



## **BİLEŞİK MAKÂM BÛSELİK**

**Dr. Sühan İRDEN<sup>1</sup>**

### **ÖZET**

Bu araştırmanın amacı Türk mûsikîsi nazariyatçılarının ortaya koymuş oldukları nazariyat kitaplarındaki Bûselik makâm tanımları ile bestekârlar tarafından yapılan eserlerdeki Bûselik makâm işleniş ve kullanımını bilimsel bir gerçekliğe dayandırarak belirlemektir.

Bu amaç doğrultusunda "Makâm", "Çeşnî" ve "Seyir" kavramları Abdülbaki Nâsır Dede'nin vermiş olduğu makâm tanımı esası üzerinden yeniden değerlendirip tariflendirilerek çalışılmıştır. Abdülbâki Nâsır Dede makâmı "asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir" şeklinde açıklamıştır. Rauf Yektâ Bey geleneksel müzik kuramını Antik Yunan müzik kuramı ile irtibatlandırıp, dörtlü beşli yapıları ve bu yapıların birleşimlerinden oluşan dizileri temel alan bir kuram anlayışı ortaya koymuş Sadettin Arel ve Suphi Ezgi de bu anlayışı benimseyip devam ettirmişlerdir. Makâmı dizilerle açıklama tercihinin çeşnî kavramını yarattığı, aslında çeşnî denilen şeyin Nâsır Dede'de ifade edilen makâm kavramının kendisi olduğu ve "En basit makâmın bile bir bileşim" olduğu düşünülmektedir.

En iyi biçimde çözümlenmek için bütünü gerektiği kadar parçalara ayırmak prensibiyle Bûselik makâmının incelendiği bu makale makâmın geleneksel kullanımlarıyla incelenmesine kaynak olacak niteliktedir.

**Anahtar Kelimeler:** Bûselik, Makâm, Çeşnî, Dizi, Türk Mûsikîsi, Seyir, Perde, Nazariyat, Bestekâr.

## **THE COMPOUND MAKAM (MODE) BÛSELİK**

**Dr. Sühan İRDEN<sup>2</sup>**

### **ABSTRACT**

This study aims to determine the definition of makam Bûselik in theory books written by Turkish Music theorists and the process and application of makam Bûselik in musical pieces of composers by attribution to a scientific merit. In line with this objective, such concepts like "Makâm (Mode)", "Çeşnî (Flavour)" and "Seyir (Behaviour)" are examined by re-evaluation and identification based upon the definition of makam by Abdülbâki Nâsır Dede to whom, makam is a melody, when heard with its essential faculties, is demonstrative of an idiosyncratic integrity and character and impossible to disintegrate (or assimilate into something other). Rauf Yekta Bey established a correlation between the traditional and

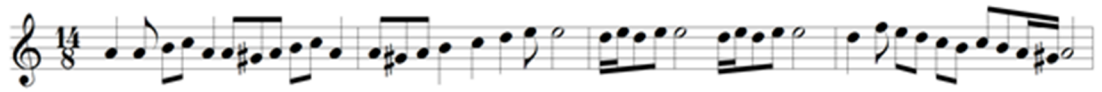
<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, [irdensuhan@hotmail.com](mailto:irdensuhan@hotmail.com).

<sup>2</sup> Asst. Prof., Selçuk University, Dilek Sabancı State Conservatory, Department of Traditional Turkish Music, [irdensuhan@hotmail.com](mailto:irdensuhan@hotmail.com).

Ancient Greek music theory and introduced a doctrine that is based on tetrachord and pentachord patterns and the scales which are the combinations of these patterns. This doctrine then was adopted and sustained by Sadettin Arel and Suphi Ezgi who argued that interpreting makams via scales has created the notion of çeşnî (flavour) which is fundamentally the makam itself as defined by Abdülbakî Nâsır Dede and thus even the simplest of makams is actually a compound makam. This article in which the makam Bûselik is examined can be a source material for the examination of makams by their traditional applications, utilizing the principle that the whole needs to be dissected as much as possible for the best solution.

**Keywords:** Bûselik, Makam, Flavour, Scale, Turkish Music, Behaviour, Pitch, Theory, Composer.

## GİRİŞ

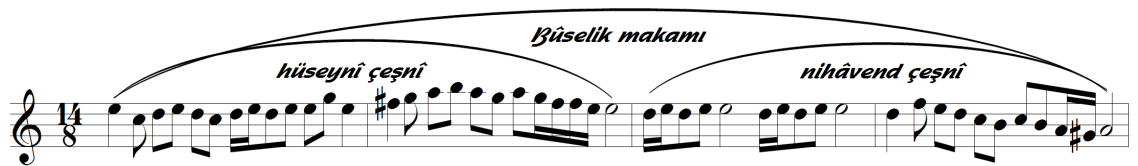


Nota 1: Musâhib Seyyid Ağa'ya ait Nihâvend âyîn-i şerîfin düğâh perdesi üzerindeki yazılımı.

Yukarıda yer alan bu ezginin makâmı sizce nedir diye bir soru sorulmuş olursa, (makâmaların dizilerle öğretimi ve öğreniminden kaynaklandığı düşünülen algı anlayışıyla) azımsanmayacak oranda Bûselik cevabının verileceği düşünülmektedir. Hâlbuki Musâhib Seyyid Ağa'ya ait olan ezgi, düğâh perdesine transpoze edilerek yazılmış, Nihâvend âyîn-i şerîf'ne adını veren ezgidir. Eğer ezgi aşağıda verilen örnekteki gibi; rast üzerinde nigâr (AEU sistemine göre çârgâh) ve düğâh perdesinde nihâvend (AEU sistemine göre bûselik) çeşnîlerinin bileşimleri ile veya ikinci örnekteki gibi; hüseyinî çeşnîsi ile düğâh perdesinde nihâvend (AEU sistemine göre bûselik) çeşnîlerinin bileşimleri ile oluşturulsaydı Bûselik makâmı olabileceği düşünülmektedir.



Nota 2: Râst perdesinde Nigâr ve düğâh perdesinde Nihâvend çeşnî bileşimlerinden oluşan Bûselik makâmı örneği.



Nota 3: Hüseyinî çeşnîsi ile düğâh perdesinde Nihâvend çeşnî bileşimlerinden oluşan Bûselik makâmı örneği.

Bu çalışma; Bûselik makâmının basit değil de bileşik bir makâm olduğuna bilimsel yönden açıklık getirme gayreti olup konunun çeşitli eser örnekleriyle irdelenerek açıklanmasını amaçlamaktadır.

## BÛSELİK MAKÂMİ ALGISI ÜZERİNE

19. yüzyılda Rauf Yektâ Bey oktavı 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi ortaya atmış, bu sistem sonraları Hüseyin Sadettin Arel ve Doktor Suphi ezgi tarafından geliştirilip savunulmuş, çağında ve sonrasında da bilhassa öğrencileri tarafından büyük çapta kabul görmüştür (Yener, 2014: 16).

Sistem birçok açıdan eleştirilse de Türk müziği eğitim kurumları başta olmak üzere eğitim ve öğretimde hâlâ geçerliliğini sürdürmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Basit makâm oluşturulabilmesi için bir takım kurallar vardır. Bir tam beşli ile tam dörtlü birleşimi veya bir tam dörtlü ile tam beşli birleşimi ile oluşan dizi kavramı içerisinde belirli kurallara göre yapılacak seyirlerle basit makâmlar oluşturulabilirler. Bu anlayışa göre Bûselik makâmı içinde sistem kurucuları tarafından çeşitli yorumlar yapılmış benzerlikleri yanında farklılıkları da ortaya çıktığı görülen tanımlar tespit edilmiştir.

Sistemin kurucularından *Hüseyin Sadettin Arel* Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri'nde Bûselik makâmının çıkıcı bir seyre sahip olduğunu, bûselik beşlisiyle hicâz dörtlüsünün birbirine eklenmesinden meydana geldiğini, beşinci derece olan hüseyinî perdesinin güçlü, düğâh perdesinin ise karar perdesini olduğunu, donanımda makâmın hiçbir işaret kullanmadığını belirtmiştir (Akdoğan, 1991: 44-45).



Nota 4:Hüseyin Sadettin Arel'e Göre Bûselik Makâmı Dizisi



Nota 5:Hüseyin Sadettin Arel'e Göre Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.

Hüseyin sadettin Arel tarafından nota 4'de verilen dizi de nîm şehnâz perdesi kullanılmasına rağmen donanımda herhangi bir işaretin kullanılmadığının ifade edilmesinin çelişki yarattığı ve nota 5'de Bûselik makâmı ezgisi olarak verilen örneğin düğâh perdesi üzerine göçürülmüş Nihavend (hattâ Nihâvend-i Rûmî) makâmı olduğu düşünülmektedir.



Nota 6:Hüseyin Sadettin Arel'e Göre Bûselik Bize Göre Nihâvend-i Rûmî Makâmı Ezgi Örneği.

Sistemin diğer kurucularından *Suphi Ezgi* ise Bûselik makâmının iki türlü diziden oluştuğunu açıklamış, birinci dizinin bûselik beşlisiyle hicâz dörtlüsü, ikinci dizinin bûselik beşlisiyle kürdî dörtlüsü birleşimlerinden oluştuğunu belirtmiş, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'ye ait olan şarkı formunda “Zülfündedir benim bahtı siyâhım” güfteli eseri ile Delâlîzâde İsmâil Efendi'ye ait olan nakış yürük semâî formunda “Cefâsî âşika yârin vefâ değilde nedir?” güfteli eserlerini örnek olarak vermiştir (Ezgi, 1935: 75).

**Büselik Şarkı**

"Zülfüdedir benim baht-ı siyâhım"

Beste: İsmâil Dede Efendi  
(17 78-1846)

Usûlü: Aksak Semâi

AH ZÜL FÜN DE DİR BE NİM  
 BAHTI Sİ YÂ HIM CE NAN EY  
 SEN DE KAL DI GE CE  
 GÜNDÜZ Nİ GÂ HIM CE NAN EY  
 A MAN BE Lİ YÂ RİM AH  
 İN Cİ TİR MIŞ SE Nİ  
 ME GER Kİ Â HIM  
 ME GER Kİ Â HIM  
 SE Nİ SEV DİM O DUR  
 BENİM GÜ NÂ HIM CE NAN EY  
 A MAN BE Lİ YÂ RİM

Nota 7:Suphi Ezgi'nin Büselik makâmına verdiği İsmâil Dede Efendi'nin Şarkı Örneği.

**Bûselik Nâkiş Yürük Semâî**

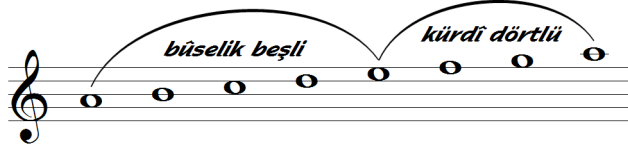
Bîst: Dellâlzâde İsmâîl Efendi

CE FA SI A ŞI KA YA RIN VİFÂ DİŞİL DE NE DİR GA ZAP LA BİR  
 NİGÂHI DA SAFA DE ĞİŞ DE NE DİR GAZAP LA BİR NİGÂHI DA SA FÂ DE ĞİL  
 DE NE DİR VAY VAY TA DİRDİRTEN NA TİLLİLEN DETDEREDİL Lİ NEY NEY NEY  
 TA DİRDİRTEN NA TİLLİLEN DETDEREDİL Lİ NEY VAY AH SA NA BU CÂ NÜ DİLİ VER  
 DİM EY ME Hİ DEV RAN AH AH KUR BA NIN O LAM  
 YAR HAY RA NIN O LAM SA NA BU CÂ NÜ DİLİ VER DİM EY ŞU Hİ  
 DEV RAN AH AH KUR BÂ NIN O LAM YAR HAY  
 RA NIN O LAM DOST EY ŞE Hİ MÜL Kİ HÜS Nİ ÂN BEN DE İ ÜF  
 TÂ DE GÂN NÂ ZI NA HAY RAN VAY GEL GEL  
 BEN DE İ LÜT FUN VAY GEL GEL S3A YE PE NÂ  
 HİZ VAY GEL GEL LÜT FU NA KUR BAN

Nota 8:Suphi Ezgi'nin Bûselik makâmına verdiği Dellâlzâde İsmâîl Efendi'nin Şarkı Örneği.



Nota 9:Suphi Ezgi'ye Göre Bûselik Makâmı Dizisinin Birinci Şekli.



Nota 10:Suphi Ezgi'ye Göre Bûselik Makâmı Dizisinin İkinci Şekli.

Suphi Ezgi'nin Bûselik makâmına vermiş olduğu örnek eserler incelendiğinde her iki eserde de hüseyinî perdesi üzerinde hicâz çeşnîyi yaratacak perdelerin / notaların kullanılmadığı tespit edilmiştir. Kullanılmadıkları halde neden makâm anlatımında varmış gibi anlatıldığıının sorgulanması gerektiği düşünülmektedir.

Türk müziğinin diğer önemli müzikologlarından Rauf Yektâ Bey'e göre Bûselik makâmı dizisi; düğâh perdesinde bûselik beşlisi ile hüseyinî perdesinde kürdî dördlüsünün birbirine eklenmesinden oluşmuştur (Yekta, 1986: 73-74).

Bûselik makamı

Ambitus

Semai MM  $\text{♩} = 60$

Hüseyinî makamına geçki

Bûselik makamına dönüş

Nota 11:Rauf Yektâ Bey'e Göre Bûselik Makâmı Dizisi ve Bûselik Makâm Seyri Örneği .



Nota 12:Rauf Yektâ Bey'in Verdiği Büselik Makâm Seyrinin Makâmsal Analizi.

Rauf Yektâ Bey'in Büselik makâmına vermiş olduğu seyir örneğinde, gelenekte bestelenmiş eserler örnekleriyle çelişmeyen bir anlayış gösterdiği düşünülmektedir. Bugün makâm öğreniminde kullanılan en yaygın kaynaklardan biri olduğu düşünülen İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri" isimli kitabındaki Büselik makâmı tanımına göre "Büselik makâmının durağı düğâh perdesi, güçlüsü hüseyinî perdesi olup makâmın dizisi hem düğâh perdesi üzerinde büselik beşlisine hüseyinî perdesi üzerinde kürdi dörtlüsünün eklenmesiyle hem de düğâh perdesinde büselik beşlisine hüseyinî perdesi üzerinde hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Nota 13:İsmail Hakkı Özkan' a Göre Büselik Makâm Dizisinin Birinci Şekli.

Nota 14:İsmail Hakkı Özkan' a Göre Büselik Makâm Dizisinin İkinci Şekli

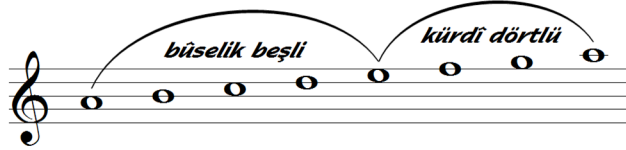
Asma Karar Perdeleri: Büselik makâmı dizisi Batı müziğinin La minör dizisi ile aynıdır. Yani Batı müziği bakımından La minördür. Hüseyinî üzerinde kürdi bulunan dizi, eski minör, hicâz bulunan dizi ise "Armonik minör" dür. Melodik minör tarzı bizde kullanılmamıştır. Türk müziği bestecilerine bu dizi fazla Batılı ve sert geldiğinden makâmın esas yapısında olmamakla beraber, bazı küçük geçkileri yapmayı adet edinmişlerdir... Her minör bağlı majörüne geçki yapar; Büselik makâmı dizisi la minör olduğuna göre, zaman zaman sol

bakiye diyez (nim zirgüle) perdesini atıp yerine rast perdesini kazanır ve bu arada biraz da çârgâh perdesinde kalış yaparsa do majör'e yani bizim Çârgâh makâmımıza geçki yapmış olur. Yukarıda sözü edilen geçkilerden birini veya birkaçını yapmak veya yapmamak tamamen bestecinin zevk ve tekniğine kalmış bir şeydir. Bununla beraber yapılmasında ifade bakımından fayda olduğu da muhakkaktır..." denilmiştir (Özkan, 1990: 98-100).

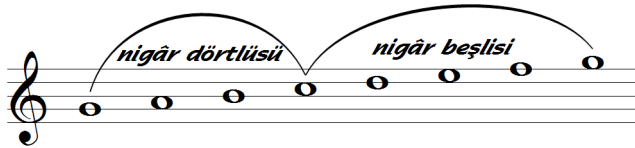
İsmâil Hakkı Özkan'ın Bûselik makâm dizi anlatımında Suphi Ezgi'nin anlayışıyla örtüştüğü söylenebilir. Fakat "Bûselik makâmı dizisi Batı müziğinin La minör dizisi ile aynıdır. Yani Batı müziği bakımından La minördür. Hüseyinî üzerinde kürdi bulunan dizi, eski minör, hicâz bulunan dizi ise "Armonik minör" dür. Melodik minör tarzı bizde kullanılmamıştır..." gibi makâm kavramıyla hiç ilgisi olmadığı halde minör ve majör dizi kavramlarının iç içe kullanılmasının sorgulanması gerektiği düşünülmektedir.

2006 yılında "Türk Müsîkisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Bûselik Makâmının Karşılaştırılması" konulu bir yüksek lisans tezinde çeşitli formlarda farklı bestekârlarca Bûselik makâmında bestelenen 63 tane eser incelenmiş, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve İsmâil Hakkı Özkan'ın tarifini verdikleri hüseyinî perdesi üzerindeki hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğu öne sürülen Bûselik makâmı dizisinin eserlerin hiçbirinde kullanılmadığı tespit edilmiştir (İrden, 2006: 149).

Bûselik makâmıyla ilgili günümüz nazarı kaynakları içinde en çarpıcı tespitlerinden birinin Yakup Fikret Kutluğ "Türk Müsîkisinde Makâmalar" kitabında yapıldığı düşünülmektedir. Kutluğ'a göre "Lâdikli Mehmet Çelebi'den sonra Hüseyinî makâmı Bûselik makâmına eklenmiş ve gösterilmiştir. Ancak, bu devir dâhil, bugüne kadar bûselik eserlerde değişmeyen ve bûselik' in çeşnîsinin meydana getirilmesinde varlığı zorunlu olan Nigâr makâmı melodik yapıda yer almış, makâm iki ayrı dizinin birleşmesi ile hâsıl olmuştur: Buselik ve nigâr.



Nota 15:Yakup Fikret Kutluğ' a Göre Bûselik Makâmını Oluşturan Bûselik ve Nigâr Dizileri.



Nota 16:Yakup Fikret Kutluğ' a Göre Nigâr Makâmı Dizisi.

Bûselik' in seyri esnasında, hüseyinî tizindeki seslerde kürdî geçkisi içinde dolaşıldığı gibi, eski müsikîcilerin Hüseyinî makâmı üzerinde ısrarlı durmaları gözden kaçırılmamalıdır" ifadeleri yer almaktadır (Kutluğ, 2000: 158).

Bunun yanında Nigâr makâmı için Kutluğ tarafından "...rast perdesi üzerinde kurulu Nigâr makâmı dizisine, pestte yegâh perdesi üzerinde nigâr dörtlüsünün ve tizde gerdâniye perdesinin üzerinde yine nigâr perdesinin eklenmesiyle oluşmuştur. Şeması şöyledir:



Nota 17:Yakup Fikret Kutluğ' a Göre Nigâr Makâmı Dizisi ve Genişleme Bölgeleri.



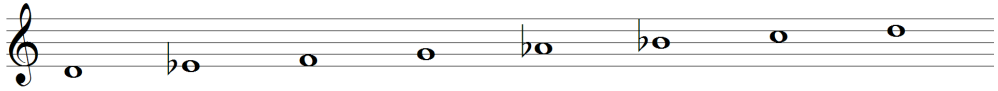
Genelde, çârgâh perdesi açarak seyre başlayan Nigâr makâmı, evvela rast perdesi kurulu nigâr dörtlüsü içinde kısa bir seyir gösterdikten sonra çârgâh perdesi üzerinde kurulu tiz beşli içinde seyrine devam eder. Bu arada yine gerdâniye perdesinden daha tize doğru yine nigâr dörtlüsü içinde kısa seyirler gösterir. Çârgâh perdesi aynı zamanda güçlü görevi de yapar. Tiz durak gerdâniye perdesidir. Gerdâniye perdesine doğru tizleşmelerde gerdâniye perdesi üzerinde uzun seyirler görülmez. Hüseyinî perdesi etrafında ve üzerinde yapılan seyirler daha fazladır. Hüseyinî perdesi üzerinde kısa asma kararlar verilir. Rast perdesine doğru inişte, dügâh perdesi belirli surette vurgulanır. Rast perdesinden yegâh perdesine doğru inişte hüseyinî aşırı perdesi yine çokça vurgulamalar yapılan bir perde olur. Kararda yegâh perdesi üzerinde nigâr dörtlü gösterilir ve bu seyirden sonra rast perdesinde karara varılır...” denilmektedir (Kutluğ, 2000: 301-302).

Tüm bu tanımların hangi çıkarımlarla bugüne geldiğini algılayabilmek adına Bûselik makâmının tarihsel sürecine de bakmak gerektiği düşünülmektedir.

### TARİHSEL SÜREÇTE BÛSELİK MAKÂMİ İLE İLGİLİ BAZI NAZARÎ TANIMLAR

Bûselik makâmının geçmişten günümüze nazarî açıklamalarıyla ilgili olarak Safiyyüddin (?-1294), Kutbuddin Mahmud Şirâzî (1236-1311), Abdülkâdir Merâgî (?-1435), Fettullah Şirvânî (?-1486?), Lâdikli Mehmed Çelebi (?-1482 veya 1500) ve Alişâh bin Hacı Bûke'de verilen Bûselik dizinin günümüzün Kürdî makâmı dizisine benzediğini söyleyebiliriz. Safiyyüddin'e göre Bûselik makâmında sesler ve aralıklar aşağıdaki gibidir (Levendoglu, 2002: 63).

A B h H T YB Yh YH  
B T T B T T T



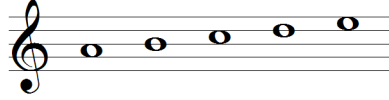
Nota 18:Safiyyüddin'de Bûselik Makâmı Dizisi.

Yukarıda Bûselik adıyla geçen bu dizi Yakup Fikret Kutluğ'a göre II. Beyazıt Han devrinde Lâdikli Mehmed Çelebi tarafından makâmın adı Kürdî olarak değiştirilmiş ve bugüne kadar gelmiştir (Kutluğ, 2000:152). Ancak Lâdikli, Bûselik makâmını tarif ederken (rast perdesi üzerinde bugünkü bûselik beşlisinin perdelerini vererek) makâmın seyrine tiz bölgeden başlanması gerektiğini söyleyip şu aralıkları vermiştir.

Son T B T T Başlangıç

Bedri Dilşâd'ın Muratnâme'si, Hızır bin Abdullah'ın Kitâb-ül-Edvâr'ı, Kırşehirî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde ise makâmlar arasında sınıflanan Bûselik hakkında sözel bir seyir tarifi verilmediği, XVI. yüzyıl yazarlarından Seydî'de ise sadece karar perdesinin dügâh perdesi olduğu belirtilmiştir (Levendoglu, 2002: 64).

Bûselik makâmının XVII. yüzyıldan itibaren günümüzdekine daha çok benzeyen şekillerine rastlamanın mümkün olduğu, Kadızâde Tirevî'de Bûselik makâmı seyri ve kararının bu yazarın yaşadığı dönemin Hüseyinî makâmı gibi olduğu ancak Bûselik makâmında kullanılan segâh perdesinin çârgâh perdesine yakın olan bir perde olduğu Hüseyinî makâmı ile aralarındaki tek farkın bu perde olduğu, Bûselik makâmı seyrine hüseyinî perdesinden başlayarak pençgâh (bugünkü nevâ perdesi), çârgâh ve segâh perdesini kullanıp dügâh perdesinde karar verdiği belirtilmiş, porte üzerinde şöyle gösterilmiştir (Levendoglu, 2002: 65).



Nota 19:Tîrevî'de Kullanılan Bûselik Makâmı Perdeleri.

Kantemiroğlu'nda makâmın ses sahası genişlemiş ve segâh yerine kendi adıyla anılan bûselik perdesini kullandığı, makâm seyrine düğâh perdesinden başladığı, bûselik ve çârgâh perdesine çıkarak kendini gösterdiği ifade edilip makâmın tam perdeleri kullanarak tiz hüseyîne kadar çıkıp aynı perdelerle geri dönerek düğâh perdesinde karar verdiği pest bölgeye inmek istendiğinde ise yegâh perdesine kadar inip tekrar düğâh perdesinde karar verdiği belirtilmiştir (Tura, 2001: 81-82).

Tanbûrî Küçük Artin tarafından yazılan *Mûsikî Edvâr*'ında Bûselik makâmı aşağıda verilen seyir gibi olduğu belirtilip Kadızâde Tîrevî'nin verdiği seyir tarifi ile paralellik gösterdiği belirtilmiştir (Judetz, 2002: 46).



Nota 20:Tanburî Küçük Artin'de Kullanılan Bûselik Makâmı Seyri.

Hızır Ağa, Tefhimü'l-makâmat'ında Bûselik'in oniki makâmdan onuncusu olduğu bilgisinden başka bir bilgi verilmediği belirtilmiştir.

Marmarinos'un risâlesine göre Bûselik makâmı seyri hüseyî perdesinden başlar ve nevâ, çârgâh, bûselik, düğâh perdelerini kullanarak rast perdesine iner ve burada asma kalış yapar. Tekrar düğâh, karadüğâh (Marmarinos'un risâlesinde verilen tanbûr skalasında segâh ile çârgâh arasında bulunan bir perdedir), çârgâh, bûselik, düğâh ve rast perdeleri ile düğâh perdesinde karar ettiği belirtilmiştir (Levendoğlu, 2002: 67).

Abdülbâki Nâsır Dede'nin verdiği tarifte zirgüle perdesi de diziyeye katıldığı ve bu tanımın günümüzdeki Bûselik makâm dizisinin aynısı olduğu belirtilmiştir (Tura, 2006: 37).



Nota 21:Abdülbâki Nâsır Dede'de Kullanılan Bûselik Makâmı Perdeleri.

Hâşim Bey'de Bûselik makâmı seyrine bûselik, çârgâh, nevâ, hüseyî, acem, gerdâniye perdelerini kullanarak başladığı ve aynı perdelerle çârgâh perdesine kadar inilip yine bu perdeden başlanarak bûselik, düğâh ve zirgüle perdelerine inilerek tekrar düğâh perdesine gelindiği ve karar verdiği belirtilmiştir (Levendoğlu, 2002: 68).

## MAKÂM VE BÛSELİK MAKÂMİ İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİMİZ

Abdülbâki Nâsır Dede de makâm "*asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgi*" olarak tanımlanmıştır. (Tura, 2006: 35) Bu tanım üzerinden gidilerek makâm kavramına yaklaşımları gerektiği düşünülmektedir. Çünkü makâm gerçekten de asıl unsuru olan melodilerden bu melodilerin bütünlüğünden oluşmaktadır ve başka bir makâma benzemesi söz konusu olmayan ezgilere sahiptir. Örneğin Hüseyî makâmı kendine özgü bir makâmıdır ve irak perdesinde karar ederse Dilkeşâveran, rast makâmında karar ederse

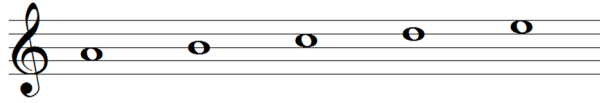
Dilnîşîn vs. adını almaktadır. Adı geçen tüm makâmlar mutlaka hüseynî makâm tınlarını kullanarak farklı perdelerde karar ederler. Dilnîşîn makâm seyri içinde hüseynî çeşnîler tatlar olacaktır ama makâm seyri tadı asla Hüseynî makâm tadına dönmeyip Rast makâm seyriyle bileşerek Dilnîşîn makâm kıvamını hissettirecek lezzetini verecek şekilde dengelenerek oluşturulmalıdır.

“Makâmların öğretiminde dizi kavramı olmazsa olmaz bir kriter midir?”. Diziden ziyâde makâm cümlelerini oluşturan çeşnîlerî tanıyıp algılamamanın olmazsa olmaz kriterler içine alınması gerektiği düşünülmektedir. Bu konular üzerine değerlendirme yaparken doğal olarak akla “çeşnî ile makâm aynı şey midir?” sorusu da gelebilir. Bu soruya yanıt hem evet hem de hayır olabilir. Çeşnî herhangi bir makâmın lezzeti konusunda bize bir his uyandırabilir ve herhangi bir makâmı düşündürebilir. Örneğin aşağıdaki örnek ezgi Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde verilen makâm tarifi algısıyla bazıları için makâm olarak tanımlanmayabilirken bize göre Nâsır Dede'nin verdiği tanıma göre Hüseynî makâmından başka bir tanım yapılamaz. Çünkü asıl unsurları olan perdelerle bu şekilde ezgilendirildiğinde Hüseynî'den başka bir makâma benzetilmesinin mümkün olmadığı düşünülmektedir.

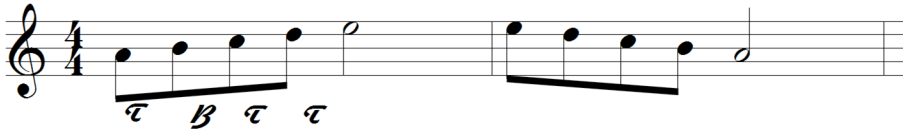


Nota 22:Hüseynî Örnek Ezgi.

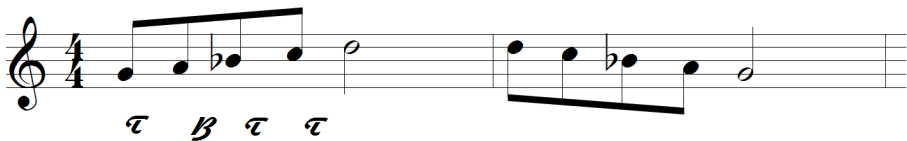
Buna göre bugün bûselik olarak öğretilen dörtlü ve beşlinin aşağıdaki görünümüyle çıkıcı-inici olarak icra edildiğinde; hangi perde de uygulanıp icrâ edilirse edilsin Bûselik yerine Nihâvend olarak ifade edilmesi gerektiği düşünülmektedir.



Nota 23:AEU sisteminde Bugün Bûselik Beşlisi Olarak Öğretilen Fakat Duyumda Aşağıdan Yukarıya veya Yukarıdan Aşağıya Seslendirildiğinde / Çalındığında Nihâvend olduğuna İnanılan Görünüm.

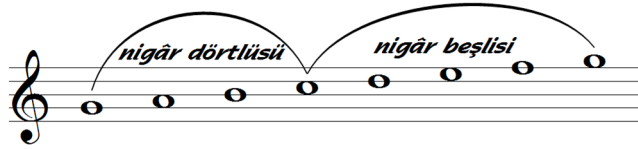


Nota 24:Bugün Bûselik Olarak Öğretilen Bize Göre Nihâvend Olan Ezgi .



Nota 25:Bugün Rast Perdesinde Bûselik Beşlisi Olarak Öğretilen Bize Göre Nihâvend Olan Ezgi .

Yakup Fikret Kutluğ'un değindiği Nigâr dizisinin Türk müziği öğretiminde uygulanmasının mevcut sistemde ki Çargâh dizisine göre daha doğru ve algıyı rahatlatıcı bir unsur olabileceği düşünülmektedir.



Nota 26: Yakup Fikret Kutluğ'a Göre Rast Perdesinde Nigâr Dörtlüsü ve Çârgâh Perdesinde Nigâr Beşlisi Birleşimlerinden Oluşturan Nigâr Makâmı Dizisi.

Tüm bu ifadelere dayanarak bize göre en basit şekilde, Bûselik makâmı; nazârî olarak temelde iki şekilde aktarılabilir. Birincisi, Bûselik makâmı; rast perdesinde nigâr ve düğâh perdesinde nihâvend çeşnîlerin bileşmesiyle İkincisi, Bûselik makâmı; hüseyinî çeşnî ve düğâh perdesinde nihâvend çeşnîlerin bileşimleriyle oluşabilir.



Nota 27: Nigâr ve Nihâvend Çeşnîlerinin Bileşimiyle Oluşan Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.



Nota 28: Hüseyinî ve Nihâvend Çeşnîlerinin Bileşimiyle Oluşan Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.

Temelde yukarıdaki iki notada da oluşan Bûselik makâmının nigâr, hüseyinî ve nihâvend çeşnîlerin karışık olarak kullanımlarıyla da oluşabildiği düşünülmektedir.



Nota 29: Nigâr, Hüseyinî Nihâvend Çeşnîlerinin Bileşimiyle Oluşan Bûselik Makâmı Ezgi Örneği.

Bûselik makâm seyrinde özellikle Dede Efendi ve sonra ki dönemde çıkıcı ezgilerde nevâ perdesinde hicâz, inici ezgilerde çârgâh perdesinde nîkrîz çeşnîlerin kullanılıp makâm seyrinin sonunda tekrar nigâr ve nihâvend çeşnîlere dönüş yapılarak makâm seyirlerinin sonlandırıldığı tespit edildiği söylenebilir.

## BÜSELİK ESERLERİN MAKÂM VE GEÇKİ BAKIMINDAN TAHLİLİ

**Önemli Not:** Eserlerin makâm ve geçki bakımından tahlilleri yapılırken formların makâm anlatımına katkı yapmayan meyân bölümleri analiz edilmemiştir.

**Her gördüğü periye gönül müptelâ olur” İsimli Eserin Tahlili**

### Büselik Beste

Usûlü: Hafif

"Her gördüğü periye gönül müptelâ olur"

Beste: İtrî

Nota 30: "Her gördüğü periye gönül müptelâ olur” İsimli Eserin Makâmı Anlatan Ezgi Bölümü.

İtrî'nin Büselik makâmında beste formunda bestelediği eserde çârgâh perdesinden rast perdesine nîgâr (AEU'de çârgâh) çeşni ile başlanmış ve yine çârgâh perdesinden dügâh perdesine nihâvend (AEU'de büselik) çeşni ile inilerek Büselik makâmı seyri girişte hemen duyurulmuştur. Sonrasında nevâ perdesinde rast, hüseyinî perdesinde hüseyinî, çârgâh ve rast perdelerinde nigâr çeşnili kullanımlar sonrasında dügâh perdesinde nihâvend çeşnili tam kalışla makâm seyrinin sonlandırıldığı düşünülmektedir.

Bu eserde kullanıldığı düşünülen nigâr, nihâvend ve hüseyinî çeşnilerin Büselik makâmını oluşturan aslî çeşniler oldukları, Büselik makâmının bu çeşnilerin birlikte kullanılması sonucu oluştuğu, makâmın bileşik makâm olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

## Niyâz-ı nağme-i dil yâre bî-zebân okunur” İsimli Eserin Tahlili

**Bûselik Ağır Semâî**

"Niyâz-ı nağme-i dil yâre bî-zebân okunur"

Usûlü: Aksak Semâî

Beste: Recep Çelebi

hüseynî çeşni

nigâr çeşni nihâvend çeşni hüseynî çeşni

nigâr çeşni nihâvend çeşni

nihâvend çeşni

Nota 31: "Niyâz-ı nağme-i dil yâre bî-zebân okunur" İsimli Eserin Makâmı Anlatan Ezgi Bölümü.

Çömlekçizâde Receb Çelebi'nin Bûselik makâmında ağır semâî formunda bestelediği eserde; hüseyinî çeşni ile başlanıp, nigâr ve nihâvend çeşniler kullanılarak seyrin sonlandırıldığı düşünülmektedir.

Bu eserde kullanıldığı düşünülen nigâr, nihâvend ve hüseyinî çeşnilerin Bûselik makâmını oluşturan aslı çeşniler oldukları, Bûselik makâmının bu çeşnilerin birlikte kullanılması sonucu oluştuğu, makâmın bileşik makâm olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

## Bir pür cefâ hoş dilberdir İsimli Eserin Tahlili

**Bûselik Şarkı**

"Bir pür cefâ hoş dilberdir"

Usûlü: Evfer

Beste: 3. Selim

nigâr çeşni nigâr çeşni

nihâvend çeşni nigâr çeşni

nigâr çeşni nihâvend çeşni nigâr çeşni

nikrîz çeşni nigâr çeşni nihâvend çeşni

Nota 32: "Bir pür cefâ hoş dilberdir" İsimli Eserin Makâmı Anlatan Ezgi Bölümü.



III. Selim'in Bûselik makâmında şarkı formunda bestelediği eserde; çârgâh perdesinden rast perdesine nigâr çeşnî ile başlanmış, nihâvend ve nigâr çeşnîlerin dönüşümlü kullanımları eser sonuna kadar devam etmiş en son nihâvend çeşnî ile eserin sonlandırıldığı düşünülmektedir. Bu eserde kullanıldığı düşünülen nigâr ve nihâvend çeşnîlerin Bûselik makâmını oluşturan aslî çeşnîler oldukları, Bûselik makâmının bu çeşnîlerin birlikte kullanılması sonucu oluştuğu, makâmın bileşik makâm olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

## SONUÇ

Makâm kavramının dizi kavramı algısından çıkarılarak Nâsır Dede'nin yaptığı tanıma göre yeniden değerlendirilmesi gerektiği, çeşnî kavramının aslında makâm kavramı olarak algılanması gerektiği bu anlayışa göre en basit makâmın bile bileşimden oluştuğu düşünülmektedir. Bûselik makâmının nigâr, hüseyinî ve nihâvend çeşnîlerin iç içe kullanılmasıyla oluştuğu için bileşik makâm olduğu, Bûselik makâmının içinde kullanılan hüseyinî çeşnîlerin makâmın aslî unsuru olarak algılanması gerektiği, bu algıyla da Suzidilârâ ve Büzürg gibi makâmlardaki geleneksel seyir kullanımlarının daha kolay algılanabileceği düşünülmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Bûselik dörtlü ve beşli şeklinde öğretilen kavramların yerine Nihâvend çeşnîsi olarak öğretilmesi gerektiği, Nihâvend makâmı aktarılırken râst perdesinde bûselik olarak değil nihâvend şeklinde öğretilmesi gerektiği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- AREL, H. Sâdeddin. (1991), Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri, Haz: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- EZGİ, Suphi. (1933), Nazarî ve Amelî Türk Müsıkîsi, İstanbul.
- İRDEN, Sühan. (2006), Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Bûselik Makâmının Karşılaştırılması, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- JUDETZ, E. Popescu. (2002). Tanburî Küçük Artin, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- KUTLUĞ, Y. Fikret. (2000), Türk Musikisinde Makâmlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- LEVENDOĞLU, Oya. (2004), "XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makâmlar ve Değişim Çizgileri", Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ÖZKAN, İ. Hakkı. (1998), Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- TURA, Yalçın. (2006), Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Araştırma Gerçeği, Pan Yayınları, İstanbul.
- YEKTA, Rauf. (1986), Türk Musikisi, Pan Yayınları, İstanbul.
- YENER, Sabri, (2014), "Türk Müziğinin Tarihi Gelişimi ve Müziksel Kimlik", Yeni Türkiye Dergisi 57 Türk Müsıkîsi Özel Sayısı, Ankara.