

THE EXAMINATION OF THE BAYÂTÎ NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ OF ABDÜLAZİZ EFENDİ, SULTAN'S CHIEF PHYSICIAN

Fatma Münevver ŞENDURAN*¹

* Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü

Abstract

Composer Hekimbaşı Azîz Efendi, who served as Sultan's Chief Physician in the Ottoman period; He has an important place in the history of Turkish Music, both in terms of the period he lived in his title. When the six compositions of Hekimbaşı Azîz Efendi that have survived to the present day are examined, it is clearly seen that he has superior merits in the field of Turkish Music. In this research, Bayâtî Nakış Yavaş Semâî, one of the composer's masterpieces, was examined. The work in question is an original example of nakış yürük semai, as it is both in the form of nakış and has the characteristics of murabba in terms of its lyrics. Within the scope of this study, the work has been handled in terms of these two different form aspects. Compared to the known works in the form of yürük semai, the examination of this work is important in terms of revealing a different structure of the form. Along with the analysis of the form, the work has also been examined in terms of its lyrics, prosody, aruz prosody, maqam transitions and rhythmic pattern. In this research, which is a qualitative study, descriptive research method was used and the analysis of the work was examined with a new form analysis method based on the lyrics developed by Serda Türkel Oter. The format chart of the work, which is divided into sections in the form of hanes, has been prepared by taking into account the number of verses and the use of terennüm. By comparing the oldest copies of the studied work, attention was drawn to the differences in lyrics and melodies, and again, remaining faithful to the oldest copy, after the necessary analysis, it was notated again and its formal analyzes were included.

Keywords: Turkish Music, Hekimbaşı Azîz Efendi, yuruk semai, sketch analys

HEKİMBAŞI ABDÜLAZİZ EFENDİ'NİN BAYÂTÎ NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ'SİNİN İNCELEMESİ

Özet

Osmanlı döneminde hekimbaşılık görevinde bulunmuş olan bestekâr Hekimbaşı Azîz Efendi; gerek yaşamış olduğu dönem gerekse bulunduğu mevkî bakımından Türk Müsîkîsi tarihinde önemli bir yere sahiptir. Hekimbaşı Azîz Efendi'nin günümüze ulaşan altı bestesi incelendiğinde Türk Müsîkîsi alanında üstün meziyetlere sahip olduğu açıkça görülmektedir. Bu araştırmada bestekârın şaheserlerinden biri olan Bayâtî Nakış Yürük Semâisi incelemeye tâbi tutulmuştur. Söz konusu eser hem nakış formunda olması hem de güftesi bakımından murabba niteliği taşıması sebebi ile orijinal bir nakış yürük semâî örneğidir. Bu çalışma dâhilinde eser, bu iki farklı biçim yönüyle de ele alınmıştır. Bilinen yürük semâî formundaki eserlere nispeten, bu eserin incelenmesi formun farklı bir yapısını ortaya koyması açısından önem arz etmektedir. Eser; form analizi ile birlikte, güfte, arûz, prozodi, makâm geçkileri ve usûl işleyişi yönleri ile de incelemeye tâbi tutulmuştur. Nitel bir inceleme olan bu araştırmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmış ve eser analizi Serda Türkel Oter tarafından geliştirilen, güftenin temel alındığı yeni bir biçim analiz yöntemi ile incelenmiştir. Hâneler şeklinde bölümlere ayrılan eserin mısra sayıları ve terennümlerin kullanımları göz önünde bulundurularak biçim şeması hazırlanmıştır. İncelenen eserin en eski nüshaları karşılaştırılarak güfte ve ezgisel farklılıklarına dikkat çekilmiş ve yine en eski nüshaya bağlı kalınarak gerekli tahlillerin ardından yeniden notaya alınmış ve biçimsel analizlerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müsîkîsi, Hekimbaşı Azîz Efendi, yürük semâî, eser analizi

¹ Sorumlu Yazar E-mail: fatma.senduran@hbv.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.1033714

1. GİRİŞ

XVIII. yy. bestekârlarımızdan biri olarak Türk müziği tarihinde bahsi geçen Hekimbaşı Abdülazîz Efendi; Osmanlı döneminin önemli bir tıp âlimi olarak bilinmektedir. İki pâdişah döneminde (III. Mustafa ve I. Abdülhâmid) hekimbaşılık görevinde bulunurken bestekârlık ve şâirlik yönüyle dikkatleri üzerine çekmiş, günümüze altı bestesinin notası ulaşabilmiştir. Bestelerinde Türk Mûsikîsi'nin büyük formlu sözlü beste biçimlerini tercih eden bestekârların eserlerinin her biri, form, güfte, usûl ve makâm yapıları itibarıyla sanat şaheseri olarak repertuarımızda yer almaktadır. Türk Mûsikîsi köklü geleneği itibarıyla; farklı meslek alanlarında işgal eden büyük bestekârlarımıza hitap etmiş ve her alanda yetişen âlimler mûsikî alanına da hizmet vermiştir.

Hekimbaşı Abdülazîz Efendinin yaşadığı dönem olan XVIII. yy.; Osmanlı toplumunda müziğin şehir müziğinden etkilenen halk müziği, dinî müzik, dindışı müzik ve askerî, yani mehterhâne müziği şeklinde branşlara ayrılarak geliştiği ve müzikte Osmanlı-Türk üslûbunun örneklerinden birçoğunun ortaya çıktığı bir dönemdir (Kılıç, 2013:26). Bu yüzyılda Osmanlı devleti askeri ve ekonomik gücünü büyük ölçüde yitirmiş, bilim ve teknikte gerilemiş olmasına rağmen klasik edebiyat ve mûsikîde gelişme devam etmiştir (Tekin, 2015: 42). Osmanlı Türk üslûbunun vazgeçilmez örneklerinden birçoğu bu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Osmanlı Mûsikîsi'nin birçok ustası yine aynı dönemde yaşamış yahut yetişmiş sanatçılardır (Aksoy, 1994: 48).

XVIII. yy. da birçok mûsikî eserinin yazılmış olduğu dikkati çekmekte ve Türk Mûsikîsi'nin özellikle tıp alanında kullanılması geleneği de sürdürülmüştür (Ak, 2009: 71).

Sarayın devleti fikir ve sanat hayatı açısından da yöneten bir merkez oluşu, Türklere çok eski bir gelenektir. Ülkenin en ileri fikir ve sanat adamlarını toplayan, besleyen ve barındıran Osmanlı pâdişahları; şiir ve hat gibi mûsikî eğitimlerinin ayrılmaz parçalarını desteklemişlerdir (Tanrıkorur, 2011: 18). Türk Müziğinde mühim ilerlemelerin görüldüğü bu dönemde ilk olarak pâdişahlar olmak üzere, devletin ileri gelenleri sayesinde Türk mûsikîsi desteklenerek himâye edilmiştir. XVIII. yy'ın ilk zamanları Sultan III. Ahmed'in bestekâra olan desteği, Sultan I. Mahmud ve Sultan I. Abdülhamid tarafından da sürmüştür ve Sultan III. Selim ile de bu destek süre gelmiştir (Berkas, 2010: 7).

Türk Mûsikîsi kültürü yüzyıllar içerisinde gelenek, görenek, konuşma dili ve hançere yapısına uygun biçimde farklı mûsikî türleri geliştirmiş ve büyük formdaki sözlü beste biçimleri, bu gelişimin ilk örnekleri olmuştur. Klâsik Türk Mûsikîsi'nin büyük bir kısmını oluşturan sözlü formdaki beste biçimlerinin yaklaşık 600 yıllık bir geçmişi bulunmaktadır (Şenduran, 2019:1).

Türk mûsikîsi geleneği içerisinde pek çok sözlü beste biçimi kullanılmıştır. Elimize ulaşan ilk örnekler Türk Müziği formlarının genel biçimlerini o dönemdeki nazârî anlayışları ve güfte yapılarını da ortaya koyabilmek adına büyük bir öneme sahiptir. Büyük formlu sözlü beste biçimleri ele alındığında çalışmada incelenecek olan "Nakış Yürük Semâî" formu hem usûl yapısı hem de dinamikliği ile akla ilk gelen ve en çok kullanılan formlar arasındadır.

Bu açıklamanın ışığında, müzik eserlerinde form, dinleyiciden çok besteciye ilgilendiren bir teknik konu olarak görünüyorsa da, eserin besteci ile dinleyici arasında bir köprü olduğu, bu köprünün malzeme ve şeklinin dinleyici tarafından da bilinmesi, köprünün görevini yani eserin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır (Tanrıkorur, 2011: 48).

Mûsikî düşünülduğünde form, ezgilerin besteleniş şekilleri bakımından kuruluş biçimlerini ve yapı unsurunu istenilen şekle sokma yöntemi olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla mûsikîde de her formun bir şekli olduğu muhakkaktır. Klâsik Türk Mûsikîsinde günümüze örnekleri ulaşan pek çok form bulunmaktadır. Bu formlar, tarihsel süreç içerisinde kültürel mirasımızın aktarımı bakımından büyük önem taşır. Geçmiş mûsikî kültürümüzün doğru aktarılması ve doğru icrası da kullanılan formların doğru anlaşılmasına bağlıdır (Oter, Şenduran, 2019: 154).

Formun anlaşılır olabilmesi için mantıklı ve tutarlı olması gereklidir. Yaygın olan metod, biçimsel kalıpları kullanarak bestecilerin bu kalıplarla daha büyük ve kapsamlı çalışmaları nasıl yazdıklarını tespit etmektir. Formu meydana getiren elemanların en önemlileri, eserin mensup olduğu devir, fikir akımı, işleniş tarzı, türü ve cinsidir. Bu elemanlar anlaşılmadan ve önemleri kavranmadan formun kapsamına varmak ve eserlerin bütünlüğünü sindirebilmek mümkün gözükmemektedir. Form bir bütüne ulaşma tarzı ve yoludur. Bir forma tâbi tutulmamış hiçbir eser kavranamaz. Form bestekârların üslûbunun, ifade düşüncesinin var oluş sebebi ve biçimidir (Şensoy, 1992: 2-3).

Formun XVIII. yy. dönemi örneklerinden biri olan Bayâtî makâmındaki bu eser; gerek makâm, gerekse usûl yapısının kullanım şekli ile önemli bir örnektir. Eserin terennüm kısımları ise güfte ile büyük bir anlam

bütünlüğü kazanmış ve terennüm kısımlarının formun işleyişi açısından en önemli unsur olduğu incelemede eserin güftesi şerh edilerek ayrıca ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Terennüm; Türk Müsıkisinde büyük bestecilerin, şiirin mânâsından istifade etmeksizin nağme oluşturmadaki marifetlerini ortaya koymak bakımından güfteye ilave olarak düşünüp besteledikleri, çoğunlukla güftenin veznine, ama mutlaka usûlün darplarına uygun kelime, mısra ve ya daha uzun söz gruplarıyla, kendi içlerinde tam veya yarım kâfiyeli, ritmik hecelerden oluşan, eser içerisinde en az güfte kadar önemli bir süs unsurudur (Tanrıkorur, 1998: 120).

Sözlü beste biçimleri ele alındığında özellikle “nakış” formundaki eserlerin büyük bir bölümünü oluşturan terennümlerin, daha geniş bir yapı içerisinde, daha uzun soluklu, daha sanatlı ve diğer formlardan farklı bir dinamîğe sahip olduğu bilinmektedir.

Eserin Leon Hancıyan tarafından yazılan hamparsum notası ile yazılmış nüshası, Bogos nüshası, Suphi Ezgi nüshası ve İsmail Hakkı Bey külliyatında yer alan nüshası incelenerek benzerlik ve farklılıklar karşılaştırılmış eser yeniden notaya alınmıştır. Çeşitli arşivlerde yapılan incelemelerde bulunmayan bu nüshalar elimizde mevcut bulunan nüshalara nazaran daha eski kaynaklardır. Bu nedenle karşılaştırma yapıldığında eserin zaman içerisinde günümüze ulaşırken bozulmalara uğramış olabileceği aşikârdır. Bu konuya ışık tutabilmesi için ilk olarak en eski nüshaların ele alınması ve sonradan yazılan diğer notalarla benzerlik gösterip göstermedikleri konusunda incelemeye tâbi tutulması, nakış yürük semâî formunun eserde nasıl kullanıldığının anlaşılması ve meşk silsilesi içerisinde eserin herhangi bir bozulmaya uğrayıp uğramadığı bakımından da önem arz etmektedir.

Nakış Yürük Semâî formunda bestelenen eserlerin, yapıları ve bestelenme tekniği açısından dönem farklılıkları, yenilikleri ve değişimi yönünden sağlıklı bir şekilde tespit edilmesi ve Klâsik Türk Müsıkîsi'nin üslûp, tavır ve icra özelliklerini içeren büyük formlu eserlerin anlaşılabilmesi amacıyla biçim yönünden analizlerinin yapılması ve açıklanması gerekmektedir.

Bu bağlamda araştırmada öncelikle bestekârın hayâtı, Türk Müsıkîsi'ne katkıları, eserin formu, makâmı, güftesi ve usûlün kullanım biçimi ayrı ayrı değerlendirilerek bu şâheser beste, farklı yönleri ile incelemeye tâbi tutulmuştur.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Hekimbaşılık Müessesesi ve Hekimbaşı Azîz Efendi'nin Hâyatı

Osmanlı döneminde sarayın önemli görevlerinden biri olarak bilinen hekimbaşı mertebesi tarih boyunca önemli bilim adamlarına ev sahipliği yapmıştır. Hekimbaşının saray teşkilatı içinde sahip olduğu önemli ve hayâtî pozisyonu, pâdişahın sağlığının kendisine emanet edilmesi ve onun sıhhatli bir şekilde hayatını sürdürebilmesidir. Dolayısıyla en önemli görevi pâdişahın her zaman yanında bulunup onun sağlığıyla ilgilenmek ve hastalığı halinde de tedavi etmek üzere ilaç ve şifalı maddeler hazırlamaktır (Serin, 2020: 120).

Hekimbaşı Abdülazîz Arif Efendi'nin yaşamış olduğu XVIII. yy.; ilmî ve dinî eserlerin basıldığı, edebiyatta ve sanatta, özellikle de müzikte önemli gelişmeler olduğu bir yüzyıldır. Askerî ve siyâsî gelişmeleri kadar edebiyatı ve müziği de önemli olan bu yüzyılın Osmanlı bestekârları ve müziğe katkıları ile Avrupalıların bu dönemde Osmanlı müziğine yaklaşımları, değerlendirilmesi gereken önemli başlıklardır (Kılıç, 2013: 22).

Abdülazîz Efendi, şâir Subhî'nin bir diğer torunudur. Tıp tahsil ettikten sonra Kâtib-zâde'nin delâletiyle hâssa (pâdişah) hekimleri arasına girmiş ve 1758 başlarında 23 yaşında iken müderris pâyesi almıştır. Sonra en yüksek müderrislik pâyesine yükselmiş, 40 yaşında iken 1776 Şubat'ında İstanbul pâyeli Mehmed Arif Bey'in yerine hekimbaşı olmuş ve böylece kendisinden kıdemli 30-40 hâssa hekimine takaddüm etmiştir (Öztuna, 1990: 13).

Hekimbaşı Azîz Efendi; 1736 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlköğrenimin ardından İstanbul medreselerinde okumaya devam eden ve tıp alanındaki başarıları ile adından söz ettirmiştir. Ardından saray hekimleri arasına girerek, 1757 yılında müderris olmuş ve uzun yıllar bu görevine devam etmiştir. 1776 yılında hekimbaşılığa getirilmiş; fakat daha bir yıl olmadan azledilmiştir (Özcan, Erdemir, 1988: 190-191).

Subhizâde Abdülazîz Efendi'den hemen evvel hekimbaşılık görevinde bulunan Mehmed Arif Efendi, “*azlini mûcib ba'zı etvârından dolayı*” azlolunmuştur. Burada azlini gerektiren etvar ile kastedilen hadsiz davranışlar, hakaretler ve kendi vazifesi olmayan işlere karışmak olarak tanımlanmıştır. Yerine Subhizade Abdülazîz Efendi getirilmiş ancak ne kadar ilginçtir ki o da 23 Zilhicce 1189 (14 Şubat 1776)'da getirildiği görevinde aynı sebeplerden dolayı sadece bir sene kalabilmiştir. Bundan sonra atandığı kadılık görevinde de benzer şekildeki davranışlarını sürdürmüştür. Dilini tutamayıp, her işe karışması ve saltanat ileri gelenleri hakkında

yersiz sözler söylemesi ayrıca herkesin kalbini kırmasından dolayı bu görevinden de azledilerek İstanköy'e sürgüne gönderilmiştir. Hekimbaşının sadrazam ve merkez teşkilatının üst düzey devlet adamlarıyla iyi geçinmesi, görevinde uzun süre kalmasına yetmemiş ve Abdülazîz, harem ağalarının bazısını başarı ile tedavi ettiğinden dolayı bu kimselerin takdirini kazanmıştır. Dolayısıyla bu ağalar, Abdülazîz'in yeniden saray hekimleri arasına alınması hususunda darüssaade ağasına talepte bulunmuşlardır (Serin, 2020: 51). Bundan sonra atandığı Üsküdar kadılığında da aynı davranış şekline devam etmiştir. Ayrıca saltanat ileri gelenleri hakkında yersiz sözler söylemiştir. Hekimbaşının görevden alınması ve hatta sürgüne gönderilmesinde bazen üst düzey saray görevlilerinin tesiri olduğu da rastlanan bir durumdur (Serin, 2020: 60).

Hükümetin aldığı kararları ulu orta tenkit etmeye, bazı ileri gelenlere tezkire göndermeye yani muhtıra vermeye, görevi olmayan en yüksek devlet işleri hakkında konuşmaya başlayan Azîz efendi, sürüldüğü adada birkaç ay yaşayabilmiş ve doğduğundan beri servet ve refah içinde yaşadığı için, sürgün kendisine çok ağır gelmiştir (Öztuna, 1990: 13). 1783'de İstanköy'e sürgün edilmesinin ardından burada vefat etmiştir (Özcan, Erdemir, 1988: 190-191).

2.2. Hekimbaşı Azîz Efendi'nin Türk Müsıkîsi'ne Katkıları

Subhizâde Abdülazîz Efendi; edebiyat ve müsıkî ile iştigal etmiş, şiirlerini derlediği mürettep divânı ve bestelediği eserlerle bu alanlardaki marifetini göstermiştir. Şöhretinin en zirve dönemi III. Mustafa ve I. Abdülhamid'in tahtta olduğu zamanlara denk gelmektedir. Astrolojiye olan ilgisi ile bilinen Abdülazîz Efendi bu konuda yaptığı tercümelemlerle, aynı alanda iştigal eden III. Mustafa'dan büyük bir destek görmüştür. Kendisinin Türk Müziği alanında hangi hocalardan istifade ettiği ise meçhuldür. (Özcan, Erdemir, 1988: 190-191).

Subhizâde Abdülazîz Efendi'nin Hekimbaşı olarak görev yaptığı bu yüzyılda "III. Mustafa'nın pâdişahlığı sırasında ne eğitim ne de icrâ olarak kayda değer bir müsıkî faaliyeti olmuştur. Bu dönemde sarayda yerleşik müzisyenlerin taşra çıkarıldıklarını, içoğlanlarının müsıkî eğitimi gördükleri Enderûn meşkhânesinin tamamen kapatıldığı bilinmektedir. Ne var ki sarayın bu olumsuz tutumu ne müsıkî geleneğini inkitaya uğratmış ne de şehirdeki toplumsal dokuya sıkıca tutunmuş olan öğretim zincirlerinde ve icrâda bir kopukluk ortaya çıkmıştır (Behar, 2010: 171).

İyi bir müsıkîşinas olan ilim adamının müsıkî sanatını kimlerden öğrendiği bilinmemekle birlikte, müsıkîmizin nazarı ve ameli yönleriyle uğraşmış bugün İstanbul Üniversitesi kitaplığında bulunan ve müsıkî tarihimiz açısından çok değerli olan bir mecmua yazmıştır. Bilinen iki beste, iki ağır semâi ve iki yürük semâisi değerli bir bestekâr olduğunu gösterir. Türkçe ve Farsça şiirleri vardır. Müsıkî eserlerinden seçilmiş şiirleri "Mecmû'atü'l-letâ'if Sandûkatü'l-ma'ârif"te toplanmıştır (Özalp, 2000:456). Bu eser, XVIII. yy.'da yazılmış olan güfte mecmuaları içinde en geniş repertuar bilgisini içeren eserdir. Abdülazîz Efendi, edebiyatla da yakından alakadardır ve Türkçe şiirlerini topladığı Divan'ı vardır (Serin, 2020: 277-278).

Mecmuanın ilk sayfasında "Edip nazar bu cöngü adını dedi Ârif "Mecmû'atü'l-letâ'if Sandûkatü'l-ma'ârif" beyti bulunduğu için eser "Mecmû'atü'l-letâ'if Sandûkatü'l-ma'ârif" adıyla da anılmaktadır. Sâmi Efendi'nin fihristiyle başlayan mecmua makâmlara göre tertip edilmiş güfte antolojisidir. Makâmlara göre ayrılan bölümlerde kâr, rubaiyat, semâiyat, şarkiyat başlıkları altında güfteler verilmiş, eserlerin bazılarının bestekârları ve usûlleri kaydedilmiştir. Eser ayrıca "Usûlât-ı Mehterân-ı Âlem" başlığı altında mehterde kullanılan usûller, fasıl bilgileri ve makâmlar hakkında da bilgi içerir. Mehter usûlleri hakkındaki bu ilk yazılı bilgiler Haydar Sanal tarafından incelenmiştir. Güfte mecmuasının bilinen tek nüshası müellif hattı olup, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir (Berksan, 2010: 19).

Tokaç; XVIII. yy. döneminde Hekimbaşı'nın bestekârlık ve sanat yönünü ifade ederken az sayıda bestesi olduğunu, daha çok Tab'î Mustafa Efendi'nin etkisinde kalarak beste yaptığını, oldukça parlak ve sanatlı bir üslûbu olduğunu ve günümüze yeteri kadar eserinin ulaşmadığını, Kısa sayılabilecek bir yaşama tabiliği ile birlikye daha bir çok sanat dalında eserler bıraktığını ifade ederek Hekimbaşı Abdülazîz Efendinin Ziyâ Paşa'nın şu beytini akla getirdiğine işaret etmektedir "Âyinesi iştir kişinin lâfa bakılmaz, şahsın görünür rütbe-i akli eserinde..." (URL 1).

2.3. Hekimbaşı Azîz Efendi'nin Bestekâri ve Güftékârı Olduğu Eserlerin Listesi

Hekimbaşılık görevinde iken bestelerini ve güftelerini yazdığı eserleri ile müsıkî ve edebiyat alanında adından söz ettiren Subhizâde Abdülazîz Efendi'nin eserleri, dönemin önemli şâheserleri olarak elimize ulaşabilmiştir. Kaynaklarda yer alan eserlerinin listesi tablolar halinde verilmiştir. Güfteleri kendisinin dışında, Muallim İsmâil Hakkı Bey, Üdi Serûpe Efendi ve Gevherî Osmanoğlu tarafından bestelerinde kullanılmıştır. Hekimbaşı Abdülazîz Efendi'nin bestelediği eserler göz önünde bulundurulduğunda klâsik formda sözlü

eserler bestelediği dikkati çekmiştir. Bestelerinden ikisi murabba, ikisi ağır semâi ve ikisi yürük semâi formlarında olmak üzere 6 bestesi mevcuttur.

Tablo 1. Güftekârı Hekimbaşı Abdülazîz Efendi olarak bilinen eserlerin listesi

Bestenin İlk Dizesi	Bestekâr	Güftekâr	Makâm	Usûl	Form	Rep No
Ârâm edemem yâre nigâh eylemedikçe	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Bayâtî	Sengin Semâi	Ağır Semâi	495
Ârâm edemem yâre nigâh eylemedikçe	Muallim İsmail Hakkı Bey	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Hisar Bûselik	Yürük Semâi	Yürük Semâi	496
Ârâm edemem yâre nigâh eylemedikçe	Ûdi Serûpe Ef.	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Uşşak	Curcuna	Şarkı	497
Söyle güzel rûh-i musavvermisin ?	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Bayâtî	Yürük Semâi	Yürük Semâi	10190
Başka bir âlem gerektir gönlümü seyrân için	Gevherî Osmanoğlu	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Hüzzâm	Semâi	Şarkı	1226

Tablo 2. Bestekârı Hekimbaşı Abdülazîz Efendi olarak bilinen eserlerin listesi

Bestenin İlk Dizesi	Bestekâr	Güftekâr	Makâm	Usûl	Form	Rep No
Ârâm edemem yâre nigâh eylemedikçe	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Bayâtî	Sengin Semâi	Ağır Semâi	495
Ey gamze söyle zahm-ı dilimden zebânım ol	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Nedim	Bayâtî	Hafif	Beste	4082
Söyle güzel rûh-i musavvermisin	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Bayâtî	Yürük Semâi	Yürük Semâi	10190
Aşıka tan etmek olmaz müptelâdır n'eylesin	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	Nef'i	Hüzzam	Çenber (Ağır)	Beste	571
Bir dilberi sevdim ki güzeller güzeliidir	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	–	Şehnâz	Aksak Semâi	Ağır Semâi	1881
Bir dilberi sevdim ki güzeller güzeliidir	Hekimbaşı Abdülazîz Ef.	–	Şehnâz Bûselik	Yürük Semâi	Yürük Semâi	1880

2.4. Hekimbaşı Azîz Efendi'nin Diğer Eserleri

Babası vak'anüvis Mehmed Subhi Efendi'ye izâfeten Subhizâde olarak tanınan Subhizâde Abdülazîz Efendi, 25 Zilhicce 1189 (16 Şubat 1776)'da hekimbaşı olarak tayin edilmiştir. 23 Zilhicce 1190 (2 Şubat 1777)'da azledilmiştir. Avrupa'sının önemli tabiblerinden Hollandalı Boerhave'nin 1709 yılında yayınladığı Aphorismi de Cognoscendis et Curandis Morbis in Usum Doctrinae Domesticæ Digeste adlı eserini Kita'ât-ı Nekâve fî Tercemeti Kelimâti Boerhave adıyla Türkçeye kazandırarak Osmanlı tıbbının gelişmesine çok büyük bir katkı sunmuştur (Serin, 2020: 277).

Bu eserle ilk defa olarak Avrupa'da kullanılan Latince tıp terimleri Türkçeye aktarılmıştır. Süleymaniye Kütüphanesi'nde Es'ad Efendi yazmaları arasında bulunan nüsha, mütercim el yazısını ihtiva eder ve 1771'de tamamlanmıştır. Mütercim, eserin "teşhîs ile emrâz-ı müzmine ve gayr-ı müzminenin tedâvîlerine dâir" olduğunu söyler. Van Svvienden'in *Aphorisma* şerhlerinden de faydalanmıştır. Bu eseriyle Abdülazîz Efendi, çok değerli Batı tıp bilgilerini Türk tıp literatürüne kazandırmıştır (Öztuna, 1990: 13).

Avrupalı bir yazarın eserini tercüme ederek Türk tıbbına kazandıran ilim adamı, III. Mustafa döneminde hekimbaşılık yapmış Subhizâde Abdülazîz Efendi'dir (Serin, 2020: 123).

Abdülazîz Efendi'nin ayrıca *Kitabu't-tıb* (Umumi Tıp) adlı bir tıp kitabıyla, nüshaları tesbit edilemeyen *al-Varîda* adlı tıbbî dair bir eseri vardır (Berkas, 2010: 17-18).

Terceme-i Eşcâr u Esmâr Alâeddin Alişah b. Kâsım el-Hârizmî'nin astrolojiye dair Eşcâr u Esmâr adlı Farsça eserinin Sultan III. Mustafa'nın isteğiyle yapılan tercümesidir. Mûsıkîye ait bir bölümün de yer aldığı eserin bir nüshası İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Divan "Azîz" mahlası ile yazdığı Türkçe ve Farsça şiirlerden meydana gelen takriben 1500 beyitlik bir eserdir. Tek nüshası İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir (Özcan, Erdemir, 1988: 190-191).

Arapça ve Farsça 'ya hâkim olduğu divanından anlaşılmaktadır. 1500 beyitlik bir divanın içinde 219 gazel, altmış dört beyitlik bir mesnevî, 8 kıta, 43 beyit, bir tarih biri Arapça iki nazım yer almaktadır (Yılmaz, 2002: 105).

Subhizâde Azîz Efendi'nin, Azîz mahlasını kullandığı şiirlerinde Nedim'in etkisi görülmektedir. Bazıları bestelenmiş olan şiirlerini topladığı *Dîvân*'ın tespit edilen tek nüshası ölümünden yaklaşık on sekiz yıl kadar sonra *Dîvân-ı Hümâyûn* kâtiplerinden Mevlevî şâir Nazif-zâde Ahmed Hâmid tarafından istinsah edilmiş ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi TY. 2827'de kayıtlı bulunmaktadır. *Dîvân*'ında, biri Farsça on bir kaside, dokuz Farsça elli bir gazel, iki şarkı, bir tahmis, bir müseddes, bir terci-i bend, bir mesnevi, beşi Farsça otuz dokuz tarih manzumesi vardır. *Dîvân*, Sadrazam Koca Ragıb Paşa'ya yaptırdığı medreseden dolayı teşekkürü ihtiva eden, kaside ile başlar. Azîz Efendi, *Dîvân*'ındaki diğer şiirlerinde pâdişahların cûlûsları, Şeyhülislâmlık makâmına getirilenler, sıhhatnâmeler ve kütüphâne, ev, köşk, sebil yapımı ile ilgili konuları işlemiştir. Tarih düşürme konusunda da mâhir olan Abdülazîz Efendi, Sultan I. Abdülhamid'in cûlusunun tarihini, yazdığı altmış üç beyitlik tarih manzumesinin son beytinde şöyle belirtmiştir: Nâ'il-i feyz ü felâhı kıla Allah mecîd / Müjde âfâka cûlûs eyledi Sultan Hamîd sene 1187 (Berkas, 2010: 19).

Nakış yürük semâi formu; farklı yüzyıllarda yaşamış büyük bestekârların elinde şekil bulmuş, varlığını sürdürmüş ve ilk örneklerinden bu yana hâlen birçok kurum, kuruluş tarafından icrâ geleneğimizde yer bulmaktadır.

Yürük semâi formu mûsıkîmizin en hareketli beste şekillerindedir. Sözleri dört mısra yâni murabba'dır. Ritm şekli olarak yürük semâi usûlünün 6/4 ve 6/8 mertebeleri kullanılır. Yürük semâiler nakış olarak okunabilirlerse de murabba olarak okunması gereken eserlerdir (Özalp, 1992: 18).

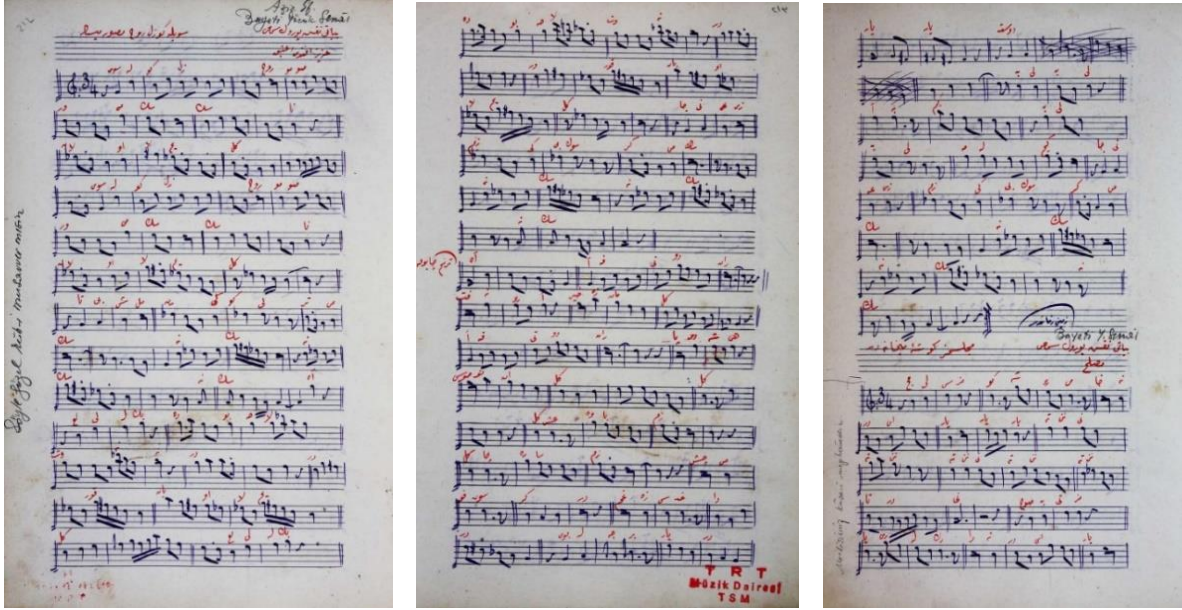
Yürük Semâi formu klasik fasılda ağır semâiden, halk tarzı fasılda ise şarkılardan sonra okunur. Özelliği: aruzun hezec bahrine ait vezinlerde yazılmış gazellerin iki beytinin Yürük semâi (6/4) usûlüyle terennümlü olarak bestelenmesidir (Tanrıkorur, 2011: 50).

Yürük semâi formu her ne kadar Özalp tarafından yukarıdaki gibi tarif edilmişse de nakış olarak bestelenen eserlerin de ayrı bir niteliği ve zenginliği olduğu gözler önündedir. Dört beyitten ve sekiz mısradan oluşan güftesi ile alışlagelmiş dört mısralı Nakış yürük semâilerden farklı bir biçim yapısına sahip olan eser; beyitleri açısından ele alındığında Murabba formuna, beyitlerin ezgi itibarıyla işleyişi dikkate alındığında ise Nakış formuna uygunluk göstermesi bakımından oldukça orijinal bir örnektir. Beyitleri meydana getiren dizeler kendi aralarında kafiyelidir. "Serhâne" olarak isimlendirilen birinci bend, çeşitli mûsıkî cümleleri içererek üçüncü ve dördüncü bendler ile aynı ezgi cümlelerini içermektedir.

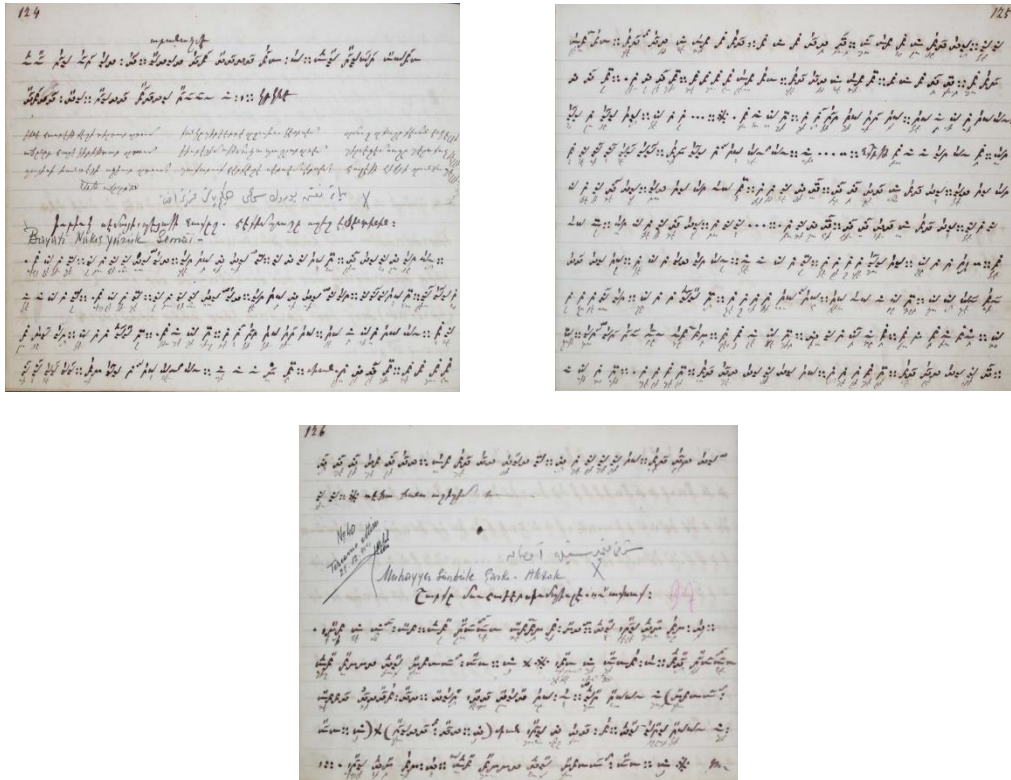
2.5. Hekimbaşı Abdülazîz Efendi'nin Bayâtî Nakış Yürük Semâi'sinin Eski Nüsha Örnekleri

Eserin XVIII. yy.'da elimize ulaşmış olan nota yazımları Dr. Suphi Ezgi, Leon Hancıyan, Bogos ve Muallim İsmail Hakkı Bey nüshaları ile karşılaştırılarak güfte, ezgi, usûl, makâm ve form yapıları ile ele alınmıştır. Form analizi için en eski nüshalardan biri olması sebebiyle Dr. Suphi Ezgi notası dikkate alınarak bu yazım üzerinden yola çıkılmış, eserin notası yeniden yazılmış ve dizek kenarlarında analiz biçimine yer verilmiştir. Mevcut kaynakta 5. mısradan yer alan meyân bölümünün ardından 6. mısra gelmesi gerekirken 4. mısranın yer aldığı görülmüştür. Burada güfte silinmiş ve el yazısı ile not alınarak "dördüncü mısranın aynısı yazısı" olmasına rağmen formun yapısı gereği 6. mısra yeni nüshada yazılmıştır. Ayrıca eserin 6. mısraındaki

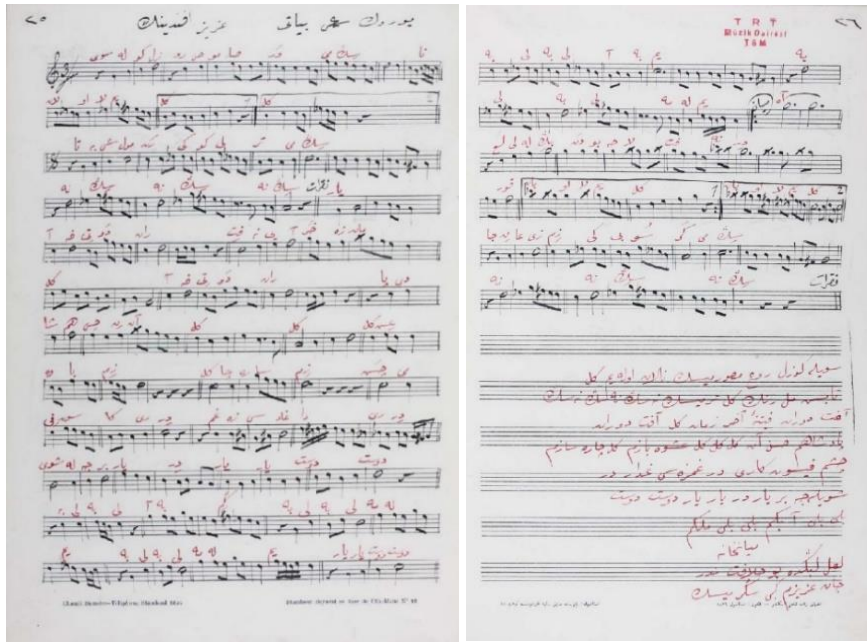
terennüm bağlantısı bazı notalarda farklılık göstermiştir. Bazı nüshalarda “âh kurbân_olayım ge”l bazısında ise “nesin, nesin, nesin vâ” terennüm bağlantısı dikkati çekmiş, ancak nağmede hayret ifâdesi bulunması sebebiyle “nesin?” terennüm bağlantısının güfte ile daha uyumlu olduğu görülmüştür.



Resim 1. Dili: Eski Harfli Türkçe; (Koleksiyon Adı: Muallim İsmâil Hakkı Bey (174),212- 214 sayfalar; Repertuar no: 10190 Yer: TRT.MD.d/174-112 Tarih: 01.01.1927)



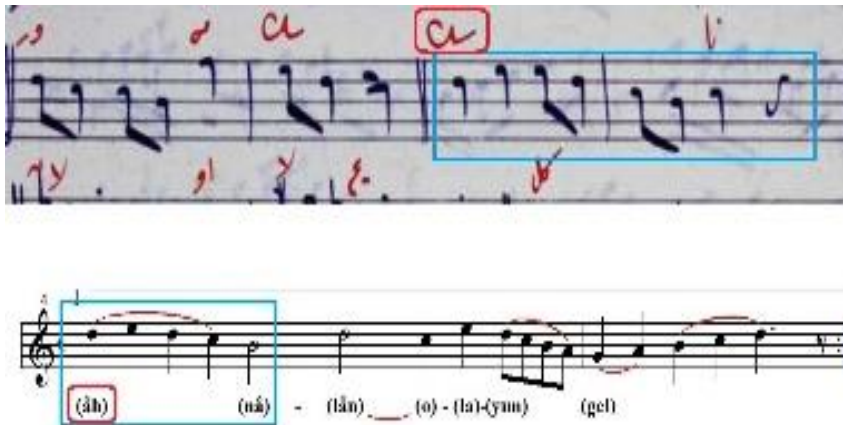
Resim 2. Dili: Ermeni alfabesiyle; (Koleksiyon Adı: Leon Hacıyan (138),124- 126 sayfalar; Repertuar no: 10190, Yer: TRT.MD.d/535-76 Tarih: 01.01.1947)



Resim 3. Takım/Kısım ADI: Bayâtî Faslı; Dili: Eski Harfli Türkçe; Koleksiyon Adı: Bogos (9), 25-26 sayfalar; Repertuvar no: 10190 Yer: TRT.MD.d/570-18 Tarih: 01.01.1972.

Yüzyıllar boyunca meşk yoluyla ağızdan kulağa, üstadın talebeye, bir sonraki kuşağa iletilen eserler, ister istemez her iletildiklerinde o günün zevk ve tercihlerine az ya da çok uydurularak intikal ederler ve öylece icra edilirler. Her intikal ve icra anında eserin az da olsa farklı bir versiyonu oluşur ve o anda da neredeyse otomatik olarak eserin intikal ettirildiği ortam ve dönemin genel geçer icra üslûbuna belli bir uyum sağlanır. Eser iki ya da üç asır evvelinden bugüne intikal edene dek bestecinin kişisel üslûbu da silinir gider (Behar, 2015:108).

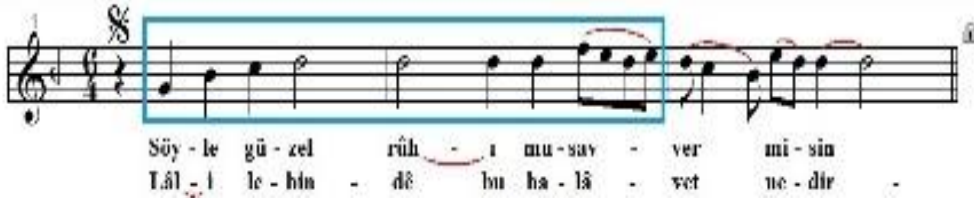
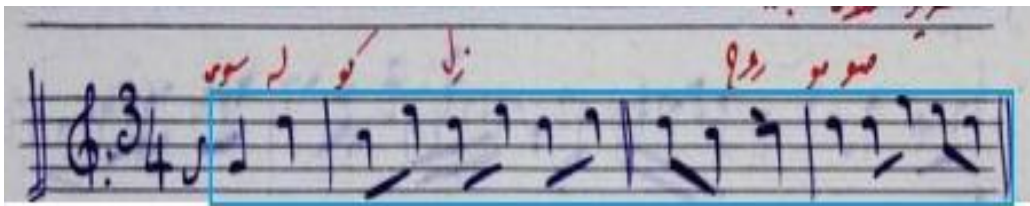
Eserin farklı nüshaları karşılaştırılarak yapılan incelemelerde nüshalar arasında oldukça farklı nağme yapıları olduğu dikkati çekmektedir. Çoğu nağmede farklılıklar vardır. Bundan dolayı birkaç örnekle bu farklılıklar şekille gösterilmiştir.



Resim 4. Muallim İsmâil Hakkı Bey notası ile karşılaştırma



Resim 5. Muallim İsmâil Hakkı Bey notası ile karşılaştırma



Resim 6. Muallim İsmâil Hakkı Bey notası ile karşılaştırma

2.6. Bayâtî Nakış Yürük Semâî'nin Güfte Tahlîli

Aşağıda güftenin vezne uygun yazımına yer verilmiş ve hem güfte hem de lâfzi terennümler şerh edilmiştir. Güftenin diğer nota yazımlarında bulunduğu beyitler incelendiğinde, mısralarının vezne oturmadığı ayrıca birçok yazımda terennüm yapıları ve terennüm bağlantılarının güfteye dâhilmiş gibi yazıldığı örnekler dikkati çekmektedir. Daha çok sözlü geleneğe dayalı olan Türk Mûsikîsi; meşk geleneği içerisinde günümüze naklolurken sadece ezgi bakımından değil güfte yönüyle de tahribatlara uğramaktadır. Bu sebeple yapılan analiz ve tahlîl çalışmalarında güfte mecmualarından da yola çıkarak eserlerin güfteleri en doğru şekli ile yazılmalı ve icraya uygun hale getirilmelidir.

Güftenin vezne uygun yazımı

Söyle güzel rûh-ı musavver misin?

Tâbiş-i mül-reng-i gül-î ter misin?

Lâl-i lebindê bu halâvet nedir?

Cân-ı azîzim gibi sükker misin?

Goncecğim dâha küçükdür yaşın

Hande eder lü'lüye incî dişin

Çok aradım yokdur_ efendim eşin

Reşk-i melek bir peri-peyker misin?

Vezni; Recez, müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün

Güftenin Anlamı

Söyle güzel, (sen) sûrete bürünmüş (bir) rûh musun? *gel, âh (edib) ağlayanın olayım*

(Sen) tâze (bir) gül rengindeki kadehin parıltısı mısın? *nesin, nesin, nesin eyvâh*

Dudağının kırmızılığındaki bu tatlılık nedir? *gel, âh (edib) ağlayanın olayım*

dünyâ güzeli, kıyâmetin kopması gibi (bir) karmaşaya sebep olan gel, gel, gel, gel işvelim

göz(ler)i sihirlidir, yan bakışı merhametsizdir, o sevgili böyledir

sevgili, sevgili; dost, dost; evet, evet meleğim(sin); evet, evet meleğim(sin); evet, evet ey kuzum.

Azîz cânım gibi şeker misin? *nesin, nesin, nesin eyvâh*

Goncaciğim, daha (çok) küçükdür yaşın *gel, âh kurbânın olayım*

Gülüşünle istiridye incisi gibi diş(ler)in (ışıldar) *gel, âh kurbânın olayım*

Çok aradım yokdur_ efendim eşin *gel, âh kurbânın olayım*

Melekleri kıskandıran bir perî yüzlü müsün? *nesin, nesin, nesin eyvah*

Eserin güftesi Abdülazîz efendi'nin kendisine aittir (Öztuna,1990:13). Hekimbaşı Abdülazîz efendi'nin önemli eserlerinden birisi olan Bayâtî nakış yürük semâî'nin güftesi "Mecmû'atü'l-letâ'if Sandûkatü'l-ma'ârif" adlı kendi el yazımı olan güfte mecmuasının içinden bir doktora çalışmasında çevrilmiş ancak güftenin orijinali tıpkıbasımda yer almamıştır. Bu çalışmada güfte vezne uygun yazımdan oldukça farklıdır. Güfte bahsi geçen çalışmada;

Nakş-ı Li-muharririhî [Usûleş] Semâî

Söyle güzel rûh-ı musavver misin?

Tâbeş-i mel-i reng-i gülter misin

Câm-ı lebinde bu halâvet nedir

Cân-ı azîzim gibi sükker misin

Ey âfet-i devrân fitne-i âhir zamân gel

Gel gel gel işve-bâzım çeşmi füsûnkâ[r]dır

Gamzesi gıdâdır böylece bir yârdır

Yâr yâr dost dost belî belî cenânım belî belî

Cân-ı azîzim gibi a cânım sükker misin

Bend-i sâîf

Goncaciğim dahi küçük rîşin

Hande eder mihre ruh-î mehveşin

Çok aradım yokdur efendi eşin

Reşk-i melik bir perî-peyker misin (Terennüm hem-çû evvel)

şeklinde çevrilmiştir. Müellif burada kendini "tahrîr eden, yazı yazan, yazar" anlamına gelen "muharririhî" kelimesi ile eserin kendisine ait olduğunu belirtmiştir (Kılıç, 2013:635).

2.7. Güfthenin diğer nota yazımlarında yer aldığı şekli

Ziya Akyiğit'in yazdığı notada yer alan güfte

Söyle güzel ruhu musavver misin?
Tab-ı şimül rengi gül-i ter misin, nesin
Goncacığım daha küçüktür yaşın
Hande eder lü,lü,ye inci dişin
Çok aradım yoktur eşin,
Riştî melek bir peri peyker misin?

L. Çelik'in yazdığı notada yer alan güfte

Söyle güzel rûh-u musavver misin
Tabîş-i mül reng-i gül-i ter misin
Lâl-i lebinde bu hâlâvet nedir
Cân-ı Âzîzim gibi sükker misin
Goncacığım daha küçükdür yaşın
Hande eder lü'lüye inci dişin
Çok aradım yoktur efendim eşin
Reşk-i melek bir perî-peyker misin

Fahri Kopuz'un yazdığı notada yer alan güfte

Söyle güzel ruhumu sever misin?
Tab-i şimül rengi gül-i ter misin, nesin
Goncacığım daha küçüktür ya şın
Hande eder lü'lü'ye incidişin
Çok aradım yoktur eşin,
Riştî melek bir peri peyker misin?

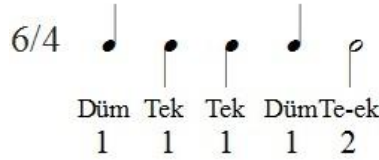
Kimin tarafından notaya alındığı tespit edilemeyen nüshada yer alan güfte

Söyle güzel ruhi musavver misin
Ah nâlân olayım gel
Lâli lebinde bu hâlet nedir
Ah nedir nâlan olayım gel
Tâbişi mül rengi gül-i termisin
Nesin nesin nesin nesin vay
Ah âfeti devran fitne-i âhır zaman
Gel gel gel gel işvebâzım
Çeşmi füsunkârdır gamzesi gaddardır

Böylece bir yârdır yar yar dost dost
 Beli beli meleğim beli beli meleğim beli beli agözüm
 Cânı azîzim gibi sükkermi nesin nesin nesin nesin
 Ah kurban olayım gel
 Çok aradım yoktur efendim eşin
 Ah kurbân olayım gel
 Reşki melek bir peri peykermisin

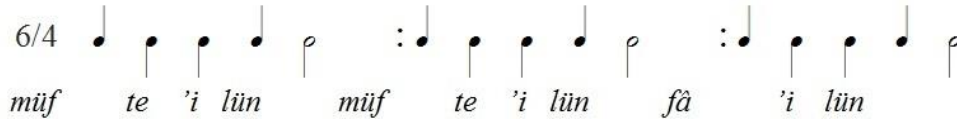
2.8. Bayâtî Nakış Yürük Semâi'de Usûl

Formun gereği olarak Yürük Semâi usûlünde bestelenen eserin güftesi *Recez* bahrinin *müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün* veznindedir. Bu usûlün birim zamânı dörtlük nota ile gösterilen ikinci mertebesi bazı nazariyat kitaplarında Sengin Semâi adıyla anılmakta ise de Yürük Semâi formundaki eserler sıklıkla bu mertebede beselenmiş ve Yürük Semâi olarak anılmıştır. Gerçekten de bu usûlün birim zamânı sekizlik nota ile gösterilen mertebesinin de dörtlük nota ile gösterilen ikinci mertebesinin de bu adla anılması gelenekle uyumludur.



Resim 7. Yürük Semâi

Mısırâların vezne uygun olarak sıralanmış heceleri üç ölçüye aşağıdaki dağılımla yerleştirilmiştir:



Resim 8. Mısırâların vezne uygun olarak yerleştirildiği ölçü dağılımı

Mısırâların yerleştirildiği üçer ölçülük bölümler, eserin bütününde üçer ölçülük lafzî terennüm parçaları ile altışar ölçüye tamamlanmaktadır.

Eserde heceler usûl darblarına yerleştirilirken usûl-arûz vezni ilişkisiyle oluşan dağılıma ilâveten söyleyişin esas alındığı görülmektedir. Örnekleme gerekirse:

Eserdeki bu ve buna benzer tercihler, bestekârın ifadeyi güçlendiren ve icrayı bir bakıma resitatifleştiren dikkat çekici uygulamalarıdır.

2.9. Bayâtî Nakış Yürük Semâi'de Bayâtî Makâmının Seyri

Eser makâm yönüyle incelendiğinde Bayâtî makâmının kullanımının gelenekle uyumlu olduğu görülmektedir.

Eserde inici-çıkıcı seyre yedenden (Rast perdesi) başlanmış ve ilk durgu Nevâ'da yapılmıştır.

Ardından Çargâh perdesindeki asma karardan sonra yerinde Sabâ makâmına geçki yapılmış ve hemen sonra Bayâtî makâmında bestelenmiş eski eserlerde çokça kullanılan Çargâh perdesindeki Nîkrîz dizisinin yerinde Uşşâk ile tamamlandığı nağme ile karâr edilmiştir.

Söy - le gü - zel rûh - ı mu - sav - ver mi - sin
Tâ - biş - i mül - reng - i gül - i ter mi - sin
(ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne)-(sin) (vây)

Meyânhâne bölümünde de Çargâh'da Râst ve Çargâh'da Zîrgüle nağmeleri yine aynı yolla karâra bağlanmaktadır.

Meyânhâne
Gon - ca - cı - ğım dâ - ha kü - çük - dür ya - şım
(êh) (kur) - (bân) (o) - (la) - (yım) (gel)
(êh) (kur) - (bân) (o) (la) (yım) (gel)
Han - de e - der lü' - lü - ye in - ci di - şin
(ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne)-(sin) (vây)

Bu analiz yönteminde Batı müziği formlarında ve kaynaklarında kabul gören ve ezgileri ifade eden büyük harfler (A, B, C, D), mûsıkî cümlelerini göstermek amacıyla kullanılmış, cümlecik olarak ifade ettiğimiz asma karar yerleri ise küçük harflerle (a, b, c, d) gösterilmiştir. "T" harfi analiz yönteminde sadece terennümler için kullanılmış ve ezgiyi ifade etmek için "T" harfinin kullanımına ve tekrarına yer verilmemiştir. Analiz yönteminde en önemli yenilik güfte unsurunu ön plana çıkarabilmek amacıyla güftelerin olduğu mısralarda sayıların kullanılmasıdır. Güftenin mısralarını ifade etmek bakımından, harflerin sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılar, örneğin birinci mısrayı ifade etmek için "1." ve mısranın ezgisini belirtmek için de "A" harfi kullanılarak "1.A" şeklinde ifade edilmiştir. Yöntemde, terennümlerdeki söz değişikliğine yönelik düşünülen ve ana mısralarla karışmaması amacı ile "T" harfinin sağ tarafında sayılara yer verilmiş ve bu şekilde sözel değişikliklere dikkat çekmek istenmiştir. "T" harfinin sağına sözel olarak kaçınıcı terennüm olduğunu gösteren bir sayı (T.1. T.3. gibi) ve bu terennüm, analizde hangi sıradaki ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği harfle (T.1.D, T.2.F gibi) terennüm ifadelerine yer verilmiş ve terennüm yazıları italik biçimde yazılmıştır (Oter, 2018:294-295).

3.1. Bayâtî Nakış Yürük Semâî'nin Güfte ve Terennüm Dağılımları

1.A.tb + 2.B.tb

Söyle güzel rûh-ı musavver misin (1.A) *âh nâlân_olayım gel (tb)*

Tâbiş-i mül-reng-i gül-î ter misin (2.B) *nesin, nesin, nesin vây (tb)*

3.A.tb + 4.B.tb + T.1.C (T.1.C.a,b,c) + 4.B.tb

Lâl-i lebindê bu halâvet nedir (3.A) *âh nâlân_olayım gel (tb)*

Cân-ı azîzim gibi sükker misin (4.B) *nesin, nesin, nesin vây (tb)*

âh âfet-i devrân, fitne-(y)i âhir-zemân, gel gel gel gel işve-bâzım (T.1.C.a)

çeşmi füsûnkâr(ı)dır, gamzesi gaddâr(ı)dır böylece bir yâr(ı)dır (T.1.C.b)

yâr(ı) yâr, dôt(ı) dôt, belî belî meleğim, belî belî meleğim, belî belî a kuzum (T.1.C.c)

Cân-ı azîzim gibi sükker misin (4.B) *nesin, nesin, nesin vây (tb)*

5.Ç.tb + 6.B.tb

Goncacığım dâha küçükdür yaşın (5.Ç) *âh kurbân_olayım gel (tb)*

Hande eder lû'lüye incî dışın (6.B) *nesin, nesin, nesin vây (tb)*

7.A.tb + 8.B.tb + T.1.C (T.1.C.a,b,c) + 8.B.tb

Çok aradım yokdur_efendim eşin (7.A) *âh kurbân_olayım gel (tb)*

Reşk-i melek bir peri-peyker misin (8.B) *nesin, nesin, nesin vây (tb)*

âh âfet-i devrân, fitne-(y)i âhir-zemân, gel gel gel gel işve-bâzım (T.1.C.a)

çeşmi füsûnkâr(ı)dır, gamzesi gaddâr(ı)dır böylece bir yâr(ı)dır (T.1.C.b)

yâr(ı) yâr, dôt(ı) dôt, belî belî meleğim, belî belî meleğim, belî belî a kuzum (T.1.C.c)

Reşk-i melek bir peri-peyker misin (8.B) *nesin, nesin, nesin vây (tb)*

3.2. Bayâtî Nakış Yürük Semâî'nin Biçim Analizi

{	Serhâne	1.A (1.A + tb) + 2.B (2.B + tb)
		1.A (Birinci mısra + terennüm bağlantısı + ikinci mısra + terennüm bağlantısı).
		3.A (3.A + tb) + 4.B (4.B + tb) + T.1.C (T.1.C.a,b,c)+ 4.B (4.B + tb)
		3.A (Üçüncü mısra + terennüm bağlantısı + dördüncü mısra + terennüm bağlantısı + birinci lâfzi terennüm + dördüncü mısra + terennüm bağlantısı).
{	Meyânhâne	5.Ç (5.Ç + tb) + 6.B (6.B + tb)
		5.C (Beşinci mısra + terennüm bağlantısı + altıncı mısra + terennüm bağlantısı).
{	Serhâne	7.A (7.A + tb) + 8.B (8.B + tb) + T.1.C (T.1.C.a,b,c)+ 8.B (8.B + tb)
		8.A (Yedinci mısra + terennüm bağlantısı + sekizinci mısra + terennüm bağlantısı + birinci lâfzi terennüm + sekizinci mısra + terennüm bağlantısı).

Tablo 3. Bayâtî Nakış Yürük Semâî'nin Biçim Analiz Tablosu

1.A + 2.B + 3.A + 4.B + T.1.C + 4.B + 5.Ç + 6.B + 7.A + 8.B + T.1.C + 8.B

BİÇİM ANALİZİ				Hâne	
1. ve 2. mısra	1.A	2.B		Serhâne Mülâzime	
3. ve 4. mısra	3.A	4.B	<u>T.1.C</u> (a,b,c)	<u>4.B</u>	Serhâne Mülâzime
5. mısra	5.Ç	6.B		Meyânhâne Mülâzime	
7. ve 8. mısra	<u>7.A</u>	8.B	<u>T.1.C</u> (a,b,c)	<u>8.B</u>	Serhâne Mülâzime

3.3. Bayâtî Nakış Yürük Semâî'nin Analiz Notası

Bayâtî Nakış Yürüksemâî

Yürüksemâî

Hekîmbaşı Azîz Efendi

1.A  Söy - le gü - zel rûh - i mu - sav - ver mi - sin

t.b  (âh) (nâ) - (lân) (o) - (la)-(yım) (gel)

t.b  (âh) (nâ) - (lân) (o) - (la)-(yım) (gel)

2.B  Tâ - biş - i mül - reng - i gül - î ter mi - sin

t.b  (ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne)-(sin) (vây)

3.A  Lâî - i le - bin - dê bu ha - lâ - vet ne - dir -

t.b  (âh) (nâ) - (lân) (o) - (la)-(yım) (gel)

t.b  (âh) (nâ) - (lân) (o) - (la)-(yım) (gel)

4.B  Cân - ı a - zî - zim gi - bi sük - ker mi - sin

t.b  (ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne)-(sin) (vây)

(Terennüm)

T.1.C.a

31 (âh) (â) - (fet)-(i) (dev) - (rân)

34 (fit) - (ne)-(yi) (â) - (hîr) (ze) - (mân) (gel)

37 (gel) (gel) (gel) (iş) - (ve)-(bâ) -

40 T.1.C.b (zim) (çeşm) - (i) (fû)-(sûn) - (kâr) (dır)

43 (gam) - (ze)-(si) (gad) - (dâr) - (dır) (bôy) - (le)-(ce) (bir)

46 T.1.C.c (yâr) (dır) (yâr) - (yâr) (dôst) - (dôst)

49 (be) - (lî) (be) - (lî) (me) - (le) - (ğim) (be) - (lî) (be) - (lî)

52 (me) - (le) - (ğim) (be) - (lî) (be) - (lî) (a) (ku) - (zum)

55 4.B Cân - i a - zî - zim gi - bi sük - ker mi - sin

58 t.b (ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne)-(sin) (vây)

61 *Meyânâhâne*

5.Ç 
 Gon - ca - cı - ğım dâ - ha kü - çük - dür ya - şın

64 1 
 (âh) (kur) - (bân) (o) - (la) - (yım) (gel)

67 2 
 (âh) (kur) - (bân) (o) (la) (yım) (gel)

70 
 Han - de e - der lü' - lü - ye in - cî di - şın

73 
 (ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne) - (sin) (vây)

76 
 Çok a - ra - dım yok - dur_e - fen - dım e - şın

79 1 
 (âh) (kur) - (bân) (o) - (la) - (yım) (gel)

82 2 
 (âh) (kur) (bân) (o) - (la) - (yım) (gel)

85 
 Reşk_i me - lek bir pe - ri - pey - ker mi - şın

88 
 (ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne) - (sin) (vây)

(Terennüm)

T.1.C.a

91 (âh) (â) - (fet)-(i) (dev) - (rân)

94 (fî) - (ne)-(yi) (â) - (hîr) (ze) - (mân) (gel)

97 (gel) (gel) (gel) (iş) - (ve)-(bâ) -

100 T.1.C.b (zîm) (çeşm) - (i) (fû)-(sûn) - (kâr) (dîr)

103 (gam) - (ze)-(si) (gad) - (dâr) - (dîr) (bõy) - (le)-(ce) (bir)

106 T.1.C.c (yâr) (dîr) (yâr) - (yâr) (dõst) - (dõst)

109 (be) - (lî) (be) - (lî) (me) - (le) - (ğim) (be) - (lî) (be) - (lî)

112 (me) - (le) - (ğim) (be) - (lî) (be) - (lî) (a) (ku) - (zum)

8.B 115 Reşk - i me - lek bir pe - ri - pey - ker mi - sin

t.b 118 (ne) - (sin) (ne) - (sin) (ne) - (sin) (vây) *Mimner*

SONUÇ

Klâsik Türk Mûsikîsi yüzyıllar boyunca san'at değeri yüksek bir müzik türü olarak farklı kültürlerde ve toplumlarda yer bulmuş ve fazlasıyla ilgi görmüştür. Klâsik Türk Mûsikîsi içerisinde elimize ulaşmış olan, özellikle büyük formdaki sözlü eserlerin satırlar arasında kalmış olan bilgileri, bu bilgilerin farklı zamanlarda ve yüzyıllarda araştırmacılar tarafından hatırlatılması gerektiği ve gün ışığına çıkartılmamış bilgilerin ortaya konması büyük önem arz etmektedir. Bu bilgilerin hassasiyetle ve titizlikle araştırılması, Türk Mûsikîsi'nin gelecek nesillere aslı gibi aktarılabilmesi ve bestekârlarımızın yaşadıkları dönemin sanat anlayışını ve yapısını anlayabilmek bakımından sıklıkla çalışılması gereken konulardır.

Çalışmada ilk olarak XVIII. yy. bestekârı Azîz Efendi'nin hayâtı, Türk Mûsikîsi'ne katkıları, tıp, sanat ve edebiyat alanındaki eserlerine kısaca değinildikten sonra, araştırmada incelenen Bayâtî Nakış Yürük Semâi; form, güfte, makâm ve usûl yönünden analiz edilmiştir. Eser ana hatları ile incelenmiş ve ayrıntılı şekilde formun işleyiş şekli, güftenin orijinal metni, makâmın ve usûlün kullanılış şekillerine yer verilerek eser analizi yapılmıştır.

Yapılan bu araştırmanın sonucunda; XVIII. yy.'ın büyük âlim ve sanatkârı hekimbaşı Azîz efendi'nin, iki pâdişah döneminde yaşamış olduğu ve sanat hayatında çoğunlukla büyük formlu sözlü eserler bestelemeyi tercih ettiği tespit edilmiştir.

Araştırmada incelenen Bayâtî Nakış Yürük Semâi form yapısı itibarıyla incelendiğinde hem ikişer mısra art arda bestelenerek nakış yapısında olması, hem de beyitleri ve ezgisel yapısı ile ele alındığında murabba niteliği taşıması sebebi ile Yürük Semâi formunun iki farklı yapısını ortaya koymuş ve form analizi sonucunda 8 mısralı bu güftenin sistematik bir bestelenme tekniği olduğu ortaya konmuştur.

Eserin en eski nüshaları ezgisel açıdan ve güfte yönüyle karşılaştırılarak farklılıklar tespit edilmiş ve Suphi Ezgi nota yazımı dikkate alınarak eser yeniden yazılmıştır. 4 mısra olarak bestelenen murabballarda 1. 2. ve 4. mısraların aynı ezgi ile 3. mısranın ise meyan nağmeleri ile bestelendiği bilinmektedir. Burada 8 mısralı form yapısı da aynı işleyiş ile kullanılmış, 2. 4. 6. ve 8. mısralar ile 1. 3. ve 7. mısralar aynı nağmeler ile bestelenmiş 5. mısra ise meyân bölümünü oluşturmuştur. Nakış olarak ele alındığında ise 1. ve 2. 3. 4. mısra ile uzunca bir terennümün ardından 4. mısra ile "B" ezgisi tekrar etmiş ve bu bölümün ardından, 5. 6. 7. ve 8. mısranın ardından yine uzunca bir terennüm ile 8. mısra tekrar ederek eser son bulmuştur.

Güfte kısmı incelemeye tâbi tutulduğunda farklı nota yazımlarında eserin vezin yapısından son derece uzak ve yanlış yazılmış güfteler tespit edilmiştir. Hekimbaşı Azîz Efendi'nin kendisine ait olan bu güfte sistematik bestelenmiş bu form yapısı içerisinde, şairlik yönü ile tanınan bestekâr tarafından şüphesiz ki kusursuz bir güfte yapısına sahip olarak bestelenmeye tâbi tutulmuştur. Bu bağlamda, eserin güftesi Suphi Ezgi nüshasına bağlı kalınarak icraya en uygun biçimde yeniden ele alınmış ve vezne uygun olan bu güfte şerh edilerek terennümleri ile birlikte açıklanmıştır.

XVIII. yy.'ın mûsikî anlayışı göz önünde bulundurularak incelenen eserde, makâmın ve usûlün kullanım şekilleri değerlendirilmiş ve gelenekle uyumlu olduğu tespit edilmiştir. Hece dağılımı yönünden usûl-arûz vezni ilişkisi dikkate alınmış ve buna ilâveten heceler kelimelerin söylenişleri dikkate alınarak yerleştirilmiştir. Ayrıca kusursuz bir prozodik yapıya sahip olan Bayâtî Nakış yürük semâi bu yönüyle de değerlendirilerek ele alınmıştır.

Türk Mûsikîsinde elimize ulaşabilen mevcut eserlerin; güfte, form, usûl ve makâm yönleri ile ele alınması ve incelenmesiyle birlikte icrâcılar tarafından lâyıkıyla çalınıp okunacağı, eserin ruhuna yakışan bir icrânın gerçekleşeceği şüphesizdir. Dolayısıyla bu bağlamda ele alındığında eserlerin güfte, form, usûl ve makâmları arasında yer bulan ilişkilerin doğru bir şekilde kurulmasının önemi ve gerekliliği de gün yüzüne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıkî*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (2010). *Şeyhülislâmın Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Behar, C. (2015). *Osmanlı /Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Berksan, E. (2010). *Hekimbaşı Abdülazîz Efendi'nin Güfte Mecmuası'ndaki Şarkılar*, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, E. (2013). *Mecmûa-yı Letâif fî Sandukati'l-Me'ârif*, İstanbul: Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oter, S. T. (2018). Klâsik Türk Mûsikisinde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi, *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, 10 (57), 292-298.
- Oter, S. T. Şenduran, M. (2019). Abdülkâdir Merâgî'ye Atfedilen Kârların Form Açısından Analizi ve Acem Kârın Restorasyonu, *Dergi Park, Akademik Sanat Dergisi*, Dördüncü Cilt: 152 – 176.
- Özalp, M.N. (1992). *Türk Mûsikisi Beste Formları*, Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayım Müdürlüğü Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikisi Tarihi*, Birinci Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. Erdemir, A.D (1988). *Abdülazîz Efendi, Hekimbaşı*, Birinci Cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Birinci Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları Milli Eğitim Basımevi.
- Serin, S. (2020). *Osmanlı Devleti'nde Hekimbaşılık Müessesesi*, İstanbul: Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şenduran, F. M. (2019). *Türk Mûsikisinde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine İnceleme*, Ankara: Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şensoy, H. (1992). *Karşılaştırmalı olarak 17. ve 20. yy'lar arasında Türk Müziği ve Avrupa Kökenli Müzikte Kullanılan Formların Birbirlerine Benzerlikleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, A. (2015). *Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makâmlar*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- URL 1: Tokaç, M. S., *Hekimbaşı Abdülazîz Efendi*, Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi, <https://www.sdplatform.com/Dergi/253/Hekimbasi-Abdulaziz-Efendi-1736-1783.aspx>, Erişim Tarihi: 15.09.2021
- Yılmaz, H. (2002) *Hekimbaşı Abdülazîz Efendi*, Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi, İkinci Cilt, Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi, DN: 94/64.