



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

**MAKAM MÜZİĞİNE SCHENKERIAN BAKIŞ:
BEŞ RAST ESERİN ANALİZİ**

Serkan ÖZÇİFCİ

Doktora Tezi

Ankara, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

MAKAM MÜZİĞİNE SCHENKERIAN BAKIŞ:
BEŞ RAST ESERİN ANALİZİ

Serkan ÖZÇİFCİ

Doktora Tezi

Ankara, 2020

MAKAM MÜZİĞİNE SCHENKERIAN BAKIŞ: BEŞ RAST ESERİN ANALİZİ

Danışman: Doç. Dr. Mehmet YÜKSEL

Yazar: Serkan ÖZÇİFCİ

ÖZ

Bu çalışmada; Osmanlı-Türk müziğinin zirve dönemi olarak görülen 17-19. yüzyıl bestecilerine ait, rast makamında verilmiş beş eser üzerinde, temel yaklaşım ve terminolojisini Schenker Analizi'nden alan bir indirgeme metodu geliştirilerek uygulanmıştır. Söz konusu analiz vasıtasıyla eserlerin yapısal katmanları; ön plandan arka plana beş ayrı seviye halinde ortaya konmuş ve özgün bir grafik gösterimle sergilenmiştir.

Gerçekleştirilen analizler makamsal ezgilerde hemen tüm planlarda rastlanmasına binaen önem arz eden karakteristik bir ilerleme biçimi ortaya çıkarmıştır. Orta planlarda gerçekleşen uzatma ve detaylandırma işlemlerinin saptanmasının yanı sıra arka plana ilişkin olarak, Schenker'in *Temel Yapı*'sının çizgisel bileşeni olan *Temel Çizgi*'nin rast makamındaki karşılığını teşkil edecek surette nevedan rasta, biri çargah perdesini atlayarak *neva-segah-dügah-rast*, diğeryse bahsi geçen karakteristik ilerlemeyle yanaşık tarzda *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* şeklinde inen iki tür yapılanma tespit edilmiştir.

Makamsal yapı ve form ilişkisinin irdelenmesi sonucunda eser kurgularının ortak bir biçimde, zemin teşkil eden ilk form öğelerinde rast perdesinden neveya yönelik bir *Tırmanış*, müteakip hanede ise neva perdesini detaylandıran bir tali rast inişi barındırdığı görülmüştür. Devamında, söz konusu yapısal neva sesinin son haneye kadar çeşitli vasıtalarla uzatıldığı ve ardından son form öğesi dâhilinde arka plan kapanışının gerçekleştiği tespit edilmiştir.

Dahası incelenen eserlerde Schenker Analizi için merkezi bir kavram olan organik bütünlük ilkesine hizmet eden unsurlar da araştırılmış; karşılaşılan hayli yüksek

organik bütünlük düzeyinin, simetrik form kurgusu ve gerek aynı gerekse farklı planlarda yinelenen yapısal motifler vasıtasıyla inşa edildiği görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Rast makamı, Schenker Analizi, yapısal katman, indirgeme, organik bütünlük

SCHENKERIAN APPROACH TO MAQAM MUSIC: ANALYSES OF FIVE PIECES IN MAQAM RAST

Supervisor: Assoc. Prof. Mehmet YÜKSEL, PhD.

Author: Serkan ÖZÇİFCİ

ABSTRACT

In this study; a reductive analysis which roots its fundamental approach and terminology in Schenkerian Analysis was developed and applied on five works given in maqam rast by the composers of the peak era of Ottoman-Turkish music, 17th-19th centuries. With this analysis, the structural levels of the pieces were presented in five layers from surface to the background and displayed by an original graphic representation.

The analyzes have revealed a characteristic form of melodic progression, which is of great importance in terms of being seen in all levels. In addition to identifying the prolongation and elaboration processes in the middleground levels, regarding the background, as an equivalent for Schenker's *fundamental line* (the descending element of the *fundamental structure*) two structures descending from neva to rast were found: one omitting çargah and thus descending as *neva-segah-dügah-rast*, and the other one, *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast*, reflecting the aforementioned characteristic form of progression.

As a result of the examination of the relation between maqam-structure and musical form, it has been observed that the works collectively include an *Initial Ascend* from rast to neva in the first form element, and a secondary descend in the following element elaborating the structural neva note. Subsequently, it was found that this structural neva was extended by various means up to the final form element where the background closure takes place.

Moreover, the factors that serve for the principle of organic coherence, which is a central concept for Schenkerian Analysis, have been investigated in the works. It was seen that the high levels of organic coherence in the pieces was maintained

by symmetrical form construction and by repetition of the structural motifs in both the same and different structural levels.

Keywords: Maqam rast, Schenkerian Analysis, structural level, reduction, organic coherence

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerekleŐmesi adına, yaŐamının en zorlu dneminde büyük fedâkârlık gösteren danıŐmanım Sayın Do. Dr. Mehmet YÜKSEL'e sonsuz teŐekkrlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vi
TABLolar DİZİNİ	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1
Schenker Analizi'nde Temel Yaklaşım ve Kavramlar	2
Schenker Analizi'nin Farklı Bağlamlara Aktarımı.....	5
Problem ve Alt Problemler	7
Amaç.....	8
Önem	8
Tanımlar.....	9
BÖLÜM 1: YÖNTEM	11
1.1 Eserlerin Seçimi	11
1.2 İndirgeme Metodu	13
1.2.1 Perde Hiyerarşisi.....	14
1.2.2 Temel Ezgisel Hareketler.....	15
1.2.3 Yapısal Seviye Grafikleri.....	17
BÖLÜM 2: ANALİZLER	20
2.1 Hâfız Post, <i>Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfûl Eylese</i>	21
2.2 Kantemiroğlu, <i>Rast Saz Semaisi</i>	39
2.3 Sultan III. Selim, <i>Andelîb Olmak Dilersen Ol Güle</i>	57
2.4 Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi, <i>Yüzündür Cihânı Münevver Eden</i>	70
2.5 Hacı Ârif Bey, <i>Esti Nesîm-i Nev-Bahâr Açıldı Güller Subh-dem</i>	85
BÖLÜM 3: ANALİZ BULGULARI	103
3.1 Karakteristik Bir Ezgisel Yürüyüş	103
3.2 Ön-Orta ve Orta Plana İlişkin Detaylandırmalar	111
3.2.1 Üçlü Hareket.....	111
3.2.2 Komşu Ses	116
3.2.3 Çerçeve Ses	119

3.2.4 Asıl İniş Öncesi Rasta Varma	124
3.3 Arka-Orta Plan ve Arka Plan Değerlendirmeleri	126
3.4 Organik Bütünlük Unsurları	133
BÖLÜM 4: SONUÇ VE ÖNERİLER.....	137
4.1 Bulgulara İlişkin Genel Değerlendirmeler	137
4.2 Schenker'ci Yaklaşımın Makam Müziğine Uygulanmasına İlişkin Değerlendirmeler.....	139
4.3 Öneriler	140
KAYNAKLAR	143
NOTA KAYNAKLARI	145
Etik Beyanı	146
Doktora Tezi Orijinallik Raporu.....	147
PhD Thesis Originality Report	148
Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı	149

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Çalışmaya özgü tanımlar	10
Tablo 2. Seçilen eserler: Tür/form-eser dağılımı	12
Tablo 3. Seçilen eserler: Dönem-eser dağılımı	12
Tablo 4. Eser form şeması	31
Tablo 5. Eser form şeması	76
Tablo 6. Eser form şeması	93

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Schenker Analizi'nde Üçlü Temel Yapı.....	3
Şekil 2. Mısra ₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-5.....	22
Şekil 3. Mısra ₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 5-9.....	23
Şekil 4. Terennüm ₁ ve indirgemeleri: 9-13.....	24
Şekil 5. Terennüm ₁ ve indirgemeleri: 13-16.....	25
Şekil 6. Mısra ₃ ve indirgemeleri: ö. nr. 16-21.....	26
Şekil 7. Terennüm ₂ ve indirgemeleri: ö. nr. 21-24.....	27
Şekil 8. Terennüm ₂ ve indirgemeleri: ö. nr. 25-28.....	28
Şekil 9. Terennüm ₁ ve indirgemeleri: ö.nr. 37-41.....	29
Şekil 10. Terennüm ₁ ve indirgemeleri: ö.nr. 41-44.....	30
Şekil 11. Hane ₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-5.....	40
Şekil 12. Mülâzime ve indirgemeleri: ö.nr. 6-10.....	41
Şekil 13. Hane ₂ ve indirgemeleri: ö.nr.11-15.....	42
Şekil 14. Hane ₃ ve indirgemeleri: ö.nr.21-25.....	43
Şekil 15. Hane ₄ ve indirgemeleri: ö.nr. 31-35.....	44
Şekil 16. Mülâzime ve indirgemeleri: ö. nr. 36-40.....	45
Şekil 17. Mısra ₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-3.....	58
Şekil 18. Mısra ₂ ve indirgemeleri: ö.nr. 4-6.....	59
Şekil 19. Mısra ₃ ve indirgemeleri: ö.nr. 7-9.....	60
Şekil 20. Mısra ₄ ve indirgemeleri: ö.nr. 10-12.....	61
Şekil 21. Mısra ₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-4.....	71
Şekil 22. Mısra ₂ ve indirgemeleri: ö.nr. 5-8.....	72
Şekil 23. Mısra ₃ ve indirgemeleri: ö.nr. 8-12.....	73
Şekil 24. Mısra ₄ ve Mısra ₅ indirgemeleri: ö.nr. 13-18.....	74
Şekil 25. Mısra ₄ ve Mısra ₅ indirgemeleri: ö.nr. 18-20.....	75
Şekil 26. Giriş sazı ve indirgemeleri: ö. nr. 1-8.....	86
Şekil 27. Mısra ₁ ve indirgemeleri: ö.nr. 9-16.....	87
Şekil 28. Mısra ₂ ve indirgemeleri: ö.nr. 16-24.....	88
Şekil 29. Aranağme ve indirgemeleri: ö.nr. 25-33.....	89
Şekil 30. Mısra ₃ ve indirgemeleri: ö.nr. 33-41.....	90
Şekil 31. Mısra ₄ ve indirgemeleri: ö. nr. 41-48.....	91
Şekil 32. Nota kesitleri 1.....	104
Şekil 33. Nota kesitleri 2.....	104
Şekil 34. Nota kesitleri 3.....	105
Şekil 35. Nota kesitleri 4.....	105
Şekil 36. Nota kesitleri 5.....	106
Şekil 37. Nota kesitleri 6.....	107
Şekil 38. Nota kesitleri 7.....	108
Şekil 39. Nota kesitleri 8.....	108
Şekil 40. Nota kesitleri 9.....	109
Şekil 41. Nota kesitleri 10.....	109

Şekil 42. Nota kesitleri 11	111
Şekil 43. Nota kesitleri 12	112
Şekil 44. Nota kesitleri 13	113
Şekil 45. Nota kesitleri 14	113
Şekil 46. Nota kesitleri 15	114
Şekil 47. Nota kesitleri 16	114
Şekil 48. Nota kesitleri 17	115
Şekil 49. Nota kesitleri 18	115
Şekil 50. Nota kesitleri 19	116
Şekil 51. Nota kesitleri 20	117
Şekil 52. Nota kesitleri 21	117
Şekil 53. Nota kesitleri 22	118
Şekil 54. Nota kesitleri 23	118
Şekil 55. Nota kesitleri 24	119
Şekil 56. Nota kesitleri 25	120
Şekil 57. Nota kesitleri 26	121
Şekil 58. Nota kesitleri 27	122
Şekil 59. Nota kesitleri 28	122
Şekil 60. Nota kesitleri 29	123
Şekil 61. Nota kesitleri 30	123
Şekil 62. Nota kesitleri 31	124
Şekil 63. Arka-orta plan: Hâfız Post, <i>Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfûl Eylese</i>	126
Şekil 64. Arka-orta plan: Kantemiroğlu, <i>Rast Saz Semaisi</i>	126
Şekil 65. Arka-orta plan: Sultan III. Selim, <i>Andelîb Olmak Dilersen Ol Güle</i>	127
Şekil 66. Arka-orta plan: Dede Efendi, <i>Yüzündür Cihanı Münevver Eden</i>	127
Şekil 67. Arka-orta plan: Hacı Ârif Bey, <i>Esti Nesîm-i Nev-Bahâr Açıldı Güller Subh- dem</i>	127
Şekil 68. Arka plan yapılanmaları (kapanış hareketleri)	132
Şekil 69. Sultan III. Selim'de <i>Tırmanış</i> (a) ve kapanış hareketi (b)	134
Şekil 70. Dede Efendi'de <i>Tırmanış</i> (a) ve kapanış hareketi (b)	135

KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e.: adı geçen eser

Alm.: Almanca

İng.: İngilizce

ö. nr.: ölçü numarası

GİRİŞ

Anlamanın temelinin, tekil olayların çokluğundan ve karmaşıklığından kurtulmak üzere sadeleştirme ve formülleştirme olduğu bilinen bir gerçektir. Genel bir insani eğilim olarak ortaya çıkan bu durumun müziği anlamak için de geçerli olduğu görülmektedir. Nitekim Osmanlı-Türk müziği nazariyatı da makamsal yapıları anlatmak üzere bu işlemlerden istifade etmektedir. Pek çok nazariyat kitabında sıklıkla rastlanacağı şekilde “seyre belirli bir perde veya civarından başlama”, “ikincil durakta istirahat etme”, “durak perdesinde karar yapma” nev’inden ifadelerin, çok çeşitli ezgisel oluşumları temsil etmek üzere belli oranda bir sadeleştirme ve formülleştirme sonucunda ortaya çıktığı anlaşılacaktır.

Bununla birlikte son yıllarda rastlanan kimi çalışmaların; mevcut makam nazariyatı anlatımlarında yukarıda örneklenen surette hayli genel ifadelerle yer bulan, makam kimliğinde önem taşıyan belli merkezlerin ve bu merkezler arasında gerçekleşen hareketlerin tespitine ilişkin çok daha hassas yaklaşımlar geliştirdiği dikkat çekmektedir.

Söz konusu güncel ürünlere örnek olarak Emre Düzenli’nin bir yüksek lisans tezi olarak gerçekleştirdiği çalışması, halk müziği örnekleminde, sadeleştirme bir yaklaşımla ezgi oluşum seyri ve merkezlerini ortaya koyması bakımından ufuk açıcı bir çalışma olarak önem taşımaktadır (Düzenli, 2012, s. 14-27).

Bir diğer örnek olarak Cenk Güray’ın hüseyini makamı örneklemine yönelik sadeleştirme analizleri; *ezgi çekirdeği*, *merkez ve uydu perdeler* gibi son derece kullanışlı kuramsal kavramları gündeme getirmektedir (Güray, 2012, s. 116).

Bunların yanı sıra Bayraktarkatal ve Öztürk tarafından kaleme alınan, halk ve sanat müziği ayrımı gözetmeksizin oluşturulan bir hüseyini örneklemini inceleyen makalede, yukarıda bahsedilen *merkez perde* fenomenine yeniden rastlamanın yanı sıra *yönelim*, *gerilme/çözülme merkezleri* ve *ezgisel fonksiyonlar* gibi makam nazariyatı için yenilik arz eden kimi terimler de tanıtmaktadır (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012, s.35, 41).

Dikkat edileceği üzere söz konusu yayınların tümü, Osmanlı-Türk müziğini sadeleştirmeci, bir diğer ifadeyle indirgemeci bir zaviyeden ele almaktadır. Öte yandan Batı müziği kapsamında ortaya konmuş olan bir teori, hâlihazırda yüz yıla yakın bir süredir müziği indirgeyici bir yaklaşımla analiz etmektedir. Batı müziğinin tonal ve kontrpuantal yapısını açıklayan *Schenker Analizi*, müziği indirgeme sürecini en uç noktasına kadar götüren sistematik bir yaklaşım olarak dünya çapında ün kazanmıştır.

Hal böyleyken bu çalışmanın ortaya çıkmasına vesile olan, Osmanlı-Türk müziğine ilişkin ortaya konan sadeleştirme esaslı güncel çalışmaları daha da ileri noktalara taşıyacak bir yaklaşımın mümkün olabileceği, makamsal eserlerin de Schenker Analizi'nin belkemiğini teşkil eden *yapısal katmanlara* indirgenme vasıtasıyla incelenebileceği sezgisinin belirmesi kaçınılmazdır. Buna göre, öncelikle Schenker Analizi'ni ana hatlarıyla tanımak yerinde olacaktır.

Schenker Analizi'nde Temel Yaklaşım ve Kavramlar

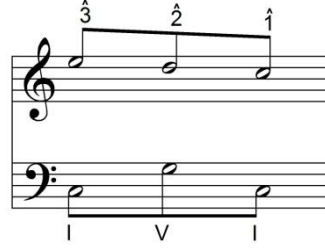
1868-1935 yılları arasında yaşamış; icra, bestecilik, eğitimlik, eleştirmenlik ve teorisyenlik gibi müziğin farklı mecralarının tümünde faaliyet göstermiş çok yönlü bir müzik insanı olan Heinrich Schenker, günümüz Batı müzik teorisinde önemli ve güncel bir yer işgal etmektedir (Cadwallader ve Gagné, 1998, s. v).

Ona asıl şöhretini kazandıran ve kendi adıyla Schenker Analizi olarak anılan analiz sisteminin merkezinde *organik bütünlük* fikri yer almaktadır. Schenker, tabiatla karşılaşılan organik büyüme fenomeninin izlerini müzik yapıtlarında sürmektedir. Ona göre tıpkı organik varlıkların bir nüveden filizlenerek çok daha karmaşık dış görünüşler kazanması gibi müzik eserlerinde de *Temel Yapı*¹ adını verdiği yalın bir yapı, kimi dönüşümler sonucunda karmaşıklaşıp çeşitlenmekte, eser bu yolla *içten dışa* büyüyerek yüzey görünümüne kavuşmaktadır (Schenker, 1979, s. 6). Söz konusu analiz sisteminde, eserin *Temel Yapı*'dan yüzey biçimine ulaşana dek geçirdiği dönüşüm basamaklarını ifade eden *yapısal katmanlar*² arasındaki ilişkiler ve organik bütünlük unsurları, grafik gösterimler vasıtasıyla ortaya konmaktadır.

¹ Alm., *Ursatz*

² Alm., *Schichten*

Temel Yapı iki bileşeni haizdir: Bu bileşenlerin üst partide yer alan ilki, tonik akorunu oluşturan 3., 5. veya 8. dizi derecelerinin birinden başlayan ve toniğe varan yanaşık-inici bir yürüyüşe işaret eden bir *Temel Çizgi*'yken³ diğeri ona pest partide eşlik eden, tonik-dominant-tonik (I-V-I) armonik hareketinin kök seslerini barındıran *Bas Arpejlemesi*⁴'dir. Buna göre Schenker'in *Temel Yapı*'sı en öz haliyle şu şekildedir (Schenker, 1979, s. 4; Cadwalleder ve Gagné, 1998, s. 119):



Şekil 1. Schenker Analizi'nde Üçlü Temel Yapı

Görüleceği üzere son derece yalın bir yapılanma sergileyen *Temel Yapı*, eser bütününe yayılmasına binaen doğrudan algılanmayan soyut bir oluşuma işaret etmektedir. Söz konusu *Temel Yapı*, tonal eserlerin indirgenmesinin en uç noktasında ortaya çıkarılan arka plan⁵ seviyesini teşkil etmektedir. Schenker'e göre usta işi tüm tonal eserlerin arka planında evrensel olarak bulunan bu türden yalın yapılar; eserin ses, süre, hız ve yoğunluk gibi tüm unsurlarını barındıran ve notayla kayda geçirilmiş olan yüzey görünümüne ulaşana dek çeşitli dönüşümler⁶ geçirmektedir. İşte *Temel Yapı*'yı sergileyen ve özü teşkil etmesine binaen en üst yani birinci seviye olarak adlandırılan arka plandan, eserin en detaylı biçimini arz eden yüzeye ulaşana dek yer alan tüm yapısal katmanlar, farklı düzeylerde gerçekleşen bu dönüşüm işlemlerini ifşa etmektedir.

Schenker'e göre yapısal katmanların sayısını genellemek mümkün olamamaktadır. Bununla birlikte üç ana katman türünden bahsetmek olanaklıdır: hâlihazırda yukarıda anlatılmış olan ve *Temel Yapı*'yı barındıran birinci seviye

³ Alm., *Umlinie*

⁴ Alm., *Bassbrechung*

⁵ Alm., *Hintergrund*

⁶ Schenker bu türden işlemlere işaret etmek amacıyla *uzatma* ve *detaylandırma* başta olmak üzere *dönüşüm*, *çözülme* ve *içerik artışı* gibi pek çok farklı terimden istifade etmektedir (Schenker, 1979, s.25).

olarak arka plan; eserin yüzey görünümüne en yakın olan ve buna binaen en alt yapısal seviyeye işaret eden ön plan⁷ ve bu ikisinin arasında yer alan, *Temel Yapı*'nın yüzeye dönüşüm sürecini sergileyen orta plan⁸ (Cadwalleder ve Gagné,1998, s. 120).

İçerdikleri detay düzeyine göre ayrılan bu üç tür ana katman (ön-orta-arka plan) arasında yumuşak bir geçiş sağlamak üzere orta plan birden fazla kademedeki incelenmektedir. Ara basamaklar olarak, ön ve orta planlar arasında bir ön-orta plandan ve orta ile arka planlar arasında ise bir arka-orta plandan yararlanılabilmektedir.

Söz konusu katmanların ortaya konması amacıyla başvurulan yöntem ise indirgemedir. Schenker Analizi'ndeki en hayati analitik işlem; bir müzik eserini, tüm kompozisyona şâmil yapısal öz olan *Temel Yapı*'ya indirgemektir. Bu öze yahut nüveye ulaşma sürecinde ortaya çıkarılan yapısal katmanlar; ritmik değerleri orijinalden farklı olarak hiyerarşik anlamlar ifade eden ve değişik sap uzunluklarına sahip olan notalar, çizgiler ve bağlar içeren bir grafik notasyon vasıtasıyla tek bir dizek üzerinde bir arada sergilenmektedir (Bent, 1987, s. 81, 84).

Temel Yapı, Schenker'in müzikteki organik bütünlük görüşü için de oldukça merkezi bir kavram teşkil etmektedir. Schenker'e göre müzikte tutarlılık yahut bütünlük ancak arka plandaki *Temel Yapı* ve onun diğer yapısal katmanlar, orta ve ön planlar boyunca uğradığı dönüşümler vasıtasıyla olanaklıdır. Bir diğer ifadeyle müziksel bir *organizma* da tıpkı insan bedeni gibi içten dışa büyümektedir. Ona göre bu doğal prensip, yani organik bütünlük ilkesi, büyük ustaların eserlerinin biricik sırrı ve kaynağıdır (Schenker, 1979, s. xxii, 6).

Savunduğu organik bütünlük anlayışı en kısa biçimde parçalar ve bütün arasındaki birlik olarak ifade edilebilmektedir. Schenker'in kendi sözleriyle "en küçük parça dahi bütünden ayrı var olamayacaktır" (Schenker, 1979, s. 98). Müziğe bu türden bir organiklik ya da parça-bütün ilişkisi atfedilebilmesini sağlamak üzere elzem olan iki cihet, *birlik* ve *büyüme*, bir arada bulunmalıdır. Büyüme yahut gelişme,

⁷ Alm., *Vordergrund*

⁸ Alm., *Mittelgrund*

nüve mahiyetindeki *Temel Yapı*'nın birbiri ardınca gelen yapısal katmanlarda uğradığı dönüşümlere ve çeşitlenmeye işaret ederken kaynağını *Temel Yapı*'dan alan, *Temel Yapı*'nın alt seviyelerde tekrarı ve diğer yapısal motifler vasıtasıyla pekiştirilen birlik, bu başkalaşma sürecinin dağılıp gitmesini engellemekte, ona bir yön ve amaç vermektedir.

Schenker evrensel *Temel Yapı* ve yapısal katmanlar boyunca uğradığı dönüşümler ile organik bütünlüğe ilişkin yaklaşımını, analogi ve aforizmalarla bezediği başyapıtı *Serbest Besteleme*'yi⁹ açan “semper idem sed non eodem modo” yani “daima aynı ama aynı biçimde değil” vecizesiyle son derece öz bir surette ifade etmektedir. Bu vecizeden anlaşılacağı üzere ustaların müziğine kaynaklık eden evrensel ve ortak temel yapılardan kendine has, eşsiz eserler ortaya çıkmaktadır. Anılan kitabın adının da ima ettiği üzere besteleme eyleminin; belirli, “katı” temel yapıların “serbest” bir surette yüzeye dönüşme süreci olarak yorumlandığı düşünülebilmektedir.

Schenker Analizi'nin Farklı Bağlamlara Aktarımı

Schenker'in, yukarıda genel hatlarıyla tanıtılmaya çalışılan teorisini hayli spesifik bir eser örneklemini üzerine kurduğu görülmektedir. Kendi ifadesiyle (1979, s. xxii) “ustaların müziğinin ne olduğunu ve canlı tutmak istiyorsak ne olmaya devam etmesi gerektiğini ifade etmek üzere” kaleme aldığı *Serbest Besteleme*'de sunduğu analizlerinin büyük çoğunluğunu; Batı müziğinde tonal dönem¹⁰ olarak adlandırılan kesit dâhilindeki 18-19. yüzyıllardan, ağırlıklı olarak Händel, Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann ve Brahms gibi Alman bestecilerinden seçtiği eserler üzerinde gerçekleştirmiştir. Bu da Schenker Analizi'ne kültürel ve stilistik bir kısıtlılık getirmekte, söz konusu analizin mevcut haliyle ancak belirli bir repertuvara uygulanabileceği izlenimini doğurmaktadır (Gallardo, 2000).

Bununla birlikte günümüzde kimi teorisyenler Schenker'in fikirlerinden ilham alan indirgemeci yaklaşımlarla, Batı müziğinin Schenker Analizi'nin orijinal repertuarı

⁹ Eserin orijinal başlığı Alm., *Der Freie Satz*

¹⁰ İng., *common practice period*

dışındaki kimi mecralarına yönelmişlerdir. Tonal dönem dışındaki janr ve geleneklere odaklanan bu türden yakın tarihli çalışmalar arasında; Ortaçağ ve Rönesans modal müzikleri, Batı halk müziği ve popüler müziklere yönelik analitik denemeler bulmak mümkündür (Gallardo, 2000).

Dahası Schenker esinli indirgemeci yaklaşımların tümüyle başka bir alana, etnomüzikoloji disiplinine aktararak, Batılı olmayan müzik geleneklerine de tatbik edildiği görülmektedir. Söz konusu çalışmalar kapsamında Blacking, Ekwueme ve Agawu'nun Afrika'nın farklı coğrafyalarına ait müzik gelenekleri üzerine çalışmaları; Stock'un Pakistan ve Çin, Korde'nin Kuzey Hindistan, Loeb'in Doğu Asya ve Burman-Hall'in Amerika kıtası geleneksel müziklerine ilişkin analizleri örnek gösterilebilmektedir (Stock, 1993, s. 217-221, 225-233; Berry, 2004, s. 287-293).

1980 sonlarından 2000'li yılların başlarına uzanan, birbirinden oldukça farklı analitik modeller geliştirmelerine karşın *Schenker'ci bakış* şemsiyesi altında toplanabilecek olan söz konusu temsili çalışmalar, Batı müziği dışındaki müzik geleneklerinin de indirgemeci bir yaklaşımla irdelenebileceğini örneklemekle güncel bir araştırma sahasının kapısını aralamışlardır.

Bu noktada geleneksel müziklerimizin de temel yaklaşım ve terminolojisini Schenker Analizi'nden alan bir indirgeme analizine tabi tutulup tutulamayacağını bir merak konusu haline gelmesi kaçınılmazdır.

Giriş kısmının başında değinilen, yakın teması olan çevrelerce kaleme alınmış ve aynı dönemin ürünleri olduğu dikkat çeken güncel çalışmalardan hareketle, makamsal ezgileri yenilenmiş bir bakışla, farklı bir zaviyeden irdelenen son derece olası görünmektedir. Bilhassa Schenker'in müzikte yapısal katmanlar ve organik bütünlük nevi'nden temel ilkeleri üzerine inşa edilecek yepyeni bir yaklaşımın, makam analizinde yeni ufuklar açacağı kolaylıkla öngörülebilmektedir.

Böylesi bir yaklaşım, Schenker Analizi'nin tanıttığı *çok katmanlılık* ile yukarıda değinilen çalışmalarda yer alan *merkez/uydu perdeler* ve *ezgisel işlev* gibi güncel fikirleri bir araya getirebilecek, sentezci bir yaklaşım olacaktır. Söz konusu sentez

vasıtasıyla; makamsal eserlerin yüzeyini *merkez/uydu perde* ekseninde ve işlev temelli bir anlayışla sadeleştirerek yani indirgeyerek daha derinlerde yer alan yapısal katmanlara ulaşmak için gerekli olan teorik gereçler bir araya getirilebilmektedir.

Anılan güncel çalışmalarda yer verilen örneklemin büyük oranda hüseyini makamında oluşu şaşırtıcı değildir. Zira bilindiği üzere halk müziğinin ana makamı olarak görülebilecek olan bu makamın, örnek bolluğu ve çeşitliliği göz önüne alındığında akla gelen ilk seçenek olması akla yatkındır. Bununla birlikte bahsedilen türden bir sentez vasıtasıyla oluşturulan, yapısal katmanları tespit etmeye yönelik özgün bir indirgemeci yaklaşımın, hâlihazırda yoğun olarak incelenmiş olan hüseyini makamı dışındaki bir örnekleme tatbiki elzemdir. Bu noktada Osmanlı-Türk müziğindeki diğer ana kolu teşkil eden fasıl müziği¹¹ geleneğinde ana makam kabul edilmiş olan rast makamı, böylesi bir inceleme için son derece uygun bir aday olarak öne çıkmaktadır.

Problem ve Alt Problemler

Bu noktada şu temel sorunun cevaplanmayı beklediği anlaşılmaktadır:

Schenker Analizi'nin temel ilke ve kavramlarından hareketle, rast makamından seçilmiş eserlere ait yapısal katmanları ortaya koymaya yönelik indirgemeci bir analitik yaklaşım mümkün müdür ve böylesi bir yaklaşım eserlerdeki makamsal yapıyı¹² anlamaya yönelik ne tür bir katkı sağlamaktadır?

Söz konusu problemin irdelenmesi, aşağıdaki alt problemlere yanıt arayarak gerçekleştirilmektedir:

- Schenker'in tonal müziği açıklarken başvurduğu temel kavram ve terimler, makam müziği analizinde de kullanışlı mıdır?

¹¹ Burada geçen fasıl müziği terimi ile Osmanlı-Türk müziğinin, Ortadoğu coğrafyasında ülkeler arası bir özellik taşıyan makam musikisi bileşeni, diğer bir ifadeyle Osmanlı üst kültür yahut şehir musikisi kastedilmektedir (Aksoy, 2008, s.37-39).

¹² Çalışmada geçen *makamsal yapı* tabiri ile indirgeme sonucunda elde edilen yapısal seslerin sıralanışı ve ilişkileri kastedilmektedir.

- Seçilen eserlerde, yapısal katmanlara özgü yaygın oluşumlar bulunmakta mıdır?
- Seçilen eserlerde, makamsal yapı ile form ilişkisi yapısal katmanlarda kendini nasıl göstermektedir?
- Seçilen eserlerde, Schenker Analizi'nin tonal müzik için öngördüğü surette; ortak, doğurucu arka plan yapılanmaları mevcut mudur?
- Seçilen eserlerde organik bütünlük sağlayan unsurlar saptanabilmekte midir?

Amaç

Çalışmada, geleneksel müziğimizde önemli bir konum işgal eden rast makamından seçilen eserlerdeki yapısal katmanların, yapısal katmanlara özgü ortak oluşumların, makamsal yapı ile eserin formu arasındaki ilişkinin ve organik bütünlük sağlayan unsurların ortaya konması vasıtasıyla yukarıda sergilenen problemleri araştırmak amaçlanmaktadır.

Çalışmada makamsal müzik analizinde kullanılmak üzere bir indirgeme metodu önerilmektedir. Söz konusu metoda bağlı olarak yeni veya gözden geçirilmiş terim ve kavramlara ihtiyaç duyulmuş ve bu yönde terminolojik bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla çalışmada önerilen terminoloji ile makamsal müziğe ait literatüre terminolojik bir katkı sağlanması da hedeflenmiştir.

Çalışmada önerilen ve örneklenen yaklaşım vasıtasıyla, somut ürünlerden yola çıkarak rast makamının yapısal oluşumunun ve makamın ses dünyasında yer bulan perdelerin bu oluşum içindeki işlevlerinin incelenmesi yoluyla gerek ileriki teorik araştırmalar gerekse icra açısından kullanışlı olacak, makamın işleyişine ışık tutacak teorik gereçler sağlanmaya çalışılmıştır.

Önem

Bu çalışma, makam müziğimizi Schenker'ci bir yaklaşımla ele alan doktora düzeyindeki ilk çalışma olma özelliği taşımaktadır. Her ne kadar daha önce bahsi geçen güncel çalışmalarda, indirgemeci bir esasa analitik denemeler

gerçekleştirilmiş olsa dahi, bunlarda yalnızca ezgilerin sadeleştirilmesiyle yetinildiği, daha ziyade merkez perdelerin tespitine ve bu perdeler arasındaki hareketlere odaklanıldığı dikkat çekecektir. Dolayısıyla bu yayınların, alana büyük katkı sağlayan önemli yayınlar olmakla birlikte, çalışmada gerçekleştirilmeye gayret edilen türden, Schenker'ci ilke ve terminoloji üzerine inşa edilmiş çalışmalar olmadıkları kolaylıkla anlaşılmaktadır.

Dahası, söz konusu yayınlar, burada önerilen türden (söz gelimi *yapısal katmanlar, ortak arka planlar, kesintili doğrusal yürüyüş, uzatma, köprü, komşu ses vb.* gibi) kavramların tümünü birden kucaklamaktan uzaktır. Anlaşılabilirliği üzere bu çalışma ile makam müziğine yönelik olarak, mevcut nazari yaklaşımlardan yer yer farklılaşan özgün ve sentezci bir kuramsal bakış açısı geliştirilmeye gayret edilmiştir. Buna bağlı olarak, makamların oluşum ve seyrini açıklamak üzere Schenker Analizi'nden ve Batı müziği terminolojisinden adaptasyonların yanı sıra makam nazariyatında rastlanan ancak tanımlarının sınırları açık olmayan kimi kavramların tanım ve işlevlerinin tez kapsamında geçerli olacak şekilde yeniden ele alınması da çalışmaya hem nazari hem de terminolojik açıdan ayrı bir önem katmaktadır.

Burada uygulanan analiz yönteminin uygun bir örnekleme tatbikiyle makam dünyasının güncel nazariyatta göz ardı edilen bir yönüne, besteci, tür veya döneme özgü besteleme stiline dair nesnel veri toplamak da mümkün olacaktır. Dahası söz konusu metot, yalnızca Osmanlı-Türk müziği içinde değil makamsal nitelikte ürünler veren pek çok farklı müzik geleneği arasında da karşılaştırmalı çalışmalar yapmayı mümkün kılacak türdendir. Dolayısıyla bu çalışma, yeni araştırma sahaları açabilecek bir analitik metodun oluşumuna katkıda bulunması bakımından da önem taşımaktadır.

Tanımlar

Çalışmada yararlanılacak terminoloji; makam müziğinden, Schenker Analizi'nden ve Batı müziği teorilerinden devşirilmiş kavram ve terimler içermektedir. Söz konusu kavram ve terimler kimi zaman yaygın, genelleşmiş anlamlarıyla; kimi zamansa çalışmaya özel özgün tanımları dâhilinde kullanılmıştır.

Buna göre çalışmada yer verilen terimler aşağıdaki surette tanımlanmıştır:

Çeşni	Belirli makamlara atfedilen karakteristik ezgisel yapılar.
Detaylandırma	Bir perdenin veya perdeler arası bir hareketin, bir alt planda çeşitli biçimlerde süslenmesi ya da hacimlendirilmesi.
Ezgi çekirdeği	Bir merkez perde ve onun etrafında yer alan uydu perdelerin teşkil ettiği hiyerarşik yerel yapılanma.
Geçki	Ana makamdan ayrılıp bir başka makamı (yahut makam çeşnisini) işleme.
İndirgeme	Sesleri sadeleştirme yahut eleme yoluyla görece olarak daha yalın yapılara ulaşma işlemi.
İnici/çıkıcı doğrusal hareket	Adım adım, yanaşık olarak inen/çıkan perdeler bütünü.
Kesintili doğrusal hareket	Hedef sese ulaşmadan yarıda bırakılan ve başlangıç perdesine dönüp ikinci seferde tamamlanan doğrusal hareket.
Komşu ses/perde	Tekrar dönülmek üzere merkez perdeden yanaşık olarak ayrılan veya merkez perdeye yanaşık olarak varan ses.
Köprü	Yeni bir merkez perdeye varmak amacıyla ses alanını taşımak üzere görev yapan yürüyüş.
Merkez perde	Yerel ezgisel yapılanmada asli/birincil önem taşıyan, o ezgi kesitini temsil eden perde.
Tali dal	Bir merkez perdeden kaynaklanıp ana hattan ayrılan ikincil önemdeki ezgisel hareket.
Uydu perde	Yerel ezgi yapılanmasında ikincil önem arz eden perde.
Uzatma	Aynı öbeklenme içinde bir merkez perdeden çeşitli yollarla uzaklaşarak tekrar merkez perdeye dönülmesi, bu yolla merkez perdenin etki gücünün belli bir süreye/uzama yayılması.
Yapısal Motif	Farklı yapısal seviyelerde görülme veya aynı seviye içinde yinelenme yoluyla esere bütünlük veren yapı.
Yapısal Seviyeler: Ön Plan	Yüzeyi ihtiva eden seslerin süre, hız ve yoğunluk gibi bileşenlerden arındırıldığı ve ezgi hareketlerine göre öbeklendirildiği yapısal seviye.
Yapısal Seviyeler: Orta Plan	Yüzeyin tüm seslerini ihtiva eden ön plan ile sadece birkaç sestten oluşan, son derece yalın bir yapıdaki arka plan arasındaki yapısal seviye.
Yapısal Seviyeler: Arka Plan	En ileri derecede sadeleştirme uygulanmasına bağlı olarak, sadece yapısal olarak en büyük öneme sahip seslere yer verilen yapısal katman.
Yüzey	Eserin kayda alınmış olan; ses, süre, hız ve yoğunluk gibi unsurların tümünü kapsayan görünümü.

Tablo 1. Çalışmaya özgü tanımlar

BÖLÜM 1: YÖNTEM

Çalışmada *Giriş* bölümünde sergilenmiş olan problemleri irdelemek üzere; seçilen eserler üzerinde, temel yaklaşım ve terminolojisini Schenker Analizi'nden alan, bununla beraber Schenker'in tonal müzik için öngördüğü normları birebir takip etmek yerine temel ilkelerini özümseyip onları makam müziğine uyarlayan bir indirgeme analizi uygulanmaktadır.

Söz konusu analizin geliştirilme süreci, önce eserlerin seçimini ve ardından indirgeme prosedürünün belirlenmesini kapsamaktadır.

1.1 Eserlerin Seçimi

Çalışma kapsamında incelenecek eserlerin ait olduğu makamın seçiminde; gelenekte oldukça iyi bilinen, yerleşik bir yalın makam seçmek uygun görülmüştür. Muhakkak ki bu türden pek çok makam bulunmaktadır. Bununla birlikte böylesi makamlar arasından kimileri, makam müziğinin *ana dizisi* yani doğurucu, üretici dizisi olarak görülmek bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır.

Çağlar boyunca değişime uğrayan nazari görüşler incelendiğinde; rast, hüseyini ve çargâh makamlarına ait dizilerin farklı sistemlerce ana dizi olarak önerildikleri gözlemlenecektir. Bu üç makam arasında, tarihsel bağlamda en yaygın kabul görenin ise rast dizisi olduğu anlaşılmaktadır. Gerek Sistemci Okul'da, gerekse yirminci yüzyılın en önemli nazariyatçıları arasında anılan ve iki farklı nazari cepheyi simgeleyen Rauf Yekta Bey ile Ekrem Karadeniz'de rast makamı dizisi ana dizi olarak bildirilmiştir (Kutluğ, 2000, s.160; Levendoğlu, 2003, s.185; Tura, 1988, s. 176).

Buna bağlı olarak; geleneğin en yerleşik makamlarından biri olması, çok sayıda örneğinin bulunması ve pek çok farklı nazari sistemde ana dizi kabul edilmesine binaen çalışmada ele alınmak üzere rast makamı tercih edilmiştir.

İncelenecek makam olarak rast makamının tespitinin ardından, eser seçimi aşaması gelmektedir. Bu noktada belirtmek gerekir ki çalışmanın ana gayesi

Schenker Analizi'nin esası olan indirgemeci yaklaşımı Osmanlı-Türk müziğine tatbik etmektir. Dolayısıyla, kanımızca, böylesi bir analizin hangi eserlerin üzerinde gerçekleştirileceği ikincil önemde bir meseledir.

Eserlerin seçileceği tarihsel kesit olarak, mevcut dönemlendirme önerilerinde *Klasik Devir* veya *Doruk Evre* olarak adlandırılan, kabaca iki yüz yıl sürmüş olan bir devre odaklanılmıştır. Bu isimlendirmelerin de çağrıştırdığı üzere Osmanlı-Türk müziğine ait özelliklerin belirginleşerek karara bağlandığı söz konusu devrin kronolojik sınırlarını; Osmanlı-Türk müziğinin Acem etkisinden uzaklaşarak tümüyle kendine has, özgün bir üsluba kavuştuğu on yedinci yüzyıl ile Mehterhane'nin kapatılıp yerine Muzıka-yı Hümâyûn'un kurulmasıyla simgelenen müzik politikasındaki değişimlerin ve devamında gelen sanatta popülerleşme sürecinin miladı kabul edilebilecek olan on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı teşkil etmektedir (Uslu, 2015, s. 94, 106).

Bu bilgiler ışığında, analiz edilecek eserlerin şu şekilde belirlenmiştir:

Eserin Türü/Formu		Eser Başlığı	Besteci
Saz Eseri	Saz Semaisi	Rast Saz Semaisi	Kantemiroğlu
	İlahi	<i>Andelib Olmak Dilersen Ol Güle</i>	Sultan III. Selim
Sözlü Eserler	Semai	<i>Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfûl Eylese</i>	Hâfız Post
	Şarkı	<i>Yüzündür Cihanı Münevver Eden</i>	Hamâmizâde İsmâil Dede Efendi
		<i>Esti Nesîm-i Nev-Bahâr Açıldı Güller Subh-dem</i>	Hacı Ârif Bey

Tablo 2. Seçilen eserler: Tür/form-eser dağılımı

Seçilen eserlerin yüzyıllara göre dağılımı ise aşağıdaki gibidir:

Yüzyıl	Eser Başlığı	Besteci
XVII	<i>Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfûl Eylese</i>	Hâfız Post
XVIII	Rast Saz Semaisi	Kantemiroğlu
	<i>Andelib Olmak Dilersen Ol Güle</i>	Sultan III. Selim
XIX	<i>Yüzündür Cihanı Münevver Eden</i>	Hamâmizâde İsmâil Dede Efendi
	<i>Esti Nesîm-i Nev-Bahâr Açıldı Güller Subh-dem</i>	Hacı Ârif Bey

Tablo 3. Seçilen eserler: Dönem-eser dağılımı

Tablolardan görülebileceği üzere eserler seçilirken; yukarıda değinilen tarihsel kesitin başlarında yer alan, özgün Osmanlı-Türk müziğinin görece erken örneklerine imza atmış olan Hâfız Post'tan, kesiti sonlandıran olgu olarak sanattaki

popülerleşmenin simgesel ismi Hacı Ârif Bey'e uzanan neredeyse kesintisiz bir silsile ortaya konmuştur. Söz konusu silsilenin mümkün merteye, gelenekte bilinen, kabul görmüş bestecilerce oluşturulmuş olmasına özen gösterilmiştir.

Yine, eser seçiminde belli bir türe odaklanılmadığı dikkat çekecektir. Dört sözlü müzik eserinin yanı sıra bir adet de saz müziği örneğine yer verilmiştir. Sözlü müziğe ilişkin eserlerden biri dini müziğe örnek teşkil ederken ladini müzik örneklerinden ikisi şarkı ve biri de semai formundadır.

Bu minvalde, hem besteci hem de tür bakımından mümkün merteye sergilenmeye çalışılan çeşitlilik vasıtasıyla, rast makamının belli bir besteci, ekol yahut tür ile sınırlanmayan, iki yüzyıl boyunca farklı bağlamlarda verilmiş olan eserler yoluyla kendini ifşa eden ana özelliklerinin ortaya çıkarılması sağlanmaya çalışılmıştır.

Geleneksel müziğimizin yüzyıllarca meşk sistemiyle aktarılmasına bağlı olarak seçilen eserlerin pek çok farklı şekilde notaya alınmış olma ihtimali yüksektir. Analize esas teşkil edecek notaların seçiminde, hâlihazırda en zengin Türk müziği nota arşivlerinden birini teşkil eden ve bu bakımdan en saygın referans kaynaklarından biri olan *Türk Müzik Kültürünün Hafızası*¹³ koleksiyonundan yararlanılmıştır. Analize ait grafik gösterimlerin gerçekleştirilebilmesi adına, seçilen eserler *Finale* nota yazım programı vasıtasıyla bilgisayar ortamına aktarılmış ve indirgeme grafikleri aynı program vasıtasıyla hazırlanmıştır.

1.2 İndirgeme Metodu

İncelenen eserler; eserin notasını teşkil eden ve en karmaşık görünüme sahip olan *yüzeyden*, birinci ve en üst yapısal seviye olan *arka plana* ulaşana dek çeşitli seviyeler boyunca indirgenmektedir.

¹³ Söz konusu koleksiyona <http://www.sanatmuziginotalari.com> adresinden ulaşılmaktadır.

1.2.1 Perde Hiyerarşisi

Doğrudan Schenker Analizi'nden alınan bir yaklaşım olan yapısal seviyelerin mevcudiyeti; perde hiyerarşisi, bir diğer deyişle kimi perdelerin diğerlerine göre yapısal bakımdan daha büyük öneme sahip olması esasına dayanmaktadır.

Geleneksel müziğimizin tek sesli olması sebebiyle, yapısal katmanları ortaya koymak üzere perdeler arasında bir hiyerarşi kurulabilmesi için öncelikle ezgi oluşumlarını öbeklemek, tasniflemek ve görevlerini belirlemek esastır.

Bahsedilen türden bir ayrıştırma işlemi için akla gelen ilk seçenek *usule* başvurmak olacaktır. Bilindiği üzere makamsal eserlerin ses dünyasını makam kavramı karşılarken, zaman/uzam boyutunu usul unsuru belirlemektedir. Usulün ezgi oluşumunda son derece etkin bir rol oynadığı nazariyatta bahsi geçen bir husustur (Yekta, 1986, s. 98).

Usulün, bünyesinde kuvvet farkı barındıran darplar içermesi, doğrudan perde hiyerarşisine dönüşebilecek bir fikir olarak görülebilir zira usul; kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf darplarla ezginin tansiyonunu belirlemektedir. Buna uygun surette kuvvetli darplara denk gelen yani *vurgulanan* perdelerin ezgi oluşumunda daha önemli bir fonksiyona sahip olmasını beklemek akla son derece yatkındır. Buna binaen usul unsurunun, çalışmada ezgi öbeklerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynayacağı rahatlıkla öngörülebilmektedir.

Ancak usulün, seslerin öbeklenmesine ışık tutabileceği kadar, kimi durumlarda perde hiyerarşisinin belirlenmesi bakımından güçlük yaratması da olasıdır. Örneğin, kuvvetli darplara tesadüf eden perdelerin yapısal olarak daha büyük önemi olduğu öngörüsü doğal olarak beraberinde zayıf olanlarla örtüşen perdelerin de hiyerarşisinin daha düşük olması beklentisini doğurmaktadır. Buna karşın bu beklentiyle uyuşmayan durumlar kolaylıkla saptanabilmektedir. Söz gelimi, makamsal bir eserin son perdesi daima karar perdesi olacaktır ve bu perde, pek çok usulde zayıf kuvvette olan son vuruşa denk gelecektir. Yapısal bakımdan son derece büyük bir önemi haiz olan karar perdesinin usulün zayıf bir darbında işittirilmesi, açık bir surette, darp kuvveti-hiyerarşi örtüşmesine sekte vurmaktadır.

İşte tam da bu tespit, ezgi oluşumlarının öncelikli olarak, makamsal ezgilerin usul dışındaki diğer önemli bileşeni olan *perde hareketlerine* göre gruplanması gerekliliğini doğrulamaktadır. Buna bağlı olarak öbekleme işleminde önceliği ezgisel hareketin bütünlüğü teşkil etmekte, usul ise takviye edici bir husus olarak rol oynamaktadır.

1.2.2 Temel Ezgisel Hareketler

Çalışma kapsamında ezgi hareketleri; bir *merkez perde* etrafında biçimlenen *detaylandırma* (Alm., *auskompenierung*; daha yaygın olarak İng., *elaboration*) veya *uzatma* (Alm., *prolongation*) işlemleri ile perdeler arası ilerlemeyi sağlayan *adımlar*, *atlamalar* veya *yürüyüşler* esasında incelenmektedir.

Merkez perde

Bahsedilen *merkez perde* terimi ile yerel ezgisel yapılanmada asli/birincil önem taşıyan, o ezgi kesitini temsil eden perde kastedilmektedir. Bir merkezi perdeden bahsedildiği an çalışma açısından önem taşıyan ve güncelliğini koruyan bir terim olan *ezgi çekirdeğinden* de bahsetmek yerinde olacaktır. Ezgi çekirdeği denen bütünden, bir merkez ve onun uydu seslerinin oluşturduğu yerel bir ezgisel yapılanma anlaşılmaktadır. Buna göre makamların ses malzemeleri, ezgi parçalarının birleşmeleri ve birbiriyle ilişkiler kurması yoluyla oluşmaktadır. Bu küçük ezgi parçalarında ön plana çıkan, merkezileşen perdeler ise makamın önem arz eden perdeleri olmaktadır (Güray, 2012, s.116.). Yapısal katman bağlamında ifade edecek olursak ezgi çekirdeğinin merkez perdesi, söz konusu yerel teşekkülde yapısal olarak en büyük öneme sahip perde olmaktadır.

Uzatma

Bir ezgi çekirdeği yaratan en küçük hareket *komşu perde* figürasyonudur. Çalışma kapsamında komşuluk işleviyle, tekrar dönülmek üzere merkez perdeden yanaşık olarak ayrılma veya merkez perdeye yanaşık olarak varma davranışı kastedilmektedir. Dolayısıyla bir merkez perde en yalın şekilde, bir üst veya bir alt

perdesinin komşuluk yapması vasıtasıyla işlenebilmekte ya da *uzatılabilmektedir*. Hem alt hem üst perdeye uğrama işlemi ise *çift komşu* terimi ile anlatılmaktadır.

Yukarıda geçen ve Schenker Analizi'nden devşirilmiş bir terim olan *uzatma*, bir perdenin etki gücünü zamana yayma işlemi olarak anlaşılmaktadır. Uzatmaya, ön plandan arka-orta plana dek tüm yapısal seviyelerde rastlanabilmektedir.

Komşu perde işlemlerinden daha geniş menzilli ezgi hareketleri de bir merkez perdeyi uzatmak üzere kullanılabilir. Böylesi durumlarda, merkez perdeden adımlar veya atlamalar vasıtasıyla uzaklaşarak bir uç sese varma ve geri merkeze dönme söz konusudur. Bu türden uzatma işlemleri, çalışma kapsamında *genişleme* terimi ile karşılanmaktadır.

Detaylandırma

Yine Schenker Analizi'nden adapte edilerek kullanılan bir diğer terim ise *detaylandırma*dır. Detaylandırma ile bir merkez perdenin veya perdeler arası bir yürüyüşün bir alt planda (yani görece olarak yüzeye bir kademe daha yakın olan seviyede) çeşitli biçimlerde süslenmesi ya da hacimlendirilmesi anlaşılmaktadır. Söz gelimi bir merkez perdeden çıkış yaparak ana ezgi hattından ayrılan tali bir dal ya da bir yürüyüşün kendini teşkil eden seslerin üçlülerine gitmesi vasıtasıyla bir alt seviyede hacim kazanması, eserlerde karşılaşılan kimi detaylandırma işlemlerine küçük birer örnek teşkil etmektedir.

Perdeler arası hareketler

Perdeler arasında cereyan eden ilerleyişlerde, en küçük mesafeyi teşkil eden ikili aralığın kat edilmesi *adım* terimi ile ifade edilmiştir. Daha büyük mesafeler ise inici, çıkıcı yahut bu ikisinin karışımıyla şekillenen ilerleyişlerle kat edilebilmektedir.

İlerleyişin başladığı sestten hedef sese, inici veya çıkıcı yönde yanaşık olarak ilerleme biçimi *doğrusal yürüyüşü* meydana getirmektedir.

İnici yönde ilerleyen doğrusal yürüyüşte karşılaşılan belirgin bir yapılanma ise Schenker Analizi'nin ortaya koyduğu *kesintili* doğrusal harekettir. Kesintili doğrusal hareket, hedef sesten bir önceki perdeye dek inip burada kalan ve ardından geri başlangıç perdesine dönüp ikinci seferde tamamlanan bir doğrusal hareket biçimidir. Doğrusal hareketin kesintiye uğradığı nokta, indirgeme grafiklerinde “//” işaretiyle gösterilmektedir.

Üçlü ve daha büyük mesafelere, yürüyüşler yerine doğrudan atlanarak da varılabilmektedir. Söz gelimi *yegah-rast*, *rast-neva* ve *neva-gerdaniye* perdeleri arasında gerçekleşen atlamalar, incelenen eserlerde hayli sık rastlanan atlamalardandır.

1.2.3 Yapısal Seviye Grafikleri

Çalışmanın *Bölüm 2: Analizler* kısmında öncelikle her eser analizi ilgilendiren bir kapsam dâhilinde tanıtılmış ve form açısından incelenmiştir.

Bahsi geçen kısa incelemenin ardından, ezgi kesitlerinin bir önceki bölümde izah edilen surette öbeklenmeleri ve ardından hiyerarşik esasa göre indirgenmeleri vasıtasıyla ortaya çıkartılan yapısal seviye grafikleri, analizin takibini rahat kılmak üzere form öğelerine göre ayrıştırılarak verilmiştir.

Söz konusu grafikler tüm yapısal seviyeleri aynı anda, tek bir grafik içinde veren Schenker Analizi'nden farklı olarak, derinleşen yapısal seviyelerle örtüşen biçimde, gitgide sadeleşecek surette alt alta yerleştirilerek sunulmuştur. Buna göre grafikteki ilk satırı, eserin notasını ihtiva eden ve hiçbir indirgeme barındırmayan yüzey teşkil etmektedir. Müteakiben sırasıyla ikinci satırdaki dizekte *ön plan*, üçüncüde *ön-orta plan*, dördüncüde *orta-plan* ve son satırdaki dizekte ise *arka-orta plan* seviyesine ait indirgeme basamağı sergilenmiştir.

Yüzeye en yakın olmak bakımından en alt yapısal seviyede yer alan *ön plan*, yüzeyin seslerini tümüyle ihtiva etmekle beraber söz konusu seslerin süre unsurundan arındırıldığı ve yüzeydeki ezgisel hareketlerin öbeklendirildiği bir yapısal seviyeye işaret etmektedir.

Bir sonraki seviye ise ön ile orta planlar arasında bir geçiş basamağı teşkil eden *ön-orta plan*dır. Bu seviyede artık indirgemeye bağlı olarak kimi seslerin atıldığı ve dolayısıyla görünümün giderek sadeleşmeye başladığı görülmektedir.

Orta plan seviyesi, yüzeyden görünüm olarak hayli uzaklaşılmasına karşın eserin karakteristik unsurlarını hala barındırmasıyla önem arz eden bir seviye olmaktadır. Çalışma kapsamında orta plan, bilhassa, seviyeye ait oluşumlar ile form öğelerinin işlevleri arasında irtibat kurulan bir katman olarak dikkat çekmektedir.

Arka-orta plan ise yalnızca münferit perdeleri içeren arka plana varılmazdan evvelki son aşamayı teşkil etmektedir. Burada yalnızca, arka planı oluşturan ve yapısal olarak en yüksek hiyerarşiye sahip olan seslerin uzatılma ve detaylandırılmaları sergilenmektedir. Söz konusu seviye adeta eserin altta yatan ezgisel iskeletini gözler önüne sermektedir ve bir *özeti* mahiyetindedir.

Schenker'in yaklaşımında en yalın ve en soyut seviye arka plan seviyesidir. Söz konusu seviye, indirgemedede had safhaya varılması nedeniyle eserler arasındaki farkların hayli silikleştiği, bununla birlikte ortak, doğurucu yapıların belirlediği bir seviyedir. Bu nedenle arka plan seviyesi eserlere özgü indirgeme grafiklerine dâhil edilmemiş, *Bölüm 3: Analiz Bulguları*'nda farklı bir kapsamda değerlendirilmiştir.

Bahsi geçtiği üzere Schenker'in tonal müziğe ilişkin olarak verdiği arka plan yapılanması, *Temel Çizgi* ve ona eşlik eden *Bas Arpejlemes*'nden oluşan *Temel Yapı*'dır. Bununla birlikte geleneksel müziğimizin tek sesli yapısı, söz konusu *Temel Yapı* fikrinin uyarlanması mecburi kılmaktadır. Armonik boyutunun olmamasına binaen tek sesli makamsal eserlerin arka planlarının, Schenker'in arka plan yapılanmasının çizgisel bileşeni olan *Temel Çizgi*'nin bir benzeri olarak, münferit perdelerden oluşan bir yapı ihtiva etmesi beklenmektedir. Bununla birlikte makamların tümünde ikincil durakların karar perdesinin tizinde yer aldığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda bu yapının, yine *Temel Çizgi*'nin bir benzeri olarak, inici bir karakterde olması gerektiği kolaylıkla tahmin edilebilmektedir.

Makam müziğinin doğası itibarıyla müstakil perdelerden oluşan bir inisi arka plan teşekkülü beklentisine karşın bu yapının Schenker Analiz’inde olduğu gibi katıksız bir doğrusal çizgi şeklinde gerçekleşmesi düşünülmemelidir. Çalışmada, makam müziğine özgü bir *Temel Çizgi* oluşturulurken Schenker’in yanaşık-doğrusal inisi çizgisi genel geçer bir bilgi olarak alınmamış olup, eserlerin incelenmesi ile ortaya çıkan yapıların olduğu şekliyle korunması hususunda azami dikkat gösterilmiştir.

İndirgeme grafiklerinde her seviye; modifiye edilmiş tek dizekli bir nota görünümündedir. Ezgi öbeklenmeleri; saplı ya da sapsız notalar ve bağlar gibi kimi işaretlerle ifade edilmiştir. Buna göre saplı notalar incelenen yapısal seviye için önem arz eden seslerken sapsız bırakılanlar ikincil dereceden öneme sahip olan, bir üst seviyeye aktarılması zaruri olmayan perdelerdir. Bağ işaretleri ise perdeleri birbiriyle ilişkilendirerek ezgisel hareketin bütünlüğünü sağlamak üzere kullanılmaktadır.

Bununla birlikte eser içinde aynı ya da farklı bir yapısal seviyede yinelenen motifik oluşumlar ve aynı seviyede peş peşe gelen tekrarlar küçük nota başlarıyla gösterilmiştir.

Belirtilmiş olduğu üzere eserlerin analizleri, form öğelerine göre ayrıştırılarak parça parça verilmiştir. Bununla birlikte eser içinde birebir tekrar eden kısımların indirgemelerinin aynı görünümü taşıdığı durumlarda yinelemeden kaçınmak amacıyla söz konusu kısma ilişkin grafikler yalnızca öğenin ilk geldiği yerde verilmiş ve bu durum açıklamalarda belirtilmiştir.

Grafiklerin sergilenmesinin ardından her bir form öğesine özgü başlıklar altında, söz konusu öğenin indirgenme işlemlerine ilişkin detaylı açıklamalara yer verilmiştir.

Bölüm 2: Analizler’de her bir eserin analizinin yukarıda belirtilen işleyişe göre tek tek verilmesinin ardından *Bölüm 3: Analiz Bulguları*’nda tüm eserler bir arada değerlendirilerek bir önceki bölümden elde edilen veriler yapısal seviyelere göre sınıflandırılarak yorumlanmaktadır.

BÖLÜM 2: ANALİZLER

2.1 Hâfız Post, Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfûl Eylese

Musical score for Şekil 2. Mısra₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-5. The score is written in 4/4 time and A major. It consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a whole note 'A' (labeled 'A a') and ending with a half note 'a' (labeled 'a'). It contains a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The second staff is a piano accompaniment with eighth notes and slurs. The third staff is a piano accompaniment with quarter notes and slurs. The fourth and fifth staves are piano accompaniment with long, sweeping lines and slurs.

Şekil 2. Mısra₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-5

5 a'

7

9 b₁

Şekil 3. Mısra₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 5-9

9 b₁ 11 13 c

Şekil 4. Terennüm₁ ve indirgemeleri: 9-13

13
c

15

1

2

Şekil 5. Terennüm₁ ve indirgemeleri: 13-16

16 2 k B d 19 21 b₂

Şekil 6. Mısra₃ ve indirgemeleri: ö. nr. 16-21

The image displays a musical score for five staves, all in treble clef and G major (one sharp). The time signature is 4/4. The first staff contains the main melodic line, starting at measure 21 and ending at measure 24. A box labeled '21' is above the first measure, and a box labeled '23' is above the third measure. A 'b₂' symbol is placed above the second measure. The second staff features a series of eighth-note chords with slurs. The third staff features a series of quarter-note chords with slurs. The fourth and fifth staves feature long, sweeping lines that encompass the entire passage, with some notes marked with slurs.

Şekil 7. Terennüm₂ ve indirgemeleri: ö. nr. 21-24

The image displays a musical score for five staves, all in treble clef and D major (two sharps). The first staff is marked with a common time signature 'c' and contains measures 25 and 27. The second staff features a melodic line with slurs. The third staff has a long slur spanning across measures. The fourth staff also has a long slur. The fifth staff is mostly empty, with a single note in the first measure.

Şekil 8. Terennüm₂ ve indirgemeleri: ö. nr. 25-28

37 b_1 39 41 c

Şekil 9. Terennüm₁ ve indirgemeleri: ö.nr. 37-41

41
C

43

Şekil 10. Terennüm₁ ve indirgemeleri: ö.nr. 41-44

Bestesi Hâfız Post'a ait olan yürük semâînin güftesini Behcetî Çelebi kaleme almıştır¹⁴:

Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese
Reng-i hicâbı gülşen-i meclîsi gülgül eylese
Ta'n-geri riyâz-ı hûld olur idi vücûh ile
Âşık-ı zârı gülşen-i vaslına bülbül eylese

Biçimsel açıdan eser, tipik yürük semâî formuyla (Karadeniz, 1983, s. 173) örtüşür niteliktedir. Buna uygun olarak dörtlüğün birinci, ikinci ve dördüncü mısraları aynı ezgiye okunmakta, üçüncü mısra ise farklı bir ezgi sergilemekle birlikte meyan¹⁵ mısrası olma mahiyetini taşımaktadır. Bununla birlikte yine semâî formuna uygun olarak her mısrayı bir terennüm izlemektedir.

Buna göre Post'un semâîsinin form şeması şu şekilde belirlenebilmektedir:

Form Ögesi	Cümle Türü		Kısım
Mısra ₁ : Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese	1 a	5 a'	1-16 A
Terennüm ₁	9 b ₁	13 c	
Mısra ₂ : Reng-i hicâbı gülşen-i meclîsi gülgül eylese	1 a	5 a'	1-16 A
Terennüm ₁	9 b ₁	13 c	
Mısra ₃ : Ta'n-geri riyâz-ı hûld olur idi vücûh ile	17 d		17-28 B
Terennüm ₂	21 b ₂	25 c	
Mısra ₄ : Âşık-ı zârı gülşen-i vaslına bülbül eylese	29 a	33 a'	29-44 A
Terennüm ₁	37 b ₁	41 c	

Tablo 4. Eser form şeması

Daha önce belirtildiği ve tablodan da görülebileceği üzere birinci, ikinci ve dördüncü mısralar aynı ezgiye okunmaktadır. Ortak ezgiye sahip olan bu mısraların indirgemeleri de aynı görünüme sahip olacaktır. Buna bağlı olarak

¹⁴ <http://www.devletkorosu.com/index.php/gufte-g>

¹⁵ Bilindiği üzere meyan mısrası/hanesi, ana makamdan uzaklaşılması veya farklı bir ses sahasında bestelenmesi yoluyla diğer mısralardan/hanelerden belirgin surette ayrılmaktadır (Özkan, 2011, s. 108; Karadeniz, s. 173).

indirgeme analizlerinde, bahsedilen mısraları temsilen sadece ilk mısranın incelenmesiyle yetinilmiştir.

Mısra₁: ö. nr. 1-9

Mısra, rast perdesinin duyurulmasıyla açılmaktadır. Eserin hemen başında işittirilen rast perdesinin etki gücü, önce düğah perdesinin komşuluğu ve ardından kısa süreli bir ırak işlemeyle ilk ölçünün bütününe yayılmaktadır. Makam kimliği açısından büyük önem taşıyan karar perdesi, uzun ritmik değerler ve komşu uzatmaları vasıtasıyla sağlam bir surette tesis edildikten sonra sıra 2. ölçüde ikincil durağın tanıtılmasına gelmiştir.

Neva perdesi ilk kez ikinci ölçünün başında görülmektedir. Rast perdesinden doğrudan atlanarak getirilen söz konusu neva perdesi, işitsel olarak ikincil durak algısını başlatmakla birlikte yüzey seviyesinde henüz durucu bir özellik sergilemekten uzaktır. Ön plan seviyesinin gösterdiği üzere bahsedilen neva perdesi, düğaha dek inip çıkan bir hareketle ikinci ölçünün sonunda varılan ve yüzeydeki uzun süreli ritmik değeriyle bir durak noktası olduğunu açıkça ortaya koyan ikinci neva perdesine bağlanmaktadır.

Neva-düğah-neva şeklinde gerçekleşen bu hareketin iki yönlü işlev gördüğü söylenebilmektedir. Öncelik, iki durucu perde arasında yer alan ve doğrudan atlamaya bağlı olarak ihmal edilmiş olan perdeler, söz konusu hareket kapsamında neva-düğah bölgesi gidilip gelinerek tanıtılmış olmaktadır. Öte yandan bahsi geçen hareket, bir ikincil durak tesisi ve uzatması olarak da görev yapmaktadır.

Durak perdeleriyle rast beşlisinin duyurulmasının ardından üçüncü ölçüde bu defa makam dizisinin neva perdesinin tiz tarafında yer alan perdeleri işittirilmektedir.

3. ölçünün başında nevadın sıçranarak gerdaniyeye varılmış, ardından adım adım, önce acem ve ardından hüseyini perdesi üzerinden tekrar nevaya inilmiştir. Söz konusu *neva-gerdaniye-neva* genişlemesi, ön-orta planda, neva perdesine yapısal ağırlık kazandıran bir uzatma olarak yorumlanmıştır.

Bahsi geçen neva uzatmasının ardından 3. ölçüde usulün son darbında, üst ve alt komşularıyla öbeklenmiş haldeki neva çargaha inmekte, oradan da bir sonraki ölçünün başında yer alan segaha ilerlemektedir. Söz konusu neva-segah üçlü inişi önce 4. ölçü başındaki segahın hemen ardından gelen kıvrımlı çargah-dügah inişiyle sonra da 4. ölçünün son darbında başlayıp 5. ölçünün ikinci darbında biten ve yine segahın üst ve alt komşularıyla zenginleştirilmiş olan segah-rast yürüyüşünde art arda iki defa yankılanmıştır. Böylelikle ön-orta planda *neva-segah*, *çargah-dügah* ve *segah-rast* üçlüleri bir ardışım içinde sıralanarak orta planda nevedan segaha atlayıp segahtan rasta doğrusal ilerleyen *neva-segah-dügah-rast* biçiminde bir hareket ortaya koymaktadır.

5. ölçünün ikinci darbında rast perdesine varılmasıyla birlikte ilk mısranın ilk cümlesinin orta plandaki yerel kapanışı gerçekleşmiştir.

5-9. ölçüler, aslında ilk müzik cümlesinin çok küçük bir değişiklikte tekrarından ibarettir. Güfte tekrarının 5. ölçü başlarındaki rast sesiyle başlamasına uygun olarak müzik cümlesi tekrarı da bu noktada başlamaktadır. İlk cümle ve tekrarı arasındaki yegâne fark, mısrayı başlatan ikilik rast sesinin modifikasyona uğrayarak 5. ölçünün ikinci darbında gelen dörtlük rasta dönüşmesidir. Bahsedilen rast perdesi ilk cümleyi sonlandıran ve ikinci cümleyi başlatan ortak bir perde mahiyetindedir. Bu kaynak noktası, iki cümleyi kesintisiz, akışkan bir bütün haline getirmiştir.

Cümle tekrarına bağlı olarak ikinci cümlelerin indirgemeleri de 1-5. ölçülerde yer alan ilk cümleleriyle ortak bir görünüm arz etmektedir. Bu ortaklık sonucunda orta planda, 6-9. ölçülerde gerçekleşen yerel kapanış, 1-5. ölçülerde gerçekleşen kapanışın birebir tekrarı olmaktadır.

Orta plan düzeyindeki mısra kapanışı, eser bütünündeki arka plan kapanışından farklı bir yapıda gerçekleşmesi dikkat çekmektedir. İleride görüleceği üzere arka plan kapanışının farklı bir planda duyurulmasına ilk kez, eserin form şemasındaki A kısmını da kapatacak surette, Terennüm₁'de gerçekleşecek orta plan inişinde rastlanmaktadır. Dolayısıyla mısradaki müzik cümlelerini sonlandıran söz konusu rast inişlerinin, Terennüm₁'de yer alacak rast inişini başlatan neva perdesiyle

öbelenerek, arka-orta plan düzeyinde bir neva uzatması teşkil ettiği anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte mısranın orta plan inişini biçimlendiren ardışık üçlü hareketlerde rastlanan, temelde hareketin başında bir üst sese varıp oradan hedef perdeye ilerleme özelliğinin, eserin arka planında ortaya çıkan yürüyüşle ortak olduğu da gözden kaçırılmamalıdır.

Terennüm₁: ö.nr. 9-16

Form şemasının ortaya koyduğu üzere aynı ezgiye sahip olan ve yukarıda anlatılan surette ortak bir indirgeme içeren birinci, ikinci ve dördüncü mısraları Terennüm₁ takip etmektedir.

Eser notasının gösterdiği üzere terennümün sözleri 9. ölçüdeki ilk rast sesiyle başlamaktadır. Aynı rast perdesinin ilk mısrayı da sonlandırdığı göz önünde bulundurulduğunda, tıpkı cümle tekrarının kesintisiz bir bütün oluşturması gibi mısra-terennüm bütünlüğünün de birbirine kaynamış, zircirvari bir ardışıklık sergilediği anlaşılmaktadır.

İki cümleden müteşekkil terennümün 9. ölçünün ikinci dörtlüğünde başlayan ilk cümlesi, rast perdesine inmiş olan ezgi hattını tekrardan, bu noktaya dek hiyerarşik olarak en büyük güce sahip olan nevaya taşıyan bir atlayışla başlamaktadır. Rast perdesinin, nevaya sıçramak için güç toplarcasına yinelendiği dikkat çekmektedir. Hedef perde neva ise yüzeyde uzun süreli bir ritmik değer vasıtasıyla vurgulanmıştır.

Neva perdesini müteakiben, 10. ölçüde usulün kuvvetli darplarında gelen hüseyini ve neva perdeleri, kendilerinden kaynaklanan ve bir ardışım dâhilinde yinelenen üçlü inişler vasıtasıyla vurgulanmıştır. Hüseyini-neva inişini devam ettiren bir surette, bir sonraki ölçünün başında çargah ve hemen akabinde segah perdeleri duyurulmuştur. Usulün üçüncü darbında gelen düğah perdesi ise bir sonraki vuruşta gelen rast komşuluğuyla ve usulün son darbında yer alan, çargaha

sıçrayıp ardından düğaha inen hareketle 12. ölçü başındaki düğaha kadar uzatılmaktadır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında ortaya çıkmış olan *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah* biçimindeki hattın rasta gitme eğilimi; 12. ölçüde düğahtan yegaha inilmesiyle daha da yoğunlaştırılmıştır. Ezgisel yürüyüşün yüzeyde uzun bir ritmik değerle yegah sesinde askıda bırakılması, ancak 13. ölçü başındaki rastın gelişle ferahlayan bir gerilim noktası yaratmaktadır. Dikkat edileceği üzere anılan ön plan *düğah-yegah* inişi, tıpkı bir üst planda nevedan başlayıp düğaha varmış olan yürüyüş gibi, yine baş tarafta aksi yöne bir sapma barındıran, dolambaçlı bir hareketle gerçekleşmektedir.

9. ölçüde nevayla başlayan hareket, 12-13. ölçülerde gerçekleşen orta plan düğah-rast inişiyle hedefine varmış olmaktadır. Dolayısıyla terennümün ilk cümlesinin orta planında *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah-rast* şeklinde bir kapanış yürüyüşünün gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Söz konusu yürüyüş, eserin bütününde arka planda gerçekleşen yürüyüşle ortak olmasına binaen bir yapısal motif niteliği kazanmış ve arka-orta plan seviyesinde de korunmuştur.

Terennümün ikinci cümlesi ise, üç farklı yapısal seviyede gerçekleşen uzatmalar yoluyla, 13. ölçüde varılan rast sesinin etki gücünü, kapanış hissiyatını güçlendirecek surette zamana yaymaktadır.

13. ölçünün başında rasttan segaha çıkıp inen hareket, bir üst plana bir rast uzatması olarak yansımaktadır. Müteakip ölçüde art arda gelen iki üçlü hareket, düğah-çargah çıkışı ve segah-rast inişi, bütünde ezgi hattını düğahtan rasta indirmektedir. Söz konusu düğah-rast adımı, ölçü başında uzatılmış olan rast perdesiyle bütünleşerek ön-orta planda bir komşu uzatması meydana getirmektedir.

Eserin devamında 15. ölçü başındaki düğah, rast perdesinin komşuluğuyla usulün diğer güçlü darbında gelen ikinci düğah perdesine bağlanmaktadır. Daha sonra ise varılan düğah perdesinden önce segaha çıkan ve oradan ırak perdesine inen bir hareketin ardından 16. ölçünün ikinci dörtlüğünde rast perdesine ulaşılmaktadır.

16. ölçüde ulaşılan rast perdesi, mısra sonundaki ilk dolapta, rasttan doğrudan yegaha atlayan ve buradan geri rasta çıkan bir hareketle vurgulanmıştır. Burada gerçekleşen yegah-rast çözülmesi, daha evvel 12-13. ölçüde gelmiş olan aynı yegah-rast çözülmesini akla getirmektedir.

İkinci dolap ise, ilk dolaptaki yegah-rast çıkışını bir oktav yukarı taşıyarak, bir sonraki mısradaki ilk yapısal ses olan gerdaniyeyi getirecek bir neva-gerdaniye yürüyüşü sergilemektedir.

Mısra₂ ve Terennüm₁: ö. nr. 1-16

Güftenin ikinci mısrası, hâlihazırda 1-9. ölçülerde incelenmiş olan ezgiyle okunmaktadır. İkinci mısranın ardından yine 9-16. ölçülerde gelmiş olan terennüm yinelenmektedir. Buna bağlı olarak 1-16. ölçülere ilişkin analiz, ikinci mısra ve terennümü için birebir geçerli olmaktadır.

Mısra₃: ö. nr. 17-20

Üçüncü mısra, makamın tiz bölgelerinde seyreden ezgi profiliyle meyan olma özelliği taşımaktadır. Buna uygun surette mısranın orta plan hareketi de rast perdesinin bir oktav tizdeki muadili olarak davranan gerdaniye perdesiyle başlamaktadır.

Gerdaniye perdesinin bir önceki mısrayı kapatan ikinci dolap sonunda yer alan bir neva-gerdaniye yürüyüşüyle mısra gelmezden evvel duyurulduğu yani öncelendiği anımsanacaktır. Mısra sonundaki ikinci dolapta sazların duyurduğu neva-gerdaniye hareketi, üçüncü mısranın başında, bu defa güftenin ezgisinde bir atlama biçiminde yinelenmektedir.

Mısranın ilk ölçüsünde gerdaniye perdesinin kulaklara yerleştirilmesinin ardından 18. ölçünün başında pest üçlüsünden yanaşılarak muhayyer perdesi duyurulmaktadır. Ölçünün devamında adım adım hüseyini perdesine dek inilmesiyle birlikte 17-18. ölçülerde ön-orta planda *gerdaniye-muhayyer-gerdaniye-*

evc-hüseyni biçiminde, eserin arka planındaki hareket tarzına benzeyen bir yürüyüş ortaya konmuş olmaktadır.

19. ölçü ve devamında ise ön-orta plandaki söz konusu yürüyüşün *evc* perdesine göçürülerek, *evc-gerdaniye-evc-hüseyni-neva* biçimini aldığı görülmektedir. Yürüyüşü başlatan *evc* perdesine, 19. ölçünün başında, bir önceki ölçünün son darbında hüseyniden nevaya inip geri hüseyniye çıkan ve bu hüseyni perdesi üzerinden gerdaniye sıkıştırmasıyla *evci* getiren bir yüzey hareketi vasıtasıyla ulaşılmıştır. *Evc* perdesi tıpkı 17. ölçüdeki gerdaniye gibi alt komşusuyla işlenmiş, ardından gelen gerdaniye de yine 18. ölçüdeki muhayyer gibi pest üçlüsünden yanaşılarak getirilmiştir. Transpoze hareket devamında *evc* ve hüseyni üzerinden *neva* perdesine varmaktadır.

21. ölçüde üçüncü hanenin terennümü başlamaktadır. Hanede evvelce ortaya çıkmış olan transpoze hareketi başlatan 16. ölçüdeki gerdaniye ve 19. ölçüdeki *evc* perdeleri, terennümle gelen gerdaniye perdesiyle gruplanarak bir orta plan gerdaniye uzatması oluşturmaktadır.

Terennüm₂: ö.nr. 21-28

Meyanı takip eden Terennüm₂'nin, ilk iki mısranın her ikisinden de sonra yinelenen Terennüm₁'le benzerliği gözlerden kaçmayacaktır. Terennüm₁'in başındaki *rast-neva* atlaması, Terennüm₂'de *neva-gerdaniye* atlamasına dönüştürülmüş ve devamında Terennüm₁'in ilk cümlesinin geri kalanı gerdaniye perdesine göçürülerek sergilenmiştir. Dolayısıyla Terennüm₁'in orta planda gerçekleştirdiği inişin *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah* kesiti, bu transpozisyona bağlı olarak Terennüm₂'de *gerdaniye-muhayyer-gerdaniye-acem-hüseyni-neva* şeklinde gerçekleşmektedir. İlk terennümdeki söz konusu inişin son adımı olan *dügah-rast* yürüyüşünü takviye etmek üzere dügahtan yegaha inen ön plan hareketi, Terennüm₂'de farklı bir işlev kazanarak nevayı *rasta* götüren *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* inişine dönüşmüştür.

Terennüm₂'nin 25-28. ölçüleri kapsayan ikinci cümlesi, Terennüm₁'in ikinci cümlesiyle ortaktır. Buna uygun olarak da orta planında, daha önce 13-16. ölçülere ilişkin bahiste detaylandırılan rast uzatmasını birebir sergilemektedir.

Mısra₄: ö. nr. 29-37

Evvelce bahsedildiği üzere birinci, ikinci ve dördüncü mısraların güfteleri aynı ezgiye okunmaktadır. Buna bağlı olarak Terennüm₂'yi müteakiben gelen ve 29-37. ölçüleri kapsayan dördüncü mısranın yapısal katmanları, daha önce sergilenmiş olan birinci mısranınkiyle aynı görünüme sahip olacaktır. Dolayısıyla bu mısrada da en yüksek yapısal önemi haiz neva perdesi orta planda iki kez gerçekleşen *neva-segah-dügah-rast* inişleriyle uzatılmakta ve eseri kapatacak olan terennümü başlatan yapısal neva perdesine bağlanmaktadır.

Terennüm₁: ö.nr. 37-44

Eseri nihayete erdirecek olan terennüm, yüzeyde Terennüm₁'den bir fark arz etmemekle beraber eserin sonunda yer almasına binaen arka plandaki kapanış inişini barındırması bakımından yapısal olarak oldukça önemli bir işlev taşımaktadır.

İlk kez 9-13. ölçülerde sergilenmiş olan *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* inişi, 37-41. ölçülerde yinelemektedir. Ancak terennümün daha önceki gelişlerinden farklı olarak burada, bu yürüyüşün adımları, eserin bütünündeki arka plan kapanışını teşkil eden yapısal sesler olarak görev yapmaktadır.

Terennümün ikinci cümlesini teşkil eden ve içeriği 13-16. ölçülerde anlatılmış olan orta plan rast uzatması ise bu defa arka plan kapanışının ardından gelen son bir uzatma olarak yorumlanmaktadır.

2.2 Kantemiroğlu, *Rast Saz Semaisi*

Şekil 11. Hane₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-5

The image displays a musical score for five staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure marked with a box containing the number 6. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a measure marked with a box containing the number 9. The second staff features a series of eighth notes with a slur, followed by a series of sixteenth notes with a slur. The third staff has a series of eighth notes with a slur, followed by a series of sixteenth notes with a slur. The fourth and fifth staves each have a single note with a long, sweeping slur that spans across the entire width of the page.

Şekil 12. Mülâzime ve indirgemeleri: ö.nr. 6-10

The image shows a musical score for five staves in G major. The first staff contains a melody with ornaments, marked with '11' and '13'. The second staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. The third staff has a melodic line with slurs and accents. The fourth staff consists of a simple harmonic accompaniment with slurs. The fifth staff is a single-note accompaniment with a long slur.

Şekil 13. Hane₂ ve indirgemeleri: ö.nr.11-15

The image displays a musical score for five staves, all in treble clef and G major (one sharp). The first staff contains the main melodic line, starting at measure 21 and ending at measure 25. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some eighth notes. The second staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The third staff has a more melodic accompaniment with longer note values and some slurs. The fourth and fifth staves consist of long, sustained notes, likely representing a drone or a specific timbre in the original instrument.

Şekil 14. Hane₃ ve indirgemeleri: ö.nr.21-25

The image displays a musical score for five staves, all in treble clef and G major (one sharp). The first staff is the melody, starting at measure 31 and ending at measure 35. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The second staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The third staff contains a long, flowing melodic line with a wide interval, spanning across the measures. The fourth and fifth staves are bass lines, each starting with a long, sustained note that gradually descends over the measures.

Şekil 15. Hane₄ ve indirgemeleri: ö.nr. 31-35

36 38

Şekil 16. Mülâzime ve indirgemeleri: ö. nr. 36-40

On yedinci yüzyıl Osmanlı-Türk müziği kaynaklarından en önemlilerinden birini kaleme alması bakımından geleneksel müzik tarihimizde ayrıcalıklı bir yer tutan Boğdan Prensi Dimitrie Kantemir veya yaygın adıyla Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l Mûsikî 'alâ vechi'l Hurûfât* adını verdiği derleme ve müzik kuramı kitabında, kendi icat ettiği bir nota vasıtasıyla pek çok eseri kayda geçirmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. XXXVII; Güray, 2012, s.97). Söz konusu edvarda pek çok bestecinin yanı sıra kendi bestelediği eserlere de yer vermiştir.

Mevcut repertuvarda yer alan, Kantemiroğlu'na ait saz eserlerinden biri de rast makamında bestelediği saz semaisidir. Eser biçimsel bakımdan tipiktir. Aksak Semai usullüyle bestelenen eser dört *hane* ve her birinin ardından yinelenen bir *mûlâzime*¹⁶ kısmı barındırmaktadır. Günümüzde saz semailerinin son hanesinde genellikle bir usul geçkisi bulunmakla birlikte, incelenen Kantemiroğlu örneğinde olduğu üzere, bu geçkiyi sergilemeyen saz semailerinin de mevcudiyeti bilinmektedir (Özkan, 2011, s.99).

Hane₁: ö.nr. 1-5

Eser, rast-segah üçlü bölgesinin sergilenmesiyle başlamaktadır. İlk ölçü dâhilinde, art arda iki defa rasttan segaha çıkılıp tekrar karar perdesine inilmek vasıtasıyla bölgeye has çekirdek tanıtılmaktadır. Bu çekirdek vasıtasıyla hem rast çeşnisi ibraz edilmekte hem de ezgisel hareket karar perdesinden hızla uzaklaşmazdan evvel rast perdesinin kulaktaki kalıcılığı sağlanmaktadır.

Etrafında oluşturulan bulut vasıtasıyla karar perdesinin ve bu yolla makamın ana çeşnisinin tesisinin ardından sıra ikincil durak perdesi olan nevanın tanıtılmasına gelmektedir. Hüseyini komşuluğuyla varılan neva perdesi, önce segaha inmek ve ardından geri nevaya dönmek suretiyle 2. ölçü boyunca uzatılmaktadır. Segah perdesinin; eserin başındaki rast uzatması için tiz, bu noktadaki neva uzatması için ise pest tarafta yer alan bir uç ses olarak görev yaptığı anlaşılmaktadır

¹⁶ Peşrev ve saz semaisi nevinden saz musikisi türlerinde hane sonlarında yinelenerek nağmeyi karar perdesine götüren kısımlara günümüzde yaygın olarak *teslim* denmektedir. Oysaki hâlihazırda mevcut literatürde bu isimlendirmenin yanlışlığına dikkat çekilmiştir (Özkan, 2011, s. 99). Buna bağlı olarak çalışmada bu kısımlar, olması gerektiği üzere, *mûlâzime* adıyla anılmaktadır.

Üçüncü ölçüyü segah perdesinden hüseyniye çıkan bir doğrusal yürüyüş açmaktadır. Söz konusu çıkışın segah-neva basamakları, bir evvelki ölçüdeki neva uzatmasının ikinci yarısını teşkil eden segah-neva çıkışının yinelenmesi olarak görülebilmektedir. Çıkışın sonunda ulaşılan ve ölçünün devamında çargah perdesine varıp geri dönülerek uzatılan hüseyni perdesinin ardından üç ölçü boyunca, 5. ölçüde gelecek olan rast perdesine yönelik doğrusal bir inici hareketin neva, çargah, segah, düğah ve rast adımları sıralanmaktadır. Hüseyni perdesinden sonra gelen neva, segaha inip bir sonraki ölçü başında geri çargaha çıkan kıvrımlı bir hareketle çargah perdesine ulaşmaktadır. Dördüncü ölçünün devamında segah perdesini müteakiben gelen düğah adımı, hüseyniden inen bir tali hat yardımıyla vurgulanmaktadır. Söz konusu tali hattın, ön-orta planda üçüncü ölçüden bu yana işittirilmiş olan hüseyni-neva-çargah-segah-düğah adımlarını ön planda yinelediği dikkat çekmektedir. 5. ölçüde gelen ve söz konusu doğrusal inişi tamamlayan rast perdesi, 4. ve 5. ölçülerde orta planda ortaya çıkan çargah-segah-düğah-rast inişinin ön-orta planda tekrarı vasıtasıyla vurgulanmıştır.

Hanenin kapanışına işaret eden, ikinci ölçüden itibaren ortaya çıkan *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah-rast* şeklindeki bu iniş, eserin en nihayetinde varacağı hedef ses rasta yönelik kapanış inişinin öncellemesi olarak anlam taşımaktadır. Bununla birlikte hanenin hiyerarşik olarak en kuvvetli perdesi, işitsel etkisi ikinci ölçüden bu yana süregelen neva perdesidir. Nitekim rasta inişin akabinde, hanenin sonunda segahtan başlayan çıkış, neva perdesini geri getirerek karar perdesine inmiş olan ses alanını yine ikincil durak bölgesine taşımaktadır.

Yine söz konusu iniş, eser bütünündeki asli kapanışın bir öncelemesi olmasına binaen arka-orta planda korunmuştur.

Mülâzime: ö.nr. 6-10

Mülâzimenin ilk ölçüsü, ön planda, ikincil durağın hüseyni ve çargah komşu çiftiyle uzatılmasını sergilemektedir. Ancak derin yapısal seviyelerde anlam ifade edecek asıl komşu işleme bir sonraki ölçüde yer almaktadır. 7. ölçüde ön plan seviyesinde önce hüseyniden muhayyere çıkılması ve akabinde kıvrımlı bir hatla nevaya inilmesi neticesinde kurulan *hüseyni-muhayyer-neva* üçgeninin bütününde,

aslında sadece hüseyniden nevaya bir tanini adım inilmiş olmaktadır. Neredeyse ölçünün bütününe yayılmış olan söz konusu hüseyni-neva inişi, ilk haneden gelen yapısal neva perdesiyle öbeklenerek üst yapısal seviyelere bir neva-hüseyni-neva komşu işlemesi şeklinde yansımaktadır.

Bahsi geçen *hüseyni-muhayyer-neva* üçgeni, müteakip ölçüde bu defa inici-çıkıcı bir yapıya dönüştürülerek yinelenmiştir. Orta plandaki bu ikinci hüseyni-neva inişi detaylandırılırken, hüseyniden muhayyer perdesinin bir oktav pestinde yer alan düğaha inilmiş ve buradan geri nevaya çıkılmak yoluyla toplamda yine bir taninilik iniş gerçekleştirilmiştir.

Üst üste gelen bu zikzak hüseyni-neva yürüyüşleri orta plan çizgisi için farklı anlamlar taşımaktadır: İlk hüseyni-neva adımı bir orta plan neva işlemesiyken ikinci tekrar, mülâzimeyi kapatmak üzere 7-10. ölçülerde gerçekleşecek ve ilk hanenin kapanışından anımsanacak olan *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah-rast* inişinin hüseyni-neva adımlarını teşkil etmektedir.

Söz konusu kapanış inişinin rasttan önce gelen neva, çargah ve segah adımları, 8-10. ölçülerin ön-orta plan grafiğinden takip edilebileceği üzere bir üçlü zinciri içinde ortaya konmuştur. Neva, çargah, segah ve düğah perdeleri pest üçlülerine sarkmak suretiyle bir ardışım meydana getirmiştir. Ön-orta plan grafiği, bu ardışık ilerlemede neva ve çargah adımlarının pest üçlülerine doğrudan atladığını, buna karşılık segah ve düğah adımlarının ise pest üçlülerine, daha karmaşık yanaşık hareketler vasıtasıyla indiğini göstermektedir.

Bu noktada ilk hane ve mülâzimenin orta planlarında gerçekleşen yerel kapanış yürüyüşlerinin ortak olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Her iki hanede de nevedan rasta inici hareket *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah-rast* biçiminde gerçekleşmektedir. Buradan hareketle birinci hane ve mülâzimenin yüzeyde bambaşka ezgiler barındırmasına karşın ortak bir arka-orta plan fikrinden türetildiği anlaşılmaktadır.

İki hanenin arka-orta plan seviyesinde barındırdığı önemli bir ayırım, hane başlarındaki farklı oluşumlardır. Hatırlanacağı üzere eserin başlangıcındaki rast-

segah bölgesindeki hareketler, arka-orta planda rast perdesiyle temsil edilmektedir. Mülâzimedede yer almayan bu karar perdesi, zemini kurması beklenen birinci hanede, harekete karar bölgesinden başlayan makamsal seyrin bir getirisiidir. Mülâzimedede ise makam kimliğinin çoktan tesis edilmiş olmasına binaen arka-orta plan hareketi doğrudan ikincil durak bölgesindeki komşu hareketiyle başlamıştır. Dolayısıyla bahsi geçen iki hanenin arka-orta plan inişini başlatan neva perdelerinin farklı işlemlerle detaylandırılmış olması, makamın işlenişi bakımından anlamlı olmakla birlikte iki hanenin arka-orta plan ortaklığını iptal etmemektedir.

Hane₂: ö.nr. 11-15

İkinci hane, mülâzime sonunda rasta inmiş olan hattın evce tırmanmasıyla başlamaktadır. Ön-orta planda 12. ölçüde yer alan, tırmanışın hedefi konumundaki evcden başlayıp aynı planda ölçü sonundaki nevaya inen *evc-gerdaniye-evc-hüseyni-neva* öbeği dikkat çekmektedir. Söz konusu ön-orta plan öbeğinin, ölçüde usulün ikinci yarısının başındaki evc perdesiyle birlikte, motifik bir surette, ön planda da yinelendiği fark edilecektir. Yine ön plandaki bir diğer tekrarı, 14. ölçü başında, muhayyere çıkıp inmek vasıtasıyla uzatılan evc perdesini müteakiben gerçekleşmektedir.

Bu türden motifik ilişkiler dolayısıyla, haneye ilişkin analitik açıklamaların söz konusu ilişkiler çerçevesinde ele alınması uygun görülmüştür.

Hanenin bütününe yayılmış başka bir motifik hareket ise üst yapısal seviyelere yansımaları bakımından çok daha belirleyicidir. 12. ölçü başındaki evcle başlayan inişin, yukarıda anlatılan surette, aynı ölçü sonundaki nevaya ulaştığı hâlihazırda açıklanmıştır. Ancak söz konusu neva perdesi, evcden başlayan bu inişin nihai hedefini teşkil etmemektedir. Kolaylıkla anlaşılacağı üzere bu iniş, anılan neva perdesini adeta bir ara istasyon olarak kullandıktan sonra asli hedefi olan 13. ölçü başındaki segah perdesine doğru ilerlemeye devam etmektedir. Ezgi hattı ancak bu segah perdesine varmasının ardından yön değiştirip bu defa 14. ölçü başında gelen evc perdesine yönelik bir tırmanışa geçmiştir. Bu bilgiler ışığında iki ölçüye yayılan bu kesit; evcden nevaya, nevedan segaha ve segahtan geri evce yönelen

hareketlerin toplamında orta planda ortaya çıkan bir evc uzatması olarak yorumlanmıştır.

Yukarıda irdelenen, belirgin noktalarını evc, neva ve segah perdelerinin teşkil ettiği söz konusu uzatma, yeni bir ifadeyle bir başka yapısal seviyede bir kez daha işlenmiştir. 14. ölçünün son darbında bir anda beliren tiz segah perdesi muhakkak dikkat çekecektir. Bu perdeyle başlayan inişin, ölçünün tam ortasında neva işlemesi taşıyan hüseyini perdesine dek sürdüğü ve akabinde hareketin yön değiştirerek on altılıklardan oluşan grubun son sesi olan evce çıktığı görülmektedir. Söz konusu evc perdesi ise doğrudan nevaya atlayarak hem ezgisel harekete hem de haneye bir nokta koymaktadır. Tiz ses bölgesinden kopup gelen bu tali hattın, uç noktalarını teşkil eden belirleyici perdelerin tiz segah, evc ve neva olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla hane başında evci uzatan hareket içinde belirginleşen perdeler¹⁷ farklı bir ses sahasında ve yeni bir ifade kapsamında bir kez daha ortaya konmuş olmaktadır. Yapılan tespit, hanenin kapanışında ezgi hattının neden hüseyini perdesinden doğrudan nevaya gitmek yerine önce evce saptığını da açıklamış olmaktadır.

Bu noktada hanenin son ölçüsündeki hüseyini perdesinin birden fazla hareketin kesişim noktası olmasına binaen taşıdığı çoklu işlevden bahsetmek elzemdir. Analizden açıkça görüleceği üzere hüseyini perdesi, 14. ölçü sonunda motifik evc-neva yürüyüşüyle varılan neva perdesi ile 15. ölçü bitimindeki ikinci neva perdesi arasında bulunmakla, orta planda bir neva-hüseyini-neva komşu figürasyonu yaratmaktadır. Aynı hüseyini perdesi, eş zamanlı olarak, tiz segahtan evce varan *tiz segah-hüseyini-evc* zikzak ezgisel hareketi için de bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Yine analizin dışında, sezgisel ve soyut bir iniş kapsamında, hane başından bu yana en kuvvetli yapısal ses olan evci, hane bitimindeki nevaya götüren bir ara basamak olarak örtük bir işlev taşıdığı da söylenebilmektedir. Anılan hüseyini perdesinin bir örnek teşkil ettiği çok işlevlilik fenomeni, makam müziğimize özgü bir zenginlik olarak, başka çalışmalar kapsamında ayrı bir incelemeyi hak etmektedir.

¹⁷ Tiz segah ve segah perdeleri arasındaki oktav ilişkisi göz önünde bulundurulmalıdır.

İncelenen hane, esere özgü hayli çarpıcı bir durumu gözler önüne sermektedir. Hane ezgisi her ne kadar tek bir parti ihtiva etse de, adeta Bach'ın tek sesli yazdığı kimi eserlerinde ortaya koyduğu üzere, ses alanlarının ayrışmasına bağlı olarak birden fazla partinin mevcut olduğu izlenimi yaratmaktadır.

11-14. ölçülerde gerçekleşen; rast-evc çıkışı, neva ve segah perdeleriyle gerçekleşen evc uzatması ve müteakiben evc-neva motifik inişi her ne kadar en tizde evc sesini duyurmakta olsa da hareketlerin pest noktaları, hane başından itibaren 11. ölçüyü başlatan rast, 13. ölçü başındaki segah ve 14. ölçü sonundaki neva perdelerinden müteşekkil, arpejvari bir yapı meydana getirmektedir. Üst seste süre giden evcden nevaya inen hareket ile, grafikte ön-orta plan düzeyinde aşağıya doğru saplarla işaretlenmiş haldeki bu örtük rast-segah-neva arpeji, 14. ölçü sonundaki nevada birleşmektedir. Yukarıda anlatıldığı üzere hüseyini perdesi de, orta planda, bu bahsedilen buluşma noktasındaki neva perdesine komşuluk yapmaktadır. Bununla birlikte, mülâzimenin nevasına bir uzatma teşkil etmesine binaen yapısal önemi haiz olan hareket evc perdesinden nevaya inen tizdeki hareket olduğundan, söz konusu arpej üst yapısal seviyelere aktarılmamıştır.

Hane bütününe yayılmış bir diğer örtük ezgi hattı ise 12. ölçü başındaki evc perdesini 14. ölçü sonundaki tiz segaha götüren evc-gerdaniye-muhayyer-tiz segah hattıdır. Grafikte ön-orta planda "Λ" simgesiyle işaretlenmiş olan bahsedilen perdeler, kulakta bıraktıkları işitsel izleriyle evcden tiz segaha doğrusal bir çıkış teşkil etmektedir.

Tüm bu tespitlerin ortaya koyduğu üzere tek bir parti ihtiva eden hane boyunca kimi aynı kimi de farklı seviyelerde gerçekleşen ve yine kimi görünürde kimiye örtülü olarak ifade bulmuş olan pek çok ezgisel hareket, girift bir ağ yaratmış durumdadır.

Tüm bu eşzamanlı hareketler içinde form kurgusunda oynadığı role binaen en büyük önemi haiz olan hareket, az önce değinildiği üzere, önce 12-14. ölçüler boyunca evc perdesini uzatan ve ardından evc perdesini motifik olarak hane sonundaki nevaya indiren hattıdır. Zira söz konusu hareket ve dolayısıyla ikinci

hane, arka-orta plan düzeyinde, mülâzimedden gelen yapısal neva perdesi ile birleşerek bir neva uzatması ortaya koymaktadır.

Mülâzime: ö.nr. 16-20

Form gereği hanenin sonunda tıpkı birinci hanenin ardından olduğu üzere yine mülâzime gelmektedir. Dolayısıyla mülâzime kısmında anlatılmış olanlar burada da geçerli olacaktır: 16-20. ölçüleri kapsayan bu mülâzime hanesinde de neva önce arka-orta planda hüseyini komşusuyla işlenecek, ardından hüseyiniye sapıp oradan yanaşık surette rast perdesine ilerleyecek ve bu surette hane ölçüğünde yerel bir kapanış gerçekleşecektir. Eserin kapanışına henüz erişilmemiş olduğu gerçeğine binaen arka-orta plan çizgisinde, neva perdesi hiyerarşik bakımdan en kuvvetli ses olmayı sürdürecektir.

Hane₃: ö.nr. 21-25

Saz semaisinin üçüncü hanesi, pek çok formda olduğu üzere burada da meyan hanesi olarak kurgulanmış, dolayısıyla da ses alanı diğer hanelerle kontrast yaratacak surette tiz bölgelere taşınmıştır.

Hanenin ilk ölçüsü mülâzimeyi bitiren rast perdesinden doğrudan gerdaniyeye atlanarak açılmaktadır. Devamında, ön plandaki neva-gerdaniye çıkışı, söz konusu gerdaniyeyi ön-orta planda uzatmaktadır.

Bahsi geçen neva-gerdaniye dörtlü çıkışı, müteakip ölçüde bu defa hüseyini-muhayyer dörtlü çıkışıyla yankılanmaktadır. Ardından, ölçünün ortasında varılan muhayyer perdesinden inen hatla, ölçü sonunda neva perdesi getirilerek eserlerde hayli yaygın görülen bir surette, gerdaniye perdesine yönelik bir beklenti yaratılmaktadır. Bununla birlikte bu beklentinin tatmini, gerdaniye perdesini hemen getirmek yerine, 23. ölçü başında görüldüğü üzere gerdaniyeye sırasıyla tiz üçlüsünden pest üçlüsüne inen bir hareket vasıtasıyla usulün üçüncü darbına dek ötelenmiştir.

Anılan gerdaniye perdesi orta planda gerçekleşen iki farklı hareketin kaynaşma noktasıdır: İlkin, hane başındaki gerdaniyenin ardından 22. ölçüde gelen muhayyer perdesiyle ortaya konan komşu figürasyonu tamamlanmaktadır. Diğer taraftan ise bahsedilen gerdaniye perdesiyle birlikte 24. ölçüdeki tiz çargaha doğru bir tırmanış başlamaktadır.

Söz konusu tırmanışın ikinci adımı olan, 23. ölçüdeki muhayyer perdesi de tıpkı bahsi geçen gerdaniye gibi, hem tiz hem de pest tarafındaki üçlülerle öbeklenmiş surettedir. Tırmanışın devamında, 24. ölçünün başında tiz segahın gelmesini müteakiben varılan tiz çargah perdesi önce tiz üçlüsüne, tiz hüseynine çıkılması, ardından pest tarafta gerdaniyeye dek inilmesi ve nihayet ölçü sonunda geri tiz çargaha dönülmesi vasıtasıyla usulün ikinci yarısı boyunca uzatılmış haldedir. Bahsedilen uzatma işlemleri, ön-orta plan grafiğinden kolaylıkla takip edilebilmektedir.

Gerdaniyeden harekete başlayan tırmanışa zirve teşkil eden tiz çargah perdesine varılmasının ardından, 25. ölçüyle birlikte, sekizlik notaların ortaya koyduğu bir yanaşık iniş süratle evce varmaktadır. Önce gerdaniyeden tiz çargaha çıkan ve buradan da yön değiştirip evce inen bu hayli hacimli orta plan hareketi, grafiğin de gösterdiği üzere, bir *gerdaniye-tiz çargah-evc* üçgeni yaratarak toplamda gerdaniyeden evce bir ikili iniş ortaya koymaktadır. Evvela dörtlüye çıkıp oradan beşli inmek suretiyle ortaya çıkan ikili adımın kökeni hatırlanacağı üzere mülâzimedede yer almaktadır. Besteci daha önce 7. ölçüde, ön-orta plan grafiğinin gösterdiği surette bütününde hüseyniden nevaya giden tanini inişi, bir *hüseyni-muhayyer-neva* üçgeni tesis ederek gerçekleştirmiştir.

Üçüncü hane, ikinci haneden anımsanacak olan bir ezgisel kadans dâhilinde, zikzak hareketle detaylandırılmış olan gerdaniye-*evc* inişini devam ettirerek, hüseyni perdesi üzerinden nevaya varmaktadır. Bu suretle, üçüncü hanenin arka-orta planına yayılan gerdaniye-*neva* inişi, bir önceki form ögesi olan mülâzimededen gelen neva ile öbeklenerek bir arka-orta plan neva uzatması teşkil etmektedir. Anımsanacağı üzere ikinci hane de *evc* perdesine çıkıp inmek yoluyla neva perdesini uzatmaktaydı. Neva perdesi, üçüncü hane kapsamında bu defa gerdaniyeye dek genişleyerek arka-orta plan düzeyinde bir kez daha uzatılmıştır.

Bu bulgular arka-orta plan neva uzatmalarına ilişkin hayli ilginç bir tespiti beraberinde getirmektedir. İlk form ögesi olan birinci hanenin başında hiyerarşik bakımdan en güçlü yapısal ses olarak ortaya konan neva perdesi önce ikinci form ögesi olan mülâzimenin başlangıcında hüseyni perdesiyle uzatılmıştır. Ardından, söz konusu neva perdesinin ikinci hanede evce çıkıp inilerek, üçüncü hanede ise gerdaniyeye dek genişleyerek uzatıldığı görülmektedir. Neva perdesinin önce ikili, sonra üçlü ve nihayet dördlüsüyle, uç perdeleri doğrusal bir çizgi teşkil edecek surette sistematik biçimde genişleyen çekirdekler vasıtasıyla uzatılmış olması bulgusu, takdire şayan bir kurgu becerisini ortaya koymaktadır.

Mülâzime: ö.nr. 26-30

Üçüncü hanenin ardından mülâzime kısmı, ikinci hanenin sonundaki yinelenişiyle aynı özellikleri taşıyarak 26-30. ölçüler dâhilinde tekrar etmektedir.

Hane₄: ö.nr. 31-35

Dördüncü hane, mülâzime sonunda varılmış olan rast perdesinin; önce ön planda düğah komşusuyla, ardından bir üst seviyede segaha dek genişleme yoluyla uzatılmasıyla açılmaktadır. Rast perdesinin ön planda bir kez de pest komşusuyla işlenmesinin ardından bir üst seviyede, 33. ölçü başındaki nevaya doğru adım adım bir çıkış gerçekleşmektedir. Bu çıkışın düğah ve segah basamakları, ön plan seviyesinin gösterdiği üzere ardışık bir hareket dâhilinde pest üçlülerinden yanaşılmak vasıtasıyla ortaya konmaktadır. 32. ölçünün son darbında gelen çargah perdesi ise ezgi hattını, bir sonraki ölçüde yer alan, hedef perde konumundaki nevaya götürmektedir.

Ön-orta plan grafiğinin gösterdiği üzere, hedeflenen nevaya ulaşılmasının ardından, ezgisel seyir terse dönerek bu defa 34. ölçünün başındaki düğaha gitmek üzere inişe geçmektedir. Ön planda 33. ölçü başındaki neva perdesi önce hüseyniye çıkmak ve oradan çargaha gitmek yoluyla toplamda nevedan çargaha ilerlemiş olmaktadır. Ölçünün devamında gelen figürasyonda segah perdesi alt ve üst komşusuyla işlenerek uzatılmıştır. İnişin son basamağını teşkil eden düğah

perdesi ise 34. ölçünün başında yer almaktadır. Söz konusu düğaha, 33. ölçü sonundaki çargahtan üçlü iniş vasıtasıyla ulaşılmıştır.

Hane başından bu noktaya kadarki hareketler bir bütün olarak değerlendirildiğinde hattın önce rasttan nevaya çıktığı ve neva zirvesinin ardından hemen geri düğaha indiği görülmektedir. Söz konusu çıkış-iniş figürasyonuna daha evvel hem mülâzime hem de üçüncü hanede, bir üst planda inici tanini adımı oluşturacak şekilde rastlandığı hatırlanacaktır. Burada ise önce bir beşli çıkıp akabinde dördü inerek oluşturulan *rast-neva-düğah* üçgeniyle orta plan düzeyinde toplamda rasttan düğaha bir tanini adım çıkılmış olmaktadır.

34. ölçüde ön-orta planda, rast perdesi, usulün kuvvetli darplarında gelen iki düğah perdesinin arasında yer alarak bir alt komşu işlemesi ortaya koymaktadır. Komşu işlemesiyle gerçekleşen bu düğah uzatmasının ilk perdesini vurgulayan çargah-düğah üçlüsü, komşuluk yapan rast perdesini vurgulamak üzere bu defa segah-rast üçlü inişiyle yankılanmıştır.

Ön-orta planda gerçekleşen bu komşu hareketini kapatan ikinci düğah perdesi, ölçünün geri kalanında, ön plandan takip edilebileceği üzere dolambaçlı bir şekilde önce çargaha oradan da ölçü sonundaki segaha varmaktadır. Ulaşılan segah perdesi, anılan düğah perdesini, hanenin son ölçüsünün başındaki çargah perdesine bağlamaktadır.

Hanenin son ölçüsü, orta plan seviyesindeki çargah-neva çıkışının, ön-orta plandaki ardışık üçlü hareketler vasıtasıyla detaylandırılmasını sergilemektedir. Ön planda ezgi hattının önce çargahtan düğaha inmesi ve sonra segahtan nevaya çıkması yoluyla bütünde çargahtan nevaya çıkılmış olmaktadır.

Haneyi kapatan neva perdesiyle birlikte, hane başından bu yana orta plan düzeyinde gerçekleşen çıkıcı hareket tamamlanmaktadır. Söz konusu çıkıcı harekette; *rast-neva-düğah* üçgeniyle detaylandırılan orta plan rast-düğah adımı, 34. ölçü sonundaki segah perdesi üzerinden az önce anlatılan çargah-neva çıkışıyla bütünleşmektedir. Buna göre dördüncü hane bütününde; haneden önceki

mülâzimenin sonunda ulaşılan rastı, haneden sonra yinelenecek olan son mülâzimenin nevasına götüren yanaşık bir çıkış sergilemektedir.

Mülâzime: ö.nr. 36-40

Eserin son hanesinin ardından gelen mülâzime, yüzeyde daha öncekilerle aynı görünmekle birlikte işlev bakımından farklılık arz etmektedir. Bu mülâzimeyle birlikte eserin kapanışı gerçekleşecektir. Buna bağlı olarak hane aralarında gelen mülâzimelerde hüseyni uzatmalarını müteakiben gerçekleşen neva-rast inişleri bir öncelleme olarak değerlendirilmişken son kez gelen mülâzimedeki *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* yürüyüşü, arka plan yapılanmasını sonlandıran ve neva perdesiyle eşit hiyerarşiye sahip perdeler üzerinden karara varan bir iniş olarak yorumlanmıştır.

2.3 Sultan III. Selim, *Andelîb Olmak Dilersen Ol Güle*

Şekil 17. Mısra₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-3

4 6

Şekil 18. Mısra₂ ve indirgemeleri: ö.nr. 4-6

6 8

Şekil 19. Mısra₃ ve indirgemeleri: ö.nr. 7-9

The image displays a musical score for five staves. The top staff is the melody, starting at measure 10 and ending at measure 12. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment lines below provide harmonic support with various rhythmic patterns and phrasing. The first accompaniment line features a series of eighth notes with a slur. The second accompaniment line features a series of eighth notes with a slur. The third accompaniment line features a series of eighth notes with a slur. The fourth accompaniment line features a series of eighth notes with a slur. The fifth accompaniment line features a series of eighth notes with a slur.

Şekil 20. Mısra₄ ve indirgemeleri: ö.nr. 10-12

On dokuzuncu yüzyıl dönümünde yaşamış olan Sultan III. Selim; sanata yönelik teşvik ve desteğinin yanı sıra bizzat kendinin de icra, teori ve bestecilik alanlarına gösterdiği ilgi ve katkılarıyla Osmanlı-Türk müziğinde özel bir konum kazanmış olan bir padişahdır (Özcan, 2009, s. 425).

Adı fasıl müziğinin en seçkin bestecilerinin arasında anılan Sultan III. Selim'in *Andelîb olmak dilersen ol güle* mısrasıyla başlayan ilahisi en güzel eserlerinden biri olarak anılmaktadır (a.g.e., s. 426).

Rast makamında ve Nim Evsat usulünde bestelenen ilahinin Hâlikî'ye ait olan güftesi şu şekildedir¹⁸:

*Andelîb olmak dilersen ol güle,
Âsitân-ı Sünbül'e gel Sünbül'e.
Zikri Hakkı ir görem dersin dile
Âsitân-ı Sünbül'e gel Sünbül'e.*

*Hâlikî'dir hizmetinde bendesi
Olmuş ânın âşık-ı efkendes
Zâyi olmaz hizmetinin zerresi
Âsitân-ı Sünbül'e gel Sünbül'e.*

Eser incelendiği takdirde biçimsel yapının ilahi türünde sıklıkla rastlanan A-B-C-B şemasıyla (Özkan, 2011, s. 102) örtüştüğü ve güftedeki her mısranın bir form ögesine denk gelecek surette kurgulandığı görülmektedir. Buna göre ikinci ve dördüncü mısralar aynı ezgiye okunurken, birinci ve üçüncü mısranın kendilerine özgü, farklı ezgileri bulunmaktadır.

Bu noktadan hareketle ilahinin, aynı örüntüyle temsil edilen *şarkı* formunda bestelendiği anlaşılmaktadır. Bilindiği üzere *şarkı* formunda, B *nakarât* ezgisini temsil ederken C kısmı karakteristik olarak, ana makamdan uzaklaşılması veya farklı bir ses sahasında bestelenmesi yoluyla (Özkan, 2011, s. 108; Karadeniz, 1983, s. 173) diğer mısralardan belirgin surette ayrılmakta ve meyan olarak

¹⁸ http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=9631&mode=2&sessionid=682922044

adlandırılmaktadır. İncelenen ilahi söz konusu form özelliklerini tümüyle karşılamaktadır.

Mısra₁: ö.nr. 1-3

Eser, düğah perdesinden rasta hareket ederek açılmaktadır. İncelenen eserlerde doğrudan rast perdesiyle başlamayan tek eser budur. Ancak düğah perdesinin, usulün ilk darbı olmasına karşın yarı kuvvetli zamanda gelmiş olması ve eser ilerlemezden evvel usuldeki ilk kuvvetli darpta derhal rast perdesine inmesi gözden kaçırılmamalıdır.

Dügahtan inerek tanıtılan söz konusu karar perdesi, ırak üzerinden hüseyini aşirana varıp aynı adımlar üzerinden geri rasta dönmüştür. Karar perdesi bu surette, ön-orta plan grafiğinde gösterildiği üzere, pest üçlüsüne genişlemek yoluyla uzatılmış olmaktadır. Analizin ilerleyen kısımlarının göstereceği üzere üçlüye genişleme yoluyla merkez perdeyi uzatma işlemi, eser boyunca yaygın rastlanacak bir uygulama olarak dikkat çekmektedir. Nitekim ilk ölçünün bitiminde gelen düğah perdesi de ön-orta planın gösterdiği üzere aynı yolla uzatılmıştır.

İkinci ölçüde, düğah uzatmasının tamamlanmasının ardından kuvvetli zamanda segah perdesi gelmektedir. Bahsi geçen ikilik segah perdesini müteakiben çargahtan harekete başlayan bir hat kürdi perdesine dek inmiştir. Akabinde bu defa tiz taraftan, nevanan yola çıkan bir inici hareket ise segaha perdesine varmaktadır. Usulün alt bölümlenmesinde ikinci gruplanmaya denk gelen bu ardışık üçlü hareketler; çargahtan, segaha alt komşuluk yapacak olan kürdiye ve ardından nevanan segaha inmek yoluyla bütününde çargahtan segaha ilerlemiş olmaktadır. Bununla birlikte varılan segah perdesi bu defa üst ve alt komşularıyla uzatılarak ölçü sonunda durucu özellik taşıyan uzun süreli segah perdesine bağlanmaktadır. Ön planda gerçekleşen bu hareketler indirgendiğinde orta planda *segah-çargah-segah* biçiminde bir segah uzatması ortaya çıkmaktadır.

Çargah komşuluğuyla uzatılmış olan söz konusu segah perdesi, arka-orta planda, eserin başından bu yana rast ve düğah perdeleriyle belirmeye çıkıcı hareketin üçüncü basamağını teşkil etmektedir.

Eserin devamında arka-orta plandaki bu tırmanış segahtan yukarıya doğru devam etmektedir. 3. ölçüyle birlikte çargah ve neva adımları üzerinden hüseyniye varılmıştır. Bahsi geçen çargah ve neva perdelerinin, bu noktaya kadar sergilenmiş olan rast, düğah ve segah basamaklarından farklı olarak detaylandırılmadan kullanıldığı dikkat çekmektedir. Yukarıdaki paragraflardan hatırlanacağı üzere rast ve düğah perdeleri motifik üçlü genişlemelerle kuvvetlendirilirken segah perdesi orta plan düzeyinde üst komşusuyla hacimli bir uzatma sergilemiştir. Bu türden ilineklerden yoksun olan çargah ve neva sadece, bir önceki ölçünün sonunda varılmış olan segahı 3. ölçüde usulün ilk kuvvetli darbında yer alan hüseyniye ulaştıran adımlar olarak görev yapmaktadır.

Hüseyni perdesine varılmasını müteakiben ezgisel hareket, hüseyninin üst ve alt komşularına uğramakta ve usulün ikinci kuvvetli darbında geri hüseyniye dönmektedir. Dolayısıyla bu kesitte merkezi perdenin hüseyni perdesi olduğu anlaşılmaktadır. Ardından hüseyniden nim hicaza inilip geri nevaya çıkılarak bükümlü bir surette hüseyni-neva inişi gerçekleştirilmiştir. Bir diğer bükümlü hareket ise nevedan sonra gelen nim hicazı hüseyni üzerinden ölçü sonunda yarım karar yapan nevaya götürmektedir. Buna göre orta planda, ölçünün başındaki *segah-çargah-neva-hüseyni* yürüyüşüyle hüseyniye ulaşılmış, devamında hayli hacimli bir hareket sonucunda hüseyniden nevaya inilmiş olmaktadır.

Anılan orta plan hüseyni-neva inişini meydana getiren ezgisel hareketlerin sınır perdeleri, ön-orta planda yine ilgi çekici bir yapı oluşturmaktadır. Peş peşe sıralanan ön plan hareketlerinden ilki, bir uzatma kapsamında hüseyni perdesini tutarken ikinci hareketin sonunda nevaya inilmiştir. Ardından, anımsanacağı üzere, nim hicazdan nevaya çıkılmıştır. Dolayısıyla ön-orta planda *hüseyni-neva-nim hicaz-neva* şeklinde bir yürüyüş ortaya çıkmaktadır. Orta plan hüseyni-neva inişini detaylandıran söz konusu yürüyüşün; daha önce anılmış olan, hüseyniyi nevaya indiren *hüseyni-neva-nim hicaz-neva* şeklindeki ön plan hareketiyle özdeş olduğu dikkat çekmektedir. Böylelikle ön plandaki bir inişi gerçekleştiren özel bir ilerleyiş tarzının, aynı inişi bu defa ön-orta plan seviyesinde gerçekleştirmek üzere yinelenmiş olması muhakkak ki kayda değerdir.

Yukarıda sergilenen değerlendirmeler ışığında ilk mısranın bütünündeki arka-orta plan hareketi, *rast-dügah-segah-çargah-neva-hüseyni-neva* şeklinde, rasttan nevaya hüseyni üzerinden yönelen bir çıkış olarak tespit edilmektedir.

Mısra₂: ö.nr. 4-6

İkinci mısranın başında, usulün ilk alt öbeklenmesinde, önce rast-neva atlaması ve sonrasında nevanın pest komşusuyla işlenmesi vasıtasıyla ikincil durak etrafında bir bulut oluşturulmuştur. Ardından ölçüdeki ikinci güçlü darp boyunca hüseyni perdesi, pest üçlüsüne inip çıkmak suretiyle uzatılmıştır. Ölçünün devamında önce neva perdesi, aceme sıçrayıp geri nevaya inmek; çargah perdesi ise müteakip ölçüye taşan biçimde, dügaha uğrayıp dönmek yoluyla üçlüleri vasıtasıyla uzatılmıştır. Söz konusu üçlü hareketler ön-orta planda rahatlıkla görülmektedir.

4. ölçüde başlayan çargah uzatmasının 5. ölçünün üçüncü dörtlüğündeki çargahla birlikte tamamlanmasını müteakiben, son derece dikkat çekici bir surette, mısra başından bu yana orta planda gerçekleşen *neva-hüseyni-neva-çargah* ilerleyişinin adımlarının ön planda işittirildiği görülmektedir. Ön plan ezgisi, anılan adımları duyurmanın ardından orta plandaki söz konusu yürüyüşün bir sonraki adımı olan segah perdesini de getirmek yoluyla, orta planda ortaya konan bir yürüyüşü özet halinde yüzeye taşımış olmaktadır. 5. ölçünün ortasında yer alan ikilik segah, biri mısra başından bu yana orta planda gerçekleşen, diğeri ise ön planda yer alan farklı hacimlere sahip iki *neva-hüseyni-neva-çargah-segah* yürüyüşünü birleştiren ortak bir hedef ses olmaktadır.

Ön plandaki bu tekrarın hemen ardından, bestecinin eser içindeki organik bütünlüğe dair sezgisini gözler önüne serercesine ikinci bir tekrara, eserin devamında, bu defa orta plan düzeyinde rastlanmaktadır.

5. ölçü ortasında, orta plan grafiğinden takip edilebileceği üzere, yürüyüşün şu ana dek sergilenmiş olan *neva-hüseyni-neva-çargah-segah* adımlarının aynı yapısal seviyede tekrarlandığı görülmektedir. Bu tekrarda dikkati çeken; motifin ilk ögesi olan neva perdesinin, bu defa ön-orta planda sergilenen bir rast inişi vasıtasıyla

detaylandırılmış olmasıdır. Dahası tekrarın son perdesini teşkil eden *segah* da, ön-orta planda, 6. ölçünün ilk alt öbeklenmesi boyunca, *rasta uğrayıp dönmek* yoluyla uzatılmıştır. Bahsi geçen bu ikinci *neva-hüseyni-neva-çargah-segah* yürüyüşünün grafikte küçük nota başlarıyla gösterilmesi, aynı planda gerçekleşen bir motifik tekrar olmasından kaynaklanmaktadır.

Mısra başından bu yana *neva-hüseyni-neva-çargah-segah* biçiminde ilerleyen hareketi tamamlayacak olan *düğah* ve *rast* adımları, 6. ölçüde, *segah* uzatmasının ardından, usulün son iki kuvvetli zamanında gelmektedir. Ön-orta planda *düğah-rast-ıraq-rast* biçiminde detaylandırılacak olan orta plan *düğah-rast* inişinin, ilk mısra sonunda gelmiş olan ve 3. ölçüyü kapatan *hüseyni-neva* inişinin transpozisyonu olduğu dikkatlerden kaçmayacaktır. İlk mısradaki yarım kararlar ikincil durak perdesindeki duraklama hareketi, nakaratın sonunda bu defa mısraya nokta koyacak surette karar perdesine inişe dönüşmüştür.

Eserin henüz karar vermekten çok uzakta olduğu göz önüne alındığında mısra sonunda *rast* perdesine varan bu inişin daha ileride gerçekleşen asli kapanışa yönelik bir gönderme olduğu anlaşılmaktadır.

Dahası *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah-rast* biçiminde gerçekleşen bu orta plan kapanışının, ilk mısradaki yer alan *rast-düğah-segah-çargah-neva-hüseyni-neva* çıkışının ayna görüntüsü olduğu fark edilecektir. İki mısranın orta plan hareketlerinin, birbirinin yatay simetrisi olacak surette kurgulandığı ortaya çıkmaktadır.

Mısra₃: ö.nr. 7-9

Meyan olarak işlev gören üçüncü mısradaki *rast* makamından uzaklaşıldığı açıkça hissedilmektedir. İkincil durak olan *neva* perdesi etrafında 8-9. ölçülerde buselik ve nim hicaz perdelerinin kullanımıyla oluşan çekirdekler ve 8. ölçü sonunda uzun bir ritmik değerle sergilenen *düğah* perdesindeki asma karar göz önünde bulundurulduğunda mısra bütününde *pençgâh çeşnisinin* (Karadeniz, 1983, s.130) kullanımından söz edilebilmektedir.

Mısra, orta plan seviyesinde hayli hacimli bir ikincil durak uzatması olarak işlev görmektedir. İkinci mısrada (6. ölçü sonunda) duyurulmaya başlanmış olan neva perdesinin merkezizeti; 7. ölçüde hüseyni perdesinin komşuluğuyla ölçü bütününe yayılmıştır. Orta planda komşuluk yapan hüseyni perdesi, bir önceki mısrada 4. ölçüde nevayı takviye etmiş olan *neva-acem-neva* hareketini yankılayan *hüseyni-gerdaniye-hüseyni* oluşumuyla uzatılmaktadır. Uzatmanın sonunda kuvvetli zamanda tekrar gelen hüseyni perdesinin, 7. ölçü sonunda, eser içinde farklı yapısal seviyelerde pek çok kez karşılaşılmış olan özel ilerleyişle nevaya ulaşması ile söz konusu *neva-hüseyni-neva* komşu figürasyonu tamamlanmıştır.

8. ölçünün ilk öbeklenmesinde, 7. ölçünün sonunda ulaşılan nevanın etkisini sürdürmek üzere yine 7. ölçünün başındaki rast-neva atlaması ve müteakiben nim hicaz komşuluğundan yararlanmışır. Ölçünün devamında usulün ikinci kuvvetli zamanında nim hicaz perdesi önce alt ve üst komşusuna uğrayarak ardından da tiz üçlüsünden inen bir hareket vasıtasıyla uzatılmışır. Söz konusu uzatmadan sonra nim hicaz kuvvetli darpta tekrar gelerek başta nevaya sapan bir yürüyüşle buselik üzerinden ölçü sonundaki düğaha inmiştir.

9. ölçü, ön-orta planda hemen öncesinde gelen çargah-düğah inişini yankılayan bir buselik-neva çıkışıyla açılmaktadır. Anılan ardışık üçlü hareketler orta plandaki nim hicaz-neva yürüyüşünü ön-orta planda detaylandırmaktadır. Nevaya ulaşılmasını müteakiben usulün ilk kuvvetli darbında gelen hüseyni perdesinin ardından, daha önce 3. ölçüdeki, ilk mısrayı yarım kararla kapatmış olan yüzey hareketi birebir tekrarlanarak orta planda hüseyni-neva inişi gerçekleştirmiştir.

Bu bağlamda 3. ve 9. ölçüler arasındaki benzerlik derhal fark edilecektir: Mısraların sonunda yer alan söz konusu iki ölçünün yüzeyleri arasındaki terk fark, 3. ölçüyü açan segah-neva çıkışının değişen çeşniye bağlı olarak 9. ölçüde buselik-neva çıkışına dönüşmüş olmasıdır. Bununla birlikte yüzeyi hayli benzeşen bu ölçülerin indirgemesiyle elde edilen seslerin üst seviyelerde çok farklı işlevler taşıdıkları da gözden kaçırılmamalıdır. Yine, zemin ve meyan mısralarını yarım kararlarla kapatan, mısra sonundaki orta plan hüseyni-neva inişi; nakaratlık yapan ikinci ve dördüncü mısralarda transpoze edilerek, karar perdesini getiren düğah-rast inişine dönüşmektedir. Böylelikle tüm mısraların, kapanışlarındaki orta plan

ikili inişlerinin daha alt planlarda aynı surette detaylandırılmasıyla sonlandırıldığı ortaya çıkmaktadır.

Tüm mısraların ortak bir kapanış sergilemesine benzer şekilde ilki haricindeki diğer mısraların da açılışlarının ortak olduğu görülmektedir. Mısraların başındaki rast-neva atlaması ve ardından gelen alt komşu işleme, yalnızca, karar perdesiyle açılan ve önce onu tesis etmesi beklenen zemin mısrasında yer almamaktadır. Buna göre, zemin mısrasının açılışı dışında tüm mısraların ortak bir fikirle başlayıp sonlandığı ileri sürülebilmektedir.

Orta plan düzeyi, üçüncü mısra başında gerçekleşmiş olan *neva-hüseyni-neva* komşu hareketinin ardından nim hicazdan hüseyniye bir üçlü yanaşık çıkış sergilemektedir. Söz konusu nim hicaz ve hüseyni perdelerinin her ikisi de komşu ses hareketiyle ölçü sonunda gelecek olan nevaya gitme eğilimindedir. Bununla birlikte yine her iki perde de usulde kuvvetli darplarda gelip belirgin bir hacme yayılacak surette detaylandırılmıştır. Bu bilgiler ışığında söz konusu iki perde ortak işlev esasında birbiriyle öbeklenmekte; 9. ölçü başlarında yer alan, usulün zayıf zamanında gelen ve durucu bir özellik sergilemeyen neva ise bu iki perdeyi birbirine bağlayan bir ara basamak olarak rol oynamaktadır. Bununla birlikte anılan nim hicaz-hüseyni öbeklenmesindeki esas perde hüseyni perdesidir. Bu suretle nim hicazdan başlayan hareketle getirilen hüseyni perdesinin nevaya inişiyle, mısra (tüm mısraların sonunda orta planda rastlanan ikili iniş formülüne uygun surette) yarım kararlarla sonlandırılmış ve mısra başında orta planda gerçekleşen *neva-hüseyni-neva* uzatma hareketi (tüm mısrayı kapsayacak şekilde) arka-orta plana taşınmış olmaktadır. Nim hicazdan başlayan çıkış ise sadece bu hüseyni perdesini hazırlayan, takviye edici ve detaylandırıcı bir hareket olarak işlev görmektedir.

Mısra₄: ö.nr. 10-12

Dördüncü mısra, ikinci mısra ile aynı ezgiyi paylaşmaktadır. Buna binaen ön ve ön-orta planlarında yer alan detaylandırmalara ilişkin açıklamalar geçerliliğini korumaktayken indirgemeye ulaşılan *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-*

rast biçimindeki yürüyüş, bu noktada arka plan kapanışının adımlarını teşkil etmektedir.

2.4 Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi, *Yüzündür Cihânı Münevver Eden*

The image displays a musical score for five staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first staff contains a melody starting with a trill marked 'a' on the first note, followed by a triplet of eighth notes marked '3'. The melody concludes with a first ending (1) and a second ending (2). The second staff features a melodic line with a long slur. The third staff continues with a similar melodic line. The fourth and fifth staves show a long, sustained melodic line with a slur.

Şekil 21. Mısra₁ ve indirgemeleri: ö. nr. 1-4

The image shows a musical score for five staves. The top staff is the melody line, written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a double bar line and a box containing the number 5, with a flat symbol (b1) below it. The melody consists of several measures of music, including a first ending (labeled 1) and a second ending (labeled 2) with a 'k' above it. The lower four staves contain various melodic lines, some with slurs and ties, and some notes are enclosed in parentheses. The score is a transcribed example of a Mısra₂ and its reductions.

Şekil 22. Mısra₂ ve indirgemeleri: ö.nr. 5-8

2 k 9 c 11 2

Şekil 23. Mısra₃ ve indirgemeleri: ö.nr. 8-12

The image displays a musical score for five staves, all in treble clef and G major. The score is divided into measures 13 through 18. Measure 13 is marked with a 'd' below the staff. Measure 15 is marked with a '15' in a box. Measure 18 is marked with a '18' in a box and a 'b2' above the staff. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure. The first staff shows a sequence of notes with slurs, while the subsequent staves show more complex rhythmic and melodic patterns, including long slurs and specific note values.

Şekil 24. Mısra₄ ve Mısra₅ indirgemeleri: ö.nr. 13-18

18

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves. The first staff is marked with a box around the number 18. The first two staves have a first ending (1) and a second ending (2). The third staff has a first ending (1) and a second ending (2). The fourth and fifth staves have a first ending (1) and a second ending (2).

Şekil 25. Mısra₄ ve Mısra₅ indirgemeleri: ö.nr. 18-20

Osmanlı-Türk müziğinin kilometre taşlarından biri olan İsmâil Dede Efendi'nin çok sayıda verdiği din dışı sözlü müzik örneklerinden hayli tanınan biri de *Yüzündür cihanı münevver eden* mısrası ile başlayan, rast makamında ve Yürük Semai usulünde bestelenmiş olan şarkısıdır. Eserin yine bestecisine ait olan güftesi aşağıdaki şekildedir:

Yüzündür cihanı münevver eden

Fedâdır yoluna bu cân-ü ten

Senin çün yandığım nedendir neden

Senden midir benden midir

*Dilden midir bilmem neden*¹⁹

Form Ögesi	Cümle Türü
Mısra ₁ : <i>Yüzündür cihanı münevver eden</i>	1 a
Mısra ₂ : <i>Fedâdır yoluna bu cân-ü ten</i>	5 b ₁
Mısra ₃ : <i>Senin çün yandığım nedendir neden</i>	9 c
Mısra ₄ : <i>Senden midir benden midir</i>	13 d
Mısra ₅ : <i>Dilden midir bilmem neden</i>	17 b ₂

Tablo 5. Eser form şeması

¹⁹ TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Sanat Musikisi Repertuarı'nda 2059 numarayla kaydedilmiş olan notada sözler üç kita olarak verilmiştir:

Yüzündür cihanı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir benden midir bilmem

Niçin kıydın acep dostuna
Kapıldım elâ gözlerinin mestine
Mâilim ol gonca gülün üstüne
Senden midir benden midir bilmem

Firâkın benim sinem dağlıyor
Bu gönülüm sinemde bağlıyor
Nedendir bu iki çeşmim ağlıyor
Senden midir benden midir bilmem

Bununla birlikte eserin icralarının gösterdiği üzere üç kıtalık şiirin yalnızca ilk kıtası bestelenmiştir. Ayrıca dört mısraya sahip olan kıtanın mısra sayısının bestelenme sürecinde beşe çıkartıldığı anlaşılmaktadır.

Mısralara denk düşen müzik cümlelerinin yapıları dikkate alındığında, her biri röprizler vasıtasıyla birbirinden ayrılmış bulunan dört kısımdan müteşekkil II:a:II-II:b₁:II-II:c:II-II:d+b₂:II görünümünde bir bölmelenme ortaya çıkmaktadır.

Beş mısralık bir güfteye sahip olan şarkı türüne *muhammes* şarkı denilmektedir (Özkan, 2011, s. 111). Böylesi şarkılara ait form şemalarından biri de ilk hanenin *zemin*, ikinci hanenin *nakar*, üç ve dördüncü hanelerin birer *meyan* ve beşinci hanenin ise yine *nakar* olarak adlandırıldığı A-B-C-D-B şemasıdır (a.g.e., s. 109).

Yüzündür Cihanı Münevver Eden, şarkı formundan beklenenin aksine birebir yinelenen bir nakarat nağmesi barındırmamaktadır. Bununla birlikte son mısra ezgisinin hemen tümüyle ikinci mısrayı kapatan ve 7-8. ölçülerde yer alan cümlecikten türetilmiş olması yoluyla bu iki mısra arasında bir bağ kurulmuş ve böylelikle nakaratın taşıdığı işlevin bir ölçüde yerine getirilmiş olduğu düşünülebilmektedir. Yine üçüncü mısradaki tiz ses bölgesine taşınan ezgisel hareket ve dördüncü mısradaki rast makamından uzaklaşarak segah çeşnisinin işittirilmesi, bu iki haneyi de meyan olarak görme imkanı vermektedir. Bu bilgiler ışığında eserin, daha önce sergilenmiş olan cümle yapıları da göz önüne alındığı takdirde, *muhammes şarkıya* uygun surette A-B₁-C-D-B₂ şemasıyla örtüşen bir kurgu barındırdığı yönünde karara varılabilmektedir.

Mısra₁: ö.nr. 1-4

İlk ölçü rast perdesinden segaha bir sıçrayışla başlamakta ve bu sıçrayışın sonunda ezgi hattı bir ikilik süresince segahta asılı kalmaktadır. Müteakiben gelen segah-rast üçlü inişi, hem eser başlar başlamaz uzaklaşılacak karar perdesinin işitsel etkisini tazelemekte hem de karar perdesi etrafındaki inisi ezgi çekirdeğini tanıtmaktadır.

2. ölçünün başında, bu defa bir önceki ölçüde usulün son darbe boyunca duraklanan rast perdesinden sıçranarak çargah perdesi getirilmiştir. Bu perde de tıpkı önceki ölçüdeki segah gibi, hem yüzeyde ikilik ritmik değerle duyurulmuş hem de pest üçlüsüne sarmak yoluyla detaylandırılmıştır.

İlk ölçüde rasttan atlanarak gelen segah ve ardından onunla aynı ön plan özellikleri taşıyan çargah perdesi, orta planda rasttan segaha atlayan, sonrasında ise segah ve çargah adımlarıyla çıkıcı yöne doğru ilerleyen bir hareketi akla getirmektedir. Nitekim söz konusu hareketin bir sonraki adımını teşkil eden neva perdesi de 3. ölçünün başında, 2. ölçüdeki rast-çargah atlayışını yansıtır surette, bir önceki ölçüyü sonlandıran düğah perdesinden atlanarak getirilmekte ve tıpkı segah ve çargah perdeleri gibi yine ikilik ritmik değerle işittirilmektedir. Dolayısıyla bir atlama neticesinde ölçülerin ikinci darplarında getirilen segah-çargah-neva perdeleri, eseri başlatan rast ile öbeklenerek orta planda *rast-segah-çargah-neva* biçiminde bir rast-neva tırmanışı gerçekleştirmektedir.

3. ölçüde ikincil durak, kendine ulaşan doğrusal yürüyüşün adımlarından farklı olarak pest üçlüsüne sarkarak detaylandırılmak yerine, nim hicaz ve hüseyniye uğrayarak dördüncü ölçü başındaki bir diğer nevaya bağlanıp uzatılmaktadır. Söz konusu tiz ve pest komşularla uzatma işlemi, eser boyunca pek çok yerde başvurulacak bir yüzey figürasyonu olarak dikkat çekmektedir.

Mısra sonundaki ilk dolapta, ikincil duraktaki yarım kararın ardından sergilenen iniş; ezgi hattını, neva perdesinin temin ettiği stabil konumdan uzaklaşarak, seri notalarla bir oktav aşağıya, yegah perdesine indirmektedir. Yegah perdesinin gelişi ise belirgin surette, rast perdesine yönelik bir beklenti yaratmaktadır. Buna bağlı olarak bahsi geçen pasaj, ikinci durağı, dolabın ardından dönülecek olan mısra başındaki rasta götüren bir köprü olarak değerlendirilmektedir.

İkinci dolapta ise ezgi, bir sonraki hanede seyre ikincil durak civarından devam edilmesi amacıyla nevada bırakılmıştır. Dolabın sonunda neva perdesini uzatan düğah-neva hareketinin, 3. ölçüdeki düğah-neva atlamasına gönderme yaptığı fark edilmektedir.

Mısra₂: ö.nr. 5-8

İkinci mısra nevedan doğrudan gerdaniyeye sıçrayarak başlamaktadır. Ezgi hattı, gerdaniye perdesinde zirve yapmanın ardından seri hareketlerle geri nevaya inmektedir. Hareketin kökeninin ilk ölçü olduğu son derece aşikârdır. Bununla

birlikte 5. ölçüdeki ezgisel harekette gerdaniye perdesi, hiyerarşik olarak neva perdesinin gerisinde kalmaktadır. Eserin başında, ilk ölçüdeki segah perdesi mısranın devamında çargah üzerinden nevaya ilerlerken burada, sıçramanın akabinde gerisin geri nevaya dönen ezgi hattı, müteakip ölçüde seyrine gerdaniye bölgesi yerine ikincil durak civarında devam etmektedir. Buna binaen ölçü bütünündeki hareket, bir gerdaniye genişlemesi vasıtasıyla neva uzatması olarak anlaşılmaktadır.

Neva perdesini gerdaniyeye genişleyerek uzatmanın ardında yatan neden, karar perdesi civarında başlayıp ikincil durakta yoğunlaşmış olan ezgisel seyri bu defa makamın tiz bölgelerine yönlendirmek olarak anlaşılmaktadır. İlk mısrada rast beşlisinin işittirtmesinin ardından sıra neva üzerindeki rast dördlüsünü tanıtmaya gelmiştir. Bu sayede makamın ana sekizlisi ve iki ses öbeğinin birleşim noktası olarak neva perdesi ortaya konmuş olmaktadır.

Altıncı ölçüde gerçekleşen ve kökeni ilk mısrada bulunan çift komşu figürasyonu dâhilinde, çargah ve hüseyini perdelerinin yarattığı gerilimi neva perdesinin gelişi çözmektedir. Ancak ezgisel hareket beklenen neva perdesinin gelişiyle tamamlanmamıştır. Rasta dek inen bir çizgi vasıtasıyla 5. ölçü sonundaki neva perdesinin duruculuk sağlama işlevi ve buna bağlı olarak da yapısal kuvveti takviye edilmiştir. Bu rasta inişin destek mahiyetinde tali bir iniş olduğu hemen sonraki iki ölçüyü kaplayan, çok daha geniş hacimli bir kapanış yürüyüşünün gerçekleşmesiyle doğrulanmaktadır. Buna bağlı olarak görülmektedir ki neva perdesi önce mısra başında gerdaniyeye çıkmak daha sonra ise rast perdesine inmek, yani makamın ana sekizlisinin uç perdelerine erişmek vasıtasıyla ön-orta planda simetrik olarak detaylandırılmaktadır.

Söz konusu neva detaylandırmasının ardından 7. ölçüde segah perdesi getirilmiş ve bahsi geçen segah perdesiyle birlikte 8. ölçü başındaki rast perdesini hedefleyen bir orta plan üçlü yürüyüşü başlatılmıştır. Yürüyüşün 7. ölçüde ortaya konan segah ve düğah adımlarının, ön-orta planda, eserin başındaki tırmanıştaki segah ve çargah adımlarını akla getirircesine motifik bir surette pest üçlüleriyle detaylandırılmış olduğu görülmektedir.

İkinci mısraya yayılan ve orta planda gerçekleşen *neva-segah-dügah-rast* inişi, mısra ölçüğündeki kapanışı gerçekleştirmektedir. Eser bütününe göre yerel bir kapanış olan bu iniş, eserin arka plan seviyesinde gerçekleşen iniş hareketine yönelik bir gönderme fonksiyonu taşımakta ve bu nedenle de arka-orta planda yapısal bir motif olarak belirmektedir.

Anılan *neva-segah-dügah-rast* inişi kimi yönlerden ilgi çekicidir. İlk söz konusu inişin ilk mısradaki *rast-segah-çargah-neva* çıkışıyla simetrik bir yapı teşkil ettiği fark edilecektir. Başlangıç noktasından bir üçlü atlama ve devamında hedef sese üçlü doğrusal yürüyüşle varma olarak formülize edilebilecek hareket biçimi; ilk mısradaki rasttan neveya çıkıcı, ikinci hanede ise nevedan rasta inici biçimde kullanılmıştır. Dolayısıyla ilk iki mısranın orta plan hareketlerindeki dikey aynalama işlemi, söz konusu iki mısra arasında organik bir bağ kurmaktadır.

Dahası ilk çıkışta atlanan dügah perdesinin karşılığı olarak inişte çargah perdesine yer verilmemiştir. Bununla birlikte 2. ölçüde çargahın pest üçlüsüne sarkması ve müteakip ölçülerde gelen dügah-neva hareketleri dügah perdesinin çıkıştaki yokluğunu bir nebze de olsa telafi eder nitelikte iken inişteki çargah perdesine yönelik böylesi bir işleme rastlanmamaktadır.

İlk dolap; mısra sonunda rasta inmiş olan ezgisel hattı, röpriz sebebiyle tekrar gelecek olan 5. ölçüye bağlamak amacıyla, yine dügahtan başlayan bir çıkıcı hareketle neveyı geri getirmektedir.

Mısra₃: ö.nr. 9-12

Üçüncü mısranın ilk ölçüsü, bir evvelki mısrayı kapatan dolapta öncelem olarak gelmiş olan gerdaniye perdesinin uzun süreli kalışlar vasıtasıyla kulaklara yerleştirilmesini sergilemektedir. Evc komşusuyla renklendirilen bu kalışlar, gerdaniye perdesinin -rast perdesinin bir oktav yukarıdaki muadili olmak suretiyle-tiz bölge için bir yerel karar perdesi teşkil ettiğini göstermektedir.

Bir sonraki ölçüde ön-orta plan grafiğinin gösterdiği üzere evc, muhayyer ve neva perdeleri birbiriyle öbeklenerek gerdaniyede kalışı sürdürmektedir. Mısra başındaki

kuvvetli gerdaniye etkisi henüz tazeyken, 10. ölçü başında alt komşusuyla işlenen evc perdesinin ardından muhayyere atlanması, gerdaniye perdesini geri getirmeye yönelik bir işitsel beklenti yaratmaktadır. Bu beklenti neva perdesine inilmek suretiyle daha da pekiştirilmektedir. Nitekim işitsel doyuma 12. ölçüde ulaşılmaktadır. 11. ölçü boyunca tırmandırılan gerilim, nihayet buradaki ikilik gerdaniye perdesinin gelişiyile çözülmektedir. Böylece 9. ölçüde gerdaniye perdesinin ön planda evc komşusuyla uzatılması işlemi, orta planda çok daha büyük bir hacimde yinelenmiş olmaktadır.

11. ölçünün başlarında ulaşılmış olan gerdaniye perdesi, ölçünün devamında, daha önce ilk mısradaki 3-4. ölçülerde gerçekleşen neva uzatmasına paralel surette alt ve üst komşularıyla uzatılmaktadır.

4. ölçüyle paralellik, dolapta yer alan inici hattın 12. ölçüde de görünmesi vasıtasıyla sürdürülmektedir. Bununla birlikte üçüncü mısranın ilk dolabındaki bu hat, farklı bir işlev kazanarak, oktav denkleğini vurgular surette rasta inen bir çizgi vasıtasıyla gerdaniye perdesindeki duruculuk işlevini takviye etmektedir. Söz konusu duruculuk hissi ikinci dolapta hemen tüm usul boyunca gerdaniye perdesinde kalınması yoluyla sağlanmıştır.

Bu bilgiler ışığında eserin üçüncü mısrasının orta plan düzeyinde tümüyle tek bir perdeyi, gerdaniyeyi uzattığı anlaşılmaktadır. Söz konusu gerdaniye perdesi, bir üst seviyede birinci ve dördüncü mısraların yapısal neva sesleriyle birleşerek, daha evvel 5. ölçüde ön-orta planda gerçekleşmiş olan *neva-gerdaniye-neva* uzatmasını bu defa arka-orta plan düzeyinde sergilemektedir.

Mısra₄ ve Mısra₅: ö.nr. 13-20

Dördüncü ve beşinci mısralar hem güfte hem de ezgi bakımından akışkan bir bütün teşkil etmektedir. Buna binaen bu iki mısranın indirgemeleri bir arada değerlendirilmektedir.

Dördüncü mısra yukarıda anlatılan surette arka-orta planda gerçekleşen *neva-gerdaniye-neva* uzatmasını tamamen erdiren neva perdesiyle açılmaktadır.

Bahsedilen neva perdesi ölçünün devamında, ön planda, daha önce de birinci ve üçüncü mısraların sonlarındaki durucu seslerde rastlandığı üzere alt ve üst komşularına uğramak suretiyle uzatılmakta ve 14. ölçü başındaki nevayla bütünleşmektedir.

14. ölçü başındaki neva perdesi, ikinci ve bu defa ön-orta planda gerçekleşen daha hacimli bir diğer uzatma kapsamında; önce gerdaniye sonra da segah üzerinden 15. ölçü başlarında yer alan bir diğer neva perdesine ulaşmıştır. Söz konusu gerdaniye, segah perdesine kökenini 4. ölçüden alan bir doğrusal inişle ulaşmıştır.

Ön-orta plan, bahsi geçen uzatmayı müteakiben, önce nevanın segaha ve ardından kürdiden çargaha giden ardışık üçlü hareketler sergilemektedir. Bu hareketler, kökenini teşkil eden 7. ölçüdeki segah-dügah inişine paralel surette, orta planda nevanın çargaha bir taninilik bir iniş olarak yansıtılmaktadır.

Neva-çargah inişini 16. ölçünün başındaki segah perdesinin gelişi izlemektedir. 15. ölçüde başlayıp anılan segah perdesini de içeren yüzey ezgisi bir segah geçkisine işaret etmektedir. Halihazırdaki neva ikincil durağına ilaveten segah kararlı ezgi yapısı ile kürdi perdesinin kullanımı, bu çeşniyi açıkça ortaya koymaktadır.

Söz konusu segah perdesinden itibaren iki ölçülük ezgisel hareketlerin, 14-15. ölçüdekilerle benzerliği kolaylıkla görülebilmektedir. Evvela, segah perdesi ön-orta planda, 14. ölçüde başlayan neva uzatmasına benzer biçimde, bu defa neva ve rast çerçeveleriyle şekillenen *segah-neva-rast-segah* biçimindeki bir ezgi konturuyla uzatılmıştır. Ardından son mısrayı başlatan 17. ölçüde yine pest üçlülerle detaylandırılmış bir surette orta plan segah-dügah inişi gerçekleştirilmiştir.

Bununla birlikte 13. ölçüdeki neva ile başlayan ön-orta plan hareketlerin bir benzeri olarak 16. ölçüdeki segah perdesinden başlayan hareketler beşinci mısrayı başlatan 17. ölçüde henüz tamamlanmamış olup hedef sesi olan rast perdesi son mısranın ikinci ölçüsünü teşkil eden 18. ölçüde gelmektedir. Buna bağlı olarak dördüncü mısranın başında, 13. ölçüde başlayan orta plan inişi de mısra sonunda yarım kalarak, yine beşinci mısranın ikinci ölçüsünde gelen aynı rast perdesiyle

hedefine varmış olmaktadır. Bu durum söz konusu iki mısranın ezgisel bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekliliğini gözler önüne sermektedir.

Yukarıda bahsi geçen orta plan neva-rast hareketinin ön-orta plan detayları incelendiği takdirde, neva ve segah perdelerinin uzatılarak çargah ve düğah perdelerine nazaran daha fazla vurgulandığı anlaşılmaktadır.

Ezgi hareketi, 18. ölçü başında rasta varmakta ancak burada duraklamayıp hemen yön değiştirerek süratle ölçü sonundaki ikilik neva perdesine tırmanmaktadır. Buna bağlı olarak önce bir dip nokta teşkil eden rast perdesine dek gitmek ve ardından gerisin geri nevaya dönmek yoluyla orta planda 13-18. ölçülere yayılmış bir neva uzatması gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak, arka-orta planda ikinci mısra sonunda rasta dokunan neva perdesi üçüncü mısra vasıtasıyla *neva-gerdaniye-neva* ve dördüncü mısradan başlayan *neva-rast-neva* genişlemeleri neticesinde tiz ve pest duraklar olan rast ve gerdaniye perdeleriyle uzatılmış olmaktadır.

Anılan neva uzatmasını takiben 19-20. ölçülerde eseri sonlandıracak asli arka plan kapanış yürüyüşünün *segah-düğah-rast* adımları yer almaktadır. Bahsi geçen yürüyüşteki segah-düğah inişi ile Mısra₂'de 7. ölçüdeki iniş arasındaki ortaklık dikkati çekecektir. Söz konusu ezgi kesitleri, yüzeyde farklı ezgi profillerine büründürülmüş olmakla birlikte pest üçlüleriyle detaylandırılmış bir segah-düğah adımı olmak yönünden, aynı orta planın iki farklı ön plan ifade biçimini ortaya koymaktadır.

Mısralara ait orta plan yapılanmalarının incelenmesi sonucunda, parça özelinde makamın seyir karakteristiği olarak; rast, segah, neva ve gerdaniye perdelerinin ses alanlarının oluşmasında belirleyici olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Nitekim ilk mısradaki orta plan yapılanmasında rast perdesini müteakip segah-neva çıkıcı yürüyüşü, ikinci mısradaki ise bu defa nevanın ardından segah-rasta inisi yürüyüşü gerçekleşmiştir. Dolayısıyla segah perdesi her iki durucu perdeye yönelik doğrusal üçlü yürüyüşler için bir ara çıkış noktası teşkil etmiştir. Üçüncü mısranın bütününde tek bir perde, gerdaniye perdesi zamana yayılmıştır. Son iki mısra; gerdaniye ve segahla çerçevelenmiş bir neva ve ardından neva ve rast sesleriyle

çerçevlenmiş bir segah uzatmasıyla biçimlenerek segah perdesinde boğumlanan bir neva-rast inişiyile başlamaktadır. Devamındaki kapanış yürüyüşü de yine nevedan segaha atlamakta ve oradan rasta doğrusal ilerlemektedir. Buradan hareketle parça özelinde makam seyrinin bu dört perdenin çerçeve teşkil ettiği alanlar vasıtasıyla gerçekleştiği söylenebilmektedir.

2.5 Hacı Ârif Bey, *Esti Nesîm-i Nev-Bahâr Açıldı Güller Subh-dem*

The image displays a musical score for a piece titled "Şekil 27. Mısra₁ ve indirgemeleri: ö.nr. 9-16". The score is written in a single system with five staves. The top staff is the melody, written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a circled measure number "9" and a subscript "a₁". The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and first/second endings at the end. A circled measure number "13" with a subscript "b" is placed above the melody. The four lower staves are accompaniment parts, each in a treble clef with the same key signature and time signature. They feature long, flowing lines with many slurs, suggesting a continuous, melodic accompaniment. The first two accompaniment staves have a similar melodic contour, while the last two have a more sustained, harmonic accompaniment.

Şekil 27. Mısra₁ ve indirgemeleri: ö.nr. 9-16

16 20 b

2 c

Şekil 28. Mısra₂ ve indirgemeleri: ö.nr. 16-24

25
d

29
e

1

2 k

33

Şekil 29. Aranağme ve indirgemeleri: ö.nr. 25-33

33 f

37 g

41 h

Şekil 30. Mısra₃ ve indirgemeleri: ö.nr. 33-41

41 h

45 b

Şekil 31. Mısra₄ ve indirgemeleri: ö. nr. 41-48

1831-1885 yılları arasında yaşamış olan Hacı Ârif Bey, on dokuzuncu yüzyılın en büyük bestecilerinden ve özellikle şarkı formunda Türk müziğinin en önde gelen sanatçılarından biri olarak anılmaktadır (Sezgin, 1996, s. 441).

Binin üzerinde şarkı bestelediği ancak bunların büyük çoğunluğunun notaya alınmama nedeniyle unutulduğu bildirilen (a.g.e., s. 442) Hacı Ârif Bey'in *Esti nesîm-i nev-bahâr açıldı güller subh-dem* mısrasıyla başlayan şarkısı günümüzde tanınan ve sevilen eserleri arasındadır.

Hacı Ârif Bey'in rast makamında ve Türk Aksağı usulüyle bestelediği şarkının sözleri, Nefî'nin Sultan IV. Murad'a ithafı *Bahar Kasides'*nden alınmıştır (Karahan, 1954, s. 62-66):

Esti nesîm-i nev-bahâr açıldı güller subh-dem
Açsın bizim de gönlümüz sâkî meded sun câm-ı Cem

Erdi yine ürd-i behişt oldu hevâ anber-sirişt
Âlem behişt-ender-behişt her gûşe bir bâğ-ı İrem

Gül devri ayş eyyâmıdır zevk u safâ hengâmıdır
Âşıkların bayramıdır bu mevsim-i ferhunde-dem

Dönsün yine peymâneler olsun tehî hum-hâneler
Raks eylesin mestâneler mutribler ettikçe nağem

Eserin form şeması ise aşağıdaki şekilde saptanabilmektedir:

Form Ögesi	Cümle Türü	
Giriş sazı	1 a ₂	5 a ₂ '
Mısra ₁ : <i>Esti nesîm-i nev-bahâr açıldı güller subh-dem</i> ²⁰	9 a ₁	13 b

²⁰ Eserde "a" tipi cümle ilk olarak giriş sazında sergilenmektedir. Bununla birlikte kimi notada giriş sazının bulunmaması gerçeği göz önüne alınarak "a" tipi cümlelerin kökeni ilk mısranın ilk cümlesi olarak saptanmış ve buna binaen "a₁" olarak adlandırılmıştır. Giriş sazı cümleleri ise buradan türetilmelerine bağlı olarak "a₂" olarak sınıflandırılmıştır.

Mısra ₂ : Açsın bizim de gönümüz sâkî meded sun câm-ı Cem	17 c	21 b
Aranağme	25 d	29 e
Mısra ₃ : Erdi yine ürd-i behişt oldu hevâ anber-sirişt	33 f	37 g
Mısra ₄ : Âlem behişt-ender-behişt her gûşe bir bâğ-ı İrem	41 h	45 b

Tablo 6. Eser form şeması

Bilindiği üzere şarkı formunda en yaygın biçim şeması, *zemin-nakarat-meyan-nakarat* dizilimini simgeleyen A-B-C-B örüntüsüdür (Özkan, 2011, s.108). Tablodan anlaşılacağı üzere eserin ilk bakışta tipik şarkı formundan ayrıldığı, bire bir tekrar eden bir nakarat barındırmamakla bu şemayı yansıtmadığı düşünülebilir. Bununla birlikte nakaratin yerine getirdiği “karara götürme” işlevini (Özkan, 2011, s. 108; Karadeniz, 1983, s.173); ilk, ikinci ve son mısralarda yinelenen *b* cümlesinin karşıladığı anlaşılmaktadır. Söz konusu *b* cümlesini, kimi şarkılarda rastlanan, mısra sonundaki bir kısmın tekrar etmesine (Özkan, 2011, s. 108) yönelik bir örnek olarak yorumlamak yerinde olacaktır.

Yine üçüncü mısrada gerçekleşen makam geçkisinin dördüncü mısraya sarkması ve aranağmenin kıtaların başı veya sonu yerine (Özkan, 2011, s. 108; Karadeniz, 1983, s.173) ortasında gelmesi, esere özgü önemli form özelliklerindedir.

Giriş sazı: ö.nr. 1-8

Eserin ilk iki ölçüsü incelendiği takdirde ezgi profilinin genel itibariyle çıkıcı karakterde olduğu görülmektedir. Rast sesiyle başlayan hattın en nihayetinde varmak istediği noktanın 3. ölçünün başındaki neva perdesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu hedefe yönelik hareket, eserin hemen başında rast perdesinden segaha bir sıçramayla başlatılmıştır. Buna karşın segah perdesinden doğrudan 3. ölçüde hedeflenen ikincil durağa ilerlemek yerine, zıt bir hareketle 2. ölçünün başında karar perdesine inilmiştir. Karar perdesi ve rast çeşnisi kulaklara yerleştirildikten sonra çıkıcı hareket 3. ölçünün başında, öbeğin zirvesi ve ikincil durak olan neva perdesine varmaktadır.

Bu esnada, ilk ölçüde, ön plandaki segahtan rasta inme ve çıkışa devam etmek üzere tekrar 2. ölçüdeki segaha varma, daha sonraki yapısal seviyelerde bir segah uzatması olarak değerlendirilmiştir. Segah ve neva arasındaki basamak olan çargah ise usulün zayıf bir darbında gelmiştir. Buna karşın üçlüsü mahiyetindeki hüseyni perdesiyle görevi pekiştirilerek nevaya yönelik tırmanıştaki konumu sağlamlaştırılmıştır.

Tırmanıcı hareketin zirve noktasını teşkil eden ikincil durağa varışı müteakiben 3-4. ölçülerde bir doğrusal iniş gerçekleşmektedir. Bu iniş esnasında kimi perdelerin etki gücünün diğerlerine nazaran daha yüksek olduğu fark edilecektir. Neva perdesi, ritmik olarak kısa süreli olmasına karşın 1-4. ölçüleri kapsayan surette, birbirini takip eden çıkıcı ve inici hareketlerin kuvvetli zamanda gelen zirve noktasını teşkil etmek suretiyle güç kazanmaktadır. Segah perdesi yarı kuvvetli zamanda gelmesine karşın ritmik olarak uzun bir süreye sahiptir ve düğaha gitme işlevi rast perdesiyle takviye edilerek pekiştirilmiştir. Son adım olan 4 ölçünün başındaki düğah ise yine kuvvetli zamanda gelmekle kalmayıp yegaha dek sürdürülen bir hareketle uzatılmış, rasta çözülme beklentisi bu yolla geciktirilip güçlendirilmiştir. Buna karşın çargah perdesi böylesi ilineklerden yoksun olarak zayıf bir zamanda gelmesi nedeniyle etki olarak diğerlerinden çok daha güçsüz kalmaktadır.

Görüldüğü üzere nevadın başlayan doğrusal iniş asli hedefi olan rasta varamadan 4. ölçüdeki düğah perdesinde kesintiye uğratılmıştır. Kesinti, indirgeme basamaklarında “//” işareti ile gösterilmiştir.

5. ölçüden itibaren ikinci bir kez aynı şekilde ikincil durağa tırmanılmakta ve 7. ölçüden itibaren doğrusal iniş başlamaktadır. Bu sefer söz konusu iniş, asli hedefi olan rast perdesine ulaşmayı başarmaktadır. Dikkat edileceği üzere ikincil durağa çıkış yöntemi eserin başındakiyle birebir aynıdır. Kesintiden evvel ulaşılan zirve nokta nevanın işitsel etkisi hala sürmekte olduğundan kesintinin ardından tekrarlanan *rast-segah-çargah-neva* tırmanışı hiyerarşik olarak ilki kadar önem arz etmemekte, sadece nevayı geri getirme işlevini taşımaktadır. Buradan hareketle orta plan grafiğinde söz konusu tırmanışta neva dışında kalan perdeler sapsız olarak gösterilmektedir.

Mısra₁: ö.nr. 9-16

Mısranın ezgisi birleşik iki cümleden oluşmaktadır. Dörder ölçülük cümlelerden ikincisi, bu mısranın yanı sıra ikinci ve dördüncü mısraların da kapanış cümlesidir. Bu yönüyle şarkı formundaki *nakarât* işlevini üstlenmektedir.

Birinci mısranın ilk cümlesi ise, eserin başındaki *rast-segah-çargah-neva* tırmanışını aynen tekrar etmektedir. Giriş sazından bu yana zirve perde mahiyetindeki neva perdesinin etkisi hala devam ettiği için üçüncü kez karşılaştığımız *rast-segah-çargah-neva* tırmanışındaki perdeler yine sapsız olarak gösterilmiştir.

Nevaya vardıktan sonra 11-12. ölçüler boyunca ön-orta planda adım adım rasta dek inildiği görülmektedir. Bununla beraber 11. ölçüde başlayan nevedan rasta yürüyüşte üzerinde durulması gereken en önemli husus inici yürüyüş adımlarının seçimidir. Söz gelimi, müteakip iki inici basamak için akla gelen ilk adaylar, 11 ölçüdeki ikinci sekizliği teşkil eden çargah ve onu takip eden segah perdeleri olsa gerektir. Bu olasılık, bahsedilen segahın ardından gelen düğah ve çargah perdelerine komşu işlevi yükleyerek ve 12. ölçü başındaki segahı da öbeğe katarak bir segah uzatması yaratacaktır.

Buna karşın ezgisel hareketin dikkatle incelenmesi, başka bir manzarayı gözler önüne sermektedir.

Öncelikle 12. ölçünün başında, usulün kuvvetli darbında gelen segah perdesi, inişin üçüncü adımı olarak bir önceki ölçüdekine nazaran daha yetkin bir konumdadır. Zira düğah ve çargah perdeleriyle sıkıştırılması segah perdesine yönelik beklentiyi had safhaya çıkarmakta ve beklenen perde tam da bu noktada, usulün kuvvetli darbında gelerek bu beklenti karşılanmaktadır. Dolayısıyla bu denli vurgulanmış olan segahı bir uzatma kapsamında 11. ölçüdeki segaha tabi kılmak taşıdığı güçle çelişmektedir.

Buna bağlı olarak 11. ölçüdeki neva ile 12. ölçü başındaki segah arasındaki basamak olarak hangi çargahın seçilmesi gerektiği de hassas bir değerlendirmeye ihtiyaç duymaktadır.

Ön planda nevedan başlayan inişin kesintisiz bir surette düğaha dek sürdürüldüğü fark edilecektir. Neva-düğah yürüyüşü bir anlamda giriş sazındaki kesintinin ilk aşamasını akla getirmektedir. Düğahtan sonra gelen çargah perdesinin ardından segah perdesine gitme isteği son derece kuvvetli bir biçimde belirlemekte, bunun sonucunda da düğah perdesinin segaha alt taraftan komşuluk yapmak üzere işlev kazandığı anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak inişin ikinci adımı olarak söz konusu 11. ölçü sonundaki çargah perdesi düşünülebilir.

Yürüyüşteki ikinci adımı teşkil eden çargah seçimine ilişkin alternatif olarak, daha evvelce değinildiği üzere ikinci sekizlikte gelen çargah perdesini asıl perde kabul edip düğaha dek inişi ve akabindeki çargah perdesini, bu ilk çargahla öbeklemek önerilebilir. Böylesi bir gruplama, *çargah-segah-düğah-çargah* şeklinde alt üçlüye sarkma yoluyla bir çargah uzatması ortaya çıkacaktır. Ancak bu olası yaklaşımdaki sorun, düğaha dek inen kesintisiz bir hattı iki parçaya ayırarak giriş sazındaki kesintiye yönelik göndermeyi iptal etmek ve böylece eser içinde organik bütünlük sağlayan bir unsuru ortadan kaldırmaktadır.

12. ölçüde on altılık notalardan oluşan ve ritmik olarak çevresinden ayrılan öbek düğahtan nevaya çıkmakta ve buradan da *neva-çargah-segah-düğah-rast* yürüyüşüyle seri bir biçimde rasta ilerlemektedir. 11. ölçüde ön planda görülen *neva-çargah-segah-düğah* inişi ve ardından 12. ölçüde aynı planda gerçekleşen söz konusu *neva-çargah-segah-düğah-rast* inişi ile, giriş sazında bahsi geçen ön-orta plandaki kesintili yapıya ön planda göndermede bulunulduğu anlaşılmaktadır. Böylece giriş sazı ile birinci mısranın ilk cümlesi arasında organik bütünlük sağlandığı düşünülmektedir.

12. ölçü sonundaki karar perdesine iniş ilk cümleyi bitirmektedir ancak mısra bir bütün olarak değerlendirildiğinde, rasta varan bu yürüyüş, mısra ölçeğinde bir bitiş teşkil etmemektedir. Varılmış olan rast perdesi, 13. ölçüde gelen ikinci cümlede başında doğrusal bir surette nevaya çıkmak ve geri rasta inmek yoluyla

uzatılmaktadır. Bu uzatmada çerçeve ses olarak neva perdesinin tercih edilmesinin ardında yatan nedenin, cümlede orta planda gerçekleşen *rast-neva-rast* hareketine bir gönderme yapmak olduğu düşünülmektedir. Uzatılan rast perdesi, 15. ölçüde düğah üzerinden ulaşılan bir sonraki yapısal sese, *segaha* tırmanış için de bir başlangıç noktası teşkil etmektedir.

Rast perdesine yönelik anılan uzatma; ilk cümle ile ikincisi arasında, giriş sazı ve ilk cümle arasında kurulana benzer bir organik bağ tesis etmektedir.

15. ölçüde düğah perdesi vasıtasıyla *segah* perdesine çıkılmasından sonra 15-16. ölçülerde doğrusal olarak *rasta* inilmiştir.

Bu inile birlikte iki cümlelik bir bütünden oluşan mısranın arka-orta planında *neva-segah-düğah-rast* şeklinde bir inici yapı belirlemektedir. Bu inici yapının ilk perdesi konumundaki neva perdesi birinci cümleden gelmekte, ikinci cümle ise *segah-düğah-rast* inişini getirmektedir.

Dahası arka-orta plandaki inişte çargahın atlanmasının, özellikle giriş sazında ön-orta plandaki inici yürüyüşte çargah perdesinin diğer perdelerin sahip olduğu uzatma desteğinden yoksun oluşuyla paralellik gösterdiği dikkat çekmektedir.

Mısra₂: ö.nr. 17-24

İkinci mısrada bir makam geçkisi gerçekleştirilmiştir. Bu mısra da tıpkı ilki gibi iki cümleden oluşmaktadır ve ilk cümle *rast* makamından ayrılarak *nihavend* makamını duyurmaktadır.

Nihavend makamına ait ilk cümle ön-orta planda bütününde doğrusal bir *neva-rast* inişi sergilemektedir. Birinci mısrada da benzer surette *nevadan* *rasta* iniş gerçekleştiği anımsanacaktır. Daha önce *rast* beşlisiyle gerçekleşmiş olan bu iniş, bu mısrada, *nihavend* makamına bağlı olarak farklı bir çeşniyle, *segah* yerine *kürdi* perdesinin kullanılmasıyla tekrar etmektedir.

Bu noktada mısraların ilk cümleleri arasında kurulması olası bir yapısal benzerlikten bahsetmek elzemdir. Birinci mısranın ilk cümlesinde, giriş sazındaki kesintili yapının ilk kısmının bir yansıması olarak, inici neva-dügah hattından bahsedilmiştir. Bu mısradaki da 18. ölçüde aynı çizgiyi görmekteyiz. Buradaki neva düğah hattının kökeninin 11. ölçüdeki iniş olduğu açıktır. Ancak 18. ölçüde düğahattan hem önce hem de sonra kürdi perdesinin yer alması, bahsedilen düğah perdesini kürdinin komşu sesi olarak işitme eğilimini güçlendirmekte, buna bağlı olarak da 18. ölçünün ön planının bir neva-dügah çizgisi olarak yorumlanmasının önüne geçmektedir.

İlk mısradaki ölçü sonunda gelen çargahın yerini burada neden kürdi perdesinin aldığını anlamak önem arz etmektedir. İlk mısradaki üç ölçüye yayılan bir tırmanışla ulaşılan neva perdesinin ikinci mısranın hemen başında, doğrudan gelmesinin yarattığı boşluk, 19. ölçüde çargah perdesinin hisar perdesiyle uzatılması yoluyla telafi edilmiştir. Dolayısıyla ilk mısradaki 12. ölçü başındaki segah perdesinin muadili olan 20. ölçüdeki kürdi perdesine varılmazdan evvel, araya, 19. ölçü boyunca süren hacimli bir çargah uzatması eklenmiştir. İlk mısradaki ölçü sonunda gelen çargahın ikinci mısradaki muadilinin, bir sonraki ölçünün başına taşınmasına bağlı olarak oluşan boşluk düğah perdesinden çargaha kürdi perdesiyle geçilerek doldurulmuştur.

21. ölçüde başlayan ikinci cümle, ilk mısradaki 13-16. ölçülerde gelmiş olan ve nakaratın işlevini yerine getiren cümleyle ortaktır. Buna binaen indirgemeleri de aynı görünüme sahiptir.

Bu bilgiler ışığında ikinci mısranın arka-orta planında tespit edilen *neva-segah-dügah-rast* yapılanmasının ilk mısranınkiyle ortak olduğu dikkat çekmektedir.

Aranağme: ö.nr. 25-32

Aranağme de mısralar gibi iki cümlelik bir bütündür.

Cümlelerin ilki ön-orta planda karar perdesinden ikincil durağa bir çıkış ve ardından çargah ve hüseyini komşularıyla bir ikincil durak uzatması

sergilemektedir. Cümle kendi içinde yüzeyde benzeşen iki cümlecik barındırmaktadır. İlk cümlecikte rast-çargah dörtlüsü çıkıcı yönde işlenerek hüseyini komşusuyla süslenmiş bir neveya varılmıştır. İkincide ise rast-çargah dörtlüsü bu defa inici yönde kullanılmış ve ardından yine hüseyini komşusuyla işlenen bir neva duyurulmuştur.

Aranağmenin 29. ölçüde başlayan ikinci cümlesi ardışımla oluşturulmuş bir doğrusal iniş sergilemektedir. Bu iniş, tıpkı giriş sazındaki gibi düğah perdesinde kesintiye uğratılmıştır. İlk dolaptaki kesintinin ardından ezgi ikinci dolapta rasta ulaşmaktadır. Lakin ezgisel hareket bu rast perdesine varır varmaz süratle üçüncü mısrayı başlatan acem perdesine tırmanmaktadır. Makamın seyri rast perdesinde bir karar beklentisi oluştururken besteci karar perdesini yalnızca bir onaltılık süresince duyurmak ve ezgisel harekette bir duraklama hissi vermemek yoluyla çizgiyi rasta indirmiş ancak burada sonlandırmayıp, öbeğin hedef sesini rast yerine bir sonraki adım olan acem perdesi kılmıştır.

Rasttan aceme ses alanı transferi yardımıyla geçildiği dikkat çekmektedir. Sonunda bir ses alanı transferi barındıran bu inici doğrusal yürüyüş, orta plan grafiğinin ortaya koyduğu üzere arka-orta plandaki neva-acem bağlantısını gerçekleştiren bir köprü olarak vazife görmüştür.

Mısra₃: ö.nr. 33-40

Güçlü vuruşta gelen acem perdesi ve devamındaki acem çeşnisi²¹ meyan işlevi gören mısra için karakteristiktir.

Aranağmeyi üçüncü mısrayla birleştiren inici yürüyüş nevedan aceme bir çevrilmiş altılı mesafe kat ediş sergilerken üçüncü mısrayı dördüncüyle buluşturan yürüyüş de aynı altılı mesafeyi orta planda acemden düğaha inmek yoluyla tekrar etmektedir. Söz konusu altılı yürüyüşlerin, acem çeşnisi için önem arz eden

²¹ *Acem çeşnisi* ile kastedilen acem perdesini ısrarla duyuran, acem ve neva perdelerini durucu perde olarak kullanan, çargahtan aceme çıkıcı ve muhayyerden acem veya neveya inici hareketler barındıran ezgi yapılarıdır. Söz konusu hareketler; acem, acemaşiran ve bayati gibi pek çok makamda rastlanabilecek ortak bir unsur olarak acem çeşnisi olarak isimlendirilmiştir.

durucu perdeler olan neva, acem ve düğah arasında gerçekleştiği dikkat çekmektedir.

33-36. ölçüleri kapsayan cümle, makam müziğinde ezgi kesitlerinin zaman zaman çoklu fonksiyona sahip olabilmesine yönelik önemli bir örnek teşkil etmektedir. Cümle bir bütün olarak incelendiğinde işitsel etkisi en kuvvetli perdelerin acem, hüseyni ve neva perdeleri olduğu dikkat çekecektir. Söz konusu perdeler kesitte en uzun süreye sahip olmanın yanı sıra tekrarlanmalarına bağlı olarak kulakta kalıcılık sağlamaktadır. Buradan hareketle cümlede altta yatan hareketin *acem-hüseyni-neva* çizgisini izlediği sonucuna varılmaktadır. Öte yandan yüzeyde önce acem perdesinden muhayyere bir tırmanış ve ardından muhayyereden nevaya bir iniş göze çarpacaktır. Kesitin ikinci işlevi ise buradadır: mısranın diğer cümlesinde, 37-38. ölçülerde yüzeyde gönderme yapılacak olan *acem-muhayyer-neva* hareketi burada tanıtılmaktadır.

Mısranın 37. ölçüde başlayan ikinci cümlesi usulün kuvvetli zamanında çargah perdesini duyurmakta ve ardından acem perdesine tırmanmaktadır. Acem perdesi daha evvel söz edildiği üzere geriye dönük bir göndermeyle, önce muhayyere çıkmakta ardından 38. ölçüde buselik beşlisiyle nevaya inmektedir. Bu hareket bir önceki cümlede yer alan *acem-muhayyer-neva* figürasyonunun aynı plandaki motifik bir tekrarıdır.

Çargahtan başlayıp *acem-muhayyer-neva* üçgeni vasıtasıyla nevaya çıkmış olan ön-orta plan hattı, 39. ölçü başındaki hüseyni perdesine varmaktadır. Bu noktadan sonra ezgi hattının yönü terse dönmektedir. Önce ön planda 39. ölçüde nevedan hüseyniye çıkıp oradan 40. ölçü başındaki çargaha varmak ve ardından çargahtan düğaha inip oradan segaha çıkmak yoluyla ön-orta planda bir *neva-çargah-segah* inişi gerçekleştirilmiştir.

Ön-orta planda art arda gerçekleşen çargah-hüseyni ve neva-segah üçlüleri, bütünde çargahtan segaha inen bir hareket meydana getirmektedir. Bu yolla, orta planda mısranın birinci cümlesindeki *acem-hüseyni-neva* inişinin devamı olarak ikinci cümleyi başlatan çargah, 40. ölçüdeki segaha ulaşmaktadır.

Belirtmekte yarar vardır ki doğrusal inişte segah perdesinde yüzey seviyesinde gerçekleşen uzun süreli kalış, acem makamına özgü segah asma kararı olarak yorumlanabilmektedir (Özkan, 2011, s. 341). Yüzeğe ait bir oluşum olan bu duraklamanın, arka-orta plandaki düğah perdesine çözülme isteğini yoğunlaştıran bir etmen olarak işlev gördüğünden söz etmek mümkündür. Segah perdesinde biriken gerilim ancak düğah perdesinin işittirilmesiyle dağılmaktadır.

Dahası yüzeyde segahta kalış gerçekleşmesine rağmen orta plan yürüyüşünün dördüncü mısra başındaki düğahla devam etmesi, aranağme ve üçüncü mısrayı karakterize eden altılı yürüyüşlerin ortak noktalarından biridir. Her iki yürüyüşte de form ögesi sonunda yüzey seviyesinde bir kalış beklentisi yaratılırken, orta planda bir basamak daha ilerlenerek söz konusu altılı yürüyüşler bir sonraki form ögesinin başında sonlanmaktadır.

Mısra₄: ö.nr. 41-48

Üçüncü mısrada ortaya konan acem etkisi kısa süreliğine burada da devam etmektedir. Hem acem hem de rast makamı için ortak olan ikincil durağın 42. ölçüde tesisinden sonra rast makamına dönülmüş ve eser sonlandırılmıştır.

Üçüncü mısranın sonundaki asma kararın ardından doğrusal inişin son basamağı olan düğah perdesine ulaşıldığında hareket terse dönüp, tizdeki güçlü mahiyetindeki acem perdesini son bir kez daha göstererek ortak güçlü olan neva perdesiyle sonlanmaktadır. Hatırlanacağı üzere arka-orta planda aranağmeyi başlatan neva, önce üçüncü mısranın başındaki aceme çıkmış, oradan da Mısra₄'ün başındaki düğaha inmiştir. Arka-orta plandaki *neva-acem-düğah* hareketi, 41. ölçüden başlayarak *düğah-acem-neva* suretinde simetrik bir biçimde ön-orta plana taşınarak 42. ölçünün sonunda neva perdesini geri getirmektedir. Buna göre aranağmenin başındaki neva perdesi arka-orta plan seviyesinde; neva-acem, acem-düğah ve düğah-neva yürüyüşüyle mısralar boyunca uzatılmış olmaktadır.

Ön-orta planda, acem çeşniyle gelen neva perdesini daha önce birinci ve ikinci mısralarda da olduğu üzere rasta doğrusal iniş takip etmektedir. Bu noktada ana makam olan rast geri dönmektedir.

42-44. ölçülerde, ön plan seviyesinde; birinci mısradan anımsanacak olan, giriş sazındaki kesintili yapıya gönderme yapan neva-dügah inişinin modifiye edilmiş bir surette yine yer aldığı dikkat çekmektedir. İnişin başlangıç sesi olan nevanın 42. ölçüde gelmiş olmasına binaen, birinci mısradaki 11. ölçünün ikinci sekizliğinde yer alan çargah son mısradaki 43. ölçünün başına, usulün kuvvetli zamanına kaydırılmıştır. İnici hattı teşkil eden perdelerin uğradığı ritmik ve tartımsal modifikasyon, makam müziğindeki zenginliği yansıtır surette yüzeyde farklı bir ezgi yaratmakla birlikte buradaki neva-dügah inişinin işlev itibarıyla ilk mısradakiyle ortaklık taşıdığı düşünülebilmektedir. 44. ölçünün devamında ise, kesintili yapının ikinci yarısını çağrıştıran neva-rast inişi hiçbir değişikliğe uğramadan yinelenmektedir.

45. ölçüyü müteakiben nakarat cümlesi son bir kez daha gelerek hem mısrayı hem de eseri nihayete erdirmektedir. Fark edileceği üzere bu mısranın orta planı da tıpkı ilk iki mısradaki olduğu üzere yine *neva-segah-dügah-rast* figürasyonunu sergilemektedir. Buna bağlı olarak da segah, dügah ve rast perdeleri bu sefer arka plan inişinin esas sesleri olarak ortaya çıkmakta ve arka-orta plan seviyesinde saplı olarak gösterilmektedir.

BÖLÜM 3: ANALİZ BULGULARI

Analizler kısmında verilmiş olan eser özelindeki detaylı incelemelerin ardından bu noktada; eser bazında, müstakil olarak ortaya konmuş olan yapısal katmanları bir arada, topluca irdelemek mümkün hale gelmiştir.

Bununla birlikte gerçekleştirilecek incelemelerin kimi katmanlarda yoğunlaşması kaçınılmazdır. Söz gelimi ön plan seviyesinde hiçbir nota indirgeme amacıyla atılmamaktadır. Dolayısıyla ön plandaki notaların tümü eserin kendinde de bulunduğundan ön plan bizlere farklı bir bilgi sunmamaktadır. Yapısal katman analizi vasıtasıyla elde edilebilecek özgün bilgiler ön plandan ziyade daha soyut olan üst seviyelerde bulunmaktadır.

En derinde yer alan arka plan seviyesinde ise oldukça ileri bir sadeleştirme işlemi uygulanmasına bağlı olarak, eserler arasındaki farkların silikleştiği, son derece soyut ve yalın bir yapı ortaya konmaktadır. Böylesi bir yalınlık içeren arka plan seviyesi, irdelenecek sınırlı sayıda husus barındırmaktadır. Görülmektedir ki gerek eserler geneline yayılmış, gerekse her bir esere has özgül niteliklerin ortaya konulabilmesi için bilhassa ön-orta, orta ve arka-orta planların detaylı bir incelemesi gerekmektedir.

Öte yandan ön plan seviyesinde tespit edilmiş olan özel bir ezgisel hareket biçimi hususi bir incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Söz konusu yürüyüş tarzı, hem ön plandaki yaygın kullanımı hem de daha derin yapısal seviyelerde bulunması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Bu özel ezgisel yürüyüşü yorumlamak, gerek ön plandaki ezgi parçalarının oluşumunu gerekse arka plan da dâhil olmak üzere daha derin yapısal seviyelerdeki kimi yürüyüşleri anlamamız açısından önem arz etmektedir.

3.1 Karakteristik Bir Ezgisel Yürüyüş

İncelenen eserlerin tümünde, belirli bir ezgi profilinin ön plan seviyesinde hayli yaygın olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu profili yaratan ana unsur; ezgisel

hattın hareketine, genel istikamete zıt bir adımla başlamasıdır. Aşağıda yer alan kesitler, bahsedilen hareket şeklini en yalın surette örneklemektedir:



(a) Sultan III. Selim, ö. nr. 5 (b) Hacı Ârif, ö.nr. 15-16

Şekil 32. Nota kesitleri 1

Sırasıyla Sultan III. Selim'den ve Hacı Ârif'ten alınan kesitlerin her ikisinde de hareketin bütününde düğah perdesinden rasta inildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bu ikili mesafe doğrusal bir yürüyüş yerine iki parçalı bir hareket vasıtasıyla kat edilmiştir. Ezgi hattı önce düğah perdesinden, bütünde gidilecek yön olan inici yönün aksi tarafına, segah perdesine çıkmıştır. Ardından segah perdesinden başlayan üçlü bir doğrusal yürüyüş, asıl hedef ses olan rast perdesine varmaktadır. Kesitlerde düğah-rast adımı, düğah-segah çıkışı ve ardından segah-rast yanaşık üçlü inişi yoluyla gerçekleşmektedir.

Söz edilen ezgi profiliyle şekillenen yürüyüşlerin, ikili aralıktan daha büyük mesafeleri de kat ettiği görülmektedir.



(a) Kantemiroğlu, ö.nr. 34 (b) Sultan III. Selim, ö.nr. 5

Şekil 33. Nota kesitleri 2

Kantemiroğlu örneğinde segah perdesinden rasta düz bir çizgiyle varmak yerine önce çargaha çıkılıp hedef perdeye oradan ilerlendiği görülmektedir. Burada da bütündeki segah-rast üçlü iniş hareketi zıt tarafa sapmayla başlayan, iki parçalı, zikzak yapan bir harekete dönüştürülmüştür.

Sultan III. Selim'e ait pasajda da neva-segah inişi, önce nevadan hüseyniye çıkmak ve ardından neva-çargah-segah şeklinde inmek biçiminde gerçekleştirilmiştir.



(a) Hâfız Post, ö.nr. 12 (b) Hacı Ârif Bey, ö.nr. 4 (c) Hacı Ârif Bey, ö.nr. 24

Şekil 34. Nota kesitleri 3

Eserlerde rastlanan bu türden en geniş mesafeli yürüyüş, beşli sahada cereyan etmektedir. Bunun bir örneği olarak Hâfız Post'a ve Hacı Ârif'e ait eserlerden alıntılanan kesitlerde ezgi hareketinin düğah perdesinden yegah perdesine gittiği aşıkardır. Ancak en başta, inici hareket başlamazdan önce, bütündeki istikamete ters bir surette segah perdesine sapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla büyük plandaki inişin ilk iki adımı olan düğah-rast aralığı, önce çıkıcı bir adım ve ardından gelen üçlü bir inişle, düğah-segah-düğah-rast şeklinde kat edilmektedir. Devamında, müteakip perdeler doğrusal bir surette sıralanmaktadır. Yine Hâfız Post'tan alınmış olan bir diğer kesitte ikincil duraktan karar perdesine gidişin, aynı surette, bir ikili çıkış ve müteakiben gerçekleşen bir altılı iniş yoluyla gerçekleştirildiği görülmektedir.

Buraya kadarki örneklerde zikzak biçiminde gerçekleşen yürüyüşler, durucu özellik gösteren bir hedef perdeye varmaktadır. Kimi başka örneklerde ise aynı tarz bir ilerleyiş farklı bir işlev dâhilinde kullanılmıştır.



Sultan III. Selim, ö.nr. 1-2

Şekil 35. Nota kesitleri 4

Sultan III. Selim'den alıntılanan kesitte düğah perdesinden ırak perdesine dek inilmiş ve ardından geri düğaha dönmüştür. İlgili analiz kısmından anımsanacağı üzere bu figürasyon düğah perdesinin pest üçlüsüne sarkarak uzatılması olarak

yorumlanmıştır. Dikkat edileceği üzere bu uzatmanın ilk yarısı yani pest üçlüye varma hareketi evvelce bahsedilen türden bir zikzak yürüyüşle gerçekleşmektedir. Dügah perdesinden önce segaha çıkılmış, ardından inişe geçilerek dügah-rast-ırak adımları kat edilmiştir. Bu surette durucu bir hedef perde yerine ezgi çekirdeğinin uç sesine ulaşılmıştır.

Yukarıda verilen kimi örnekler vasıtasıyla ortaya konmuş olan bu zikzak şeklindeki hareket tarzı, çok çeşitli bağlamlarda ve yaygın olarak kullanılmasına binaen bir norm olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bahsedilen norm içinde önce pest komşuya inip ardından hedef sese yönelik çıkıcı hareketin geldiği örnekler de mevcuttur.



(a) Kantemiroğlu, ö.nr. 2 (b) Hacı Ârif Bey, ö. nr. 34

Şekil 36. Nota kesitleri 5

Kantemiroğlu'na ait kesitlerde çıkıcı hareketin başlamasından önce, aksi istikamette kısa bir sapma yer almaktadır. Hacı Ârif şarkısından alıntılanan kesitte de acem-muhayyer yürüyüşünün başında hüseyniye anlık bir iniş yer almaktadır.

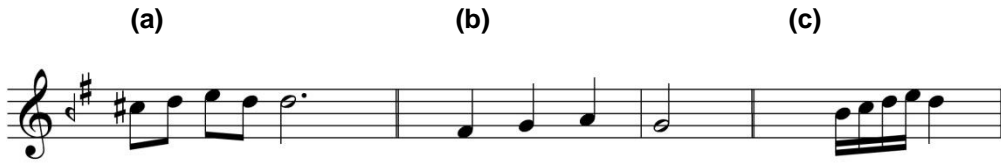
Bahsedilen ezgisel norma göre şekillenen inici harekette ikili çıkışı müteakiben bir doğrusal iniş gerçekleşirken çıkıcı harekette, önce pest ikiliye iniş ardından bir tırmanış yer almaktadır. Aynı normdan kaynaklanan bu iki farklı görünüşünü açıklamak üzere Batı müzik teorisinde kullanımda olan bir terminolojiye başvurmakta yarar vardır.

Şu ana kadar incelenen örneklerde norm; inici yön için, *ikili çıkış+doğrusal iniş* olarak formülize edilebilmektedir. Çıkıcı yönde ise *ikili iniş+doğrusal çıkış* olarak görünmektedir. Görüleceği üzere bu iki yapılanmada, önce ikili bölgede hareket ve ardından doğrusal bir yürüyüş gerçekleşmesine binaen ezginin davranış sıralaması aynı kalmış sadece hareket yönü terse çevrilmiştir. İkili çıkışa karşılık

ikili iniş, doğrusal inişe karşılık olarak ise doğrusal çıkış yer almaktadır. Söz konusu ikiliye gitme+doğrusal yürüyüş şeklindeki sıralamanın aynı kalıp, inici veya çıkıcı yönlerin ters çevrildiği duruma *dikey ters çevrim*²² denmektedir.

Norma ilişkin farklı bir görünüm ise *yatay ters*²³ çevrim olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada davranış sıralamasıyla oynanarak norm sondan başa doğru ters çevrilmektedir. *İkiliye gidiş+zıt yönde doğrusal ilerleme* biçimindeki norm yatay ters işleyişte *doğrusal ilerleme+zıt yönde ikili hareket* görünümüne kavuşmaktadır. İncelenen eserlerde bu türden işleyişlere de rastlanmıştır.

En yaygın görülmeye bağlı olarak asıl yahut köken teşkil eder mahiyette kabul edilebilecek olan *ikili çıkış+doğrusal iniş* formülündeki normun yatay tersi, soldan sağa olarak *doğrusal çıkış+ikili iniş* suretine bürünecektir.



(a) Sultan III. Selim, ö.nr. 3 (b) Dede Efendi, ö. nr. 7-8 (c) Kantemiroğlu, ö. nr. 8

Şekil 37. Nota kesitleri 6

Sultan III. Selim'den alınan kesitte üçlü tırmanışın ardından bir adım inilerek toplamda ikili aralık çıkılmış olmaktadır. Yine, Dede Efendi şarkısında rastlanan yatay ters örneğinde üçlü çıkış ve ikili iniş sonucunda durak perdesine komşu figürasyonu ile varılmaktadır. Kantemiroğlu örneğinde ise segah-neva sahası normun yatay ters versiyonu yoluyla kat edilmiştir.

Köken normun hem yatay hem de dikey olarak çevrilmesi²⁴ dördüncü türde bir ezgi profili yaratmaktadır. Söz konusu çevrime göre ikili saha içindeki hareket ve doğrusal ilerleyişin hem sıralaması hem de yönü tersine çevrilmiş olacaktır. Eserlerde rastlanan kimi yatay-dikey ters örnekleri aşağıda verilmiştir:

²² İng. *inversion* (Strauss, 2005, s. 44)

²³ İng. *retrograde* (a.g.e., s. 184)

²⁴ İng. *retrograde-inversion* (a.g.e., s.185)



(a) Sultan III. Selim, ö.nr. 2 (b) Sultan III. Selim, ö.nr. 3 (c) Sultan III. Selim, ö.nr. 6
(d) Sultan III. Selim, ö.nr. 4 (e) Hacı Ârif Bey, ö. nr. 8

Şekil 38. Nota kesitleri 7

Sultan III. Selim'den alıntılanan kesitte ezgi hattı öncelikle çargahtan kürdi perdesine dek inmekte, daha sonra bir ikili çıkarak bütünde çargah-segah ikili inişini gerçekleştirmektedir. Diğer Sultan III. Selim örneklerinde de aynı şekilde hüseyniden nevaya, dügahtan rasta ve hüseyniden çargaha yatay ters evrilmesiyle inilmiştir. Hacı Ârif kesitinde ise daha hacimli bir yürüyüş gerçekleşmiş ve bu defa bir üçlü sahasındaki neva-kürdi inişi, normun bu son versiyonuyla işlenmiştir.

Aşağıda sıralanan örneklerde norma göre şekillenen öbekten sonra öbeğin ilk sesinin tekrar gelmesi, bu yapıya bir uzatma işlevi yüklemektedir.



(a) Sultan III. Selim, ö.nr. 2 (b) Sultan III. Selim, ö. nr.3 (c) Hâfız Post, ö. nr. 3
(d) Hâfız Post, ö.nr. 4-5 (e) Sultan III. Selim, ö.nr.8

Şekil 39. Nota kesitleri 8

Sultan III. Selim'e ait ilk kesitte, segah sesinden harekete başlayan ezgi önce çargaha çıkmış ardından yanaşık surette kürdi perdesine inmiştir. Bu yapının normun asıl teşkil eden görünümünü yansıttığı derhal fark edilecektir. Bununla birlikte kürdi perdesinin arkasından tekrar segah sesinin işittirilmesi bu öbeği bir segah uzatmasına dönüştürmektedir. Benzer şekilde bir sonraki örnekte de hüseyni perdesi, önce aceme çıkılması ardından da nevaya inilmesi yoluyla uzatılmıştır. Neva-çargah-neva-hüseyni-neva konturuna sahip öbek ise dikey ters versiyonun bir neva uzatması dahilinde kullanımını göstermektedir. Müteakip örneklerde ise sırasıyla segah ve nim hicaz perdeleri, dikey ters çevrimle oluşturulan bir öbek vasıtasıyla uzatılmıştır.

Analizlerde incelenen eserlerde normun üst üste yinelenmesi yoluyla daha büyük bir hacim kazanmış olan ezgi konturlarına da rastlanmıştır.



Kantemiroğlu, ö. nr. 9
Şekil 40. Nota kesitleri 9

Kantemiroğlu'ndan alınan örnekte segah perdesiyle başlanmış, dikey ters versiyona uygun surette önce dügaha inilip ardından yanaşık olarak çargaha çıkılmış ve bu yolla toplamda ikili mesafesi kat edilmiştir. Ardından çargah perdesinden başlayan bir inici hareketle rasta varılmıştır. Sonda yer alan bu inişle birlikte kesit, baş kısmı genişletilmiş bir segah-çargah-segah-dügah-rast konturunu yansıtır hale gelmiştir.

Tüm bu saptamalar ışığında; en yalın haliyle, ikiliye gidiş ve devamında aksi yönde üçlü bir doğrusal yürüyüşle toplamda kat edilen ikili aralığın ardından, çekirdeğin uç sesine veya bir durucu perdeye dek doğrusal yürüyüş yönünde ilerlemeye devam edilebileceği ya da normun ilk sesine geri dönülerek bir uzatma yaratılabileceği görülmektedir.

Tespit edilen norm ön plan seviyesinde ezgilerin oluşumunda rol oynamakla beraber daha derin yapısal seviyelerde de kendini göstermektedir.



Sultan III. Selim, ö. nr. 3
Şekil 41. Nota kesitleri 10

Sultan III. Selim'e ait kesit, aynı normun farklı versiyonlarının peş peşe sıralanmasıyla oluşturulan bir yüzeyin indirgemesinin, ön-orta plan seviyesinde yine normu yansıtan bir yapılanma ortaya koyuşunu örneklemektedir. Hüseyni perdesiyle başlayan öbek acemden nevaya inmiş ve daha sonra noktalı sekizlik değerdeki hüseyniye ulaşmıştır. Bu öbeğin, norma göre şekillenmiş bir hüseyni uzatması olduğu anlaşılmaktadır. Noktalı sekizlik değerdeki hüseyni ile başlayan ikinci bir öbek ise nim hicaza dek inmekte ve ardından nevaya çıkmaktadır. Bu kesit, normun yatay-dikey ters çevrimine göre hüseynidenden nevaya bir tanini iniş anlamına gelmektedir. Daha sonra gelen nim hicaz-hüseyni çıkışı ve akabindeki nevaya iniş ise dikey ters çevrim vasıtasıyla nim hicazdan nevaya çıkan bir ezgisel harekete işaret etmektedir. Buna bağlı olarak söz konusu yüzey oluşumu; bir hüseyni uzatması, bir hüseyni-neva inişi ve bir nim hicaz-neva çıkışı olarak bölümlenmektedir. Bu öbeklerin indirgeme bakımından önem taşıyan başlangıç ve hedef sesleri bir üst seviyeye taşındığında, ön-orta plan düzeyinde, hüseyni-neva-nim hicaz-neva şeklinde bir yapılanma belirlemektedir. Bu yapılanmanın kendi de yatay-dikey ters çevrime göre hüseynidenden neva giden bir hareket dâhilinde normu yansıtmaktadır.

Aşağıda, ön ve ön-orta planlara göre çok daha soyut olan orta ve arka-orta planlarda rastlanan, söz konusu norma göre şekillenmiş yürüyüşler sergilenmektedir.

(a)



Sultan III. Selim, ö. nr. 9-12

(b)



Hâfız Post, ö. nr. 37-41

(c)



Kantemiroğlu, ö. nr. 36-40

Şekil 42. Nota kesitleri 11

Sultan III. Selim'in ilahisinin nakarat hanesi orta plan düzeyinde normatif bir neva-rast inişi barındırmaktadır. Şekilde de gösterildiği üzere normatif yürüyüşün neva-segah kesiti, aynı yapısal seviyede yinelenmiştir.

Arka-orta planında norma göre şekillenmiş bir neva-rast çizgisi barındıran bir örnek olarak Hâfız Post'un semaisi incelenilmektedir. Burada eser sonundaki terennümde ortaya konan kapanış yürüyüşü, nevadın hüseyniye çıkan ve devamında doğrusal olarak rasta ilerleyen bir çizgi ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Kantemiroğlu'nun mülâzimesi de hüseyni komşusuyla işlenen bir neva ile başlayan ve köken norma göre biçimlenmiş olan bir arka-orta plan yapılanması barındırmaktadır.

Tüm bu örneklerden anlaşılacağı üzere ezgisel hareketin başında, genel istikamete zıt yönde bir ikiliye sapmayla karakterize edilen bu ilerleyiş biçimi, tüm yapısal seviyelere sirayet etmesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu önemine binaen, indirgeme yoluyla ortaya konan diğer yapısal seviyelerde, soyutlanarak doğrusal bir yürüyüş biçimine getirilmeden, olduğu şekliyle korunmuştur.

3.2 Ön-Orta ve Orta Plana İlişkin Detaylandırmalar

3.2.1 Üçlü Hareket

Eserler incelendiği takdirde, arka planı meydana getiren müstakil seslerin ön plan seviyesindeki karmaşık görünümlere dönüşmesinde en yaygın kullanılan ara basamağın, orta plan düzeyinde rastlanan üçlü hareket vasıtasıyla gerçekleştirilen detaylandırmalar olduğu görülmektedir.

Söz konusu detaylandırmalar iki şekilde gerçekleştirilebilmektedir. Tek yönlü üçlü hareket, merkez perdeden üçlüsüne gitme veya üçlüsünden merkez perdeye yanaşma şeklinde iken çift yönlü üçlü hareket, merkez perdeden üçlüsüne gidip ardından geri merkez perdeye dönme şeklinde gerçekleşmektedir.

Tek yönlü üçlü hareketler yaygın olarak iki farklı bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Bunların ilki bir üst planda yer alan doğrusal hareketin aynı yönde ardışık üçlü hareketler ile detaylandırılması, diğeri ise bir üst plandaki ikili yürüyüşün farklı yönlerde üçlü hareketler ile detaylandırılmasıdır.

Bu bağlamları incelemek üzere ilk olarak Hâfız Post'un eserinden alınan kimi kesitler üzerinden, üçlü yürüyüşler vasıtasıyla oluşturulmuş ardışım örnekleri sergilenmektedir.



Hâfız Post, ö. nr. 3-5

Şekil 43. Nota kesitleri 12

İlk örnekte sunulan kesitte ön-orta plan seviyesindeki üçlü yürüyüşler, birbirinden küçük farklarla ayrılan ancak *Karakteristik Bir Ezgisel Yürüyüş* kısmında anlatılan ezgisel norma göre oluşturulmuş ön plan profilleri taşımaktadır. Burada üçlü yürüyüşlerin sonundaki hedef seslerin bir üst seviyedeki doğrusal inişi gerçekleştirdiği görülmektedir.



Hâfız Post, ö. nr. 10

Şekil 44. Nota kesitleri 13

Onuncu ölçüden alınan ikinci örnekteki ardışım ise aynı üçlü yürüyüşün kalıp halinde bir pest perdeden yinelenmesiyle gerçekleşmektedir. Bu defa, bir üst seviyedeki ikili inişi, üçlü yürüyüşleri başlatan seslerin gerçekleştirdiği görülmektedir.



Kantemiroğlu, ö. nr. 8-10

Şekil 45. Nota kesitleri 14

Kantemiroğlu'nda ise neva ve çargah perdelerine ait üçlüler atlamayla ortaya konurken, devamında gelen segah ve düğah adımlarının üçlülerine ön plan seviyesindeki yanaşık yürüyüşler vasıtasıyla gidilmiştir.

Bir üst yapısal seviyede ikili aralık teşkil eden perdelerin ön planda farklı yönlerde gerçekleşen üçlü hareketler vasıtasıyla detaylandırılmasına ilişkin kimi örnekler aşağıda verilmektedir.



Dede Efendi, ö. nr. 8

Şekil 46. Nota kesitleri 15

Dede Efendi'ye ait kesit, son derece açık bir örnek teşkil etmektedir. Kesitte segahtan inici bir hareketle rasta varılmasını müteakiben bu defa aksi yönde bir hareketle ırak perdesinden dügaha çıkılmıştır. Bu iki zıt yönlü yürüyüş, ilk yarıda yürüyüşü başlatan segah perdesini, ikinci yarıda ise hedef ses konumundaki dügah perdesini vurgulamaktadır.



Kantemiroğlu, ö. nr. 35

Şekil 47. Nota kesitleri 16

Kantemiroğlu'ndan alıntılanan kesitte, çargahtan dügaha inilmek ve ardından segahtan nevaya çıkılmak yoluyla, toplamda çargah-neva tanini aralığının kat edildiği anlaşılmaktadır.



Hacı Ârif, ö. nr. 37-40

Şekil 48. Nota kesitleri 17

Hacı Ârif Bey'in eserinin üçüncü mısrasında ise ön planda hayli hacim kazanmış bir çargah-segah inişi görülmektedir. Mısra sonundaki dört ölçüye yayılmış bu harekette peş peşe gelen çargah-hüseyini ve neva-segah üçlüleri vasıtasıyla bütünde bir mücenneb aralık inilmiştir.



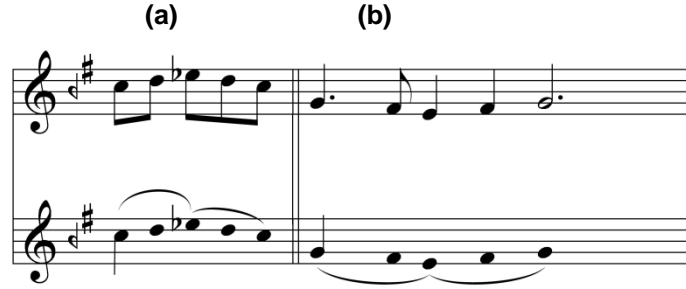
Sultan III. Selim, ö. nr. 2

Şekil 49. Nota kesitleri 18

Sultan III. Selim'in ilahisinde karşılaşılan detaylandırma ise yukarıdaki örneklerden daha farklı bir profil sergilemektedir. Bu noktaya değin verilen örneklerde merkez perdeler ve üçlüleri arasındaki ilişki ortaktır: ilk üçlü, merkez perdeye göre hangi konumdaysa, müteakip üçlüler de ilgili merkez perdeleriyle aynı tizlik-pestlik ilişkisini korumaktadır. Üçlüler merkezlerine göre ya hep tiz ya da hep pest konumdadır. Selim'de ise çargah perdesine ait detaylandırma pest üçlüsüne inmek yoluyla, segah perdesine ait detaylandırma ise pest taraftan rast-segah çıkıcı üçlü yürüyüşü yerine, tizdeki neva perdesinden başlayan bir inici üçlü yürüyüş yoluyla

gerçekleşmektedir. Buna göre çargah-dügah ve neva-segah üçlü yürüyüşleri bir üst seviyede çargah-segah inişi anlamına gelmektedir.

Merkez perdeden üçlüsüne gitmek ve ardından geri merkeze dönmek şeklinde gerçekleşen üçlü yoluyla detaylandırmaya ilişkin kimi örnekler aşağıdadır.



(a) Hacı Ârif, ö. nr. 19 (b) Sultan III. Selim, ö. nr. 1

Şekil 50. Nota kesitleri 19

Kesitlerde görüldüğü üzere; merkez perdeden ayrılarak gidilen üçlü mesafenin geri kat edilmesi yoluyla ilk örnekte çargah ikincide ise rast perdesinin etki gücü zamana yayılmaktadır. Bir başka deyişle söz konusu perdeler uzatılmaktadır.

3.2.2 Komşu Ses

İncelenen eserlerde ön-orta ve orta planlarda yaygın görülen bir diğer yapılanma ise durucu özellik taşıyan seslerin komşu sesler vasıtasıyla uzatılmalarıdır. Bu işlem kimi zaman pest yahut tiz komşuyla tek taraflı bir işleme olarak gerçekleşirken kimi zaman da çift komşuyla sıkıştırma işlemi şeklinde uygulanmaktadır.

Ön-orta plan düzeyindeki komşu ses uzatmasına ait birkaç örnek aşağıda sergilenmektedir.



Hacı Ârif, ö. nr. 13-14

Şekil 51. Nota kesitleri 20

Kesitten takip edilebileceği üzere ilk ölçüdeki rast-segah-rast konturu bir üst yapısal seviyeye rast uzatması olarak yansımıştır. Müteakip ölçüde ise dügahtan çargaha çıkmak ve ardından segahtan rasta inmek yoluyla, bir önceki kısımda anlatılanlara uygun olarak, toplamda bir dügah-rast inişi gerçekleşmiştir. Buna göre ön-orta plan yapılanması, rast-dügah-rast şeklindeki bir komşu ses uzatması olarak yorumlanmaktadır.



Sultan III. Selim, ö. nr. 6-7

Şekil 52. Nota kesitleri 21

Yukarıdaki örnekte bu defa ikincil durağa yönelik bir komşu uzatması görmekteyiz. Bu çok-katmanlı komşu figürasyonunda önce, altıncı ölçüde öncelem yaparak gelen neva perdesi yedinci ölçünün başında nim hicaz komşuluğuyla uzatılarak bir üst plana müstakil bir neva olarak yansıtılmaktadır. Ardından, yedinci ölçünün ikinci yarısındaki hüseyni-neva inişinin gelmesi, ön-orta planda bir neva-hüseyni-neva işlemesi meydana getirmektedir.



Sultan III. Selim, ö. nr. 2

Şekil 53. Nota kesitleri 22

Bu kesitte ise yüzeydeki segah çeşnisine binaen durucu özellik kazanmış olan segah perdesinin orta planda çargah komşusuyla uzatılmasına tanıklık etmekteyiz.

Rast, neva ve (rast perdesinin bir oktav tizdeki muadili mahiyetinde davrandığı durumlarda) gardaniye, hem alt hem de üst komşusuyla sıkıştırılarak uzatılma işleminin sıklıkla uygulandığı perdeler olarak dikkat çekmektedir. Aşağıda yer verilen kesitler, ön-orta plan seviyesindeki çift komşu uzatmalarını örnelemektedir:



Hacı Ârif Bey, ö. nr. 26-28

Şekil 54. Nota kesitleri 23

Ön-orta plan seviyesinin gösterdiği üzere çargah perdesi alt, hüseyini ise üst taraftan sıkıştırmak suretiyle bir çift komşu figürasyonu yaratmaktadır.



Hâfız Post, ö. nr. 13-16

Şekil 55. Nota kesitleri 24

Orta planda gerçekleşen bir çift komşu hareketi için Hâfız Post'un ilk terennümünün son cümlesi incelenebilmektedir. Komşu ses uzatmalarını işleyen bu bölümün başından hatırlanacağı üzere söz konusu kesitin ilk iki ölçüsü, ön-orta planda, tek yönlü bir komşu hareketi dâhilinde bir rast uzatması olarak yorumlanmıştır. Aynı planda, müteakip ölçüde, dügahtan harekete başlayan bir hat ırak perdesine gitmektedir. Dügah ve ırak perdeleri, rast perdesini getirmeye yönelik ortak işlev taşımalarına binaen bir komşu çifti meydana getirmektedir. En nihayet, rast perdesinin tekrar gelişile birlikte orta planda gerçekleşen rast uzatması tamamlanmaktadır.

3.2.3 Çerçeve Ses

Merkez perdeden üçlüsüne gidilmesi ve ardından geri merkeze dönülmesi şeklinde gerçekleşen uzatmalardan *Üçlü Hareket* kısmında bahsedilmiştir. Ne var ki söz konusu uzatma türü yalnızca üçlülerle gerçekleşmemektedir. Eserlerde bir merkez perdenin dördü ve beşli gibi, üçlü mesafesinden daha uzaktaki bir perdeye genişlemesi suretiyle uzatılması da hayli yaygındır. Bu türden uzak uydu sesler, uzatma figürasyonuna bir sınır yahut çerper teşkil etmek bakımından çerçeve sesler olarak anılmaktadır.

Böylesi uzatmalar arasında en dikkat çekici olanlardan biri, neva-gerdaniye-neva üçgenidir. Nevadan gerdaniyeye çıkmak ve geri nevaya inmek şeklinde gerçekleşen bu profil, neva perdesinin etki gücünü zamana yayan bir uzatma olarak işlev görmektedir.



(a) Dede Efendi, ö. nr. 5 (b) Hâfız Post, ö. nr. 3

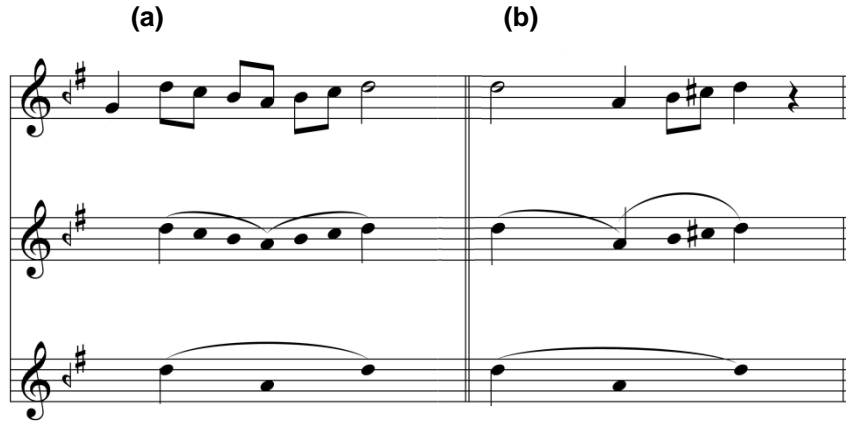
Şekil 56. Nota kesitleri 25

Örnekler, Dede Efendi ve Hâfız Post'un eserlerinden alınmıştır. Her iki kesitte de uzatmanın ilk yarısı nevedan gerdaniyeye bir sıçramayla şekillenirken ikinci yarısı, gerdaniyeden nevaya yanaşık bir dörtlü iniş barındırmaktadır. Bu inişler ilk örnekte *Karakteristik Bir Ezgisel Yürüyüş* kısmında anlatılan norm uyarınca, ikincisindeyse ardışık bir surette gerçekleştirilmiştir.

Neva-gerdaniye sıçraması ve devamında gerdaniye-neva inişi; eserlerde daha derin yapısal seviyelerde yine karşımıza çıkmakta ve bir orta plan uzatması olmaktan daha büyük bir rol oynamaktadır. Gerdaniye perdesi; Hâfız Post, Kantemiroğlu ve Dede Efendi'nin eserlerinin meyan hanelerinin arka-orta planlarında yapısal bir ses olarak ortaya çıkmakta ve Dede Efendi örneğinde olduğu üzere doğrudan atlayarak veya diğer iki eserdeki gibi adımlar vasıtasıyla neva perdesine gitmektedir. Gerdaniye, bu yolla, kendinden önceki ve sonraki iki yapısal nevayı birbirine bağlayarak arka-orta planda bir ikincil durak uzatması meydana getirmektedir. Bu anlamda neva-gerdaniye-neva uzatmasından form üretici bir uzatma olarak bahsetmek yerinde olacaktır.

Eserlerin arka-orta plan gibi son derece derin bir yapısal seviyesinde bulunmasına binaen önem arz eden neva-gerdaniye-neva uzatmasının yanı sıra kimi diğer uzatmalar da bilhassa ön-orta plan seviyesinde incelenen tüm eserlere yayılmış durumdadır. Söz konusu uzatmalara örnek olarak rast perdesini uzatan rast-yegah-rast, rast-segah-rast ve rast-neva-rast; segah perdesini uzatan segah-rast-segah; nevayı uzatan neva-segah-neva ve gerdaniyeyi uzatan gerdaniye-neva-gerdaniye oluşumları gösterilebilmektedir.

Bununla birlikte eserlerde rastlanan bir diğer uzatma da neva-düğah-neva şeklinde gerçekleşen uzatmadır. Dikkat edileceği üzere rast makamının seyrinde belirleyici olan perdelerden farklı olarak düğah perdesini ezgi çekirdeği bakımından bir çerçeve yahut bir uç ses olarak kullanan bu uzatma, zaman zaman yerinde uşşak dörtlüsü yerine düğahta rast dörtlüsünün seslerinden de yararlanabilmektedir.



(a) Hâfız Post, ö. nr. 2 (b) Dede Efendi, ö. nr. 4

Şekil 57. Nota kesitleri 26

Anılan neva-düğah-neva uzatması, her iki örnekte de ön-orta planda vuku bulmaktadır. Kesitlerden takip edilebileceği üzere Hâfız Post'taki uzatma uşşak dörtlüsünü yansıtırken Dede Efendi'deki uzatma segah ve çargah perdeleri yerine buselik ve nim hicazın kullanılmasına bağlı olarak farklı bir çeşniye sahip olan düğahta rast dörtlüsünü yansıtmaktadır.

Çerçeve sese genişlemeler, bu noktaya kadarki örneklerde gösterilen türden merkez perde uzatmalarının yanı sıra herhangi bir ikili yürüyüşün detaylandırılmasında da kullanılmaktadır.

Kantemiroğlu'nun eserinde tespit edilmiş olan bir ön-orta plan yapılanması, bir ikili aralığın çerçeve ses genişleme yoluyla detaylandırılıp hayli büyük bir hacim kazanmasına yönelik önemli bir örnek teşkil etmektedir.



Kantemiroğlu, ö. nr. 7

Şekil 58. Nota kesitleri 27

Mülâzime'nin ikinci ölçüsünde karşımıza çıkan kesitte hüseyniden muhayyere doğrusal şekilde çıkılmak ve ardından muhayyerden nevaya normatif bir biçimde inmek yoluyla öbek bütününde hüseyniden nevaya bir tanini iniş gerçekleşmiştir.



Kantemiroğlu, ö. nr. 8

Şekil 59. Nota kesitleri 28

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere müteakip ölçüde bu defa hareket yönü tersine çevrilmiş ancak hüseyni-neva tanini adımı baki kalmıştır.



Kantemiroğlu, ö. nr. 23-25

Şekil 60. Nota kesitleri 29

Meyanın son üç ölçüsü ise gerdaniyeden tiz çargaha çıkan ve devamında evce inen bir hareket vasıtasıyla orta planda gerçekleşen bir ikili aralık inişini sergilemektedir.

Bahsedilen türden bir detaylandırma, Hacı Ârif'in şarkısında da karşımıza çıkmaktadır:



Hacı Ârif Bey, ö. nr. 12

Şekil 61. Nota kesitleri 30

Kesitten anlaşılacağı üzere ezgi hattı ölçü bütününde, baştaki segah perdesinden sondaki rasta inmek istemektedir. Ancak bu inişin düğah-rast basamağı doğrusal bir surette değil, önce düğahtan nevaya sıçrayıp buradan beşli yürüyüşle rasta inmek biçiminde gerçekleşmektedir. Bir üst planda gösterildiği üzere bu zikzak

hareket toplamda dügahtan rasta inmektedir. Eser özelindeki analizde söz konusu neva-rast inişi, giriş sazında yer alan kesintinin ikinci yarısının yüzeyde tekrar duyurulması olarak yorumlanmıştır.



Hacı Ârif Bey, ö. nr. 33-36

Şekil 62. Nota kesitleri 31

Aynı eserin farklı bir kesintinde yine ön-orta plandaki ikili inişin ön planda ardışık iki zıt yürüyüşle detaylandırılmasına şahit olmaktayız. Kesitin ikinci ölçüsündeki acem perdesinden başlayan normatif-çıkıcı üçlü yürüyüş muhayyere varmakta ve ardından bir dörtlü inişle hüseyniye ulaşmaktadır. Dolayısıyla acem-hüseyni bakiye adımı, yine zikzak yürüyüşlerle zamana yayılmış olmaktadır. Öte yandan bu iniş aslında daha büyük bir bütünün parçasıdır: 33 ile 36. ölçülere yayılmış daha büyük bir hareket, 33. ölçü başındaki acemi yukarıda anlatılan surette 35. ölçüdeki hüseyniye bağlamakta, devamında ise ezgi hattı bu hüseyni perdesini 36. ölçü sonundaki nevaya götürmektedir.

3.2.4 Asıl İniş Öncesi Rasta Varma

İncelenen eserlerin tümünde, son form ögesinde gerçekleşecek kapanış inişinden çok önce, ön-orta yahut orta plan düzeyinde tali neva-rast inişleri bulunmaktadır.

Eserler dâhilinde ön-orta planda neva-rast doğrusal inişine üç yerde rastlanmıştır. İlki Dede Efendi'de 6. ölçüde, ikincisi Hacı Ârif'te ilk mısra dâhilinde 11-12. ölçülerde ve sonuncusu ise Sultan III. Selim'in ilahisinin 5. ölçüsünde gelmektedir. Bahsi geçen her üç rast dokundurması da bir kapanış inişi olmayıp yalnızca neva

perdesine yapısal takviye sunmaktadır zira söz konusu eserlerin tümünde mısra düzeyindeki yerel kapanış bir üst seviyede, orta planda gerçekleşmektedir.

Eserlerin orta planlarındaki tali inişler ise; Hâfız Post'ta birinci, ikinci ve dördüncü mısra ile terennümlerin, Kantemiroğlu'nda ilk hane ve mülâzimenin, Sultan III. Selim ve Dede Efendi'de ikinci hanelerin, Hacı Ârif'te ise giriş sazı ve ilk iki mısranın kapanışında görülmektedir.

Dikkat edileceği üzere orta planda cereyan eden rasta inişler form öğelerindeki yerel kapanışları ortaya koymaktadır. Arka plan inişi; çoğu yerde orta planda bir yapısal motif olarak gelerek eser sonunda gerçekleşecek asli kapanışa yönelik bir işitsel iz bırakmaktadır.

Bununla birlikte Hâfız Post semaisinin ilk mısrasında (ö. nr. 1-5) ve Hacı Ârif'in şarkısının giriş sazında (ö. nr. 1-8) vuku bulan yerel kapanışlar, eser bütünündeki asli kapanış hareketinden farklı bir yapıda gerçekleşerek, son form öğesindeki kapanışı birebir sergileyen diğer tali inişlerden ayrılmaktadır.

Analizler kısmından hatırlanacağı üzere Hâfız Post'ta eser bütünündeki iniş normatif-yanaşık bir surette iken ilk mısranın orta plan düzeyinde yer alan kapanışı *neva-segah-dügah-rast* biçiminde atlamalı bir yapıdadır. Bu yapı, form gereği ilk mısrayla aynı ezgiyi paylaşan ikinci ve dördüncü mısralarda da görülmektedir.

Hacı Ârif'te ise tali rast inişi barındıran mısralar, arka plandakiyle özdeş surette, *neva-segah-dügah-rast* şeklinde bir iniş sergilemektedir. Bununla birlikte eserin giriş sazındaki yerel rast inişi farklı bir yolla ortaya konmuştur. Buradaki yerel kapanış, *neva-çargah-segah-dügah // neva- çargah-segah-dügah-rast* biçimindeki bir kesintili doğrusal yürüyüşle gerçekleşerek eser bütünündeki arka plan yapılanmasından ayrılmaktadır.

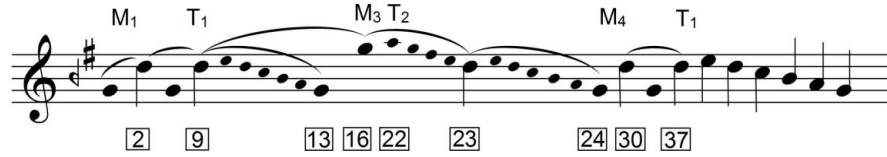
Ön-Orta ve Orta Plana İlişkin Değerlendirmeler başlıklı bu kısma konu edilen tüm bu örneklerden, derin yapısal seviyelerdeki son derece yalın eylemlerin yüzey seviyesine çıkıldıkça ne denli hacimli ve karmaşık görünüm kazanabileceği anlaşılmaktadır. Ön-orta ve orta plana ait dönüşümlerin irdelendiği bu bölümün

ardından sıra, bir üst yapısal katman olan arka-orta plan ve onun da indirgenmesiyle elde edilecek en derin yapısal seviye olan arka plana ilişkin bulguları değerlendirmeye gelmiştir.

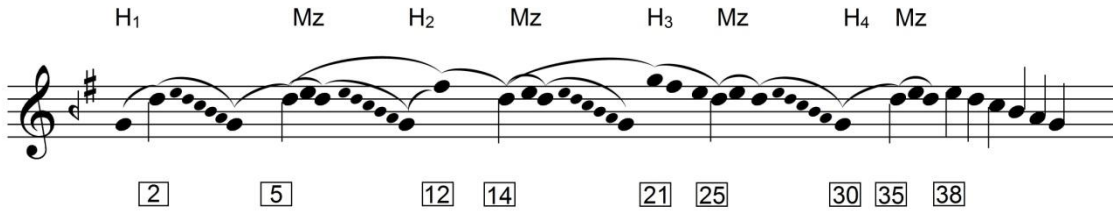
3.3 Arka-Orta Plan ve Arka Plan Değerlendirmeleri

İncelenen eserlerin arka-orta plan seviyesindeki yapılanmalarından hareketle; genelde rast makamının seyir karakteristiklerinin bu plana yansımaları ve eserlerin form bileşenlerinin bu planda oynadıkları rol, eser özelinde ise yapısal motiflerin bu planın kurgusundaki işlevine ilişkin yorumlarda bulunmak mümkün hale gelmiştir.

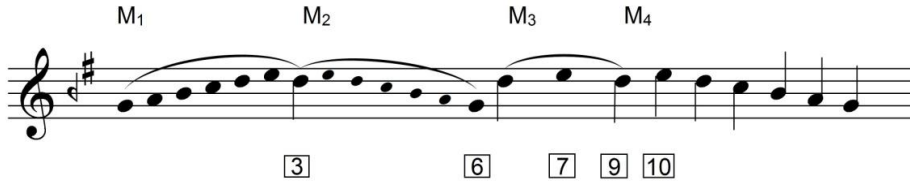
Eserlerin arka-orta plan seviyesini gösteren grafiklerin bu noktada, bir arada ve derli toplu bir surette sergilenmesiyle analizlerin bir bütün olarak değerlendirilmesinde kolaylık sağlanması hedeflenmiştir. Grafiklerde notanın üst kısmındaki kısaltmalar form öğelerini, alt kısımda kutu içindeki rakamlarsa işaret edilen yapısal sesin yer aldığı ölçü numarasını belirtmektedir. Kısaltmalarda *M* mısra, *H* hane, *Mz* mülâzime, *T* terennüm, *G* giriş sazı ve *A* ise aranağmeyi ifade etmektedir.



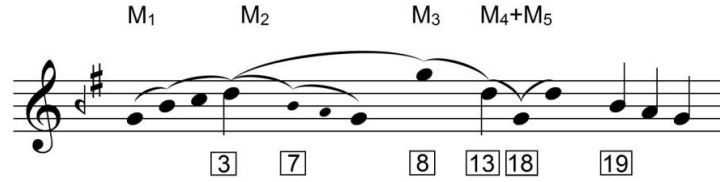
Şekil 63. Arka-orta plan: Hâfız Post, *Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfûl Eylese*



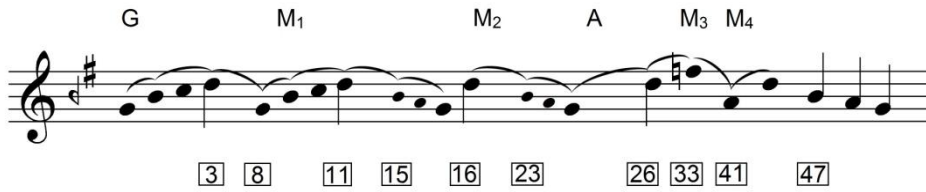
Şekil 64. Arka-orta plan: Kantemiroğlu, *Rast Saz Semaisi*



Şekil 65. Arka-orta plan: Sultan III. Selim, *Andelib Olmak Dilersen Ol Güle*



Şekil 66. Arka-orta plan: Dede Efendi, *Yüzündür Cihanı Münevver Eden*



Şekil 67. Arka-orta plan: Hacı Ârif Bey, *Esti Nesim-i Nev-Bahâr Açıldı Güller Subh-dem*

Farklı devir ve bestecilere ait beş eserin arka-orta plan yapılanmaları karşılaştırıldığında, birbirlerinden farklı görünümlere sahip olmakla birlikte, ortak bir kurgu sergiledikleri görülmektedir. Eserin tümünde arka-orta plan hareketinin rast perdesiyle başlayıp, bazen bir tırmanma sonucunda bazense doğrudan atlanarak, ilk form unsuru içinde ikincil durak olan neva perdesine ulaştığı görülmektedir. Bu noktadan itibaren, müteakip hane veya mısralar boyunca, ikincil durak perdesi yapısal bakımdan en önemli ses olma özelliğini korumaktadır. Son form ögesinde ise ikincil duraktan karar perdesi olan rasta doğru bir kapanış inişi gerçekleşmektedir.

Nazariyatta rast makamı çıkıcı nitelikte bir makam olarak tanımlanmaktadır (Özkan, 2011, s. 137; Karadeniz, 1983, s. 85-86; Kutluğ, 2000, s. 163). Buna uygun olarak, seyrine durak perdesinden veya civarından başlayıp tiz bölgelere ilerlemesi beklenmektedir (Özkan, 2011, s. 94; Kutluğ, 2000, s. 91). İncelenen eserlerinin tümünün arka-orta plan kurgusunun bu tarifle örtüştüğü görülmektedir.

Arka-orta plan hareketi seyrine rast perdesinden²⁵ başlamakta ve ikincil durağa yönelmektedir. Buradan sonra, ya Hâfız Post, Kantemiroğlu ve Dede Efendi'nin eserlerinde olduğu üzere daha da tize ilerleyerek gerdaniyeye dek genişlemekte ya da neva eksenli hareketine devam etmektedir. Arka-orta plan seyri, makam müziğinin bir gereği olarak rast perdesine inerek tamamlanmaktadır.

Makamın seyir tariflerine uygun surette şekillenmiş olan arka-orta plan yapılanmaları; rast-neva çıkışı, neva uzatması ve neva-rast inişi olmak üzere üç kısımda incelenebilmektedir. Yukarıda bahsedilen gerdaniyeye çıkış ileride görüleceği üzere arka-orta planda neva perdesinin gerdaniye vasıtasıyla uzatılmasına denk düşmektedir.

İlk form unsuru içinde cereyan eden karar perdesinden ikincil durağa gitme hareketi, Schenker Analizi'nde yer alan *Tırmanış*²⁶ kavramı ile büyük paralellik göstermektedir²⁷. İncelenen eserlerin tümünde arka plandaki inişin daima neva perdesinden başladığı görülmektedir. Bu bağlamda neva perdesini arka plan çizgisinin *Baş Ses'i*²⁸ olarak düşünmek yanıltıcı olmayacaktır. Buna uygun olarak zemin kısmındaki rast-neva çıkışı da *Tırmanış*'la aynı işlevi taşımaktadır.

Sultan III. Selim, Dede Efendi ve Hacı Ârif'e ait eserlerde aşamalı bir *Tırmanış* söz konusuyken Hâfız Post ve Kantemiroğlu'nda neva sesine rasttan doğrudan atlanarak ulaşıldığı dikkati çekmektedir.

Yukarıda anılan aşamalı *Tırmanış*'ın eserler dâhilinde iki biçimde gerçekleştiği görülmektedir: Sultan III. Selim'in eserinde rasttan nevaya çıkma hareketi çizgisel bir tarzda, adımlar vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Ancak söz konusu *Tırmanış*ın

²⁵ Bu durumun tek istisnası Sultan III. Selim'in eseridir. Burada eseri başlatan ses dügahtır. Bununla birlikte söz konusu dügah perdesi eser ilerlemezdence evvel ilk kuvvetli darpta rasta inmektedir. Dolayısıyla analizde arka plan hareketini başlatan perde yine rast olmaktadır.

²⁶ Alm., *Anstieg*

²⁷ Schenker'e göre tonal eserlerin başında, arka plan bileşenlerinden *Temel Çizgi* inişinin ilk sesi olan *Baş Ses'i* getirmek üzere tonikten üçüncü veya beşinci dizi derecesine arpej ve/veya doğrusal yürüyüşler içeren bir çıkış bulunabilmektedir. Bazen kısa bazense hayli hacimli olabilen bu *Tırmanış*'ın ardından en yüksek hiyerarşiye sahip ilk yapısal sese ulaşılmaktadır (Cadwallader ve Gagné, 1998, s. 123).

²⁸ Alm., *Kopfton*

yalın bir doğrusal yürüyüş halinde olmayıp *Karakteristik Bir Ezgisel Yürüyüş* kısmında anlatılan norm uyarınca gerçekleştiği dikkati çekmektedir.

Dede Efendi ve Hacı Ârif Bey'in şarkılarında ise önce rasttan doğruca segaha atlanmakta ve devamında nevaya, segahtan başlayan bir üçlü doğrusal yürüyüşle ulaşılmaktadır. Anılan iki eserde, segahtan nevaya doğrusal çıkışa ilişkin olarak çargah perdesinin; Dede Efendi örneğinde, söz konusu çıkışta bir basamak teşkil ettiği, buna karşın Hacı Ârif Bey'de ise yapısal destekten yoksun bırakılarak hiyerarşik olarak segah ve neva perdelerinin gerisine atıldığı görülmektedir. Bu bilgiler ışığında incelen eserler dâhilinde aşamalı *Tırmanış*'ın belirleyici noktalarını rast, segah ve neva perdelerinin oluşturduğu söylenebilmektedir. Bu değerlendirmenin sonucunda, *Tırmanış*'a ilişkin rast-neva çıkışında, çargah perdesinin hiyerarşik olarak değişik seviyelerde, düğah perdesinin ise opsiyonel olarak kullanılabildiği anlaşılmaktadır.

Bu noktada segah perdesinin rolünden özellikle bahsetmek gerekmektedir. Segah perdesinin gerek *Tırmanış*'ta, gerekse ileride anlatılacağı üzere inici kapanış hareketinde belirleyici bir perde olduğu görülmektedir. Bu tespitler ışığında segah perdesinin iki durak arasındaki büyük beşli mesafeyi daraltarak adeta bir ara istasyon teşkil ettiği sonucuna varılabilmektedir. Ayrıca *Üçlü Hareket Vasıtasıyla Uzatmalar* kısmında bahsedildiği şekilde, eserlerin ön-orta plan yapılanmalarında kimi yerlerde rastı uzatan rast-segah-rast bulutları ve nevayı uzatan neva-segah-neva hareketleri görülmektedir. Bu bulgular ışığında nazariyat kitaplarının hemen tümünde segah perdesinde gerçekleşen asma karardan bahsedilmesi de bu perdenin çeşitli yapısal seviyelerde taşıdığı önemin eserlerin yüzeyine bir yansımaları olarak değerlendirilebilmektedir.

Sultan III. Selim dışındaki bestecilerin eserlerinde *Tırmanış*'la varılan neva perdesinin, zemin dâhilinde, belirgin bir şekilde detaylandırıldığı görülmektedir. Bahsi geçen detaylandırmanın bir türü neva perdesinin uzatılmasıdır. Söz konusu uzatmalara bir örnek olarak Dede Efendi'nin şarkısında üçüncü ölçüde gerçekleşen çift komşu uzatması incelenebilmektedir. Yine Hâfız Post'ta *Tırmanış*'la getirilen neva perdesinin ön-orta planda üst üste iki kez, önce düğah ardından gerdaniyeye perdeleriyle uzatılması da bir başka örnek teşkil etmektedir.

Farklı bir detaylandırma türü ise, *Tırmanış*'ın sonunda ulaşılmış olan neva perdesinin, zemin hanesi içinde, müteakiben gelen bir neva-rast inişle takviye edilmesidir. Hâfız Post, Kantemiroğlu ve Hacı Ârif'in eserlerinde rastlanan bu inişler ilk form ögesinin kapanışına işaret etmektedir.

Rasttan nevaya çıkan *Tırmanış*'ın tüm eserlerde ilk form ögesinde gerçekleşmesine benzer şekilde ikinci form ögelerinin tümünde de nevedan rasta bir iniş bulunmaktadır. Bu durum eserlerin form kurgusundan kaynaklanmaktadır. Eserlerin formu gereği sonda gerçekleşecek kapanış hareketi, ikinci form ögelerinde de daha önceden duyurulmaktadır.

İkinci form ögeleri; Kantemiroğlu'nda mülâzime, Hâfız Post'ta terennüm ve Sultan Selim'de ise nakarat hanesi olmak bakımından eser sonunda yinelenen form ögeleridir. Bu yinelenmeye bağlı olarak aslen eserin kapanışında karar perdesine vordırarak olan kesit, form kurgusuna binaen ilk kez eserin baş taraflarında birebir gelmektedir.

Dede Efendi ve Hacı Ârif Bey'in eserleri ise yukarıda anılan türden birebir tekrar eden bir form unsuruna sahip değildir. Buna karşın Hacı Ârif'te son mısranın, Dede Efendi'de ise bir bütün halinde son iki mısranın arka-orta plan yapılanması, her iki eserde de ikinci form ögesininkiyle yani ikinci mısranıninkiyle ortaktır. Bu ortaklık vasıtasıyla, eser sonunda gerçekleşecek asıl kapanış hareketi, ikinci mısraların arka-orta plan düzeyinde erkenden duyurulmaktadır.

Dolayısıyla ikinci form ögelerinde gerçekleşen neva-rast inişi, henüz eserin tamamlanmasına çok uzak olunması bakımından, neva perdesinden ayrılan tali bir dal olarak değerlendirilmektedir. Bahsedilen tali inişler, eser sonunda gerçekleşecek olan asıl inişi önceleyen, kapanış yürüyüşüne dair işitsel bir iz bırakan ezgisel hareketler olarak işlev görmektedir.

Söz konusu neva-rast inişleri, yapısal hiyerarşi bakımından daha büyük önem arz eden kapanış işlevlerini eserlerin sonunda gerçekleştirmektedir. Bu nedenle anılan inişlerin detayları, tekrardan kaçınmak amacıyla, kapanış biçimlerine ilişkin bahiste yer almaktadır.

Tırmanış sonunda ulaşılan ikincil durak perdesi, kapanış kısmına dek en yüksek yapısal hiyerarşiye sahip perde olma özelliğini korumaktadır. Mısra veya haneler boyunca merkezietini koruyan neva perdesi, arka-orta plan seviyesinde çeşitli şekillerde uzatılmıştır. Söz konusu uzatmalara örnek olarak Kantemiroğlu ve Sultan III. Selim'de rastlanan türden hüseyni komşusu işlemleri; Hâfız Post, Kantemiroğlu ve Dede Efendi eserlerinde gerçekleşen neva-gerdaniye-neva ve Kantemiroğlu'ndaki neva-*evc*-neva uzatmaları sayılabilmektedir.

Arka-orta plandaki neva-rast inişi yani kapanış hareketi; Dede Efendi ve Hacı Ârif'in eserlerinde çargah perdesinin atlanmasıyla *neva-segah-dügah-rast* şeklini almışken Hâfız Post, Kantemiroğlu ve Sultan III. Selim'de, *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* biçiminde (evvelki kısımlarda anlatılmış olan karakteristik ezgi oluşturma normuna göre) yanaşık adımlarla ilerleyen bir yapı görünümündedir. Dahası bu iki kapanış türünün ortaya koyduğu üzere çargah perdesinin kapanıştaki neva-rast beşli inişinde opsiyonel bir perde olması dikkat çekmektedir. Buna göre rasttan nevaya çıkan *Tırmanış*'ta düğah, nevedan rasta inen kapanış hareketinde ise çargah perdesi ihmal edilebilir perdeler olarak ortaya çıkmaktadır.

İki durucu perde arasında cereyan eden *Tırmanış* ve kapanış hareketleri bir arada değerlendirildiğinde ilgi çekici bir hususla karşılaşmaktadır. *Tırmanış*'ta rasttan segaha atlamalı bir yapı sergileyen her iki eserin de kapanışında, bu defa nevedan segaha olacak şekilde, yine atlamalı bir iniş gerçekleştirdiği görülmektedir. Dede Efendi ve Hacı Ârif'e ait olan bu iki eserde *Tırmanış*, *rast-segah-çargah-neva*; kapanış ise *neva-segah-dügah-rast* şeklinde gerçekleşmektedir. Diğer üç eserde, *Tırmanış*'ta rasttan nevaya doğrudan atlanmak yahut normatif-yanaşık bir surette (*rast-dügah-segah-çargah-neva-hüseyni-neva* biçiminde) ilerlemek yoluyla nevaya ulaşılmakta, kapanışta da *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* şeklindeki ikinci tür kapanış hareketiyle karar perdesine dönülmektedir.

Yukarıdaki bulgular ışığında çalışılan eserlerde iki tür arka plan yapılanmasına rastlanıldığı söylenebilmektedir. Aşağıda verilen grafik gösterimden takip edilebileceği üzere söz konusu yapılanmaların ilki, *neva-segah-dügah-rast*

perdelerinden müteşekkil bir arka plan **(a)** iken diğeri *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* biçimindeki normatif inici yapıdır **(b)**.



Şekil 68. Arka plan yapılanmaları (kapanış hareketleri)

Eser başında *Tırmanış* vasıtasıyla getirilen ikincil durak, arka plan yapılarında eser boyunca uzatılmakta ve nihayet eser sonundaki kapanış hareketiyle karar perdesine varılmaktadır.

Arka planda *neva+rast üçlüsü* şeklinde formülize edilebilecek olan *neva-segah-dügah-rast* yürüyüşü, makamın doğurucu yahut üretici denebilecek ses malzemesini en yalın haliyle sergileyen öbek olarak değerlendirilebilmektedir. Zira rast-segah üçlü sahası, rast perdesi etrafında bir çekirdek oluşturmak üzere sıklıkla kullanılan ve makam kimliği bakımından büyük önem arz eden karakteristik bir ses sahasıdır. Buna yine makam kimliği açısından belirleyici olan ikincil durak perdesinin ilavesi ile rast makamı en yalın, en kompakt bir surette işlenmiş olabilmektedir. Buna binaen; gerek tabiatı itibarıyla bir nüve yahut tohum olma niteliği taşıyan arka plan seviyesinin, gerekse mısra/hane içindeki yerel kapanışların adeta makamın özü hükmündeki bu öbeği sergilemesi son derece manidardır.

Karakteristik Bir Ezgisel Yürüyüş kısmında anlatılan normla örtüşen *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast* biçimindeki ikinci tür arka plan yapılanmasının, başındaki küçük sapmaya karşın, toplamda nevedan rasta ilerlediği aşikârdır. Bu bir nevi modifiye edilmiş, süslenmiş neva-rast doğrusal yürüyüşünde nevedan çargaha doğrudan inmek yerine önce zıt tarafa saparak hüseyniye uğranmakta ve sonrasında hedef konumundaki karar perdesine doğru inişe geçilmektedir. Bununla birlikte eser analizlerinde bu ilerleyiş soyutlanarak neva-rast doğrusal inişine indirgenmemiş, olduğu şekliyle korunmuştur. Gerek atlamasız, çizgisel bir kapanış gerçekleştiren üç eserin de arka planının nevedan rasta doğrudan gitmek

yerine bahsedilen surette, normatif bir yürüyüşe göre kurgulanmış olması, gerekse Sultan III. Selim'de görülen tek çizgisel *Tırmanış*'ın yine aynı yapıyı paylaşması şüphesiz dikkate değerdir. Ön plandan elde edilen söz konusu hareket biçiminin yapısal bir motif gibi işleyerek tüm seviyelere sirayet etmesi, bu karakteristik ezgi normunun önemini gözler önüne sermektedir.

3.4 Organik Bütünlük Unsurları

Yapısal katman analizinin ortaya koyduğu belki de en önemli ve çarpıcı sonuç ise, geleneksel müziğimizin sahip olduğu *organik bütünlük* düzeyidir. Yapısal motiflerin gerek katmanlar arasında gerekse eserin farklı noktalarında tekrarlanmasıyla ulaşılan tutarlılık, eserin parça-bütün ilişkisine sağlamlık katmaktadır.

Schenker, teorisini en olgun haliyle sunduğu kitabı *Serbest Besteleme*'de sade, küçük yapıların büyük ölçeklere yayılmasını tabiatta rastlanan organik büyümeye benzetmiş, böylesi bir yapılanma sergileyen eserlere yüksek bir sanat düzeyi atfetmiştir. Hatta yapısal katmanları merkezine alan teorisini dahi; bu tip şaheserleri, bir başka deyişle *ustaların müziğini* biçimlendiren organik tutarlık kanununu nesnel bir biçimde ortaya koymak ve bu suretle sanat düzeyi yüksek böylesi eserlerin oluşum ilkelerini gelecek nesillere aktarabilmek üzere geliştirmiştir (Schenker, 1979, s. xxi-xxiv).

Bu bağlamda incelenen eserlerde rastlanan organik bütünlük düzeyi, kimi zaman hayli yüksek bir sanat anlayışına işaret edecek boyutlara varmaktadır.

Söz gelimi Hacı Ârif Bey'in şarkısı, yapısal motiflerinin gerek aynı yapısal seviye içinde gerekse farklı seviyeler arasında tekrar etmesi bakımından, Schenker'in bahsettiği organik tutarlılık kanunu gözler önüne seren önemli bir örnek teşkil etmektedir. İlgili kısımdan hatırlanacağı üzere Hacı Ârif Bey'in şarkısını başlatan giriş sazı, orta planında kesintili bir doğrusal yürüyüş (*neva-çargah-segah-dügah//neva-çargah-segah-dügah-rast*) barındırmaktadır. Bu kesintili yapı hemen, giriş sazını takip eden ilk mısırada, bu defa ön plan düzeyinde işittirilmektedir. İlk mısranın yapılanmasının ilk yarısını teşkil eden ön-orta plandaki rast-neva-rast hareketi, ikinci yarıda aynı planda rast sesini vurgulayan bir motif olarak tekrar

etmektedir. Bahsedilen mısranın *neva-segah-dügah-rast* şeklindeki arka-orta plan yapılanması ise, yüzeyde farklı bir makama geçen ve farklı bir ezgi profili sergileyen müteakip mısra için de müşterektir. Devamında aranağmedeki ses alanı transferi yardımıyla çevrilmiş altılı olarak yorumlanabilecek neva-acem üçlüsü, üçüncü mısranın orta planında acem-dügah inici altılısıyla ilintilendirilmiş ve bu iki form ögesi arasında da bu yolla bir irtibat kurulmuştur. Üçüncü mısradaki ön-orta planda açığa çıkan *acem-muhayyer-neva* üçgeni, hemen ardından ön planda yinelenmiştir. Son mısra arka-orta planı ise bir önceki mısradaki acem-dügah altılı yürüyüşünün yatay simetrisiyle, dügah-acem çıkışıyla başlamakta ve ilerleyen ölçülerde önce giriş sazındaki kesintiye gönderme yapmak, sonra da arka-orta planda ilk mısranın *neva-segah-dügah-rast* biçimindeki yapılanmasını yinelemek yoluyla eserin başıyla bütünleşmektedir. Gerek her form ögesinde oluşturulan yapının bir sonraki form ögesinde kullanılması, gerekse mısra içindeki motifik tekrarlar, incelenen eserin iç ilişkilerinin oluşturduğu organik bütünlük düzeyinin hayret uyandıracak bir seviyede olduğunu gözler önüne sermektedir.

Böylesine sağlam bir organik bütünlük sergileyen bir başka eser ise Sultan III. Selim'in ilahisidir. Eserin arka-orta planı neredeyse bütünüyle tek bir yapısal motif vasıtasıyla kurgulanmıştır. İlahinin ilk mısraya denk düşen *Tırmanış*'ı, ikinci mısrası ve son mısradaki kapanış yürüyüşü, iki durak perdesi arasında *Karakteristik Bir Ezgisel Yürüyüş*'te anlatılan norm uyarınca şekillenmiş yürüyüşler ihtiva etmektedir. Buna bağlı olarak *Tırmanış* ve arka plan kapanışının birbirinin ayna görüntüsünü teşkil etmesi bakımından eserde simetrik bir kurgu ortaya konulmaktadır:



Şekil 69. Sultan III. Selim'de *Tırmanış* (a) ve kapanış hareketi (b)

Benzer bir simetrik arka-orta plan Dede Efendi'nin şarkısında da bulunmaktadır. Eserin, üçüncü mısraya hâkim olan gerdaniye perdesi etrafında simetrik olarak yapılandığı kolaylıkla görülebilmektedir.

Bununla birlikte iki durak arası hareketler *Tırmanış*'ta ve kapanışta bir dikey ayna simetrisi barındırmaktadır: *segah* sesinin ortadan böldüğü beşli ses sahası, *Tırmanış*'ta *rast + segah-neva doğrusal yürüyüşü* şeklinde ayrılmışken kapanışta *neva + segah-rast üçlü inişiyle* kat edilmiştir. Bir diğer ifadeyle çıkışta *segah*'ın tiz, inişte ise *pest* tarafındaki üçlü saha yanaşık olarak işlenmiştir:



Şekil 70. Dede Efendi'de *Tırmanış* (a) ve kapanış hareketi (b)

Kantemiroğlu eserinde organik bütünlük bilhassa motifik yinelenmeler vasıtasıyla sağlanmaktadır. İlk kez mülâzimedeki ortaya konan hüseyni-muhayyer-neva üçgeninin yansımalarını, hemen ardından gelen hüseyni-dügah-neva, üçüncü hanedeki gerdaniye-tiz çargah-vec ve son hanedeki rast-neva-dügah yapılarında görmekteyiz. Bununla birlikte esere yayılmış haldeki üçlü hareketler de farklı bağlamlarda karşımıza çıkmaktadır: mülâzimedeki inici üçlü zinciri, üçüncü hanede gerdaniye ve muhayyer perdelerinin hem tiz hem *pest* üçlüleriyle desteklenmesi ve son hanede çargah-neva çıkışının *pest* üçlüleriyle detaylandırılması söz konusu hareketlere örnek teşkil etmektedir. Son olarak ikinci hane boyunca; *vec*, *neva* ve *segah* perdelerinden oluşturulan bir motifin, gerek ön-orta gerekse orta planda işittirilen yeniden ifadeleri de eserdeki motifik tekrarların belirleyiciliğini vurgulamaktadır.

Hâfız Post'un eserinde de organik bütünlüğün yine motifik tekrarlar vasıtasıyla sağlandığı görülmektedir. Bu minvalde bilhassa eserin arka planını oluşturan normatif yürüyüşün farklı seviyelerde bir yapısal motif olarak kullanılması dikkat çekmektedir. Bahsi geçen *neva-rast* normatif inişi, eserde ilk kez, ilk terennümün indirgenmesiyle orta planda tespit edilmektedir. Söz konusu normatif beşli yürüyüş, ilk terennümdeki *neva-rast* inişi dâhilinde, bir alt yapısal seviyede işittirilmektedir: Orta plandaki inişin dügah basamağı, ön planda, dügahtan yegaha inen bir normatif beşli yürüyüşle detaylandırılmıştır.

Bir yapısal motif olarak kullanılan normatif inişten meyan hanesinin kurgusunda da yararlanılmıştır. Önce, meyan mısrasının orta planını teşkil eden gerdaniye uzatmasında hem gerdaniye hem de evc perdelerinin aynı normatif yürüyüşle üçlülerine indiği görülmektedir. Hemen devamında gerdaniyeden nevaya ve nevaya varılır varılmaz da rast perdesine yine aynı normatif yürüyüşler vasıtasıyla ulaşılmaktadır.

BÖLÜM 4: SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada uygulanmış olan makam müziğine özgü indirgeyici analizin geliştirilmesi, tatbiki ve bunların sonucunda elde edilen verilerin gerek her bir eser özelinde gerekse tüm eserler açısından değerlendirilmesinin ardından ortaya çıkan tablo; saptanan bulguları özetleyen, Schenker Analizi'nin makam müziğine uyarlanma sürecini konu alan ve bu çalışmanın kapısını araladığı alanı zenginleştirmek üzere öneriler sunan kimi başlıklar altında değerlendirilmektedir.

4.1 Bulgulara İlişkin Genel Değerlendirmeler

Çalışmada 17-19. yüzyıllarda yaşamış, geleneğin önemli bestecilerine ait rast makamındaki beş eser üzerinde; temel yaklaşımlarını Schenker Analizi'nden alan, makamsal müziğe özgü bir indirgeme metodu geliştirilerek uygulanmıştır. Bu suretle eser özelinde ulaşılan yapısal katmanlar, *Analizler* bölümünde detaylı bir anlatım eşliğinde özgün bir grafik gösterimle sergilenmiştir. Ardından *Analiz Bulguları*'nda eserler topluca değerlendirilerek her bir yapısal seviyeye özgü yaygın oluşumlara ilişkin bulgular ortaya konmuştur.

Bu bağlamda ön plana ilişkin olarak, ezginin asli hareket yönünün zıt tarafına bir ikili sapmayla başlayan karakteristik bir ilerleyiş biçimi tespit edilmiştir. Söz konusu hareket biçimine ön plandan başka diğer tüm yapısal seviyelerde de yaygın olarak rastlanmasına bağlı olarak, bu yürüyüşler soyutlanıp bir doğrusal yürüyüşe indirgenmeden olduğu haliyle korunmuştur.

Ön-orta ve orta planlara ilişkin olarak, daha üst seviyelerdeki yapısal önemi haiz perdelere yönelik uzatma ve detaylandırma işlemleri ortaya konmuştur. Bu minvalde söz konusu planlarda yaygın rastlanan uzatmaların üçlü hareketler, komşu perde işlemleri ve çerçeve seslere genişlemeler vasıtasıyla gerçekleştiği saptanmıştır. Bahsedilen planlardaki detaylandırmalara ilişkin olarak, asli kapanış öncesinde gerçekleşen yerel rast inişlerine rastlanmıştır. Ayrıca, yine bu planlarda, ikili yürüyüşlerin ya ardışık üçlü hareketlerle ya da bilhassa Kantemiroğlu ve Hacı Ârif'in eserlerinde görüldüğü üzere, zikzak bir yürüyüşle çerçeve teşkil eden bir uç perdeye ulaşıp dönmek yoluyla detaylandırılıp hacimlendirilebildiği tespit edilmiştir.

Arka-orta plan, makamsal yapının ve makamsal yapıyla form arasındaki ilişkinin açıkça ortaya konabildiği yapısal seviye olarak dikkat çekmektedir. Buna göre incelenen eserler dâhilinde; *zemin* teşkil eden ilk form unsurunda her zaman rasttan neveya çıkışı içeren bir *Tırmanış*'a rastlanmaktadır. Söz konusu *Tırmanış*'lar *rast-düğah-segah-çargah-neva-hüseyni-neva* normatif-yanaşık çıkışı, *rast-segah-çargah-neva* atlamalı- aşamalı çıkışı ve doğrudan *rast-neva* atlaması olmak üzere üç şekilde gerçekleşmiştir. İkinci form ögesi ise nevedan rasta bir tali iniş içermektedir. Söz konusu iniş, eser sonunda bazen ikinci form ögesinin birebir tekrarı, bazense ortak bir arka-orta plan üzerine inşa edilmiş farklı bir yüzey kapsamında kapanış inişi olarak yinelenmektedir. Bu inişi müteakiben kapanış hareketine kadarki bütün form unsurlarında *Tırmanış*'tan bu yana yapısal olarak en büyük öneme sahip olan neva perdesi çeşitli biçimlerde uzatılmaktadır. İkincil durağın etki gücünü zamana yayan böylesi işlemlere örnek olarak hüseyini komşusunun yanı sıra acem, evc veya gerdaniyeye çıkıp inmek suretiyle gerçekleştirilen uzatmalar da sayılabilmektedir. Son form ögesi ise hem arka-orta hem de arka plan için müşterek olan kapanış inişini barındırmaktadır. Kapanış hareketi eserlerde iki biçimde gerçekleşmiştir: iki eserde *neva-segah-düğah-rast* biçiminde bir iniş sergilenirken diğer üç eserde *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah-rast* şeklindeki normatif yanaşık kapanış ortaya çıkmaktadır.

Tüm bu bulgular ışığında eserlerdeki arka plan oluşumlarının *neva-segah-düğah-rast* ve *neva-hüseyni-neva-çargah-segah-düğah-rast* şeklinde iki farklı *Temel Yapı* ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Görüleceği üzere gerçekleştirilen analizler; yüzeyin karmaşıklığı içinde algılanması güç olan, ancak daha derin yapısal katmanların görünür kılabilceği türden yalın ve üretici orta ve arka plan yapılarını gün yüzüne çıkartabilmiştir. Bu kapsamda belki de en önemli bulgulardan biri, birbirinden oldukça farklı yüzeylere sahip eserlerin arka plan seviyesindeki ortaklığı, bir diğer ifadeyle *çeşitliliğin ardındaki birliktir*. Arka plan seviyesinde, yukarıda verilen iki tür *Temel Yapı*'dan birini sergilemek yoluyla ortaklık arz eden eserlerin, uygulanan analizler sonucunda ortaya çıkarılmış olan, makama ait yaygın orta plan yapılanmaları ve eser özelindeki yapısal tekrarlar yoluyla birbirinden farklı yüzeylere dönüşmesi şüphesiz ki kayda değerdir.

Bu noktada, Schenker Analizi'nde büyük önem arz eden *organik bütünlük* fikrinin incelenen makam müziği örneklerine yansımından bahsetmek elzemdir. Eserlerin -gerek yapısal motiflerin muhtelif yapısal seviyelerdeki akisleri, gerekse simetrik arka-orta plan kurguları vasıtasıyla- yalın yapı taşlarından zengin, renkli ve tutarlı bütünler meydana getirmeyi başaran nitelikte olduğu görülmektedir. Gerçekleştirilen analizler; geleneksel müziğimizin seçkin bestecilerinin, müziğin bütünlüğüne ve tutarlılığına ilişkin sahip oldukları genel sezgilerini, somut bir sanat eserine dönüştürmedeki yetkinliklerini gözler önüne sermektedir.

4.2 Schenker'ci Yaklaşımın Makam Müziğine Uygulanmasına İlişkin Değerlendirmeler

Analizler sonucunda ortaya çıkan manzara, orijinalde Schenker'in teorisine ait olan temel yaklaşım ve kavramların makam müziğine de başarıyla tatbikin mümkün olduğunu ifşa etmektedir.

Schenker'in yaklaşımının belkemiğini oluşturan, farklı görünüm ve işlevleri haiz olan yapısal seviyeler fikri, makam müziği analizi için de son derece verimli bir bakış açısı teşkil etmektedir. *Analiz Bulguları'nın* ortaya koyduğu üzere, bir nüve hüviyetindeki doğurucu, ortak arka plan yapıları; arka planı teşkil eden unsurların ara katmanlarda uğradığı dönüşümler ve bu dönüşümler neticesinde ortaya çıkan zengin ve bireyselleşmiş ön planlar görüşü tonal müzik için olduğu kadar makam müziği için de yeni ufuklar açabilecek mahiyettedir.

Ara katmanlardaki dönüşümlere ilişkin olarak; arka plan inişini başlatacak *Baş Ses'i* getirmek üzere işlev gören *Tırmanış*, daha üst bir yapısal sevideki müstakil seslerin etki gücünü zamana yayan *uzatma* ve *detaylandırmalar* ile *komşu perde* işlemleri, ezgisel oluşumlardaki işlevleri açıklamak üzere Schenker'e ait orta plan dönüşümlerinden doğrudan devşirilerek kullanılmış olan uygulamalara örnek gösterilebilmektedir.

Ancak kimi kavram ve terimlerin makam analizine doğrudan tatbiki mümkünken kimilerinin ise uyarlanma zorunluluğu doğmuştur. Bunun en çarpıcı örneklerine bilhassa arka plan seviyesine ait oluşumlarda rastlanmaktadır.

Giriş kısmında değinildiği üzere Schenker'in yaklaşımında en yalın ve en soyut seviye arka plan seviyesidir. Tonal müziğe ilişkin olarak verdiği arka plan yapılanması, bir *Temel Çizgi* ve ona eşlik eden *Bas Arpejlemesi*'nden oluşan *Temel Yapı*'dir. Bununla birlikte, armonik boyutunun olmamasına binaen, geleneksel müziğimizin arka planında, Schenker'in doğrusal *Temel Çizgi*'sinden esinlenen, münferit perdelerden oluşan inici yapılar ortaya çıkmıştır.

Bu minvalde *Analiz Bulguları*'nda ortaya konan arka plan yapılarının Schenker'in tonal müzik için öngördüğü doğrusal *Temel Çizgi*'den farkı çarpıcıdır. Schenker'in normlarında verilen, tonal eserlerin indirgenmesi neticesinde ortaya çıkan 3, 5 veya 8. dizi derecesinden başlayarak yanaşık-inici bir surette ilerleyen *Temel Çizgi*'ye karşılık rast makamına ait arka plan inişleri sadece rast dizisinde beşinci dereceye karşılık gelen neva perdesinden başlamaktadır. Söz konusu inişlerde ya çargah perdesi atlanmış ya da inici yürüyüş, normatif bir biçimde, başlangıcında aksi yöne bir sapmayla gerçekleşmiştir.

Bununla birlikte Schenker'in *Temel Çizgisi*'ne benzer bir yanaşık doğrusal neva-rast inişi arka planda ortaya çıkmamasına karşın daha düşük yapısal seviyelerde gözlemlenmiştir. Hatırlanacağı üzere Hacı Ârif Bey'in şarkısının giriş sazı, orta planında kesintili bir doğrusal yürüyüş içermektedir. Aynı eserin birinci, ikinci ve dördüncü mısralarında ise, ön-orta planda, bir üst plandaki neva perdesinden ayrılan tali dallar, rast perdesine yanaşık bir doğrusal yürüyüşle inmektedir. Bu bilgilerden hareketle, geleneksel müziğimizde bir yanaşık doğrusal inici *Temel Çizgi* bulunma ihtimalini tümünden göz ardı etmenin yanıltıcı olacağı kanaatindeyiz. Arka plan düzeyinde böylesi bir *Temel Çizgi* bulma olasılığı, daha fazla sayıda eser üzerinden incelenmesi gereken bir mesele olarak hâlâ önümüzde durmaktadır.

4.3 Öneriler

Yalnızca beş eserin yapısal katman analizine tabi tutulması dahi, rast makamı özelinde, geleneksel makam müziğimizin iç ilişkilerine dair oldukça önemli bulgu ve öngörü sağlayabilmiştir. Ortaya konan doğurucu, ortak arka plan yapılarından

hareketle, müstakil eserlerin yapısal kurgularına ilişkin olarak ezgi kesitlerinin ve form öğelerinin derinlerde yatan asli işlevleri ortaya çıkarılmıştır.

Değişik örneklemeler üzerine uygulanacak olan bu türden analizlerin yeni kapılar açacağı ise şüphe götürmemektedir. Söz gelimi; besteci, ekol, form veya devir eksenli bir örnekleme uygulanması, makam müziğimizde stile veya makamların tarih içindeki evrimlerine yönelik yeni bir literatür oluşturma potansiyeli taşımaktadır. Böylesi bir yaklaşımla ele alınması gereken bir mesele, bizzat bu çalışma kapsamında ortaya çıkmıştır. Anımsanacağı üzere *Tırmanış*'ta rasttan segaha atlama içeren iki eser kapanışta da bu defa nevedan segaha olmak kaydıyla yine atlama barındırmaktadır. Anılan iki eserden biri Dede Efendi'ye, diğeri ise onun öğrencisi olan Hacı Ârif Bey'e aittir. Söz konusu iki ismin, Osmanlı Sarayı'nda Batı müziği etkisinin kuvvetlendiği on dokuzuncu yüzyıl dönümü ve sonrasında yaşadığı göz önüne alındığı takdirde bu arpejvari atlamalı yapıların Batı müziğinin bir tesiri olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Uygun bir örneklem üzerinde gerçekleştirilecek yeni indirgeme analizleri; Batı müziğinin, Semai usulü veya şarkı formu gibi yüzeysel unsurların ötesinde, daha derin seviyelerdeki etki çapının tespit edilmesini mümkün kılacaktır.

Öte yandan rast makamı dışındaki başka makamların da yapısal katman analizine tabi tutulması; incelenecek makamların ara katmanlardaki dönüşümler yoluyla ses içeriğine nasıl hayat verildiği, benzer ses dünyalarına sahip makamların üst yapısal katmanlarda nasıl farklılıklar taşıdığı, mürekkep makamların derin seviyelerde, yapılarına katılan yalın makamlardan ne tür izler taşıdığı gibi nazariyatı hayli ilgilendiren çeşitli konulara ışık tutabilecek yeni inceleme alanları yaratacaktır.

Yine analizlerin gerçekleştirilmesi sırasında ortaya çıkan, kimi perde veya ezgi kesitlerinin aynı anda birden fazla işlev taşıması gerçeği, daha ileri bir incelemeyi gerektirmektedir. Müziğimizin zenginliğinden kaynaklanan böylesi unsurların çoklu işlev taşımasına binaen, aynı kesit için birden fazla analitik açıklamanın geçerli olabildiği durumlarla sıklıkla karşılaşmıştır. Bu bağlamda, makam ezgilerinin işlevlerindeki çoklu işlev fenomeninin tanıtılması ve yeni bir araştırma sahası olarak ortaya konması, geleneksel müziğimizin analizine yeni bir boyut katacaktır.

Açıktır ki, çalışmada gerçekleştirilen analitik yaklaşımdan daha çok verim alabilmek ve özellikle de elde edilen ön bulguları sağlam bir temele oturtabilmek üzere, yapısal katman analizinin hem rast makamında daha çok eser üzerinde uygulanması hem de farklı makamlara tatbiki elzemdir. Osmanlı-Türk müziğinde yapısal katman analizi bakımından bir ilk teşkil eden bu çalışmanın, hem ortaya koyduğu analiz yöntemi hem de önerdiği araştırma konularıyla nice yeni çalışmaya ilham olması en büyük temennimizdir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bayraktarkatal, E. ve Öztürk, O. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi, *Porte Akademik*, 4, s. 24-59.
- Bent, I. (1987). *Analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Berry, D. C. (2004). *A Topical Guide To Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices*. New York: Pendragon Pres.
- Cadwallader, A., Gagné, D. (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press.
- Düzenli, E. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Gallardo, G. (2000). Schenkerian Analysis and Popular Music. *TRANS Transcultural Music Review* (5). Erişim tarihi: 19.12.2019, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/240/schenkerian-analysis-and-popular-music>
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kantemiroğlu. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. Y. Tura (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Karadeniz, M. E. (1983). *Türk Musıkîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Karahan, A. (1954). *Nef'i Hayatı Sanatı Şiirleri*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu, N. O. (2003). Klasik Türk Müziği'nde Ana Dizi Tartışması ve Çargah Makamı, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23/2, s. 181-193.
- Özcan, N. (2009). Selim III. *İslâm Ansiklopedisi*, 36, s. 425-426, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özkan, İ. H. (2011). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.
- Schenker, H. (1979). *Free Composition* (E. Oster, Çev.). USA: Longman Inc.
- Sezgin, B. S. (1996). Hacı Ârif Bey. *İslâm Ansiklopedisi*, 14, s. 440-442, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Stock, L. (1993). The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities. *Musical Analysis*, 12(2), s. 215-240.
- Strauss, J. N. (2005). *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2015). Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1/2, s. 91-109.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

NOTA KAYNAKLARI

Hacı Ârif Bey, *Esti Nesîm-i Nev-Bahâr Açıldı Güller Subh-dem*

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 08.01.2020.

http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=57153&esera=%20Esti%20nesim-i%20nev-bahar%20a%E7%FDId%FD%20g%FCller%20subh-dem

Hâfız Post, *Gelse O Şûh Meclise Nâz ü Tegâfûl Eylese*

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 08.01.2020.

http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=57330&esera=%20Gelse%20o%20%Euh%20meclise%20naz%20%FC%20tegaf%FCI%20eylese

İsmâil Dede Efendi, *Yüzündür Cihânı Münevver Eden*

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 08.01.2020.

http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=59061&esera=%20Y%FCz%FCnd%FCr%20cihan%FD%20m%FCnevver%20eden

Kantemiroğlu, *Rast Saz Semaisi*

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 08.01.2020.

http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=59332&esera=Saz%20Semaisi

Sultan III. Selim, *Andelib Olmak Dilersen Ol Güle*

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 08.01.2020.

http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=56250&esera=%20Andelib%20olmak%20dilersen%20ol%20g%FCle