

ŞEHNAZ MAKAMININ TARİHSEL DEĞİŞİMİ VE ALİ UFKİ BEY'İN YAZMALARINDAKİ ŞEHNAZ ESERLERİN ANALİZİ

The Historical Transformation of Şehnaz Makam and Analysis of Şehnaz Works in Ali Ufki's Manuscripts

Şengül ALTUN ÖNEY *
Gözde ÇOLAKOĞLU SARI **

ÖZ

Bu makale, Şehnaz makamının tarihsel ve kavramsal değişimini tarihsel perspektiften ele almaktadır. Müzik teorisi tarihi boyunca farklı kategorilerde değerlendirilen makamın değişim sürecinin aydınlatılması hedeflenmektedir. Şehnaz makamını derinlemesine inceleyen bu araştırma, alanında özgün bir metodolojik yaklaşım sunmaktadır. Makalede, "Şehnaz makamının tarihsel evrimi ve dönüşümü nasıl şekillenmiş olabilir?" sorusu ele alınırken, aynı zamanda Ali Ufki Bey'in süreçteki rolü de incelenmektedir.

Makalenin metodolojisi, nitel araştırma yaklaşımına dayanmakla birlikte, doküman tespiti ve incelemesini içermektedir. Yöntem kapsamında, 13. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Şehnaz yapısının tarihsel değişiminin ele alındığı literatür incelenmiştir. Sistemciler, Anadolu Edvâr Geleneği teorisyenleri ve Dimitri Kantemir'in edvarının yanı sıra bu eserlerin konu edildiği ikincil kaynaklardan yararlanılmıştır. Makalenin analiz bölümü için, Ali Ufki Bey'in *Mecmua-i Sâz-ü Söz ve Turc292* isimli yazmalarında yer alan Şehnaz repertuarı tespit edilmiştir. Eserler, Walter Feldman'ın belirlediği kronolojik eser tasnif kriterlerine göre değerlendirilmiştir.

Makalenin ulaştığı tarihsel bulgulara göre, Şehnaz makamı yapısının Sistemciler ve Anadolu Edvâr Geleneği teorisyenleri döneminde, yani 13. yüzyıldan 16. yüzyıl başına kadar, kavramsal ve yapısal bir değişime uğradığı anlaşılmıştır. Eser analizleri sonucunda elde edilen bulgular ise, Ali Ufki Bey tarafından günümüze taşınan Şehnaz makamı repertuarının, 16. yüzyılın başından 17. yüzyıl sonuna kadar olan iki asırlık dönemin form, stil ve melodi-seyir özelliklerini taşıdığını göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Makam Müziği, Ali Ufkî Bey, Şehnaz Makamı, Mecmua-i Sâz-ü Söz, Turc 292

ABSTRACT

This article examines the historical and conceptual transformation of the Şehnaz makam from a historical perspective. It aims to shed light on the evolutionary process of the makam, which has been evaluated in various categories throughout the history of music theory. This research, offering an in-depth examination of the Şehnaz makam, presents an original methodological approach within its field. The article addresses the question, "How might the historical evolution and transformation of the Şehnaz makam have taken shape?" and also explores the role of Ali Ufki Bey in this process.

The methodology of this article is based on a qualitative research approach and includes document identification and analysis. Within this framework, literature addressing the historical transformation of the Şehnaz structure from the 13th to the 18th century was reviewed. Sources such as the works of the Systematists, theorists of the Anatolian Edvâr Tradition, and Dimitri Cantemir's edvar, as well as secondary sources discussing these works, were utilized. For the analysis section of the article, the Şehnaz repertoire in Ali Ufki Bey's manuscripts *Mecmua-i Sâz-ü Söz* and *Turc292* was identified. The compositions were evaluated according to the chronological classification criteria established by Walter Feldman.

According to the historical findings of the article, it has been understood that the structure of the Şehnaz makam underwent conceptual and structural changes during the period of the Systematists and theorists of the Anatolian Edvâr Tradition, spanning from the 13th century to the early 16th century. The findings from the analysis of compositions indicate that the Şehnaz makam repertoire, as transmitted by Ali Ufki Bey, reflects the form, style, and melodic-seyir characteristics of the two-century period from the early 16th century to the late 17th century.

Keywords: Ottoman makam music, Ali Ufki Bey, Şehnâz makam, Mecmua-i Sâz-ü Söz, Turc 292

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 28.04.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 13.11.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** altunse@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3924-6425

** Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, colakoglu@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5586-3426

EXTENDED ABSTRACT

Recent studies in the history of Ottoman makam music reveal that significant transformations in musical forms of expression have occurred over time. Numerous musical parameters, such as makams, makam structures, their usage, and classification, have changed throughout music history, acquiring “new” characteristics over time. This article specifically focuses on the transformation that the Şehnaz makam has undergone throughout history.

Our research, which examines the transformation of the Şehnaz makam from a historical perspective, aims to shed light on the evolutionary process of this "structure," which has been evaluated in different categories throughout the history of music theory. In this context, the historical evolution and transformation of the makam have been investigated; additionally, the study explores which period-specific characteristics may have been preserved in the Şehnaz makam repertoire recorded by Ali Ufki Bey, including a composition believed to have been composed by him.

The purpose of this article is not only to examine the historical transformation of the Şehnaz makam but also to identify the makamsal characteristics of the related repertoire recorded by Ali Ufki Bey according to Feldman’s periodization criteria, thereby determining the period-specific features that have been preserved in this repertoire. In line with this aim, the Şehnaz makam has been studied from a broader theoretical and technical perspective, with the goal of illuminating its historical transformation process.

Our research is based on the hypothesis that the historical transformations and the characteristics acquired by the structure of Şehnaz over different periods may be observed in the compositions of Ali Ufki Bey. In line with this hypothesis, comparative analyses conducted according to Feldman’s periodization criteria support the assumption that Ali Ufki Bey’s compositions may display makamsal features from different historical periods together.

Our methodological approach is based on qualitative research data. Through document identification and analysis, literature covering the historical transformation of the Şehnaz makam structure from the 13th to the 18th century was reviewed, and the works of the Systematists, theorists of the Anatolian Edvâr Tradition, and Dimitri Cantemir’s edvar studies were examined. In addition to primary sources, secondary sources that discuss these works were also utilized.

In the composition analysis section of the article, Walter Feldman’s chronological periodization criteria were utilized. Within this framework, the Şehnaz repertoire in manuscripts registered under catalog numbers *Sloane 3114 at the British Library Oriental and India Office Collections in London and Supplement Turc 292 at the National Library of France in Paris* was examined.

Feldman divided the makam music repertoire, composed of peşrevs and saz semais recorded between 1500 and 1850, into eight periods based on the availability and quality of sources, establishing specific criteria for each period. According to these criteria, the focus of our research is on the first four periods, spanning from the early 16th century to the late 17th century. Therefore, the data obtained from the composition analyses were evaluated by considering the characteristics of the peşrevs and saz semais from the relevant period.

According to the historical findings of the article, it has been understood that the structure of Şehnaz was classified as âvâze, şube, terkîb, and makam by the Systematists and the theorists of the Anatolian Edvâr Tradition during the period from the 13th century to the early 16th century. It was concluded that throughout this historical process, it underwent conceptual and theoretical differentiation.

Based on evaluations according to Feldman's chronological periodization criteria, it has been concluded that the compositions in the Şehnaz makam repertoire transmitted by Ali Ufki Bey reflect the form, style, and melodic-seyir characteristics of the approximately two-century period extending from the early 16th century to the late 17th century. In this context, it was assessed that the compositions may carry the makamsal qualities of the first, second, third, and fourth periods, and it was concluded that the Şehnaz pieces recorded by Ali Ufki Bey constitute a repertoire that encompasses features from different periods. The identification of musical qualities, especially from the first and third periods, across all compositions strengthens the assumption that the Şehnaz makam may have been transmitted to the present day with the musical elements of these periods.

The findings presented in this article, titled "The Historical Transformation of the Şehnaz Makam and the Analysis of Şehnaz Compositions in the Manuscripts of Ali Ufki Bey," contribute to understanding the transformation that the makam underwent throughout the history of makam music. They also demonstrate that Ali Ufki Bey's compositions serve as an important source on this historical transformation process. Furthermore, within the scope of this article, it has been confirmed once again that the analysis of compositions based on Walter Feldman's chronological periodization criteria provides a useful framework for studies in Ottoman makam music. Therefore, the article suggests that this same method could be applied to other makamsal structures, offering a new perspective within the field through this approach.

Yakın dönem Osmanlı makam müziği tarihi üzerine yapılan araştırmalar, müzikal ifade biçimlerinde tarih boyunca köklü değişimlerin yaşandığını ortaya koymuştur. Bu çalışmalar, Osmanlı makam müziği tarihinin en önemli kaynakları arasında gösterilen kişiler ve eserleri kapsamaktadır; bu bağlamda, Ali Ufki Bey'in müziğe dair yazmaları da önemli bir yer tutmaktadır. İlgili eserler, makam, usul, form ve tür gibi teknik parametrelerin yanı sıra kültürel boyutlarıyla da birçok araştırmacı tarafından ele alınmış ve kapsamlı bir literatür ortaya konmuştur.

Owen Wright bu manada önemli bir kaynaktır. Wright, *Words Without Songs-Musicological Study of an Early Ottoman Antology and Its Precursors* kitabında, 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra makam müziği evreninde gerçekleşen gelişmeleri ele almıştır. "Osmanlı İstanbul'unda gözlemlenen müzik sisteminin selefinden (acemi müzik geleneği) daha farklı bir yapıya büründüğü"nü işaret etmiş ve değişime vurgu yapmıştır(Wright, 1992: 285).

Walter Feldman'da Ali Ufki'nin kayıt ettiği repertuvardan yararlanarak benzer çalışmalar yapmış, *Music of The Ottoman Court: Makam, Composition and The Early Ottoman Instrumental Repertoire* başlıklı kitabında Osmanlı makam müziğinin tarihi ve teorisini incelemiştir. Feldman, çalışmasında 17. yüzyılda kendine özgü bir Osmanlı müzik üslubunun oluşumundan bahsetmiştir. Ali Ufki Bey'in de bir parçası olduğu müzikal evrende yaşanan değişimi bir "kırılma" olarak tarif etmiş, bu değişimin öncenin müzik pratiklerini tamamen dışlamadığını belirtmiştir(Feldman, 2015: 98).

Ali Ufki Bey ve eserleri üzerine yazan bir diğer önemli isim Cem Behar'dır. Behar'ın bu konuda oluşturduğu literatürden özellikle bahsedilmelidir. Yazar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, başlıklı kitabında, Ali Ufki'nin Cenevre mezmurlarını Osmanlı makam müziği ile ilişkilendirerek açıkladığı yazmanın, metin ve nota transkripsiyonlarını yapmıştır. *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*" başlıklı kitabında Ali Ufki Bey'in detaylı biyografisine yer vermiştir. *Saklı Mecmua: Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'taki (Turc 292) yazması* başlıklı kitabında ise, Paris yazmasını kritik etmiştir. Analizini yaptığımız *Peşrev, Beste Ali Santuri, Sakıl Düyek Şehnaz-i Darabeyn Sakıl Düyek Şafi* başlıklı eser, ilk kez Behar tarafından bu kitapta transkribe edilmiştir.

Ali Ufki Bey'in Turc 292 no'lu yazması olarak bilinen Paris yazması üzerine yapılan kapsamlı akademik çalışmalardan bir diğeri, Judith Haugh'un "*Ottoman and European Music in 'Ali Ufki's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context Monography*" başlıklı doktora tezidir. Oldukça analitik ve derinlikli bir karşılaştırma ve transkripsiyon çalışması olan tez, Ali Ufki Bey'in yaşamını ve yapıtlarını özgün bir şekilde inceleyen bir monografik çalışmadır.

Yüksek Öğretim Kurulunun tez arşivinde, Ali Ufki Bey ve külliyyatının doğrudan veya dolaylı olarak konu edildiği çok sayıda yüksek lisans ve doktora tez çalışması da yine son yıllarda kaleme alınmıştır. Bu çalışmalar arasında müzikal transkripsiyonlar, makam analizleri, dini eserlerin incelenmesi, dilbilgisi analizleri, şiirlerin değerlendirilmesi ve makam müziği usullerinin tarihsel çerçevede incelenmesi gibi konular yer almaktadır.

Ali Ufki ve Kantemir yazmalarında ortak olarak yer alan eserlerin karşılaştırmalı çeviri yazımını yapan Kalkan (2017)'de, Mecmua-i Sâz-ü Söz ve Kitâb-ı İlm'il Mûsikî'deki ortak repertuarı günümüz nota yazısına aktarmış ve bu eserlerin benzer ve farklı yönlerini incelemiştir. Aydın (2019)'da usul kavramını tarihsel bağlamda ele alırken, Şahin (2019)'da Londra yazmasında mevcut âşıkların şiirlerini içerik analizi yöntemiyle değerlendirmiştir. Meriç (2012), Demir (1999) ve Özbay (2022)yüksek lisans tezlerinde Ali Ufki Bey ve çağdaşlarının eserlerini makamsal ve edebi açılardan derinlemesine ele almışlardır.

Ali Ufki Bey'in Osmanlı makam müziğindeki rolü, ilgili literatürde kapsamlı bir şekilde anlaşılmaktadır. Owen Wright, Walter Feldman, Cem Behar ve Judith Haugh gibi araştırmacılar, 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı müziğinde yaşanan dönüşümleri ele alırken Ali Ufki Bey'in eserlerini ana kaynak olarak değerlendirmişlerdir. Bu akademik çalışmalar, Ali Ufki'nin eserlerini hem teknik hem de kültürel boyutlarda analiz ederek, onun Osmanlı makam müziğinin çok katmanlı yapısındaki yerini aydınlatmayı hedeflemiştir.

Biz de bu makalede, Ali Ufki Bey'in makam müziği külliyyatındaki Şehnaz makamını tarihsel veriler ışığında inceleyerek, makamın dönüşümünü tarihsel bir perspektifte ele aldık. Şehnaz yapısının zaman içinde geçirdiği değişimlerin ve farklı dönemlerde kazandığı özelliklerin Ali Ufki Bey'in eserlerinde izlenebileceği varsayımıyla araştırmamızı derinleştirdik. Ayrıca, Walter Feldman'ın kronolojik dönemlendirme kriterlerini kullanarak yaptığımız analizlerin, Ali Ufki Bey'in kaydettiği diğer makamlara yönelik çalışmalara da yeni bir bakış açısı kazandırabileceğini ortaya koyduk.

Araştırma Problemi

Makalede, makam teorisi tarihi boyunca âvâze, şube, perde, terhib ve makam olarak sınıflanan Şehnaz yapısının geçirdiği yapısal ve kavramsal dönüşüm ele alınmıştır. Araştırmada, Ali Ufki Bey'in Londra ve Paris yazmalarında yer alan Şehnaz makamı eserlerin analizleri yapılarak, 17. yüzyıldan günümüze ulaşan Şehnaz makamının melodi yapısının çözümlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, makalenin araştırma problemi ve alt problemleri şu şekilde belirlenmiştir:

Araştırma problemi:

- Şehnaz makamının tarihsel evrimi ve dönüşümü nasıl gerçekleşmiş olabilir? Ali Ufki Bey vasıtasıyla günümüze aktarılan Şehnaz makamı repertuarına ait eserlerin form, stil, makam, melodi seyir ve perde ilişkileri üzerinden, ne tür sonuçlara ulaşılabılır?

Alt problemler:

- Şehnaz makamı Ali Ufki Bey tarafından 17. yüzyılda kaydedilmeden önce, makam teori tarihi boyunca ne şekilde kavramsallaştırılmış olabilir?
- Şehnaz makamının geçirdiği evrim veya değişim sürecinde kazandığı ve/veya kaybettiği özellikler, Walter Feldman'ın dönemlendirme kriterlerine göre Ali Ufki Bey'in eserlerinde görülebilir mi?

Sınırlılıklar

Bu makalede belirlediğimiz sınırlar çerçevesinde, Şehnaz yapısı¹ Sistemciler, Anadolu Edvâr Geleneği teorisyenleri ve Dimitri Kantemir'in eserleri kapsamında araştırılmıştır. Bu bağlamda, söz konusu teorisyenlerin Şehnaz yapısını nasıl sınıflandırdıkları incelenmiştir. Ardından, Feldman'ın kronolojik dönemsel eser kriterleri doğrultusunda değerlendirilmek üzere, *Londra British Library Oriental and India Office Collections'da Sloane 3114* ve *Paris Nationale Library of France Manuscripts Oriental Manuscripts Supplement Turc 292* katalog numarasıyla kayıtlı Ali Ufki Bey yazmalarında² yer alan Şehnaz makamı eserler tespit edilmiştir. Daha sonra,

¹ Şehnaz'ın kavramsal değişikliğe uğradığını vurgulamak amacıyla çalışmada, 'Şehnaz yapısı' terimi tercih edilmiştir.

² Çalışma boyunca Mecmua-i Sâz-ü Söz Londra yazması olarak, Turc 292 numaralı yazma ise 'Paris yazması' olarak anılmıştır.

analiz için belirlenen eserlerin, Kantemir Edvârı ve Kevserî Mecmuası'nda bulunup bulunmadığı kontrol edilmiştir.³

Sonuç olarak, Londra yazmasında (271, 272) Uzzal peşrev olarak geçen bir eserin Kantemir Edvârı'nda (210) Şehnaz makamında kaydedildiği anlaşılmış; ancak bu eser Ali Ufki Bey tarafından Şehnaz makamı olarak değerlendirilmediğinden dolayı analiz kapsamına alınmamıştır. Londra yazmasında yer alan başka bir eserin (288) ise, hem Kantemir Edvârı'nda (326) hem de Kevserî Mecmuası'nda (496) kayıtlı olduğu tespit edilmiştir.

Makalede, Paris yazması, Kantemir Edvârı ve Kevserî Mecmuası'daki eserler için ilgili eserlerdeki sayfa numaraları, Londra yazmasındaki eserler için ise Şükrü Elçin'in kitabındaki sayfa numaraları referans alınacaktır. Tablo 1'de Ali Ufki Bey, Kantemir ve Kevserî mecmualarındaki beş adet Şehnaz makamı saz eseri listelenmiştir (Tablo 1.)⁴

Tablo 1. Şehnaz Makamı Eser Tablosu

Form	Usul	Makam	L	P	KA	K
Peşrev	Düyek	Uzzal/Şehnaz	271-272	X	210	X
Peşrev	Darbı Fetih	Şehnaz	X	X	217	X
Peşrev	Düyek	Şehnaz	288	X	326	496
Peşrev	Ferî Muhammes	Şehnaz	X	X	329	X
Peşrev	Darbeyn	Şehnaz	X	234b (1)	X	X
Peşrev	Fahte	Şehnaz	287	234b (3)	X	X
Semâî	Semâî	Şehnaz	289	X	X	X

Eser Analiz Kriterleri

Bu makalede, Ali Ufki Bey'in yaşadığı dönem ve öncesine ait Şehnaz makamı repertuarı, Walter Feldman'ın belirlediği kriterler doğrultusunda incelenmiştir. Feldman'ın, peşrev ve saz semâsi formundaki eserleri karşılaştırarak ulaştığı bulgular esas alınmış ve eser analizleri bu verilere dayanarak değerlendirilmiştir.

Feldman, ilgili çalışmasında, 1500-1850 yılları arasında kayıtlı peşrev ve saz semâilerinden oluşan repertuarı, kaynakların mevcudiyeti ve niteliğine dayanarak sekiz ayrı döneme ayırmıştır. Bu makalenin odaklandığı tarih aralığı ise Feldman'ın belirlediği ilk dört periyodu, yani 16. yüzyılın başından 17. yüzyılın sonuna kadar olan dönemi kapsamaktadır. Eser analizlerinde dikkate alınan sınıflandırma kriterleri şu şekilde sıralanabilir:

Dönem 1 (1500-1550): Form yapısı genellikle "H I + M + H II + M + H III + M" şeklindedir. Peşrev bölümleri bir veya daha fazla parçadan oluşabilir ve melodik birimler genellikle bir ya da yarım usul döngüsü uzunluğundadır. Tekrar ve taklit eden melodi desenleri, bu dönemin temel kompozisyon tekniği olarak değerlendirilmiştir. Gelişmiş melodik ilerlemeler, dönemin özellikleri arasında sayılmıştır. Makam geçkisi (modülasyon) zorunlu olmamakla birlikte, modülasyon yapılmışsa peşrevin bütününde gözlemlenebilir.

Dönem 2 (1500-1600): Bu dönem, Kanuni Sultan Süleyman'ın son dönemleri ile II. Selim (1566-1574) ve III. Murad (1574-1595) dönemine ait peşrevlerle sınırlandırılmıştır. Bazı eserlerde melodik birimler, yarım veya tam usul döngüsünden daha uzun olabilmekte; bazen üç veya dört döngüye kadar uzayabilmektedir.

Dönem 3 (1600-1650): Dönemin form yapısı, "H I + M + H II [Z = zeyl] + M + H III-1-M" veya "H I-1-M + H II + M + H III + M + S (serbend)" şeklindedir. Mülâzime genellikle en uzun ve peşrevin en önemli bölümüdür; serhâne ise genellikle en kısa bölümdür, ancak diğer hâneler kadar uzun olduğu da belirtilmiştir. Melodik

³ Tablo içinde, Mecmua-i Sâz-ü Söz "L" harfi ile, Turc 292 no'lu yazma "P" harfi ile, Kantemiroğlu Edvârı "KA" ve Kevserî Mecmuası "K" harfi ile temsil edilmiştir.

⁴ Tablo içinde, Mecmua-i Sâz-ü Söz "L" harfi ile, Turc 292 no'lu yazma "P" harfi ile, Kantemiroğlu Edvârı "KA" ve Kevserî Mecmuası "K" harfi ile temsil edilmiştir.

ilerlemede tekrarlayan bölümler, önceki dönemden daha az olup beş ilâ on döngü uzunluğunda olabilmektedir. Ayrıca, uzun ve inici melodi kullanımının yaygın olduğu belirtilmiştir

Dönem 4(1650-1690): Dönemin form yapısı önceki yapılara benzemekle birlikte, serhâne her zaman diğer hânelerin yarısı uzunluğunda olup mülâzime iki katı veya daha fazla uzunlukta olabilmektedir. Serbend kısmı terk edilmiştir. Üçüncü hanede modülasyon bir kural olarak görülmekte, ancak çoğu zaman tüm bölümlerde ve bazen serhânede de tek nota farkıyla ortaya çıkabilmektedir. Melodik birimler büyüktür ve tekrar neredeyse yoktur (Feldman, 1996: 325,26).

Makalede, makamın karakteristik özelliklerini ve içsel dinamiklerini anlamak için incelenen eserler, melodi seyir hareketi yönünden analiz edilmiştir. Melodi seyir hareketlerini değerlendirirken; ardışık, sıklıkla kullanılan perdeler ve ses aralıkları, makam içerisinde vurgulanan sesler, melodinin uzunluğu; tekrar etme sıklığı gibi teknik müzikal parametreler dikkate alınmıştır. Eser transkripsiyonları ve analizlerinde dikkate alınan teknik bazı hususlar şu şekilde belirlenmiştir:

- Eserlerin orijinal versiyonları, makale sonunda ek olarak sunulmuştur.
- Eserlerin transkripsiyonları tarafımızdan gerçekleştirilmiş olup, usul ve melodi değerlerinde fazlalık veya eksiklik tespit edilmesi durumunda herhangi bir düzeltme yapılmamıştır.
- Yazmalarda kayıtlı ortak eserlerin farklılık gösteren bölümleri analiz esnasında belirtilmiştir⁵.
- Eserler ikinci çizgi sol anahtarına göre transkribe edilmiştir.
- Orijinal notada, porte başında bulunan değiştirici işaretler⁶ ile günümüzde kullanılan ses değiştirici işaretler porte başına yerleştirilmiştir.
- Orijinal yazmada bulunan tüm semboller ile serhâne, mülâzime, hâne-i sâni, han-i salis gibi tanımlar transkripsiyona eklenmiştir.
- Serhâne kendi ismiyle, mülâzime “M”, hâne-i sâni “HII”, hâne-i sâlis “HIII” kısaltmalarıyla temsil edilmiştir.
- Eserin bölümleri büyük harflerle belirtilmiştir. Örneğin, Mülâzime ikinci bölüm “MB”, üçüncü hanenin ilk bölümü “HIII A” şeklinde sembolize edilmiştir.
- Usul döngüleri içinde melodiler, “motif” olarak adlandırılmış ve her motif küçük harfle gösterilmiştir. Tekrar etmeyen melodi ‘motif x’ olarak değerlendirilmiştir.
- Benzer melodi motiflerinde benzerlik sayısına göre ilgili harfin yanına numara eklenmiştir. Örneğin, Mülâzimenin ilk bölümünün ikinci usul döngüsünün melodi motifi “a” ifadesi “MA:2 motif a” şeklinde, benzerlik durumunda ise “a¹” şeklinde temsil edilmiştir
- Form bölümleri içinde birden fazla tekrar eden motif bulunması durumunda, bölümler şemalandırılmış; aksi halde şema oluşturulmamıştır.

⁵ Londra yazması 287, 288’de ve Paris yazması 234b3’te kayıtlı ortak eser için geçerlidir.

⁶Ali Ufkî Bey’in Şehnaz makamı için kullandığı alterasyon işaretleri şunlardır: do# (Selmek), fa# (Uzzal), do#(Şehnaz). Selmek perde isminin Hızır B. Abdullah tarafından da kullanıldığını belirtmiştir (Haugh, 2010: 233).

- Eserlerin tümünde, Serhâne bölümleri tek parçadan oluştuğu için, şema oluşturulurken mevcut usul sayısı dikkate alınmıştır. Örneğin, iki usul döngüsüne sahip bir bölüm için “Döngü 1, Döngü 2” şeklinde bir şema hazırlanmıştır.

Şehnaz Yapısının Tarihsel Süreçteki Değişimi

Antik Yunan metinlerinin Arapçaya tercüme edilmesi ve İslam kültüründe müzik teorisi ile ilgili ilk eserlerin kaleme alınmasıyla birlikte; Kindî, Fârâbî, İhvân-ı Safâ, İbni Sîna gibi ilk dönem İslam bilginlerinin eserlerinde sistemci teorinin izlerine rastlanır. Bahsi geçen teorisyenlerin bir kısmı, kâinattaki uyumu müzik, matematik⁷ ve metafizik gibi kavramlarla ilişkilendirirken, diğerleriye sadece matematiksel bir yaklaşımla metafizik boyutuna değinmeden ele almışlardır. Bu yaklaşım 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Sistemci teorisyenlerin çalışmalarının temelini oluşturmuştur (Çaylı, 2019: 12-14).

Bu bağlamda, Safiyyüddîn Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr fî ma'rifeti'n-nagam ve'l-evtâr* adlı eserinde ortaya koyduğu teori, 15. yüzyıl sonlarına kadar makam müziği teorisinde yaygın bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Makam ve usullerin dairelerle tarif edildiği, 17'li ses sistemine dayanan ve genellikle 12 makam ile 6 (veya 7) âvâzeden oluşan bu teori sistemi, dönemin müzik anlayışını büyük ölçüde etkilemiştir. Bu yaklaşımla ilişkili olarak, on beşinci ve on altıncı yüzyıllar arasında çok sayıda teorisyen ve edvâr öne çıkmıştır. Öztürk'ün “daire, devir ve şed modeli” olarak tanımladığı, ‘farklılaşmış’ sistemci teorinin etkisinin ise 16. yüzyıla kadar sürdüğü düşünülmektedir (Öztürk&Beşiroğlu, 2014: 12-15).⁸

Nispeten dönüşmüş yönleriyle bu teorinin, Osmanlı'ya geçişinde, ana hatlar aynı olmakla birlikte, bölgesel kimliği kapsayan yeni nitelikler kazandığından da söz edilebilir. Tüm bu özelliklerin yanı sıra coğrafi değişimin etkisiyle ana dizinin rast olarak belirtilmesi, ebced harfleri yerine perde isimlerinin kullanılması, aralık, oran, şudud ve devir kavramlarının terkedilmesi; makam tanımlarında, seyre ve kozmolojik olaylara yapılan atıf gibi yeni özelliklerden de bahsedilmelidir (Çolakoğlu Sarı, 2019: 253).

Bu minvalde Sistemci ve/veya Anadolu edvâr geleneği yazını içinde makam, âvâze, şube ve terkiib gibi kavramların⁹ teorisyenlerce farklı şekilde ele alındığı görülür. Dolayısıyla Şehnaz yapısının da bazen bir âvâze¹⁰, bazen terkiib, bazen bir perde ve nihayet bir makam olarak, bu teorik yaklaşım içinde zamanla değişerek konumlandığı söylenebilir. Ayrıca, Şehnaz'ın âvâze olarak tasvirinde ve tasnifinde de niteliksel ve niceliksel açıdan teorisyenlerce farklı yaklaşımlar benimsendiği görülebilmektedir (Kamiloğlu, 2007: 21).

Sistemci yaklaşımın önemli teorisyeni Safiyyüddîn Urmevî (1217-1294), altıncı âvâze olarak tanımladığı Şehnaz'ı uyumlu ve düzenli olmayan sesleri içeren bir yapı olarak ele almıştır (Uygun, 1999: 219, 221). Kudbettin Şirâzî (1236-1311) ise, Şehnaz'ı, ilk kez şubeler arasında sayan teorisyendir (Levendoglu, 2002: 183). Şirâzî'nin perde isimleri Urmevî'nin verdiği isimlerle¹¹ benzemekle birlikte, perde sayısında farklılık bulunmaktadır. Şehnaz'ın şube olarak sınıflandırılması ise, Abdülkadir Merâği tarafından eleştirilmiştir (Uslu, 2015: 139). Merâği (1360-1435) ve torunu Mahmud b. Abdülaziz (1413-?), Urmevî ile uyumlu olarak Şehnaz'ı âvâze olarak tanımlamışlardır. Bununla birlikte, Mahmud b. Abdülaziz dedesinden farklı olarak Şehnaz âvâzesinin zirefkend perdesi ile olan ilişkisine de dikkat çekmiştir (Koç, 2010: 151).

⁷ Quadrivium, antik çağlarda Platon ve Aristoteles'in düşünceleri temel alınarak oluşturulmuş bir eğitim modelidir.

⁸ Öztürk, “kozmoji ve astroloji temelli sufi bir kavrayış ve sembolizmin” bu modele temel teşkil ettiğini belirtir.

⁹ Devirler sistemli olarak, ilk kez Safiyyüddîn Urmevî tarafından şed, âvâze ve mürekkebat şeklinde sınıflanmıştır.

¹⁰ “Avâzeler tam bir dizi özelliği taşımayan, ikinci derece diziler” olarak tanımlanır (Bardakçı, 1986: 63,64).

¹¹ Urmevî'nin altı âvâzeyi ud aleti üzerindeki perdelerin isimleri ile şu şekilde açıklayalım” ifadesine dayanarak, âvâzeyi oluşturan sesler için ‘perde’ kavramını kullanıyoruz (Uygun, 1999: 219,222).

Nizâmeddin Kırşehirli'nin *Risâle-i Mûsikî*'sinde (1410), Şehnaz dördüncü âvâze olarak sayılmış ve “yatsı ile sabah arasında dinlenmesi uygun” bir makam olarak tasvir edilmiştir. Kırşehirli, bu eserde Şehnaz'ın seyrine de yer vererek makamın hareket özelliklerini detaylandırmıştır (Doğrusöz,2007: 25-31). Seyir tarifi Hızır b. Abdullah'ın tanımlarıyla benzerlik gösterse de (Çelik, 2001: 41), başlangıç seslerinde iki teorisyen arasında farklılık bulunmaktadır. Hızır b. Abdullah, edvârında “segâh düğâh evi...” diyerek düğâh perdesini başlangıç olarak belirtirken, Kırşehirli, “evvel segâh evi küçek...” ifadesini kullanarak küçek perdesine vurgu yapmıştır (Doğrusöz, 2007: 91).

Hızır b. Abdullah'ın *Kitabü'l-Edvâr*'ında, Şehnaz yapısı ilk kez hem âvâze hem de terkeb olarak tasnif edilmiştir. 15. yüzyıl teorisyenlerinin çoğunda bulunmayan 204 terkebin açıklandığı eserde, terkebler, 12 makama 6 âvâze ve 6 âvâzeye 12 makam eklenerek oluşturulmuştur. Bu sınıflama kapsamında, Şehnaz âvâzesiyle başlayan 10, Şehnaz avâzesiyle sonlanan 12 terkebin tarifi de yer vermiştir. Hızır b. Abdullah'da Şehnaz'ın zirefkend perdesi ile olan ilişkisine değinmiş ve seyrini ayrıntılı olarak açıklamıştır. Seyir tarifi ise şöyledir: “segâh düğâh evi, segâh heman, segâh çargâh evi, segâh küçek evi, segâh ısfahan evi, segâh hüseyni evi, segâh hisar evi, çargâh gerdaniye evi, düğâh, muhayyer” (Özçimi, 1989: 213-216).

On beşinci yüzyıl sonlarına gelindiğinde, Lâdikli Mehmet Çelebi, Abdullah Şirvânî, Seydi ve Tirevi'nin edvâr kitaplarında Şehnaz'ın âvâze olarak sınıflandırılmaya devam ettiği görülmektedir (Levendoglu, 2002: 183-184; Tekin, 1999: 247-250).Tirevi ve Seydi, edvârlarında Şehnaz âvâzesinin melodi hareketinden bahsederek, seyrin başlangıç ve bitiş sesleri ile perde-melodi ilişkisi üzerinden Şehnaz'ı değerlendirmişlerdir. Tirevi, edvârında Şehnaz'ın seyrini “Hüseyni perdesinden başlar, pençgah, nim hicaz ve segâh perdelerini kullanarak düğahta karar verir” şeklinde tarif etmiştir. Seydi ise, “Zirefkend başlayıp irak perdesinde karar verir...” ifadesini kullanmış ve Merâği'nin torunu Abdülaziz ile Hızır b. Abdullah'ın işaret ettiği gibi ‘zirefkend-Şehnaz’ ilişkisine vurgu yapmıştır (Levendoglu, 2002: 184; Doğrusöz, 2012: 111).

Sistemci ve Anadolu edvâr geleneği teorisyenlerinin, on üçüncü yüzyıldan on altıncı yüzyıl başına kadar Şehnaz yapısını farklı şekillerde tasnif ettikleri anlaşılmaktadır. Zaman içinde kavramsal açıdan farklı kateorilerde değerlendirilmiş olsa da, Şehnaz yapısının, 16. yüzyıl sonuna kadar ağırlıklı olarak âvâze olarak tasnif edildiği anlaşılmaktadır.

Ancak, makamsal yapıların tasnifinde ve açıklanmasında sistemci anlayıştan 18. yüzyıla doğru uzaklaşıldığı da bir gerçektir. Bu bağlamda, âvâze, şube ve terkeb gibi yapıların sınıflandırılmasında söz konusu yaklaşımın izleri görülebilmektedir. Nitekim, Dimitri Kantemir ve *Kitâbu İlmü'l Mûsikî Ala Vechü'l Hurufat* adlı edvâr kitabı bu işaretlerin belirlediği 18. yüzyılın en önemli edvar kitaplarının başında gelmektedir.

Kantemir, makamların tasnifinde ve açıklanmasında geçmişin teori yaklaşımından hem uzaklaşmış olduğunu hem de pratiğin öncelendiği bir zemine geçildiğinin işaretlerini bu eserinde vermiştir. Kendinden öncenin teori yaklaşımını da, “aritmetik, felsefe ve astroloji temeline dayalı, özensiz ve bilimsel açıdan ihmal edilmiş, en önemlisi pratikten uzak,” diyerek eleştirmiştir (Tura, 2001: 17, 35). Edvarında, “pratik odaklı teorisinin,” geçmişin teorisyenlerinin tasnif ve tasvir yaklaşımından, farklı olduğu görülür.

Onun tasnif yaklaşımında, makamlar iki ana başlık altında müfred ve mürekkeb şeklinde sınıflandırılmaktadır. Bu minvalde Kantemir, Şehnaz'ı da makam başlığı altında ele almış, “Zengüle ve Uzzal gibi inici ve ince seslerden kalın seslere doğru giderken önümüze çıkan ara perdelerin makamları arasında” diyerek tanımlamıştır. Şehnaz makamının tasnifi ve seyrini ise şöyle tarif etmiştir:

“...Ses verme hareketine muhayyer perdesinden başlayıp, şehnaz perdesine iner; şehnaz perdesinden, gerdâniye perdesine atlayıp evçe düşer. Oradan, hüseyniye ve nevaya gelip uzal perdesine basar. Uzzaldan çargâh perdesini atlayıp, segâha düşer; oradan da düğâh inip karar kılar. Düğâhtan daha aşağıya inmek istediğinde, dilerse zengüle perdesi ile, dilerse rast perdesi ile, yegâh perdesine dek inebilir ve gene o yoldan dönüp, karar yerine, düğâh perdesine gelir...” (Tura, 2001: 78).

Özetle, Şehnaz yapısının tarihsel olarak kavramsal olarak tasnif sürecinde, 13. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna kadar, sistemci ve Anadolu edvâr geleneği teorisyenlerinin farklı yaklaşımlar benimsediği açıkça görülebilmektedir. Bu çerçevede, Şehnaz, Safiyyüddin Urmevî tarafından Şehnaz âvâzesi, Kudbettin Şirâzî tarafından Şehnaz şûbesi, Hızır b. Abdullah tarafından ise hem âvâze hem de Şehnaz terkibi olarak değerlendirilmiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde ise, Dimitri Kantemir, Şehnaz’ı makam olarak sınıflandırmış ve pratiği önceleyen bir yaklaşımla ele almıştır. Böylece, yaklaşık dört yüzyıl boyunca âvâze, şube ve terkiib olarak tanımlanan Şehnaz yapısının, 18. yüzyılda pratik odaklı bir tasnif anlayışı içinde makam olarak ele alındığı anlaşılmaktadır. Aşağıda Şehnaz yapısının tarihsel olarak teorisyenlerce sınıflanması gösterilmiştir (Tablo 2.)

Tablo 2. Şehnaz Yapısının Teorisyenlerde Sınıflanması

Teorisyen	Eseri/Tarih	Müzik Yapı Tasnifi
Safiyyüddin Urmevî	(13.yy) Kitâbü’l Edvar fi marifetin nağam ve’levtar	Âvâze
Kudbettin Şirâzî	(13.yy) Dürretü’t Tâc	Şûbe
Abdülkâdir Merâği	(14.yy) Kenz’ül Elhan, Camiü’l Elhan	Âvâze
Mahmut b. Abdülaziz	(15.yy) Nekâvet’ül Edvar	Âvâze
Nizamettin Kırşehirli	(15.yy) Riâle-i Mûsikî	Âvâze
Hızır b. Abdullah	(15.yy) Kitâbü’l-Edvâr	Âvâze/Terkib
Ladikli Mehmet	(15.yy) Fethiyye ve Zeynü’l Elhan	Âvâze
Şirvani	(15.yy) Mecelle fi’l Mûsikî	Âvâze
Tirevi	(15.yy) Mûsikî Risâlesi	Âvâze
Seydi	(15.yy) El Matlâ	Âvâze
Dimitri Kantemir	(18.yy) Kitâbu İlmü’l Mûsikî Ala Vechü’l Hurufat	Makam

Eser Analizleri ve Bulgular

P /234b1. Peşrev, Beste Ali Santuri, Sakil Düyek Şehnaz-i Darbeyn Sakil Düyek Şafi*

Paris yazmasında yer alan iki Şehnaz eserin ilkidir. Birinci çizgi “do” anahtarında ve sağdan sola yazılmıştır. Donanımda birinci çizgide do#, ikinci aralıkta fa#, dördüncü aralıkta fa# işaretleri yer alır. Peşrev, darbeyn usulünde, düyek ve sakil usullerinin birleşmesiyle ölçülmüştür.

Serhâne, 24/4’lük¹² nim sakil usulünde bir bölüm, mülâzime ise 8/4’lük¹³ düyek usulünde dört bölüm şeklinde düzenlenmiştir. İkinci ve üçüncü haneler birer bölüm şeklinde düzenlenmiş olup ikinci hane iki, üçüncü hane ise altı sakil usulü uzunluğundadır. HII ve HIII’de tekrarlayan melodi motifleri kullanılmamıştır.

Serhânenin birinci usul döngüsünün ilk iki ölçüsü “a”, sonraki dört ölçüsü ise “b” motifinden oluşmaktadır. İkinci usul döngüsünde ise, “a” ve “b” motifleri ilk dört ölçüde tekrarlanmış, son iki ölçüde tekrar edilmemiştir. Serhane bölümünün formülü şöyledir (Tablo 3.)

Tablo 3. Serhâne Bölümü Formül

Serhane	Döngü I		Döngü II		
Motif	a	b	a	b	x
Ölçü Sayısı	2	4	2	2	2

¹² 48/4 olması da muhtemeldir.

¹³ Ali Ufki Bey’in Paris yazmasında açıkladığı düyek usulü Rauf Yekta Bey’in çifte düyek (8/4) olarak tanımladığı usulle benzerdir (Yekta, 1986: 129).

Mülâzime bölümü, on altı usul döngüsü ve dört bölümden oluşmuştur. Melodi motifleri; motif “c”; MA:2 ve MC:2’de, motif “d”; MB:1, MB:3, MD:1, MD:3’te, motif “e”; MB:2 ve MD:2’de, motif “f”; MB:4 ve MD:4’te, motif “g”; MC:1 ve MC:3’te tekrar etmiştir. MB ve MD bölümleri aynıdır. MA:4’te kullanılan melodi, HIII’de gerçekleşen makamsal değişimi işaret etmektedir. Mülâzime bölümünün formülü şöyledir (Tablo 4.)

Tablo 4. Mülâzime Bölümü Formül

Mülâzime	MA	MB		MC		MD	
x + c	x + x	d + e	d+f	g+c	g+x	d+f	d+f

Eserin serhâne bölümü Şehnaz perdesi ile başlamış, ardından muhayyer ve tiz buselik sesleriyle devam etmiştir. Bölümün en dik sesi, tiz buselik perdesidir. 14 İlk usul döngüsünün melodisi, ikinci döngüde kısmen tekrar edilmiş ve son sekiz ölçüde, makamın III., V. ve I. dereceleri kullanılarak düğâh perdesinde bir kalış ile sonlanmıştır. Melodi, ilk usul döngüsünün sonunda, makamın VI. derecesinde belirgin bir kalış yapmış ve hüseyni perdesi üzerindeki tetrakord (mi-la) ile bölüm şekillendirilmiştir. Melodi inici yönde hareket etmiş, karar sesi düğâhta hicaz aralıklarıyla kalınmıştır (Şekil 1.)



Şekil 1. P234b1 Şehnaz Peşrev Serhâne

Mülâzimedede, MB ve MD bölümleri aynıdır. MA, serhânenin ilk üç sesinin bir perde aşağı transpozisyonu ile başlamış, muhayyer perdesinde bir kalış yapılmıştır. Makamın IV. derecesine inilerek, ardından çıkıcı bir melodi hareketiyle V. derece vurgulanmış ve düğâh perdesinde karar verilmiştir. MB bölümü, makamın hüseyni ve düğâh perdeleri arasında hareket ederek düğâh perdesinde sonlanmıştır. MC bölümü ise, perde ve melodi seyir hareketi açısından diğer bölümlerden ayrılmaktadır; VI. derece perde vurgusu ile başlayıp son usul döngüsünde neva perdesinde belirgin bir kalış göstermiştir. Mülâzime bölümü tekrar eden melodik yapılarla şekillenmiş, melodi inici yönde seyretmiştir (Şekil 2.)

¹⁴ Eserde herhangi ses bir değiştirici kullanılmadığından dolayı burada kullandığımız perdeler yorumlanmıştır.

The musical score consists of eight staves, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The score is titled 'Mülâzime' and 'Şehnaz Peşrev Mülâzime'. The melody is marked with letters A, B, C, and D, and includes various notes and rests. The score is titled 'Mülâzime' and 'Şehnaz Peşrev Mülâzime'.

Şekil 2. P234b1 Şehnaz Peşrev Mülâzime

HIII ve HIII, farklı melodi yapısıyla dikkat çekmektedir. HIII:2'nin son üç ölçüsünde kullanılan melodi, HIII'de gerçekleşecek olan makam değişikliğini hatırlatan, öncü bir melodi olarak değerlendirilebilir. İkinci hanede melodi tiz neva perdesine kadar kesintisiz ve çıkıcı bir seyir izlemiş, hüseyini perdesinde sonlanmıştır. İkinci usul döngüsünde, neva ve nim hicaz perdeleri vurgulandıktan sonra I. ve VI. dereceler arasında çıkıcı bir melodi seyri izlenmiş; yeden vurgusuyla düğah perdesinde kalınmıştır. HIII'de düğah perdesi üzerinde buselik çeşnisi kullanılarak Şehnaz buselik makamına bir geçki yapılmış¹⁵, son iki usul döngüsünde makama dönülmüştür (Şekil 3.)

¹⁵ Genelde düğah'ta buselik yapılırken nim zirgüle perdesi kullanılır. Ancak burada bestecinin rast sesini kullanmış olması daha muhtemeldir. Rast sesi ile büzürg makamına atıf yapıldığı düşünülmektedir. Nitekim buselik dizisinin bir tam ses altında büzürg makamı vardır.

Şekil 3. P234b1 Şehnaz Peşrevin İkinci ve Üçüncü Haneler

Eseri perde-melodi ilişkisi ve melodi seyir hareketi açısından özetleyecek olursak, mülâzime peşrevin en uzun bölümüdür. Mülazimeyi oluşturan bölümler eşit uzunluktadır. Mülazime bölümü dışında diğer bölümlerde tekrar ve taklit içeren melodi motifleri kullanılmamıştır. Mülazime B ve D bölümleri aynıdır. Peşrevin genelinde, melodi içerisinde ses atlamalarına yer verilmemiştir. Peşrevin serhane ile ikinci hanesinde, uzun melodi cümleleri kullanılmış, mülazimenin bölümleri ise en az bir en fazla iki döngü devam eden melodi yürüyüşleri ile şekillenmiştir. Peşrevin son hanesinde ise makam geçkisi yapıldığı görülür. Eserin form yapısı “Serhâne + M (ABCB) + HII + M + HIII + M” şeklindedir.

Feldman'ın kronolojik dönemlendirme kriterlerine göre, peşrevin tek bir dönemi işaret etmediği düşünülmektedir. Form yapısı, mülâzime bölümündeki tekrarlı melodik yapı, melodi uzunluklarının farklılık göstermesi (genellikle iki döngü uzunluğunda olmakla birlikte yarım döngü ve daha kısa melodik yapılar da görülmesi), 1500-1600 yıllarına tarihlenen I. ve II. dönem peşrevlerinin özelliklerini anımsatmaktadır. Mülâzimenin en uzun bölüm olması, 1600-1650 arasına tarihlenen III. dönem eserlerin özellikleri arasında sayılmıştır. Peşrevin üçüncü hanesinde gerçekleşen modülasyon ise 1650-1700 arasına tarihlenen eserlerin nitelikleri arasında değerlendirilmektedir. Bu nedenle, peşrevin, 16. yüzyıl başından 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemin müzikal özelliklerini yansıttığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, eserin I., II., III. ve IV. dönem peşrevlerinin özelliklerini taşıyan bir "kompozisyon" olabileceği değerlendirilmektedir.

L/289 Semâi Der Makâm-ı Mezbur

Eser Londra yazmasında kayıtlıdır. Diğer üç şehnaz eserde olduğu gibi donanımda aynı ses değiştirici işaretler kullanılmış, ancak donanımda herhangi bir anahtar kullanılmamıştır. Eser, 6/4'lük ağır semai usulü ile ölçülmüştür.

Serhâne tek bölüm dört usul döngüsü, mülâzime üç bölüm sekiz usul döngüsü, ikinci hane dört bölüm on sekiz usul döngüsü, üçüncü hane iki bölüm ve on iki usul döngüsünden oluşmuştur. Eserin serhâne bölümünde tekrar eden melodi motifleri kullanılmamıştır. Fakat, dördüncü usul döngüsünün melodisi (motif a) MC:4'te tekrar edilmiştir.

Mülâzime üç bölümden oluşmaktadır. MA ve MB iki usul döngüsü, MC dört usul döngüsü uzunluğundadır. Bölümler içinde tekrar eden melodi motifleri: MA:1-2 motif “b”, MC:1-3 motif “c” dir . MC:1-3 usul döngülerinde kullanılan motif “c”, HIIIA:2’de tekrar edilmiştir. Mülâzime bölümünün formülü şöyledir (Tablo 5.)

Mülâzime	A	B	C
	b+b	b1+x	c+x+c+a

İkinci hane dört bölümden oluşmuştur. HIIA beş, HIIIB altı, HIIC iki, HIID yedi usul döngüsü uzunluğundadır. HIIA’nın melodi motifleri, herhangi bir bölümde tekrar edilmemiştir. Sadece, HIIIB:1-4 ile HIID:1-4’ün melodi motifi “d” olarak tespit edilmiştir.

Üçüncü hane iki bölüm ve on iki usul döngüsünden oluşmuştur. HIIIA dört, HIIIB sekiz usul döngüsü uzunluğundadır. HIIIA:2’nin melodi motifi (motif c) MC:1-3 ile aynıdır. HIID:1-4’ün melodisi (motif e) HIIIA:3’te bir nota değişikliği ile tekrar etmiştir. HIIIB:1-3 motif “f”, HIIIB:5-7’nin melodi motifi “g” yapısındadır. Üçüncü hanenin formülü şöyledir (Tablo 6.)

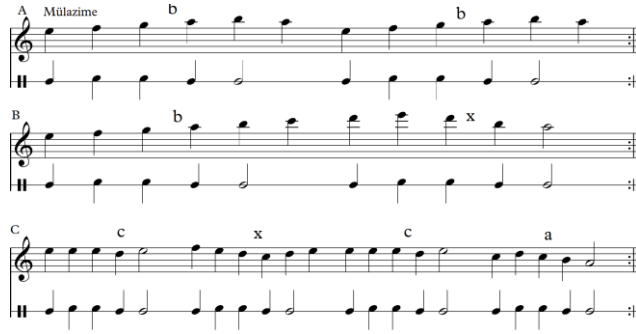
Hane-i Salis	A	B
	x+c+e1+x	f+x+f+x+g+x+g+x

Eserin serhâne bölümü, düğâh perdesinden, muhayyer perdesine bir oktav atlayışı ile başlamıştır. Giriş bölümünün en yüksek perdesi tiz buselik sesidir. Muhayyer ve şehnaz perdeleri kullanılarak, ikinci döngü sonunda muhayyer perdesi vurgulanmıştır. Ardından V. derece dominant sesinden aşağı inici bir melodi hareketiyle, ardışık sesler kullanılarak karar perdesi düğâhta kalınmıştır (Şekil 4.)



Şekil 4. L289 Şehnaz Semâi Eserin Serhâne Bölümü

Mülâzime bölümünün, tekrar eden motiflerden oluştuğu görülmektedir. Bölümün en yüksek sesi tiz hüseyini perdesidir. MA’nın ilk iki usul döngüsünde melodi, hüseyini ve muhayyer sesleri aralığında seyretmiş, üçüncü ve dördüncü usul döngülerinde hüseyini perdesinden başlayarak bir oktav devam eden çıkıcı bir melodi ile şekillenmiştir. Herhangi bir perdede kalış yapılmadan, makamın dominant sesinde karar kılınmıştır. MC bölümünü domine eden melodi ise, inici yönde hareket etmektedir. Belirgin bir hüseyini perde vurgusuyla başlayan bölüm, ağırlıklı olarak bu perde üzerinde seyretmiş, dördüncü döngü sonunda düğâh perdesinde karar verilmiştir (Şekil 5.)



Şekil 5. L289 Şehnaz Semâi Eserin Mülâzime Bölümü

İkinci hane, eserin tümüne kıyasla daha 'orijinal' bir melodiyle yapılanmıştır. Bölümün en yüksek sesi tiz neva perdesidir. HIIA:1'de muhayyer sesinden başlayan inici melodi, ilk usul döngüsünün sonunda, makamın VI. derecesinde, ikinci döngü sonunda V. derecesinde, üçüncü döngü sonunda IV. derecesinde sonlanmıştır. Dördüncü usul döngüsünde karar sesi düğâha inilmiş, ardından melodi, neva perdesine yönelmiştir. Dördüncü döngü sonundan itibaren, makamın III. derecesi pekiştirilmiş ve karar sesi düğâhta kalınmıştır.

HIIB'nin melodisi, makamın tiz seslerinde seyretmiş; hüseyini perdesinin altına inilmemiştir. Ağırlıklı olarak muhayyer ve şehnaz perdeleri etrafında seyreden bir melodi kullanılmıştır.

HIIC'de ise, hüseyini, muhayyer ve düğâh perdeleriyle, karara inilmiştir. HIID:1-4'ün melodisi (motif e) hariç, diğer usul döngülerinin melodi motifleri birbirinden farklıdır. HIIC hüseyini sesi ile başlamış, ikinci döngü sonunda neva perdesinde kalınmış, üçüncü usul döngüsünün başına kadar melodi devam etmiştir. Makamın III. derecesinde bir kalıştan sonra, II. ve V. perdeler arasında bir ses atlaması yapılmıştır. Dördüncü usul döngüsünün sonunda Şehnaz perdesine yapılan vurgu, beşinci döngünün girişine kadar devam etmiş; ardından dik acem¹⁶, hüseyini, neva ve nim hicaz perdelerinde kalışlar yapılarak düğâh perdesinde karar verilmiştir (Şekil 6.)



Şekil 6. L289 Şehnaz Semâi Eserin İkinci Hanesi

HIIIA, karar sesi düğâhtan neva perdesine atlayan bir ses hareketiyle başlamıştır. İkinci, dördüncü ve altıncı usul döngülerinin sonunda hüseyini perdesinde kalınmış; inici-çıkıcı yönde hareket eden bir melodi seyri izlenmiştir. HIIB:1'de ise, makamın VI. derecesinden başlayan melodi, döngü sonunda nim hicaz perdesine kadar

¹⁶ Eviç perdesi olması da muhtemeldir.

inmiş, ikinci döngüden itibaren ise, çıkıcı bir hareketle hüseyini sesinde sonlanmıştır. Melodi, üçüncü usul döngüsünde de VI. dereceden başlamış, dördüncü usul döngüsünün sonunda, nim hicaz sesinde kalmıştır. Hüseyini sesiyle başlayan beşinci usul döngünün melodisi, makamın ikinci derece perdesine inmiş, altıncı döngüde çıkıcı bir seyir izleyerek, neva perdesinde kalmıştır. Yine hüseyini perdesinden başlayan melodi, yedinci usul döngüsünün sonunda karar perdesinde sonlanmıştır (Şekil 7.)



Şekil 7. L289 Şehnaz Semâi Üçüncü Hane

Eseri perde-melodi ilişkisi ve melodi seyir hareketi açısından özetleyecek olursak, eserin bütününde ses atlamalarının az sayıda kullanıldığı; bununla birlikte, eser genelinde, makamın dominant derecesi hüseyini perdesinin ağırlıklı olarak vurgulandığı anlaşılmaktadır. Özellikle mülâzime bölümü, tekrar eden melodi motifleriyle biçimlenmiş ve MC bölümünde belirgin şekilde hüseyini perdesi etrafında seyreden bir melodik yapılanma dikkat çekmiştir. Eser genelinde melodi uzunluğu, iki usul döngüsü şeklinde kurgulanmıştır; ancak tek döngü içinde sonlanan melodik yapılar da izlenmiştir. Eserin form yapısı ise, HI+M+HIII+M+HIII+M şeklinde düzenlenmiştir.

Feldman'ın kronolojik dönemlendirme kriterlerine göre, serhânenin tek parçadan oluşan biçimi ve eserin form yapısının I. dönem eserleri işaret ettiği düşünülmektedir. Mülâzime bölümünün tekrarlı yapısı, melodi hattının inici yönde hareketi, melodi hareketinde tonal merkez vurgusu, belirgin perdeler etrafında ileri geri yönlü melodi hareketleri III. dönem peşrevlerin özelliklerini hatırlatırken, melodi uzunluğunun bir usul döngüsünden daha uzun olması ise, II. periyodun kriterlerini anımsatmaktadır. Bu bağlamda, eserin ağırlıklı olarak I. ve III. dönem peşrevlerinin özelliklerini taşıyan bir “kompozisyon” olduğu değerlendirilse de; II. dönem eserlerin kriterlerini de yansıttığı düşünülmektedir.

L/287 Der Makam-ı Şehnaz Usûleş Fahte & P/234b3 fashî Şehnaz Usûleş Fahte

Eser her iki yazmada da kayıtlıdır. Diğer üç Şehnaz eserde olduğu gibi donanımda aynı ses değiştirici işaretler kullanılmış, ancak herhangi bir anahtar kullanılmamıştır.

Peşrevin serhâne bölümünün ilk dört notası iki yazmada farklı biçimde karşımıza çıkar. Ali Ufkî Bey, figür 8'de görülen Paris yazmasındaki melodiyi kullanmış; ancak hemen altına, “L” dizeğinin ilk ölçüsünde görülen, Londra yazmasında kaydettiği bölümü de karalamıştır. Bu durum, Ali Ufkî Bey'in iki melodi arasında bir tercih yaptığını düşündürmektedir. Londra yazmasında, Paris yazmasında karalama şeklinde yazdığı bölümü kullanması, Paris yazmasında kayıtlı eserin Londra yazmasındakinden daha önce notaya alındığını düşündürmektedir. Aşağıda her iki yazmada kullanılan bölümler gösterilmiştir (Şekil 8.)



Şekil 8. İki Yazmada Farklı Yazılan Serhâne Bölümü

Eserin, fahte usulünde ölçülmüştür¹⁷. Serhâne sekiz usul döngüsü uzunluğundadır. Birinci ve üçüncü usul döngüsündeki melodi motifi “a”, ikinci ve dördüncü usul döngüsünün ortasına kadar devam etmektedir; ancak nota değerlerinde farklılık gözlenmiştir. Yedinci döngüde “c” ve sekizinci döngüde “d” melodi motifleri kullanılmaktadır. “c” ve “d” motifleri, mülâzime bölümünde (küçük nota değeri farkıyla) tekrar edilmiştir. Serhâne bölümünün formülü şöyledir (Tablo 7.)

Tablo 7. Serhâne Bölümü Formül

Serhane	Döngü I	Döngü II	Döngü III	Döngü IV	Döngü V	Döngü VI	Döngü VII	Döngü VIII
	a	b	a	b1	x	x	c	d

Mülâzime bölümü, on usul döngüsü uzunluğunda ve iki bölümden oluşmaktadır. MA bölümü dört ve MB bölümü altı usul döngüsü uzunluğunda yapılandırılmıştır. MA:2-4'ün melodi motifi “e”dir. MB'nin tamamı, HIIC'de tekrar edilmiştir. Mülâzime bölümü formülü şöyledir (Tablo 8.)

Tablo 8. L287/P234b3 Mülâzime Bölümü Formül

Mülâzime	MA	MB
	e+e+x+e	f+g+c ¹ +h+c ¹ +d ¹

İkinci hane üç bölüm ve on altı usul döngüsünden oluşmuştur. HIIC'nin son dört usul döngüsünde MB bölümü tekrar edilmiştir. HIIA:1-3 melodi motif “i” ve “i¹”, HIIIB:1 ve HIIC:1'in melodi motifi “i”, HIIIB:2 ve HIIC:2'nin melodi motifi “j”dir. İkinci hanenin formülü şöyledir (Tablo 9.)

Tablo 9. L287/P234b3 İkinci Hane Formül

Hane-i Sani	HII A	HII B	HII C
	i+x+i1+x	i+j+x+k	i+j+x+k+c1+h+c1+d1

Üçüncü hane iki bölüm ve on usul döngüsünden oluşmuştur. Peşrevin bu bölümü diğer bölümlere kıyasla daha farklı bir melodi deseni ile yapılandırılmıştır. Melodi motif tekrarları ise sınırlıdır.

Peşrevin serhâne bölümünün, tüm eserlerde olduğu gibi, benzer perdelerle biçimlendiği görülmektedir. Bölüm, muhayyer, şehnaz ve acem sesleri ile başlamış; dört usul döngüsü boyunca perdeler vurgulandıktan sonra, makamın V. derecesinde (hüseyni perdesi) belirgin bir kalış yapılmıştır. Üçüncü usul döngüsünden itibaren, makamın III. derecesinde belirgin bir kalıştan sonra sırasıyla V., III. ve IV. dereceler gösterilerek, makamın VI. derecesinde kalınmıştır. Akabinde hüseyini sesinde durulmuş, inici seyreden melodi, ağırlıklı olarak makamın III. V. ve I. derecelerini kullanmıştır. Bölüm, karar perdesi dügahta sonlanmıştır (Şekil 9.)

¹⁷ Ali Ufki Bey, Paris yazmasında arasında fahte usulünden yer bahsetmiştir (Haugh, 2017: 95).

Paris yazmasında geçen fahte usulü ile Rauf Yekta Bey'in lenk fahtesinin benzer olması hakkında bkz. (Yekta, 1986: 115,116, Behar, 2016: 112-119).

Serhane AEU AU

Şekil 9. L287/P234b3 Peşrevin Serhâne Bölümü

Mülâzime bölümünde de ağırlıklı olarak inici bir melodik seyir gözlenmiştir. Melodi, MA'nın neredeyse tamamında, makamın V. derecesi üzerinde kalmış, MA:2-4'te ise hüseyini sesi yeden perdesiyle desteklenmiştir. MB:2'de hüseyini perdesinden başlayarak düğâha inen melodi, her döngünün dördüncü sesinde, en yüksek perdeye ulaşmış, iki ses aşağıda kalışlar göstererek devam etmiştir. Bu hareketle makamın V, IV, III ve I. derecelerinde kalışlar yapılarak melodi karar perdesinde sonlanmıştır (Şekil 10.)

A Mülâzime

Şekil 10. L287/P234b3 Peşrevin Mülâzime Bölümü

İkinci hane, selmek¹⁸ perdesinden muhayyer perdesine kadar çıkan ve aradaki tüm perdelerin kullanıldığı bir melodik yapıda şekillenmiştir. HIIA:3-4'ün melodi motifi, nota değerleri dışında aynıdır. HIIA:2'de belirgin bir muhayyer vurgusunun ardından, HIIA:1'in melodisi üçüncü döngüde tekrar etmiştir. Daha sonra Şehnaz perdesi üzerinden dördüncü usul döngüsünün sonunda, makamın V. derecesinde kalmıştır. HIIIB:1 ile 2 arasında, beş seslik (si-fa#) bir perde atlayışı dikkat çekmektedir. Peşrevin bütününde bu tür ses hareketleri sınırlı sayıda kullanılmıştır (Şekil 11.)

¹⁸ Ali Ufki "G#" sesi için bu perde ismini kullanır.

Şekil 11. L287/P234b3 Peşrevin İkinci Hanesi

Üçüncü hanenin, A bölümünde, B bölümüne kıyasla daha fazla tekrar eden melodi kullanılmıştır; ayrıca HIIIA:1 ile 3'ün melodi desenleri de aynıdır. İkinci usul döngüsünün melodisinde, II. derecenin pekiştirilmesinden sonra, üçüncü döngüde makamın III. derecesinde belirgin bir kalış yapılmış, ardından son usul döngüsünün sonunda düğâh perdesinde kalınmıştır. HIIIA'nın tamamında nim hicaz sesi üzerinde bir pestleşme dikkat çekmektedir.

HIIIB:1'de tekrar nim hicaz perdesine dönmüş; ikinci usul döngüsünde makamın II. derecesinde, dördüncü döngüde ise hüseyini aşiran perdesinde kalındıktan sonra ırak, rast, segâh ve düğâh sesleriyle son usul döngüsüne ulaşılmıştır. Ardından yeden perdesi kullanılarak düğâhta karar verilmiştir (Şekil 12.)

Şekil 12. L287/P234b3 Peşrevin Üçüncü Hanesi

Eseri perde-melodi ilişkisi ve melodi seyir hareketi açısından özetleyecek olursak, melodik yapı genellikle inici yönde hareket etmiştir. Makamın V. derecesi eser boyunca sıklıkla vurgulanmıştır. Özellikle giriş bölümü, hüseyini muhayyer ve şehnaz seslerinin kullanıldığı bir melodik yapıyla şekillenmiştir. Eser genelinde melodi motifleri tekrar etmiş; fakat üçüncü hanede daha sınırlı kullanılmıştır. Eserin melodi uzunlukları genellikle iki usul döngüsü

şeklinde yapılandırılmış; ancak melodi uzunluğunun iki döngüden daha kısa (bir buçuk döngü) olduğu da görülmüştür. Eserin form yapısı (HI)+M+HII+M+HIII+M şeklindedir.

Feldman'ın kronolojik dönemlendirme kriterlerine göre, eserin form biçimi ve serhâne bölümünün tek parçalı yapısı I. dönemi, mülâzime bölümünün uzun ve çok bölümlü yapısı III. dönemi, melodinin inici yönde ve kesintisiz-iki döngü devam etmesi II. dönem eser özelliklerini hatırlatır. Bu bağlamda, eserin I., II. ve III. dönem peşrevlerinin özelliklerini taşıyan bir "kompozisyon" olabileceği değerlendirilmiştir.

L /288 Pişrev-i Küçük Şehnâz Usuleş Düyek

Ali Ufkî Bey, Londra yazmasında kayıtlı¹⁹ bu eseri diğer şehnaz eserlerden farklı olarak altı çizgiden oluşan porte üzerine kaydetmiştir. Herhangi bir anahtar kullanmamıştır. Peşrev, düyek usulünde ölçülmüştür²⁰.

Serhâne tek bölüm ve dört usul döngüsü, mülâzime üç bölüm ve on bir usul döngüsü, ikinci hane iki bölüm ve sekiz usul döngüsü, üçüncü hane iki bölüm ve on üç usul döngüsü uzunluğundadır. Serhânenin birinci ve ikinci usul döngüsünün melodi motifi "a"dır. Motif "b", MA:4 ve HIIA:4'te tekrar edilmiştir. Serhâne bölümü formülü şöyledir (Tablo 10.)

Tablo 10. Serhâne Bölümü Formül

Serhane	Döngü I	Döngü II	Döngü III	Döngü IV
	a	x	a	b

Mülâzime üç bölümden oluşmuştur. MA beş, MB iki ve MC dört usul döngüsü uzunluğundadır. MC:3-4'ün melodi motifleri "c" - "d", ikinci ve üçüncü hanenin son iki usul döngüsünde tekrarlanmıştır. Mülâzime bölümünde tekrar eden melodi motifi bununla sınırlıdır.

İkinci hane, iki bölüm ve sekiz usul döngüsünden oluşmuştur. HIIA:2-3 "e", HIIA:4 "b" ve HIIIB:3 ile 4 "c" ve "d" melodi motifindedir. İkinci hanenin formülü şöyledir (Tablo 11.)

Tablo 11. İkinci Hane Formül

Hane-i Sani	H II	H III
	x+e+e+b	x+x+c+d

Üçüncü hane, iki bölümden oluşmaktadır. HIIIA dört, HIIIB sekiz usul döngüsü uzunluğundadır. Bölüm, tekrar eden melodilerle yapılandırılmıştır. HIIIA:1-3 ve HIIIB:5 "f", HIIIA:2-4 (küçük nota farklarıyla) "g" ve "g¹", HIIIB:1-3 "h", HIIIB:2-4 (küçük nota farkıyla) 1-1¹ melodi motifi yapısındadır. Üçüncü hane formülü şöyledir (Tablo 12.)

Tablo 12. Üçüncü Hane Formül

Hane-i Salis	H III A	H III B
	f+g+f+g ¹	h+1+h+1 ¹ +x+x

Eserinin büyük bölümünde, usul döngülerinin kesişim noktalarında sıklıkla ses atlamaları yapıldığı görülür. Bu ses hareketi, serhânenin en başından itibaren dikkat çekmektedir. Serhane bölümü, hüseyinden muhayyer perdesine dörtlü bir ses atlamasıyla başlamış; ilk usul döngüsü içinde, makamın VI. derecesi ve muhayyer sesleri vurgulanmış; ardından ikinci döngü sonunda hüseyini perdesinde kalınmıştır. İlk usul döngüsünün melodisi üçüncü döngüde tekrar etmiş, bölüm sonunda muhayyer perdesinde kalınmıştır (Şekil 13.)

¹⁹ Kantemir 326, Kevserî 496 nolu eser.

²⁰ Ali Ufkî Bey'in Paris yazmasında velveleli şeklini tarif ettiği düyek usulü, Rauf Yekta Bey'in çifte düyek olarak tarif ettiği usuldür (Yekta, 1986: 108).



Şekil 13. L/288 Peşrevin Serhâne Bölümü

Mülâzime bölümünde tekrar eden melodi motif sayısı, diğer bölümlere oranla daha sınırlıdır. MC:4-5'in melodi motifleri "c" ve "d" serhâne hariç, eserin diğer bölümlerinin son iki döngüsünde birebir tekrar ettiğinden, eser içinde sıklıkla mülâzimenin melodik yapısına göndermeler yapıldığı düşünülebilir. Serhâne bölümünü domine eden düğâh ve muhayyer aralığındaki ses sahası, mülâzime bölümünde de sıklıkla kullanılmıştır. Peşrevin genelinde (özellikle usul döngülerinin kesiştiği noktalarda) ses atlamaları izlenmiştir. Bu atlamalar; MA:4-5'te üçlü (fa la), MB:1-2'de inici şekilde beşli (la mi), MC:1'de altılı (la fa) olarak karşımıza çıkmaktadır.

MA'da düğâh perdesinden başlayan, iki döngü devam eden, bir tiz bir pes şekilde ilerleyen melodi, ikinci döngü sonunda hüseyini sesinde kalmıştır; ardından muhayyer perdesine çıkıp, tekrar hüseyini perdesi vurgulanmıştır. İlk dönüşte muhayyer perdesi, ikinci dönüşte hüseyini sesinde kalınarak bölüm sonlanmıştır. MB bölümü yine hüseyini perdesinin vurgulanmasıyla başlamış; döngü ortasında düğâh, hüseyini, düğâh perdelerinin kullanıldığı melodiyle, karar sesine inilmiş ancak kalış yapılmamıştır.

MC bölümü makamın I. ile VI. derecesi arasında bir ses sıçramasıyla başlamıştır. MC:1'de düğâh ile muhayyer aralığında seyreden melodi, muhayyer perdesinde kalmış; ikinci döngüde tiz nim hicaz²¹ sesine kadar çıkıp, inici yönde seyir etmiş ve makamın üçüncü derecesinde sonlanmıştır. Daha sonra III. II. ve I. dereceler arasında hareket edilerek, düğâh perdesinde karar verilmiştir. MC:3-4'ün melodi deseni, serhâne hariç eserin diğer bölümlerinin son kısımlarında tekrar etmiştir (Şekil 14.)



Şekil 14. L/288 Peşrevin Mülâzime Bölümü

²¹ Tiz çargah olması da muhtemel görünmektedir.

HIIA'nın melodi deseni ağırlıklı olarak hüseyini ve muhayyer sesleri arasında biçimlenmiştir. HIIIB'de melodi, tiz nim hicaz²² perdesine kadar çıkmıştır. Peşrevin genelinde kullanılan ses atlamaları, HIIA:1-2'de düğah-hüseyini, HIIA:3-4'te ise hüseyini-düğah aralığında gerçekleşmiştir. HIIIB'nin melodisi, şehnaz perdesi ile başlamış, tiz nim hicaz perdesine(!) kadar ulaşmıştır. Melodi içinde, herhangi bir perde vurgulanmadan üçüncü döngü sonuna kadar devam etmiştir. Üçüncü döngünün ortasında makamın III. ve II. dereceleri vurgulandıktan sonra karar perdesi düğâhta kalınmıştır (Şekil 15.)

Şekil 15. L/288 Peşrevin İkinci Hanesi

Üçüncü hane hüseyini perdesi etrafında hareket eden bir melodiyle biçimlenmiştir. Bölüm, HIIIA:1 ile 3 ve 2 ile 4'ün girişinde düğâh-neva perdesi arasında; usul keşişim noktalarında ise hüseyini-şehnaz sesleri arasında ses atlamalarıyla başlamıştır. HIIIB'de motif tekrarları sıklıkla kullanılmış; hüseyini ve muhayyer perdeleri arasında seyreden melodi, ilk usul döngüsünden başlayarak, üç ve dördüncü döngünün sonunda hüseyini perdesinde kalmıştır (Şekil 16.)²³

Şekil 16. L/288 Peşrevin Üçüncü Hanesi

²² Tiz çarğah olabilir.

²³ Mukaddem ve muahhar bölümler,eserin tümünde kullanılan melodi motiflerinin tekrarı olduğundan seyir yorumlanmamıştır.

Eseri perde-melodi ilişkisi ve melodi seyir hareketi açısından özetleyecek olursak, özellikle usul döngülerinin kesişim noktalarında yer alan ses atlamalarının melodiye şekillendirdiği söylenebilir. Diğer eserlerde olduğu gibi, hüseyini, muhayyer ve şehnaz perdelerinin ağırlıklı olarak eseri domine ettiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, bu perdelerin (özellikle serhâne bölümünde) makamın karakteristiğini şekillendirdiği düşünülmektedir.

Mülâzime bölümünde belirli melodi öğelerine yapılan vurgu; motif tekrarları, peşrevin bölümleri arasındaki ilişkiyi işaret eder niteliktedir. Özellikle bölümlerin son kısımlarında görülen bu yapılar, eserin bütününde gözlenmiştir. Peşrevin melodi uzunluğu genelde bir usul döngüsü şeklinde yapılandırılmış; ancak bir buçuk ya da iki döngü devam eden şekline de (MB bölümü) rastlanmıştır. Eserin formu "(HI) + M + HII + M + HIII + M" şeklindedir.

Feldman'ın kronolojik dönemlendirme kriterlerine göre, serhânenin tek bölümden oluşan yapısının yanı sıra, eserin formal yapısı I. dönemin özelliklerini taşıdığını düşündürmektedir. Melodik birimlerin bir veya daha uzun olması ise II. dönem eserlerin özelliklerinden sayılmış olup; eser genelinde izlenen aralıklı ses atlamaları, III. dönem ve sonrasının melodi biçimini anımsatmaktadır. Bu çerçevede, eserin ilk üç dönem, yani 16. yüzyıl başından 17. yüzyılın ilk yarısına kadar olan periyodun özelliklerini yansıtan bir kompozisyon olduğu değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu araştırma, Şehnaz makamının tarihsel dönüşümünü kapsamlı bir perspektiften ele alarak, müzik teori tarihinde farklı kategorilerde değerlendirildiği anlaşılan yapının, tarihsel değişim sürecini aydınlatmayı amaçlamıştır. Çalışma kapsamında, Şehnaz makamının tarihsel dönüşümünün nasıl şekillendiği incelenmiş; Ali Ufki Bey'in kayıt ettiği Şehnaz repertuarın günümüz müzikal evrenine hangi dönemsel özelliklerle ulaştığı araştırılmıştır.

Şehnaz yapısının tarihsel dönüşümüne dair makalenin ulaştığı bulgular şunlardır, 13. yüzyıl başında Safiyyüddin Urmevi'nin âvâze olarak tasnif ettiği Şehnaz yapısı ilk defa Kudbettin Şirâzî tarafından şube olarak sınıflanmış; 15. yüzyıl sonuna gelindiğinde ise Hızır bin Abdullah'ın Kitab'ül Edvâr'ında, hem âvâze hem de terkibler arasında yer aldığı görülmüştür. Ancak, bu dört asırlık dönem içinde Sistemci ve Anadolu Edvâr geleneği teorisyenlerinin, Şehnaz yapısını farklı şekillerde tasnif ettikleri anlaşılmakla birlikte; 16. yüzyıl sonuna kadar daha çok âvâze statüsünde değerlendirildikleri anlaşılmaktadır. On sekizinci yüzyıl edvâr yazını içinde ise, makam, âvâze, şube ve terkib gibi yapıların tasnifinde sistemci teorisyenlerin bakış açısından uzaklaşıldığı ve makamsal yapıların yeni bir anlayışla sınıflandığı anlaşılmaktadır. Bu kapsamda, Osmanlı makam müziğinin en önemli teorisyenlerinden olan Dimitri Kantemir, edvarında, Şehnaz yapısını, ara perdelerin makamları başlığında açıklanmış; makam olarak tasnif etmiştir.

Dolayısıyla, teorik ve kavramsal açıdan Şehnaz yapısının 13. yüzyıldan 16. yüzyıl başına kadar geçen tarihsel süreçte âvâze, şube ve terkib olarak tasnif edilmiş olduğu anlaşılmakla birlikte, ağırlıklı olarak âvâze statüsünde açıklandığı, 18. yüzyıla gelindiğinde pratik odaklı teorik yazında içinde *şehnaz makamı* olarak tasnif edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Feldman'ın kronolojik dönemlendirme kriterlerine göre yapılan eser analizleri sonucunda ulaşılan bulgular şöyledir:

- P/234b1. *Peşrev, beste Ali Santuri, sakil düyek şehnaz-i darabeyn sakil düyek şafi* başlıklı eserin, 16. yüzyılın başından 17. yüzyılın sonuna kadar olan dönemin müzikal özelliklerini yansıttığı ve bu bağlamda I., II., III. ve IV. dönemler kriterlerini taşıdığı değerlendirilmiştir.
- L/289. "*Semâi der makâm-ı mezbur*" başlıklı eserin, ağırlıklı olarak 16. yüzyılın ilk yarısından 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemin; I. ve III. dönemlerin kriterlerini taşıdığı değerlendirilmiştir.
- L/287 & P234b3 *Der makam-ı şehnaz usûleş fahte* ve L/288 *Pişrev-i küçük şehnâz usuleş düyek* başlıklı eserlerin ise 16. yüzyıl başından 17. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemin, yani I., II. ve III. dönemlerin kriterlerini taşıdığı değerlendirilmiştir.

Bu veriler doğrultusunda, Ali Ufki Bey'in günümüze aktardığı Şehnaz makamı repertuvarına ait eserlerin, 16. yüzyılın başından 17. yüzyılın sonuna kadar geçen yaklaşık iki yüzyıllık dönemin form, stil ve melodi-seyir özelliklerini yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu çerçevede, eserlerin I., II., III. ve IV. dönemlere özgü makamsal özellikleri barındırabileceği değerlendirilmiş, Ali Ufki'nin Şehnaz makamında kaydettiği eserlerde, farklı dönemlere ait makamsal özelliklerin bir arada bulunduğu sonucu pekiştirilmiştir. Yapılan analizler neticesinde, repertuvarda I. ve III. dönemlerin müzikal özelliklerinin, II. ve IV. dönem eserlerin özelliklerine kıyasla daha belirgin olduğu görülmüştür. Bu bulgular, Şehnaz makamı özelinde 16. yüzyılın başından 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemin makamsal özelliklerinin günümüze ulaştığını düşündürmektedir.

Özetle, Şehnaz yapısının tarih boyunca yapısal ve kavramsal olarak bir değişime uğradığı açıktır. Farklı şekillerde tasnif edilse de Osmanlı makam müziği evreninde yüzyıllar boyu varlığını koruyan bu yapı, bir makamın tarihsel süreçte, farklı dönemsel özellikler edinerek günümüze taşındığını göstermektedir. Yapılan araştırma ve analizlerden elde edilen bulgular bu durumu teyit etmektedir.

ÖNERİLER

Bu çalışmada elde edilen bulgular, Şehnaz makamının makam müziği tarihi boyunca geçirdiği değişimlerin anlaşılmasına katkı sağlamak ve Ali Ufki Bey'in eserlerinin, bu tarihsel değişim sürecinin aydınlatılması noktasında önemli bir veri kaynağı olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, analizlerin Walter Feldman'ın kronolojik dönemlendirme kriterlerine göre yapılması, bu yöntemin Osmanlı müziği çalışmaları için yararlı bir çerçeve sunduğunu göstermiştir. Bu durum, benzer yöntemle farklı makamsal yapılar üzerinde analizler yapılabileceğini ve akademik araştırmalara yeni bir perspektif sunulabileceğini kanıtlamıştır. Dolayısıyla, makalenin izlediği yöntem, tarihsel açıdan ele alınacak benzer çalışmalar için araştırmacılara önerilmektedir.

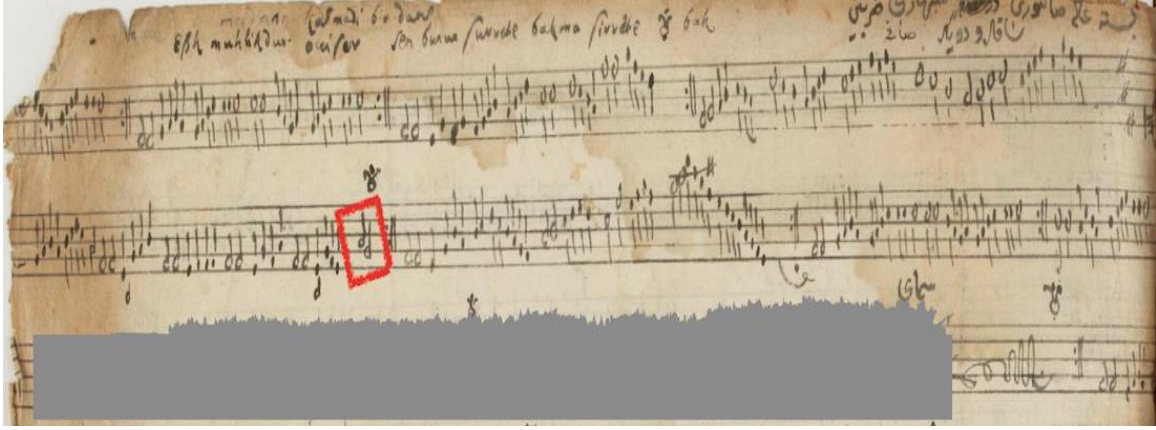
KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve Mecelletun Fi'l-Mûsika adlı eserinin XV. yüzyıl Türk mûsikisi nazariyatındaki yeri* (Yayımlanmış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Akdoğan, B. (2007). Fethullah Şirvânî'ye göre makamların tesirleri ve icra edileceği vakitler. *Ankara Üniversitesi İktisat Fakültesi Dergisi*, 48(1), 77-82.
- Bardakçı, B. (1986). *Maragalı Abdülkâdir*. İstanbul: Pan yayımları.
- Behar, C. (2016). *Saklı Mecmua Ali Ufki'nin Bibliotheque Nationale de France'taki (Turc292) Yazması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

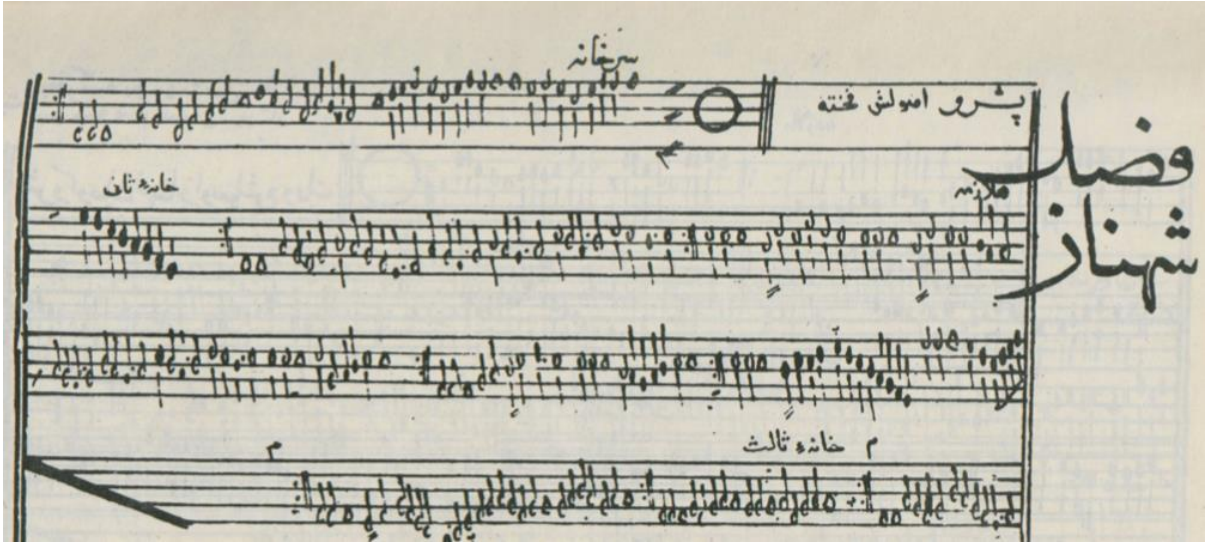
- Behar, C. (2017). *Kan dolaşımı, ameliyat ve musiki makamları: Kantemiroğlu (1673-1723) ve edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2016, February 26). Diglossia. Encyclopedia Britannica. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/diglossia>
- Çaylı, F. (2019). *13.-18. yüzyıllar arasında makamsal müzik teorisi anlayışının değişimi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitab'ul Edvarı ve makamların incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2019). Osmanlı/Türk müziği kimliğinde İstanbul–Saray patronajının etkileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 75, 251-260.
- Dalkıran, N. (1983). *Türkçe Zeyn-ül Elhan* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Doğruöz, N., Gardner, O., & Tunçer, D. (2020). *17. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği: Ali Ufkî araştırma ve inceleme yazıları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Vakfı Yayınları.
- Doğrusöz Dişiaçık, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin müzik teorisi*. Kırşehir: Bilge Ajans ve Yayınevi.
- Ekici, M. N., & Hahugh, J. (2016). Alî Ufukî's notational technique: Its development, systematization and practices. İçinde *Makam traditions between theory and contemporary music making* (s. 79-104). İstanbul: Pan Yayınevi.
- Elçin, Ş. (1976). *Ali Ufkî: Hayatı ve eserleri Mecmua-i Sâz-ü Söz (tıpkı basım)*. İstanbul: Milli Eğitim Matbaası.
- Feldman, W. Z. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. *Intercultural Music Studies*, vol. 10. Berlin.
- Feldman, W. Z. (2015). Reflections on the musical materials of Ali Ufkî Bey (1610-1675), Hâfiz Post (d. 1694) and the 'Marâghî' repertoire. İçinde M. Greve (Ed.), *Writing the history of Ottoman music* (s. 87–138). Würzburg: Ergon.
- Haugh, J. (2017a). *Ottoman and European music in Ali Ufûki's compendium, MS Turc 292: Analysis, interpretation, cultural context*. Münster.
- Haugh, J., Helvacı, O., Oley, J., & Jager, F. (2017). *Rhythmic cycles and structures in the art music of the Middle East: Representations of usul in Ali Ufûki's manuscripts*. Würzburg.
- İşler, U. (2018). *Mecmua-i Sâz-ü Söz'de yer alan dini eserlerin incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Hitit Üniversitesi, Çorum.
- Judetz, P. E. (2000). *Prens Dimitri Kantemir: Türk musikisi bestekarı ve nazariyatçısı*. İstanbul: Pan Yayınları
- Kalkan, O. (2017). *Ali Ufkî ve Kantemiroğlu musiki yazarlarında bulunan ortak eserlerin karşılaştırmalı çeviri yazımı ve incelemesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Koç, F. (2010). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve “Nekâvetü'l-Edvâr” isimli eserinin XV. yüzyıl mûsikî nazariyatındaki yeri* (Yayımlanmış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Kutluğ, Y. F. (2001). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Levendoglu, O. (2002). *XIII. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Levendoglu, O. (2021). *XV. yüzyıl Ortaçağ İslam dünyası sistemci okul kaynaklarında sınıflama konusu: Devir, âvâze ve şube kavramları üzerine teknik bir izah. İçinde Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* (s. 127-170). T.C. Kültür Bakanlığı.
- Oransay, G. (1964). *Kazım Uz mûsikî istihâlatı*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Özbay, H. (2022). *17. yüzyıl tarihi kaynağı olarak Ali Ufkî'nin mecmualarında Bağdat türküleri* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam, âvâze, şûbe ve terkiib: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcü "kürelerin uyumu/musikisi" anlayışının temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1-49.
<https://doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00019>
- Öztürk, O. M., Beşiroğlu, Ş., & Bayraktarkatal, E. (2014). Makamı anlamak: Makam nazariye tarihinde başlıca modeller. *Porte Akademik*(10), 9-36.
- Şahin, D. (2019). *Yeniçeri âşıklar ve bestelenmiş şiirlerinin müzikal analizi* (Yayımlanmamış Doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve Er-Risâletü'l Fethiyye'si* (Yayımlanmamış Doktora tezi). Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin mûsikî risâleleri* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Uslu, R. (2002). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e müzik teorisi eserleri. İçinde *Türkler Ansiklopedisi* (s. 443-448). Ankara.
- Uslu, R. (2007). *Fatih Sultan Mehmet döneminde musiki*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Uslu, R. (2010). *Selçuklu topraklarında müzik*. Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü, Yeni Türkiye Yayınları.
- Wright, O. (1992). *Words without songs: Musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors. Londra: School of Oriental and African Studies (SOAS, Musicology Series, Vol I.*
- Yekta, R. (1986). *Türk mûsikisi: Rauf Yekta Bey* (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayınları

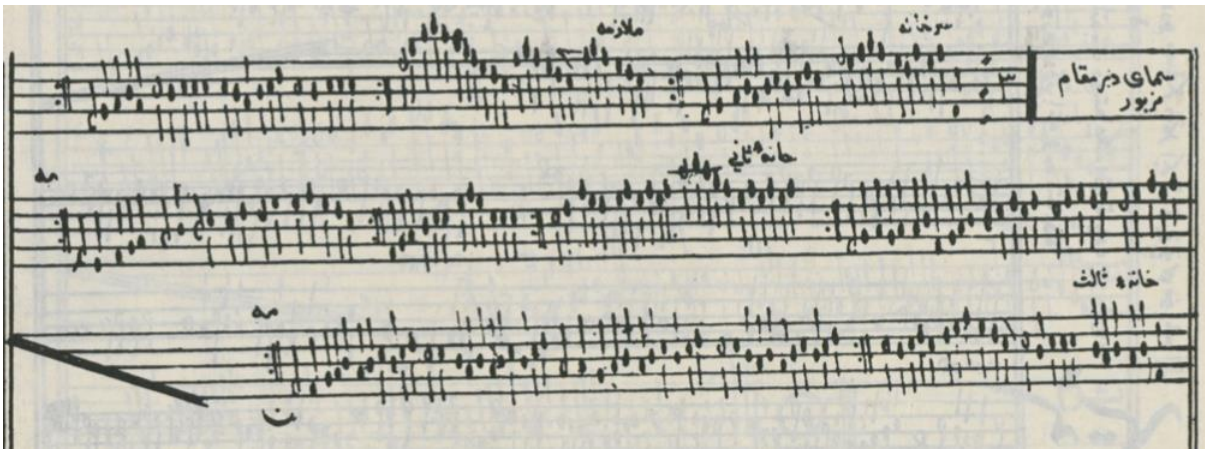
EKLER



Ek 1. P/234b1. Peşrev, Beste Ali Santuri, Sakil Düyek Şehnaz-i Darabeyn Sakil Düyek şafi(?)



Ek 2. L/287 Der Makam-ı Şehnaz Usûleş Fahte



Ek 3. L/289 Semâi Der Makâm-ı Mezbur

بیت
بعضی کسه هموم نمساختی یوتار
بعضی کسه رجب و شهنایه یوتار

ملزومه

میدیناز

پشرد کوچک شهناز اوصوشرد ویک

خانۀ ثانی

خانۀ ثالث

مقدم

مانر

Ek 4. L/288 Pışrev-i Küçük Şehnâz Usuleş Düyek