

Ali Rifat Çağatay`ın Koleksiyonundaki Hdef 8 İsimli Hamparsum Defterinde Yer Alan Günümüz Notasına Çevrilmiş Nakış Biçiminde Bestelenmiş Eserlerin Biçim Analizi

Form Analysis of the Works Composed in the Nakış Form Transformed to Western Notation in the Hamparsum Notebook Named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's Collection

Tarık ÖZTÜRK⁽¹⁾

(1) Sorumlu Yazar / Corresponding Author:

Tarık Öztürk, Yüksek Lisans Öğrencisi,
İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzik Teorisi
ve Kompozisyon

E-posta: tarikozturkitu@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4601-9594

Atıf / Citation: Öztürk, T. (2022) Ali Rifat Çağatay`ın Koleksiyonundaki Hdef 8 İsimli Hamparsum Defterinde Yer Alan Günümüz Notasına Çevrilmiş Nakış Biçiminde Bestelenmiş Eserlerin Biçim Analizi *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 22, 23-37.

Özet

Müzikte biçim, eserlerin yapısını ifade eder. Bu ifade etme yöntemi örgütselidir. Örgütlenme ise eserleri kendi içerisinde gruplandırmaya iter. Türk müziğinde biçimler her ne kadar kalıplara sokulmaya çalışılsa da bu kalıplar bütün müzikal yapıları kapsamamaktadır. Nitekim nakış biçimi de bu ölçüde sayılabilir. Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre "nakış" kelimesinin müzikteki anlamı "Beste ve semainin, dört yerine iki haneli olanı", mecazi olarak ise "hile" anlamlarına gelmektedir. Arapçadan nakş ve Türkçe 'deki etmek fiilinin birleşmesi ile oluşan nakşetmek ise "süslemek, bezemek ve nakış yapmak anlamlarında kullanılmaktadır. Nakış için bir besteleme biçimi olduğu söylenebilir. Temel olarak iki haneden oluşan ve terennümlü, icra açısından biraz "hileli" ve uzun terennüm bölümleri ile adeta süslenmiş, nakşedilmiş bir yapıda olduğu düşünülebilir. Ali Rifat Çağatay'ın arşivi 2011 yılında Alp Altınar tarafından Nilgün Doğrusöz Dişiaçık ile paylaşılmıştır. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık'ın kurucusu olduğu Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu "OTMAG" tarafından arşiv inceleme çalışmaları başlatılmıştır. Ali Rifat Çağatay'ın arşivinde bulunan ve çeviri yazısı yapılan "HDEF 8" isimli defter Hamparsum müzik yazısı ile yazılmıştır. Ali Rifat Çağatay'ın koleksiyonundaki HDEF 8 isimli defterin içerisinde yer alan nakış biçimindeki eserler incelenmiştir. Defter içerisinde yer alan nakış eserler farklı dönemlerden farklı bestekârların eserleridir. Eserlerin melodi ve güfte arasındaki bağlantıları incelenerek biçim analizleri yapılmıştır. Eserin içerisinde ayrılan bölümler güfte ve melodi üzerine seçilmiştir. Melodiler A^{1m}, B^{2m} ve AT gibi farklı kodlar verilerek isimlendirilmiştir. Konuya ışık tutması bakımından nakış biçiminin farklı kaynaklardaki tanımlarına değinilmiştir. HDEF 8 isimli defterin içerisinde yer alan 20 adet nakış biçimindeki eserden 19 tanesinin biçim analizleri yapılarak biçim şemaları tespit edilmiştir. Analiz sonucunda 19 eserde 18 adet farklı kullanım olduğu saptanmıştır. İki adet eser "Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed" ve "Dehr olmada bu sūr ile mahmūr-u meserret" ortak şema tespit edilmiştir. 19 eserden elde edilen istatistikler kullanılarak en çok kullanılan bölümler ve şemalar tespit edilmeye çalışılmış ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nakış Biçimi, Biçim ve Form, Ali Rifat Çağatay, Hamparsum, Biçim Analizi

Abstract

In music, form refers to the structure which is the organizational method of expression. This organization leads to works to be grouped within themselves. In Turkish music, although these forms are tried to be put into patterns, these patterns do not cover all musical structures. Indeed, *nakış* form is an example to this. According to the Turkish Language Society, the meaning of the word “*nakış*” in music is “the one with two *hanes* instead of four of the *beste* and *semâi* forms”, and metaphorically it means “trick”. *Nakış*, which is formed by the combination of the verb “*nakış*” in Arabic and the verb “*etmek*” in Turkish, is used in the meaning of “decorating/ embroidering”. Basically, it can be considered as a form of composition. With two *hanes* and *terennüm*, it is a bit “tricky” in terms of performance, and almost embellished with long *terennüm* sections. The notebook titled “HDEF 8” in the archive of Ali Rifat Çağatay was written with Hamparsum notation. Ali Rifat Çağatay's archive was shared by Alp Altuner with Nilgün Doğrusöz Dişiaçık in 2011. The study of the archive was started by the Ottoman-Turkish Music Research Group called “OTMAG”, founded by Nilgün Doğrusöz Dişiaçık. In this study, the works in the form of *Nakış* in the notebook named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's collection were examined. These works belong to different composers from different periods. The sections of the work were chosen based on the lyrics and melody. The melodies are named differently such as A^{1m}, B^{2m} and AT. Among the 19 works, only the formal analysis of “*Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed*” and “*Dehr olmada busûr ile mahmûr-u meserret*” were common. By examining the connections between the melody and the lyrics of the works, their form structures were revealed. In order to shed light on the subject, the definitions of the *nakış* form in different sources are mentioned. The analysis of the 19 of the 20 works in the notebook called HDEF 8 and the definitions of the existing *nakış* forms were examined and determined. By using the statistics obtained from 19 works, the mostly used sections and diagrams were tried to be determined and interpreted.

Keywords: *Nakış*, Ali Rifat Çağatay, Hamparsum Notation, Form Analysis

1. GİRİŞ

Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre “*nakış*” kelimesinin müzikteki anlamı “*Beste ve semâinin, dört yerine iki haneli olanı*”, mecazi olarak ise “*hile*” anlamlarına gelmektedir. Arapçadaki *nakş* ve Türkçedeki *etmek* fiillerinin birleşmesi ile oluşan *nakşetmek* ise “*süslemek, bezemek ve nakış yapmak anlamlarında kullanılmaktadır*. Anlamları itibari ile *nakış* bir biçim hatta *besteleme* tekniği olarak düşünülebilir. İki hane ve *terennümlü*, icra açısından biraz “*hileli*” ve uzun *terennüm* bölümleri ile âdeta süslenmiş, *nakşedilmiş* bir yapıda olduğu düşünülebilir. Türk müziğinde *bestelenen beste ve semâi biçimindeki eserler murabba ve nakış olmak üzere iki ana biçim ile bestelenmiştir*. Nazmi Özalp *Türk Mûsikîsi Beste Formları* adlı eserinde *semâi formunun birinci şeklinde tanımlayabileceğimiz ağır semâi biçiminin murabba ve nakış olmak üzere iki kullanımının olduğundan söz eder*. “*Murabba besteler, dört mısralı olduğundan dolayı, eşkenar dörtgen karşılığı Murabba adını alır. Bu tür besteler dört haneden oluşur. Her hanenin sonunda terennüm vardır. Sayısı az da olsa terennümsüz bestelere de rastlamaktayız. O halde Murabba Besteleri “terennümlü ve Terennümsüz” olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür*” (Yavaşca, 2002, s. 474). Özalp, *murabba kullanımının temel yapısını belirtirken nakış kullanımı hakkında bilgi vermemektedir* (Özalp, 1992, s. 17-18). Alaeddin Yavaşca *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* adlı eserinde ağır *semâi biçiminin murabba ve nakış biçimi gibi iki kullanımının olduğundan bahseder*. Ancak Özalp gibi Yavaşca da *murabba hakkında genel şema sunarken, nakış biçimi hakkında şema sunmamaktadır*. Onur Akdoğu *Türler ve Biçimler* adlı eserinde *nakış biçimini genel olarak açıklamaktadır*: “*Beyitlerden oluşan iki bölmeli ağır semâide, her beyitten sonra terennüm gelir. Bu terennüm de uzun ve bezeklidir. Bundan ötürü bu ağır semâiler nakış ağır semâi olarak anılmış olup, ayrı bir tür değildir*.” (Akdoğu, 1995, s. 283). Yılmaz Öztuna'nın da *nakış biçimi hakkındaki tanımlaması mevcuttur*: “*Eğer iki mısra (bir beyit) arka arkaya okunup da sonra terennüm gelirse, semâiye, 'nakış semâi' denilir. Bu şekilde eserin sadece 2 hane olacağı tabiidir. Şu hâlde 2 haneli semâiye 'nakış semâi' denilir ve 4 hanelisi 'nakış' adını almaz*.” (Öztuna, 2000, s. 418).

2. ALİ RİFAT ÇAĞATAY'IN HAYATI

Ali Rifat Çağatay 1867 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Leh asıllı, Piyade Albayı Hasan Rifat Beydir. Ali Rifat Bey iyi bir tahsil görmüştür. Küçük yaşta musikiye merak duyan ve musiki eğitimine başlayan Ali Rifat Çağatay, iyi derecede kemençe ve ud çalmaya başlamıştır. Sadece enstrüman icrasının değil aynı zamanda sesinin de güzel olduğu ve icralarda bulunduğu bilinmektedir. Ali Rifat Çağatay zaman içerisinde birçok lakap ile anılmıştır. Bunlar arasında "Prens" ve "Tereddüt Bestekârı" en bilinenleri olmuştur. Ali Rifat Çağatay'ın Orhan Seyfi Orhon'un *Tereddüt* adlı şiirine yaptığı beste, Çağatay'ın "Tereddüt Bestekârı" adı ile anılmasını sağlamıştır. Nitelikli bir tahsil gören Çağatay, iyi düzeyde Fransızca, Farsça ve Arapça bilmektedir. Ali Rifat Bey'in arşivinde rastlanılan Batı müziği armoni notları kendisinin armoni ile ilgilendiğini gösterir. Çağatay'ın öğrencileri arasında Suphi Ziya Özbekkan, Mesud Cemil, Udi Sami Bey, Selahattin Pınar ve Şerif Muhiddin Targan dikkat çekenler arasındadır. 1922 yılında eşi Zehra Hanım'ın hastalığının tedavisi için Avrupa'ya gitmiştir. Zehra Hanım Fransa'da vefat etmiştir. Ali Rifat Çağatay'ın Zehra Hanım'dan çocuğu olmamıştır. 1923 senesinde Nimet Çağatay'la evlenmiştir. Cafer Çağatay, Haydar Çağatay ve Vecdi Çağatay adlarında üç oğlu olmuştur. Ali Rifat Çağatay Fransa'da bulunduğu zamanlarda Batı müziği ile de ilgilenmiştir. Yurduna döndüğünde ise Türk Musikisi Ocağı'nı kurmuş ve Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde dersler vermiştir. 1925 yılına kadar Şark Musikisi Cemiyeti'nde başkan olarak yıllarca çalışmıştır. 1927'de Muallim İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine İstanbul Belediye Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nde çalışmış ve hayatının sonuna kadar bu görevde kalmıştır. Ali Rifat Çağatay'ı ünlü yapan bir diğer özelliği ise geleneksel üslubun yanında çok sesliliğe önem vermesidir. Ali Rifat Çağatay İstiklal Marşı'nın ilk bestekârıdır. Bestelediği Acemaşiran İstiklal Marşı, 1924-1930 yılları arasında kullanılmıştır. Ali Rifat Çağatay 3 Mart 1935 senesinde İstanbul'da geçirdiği kalp krizi nedeniyle vefat etmiştir (Doğrusöz ve Ergur, 2017, s. 23).

2.1 HDEF 8 İsimli Defterin Özellikleri

Ali Rifat Çağatay'ın arşivinde bulunan "HDEF 8" kodlu defterin numarası 273'tür. Bu defter, Vecdi Bey tarafından numaralandırılmıştır. Defterin ön kapağı siyah kumaş kaplı mukavvadır; arka kapak ise kopmuş durumdadır. Defterin boyutları 27,5 x 20 cm ebatlarındadır. H. Mattesian marka çizgili bir defterdir. Kurşun kalem kullanılmıştır (Doğrusöz, 2019, s. 26). Osmanlı Türkçesi ve Hamparsum müzik yazısı ile yazılmıştır. Toplam 300 sayfadan oluşan defterin 245 sayfası yazılı, 55 sayfası ise boşdur. Defter içerisinde yazılı 155 adet eser mevcuttur. Defterin son sayfalarında usuller ile ilgili bilgiler verilmiştir.

2.2 Bulunan Nakış Eserlerin Listesi¹²

HDEF 8 isimli defterde yer alan 155 adet eserden 20 tanesinin nakış biçiminde olduğu belirlenmiştir. Bu eserler aşağıda belirtilmiştir (Bkz. Tablo 1).

1 Doğrusöz, N. ed. (2019). Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi I: Envanter. s. 26-32, İstanbul: OTMAG Yayınları. Eser listesi adı verilen kaynaktan alıntılanmıştır.

2 Eserler kronolojik olarak sıralanmıştır. Acemlere ait eser tarihi tam olarak bilinemediği için yazılmamıştır.

Tablo 1: HDEF 8 isimli defterdeki nakış eserlerin listesi

Yüzyıl	Eser Adı	Bestekâr	Makam ve Usul
15. yy.	[Lesker kesid ask dilemterk-i can girift]	Hoca Abdülkadir'in	Hüseyni / Muhammes
15. yy.	Cesm-i bed-kes be- cesm-i mestet ne-rezed	Hoca Abdülkadir'in	Hüseyni / Ağır Semai
15. yy.	Ger siyehi çünin büved çeşm-i tuber helâk-imâ	Hace'nin	Rehavi / Yürük Semai
15. yy.	Ey mâh-ı men der mektebest	Hace'nin	Rast / Aksak Semai
17. yy.	Dile revnâk getirir şimdi beyim seyr-i çemen	Şeyda Hafız'ın	Hüzzam / Yürük Semai
18. yy.	Pir olmada gerci gonul amma civan ister	İshak'ın	Şedaraban / Yürük Semai
19. yy.	Asufte diliz dam-ı heva meskenimizdir	Zekai Efendi'nin	Hicazaşiran / Yürük Semai
19. yy.	Acıl acıl gul efendim cihan bahar olsun	Dede Efendi'nin	Hicazbuselik / Yürük Semai
19. yy.	Sakiya mest-i muda meyle sen olmaz mı beni	Dede'nin	Evçbuselik / Yürük Semai
19. yy.	Gül yüzün gülşende cânâ gösterirken gül güle	Mehmed Bey'in	Nevakürdi / Aksak Semai
19. yy.	Mutribâ ten ten diyü ettikçe terâne	Hafız Abdullah	Nevakürdi / Yürük Semai
19. yy.	Hava güzel yine gülşende gösteriş günüdür	Dede Efendi'nin	Hisar / Yürük Semai
19. yy.	Dehr olmada bu sûrile mahmûr-u meserret	Dede'nin	Buselik / Yürük Semai
19. yy.	Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım	Dede İsmail	Sababuselik / Yürük Semai
19. yy.	Nâzet sen ola cihâne ol gül	Zekai Efendi'nin	Sehnazbuselik / Aksak Semai
19. yy.	Bir dilber-i nâdide bir kâmet-i müstesnâ	Dede'nin	Ferahfeza / Sengin Semai
19. yy.	Gönüm heves-i zülf-i siyehkâre düşürdüm	Zekai Efendi'nin	Hisarbuselik / Yürük Semai
19. yy.	Dil verdiğin ol çeşm-i siyeh-meste içittim	Mehmed Ağa'nın	Hüzzam / Yürük Semai
20. yy.	Dür etme yanından asla bendeni ey kâşıkeman	Osep'in	Acemkürdi / Aksak Semai
?	Müştâk-ı lebed şeker fûrûşân	Acemler	Pençgah / Yürük Semai

Tespit edilen 20 adet nakış eser arasında Abdülkadir Merâği'ye (1353? -1435?) ait 4 adet, Şeyda Hafız olarak da bilinen Abdürrahim Dede'ye (1725? -1799?) ait 1 adet, Tanburi İsak'a (1745-1814) ait 1 adet, Zekai Dede'ye (1824-1875) ait 5 adet, Hamamizade İsmail Dede'ye (1778-1846) ait 6 adet, Hafız Abdullah'a (1775? -1825?) ait 1 adet, Osep Ebeyan'a (1873-1959) ait 1 adet ve Acemler'e (?) ait 1 adet eser mevcuttur. Yer alan eserler farklı yüzyıllardan önemli bestekârların eserleridir. Eserler büyük çoğunlukla divan edebiyatındaki gazel biçimi üzerine bestelenmiştir ve divan edebiyatının en sık kullanılan nazım şekillerinden bir tanesidir. Gazel genellikle 5 ile 15 beyit arasında yazılan, konusunun lirik olarak işlendiği bir nazım şeklidir. Gazel nazım biçiminin uyak düzeni genellikle "aa, ba, ca, da, ..." biçimindedir. Yılmaz Öztuna gazeli "Klasik İslâmî şiirin en tanınmış ve en çok kullanılmış şekli" olarak tarif etmektedir (Öztuna, 2000, s. 187).

2.3 Biçim Analizi Yapılırken Kullanılan Yöntem³

Biçim analizi yapılırken mısralar temel alınmıştır. Güftelerin başladığı ve bittiği yerler melodik yapı olarak incelenmiş ve A, B, C gibi alfabetik harfler ile tanımlanmıştır. Mısralar melodilerin sağ üstünde belirtilmiştir. Terennümlerde uzun terennümler A harfini alarak AT olarak yazılırken, kısa terennümler öncesinde yer alan mısraya göre isimlendirilmiştir. Eğer bir müzikal benzerlik var ise aynı harfin sonuna " ' " işareti koyularak belirtilmiştir. Harfin üzerinde yer alan " ^{1/2} " işareti ise ait olduğu mısranın yarısının tekrar edildiğini belirtmektedir. Bir mısra ve melodi arka arkaya yazılmış ise "I: :I" işareti içerisinde gösterilmiştir.

3 Biçim analizi incelemesi yapılırken Neşe Yeşim Altınel Çoban & Şirin Karadeniz Güney. 2020. "Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 Murabba Bestesinin Biçim Analizi". *İDİL Dergisi*, s. 1715-1737. DOI: 10.7816/idil-09-75-08 makalesinden yararlanılmıştır.

2.4 Defterde Yer Alan Nakış Eserlerin Tespit Edilen Biçim Analizi⁴⁵

Tespit edilen eserlerin biçim şemaları ve açıklamaları aşağıda belirtilmiştir.

2.4.1 Hüseyini muhammes nakış beste “leşker keşîd aşk dilem terk-i cân girift” biçim analizi

Hüseyini muhammes nakış bestenin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği, sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir. 3. mısradan C melodisi ile farklı bir besteleme görülürken devamında, 4. mısranın 1. mısraya benzer bir şekilde bestelendiği ve yine 1. ve 2. mısralardan sonra gelen AT bölümünün yine 4. mısradan sonra tekrar ettiği görülmüştür (Bkz. Şekil 1).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$C^{3m} + A^{4m'} + AT$$

Şekil 1: “leşker keşîd aşk dilem terk-i cân girift” eserin biçim analizi

2.4.2 Hüseyini nakış ağır semai “çeşm-i bed-keş be-çeşm-i mestet ne-rezed” eser analizi

Hüseyini nakış ağır semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği, sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir. 3. ve 4. mısraların tekrar A ve B melodisi ile bestelendikten sonra aynı A terennüm bölümünün tekrar edildiği görülmüştür (Bkz. Şekil 2).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 2: “çeşm-i bed-keş be-çeşm-i mestet ne-rezed” eserin biçim analizi

2.4.3 “Pîr olmada gerçi gönül amma civân ister” eser analizi

Şedaraban nakış yürük semainin biçimsel analizi, eserin notasının üzerinde güftenin yer almaması nedeni ile yapılmamıştır.

2.4.4 Hicazaşiran nakış yürük semai “aşüfte diliz dâm-ı hevâ meskenimizdir” eser analizi

Hicazaşiran nakış yürük semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisine benzer bir şekilde bestelendiği, sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümünün geldiği tespit edilmiştir. A terennümünden sonra 2. mısra A melodisine benzeyen bir melodi ile bestelenmiştir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiştir. Ardından, 3. mısranın B melodisine benzer bir şekilde bestelendiği, sonra 4. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve A terennüm bölümünün tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 3).

$$A^{1m} + A^{2m'} + AT + A^{2m'}$$

$$B^{3m} + B^{3m'} + C^{4m} + AT$$

Şekil 3: “aşüfte diliz dâm-ı hevâ meskenimizdir” eserin biçim analizi

4 Biçim analizi yapılırken Şirin Karadeniz'in *Haza Mecmua-i Saz ü Sözde Türler ve Biçimler* (2019) isimli kitabından faydalanılmıştır.

5 Eserlerin notaları biçim şemaları üzerlerinde belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir.

2.4.5 Hicaz buselik nakış yürük semai “açıl açıl gül efendim cihân bahâr olsun” eser analizi

Hicaz buselik nakış yürük semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği ve 2. mısranın C bölümü ile bestelendikten sonra uzun bir A terennüm bölümünün geldiği tespit edilmiştir. 3. ve 4. mısralarda aynı 1. ve 2. mısralar gibi A melodisi, B melodisi ve 4. mısranın C melodisi ile bestelendikten sonra A terennüm bölümünün tekrar geldiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 4).

$$A^{1m} + B^{2m} + C^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + C^{4m} + AT$$

Şekil 4: “açıl açıl gül efendim cihân bahâr olsun” eserin biçim analizi

2.4.6 Evçbuselik nakış yürük semai “sâkiyâ mest-i müdâm eylesen olmaz mı beni” eser analizi

Evçbuselik nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği, 2. mısranın tekrar farklı bir melodi ile yani C melodisi ile bestelendiği ve uzun bir A terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir. 3. mısranın D melodisi ile bestelendiği ve 4. mısranın B melodisi ile bestelendikten sonra yeniden 4. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve farklı bir uzun terennüm bölümü yani B terennüm bölümü geldiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 5).

$$A^{1m} + B^{2m} + C^{2m} + AT$$

$$D^{3m} + B^{4m} + C^{4m} + BT$$

Şekil 5: “sâkiyâ mest-i müdâm eylesen olmaz mı beni” eserin biçim analizi

2.4.7 Nevakürdi nakış aksak semai “gül yüzün gülşende cânâ gösterirken gül güle” eser analizi

Nevakürdi nakış aksak semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendikten sonra uzun bir A terennüm bölümü geldiği görülmüştür. A terennüm bölümünden sonra 2. mısranın tekrar B melodisi ile bestelendiği, sonra 3. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve 4. mısranın tekrar B melodisi ile bestelendikten sonra A terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 6).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$B^{2m} + C^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 6: “gül yüzün gülşende cânâ gösterirken gül güle” eserin biçim analizi

2.4.8 Nevakürdi nakış yürük semai “mutribâ ten tendiyü ettikçe terâne” eser analizi

Nevakürdi nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile beraber bestelendikten ve iki kere arka arkaya yazıldıktan sonra uzun bir A terennüm melodisi geldiği görülmüştür. 3. ve 4. mısralarda 2. mısradakine benzer bir şekilde arka arkaya iki kere yazılmış ve C ile D melodileri ile bestelenip ardından, A terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 7).

$$A^{1m} + I:B^{2m}:I + AT$$

$$I:C^{3m}:I + I:D^{4m}:I + AT$$

Şekil 7: “mutribâ ten tendiyü ettikçe terâne” eserin biçim analizi

2.4.9 Acemkürdi nakış aksak semai “dûr etme yanından asla bendeni ey kâşî keman” eser analizi

Acemkürdi nakış aksak semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendikten sonra uzun bir A terennüm bölümü geldiği görülmüştür. Daha sonra m. mısranın B melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği, ardından 3. mısranın C melodisi ile bestelendiği ve 4. mısranın D bölümü ile bestelendikten sonra A terennüm melodisinin tekrar ettiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 8).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$B^{2m'} + C^{3m} + D^{4m} + AT$$

Şekil 8: “dûr etme yanından asla bendeni ey kâşî keman” eserin biçim analizi

2.4.10 Hisar nakış yürük semai “hava güzel yine gülşende gösteriş günüdür” eser analizi

Hisar nakış yürük semainin biçimsel analizinde 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından ufak bir A terennüm melodisi bestelediği, 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği ve aynı 1. mısra A bölümünde görülen ufak bir 2. mısra B melodisine ait B terennüm melodisinden sonra uzun ve farklı bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısra yine A ve B melodisi ile bestelenip, ufak terennüm bölümleri ve uzun A terennüm bölümlerinin tekrar ettikleri tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 9).

$$A^{1m} + AT^1 + B^{2m} + BT + AT^2$$

$$A^{3m} + AT^1 + B^{4m} + BT + AT^2$$

Şekil 9: “hava güzel yine gülşende gösteriş günüdür” eserin biçim analizi

2.4.11 Rehavi nakış yürük semai “ger siyehi çünin büved çeşm-i tü ber helâk-imâ” eser analizi

Rehavi nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısrasının A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelenip sonrasında uzun bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 2. mısranın yarısının tekrar B melodisi ile bestelenip, 3. mısranın A melodisi ile bestelendiği, sonrasında 4. mısranın B bölümü ile bestelendiği ve uzun A terennüm melodisinin tekrar ettiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 10).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$B^{2/2m} + A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 10: “ger siyehi çünin büved çeşm-i tü ber helâk-imâ” eserin biçim analizi

2.4.12 Buselik nakış yürük semai “dehr olmada bu sūr ile mahmūr-u meserret” eser analizi

Buselik nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısra A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelenip sonrasında uzun bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısranın tekrar A ve B melodisi ile bestelendiği ardından A terennüm melodisinin tekrar ettiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 11).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 11: “dehr olmada bu sūr ile mahmūr-u meserret” eserin biçim analizi

2.4.13 Pençgah nakış yürük semai “müştâk-ı lebed şeker fūrûşân” eser analizi

Pençgah nakış yürük semainin biçimsel analizinde 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisi ile tekrarı ile başladığı görülmektedir. 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği sonra, 2. mısranın B melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği ve uzun bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. mısra C melodisi ile bestelenmiş, devamında tekrar 3. mısra C melodisine benzer bir melodi ile bestelenmiştir. Sonrasında 4. mısra tekrar B melodisi ile bestelenmiş, ardından 4. mısra B melodisinin aynen 2. mısradaki B melodisine benzer melodinin tekrarı ile bestelenip, uzun A terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 12).

$$A^{1m} + l: A^{1m} :l + B^{2m} + B^{2m'} + AT$$

$$C^{3m} + C^{3m'} + B^{4m} + B^{4m'} + AT$$

Şekil 12: “müştâk-ı lebed şeker fūrûşân” eserin biçim analizi

2.4.14 Sababuselik nakış aksak semai “göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım” eser analizi

Sababuselik nakış aksak semainin biçimsel analizinde, uzun bir A terennüm melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, sonrasında 2. mısranın B melodisi ile bestelenip, B terennüm melodisi ile bestelendiği görülmüştür. Sonrasında 3. mısranın C melodisi ile bestelenip ardından tekrar 3. mısranın D melodisi ile bestelenip, 4. mısranın 2. mısra ile aynı B melodisi ile bestelenip, B terennüm melodisinin tekrar edildiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 13).

$$AT + A^{1m} + B^{2m} + BT$$

$$C^{3m} + D^{3m} + B^{4m} + BT$$

Şekil 13: “göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım” eserin biçim analizi

2.4.15 Şehnazbuselik nakış aksak semai “nâz etse nola cihâne ol gül” eser analizi

Şehnazbuselik nakış aksak semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisinin benzeri bir melodi ile bestelendiği görülmüştür. Sonra 2. mısra B melodisi ile

bestelenip, 1. mısranın A melodisinin benzeri bir melodi ile bestelendiği, devamında ise A terennüm melodisinin bestelendiği tespit edilmiştir. 3. ve 4. mısralar C ve D melodileri ile bestelenmiş ve yeni bir B terennüm melodisi bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 14).

$$A^{1m} + A^{1m'} + B^{2m} + B^{2m'} + AT$$

$$C^{3m} + D^{4m} + BT$$

Şekil 14: "nâz etse nola cihâne ol gül" eserin biçim analizi

2.4.16 Ferahfeza nakış sengin semai "bir dilber-i nâdîde bir kâmet-i müstesnâ" eser analizi

Ferahfeza nakış sengin semainin biçimsel analizinde, 1. mısrasının A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelenip devamında A terennüm melodisi bestelendiği ve 2. mısranın yarısının B bölümüne benzer bir melodi ile bestelendiği görülmüştür. Sonrasında 3. mısra C melodisi ile bestelenmiş olup, devamında tekrar 3. mısra C bölümüne benzer bir melodi ile bestelenmiş ve 4. mısranın D melodisi ile bestelenip, A terennüm melodisinin tekrar yazıldığı tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 15).

$$A^{1m} + B^{2m} + AT + B^{2/2m'}$$

$$C^{3m} + C^{3m'} + D^{4m} + AT$$

Şekil 15: "bir dilber-i nâdîde bir kâmet-i müstesnâ" eserin biçim analizi

2.4.17 Hisarbuselik nakış yürük semai "gönlüm heves-i zülf-i siyehkâre düşürdüm" eser analizi

Hisarbuselik nakış yürük semainin biçimsel analizinde 1. mısrası A melodisi ile bestelenmiş, ardından kısa bir A terennüm melodisi eklendiği görülmüştür. 2. mısra B melodisi ile bestelemiş olup, kısa bir B terennüm melodisinin bestelendiği, devamında uzun ve yeni bir A terennüm bölümü bestelenmiş olduğu görülmüştür. Sonrasında 2. mısra B melodisi ile tekrar yazılmış olup, kısa bir B terennüm melodisi de aynen tekrar etmiştir. 3. mısra C melodisi ile beslenmiş ardından, kısa bir C terennüm melodisi bestelenmiş, sonrasında 4. mısrasında D melodisi ile bestelenmiş olup, kısa bir D terennüm melodisi bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 16).

$$A^{1m} + AT^1 + B^{2m} + BT + AT^2$$

$$B^{2m} + BT + C^{3m} + CT + D^{4m} + DT$$

Şekil 16: "gönlüm heves-i zülf-i siyehkâre düşürdüm" eserin biçim analizi

2.4.18 Hüzzam nakış yürük semai "dile revnâk getirir şimdi beyim seyr-i çemen" eser analizi

Hüzzam nakış yürük semainin biçimsel analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından ufak bir A terennüm melodisi bestelediği, 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği ve aynı 1. mısra A bölümünde görülen ufak bir 2. mısra B melodisine ait B terennüm melodisinden sonra uzun ve farklı bir A terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısra yine A ve B melodisi ile bestelenip, ufak terennüm bölümlerinin aynı ve uzun A terennüm bölümlerinin tekrar ettikleri tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 17).

$$A^{1m} + AT + B^{2m} + BT + AT^1$$

$$A^{3m} + AT + B^{4m} + BT + AT^1$$

Şekil 17: “dile revnâk getirir şimdi beyim seyr-i çemen” eserin biçim analizi

2.4.19 Hüzam nakış yürük semai “dil verdiğin ol çeşm-isiyeh-meste işittim” eser analizi

Hüzam nakış yürük semainin biçimsel analizinde, uzun bir A terennüm melodisi ile bestelendiği, ardından 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, sonrasında 1. mısranın A melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği, 2. mısranın B melodisi ile bestelenmiş olup devamında, kısa bir B terennüm melodisi bestelendiği görülmüştür. 3. mısranın C melodisi ile bestelendiği, ardından 3. mısranın C bölümüne benzer bir melodi ile bestelendiği, sonrasında 4. mısranın D melodisi ile bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 18).

$$AT + A^{1m} + A^{1m'} + B^{2m} + BT$$

$$C^{3m} + C^{3m'} + D^{4m}$$

Şekil 18: “dil verdiğin ol çeşm-i siyeh-meste işittim” eserin biçim analizi

2.4.20 Rast nakış aksak semai “ey mâh-ı men der mektebest” eser analizi

Rast nakış aksak semainin biçimsel olarak analizinde, 1. mısranın A melodisi ile bestelendiği, ardından 2. mısranın B melodisi ile bestelendiği sonrasında ise uzun bir A terennüm bölümü gelip, 2. mısranın B bölümüne benzer bir melodi ile bestelendiği görülmüştür. 3. ve 4. mısraların A ve B melodisi ile uzun A terennüm melodisinin tekrar yazıldığı, ardından 4. mısranın B melodisine benzer bir melodi ile bestelendiği tespit edilmiştir (Bkz. Şekil 19).

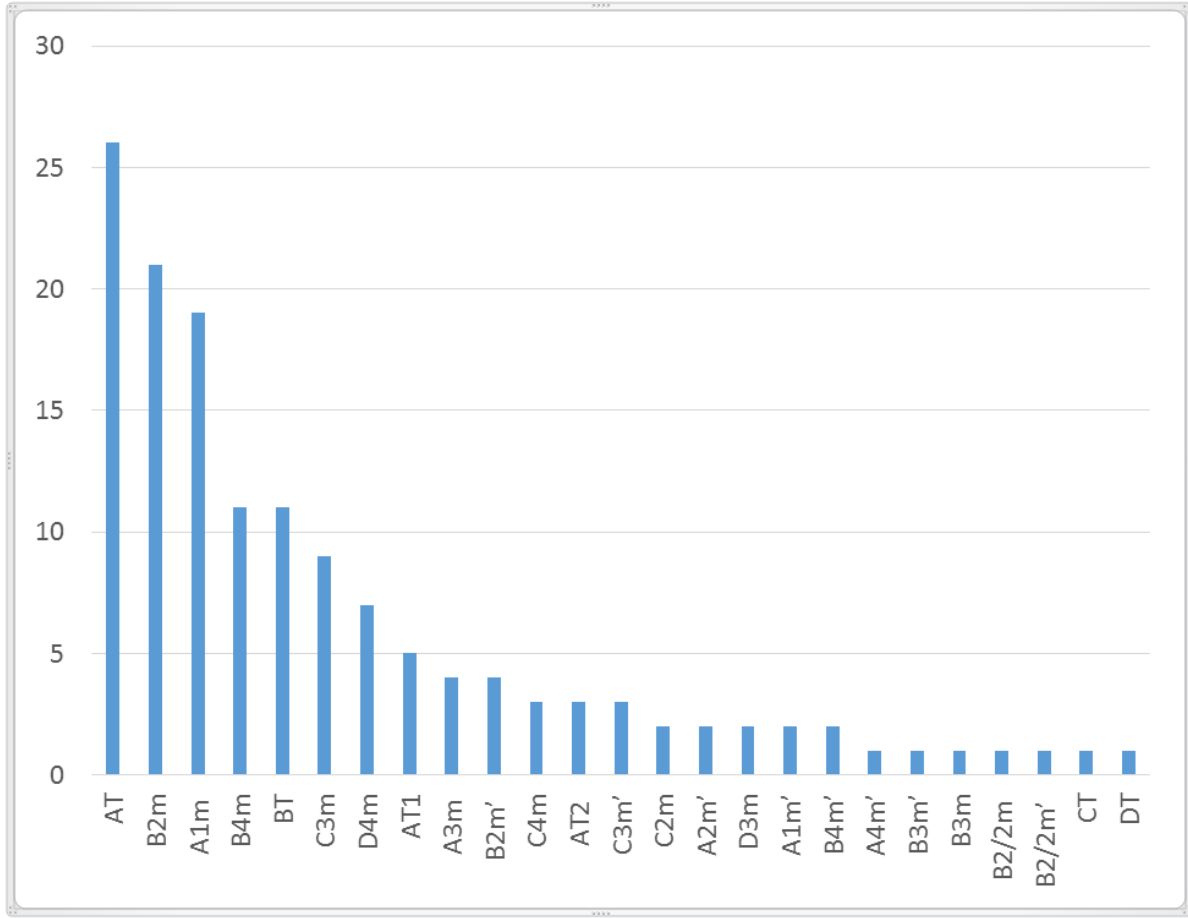
$$A^{1m} + B^{2m} + AT + B^{2m'}$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT + B^{4m'}$$

Şekil 19: “ey mâh-ı men der mektebest” eserin biçim analizi

Kullanım sayıları incelendiğinde analizi yapılan 19 eser içerisinde nakış formunun şeması tablodaki gibi olabilir (Bkz. Tablo 2).

Tablo 2. Melodilerin Kullanım Sayılarının Sıralaması



En sık karşılaşılan yapıların A^{1m} , B^{2m} , AT, C^{3m} ve B^{4m} olduğu tespit edilmiştir. Buna göre ortak bir analiz yapısı düşünülmüştür (Bkz. Şekil 20).

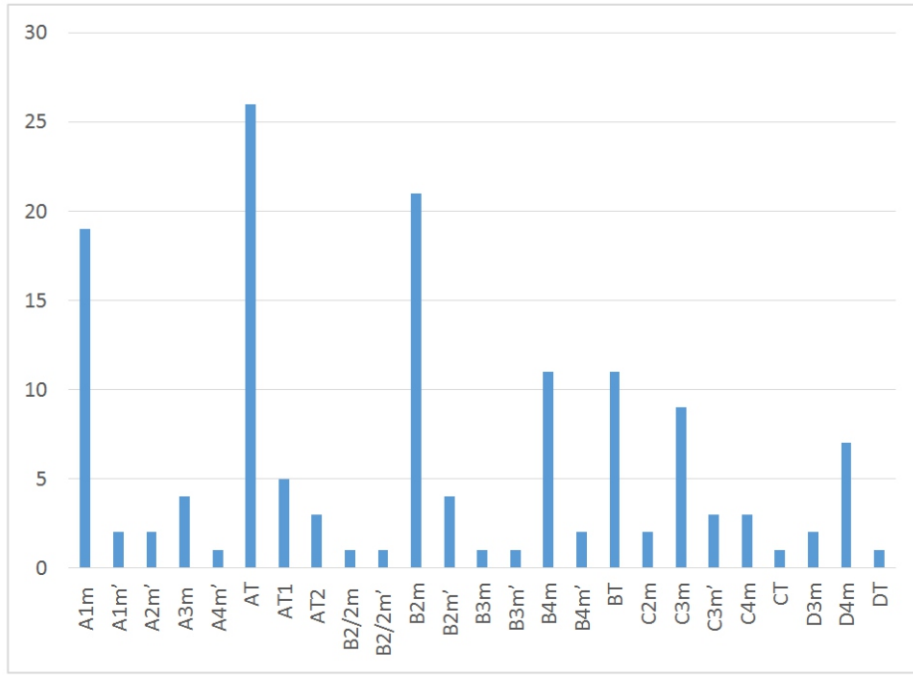
$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$C^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 20: En çok kullanılan bölümlerden ortaya çıkan nakış biçim analizi

En çok bestelenen bölüm A terennümü, ardından sırası ile B^{2m} , A^{1m} , B^{4m} bölümleri en çok bestelenen bölümlerdir (Bkz. Tablo 3).

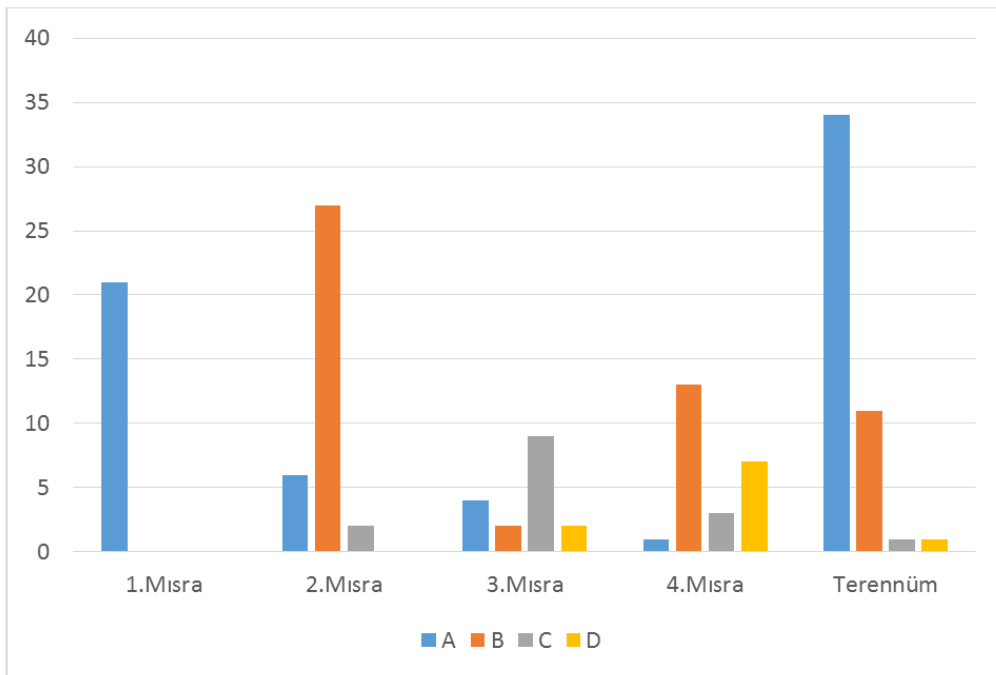
Tablo 3. Melodilerin kullanım sayılarının alfabetik sıralaması



SONUÇ

Bu çalışmada, HDEF 8 isimli defterde incelenen 20 adet nakış eserden 19 tanesinin biçimsel analizi yapılmıştır. Defterdeki toplam eserler içerisinde %7,75 oranında nakış eserin yer aldığı belirlenmiştir. 19 adet farklı nakış eserin içerisinde, 18 tane farklı biçim şeması kullanıldığı tespit edilmiştir. HDEF 8 isimli defterde tespit edilen bir diğer ayrıntı ise, Abdülkadir Merâî'ye ait iki farklı nakış eserin ilk ve son eserler olarak yer almasıdır. Nakış eserlerin biçimsel olarak analizinden tespit edilen grafik aşağıda belirtilmiştir. Eserlerin biçim şemalarında yer alan bölümlerdeki ölçü sayısına bakıldığında, uzun A terennüm bölümlerinin eser içerisinde en çok ölçüde yer alan bölüm olduğu tespit edilmiştir (Bkz. Tablo 4).

Tablo 4. Melodilerin kullanım sayılarının mısralar ve terennüm üzerinde kullanımının sıralanması



Eserlerin biçim analizlerinde yer alan bölümlerdeki ölçü sayısı incelendiğinde, uzun A terennüm bölümlerinin eser içerisinde en çok ölçü içeren bölüm olduğu tespit edilmiştir. 19 eser arasında yalnızca “Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed” ve “Dehr olmada bu sûr ile mahmûr-u meserret” eserlerinin biçimsel analizinde ortak sonuçların ortaya çıktığı saptanmıştır. HDEF 8 isimli defterin içerisinde yer alan eserler farklı yüzyıllara ve farklı bestekârlara ait eserler içermektedir. Geniş ölçekli bakıldığında, bu eserler arasında temel bir yapı olarak iki adet (bkz. Şekil 21) (bkz. Şekil 22) şemaları gözüксе de dikkatli bakıldığında daha karmaşık bir yapı bizi karşılamaktadır. 19 eser içerisinde tespit edilen 18 farklı şemada bu çeşitliliği mümkün kılmaktadır.

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 21. İncelenen eserlerde en çok kullanılan harflerin biçimi

$$A^{1m} + B^{2m} + AT$$

$$A^{3m} + B^{4m} + AT$$

Şekil 22. İncelenen eserlerde en çok kullanılan biçim

Hakem Değerlendirmesi <i>Peer-review</i>	Bağımsız <i>Externally peer-reviewed.</i>
Çıkar Çatışması <i>Conflict of Interest</i>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. <i>The author has no conflict of interest to declare.</i>
Finansal Destek <i>Financial Support</i>	Yazar çalışması için finansal destek almadığını beyan etmiştir. <i>The author declared that this study has received no financial support.</i>
Teşekkür Açıklaması <i>Acknowledgements</i>	Yazar teşekkür açıklaması bildirmemiştir. <i>The author did not provide a statement of acknowledgements.</i>

Kaynaklar

- Akdoğan, O. (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Altınel, Çoban, N. Y., Karadeniz, Ş. (2020). Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 Murabba Bestesinin Biçim Analizi. *İdil*, 1715–1737.
- Doğrusöz, N. (ed.) (2019). *Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi I: Envanter*. OTMAG Yayınları.
<http://www.otmag.itu.edu.tr/yayinlar/ali-rifat-Çağatay/ali-rifat-çağatay%27ın-arşivi-i-envanter>
- Doğrusöz, N., Ergur, A. (2017). *Musikinin Asri Prensi*, Gece Kitaplığı.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. TRT Basın ve Yayın Müdürlüğü.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2019). *Haza Mecmua-i Saz ü Sözde Türler ve Biçimler*, Gece Akademi, İstanbul.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

EKLER⁶

EK 1

RAST NAKIŞ
(Ey Mâh-ı Men Der Mektebest)

USUL : AKSAK SEMAİ

BESTE : HACE

A1m



ey__ ma hi men der_ mek te____ best m en de____ ri se____

B2m



re__ hi mun____ ta____ zır ah ya mu__ al



li m yek____ ze man ol__ ser_ vü ra__ a__ zad____ kün

AT



tir la tir__ la____ ye lel__ lel____ le



tir lal tir__ yel__ lel__ le lel____ lel le



vay____ tir lal tir__ la____ tir lal tir__



yel__ lel le lel____ lel le vay____ ey şa____ hi____ men____

B2m'



vay__ ya__ mu__ al____ li m__ yok____ ze man____



er ser____ va____ a__ zad____ kün

6 Ekler bölümünde eserler içerisinde "Ey mâh-ı men der mektebest" eserinin analizi ekler bölümünde örnek analiz olarak verilmiştir.

Extended Abstract

Form Analysis of the Works Composed in the Nakış Form Transformed to Western Notation in the Hamparsum Notebook Named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's Collection

In music, form refers to the structure which is the organizational method of expression. This organization leads to works to be grouped within themselves. The search for form in music dates back to ancient times. In Turkish music, although these forms are tried to be put into patterns, these patterns do not cover all musical structures. According to the Turkish Language Society, the meaning of the word "nakış" in music is "the one with two *hanes* instead of four of the *beste* and *semâi* forms", and metaphorically it means "trick". Nakış, which is formed by the combination of the verb "nakş" in Arabic and the verb "etmek" in Turkish, is used in the sense of "decorating, and embroidering". Basically, it can be considered as a form of composition. With two *hanes* and *terennüm*, it is a bit "tricky" in terms of performance, and almost embellished with long *terennüm* sections. In this study, the works in the form of Nakış in the notebook named HDEF 8 in Ali Rifat Çağatay's collection were examined. By examining the connections between the melody and the lyrics of the works, their form structures were revealed. In terms of shedding light on the subject, the definitions of the *Nakış* form in different sources are mentioned. The analysis of 19 of the 20 works in the notebook called HDEF 8 and the definitions of the existing *nakış* forms were examined and determined.

Ali Rifat Çağatay was born in Istanbul in 1867. Ali Rifat Çağatay, who was interested in music and started his music education at a young age, started to play the kemençe and oud well. He worked for many years as the president of the "Türk Musikisi Ocağı" until 1925. After the death of Muallim İsmail Hakkı Bey in 1927, he worked as a member of the classification committee at the Conservatory of İstanbul Municipality and remained in this position until the end of his life. Ali Rifat Çağatay is famous for giving importance to polyphony besides the traditional style. He is the first composer of Türkiye's national anthem. *Acemaşiran*, which is a makam in Turkish music, was used in this national anthem between the years 1924-1930. The works which are examined were written in the Hamparsum notation in the HDEF notebook and transformed into Western notation. The works translated into Western notation have been formally analyzed. While analyzing the works, the verses were taken as the basis while making the form analysis. The places where the lyrics begin and end are analyzed in terms of melodic structure and are defined with letters such as A, B, C. The verses are indicated at the top right of the melodies. While long *terennüms* are written as AT by taking the letter A, short ones are named according to the verse before them. If there is a musical resemblance, it is indicated by putting a quotation mark at the end of the same letter. The "1/2" sign on the letter indicates that half of the verse it belongs to is repeated. If a verse and a melody are written one after the other, it is shown with the "I:I" sign. The works in the notebook named HDEF 8 contain works belonging to different centuries and different composers. Basically, one or two forms seem to come to the fore. However, within 19 works, 18 different form analyses emerged. In this research, transcription and formal analysis method were used together. The most composed section is A chant, followed by B^{2m}, A^{1m} and B^{4m} sections. When the number of measures in the sections in the form schemes of the works are considered, it has been determined that the long A chant sections are the sections that have the most number of measures in the work. Among the 19 works, only the formal analysis of "*Cesm-i bed-kes be-cesm-i mestet ne-rezed*" and "*Dehrolmada busûr ile mahmûr-u meserret*" were common. As a result of the findings, *nakış* is a form of composition. This form of composition is very rich and tricky. Supporting the *nakış* form that emerged as a result of this research article with different researches will reveal more detailed and precise information. If the works of the same composer or composers belonging to the same period in *nakış* form are examined and grouped within themselves, the characteristics of this form can be revealed.