

## SADEDDİN KAYNAK'A AİT ŞARKI FORMUNDAKİ ESERLERİN USÛL VE MAKAM AÇISINDAN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ\*

Gurbet ERSOY\*\*, Yavuz ŞEN\*\*\*1

\*\* Öğr. Gör., Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Sivas, Türkiye

\*\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum, Türkiye

### Özet

Bu çalışmada, Sadeddin Kaynak'a ait şarkı formundaki farklı makamlarda bestelenmiş eserlerin makamsal analizleri yapılmıştır. Bu vesileyle, Türk müzikisinin bütünü içerisinde makamsal özellikler, üçlü, dördü, beşli, geçki ve çeşniler ortaya konularak farklı 48 makamdaki melodilerin ölçü bazında işlenmesi ve bu anlamda Türk müziği bestekârları arasındaki farklılığın bestekârlık yönünden ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırma sonucunda; örnekleme oluşturan 48 eserden, Rast-Nihâvend makamında olan "Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan" adlı eserde bestekâr, ilk olarak Rast makamının makamsal özelliklerini kullanmış daha sonra eseri Nihâvend makamıyla bitirdiği görülmüştür. Bu tespite göre bestekârın bazı eserlerini başladığı makamla bitirmediği ve eserlerini makama uygun geçkiler yaparak başka makamlarda bitirdiği sonucuna varılmıştır.

Ayrıca bazı eserlerinde, makamın seyri ve özelliğinin dışında uygulamalar yaptığı ritimsel anlamda da değişiklikler yapıp eserlerinde serbest bölümler kullandığı görülmüştür. Bu eserlerden biri olan; Şedarabân makamındaki "Tenhâlarda Dolaştık Sevdâ İzinde" adlı eser, Düyek (8/8) usûlünde bestelenmiştir. Fakat Bestekâr eserin içerisinde Devr-i Hindî (7/8) usûlünü kullanıp daha sonra tekrar Düyek usûlüne dönmüş ve ritimsel değişiklik yaptığı tespit edilmiştir. Eserlerinde uyguladığı serbest bölümlere örnek verecek olursak; Şehnâz makamında olan "Dalda Bir İshak Öter" adlı eserde bestekârın serbest bölüm kullandığı görülmüştür.

Bunların yanı sıra Kaynak, farklı makamlarda bestelemiş olduğu eserleri makamsal özelliklerin dışına çıkarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu eserlerden biri olan; Hüseyinî makamındaki "Sesini Duydum Geldim" adlı eser inisi-çıkıcı bir seyir özelliği taşıması gerekirken, eserin çıkıcı-inisi bir seyir karakterinde bestelendiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda bestekârın, eserlerini bestelerken makamın dışına çıkarak farklı bir yöntem uygulayıp, kendi üslûbunu ortaya koyduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Sadeddin Kaynak, Şarkı Formu, Makamsal Analiz, Türkiye Radyo Televizyon (TRT)

### CHARACTERISTICS OF THE WORKS BY SADEDDİN KAYNAK IN THE FORM OF SONGS IN TERMS OF MAQAM AND RHYTHM

### Abstract

In this study, maqam analysis of Sadeddin Kaynak's works in the form of song composed in different maqam was made. The aim of this study is to provide an accessible process of the melodies in different 48 maqams on the basis of measure by examining the maqam properties, triplets, quartets, quartets, and quintet distances, passages and flavors in the whole Turkish music and in this sense to show the difference between Turkish music composers in terms of composing.

As a result of the study, the sample of the study consists of 48 works and among these works, the composer of the Rast-Nihâvend maqam work "Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan" first used the maqam properties of the Rast maqam and then finished the work with Nihâvend maqam. According to the results, it is understood

<sup>1</sup> Sorumlu Yazar e mail: [yavuzsen@atauni.edu.tr](mailto:yavuzsen@atauni.edu.tr)

\* Bu makale, Gurbet ERSOY tarafından hazırlanan, Dr. Öğretim Üyesi Yavuz ŞEN danışmanlığında yürütülen "Sadeddin Kaynak'a Ait TRT Repertuarında Yer Alan Şarkı Formundaki Eserlerin Makamsal Analizi" adlı Yüksek Lisans Tezinin bir bölümünden geliştirilerek oluşturulmuştur.

that the composer did not complete some of his works with the same maqam that he starts and finished his work with other maqams by making appropriate passages.

Additionally, it is understood that he has made changes in the rhythmical sense and made applications beyond its maqam process and properties, and used free chapters in his works. One of these works; the work "Tenhâlarda Dolâştık Sevdâ İzinde" in Şedarabân maqam was composed in the form of Düyek (8/8). However, the composer used the Devr-i Hindî (7/8) form in his work and then returned to the Düyek and it was determined that he made a change rhythmically. As giving an example to the free parts that he applied in his works; It is clear that the composer used the free section in the work entitled "Dalda Bir İshak Öter" in Şehnâz maqam.

In addition to these, Kaynak preferred to use his works composing in different maqams out of their maqam properties. It is determined that one of these works, "Sesini Duydum Geldim" in the Hüseyinî maqam was composed in a declining-rising course instead of rising-declining one. In this sense, it was seen that the composer applied a different method beyond maqam and revealed his own style while composing his works.

**Key Words:** Sadeddin Kaynak, The Song Form, Maqam Analysis, Turkish Radio and Television Corporation (TRT)

## 1. Giriş

Türk Müsikisinde önemli bir yeri olan, geçmişten günümüze sanat adına yaptıklarıyla unutulmayan değerli sanatçılar vardır. Bu değerlerden biri de bestekâr Sadeddin Kaynak'tır. Türk Müsikisinde sözlü eserler bestekâri olarak halkın gönlünde taht kurmuş olan Sadeddin Kaynak, besteleri ve kendinden sonra gelen çok sayıdaki bestekâri etkilemesi ile tanınan bir müsikîşinastır. Sadeddin Kaynak; Şarkı, Türkü, Fantezi başta olmak üzere dini ve din-dışı birçok formda bestelediği eserlerini Türk müsikisine sunmuştur. Birçok farklı makam ve usüllerde bestelediği eserler müsikîde, bazen şarkı, bazen türkü, kimi zaman da ninni ve ilahi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

"Sadeddin Kaynak'ın ilk müsikî hocası Hafız Melek efendidir. Devam eden süreçte Kasımpaşa Küçük Piyale Camii imamı Şeyh Hafız Mehmet Cemaleddin Efendi ile meşke başlamıştır. Sadeddin Kaynak'ın Türk Müsikisini gerçek anlamda öğrendiği ve Klasik Müsikîmizin büyük bestekârlarının nadide eserlerini meşk ettiği önde gelen iki hocasından biri de Muallim Kâzım Uz'dur. Müsikîde çok yararlandığı ve onun talebesi olmaktan gurur duyduğu bir başka hocası da Neyzen Emin Dede'dir" (Şen, 2003:73).

Sesinin güzelliğinin yanı sıra kendisini çok iyi ifade ettiği en önemli özelliğinden birisi de Türk müsikisindeki bestekârlığıdır. Sadeddin Kaynak, bestekârlığa 1926 yılında Berlin'e giderken yol arkadaşı bir avukatın "Hicran-ı elem..." sözleri ile başlayan şiirini Hûzzam makamında besteleyerek başladı. Kaynak, o dönemlerde müsikîmizin geleneklerine bağlı olan büyük usta ve sanatkârlarından ders alarak büyük bir çabayla bu sanatın içine girmiş, kabiliyeti ve aşırı öğrenme merakı ile müsikî bilgisini geliştirmiştir. Bu nedenle beste formlarının geleneklerine uymuş, büyük küçük her formda ciddi anlamda sanatlı ve renkli güzel eserler vermiştir (Özalp, 2000:229)

Bu araştırmada bestekâra ait şarkı formundaki eserlerin incelenmesine yer verileceğinden kısaca şarkı formunu açıklamak gerekirse;

"Dört veya daha fazla mısralı güftelerin terennümsüz olarak Ağır Aksak Semâi ve daha küçük usüllerle bestelenmiş örneklerine "Şarkı" denilmektedir. Eski mecmualarda daha büyük usüllerle şarkı bestelendiği yazılı ise de notaları elde edilememiştir. Şarkıların şeması genellikle şöyledir:

- Birinci mısra "zemin" bölümüdür.
- İkinci mısra "nakarat" ismini alır.
- Üçüncü mısra "meyan" ve çok defa uygun başka bir makamdan veya şarkı'nın bestelendiği makamın bir oktav tizinden bestelenir. Meyan kısmında usûl değişikliği de yapılır.
- Dördüncü mısra aynen nakaratın bestesinde ve çoğunlukla aynı güfte ve terennüm edilir. Dördüncü mısrada değişik güfte ve bestesi olan şarkılar da vardır. Ancak beste yine aynen ikinci mısra gibi karara bağlanır. Şarkıların sonunda "aranağme" denilen ve şarkının dörtte birinden yarısına kadar uzayabilen bir saz parçası çalınır. Eğer güftenin ikinci bir kıtası söylenecekse aranağmeden sonra yeni güfte ile aynı beste tekrar edilir. Aranağmelerin bazen şarkının başında yer aldığı da olur" (Karadeniz, 1965:173).

"Şarkı, Türk müsikisinde küçük formdaki eserlerin en önemlisidir. Divan edebiyatımızda Gazel, Kaside, Mesnevi, Rübai, Müstezad gibi alışlagelmiş şiir biçimlerinin dışında Lale Devri'nin meşhur şairi Nedim (1680-1730), "Şarkı" adı altında bir şiir biçimi kazandırmıştır. Aslında Nedimden önce Türk müsikisinde şarkılar

bestelendiğini Hâfız Post'la Tanburi Hanende Mehmet Çelebi'nin (1620-1694) çıkarttıkları mûsikî mecmuasında görülmektedir. Bu mecmuadan o zamanki şarkılarda küçük usûllerden başka büyük usûllerin kullanıldığı görülmektedir" (Yavaşca, 2002:122). TRT repertuarında Sadeddin Kaynak'a ait 48 farklı makamda bestelenmiş şarkı formunda 421 eser yer almaktadır.

## 2. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi "TRT Repertuarında Yer Alan Sadeddin Kaynak'a Ait Şarkı Formundaki Eserlerin Makamsal Analizi" sonucunda eserlerin yapısal özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

## 3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, Sadeddin Kaynak'a ait şarkı formundaki farklı makamlarda bestelenmiş eserlerin makamsal açıdan analizleri yapılmıştır. Bu vesileyle, Türk mûsikîsinin bütünü içerisinde makamsal özellikler, üçlü, dörtlü, beşli, geçki ve çeşniler ortaya konularak farklı makamlardaki melodilerin ölçü bazında işlenmesi ve bu anlamda Türk mûsikîsi bestekârları arasındaki farklılığın bestekârlık yönünden ortaya konulması amaçlanmaktadır.

## 4. Araştırmanın Önemi

Çalışma, Sadeddin Kaynak'ın bestelemiş olduğu birçok formun (Türkü, Şarkı, Beste, Dini, Din-dışı vb.) içinden şarkı formundaki her bir makamdan birer eser örnek verilmesi, makamın özümsemesi, daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması nedeniyle önem arz etmektedir. Ayrıca, çalışma Türk toplumuna mal olmuş sanatçı ve eserlerinin tanıtılması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması daha sonra yapılacak bilimsel çalışmalara araştırmacı ve eğitimcilere katkı sağlaması yönünden önem taşımaktadır.

## 5. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada betimsel model kullanılmıştır. Bu nedenle, araştırma betimsel bir araştırma özelliği taşımaktadır.

"Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda, ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek ne oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır" (Karakaya, 2014:78). "Betimleme, mevcut olayların daha önceki olay ve bulgularla ilişkilerini de dikkate alarak durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır" (Karadağ, 2010:63).

Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma konusunun temellendirilmesi ve yönlendirilmesi için belgesel taramadan faydalanılmıştır. "Belgesel tarama, belli bir amaca dönük kaynakları bulma, inceleme, kaydetme ve değerlendirme işlemidir. Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denilmektedir" (Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2011:127).

### 5.1. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini; Sadeddin Kaynak'a ait TRT repertuarında yer alan 48 farklı makamda bestelenmiş şarkı formundaki 421 eser oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemine ise 48 farklı makamda kotalama tekniğiyle alınan (rastlamsal olarak belirlenmiş) 48 eser oluşturmaktadır.

**Tablo 1.** Analizi Yapılan Eserlerin Örneklem Tablosu

Sıra No	Rep. No	Eser Adı	Güfte	Makam	Form	Usûl	Bestekâr
1	2577	Bulutlar Kokunu Getirir Bana	Ramazan Gökalp Arkin	Acemaşîrân	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
2	13563	Bizim Elin Koyunları Kuzular	-	Acemkürdî	Şarkı	Semâî	Sadeddin Kaynak
3	10188	Söyle Git Ağlanacak Hâlini Dildâre Gönül	-	Bestenigâr	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
4	10873	Ümid Yolu Serâb mı Ahdimize Cevâb mı	-	Beyâtî	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
5	6935	Kalbin Yine Niçin Küstü	-	Beyâtî Araban	Şarkı	Nim Sofyan	Sadeddin Kaynak
6	1569	Beyaz Göğsün Bana Karşı Açma	Âşık Mustafa Gevherî	Beyâtî Araban Bûselik	Şarkı	Curcuna-Düyek.-Yürük Semâî	Sadeddin Kaynak
7	9030	Saçlarıma Ak Düştü Sana Ad Bulamadım	Ramazan Gökalp Arkin	Bûselik	Şarkı	Düyek-Aksak	Sadeddin Kaynak

8	18919	Ben Fenerbahçeliyim Spor İçin Deliyim	-	Çargâh	Şarkı	Değişmeli	Sadeddin Kaynak
9	11389	Yıllarca Elim Kalbimin Üstünde Eğildim	Fuat Hulûsi Demirelli	Evcârâ	Şarkı	Düyek-Curcuna	Sadeddin Kaynak
10	19071	Kokladım Yâr Elinden Güllerin Güzelinden	Vecdi Bingöl	Eviç	Şarkı	Aksak	Sadeddin Kaynak
11	18977	Hayat Garib Bir Rüyâdır Hep Tesâdüflerle Dolu	Vecdi Bingöl	Ferâhfezâ	Şarkı	Sofyan	Sadeddin Kaynak
12	18988	Nemiz Kaldı Bizim Mülk-i Arab'da	-	Ferahnâk	Şarkı	Sofyan-Düyek	Sadeddin Kaynak
13	5489	Gözler Mavi Yüz Pembe	Hamit Baykal	Gerdâniye	Şarkı	Türk Aksağı	Sadeddin Kaynak
14	19010	Şu Kimsesiz Sahralarda	-	Gülizâr	Şarkı	Düyek-Aksak	Sadeddin Kaynak
15	18989	Bir Ah Çeksem Dağı Taşı Eritir	Sadeddin Kaynak	Hicaz	Şarkı	Düyek-Semâî	Sadeddin Kaynak
16	18857	Nice Yıllar Geldi Geçti Hiç Görmedi Aşkım Bahar	Tarık Işırtman	Hicaz-Bûselik	Şarkı	Aksak	Sadeddin Kaynak
17	3092	Çözmek Elinde Değil Gönümünü Senden Kadın	Fuat Hulûsi Demirelli	Hicazkâr	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
18	18872	Sesini Duydum Geldim	-	Hüseynî	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
19	1746	Bin Hüzün Çökdü Yine Gönlüme	Rahmi Duman	Hüzzam	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
20	4378	Fârîğ Olmam Eylesen Yüzbin Cefâ	Şeyh Gâlip Dede	İsfahan	Şarkı	Düyek-Devri Revan	Sadeddin Kaynak
21	19080	Bir Kız ile Bir Gelinin Ahdı Var	Karacaoğlan	Karcıçâr	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
22	18853	Ay Saçlarını Koyda Tararken Pupa Yelken	Gündüz Nadir	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Aksak	Sadeddin Kaynak
23	19008	Âlem Bizâr Oldu Benim Zârımdan	Âşık	Mahur	Şarkı	Nim Sofyan	Sadeddin Kaynak
24	17572	Gözüm Yok Şu Cihanda Pırıldayan Tacında	-	Mâye Segâh	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
25	1038	Bahar Oldu Düştün Dile	Âşık Ömer	Muhayyer	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
26	8782	Pınar Başında Sandım Bir Söğüt Dalı Ayşem	Vecdi Bingöl	Muhayyer Bûselik	Şarkı	Aksak	Sadeddin Kaynak
27	18884	Bir Zaman Kalbim Boştu Kelebek Gibi Şendim	Mustafa Nafiz İrmak	Muhayyerkürdî	Şarkı	Sofyan	Sadeddin Kaynak
28	18891	Mecâlim Yok Bir Tek Söze	Vecdi Bingöl	Müsteâr	Şarkı	Sofyan	Sadeddin Kaynak
29	6399	Hicrân Gönül Belâsı Feryâd Aman Elinden	-	Nevâ	Şarkı	Türk Aksağı	Sadeddin Kaynak
30	3814	Elbet Gönüllerde Sabâh Olacak	Mustafa Nafiz İrmak	Nevâbûselik	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
31	6423	Hicrânla Harab Oldu da Sevdâ Eli Gönüm	Vecdi Bingöl	Neveser	Şarkı	Aksak	Sadeddin Kaynak
32	2063	Bir Hayâl Âlemi İçindeyim Ben	Mustafa Nafiz İrmak	Nihâvend	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
33	7019	Dedim Dilber Yanakların Kızarmış	Âşık Ömer	Nikriz	Şarkı	Sofyan	Sadeddin Kaynak
34	18882	Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan	-	Rast-Nihâvend	Şarkı	Sofyan-Semâî	Sadeddin Kaynak
35	18898	Düştüm Onulmaz Derde	-	Sabâ	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
36	19007	Ağlasın Bülbülleri Varsın Bu Bağ-ı Âlemin	-	Sabâ-Bûselik	Şarkı	Ağır Aksak	Sadeddin Kaynak
37	3302	Derman Kâr Eylemez Ferman Dinlemez	Vecdi Bingöl	Segâh	Şarkı	Sofyan	Sadeddin Kaynak
38	19086	Aşkımın Bahçesinde Açılan Sarı Zambak	-	Sultanîyegâh	Şarkı	Düyek-Semâî	Sadeddin Kaynak
39	19041	Uyan Sevgilim Uyan Benim Sana Yalvaran	-	Suzidil	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
40	19085	Kalbin Acı Bilmezse Ona Hâlimi Göster	-	Sûzinâk	Şarkı	Aksak	Sadeddin Kaynak
41	19005	Tenhâlarda Dolaştık Sevdâ İzinde	Sadeddin Kaynak	Şedarabân	Şarkı	Düyek-Devri Hindî	Sadeddin Kaynak

42	3149	Dalda Bir İshak Öter	-	Şehnâz	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
43	18973	Gönlümün Sultânısının Fermân Senin Efendim	-	Şehnâzbüselik	Şarkı	Düyek-Semâî	Sadeddin Kaynak
44	14837	Durup da Bir Bakışın Bütün Bir Cihân Değer	-	Şevkefzâ	Şarkı	Düyek-Curcuna	Sadeddin Kaynak
45	3498	Dizlerine Kapansam Kana Kana Ağlasam	Rizâ Tefvik Bölükbaşı	Tâhir	Şarkı	Düyek	Sadeddin Kaynak
46	10941	Vardım ki Yurdundan Ayağ Göçürmüş	Hacı Mehmet Emin Zihnî	Tâhîrbüselik	Şarkı	Curcuna	Sadeddin Kaynak
47	11460	Yine Esti Muhabbetin Yelleri	-	Uşşâk	Şarkı	Aksak	Sadeddin Kaynak
48	3566	Dudağında Yangın Varmış Dediler	Neyzen Tefvik Kolaylı	Zâvil	Şarkı	Sofyan	Sadeddin Kaynak

(www.trt.notaarsivi.com).

## 5.2. Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasında “Tarama Yöntemi” kullanılmıştır. Bu yöntem ile Sadeddin Kaynak’a ait TRT repertuarında yer alan şarkı formundaki eserlerden ve bu konuda Türk Müziği Nazariyatı kitapları ve metotlarından yararlanılmıştır.

## 5.3. Toplanan Verilerin Analizi

Bu çalışmada kullanılan veriler, TRT repertuarında yer alan, Sadeddin Kaynak’a ait şarkı formundaki eserlerin; makamsal özellikleri, çeşnileri, asma kalışları, geçkileri, dörtlüleri, beşlileri ve üçlüleri tespit edilerek farklı makamlardaki melodilerin ölçü ölçü incelenerek, İsmail Hakkı Özkan’ın Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleri kitabı doğrultusunda makamsal analiz yöntemi ile verilerin analizleri yapılmıştır.

## 6. Bulgular ve Yorum

Yapılan bu çalışmada, örneklemde bulunan 48 şarkıdan farklı karakteristik özellik gösteren eserlerin her birine birer örnek verilmiştir.

Çalışmada mevcut olan eserlerin makamsal analizi yapılarak temel olarak dörtlü ve beşliler ele alınmıştır. Dörtlülerin ve beşlilerin yer almadığı ölçülerde uygun olan üçlüler incelemeye tabi tutulmuştur. Bunun dışında kimi makam dizileri de başlı başına analiz edilmiştir. Bir veya iki ölçüde yetmeyen analiz işlemleri takip eden ölçülerin de analize dâhil edilmesiyle tamamlanmıştır.

### 6.1. Rast Makamı

**Durağı:** Sol (Rast) perdesidir.

**Seyri:** Çıkıcı bir seyir özelliğine sahiptir.

**Güçlüsü:** Re (Nevâ) perdesidir.

**Dizisi:** Rast makamı, Yerinde Rast beşlisi ve Nevâ’da Rast dörtlüsünün birbirlerine eklenmesiyle meydana gelmiştir.



Şekil 1. Rast Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için koma bemolü (Segâh), Fa için bakiye diyezi (Eviç) donanıma yazılır.

**Yeden:** Sol (Rast) perdesidir.

**Genişleme:** Rast makamı çıkıcı ve ağır başlı bir makam olduğu için pest bölgelerde genişleme gösterir. Dolayısıyla Yegâh'ta Rast dörtlüsü ile genişlemektedir.

**Seyri:** Seyre, dizinin durak civarından veya durak altındaki genişlemiş bölgenin seslerinden başlayabilir. Dizide karışık gezinilerek Nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Daha sonra Dügâh'ta Uşşâk, Segâh'ta Tam Ferâhnâk, Segâh'ta Eksik Ferâhnâk, Segâh'ta Tam veya Eksik Segâh, Hüseyinfaşirân'da Uşşâk gibi gerekli olan asma kararlar ve bütün dizide hatta istenirse genişlemiş bölgede de dolaşıldıktan sonra Rast perdesinde çoğunlukla yedenli tam karar yapılır (Özkan, 1990:115-117).

### “Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan” İsimli Eserin Analizi

Eserde yer alan ölçüler incelendiğinde;

1. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan Do (Çargâh) perdesinde Çargâh dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.
2. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan Sol (Rast) perdesinde Rast üçlüsü çeşnisinin seslendirildiği görülmüştür.
3. **Ölçü;** ölçüde Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalışın ardından Re (Yegâh) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmüştür.
4. **Ölçü;** ölçüde Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalış yapıldığı görülmüştür.
5. **Ölçü;** beşinci ölçünün birinci ölçüyle tamamen aynı olduğu görülmüştür.
6. **Ölçü;** ölçüde Si koma bemol (Segâh) perdesinde çeşnisiz asma kalış yaptığı görülmektedir.
7. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan La (Dügâh) perdesinde Hüseyin beşlisinin yer aldığı görülmektedir.
8. **Ölçü;** ölçüde Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalış yaptıktan sonra ölçünün son sesi olan Si koma bemol (Segâh) yedenli Do (Çargâh) perdesinde Çargâh üçlüsünün yer aldığı görülmektedir.
9. **Ölçü;** ölçüde Fa bakiye diyezi (Eviç) yedenli Sol (Gerdâniye) perdesinde Rast üçlüsünün yer aldığı görülmektedir.
10. **Ölçü;** Mi (Hüseyin) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapıldığı görülmüştür.
11. **Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yaptıktan sonra Sol (Gerdâniye) perdesinde Rast üçlüsü çeşnisi seslendirilip ardından ölçünün son sesi olan Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.
12. **Ölçü;** ölçüde Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yaptıktan sonra ölçünün son sesi olan Si koma bemol (Segâh) yedenli Do (Çargâh) perdesinde Çargâh üçlüsünün yer aldığı görülmektedir.
13. **Ölçü;** ölçüde La bakiye diyezi (Kürdî) perdesi yedenli Si koma bemol (Segâh) perdesinde Segâh üçlüsünün yer aldığı görülmektedir.
14. **Ölçü;** ölçüde Si koma bemol (Segâh) perdesinde çeşnisiz asma kalış yaptıktan sonra Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.
15. **Ölçü;** ölçüde Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) yedenli Re (Nevâ) perdesinde Bûselik üçlüsünün yer aldığı görülmektedir.
16. **Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yaptıktan sonra Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.
17. **Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde Rast dörtlüsünün yer aldığı görülmüştür.
18. **Ölçü;** ölçünün üçüncü notası olan Si koma bemol (Segâh) perdesinde Segâh üçlüsü çeşnisi seslendirildikten sonra Re (Nevâ) perdesinde çeşnisiz yarım kalış yapıldığı görülmektedir.
19. **Ölçü;** ölçüde La (Dügâh) perdesinde Uşşâk dörtlüsünün duyurulduğu görülmektedir.
20. **Ölçü;** ölçüde Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalış yapıldığı görülmektedir.

- 21. Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yaptıktan sonra Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalış yapıldığı görülmektedir.
- 22.-23.-24. Ölçü;** yirmi ikinci ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalıştan sonra Si küçük mücenneb (Kürdî) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapıldığı görülmüştür. Yirmi üçüncü ölçüde, Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Yirmi dördüncü ölçüde ise, Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.
- 25. Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde Hicaz dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.
- 26. Ölçü;** ölçüde La (Dügâh) perdesinde Kürdî dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.
- 27.-28. Ölçü;** yirmi yedinci ölçüde La (Dügâh) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapıldıktan sonra yirmi sekizinci ölçüde Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalış yapıldığı görülmüştür.
- 29.-30. Ölçü;** yirmi dokuzuncu ölçüden başlayıp otuzuncu ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesinde Bûselik üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.
- 31.-32. Ölçü;** otuz birinci ölçüden başlayıp otuz ikinci ölçünün son notası olan Si küçük mücenneb (Kürdî) perdesinde Çargâh üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.
- 33. Ölçü;** ölçüde Do (Çargâh) ve Mi küçük mücenneb (Nim Hisar) perdelerinde çeşnisiz asma kalışın yer aldığı görülmektedir.
- 34. Ölçü;** ölçüde Si küçük mücenneb (Kürdî) perdesinde Çargâh üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.
- 35.-36. Ölçü;** otuz beşinci ölçüde Fa bakiye diyezi (Eviç) perdesinde Segâh üçlüsü gösterildikten sonra otuz altıncı ölçüde Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalış yapıldığı görülmüştür.
- 37.-38. Ölçü;** Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalıştan sonra Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.
- 39.-40. Ölçü;** otuz dokuzuncu ölçüde Sol (Gerdâniye), kırkıncı ölçüde ise La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.
- 41.-42. Ölçü;** kırk birinci ölçüden başlayıp kırk ikinci ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Uşşak üçlüsünün yer aldığı görülmektedir.
- 43.-44. Ölçü;** kırk üçüncü ölçüde Do (Çargâh) perdesinde Rast üçlüsü seslendirildikten sonra kırk dördüncü ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım karar yapıldığı görülmektedir.
- 45.-46.-47.-48. Ölçü;** bu ölçülerin otuz yedi, otuz sekiz, otuz dokuz ve kırkıncı ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmüştür.
- 49.-50. Ölçü;** kırk dokuzuncu ölçüden başlayıp ellinci ölçünün sonuna kadar olan bölümde Re (Nevâ) perdesinde Uşşak dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.
- 51.-52. Ölçü;** bu ölçülerin kırk üçüncü ve kırk dördüncü ölçülerle birebir aynı olduğu görülmüştür.
- 53. Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yaptıktan sonra Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz tam kalış yapıldığı görülmektedir.
- 54.-55.-56. Ölçü;** elli dördüncü ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalıştan sonra Mi küçük mücenneb (Nim Hisar) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapıldığı görülmüştür. Elli beşinci ölçüde, Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Elli altıncı ölçüde ise, Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.
- 57. Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde Kürdî üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.
- 58. Ölçü;** ölçüde Do (Çargâh) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapıldığı görülmüştür.
- 59.-60. Ölçü;** elli dokuzuncu ölçüden başlayıp altmışıncı ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesinde Bûselik üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.
- 61.-62. Ölçü;** altmış birinci ve altmış ikinci ölçülerde Fa bakiye diyezi (Irak) perdesi yedenli Sol (Rast) perdesinde Bûselik üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.
- 63. Ölçü;** ölçüde La (Dügâh) perdesinde Kürdî dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.
- 64. Ölçü;** ölçüde Sol (Rast) perdesinde Bûselik dörtlüsünün yer aldığı görülmüştür.

**65.-66. Ölçü;** altmış beşinci ölçüde Fa bakiye diyezi (Irak) perdesi yedenli Sol (Rast) perdesinde Bûselik üçlüsü gösterildikten sonra altmış altıncı ölçüde ise, Sol (Rast) perdesinde Bûselik dörtlüsünün yer aldığı görülmüştür.

**67. Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde Hicaz dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.

**68.-69. Ölçü;** altmış sekizinci ölçüde Sol (Gerdâniye) perdesinde Bûselik üçlüsü gösterildikten sonra altmış dokuzuncu ölçüde Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmüştür.

**70. Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapılmıştır.

**71. Ölçü;** ölçüde Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapıldıktan sonra Do (Çargâh) perdesinde Bûselik üçlüsü gösterilip ölçüye devam edilip Si küçük mücenneb (Kürdî) perdesinde Çargâh üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.

**72. Ölçü;** ölçüde Do (Çargâh) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldıktan sonra La (Dügâh) perdesinde Kürdî dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.

**73.-74. Ölçü;** yetmiş üçüncü ölçüde Sol (Rast) perdesinde Bûselik beşlisi gösterilmiştir. Yetmiş dördüncü ölçüde ise, Fa bakiye diyezi (Irak) perdesi yedenli Sol (Rast) perdesinde Bûselik üçlüsünün yer aldığı görülmüştür.

**Tablo 2.** “Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan” İsimli Eserdeki Notaların Kullanım Sıklığı

Nota İsmi	Kullanım Sıklığı
Tiz Segâh	2
Sünbüle	1
Muhayyer	7
Gerdâniye	22
Eviç	5
Acem	8
Nim Hisar	8
Dik Hisar	5
Hüseynî	11
Nevâ	65
Nim Hicaz	1
Çargâh	34
Kürdî (Si Küçük Mücenneb)	21
Kürdî (La Bakiye Diyezi)	1
Dügâh	23
Rast	28
Irak	7
Yegâh	4

Tablo 2 incelendiğinde, karar sesi Sol (Rast), güçlüsü Re (Nevâ) perdesi olan notaların kullanım sıklıklarına bakıldığında, Rast makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Rast makamı yapısı gereği pest bölgelerde genişleme gösterir. Fakat bestekâr eseri Rast-Nihâvend makamında işlediği için tiz bölgelerdeki genişlemeye de yer vermiştir. Aynı zamanda bestekârın Nihâvend makamından dolayı Nevâ'da Uşşak, Çargâh'ta Bûselik, Nevâ'da Hicaz, Nevâ'da Kürdî çeşnili asma kalıplara da yer verdiği tespit edilmiştir.



## RAST-NİHÂVEND

Aile yuvasını kadındır cennet yapan

Usûlü: Sofyan- Semâi  
(Değişmeli)

Sadeddin KAYNAK

ARANAĞMESİ

5 *Koro kızlar* S A Z  
A i le yu va sı nı ka dın dır cen net ya pan

9 *Koro ekekler* S A Z  
Er kek se bu yu va ya ka nat ge re cek her an

13 *Koro kızlar* S A Z *Koro ekekler* S A Z  
Ka dı na şev ka ti ver Er ke ğe ko ru ma yı

17 *Hep beraber*  
Sa a det sūs ler el bet böy le şı rin yu va yı

21 *Semâi* S A Z  
(Tekrarında 2 defa çalınacak)

29 *Koro kızlar-Tekrarında solo kız*  
A i le de her mu ra dın Ka dın dır en bü yük pa yı  
Mut lu el dir ev de Ka dın Di şı kuş ya par yu va yı

37 S A Z

45 *Koro kızlar*  
Gü zel lik her şey de mo del Na rin en dam in ce bel

53 S A Z *Koro kızlar*  
Neş e do yu rur sof ra yı

Şekil 2. "Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan" İsimli Eserin Notaları

-2-

*Aile yuvasını kadındır cennet yapan (devamı)*

*Sofyan*  
61 *Koro*

Ay rı zevk var her i şin de Biç ki sin de di ki şin de

Gi yim ku şam za rif ti tiz Hep si ü tü lü ter te miz

Ka dın e vin do lu na

FİNAL SAZI

S A Z

Şekil 3. "Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan" İsimli Eserin Notaları 2

**Şedaraban Makamı****Durağı:** Re (Yegâh) perdesidir.**Seyri:** İnci bir yapıya sahiptir.**Güçlüsü:** Tiz durak Re (Nevâ) perdesidir.**Dizisi:** Zırgüleli Hicaz makamı dizisinin Yegâh perdesindeki incisi şeddidir. Yegâh'ta Hicaz beşlisine Dügâh'ta Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir.

*Dügâh'ta Hicaz Dörtlüsü* *Yegâh'ta Hicaz Beşlisi*

S A S T S A S

Şekil 4. Şedarabân Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için bakiye bemolü (Dik Kürdî), Mi için bakiye bemolü (Nim Hisar), Fa için bakiye diyezli (Eviç), Do için bakiye diyezli (Nim Hicaz) perdeleri donanıma yazılır. Gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.**Yeden:** Portenin altındaki bakiye diyezli Do (Kaba Nim Hicaz) perdesidir.

**Genişleme:** Dügâh'taki Hicaz, Muhayyer perdesine göçürülerek Muhayyer'de Hicaz ve Nevâ'daki Hicaz ile Gerdâniye'de Bûselik beşlisi oluşarak Nevâ'da Hümayun dizisi halinde uzatılarak Gerdâniye'de Bûselik beşlisi ile genişleme gösterir.

**Seyri:** Tiz durak Nevâ perdesi civarından seyre başlanır. Bu perdenin iki tarafında karışık gezindikten sonra Nevâ'da Hicaz ve Muhayyer'deki Hicaz gösterilerek Nevâ'da Zirgüleli Hicaz çeşniysiyle yarım karar yapılır. Daha sonra asma kararları olan Rast'ta Nikriz, Gerdâniye'de Bûselik, Rast'ta Bûselikli dizisiyle Nihâvend makamına geçki yapar. Ayrıca bu geçki Şedarabân makamının karakteristik özelliklerinden biridir. Daha sonra asma karar ve bu çeşnileri gösterdikten sonra Yegâh perdesinde yedeni Zirgüle olan Hümayun dizisiyle yedenli tam karar yapılır. Ayrıca, Yegâh'ta Zirgüleli Hicaz dizisiyle de karar edilebilir (Özkan, 1990:255-258).

### “Tenhâlarda Dolaştık Sevdâ İzinde” İsimli Eserin Analizi

1. **Ölçü;** ölçünün başından itibaren altıncı sesi olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) yedenli Re (Nevâ) perdesinde Hicaz dörtlüsü gösterildikten sonra ölçünün son sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.
2. **Ölçü;** ölçünün dördüncü notası olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdesi üzerinde Hicaz üçlüsü gösterilip ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesinde Nikriz üçlüsünün seslendirildiği görülmüştür.
3. **Ölçü;** ölçünün ikinci sesi olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdesinde Hicaz üçlüsünü duyurduktan sonra ölçünün son sesi olan Re (Nevâ) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.
4. **Ölçü;** ölçüde Fa bakiye diyezi (Eviç) perdesinde Segâh üçlüsü ve Sol (Gerdâniye) perdesinde Nikriz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.
5. **Ölçü;** Re (Nevâ) perdesinde Hicaz dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir.
6. **Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yaptıktan sonra ölçüye devam edip ölçünün son notası olan Re (Yegâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.
7. **Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Re (Nevâ) perdesinde yarım kalış yapıldıktan sonra ölçünün ikinci sesi olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz dörtlüsünün kullanıldığı görülmüştür.
8. **Ölçü;** ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde çeşnisiz yarım kalış yapıldığı görülmektedir.
9. **Ölçü;** ölçünün son notası olan Si bakiye bemolü (Dik Kürdî) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.
10. **Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Do (Çargâh) perdesinde kalış yaptıktan sonra ölçüye devam edip ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde çeşnisiz yarım kalış yaptığı görülmektedir.
11. **Ölçü;** ölçünün dördüncü sesi olan Si bakiye bemolü (Dik Kürdî) perdesinde çeşnisiz asma kalış gösterilip ölçünün son notası olan Fa bakiye diyezi (Irak) perdesinde Segâh üçlüsüyle devam ettiği görülmüştür.
12. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan Do bakiye diyezi (Kaba Nim Hicaz) perdesinde Hicaz çeşnisinin seslendirildiği görülmektedir.
13. **Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Re (Yegâh) perdesinde kalış yaptıktan sonra ölçünün ikinci notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.
14. **Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Re (Yegâh) perdesinde kalış yaptıktan sonra ölçünün ikinci notası ve Şedarabân makamının da tiz durağı olan Re (Nevâ) perdesinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.
15. **Ölçü;** ölçüde usûl değişikliğinin yanı sıra ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmüştür.
16. **Ölçü;** ölçüde La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.
17. **Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Re (Nevâ) perdesinde Hicaz dörtlüsüyle başlayıp ölçünün son notası olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**18. Ölçü;** ölçünün beşinci sesi olan Sol (Rast) perdesi üzerinde Nikriz beşlisini gösterdikten sonra ölçünün son notası olan Re (Yegâh) perdesinde Hicaz üçlüsünün kullanıldığı görülmüştür.

**19. Ölçü;** ölçünün sekizinci notası olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsünü gösterip ölçünün son sesi olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**20. Ölçü;** Do (Çargâh) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmüştür.

**21. Ölçü;** ölçünün yedinci notası olan La (Dügâh) perdesinde çeşnisiz yarım kalıştan sonra ölçünün son sesi olan Fa bakiye diyezi (Irak) perdesinde Segâh üçlüsü çeşnisinin kullanıldığı görülmüştür.

**22. Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Sol (Rast) perdesinde çeşnisiz kalış yaptıktan sonra ölçüye devam edip ölçünün üçüncü sesi olan Do (Çargâh) perdesinde Nikriz üçlüsü ve ölçünün son sesi olan Fa (Acem) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapıldığı görülmektedir.

**Tablo 3.** “Tenhâlarda Dolaştık Sevdâ İzinde” İsimli Eserdeki Notaların Kullanım Sıklığı

Nota İsmi	Kullanım Sıklığı
Sünbüle	1
Muhayyer	4
Gerdâniye	11
Eviç	8
Acem	5
Hisar	16
Nevâ	31
Nim Hicaz	12
Çargâh	8
Dik Kürdî	18
Dügâh	19
Rast	9
Irak	5
Hüseynîaşirân	3
Yegâh	6
Kaba Nim Hicaz	1

Tablo 3 incelendiğinde, eserin karar sesi Re (Yegâh) ve güçlüsü Tiz durak Re (Nevâ) olan perdelerin kullanım sıklıklarına bakıldığında, Şedarabân makamı özellikleri görülmektedir. Makam yapı itibariyle tiz bölgelerde gezinmeye müsait olmasına rağmen söz konusu eserde, bestekârın tiz bölgedeki perdeleri daha az kullandığı görülmüştür. Aynı zamanda, eserde usûl değişikliği yapıldığı tespit edilmiştir.

*Güfte ve Beste*  
*Sadeddin Kaynak*  
(15.4.1895 - 3.2.1961)

**ŞEDARABÂN ŞARKI**  
*Tenhâlarda dolaştık sevdâ izinde*

Usûf: Düyek

TEN HÂ LAR DA DO LAŞ TIK SEV DÂ İ ZİN  
DE SEV DÂ İ ZİN DE .....SAZ..... DE .....SAZ.....  
MEH TÂP TA VEL KEN AÇ TIK AŞK DE Nİ ZİN  
BİZ SA BA HA U LAŞ TIK BA ŞİM Dİ ZİN  
DE DE AŞK DE Nİ ZİN DE .....SAZ..... DE .....SAZ.....  
DE DİL KÖR FE ZİN DE DE AŞ KIN YE Lİ YAMAN DI  
GÖNLÜ MÜZDAL GA LAN DI  
SEV DÂ LI BA ŞİM YAN DI Sİ NE Sİ NE DA YAN DI .....SAZ.....

*Tenhâlarda dolaştık sevdâ izinde*  
*Mehtâpta yelken açtık aşk denizinde*  
*Aşkın yeni yamandı gönlümüz dalgalandı*  
*Sevdâli başım yandı sinesine dayandı*  
*Biz sabaha ulaştık başım dizinde Dil körfezinde*

Şekil 5. "Tenhâlarda Dolaştık Sevdâ İzinde" İsimli Eserin Notaları

## 6.2. Şehnâz Makamı

**Durağı:** La (Dügâh) perdesidir.

**Seyri:** İnci bir yapıya sahiptir.

**Güçlüsü:** Birinci derecede güçlü tiz durak **La** (Muhayyer), ikinci derecede güçlü ise **Mi** (Hüseynî) perdesidir.

**Dizisi:** Hüseynî perdesindeki Hümayun dizisine yerinde Hicaz ailesini oluşturan diziler (incici Hümayun, Hicaz, Uzzal, Zirgüle'li Hicaz) 'in eklenmesiyle meydana gelmiştir. Zirgüleli Hicaz daha az yer almıştır.



Şekil 6. Şehnâz Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için bakiye bemolü (Dik Kürdî), Do için bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdeleri donanıma yazılır. Makamın dizisi itibariyle gerekli değişiklikler eser içinde gösterilir.

**Yeden:** Sol (Rast) bazen de bakiye diyezli Sol (Nim Zirgüle) perdesidir.

**Genişleme:** Şehnâz makamı yapısı itibariyle geniş bir seyir alanına sahip olduğu için ayrıca genişletilmemiştir.

**Seyri:** Seyre, Hüseyinî'deki Hümayun dizisinin dördüncü perdesi olan güçlü Muhayyer perdesi civarından başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık dolaşıldıktan sonra Muhayyer perdesinde Bûselik çeşniyle Nim Şehnâz perdesi yeden olarak kullanılarak yarım karar yapılır. Daha sonra dizilerin etrafında karışık gezinilip ikinci derece güçlüsü olan Hüseyinî perdesinde Hicaz çeşniyle asma karar yapılarak bu perdedeki Hümayun dizisi tamamlanır. Daha sonra Hicaz dizilerine geçilir. Bu dizilerde karışık gezinilerek gereken yerlerde gerekli asma kalıfları olan Hüseyinî'de Uşşâk, Nevâ'da Nikriz, Nevâ'da Bûselik, Nevâ'da Rast, Rast'ta Nikriz çeşnili geçkiler de gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Hicaz ailesini oluşturan dört diziden biriyle Hicaz çeşnili tam karar yapılır (Özkan, 1990:333-335).

### “Dalda Bir İshak Öter” İsimli Eserin Analizi

- 1.-2. **Ölçü;** birinci ölçüde Do (Tiz Çargâh) perdesinde kalış yaptıktan sonra ikinci ölçünün son notası olan Si (Tiz Bûselik) perdesinde Kürdî üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.
3. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan La (Muhayyer) perdesinde Bûselik üçlüsünün duyurulduğu görülmektedir.
4. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan Fa koma diyezi (Dik Acem) yedenli Sol bakiye diyezi (Nim Şehnâz) perdesinde Segâh üçlüsünün kullanıldığı görülmektedir.
5. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan Mi (Hüseyinî) perdesinde Hicaz üçlüsünün duyurulduğu görülmektedir.
- 6.-7. **Ölçü;** altıncı ölçüden başlayıp yedinci ölçünün son sesi olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdesinde Hüzzâm çeşnisinin seslendirildiği görülmektedir.
8. **Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.
- 9.-10. **Ölçü;** dokuzuncu ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesinde Nikriz dörtlüsü duyurulduktan sonra onuncu ölçüde ise La (Dügâh) perdesinde çeşnisiz tam kalış yapıldığı görülmektedir.
- 11.-12. **Ölçü;** La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz asma kalıflar görülmektedir.
- 13.-14.-15.-16. **Ölçü;** on üçüncü ölçüden başlayıp on dördüncü ölçünün son sesi olan La (Muhayyer) perdesinde Bûselik üçlüsü gösterildikten sonra on beşinci ölçüden başlayıp on altıncı ölçünün son notası olan Sol bakiye diyezi (Nim Şehnâz) perdesi üzerinde Çargâh üçlüsünün seslendirildiği görülmüştür.
17. **Ölçü;** Sol bakiye diyezi (Nim Şehnâz) yedenli La (Muhayyer) perdesinde Bûselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.
18. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan Mi (Hüseyinî) perdesinde Hicaz dörtlüsünün duyurulduğu görülmüştür.
19. **Ölçü;** ölçünün son sesi olan Fa koma diyezi (Dik Acem) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**20.-21.-22. Ölçü;** yirminci ölçüden başlayarak yirmi ikinci ölçünün sonuna kadar olan bölümde Mi (Hüseynî) perdesinde Hicaz beşlisi çeşnisinin seslendirildiği görülmektedir.

**23. Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**24. Ölçü;** ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesi üzerinde Nikriz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**25. Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Mi (Hüseynî) perdesinde Kürdî dörtlüsünün kullanıldığı görülmektedir.

**26. Ölçü;** ölçünün üçüncü sesi olan Re (Nevâ) perdesi üzerinde Nikriz üçlüsü seslendirildikten sonra ölçünün dördüncü sesi olan Fa koma diyezi (Dik Acem) perdesinde kalış yapmıştır, ölçüye devam edip ölçünün sekizinci notası olan Si bakiye bemolü (Dik Kürdî) perdesinde ve ölçünün son notası olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdesinde çeşnisiz asma kalışlar görülmüştür.

**27.-28.-29. Ölçü;** yirmi yedinci ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz dörtlüsü seslendirilip yirmi sekizinci ölçüde La (Dügâh)- Mi (Hüseynî) atlayışından sonra Mi (Hüseynî) perdesinde çeşnisiz yarım kalış yapmıştır. Yirmi dokuzuncu ölçünün ise yirmi yedinci ölçüyle tamamen aynı olduğu görülmüştür.

**30. Ölçü;** ölçünün son sesi olan Fa bakiye diyezi (Dik Acem) perdesinde çeşnisiz yarım kalış yapıldığı görülmüştür.

**31. Ölçü;** ölçünün ilk notası olan Mi (Hüseynî) perdesinde Uşşâk üçlüsü çeşnisiyle başlayıp ölçünün son sesi olan Re (Nevâ) perdesi üzerinde Rast çeşnisiyle devam ettiği görülmüştür.

**32. Ölçü;** ölçünün ilk notası olan La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yaptıktan sonra ölçünün son sesi olan Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdesinde Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**33. Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz dörtlüsünün kullanıldığı görülmektedir.

**34. Ölçü;** ölçünün dördüncü sesi olan Sol (Rast) perdesinde Nikriz üçlüsü gösterildikten sonra ölçünün son sesi olan La (Dügâh) perdesinde tam kalış yaptığı görülmektedir.

#### Serbest Bölüm:

**35. Ölçü;** Do (Tiz Çargâh), La (Muhayyer) ve Si bakiye bemolü (Dik Sünbüle) perdelerinde çeşnisiz kalışlar görülmüştür.

**36. Ölçü;** Sol (Gerdâniye) ve Do bakiye diyezi (Nim Hicaz) perdelerinde çeşnisiz kalışların yer aldığı görülmüştür.

**Tablo 4.** “Dalda Bir İshak Öter” İsimli Eserdeki Notaların Kullanım Sıklığı

Nota İsmi	Kullanım Sıklığı
Tiz Nevâ	1
Tiz Çargâh	16
Dik Sünbüle	6
Tiz Bûselik	19
Muhayyer	41
Nim Şehnâz	25
Gerdâniye	14
Eviç	2
Dik Acem	2
Acem	30
Hüseynî	29
Nevâ	20
Nim Hicaz	17
Dik Kürdî	11
Dügâh	18
Rast	3

Tablo 4 incelendiğinde, eserin karar sesi La (Dügâh) ve güçlüsü birinci mertebede La (Muhayyer), ikinci mertebede Mi (Hüseynî) perdeleri olan notaların kullanım sıklıklarına bakıldığında, Şehnâz makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte makam yapı itibarıyla inici olduğundan tiz bölgelerde genişleme yapar. Dolayısıyla, bestekârın tiz bölgedeki perdeleri kullanmasının yanı sıra makamın özelliklerinin dışına çıkarak

Tiz Bûselik'te Kürdî, Nim Şehnâz'da Segâh, Nim Hicaz'da Hûzzam ve Nim Hicaz'da Segâh çeşnili asma kalıflara da yer verdiği görülmüştür. Ayrıca söz konusu eserde bestekârın serbest bölümleri (usûlsüz) de kullandığı tespit edilmiştir.

**ŞEHNÂZ ŞARKI**  
Dalda bir İshak öter

Beste: *Sadeddin Kaynak*  
(15.4.1895 - 3.2.1961)

Usûf: *Düyek*

*Aranâğme*

DAL DA BİR İS HAK Ö TER Ö TER Ö TER Ö TER

Ö TER O YAR GÖZÜM DE TÛ TER TÛTER TÛTER

TÛTER VAY VEFÂ SIZIN HA YÂ Lİ DA HA BEN DEN

NE İS TER SU BO ŞA LIR SEL O LUR .....SAZ..... EŞ AY RI LIR EL O

LUR .....SAZ..... O NU U NUT TU RA ÇAK .....SAZ..... UM D U GUN E CEL O LUR *Son*

A RA MAYIN A RA CI A RA CI YOK BU DER DİN

İ LA CI SEVDÂ DA U NUTUL MAK AY RI LI K DAN DA A CI

Şekil 7. "Dalda Bir İshak Öter" İsimli Eserin Notaları



### 6.3. Hüseyinî Makamı

**Durağı:** La (Dügâh) perdesidir.

**Seyri:** İnici-çıkıcı bir seyir özelliği taşımaktadır.

**Güçlüsü:** Mi (Hüseyinî) perdesidir.

**Dizisi:** Yerinde Hüseyinî beşlisine, Hüseyinî'de Uşşâk dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir.



Şekil 8. Hüseyinî Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için koma, Fa için bakiye diyezi donanıma yazılır. Gerekli diğer değişiklikler eser içinde gösterilir.

**Yeden:** Sol (Rast) perdesidir.

**Genişleme:** Makam, Muhayyer'de Hüseyinî beşlisi ile Muhayyer'de Büselik beşlisiyle genişleme gösterir.

**Seyri:** Seyre, güçlü perdesi olan Hüseyinî perdesi civarından başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezindikten sonra Dügâh'ta Hüseyinî beşlisi gösterilir ardından güçlü Hüseyinî perdesi gösterilir. Hüseyinî perdesinde Uşşâk çeşnili yarım karar yapılır. Bu arada Çargâh'ta Çargâh, Segâh'ta Segâh, Segâh'ta Eksik Segâh, Rast'ta Rast, Segâh'ta Eksik Ferâhnâk gibi dizide karışık gezinilerek gerekli yerlerde asma kararlar gösterilip istenirse genişlemiş kısımlar da gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Hüseyinî dizisiyle tam karar yapılır (Özkan, 1990:156-158).

### “Sesini Duydum Geldim” İsimli Eserin Analizi

**1. Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Mi (Hüseyinî) perdesinde Uşşâk üçlüsüyle başlayarak ölçüye devam edip ölçünün beşinci sesi olan La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapmıştır daha sonra ölçünün dokuzuncu notası olan Re (Nevâ) perdesinde Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmüştür.

**2. Ölçü;** ölçünün başından sekizinci notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Nevâ'da Rast çeşnisinin gösterilmesinden sonra dokuzuncu notası olan Do (Çargâh) perdesinden itibaren ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesine kadar Çargâh'ta Çargâh çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.

**3.-4.-5.-6. Ölçü;** üçüncü ölçüden başlayarak altıncı ölçünün son notası olan Mi (Hüseyinî) perdesinde Uşşâk'lı ve Re (Nevâ) perdesinde Rast dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı görülmüştür.

**7. Ölçü;** ölçünün ilk sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinden üçüncü sesi olan Mi (Hüseyinî) perdesine Uşşâk'lı bir düşüşten sonra ölçünün dördüncü notası olan Re (Nevâ) perdesinde Rast çeşnisini göstererek Fa bakiye diyezi (Eviç) perdesinde asma kalış yapıldığı görülmüştür.

**8.-9. Ölçü;** sekizinci ölçüde Hüseyinî'de Uşşâk çeşnisinin yer aldığı dokuzuncu ölçüde ise Hüseyinî'de Uşşâk üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**10.-11.-12.-13.-14. Ölçü;** onuncu ölçüde Nim Hicaz yedenli Nevâ'da Rast üçlüsü çeşnisinin seslendirildiği ardından ölçünün on birinci sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinden Mi (Hüseyinî) perdesine Uşşâk'lı bir düşüş yaptığı görülmüştür. Daha sonra on birinci ölçüden itibaren on dördüncü ölçünün sonuna kadar Mi (Hüseyinî) perdesinde Uşşâk çeşnisinin seslendirildiği görülmüştür.

**15. Ölçü;** ölçünün dördüncü sesi olan Re (Nevâ) perdesinden başlayıp ölçünün son sesi olan Fa bakiye diyezi (Eviç) perdesine kadar ikili perde atlayışları gösterilip buna paralel Nim Hicaz yedenli Re (Nevâ) perdesinde Rast dörtlüsünün yer aldığı görülmüştür.

**16. Ölçü;** ölçünün dokuzuncu sesi olan Mi (Hüseynî) perdesinde Uşşâk'lı asma kalışın duyurulmasından sonra ölçünün on üçüncü sesi olan Re (Nevâ) perdesinde Rast çeşnişiyle devam ettiği görülmüştür.

**17. Ölçü;** ölçünün son sesi olan Mi (Hüseynî) perdesinde Kürdî dörtlüsünün seslendirildiği görülmüştür.

**18.-19.-20. Ölçü;** on sekizinci ölçünün son sesi olan Re (Nevâ) perdesinde, on dokuzuncu ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesinde ve yirminci ölçünün son sesi olan Si koma bemol (Segâh) perdesinde çeşnisiz asma kalışların yer aldığı görülmektedir.

**21.-22. Ölçü;** yirmi birinci ölçünün son sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz yarım karardan sonra yirmi ikinci ölçüden başlayıp ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Rast'lı asma kalışın seslendirildiği görülmüştür.

**23. Ölçü;** ölçünün başlangıcından itibaren Si koma bemol (Segâh) perdesinde Segâh üçlüsünün kullanıldığı görülmektedir.

**24.-25. Ölçü;** yirmi dördüncü ölçüden başlayıp yirmi beşinci ölçünün son sesi olan La (Dügâh) perdesinde Uşşâk üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**26.-27. Ölçü;** yirmi altıncı ölçüden başlayıp ölçünün son sesi olan Re (Nevâ) perdesinde çeşnisiz asma kalış yaparak yirmi yedinci ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Uşşâk dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**Tablo 5.** “Sesini Duydum Geldim” İsimli Eserdeki Notaların Kullanım Sıklığı

Nota İsmi	Kullanım Sıklığı
Tiz Segâh	2
Muhayyer	11
Gerdâniye	32
Eviç	33
Acem	2
Hüseynî	41
Nevâ	37
Nim Hicaz	4
Çargâh	15
Segâh	11
Dügâh	11
Rast	2

Tablo 5 incelendiğinde, eserin durak perdesi La (Dügâh), güçlüsü Mi (Hüseynî) perdeleri olan notaların kullanım sıklıklarına bakıldığında, Hüseynî makamı özellikleri görülmektedir. Ayrıca, bestekârın Nevâ'daki Rast çeşnisini sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir.

HÜSEYNÎ ŞARKI  
Sesini duydum geldim

Beste: Sadeddin Kaynak  
(15.4.1895 - 3.2.1961)

Usûl: Düyek

Aranağme

AH SE Sİ Nİ DUY DUM GEL DİM GEL DİM GÖNLÜ ME UY

DUM GEL DİMAH AH SEV GİLİM GEL DİM

SAZ SA NA KA VUŞ MAK İ ÇİN AH

SEV Gİ LİM AH SEV Gİ LİM AH AH

HER ŞE YE KİY DİM GEL DİM SEV Gİ LİM GEL DİM GEL DİM .....SAZ.....

Sesini duydum geldim  
Gönlüme uydum geldim  
Sana kavuşmak için  
Herşeye kıydım geldim

Şekil 9. "Sesini Duydum Geldim" İsimli Eserin Notaları

## 7. Sonuç ve Öneriler

### 7.1. Sonuçlar

Araştırmanın bu bölümünde, üçüncü bölümde tespit edilen bulgulara dayalı sonuçlara yer verilmiştir.

Türk Müsikiğinde sözlü eserler bestekârı olarak halkın gönlünde taht kurmuş olan Sadeddin Kaynak, besteleri ve kendinden sonra gelen çok sayıdaki bestekârı etkilemesi ile tanınan bir müsikîşinastır. Türk Müsikiğinin geçmişi, bugünü ve yarını, imparatorluktan Cumhuriyete geçişini ve yeni dönemin özelliklerini de ele alarak geleneklerle yenilikleri barışık tutmayı başarmıştır. Milletimizin geçmişten bugüne ve yarına uzanan müsikî zevkini ortaya koyan sanatçı, çeşitli nağme ve besteleriyle diğer bestekârlardan farklılık arz etmiştir.

Sadeddin Kaynak; Şarkı, Türkü, Fantezi başta olmak üzere dini ve din-dışı birçok formda bestelediği eserlerini Türk müsikîğine sunmuştur. Birçok farklı makam ve usûllerde bestelediği eserler müsikîde, bazen şarkı, bazen türkü, kimi zaman da ninni ve ilahi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bestekâr, müsikîdeki makamlardan 55'ini

kullanmıştır. En çok kullandığı makamlar arasında; Hicaz, Hüseyinî, Hüzam, Muhayyer, Nihâvend, Rast, Uşşâk, Acemaşirân, Hicazkâr, Karcıgar, Mâhûr, Muhayyerkürdî ve Segâh makamları bulunmaktadır. Bestekâr; Acem, Evcâra, Dügâh, Ferâhnâk, Gerdâniye Bûselik, Hicaz Aşirân, Hisar Bûselik, Kürdî, Mahur Bûselik, Mâye, İsfahan, Müsteâr, Nevâ, Nevâ Bûselik, Neveser, Nikriz, Sabâ Aşirân, Şedarabân, Sûzidîl, Şehnâz Bûselik, Şevkefzâ, Tâhir Bûselik, Yegâh ve Zâvil makamlarından sadece bir veya iki eser bestelemiştir.

Araştırma sonucunda; örnekleme oluşturan 48 eserden, Rast-Nihâvend makamında olan “Aile Yuvasını Kadındır Cennet Yapan” adlı eserde bestekâr, ilk olarak Rast makamının makamsal özelliklerini kullanmış daha sonra eseri Nihâvend makamıyla bitirdiği görülmüştür. Bu tespite göre bestekârın bazı eserlerini başladığı makamla bitirmediği ve eserlerini makama uygun geçkiler yaparak başka makamlarda bitirdiği sonucuna varılmıştır.

Sadeddin Kaynak'ın kullanmış olduğu usûller, 15 zamanlıya kadar olan küçük usûllerdir. Semâi (3/4), Sofyan (4/4), Türk Aksağı (5/8), Düyek (8/8), Aksak (9/8), Curcuna (10/16), bu usûllerden en çok Düyek usûlünün kullanıldığı görülmektedir.

Kaynak, eserlerinde usûl değişikliği yaparak eserlerine sıra dışı bir hava katmıştır. Bu eserlerden; Beyâtî Arabân makamındaki “Kalbin Yine Niçin Küstü” adlı eser Nim Sofyan (2/4) usûlünde bestelenmiştir. Fakat Bestekâr eserin içerisinde Sofyan (4/4) usûlünü kullanıp daha sonra Nim Sofyan usûlüne dönüş yapmıştır. Beyâtîarabân Bûselik makamındaki “Beyaz Göğsün Bana Karşı Açma” adlı eserde bestekâr Curcuna (10/8) usûlüyle başlayıp Sofyan (4/4) ve Yürük Semâi (6/8) usûlüyle devam etmiş ve tekrar Curcuna usûlüne dönüş yapmayı tercih etmiştir. Bûselik makamındaki “Saçlarıma Ak Düştü Sana Ad Bulamadım” adlı eserde bestekâr Düyek (8/8) usûlüyle başlamış, Aksak (9/8) usûlüyle devam etmiş daha sonra tekrar Düyek usûlüne dönüş yapmıştır. Yine Çargâh makamındaki “Ben Fenerbahçeliyim Spor İçin Deliyim” adlı eserde bestekâr ilk önce Sofyan (4/4) usûlüyle başlamış daha sonra Aksak (9/8) ve Nim Sofyan (2/4) usûllerini kullanmış ve tekrar Sofyan usûlüne geri dönüş yapmıştır. Evcârâ makamındaki “Yıllarca Elim Kalbimin Üstünde Eğildim” adlı esere Düyek (8/8) usûlüyle başlamış daha sonra Curcuna (10/8) usûlüne geçiş yapmış ve tekrar Düyek usûlüne dönüş yapıldığı görülmüştür.

Usûl değişikliklerinin görüldüğü diğer eserlerden; Ferahnâk makamındaki “Nemiz Kaldı Mülk-i Arab'da” adlı eserde bestekârın, önce Sofyan (4/4) usûlünü kullandığı daha sonra eseri Düyek (8/8) usûlüyle bitirdiği görülmüştür. Gülizâr makamındaki “Şu Kimsesiz Sahralarda” adlı eserde bestekâr, önce Düyek (8/8) usûlüyle başlamış daha sonra Çifte Sofyan (9/8) usûlüyle devam etmiş ve tekrar Düyek usûlüne dönüş yaptığı tespit edilmiştir. Hicaz makamındaki “Bir Ah Çeksem Dağı Taşı Eritir” adlı eserde bestekâr, önce Düyek (8/8) usûlünü kullanmış daha sonra Semâi (3/4) usûlüyle devam etmiş ve tekrar Düyek usûlüne dönüş yaptığı tespit edilmiştir. İsfahan makamındaki “Fariğ Olmam Eylesen Yüz Bin Cefâ Sevdim Seni” adlı esere Düyek (8/8) usûlüyle başlanmış, daha sonra Devr-i Hindî (7/8) ve Devr-i Revân (14/8) usûlüyle devam edilmiş ve nihâyetinde Düyek usûlüne dönüş yapıldığı sonucuna varılmıştır. Kürdilihicazkâr makamındaki “Ay Saçlarını Koyda Tararken Pupa Yelken” adlı esere Aksak (9/8) usûlüyle başlanmış, daha sonra Sengin Semâi (6/4) usûlüyle devam edilmiş ve tekrar Aksak usûlüne dönüş yapıldığı tespit edilmiştir. Sultâniyegâh makamındaki “Aşkımın Bahçesinde Açılan Sarı Zambak” adlı eserde bestekârın ilk başta Düyek (8/8) usûlünü kullandığı daha sonra eseri Semâi (3/4) usûlünde bitirdiği görülmüştür. Bunun yanında, Sûzidil makamındaki “Uyan Sevgilim Uyan Benim Sana Yalvaran” adlı eserde bestekâr, ilk önce Düyek (8/8) usûlüyle başlamış, daha sonra serbest bir bölüm (usûlsüz) ve Semâi (3/4) usûlünü kullandıktan sonra tekrar Düyek usûlüne dönüş yaptığı görülmüştür. Şedarabân makamındaki “Tenhâlarda Dolaştık Sevdâ İzinde” adlı eserde, bestekâr başlangıçta Düyek (8/8) usûlünü, daha sonra Devr-i Hindî (7/8) usûlünü kullandığı tekrar Düyek usûlüne dönüş yaptığı tespit edilmiştir. Şehnâzbûselik makamındaki “Gönlümün Sultânısın Fermân Senin Efendim” adlı esere bestekâr ilk önce Düyek (8/8) usûlüyle başlayıp daha sonra Semâi (3/4) usûlüyle devam etmiş ve tekrar Düyek usûlüne dönüş yaptığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca, Şevkefzâ makamında olan “Durup da Bir Bakışın Bütün Bir Cihan Değer” adlı eserde bestekâr, ilk önce Düyek (8/8) usûlünü kullanıp daha sonra Curcuna (10/8) usûlüne geçip tekrar başlangıçtaki Düyek usûlüne dönüş yaptığı sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda bestekâr, eserlerinde yaptığı usûl (ritim) değişikliği bakımından Türk müzikisi repertuarına zengin bir bakış açısı kazandırıp farklılık sağlamıştır.

Bestekârın, bazı eserlerinde ise serbest bölümler (usûlsüz) kullandığı görülmektedir. Bu eserlerden olan; Şehnâz makamında “Dalda Bir İshak Öter”, Uşşâk makamında “Yine Esti Muhabbetin Yelleri” ve Sûzidil makamında olan “Uyan Sevgilim Uyan Benim Sana Yalvaran” adlı eserlerde bestekârın serbest bölümleri kullandığı sonucuna varılmıştır.

Bunların yanı sıra Kaynak, farklı makamlarda bestelemiş olduğu eserleri makamsal özelliklerin dışına çıkarak kullanmayı tercih etmiştir. Bunlar ise, Acemaşirân makamında olan, “Bulutlar Kokunu Getirir Bana” adlı eser

inici bir seyir özelliğinde olması gerekirken bestekâr, inici-çıkıcı olarak bestelemiştir. Ayrıca, Bûselik makamındaki “Saçlarım Ak Düştü Sana Ad Bulamadım” adlı eser çıkıcı-inici seyir özelliğinde olması gerekirken bestekârın makamın dışına çıkarak inici-çıkıcı bir seyir özelliğini kullandığı sonucuna varılmıştır. Yine, Ferahfezâ makamında bestelenen “Hayat Garib Bir Rüyâdır Hep Tesâdüflerle Dolu” adlı eser inici bir seyir özelliği taşıması gerekirken bestekâr, aranağmeyi inici bir seyir özelliğinde işlemiş fakat sözel bölümden itibaren çıkıcı bir seyir özelliği kullandığı tespit edilmiştir. Diğer eserlerinden bazılarında ise; Hüseyinî makamındaki “Sesini Duydum Geldim” adlı eser inici-çıkıcı bir seyir özelliği taşıması gerekirken bestekârın eseri çıkıcı-inici bir seyir karakterinde bestelediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte, Sûzidil makamındaki “Uyan Sevgilim Uyan Benim Sana Yalvaran” adlı eserde inici bir makam özelliği olması gerekirken bestekâr eseri inici-çıkıcı bir seyir karakterinde bestelemiştir. Ayrıca, Uşşâk makamındaki “Yine Esti Muhabbetin Yelleri” adlı eser çıkıcı bir seyir özelliğinde olması gerekirken bestekâr eseri sözel bölümde çıkıcı olarak kullanmış fakat serbest bölümden itibaren inici-çıkıcı bir seyir karakterinde bestelediği tespit edilmiştir. Bir başka eser ise; Mâye Segâh makamındaki “Gözüm Yok Şu Cihanda Pırıldayan Tacında” adlı eserin çıkıcı bir seyir özelliğinde işlenmesi gerekirken bestekârın eseri inici-çıkıcı bir seyir karakterinde bestelediği sonucuna varılmıştır.

Bu bağlamda Kaynak, eserlerini bestelerken makamın dışına çıkarak farklı bir yöntem uygulayıp, kendi üslûbunu ortaya koymuştur. Bu da O’nu diğer bestekârlardan ayıran özelliklerinden biri olmuştur. Sadeddin Kaynak’ın yaşadığı dönemdeki bestekârların eserlerine bakıldığında, usûl değişikliği ve serbest bölümlerin pek kullanılmadığı ancak günümüz bestekârlarının Sadeddin Kaynak’ın bu yöntemini daha sık kullandığı ve sürdürdüğü görülmüştür. Kaynak’ın eserlerinin makam, usûl, biçim, form, edebi ve birçok yönden büyük bir zenginliğe sahip olduğu görülmüştür. Aynı zamanda farklı üçlü, dörtlü, beşli, çeşni ve geçkilerle eserlerine ayrı bir donanım, lezzet ve ahenk katmıştır.

Sadeddin Kaynak bestelemiş olduğu eserlerinde yaptığı nağmeler, kullandığı usûller, form ve ritme uyguladığı serbestlik, saz unsuruna getirdiği saygınlık ve icra üslûbu ile Türk mûsikîsinin geleneksel yapısında çağdaş bir mûsikî anlayışı sergilemiştir. Bu bakımdan bestelemiş olduğu eserlerinin çeşitli makam, usûl, çeşni ve geçkileri kullanarak Türk mûsikîsi repertuarına ve mûsikî ile ilgilenen insanlara sunulan, alışılmadık dışında geniş bir bakış açısı sağlamıştır. Besteci ve yorumcu kimliğiyle Türk mûsikîsinin geleneksel yapısını bozmadan yenileştiren ve mûsikîye getirdiği özgürlükçü tavrıyla önemli bestekârlardan ve örneklerden biri olduğu sonucu çıkarılabilir.

## 7.2. Öneriler

Yapılan bu çalışma sonucunda;

- Klasik Türk Müziğinin diğer önemli bestecilerinin analizlerine yer veren çalışmalar yapılması,
- Türk Müziği eğitimi veren kurumlar bünyesinde eser ve beste analizi derslerinin verilmesi,
- Türk Müziği eğitim kurumlarında makamsal çeşnilerin, geçkilerin daha iyi anlaşılması ve ayırt edilebilmesi için transpoze (göçürme) alanı üzerinde durularak bu konunun ders müfredatlarında ayrıca yer verilmesi,
- Bu ve benzeri çalışmalarla Klasik Türk Müziği makam sisteminin derinliği ve sistematik yapısının daha farklı platformlarda da tanınmasına katkı sağlanması,
- Sadeddin Kaynak’ın Türk Müziğine getirmiş olduğu özgürlükçü ve yenilikçi tavrının örnek alınması,
- Yeni çalışmalarda bestekârın yaşadığı dönemdeki mûsikî anlayışı dikkate alınarak şarkı formundaki eserlerin dışında farklı formlardaki eserlerin müzikal analizlerinin yapılması önerilebilir.

## Kaynakça

1. Karadağ, E. 2010. “Eğitim Bilimleri Doktora Tezlerinde Kullanılan Araştırma Modelleri: Nitelik Düzeyleri ve Analitik Hata Tipleri”. [Elektronik Sürüm], Educational Administration-Theory and Practice, 16 (1), 49-71.
2. Karadeniz, M. E. 1965. Türk Mûsikîsinin Nazari ve Esasları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
3. Karakaya, İ. 2014. “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”.(4. bs.). Abdurrahman Tanrıoğen (Ed.). Bilimsel Araştırma Yöntemleri (ss. 59-60). Ankara: Anı Yayıncılık.
4. Özalp, N. 2000. Türk Mûsikîsi Tarihi II İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
5. Özkan, İ. H. 1990. Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
6. Şen, H. O. 2003. Sadeddin Kaynak. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı, Yayın no: 108.
7. T.R.T. Türk Sanat Müziği Nota Arşivi, <http://www.trt.notaarsivi.com/tsm.php> (Erişim tarihi: 18.03.2016).
8. Yavaşca, A. 2002. Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
9. Yazıcıoğlu, Y. ve Erdoğan, S. 2011. SPSS Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Detay Yayıncılık.