

---

---

## SÂDULLAH AĞA'NIN ZENCİR BESTELERİNDE ÜSLÛP VE MAKÂMİN BİÇİME ETKİSİ

### The Composition Style in Sâdullah Ağa's *Zencîr Bestes* and *Makâm*'s Effect on Form

Cem ÇIRAK \*

---

---

#### ÖZ

Hayatı hakkında detaylı bilgiye sahip olamadığımız Sâdullah Ağa günümüze ulaşmayı başaran eserleriyle geleneksel Türk müziğinin önemli bestecileri arasında sayılmaktadır. Eserlerinin araştırma kapsamında verimli denklemler oluşturması ve hakkında yazılmış kısıtlı literatüre katkı yapılması gereği Sâdullah Ağa'nın eserleri incelenecek besteci olarak seçilmesinde belirleyici olmuştur. Makalede bestecinin Zencîr usûlünde ve beste türündeki eserleri biçim yönünden incelenmiştir. Eserlerin usûllerinin, ve güfte vezinlerinin araştırmada sabit tutulmasıyla makam değişkeninin eser biçiminde etki sahibi olup olmadığı değerlendirilmiştir. Eserlerin yüksek doğrulukta veriler üretecek şekilde incelenebilmesi için nüshaları arasından seçim yapılmış veya nüshalar karşılaştırılarak kolektif bir nüsha oluşturulmuştur. Güfte biçimleri, müzik cümleleri ve bu cümleleri teşkil eden yapı birimleri, biçim kurguları ve vezin yerleşimleri araştırılmıştır. Sonuç olarak bestecinin üslûbuna dair çeşitli bilgiler Zencîr besteleri kapsamında üretilmiş ve makamın beste biçimine bazı etkileri tespit edilmiştir. Eserlerde kullanılan çeşni ve geçkilerin ana makamla olan yakınlığı azaldıkça bu değişimlerin müzik cümlecikleri kurgularında genişleme ve özgünleşmeye sebebiyet verdiği, bestelerin genelinde ise makamların niseb-i şerîfeleri (makamsal etki çeşitliliği) arttıkça müzik cümlelerinin kurgularının sadeleştiği, müzik cümleciklerinin benzeştiği anlaşılmıştır. Ayrıca müzik cümleciklerinin başlangıç ve bitişlerinin Zencîr usulünü teşkil eden usûllerin bağlantılarına konumlandırılmasıyla geçkiler oluşmasının önlenildiği ve usûle özgün bir nitelik kazandırıldığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Sâdullah Ağa, Eser İnceleme, Zencîr, Beste, Makâm, Biçim.

#### ABSTRACT

Sâdullah Ağa, whose biography we don't know in detail, is accepted as an important composer amongst the traditional Turkish music composers. His artworks' capacity of providing efficient equations in this study's content and the need of increasing the narrow literature about him was decisive in choosing him as the composer whose artworks to be analyzed. In this paper, the composer's *Zencîr bestes* are analyzed in terms of form. Whether the changing factor makam effects the musical form is evaluated by stabilizing the artworks' usul and lyrics' *vezin* (meter). Selection between the editions of the bestes or creation of a collective edition was necessary with the purpose of analyzing the artworks accurately. Lyric structures, musical sentences and structural units that give form to these sentences, structural designs and *vezin* positionings were investigated. Various data were obtained about the composers' style and some effects of makams on the compositional structures were revealed. It was understood that the more the makam became complicated the more the musical structures became plain. Also it was spotted that the compound usul Zencîr' units combined via positioning the musical micro sentences on the combining points.

**Keywords:** Sâdullah Ağa, Musical Analysis, Zencîr, Beste, Makâm, Form.

---

**Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 09.05.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 12.06.2021

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, cemcirak@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9527-0550

### Extended Abstract

Sâdullah Ağa is accepted as an important composer amongst the traditional Turkish music composers. However today we cannot reach enough knowledge about his life story. Academic resources which are written about him often demonstrate conflicts and give insufficient data. Because of this, making inferences about his identity as a composer and a musician was not possible from readings. The only material was his compositions to analyze his style. His artworks' capacity of providing efficient equations in this study's content and the need of increasing the narrow literature that had been written about him was decisive in choosing him as the composer whose artworks to be analyzed.

In this paper, the composer's artworks, which are created in the *usul Zencîr* and the form *beste*, are analyzed in terms of form. Whether the changing factor makam affects the musical form is questioned by stabilizing the artworks' usul and lyrics' vezin. This problem of the study was effective in choosing the usul Zencîr. Zencîr is known as the usul that has the maximum number of beats amongst all usuls and this specification forces composers to demonstrate the makams specifications fully. The form beste that is placed in first orders at the *fasıl* alignment of the tradition also requires to demonstrate the makams' specialties as much as possible and supports the mentioned situation.

Editions of the musical works were obtained from Aytaç Ergen's NOTAM digital archive. Selection between these editions of the bestes or creation of a collective edition was necessary with the purpose of analyzing the artworks in a way that gives maximum accuracy. Lyric structures, musical sentences, and structural units that give form to these sentences, structural designs, and vezin positionings were investigated. Musical structural units were demonstrated with macro formulas and micro schematics. Musical sections were symbolized with capital letters, musical sentences in lower case, micro sentences symbolized with italic digits, and measure numbers and quantities were symbolized with standard digits in these schematics.

It came obvious that the composer chose to maintain the first musical sentence' design of the second sentence of the bestes. This choice is occasionally shaken by some musical and lyrical structure changes. These changes are also related to each other. When the composer wants to create a melodic change different than the main makam, at some points he aims to use the lyrics' meaning to support that change and also changes the lyrics' syllabic positioning on the usul. On the other hand, lyrics' syllabic positioning on the usul schematics are similar to each other without any dependency with the makams. It is possible to say that these positionings are independent of the artworks' main makam but they change if there is a melodic change which is not a close one to that main makam.

There is a pattern spotted in the musical sentences of the composers' artworks. The musical sentences' structural units, in other words, musical micro sentences, have a trend about lining up positioning the short-timed units in the central areas of the sentences and placing the bigger ones as primary and last. However, this trend does not have a clear exaction. In sentences structured in a complex way, there are derivative micro units derived from the previous ones. Some of them are placed as their precedents; some of them are placed in different positions with different functions.

As result of the study, various data were obtained about the composers' style in the content of the Zencîr bestes and some effects of makams on the compositional structures were revealed. Alongside the main focuses of the

study, there are also discoveries about the usul and makams. We learned that there is a different version of the makam Şedd-i Araban that contains Araban and Beyâtî Araban Makams, there is a different seyir (melodic movement) of Hüseyinî Aşîran that is applied as descending and ascending instead of descending, and how the usûl Zencîr is combined with its units as one. Also, it was spotted that the compound usul Zencîr' units combined via positioning the musical micro sentences on the combining points. This sentence unit positioning is not applied to every combination point. Using it on the first one causes a cumulative effect on the other ones and breaks down the cognitive hearing of the usul changings.

It was understood that the more the makams became complicated (got higher niseb-i şerîfe, which means to include more various makam effects) the more the musical structures became plain. While the plain sentences are made of consistent, consecutive and not variable structural units; the complex sentences' units are defined with the opposite specialties.

Hacı Sâdullah Ağa III. Selim himâyesinde bulunmuş dönemin başarılı bestecileri arasında anılmaktadır. Bestecinin şöhreti ve başarısıyla orantılı olarak birçok eserinin günümüze ulaşabildiğini söylemek mümkündür. Beyâtî Araban takımı, Sûz-i Dil Ağır Semâisi ve Hicaz Yürük Semâisi ilgili çevrelerce beğenilen eserleri arasındadır. Fakat hakkında yapılmış akademik çalışmaların miktarı besteciye atfedilen öneme kıyasla yetersiz kalmaktadır. Hem bu alandaki boşluğa hem de geniş bir kapsamda geleneksel Türk müziğinde bestecilik üslûbu çalışmalarına katkı yapabilmek adına makalede Sâdullah Ağa, üslûbu incelenecek besteci olarak seçilmiştir. Sâdullah Ağa'nın hangi eserlerinin seçileceği konusunda ise makalenin diğer odağı olan "makâmın beste biçimine etkisi" araştırması rol oynamıştır. Bu araştırma eserlerin usûl, mümkünse vezin ve temsil ettiği tür (beste, ağır semâî, yürük semâî...) ve biçim (murabbâ, nakış) gibi unsurların sâbit tutulup, makâm bileşeninin değişkenliğinin sağlanarak eserlerin biçimleri üzerindeki etkisinin gözlenmesi şeklinde tasarlanmıştır. Dolayısıyla eserlerin temsil ettiği ortak türün, bestelendikleri makâmın özelliklerini en kat'î ve geniş şekilde gösterme kapasitesine hâiz bir tür olmasına dikkat edilmiştir. Fasil icrâsında ilk sıralardaki göreceli geniş soluklu türlerin bu özellikleri arz edeceği düşüncesiyle peşrev, kâr ve besteler araştırıldığında Sâdullah Ağa'nın bestelerinin araştırmada ortaya konulan soruların cevaplanması için yeterli materyal sağlayacağı görülmüştür. Usûl seçimi ise aynı sebeple en uzun süreli usûlden yana yapılmıştır ve Zencîr usûlü seçilmiştir. Böylece seçilen dört eserin aynı zamanda  $\frac{3}{4}$  oranda aynı güfte veznine sahip olduğu görülmüştür ve bu avantaj da araştırma denkleminin verimliliğini eserlerin  $\frac{1}{4}$ ' ünü oluşturan bir eserlik istisnâ hâriç kuvvetle desteklemiştir.

Müzik analizi çalışmaları doğrudan veya dolaylı olarak yapısal incelemeyle ilişkilendirilir. Burada esas bilgi üretmeye yarayacak şey ise geleneksel bir inceleme anlayışıyla yapı şemalarını ortaya çıkarmaktan ziyade bu biçim kurgularının altında neler yattığını neden-sonuç ilişkileriyle ortaya koymaktır (Adorno, 1982, s. 173). Bu nedenle eser incelemelerinde yöntem, biçim incelemesi olarak tanımlanabilecek şekilde gelişmiştir ve tespit edilen biçim özelliklerinin üretilen müzik için neler ifade etikleri araştırılmıştır.

Eserlerin incelemelerinin yapılabilmesi için Aytaç Ergen'in NOTAM isimli dijital arşivinden edinilen nüshalardan faydalanılmıştır. İhtiyaç duyulan durumlarda nüshalar karşılaştırılarak kolektif yeni bir nüsha oluşturulmuştur.

Yeni nüsha oluşturulduktan sonra güftelerin yapısal özellikleri incelenmiş, bestelerin müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri tespit edilmiştir. Büyük harfler eserin bölümlerini, küçük harfler müzik cümlelerini, italik rakamlar müzik cümleciklerini ifade edecek şekilde biçime ilişkin tablolar oluşturulmuştur. Ardından güftelerin hece dizilimleri usûllerle birlikte değerlendirilerek yorumlanmıştır. Biçim kurgusu müzik cümlelerinin buldukları ölçü numaralarıyla birlikte formüleleştirilmiştir. Bestecilik üslûbuna dair diğer bulgular incelemelerde sunulmuştur.

Eser incelemelerinin ardından edinilen veriler karşılaştırılıp yorumlanarak Zencîr besteler özelinde Sâdullah Ağa'nın bestecilik üslûbu ve makam etkenine bağlı biçim değişimleri tartışılmıştır.

### Sâdullah Ağa

Sadullah Ağa'nın hayatı ile ilgili kaynaklardan edindiğimiz kısıtlı bilgiler kendisinin tam bir biyografisini oluşturamamakta, besteci ve müzisyen kimliğini aydınlatmak için de yetersiz kalmaktadır. Kaynaklar bestecinin doğum - ölüm tarihi ve ailesi gibi temel bilgiler özelinde dahi kendi aralarında çelişirken bu durumun sebebi aynı dönemde Enderun'da görevli "Sâdullah" isimli dört farklı kişinin bulunması olarak görülmektedir (Öztuna, 2006b, s. 246-467).

Bestecinin doğum tarihi (İnal, 1958, s. 254)'te ve (Özalp, 2000, s. 503)'te 1730 olarak; (Öztuna, 2006b, s. 246) ve (Ekmen, 1996, s. 496-497)'de 1760 olarak kaydedilmiştir. Babasının ismi ise (İnal, 1958, s. 254)'te ve (Özalp, 2000, s. 503)'te Fâtih Câmîi sermüezzini Hâfız Kerim Efendi olarak; (Öztuna, 2006b, s. 246) ve (Ekmen, 1996, s. 496-497)'de Ahmed Ağa olarak kaydedilmiştir.

İstanbul doğumlu besteci küçük yaşta iç oğlanı olarak yetiştirilmek amacıyla Galata Sarayı'na alınmış, 10-11 yaşlarında Enderun'a dâhil edilmiştir. Müzik eğitimine de bu kurumda başlamıştır. Yusuf Ağa'nın tavsiyesiyle III. Selim'e 1794'te musahip olmuştur. 14 Eylül 1808'de saraydan emekli olduktan iki gün sonra kaza eseri bir tabanca kurşunuyla yaralanıp 18 Eylül 1808'de hayatını kaybetmiştir (Ekmen, 1996, s. 496-497). Ölüm tarihi ise öğrencilerinden şâir Enderûnî Ârif Ahmed Bey'in düştüğü tarihe göre 1812'dir. Bu tarihe ek olarak Hoş Sadâ'da 1819 ve 1853 tarihleri de zikredilmektedir (İnal, 1958, s. 254).

Balikhâne Nâzırı Ali Rızâ Bey'den naklolun şekliyle Mihriban ismindeki bir cariyeyle gönül ilişkisi yaşaması, durumun ortaya çıkmasıyla idama mahkûm edilmesi, Beyâtî Araban takımı besteleyip pâdişâhı (veya idâm kararına sebep olan kişileri) etkileyerek affedilmesi, bir köşk hediye edilip Mihriban'la evlendirilmesi özetleriyle kısaca anlatılabilecek besteciyle ilgili saray hayatında örneğine sıkça karşılaşılan bir hikâye de mevcuttur. Ziyâ Şâkir'in "Bir Harem Bestekarı Sadullah Ağa" adlı bir romanı, Minür Nürettin Selçuk ve Perihan Altındağ Sözeri'nin başrollerini oynadığı "Üçüncü Selim'in Gözdesi" adlı bir film bu olay üzerine şekillendirilmiştir. Hacı Sadullah Ağa hakkında hayatının yedi yılını yedi kese akçe karşılığında kadı ve şahitler huzurunda Vâlîde Kethüdâsı Yûsuf Ağa'ya hibe ettiği "hüccet-i garîbe" olayı da bestecinin hayatında dikkat çekici bir olaydır (Ekmen, 1996, s. 496-497).

Kaynakların bir kısmına göre müziğin yanı sıra edebiyat ve tarih dersleri de okumuş, cirit ve lobut oyunlarında, binicilikte maharet sergilemiş ve bu alanlarda meşhur olmuştur. 1768 Rus muharebesine katılmış ve yararlılıklar göstermiş olması musahiplik konumuna getirilmesinde etkilidir (İnal, 1958, s. 254). Nazmi Özalp bestecinin bu tür yetenekler sergilemiş olmasına ihtimal vermezken (Özalp, 2000, s. 503), Yılmaz Öztuna özellikleri anlatılan zâtn, Fâtih Câmîi müezzini Hâfız Kerim Efendi'nin oğlu olan 1730 doğumlu başka bir Sâdullah Ağa olduğunu belirtmektedir (Öztuna, 2006b, s. 246).

Sâdullah Ağa'nın biyografisi gibi bugün arşivlerimizde mevcut bestelerinin de Sâdullah isimli farklı bestecilerle karışmış olması kuvvetle muhtemel görülmektedir. Kalabalık bir besteci grubuyla bestelenen bir kâr olması bakımından Küçük Mehmed Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Hâfız Şeydâ ile beraber bestelediği akademik ve sanatsal anlamda yüksek önem arz edebilecek Tâhir Kâr, maalesef günümüze ulaşamamıştır (Öztuna, 2006b, s. 246). Abdülbâkî Nâsır Dede, Sâdullah Ağa'nın Tetkik ü Tahkik'te Aşîrân Zemzeme adlı bir makâm terkip ettiğini de kaydetmiştir (Aksu, 1988, s. 188-189).

### Zencîr Usûlü

Çifte Düyek, Fahte, Çember, Devr-i Kebir ve Berefşân usullerinin sırayla birleşmesiyle oluşan 120 zamanlı bir bileşik usûldür (Yektâ, 1986, s. 130). Ekrem Karadeniz Zencîr usûlünün genelde kullanılan bu şeklinin hâricinde iki farklı Zencîr usûlünden daha bahsetmektedir. Berefşân usûlünün yerine Devr-i Kebir'in tekrar yer aldığı ikinci bir 116 zamanlı Zencîr ve Berefşân usûlünün eksiltildiği 88 zamanlı üçüncü bir çeşit bu kapsamda tanımlanmıştır (Karadeniz, 2013, s. 60). Ekrem Karadeniz'in Murabbâ Zencîr olarak tanımladığı usûl günümüzde ilk kez İsmâil Dede Efendi'nin kullandığı Eksik Zencîr olarak bilinmektedir. Zencîr usûlünün kullanıldığı biçimler ise peşrev, kâr ve bestelerdir (Gargun & Karaman, 2012, s. 377). Bu usûlü teşkil eden usûllerin dörder dördlük artacak şekilde sıralanıyor oluşu da dikkate değer bir durumdur.

### Beste

Beste kelimesi Fars dilindeki “besten” yani “bağlamak” mastarından türemiş bir terimdir. Üretilmiş her bir müzik eseri beste olarak değerlendirilmekle beraber geleneksel Türk müziğinde bu anlama ek olarak bir müzik yapıtı çeşidini ifade etmek için de kullanılmaktadır. Ayrıca Beste Isfahan ve Beste Nigâr gibi Irak dörtlüsüyle karar eden makamların tanımlanmasında da ön ek olarak kullanılmıştır (Öztuna, 2006a, s. 161-162). Beste teriminin müzik yapıtının biçim isimlendirmesi olarak kullanılması ise 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlamıştır. Daha önceleri bu biçim, murabbâ olarak isimlendirilmiştir (Uz, 1964, s. 45).

Geleneksel Türk müziğinde sözlü bir tür olan besteler, birlikte okunan repertuvar gurupları olan takımların “kâr, birinci beste, ikinci beste, ağır semâî, yürük semâî ve şarkılar” (Öztuna, 2006a, s. 368) sıralamasında kâr ve ağır semâî arasında yer almaktadır. Bestelerin kendi aralarında sıralanması ise usûl büyüklüklerine göre düzenlenmektedir ki bu duruma göre makalede çalışılan Zencîr besteler birinci beste olarak konumlanmaktadır (Tanrıkorur, 2005, s. 49-50).

Besteler genellikle gazel biçimindeki şiirlerin iki beytinin alınarak dört mısra elde edilmesi ve bu mısraların terennümler eklenmek suretiyle büyük usûllerle bestelenmesiyle şekillenirler. Kendi içlerinde kurgu açısından da murabbâ ve nakış olmak üzere ikiye ayrılırlar. Murabbâ bestelerde her mısra'ın bestesinin ardından terennüm okunur. Terennüm bestesi genelde her mısraın ardından aynıysa da bazen meyân mısraının ardından farklılaşır. Birinci, ikinci ve dördüncü mısralar aynı ezgiyle bestelenir ve üçüncü mısra için genellikle geçki içeren bir meyân ezgisi tasarlanır. Nakış kurgusunda ise murabbâdan farklı olarak ikinci mısra yeni bir ezgiyle bestelenir ve birinci mısra bestesine arada terennüm olmadan eklenir. İkinci mısra bestesiyle aynı olan dördüncü mısra bestesi de aynı şekilde terennümsüz olarak üçüncü mısra bestesine eklenmektedir (Yavaşca, 1992, s. 593). Böylece iki mısra ardından terennüm okunan bir yapı ortaya çıkmaktadır (Uz, 1964, s. 47). Beste biçiminin genel hatları bu çerçevede olsa da bestecilerin özellikle geleneğin erken dönemlerinde biçim üzerinde daha çeşitli yaklaşımlar da sergiledikleri görülmektedir.

## Sâdullah Ağa'nın Zencîr Bestelerinde Kullandığı Makamlar

### Hüseynî Aşîran

Eskiden Vech-i Hüseyinî veyâ Aşîran<sup>1</sup> (Öztuna, 2006a, s. 363) olarak anılan bu makam Hüseyinî makâmı dizisine Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşturulmuştur. Birinci güçlü Hüseyinî, ikinci güçlü Dügâh perdeleridir. Karar perdesi Hüseyinî Aşîran, yedeni Yegâh perdesidir (Öztuna, 2006a, s. 532-533). Bazı durumlarda karara Hüseyinî beşlisiyle Buselik perdesini getirmesi sûretiyle varıldığı söylene de Kâzım Uz bu uygulamayı kesinlikle reddetmektedir (Uz, 1964, s. 32).

### Hicaz

Hicaz dörtlüsüne Nevâda Bûselik ve Rast beşlilerinin eklenmesi şeklinde tarif edilen inici-çıkıcı seyir özelliğine sahip basit makâmıdır. Güçlüsü Nevâ, kararı Dügâh perdesidir. Yedeni genellikle Rast perdesidir. Genel hatlarıyla böyle açıklanan makam aynı zamanda bir makam ailesinin de ismini taşımaktadır. Bu makam ailesi bahsedilen genel Hicaz makâmının yanı sıra Zirgüleli Hicaz, Uzzâl ve Humâyun makâmlarını içermektedir (Özkan, 2011, s. 164-165). Çeşitli dizilerle Yegâh perdesinde genişleyebilir (Karadeniz, 2013: 105). Abdülbâkî Nâsır Dede makâmın seyrini şöyle tarif eder: “*Nevâ perdesinden başlayıp, Hicaz'a Segâh'a sonra Dügâh perdesine gelip orada karar verir; ama, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî, Evc, Gerdâniye ve Muhayyer perdesine dek çıkabilir; Dügâh perdesinden aşağı da Rast perdesine inebilir...*” (Tura, 2006, s. 38)

### Şedd-i Araban

Zirgüleli Hicaz makâmının Yegâh perdesindeki şeddi olarak kabul edilmektedir. Yerinde Neveser ve Nihâvend çeşnileriyle birlikte inici bir seyir gösterir. Birinci güçlüsü Nevâ perdesidir (Özkan, 2013, s. 276-279). Makâmın eski kaynaklardaki tasviri ise Neveser makâmına Yegâh perdesinde Humâyun makâmının eklenmesi özetile verilmiştir (Kaygusuz, 2006, s. 142). Bu yaklaşıma göre makâm bileşik olarak ele alınmıştır.

Makâmın isminde geçen Araban unsuruna ise her iki yaklaşımda da değinilmemiştir. Yılmaz Öztuna Araban makâmını, ismen “Araban'ın şeddi” anlamına gelen Şedd-i Araban makâmının bir şeddi olarak değerlendirmiştir (Öztuna, 2006a, s. 65). Ekrem Karadeniz de Şedd-i Araban makâmını seyir ve çeşni özelliklerinin niteliklerini ön plana çıkararak basit makamlar içinde ele alırken Araban unsuruna değinmemiştir (Karadeniz, 2013, s. 76-77).

İsmâil Hakkı Özkan Araban makâmını ayrı bir başlıkta ele almayıp Beyâtî Araban makâmı tarifinde Nevâ perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz dizisinin Araban olarak adlandırıldığını savunurken (Özkan, 2013, s. 334), Ekrem Karadeniz Karcıgar makâmına benzeyen, Nevâ perdesini sıkça güçlendiren, Gerdâniye ve Muhayyer perdeleriyle seyre başlayan iki çeşit Araban makâmı tanımlamıştır (Karadeniz, 2013, s. 101-102).

Abdülbâkî Nâsır Dede ise Araban makâmını Beyâtî Araban makâmının Hicaz dizisiyle seyre başlayan bir çeşidi gibi tarif ederken; Şedd-i Araban makâmını Nevâ perdesinde Hüzâm başlangıcın ardından Nihâvend makâmını gösteren ve Yegâh perdesinde Hicaz dizisiyle karar veren bir makam olarak târif etmektedir (Tura, 2006, s. 49).

### Sabâ Zemzeme

<sup>1</sup> Makâmın bu hâli Irak makâmını da içermektedir. Abdülbâkî Nâsır Dede Aşîran makâmı tarifini bu anlatım üzerine kurmuştur (Tura, 2006, s. 46-47).

Sabâ makâmına üçlü dörtlü veya beşli hâlde Kürdî dizisinin eklenmesiyle oluşan aynı zamanda sadece Zenzeme olarak da adlandırılan bir bileşik makamdır (Tura, 2006, s. 56-57). Günümüzde Çargâh makâmı dizisine yerinde Sabâ dörtlüsü eklenip bu dizilerin inici-çıkıcı veya çıkıcı seyretmesi şeklinde tanımlanan Sabâ makâmı ise eski kaynaklarda Çargâh makâmının dizisine Segâh ve Dügâh perdelerinin eklenmesiyle oluşan bir makâm olarak tarif edilmiştir (Özkan, 2013, s. 369-372).

### Eser İncelemeleri

#### Hüseynî Aşîran Murabbâ Beste

Eserin incelenen üç nüshası arasında üçüncü nüsha terennüm kısmında Bereşân usûlünün süresini tamamlayamadığı ve birbiriyle benzeşen diğer iki nüshayla karşılaştırıldığında belirgin farklılıklar barındırdığı için değerlendirme dışı bırakılmıştır. Arap ve Latin harflerinin birlikte kullanıldığı ikinci nüsha, makam-usûl ifadesi bakımından el yazısı olan birinci nüshaya kıyasla daha kararlı motifler içerdiği düşüncesiyle incelemeye esas olarak alınmıştır. Murabbâ kurgusunu (nüshalarda zamân (nakarat) bestesinin bulunmaması nakış kurgusuna imkan vermemektedir) şekillendirecek dönüşler ve bağlantı terennümleri birinci nüshadan eklenmiştir. Bütün nüshalar zemîn ve meyân mısralarını terennüm sözleriyle birlikte kaydetmişken, diğer mısralar ve bu mısraların terennüm sonlarında beklenen tekrarları ihmâl edilmiştir. El yazısı nüshada terennüm sonunda meyân mısra'ının son kısmı yazılmışsa da eksiktir ve bu kısımda diğer mısraların son kısımlarının tekrarları olması gerektiği için konum olarak yanlışır. Nüshalarda ikinci ve üçüncü mısralar zemîn bestesine eklenmemişken, birinci nüshada güftenin tüm mısra'larının nota yazısının ardına eklendiği görülmektedir.

Bazı hece tekrarlarının arasında kullanılan “âh” gibi eklenti sözcükler tercihen ve nüshanın bu konudaki istikrârını sağlamak adına incelemede kullanılacak yeni oluşturulan nüshada hece tekrarlarına dönüştürülmüştür. Terennüm kısmının Devr-i Kebîr ölçüsünün “tâ hek” darbından bir dörtlük önce yazılan “yâr” kelimesi usûlün bahsi geçen darbıyla zıt bir ifade oluşturduğu için bir dörtlük ileriye alınmıştır. Meyân kısmının son iki tef'ilesinin hece dizilimi de ilk Çifte Düyek usulünde kullanılan hece dizilimiyle aynılaştırılarak nüshanın bu kısımlarla ilgili tutarlılığı sağlanmıştır.

#### Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin

Ki mâhtâb-ı rûhun yakmış âftâb senin

Gehî miyânını koçdur gehî lebin emdir

Vebâli var ise cânâ benim sevâb senin” (Yarar, 2009, s. 551)

Eserin güftesi Yahyâ Nazîm Çelebi'ye âit Müctes Bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün feilün” vezniyle inşa edilmiş iki beyitten ve Remel Bahrindeki “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezniyle inşa edilmiş bir lafzî terennüm mısra'ından müteşekkildir. Terennüm mısra'ının ardından son okunan mısra'ın vezninin son iki tef'ilesinin bir hece fazlasıyla (...lün mefâilün feilün) tekrar edildiği görülmektedir. Mısra'ların bu şekilde duraklarına bölünebiliyor olması sebebiyle terennümlerdeki tekrarlar kelime bölünmemektedir ve terennüm öncesinde ifadeyi pekiştirici anlamlar oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü mısra'lar bahsedilen özelliği taşımamaktadır. Ayrıca ilk beyitte kullanılan terimlerle hazırlanan zemîne yerleştirilen ikinci beytin teması ciddi bir tezat ve anlamsızlık oluşturmaktadır. Güfte araştırıldığında, Güfte Antolojisi'nde (Yarar, 2009, s. 551) nüshalardaki güfte



ve terennümün tekrar edildiği görülmektedir. Yahyâ Nazîm Çelebi Dîvâm'nda (Çakır, 2018, s. 886-887) ise bu mısra'lar "Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin" mısra'ıyla başlayan gazelde değil, hemen ardından gelen "Gelince çeşmine cânâ şarâb-ı nâb senin" mısra'ıyla başlayan gazelde üçüncü beyit olarak bulunmaktadır. Bestekârın bu şekilde bir tercih mi yaptığı, zamanla hatalı aktarımlar sonucu mu bu durumun meydana geldiği bilinmemektedir zîrâ "Gelince çeşmine..." gazeline, güfte sâhibinin yaptığı Nikrîz Zencîr bestede dahî tartışılan beyit kullanılmamıştır. Fakat ilginçtir ki bu bestede de "Azîmetin nereden..." gazelinin ikinci beyti son iki mısra' olarak kullanılmıştır. Genel temâyüle uymak adına dîvândaki aynı gazelden ("Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin") bir beyit seçip esere eklemek de mümkündür.

Eserde özellikle güftenin satır başları gibi çeşitli yerlerinde kısa zamanlı "âh" ve "yâr" gibi terennümler kullanıldığı görülmektedir.

### Eserin Ezgisel Katmanının Yapısal Özellikleri

Eserin müzik cümleleri, müzik cümlecikleri şu şekilde tespit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. 12 adet müzik cümlecüğünden meydana gelmiştir.

"1" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün altı dördlüğü boyunca devâm etmektedir.

"2" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki altı dördlüğü boyunca devâm etmektedir.

"3" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün son dört dördlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"4" müzik cümlecği Fahte usûlünün son 12 dördlüğü boyunca ve Çember usûlünün ilk altı dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"5" müzik cümlecği Çember usûlünün sonraki dokuz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"6" müzik cümlecği Çember usûlünün son dokuz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"7" müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 10 dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"8" müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün sonraki 18 dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"9" müzik cümlecği Berefşân usûlünün ilk sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"10" müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki altı dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"11" müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"12" müzik cümlecği Berefşân usûlünün son 10 ölçüsü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. 12 adet müzik cümlecüğünden meydana gelmiştir. "18" müzik cümlecğinin ardından "6,7,8,9,10,11" ve "12" müzik cümlecikleriyle tamamlanmaktadır.

"13" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün ilk altı ölçüsü boyunca devam etmektedir.

"14" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki altı ölçüsü boyunca devam etmektedir.

"15" müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün son dört dördlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk sekiz dördlüğü boyunca devam etmektedir.

"16" müzik cümlecîği Fahte usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

"17" müzik cümlecîği Çember usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

"18" müzik cümlecîği Çember usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

Müzik cümlelerinin kendi aralarında özgün yapı birimleriyle tasarlandığı görülmektedir. Müzik cümlecikleri arasında benzerliklere rastlanmamıştır.

Meyân kısmının bestesinde kullanılan Gerdâniye çeşni ve kısa bir Eviç çeşni Hüseyinî Aşîrân makâmının sade kullanımıyla paralel olacak şekilde hafif etkilerle yerleştirilmiştir. Makâmın genel kabul gören teorilerde inici olarak kabul edilmesi detaysız ölçekteki bir bakış açısından mümkünse de, daha detaylı bir yaklaşımla seyir anlayışının da bileşik olduğu söylenmelidir. Hüseyinî makâmının inici-çıkıcı seyrine Hüseyinî Aşîrân perdesinde inici-çıkıcı bir Uşşâk dizisi eklenmiştir. Makâmın karar kısmında oluşan çeşniyi tanımlamak gerekirse genel kabul gören Uşşâk yerine Beyâtî çeşni demek uygun düşecektir ("9" cümlecîği örnektir) fakat seyrin bulunduğu konum itibarıyla oluşan etki özgün, ismiyle müsemma bir Hüseyinî Aşîrân ifadesidir. Ayrıca terennüm kısmında ("8" ve "9" müzik cümlecikleri) müzik cümlesi ortasında kullanılan yarım kararın hemen ardından makâmın güçlülerine geri dönülmesi eserin genel seyrini de inici-çıkıcı bir hâle getirmektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

**Tablo 1. Hüseyinî Aşîrân (a) cümlesi**

(a) Müzik Cümlesi												
Cümlecik	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Ölçü no.	1	1	1-2	2-3	3	3	4	4	5	5	5	5
Süre (dörtlük)	6	6	12	18	9	9	10	18	8	6	8	10
Makam-Çeşni	Hüseyinî Aşîrân					Sabâ (Hûzî)		Hüseyinî Aşîrân				
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar						Terennüm					

**Tablo 2. Hüseyinî Aşîrân (b) cümlesi**

(b) Müzik Cümlesi												
Cümlecik	13	14	15	16	17	18	7	8	9	10	11	12
Ölçü no.	6	6	6-7	7	8	8	4	4	5	5	5	5
Süre/4 (dörtlük)	6	6	12	12	12	12	10	18	8	6	8	9
Makam-Çeşni	Gerdâniye				Muhayyer		Hüseyinî Aşîrân					
Mısra	3. Mısra						Terennüm					

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde<sup>2</sup> gösterilmiştir:  
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$

İki müzik cümlesini meydana getiren müzik cümlecikleri karşılaştırıldığında birbirlerine benzer konumlarda ve benzer sürelerde olduğu anlaşılmaktadır. “4” müzik cümlecisindeki 18 dörtlük süreye sahip kurgu, (b) müzik cümlesindeki karşılığı olan “16”dan altı dörtlük eksiltip, ardışığı olan diğer iki müzik cümlecğine eşit olarak dağıtılmış böylece bir önceki müzik cümlecğiyle birlikte toplam dört adet eşit süreye sahip müzik cümlecği meydana gelmiştir. İki cümlelerin bahsi geçen müzik cümleciklerindeki seyir özelliklerine dikkat edildiğinde “4” ve ardışıklarının makâmın seyir özelliklerini gösterirken, “16” ve ardışıklarının Gerdâniye ve Muhayyer çeşnileriyle farklı seyrettiği görülmektedir. Böylece Muhayyer çeşnisinin de kuvvetlendirilmesi için yeterli süre de kazanılmıştır. Bu durumdan yola çıkarak bestecinin yeni çeşni veya geçkileri doyurucu ifadelerle büründürmek için müzik cümleciklerine uzun süreler ayırdığı yorumlanabilir. Ayrıca eser genelinde müzik cümleciklerinin müzik cümleleri içindeki konumlarına göre başta ve sonda kısa sürelerle, ortada uzun sürelerle tasarlandığı görülmektedir.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:

<sup>2</sup> Büyük harfler kullanılan yöntemde usul değişimleriyle oluşturulan bölümleri sembolize etmektedir. Ancak Zencîr usûlünü meydana getiren usûller bileşik olarak kullanıldığı, iç içe geçirildiği için usûl geçişleri ayrı bir bölüm oluşturmamaktadır. Dolayısıyla eserler tek bölümlü olarak ele alınmıştır.

Hece Dizilimi

16 20  
 Yâr ey A zî zî me tin tin ne re den den böy  
 me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek Fahte

24 24  
 le bî bî ni kâ kâb se nin  
 me fâ fâ i lün lün (fe) i lün

Çember

28 28  
 Sîmten sin gül be den sin gon ce fem sin yâr a mân  
 fâ(i) lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Devr-i Kebir

32 32  
 yâr böy le bî bî ni kâb kâb kâb se nin nin hey câ nım  
 tün me fâ fâ i lün lün lün(fe) i lün lün

Berefşân

16 20  
 yâr Ge hî hî mi yâ yâ mî mî koç koç dur  
 me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek Falhte

24 24  
 ge hî hî le bin bin em dir  
 me fâ fâ i lün lün fâ' lün

Çember

Şekil 1. Hüseyinî Aşîran Beste Hece Dizilimi

Eserin zemîn ve meyân kısımlarının bestelerinin biçimsel kurgularıyla olduğu gibi hece dizimleriyle de birbirlerine benzer tasarlandığı görülmektedir. Makâmın dizisiyle örtüşebilen dizilere sahip yakın geçkilerin yapılmış olması bu durumu kolaylaştırmıştır.

Hüseyinî Aşiran Murabbâ Beste  
"Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin"

Beste: Hacı Sadullah Ağa  
Güfte: Yahyâ Nazım Çelebi

**Zencir** 1

Yarey A zi zi me tin tin  
Ki mâh mâh (i) tâb tâ  
Çifte Düyek Ve bâ bâ li var var

**Fahte** 4

ne re den den böy  
bı rû hun hun yak  
i se câ câ nâ

**Çember** 5 6

le bî bî ni kâ kâb senin  
mı ş â â f(i) tâ tâb senin  
be nim nim se vâ vâb senin

**Terennüm** 7 8

Âh sim (ü) ten sin gül be den (i) sin gon ce  
Devr-i Kebir

fem sin yâr a mân

**Bereşân** 9 10 11

yâr böy le bî bî ni kâb kâb  
yak mı ş â â f(i)tâb tâb  
kâ se yi yi re bâb bâb

Şekil 2. Hüseyinî Aşiran Beste Sayfa 1

12 1. Sv̇b (karar)..... SON 12.

kâb se nin nin heyâ nım hey câ nım  
tâb se nin nin  
bâb se nin nin

13 14 15

Meyân  
yâr Ge hî hî mi yâ yâ

Çifte Düyek  
16

m m koç koç dur -Saz-

Fahte  
20

17 18 (b) %

ge hî hî le bin bin em dir

Çember  
24

*Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin  
Kî mâhtâb-ı rûhum yakmış âftâb senin  
Gehî miyânını koçdur gehî lebin emdir  
Vebâli var ise cânâ benim sevâb senin*

Şekil 3. Hüseyinî Aşîran Beste Sayfa 2

### Hicaz Murabbâ Beste

Eserin incelenen dört nüshası arasından Alâeddin Yavaşça nüshası E.B. imzalı nüsha tarafından aynıyla; Arap harfleriyle yazılmış nüsha ise diğer nüsha tarafından yüksek bir benzerlikle tekrar edilmiştir. Alâeddin Yavaşça nüshasının kendi içinde tutarlılığının el yazısı nüshaya göre daha yüksek olması sebebiyle bu nüsha incelemeye esas olarak alınmıştır. Bazı hususlarda el yazısı nüshanın daha iyi ifadeler barındırdığı tespit edilerek yeni oluşturulan nüshaya bu unsurlar eklenmiş, nüshanın kendi içinde sağlayacağı tutarlılık da artırılmıştır. Usûl darplarını tam bir uyumla destekleyecek olan ilk Berefşân kısmın başındaki ve hemen öncesindeki terennüm hecelerinin konumlandırılması, bağlantı terennümleri ve meyan kısmının ilk kelimelerinin bestesi gibi el yazısı nüshada daha iyi ifadeler oluşturduğu düşünülen unsurlar bunlardan bazılarıdır.

### Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Câm-ı aşkınla hemân şûrîde-ser bir ben miyim

Dâne-i hâlin hevâsıyla gezer bir ben miyim

Gülşen-i küyinde her şeb subha dek feryâd olur

Nâşid-âsâ ağlayan ey verd-i ter bir ben miyim” (Yarar, 2009, s. 319)

Eserin güftesi Nâşid İbrâhim Bey’e âit Remel Bahrindeki “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezniyle ve “bir ben miyim” redifiyle inşâ edilmiş iki beyitten ve ikâî terennümden oluşturulmuştur. Bu redif bestede de belirgin ifadelerle (“5” müzik cümlecği ve “8” müzik cümlecğinin ikinci yarısı) vurgulanmış, terennüm sonlarında tekrar edilmiştir. Mısra bestelerinin sonlarına “efendim” ve redif tekrarlarının sonlarına “hey cânım” terennümleri eklenmiştir. Güftenin dört mısra’ı bestelenmiştir.

### Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. Sekiz müzik cümlecğinden meydana gelmiştir.

“1” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün 12 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“2” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki dört dörtlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk dokuz dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“3” müzik cümlecği Fahte usûlünün son 11 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“4” müzik cümlecği Çember usûlünün ilk sekiz dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5” müzik cümlecği Çember usûlünün sonraki 16 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“6” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün sonraki 14 dörtlüğü boyunca ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“8” müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. 6 adet müzik cümlecğinden meydana gelmiştir. “6” müzik cümlecğinden sonra “7” ve “8” müzik cümleciklerini tekrar etmektedir.

“9” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlü boyunca ve Fahte usûlünün ilk iki dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“10” müzik cümlecği Fahte usûlünün sonraki 18 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“11” müzik cümlecği Çember usûlü boyunca devam etmektedir.

“6” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün sonraki 14 dörtlüğü boyunca ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“8” müzik cümlecği Berefşân usûlünün sonraki 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 3. Hicaz (a) cümlesi

(a) Müzik Cümlesi	1	2	3	4	5	6	7	8
Cümlecik	1	1-2	2	3	3	4	4-5	5
Ölçü no.	12	13	11	8	16	14	18	28
Süre (dörtlük)	Hicaz							
Makam-Çeşni	1. 2. 4. Mısra'lar							
Mısra							Terennüm	

Tablo 4. Hicaz (b) cümlesi

(b) Müzik Cümlesi	9	10	11	6	7	8
Cümlecik	6	7	8	9	9-10	10
Ölçü no.	18	18	24	14	18	28
Süre/4 (dörtlük)	Dügâhta Süzinâk		Hisar	Hicaz		
Makam-Çeşni	3. Mısra		Terennüm			

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde gösterilmiştir:  
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$

İki müzik cümlesi karşılaştırıldığında farklı müzik cümlesi kurguları kullanıldığı anlaşılmaktadır. İkinci müzik cümlesi uzun (dolayısıyla daha az sayıda) müzik cümlecikleriyle kurulmuştur. "11" müzik cümlecığinin Hüseyinî perdesinde sonlanması sebebiyle ardından gelen ve önceki cümlede Dügâh perdesi civârında seyrederek başlayan terennümün ilk cümlecığında değişiklik yapılmasını zorunlu kılmıştır. İki parça haline ele alınabilecek "7" müzik cümlecığı benzer bir ezgiyle başlayan "6"nın yarattığı algı etkisiyle gösterilen şekilde bir bütün olarak ele alınmıştır.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:



Hece Dizilimi

16 20  
 Câ mı aş kın la he man şu şu  
 Fâ i lâ tün fâ i lâ tün tün

Çifte Düyek Fahte

24 24  
 şû rî de ser bir ben mi yim e fen dim  
 tün fâ i lâ tün fâ i lün

Çember

28 28  
 Ah ye le le l li ye le le l le le l li âh te re le l li ye le l li ye le le l le l le l li

Devr-i Kêbir

32 32  
 vay yâr yâr bir ben ben mi yim hey câ mm

Bereşân

46 20  
 Gü Gül şe ni kû yin de de herşeb su  
 fâ fâ i lâ tün fâ i i lâ tün fâ

Çifte Düyek

24 24  
 sub ha dek fer yâ yâd o lur e fen dim  
 fâ i lâ tün fâ fâ i lün

Çember

Şekil 4. Hicaz Beste Hece Dizilimi

Meyân bestesinde zeminden çok farklı bir hece dizilimi kullanıldığı görülmektedir. Yapılan geçkileri etkin bir hâle getirmek amacıyla müzik cümleciklerinin güfte yapısından bağımsızlaştırılarak tasarlandığı söylenebilir. Daha ilk iki tef ilede hece tekrarının zeminden farklı olarak yapılması, bu görüşü desteklemektedir.

Hicâz Murabbâ Beste  
"Câm-ı aşkınla hemân şûrîde ser bir ben miyim"

Beste: Hacı Sadullah Ağa  
Güfte: Nâşid

**Zencir**

1

Câ mi aş kın  
Dâ ne i hâ  
Nâ şid â sâ

Çifte Düyek

2

3

la he mân şû şû  
lin he vâ sıy sıy  
ağ la yan ey ey

Fahte

4

5

şû rî de ser bir ben mi yim e fen dim  
sıy la ge zer  
ey ver di ter

Çember

6

7

Âh yel le lel lel li ye le lel le le le lel li Âh te re

Devr-i Kebir

8

vay yâr yâr bir ben

Bereşân

(Karar)

(a) 1. SON

ben mi yim hey câ mm hey câ mm

Şekil 5. Hicaz Beste Sayfa 1

9

Meyân

Gü Cifte Düyek Gül şe ni

10

Falhte kû yin de de her şeb su

11

Çember sub ha dek fer yâ yâd o lur e fen dim

6'

(Terenüm)

Devr-i Kebir Ah yel le le lel li ye le lel le lel li âh te re

7

le li ye lel li ye le lel le le lel le le lel le le lel

8

Bereşân vay yâr yâr fer yâd

(b) D.C.

yâd o lur hey câ nım

Câm-ı aşkınla hemân şürîde-ser bir ben miyim  
 Dâne-i hâlin hevâsıyla gezer bir ben miyim  
 Gülşen-i küyinde her şeb subha dek feryâd olur  
 Nâşid-âsâ ağlayan ey verd-i ter bir ben miyim

Şekil 6. Hicaz Beste Sayfa 2

### Şedd-i Araban Murabbâ Beste

Eserin incelenen beş nüshası arasında biçim kurgusunu müzik cümlecikleri özelinde etkileyecek farklar bulunması sebebiyle “Konservatuvar külliyyatından” notuyla yazılan Zeki Başar imzalı nüsha, diğerlerine kıyasla kendi içinde daha tutarlı olduğu ve müzik çevrelerince çok kullanılıp güncellendiği varsayılarak incelemeye esas alınmıştır. Yeni nüsha yazılırken nüshalarda çeşitlilik gösteren donanım günümüzde genel kabul gören (Özkan, 2013, s. 279) hâliyle kullanılıp değiştirme işaretleri orijinal usul ölçülerine göre yeniden düzenlenmiştir. Sehven kaydedildiği düşünülen bazı hususlar nüshanın kendi içindeki tutarlılığını sağlayacak şekilde düzeltilmiştir. Meyân kısmındaki “10” müzik cümlecisindeki Nim Hicaz perdesinin “18” ve “4” müzik cümleciklerinde bulunan benzer motifler içindeki karşılığı olan Çargâh perdesiyle değiştirilmesi, ilk mısra’ın ilk tef’ilesinin ikinci hecesinin diğer mısra’ların bestelerinde olduğu gibi ikinci kez tekrarlanması, zemîn kısmının ilk darbında nüshada el yazısıyla düzeltildiği gibi “yâr” terennümünün kullanılması, son mısra’ın “edâ” kelimesinin ilk hecesinin eksik yazıldığı kısmın tamamlanması gibi hususlar bunlardan bazılarıdır.

#### Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Ne dem ki sinesi ol<sup>3</sup> gül-rûhun küşâde olur

Gönülde şevk-i<sup>4</sup> muhabbet daha ziyâde olur

O mâh-rûye dedim mihre gösterip Dâniş

Murâdım üzre güzel işte bu edâda olur” (Yarar, 2010, s. 1146)

Eserin güftesi Dâniş Ahmed Bey’e âit Müctes Bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün feilün” vezniyle inşa edilmiş iki beyit ve ikâî terennümden müteşekkildir. Usullerin birbirlerine bağlanması müzik cümlecikleri vasıtasıyla sağlanabiliyor. Güftenin belirgin aruz kusurları olan “rûh” kelimesinin zihâfî ve üçüncü mısra’ın son tef’ilesinin “fâ’lün” alternatififiyle kullanılması hecelere eşlik eden ezgilerin usûl etkisi altında uzun süreli bestelenmesiyle telâfî edilebilmiştir.

#### Eserin Ezgisel Katmanının Yapısal Özellikleri

Eserin müzik cümleleri, müzik cümlecikleri şu şekilde tespit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. Yedi müzik cümlecikinden meydana gelmiştir.

“1” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“2” müzik cümlecği Çifte Düyek usûlünün sonraki dört dörtlüğü ve Fahte usûlünün ilk 16 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“3” müzik cümlecği Fahte usûlünün son dört dörtlüğü boyunca ve Çember usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“4” müzik cümlecği Çember usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5” müzik cümlecği Devr-i Kebîr usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

<sup>3</sup> “ol” kelimesi (Yarar, 2010, s. 1146)’da yer aldığı üzere nüshaların aksine “l” harfiyle kapatılmış hâliyle kabul edilmiştir.

<sup>4</sup> Şevk kelimesinin ardından gelen harf, bazı nüshalarda “u, ü ve i” şekillerinde kaydedilmiştir. (Yarar, 2010, s. 1146)’da da “i” olarak yazılmış olması burada esas alınmış olsa da, şevk kelimesinin son harfinin “kaf” harfi olmasına istinâden “i” harfiyle yazıldı. Ayrıca “şevk u muhabbet” ve “şevk-i muhabbet” ifadelerinin ikisi de anlam açısından mâkul kabul edilebilir.

“6” müzik cümlecığı Devr-i Kebîr usûlünün son 14 dörtlüğü ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecığı Berefşân usûlünün son 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. Sekiz müzik cümlecığınden meydana gelmiştir.

“8” müzik cümlecığı Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“9” müzik cümlecığı Çifte Düyek usûlünün son dört dörtlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk altı dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“10” müzik cümlecığı Fahte usûlünün sonraki 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“11” müzik cümlecığı Çember usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir. Bu cümlecik beş sekizliği hariç “3” cümlecığının bir kısmının şeddidir.

“12” müzik cümlecığı Çember usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“13” müzik cümlecığı Devr-i Kebir usûlünün ilk 14 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“6`” müzik cümlecığı Devr-i Kebir usûlünün son 14 dörtlüğü boyunca ve Berefşân usûlünün ilk dört dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“14” müzik cümlecığı Berefşân usûlünün son 28 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

Müzik cümlelerinin birbirleriyle benzeşen müzik cümlecikleriyle birlikte tasarlandığı görülmektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Müzik cümlelerinin kendi aralarında özgün olarak tasarlandığı görülmektedir. Meyândan sonra okunan terennümün orta müzik cümlecığının (yani (b) cümlesinin “6” cümlecığının), zemînden sonra okunan terennümün orta müzik cümlecığının (yani (a) cümlesinin “6” cümlecığının) Nevâ perdesindeki şeddi olması özelliğiyle türev müzik cümlecığı olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu müzik cümlecığının işitsel etkisi esâsen “13” müzik cümlecığıyle beraber düşünülüp, Büselik veya Nihâvend makâmı dizisinin bir şeddi olmaklığından ziyâde Şedd-i Araban makâmının Dügâh perdesindeki bir şeddi olarak ele alınmalıdır. “5” ve “6” müzik cümleciklerinde de aynı sebepten ötürü işitsel etki Nihâvend geçkisi olarak kaydedilmemiştir. İşitsel etki burada Şedd-i Araban’a özgüdür. Beyâti Araban seyrinin ardından “11” ve “12” müzik cümleciklerinin Muhayyer çeşniyle bu yarım geçkiye<sup>5</sup> zemîn hazırlanmıştır. “6`” müzik cümlecığının Sûz-i Dil’in şeddine bir yarım geçki sayılmasının yerine Şedd-i Araban’ın şeddine bir yarım geçki olarak değerlendirilmesi ise “6” ve “7” müzik cümlecikleriyle kesifleştirilen Şedd-i Araban ifadesinin bilinçte bıraktığı etkinin (b) cümlesinde dizi değişimlerine rağmen tamamen silinmiyor oluşuna ve buna aynı ezginin farklı bir perdede tekrar edilmesinin eklenmesiyle süregelen etkinin zayıflayıp kaybolmadan hatırlatılarak canlandırılmasına bağlanmıştır.

<sup>5</sup> Buradaki tam bir geçki olmayan değişim çeşni yerine, ezgi yapı birimleri oldukça uzun süreli olduğu ve etkin işitsel değişimler sağladığı için yarım geçki olarak adlandırılmıştır.

Geçkilerin ve çeşnilerin teorik özelliklerine ek olarak gerçek işitsel özelliklerinin değerlendirilmesiyle ortaya çıkan bu gibi durumlar, yukarıda açıklanan gerekçeleriyle birlikte “şed makam” sınıflandırmasını geçerli bulmayan fikri (Tanrıkorur, 2005, s. 52-53) (Özkan, 2013, s. 214) desteklemektedir. Ayrıca ismi Şedd-i Araban olan bir makâmı Araban makâmının şeddi yerine, Zirgüleli Hicaz makâmının şeddi olarak tanımlamak da doğru olmayacaktır. Eser özelinde görülebileceği gibi makâm, Nevâ üzerindeki Zirgüleli Hicaz dizisini kullanmamaktadır. Kullanılan zemîn seyri daha çok Araban ve Beyâtî Araban özelliklerini taşımaktadır. Buradan yola çıkarak Zirgüleli Hicaz makâmının Yegâh perdesindeki şeddi olarak tanımlanan Şedd-i Araban makâmını, eser özelinde Araban makâmının dizisinin Yegâh perdesine şed edilip inici bir seyirle Beyâtî Araban ve Nihâvend makamlarının kısmî olarak eklenmesiyle oluşan bir bileşik makam olarak tanımlamak mümkündür.

Eserin makâmı tanımladığı unsurlar kapsamı hârici bir geçiş olarak yalnızca “11” müzik cümlecisindeki Muhayyer çeşni göze çarpmaktadır. Bu cümlecik makâmın şeddine ezgiyi hazırlamaktadır. (b) müzik cümlesindeki Çember usûlünün ilk yarısında bulunan bu cümlecik, (a) cümlesindeki Çember usûlünün ilk yarısının önemli bir kısmının (“3” cümlecigi içinde) Hüseyî perdesi üzerindeki şeddi olarak görülmektedir. “11” cümleciginin ardından gelen “12” cümlecigi de “3” cümleciginin ardından gelen “4” ile benzer bir ilişkidir. Bestecinin bu seçiminin sebebi veya sonucu olan şu durum çok dikkat çekici bir geçki hazırlama yöntemidir: Aynı ezginin artçı ve öncü cümleciklerinin (a) cümlesinde Beyâtî Araban seyrinde olması, (b) cümlesinde ezgi Hüseyî perdesine göçürülerek kullanıldığında Beyâtî Araban özellikli işitsel hazır bulunuşluluğun etkisiyle dizinin dördüncü derecesindeki Hicaz dizisini çağrıştırmakta ve geçkiyi kolaylaştırmaktadır.

Bestede kritik önem taşıyan bir diğer çeşni de “14” müzik cümleciginin ilk altı dörtlüğündeki Nişâbur çeşnidir. Araban seyrine geçişi sağlayan bu kısım başlı başına kısa bir müzik cümlecigi gibidir fakat bir önceki Berefşân usûlü içinde yer alan “7” müzik cümleciginin ilk altı dörtlüğündeki ifadenin uzun bir müzik cümlecigi oluşturacak şekilde Çargâh ve Kürdî perdeleriyle ezginin devamına kaynaştırılmış olmasının yarattığı biçimsel benzeşme etkisi (Çırak, 2020, s. 408) sebebiyle sonrasında gelen ezgiyle bütünleşik bir müzik cümlecigi olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak karşımıza iki müzik cümlesinde, usul üzerinde aynı konumlarda fakat farklı perdelere kullanılan bir ezginin, eserde dizi değişimine imkan verecek şekilde kullanıldığı görülmüştür. Eserin makamına dönüş için ise meyân kısmının son müzik cümlesinin başında altı dörtlük süreye sahip bir Nişâbur çeşni kullanılmıştır. Bu yöntemlerin ikisi de müzik cümlelerinin yapılandırıldıkları kurgulara uyum sağlayacak şekilde müzik cümleciklerinin içlerinde tasarlanmıştır.

**Tablo 5. Şedd-i Araban (a) cümlesi**

(a) Müzik Cümlesi	1	2	3	4	5	6	7
Cümlecik	1	2	3	4	5	6	7
Ölçü no.	1	1-2	2-3	3	4	4-5	5
Süre (dörtlük)	12	20	16	12	14	18	28
Makam-Çeşni	Şedd-i Araban						
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar					Terennüm	

Tablo 6. Şedd-i Araban (b) cümlesi

(b) Müzik Cümlesi	8	9	10	11	12	13	6`	14
Cümlecik	8	9	10	11	12	13	6`	14
Ölçü no.	6	6-7	7	8	8	9	9-10	10
Süre/4 (dörtlük)	12	10	14	12	12	14	18	28
Makam-Çeşni	Şedd-i Araban			Muhayyer		Dügâh'ta Şedd-i Araban		Nişâbur + Araban
Mısra	3. Mısra					Terennüm		

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde gösterilmiştir:  
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$

İki müzik cümlesi karşılaştırıldığında, (a) cümlesinden bir adet fazla müzik cümlesine sahip olan (b) cümlesinin, ikinci, üçüncü ve dördüncü müzik cümlecikleri itibâriyle farklılaştığı ancak bu kısmın dışında kalan müzik cümleciklerinde benzer biçim kurgusunu kullandığı görülmektedir.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:

Hece Dizilimi

1  $\frac{H}{4}$   $\frac{46}{4}$  Yâr Ne dem dem ki sı sı ne si ol ol gül gül  
me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün tün  
Çifte Düyek Fahte

3  $\frac{H}{4}$   $\frac{24}{4}$  rû hûn hûn kü şâ şâ de o lur  
me fâ fâ i lün lün fe i lün  
Çember

4  $\frac{H}{4}$   $\frac{28}{4}$  Âh yel le lel lel le le le le li te re lel le le le le le le le le le li  
Devr-i Kêbir

5  $\frac{H}{4}$   $\frac{32}{4}$  yâr yâr rû hû hûn kü şâ de o lur hey câmm O Mâ mâ lı rû rû  
me fâ fâ i lün fe i lün me fâ fâ i lün lün  
Berefşân Çifte Düyek

7  $\frac{H}{4}$   $\frac{20}{4}$  ye de dim dim mih  
fe i lâ lâ tün  
Fahte

8  $\frac{H}{4}$   $\frac{24}{4}$  re gö gös te rüb rüb Dâ niş  
me fâ fâ i lün lün fa' lün  
Çember

9  $\frac{H}{4}$   $\frac{28}{4}$  Âh yel le lel lel le le le le li te re lel le le le le le le le le le li  
Devr-i Kêbir

10  $\frac{H}{4}$   $\frac{32}{4}$  Yâr yâr mih re gös gös te rüb Dâ niş hey câ mm  
tün me fâ fâ i lün fa' lün  
Berefşân

Şekil 7. Şedd-i Araban Beste Hece Dizilimi



Zemîn ve meyân kısımlarındaki hece dizilimleri birbirleriyle benzerlik gösterse de baştaki yâr terennümünün terennümde bulunmaması, meyândaki Fahte kısmın dördüncü darbının üzerindeki yeni bir çeşni yerleştirmek sebebiyle oluşan farklılık ve yine meyân kısmının son tef'ilesinin bir hece eksik olacak şekilde "fa'lün" şeklinde kullanılmış olmasından doğan farklı dizilim gibi çeşitli farklılıklar tespit edilmiştir.

Şedd-i Araban Beste  
"Ne dem ki sineşi ol gül-rûhün küşâde olur"

Beste: Hacı Sadullah Ağa  
Güfte: Dâniş

**Zencir**

Yâr Ne dem dem ki si si  
Gö nül nül de şev şev  
Mu râ râ dım üz üz

**Çifte Düyek**

**Fahte**

ne si ol ol gül gül  
ku mu hab hab bet bet  
re gü zel zel iş iş

**Çember**

rû hû hûn kü şâ şâ de o lur  
da ha ha zi yâ yâ de  
te bu bu e dâ dâ da

**Terennüm**

Âhyel le lel le le le le li te re lel le le le le le le le le li

**Devr-i Kebir**

**Berefsân**

yâr Yâr rû hû hûn küşâ de o lur hey câ num hey câ num hey câ num

**Meyân**

Çifte Düyek O Mâ mâ hı rû rû

**Fahte**

ye de dım dım mih

**Karar SON**

Şekil 8. Şedd-i Araban Beste Sayfa 1

11 12

re gö gös te rü rüb Dâ niş

Çember

13 6'

Terennüm

Âhyel le lel lel le le le le lel li te re lel lel le le le le le le le le le le li

Devr-i Kebir

14 (b) %

yâr yâr mih re gös gös te rüb Dâ niş hey câ num

Bereşân

Ne dem ki sinesi ol gül-rûhun küşâde olur  
Gönülde sevk-ı muhabbet daha ziyâde olur  
O mâh-rûye dedim mihre gösterip  
Dâniş Murâdım üzre güzel işte bu edâda olur

Şekil 9. Şedd-i Araban Beste Sayfa 2

### Sabâ Zemzeme Zencîr Beste

Eserin incelenen beş nüshası kendi aralarında da farklılıklar göstermek sûretiyle iki temel yönelimde gruplanmıştır. Arap alfabesinin kullanıldığı nüshalar birinci grup olarak, Refik Fersan nüshası diğer iki nüsha ikinci grup olarak ele alınmıştır. İki grup nüsha arasında bazı konumlarda belirgin ezgi farklılıkları vardır. İkinci gruptaki nüshaların birinci gruptaki nüshalardan en belirgin farkı ise Sabâ makâmı seyrinde Nevâ perdesini sıklıkla kullanıyor olmalarıdır. Bu yaklaşımlar arasından kolektif bir nüsha oluşturmak mevcut farkların büyüklüğünden dolayı mümkün olmadığı için eserin iki varyantından birini tercih etme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Ezgilerin kuvvetli ve zayıf zamanlarının usul darplarını daha iyi desteklediği izleniminden (örneğin ilk müzik cümlesinde Çifte Düyek usûlünün ikinci, Çember usûlünün 10. darbı) yola çıkarak birinci gruptaki Arap ve Latin harflerini birlikte kullanan matbu nüsha incelemede esas kabul edilmiştir.

### Eserin Güftesinin Yapısal Özellikleri

“Nedir bu gonca dehen sende ey gül-i ahmer

Hezâr(1) nâz ile gülzâre gel kaddi ar’ar

Mübârek ola kudûmun deyüp çemen yer yer

Düşer ayağına Şâkir gibi bütün cûler” (Yarar, 2010, s. 1029)

Eserin güftesi Müctes Bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün fa’lün” vezniyle<sup>6</sup> inşa edilmiş Şâkir mahlaslı iki beyit ve bu iki beyte eklenen lafzi terennümden müteşekkildir. Terennüm içerdiği “ey” kelimesi hariç “fâilâtün” tef’ileleriyle bestelenmiştir. İkinci mısradaki “-ı” yardımcı harfi müzik cümlesi ortak olduğu için bestede ilk dizeye biçimsel olarak uyulması gerekliliği bulunduğundan dolayı eklenmiştir. Aynı mısradaki “kad-“ hecesinin uğradığı bir aruz kusuru olan zihaf da besteyi ilgilendiren güfte unsurlarından biridir. Bir sekizlik süreyle seslendirilen bu

<sup>6</sup> (Yarar, 2010, s. 1029)’da son tef’ile “fe’ilün” olarak kaydedilmişse de güftede “fâ’lün” biçiminde olduğu görülmektedir.

kapalı hecenin ardında tekrar “d” harfi bulunduğu da göz önüne alınırsa ezginin seslendirilişini zorlaştırdığı görülmektedir.

### Eserin Ezgisel Katmanının Yapısal Özellikleri

Eserin müzik cümleleri, müzik cümlecikleri şu şekilde tespit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi ilk Zencîr usûlü boyunca devâm etmektedir. Sekiz müzik cümlecüğinden meydana gelmiştir.

“1” müzik cümlecığı Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“2” müzik cümlecığı Çifte Düyek usûlünün sonraki dört dörtlüğü ve Fahte usûlünün ilk sekiz dörtlüğü boyunca devâm etmektedir.

“3” müzik cümlecığı Fahte usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“4” müzik cümlecığı Çember usûlünün ilk 16 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5” müzik cümlecığı Çember usûlünün son sekiz dörtlüğü ve Devr-i Kebîr usûlünün ilk 20 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“6” müzik cümlecığı Devr-i Kebîr usûlünün son sekiz dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“7” müzik cümlecığı Berefşân usûlünün ilk 20 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“8” müzik cümlecığı Berefşân usûlünün son 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

(b) müzik cümlesi ikinci Zencîr usûlü boyunca devam etmektedir. Sekiz müzik cümlecüğünden meydana gelmiştir.

“9” müzik cümlecığı Çifte Düyek usûlünün ilk 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“10” müzik cümlecığı Çifte Düyek usûlünün son dört dörtlüğü boyunca ve Fahte usûlünün ilk sekiz dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“3” müzik cümlecığı Fahte usûlünün sonraki 12 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“11” müzik cümlecığı Çember usûlünün ilk 17 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

“5” müzik cümlecığı Çember usûlünün son yedi dörtlüğü ve Devr-i Kebîr usûlünün ilk 20 dörtlüğü boyunca devam etmektedir.

İki müzik cümlecığının de benzer bir kurguyla tasarlandığı görülmektedir. Esere özgü olarak mısra’ sonu ve terennüm başını birleştiren bir müzik cümlecığı kullanılmıştır. Meyân kısmının son iki müzik cümlecığının birbirinden ayırt edilmesinde ise biçimsel benzeşme etkisinden faydalanılmıştır. Esasen burada 44 dörtlükten oluşan uzun bir müzik cümlecığı bulunmaktaysa da işitsel algı açısından ister istemez bu müzik cümlecığının bir şekilde parçalanacağı gerçeğine dayanarak yapısal bütünlüğü bozmayacak bir bölütlendirme yöntemi araştırılmıştır. İki müzik cümlecığının birleştiği kısma denk gelen senkoplu ezgi özellikle nüshaların geneli dikkate alınarak incelendiğinde dörtlük zaman birimiyle ayrılarak yazılan ikili grupların ikinci seslerinin süsleme notalar olduğu ve nüshalar arasında oldukça farklılaştığı açığa çıkmıştır. Bu sesler yerine bahsi geçen ezgideki ana sesler (dörtlük sürelerle sahip Gerdâniye, Acem, Hüseyinî ve Nim Hicaz) esas alınıp “yer” kelimesinden itibaren “5” müzik cümlecığı başlayacak şekilde bu kısım bölütlendirilmiştir. Aynı zamanda ihtiyaç duyulacak nefes payının

da burada kullanılması bu bölütlemeyle destekleyecektir. Böylece (b) müzik cümlesi (a) müzik cümlesiyle "6"dan önceki müzik cümleciklerinin başlangıç konumlarının sadece bir dörtlük fark etmesi istisnâıyla benzeştiği görülmüştür.

Terennüm kısmında Şivenümâ geçkisini oluşturan "6" müzik cümlecği her iki cümlede de ortak olduğu için müzik cümleleri arasında makam değişiminden doğacak biçimsel bir değişimden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Meyân kısmının ilk iki müzik cümlecğinde yer alan Hüseyinî Aşîran geçkisi için ise farklı bir biçimlendirme kullanılmamıştır. Eserin makâmına çok yakın olan geçki ve çeşnilerin mevcut müzik cümlesi biçimini koruyabilmek adına kolaylık sağladığını bu örnek aracılığıyla savunmak mümkündür.

Müzik cümleleri arasında ezgisel anlamda da benzerlikler bulunmaktadır. "5" ve "5'" müzik cümlecikleri aynı konumlarda aynı ezgiler içermektedir. Aynı durum "3" ve "3'" arasında da tespit edilmiştir. "4" ve "7" müzik cümleciklerinde yüksek oranda benzer bir ezgi parçası farklı yerlerde konumlandırılmıştır.

**Tablo 7. Sabâ Zemzeme (a) cümlesi**

(a) Müzik Cümlesi									
Cümlecik	1	2	3	4	5	6	7	8	
Ölçü no.	1	1-2	3	3	8	4	4	5	5
Süre (dörtlük)	12	12	12	16	8	20	8	20	12
Makam-Çeşni	Sabâ Zemzeme						Şivenümâ	Sabâ Zemzeme	
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar					Terennüm			

**Tablo 8. Sabâ Zemzeme (b) cümlesi**

(b) Müzik Cümlesi									
Cümlecik	9	10	3'	11	5'	6	7	8	
Ölçü no.	6	6-7	7	8	8	4	4	5	5
Süre (dörtlük)	12	12	12	17	7	20	8	20	12
Makam-Çeşni	Hüseyinî Aşîran		Sabâ Zemzeme			Şivenümâ	Sabâ Zemzeme		
Mısra	1. 2. 4. Mısra'lar					Terennüm			

Eserin Murabbâ biçim kurgusu şu formülde gösterilmiştir:  
 $A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$

Biçim kurgusu tabloları karşılaştırıldığında iki müzik cümlesinin de aynı biçim kurgusuyla tasarlandığı görülmektedir. İstisnâ olarak "11" ve "5'" cümleciklerinin ayırtı (a) cümlesindeki karşılıklarına kıyasla bir dörtlük ileridedir. Mısra bestelerini terennüme birleştiren 27-28 dörtlük süreye sahip müzik cümlecikleri kurguda önemli rol oynamaktadır.

Eserin usûlü üzerindeki hece dizilimi şu şekildedir:

Hece Dizilimi

1  $\frac{46}{4}$  Yâr Ne di dir bu gon gon ca de hen hen sen  
me fâ fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek  $\frac{46}{4}$  Fahte  $\frac{20}{4}$

3  $\frac{24}{4}$  de ey ey gü li ah mer  
me fâ fâ i lün fa' lün

Çember  $\frac{24}{4}$

4  $\frac{28}{4}$  ser vi nâ zım ey iş ve bâ zım pek be yâ zım nâ ze ni nim

Devr-i Kebir  $\frac{28}{4}$

5  $\frac{32}{4}$  yâr sen de ey ey gü li ah ah mer hey câ nm

Bereşân  $\frac{32}{4}$

6  $\frac{46}{4}$  Yâr Mü bâ rek o o la ku dü dü mün  
me fâ i lün lün fe i lâ lâ tün

Çifte Düyek  $\frac{46}{4}$  Fahte  $\frac{20}{4}$

8  $\frac{24}{4}$  de yub âh çe men men yer yer  
me fâ i lün lün fa lün

Çember  $\frac{24}{4}$

Şekil 10. Sabâ Zenzeme Hece Dizilimi

İki müzik cümlesi karşılaştırıldığında ise altıncı ve yedinci ölçülerde ilk müzik cümlesinden farklılaşan dizilimler görülmektedir. Altıncı ölçüde “-rek” hecesinin sonunda uygulanan ulamayla hecenin açık okunması (-re, -kol gibi) beklenirken besteci ulamayı yok sayarak heceyi uzun okuma yoluna gitmiştir. Bu durum meyân mısra'nın hece dizilimindeki nisbeten daha küçük diğer farklılıkların temel sebebini oluşturmaktadır. Önceki

müzik cümlesinde olduğu gibi ikinci hecenin tekrar edilmesi yerine normalde açık hece olarak iş görecektir olan “-rek” hecesinin kapalı yerleştirilmesinin şöyle bir sebebi olabilir: İkinci hece ilk mısra’da bir kelimenin sonuyken ikinci mısra’da kelime ortasında bir hecedir ve gelenekteki hece tekrarları uygulamasıyla zaten zayıfladığı savunulabilecek sözel anlamın böyle bir durumda daha da zayıflamasını engellemek için bir çözüm üretilmiş ve yeni bir ezgisel anlam oluşturulmaya çalışılırken sözel anlam bütünlüğünün etkisinden faydalanılarak yapılmak istenen değişim kuvvetlendirilmek istenmiş olabilir.

Sabâ Zemzeme Murabbâ Beste  
"Nedir bu gonca dehen sende ey gül-i ahmer"

Beste: Hacı Sadullah Ağa  
Güfte: Şâkir

**Zencîr**

1

2

Yâr Ne di dir bu gon gon  
He zâ zâ rı nâz nâz  
Dü şe şer a ya ya

Çifte Düyek

3

ca de hen hen sen  
i le gül gül zâ  
Fahte ğı na Şâ Şâ kir

4

5

de ey ey gü li ah mer  
Çember re gel gel kaddi ar ar  
gi bi bi bü tün cû lar

**Terennüm**

6

7

8

Devr-i Kebir ser vi nâ zım ey iş ve bâ zım pek be  
yâ zım nâ ze nî nim

9

yâr sen de ey ey gü li  
zâ re gel gel kaddi  
Berefsân yâr gi bi bi bü tün

Şekil 11. Sabâ Zemzeme Beste Sayfa 1

8 (a) 2. Karar SON

ah ah mer hey câ num hey câ num hey câ num  
ar ar ar  
cû cû lar

9

10

Çifte Düyek Yâr Mü bâ rek o o

11

3'

Fahte la ku dû dû mun

20

11 5' (b) %

Çember de yub âh çe men men yer (i) yer

24

*Nedir bu gonca dehen sende bu gül-i ahmer  
Hezâr-ı nâz ile güzlâre gel kadd-i ar'ar  
Mübârek ola kudûmun deyub çemen yer yer  
Düşer ayağına Şâkir gibi bütün cûlar*

Şekil 12. Sabâ Zemzeme Beste Sayfa 2

### İncelemelerin Genel Değerlendirmesi

Eserler özelinde yapılan değerlendirmelerde Sâdullah Ağa'nın bestecilik üslûbuna dâir veriler elde edilmiştir. Bu verilerden müstakil olarak açığa çıkanlar eser incelemelerinin içinde verilirken genele sirâyet edenler genel değerlendirmeler bu başlık altında toplanmıştır.

Zencîr usûlü kullanılırken usûlün ismiyle müsemâmâ olacak şekilde, içerdiği usûllerin birbirine nasıl bağlandığı ortaya konmuştur. Sâdullah Ağa özelinde bu bağlantıların, müzik cümleciklerinin bir usûlün son darplarından başlatılıp, bir sonraki usûlün ilk darplarına kadar uzatılmasıyla sağlandığı görülmüştür. Böylelikle usûl geçişlerinde bir bölüm değişimi oluşması da engellenmiştir. Fakat bu yöntem, monoton ve gittikçe algılaması zorlaşan bir ezgi oluşumuna sebebiyet verilmemesi için, her bir usûl geçişinde kullanılmamıştır. Zîra bir veya iki usûl geçişinde dahî bu uygulamanın yer alması kümülatif bir etkiyle diğer usûl geçişlerinin de istenilen şekilde belirsizleşmesine imkan vermiştir.

Bestelerde Hicaz beste hariç bileşik makâmı kullanılmamıştır. Makâmıların ele alınışları ise Şedd-i Araban beste hâric, eserlerin makâmıların özelliklerini anlattığımız başlıklarda başvuru kaynaklarla uyumludur. Şedd-i Araban bestenin zemîninde ise açıkça Ekrem Karadeniz'in de tanımladığı gibi bir Araban makâmı görülmektedir.

Hattâ giriş perdeleri göz önüne alınırsa bestecinin Arabandan ziyâde Beyâtî Araban makâmını işlediği öne sürülebilir. Sâdullah Ağa'nın Beyâtî Araban bir takım bestelemiş olması kendisinin bu makâma olan hâkimiyetinin bir yansıması olarak sözünü ettiğimiz eserde Arabanı Beyâtîleştirmiş olabileceğini akla getirmektedir. Bu zemînin ardından gelen seyir ise makâmın tariflerine uymaktadır. Bu eserde; Şedd-i Araban makâmının Zirgüleli Hicaz makâmının bir şeddi olarak işlenmediği, yerinde Araban makâmının Nihâvend-Neveser çeşnisi yardımıyla Yegâh perdesine göçürülen bir Araban dizisiyle genişleyerek,+ burada karar veren bir çeşidinin kullanıldığı söylenebilir. Bu durum Araban makâmı güçlüsünden bölmek sûretiyle elde edilen bir yarım şed veya Araban dizisinin tam şeddi olarak kimlik kazanmaktadır. Hüseyînî Aşîran beste özelinde ise, bu eserin makâmının nazârî sistemde inici olarak tanımlanmasına rağmen müzik cümleciklerinin seyir özellikleri ve karar perdesinde görülen iniş çıkışlar birleştirilince inici-çıkıcı bir etkinin daha baskın olduğu fikri doğmuştur.

Bestecinin zemîn kısmında tasarladığı cümle biçimini takip eden müzik cümlesinde koruma temayülü vardır. Ezgi değişimi veya güftenin sebep olduğu zorunluluk gibi etkenler yoksa bu temâyül sürdürülmüştür. Bir eserin ana makâmı dışındaki geçki ve çeşniler kullanılırken oluşan işitsel değişim ise, bu cümle tasarımı benzerliği ilkesinin önüne geçmektedir. Bu önceliğe göre hece dizilimleri, hece tekrarları, müzik cümlecği uzunlukları yeniden tasarlanmıştır. Ancak eserin ana makâmına yakın olan işitsel değişimler için böyle bir durum söz konusu değildir. Ayrıca işitsel etki değişimleri oluşturulurken ya da birbirini takip eden müzik cümlelerinin tasarımları farklılaştırılırken, kelime anlamı, vurgusu, prozodisi gibi sözel bütünlüğü sağlayan güfte unsurları korunmaya ve vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla yer yer hece dizilimlerinin de değiştirildiği tespit edilmiştir. Bu sayede, eser boyunca süren sıkı bir bütünlük inşâ edilebilmiştir.

Güfte vezni diğerlerinden farklı olan Hicaz beste hâric bütün eserler geleneğin bestecinin bulunduğu döneminde yaygın olarak kullanıldığı bilinen şekliyle “Yâr” terennümü ile başlamaktadır. Eserlerin genelinde terennümler yeni müzik cümleleriyle bestelenirken, bir istisnâ olarak Sabâ Zemzeme bestede mısra besteleri ve terennüm bestesi bir müzik cümlecği ile birleştirilmiştir. Terennümler Şedd-i Araban ve Hicaz bestelerde ikâf, Sabâ Zemzeme ve Hüseyînî Aşîran bestelerde lafzî terennümlerdir.

Bestelerin genel kurgusunu gösteren formüller ölçü sıra numaralarıyla birlikte şöyledir:

Hüseyînî Aşîran Murabbâ Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$$

Hicaz Murabbâ Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$$

Şedd-i Araban Murabbâ Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,9,10)+a(1,2,3,4,5)]$$

Sabâ Zemzeme Zencîr Beste

$$A[a(1,2,3,4,5)+a(1,2,3,4,5)+b(6,7,8,4,5)+a(1,2,3,4,5)]$$

Yukarıda gösterilen formüllerde eserlerin hepsinde Murabbâ biçim kurgusu karşımıza çıkmaktadır. Bütün eserler tek bölümlü iki cümlelidir. Hicaz ve Şedd-i Araban bestelerde meyândan sonra yeni bir terennüm kullanılıyor olmasına formüllerdeki dokuzuncu ve onuncu ölçülerde işaret edilmiştir.



Müzik cümlecikleri genel bir temâyül olarak müzik cümleleri içindeki konumlarına göre başta ve sonda kısa sürelerle, ortada uzun sürelerle yer alacak şekilde tasarlanmıştır. Bu trend çok sayıdaki istisnâdan etkilenmiştir. Yine de her bir eser için birer cümlecik süresi – zaman grafiği tasavvur edilirse bu trend grafik içinde bir şekilde konumlandığı görülecektir. Bestelerin üçünde terennüm sonlarına yerleştirilen 28 dörtlük müzik cümlecikleri yaygın bir uygulama olarak göze çarpmaktadır. Müzik cümleleri arasında aynı veya farklı konumlarda benzer veya ortak ezgiler bulunduran türev müzik cümlecikleri tespit edilmiştir. Türev cümleciklerin en çok kullanıldığı eser Sabâ Zemzeme bestedir. Bunun sebebi olarak Sabâ makâmının yakın makam ve dizilerinin miktarlarının düşük olması nedeniyle bestecinin makam ve dizi çeşitlendirmeleri yerine biçim kurgusu süslemeleriyle etkili bir eser ortaya koymaya çalışması olarak düşünülebilir. Bu çıkarımda Sabâ Zemzeme yerine Sabâ makamının ele alınmasının sebebi ise Sabâ Zemzemedeki Kürdî dizisinin geçkiden ziyâde kısa bir çeşni olarak kullanılıyor olmasıyla etkisinin kısıtlı olmasıdır. Aksi yöndeki benzerlikle ortaya çıkan bir yaklaşımla Şedd-i Araban ve Hüseyinî Aşîran örneklerinde olduğu gibi makamların dizi kapasiteleri (niseb-i şerîfeleri<sup>7</sup>) arttıkça biçim kurgusunun sadeleştiği, müzik cümleciklerinin süreleri bakımından birbirlerine yaklaştığı ve ardışık eş süreli müzik cümleciklerinin kullanıldığı da görülmektedir<sup>8</sup>. Bu verileri doğrulayacak şekilde en çeşitli müzik cümlecikleri dağarına sahip olan eserlerin Sabâ Zemzeme ve Hicaz besteler olduğu da açığa çıkmaktadır. Fakat Hicaz bestedeki bu müzik cümlecikleri çeşitliliğinin seçilen güftenin vezninin diğerlerine nisbeten daha zorlayıcı ve alışılmadık olması sebebiyle artmış olması mümkündür. Müzik cümlelerinin cümlecik miktarları karşılaştırıldığında ise 7,8,9 ve 12 cümlecik içerdiği belirlenen cümleler bestecilik üslûbu ve makamın beste biçimine etkisi kapsamında anlamlı bir sıralama oluşturmamaktadır. Süre özelliği açısından ise en çok 12 dörtlük süreli müzik cümleciklerine yer verildiği görülmüştür. Ölçü (dolayısıyla usûl) geçişlerini sağlayan müzik cümlecikleri tablolardan karşılaştırıldığında 12 dörtlükten uzun süreye sahip cümleciklerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Devr-i Kebir usulü üzerindeki ilk müzik cümleciklerinin usulün ilk 14 dörtlüğü kapsamında konumlandığı da sıklıkla görülmektedir. Ardından gelen müzik cümlecikleri ise Berefşân usulünün ilk kısmını kapsayacak şekilde usul geçişini sağlamaktadır.

Bestelerin yapı birimlerinden bir diğeri olan güfte unsurunun Hicaz beste hâriç (Remel - fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün) aynı vezinle (Müctes - mefâilün feilâtün mefâilün feilün/fâ'lün) inşâ edildiği görülmektedir. Böylece çalışmanın biçim araştırması denklemindeki usul, vezin ve makâm değişkenlerinden usûle ek olarak vezin değişkenini de nisbeten sabitlemek tespit ve verilerin tutarlılık oranını yükseltmeyi sağlamıştır.

Güftelerin besteler üzerindeki hece dizilimleri güfte vezni farklı olan Hicaz beste hâriç yüksek oranda benzerlik göstermektedir. Birkaç istisnâ hâriç hece tekrarları dahî aynı konumlardadır. Bu veriden yola çıkılarak bazı eserlerin çeşnileri uygulamak amacıyla barındırdığı istisnâların ayrı bir durum oluşturduğu fakat beste için seçilen makâmın güftenin hece dizilimine etkisi olmadığı anlaşılmaktadır.

### Sonuç

Sâdullah Ağa'nın hayatını konu alan kaynaklar geniş, kesin ve tutarlı bilgiler içermemektedir. Dolayısıyla bu kaynaklardan bestecilik kimliğini aydınlayabilecek sorulara cevap bulabilmek mümkün olamamıştır. Bestecinin

<sup>7</sup> Niseb-i şerîfe: "asîl, şerefli nisbetler, oranlar" anlamına gelen terim bir makâmın sekizlisinde barındırdığı tam dörtlü, beşli ve sekizlilerin miktarlarının toplamıyla ortantılı olarak artan bir değerdir (Öztuna, 2006b, s. 128). Terimin isim anlamı araştırıldığında ise niseb kelimesinin nisbet kelimesinin çoğulu yerine "ilgi kurmak, nisbet etmek, atfetmek; akraba olmak, yakınlık kurmak" anlamlarına gelen niseb kelimesinin çoğulu olduğu anlaşılmıştır (Avcı, 2007, s. 142-144). Bu yüzden terimin günümüz Türkçe'sindeki karşılığı "asîl yakınlıklar" veya "esas ilgililer" olarak önerilebilir.

<sup>8</sup> Eserlerin bu kapsamda sıralaması Hüseyinî Aşîran > Şedd-i Araban > Hicaz > Sabâ Zemzeme şeklinde kabul edilmiştir.

üslûbuyla ilgili araştırma sadece günümüze ulaşabilmiş eserleri üzerinden yürütülebilmektedir. Eser incelemelerinin mümkün olduğunca verimli ve tutarlı sonuçlar verebilmesi amaçlanarak bestelerin nüshaları arasından bu doğrultuda uygun olanlar seçilmiş veya nüshalar karşılaştırılarak kolektif bir nüsha oluşturulmuştur.

Makalenin “makâmın beste biçimine etkisi”nin ne olduğu şeklindeki diğer problem cümlesine cevap verebilmek için başvurduğu kapsam Sâdullah Ağa'nın Zencîr besteleridir. Bu seçimle incelenecek eserlerin tek bir bestecinin üretimi olması sağlanmış, usûl yapılarının, türün (beste, ağır semâî, yürük semâî gibi), ve mümkün mertebe güfte vezninin sabit tutulmasıyla denklemdaki diğer etkenler olan makam ve beste biçimi değişkenlerinin birbirlerine bağlı gelişen durumları gözlemlenebilmiştir.

Zencîr bestelerin incelendiği kısımda eserler özelinde Sâdullah Ağa'nın bestecilik üslûbuna dair verilere ulaşılmıştır. Seçtiği güftelerin ve bu güfteler üzerine kurduğu müzik cümlelerinin yapısal özellikleri açığa çıkarılmıştır. Bestecinin makamları işleyiş tercihlerine de değinilmiştir. Günümüz makam teorilerinde karşılığını bulamadığımız uygulamalar tespit edilmiştir. Hüseyinî Aşîran bestede inici bir seyir beklenirken, inici-çıkıcı özelliklerin baskın olması ve Şedd-i Araban bestede makâmın yeni bir biçiminin kullanılmış olması bu özelliklerdendir. Bestelerin genelinde bileşik makamların kullanıldığı bestecinin bir tercihi olarak görülmüştür. Günümüze ulaşan diğer eserlerinde de hangi makamları seçtiği göz önüne alınırsa bu tercihin bir tesadüf olmadığı anlaşılacaktır (Ekmen, 1996: 496-497). Bestecinin Hicaz ve Sabâ Zemzeme bestelerde görüldüğü üzere Yegâh perdesinde çeşitli kısa süreli çeşnilerle oluşan genişlemeler kullanması da üslup özelliklerine dair bir unsur olarak tespit edilmiştir.

Zencîr bestelerin tamamı murabbâ biçiminde tek bölümlü olarak tasarlanmıştır ve ikişer müzik cümlesi içermektedir. Bu müzik cümleciklerinin yapı birimleri olan müzik cümlecikleri ise yer yer usûl geçişlerini ortalayacak şekilde konumlandırılmıştır ki bu konumlarda oluşan usûl geçişlerini belirsizleştirici etki kümülatif olarak diğer müzik cümleciklerinin bitip başladığı usûl geçişlerine de algısal usûl sınırlarını değiştirerek sirâyet etmektedir. Eserlerin genelinde görüldüğü gibi bu yöntemi ilk usûl geçişinde kullanmak bahsedilen kümülatif etkiden dolayı yeterli olmaktadır. Böylece usûl değişiminden kaynaklanan bir bölüm değişimi gerçekleşmemektedir ki bu durum Zencîr usûlünün bileşik bir usûl olarak algılanabilmesi adına etkilidir. Usûl geçişlerine konumlandırılan bu müzik cümleciklerinin 12 dörtlük veya daha uzun süreye sahip müzik cümlecikleri olduğu da tespit edilmiştir.

Eserlerin genelinde zemîn kısmında tasarlanan biçimlendirmelerin diğer müzik cümlesinde de tekrar edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Ezgisel değişim veya güftenin sebep olduğu zorunluluk gibi etkenler yoksa zemîn biçimlendirmesi meyân kısmında da korunmuştur. Eserin ana makâmı dışındaki geçki ve çeşniler biçim kurgusunda değişiklikler gerektiriyorsa işitsel değişimin sağlanmasına öncelik verilerek hece dizilimleri, hece tekrarları, müzik cümleciği uzunluklarının yeniden tasarlandığı görülmüştür. Eserin ana makâmına yakın olan işitsel değişimler için bu tür değişimlere ihtiyaç duyulmamıştır. Yeni bir ezgisel anlam veya ezgi değişimi oluşturulurken sözel anlam bütünlüğünün etkisinden faydalanılmış, kelime anlamı, vurgusu, prozodisi korunmaya ve vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla yer yer (özellikle meyân kısımlarında) hece dizilimlerinin de değiştirildiği tespit edilmiştir.

Seçilen güftelerin vezinlerinin Remel bahrindeki Hicaz bestenin güftesi hariç Müctes bahrindeki “mefâilün feilâtün mefâilün fâ'lün” vezninde olduğu görülmüştür. Bu veznin usûl üzerindeki hece diziliminde başlangıçta gelenekte olduğu üzere “yâr” terennümü kullanılmış, Hicaz bestede terennüme geçişte “efendim” terennümü

eklenmiştir ki bu durum da gelenekte yüksek oranda kullanılmadığı bilinen veznin usûl üzerindeki yerleşiminde bir çözüm oluşturacak şekilde bağlantılıdır. Bestelerin hepsinde terennüm sonları “hey cânım” terennümüyle sonlanmaktadır. Mısralardan sonra gelen uzun terennümler ise iki eserde lafzî iki eserde ikâidir. Lafzî terennümlerde “fâilâtün” tef’ilesi baskınken ikâî terennümlerin hece dizilimleri birbirlerine oldukça benzerdir. Güftelerin hece dizilimleri makam etkisi bağlamında karşılaştırıldığında bütün hece dizilimlerinin birbirlerine yakın olduğu görülmüştür. Hece tekrarları dahî benzer konumlardadır. Buradan yola çıkarak hece dizilimi üzerinde makam seçiminin bir etkisinin olmadığı bilgisine ulaşılmıştır fakat eserlerin içinde yer verilen çeşni ve makam geçişlerinde yukarıda bahsedildiği gibi sözel anlamın etkisinden faydalanabilmek veya işitsel değişimi sözel anlamdan bağımsız olarak hece vurgusuyla kuvvetlendirebilmek için hece dizilimi değişiklikleri yapılmıştır.

Müzik cümleciklerinin sahip olduğu süreler üzerinden bir değerlendirme yapılıncâ 12 dörtlük süreye sahip cümleciklerin sıkça kullanıldığı ve uzun cümleciklerin müzik cümlelerinin başında ve sonunda kısa cümleciklerin ortada kullanılma temâyülü olduğu görülmüştür. Son müzik cümlecikleri olarak 28 dörtlük cümleciklerin kullanılmış olması dikkate değerdir. Müzik cümlelerinin 7,8,9 ve 12 cümlecik içeren yapı birimi miktarları karşılaştırıldığında ise bestecilik üslûbu ve makamın beste biçimine etkisi kapsamda anlamlı bir sıralama oluşturmamaktadır. Sahip oldukları süreler açısından ise en çok 12 dörtlük süreli müzik cümleciklerine yer verildiği görülmüştür.

Müzik cümlelerinin yer yer aynı veya farklı konumlarda benzer veya ortak ezgiler bulunduran türev müzik cümlecikleriyle tasarlandığı tespit edilmiştir. Türev cümleciklerin en çok kullanıldığı eser Sabâ Zemzeme bestedir. Bu durumu yorumlamak için makâmın aslının Sabâ makâmı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Niseb-i şerîfesi (makamsal etki çeşitliliği) oldukça düşük olan bu makam biçim kurgusunda çeşitlendirmeler yaratabilmek adına besteciye fırsat tanımıştır. Şedd-i Araban ve Hüseyinî Aşîran makamlarında bestelenmiş bestelerde ise niseb-i şerîfelerin arttıkça biçim kurgusunun sadeleştiği, müzik cümleciklerinin süreleri bakımından birbirlerine yaklaştığı ve ardışık eş süreli müzik cümleciklerinin arttığı da görülmektedir. Sabâ Zemzeme ve Hicaz bestelerin süre ve cins açısından en çeşitli müzik cümlecikleri dağıtımına sahip olması<sup>9</sup> bu çıkarımı ispatlamaktadır. Hicaz bestede bu duruma ek olarak güfte vezni bileşeninin de farklı olması etkili olabilir.

Sonuç olarak çalışma kapsamında makâmın beste biçimi üzerinde etkisi olduğu tespit edilmiştir. Eserlerin biçim kurgularının seçilen makamın niseb-i şerîfesinin, yani makamsal etki çeşitliliğinin artmasıyla sadeleştiği, azalmasıyla detaylandığı ortaya konmuştur. Ayrıca geçki ve çeşni gibi ezgi değişimlerinin eserin ana makâmına olan yakınlıklarıyla orantılı olarak beste biçiminde değişikliklere sebebiyet verdiği de tespit edilmiştir. Ana makâma yakın ezgi değişimlerinde bir önceki müzik cümlesinin biçim kurgusu korunmaya çalışılmış, uzak ezgi değişimlerinde ise yeni biçim kurguları tasarlanmıştır.

<sup>9</sup> Bu iki eserin müzik cümlecikleri arasında süre çeşitliliği Hicaz bestede, cins çeşitliliği Sabâ Zemzeme bestede öne çıkmaktadır.

**Kaynakça/References**

- Adorno, T. L. (1982, Haziran). On the Problem of Musical Analysis. (M. Paddison, Çev.) *Music Analysis*, 1(2), 169-187.
- Aksu, F. A. (1988). *Abdûlbâkî Nâsır Dede ve Tetkîk ü Tahkîk*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Avcı, C. (2007). Nisbe. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 33, s. 142-144). İstanbul: TDV.
- Çakır, M. S. (2018). *Yahyâ Nazîm Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Çırak, C. (2020). *İsmail Dede ekolünde ilahi besteciliği üslubu*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ekmen, G. (1996). Hacı Sâdullah Ağa. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C.14, s. 496-4967). İstanbul: TDV.
- Ergen, A. (2010). NOTAM.
- Gargun, A., & Karaman, S. (2012). Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 32, 351-383.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006a). *Türk Mûsikîsi Cilt I*. Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006b). *Türk Mûsikîsi Cilt II*. Ankara: Orient Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Abdûlbaki Nasır Dede (1794). *Tedkik u Tahkik*, çev. Yalçın TURA (2006), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhâtı*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Yarar, M. T. (2009). *Güfte Antolojisi Dilden Tele Cilt I*. Konya: T.C. KONYA VALİLİĞİ.
- Yarar, M. T. (2010). *Güfte Antolojisi Dilden Tele Cilt II*. Konya: T.C. Konya Valiliği.
- Yavaşca, A. (1992). Beste. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 5, s. 543). TDV.
- Yektâ, R. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Zencir  
Çiğdem Çayrak

HÜSEYİNİ AŞIRAN BESTE

Hacı Sadullah Ağamın

(♩ = 60)

Yas a sı FAHTE sı no tin  
no re  
den den büy  
le  
bi sı Kap  
DEVRİKEBİR  
so sin  
sün tem sin gon  
ca fan sin gul be den

BEREFSAN

cin yaz a ruz

Yaz böy le bir ah

ni kap ne

MIYAN

cin Yaz ge hi

hi ne ya ya

PAHTE

na ni koç

koç dur

GEMER

Go hi



M.S.

Azimetin nereden böyle bi nikap senin  
Ki mahitap ruhun yakmış afitap senin  
Geh-i miyazına koçtur geh-i lebin emdir  
Vebeli vaxise cema benim sevap senin

محبی سزا آفانك  
زی آله یار  
Yarîy a na

اصول زنجیر  
زی می تین  
Li mi tin

مسنی عزیز بنه  
کله  
ka rin

ره نه دن دن  
né ré dén dén

بوی  
beuy

بی بی بی  
lé bi bi ni

قا قار  
ka kab

سک سینه  
Sé nin

آه سیم تینی موسی آه  
ah simu-tini sin gul

بی دن به کول  
bi dé ni

سهن غون جه فیم سین یار  
sen gon djé fém sin yar

مان یار بوی  
man yar beuy

بی له بی  
lé bi

قاب بی قاب قاب  
bi ni kab kab kab

سک سینه سک سینه  
Sé nin nin

هی جی هی یار نیم جا هنی  
héy dja nim yar gui hi

هی می یار  
hi mé yar

یا یار  
ya yar



The image shows a musical score for the piece 'Çırak'. It consists of four staves of music, each with lyrics written above it. The lyrics are in Arabic script and Latin script. The first staff has the lyrics 'نی فی قبا فوج' and 'ni fi ko kocca'. The second staff has 'در سازه کی می' and 'dour = M = guu hi'. The third staff has 'آه له بک بک نهان' and 'ah la bin bin énséd'. The fourth staff has 'در هفی جا نم' and 'dir hfi dja nim'. The music is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

نی فی قبا فوج  
ni fi ko kocca

در سازه کی می  
dour = M = guu hi

آه له بک بک نهان  
ah la bin bin énséd

در هفی جا نم  
dir hfi dja nim

کفره بیله زنجیر - تکرار اول  
۱۵۶  
Ağzınca kün mürredü hâyle küribale künis  
H. Sâdullah Ağa  
صحنه عیاره بته اول  
اصول زنجیر عزتک زده ده بولدی نقاب نیک  
ماجره سدا اغانا

زف عدا ای یار  
نک  
ده  
بری  
قانی بی بی  
نقاب  
ف ده به بکول تن موسی  
آ یار فم جم نونو  
مان  
قاب قابنی ا  
قاب  
نک  
جا جا

۱۵۷

«بیانخانه»

The musical score is written on six staves. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The piece is titled '«بیانخانه»' (Beyan-khane) and is numbered 157. The score is handwritten and shows signs of being a working draft or a personal manuscript. The notation is in a traditional style, but it includes some modern elements like slurs and dynamic markings. The piece ends with a fermata and a final flourish.









**HİCAZ BESTE**  
(Câm-ı estinla heman...)

HACI SADULLAH AĞA

ZENCİR S.

CA ..... MI ..... AŞ ..... KIN .....  
DA ..... NE ..... İ ..... HA .....  
NA ..... ŞİD ..... A ..... SA .....

LA ..... HE MAN ..... ŞU .....  
LİN ..... HE VA ..... SİY .....  
AĞ ..... LÂ YAN ..... EY .....

ŞU ..... ŞU ..... Rİ DE SER ..... BİR .....  
SİY ..... SİY ..... LA GE ZER ..... "  
EY ..... EY ..... VER Dİ TER ..... "

..... BEN.. Mİ YİM ..... E FEN ..... DİM .....  
" " " " " " " "

**TERENNÜM**

AH YELE LEL LEL Lİ YE LE LEL LE LELE LEL Lİ  
" " " " " " " " " " " " " "  
" " " " " " " " " " " " " "

AH TERE LEL Lİ YE LEL Lİ YELELELE LELELELE  
" " " " " " " " " " " " " "  
" " " " " " " " " " " " " "

LE LE LEL Lİ ..... VAY ..... YAR YAR ..... SER .....  
" " " " " " " " " " " " GE ZER .....  
" " " " " " " " " " " " VER Dİ ..... 1. 2.

BİR ..... BEN Mİ YİM ..... HEY CA NİM HEY CANİM  
" " " " " " " " " " " " " "

**MEYAN**

GÜ ..... GÜLŞE Nİ .....

/..



## HICAZ BESTE (Devamı)

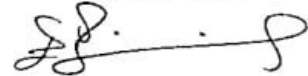
HACI SADULLAH AĞA

KÜ ... YİN. DE ... DE ... HER ... ŞEB ...  
 SU ... SUB ... HA DEK ... FER ... YA ...  
 YAD O LUR ... E FEN ... DİM  
 TERENNÜM  
 AH YELLE LEL LEL .. Lİ YE LE LEL LE LE LEL Lİ  
 AH TERE LEL Lİ YE LEL Lİ YELELEL LELELEL  
 LELE LEL Lİ ... VAY ... YAR YAR ... SUB HA DEK  
 FER ... YAD O LUR ...  
 HEY CA NİM E.B.

CÂM-I AŞKINLA HEMAN ŞÜRİDE-SER BİR BEN MİYİM ?  
 DANE-İ HALİN HEVÂSINLA GERER BİR BEN MİYİM ?  
 GÜLŞEN-İ KÜYİNDE HER ŞEB SUBHA DEK FERVÂD OLUR  
 NÂŞİD ÂSÂ AĞLAYAN EY VERD-İ TER BİR BEN MİYİM ?

Not: Dr. Alâeddin Yavaşca'nın el yazısı olan notadan kopya edildi.

06.01.1990



سید الله اغا  
SADULLAH AĞA

ندمکه سینه بی او طرفک کسار اولوز

یار نه دم دم که سی  
yar né dém dém qui si

سی نه سی نه او اول  
si né si. o

کول گول رو هو خوک  
kol gul rou hu houn qû

شا شا شا ده او  
cha cha cha dé o

لور وای لای لای لای لای  
lour vay yay lé lál lál lál

له له له له لای لی ت ر د لای لای له له له له له  
lé lé lé lé lál lí t r d lál lál lé lé lé lé lé

لای لای لای لای لای لای لای یار یار رو هو کو  
lál lál lál lál lál lál yay yar rou houn ko

شا ده او  
cha dé o

لور وای های دجا نیم باغیانیم ما می  
lour vay hay dja nim bağyanim ma mi

رو دی دی دی  
rou di di di

میل نه گیس  
mih né giyu

( ۱۱ )





## Şed-araban Beste

(2)

(Bereifan) Yâr yâr..... ru nu..... nuh..... kü  
 Yâr yâr da ha ha zi  
 Yâr yâr bu bu e

şâ ..... de ..... o  
 ya ..... de ..... o  
 da ..... da ..... o

lur..... Rey ca nim Rey ca nim  
 lur  
 lur

(Çifte O mah..... mah..... ru.....  
 Düyek)

ru..... (Pahte)..... ye de

dim..... mih.....

(Çenber) re..... gö..... gös te

rip..... rip..... da.....

..... niş..... (Devr-i Ah yelle lel..... lel.....  
 kabir)

.... le..... le la lel.... le lel li

→

Yedevatan Beste

te re lel, lel, lel le le le le le

lel lel lel lel lel lel li (Bereifan) yar.....

.....,mih..... re ggö... gös te rip.....

..... Da..... niş..... Fey oa nim

Ne dem ki sinesi ol gül-ruhun kuşade olur  
Gönüde gevke-u muhabbet dahâ ziyade olur  
O mâh-rûya dedim mihre gösterip Dâniş  
Mirâdım üzre güzel işte bu edâda olur.

Dem --- Zaman. Sine - Göğüs  
Gül-ruh- Gül yanaklı  
Kuşade - Ağaç  
Muhabbet- Sevgi  
Ziyade - Fazla  
Mâh-ruy- Ay yüzlü

Mîhr - Güneş  
Mirâd - İstek. Edâ - Güzel tavır.

Zineir

Ş E D A R A B A N  
Beste

Sadullah Ağa

Yar ne dem dem ki si si  
ne si o ol gül  
gül ru hu hun kü şa şa  
şa de o lur vay ye le lel  
lel le le le le le le li te re  
lel lel le le le le le le lel le lel lel lel le li  
yar yar ru hun kü şa  
de o lur vay heyca nım  
o ma ma ki ru ru

*Ok* %

## gedarabân bestenin devamı

2

ye de dim mih

re üs gös te

rip rip da niş

ye le lel lel le le le le

lel li te re lel lel le le le le le

lel le lel lel lel lel li yar yar

mih re gös gös te rip rip

da niş hey ca nim Sem

Ne dem ki sinesi o gül ruhun küşade olur  
 Gündüde gevki muhabbet daha ziyade olur  
 O mahı ruye dedim mâhre gösterip danış  
 Meramın üsre güzel işte bu idare olur.





H... RE GÖ... GÖSTE... RÜ... RÜ...  
 B DA... NI... S AH YEL LE LE... L LE...  
 L LE... L LE LE LE LE LEL Lİ TERE LEL  
 LEL LE LE LE LE LELLE LELLE LELLE LELLE LELI YAR YA...  
 R MI... H... RE GÖ... GÖSTE... RÜ...  
 B DA... NI... S HEY CA... NIM

NEDEMKİ SİNESİ O GÜLRUHUN KÜSADE OLUR GÖNÜLDE SEVK VE MUHABBET DAHA ZİYADE OLUR  
 O MAHIRUYE DEDİM MİHRE GÖSTERÜB DANIŞ MURADIM ÜZERE GÜZEL İSTE BU EDADA OLUR  
 AH YEL LE LEL LEL LEL LE LE LE LEL Lİ TERE LEL LEL LE LE LE LE LE  
 LEL LE LELLE LELLE LELLE LELLE LELI YAR RUHUN KÜSADE OLUR

8  
 İNKİ BASAR

*Sâdullah Ağa*

## ŞED ARABAN BESTE

*Ne dem ki sînesi ol gül-rûhun küşâde olur*

USÛL: ZENCİR

BESTE: HACI SADULLAH AĞA

ÇIFTE DÜYEK

Ne dem dem ki sî sî

FAHTE

nesi o ol gü

ÇENBER

gül rû hu hun kü şâ

şâ de o lur

DEVİR-İ KEBİR

Ah yel le lel lel le le le le le li te re

le lel le le le le le lel le

BEREŞAN

yar yar rû hu hun kü şâ

de o lur

1 ( Başa )

2 ( Meyana )

SON

hey câ nım hey câ nım



## SABÂ ZEMZEME BESTE

*Nedir bu gonca dehen sende ey gül-i ahmer*

USÛL: ZENCİR

BESTE: HACI SADULLAH AĞA

ÇİFTE DÜYEK

Yâr Ne dir bu gon gon

FAHTE

cade hen hen sen

ÇEMBER

de ey gü li

ah ah mer

DEVİR-İ KEBİR

ser vi nâ zım iş ve bâ zım pek be

yâ zım nâ ze ni nim

BEREFSAN

yâr sen de ey ey gü

li ah mer

Bağa Meyana Karar

hey câ nım hey câ nım

SON

*Meyan*

Yâr Mü bâ rek o o  
la ku dû mûn  
de yûb çe men  
yer yer

Nedir bu gonca dehen sende bu gül-i ahmer  
Hezâr-ı nâz ile güzâre gel Kadd-i ar'ar  
Mübârek ola kudûmün deyûb çemen yer yer  
Düşer ayağına Şâkir gibi bütün cûlar

Terennûm :  
Servinâzım işvebâzım pek beyâzım nâzenînim

Medir İbu geran deken *scule ay qel i ames* Siba-temame Bede

عصا یزید بیته اصول انجیر  
 حاضری حاضری آغا ند بو شنی دهن سنه ای کل اص

Handwritten musical score with lyrics in Persian and Arabic script. The score consists of ten staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics include:

- غوز بو در دی زیار
- غن غن دی ج غن
- غن غن سنه ای رو ای کو ای
- عمی زیم نا دو سر (نرم)
- ره نا زیم یا یلک زیم با وه عسی
- ای ره سنه ای یا نم غنی
- لی کو ای
- زیا جاهی





صبا ز من مرسته ندر بو غنیم دله سنده حاجی سدا داغا

غن غن غن بو در دی نه یار یار

ghn ghn ghn bou dir né di yar yar

دی چه دی چه دی چه دی چه دی چه

tché di hén hén hén sén

ای ده ای ده ای ده ای ده ای ده

dé éy éy giu li

آه می سر زیم نا زیم غی

Ah mé sér vu na zim iy

وه عش با زیم به یك با زیم نا زیم غی

ich vé ba zim pek bé ya zim na ze iy nim

یار یار ای ده سن ای ده سن ای ده سن ای ده سن

yar sén dé éf éy giu li

آه آه می سر نیم جا هی

Ah Ah mé héy djanim

یار موبه رک او او او او او او او او

yar mouba rék o o o o o o o o

دو دو مک رب ده

dou dou moun dé youb

آه چه آه من من یه ری یه

Ah tché mén mén yé ri yér (Ch.)

Sabazengeme Beste:  
Hacı Sa'dullah öfendi

(Rifîkî Feramdan)

Uslul: (♩ = 72)

(Zencîr)

çifte düğək: Jon ne di — bu gon — (gon) —  
yar he ga — ne — (na) —  
gar dü şe — a — (ga)

Fağde: — m — çadi — hen — hen — Se — n —  
gile gül — gül — ga —  
ga ma — ga — ka —

Çender: — de — ey gü — li — a —  
re — ge — gü — ka — di — ar —  
2 — ge — li — (Devrikeli) —  
cu — mer — Ser vi na gum —  
ar — an —  
cu — lu —

— ve — ba — gum nek be ya gum na — je — mi — mi —

Bereftan: yar — sen de ey — ey gü — li —  
za se gül — gül — ka — di —  
yar di — (Devrikeli) —  
gar — ge — (Devrikeli) —

a — h — mer — Hey ca num hey ca num  
a — an —  
ger — an —  
cu — gar —

Çiftedüğək: gar me ba — rek o — o — Fakke: — Coi ku du —

— du — mu — n Çender de — güb — ce —  
men — ge — yer — yer

Medir du gonçe dîhen sende ey gül-i ahmer  
Hegâs e magile gülgâsâ gel nakî nîsâr  
Mubârek ola kudümün deyüb cemen yer yer  
Düzer ağâgema Şaker gibi bütün cüyler  
Seronâgim işrebâgim pak beşâgim sağâgim

16-21-22-23/12/1957

Kaydedici: C. Köksal

Çinçin Kod

8. 1/4

## SABÂ ZEMZEME BESTE

Usulü: Zincir

HACI SADULLAH  
AGA

NE DİR BU GÜN  
CA Dİ HE HEN  
SEN DE EY EY GÜ Lİ  
AH MER  
SER Vİ NA ZİM İF VE BA ZİM PEK BE  
YA ZİM NA ZE Nİ... NİM YAR  
SEN DE EY EY GÜ Lİ  
A AH MER HEY CA NİM  
HEY CA NİM MÜ BA REK OL  
OL LA KU DÜ DÜ

MUN DE YÜP  
AH GE. MEH. MEN YE REİ  
YER SER Vİ NA ZİM İŞ  
VE BA ZİM PER BE YA ZİM WA ZE  
Nİ NİM YAR (AH) DE YÜ' YÜP GE  
MEN YE Rİ YER  
HEY CA NİM

İsmail Koral

Nedir bu gonca dihen sende ay gül:- ahmen  
 Hazâr naz ile gülzâre gel kaddi arlar  
 Mübarek ola kudûsunn deyiş cemen yer yer  
 Düşer dyşgins Nâkir gibi bütün cöler

Mayan terennümünü yazıtı değıldi

Dr. Hamit Hüsnü Beyja  
İstanbul radyosundaki  
 el yazısı defterlerinden  
 aynen kopya.

20. 6. 1972  
 İsmail Koral