



Çırak, C. (2023). Comparative Analysis of Two Ağır Semais in Makam Suzidil. *Social Sciences Research Journal*, 12 (15), 1995-2016.

### Comparative Analysis of Two Ağır Semais in Makam Suzidil

Assoc. Prof. Dr. Cem Çırak  
İzmir Katip Çelebi University  
cemcirak@gmail.com  
0000-0002-9527-0550

#### Abstract

Research on the style of a composed music piece, although inclined to be contemplated on an abstract and descriptive basis, can yield insights into the style through the unique qualities of a composition's form and components. Elements such as form, makam, usul and meter, which have naturally evolved within the tradition, possess inherent qualities that are interpretable and can be partially modified as they have been passed down to the present day. While composers' stylistic features in these elements may be easily discernible, providing a definitive answer to whether these characteristics are their own innovations or inherited traits from tradition remains quite challenging. Other compositional behaviors outside of these elements may play more decisive roles in shaping the style. To address this issue and test the assumption, this article examines two Suzidil ağır semai compositions, believed to share "similar" styles, by different composers in the same genre, makam, usul, and form. After applying a text-centered structural analysis to each work individually, functional analyses are conducted comparatively based on structural data to explain how the perceived stylistic similarity in these two pieces arises from various musical factors. The article investigates the existence of a stylistic unity perceived through musical experiences through academic methods and elements. Additionally, it concludes that some stylistic features may be inherently embedded in makam systems.

**Keywords:** Composition, Structural Analysis, Functional Analysis, Suzidil, Ağır Semai

### Suzidil Makamındaki İki Ağır Semainin Karşılaştırmalı İncelenmesi

#### Öz

Bestelenmiş bir müzik eserinin üslubuna dair araştırmalar her ne kadar soyut ve betimsel bir zemin üzerinde düşünölmeye yatkınsa da, bir bestenin biçim ve bileşenlerinin özgün nitelikleri üzerinden üsluba dair bilgiler üretmek mümkündür. Biçim, makam, usul ve vezin gibi gelenek içinde doğal bir seçilime tabi tutularak günümüze gelen sabit unsurlar, yorumlanabilir ve kısmen değiştirilebilir öz niteliklere sahiptir. Bestecilerin bu unsurlar üzerinde gösterdikleri üslup özellikleri kolayca fark edilebilir olsalar da, bunların bestecilerin kendi üretimleri mi oldukları, yoksa gelenekten nakledilen özellikler mi oldukları problemine kesin cevap sunmak oldukça zordur. Bunların haricinde kalan diğer besteleme davranışları ise üsluba dair daha belirleyici etkenler olarak rol oynayabilir. Bahsedilen probleme cevap aramak ve varsayımı sınamak için bu makalede aynı tür, makam, usul ve biçimde, farklı bestecilere ait, çeşitli sanatçıların yorumlarıyla "benzer" üslupları taşıdığı düşünölen iki Suzidil ağır semai incelenmiştir. Metin merkezli yapısal inceleme yöntemi eserler üzerinden tek tek uygulandıktan sonra işlevsel incelemeler yapısal veriler üzerinden karşılaştırmalı olarak yürütölerken iki eserin dinleyicilerde oluşturduğu üslup benzerliği algısının hangi müzikal etkenlerle meydana geldiği açıklanmıştır. Makalede müzikal tecrübelerle varlığı anlaşılan bir üslup birliğinin akademik yöntem ve unsurlar aracılığıyla detayları araştırılmıştır. Ayrıca bazı üslup özelliklerinin makamlarda yerleşik olarak bulunabileceği gibi bir diğer sonuca da ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bestecilik, Yapısal İnceleme, İşlevsel İnceleme, Suzidil, Ağır Semai

## Giriş

Bestecilik mesleği, sanat alanlarında üretim yapan bütün meslekler gibi özgün eserler üretmeyi gerekli bir koşul olarak görür. Öyle ki bir müzik eseri estetik eleştiriye tabi tutulacağı zaman öncelikle tartışılan özelliği özgünlük durumu olur. Eğer eser bir başka esere yüksek oranda benzetilmişse, eleştiri süreci genellikle olumsuz bir boyutta seyreder.

Öte yandan, her müzik eseri belli bir geleneğe bağlıdır ve aynı zamanda her müzik eserinin farklı kişilerce üretilen edisyonları (icra veya nota yazısı olarak) tıpkı insanların el yazılarının birbirlerinininkilerden farklı olması gibi özgünlükler içerir. Yani bir müzik eseri, mecburen hem geleneksel hem de özgündür. Ayrıca özgün bir eser üretebilmek için geleneğin temel reflekslerine belli bir oranda uymak gerekliliği, özgün üretim için çeşitli konfor alanları sağlarken; geleneğin devamı için uygun dozlarda ortaya çıkan özgünlüklere duyulan ihtiyaç, geleneksel üretim için esneklikler tanır.

Bir müzik eserinin geleneksellik ve özgünlük arasındaki bu paradoksal durumu besteci üzerinde iki kutuptan da değişken dengeli çekimler oluşturarak sanatsal yaratım zihnini statik bir atmosferden kinetik bir atmosfere geçirir. İşte bu kinetik atmosfer besteciye büyük oranda devre dışı bırakarak<sup>1</sup> şartların gerektirdiği eserleri üretir. Dolayısıyla bir bestecinin ürettiği repertuar incelendiğinde bazı eserlerin gelenekselliği ön plandayken bazı eserlerinde özgünlüğün temel müzikal fikirleri şekillendirdiği görülür.

Müzikal üretim hakkında bahsedilen dinamikler yorumlandığında neyin geleneksel, neyin özgün olduğu gibi sorular çeşitli alt problemler yaratmaktadır. Geleneksel olan ne zaman gelenek “haline geldi?”, “başlangıç noktası ne zamandı?”, “gelenekselleşmeden önce kimin özgün üretimiydi?”, “ilk örneği ne idi?”... gibi sorular üslup araştırmalarında henüz yeterli çalışma bulunmadığı için çoğunlukla göz ardı edilmekte veya varsayımlar üzerinden araştırmalar yürütülmektedir.

Gelenek mensubu çeşitli sanatçılar tarafından benzer üsluplarda olduğu düşünülen ve ilgili çevrelerce yüksek değer verilen iki farklı eser üzerinde şekillenen bu makalede, bahsi geçen alt problemleri mümkün mertebe devre dışı bırakılarak, ve hatta besteciler dahi münferit olarak ayrı ayrı değerlendirilmeden, kişilerden bağımsız, özgün veya geleneksel olup olmadığının bu aşamada henüz çözümlenmesi beklenmeyen bir üslup tasviri üzerinde çalışılmıştır. Bestecilik davranışları öncelikle metin merkezli yapısal inceleme yöntemiyle karşılaştırmalı olarak ortaya konularak üslup özelliklerinin detaylandırılabilmesi için sabit bir zemin kurulmuştur. Araştırma denkleminde makam, usul, vezin, tür ve biçim değişkenleri sabit tutularak yalnızca üslubun tartışılacağı bir kapsam belirlenmiştir.

Yapısal incelemelerde tam bir ifade bütünlüğü taşıyan, bir kadans içeren ve genellikle sözel katmanın anlam bütünlüğüyle yani mısra bütünlüğüyle desteklenen müzik birimleri müzik cümlesi olarak tanımlanarak küçük harflerle sembolize edilmiştir. Bu yapıların alt birimleri olan müzik cümlecikleri ise sıralarına göre sayılarla isimlendirilmiştir.

Bazı durumlarda bestecinin düşüncelerini daha detaylı çözümleyebilmek için ezgi indirgeme yöntemi<sup>2</sup> (Auerbach, 2021, s. 130) mevcut duruma adapte edilerek incelemeler yürütülmüştür. İndirgenmiş cümleler (J) sembolüyle işaretlenerek gösterilmiştir.

Üslup araştırmasının yanı sıra bestecilerin besteleme sürecinde yer alan bazı değişkenlerin kesişim halinde bulunduğu kümelerde (örneğin tür/biçim ve makam) ortak üsluplar sergileyip sergilemediği, makamların bazı belirleyici üslup özelliklerinin olup olmadığı gibi konular da tartışılmıştır.

## Araştırma Denklemine Sabit Tutulan Değişkenler Hakkında

### Suzidil Makamı

Makam nazariyatına dair kaynaklar Suzidil makamı hakkında genel olarak iki görüşte gruplanabilir. Bu görüşlerden biri makamı Zirgüleli Hicaz dizisinin Hüseyini Aşiran perdesindeki şeddi olarak görürken (Özkan, 2013, s. 273), diğeri Suzidil makamının oluşumunu Hisar Buselik makamının Hüseyini Aşiran perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnisinin eklenmesiyle (Özkan, 2010, s. 5-7) tarif eder. Bu iki genel yaklaşıma göre şed veya birleşik olarak değerlendirilen makam işitsel bütünlüğünün homojenliğinden dolayı Ekrem Karadeniz'in Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları adlı kitabında (Karadeniz, 2013, s. 80) basit makamlar başlığı altında incelenmiştir. Bu

<sup>1</sup> Bu durum sosyal autopoiesis kuramının müzikal üretimi açıklamasıyla paralel bir konudur. Detaylı bilgi için (Çırak, 2021) incelenebilir.

<sup>2</sup> Bu yöntemle sunulan çıkarımlar göreceli olabilmektedir. Yine de bahsi geçen adaptasyon sırasında tecrübe edilebilir temel müzik fikirlerinin ortaya çıkarılmasına dikkat edilerek inceleme sürecine fenomenolojik olarak yaklaşmıştır.

çalışma teori araştırmaları arasında makamların fenomenolojik açıdan sınıflandırıldığı bir örnek olması bakımından önem arz etmektedir.

Makalede incelenen iki eser de Suzidil makamında, 18. ve 19. yüzyıllarda bestelenmiştir. 18. yy.'da Abdülhalim Ağa tarafından (Erguner, 1991, s. 13) terkip edildiği düşünülen bu makam, entropi yasası gereği, 18 ve 19. yüzyıllarda henüz yeni olduğu için tüm zamanlar kapsamında bakılınca maksimum enerji - minimum düzensizlik haline yakındır. Yine de entropi süreci başladığı için makamın, ilk kullanan besteciden itibaren çeşitli besteciler bu makamda eserler vermeye başladıkça düzensizliğinin artmaya başladığı, ilk varoluş halinden farklı olduğu fakat nesilden nesile gösterdiği farklılıkların (yani entropik hızının) azalmaya başladığı düşünülebilir. İncelediğimiz eserlerin geleneğin klasik olarak adlandırılan evresinde üretildiği göz önünde bulundurulursa, (bazı araştırmacılarca klasik dönemin son temsilcisi olarak sayılan) Tanburi Ali Efendi'nin eserinin Suzidil makamının klasik dönemdeki son evresini temsil ettiği çıkarımına varılabilir<sup>3</sup>. Entropi hızının azalmasına da sabit şartların, yani şarkı reformuyla ve siyasi-kültürel değişimlerle birlikte geleneğin değişmesinin etken olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu evre makamın yaşam döngüsünün son evresi olmasa da, klasik dönemdeki halinin son evresi olduğu için kısıtlanmış kapsamdaki -görece- en düzensiz halidir. Dolayısıyla makamın uygulanışı hususunda ilk haliyle farklılıklar bulunması beklenen bir durumdur. Makamın yaşam döngüsü günümüze kadar ele alındığında ise kadim makamlarınkıne kıyasla kısa bir zaman dilimi karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda makamın sözü edilen evrede besteciler açısından dinamik ve genel kurallarının muteber olduğu yorumuna varılabilmektedir. Özetle incelenen yüzyıllar makam açısından kurucu düzeni temsil etmese de gelenekte yerleşecek yeni düzenlerin muhtemel olduğu bir dönem olarak değerlendirilmelidir.

Abdülhalim Ağa'nın terkinin ardından günümüzde bu makamda en çok icra edilen ve örnek gösterilen eserler Hacı Sadullah Ağa'ya ve Tanburi Ali Efendi'ye aittir. Halbuki "Esâtîz-i Elhân"dan (Yekta, 2000, s. 18-20) detaylarını öğrendiğimize göre Zekai Dede ve Eyyubi Mehmet Bey müşterek bir Suzidil takım bestelemiştir ve bu takım İsmâil Dede gibi muteber bir otorite tarafından onay görmüştür. Bu takımın günümüzde geri planda kalması Tanburi Ali Efendi'nin eserlerinin başarısına bağlanmaktadır (Özalp, 2000, s. 551-552).

İncelenecek olan iki ağır semai özelinde dikkat çeken bir başka bir durum da mevcuttur. Gelenekte bestecilerin başarısı genel kabul görmüş bir eserle aynı makam, usul ve tür/biçimde yeni bir eser verme motivasyonlarının düşük olmasına (Çırak & Tutu, 2020, s. 127) karşın Tanburi Ali Efendi, Sadullah Ağa'dan sonra ikinci bir Suzidil ağır semai (nakış biçiminde olsa da) bestelemiş ve bu eser de benzer bir yüksek başarı sergilemiştir. Bu durum da bahsi geçen iki eserin özellikleri çalışma bağlamında merak uyandırmıştır.

İşte bu yüzden gelenekte Suzidil makamında eserler vermek konusunda daha başarılı görülen iki bestecinin Suzidil makamındaki ağır semailerini bu makalenin merak konusunu ve inceleme alanını oluşturmuştur.

Yukarıda verilen durum analizine göre makamın uygulanışında üslup farklılıklarının mevcut fakat bu mevcudiyetin asgari düzeyde olacağı varsayımına varılabilir. Yani bu makam üzerinde görülen besteleme davranışlarının geleneksellik ve özgünlük durumlarının tarihi süreç içinde tartışılması kolaylaşacaktır. Suzidil makamı da bu sebeple makalenin kapsamı için seçilmiştir. Daha önce bahsedildiği üzere makalede besteleme davranışlarının geleneksellik ve özgünlük durumlarını tartışılmamıştır. Buna karşın, çalışmanın, bir bestecilik üslubu tespit ederek, tarihsel süreç içindeki konumunu araştırmaya imkân veren bir zemin oluşturması da hedeflenmiştir.

### **Ağır Semai Türü**

Ağır semailer nakış veya murabba olacak şekilde diğer beste ve yürük semai türleriyle aynı biçimlendirmelere tabidir (Özkan, 2013). Klasik fasılda bulunan bu beste türünde Ağır Aksak Semai veya Sengin/Ağır Sengin Semai usulleri kullanılabilir (Karadeniz, 2013, s. 173). Gelenekte kullanılan usulün isminin türün ismine de eklendiği örnekler (örneğin "Suzidil Ağır Aksak Semai" başlığı gibi) görülmektedir. Giriş kısmında hedeflediği belirtilen tutarlı araştırma zeminini oluşturmak adına incelenen eserler Ağır Aksak Semai usullerinde bestelenmiş ağır semailerden seçilmiştir. Bu tip ağır semailer genellikle "âh" terennümüyle (Tanrıkorur C. , 1988, s. 468) başlatılmış, aruz ölçülerinden "mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün" kalıbıyla inşa edilmiş güfteler yaygın olarak kullanılmıştır (Tanrıkorur C. , 1991, s. 730) (Tanrıkorur C. , 2005, s. 99). Eserlerin geneline ve makalede ele aldığımız örnekler bakıldığında bu tipik özellik en başta göze çarpmaktadır. İncelenecek olan eserlerin ikisinin de ağır semai olmasına rağmen birinin murabba birinin nakış biçiminde olduğu görülmektedir. Bu durumun, müzik

<sup>3</sup> Tanburi Ali Efendi'nin Suzidil takımı İzmir'deki dönemine denk gelen geç bir yaşta bestelediği düşünüldüğü için bu varsayım Zekai Dede'yi seçenek dışı bırakmaktadır (Tutu, 2017, s. 91). Ayrıca Zekai Dede'nin Eyyubi Mehmet Bey'le bestelediği Suzidil takımı kendisinin öğrenciliğinde bestelediği bilgisi de bu fikri desteklemektedir (Çırak & Tutu, 2020, s. 166).

cümlelerinin niceliğini değiştirdiği ve niteliğini etkilemediği düşünülse de çalışmanın kapsamı açısından incelemeler neticesinde değerlendirilecektir.

### Ağır Aksak Semai Usulü

Ağır Aksak Semai Usulü 10 zamanlı bir usuldür. Usuller batı notasıyla yazılmaya başladığından itibaren gelenekte usullerin mertebelerine dair oluşan yazım geleneği, usullerin birim zamanların ikilik, dörtlük, sekizlik veya 16'lık olacak biçimde şekillenmiştir. Aynı darplara sahip Curcuna, Aksak Semai, Ağır Aksak Semai usullerinde bestelenmiş eserlerin nüshaları incelendiğinde ise bu yaklaşımın belki de pratik olmamasından dolayı göz ardı edildiği, genellikle tüm usuller için 10/8 ölçeğiyle nota yazılarının oluşturulduğu görölmektedir. Makalede incelenen eserlerin usulleri mertebeleriyle birlikte birbirlerinin aynı olarak tespit edildiği için bu durum çalışmanın belirlenen usul kapsamı için sorun teşkil etmemiştir ve 10/8'lik nüshalar tercih edilmiştir.

### Eser İncelemeleri

#### Murabba Ağır Semai'nin yapısal incelemesi

Eserin müzik cümleleri ölçeğinde yapı kurgusu "M" harfi üzerine yazılan rakamlar mısra numaralarını, "T" harfi terennüm kısmını, küçük harfler müzik cümlelerini ve italik rakamlar müzik cümleciklerini belirtmek kaydıyla şu şekilde formüleştirilmiştir:

$$M1[a(1,2,3,4)] + T[b(5,6,7) + c(8,9) + d(10,11)] +$$

$$M2[a(1,2,3,4)] + T[b(5,6,7) + c(8,9) + d(10,11)] +$$

$$M3[e(12,13,14,15)] + T[b(5,6,7,8,10,11) + c(8,9) + d(10,11)]$$

$$M4[a(1,2,3,4)] + T[b(5,6,7) + c(8,9) + d(10,11)]$$

Müzik cümleleri ve cümlecikleri aşağıdaki nüsha üzerinde gösterilmiştir:

Suzidil Murabba Ağır Semai  
"Beni ey gonca-fem bülbül-sıfat nâlan eden sensin"

Sadullah Ağa

Aksak Semai 1

1 Ah Be ni ey gon ca fem bü l bü l  
He mi çe hem de mi sad na  
De mâ dem bağ rı mı has ret

2

3 sı fat nâ lân e den sen sin  
le vü ef gân  
le zî râ kan

4

5 Ca nm ya lâ ye lel lel li

6

7 te re lel le le lel le le lel le le lel li

şekil 1. Murabba Ağır Semai

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

lel le lel lel li ah bi çâ

re nem ey yâr

Ah No la sen den e der sem hu

ni nâ hak geş te mi da va

Şekil 2. Murabba Ağır Semai II

Eserin usulü üzerinde vezne bağlı hece dizimleri şekildedir:

Aksak Semai

Âh me fâ î lün me fâ î lün me fâ î lün me fâ î lün

Be ni ey gon ca fem bül bül sı fat nâ lân e den sen sin

Şekil 3. Murabba Ağır Semai Hece Dizilimi

Bu yerleşimin Aksak Semai ve “mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün” vezninin gelenekte kabul gören birlikte kullanımı (Tanrıkorur C. , 2005, s. 99) olduğu görülmektedir. Terennüm kısmı lafzî terennümlerle vezin yerleşiminden genel olarak farklı ve serbest seyir ediyorsa da bu serbestliğe geçiş terennüm kısmının ilk iki ölçüsünde terennüm sözlerini veznin usul üzerindeki dizilimine uygun hale getirmek suretiyle sağlanmıştır.

Eserin müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin birim zaman bazında sahip oldukları süreler karşılaştırıldığında bazı bilgilere ulaşılabilmektedir.



Tablo 1. Murabba Ağır Semaide Müzik Cümleciklerinin Birim Zamana Göre Süreleri

Cümle	Cümlecik			
	1	2	3	4
a	12	10	10	8
	5	6	7	
b	12	8	20	
	8	9		
c	9	21		
	10	11		
d	12	8		
	12	13	14	15
e	12	10	10	8

Güfteye ait olan mısralar birer müzik cümlesiyle bestelenmiştir. **a** müzik cümlesiyle **e** müzik cümlesi yapısal olarak aynı kurguya sahiptir. Dolayısıyla 1, 12 ile; 2, 13 ile; 3, 14 ile; 4, 15 ile yapı ve konum olarak ilişkilidir. **d** müzik cümlesi de bir dördümlük süreye sahip “Ah” kelimesiyle ve 12 sekizlik süreye sahip bir cümlecikle başlayıp 8 sekizlik süreye sahip bir müzik cümlecğiyle bitmektedir. Klasik beste türlerinde terennüm sonlarında önceki mısraın son tefilelerinin tekrar edilmesi kuralı burada lafzi terennümle uygulanmıştır. Her iki müzik cümlesinin de ardışığı olan **b** müzik cümlesi ve **d** müzik cümlesinin cümleciklerinde ise bu kurgusal desenin özetlenerek, yani sırayla 12 sekizlik ve 8 sekizlik iki müzik cümlecği kullanılarak esere ait (müzik cümlesi ölçüğünde) kurgusal bir fikir özü sunulduğu görülmektedir. Güfteye ait olan mısralar birer müzik cümlesiyle bestelenmiştir.

**c** müzik cümlesi üç ölçüden müteşekkil olması sebebiyle eserin genelinde seyreden çift sayılı cümlecik miktarına sahip cümleler arasında istisna oluşturmaktadır. Müzik cümleciklerinin çoğu başladıkları ölçünün ardındaki başka bir ölçüde sonlanacak şekilde tasarlanmıştır.

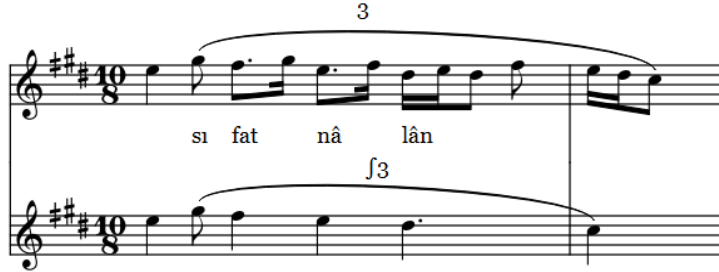
### Murabba Ağır Semaî'nin İşlevsel İncelemesi

Müzik cümleciklerinin çoğunlukla başladıkları ölçüden farklı ölçülerde sonlanmaları ağır semai beste türünün bir özelliğı olarak düşünülebilir. Bu durum usul desenini cümlecik bazında çeşitlendirerek eserleri tekdüzelikten kurtarmaktadır. Aksi takdirde bir tef ile + bir cümlecik + bir ölçü formülünde yapılandırılacak müzik cümleleri müzikal fikirlerin tecrübe edilebilirliğini zorlaştıracaktır. Aynı zamanda prozodi de bozulacaktır. Bazı ihtimallerde usulün Curcuna usulüne dönüşmesi de mümkündür.

Eserin genelinde müzik cümlelerinin ikişerli gruplar oluşturacak şekilde birbirleriyle ilişkili olarak tasarlandığı görülmektedir. **a** müzik cümlesinde 2, 1 sayılı müzik cümlecğini tamamlarken 4, 3 sayılı müzik cümlecğinin tamamlamaktadır. Aynı durum **b** müzik cümlesinde 13-12 ve 15-14 sayılı müzik cümlecikleri arasında ve **c** müzik cümlesinin 5-6, 8-9, 10-11 sayılı müzik cümlecikleri arasında da geçerlidir. 7 müzik cümlecği ise doğrudan iki ölçü uzunluğunda ve bir sekvens vasıtasıyla tek parça getirilmiş bir bütün olarak bestelenmiştir. Bu durumda müzik cümleciklerini ikili birleşimler halinde değerlendirmek mümkün görülse de, genellikle ardışık cümleciklerin öncül olanlarının son kısımlarında ikili aralık uzaklığındaki bir alt perdeden kuvvetlendirilmek suretiyle yüksek kararlılık sağlanmış kalıplar bulunması bu değerlendirmeye imkan vermemektedir. Bu kalış biçimi 1,2,5 ve 13 sayılı müzik cümleciklerinde tipik olarak görülmektedir. İlk bakışta birbirleriyle bitişik görülen 12 ve 13 sayılı müzik cümleciklerinin teğet kısmında ise bölütlemeye sözel anlam etkisinin sebep verdiği düşünülmüştür. “senden” ve “edersem” kelimeleri bir çıkış ve bir iniş seyrini arka arkaya gösteren ezgiyi “biçimsel benzeşme etkisiyle (Çırak, 2021, s. 127) beraber ikiye ayırabilmektedir.

Eserin ilk müzik cümlesinin ilk müzik cümlecği geleneksel bir giriş cümlecğine göre beklenmedik bir üslupla tasarlanmıştır. Usulün dördüncü darbıyla beraber başlayan bu besteleme davranışı dizinin ikinci ve üçüncü derecelerinin birlikte oluşturduğu artık aralığın iki kez vurgulanması ve hemen ardından çıkıcı dördümlük aralığın kullanılarak Muhayyer perdesinde bir pekiştirmeye, yani Muhayyer perdesinin bir derece altındaki perdeyle kuvvetlendirilmesi ile kararlı hale getirilmiş bir kalış uygulanması olarak tarif edilebilir. Gelenekte bu gibi bir davranış yerine dizinin özellikle giriş cümlelerinde ikili aralıklarla işlendiğı görülmektedir. Bilhassa eğer dizi artık aralık içeriyorsa bu artık aralıkta ezgiyi hareket ettirmek yerine aralığı oluşturan seslerin bir alt ve bir üst

derecelerine odaklanmak besteciler için daha büyük bir kolaylık olmuştur. Bestecinin bu geleneksel ve kalıplaşmış davranışları ikili müzik cümlecği gruplarının artçı olanlarında kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. 1 ve 2 sayılı müzik cümlecikleri bu duruma örnek teşkil ederken 3 ve 4 sayılı müzik cümlecikleri de benzer bir ilişkidir. Bu ikili cümlecik grubunun ilk cümlecğinde (3) artık aralık ardışık olarak (ikinci ve üçüncü darplarda) bir inici bir çıkıcı şekilde ve öncekinden farklı halde daha seyrek bir dokuda işlenmiştir. Burada besteci müzik cümlecği boyunca seyreden özgün bir desen geliştirmiştir:



Şekil 4. Murabba Ağır Semaide 3 ve 3 Müzik Cümlecikleri

Şekilde gibi bir indirgeme yapıldığında ezginin kök seslerinin inici seyir göstermelerine rağmen detaylı ölçekte kök seslere eşlik eden diğer seslerin çıkıcı aralıklarla eklendiği görülmektedir. Aynı zamanda bu kontrast sayesinde oluşan üçlü aralıklarla bu sesler vurgulanarak ezgi süsü olarak algılanmaları engellenmektedir.

3 sayılı müzik cümlecğinin artçısı olan 4 sayılı müzik cümlecği de aynı 2 sayılı müzik cümlecği gibi beylik<sup>4</sup> motiflerle bestelenmiştir. Yani bu ikili müzik cümlecği grubunda da özgün ve beylik üsluplar ardışık kullanılarak bir kontrast kullanılmıştır.

Bestecinin ikili müzik cümlecği gruplarının artçı müzik cümleciklerinde geleneksel bir üslup benimsemesi özgün müzik cümleciklerinin dinleyici tarafından kabul görmesi adına önemli bir işlev görmektedir.

Daha sonra gelen müzik cümlelerinde ise yine sıra dışı bir besteleme davranışı olarak 7 cümlecğinin üslubu göze çarpmaktadır. Beklendik ezgiler sergileyen 5 ve 6 ile hazırlığı yapılmış olan 7 müzik cümlecği iki ölçü boyunca ısrarlı bir ikili aralık inisi içermektedir. Bu müzikal fikrin temelini 3 müzik cümlecğinde atıldığı düşünülebilir.



Şekil 5. Murabba Ağır Semaide 7 ve 7 Müzik Cümlecikleri

Bestecinin c müzik cümlesinde ölçü sayıları bakımından uyguladığı istisna kasten ve estetik sebeplerle tasarlanmıştır. Burada aktardığı müzikal fikir 9. ve 10. ölçülerde etkisini gösterirken taşıdığı müzikal doygunluk besteciye, dinleyicileri bu müzikal fikirden uzaklaştırarak müzik cümlesinin ölçülerini çift sayılı bir miktara tamamlayacak farklı müzik cümlecikleri üretmemeye yönlendirmiş olmalıdır. 8<sup>de</sup> kullanılan Nim Hicaz perdesi altere bir ses olsa da e cümlesinde bulunan işitsel değişime bilinçdışı bir hazırlık sağlamaktadır. d cümlesinde kullanılmış olan lafzî terennüm müzik cümlesinin önceki cümlelerini özetleyici ve karara erdirici özelliğini pekiştirmektedir.

e müzik cümlesi boyunca en dikkat çekici unsur bestecinin kullandığı işitsel etki değişiminin ezginin indirgenmemiş haliyle ikili aralıklarla ve inici-çıkıcı şekilde bir yay oluşturarak yoğun ve homojen bir dokuyla tasarlanmış olmasıdır.

Müzik cümlelerinin genelinde üçlü aralıkların inici ve çıkıcı kullanılması suretiyle geliştirilen bir bestecilik davranışı görülmektedir. Bu özellik bazen doğrudan ezginin içinde kullanılmışken bazen de ezginin indirgenmiş

<sup>4</sup> TDK Güncel Türkçe Sözlük'e göre "Herkesin kullandığı, herkesin bildiği" anlamını taşıyan bu kelime müzik geleneğinde de kullanılmaktadır.

halinde göze çarpmaktadır. Her iki düzeyde tespit edilen üçlü aralık uygulamaları şekilde inici aralıklar mavi, çıkıcı aralıklar kırmızı işaretlenmek kaydıyla şu şekilde gösterilmiştir:

## Suzidil Murabba Ağır Semai "Beni ey gonca-fem bülbül-sıfat nâlan eden sensin"

Aksak Semai 1 2 Sadullah Ağa

3 4 a

5 6

7 b

8 9

Şekil 6. Murabba Ağır Semainin Gerçek ve İndirgenmiş Düzeydeki Müzik Cümlelerinde Kullanılan Üçlü Aralıkları I



11  
lel le lel lel li ah bî çâ

13  
re nem ey yâr

14  
Ah Nola sen den e der sem hu

16  
ni nâ hak geş te mi da va

Şekil 7. Murabba Ağır Semainin Gerçek ve İndirgenmiş Düzeydeki Müzik Cümlelerinde Kullanılan Üçlü Aralıkları II

Şekilde görüldüğü üzere üçlü aralıklar eser genelinde her müzik cümlecığının orijinal veya indirgenmiş seviyesinde en az bir adet kullanılmıştır. Üçlü aralıkların özellikle Nim Şehnaz ve Nim Zirgüle perdeleri üzerinde oluşan, dizinin dördlüsü/beşlisi harici kalıplarda oluşan kararsızlığın kabul edilebilir bir algı seviyesinde tutulmasında etkili olduğu söylenebilir. Aynı şekilde Buselik perdesi merkezinde oluşan üçlü aralıklar da ezgi ve kalış tutarlılığı açısından benzer bir etkiye sahiptir. Bu perde makamın beşinci derecesinde olsa da makam esasen Hüseyini Aşiran perdesinde bir Hicaz beşli dizisi oluşturmaktan ziyade “Hüseyini Aşiran perdesinde Hicaz dördlüsüyle karar edecek olan kararsız bir yerinde Buselik” çeşnisi taşıdığı için Buselik perdesi güçlü perde gibi görünmesine rağmen aslında güçlünün (Dügah) bir derece üstünde bulunan aktif diziyeye göre ikinci derece bir sestir. Bu tip bir görev gören perdeler, gelenekte kalışları kararsızlaştırmak için kalış perdesinin hemen ardından kullanılır. Dörtlü aralıkların da eser boyunca yer yer kullanıldığı görülmektedir. 1, 5, 12, 15 ve 9-10 arasında cümlecik başlangıcında, ortasında ve cümleciklerin bağlantılarını sağlama göreviyle kullanılan dörtlü aralıklar ikili ve üçlü aralıkların estetik tecrübeyi olumsuz etkileyecek kadar fazla kullanılmasıyla ezginin gerilimini düşürmek gibi bir işlev de görmektedir.

### Nakış Ağır Semai'nin Yapısal İncelemesi

Eserin müzik cümleleri ölçüğünde yapısal kurgusu şu şekilde formüle edilmiştir:

$$M^1[a(1,2,3,4)] +$$

$$M^2[b(5,6,7,8)] + T[c(9,10,11) + d(12,13,14) + e(15,16,17,18,19,20)] +$$

$$M^3[f(21,22,23)] +$$

M4[b(5,6,78)] + T[c(9,10,11) + d(12,13,14) + e(15,16,17,18,19,20)]

Müzik cümleleri ve cümlecikleri aşağıdaki nüsha üzerinde gösterilmiştir:

Suzidil Nakış Ağır Semai  
"Kani yâd-ı lebinle hûn-i dil nûş ettiğim demler"

Tanburi Ali Efendi

Aksak Semai 1

Ah Kani yâ dı le bin le hû  
ni dil nuş et ti ğim dem ler  
He zâ rân bül bü lü nâ lem  
le hâ muş et ti ğim dem ler  
Ah O dem ler hep ha yâl ol du -Saz-  
a ceb bil mem ne hâl ol du  
yü zün gör mek bi le hat ta  
ba na em ri mu hâl ol du  
a lp et ra fi mi hay ret

Şekil 8. Nakış Ağır Semai I

ci han dan ey le dim nef ret  
 ha rab en der ha rab ol dum  
 ye ter gay rı ye ter has ret  
 Ah Ya nar a teş le re â râ  
 mü sab rım yâ da gel dik çe  
 Se ni mest ey le yip ey gül  
 der â gûş et ti ğim dem ler

Şekil 9. Nakış Ağır Semai II

Eserin usulü üzerinde vezne bağlı hece dizimleri şekildedir:

Aksak Semai

Âh me fâ î lün me fâ î lün me fâ î lün me fâ î lün  
 Ka ni yâ dı le bin le hû ni dil nûş et ti ğim dem ler

Şekil 10. Nakış Ağır Semai Hece Dizilimi

Yukarıdaki dizilimin gelenekte yaygın kullanılan, murabba ağır semaide de karşılaştığımız dizilimle aynı olduğu görülmektedir. Bu eserde terennüm kısmında dahi bu yerleşime uyulmuştur. Lafzî terennüm kısmı kuvvetle muhtemel besteci tarafından kaleme alınmış ayrı bir güftedir. Bu güfte “mefâîlün mefâîlün” vezniyle inşa edilmiş olan dörder mısradan müteşekkil iki bent biçimindedir. Böylelikle eserin tamamında aynı hece dizilimi kullanılarak eser geneline yayılan yapısal uyumluluklar üretilebilmiştir.

Eserin müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin birim zaman bazında sahip oldukları süreler karşılaştırıldığında bazı bilgilere ulaşılabilmektedir.

Tablo 2. Nakış Ağır Semaide Müzik Cümleciklerinin Birim Zamana Göre Süreleri

Cümle	Cümlecik			
	1	2	3	4
a	12	10	10	8
	5	6	7	8
b	12	10	10	8
	9	10	11	
c	12	8	20	
	12	13	14	
d	12	8	20	
	15	15	16	17
e	20	20	12	8
	18	12	8	
f	20	21	22	
	12	15	13	

Güftenin mısralarına eşlik eden müzik cümlelerinin cümlecikler ölçüğünde benzer kurgularla tasarlandığı görülmektedir. Birinci ve ikinci mısranın besteleri dörder müzik cümleciklerinden oluşan müzik cümleciklerinden müteşekkildir. Sürelerine göre müzik cümlecikleri bu kurguya göre genellikle  $12/8 + 10/8 + 10/8 + 8/8$  şeklinde sıralanmaktadır. Meyan kısmında 22 ve 23 müzik cümleciklerinde bu kurgu farklılaşmaktadır. **f** müzik cümlesi üç cümlecikli bir biçime çeviren bu farklılaşma cümlecik sürelerine göre şu şekilde bir sıralama aracılığıyla gerçekleşmiştir:  $12/8 + 15/8 + 13/8$ . Murabba ağır semaide olduğu gibi 12 sekizlik ve 8 sekizlik iki müzik cümleciklerinin iki kez ardışık dizildiği karar kısmında esere ait (müzik cümlesi ölçüğünde) kurgusal bir müzikal fikir özü sunulduğu görülmektedir.

Terennum güftesi için besteci her iki dördük için farklı bir yapısal yaklaşım geliştirmiştir. Terennümün ilk dördlüğü sürelerine göre  $12/8 + 10/8 + 18/8$  şeklinde dizilen üçer müzik cümlecikli iki müzik cümlesiyle (**c** ve **d**) bestelenmiştir. Bu müzik cümlelerinde her iki mısra bir müzik cümlesine eşlik etmektedir. Müzik cümleleri burada bölütlenirken bağlantı motifi sağlayan saz kısmı 10 müzik cümlecğine dahil edilmişse de bu kısmı bestecinin kendisinin mi eklediği yoksa bu saz payının gelenek içinde zamanla icracılar tarafından mı eklendiği bilinmediği için yukarıdaki tabloda bu kısım yok sayılarak değerlendirilmiştir.

**d** müzik cümlesinin 14 cümleciklerinin seyrinin yüksek oranda **a** müzik cümlesinin 1 ve 2 cümlecikleriyle benzer olması dikkate değerdir. İlk ölçülerde ezgi Hüseyini perdesi civarında yoğunlaşıp ikinci ölçülerde karara yaklaşırken son 12 sekizlik kısımlardaki ezgiler (örneğin “muhal” kelimesine eşlik eden ezgi 2’de aynıyla görülmektedir) oldukça benzer müzik fikirleridir.

Şekil 11. Nakış Ağır Semainin **a** ve **d** Cümlelerinden Kesitler

Terennumün ikinci dördlüğüne gelindiğinde ise cümle yapısı değişmektedir. İlk mısra  $20/8$  süreye sahip 15 müzik cümleciklerinin iki tekrarına ayrı ayrı eşlik ederken diğer dört müzik cümlecği sürelerine göre  $12/8 + 8/8$  şeklinde sıralanan iki adet ikili grup oluşturmaktadır.

Eser genel yapısına bakıldığında 1. mısra bestesi + 2. mısra bestesi + terennüm + 3. mısra bestesi + 4. mısra bestesi + terennüm şeklinde bir nakış kurgusu görülmektedir. Bu kurgu nakaratlardan sonra terennüm okunan bir şarkı kurgusuna eşittir. Güfteye ait olan mısralar birer müzik cümlesiyle bestelenmiştir. e müzik cümlesi haricindeki diğer cümlelerin cümlecikleri dört veya üçer müzik cümleciğinden müteşekkildir.

Genel olarak eser oldukça düzenli bir yapıda kurgulanmıştır. Cümlelerin kurgusal çeşitlilikleri dahi birbirlerinden türetilerek şekilde tasarlanmıştır.

### **Nakış Ağır Semainin İşlevsel İncelemesi**

Eserin müzik cümleleri ağır semai türünün murabba ağır semaide belirtilen özellikleriyle aynı doğrultuda tasarlanmıştır. Cümlecikler bir ölçü süresinde bile olsa kesinlikle ölçü başında başlayıp sonunda bitirilmemiştir. Bu durum her cümlecikte usulün farklı yorumlanarak eserin tekdüzelikten sıyrılmasını sağlamaktadır.

Güfte mısralarına eşlik eden müzik cümlelerinin cümlecikleri alt gruplara ayrılmamaktadır. Bu müzik cümlelerinde cümlecikler önceki örnekteki gibi işlevsel hedefleri olan özelliklerle değil, mümkün merteye özgün ve “tekil” olarak bestelenmiştir. Söz konusu tekillik eser sözleriyle tecrübe edildiğinde özgünlüklerin sıralandığı bir akışkanlık sağlamaktadır. **b** cümlesine daha dikkatli bakıldığında ise murabba ağır semaide olduğu gibi dört cümleciğin ikili gruplandırılmasından bahsetmek mümkün hale gelir. 5 ve 6 yine ardışık tekillik gösterirken 7 ve 8 de birbiriyle ardışık tekillik göstermektedir. Buradaki gruplanmayı görmek için 5 ve 7 cümleciklerinin aynı müzikal fikirden türediği anlaşılmalıdır. Bu iki müzik cümleciğinin ilk dört darbındaki motifler aynı ezginin farklı perdelerdeki şedleridir. Bahsolunan benzerlik her cümlecikte birer altere ses ve dizi değişimiyle sağlandığı için oldukça iyi gizlenmiştir ve dinleyicide eser hakkında oluşan uyum hissini bilinçdışı bir yolla artmasını sağlamaktadır. Müzik cümlesi ölçüğünde ise **a** ve **b**, 4 ve 8 itibarıyla benzeşmektedir. Güçlüye ve karara gidış oldukça benzer motiflerle sağlanmıştır. Bu da nakış biçimindeki ağır semainin iki parçadan oluşan kısmının zemin tutarlılığını ve kararlılığını artırmaktadır.

Terennüm kısmındaki **c** ve **d** cümlelerinde ise cümlelerin ilk iki cümlecikleri birbirlerinden net bir şekilde ayrılmamaktadır. Son iki cümlecikleri ise tamamen birleştirilerek tek cümlecik haline getirilmiştir. Burada oluşturulan 20 sekizlik süreye sahip cümleciklerin önce iki müzik cümlesinin sonuna yerleştirilerek dinleyiciye yeni bir fikir sunulup hazırlık yapıldığı, hemen ardından da 20 sekizlik sürelele sahip ardışık ve özdeş iki müzik cümleciğiyle (15 ve 16) bu yapısal-müzikal fikri azami seviyede pekiştirdiği görülmektedir. **c** cümlesinde dikkat çekici bir diğer nokta ise altere seslerle 11’de ikili aralıklarla inici-çıkıcı-inici bir seyirle yaylar çizen motiflerin murabba ağır semainin **f** cümlesinde gördüğümüz motiflere oldukça benzer olmasıdır. Burada da önceki eserle aynı şekilde bir kelime (“bilmem”) üzerine bu motiflerin bu kez Tiz Çargah perdesine yükselmek suretiyle inşa edildiği görülmektedir. **c** cümlesinin ilk cümleciğinde sunulan motiftteki işitsel değişim fikri cümle boyunca kullanılmıştır.

11 ve 12 cümleciklerinin bağlantısının inici bir altılı aralıkla sağlanmış olduğu göze çarpmaktadır. Eserin genelinde gelenekte kolay kabul gören beylik motifler kullanılmasına rağmen burada beklenmedik aralıkla beylik motifler arasında özgün bir işitsel etki yakalanmıştır. Murabba ağır semainin 9 ve 10 cümlecikleri ve bu eserin 13 ve 14 cümlecikleri Buselik ve Hüseyini perdelerinde oluşan bir çıkıcı dördü aralıkla bağlanmaktadır. Bu aralık gelenekte rastlanılan bir aralık olsa da iki eserde de aynı görevle kullanılmış olması bakımından dikkat çekicidir.

12 cümleciğinin ilk motifi, yani ilk üç sekizliği 5 ve 7 cümleciklerinde ortak kullanılan müzikal fikrin ilk kısmıyla aynıdır. 12 boyunca bu motif farklı bir biçimde daha şed halinde kullanılmıştır. Bu motif aynı zamanda 11’in başında kullanılan çeşninin bu sefer kalışı bir şekilde Buselik perdesine göçürülmesine yardımcı olmaktadır. Burada doğal olarak bir Segah çeşnisi olduğu için eserin nüshalarında Buselik perdesi işaret ediliyor olsa da icrâda Segah perdesinin kullanılıp kullanılmayacağı bir tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eserin genelinde güfte mısraları kelime vurguları dikkate alınsa da müzik cümleciği bölütlerinin prozodik anlayışla yerleştirilmediği görülmektedir. Terennüm kısmındaki nazım biçimindeki mısralar ise yüksek bir prozodik uyumla bestelenmiştir. “cihan, yeter, gayrı, yüzün, alıp” gibi kelimeler okunuşlarına uygun olarak süre ve frekans açısından yükseklik durumlarına göre bestelenmiştir. Özellikle 18 boyunca eşlik eden sözlerdeki tükenmişlik ve bıkmışlık duyguları<sup>5</sup> sekilenen motiflerle pekiştirilmiştir.

<sup>5</sup> Tanburi Ali Efendi’nin biyografisi incelendiğinde tam da bu duyguları tecrübe ettiği görülmektedir. Ayrıca yoğun bir melankoliyle seyreden eserin besteci tarafından mezarı başında okunmasını vasiyet ettiği de bilinmektedir.





Şekil 12.. Nakış Ağır Semainin 18 ve 19 Müzik Cümlecikleri

Meyan mısraına eşlik eden f cümlesinde yapısal olarak eserin ilk iki müzik cümlesinden farklılaştığı görülmektedir. Üç müzik cümlecisiyle bestelenmiş olan bu kısımda ikinci cümlecik (21) ardışığına doğru genişletilmiş, böylece kısalan üçüncü cümlecik (22'nin ilk dört sekizliği) dördüncü cümlecikle birleştirilmiştir. Bu birleşim Tiz Buselik perdesinden başlayıp Buselik perdesine inen ve tekrar dönüşte bu kez yedenle vurgulayıp durmak üzere Hüseyini perdesinde kalacak şekilde inici-çıkıcı şekilde yay çizen bir ezgiyle sağlanmıştır.

Müzik cümlelerinin geneli geleneksel motiflerle tasarlanmıştır. Önceki eserde olduğu gibi burada da üçlü aralıkların ısrarlı ve kritik kullanımları dikkate değerdir.

Eserin ezgi indirgeme metodu uygulanmış nüshası ve bu nüsha üzerindeki üçlü aralıklar şu şekildedir:

Suzidil Nakış Ağır Semai  
"Kani yâd-ı lebinle hûn-i dil nûş ettiğim demler"

Tanburi Ali Efendi

Aksak Semai 1

Ah Kani yâ dı le bin le hû ni dil nuş et ti ğim dem ler He zâ rân bül bü lü nâ lem le hâ muş et ti ğim dem ler

Şekil 13. Nakış Ağır Semainin Gerçek ve İndirgenmiş Düzeydeki Müzik Cümlelerinde Kullanılan Üçlü Aralıkları I

9 AhO dem ler hep ha yâl ol du -Saz-

11 a ceb bil mem ne hâl ol du

13 yü zün gör mek bi le hat ta

15 ba na em ri mu hâl ol du

17 a lp et ra fi mi hay ret

Şekil 14. Nakış Ağır Semainin Gerçek ve İndirgenmiş Düzeydeki Müzik Cümlelerinde Kullanılan Üçlü Aralıkları II

15  
ci han dan ey le dim nef ret

16  
ha rab en der ha rab ol dum

18  
ye ter gay rı ye ter has ret

20  
Ah Ya nar a teş le re â râ

22  
mü sab rım yâ da gel dik çe

SON

*f*

Şekil 15. Nakış Ağır Semainin Gerçek ve İndirgenmiş Düzeydeki Müzik Cümlelerinde Kullanılan Üçlü Aralıkları III

Şekil 16. Nakış Ağır Semainin Gerçek ve İndirgenmiş Düzeydeki Müzik Cümlelerinde Kullanılan Üçlü Aralıkları IV

Eserin orijinal düzeyi incelendiğinde üçlü aralıkların oldukça nadir bulunduğu görülse de indirgenmiş düzeyde ezginin yoğunlukla üçlü aralıklar üzerine kurulduğu görülmektedir. Motifler eser boyunca ikili aralıklarla işlendiği için ve süs notaları nispeten az kullanıldığı için motif üretiminde kullanılan perde kadroları arasındaki geçişler yer yer dörtlü, beşli ve yedili aralıklarla sağlanmıştır. Örneğin 7 cümlecığının ilk dört darbında kullanılan perde kadrosuyla dördüncü darbin son on altılığında ve cümlecığının devamında kullanılan perde kadrosu arasındaki geçiş Buselik- Acem perdeleri aralığıyla sağlanmıştır.

## Genel Değerlendirme

### Makamın İşlenilişi

Makam tariflerinin eserler üzerinden üretildiği düşünüldüğünde makalede incelenen eserlerin kuvvetle muhtemel teorisyenler tarafından dikkate alındığı göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla eserlerdeki makam anlayışı günümüzde genel kabul gören makam tarifleriyle uyumludur fakat bir kavramın tanımı anlatan ve dinleyene göre değişiklik gösterebileceği için makam teorileri “anlatmak istedikleri” vech ile değerlendirilmelidir. Örneğin dörtlü ve beşli dizilerle kurulan anlatım makamın perde sistematüğını açıklamaya çalışırken seyrinin bazı detaylarını açıklayamayabilir.

Makaledeki incelemelerde doğrudan makam konusu işlenmemişse de Suzidil makamına dair günümüz makam nazariyatında rastlanılmayan bazı nitelikler tespit edilmiştir. Bu niteliklerin temel olarak eserlerin temel düzeylerinde veya indirgenmiş düzeylerinde üçlü aralıkların oynadıkları rollerle sağlandığı görülmektedir. Üçlü aralıkların ardışık kullanımları dörtlü ve beşli dizi oluşumlarını engelleyerek makamın gerekliliği olan “kararsız kalırları” sağlamaktadır. Bu durumun bir örneği murabba ağır semainin incelemesinde detaylarıyla aktarılmıştır. Bahsedilen incelemede, ağır semainin karar kısmının mevcut teorilerin Hicaz dörtlüsü veya beşlisiyle karara geldiği kabulünün aksine bu noktada güçlü olan Buselik perdesinin diziden doğan bir güçlü olmadığı, tamamlanmamış bir “yerinde Buselik” çeşnisinin kararı zayıflatma görevi gören ikinci derece sesi olduğu gibi işlevsel bulgulara ulaşılmıştır.

Aynı besteleme davranışı Nim Zirgüle perdesi üzerinde de sıkça sergilenmiştir. Ayrıca yine bu bağlamda Nim Hicaz perdesinin altere kullanımı ve Segâh çeşnisi oluşturmak üzere kullanımı makamın içinde bileşim veya geçki olmaktan ziyade homojen bir şekilde karıştırılan bir unsur olarak tespit edilmiştir. Üçlü veya “üçlü iskelet üzerine inşa edilen” ikili yürüyüşlerin ezgiyi gerilime sokmaya başladığı noktalarda -ki bu noktalar genellikle Buselik perdesi üzerinde oluşur- dörtlü, beşli veya yedili aralıklarla ezgi ayrı perde kadrosuna sahip motiflere taşınmıştır.

Beklenenin aksine besteciler Düğah perdesinde kalış yapmaktan kaçınmıştır. Bu davranış yukarıda belirtilen “tamamlanmamış Buselik” ifadesinin Düğah perdesinde yapılacak tek bir kalışla zayıflayacak olmasından kaynaklanmaktadır. Hacı Sadullah Ağa Düğah perdesinde hiçbir kalış göstermezken, Tanburi Ali Efendi kalışların

ardından uzun sesler ve müzik cümlecikleriyle ısrarla Buselik perdesini kuvvetlendirerek bahsi geçen etkiyi korumaya çalışmıştır.

Aynı perde üzerinde icrâ edilecek Suzidil ve Şedaraban makamlarının birbirlerinden ayırt edici en karakteristik özelliği de bu besteleme davranışıdır. Suzidil makamının orta kısmında tamamlanamayan bir Buselik / Hisarbuselik varken, Şedaraban makamının orta kısmında tamamlanan bir Nihavend / Neveser ifadesi bulunur.

Eserlerin bölümlerine göre içerdikleri üçlü aralıklar şu şekildedir:

Murabba 1. Mısra

Nakış 1. Mısra

Nakış 2. Mısra

Murabba Terennüm

Nakış Terennüm

Murabba 3. Mısra

Nakış 3. Mısra

Şekil 17. Ağır Semaillerin Bölümlerinde Kullanılan Üçlü Aralıklar

Geleneksel Türk müziği repertuarındaki herhangi bir eser incelendiğinde yoğunlukla ikili aralıklarla ezgiler inşa edildiği için indirgenmiş düzeyde mutlaka üçlü aralıklarla karşılaşılacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. İncelenen eserlerde ön plana çıkan üçlü aralıklar ise genellikle bu durumdan bağımsız olarak kasten tasarlanmış, makamın ifadesini ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle nakış ağır semainin “yüzün görmek bile hatta” sözlerinin eşlik ettiği ezgide (12,13) arka arkaya dörtlü veya beşli oluşturmayacak şekilde kullanılan iki çıkıcı bir inici üçlü aralık bu durumun tipik bir örneğidir.



Üçlü aralıklar kullanılırken yardım alınan altere seslerden biri olan Nim Hicaz perdesi üzerinde her iki eserde de perdeler bu görevde kullanıldıktan sonra aynı perde farklı bir konumda Segah çeşni oluşturacak şekilde görevlendirilmiştir.

İncelenen iki ağır semaide beste biçimine bağlı gelişen bir seyir özelliği daha mevcuttur. Murabba ağır semaide terennümden önceki müzik cümlesi Hüseyini perdesinde sonlanırken, nakış ağır semaide bu noktada yani ikinci mısraın bestesinde eser karara gelmektedir. Meyan kısımlarında seyir murabba ağır semaide makamın tiz tarafında başlarken nakış ağır semaide makamın orta bölgesinde başlamıştır. Bu durum önemli bir değişiklik olmamakla birlikte biçimin makam üzerinde bir etkisi<sup>6</sup> olarak düşünülebilir.

### Eserlerde Tespit Edilen Ortak Besteleme Davranışları

İki ağır semai arasında makamın işlenilişine ek olarak ezgisel, yapısal ve işlevsel bağlamda ortak besteleme davranışları tespit edilmiştir.

İki eserin de ilk müzik cümlecikleri birbirlerinden farklı olsa da indirgenmiş düzeyde aynı temelin üzerine kuruldukları söylenebilir.  $\int 1$  cümlecikleri son dörtlüklerine kadar birbirlerinin aynısıdır.

Nakış Aksak Semai

Murabba Aksak Semai

Şekil 18. Ağır Semailerin  $I$  ve  $\int I$  Cümlecikleri

Ayrıca bu örnekte olduğu gibi Hüseyini perdesindeki kalışların büyük bir çoğunluğu indirgenmiş düzeyde Nim Şehnaz - Hüseyini aralığıyla görünmektedir.

Murabba ağır semainin **c**, nakış ağır semainin **b** müzik cümlelerinde üçlü aralıkların en dikkat çekici kullanımları görülmektedir ve bu besteleme davranışı ortak bir müzikal fikre dayanmaktadır. Murabba ağır semaide 8 ve 9 müzik cümleciklerinde ve nakış ağır semaide 7 ve 8 müzik cümleciklerinde Buselik, Neva, Nim Zırgüle perdeleri arasında oluştukları görülen üçlü aralıklarla meydana gelen bu motifler nakış ağır semainin yine aynı müzik cümlesinin 5 ve 6 müzik cümleciklerinde de kullanılmıştır. Burada müzikal fikir Hüseyini-Gerdaniye, Çargah-Hüseyini, Neva-Acem perdelerinde işlenmiştir. Bu motifler oluşturulurken Evc ve Nim Hicaz gibi perdeler altere sesler olarak kullanılmıştır.

Murabba **d**( $\int 10, \int 11$ ) ve nakış **b**( $\int 8$ ) incelendiğinde makamın kararı için uygulanan bir seyir integrali de ortaya çıkmaktadır. Bu temel motif Neva, Buselik, Nim Zırgüle, Hüseyini Aşiran perdelerinin ardışık veya ardışık bölütlerinin sıralanmasıyla oluşmaktadır.

<sup>6</sup> Daha önceki araştırmalarda makamın belli bir örneklem dahilinde biçim üzerinde etkili olmadığı tespit edilmiştir (Çırak, 2021). Burada ise biçimin makam seyri üzerinde bir etkisinden bahsedilebilmektedir.

## Murabba Ağır Semai

ah bî çâ re nem ey yâr

## Nakış Ağır Semai

le hâ muş et ti ğim dem ler

Şekil 19. Murabba Ağır Semainin 10 ve 11; Nakış Ağır Semainin 7 ve 8 Cümlecikleri

Her iki eserin de zemin ve meyan kısmının ilk üç darbının birbirleriyle eş olduğu görülmektedir. Tanburi Ali Efendi eserinin 5 ve 6 cümleciklerinde olduğu gibi Sadullah Ağa'nın eserinde bulunan bir müzikal fikri benimseyip ondan daha fazla kullanarak bu eserde meyan kısmında kullanılan diğer eserle ortak olan motifi bu sefer Dügah perdesi üzerinde olmak kaydıyla ikinci kez tekrar etmiştir.

Eserlerde ortak görünen başka bir dikkat çekici nokta ise *e*(12,13) ve *c*(11) üzerindedir.

## Murabba Ağır Semai

AhNola sen den e der sem hu

## Nakış Ağır Semai

a cebbil mem ne hâl ol du

Şekil 20. Murabba Ağır Semainin 12 ve 13; Nakış Ağır Semainin 11 Cümlecikleri

İki ezgi karşılaştırıldığında Muhayyer perdesinden başlayıp Segâh (veya Çargah) perdesine kadar inen daha sonra tekrar Muhayyer perdesine veya Tiz Çargah perdesine çıkan ardından Hüseyini perdesine kadar inen çıkıcı-inici-çıkıcı bir ezgi dikkat çekmektedir. Bu iki ezgi yüksek derecede benzerlikler sergilerken aralarındaki bazı farkların (Gerdaniye/Nim Şehnaz ve Buselik/Çargah) eserlerin sözlü-yazılı gelenekteki muhtemel devinimleri sürecinde ortaya çıkmış olabileceği söylenebilir. İki ezgi birbirine çok benzediği için bu durumu yorumlamak ve hangi nota yazısının daha doğru olduğunu tartışmak oldukça güçtür. Yine de kullanılan müzikal fikrin ortak olduğu açıkça görülmektedir.

## Sonuç

Makalede benzer besteleme davranışlarının gözlenebileceği düşünülen iki eser karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırma denkleminde makam ve tür etkenleri sabit tutulacak şekilde Suzidil makamında iki ağır semai ele

alınmıştır. Bu eserin biri murabba biri nakış biçimindedir. İncelenen ilk eser Hacı Sadullah Ağa'nın murabba ağır semai, ikinci eser Tanburi Ali Efendi'nin nakış ağır semaidir.

Eser incelemelerinden önce ortak ve sabit etkenlerden biri olan Suzidil makamı nazari yaklaşımların ötesinde entropi bağlamında değerlendirilerek makamın var oluş sürecindeki ne tür bir konumda eserlerin bestelendiği tartışılmıştır. Bu tartışmaya göre eserlerde makamların işlenilişine dair bazı ön bilgilere ulaşılmıştır. Makamın murabba ağır semaide ilk haline nakış ağır semaiye nisbeten daha yakın olduğu, yine de ilk örneklerinden farklı olabilecek bir zaman diliminde murabba ağır semainin bestelendiği yorumlanmıştır. Diğer eserin bestelendiği zaman diliminde ise aynı makamda mevcut başka bir takım bulunuyor olmasına rağmen bestecinin bu makamda bir takım bestelemeye motivasyon geliştirmiş olması makamın işlenilişi konusunda farklı bir yaklaşım sergilemiş olabileceğine işaret etmektedir. Bu zaman dilimi makamın var oluş sürecinde klasik dönem çerçevesinde<sup>7</sup> son evreye denk geldiği için diğer örneklerine nazaran maksimum düzensizlik halinde bir makam anlayışını bestecinin sergilemiş olacağı düşünülmüştür. Buna karşın incelemeler sonrasında Tanburi Ali Efendi'nin eserinde makam işlenilişinin ve bestecilik üslubuna dair bazı unsurların Hacı Sadullah Ağa'nın bestecilik özellikleriyle örtüştüğü görülünce Tanburi Ali Efendi'nin bu noktalarda entropiye, yani maksimum düzensizlik haline direnç göstererek "geleneğin gelenekselliğinin yeniliği içinde "alt-geleneksel bir direnç" oluşturduğu anlaşılmıştır. Tanburi Ali Efendi'nin Hacı Sadullah Ağa'nın eseriyle kurduğu bu bağlantı gelenek içinde bir doğal seçim oluşturmuştur ve makamın günümüze kadar gelenek mensuplarının beğenisiyle ulaşabilmesini sağlamıştır. Bu etki entropi sürecinde aynı zamanda belirli bir düzenlilik halinin (yani makamın işlenilişinin ve bir bestecilik üslubunun) gelenekte daha baskın hale gelmesinde (düzenlilik halinin artmasını) ve bununla beraber makamın yüksek enerjili bir potansiyele (tekrar) taşınmasında etkili olmuştur. Kısacası Tanburi Ali Efendi'nin Hacı Sadullah Ağa'nın bestecilik üslubuyla benzer bir üslupla ortaya koyduğu eseri ve doğal olarak dolayısıyla bu eserin bulunduğu takımı, makamın günümüz bestecileri için verimli bir zemin oluşturmasına imkan vermiştir.

Eser incelemelerinde iki eser kapsamında ortaya çıkan bestecilik üslubunun detayları araştırılmıştır. İki ağır semai arasında biçim farklılıkları olsa da bu farklılık hem tecrübe edilebilir müzik açısından hem de detaylar dahilinde açıklanabilecek ortak bestecilik üslubu özelliklerinin ortaya çıkarılmasını olumsuz etkilememiştir.

Eserlerin en büyük ortak noktasının ezgi karakterinde üçlü aralıkların oynadığı rol olduğu anlaşılmıştır. Bu üçlü aralıklar makamın dizisi içinde dördü ve beşli diziler oluşturmadan kullanılarak makama dair müzikal etkiler tasarlanmıştır. Bu tecrübelerden en belirginini, makamın orta kısımlarında yani Buselik perdesi civarında gerçekleşen tamamlanamayan Buselik/Hisar Buselik çeşnisidir. Bu çeşniyle beraber Suzidil makamı dizisi içindeki seyriyle karara eren ezgi bilhassa Düğah perdesindeki kalıplardan kaçınmaktadır. Hacı Sadullah Ağa bu kalışı hiç kullanmamışken Tanburi Ali Efendi yer yer kullanmış fakat genellikle hemen ardından Buselik perdesini güçlendirip bu kalışları zayıflatarak makamın karakterini korumuştur. Tanburi Ali Efendi'nin nakış biçimini kullanmış olması da eser hacmini artırarak bu durum için yeterli süreyi sağlamıştır. Bu özellik makama ait bir üslup özelliği olarak sınıflandırılabilmesi açısından önem arz etmektedir. İki besteci arasındaki üslup yakınlığı diğer bazı araştırmalarla da desteklenmiştir (Tutu, 2017, s. 89).

Müzik cümlelerini oluşturan cümlecikler genellikle benzer konumlara ve süreye göre tasarlanmış yapıdadır. Yapı birimlerinin sürelerine göre müzik cümleleri en çok şu şekillerde karşımıza çıkmaktadır:  $(12/8 + 10/8 + 10/8 + 8/8)$ ,  $(12/8 + 8/8 + 20/8)$ ,  $(12/8 + 8/8)$ .

12 ve sekiz birim zamanlı müzik cümleciklerinin uzun müzik cümlelerinin başında ve sonunda sırasıyla yer aldığı ve bu iki müzik cümlecığı kurgusunun bazen tek bir cümle oluşturacak şekilde bazen de daha uzun bir müzik cümlesinin sonunda kurgusal bir özet sunacak şekilde tekrar edildiği tespit edilmiştir.

Müzik cümlecikleri konumlandırılırken cümle başlangıcı olarak ilk ölçünün ilk darbi seçilmiş ve ilk darp "ah" terennümüne eşlik edecek şekilde ikinci darpta güfte ezgilendirilmeye başlanmıştır. Müzik cümlecikleri son cümlecikler hariç ölçü sonunda kesinlikle sonlandırılmamış, usulün zincirleme bileşimler halinde meydana gelen farklı bileşkeler üzerinde çeşitlendirilerek yerleştirilmiştir. Bu da müzik cümleciklerinin birer ölçü ile sınırlandırılmasını engelleyerek eserlerin tekdüzelikte olmamasını sağlamıştır.

Sonuç olarak bahsedilen bestecilik özellikleri iki örnek eser üzerinden edinilen bilgiler ışığında farklı besteciler tarafından icra edilen ortak veya benzer bir bestecilik üslubu ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda Suzidil makamının müzikal ifadesinin oluşturulmasında uygulanan bazı kurallar aydınlatılmasıyla bestecilik ve kuram derslerinin akademik literatürüne katkıda bulunulacağı düşünülmüştür.

<sup>7</sup> Dönemlerle ilgili detaylı bilgi için bkz. (Uslu, 2015)

**Kaynakça**

- Auerbach, B. (2021). *Musical Motives*. Newyork: Oxford University Press.
- Çırak, C. (2021). SÂDULLAH AĞA'NIN ZENCİR BESTELERİNDE ÜSLÛP VE MAKÂMIN BİÇİME ETKİSİ. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 106-173.
- Çırak, C., & Tutu, S. B. (2020). İSMÂİL DEDE EFENDİ EKOLÜNDE USTA-ÇIRAK (HOCA-ÖĞRENCİ) İLİŞKİLERİ. *Eurasian Journal of Music and Dance*(17), 159-174.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Musiki*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Müsıkisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsıkisi Tarihi I*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2010). Sûzidil. TDV içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 38, s. 5-7). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (1988). Ağır Aksak Semai. TDV içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 468). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Tanrıkorur, C. (1991). *Türk Müsıkisinde Usûl-Vezin Münasebeti*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Müsıkisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tutu, S. B. (2017). BİR BESTECİ ÜÇ KENT: TANBURİ ALİ EFENDİ. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*(11), 85-92.
- Uslu, R. (2015). Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1(2), s. 91-109.
- Yekta, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân*. İstanbul: Pan Yayıncılık.