

TÜRK MÜZİĞİNDE YENİ BİR FORM; SÂZ Ü TERENNÜM**A New Form in Turkish Music; *Saz ü Terennüm*****Aziz DESTEGÜL *****Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI ******ÖZ**

Türk Müziği, diğer müziklerde de olduğu gibi iki icrâ dinamiği üzerinden ifade olunur. Ses (vokal) ve çalgı icrâları, yer aldığı kültür içerisinde farklı biçimlerde kendisini gösterir. Türk Müziği kültürü, içerisinde yer alan şarkı, türkü, peşrev, kâr, saz semâî gibi daha pek çok sese ve çalgı icrâsına dayalı, dinamik form anlayışı ile ortaya konur. Gelenek içerisinde yer alan, kâr ve seyr-i nâtık formları, sanatlı bir form olmaları yanında makam ve usûl öğretimini de destekleyen bir yapıya sahiptirler. Nitel çalışmada, bu anlayış ile mezkûr iki formun öğreticiliğinden yararlanarak, sâz ü terennüm adı ile yeni bir form örneği ortaya konmak amaçlanmıştır. Nitel çalışmada, ezgi analizleri ve kaynak taraması ile birlikte sâz ü terennüm formunun, Türk Müziği nazârî ve icrâ anlayışına uygunluğu ve icrâcılar tarafından kullanılabilirliği için uzman görüşlerine yer verilmiştir. Sâz ü terennüm formunun örneklendirilmesi, Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin, Risâle-i Mûsikîsi'nde yer alan Hûz-i Bûselik, Horasânî Hüseyinî, Arazbar, Bûselik Aşîran ve Sultân-i Irak terkipleri ile yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Sâz ü Terennüm, Form, İcrâ, Makam

ABSTRACT

As in other music, Turkish music is expressed through two performance dynamics. vocal and instrument performances manifest themselves in different ways within the culture in which they take place. Songs, folk songs, *pesrev*, *kar*, *saz semai* and many others in Turkish music culture are expressed with a dynamic form understanding based on vocal and instrumental performances. In addition to being an artistic form, the forms of *kar* and *seyr-i natik* in the tradition have a structure that supports the teaching of maqam and rhythm. In this qualitative study, it is aimed to put forward a new form example with the name of *saz ü terennüm* by utilizing the teachability of these two forms with this understanding. In this qualitative study, it was aimed to put forward a new form example with the name of *saz ü terennüm* by utilizing the tutorials of these two forms with this understanding. In the qualitative study, along with melody analysis and literature review, expert opinions were included for the suitability of the *sâz ü terennüm* form to the theoretical and performance understanding of Turkish music and its usability by performers. The exemplification of the *saz ü terennüm* form was made with the compositions *Huz-i Buselik*, *Horasani Hüseyini*, *Arazbar*, *Buselik Aşîran* and *Sultan-i Irak* in *Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî's Risale-i Mûsikî*.

Keywords: Turkish music, Saz ü Terennüm, Form, Performance, Maqam

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 07.08.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 17.10.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, sazendeaziz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0040-6089

** Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, gamze.koprulu@gop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6354-3999

EXTENDED ABSTRACT

There are different performance forms in Turkish music. These forms play an important role in the determination and performance of religious, non-religious and military music. From the past to the present, many forms have existed in Turkish music and works have been created to inform us about the past. Although some of these forms have survived to the present day with changes, others have not been able to preserve their existence.

In addition to being an artistic form, the forms of *kâr* and *seyr-i nâtk* in the tradition have a structure that supports the teaching of maqam and rhythm. In this qualitative study, a new example of a form called *saz ü terennüm* was created by utilizing the instructive features of these two forms with this understanding. *Saz ü terennüm* form is named “Sâz ü Terennüm” because it is composed of saz and terennüm sections, complete with the suffix “ü” meaning “and”. The form aims to convey a composition or a maqam to the other party with saz and terennüm sections by showing understandable motifs and phrase melodies, provided that the form adheres to the characteristics of the course. In the course characteristics of a single maqam or composition, the concept of passage is treated. For this reason, it is aimed to give the specific sequence and characteristics of the maqam or composition. In general, it consists of three parts. The first and third consist of the instrumental part and the second consists of the terennüm part.

The main purpose of the form is to teach composition, maqam and rhythm, it is limited to the ten-time *aksaksemâi* rhythm among the rhythms up to one hundred and twenty times. Structurally, the form can be completed in eight portions. However, depending on the choice of rhythm, the meter and accordingly the number of staves can change.

In the creation of the *saz ü terennüm* form, the introduction, development and conclusion are centered and the formula of the form is listed as A+B+C. Each letter corresponds to a section. It begins with the saz section, continues with the terennüm and ends with the saz section again. The first section, symbolized by the letter A, which is the introduction, consists of three staves; the second section, the terennüm, symbolized by the letter B, which is the development, consists of two staves; and the third section, symbolized by the letter C, which is the final instrumental section, consists of three staves.

For those who want to compose in this form, the structure of the form should be as follows. In terms of structure, it should be composed according to the course characteristics of maqams or compositions. *Saz ü terennüm* form should include the *agaz*, dominant, tonic, suspended cadence, flavors, lower expansion, upper expansion of a maqam or composition.

In the first instrumental section, which is the introduction, there should be at least two phrases and the combination of two phrases should form a section. The first phrase is introduced with sentences formed with the basic sounds of the maqam's scale. The first phrase should include the tonic, dominant and frequently used pitches in accordance with the course of the maqam. At the end of the first phrase, the first phrase and the second phrase should be connected with the strong pitch. In the second phrase, the section should be completed with the unique pitches of the maqam and the transition to the terennüm section should be made.

In the terennüm section, in order to make the melody memorable, the terennüms should be chosen verbally as *ah-gel-cânım-cânanım* (ah-come-dear-my dear etc.) and there should be at least two sentences in the section. The

first and second sentences should include the frequently used variations of the makam. The sentences can be connected to each other by suspended stay, strong and decisive pitches.

After the terennüm comes the third section, which is the last instrumental section. The third section, like the other sections, should consist of at least two sentences. This section can also be considered as the conclusion. In this section, the treble or pest expansions of the makam, if any, should be shown and then a return to the tonic should be made. The suspended cadences are given in all sections according to the course of the melody. At the end of the third section, the saz ü terennüm section is returned with the *segno*. After the terennüm section is performed again, the saz ü terennüm ends.

In this qualitative and descriptive study, along with melody analysis and literature review, expert opinions were included for the suitability of the saz ü terennüm form to the theoretical and performance understanding of Turkish music and its usability by performers. Saz ü terennüm form was exemplified with the compositions Huz-i Buselik, Horasani Hüseyini, Arazbar, Buselik Aşiran and Sultan-i Irak in Şehrî Kırşehir el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî's *Risale-i Mûsikî*.

Bu çalışmada, Kırşehirî'nin, Risâle-i Mûsiki eserinde yer alan terkiplerin örneklendirilmesi yapılacağından, öncelikle terkip kavramı açıklanmıştır. Bu sebepten, terkip kavramının 13. Yüzyıldan, 21. yüzyıl nazârî çalışmalarına intikal süreci detaylıca açıklanmaya çalışılmıştır.

Terkip kavramının tarihi sürecine bakıldığında, öncelikle kadim 12 makam ve 12 makamın dizisini meydana getiren çeşitli cinslerin bir araya getirilmesiyle terkiplerin oluşturulduğu görülmektedir. Cinslerin bir araya getirilmesinde sınırlılık olmasa da uyumlu nağmelerin elde edilmesi durumu, makamın ve ya terkinin icrâcılar tarafından benimsenmesi ve kabul görmesi açısından önemlidir.

Safiyüddin Urmevî'den (13. yüzyıldan), 21. yüzyıla kadar olan nazârîyat serüveninde, bir makamın uyumlu veya uyumsuz aralık oranlarının olması hususuna "niseb-i şerif" denilmektedir. "Bir makam dizisinde veya makam dizisi seslerinin nağme ilişkisinde niseb-i şerif az olur ise uyum kısıtlı, sabit sesleriyle eşit olur ise uyumludur" (Köprülü, 2016: 60). 20. yüzyıl nazârîyesinin, önemli temsilcisi olan Hüseyin Sâdeddin Arel'de, bir dizide niseb-i şerife ne kadar çok bulunursa, o dizinin o kadar kulağa hoş geleceğini ve mûsikîşinaslar tarafından kabul göreceğini belirtmiştir (Akdoğan, 1993: 28).

Bu sebepten, Türk Müziği makam geleneğinde, uyumluluk esası oldukça önemlidir. Uyumsuz makam kurulumu ve duyumu, icrâcılar ve dinleyiciler tarafından kabul görmemektedir. Tarihi süreçte, 13. yüzyıla bakıldığında meşhur 12 makamın en fazla uyumlu oranlara sahip olduğu ve bu sebepten edvâr kitaplarında, meşhur 12 makam olarak anıldıkları aktarılmıştır. Türk Müziği'nin yazılı kaynaklarının içerisinde, sistemci okulun temel kaynağı olan, Safiyüddin Urmevî'nin (ö. 1294) kaleme almış olduğu, Kitâbü'l Edvârî'nde meşhur 12 makam; "Uşşâk, Nevâ, Bûselik, Rast, Irak, İsfahan, Zirefkend, Bûzûrk, Zengüle, Rahevi, Hüseyinî ve Hicâzi olarak kabul edilmiştir" (Uygun, 1996: 215).

Safiyüddin Urmevî döneminde, makam dizilerinin ortaya konulması için dörtlü ve beşliler, cins olarak adlandırılmıştır. Terkipler, meşhur 12 makamın haricinde olup, dörtlü ve beşlilerin yan yana getirilmesiyle meydana getirilerek, uyumlu ve uyumsuz dizilerden oluşturulmuştur. Nazârîyeciler arasında, dörtlü ve beşli sayısı farklılık gösterdiği için meydana getirilen terkiplerin, sayılarında da değişiklikler olmuştur. İncelenen kaynaklarda, nazârîyecilerin terkip sayılarını, kişisel nazârî görüşlerine göre belirttikleri görülmüştür. Bu sebepten, geçmişte dönemlerde Türk Müziği nazârîyesinde, makam sınıflandırmasının diğer bir kolunu da terkipler oluşturmuştur.

Terkip kavramı, bazı edvârlarda mürekkep (birleşik) olarak kullanılırken Abdülkâdir Merâgi, bu guruba aynı kelime kökünden gelen, "mürekkebat" da demiştir. Erol Başara, Abdülkâdir Merâgi'yle ilgili bir çalışmasının terkipler bölümünde, terkiplerin; her biri ya iki makamdan, ya iki âvâzededen, ya da bir makam bir âvâzededen mürekkeptir, ifadelerini kullanmıştır (Başara, 2008: 254). Başara'nın aktardığına göre Abdülkâdir Merâgi'nin terkip tanımı, 21. yüzyılda kullanılan, Hüseyin Sâdeddin Arel nazârîyesindeki, birleşik makam yapısıyla örtüşmektedir.

Safiyüddin Urmevî'de (ö. 1294), 12 makamın uyumlu tabakalarının birbirine eklenmesiyle 84 devir elde edilmiştir (Uygun, 2019: 328). 84 devir, yedi adet dörtlünün, 12 adet beşliyle birleşmesinden oluşmaktadır. Kutbiddîn Şirâzi (ö. 1311), terkiplerin mürekkep olduğunu belirtip, perde ismiyle adlandırılmasının uygun olacağını izah etmiştir (Dinç, 2021: 121,123). Kutbiddîn Şirâzi'nin tanımı, bir nevî makam isimlerinin de nereden geldiğinin tespit edilmesi hususunda, ip-ucu mâhiyetindedir. Bazı makamlar, özel isimlerle adlandırılırken (Gülbûse, Gülizâr), bazı makamlar, bölge isimleri (İsfahan, Hicâz, Acem gibi) alır. Aynı zamanda perde isimleri

olarak da kullanılır. Bazı makamlar ise isimlerini direkt perdelerden alır. Örneğin; Beyâti, Gerdâniye, Muhayyer makamları gibi.

Abdülkâdir Merâgi (ö. 1435), Şerhü'l Edvâr'nda kendine göre bazı devirlerin, terkip olduğunu izah etmiş ve terkiplerin açıklamasında mürekkep (birleşik), ifadesini kullanmıştır. Abdülkâdir Merâgi aynı zamanda Safiyüddin Urmevî'de görülen, 12 beşliye bir adet daha ekleyerek 13 beşli aktarmış, böylelikle 91 terkip oluşturmuştur (Kolukırık, 2012: 253). Abdülkâdir Merâgi, terkip sayısını artırarak müzik ilmine bir yandan katkı sağlamış, bir yandan terkip sayılarının müelliflere göre değişebileceğini göstermiştir. Abdülkâdir Merâgi, mürekkeplerin/terkiplerin anlaşılması kolay ve anlaşılması zor olanlar olmak üzere iki kısımda olduğunu belirtmiştir. Anlaşılması kolay olanların oranları, bağlantıları ve notalarının ortaklığı bakımından yakın olduğunu, anlaşılması zor olanların ise oran, bağlantı ve notaların ortaklığı bakımından birbirine uzak olduğunu vurgulamıştır (Karabaşoğlu, 2010: 211). Buradan anlaşılması kolay olan terkiplerin, Türk Müziği icrâsında sıklıkla icrâ edildiği, anlaşılması kolay olmayanların ise azınlıkla icrâ edildiği, yorumu çıkarılabilir.

Abdülkâdir Merâgi'nin, Câmîü'l Elhân'ında, icrâcılarının ihtiyacına binâyen istenilen her terkinin yapılabileceğini ve buna istenilen ismin verilebileceği açıklanmıştır (Sezikli, 2007: 79). Kadız'ade Mehmet Tirevî (ö. 1494), Mûsikî Risâlesinde, 48 terkibe yer vermiş ve bu terkiplerin âgaz ve seyir hareketlerini manzûm şekilde, tarif ederek açıklamıştır (Uygun, 1990: 22, 32). Uygun'un, açıklamasından hareketle Kadızâde Mehmet Tirevî'nin, perde isimleriyle sözel bir seyir tarifinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Tıraşçı, 15. yüzyıldan sonra terkip olarak zikredilse de Abdülkâdir Merâgi, Kutbiddîn Şîrâzi, Fetullah Şîrvânî ve Ladikli Mehmet Çelebi'nin terkipleri, şûbe olarak tanımladığını ifade eder (Tıraşçı, 2017: 29). Bu durum, Türk Müziği'nin, tarihsel sürecinde, kavram değişikliğinin ya da kargaşasının olduğunun bir göstergesidir.

Kırşehirli, Edvâr'nda 53 adet terkip açıklamıştır. Kırşehirli'nin, edvâr çalışmasını inceleyen Doğrusöz, terkip için makam ve âvâze dışında kalan, iki makamı veya iki şûbeyi veya iki âvâzeyi birleştirmek, olarak açıklamıştır (Doğrusöz, 2012: 174). Kırşehirli, terkipleri açıklarken bunların isimlerini, duraklarını, âgaz seslerini, önemli perdelerini ve bu perdelerde gösterilen çeşnilerini vurgulamıştır. Kırşehirli'nin, perde üzerinde çeşni gösterimi, birleşik makamlarla terkip kavramının aynı mı olduğu sorusunu akıllara getirmektedir. Tanımlardan ve Doğrusöz'ün açıklamalarından hareketle Kırşehirli'nin, terkip anlayışının, 21. yüzyıl birleşik makam sınıfıyla benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Kırşehirli'nin, bir başka eseri olan Risâle-i Mûsikî'de, terkip kavramı için sonsuz sayıda üretilebileceği belirtilmiştir. Kırşehirli, bazı terkiplerin hânendeler ve sâzendeler arasında sıklıkla icrâ edilmesinden dolayı makam olarak anıldıklarını açıklamıştır (Kamiloğlu, 1998: 72). Benâi (ö. 1512), Mûsikî Risâlesi'nde, terkip kavramını; âvâze, şûbe ve 12 makam dışında kalan yedi dörtlü ve 12 tabaka beşli kısımlarının birleşmesiyle oluşan yapı, sınıflandırma ve meydana gelme durumu, olarak tanımlamış ve 84 adet terkip vermiştir (Köprülü, 2016: 14). Benâi'nin, terkip tarifi, dörtlü ve beşlilerin birbirine eklenmesinden hareketle 20. yüzyılda, Hüseyin Sâdeddin Arel'de yer alan, basit makamlar sınıfıyla örtüşmektedir.

Terkip kavramı ve müelliflerin terkip sayılarına bakıldığında, benzerlikten çok farklılıklarının olduğu ve farklı dönemlerde ciddi mânâda terkip sayılarının, değişikliğe uğradığı görülmektedir. 15. yüzyılda; Yusuf B. Nizâmeddin 50, Hızır b. Abdullah 194, Lâdikli Mehmet Çelebi 30 adet terkip sayısı vermiştir (Yahya Kaçar, 2008: 149).

17. yüzyılda, Kantemiroğlu, terkip sayısını 24 olarak açıklamıştır. Kantemiroğlu, terkinin tarifini; "çıkarılan seslerin birkaç perde üzerinde gezinip, birkaç makama uğradıktan sonra, bu makamlardan birinin karar perdesinde

kalıp, orada karar etmesi sonucuna o makamın terkihi veya o makama benzeyen ya da uyan bir terkihin meydana geleceği” ifadeleriyle açıklamıştır. Kullanılan terkip sayısını ise 19 olarak belirtmiştir (Tura, 2001: 40, 101). Ancak kitabında, 22 adet terkiye rastlanılmıştır. Kantemiroğlu’nun terkip kavramına ilişkin yorumu, Hüseyin Sâdeddin Arel’deki birleşik makam sınıfına uymamaktadır. Kantemiroğlu, çıkarılan sesler ifadesiyle bir diziyi değil birkaç perdeden oluşan nağmeyi anlatmaktadır. Tura, dipnot açıklamalarında Kantemiroğlu’nun, terkip tanımlamasını geçici geçki (modülasyon) olarak adlandırılabileceğini vurgulamıştır (Tura, 2001: 231). Ayrıca Kantemiroğlu, Rast makamına uyan terkipleri de verirken, “Adı geçen terkipler her ne kadar ses vermeye (âgazeye) başka makamlardan başlasalar da gelip, Rast’ta karar kıldıklarından ona bağlı oldukları şüphe götürmez”, açıklamasıyla terkihin tanımının daha iyi anlaşılmasını sağlamış ve pekiştirmiştir (Tura, 2001: 40).

Kutbîn Nâyi Osman Dede’ye (ö. 1729) göre eskilerin belirttiği gibi terkip sayısı 24 dört değil, 48’dir (Özalp, 2000: 88). Kevserî, Mecmuâsında (18. yüzyıl), terkip için; “Seslerin birkaç perde üzerinde gezinip birkaç makamın kendine özgü perdelerini kullandıktan sonra bir makamda karar etmesi durumu, o makamın terkihi olur”, şeklinde açıklamıştır (Yalçın, 2020: 110). Kevserî’nin, terkip tanımıyla Kantemiroğlu ‘nun terkip tanımları, benzerlik göstermektedir. Kantemiroğlu, Kevserî’den farklı olarak birkaç makama uğranması gerektiğini belirtmiştir. Abdülbâki Nâsır Dede, terkip kavramını; “iki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden ya da bileşimlerden oluşarak ayrı bir kol meydana getiren ezgilere, bileşim denir”, şeklinde açıklamıştır (Tura, 2006: 41). Abdülbâki Nâsır Dede’nin, iki ya da daha fazla makam ifadesiyle Hüseyin Sâdeddin Arel’de yer alan, birleşik makamlar sınıfı akıllara gelmektedir.

K-38 Edvârı olarak adlandırılıp, 19. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve müellifine dair bir bilgi olmayan, Gamze Köprülü’nün kitap çalışmasında, terkip kavramı; “Birkaç perde üzerinde hareket eden sesin, birkaç makama uğraması ve uğramış olduğu makamlardan birinin karar perdesinde, karar etmesidir ki böylece bu terkihin hangi makama ait olduğu anlaşılır”, şeklinde açıklanmıştır (Köprülü, 2019: 81). Buradaki terkip tanımı, birebir Kantemiroğlu’yla aynı şekilde verilmiştir. Kaygusuz, muhtelif çeşitli dörtlüler, âvâzeler, değişik şekillerde bir araya getirilmek suretiyle, birtakım terkipler (bu günkü adıyla birleşik makamlar) meydana getirildiğini, bunların sayısının 24 iken 48’e çıkarıldığını, daha sonra da terkiyata nihayet yoktur denilerek, sayısız terkiyat yapılabileceğini aktarmıştır (Kaygusuz, 2006: 21). 15. yüzyılda, Abdülkâdir Merâî de sayısız terkihin meydana getirileceğini ancak uyumlu olanlarının kabul göreceğini ifade etmiştir. Kaygusuz, burada uyumluluk esasını belirtmemiştir.

Yahya Kaçar, terkiplerin 21. yüzyılda kullanılan birleşik makamlar sınıflandırmasına denk geldiğini izah etmiştir (Yahya Kaçar, 2008: 149). Yahya Kaçar’ın terkip tanımı, gelenekte yer alan terkip tanımlarından Abdülbâki Nâsır Dede’yle uyumaktadır. Öztürk; “Eğer bir ezgisel birlik, başka bir ezgisel birliğe ekleniyorsa, ilkesel olarak bu yeni ezgisel bütün bir “terkip” meydana getirir”, demektedir (Öztürk, 2014: 37). Öztürk’ün ezgisel birlikten kastı, ezginin ve makamların temel motiflerini oluşturan, üçlü, dörtlü ve beşli çeşniler olabilir.

Tıraşçı, “Terkip kavramının, dörtlü ve beşli cinsleriyle oluşturulan dizilerin tümünü ifade ettiğini bildirmiştir (Tıraşçı, 2017: 20). Bu tanımın karşılığı, 20. yüzyıl nazarîyesinde basit makamlarla örtüşmektedir. Çünkü Hüseyin Sâdeddin Arel’de yer alan basit makamlar, bir dörtlü ve beşlinin ya da bir beşliyle bir dörtlünün, birbirine eklenmesiyle oluşan makamlar olarak verilmektedir.

Terkip kavramı hakkında İrden, bambaşka bir açıklama getirmiştir. “Her perdenin, kendi bölgesinde (evinde) değil de başka bir ses üzerinde karar etmesi, o makamın terkihi olur demektedir. Örneğin; Hüseyinî makamı kendi

perdesi olan Hüseyinî'de değil de inip, Dügâh'ta karar verirse Hüseyinî terkibi olur" (İrden, 2020: 24). İrden'in tanımıyla Kantemiroğlu ve K-38 Edvârî'nda yer alan terkip tanımları, hangi makamın terkibi olduğunu beli etmesi açısından benzerlik göstermektedir.

Kaynaklardaki tanımlardan yola çıkarak Türk Müziği'nde terkip kavramının, 13. yüzyıldan 21. yüzyıla mürekkep, mürekkebat, terkiyat ve son haliyle birleşik makamlar olarak geldiği tespit edilmiştir. Terkipler, Türk Müziği üzerine yazılmış edvâr kitaplarında 10. devir, 12. devir gibi rakamlarla izah edilirken, 15. yüzyıldan itibaren özel isimlerle anılmıştır.

İncelenen kaynaklar neticesinde, terkip konusunda iki farklı görüşün olduğu tespit edilmiştir. Bunlardan birincisi, birbirinden farklı dörtlü ve beşlilerin yahut beşli ve dörtlülerin birbirine eklenerek sadece bir diziyle oluşmasına terkip denilmesi yönündedir. Özellikle; Benâî, Kantemiroğlu, K-38 Edvârî, Kevserî, Tura ve İrden'in açıklamaları, terkiplerin birkaç makamdan meydana gelmediğini sadece dörtlü ve beşlilerin birbirine eklenmesiyle uyumlu dizilerin terkip sayılabileceği yönündedir. Yahya Kaçar, Doğrusöz ve Kaygusuz ise terkiplerin, birleşik makamlar olduğunu izah etmişlerdir. Ancak Kantemiroğlu, birleşik makam tanımını iki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar, şeklinde açıklamıştır (Tura, 2001: 41). Kantemiroğlu'nun, bu tanımı, 21. yüzyıl birleşik makam tanımlarıyla uyumaktadır. Hüseyin Sâdeddin Arel, mürekkep makamların tariflerini vermese de mürekkep olan makamları anlatırken, "birkaç makam dizisinin birleşmesinden meydana gelir", ifadeleriyle Kantemiroğlu'nun, birleşik/mürekkep makam tanımına katılmaktadır. Dolayısıyla birleşik makamların, en az iki farklı diziye sahip olma zorunluluğu anlaşılmaktadır. Birleşik makamlarla terkiplerin farkı, buradan anlaşılmaktadır. Çünkü birden fazla terkip, dizi olarak aynı diziyi kullanabilir ancak aynı isimle anılmazlar. Kantemiroğlu, Tura, K-38 ve İrden'in tanımlarına göre terkiplerde önemli hususlar; âgaz sesi, geçki ve karar sesidir. Örneğin, Uşşâk makamının seyri çıkıcıdır ve karar bölgesinden başlar. Uşşâk makamı, Nevâ bölgesinden âgaz eder ve Nevâ'da Hicâz geçici geçkisi (modülasyon) yapar ve tekrar Uşşâk dörtlüsüyle karar eder ise Uşşâk-Beyâtî terkibi olur. Birleşik makamlarda ise birbirinden farklı dizilerin, birleşimi söz konusudur. Bir başka açıdan, terkiplerde yakın geçkiler, üçlü, dörtlü ve beşli çeşniler kullanılır. Birleşik makamlarda ise bazen sırasıyla bazen karışık olmak üzere, en az iki farklı dizi ve uzak geçkiler kullanılır, demek yerinde olacaktır.

Terkip kavramının temelinde, Tura'nın açıklamış olduğu gibi geçici geçki (modülasyon) hususu dikkate alınmalıdır. Geçici modülasyon, makamlar ve bu makamları oluşturan dörtlüler, beşliler ve diziler çerçevesinde, ortak çeşnilerle yapılan asma kalıplardır. Asma kalıplardan sonra ortak çeşnilerle geçilen yeni dizide, çeşnilerde uzun süre kalınmayıp, ana makamın yapısını bozmayacak şekilde geri dönülmesidir. Birleşik makamlarda ise kalıcı modülasyon göz önüne getirilmelidir. "Kalıcı modülasyon, herhangi bir makamdan başka bir makama ortak çeşniler veya herhangi bir ortak çeşni gözetmeden direkt olarak yapılan modülasyondur" (Yavuzoğlu, 2009: 37). Bu bağlamda, meşhur 12 makamdan doğan terkiplerin, birleşik makam mı yoksa terkip mi olup olmadıkları ayrıca bir araştırma konusudur.

Kırşehirli, terkiplerin sayısını 20 olarak vermiştir. Terkipleri açıklamasında, "galât-ı meşhûriyyet" ifadesi dikkat çekmiştir (Kamiloğlu, 1998: 56). Terkiplerin sayısı, 20 olarak belirtilse de "esma-i terkipler" başlığı altında, 22 adet terkip açıklanmıştır. Galât-ı meşhûriyyet, herkes tarafından yanlış bilinen, yanlışsama anlamlarına gelmektedir. Bu sebepten Kırşehirli, hânende ve sâzendeler arasında yanlış bilinen terkipleri tekrardan ele alıp, açıklamalarını perdeye dayalı olarak manzûm bir şekilde yapmıştır. Bu terkiplerin tarifleri hakkında, icrâcılar ve bestekârlar arasında fikir ayrılıklarının olduğunu ve terkiplerin tariflerinde zaman zaman değişiklikler meydana

gelebileceğinin kaçınılmaz olduğunu ifade etmiştir. Her ne kadar mûsikîşinaslar arasında fikir ayrılıkları olsa da Kırşehirli, terkip tariflerini, kendisinden önce yazılan müzik edvârlarını inceleyerek ve bu incelemeleri ismini belirtme de kendi döneminde yer alan edvâr sahibi kişilerle değerlendirerek, mantığa uygun bir şekilde tekrar sistemleştirmiştir. Terkip açıklamalarını genellikle, seyre başlangıç olan hareket perdesi, seyirde yer alan perdeler, varsa içerisinde yer alan başka ve karar perdesi ekseninde açıklamıştır. Terkiplerin hepsinde, hangi makamlarla karar verdiğini belirtmemiştir. Ancak terkiplerin hangi perdelerle hangi karar perdesinde biteceğini, perde isimleri ile açıklamıştır.

Kırşehirli, 22 adet terkinin dışında birçok terkip olduğunu fakat bu terkipleri örnekleyecek bestelenmiş eser örneklerinin olmadığını aktarmıştır. Diğer terkiplerde örnek eser olmamasının sebebini Kantemiroğlu, ses skalasının dar olması ve yeni bir perde eklendiğinde başka bir terkiplerle karıştırılmaya müsait hâle gelmesi olarak açıklamıştır (Tura, 2001: 109).

Türk Müziği'nde, yaygınlıkla form olarak bilinen ve kullanılan kelime, İngilizce ve Almancada da, "form" olarak geçmektedir. Bu kelimenin, Türkçedeki karşılığı biçimdir. Akdoğu, müzikte bir eserin veya yapıtın bütünlüğü oluşturan motif, cümle ve bölümlerin düzenlenmesi ve estetik yönden sıralanmasının biçimi ortaya çıkardığını ifade etmiştir (Akdoğu, 2003: 63). Yahya Kaçar; biçimin, bir müzik eserinin iç ve dış yapılarının kurguları olduğunu ifade etmiştir (Yahya Kaçar, 2021: 57).

Türk Müziği, formları çalgı ve ses (vokal) icrâsı olmak üzere iki ana başlık altında şekillenirken, ses icrâsı da dinî ve din dışı (lâ dinî) müzik olmak üzere iki kısımda sınıflandırılmaktadır. Dinî ve din dışı müzik içerisinde küllüd- durub, nevbet-i müretteb, amel, peşrev, na't, şuğul vb. gibi daha pek çok saz ve sözlü formların bestelendiği görülür. Gerek nazariye öğretimi, gerekse tavır ve üslûbun aktarılması hususunda, saz ve söz icrâlarına önemli katkı sağlayan müzik formları, aynı zamanda bestelendikleri dönemin müzik anlayışı ve kültürü hakkında bilgiler veren tarihi belge niteliğine sahip yazılı kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Türk Müziği, yazılı kaynakları içerisinde yer alan müzik formlarına ait ilk örnekleri Safiyyüddin Urmevî (ö.1297) tarafından kaleme alınan, Kitâbü'l Edvâr ve er-Risâletü's-Şerefiyye içerisinde görmek mümkündür. Bu yüzyılda, tarika ve savt olmak üzere işlenen müzik formlarının, daha sonraki yüzyıllara gelindiğinde nicelik ve nitelik bakımından, hatırı sayılır biçimde arttığı ve şekillendiği gözlemlenir. Bu alanda yapılan çalışmalar ışığında, saz ve söz eserlerinden oluşan birçok müzik formunun, yüzyıllar içerisinde varlıklarını devam ettirebildikleri gibi değişimlere uğramaları yanında, unutulmuş oldukları da aşikârdır.

Köken olarak Farsça'da iş anlamına gelen kâr, isminden de anlaşılacağı üzere kâr etmek, ekip biçmek ve sanat yapmak anlamlarına gelmektedir. Bend, miyanhâne ve terennüm bölümlerinden oluşmaktadır. (Özalp, 2000: 135). Terennümler, ikâ üzerine (ritmik) ve sözlü (lâfzi) olarak bestelenmiştir. Kâr formunda yer alan terennümler Türk Müziği'nde yer alan diğer bazı formlarda olduğu gibi uzun kullanılmamıştır (Özkan, 1989: 356). İlk olarak amel ismi zikredilip, ürünler verilen ve daha sonraki yüzyıllarda kâr ismi ile kullanılmaya başlayan form, derin ve köklü bir geçmişe sahiptir. Kâr formuna ait ilk beste örneğinin ise 15. yüzyılda Abdülkadir Meragî tarafından bestelenmiş olduğu bilinmektedir. Kâr formunun, sâz ü terennüm formuna sağladığı katkıyı terennüm bölümleri oluşturmaktadır.

Seyr-i natik formu, 1987 yılında kâr formundan esinlenilerek Cinuçen Tanrıkorur tarafından terkip edilmiştir. Çalgısal bir form olup, 50 farklı makamda ve yürük semâi usûlünde toplam 20 sayfa halinde bestelenmiştir.

Formun bestelenmesindeki amaç, makam seyirlerinin bir ahenkle sâzendeler tarafından icrâ edilerek Türk Müziği makamlarının, pekiştirilmesine olanak sağlamasıdır. Ancak seyr-i nâtik sadece saz icrâsından değil, yapısı itibari ile nazariyat ve solfej derslerinde kullanılabilir bir örnek olmuştur (Karaca, 2022: 3).

Çalışmaya konu olan sâz ü terennüm formu, iki formdan esinlenerek ortaya konulmuştur. Bunlardan birincisi din dışı formların en büyüğü olan kâr formunun, terennüm cümleleridir. İkincisi ise seyr-i nâtik formunun, saz cümleleridir. Sâz ü terennüm formunda; nazariyat, solfej, usûl öğrenimine katkı sağlaması hedeflenerek, Türk Müziği geleneği içerisinde yer alan diğer formlarla birlikte, saz ve söz icrâcılarına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Çalışmanın, anlaşılması ve sonuçlarının somut olarak görülebilmesi için ortaya konulan sâz ü terennüm formu, yalnızca Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde yer alan Hûz-i Bûselik, Horasâni Hüseyinî, Arazbar, Bûselik Aşîran ve Sultân-i Irak terkipleri ile örneklendirilmiştir.

Gelenek içerisinde yer alan, kâr ve seyr-i nâtik formları sanatlı bir form olmaları yanında, makam ve usûl öğretimini de destekleyen bir yapıya sahiptirler. Çalışmada, bu anlayış ile bu iki formun öğreticiliğinden yararlanılarak sâz ü terennüm adı ile yeni bir form örneğinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Sâz ü terennüm formunun örneklendirilmesi, Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi içerisinde yer alan Hûz-i Bûselik, Horasâni Hüseyinî, Arazbar, Bûselik Aşîran ve Sultân-i Irak terkipleri ile yapılmıştır. Makam öğretimi ve pekiştirme yönleri yanında form, Türk Müziği icrâ geleneği içerisine katkı sunması bakımından önemlidir.

YÖNTEM

Nitel ve betimsel olan bu çalışmada, terkiplerin incelenmesi konusunda kaynak taraması, terkip örnekleri, kâr ve seyr-i nâtik formlarının incelenmesinde, eser analizi yöntemleri kullanılmıştır. Nitel araştırma, “Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 41).

Bunlarla birlikte sâz ü terennüm formunun, Türk Müziği nazari anlayışı ve icrâ üslûbuna uygunluğu ve kullanılabilirliği için “evet, hayır, geliştirilebilir” maddelerinin yer aldığı yedili likert ölçek, uzman görüşü formu içerisinde kullanılmıştır. Uzman görüşü formundan hareketle görüş birliği ve görüş ayrılığı olan maddeler tespit edilmiş, görüş ayrılığı olan maddeler çıkartılmıştır.

Sâz ü terennüm formuna ait uzman görüşünün alınabilmesi için, YÖK Akademik içerisinde uzmanlık alanı bestecilik olan, 112 öğretim elemanı tespit edilmiştir. Bu 112 öğretim elemanı içerisinde iki profesör ve bir doçent olmak üzere üç öğretim üyesi rastgele olarak seçilmiştir.

Kırşehrî'de, yer alan terkipler, kendi içerisinde anlaşılır bir şekilde açıklandıktan sonra. 21. yüzyıl nazariyesinde, anlaşılması için Arel nazariyesine göre tekrar değerlendirilmiştir. Terkip örneklendirilmelerinde, Finale 2014 nota yazım programı kullanılmıştır. Çalışmada, makam, terkip ve perde isimleri, ayırt etmeksizin büyük harflerle verilmiştir.

Sâz ü Terennüm Formunun Tanıtımı

Sâz ü terennüm formu, saz ve terennüm bölümlerinden meydana gelmesinden dolayı “ve” anlamına gelen “ü” ekiyle tamamlanarak “sâz ü terennüm” olarak isimlendirilmiştir. Form, seyir özelliklerine bağlı kalınmak şartıyla anlaşılır motif ve cümle nağmeleri gösterilerek bir terkibin veya bir makamın saz ve terennüm bölümleriyle karşı tarafa aktarılmasını amaçlamaktadır. Tek bir makam ve terkibin seyir özelliklerinde geçki kavramı işlenir. Bu sebepten makamın veya terkibin kendine has dizisi ve özelliklerinin verilmesi amaçlanmıştır. Genel olarak üç bölümden oluşmaktadır. Bir ve üçüncüsü saz, ikincisi terennüm bölümündedir.

Formda, terkibin ve makamın öğretilmesinin amaçlanması ile birlikte aynı zamanda temel usüllerin de öğretilmesi amaçlanmıştır. Bu sebepten üretilen besteler, on zamanlıya kadar olan usüller ile sınırlandırılmıştır. Yapısal olarak sekiz portede form tamamlanabilmektedir. Ancak usül seçimine göre ölçü ve buna bağlı olarak porte sayısı da değişebilir.

Sâz ü terennüm formunun oluşturulmasında giriş, gelişme ve sonuç merkezli hareket edilmiş olup, forma ait formül, A+B+C şeklinde sıralanmıştır. Her bir harf, bir bölümü karşılamaktadır. Saz bölümüyle başlayıp, terennümle devam edip, tekrar saz bölümüyle sonlanmaktadır. A harfiyle sembolize edilen ve giriş yapılan birinci bölüm üç porte, B harfiyle sembolize edilen ve gelişme olan ikinci bölüm olan terennüm iki porte ve C harfiyle sembolize edilen ve son saz bölümü olan üçüncü bölümde ise üç porte yer almaktadır.

Sâz ü terennüm formunda beste yapmak isteyenler, yapı olarak makamların veya terkiplerin seyir özelliklerine göre bestelemelidir. Sâz ü terennüm formunda, bir makama veya terkibe ait âgaz, güçlü, karar, asma kalış, çeşni, alt genişleme, üst genişlemeler yer almalıdır.

Giriş olan birinci saz bölümünde, en az iki cümle olmalı ve iki cümlenin birleşimi bir bölümü oluşturmalıdır. Makamın veya terkibin dizisinin, temel sesleriyle kurulan cümleler ile birinci cümleye giriş yapılıır. Birinci cümlede belirlenen makamın seyrine uygun olarak başlangıç sesleri, güçlüsü ve sık kullandığı perdeler yer almalıdır. Birinci cümlenin sonunda, güçlüde asma kalış gösterilerek birinci cümle ile ikinci cümle güçlü perdesi ile bağlanmalıdır. İkinci cümlede, tekrar makamın kendine has perdeleri ile seyredilip, bölüm tamamlanarak terennüm bölümüne geçiş yapılmalıdır.

Terennüm bölümünde, nağmenin akılda kalıcı olması için terennümler lâfzi olarak ah-gel-cânım-cânanım vs. şeklinde seçilmeli ve bölümde en az iki cümle olmalıdır. Birinci ve ikinci cümlede de makamın içerisinde sık kullandığı çeşnilere yer verilmelidir. Cümlelerin birbirine bağlanması asma kalış, güçlü ve karar perdesiyle yapılabilir.

Terennümden sonra son saz bölümü olan üçüncü bölüm yer almaktadır. Üçüncü bölüm, giriş bölümü gibi en az iki cümleden oluşmalıdır. Bu bölüm, sonuç bölümü olarak da düşünülebilir. Bu bölümde, makamın varsa eğer tiz veya pest genişlemeleri gösterildikten sonra karar perdesine dönüş yapılmalıdır. Asma kalış ve kalış perdeleri, nağmenin seyrine göre bütün bölümlerde verilmiştir. Üçüncü bölümün sonunda, senyö ile tekrar terennüm bölümüne dönülür. Terennüm bölümü tekrar icrâ edildikten sonra sâz ü terennüm sonlandırılır.

Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde Yer Alan Hûzi Bûselik Terkibi ve Sâz ü Terennüm Formu ile Örneklendirilmesi

Yusuf Kırşehrî'nin, Risâle-i Mûsikîsi'nde, Gûzi Bûselik olarak geçen Hûzi Bûselik terkibi, önce Hüseyinî makamını duyurur. Ardından Hüseyinî makamı içerisinde yer alan Segâh perdesini atlar ve Bûselik perdesine geçer. Bûselik perdesine geçtikten sonra bu perdeden itibaren Dügâh, Rast ve Irak perdelerini alarak Aşîran perdesinde karar eder (Kamiloğlu, 1998: 74). Burada verilen Aşîran perdesi, 20. yüzyıl Arel nazarîyesinde, Hüseyinî Aşîran perdesi olarak geçmektedir. Yusuf Kırşehrî'nin, Risâle-i Mûsikîsi'nde yer alan Hûzi Bûselik terkibi, tanım olarak birebir aynı şekilde, Kantemiroğlu Edvârî'nda da verilmiştir (Tura, 2001: 107).

Tanımdan yola çıkarak, Hûzi Bûselik terkininin, ses verme hareketine Hüseyinî perdesinden başladığı düşünülmektedir. Hüseyinî makamının kararı olan Dügâh perdesine gelindiğinde Bûselik perdesi ve Aşîran perdesi arasında inici-çıkıcı seyredir. Burada tekrardan bir Hüseyinî beşlisi ortaya çıkar. Ancak Hûzi makamında, Uşşâk makamı nağmesi ile karar edildiği göze alındığında, kararının Uşşâk makamı nağmesi gibi verildiği de düşünülebilir. Yusuf Kırşehrî, Hûzi Bûselik isminin, bu terkibe verilmesi hakkında bir açıklama yapmamıştır. Kantemiroğlu Edvârî'nda da Hûzi Bûselik isminin verilmesine ilişkin bir bilgiye rastlanılmamıştır. Ancak Bûselik perdesi kullanılarak Dügâh'ta perdesindeki Hüseyinî makamı etkisinin değiştirilmesi ve Hûzi makamının Uşşâk nağmesiyle karar etmesi hususları göz önüne alındığında, Hûzi Bûselik isminin verilmesi mantıklı hâle gelmektedir. 20. yüzyıl, Arel nazarîyesine göre Hûzi Bûselik terkininin özellikleri şu şekildedir: Donanım: Dört koma Fa diyez (Evç), bir koma Si bemol (Segâh) yer almaktadır. Diğer değiştirici işaretler eser içerisinde verilmektedir. Kararı: Aşîran. Güçlüsü: Dügâh. Yeden: Yegâh.

Hûzi Bûselik Terkininde Sâz ü Terennüm

Usûl: Sofyan ♩=95 Beste: Aziz DESTEĞÜL

Hey _____ dost _____ hey _____ yar _____

Hey _____ ca _____ mm _____ hey _____ mi _____ rim _____ SON

Şekil 1. Hûzi Bûselik Terkininde Sâz ü Terennüm

Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde Yer Alan Horasâni Hüseynî Terkibi ve Sâz ü Terennüm Formu ile Örneklendirilmesi

Yusuf Kırşehrî, Risâle-i Mûsikîsi'nde, Horasâni Hüseynî terkininin iki çeşit olduğunu belirtmiştir. Ancak geçerli olan Horasâni Hüseynî terkininin tanımının, Hüseynî perdesinden agâz edip, Rast perdesine indiğini, oradan Isfahan yüzünden Çargâh perdesine geçip, ardından Dügâh perdesinde karar ettiğini belirtmiştir (Kamiloğlu, 1998: 74). Kantemiroğlu ise iki çeşidini belirttiği Horasâni Hüseynî terkininin, birinci çeşidi hakkında bilgi vermemiştir. İkinci çeşit Horasâni Hüseynî terkinini, Yusuf Kırşehrî'ye benzer bir şekilde, Hüseynî perdesini merkez alan bir seyirle başlangıç yapıp, Hüseynî ve Rast perdeleri arasında seyredip, Isfahan yüzünden Çargâha, oradan Dügâha inip, karar eder şeklinde açıklamıştır (Tura, 2001: 107). Isfahan yüzünden ifadesi ile Hicâz perdesi kast edilmektedir. Ancak Kantemiroğlu Edvârî'nda, bu tanıma uygun eser verilmemiştir. Horasan isimli, terkibe ilişkin eser örneği verilmiştir. Horasan terkibi, seyrinde Hüseynî makamı işleyip, ardından Sabâ makamı duyurup, son olarak Hicâz makamı ile Dügâh perdesinde karar etmektedir. Mûsi ve Kantemiroğlu'nun Horasan terkibine ilişkin eser örnekleri "Dîvân Makam" nota arşivi platformunda bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, Yusuf Kırşehrî ve Kantemiroğlu'nun belirtmiş olduğu, tanımlar üzerine çalışılmıştır. 20. yüzyıl Arel nazariyesine göre Horasâni Hüseynî terkininin özellikleri şu şekildedir: Donanım: Dört koma Fa diyez (Evç), bir koma Si bemol (Segâh) yer almaktadır. Diğer değiştirici işaretler eser içerisinde verilmektedir. Kararı: Dügâh. Güçlüsü: Hüseynî. Yeden: Rast.

Horasâni Hüseynî Terkininde Saz ü Terennüm

Usûl: Yürük Semâi ♩=180

Beste: Aziz DESTEGÜL

Hey _____ câ _____ nim _____ câ _____ nâ _____ nim _____ hey hey

hey _____ mi rim _____ sul _____ ta nim _____ yâ _____ rim _____ gel _____ a man SON

Şekil 2. Horasâni Hüseynî Terkininde Sâz ü Terennüm

Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde Yer Alan Arazbar Terkibi ve Sâz ü Terennüm Formu ile Örneklendirilmesi

Yusuf Kırşehrî'nin, Risâle-i Mûsikîsi'nde yer alan Arazbar terkibi, Gerdaniye perdesinden başlayıp, Evç ve Hüseyinî perdelerini kullanıp, Gerdâniye makamı gibi seyrederek Hüseyinî perdesinde kalış yapıldıktan sonra Evç perdesini atlayıp, Acem perdesini duyurur. Acem perdesinden itibaren Hüseyinî perdesini kullanmadan, Beyâtî perdesini (bir komalık Mi bemol) alır. Böylelikle Nevâ perdesinde bir kalış yapılır. Nevâ perdesinden itibaren Çargâh ve Segâh perdesine düşer. Segâh perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra Dügâh perdesinde karar eder. Kararını, Beyâtî nağmeleri ile verir (Kamiloğlu, 1998: 75). Kantemiroğlu Edvârî'nda yer alan Arazbar tanımı da Yusuf Kırşehrî'nin, Arazbar tanımı ile birebir aynıdır (Tura, 2001: 109). Tanımdan hareketle Arazbar terkibi, Hüseyinî'de Uşşâk ve Nişâbur, Nevâ'da Uşşâk, Çargâh'ta Rast, Segâh'ta Segâh ve Dügâh'ta Uşşâk nağmeleri yapar. 20. yüzyıl, Arel nazariyesine göre Arazbar terkininin özellikleri şu şekildedir: Donanım: Bir komalık Si bemol (Segâh) ve dört komalık Fa diyez (Evç) perdeleridir. Diğer değıştirici işaretler eser içerisinde verilmektedir. Kararı: Dügâh. Güçlüsü: Gerdaniye ve Hüseyinî. Yeden: Rast.

Arazbar Terkininde Sâz ü Terennüm

Usûl: Aksak ♩=220 *Beste: Aziz DESTEGÜL*

Gel câ nim gel a man gel mi rim gel a man
Sul ta nim yâ rim gel gel hey câ nim SON

Şekil 3. Arazbar Terkininde Sâz ü Terennüm

Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde Yer Alan Bûselik Aşîran Terkibi ve Sâz ü Terennüm Formu ile Örneklendirilmesi

Yusuf Kırşehrî'nin, Mûsikî Risâle'sinde yer alan Nühüft terkininin tanımının içerisinde, Bûselik Aşîran terkininden bahsedilmiştir. Tanbûri Koca Anıklı ve Tanbûri Çelebi'nin sözleri üzerine Nevâ'dan başlayıp, Bûselik perdesiyle Dügâh'ta kalındıktan sonra aşağı inilip, Aşîran perdesinde karar edildiği takdirde, Nevâ Aşîran terkininin olduğu aktarılmıştır. Yusuf Kırşehrî, burada verilen Nevâ Aşîran tanımının, Bûselik Aşîran terkininin olduğunu savunmuştur (Kamiloğlu, 1998: 73, 74). Kantemiroğlu Edvârı'nda, Bûselik Aşîran terkininin, Yusuf Kırşehrî'den kısmen farklı olmak kaydıyla kısa bir tanımla verilmiştir. Tanıma göre Bûselik Aşîran terkininin, önce Bûselik makamını, ince ve kalın sesli perdelerde seyrederek duyurup, ardından Aşîran perdesinde karar eder (Tura, 2001: 105). Yusuf Kırşehrî'nin ve Kantemiroğlu'nun tanımlarında görüldüğü gibi karar bölgesinde hangi perdelerin kullanıldığı belirtilmemiştir. Dolayısıyla bu terkinin nasıl karar ettiği, Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan eserler üzerinden değerlendirilmiştir.

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Bûselik Aşîran terkinine örnek olarak; Çengi Mustafa'ya ait Hafif usûlündeki peşrev ve Kantemiroğlu'na ait Muzaffer usûlündeki peşrev yer almaktadır. Kantemiroğlu'nun peşrevi incelendiğinde; Arel nazariyesine göre Muhayyer ile Kaba Bûselik perdeleri arasında bir ses alanında seyredildiği görülmektedir. Peşreve, Bûselik makamı sesleriyle başlanıp, Hüseyinî Aşîran'da, Uşşâk karar edilmiştir. Hüseyinî Aşîran perdesinden peste doğru Yegâh, Kaba Çargâh perdeleri kullanılmış ve Kaba Bûselik üzerinde Uşşâk nağmesiyle genişleme yapılmıştır.

Çengi Mustafa'ya ait peşrev incelendiğinde, Bûselik Aşîran terkininin, Kaba Bûselik perdesinde karar ettiği görülmektedir. Peşrevde, Bûselik perdesi bölgesinden seyre başlanıp, önce Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk nağmesi gösterilmiştir. Ardından hemen Hüseyinî Aşîran, Yegâh ve Kaba Dik Çargâh perdeleri ile Kaba Bûselik'te yine Uşşâk nağmesiyle karar edilmiştir.

Bu bölümde, Yusuf Kırşehrî'nin ve Kantemiroğlu'nun tariflerine göre Hüseyinî Aşîran'da karar edilen tanımlardan hareket edilmiştir. Netice olarak, Arel nazariyesine göre Bûselik Aşîran terkininin özellikleri şu şekildedir: Donanım: Dört komalık Fa diyez (Evç) perdesi yer almaktadır. Diğer değiştirici işaretler eser içerisinde verilmektedir. Kararı: Hüseyinî Aşîran. Güçlüsü: Bûselik ve Dügâh. Yeden: Yegâh.

Bûselik Aşîran Terkibinde Sâz ü Terennüm

Usûl: Cürçuna $\text{♩} = 225$ Beste: Aziz DESTEGÜL

Gel câ nim gel a man şî ve kâ rım gel a man

hey yâr hey dost câ nı men câ nâ nı men SON

Şekil 4. Bûselik Aşîran Terkibinde Sâz ü Terennüm

Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nde Yer Alan Sultân-i Irak Terkibi ve Sâz ü Terennüm Formu ile Örneklendirilmesi

Yusuf Kırşehrî'nin, Mûsikî Risâlesi'nde, Sultân-i Irak terkibi, Isfahan perdesi ile (Nevâ bölgesi) başlayıp, Irak perdesine indikten sonra Irak, Rast perdeleri ile Dügâh'ta karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Kamiloğlu, 1998: 74). Tanımdan anlaşılacağı üzere Sultân-i Irak terkibi, Irak perdesi ve Irak makamı ile ilişkili bir terkiptir. Kantemiroğlu Edvârî'nda da benzer bir şekilde tarif edilen Sultân-i Irak terkibi; seyrine Uzzal (Hicaz) Nevâ, Hüseyinî Acem perdelerini kullanarak (Isfahan gibi agâz ederek) başlar. Ardından tam perdelerle Irak perdesine iner ve Irak makamını duyurur. Son olarak Irak perdesinden tize doğru seyredip ve Dügâh perdesinde Uşşâk makamı sesleriyle karar eder (Tura, 2001: 109). Seyre başlangıç perdelerinden anlaşılacağı üzere Sultân-i Irak terkibi ilk olarak Nevâ'da Bûselik makamı seslerini duyurur. Ardından Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh perdeleriyle Segâh makamı, Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh perdeleri ile Hüseyinî ve Uşşâk makamı, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast perdeleri ile Rast makamı nağmeleri duyurulur. Rast makamı nağmesi sonrasında Dügâh, Rast ve Irak perdeleri ile Irak'ta Irak makamı nağmesi duyurulur. Son olarak Dügâh'ta Uşşâk makamı nağmesi ile karar edilir. Sonuç olarak Sultân-i Irak terkibi; Irak makamı yapıp, Dügâh'ta Uşşâk makamı sesleri ile karar eder, şeklinde açıklanabilir. 20. yüzyıl, Arel nazariyesine göre Sultân-i Irak terkinin özellikleri şu şekildedir: Donanım: Bir komalık Si bemol (Segâh) ve dört komalık Fa diyez (Evç) perdeleri yer almaktadır. Diğer değiştirici işaretler eser içerisinde verilmektedir. Kararı: Dügâh. Güçlüsü: Nevâ. Yeden: Rast.

Sultânî Irak Terkibinde Sâz ü Terennüm

Usûl: Düyek ♩ = 220 Beste: Azîz DESTEGÜL

§

Gel _____ câ_ nim gel _____ mî_ rim gel _____ sul_ ta_ nim_

hecy _____ câ_ nim câ_ nâ_ nim sul_ ta_ nim gel_ gel_

§

Şekil 5. Sultân-i Irak Terkibinde Sâz ü Terennüm

SONUÇ

Bu çalışmada; Yusuf Kırşehrî'nin, Mûsikî Risâlesi'nde yer alan Hûz-i Bûselik, Horasâni Hüseyinî, Arazbar, Bûselik Aşîran ve Sultân-i Irak'ın terkiplerinin, Kantemiroğlu Edvârî'nda da birbirine yakın benzerlikte verildiği görülmüştür. 21. yüzyılda kullanılmayan bu terkiplerin, Arel nazariyesine göre tanımları tekrardan yapılmıştır.

Türk Müziği formları içerisinde yer alan, diğer sanatlı formlara göre daha yalın bir makam anlayışının aktarılmasında ameli bir yol izlenmiştir.

Sâz ü terennüm formu, Hûz-i Bûselik, Horasâni Hüseyinî, Arazbar, Bûselik Aşîran ve Sultân-i Irak terkipleri ile örneklendirilmiştir. Form, makam öğretiminin pekiştirilmesi, saz icrâ gelişiminin desteklenmesi ve beceri geliştirmeye yönelik olarak sunulmuştur.

Alınan uzman görüşleri kapsamında, likert ölçek dışında alınan yorumlarda sâz ü terennüm formu için olumlu dönüşler alınmıştır. Uzmanlar tarafından yapılan yapıcı yönlendirmeler ile bestelenen örneklerin bazı kısımları, yeniden güncellenerek son halini almıştır.

Gerek makam öğretimi, seyir, gerekse çalgı icrâsı bakımından öğrenciye ya da müzik meraklılarına önemli katkı sağlayacağı düşünülen sâz ü terennüm formu, beş terkip ile sunulmuştur. Sâz ü terennüm formu için diğer makamlarda da çalışmaların yapılması önemlidir. Türk Müziği için yeni formların geliştirilmesi, Türk Müziği icrâ

geleneğinin sürdürülebilirliği açısından gerekli olduğu düşünülmele birlikte sâz ü terennüm formunun lisans eğitiminde, Türk Müziği nazariyat derslerinde makam öğretimi için de faydalı olacağı kanaati taşınmaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akdoğu, O. (1993). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Başara, E. (2008). Hoca Abdülkâdir'e Atfedilen Terkipler. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(2): 253-260.
- Dinç, S. (2021). *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Müsîkî Bölümünün İncelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Samsun.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği.
- İrden, S. (2020). *Türk Müsîkisinde Düzen-Perde-Makam-Terkib Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehri Kırşehirî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizâmeddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Müsîkîsinin Transkribe ve Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Eğitimi Ana Bilim Dalı, Malatya.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsîdu'l-Elhân Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.
- Karaca, T. (2022). *Cinuçen Tanrıkörür'un İcâd Ettiği Form Seyr-i Nâtik*. Ankara: Sonçağ Akademi.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Musiki Tekamül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Kolukıncık, K. (2012). *Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr'ı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Köprülü, G. (2016). *Benâî'ye Ait Müsîkî Risâlesi'nin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Köprülü, G. (2019). *K-38 Edvârı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk musikisi tarihi I*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özkan, İ.H. (1989). *Kâr. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kar>
- Öztürk, O. M. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Theory In Music*, (10):9-36.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.
- Tıraşçı, M. (2017). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.

- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitābu 'İlmi'l-Mūsikī' alā vechi'l Hurūfāt-Mūsikīyi Harflerle Tesbīt ve İcrā İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma Nâsır Abdülbâki Dede*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızáde Tirevî ve Musikî Risâlesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddin Abdulmu`min Urmevî ve Kitabı'l Edvâr'ı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uygun, M. N. (2019). *Kitâbü'l-Edvâr-Safiyüddin Abdülmü`min Urmevî*. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2008). Türk Mûsikisinde Makam. *İstem Dergisi*, (11):145-158.
- Yahya Kaçar, G. (2021). *Eser ve icrâ tahlili yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yalçın, G. (2020). *Kevserî Mecmuâsı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yavuzoğlu, N. (2009). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.