



Besni Kalesi

Hacı Zeyrek, Halil Baba (Halo Baba), Şeyh Mustafa Hoca ve Tılamız Baba tekke ve zâviyeleridir. Çarşı Camii, Külhanönü Camii, Toktamış Camii ve Ulucami'nin ise bugün sadece tarihî kalıntıları mevcuttur.

Besni'nin nüfusu Cumhuriyet'ten sonraki ilk sayımda (1927) 7014 olarak tesbit edilmiş, bu sayı 1950'de ilk defa 10.000'i geçerek 10.500'e ulaşmış, 1985'te 17.763, 1990'da da 26.076 olmuştur.

Besni'nin merkez olduğu Besni ilçesi merkez bucağından başka Çakırhüyük, Kızılın, Suvarlı ve Şambayat adlı bucaklara ayrılmıştır. 1409 km² genişliğindeki ilçede 1990 sayımına göre 88.531 nüfus yaşamaktadır. Nüfus yoğunluğu ise 63'tür.

BİBLİYOGRAFYA :

BA, TD, nr. 71, s. 1-2, 151, 172-240; nr. 123, s. 65-116; nr. 156, s. 151-179; nr. 163, s. 216; Yâküt, *Mu'cemü'l-büldân*, I, 516; İbnü'l-Adîm, *Buğyetü'l-taleb* (nşr. Fuad Sezgin), Frankfurt 1406/1986, I, 330-331; Ebü Şâme, *Kitâbü'r-Ravzateyn*, Kahire 1287-88, I, 100, 213; Makrîzî, *Kitâbü's-Sülûk*, I, 552, 568-569, 748, 784; Nizâmeddîn-i Şâmî, *Zafernâme* (trc. Necati Lugal), Ankara 1987, s. 266-267; İbrâhim b. Muhammed İbnü's-Şihne, *ed-Dürrü'l-müntehab fî târîhi memleketi Haleb*, Beyrut 1909, s. 171; Kâtib Çelebi, *Cihannümâ*, s. 599; *Kanûni Devri Malatya Sancağı Tahrir Defteri: 1560* (nşr. Refet Yinanç — Mesut Elibüyük), Ankara 1983, s. 437 vd.; *Ma'mûretülaziz Vilâyeti Salnâmesi* (1301), (1310), s. 94, 216-221; a.e. (1325); *Kâmûsü'l-a'lâm*, II, 1418; Cuinet, II, 376; G. Le Strange, *The Lands of the Eastern Caliphate*, Cambridge 1966, s. 123, 128; Işın Demirkent, *Urfa Haçlı Kontluğu Tarihi (1098-1118)*, İstanbul 1974, s. 149-150; Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, İstanbul 1984, s. 640-641; Mustafa Sucu, *Adıyaman İli ve İlçeleri*, Adana 1985, s. 76-98; Runciman, *Haçlı Seferleri Tarihi*, II, 276; Tuncer Baykara, *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyasına Giriş: Anadolu'nun İdarî Taksimatı*, Ankara 1988, s. 106, 130; Ali Sevim, *Anadolunun Fethi*, Ankara 1988, s. 89; Besim Darkot — Mükrimin Halil Yinanç, "Besni", *İA*, II, 570-571; Cl. Cahen, "Besni", *EI²* (İng.), I, 1190; a.m.f., "Besni", *UDMI*, IV, 541-542.



MEHMET TAŞDEMİR

BESTE

(بستہ)

Türk müzikisinde
bir terim ve bir formun adı.

Farsça "bağlanmış, bağlı" anlamlarına gelen beste kelimesi Türk müzikisinde şu mânalarda kullanılmıştır: a) Kompozisyon. Küçük veya büyük formdaki her türlü saz eseri yahut sözlü eser, yani her müzik parçası bir bestedir. b) Kelime bestenigâr, beste-hisar ve beste - isfahan makamları gibi bazı birleşik makamların adlandırılmasında makam ismi olarak kullanılmıştır. c) Türk müzikisinde bir form adı olarak beste, din dışı sözlü eserlerin büyük formdaki en önemli terimlerinden birinin özel adıdır. Güfte olarak divan edebiyatının gazel tarzındaki manzumelerinden seçilen iki beytin usulüne uygun olarak bestelenmesiyle meydana gelir. 1, 2, 4. mısralara "zemin", 3. mısraa da "meyan" adı verilir. Her mısraın melodisinin sonunda bir terennüm yer alır. Bestelerin mısra ve onu takip eden terennümden ibaret her bölümüne "hâne" adı verilir. Bir bestede ekseriyâ dört hâne bulunur. Bestelerde daha çok büyük usuller kullanılmıştır. Usulleri nisbeten ağır olanlara "birinci beste", bunlara göre daha yürük olanlara da "ikinci beste" denir. Besteler yapı bakımından ayrıca "murabba beste" ve "nakış beste" olmak üzere ikiye ayrılır.

Her ikisi de dört mısradan meydana geldiği halde terennüm her mısraın sonunda bulunursa buna murabba beste denir. Bu mânada sadece murabba kelimesi de kullanılmaktadır. Murabba bestelerin yapı şeması şöyledir:

1. mısra (zemin) + terennüm = 1. hâne;
2. mısra (zemin) + terennüm = 2. hâne;
3. mısra (meyan) + terennüm = 3. hâne;
4. mısra (zemin) + terennüm = 4. hâne.

1. hâneye zeminhâne, 2 ve 4. hâneye nakarathâne, 3. hâneye meyanhâne (mıyanhâne) adı verilir. Birinci, ikinci ve dördüncü mısralarda melodik yapı aynıdır. Makam geçkileri sebebiyle farklı bir melodik yapıya sahip bulunan üçüncü mısra çok sanattır. Üçüncü mısraı takip eden terennüm de çok defa diğer terennümlerden farklıdır. Bu arada çok az sayıda terennümsüz bestelerin bulunduğunu da belirtmek gerekir. Murabba bestelerde simetrik yapı çok önemlidir.

Beste iki haneli ise yani iki mısradan sonra terennüm geliyorsa bu çeşit bestelere "nakış beste" denir. Nakış bestelerde yapı genellikle, 1. mısra + 2. mısra + terennüm; 3. mısra + 4. mısra + terennüm şeklindedir. Ancak bazı nakış bestelerde yapı farklılığının görülebilmektedir.

BİBLİYOGRAFYA :

Kantemiroğlu, *İlmü'l-müsikî*, I, 172, 176; *Kâmûs-ı Türkî*, s. 293; Ezgi, *Türk Musikisi*, III, 158-167; Öztuna, *TMA*, I, 107.



ALÂEDDİN YAĞAŞA

BESTE-i KADİM

(بستہ قدیم)

"Âyin-i kadîm" olarak da anılan notaları zamanımıza kadar ulaşabilmiş Mevlevî âyinlerinin en eskilerine verilen ad (bk. ÂYİN).

BESTENİĞÂR

Türk müzikisinde
bir birleşik makam.

XV. yüzyıldan beri kullanılan eski bir makamdır. Sabâ (nigâr) makamı dizisine, Irak perdesinde segâh dördlüsünün ilâvesiyle meydana gelir. Donanımına segâh perdesi (si ♭) ile hicaz perdesi (re ♯)

Sabâ makamı dizisi Irakta segâh dördlüsü

Aksak (Hacı Fâik Bey'den)

Söy le nir dim ... ben sa .. na .. zâ ...

lim ... fe lek

Ağ la tir sin ... sen be .. ni .. tâ ...

sub ha dek

Bestenigâr
makamı
dizisi ve
seyir örneği

yazılır. Güçlüleri, sabâ makamının güçlü-sü cângâh ile aynı makamın durağı olan düğâh ve irak dördlüsünün tiz durağı olan segâh perdeleri, durağı ise irak perdesidir. İnci çıkıcı seyredir.

Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin âyin-i şerifi, İtrî'nin, "Gamzen ki ola sâki-i çeşm-i siyeh-i mest" mısrai ile başlayan darb-i fetih usulündeki bestesi ve Nûman Ağa'nın devr-i kebîr usulündeki peşrevi bestenigâr makamının önde gelen örnekleri arasındadır. Bu makam şarkı formunda da büyük rağbet görebilmiştir ve Türk müzikisi repertuarına zenginlik kazandırmıştır.

BİBLİYOGRAFYA :

Ezgi, *Türk Musikisi*, I, 160; IV, 236-237; Arel, *Türk Musikisi*, s. 73; Öztuna, *TMA*, I, 108-109.



ALÂEDDİN YAĞAÇCA

BEŞ DUYU

(bk. DUYU).

BEŞ HECECİLER

II. Meşrutîyet'ten sonra
şairlerini hece vezniyle yazan beş şairin
Türk edebiyatındaki genel adı.

Tanzimat'tan sonraki yıllarda olduğu gibi Meşrutîyet'in getirdiği hürriyet ortamında da Osmanlı İmparatorluğu'nu çöküşten kurtarmak için bir kısım Türk aydınlarının Garpçılık, İslâmcılık ve Türkçülük fikirleri etrafında toplandıkları görülmektedir. Bunlardan Türkçülük cereyanı, aynı zamanda Türk kültür hayatında millî edebiyat meselesini de gündeme getirmiştir. 1911'de Selânik'te yayımlanmaya başlayan *Genç Kalem*ler dergisi ile dilde ve edebiyatta milliyetçilik cereyanı da başlamış oldu ve böylece Türkçülüğün edebiyatta ilk tezahürü sade Türkçe ile yazmak ve hece veznini kullanmak şeklinde kendini gösterdi.

Hece veznini aydın zümre arasında ciddi olarak ilk defa 1897'de Mehmed Emin "Cenge Giderken" adlı manzumesinde kullanmıştı. Mehmed Emin, ayrıca hece vezniyle yazdığı dokuz şiirini 1898'de *Türkçe Şiirler* adıyla bir kitap halinde yayımladı. Bu küçük eser o zaman ülke içinde ve dışında büyük yankılar uyandırdı. Ardından Rıza Tevfik'in yazdığı koşma ve nefeslerle değişik bir vâdide gelişme gösteren hece vezni, Genç Kalemler topluluğu tarafından da "yeni lisan" davası gibi önemle savunuldu.

Millî edebiyat cereyanının tutunmaya çalıştığı 1911-1917 yılları arasında, bir

yandan bu akım içinde yer alan şairler kendilerini halka kabul ettirmeye çalışırken diğer taraftan Servet-i Fünûn şiirinin Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin gibi otoriteleri edebî itibarlarını henüz korumakta, Fecr-i Âtî şairleri de şöhretlerini sürdürmekteydiler. Türk şiirinin genel durumundaki bu kararsızlık yanında millî edebiyata taraftar olanların şiir anlayışında da tam bir birlik yoktu. Bazı şairler millî edebiyattan eski Türk tarihine, efsane ve geleneklerine bağlanmayı anlayarak bu tarzda şiirler yazarken (Mehmed Emin, Ziya Gökalp), bazıları da millîleşmeyi "halk şiirine dönüş" sayarak halk şiiri tarzında şiirler yazıyor (Rıza Tevfik, Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya) ve Mehmed Emin ile Ziya Gökalp dışında hemen hepsi ferdiyetçi bir sanat anlayışı içinde yalnız kendi duygularını dile getiriyorlardı.

Bazı Servet-i Fünûn şairlerinin açık muhalefetinden başka sade Türkçe'ye ve hece veznine muhalefet eden hiçbir edebî eğilimin görülmediği 1917 yılından sonra ise genç şairler manzumelerinde Türkçe'nin en güzel örneklerini vermeye başladılar. Birkaç yıl gibi çok kısa bir süre içinde elde edilen bu başarıda "Hecenin Beş Şairi" diye de anılan ve Enis Behiç Koryürek (ö. 1949), Yusuf Ziya Ortaç (ö. 1967), Halit Fahri Ozansoy (ö. 1971), Orhan Seyfi Orhon (ö. 1972) ve Faruk Nafiz Çamlıbel'den (ö. 1973) oluşan Beş Hececiler'in büyük rolü oldu.

Beş Hececiler şiire Balkan Savaşı yıllarında (1911-1912) ve Servet-i Fünûncular'ın etkisiyle başlamışlardı. Bunların aruz vezniyle yazdıkları ilk şiirleri *Hıyâbân* (Orhan Seyfi, 1910), *Rübâb* (Halit Fahri, 1912), *Şehbâl* (Enis Behiç, 1912), *Peyâm-ı Edebî* (Faruk Nafiz, 1913) ve *Kehkeşan* (Yusuf Ziya, 1914) gibi dergilerde yayımlandı. Bu sırada on sekiz-yirmi yaşlarında bulunan bu beş genci hece vezniyle şiir yazmaya teşvik edenler, millî edebiyat davasını daha Selânik'te buldukları yıllarda başlatan Ziya Gökalp ile Ömer Seyfeddin oldu.

Yeni Türk şiirinde hece vezninin geniş ölçüde kullanılmaya başlandığı ve halk tarafından kabul gördüğü devir ise I. Dünya Savaşı yıllarıdır. Balkan Savaşı'nın devam ettiği günlerde yayımlandığı kahramanlık şiirleriyle şöhret kazanan Enis Behiç'in dili arkadaşlarına göre daha serbestti. Âhenge fazla önem vermediği için heceye başkalarının kullanmadığı yeni bir eda getirmeye çalıştı. Orhan Seyfi, Halit Fahri ve Faruk Nafiz ise

hece tarzına yeni bir ses getiren şiirleriyle ilk defa topluca *Yeni Mecmua*'da (1917-1918) göründüler. Halit Fahri hece vezninde yepyeni, açık ve değişik bir şahsiyet kazandı. Batı edebiyatını, bilhassa Fransız şiirini iyi tanıyan şair hece vezninde gittikçe mükemmel eserler vermeye başladı. Faruk Nafiz ise aruzdan heceye geçerken şiirine halk şiirinden gelen bir ifade tarzını da getirmişti. Hece şiiri örnekleri daha sonra bilhassa Faruk Nafiz, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi'nin öncülüğünde bu defa *Büyük Mecmua*'da (1919) yayımlanmaya devam etti. Cumhuriyet'ten sonra yayın hayatına giren *Millî Mecmua*'da ise (1923-1928) Beş Hececiler'in yerini Yeni Hececiler (Halide Nusret, Necmettin Halil, Ahmet Kutsi, Necip Fazıl, Ömer Bedrettin, Ali Mümtaz v.dğr.) aldılar.

Beş Hececiler, şiirde sade ve özentisiz olmanın en doğru yol olduğunu kabul ettiler. Ziya Gökalp'ın, konuşma dilinin edebiyat dili olması gerektiği prensibini başarıyla uyguladılar. Millî edebiyat, millî vezin ve millî dil davası etrafında birleşmiş olan bu şairler hece veznine bütün ömürleri boyunca bağlanmadıysa da ona kullandıkları dille daha âhenkli, daha kıvrak bir biçim verdiler. Hece şiiri, vezinden ziyade dille bir güzellik kazandı ve böylece konuşulan Türkçe yazı diline geçirilmiş oldu. Bu yeni zevkle Beş Hececiler ferdi duyarlıkları, yurt köşelerini, Anadolu gerçeklerini şiirlerinde dile getirdiler. Yerli-millî sanat ve tarih motifleriyle ve yaşanan hayatla örülü bir memleket edebiyatı kurmaya çalıştılar.

Çoğunlukla hecenin on birli ve on dörtlülük kalıplarını kullanan Beş Hececiler'in bazı duraklarda değişiklik yapıp on bir heceli vezni 7 + 4 olarak böldükleri de oldu. Servet-i Fünûncular'ın bir manzume farklı aruz kalıplarını kullanma usulünü bilhassa Enis Behiç hece kalıplarına uygulamaya çalıştı. Halit Fahri hece ile serbest müstezatlar yazmayı denedi. Ayrıca nazım biriminde dördlülük esasına bağlı kalmayıp yeni biçimler aradı. Bir olay veya bir hikâye anlatılabilmek için, Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" şiirinde yaptığı gibi, beyit beyit kafiyeli uzun şiirler yazdılar. Zaman zaman nesir cümlelerini şiire aktararak daha önce Tevfik Fikret'te görülen nazım nesre benzemesi ve nesirdeki söz diziminin şiirde de görünmesi prensibini benimzediler. Cümlelerin yarım bırakılması, birkaç mısra devam etmesi veya mısra ortasında sona ermesini denedikleri de oldu.