk mûsikîsinin yayılmasına ve öğrenilmesine vesile olduğunu belirtmiştir.

Mevlevihanelerde hat, semâ, ebru, dil, tezhîb ve mesnevi derslerinin yanı sıra mûsikî eğitimi de verilmiştir. Bu sayede hem Türk mûsikîsinin öğrenilmesi ve devamlılığı sağlanmış, hem de birçok bestekâr ve icracı yetişmiştir. Osmnlı devletinde hüküm sürmüş padişahların birçoğu mevlevihanelerde eğitim almış, mûsikîyi öğrenmiş, bununla birlikte sanatı ve sanatçıyı koruyan bir yapıya sahip olmuştur. Mevlevihanelerde mûsikî eğitimi alan padişahların yanı sıra çalışmamızda, Rast makamındaki bestelerini analiz ettiğimiz bestekârlardan İtrî ve Dede Efendi de mevlevihânelerde yetişmiş bestekârlardır. Öztuna (1987: 94), Dede Efendi'nin, Ali Nutkî Dede tarafından Yenikapı mevlevihanesinde yetiştirildiğini belirtmiştir. Yekta, Mevlvî âyinleri Mecmuası adlı eserin ikinci sayısında İtrî'nin Yenikapı mevlevihânesine devam ettiğini belirtmiştir (aktaran. Şardağ, 1992: 36).

14. Yüzyıl Türk Makam müziğinin sağlam temeller üzerine oturtulmaya başlandığı bir yüzyıl olmuştur. Sağlam temeller üzerine oturmaya başlayan Sekiz asra dayanan süreç içerisinde Türklerin özellikle İslâmiyet’i kabulüyle geniş bir coğrafyaya yayılmaları farklı kültürlerle olan etkileşimi de beraberinde getirmiştir. Türk makam müziği, Orta Asya başta olmak üzere Ege, Akdeniz, İslam ve Osmanlı kültürlerinden destek alarak şekillenmiştir (Levendoglu, 2005: 254).

#### **4.3.3. Kutbeddin Şirâzî**

Kutbeddin Şirâzî on üçüncü yüzyılın önemli kuramcılarındandır. Özalp (2000: I/318), Şirâzî’nin tıp, felsefe, astronominin yanı sıra İslâm bilimleri konusunda da eserler yazdığını ifade etmiş, mûsikî ilmine ilişkin ise “Dürre-tü’t-Taç” adlı eseri kaleme aldığını ve eserin bir bölümünde mûsikîye yer verdiğini belirtmiştir. Kutbeddin Şirâzî’nin Safüyyiddin Urmevî ile aynı dönemde yaşamış, on yedili perde sisteminin öğretilmesi ve yayılması için çalışmış, ayrıca rebab ve kemençe icracısı olan bir kuramcıdır (Öztuna, 1990: I/465).

#### **4.4. 14. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü**

14. Yüzyıl, Türk dünyasında parçalanıp yeniden toparlanma süreçlerini kapsamaktadır. Moğollar Türk kültürü içerisinde asimile olmuş, Anadolu Selçuklu devleti bu yüzyılın başında yıkılmıştır. Bu arada Timur, Doğuda bir Türk devleti kurmakla birlikte, Mısır ve civarında da Memlûk Devleti bulunmaktadır (Öztuna, 1987: 73).

Siyasi anlamda yaşanan bu gelişmelere ek olarak 14. yüzyıl. Türk makam müziğinin gerek kuramsal gerekse bestecilik anlamında desteklendiği ve büyük gelişim gösterdiği Osmanlı’nın kuruluş yıllarına denk gelmektedir. Türk mûsikîsinin gelişim sürecinin büyük bölümü Osmanlı Devleti’nin hüküm sürdüğü dönemde gerçekleşmiştir. Tohumcu ve Doğrusöz (2013: 24-25), yaklaşık olarak sekiz yüz yıllık bir tarihe sahip olan Türk makam müziğinin, saray tarafından destek gören, saray çevresinde gelişip şekillenen bir müzik olduğunu ifade etmişler, kültürel etkileşimlerle tarihsel süreç içerisinde gerek üslup, tavır ve icra, gerekse form açısından değişimlere maruz kalan Türk makam müziğinin makamsal olma özelliğinin değişmediğini belirtmişlerdir.

14. Yüzyıl içerisinde, Türk makam müziğinin Safüyiddin Urmevî'den kalan mirasını devralarak geliştiren en büyük kuramcı ve besteci Abdülkâdir Merâgî olmuştur. Aşağıda 14. Yüzyıl'ın en büyük kuramcı ve bestecilerinden olan Abdülkâdir Merâgî'ye ve Türk makam müziğinin gelişimi adına yapmış olduğu çalışmalara kısaca değinilmiştir.

#### **4.4.1. Abdülkâdir Merâgî**

Merâgî, Azerbaycan'ın güneyinde yer alan Meraga şehrinde dünyaya gelmiştir. Doğduğu tarihin 1350-1360 yılları arasında olduğu tahmin edilmektedir. Babası Gıyasu'd Din Gaybi'nin dönemin en önemli bilginlerinden olduğu söylenmektedir (Bardakçı 1986: 19-21).

Meragalı Abdülkâdir on beşinci Yüzyılda Türk makam müziğinin şekillenmesi açısından büyük paya sahip olan kuramcılardandır. Levendoğlu (2005: 257), Ali Şir Nevâî ve Hüseyin Baykara başta olmak üzere çok sayıda devlet adamının Herat ve Semerkantta sanatı ve sanatçıyı koruyarak desteklediğini, bu sayede bilimin ve sanatın birçok dalında önemli isimlerin yetiştiğini, özellikle müzik alanında yetişen en önemli ismin Abdülkâdir Merâgî olduğunu belirtmiştir. Meragalı Abdülkâdir musiki ile ilgili olarak Makasidü'l Elhân, Kenzü'l Elhân, Câmiü'l Elhân, Zübdetü'l Edvâr, Fevâid-i Aşere ve Şerh-i Kitâbü'l Edvar adlı kitapları kaleme almış ve bu eserlerden Makasidü'l Elhân'ı Sultan II. Murad'a ithaf etmiştir (Demir, 2010: 209). Merâgî Makasidü'l Elhan adlı eserinde, kendi icat etmiş olduğu enstrümanlardan ve mûsikînin değerinden bahsetmiştir (Akdoğan, 1999: 142). Abdülkâdir Merâgî'nin Şerh-i Kitâbü'l Edvar adlı eseri Safüyiddin Urmevî'nin kaleme almış olduğu Kitâbü'l Edvar adlı eserinin açıklaması niteliğindedir (Akdoğan, 1999: 142). Merâgî'nin Fevâid-i Aşere adlı eseri ile ilgili olarak Akdoğan (1999: 142), eserin on bölümden meydana geldiğini, ilk bölümde mûsikî ve makamlar hakkında bilgiler verildiğini, ikinci bölümde, makam sınıflandırmaları ve analizlerinden, üçüncü bölümde, tabakaların incelenmesinden bahsedildiğini, dördüncü bölümde ud sazı üzerinde parmak pozisyonlarından, beşinci bölümde, ud icrasından, altıncı bölümde, musikide icra edilen formlardan ve bu formların aktarımından, yedinci bölümde, usullerden, sekizinci bölümde, makamların birbiri ile olan ilişkisinden, dokuzuncu bölümde, enstrümanlardan ve onuncu bölümde ise icracı ve kuramcılardan bahsedildiğini belirtmiştir. Merâgî'nin Fevâid-i Aşere adlı eserinin bölümleri göz önünde bulundurulduğunda makam, makamların sınıflandırılması, analizi, birbirleriyle olan

ilişkileri, enstrüman icrası, bestecilik, icra edilen formlar ve bu formların aktarımı (meşk) sisteminin sistematik ve kalıcı şekilde yazıya döküldüğü, adeta günümüz mûsikîsinin kurallarının belirlendiği açık şekilde görülmektedir.

Türk makam müziğinin şekillenmesi adına çok sayıda kuramcı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu kuramcıların makamlar şube, âvâze, terkeb adı altında sınıflandırmışlar ve makam kelimesi tahminlere göre ilk kez Abdülkâdir Merâgî tarafından zikredilmiştir (Yahya Kaçar, 2008: 145). Makam kelimesinin ilk kez kullanımıyla ilgili olarak farklı görüşler de mevcuttur. Uslu (2015: 104-105), makam kelimesi ilk kez Merâgî ile aynı dönemde Suriyede yaşamış, Bayat Türkmenlerinden “Safadi” tarafından kullanılmıştır.

Meragalı Abdülkâdir’in on beşinci Yüzyıl mûsikî nazariyatına ve besteciliğine damga vurmuş olması yazmış olduğu kuramsal eserlerinden ve günümüze ulaşan bestelerinden anlaşılacakla birlikte Berker (1985: 147-168), Osmanlıda Türk makam müziği besteciliği meşk zincirinin Meragalı Abdülkâdir’e dayandığını ifade etmiştir. Merâgî, Farsça ve Arapçaya son derece hakimdir. Ayrıca çok iyi bir ud icracısı ve hanendedir (Öztuna, 1988: 3).

Abdülkâdir Merâgî ile birlikte Ali şîr Nevâî, Gulâm Şâdi, Hüseyin Baykara ve Abdurrahman Câmî Osmanlıda klâsik Türk mûsikîsinin modelleşmesini ve doğu kaynaklarından beslenerek gelişimini sağlayan “Herat Okulu”nun besteci ve kuramcılarıdır (Başer, 2006: 10).

#### **4.5. 15. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü**

15. Yüzyıl, siyasi anlamda önemli gelişmelerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Özellikle bu yüzyılın ilk elli yılında Timur ile Yıldırım Bayezid’in Ankara savaşında karşılaşmaları, Yıldırım Bayezid’in savaşı kaybetmesi, Anadolu da ki beyliklerin yeniden ortaya çıkması ile Osmanlı’nın gelişimi elli yıl gecikmiştir. Onbeşinci Yüzyıl’ın ilk yarısında yaşanan siyasi olayların Türk makam müziğinin gelişimine de engel olduğu muhakkaktır. Belirtilen elli yıllık bu dönemde, Yıldırım Bayezid, I. Süleyman, Sultan Mûsa, I. Mehmed, II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed hüküm sürmüştür. 15. Yüzyılda hüküm sürmüş olan bu padişahlar içerisinde II. Murad, Osmanlı’nın sanatçı ve bilgin olarak nitelendirilebilecek ilk padişahıdır (Öztuna, 1987: 75-76).

Türk makam müziğinin ve Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinin şekillenerek sistemleşmesi, Abdülkâdir Merâgî'nin "Makasidü'l Elhân"adlı eserini II. Murad'a ithaf etmesi, aynı dönemde birçok besteci ve kuramcının yetişmiş olması, II. Murad döneminin önemini ortaya koymaktadır. Türk makam müziğinin ve sözlü eser besteciliğinin gelişim aşamalarının daha iyi anlaşılması için aşağıda II. Murad döneminde mûsikî adına yaşanan gelişmelere ilişkin bilgiler verilmiştir.

#### **4.5.1. II. Murad Döneminde Mûsikî (1421-1444)**

II. Murad, sanatı, sanatçıyı, bilimi ve bu hususta çalışmalar yapan bilim insanlarını koruyan ve destekleyen bir padişah olmuştur. Bu sayede gerek kuramsal gerekse bestecilik adına birçok eser kaleme alınmıştır. Çolakoğlu Sarı (2014: 53), bu eserlerin günümüzde kullanılmakta olan Türk makam müziği ses sisteminin oluşmasına temel hazırladığını ifade etmiştir. II. Murad'ın bestekâr ve şair kimliği de döneminde yetişen sanatkâr ve bilim insanlarını desteklemesinde etken olmuştur. II. Murad döneminde yazılan eserlere ve içeriklerine aşağıda kısaca değinilmiştir.

El-Edvâr adlı eser Hızır b. Abdullah tarafından yazılmış olup, içerisinde çok sayıda bileşik makam hakkında bilgiyi barındırmaktadır (Akdoğan, 1999: 136). Hızır b. Abdullah'ın Edirne sarayında görev yapan müzisyenlerden olduğu düşünülmektedir (Çolakoğlu Sarı, 2014: 53). Hızır b. Abdullah'ın birçok kuramcı gibi Farâbî'den etkilendiği düşünülmektedir. Hızır b. Abdullah'ın El-Edvâr adlı eserinde renklerle makamlar arasındaki ilişkinin ve bu ilişkinin insan ruhu üzerinde yarattığı etkiden bahsedilmekle birlikte bu etki Farâbî'den alınmıştır. Ayrıca eser içerisinde dört şûbe, yedi âvâze ve on iki makamdan bahsedilmiştir (Çelik, 2001: 170). Hızır Bin Abdullah I. Murad döneminde enderun'un kurulmasında da pay sahibi olmuştur (Demir, 2010: 209). Enderun mektebi, birçok şair, besteci, bilim adamı, devlet adamı yetiştiren okul niteliğinde bir kurum olması itibarıyla Türk makam müziği sözlü eser bestekârlığı adına da çok sayıda bestekârın yetişmesine büyük katkılar sağlamıştır.

XV. yüzyılın önemli eserlerden Muradnâme adlı eser Bedri Dilşâd tarafından kaleme alınmıştır. Eserin otuz dördüncü kısmı mûsikî nazariyatı ile alakalıdır (Çolakoğlu Sarı, 2014: 53). Bu eserde Safüyiddin'in oluşturduğu ses sistemine değinilmekte, ayrıca satranç ve tıp bilimiyle ilgili bilgiler de verilmektedir (Akdoğan, 1999: 137-139). Eser

içerisinde on iki makam, yedi adet âvâze ve dört adet şûbeden bahsedilmektedir (Uslu, 2000: 454-455). Bedri Dilşad, Muradnâme başlıklı kitabın müzikten bahseden otuz dördüncü kısmında, müziğin, felsefe, astroloji, astronomi ve hekimliğin birbiri ile olan ilişkisi sonucunda meydana geldiğini belirtmiştir (Ceyhan, 1997: 724-725).

Risale min İlmi’l Edvâr adlı eser Amasyalı Şükrullah tarafından kaleme alınmıştır. Şükrullah bu eserinde Farâbî, İbn-i Sînâ ve Safüyiddin Urmevî gibi kuramcı ve bestecilerin eserlerinden faydalanmıştır. Eser içerisinde aralıklar, makamlar, on yedili ses sistemi, usuller, ud, kanun, mizmar gibi enstrümanlar hakkında bilgiler verilmiştir (Uslu, 2000: 457-459). Amasyalı Şükrullah’ın yazmış olduğu bu eser Safüyiddin’in “Kitâbü’l Edvâr” adlı kitabının Türkçe çevirisi niteliğindedir (Demir, 2010: 211). II. Murad döneminde kuramsal eserlerin kaleme alınması Türk makam müziğinin yapılanma süreci içerisinde olduğunu ve günümüzde kullanılmakta olan nazari sistemin ve bu bağlamda şekillenen besteciliğin temellerinin atıldığını kanıtlar niteliktedir.

II. Murad döneminde yazılan nazari eserlerin yanı sıra mûsikî eğitime de önem verilmiştir. Uzunçarşılı (1977: 79-80), bu dönemde saray içerisinde mûsikî eğitiminin verilmeye başlandığını bu sayede birçok besteci ve kuramcının yetiştiğini belirtmiştir. Besteci ve kuramcılarının yetişmesinde en büyük paya sahip olan kurumlardan bir tanesi de “Enderun” dur. Çolakoğlu Sarı (2014: 34), I. Murad döneminde kurulan “Enderun” da II. Murad dönemiyle beraber mûsikî derslerinin verilmeye başlandığını belirtmiştir.

#### **4.5.2. Fatih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî (1444-1481)**

II. Murad’ın saltanatının ardından oğlu II. Mehmed (Fatih) tahta geçmiştir. Bu dönemde de sanat ve bilim insanları himaye edilerek desteklenmiştir. Sanatın ve bilimin desteklenmesinde II. Mehmed’in şair kimliğinin büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Kut (2014: 162), II. Mehmed’in şiirlerinde “Avni” mahlasını kullandığını belirtmiştir. Fatih Sultan Mehmed’in günümüze ulaşan şiirleri de mevcuttur. Padişahın kaleme almış olduğu üç adet şiir Osman Nuri Özpekel, Alaeddin Yavaşca, Melahat Pars, Emin Ongan gibi bestekârlar tarafından bestelenmiştir (Çolakoğlu Sarı, 2014: 53). II. Mehmed’in şair kimliği sayesinde kendi döneminde yaşamış olan birçok besteciye ilham kaynağı olduğu ve bu bağlamda dönemin sözlü eser besteciliğine katkı sağladığı da muhakkaktır.

II. Mehmed'in kaleme almış olduğu şiiirlerin yanı sıra, bu dönemde Türk makam müziğine yönelik kuramsal eserlerde kaleme alınmıştır. Yusuf Kırşehri'nin Farsça olarak kaleme almış olduğu "Risâle-i Edvâr" adlı eser Harîrî tarafından Türkçeye çevrilmiş, dönemin önemli nazariyatçılarından Fetullah Şirvânî "Mecelletun fi'l mûsikâ" başlıklı eserini bu dönemde yazmış, ayrıca Meragalı Abdülkâdir'in oğlu Abdülaziz'in "Nakâvetü'l Edvâr" adlı eseri yine bu dönemde (II. Mehmed döneminde) kaleme alınmıştır (Uslu, 2002: 719). Belirtilen kuramsal eserlerin içerikleri dönemin mûsikî hayatının ulaşmış olduğu noktanın daha iyi anlaşılması adına yararlı olacaktır. Aşağıda dönemin önemli nazari eserlerinin içerikleri ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Risâle-i Edvâr adlı eser Yusuf Kırşehri'ye ait olmakla birlikte eser içerisinde makamlar, makamların insan ruhu üzerindeki etkileri, asroloji ile ilişkisi, usuller ve çalgılardan bahsedilmiş, makamlar, dört şube, yedi avâze ve on iki makam olarak tasnif edilmiştir (Uslu, 2000: 460-461).

Mecelletün fi'l mûsikâ adlı eser Fetullah Şirvanî'ye aittir. Şirvani bu eseri yazarken İbn-i Sîna, Meragalı Abdülkâdir ve Safüyiddin Urmevî'nin görüşlerinden faydalanmış, aynı kitap içerisinde Yunan filozofların görüşlerinede yer vermiştir (Demir, 2010: 210). Eser II. Mehmed'e ithafen yazılmıştır (Akdoğan, 1999: 147).

Fatih Anonimi adlı eser, adından da anlaşılacağı üzere Fatih Sultan Mehmed'e ithaf edilmiştir. Eser içerisinde, mûsikînin matematik ile olan ilişkisine, aralıkların birbiri ile olan tizlik, pestlik farkına ve uyumuna, makamların insan ruhu üzerindeki etkilerine, usuller ve usullerin sınıflandırılmasına, besteleme tekniklerine ve Türk mûsikîsinde icra edilen formlara ilişkin bilgiler yer almaktadır (Demir, 2010: 218-219).

II. Mehmed döneminde İstanbulun fethi sosyo-kültürel hayatta büyük bir hareketliliği de beraberinde getirmiş, bu durum özellikle sanat hayatına da fazlasıyla yansımıştır. Levendoğlu (2005: 253-254), İstanbul'un II. Mehmed döneminde bir kültür-sanat merkezi konumunda olduğunu ve dünyaca ünlü birçok müzisyenin İstanbulla geldiğini belirtmiştir. İstanbul'un kültür-sanat merkezin haline gelmesinin mûsikîye ve mûsikî eğitimi de olumlu yönde yansımaları olmuştur. Bu olumlu yansımaların görüldüğü kurumların başında enderun gelmektedir. Bilindiği üzere Enderun, dönemin yüksek öğretim kurumu niteliğindedir. Özden (2015: 40), II. Mehmed döneminde

enderunun bir mûsikî mektebi özelliğine kavuştuğunu ve mûsikî eğitiminin kurum bazında verilmeye başlandığını ifade etmiştir. Bu sayede Enderun mektebinde önemli besteci ve icracılar yetişmeye başlamıştır. Bu durumun sözlü ve çalgısal eser besteciliğine olumlu şekilde yansdığı düşünülmektedir. Bu bağlamda Endrun'da Kemânî Ali Ağa, Şakir Ağa, Dede Efendi gibi pek çok bestekâr ve icracı görev yapmıştır (Özden, 2015: 40).

II. Mehmed döneminde, Türk makam müziğinde kullanılan makamlar uyumlu (mülâyim) ve uyumsuz (mütenâfir) olarak iki şekilde ele alınmaktadır. Uyumu ve uyumsuzluğu belirleyen kriter, makam dizilerinin birbirlerine oranla hoş duyulması ve duyulmamasıdır. II. Mehmed döneminde bilinen makamların on iki adet olduğu genel bir kanıdır. Bu makamların yanı sıra tam olarak makam dizisine karşılık gelmeyen ve dizilere eklenerek bu dizileri zenginleştiren altı tane âvâze mevcuttur. Bu âvâzeler, Nevruz, Mâye, Gerdâniye, Şehnaz, Geveşt ve Selmek'dir (Demir, 2010: 223).

II. Mehmed döneminde kaleme alınan "Fatih Anonimi" adlı eserde, Sakil, Remel, Hezec, Hafif gibi usuller kullanılmaktadır. Bu dönemde Gazel, Taksim, Peşrev, Nakş, Nevbet-i Müretteb, Ferûdâşt, Terâne, Murassa gibi formlar icra edilmektedir (Demir, 2010: 224-225). Dönem içerisinde kullanılan usullerden de anlaşılacağı üzere bestelenen eserlerin büyük formlu eserler olduğu açık şekilde görülmektedir.

#### **4.5.3. II. Bayezid Döneminde Mûsikî (1481-1512)**

II. Mehmed'den sonra tahta II. Bayezid geçmiştir. II. Bayezid'de II. Murad ve II. Mehmed gibi sanatı ve sanatçıyı destekleyerek himaye eden bir padişaktır. II. Bayezid'in sanata ve sanatçıya karşı bu tavrında bestekâr olmasının rolü büyüktür. Çolakoğlu Sarı (2014: 54), II. Bayezid'in günümüze kadar gelmiş olan semâî ve peşrevlerinin olduğunu, Kantemiroğlu tarafından kaleme alınan "Kitâbü'l İlmi Mûsikî âlâ Vechil Hurûfat" adlı eserde II. Bayezid'in Nişâbur ve Nevâ makamlarında peşrevlerinin yer aldığını belirtmiş, ayrıca II. Bayezid'in şiir yazıp, beste yapan ilk padişah olduğunu da ifade etmiştir. II. Bayezid, sanatı ve sanatçıyı himaye etmesinin yanı sıra dönemindeki mûsikî kuramcılarını da destekleyerek onları teşvik etmiştir. Bu sayede Ladikli Mehmed Çelebi, Korkuthan, Kadızâde Mehmed Tirevi, Seydi gibi kuramcılar önemli eserler kaleme almışlardır. Türk makam müziğinin oluşum ve gelişim aşamalarının daha somut şekilde



anlaşılması açısından Adı geçen kuramcıların kaleme almış oldukları eserlerin içeriklerine kısaca değinilmiştir.

El-Fethiyye adlı eser Eser Ladikli Mehmed Çelebi tarafından, Sultan II. Murad'ın şehzâde olduğu dönemde kaleme alınmıştır. İçeriğinde ise yeni ve eski makamlar hakkında bilgiler verilmiştir (Akdoğan, 1999: 138). Ladikli Mehmed Çelebi bu eserde, Farâbî ve Safüyiddin'in "Nâme" konusunda yapmış oldukları tanımlamaları karşılaştırmıştır (Tekin, 1999: 53-54).

Zeynü'l Elhân adlı eser Ladikli Mehmed Çelebi tarafından kaleme alınmış olan bir eserdir. Kalender, adı geçen eserde Ladikli Mehmed Çelebi'nin, Farâbî'nin fikirlerini desteklediğini ve Farâbî'nin ezgi olarak nitelendirdiği "lahn" kelimesinin açıklamasını yaptığını belirtmiştir (akt. Can, 2004: 212).

Risâle-i Mûsikî adlı eser Kadızâde Tirevi tarafından kaleme alınmıştır. Eserin içerisinde âvâzelerden, şubelerden, makamlardan, bunların tasnifinden bahsedilmiş ve Rast makamıyla başlamak üzere makamsal bilgiler verilmiştir (Uslu, 2000: 45). Tirevî, Farâbî ve İbn-i Sînâ'nın terkiib sayısını kırk sekiz olarak belirlemiş, bu terkiiblere değinmiş, ayrıca mûsikînin ve makamların nasıl oluştuğuna dair bilgiler vermiştir (Uygun, 1990: 26).

El Matla fi Beyanil edvar vel makamat adlı eser Seydi tarafından kaleme alınmıştır. Eser içerisinde perdeler, aralıklar, makamlar, usuller ve çalgılar hakkında bilgiler verilmiş, ayrıca bestelenmiş olan eserlerin insan ruhuna olan etkilerinden ve bu etkilerin zamana göre gösterdiği değişikliklerden bahsedilmiştir (Uslu, 2000: 463-464). Seydî bu eserinde Farâbî'nin görüşlerini esas alarak seslerin ve mûsikînin, feleklerin dönmesiyle oluştuğunu belirtmiş, Greklerin müzik sisteminden kısaca bahsetmiş ve mûsikînin teoriden ziyade uygulama ile ustalardan öğrenilebileceğini ifade etmiştir (Can, 2004: 208-211). Seydî'nin vermiş olduğu bu bilgiler ışığında gerek icracılığın gerekse besteciliğin nesilden nesile aktarımında usta-çırak ilişkisine dayanan meşk sisteminin ne derece önemli olduğu açık şekilde görülmektedir.

II. Bayezid döneminde, yazılmış olan kuramsal eserlerden Türk makam müziğinin yapılanma sürecinin devam ettiği ve sağlam temellere oturmaya başladığı anlaşılma ile birlikte kuramsal gelişmelere paralel olarak icracılığın (uygulamanın) ve buna bağlı

olarak besteciliğin ön plana çıktığı düşünülmektedir. Konuyla ilgili olarak Can (2004: 212) de Ladikli Mehmed Çelebi'den sonraki kuramcılarının eserlerinde makam, dizi, âvâze gibi kuramsal konular anlatılırken sayısal ifadelerin kullanılmadığını belirtmiştir.

Osmanlı imparatorluğu, II. Bayezid döneminden sonra Yavuz Sultan Selim, Kânûnî Sultan Süleyman, Sultan II. Selim, III. Murad ve III. Mehmed devirlerinde siyasi ve askeri anlamda en güçlü dönemini yaşamasına karşın mûsikî adına ciddi bir gelişme yaşanmamıştır. Gazi Giray Han, Hasan Can Çelebi, Behram Ağa ve Şeyh Abdül Ali dönemin önemli bestekârları arasında yer almıştır (Berker, 1985: 155-156).

#### **4.6. 16. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü**

On altıncı Yüzyıl Osmanlının sınırlarının genişlediği, siyasi anlamda en güçlü olduğu dönemdir. Özcın (1997: 476-477), Osmanlının Yavuz ve Kanuni ile birlikte toprak genişliği olarak doruk noktasına ulaştığını, on altıncı yüzyılda mûsikî kuramına ilişkin çalışmaların on dördüncü ve on beşinci yüzyıllardaki kadar verimli ve yoğun olmadığını, özellikle bestecilik ve icracılığın doğudaki üstünlüğünün Osmanlıya geçmeye başladığını ifade etmiştir. Bu yüzyılda Osmanlı devletinin sınırlarının bu denli büyümesi dönemin savaş ve fetihlerle geçtiği düşüncesini akla getirmektedir. Siyasi anlamda yaşanan bu gelişmelerin mûsikî adına bir duraklama devresini de beraberinde getirdiği kuvvetle muhtemeldir. On altıncı Yüzyılda II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kânûnî Sultan Süleyman, II. Selim, III. Murad, III. Mehmed olmak üzere altı padişah hüküm sürmekle birlikte, Safeviler, Cengizogulları, Timuroğulları'da dönemin güçlü siyasi oluşumlarıdır (Öztuna, 1987: 80).

Türk müzik kültürü adına on altıncı yüzyıl içerisinde yaşanan gelişmelerin daha net ve detaylı anlaşılabilmesi açısından, bu yüzyılda hüküm sürmüş padişahların taht dönemlerinde mûsikî adına yaşanan gelişmelere değinilmekle birlikte II. Bayezid saltanatının (1481-1512) yılları arasında olması sebebiyle bu padişah, on beşinci yüzyıl padişahları içerisinde ele alınmıştır.

##### **4.6.1. I. Selim (Yavuz) Döneminde Mûsikî Kültürü (1512-1520)**

I. Selim'in hüküm sürdüğü dönemin fetih ve seferlerle geçmesi sanata ve mûsikîye vakit ayıramadığı düşüncesini akla getirmektedir. Uzunçarşılı (1977: 84), I. Selim'in,

mûsikî adına yapmış olduğu çalışmalarla ilgili net bir bilginin olmadığını fakat Yavuz'un bu dönemde, Kânûnî Şeyh Murad, Nâyî Şeyh Murad, Daireci Maksud ve Neyzen İmam Kulu gibi birçok mûsikîşinası İrandan İstanbul'a getirerek Enderunda görevlendirdiğini ifade etmiştir. Yavuz Sultan Selim'in her ne kadar mûsikîyle bire bir ilişkisinin olduğuna dair bilgimiz olmasa da İran'dan getirdiği mûsikîşinasları enderunda görevlendirmesi, onun sanata ve sanatçıya büyük önem verdiğini açıkça göstermektedir. Yavuz Sultan Selim'in Tebriz seferi dönüşünde beraberinde İstanbul'a getirdiği Hasan Can Çelebi, enderun hocası yapmış, çok sayıda öğrenci yetiştirmiş ve günümüze üç adet çalgısal eseri ulaşmış önemli bestekârlardandır (Öztuna, 1990: I/332-333).

Yavuz Sultan Selim mûsikî sanatına vermiş olduğu desteğin yanı sıra edebiyatla da ilgilenen şair bir padişah'tır. Şiirlerinde "Selîmî" mahlasını kullanarak şiirler kaleme almış, bazı şiirleri günümüzde Saadettin kaynak, Bekir Sıdkı Sezgin ve Ali Şenozan tarafından bestelenmekle birlikte Farsça olarak yazılmış ilk divan sahibi olan padişah'tır (Çolakoğlu Sarı, 2014: 55). Yavuz Sultan Selim dönemi ile ilgili olarak verilen bilgiler ışığında dönemin seferlerle geçtiği, bu yüzden mûsikî ve edebiyata çok fazla önem verilemediği, padişahın özellikle mûsikî ile çok yakından ilgilenememesine rağmen birçok besteci, mûsikîşinas ve edebiyatçıyı İstanbul'a getirerek sanata destek olduğu görülmektedir. Yavuz Sultan Selim'den sonra tahta oğlu Kânûnî Sultan Süleyman (I. Süleyman) geçmiştir.

#### **4.6.2. Kânûnî Sultan Süleyman Döneminde Mûsikî Kültürü (1520-1566)**

Kânûnî Sultan Süleyman döneminin, Yavuz Sultan Selim döneminde olduğu gibi fetih ve seferlerle geçmesi, padişahın mûsikî ile yakından ilgilenmesine mâni olduğu kuvvetle muhtemeldir. Uzunçarşılı (1977: 88), Kânûnî'nin sarydaki mûsikî yaşamına ilişkin herhangi bir kayıtle karşılaşmadığını, yalnızca sarayda görevli olan musikişinaslara ödenen ücretlerle ilgili kayıtlar bulunduğunu, bu bilgilerden de saray içerisinde bir sazende topluluğunun olduğu kanısına varıldığını belirtmiştir. Dönemin en önemli bestekârları ve icracılarına, saz eseri bestecisi ve nefir icrâcısı Nefirî Behram Ağa, eserleri Merâğî'ye benzetilen Abdül Ali, yine saz eseri bestecisi Gazi Giray Han örnek olarak verilebilir (Özcan, 1997: 478). Kânûnî Sultan Süleyman döneminde, Batı müziği ile Türk makam müziğinin ilk etkileşimleri de yaşanmıştır. Gazimihal, Kânûnî döneminde Fransa Kralı I. Francois'in Osmanlıya bir orkestra gönderdiğini fakat bu

orkestranın ilgi görmeyerek Fransaya geri gönderildiğini belirtmiştir (akt. Levendoğlu, 2005: 260).

Kânûnî Sultan Süleyman'ın saltanat süresinin büyük bölümü sefer ve fetihlerle geçmiş olsa da babası Yavuz Sultan Selim gibi edebiyatla yakından ilgilenmiştir. Çolakoğlu Sarı (2014: 55), Kânûnî'nin yazmış olduğu şiirlerde “muhibbî” mahlasını kullandığını ve bazı şiirlerinin Saadeddin Arel ve Alâedin Yavaşça tarafından bestelendiğini belirtmiştir. Kânûnî dönemine ilişkin en önemli edebi kaynakların tezkireker olduğu şüphesizdir. Osmanlı edebiyatında ilk, Türk edebiyatında ikinci tezkire olma özelliğine sahip olan, Sehi Bey tarafından kaleme alınarak 1538 de Kânûnî'ye sunulan “Heşt Behişt” ile 1546 da Lâtîfi tarafından Kânûnî'ye sunulan “Tezkiretü's-şu'arâ” ve “Tabsıratü'n-nuzamâ” adlı eserler dönemin en önemli edebî eserleri arasında yer almaktadır (Canım, 2018: 3).

#### **4.6.3. II. Selim Dönemi Mûsikî Kültürü (1566-1574)**

Kânûnî Sultan Süleyman'dan sonra oğlu II. Selim tahta geçmiştir. Bu süreç içerisinde çok sayıda musikişinas yetişmiş, sarayda müzikli eğlenceler artmış, mûsikî adına bir hareketlilik yaşansa da bu hareketlilik mûsikînin gelişimi adına yeterli olmamıştır. Buna karşın hem şair hem de mûsikîşinas olan Kaya Bey ve Durak Çelebi enstrüman icrasına yönelik eğlenceler düzenlemişler, Ulvî, Meşâmî gibi şairleri saraya davet etmişler ve Durak Çelebi II. Selim'e içerisinde enstrümanları tarif ettiği “Saznâme” adlı bir eser sunmuştur (Uzunçarşılı, 1977: 88). II. Selim döneminde yaşanan gelişmelere bakıldığında mûsikî adına sarayda düzenlenen müzikli eğlencelerde bir artış olduğu, bunun mûsikîye bir hareketlilik kazandırdığı fakat nazariyat ve bestecilik adına çok büyük bir atılım olmadığı, özellikle çalgı icracılığı ve besteciliği adına gelişmeler yaşandığı görülmektedir. Edebiyat alanında da bir canlılık olduğu göze çarpmakla birlikte, bu canlılığın saraya davet edilen şairler sayesinde sağlanmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

#### **4.6.4. III. Murad Döneminde Mûsikî Kültürü (1574-1595)**

II. selim'in ardından Osmanlı tahtına III. Murad geçmiştir. Padişah çoğunlukla sarayda vakit geçirmiştir. Eğlenceye çok düşkündür ve ömrünün sonuna kadar bu şekilde yaşamıştır (Uzunçarşılı, 1977: 89). III. Murad'ın da babası II. Selim gibi seferlere

çıkması sarayda mûsikî ve edebiyatla yakından ilgilenmesine vesile olmuş mudur? Sorusunu akla getirmektedir. Çolakoğlu Sarı (2014: 56), padişahın kendi şiirlerinden oluşan bir divanının bulunduğunu ayrıca günümüzde Evç ve Irak makamında icra edilen “Uyan Ey Gözlerim Gafletten Uyan” adlı eserin III. Murad tarafından kaleme alındığının rivayet edildiğini ifade etmiştir. III. Murad’ın divanının bulunması şair olduğunu ve edebiyat alanında çalışmaları bulunduğunu göstermekle birlikte ömrünün büyük bölümünü sarayda geçirmesi siyasi anlamda II. Selim döneminde yaşanan duraklamanın devam ettiğini kanıtlar niteliktedir. Bu bağlamda dönemin mûsikî hayatına ilişkin önemli bir gelişme yaşanmadığı anlaşılmaktadır.

#### **4.6.5. III. Mehmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1595-1603)**

III. Murad’dan sonra tahta III. Mehmed geçmiştir. İyi bir şair olduğu bilinmekte ve şiirlerinde “adli” mahlasını kullanmaktadır (Emecen, 2003: 412). III. Mehmed döneminde mûsikî adına yaşanan gelişmelere ilişkin fazla bilgi olmamakla birlikte, I. Elizabeth’in kendisine hediye ettiği orgu kurdurmuş ve dinlemiştir [www.ahmetsimsirgil.com.tr](http://www.ahmetsimsirgil.com.tr) (10-02-2020).

XVI. Yüzyıl içerisinde Yavuz Sultan Selim ve Kânûnî Sultan Süleyman dönemlerinin seferlerle geçtiği, bu sebeple mûsikî adına büyük gelişmelerin yaşanmadığı, buna rağmen Yavuz Sultan Selim’in bir çok mûsikîşinası İstanbul’a getirerek mûsikî hayatının canlı kalmasına destek sağladığı, II. Selim döneminden itibaren padişahların sarayda daha fazla vakit geçirmeye başladıkları ve sarayda mûsikînin eğlence amaçlı icrâ edildiği anlaşılmakla birlikte, bu yüzyıl içerisinde hüküm sürmüş padişahların tümünün şair padişahlar olduğu ve mûsikîye edebi açıdan katkı sağladıkları görüşüne varılmıştır.

#### **4.7. 17. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü**

17. Yüzyıl, siyasi anlamda Osmanlı İmparatorluğunun güç kaybettiği ve bu bağlamda çöküşün başladığı bir Yüzyıl olma özelliğine sahiptir. Uzun süren savaşlar bu çöküşü hızlandıran en önemli sebeplerdendir. Uzunçrşılı (1977: 89), on altıncı Yüzyılın sonunda patlak veren Osmanlı ile İran ve Avusturya arasındaki savaşların uzun süre devam etmesinin, İmparatorluğun çöküşünü hızlandırdığını belirtmiştir. Uzun süren savaşlar, ekonomik sıkıntıları ve siyasi otorite boşluğunu da beraberinde getirmiştir. Ayangil (2014: 468), padişah ve devlet yöneticilerinin yetersiz eğitim almaları, küçük

yaşta tahta geçmeleri, içkiye olan düşkünlükleri, rüşvet ve yolsuzluklarla devletin önemli kademelerine yapılan atamalar, vergilendirmede yaşanan usulsüzlükler ve devlet gelirlerinin usulsüz dağıtımının çöküşü hızlandırdığını ifade etmiştir.

Siyasi ve ekonomik anlamda yaşanan bu olumsuz gelişmelere karşın, 17. Yüzyıl mûsikî adına önemli gelişmelerin yaşandığı, bestecilik, icracılık ve kuramcılık açısından önemli isimlerin yetiştiği ve eserler verdiği bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemde, bestecilikte üretimin artması ile yeni formların oluşmuş, bu sayede mûsikî dünyası hareketlenmiş, İstanbul'dan başlamak üzere oluşan kent müziği tüm Osmanlıya nüfuz etmiştir (Güray, 2012: 89-91). 17. Yüzyılda, özellikle dini mûsikî formlarında eserlerin çokça bestelendiği bilinmekle birlikte hem dini hem de din dışı eserler besteleyen Hafız Post, İtrî, Neyzen Yusuf Dede dönemin en önemli icrâcı ve bestecileri arasında yer almaktadır. Bestecilik alanında yaşanan canlılık, kuramsal alana da yansımış, bu sayede başta Ali Ufkî ve Kantemiroğlu olmak üzere birçok kuramcı ve besteci önemli eserler kaleme almışlardır. Ali Ufkî ve Kantemiroğlu ile kaleme almış oldukları eserlere çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak değinilecektir.

Özellikle II. Murad'dan itibaren mûsikîyi bilen ve mûsikî ile ilgilenen icrâcı ve kuramcıları destekleyerek himâye eden padişahlar on yedinci yüzyılda da desteklerini sürdürmüş, bu sayede Türk mûsikîsi ivme kazanmıştır.

17. Yüzyılda, III. Mehmed, I. Ahmed, I. Mustafa, II. Osman, tekrar tahta çıkan I. Mustafa, IV. Murad, Sultan İbrahim, IV. Mehmed, II. Süleyman, II. Ahmed ve II. Mustafa hüküm süren padişahlardır (Ayangil, 2014: 468).

#### **4.7.1. I. Ahmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1603-1617)**

On yedinci yüzyıl padişahlarından I. Ahmed, şair padişahlardandır. Şiirlerinde Bahtî ve Ahmedî mahlasını kullanmakla birlikte, aynı isimle bilinen bir divânı da bulunmaktadır (İsen ve Bilkan: 1997: 79).

Bestekârlığın ivme kazandığı ve beste sayılarının arttığı on yedinci yüzyılda I. Ahmed'in şiirlerinin de bestelenmiş olabileceği düşüncesini akla getirmektedir. Konuyla ilgili olarak Ergun, güftesi I. Ahmed'e ait olan Pençgâh Tevşih'in, Hafız Kumral tarafından bestelendiğini fakat bestenin İtrî'ye ait olduğuna ilişkin yorumlara da

rastlandığını ayrıca sultanın şiirlerinin Saadettin Arel ve Cevdet Çağla tarafından da bestelendiğini belirtmiştir (akt. Çolakoğlu Sarı, 2014: 56). Hatib Zâkirî Hasan Efendi ve Gazi Giray Han bu dönemin en ünlü bestekârlarındandır (Cevher, 1995: 1).

#### **4.7.2. I. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü (1617-1618)**

On yedinci yüzyılın bir diğer padişahı I. Mustafa'dır. Padişahın mûsikîyle ilgilendiğine dair bir belgeye rastlanmamıştır (Cevher, 1995: 1).

#### **4.7.3. II. Osman Döneminde Mûsikî Kültürü (1618-1622)**

I. Mustafa'dan sonra tahta geçen II. Osman olmuştur. Öztuna (1990: II/166), dönemin Ermeni yazarlarından Eremya Çelebi Kömürciyan Vekaâyî-nâme'sinde Sultan II. Osman'ın şarkılar bestelediğinden bahsettiğini ifade etmiştir.

#### **4.7.4. IV. Murad Döneminde Mûsikî Kültürü (1623-1640)**

Bu yüzyılda özellikle IV. Murad mûsikîye büyük önem veren padişahlar arasında yer almaktadır. Sultan II. Murad devrinden sonra mûsikî adına en verimli geçen dönem, IV. Murad ve IV. Mehmed dönemleri olmuştur (Tanrıkorur, 2016: 37). IV. Murad döneminin mûsikî adına bu denli verimli geçmesinin en önemli sebeplerinden bir tanesi, padişahın mûsikîşinasları, bilim insanlarını destekleyerek, himâye etmesi ve Türk mûsikîsine kazandırmasıdır. Özalp (2000: I/356), sultanın sefere gittiği ülkelerden çok sayıda ünlü mûsikîşinası beraberinde İstanbul'a getirdiğini, dönemin önde gelen sâzende ve hanendelerinden Şahkulunun'da bu dönemde geldiğini belirtmiştir. IV. Murad'ın sanatı ve bilimi desteklemesi çok sayıda besteci, icrâcı ve bilim insanının çevresinde bulunmasına imkân vererek özellikle İstanbul'un önemli bir bilim, sanat ve kültür merkezi hüviyetine bürünmesine olanak sağlamıştır. Tanrıkorur (2016: 37-38), Benli Hasan Ağa, Solakzâde, Neyzen Yusuf Dede, Koca Osman gibi icrâcı ve bestecilerin yanı sıra Evliyâ Çelebi ve Kâtip Çelebi gibi bilim insanlarının bu dönemde bilim ve sanat hayatının canlı kalmasına büyük katkı sağladıklarını belirtmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunda, önemli besteci, icrâcı ve kuramcılarının yetişmesinde büyük pay sahibi olan kurumlardan bir tanesi de Enderûn mektebidir. Dönemin ünlü mûsikîşinasları burada mûsikî dersleri vermektedir. Mûsikî dersleri 17. asra kadar Topkapı Sarayının büyük ve küçük odalarında yapılmış, IV. Murad dönemiyle birlikte

mûsikî dersleri seferli koğuşunda yapılmaya başlanmıştır (Özcan, 2007: 580). Özcan'ın aktarmış olduğu bu bilgidен IV. Murad'ın mûsikî eğitimine ne denli önem verdiği ve bestekârların yetişmesine büyük katkılar sağladığı açık şekilde görülmektedir. IV. Murad'ın bilim ve sanata karşı duyduğu yakınlık ve verdiği önemin, kendisinin de hem iyi bir müzisyen ve besteci, hem de şair olmasından ileri geldiği düşünülmektedir Öztuna (1987: 84-85), IV. Murad'ın bestelemiş olduğu altı adet Hüseyini, bir adet Nühüft, bir adet Acem, bir adet Nevâ, bir adet Irâk, bir adet Uzzal peşrevinin yanı sıra, bir adet Bayâtî Yürük Semâî ve bir adet Evç İlâhisinin günümüze kadar ulaştığını belirtmiştir.

Bestekârlığının yanında şair de olan IV. Murad şiirlerinde “Murâdî” mahlasını kullanmıştır. “Uyan Ey Gözlerim Gafletten uyan” isimli Evç ilâhinin ve Gelse Nesim-i Müjde Şah-ı Bahardan adlı Bâyatî Yürük Semâinin güfteleri kendisine aittir (Ekinci, 2010: 76).

Bu dönemde İstanbulun bilim, kültür ve sanat merkezi olması, farklı kültürlerden çok sayıda mûsikîşinasın bir araya gelmesine ve bu sayede bir kültür alışverişinin olmasına imkân sağlamıştır. Bu bağlamda yaşanan önemli gelişmelerden bir tanesi de Türk mûsikîsi sazlarının Avrupa'da tanınmasıdır. Özalp (2000: I/357), Avrupa'da soyluların evlerinde Türk mûsikîsi sazlarından oluşan takımların bulunduğunu belirtmiştir. Bahsedilen saz takımlarındaki çalgılar bize dönemin mûsikî aletleri ile ilgili önemli bilgiler de vermektedir. Ersu Pekin'in, Sarayda Mûsikî başlıklı makalesinde Ali Ufkî'den aktardığına göre İtalyan bir müzisyenin sarayda vermiş olduğu konserde tanbur, kemençe, santur, miskal, ud ve ney sazlarının kullanıldığını belirtmiştir [www.turkishmusicportal.org](http://www.turkishmusicportal.org) (18-09-20).

Sarayda İtalyan bir müzisyenin konser vermesi IV. Murad döneminde Batı müziği ile olan etkileşimin arttığını açık şekilde göstermekle birlikte, Türk müziği ile Batı müziğinin karşılıklı etkileşimini gözler önüne sermektedir, Özalp (2000: I/357), 17. Asrın sonlarında İngiltere Kraliçesi Elisabeth'in Topkapı sarayına bir piyano gönderdiğini belirtmiştir.

#### **4.7.5. Sultan İbrahim Döneminde Mûsikî Kültürü (1640-1648)**

Sultan İbrahim döneminde mûsikî gelişimini sürdürmüş fakat padişah mûsikî ile alâkadar olmamıştır (Öztuna, 1990: I/377).



#### **4.7.6. IV. Mehmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1648-1687)**

17. Yüzyılın mûsikîşinas padişahlarından bir diğeri IV. Mehmed'dir. 17. Yüzyıl'ın genel itibarıyla çöküş dönemi olarak görülmesine sebebiyet veren gelişmelerden siyasi otorite boşluğu, rüşvet, yolsuzluk, dirayetsiz yönetim anlayışı IV. Mehmed döneminde de devam etmektedir. Bu dönemde askeri ve siyasi anlamda kabiliyetsizlikler devam etmiş, tarikatlar ve medreseler arası sürtüşmelerin olmuş, bu sebeple 1666-1684 yılları arasında, Kadızâdeliler tarafından mevlevî âyinleri yasaklanmıştır (Tanrıkorur, 2016: 38).

Siyasi anlamda yaşanan bu kötü gidişhata rağmen, mûsikî hayatındaki canlılık devam etmektedir. Özalp (2000: I/356), IV. Mehmed'in hüküm sürdüğü dönemin çok uzun olduğunu bu sayede dini ve din dışı mûsikî alanında klâsik eserler bestelendiğini ve önemli bestekârların yetiştiğini belirtmiştir. Hafız Post, İtrî dönemin en önde gelen bestecileri arasjında yer almaktadır. Tanrıkorur (2016: 37-38) de Ali Şigânî, Taşçızâde Recep Çelebi, Yahya Nâzim ve Seyyid Nuh gibi isimlerin dönemin en önde gelen bestekârlarından olduğunu belirtmiştir. Dönemin bestekârları göz önüne alındığında on yedinci yüzyılda dini mûsikî besteciliğinin ön planda olduğu görülmektedir. Dini eser besteleyen besteciler bu yüzyılda din dışı eserler de bestelemişler hem önceki dönemlerin hem de içinde bulunulan dönemin sözel ve çalgısal eserlerini makam usûl ve form belirterek kaydetmişlerdir. Kaydedilen bu eserler ilgili dönemin bestecilik anlayışının belirlenmesine ilişkin önemli bilgiler vermektedir.

#### **4.7.7. II. Süleyman Döneminde Mûsikî Kültürü (1687-1691)**

On yedinci yüzyılda hüküm sürmüş olan padişahlardan bir diğeri II. Süleymandır. II. Süleyman döneminde de on yedinci yüzyıla özgü bestecilik alanında kazanılan ivme devam etmektedir.

#### **4.7.8. II. Ahmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1691-J1695)**

II. Süleymandan sonra Osmanlı tahtına II. Ahmed geçmiştir. Yaşadığı dönem itibarıyla, II. Ahmed döneminin en önemli besteci ve kuramcılarında bir tanesi de Kantemiroğlu adıyla bilinen Dimitreus Cantemir'dir. "Kitab-ı İlmü'l Mûsikî Alâ Vech'l Hurûfat" adlı eseri on yedinci yüzyılın en önemli nazarî eserleri arasında yer almakla

birlikte, eserin içeriğine dair bilgiler çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak verilecektir.

II. Ahmed, Kantemiroğlu'nu manevi oğlu olarak benimsemiş ve enderunda eğitim almasını sağlamıştır. Kantemiroğlu'nun yanı sıra Hafız Post, İtrî, Çömleki-zâde Recep Çelebi ve Şeyh Osman Dede II. Ahmed döneminin önemli bestekârları arasındadır (Öztuna, 1990: I/30).

#### **4.7.9. II. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü (1695-1703)**

II. Ahmed'in ardından Osmanlı tahtına II. Mustafa geçmiştir. Öztuna çok iyi bir eğitim amıştır. Bestekâr, hattat ve şairdir. Bazı şiirleri bestelenmiştir (Öztuna, 1990: II/74). Sultan şiirlerinde “İkbâlî” ve “Meftûnî” mahlaslarını kullanmış, bir şiirinin İlâhî formunda ve Acem Aşîran makamında olmak üzere devrin önemli bestekârlarından Ali Şir-u Gânî tarafından bestelendiği bilinmektedir (Çolakoğlu Sarı, 2014: 58). On altıncı yüzyılda, bestecilik ve kuramcılık adına çok durgun geçmesinin ardından, on yedinci yüzyılda gerek beste üretimi gerekse kaleme alınan nazârî eserler açısından bir artış yaşanmıştır. Güray (2012: 89), bu artışın sebebini, On yedinci yüzyıldaki mûsikî yapısını ve kültürünü anlatmak için on beşinci yüzyıl teorisinde değişiklik yapılma gereksinimi olarak göstermiş, bu gereksiniminde Batı müziğinin Türk müziğine etkisinden kaynaklandığını ifade etmiştir.

On yedinci yüzyıl ile birlikte gerek kuramsal eserler gerekse önceki dönemlere ilişkin tarihi bilgileri de içerisinde barındıran tezkireler ve güfte mecmuaları kaleme alınmıştır. Bu eserler hem on yedinci yüzyıl öncesi hem de on yedinci yüzyıl besteciliği, edebiyatı ve kuramcılığı adına çok önemli bilgiler içermektedir. Aşağıda on yedinci yüzyılda kaleme alınmış olan eserlere değinilmiştir.

On Yedinci Yüzyılın önde gelen bestecilerinden, Hafız Post'da bestelediği dini-din dışı eserlerini ve dönemin sözlü eserlerini kaydettiği güfte mecmuasıyla Türk mûsikîsine büyük katkılar sağlamıştır. Ayangil (2014: 473), Hafız Post'un güfte mecmuasının Türk makam müziği sözlü eserlerinin makamsal sıraya göre kaydedildiği ilk ve en kapsamlı eser olduğunu belirtmiş, içerisinde hem eski dönemlere ait eserlerin, hem de bestesi Hafız Post ve aynı dönem bestecilerinden İtrî başta olmak üzere bir çok bestekârın eserlerinin bulunduğunu, Rast, Pençgâh, Nişâbur, Nikriz, Mâhur, Sabâ, Çargâh, Hüseyinî, Muhayyer,

Küçük, Sünbüle, Nevâ, Uşşak, Bayâtî, Nahâvend, Acem, Acem Aşîran, Kürdî, Bûselik, Aşîran, Irâk, Evç, Segâh, Bestenigâr, Uzzâl, Şehnaz, Hicâz, Zirgüle, Hisar ve Arazbar olmak üzere toplam otuz makamda toplam dokuz yüz otuz beş eserin kaydedildiğini belirtmiştir.

On altıncı asırdan on yedinci asra kadar bestelenmiş birçok eserin günümüze ulaşmasına öncülük ederek Türk mûsikîsi eserlerini Batı notasıyla kaleme alan ilk isim Albert Bobowski (Ali Ufkî) olmuştur. Aşağıda Ali Ufkî'nin yaşamına ve kaleme almış olduğu eserlerine değinilmiştir.

Asıl adı Albert Bobowski olan Ali Ufkî, on yedinci yüzyılın mûsiki alanında yetişmiş ve çalışmalar yapmış en önemli isimleri arasındadır. Cevher (1995: 7-10), Ali Ufkî'nin 1610 yılında dünyaya geldiğini, doğum yerini Galiçya'nın "Lwow" şehri olduğunu ve İstanbul'a geldiği zamanın net olarak bilinmediğini, enderunda almış olduğu on dokuz senelik eğitim sonucunda santûr icrâcısı ve erbaşı olduğunu belirtmiş. Sarayda baş tercümanlık görevinde bulunduğuyla ilgili yorumlar olsa da Ali Ufkî'nin, iki ay boyunca tercümanlık yaptığına ilişkin belgelerin mevcut olduğunu fakat baş tercümanlığıyla ilgili bir bilgiye rastlanmadığını, Lehçe, Fransızca, Türkçe, Latince, İngilizce, Farsça, İtalyanca, Yunanca, Arapça ve Almanca dillerini bildiğini ve belirtilen dillerde eserler kaleme aldığını ifade etmiştir. Ali Ufkî'nin tercümanlık yapacak kadar yabancı dil hakimiyetinin olması onun iyi bir eğitim sürecinden geçtiğini göstermektedir. İstanbul'a geldikten sonra enderunda eğitim alan Ali Ufkî, dönemin önemli mûsikîşinasları ile çalışma fırsatı yakalamıştır. Ak (2003: 63), Ali Ufkî'nin, İtrî, Yahya Nazim Çelebi, Hafız Post, Seyyid Nûh, Derviş Gedâ gibi bestekârlarla çalıştığını belirtmiştir. Ali Ufkî'nin birlikte çalıştığı bestekârlar göz önünde bulundurulduğunda dini mûsikîyi de bildiği düşünülmektedir.

Aynı zamanda bestekâr olan Ali Ufkî'nin günümüze ulaşan eserleri de mevcuttur. Cevher (1995: 12), bestekârın dokuz Türkü, bir Tevhid, iki İlâhî, bir Raks, biri sözel, biri çalgısal olmak üzere iki Semâsinin bulunduğunu ve bu eserlerin Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eserinde yer aldığını belirtmiştir. Ali Ufkî'nin kaleme almış olduğu Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eserin, içerisinde Batı müziği nota yazısı ile yazılmış çok sayıda eseri barındırması açısından özellikle onaltıncı ve on yedinci yüzyılın mûsikî kültürüne ve bu bağlamda bestecilik anlayışına ilişkin son derece önemli bilgiler barındırdığı aşikârdır.

Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eser 1650 yılında kaleme alınmıştır. İçerisinde, Peşrev, şarkı, Türkî, İlâhî, Savt, Semâî, Methiye, Murabbâ, Varsağı, Nakş, Tekerleme, Raksiyye, Tesbih, Yeltme formalrında beş yüz kırk dört adet eser bulunmaktadır (Çolakoğlu Sarı, 2014: 57). Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün içeriğinde yirmi iki adet makam bulunmakla birlikte bu makamlar derece denen fasıl sırası ile kaydedilmiştir bu fasıllar: Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ, Uşşak, Bayâtî, Acem, Sabâ, Çargâh, Segâh, Rast, Mâhur, Evç, Irâk, Nihavend, Uzzâl, Nişâbur, Sünbüle, Şehnâz, Nikriz, Bûselik, Aşîran Bûselik ve Hisar'dır (Ayangil, 2014: 474). Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de yer alan eserler ile ilgili olarak Cevher (1995: 43) de mizanpaj hatasından dolayı bazı eserlerin makamlarının, içerisinde buldukları fasılın makamı ile uyuşmadığını belirtmiştir. Ali Ufkî'nin Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eserinde, Berevşân, Çenber, Fahte, Darb-ı Feth, Devr-i Kebir, Devr-i Revan, Düyek, Evfer, Fer'i, Hafif, Hâvî, Muhammes, Nîm Devir, Nîm Sakil, Sakil, Semâ'î olamk üzere on altı usûl bulunmaktadır (Cevher, 1995: 40-42).

Ali Ufkî'nin Saraydaki mûsikî hayatına ilişkin bilgiler verdiği Saray-ı Enderun adlı kitabı yine bu döneme ilişkin önemli bilgiler barındırmaktadır. Ali Ufkî Saray-ı Enderûn adlı eserinde, mûsikînin ezber yoluyla öğrenildiğini, enderun meşkhanesinde öğrendiklerini notaya aldığını, dönemin mûsikîşinaslarının kendisini takdir ettiklerini ve meşk sırasında unuttukları yerleri Ali Ufkî'ye sorduklarını, hatta kendilerinin de bu nota sistemini öğrenmek istediklerini belirtmiştir (akt. Ayangil, 2014: 472).

On yedinci yüzyılın en önemli bestekâr ve kuramcılarında bir tanesi de Prens Kantemiroğlu adıyla bilinen Dimitreus Cantemir'dir. Kantemiroğlu 1673 yılında Yaş'da doğmuş, ilk defa 1680 yılında İstanbul'a gelmiştir (Öztuna, 1987: 85). Kantemir, Sultan II. Ahmed'in himâyesi altında Türk mûsikî kültürünü öğrenme fırsatı yakalamıştır (Ayangil, 2014: 476). Bu sayede Kantemiroğlu'nun dönemin önde gelen musikişinaslarıyla çalışma fırsatı bulduğu muhakkaktır. Popescu-Judetiz (2000: 38) de Kantemir'in Kemânî Ahmed Efendi ve Tanbûrî Anjelik'den mûsikî dersleri aldığını ileri sürüldüğünü belirtmiştir. Kantemiroğlunun aldığı eğitimle ilgili olarak Ak (2003: 61) de bestekârın, mûsikî ve edebiyat derslerini Rami Mehmed Paşa ve Ressam Levni'den aldığını belirtmiştir.

Kantemiroğlu'nun bir nota yazım sistemi icadettiği bilinmekle birlikte, Ak (2003: 62) de bu nota yazım sisteminin, ebced nota yazısının geliştirilmiş bir çeşidi olduğunu

ifade etmiştir. Kantemiroğlu geliştirmiş olduğu nota sistemini de kullanarak, Kantemiroğlu Edvârı (Kitâbü İlmi'l Mûsikî alâ Vechi'l- Hurûfat) adlı eseri kaleme almıştır.

Kitâbü İlmi'l Mûsikî alâ Vechi'l- Hurûfat, sadece içerisinde notaya alınmış eserlerin bulunduğu bir mecmuâ değildir. Eserin nazarî mânâda referans bir kitap olmasının yanında, ilk form bilgisi kitabı, çalgı (tanbur) metodudur ve II. Ahmed'e ithaf edilmiştir (Ayangil, 2014: 476). Kantemiroğlu Edvârı'nın içerisinde form bilgisine, tanbur sazına, mûsikî nazariyatı ve repertuarına ilişkin bilgiler yer alması bu kitabın çok kapsamlı ve daha önceki bilgileri toparlayıcı bir özelliği olduğunu göstermektedir.

Eser iki bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde, makam, perde ve usûllerden, ikinci bölümde ise otuz dokuzu Saz Semâisi, üç yüz dokuzu Peşrev ve bir tanesi Beste olmak üzere toplam 349 adet eser bulunmaktadır, bunların yüz yetmiş altı adedinin bestekârı belli değildir (Öztuna, 1990: I/323). Kitapta yer alan eserlerin saz eserleri olduğu görülmekle birlikte Tura (2001: 186), Kantemir'in edvarı içerisinde Şarkı formunun yalnızca Sofyan ya da Devr-i Revân usulleriyle besteleneceğine, zemin ve meyan bölümlerinin olduğuna ilişkin bilgiler verdiğini belirtmiştir. Bu bilgilerden on yedinci yüzyılda şarkı formunun nasıl olması gerektiğine ilişkin bilgilerin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

Kantemiroğlu'nun edvarının bir nazariyat kitabı olması itibarıyla içerisinde makam ve usûllerle ilgili önemli bilgileri de barındırmaktadır. Edvâr içerisinde, Bûselik, Nevâ, Hüseyinî/Necit, Uşşak, Tâhir, Acem Aşîrânî Rast, Sipîhr, Şehnâz, Geveşt, Uşşak Aşîrânî, Sabâ, Pençgâh, Segâh, İsfahan, Rehâvî, İrâk, Zengüle, Mâhur, Bûselik Aşîrânî, Acem, Kürdi, Uzzâl, Evç, Bestenigâr, Acem Yegâhî, Nikriz, Arazbar, Bayâtî, Mâye, Muhayyer, Büzürk, Hicâz, Hüseyinî, Nişâbur, Nühüft gibi makamlardan bahsedilmiş, Sofyan, Darb-Fetih, Darbeyn, Hafif, Fer'i Muhammes, Nim Sakiyl, Fahte, Devr-i Revân, Berefşan, Hâvî, Türk-i Darbî, Muhammes, Nim Devir, Sakiyl, Zencir Semâî, Fernkçin, Evfer, Evsat, Remel, Çenber, Hezec, Yek Darb, Harizm ve Semâî Lenk usulleri hakkında bilgiler verilmiş, ayrıca Tanbûrî Angeli, İtrî, Nâyî Osman Dede, Hindler, Hatib Zâkirî Hasan Efendi, Dervîş Mustafa, Gâzi Giray gibi bestekârlara da değinilmiştir (Ayangil, 2014: 477).

Kantemiroğlunun kaleme almış olduğu bir diğer eseri ise ‘‘Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Dönemi’’ dir. Sanal, Kantemiroğlu’nun bu eserinde Osmanlıda mûsikînin Sultan IV. Mehmed dönemiyle hareketlendiğini, Buhûrizâde, Hafız Kömür, Osman Efendi, Küçük İmam, Tanbûrî Angeli, Kemânî Ahmed gibi ses ve saz üstadlarıyla canlılığını koruduğunu, Kantemir’in kendi nota yazısını Taşçıoğlu Mehmed ve Bardakçı Mehmed adında iki kişiye öğrettiğini, yine kendi talebelerinden Lâtif Çelebi ve İsmail Efendi’nin isteği üzerine bu eseri kaleme alarak Sultan II. Ahmed’e sunduğunu belirtmiştir (akt. Ayangil, 2014: 476).

On yedinci yüzyılın bir diğer önemli ismi ‘‘Seyâhatnâme’’ adlı eseri kaleme alan Evliyâ Çelebidir. Eserinde, Dönemin sosyo-kültürel hayatına ilişkin çok önemli bilgiler vermiştir. Öztuna (1990: I/272), Evliyâ Çelebi’nin Enderunda eğitim aldığını, IV. Murad’ın hanenesi ve Musâhib’i olduğunu, on ciltten oluşan Seyâhatnâmesinin birinci cildini İstanbul’a ayırdığını, bu cilt içerisinde on yedinci yüzyılda kullanılan sazlara, musikişnaslara ve mûsikî hayatına ilişkin bilgiler verdiğini belirtmiştir.

Onyedinci yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunun siyasi anlamda otoritesinin zayıfladığı, uzun süren savaşlar sonucunda ekonomik sıkıntıların yaşadığı, buna karşın özellikle IV. Murad ve IV. Mehmed’in saltanat yıllarında çok sayıda kuramcı, besteci ve icrâcının İstanbul’a getirilmesiyle mûsikî hayatının canlılığını koruduğu, bu bağlamda Hafuz Post, İtrî, Hafız Kömür, Küçük İmam, Nâyî Osman Dede, Hatibzâkirî Hasan Efendi gibi pek çok bestekârın çoğunlukla dînî formlarda olmak üzere din dışı formlarda da eserler bestelediği, özellikle başta Hafız Post ve İtrî sayesinde klâsik mûsikînin zirve noktasına ulaştığı ayrıca Hafız Post, Ali Ufkî ve Kantemiroğlu gibi besteci ve kuramcıların güfte mecmuaları ve nazârî eserler kaleme alarak gerek on yedinci yüzyıl öncesi, gerekse on yedinci yüzyılda bestelenmiş eserlerin unutulmaması adına musikiye büyük hizmetler verdikleri bir yüzyıl olmuştur.

#### **4.8. 18. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü**

18. yüzyıl, siyasi ve ekonomik anlamda tıpkı 17. Yüzyılda olduğu gibi çöküşün devam ettiği bir yüzyıl olmuş, sosyo-kültürel hayatta Batı’nın üstünlüğu hissedilir hale gelmiştir. Öztuna (1987: 87), Osmanlı’nın bu yüzyılda Batıya karşı olan gücünü mutlak şekilde kaybettiğini ifade etmiştir. Ekonomik ve sosyal hayatta yaşanan bu kötü gidişata

rağmen Türk mûsikîsinde on yedinci yüzyıldan gelen klasik ekol aynen devam etmektedir. Özalp (2000: I/400), bu yüzyıl içerisinde bestekâr ve icracıların hem geleneğe bağlı kaldıklarını hem de mûsikîye bazı yenilikler getirdiklerini belirtmiştir. Mûsikî alanında yaşanan yeniliğin, şarkı formunda bestelenen eserlerin artışından kaynaklandığı anlaşılmakla birlikte, Tanbûrî Mustafa Çavuş bu asrın en önde gelen şarkı formu bestecilerindendir. Bu form ile ilgili bilgilere çalışma içerisindeki “Türk Makam Müziğinde İcrâ Edilen Formlar” başlığı altında ayrıca değinilmiştir.

Mûsikîde şarkı formu ile yaşanan bu yenileşmenin yanı sıra bu yüzyılda dini mûsikî besteciliğinde de önemli gelişmeler yaşanmış ve çok sayıda dini mûsikî eseri bestelenmiştir. Bestelenen formlar arasında özellikle Âyîn formu besteciliği daha ön plana çıkmıştır. Tanrıkorur (2016: 30), on yedinci yüzyıla kadar on üç adet Mevlevî Âyini bestelendiğini buna karşın on sekizinci yüzyılda bestelenen melevî âyini sayısının kırk iki olduğunu belirtmiştir. Tanrıkorur’un vermiş olduğu bilgilerden bu yüzyılda klasik ekol besteciliği ve icracılığının tüm haşmetiyle devam ettiği açık şekilde görülmektedir. Nâyî Osman Dede, Dede Efendi, Tab’î Mustafa Efendi, Es’ad Efendi gibi isimler dönemin önde gelen klâsik ekol bestecileri arasında yer almaktadır.

On sekizinci yüzyılda bestecilik alanında yaşanan hareketlilik kuramsal alnda da devam etmiş, Nâyî Osman Dede, Es’ad Efendi, Abdûlbâkî Nâsır Dede, Hamparsum Limoncuyan, Kyrillos Marmarinos, Gevrekzâde Hasan Efendi, Ahmed Câmî, Kevser Dede gibi birçok kuramcı ve besteci önemli eserler kaleme almışlardır. Bu eserlere çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir. Bu yüzyılda gerek bestecilik ve icracılık gerekse kuramsal mânâda yaşanan olumlu gelişmelerde, sanatı ve sanatçıyı himâye eden, güzel sanatlarla ilgilenen, özellikle şair ve mûsikîşinas padişahların büyük rolü vardır. On sekizinci yüzyılda hüküm süren padişahlar, II. Mustafa, III. Ahmed, I. Mahmud, III. Osman, III. Mustafa, I. Abdülhamid, III. Selim’dir (Atalar, 1981: 428). On sekizinci yüzyıl içerisinde hüküm sürmüş olan padişahlardan II. Mustafa on yedinci yüzyıl içerisinde tahta çıkması sebebiyle on yedinci yüzyıl padişahları içerisinde tekrar ele alınmamıştır.

#### 4.8.1. III. Ahmed Döneminde Mûsikî Kültürü (1703-1730)

On sekizinci yüzyılda ilk taht değişikliği II. Mustafa'dan sonra tahta çıkan III. Ahmed ile yaşanmıştır. III. Ahmed birçok Osmanlı padişahı gibi hem sanatla ilgili olması dolayısıyla sanatı ve sanatçıyı himâye etmesi döneminde güzel sanatlar gelişerek ivme kazanmasına imkân sağlamıştır. Öztuna (1990: I/30), III. Ahmed'in mûsikî ile meşgul olduğunu, döneminde, Tanbûrî Mustafa Çavuş, Ebûbekir Ağa, Tab'i Mustafa Efendi, İtrî gibi önemli besteci ve icrâcıların eserler verdiklerini, ayrıca sultanın "Necib" mahlasıyla şiirler kaleme aldığını ve çok iyi bir hattat olduğunu belirtmiştir.

On sekizinci asırda, III. Ahmed'in saltanat yılları içerisinde yaşanan en önemli süreç sanata ve sanatçıya verilen desteğin hat safhaya çıktığı, buna bağlı olarak kültürel, sosyal ve sanatsal anlamda üretkenliğin ve canlılığın arttığı, on iki yıl süren Lale Devri sürecidir. Öztuna (1987: 88), Lale Devri'nin, 1718'de Damat İbrahim Paşa iktidarı ile başladığını belirtmiştir. Bu açıklamadan Lale Devri'nin III. Ahmed saltanatının ikinci yarısına denk geldiği görülmektedir. Lale Devrinde, bilim, kültür ve sanata verilen destek sayesinde önemli gelişmeler yaşanmış ve pek çok kuramsal eser de kaleme alınmıştır. Konuyla ilgili olarak Tanrıkorur (2016: 38-39) da Lale Devrinde, ilk matbaanın tesis edildiğini, Nâyî Osman Dede'nin Rabt-ı Tâbîrat-ı Mûsikî isimli kuramsal eserini kaleme aldığını, ayrıca Tanbûrî Mustafa Çavuş'un şarkı formunda bestelediği eserlerin, klasik besteler içerisinde hareketliliği ve canlılığı ile döneme damga vurduğunu belirtmiştir.

Sosyal hayatta da değişimlerin yaşandığı Lale Devri'nde, dönemin adından da anlaşılacağı üzere çok sayıda lâle bahçesi oluşturulmuş, saraylarda, köşklere müzikli eğlenceler düzenlenmiş, edebiyat ve mûsikî sohbetleri tertip edilmiş, meşkler yapılmıştır (Çolakoğlu Sarı, 2014: 36). Lâle Devrinde bilim, kültür ve sanat adına yaşanan bu gelişmelerden çok sayıda icrâcî, bestekâr, edebiyatçı ve bilim insanının bir araya geldiği fikir alışverişi yapma imkânı bulduğu bu sayede özellikle İstanbul'un kültür hayatında önemli değişimlerin yaşandığı anlaşılmaktadır. Lâle Devrinde sosyo-kültürel anlamda yaşanan değişim, özellikle Tanbûrî Mustafa Çavuş ile birlikte sözleri daha kolay anlaşılır ve akılda kalıcı şarkı formundaki eserlerin önceki dönemlere nazaran ön plana çıkması, batılılaşma düşüncesini akla gerirmektedir.



Lâle Devrinde yukarıda belirtildiği üzere sadece mûsikî alanında değil siyasi alanda da bir Batılılaşmanın yaşandığı düşünülmele birlikte Hanioglu, Lâle Devri'nin, Osmanlı İmparatorluğunda siyasi anlamda yaşanan kötü gidişatın ve problemlerin çözülemediği, buna karşın, Batının, yaşanan olumsuzluklarla nasıl başa çıktığına ilişkin incelemeler yapıldığı bir dönem olduğunu ifade etmiştir (akt. Çolakoglu Sarı, 2014: 37). Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu Batı siyasetini daha iyi irdeleyebilmek adına girişimlerde de bulunmuştur. Kunt vd (1997: 64), bu amaçla Osmanlı'nın Avrupa'da elçilik sayısını arttırdığını belirtmiştir. Lale Devri, genel anlamda sanat, kültür ve bilim alanında önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmasının yanında olumsuz gelişmelere de sahne olmuştur Özalp (2000: 443), eğlence hayatındaki hareketliliğin israfa yol açtığını bu durumun özellikle tutucu kesim tarafından eleştirildiğini ve devrin 1730 tarihinde "Patrona Halil İsyanı" ile son bulduğunu belirtmiştir.

#### **4.8.2. I. Mahmud Döneminde Mûsikî Kültürü (1730-1754)**

III. Ahmed'den sonra Osmanlı tahtına I. Mahmud geçmiştir. Bu dönemin bilim, kültür ve sanat adına son ışıklı dönemdir (Öztuna, 1990: 2/6).

Sultan I. Mahmud'da sanatı ve sanatçıyı himaye eden, aynı zamanda mûsikîyi bilen, icrâcı, şair ve bestekâr bir padişahdır. Özalp (2000: 408), padişahın kafes hayatının başladığı 1795 yılından, tahta çıktığı 1730 yılına kadar geçen süre içerisinde edebiyat, mûsikî, hattatlık, hakkaklık gibi alanlarda kendini geliştirdiğini iyi bir tanbûrî ve bestekâr olduğunu belirtmiştir. Sultan I. Mahmud'un bestekârlığıyla ilgili olarak Erdemir, (1999: 414) de padişahın on altı adet saz semâîsi ile 21 peşrevinin günümüze ulaştığını, ayrıca şiirlerinde "Sebkâtî" mahlasını kullandığını belirtmiştir. Padişahın besteci olmasının yanı sıra sanatı ve sanatçıyı himaye eden bir yapıya sahip olması bu dönemde önemli bestekârların yetişmesine ve eserler vermesine büyük katkılar sağlamıştır. Tab'i Mustafa Efendi, Ebubekir Ağa ve Tanbûrî Mustafa Çavuş'un dönemin en ünlü bestekârları arasındadır (Öztuna, 1990: II/6).

I. Mahmud'un saltanat döneminde Enderûnda bir hayli gelişmiş ve burada üst düzey mûsikî eğitimi verilmiş, bu durum saraydaki cariyelerin ve gençlerin iyi bir musikişinas olarak yetişmesine imkân sağlamıştır (Özalp, 2000: I/402).

I. mahmud Döneminde padişahın saltanat yıllarında canlı ve parlak bir mûsikî hayatının yaşandığı anlaşılmaktadır. Özellikle saraydaki cariyelerin Enderûndaki mûsikî eğitimine dahil edilmesi bu canlılığı ve eğitime verilen önemi kanıtlar nitelikte olmakla beraber III. Ahmed dönemi Lale Devri etkisinin de halen sürdüğü görülmektedir.

#### **4.8.3. III. Osman Döneminde Mûsikî Kültürü (1754-1757)**

I. mahmud'dan sonra III. Osman tahta çıkmıştır. Bu dönem Lâle Devrinden beri gelen kültür sanat hayatındaki huzurun ve üretkenliğin yok olduğu ve saraydaki müzisyenlerin, saray ile olan ilişkilerinin kesildiği bir dönemdir (Özalp, 2000: I/409). Tab'i Mustafa Efendi ve Ebubekir Ağa III. Osman Döneminin en önemli bestecilerindendir (Öztuna, 1990: I/167). III. Osman dönemi ile ilgili verilen bilgilerden musiki adına önemli bir gelişmenin yaşanmadığı, ayrıca padişahın mûsikî ile ilgilenmediği gibi sanatı ve sanatçıyı koruyan ve himaye eden bir yapıya sahip olmadığı açık şekilde görülmektedir.

#### **4.8.4. III. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü (1757-1774)**

III. Osman'dan sonra, III. Mustafa Osmanlı tahtına çıkmıştır. Öztuna (1990: 75), padişahın "Cihangir" mahlasıyla şiirler kaleme aldığını, Osmanlının cihanın en kudretli devleti olma özelliğini bu dönemde kaybettiğini belirtmiştir. III. Mustafa, döneminde nispi bir ilerlem meydana gelmiş olsa da bu döneme ilişkin önemli bir mûsikîşinas yoktur (Özalp, 2000: I/402). Genel mânâda III. Mustafa döneminde siyasi anlamda gerilemenin devam ettiği anlaşılmakta, sanatsal mânâda padişahın şair olmasının III. Osman dönemine kıyasla kültür hayatının daha canlı olduğu fakat bu canlılığın mûsikîye pek yansımadağı görülmektedir.

#### **4.8.5. I. Abdülhamid Döneminde Mûsikî Kültürü (1774-1789)**

III. Mustafa'dan sonra tahta I. Abdülhamid çıkmıştır. Sanatı ve sanatçıyı himâye eden bir padişahdır. Öztuna (1990: I/16), padişahın bestekâr olduğunu fakat hiçbir eserinin günümüze ulaşmadığını belirtmiştir. I. Abdülhamid dönemi, sanatın ve sanatçının himâye edildiği bir dönem olmasının yanında mûsikî adına önemli bir gelişmenin yaşanmadığı bir süreç olarak değerlendirilebilir.

#### 4.8.6. III. Selim Döneminde Mûsikî Kültürü (1789-1807)

I. Abdülhamid'den sonra Osmanlı tahtına III. Selim çıkmıştır. Bestekârlığı, şairliği, sâzendeliğinin yanı sıra, yeniliğe açık olması, sanatı ve santçıyı himâyeye ederek desteklemesi gibi birçok meziyeti bünyesinde barındıran bir hükümdar olması döneminin mûsikî tarihi içerisinde ayrı bir öneme sahip olmasını sağlamıştır.

III. Selim'in 1789'da Fransız İhtilâli'nin başladığı yıl tahta çıkmasının, Osmanlıda yaşanan yenilikçi hareketlere katkı sağladığı muhakkaktır. Karal, (1988: V/73), III. Selim'in 1789 yılında tahta çıktığında, Avrupa'nın Fransız İhtilali ile uğraşmasından faydalanarak siyasi, askerî ve diplomatik alanda düzenlemeler yaptığını belirtmiştir. Osmanlıda yenilik hareketlerine Batılı tarzda modern bir ordu (Nizâm'ı Cedid) kurmakla başlayan III. Selim başta yeniçeriler olmak üzere birçok muhalifle karşı karşıya gelmiştir. Siyasi askeri ve diplomatik alanda yapılan düzenlemeler Batı kültürünün mûsikîye daha fazla nüfuz etmesine olanak sağlamıştır. Çolakoğlu Sarı (2014: 38), III. Selim döneminde zirve noktasında olan Klâsik mûsikîye yeni form ve makamların eklenmesiyle bir ekol yaratıldığını ifade etmiştir. III. Selim döneminin mûsikî adına bir ekol olarak değerlendirilmesi musiki alanında gerek kuramsal ve icrâsal gerekse bestecilik açısından yaşanan yenilik ve gelişmelerden kaynaklanmaktadır. Yaşanan bu yenilik ve gelişmelerin en önemlilerinden bir tanesi III. Selim'in isteği üzerine Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hamparsum Limoncuyan'ın iki farklı nota yazısı icâd etmeleridir. Bu sayede çok sayıda sözlü ve çalgısal eser notaya alınarak kaybolması engellenmiştir. İcâd edilen bu nota yazılarından Hamparsum notası, yetersiz olmasına rağmen çok rağbet görmüş, buna karşın Abdülbâkî Nâsır Dede notası ilgi görmemiştir (Öztuna, 1987: 88). Öztuna'nın bu açıklamasından Batılılaşma hareketlerinin mûsikî hayatında nasıl karşılık bulduğu açık şekilde görülmektedir. III. Selim hüküm sürdüğü dönemde Fransa'dan piyano ve arp icracıları ile birlikte opera toplulukları getirtmiş ve srayda konserler düzenlenmiştir (Beşiroğlu, 1993: 15). Bu bağlamda Batı müziğinin yenileşme hareketlerinde ne şekilde karşılık bulduğu daha açık şekilde görülmektedir. III. Selim'in gerçekleştirmiş olduğu, özellikle mûsikî hayatında karşılık bulan yenilikçi hareketlerin yanı sıra mûsikîde bir ekol padişah olması onun devrinde gerek mûsikîyi öğrendiği hocalarının gerekse besteci kuramcı ve icracıların, desteklenerek himâyeye edildiği ve önemli eserler verdikleri bir dönem olmuştur. III. Selim'in mûsikî adına bir ekol padişah olmasında yeteneğinin

yanında devrin önemli musikişinaslarıyla çalışmasında büyük rol oynadığı muhakkaktır.

III. Selim, Tanbûri İsak, Kemânî âmâ Corci, Kırımlı Hafız Ahmed Kâmil Efendi ve Hızır Ağa gibi kişilerden mûsikî meşketmiş, Şevkefza, Muhayyer-Sünbüle, Pesendîde, Hüseyinî-Zemzeme, Arazbar Bûselik, Sûz-i Dilârâ, Şevk-ü Tarab, Acem Bûselik, Rast-ı Cedid, Evcârâ, Nevâ Bûselik, Gerdâniye Kürdî, Hüzzam-ı Ceid, Dilnevâz, Isfahânek, Şevk-i Dil, Hicâzeyn, Nevâ Kürdî makamlarını terkîb ederek mûsikîye kazandırmıştır. Türk mûsikîsine kazandırmış olduğu makamların yanı sıra çok sayıda sözlü ve çalgısal eser bestelemiş olan sultanın on iki adet peşrev, on bir adet saz semâisi, bir adet Âyin, bir adet Tevşih, bir adet Durak, iki adet İlâhî, iki yüz dört adet şarkı, on adet Semâî, bir adet Kâr ve on adet Beste formunda eseri günümüze ulaşmıştır (Çolakoğlu Sarı, 2014: 59).

III. Selim gibi bestecilik alanında ekol konumundaki bir padişahın döneminde Türk mûsikîsinin önde gelen bestekârları da çok sayıda eser bestelemişlerdir. Tanrıkorur (2016: 42-43), Dede Efendi, Dellâl zâde, Zeki Mehmed Ağa, Yusuf Paşa, Kazasker Osman Bey, Tab'î Mustafa Efendi, Abdülhalim Ağa, Ebûbekir Ağa gibi bestekârların bu dönemde eşsiz eserler bestelediklerini belirtmiştir. Mûsikî alanında gerek terkîb etmiş olduğu makamlar gerekse icracılığı ve bestelemiş olduğu eserlerle çok yönlü bir padişah olan III. Selim aynı zamanda şairdir. Çolakoğlu Sarı, (2019: 14) de padişahın yazmış olduğu şiirlerde “İlhâmi” mahlasını kullandığını belirtmiştir.

On sekizinci yüzyılda özellikle Dede Efendi, Dellâlzâde, III. Selim gibi bestekârlarla bir hayli canlılık kazanan mûsikî hayatında kuramsal eserler de kaleme alınmıştır. 18. yüzyılda kaleme alınan eserlerin en önemlilerinden bir tanesi Nâyî Osman Dede'nin “Rabt-ı Tâbîrât-ı Mûsikî” adlı eseridir. Erguner (2007: 461-462), eserin mûsikîde yanlış kullanılan ifadelerin düzeltilmesi amacıyla yazıldığını, içerisinde Tanrının dünyayı nasıl yarattığına ilişkin bilgilerin yanı sıra ses, aralık, makam, terkiib ve şubelerden bahsedildiğini, ayrıca eserin iki yüz yrtmiş altı beyitten meydana geldiğini belirtmiştir.

Nâyî Osman Dede'nin kaleme almış olduğu bir diğer eseri “Nata-i Türkî” adlı eserdir. Eser adından da anlaşılacağı üzere bir nota defteri niteliğindedir. Erguner (2007: 462), eserin Nâyî osman Dede'nin kendi icad etmiş olduğu nota yazısıyla yazdığı yüz

adet Semâî ve Peşrevden oşluştüğünü, Osman Dede'nin kullanmış olduğu nota yazısının Kantemiroğlu notasıyla benzerlik gösterdiğini ve eserin bir nüshasının Rauf Yektâ'nın torunu Yavuz Yektâ'da bulunduğunu belirtmiştir.

On sekizinci yüzyılda kaleme alınan önemli eserlerden bir tanesi de Es'ad Efendi'ye ait olan "Atrâbü'l Asar-fî Tezkeret-i Urefâ-i Edvar" adlı eserdir. Eserde on yedinci ve on sekizinci asırlarda yaşamış olan musikişinasların hayatlarından, eserlerinden birer örnekle bahsedilmiştir (Ak, 2003: 80).

"Atrâbü'l Asar-fî Tezkeret-i Urefâ-i Edvar"adlı eserin ilk müzisyenler tezkiresidir. Yüceışık, Sultan I. Ahmed döneminden, II. Mustafa dönemine değin yaşamış olan doksan sekiz mûsikîşinas hakkında bilgiler verildiğini belirtmiştir (akt. Çolakoğlu Sarı, 2019: 255).

On sekizinci yüzyılın bir diğer önemli eseri ise Abdülbâkî Nâsır Dede tarafından kaleme alınmış olan “Teddîk u Tahkîk” dir. Kitapta on iki ana makam on dörde çıkartılmış, ayrıca yüz otuz altı adet terkîb hakkında da bilgiler verilmiştir (Tura, 1997: 3).

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin kaleme almış olduğu bir diğer eser ise “Tahririyye”dir. Nasır Dede bu eserinde kendi bulmuş olduğu nota sistemini anlatmış ve bu sistem ile yazdığı dört bestesine yer vermiştir (Özcan, 1988: 199).

On sekizinci yüzyılda kaleme alınmış olan bir diğer eser Marmarinos'un “Mûzik Risalesi”dir. Sırlı ve Judetz (2000: 87-124), Marmarinos'un kitabının son bölümünde Türk mûsikisinde nota sistemlerinden bahsettiğini belirtmiştir.

On sekizinci yüzyılda kaleme alınmış bir diğer eser ise Gevrek-zâde Hasan Efendi'nin "Neticetü'l Fikriyye ve Tedbir-i Velâdetü'l Bikriyye"dir. Eserin bir yerinde makamların çocuk hastalıklarını iyileştirmedeki etkisinden bahsedilmektedir (Özalp, 2000: I/403).

On sekizinci yüzyılda yazılmış diğer bir eser ise Kevserî Dede'nin “Kevserî Mecmuası” adlı eserdir. Adından da anlaşılacağı üzere içeriğinin notaya alınmış eserlerden bulunmaktadır. Özalp (2000: I/470), eserlerin Kantemiroğlu nota sistemi ile yazıldığı ve eserin girişinde kuramsal bilgiler verildiğini belirtmiştir.

Genel olarak bakıldığında on sekizinci yüzyıl, Osmanlıda ekonomik ve siyasi mânâda güç kaybının devam ettiği, Lale Devri ile birlikte güzel sanatların ve özellikle mûsikînin hat safhada desteklendiği, şarkı formunun Tanbûrî Mustafa Çavuş ile güç kazanmaya başlamasının yanında Ayîn formunda en fazla bestenin bu yüzyılda yapıldığı, III. Selim döneminin gerek kuramsal anlamda gerekse bestecilik anlamında adeta yüzyılın zirve noktası olduğu anlaşılmaktadır.

#### **4.9. 19. Yüzyılda Türk Müzik Kültürü**

On dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı toplumunda Batı kültürünün iyice hissedildiği, adeta zirve noktasına ulaştığı bir yüzyıl olmuştur. Kültürüel hayatın en önemli unsurlarından olan musiki, yaşanan değişimin en fazla gözlendiği alan olmuştur. Özellikle 1826 yılında Vaka-i Hayriyye olayı Batı kültürünün saraya ve topluma ne denli nüfuz ettiğini açık şekilde göstermektedir Öztuna (1987: 94), 1826 yılını Osmanlı'nın Batı uygarlığını mutlak şekilde kabul ettiği tarih olarak nitelendirmiştir. 1826'da Vaka-i Hayriyye olayı ile birlikte sosyo-kültürel hayatta yaşanan Batılılaşmaya rağmen mûsikî alanında ilerleme bir nebze de olsa devam etmektedir. Bu ilerlemenin en önemli sebebi III. Selim ekolünün etkileridir. III. Selim ekolünün etkileri on dokuzuncu yüzyıl içerisinde çok uzun sürmemiş, Batıda yaşanan Romantik akım Osmanlıda güzel sanatları fazlasıyla etkilemiştir. Batıda Romantizm Beethoven'ın ölümünden sonra (1827) ile başlamış, Türk mûsikîsine olan yansımaları ise 1850'lerden itibaren hissedilmiştir (Özalp, 2000: I/485).

1850'li yıllardan itibaren Romantik akımın Türk mûsikîsi sözlü eser besteciliği bağlamında özellikle güfte, beste ve form anlayışına önemli yansımaları olmuştur. Bestelenen eserlerin güfteleri daha kısa ve akılda kalıcı beyit veya dörtlüklerden oluşmuş, küçük usuller kullanılmış, buna bağlı olarak form anlayışında da değişimler yaşanmış, Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi formların yanı sıra şarkı formu daha ön plana çıkmaya başlamıştır. Özalp (2000: I/485), on dokuzuncu yüzyılda klâsik ekole bağlı birkaç bestekâr olmasına rağmen genel anlamda mûsikînin görkemli döneminin sona erdiğini ve bayağılaştığını ifade etmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda, İstanbul sosyo-kültürel anlamda yaşanan değişimin en çok hissedildiği yerlerin başında gelmektedir. Yaşanan bu değişim özellikle mûsikî hayatını

da etkilemiştir. Her ne kadar Lâle Devrinde olduğu gibi yalılarda, konaklarda, köşklere mûsikî eşliğinde eğlenceler devam etse de saraya davet edilen yabancı müzisyenler mûsikî hayatındaki değişimi daha açık şekilde gözler önüne sermektedir

Dönemin önde gelen Batı müziği icracıları İstanbul’u konser verecekleri yerler arasına almışlar, Alvares, Franz Liszt, August D’ Adelburg, Leopold de Meyer gibi sanatçılar saraylarda konserler vermişler, bu sayede Osmanlı Batı müziğini daha yakından izleme olanağı yakalamıştır (KutlayBaydar, 2010: 141-141). Batılı müzisyenlerin İstanbul saraylarında konserler vermesi, sarayla ilişkili Türk mûsikîsi bestecilerinin ve icracılarının tepkisine de yol açmıştır. Çolakoğlu Sarı (2014: 45), Dede Efendi’nin “Yine Bir Gülnihâl” adlı eserini Batı mûsikîsi eserlerine bir karşılık olarak bestelediğini belirtmiştir. Batı müziğinin saraydan destek görmesi, Türk mûsikîşinasların saraydan uzaklaşmasına, saray dışında konak ve yalılarda dersler vermesine, icralarını saray dışında içkili mekânlarda ve kiraathanelerde yapmasına sebep olmuş bu sayede klâsik mûsikî anlayışı iyice zayıflamış, piyasa müziğine olan rabet artmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda Batı müziğine verilen desteğin artması ve Türk mûsikîsinin arka plana alınmasında padişahların büyük rolü olmuştur. IV. Mustafa, II. Mahmud, I. Abdülmecid, Abdülaziz, V. Murad ve II. Abdülhamid on dokuzuncu yüzyılın Osmanlı padişahlarıdır (Öztuna, 1987: 94).

#### **4.9.1. IV. Mustafa Döneminde Mûsikî Kültürü )1807-1808)**

On dokuzuncu yüzyıl içerisinde, Osmanlı tahtına çıkan ilk padişah IV. Mustafa olmuştur. Özalp (2000: I/403) de IV. Mustafa’nın saltanatı süresince mûsikî ile alâkalı faaliyetlerin durduğunu ve sarayda sükûnetin hâkim olduğunu belirtmiştir. Özalp’in yapmış olduğu açıklamadan sarayda Türk mûsikîsinin desteklenmediği ve buna bağlı olarak icra edilmediği anlaşılmaktadır.

#### **4.9.2. II. Mahmud Döneminde Mûsikî Kültürü (1808-1839)**

IV. Mustafa’dan sonra Osmanlı tahtına II. Mahmut çıkmıştır. II. Mahmud döneminde yaşanan gelişmelerin en önemlisi şüphesiz 1826 yılında Yeniçeri Ocağının ve Mehtherhanenin kapatılmasının ardından Batılı mânâda ilk askeri müzik kurumu olan Mızıka-i Humâyun’un kurulması olmuştur. Mardin (1991: 13-14), Sultan III. Selim

döneminde oluşturulmuş modern askeri birliklerin II. Mahmud döneminde ordunun asıl birimlerine dönüştüğünü belirtmiştir.

Yeniçeri ocağının ve Mehterhanenin kapatılmasının toplum üzerinde sosyo-kültürel yansımaları olmuştur. Bu yansılardan bir tanesi de Bektaşî tekkelerinin kapatılmasıdır. Yılmaz (2015: 130-131), Yeniçeri ocağı ve Mehterhanenin kapatılmasının ardından, Bektâşîlerin, İstanbul'un birçok semtinde vakıflar kurarak yeniçerilere destek olduğunu, bu durumun halkı galeyana getirerek isyana zemin hazırladığını, bu sebeple II. Mahmud'un fermanıyla Bektâşî tekkelerinin kapatıldığını belirtmiştir. Gerek askerî alanda gerekse sosyo kültürel alanda yaşanan değişimler mûsikîyi de etkilemiştir. II. Mahmud döneminin girişinde de bahsedildiği üzere Mızıkâ-i Humâyun, askerî alanda ve mûsikî alanında batılılaşmanın adeta resmi kanıtı olmuştur. Mızıkâ-i Humâyun'un kurulmasının ardından batı müziği eğitimi verilmesi için yurt dışından müzisyenler getirilmiştir. Çolakoğlu Sarı (2014: 39), kurumun başına 1828 yılında Manguel ve daha sonra Donizetti'nin getirildiğini belirtmiştir. Mızıkâ-i Humâyun'da eğitim alacak öğrenciler ise Enderûn da eğitim alan kabiliyetli öğrenciler arasından seçilmiştir. Bu öğrencilere öncelikle yurt dışından gelen hocalar tarafından enstrüman eğitimi verilmiştir (Özden, 2015: 52).

Mızıkâ-i Humâyun'un kurulması saray içerisinden başlamak üzere Batı ve Türk mûsikîlerinin aynı ortam içerisinde icra edilmesine de olanak sağlamıştır. Bu durumun en büyük mimarı şüphesiz II. Mahmud'dur. Sultan II. Mahmud, mûsikî alanında yapmış olduğu köklü değişikliklerin yanı sıra, Türk mûsikîsini iyi bilen bir besteci ve icrâcıdır. Özalp (2000: I/511), II. Mahmud'un Mevlevî tarikatinde yetiştiğini, iyi bir hanenede olduğunu ney ve tanbur çaldığını ve bu sazların eğitimini III. Selim'den aldığını belirtmiştir. II. Mahmud Ses ve saz icracılığının yanında iyi de bir bestekârdır. Öztuna (1990: 7), sultanın Hicâz makamında bestelemiş olduğu Dîvân'ın, Türk mûsikîsinin en önemli eserleri arasında yer aldığını belirtmiştir. II. Mahmud'dan günümüze bir dîvân, bir tavşanca, bir marş ve yirmi üç adet şarkı ulaşmıştır (Öztuna, 1987: 99).

Sultan II. Mahmud döneminde Türk mûsikîsi geri plana atılıp, Batı müziği desteklenmiş olsa da bu dönemde pek çok bestekâr ve icracı Türk mûsikîsine önemli eserler kazandırmıştır. Yektâ, Tanbûrî Necib Ağa, Kömürcüzâde Hafız Efendi, Neyzen Said Efendi, Suyolcu Salih Efendi, Zeki Mehmed Ağa, Kemânî Ali Ağa, Nûman Ağa ve



Kemânî Rıza Efendi'nin döemin en önemli besteci ve icrâcıları arasında olduğunu belirtmiştir. II. Mahmud, aynı zamanda şair bir padişaktır. Sultan dîvan şiirinden ziyâde halk şiirini andıran şiirler kaleme almış ve “Adlî” mahlasını kullanmıştır (akt. Özalp, 2000: I/512). II. Mahmud'un kaleme almış olduğu şiirlerden bestelenenler de mevcuttur. II. Mahmud'un bazı şiirleri Saadeddin Arel, Münir Nureddin Selçuk, Ali Salâhi Bey gibi bestekârlarca bestelenmiştir (Erdemir, 1999: 31). II. Mahmud şairliğinin yanında çok usta bir hattattır (Öztuna, 1990: II/7).

#### **4.9.3. I. Abdülmecid Döneminde Mûsikî Kültürü (1839-1861)**

II. Mahmud'un saltanatının ardından Osmanlı tahtına I. Abdülmecid çıkmıştır. Saltanat döneminde yaşanan en önemli siyasi gelişmelerden ilki Tanzimat Fermânı'nın ilan edilmesidir. Konuyla ilgili olarak Fındıkoğlu, Tanzimat ile birlikte, kâğıt üzerinde padişah otoritesinin zayıfladığını, yetkilerinin bir nevi bürokrasiye devredildiğini, yargı ve vergi sisteminin daha adaletli olduğunu fakat Batılı ülkelerin sömürgeci faaliyetleri ve tutarsızlıkları sebebiyle alınan kararların yanlış anlaşıldığını ve reformlardan tam mânâsıyla faydalanılmadığını belirtmiştir (akt. Çolakoğlu Sarı, 2019: 258).

Tanzimat Fermânı, toplumun sosyo-kültürel yapısına ve buna bağlı olarak mûsikî yaşamına da etki etmiştir. Tanzimat ile yaşanan Batılılaşma sonucu İstanbul'da şantan, cafe, gazino gibi müzikli mekanlar açılmış ve bu mekanlarda vals, foxtrot gibi türler icra edilmiştir (Tohumcu ve Doğrusöz, 2013: 26). Tanzimat Fermanı'nın Kabûlü ve I. Abdülmecid'in Batı müziğine duyduğu ilgi sarayda gerçekleştirilen müzik icralarına da yansımıştır. Çolakoğlu Sarı (2014: 42), padişahın bayanlardan oluşan bir orkestra kurduğunu belirtmiştir. Verilen bilgilerden Batı kültürünün topluma ne derece sirayet ettiği görülmekle birlikte bayanların da icrada ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

I. Abdülmecid döneminde saray içerisinde mûsikî adına yaşanan en önemli gelişmelerden bir tanesi de başta Franz Lizst olmak üzere birçok Batılı müzisyenin saraya davet edilmesi ve konserler düzenlenmesidir. Kutlay Baydar (2010: 146), Sebastian Erard adlı piyano yapımcısının Franz Lizst'in vereceği konser için saraya bir piyano gönderdiğini belirtmiştir. Franz Lizst'in Osmanlı sarayında vermiş olduğu konser Gazimihal'in ilk piyano resitalidir ve Lizst bu konserde Donizetti'nin I. Abdülmecid için bestelediği Mecidiye Marşını icra etmiştir (akt. Çolakoğlu Sarı, 2014: 61). Franz

Lizst dışında çok sayıda Batılı müzisyen de konser vermek amacıyla Osmanlı saraylarına davet edilmiştir De Meyer, Eugene Leon Vivier, August D'Adelburg, Henry Wieuxtemps I. Abdülmecid döneminde sarayda konser veren dönemin ünlü Avrupalı müzisyenleridir (Kutlay Baydar, 2010: 143-150).

I. Abdülmecid döneminde sarayda Avrupalı müzisyenlerin vermiş oldukları konserlerin yanı sıra saray dışında müzikli tiyatro oyunları ve operalar da sahnelenmektedir. Bu sayede toplumun saray dışında kalan kesimi de Batı müziği kültürünü takip etme olanağına sahip olmaktadır. Mantran (1999: 190), İstanbulda 1839 yılında Fransız Tiyatrosunun opera, operet ve müzikli oyunlar sergilediğini, 1840'lı senelerde ise İtalyan operasının Naum tiyatrosunda opera gösterileri sergilediğini belirtmiştir. Sultan I. Abdülmecid, opera ve tiyatro gösterilerinin sergilenmesi adına Dolmabahçe'de bir opera binası yaptırmıştır, ayrıca bu dönemde Mızıkâ-i Humâyûn'da görev alan müzisyenlerin sayısı üç yüz bir kişiye ulaşmıştır (Öztuna, 1990: I/20). Yapılan açıklamalardan, Sultan I. Abdülmecid'in Batı müziğine, tiyatro ve opera binası yaptıracak kadar düşkün olduğu, ayrıca Batı kültürünün saray dışında yaşaayan toplumca da kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

I. Abdülmecid, Batı müziğine duymuş olduğu yakınlık ve sunmuş olduğu desteğin yanında döneminin önde gelen Türk mûsikîsi besteci ve icracılarını da bir nebze himâye etmeye çalışmıştır. (Öztuna (1990: I/20), Dede Efendi, Dellâlzâde, Zekâi Dede, Hacı Arif Bey'in Abdülmecid döneminin en önemli bestekârları olduğunu ifade etmiştir. Öztuna'nın belirtmiş olduğu bestekârlardan Dede Efendi bu dönem içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. Klâsik üslupta bestelemiş olduğu eserlerle bilinen Dede Efendi. I. Abdülmecid döneminde destek görmeyen ve adeta sahipsiz kalan Türk mûsikîsini canlandırarak destek görmesini sağlamak adına "Yine Bir Gülnihâl" adlı eseri bestelemiş fakat umduğunu bulamamış ardından talebesi Dellâlzâdeyi de alarak Hacca gitmiştir. Dede Efendi'nin bu tavrı aslında Türk mûsikîsinin yok sayılmasına karşı bir serzeniş olarak nitelendirilebilir.

I. Abdülmecid'in saltanatının son yıllarında siyasi alanda yaşanan bir diğer önemli gelişme ise 8 Şubat 1856 tarihinde Islahat Fermanının kâbul edilmesidir. Çolakoğlu Sarı (2014: 42), bu fermanla Müslüman olmayanlara paralı askerlik yapabilme, kendi mektep, hastane ve ibadethanelerini açma, devlet kurumlarında memurluk yapma gibi haklar

verildiğini belirtmiştir. Bu bağlamda I. Abdülmecid döneminde Avrupa kültürünün Osmanlı kültürü içerisine iyice yerleştiği ve adeta kendini kabul ettirdiği açık şekilde görülmektedir.

#### **4.9.4. Sultan Abdülaziz Döneminde Mûsikî Kültürü (1861-1876)**

Sultan I. Abdülmecid'in ardından Osmanlı tahtına Sultan Abdülaziz çıkmıştır. I. Abdülmecid'in saltanat döneminde kabul edilen Tanzimat Fermanı ve Islahat Fermanının etkisiyle toplum hayatındaki Batı kültürünün etkisi Abdülaziz döneminde de devam etmektedir. Kunt vd (1997: 146), Abdülaziz'in saltanat dönemi boyunca reformlara önem verdiğini, bu bağlamda merkezi yönetimin yükünü azaltarak toplumun önde gelen, yerli isimlerine bazı yetkiler verildiğini ifade etmiştir. Abdülaziz saltanatı boyunca Avrupayla olan ilişkisini kesmemiş ve yaşanan gelişmeleri yakından takip etmiştir. Toker (2013: 166), Abdülaziz'in Avrupaya savaş dışında ziyaret amaçlı giden ilk padişah olduğunu ayrıca burada dinlediği bir konserde kendisine ait olan "La Gondolle Barcarolle" isimli eserin icra edildiğini belirtmiştir. Toker'in yapmış olduğu açıklamadan Sultan Abdülaziz'in Batı müziğini sevmesinin yanı sıra eser besteleyecek kadar da iyi bildiği açık şekilde anlaşılmaktadır. Aracı (1998: 29), Sultanın "La Gondolle Barcarolle" adlı bestesinin yanı sıra "La Harpe Caprice", "Polka" ve "Invitation A la Valse" adlı eserlerinin de olduğunu belirtmiştir. Sultan Abdülaziz, Batı müziğinin yanı sıra Türk mûsikîsi ile de ilgilenmiştir. Kendisi iyi bir neyzen dir, Ayrıca lavta ve ney icracısıdır (Öztuna, 1987: 99). Sultanın Şevkefzâ, Evcârâ, Muhayyer makamında ve şarkı formunda üç adet eseri ile Sirto formunda da bir adet eseri mevcuttur (Öztuna, 1990: II/68).

#### **4.9.5. V. Murad Döneminde Mûsikî Kültürü**

Sultan Abdülaziz'in ardından Osmanlı tahtına V. Murad çıkmıştır. Kendisinden önce saltanat süren Abdülaziz gibi hem Batı müziğine hem de Türk mûsikîsine ilgi duymuştur. Padişah Donizetti ve Lombardi'den dersler almış, vals, marş gibi formlarda eserler bestelemiş, piyano icracılığının yanı sıra ud ve keman çalmış, ayrıca şiirlerde yazmıştır. Yazmış olduğu şiirlerden bazıları Hacı Arif Bey tarafından bestelenmiştir. Dönemin önemli bestekârları Zekâi Dede, Tanbûrî Osman Bey, hacı Arif Bey ve Tanbûrî Ali Efendi'dir (Öztuna, 1990, II: 68). V. Murad'a ilişkin verilen bilgilerden sultanın

icracılık, bestecilik ve şairlik yönlerinin bulunduğu anlaşılacakla birlikte döneminde mûsikî adına önemli bir gelişme yaşanmadığı görülmektedir.

#### **4.9.6. II. Abdülhamid Döneminde Mûsikî Kültürü**

V. Murad'ın ardından Osmanlı tahtına II. Abdülhamid çıkmıştır. II. Abdülhamid dönemi siyasi anlamda önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuş ve bu bağlamda Meşrutiyet ilan edilmiştir. Konuyla ilgili olarak Kunt vd. (1997: 154-165), II. Abdülhamid tahta çıktığında Osmanlı mali sıkıntılar içinde olduğunu, ulusçuluk akımlarıyla isyanların başladığını, II. Abdülhamid'in bu kötü gidişatı durdurmak adına 23 Aralık 1876 tarihinde Kânûnî Esâsiyi ilan ederek Meclis-i Mebûsân'ı kurduğunu, bu sayede halkın da yönetime katılımının sağlandığını fakat son sözü yine padişahın söylediğini ve ilan edildikten sonra Osmanlı-Rus savaşı bahane edilerek kaldırıldığını belirtmiştir. Siyasi anlamda yaşanan bu gelişmeler Batı tarzı modern bir yönetim anlayışının oturtulmaya çalışıldığını fakat başarılı olunamadığını göstermekle birlikte bu anlayış II. Abdülhamid'in mûsikî anlayışına ve zevkine de sirayet etmiştir.

II. Abdülhamid Türk mûsikîsinden ziyâde Batı müziğine daha fazla ilgi duyan bir padişaktır. Lombardi ve Guatelliden Batı müziği dersleri almıştır. Piyano ve keman çalmaktadır. İtalyan operalarına ayrı bir sempatisi vardır ve bu durum sayesinde Yıldız sarayı bahçesinde bir tiyatro ve opera salonu inşa ettirmiştir. Batı müziğine olan ilgisinin yanı sıra Türk mûsikîsi bestekârlarını da himâye etmiştir. Şevki Bey, İsmail Hakkı Bey, Zekâî Dede, Tanbûrî Osman Bey, Tanbûrî Ali Efendi, Hacı Arif Bey, döneminin en önemli bestekâr ve icracılarından (Öztuna, 1990: I/17).

II. Abdülhamid dönemi ile ilgili olarak yapılan açıklamalardan Tanzimattan itibaren sürekli olarak bir Batı kültürünü Osmanlı kültürü içerisine entegre etme çabasının olduğu, siyaset ve mûsikî alanında eskisi kadar olmasa da gelenekselliğin bir nebze de olsa muhafaza edildiği anlaşılmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda hüküm sürmüş olan padişahların saltanat dönemleri içerisinde değindiğimiz siyasi olayların ve sosyo-kültürel hayatta yaşanan değişimin (Batılılaşma) özellikle bestecilik alanına büyük yansımaları olmuş ve bu asır klâsik ekol besteciliğinin zayıfladığı, romantik ekol besteciliğinin güç kazandığı bir süreci simgelemiştir. Özalp (2000: I/487), klasik ekol besteciliğinin zayıflamasının sebebini, eserlerin nota ile bestelenerek akıcılığının yok olması ve sırf nota

sisteminde işareti olmadığı için icra hususunun unutulması olarak göstermiştir (2000: I/487). Özalp'ın yapmış olduğu açıklamadan klâsik ekol bestelerinin en önemli özelliklerinden bir tanesinin icra esnasındaki üslûp-tavır olduğu, nota sistemleri içerisinde kullanılan işaretlerin yetersiz kaldığı anlaşılacakla birlikte meşk sisteminin önemi bir kez daha görülmektedir. Türk Mûsikîsinde üslup-tavır farkları on dokuzuncu yüzyıl içerisinde Türk makam müziği besteciliğinde yaşanan değişimin daha net şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır. Klasik olarak isimlendirilen üslupta eserler genellikle büyük usullerle ve Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi formlarda bestelenmiş, güfteleri, aruz vezniyle yazılmış dîvan edebiyatı şiirlerinden seçilmiştir. Klasik üslûbun on dokuzuncu yüzyıldaki en büyük temsilcileri Dede Efendi, Dellâlzâde İsmail Efendi, Hacı Faik Bey, Zekâî Dede, Hüseyin Fahreddin Dede, Şeyda Dede'dir.

Ondokuzuncu yüz yılın ikinci yarısından itibaren Türk mûsikîsi besteciliğinde romantik ekol hâkim olmaya başlamıştır. Bu sayede klâsik mûsikî üslubundan kopmalar gerçekleşmiş ve Hacı Arif Bey ile birlikte şarkı formu Türk mûsikîsinin en fazla bestelenen formu haline gelmiştir. Şarkı formu klâsik formların aksine genellikle on zamanlı aksak semâî usulüne kadar olan usullerle ve dîvan edebiyatı şiirlerine nazaran sözleri daha kolay anlaşılacak şekilde akılda kalıcı, murabbâ (dört mısralı) şiirlerden alınmış güftelerle yazılan, ilk dizenin, zemin, ikinci dizenin, nakarat, üçüncü dizenin, meyan ve dördüncü dizenin yine nakarat olarak isimlendirildiği bir formdur. Klâsik bestecilerden Dede Efendi, Zekâî Dede, Hacı Faik Bey gibi isimler de şarkı formunda eserler bestelemişlerse de bu durum onların klâsik bestekâr oldukları gerçeğini değiştirmez. Öztuna (1987: 96), klâsik bestekârların daima büyük usûl ve formda eserler bestelediklerini arada şarkı formunda eserler de bestelediklerini, buna karşın romantik ekol-şarkı bestekârlarının büyük usûl ve formda eserlerinin yok denecek kadar az olduğunu belirtmiştir.

Şarkı formu Türk Mûsikîsinde Hacı Arif Beyden önce on sekizinci yüzyıldan itibaren kullanılan bir formdur. Bu formun on sekizinci yüzyıldaki en büyük temsilcisi Tanbûrî Mustafa Çavuş'dur. Özalp (2000: I/182), bestekârın bütün eserlerinin şarkı formunda olduğunu, sadece bir eserinin büyük formda olduğunu belirtmiştir. On dokuzuncu yüzyılla birlikte Hacı Arif Bey şarkı formunun en önemli temsilcisi olmuştur Tohumcu (2009: 715), Hacı Arif Bey'den önce şarkı formunun güftelerinin aruz vezninin

dört dizeli (murabba) şeklinden başka beş, altı ya da yedi dizeli şiirlerinden de alındığını, yirmi altı zamanlıya kadar olan usullerle de bestelendiğini belirtmiştir. Romantik ekolün en önemli bestekârları arasında Hacı Arif Bey, Şevkî Bey, Rahmi Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kemânî Tatyos Efendi, Kemeñçeci Nikolâki örnek olarak gösterilebilir. On dokuzuncu yüzyıl içerisinde hüküm sürmüş padişahların saltanat dönemlerinde mûsikî alanında bestecilik ve icracılığın yanı sıra kuramsal alanda da gelişmeler yaşanmıştır. Aşağıda on dokuzuncu yüzyılda kaleme alınmış olan kuramsal eserlere kısaca değinilmiştir.

Hafız Hızır İlyas Efendi'ye ait olan "Letaif-i Enderûn" adlı eserde Enderûn içerisinde yaşanan olaylara değinilmiş ve II. Mahmud dönemi Türk mûsikîsi adına önemli bilgiler verilmiştir (Öztuna, 1987: 101-102).

Haşim Bey'e ait olan Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyât (Haşim Bey Mecmuası) ile ilgili olarak Yalçın (2013: 756), eserin beş yüz on iki sayfadan oluştuğunu. İlk seksen yedi sayfada kuramsal bilgilerden bahsedildiğini, sonraki 425 sayfada ise eser güftelerine yer verildiğini belirtmiştir.

Mehmed Halid Efendi tarafından kaleme alınan "Galatat İçinde Mûsikî" Türk mûsikîsi nazariyatı ile ilgili bir eserdir (Uslu, 2009: 56-57).

"Risâle-i Kânûnî Ferahnümûn" adlı eserle ilgili olarak Uslu (2009: 57), kitabın kanun odaklı nazariyat kitabı olduğunu, yazarının belli olmadığını ve 1860 yılında kaleme alınmış olduğunu belirtmiştir.

Bolahenk Nûri Bey'e ait olan ve 1873 yılında kaleme alınan "Nota Mecmuası" içerisinde yirmi üç makam ve yetmiş üç eser barındırmaktadır (Öztuna, 1987: 103).

Kanûnî Şamlı Hasan Dede ve Ahmed Rıfat Bey tarafından kaleme alınan "Miftâh-ı Nota" adlı eser mûsikî kuramı ve kullanılmayan bir nota yazım sistemi ile ilgili bilgileri içermektedir (Feyzi, 2018: 1899).

Mehmed Emin Efendi'nin yazmış olduğu "Nota Muallimi" adlı kitapta notanın tanımını, geçmişi, önemi, gerekliliği, nota değerleri, işaretleri kısacası nota eğitiminden bahsedilmiştir (Yalçın, 2014: 48-50).

Neyzen Kâmî Bey'in yazmış olduğu “İrâe-i Mûsikî” adlı eserde makam ve perdelerden bahsedilmiş, ayrıca Osmanlı mûsikîsinin kural ve kaidelerini bozmadan Batı notası ile icra edilmesi düşüncesi savunulmuş ve 1888 yılında basılmıştır (Özden, 2013: 82).

Mustafa Safvet (Atbinen) tarafından kaleme alınmış olan “Solfej yahut Nazariyât-ı Musikî” adlı eser 1891 yılında basılmıştır. Kitapta alafranga ve alaturka mûsikîden ve notalardan bahsedilmiştir (Özden, 2013: 83).

1899 yılında Ahmed Avni (Konuk) tarafından kaleme alınmış olan “Hânende: Müntehâb ve Mükemmel Şarkı Mecmuası” adlı eser, girişinde nazariyat bölümü olan bir güfte mecmuası niteliğindedir (Uslu, 2009: 58).

Genel olarak bakıldığında on dokuzuncu yüzyıl Batılılaşmanın zirve noktasına ulaştığı, bu bağlamda Tanzimat Fermânı, Islahat Fermânı ve Kânûnî Esâsî ile siyasi ve sosyo-kültürel hayatta önemli değişimlerin yaşandığı, “Vakâ-i Hayriyye” olayı ile Türk mûsikîsine verilen desteğin iyice zayıfladığı, Batı müziğinin tamamen ön plana çıkartılarak desteklendiği, buna bağlı olarak eğlence kültürünün değiştiği, opera ve tiyatroların daha fazla destek görerek sergilendiği, Türk mûsikîsinde kuramsal anlamda eserlerin ve bilhassa güfte mecmualarının yazılmaya devam edildiği, bestecilik alanında asrın ikinci yarısından itibaren Hacı Arif Bey ile şarkı formunun Türk mûsikîsine neredeyse hakim olmaya başladığı bir yüzyıl olmuştur.

## **5-TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE İCRA EDİLEN FORMLAR**

Türk mûsikîsinde formlar icra ediliş amaçlarına, icra edildikleri yerlere, icrada kullanılan üslup-tavra, icra esnasında enstruman kullanılıp kullanılmamasına, çalgısal veya sözel oluşuna, sözlerin yapısına, usullü veya usulsüz olarak icra edilişlerine göre farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda Türk mûsikîsi Dini musiki, Din dışı mûsikî ve Askeri Mûsikî olmak üzere üç ana başlık altında ele alınmıştır (Tanrıkorur, 2016: 48-49).

## 5.1. Dini Mûsikî Formları

Dini musiki formları genel olarak Tanrıya yakarmak, Tanrının yüceliğini, birliğini vurgulamak, övmek, Hz. Muhammed'i övmek, doğumunu, hayatını, göğe yükselişini ve ölümünü anlatmak, ibadet edenleri namaza çağırmak, vefat edenlerin ölümünü duyurmak ve onlara dua etmek amacıyla icra edilen formlardır. Câmî ve Tekke mûsikîsi olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

### 5.1.1. Câmî Mûsikîsi ve Formları

Cami mûsikîsinde herhangi bir çalgı kullanılmaz. Türler sözel olarak dini metinler üzerinden icra edilmekle birlikte, Mustan Dönmez (2015: 37), İran ve Arap coğrafyasında ezan, Kur'an, mevlid, ilâhi gibi dini metinlerin müzikal icralarına söylemek veya icra etmek yerine, Farsça "Khandan" sözcüğüne karşılık gelen "okumak" kelimesinin kullanıldığını belirtmiştir. Câmî mûsikîsi formlarında makam ve okuma üslubu, Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi aynı yapıdadır. Ezan, Mirâciye, Kamet, Terdiye, Tesbih, Mevlid, Temcid-Münâcât, Tevşih, Salâ, Mahfel Sürmesi, Tekbir Câmî mûsikîsi formlarıdır (Kaplan, 1991: 53). Belirtilen formlara aşağıda kısaca değinilmiştir.

#### 5.1.1.1. Ezan

Müslümanlar için namaz zamanının geldiğini belirtmek amacıyla camilerden gün içerisinde sabah, öğle, ikindi, akşam ve yatsı vakitlerinde usulsüz ve doğaçlama olarak okunan formdur.

Günde beş vakit olarak okunan ezanlar müezzinin inisiyatifinde istenilen makamda okunabileceği gibi her vakit ezanın belirli makamlarda okunması gelenek haline gelmiştir. Yahya Kaçar (2012: 321), ezanların sabah, sabâ, Dilkeşhâveran veya Hüseyini, öğlen, Uşşak veya Hicaz, ikindi, Evç veya Hicaz, Akşam, Rast veya Hicaz, yatsı vaktinde ise Evç, Bayati, Rast, Nevâ veya Hicaz makamlarından biriyle okunabileceğini belirtmiştir.

Ezanın doğaçlama olarak okunması, müezzinlerin iyi bir makam ve nota bilgisine sahip olmalarını gerektirmekle birlikte keyfiliği de beraberinde getirmiş, her müezzin kendi bilgi ve tecrübesi oranında ezan okumuştur. Müezzinlerin okuma üslubunda bir beraberlik oluşturmak amacıyla Sadi Hoşses ve Dürrü Turan gibi bestekârlar ezan



bestelemişlerdir (Akdoğu, 1996: 325). Dini açıdan müstesna zamanlarda müezzinlerin karşılıklı olarak minarelerden vakit ezanı okumaktadırlar. Bu ezanlara çifte ezan denmektedir (Yavaşca, 2002: 623). Günde beş defa okunan vakit ezanları dışında okunan ezanlar da vardır. Karadeniz (2013: 164), sözleri vakit ezanından farksız olan ve Cuma hutbesi başlamadan evvel okunan ezanın “İç Ezan” olarak isimlendirildiğini belirtmiştir.

#### **5.1.1.2. Kâmet**

Cami içerisinde icra edilen formlardan olan kâmet, namazın başladığını belirtmek amacıyla “Kad-Kâmeti’s Salât” cümlesinin “Hayy-al-el Felâh” cümlesinin ardından iki defa arka arkaya okunması ile oluşmuş olan bir formdur (Akdoğu, 1996: 327).

#### **5.1.1.3. Mirâciye**

Adından da anlaşılacağı üzere Hz. Muhammed’in miraca yükselmesini konu alan, Mirac Kandilinde, herhangi bir usul olmaksızın serbest olarak okunan formdur. Özalp (2000: 109-110), bu formun unutulmaması için İstanbul’da vakıf kurulduğunu belirtmiştir.

Mirâciye, mevlid formunda olduğu gibi bahir adı verilen bölümlerden oluşmaktadır. Zamanımıza ulaşan tek Mirâciye Kutb’in Nâyi Osman Dedeye ait eser Segâh, Müstear, Dügâh, Nevâ, Sabâ ve Hüseyini makamlarında bestelenmiştir (Yahya Kaçar, 2012: 319). Mirâciyelerin bahir denen ve farklı makamları içeren bölümlerden oluşması formun bünyesinde birçok makam geçkisinin yer aldığını ve bu bağlamda mirâciye bestecilerinin çok iyi makam bilgisine sahip olmaları gerektiğini göstermektedir.

#### **5.1.1.4. Terdiye**

Bayram ve Cuma hutbeleri esnasında hatip’in dört halife ile beraber Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’in isimlerini zikretmesiyle müezzinin gür bir tonda “Radiyahallahu anhüm” (Allah razı olsun) cümlesini irticalen bir ezgiyle okuması sonucu oluşan formdur (Kaplan, 1991: 71).

### 5.1.1.5 Tesbih

Namaz sonrasında Allah'ın niteliklerini ve kusursuzluğunu anlatan sözlerin küçük, bazen de büyük usullerle ezgilendirilmesi ile oluşan ilâhîlerdir (Akdoğu, 1996: 346).

### 5.1.1.6. Mevlid

Hız. Muhammed'in doğumundan ölümüne kadar geçen süreç içerisindeki aşamaları konu alan ve Mirâciye formunda da bahsedildiği üzere bahir adı verilen bölümlerden oluşan formdur. Süleyman Çelebi ve Şemsi efendinin mevlitleri günümüze ulaşabilen en ünlü mevlitlerdir (Yavaşca, 2002: 643). Süleyman Çelebi'nin mevlidi on üçüncü asırda kaleme alınmıştır. Bölüm (bahir) sayısı daha çoktur. İlerleyen dönemde altı bahire düşürülmüştür (Tüfekçi, 2001: 45). Çok uzun soluklu ve doğaçlama olarak okunan mevlit formuna örnek olarak Süleyman Çelebi'nin mevlid'i verilebilir. Ünkan (1984: 103), ilgili eserin yedi bin yedi yüz beyitten meydana geldiğini ve failâtün-fâilatün-fâilün vezniyle kaleme alındığını belirtmiştir.

Mevlid formunun yedi bin yedi yüz beyitten meydana gelmesi icrasının çok uzun sürmesine sebebiyet vermekle birlikte bu denli uzun bir icranın belirli kuralları beraberinde getirmesi de kaçınılmazdır. Kaplan (1991: 70), mevlidin okunmasında birtakım geleneklere uyulması gerektiğini, okumaya başlamadan önce Kur'an-ı Kerim okunduğunu, münâcât bahrinin Sabâ, Veladet bahrinin Rast-Uşşak makamında, Miraç bahrinin Hüzzam, son dua bahrinin ise Hicaz ya da Hüseyini makamlarında okunduğunu ifade etmiştir. Bahirler arasında da bazı formlar okunmakla birlikte bu formlar İlâhi ve tevşihlerden seçilmekte ve mutlaka okunacak bahrin makamında ezgilendirilmektedir (Akdoğu, 1996: 401). Mevlid bahirleri arasında ölenleri anmak amacıyla, serbest ve doğaçlama olarak okunan dörtlüklere de Mersiye adı verilmiştir (Tüfekçi, 2001: 51).

### 5.1.1.7. Temcid ve Münâcât

Câmî mûsikîsinde okunan formlardandır. Çelikkol (1996: 401), temcid kelimesinin Allah'ın yüceliğini belirtmek anlamına geldiğini ifade etmiştir. Münâcât kelimesi ise Tanrıya yakarma ve ondan af dileme anlamlarına karşılık gelmektedir (Kaplan, 1991: 54). Temcid ne Münâcât kelmelerinin Türkçe karşılıklarından da anlaşılacağı üzere bu formlar müslümanlarca Tanrının affediciliğinin hat safhaya ulaştığı kabûl edilen mübarek

günlerde okunmaktadır. Yavaşca, (2002: 624), bu formların Ramazan ayında, perşembe geceleri yatsı ezanından önce ve cuma günü öğlem ezanından önce okunduğunu belirtmiştir.

Temcid ve Münâcâtların sözleri çoğunlukla Arapça olarak kaleme alınmıştır. Yahya Kaçar (2012: 321), günümüze ulaşan en ünlü Münâcât'ın, Irak makamında olduğunu ve Hatip Zâkirî Hasan Efendi tarafından bestelendiğini ifade etmiştir.

#### **5.1.1.8. Tevşih**

Tevşih kelimesi bezeme, süs, tezhip manâsına gelmektedir (Özalp, 2000: 125). Mirâciye ve Mevlidlerin içerisinde yer alan bölüm (bahir) lerin arasında okunan İlâhilerdir (Karadeniz, 2013: 167). Tevşihler, Hz. Muhammed'i ve Tanrıyı öven sözlerden oluşmaktadır (Ünkan vd. 1984: 105). Ünkan'ın yapmış olduğu bu açıklamadan Tevşihlerin bir nevi Na't özelliği gösterdiği görülmektedir. Tüfekçi (2001: 45), Tevşihlerin Na'tlardan farklı olarak toplu şekilde ve Mirâciye ile Mevlid bahirleri arasında okunduğunu belirtmiştir. Tevşihler hem büyük hem de küçük usûllerde bestelenebilirler. Yavaşca (2002: 676), tevşihlerin Hfif, Muhammes, Evsat'ın yanı sıra Sofyan ve Yürük Semâî gibi usullerle de bestelenebileceğini belirtmiştir (2002: 676).

#### **5.1.1.9. Salâ (Salât)**

Câmi mûsikîsinde okunan formlardan olan Salât namaz, dua manâsındadır (Ünkan, 1984: 104). Salâtlar serbest (herhangi bir usul kullanılmadan), doğaçlama ve Arapça olarak okunmaktadırlar. Kaplan (1991: 56), Salâtların sözlerinin, Tanrının, Peygamber Efendimize olan rahmet ve selamını içerdiğini ifade etmiştir. Salâ kelimesi genellikle cenazeyi çağrıştırmakta ve cenaze namazları öncesinde okunmakla birlikte Yahya Kaçar (2012: 322), Salâtların okundukları vakit ve mevzularına göre Salât-ı Ümmiye, Bayram Salâsı, Sabah Salâsı gibi adlarla anıldıklarını belirtmiştir.

#### **5.1.1.10. Mahfel Sürmesi**

Câmî mûsikîsinin formlarından olan Mahfel Sürmesi namazın ardından, namaz kıldıran kişinin önderliğinde, cemaate tesbih çektilmesi esnasında, doğaçlama, serbest ve Arapça olarak okunan dörtlüklerden meydana gelmektedir (Karadeniz, 2013: 169).

### **5.1.1.11. Tekbir**

Câmî mûsikîsi formları içerisinde yer alan Tekbir, Tanrının kudretini ve büyüklüğünü belirtmek amacıyla vakit namazlarının farz olan rekâtlarının ardından, mevlidlerde, bayram namazlarında toplu olarak “Allahu Ekber Allahu Ekber La ilahe illallahu Allahu Ekber Allahu Ekber ve li'l-lâhi'l-hamd” sözlerinin tekrar edilerek serbest (usul olmaksızın) okunması ile meydana gelen bir formdur (Kaplan, 1991: 55).

Segâh makamında okunan tekbirin Itrî'ye ait olduğunu savunanların yanı sıra Hatip Zâkirî Hasan Efendi'ye ait olduğunu savunanlar da bulunmaktadır. Konuyla ilgili olarak Karadeniz (2013: 165), Tekbir'in Arak makamında ve usullü olarak yazılmış notasının İstanbul Konservatuvarında bulunduğunu, eserin bestekârının Hatip Zâkirî Hasan Efendi olarak belirtildiğini, fakat notanın günümüzde icra edilen tekbirle alakasının olmadığını ifade etmiştir. Karadeniz'in yapmış olduğu bu açıklamadan Tekbirin Buhûrizâde Mustafa Itrî'ye ait olduğu ve Segâh makamında bestelendiği ihtimali kuvvetlenmektedir.

### **5.1.2. Tekke Mûsikîsi ve Formları**

Tekke mûsikîsini câmî musikisinden ayıran en önemli özellik icra esnasında enstrüman kullanılabilmesidir. Tekke mûsikîsi formlarında kullanılan makam, usul ve icra anlayışı Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsiyle aynı yapıdadır. Tekke mûsikîsi kendi arasında Mevlevî mûsikîsi ve Bektaşî mûsikîsi olmak üzere iki alt başlık altında ele alınmıştır.

#### **5.1.2.1. Mevlevî Mûsikîsi ve Formları**

Mevlevî mûsikîsi Sultan Veled'in XIII. Yüzyılda babası Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin düşünce tarzı ve hayat felsefesini sistemleştirerek kurmuş olduğu Mevlevihanelerde icra edilen mûsikîdir. Mevlevî mûsikîsi türleri, usûl, makam ve icra açısından Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsiyle aynı yapıdadır. İcra edilen formlar sözel ve çalgısal formlar olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. İlâhi, Na't, Durak, Mersiye, Mevlevî Âyini sözel formlardır. Akdoğu (1996: 451-453), Mevlevî Âyinlerinin birinci ve dördüncü selamlarının sözel, ikinci ve üçüncü selamlarının ise sözel ve çalgısal olarak icra edildiğini belirtmiştir. Bu açıklamanın ışığında Mevlevî Âyinlerinin hem sözel hem de çalgısal bir form olduğu görülmektedir.

Mevlevî mûsikîsinde çalgısal olarak icra edilen türler ise Semâ Âyinleri esnasında icra edilen Peşrev, Son Peşrev, Son Yürük Semâî ve Son Taksimdir (Yahya Kaçar, 2012: 291).

Tekke mûsikisi başlığı altında verilmiş olan Mevlevî mûsikîsinde icra edilen sözlü formlara aşağıda kısaca değinilmiştir.

#### **5.1.2.1.1. İlâhi**

Türk mûsikîsi dini formları içerisinde en çok kullanılanıdır. Hem tekkelerde hem de câmîlerde okunur. Yavaşca (2002: 649), Tekke ve câmîlerde okunan sözlü formların genellikle İlâhi olarak isimlendirildiğini, zikir ilâhilerinin ise sadece tekkelerde okunabileceğini belirtmiştir.

İlâhilerin sözleri genellikle mutasavvıf şairlerin yazmış olduğu şiirlerden alınır. Küçük veya büyük usullerle bestelenebilir. Yahya Kaçar (2012: 322-323), bu formun genel olarak sofyan, Yürük Semâî gibi küçük usullerle bestelendiğini, bunun yanı sıra Devr-i Kebir ve Evsat gibi büyük usullerle bestelenmiş ilâhilerin de olduğunu ifade etmiştir.

İlâhilerin genellikle küçük usullerle bestelenmesi ve dini formlara genel bir tabirle ilâhi adı verilmesi din dışı sözlü eser formlarından şarkı formu ile benzerlik göstermekle birlikte Öztuna (1990: I/385), İlâhilerin genellikle iki bölümden meydana geldiğini fakat form yapısı farklı olan İlâhilerin de bestelendiğini belirtmiştir. İlâhiler icra edildikleri tarihte göre de farklı isimler almaktadır Ünkan (1984: 102), İlâhi formunun Halvetilikte “durak”, Mevlevilikte “âyin”, Bektaşilikte, “nefes”, Gülşenîlikte, “tapuğ” olarak isimlendirildiğini belirtmiştir.

#### **5.1.2.1.2. Na't**

Na't'ın kelime anlamı, “medh etmek”tir. Peygamberi medh etmek ve anlatmak için bestelenmiş eserlerdir. Hem tekkelerde hem de câmîlerde okunmaktadır. Kaplan (1991: 88), Na'tların tekkelerde zikir esnasında, câmîlerde ise namaz öncesinde okunduğunu belirtmiştir Na'tlar, serbest (usul kullanmadan) veya usul ile bestelenebilir. Usullü olarak bestelenen Na'tlar dini hissiyatın tam olarak yansıtılmasına engel olmaktadır (Yavaşca, 2002: 637). Câmî ve tekkelerde Na't okuyanlara Na'than, güftelerini kaleme alanlara ise

Na't-gû denmektedir (Yahya Kaçar, 2012: 320). Buhurîzâde Mustafa İtrî'nin Rast makamında bestelemiş olduğu Na't-ı Mevlâna bu formun en önemli örneklerindedir.

#### **5.1.2.1.3. Durak**

Durakların sözleri Allah ve Peygamber aşkını içeren tasavvufi dörtlüklerden alınır. Tekke mûsikîsi formlarından olan duraklar Ayin'in bölümleri arasında okunmaktadır (Özalp, 2000: 125). Duraklar tek kişi tarafından veya koro halinde okunabilir. Durak okuyanlara "Durakhan" ismi verilmektedir. Kaplan (1991: 100), Toplu olarak okunan durakların "Cumhur Durak" olarak adlandırıldığını ve neredeyse tamamının doğaçlama ezgilerle usulsüz şekilde okunduğunu belirtmiştir.

Durak formunun usulsüz olması gerektiğini savunanların yanı sıra Durak Evferi usulünde bestelenen duraklar da vardır. Karadeniz (2013: 166), Suphi Ezgi'nin "Amelî ve Nazârî Türk Mûsikîsi" başlıklı kitabında savunduğu fikir doğrultusunda durakların "Durak Evferi" usulüyle bestelenmeye çalışıldığını, fakat durak formunun eskiden beri serbest olarak bestelendiğini ve bu formun ilk, ikinci ve dördüncü dizelerinin aynı ezgiyle üçüncü dizesinin ise farklı bir ezgiyle (meyan) bestelendiğini ifade etmiştir.

#### **5.1.2.1.4. Âyin-i Şerîf**

Sözleri, Mevlâna Celâleddin-i Rûmî'nin Divân-ı Kebîr ve Mesnevî adlı eserlerinden alınan, selam adı verilen dört bölümden meydana gelen, tasavvufi konuların işlendiği, mûsikîmizin en kapsamlı formlarındandır. Selam denen bölümlerin her biri kendine özgü özelliklere sahiptir. Akdoğu (1996: 451-453), 1. Selamın sözlü bir bölüm olduğunu, ikinci selamın sözlü ve çalgısal kısımlardan meydana geldiğini, kesinlikle dokuz zamanlı Ağır Evfer usulüyle icra edildiğini ve çalgıların seslendirdiği kısımlara terennüm dendiğini, üçüncü selamın hem sözlü hem de çalgısal olmak üzere iki kısımdan meydana geldiğini ve bu selamda Devr-i Kebir, Aksak Semâî ve Yürük Semâî usullerinin kullanıldığını, 4. Selamın ise sözlü bir bölüm olduğunu, mutlak surette ikinci selamda kullanılmış olan Ağır Evfer usulüyle ezgilendirildiğini belirtmiştir.

Türk mûsikî tarihinde Ayin besteleyen birçok bestekâr olmuştur ilk Ayinlerin bestekârları bilinmemekle birlikte Yahya Kaçar (2012: 319-320), Bu ayinlerin Dügâh, Pençgâh ve Hüseyini makamlarında olduğunu ve "Beste-i Kadim" olarak

isimlendirildiğini ifade etmiştir. Bestecisi bilinmeyen bu üç âyin'in dışında bestesi Hamam-i zâde İsmâil Dede Efendi, Zekâi Dede, Hafız Şeyda, Nâyi Osman Dede, İsmet Ağa, Haşim Bey, Ahmet Avni Konuk, Hacı Faik Bey, Ahmet Irsoy, Saadettin Arel ve Cinuçen Tanrıkorur gibi bestecilerin yüz otuz kadar âyin formundaki bestesi günümüze kadar ulaşmıştır (Kaplan, 1991: 94-95).

### **5.1.2.2. Bektâşi Mûsikîsi ve Formları**

Bektaşî mûsikîsi, Anadolu kökenli, Bektaşî tarikatı tekkelerinde icra edilen mûsikîdir. Öztuna (1990: 152), Bektaşî mûsikîsinin halk mûsikîsine çok yakın bir mûsikî olduğunu belirtmiştir. Bu durum Bektaşî tekkelerindeki icralarda halk mûsikîsi çalgılarının kullanıldığını kanıtlar niteliktedir. Özcan (1992: 372), Tekke mûsikîsinde başta bağlama olmak üzere, cümbüş, kabak kemâne, ud gibi çalgıların da kullanıldığını ayrıca formların Rast, Hüseyini, Uşşak, Karcığar gibi basit makamların yanı sıra Nihavend, Hüzzam, Segâh makamlarında da icra edildiğini belirtmiştir. Bu bilgiler ışığında, Bektaşî mûsikîsinin icrasında kullanılan gerek çalgılar gerekse makamlar, bu mûsikînin Geleneksel Halk Mûsikîsi ve Klasik Türk Mûsikîsi arasında bir köprü oluşturduğunu göstermektedir. Bektaşî mûsikîsinde icra edilen formlar Nefes, Deyiş, Miraçlama, Düvaz-ı İmam, Mersiye, Tevhid, Şathiye, Semah, Methiye, Devriye ve Nevruziye olarak isimlendirilen edebi formların ezgilendirilmesiyle müzik formlarını da temsil etmektedir (Oral, 2018: 59-65).

#### **5.1.2.2.1. Deyiş**

Deyiş, Alevi-Bektaşî tekkelerinde okunan formlardandır. Konusu Tanrıya, Hz. Muhammed'e ve Hz. Ali'ye olan itikat, sevgi ve sadakattir. Kova (2014: 11), Deyişlerin sözel içeriklerinde çok sıkça yaşama ilişkin nasihatlerin de verildiğini belirtmiştir. Deyişler, yedili, sekizli ve on birli hece ölçüsü ile en az üç dörtlükten oluşacak şekilde kaleme alınmış, ayrıca sözlerine Ali, dost hudey gibi kelimelerin eklenmesiyle sözel olarak anlam pekiştirilmiştir (Duygulu, 1997: 37-38). Deyişlerde genellikle iki zamanlıdan on zamanlıya kadar olan usuller kullanılmakla birlikte, usullü, usulsüz ve bünyesinde hem usullü hem de usulsüz bölümleri barındıran deyişler de bulunmaktadır (Oral, 2018: 59).

#### **5.1.2.2.2. Nefes**

Bektaşî tekkelerinde okunan formlardandır. Konusu Hz. Ali'nin vasıfları ve tarikat inancı olan dörtlüklerin ezgilendirilmesinden meydana gelmiştir. Akdoğan (2003: 365), Nefeslerin yalnızca bektâşî ayinlerinde okunduğunu ve bestelenmemiş olanlarına ise “Nutuk” dendiğini ifade etmiştir. Nefeslerin sözleri genellikle Pir Sultan Abdal ve Kaygusuz Abdal'ın yazmış olduğu dörtlüklerden alınmıştır (Ünkan, 1984: 104). Nefesler, küçük usullerle bestelenen İlahilere Bektaşî tekkelerinde verilen isimdir (Kaplan, 1991: 106). Bu açıklamadan da nefeslerin iki zamanlıdan on zamanlıya kadar olan usullerde bestelenebileceği anlaşılmaktadır.

#### **5.1.2.2.3. Miraçlama**

Miraçlama, adından da anlaşılacağı üzere câmî musikisindeki Mîrâciye formu ile benzerlik göstermektedir. Ergun, Peygamberin Miraçtan döndüğü esnada kırklar meclisinde yaşananları konu alan dörtlüklere miraçlama dendiğini ve miraçlamalarda genellikle Şah Hatayi'nin şiirlerinin kullanıldığını belirtmiştir (akt. Şahin, 2015: 103).

Miraçlamalar Cem törenlerinin içerisinde kamber adı verilen kişiler tarafından ilk Cem'i tasvir etmek amacıyla söylenmektedir (Şahin, 2015: 108).

#### **5.1.2.2.4. Düvaz-ı İmam**

Düvazdeh, düvaz, duaz gibi isimlerle de telaffuz edilmiş olan, kelime anlamı olarak Fars dilinde on iki mânâsına gelen, Alevi-Bektaşî inancındaki on iki imam'ı anlatan, öven ve yâd eden sözlere sahip şiirlerin, cem törenleri içerisinde 2/4, 4/4, 7/8, 8/8 gibi küçük usullerle ve bağlama eşliğinde ezgilendirilmesi ile oluşan formdur (Coşkun Elçi, 2011: 134-139).

#### **5.1.2.2.5. Mersiye**

Mersiyeler dini mûsikimizin hem câmî mûsikîsi hem de tekke mûsikîsi formlarındandır. Daha öncede bahsedildiği üzere vefat edenleri anmak amacıyla okunan şiirlerdir ve câmîlerde okunduğu için herhangi bir enstrüman eşliği yapılmaz. Bektaşî tekkelerinde ise durum daha farklıdır. Tüfekçi (2001: 51), Mersiyelerin, şehit olan kimseler için kaleme alınmış dörtlüklerden oluştuğunu, “Ağıt” niteliği taşıdığını, serbest



(usulsüz) ve doğaçlama şeklinde, genellikle Muhayyer ve Hüseyini makamlarında ezgilendirildiklerini bunun yanı sıra mutlaka bağlama ile yapılan ve “yol gösterme” adı verilen bir açışın ardından okunduğunu belirtmiştir.

#### **5.1.2.2.6. Tevhid**

“Lâ İlâhe İl’l-Allah Muhammed’in Resûlullah” cümlesini içerisinde barındıran dörtlüklerin, ezgilendirilmesi ile oluşan formdur. Konusu, Allah’ın tek ve bir oluşudur (Akdoğu, 1996: 348). Tevhidler de genellikle İlâhi formunda olduğu gibi iki zamanlıdan on zamanlıya kadar olan küçük usuller kullanılarak bestelenmiştir.

#### **5.1.2.2.7. Şathiye**

İçerisinde Tanrı ile laubali şekilde konuşmaların da bulunduğu, yersiz ve anlamsız görünen fakat dikkatlice incelendiğinde derin manâlar içeren sözlerden oluşan dörtlüklerdir (Özdemir, 2016: 210). Genellikle sekizli ve on birli hece ölçüsü ile kaleme alınmış olan şathiyeler, deyiş formu ile aynı ezgisel yapıya sahiptir (Oral, 2018: 64).

#### **5.1.2.2.8. Semah**

Semah Allah’a iman, yalvarma ve sadakatin tasvir edildiği, kadın ve erkeklerin beraber iştirak ettiği dans ile birlikte transa geçilen ibadet şeklidir. Kökeni, Hz. Ali’nin önderliğinde, kırklar meclisinde gerçekleştirilen Semaha dayanmakatadır (Aytaş, 2010: 25). Semahlar, zâkirler tarafından icra edilen, bağlama refakatiyle okunan ezgiler ile, “semahçı” denen kişilerce yapılan mistik danslardır (Türker ve Çelik, 2012: 91). Semahlar üç kısımdan meydana gelmekle birlikte bu kısımlar, Ağır lama, Yeldirme ve Şahlama olarak isimlendirilmektedir. Bu isimlendirme icranın hızına göre belirlenmiş olup, Andante, Allegretto ve Allegro hız terimleriyle ayrılmıştır (Akdoğu, 1996: 264).

#### **5.1.2.2.9. Methiye**

Methiye, Adından da anlaşılacağı üzere meth etmek anlamına gelmektedir. Çalışmada Mevlevî mûsikîsi başlığı altında da bahsedilen ve Hz. Muhammed’i öven Na’t formu ile benzerlik göstermektedir. Tıraşçı (2013: 303), Methiyelerin çoğunlukla Hz. Ali ve Hacı Bektaş Veli’yi övmek amacıyla kaleme alındığını belirtmiş ve bu formu bektâşi tarikatlarında okunan “Nefes Türleri” başlığı altında tanımlamıştır. Yapılan bu tanımlama

doğrultusunda formların melodik açıdan değil, işlenen konu bakımından farklılık gösterdiği görülmüştür. Methiyelerin nefes formu içerisinde değerlendirilmesi, müzikâl yapının da nefes formu ile aynı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda formun küçük usullerle ezgilendirildiği söylenebilir. Makamsal olarak ise her makamda bestelenebileceği gibi Yahya Kaçar (2010: 223), Nefeslerin ekseriyetle Hüseyini, Hicâz, Hüzzam Segâh ve Rast makamlarında bestelendiklerini ifade etmiştir.

#### **5.1.2.2.10. Devriye**

Devriye, insanın tanrıdan gelip, belirli evreleri tamamlayarak olgunlaşıp tanrıya dönüşünü anlatan şiirlere verilen isimdir (Çiftlikçi, 2016: 12). Sekizli ve on birli hece ölçüsüyle kaleme alınan devriyeler, net bir melodi kuruluşuna sahip olmamakla birlikte deyiş formundaki müzikal yapının aynısı devriyeler için de geçerlidir (Oral, 2018: 64). Oralın yapmış olduğu bu tanımlamanın ışığında devriyelerin küçük usullü veya serbest olarak ezgilendirildiği anlaşılmaktadır.

#### **5.1.2.2.11. Nevruziye**

Bahar mevsiminin başlaması vesilesiyle hece vezni ile yazılmış dörtlüklerin ezgilendirilmesi ile oluşmuş formdur (Sarıçiçek, 2007: 232). Nevruziye, yalın, düz ve gösterişsiz bir formdur. Ezgisel olarak Türkü formu ile aynı yapıdadır (Şen, 2018: 215). Bu bağlamda nevrüzilerde iki zamanlıdan on beş zamanlıya kadar olan usullerin kullanılabildiği anlaşılmaktadır.

### **5.2. Din Dışı Mûsikî**

Din Dışı mûsikî, icra edilişine (çalma ve okuma üslûbuna) göre, icra esnasında kullanılan çalgılara göre, kullanılan perde sistemine göre, sözlerine göre, Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi/Klâsik Türk Mûsikîsi ve Halk Mûsikîsi olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

#### **5.2.1. Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi Sözel Formları**

Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi/Klasik Türk Mûsikîsi icralarında, genel olarak makamı oluşturan öğelere (Durak, güçlü perdeleri, seyir karakteristiği, dörtlü-beşliler) ve usulsel öğelere (usul darblarına) kesin olarak riayet edilir. Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi/Klasik Türk Mûsikîsinin icrasında tanbur, kanun, klasik kemençe, ud, lavta,

kudüm, bendir, halile gibi enstrümanlar kullanılmaktadır. Eserlerin sözleri sıklıkla Divan edebiyatı formlarından, nadiren Halk edebiyatı formlarından alınmaktadır. Eserler genellikle sevgiliye duyulan aşk, şarap, kadın, ayrılık, özlem gibi konuları içermektedir. İcra edilen türler, sözel ve çalgısal formlar olmak üzere iki guruba ayrılmaktadır. Kâr, Beste, Ağır Semâî, Şarkı, Yürük Semâî, Köçekçe, Tavşanca, Gazel, sözel türlerdir. Çalgısal olarak icra edilen türler ise, Peşrev, Saz Semâîsi, Medhâl, Sirto, Longa, Oyun Havası, Zeybek, Mandra, Taksim ve Aranağmedir.

Geleneksel Türk sanat mûsikîsi formları başlığı altında yapmış olduğumuz genel sınıflandırmanın ardından, Türk makam müziğinde din dışı sözlü eser formlarına ve bu formların özelliklerine aşağıda ayrıntılı olarak değinilmiştir.

#### **5.2.1.1. Kâr**

Kâr, Türk mûsikîsinde kullanılan sözel ve büyük usullü formlardandır. Klâsik fasıllarda Peşrevden sonra icra edilir. İçerisinde terennüm bölümü barındıran formlardır. Genellikle terennümle başlar ve terennümle biter. Bu terennümler her dizeden sonra tekrarlanır. Yavaşca (2002: 403), terennüm yerine güfte ile başlayan kârların da olduğunu belirterek Buhûri-Zâde İtrî'nin Nevâ Kârını bu duruma örnek olarak göstermiştir.

Muhammes, Hafif, Devr-i Kebir, Sakiyl, Evsat gibi on beş zamanlıdan büyük usûllerle bestelenen kârlar, istisnâ olarak Devr-i Hindi, Düyek, Yürük Semâî gibi on beş zamanlı usullerden daha küçük usûllerle de bestelenmiştir. Kârların sözleri genellikle Farsçadır. Özalp (2000: 135), İlk Kâr örneklerini veren Abdülkâdir Merâgî'nin yaklaşık beş yüz elli sene önce eserlerini Farsça güftelerle bestelemesi sonucu bu durumun gelenek halini aldığını fakat ilerleyen dönemde eserlerin Türkçe güftelerle bestelendiğini ifade etmiştir.

Kârlar'ın sözleri iki dizeden sekiz dizeye kadar çıkabilir. İlk dize, ikinci dize ve dördüncü dize aynı ezgiyle seslendirilirken, üçüncü dize meyan (miyanhâne) adı altında genellikle farklı bir ezgi ile seslendirilir. Yukarıda da belirtildiği üzere her dizeden sonra terennüm bölümünün seslendirilmesi, Kârların uzun soluklu formlar olduğunu kanıtlar niteliktedir. Kârların icra sürelerinin uzun olması, içerisinde birçok makama ve usûle geçki yapılmasına zemin oluşturmuş, bu da Kârların bünyesinde barındırdığı makam ve usullerin adlarına, sayılarına, besteleniş amaçlarına göre isimlendirilmesine olanak

sağlamıştır. Yahya Kaçar (2012: 307), Kârların, makamına, besteleniş amacına, içerisinde kullanılan makam adedine göre Kâr-1 Muhteşem, Kâr-1 Nev, Kâr-1 Şeşavaz, Kâr-1 Murassa, Kâr-1 Lâlezâr gibi isimler aldığını belirtmiştir, ayrıca birkaç bestecinin bir arada bestelediği kârlara da Kâr-1 Müşterek dendiğini ifade etmiştir. Yavaşca (2002: 404), Kâr-1 Müşterek eserlere örnek olarak Hamâm-i Zâde İsmail Dede Efendi ve Reis Mahmut Efendi'nin Rast-1 Cedid makamında, Hafif usûlünde bestelemiş oldukları eserlerin bu tarz eserlere örnek olduğunu belirtmiştir.

Türk Mûsikîsinde, Kâr formunda eser besteleyen birçok besteci olmuştur. Abdülkâdir Merâgi, Buhûri Zâde Mustafa İtrî, III. Selim, Dede Efendi, Dellâl Zâde İsmail Efendi, Hacı Fâik Bey, Hacı Saadullah Ağa yaşadıkları dönemin önde gelen Kâr formu bestecileridir. Günümüzde de Cinuçen Tanrıkorur ve Ahmet Avni Konuk Kâr formunda eser bestelemiş önemli bestecilerdendir.

#### **5.2.1.2. Kârçe**

Kârçe kelimesi küçük kâr anlamına gelmektedir. Kârlara göre daha kısa ve küçük solukludurlar. Terennümlü ve terennümsüz olabilirler. Büyük ve küçük usûllerle bestelenmişlerdir. Mûsikîmizde çok fazla kârçe örneği bulunmamakla birlikte Yavaşca (2002: 468), Güftesi Şeştâri Murad Ağa'ya ait olan Bûselik makamındaki Kârçe ile güftesi Bekir Sıdkı Sezgin'e ait olan Acem makamındaki kârçeyi kârların bu şekline örnek göstermiştir.

#### **5.2.1.3. Kâr-1 Nâtık**

Sözel bir formdur. Kelime anlamı konuşan, bildiren söyleyen kâr anlamlarına karşılık gelmektedir. Kârlardan ayrı bir form değildir. Kâr-1 Nâtıkların güftelerinde birçok makam ve usûl ismi yer almaktadır. Bu formun özelliği İcra esnasında güftede bir makamın adı geçtiği anda bestede de adı geçen makamın dizisinin, geçkisinin veya çeşnisinin duyurulması ya da güftede bir usulün adı geçtiği anda bestede de adı geçen usulün darblarının duyurulmasıdır. Kâr-1 Nâtıklar bu özelliklerinden dolayı bünyelerinde çok sayıda makam dizisi ve makam geçkisinin yanı sıra usul geçkisi de barındırmaktadırlar. Bu bakımdan Kâr-1 Nâtık formu adeta bir makam dersi niteliğindedir. Kâr-1 Nâtıklar güftelerinde yazan makam ve usul isimlerinden dolayı çok sayıda makam ve usule geçki yapılması sebebiyle Kâr-1 Nâtık güfteci ve bestecilerinin

çok iyi derecede makam, usul ve geçki bilgisine sahip olmaları gerekmektedir. Akdoğu (1996: 307), ilk mısraında Rast makamının ismini söyleyen güftekârın, eserin ikinci mısraında bu makama uzak olan Suz-i Dil makamının ismini söylemesinin akla yatkın olmadığını belirtmiştir. Kâr-1 Nâtıklar büyük usullerle bestelenmektedirler. İçerisinde çok sayıda makam ve usul kullanılarak bu makam ve usullere geçkiler yapıldığı için uzun soluklu formlardır. Yahya Kaçar (2012: 308), Kâr-1 Nâtıkların icra sürelerinin uzunluğundan dolayı Sofyan, Aksak, Müsemmen, Yürük Semâî, Devr-i Revan gibi küçük usullerle de bestelendiğini ifade etmiştir.

İçerisinde bu denli yoğun makam ve usul geçkileri barındıran Kâr- Nâtıklar kabul edileceği üzere dönemlerinin en önemli bestekârları tarafından bestelenmiştir. Hafız Şeyda Abdurrahim Dede'nin Yürük Semâî usulündeki Hüzzam Kâr-1 Nâtığı 38 makam, İsmail Dede Efendinin Sengin Semâî usulündeki Rast Kâr-1 Nâtığı 4 makam, Zekâî Dedenin Evsat usûlünde ve Sabâ makamındaki Kâr-1 Nâtığı 36 makamı, Refik Fersan'ın Rast kâr-1 Nâtığı 49 makam ve dokuz usulü, Ahmet Avni Konuk'un Rast Kâr-1 Nâtığı yüz on dokuz makam ve yedi usulü barındırmaktadır (Yavaşca, 2002: 442).

#### **5.2.1.4. Beste**

Türk mûsikîsinin din dışı sözel formlarındandır. Klâsik fasıl içerisinde kâr formundan sonra icra edilir. Eğer Fasıl içerisinde iki adet Beste formunda eser varsa usulü büyük olan ve ilk seslendirilen besteye birinci beste, usulü daha küçük olan ve birinci besteden sonra seslendirilen besteye ise ikinci beste adı verilir. Besteler bünyelerinde terennüm bölümü barındırırlar. Her dizeden sonra terennüm tekrarlanır. Öztuna (1990: 155), Çok nadir olarak terennümü olmayan bestelerin de olduğunu ve bu durumda beste formunu şarkı formundan her dizesinin bir kez okunması ile ayrıldığını belirterek Hafız Kömür'ün Nahavend-i Kebir makamındaki eserini terennümü olmayan Beste formuna örnek olarak vermiştir.

Muhammes, Hafif, Çenber, Devr-i Kebir, Remel, Berefşan, Hâvi, Sakiyl, Darb-ı Fetih gibi on beş zamanlıdan büyük usullerle bestelenen beste formu nadiren Sofyan ve Düyek usulleriyle de bestelenmiştir. Bestelerin sözleri Divan edebiyatının Gazel formunda yazılmış şiiirlerinden alınmaktadır. Öztuna (1990: 155), Gazellerin ilk iki beytinin Bestelerde kullanıldığını ifade etmiştir. Beste formunda kullanılan sözler

dörtlüklerden oluşmakla beraber Akdoğu (1996: 294), bestelerin kesinlikle dört dizeden oluştuğunu belirtmiştir. Beste formunda yazılmış olan eserlerin birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri aynı makam ve yapıdaki ezgiyle seslendirilirken, üçüncü dize meyan (miyanhâne) genellikle farklı bir ezgiyle seslendirilir. Biçimleri AT+AT+BT+AT şeklindedir. Bu biçimde aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeler “A” harfiyle, farklı ezgiyle seslendirilen üçüncü dize (meyan) “B” harfi ile, her dizeden sonra seslendirilen terennüm ise “T” harfi ile gösterilmiştir. Her dizeden sonra terennüm bölümünün seslendirilmesi tıpkı kâr formunda olduğu gibi eserlerin uzun soluklu olmasına sebebiyet vermektedir.

Bestelerin dört dizeli sözlerden meydana gelmesi bu formun “Murabba Beste” olarak isimlendirilmesini sağlamıştır. Yahya Kaçar (2012: 312), “Murabba” kelimesinin dörtgen anlamına geldiğini ifade etmiştir. Murabba Besteler yukarıda bahsettiğimiz Beste formundan farklı bir form değildir. Beste formunun bütün özelliklerini bünyelerinde barındırmaktadırlar. Özalp (2000: 136-137), Edebiyatta, her bölümü dört dizeden oluşan şiirlere “Murabba” dendiğini, buradan yola çıkarak mûsikîmizde de sözleri dört dizeden oluşmuş, büyük usullerle bestelenmiş ve her dizenin ardından terennümün seslendirildiği eserlere genel olarak “Murabba” dendiğini ifade etmiştir. Murabba besteler, Beste formundan ayrı bir tür olmamakla birlikte gelenekselleşmiş bazı özellikler taşımaktadırlar. Yavaşca (2002: 479), “Murabba” isminin Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Devr-i Kebir usullerinin kullanılması ile oluşturulmuş besteler için kullanıldığını, Ağır Çenber usulüyle ezgilendirilmiş eserlerin dizi başlarında 2/4 lük düm ve te darblarını kapsayan bir “Ah” kelimesiyle başladığını, Zencir usulündeki Murabba Bestelerin her dörtlüğünün “Yâr” kelimesiyle başladığını, içerisinde birden çok usûlün kullanıldığı Murabba bestelerin usullerinin “Darbeyn” olarak isimlendirildiğini belirterek Dede Efendiye ait olan “Müşak-ı cemalin gece gündüz dil-i şeyda” adlı Suznâk makamındaki eserini bu tür bestelere örnek olarak vermiştir. Beste formunda her dizeden sonra terennümün tekrarlandığı bilinmekle birlikte bazı Beste formlarında terennümler iki dizeden sonra icra edilmektedir. Bu şekilde icra edilen Bestelere “Nakış Beste” denmiştir. Tanrıkorur (2016: 49) da Nakış bestelerin terennümlerinin, Bestelere göre daha uzun bestelendiğini belirtmiştir. Nakış Bestelerde, Beste formunda olduğu gibi terennümlerin her dizeden sonra değil de iki dizeden sonra icra edilmesi eserlerin daha kısa soluklu olmasını da sağlamıştır. Nakış bestelerin Biçimleri AA+T+BA+T şeklindedir. Bu

biçimde aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeler “A” harfiyle, farklı ezgiyle seslendirilen üçüncü dize (meyan) “B” harfi ile, her iki dizeden sonra seslendirilen terennüm ise “T” harfi ile gösterilmiştir. Nakış besteler, Beste formunun özelliklerini yansıtmaktadır ve Beste formundan farklı bir form değildir. Bunun yanı sıra Murabba Bestelerde olduğu gibi Nakış Bestelerin de gelenekselleşmiş bazı özelliklere bulunmaktadır. Öztuna (1990: 155), Nakış Bestelerin, ağır Düyek ve Lenk Fahte gibi usullerde bestelenmesinin gelenek halini aldığını ifade etmiştir.

#### **5.2.1.5. Ağır Semâî**

Semâî formunun özelliklerine geçmeden önce Semâî formunun anlatılması bu formu daha iyi kavramamıza yardımcı olacaktır. Semâî formunun özellikleri ile ilgili olarak Akdoğu (1996: 289), Formun mutlaka terennüm veya teslim bölümlerini barındırdığını, 6 veya 10 zamanlı usullerden biriyle bestelendiğini ve bu formun Ağır Semâî, Yürük Semâî ve Saz Semâî olmak üzere üç şekilde bestelenip icra edildiğini belirtmiştir. Ağır Semâî, Türk mûsikîsinin din dışı sözel formlarındandır. Klâsik fasıl içerisinde Besteden sonra icra edilir. Bünyelerinde terennüm bölümü barındırırlar ve her dizeden sonra terennüm tekrarlanır. Genellikle 10/8 (Aksak Semâî) usulüyle bestelenirler. İçerisinde birden fazla usûl barındıran Ağır Semâîler de vardır. Yavaşca (2002: 502), Meragalı Abdülkâdir’in bestelemiş olduğu Pençgâh Ağır Semâî içerisinde Aksak Semâî usulünden, Sengin Semâî usulüne geçki yapıldığını, yine bestesi Tab’i Mustafa Efendi’ye ait olan Bayâti Ağır Semâîde ise Aksak Semâî usulünden, Yürük Semâî ve Curcuna usullerine geçkiler yapıldığını belirtmiştir.

Ağır Semâîlerin sözleri dört dizeli (Murabba) şiirlerden alınmakla birlikte Tanrıkorur (2016: 50), güftelerin genellikle Aruzun dört mefâilünlü olarak oluşturulmuş gazellerin beyitlerinden alındığını ifade etmiştir. Güfteleri dört dizeden (Murabba) oluşan Ağır Semâîlerin her dizesinden sonra terennüm seslendirilir. Birinci, ikinci ve dördüncü dizeler aynı ezgiyle, üçüncü dize (meyan) farklı ezgiyle bestelenir. Biçimleri AT+AT+BT+AT şeklindedir. Bu biçimde aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeler “A” harfiyle, farklı ezgiyle seslendirilen üçüncü dize (meyan) “B” harfi ile her dizeden sonra seslendirilen terennüm ise “T” harfi ile gösterilmiştir. Ağır Semâî formunda her dizeden sonra terennümün tekrarlandığı bilinmekle birlikte bazı Ağır Semâîlerde terennüm her iki dizeden sonra icra edilmektedir. Bu şekilde icra edilen

Bestelere “Nakış Beste” denmiştir. Biçimleri A+A+T+B+A+T Bu biçimde aynı ezgi ile seslendirilen birinci ve ikinci dizeler “A” harfi ile, ikinci mısradan sonra seslendirilen terennüm “T” harfi ile, üçüncü dize (meyan) “B” harfi ile, dördüncü dize ise A harfi ile gösterilmiştir.

Nakış Beste formunda olduğu gibi Nakış Ağır Semâî formu da terennümün her dizeden sonra değil, her iki dizeden sonra seslendirilmesi eserlerin daha kısa süreli (küçük soluklu olmasını sağlamıştır.

#### **5.2.1.6. Yürük Semâî**

Türk mûsikîsinin din dışı sözel formlarından olan Yürük Semâî, klasik fasıl içerisinde Ağır Semâîden sonra icra edilir ve terennüm bölümü barındırır. Yürük Semâîler 6/8’lik Yürük Semâî, 6/4’lük Sengin Semâî usulleriyle bestelenmektedir. Özalp (2000: 139), Bu formdaki eserlerin 6/2’lik usullerle de bestelenebildiğini ve Ağır Sengin Semâî adını aldığını belirtmiştir.

Yürük Semâîlerin güfteleri, Aruz vezninin, Hezec bahrine ait vezinlerde kaleme alınmış gazellerden oluşmaktadır (Tanrıkorur, 2016: 50). Yürük Semâî formunda kullanılan sözler genellikle dörtlüklerden (Murabbâ) oluşmaktadır. Eserlerin birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri aynı makam ve yapıdaki ezgiyle seslendirilirken, üçüncü dize meyan (miyanhâne) genellikle farklı bir ezgiyle seslendirilir. Biçimleri AT+AT+BT+AT şeklindedir. Bu biçimde aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeler “A” harfiyle, farklı ezgiyle seslendirilen üçüncü dize (meyan) “B” harfi ile, her dizeden sonra seslendirilen terennüm ise “T” harfi ile gösterilmiştir. Her dizeden sonra terennüm bölümünün seslendirilmesi tıpkı kâr, beste ve ağır semâî formunda olduğu gibi Yürük Semâî formundaki eserlerin de uzun soluklu olmasına sebebiyet vermektedir. Yürük Semâî formunda her dizeden sonra terennümün tekrarlandığı bilinmekle birlikte bazı Yürük Semâîlerde terennümler iki dizeden sonra icra edilmektedir. Bu şekilde icra edilen Yürük Semâîlere “Nakış Yürük Semâî” denmiştir. Tanrıkorur (2016: 49), Nakış Yürük Semâîlerin terennümlerinin, Yürük Semâîlere kıyasla daha uzun ve bezekli olarak bestelendiğini belirtmiştir.



Nakış Yürük Semâîlerde, Semâî formunda olduğu gibi terennümlerin her dizeden sonra değil de iki dizeden sonra icra edilmesi eserlerin daha kısa soluklu olmasını da sağlamıştır.

### 5.2.1.7. Şarkı

Türk mûsikîsinin din dışı sözel formlarındandır. Klasik olmayan fasıllarda Ağır Semâî formundan sonra icra edilir. Şarkılar bünyelerinde terennüm barındırmazlar. Şarkılarda terennümün bulunmaması bu formun küçük soluklu olmasını sağlayan etkenlerdendir. Çoğunlukla küçük usûl olarak isimlendirilen ve on beş zamanlıdan daha küçük olan 9/8 Aksak, 10/8 Aksak Semâî, 10/16 Curcuna, 8/8 Düyek ve Müsemmen, 7/8 Devr-i Hindi, 5/8 Türk Aksağı, 4/4 Sofyan usulleriyle bestelenirler. Öztuna (1990: 332), günümüze kadar ulaşan şarkı formundaki eserin neredeyse yarısının 9/8 Aksak usulünde bestelendiğini belirtmiştir. Günümüzde şarkı formu, yukarıda belirttiğimiz küçük usullerle besteleniyorsa da Yavaşca (2002: 134), Eski mecmualarda Muhammes, Hafif, Berefşan gibi büyük usullerde bestelenmiş şarkıların yer aldığını fakat hiçbirinin notasının mevcut olmadığını, günümüze ise yirmi altı zamanlı Evsat usulünde bestesi Seyyid Nuh'a ait olan Şehnaz makamındaki "Nice Sevmeyeyim Dostlar Bir Acâip Hâli Var" adlı eserin ulaşabildiğini ifade etmiştir.

Şarkılarda genellikle aşk, keder, karamsarlık, sevgi, ayrılık gibi konular işlenmektedir. Özalp (2000: 141-142), Şarkıların Divan Edebiyatı şairleri tarafından yazılan, dört dizeli (murabba) şeklindeki şiirlerin XV. Yüzyıldan itibaren Halk Edebiyatındaki Türkü ve Koşmalara benzetilme çabasıyla meydana geldiğini ve XVII. Yüzyıldan itibaren şarkı olarak isimlendirildiğini belirtmiştir. Şarkı formunda güfteler çoğunlukla dört dizeden (Murabba) oluşmakla birlikte repertuarımızda sözleri sekiz dizeye kadar çıkan şarkılar da bulunmakta ve her biri farklı isimler almaktadır. Yahya Kaçar (2012: 317), Şarkıların üç dizeli olanlarına "Müselles", dört dizeli olanlarına "Murabbâ", beş dizeli olanlarına "Muhammes", altı dizeli olanlarına "Müseddes", yedi dizeli olanlarına "Müsebbâ" ve sekiz dizeli olanlarına "Müsemmen" adı verildiğini belirtmiştir. Çoğunlukla Murabbâ (dört dizeli) şeklinde bestelenen şarkıların ilk dizesi: Zemin, ikinci dizesi: Nakarat, üçüncü dizesi: Meyan ve dördüncü dizesi: Nakarat olarak isimlendirilmekte ve biçimleri A+B+C+B şeklinde oluşmaktadır. Bu biçime göre "A"

harfi ile şarkının giriş bölümünü (birinci dize), “B” harfi ikinci dizeyi (nakarat), “C” harfi üçüncü dizeyi (meyan) bölümünü sembolize etmektedir.

Şarkılar bünyelerinde “aranağme” olarak isimlendirilen çalgısal bölmeleri de barındırırlar. Bu aranağmeler, şarkıların başında veya sonunda olabilir ve adeta şarkıların bütünlüğünü sağlayan kısımlardır. Öztuna (1990: 334), Şarkı sözlerinin bir dörtlükten fazla olması durumunda bu dörtlüklerin aranağmeyle birbirine bağlandığını, ayrıca klâsik olmayan fasıllarda da art arda seslendirilen şarkıların yine aranağme ile birbirine bağlandığını ifade etmiştir.

Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Rahmi Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Tanbûri İzak, Tanbûri Mustafa Çavuş, Şakir Ağa, Latif Ağa şarkı formunda eser bestelemiş önemli bestekârlardan bazılarıdır.

II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid dönemlerinde özellikle sarayda yaşanan batılılaşma, bazı bestecilerimizi etkilemiş ve bu sayede sanatsallıktan uzak, sözleri kolay anlaşılır, ticari kazanç amaçlı şarkılar bestelenmiş, 1920’li yıllardan itibaren bu tarz bestelerin sayısı çoğalmış ve mûsikînin yozlaşmasına sebep olmuştur (Yavaşca, 2002: 323).

#### **5.2.1.8. Köçekçe Takımı**

Köçekçeler Türk makam müziği sözlü eser formlarındandır. Adından da anlaşılacağı üzere köçek ve çengilerin rakslarına eşlik amacıyla icra edilirler. Yahya Kaçar (2012: 319), raks edenlerin erkek olanlarına köçek, kadın olanlarına ise çengi dendiğini belirtmiştir.

Küçük usullerle bestelenen şarkılardan oluşan köçekçe takımlarının en önemli özellikleri şarkıların aynı makamda olmaları, aranağmelerle birbirlerine bağlanarak, ağırdan hızlıya doğru art arda icra edilmeleridir. Bu durumda şarkıları birbirine bağlayan aranağmelerin hem kendinden önce icra edilen eserin, hem de kendinden sonra icra edilecek olan eserin özelliklerini taşıy nitelikte olması gerekmektedir. Yavaşca (2002: 385), Köçekçe takımlarında aranağmelerin son derece ritmik ve ahenkli olduğunu, bu ritmik bölümlerin arasında serbest ya da ağırca söylenen “ağırlama” bölümlerinin yer aldığını ve serbest bölümlerin bir solist tarafından okunduğunu belirtmiştir. Köçekçelerin

icrasında Türk Sanat mûsikîsine ait tüm sazlar kullanılmakla birlikte kemençe ve lavta sadece köçekçe takımlarının icrası sırasında kullanılmaktadır (Öztuna, 1990: 461).

Türk mûsikîsi sözlü eser repertuarında Gerdaniye, Karcığar, Bayati Araban, Hicâz, Hüzzam, Tahir, Muhayyer makamlarında köçekçe takımları bestelenmiştir. Yavaşca (2002: 385), köçekçe takımlarının içerisinde yer alan şarkıların bazılarının Şakir Ağa, II. Mahmud, Dede Efendi, Sultan Abdülaziz, İsmet Ağa, Latif Ağa ve Rıfat Ağa gibi bestekârlar tarafından bestelendiğini, bazılarının ise anonim olduğunu (besteci ve söz yazarlarının bilinmediğini) ifade etmiştir.

#### **5.2.1.9. Tavşanca Takımı**

Türk Mûsikîsinde küçük usullerle bestelenen formlardandır. Yahya Kaçar (2012: 319, Tavşancaların, köçekçe takımı içerisinde sözlü veya sözsüz olarak icra edilen bir oyun havası olduğunu, sözlü olan tavşancaların güftelerinin en az üç kıtadan oluştuğunu belirtmiştir. Sultan II. Mahmud'un Mâhur makamında ve Aksak usulüyle bestelemiş olduğu "Aldı Aklım Bir Gonca Leb" isimli şarkısı tavşanca takımı içerisinde icra edilen güfteli eserlere örnek olarak verilebilir (Yavaşca, 2002: 94).

Bu formun icrası esnasında raks edenlere tavşan adı verilir. Tavşanlar erkek veya kadın olabilir. Yavaşca (2002: 94), Erkek tavşanların rakslarını padişahın huzurunda, kadın tavşanların ise Harem-i Humâyunda sergilediklerini belirtmiştir. Tavşanlar, padişahın huzurunda ve Harem-i Humâyunda raks etmeleri dışında başka hizmetlerde de bulunmaktadır. Öztuna (1990: 384), Tavşanların eğlence ortamlarında sâkilik de yaptıklarını ifade etmiştir.

#### **5.2.1.10. Gazel**

Gazel, mûsikîmizin usulsüz, enstrüman eşliğinde, doğaçlama olarak icra edilen sözel bir formudur. Tanrıkorur (2016: 49), Bu forma gazel isminin Türkler tarafından verildiğini, gazel formunun Acemlerde "Âvâz", Araplarda "Mavâl ya da Leyâli" olarak isimlendirildiğini belirtmiştir. Gazellerin sözleri Divan Edebiyatı şiiirlerinden alınır. Yavaşca (2002: 391), Gazellerin güftelerinin çoğunlukla dört dizeden veya iki beyitten oluştuğunu belirtmiştir. Gazellerin genellikle iki beyit veya dört dizeden meydana gelmesi şarkı formunda olduğu gibi zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümlerini akla

getirmekle birlikte, Yahya Kaçar (2012: 318), gazelin her dizesinden önce bir sazende tarafından taksim yapıldığını, bu esnada belirli perdelerde kalışlar yapılarak hanendenin zemin, nakarat ve meyan bölümlerine yönlendirildiğini, dördüncü dizinin ardından yapılan son taksim ile gazel icrasının sona erdiğini belirtmiştir. Gazel başlığı altında verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere gazel formunun icrasında hem gazelhanın hem de sazendenin kabiliyetli olmasının yanı sıra iyi bir makam, geçki ve seyir bilgisine de sahip olması gerekmektedir.

Gazel formunun icrasında güfteler arasında yar, gönül ey, aman, of, medet ey gibi sözlerin kullanımına da rastlanmaktadır. Öztuna (1990: 299), Bu durumun güftelerin seslere yanlış taksim edilmesinden kaynaklandığını ve içerisinde bu tarz sözlerin geçmediği gazellerin kusursuz gazeller olduğunu ifade etmiştir.

Günümüzde gazel formunun icrası yok denecek kadar azalmıştır. Bu durum mûsikî kültürümüzde yaşanan yozlaşmadan ve ses sanatkarlarının bilgisizliği sonucu gazel icrasının resmî kurumlarda yasaklanmasından kaynaklanmaktadır (Özalp, 2000: 154).

Gazel formu her ne kadar usulsüz ve doğaçlama olarak icra edilse de Öztuna (1990: 299), Hüseyin Saadettin Arel'in 1947-1949 yılları arasında sözleri Nedim, Fuzuli ve Yahya Kemal'e ait elli bir tane gazel bestelediğini belirtmiştir. Hafız Kemal, Hafız Sâmi, Hanende Nedim, Hacı Kerami Efendi, Kâni Karaca, Zeki Arif Ataergin, Saadettin Kaynak gibi isimler önemli gazelhanlar arasında yer almaktadır (Yavaşca, 2002: 391).

### **5.3. Askeri Mûsikî**

Akeri Mûsikîde Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi/Klasik Türk Mûsikîsinde olduğu gibi makamı oluşturan öğelere önem verilmesinin yanı sıra usullere de büyük önem verilmektedir. Mehter mûsikîsinin icrasında Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi/Klasik Türk Mûsikîsinden farklı olarak, davul, kös, nakkare, çevgân, zurna, zil gibi sazlar kullanılmakla beraber Popescu-Judet (2007: 66), mehterin son dönemlerinde klarnetin de enstrümanlar arasına eklendiğini belirtmiştir.

Mehter mûsikîsinin kullanılış amacı genel olarak düşmanın savaş esnasında moralini bozarak motivasyonunu düşürmek ve işgal edilen yerin düşman tarafından bir an evvel terk edilmesini sağlamaktır. Bununla birlikte Mehter mûsikîsi savaş dışında,

bayramlarda, namaz vakitlerinde, devlet büyüklerinin karşılanması esnasında, şehzadeler için düzenlenen törenlerde ve zaferle sonuçlanan savaşların ardından da icra edilmektedir.

Mehter mûsikîsinde icra edilen türler ile ilgili olarak Popescu-Judetz (2007: 66) da düyek usulüyle ezgilendirilmiş semâî ve peşrevlerin, bu mûsikînin temelini teşkil ettiğini, peşrev ve semâîlerin yanı sıra bayram ve özel günlerde halk konseri mahiyetindeki eğlencelerde, ilâhi, türkü ve oyun havalarının da icra edildiğini belirtmektedir.

Mehter tarafından icra edilen bir diğer tür ise “Çeng-i Harbi” dir. Çeng-i Harbi, aynı zamanda Türk mûsikîsinin on zamanlı usullerindedir. Öztürk (2010: 47), Çeng-i Harbinin, savaş esnasında fethin başarıyla sonuçlanması sonucu çalınan hava olduğunu belirtmiştir. Eugenia Popescu Judetz ve Okan Murat Öztürk’ün vermiş olduğu bilgilerden de anlaşılacağı üzere mehter mûsikîsinde Türkü, İlâhi ve Semâîlerin sözel, peşrev, oyun havası ve çeng-i Harbinin ise çalgısal türler olduğu anlaşılmaktadır.

## 6. BULGULAR ve YORUMLAR

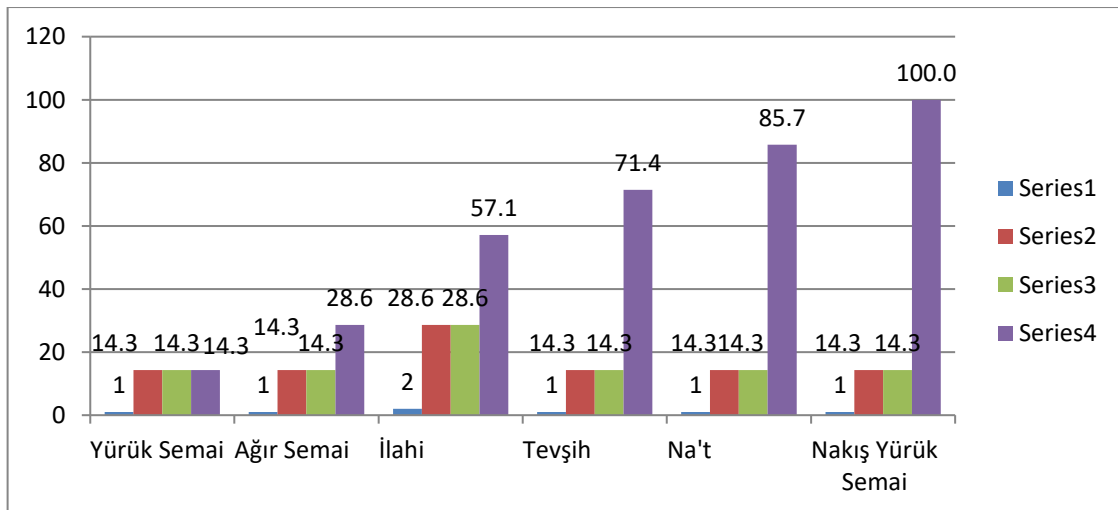
TRT repertuarında yer alan, bestesi Hatib Zâkirî Hasan Efendi, Hafız Post, Buhûrizâde Mustafa İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey’e ait olan Rast makamındaki sözlü eserlerin ölçüleri detaylı olarak incelenmiş ve bu ölçülerde kullanılmış olan makam dizisi, dörtlü, beşli, geçki, çeşni, asma kalış gibi makamı meydana getiren unsurlar tespit edilerek makamsal analizi yapılmıştır.

Eserler melodik yapıları doğrultusunda bölümlere ve cümlelere ayrılarak form açısından da analiz edilmiştir.

Her analizin sonunda eserin, Rast makamının geleneksel özelliklerini yansıtır yansıtmadığıyla alakalı olarak yorumlar yapılmıştır.

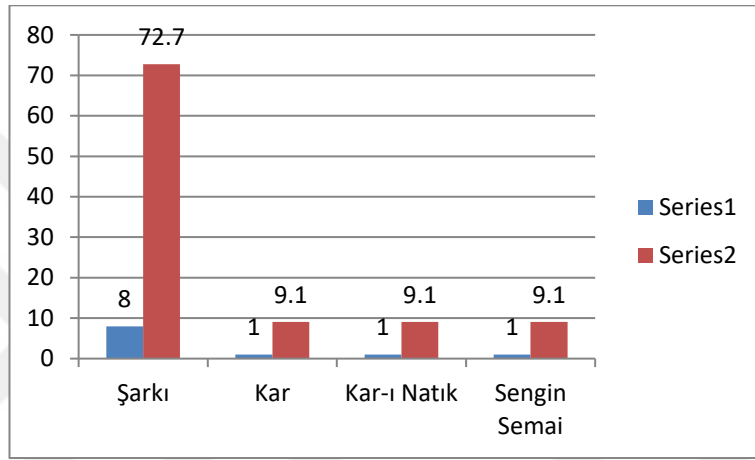
Çalışmada, Onur Akdoğu'nun analiz yöntemleri kullanılmıştır. Akdoğu, (1996: 126-127) de eser analizi yapılırken öncelikle eserin sözel veya çalgısal olup olmadığının belirlenmesi gerektiğini, ardından eserin ezgisel gidişatı doğrultusunda bölüm ve cümlelerinin belirlenmesi ile formun ortaya çıkacağını belirtmiş, makamsal analizin ise eser içerisinde kullanılmış olan dörtlü, beşli, geçki, çeşni ve makam dizilerinin belirlenmesi ve ilgili makamın geleneksel seyir anlayışına uygun olup olmadığının saptanması ile gerçekleştirilebileceğini ifade etmiştir. Aşağıda makam ve form olarak incelenen eserlerin makam ve form özellikleri tablolar halinde verilmiş, ardından makam ve form analizine geçilmiştir.

On yedinci yüzyıl içerisinde incelenen toplam yedi adet eserden “Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese” adlı bir eserin Yürük Semâî, “Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz” adlı bir eserin Nakış Yürük Semâî, “Aşkınla Cihân Beste Lûtfeyle” ve “Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel” adlı iki eserin İlâhî, “Ne Bülbül- Sûz Ne Giriftâr- ı Reng-i Bû Oluruz” adlı bir eserin Ağır Semâî, “Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi” adlı bir eserin Tevşih ve “Yâ Habîballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi” adlı bir eserinde Na't formunda olduğu belirlenmiş olup eserlerin form dağılımı ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



Şekil 1. 17. Yüzyıl Form Dağılımı

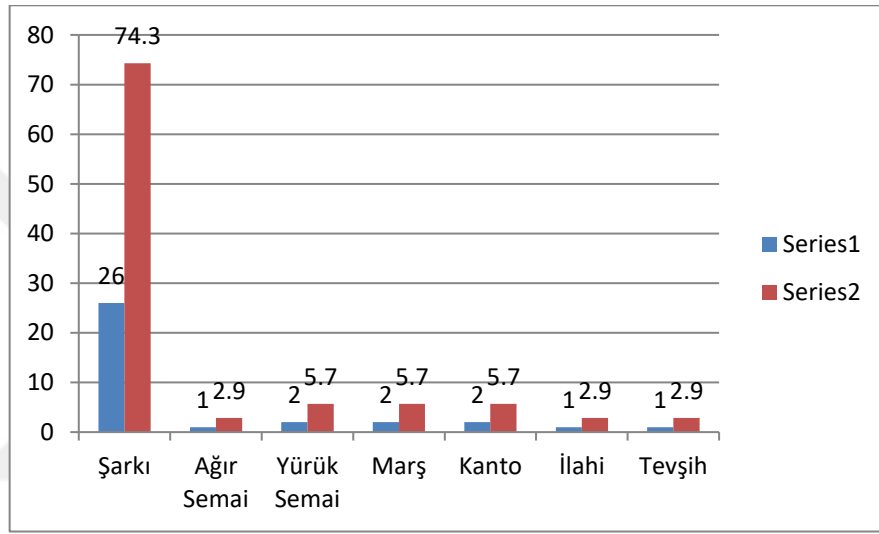
On sekizinci yüzyıl içerisinde incelenen toplam on bir adet eserden “Bu Hüsn ile Sen Dilberâ”, “Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl”, “Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem”, “Mahmur Gözün Gâyet Güzel”, “Üftâdenim Ey Bî Vefâ”, “Yine Ahlar Etti Peydâ”, “Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönlümü” ve “Yüzündür Cihânı Münevver Eden” adlı sekiz tanesinin şarkı, “Rast Getirip Fend İle” adlı bir eserin Kâr-ı Nâtık, “Gözümde Dâim Hayâlî Cânâ” adlı bir eserin Kâr ve “Dil Bir Güzele Meyletti Hele” adlı bir eserin ise Sengin Semâî formunda olduğu belirlenmiş olup eserlerin form dağılımı ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 2. 18. Yüzyıl Form Dağılımı**

On dokuzuncu yüzyıl içerisinde incelenen toplam otuz beş adet eserden, “Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına”, “Ehl-i Dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı”, “Vuslatından Gayrı El Çektim”, “Esti Nesim-i Nev Bahâr Açıldı Güller Suph Dem”, “Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete”, “Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd’ü Peymânın”, “Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi”, “Neyledi Gör Bana Ol Mah-ı Mehi”, “Penbe-i Dağ-ı Cünûn İçre Nihandır Bedenim”, “Akşamki Baloda”, “Bir Dans Güzeli Aldattı Beni”, “Cüdâ Düşüm Sevdiğimden Neyleyim”, “Dağda Güderiz Koyun Biz Çobanız”, “Ey Sevgisi Ay Neş’esi Mihrâb-ı Hayâtım”, “Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safa Yok”, “Gelince Meclise Cânâ”, “İltifat Etmeyeli Hayli Zamandır”, “Kestim Ünnid-i İfâkat Sine-i Sad Pâreden”, “Kıskanır Her Gece Senden Beni”, “O Dil-rubânın Herkes Esîri”, “Çeşmi Mahmurun Sebebidir Nâle vü Feryâdım”, “Elaya eyyuhes-saki edir ke’sen ve navilha”, “Ben İsterim ki Müslüman Kadınları”, “Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına”, “Ey Gülnihâl-i İşvebaz” ve “Seyl-ü Ataştan Emin Olmaz Yapılmış Hâneler” adlı yirmi

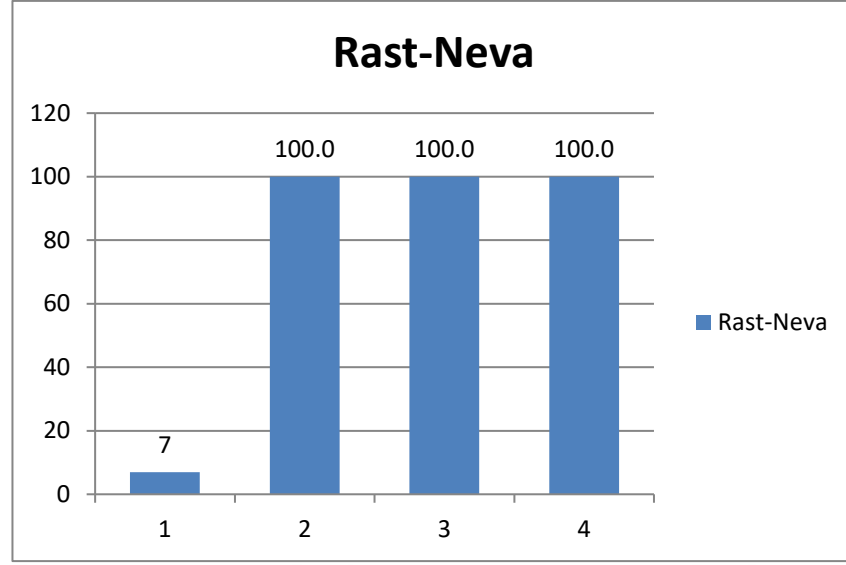
altı tanesinin Şarkı, “Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem” ve “ Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül” adlı iki tanesinin Yürük Semâî, “Dil-i Zârım Dem-â dem Cevri Yâr-i Firkatin Söyler” adlı bir tanesinin Ağır Semâî, “Doğdu Ol Şems-i Hakîkât adlı bir tanesinin Tevşih, “Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları” adlı bir tanesinin İlâhî, “Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin” ve “Pâyi â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz iki tanesinin marş “Otomobilim Süratli” ve “Gülistanda Var Bir Fidan” adlı iki tanesinin kanto formunda olduğu belirlenmiş olup eserlerin form dağılımı ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 3. 19. Yüzyıl Form Dağılımı**

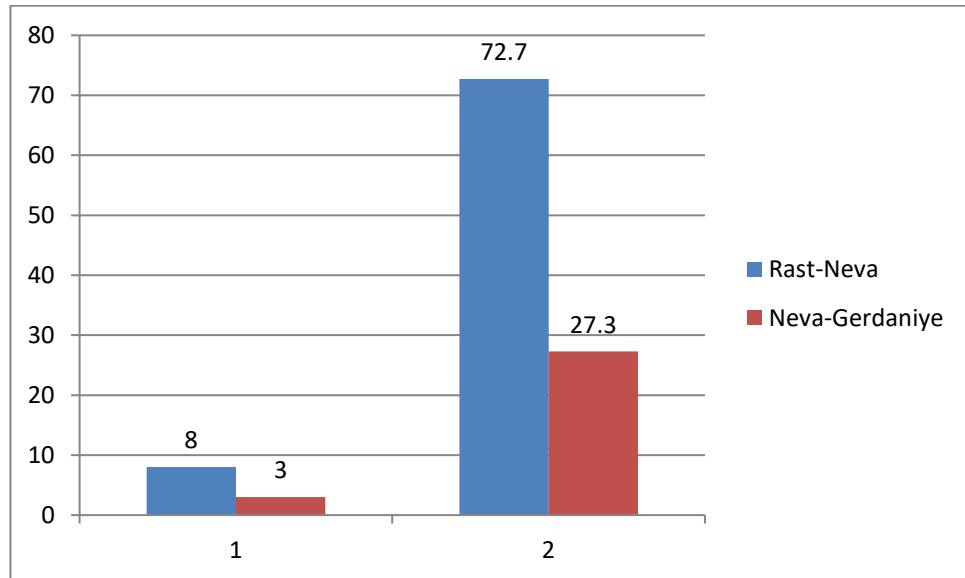
On yedinci yüzyıl başlığı altında incelenen “Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese”, “Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz”, “Aşkınla Cihân Beste Lûtfeyle”, “Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel”, “Ne Bülbül- Sûz Ne Giriftâr-ı Reng-i Bû Oluruz”, “Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi” ve “Yâ Habîballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi” adlı yedi adet eserin yedisinde de ezgisel dolaşımların Durak-Güçlü sesleri arasında olduğu belirlenmiş olup ezgisel dolaşım ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.





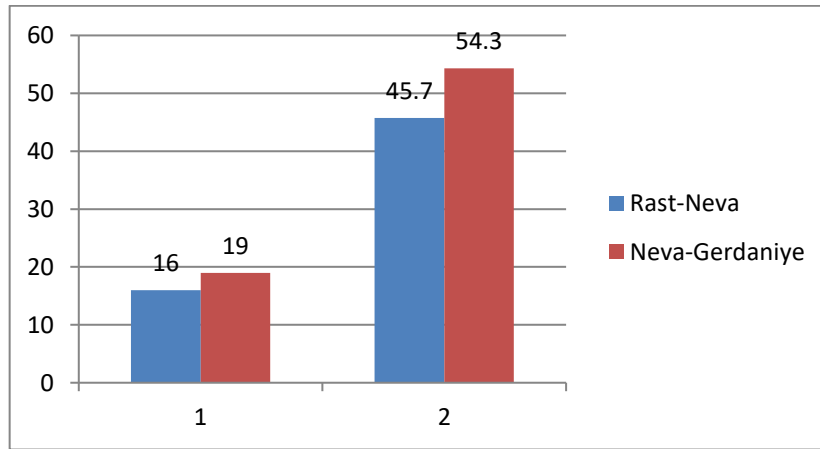
**Şekil 4. 17. Yüzyıl Ezgisel Dolaşım**

On sekizinci yüzyıl başlığı altında incelenen on bir adet eseden “Bu Hüsn ile Sen Dilberâ”, “Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem”, “Gözümde Dâim Hayâli Cânâ”, “Mahmur Gözün Gâyet Güzel”, “Rast Getirip Fend İle”, “Üftâdenim Ey Bî Vefâ”, “Yine Ahlar Etti Peydâ” ve “Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönlümü” adlı sekiz eserde ezgisel dolaşımın durak-güçlü sesleri yâni Rast-Nevâ perdeleri arasında olduğu “Yüzündür Cihânı Münever Eden”, “Dil Bir Güzele Meyletti Hele” ve “Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl” adlı üç eserde ise ezgisel dolaşımın güçlü-tiz durak yani Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasında yoğunlaştığı belirlenmiş olup ezgisel dolaşım ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



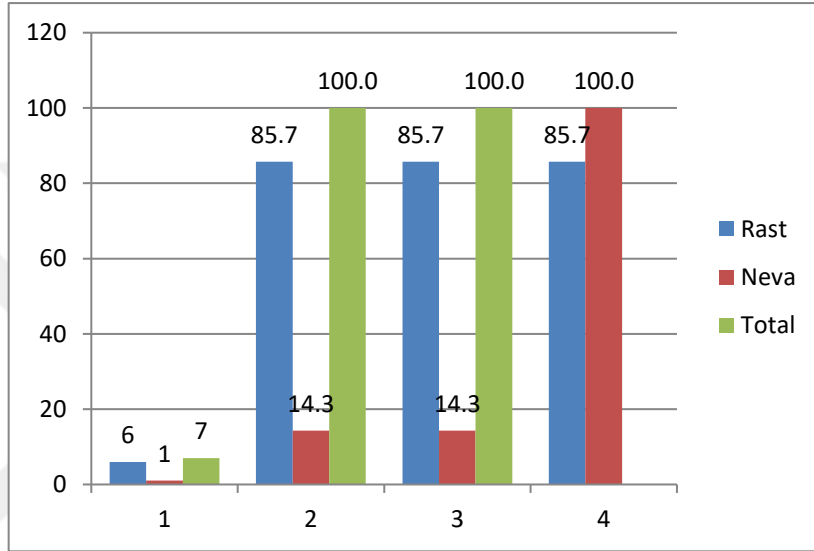
### Şekil 5. 18. Yüzyıl Ezgisel Dolaşım

On dokuzuncu yüzyıl başlığı altında incelenen “Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına”, “Elaya eyyuhes-saki edir ke’sen ve navilha”, “Esti Nesim-i Nev Bahâr Açıldı Güller Suph Dem”, “Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi”, “Neyledi Gör Bana Ol Mah-ı Mehi”, “Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete”, “Akşamki Baloda”, “Cüdâ Düşüm Sevdiğimden Ne’yleyim”, Kestim Ümmid-i İfâkât”, “Gülşende Yine Âhu Enin Eyledi Bülbül”, Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin”, “Otomobilim Süratli”, “Gülistanda Var Bir Fidan”, Pâyi â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz”, “Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları” ve “Doğdu Ol Şems-i Hakikat” adlı on altı eserin ezgisel dolaşımının durak-güçlü yani Rast-Neva perdeleri arasında yoğunlaştığı, buna karşın “Çeşm-i Mahmurun Sebebidir Nâle vü Feryâdıma”, “Ehl-i Dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı”, “Ey Gül Nihâl-i İşvebaz”, “Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd-ü Peymânın Senin”, Penbe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim”, “Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler”, “Vuslatından Gayrı El Çektim”, “Dil-i Zârım Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkatn Söyler”, Kıskanır Her Gece Senden Beni”, “Ben İsterim ki Müslüman Kadınları”, Bir Dans Güzeli Aldattı Beni”, “Dağda Güderiz Koyun”, “Ey Sevgisi Ay Neşesi Mihrâb-ı Hayâtım”, Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safâ Yok”, “Gelince Meclise Cânâ”, “İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm”, “Mevsim-i Gül Geldi Yine”, “ O Dilrubânın Herkes Esîri” ve “Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem” adlı on dokuz eserin ezgisel dolaşımının güçlü-tiz durak yani Nevâ-Gerdâniye pereleri arasında yoğunlaştığı belirlenmiş olup ezgisel dolaşım ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



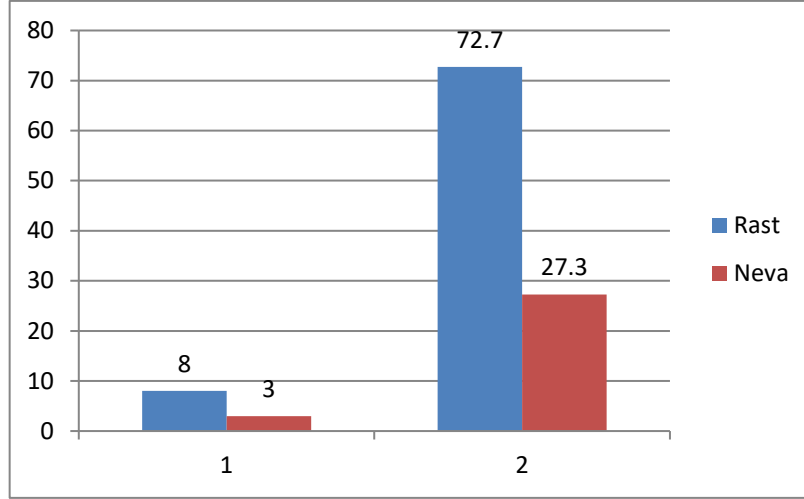
Şekil 6. 19. Yüzyıl Ezgisel Dolaşım

On yedinci yüzyıl başlığı altında incelenen “Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese”, “Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz”, “Aşkınla Cihân Beste Lûtfeyle” , “Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel” , “Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi” ve “Yâ Habîballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi” adlı altı eserin cümle ve cümleciklerinin odak sesi Rast perdesi, “Ne Bülbül- Sûz Ne Giriftâr-ı Reng-i Bû Oluruz” adlı bir eserin ise cümle ve cümleciklerinin odak sesinin Nevâ perdesi olduğu belirlenmiş olup odak sesi ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



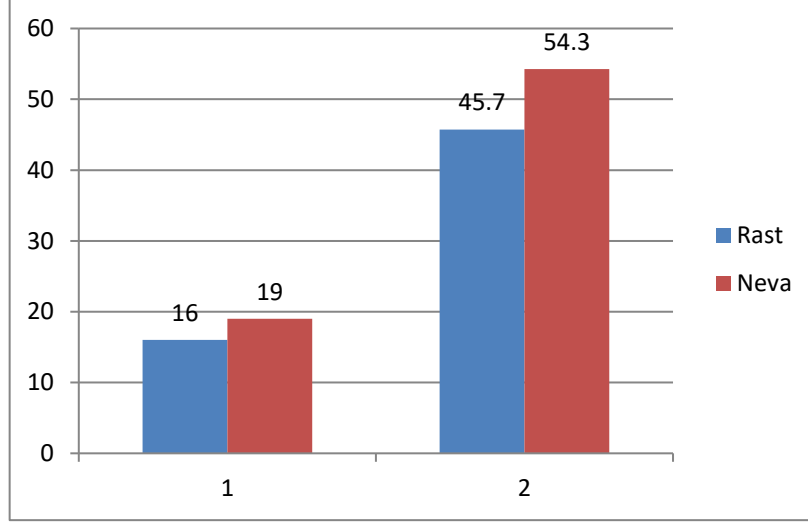
**Şekil 7. 17. Yüzyıl Cümle ve Cümleciklerin Odak Sesleri**

On sekizinci yüzyıl başlığı altında incelenen “Bu Hüsn ile Sen Dilberâ”, “Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem”, “Gözümde Dâim Hayâli Cânâ”, “Mahmur Gözün Gâyet Güzel”, “Rast Getirip Fend İle”, “Üftâdenim Ey Bî Vefâ”, “Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönlümü” ve “Yüzündür Cihânı Münever Eden” adlı sekiz eserin cümle ve cümleciklerinin odak sesinin Rast perdesi, “Yine Ahlar Etti Peydâ” , “Dil Bir Güzele Meyletti Hele” ve “Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl” adlı üç eserin cümle ve cümleciklerinin odak sesinin ise Nevâ perdesi olduğu belirlenmiş olup, odak sesi ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



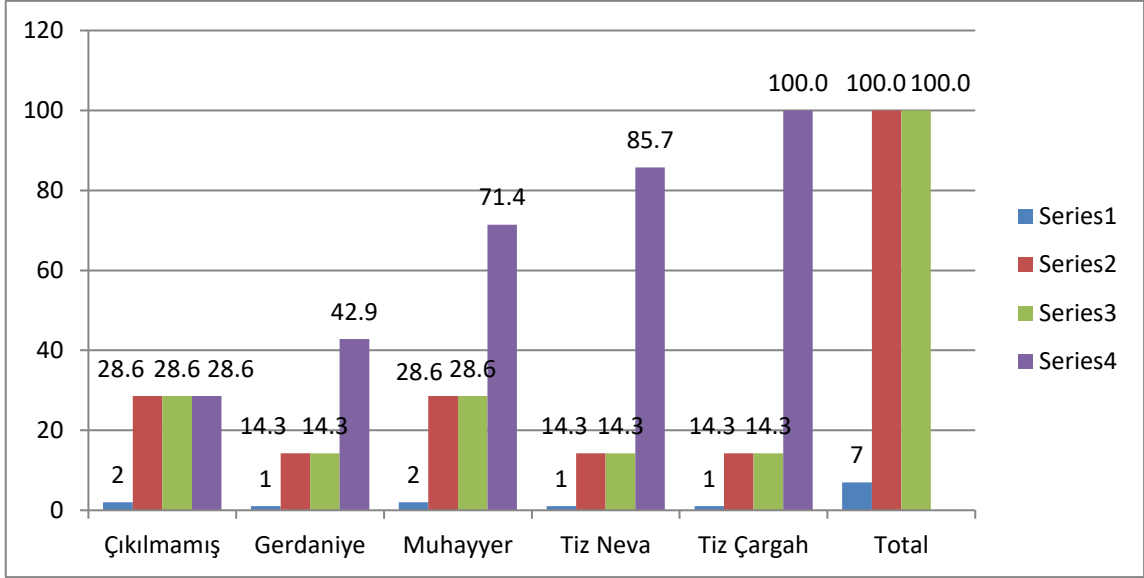
**Şekil 8. 18. Yüzyıl Cümle ve Cümleciklerin Odak Sesleri**

On dokuzuncu yüzyıl başlığı altında incelenen Elaya eyyuhes-saki edir ke'sen ve navilha", "Esti Nesim-i Nev Bahâr Açıldı Güller Suph Dem", "Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi", "Neyledi Gör Bana Ol Mah-ı Mehi", "Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete", "Dil-i Zârım Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkatn Söyler", "Cüdâ Düştüm Sevdüğimden Ne'yleyim", "Kestim Ümmid-i İfâkât", "Gülşende Yine Âhu Enin Eyledi Bülbül", "Mevsim-i Gül Geldi Yine", Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin", "Otomobilim Süratli", "Gülistanda Var Bir Fidan", "Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları", "Doğdu Ol Şems-i Hakikat", ve "Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem" adlı on altı eserin cümle ve cümleciklerinin odak sesinin Rast perdesi, "Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına", "Akşamki Baloda", Pâyi â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz", "Çeşm-i Mahmurun Sebebdir Nâle vü Feryâdıma", "Ehl-i Dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı", "Ey Gül Nihâl-i İşvebaz", "Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd-ü Peymânın Senin", Penbe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim", "Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler", "Vuslatından Gayrı El Çektim", "Kıskanır Her Gece Senden Beni", "Ben İsterim ki Müslüman Kadınları", Bir Dans Güzeli Aldattı Beni", "Dağda Güderiz Koyun", "Ey Sevisi Ay Neşesi Mihrâb-ı Hayâtım", Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safâ Yok", "Gelince Meclise Cânâ", "İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm" ve " O Dilrubânın Herkes Esîri" adlı on dokuz eserin cümle ve cümleciklerinin odak sesinin Nevâ perdesi olduğu belirlenmiş olup odak sesleri ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



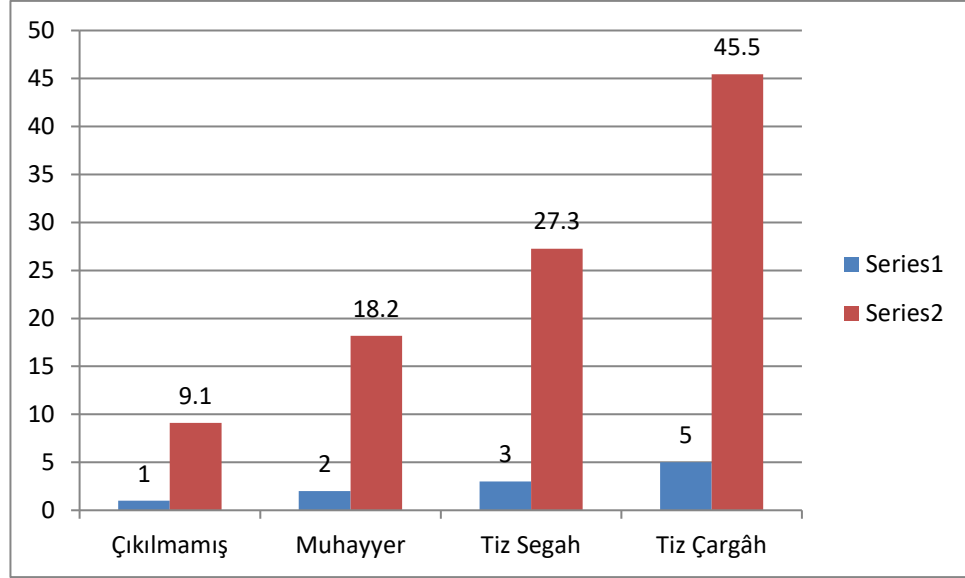
**Şekil 9. 19. Yüzyıl Cümle ve Cümleciklerin Odak Sesleri**

On yedinci yüzyıl başlığı altında incelenen “Aşkınla Cihân Beste Lûtfeyle” ve “Yâ Habîballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi” adlı iki eserde tiz durak sesi Gerdâniye perdesine çıkılmadığı, “Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi” adlı bir eserde Gerdâniye perdesine kadar çıkıldığı, “Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese” ve “Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel” adlı iki eserde Muhayyer perdesine kadar çıkış yapıldığı, “Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz” adlı bir eserde Tiz Nevâ perdesine kadar çıkış yapılarak Gerdâniye perdesi üzerinde Rast çeşnisinin duyurulduğu, “Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftâr-ı Reng-i Bû Oluruz” adlı eserde ise Tiz Çargâh perdesine kadar çıkış yapılarak Gerdâniye perdesi üzerinde Rast çeşnisinin duyurulduğu belirlenmiş olup Gerdâniye perdesi üzerindeki ezgisel hareket ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 10. 17. Yüzyıl Gerdaniye Perdesi Üzerindeki Ezgisel Hareketlilik**

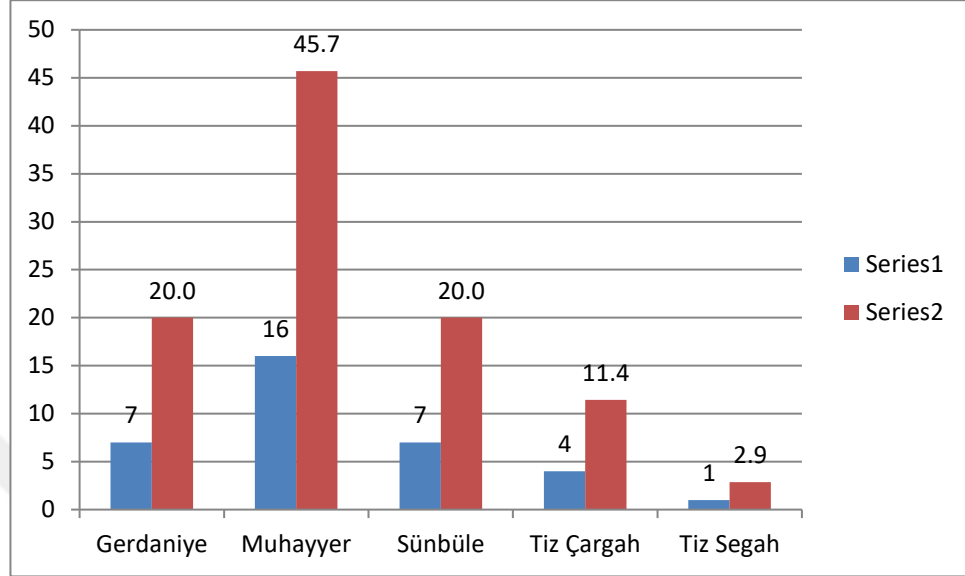
On sekizinci yüzyıl başlığı altında incelenen on bir adet eserden, “Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem” adlı bir eserde Gerdâniye perdesi üzerine çıkış yapılmadığı, “Gözümde Daim Hayali Cana” ve “Yüzündür Cihanı Münevver Eden” adlı iki eserde Muhayyer perdesine kadar çıkıldığı, “. Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönlümü” adlı eserde Tiz Segâh perdesine kadar çıkılsa da burada bir söylemle kalış yapıldığı ve herhangi bir ezgisel dolaşımın olmadığı, “Dil Bir Güzele Meyletti Hele”, “Gördükçe Ben Ey Meh Cemal”, “Mahmur Gözün Gayet Güzel”, “Üftâdenim Ey Bî Vefa”, “Yine Ahlar Etti Peydâ” adlı beş eserde Gerdâniye perdesi üzerinde Rast çeşnisinin duyurulduğu “Bu Hüsn ile sen dilberâ” adlı bir eserde Gerdâniye perdesi üzerinde hem Rast, hem de Bûselik çeşnisinin duyurulduğu, “Rast Getirip Fend ile Seyretti Hümâyı” adlı bir eserde ise Gerdâniye perdesi üzerinde Rast’lı, Çargâh’lı çeşnilerin duyurulmuş olduğu belirlenmiş olup Gerdâniye perdesi üzerindeki ezgisel hareket ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 11. 18. Yüzyıl Gerdaniye Perdesi Üzerindeki Ezgisel Hareketlilik**

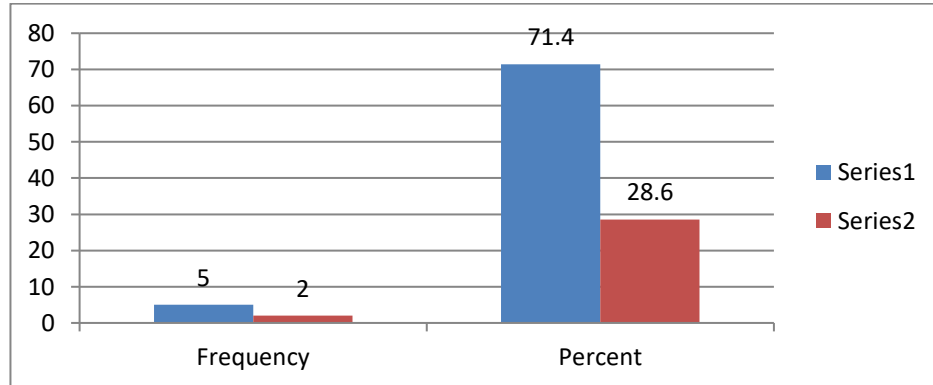
On dokuzuncu yüzyıl başlığı altında incelenen otuz beş adet eserden “Elaya Eyyühes-Sâkî edir ke’sen ve Navilha”, “Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi”, “Kestim Ümmid-i İfâkât”, “Mevsimi Gül Geldi Yine”, “Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk-ü Zemin”, “Otomobilim Süratli”, “Pâyi â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz”, “Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları”, “adlı sekiz eserde Gerdâniye perdesi üzerine çıkmadığı, “Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına”, “Esti Nesim-i Nev Bahar Açıldı Güller Suph Dem”, “Ey Gülnihâl-i İşvebaz”, “Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd-ü Peymânın Senin”, “Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler”, “Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete”, “Vuslatından Gayrı El Çektim”, “Dil-i zârım Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkâtın Söyler”, “Akşamki Baloda”, “Bir Dans Güzeli Aldattı Beni”, “Cüdâ Düşüm Sevdiğimden Ne’yleyim”, “Ey Sevgisi Ay Neşesi”, “Gülistanda Var Bir Fidan”, “Doğdu Ol Şems-i Hakîkât”, “Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem” adlı on beş eserde Muhayyer perdesine kadar çıkış yapıldığı fakat Gerdâniye perdesi üzerinde herhangi bir ezgisel dolaşım gerçekleşmediği, “Çeşm-i Mahmûrun Sebebidir Nâle vü Feryâdım”, “Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül”, “O Dilrubânın Herkes Esiri” adlı üç eserde Gerdâniye perdesi üzerinde Rast çeşnisi duyurulduğu, “Ehl-i dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı”, “Neyledi Gör Bana O Mah-ı Mehi”, “Penbe-i Dağın Cünun İçre Nihandır Bedenim”, “Kıskanırlar Her Gece Senden Beni”, “Ben İsterim ki Müslüman Kadınları”, “Dağda Güderiz Koyun”, “Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safâ Yok”, “Gelince Meclise

Cânâ”, “İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm” adlı dokuz eserde Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik çeşnisinin duyurulduğu belirlenmiş olup Gerdâniye perdesi üzerindeki ezgisel hareket ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 12. 19. Yüzyıl Gerdaniye Perdesi Üzerindeki Ezgisel Hareketlilik**

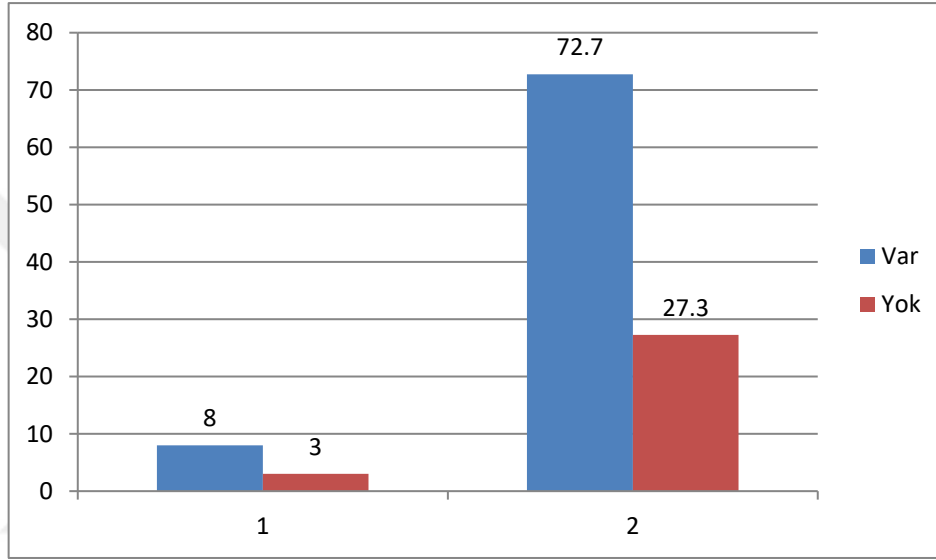
On yedinci yüzyıl başlığı altında incelenen yedi adet eserden “Aşkınla Cihân Beste Lutfeyle”, “Gelse O Şuh Meclise Nâz-ü Tegâfül Eylese”, “Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz”, “Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi”, “Yâ Habiballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi” adlı beş eserde makmın pest genişleme bölgesinin duyurulduğu, buna karşın “Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel” ve “Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftâr-ı Reng-i Bû Oluruz” adlı iki eserde pest genişleme bölgesinin gösterilmediği belirlenmiş olup pest genişleme bölgesi ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 13. 17. Yüzyıl Pest Genişleme Bölgesi**



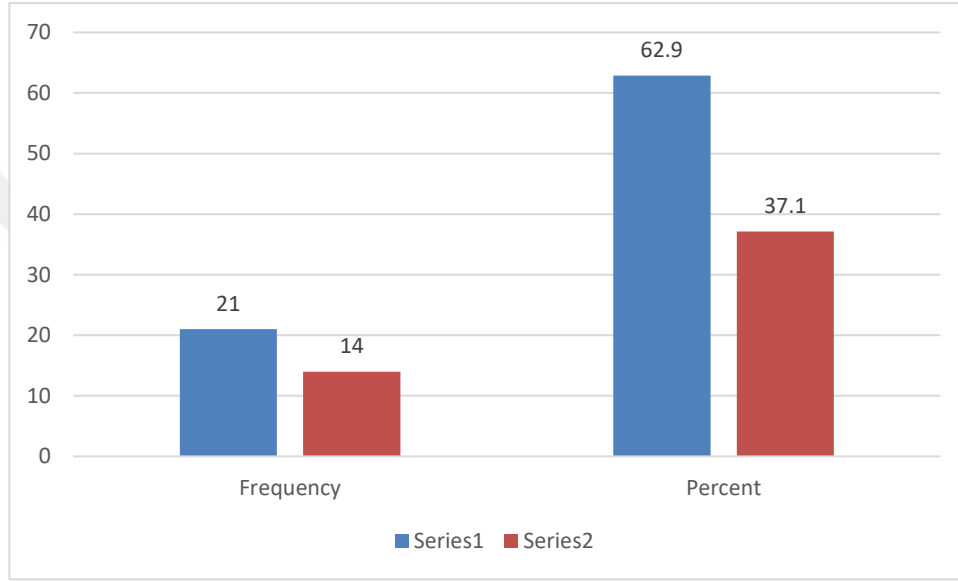
On sekizinci yüzyıl başlığı altında İncelenen on bir adet eserden “Bu Hüsn ile sen dilberâ”, “Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem”, “Gözümde Daim Hayali Cana”, “Rast Kâr-ı Nâtık”, “Üftâdenim Ey Bî Vefa”, “Yine Ahlar Etti Peyda”, “Yine Bir Gülnihâl” ve “Yüzündür Cihanı Münevver Eden” adlı sekiz adet eserde pest bölge seslerinin duyurulduğu, “Gördükçe Ben Ey Meh Cemal”, “Mahmur Gözün Gayet Güzel” ve “Dil Bir Güzele Meyletti Hele” adlı üç eserde ise pest bölge seslerinin duyurulmadığı belirlenmiş olup pest bölge ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 14. 18. Yüzyıl Pest Genişleme Bölgesi**

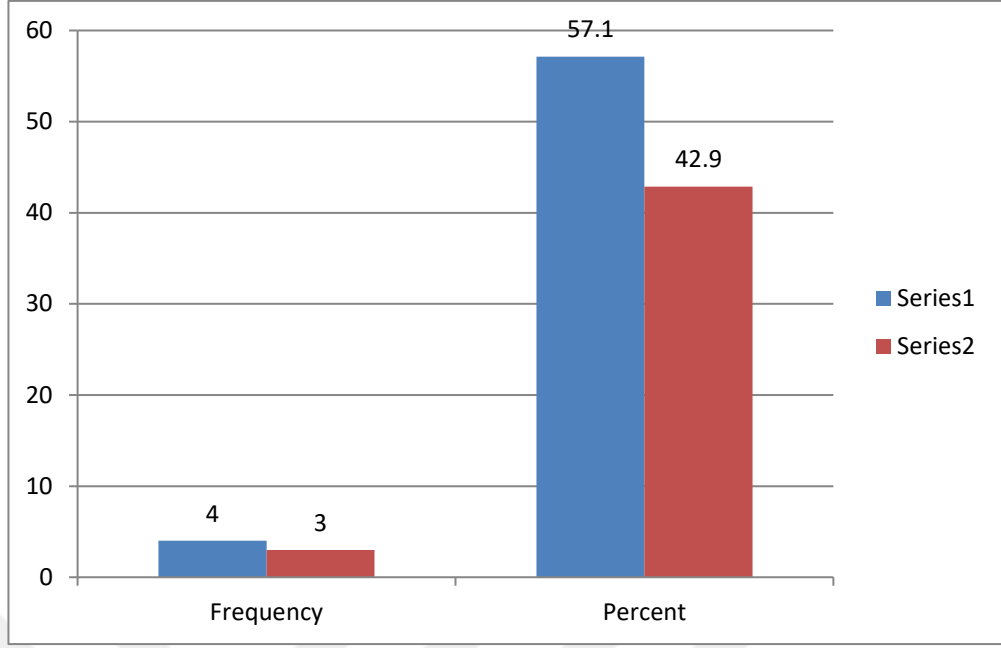
On dokuzuncu yüzyıl başlığı altında incelenen otuz beş adet eserden “Elaya Eyyühes-Sâkî edir ke’sen ve Navilha”, “Ey Gülnihâl-i İşvebaz”, “Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd-ü Peymânın Senin”, “Neyledi Gör Bana O Mah-ı Mehi”, “Kıskanırlar Her Gece Senden Beni”, “Kestim Ümmid-i İfâkât”, “Pâyi â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz”, “Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem”, “Çeşm-i Mahmûrun Sebebdir Nâl vü Feryâdım”, “Ehl-i dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı”, “Esti Nesim-i Nev Bahar Açıldı Güller Suph Dem”, “Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi”, “Vuslatından Gayrı El Çektim”, “Ben İsterim ki Müslüman Kadınları”, “Cüdâ Düştüm Sevdiğimden Ne’yleyim”, “Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safâ Yok”, “Mevsimi Gül Geldi Yine”, “O Dilrubânın Herkes Esiri”, “Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk-ü Zemin”, “Otomobilim Süratli”, “Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları” adlı yirmi bir eserde Rast makamının pest genişleme bölgesi gösterilirken, “Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına”, “Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler”, “Dil-i zârım Dem-â dem

Cevr-i Yâr-i Firkâtin Söyler”, “Akşamki Baloda”, “Dağda Güderiz Koyun”, “Ey Sevgisi Ay Neşesi” “Penbe-i Dağın Cünun İçre Nihandır Bedenim”, “Ey Vatanperver Yine Geldin Gayrete”, “Bir Dans Güzeli Aldattı Beni”, “Gelince Meclise Cânâ”, “İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm”, “Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül”, “Gülistanda Var Bir Fidan”, “Doğdu Ol Şems-i Hakîkât” adlı on dört eserde ise Rast makamının pest genişleme bölgesinin gösterilmediği belirlenmiş olup pest bölge ile ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 15. 19. Yüzyıl Pest Genişleme Bölgesi**

On yedinci yüzyıl başlığı altında incelenen yedi adet eserden “Aşkınla Cihân Beste Lûtfeyle”, “Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel” ve “Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz” adlı üç eserde Rast makamı içinde yer almayan herhangi bir çeşni veya geçkinin duyurulmadığı buna karşın “Gelse O Şuh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese”, “Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftâr-ıReng ü Bû Oluruz”, “Yâ Habiballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi”, “Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi” adlı dört eserde farklı çeşnilerin duyurulduğu belirlenmiş olup çeşnilerle ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 16. 17. Yüzyıl Çeşni Kullanımı**

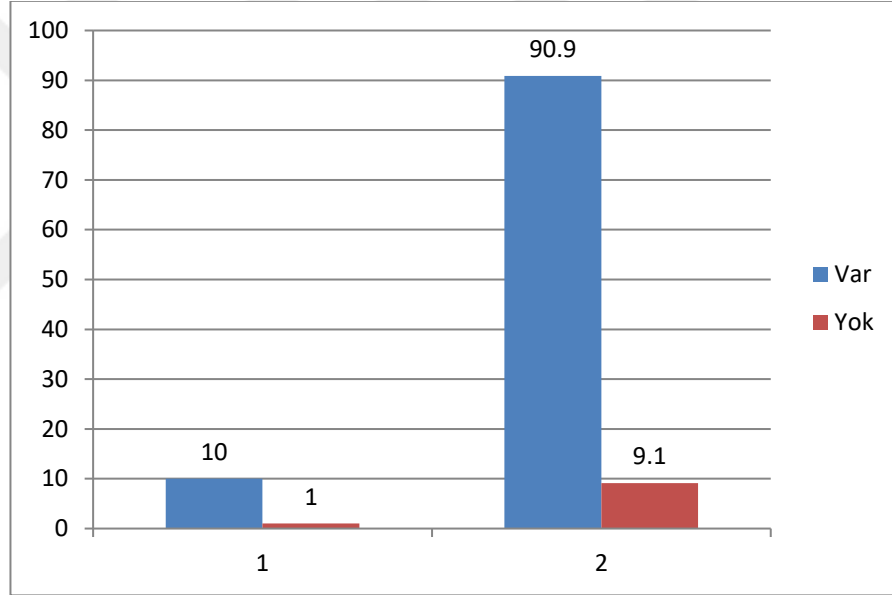
On yedinci yüzyılda bestelenmiş olan Rast makamındaki yedi eserde çeşni kullanılanların yoğunluğunun çeşni kullanılmayanlara oranla daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca on yedinci yüzyılda bestelenen eserler içerisinde hangi çeşnilerin kullanıldığına ilişkin hazırlanan tablo aşağıda verilmiştir.

Eser Adı	Kullanılan Çeşniler
Aşkınla Cihân Beste Lûtfeyle	Herhangi bir çeşni kullanılmamış
Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel	Herhangi bir çeşni kullanılmamış
Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz	Herhangi bir çeşni kullanılmamış
Gelse O Şuh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese	Evç perdesinde Segâh
Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftâr-ıReng ü Bû Oluruz	Bûselik perdesinde Nişâbur, Rast perdesinde Pençgâh
Yâ Habiballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi	Bûselik perdesinde Nişâbur, Rast perdesinde Pençgâh, Irâk perdesinde Segâh ve Kürdî perdesi

Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi	Bûselik perdesinde Nişâbur
--	----------------------------

**Tablo 6.1. 17. Yüzyıl Çeşnilerin Dağılımı**

On sekizinci yüzyıl başlığı altında incelenen on bir adet eserden “Yine Ahlar Etti Peydâ” adlı bir eserde Rast makamı içerisinde yer almayan herhangi bir geçki veya çeşninin kullanılmadığı buna karşın “Bu Hüsn ile sen dilberâ”, “Dil Bir Güzele Meyletti Hele”, “Gördükçe Ben Ey Meh Cemal”, “Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem”, “Yüzündür Cihanı Münevver Eden”, “Gözümde Dâim Hayâli Cânâ”, “Mahmur Gözün Gayet Güzel”, “Üftâdenim Ey Bî Vefâ”, “Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönlümü” ve “Rast Getirip Fend İle” adlı on eserlerde ise farklı geçki ve çeşnilerin duyurulduğu belirlenmiş olup çeşni ve geçkilerle ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 17. 18. Yüzyıl Çeşni Kullanımı**

On sekizinci yüzyılda Rast makamında bestelenmiş olan on bir adet eseri içerisinde geçki ve çeşni kullanılan eser sayısında on yedinci yüzyıla oranla artış olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca on sekizinci yüzyılda bestelenen eserler içerisinde hangi geçki ve çeşnilerin kullanıldığına ilişkin hazırlanan tablo aşağıda verilmiştir.

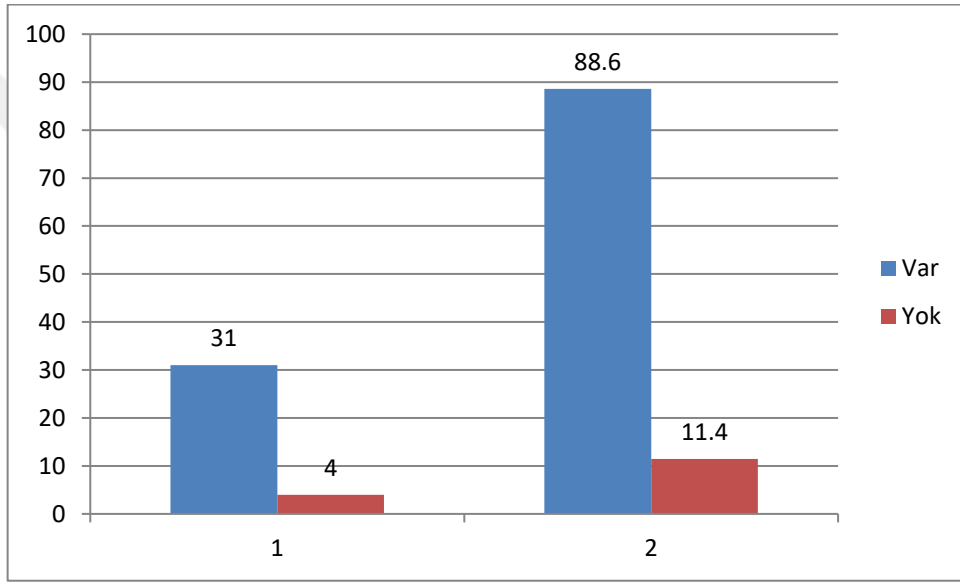
Eser Adı	Kullanılan Çeşni ve Geçkiler
Yine Ahlar Etti Peydâ	Herhangi bir çeşni veya geçki kullanılmamış

Bu Hüsn ile sen dilberâ	Rast perdesinde Pençgâh, Kürdî perdesi
Dil Bir Güzele Meyletti Hele	Rast perdesinde Pençgâh
Gördükçe Ben Ey Meh Cemal	Rast perdesinde Pençgâh, Kürdî perdesi
Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem	Rast perdesinde Pençgâh
Yüzündür Cihanı Münevver Eden	Rast perdesinde Pençgâh
Gözümde Dâim Hayâli Cânâ	Rast perdesinde Pençgâh, Bûselik perdesinde Nişâbur, Dügâh perdesinde Bûselik
Mahmur Gözün Gâyet Güzel	Rast perdesinde Pençgâh, Nevâ perdesinde Zirgüleli Hicâz
Üftâdenim Ey Bî Vefâ	Rast perdesinde Pençgâh, Rast perdesinde Nikriz
Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönlümü	Hüseyinî perdesinde Bûselik
Rast Getirip Fend İle	Rast, Müstear, Pençgah, Mahur, Neva, Uşşak, Bayati, Nişabur, Nihavend, Hüseyini aşiran, Sabâ, Dügah, Hüseyini, Hisar, Muhayyer, Buselik, Hicaz, Şehnaz, Rehatül Ervah, Bestenigâr, Irak, Evç

**Tablo 6.2. 18. Yüzyıl Geçki ve Çeşnilerin Dağılımı**

On dokuzuncu yüzyıl başlığı altında incelenen otuz beş adet eserden, “Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete”, “Akşamki Baloda”, “Bir Dans Güzeli Aldattı Beni” ve “Otomobilim Süratli” adlı dört eserde, Rast makamı dizisi içerisinde bulunmayan herhangi bir dörtlü, beşli veya çeşninin kullanılmadığı, buna karşın “Çeşm-i Mahmûrun Sebebdir Nâl vü Feryâdım”, “Ey Sevgisi Ay Neşesi”, “Gülistanda Var Bir Fidan”, “Pâyi â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz”, “Cüdâ Düşüm Sevdiğimden Ne’yleyim”, “Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül”, “Ordumuz Etti Yemin Titredi Hak-ü Zemin”, “Doğdu Ol Şems-i Hakîkât”, “Esti Nesim-i Nev Bahar Açıldı Güller Suph Dem”, “Hatırımdan Çıkamaz Asla Akd-ü Peymânın Senin”, “Kestim Ümmid-i İfâkât”, “Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safâ Yok”, “Ey Gül Nihâl-i İşvebaâz”, “Mevsimi Gül Geldi Yine”, “Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları”, “Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem”,

“ Gelince Meclise Cânâ”, “Penbe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim”, “Vuslatından Gayrı El Çektim”, “Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi”, “Elaya Eyyühes-Sâkî edir ke’sen ve Navilha”, “Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına”, “Ehl-i dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı”, “İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm” , “O Dilrubânın Herkes Esiri”, “Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler”, “Kıskanır Her Gece Senden Beni”, “Ben İsterim ki Müslüman Kadınları”, “Dil-i zârım Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkâtin Söyler”, “Dağda Güderiz Koyun”, “Gör Bana O Mah-ı Mehi”, adlı otuz bir eserde farklı çeşnilerin duyurulduğu belirlenmiş olup çeşnilerle ilgili grafik aşağıda verilmiştir.



**Şekil 18. 19. Yüzyıl Çeşni Kullanımı**

On dokuzuncu yüzyılda Rast makamında bestelenmiş olan otuz altı adet eseri içerisinde çeşni kullanılan eser sayısında on yedinci yüzyıla oranla artış yaşanırken on sekizinci yüzyıla oranla küçük de olsa bir azalma yaşandığı tespit edilmiştir. Ayrıca on dokuzuncu yüzyılda bestelenen eserler içerisinde hangi çeşnilerin kullanıldığına ilişkin hazırlanan tablo aşağıda verilmiştir.

Eser Adı	Kullanılan Çeşniler
----------	---------------------

Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete	Herhangi bir çeşni kullanılmamış
Akşamki Baloda	Herhangi bir çeşni kullanılmamış
Bir Dans Güzeli Aldattı Beni	Herhangi bir çeşni kullanılmamış
Otomobilim Süratli	Herhangi bir çeşni kullanılmamış
Çeşm-i Mahmûrun Sebebdir Nâl vü Feryâdına	Rast perdesinde Pençgâh
Ey Sevgisi Ay Neşesi	Rast perdesinde Pençgâh
Gülistanda Var Bir Fidan	Rast perdesinde Pençgâh
Pâyi â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz	Rast perdesinde Pençgâh
Cüdâ Düştüm Sevdiğimden Ne'yleyim	Bûselik Perdesinde Nişâbur
Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül	Bûselik Perdesinde Nişâbur
Ordumuz Etti Yemin Titredi Hak-ü Zemin	Bûselik Perdesinde Nişâbur
Doğdu Ol Şems-i Hakîkât	Bûselik Perdesinde Nişâbur
Esti Nesim-i Nev Bahar Açıldı Güller Suph Dem	Nevâ perdesinde Hicâz, Rast perdesinde Nihavend
Hatırımdan Çıkamaz Asla Akd-ü Peymânın Senin	Nevâ perdesinde Hicâz
Kestim Ümmid-i İfâkât	Nevâ perdesinde Hicâz
Ey Gül Nihâl-i İşvebaâz	Nevâ perdesinde Hicâz
Gel Gülşene Gonca ki Gülşende Safâ Yok	Nevâ perdesinde Hicâz, Çargâh perdesinde Nikriz
Mevsimi Gül Geldi Yine	Rast perdesinde Nihâvend
Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları	Rast perdesinde Nihâvend
Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem	Rast perdesinde Pençgâh, Bûselik perdesinde Nişâbur
Gelince Meclise Cânâ	Nevâ perdesinde Hicâz, Gerdâniye perdesinde Bûselik
Penbe-i Dağın Cünun İçre Nihandır Bedenim	Nevâ perdesinde Hicâz, Gerdâniye perdesinde Bûselik

Vuslatından Gayrı El Çektim	Nevâ perdesinde Hicâz, Çargâh perdesinde ü Nikriz
Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi	Rast perdesinde Pençgâh ve Nikriz
Elaya Eyyühes-Sâkî edir ke'sen ve Navilha	Rast perdesinde Nikriz, Dügâh perdesinde Hicâz
Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına	Nevâ perdesinde Hicâz, Segâh perdesinde Hüzzam, Rast perdesinde Nikriz
Ehl-i dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı	Nevâ perdesinde Hicâz ve Uşşak, Gerdâniye perdesinde Bûselik
İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm	Nevâ perdesinde Hicâz, Gerdâniye perdesinde Bûselik, Rast perdesinde Bûselik (Nihâvend)
O Dilrubânın Herkes Esiri	Nevâ perdesinde Hicâz, Rast perdesinde Pençgâh, Çargâh perdesinde Nikriz
Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler	Rast perdesinde Nikriz, Bûselik perdesinde Nişâbur, Dügâh perdesinde Rast
Kıskanır Her Gece Senden Beni	Gerdâniye perdesinde Bûselik, Acem perdesinde Çargâh, Dügâh perdesinde Kürdî
Ben İsterim ki Müslüman Kadınları	Rast perdesinde Nikriz, Nevâ perdesinde Hicâz, Nevâ ve Yegâh perdesi üzerinde Sabâ
Dil-i zârım Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkâtin Söyler	Nevâ perdesinde Hicâz, Segâh perdesinde Hüzzam, Rast perdesinde Nikriz ve Pençgâh
Dağda Güderiz Koyun	Nevâ perdesinde Hicâz, Segâh perdesinde Hüzzam, Rast perdesinde Pençgâh, Gerdâniye perdesinde Bûselik
Gör Bana Neyledi O Mâh-ı Mehi	Nevâ perdesinde Hicâz ve Kürdî, Rast perdesinde Pençgâh ve Nikriz

**Tablo 6.3. 19. Yüzyıl Geçki ve Çeşnilerin Dağılımı**



## **6.1. Bestesi HatipZâkirî Hasan Efendi'ye Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi**

### **6.1.1. Fazlın ile Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu**

İlâhî formunda bestelenen ve iki bölümden oluşan eserin A bölümü geleneksel anlayış içerisinde Rast perdesi ve makamın güçlüsü olan Nevâ perdesi arasında seyretmiş, Rastlı kalıflarda yine makamın karakteristiğine uygun olarak yeden (Irak) perdesi duyurulmuş, arada Segâh perdesinde kalıflar yapılmıştır. Eserin ikinci bölümü olan B bölümü ise güçlü perdesi olan Nevâ ve tiz durak sesi olan Gerdâniye perdeleri arasında seyretmiş, burada ana diziden ayırt edilmese de Acemli Rast dizi gösterilmemiştir. Bu durum makamın geleneksel yapısını değiştirmez. Eser içerisinde makamın pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine de herhangi bir iniş yapılmamış genel melodik yapı Rast-Nevâ perdeleri arasında seyretmiştir. Eserin ses sahası Irak ve Gerdâniye perdeleri arasında yer almakla birlikte bu durum on yedinci yüzyıl Rast makamı özelliklerine uygundur. Eserde Rast makamının ana dizisi içerisinde yer almayan herhangi bir dörtlü, beşli veya çeşni kullanılmamıştır.

#### **6.1.1.1. Fazlın ile Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

İlâhî formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_1^1+a_2^1+a_3^1)]+B[b(b_1+b_2+b_3+b_4+b_5)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı incelendiğinde genel olarak İlâhîlerde olduğu gibi güftesi ve bestesinin akılda kalıcı olduğu cümle tekrarlarının kullanıldığı görülmüş olup eserin İlâhî formunun özelliklerini tam anlamıyla yansıttığı tespit edilmiştir.

# Rast İlâhî

## Fazlın İle Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel

Güfte: Hatip Zâkirî Hasan Efendi  
Beste: Hatip Zâkirî Hasan Efendi

**A** **a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

**a**

Faz lın i le ya rab be na

**a<sub>3</sub>**

kal dır ku va mız dan ke sel

**a<sub>1</sub>'** **a<sub>2</sub>'**

**a**

hıfz ey le şey tan ver me sün

**a<sub>3</sub>'**

son dem de i ma na ha lel

**B** **b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

**b**

ha lim n' ola na gâh ba na dır ler se bir gün ir te gel

**b<sub>3</sub>** **b<sub>4</sub>**

şü ri de hâl et ti be ni hây me ded vay kurb ı e

**b<sub>5</sub>**

cel sū yî a mel

Nota 1 Rast İlâhî Fazlın Yâ Rabbenâ Kaldır Kuvamızdan Kesel

## 6.1.2. Aşkınla Cihan Beste Lutfeyle İnâyet Kıl Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İlâhî formunda bestelenen ve bir bölümden oluşan esere Rast makamı dizisinin üçüncü derece sesi olan Segâh perdesinden giriş yapılmıştır. Eser genel olarak Rast-Nevâ perdeleri arasında seyretmektedir. Nevâ perdesi üzerine çıkılmamıştır. 5-6 ve 11. Ölçülerde Hüseyinî aşiran perdesine inen motifler kurulmuştur. Eserin 12. Ölçüsünden itibaren A bölümü aynen tekrar edilmiştir. Eserin ses sahası Hüseyinî aşiran-Hüseyinî perdeleri arasında yer almaktadır. Eserde Rast makamının ana dizisi içerisinde yer almayan herhangi bir dörtlü, beşli veya çeşni kullanılmamıştır.

Eser genel olarak Rast-Nevâ perdeleri arasında seyretmekle birlikte makamın ana iskeletini en sâde şekilde yansıtmaktadır.

### 6.1.2.1. Aşkınla Cihan Beste Lutfeyle İnâyet Kıl Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

İlâhî formunda bestelenmiş olan ve tek bölümden oluşan eserin form şeması  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)+a(a_2^1)+b(b_1\text{çez}1)+a^1(a_1^1+a_2^1)+b^1(b_1^1+b_2^1)+a(a_2^2+b_1\text{çez}1^1)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı incelendiğinde, tek bölümlü olmasının gerek beste gerekse güftesinin daha akılda kalıcı olmasına imkân sağladığı, bunun yanı sıra cümle tekrarlarının kullanıldığı görülmüş olup eserin İlâhî formunun özelliklerini tam anlamıyla yansıttığı tespit edilmiştir.

## Rast İlâhî Aşkınla Cihân Beste Lutfeyle

Güfte: Şeyh Abdülehad Nûri  
Beste: Hatib Zâkirî Hasan Efendi

**A**

**a**

**a<sub>1</sub>**

Aş\_\_\_\_\_ kın\_\_\_\_\_ la\_\_\_\_\_ ci\_\_\_\_\_ han\_\_\_\_\_ bes\_\_\_\_\_ te

**a<sub>2</sub>**  
 3 lût fey le i nâ yet kıl

**b<sub>1</sub>**  
 5 Al lah hû mev lâm hû

**b<sub>2</sub>**  
 7 der dîn le bu can has te

**a<sub>2</sub>'**  
 9 lût fey le i nâ yet kıl

**b<sub>1</sub> ÇEZİ**  
 11 Al lah hû mev lâm hû

**a<sub>1</sub>'**  
 13 cy rah me ti çok rah man

**a<sub>2</sub>'**  
 15 â lem gö zü me zin dan

**b<sub>1</sub>'**  
 17 Al lah hû mev lâm hû

**b<sub>2</sub>'**  
 19 u çar sa ka fes den can

**a**  $a_2^2$   
 lüt fey le i nâ yet kal  
**b**  $b_1$  ÇEZI<sup>1</sup>  
 Al lah hú mev lîm hú

### Nota 2 Rast İlâhî Aşkınla Cihân Beste Lutfeyle

## 6.2. Bestesi Hafız Post'a Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi

### 6.2.1. Rast Nakış Yürük Semâî Biz Âlûde-î Sâgar-î Bâdeyîz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İki bölümden oluşan eserin A bölümüne Hüseyinî perdesinden Rast perdesine yapılan bir inişle giriş yapılmış, ardından makamın güçlü olan Nevâ perdesi her cümlelerin sonunda bolca vurgulanmış ve bölümün sonunda makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine yapılan inişin ardından Rast perdesinde bölüm sonlandırılmıştır.

B bölümü olarak isimlendirilen meyan bölümünde ise Gerdâniye, Tiz Nevâ perdeleri arasındaki Rast beşlisi kullanılmış bu sayede makamın tiz bölgedeki genişlemesi gösterilerek esere bir dinamizm katılmış, ardından Acemli Rast dizisi gösterildikten sonra A bölümünde olduğu gibi Nevâ perdesi ve pest bölgede Yegâh perdesi gösterildikten sonra Rast perdesinde yedensiz olarak karar edilmiştir.

Eser içerisinde A bölümünde kullanılan cümle ve cümleciklerin B bölümü içerisinde tekrarlanması A ve B bölümleri arasında ezgisel bir bütünlüğün olduğunu kanıtlar niteliktedir. Eserin ses sahası Yegâh ve Tiz Nevâ perdeleri arasında yer almaktadır. A bölümünde, Rast-Hüseyinî arasındaki seslerde dolaşarak güçlü Nevâ perdesine odaklanılmış, meyan bölümünde ise Gerdâniye perdesinin üzerine çıkılması eserin on yedinci yüzyıl nazariyatıyla uyuşmadığını göstermektedir. Konuyla ilgili olarak Levendoğlu, (2002: 163) de on beşinci yüzyılda Kırşehirli Nizameddin, Seydi ve Hızır bin Abdullah gibi kuramcılarının Rast makamının ses sahasını Rast-Gerdâniye perdeleri arasında tanımladıklarını belirtmiştir. Eserde Rast makamının ana dizisi

içerisinde yer almayan herhangi bir dörtlü, beşli veya çeşni kullanılmamış olup eser Rast makamı özelliklerini tam olarak yansıtmaktadır.

### 6.2.1.1. Rast Nakış Yürük Semâî Biz Âlûde-î Sâgar-î Bâdeyiz Adlı Esesrin Form Analizi ve Yorumu

Nakış Yürük Semâî formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_1\text{ÇEZ}_1+a_2\text{ÇEZ}_2+a_1^1+a_3)]+B[b(b_1+b_2)+c(c_1+a_2\text{ÇEZ}_2^1)]+A[a_1^2+a_3^1]$  şeklindedir. Eserin genel form yapısı incelendiğinde, Nakış Yürük Semâî'lerin karakteristik özelliği olan her iki dizeden sonra terennüm bölmesinin daha süslü (bezekli) olarak bestelenmesi geleneği bu eserde de göze çarpmaktadır. Bu durumda eser 1.mısra+2.mısra+terennüm+üçüncü mısra (meyan+dördüncü mısra+terennüm düzeni içerisinde bestelenmiş olup Nakış Yürük Semâî formunun özelliklerini yansıttığı tespit edilmiştir.

## Rast Nakış Yürük Semâî "Biz Âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz"

Güfte: Veysî (Kadı Üveys Efendi)  
Beste: Hâfız Post

**A**

**a<sub>1</sub>**

Biz â lû de i sâ ga ri bâ  
A nın çün le bi ya re dâ dâ

**a<sub>2</sub>**

de yiz yâr ye lel lel  
de yiz

**a<sub>1</sub>ÇEZ 1**

**a<sub>2</sub>ÇEZ 2**

le lel lel le lel lel

**a<sub>1</sub><sup>1</sup>**

Biz â lû de i sâ  
A nın çün le bi ya

13 **B**  $a_3$   
ga ri ba de yiz yâr  
re dil da de yiz

16 **b**  $b_1$   $b_2$   
A ceb der di miz var so rar sa  
bi zi yâr

19  
bi zi yâr

21 **c**  $c_1$   
ye lel lel le lel le lel  
le lel le

24 **a**  $a_{2\text{ÇEZ2}}^1$   $a_1^2$   
le le le li yâr a cep der

27  $a_3^1$   $\text{§}$   
di miz var so rar sa bi zi yâr

### Nota 3. Rast Yürük Semâî Biz âlûde-i Sâgar-i Bâdeyiz

#### 6.2.2. Rast Yürük Semâî Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İki bölümden oluşan eserin A bölümüne Rast perdesinin yedenli kullanımıyla giriş yapılmış, ardından güçlü perdesine yönelinmiştir. Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine yapılan atlamanın ardından Acemli Rast dizisi ile Rast perdesine inilmiş bu sayede Rast makamının ana dizisi gösterilmiştir. Yine A bölümü içerisinde, makamın pest bölgede Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile genişleme gösterdiği de belirlenmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyan bölümünde ise makamın güçlü perdesinden Muhayyer perdesine kadar çıkıldığı, inişte ise Evç'de Segâh ve Acemli Rast dizilerinin kullanıldığı bu sayede eserin ezgisel canlılığının muhafaza edildiği ve bitiş kısmında yine

Rast makamının karakteristik özelliği gereği yedenli olarak karar edildiği tespit edilmiştir. Eserin ses sahası Yegâh ve Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır. Eserde Gerdâniye perdesi üzerine çıkılması, Hafız Post'un Nakış Yürük Semâîsinde de belirtildiği üzere on beşinci yüzyıl Rast makamı nazariyatında yer almamakla birlikte birlikte Tokaç, (2018: 70) de özellikle evç merkezli Rast, Bûselik ve Segâh gibi çeşnilerin on yedinci yüzyıldan sonra kaleme alınan kaynaklarda yer aldığını belirtmiştir. Eser Rast makamı özelliklerini tam olarak yansıtmaktadır.

### 6.2.2.1. Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Yürük Semâî formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması

$A[a(a_1+a_2+a_1^1+a_2^1)+b(b_1+b_2+b_3+b_4+s_1:|+s_2)]+B[c(c_1+c_2)+d(d_1+d_2)+b(b_3^1+b_4^1)]+A^1$   
 $[a^1(a_1^1+a_2^1+a_1^2+a_2^2)+b(b_1^1+b_2^1+b_3^2+b_4^2+s_1^1)]$  şeklindedir. Eserin genel form yapısı incelendiğinde her mısradan sonra terennüm bölmesine geçildiği bu bağlamda birinci mısra+terennüm bölmesi+ikinci mısra+terennüm bölmesi kullanıldığı tespit edilmiş olup eserin Yürük Semâî formu özelliklerini yansıttığı belirlenmiştir.

## Rast Yürük Semâî Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese

Güfte: Behçeti Çelebi  
Beste: Hafız Post

**A**  $\frac{8}{8}$   $a_1$   $a_2$

Gel se o şûh mec li se nâ zü te gâ  
 Ren gi hi ca bı â rı zı mec li si gül  
 â şı kı zâ rı gül şe ni vas lı na bül



**a<sub>1</sub>**

fül ey le se gel se o yuh mec li se  
 gül ey le se ren gi hi cá bı á rı zı  
 bül ey le se á ş kı zâ rı gül şe ni

**a<sub>2</sub>**

nâ zü le gâ fül ey le se  
 mec li si gül gül ey le se  
 yâs h na bül bül ey le se

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

\_\_\_\_\_ tir ye le lel le le le le le le le le le le le

**b<sub>3</sub>**

li cá nim ye le lel lel le le le

**b<sub>4</sub>** **S<sub>1</sub>** **S<sub>2</sub>**

**B** le le le lel li (SON) li

**c<sub>1</sub>**

tan ge ri ri yâ zı hüd

**c<sub>2</sub>**

o lur i di vü cûh i le

**d<sub>1</sub>**

tir yr lr lr le le le le le le

**d<sub>2</sub>**

le le le le lel li

**A**  $b_3^1$

ca num ye le... lel lel le le... lel

le le le lel... li...

#### Nota 4 Rast Yürük Semâî Gelse O Şûh Meclise Nâz-ü Tegâfûl Eylese

### 6.3. Bestesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî'ye Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi

#### 6.3.1. Rast Ağır Semâî Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftar-ı Reng ü Bû Oluruz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İki bölümden oluşan eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesine Rast beşlisi ile iniş yapıldıktan sonra Nim Hicâz ve Bûselik perdeleri kullanılarak bir Nişâbur çeşnişi duyurulmuştur. Bu çeşni her ne kadar Rast makamı dizisi içerisinde yer almasa da bu eserde göze çarpmaktadır. Eserin b cümlesinde makamın güçlü perdesi olan Nevâ perdesine yönelinmiş, Nevâ ve Muhayyer perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra Acemli Rast dizisi ile Rast perdesine iniş yapılmıştır. B bölümü olarak isimlendirilen meyan bölümünde ise makamın tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesinden Tiz Çargâh perdesine kadar Rast dörtlüsü seslerinde dolaşıldığı tespit edilmiştir. Eser içerisinde, pest bölgede yani Yegâh perdesi üzerinde bir genişleme kullanılmadığı Nevâ ve Gerdâniye üzerindeki tiz bölgelere bir yönelim olduğu belirlenmiştir. Bu durum Hâfız Post'un Nakış Yürük Semâîsinde de belirtildiği üzere on beşinci yüzyıl Rast makamı nazariyatında yer almayan daha ziyâde 17. Yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan bir durumdur. Eserin ses sahası Rast ve Tiz Çargâh perdeleri arasında yer almaktadır. Eserde Rast makamının ana dizisi içerisinde yer almayan herhangi bir dörtlü veya beşli kullanılmamış olup eser Rast makamı özelliklerini yansıtmaktadır

### 6.3.1.1. Rast Ağır Semâî Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftar-ı Reng ü Bû Oluruz Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Ağır Semâî formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması||:A[a(a<sub>1</sub>+a<sub>2</sub>)+b(b<sub>1</sub>+b<sub>2</sub>)+c(c<sub>1</sub>+c<sub>2</sub>+c<sub>3</sub>+c<sub>4</sub>+c<sub>5</sub>+c<sub>6</sub>)+d(d<sub>1</sub>+d<sub>2</sub>+d<sub>3</sub>+d<sub>4</sub>)+e(e<sub>1</sub>+e<sub>2</sub>)]+B[f(f<sub>1</sub>+f<sub>2</sub>+f<sub>3</sub>+f<sub>4</sub>)]+ A<sup>1</sup>[c<sup>1</sup>(c<sub>1</sub><sup>1</sup>+c<sub>2</sub><sup>1</sup>+c<sub>3</sub><sup>1</sup>+c<sub>4</sub><sup>1</sup>+c<sub>5</sub><sup>1</sup>+c<sub>6</sub><sup>1</sup>)+d<sup>1</sup>(d<sub>1</sub><sup>1</sup>+d<sub>2</sub><sup>1</sup>+d<sub>3</sub><sup>1</sup>+d<sub>4</sub><sup>1</sup>)+e(e<sub>1</sub>+e<sub>2</sub>)]:|| şeklindedir. Eserin 10/8'lik Aksak Semâî usulünde bestelenmiş olduğu ayrıca Her mısradan sonra terennüm bölmesine geçildiği bu bağlamda birinci mısra+terennüm bölmesi+ikinci mısra+terennüm bölmesi+üçüncü mısra (meyan)+4. mısra+terennüm bölmesinin kullanıldığı tespit edilmiş olup eserin Ağır Semâî formunun özelliklerini yansıttığı belirlenmiştir.

## Rast Ağır Semâî Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftâr-ı Reng-i Bû Oluruz

Güfte: Meçhûl  
Beste: Buhûrizâde Mustafa İtrî

**A**

**a**  $a_1$   $a_2$   $a_3$

Ah ne bülbül bülbül süz ne giriftâr reng-i bû oluruz

**b**  $b_1$   $b_2$

— rî ren gü bu o lu ruz vay

**c**  $c_1$   $c_2$   $c_3$   $c_4$   $c_5$   $c_6$

gel gel et me ben de ni nâ

lân ey ser vi hı ra man

— sad el a man â fe ti can

be li be li ye le lel... le... li

be li be li ye le lel... le... li

ren gü... bû... o... lu... ruz... vay

ah ni gâ hı hış... mi... le min... e...

de... kal... bim et... me şî... kest... vay

### Nota 5 Rast Ağır Semâî Ne Bülbül-Sûz Ne Giriftâr-ı Reng-i Bû Oluruz

#### 6.3.2. Rast Nâ't-ı Şerifi Yâ Habiballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden oluşan eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesinden giriş yapılmış, Kürdî perdesi kullanılarak Rast perdesi üzerinde yapılan Bûselikli kalışın ardından pest bölgede Hüseyinî Aşîran perdesine kadar inilerek cümle sonunda yer alan Rast perdesinde kalınmıştır. Burada dikkat çekici olan durum Rast makamı dizisinde yer alan Segâh perdesi yerine Kürdî perdesinin kullanılmasıdır bu kullanıma Dede Efendi'nin eserlerinde de rastlanmaktadır.

Eserin b cümlesinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşmış, Segâh perdesi üzerinde yapılan asma kalışın ardından yine Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi sesleriyle kalış yapılmıştır.

Eserin c cümlesine geçmeden önce a cümlesinin  $a_1$  ve  $a_2$  cümlecikleri tekrar edilerek yani Rast perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ve makamın pest bölgesinde yer alan Hüseyinî Aşîran perdesi duyurularak, b cümlesinin  $b_4$  cümleciğinde Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalış ile yine pest bölgede yer alan Hüseyinî Aşîran perdesi duyurulduktan sonra c cümlesine geçilmiştir. Bu cümlede Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalış yapılmış ve b cümlesinin  $b_4$  cümleciği tekrar edilerek Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

C cümlesinden sonra b cümlesi tekrar edilmiş ve d cümlesine geçilmiştir. Bu cümlede Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı asma kalış yapılmış, ardından Rast perdesi üzerinde Rastl'lı kalış yapılmış ve cümlede devamında önce Bûselik perdesinden Nevâ perdesine Nişâbur'lu, daha sonra Segâh perdesinden Nevâ perdesine Ferahnâk'lı çıkış yapılmıştır.

D cümlesinin ardından c cümlesinin  $c_1$ , b cümlesinin  $b_4$  cümleciği ile a cümlesinin  $a_2$  ve  $a_3$  cümlecikleri tekrarlanarak yani makamın pest bölgesinde yer alan Hüseyinî Aşîran perdesine kadar inildikten sonra, Rast perdesinde kalınmış ve e cümlesine geçilmiştir. Bu cümlede Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalış yapılmış, ardından Irâk perdesi üzerinde Segâh çeşnisi duyurulmuş ve cümle sonunda tekrar Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalış yapılmıştır.

E cümlesinin ardından a cümlesinin  $a_2$  cümleciği tekrar edilerek makamın genişleme bölgesi Hüseyinî Aşîran perdesine kadar duyurulmuş, Rast perdesinde kalınmış ve f cümlesine geçilmiştir. Bu cümlede Rast perdesinden Segâh perdesine Rast beşlisinin ilk üç derecesi ile çıkış yapılmış, ardından, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalış duyurulmuş ve Rast perdesi üzerinde bir Pençgâh çeşnisi duyurulduktan sonra yine Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

F cümlesinin ardından, c cümlesinin  $c_1$  cümleciği tekrar duyurulmuş ve g cümlesinin  $g_1$  cümleciğine geçilmiştir. Bu cümlecikte Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile yapılan asma kalışın ardından b cümlesinin  $b_4$ , c cümlesinin  $c_1$  ve tekrar b cümlesinin  $b_4$  cümleciği duyurularak Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış ve h cümlesine geçilmiştir.

H cümlesinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış, ardından Segâh perdesi üzerinde Segâh'lı asma kalış duyurulmuş ve tekrar c cümlesinin  $c_1$  ve b cümlesinin  $b_4$  cümlecikleri tekrar edilerek Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin i cümlesinde Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış yapılmış, ardından b cümlesinin  $b_4$  cümlecığı tekrar edilerek Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalış yapılmış ve yeniden a cümlesinin  $a_2$  cümlecığı tekrar edilerek yani Hüseyinî Aşîran perdesi duyurularak Rast perdesi üzerinde karar edilmiştir.

Eser Rast-Hüseyinî perdeleri arasında seyretmesi, ezgisel yoğunluğun Rast-Nevâ perdeleri arasında olması, cümle ve cümleciklerin Rast odaklı sonlanması, makamın pest genişleme bölgesinin duyurulması, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferâhnâk'lı, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı ve Rast perdesi üzerinde Pençgâh'lı asma kalışları, makamın yeden sesinin duyurulması, Dede Efendi'nin Rast eserlerinde de rastlandığı üzere Kürdî perdesinin duyurulması itibarıyla eser Rast makamı özelliklerini en sâde şekilde ve tam mânâsıyla yansıtmaktadır. Eser içerisinde Bûselik perdesi üzerindeki Nişâbur çeşnisi ise esere ayrı bir canlılık kazandırmıştır. Eserin ses sahası Hüseyinî Aşîran-Hüseyinî perdeleri arasında yer almaktadır.

### **6.3.2.1. Rast Nâ't-ı Şerifi Yâ Habiballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi Adlı Eserin Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Na't formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3)+b(b_1+b_2+b_3+b_4)+a(a_1\text{çez}1+a_2^1+a_1\text{çez}2)+b(b_4\text{çez}1)+c(c_1)+b(b_4\text{çez}2+b_1^1+b_2\text{çez}1+b_3^1+b_4^1)+d(d_1+d_2+d_3+d_4+d_5)+b(b_4\text{çez}2^1)+a(a_2^2+a_3^1)+e(e_1+e_2)+a(a_2^3)+f(f_1+f_2+f_3)+c(c_1\text{çez}2)+g(g_1)+b(b_4\text{çez}3)+c(c_1\text{çez}3)+b(b_4\text{çez}2^2)+h(h_1+h_2)+c(c_1\text{çez}4)+b(b_4\text{çez}2^3)+i(i_1)+b(b_4\text{çez}4)+a(a_2^4)]$  şeklindedir. Eser formu gereği serbest şekilde bestelendiği için cümleler porte sonlarında yer alan puandorglu kalışlara göre belirlenmiş, cümlecikler ise cümleler içerisinde yapılan kalışlara göre tespit edilmiştir. Eser, bir bölümden meydana gelmesi, cümle ve cümlecik tekrarlarını sıkça kullanılması itibarıyla Nâ't formu özelliklerini yansıtmaktadır.

# Rast Na't-ı Şerîf

## Yâ Habîballah Resûl-i Hâlık-i Yektâ Tüyi

Güfte: Şems-i Tebrizî  
Beste: Buhûrîzâde Mustafa İtrî

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>** **a<sub>3</sub>**

Yâ haz re ti Mev lâ ná \_\_\_\_\_ hak dost \_\_\_\_\_

**b** **b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

\_\_\_\_\_ Yâ ha bi bal lah re sâ li há li ki yek tâ \_\_\_\_\_ tü

**b<sub>3</sub>** **b<sub>4</sub>** **a** **a<sub>1</sub>ÇEZİ**

yi \_\_\_\_\_ Ber\_gü zi ni zül

**a<sub>2</sub>'** **a<sub>1</sub>ÇEZ 2** **b** **b<sub>4</sub>ÇEZİ**

ce lâ li \_\_\_\_\_ pâ kü bi hem tâ tü \_\_\_\_\_

**c** **c<sub>1</sub>**

\_\_\_\_\_ yi \_\_\_\_\_ dost \_\_\_\_\_ Sul tâ

**b** **b<sub>4</sub>ÇEZ 2** **b<sub>1</sub>'**

nîm \_\_\_\_\_ nîm \_\_\_\_\_ ná

**b<sub>2</sub>ÇEZ 1** **b<sub>3</sub>'** **b<sub>4</sub>'**

ze ni ni haz re ti hak sad ri bed ri kâ \_\_\_\_\_ i nâ \_\_\_\_\_

15 **d** **d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**  
 Nâ tu çeş mi en bi yâ çeş

17

18 **d<sub>3</sub>** **d<sub>4</sub>**  
 mi çe **c** ra ğı mâ tû yi

20 **d<sub>5</sub>** **c<sub>1</sub>ÇEZİ**  
 vi

22 **b<sub>4</sub>ÇEZ2<sup>1</sup>** **a** **a<sub>2</sub><sup>2</sup>**  
 yâ Mev lâ nâ

24 **a<sub>3</sub><sup>1</sup>** **e** **e<sub>1</sub>**  
 hak dost Yâ ve liy yel

26 lah

27 **e<sub>2</sub>**  
 dost



28 **a**  $a_2^3$  **f**  $f_1$  **f**  $f_2$   
 hey Şem si teb ri zi ki dâ red nâ tu pey gam ber

30 **f**  $f_3$  **c**  $c_1\text{ÇEZ2}$   
 zi ber ber

32 **g**  $g_1$  **b**  $b_4\text{ÇEZ3}$   
 Mus ta fa vü mûc te bâ an sey yi di â lâ tü

34 **c**  $c_1\text{ÇEZ3}$  **b**  $b_4\text{ÇEZ2}^2$   
 yi yi

36 **h**  $h_1$   $h_2$   
 Yâ ta bî bi bel ku lüb

38 **c**  $c_1\text{ÇEZ4}$  **b**  $b_4\text{ÇEZ2}^3$   
 lüb

40 **i**  $i_1$  **b**  $b_4\text{ÇEZ4}$  **a**  $a_2^4$   
 Yâ ve liy yel lah Al lah dost

42  
 dost

### Nota 6 Rast Nâ't Yâ Habîballah Resül-i Hâlık-i Yektâ Tüyi

#### 6.3.3. Rast Tevşih Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden oluşan eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, ardından makamın güçlü perdesi olan Nevâ perdesine yönelinmiş ve bu perde üzerinden Acemli

Rast dizi ile Rast perdesine inişler yapılmıştır. Nevâ perdesinden Rast perdesine yapılan inişler esnasında Segâh perdesinde Eksik ferahnâk ve Dügâh perdesinde Uşşak asma kalışları gösterilmiş bunun yanı sıra onaltıncı ve on sekizinci ölçülerde Nim Hicâz perdesinin duyurulması Müstear diziyi çağrıştırırsa da Özkan'ın (1984: 421) de belirtmiş olduğu Pençgâh-ı Zâid makamı dizisini de akla getirmektedir. Eser içerisinde güçlü Nevâ perdesine odaklanılmış olup güçlü üzerinde Gerdâniye perdesine kadar çıkış yapılmış, pest bölgede ise yegâh perdesine kadar değil, Hüseyinî Aşîran perdesine kadar iniş yapılmıştır. Bu bağlamda, eserin ses sahası Hüseyinî Aşîran ve Tiz Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır. Eserde Rast makamı dizisi, kullanılan asma kalışlarla net bir şekilde belirtilmiş olup, melodik yapı içerisinde Pençgâh-ı Zâid makamının anımsatılması Rast makamının yalın ve bir o kadar da ustalıkla işlendiğini göstermektedir. Eser Rast makamı özelliklerini yansıtmaktadır.

### 6.3.3.1. Rast Tevşih Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Tevşih formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)+c(c_1+c_2+c_3)+d(d_1+d_2)+e(e_1+e_2)+f(f_1+f_2)+g(g_1+g_2)+h(h_1+h_2)]$  şeklindedir. Eserin güftesinin ve bestesinin akılda kalıcı olması İlâhî formu ile özellikleri ile benzeşse de eserin tek bölümden oluşması, genellikle iki bölümden oluşan İlâhî formu ile farklılık göstermektedir. Konuyla ilgili olarak Yavaşca, 2002: 676) da Tevşihlerin, ezgisel açıdan İlâhîlere kıyasla daha sanatlı şekilde bestelendiğini belirtmiştir.

## Rast Tevşih Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi

Güfte: Ömer Rüşenî Dede  
Beste: Buhûrizâde Mustafa İtrî

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

Ya Al lah çün do ğup

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

tu du ci han yü zü nü hüs

**c<sub>1</sub>** nün gü ne şi **c<sub>2</sub>** hey  
**c<sub>3</sub>** hey ma bud Al lah a  
**d<sub>1</sub>** man a man **d<sub>2</sub>** hey hey mak sud Al  
 lah  
**e<sub>1</sub>** has bi rab bi cel lal lah **e<sub>2</sub>**  
**f<sub>1</sub>** ma fi kal bi **f<sub>2</sub>** gay rul lah  
**g<sub>1</sub>** nur mu **g<sub>2</sub>** ham med sal lal lah  
**h<sub>1</sub>** lâ i **h<sub>2</sub>** lâ he il lal lah

#### Nota 7 Rast Tevşih Çün Doğup Tuttu Cihân Yüzünü Hüsnün Güneşi

6.4. Bestesi Hamâmizâde İsmail Dede Efendi'ye Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi.

#### 6.4.1. Bu Hüsn ile Sen Dilberâ Bir bî-vefâ Cânânesin Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İki bölümden oluşan eserin A bölümüne Rast perdesi ile başlayan aranağme ile giriş yapılmış, on altılık notalardan oluşan tartımlarla Rast-Nevâ perdesi arasındaki seslerde dolaşarak tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine kadar çıkılmış, Segâh perdesinde yapılan Ferahnâk'lı kalışın ardından Kürdî perdesi altere ses olarak kullanılarak Rast perdesinde Bûselik'li kalış yapılmıştır. Aranağme bölmesinde Rast makamı dizisi gösterilmiş olup, Rast makamı içerisinde Kürdî perdesi kullanımı Itrî ve Dede Efendi'nin Rast makamında bestelemiş olduğu çalgısal ve sözlü eserlerinde rastlanan bir durumdur.

Yine A bölümü içerisinde yer alan sözel bölmeye Rast perdesiyle giriş yapılmış, Rast-Hüseynî perdeleri arasındaki seslerde dolaşarak Rast perdesi odaklı kalışlar yapılmış, c cümlesinin yer aldığı 8-10. Ölçülerde güçlü Nevâ perdesine bir yönelim olmuştur. Bu esnâda Nim Zirgüle perdesi altere ses olarak kullanılmış ve bir Bûselik hissi yaratılmıştır. Ardından makamın tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesinden Rast perdesine Acemli Rast makamı dizisi ile inişler yapılarak tekrar Rast perdesine odaklanılmış, makamın pest genişleme bölgesinde yer alan Hüseynî aşiran perdesine de iniş yapılarak bir aranağmeyle meyân bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Gerdâniye perdesiyle giriş yapılmış, Gerdâniye perdesi üzerinde Rast dörtlüsü seslerinde dolaşmıştır. Bu durum Rast perdesi üzerindeki Rast beşlisinin, Gerdâniye perdesi üzerindeki simetriğidir. Ardından Acemli Rast makamı dizisine geçilmiş bu esnâda Acem perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü ile bir kalış yapılarak Acem Aşiran hissi uyandırılmış ve tekrar Acemli Rast makamı dizisine dönülerek Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. Meyan bölümünün ardından eserin form analizi başlığı altında da bahsedildiği üzere nakarat niteliğindeki c cümlesinde tekrar Nim Zirgüle perdesi kullanılarak bir Bûselik hissi uyandırılmış, ardından g cümlesi içerisinde Rast perdesi üzerinde önce Nişâbur, sonra Nikriz çeşnileri kullanılarak Rast perdesi üzerinde Rast'lı karar edilmiştir.

Eserde aranağme bölmesinde Rast-Neva sesleri arasında dolaşılıp Rast perdesine odaklanması, Rast makamı dizisinin gösterilmesi, Kürdî perdesinin duyurulması, A bölümünün sözel bölmesinde yine Rast perdesi odaklı olmak üzere Rast Hüseynî

perdeleri arasındaki ezgisel dolaşım ve Hüseyinî Aşîran perdesine iniş yapılması makamın klâsik üslupla işlendiğini göstermektedir. Yine aynı bölüm içerisinde Nim Zirgüle perdesinin duyurulması yukarıda da belirtildiği üzere bir Bûselik hissiyatı yaratmakla birlikte bu durum bestekârın hem klâsik makam üslûbuna bağlılığının yanı sıra farklılıklara açık olduğunu göstermektedir.

Eserin Meyân bölümünde ise Gerdâniye perdesi üzerinde Rast dörtlüsünün dışında, Sünbüle perdesinin kullanılması ve Tiz Çargâh perdesine kadar çıkılması makam dizisinin on yedinci yüzyıldan sonra daha da genişlediğini ayrıca yeni çeşnilerin kullanılmaya başlandığını göstermektedir.

Eserin g cümlesi içerisinde Nişâbur ve Rast perdesi üzerinde Nikriz çeşnilerinin duyurulması da makamın on yedinci yüzyıla kıyasla başka makamlarla daha fazla ilişki içerisinde olmaya başladığını göstermektedir.

Eserin ses sahası, Hüseyinî Aşîran-Tiz Çargâh perdeleri arasında yer almakla birlikte eser Rast makamı özelliklerini yansıtmaktadır.

#### **6.4.1.1. Bu Hüsn ile Sen Dilberâ Bir bî-vefâ Cânânesin Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4):||+b(b_1+b_2+b_1^1+b_3)+||:c(c_1+c_1\text{çez}1):||+d(d_1+d_2+b_1\text{çez}1+d_3)+||:e(e_1+e_2):|$   
 $||+B[f(f_1+f_2+f_1^1+f_3+f_4)]+A[d(d_2^1)+b(b_1\text{çez}1^1)+d(d_3^1):||:c(c_1^1+c_1\text{çez}1^1):||+g(g_1+g_2)+b(b_1\text{çez}1^2)+d(d_3^2)]$  şeklindedir. Esere A bölümü içerisinde yer alan Aranağme bölmesi ile giriş yapılmıştır. Aranağme bölmesinin ardından sözel bölmeye geçilmiştir. B bölümü olarak isimlendirilen ikinci bölüm ise eserin meyân bölümüdür. Bu bölümün ardından A bölümü içerisinde yer alan c cümlesine geçilmiştir. Bu durum c cümlesinin bir nakarat bölmesi olduğunu göstermektedir. Eser c cümlesinin devamında yer alan ve d cümlesinin içerisinde bulunan  $d_3^2$  cümlecigiyle sonlandırılmıştır. Eser içerisinde b, c ve d cümlelerinin içerisinde yer alan cümleciklerin tekrar sıklığı dikkat çekicidir. Bu durum tekrar edilen cümle ve cümleciklere, peşrev ve saz semâîlerindeki teslim bölmesi niteliğini kazandırmaktadır. Eser günümüzde icrâ edilen şarkı formu özelliklerini yansıtmaktadır.

# Rast Şarkı

## Bu Hüsni ile Sen Dilberâ

Güfte: Meçhûl

Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

**A**

**a**

**a**<sub>1</sub> **a**<sub>2</sub> **a**<sub>3</sub> **a**<sub>4</sub>

**b**

Bu hüsni le sen dilberâ

**b**<sub>1</sub> **b**<sub>2</sub>

**b**<sub>1</sub>' **b**<sub>3</sub>

bu hüsni le sen dilberâ

**c**

**c**<sub>1</sub> **c**<sub>1</sub> ÇEZİ

(SAZ)

**d**

**d**<sub>1</sub> **d**<sub>2</sub>

bir bibe del cânâ nesin

**b**<sub>1</sub> ÇEZİ **d**<sub>3</sub>

bir bibe del cânâ nesin

**e**

**e**<sub>1</sub> **e**<sub>2</sub>

(SAZ)

**B**

**f**  $f_1$   $f_2$

tâ ri — fe — hâ — cet — ne — ba na —

**f**  $f_1$   $f_3$

tâ ri — fe — hâ — cet — ne — ba na —

**f**  $f_4$

bil mez mi yim —

**A**

$d_2$   $d_2^1$   $b_1$  ÇEZİ  $d_3$   $d_3^1$

câ — nâ — ne sin — bil mez — mi yim —

$c_1$   $c_1$  ÇEZİ  $c_1$

(SAZ)

$g_1$   $g_2$

ey nâ — ze — nin — ey — meh — ce bin —

**A**

$b_1$  ÇEZİ  $d_3$   $d_3^1$

bil mez — mi yim — câ — nâ — ne sin —

### Nota 8 Rast Şarkı Bu Hüsn İle Sen Dilberâ

#### 6.4.2. Dil Bir Güzele Meylettı Hele Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İki bölümden oluşan eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, Nim Hicâz perdesi de kullanılarak Nevâ perdesine yönelinmiş Dede Efendi'nin yine Rast makamındaki “Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem” adlı eserinde de olduğu

gibi bir Pençgâh-ı Zâid duyumu oluşturulmuştur. Ardından Güçlü Nevâ perdesi üzerine bir yönelim olmuş burada Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile Muhayyer perdesine kadar çıkış yapıldıktan sonra Rast perdesinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış ve makamın ana dizisi gösterilmiştir.

Eserin B bölümü olarak isimlendirilen ikinci bölümünde ise Tiz Çargâh perdesine ve makamın tiz durak sesi olan Gerdâniye perdelerine çıkış yapılmış güçlü perdesi olan Nevâ perdesine inişler yapılmış ve eser Rast perdesinde Rast beşlisi ile sonlandırılmıştır.

Eserde makamın pest genişleme bölgesi gösterilmemiştir, daha ziyâde güçlü perdesine odaklanılmıştır. Eserin ses sahası Rast ve Tiz Tiz Çargâh perdeleri arasında yer almaktadır. Bu bakımdan eser on yedinci yüzyıl kuramcılarının belirtmiş oldukları Rast makamı ses sahası ile uyuşmakla birlikte Gerdâniye perdesi üzerindeki ezgisel hareketler on sekizinci yüzyıl ile birlikte yoğunlaşmaktadır. Melodik yapı içerisinde Pençgâh-ı Zâid makamının anımsatılması Rast makamının yalın ve bir o kadar da ustalıkla işlendiğini göstermektedir.

#### 6.4.2.1 Dil Bir Güzele Meyletti Hele Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Yürük Semâî formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması  $A[a_1(a_1+a_2)+b_1(b_1+b_1^1+b_2)]+B[c_1(c_1+c_1^1)+d_1(d_1+d_1^1)+e_1(e_1+b_2^2)]$  şeklindedir. Eserin genel form yapısı incelendiğinde her mısradan sonra terennüm bölmesine geçildiği bu bağlamda birinci mısra+terennüm bölmesi+ikinci mısra+terennüm bölmesi+üçüncü mısra+terennüm bölmesi kullanıldığı tespit edilmiş olup eserin Yürük Semâî formu özelliklerini yansıttığı belirlenmiştir.

### Rast Sengin Semâî Dil Bir Güzele Meyletti Hele

Güfte: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi  
Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

Dil bir güzele mey let di he le  
Sa mur gi bi kaş on al ti dir yaş



### Nota 9 Rast Sengin Semâî Dil Bir Güzele Meyletti Hele

#### 6.4.3. Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

A bölümü içerisinde yer alan sözel bölmeye Rast perdesi ile giriş yapılmış, Dede Efendi'nin "Bu Hüsn ile sen Dilberâ Bir bî-vefâ Cânânesin" adlı eserinde de görüldüğü üzere Kürdî perdesi altere ses olarak kullanılmıştır. Segâh perdesi üzerinde Segâhlı bir asma kalış yapılarak, Acem perdesinden Dügâh perdesine inilmiş bu perde üzerinde yapılan Uşşak'lı kalış ile bir Bâ-yâti hissiyatı yaratılmıştır. Ardından Rast perdesi üzerinde Acemli Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır. A bölümü içerisinde yapılan kalışlardan da anlaşılacağı üzere Rast, Segâh, Dügâh ve Nevâ perdelerine odaklanılarak hem makam dizisi, hemde makam içerisindeki asma kalışlar gösterilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne ise güçlü Nevâ perdesinden giriş yapılmış, İtrî ve Dede Efendi'nin eserlerinde rastlandığı üzere Nim Hicâz perdesi kullanılarak bir Pençgâh duyumu oluşturulmuştur. Ardından Muhayyer perdesine çıkış

yapılarak bu perde üzerinde Uşşak'lı kalış ve bir oktav pestinde yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak makamı dizisi ile kalış yapılarak bir Bayâtî makamı dizisi duyurulmuştur ki bu diziye Rast makamı dizisi içerisinde rastlanabilir. Çünkü Dügâh perdesi üzerinde Uşşaklı kalış ve Acem'li Rast makamı dizisinden kaynaklı kullanılan Acem perdesi Rast makamı içerisinde yer almaktadır. B bölümü içerisinde Gerdâniye, Muhayyer ve Nevâ perdelerine odaklanılmıştır. Ardından eserin nakaratı niteliğindeki b<sub>3</sub> ve b<sub>4</sub> cümlecikleri seslendirilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin ses sahası Irâk-Tiz Çargâh perdeleri arasında yer almaktadır. Bu bakımdan eser on yedinci yüzyıl öncesi nazariyatçılarınca yapılmış oldukları Rast makamı dizisinden daha geniş bir ses alanına sahiptir. Konuyla ilgili olarak Levendoğlu (2002: 166) da on yedinci yüzyıl kuramcılarında Abdülbâkî Nâsır Dede'nin de on yedinci yüzyıl öncesi kuramcılarını gibi Rast makamının ses sahasını Yegâh-Gerdâniye perdeleri arasında verdiğini belirtmiştir. Eser gerek asma kalışları gerekse melodik yapısı itibarıyla Rast makamı özelliklerini yansıtmaktadır

#### 6.4.3.1. Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $||:A[a_1+a_2+a_3+a_4+a_5]:||+B[b_1+b_2+b_3+b_4+b_5+b_6]:||+A[a_4^1+a_5^1]:||:c(c_1+c_2+c_1^1+c_2^1):||$  şeklindedir. Eserin genel form yapısı incelendiğinde, esere A bölümü ve sözel bölme ile giriş yapılmış, eserin nakaratı niteliğinde olan b<sub>3</sub> ve b<sub>4</sub> cümleciklerinden sonra meyân bölümü olan B bölümüne geçilmiş, daha sonra tekrar nakarat bölümü olan b<sub>3</sub> ve b<sub>4</sub> cümlecikleriyle eser sonlandırılmıştır. C cümlesi olarak isimlendirilen aranağme bölümü ise eserin sonunda yer almaktadır. Eser yapısı itibarıyla günümüzde icrâ edilen şarkı formu özelliklerini yansıtmaktadır.

### Rast Şarkı Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

Gördükçe ben ey meh cemâl sab rey le meh

**A**  
em ri mu hâl

**B**  
kal ma dı hiç sab ra me câl

**B<sub>3</sub>**  
ah ey le yim mi böy le

**B<sub>5</sub>**  
ben rah mey le bâ

**A**  
ri ba na sen (son)

**C**  
(Aranağme)

**C<sub>1</sub>**  
c<sub>1</sub>' c<sub>2</sub> ÇEZ 1

### Nota 10 Rast Şarkı Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl

#### 6.4.4. Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin ilk bölümü olan A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, ardından güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş, makamın tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine kadar çıkış yapıldıktan sonra Rast perdesine inilmiştir. Bu sayede ilk iki portede eserin ana dizisi ustalıklı gösterilmiştir. Eserin üçüncü ve dördüncü portelerinde pest genişleme bölgesi gösterilmiş, Hüseyinî aşiran perdesine kadar inilmiş ardından yine güçlü perdesi olan Nevâ perdesine yönelinmiş bu esnada kullanılan Nim Hicâz perdesi hem Müstear hem de

Pençgâh-1 Zâid makamlarını çağrıştırmıştır. A bölümü genel olarak Rast-Nevâ perdeleri arasında geçmektedir. B bölümü olarak adlandırılan meyan bölümü ise Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasında seyretmiş, ardından Rast perdesine iniş yapılmıştır. Eserin Aranağmesi ise Rast-Gerdaniye perdeleri arasında on altılık notalardan oluşan ve esere dinamizmini destekleyen bir yapıdadır. Eserin ses sahası Hüseyinî Aşîran ve Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır. Bu bağlamda eser on beşinci yüzyıl Rast makamı dizisinin özelliklerine uygun olarak bestelenmiştir. Eserde Rast makamı dizisi, içerisinde yer almayan herhangi bir dörtlü beşli kullanılmamış olup eser Rast makamını tam mânâsıyla yansıtmaktadır.

#### 6.4.4.1. Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $||:A[a_1+a_2]+b(b_1+b_2):||+c(c_1+c_2+a_2\text{çez}1)+c_3+s_1+||:B[d(d_1+d_2+s_2. ||+k_1)+||:e(e_1+e_1\text{çez}2+k_2: ||+k_3)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı, günümüzde icra edilen şarkı formuyla farklılık göstermektedir. Esere günümüzdeki şarkı formunda olduğu gibi zemin bölümüyle giriş yapılmıştır. Ardından 9-10-11-12. Ölçüleride kapsayan c cümlesi adeta eserin terennüm bölümünü oluşturmuş ve esere Kâr, Beste gibi büyük form havası katmıştır. B bölümü olarak isimlendirilen meyan bölümünden sonra günümüzde icra edilen şarkı formunda olduğu gibi nakarat bölümüne dönüş yapılmadan eser sonlandırılmıştır.

### Rast Şarkı Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem

Güfte: Mahfî  
Beste: Hamâmzâde İsmail Dede Efendi

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

**a**

Gör \_\_\_\_\_ sem \_\_\_\_\_ se ni \_\_\_\_\_ do \_\_\_\_\_ yun \_\_\_\_\_ ca \_\_\_\_\_  
Sev \_\_\_\_\_ dim \_\_\_\_\_ se ni \_\_\_\_\_ ben \_\_\_\_\_ câ \_\_\_\_\_ nâ \_\_\_\_\_

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

**b**

do \_\_\_\_\_ yun \_\_\_\_\_ ca se \_\_\_\_\_ ni \_\_\_\_\_ gör \_\_\_\_\_ sem \_\_\_\_\_  
câ \_\_\_\_\_ nâ \_\_\_\_\_ ben se \_\_\_\_\_ ni \_\_\_\_\_ sev \_\_\_\_\_ dim \_\_\_\_\_

gel gül yüz lü câ ná gel et me çeş mim

gir yân se nin le bir ge ce

o la lm ni hân (SAZ)

kaç ma ey pe ri sen söy le ki min sin

sen be nim mi sin söy le a man a man (SAZ) le a man a man (SAZ)

KODA

### Nota 11. Rast Şarkı Görsem Seni Doyunca Doyunca Seni Görsem

#### 6.4.5. Rast Kâr Gözümde Dâim Hayâl-i Cânâ Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Üç bölümden oluşan eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmıştır, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsünün ilk üç derecesi ile yapılan kalışın ardından güçlü Nevâ perdesine bir yönelim olmuştur. Dede Efendi'nin eserlerinde sıklıkla rastlandığı üzere Nim Hicâz perdesi de kullanılarak bir Pençgâh çeşnisi duyurulduktan sonra Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. Yine A bölümü içerisinde yer alan b cümlesinde, Segâh perdesi üzerinde bir Segâh çeşnisi duyurulmuş, ardından Bûselik ve Nim Hicâz perdeleri kullanılarak bir Nişâbur çeşnisi duyurulmuştur. Cümlelerin

devamında Bûselik perdesi devam ettirilerek Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalışın ardından tekrar Rast makamı dizisine geçilmiş ve Rast perdesinde Rast'lı kalış yapılmıştır.

Aynı bölümün c cümlesinde de yine b cümlesinde olduğu gibi Dügâh perdesi üzerinde bir Bûselik çeşnisi duyurulduktan sonra tekrar Rast makamı dizisine geçilmiş makamın pest bölgesinde yer alan Hüseyinî Aşîran perdesine kadar inilip Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalış yapılmıştır.

Yine A bölümünün içerisinde yer alan d cümlesinde Nim Hicâz perdesi kullanılarak bir Pençgâh çeşnisi duyurulmuş, ardından tekrar Dügâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi kullanıldıktan sonra Rast perdesinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümünde Rast beşlisi dışında Bûselik ve Pençgâh çeşnileri kullanılmış olup cümleler genellikle Rast ve Nevâ perdeleri arasında oluşturulmuş ve Rast perdesine odaklanılmıştır. Makamın pest genişleme bölgesinin de belirtilmesi makamın çıkıcı özellikte kullanıldığını göstermektedir.

Eserin B bölümünde 6/8'lik Yürük Semâî usulüne geçilmiştir. Bu bölümde yapılan usûl değişikliği Kâr formunun özellikleri arasında yer almaktadır. Bu bölüme de yine Rast perdesi ile giriş yapıldıktan sonra makamın tiz durak perdesi olan Gerdâniye perdesinden Nevâ perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılmış ve Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

C bölümü eserin meyân bölümü niteliğindedir. Bu bölümde yer alan f cümlesinde ezgisel hareket ağırlıklı olarak Nevâ-Muhayyer perdeleri arasında gerçekleşmiştir. Gerdâniye perdesinden Rast perdesine Pençgâh dizi ile iniş yapılarak tekrar güçlü Nevâ perdesi vurgulanmıştır.

C bölümünün ardından B bölümünün e cümlesine geçilmiş ve Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile eser sonlandırılmıştır.

Eserin A bölümlerinde ezgisel dolaşımın Rast odaklı ve Rast-Nevâ perdeleri arasında olması, pest bölgede Yegâh perdesinin duyurulması, Dügâh perdesi üzerinde yapılan Uşşak'lı asma kalış ve Acem'li Rast makamı dizisi geleneksel Rast makamı özelliklerine uygun olmakla birlikte Nişâbur ve devamında Bûselik çeşnileri Rast makamı

dizisi içerisinde yer almamaktadır. Bu çeşnilere genellikle on yedinci yüzyıldan sonra bestelenmiş eserlerde karşılaşılmaktadır.

Eserin B bölümünde bir usûl geçkisi gerçekleştirilmekle birlikte daha önce de belirtildiği üzere Kâr formunda bu tarz usûl geçkilerine rastlanmaktadır.

Meyân niteliğindeki C bölümünde ise Muhayyer perdesine kadar çıkış yapılarak on yedinci yüzyıl öncesi nazariyatında belirtilen Rast makamı dizisinin dışına çıkılması makamın ses sahasının genişlemeye başladığını ve dizi içerisinde farklı çeşniler kullanılmaya başladığını göstermektedir

#### 6.4.5.1. Rast Kâr Gözümde Dâim Hayâl-i Cânâ Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Kâr formunda bestelenmiş olan ve üç bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3)+b(b_1+b_2+b_3+b_4)+c(c_1+c_2+c_3+c_1\text{çez}1+c_4+c_5+c_5\text{çez}1)+d(d_1+d_2+d_3+c_4\text{çez}1+c_5\text{çez}1^1)]+B[e(e_1+e_2+e_3+e_4+s_1+s_2)]+C[f(f_1+f_2+f_1^1+f_2\text{çez}1)]+B[e(e_3^1+e_4^1+s_1^1+s_2^1)]$  şeklindedir. Eser Terennüm bölmesi içermesi açısından Kâr formu özelliği göstermekle birlikte 8/4'lük Ağır Düyek usulüyle bestelenmesi her ne kadar kâr formu özelliğine uymasa da nadiren küçük usullerle bestelenen kârlara da rastlanmaktadır.

### Rast Kâr Gözümde Dâim Hayâl-i Cânâ

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

**A**

Gözüm de da\_\_\_\_\_ im\_\_\_\_\_ ha yâ li câ\_\_\_\_\_

nâ\_\_\_\_\_ ah\_\_\_\_\_

**b**  $b_1$   $b_2$   
gü nül de her dem ce mâ li câ

$b_3$   
nâ hey câ nim hey òm rûm hey

$b_4$   
hey hey

**c**  $c_1$   $c_2$   $c_3$   
ah ey pe rî rû dil be ri râ nâ ci vâ nî

$c_1$  CEZİ  $c_4$   
nâ ze nin ah gam be nim şâ di se nin hic

$c_5$   $c_5$  CEZİ  
ran be nim dev ran se nin yar be nim dev ran se nin

**d**  $d_1$   $d_2$   
ey şâ hî ci hân ey dil de ni

$d_3$   $c_4$  CEZİ  
hân se nin gi bi gü zel e fen dim var var be

$c_5$  CEZİ'  
nim var var var be nim

**B** **e**  $e_1$   $e_2$   
gül yüz lü mâ him



The image shows a musical score for 'Nota 12 Rast Kâr Gözümde Dâim Hayâl-i Cânâ'. It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections labeled C, B, and e. Section C (measures 40-49) includes markings e<sub>3</sub>, e<sub>4</sub>, s<sub>1</sub>, s<sub>2</sub>, f<sub>1</sub>, f<sub>2</sub>, f<sub>1</sub><sup>1</sup>, and f<sub>2</sub><sup>ÇEZİ</sup>. Section B (measures 53-55) includes markings e<sub>3</sub><sup>1</sup>, e<sub>4</sub><sup>1</sup>, s<sub>1</sub><sup>1</sup>, and s<sub>2</sub><sup>1</sup>. The lyrics are: 'rah mey le şâ him him', 'çeş mi si yâ him', 'çeş mi si yâ him', 'â lem', and 'de bir sin sin'.

### Nota 12 Rast Kâr Gözümde Dâim Hayâl-i Cânâ

#### 6.4.6. Mahmur Gözün Gâyet Güzel Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden oluşan esere Irâk perdesi ile giriş yapılmış, ardından güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş ve tekrar Rast perdesine dönülerek bu perde üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. Bu durum klâsik Rast makamı anlayışını sergilemektedir. Ardından b cümlesinde bir Acemli Rast dizi duyurulduktan sonra Dede Efendi'nin eserlerinde karakteristik olarak sıkça rastlanan Müstear-Pençgâh-ı Zâid çeşnisi kullanılmış ve tiz durak perdesi olan Gerdâniye perdesine kadar çıkılıp yine Acemli Rast makamı dizisi ile Rast perdesine inilmiştir. Eserin e cümlesinde Nevâ perdesi üzerinde bir Zirgüleli Hicâz çeşnisi duyurulmuş, daha sonra Acem'li Rast dizisine dönülerek tekrar Müstear-Pençgâh-ı Zâid çeşnisi duyurulmuş ve aranağme bölmesine geçilmiştir. Sözel bölme içerisinde Müstear-Pençgâh-ı Zâid çeşnilerine Itrî'nin eserlerinde de rastlanmaktadır bu durum Dede Efendi'nin klâsik makam anlayışını ortaya koymakla birlikte Nevâ perdesi üzerinde kullanılan Zirgüleli Hicâz çeşnisi Rast makamı dizisinde yer almamaktadır. Bu

durum Dede Efendi'nin makamsal yaklaşımındaki farklılığı ve renkliliği ortaya koymaktadır.

Eserin çalgısal bölmesinde tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi üzerine yoğunlaşmış bu perde üzerinde Rast dördlüsü seslerinde dolaşarak Nevâ perdesinde Rast'lı, Segâh perdesinde Eksik Ferahnâk'lı kalıplar yapılmış ve Irâk perdesi yeden sesi olarak kullanılmak üzere aranağme sonlandırılmıştır. Aranağme bölmesinde Nevâ ve özellikle Gerdâniye perdelerinin üzerine yoğunlaşılması makamın on yedinci yüzyıla birlikte ses sahasının ne denli genişlediğini gösterir niteliktedir. Eserin ses sahası, Irâk-Tiz Çargâh perdeleri arasında yer almaktadır. Eser genel olarak Rast makâmı özelliklerini yansıtmaktadır.

#### 6.4.6.1. Mahmur Gözün Gâyet Güzel Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)+c(c_1+c_2)+d(d_1+d_2+s_1)+e(e_1+e_2)+b(b_1\text{çez}1+b_2\text{çez}2)+c^1(c_1^1+c_2^1)+d^1(d_1^1+d_2^1+s_2)+f(f_1+f_2)+g(g_1+g_2)+f(f_1^1+f_2\text{çez}3)+g(g_1^1+g_3)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı, günümüzde icra edilen şarkı formuyla farklılık göstermektedir. Esere A bölümü içerisinde yer alan sözel bölmesi ile giriş yapılmış, ardından aranağme bölmesine geçilmiştir. Sözel bölme içerisinde günümüzde icrâ edilen şarkı formunda olduğu gibi bir meyân bölümü yer almamaktadır. Bu bağlamda eser tek bölümden oluşmaktadır. Ayrıca eserin sözel bölmesinin ardından nakarat veya zemin bölmesine herhangi bir dönüş yapılmamıştır.

### Rast Şarkı Mahmur Gözün Gâyet Güzel

**A**

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

**a**  $a_1$   $a_2$   
Mah mur gözün

**b**  $b_1$   $b_2$   
gâ yet gü zel

**c**  $c_1$   $c_2$   
üf tâ de dil in

**d**<sup>13</sup> **d**<sub>1</sub> **d**<sub>2</sub> **s**<sub>1</sub>  
 bi \_\_\_\_\_ be \_\_\_\_\_ del \_\_\_\_\_

**e**<sup>17</sup> **e**<sub>1</sub> **e**<sub>2</sub>  
 sev \_\_\_\_\_ dim \_\_\_\_\_ se \_\_\_\_\_ ni \_\_\_\_\_ ben \_\_\_\_\_

**b**<sup>21</sup> **b**<sub>1</sub>ÇEZ 1 **b**<sub>2</sub>ÇEZ 2  
 tâ \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ zel \_\_\_\_\_

**c**<sup>25</sup> **c**<sub>1</sub><sup>1</sup> **c**<sub>2</sub><sup>1</sup>  
 yar \_\_\_\_\_ ol \_\_\_\_\_ ma \_\_\_\_\_ ya \_\_\_\_\_ yar \_\_\_\_\_

**d**<sup>29</sup> **d**<sub>1</sub><sup>1</sup> **d**<sub>2</sub><sup>1</sup> **s**<sub>2</sub>  
 dir \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ mel \_\_\_\_\_

**f**<sup>33</sup> **f**<sub>1</sub> **f**<sub>2</sub>  
 Koda \_\_\_\_\_

**g**<sup>37</sup> **g**<sub>1</sub> **g**<sub>2</sub>  
 \_\_\_\_\_

**f**<sup>41</sup> **f**<sub>1</sub><sup>1</sup> **f**<sub>2</sub> ÇEZ 3  
 \_\_\_\_\_ 3

**g**<sup>45</sup> **g**<sub>1</sub><sup>1</sup> **g**<sub>3</sub>  
 \_\_\_\_\_

Nota 13 Rast Şarkı Mahmur Gözün Gâyet Güzel

#### 6.4.7. Rast Kâr-ı Nâtık Rast Getirip Fend ile Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin ilk bölümü olan A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast-Segâh perdeleri arasında dolaşmış, ardından güçlü Nevâ perdesine yönelindikten sonra tekrar Rast perdesine iniş yapılmış, makamın genişleme bölgesi olan Yegâh perdesinde Rast dörtlüsü duyurulmuş ve Rast perdesinde kalış yapılmıştır. A bölümünde güçlü Nevâ perdesi üzerine çıkılmasada makam seyrinin çıkıcı olarak başlaması, buna bağlı olarak pest genişleme bölgesinin duyurulması ve Rast perdesinde kalınması Rast makamı hissiyatını tam olarak vermektedir.

Eserin B bölümüne Rast makamının güçlü sesi olan Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesinden makamın pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine kadar inilerek bu perde de Rast dörtlüsü ile kalış yapılmış, ardından Rast perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. B bölümü, A bölümü ile benzer özelliklere sahip olmakla beraber karar sesi olan Rast perdesine gidilirken Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsünün duyurulması Rehâvî makamını çağrıştırmaktadır. Dokuzuncu ölçünün sonunda ise Nim Hicâ z perdesi kullanılarak bir Müstear duyumu oluşturulmuştur.

Eserin C bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile Nikriz makamı dizisi kullanılmıştır.

Eserin D bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Rast makamının tiz durak perdesi olan Gerdâniye perdesine yapılan çıkışın ardından Rast-Nevâ perdeleri arasında Nim Hicâz perdesi duyurularak bir Pençgâh dizi oluşturulmuştur

Eserin E bölümüne Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, ikinci derece güçlü sesi olan Nevâ perdesi üzerinde Çargâhlı kalışın ardından, Gerdâniye perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsü ile kalış yapılmıştır. E bölümünde Mâhur makamının karar sesi olan Rast perdesine inilmese de Gerdâniye ve Nevâ perdeleri üzerinde Çargâh dörtlüsü ile yapılan kalışlar Şed Mâhur dizisinin özelliklerini yansıtmaktadır.

Eserin F bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, arada Nim Hicâz perdesi kullanılarak bir Müstear çeşnisi duyurulmuş, Nevâ perdesi üzerinde Rast ve Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşıldıktan sonra Muhayyer perdesinden Dügâh

perdesine Uşşak makamı dizisi le iniş yapılmış. Bu bağlamda Dügâh perdesi üzerinde bir Nevâ makamı dizisi meydana gelmiştir.

Eserin G bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Bûselik beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile kalış yapılarak bir Uşşak makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin H bölümüne Acem perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşmış, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile yapılan kalışın ardından Muhayyer perdesine çıkılarak bu perdeden Nevâ perdesine Bûselik’li ve Hicâz’lı inişler yapılmış, ardından Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile kalış yapılarak Bayâtî makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin I bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalışların ardından Nim Hicâz ve Bûselik sesleri de kullanarak Bûselik perdesi üzerinde Nişâburlu kalış yapılmıştır.

Eserin İ bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Kürdî dörtlüsünün ilk üç derecesi seslerinde dolaşmış, ardından Rast perdesi üzerine Bûselik beşlisi ile iniş yapılarak bir Nihâvend beşlisi oluşturulmuştur.

Eserin J bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsünün ilk üç derecesi ile yapılan kalışın ardından, Dügâh perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi seslerinde dolaşmış ve Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü ile kalış yapılarak Hüseyinî Aşîran makamı duyurulmuştur

Eserin K bölümüne Çargâh perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Hicâz beşlisi seslerinde dolaşarak yine Çargâh perdesinde bir kalış yapılmış ve bir Sabâ duyumu oluşturulmuştur.

Eserin L bölümüne Dügâh perdesi ile giriş yapılmış, Çargâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesi üzerinde Segâh’lı kalınmış ve Dügâh makamı dizisi oluşturulmuştur

Eserin M bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile yapılan kalışın ardından Dügâh perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi kullanılarak Hüseyinî makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin N bölümüne Hüseyinî perdesi ile giriş yapılmış ve Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile kalış yapılarak bir Hisâr duyumu oluşturulmuştur.

Eserin O bölümüne Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, Muhayyer perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşıldıktan sonra Nevâ perdesinde Bûselik beşlisi ile kalış yapılmış, ardından Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile kalış yapılarak Muhhayyer makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin Ö bölümüne Çargâh perdesi ile giriş yapılmış, ardından Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile yedenli kalış yapılarak Bûselik duyumu meydana getirilmiştir.

Eserin P bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Dügâh perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü, Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ve Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalışın ardından tekrar Dügâh perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapılmış bu sâyede Hicâz makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin R bölümüne Muhayyer perdesi ile giriş yapılmış, ardından Muhayyer perdesinden Dügâh perdesine Zirgüleli Hicâz makamı dizisi ile iniş yapılarak bu perde üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapılmış ve Şehnâz makamı dizisi meydana gelmiştir.

Eserin S bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, ardından Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü selerinde dolaşarak Irâk perdesi üzerinde Segâh dörtlüsü ile kalış yapılmış ve Rehâtü'l Ervâh makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin Ş bölümüne Çargâh perdesi ile giriş yapılmış, ardından Dügâh perdesi üzerinde Sâbâ dörtlüsü ile kalış yapıldıktan sonra Irâk perdesi üzerinde Segâh dörtlüsü ile yapılan kalışla Bestenigâr makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin T bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, ardından Nevâ perdesine yönelinmiş ve Irak perdesi üzerinde Segâh dörtlüsü ile kalış yapılarak Irâk makamı dizisi meydana getirilmiştir.

Eserin U bölümüne Evç perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Segâh seslerinde dolaşmış, ardından Dügâh perdesine Uşşak dörtlüsü ile iniş yapılmış ve Irâk perdesi üzerinde Segâh dörtlüsü ile kalış yapılarak Evç makamı dizisi oluşturulmuştur.

Eserin Ü bölümüne Çargâh perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesi bolca vurgulanarak Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. Ardından Rast-Nevâ perdeleri arasındaki Rast beşlisi seslerinde Rast perdesi odaklı dolaşarak makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmış ve Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile karar edilmiştir.

Eser bünyesinde ihtiva ettiği yirmi üç adet geçki ile makamsal açıdan bir şâheser niteliğindedir. Eserin ses sahası Yegâh-Tiz Çargâh perdeleri arasında yer almaktadır ve eser A ve T bölümlerinde görüldüğü üzere Rast makamı özelliklerini yansıtmaktadır.

#### 6.4.7.1. Rast Kâr-ı Nâtik Rast Getirip Fend ile Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Kâr-ı Nâtik formunda bestelenmiş olan ve yirmi iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2):||+B[(b_1+b_2+k_1:|+s_1)]+C[c(c_1+c_2)]+D[d(d_1+d_2+s_2:|+s_3)]+E[e(e_1+e_2+e_3+e_4)]+F[f(f_1+f_2+f_3)]+G[g(g_1+g_2)+\check{G}[\check{g}(\check{g}_1+\check{g}_2+k_2:|+s_4)]+H[h(h_1+h_2+h_1\check{c}ez1+h_2\check{c}ez1)]+I[i(i_1+i_2)]+I[\check{i}(\check{i}_1+i_2+s_5:|+s_6)]+J[j(j_1+j_2)]+K[k(k_1+k_2)]+L(l_1+l_2+s_7)]+M[m(m_1+m_2+k_3+s_8)]+N[n(n_1+n_2+s_9)]+O[o(o_1+o_2+o_1\check{c}ez1+o_3+s_{10})+|:] +\check{O}[\check{o}(\check{o}_1+\check{o}_2)]+P[p(p_1+k_4+s_{11})]+R[r(r_1+r_2+s_{12}+s_{13})]+S[s(s_1+s_2+s_{14})]+S[\check{s}(\check{s}_1+\check{s}_2)]+T[t(t_1+t_2+k_5+s_{15})]+U[(u_1+u_2)+\check{u}(\check{u}_1+\check{u}_2)]+\check{U}[\check{v}(v_1+v_2+v_3+v_4)]+V[y(y_1+k_6+k_7)]$  şeklindedir. Eserin Kâr-ı Nâtik formunda olması, içerisinde birçok makam geçkisini barındırmasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda eser, büyük soluklu bir yapıya sahiptir ve günümüzde fazla bestelenmese de Kâr-ı Nâtik formu özelliklerini yansıtmaktadır.

### Rast Kâr-ı Nâtik Rast Getirip Fend ile

Güfte: Keçeciz'ade İzzet Molla  
Beste: Hamâmiza'de İsmail Dede Efendi

**A**

Rast ge ti rip fendi le sey yi (SAZ)

**B**  
 5 **b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>** **k<sub>1</sub>** **s<sub>1</sub>**  
 düş— tū o dem ha— tı ra bir bes— te re hā vi— vi— (SAZ)—

**C**  
 10 **c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**  
 şū— le— ge— rek nağ— me i nik— ri— ze gi— rer— ken—

**D**  
 14 **d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>** **s<sub>2</sub>** **s<sub>3</sub>**  
 var— dı gö nül penç— gā ha ver di ka ra— rı— rı— (SAZ)—

**E**  
 19 **e<sub>1</sub>** **e<sub>2</sub>**  
 an— da du rup ey— le di— mâ— hu— ru te mâ şâ—

**e<sub>3</sub>** **e<sub>4</sub>**  
 yar— yar— te— mâ— şâ—

**F**  
 27 **f<sub>1</sub>** **f<sub>2</sub>**  
 düm— de re lil lâ— i— le— gös— ter— di ne vâ yı—

**f<sub>3</sub>**  
 ah— ne vâ— yı—

**G**  
 34 **g<sub>1</sub>** **g<sub>2</sub>**  
 düm de re dil— lâ— i— le— gös— ter— di ne vâ— yı—

**G**  
 38 **g<sub>1</sub>** **g<sub>2</sub>** **k<sub>2</sub>** **s<sub>4</sub>**  
 şevk i le uş şa— ka va— rıp bu— di li— mec— nun— (SAZ)— nun— (SAZ)—



**H**

h<sub>1</sub> h<sub>2</sub>

43

ey le di tan bur i le bir nağ me ba yâ ti

47

h<sub>1</sub> ÇEZİ h<sub>2</sub> ÇEZİ S<sub>5</sub>

ey le di tan bur i le bir nağ me bâ yâ ti (SAZ)

ey le di tan bur i le bir nağ me bâ yâ ti (SAZ)

**I**

i<sub>1</sub> i<sub>2</sub>

51

son ra ni şâ bu re ka dem bas ti o per de

55

i<sub>1</sub> i<sub>2</sub> S<sub>5</sub> S<sub>6</sub>

sem ti ni hâ vend den a lıp ol me hi ta bı bı

60

j<sub>1</sub> j<sub>2</sub>

bu ge ce a hû fi ga nım çık tı nû hûft den (SAZ)

**K**

k<sub>1</sub> k<sub>2</sub>

64

vak ti sa bâ ya va rın ca sar dı me yâ nı

**L**

l<sub>1</sub> l<sub>2</sub> S<sub>7</sub>

68

al di e le na yı he man tut du dü gâ hı (SAZ)

**M**

m<sub>1</sub> m<sub>2</sub> k<sub>3</sub> S<sub>8</sub>

72

say di hü sey ni de ta mam nağ me yi bir bir (SAZ) BİR

**N**

n<sub>1</sub> n<sub>2</sub> S<sub>9</sub>

77

ey le yi cek sa zı ic râ dev ri hi sa rı (SAZ)

**O**  
81  $O_1$   $O_2$   
ol du mu hay yer o gü zel baş la dı cev re

85  $O_{1\text{CEZİ}}$   $O_3$   $S_{10}$   
ol du mu hay yer o gü zel baş la dı cev re (SAZ)

89  $ö_1$   $ö_2$   
bü se lik i çin ey le yi cek giz li ni ya zı (SAZ)

**P**  
93  $P_1$   $k_4$   
kû yi hi câ za va rı cak pâ yi ne düş düm

96  $S_{11}$   
pâ yi ne düş düm (SAZ)

**R**  
99  $r_1$   $r_2$   $S_{12}$   $S_{13}$   
et di o şeh naz i le bir ker re ni gâ hı (SAZ) hı (SAZ)

**S**  
104  $S_1$   $S_2$   $S_{14}$   
ra ha tül er vah la kıl dı ba na ma nen di iz zet (SAZ)

**S**  
108  $S_1$   $S_2$   
bir ke re koy ver me di ol bes te ni gâ rı

**T**  
112  $t_1$   $t_2$   $k_5$   $S_{15}$   
şev ki ı rak la ve ri len nağ me ye rev nâk (SAZ) nâk (SAZ)

**U**  
117  $u_1$   $u_2$   
evç i le et di gö nül ta mam ma kâ mı (SAZ)

121 **ü**<sub>1</sub> evç i le et di gö nül ta mam ma ka mı

125 **v**<sub>1</sub> yar yar ye lel le lel

129 **v**<sub>4</sub> lel li dost ye lel li lel lel li dost

132 **y**<sub>1</sub> ya lâ ya lâ ta mam ma ka mı

136 **k**<sub>7</sub> ta mam ma ka mı SON

#### Nota 14 Rast Kâr-ı Nâtık Rast Getirip Fend ile

#### 6.4.8. Üftâdenim Ey Bî Vefâ Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin ilk bölümü olan A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, ardından Rast-Hüseynî perdelere arasında dolaşıldıktan sonra karar sesi olan Rast perdesinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. İlk portede yapılan bu kalış Rast makamının geleneksel özelliklerindedir. B cümlesinde güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş, bu esnâda Nim Hicâz perdesi kullanılmıştır. Nim Hicâz perdesinin kullanımı ile bir Müstear çeşnisi oluşmakla birlikte Pençgâh-ı Zâîd makamını da çağrıştırmaktadır. C cümlesinde bu çeşni devam ettirilmiş ardından Segâh perdesi Dik Kürdî perdesine dönüştürülerek Rast perdesi üzerinde bir Nikriz beşlisi kullanılmıştır. Bu beşli Rast makamı dizisi içerisinde yer almamakla birlikte on yedinci yüzyıl Bestekâr ve nazariyatçılarından Nâyî Osman Dede, Rast makamının Nikriz, Nühüft, Nihâvend ve Selmek, Mâhur, Rehâvî gibi şubelerle yakından ilişkili olduğunu belirtmiştir (Levendoğlu, 2002: 165). Aynı cümlelerin

devamında Yegâh perdesine kadar Rast'lı inilmiş ve Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak meyân bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak adlandırılan meyân bölümünde Gerdâniye perdesinden Rast perdesi üzerine Nikriz makamı dizisi ile iniş yapıldıktan sonra tekrar tiz durak Gerdâniye perdesine çıkılmış bu perde üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır. Daha öncede belirtildiği üzere özellikle on yedinci yüzyıldan sonra Rast eserlerde Yegâh-Nevâ perdeleri arasındaki ezgisel dolaşımın yanı sıra Nevâ-Gerdâniye ve Gerdâniye üzerindeki ezgisel dolaşıma daha sık rastlanmaktadır.

Eser genel olarak Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte Rast perdei üzerinde kullanılan Nikriz beşlisinin yanı sıra Gerdâniye perdesinin üzerindeki seslere çıkılması Rast makamının on yedinci yüzyıldan sonra kullanılan çeşniler ve geçkiler itibarıyla değişime uğradığını göstermektedir. Eserin ses sahası Yegâh ve Tiz Segâh perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.4.8.1. Üftâdenim Ey Bî Vefâ Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması  $A[a(a_1+a_2+b(b_1+k_1:|+s_1))+c(c_1+c_2+c_3+c_4+s_2:|+s_3))+B[d(d_1+d_2+s_3^1:|+s_2^1)]+A[c^1(c_1^1+c_2^1+c_3^1+c_4^1+s_2^1+c_1^2+c_2^2+c_3^2+c_4^2)]$  şeklindedir. Esere günümüzdeki şarkı formunda olduğu gibi zemin bölümüyle giriş yapılmıştır. Ardından nakarata geçilmiş, B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünden sonra tekrar nakarata dönülerek eser sonlandırılmıştır. Eserin formu, günümüzde icrâ edilen şarkı formuyla aynı özelliklere sahiptir.

### Rast Şarkı Üftâdenim Ey Bî Vefâ

Güfte: Şemsi Sivâsi  
Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

Or ü de nim

### Nota 15 Rast Şarkı Üftâdenim Ey Bî Vefâ

#### 6.4.9. Yine Âhlar Etti Peydâ Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin ilk bölümü olan A bölümüne Rast perdesinin yedenli kullanımıyla giriş yapılmıştır. Irâk perdesinin duyurulması Rast makamının geleneksel özelliklerindedir. Ardından güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş, bu perdeden inici nağmelerle Yegâh perdesine gelinerek makamın pest genişleme bölgesi gösterilmiş, makamın asma kalıplarından olan Segâh perdesinde Ferahnâklı kalış yapıldıktan sonra Gerdâniye perdesinden, Rast perdesine Acemli Rast dizi ile iniş yapılmış, devamında tekrar makamın pest genişleme bölgesi gösterilerek meyan bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünde ise Tiz durak Gerdâniye-Tiz Nevâ perdeleri arasında Rast beşlisi ile dolaşıldıktan sonra güçlü Nevâ perdesine bir yönelim olmuş ardından Rast-Nevâ perdesi arasındaki seslerde dolaşarak bir köprü ile aranağmeye geçilmiştir.

Eserin A bölümünde makamın yeden sesi olan Irâk perdesinin duyurulması, güçlü Nevâ perdesine kadar çıkılıp yâni Rast makamının ana iskeletini oluşturan seslerde dolaşıldıktan sonra Yegâh perdesine kadar inilmesi, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalışın duyurulması eserin geleneksel özelliklere uygun olarak bestelendiğini göstermekle birlikte B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünde ve aranağme bölmesinde Gerdâniye perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ve beşlisiyle yapılan ezgisel dolaşımın Rast perdesi üzerindeki Rast beşlisinin Gerdâniye perdesi üzerindeki simetriği niteliğinde olduğu ve on yedinci yüzyıldan sonra makamın ses sahasının genişlediğini göstermektedir. Eser Rast makamı özelliklerini göstermekle birlikte eserde Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan herhangi bir dörtlü, beşli ya da çeşni kullanılmamıştır.

#### 6.4.9.1. Yine Âhlar Etti Peydâ Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)]+B[c(c_1+c_2)+b^1(b_1^1+b_2^1+s_2)+d(d_1+d_2+d_3+d_4+d_1^1+d_2^1+d_3\text{çez}1+d_5)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı, günümüzde icra edilen şarkı formuyla farklılık göstermektedir. Esere günümüzdeki şarkı formunda olduğu gibi zemin bölümüyle giriş yapılmıştır. Bu bölüm iki kez seslendirildikten sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiştir. Meyân bölümünün ardından günümüzde olduğu gibi A bölümüne veya nakarata dönülmemiş eser aranağmeyle sonlandırılmıştır.

### Rast Şarkı Yine Ahlar Etti Peydâ

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

**A**

**a**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

Yi\_\_\_\_\_ ne ah lar\_\_\_\_\_ et\_\_\_\_\_ di\_\_\_\_\_ pey dâ\_\_\_\_\_

**b**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

gö\_\_\_\_\_ nül\_\_\_\_\_ bir\_\_\_\_\_ şey\_\_\_\_\_ şey\_\_\_\_\_ mol\_\_\_\_\_ mol\_\_\_\_\_ du\_\_\_\_\_ sa\_\_\_\_\_

**B**  $c_1$   $c_2$

**c** in kâr et me söy le ba na

**b**  $b_1$   $b_2$   $S_2$

**b** gö nül bir şey şey mol mol du ba na

**d**  $d_1$   $d_2$

**d** ARANAĞME

$d_3$   $d_4$

**d**  $d_1$   $d_2$

$d_3$  ÇEZİ  $d_5$

### Nota 16 Rast Şarkı Yine Ahlar Etti Peydâ

#### 6.4.10. Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönümü Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Esere A bölümü içerisinde yer alan aranağme bölmesi ile Rast makamının genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesinden giriş yapılmış, kromatik sesler kullanılarak Hüseyini perdesine kadar çıkış yapıлып, Rast perdesinde aranağme bölmesi sonlandırılmıştır. Aranağme bölmesinde kullanılan kromatik sesler ve ezgisel yapı Batı müziğinin vals formunu çağrıştırmaktadır. Sözlerin başladığı b cümlesine yine Rast perdesiyle giriş yapılmış, Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile genişleme bölgesi gösterilmiş ardından makamın asma kalışları içerisinde yer alan Segâh perdesinde

Ferahnâklı kalışlar gösterildikten sonra Yegâh perdesinden Rast perdesine çıkılarak bu perde üzerinde kalış yapılmıştır.

B bölümü olarak isimlendirilen meyan bölümünde ise makamın tiz durak perdesi olan Gerdâniye perdesinden Hüseyinî perdesine Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile iniş yapılmış bu esnada Hüseyinî perdesi vurgulanmıştır. Oysaki Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik'li kalışlar Rast makamı içerisinde kullanılmaz. Buna karşın bestekârların bestelemiş oldukları sözlü eserlerin meyan bölümünde başka makamlara geçki yapmaları gelenek haline gelmiştir. Eserde meyân bölümünün ardından A bölümü içerisinde yer alan nakarat bölmesine geçilmiş ve eser Yegâh perdesinden Rast perdesine Rast dörtlüsü ile yapılan çıkışın ardından sonlandırılmıştır. Eserin ses sahası Yegâh-Tiz Bûselik sesleriarasında yer almaktadır.

Eser Rast perdesinden başlaması, pest bölgenin sıkça gösterilip Rast perdesine odaklanması, Segâh perdesinde Eksik Ferahnâklı kalışın duyurulması itibarıyla Rast makamı özelliklerinin göstermekle birlikte meyân bölümü içerisinde, Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik çeşnisinin duyurulması ve A bölümü içerisinde kullanılan kromatik seslerle yapılan çıkışlar Rast makamının geleneksel özelliklerinin değişmeye başladığını göstermektedir.

#### **6.4.10.1. Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönlümü Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_1^1+a_2\text{çezl})+||:b(b_1+b_1^1+s_1:||+s_2+||:b_2+b_3+s_3:||+s_1^1)]+||:B[c(c_1+c_2+s_4:||+s_5)]A[b(b_2^1+b_3^1+s_3^1+s_1^2)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icra edilen şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Esere aranağme ile giriş yapılmıştır. Zemin olarak isimlendirilen sözlü giriş ve nakarat bölmeleri seslendirildikten sonra meyan bölümüne geçilmiş ve nakarat bölümüyle eser sonlandırılmıştır.



# Rast Şarkı

## Yine Bir Gülñihâl Aldı Bu Gönlümü

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hamâmizâde İsmail Dede Efendi

**A**

**a**  $a_1$   $a_2$

$a_1'$   $a_2$  ÇEZİ

**b**  $b_1$   $b_1'$

Yi ne bir gül ni hâl al dı

$S_1$   $S_2$

bu gön lü mü gön lü mü

$b_2$   $b_3$

sim ten gon ca fem bi be

$S_3$   $S_1'$

den ol gü zel ol gü zel

**B**

**c**  $c_1$   $c_2$

a te şin rûh le ri yak tı

$S_4$   $S_5$

bu gön lü mü gön lü mü

### Nota 17 Rast Şarkı Yine Bir Gülnihâl Aldı Bu Gönülümü

#### 6.4.11. Yüzündür Cihanı Münevver Eden Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

A bölümü içerisinde yer alan sözel bölmeye Rast perdesiyle giriş yapılmış, Rast-Nevâ perdeleri arasında dolaşıldığı esnâda Nim Hicâz perdesi kullanılarak bir Müstear-Pençgâh-1 Zaid hissi yaratılmıştır. Bu duruma Dede Efendi'nin Rast Tevşihinde, şarkı formundaki “Dil Bir Güzele Meyletti Hele” ve “Görsem Seni Doyunca” adlı eserlerinde de rastlanmaktadır. Aynı bölümün dördüncü ölçüsünde makamın pest genişleme bölgesi olan Yegâh perdesinde Rast dörtlüsü kalış yapılmış, ardından Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine Pençgâh'lı çıkıştan sonra Gerdâniye perdesinden Rast perdesine Acemli Rast makamı dizisi ile iniş yapıp bir söylemle B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiştir.

B bölümünde Gerdâniye-Nevâ perdeleri arasında Rast dörtlüsü seslerinde dolaşıldıktan sonra yine Acemli Rast makamı dizisiyle Rast perdesinde kalış yapılmış, ardından Gerdâniye perdesinde bir söylemle kalış yapıp, nakarat bölmesine dönülmeden Segâh perdesinde Eksik Ferahnâk'lı kalınmıştır. Ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile karar edilmiştir.

Esere A bölümü içerisinde yer alan aranağme bölmesine güçlü Nevâ perdesiyle giriş yapılmış, hemen tiz durak Gerdâniye perdesine geçilerek bu perdeden Acemli Rast makamı dizisi ile iniş yapılmış, ardından Segâh perdesine eksik Ferahnâk beşlisi ile kalış yapılarak yine Acemli Rast makamı dizisi ile Rast perdesinde Rast beşlisi ile aranağme sonlandırılmıştır. Dört ölçüden oluşan kısa bir aranağme bölmesi içerisinde bile Acemli Rast makamı dizisi ustalıklı sergilenmiştir.

Eserin gerek A bölümü gerekse B bölümü içerisinde Rast makamı dizisinden ayrı düşünülme-yen Acemli Rast makamı dizisi büyük bir ustalıkla işlenmiş bu esnâda makamın pest genişleme bölgesi de gösterilmiş olup, Müstear-Pençgâh- Zâid çeşnilerine de yer verilmiştir. Eserin ses sahası Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır. Bu bakımdan on beşinci yüzyılda belirtilen Rast-Gerdâniye sahasının dışına çıkmaktadır. Eser özellikle A bölümünde Rast-Nevâ perdeleri arasına, B bölümünde ise Nevâ perdesi üzerine odaklanması itibarıyla Rast makamı özelliklerini tam mânasıyla yansıtmaktadır.

#### 6.4.11.1. Yüzündür Cihânı Münevver Eden Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+k_1:|+s_1):|+b(b_1+b_2+s_2:|+s_3)+|:B[c(c_1+c_2+k_2:|+s_4)+d(d_1+d_2)+b(b_2^1+b_3+s_1^1:|+s_5)+e(e_1+e_2):|]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile farklılıklar göstermektedir. Eserin A bölümüne aranağme bölmesi ile giriş yapılmış bu bölüm içerisinde yer alan zemin ve nakarat bölmelerinden sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiştir. Eser bu bölüme kadar günümüz şarkı formunun özelliklerini yansıtmakla birlikte, meyân bölümünden sonra günümüzde olduğu gibi nakarat bölmesine dönüş yapılmamış, buraya d cümlesi olarak isimlendirdiğimiz bir cümle daha eklenmiş ve eser bu cümlenin bitiminde sonlandırılmıştır.

### Rast Şarkı Yüzündür Cihânı Münevver Eden

Güfte: Hamâimizâde İsmail Dede Efendi  
Beste: Hamâimizâde İsmail Dede Efendi

**A**  $a_1$   $a_2$

Yü zün dür ci hâ nı mü nev ver e

**B**  $k_1$   $s_1$

den (SAZ) den (SAZ)

**b**  $b_1$   $b_2$

fe da dir yo lu na bu can u

$s_2$   $s_3$

ten (SAZ) ten (SAZ)

**B**  $c_1$

se nin çün yan dı ğım

$c_2$   $k_2$   $s_4$

ne den dir ne den (SAZ) den

**d**  $d_1$   $d_2$

sen den mi dir ben den mi dir

**A**  $b_2^1$   $b_3$

dil den mi dir bil mem ne

$s_1^1$   $s_5$

den (SAZ) den (SON)

**e**  $e_1$   $e_2$

ARANAĞME

### Nota 18 Rast Şarkı Yüzündür Cihâmı Münevver Eden

## 6.5. Bestesi Hacı Arif Bey'e Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi

### 6.5.1. Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümü içerisinde yer alan sözel bölmesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi gösterildikten sonra, Segâh perdesi üzerinde Hüz zam beşlisi ile kalış yapılmış, ardından Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi sesleri duyurulmuş ve Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalış ile bir Basit Sûznâk hissi yaratılmıştır. Eserin nakaratını oluşturan c ve d cümlelerinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra d cümlesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapılmıştır

E ve f cümlelerinde Acem'li Rast makamı dizisi seslerinde dolaşmış ve f cümlesinin sonunda Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış yapılmıştır

Eserin çalgısal bölmesini oluşturan g cümlesine ise Rast perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesi odaklı olarak Rast perdesi üzerinde Acemli Rast makamı dizisi kullanılmıştır.

Esere Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi sesleri ile girilmesi, Acem'li Rast makamı dizisinin duyurulması, f cümlesinin sonunda yer alan Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı kalış yapılması her ne kadar Rast makamı özelliklerini yansıtıyor gibi görünse de eserin giriş kısmında yer alan b cümlesinde Nevâ perdesi üzerinde Hicâz sesleri duyurulduktan sonra Segâh perdesinde kalınarak oluşturulan Hüz zam çeşnisi, ayrıca eserin nakarat bölmesi içerisinde yer alan d cümlesinde, Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile yapılan kalış eserin Rast makamı özelliklerini yansıtmadığını göstermektedir. Kaldı ki Nevâ perdesi üzerindeki Rast'lı ve Bûselik'li kalışlar Nikriz makamı dizisi içerisinde de yer almaktadır. Eser içerisinde makamın pest genişleme bölgesi gösterilmemiştir. Eserin ses sahası Irâk-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.5.1.1. Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2+k_1:|+s_1)+c(c_1+c_2)+d(d_1+d_2+s_2+s_3)+e(e_1+e_2)+f(f_1)+b(b_2^1+s_3^1+s_2^1)+g(g_1+g_2+g_1^1+g_3)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahip değildir. Eser tek bölümden meydana gelmektedir ve meyân bölümü yoktur. Eserin A bölümüne aranağme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra d, e ve f cümleleri seslendirilmiş, daha sonra c cümlesine geri dönülerek eser sonlandırılmıştır. g cümlesi olarak isimlendirilen aranağme bölümü ise eserin sonunda yer almaktadır.

## Rast Şarkı Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına

Güfte: Fuzûlî  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**  $a_1$   $a_2$

Â şık ol dur kim kı lar câ

**b**  $b_1$   $b_2$

nın fe dâ câ nâ nı

$k_1$   $s_1$

na (SAZ) na (SAZ)

**c**  $c_1$   $c_2$

me li câ nân et me sin ber

**d**  $d_1$   $d_2$

kim kı ya maz câ nı

17  $S_2$   $S_3$   
na (SAZ) na (SAZ)

19  $e_1$   $e_2$   
câ nı nı câ nâ na ver mek

23  $f_1$   
tır ke mâ li

25  $b_2'$   $S_3'$   $S_2'$   $\S \emptyset$   
â şı kın (SAZ) kın (SAZ)

29  $g_1$

31  $g_2$

33  $g_1$

35  $g_3$

### Nota 19 Rast Şarkı Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına

#### 6.5.2. Ehl-i Dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşılmış, Yegâh perdesi üzerinde Rast dördlüsü sesleri ile makamın genişleme bölgesi de gösterildikten sonra Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalış yapılmıştır.

Yine A bölümünün içerisinde yer alan b cümlesinde makamın güçlü sesi olan Nevâ perdesine odaklanılarak bu perde üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapılmış olup bir Basit Sûznâk hissiyatı oluşturulmuştur. Nevâ perdesi üzerinde kullanılan Hicâz dörtlüsü veya beşlisi Hacı Arif Bey'in başta "Vuslatından Gayrı El Çektim" adlı eseri olmak üzere Rast makamında bestelemiş olduğu eserlerde sıkça rastlanan bir dörtlü-beşlidir.

Yine A bölümü içerisinde yer alan ve eserin nakarat bölmesini oluşturan c cümlesinde Muhayyer perdesine çıkış yapıp önce Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ve Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile yapılan kalışların ardından cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Acem'li Rast makamı dizisi ile kalış yapılarak bir söylem ile B bölümüne geçilmiştir.

Eserin B bölümüne Çargâh perdesi ile giriş yapılmış Nevâ perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü yani Arazbar ve Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşarak Nevâ perdesi üzerinde bir Uşşak makamı hissiyatı oluşturulmuştur.

C bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Gerdâniye perdesi ve Aksak Semâî usulüne yapılan geçki ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Bûselik dörtlüsü ve güçlü sesi olan Nevâ perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü sesleri kullanılarak Nevâ perdesi üzerinde bir Uşşak makamı duyumu oluşturulmuş, ardından A bölümünün c cümlesine dönüş yapılmış ve koda ile aranağme bölmesine geçilmiştir. Eserin aranağme bölmesi gerek usûl gerekse seyir karakteristiği açısından A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bölmenin sonunda Rast perdesi üzerinde Acem'li Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Esere Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi sesleri ile girilmesi, yine ilk cümle içerisinde Yegâh perdesinden Rast perdesine Rast dörtlüsü ile çıkış yapılması, nakarat bölmesinde Acem'li Rast makamı dizisi ile birlikte Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı kalış duyurulması, eserin geleneksel Rast makamı özelliklerinden izler taşıdığını göstermekle birlikte, Hacı Arif Bey'in Rast makamındaki eserlerinde sıklıkla görüldüğü üzere Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün duyurulması bir Basit Sûznâk hissiyatı yaratmıştır. Yine B ve C bölümlerinde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak (Arazbar) dörtlüsü ve devamında Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik sesleri ile yapılan ezgisel dolaşım eseri geleneksel Rast makamı dizisinden uzaklaştırmakla birlikte makam dizisinin



ne denli değiştiğini göstermekle birlikte Hacı rif Bey'in bestekrlıktaki renkli yapısını ve ustalılığını da ortaya koymaktadır. Eserin ses sahası Yegâh-Tiz argh perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.5.2.1. Ehl-i Dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

şarkı formunda bestelenmiş olan ve üç bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2+s_1)+c(c_1+c_2+c_3+c_4+s_2)]+B[d(d_1+d_2+d_3+d_4+s_3)+e(e_1+e_2+e_3)+d(d_4\text{ez } 1)]+C[f(f_1+f_2+s_3)+g(g_1+g_2+s_4)]+A[c^1(c_1^1+c_2^1+c_3^1+c_4^1)]||:h(h_1+h_2)]$  şeklinindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra güçlü Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamı geçkisi kullanılarak B bölümüne geçilmiş, ardından Meyan olarak isimlendirilen, aynı zamanda usûl geçkisinin de yer aldığı C bölümüne geçilmiş ve tekrar a bölümünün c cümlesine dönüş yapılarak eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağmesi gerek usûl gerekse seyir karakteristiği açısından A bölümü içerisinde değerlendirilmiştir.

### Rast şarkı Ehl-i dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı

Güfte: Ziy Paşa (Vezir)  
Beste: Hacı rif Bey

**A**

**a**  $a_1$   $a_2$

Eh li dil i sen ken di ne zevk

**b**  $b_1$   $b_2$   $s_1$

e e ey le ce f yı (SAZ)

**c**  $c_1$   $c_2$

mih net de bu lur  şık o lan

13 **c**<sub>3</sub> zev zev zev ku sa fâ yı (SAZ) **S**<sub>2</sub>

**B** **d**<sub>1</sub> ser mes ti mey ol **d**<sub>2</sub> bir ya na

21 **d**<sub>3</sub> a at **d**<sub>4</sub> fik ri si vâ (SAZ) **S**<sub>3</sub>

25 **e** **e**<sub>1</sub> ser mâ ye yi haz **e**<sub>2</sub> zey

29 **e**<sub>3</sub> le he mân â **d**<sub>4</sub> CEZİ aş kı he vâ yı

33 **C** **f**<sub>1</sub> iç bâ de gü zel **f**<sub>2</sub> sev var i se ak lu şu u run (SAZ) **S**<sub>3</sub>

38 **g** **g**<sub>1</sub> dün ya var i miş **g**<sub>2</sub> yâ ki yok ol

41 **S**<sub>4</sub> muş ne u mu run (SAZ) %

43 **h** **h**<sub>1</sub> ARANAĞME (SAZ)

46 **h**<sub>2</sub>

Nota 20 Rast Şarkı Ehl-i dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı

### 6.5.3. Elaya eyyuhes-saki edir ke'sen ve navilha Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

A bölümünün a cümlesine Yegâh perdesi ile giriş yapılarak Yegâh-Nevâ perdeleri arasındaki seslerde dolaşmış ve cümle sonunda yer alan söylemle Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile tam kalış yapılmıştır.

B cümlesine Yegâh perdesi ile giriş yapılarak Yegâh-Acem perdeleri arasında yer alan seslerde dolaşmıştır. Bu ezgisel dolaşım sırasında makamın güçlü sesi olan Nevâ perdesine odaklanılmış ve cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılarak Acemli Rast makamı dizisi duyurulmuştur.

C ve d cümleleri makamsal açıdan ele alındığında, c cümlesine Hüseyinî perdesi ile giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı görülmüş, Yine aynı bölüm içerisinde yer alan d cümlesine Yegâh perdesi ile giriş yapıldığı ardından Rast perdesinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu cümlelerin devamında ise Rast dörtlüsü ile kalış yapıldığı görülmüştür. D cümlesi içerisinde duyurulan Nikriz duyumuna beşli veya çeşni denmemesinin sebebi hem Rast perdesi üzerinde bir kalış yapılmamasından, hem de nazarî açıdan Dik Kürdî perdesi kullanılmadığı için bir Nikriz beşlisi oluşmamasından kaynaklanmaktadır.

A bölümünün e cümlesi makamsal açıdan ele alındığında, cümleye makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç sesi ile kalış yapıldığı belirlenmiştir.

A bölümünün eser içerisinde üç kez tekrar edilen f cümlesi makamsal olarak ele alındığında, cümleye e cümlesinde olduğu gibi Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı görülmüş, ardından gelen d cümlesine ise Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ardından Rast perdesinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu ve cümlelerin sonunda bulunan Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

A bölümünün g cümlesi makamsal açıdan incelendiğinde cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihâvend) beşlisi ile kalış yapıldığı belirlenmiştir. Rast

perdesi üzerinde kullanılan bu beşli Rast makâmı dizisi içerisinde yer almayan bir beşlidir.

Yine A bölümü içerisinde bulunan h, c ve d cümleleri makamsal açıdan incelendiğinde, 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 c<sup>1</sup> olarak isimlendirilen cümlede Dügâh-Hüseynî perdeleri arasında dolaşılıp cümle sonunda bulunan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı, d cümlesinin d<sub>1</sub> cümlecığının tekrarı olan ve d<sub>1</sub><sup>1</sup> 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 makâmı içerisinde yer almayan bir beşlidir.

A bölümünün i cümlesi makamsal açıdan incelendiğinde, ilk ölçünün sonunda bulunan Nevâ perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Gerdâniye aralığında bulunan seslerde dolaşıldığı ve cümle sonunda bulunan Çargâh perdesi üzerinde Çargâh beşlisi ile asma kalış yapıldığı belirlenmiştir.

A bölümünün içerisinde yer alan j cümlesi makamsal olarak incelendiğinde 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 tespit edilmiştir. Nikriz beşlisinin ilk dört derecesi ile yapılan kalış Rast makâmı dizisi içerisinde yer almayan bir kalıştır.

Adeta eserin nakaratı niteliğindeki d cümlesi makamsal açıdan incelendiğinde mkâmın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesi ile cümleye giriş yapıldığı, ardından Rast perdesi üzerinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu ve cümlelerin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile tam kalış yapıldığı belirlenmiştir.

14/8'lik usûlden 6/4'lük usule geçki yapılması ile ayrı bir bölüm olarak ele alınan B bölümünün k cümlesine makamın karar sesi olan Rast perdesi ile giriş yapıldığı Rast Hüseynî perdeleri arasında dolaşılarak k<sub>1</sub> cümlecığının sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış, Segâh perdesinde Ferahnâk beşlisinin ilk üç derecesi ile

asma kalış, yine Dügâh perdeleri üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış ve Çargâh perdesi üzerinde çeşnisiz olarak kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

6/4'lük usulden, 6/8'lik usule geçki yapılması ile ayrı bir bölüm olarak incelenen C bölümünün l cümlesine Çargâh perdesi ile giriş yapılmış ve cümle sonunda bulunan Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır.

C bölümünün m cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisinin ilk dört derecesi ve Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapılmıştır.

D bölümünün n cümlesine Dügâh perdesi ile giriş yapıldığı Nevâ perdesinde çeşnisiz olarak kalış yapıldığı ve cümlenin 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.

Yine D bölümü içerisinde yer o cümlesi makamsal açıdan ele alındığında, cümleye Nim Hicâz perdesi ile giriş yapıldığı, 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.

D bölümünün ö cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapıldığı ardından Dügâh perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapıldığı ve yine aynı cümleciğin sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir

14/8'lik usûle yapılan geçki ile yeniden A bölümüne geçilen eserin p cümlesinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapıldığı görülmüştür.

A bölümünün r cümlesi makamsal açıdan incelendiğinde 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 belirlenmiştir.

A bölümünün c cümlesi makamsal açıdan incelendiğinde daha daha önce de belirtildiği üzere cümleye Hüseyinî perdesinden giriş yapıldığı ve cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

Yine aynı bölüm içerisinde yer alan d cümlesi makamsal açıdan ele alındığında cümleye Yegâh perdesinden giriş yapıldığı ardından Rast perdesinde bir Nikriz duyumu oluşturulduğu cümlenin devamında ise Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile tam kalış yapıldığı belirlenmiştir. 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.

Eser makamsal açıdan ele alındığında Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsün (makamın genişleme bölgesinin) gösterilmesi, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüleri ile yapılan asma kalışlar, Nevâ perdesi üzerinde Bûselikli (Acamli Rast), Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk çeşnileri makamın geleneksel seyir karakteristiğine uygun olarak bestelendiğini gösterse de Dügâh perdesi üzerinde yapılan Hicazlı kalışlar, Rast perdesi üzerinde Nikrizli kalışlar, yine Rast perdesi üzerinde yapılan Bûselikli (Nihavend'li) kalışlar sıkça kullanılmış olup bu durum eserin makamının geleneksel makam anlayışından uzaklaşmasına neden olmuştur. Eser içerisinde 14/8'lik Devri Revan usulünden, 6/4'lük Sengin Semâî ve 6/8'lik Yürük Semâî usullerine yapılan geçkiler eserin monotonluktan kurtulup canlılık kazanmasını sağlamıştır.

### 6.5.3.1. Elaya eyyuhes-saki edir ke'sen ve navilha Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Dört bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)+c(c_1+c_2)+d(d_1+d_2)+e(e_1+e_2)+f(f_1+f_2+f_1^1+f_2^1+f_1^2+f_2^2)+d^1(d_1^1+d_2^1)+g(g_1+g_2)+h(h_1+h_2)+c^1(c_1^1+c_2^1)+d^2(d_1^2+d_3)+i(i_1+i_2+i_3+i_4)+j(j_1+j_2)+d^3(d_1^3+d_2^3)]+B[k(k_1+k_2+k_3+k_4+k_5+k_6)]+C[l(l_1+l_2)+m(m_1+m_2)]+D[n(n_1+n_2+n_3)+o(o_1+o_2+o_3+o_4)+ö(ö_1+ö_2+ö_3+ö_4)]+A[p(p_1+p_2)+h(h_1^1+h_3)+c(c_1^2+c_2^2)+d^4(d_1^4+d_2^4)]$  şeklindedir. Esere A bölümü ile ve bu bölüm içerisinde yer alan sözel bölme ile giriş yapılmış, ardından 6/4'lük Sengin Semâî usulüyle birlikte B bölümüne geçilmiş, B bölümünün ardından 6/8'lik Yürük Semâî usulüyle beraber C bölümüne geçilmiş, Hicâz makamına yapılan geçki ile D bölümüne

geçilmiş, ardından A bölümünün usulü olan 14/8'lik usule geçki yapılarak eser sonlandırılmıştır. Eser A, B, C, D bölümlerinin ardından A bölümünün sonunda c ve d cümlelerinin tekrar edilmesi c ve d cümlelerinin nakarat bölmesi olduğunu göstermektedir bu bağlamda eser Hacı ârif Beyin belli bir sistematığe oturtmuş olduğu şarkı formu özelliklerini yansıtmaktadır.

## Rast Şarkı Elâya Eyyühes-Sâkî edir ke'sen ve Navilha

Güfte: Hafız-ı Şirâzî  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

**a** E lâ ya ey yü hes sä ki (SAZ)

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

**b** e dir ke' sen ve na vil ha (SAZ)

**c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

**c** ki aşk â san nû müd ev vel

**d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**

**d** ve li üf tâ de müş kil hâ

**e<sub>1</sub>** **e<sub>2</sub>**

**e** be bu yi nâ fe i bâ hir

**f<sub>1</sub>** **f<sub>2</sub>**

**f** sa bâ zan tur re bi kü şâ yed

**f<sub>1</sub>'** **f<sub>2</sub>'**

**f** zi tâ bi ca' tur ra bi bu şa yed

$f_1^2$   $f_2^2$   
 zı ta\_\_ zi\_\_ ca'\_\_ de müş\_\_ ki\_\_ neç\_\_

$d_1^1$   $d_2^1$   
 çı hün\_\_ uf\_\_ tı\_\_ de der\_\_ dil\_\_ ha\_\_

$g_1$   $g_2$   
 be mey\_\_ sec cã de i ren\_\_ gin\_\_ kün\_\_

$h_1$   $h_2$   
 ki red\_\_ pi ri\_\_ mu gan\_\_ ga\_\_ yed\_\_

$c_1^1$   $c_2^1$   
 kî sa\_\_ lîk\_\_ bî\_\_ ha ber\_\_ ne\_\_ bü\_\_ ved\_\_

$d_1^2$   $d_3$   
 zi ra\_\_ hû\_\_ re\_\_ si\_\_ mi men\_\_ zil\_\_ ha\_\_

$i_1$   $i_2$   
 me ra\_\_ der\_\_ men zi\_\_ li ca\_\_ nan\_\_

$i_3$   $i_4$   
 ce rem\_\_ tû\_\_ i\_\_ şî çün\_\_ her\_\_ dem\_\_

$j_1$   $j_2$   
 fe res\_\_ fer\_\_ ya\_\_ de me\_\_ da\_\_ red\_\_

$d_1^3$   $d_2^3$   
 ki bir ben\_\_ dũ\_\_ di mah\_\_ mel\_\_ ha\_\_



**B**  $k_1$

ye bi ta ri ku yu mev

$k_2$

cu ger da yi

$k_3$

çü tin ha il

$k_4$

gü ca da nen di ha

$k_5$

li ma se bük ya ra

$k_6$

ni sa hil ha

**C**  $l_1$

he me kâ

$l_2$

rum zi hud

$m_1$   $m_2$

gâ m

**D**  $n_1$   $n_2$

be yed ta mi

59 he şit a har

63 ni han ki man dan

67 ra zi

71 ge zü sa zen

75 dı mah fil ha

79 hu zu ri ger he mi ha hi

81 ez o ga ib me şev ha fiz

83 me ta ma tal ha ki tek va

85 da id dün ya ve ch mil ha

### Nota 21 Rast Şarkı Elâya Eyyühes- Sâkî edir ke'sen ve Navilha

#### 6.5.4. Vuslatından Gayrı El Çektim Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Segâh perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalışın ardından güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış

yapılarak bir Basit Suznâk makamı dizisi oluşturulmuştur. Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz'lı kalıplara Hacı Arif Bey'in Rast makamındaki eserlerinde sıklıkla rastlanmaktadır. Yine esrin A bölümünün devamında Acemli Rast makâmı dizisine geçilerek Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile yapılan asma kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış ve bir söylem ile B bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ve Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile yapılan kalışın ardından bir söylem ile esrin nakaratı olan b cümlesine dönüş yapılarak Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ile eser sonlandırılmıştır.

Eserin Aranağme bölmesine Segâh perdesi ile giriş yapılmış, Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılarak genişleme bölgesi gösterilmiş, ardından Rast perdesi üzerinde Acemli Rast makamı dizisi ile aranağme sonlandırılmıştır.

Eserin girişinde hemen Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalış, Acem'li Rast makamı dizisinin kullanılması, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış ve Yegâh perdesine yapılan Rast'lı iniş klâsik Rast makamı özelliklerinin izlerini yansıtsa da on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardan farklı olarak Rast perdesi yerine Nevâ perdesinin daha fazla vurgulanması, ezgisel hareketin Nevâ-Gerdâniye arasında yoğunlaşması, gerek A bölümünde, gerekse B bölümünde Nevâ perdesi üzerinde tekrar edilen Hicâz'lı kalıplar, buna bağlı olarak Segâh perdesi üzerinde Hüzzam'lı asma kalışın makama Basit Sûznâk havası kazandırması, on dokuzuncu yüzyılda bestelenen eserlerdeki makamsal değişimi göstermektedir. Eserin ses sahası Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.5.4.1. Vuslatından Gayrı El Çektim Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan esrin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2+k_1:|+b_2^1+s_1)+c(c_1+c_2+c_3+c_4+s_2+c_4^1+s_3)]+B[d(d_1+d_2+d_3+d_4+s_3^1+d_4^1+s_2^1)+e(e_1+e_2+e_3+e_4+e_5+e_6+e_7+e_8)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine dönülerek yani nakarata

geçilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin sonunda yer alan aranağme bölümü ise e cümlesi adı altında ele alınmıştır. Bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

## Rast Şarkı Vuslatından Gayrı El Çektim

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**  $a_1$   $a_2$   
Vus la tın dan gay rı el çek

**b**  $b_1$   $b_2$   $k_1$   $b_2'$   $s_1$   
tim ye ter ey bi ve fâ (SAZ) bi ve fâ (SAZ)

**c**  $c_1$   $c_2$   $c_3$   
dil fi gar et tin be ni şim den ge ru ey

$c_4$   $s_2$   $c_4'$   $s_3$   
le sa fa (SAZ) le sa fa (SAZ)

**B**  $d_1$   $d_2$   $d_3$   
hic ri su za nin la her an ey le din cev

$d_4$   $s_3'$   $d_4'$   $s_2'$  KODAYA  
rü ce fa (SAZ) rü ce fa (SAZ) le sa fa

**e**  $e_1$   $e_2$   $e_3$   $e_4$



### Nota 22 Rast Şarkı Vuslatından Gayrı El Çektim

#### 6.5.5. Esti Nesim-i Nev Bahâr Açıldı Güller Suph Dem Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne aranağme ile giriş yapılmış Rast-Hüseynî perdeleri arasında dolaşarak önce makamın Yegâh perdesi üzerinde yer alan Rast'lı genişleme bölgesi dösterilmiş, ardından Rast perdesi üzerinde Rastlı kalış yapılmıştır. Aranağme bölümünde daha ziyade Rast perdesine odaklanılmıştır.

Yine A bölümü içerisinde yer alan sözel bölmeye aranağmedekine benzer bir ezgiyle giriş yapılmış Rast-Hüseynî perdeleri arasında dolaşmış, ardından Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile makamın genişleme bölgesi gösterildikten sonra Rast perdesinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. A bölümü içerisinde yer alan sözel bölmede de aranağmede olduğu gibi Rast perdesine odaklanılmıştır.

A bölümünün c cümlesinde ise Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihavend) beşlisi ile yapılan kalışın ardından yeniden Rast makamına dönmüş Rast-Hüseynî perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra Yegâh perdesi üzerinde Rast'lı genişleme bölgesi de gösterilmiş ve bir köprü ile meyân bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Acem perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile yapılan kalışın ardından, yine Rast makamı içerisinde yer alan Segâh perdesi üzerindeki Eksik Ferahnak beşlisi ile asma kalış yapılmış ve Rast perdesi üzerinde Acemli Rast makamı dizisi ile eser sonlandırılmıştır.

Eserin girişinde Rast-Hüseynî perdeleri arasında dolaşılıp, Yegâh perdesine yapılan Rast'lı inişin ardından yine Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalış, B bölümü içerisinde Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış Rast makamının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Eserin A bölümünün c cümlesinde Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihâvend) çeşnisi Rast makamı dizisi içerisinde yer almamakla birlikte on sekizinci

yüzyıl sonrasında Rast makamında bestelenen eserlerde rastlanan bir çeşnidir. Eserin ses sahası Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.5.5.1. Esti Nesim-i Nev Bahâr Açıldı Güller Suph Dem Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+k_1:|k_2+a_1^1+a_3)+b(b_1+b_2+k_3+s_1)+c(c_1+c_2)+b^1(b_1^1+b_2^1)+d(d_1+d_2+d_3+d_4+k_1^1:|+s_2)]+B[e(e_1+e_2+e_3+e_4)+f(f_1+f_2)+A[b(b_1^2+b_2^2)]]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne aranağme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine yani nakarata geçilerek eser sonlandırılmıştır.

#### Rast Şarkı

#### Esti Nesim-i Nev Bahâr Açıldı Güller Suph Dem

Güfte: Nefî  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**  $\text{a}_1$   $\text{a}_2$   $\text{k}_1$   $\text{k}_2$

**a** Aranağme

$\text{a}_1'$   $\text{a}_3$

Es ti ne si mi nev ba har

**b**  $\text{b}_1$   $\text{b}_2$   $\text{k}_3$   $\text{s}_1$

10 a cıl dı gül ler suph dem dem

15 **c**  $c_1$  aç sını bi zim de gön lü müz

19 **b**  $b_1^1$   $b_2^1$  sâ ki me det sun câ mı cem

23 **d**  $d_1$   $d_2$  (SAZ)

27  $d_3$   $d_4$   $k_1^1$   $s_2$

32 **B** **e**  $e_1$   $e_2$  er di yi ne ür di be hişt

36  $e_3$   $e_4$  ol du he vâ an ber si rişt

40 **f**  $f_1$   $f_2$  â lem be hişt en der be hişt

44 **A** **b**  $b_1^2$   $b_2^2$  her gü şe bir ba ğı i rem

### Nota 23 Rast Şarkı Esti Nesim-i Nev Bahar Açıldı Güller Suph Dem

#### 6.5.6. Ey Gülnihâl-i İşvebaz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümünün a cümlesine Segâh perdesi ile giriş yapılarak, güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş, ardından tiz durak Gerdâniye perdesinden Rast makamı dizisi sesleri ile iniş yapılarak makamın pest bölge genişleme sesleri (Yegâh perdesi üzerinde Rast dördlüsü) duyurulduktan sonra Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

B cümlesinde Acemli Rast makamı dizisi duyurulmuş, ardından Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapılarak tekrar a cümlesine geçilmiş ve Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin aranağme bölmesine ise Rast perdesi ile giriş yapılmış, Acemli Rast makamı dizisi duyurulduktan sonra Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış yapılmış, ardından Yegâh perdesine Rast dörtlüsü sesleri duyurulmuş ve Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılaak aranağme sonlandırılmıştır.

Eserin girişinde hemen Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesinin duyurulması, Acem'li Rast makamı dizisinin kullanılması, Yegâh perdesine yapılan Rast'lı inişler klâsik Rast makamı özelliklerinin izlerini taşısa da on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardan farklı olarak Rast perdesi yerine Nevâ perdesinin daha fazla vurgulanması, ezgisel hareketin Nevâ-Gerdâniye arasında yoğunlaşması, Nevâ perdesi üzerinde yapılan Hicâz'lı kalışların makama Basit Sûznâk havası kazandırması on dokuzuncu yüzyıldaki değişimi gözler önüne sermektedir. Eserin ses sahası Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.5.6.1. Ey Gülnihâl-i İşvebaz Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+s_1+a_3+k_1:|+k_2)+b(b_1+b_2)+c(c_1+c_2+s_2)+a(a_3^1+a_4+a_3^2+k_2^1)+d(d_1+d_2+d_3+d_4+k_3:|+s_3)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile farklılık göstermektedir. Eserin Meyân bölümü bulunmamaktadır. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra d cümlesi olarak isimlendirilen aranağme bölmesi seslendirilerek eserin başına dönüş yapılmış, yine aynı bölümün a cümlesi ile eser sonlandırılmıştır.



# Rast Şarkı

## Ey Gül Nihâl-i İşvebaz

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>** **S<sub>1</sub>**

Ey gül ni hâ li iş ve baz (SAZ)  
Sun naz i le câ mî mü li

**a<sub>3</sub>** **k<sub>1</sub>** **k<sub>2</sub>**

â şü câ nû şî ve siz nû şî ve siz  
mest ey le gel mah zun di li mah zun di li

**b**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

gön lüm sa na ey ler ni yaz  
ba ğı sa fâ nın bül bü li

**c**

**c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>** **S<sub>2</sub>**

sah râ la ra azm e de lim (SAZ)

**a**

**a<sub>3</sub><sup>1</sup>** **a<sub>4</sub>**

ten hâ ca bir bezm e de lim

**a<sub>3</sub><sup>2</sup>** **k<sub>2</sub><sup>1</sup>**

ten hâ ca bir bezm e de lim SON

**d**

**d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**

**d<sub>3</sub>** **d<sub>4</sub>** **k<sub>3</sub>** **S<sub>3</sub>** **§**

31

Nota 24 Rast Şarkı Ey Gül Nihâl-i İşvebaz

### 6.5.7. Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Yegâh perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi odaklı olarak makamın genişleme bölgesi olan Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü seslerinde dolaşmış, güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş ve bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır.

A bölümü içerisinde bulunan nakarat bölmesine güçlü Nevâ perdesinden giriş yapılmış, tiz durak Gerdâniye perdesine kadar çıkılmış, ardından makamın pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine kadar iniş yapılarak Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmıştır. Bu sâyede A bölümü içerisinde genişleme bölgesi de dahil olmak üzere Rast makamı dizisi ustalıkla işlenmiş ve bir söylemle B bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Evç perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi seslerinde dolaşıldıktan sonra yine güçlü Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi sesleri ile yapılan kalışın ardından bir söylem ile eserin nakarati olan b cümlesine dönüş yapılmış ve Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile eser sonlandırılmıştır.

Eserin girişinde Rast perdesi üzerinde yapılan Rast'lı kalış, Yegâh perdesine yapılan Rast'lı iniş ardından Acem'li Rast makamı dizisinin duyurulması, nakarat bölmesinde yine pest bölgede Yegâh perdesine kadar ininlip, tekrar Gerdâniye perdesine çıkılmasıyla Rast makamı dizisinin duyurulması, B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünde Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasına odaklanılarak gerek Acem'li Rast dizisinin tekrar duyurulması, gerekse Segâh perdesi üzerinde yapılan Eksik Ferahnâk'lı asma kalış eserin on yedinci yüzıl Rast makamı özelliklerini yansıtmakta olduğunu göstermekle birlikte Hacı Ârif Bey'in eserlerinde klâsik dönemin izlerinin yer aldığını da ortaya koymaktadır. Eserin ses sahası Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.5.7.1. Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_1^1+a_3+s_1)+||:b(b_1+b_2+s_1^1:|k_1)]+B[b(c_1+c_2+c_3)+A[a(a_3^1+s_1^2)]+[b^1(b_1^1+b_2^1+s_1^2+k_1^2)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı

özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine yani nakarata geçilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin A bölümünün a ve b cümlelerinin girişindeki ezgisel hareketler marş formunu akla getirmektedir

## Rast Şarkı Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**  $a_1$   $a_2$   $a_3$   $S_1$

Ey va tan per ver yi ne gel gay re te

**b**  $b_1$   $b_2$   $S_1'$   $k_1$

al he men şim şiri des ti him

him me te him me te

**B**

**c**  $c_1$   $c_2$   $c_3$   $S_1^2$   $S_2$

gün ki farz ol muş ga zâ ba üm me te

gün ki farz ol muş ga zâ ba

üm me te

Nota 25 Rast Şarkı Ey Vatanperver Yine Gel Gayrete

### 6.5.8. Çeşmi Mahmurun Sebebdır Nâle vü Feryâdıma Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Segâh perdesi ile giriş yapılmış Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ve Rast beşlisi ile yapılan kalırların ardından Yegâh perdesine kadar inilerek makamın genişleme bölgesi gösterildikten sonra bu perdeden Rast perdesine Rast dörtlüsü ile çıkış yapılmıştır.

A bölümü içerisinde yer alan b cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalışın ardından Tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine çıkılmış ve Nim Hicâz perdesi de kullanılarak Nevâ perdesi üzerinde Bûselik dörtlüsü ile kalış yapılmış bu sâyede Acem’li Rast makamı dizisi de duyurulmuştur

Eserin nakarat bölmesini oluşturan c cümlesine Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Muhayyer perdesine kadar çıkış yapılarak cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Acem’li Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

D cümlesine Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşarak on beşinci ölçünün sonunda yer alan Nevâ perdesinde bir söylemle kalış yapılmış, ardından on altıncı ölçünün altıncı sesi olan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yine bir kalış yapılmış ve ölçü sonunda yer alan Nevâ perdesinde yine bir söylemle B bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünün e cümlesine tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalırların ardından cümle sonunda yer alan Gerdâniye perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

7/4’lük usulden, 3/4’lük usule geçki yapılan C bölümüne Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümünün a cümlesinin hemen girişinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalış, yine aynı cümle içerisinde Yegâh-Rast perdeleri arasındaki ezgisel hareket, Acem’li Rast makamı dizisinin duyurulması, ayrıca eserde

Rast makamı dizisinde yer almayan herhangi bir dörtlü beşlinin kullanılmaması eserin Rast makamı dizisi özelliklerini yansıttığını göstermekle birlikte B bölümünün e cümlesinde Gerdâniye perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile oluşturulan ezgisel dolaşım makamın ses genişliğinin Yegâh-Tiz Çargâh perdeleri arasında olmasına imkân tanımıştır. Bu durum Rast makamı dizisinin tiz bölgesinde dokuzuncu yüzyılla birlikte ezgisel hareketliliğin arttığının göstergesidir.

### 6.5.8.1. Çeşmi Mahmurun Sebebdir Nâle vü Feryâdıma Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve üç bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)+c(c_1+c_2)+d(d_1+s_1:|+s_2)]+B[e(e_1+e_2+s_3+e_1^1+e_3)]+C[f_1+f_2+f_3+f_4:|)]$  +  $A^1[a^1(a_1^1+a_2^1)+b^1(b_1^1+b_2^1)+c^1(c_1^1+c_2^1)+d^1(d_1^1+s_1^1+s_2^1)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından yapılan usûl geçkisi ile C bölümüne geçilmiş ve nakarat cümlesi olan c cümlesine dönüş yapılarak d cümlesi ile eser sonlandırılmıştır.

## Rast Şarkı Çeşm-i Mahmûrun Sebebdir Nâle vü Feryâdıma

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**

Çeş mi mah mü rum se bep dir

**b**

nâ le vü fer yâ dı ma

**c**

Ti ri gam zen riş a çar dı

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a letter label and performance markings above the staff.

- System 1 (d):** Starts at measure 13. Markings:  $d_1$ ,  $s_1$ ,  $s_2$ . Lyrics: "sî ne i sù zâ nı ma zâ nı ma (SAZ)".
- System 2 (B):** Starts at measure 17. Markings:  $e_1$ ,  $e_2$ ,  $s_3$ . Lyrics: "hiç te rah hum et me din mi (SAZ)".
- System 3 (e):** Starts at measure 21. Markings:  $e_1$ ,  $e_3$ . Lyrics: "bu di li nâ lâ hı ma".
- System 4 (C):** Starts at measure 25. Markings:  $f_1$ ,  $f_2$ ,  $f_3$ . Lyrics: "şim di ner de rak se der sin söy le".
- System 5 (f):** Starts at measure 30. Markings:  $f_4$ . Lyrics: "ey meh pâ re sen".

### Nota 26 Rast Şarkı Çeşm-i Mahmûrun Sebebdir Nâle vü Feryâdına

#### 6.5.9. Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd'ü Peymânın Senin Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Segâh perdesi ile giriş yapılarak, makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılmış, ardından güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş, cümlelin devamında tiz durak perdesine çıkılarak bu perdeden durak sesi olan Rast perdesine Acemli Rast dizi ile inişler yapılmıştır. Yine A bölümü içerisinde yer alan ve eserin nakarat bölmesini oluşturan b cümlesinde ise önce Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapılmış ardından makamın tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesinde kullanılan bir köprü ile meyân bölümüne geçilmiştir. Güçlü Nevâ perdesi üzerinde kullanılmış olan Hicâz beşlisi Hacı Arif Bey'in eserlerinde kullandığı bir beşlidir.

Eserin B bölümüne tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, ardından güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapılarak bir Basit Sûznâk çeşnisi duyurulmuş, tekrar A bölümüne geçilmiş önce Rast perdesi üzerinde Acemli Rast

makamı dizisi ve Nevâ perdesi üzerinde Bûselik’li kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile eser sonlandırılmıştır.

Eserin a ve b cümlelerinde Rast-Nevâ perdesi arasındaki ezgisel dolaşım, pest bölgede Yegâh perdesinin duyurulması, Acem’li Rast makamı dizisinin duyurulması Rast makamının geleneksel yapısına uygun olsa da nakarat bölmesi ve B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünde Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz dörtlü ve beşlisiyle yapılan kalışlar makamın dizisi içerisinde yer almayan fakat Hacı Arif Bey’in eserlerinde sıkça kullandığı kalışlardır. Ayrıca on yedinci ve on sekizinci yüzyılın aksine Nevâ-Gerdâniye odaklı ezgisel hareketler, bunun yanı sıra Yegâh-Gerdâniye ses sınırının üzerine çıkılması da tiz durak sesi üzerindeki hareketliliğin arttığını göstermektedir. Eserin ses sahası Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.5.9.1. Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd’ü Peymânın Senin Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+s_1)+b(b_1+b_2+k_1:|+s_1)+|:c(c_1+c_2+c_3+c_4+s_1^1:|+s_2)]+B[d(d_1+d_2)+A[b(b_1^1+b_2^1+s_2^1:|+s_1^1)+e(e_1+k_2:|+k_3)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine geçilmiş ve nakarat cümlesi olan c cümlesi ile eser sonlandırılmıştır.

### Rast Şarkı Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd-ü Peymânın Senin

Güfte Hacı Arif Bey  
Beste: Hacı Arif Bey

Ha-tı-rım dan-çık-maz as-la (SAZ)

ah-dü-vey-mân-ın se

8 **k<sub>1</sub>** **S<sub>1</sub>**

nin (SAZ) nin (SAZ)

10 **c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

bin ye min et tin a zâ lim  
â şı kı mah vey le mek mi

14 **c<sub>3</sub>** **c<sub>4</sub>**

yok mu in sa fin se  
lüt fu ih sa nin se

17 **S<sub>1</sub><sup>1</sup>** **S<sub>2</sub>**

nin (SAZ) nin (SAZ)  
nin nin

19 **B** **d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**

gön lü mü yık tı te mel den

21 **A** **b<sub>1</sub><sup>1</sup>** **b<sub>2</sub><sup>1</sup>**

ti ri müj gâ nin se

26 **S<sub>2</sub><sup>1</sup>** **S<sub>1</sub><sup>1</sup>**

nin (SAZ) nin (SAZ)

28 **θ** **e<sub>1</sub>**

nin (SAZ) Aranağme

31 **k<sub>2</sub>** **k<sub>3</sub>**

Nota 27 Rast Şarkı Hatırımdan Çıkmaz Asla Akd-ü Peymânın Senin



### 6.5.10. Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşılmış, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalışın ardından makamın genişleme bölgesi olan Yegâh perdesi üzerinde Rast beşlisi gösterilmiştir. Cümlelerin devamında a cümlesinin a<sub>1</sub> ve a<sub>2</sub> cümlecikleri tekrar edilmiş yani Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan asma kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Acemli Rast makamı dizisi gösterilerek bir söylemle B bölümüne geçilmiştir.

Eserin B bölümüne güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasındaki seslerde dolaşıldıktan sonra Nevâ perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmış, ardından Dügâh perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde ve Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşarak bir Hicâz Humâyûn dizi duyurulmuş daha sonra Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinden de yararlanılarak Rast perdei üzerinde Acemli Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eser içerisinde hem Rast makamı dizisi hem de Acemli Rast makamı dizisi kullanılmış, makamın genişleme bölgesi gösterilmiş, genel anlamda güçlü Nevâ perdesine odaklanılmış ve Segâh perdesi üzerindeki Ferahnâk'lı asma kalış gösterilmiştir bu bakımdan eser Rast makamı özelliklerini yansıtmaktadır. Eserin B bölümü içerisinde yer alan Hicâz çeşnisi her ne kadar Rast makamı dizisi içerisinde yer almasa da esere renk katmıştır. Eserin ses sahası Yegâh-Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.5.10.1. Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+s_1+a_3+a_4+a_1\text{çez}1+a_2\text{çez}1+s_1^1)+b(b_1+b_2)+c(c_1+c_2+s_2)]+B[d(d_1+d_2+s_3)+e(e_1+e_2+s_1^2)]+A[b^1(b_1^1+b_2^1+c^1(c_1^1+c_2^1)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün nakarat bölmesine yani b cümlesine geçilmiş ve c cümlesi ile eser sonlandırılmıştır.

# Rast Şarkı

## Mükedder Derdi Peyderpeyle Şimdi

Güfte: Mehmed Sâdi Bey  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>** **S<sub>1</sub>**

Of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ (SAZ)

**a<sub>3</sub>** **a<sub>4</sub>**

mü ked\_\_\_ der der di pey\_\_\_ der\_\_\_ pey\_\_\_ le şim\_\_\_\_\_ di\_\_\_\_\_

**a<sub>1</sub> ÇEZİ** **a<sub>2</sub> ÇEZİ** **S<sub>1</sub>'**

of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ (SAZ)

**b**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

gö nül\_\_\_ eğ len\_\_\_ mi yor\_\_\_ bir\_\_\_ şey\_\_\_ le şim\_\_\_\_\_ di\_\_\_\_\_

**c**

**c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>** **S<sub>2</sub>**

of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ (SAZ)\_\_\_\_\_

**B**

**d**

**d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>** **S<sub>3</sub>**

ne mey le\_\_\_\_\_ ne ne vâ\_\_\_\_\_ yı\_\_\_\_\_ ney le şim\_\_\_\_\_ di (SAZ)\_\_\_\_\_

**e**

**e<sub>1</sub>** **e<sub>2</sub>** **S<sub>1</sub><sup>2</sup>**

of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ (SAZ) of \_\_\_\_\_ of \_\_\_\_\_ (SAZ)

**KODAYA**

of \_\_\_\_\_

Nota 28 Rast Şarkı Mükedder Derd-i Peyderpeyle Şimdi

### 6.5.11. Neyledi Gör Bana Ol Mah-ı Mehi Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi vurgulandıktan sonra güçlü Nevâ perdesine çıkılmış, cümlelerin ilk dolabında tekrar Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılarak makamın genişleme bölgesi gösterilmiş, ardından ikinci dolabının sonunda ve aranağme ölçüsünün sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüleri kullanılarak asma kalıflar yapılmıştır.

Eserin b cümlesinde ise Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile yapılan asma kalışın ardından, cümle sonunda Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümü içerisinde yer alan c cümlesine Yegâh perdesi ile giriş yapılmış Nim Hicâz perdesi de kullanılarak Pençgâh-ı Zâid-Eksik Müstear çeşnişi duyurulduktan sonra cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümü içerisinde yer alan d cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Dügâh perdesi üzerinde Hicâz ve Rast perdesi üzerinde Nikriz çeşnileri duyurulduktan sonra Dügâh-Acem atlamasıyla cümle sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde bir Bayâti çeşnişi duyurulmuştur.

D cümlesinin ardından tekrar b cümlesine geçilmiş, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile yapılan asma kalışın ardından, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ve Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra, Nevâ perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapılmıştır

B bölümü içerisinde yer alan f cümlesine Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ve Nevâ perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsünden oluşan bir Kürdî çeşnişiyle giriş yapılmış, ardından iki kez Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile asma kalış yapılmış ve tekrar b cümlesi seslendirilerek Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile eser sonlandırılmıştır.

Eserin başında yer alan a cümlesinde Rast perdei üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi seslerinin duyurulması, Yegâh perdesine yapılan Rast'lı iniş, cümle sonunda Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile yapılan asma kalış, b cümlesinde ise Rast-Nevâ perdeleri arasındaki ezgisel dolaşım ve Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalışlar, c cümlesinde Nim Hicâz perdesi de kullanılarak oluşturulan Pençgâh çeşnisi Rast makamının geleneksel özelliklerini yansıtmakla birlikte, d cümlesinde Dügâh perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ve Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile yapılan çeşniler, B bölümünün e cümlesinde Nevâ perdesi üzerinde Hicâz ve Çargâh perdesi üzerinde Nikriz çeşnileri Rast makamı dizisi içerisinde yer almamaktadır. Ayrıca Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi sesleri ile yapılan ezgisel hareket makamın tiz bölgesindeki ezgisel hareketliliği göstermektedir. Eserin ses sahası, Yegâh-Sünbüle perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.5.11.1. Neyledi Gör Bana Ol Mah-ı Mehi Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+k_1+k_2+k_3)+b(b_1+b_2+b_3)+c(c_1+c_2+c_3+c_4)+d(d_1+d_2+d_3+k_3^1)+b^1(b_1^1+b_2^1+b_3^1)]+B[e(e_1+e_2+e_3)+f(f_1+f_2+f_3)+A[b(b_2^2+b_3^2)]]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından eserin nakarat bölmesini oluşturan A bölümünün b cümlesine geçilerek eser sonlandırılmıştır.

### Rast Şarkı Neyledi Gör Bana O Mah-ı Mehi

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**

**a<sub>1</sub>**

Ney\_\_\_\_\_ le\_\_\_\_\_ di\_\_\_\_\_ gör\_\_\_\_\_ ba\_\_\_\_\_ na\_\_\_\_\_ ol\_\_\_\_\_ ma\_\_\_\_\_

**k<sub>1</sub>** **k<sub>2</sub>** **k<sub>3</sub>** **b**

hı\_\_\_\_\_ me\_\_\_\_\_ hi\_\_\_\_\_ hı\_\_\_\_\_ me\_\_\_\_\_ hi\_\_\_\_\_ (SAZ)\_\_\_\_\_

**b**  $b_1$   $b_2$

da ga du sur du di li a va re yi

$b_3$

da ga du sur du di li a va re yi

**c**  $c_1$   $c_2$

da ga du sur du di li a va re yi

$c_3$   $c_4$

da ga du sur du di li a va re yi

**d**  $d_1$   $d_2$

kept i de rim ask i le dest tu re hi kept i de rim

$d_3$   $k_1$

ask i le des tu re hi (SAZ)

**b'**  $b_1'$   $b_2'$

na le vu ef ga ni mi san ma te hi

$b_3'$

na le vu ef ga ni mi san ma te hi

**e**  $e_1$   $e_2$

ah mi nel as ki ve ha la ti hi

$e_3$

ah ra ka kal bi bi ha ra ra ti hi

### Nota 29 Rast Şarkı Neyledi Gör Bana O Mâh-ı Mehi

#### 6.5.12. Penbe-i Dağ-ı Cünûn İçre Nihandır Bedenim Adlı Eserin Makamsal Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş, bu perde üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapılarak bir Basit Suznâk makamı dizisi oluşturulmuştur. Güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ve beşlisi ile yapılan kalışlara Hacı Arif Bey’in Rast makamında bestelemiş olduğu “Âşık Oldur Kim Kılar Cânın Fedâ Cânânına”, Ehl-i Dil İsen Kendine Zevk Eyle Cefâyı, “Vuslatından Gayrı El Çektim”, “Ey Gülnihâl-i İşvebaz” adlı eserleri başta olmak üzere pek çok eserinde rastlanmaktadır.

Eserin A bölümü içerisinde yer alan b cümlesinde tiz durak Gerdâniye perdesine çıkılmış, Acemli Rast makamı dizisi kullanılarak Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile kalış yapılmıştır. Bu kalış Rast makamının asma kalışları arasında yer almaktadır. Ardından Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılarak B bölümü olarak isimlendirilen meyan bölümüne geçilmiştir.

Eserin B bölümüne tiz durak perdesi olan Gerdâniye ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesine odaklanılmış ve bu perde üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapılmış, ardından Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşarak tekrar Nevâ perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

Eserin sonunda yer alam Aranağme bölmesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Nevâ perdei üzerinde Hicâz beşlisi ile yapılan kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Acemli Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümünün a cümlesinin hemen girişinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç dercesi ile yapılan kalış, b cümlesi içerisinde Acem’li Rast makamının duyurulması, ardından Segah perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile yapılan asma kalış, yine c cümlesi içerisinde Dügâh perdesi üzerinde Uşşak’lı asma kalış eserin Rast maamı özelliklerini yansıttığını gösterse de özellikle eserin girişinde yer alan a cümlesi içerisinde, B bölümünün d ve e cümleleri içerisinde Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile yapılan kalışlar esere Basit Suznâk hissi katmıştır. Ayrıca B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünün e cümlesi içerisinde Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik seslerinde dolaşarak Sünbüle perdesine kadar çıkılması makamın tiz durak sesi üzerindeki hareketliliğin arttığını göstermektedir. Eserin ses sahası Rast-Sünbüle perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.5.12.1. Penbe-i Dağ-ı Cünûn İçre Nihandır Bedenim Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)+c(c_1+c_2)]+B[d(d_1+d_2)+e(e_1+e_2)+f(f_1+f_2)]+A^1[b^1(b_1^1+b_2^1)+c^1(c_1^1+c_2^1)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünde yer alan ve nakarat cümlesi olan b cümlesine geçilmiş ve nakaratin sonunda yer alan c cümlesiyle eser sonlandırılmıştır.

# Rast Şarkı

## Penbe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim

Güfte: Meçhûl  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**  
**a** **a<sub>1</sub>**



Pen be i \_\_\_\_\_ da ğı cü nûn \_\_\_\_\_ iç

**a<sub>2</sub>**



re ni han \_\_\_\_\_ dır \_\_\_\_\_ be \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ nim

**b** **b<sub>1</sub>**



dî ri ol \_\_\_\_\_ duk ça li ba \_\_\_\_\_ sım

**b<sub>2</sub>**



bu dur öl \_\_\_\_\_ sem \_\_\_\_\_ ke \_\_\_\_\_ fe \_\_\_\_\_ nim

**c** **c<sub>1</sub>**



dî ri ol \_\_\_\_\_ duk \_\_\_\_\_ ça \_\_\_\_\_ li \_\_\_\_\_ ba \_\_\_\_\_ sım

**c<sub>2</sub>**



bu \_\_\_\_\_ dur \_\_\_\_\_ öl \_\_\_\_\_ sem \_\_\_\_\_ ke \_\_\_\_\_ fe \_\_\_\_\_ nim

**B** **d<sub>1</sub>**



câ nı \_\_\_\_\_ câ \_\_\_\_\_ nâ \_\_\_\_\_ dî le \_\_\_\_\_ miş \_\_\_\_\_ ver

**d<sub>2</sub>**



me \_\_\_\_\_ mek \_\_\_\_\_ ol \_\_\_\_\_ maz \_\_\_\_\_ ey \_\_\_\_\_ dil



### Nota 30 Rast Şarkı Penbe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim

#### 6.5.13. Seyl-ü Ataştan Emin Olmaz Yapılmış Hâneler Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşılmış, ardından önce Rast perdesinde Nikriz, daha sonra Bûselik perdesinde Nişâbur çeşnisi duyurularak Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile yedenli olarak kalış yapılmıştır.

Eserin nakaratını oluşturan c cümlesinde Rast makâmı dizisi duyurulmuş, ardından Segâh perdesinde yedenli olarak kalış yapılmış ve d cümlesinde, A bölümünde olduğu gibi önce Nikriz, daha sonra da Nişâbur çeşnisi kullanılarak Nevâ perdesi üzerinde kalınmıştır.

Eserin e cümlesinde Dügâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü seslerinde dolaşıldıktan sonra güçlü Nevâ perdesi üzerinde önce Rast beşlisi, ardından Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır.

E cümlesinden sonra eserin nakaratı olan c cümlesine dönülerek Segâh perdesi üzerinde Segâh'lı asma kalışın ardından d cümlesinde Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile eser sonlandırılmıştır.

### 6.5.13.1. Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2+k_1:|+k_2)+||:c(c_1+c_2)+d(d_1+d_2+k_2^1:|+k_3)+e(e_1+e_2+e_3+e_4+k_3^1:|+k_2^2)+c^1(c_1^1+c_2^1)+d^1(d_1^1+d_2^1++k_2^3+s_1)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahip değildir. Eserin meyân bölümü bulunmamaktadır. Esere A bölümünün a cümlesi ile giriş yapılmış ardından b, c, d, e ve f cümleleri seslendirildikten sonra eserin nakarat bölmesini oluşturan c ve d cümleleri tekrar edilerek eser sonlandırılmıştır.

#### Rast Şarkı Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler

Güfte: Keçecizâde İzzet Molla  
Beste: Hacı Ârif Bey

**A**

**a**  
Sey lü a teş den e min ol

**b**  
maz ya pıl mış ha ne ler (SAZ) ler (SAZ)

**c**  
ra hat is ter ler se ma mur

**d**  
ol ma sin vi ra ne ler (SAZ) ler (SAZ)

**e**  
bir ge len bir da hi gel mez

**e**  
bak sa na ey deh ri dün (SAZ) dün (SAZ)

**c**  
böy le tek dir ey le mez mih



### Nota 31 Rast Şarkı Seyl-ü Ateşten Emin Olmaz Yapılmış Hâneler

## 6.6. Bestesi Muallim İsmail Hakkı Bey'e Ait Olan ve TRT Repertuarında Yer Alan Rast Makamındaki Sözlü Eserlerin Makam ve Form Açısından İncelenmesi

### 6.6.1. Akşamki Baloda Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Rast Hüseyinî perdeleri arasında dolaşılmış ve Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak meyan olarak isimlendirilen B bölümüne geçilmiştir.

Eserin B bölümüne tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış güçlü Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalışın ardından Gerdâniye perdesinde bir söylemle kalış yapılarak A bölümünün a cümlesine dönüş yapılmıştır.

Eserin aranağme bölmesine ise güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ve Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisinin ilk dört derecesi ile yapılan asma kalışın ardından tiz durak sesi Gerdâniye perdesine çıkılmış ve Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile aranağme sonlandırılmıştır.

Eser makamsal yapısı itibarıyla aranağme bölmesinde Segâh perdesinde Ferahnâk'lı ve Dügâh perdesinde Uşşak'lı asma kalışlarıyla, B bölümü içerisinde güçlü Nevâ perdesi üzerindeki Rast'lı kalış ile Rast makamı özelliklerini az da olsa yansıtmakla birlikte A bölümü içerisinde Segâh-Rast, Dügâh-Hüseyinî, Dügâh-Nevâ, Nevâ-Rast, B bölümü içerisinde Segâh-Muhayyer, Evç-Muhayyer, Aranağme bölmesinde Nevâ-Segâh, Gerdâniye-Rast atlamalarının kullanılması geleneksel Rast makamı ezgisel hareketlerini yansıtmamaktadır. Arıca eserde semâî usulünün kullanılması vals formun anımsatmıştır. Eserin ses sahası, Irâk-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.6.1.1. Akşamki Baloda Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4+a_1^1+a_2^1+s_1:|+k_1)]+B[b(b_1+b_2+k_2:|+s_2)]+A[a(a_1^1+a_2^1+s_1^1+k_1^1)+|:c(c_1+c$

$2+c_1\text{çez}1+c_3+c_1\text{çez}2+c_4)+d(d_1+d_2):||$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün a cümlesine yani nakarat bölmesine geçilerek eser sonlandırılmıştır.

## Rast Şarkı Akşamki Baloda

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

Ak şam ki ba lo da gü ze lim

**a<sub>3</sub>** **a<sub>4</sub>**

be ni gö rün \_\_\_\_\_ ce

**a<sub>1</sub><sup>1</sup>** **a<sub>2</sub><sup>1</sup>**

gir din ko lu ma neş e i le

**s<sub>1</sub>**

1

her şey o lun ca

**k<sub>1</sub>**

2

her şey o lun ca

**B**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

ter ket me be ni sev \_\_\_\_\_ gi li kız

**k<sub>2</sub>**

1

tâ ki ö lün \_\_\_\_\_ ce (SAZ) \_\_\_\_\_

### Nota 32 Rast Şarkı Akşamki Baloda

#### 6.6.2. Ben İsterim ki Müslüman Kadınları Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne sözel bölme ve güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Acem’li Rast makamı dizisi seslerinde dolaşıldıktan sonra a cümlesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış ve Nevâ perdesinde bir söylemle b cümlesine geçilmiştir.

A bölümü içerisinde yer alan b cümlesine tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, bu perdeden Rast perdesine Rast makamı dizisi ile iniş yapıldıktan sonra makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine kadar Rast dörtlüsü ile iniş yapılmış ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ve 3/4’lük usûl geçkisiyle B bölümüne geçilmiştir.

3/4’lük Semâî usulü ile üç ölçüden meydana gelen B bölümünün c cümlesinde üçlü olarak Rast-Segâh-Nevâ ve Irâk-Dügâh-Çargâh atlamalı seslerinden meydana gelmiştir ve sözel bölmeye giriş nitelgi taşımaktadır.

12/8'lik usûl geçkisinin yapıldığı C bölümüne güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış bu perde vurgulanarak d cümlesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

D bölümüne e cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış Dik Kürdi, Nim Hicâz, Nevâ ve Nim Hisar seslerinde dolaşarak Hicâz veya Nikriz çeşnisine bir hazırlık yapılmış olup cümle sonunda yer alan Nevâ perdesinde bir söylemle kalış yapılmıştır.

D bölümü içerisinde yer alan f cümlesine Muhayyer perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesi üzerine Hicâz beşlisi ile iniş yapıldıktan sonra cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapılmış ve Rast perdesi üzerinde bir Neveser makamı dizisi oluşturulmuş ardından tekrar güçlü Nevâ perdesine odaklanılmıştır.

E bölümünün g cümlesine Acem perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesi üzerinde Sabâ dörtlüsü ile yapılan kalışın ardından cümle sonunda yer alan Acem perdesinde bir söylemle kalış yapılmıştır.

Yine E bölümü içerisinde yer alan h cümlesine Acem Aşîran perdesi ile giriş yapılmış, Yegâh perdesine Sâbâ dörtlüsü ile yapılan inişin ardından, cümle sonunda yer alan Acem Aşîran perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır.

F bölümüne güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Çargâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile yapılan kalışın ardından cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmış ve cümle Nihâvend duyumuyla sonlandırılmıştır.

G bölümünün j cümlesine 2/4'lük Nim Sofyan usulü ve Rast perdesi ile giriş yapılmış Rast-Nevâ perdeleri arasında Bûselik (Nihâvend) sesleri ile dolaşıldıktan sonra cümle tekrarlanarak Nevâ perdesinde bir söylemle kalış yapılmıştır.

G bölümünün k cümlesine Nihâvend makamının tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Nihâvend makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eser, içerisinde Acem'li Rast makamı dizisinin kullanılması, güçlü Nevâ perdesine odaklanması, Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılarak makamın genişleme

bölgesinin duyurulması Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte, Rast makamı dizisinde yer almayan Neveser makamı dizisinin kullanılması, ayrıca Nikriz, Nihâvend ve Sabâ çeşnilerinin bolca duyurulması eseri Rast makamından uzaklaştırmıştır. Eserin ses sahası Yegâh-Sünbüle perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.6.2.1. Ben İsterim ki Müslüman Kadınları Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve altı bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4)]+B[b(s_1)]+C[c(c_1+c_2)+d(d_1+d_2+d_3)]+D[e(e_1+e_2)+Ef(f_1+f_2+f_3)+g(g_1+g_2+g_1+g_3)]+||:h(h_1+h_2+h_3):||+F[(i_1+i_2+i_3+i_1^1+i_2^1+i_3\text{çez}1)+j(j_1+j_2+j_3)]$  şeklindedir. Eser içerisinde yapılan makam ve usûl geçkileri ile günümüzde icrâ edilen şarkı formlarına kıyasla daha uzun solukludur.

**Rast Şarkı**  
**Ben İsterim ki Müslüman Kadınları**

Güfte: Muallim Arif Efendi  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**

$a_1$   $a_2$   $a_3$   $a_4$

**B**

**b**

$s_1$

**C**

**c**

$c_1$   $c_2$

Ben is te rim ki müs lü man ka din la rı

**d**

$d_1$   $d_2$   $d_3$

ta be be te is la hi ye ta hik me ti

**D**  $e_1$   $e_2$

ARANAĞME

**E**  $f_1$   $f_2$   $f_3$

Ben ya zi ya ta mü si ki ye her der de

**g**  $g_1$   $g_2$

ARANAĞME

$g_{1'}$   $g_3$

**h**  $h_1$   $h_2$   $h_3$

Ta bi atı ya ta şı re her na hi ler de

**F**  $i_1$   $i_2$   $i_3$

ARANAĞME

$i_{1'}$   $i_{2'}$   $i_3$  ÇEZİ

**j**  $j_1$   $j_2$

Sa rıl sevde yar la sevda lar

$j_3$

hem ra sian sev da lar bu aşkı

**Nota 33 Rast Şarkı Ben İsterim ki Müslüman Kadınları**



### 6.6.3. Bir Dans Güzeli Aldattı Beni Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesine odaklanılarak Rast-Nevâ perdeleri arasında dolaşılmış, Çargâh perdesi üzerinde Çargâh'lı asma kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak B bölümüne geçilmiştir.

Eserin B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalışın ardından nakarat niteliğindeki A bölümünün a cümlesinin a<sub>3</sub> cümlecğiği tekrar edilmiş ve Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi eser sonlandırılmıştır.

Eser, Nevâ perdesine odaklanması, bu perde üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılması, Çargâh perdesi üzerinde Çargâh'lı asma kalışları itibarıyla Rast makamı özelliklerini göstermekle birlikte A bölümü içerisinde Segâh-Nevâ, Nevâ-Gerdâniye, Çargâh-Hüseyinî, Dügâh-Çargâh atlamalarının ard arda kullanılması, B bölümünde ise tiz durak Gerdâniye perdesi ve Hüseyinî perdesinin ard arda tekrarlanarak vurgulanması esere marş formu havası katmıştır. Eserin ses sahası Rast-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.6.3.1. Bir Dans Güzeli Aldattı Beni Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a_1+a_2+a_3]+B[(b_1+b_2)]+A[a_3^1]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün nakarat niteliğindeki a cümlesinin a<sub>3</sub> cümlecğiği tekrar edilerek eser sonlandırılmıştır.

### Rast Şarkı Bir Dans Güzeli Aldattı Beni

Güfte: Muallim İsmail Hakkı Bey  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

Bir dans gü ze li al dat tı be ni dans ma hâ li ne

### Nota 34 Rast Şarkı Bir Dans Güzeli Aldattı Beni

#### 6.6.4. Cüdâ Düşüm Sevdiğimden Neyleyim Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast-Hüseynî perdeleri arasında Rast beşlisi seslerinde dolaşarak üçüncü ölçünün sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış, ardından dördüncü ve yedinci ölçünün sonunda yer alan Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı asma kalış yapılmış ve cümle sonunda tekrar Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümü içerisinde yer alan ve aynı zamanda nakarat bölmesini oluşturan b cümlesinde Nevâ perdesine odaklanılarak Bûselik perdesi üzerinde Nişâbur çeşnisi duyurulmuş, ardından cümle sonunda yer alan Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış yapılmıştır

A bölümü içerisinde yer alan ve aynı zamanda aranağme bölmesi olan c cümlesinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalışın ardından Acem'li Rast makamına geçilmiş ve cümle sonunda yer alan Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış yapılmıştır.

Sofyan usulüne geçilen B bölümüne güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış ve d cümlesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Acem'li Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

B bölümünün ardından eserin nakarat bölmesini oluşturan A bölümünün b cümlesi tekrar edilmiş ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile eser sonlandırılmıştır.

Eserin makamsal açıdan A bölümü içerisinde değerlendirilen aranağme bölmesine Dügâh perdesi ile giriş yapılmış, pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesi duyurulmuş, Rast perdesi üzerinde Acem’li Rast makamı dizisi seslerinde dolaşıldıktan sonra aranağmenin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümünün a cümlesinin hemen girişinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç dercesi ile yapılan kalış, aynı cümle içerisinde, Segâh perdesi üzerinde yapılan Ferahnâk’lı asma kalış, yine A bölümünün c cümlesi içerisinde Rast perdesine odaklanması, Acem’li Rast makamı dizisi seslerinde yapılan ezgisel dolaşım ve Segâh perdesi üzerinde yapılan Eksik Ferahnâk’lı asma kalış, eserin e cümlesi olarak adlandırılan aranağme bölmesinde Yegâh perdesinin duyurulması eserin on yedinci yüzyıl Rast makamı özelliklerini gösterdiğini ortaya koymakla birlikte b cümlesinde duyurulan Nişâbur çeşnisi özellikle on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda Rast makamında bestelenmiş eserlerde sıklıkla kullanılan bir çeşnidir. Eserin ses sahası ise Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.6.4.1. Cüdâ Düşüm Sevdüğimden Neyleyim Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+k_1:|+k_2+a_2+a_3+a_4)+b(b_1+b_2+b_3)+c(c_1+c_2+c_1^1+c_3+c_4)]+B[d(d_1+d_2)]+A[a(a_2^1+a_3^1+a_4^1)+e(e_1+e_2+e_1^1+e_3):|]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra Sofyan usulüne geçki yapılarak B bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine yani nakarat bölmesine geçilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

# Rast Şarkı

## Cüdâ Düşüm Sevdiğimden Ne'yleyim

Güfte: Niyâzi Bey  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**  $a_1$   $k_1$   $k_2$

**a**

Cü dâ düşüm sev di ğim den ne'y le yim ne'y le yim

$a_2$   $a_3$

di vâ ne mi â şık mı yım ben ne yim

$a_4$

di vâ ne mi â şık mı yım ben ne yim

**b**  $b_1$   $b_2$

ah e fen dim han ği der dim söy le yim â te şî aşk

$b_3$

tan ya na per vâ ne yim hey

**c**  $c_1$   $c_2$

ARANAGME

$c_1$   $c_3$

$c_1$   $c_3$

25  $c_4$

**B**  $d_1$

28 A ceb ner de câ nâ nı mı gö re yim

30  $d_2$

lä yık mı dır fir ka tin den bi le yim

**A**  $a_2^1$   $a_3^1$

32 Di vâ ne mi â şık mı yım ben ne yim

35  $a_4^1$

a te şî aşk tan ya nan per vâ ne yim

38  $e_1$   $e_2$

ARANAĞME

41  $e_1^1$

44  $e_3$

### Nota 35 Rast Şarkı Cüdâ Düştüm Sevdiğimden Ne'yleyim

#### 6.6.5. Dağda Güderiz Koyun Biz Çobanız Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne çalgısal bölme ve Rast perdesi ile giriş yapılmış, önce güçlü Nevâ perdesine odaklanılarak bu perde üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşmış daha sonra tiz durak Gerdâniye perdesinne çıkış yapılarak tekrar güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapılmış ve b cümlesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Acem'li Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümü içerisinde yer alan c cümlesine sözel bölme ve Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Basit Sûznâk makamı dizisi seslerinde dolaşıldıktan sonra cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

Yine A bölümü içerisinde yer alan d cümlesinde tiz durak Gerdâniye ve güçlü Nevâ perdelerine odaklanılmış, Segâh perdesi üzerinde Hüzzam beşlisi ile yapılan kalışın ardından cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmış, ardından güçlü Nevâ perdesine yönelinerek bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmış ve cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapılarak yine Basit Sûznâk dizisi anımsatılmıştır.

B bölümünün ardından Eserin en başına dönüş yapılmış, çalgısal bölme seslendirildikten sonra yine sözel bölmeye geçilerek c cümlesi ve eserin nakarat bölmesi olan d cümlesi de seslendirilmiş ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin aranağme bölmesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Muhayyer perdesine kadar çıkış yapılarak Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile kalış yapılmış, ardından aranağme bölmesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eser güçlü Nevâ perdesine odaklanması, b1 perde üzerinde Rast'lı ve Bûselik'li kalışları, Acem'li Rast makamı dizisinin duyurulması, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile kalışlar yapılması itibarıyla Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün sıkça duyurulması, buna bağlı olarak Segâh perdesi üzerinde Hüzzam beşlisi ile yapılan kalış esere makamsal açıdan bir dinamizm katmakla birlikte esere Basit Sûznâk makamı havası vermektedir. Eserin ses sahası Irâk-Sünbüle perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.6.5.1 Dağda Güderiz Koyun Biz Çobanız Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4)+b(b_1+b_2+b_3+b_4)+c(c_1+c_2+c_3+s_1+s_2)+d(d_1+d_1^1+d_2+d_3+d_4+d_5+d_6)]+B[e(e_1+e_2+e_3+e_4)]+f(f_1+f_2+f_3+f_4)+g(g_1+g_2+g_3+g_4+g_4\text{çezl})]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne çalgısal bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümüne dönüş yapılmamış ve eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

## Rast Şarkı Dağda Güderiz Koyun

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**

**a<sub>3</sub>**

**b<sub>1</sub>**

**b<sub>3</sub>**

**c**  $c_1$   $c_2$

Dağ da gū de riz ko yun

$c_3$   $s_1$   $s_2$

biz ço ba nız ah ah ah

**d**  $d_1$   $d_{1,1}$

ka val ça lar eğ le ni eiz

$d_2$   $d_3$

biz ço ba nız ah

$d_4$   $d_5$

ka val ça lar eğ le ni riz

$d_6$

biz ço ba nız

**e** **B**  $e_1$   $e_{2,2}$

ku zu lar hep bir a ğız

$e_3$   $e_4$

me me me ler

**f**  $f_1$   $f_2$

ku zu lar hep bir a ğız dan

$f_3$   $f_4$

me me me ler





### Nota 36 Rast Şarkı Dağda Güderiz Koyun Biz Çobanız

#### 6.6.6. Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş, Acem’li Rast makamı dizisine geçilerek Segâh perdesi üzerinde yapılan Eksik Ferahnâk’lı kalışın ardından Nim Hicâz perdesi de kullanılarak bir Pençgâh çeşnisi duyurulmuştur.

A bölümü içerisinde yer alan b cümlesinde Çargâh perdesi üzerinde Çargâh’lı ve Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk’lı asma kalışların ardından makamın genişleme bölgesinde yer alan Hüseyinî Aşîran perdesine kadar iniş yapılarak cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde yine Acem’li Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin c cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Bûselik perdesi üzerinde yapılan Nişâbur çeşnisinin ardından a<sub>3</sub> cümlecığı tekrar edilerek Nim Hicâz perdesiyle beraber bir Pençgâh çeşnisi duyurulmuştur

Eserin A bölümünün a cümlesinin hemen girişinde Rast perdesi üzerinde yedenli olarak yapılan kalış, yine aynı cümle içerisinde Segâh perdesi üzerindeki Eksik Ferahnâk’lı asma kalış, ayrıca Itrî ve Dede Efendi’nin Rast makamındaki eserlerinde rastlanan Pençgâh çeşnisi, b cümlesi içerisinde Acem’li Rast makamının duyurulmasının ardından Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk’lı ve Çargâh’lı asma kalışlar, aynı cümle içerisinde pest bölgede Hüseyinî Aşîran perdesine kadar yapılan iniş eserin on yedinci

yüzyıldan izler taşıdığını göstermekle birlikte c cümlesinde kullanılan Nişâbur çeşnisi özellikle on sekizinci yüzyıl sonrasında Rast makamında bestelenen eserlerde kullanılan bir çeşnidir. Eser içerisinde Gerdâniye perdesi odaklı herhangi bir ezgisel dolaşım yer almamakla birlikte eserin ses sahası Hüseyinî Aşîran-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.6.6.1. Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Yürük Semâî formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3)+b(b_1+b_2+b_3+b_4)]+c(c_1+c_2+a_3^1)+b^1(b_1^1+b_2^1+b_3^1+b_4^1)$  şeklindedir. Eserin genel form yapısı incelendiğinde her mısradan sonra terennüm bölmesine geçildiği bu bağlamda birinci mısra+terennüm bölmesi+ikinci mısra+terennüm bölmesi kullanıldığı tespit edilmiş olup eserin Yürük Semâî formu özelliklerini yansıttığı belirlenmiştir.

## Rast Yürük Semâî Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem

Güfte: Nevres  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

**a**

Der man a ra\_\_ mam\_\_ der\_\_ di me göz ya\_\_  
 Dî vâ ne mi\_\_ â\_\_ şık\_\_ mı ne yim ben\_\_  
 Mec bû ru num öl\_\_ sem\_\_ de se ni ter\_\_

**a<sub>3</sub>**

ya\_\_ ya\_\_ şı\_\_ mı sil\_\_ mem\_\_  
 ben\_\_ ben\_\_ da\_\_ hi bil\_\_ mem\_\_  
 ter\_\_ ter\_\_ ke\_\_ de bil\_\_ mem\_\_

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

**b**

Ten nen ni ten nen ni ten nen ni\_\_ te ne nen ten nen ni ten nen ni ten nen ni\_\_ te ne nen

11  $b_3$   $b_4$   
nâ de re dil li ney vay nâ de re dil li ney vay

15  $c_1$   $c_2$   
em ret ö le yim ger sa na yâr i

18  $a_3$   $\$$   
i se ha yâ tım

### Nota 37 Rast Yürük Semâî Derman Aramam Derdime Gözyaşımı Silmem

#### 6.6.7. Dil-i Zârım Dem-â Dem Cevr-i Yâr-i Firkatin Söyler Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış,  $a_3$  cümlecığinin sonunda Rast perdesi üzerinde Rastlı kalış yapılmış, Rast-Hüseynî perdeleri arasında Rast beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine kadar çıkılıp güçlü Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapılarak Acem’li Rast makamı dizisine geçilmiş ardından cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümü içerisinde yer alan ve aynı zamanda nakarat bölmesi olan b cümlesine Segâh perdesi ile giriş yapılmış bu perdeden Evç perdesine Hüzâm beşlisi sesleri ile çıkış yapıldıktan sonra Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış, ardından b cümlesi tekrar edilerek yine Segâh perdesinden Evç perdesine Hüzam beşlisi ile çıkış yapılmış ve cümle sonunda yer alan Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk ‘1 asma kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümü içerisinde yer alan c cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra Rast perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapılmış, ardından f cümlesinin ilk ölçüsü tekrar edilerek cümle sonunda güçlü Nevâ perdesinden tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine Rast dördlüsü ile çıkış yapılmıştır.

F cümlesinden sonra a cümlesinin a<sub>5</sub>, a<sub>6</sub>, a<sub>2</sub> ve a<sub>7</sub> cümlecikleri tekrar edilmiş ardından B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiştir.

Eserin B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, Muhayyer-Nevâ perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra a cümlesinin a<sub>4</sub>, a<sub>5</sub>, a<sub>6</sub>, a<sub>2</sub> ve a<sub>7</sub> cümlecikleri tekrar edilerek nakarat bölmesine dönüş yapılmış ve Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapılmıştır ki bu durum Acem’li Rast makamı dizisinin kullanıldığının göstergesidir.

B bölümünün ardından A bölümü içerisinde yer alan a cümlesine geçilerek a<sub>7</sub> cümlecigiyle eser sonlandırılmıştır

Eser A bölümünün a cümlesinin girişinde yeden perdesi kullanılarak yapılan Rast’lı kalış, Acem’li Rast makamı dizisinin duyurulması, Nim Hicâz perdesi de kullanılarak Pençgâh çeşnisinin duyurulması ve cümleciklerin Rast odaklı olması itibarıyla on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte b cümlesi içerisinde Segâh perdesi üzerinde Hüzzam’lı ezgisel dolaşım, Nevâ perdesine odaklanması ve yine aynı cümle içerisinde Rast perdesi üzerinde Nikriz çeşnisi eseri Rast makamından uzaklaştırmakla birlikte bir canlılık da kazandırmıştır. Eserin ses sahası ise Irâk-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır

#### **6.6.7.1. Dil-i Zârım Dem-â Dem Cevr-i Yâr-i Firkatin Söyler Adlı Eserin Form**

##### **Analizi ve Yorumu**

Nakış Ağır Semâî formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4+s_1+a_5+a_6+a_2\text{çez}1+a_7)+b(b_1+b_2+b_1^1+b_2\text{çez}1)+c(c_1+c_2+c_1^1+c_3)+a(a_5^1+a_6^1+a_2\text{çez}1^1+a_7^1+s_2)]+B[d(d_1+d_2+d_3)+A[a(a_4\text{çez}1+s_1^1+a_5^2+a_6^2+a_2\text{çez}1^2+a_7^2)+b^1(b_1^1+b_2^1+b_1^2+b_2\text{çez}1^1)+c^1(c_1^1+c_2^1+c_1^2+c_3^1)+a(a_5^2+a_6^2+a_2\text{çez}1^2+a_7^2)]$  şeklindedir. Eserin 10/8’lik Aksak Semâî usulünde bestelenmiş olduğu ayrıca Her iki mısradan sonra terennüm bölmesine geçildiği bu bağlamda birinci mısra+ ikinci mısra+terennüm bölmesi+üçüncü mısra+dördüncü mısra+terennüm bölmesi kullanıldığı tespit edilmiş olup eserin Nakış Ağır Semâî formunun özelliklerini yansıttığı belirlenmiştir.

# Rast Ağır Semâî

## Dil-i zârim Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkatin Söyler

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

10 Ah di li zâ rım 3 de mâ dem cev

**a<sub>3</sub>** **a<sub>4</sub>** **S<sub>1</sub>**

3 ri yâ ri fir ka tin söy ler (SAZ)

**a<sub>5</sub>** **a<sub>6</sub>**

5 bu dur mü tâ dı â şık ki

**a<sub>2</sub>ÇEZİ** **a<sub>7</sub>**

7 mi gör se has re tin söy ler

§

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

9 ten ni ten ni te nen ni te nen ni te nen

**b<sub>1</sub>'** **b<sub>2</sub>ÇEZİ**

11 ten ni ten ni te nen ni te nen ni te nen

**c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

13 ten ni ten ni te nen ni te nen ni te nen

**c<sub>1</sub>'** **c<sub>3</sub>**

15 ten ni ten ni te nen ni te nen ni te nen (SAZ)

**a<sub>5</sub>'** **a<sub>6</sub>'**

17 bu dur mü tâ dı â şık ki  
o şü ha â şı kı bı çâ

19  $a_2$ ÇEZİ<sup>1</sup>  $a_7$ <sup>1</sup>  $S_2$   
 — mi gör se has re tin söy ler (SAZ)  
 — der dü mih ne tin söy ler (SON)

**B**  $d_1$   $d_2$   $d_3$   
 — i şit tin mi ki bir üf tı de bir dem râ

**A**  $a_4$ ÇEZİ  $S_1$ <sup>1</sup>  $a_5$ <sup>2</sup>  
 — ha tin söy ler (SAZ) o şü ha a

26  $a_6$ <sup>2</sup>  $a_2$ ÇEZİ<sup>2</sup>  
 — şı kı bi çâ re der dü mih

28  $a_7$ <sup>2</sup> §  
 — ne tin söy ler

### Nota 38. Rast Ağır Semâî Dil-i zârım Dem-â dem Cevr-i Yâr-i Firkatin Söyler

#### 6.6.8. Doğdu Ol Şems-i Hakîkât Burc-i Vahdetden Bu Şeb Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden oluşan esere Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast-Nevâ perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. Ardından tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine çıkılmıştır.

Aynı bölüm içerisinde yer alan b cümlesinde güçlü Nevâ perdesine odaklanılarak bu perde üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşmış ve Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin c cümlesine ise Nişâbur çeşnisi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalışın ardından b cümlesine dönüş yapılarak Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile karar edilmiştir.

Eser makamsal yapısı itibarıyla a ve b cümlelerinde Rast-Nevâ perdeleri arasında yaptığı ezgisel dolaşım, Rast perdesine odaklanmasıyla, tiz bölgede Gerdâniye perdesi

üzerinde dörtlü veya beşli oluşturacak bir ezgisel hareket barındırmaması itibarıyla Rast makamının geleneksel özelliklerini yansıtmaktadır. C cümlesi içerisinde Nişâbur çeşnisinin duyurulması on yedinci yüzyıl sonrasında bestelenen eserlerde rastlanan bir durumdur. Özellikle çalışmamızda da incelenen Hacı Ârif Bey'in eserlerinde bu çeşniye sıkça rastlanmaktadır Eserin ses sahası Rast-Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.6.8.1. Doğdu Ol Şems-i Hakîkât Burc-i Vahdetden Bu Şeb Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Tevşih formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+||:b(b_1+b_2):||+c(c_1+c_2)+||:b^1(b_1^1+b_2^1):||]$  şeklindedir. Tevşih formu genellikle bir veya iki bölümden meydana gelen, bestesi akılda kalıcı olan ve küçük usullerle bestelenen dini formlardır bu bakımdan eser tevşih formu özelliklerini yansıtmaktadır.

## Rast Tevşih Doğdu Ol Şems-i Hakîkat

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**  $a_1$

Doğ du ol şem si ha ki kat

$a_2$

bur cu vah det den bu gün

**b**  $b_1$

kap la dı nû ri te cel li  
kıl dı lar sec de a kaç lar

â le mi cüm le bu gün  
dağ lar ü taş lar bu şeb

gel di a ya ne a yan

ol duk biz şeh ri vü cüd

### Nota 39 Rast Tevşih Doğdu Ol Şems-i Hakikat

#### 6.6.9. Ey Sevgisi Ay Neş'esi Mihrâb-ı Hayâtım Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İki bölümden oluşan eserin A bölümünün a cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Rast-Hüseynî perdeleri arasında Rast beşlisi seslerinde dolaşmış, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı asma kalışın ardından Nim Hicâz perdesi de kullanılarak bir Pençgâh duyumu oluşturulmuş ve cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümünün b cümlesine tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapılmış, ardından Çargâh perdesi üzerinde Çargâh'lı asma kalış yapılmış, tekrar güçlü Nevâ perdesine yönelinerek cümlelerin ilk dolabının sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmış ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ve kalış 3/4'lük Semâî usulü ile B bölümüne geçilmiştir.

Eserin B bölümüne güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile yapılan asma kalışın ardından cümlelerin ilk dolabında bir köprü ile Segâh perdesi üzerine Eksik Ferahnâk beşlisi ile inilmiş, ikinci dolapta ise tiz durak Gerdâniye perdesi üzerinde bir söylemle kalış yapılmıştır.

3/4'lük Semâî usulünden, 6/4'lük Sengin Semâî usulüne yapılan geçki ile tekrar A bölümünün b cümlesine geçilmiş ve daha öncede belirtildiği üzere güçlü Nevâ perdesi



üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapılmış, ardından Çargâh perdesi üzerinde Çargâh'lı asma kalış yapılmış, tekrar güçlü Nevâ perdesine yönelinerek cümle'nin ilk dolabının sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmış ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilen aranağme bölmesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast-Gerdâniye perdeleri arasında Nim Hicâz perdesi de kullanılarak Pençgâh makamı dizisi seslerinde dolaşmış, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile yapılan asma kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak aranağme sonlandırılmıştır.

Eser güçlü Nevâ perdesi üzerinde Rast'lı ve Bûselik'li kalışları, Acem'li Rast makamı dizisinin duyurulması, Çargâh perdesi üzerinde Çargâh'lı, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalışları ve Pençgâh çeşnisi ile on yedinci yüzyıl Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte. Esere güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılması, cümle ve cümleciklerin Rast perdesi odaklı değil, Nevâ perdesi odaklı sonlanması bu bağlamda ezgisel dolaşımın Rast-Nevâ aralığından ziyâde Nevâ-Gerdâniye arasında yoğunlaşması ve Irâk perdesinden daha pest bölgeye inilmemesi makamın on yedinci ve on sekizinci yüzyılda ki Rast makamına kıyasla değişim gösterdiğini ortaya koymaktadır. Eserin ses sahası Irâk-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.6.9.1. Ey Sevgisi Ay Neş'esi Mihrâb-ı Hayâtım Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4)+b(b_1+b_2+b_3+k_1:|+k_2)]+B[c(c_1+c_2+c_3+c_4+k_3:|+s_1)]+A[b^1(b_1^1+b_2^1+b_3^1+k_1^1:|+k_2^1)+d(d_1+d_2+d_3+d_3\text{çezl}):|]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümüne geçiş yapılarak nakarat bölmesini oluşturan b cümlesi seslendirildikten sonra eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin

fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

## Rast Şarkı Ey Sevgisi Ay Neşesi Mihrâb-ı Hayâtım

Güfte: Muallim Arif Efendi  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

**a** Ey sev gi si ay neş e si mih

**a<sub>3</sub>** **a<sub>4</sub>**

râ bı ha yâ tum ARANAĞME

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>** **b<sub>3</sub>**

**b** Ey her be şe rin sev gi li si â bı ha yâ tum

**k<sub>1</sub>** **k<sub>2</sub>**

**B**

**c<sub>1</sub>**

İn ce e zi ci

**c<sub>2</sub>**

tat lı se sin

**c<sub>3</sub>**

nağ me le rin den

#### Nota 40 Rast Şarkı Ey Sevgisi Ay Neşesi Mihrâb-ı Hayatım

##### 6.6.10. Gel Gülşene Gonce ki Gülşende Safa Yok Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsünün ilk üç derecesi ile yapılan asma kalışın ardından güçlü Nevâ perdesine yönelinmiş bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşarak Rast perdesi üzerinde Acem’li Rast makamı dizisi ile kalış yapılmış ve daha sonra Hüseyinî perdesi üzerinde bir söylemle b cümlesine geçilmiştir.

A bölümü içerisinde yer alan ve aynı zamanda eserin nakarat bölmesini de oluşturan b cümlesinde, Rast perdesi üzerindeki Acem’li Rast makamı dizisi seslerinde dolaşarak

Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalış yapılmış, ardından cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin meyânını oluşturan B bölümünün c cümlesine Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşıldıktan sonra güçlü Nevâ perdesi üzerine Hicâz dörtlüsü ve Çargâh perdesi üzerine Nikriz beşlisi ile iniş yapılmış ve cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Yine A bölümü içerisinde yer alan ve b cümlesi ile birlikte nakarat bölmesini oluşturan c cümlesinde Rast-Hüseynî pedeleri arasındaki seslerde dolaşarak cümle sonunda yer alan Rast perdesinde Rast beşlisi ile kalış yapılmış ve bir söylemle B bölümüne geçilmiştir.

Sözel bölme ve Rast perdesi ile giriş yapılan B bölümünde Rast perdesi üzerinde Basit Sûznâk makamı dizisi seslerinde dolaşıldıktan sonra cümle sonunda yer alan Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

B bölümünün ardından Eserin en başına yani A bölümünün a cümlesine dönüş yapılmış, eserin nakarat bölmesi olan b cümlesi de seslendirildikten sonra aranağme bölmesine geçilmiştir.

Eserin makamsal açıdan A bölümü içerisinde değerlendirilen aranağme bölmesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Muhayyer perdesine kadar çıkış yapılarak Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile kalış yapılmış, ardından Yegâh perdesine kadar iniş yapılarak makamın genişleme bölgesi gösterilmiş ve aranağme bölmesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak bölme sonlandırılmıştır.

Eser güçlü Nevâ perdesi üzerinde Rast'lı ve Bûselik'li kalışları, Acem'li Rast makamı dizisinin duyurulması, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı ve Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalışları, aranağme bölmesinde, pest bölgede yer alan Yegâh perdesine kadar yapılan iniş ile Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte, Rast perdesi yerini güçlü Nevâ perdesine odaklanması, bu bağlamda c cümlesinde yine Nevâ perdesi üzerinde Hicâz'lı ve Çargâh perdesi üzerindeki Nikriz'li kalışları ile Rast makamı özelliklerinden uzaklaşmaktadır. Ayrıca tiz durak sesi Gerdâniye perdesi üzerinde

Bûselik sesleriyle oluşturulan ezgisel dolaşım itibarıyla eserin ses sahası Yegâh-Sünbüle perdeleri arasında bulunmaktadır. Bu durum on dokuzuncu yüzyıl itibarıyla Gerdâniye perdesi üzerindeki ezgisel hareketliliğin arttığını göstermektedir.

#### 6.6.10.1. Gel Gülşene Gonce ki Gülşende Safa Yok Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+k_1:|+s_1)+|:b(b_1+b_2+s_2+b_3+b_4+s_3)]+B[c(c_1+c_2+c_3+c_4+s_4)]+A[b^1(b_1^1+b_2^1+s_2^1+b_3^1+b_4^1)+|:d(d_1+d_2+d_1^1+d_3)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, a ve b cümlelerinden meydana gelen zemin ve nakaratt bölmelerinin ardından B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, bu bölümde yer alan c cümlesi seslendirildikten sonra A bölümüne dönüş yapılarak nakarat bölmelerini oluşturan b cümlesi seslendirilmiş ve eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

### Rast Şarkı Gel Gülşene Gonce ki Gülşende Safa Yok

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

Gel \_\_\_\_\_ gül \_\_\_\_\_ şe ne \_\_\_\_\_ ey gon ce ki \_\_\_\_\_ gül \_\_\_\_\_

**k<sub>1</sub>** **s<sub>1</sub>**

şen de sa fa yok (saz ) yok (saz )

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

yan dım şe re ri aş kı na üm

**s<sub>2</sub>** **b<sub>3</sub>**

mi di re ha yok (saz ) yan dım

**b<sub>4</sub>** **s<sub>3</sub>**

şe re ri aş kı na üm mi di re ha yok (saz )

**B** **c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

ben yal va rı rım vas lın i çin sen de ri za

**c<sub>3</sub>** **c<sub>4</sub>**

yok ben yal va rı rım vas lın i çin

**s<sub>4</sub>** §

sen de ri za yok (saz ) yok (saz )

**d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**

Arañağme

**d<sub>1</sub>** **d<sub>3</sub>**

**Nota 41 Rast Şarkı Gel Gülşene Gonce ki Gülşende Safâ Yok**

### 6.6.11. Gelinçe Meclise Cânâ Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Segâh perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesine odaklanılarak bu perde üzerinde Rast ve Bûselik beşlileri gösterildikten sonra bölüm sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Acemli Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin B bölümüne tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşıldıktan sonra güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü sesleride duyurulmuş, ardından A bölümünün a<sub>3</sub> cümlecğine geçilerek Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile karar edilmiştir.

Eserin aranağme bölmesine Segâh perdesi ile giriş yapılmış, Rast-Muhayyer perdeleri arasında dolaşarak aranağmenin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Acem’li Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eser, Acem’li Rast makamı dizisi ve Nevâ perdesi üzerindeki Rast’lı kalışlarıyla klâsik Rast makamı özelliklerini yansıtsa da yeden sesinin duyurulmaması, pest genişleme bölgesinin gösterilmemesi, Rast perdesi üzerinde Rast’lı kalışlar yerine Nevâ perdesine odaklanması, ve ezgisel dolaşımın Nevâ-Gerdâniye perdesi arasında yoğunlaşması bu bağlamda Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan Hicâz çeşnisinin duyurulması eseri on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Rast makamı özelliklerinden uzaklaştırmakla birlikte tiz durak Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik’li ezgisel dolaşım ise majkamın tiz durak sesi üzerindeki hareketliliğin arttığını göstermektedir. Eserin ses sahası Rast-Sünbüle perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.6.11.1. Gelinçe Meclise Cânâ Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+s_1:|+k_1)]+B[b(b_1+b_2)]+|:A[a(a_3^1+s_1^1:|+k_1^1)]+|:c(c_1+c_2+c_3+c_4:|)$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün a cümlesinin a<sub>3</sub> cümlecğine yani nakarat bölmesine geçilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü

içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

## Rast Şarkı Gelince Meclise Cânâ

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

Ah ge lin ce mec li se câ nâ

**a<sub>3</sub>** **s<sub>1</sub>** **k<sub>1</sub>**

ye lel li ah ye le lel le ye le lel li

**B**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

ah mec li si ey le di ih yâ

**A**

**c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

KODA

**c<sub>3</sub>** **c<sub>4</sub>**

### Nota 42 Rast Şarkı Gelince Meclise Cânâ

#### 6.6.12. Gülistanda Var Bir Fidan Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden oluşan esere çalgısal bölme ile güçlü Nevâ perdesinden giriş yapılmış, Çargâh perdesinde Çargâh'lı ve Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı asma kalışların ardından Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılarak çalgısal bölmeden sözel bölmeye geçilmiştir.



Eserin sözel bölmesine yani b cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapılmış ve cümlelerin sonunda Nim Hicâz perdesi de kullanılarak Rast perdesi üzerinde Pençgâh beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin c cümlesinde güçlü Nevâ perdesine odaklanılmı bu perde üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmış, ardından Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisi ile asma kalış yapılmış ve eserin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eser Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı asma alışları, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı, Rast perdesi üzerinde Pençgâh'lı asma kalışları ile Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte, esere güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılması, on yedinci ve on sekizinci yüzyılda bestelenen eserlerde görüldüğü üzere hemen girişte yapılan bir Rast'lı kalışın olmaması ezgisel dolaşımın Rast odaklı değil Nevâ odaklı olması, ayrıca üçlü atlamaların üç dörtlük usulle birlikte sıkça kullanılması eseri on yedinci ve on sekizinci yüzyılda bestelenen Rast eserlerin makam anlayışından uzaklaştırmaktadır. Eserin ses sahası Rast-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.6.12.1. Gülistanda Var Bir Fidan Adlı Eserin Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Kanto formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4+a_1^1+a_5+a_6+a_7):||+||:b(b_1+b_2+b_3+b_4):||c(c_1+c_2+c_3+c_4+c_5+c_6+c_7+c_8)+a^1(a_1^1+a_2^1+a_3^1+a_4^1+a_1^2+a_5^1+a_6^1+a_7^1)]$  şeklindedir. Eserde 3/4'lük usulde bestelenmesi, ayrıca üçlü atlamaların sıkça kullanılması esere bir kanto havası katmıştır. Akdoğu, (1996: 319-320) de Kantoların küçük usullerde bestelendiğini, sözlerinin akılda kalıcı olduğunu, bu formda bestelenen eserlerin ses genişliğinin bir oktav civarında olduğunu, icrâda Batı müziği enstrümanlarının da kullanılabildiğini belirtmiştir. Akdoğu'nun vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda eserin Kanto formu özelliklerini yansıttığı görülmektedir.

# Rast Kanto Gülistanda Var Bir Fidan

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**  $\text{a}_1$   $\text{a}_2$

**a**  ARANAĞME

$\text{a}_3$   $\text{a}_4$



$\text{a}_{1'}$   $\text{a}_5$



$\text{a}_6$   $\text{a}_7$



**b**  $\text{b}_1$   $\text{b}_2$



Gü lis tan da \_\_\_\_\_ var bir fi dan  
Gü lis ta nın \_\_\_\_\_ fi dan la rı

$\text{b}_3$   $\text{b}_4$



ko par ma ya \_\_\_\_\_ kıy maz in san  
mes te di yor \_\_\_\_\_ in san la rı

**c**  $\text{c}_1$   $\text{c}_2$



di ke ni ne \_\_\_\_\_ el sü rül mez

$\text{c}_3$   $\text{c}_4$



gon ca sın dan \_\_\_\_\_ da ge çil \_\_\_\_\_ mez \_\_\_\_\_

$\text{c}_5$   $\text{c}_6$



na sil et sem de ko par sam \_\_\_\_\_



### Nota 43 Rast Kanto Gülistanda Var Bir Fidan

#### 6.6.13. Glsende Yine Âh- Enin Eyledi Bülbül Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesi ile giriş yaplm, Rast-Hüseynî perdeleri arasındaki seslerde dolaılarak Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kal yaplmtr.

Aynı bölümün b cümlesinde Dügâh perdesi üzerinde Uak dörtlüsü ile yapılan asma kaln ardından tekrar Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kal yaplm, güçlü Nevâ perdesine ynelinmi ve bu perde üzerinde bir söylemle kal yaplmtr.

A bölümü içerisinde yer alan c cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yaplm, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı asma kaln ardından, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kal yaplm ve Nevâ perdesi üzerinde bir söylemle d cümlesine geilmitr.

A bölümü içerisinde yer alan d cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yaplm bu perde üzerinde Bûselik beşlisi seslerinde dolaılarak Bûselik perdesinde Nişâbur çeşnisi duyurulmuş cümlenin birinci dolabnda Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kal yaplm, ikinci dolapta ise Nevâ perdesinde bir söylemle c cümlesi tekrar edilmitr.

Eserin B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne makamın tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yaplm, Tiz argh perdesine kadar Rast dörtlüsü ile çıkış yaplrarak Tiz argh-Gerdâniye perdeleri arasında Rast dörtlüsü ile dolaşıldıktan sonra güçlü Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kallar yaplm, Gerdâniye perdesinde Rast beşlisinin ilk  derecesi ile yapılan kaln ardından yine aynı perde üzerinde bir söylemle A bölümü içerisinde yer alan c cümlesine geilmitr.

A bölümü içerisinde yer alan c cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yaplm, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı asma kaln ardından, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kal yaplm ve Nevâ perdesi üzerinde bir söylemle d cümlesine geilmitr.

Yine A bölümü içerisinde bulunan d cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış bu perde üzerinde Bûselik beşlisi seslerinde dolaşarak cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Acem’li Rast makamı dizisi ile eser sonlandırılmıştır.

Eser, güçlü Nevâ perdesinde, Rast ve Bûselik beşlileri ile kalışları, Acem’li Rast makamının duyurulması, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk’lı, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak’lı asma kalışlarıyla, Rast makamı özelliklerini yansıtmakla birlikte Rast perdesi yerine güçlü Nevâ perdesine odaklanması, c cümlesi içerisinde Nişâbur çeşnisinin duurulması, pest genişleme bölgesinin gösterilmemesi ayrıca Tiz durak sesi Gerdâniye perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile gerçekleştirilen ezgisel hareket Rast-Tiz Çargâh perdeleri arasında yer alan ses sahası eserin on yedinci yüzyılda bestelenen eserlere gibi gerek kullanılan çeşniler, gerekse ezgisel dolaşım açısından izler taşıdığını ortaya koymaktadır.

### 6.6.13.1. Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Yürük Semâî formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,

$A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2+s_1)+c(c_1+c_2+s_2)+d(d_1+d_2+k_1+s_1^1)+c^1(c_1^1+c_2^1+s_3)]+B[e(e_1+e_2+s_4)]+A[c^2(c_1^2+c_2^2+s_2^1)+d(d_1^1+d_2^1+k_1^2)]$  şeklindedir. Eserde ilk iki mısra seslendirildikten sonra terennüm bölmesine geçilmiş ardından B bölümü olarak adlandırılan meyân bölümüne geçilmiş ve dördüncü mısradan sonra tekrar terennüm bölmesine dönülerek eser sonlandırılmıştır. Eserde her iki mısradan sonra terennüm bölmesinin seslendirilmesi Nakış Yürük Semâî formunun belirgin özelliğidir. Bu bağlamda eser Nakış Yürük Semâî formu özelliklerini yansıtmaktadır.

### Rast Yürük Semâî Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

Gül şen de yi ne a hû e nin

**b**  $b_1$   $b_2$   $s_1$

ey \_\_\_\_\_ ey \_\_\_\_\_ ey le di bül \_\_\_\_\_ bül s s \_\_\_\_\_ )

**c**  $c_1$

bir \_\_\_\_\_ nakş \_\_\_\_\_ o ku \_\_\_\_\_ yup \_\_\_\_\_ sav \_\_\_\_\_ tı \_\_\_\_\_ he \_\_\_\_\_ zar

$c_2$   $s_2$

ey \_\_\_\_\_ ey le di bül \_\_\_\_\_ bül (saz \_\_\_\_\_ )

**d**  $d_1$   $d_2$

ter di li ter di li ter dil li te ne nen na te ne dir \_\_\_\_\_

$k_1$   $s_1'$

ney (SAZ) \_\_\_\_\_ ney (SAZ) \_\_\_\_\_

**c'**  $c_1'$

bir \_\_\_\_\_ nakş \_\_\_\_\_ o ku \_\_\_\_\_ yup \_\_\_\_\_ sav \_\_\_\_\_ tı \_\_\_\_\_ he \_\_\_\_\_ zar

19  $C_2^1$   $S_3$   
 ey le di bülbül (saz)

25  $B$   $e_1$   $e_2$   
 ol maz de he ni ya re mü şa bih

27  $S_4$   
 de yu ol ca (SAZ)

29  $A$   $c_1^2$   
 bir nakş o ku yup sav tı he zar

31  $C_2^2$   $S_2^1$   $\%$   
 ey le di bülbül (saz)

#### Nota 44 Rast Yürük Semâî Gülşende Yine Âh-ü Enin Eyledi Bülbül

#### 6.6.14. İltifat Etmeyeli Hayli Zamandır Güzelim Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış Rast-Gerdâniye perdeleri arasında Rast makamı dizisi seslerinde dolaşıldıktan sonra Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile asma kalış yapılmış, ardından cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümünün b cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalışın ardından cümle sonunda Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihâvend) beşlisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümünün c cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk beşlisi ile yapılan asma kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış ve yine güçlü Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmış, cümle sonunda ise Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak hem meyân hem de 10/8'lik Aksak Semâî usulüne geçki ile B bölümüne geçilmiştir.

B bölümünün d cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde Basit Sûznâk makamı dizisi ile yapılan kalışın ardından cümle sonunda yer alan güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapılmıştır. Bu sayede Nevâ perdesi üzerinde de bir Hicâz Humâyûn çeşnisi duyurulmuştur. B bölümünün ardından A bölümünün c cümlesi tekrar edilerek eser sonlandırılmıştır.

Eser, A bölümünün, a cümlesinin girişinde Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalışı, Acem'li Rast makamı dizisi, Segâh perdesi üzerinde Eksik Ferahnâk'lı asma kalışlarıyla klâsik Rast makamı özelliklerini yansıtsa da Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihâvend) çeşnisi ve Nevâ perdesinde Hicâz çeşnileri özellikle on dokuzuncu yüzyılda bestelenen Rast makamındaki eserlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca Gerdâniye perdesinin üzerinde Bûselik sesleri ile yapılan ezgisel dolaşım ile Nevâ perdesi üzerinde bir Humâyûn çeşnisi oluşmuştur. Bu durum makamın tiz durak perdesi üzerinde on yedinci yüzyıl sonrası ezgisel hareketlilikte bir artış olduğunun göstergesidir. Eserin ses sahası Rast-Tiz Çargâh perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.6.14.1. İltifat Etmeyeli Hayli Zamandır Güzelim Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve İki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_1^1+a_3)+b(b_1+b_2+b_3+b_4)+c(c_1+c_2+c_3+c_4+c_5+c_6)]+B[d(d_1+d_2+d_3+d_4+d_5+d_6+d_7+d_8)]+A[c^1(c_1^1+c_2^1+c_3^1+c_4^1+c_5^1+c_6^1)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilen şarkı formu ile aynı özellikleritedir. Esere A bölümünden çalgısal bölme ile giriş yapılmış, ardından sözel bölmeye geçilerek zemin ve nakarat bölmeleri seslendirilip B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş ve tekrar A bölümünün c cümlesi yani nakarat bölmesi seslendirilerek eser sonlandırılmıştır.

# Rast Şarkı

## İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm

Güfte: Avram Naum  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A** **a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

**a**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>3</sub>**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

li ti fat et me yr li hay li za man dur gü ze lim

**b<sub>3</sub>** **b<sub>4</sub>**

sen de ki na za te ham mül de ge rek dir gü ze lim

**c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

mey li dib mec li se bir ba de su nar san çok mu

**c<sub>3</sub>** **c<sub>4</sub>**

ağ la yub bit ti ği me mer hâ met et mek yok mu

**c<sub>5</sub>** **c<sub>6</sub>**

aş ka sen böy le ce re dit me zi yan dir gü ze lim

19



**B**

**d**

**d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**

**d<sub>3</sub>** **d<sub>4</sub>**

**d<sub>5</sub>** **d<sub>6</sub>**

**d<sub>7</sub>** **d<sub>8</sub>**

**A**

**c**

**c<sub>1</sub><sup>1</sup>** **c<sub>2</sub><sup>1</sup>**

mey\_\_ li dib mec li\_\_ se bir\_\_ ba de\_\_ su nar san çok\_\_ mu

**c<sub>3</sub><sup>1</sup>** **c<sub>4</sub><sup>1</sup>**

ağ la yub\_\_ bit\_\_ ti\_\_ ği me\_\_ mer hâ\_\_ met et\_\_ mek yok\_\_ mu

**c<sub>5</sub><sup>1</sup>** **c<sub>6</sub><sup>1</sup>**

aş\_\_ ka sen\_\_ böy le\_\_ ce re\_\_ dit me\_\_ zi yan\_\_ dır\_\_ gü\_\_ ze\_\_ lim

### Nota 45 Rast Şarkı İltifat Etmeyeli Hayli Zamanlar Gördüm

#### 6.6.15. Kestim Ünnid-i İfâkat Sine-i Sad Pâreden Adlı Eserin Makam analizi ve Yorumu

Eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, cümlenin başında Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalışın ardından Rast- Hüseyinî perdeleri arasındaki seslerde dolaşılmış, güçlü Nevâ perdesine odaklanılarak bu perde üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi seslerinde dolaşıldıktan sonra önce Rast perdesi üzerinde Rast'lı daha sonra güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile yapılan kalışla bir Basit Sûznâk makkamı hissi yaratılmıştır.

Eserin A bölümü içerisinde yer alan ve aynı zamanda nakarat bölmesi de olan b cümlesinde ise Rast-Hüseyinî perdeleri arasında yer alan seslerde dolaşmış, b cümlesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast'lı bir kalış yapılmamış, Dede Efendi'nin "Bu Hüsn ile sen Dilberâ" ve "Gördükçe Ben Ey Meh Cemâl" görüldüğü üzere Kürdî perdesi kullanılarak Rast perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır.

Eserin B bölümüne tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış güçlü Nevâ perdesine odaklanılarak bu perde üzerinde Hicâz dörtlüsü ve Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi seslerinde dolaşmış, A bölümünde olduğu gibi yine bir Basit Sâznâk çeşnisi duyurulmuş ve A bölümünün b cümlesine dönüş yapılarak Rast perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır

Eserin makamsal açıdan A bölümü içerisinde değerlendirilen aranağme bölmesine Segâh perdesi ile giriş yapılmış, Hüseyinî aşîran perdesine kadar iniş yapılarak makamın pest genişleme bölgesi gösterilmiş ve aranağme bölmesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile aranağme sonlandırılmıştır.

Eser, A bölümünün, a cümlesinin girişinde Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalışı, aranağme bölmesinde Hüseyinî Aşîran perdesine inişiyle, ayrıca Itrî ve Dede Efendi'nin eserlerinde de rastlandığı üzere Rast perdesi üzerindeki Rast'lı kalışlarda Kürdî perdesinin kullanılması itibarıyla on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Rast makamı özelliklerinden izler taşısa da, eserin girişinde yer alan a cümlesi içerisinde Nevâ perdesi üzerinde Hicâz seslerinde dolaşıldıktan sonra Rast perdesinde Rast'lı kalış ile bir Basit Suznâk hissiyatı yaratılmış, B bölümü olarak adlandırılan meyân bölümünde yine Nevâ perdesi üzerinde Hicâz seslerinde dolşularak Basit Suznâk hissiyatı oluşturulması eseri on yedinci yüzyıl Rast makamının özelliklerinden uzaklaştırmakla birlikte bu duruma on dokuzuncu yüzyılda bestelenen eserlerde sıklıkla raslanmaktadır. Eserin ses sahası Hüseyinâ Aşîran-Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.6.15.1. Kestim Ünnid-i İfâkat Sine-i Sad Pâreden Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+k_1:|+k_2)+b(b_1+b_2+b_3+b_4)]+B[c(c_1+c_2)]+A[a(a_3^1+k_2^1)+b^1(b_1^1+b_2^1+b_3^1+b_4^1)+d(d_1+d_2+d_3+d_4)]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı

formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine yani nakarat bölmesine geçilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

## Rast Şarkı Kestim Ümmid-i İfâkât

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>** **a<sub>3</sub>**

**a**

Ah kes tim üm mi di i fâ kât sı ne i sad

**k<sub>1</sub>** **k<sub>2</sub>**

pâ re den pâ re den

**b**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

son ne fes te bek le mem im

**b<sub>3</sub>** **b<sub>4</sub>**

dat çeş mi ka re den

**B**

**c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

mer hâ met siz aç tu bin zah

**A**

mı ci ğer bir yâ re den

ARANAĞME

### Nota 46 Rast Şarkı Kestim Ümmid-i İfâkât

#### 6.6.16. Kıskanır Her Gece Senden Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, Rast perdesi üzerinde yapılan Rast'lı kalışın ardından Hüseyinî Aşîran Aşîran perdesine iniş yapılarak makamın genişleme bölgesi gösterilmiş ve güçlü Nevâ perdesine odaklanılarak bu perde üzerinde Bûselik dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

Eserin b cümlesinde daha ziyâde Nevâ perdesi vurgulanmış Acem'li Rast makamı ile birlikte Segâh perdesi üzerinde Eksik Feranâk ile yapılan asma kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi kalış yapılmış ve bir söylemle B bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Acem perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Çargâh dörtlüsü ile kalış yapılmış ardından Dügâh perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapılarak Acem Kürdî makamı dizisi duyurulmuş, tekrar Rast makamı dizisine geçilmiş ve A bölümünün, b cümlesine dönüş yapılarak Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile karar edilmiştir.

Eserin aranağmesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılmış ve Rast perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç dercesi ile aranağeme sonlandırılmıştır.

Eser, girişinde yer alan a cümlesinin başında Rast perdesi üzerindeki Rast'lı kalışı, pest bölgede Hüseyinî Aşîran perdesinin duyurulması, Acem'li Rast makamının duyurulması, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk'lı, asma kalışlarıyla, Rast makamı

özelliklerini yansıtmakla birlikte B bölümünde Acem Kürdî makamı dizisinin duyurulması esere renk katmıştır, ayrıca Tiz durak sesi Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk üç derecesi ile gerçekleştirilen ezgisel hareket ve bu bağlamda Hüseyinî Aşîran-Sünbüle perdeleri arasında yer alan ses sahası eserin on yedinci yüzyılda bestelenen eserlere göre tiz bölgedeki ezgisel dolaşım açısından farklılık gösterdiğini ortaya koymaktadır.

#### 6.6.16.1. Kiskanır Her Gece Senden Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+k_1)+b(b_1+b_2+s_1+b_3+b_4+s_2)]+B[c(c_1+c_2+k_2)+d(d_1+d_2+k_1^1)]+A[b^1(b_1^1+b_2^1+s_1^1+b_3^1+b_4^1)+||:e(e_1+e_1\text{çez}1+e_2):||]$  şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine yani nakarat bölmesine geçilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

### Rast Şarkı Kiskanır Her Gece Senden Beni

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**  $a_1$

Ah kış ka nır her \_\_\_\_\_ ge ce sen \_\_\_\_\_ den \_\_\_\_\_

$a_2$   $k_1$

\_\_\_\_\_ be ni ol \_\_\_\_\_ zül \_\_\_\_\_ fi tan \_\_\_\_\_ naz (SAZ) \_\_\_\_\_

**b**  $b_1$

\_\_\_\_\_ sak lı yor s^ \_\_\_\_\_ ne i \_\_\_\_\_ ür \_\_\_\_\_ yân \_\_\_\_\_

7 **b<sub>2</sub>** **S<sub>1</sub>**  
nı nı ben den ya ra maz (SAZ)

9 **b<sub>3</sub>**  
sak lı yor sı ne i ür yâ

11 **b<sub>4</sub>** **S<sub>2</sub>**  
nı nı ben den ya ra maz (SAZ)

**B** **c<sub>1</sub>**  
kok la dık ça sa çı yor rû

15 **c<sub>2</sub>** **k<sub>2</sub>**  
hu ma bir nük he ti naz (SAZ)

17 **d<sub>1</sub>**  
sen u yur sun da ni çin zül

19 **d<sub>2</sub>** **k<sub>1</sub>** **§**  
fi pe ri şân u yu maz (SAZ)

21 **e<sub>1</sub>**  
ARANAĞME

23 **e<sub>1</sub> ÇEZİ** **e<sub>2</sub>**

### Nota 47 Rast Şarkı Kıskanır Her Gece Senden Beni

#### 6.6.17. Mevsim-i Gül Geldi Yine Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden meydana gelen eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesi duyurulduktan sonra Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

A bölümü içerisinde yer alan b cümlesine, güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine Rast'lı iniş yapılmış ve cümlelerin sonunda Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmıştır.

Eserin c cümlesinde tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine çıkılarak birinci dolapta Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ve ikinci dolapta Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi kullanılmış ve bir köprü oluşturulmuş, ardından cümle sonunda yine pest bölgede Yegâh perdesi duyurulduktan sonra Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Yine A bölümü içerisinde yer alan d cümlesinde Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihâvend) beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra Nevâ perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapılmış, ardından  $c_2$  ve  $c_3$  cümlecikleri tekrar edilmiş yâni Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır. Eserin aranağme bölmesinde ise Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eser özellikle pest bölgede yer alan Yegâh perdesine yapılan Rast'lı inişleri, Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile yapılan kalışları ve güçlü Nevâ perdesine odaklanması itibarıyla Rast makamının özelliklerini yansıtmakla birlikte. Eser içerisinde Rast perdesi üzerinde Bûselik beşlisi (Nihâvend) ve Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesinin ile yapılan kalışlar Rast makamı içerisinde yer almamaktadır. Rast perdesi üzerinde yapılan Nihâvend'li kalışlara Muallim İsmail Hakkı Bey'in Rast makamında bestelemiş olduğu eserlerde rastlanmaktadır. Eserin ses sahası Yegâh-Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır.

#### **6.6.17.1. Mevsim-i Gül Geldi Yine Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Marş formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2)+b(b_1+b_2)+c(c_1+k_1:|+k_2+c_2+c_3)+d(d_1+d_2)+c(c_2^1+c_3^1)+c^1(c_1^1+k_1^1+k_2^1+c_2^2+c_3^2)+|:e(e_1+e_2):|]$  şeklindedir. (Adoğu, 1996: 514) de Marşların askerî ya da sivil amaçlarla 4/4'lük veya 2/4'lük usullerle, çalgısal ya da sözel olarak bestelenebildiğini belirtmiştir. Akdoğu'nun yapmış olduğu açıklamadan eserin marş formu özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır.

## Rast Şarkı Mevsim-i Gül Geldi Yine

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **a<sub>2</sub>**

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

**c<sub>1</sub>** **k<sub>1</sub>** **k<sub>2</sub>**

Mev si mi gül\_\_\_\_\_ gel\_\_\_ di\_\_\_ yi\_\_\_ ne\_\_\_\_\_ gel\_\_\_ di\_\_\_ yi\_\_\_ ne

**c<sub>2</sub>** **c<sub>3</sub>**

bül bü li hoş\_\_\_\_\_ nağ\_\_\_ me\_\_\_ i\_\_\_ le\_\_\_ (SAZ) bül bü li hoş\_\_\_\_\_ nağ\_\_\_ me\_\_\_ i\_\_\_ le

**d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**

zevk i de lim (SAZ)\_\_\_ gü\_\_\_ le gü\_\_\_ le\_\_\_\_\_ zevk i de lim (SAZ)\_\_\_ gü\_\_\_ le gü\_\_\_ le

**c<sub>2</sub><sup>1</sup>** **c<sub>3</sub><sup>1</sup>**

raks i de lim\_\_\_\_\_ A\_\_\_ henk i\_\_\_ le (SAZ) rak si\_\_\_ de lim\_\_\_\_\_ â henk i le

**e<sub>1</sub>** **e<sub>2</sub>**

ARANAĞME

### Nota 48 Rast Şarkı Mevsim-i Gül Geldi Yine

#### 6.6.18. O Dil-rubânın Herkes Esîri Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

İki bölümden meydana gelen eserin A bölümüne Rast perdesi ile giriş yapılmış, pest genişleme bölgesinde yer alan Hüseyinî Aşîran perdesi duyurulduktan sonra güçlü



Nevâ perdesine yönelinmiş birinci dolapta Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi, ikinci dolapta ise Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılmıştır

A bölümü içerisinde yer alan b cümlesine, güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Rast beşlisi ile yapılan kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak Gerdâniye perdesinde bir söylemle eserin meyân bölümüne geçilmiştir.

B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi seslerinde dolaşıldıktan sonra güçlü Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisi seslerinde dolaşmış, ardından Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapılarak cümle sonunda Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile bir kalış daha yapılmıştır.

D cümlesi olarak isimlendirilen aranağme bölmesine Rast perdesi ile giriş yapılmış Nim Hicâz perdesi de kullanılarak Pençgâh duyumu oluşturulduktan sonra Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ve Yegâh perdesi üzerinde Rast dörtlüsü seslerinde dolaşmış ve d cümlesinin sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile aranağme sonlandırılmıştır.

Eser özellikle pest bölgede yer alan Yegâh perdesine yapılan Rast'lı inişleri, Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile yapılan kalışları ve güçlü Nevâ perdesine odaklanması itibarıyla Rast makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Eser içerisinde, Nevâ perdesi üzerinde Hicâz'lı ve Çargâh perdesi üzerindeki Nikriz'li kalışlar Hacı Arif Bey'in eserlerinde de rastlandığı üzere bir Basit Sûznâk hissiyatı yaratmaktadır. Ayrıca aranağme bölmesinde Pençgâh/Müstear çeşnisine on yedi ve on sekizinci yüzyılda Rast makamında betelenen eserlerde de rastlanmaktadır. Bu durum eserin klâsik dönemden yani on yedinci yüzyıldan izler taşıdığını göstermektedir. Eserin ses sahası Yegâh-Tiz Segâh perdeleri arasında yer almaktadır. Tiz durak Gerdâniye perdesi üzerinde gerçekleşen ezgisel dolaşım ise makamın tiz durak sesi üzerindeki hareketliliğin arttığını ortaya koymaktadır.

#### **6.6.18.1. O Dil-rubânın Herkes Esîri Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu**

Şarkı formunda bestelenmiş olan ve iki bölümden oluşan eserin form şeması,  
 $A[a(a_1+k_1:|+k_2)+|:b(b_1+b_2+b_3+b_4+s_1)]+B[c(c_1+c_2+c_3+c_4)]+A[b^1(b_1^1+b_2^1+b_3^1+b_4^1)+d(d_1$

+d<sub>2</sub>+d<sub>1</sub><sup>1</sup>+d<sub>3</sub>)] şeklindedir. Eserin form yapısı günümüzde icrâ edilmekte olan şarkı formu ile aynı özelliklere sahiptir. Eserin A bölümüne sözel bölme ile giriş yapılmış, zemin ve nakarattan sonra B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümüne geçilmiş, ardından A bölümünün b cümlesine yani nakarat bölmesine geçilerek eser sonlandırılmıştır. Eserin aranağme bölmesi makamsal yapısı itibarıyla A bölümü içerisinde değerlendirilmiş olup bu aranağmenin fasıl düzeni içerisinde eseri kendinden sonra gelecek olan bir esere bağlamak amacıyla kullanılmış olduğu muhtemeldir.

## Rast Şarkı O Dil-rübânın Herkes Esîrî

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a<sub>1</sub>** **k<sub>1</sub>**

o dil ru bâ nın her kes e sı

**k<sub>2</sub>**

ri her kes e sı ri

**b<sub>1</sub>** **b<sub>2</sub>**

Hû bân i çin de yok tur na zi

**b<sub>3</sub>**

ri hû bân i çin de

**b<sub>4</sub>** **s<sub>1</sub>** **KARAR**

yok tur na zi ri (SAZ) ri

**B** **c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>** **c**

hur şî de fâ ik vec hi mü nî ri

20  $c_3$   $c_4$  §  
hur şî de fâ ik vec hi mü ni ri (SAZ)

24  $d_1$   $d_2$   
ARANAĞME

28  $d_1$   $d_3$

### Nota 49 Rast Şarkı O Dilrubânın Herkes Esîri

#### 6.6.19. Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden meydana gelen eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile yapılan inişin ardından cümle sonunda Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümünün b cümlesinde Bûselik perdesi üzerinde bir Nişâbur çeşnisi oluşturulmuştur.

C cümlesinde, güçlü Nevâ perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile kalış yapılmış, ardından birinci dolabın sonunda yer alan Nevâ perdesinde bir söylem ile kalış yapılmış, ikinci dolapta ise Rast perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ve ardından bir söylem ile kalış yapılmıştır.

Eserin d cümlesine güçlü Nevâ perdesi ile giriş yapılmış, Çargâh perdesinde Çargâh'lı, Segâh perdesinde Ferahnâk'lı ve Dügâh perdesinde Uşşak'lı asma kalışların ardından birinci dolapta Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılarak Çargâh perdesinde bir söylem oluşturulmuş ve ikinci dolabın sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile eser sonlandırılmıştır.

Eser özellikle pest bölgede yer alan Yegâh perdesine yapılan Rast'lı inişleri, Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile yapılan kalışları ve güçlü Nevâ perdesine odaklanması, ayrıca Çargâh perdesinde Çargâh'lı, Segâh perdesinde Eksik Ferahnâk'lı

ve Dügâh perdesinde Uşşak'lı asma kalışları ile Rast makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Eser içerisinde, Bûselik perdesi üzerinde Nişâbur çeşnisi dışında Rast makamı içerisinde yer almayan herhangi bir dörtlü, beşli ya da çeşnş kullanılmamıştır. Eserin ses sahası Yegâh-Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.6.19.1. Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Marş formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4):||+||:b(b_1+b_2):||+||:c(c_1+c_2+s_1:||+s_2)+d(d_1+d_2+d_3+d_4+s_2^1+k_1)]$  şeklindedir. Eser, sözlerinden de anlaşılacağı üzere askerî amaçla 4/4'lük usulle yazılması, içerisinde çalgısal ve sözel bölmeler barındırması itibarıyla marş formu özelliklerini yansıtmaktadır.

## Rast Ordu Marşı Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**  $a_1$   $a_2$

ARANAĞME

$a_3$   $a_4$

**b**  $b_1$   $b_2$

Or du muz et ti ye min tit re di hâ kü ze min  
Ter ki â ram ey le dik neş ri me râm ey le dik

**c**  $c_1$   $c_2$

$s_1$   $s_2$

mil le ti et ti e min a çul di di  
hak ka kı yım ey le dik ceh di ik

**d**  $d_1$   $d_2$

ra hu ne vin ra hu ne vin (SAZ)  
dâm ey le dik dâm ey le dik

14 **d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>**  
 san ca ğı mız ca nı mız yü ce Türk ün vâ nı mız

18 **d<sub>3</sub>** **d<sub>4</sub>**  
 va tan bi zim ca nı mız fe dâ ol sun

21 **s<sub>2</sub><sup>1</sup>** **k<sub>1</sub>**  
 ka nı mız (SAZ) ka nı mız

### Nota 50 Rast Ordu Marşı Ordumuz Etti Yemin Titredi Hâk ü Zemin

#### 6.6.20. Otomobilim Süratli Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden meydana gelen eserin A bölümünün a cümlesine aranağme bölmesi ve Rast perdesi ile giriş yapılmış, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile yapılan asma kalışın ardından güçlü Nevâ perdesinden tiz durak sesi olan Gerdâniye perdesine Rast dörtlüsü ile çıkış yapılmıştır.

Eserin b cümlesine Gerdâniye perdesi ile giriş yapılmış, Çargâh perdesi üzerinde yapılan Çargâh'lı asma kalışın ardından makamın genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesi duyurulmuş ve cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalış yapılmıştır.

Eserin A bölümünün c cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış Segâh perdesi üzerinde Frahnâk'lı asma kalış, Rast perdesi üzerinde Rast'lı kalış, Çargâh perdesi üzerinde Çargâh'lı, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı asma kalışların ardından, Nevâ perdesinden tiz durak Gerdâniye perdesine Rast dörtlüsü ile çıkış yapılarak eser sonlandırılmıştır.

Eser özellikle pest bölgede yer alan Yegâh perdesine yapılan Rast'lı inişleri, Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile yapılan kalışları ve güçlü Nevâ perdesine odaklanması, ayrıca Çargâh perdesinde Çargâh'lı, Segâh perdesinde Ferahnâk'lı Dügâh perdesinde Uşşak'lı asma kalışları ve Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan herhangi

bir dörtlü, beşli ya da eninin kullanılmaması itibarıyla Rast makamının özelliklerini yansıtma ile birlikte yeden sesinin duyurulmaması, cümlecik ve cümlelerin Rast odaklı değil, Nevâ odaklı olması makamın on dokuzuncu yüzyıldaki değişimini göstermektedir. Eserin ses sahası Yegâh-Muhayyer perdeleri arasında yer almaktadır.

### 6.6.20.1. Otomobilim Süratli Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

Kanto formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form Şeması,  $A[a_1+a_2+a_3+a_4]:||+b_1+b_2+b_3+b_4)+c_1+c_2+c_3+c_4+c_5+c_6+c_7+c_8+c_9+c_{10})+a_3\text{ezl}+a_4^1)+b^1(b_1^1+b_2^1+b_3^1+b_4^1]$  Şeklinde dir. (Akdoğu, 1996: 319-320) de, Kanto formunun iki zamanlıdan, on zamanlıya kadar usullerle bestelenen sözleri akılda kalıcı olan, ses genişliği çoğunlukla bir oktavı geçmeyen, ritm olgusunun n plâna çıkartıldığı, icrâsı esnasında dans, mimik ve jestlerin kullanıldığı bir form olarak tanımlamıştır. Akdoğunun vermiş olduğu bilgiler ışıkında eserin kanto formu özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır.

## Rast Kanto Otomobilim Süratli

Güfte: Meçhûl  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**

**a**

$a_1$   $a_2$

$a_3$   $a_4$

**b**

$b_1$   $b_2$

$b_3$   $b_4$

**c**

$c_1$   $c_2$

O to mo bi lim sr at li

21  $c_3$  hem de rus tan  $c_4$  te ker lek li

25  $c_5$  kuş lar gi bi \_\_\_\_\_ u çar gi der  $c_6$

29  $c_7$  ma ki nis ti \_\_\_\_\_ pek dik kat li  $c_8$

33  $c_9$  el de dü men  $c_{10}$  arşu is ler ros

37  $a_3$  CEZİ ros tu ra ra \_\_\_\_\_ an ne se ti  $a_4$  §

### Nota 51 Rast Kanto Otomobilim Süratli

#### 6.6.21. Pây-i â'dâdan Halâs Oldu Mukaddes Yurdumuz Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden meydana gelen eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, güçlü Nevâ perdesi vurgulanmış, pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine Rast dördlüsü ile yapılan inişin ardından cümle sonunda Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin b cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılarak, birinci dolabın sonunda yer alan Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisinin ilk üç derecesi ile asma kalış yapılmış, ardından ikinci dolabın sonunda yer alan Nevâ perdesinde bir söylemle kalış yapılmıştır. Yine aynı cümlelerin devamında Segâh perdesi üzerinde Pençgâh beşlisinin ilk üç derecesi sesleri duyurulmuş ardından cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır. Eser, A bölümünün b cümlesinin bir kez daha tekrar edilmesiyle sonlandırılmıştır.

Eserin a cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılması, Rast-Nevâ perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra tiz durak Gerdâniye perdesine çıkılması, ardından pest bölgede Yegâh perdesinin duyurulması ve Rast perdesi üzerinde Rast makamı dizisi ile yapılan kalış a cümlesi içerisinde Rast makamı dizisinin tam manasıyla sergilendiğini göstermektedir.

Eserin b cümlesine ise Rast perdesi ile giriş yapılması Rast perdei üzerinde Rast beşlisinin ilk üç derecesi ile kalış yapılması, Segâh perdesi üzerinde Ferahnâk beşlisinin ilk üç derecesi ile yapılan kalış ve Dede Efendi ile İtrî'nin Rast makamındaki eserlerinde de görüldüğü üzere Pençgâh çeşnisinin duyurulması eserin marş formunda olmasına karşın on yedinci yüzyıl Rast makamı dizisini yansıttığını göstermektedir. Eserin ses sahası Yegâh-Gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır.

#### 6.6.21.1. Pây-i â'dâdan Halâs Oldu Mukaddes Yurdumuz Adlı Eserin Form

##### Analizi ve Yorumu

Marş formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2):||+b(b_1+k_1:|+s_1+b_2+b_3)+b^1(b_1^1+k_1^1:|+s_1^1+b_2^1+b_3^1)+b^2(b_1^2+k_1^2:|+s_1^2+b_2^2+b_3^2)]$  şeklindedir. Eser, sözlerinden de anlaşılacağı üzere askerî amaçla yazılması, içerisinde çalgısal ve sözel bölmeler barındırması itibarıyla marş formu özelliklerini yansıtmakla birlikte genellikle 2/4 ya da 4/4'lük usullerle bestelenen marşların aksine bu marş 6/4'lük usulle bestelenmiştir.

### Rast Tahliye Marşı Pây-i â dâ dan Halas Oldu Yurdumuz

Muallim Ömer Lâtif Bey  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A** **a<sub>1</sub>**

**a** **ARANAĞME**

**a<sub>2</sub>**



Pâ yi â dâ dan ha lîs ol du mu kad des yur du muz du mu kad des yur du muz  
Ev le di tah lis zu lüm den zâ li min den hak bi zi zâ li min den hak bi zi

pür za fer is tan bu la gir di bu gün küll or du muz pür za fer is tan bu la gir di bu gün küll or du muz  
mil ki miz de kal ma dt ar tk şü kür düş man i zi mil ki miz de kal ma dt ar tk şü kür düş man i zi

az mi miz le hâ sî ol du iş te mes ud gâ ye miz iş te mes ud gâ ye miz

el e ver dik çe mil let yük se lir çok pâ ye miz el e ver dik çe mil let yük se lir çok pâ ye miz

### Nota 52 Rast Tahliye Marşı Pâyi â Dâ dan Halas Oldu Yurdumuz

#### 6.6.22. Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları Adlı Eserin Makam Analizi ve Yorumu

Bir bölümden meydana gelen eserin A bölümünün a cümlesine Rast perdesi ile giriş yapılmış, bu perde üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra pest genişleme bölgesinde yer alan Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılmış ardından Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

A bölümü içerisinde yer alan b cümlesine, yine Rast perdesi ile giriş yapılmış ve cümle sonunda Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin c cümlesine Rast-Gerdâniye atlaması ile giriş yapılmış, Dik Kürdî ve Nim Hicâz perdeleri kullanılarak Nikriz makamına bir hazırlık yapılmış hissi verildikten sonra cümle sonunda yer alan Rast perdesi üzerinde Bûselik (Nihâvend) beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eserin d cümlesinde Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra cümle sonunda yine Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile kalış yapılmıştır.

Eser, a cümlesinde Rast beşlisi seslerinde dolaşılması, Yegâh perdesine Rast dörtlüsü ile iniş yapılması, b ve d cümlelerinde yine Rast perdesi üzerinde Rast beşlisi ile yapılan ezgisel hareketler ve cümlelerin Rast perdesi odaklı bitmesi itibarıyla Rast makamı özelliklerini yansıtmaktadır.

Eserin B bölümünün c cümlesi içerisinde duyurulan Nihâvend çeşnişi ise Rast makamı dizisi içerisinde yer almamakla birlikte özellikle on dokuzuncu yüzyılda Rast makamında bestelenen eserlerde kullanılan bir çeşnidir. Eserin ses sahası Yegâh-Gerdâniye perdeleri arasında yer almakla birlikte ilâhî formunda bestelenen eserlerin ses sahası genellikle Yegâh-Gerdâniye perdelerinin dışına çıkmamaktadır.

### 6.6.22.1. Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları Adlı Eserin Form Analizi ve Yorumu

İlâhî formunda bestelenmiş olan ve bir bölümden oluşan eserin form şeması,  $A[a(a_1+a_2+a_3+a_4):||:b(b_1:|+b_2+b_3)]+B[c(c_1+c_2)+d(d_1+d_2)+A[a^1(a_1^1+a_2^1+a_3^1+a_4^1):||:b^1(b_1^1:|+b_2^1+b_3^1)]$  şeklindedir. Eser 4/4'lük usulle bestelenmesi, bir bölümden oluşması küçük soluklu ve sözlerinin akılda kalıcı olması itibarıyla İlâhî formu özelliklerini yansıtmakla birlikte eser içerisinde kullanılan tartımlar ve ezgisel hareket İlâhî formundaki esere bir Marş kimliği de kazandırmıştır.

## Rast Makamında Türk'ün İlâhîsi Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları

Güfte: Kemalettin Kamu  
Beste: Muallim İsmail Hakkı Bey

**A**  $\frac{4}{4}$   $a_1$   $a_2$

$a_3$   $a_4$

**b**  $b_1$   $b_2$

Sar miş mâ tem bu ra la rı saz be niz li o va la rı  
Bir gün sa bah o lur di ye kat lan dik her iş ken ce ye

13 **b<sub>3</sub>**

saz be niz li o va la ri  
kat lan dik her iş ken ce ye

**B** **c<sub>1</sub>** **c<sub>2</sub>**

boy nu bü kük yu va la ri boy nu bü kük yu va la ri  
bu fe lâ ket li ge ce ye bu fe lâ ket li ge ce ye

**d** **d<sub>1</sub>** **d<sub>2</sub>** **§**

sen hi mâ ye et yâ rab bi sen hi mâ ye et yâ rab bi  
ver bir ni hâ yet yâ rab bi ver bir ni hâ yet yâ rab bi

### Nota 53 Rast Türk'ün İlâhisi Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları

TRT nota arşivi içerisinde bestesi Muallim İsmail Hakkı Bey'e ait olduğu belirtilen 8822 repertuar numaralı ve "Rast Deyüb Girdim Bu Fihrist-i Makamat Seyrine" adlı eser notası üzerinde de belirtildiği üzere bestekârının meçhul olması sebebiyle çalışmaya dahil edilmemiştir.

## 7. SONUÇ ve TARTIŞMA

Çalışmada on yedinci yüzyıl bestekârları içerisinde ele alınan Hafız Post, Hatip Zâkirî Hasan Efendi ve Buhûrizâde Mustafa İtrî'nin Rast makamında toplam yedi adet sözlü eseri, onsekizinci yüzyıl bestekârları içerisinde ele alınan Hamâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Rast makamında on bir adet sözlü eseri, on dokuzuncu yüzyıl bestekârları içerisinde ele alınan Hacı Ârif Bey ve Muallim İsmâil Hakkı Bey'in ise Rast makamında toplam otuz beş adet sözlü eseri form ve makam açısından incelenmiş olup yapılan inceleme sonucunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

On yedinci yüzyılda dîn dışı büyük formların yanı sıra dini formların daha yoğun şekilde bestelendiği ve dini formda bestelenmiş olan eserlerin geleneksel Rast makamı özelliklerini tam manasıyla yansıttığı belirlenmiştir.

On sekizinci yüzyılda, on yedinci yüz yıla kıyasla dini formda bestelenen eser yoğunluğunda bir azalma olduğu, Kâr, Kâr-1 Nâtık ve Sengin Semâî gibi büyük formda eserlerin bestelenmeye devam edildiği fakat şarkı formu besteciliğinin ağırlık kazanmaya başladığı tespit edilmiştir. Burada vurgulanmak istenen konu şarkı formunda bestelenen eser sayısının dînî formlarda bestelenen eser sayısına kıyasla daha fazla olmasıdır ki bu yüzyılda dînî formlarda, özellikle Âyin formu besteciliğinde canlılık en üst düzeydedir. Tanrıkorur (2016), 18. Asırda bestelenen Mevlevî âyini sayısının kırk iki olduğunu ifade etmiştir. Bu durum Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinde 17. yüzyıl klâsik üslûbunun on sekizinci yüzyılda da devam ettiğini göstermektedir.

On dokuzuncu yüzyılda ise din dışı büyük formda eser besteciliğinde ve dini formda eser besteciliğinde azalma yaşandığı, buna karşın şarkı formunda eser besteciliğinde artışın devam ettiği tespit edilmiştir. Yavaşca (2002), on dokuzuncu yüzyılda batılılaşmanın tesiri ve ticari kazanç kaygısıyla şarkı formunda bestelenen eserlerin sayısında büyük artış yaşandığını ifade etmiştir. Bu dönemde Şarkı formu bestelerindeki artış ile Marş ve Kanto gibi Batı müziği formlarının bestelenmesi. Batı müziğinin, Türk mûsikîsi üzerindeki etkisinin arttığını ve geleneksel formlardan ne derece uzaklaşıldığını göstermektedir.

On yedinci yüzyılda İncelenen formlardan bir Yürük Semâî, bir Nakış Yürük Semâî ve bir Ağır Semâî'nin iki bölümden, dini formda bestelenmiş olan iki ilâhiden bir

tanisinin iki bölümden oluştuğu, geriye kalan bir ilâhî, bir tevşih ve bir na't'ın ise bir bölümden meydana geldiği belirlenmiştir. Öztuna (1990), İlâhî formunun şarkı formu ile benzeştiğini ve genellikle zemin-nakarât-meyân nakarât şekliyle bestelendiğini, bazen formun yapısında değişiklikler olabildiğini ifade etmiştir. Öztuna'nın bu açıklamasından eserlerin bölüm sayılarının değişebileceği anlaşılabilir. Bu durum Hafız Post, İtrî ve Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin geleneksel üslûba ne denli bağlı olduklarını göstermektedir.

On sekizinci yüzyıl başlığı altında ele alınan eserlerin form yapıları incelendiğinde, bir adet kâr-ı Nâtık'ın, içerisindeki makam geçkilerinden kaynaklı olarak yirmi iki bölümden meydana geldiği, bir adet Rast Kâr'ın'ın üç bölümden meydana geldiği, bir adet Sengin Semâi formundaki eserin iki bölümden meydana geldiği, geriye kalan sekiz adet şarkı formundaki eserden dördünün ABA şeklinde iki bölümden meydana geldiği ve zemin-nakarât-meyân-nakarât düzenine göre yâni günümüzde icrâ edilen şarkı formu özelliklerine uygun şekilde bestelendiği, üç tanesinin AB şeklinde iki bölümden meydana geldiği fakat eserlerde zemin-nakarât A ve B bölümü olarak isimlendirilen meyân bölümünden sonra nakarât bölmesine dönüş yapılmadığı ve bir eserinde tek bölümden meydana geldiği ayrıca meyân bölümünün bulunmadığı tespit edilmiştir. Görüldüğü üzere on sekizinci yüzyılda şarkı formu besteciliğinde bir artış yaşandığı, bestelenen şarkı formundaki bazı eserlerin on dokuzuncu yüzyılda Hacı Arif Bey'in adeta standartlaştırdığı zemin-nakarât-meyân-nakarât düzenine göre bestelenen şarkı formundan farklı olduğu belirlenmiştir. Özalp (2000), On sekizinci yüzyıl bestecilerinin geleneğe bağlı kalmalarının yanı sıra şarkı formuyla mûsikîde bir yenileşmenin başladığını ifade etmiştir. Özellikle on sekizinci yüzyılın sonundaa Avrupa'da yaşanan Rönesans döneminin Türk makam müziği sözlü eser besteciliğini de etkilediği düşünülmektedir.

On dokuzuncu yüzyılda bestelenmiş olan eserlerin form yapıları incelendiğinde Şarkı formundaki yirmi beş adet eserden yirmi tanesinin ABA şeklinde iki bölümden meydana geldiği ve bir tanesinin iki bölümden oluşmasına karşın meyân bölümünün bulunmadığı, bir eserin ABCA şeklinde üç bölümden, bir eserin ABCDA şeklinde dört bölümden, bir eserin ABCDEFA şeklinde altı bölümden meydana geldiği ve eserlerin

zemin-nakarât-meyân-nakarât düzenine göre yâni günümüzde icrâ edilen şarkı formu özelliklerine uygun şekilde bestelendiği iki eserin ise bir bölümden meydana geldiği, meyân bölümlerinin bulunmadığı yani günümüzde bestelenen şarkı formundan farklı özellikte olduğu bu bağlamda şarkı formundaki eserlerin büyük çoğunluğunun iki bölümden meydana geldiği, üç, dört ve altı bölümlü şarkıların da bestelendiği, bunun yanı sıra on sekizinci yüzyılda da karşılaşıldığı üzere tek bölümlü veya meyân bölümü olmayan şarkılarında nadiren bestelendiği tespit edilmiştir. Meyân bölümü bulunmayan eserlerde makamın tiz durağı olan Gerdâniye perdesi üzerinde herhangi bir dörtlü, beşli veya çeşninin kullanılmadığı görülmüştür.

On dokuzuncu tûzyılda Yürük Semâî formunda bestelenmiş iki eserden bir tanesi bir bölümden, bir tanesi ise iki bölümden, Nakış Ağır Semâî formunda bestelenmiş olan bir eserin de iki bölümden meydana geldiği ve din dışı büyük formu dört eserde formlarının özelliklerini tam mânâsıyla yansıttığı tespit edilmiştir.

Tevşih formunda bestelenmiş olan bir adet eserin tek bölümden, İlâhî formunda bestelenmiş olan bir adet eserde yine bir bölümden meydana geldiği ve her iki eserde formlarının özelliklerini tam mânâsıyla yansıttığı tespit edilmiştir.

Marş formunda bestelenmiş olan üç eserde bir bölümden meydana geldiği, formlarının özelliklerini gösterdikleri ayrıca şarkı formunda bestelenmiş olan “Vatan Şarkısı” ve İlâhî formunda bestelenmiş olan “Sarmış Mâtem Buraları Saz Benizli Ovaları” adlı eserlerin ezgisel yapıları itibarıyla marş formunu çağrıştırdıkları görülmüştür.

Kanto formunda bestelenmiş olan iki eserin de bir bölümden meydana geldiği ve kanto formu özelliklerini yansıttığı belirlenmiş olup yapılan açıklamalardan anlaşılacağı üzere on dokuzuncu yüzyılda, on sekizinci yüzyılda olduğu gibi şarkı formu besteciliğinin yoğun şekilde sürdüğü, on yedinci yüzyılda yoğun olarak devam eden fakat on sekizinci yüzyılda duraksayan dini formlarda eser besteciliğinde durgunluğun devam ettiği on yedi ve on sekizinci yüzyılda din dışı büyük formda eser besteciliğinin on dokuzuncu yüzyılda şarkı formu besteciliğine kıyasla azaldığı, bunun yanı sıra Türk bestecilerin Kanto ve Marş gibi Batı müziği formlarında eserler besteledikleri tespit edilmiştir. Kanto ve Marş gibi formların Türk besteciler tarafından bestelenmesi Batı müzik kültürünün Türk

makam müziği içerisindeki ağırlığının ne derece arttığını göstermekle birlikte marş formunda bestelenen eserlerin sözel yapısı itibarıyla milli duyguları yansıttığı görülmüştür.

On yedinci yüzyıl başlığı altında incelenen yedi eserin yedisinde de ezgisel dolaşımın Durak-Güçlü yâni Rast Neva perdeleri arasında yoğunlaştığı belirlenmiştir. Tokaç (2018), Özellikle İtrî'nin Rast makamında ve dini formlarda bestelemiş olduğu eserlerde durak-güçlü arasını sıkça kullandığını ifade etmiştir. On sekizinci yüzyıl başlığı altında incelenen on bir adet eserin sekizinde ezgisel dolaşımın Durak-Güçlü yâni Rast Neva perdeleri arasında yoğunlaştığı, üç adet eserde ise ezgisel dolaşımın güçlü-tiz durak yâni Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasında yoğunlaştığı, On dokuzuncu yüzyıl başlığı altında incelenen otuz altı adet eserin on altısında ezgisel dolaşımın Durak-Güçlü yâni Rast Neva perdeleri arasında yoğunlaştığı, buna karşın yirmi adet eserde ise ezgisel dolaşımın güçlü-tiz durak yâni Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasında seyrettiği bu bağlamda on sekizinci yüzyılda, on yedinci yüzyıla oranla ezgisel dolaşımında Nevâ perdesi üzerine bir yönelimin olduğu, on dokuzuncu yüzyılda ise on yedi ve on sekizinci yüz yıla oranla Nevâ-Gerdâniye perdeleri arasındaki ezgisel dolaşım yoğunluğunun daha da arttığı ve makamın inisi-çıkıcı bir hüviyete büründüğü tespit edilmiştir. Bu durum makamın aktif olarak kullanılan ses sahasının tiz bölgelere doğru yöneldiğini göstermektedir.

On yedinci yüzyılda bestelenen eserlerde bulunan cümle ve cümleciklerin odak sesinin Rast perdesi olduğu, On sekizinci yüzyılda bestelenen eserlerin cümle ve cümlecikler odak sesi olarak Rast perdesinin yoğunlukta olduğu fakat on yedinci yüzyıla oranla odak sesi Nevâ olan cümle ve cümleciklerden oluşan eserlerin sayılarının arttığı, On dokuzuncu yüzyılda ise bestelenen eserlerin cümle ve cümleciklerinde odak sesi olarak on yedi ve on sekizinci yüzyılın aksine Nevâ perdesinin yoğunlukta olduğu tespit edilmiştir Tokaç (2018), On yedinci yüzyıldan sonra makamın güçlü perdesine olan yönelimin arttığını belirtmiştir. Bu durum on yedinci yüzyıldan itibaren geçen yaklaşık üç yüz elli yıllık süre içerisinde Rast makamında bestelenen eserlerde güçlü Nevâ perdesine daha fazla vurgu yapıldığını göstermektedir. Bu durumda yine makamın eserlerde aktif olarak kullanılan ses sahasının tiz bölgelere doğru kaydığını göstermektedir.

On yedinci yüzyılda bestelenen eserlerde Gerdâniye perdesine çıkılmayan ve Muhayyer perdesine kadar çıkılan eserlerin daha yoğun olduğu Gerdaniye, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ perdelerine daha az çıkıldığı dolayısıyla Gerdâniye perdesi üzerindeki çeşnilerin daha az kullanıldığı, On sekizinci yüzyılda bestelenen Rast eserler de on yedinci yüzyılda bestelenen eserlere kıyasla Gerdâniye perdesine çıkılmayan eserlerde azalma olurken, Muhayyer ve Tiz Çargâh perdelerine olan çıkışlarda bir artış yaşandığı, ayrıca Tiz Segâh perdesine de çıkışlar yapıldığı bu bağlamda on sekizinci yüzyılda Gerdâniye perdesi üzerindeki ezgisel hareketliliğin on yedinci yüz yıla oranla arttığı görülmüştür. Levendoğlu (2002), Kantemiroğlunun vermiş olduğu Rast makamı dizisinde Tiz Hüseyinî perdesine kadar çıkıldığını belirtmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda Gerdaniye ve Muhayyer perdelerine çıkan eser sayısında on yedi ve on sekizinci yüzyıla kıyasla artış olduğu, on yedi ve on sekizinci yüzyıldan farklı olarak on dokuzuncu yüzyılda Sünbüle perdesine çıkılarak Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik çeşnisinin duyurulduğu, on dokuzuncu yüzyılda, on yedi ve on sekizinci yüzyıllara oranla Tiz Çargâh perdesine daha az çıkıldığı, yine on dokuzuncu yüzyılda Tiz Segâh perdesine çıkış oranının on yedinci yüzyıla kıyasla artış gösterdiği fakat on Sekizincü yüzyıla kıyasla azalış gösterdiği, Tiz Nevâ perdesine çıkış oranının ise on yedinci yüzyıla kıyasla azaldığı fakat on dokuzuncu yüzyılda bestelenen Rast eserlerin Gerdâniye perdeleri üzerindeki ezgisel hareketliliğin on yedinci yüzyıla oranla arttığı, ayrıca on yedinci yüzyıl başlığı altında incelenen eserlerde Gerdâniye perdesi üzerinde yalnızca Rast çeşnisi duyurulurken on sekizinci yüzyılda Rast'ın yanı sıra Bûselik çeşnisinin de duyurulmaya başlandığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda on dokuzuncu yüzyılda bestelenen Rast makamındaki eserlerde Gerdâniye perdesi üzerindeki ezgisel hareketliliğin on sekizinci yüzyılda olduğu gibi devam ettiği, fakat on dokuzuncu yüzyılda Gerdâniye perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisi kullanımının Rast çeşnisi kullanımına kıyasla artış gösterdiği belirlenmiştir.

On yedinci yüzyılda bestelenmiş olan eserlerde Rast makamının pest bölgesinin yoğun şekilde kullanıldığı, On sekizinci yüzyılda Rast makamında bestelenen eserlerin pest bölge kullanımında on yedinci yüzyıla oranla bir artış yaşandığı, On dokuzuncu yüzyılda ise Rast makamında bestelenen eserlerin pest bölge kullanımında on yedinci ve



on sekizinci yüzyıla oranla bir azalma yaşandığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda Rast makamının geleneksel çıkıcı özelliğinden uzaklaşıldığı görülmektedir.

On yedinci yüzyılda bestelenen Rast makamındaki yedi eserden üç tanesinde Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan herhangi bir çeşni ya da geçki kullanılmazken, dört eserde Rast makamı dizisi içerisinde yer almayan Nişâbur ve Pençgâh çeşnilerin kullanıldığı belirlenmiştir. Ayrıca bir eserde Kürdî perdesinin altere ses olarak kullanıldığı bir eserde de Evç perdesinde Segâh çeşnisinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Evç perdesinde Segâh kullanımının, makamın Nevâ makamı ile yakın ilişkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

On sekizinci yüzyılda Rast makamında bestelenmiş olan on bir adet eser içerisinde geçki ve çeşni kullanılan eser sayısında on yedinci yüzyıla oranla artış olduğu tespit edilmiştir. Ön yedinci yüzyılda bestelenen Rast makamındaki eserlerde on yedinci yüzyılda olduğu gibi Pençgâh ve Nişâbur çeşnilerinin ve iki eserde olmak üzere Kürdî perdesinin kullanılmaya devam edildiği bunun yanı sıra Bûselik, Zirgüleli Hicâz, Nikriz çeşnilerinin ve Müstear, Mâhur, Nevâ, Uşşak, Bayâtî, Nihâvend, Hüseyinî Aşîran, Sabâ, Dügâh, Hüseyinî, Hisar, Muhayyer, Bûselik, Hicâz, Şehnaz, Rehâtül Ervah, Bestenigâr, Irâk, Evç geçkilerinin duyurulduğu bu bağlamda Rast makamında kullanılan çeşni ve geçki sayısında on yedinci yüzyıla oranla artış yaşandığı tespit edilmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda Rast makamında bestelenmiş olan eserler içerisinde çeşni kullanılan eser sayısında on yedinci yüzyıla oranla artış yaşanırken on sekizinci yüzyıla oranla küçük de olsa bir azalma yaşandığı belirlenmiştir. On dokuzuncu yüzyılda bestelenen Rast makamındaki eserlerde, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl başlığı altında incelenen eserlerde kullanılan Rast perdesi üzerinde Pençgâh ve Bûselik perdesi üzerinde Nişâbur çeşnilerinin kullanımına ve yine on sekizinci yüzyılda Rast perdesi üzerinde Nikriz çeşnisinin kullanımına devam edildiği bu çeşnilere ek olarak Nevâ perdesi üzerinde Hicâz ve bu çeşniye bağlı olarak Çargâh perdesi üzerinde Nikriz ve Segâh perdeleri üzerinde Hûzzam çeşnilerinin, Dügâh perdesi üzerinde Hicâz, Rast ve Kürdî çeşnilerinin, Nevâ perdesi üzerinde Uşşak (Arazbar), ve Kürdî çeşnileri ile Acem perdesi üzerinde Çargâh çeşnisinin de kullanıldığı belirlenmiştir. Bu bağlamda on dokuzuncu yüzyılda kullanılan çeşnilerin sayısında ve kullanım sıklığında on yedi ve on sekizinci yüz yıla oranla artış olduğu yaşanan bu artış sonucunda Rast makamındaki eserlerin

ezgisel olarak zenginleştigi buna karşın on yedinci yüzyıl Rast makamı nazariyatından uzaklaştığı tespit edilmiştir.



## 8. KAYNAKÇA

- (2020 Şubat 10). tarihinde <http://www.ahmetsimsirgil.com.tr> adresinden alındı
- (2019, Temmuz 15). <http://www.tdk.gov.tr> adresinden alındı
- Ak, A. Ş. (2003). *Türk Musikîsi Tarihi* (1. Baskı b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, B. (1999). XV. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Türk Mûsikîsi. *Diyanet İlmi Dergisi*(35), 135-170.
- Akdoğan, B. (2003). Türk Din Mûsikîsinin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XLIV*(1), 345-371.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (1998). Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler. *İzmir'den Anadolu'ya Müzikoloji Dergisi*(2), 2-4.
- Aksoy, B. (1991). Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musikî. *Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı*. İstanbul. yöktez tarama. adresinden alındı
- Alaner, A. B. (2007). *Müzikte Beşinci Boyuta Doğru: kavram, felsefe, estetik, eğitim, müzik teorisi* (1. Baskı b.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi* (1 b.). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Arslan, F. (2009). Müzik Kuramcısı ve Efsanevi Kişilik Olarak Safüyiddin Urmevi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(26), 165-180.
- Arslan, F. (2014). Müslüman-Türk Bilginlerin Müzik Bilimine Katkıları. *Türkiyat Mecmuası*(24), 1-21.
- Arslan, M., Öger, A. (2008). Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*(8), 9-16.
- Aslanapa, O. (1992). *İslamiyetten Önce Türk Sanatı, Türk Dünyası El Kitabı* (1. Baskı b.). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (2. baskı b.). (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Atalar, M. (1981). Osmanlı Padişahları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*(24), 425-460.
- Ataman, A. M. (1947). *Musiki Tarihi* (1. baskı b.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ataman, S. Y. (1986). Müzikoloji Tarihi Araştırmaları Açısından Bir Çağ Düzeni İçinde Türk Musikisine Genel Bir Bakış. F. Halıcı içinde, *Türk Musikîsinin Dünü Bugünü Yarını* (s. 159-172). Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları.
- Atasoy, M. C. (1999). Yeni Türkiye Türk Müsîkîsi Özel Sayısı. *Kültür ve Medeniyet Açısından Osmanlılar Dönemindeki Türk Musikisi*, 775-781. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Ayangil, R. (2014). XVII. Yüzyılda Türk Müsîkîsi. *Yeni Türkiye*(57), 468-480.
- Aytaş, G. (2010). Alevilik Kavramı Etrafında Bazı Tespit ve Değerlendirmeler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(56), 17-56.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir* (1. baskı b.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Başer, F. A. (2006). Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak-I. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 3(1), 1-20.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem Dergisi*, 1(1), 149-166.
- Berker, E. (1986). Türk Musikisinin Dünü Bugünü ve Yarını. F. Halıcı içinde, *Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını* (s. 115-138). Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. (1993). III. Selim Devri'nin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*. İstanbul.
- Budak, O. A. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)* (1. baskı b.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (25 b.). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Can, N. (2004). Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Fârâbi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(24), 203-215.
- Canım, R. (2018). *Tezkiretü's-Şu'Arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (Tenkitli Metin)* (1. baskı b.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Cevher, M. H. (1995). Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme). *Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı*. İzmir.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın Murad-Nâmesi* (1. baskı b., Cilt 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ceyhun, D. (1988). *Ah Şu Biz "Kara bıyıklı" Türkler* (1. baskı b.). İstanbul: E yayınları.
- Coşkun Elçi, A. (2011). Duvazlar/Duvazımamlar Üzerine Müzikâl Bir Çerçeve. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*(57), 131-174.
- Çaylı, F. (2019). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi. *13-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*. Ankara.
- Çelik Başar, B. (2001). Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı*. İstanbul.
- Çelik, A. E. (tarih yok). <http://www.sazvesoz.net/>. Eylül 23, 2019 tarihinde <http://www.sazvesoz.net/>: <http://www.sazvesoz.net/> adresinden alındı
- Çelikkol, E. (1996). *Türk Mûsikîsi Dili, Sözlü Eserlerde Yer Alan Kelimelerin Açıklamaları* (1. baskı b.). Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı Geliştirme Derneği Yayınları.
- Çiftlikçi, R. (2016). Âşık Sıtkı Baba Dîvanı'nda Devriyeler. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2(2), 13-33.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2014). 19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(18), 31-50.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2014). Osmanlı Türk Müziğinde Padişahların İzleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 35(7), 52-65.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2019). Osmanlı Türk Müziği Kimliğinde İstanbul-Saray Patronajının Etkileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*(75), 251-260.
- Demir, A. (2010). Sultan II. Mehmed Han'a Sunulan Anonim Mûsiki Risalesi (Fatih Anonimi) ve XV. Yüzyıl Türk Mûsikisi Nazariyatındaki Yeri. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(10), 207-232.
- Duygulu, M. (1997). *Alevi-Bektaşî Müziğinde Değişler* (1. baskı b.). İstanbul: Sistem Ofset.

- Ekinci, T. P. (2010). Dönemlerine Göre Mûsikîşinas Osmanlı Padişahları, Dönemlerinde Mûsikî Adına Yaşnmış Önemli Gelişmeler ve Bu Dönemlerin Genel Değerlendirmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Mûsikîsi Anasanat Dalı*. İstanbul.
- Emecen, F. (2003). Mehmed III. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 28, 407-413. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Erdemir, A. (1999). *Anadolu Sahası Musikîşinas Divan Şairleri* (1. baskı b.). Ankara: Türk Sanatı ve Eğitim Vakfı Yayınları.
- Erguner, S. (2007). Osman Dede Nâyî. *İslam Ansiklopedisi*, 22, 461-462. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Esin, E. (1985). *Türk Kültür Tarihi İç Asyadaki Erken Safhalar* (1. baskı b.). Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire* (1. baskı b.). Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und bildung.
- Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(6), 1890-1913.
- Gerçek, İ. H. (2014). Naat Formu ve İtrî'nin Naat'ı Üzerine Bir Güfte-Makam İncelemesi. *Turkish Studies-İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(p), 979-992.
- Gerçek, İ. H., Akmeahmedoğlu, N. (2017). Günümüz Türk Sanat Müziği Bestelerinin Geleneksel Türk Sanat Müziğine Göre Din-Dışı Sözlü Eser Bağlamında Değişim ve Dönüşüm. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*(3), 147-160.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi* (1. baskı b.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güngördü, B. (2000). Abdülbâkî Nâsır Dede'nin "Teddik u Tahkik'inde Geçen Makamlarla Dönem Bestekârlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul.
- Güntekin, M. (2002). Osmanlı'da Musiki ve "Hikmete Dair Fenn'in Son Osmanlıları". *Köprü Üç Aylık Fikir Dergisi*(79), 1-5.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği* (2. baskı b.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Güvenç, B. (1997). *Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları* (3. baskı b.). Ankara: Remzi Kitabevi.

- Halıcı, F. (1986). *Türk Musikîsinin Dünü Bugünü Yarını* (1. baskı b.). Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları.
- Harris, R. (2008). *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam* (1. Edition b.). London: Ashgate Publishing.
- İnayet, A. (2007). Uygur On iki Makamı ve Edebiyatı. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*(2), 365-382.
- İrden, S. (2006). Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Buselik Makamının Karşılaştırılması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı , Türk Sanat Müziği Bilim dalı*. Konya.
- İsen, M., & Bilkan, A. F. (1997). *Sultan Şairler* (1. baskı b.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Judetz, E. P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir, Türk Musikisi Bestekâri ve Nazariyatçısı* (1. baskı b.). (S. Alimdar, Çev.) İstanbul: Pan Yayınları.
- Judetz, E. P. (2007). *Türk Musikisi Kültürünün Anlamları* (3. baskı b.). (B. Aksoy, Çev.) İstanbul: Pan Yayınları.
- Kaplan, Z. (1991). *Dini Musiki Dersleri* (1. baskı b.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Müsikîsinin Nazariye ve Esasları* (1. baskı b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2007). Türk Müziğiğinde Dönem Anlayışı. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı*. İstanbul.
- Karakaya, İ. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (2 b.). (A. Tanrıöğen, Dü.) Ankara: Anı Yayınları.
- Karal, E. Z. (1988). *Osmanlı Tarihi* (1. baskı b., Cilt 5). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kıvılcım Çiftçi, K. (2014). Türk Mûsikîsi Makam Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Konya.
- Kolukırık, K. (2019). İbni Sina'nın Musikinin Temel Konularına Yaklaşımı ve Onun Musiki Anlayışında Farabi'nin Etkisi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(13), 371-383.

- Kova, Ö. (2014). TRT Repertuarında Bulunan Deyiş ve Semahların Müzikal Analizi ve Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Elazığ.
- Körükçü, Ç. (tarih yok). <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihik>. Eylül 19, 2019 tarihinde <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihik>: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihik> adresinden alındı
- Kunt, M., Akşin, S., Faroqhi, Ş., & Toprak, A. (1997). *Türkiye Tarihi III-Osmanlı Tarihi 1600-1908* (1. baskı b., Cilt 3). İstanbul: Cem Yayınları.
- Kut, G. (2014). Payitaht İstanbul'un Sultan Şairleri (Seyf Ve'l Kalem Sahipleri. *Fatih Sultan Mehmed Üniversitesi İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*(9), 161-178.
- Kutlay Baydar, E. (2010). Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler ve Osmanlı'da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(22), 139-154.
- Levendoğlu, N. O. (2002). XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri. *Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), 253-262.
- Mantran, R., Dumont, P. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi-II XIX. Yüzyılın Başlarından Yıkılışa* (1 b., Cilt 2). (R. Mantran, Dü., & S. Tanilli, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi* (1. baskı b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merriam, P. A. (1964). *The Anthropology of Music* (1. baskı b.). Illinois: Northwestern University Press.
- Mustan Dönmez, B. (2015). *Müziğin Kökeni Üzerine* (1. baskı b.). Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Netton, I. R. (1992). *Al-Farabi and His School* (1. baskı b.). London: Routledge Press.
- Oral, M. (2018). Anadolu Alevi-Bektaşî Âşıklık Geleneğinde Âşık Nesimi Çimen ve İki Telli Cura İcrası. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müsik+isi Ana Sanat Dalı Türk Müsikîsi Programı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul.



- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (1. baskı b., Cilt 9). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (1. baskı b., Cilt 1). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (1988). Abdülbâkî Nâsır Dede. *İslam Ansiklopedisi*, 2, 199. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (1992). Bektaşî Musikisi. *İslam Ansiklopedisi*, 5, 372. Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (1997). 15 ve 16. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Musiki. *İslami İlimler Araştırma Vakfı Dergisi*(Kasım), 471-483.
- Özcan, N. (2007). Osmanlılar. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 33, 574-580. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası, İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmeti* (1. baskı b.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Özden, E. (2013). Osmanlı Maârifinde Okutulan Mûsikî Kitapları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(63), 78-104.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifinde Mûsikî* (1. baskı b.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1984). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (1. baskı b.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarih* (1. baskı b.). İstanbul: Türk Petrol Vakfı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1988). *Abdülkadir Meragi* (1. baskı b.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. 1. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2010). *Mehter Musikisi* (1. baskı b.). Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Pekolcay, N. (1986). *İslami Türk Edebiyatı Metinleri Tetkik Metodları* (1. baskı b.). İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Roux, J. P. (2015). *Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl* (11. baskı b.). (A. Kazancıgil, & L. Arslan Özcan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Sarıççek, R. (2007). Eski Türk Edebiyatında Nevruz ve Nevruziye. *Türk Dili Dergisi*(63), 229-239.
- Say, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi. 3, 807. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Signell, K. (2006). *Makam-Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması* (1. baskı b.). (İ. Gökçen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sırlı, A. A., Judetz, E. P. (2000). *Sources of 18th Century music (Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos Comparative Treatises on Secular Music* (1. baskı b.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Şahin, H. İ. (2015). Ritüel ve Kutsal Anlatı İlişkisi Bağlamında Balıkesir Çepnilerinin Cem Törenlerindeki "Miraçlamalar" Üzerine Bir Değerlendirme. *Milli Folklor Dergisi*(105), 99-110.
- Şardağ, R. (1992). *Mustafa İtrî Efendi* (2. baskı b.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şen, Y. (2018). Bektaşî Nefesleri Üzerine Makamsal Bir İnceleme. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*(85), 209-231.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi* (4. baskı b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, H. (1999). Ladikli Mehmed Çelebi ve Risâletü'l-Fethiyye'si. *Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Orta Çağ Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Niğde.
- Tekin, M. (1991). Türk Tarihi Ansiklopedisi. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Tıraşçı, M. (2013). Bir Dini Müsîkî Formu Olarak Alevî-Bektâşî Nefesleri. (s. 295-307). Bingöl: Bingöl Üniversitesi Yayınları.
- Tohumcu, A. (2009). Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma/Örnek Olay analizi: Şarkı Formu. *Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Uluslararası asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. 2, s. 711-718. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Tohumcu, A., Doğrusöz, N. (2013). Gelenekselden Popülere 20. Yüzyıl Türk Makam Müziği Üretiminde Değişimin İzleri. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*(8), 22-37.
- Tokaç, M. S. (2018). Buhûrizâde Mustafa Efendi (İtrî)'nin Eserlerinin Dönemsel Olarak Müzikal Kompozisyon ve Usûl Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi. *Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı*. İstanbul.

- Toker, H. (2013). Sultan Abdülaziz Hakkında İngiltere'de Yayınlanmış Bir Makale (Sultan and His Music). *Milli Saraylar Dergisi*(10), 165-171.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri* (1. baskı b.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Tura, Y. (1997). *Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Araştırma Nâsır Abdülbâkî Dede* (1. baskı b.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitabı'İlmi'l-Musiki'âlâ vechi'l Hurufat* (1. baskı b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turabi, A. H. (2003). Ebû Ya'kûb b.İshâk el Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler. *Marmara Ünivesitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*(2), 65-78.
- Turan, Ş. (1990). *Türk Kültür Tarihi* (1. baskı b.). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Tüfekçi, S. (2001). Dini Türk Mûsikîsi Formları. *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Türk, B. (2016). XII-XVI. Yüzyıllarda Anadolu'da Musiki ve Eğlenc Kültürü. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Elazığ.
- Türker, A., & Çelik, İ. (2012). Somut Olmayan Kültürel Miras Unsurlarının Turistik Olarak Geliştirilmesine Yönelik Alternatif Öneriler. *Yeni Fikir Dergisi*(9), 86-98.
- Tylor, E. B. (1920). *Primitive Culture: resarches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. London. Mayıs 2019 tarihinde <https://archive.org/details/primitiveculture01tylouoft/page/n13> adresinden alındı
- Uçan, A. (1997). Geçmişten Günümüze-Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. 4. *Uluslararası Türk Kültür Kongresi bildiri* (s. 1-7). Ankara: 4. Uluslararası Türk Kültür Kongresi Yayınları.
- Uçan, A. (2000). *Türk Müzik Kültürü* (1. baskı b.). Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.
- Uslu, R. (2000). XV. Yüzyılda Yazılmış Türkçe Mûsikî Nazariyatı Eserleri. *Tarih Dergisi*(36), 453-466.
- Uslu, R. (2002). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müzik Teorisi Eserleri. *Türkler Ansiklopedisi*, 12, 443-448. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Uslu, R. (2009). Türkçe Müzik Teorisi Eserleri Nasıl Çalışılmalı. *Folklor Edebiyat Dergisi*(58), 45-62.
- Uslu, R. (2015). Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*(2), 91-109.

- Uygun, M. N. (1990). Kadızâde Tirevî ve Musiki Risâlesi. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Fakültesi İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı* (1. baskı b.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Üngör, E. R. (2014). Türk Mûsikîsi Çalgıları. *Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*, 57, 1155-1166.
- Ünkan, E., Ünkan, B., & Ünkan, H. (1984). *1000 Yıllık Türk Sanat Musikisi, Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler* (1. baskı b.). İstanbul: Genel Kültür Yayınları.
- Vural, T. (2012). Türkiye Selçuklular Dönemi Nevbet Geleneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*(23), 445-454.
- Vural, T. (2017). Türk Müzik Tarihi Dönem Anlayışına Yeni Bir Yaklaşım. *ZFWT*(3), 89-107.
- Yahya Kaçar, G. (2008). Türk Mûsikîsinde Makam. *İstem*(11), 145-158.
- Yahya Kaçar, G. (2010). Bektâşî Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(55), 219-237.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi* (2. baskı b.). Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Yalçın, G. (2013). Hâşim Bey Mecmuasının "Makam ve Tonalite Karşılaştırması" Yönünden İncelenmesi. *Turkish Studies-İnternational Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*(6), 753-768.
- Yalçın, G. (2014). Türk Müzik Eğitimi Tarihinde Notacı Hacı Emin Bey'in "Nota Muallimi" Adlı Kitabının Yeri ve Önemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(2), 43-69.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* (1. baskı b.). İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Yekta, R. (1985). *Türk Musikisi* (1. baskı b.). (O. Nasuhioğlu, Çev.) İstanbul: Pan Yayınları.
- Yıldırım, D. (2009). Türkler Coğrafya ve Anayurtlar. *Turkish Studies International Academic Journals*(8), 13-22.
- Yıldız, Ç. (2019). Ebuzziya Tefrik Tarafından Yazılan İbn-i Sînâ Biyografisi. *Journal of Turkish Language and Literature*, 3(5), 538-555.
- Yılmaz, G. (2015). Bektaşilik ve İstanbul'daki Bektaşî Tekkeleri Üzerine Bir İnceleme. *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 45(45), 97-136.