Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 46, Haziran 2020, s. 48-67

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.44178>

Doç. Haluk YÜCEL

Düzce Üniversitesi Müzik Bölümü, hy.musiki@gmail.com

Öğr. Gör. Hande TAŞÇEŞME

Düzce Üniversitesi Müzik Bölümü, handetascemesme@duzce.edu.tr

EBUBEKİR AĞA’NIN YEGÂH KÂR’ININ MAKAMSAL ANALİZİ

Özet

Klâsik Türk Mûsikîsi ağırlıklı olarak söz mûsikîsi olup meşk adı verilen bir eğitim sistemiyle gelişimini sağlamıştır. Meşk eğitimindeki ana unsur olan icra, tavır ve üslup; ezber ve taklit yöntemiyle hocadan talebesine aktarılmaktadır. Notanın kullanılmadığı veya yeterli düzeyde notalı icranın yapılamadığı dönemlerde meşk sistemi sayesinde mûsikî eserleri kuşaktan kuşa intikal ederek büyük ölçüde unutulması engellenmiş ve günümüze ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Klâsik Türk Mûsikîsi bünyesinde Kâr, Kârçe, Kâr-ı Natık, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî ve Şarkı gibi çok sayıda sözlü beste türlerini barındırmaktadır. Bugün elimizde bulunan en eski eser, Kâr türüne aittir. Kârlar dindışı beste türleri arasında en ihtişamlısı olarak bilinmektedir ve bu beste türündeki ilk örnek Abdülkâdir Merâgî’ye aittir. XV. yüzyıldan günümüze bu kadim beste türünde eserler veren pek çok bestekâr yetişmiştir. Bu bestekârlardan en önemlilerinden birisi, de Ebubekir Ağa’dır.

Türk müziği tarihinde Lale dönemin en önemli temsilcilerinden kabul edilen Ebubekir Ağa’nın Yegâh makamında Kâr formunda bestelediği eserinin makamsal analizi bu çalışmanın ana konusunu teşkil etmektedir. Günümüzde az kullanılan Yegâh makamı ve kadim Türk müziği türlerinden olan Kâr formu bu çalışmada detaylı bir şekilde ele alınarak araştırmacıların bilgilerine sunulmuştur.

Bu makalede bir bestekâr olarak Ebubekir Ağa’nın mûsikî yaşamı, Klâsik Türk mûsikîsindeki konumu ve bestelediği Yegâh makamında Kâr eseri tanıtılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda Sistemci Okul olarak adlandırılan Urmiyeli Safiyüddin’den günümüze ulaşan çeşitli kuramcılarının edvârlardaki tanımlamalarıyla Yegâh makamı açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Ebubekir Ağa, Yegâh Makamında Kâr, Eser Analizi, Türk Müziği Türleri

A THEMATIC ANALYSIS OF EBUBEKİR AĞA'S "YEGÂH KÂR"

Abstract

Classical Turkish Music is predominantly the music and has developed through an education system called "meşk". Execution, attitude and style, which are the main elements in "meşk" training; It is transferred to the student from his teacher by means of memorization and imitation. During the periods when the note is not used or if the performance of sufficient scores is not performed, the musical works have been prevented to be forgotten to a great extent by preventing the musical works from generation to bird.

Classical Turkish Music includes many types of oral compositions such as "Kâr, Kârçe, Kâr-ı Natık, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî" and Song. The oldest work we have today belongs to the type of Profit. Profits are known to be the most magnificent among the non-religious composition types, and the first example in this composition type belongs to Abdülkâdir Merâgî. XV. Many composers who have produced works of this ancient composition type have been trained since the 19th century. One of the most important of these composers is Ebubekir Ağa.

The main subject of this study is the analysis of Ebubekir Ağa's work, which was accepted as one of the most important representatives of the "Lale" period in Turkish music history, in the form of "Kâr" in the makam Yegâh. The "Yegâh makam" and the form of ancient Turkish music, which is less used today, is presented in detail in this study and presented to the information of the researchers. In this article, an attempt was made to introduce the musical life of Ebubekir Ağa as a composer, his position in Classical Turkish music, and "Kâr in the Yegâh makam" he composed. At the same time, the authority of Yegâh was explained by the descriptions of various theorists from "Urmiyeli Safiüddin", which is called the Systemist School, from the theories.

Keywords: Ebubekir Ağa, "Kâr in Yegâh makam", A Thematic Analysis Turkish Music Type

1.GİRİŞ

"Mûsikî nazariyatının başlıca konuları olan perde, makam ve usûllerle ilgili bilgileri arşivlerde bulunan "kitâb-ı edvâr", "mûsikî risalesi" adı verilen eserlerin incelenmesi sonucu anlayabiliyoruz. Bu değerli kaynaklar bizlere bir yandan teori bilgileri sunmakta, diğer yandan da eserin yazıldığı dönemin mûsikî anlayışının nasıl olduğunu anlamamıza fırsat tanımaktadır"(Yücel, 2016: 301). Nota kullanımının olmadığı ya da yaygınlaşmadığı dönemlerdeki en önemli aktarım yöntemi meşk sistemidir. Bu eğitim yöntemi sayesinde eserler günümüze ulaşmıştır. "Meşk Arapça bir kelime olup hoca talebe ekseninde eğitim ve öğretime dayalı olarak eserlerin öğretilmesi şekliyle kuşaktan kuşağa aktarımı gerçekleştirilmiştir. Meşk vermek ders vermek anlamında kullanılmaktadır. Bu öğretimde taklide bağlı bir çalışma yapılmakla beraber üslup ve tavır bu çalışmanın beraberliğinde sağlanmaktadır. Eserler öğrencinin hafızasına tam yerleşene kadar hoca tarafından geçilmekte ve usûl vurarak öğretim yapılmaktadır" (Yücel, 2017: 1415).

Ebubekir Ağa'nın Yegâh makamında Kâr formunda bestelediği “Çeşm-i siyehin âfet-i mekkâreliğinden” isimli eserinin makamsal analizi üzerine kurulu bu çalışmada ilk olarak Ebubekir Ağa'nın mûsikî yaşamına kısaca değinilip ardından bahsi geçen Kâr formunun açıklanmıştır. Daha sonra bilhassa 15. yüzyıldan günümüze ulaşan edvarlardaki Yegâh Makâmı hakkında çeşitli kuramcılarının tespitlerine yer verilmiştir. Çalışmanın hacminin daha da büyümemesi için Ebubekir Ağa'nın Yegâh Kâr'ındaki usûllerin vuruluş biçimleri kısaca çalışmaya eklenmiştir. Verilen bilgiler ışığında ise Yegâh Kâr'daki geçkiler, asma kalışlar ve seyir hareketliliği incelenerek makamsal özellikleri belli bir düzen dâhilinde analiz edilmiştir.

2. Ebu Bekir Ağa'nın Mûsikî Yaşamı

Ebu Bekir Ağa İstanbul'un Eyüp Sultan Semtinde dünyaya gelmiştir. Eyyüb lakabıyla anılması da bu sebeptendir. Doğum tarihi ve çocukluğu ile ilgili net bir bilgiye kaynaklarda rastlanılmamıştır. Fakat erken yaşta Enderun'a dâhil olduğu bilgisi mevcuttur. İlk mûsikî eğitimini ve temel bilgilerini meşkhane meşk sistemiyle öğrenmiştir. Musıkî alanında kendisini fazlaca geliştirdikten sonra Saray fasıl heyetinde heyet reisi ve Enderunda mûsikî hocalığı görevlerini sürdürmüştür. III. Ahmed ve I. Mahmud dönemlerinde ünü fazlaca olan Ebu Bekir Ağa, hem iyi bir hanende hem de iyi bir bestekâr olarak mûsikî alanına hizmet sunmuştur. Esad Efendi'nin *Atrabü'l-asar* isimli eserinde bir nazariyat kitabı olarak bilinen *Edvar*'dan ve tahminen 150 adet kadar bestesinden bahsedilse de, bugüne kadar söz konusu esere ve herhangi bir nüshasına ulaşılamamıştır. Ebu Bekir Ağa'nın maalesef ki pek çok eseri kaybolmuştur. Kaybolan eserlerinin içinde en büyük forma sahip olan Kara İsmail Ağa, İbrahim Çavuş, Ali Paşa ve Tab'i Mustafa Efendi ile ortaklaşa bestelediği buselik aşiran makamındaki Kâr'dır. (Özcan, 1994: 205)

Ebu Bekir Ağanın klasik üsluptaki eserleri neşeli, coşkulu, renkli ve genellikle yaşadığı dönemin (Lale Devri'in) atmosferini, ifadesini başarılı bir biçimde yansıtmaktadır. Kâr, beste, semâi, peşrev ve saz semâisi gibi formlarda eserleri olan bestekârın dini mûsikî formunda bir eserine rastlanılmamıştır. Genellikle büyük formlu eserler bestelemiştir. Klasik Türk müziği repertuarında 1 Kâr, 14 Beste, 13 Ağır Semâi, 14 Yürük Semâi formunda eserler bulunmaktadır. (Özalp, 2000: 464-465)

Ebu Bekir Ağa'nın çeşitli makamlarda bestelediği örnek eser sıralaması;

- *Bestesifahan- O nühüfte gamzelerden bunu kim reca ederdi*
- *Dügâhmâye- Bir ah ile üftadeliğim yâre duyurdum*
- *Evç- Ey gülizârı rengin hoş bûyi dilkûşa hem*
- *Gerdaniye- Bakılır mı o şehi kişveri hüsn abade*
- *Hicaz- Yine tâbı nigâhı hayrete*
- *Hüseyni- Canım yerine geldi cananımı gördüm*
- *Hüzzam- Ol lâle ruhun tarhı gülistanı güzeldir*
- *Mahur- Beni cün kendine ol servi revan bende bile*
- *Müstear- O nevrestide nihalim ne servü kâmet olur*
- *Nühüft- Mest itti müşk odu bir kâkül-i hoş bu*
- *Saba- Dilem rûbue-i ân şûh-i çeşm-i fitanest*
- *Segâh- Etti ol güzel ahde vefa*
- *Uşşak- Ne dem ki hüsnüne ol mehveşin nazar ederiz*
- *Yegâh- Zülfün hevesi gönlümü sevdaya düşürdü*
- *Yegâh Kâr*

3. Klâsik Türk Mûsikîsinde Kâr

Farsçada kökenli bir kelime olan “kâr” kelimesi “iş” anlamına gelmektedir. Dindışı mûsikîmizin en kapsamlı, ihtişamlı beste türü olan kârlar çoğunlukla terennümlerle başlamaktadırlar. Belirli kurallara sahip olan bu beste türünde eser üretmek üstün derecede mûsikî ilmine sahip olmayı gerektirmektedir. İlk Kâr bestekârı Abdülkâdir Merâgî’ olarak bilinen bu türde kullanılan güfteler ise mesnevi tarzındadır. “En büyük Kâr bestekârı kabul edilen Abdülkâdir-i Merâgî’nin bu formdaki eserlerinin güftesi Farsça olduğu için daha sonraki bes-tekârlar ona hürmeten veya takliden Farsça güftelere rağbet etmişseler de Türkçe güfteli kârlar da az değildir” (Özkan, 2001: 356). Kâr eserler için daha sonraları ise Osmanlı Türkçesi ve günümüz Türkçesinden de örnekler mevcuttur.

Kâr eserler genellikle terennümlerle başlamaktadırlar. Bu terennümler ritmik ve sözlü olabileceği gibi her iki terennümün bir arada bulunduğu şekiller de kullanılmıştır.

Suphi Ezgi Kârların güfteleri hususunda “Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi” eserinin III. cildinde şöyle ifade etmektedir:

“Kârların güftesi olan şiir mısralarının veya bir kısmının bazen evvellerine ve bazen sonlarına, tene, ten, tine, tenen, tani, tene nen, tene nenen, yel, lel, le, yele, la, li, yala, yele, lel, tana, dir, ney, ilah gibi her hangi bir ikâi güzelce temsil eden fakat manasız hecelerden ibaret ikâi lafzalar konulur ki onlara Terennüm adı verilmiştir” (Ezgi, 1953: 143).

Kantemiroğlu, “Kitabu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘ala vechi’l- Hurufat”ında, Kâr formu hakkında şunları vurgulamaktadır:

Kâr’lar üç türlü olur. Biri iki beyitli, yani dört mısra’lı; biri üç beyitli, altı mısralı ve (Zeyl’li, Ek’li); biri de (üç beyit’li, altı mısralı, fakat) Zely’siz (Eksiz)dir. Kantemiroğlu yazısının devamında dört mısralı bir Kâr’ın açıklanışını vererek devam etmektedir (Tura, 2001: 177).

Ahmet Avni Konuk Kârlar hakkında şu tespitlerde bulunmuştur;

“Bu çeşit eserler “Ten ten nâ, dir dir ta na, til lil lil len, düm dere lâ dere dim” gibi... Elfâz-ı terennümiye ile eş’ardan mürekkeb olup, ya terennümle ve yahut güfte ile ibtidâ eyler. Bunlar hissidir. Bestekâr, güftelerde huruf-u kelîmâtın med ve kasrıyla tenafür hâsıl olmasından ihtirazen arzusuna göre negamat icra edebilmek üzere kârihasında vasi’ bir saha-i teganni teşkil eden elfaz-ı terennümiyeye mürâca’atla ibrâz-ı san’at eyler. İşte terennümât’ın hikmeti budur. Zaten eş’ar arasında elfâz-ı terennümiye isti’mâli o eseri tersi eder... Bu âsâr, Düyek, Devr-i Hindî, Sakîl, Haffî, Nim Haffî, Muhammes usûlîleriyle bestelendiği gibi etvârı bunlara mûmâsil olan diğer usûlat ile dahi bestelenebilir” (Toz, 1999: 46).

Kârlar bazı kelimelerle adlandırılırlar. Bu kelimeler bazen eserde geçen bir kelime olabildiği gibi kimi zaman da konusunu ifade eden sözcüklerdir.

Kâr-ı Lale- Zâr

Kâr-ı Bağ-ı Behiş

Kâr-ı Münecim

Kâr-ı Muhteşem

Bu en önemli temsilcileri arasında Abdülkadir Merâgî, İtri Efendi, Ebubekir Ağa, Hacı Sadullah Ağa, Koca Osman bulunmaktadır.

Kârların klasik fasıl düzeni içerisinde peşrevlerden sonra ilk sırayı alması bir süreci gerektirmiştir. Kâr güftelerinde çoğunlukla klasik şiirin ele aldığı aşk, güzellik, övgü gibi konular işlenmiştir. Bunlara bağlı olarak hemen her kârın “Kâr-ı Kasr-ı Cennet, Kâr-ı Şeşâvâz,” gibi bir adı vardır. “Kârlar gayri dini söz mûsikîsinin en büyük ve musâнна eserleridir; onların

teşekkül sahası ge-niştir; hâne veya bend tesmiye olunan iki veya üç, dört, beş mûsikî parçalarından mürekkebe olur ve her hâne muhtelif mûsikî cümlelerini havidir “(Ezgi, 1953: 143).

Bazı Kâr eserlerde hiciv teması içeren şiirler bestelenmiştir. Bu tür eserlere de “Hiciv Kâr”ı denilmektedir. Yine bir kısım Kâr’lar bestelendikleri makamlarla anılırlar.

Râst Kâr-ı Nev

Dügâh Kâr

Uşşak Kâr

Birkaç bestekârın müşterek besteledikleri Kâr’lar vardır. Bu tür eserlere “Kâr-ı Müşterek” denilmektedir. Dede Efendi ile Reis Mahmud Efendi’nin müşterek eseri Rast-ı Cedid böyle bir eserdir.

3.1. Kâr Bestelerin Yapısal Özellikleri

Kâr eserlerde kullanılan güftelerin her bendinde farkı melodik cümleler kullanılmıştır. Çoğunlukla büyük usûllerle bestelenen Kârların şiirleri mesnevi tarzındadır ve beyitlerin sonu kendi içerisinde uyaklıdır.

Alaeddin Yavaşca’ya göre: “Kâr’larda yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girilir, eser boyunca ya her dizenin sonunda veya ikişer dizenin sonunda terennümler yer alır. Terennümler, Kâr’ların bina edilmişinde, adeta yapının harcıdır.” (Yavaşca, 2002: 403).

Kârlar Evsat, Hafif, Sakil Devrirevan, Devrikebir, Muhammes, Nimsakil, Türkizarb gibi usûllerde bestelenmişlerdir. “Kârlar her birine “bend” veya “hâne” denilen bölümlerden oluşur. Bu bölümlerin içyapısı, mısra sayısına da bağlı olarak terennümlerle beraber çok çeşitlilik arzeder. Kârlar zeyilli veya zeyilsiz olabilir. Klasik faslın ilk sözlü eseri olan kâr peşrevle birinci bestenin arasında yer alır. Üslûpları ciddi, ağır başlı ve ihtişamlı, hatta gösterişlidir. Özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren bu ihtişam daha da artmıştır” (Özkan, 2001: 356).

Kâr’ın şematik yapısını izah eden Subhi Ezgi, Kantemiroğlu’nda şöyle göstermektedir:

- “1 (A) ikai terennüm lahni (B) birinci mısra ezgisi (C) güftevi terennüm lahni
2 (A) ikai terennüm lahni (B) ikinci mısra ezgisi (C) güftevi terennüm lahni
3 (D) üçüncü mısra lahni (E) ikai terennüm lahni
4 (A) ikai terennüm lahni (B) dördüncü mısra lahni (C) güftevi terennüm lahni

İkinci şekli:

- 1 (A) terennüm ezgisi (B) birinci, ikinci mısralar ezgisi (C) terennüm ezgisi
2 (A) terennüm ezgisi (B) üçüncü, dördüncü mısralar ezgisi (C) terennüm ezgisi
3 (D) terennüm ezgisi (E) beşinci, altıncı mısralar ezgisi (F) terennüm (C) terennüm son kısmı”
(Ezgi, 1953: 143).

“Kâr’lar mûsikî tarihimizde yüksek bir sanat yeteneği ve bir o kadar da makam ve usûl bilgisi gerektiren sözel bir beste formudur. Bu tür beste formlarının iki özelliği dikkat çekmektedir. İlki hiç şüphesiz bir bestekârın bütün hünerlerini gösterdiği bir sanat formudur. Öyle ki güftenin beste üzerinde etkisi çoktur. Bir nevi makam haritasını çizen güftekarın çizdiği yoldan belirli kalıplarla ilerlemek ve bu uzun eserde monotonluğa sebep olmamak, üstün bir bestecilik yeteneğini sergilemeyi gerektiriyor. İkincisi ise bir eser içerisinde peş peşe

makamların ve buna bağlı olarak makam seyirlerinin ve geçkilerinin değişiyor olması mûsikîye gönül vermiş meraklıları için de bir ders niteliğindedir. Bilhassa XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatta, estetik bakışın hızlı bir şekilde değişmesinin ardından klasik formdaki bu eserlerin rağbet görmemesi, sanattaki yozlaşma ve batılılaşmanın etkisiyle geçen bu süreçte maalesef günümüzde icrası, besteciliği ve hatta Kâr güfteciliği neredeyse tükenmiştir” (Yücel, 2016: 27)

3.2. Kâr’larda Terennüm ve Terennüm Türleri

Klasik mûsikîmizde terennüm, belirli anlamlara geldiği gibi sözlük anlamı olmayan kelime grupları veyahut hece ve söz öbekleri olarak da kullanılmışlardır. Terennümlere mûsikîmizde çoğunlukla Kâr, Kârçe, Beste, Ağır Semâ gibi sözlü büyük eserlerde rastlanır. Bestekârların kullandıkları terennümler güfte eksikliğinden kaynaklı olmayıp, bestekârların kendilerini daha serbest ve melodi bakımından daha özgür bir biçimde ifade etmek isteyişlerinden ileri gelmektedir. *“Türk mûsikîsinin çoğunlukla büyük formulu söz eserlerinde bestecilerin, güftenin anlamı gücünden faydalanmaksızın da melodi yaratmadaki hünerlerini göstermek amacıyla güfteye ilave olarak düşünüp besteledikleri, çoğunlukla güftenin veznine, ama mutlaka usûlün darplarına uygun kelime, mısra, beyt veya daha uzun söz gruplarıyla, kendi aralarında tam veya yarım kafiye ritmik hecelerden oluşan, en az güfte kadar önemli bir süs unsurudur”*(Tanrıkorur, 2005: 172).

Terennümler Klasik Türk Mûsikîsinde birbirinden farklı şekillerde kullanılmışlardır. Bestekârlar, bestelerinde kullandıkları usûllere uygun olarak terennümler kullandıkları gibi kimi zamanda eserlerindeki usûl değişikliklerinde de terennümlere yer vermektedirler. *“Bestecinin asıl kaygısı güfte olarak seçtiği şiiri canlandırmak değil, elindeki en önemli araç olan makamları işlemektir. Besteci güftenin yapısını, ritmini bir ölçüde değerlendirmeye çalışmış olsa bile ezgi hep öndedir”* (Aksoy, 2008: 29).

Terennüm türleri aşağıdaki gibidir:

- Lâfzi Terennümler,
- İkâi Terennümler
- Karışık Terennümler
- Terennüm Dışı Lâfzi Süsler

a. Lâfzi Terennümler

Lafzi terennümler, Kâr, Kârçe, Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi gibi büyük formlarda kullanılan kelimedenden meydana gelmektedir.

Türk mûsikîsinde kullanılan bazı lâfzi terennümler şunlardır:

Ah canım sultânım, beli canım, beli mirim, câna, cânânım, cânım efendim, nihanım, efendim, el aman, gel efendim, gel nâzlı civân, nalanım, ömrüm cânım, ömrüm efendim...

b. İkâi Terennümler

Kendi başlarına herhangi bir anlam ifade etmeyen hecelere “İkâi Terennüm” denir.

Bu ritmik hecelerin bazıları şöyledir:

De-re-dil-lâ, lâ-nâ, ten-dir, tâ-dir-ten, te-ne ten-ne-ne, yâ-lâ, ye-le-lel-li...

c. Karışık Terennümler

Klasik Türk mûsikîsinde bazı eserlerde hem Lâfzi Terennümler hem de İkâi Terennümler kullanılmıştır. Eserden esere farklılık gösterilebileceği gibi bilhassa Kâr eserlerin giriş kısımları İkâi Terennüm ile başlamaktadır.

d. Terennüm Dışı Lâfzi Süsler

Güfte başında kullanılan terennüm dışı lâfzi süsler *âh*, *yâr* ve *ey* kelimeleridir. Güfte ortasında *ah*, *aman*, *hey* kelimeleri bağlantı niteliğinde bestekârlar tarafından kullanı gelmiştir. Güftelerin sonunda ise daha çok *gel canım*, *vay efendim*, *gel efendim*, *meded ey*, *gel aman aman*, *hey canım* kelimelerine yer verilmiştir. Buradaki amaç eserin usûlünü tamamlamak ve nağmeyi terennüme bağlamaktır. Bilhassa kimi eserlerde geçen *hey canım* kelimesi bestekârlar tarafından tam bir bağlantı nağmelerine denk gelecek şekilde işlenmektedir. Zemin, nakarat, meyan bağlantılarındaki geçişlerde görülen bu terennüm bir nevi, peşrevlerdeki geçişlerdeki gibidir. Yani, peşrevlerdeki mülazime kısımlarında olduğu gibi 1.2.3.4. hanelere bağlantıyı sağlayan nağmeler, büyük sözlü beste türlerindeki *hey canım* terennümüne benzer özellikte kullanılmışlardır.

4. Ebubekir Ağa'nın Yegâh Kâr'ında Kullanılan Bazı Terennümler

- 1- Dir ten ni dir ten til lil len ni yâr yâr te nen dir tenen dir dir ten ni ten te ne tâ dir ten dir te nen dir ni ten dir te nen dir ten
- 2- Dir te ne nen dir ten dir te ne nen dir ten dir te ne nen dir ten dir lâ dir te nen dir dir ten til lil len
- 3- Tâ nâ dir dir ten til lil len ter dil lâ dirlâ dir ten dir ten nen nen nâ dir dir tâ nâ dere til lil lâ ni ten
- 4- Ten ten ten ne nen dir ten ne nen dir ten dir tâ lâ ni ten

5. Klâsik Türk Mûsikîsi Edvârlarında Yegâh Makâmı

Yegâh, XIII. yüzyılda yazılan kaynak eserlerde perde ismi ve şûbe olarak karşımıza çıkmaktadır. Şûbeler, makamların ve terkiplerin dışında kalan, başlangıç ve karara bağlanan nağmelerdir. Kimi kaynaklarda şûbeler yegâh, düğâh, segâh, çargâh olarak dört adettir. 15. yüzyıldan sonra yazılan edvârlarda ise bu sayı yirmidört'e kadar artmaktadır.

Urmiyeli Safiyüddin *Kitâbü'l-Edvâr* isimli eserinde, XIV. yüzyılda Şirazlı *Dürretü't-Tâc'ında*, XV. yüzyılda Maragalı Abdülkadir'in *Makâsidü'l-Elhân* isimli eserinde Yegâh makâmına yer verilmemiştir.

Ahmedoğlu Şükrullah Edvâr-ı Mûsikî'sinde Yegâh makâmı
"Otuz Üçüncü Fasl

Şol nesneleri bildirür ki anlara bu sana 'at ehli anasır-ı erbe'a diyu ad
komışlardır. Ve anlar dördür. Evveli yığah, ikinci düğâh, üçüncü sigah, dördüncü
(117/a) çahargah" (Kamiloğlu, 2007: 166).

Kırşehirli Yusuf'un Mûsikî Risalesi'nde Yegâh makâmı;
"Geldik dört anasırın da'iresi bu dahi beraberdir:

Evvel şu'be yegâh'dır: Evvel yegâh evi rast, düğâh hemân, segâh hemân, çargâh hemân, yegâh, pençgâh tamâm" (Kamiloğlu, 1998: 36).

Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî adlı eserinde Yegâh, dört şûbe arasında yer almaktadır. Yegâh, Düğâh, Segâh, Çargâh ve Pençgâh perdelerinden oluştuğu belirtilmiştir. (Sekizli, 2000: 60)

Lâdikli Mehmet Çelebi, er-Risâletü'l Fethiyye'sinde Yegâh ile ilgili olarak:
"Yeni bilginlere göre şu'beler dört bölümdür. Birincisi Yegâh'tır ve Düğâh'ın pest yönde meydana gelen her nağmedir. Bunun aralığı yoktur ve suya tabidir. O Düğâh'ın çoğunlukla başlangıcı olarak benimsenir" (Tekin, 1999: 193).

Hızır Bin Abdullah, Kitâbü'l-Edvâr'ında Yegâhı dört şûbe arasında ilk sırada göstermektedir. (Özçimi, 1989: 23)

Seydî'nin El Matlâ adlı eserinde Yegâhı, ilk şûbe olarak göstermiştir. Yegâh adıyla verilen şûbe aşağıdaki gibi açıklanmıştır:

"....Düğâhun perdesinden it hurûcî
Sigâh evine dek çık it urûcî
Girü in Râst evinde it karârı
...." (Arisoy, 1988: 119).

Kadioğlu *Risâle-i Mûsikî'de* Yegâh, dört şûbe arasında birinci olarak verilmiş ve şöyle açıklanmıştır:

"Yegâh oldur ki huzi Râst çâr şûbe ol bu dahî vardır ki her kankı hevâ tutarsın hareket itmedin
Yegâh olur Yegâhın seyri olmaz hemân bu kadardır" (Aktaran; Küçüköğçe, 2010: 416; Tezel, 1996: 35, 45).

Bedri Dilşâd *Muradnâme* isimli eserinde,
Yegâh, dört şûbe arasında birinci olarak verilmiştir. Bu şubenin perdeleriyle ilgili açıklama yapılmamıştır. (Ceyhan, 1997: 727)
Şu'beler, 1. Yegâh 2. Düğâh 3. Segâh 4. Çargâh

Kemânî Hızır Ağa'da *Tefhimü'l Makamat fî Tevlidi'n Nagamat*'ında Yegâh makamı şöyle izah edilmiştir:

"Yegâh dahi oldur ki biaynihi tamam-ı neva gibi olup lâkin düğâha geldikte rastla ırak ve aşıranı gösterip ve yegâhta karar eder"(Hızır, 15a).

Mehmed Hâfid Efendi Yegâh makamını şöyle izah etmiştir:

"Uygulamasına aynen neva gibi olup lakin düğâha gelince rast ile ırak ve aşıranı gösterip ve yegâhta karar etmeli. Bu şubenin nevanın farkı neva perdesine mukabil olan perdede karar etmesiyle ilgilidir, yakınlık ve benzerliği ile neva dairesine dâhil doğanlardan olduğuna itibar olunmuştur" (Uslu, 2001: 50).

Tanbûri Küçük Artin'de Yegâh makamı şöyle izah edilmiştir:

"bir mızrab neva, çargâh, segâh, düğâh, rast, arak, aşiran rast, arak, aşiran, yegâh, arak, aşiran, arak, yegâh, pes hicaz, yegâh"(Judetz, 2002: 42).

Abdûlbaki Nasır Dede Yegâh makamı şöyle izah edilmiştir:

“Neva perdesinden agaz idüb Hüseyni yine Neva ve Hicaz ve Çargâh perdesi, badehu yine Hicaz ve Neva perdesine geldikte Dügâh ve Kürdi perdesi badehu yine Dügâh perdesi gösterüb Aşîran şeklinde Yegâh perdesine varub anda karar ider” (Başer, 1996: 189).

Haşim Bey Yegâh makamının tarifini şöyle yapmıştır:

“İbtidâ nevâ üslûbu üzere ağâze ederek düğâh'a kadar inüb, badehu 'ırak çeşnisiyle 'aşîran, yegâh kalır. Bu makâma alafranga'da re ton ta'bir ederler” (Tırışkan, 2000: 38).

Tanbûri Cemil'in Rehberi Mûsiki eserinde Yegâh makâmı şöyle açıklamaktadır:

“Yegâh makâmının zemini; (Çargah, Neva) 'dan başlayarak Hicaz perdeside dahil olduğu halde (Dügâh-Muhayyer) oktavında, miyâmı: (Nevâ- Tiz Nevâ) arasında kararı dahi Hüseyni, Yegâh perdelerinde icra olunur” (Cevher, 1992: 30).

İsmail Hakkı Özkan Yegâh makâmı şöyle anlatmaktadır:

“Makamın dizileri yerindeki nevâ makamı (yerinde uşşak dörtlüsü + nevâda bûselik beşlisi) dizisine yegâhta rast makamı (yegâhta rast beşlisi + düğâhta rast veya bûselik dörtlüsü) dizisinin eklenmesiyle elde edilmiştir. Yegâh makamı, bazan da bestelenen formun büyük veya küçük oluşuna göre nevâ makamı dizisine yegâhta sadece rast beşlisinin eklenmesi ve bununla karar etmesi şeklinde de kullanılmıştır” (Özkan, 2013: 387).

Şekil 1. Yegâh Makâmı Dizisi¹

¹ age. 387.

Şekil 2. Yegâh Makâmının Genişlemesi²

6. Ebubekir Ağa'nın Yegâh Kâr'ında Geçen Usûllere Dair

Ebubekir Ağa Yegâh makamında bestelediği Kâr'ında üç farklı usûl kullanmıştır. Bunlar sırasıyla:

- Nim Sâkil Usûlü
- Evsat Usûlü
- Sâkil Usûlü

Eserin analizi yapılırken daha açıklayıcı olması düşüncesiyle kullanılan bu usûller hakkında kısa bir bilgi verilmesinin faydalı olacağı düşüncesindeyiz.

a. Nim Sâkil Usûlü

24 zamanlıdır. Bir dört zaman iki 6 zaman ve yine 2 dört zamandan veya başka bir deyişle; bir sofyan iki yürük semai ve yine iki sofyandan meydana gelmiştir.

² age, sf. 387-388.

Şekil 3. Nim Sâkil Usûlü³

b. Evsat Usûlü

26 zamanlıdır. İçinde 5 zamanlı bir parça veya Türk aksağı bulunan usûlden biridir. Türk aksağı, iki sofyan yine bir Türk aksağı ve yine sonda iki sofyan'dan meydana gelmiştir.

Şekil 4. Evsat Usûlü⁴

Usûl ayrıca iki tane 13 zaman'a da ayrılabilir. Veya iki tane 13 zaman'ın birleşmesinden meydana geldiği de kabul edilebilir. Bu 13 zamanın herbiri Nîm Evsat demektir.

³ Özkan, İ. H. (2006). "Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usûlleri Kudüm Velveleleri" sf. 739.

⁴ Özkan, İ. H. (2006). "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri" sf. 742.

c. Sâkil Usûlü

48 zamanlıdır. Başta Bir 4 zaman sonra bir 6 zaman yine bir 4 zaman sonra yine 3 tane 6 zaman ve nihayet 4 tane 4 zamandan veya başka bir deyişle; başta bir sofyan sonra bir yürük semai, yine bir sofyan sonra üç tane yürük semai ve nihayet 4 tane sofyandan meydana gelmiştir. Peşrev, kâr beste gibi büyük formlarda kullanılmıştır.

Şekil 5. Sâkil Usûlü⁵

[illegible]

7. Yegâh Kâr'ın Güftesi ve Eserin Makamsal Analizi

Eserin Güftesi

Birinci Dörtlük Çeşm-i siyehin âfet-i mekkâreliğinden
Yüzü kana girer nâz ile hûn-hâreliğinden
Hercâyiliğin eyledin eflâke resîde
Ol beden ifrât ile meh-pâreliğinden
Vezin: Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün)

İkinci Dörtlük

Zîr-i fesden kâkülün ibrâz ile
Aldı başdan aklımı icâz ile
Ben ferâgat kasdın etdikce o gül
Tâzeler aşkım niyâzı nâz ile
Vezin: (Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün)

⁵ Özkan, İ. H. (2006). “Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usûlleri Kudüm Velveleleri” sf. 739.

Şekil 6. Terennüm Ezgisi

Yegâh Kâr

Ağırca Sakil *Ebu Bekir Ağa*

♩ = 84

dir ten ni dir ten til li len ni yar

yar te nen dir te nen dir dir ni ten

te ne ta dir ten dir te ne nen dir

ten dir te ne nen dir ten dir te ne nen dir

ten dir la dir te nen dir dir ten til lil len

Yegâh makamı dizisi; yerinde Nevâ makamı ile yegâh perdesindeki Rast makamının birleşmesinden meydana gelmektedir. Örnek eserimiz, Ebu Bekir Ağa'nın Yegâh Kâr'ı, makamın tanımı ile uyum göstermektedir. Eserin birinci terennüm ezgisine nevâ perdesi civarından giriş yapılmıştır. Yegâh makamı inici bir diziyeye sahiptir. Eserdeki iniş cazibesıyla eviç perdesi kullanılmadan, acem perdesi ağırlıklı olarak buselik çeşnili kalıplar yapılmıştır. Yine acem perdesi kullanılarak ısfahan geçkisi yapılmıştır. Nevâ perdesinde yapılan asma

kalışlarla makamın güçlü bölgesi vurgulanmıştır. Eserde de görülen nevâ ve dügâh perdeleri arasındaki atlamalı sesler Yegâh makamının güçlü perdelerini oluşturmaktadır. Ayrıca buradaki nevâ ve dügâh perdesi arasındaki sesler Nevâ makamına yakınlık hissiyatını kuvvetlendirmektedir. Nevâ perdesinde Uşşak ve Buselik ile Çargâhta Rast görülmektedir.

Şekil 7. Birinci Mısra Ezgisi

Eserin birinci mısra ezgisine, makamın karar perdesi civarından yegâh perdesinde rast çeşnisi ile giriş yapılmıştır. Birinci terennüm ezgisinde olduğu gibi yine acem aşiran ve acem perdeleri kullanılmıştır ve makamın birinci derece güçlüsü olan nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Eserin ikinci derece güçlüsü olan dügâh perdesinde asma kalış yapılmadan önce uşşak çeşnileri kullanılmıştır ve böylece dügâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Eserin seyri içerisinde birinci mısra sözleri tamamlanmadan evvel, makamın tam karar bölgesi olan yegâh perdesi civarında rastlı çeşniler yapılmıştır. Hemen ardından yegâh bölgesindeki irak perdesi acem aşiran perdesine dönüştürülerek yegâh perdesinde, karar seyrinde birinci mısra sözleri tamamlanmıştır.

Şekil 8. İkinci Terennüm Ezgisi

ta na dır dır ten til lil len ter dil la dır la dır ten dır ten nen
nen na dır dır ta na de re til lil la ni ten
ten ten ten ne
nen dır ten ne nen dır ten dır ta na dır
na de re dil li ten yül zü ka ne ği
rer na zi le hun ha ne li
ğın den hey yi hey ya ri men hey ya

Eserin ikinci terennüm ezgisine nevâ perdesi civarından rast çeşnisi ile başlanmıştır, nim hicaz perdesi de yeden perde olarak kullanılmıştır. Eserin devam eden seyrinde yine acem perdesine geçiş yapılmıştır bu geçiş tekrar buselikli çeşnilerin oluşumunu sağlamıştır. Eserin ikinci mısra ezgisi ve ikinci terennüm ezgisine geçmeden evvel ısfahan çeşniler kullanılmıştır. Yine eserin bu bölümünde de yegâh perdesinde rast ve buselikli kalıplar kullanılmıştır.

Şekil 9. Terennüm Ezgisi ve Son Kısım

ğın den hey yi hey ya ri men hey ya

hey ri men a ha ah ha ya rim

ni ğa rı men yü zü ka ne gi
ol lu gül be den

rer na zi le hun ha re li
if ra ti le meh pa re li

Son

ğın den
ğın den

Eserin formsal özelliklerine göre bu bölümde tam karar seyrine doğru geçiş yapılmıştır. Karar seyrine geçmeden evvel nevâ makamında olduğu gibi nevâ perdesi civarındaki rast çeşnileri hissiyatı kuvvetlendirilmiştir. İnci olarak düğâh perdesi civarına doğru gelen ezgisel seyrinde, rast perdesi civarında yine rast çeşnisi kullanılmıştır ve yegâh perdesinde karar kılınmıştır.

Şekil 10. Meyanhânenin Ezgisel Yapısı

meyanhâne

Evsat ya le li yel lel lel li ye le lel lel

li ah ha ya ri men ah ni ğa rı

men he her ca

yı lı ğın e

ey le din ef

la la ke re si de

ah ha ya rim ah ha mi rim ni ğa rı men

Bu bölüm eserin meyanhânesini oluşturmaktadır. Aynı zamanda üçüncü mısra ezgisi ve üçüncü terennüm ezgisi de bu bölümün içerisindedir. Meyanhâne'ye eviç perdesi civarından başlanmıştır ve bu bölümde eviçte ferahnak ve segâh [eviç] çeşnileri kullanılmıştır. Muhayyer perdelerinde yapılan kalıslardan sonra hicaz çeşnisi kullanılmıştır ve makamın birinci derece güçlüsü olan nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. İnci bir seyir izleyen ezgide buselik üzerindeki nişabur ve düğâhtaki ısfahan çeşnisi tekrar kullanılmıştır. Makamın iki güçlü sesini oluşturan düğâh ve nevâ perdeleri arasındaki atlamalı sesler eserin bu bölümünde de kullanılmıştır.

Şekil 11. Meyanhâne'nin Son Kısım

Nim sakıl zi ri fes den ka kû lün

ib ra zi le le ben fe

ra gat kas dın it dik

ce o gül gül ta ze

le aş kım ni ya

zi na zi le le

Hande Taşçesme
24.05.2020

Eser bu bölümde nevâ perdesi civarından giriş yapılmıştır, acem perdesi kullanılmıştır. Bu bölümde çoğunlukla nim hicaz perdesi kullanılmıştır, düğâh perdesi civarında hicaz çeşnisi oluşumu sağlanmıştır. Yine nim hicaz perdesi ve acem perdesi etkisiyle nevâ perdesi civarında buselikli çeşniler kullanılmıştır. Eserin karar seyrine geçmesiyle birlikte hicaz çeşnisi düğâh perdesi civarında tekrar kullanılmıştır.

7. SONUÇ

Ebu Bekir Ağa'nın Yegâh makamında ve Kâr formunda bestelemiş olduğu eseri, bu çalışmada hem kâr formunun işlenişi açısından hem de makamsal olarak analiz edilmiştir.

Bu araştırmanın makamsal olarak incelenmesi sonucunda; Yegâh Kâr, zengin bir melodi örgüsüyle kurgulanmıştır. Yegâh makamında yapılan tüm asma kalış ve geçkiler Nevâ makamıyla hemen hemen aynıdır diyebilmek mümkün olmuştur. Nevâ perdesinin birinci merkez perde, düğâh perdesinin de ikinci merkez perde olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle eser içinde işlenen düğâh ve nevâ perdeleri arasında kullanılan atlamalı sesler ile makamın güçlü perdeleri vurgulanmıştır.

Eserde acem perdesi çoğunluklu olarak kullanılmıştır. Bu durum nevâ perdesi civarında buselik oluşumuna zemin hazırlamıştır. Nim hicaz perdesinin kullanımı ise nevâ perdesi civarındaki rast oluşumları için yeden perde görevi sağlamıştır. Eser içerisinde kısa kısa ısfahan, evic perdesinde segâh ve düğâh üzerinde hicazlı çeşniler var olmuştur.

Klasik Türk mûsikîsi alanında makamsal açıdan analiz çalışmalarının maalesef ki yeterli oranda olmadığı gözlenmiştir. Bu ve bu gibi çalışmaların arttırılmasıyla Türk mûsikîsi alanına katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, B., (2008). “*Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*”, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Arisoy, M. (1998). “*Seydî'nin El Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başer, F. A. (1996). “*Türk Mûsikîsinde Abdülbaki Nasır Dede*”, Marmara Üniversite Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi sf. 189-190.
- Cevher, M. H. (1992). “*Tanbûri Cemil'in Rehberi Mûsikî*”, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Ceyhan, Â. (1997). “*Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi*”, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ezgi, S.(1953) “*Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi*”, cilt III, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul.
- Hızır Ağa, “*Tefhîmü'l-Makâmât fi Tevlîdi'n-Nagamât*”; Topkapı Saray Küt.Hazîne no. 1793.
- Judet, E.P. (2002). “*Tanburi Küçük Artin*”, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Kamiloğlu, R. (2007). “*Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*”,(Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.0
- Kamiloğlu, R. (1998). “*Şehri Kırşehir El-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumi'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*”, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Küçükçökçe, Ö. (2010). “*XV. Yüzyılda Makâmlar*”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi Ve Sanatları Programı Basılmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Özalp, M.N. (2000). “*Türk Mûsikîsi Tarihi*”, 1. Cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Özcan, N. (1994). “*Ebubekir Ağa Maddesi*”, TDV İslâm Ansiklopedisi, 10. cilt, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2013). “*Yegâh maddesi*”, TDV İslâm Ansiklopedisi, 43. cildinde, sf. 387-388.

- Özkan, İ. H. (2001). “*Kâr*” *maddesi*”, TDV İslâm Ansiklopedisi, cilt 24.
- Özçimi, M. S. (1989). “*Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezikli, U.(2000). “*Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, H. (1999). “*Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l Fethiyye'si*”, (YayınlanmamışDoktora Tezi), Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Tezel, Ş. (1996) “*Tirevî Kadızâde'nin Mûsikî Edvârı ve Seydî'nin El-Matla'ı ile Karşılaştırılması*”, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Tırışkan, A.G. (2000). “*Haşim Bey'in Edvarı*”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Mûsikî*”, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Tanrıkörur, C. (2005). “*Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*” (5.Basım). Dergâh Yayınları, Ankara.
- Toz, C. (1999). “*Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecmuâsı*”, Osmanlıcadan Türkçeye Çevirisi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, T., (2001). “*Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l-Mûsikî 'ala vechi'l- Hurufat*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yavaşca, A. (2002) “*Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*”, Türk KültürüneHizmet Vakfı, İstanbul.
- Yücel, H. (2016). “Türk Sanat Müziği Türler Bibliyografyası”, Eğitim Yayınları, Konya.
- Yücel, H. (2016). “*IX-XV. Yüzyıllar Arası Mûsikî Kaynakları Üzerine Bir İnceleme*”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 23, Mart 2016, s. 301-323
- Yücel, H. (2017). “*Türk Müziğinde Ud Eğitimi ve Ud Metotları Üzerine Bir İnceleme*”, İdil, Cilt 6, Sayı 32, sf. 1413-1425.