

Emre AKGÜN

Dr. Öğretim Görevlisi, Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı, emreakgun35@hotmail.com, Diyarbakır-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7787-5548

DEDE EFENDİ'NİN SÖZLÜ ESERLERİNDE BÜSELİK MAKAMINA OLAN NAZARİ YAKLAŞIMININ AREL NAZARİYATINDAKİ BÜSELİK MAKAMINA UYGUNLUĞU

Özet

Çalışmanın amacı, döneminin en önemli bestekârlarından olan Dede Efendi'nin sözlü eserlerinde Buselik makamına olan kuramsal yaklaşımını görmek ve bu yaklaşımın günümüzde kullanılmakta olan Arel nazariyatındaki Bûselik makamı ile olan fark ve benzerlikleri ortaya koymaktır.

Araştırma, Bûselik makamının on sekizinci yüzyıldan günümüze kadar geçirdiği değişimin görülmesi ve Türk müziği eğitimi alan öğrencilerin makama daha geniş bir perspektiften bakabilmelerine katkı sağlaması açısından önemli bir çalışmadır

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılmış, konuya ilişkin veriler tarama (survey) yöntemi ile toplanmıştır.

Çalışmanın sonucunda Dede Efendi'nin makamsal olarak incelenen üç eserinde güçlü sesi olarak Arel nazariyatında belirtilen Hüseyinî perdesi yerine Çargâh perdesinin kullanıldığı, yine incelenen üç eserde de Arel nazariyatında belirtildiği üzere Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz dörtlü ve beşlilerinin kullanılmadığı bunun yerine Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak çeşnisinin duyurulduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bûselik Makamı, Dede Efendi, Makam Analizi, Sözlü Eser Besteciliği, Form.

THE SUITABILITY OF DEDE EFENDİ'S THEORETICAL APPROACH TO THE BÜSELİK MAQAM IN THE ORAL PIECES TO THE BÜSELİK MAQAM IN AREL'S THEORY

Abstract

The aim of the study is to see the theoretical approach of Dede Efendi, one of the most important composer of his period, to the Bûselik maqam in his oral pieces and to reveal the differences and similarities of this approach with the Bûselik maqam in the Arel theory which is used today

The research is an important study in terms of observing the change that the Bûselik maqam has undergone since the eighteenth century and contributing to the students studying Turkish music to look at the maqam from a wider perspective

Content analysis method one of the qualitative research methods was used in the study and data on the subject were collected by survey method.

As a result of study, it has been determined that the Çargâh note is used instead of the Hüseyinî note, which is stated in the Arel theory as the strong voice in Dede Efendi's three pieces examined as maqam has been done. In all

three pieces examined it has been determined that the Hicaz quartets and quintets are not used on the Hüseyinî note, as stated in the Arel theory, instead the Uşşak alteration is announced on the Hüseyinî note

Keywords: Bûselik Maqam, Dede Efendi, Maqam Analysis, Oral Composition, Form.

1. Giriş

On üçüncü yüzyıldan günümüze kadar Türk müziği kuramına ilişkin pek çok eser kaleme alınmıştır. Bu eserler yazıldıkları dönemin müzik kültürüne ve bu kültür içerisinde şekillenen mûsikî nazariyatına ilişkin önemli bilgiler içermektedir. Bu kuramsal bilgilerin uygulamaya dökülerek sergilendiği en önemli safha bestecilik safhasıdır. Gerek icracılar gerekse dinleyiciler bu sayede betekâr ve kuramcıların makam nazariyatına olan yaklaşımlarını anlayabilme fırsatını yakalamaktadırlar. Bir makamın geçmişten günümüze yaşamış olduğu değişimin belirlenmesinde eserlerin analiz edilmesi büyük öneme sahiptir. Bu bağlamda Dede Efendi'nin Bûselik makamında üç adet sözlü eserinin analiz edildiği bu çalışmayla benzerlik gösteren çalışmalara da ayrıca yer verilmiştir.

İrden (2006) yüksek lisans tezinde Türk müziği besteci ve nazariyatçılarının Bûselik makamına ilişkin görüşlerini karşılaştırmış, bu esnâda sözlü ve çalgısal olmak üzere atmış üç eseri analiz etmiş özellikle eserlerde kullanılan perdelerin kullanım sıklığına yoğunlaşmış ve çalışmasını spss ve excell gibi programlarla desteklemiştir.

Tokaç (2018) doktora tezi çalışmasında İtrî'nin Rast makamında ve dini formdaki eserlerini Meragalı Abdülkâdir, Ali Şirugâni, Hafız Post, Zekâi Dede ve III. Selim'in yine aynı makamda ve dini formdaki eserleriyle karşılaştırmış, bu sayede makamın dönemlere göre yaşadığı değişimi tespit etmiştir.

Kıvılcım Çiftçi (2014) doktora tezi çalışmasında Mehmed Zekâi Dede Efendi'nin beste formundaki eserlerini analiz etmiş ve bu eserlerin makam öğretiminde kullanılabilirliğini incelemiş ve çalışmasında Nitel araştırma yöntemlerinden durum saptamaya yönelik doküman analizi yöntemini kullanmıştır.

Levendoğlu (2002) doktora tezi çalışmasında besteci ve kuramcıların on üçüncü yüzyıldan günümüze kadar yirmi iki makam üzerinde yapmış oldukları tanımları ve dizileri incelemiş ve makamların kuramsal değişimlerini tespit etmiştir.

Güngördü (2000) sanatta yeterlilik tezi çalışmasında "Tedkîk u Tahkîk" adlı eserde Abdülbâkî Nasır Dede'nin makamlara olan kuramsal yaklaşımı ile aynı dönemin bestekârlarının eserlerindeki makamsal yaklaşımı kıyaslamıştır.

Gerçek (2014) makale çalışmasında Buhûrizâde Mustafa İtrî'nin Rast makamında ve nâ't formundaki eserini güfte ve makam açısından ele almıştır.

Türk makam müziği sözlü eser besteciliğinin on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda en önemli bestekârlarından olan Dede Efendi, her ne kadar Türk makam müziği tarihine ilişkin dönem sınıflandırması yapan kuramcı ve besteciler tarafından neoklâsik dönem bestecisi olarak zikredilse de bestekârın gerek Mevlevihane'den yetişmesi gerekse büyük formda bestelemiş olduğu eserleriyle klâsik bestecilik üslûbunun en önemli temsilcilerinden olmuştur. Dede Efendi'nin eserleri klâsik bestecilik ve makam anlayışına yönelik derin izler taşımakla birlikte eserlerinde kullanılan dörtlü beşliler ve seyir karakteristiği itibarıyla daima monotonluktan uzak ve melodik açıdan sürprizlerle doludur. Bu durum dönemin bestecilik anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu sözlü eserlerin form yapıları incelendiğinde Ayin-i Şerif, Kâr, Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi gibi uzun soluklu klâsik formların göze çarptığı, bunun yanı sıra şarkı formunda eserlerinin de bulunduğu, fakat şarkı formundaki eserlerinin Hacı Arif Bey'in belirli bir sistematığe oturtmuş olduğu, zemin + nakarat + meyân + nakarat anlayışından uzak olduğu, adeta beste ve ağır semâi formu gibi uzun soluklu formların özellikleriyle benzeştiği ve bu bağlamda klâsik bestecilik üslûbundan derin izler taşıdığı görülmektedir. Çalışmada bestekârın Bûselik makamında, Kâr, Beste ve Yürük Semâi formunda üç adet eseri makamsal açıdan analiz edilmiştir. Yapılan analizlere geçmeden önce konunun daha iyi anlaşılması açısından kuramcı ve bestecilerin Bûselik makamı dizisine ilişkin yapmış oldukları tanımlamalara değinilmiştir.

2. Kuramcılara Göre Bûselik Makamı Dizileri

Tarihi çok eskilere dayanan makam “Ebu-Selik” olarak bilinmekte ve Safüyiddin Urmevî’nin belirtmiş olduğu ana makamlar arasında yer almaktadır (Tanrıkörür, 2016: 145). 13. Yüzyıldan itibaren Safüyiddin Urmevî, Kudbeddin Şirâzî, Maragalı Abdülkâdir, Fetullah Şirvânî, Lâdikli Mehmed Çelebi, Kantemiroğlu, Abdülbâki Nasır Dede tarafından Bûselik makamının dizisine ilişkin tanımlamalar yapmıştır. Kutluğ (2000: 152), Safüyiddin’in, Kaba Çargâh perdesinde Kürdi dörtlüsüne, Acem Aşiran perdesinde Bûselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelen diziye Bûselik dediğini, bu dizinin günümüzde kullanılmakta olan Kürdi makamı dizisi ile aynı olduğunu Kutbeddin Şirâzî, Meragalı Abdülkadir, Fetullah Şirvânî, Ladikli Mehmed Çelebi gibi nazariyatçıların da Safüyiddinle aynı diziye verdiklerini fakat daha sonra Ladikli Mehmed Çelebi tarafından diziye Kürdi dendiğini ve bu dizinin de günümüze kadar ulaştığını ifade etmiştir.



Şekil 1. Bûselik olarak bilinen ve Ladikli Mehmed Çelebi tarafından Kürdi olarak değiştirilen dizi

Ladikli Mehmed Çelebi’nin Bûselik tanımı tiz bölgeden başlamakta ve günümüz nota sisteminde kullanılan TBTT aralıklarına karşılık gelmektedir (Levendoğlu, 2002: 64). TBTT aralıklarına karşılık gelen dizi İrden’in (2006: 12) de belirttiğine göre Nirizi veya Nevâ ismiyle bilinmekle birlikte Lâdikli Mehmed Çelebi bu dizinin ismini Bûselik olarak değiştirmiş Safüyiddin’in tanımladığı Bûselik dizisi ise Kürdi olarak isimlendirilmiştir.

Bûselik makamına ilişkin tanımlama yapan kuramcılardan bir tanesi de Kantemiroğlu’dur. Levendoğlu (2002: 65-66), Kantemiroğlu’nun makam dizisini Dügâh ve Tiz Hüseyinî perdeleri arasında kullandığını, diziye Dügâh, Bûselik ve Çargâh perdeleriyle başladığını, pest bölgede ise Yegâh perdesine kadar iniş yapıldığını belirtmiş ve bestesi Kantemiroğluna ait olan Der makâm-ı Bûselik adlı eseri örnek olarak vermiştir. Eserin ilk iki hanesinde özellikle Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak’lı kalıplar, Çargâh perdesi üzerindeki Çargâh’lı kalıplar çalışmada incelenmiş olan Dede Efendi’nin Bûselik Kâr, Beste ve Yürük Semâisi ile benzerlik göstermektedir.

Bûselik makamına ilişkin tanımlama yapan diğer bir kuramcı ise Abdülbâki Nasır Dede’dir. Levendoğlu (2002: 67-68) de Nâsır Dede’nin vermiş olduğu diziye günümüz notasına uyarlamıştır. Yapılan uyarlama sonucunda dizinin T B T T B T T aralıklarından meydana geldiğini ve diziye Zırgüle perdesinin eklendiğini, bu bakımdan günümüzde kullanılmakta olan Bûselik dizisine en yakın dizi olduğunu belirtmiştir.



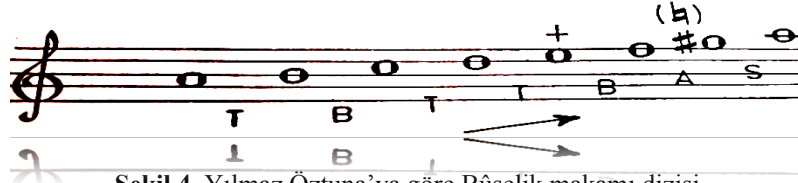
Şekil 2. Abdülbâki Nâsır Dede’nin belirtmiş olduğu Bûselik makamı dizisi

Çalışmanın başlığında da belirtildiği üzere günümüzde kullanılmakta olan Arel nazriyatına göre Bûselik makamı dizisi Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmektedir. Makamın güçlüsü Hüseyinî perdesidir. Makamın Dügâh perdesi civarında seyretmektedir (Akdoğan, 1991: 44-45).



Şekil 3. Arel nazariyatına göre Bûselik makamı dizi

Sadettin Arel'in Bûselik makamı dizisi ile ilgili yapmış olduğu tanımın aynısını yapan Öztuna (1990: 164) de makamın durak sesinin Dügâh, güçlü sesinin ise Hüseyinî perdesi olduğunu, dizisinin ise Dügâh perdesinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesi ile meydana geldiğini belirtmiştir.



Şekil 4. Yılmaz Öztuna'ya göre Bûselik makamı dizisi

Ahmet Selim Teymur (1979: 44) de Sadettin Arel'in Bûselik makamı tanımının aynısını yapmış ve makamın Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir.



Şekil 5. Ahmet Selim Teymur'a göre Bûselik makamı dizisi

İrden (2006: 3), Yüksek lisans tezi niteliğindeki çalışmasında Bûselik makamında ve çeşitli formlarda bestelenmiş birkaç eser icrâ edildiğinde Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelen bir Bûselik makamı dizisinin ortaya çıktığını belirtmiştir. İrden'in Bûselik makamına ilişkin yapmış olduğu bu yorum günümüzde icra edilen Bûselik makamı ile birebir örtüşmekle birlikte Dede Efendi'nin eserlerinde kullanmış olduğu Bûselik makamı dizisi ile farklılık göstermektedir. Aradaki bu fark Bûselik makamında yaşanan kuramsal değişimi kanıtlar niteliktedir.

3. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın başlığında da belirtildiği üzere Dede Efendi'nin sözlü eserlerinde Bûselik makamı nazariyatına olan yaklaşımının Arel nazariyatında karşılık bulup bulmadığının belirlenmesi makamın değişim çizgisini somut olarak gösterecektir. Bu amaçla bestekârın Bûselik makamında Kâr, Beste ve Yürük Semâî formundaki eserleri incelenerek analiz edilmiştir. Eserlerin büyük formda ve uzun soluklu olması Dede Efendi'nin Bûselik makamına olan nazari yaklaşımının daha geniş perspektifte ele alınmasına olanak sağlamıştır.

3.1. Bûselik Kâr "Kârisuri Şahı" Adlı Eserin Makamsal Açından İncelenmesi

Eserin ilk ölçüsü incelendiğinde, esere Çargâh perdesinden giriş yapıldığı, Dügâh-Hüseyinî perdeleri arasında dolaşıldığı ve bu esnâda Çargâh perdesinin güçlü perdesi gibi sıkça vurgulandığı tespit edilmiştir.

Sûr-i Şâhî Eyledi Âlâmı Tay

Dede Efendi

Ten ni ten ni dir dir ten düm de rei lâ
dir dir ten det der re der re dil lim
le ne lâ dir ten ten

Şekil 6. Eserin birinci ölçüsü

İkinci ölçüde Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu ve bu perdeden Dügâh perdesine Bûselik makamı dizisinin Kürdî'li şekliyle iniş yapılarak Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı, ayrıca güçlü Hüseyinî perdesinde herhangi bir kalış yapılmadığı belirlenmiştir.

dir dir dir dir dir dir ten dil lil lil lil
lil lil lâ nâ Ah de re dil lim
lâ ne lâ dir ten ten

Şekil 7. Eserin ikinci ölçüsü

Eserin üçüncü ölçüsü incelendiğinde, makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşıldığı ve Dede Efendi'nin Bûselik Beste ve Yürük Semâisinde de görüldüğü üzere Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalışlar yapıldığı görülmüştür.

a hı su ri şa hi ey le

22 di a lâ mı hey hey

25 sa hi men

Şekil 8. Eserin üçüncü ölçüsü

Dördüncü ölçü incelendiğinde, Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Acem perdesi arasındaki seslerde dolaşarak, ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı belirlenmiştir. Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile yapılan asma kalış Arel nazariyatına anlatılan Bûselik makamının asma kalışları arasındadır.

27 ah nağ me saz ol du gö nül hey

31 ya ri hey hey sa hi men

Şekil 9. Eserin dördüncü ölçüsü

Eserin beşinci ölçüsü incelendiğinde, makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşarak, Dede Efendi'nin Bûselik Beste ve Yürük Semâsinde olduğu gibi ölçü sonunda yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisinin vurgulandığı ve ölçü sonunda yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapıldığı, altıncı ölçünün ise beşinci ölçüyle aynı olduğu dolayısıyla beşinci ölçünün tüm makamsal unsurların altıncı ölçüde de tekrar edildiği tespit edilmiştir.

35 he ah ha hey ah ha ah ha hey hey

39 ah ha ah ha mi rim mak bu li men

Şekil 10. Eserin beşinci ölçüsü

Eserin dördüncü ölçüsüyle aynı olan yedinci ölçüsü incelendiğinde, yine dördüncü ölçüde olduğu gibi Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Acem perdesi arasındaki seslerde dolaşarak, ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi kalış yapıldığı belirlenmiştir. Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile yapılan asma kalış Arel nazariyatına anlatılan Bûselik makamının asma kalışları arasındadır.

Eserin sekizinci ölçüsü incelendiğinde, Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi seslerinde dolaşarak ölçü içerisinde ve sonunda Gerdâniye perdesinde çeşnısiz kalışlar yapıldığı tespit edilmiştir.

59 ta dir ten dir di ri ten te ne ni ta nen ten

63 te ne ni ta dir dir ten ten na de re dil li ten

Şekil 11. Eserin sekizinci ölçüsü

Dokuzuncu ölçüde, Muhayyer perdesi üzerinde Bûselik beşlisinin ilk dört derecesi ile kalış yapıldığı, ardından aynı ölçünün sonunda yer alan Hüseyinî perdeleri üzerinde Hüseyini beşlisi ve Uşşak dörtlüsüyle kalış yapıldığı belirlenmiştir.

67 ta na dir na dir ta na dir di ri la

71 na de re dil lim te ne ta dir ney

Şekil 12. Eserin dokuzuncu ölçüsü

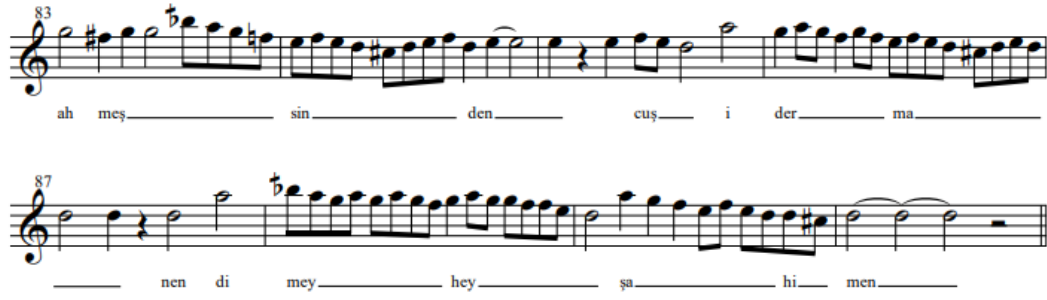
Eserin onuncu ölçüsü incelendiğinde, makamın tiz durak perdesi olan Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapıldığı, ardından Tiz Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine Nikriz beşlisi sesleri ile iniş yapıldığı ve tekrar Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapıldığı tespit edilmiş olup Muhayyer perdesi üzerinde Hicâzlı ve Gerdâniye üzerindeki Nikriz'li kalışlar eser içerisinde Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz'lı ve Çargâh perdesindeki Nikriz'li kalışların adeta simetriği niteliğindedir.

75 ah bu do nan ma yi fe rah za

79 de ci ban hey şa şa hi men

Şekil 13. Eserin onuncu ölçüsü

Eserin on birinci ölçüsü incelendiğinde, Hüseyinî perdesi üzerinde çeşnisiz kalış yapıldığı ardından Nim Hicâz perdesi yeden sesi olarak kabul edilmek üzere Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 14. Eserin on birinci ölçüsü

Eserin on ikinci ölçüsü incelendiğinde onuncu ölçüyle aynı olduğu bu bağlamda onuncu ölçüde olduğu gibi makamın tiz durak perdesi olan Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünün ilk üç derecesi ile kalış yapıldığı, ardından Tiz Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine Nikriz beşlisi sesleri ile iniş yapıldığı ve tekrar Muhayyer perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü ile kalış yapıldığı tespit edilmiş olup Muhayyer perdesi üzerinde Hicâzlı ve Gerdâniye üzerindeki Nikriz’li kalışlar eser içerisinde Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz’lı ve Çargâh perdesindeki Nikriz’li kalışların adeta simetriğidir.

Eserin on üçüncü ölçüsü incelendiğinde on birinci ölçüyle aynı olduğu, bu bağlamda on birinci ölçüde olduğu gibi Hüseyinî perdesi üzerinde çeşnisiz kalış yapıldığı ardından Nim Hicâz perdesi yeden sesi olarak kabul edilmek üzere Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

Eserin on dördüncü ölçüsü incelendiğinde, üçüncü ölçü ile aynı olduğu, bu bağlamda makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşıldığı, Dede Efendi’nin Bûselik Beste ve Yürük Semâsinde de görüldüğü üzere Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalışlar belirlenmiştir.

Eserin on beşinci ölçüsünün ise dördüncü ölçüsü ile aynı olduğu bu bağlamda, Dügâh-Hüseyinî perdeleri arasında Bûselik beşlisi seslerinde dolaşarak ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik Beşlisi ile kalış yapıldığı belirlenmiştir.

Eserin on altıncı ölçüsü incelendiğinde, beşinci ölçüyle aynı olduğu ve gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsü seslerinde dolaşarak, Dede Efendi’nin Bûselik Beste ve Yürük Semâsinde olduğu gibi Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisinin vurgulandığı üzere yine ölçü sonunda yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapıldığı, tespit edilmiştir.

Eserin on yedinci ölçüsü incelendiğinde, dördüncü ölçüde olduğu gibi, Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile kalış yapıldığı, ardından Dügâh-Acem perdesi arasındaki seslerde dolaşarak, ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile kalış yapılarak eserin sonlandırıldığı belirlenmiştir. Bûselik perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü ile yapılan asma kalış Arel nazariyatına anlatılan Bûselik makamının asma kalışları arasındadır.

3.2. Bûselik Beste “Olduk Yine Şevk ile Bu Mesrûr-ı Meserret” Adlı Eserin Makamsal Açından İncelenmesi

Eserin ilk ölçüsü incelendiğinde, esere Çargâh perdesi ile giriş yapıldığı, Dügâh-Hüseyinî perdesi arasında dolaşarak Çargâh perdesinin bolca vurgulandığı, 3/4’lük Hüseyinî perdesinde çeşnisiz bir kalış yapıldığı görülmüştür. Ardından Gerdâniye perdesine bir yönelim olmuş bu perdeden Çargâh perdesine Nikriz beşlisiyle iniş yapıldıktan sonra yine Hüseyinî perdesinde çeşnisiz bir kalış yapılmıştır. Eserin ilk ölçüsünde Dede Efendi’nin Bûselik Kır’ında da olduğu gibi Çargâh perdesinin çokça vurgulandığı bu durumunda daha önce açıkladığımız üzere Nevâ perdesindeki Hicâz’ın bir tam perde altına düşülmesinden kaynaklandığı açıktır.

Olduk Yine Bu Şevk ile Musrûr-ı Meserret

Dede Efendi

Ol _____ duk _____ yi ne _____ bu _____ şe _____ vk i le
Leb _____ ri _____ zi sü _____ rûr _____ e _____ t di di
Her _____ rû _____ su sâ _____ i _____ dü _____ şe bi

me _____ s _____ rû _____ ru me ser _____
li _____ su _____ ru me ser _____
di _____ r _____ nû _____ ru me ser _____

re _____ t _____ (SAZ)
re _____ t _____
re _____ t _____

Şekil 15. Eserin birinci ölçüsü

Eserin ikinci ölçüsü incelendiğinde, Dede Efendi'nin Bûselik Kârında 'da görüldüğü üzere yine Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi seslerinde dolaşarak Dügâh perdesine Bûselik beşlisi ile iniş yapıldığı, ardından Acem perdesine çıkış yapılarak bu perdeden Rast perdesine Çargâh beşlisi ile inildiği ve ölçü sonunda yer alan Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

Brn de _____ i _____ mem _____ nu _____ nu nam _____ mes _____ rû _____ ru nam _____ a _____

_____ lrm _____ da _____ hi _____ sü _____ ru me se _____

_____ r _____ ret

Şekil 16. Eserin ikincisi ölçüsü

Eserin üçüncü ölçüsü incelendiğinde, Nevâ perdesine odaklanıldığı ve bu perde üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapıldığı, ardından Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu ve bu perdeden de yine çokça karşılaştığımız Çargâh perdesine Nikriz beşlisi ile yapılan inişin ardından cümle sonunda yer alan Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir.

A lem de ke der kal ma dı
sâ ye n de e fen
di m

Şekil 17. Eserin üçüncü ölçüsü

Eser içerisinde günümüzde güçlü perdesi olarak tanımlanan Hüseyinî perdesinde sadece iki defa çeşniz kalış yapılmış olup daha ziyade Çargâh ve Nevâ perdeleri vurgulanmıştır.

3.3. Bûselik Yürük Semâî “Dehr Olmada Bu Sûr İle Mâmûr u Meserret” Adlı Eserin Makamsal Açından İncelenmesi

Eserin İlk altı ölçüsü incelendiğinde, esere Çargâh perdesi ile giriş yapıldığı, üçüncü ölçüde Bûselik beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra dördüncü ölçüde tiz bölgede yer alan Muhayyer perdesine bir yönelim olmuştur. Ardından Nim Hisar perdesi de kullanılarak altıncı ölçüde bulunan Çargâh perdesinde bir Bûselik hissi uyandırılmış ve tekrar Gerdâniye perdesine bir yönelim olmuştur. Altıncı ölçüye kadar Bûselik makamının güçlü sesi olan Hüseyinî perdesinde herhangi bir kalış yapılmamıştır.

Dehr Olmada Bu Sûr İle Ma'mûr-ı Meserret

Dede Efendi

De hr ol ma da bu sûr i le mâ
â da sı nı ber bād ü pe ri
mû mü rû me ser ret (SAZ)
şâ şân e de mev lâ
o l sun di li şâ hâ ne de pür
dâ im e de hâk zâ tı nı mah

Şekil 18. Eserin ilk altı ölçüsü

Yedi ve on ikinci ölçüler arasında yer alan cümle makamsal yapısı incelendiğinde, yedi ve sekizinci ölçülerde Hüseyinî perdesi üzerinde bir Hüseyinî beşlisi duyurulmuştur ki bu durum sadece Dede Efendi'ye has bir özellik olmayıp

İtrî'nin Bûselik bestesinde ve Benli Hasan Ağa'nın Bûselik peşrevşinde de rastlanan bir özelliktir. Eserin dokuzuncu ölçüsünde Dügâh perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisi kullanılmış, onuncu ölçüde yeniden Gerdâniye perdesine yönelin olmuş, on ikinci ölçüde yer alan Dügâh perdesi üzerinde Bûselik beşlisi ile yapılan kalışın ardından, tekrar Çargâh perdesi vurgulanmıştır.

o l sun di li şâ hâ ne de pür
dâ im e de hâk zâ tu nı mah

10
nû ru me ser ret (SAZ)
su nû ru me ser ret

Şekil 19. Eserin 7-12 ölçüleri

On üçüncü ölçü ile yirminci ölçü arasında yer alan cümle makamsal açıdan incelendiğinde, on üçüncü ölçüde Çargâh ve on dördüncü ölçüde Nevâ perdeleri vurgulandıktan sonra yeniden Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu, on dokuzuncu ölçüde yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile kalış yapıldığı ve yirminci ölçüde tekrar Gerdâniye perdesine bir yönelim olduğu tespit edilmiştir. Çargâh perdesi üzerindeki Nikriz beşlisi, makamın gizli güçlüsü olarak nitelendirilen Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz'ın bir tam perde altında bulunan Çargâh perdesindeki kalıştan kaynaklanmakta ve bu kalış Bûselik makamının özellikleri arasında yer almaktadır.

13
yâ r yâ r can sa na ben de i fer

17
man sa na sâ hı ci ha num (SAZ) a h

Şekil 20. Eserin 13-20. ölçüsü

Yirmi birinci ve yirmi dördüncü ölçü arasındaki cümle makamsal açıdan incelendiğinde yirmi bir ve yirmi ikinci ölçülerde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak (Arazbar) dörtlüsü seslerinde dolaşıldığı tespit edilmiştir. Arazbar dörtlüsü genellikle Bûselik makamının Rast perdesi üzerindeki şeddi olan Nihâvend makamında kullanılmakta olup Bûselik makamı içerisinde yer almayan bir dörtlüdür. Cümlelerin devamı niteliğindeki yirmi üçüncü ölçüde yine Çargâh perdesi vurgulanarak çeşniz bir kalış yapılmış ve yirmi dördüncü ölçüde tekrar Gerdâniye perdesine yönelim olmuştur. Yirmi beş ve yirmi yedinci ölçü arasındaki cümle ise yirmi ve yirmi üçüncü ölçü arasındaki cümlelerin aynısıdır. Dolayısıyla aynı ölçü iki kez tekrarlanmıştır.

21
a h a h ah ol du yi ne sâ

25
yen de ci hân hür re mü han dan

Şekil 21. Eserin 21-27. ölçüsü

Yirmi sekiz ve otuz birinci ölçü arasındaki cümle makamsal açıdan incelendiğinde otuz birinci ölçünün girişinde yer alan Çargâh perdesi üzerinde Nikriz beşlisi ile bir kalış yapıldığı bu sayede Çargâh perdesinin adeta güçlü perdesiymişçesine vurgulandığı, bu durumun daha önce bahsedildiği üzere Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz beşlisinin bir tam perde altındaki Çargâh perdesindeki kalıştan kaynaklandığı ve ölçü sonunda makamın tiz durağı olan Muhayyer perdesine bir yönelim olduğu tespit edilmiştir.



Şekil 22. Eserin 28-31. ölçüsü

Otuz iki ve otuz dördüncü ölçü arasındaki cümle makamsal açıdan incelendiğinde, otuz ikinci ölçüde yer alan Muhayyer perdesinden, otuz dördüncü ölçünün sonunda yer alan Dügâh perdesine Bûselik makamı dizisi ile iniş yapılarak yedenli şekilde karar edildiği belirlenmiştir.



Şekil 23. Eserin 32-34. ölçüsü

4. Sonuç

On sekizinci ve On dokuzuncu yüzyılın en önemli bestekârlarından olan Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin TRT repertuarında yer alan Bûselik makamında Kâr, Beste ve Ağır Semâî formundaki eserlerinde yapılan makamsal inceleme ile Hüseyin Sadettin Arel'in Bûselik makamı dizisine ilişkin yapmış olduğu tanımlama ve yine bu tanımlamaya paralel olarak Yılmaz Öztuna ve Ahmet Selim Teymur'un yapmış oldukları Bûselik dizisi tanımları karşılaştırılarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

İncelenen üç eserde de Arel nazariyatında Bûselik makamına ilişkin yapılan tanımlarda belirtildiği üzere Hüseyinî perdesinin değil Çargâh perdelerinin daha fazla vurgulanarak güçlendirildiği tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin incelenen üç adet Bûselik eserinin Kantemiroğlunun tanımlamış olduğu Bûselik makamı dizisi ile aynı özelliklere sahip olduğu belirlenmiştir.

Makamsal olarak incelenen üç eserde Çargâh perdesi üzerinde Nikriz'li kalışların yapıldığı belirlenmiş olup bu durumun Nevâ perdesi üzerinde yer alan Hicâz beşlisi seslerinden kaynaklandığı ve Arel nazariyatıyla benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin makamsal açıdan incelenen üç eserinde de Arel nazariyatında ve bu nazariyata paralel yapılan Bûselik dizisi tanımlarında belirtildiği üzere Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz'lı bir kalışa rastlanmamış, her üç eserde de Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî beşlisi kullanıldığı belirlenmiştir.

Makamsal açıdan incelenen üç eserde de Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak-Hüseyinî dörtlü ve beşlilerinin kullanılmasının yanında Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî ve Hicâz dörtlü ve beşlilerinin kullanılması eserlerin gerek sistemci okul gerekse Arel nazariyatından izler taşıdığı bu bağlamda Bûselik makamı dizisindeki değişimin net bir şekilde görülebildiği belirlenmiştir.

Makam dizisinin on yedinci yüzyıldan itibaren günümüzde kullanılmakta olan Bûselik makamı dizisine benzediği tespit edilmiştir.

Kaynakça

Akdoğu, O. (1991). *Hüseyin Sadettin Arel, Türk Müsiki Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gerçek, İ. H. (2014). Naat Formu ve İtrî'nin Naat'ı Üzerine Bir Güfte-Makam İncelemesi. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(p), 979-992.

Güngördü, B. (2000). *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin "Tedkik u Tahkik" inde Geçen Makamlarla Dönem Bestekârlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İrden, S. (2006). *Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Bûselik Makamının Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Türk Sanat Müziği Bilim Dalı. Konya.

Kıvılcım Çiftçi, K. (2014). *Türk Müsiki Makam Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Kutluğ, Y., F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Levendoglu, O. (2002). *XIII: Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi 1*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Teymur, A., S. (1979). *Türk Musikisi 1 Genel Bilgiler - Basit Makamlar - Küçük Usüller*. Trabzon: Karadeniz Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş. Yayınları.

Tokaç, M., S. (2018). *Buhûrizâde Mustafa Efendi (İtrî)2nin 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.

www.notaarsivleri.com.tr (Erişim: 3.05.2021).