T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANA BİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

İSMAİL DEDE EKOLÜNDE İLAHİ BESTECİLİĞİ ÜSLUBU

Cem ÇIRAK

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU

İZMİR - 2020

TEZ ONAY SAYFASI

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum "İsmail Dede Ekolünde İlahi Besteciliği Üslubu" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih ..../..../.....

Cem Çırak

İmza

ÖZET

Doktora Tezi

İsmail Dede Ekolünde İlahi Besteciliği Üslubu

Cem ÇIRAK

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı

İslâm Tarihi ve Sanatları Programı

Geleneksel Türk müziğinin tarih boyunca karşılaştığımız önemli şahsiyetlerinden olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, bir zirve olarak kabul görmüş, zamanına ve ötesine hitap eden eserler üretmiş, geleneği yaşatan ve geleceğe aktaran öğrenciler yetiştirmiştir. Birçok araştırmacının klasik dönem olarak benimsediği sürecin son perdesinin önde gelen Dellalzade İsmail, Mutafzade Ahmed Efendi, Eyyubi Mehmet Bey ve Zekai Dede gibi isimleri İsmâil Dede'nin eğitiminden geçmiş bestecilerdir. Eğitimci kimliği de besteciliği ve sanatkârlığı kadar önemli olan Dede, yetiştirdiği öğrencileriyle birlikte çalışmamızda İsmâil Dede Ekolü olarak tanımladığımız müzik ekolünü oluşturmuştur. Bu ekolün Türk müzik tarihine etkisi oldukça fazladır. Öyle ki, günümüzde hoca-öğrenci silsilesi bilinen herhangi bir icrâcı-bestecinin meşk zinciri araştırıldığında silsilenin İsmâil Dede'ye varması kuvvetle muhtemeldir. Bu sebeple günümüz geleneksel Türk müziğinde bestecilik eğitimlerine katkıda bulunabilecek veriler, yöntemler ve uygulamalar keşfetmek amacıyla İsmâil Dede ekolü, ilâhî besteciliği kapsamında araştırılmıştır.

Çalışmada prosopografi yöntemiyle ekolün meşk uygulamaları, bestecilik eğitimleri gibi unsurlar detaylandırılarak ortaya konulmuştur. İlâhî türü üzerinden ekol mensubu bestecilerin besteleme davranışları ve ilâhî türünün biçimsel özellikleri, müzik cümlelerinin yapı birimlerine ayrılarak değerlendirilmesi, usul-ezgi-vezin katmanlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi yöntemleriyle açığa çıkarılmıştır. Biçimsel yöntemle incelediğimiz eserlerden ve edisyon kritik uygulamalarından edinilen veriler, eserlerin yeni nüshalarının oluşturulmasını gerektirmiş, özellikle ilâhî repertuvarımızdaki usûl

problemlerini ortaya koymuş, bu konuda çözümler üretilmesine imkân sağlamıştır.

Tezin tamamlanmasında ve eğitimimde emeği geçen, başta danışmanım Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU olmak üzere tüm hocalarıma; hâsıl-ı kelâm Âdem-i mânâ-yı âlîye, söze ve zamâna sığması muhâl-ender-muhâl olan teşekkürlerimi saygıyla sunar, gözden kaçan kusurlar için af dilerim.

Anahtar Kelimler: Geleneksel Türk Müziği, İsmail Dede Ekolü, İlahi, Bestecilik.

ABSTRACT
Doctoral Thesis
The Composition Style of İlahi in the İsmail Dede School
Cem ÇIRAK

Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Islamic Histroy and Arts
Islamic Histroy and Arts Program

Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, who is one of the most important figures of traditional Turkish music we met throughout the history, is accepted as a summit, produced artworks influenced his time and beyond, educated students who made the tradition live and reach to the future. Leading names in the last chapter of the period internalized as the classical age by many researchers and music enthusiasts like, Dellalzade İsmail, Mutafzade Ahmet Efendi, Eyuplu Mehmet Bey and Zekai Dede, were composers who were trained through İsmail Dede's education. İsmail Dede, who was a composer with a high quality of teaching as well as great artistry, created the music school we named as İsmâil Dede School in this study, together with his students. This school has been so effective in Turkish music history that, today if we investigate the meşk chain of any player-composer whose teacher-student range is known, that chain will reach to İsmail Dede with a strong possibility.

In this study, meşk practices, composer training processes of the school are presented in detail with the prosopography method. On the genre ilâhî (hymn), the composing behavior of the composers participate in the school and the ilâhî genre's form specialties are spotted with disuniting musical sentence structures of the hymns and comparatively inspecting the usul-melody-vezin levels. The data we acquired from the artworks analyzed with the formal method and critical edition practices required creating new editions, revealed usul problems especially in out ilâhî repertoire, enabled us to produce solutions in this subject.

I present my apologies because of the unnoticed mistakes made by me and my thanks which are impossible to fit in words and time to all my teachers, especially my advisor Assoc. Prof. Sıtkı Bahadır TUTU; finally, in a word, to Âdem-i mânâ-yı âlî.

Keywords: Traditional Turkish Music, İsmail Dede School, İlahi, Composition.

İSMAİL DEDE EKOLÜNDE İLAHİ BESTECİLİĞİ ÜSLUBU

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI ii

YEMİN METNİ iii

ÖZET iv

ABSTRACT vi

İÇİNDEKİLER viii

KISALTMALAR xv

TABLOLAR LİSTESİ xvi

ŞEKİLLER LİSTESİ xxi

EKLER LİSTESİ xxxii

GİRİŞ 1

1. AMAÇ VE KAPSAM 2

2. YÖNTEM 3

2.1. İnceleme Adımları 7

BİRİNCİ BÖLÜM

İSMAİL DEDE EKOLÜNÜN TARİHİ ZEMÎNİ

1.1. İSLAM MEDENİYETİNDE MÜZİK GELENEĞİ 9

1.2. TÜRK İSLAM TASAVVUFU KÜLTÜRÜNDE MÜZİK GELENEĞİ 14

1.2.1. İslamiyet'in Kabulünden Önce Türk Toplumlarında Müzik Geleneği 14

1.2.2. İslamiyet'in Kabûlü ve Yayılmasının Ardından Türk Toplumlarında Müzik Geleneği 16
1.2.2.1. Ahmed Yesevî Hz. ve Horasan Erenleri 16
1.2.2.2. Tekkelerde Müzik ve Zikir 17
1.2.2.3. Dînî ve Lâdînî Müzik 18

İKİNCİ BÖLÜM

İSMAİL DEDE EKOLÜ İLAHİ BESTECİLERİ VE İLAHİ TÜRÜ

2.1. İSMAİL DEDE EKOLÜ 21
2.1.1. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi 24
2.1.2. Dellâlzâde İsmâil 30
2.1.3. Mutafzâde Ahmed Efendi 32
2.1.4. Eyyûbî Mehmed Bey 33
2.1.5. Yeniköylü Hasan Efendi 35
2.1.6. Zekâî Dede 36
2.2. İLAHİ 42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESER İNCELEMELERİ VE İNCELEMELERİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ

3.1. ESER İNCELEMELERİ 46
3.1.1. İsmâil Dede 46
3.1.1.1. Arazbar İlâhî "Ben yürürem yâne yâne" 46
3.1.1.2. Beyâtî İlâhî "Yandıklarım şâm ü seher" 54
3.1.1.3. Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî cümle sensin" 61
3.1.1.4. Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" 68
3.1.1.5. Hicâz İlâhî "Gelin gidelim" 73

3.1.1.6. Hicâz İlâhî “Eyâ âlemlerin şâhı” 79
3.1.1.7. Hisâr İlâhî “Ey risâlet bûsitânında” 84
3.1.1.8. Hüseyni Tevşih “Nûr-i fahr-i âleme” 88
3.1.1.9. Hüzzâm İlâhî “Bağrımdaki biten başlar” 93
3.1.1.10. Hüzzâm İlâhî “Eyâ âlemlerin şâhı” 98
3.1.1.11. Irak İlâhî “ Mevlâm senin âşıkların” 102
3.1.1.12. Isfahan İlâhî “Evvel tevhîdi zikret” 105
3.1.1.13. Isfahan İlâhî “Yandım yakıldım” 109
3.1.1.14. Muhayyer İlâhî “Düşeli bu aşkın cânım eline” 113
3.1.1.15. Muhayyer İlâhî “Toprakta yatacak teni” 119
3.1.1.16. Muhayyer İlâhî “Yâ rabbi aşkın ver bana” 122
3.1.1.17. Muhayyer Sünbüle İlâhî “Deldi bağrımı” 128
3.1.1.18. Nühüft İlâhî “Yâ ilâhî” 132
3.1.1.19. Rahât-ül Ervâh İlâhî “Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın” 138
3.1.1.20. Sabâ İlâhî “Olmayıcak senden atâ” 144
3.1.1.21. Sûzidil İlâhî “Ey derde dermân” 149
3.1.1.22. Sûzidil İlâhî “Ey gönül gûş eyle” 154
3.1.1.23. Sûznâk İlâhî “Ben bilmez idim” 159
3.1.1.24. Şehnâz İlâhî “Kerîm Allah” 163
3.1.1. 25. Şehnâz İlâhî “Yürük değirmenler” 168
3.1.2. Dellâlzâde Hacı İsmâil 171
3.1.2.1. Beste Isfahân İlâhî “Serdâr-ı rüsûl” 171
3.1.2.2. Bestenigâr İlâhî “A sultânım” 174
3.1.2.3. Irak İlâhî “Aşkınla yandır” 179
3.1.2.4. Rast İlâhî “Bilirim bende sensin” 183
3.1.2.5. Şehnâz İlâhî “Buyruk senin” 186
3.1.2.6. Şehnâzhâverân İlâhî “Gürûh-i enbiyânın serverisin” 191
3.1.3. Mutafzâde Ahmed Efendi 194
3.1.3.1. Evc İlâhî “Gönül yüz sürmek ister” 194
3.1.3.2. Hicâz İlâhî “Şebpîr ü şebper” 199
3.1.3.3. Hüzzam İlâhî, “Şem’i aşkın zâhidâ pervânesidir gönlümüz” 204
3.1.3.4. Mâhûr İlâhî “Gülşen-i sırda safâ-bahş eyledi” 207

3.1.4. Eyyûbî Mehmed Bey 212
3.1.4.1. Nevâ İlâhî “Hâlet ile bana bir hâl göründü” 212
3.1.5. Yeniköylü Hasan Efendi 215
3.1.5.1. Karcığar İlahi “Yine yaz ayları geldi” 215
3.1.6. Zekâî Dede 218
3.1.6.1. Acem İlâhî “Aldanma Dünyâ Varına” 218
3.1.6.2. Acem İlâhî “Yine aşkın sırrı düştü serime” 223
3.1.6.3. Acemaşîran İlâhî “A Sultânım” 228
3.1.6.4. Acemaşiran İlâhî “Var mıdır âlemde” 234
3.1.6.5. Ferâhnâk İlâhî “Benim maksûdum âlemde değildir” 237
3.1.6.6. Ferâhnâk İlâhî “Derd-i Hakk'a tâlib ol” 244
3.1.6.7. Ferâhnâk İlâhî “Ol kadar mukbîl ü mahbûb-i Hüdâsın” 248
3.1.6.8. Gerdâniye İlâhî “Durman yanalım âteş-i aşka” 251
3.1.6.9. Hicâz İlâhî “Cenâb-ı pâkine lâyık amel yok” 254
3.1.6.10. Hicâz İlâhî “Şâh-ı iklîm-i risâlet” 260
3.1.6.11. Hicâz İlâhî “Şûride vü şeydâ kılan” 263
3.1.6.12. Hicâzkâr İlâhî “Şöyle sakla sırr-ı aşkı” 268
3.1.6.13. Hüseynî İlâhî “Andelîb-i bâğ-ı hicrân olmuşam” 272
3.1.6.14. Hüzzâm İlâhî “İlâh el-âlemînsin Rabb-i âlâ” 275
3.1.6.15. Hüzzâm İlâhî “Ne bahtlı ol kişiye ki” 279
3.1.6.16. Isfahân İlâhî “Sakın dünyaya aldanma” 284
3.1.6.17. Mâhûr İlâhî “Allah emrin tutalım” 288
3.1.6.18. Muhayyer Bûselik İlâhî “Mücrimleriz âsîleriz” 292
3.1.6.19. Müsteâr İlâhî “Her sâhib-i tâc ü külâh” 298
3.1.6.20. Nevâ İlâhî “Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ kıl tecellîsin ayân” 303
3.1.6.21. Nikriz İlâhî “Mestâne-yi aşkam” 306
3.1.6.22. Sâzkâr İlâhî “Bağ-ı ma’ârif içreyiz” 312
3.1.6.23. Rast İlâhî “Mâil olma dünyaya” 317
3.1.6.24. Rast İlâhî “Tevbe edelim zenbimize” 321
3.1.6.25. Sûzidil İlâhî “Yüce sultânım” 324
3.1.6.26. Sûzinâk İlâhî “Sâlike olmaz ayân” 329
3.1.6.27. Uşşâk İlâhî “Allah emrin tutalım” 333

3.1.6.28. Uşşâk (Kûçek) İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” 338
3.1.6.29. Uşşâk İlâhî “Gelin diyelim şevk ile” 341
3.1.6.30. Uşşâk İlâhî “Hak şerleri hayr eyler” 344
3.1.6.31. Uşşâk İlâhî “Kuldan sana lâyık nola” 348
3.2. İNCELEMELERİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ 354
3.2.1. Güfte ve Usûl İlişkileri 354
3.2.1.1. Güfte Biçimleri 354
3.2.1.2. İlâhîlerde Kullanılan Usûller ve Usûller Üzerindeki Hece Dizilimleri 354
3.2.1.2.1. İsmâil Dede 356
3.2.1.2.1.1. 8/8 Düyek 356
3.2.1.2.1.2. 8/4 Müsemmen 356
3.2.1.2.1.3. 8/4 Ağır Düyek 357
3.2.1.2.1.4. 12/4 İkiz Aksak (Ağır) 357
3.2.1.2.1.5. 13/8 Nim Evsat 357
3.2.1.2.1.6. 16/4 Fer’ 358
3.2.1.2.1.7. 16/4 Nim Hafif 360
3.2.1.2.1.8. 26/8 Evsat 360
3.2.1.2.1.9. 28/4 Remel 361
3.2.1.2.1.10. 28/4 Devr-i Kebir 363
3.2.1.2.1.11. 32/4 – 32/8 Muhammes 363
3.2.1.2.1.12. 48/4 Sakil 366
3.2.1.2.1.13. 64/4 Hâvî 367
3.2.1.2.2. Dellalzâde İsmâil 368
3.2.1.2.2.1. 4/4 Sofyân 368
3.2.1.2.2.2. 7/4 Devr-i Hindî 368
3.2.1.2.2.3. 13/8 Nim Evsat 369
3.2.1.2.2.4. 32/4 Muhammes 369
3.2.1.2.3. Mutafzâde Ahmed Efendi 371
3.2.1.2.3.1. 12/4 Nim Çember 371
3.2.1.2.3.2. 26/8 Evsat 371
3.2.1.2.3.3. 32/4 Muhammes 372

3.2.1.2.3.4. 64/4 Hâvî 372
3.2.1.2.4. Eyyûbî Mehmet Bey 373
3.2.1.2.4.1. 8/8 Düyek 373
3.2.1.2.5. Yeniköylü Hasan Efendi 374
3.2.1.2.5.1. 8/8 Düyek 374
3.2.1.2.6. Zekâî Dede 375
3.2.1.2.6.1. 4/4 Sofyân 375
3.2.1.2.6.2. 8/8 Düyek 376
3.2.1.2.6.3. 8/4 Çifte Düyek 377
3.2.1.2.6.4. 8/4 Ağır Düyek 378
3.2.1.2.6.5. 13/8 Nim Evsat 378
3.2.1.2.6.6. 14/8 Devr-i Revân 379
3.2.1.2.6.7. 16/4 – 16/8 Fer’ 379
3.2.1.2.6.8. 24/4 Nim Sakîl 380
3.2.1.2.6.9. 24/4 Çember 381
3.2.1.2.6.10. 26/8 – 26/4 Evsat 381
3.2.1.2.6.11. 28/4 Remel 383
3.2.1.2.6.12. 28/4 Frengî Fer’ 383
3.2.1.2.6.13. 32/4 Muhammes 383
3.2.1.2.6.14. 32/4 Hafif 385
3.2.2. İlâhîlerin Biçim Özellikleri ve Müzik Cümlesi Yapı Birimleri 386
3.2.2.1. İsmâil Dede 387
3.2.2.2. Dellalzâde İsmâil 394
3.2.2.3. Eyyûbî Mehmet Bey 396
3.2.2.4. Yeniköylü Hasan Efendi 396
3.2.2.5. Mutafzâde Ahmed Efendi 396
3.2.2.6. Zekâî Dede 398
3.3. GENEL DEĞERLENDİRMEDEN EDİNİLEN BULGULAR 406

SONUÇ 409

KAYNAKÇA 418

KISALTMALAR

c. Cilt

Çev. Çeviren

s. Sayfa numarası

ss. Sayfadan sayfaya

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1:“Eyâ âlemlerin şâhı” Biçim Kurgusu s. 7
Tablo 2 “Ben yürürem” Biçim Kurgusu s. 47
Tablo 3: “Yandıklarım” Biçim Kurgusu s. 55
Tablo 4: "Yâ İlâhî" Biçim Kurgusu s. 61
Tablo 5: "Gel Ey Sâlik" Biçim Kurgusu s. 68
Tablo 6: "Gelin Gidelim" Biçim Kurgusu s. 73
Tablo 7: "Eyâ âlemlerin" Biçim Kurgusu s. 79
Tablo 8: “Ey Risâlet” Biçim Kurgusu s. 84
Tablo 9: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Biçim Kurgusu s. 88
Tablo 10: “Bağrımdaki” Biçim Kurgusu s. 93
Tablo 11: "Eyâ Âlemlerin2" Biçim Kurgusu s. 98
Tablo 12: "Mevlâm" Biçim Kurgusu s. 102
Tablo 13: "Evvel" Biçim Kurgusu s. 105
Tablo 14: "Yandım" Biçim Kurgusu s. 109
Tablo 15: "Düşeli" Biçim Kurgusu s. 114
Tablo 16: "Toprakta" Biçim Kurgusu s. 119
Tablo 17: "Yâ Rabbi" Biçim Kurgusu s. 122
Tablo 18: "Deldi" Biçim Kurgusu s. 129
Tablo 19: "Yâ İlâhî" Biçim Kurgusu s. 132
Tablo 20: "Benim" Biçim Kurgusu s. 139
Tablo 21: "Olmayıcak" Biçim Kurgusu s. 144
Tablo 22: "Ey derde dermân" Biçim Kurgusu s. 149
Tablo 23: "Ey Gönül" Biçim Kurgusu s. 154
Tablo 24: "Ben Bilmez İdim" Biçim Kurgusu s. 159
Tablo 25: "Kerîm Allah" Biçim Kurgusu s. 163
Tablo 26: "Yürük Değirmenler" Biçim Kurgusu s. 168
Tablo 27: "Serdâr-ı Rüsûl" Biçim Kurgusu s. 172
Tablo 28: "A Sultânım" Biçim Kurgusu s. 174
Tablo 29: "Aşkınla Yandır" Biçim Kurgusu s. 179
Tablo 30: "Bilirim bende" Biçim Kurgusu s. 183

Tablo 31: "Buyruk Senin" Biçim Kurgusu s. 186
Tablo 32: "Gönül Yüz Sürmek İster" Biçim Kurgusu s. 195
Tablo 34: "Şebpîr" Biçim Kurgusu s. 199
Tablo 35:"Şem-i Aşkın" Biçim Kurgusu s. 205
Tablo 36: "Gülşen-i Sırda" Biçim Kurgusu s. 207
Tablo 37: "Hâlet ile" Biçim Kurgusu s. 212
Tablo 38:"Yine yaz" Biçim Kurgusu s. 215
Tablo 39: "Aldanma" Biçim Kurgusu s. 218
Tablo 40: “Yine aşkın sırrı” Biçim Kurgusu s. 224
Tablo 41: "Var Mıdır" Biçim Kurgusu s. 234
Tablo 42: "Benim Maksûdum" Biçim Kurgusu s. 238
Tablo 43: "Derd-i Hakk'a" Biçim Kurgusu s. 244
Tablo 45: "Ol Kadar" Biçim Kurgusu s. 248
Tablo 46: "Durman Yanalım" Biçim Kurgusu s. 251
Tablo 47: "Cenâb-ı Pâkine" Biçim Kurgusu s. 255
Tablo 48: "Şâh-ı İklîm-i Risâlet" Biçim Kurgusu s. 261
Tablo 49: "Şûrîde vü Şeydâ" Biçim Tablosu s. 263
Tablo 50: "Şöyle Sakla" Biçim Kurgusu s. 268
Tablo 51: "Andelîb-i Bâğ-ı Hicrân" Biçim Kurgusu s. 272
Tablo 52: "İlâh el-âlemînsin" Biçim Kurgusu s. 275
Tablo 53: "Ne Bahtlı" Biçim Kurgusu s. 279
Tablo 54: "Sakın" Biçim Kurgusu s. 285
Tablo 55: Allah Emrin" Biçim Kurgusu s. 288
Tablo 56: "Mücrimleriz" Biçim Kurgusu s. 292
Tablo 57: "Her Sâhib-i Tâc" Biçim Kurgusu s. 298
Tablo 58: "Sırr-ı Tevhîdin" Biçim Kurgusu s. 303
Tablo 59: "Mestâne-i Aşkam" Biçim Kurgusu s. 306
Tablo 60: “Bağ-ı ma’ârif" Biçim Kurgusu s. 313
Tablo 61: "Mâil Olma" Biçim Kurgusu s. 317
Tablo 62: "Tevbe Edelim" Biçim Kurgusu s. 321
Tablo 63: "Yüce Sultânım" Biçim Kurgusu s. 325
Tablo 64: "Sâlike Olmaz" Biçim Kurgusu s. 329

Tablo 65: "Sâlike Olmaz" Cümlecik Karşılaştırma s. 330
Tablo 66: "Allah Emrin 2" Biçim Kurgusu s. 333
Tablo 67: "Biz Hatm-i Hâce" Biçim Kurgusu s. 338
Tablo 68: "Gelin Diyelim" Biçim Kurgusu s. 341
Tablo 69: "Hak Şerleri" Biçim Kurgusu s. 344
Tablo 70: "Kuldan Sana" Biçim Kurgusu s. 348
Tablo 71: Arazbar İlâhî "Ben yürürem yâne yâne" s. 387
Tablo 72: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım şâm ü seher" s. 387
Tablo 73: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî cümle sensin" s. 387
Tablo 74: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" s. 387
Tablo 75: Hicâz İlâhî "Gelin gidelim" s. 388
Tablo 76: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" s. 388
Tablo 77: Hisâr Tevşih, "Ey risâlet bostânında" s. 388
Tablo 78: Hüseyni Tevşih, "Nûr-i fahr-i âleme" s. 388
Tablo 79: Hüzzam İlahi, "Bağrımdaki biten başlar" s. 389
Tablo 80: Hüzzam İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" s. 389
Tablo 81: Irak İlâhî " Mevlâm senin âşıkların" s. 389
Tablo 82: Isfahan İlâhî "Evvel tevhîdi zikret" s. 390
Tablo 83: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" s. 390
Tablo 84: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın cânım eline" s. 390
Tablo 85: Muhayyer İlâhî "Toprakta yatacak teni" s. 391
Tablo 86: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi aşkın ver bana" s. 391
Tablo 87: Muhayyer Sünbüle İlâhî "Deldi bağrımı" s. 391
Tablo 88: Nühüft İlâhî "Yâ ilâhî" s. 391
Tablo 89: Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın" s. 392
Tablo 90: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ" s. 392
Tablo 91: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" s. 392
Tablo 92: Sûzidil İlâhî "Ey gönül gûş eyle" s. 392
Tablo 93: Sûznâk İlâhî "Ben bilmez idim" s. 393
Tablo 94: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" s. 393
Tablo 95: Şehnâz İlâhî "Yürük değirmenler" s. 393
Tablo 96: Beste Isfahân Tevşih, "Serdâr-ı rüsûl" s. 394

Tablo 97: Bestenigâr İlâhî “A sultânım” s. 394
Tablo 98: Irak İlâhî “Aşkınla yandır” s. 394
Tablo 99: Rast İlâhî “Bilirim bende sensin” s. 395
Tablo 100: Şehnâz İlâhî “Buyruk senin” s. 395
Tablo 101: Şehnâzhâverân İlâhî “Gürûh-i enbiyânın serverisin” s. 395
Tablo 102: Nevâ İlâhî “Hâlet ile bana bir hâl göründü” s. 396
Tablo 103: Karcığar İlâhî “Yine yaz ayları geldi” s. 396
Tablo 104: Evc İlâhî “Gönül yüz sürmek ister” s. 396
Tablo 105: Hicâz İlâhî “Şebpir ü şebper” s. 397
Tablo 106: Hüzzam İlâhî “Şem’i aşkın zâhidâ pervânesidir gönlümüz” s. 397
Tablo 107: Mâhûr İlâhî “Gülşen-i sırda safâ-bahş eyledi” s. 397
Tablo 108: Acem İlâhî “Aldanma dünya varına” s. 398
Tablo 109: Acem İlâhî “Yine aşkın sırrı düştü serime” s. 398
Tablo 110: Acemaşîran İlâhî “A Sultânım” s. 399
Tablo 111: Acemaşiran İlâhî “Var mıdır âlemde” s. 399
Tablo 112: Ferahnak İlâhî “Benim maksûdum âlemde değildir” s. 399
Tablo 113: Ferahnak İlâhî “Derd-i Hakk'a tâlib ol” s. 399
Tablo 114: Ferahnak İlâhî “Ol kadar mukbîl ü mahbûb-i Hüdâsın” s. 400
Tablo 115: Gerdâniye İlâhî “Durman yanalım âteş-i aşka” s. 400
Tablo 116: Hicâz İlâhî “Cenâb-ı pâkine lâyık amel yok” s. 400
Tablo 117: Hicâz İlâhî “Şâh-ı iklîm-i risâlet” s. 400
Tablo 118: Hicâz İlâhî “Şûride vü şeydâ kılan” s. 401
Tablo 119: Hicâzkâr İlâhî “Şöyle sakla sırr-ı aşkı” s. 401
Tablo 120: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân olmuşam” s. 401
Tablo 121: Hüzzâm İlâhî “İlâh el-âlemînsin Rabb-i âlâ” s. 401
Tablo 122: Hüzzam İlâhî “Ne bahtlı ol kişiye ki” s. 402
Tablo 123: Isfahan İlâhî “Sakın dünyaya aldanma” s. 402
Tablo 124: Mâhûr İlâhî “Allah emrin tutalım” s. 402
Tablo 125: Muhayyer Bûselik İlâhî “Mücrimleriz âsîleriz” s. 402
Tablo 126: Müsteâr İlâhî “Her sâhib-i tâc ü külâh” s. 403
Tablo 127: Nevâ İlâhî “Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ kıl tecellîsin ayân” s. 403
Tablo 128: Nikriz İlâhî “Mestâne-yi aşkam” s. 403

Tablo 129: Sâzkâr İlâhî “Bağ-ı ma’ârif içreyiz” s. 403
Tablo 130: Rast İlâhî “Mâil olma dünyaya” s. 403
Tablo 131: Rast İlâhî “Tevbe edelim zenbimize” s. 404
Tablo 132: Sûzidil İlâhî “Yüce sultânım” s. 404
Tablo 133: Sûzinâk İlâhî “Sâlike olmaz ayân” s. 404
Tablo 134: Uşşak İlâhî “Allah emrin tutalım” s. 404
Tablo 135: Uşşâk İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” s. 405
Tablo 136: Uşşâk İlâhî “Gelin diyelim şevk ile” s. 405
Tablo 137: Uşşâk İlâhî “Hak şerleri hayr eyler” s. 405
Tablo 138: Uşşâk İlâhî “Kuldan sana lâyık nola” s. 405

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: “Gel ey sâlik” Usul-Hece Dizilimi s. 8
Şekil 2: “Ben yürürem” Düyek ve Sofyan s. 49
Şekil 3: “Ben yürürem” Düyek ve Sofyan s. 50
Şekil 4: "Ben yürürem" 16 zamanlı usuller s. 51
Şekil 5: "Ben yürürem" Usul-Hece Dizilimi s. 52
Şekil 6: Oluşturulan Nüsha 1: Arazbar İlâhî “Ben Yürürem” s. 53
Şekil 7: "Yandıklarım" Sofyan ve Düyek s. 56
Şekil 8: "Yandıklarım" 32 Zamanlı Usuller s. 57
Şekil 9: "Yandıklarım" 28 Zamanlı Usuller s. 58
Şekil 10: "Yandıklarım" Muhammes ve Remel s. 58
Şekil 11: "Yandıklarım" Usul-Hece Dizilimi s. 59
Şekil 12: Oluşturulan Nüsha 2: Beyâtî İlâhî “Yandıklarım Şâm u Seher” s. 60
Şekil 13: "Yâ İlâhî" Düyek s. 64
Şekil 14: "Yâ İlâhî" Çifte Düyek s. 64
Şekil 15: "Yâ İlâhî" Çember s. 65
Şekil 16: "Yâ İlâhî" Sakîl s. 65
Şekil 17: "Yâ İlâhî" Usul-Hece Dizilimi s. 66
Şekil 18: Oluşturulan Nüsha 3: Bestenigâr İlâhî “Yâ İlâhî” s. 67
Şekil 19: "Gel Ey Sâlik" Çember s. 70
Şekil 20: "Gel Ey Sâlik" Sakîl s. 71
Şekil 21: "Gel Ey Sâlik" Usul-Hece Dizilimi s. 71
Şekil 22: Oluşturulan Nüsha 4: Dügâh İlâhî “Gel Ey Sâlik” s. 72
Şekil 23: "Gelin Gidelim" Düyek s. 75
Şekil 24: "Gelin Gidelim" Ağır Düyek s. 75
Şekil 25: "Gelin Gidelim" Çifte Düyek s. 75
Şekil 26: "Gelin Gidelim" Nim Hafif s. 76
Şekil 27: "Gelin Gidelim" Fer' s. 76
Şekil 28: "Gelin Gidelim" Usul-Hece Dizilimi s. 77
Şekil 29: Oluşturulan Nüsha 5: Hicâz İlâhî "Gelin Gidelim" s. 78
Şekil 30: “Eyâ âlemlerin" Düyek s. 80

Şekil 31: "Eyâ âlemlerin" Ağır Düyek s. 81
Şekil 32: "Eyâ âlemlerin" Çifte Düyek s. 81
Şekil 33: "Eyâ âlemlerin" Fer' s. 81
Şekil 34: "Eyâ âlemlerin" Nim Berefşân s. 82
Şekil 35: "Eyâ âlemlerin" Nim Hafif s. 82
Şekil 36: "Eyâ âlemlerin" Usul-Hece Dizilimi s. 82
Şekil 37: Oluşturulan Nüsha 6: Hicâz İlâhî "Eyâ Âlemlerin Şâhı" s. 83
Şekil 38: "Ey Risâlet" Usul-Hece Dizilimi s. 86
Şekil 39: Oluşturulan Nüsha 7: Hisâr İlâhî "Ey Risâlet" s. 87
Şekil 40: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Yürük Semâî s. 90
Şekil 41: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Frenkçîn s. 91
Şekil 42: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Nim Çember s. 91
Şekil 43: "Nûr-i Fahr-i Âleme" İkiz Aksak s. 91
Şekil 44: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Usul-Hece Dizilimi s. 91
Şekil 45: Oluşturulan Nüsha 8: Hüseynî Tevşih "Nûr-i Fahr-i Âleme" s. 92
Şekil 46: "Bağrımdaki" Düyek s. 94
Şekil 47: "Bağrımdaki" 16 Zamanlı Usuller s. 95
Şekil 48: "Bağrımdaki" Berefşân, Hafif s. 96
Şekil 49: "Bağrımdaki" Muhammes s. 96
Şekil 50: "Bağrımdaki" Usul-Hece Dizilimi s. 96
Şekil 51: Oluşturulan Nüsha 9: Hüzzam İlâhî "Bağrımdaki Biten Başlar" s. 97
Şekil 52: "Eyâ Âlemlerin2" Usul-Hece Dizilimi s. 100
Şekil 53: Oluşturulan Nüsha 10: Hüzzam İlâhî "Eyâ Âlemlerin Şâhı" s. 101
Şekil 54: "Mevlâm" Usul-Hece Dizilimi s. 103
Şekil 55: Oluşturulan Nüsha 11: Irak İlâhî "Mevlâm Senin " s. 104
Şekil 56: "Mevlâm" Ağır Düyek s. 106
Şekil 57: "Evvel" Usul-Hece Dizilimi s. 107
Şekil 58: Oluşturulan Nüsha 12: Isfahan İlâhî "Evvel Tevhîdi" s. 108
Şekil 59: "Yandım" Ağır Düyek s. 110
Şekil 60: "Yandım" Nim Hafif, Çifte Düyek s. 110
Şekil 61: "Yandım" Fer' s. 111
Şekil 62: "Yandım" Usul-Hece Dizilimi s. 111

Şekil 63: Oluşturulan Nüsha 13: Isfahan İlâhî "Yandım Yakıldım" s. 112
Şekil 64: "Düşeli" Sofyan, Düyek s. 115
Şekil 65: "Düşeli" 16 Zamanlı Usuller s. 116
Şekil 66: "Düşeli" 32 Zamanlı Usuller s. 116
Şekil 67: "Düşeli" Usul-Hece Dizilimi s. 117
Şekil 68: Oluşturulan Nüsha 14: Muhayyer İlâhî "Düşeli Bu Aşkın" s. 118
Şekil 69: "Toprakta" Usul-Hece Dizilimi s. 120
Şekil 70: Oluşturulan Nüsha 15: Muhayyer İlâhî "Toprakta Yatacak" s. 121
Şekil 71: "Yâ Rabbi" Düyek s. 124
Şekil 72: "Yâ Rabbi" 28 Zamanlı Usuller s. 124
Şekil 73: "Yâ Rabbi" 32 Zamanlı Usuller s. 125
Şekil 74: "Yâ Rabbi" Usul-Hece Dizilimi s. 126
Şekil 75: Oluşturulan Nüsha 16: Muhayyer İlâhî "Yâ Rabbi" s. 127
Şekil 76: "Deldi" Usul-Hece Dizilimi s. 130
Şekil 77: Oluşturulan Nüsha 17: Muhayyer Sünbüle İlâhî "Deldi Bağrım" s. 131
Şekil 78: "Yâ İlâhî" Sakil, Ağır Çember s. 134
Şekil 79: "Yâ İlâhî" Fahte s. 135
Şekil 80: "Yâ İlâhî" Bestenigâr ile Karşılaştırmalı Usul-Hece Dizilimi s. 135
Şekil 81: "Yâ İlâhî" Terennümün Usul-Hece Dizilimi s. 136
Şekil 82: Oluşturulan Nüsha 18: Nühüft İlâhî "Yâ İlâhî" s. 137
Şekil 83: "Benim" Sakil, Ağır Çember s. 141
Şekil 84: "Benim" Usul-Hece Dizilimi 141
Şekil 85: Oluşturulan Nüsha 19: Rahât'ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn " (s. 1) s. 142
Şekil 86: Oluşturulan Nüsha 20: Rahât'ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn " (s. 2) s. 143
Şekil 87: "Olmayıcak" Ağır Düyek s. 145
Şekil 88: "Olmayıcak" 32 Zamanlı Usuller s. 146
Şekil 89: "Olmayıcak" 16 Zamanlı Usuller s. 147
Şekil 90: "Olmayıcak" Usul-Hece Dizilimi s. 147
Şekil 91: Oluşturulan Nüsha 21: Sabâ İlâhî "Olmayıcak Senden Atâ" s. 148
Şekil 92: "Ey derde dermân" Düyek s. 151
Şekil 93: "Ey derde dermân" 16 Zamanlı Usuller s. 152
Şekil 94: "Ey derde dermân" Usul-Hece Dizilimi s. 152

Şekil 95: Oluşturulan Nüsha 22: Sûzidil İlâhî "Ey Derde Dermân" s. 153
Şekil 96: "Ey Gönül" Ağır Düyek s. 155
Şekil 97: "Ey Gönül" 32 Zamanlı Usuller s. 156
Şekil 98: "Ey Gönül" Hâvî s. 157
Şekil 99: "Ey Gönül" Usul-Hece Dizilimi s. 157
Şekil 100: Oluşturulan Nüsha 23: Sûzidil İlâhî "Ey Gönül" s. 158
Şekil 101: "Ben Bilmez İdim" Düyek s. 160
Şekil 102: "Ben Bilmez İdim" 28 Zamanlı Usuller s. 161
Şekil 103: "Ben Bilmez İdim" Usul-Hece Dizilimi s. 161
Şekil 104: Oluşturulan Nüsha 24: Sûznâk İlâhî "Ben Bilmez İdim" s. 162
Şekil 105: "Kerîm Allah" 16 Zamanlı Usuller s. 165
Şekil 106: "Kerîm Allah" Müsemmen s. 166
Şekil 107: "Kerîm Allah" Usul-Hece Dizilimi s. 166
Şekil 108: Oluşturulan Nüsha 25: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" s. 167
Şekil 109: "Yürük Değirmenler" Usul-Hece Dizilimi s. 169
Şekil 110: Oluşturulan Nüsha 26: Şehnâz İlâhî "Yürük Değirmenler Gibi" s. 170
Şekil 111: "Serdâr-ı Rüsûl" Usul-Hece Dizilimi s. 172
Şekil 112: Oluşturulan Nüsha 27: Beste Isfahân İlâhî "Serdâr-ı Rüsûl" s. 173
Şekil 113: "A Sultânım" Düyek, Ağır Düyek s. 175
Şekil 114: "A Sultânım" 16 Zamanlı Usuller s. 176
Şekil 115: "A Sultânım" 32 Zamanlı Usuller s. 177
Şekil 116: "A Sultânım" Usul-Hece Dizilimi s. 177
Şekil 117: Oluşturulan Nüsha 28: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" s. 178
Şekil 118: "Aşkınla Yandır" Usul-Hece Dizilimi s. 181
Şekil 119: Oluşturulan Nüsha 29: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır" s. 182
Şekil 120: "Bilirim bende" Usul-Hece Dizilimi s. 184
Şekil 121: Oluşturulan Nüsha 30: Rast İlâhî "Bilirim Bende Sensin" s. 185
Şekil 122: "Buyruk Senin" Düyek, Ağır Düyek s. 187
Şekil 123: "Buyruk Senin" 32 Zamanlı Usuller s. 188
Şekil 124: "Buyruk Senin" Usul-Hece Dizilimi s. 189
Şekil 125: Oluşturulan Nüsha 31: Şehnâz İlâhî "Buyruk Senin" s. 190
Şekil 126: "Gürûh-ı Enbiyânın" Biçim Tablosu s. 192

Şekil 127: "Gürûh-ı Enbiyânın" Usul-Hece Dizilimi s. 192
Şekil 128: Oluşturulan Nüsha 32: "Şehnaz-hâverân İlâhî "Gürûh-i Enbiyânın" s. 193
Şekil 129: “Gönül yüz sürmek ister” Düyek s. 196
Şekil 130: "Gönül Yüz Sürmek İster" 12 Zamanlı Usuller s. 197
Şekil 131: "Gönül Yüz Sürmek İster" Usul-Hece Dizilimi s. 197
Şekil 132: Oluşturulan Nüsha 33: Evc İlâhî "Gönül Yüz Sürmek İster" s. 198
Şekil 133: "Şebpîr" Düyek, Sofyan, Ağır Düyek s. 200
Şekil 134: "Şebpîr" 16 Zamanlı Usuller s. 201
Şekil 135: "Şebpîr" 32 Zamanlı Usuller s. 202
Şekil 136: "Şebpîr" Usul-Hece Dizilimi s. 202
Şekil 137: Oluşturulan Nüsha 34: Hicâz İlâhî “Şebpîr ü Şebper” s. 203
Şekil 138: "Şem-i Aşkın" Usul-Hece Dizilimi s. 205
Şekil 139: Oluşturulan Nüsha 35: Hüzzâm İlâhî "Şem-i Aşkın" s. 206
Şekil 140: "Gülşen-i Sırda" Düyek, Ağır Düyek s. 208
Şekil 141" Gülşen-i Sırda" 16 Zamanlı Usuller s. 209
Şekil 142: "Gülşen-i Sırda" 32 Zamanlı Usuller s. 210
Şekil 143: "Gülşen-i Sırda" Hâvî s. 210
Şekil 144: "Gülşen-i Sırda" Usul-Hece Dizilimi s. 210
Şekil 145: Oluşturulan Nüsha 36: Mâhur İlâhî "Gülşen-i Sırda" s. 211
Şekil 146: "Hâlet İle" Usul-Hece Dizilimi s. 213
Şekil 147: Oluşturulan Nüsha 37: Nevâ İlâhî "Hâlet İle" s. 214
Şekil 148: Karcığar İlâhî "Yine Yaz Ayları" s. 216
Şekil 149: Oluşturulan Nüsha 38: Karcığar İlâhî "Yine Yaz Ayları Geldi" s. 217
Şekil 150: "Aldanma" Düyek, Ağır Düyek s. 219
Şekil 151: "Aldanma" 16 Zamanlı Usuller s. 220
Şekil 152: “Aldanma” 32 Zamanlı Usuller s. 220
Şekil 153: "Aldanma" Usul-Hece Dizilimi s. 221
Şekil 154: Oluşturulan Nüsha 39: Acem İlâhî "Aldanma Dünya Varına" s. 222
Şekil 155: "Yine Aşkın Sırrı" 24 Zamanlı Usuller s. 225
Şekil 156: "Yine Aşkın Sırrı" Usul-Hece Dizilimi s. 226
Şekil 157: Oluşturulan Nüsha 40: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" s. 227
Şekil 158: "A Sultânım" Biçim Kurgusu s. 228

Şekil 159: "A Sultânım" 28 Zamanlı Usuller s. 231
Şekil 160: "A Sultânım" 16 Zamanlı Usuller s. 231
Şekil 161: "A Sultânım" Usul-Hece Dizilimi s. 232
Şekil 162: Oluşturulan Nüsha 41: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım" s. 233
Şekil 163: "Var Mıdır" Usul-Hece Dizilimi s. 235
Şekil 164: Oluşturulan Nüsha 42: Acemaşîran İlâhî" Var Mıdır" s. 236
Şekil 165: "Benim Maksûdum" Düyek s. 240
Şekil 166: "Benim Maksûdum" 32 Zamanlı Usuller s. 241
Şekil 167: "Benim Maksûdum" 16 Zamanlı Usuller s. 241
Şekil 168: "Benim Maksûdum" Usul-Hece Dizilimi s. 242
Şekil 169: Oluşturulan Nüsha 43: Ferâhnâk İlâhî "Benim Maksûdum" s. 243
Şekil 170: "Derd-i Hakk'a" Usul-Hece Dizilimi s. 246
Şekil 171: Oluşturulan Nüsha 44: Ferahnâk İlâhî "Derd-i Hakk'a" s. 247
Şekil 172: "Ol Kadar" Usul-Hece Dizilimi s. 249
Şekil 173: Oluşturulan Nüsha 45: Ferahnâk İlâhî "Ol Kadar" s. 250
Şekil 174: "Durman Yanalım" Usul-Hece Dizilimi s. 252
Şekil 175: Oluşturulan Nüsha 46: Gerdâniye İlâhî "Durman Yanalım s. 253
Şekil 176: "Cenâb-ı Pâkine" Sofyân, Düyek s. 257
Şekil 177: "Cenâb-ı Pâkine" 32 Zamanlı Usuller s. 258
Şekil 178: "Cenâb-ı Pâkine" Usul-Hece Dizilimi s. 258
Şekil 179: Oluşturulan Nüsha 47: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı Pâkine" s. 259
Şekil 180: "Şâh-ı İklîm-i Risâlet" Usul-Hece Dizilimi s. 261
Şekil 181: Oluşturulan Nüsha 48: Hicâz İlâhî "Şâh-i İklîm-i Risâlet" s. 262
Şekil 182: "Şûrîde vü Şeydâ" Sofyân s. 265
Şekil 183: "Şûrîde vü Şeydâ" 28 Zamanlı Usuller s. 266
Şekil 184: "Şûrîde vü Şeydâ" Usul-Hece Dizilimi s. 266
Şekil 185: Oluşturulan Nüsha 49: Hicâz İlâhî "Şûrîde vü Şeydâ" s. 267
Şekil 186: "Şöyle Sakla" Usul-Hece Dizilimi s. 270
Şekil 187: Oluşturulan Nüsha 50: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle Sakla" s. 271
Şekil 188: "Andelîb-i Bâğ-ı Hicrân" Usul-Hece Dizilimi s. 273
Şekil 189: Oluşturulan Nüsha 51: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i Bâğ-ı Hicrân" s. 274
Şekil 190: "İlâh el-âlemînsin" Düyek s. 276

Şekil 191: "İlâh el-âlemînsin" 32 Zamanlı Usuller s. 277
Şekil 192: "İlâh el-âlemînsin" Usul- Hece Dizilimi s. 277
Şekil 193: Oluşturulan Nüsha 52: Hüzzâm İlâhî "İlâh el-âlemînsin" s. 278
Şekil 194: "Ne Bahtlı" Düyek s. 280
Şekil 195: "Ne Bahtlı"Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 281
Şekil 196: "Ne Bahtlı" 16 Zamanlı Usuller s. 282
Şekil 197: Hüzzâm İlâhî "Ne Bahtlı" Usul-Hece Dizilimi s. 282
Şekil 198: Oluşturulan Nüsha 53: Hüzzâm İlâhî "Ne Bahtlı" s. 283
Şekil 199: "Sakın" Düyek, Sofyân s. 286
Şekil 200: "Sakın" Usul-Hece Dizilimi s. 286
Şekil 201: Oluşturulan Nüsha 54: Isfahân İlâhî "Sakın" s. 287
Şekil 202: "Allah Emrin" Düyek, Sofyân s. 289
Şekil 203: "Allah Emrin" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 290
Şekil 204: "Allah Emrin" Usul-Hece Dizilimi s. 290
Şekil 205: Oluşturulan Nüsha 55: Mâhu İlâhî "Allah Emrin" s. 291
Şekil 206: "Mücrimleriz" Düyek, Sofyân s. 294
Şekil 207: "Mücrimleriz" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 294
Şekil 208: "Mücrimleriz" 16 Zamanlı Usuller s. 295
Şekil 209: "Mücrimleriz" 32 Zamanlı Usuller s. 296
Şekil 210: "Mücrimleriz" Usul-Hece Dizilimi s. 296
Şekil 211: Oluşturulan Nüsha 56: Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz" s. 297
Şekil 212: "Her Sâhib-i Tâc" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 300
Şekil 213: "Her Sâhib-i Tâc" 16 Zamanlı Usuller s. 300
Şekil 214: "Her Sâhib-i Tâc" 32 Zamanlı Usuller s. 301
Şekil 215: "Her Sâhib-i Tâc" Usul-Hece Dizilimi s. 301
Şekil 216: Oluşturulan Nüsha 57: Müsteâr İlâhî "Her Sâhib-i Tâc" s. 302
Şekil 217: "Sırr-ı Tevhîdin" Usul-Hece Dizilimi s. 304
Şekil 218: Oluşturulan Nüsha 58: Nevâ İlâhî "Sırr-ı Tevîdin" s. 305
Şekil 219: "Mestâne-i Aşkam" Düyek, Sofyân s. 308
Şekil 220: "Mestâne-i Aşkam" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 309
Şekil 221: "Mestâne-i Aşkam" 16 Zamanlı Usuller s. 309
Şekil 222: "Mestâne-i Aşkam" Usul-Hece Dizilimi s. 310

Şekil 223: Oluşturulan Nüsha 59: Nikriz İlâhî "Mestâne-i Aşkam" s. 311
Şekil 224: “Bağ-ı ma’ârif" Düyek, Sofyân s. 314
Şekil 225: “Bağ-ı ma’ârif" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 314
Şekil 226: “Bağ-ı ma’ârif" 24 Zamanlı Usuller s. 315
Şekil 227: “Bağ-ı ma’ârif" Usul-Hece Dizilimi s. 315
Şekil 228: Oluşturulan Nüsha 60: Sâzkâr İlâhî "Bâğ-ı Maârif" s. 316
Şekil 229: "Mâil Olma" Usul-Hece Dizilimi s. 319
Şekil 230: Oluşturulan Nüsha 61: Rast İlâhî "Mâil Olma" s. 320
Şekil 231: "Tevbe Edelim" Usul-Hece Dizilimi s. 322
Şekil 232: Oluşturulan Nüsha 62: Rast İlâhî "Tevbe Edelim" s. 323
Şekil 233: "Yüce Sultânım" Düyek, Sofyân s. 326
Şekil 234: "Yüce Sultânım" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 326
Şekil 235: "Yüce Sultânım" 32 Zamanlı Usuller s. 327
Şekil 236: "Yüce Sultânım" Usul-Hece Dizilimi s. 327
Şekil 237: Oluşturulan Nüsha 63: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" s. 328
Şekil 238: "Sâlike Olmaz" Düyek, Sofyân s. 330
Şekil 239: "Sâlike Olmaz" Usul-Hece Dizilimi s. 331
Şekil 240: Oluşturulan Nüsha 64: Sûzinâk İlâhî "Salike Olmaz" s. 332
Şekil 241: "Allah Emrin 2" Düyek, Sofyân s. 335
Şekil 242: "Allah Emrin 2" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 335
Şekil 243: "Allah Emrin 2" Usul-Hece Dizilimi s. 336
Şekil 244: Oluşturulan Nüsha 65: Uşşâk İlâhî"Allah Emrin" s. 337
Şekil 245: "Biz Hatm-i Hâce" Usul-Hece Dizilimi s. 339
Şekil 246: Oluşturulan Nüsha 66: Kûçek İlâhî "Biz Hatm-i Hâce" s. 340
Şekil 247: Oluşturulan Nüsha 67: Uşşâk İlâhî "Gelin Diyelim s. 343
Şekil 248: "Hak Şerleri" Düyek, Sofyân s. 345
Şekil 249: "Hak Şerleri" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 345
Şekil 250: "Hak Şerleri" Usul-Hece Dizilimi s. 346
Şekil 251: Oluşturulan Nüsha 68: Uşşâk İlâhî "Hak Şerleri Hayr Eyler" s. 347
Şekil 252: "Kuldan Sana" Ağır Düyek, Çifte Düyek s. 350
Şekil 253: "Kuldan Sana" 24 Zamanlı Usuller s. 350
Şekil 254: "Kuldan Sana" 32 Zamanlı Usuller s. 351

Şekil 255: "Kuldan Sana" Usul-Hece Dizilimi a s. 351
Şekil 256: "Kuldan Sana" Usul-Hece Dizilimi s. 352
Şekil 257: Oluşturulan Nüsha 69: Uşşâk İlâhî "Kuldan Sana" s. 353
Şekil 258: İsmâil Dede, 8/8 Düyek s. 356
Şekil 259: İsmâil Dede, 8/4 Müsemmen s. 356
Şekil 260: İsmâil Dede, 8/4 Ağır Düyek s. 357
Şekil 261: İsmâil Dede, 12/4 İkiz Aksak s. 357
Şekil 262: İsmâil Dede, 13/8 Nim Evsat s. 357
Şekil 263: İsmâil Dede, 16/4 Fer' s. 358
Şekil 264: İsmâil Dede, Fer' 2 s. 358
Şekil 265: İsmâil Dede, 16/4 Fer' 3 s. 358
Şekil 266: İsmâil Dede, 16/4 Fer' 4 s. 359
Şekil 267: İsmâil Dede, 16/4 Nim Hafif s. 360
Şekil 268: İsmâil Dede, 26/8 Evsat s. 360
Şekil 269: İsmâil Dede, 26/8 Evsat 2 s. 361
Şekil 270: İsmâil Dede, 28/4 Remel (Muhammesle) s. 361
Şekil 271: İsmâil Dede, 28/4 Remel 2 (Muhammesle) s. 362
Şekil 272: İsmâil Dede, 28/4 Devr-i Kebir s. 363
Şekil 273: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes (Remelle) s. 363
Şekil 274: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 2 (Remelle) s. 364
Şekil 275: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 3 s. 364
Şekil 276: İsmâil Dede, 32/8 Muhammes s. 364
Şekil 277: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 4 s. 365
Şekil 278: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 5 s. 365
Şekil 279: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 6 s. 365
Şekil 280: İsmâil Dede, 48/4 Sakil s. 366
Şekil 281: İsmâil Dede, 48/4 Sakil 2 s. 366
Şekil 282: İsmâil Dede, 48/4 Sakil 3 s. 366
Şekil 283: İsmâil Dede, 48/4 Sakil 4 s. 366
Şekil 284: İsmâil Dede, 64/4 Hâvî s. 367
Şekil 285: Dellâlzâde, 4/4 Sofyân s. 368
Şekil 286: Dellâlzâde, 7/4 Devr-i Hindî s. 368

Şekil 287: Dellâlzâde, 13/8 Nim Evsat s. 369
Şekil 288: Dellâlzâde, 32/4 Muhammes s. 369
Şekil 289: Dellâlzâde, 32/4 Muhammes 2 s. 369
Şekil 290: Dellâlzâde, 32/4 Muhammes 3 s. 370
Şekil 291: Mutafzâde Ahmed, 12/4 Nim Çember s. 371
Şekil 292: Mutafzâde Ahmed, 26/8 Evsat s. 371
Şekil 293: Mutafzâde Ahmed, 32/4 Muhammes s. 372
Şekil 294: Mutafzâde Ahmed, 64/4 Hâvî s. 372
Şekil 295: Eyyûbî Mehmed Bey, 8/8 Düyek s. 373
Şekil 296: Yeniköylü Hasan, 8/8 Düyek s. 374
Şekil 297: Zekâî Dede, 4/4 Sofyân s. 375
Şekil 298: Zekâî Dede, 4/4 Sofyân 2 s. 375
Şekil 299: Zekâî Dede, 4/4 Sofyân 3 s. 375
Şekil 300: Zekâî Dede, 8/8 Düyek s. 376
Şekil 301: Zekâî Dede, 8/8 Düyek 2 s. 376
Şekil 302: Zekâî Dede, 8/8 Düyek 3 s. 377
Şekil 303: Zekâî Dede, 8/4 Çifte Düyek (Mâhur) s. 377
Şekil 304: Zekâî Dede, 8/4 Çifte Düyek (Uşşak) s. 377
Şekil 305: Zekâî Dede, 8/4 Ağır Düyek s. 378
Şekil 306: Zekâî Dede, 13/8 Nim Evsat s. 378
Şekil 307: Zekâî Dede, 14/8 Devr-i Revân s. 379
Şekil 308: Zekâî Dede, 16/4 Fer' s. 379
Şekil 309: Zekâî Dede, 16/4 Fer' 2 s. 380
Şekil 310: Zekâî Dede, Fer' 3 s. 380
Şekil 311: Zekâî Dede, 24/4 Nim Sakîl s. 380
Şekil 312: Zekâî Dede, 24/4 Nim Sakîl 2 s. 381
Şekil 313: Zekâî Dede, 24/4 Çember s. 381
Şekil 314: Zekâî Dede, 26/8 Evsat s. 381
Şekil 315: Zekâî Dede, 26/8 Evsat 2 s. 382
Şekil 316: Zekâî Dede, 26/8 Evsat 3 s. 382
Şekil 317: Zekâî Dede, 26/8 Evsat 4 s. 382
Şekil 318: Zekâî Dede, 28/4 Remel s. 383

Şekil 319: Zekâî Dede, 28/4 Frengî Fer' s. 383
Şekil 320: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes s. 383
Şekil 321: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes 2 s. 384
Şekil 322: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes 3 s. 384
Şekil 323: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes 4 (“Kuldan sana”) s. 384
Şekil 324: Zekâî Dede, 32/4 Hafif s. 385
Şekil 325: Zekâî Dede, 32/4 Hafif 2 s. 385
Şekil 326: Zekâî Dede, 32/4 Hafif 3 s. 385
Şekil 327: Zekâî Dede, 32/4 Hafif 4 s. 386

EKLER LİSTESİ

EK 1: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 1 ek s.1
EK 2: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 2 ek s.2
EK 3: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 3 ek s.3
EK 4: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 4 ek s.4
EK 5: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 4 s.2 ek s.5
EK 6: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım" Nüsha 1 ek s.6
EK 7: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım" Nüsha 1 s.2 ek s.7
EK 8: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım" Nüsha 2 ek s.8
EK 9: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 1 ek s.9
EK 10: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 2 ek s.10
EK 11: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 3 ek s.11
EK 12: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 4 ek s.12
EK 13: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 5 ek s.13
EK 14: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 1 ek s.14
EK 15: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 2 ek s.15
EK 16: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 2 s.2 ek s.16
EK 17: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 3 ek s.17
EK 18: Hicâz İlâhî “Gelin gidelim” Nüsha 1 ek s.18
EK 19: Hicâz İlâhî "Gelin gidelim" Nüsha 2 ek s.19
EK 20: Hicâz İlâhî "Gelin gidelim" Nüsha 3 ek s.20
EK 21: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 1 ek s.21
EK 22: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 1 s.2 ek s.22
EK 23: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 2 ek s.23
EK 24: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 3 ek s.24
EK 25: Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında" Nüsha 1 ek s.25
EK 26: Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında" Nüsha 2 ek s.26
EK 27: Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında" Nüsha 2 s.2 ek s.27
EK 28: Hüseynî Tevşih "Nûr-i fahr-i âleme" ek s.28
EK 29: Hüseynî Tevşih "Nûr-i fahr-i âleme" Nüsha 2 ek s.29
EK 30: Hüseynî Tevşih "Nûr-i fahr-i âleme" Nüsha 2 s.2 ek s.30

EK 31: Hüzzâm İlâhî "Bağrımdaki biten başlar" Nüsha 1 ek s.31
EK 32: Hüzzâm İlâhî "Bağrımdaki biten başlar" Nüsha 2 ek s.32
EK 33: Hüzzâm İlâhî "Bağrımdaki biten başlar" Nüsha 3 ek s.33
EK 34: Hüzzâm İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 1 ek s.34
EK 35: Hüzzâm İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 2 ek s.35
EK 36: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 1 ek s.36
EK 37: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 2 ek s.37
EK 38: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 3 ek s.38
EK 39: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 2 s.2 ek s.39
EK 40: Isfahan İlâhî "Evvel tevhîdi zikret" ek s.40
EK 41: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 1 ek s.41
EK 42: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 2 ek s.42
EK 43: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 3 ek s.43
EK 44: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 4 ek s.44
EK 45: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 5 ek s.45
EK 46: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 1 ek s.46
EK 47: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 2 ek s.47
EK 48: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 3 ek s.48
EK 49: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 3 s.2 ek s.49
EK 50: Muhayyer İlâhî "Toprakta yatacak teni" Nüsha 1 ek s.50
EK 51: Muhayyer İlâhî "Toprakta yatacak teni" Nüsha 2 ek s.51
EK 52: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi" Nüsha 1 ek s.52
EK 53: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi" Nüsha 1 s.2 ek s.53
EK 54: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi" Nüsha 2 ek s.54
EK 55: Muhayyer Sünbüle İlâhi "Deldi bağrım" Nüsha 1 ek s.55
EK 56: Muhayyer Sünbüle İlâhi "Deldi bağrım" Nüsha 2 ek s.56
EK 57: Muhayyer Sünbüle İlâhi "Deldi bağrım" Nüsha 3 ek s.57
EK 58: Nühüft İlâhî "Yâ ilâhî" ek s.58
EK 59: Nühüft İlâî "Yâ ilâhî" s.2 ek s.59
EK 60: Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı" Nüsha 1 ek s.60
EK 61: Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı" Nüsha 1 s.2 ek s.61
EK 62: Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı" Nüsha 1 s.3 ek s.62

EK 63: Rahât-ül Ervâh İlâhî “Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı” Nüsha 2 ek s.63
EK 64: Rahât-ül Ervâh İlâhî “Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı” Nüsha 2 s.2 ek s.64
EK 65: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ" Nüsha 1 ek s.65
EK 66: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ" Nüsha 2 ek s.66
EK 67: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ" Nüsha 3 ek s.67
EK 68: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 1 ek s.68
EK 69: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 2 ek s.69
EK 70: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 3 ek s.70
EK 71: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 4 ek s.71
EK 72: Sûzidil İlâhî "Ey gönül gûş eyle" ek s.72
EK 73: Sûzidil İlâhî "Ey gönül gûş eyle" s.2 ek s.73
EK 74: Sûzinâk İâhî "Ben bilmez idim" Nüsha 1 ek s.74
EK 75: Sûzinâk İâhî "Ben bilmez idim" Nüsha 2 ek s.75
EK 76: Sûzinâk İâhî "Ben bilmez idim" Nüsha 3 ek s.76
EK 77: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 1 ek s.77
EK 78: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 2 ek s.78
EK 79: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 3 ek s.79
EK 80: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 4 ek s.80
EK 81: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 5 ek s.81
EK 82: Şehnâz İlâhî "Yürük değirmenler gibi" Nüsha 1 ek s.82
EK 83: Şehnâz İlâhî "Yürük değirmenler gibi" Nüsha 2 ek s.83
EK 84: Beste Isfahan İlâhî "Serdâr-ı rüsûl" Nüsha 1 ek s.84
EK 85: Beste Isfahan İlâhî "Serdâr-ı rüsûl" Nüsha 2 ek s.85
EK 86: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 1 ek s.86
EK 87: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 2 ek s.87
EK 88: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 3 ek s.88
EK 89: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 3 s.2 ek s.89
EK 90: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır" Nüsha 1 ek s.90
EK 91: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır" Nüsha 2 ek s.91
EK 92: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır" Nüsha 2 s.2 ek s.92
EK 93: Rast İlâhî "Bilirim bende sensin" Nüsha 1 ek s.93
EK 94: Rast İlâhî "Bilirim bende sensin" Nüsha 2 ek s.94

EK 95: Rast İlâhî "Bilirim bende sensin" Nüsha 3 ek s.95
EK 96: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 1 ek s.96
EK 97: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 2 ek s.97
EK 98: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 3 ek s.98
EK 99: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 4 ek s.99
EK 100: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 5 ek s.100
EK 101: Şehnâzhâverân İlâhî “Gürûh-i enbiyânın serverisin” Nüsha 1 ek s.101
EK 102: Şehnâzhâverân İlâhî “Gürûh-i enbiyânın serverisin” Nüsha 2 ek s.102
EK 103: Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister" Nüsha 1 ek s.103
EK 104: Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister" Nüsha 2 ek s.104
EK 105: Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister" Nüsha 3 ek s.105
EK 106: Evc İlâhî “Gönül yüz sürmek ister” Nüsha 3 s.2 ek s.106
EK 107: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 1 ek s.107
EK 108: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 2 ek s.108
EK 109: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 3 ek s.109
EK 110: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 4 ek s.110
EK 111: Hüzzâm İlâhî "Şem'i aşkın" Nüsha 1 ek s.111
EK 112: Hüzzâm İlâhî "Şem'i aşkın" Nüsha 2 ek s.112
EK 113: Hüzzâm İlâhî "Şem'i aşkın" Nüsha 3 ek s.113
EK 114: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 1 ek s.114
EK 115: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 1 s.2 ek s.115
EK 116: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 2 ek s.116
EK 117: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 3 ek s.117
EK 118: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 4 ek s.118
EK 119: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 1 ek s.119
EK 120: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 2 ek s.120
EK 121: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 3 ek s.121
EK 122: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 4 ek s.122
EK 123: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 5 ek s.123
EK 124: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 1 ek s.124
EK 125: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 2 ek s.125
EK 126: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 3 ek s.126

EK 127: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 4 ek s.127
EK 128: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 5 ek s.128
EK 129: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 6 ek s.129
EK 130: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 1 ek s.130
EK 131: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 2 ek s.131
EK 132: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 3 ek s.132
EK 133: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 4 ek s.133
EK 134: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 1 ek s.134
EK 135: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 2 ek s.135
EK 136: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 3 ek s.136
EK 137: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 4 ek s.137
EK 138: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım" Nüsha 1 ek s.138
EK 139: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım" Nüsha 2 ek s.139
EK 140: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım" Nüsha 3 ek s.140
EK 141: Acemaşîran İlâhî "Var mıdır âlemde" ek s.141
EK 142: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 1 ek s.142
EK 143: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 2 ek s.143
EK 144: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 3 ek s.144
EK 145: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 4 ek s.145
EK 146: Ferahnâk İlâhî "Derd-i Hakk'a tâlib ol" Nüsha 1 ek s.146
EK 147: Ferahnâk İlâhî "Derd-i Hakk'a tâlib ol" Nüsha 2 ek s.147
EK 148: Ferahnâk İlâhî "Ol kadar makbûl- mahbub-ı Hüdâsın" Nüsha 1 ek s.148
EK 149: Ferahnâk İlâhî "Ol kadar makbûl- mahbub-ı Hüdâsın" Nüsha 2 ek s.149
EK 150: Gerdâniye İlâhî "Durman yanalım" Nüsha 1 ek s.150
EK 151: Gerdâniye İlâhî "Durman yanalım" Nüsha 2 ek s.151
EK 152: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 1 ek s.152
EK 153: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 2 ek s.153
EK 154: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 2 s.2 ek s.154
EK 155: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 3 ek s.155
EK 156: Hicâz İlâhî "Şâh-ı iklîm-i risâlet" ek s.156
EK 157: Hicâz İlâhî "Şâh-ı iklîm-i risâlet" s.2 ek s.157
EK 158: Hicâz İlâhî " Şûrîde vü şeydâ kılan" Nüsha 1 ek s.158

EK 159: Hicâz İlâhî " Şûrîde vü şeydâ kılan" Nüsha 2 ek s.159
EK 160: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 1 ek s.160
EK 161: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 1 s.2 ek s.161
EK 162: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 2 ek s.162
EK 163: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 3 ek s.163
EK 164: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 3 s.2 ek s.164
EK 165: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 4 ek s.165
EK 166: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 1 ek s.166
EK 167: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 2 ek s.167
EK 168: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 2 s.2 ek s.168
EK 169: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 3 ek s.169
EK 170: Hüzzâm İlâhî "İlâh'el âlemînsin" ek s.170
EK 171: Hüzzâm İlâhî "Ne bahtlı" Nüsha 1 ek s.171
EK 172: Hüzzâm İlâhî "Ne bahtlı" Nüsha 2 ek s.172
EK 173: Hüzzâm İlâhî "Ne bahtlı" Nüsha 3 ek s.173
EK 174: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 1 ek s.174
EK 175: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 2 ek s.175
EK 176: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 3 ek s.176
EK 177: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 4 ek s.177
EK 178: Mâhur İlâhî "Allah emrin" Nüsha 1 ek s.178
EK 179: Mâhur İlâhî "Allah emrin" Nüsha 2 ek s.179
EK 180: Mâhur İlâhî "Allah emrin" Nüsha 3 ek s.180
EK 181: Muhayyer İlâhî "Durmaz yanar" Nüsha 1 ek s.181
EK 182: Muhayyer İlâhî "Durmaz yanar" Nüsha 2 ek s.182
EK 183: Muhayyer İlâhî "Durmaz yanar" Nüsha 3 ek s.183
EK 184: Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz" Nüsha 1 ek s.184
EK 185: Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz" Nüsha 2 ek s.185
EK 186: Müsteâr İlâhî "Her sâhib-i tâc ü külâh" ek s.186
EK 187: Nevâ İlâhî "Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ" ek s.187
EK 188: Nevâ İlâhî "Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ" s.2 ek s.188
EK 189: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 1 ek s.189
EK 190: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 2 ek s.190

EK 191: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 3 ek s.191
EK 192: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 4 ek s.192
EK 193: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 5 ek s.193
EK 194: Sâzkâr İlâhî "Bağ-ı maârif" Nüsha 1 ek s.194
EK 195: Sâzkâr İlâhî "Bağ-ı maârif" Nüsha 2 ek s.195
EK 196: Rast İlâhî "Mâil olma dünyaya" ek s.196
EK 197: Rast İlâhî "Mâil olma dünyaya" s.2 ek s.197
EK 198: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 1 ek s.198
EK 199: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 2 ek s.199
EK 200: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 3 ek s.200
EK 201: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 4 ek s.201
EK 202: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 5 ek s.202
EK 203: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 6 ek s.203
EK 204: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 7 ek s.204
EK 205: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 1 ek s.205
EK 206: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 2 ek s.206
EK 207: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 3 ek s.207
EK 208: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 4 ek s.208
EK 209: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 4 s.2 (2. şekil) ek s.209
EK 210: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 5 ek s.210
EK 211: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 6 ek s.211
EK 212: Sûzinâk İlâhî "Sâlike olmaz ayân" Nüsha 1 ek s.212
EK 213: Sûzinâk İlâhî "Sâlike olmaz ayân" Nüsha 2 ek s.213
EK 214: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 1 ek s.214
EK 215: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 2 ek s.215
EK 216: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 3 ek s.216
EK 217: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 4 ek s.217
EK 218: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 5 ek s.218
EK 219: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 6 ek s.219
EK 220: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 7 ek s.220
EK 221: Uşşâk (Kûçek) İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” Nüsha 1 ek s.221
EK 222: Uşşâk (Kûçek) İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” Nüsha 2 ek s.222

EK 223: Uşşâk (Kûçek) İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” Nüsha 3 ek s.223
EK 224: Uşşâk İlâhî "Gelin diyelim" Nüsha 1 ek s.224
EK 225: Uşşâk İlâhî "Gelin diyelim" Nüsha 2 ek s.225
EK 226: Uşşâk İlâhî "Hakk şerleri hayreyler" ek s.226
EK 227: Uşşâk İlâhî "Kuldan sana" Nüsha 1 ek s.227
EK 228: Uşşâk İlâhî "Kuldan sana" Nüsha 2 ek s.228
EK 229: Uşşâk İlâhî "Kuldan sana" Nüsha 2 s.2 ek s.229

GİRİŞ

> *Şu Dünya ne güzel bir kâinâtın diğer büyüklerine nazaran ne kadar ufak ve lâkin üzeri karınca yuvası dolu, bize göre büyükçe bir yuvarlak ama biz sâkinleri maalesef daha beş yüz bin sene antropoidlikten* (antropoid: insanımsı, insana benzer, insan gibi görünen fakat insan olmayan) *kurtulamayacağız. Bu günün insanlarını ve umûmî seviyelerini görüyoruz. Demek ki bu durum, bittabî her yıl mükemmellikleri azalmamak üzere bir nisbî artış göstermekle berâber devâm edecektir.*

Ord. Prof. Dr. Aziz Süheyl Ünver'in bir müzikle tedâvî araştırmasının (Süheyl, 1978: III) takdîmi için yazdığı bu ufuk açıcı sözlerinin işâret ettiği bir nokta vardır ki bütün ilimlerin, sanatların, amellerin… hâsılı olsa gerektir: İnsan gibi olmaktan kurtulup, gerçek insan olmak. Zât-ı âlîleri mushâf-ı şerîf olan Kur'an-ı Kerîm'in "O, işitir ve bilir" , "O işitir ve görür" meâllerindeki âyetlerinde işitme esmâsının üstün ve öncelikli söylenmesinin hikmetinden dem vurarak, bu mukaddes emelin bir yolunun da mûsıkîden ve mûsıkîyi anlamaktan geçtiğini anlatır.

Eski edvârlardan günümüze aktarılan, dinî ve millî târihler ötesini anlatan bilgilerde, rûhânî evreden maddî evreye geçişte yani yaradılışta işitilen bir mûsıkîden bahsedilir. Bu anlatıma göre mûsıkîyi anlayıp yüksek haz duyan varlıklar dünyâya geldiklerinde mütekâmil işler yapmaktayken, orada hissiz olanlar burada da hissiz olup aşağılık işler yapmaktadır. Meragalı Abdülkadir'in Safiyüddin Urmevî'nin edvârına yazdığı şerhte Allah'ın emriyle Hz. Âdem vücûda girip nabzı harekete geçtiğinde, birbirine eşit bu nabız darplarının vücûdunda ses ve ritim oluşturarak bir mûsıkî yarattığı kaydedilmiştir. Bu yüzden yüksek sesle O'nu ululamak için zikreder gibi terennüm ettiği söylenir (Yektâ, 1986: 43). Tasavvuf öğretilerinde Hz. Âdem'in bedene girmesinin dahî, 12 makam üzerinden dinletilen bir "hû" sesi ile olduğu anlatılır.

Söze geldiği zaman bir alt boyuta inip kabalaşan yüce mânâların çok daha latîf bir lîsânı olan mûsıkî hakkındaki kadîm mâlumâtın böylesine uhrevî sûretlerle bilgimize sunuluşu pek tabîdir. Zîrâ bir anlatılamayanın anlatılışı olan mûsıkînin, kendisinden başka bir anlatımı da olamaz.

İnsan üzerinde büyük rolü olan bu sanatın icrâcısı da insandır. Bilinen târih boyunca nice Pisagor, Farâbî, Aristo gibi büyük şahsiyetler hem mûsıkî icrâ etmiş hem de sırlarını araştırmışlardır. Türk müzik târihi özelinde ise zamânına ve ötesine tesîr eden nice sanatkârdan biri vardır ki devrinin sanatında kutup olan bu zât, bilhassa

günümüze nisbeten yakın bir dönemde yaşamış olması sebebiyle öğrencilerine, eserlerine ve hakkındaki mâlumâta ulaşabildiğimiz Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'dir. Geleneksel Türk müziğinin birçok şâheserinin bestekârı ve birçok bestekârın ve sanatkârın hocası olan İsmâil Dede müzik sanatında bir kutup olmuş, bu sanata târih boyunca nâdir vukû bulacak zirve dönemlerden birini yaşatmıştır (İnal, 1958: 178).

Mevlevîlik yolunun müntesîbi olan Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, mûsıkîyi, muhakkak ki aldığı ezoterik eğitimin ışığında, bahsettiğimiz uhrevî anlayışla zevk ediyordu. Özellikle bestelediği Mevlevî âyîn-i şerîflerinin bıraktığı etki, bu zevk-ı mânevîden dinleyenlere ipuçları vermektedir.

İsmâil Dede, çok yönlü bestekârlık kabiliyetiyle bu etkiyi diğer beste biçimlerindeki eserlerine de katabildiği gelenek çevresinde geniş bir kabul görmektedir (Yektâ, 2000: 194). Bazen açıktan bazen gizliden sözlerle yaşadığı rûhânî hâlleri bestelediği ezgileriyle ifâdelere büründürmüştür.

Dede'nin çok nitelikli ve i'tibâr sâhibi bir hoca olması da bestelerinin, üslûbunun, mensûbu olduğu mûsıkî geleneğinin ve döneminde sâdece hâfızâlarda korunabilen mûsıkî mîrâsının nitelikli ve ehil seleflere intikâl edebilmesine imkân vermiştir. Böylelikle özgün eğitim, üslûp ve repertuvar birliğinin bulunduğu soyut bir okul olarak tanımlanabilecek "ekol" oluşumunu sağlamıştır. Terimin ingilizce karşılığı olan "school" kelimesi yerine okul ifâdesi de tercih edilebilmektedir. Ekol kelimesi Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde "Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul" olarak tanımlanmıştır. (TDK, 2005: 612)

1. AMAÇ VE KAPSAM

Bestelenen ilâhî türündeki eserlerin tasavvûfî hakîkâtlerin daha örtüsüz söylenerek zevk edildiği eserler olması ve zamanına göre sehl-i mümtenî denilen yüksek sanatlı sâdelik özelliğiyle bestelenmiş olması sebebiyle bestecilik karakterlerinin özünü anlama çalışması yolunda kolaylık sağlayacağı fikrini doğurmuştur. Bu amaçla çalışmada İsmâil Dede'nin ilâhîleri üzerinden bestecilik üslûbu incelenmiş ve öğrencilerinin ilâhî bestecilikleri de araştırılıp karşılaştırılarak İsmâil Dede ekolünde besteciliğin, ilâhî türü kapsamında nasıl ve ne olduğu

öğrenilmeye çalışılmıştır. Araştırma modelinin benzer konulu yeni çalışmalarda kullanılmasıyla elde edilen bulguların ileri seviye bestecilik derslerinin oluşturulup, besteciliğin yeni bir metotla öğrenilebilir-öğretilebilir hâle getirilmesi amaçlanmıştır.

İlâhî türünün mevcut müzik kuramında üzerinde çok durulmamış olan biçimsel niteliği araştırılıp tartışılarak ortaya çıkan ilâhî türü özellikleri belirlenmiştir.

İncelemeler sonucunda bu türün biçim özellikleri hakkında elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Ayrıca, meşk sistemiyle şekillenen ekolde yetişen bestecilerin hayatları araştırılarak besteciliklerine tesîr eden etkenler belirlenmiştir.

Çalışma esnâsında tesbit edilen, nüshalarda kaydedilen usûllerin çelişki göstermesi, ilâhî türünün biçim özelliklerinin belirsiz olması, bestecilerin hayatlarındaki bazı önemli detayların kaynaklar arası çelişkilerden arındırılması, çalışılan bestecilik ekolünün farklı bir isimle anılması problemleri çözümleriyle birlikte teze dâhil edilmiştir.

Sonuç bölümünde, tezin amacı doğrultusunda ortaya konulan genel veriler istifâde edilebilir hâlde düzenlenmiş ise de araştırmanın odaklarından tür/bestecilik incelemesi kısmı metodik bir yaklaşımı ortaya koymak açısından öne çıkmaktadır ve çalışmanın hacminde büyük yer kaplamaktadır. Bu kısımlarda elde edilen detaylı verilerin eserler özellerinde öğrenilmesiyle, bestecilerin üslûp olarak eğitim amaçlı taklîdi ve çalışılabilmesi mümkündür. Müzikal veriler hâricinde bestecilerin hayatlarından müziklerine tesîr eden etkenler, incelemelerde göz önüne alındığı gibi sonuç bölümüne de dâhil edilmiştir. Kısaca bahsedilen bu çerçevede şekillendirilen çalışma müzik eğitiminde bestecilik derslerinin desteklenip detaylandırılmasına yardımcı olacak bir metodolojiye zemîn oluşturmak amacını taşıyan bir yapıdadır.

İlâhî türünün tercih edilmesi, çalışılan bestecilerin aynı ekol içinden seçilmesi, daha tutarlı, tesâdüfî olmayan ve tekrarlanan besteleme davranışlarının tesbitinde oldukça faydalı olmuştur. Bu tutarlılığı desteklemek için hem eserlerin kime âit olduğuna dâir, hem de bestecinin doğrudan kiminle meşk ettiğine dâir konularda çelişki bulunuyorsa mevzû-i bahis besteci veya eserler elenmiştir.

2. YÖNTEM

Çalışmada incelenecek eserler seçilirken yalnızca "ilâhî" olarak tanımlanan eserler ele alınmıştır. Tevşih, durak, şuğl, teşbih, dua… olarak başlıklandırılan veya bu türlerin özelliklerine hâiz eserler elenmiştir. Bu elemenin yanı sıra bestecisinin kim olduğuna dâir nüshaları arasında çelişki bulunan ilâhîler de inceleme dışı bırakılmıştır. Ayrıca İsmâil Dede'den birebir meşk alabilmiş ve farklı hocalardan üslûp edinmemiş öğrencileri seçilmiştir. İsmâil Dede ve Zekâî Dede'nin hayatlarının araştırıldığı kısımda birincil kaynak olarak Râuf Yektâ'nın "Esâtîz-i Elhân"ı kullanılmıştır. Her iki bestekâr hakkında da Râuf Yektâ döneminde de, günümüzde de güvenilir bilgiye ulaşmanın hayli zor oluşu, kaynaksız ve yanlış yönlendirici olabilen bilgilerin oldukça fazla oluşu bu seçime sebep olmuştur.

Eserler taranırken Aytaç Ergen "NOTAM" arşiv programından istifâde edilmiştir. Üzerinde edisyon kritik çalışmalarının da yapıldığı bu eserlerin günümüze ulaşmalarını da sağlayan Cüneyt Kosal, Halil Can, Yusuf Ömürlü… gibi çalışmaları birer ömre sığamayacak kadar çok ve önemli olan çok kıymetli sanatkârlar olmasa bu gibi araştırmaların yapılamayacağını söylemek bile bir noktada hadsizlik olacaktır. Araştırmamız içinde yer yer nüshalar üzerinden yürütülen eleştiriler de bu kıymet biçilemez hizmeti zamanlarına ve ötesine sunmuş olan zevâtın çalışmalarını yüceltmek amacıyladır.

İncelenen eserlerin, ezgi yapısı, usûl, güfte ve vezin olarak sınıflandırılan bütün katmanlarının, defalarca tekil ve karşılaştırmalı olarak ele alındığı bir ön inceleme her eserin incelemesinde önemli yer tutmuştur. Daha sonra eser katmanlarının biçim incelemeleri ve bu katmanların birbirleriyle etkileşimleri açıklanmıştır. Bu tartışmaların sabit bir zemin üzerinde yapılabilmesi için de edisyon kritik yöntemi ve incelemelerde ortaya çıkan bulgular ışığında, ihtiyaç duyulan durumlarda (nüshalar arasında ciddi ezgi veya usûl farklılıkları bulunması ya da tanımlanan usûlün eserle uyumsuz olması gibi) yeni nüshalar oluşturulmuştur. Dolayısıyla inceleme yöntemi genel olarak aşağıda açıklanacağı gibi bir sıraya tâbî olsa da bu sıra eserden esere farklılıklar göstermiştir. Bazı durumlarda incelemelerde ortaya çıkan bulgular veya farklı katmanların incelemelerinin karşılaştırılmasıyla ortaya çıkan yeni bileşenler

inceleme yönteminin süreç boyunca tekrar yapılandırılmasını gerekli kılmıştır. Bunun yanı sıra müzik cümlelerinin yapı birimleri değerlendirildiğinde eserin nüshalarda belirtilen usûllerden farklı bir usûlde olabileceği tesbit edilmişse usûl hakkındaki değinmeler söz konusu eserin inceleme metninde ağırlık kazanmıştır. Buna karşın çalışmada standart bir düzen sergilemek adına her eser aynı katman sıralamasıyla ele alınmıştır. Böylece incelemeler arasında karşılaştırma yaparak benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak kolaylaşmıştır. Usûl – vezin ve usûl – ezgi ilişkileri, müzik cümlesi yapıları ve bu yapıların güfteyle beraber nota yazısı üzerindeki konumları gibi anlatımlar şema, tablo ve formüllerle görselleştirilerek çalışmanın anlatım gücünü artırmak amaçlanmıştır. Usul araştırmalarında kullanılan usuller İsmâil Hakkı Özkan'ın "Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri" kitabındaki gösterimleriyle kabul edilerek kullanılmıştır.

İncelemelerde eser katmanları hakkındaki tartışma güfte biçiminin araştırılmasıyla başlatılmıştır. Güftenin öncelikle biliniyorsa sâhibinin ismi belirtilmiştir. Ardından vezin özellikleri, bendlerindeki mısra sayıları ve bestecinin güfte biçimini ele alış şekli belirtilmiştir. Bir örnekle somutlaştırmak gerekirse Mutafzâde'nin "Şebpîr ü şebper" mısra'ıyla başlayan Hicaz ilâhîsinin güfte biçimi, 3+2 duraklı hece vezninde ve dörtlü bendlerde inşâ edilmiş iken besteci, gufteyi ardışık ikili mısra'lar birleşecek şekilde ikili bendler hâlinde değerlendirerek besteyi tasarlamıştır. Bu hususlarla ilgili dikkat çeken başka noktalar mevcutsa yine bu aşamada ele alınmıştır.

Güftenin incelemesinin hemen ardından edisyon kritik uygulamasına geçilmiştir. Bu kısımda eğer nüshalarda kullanılmış olan güfte biçiminden farklı bir biçimle karşılaşılırsa, güfte araştırmasının derinleştirilmesi yoluna gidilmiştir. Nüshalar arasında müzik cümlelerinin yapı birimleri boyutunda büyük farklar varsa, ya tutarlı olan nüsha seçilmiş ya da inceleme sürecinde nüshaların eser katmanlarıyla ve yapı birimleriyle tutarsızlık gösteren kısımları elenerek yeni bir nüsha ortaya çıkarılmıştır. Gereken yerlerde usûl, müzik cümlelerinin yapıları farklı bir usûle işaret ediyorsa ihtimaller etraflıca tartışılıp gelenekte karşılaştığımız bazı örneklerde olduğu gibi (Ak, 2016: 83-84)[1] yeniden bir usûl tesbit edilmiştir. Usûller tartışılırken,

[1] Segâh Salât-ı Ümmiyyenin Halil Can tarafından 43 zamalı bir Darbeyn usûlle değerlendirildiğinden bahsedilmektedir ki bu durum "usûl deformasyonu" ve "usûl restorasyonu" konularında daha önce de bu tarz çalışmalar yapıldığına ve bu çalışmaların gereğine işâret etmektedir.

nüshalardaki farklılıklar, bu usûllerin ve beraberlerinde muhtemel olarak getirdikleri diğer usûllerin tartışılmasını gerektirmiştir. Eğer nüshalar aynı usûlde ise sadece müzik cümlelerinin yapı birimlerinin gündeme getirdiği usûller tartışılmıştır. Eserler saptanan usûlle yeniden yazılırken ölçü çizgileri genel yanlışın aksine büyük usûlleri bölmeyecek şekilde konumlandırılmıştır. Usûllerin detaylı bir şekilde tartışıldığı kısım genellikle hacmen büyük yer tuttuğu için biçimsel incelemeleri bölmemesi açısından son kısımlara yerleştirilmiştir. Hemen ardından da tesbit edilen usûl üzerinde güftenin vezniyle birlikte dizilimi görselleştirilmiştir.

Edisyon kritik uygulaması tamamlandıktan sonra incelenen nüshalar tanımlanarak târif edilmiştir. Dikkat çekici benzerlikler/farklılıklar üzerine odaklanılan bu kısımda nüshaların yazılma süreci, nüshaya özel detaylı bilgiler, nüshaların kronolojik sıraları vb. gibi ek bilgiler yer almıştır.

İncelemeye esas olan nüsha MUS2 programı aracılığıyla oluşturulduktan sonra bu nüsha üzerinden müzik cümleleri ve bu cümleleri oluşturan motif, cümlecik gibi alt birimler nüsha üzerindeki konumları ve zaman çizgisindeki konumlarıyla tanımlanmıştır. Müzik cümleleri cümleciklerine ayrılırken eserin bütününün, özellikle zemîn müzik cümlesinin, biçimsel etkisi söz konusu olmuştur. Zemîn kısmının bıraktığı –veya bırakması beklenen- biçimsel etki, diğer müzik cümlelerinin bölütlendirilmesinde etki sâhibidir. Bu durum "biçimsel benzeşme etkisi" olarak tanımlanabilir. Sürecin bu kısmında nâdiren karşılaşılan dolaplı dönüş uygulamaları hem nüshalar arasında hem de gelenek içinde görecelilik kesb ettiğinden dolayı ihmâl edilmiştir. Diğer dönüşler ise gelenekte mevcut bulunan murabbâ, nakış ve zemîn ü zamân biçimlerine uygun düşecek şekilde sağlamaları yapılarak ele alınmıştır. Ardından müzik cümlelerinin eşlik ettiği mısralar da dâhil edilerek oluşturulan bir tabloyla bu bulgular görselleştirilmiştir.

Daha sonra, müzik cümleleri küçük harflerle, müzik cümlecikleri de italik rakamlarla sıralandırılarak biçim kurguları ortaya konmuştur. Bu yapı birimlerinden, bir diğeriyle %50 veya daha fazla benzerlik içerenler öncülerinin türevi olarak adlandırılmıştır ve türevi olduğu birimin ifâdesine (′) işâreti konularak sembolize edilmiştir. Eğer ayrıntılı ölçekteki incelemede bu yapı birimleri bünyelerinde özel detaylar barındırıyorsa her müzik cümlesine has incelemeler eklenmiştir. Diğer

taraftan, sâdelikle bestelenen eserlere ilişkin görseller hârici bilgiler çıkarmak mümkün olmuyorsa bu inceleme atlanmıştır.

Eserin ayrıntısız ölçekteki incelemeyle ortaya çıkan kurgusunun da görülebilmesi için sadece müzik cümlelerini ve bulunduğu ölçüleri gösteren bir formül eklenmiştir. Daha sonra eserin genel resminden ortaya çıkan usûl-vezin-ezgi-biçim katmanlarında belirginlik kazanan özgünlükler anlatılmıştır. Böylece ortaya çıkan biçim kurgusu gelenekte mevcut bulunan nakış, murabba ve zemîn ü zamân gibi biçim kurgularıyla tanımlanmıştır. İncelenen eser gelenekteki biçimlere tam uygunluk göstermiyorsa bu biçimlere benzeyen yönleri ifâde edilmiştir.

İncelenen eser özelinde üstünde durulması gereken orijinal bir durum yok ise makamsal işleyiş incelemesi uygulanmamıştır. Zîrâ bestecilerin hepsinin klasik dönem bestecileri olması, hâl-i hâzırda nazarî makam bilgilerinin zâten bu bestecilerin ve sanatsal seviyede muâdillerinin eserlerinden toplanmış olmasından dolayı makamsal işleyiş incelemesi gerekli değildir. Ayrıca bir bestecinin bir eserinde bir makamı kullanışı bestecilik üslûbu hakkında kullanılabilir bir bilgi olarak değerlendirilemeyebilir. Bestecilerin aynı makamı farklı eserlerinde farklı işleyişlerle kullanmaları da sık karşılaşılan bir durumdur.

Çalışmada kullanılan genel yöntem karşılaştırmalı biçim incelemesi olarak tanımlanabilir. İncelemelerde en bâkir veriler müzik cümlesi yapı birimlerinin tesbit edilerek karşılaştırmalarıyla elde edilmiştir.

2.1. İnceleme Adımları

1. Bestenin biçim kurgusunun, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri ölçeğinde usul bileşenleri boyutunda tesbiti

2. Biçim kurgusunun cümle/cümlecik-eşlik edilen güfte birimi ilişkisini kuran tablo oluşturulması

Örnek Tablo:

Tablo 1:"Eyâ âlemlerin şâhı" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,1´*)	b(*2,3*)	c(*4,5*)	b´(*2´,3*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

3. Biçim kurgusunun formülasyonunun yazılması. Formülde büyük harfler bölümleri, küçük harfler cümleleri rakamlar ise ölçü numaralarını göstermektedir.

Örnek Formül: “Eyâ âlemlerin şâhı”

A[a(1) + b(2) + c(3) + b′(4)]

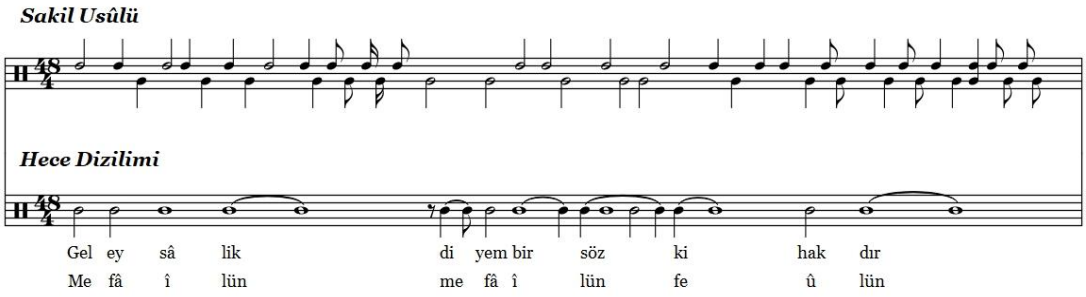
4. Biçim kurgusunun geleneksel terminolojiyle (murabbâ, nakış, zemîn ü zamân veya özgün) ifâde edilmesi.

5. Müzik cümlesi içeriğinde bestecilik üslûbu belirteçlerinin tartışılması.

6. İncelemeye esas oluşturan yeni bir nüsha meydana getirildiyse ve bu nüsha kaynak nüshalardan farklı bir usûlle yazılmışsa, usûl belirleme işleminin ayrıntılarına yer verilmesi.

7. Usûl üzerinde hece dağılımlarını gösteren usul notası örneğinin sunulması. nasıl yapıldığını gösteren bir görsel eklenmiştir.

Şekil 1: “Gel ey sâlik” Usul-Hece Dizilimi



Yukarıda anlatılan adımlar metin merkezli yapısal yöntemin aşamaları ile özetle şu başlıklarla özetlenebilir:

1- Güfte incelemesi

2- Edisyon kritik

3- Müzik cümleleri ve yapı birimleri

4- Biçim kurgusunun tesbit edilmesi

5- Müzik cümlelerinin ve yapı birimlerinin detaylı incelenmesi

6- (Gerekli olmuşsa) Usûl tartışması

7- Usûl üzerinde vezin yerleşimi

BİRİNCİ BÖLÜM
İSMÂİL DEDE EKOLÜNÜN TÂRİHÎ ZEMÎNİ

1.1. İSLÂM MEDENİYETİNDE MÜZİK GELENEĞİ

Hz. Peygamber'in zuhûru zamânına kadar müzik ve heykel, resim, şiir… gibi diğer sanatlar İslâmiyet'ten önceki semâvî dinler, ayrıca bâtıl dinlerin ve bu dinlerin kültürlerinin yayılma vâsıtası olarak iş görmekteydi (Uludağ, 1976: 17). Dünyevî şehvetler peşinde bir yaşam süren câhiliye dönemi Mekke halkının müzik kültürü de birçok noktada İslâm dîninin esaslarıyla taban tabana zıt düşmekteydi. Hâl-i hâzırda toplumda önemli yer tutan müzik ve şiir, hayatın hemen her alanında kullanılmaktaydı (Düzenli, 2014: 184-188). Özellikle şiir sanatı bu dönemde insanlar üzerinde önemli derecede yönlendirici bir etken olarak bilinmektedir.

Hz. Peygamber'in sanat üzerindeki tutumu, Müslüman toplumlarda şiir, müzik ve diğer sanatlarda nasıl bir üslup geliştirileceği ne nasıl bir yaklaşım sergileneceği konusunda mutlak yönlendirici olmuştur. Kendisinin, câhiliye döneminin gözde sanatı olan şiir üzerindeki kanâati sanat konusunda topyekün ve genele yönelik bir yargıdan ziyâde vak'a özelinde bahsi geçen sanat dalına âit ürünler özelinde değerlendirmeler olacak şekilde hüküm giymiştir. Hz. Peygamber'in bâtıl olan şiirlere sert tepkiler gösterdiği ve İslâm'ın mânevî hakikatine uygun olan şiirlerden büyük zevk ve memnûniyet duyduğu aktarılan çeşitli hâdiseler sâyesinde bilinmektedir. Yani İslâm öğretisine uygun bir şiir, bâtıla teşvik etmeyen, hakîkâte ters düşmeyen veya hakîkâte teşvik eder nitelikte olmalıdır. Şu hadîs-i şerîf sonraki dönemlerde doğup gelişen Türk İslâm Tasavvufunda şiir sanatının hikmet-i vücûdunu isbât eder, vasfını da tasvir eder niteliktedir: "Şiirin bazı nev'ileri hikmettir" (Uludağ, 1976: 115-120).

Müzik sanatı için de benzer bir kanâatin zamanla yaşanılan hâdiseler üzerinden oluştuğu görülmektedir. Hz. Peygamber'in yolculuklarda, karşılama törenlerinde, bayramlarda çalgılı veya çalgısız müzik icrâsını desteklediğini, zaman zaman da engel olmaya çalışanlara müdâhele ettiği ilgili hadisler aracılığıyla bilinmektedir (Düzenli, 2014: 117-137).

Şiirle hayli iç içe olan müzik kültürü, dönemin şartlarının mecbûriyeti altında müziğin haram-helâl olup olmadığıyla ilgili tartışmaların süzgeciyle varlık bulmaya

başlamıştır. İslâm medeniyetlerinde özellikle ilk yüzyıllarda müzikle ilgili kaynakların neredeyse tamâmen müziğin meşruiyeti ile ilgilendiği görülmektedir. Araştırmalardan ortaya çıkan genel kanı kısaca, müziğin herhangi başka bir mefhum gibi, hakîkate ya da bâtıla hizmet edişine göre helâl veya haram olarak değerlendirileceğidir. Bu konu esâsen fıkıh ilminin çalışma alanına dâhil olduğu için ve hakkında yeterli miktarda kaynak ve araştırma bulunduğu için çalışmamızda derinlemesine tartışılmamıştır. Büyük mutasavvıf Sun'ullâh-ı Gaybî Hz.'nin bir nutk-u şerîfinden alınan şu beyti burada anmak yeterli ve yerinde olacaktır:

"Kande bir mahbûb-ı hûb-âvâz olursa dinle sen
Cennet içre cümleden a'lâ denen zevkâ budur."
(Kemikli; 2017: 273)

İslâm öncesi döneme âit ilgili kaynaklar incelendiğinde câhiliye döneminin Arap kültüründe gelişkin bir müzik kültürü ve müzik teorisi olmadığı anlaşılmaktadır. Baskın san'at olan şiirin vezinli inşâ edilip makamsız okunması toplumun san'at çevrelerince zevk edilmiştir. Daha sonra deve güdenlerinin kervana veya develerine ritim vermek için terennüm ettiği ezgilerin kültürde yerleşmesi ve gelişmesiyle "hudâ" adı verilen bir biçim oluşmuştur. Yolcu, süvârî ve gençlerin yaygın olarak kullandığı ezgilere ise "nasb" olarak anılmıştır. Yüksek sesli ve ritimli (vezinli) şiir okuma geleneği zamanla tekâmül ederek "ğınâ"ya, şiirden başka sözlerin okunduğu eserler ise "ta'ğbîr" biçimine evrilmiştir. Hareketli ve bol ezgili bir biçim "senâd", def ve kaval eşliğinde icrâ edilen ve dans edilen biçime de "hecez" denilmiştir (Uludağ, 1976: 27). Kadim dönem Arap müzik kültürü hakkında bu bilgiler genel bir tablo çizmeye yeterlidir.

Arapların müzikte ciddî anlamda gelişmeye başlamaları bazı rivâyetler, "Said b. Miscah" isimli bir zâtın, Hz. Ömer'in halîfelik devrinde Kâbe'nin tâmiri için gelen İranlılardan (bu kişilerden birinin ismi İbn Muhriz olarak belirtilmiştir.) onların müziğini öğrendiğini ve Arap şiirleri besteleyerek kültürüne uyarladığını hikâye etmektedir. Başka bir rivâyet ise Hz. Ali'nin yeğeni olan Abdullah b. Ca'fer Abdullah b. Amr'ın kölelerinin sunduğu müzik meclisindeki şarkıları beğenir ve Amr'ın İranlı kölesi "Sâib": "Senin için bunların söyledikleri şiirleri besteleyeyim" der ve bir Arap şiirini besteler. İbn Kelbî bu olayı anlatırken "Müslüman Arapların ilk bestesi işte budur" demiştir. Tüvays ve Nüşayd isimli müzisyenler de bu akımda devam

etmişlerdir. Abbasîler dönemine gelindiğinde ise müzik ilminin daha ileri noktalara taşındığı görülmektedir (Uludağ, 1976: 30-32). Devlet büyüklerinin müziğe olan özel ilgisi de bu ilerlemeyi olumlu yönde etkilemiş olmalıdır. Ömer ibn Abdülaziz, Hişâm, Musullu İbrâhim'in oğlu İshak, Halife Mehdî'nin oğlu İbrâhim (nâm-ı diğer İbn Şebke) devlet ricâlinden mûsıkîşinâs kimselerden bazılarıdır (Ak, 2016: 54).

Tanbûrî Ubeyde tanbur icrâsı ve besteciliğiyle; Ziryâb (9. yy.) ise ud icrâcılığı ve uda getirdiği yeniliklerle, besteciliğiyle, şairliğiyle, Kurtuba Mûsıkî Okulu'ndaki hocalığıyla öne çıkmaktadır. Hem Abbâsîler için, hem de kendisini mülteci olarak kazanan Emevîler için Ziryâb, sanattan moda ve sofra âdâbına kadar birçok alanda etki sâhibi olan önemli bir şahsiyet olmuştur (Arslan, 2015: 34-39).

Arap kültüründe önceleri sadece bir zevk ve eğlence unsuru olarak görülen müzik, genel bir yöneliş ve bu yönelişin neticesinde yetişen zirve şahsiyetler sâyesinde meslekleşmiş, yavaş yavaş i'tibar bulmaya başlamıştır (Ak, 2016: 55).

Tasavvuf çevrelerinde ise sûfîler Kavvâl denilen sohbet toplantılarında ilâhî (sadece şiir veya sözlü müzik olacak şekillerde) okumak üzere mûsıkî ve makâm bilen kimseler bulundururlardı (Uludağ, 1976: 224).

Mutasavvıfların elhân, terennüm, mûsıkî, mûsıkâr, ğınâ, terennüm… gibi terimler yerine *"semâ'"* terimini kullanmaları müzik hakkında İslâm tasavvufunun yaklaşımını en iyi şekilde özetler niteliktedir. "İşitmek, duymak" anlamına gelen bu fiilin müsemmâsı *"semî'*[2]*"*dir. Ayrıca bu terimi "Allah'tan ve Peygamber'den dinlemek" ve "Allah'ın ses içinde de tecellî edeceği" bilgileriyle (Uludağ, 1976: 223) savunmak suretiyle mûsıkîyi yüksek mânevî zevklere çekmişlerdir ki bunun da Hz. Peygamber'in mûsıkî kanâ'atine uygunluk gösterdiğini belirtmek gerekir.

Bahsi geçen konunun doğası sebebiyle tasavvuf ilminin sınırsız sınırları içinde kalmasından dolayı çalışmada bu kadarıyla ele almak yeterli olacaktır.

İlerleyen dönemlerde ise İslâm devletlerinin genişlemesi ve komşularıyla etkileşimlerinin artmasıyla kaçınılmaz olarak müzik kültürleri de gelişerek artık İslâm toplumunun müzik nazariyesinin hazırlanmasına zemîn oluşmuştur. Çeşitli müzik yazıları Arap diline tercüme edilmiştir. Semâvî olan olmayan diğer dinlerin dahî müzik kültürü etkileşimleri vücut bulmaya başlamıştır (Ak, 2016: 56-57). Müzik sanatında

[2] Bu ism-i şerîf Esmâ-ül Hüsnâ arasındadır.

söz sâhibi olan âlim şahsiyetlerin yetişmeye başlamasıyla ilim, din ve devlet ricâllerinin de müzik yaklaşımları değişmeye başlamıştır.

Bu şahsiyetlerden biri olan Yûnus el-Kâtib (ölümü 752) Amr b. Zübeyr'in İranlı kölesidir. Müzisyenliğinin yanı sıra tarih, hat, hadis, edebiyat gibi birçok alanda kendini geliştirmiştir. Besteciliği ve muganniliğiyle meşhûr olmuştur. Elimize kitapları ulaşan en eski İslâm müzisyenlerindendir. Dönemin nazariyatı, ud metodolojisi ve müzisyenlerini kayda almış, çok miktarda şarkının güftesinin de bu kayıtlarla aktarılmasını sağlamıştır (Turabi, 2013: 607-608).

El-Kindî (ölümü 874) ise İslâm toplumunun ilk müzik yazarı olmasa da günümüze eseri ulaşan en eski teorisyen olması sebebiyle önem taşımaktadır. Kendisi aynı zamanda *"ebced"* nota yazısının da mûcididir. 10 adet müzik risâlesini kaleme aldığı bilinmektedir. Kendisinden sonraki çağlarda gelecek olan çoğu müzik âlimi gibi eski tâbirle "Câmi'u-l ulûm" , yâni birçok ilimin âlimi olan bir şahsiyettir. (Arslan, 2015: 47-49).

Kindî'den sonra en dikkat çekici isimler Farâbî (ölümü 950), İbn-i Sînâ (ölümü 1037), Nasîruddîn-ı Tûsî, Safiyüddin-i Urmevî, ve Merâgî olarak sıralanmaktadır. Bu âlimler eserlerini Arap dilinde kaleme aldıkları için geçmiş dönemlerde kendilerinin bazı araştırmacılar tarafından Arap ya da İranlı zannedilmesi yaygın hatâlardan biriydi. Fakat bu noktada artık İslâm medeniyetindeki müzik geleneğinin Türk sanatkâr-âlimlerinin târih sahnesinde varlık göstermeye başlamalarıyla zirve noktalarına ulaştığı anlaşılmaktadır.

Felsefede *"Muallîm-i Sânî"* (Aristo'dan sonra ikinci hoca anlamında) , müzikte *"Muallîm-i Evvel"* olarak bilinen (Sînâ, 2004: III) Farâbî'nin detaylı bir üslupla kaleme aldığı *"Kitâbu-l mûsıkâ'l Kebir"* adlı eseri ses fiziği, müzik teorisi, organaloji gibi birçok konuda bilgi ihtivâ etmektedir. Bağdad ve Horasan tanburlarını tanıtması önemlidir (Arslan, 2015: 62-63). Farâbî'nin kaleme aldığı yedi kitaptan dördü günümüze kadar ulaşabiliştir. Kânun sazını icâd ettiği söylenmektedir (Ak, 2016: 58).

10. yüzyılda yayınlanan risâleleriyle tanınan İhvân-ı Safâ ismiyle gizlenmiş olan grubun müzik risâlesi de bu dönemlerde kayda geçmiş "Pisagorcu" ve "Platoncu" ekoldeki çalışmaların en kuvvetlilerindendir (Çetinkaya, 2014: 124; Sînâ, 2004: III).

İbn Sînâ doğuda *"Şeyhu'r Reis"* , doğuda *"Filozofların Prensi"* olarak nâm salmış meşhûr bir âlim olarak müzik alanında da oldukça detaylı risâleler ve kitap bölümleri kaleme almıştır. Kendisi müziği matematik ilimlerinden biri olarak ele almıştır (Sînâ, 2004: VIII). Müzikte Farâbî'yi rehber kabul ettiği ve öğretisini geliştirdiği bilinmektedir. Farâbî'den sonra *"Üstâd-ı Sânî"* olarak anılmıştır. Bu öğreti Kindî ve İhvân-ı Safâ'nın aksine katı bir Pisgorcu ve Platoncu üsluptan uzak bir üslup olarak değerlendirilmektedir (Sînâ, 2004: III-IV; Sînâ, 2004: X). Ahmet Hakkı Türâbî'nin İbn-i Sînâ'nın müzik risâlelerini çalıştığı kitabın önsözünde verdiği şu bilgi burada tekrar etmeden geçilemeyecek kadar önemlidir:

"İbn Sînâ, daha 17 yaşında iken zamanının tüm ilimlerini tahsil ettikten sonra "İşte insan, diğer ilimler nerede?" derken; müziğin tatbikatıyla uğraşmaya teşebbüs edince -müzik ilminin yüceliğini hayretle müşâhede ederek- "İşte ilim, insan nerede?" demeye başlamıştır." (Sînâ, 2004. V)

Nasîruddîn-i Tûsî (1201-1274) müzik teorisi ve ses fiziğiyle ilgili bazı konular içeren bir müzik risâlesinin yanı sıra Safiyüddîn-i Urmevî'yi Kitâbu'l Edvâr'ı yazmaya teşvik etmiş olması sebebiyle ismi anılması gereken şahsiyetlerdendir (Arslan, 2015: 91-95).

Safiyüddîn-i Urmevî (ölümü 1294) müzik çevrelerince en çok kabul gören 17'li perde sistemini kurarak müzik nazariyâtının zirve isimlerinden birisi olmuştur. Kendisinden önce yazılanları toplayıp geliştirerek nazariyâtı sistemleştirmiştir. "Kitâbu'l Edvâr"ı ve "Şerefiyye"si günümüze ulaşan önemli müzik kitaplarındandır. Kindî'de karşılaştığımız ebced notasını Urmevî de kullanmış ve günümüze bir adet bestesi ulaşabilmiştir.

Bağdat'ta saraya yakın görevlerde bulunmuştur. İlhanlıların Bağdat'ı istilâsının ardından âlimliği ve sanatkârlığı sâyesinde olacaktır ki, kendisini yeni Moğol hükümdarı Hulagu'ya sevdirmiş, mevkîsini ve i'tibârını yeniden kazanmıştır (Özalp, 2000a: 313-315).

Müzik târihinde Urmevî'den sonra gelen Abdülkadir Merâgî (14. yy) de Moğol istilâlarından etkilenmiştir. Timur'un hizmetine girdikten sonra hükümdârın oğlunun akıl sağlığını kaybetmesi sonucu çevredeki herkes gibi suçlanarak ölüme mahkûm edilmiş fakat bir şekilde Bağdat'a kaçmıştır. Timur Bağdat'ı da alınca yakalanan

Merâgî'nin, kendisini güzel Kur'an okuyuşuyla, son anda öldürülecekken Timur'a affettirdiği rivâyet edilmektedir (Özalp, 2000a: 323-331).

Bahsi geçen şahsiyetlerin hayatlarından alınan kesitlerden de anlaşılacağı üzere dönem siyâsî ve askerî açıdan oldukça hareketli geçmiştir. Devletlerin sınırlarının ve kimliklerinin başkalaşıp birbirleriyle olan etkileşimlerinin artması gibi durumlar arasında bir nev'î "usulararası" bir hüviyet kazanmaya başlayan müzik, kurulmaya başlayan büyük ve köklü Türk devletlerinin himâyesinde gelişimine ve değişimine daha uygun imkânlar bulmaya başlamıştır. Bu devletlerin bulundukları coğrafyada etki sâhibi olması ve başarılar göstermesi gibi özellikleri kültürlerinin karakterleşmesine olanak verirken müzik kimliklerinin de belirmesine zemîn hazırlamıştır.

Osmanlı Devleti döneminde ise günümüzde sadece nazariyatçılardan değil, kuramcılığıyla meşhûr olmayan sanatkârlardan da bahsetmek, gelişen ve sistemleşen müzik geleneği sâyesinde mümkün hâle gelmiştir. Bu devlet döneminde bestelenen eserlerin elimize meşk sistemiyle veya nâdiren nota yazılarıyla ulaşan örnekleri eskilere kıyasla büyük oranda mevcuttur. Hâfız Post, Ali Şîruganî Dede, Itrî, Nâyî Osman Dede, Tanbûrî Mustafa Çavuş, Tab'î Mustafa Efendi gibi devirlerinde müzisyenlere ve müzik kültürüne önemli etkileri bulunan, günümüze kadar eserleri ulaşmış sanatkârlar arasında Itrî gibi târih içinde zirve bir şahsiyet hâline gelen İsmâil Dede de Osmanlı dönemi Türk müziğinin dönemine ve sonrasına yön veren isimlerindendir.

1.2. TÜRK İSLÂM TASAVVUFU KÜLTÜRÜNDE MÜZİK GELENEĞİ

1.2.1. İslâmiyet'in Kabulünden Önce Türk Toplumlarında Müzik Geleneği

İslâmiyet öncesi dönemde, Türk boyları ve yoğun kültürel alışveriş içinde bulundukları komşuları arasında dînî açıdan hayli çeşitlilik olduğu bilinmektedir. Maniheizm ve Budizm gibi inanç sistemlerinin yanı sıra Îsevîlik ve Mûsevîlik dinleri de çeşitli boylarca kabul görmüştür (Gömeç, 2014: 205). Kadim bir tek tanrılı din olan ve bazı kaynaklarda Türklere özgü olarak değinilen "Gök Tengri" dîni ise bahsi geçen inanç sistemleri arasında en yaygınıdır. Bu inancın bir parçası olarak Oğuzların

başlarını göğe yöneltip "tanrı birdir" dedikleri bir uygulama bilinmektedir (Roux, 2015: 131). İslâm'ın Türkler arasında daha sonraki devirlerde oldukça yaygın kabul görmüş olmasını da bu gibi inanç özelliklerinin İslâmiyet'te daha mütekâmil karşılıklarının bulunmasına bağlayan araştırmalar da mevcuttur.

Gök Tengri dîni ile Şamanizm arasında bir bağlantı olmadığı hatta Şamanizmin bir din olmadığı tartışılan konulardan biridir (Gömeç, 2014: 276). Şaman kelimesi dahi 17. – 18. yüzyıllarda araştırmalarda kullanılmaya başlanmıştır (Gömeç, 2014: 221) Fakat her hâlükârda Türklerin yaşamında mistik ve rûhânî ögeler, gündelik hayattan askerî geleneklere, dînî uygulamalardan devlet erkânına kadar hemen hemen her alanda bulunmuş ve önem arz etmişlerdi.

Geleceğin öngörülmesi, hastaların iyileştirilmesi, ölen veya kurban edilenlerin ruhlarına eşlik edilmesi, besin ve hayvansal yan ürünlerin (post, tendon barsak vs.) sağlanabilmesi için gidilen avlarda başarı sağlanması gibi toplumsal ve bireysel önem taşıyan gündelik hayata dâir işlerde mistiklere başvurulmuştur (Roux, 2011: 297-298).

Sıradan insanların hayatlarında böylesine önemli bir yer tutan "mistik âlem" ile kurulmak istenen "olağan üstü" tâbir edilebilecek etkileşimler (Gömeç, 2011: 60) bahsi geçen şifâcı mistikler olan "Şaman" ya da "Kam"lar (Jean-Paul Roux, (Roux, 2015: 117) Kam sözcüğünün çok daha eski olduğunu, şamanların kamların ve diğer büyücülerin farklı kimlikler olduğunu söylenmektedir) tarafından müzik aracılığıyla icrâ edilmekteydi. Bu zamanlardan elimize kalan bir ses kaydı olmasa da yazılı kaynaklardan öğrenebildiğimiz kadarıyla şamanların davul ve kopuz gibi çalgıların eşliğinde (Gömeç, 2011: 57) gerçekleştirdiği maddî-mânevî âlem etkileşimleri Türk kültürünün bilinen ilk müzik etkinlikleridir. Dolaylı olarak o dönemin mistisizmi gibi müziğin de Türk kültürünün her alanında vücut bulduğu ortaya çıkmaktadır.

Devlet yönetiminde ise, Gök Tengri'nin hükümdarlara hükmeden yüce güç olarak kabul edilmesi hükümdârların bütün başarı ve kuvvetlerini ona atfetmeleriyle karşılık bulmuştur. Bu inanışa göre hükümdârı Tengri başa getirir, hükümdâr da onun emirleri ve gücüyle hareket eder ve Tengri halkı koruyup kollar. Aynı zamanda yerin ve göğün yaratıcısıdır (Roux, 2015: 126-131). Tengri'nin hükümdara verdiği bu mânevî ve siyâsî kuvvet "kut" terimi ile ifâde edilmiştir (Gömeç, 2014: 77). Türk geleneğinde devlet ve ordu eş olduğu için hükümdâr ordunun da yüce komutanıdır. Ordu-devlet meseleleri araştırılınca şamanik unsurların ilgili kaynaklarda ender

görülmeye başlanması dikkat çekicidir. Buna rağmen ordunun ritüellerinde müzik unsurlarının oldukça belirgin olması, inançsal veya inanç hârici sebeplerle ordu-devlette müzik geleneğinin yerleşmiş olduğunu göstermektedir. Semâvî özellikler isnâd edilen kös veya davulun hükümdârın sancağının altında bulundurulması ve nevbet icrâ edilerek gerçekleştirilen ritüellerle sefer îlân edilmesi, ordunun böylelikle bir "mehter müziğinden" güç alması ve düşmana korku verilmesi bu konuda önemli bir örnektir. Savaşta ve barışta da günde belli sayılarda vurulan nevbet, târihte her Türk devletinde var olan bir gelenek olmuştur (Özalp, 2000a: 36-37). Tahta çıkış törenlerinde de Mehter icrâ edildiği bilinmektedir (Gömeç, 2014: 115-116).

1.2.2. İslâmiyet'in Kabûlü ve Yayılmasının Ardından Türk Toplumlarında Müzik Geleneği

1.2.2.1. Ahmed Yesevî Hz. ve Horasan Erenleri

İslâmiyetin kabûlünden sonra ise şaman ve kam gibi isimlerle anılan ozanlık özelliği bulunan şahsiyetler "ata" ve "baba" olarak anılmaya başlandı. İslâm dönüşümünü ilk yaşayan devletler olan Karahanlılar, Harezmşahlar ve Volga Bulgarlarının İslâm dînini İranlılar vesîlesiyle tebliğ almalarından dolayı (Canbay, Nacakçı, 2017: 45) (günümüzde Arapçası savm ve salât olan kelimeler yerine hâlâ Farsça oruç ve namaz kelimelerini kullanıyor olmamız bu etkileşimin sonuçlarından biri olarak gösterilmektedir) Arap devletlerinin çatışmalarından münezzeh bir kültür içinde bu dönüşümün gerçekleştiği söylenebilir. Bu durum ve sayılabilecek başka etkenler sâyesinde ozanlık geleneği gibi Türk kültürüne âit birçok öge muhâfaza edilebilmiştir. Bu kritik noktadan sonra ise Ahmed Yesevî Hz.'nin dervişleri hem irşâd hem de askerlik-kolonizatörlük faaliyetleriyle (Bozkurt, 2011: 43-44) Anadolu'ya dağılarak hizmete başladılar. Horasan Erenleri veya Alp Erenler olarak anılan bu mânevî şahsiyetler Türk İslâm geleneğinin şekillenmesinde rol oynamışlar ve İslâm tasavvufunu öğreterek Türk devletlerinin ve bu devletlerin halklarının tekâmülüne hizmet etmişlerdir. Ozanların, Ahmed Yesevî Hz.'nin ve haleflerinin hikmetlerini kopuz eşliğinde okuyarak İslâmın ledünnî boyutunu yaymaya başlamaları, (Canbay,

Nacakçı, 2017: 45) İslâm öncesi mistisizme duyulan ihtiyâcı karşılayarak yerini almıştır.

Günümüzde dahî yörelere göre değişen çeşitli bağlamalar eşliğinde güncel bir nev'î "hikmet"li sözler okuyan ozanların "âşık" , "abdal" (bedel ödeyen) ve "garib" gibi tasavvûfî terimlerle anılıyor olması işte böyle bir târihî zemîne oturmaktadır.

Evliyâ Çelebi, Seyâhatnâme'sinde Yesevî Hz.'nin öğretilerini devam ettiren halîfeleri olan hazerâtı şöyle saymaktadır: Rumeli'de Sarı Saltuk, Deliorman'da Demirci Baba, Niyazabad'da Avşar Baba, Merzifon'da Pir Dede, Bulgaristan Varna-Batova'da Akyazılı, Bursa'da Geyikli Baba, Abdal Musa, İstanbul Unkapanı'nda Horos Dede, Yozgat'ta Emir Çin Osman, Tokat'ta Gaj-Gaj Dede, Zile'de Şeyh Nusret, Nevşehir'de Hacı Bektaş-ı Veli, Amasya'da Baba İlyas (Bozkurt, 2011: 45).

1.2.2.2. Tekkelerde Müzik ve Zikir

Ahmed Yesevî Hz.'nden sonra, farklı silsilelerden yürüyen Muhammedî tarîkatların da Türkler arasında yayılmasıyla meşrepler açısından çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Böylece İslâmiyet'in ilk devirlerinden i'tibâren var olduğu bilinen "zikir" usulüne eklenerek ozanlık geleneği ile birlikte Türk – İslâm tasavvufu kültüründe müzik geleneği kuvvetlenmeye ve şekillenmeye başlamıştır.

Arapça'dan gelen "zikir" kelimesi Türkçe'de "anmak" anlamına gelmektedir. Nefy ü isbât (lâilâhe/nefy, illallah/isbât) (Kalem Yayınları, 2006: 1267) ve esmâ zikirleri genellikle zikir uygulamasının temelini oluşturmaktadırlar. Tarîkatlerin meşreblerinin farklılıkları dolayısıyla zikir usûlleri[3] hayli çeşitlilik gösterse de icrâ ediliş açısından iki farklı şekilde sınıflandırılmaktadırlar. Ses uygulamasının olup olmamasına göre hâfî (gizli, sessiz) (Kalem Yayınevi, 2006: 1269) ve cehrî (açık, sesli) (Kalem Yayınevi, 2006: 1268)) zikirler; vücut pozisyonuna göre kuûdî (oturularak icrâ edilen) ve kıyâmî (ayakta icrâ edilen) (Öngören, 2013: 409-412) zikirler. Amaç edinilen esas zikir çeşidi ise "zikr-i hakîkî"dir ki tasavvuf mesleğinin konusuna dâhildir. (Dumlu (k.s.), 2005: 177-181)

[3] Tasavvuf literatüründe özellikle zikir konusu ilgili kayıtlara geçmiş bulunan "tutmadık usûl bulmaz vusul" deyiminden dolayı zikir uygulanış esasları yine usûl kelimesiyle anılmıştır. Müzik terimi olarak kullandığımız usûlden ayırt edilmesi için bu ifâdeye gerek görülmüştür.

Zikrin uygulanışı tarikatler ve kolları tarafından çeşitlilikler gösterebilmektedir ki bu durum yollar arasında bir ayrılık olarak değil, eğitim veren mürşidin metodolojisinin bir parçası olarak görülmelidir. Tarîkat erkânında, hangi zikirlerin nasıl çekileceği, tâlibin bulunduğu idrâk ve hâl seviyesine göre mürşid tarafından belirlenmektedir. Her tarîkin kendine has bir üslûbu bulunsa da sürekli tekrar edilen zikirler doğal olarak bir ritim uygulamasına mecbûr olmaktadır. Zikir usûllerinde belirlenmiş olan vücut hareketleri de bu ritim dâhilindedir. Böylelikle doğan ritim ve dînî bir raks olarak değerlendirilebilecek vücut hareketlerine, zaman ilerledikçe tekâmül eden ezgilerin eşlik etmesi kaçınılmaz olarak tarihin bir noktasında gerçekleşmiştir. Doğal olarak müzik ve raksın da yolların tariklere has zikir yöntemlerine göre evrildiğini söylemek mümkündür. Tekke kültüründe müzik alanındaki bu tekâmül sürecinin yükseldiği noktalar olarak Halvetîlik, Bektâşîlik ve Mevlevîlik yollarının müzik kültürleri örnek gösterilebilir.

Genel hatlarıyla bu eksende ilerleyen ve daha sonradan "tekke" müziği olarak tâbir ettiğimiz müziğin yanı sıra İslâm dîninin temel ibâdetlerine câmi' ritüellerinde eşlik eden "câmi´" müziği de gelişerek gelenekselleşmiştir.

1.2.2.3. Dînî ve Lâdînî Müzik

Geleneksel Türk sanat müziğinin zirve dönemlerinden biri olan Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin çağında ise dünyevî sanat müziği, tekke müziği ve câmi' müziğinin ne kadar iç içe olduğu şu meşhûr Ferahfezâ hâdisesinde[4] ortaya çıkmaktadır:

"İsmâil Dede musâhibi olduğu II. Mahmûd'un bulunduğu terâvih namazlarında okunmak üzere zaman zaman zor makamlarda sanatlı ilâhîler besteliyor ve bu ilâhîler pâdişâhın ciddi bir müzik eğitimi olmayan fakat bu konuda çok yetenekli baş imamı Zeyne'l-âbidin Efendi'yi terâvih aralarında icrâ edeceği Kur'an-ı azîmü'ş-şân kıratında güç duruma sokuyordu. Itrî'den bu yana terâvihin son dört rekâtı Acemaşîrân makâmında okunup aynı makamdan ilâhîler icrâ ediliyor idiyse de Dede

[4] Anlatılagelen olayın farklı versiyonları çeşitli kaynaklarda bulunsa da en eski ve dolayısıyla Dede'ye en yakın zamanda kaleme alınmış olan Râuf Yektâ'nın "Esâtîz-i Elhân"ının anlatımı esas alınarak hâdise özetlenmiştir.

Efendinin müezzinbaşılığında bu ezber bozulmuştu. Kendisi de ciddî bir mûsikîşinâs olan II. Mahmûd, Zeyne'l-âbidin Efendi'nin zora düştüğünü fark ettiği günlerden birinde kendisine "Bizim Dede, seni epeyce sıkıyor amma, maşallah sen de ondan hiç geri kalmıyorusun!" sözleriyle iltifat eder. Bu iltifattan cesâret alan baş imâm "Müezzinbaşı kulunuza dâîleri de bir azizlik yapmak istiyorum amma…" diyerek kendisinden selîmâne olduğu anlaşılan hislerle izin ister. II. Mahmûd da "Hay hay; sâde o sana yapacak değil ya!" diyerek izin verir.

Acemaşîrân makâmını Yegâh perdesinde karâra getirerek yeni bir makâm icâd ettiğini düşünen ve bu makamda bestelenmiş ilâhîlerin bulunmadığını bilen baş imâm bu seyirle kendisinden sonra ilâhîler okuyacak olan İsmâîl Dede'yi zor duruma düşürmek üzere plan yapar.

Muhtemelen ertesi gün, yine terâvih sonlarında âdet olunan üzere Acem perdesi üzerinde "Sallu âlâ…" dediklerinde baş imam buradan alıp Acemaşîrân perdesini de aşarak Yegâh perdesinde karar ettiği seyri uygular. İkinci rekâtta da bu durum tekrâr edince İsmâil Dede ilâhîler okunacağı zaman kendisine III. Selim musâhiblerinden Vardakosta Ahmed Ağa'nın terkib ettiği Ferâhfezâ makâmının düşeceğini anlar ve bu makâmda bestelenmiş ilâhî bulunmadığı için de ikinci rekâttan sonra yanında müezzin mahfilinde bulunan Dellalzâde'ye "Siz idâre edin!" diyerek mahfilin bir köşesinde Yûnus Emre Hz.'nin "Şûrîde vü şeydâ kılan yârin cemâlidir beni" mısra'ıyla başlayan meşhûr ilâhîsini bu makâmda besteler. Diğer müezzinlere de kendisini tâkib etmesini söyleyerek son rekâtlar da kılınınca ilâhîyi hep birlikte icrâ ederler.

Bu yeni duyulan makâmı çok beğendiğini söyleyerek ismini soran pâdişâha İsmâil Dede, makâmın gerçek sâhibinin kendisi olmadığını, makâmın Vardakosta Ahmed Ağa'ya âit olduğunu anlatır. Aynı gece Serdâb Kasrı'nda icrâ edilen Arazbâr-bûselik küme faslından sonra II. Mahmud, bu makâmın III. Selîm'in tahta cülûs ettiği baharda okunmak üzere bestelendiğini ve bulundukları kış mevsîminin hissiyâtının terâvih namazında okunan Ferâhfezâ makamına daha uygun olacağını söyleyerek bu makâmda bir fasıl bestelemesini irâde buyurur. Bayram ertesine kadar yetişmesi istenen fasıl bestelendikten sonra Dede'nin yoğun Ramazan mesâisi de nihâyete ermiş ve esas gönlünde yatan arzûya, Hüzzâm makâmında bir Mevlevî âyîn-i şerifi bestelemeye dönebilmiştir. Dergâhından ve azîzinden ayrı kaldığı süre kendisinde

âdetâ bir halvete dönüşen Dede, bu hasretle başyapıtlarından biri olan Hüzzâm âyînini de tamamlayabilmiştir.” (Yektâ, 2000: 170-181)

Günümüze detaylarıyla aktarılan bu hâdiseden öğrenildiği üzere tekke müziği, câmi’ müziği, dünyevî sanat müziği apayrı dünyalar olmayıp birbirleriyle iç içedir. Uygulamalarında halk müziği özelliği gösteren müzikleri üreten ve icrâ eden tarikatlarda da aynı durum görülmektedir. Hattâ kendisinin bestelediği, günümüzde “İstanbul türküsü” edâsıyla icrâ ettiğimiz köçekçeleri de hesaba katarsak bugün “Türk halk müziği” olarak sınıflandırdığımız müziğin de yöreler özelinde farklılaşmasına rağmen tamamen farklı bir müzik olmadığı yine aynı besteci örneğinde söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM
İSMÂİL DEDE EKOLÜ İLÂHÎ BESTECİLERİ VE İLÂHÎ TÜRÜ

2.1. İSMÂİL DEDE EKOLÜ

Hammâmîzâde İsmâil Dede'nin müzik sanatında bir zirve yaratmasıyla birlikte kendisinin ve öğrencilerinin zamânlarının ve ötesinin sanatına büyük etkileri olmuştur. Yetiştirdikleri öğrencilere verdikleri meşklerle kendilerine mîrâs kalan eserleri aktarmışlar, besteledikleri eserlerle bu mîrâsı genişletirken çeşitli makamları îcâd ve ihyâ edip diğer müzisyenlerin ve dinleyicilerin hizmetine sunmuşlardır. Kendilerinden ders almaya o kadar çok kişi tâlib olmuş ve öğrenci yetiştirmeye o kadar çok önem göstermişlerdir ki, bugün müzik alanında herhangi bir öğrenci-hoca silsilesini araştırırsak çok büyük ihtimâlle silsile bir şekilde İsmâil Dede'ye çıkacaktır.

İsmâil Dede ve öğrencilerinin oluşturduğu ekol, bazı kaynaklarca (Öztuna, 2006b: 280-281) III. Selim ekolü olarak anılsa da pâdişâhın bu müzisyenlere ancak maddî ve mânevî katkılarda bulunduğu fakat çok sayıda öğrenci yetiştirmiş bir hoca olarak ekol oluşturduğu var sayılamayacağı için "III. Selim dönemi müzik kültürü"nden bahsetmek mümkün olurken "III. Selim ekolü"nden bahsetmek hatâlı olacaktır. Özellikle III. Selim olmasa İsmâil Dede'nin ve dönemin diğer sanatkârlarının var olamayacağını söylemek daha da büyük bir hatâdır zîrâ İsmâil Dede'yi veya diğerlerini yetiştiren III. Selim değildir. Ayrıca sanatkârların saray hayatlarının hâricinde bir hayatları olduğu da hayat hikâyelerinden anlaşılmaktadır. Enderûnda öğrenciler yetiştirilir, hünkâr huzurunda fasıllar icrâ edilirken, hocaların veya mûsıkîşinâs kimselerin hânelerinde vukû bulan fasıllar ve meşkler de çok önemli bir saray dışı sanat hayâtını şekillendiriyordu.

İsmâil Dede Ekolü içindeki bestecilerin yaşamları değerlendirildiğinde hepsinin de hemen hemen farklı sosyokültürel konumlardan hocalarının derslerine kabul edildikleri anlaşılmaktadır. Yetişen bütün öğrencilerin daha küçük yaşta iken göze çarpmaya (çoğunlukla ilkokulda ilâhî öğrenip icrâ ettikleri derslerde) başlayan liyâkatlarıyla seçilerek meşk almaya başlamaları öğrenci seçiminde tek kıstas olarak görülüyor. Hocalar öğrencilerin müzik eğitimlerinin yanı sıra gelecek kaygılarını da güderek kariyer planlamalarına dâhil olacak şekilde rehberlik etmişlerdir. Hoca ve

öğrencileri arasında herhangi bir ekonomik ilişkinin olmaması da dikkat çekicidir. Ayrıca Türkçesi yeterli olmayan gayr-i müslim talebeler için ikinci bir şart olarak dili düzgün öğrenip konuşması koşulmuştur. İsmâil Dede kendisinden ders almaya tâlib olan Nikoğos Ağa'yı "Evvelâ Türkçe öğren, ondan sonra gel" diyerek geri çevirmiştir. O da Türkçeyi anadili gibi konuşabilir hâle gelip öylelikle hocaya talebe olabilmiştir.

Meşk çalışmalarında genellikle klasik fasıllar, şarkılar veya ilâhîler, bazen de Mevlevî âyînleri meşk edilirken; hocanın üslûbu ve âdâbı gibi başka özellikler de öğrencilerde aralarında kurulan sevgi bağı desteğiyle yer etmekteydi. Hocanın öğrettiği üslûp zemîninde usûl vurarak hâfızâya eser almak temeline dayanan meşkler, aynı zamanda eserler öğrenildikten sonra sanatsal zevk için müzik icrâ etmeyi, dolayısıyla öğrenilen fasılları tekrâr etmeyi de kapsamaktaydı. Hocaların bazı ihtiyaçlara, şahsî zevklere veya eğitim amaçlı öngörülere binâen kâbil gördüğü öğrencilerine beste ödevleri vermesi, öğrencilerin de bu görevi büyük sorumluluk ve şevk duyarak aslâ aksaklığa mahal vermeden yerine getiriyor olması önemli bir detaydır. Meşk derslerinin seviyeleri yükseldikçe meşk yapılan ortamlar müzik icrâ edilen ortamlara dönüşürken aynı zamanda müzisyenler-besteciler için sosyal ortamlara da dönüşmekteydi.

Meşk uygulamalarının ileri seviye derslerinde bestecilik eğitimine odaklanılmıştır. Bestecilik, yüksek yetenek seviyesindeki bir icrâcıdan beklenen bir özelliktir. Hâfız Hamdi Bey örneğinde, İsmâil Dede öğrencinin bestecilikle meşgul olmamasına ihtimâl vermemesi bu durumu açığa çıkarmaktadır. Derslerde, öğrencilere beste ödevleri verildikten sonra ödevler tamamlanıp getirildiğinde besteler, düzeltme, biçimlendirme ve yorumlama gibi işlemlere tâbî tutularak değerlendirilirdi. Ortak takım besteleme uygulaması da genellikle ferdî bir iş olan besteleme sürecinin bazı durumlarda müstakil eserlerin bir araya getirilmesi sûretiyle takım çalışmasına evirildiğinin bir göstergesidir. Hâfız Zekâî ve Hâfız Hamdî'ye Dede'nin verdiği ödevden anlaşılacağı üzere fasıl sırasına göre beste biçimlerinin bestecilik tekniği açısından kolay olarak değerlendirildiği görülmektedir (Kâr > 1. Beste > 2. Beste > Ağır Semâî > Yürük Semâî gibi). Meşk ilişkisinin öğrenci ne seviyeye gelirse gelsin bitmemesi, kurumlar içinde ve dışında hayat boyu sürmesi de uygulamanın dikkat çekici detaylarındandır.

Yüksek yetenek sergileyen öğrenciler hocaları için bir kıvanç kaynağı oluşturmaktaydı. Ayrıca bu öğrencileri yetiştirmiş olmak her zaman hocaların itibarlarını artıran bir özellik olarak sayılmıştır. Gözde öğrenciler paylaşılamaz nitelikte kıymetliydi. Ancak bazı özel durumlarda ekol içinde "hocalar hocası" tabir edilebilecek yüksek itibâr sahibi birisi mevcut ise (bu ekolde İsmâil Dede) bu kişi istediği bir öğrenciyi kendi derslerine dâvet edebiliyordu. Böyle bir durumda öğrencinin ilk hocası başarılarından memnûniyet duymaya devam etmiştir.

Bestecilik eğitimi ortak takım besteleme gibi uygulamalarla desteklenmiştir. Bu uygulamalar aynı zamanda sipariş edilen bestelerin kısa zamanda yetiştirilmesi, ilhâmını bütün bir takım bestelemeye yetiremeyen bestecinin eserlerinin takıma tamamlanabilmesi gibi faydalar da sağlamıştır.

İsmâil Dede ve Zekâî Dede üzerinden anlatılan bazı olaylar ışığında anlaşılıyor ki usta besteciler zamanla irticâlen mütekâmil besteler yapabilir hâle gelmişlerdir. Bu da eğitim sisteminden geçip yetiştikten sonra bestecilerin kendi kendilerini eğitim sürecine başladıkları nihâî eğitimin son merhalesinde edinilen bir yeti olarak anlaşılmaktadır.

Dönemin müzik kültüründe zaman zaman sanatsal rekâbete dayalı mücâdeleler görülse de bu tartışmaların dahî dikkatli incelenirse yüksek nezâket ve edeble vukû bulduğu ortaya çıkmaktadır. Ekol içinde ve dışında, rekâbet ve yarışmaların sonucu ortaya yeni makâmlar ve besteler çıkarılmış, öğrenciler yetiştirilmiştir.

Kaynakların sağladığı imkânlar ışığında incelediğimiz dönemi "İstanbul" şehrine indirgenen bir yerel kısıtlamayla değerlendirmek mecburiyetinde olsak da rekâbetleri ve günümüze ulaşan repertuvarı göz önünde bulundurunca dönemin genelinde yüksek sanat seviyesinin ve sanatkâr bolluğunun rekâbeti artırdığını; rekâbetin de sanat seviyesini ve sanatkâr sayısını artırdığını söyleyebiliriz.

Devrin devletinin müzik politikasının batılılaşma hareketlerini yerleştirmeye başlamasının, ekol içinde zayıf bir etkiye sahip olduğunu söylemek de mümkündür. İsmâil Dede'nin bazı vals tarzını anımsatan ve makam seyrinden ziyâde majör-minör tonaliteleri tâkip eden bazı şarkıları istisnâ olmak üzere öğrencilere meşk usûlüyle aktarılan esas repertuvarın dâima klasik fasıllar ve şarkılar olduğu görülmektedir.

Yetişen bütün müzisyenler hocalık vasıflarını ciddiyetle kullandıkları, öğrenci yetiştirmeyi çok önemsemişlerdir. Kimi sarayda, kimi konaklarda, kimi diğer eğitim

kurumlarında büyük bir şevk ve sevgiyle mutlaka öğrenciler yetiştirmeye devâm etmişlerdir. Dellâlzâde-Hâşim Bey ve Zekâî Dede-İsmâil Dede ilişkilerinde görüldüğü gibi hoca ve öğrenci arasında ciddî mânevî bağlar da işin tabiatı gereği kurulmuştur.

Çalışmanın kapsamında İsmâil Dede ekolünde yetişen, Dede'den birebir meşk almış ilâhî bestecileri araştırılmış, bunlar arasından günümüze ilâhîleri ulaşanlar incelemeye alınmıştır.

2.1.1. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi

Türk müzik târihinin önemli şahsiyetlerinden biri olan İsmâil Dede'nin hakkında bildiklerimiz, yüzyılımıza çok da uzak bir tarihte yaşamamış olmasına rağmen önemi ve şöhretiyle ters orantılı miktardadır. Kendisi hakkında yazılmış çeşitli kaynaklar bulmak zorluğu, her zaman araştırmacıların karşılaştığı bir sorun olmuştur. Hoş Sadâ'nın baş müellifi İbnül Emin Mahmut Kemal İnal'ın vefatından sonra kitabı tamamlamak isteyen Avni Aktunç'un dilinden karşılaştığı zorluk şöyle aktarılmıştır:

> *"Sıra büyük Dede'ye gelmişti. Elimize gecen defterlerin birinde Dede'ye ait ancak bir sâhifelik yazı vardı. Lâkin Dede bir sahifelik mi idi? Hakkında kitaplar yazılması icâb eden bu mûsikî dehâsına bir sâhife mi verecek idik? Acaba başka defterler ve kağıtlar arasında tafsilât var mı idi? Hiç birisinde tatmin edici bir yazıya, esef olunur ki, tesâdüf edemedim. Artık diğer kaynaklan taramak lâzım geliyordu. Kim bilir, Üstâd, belki Dede'yi hâfızâsından yazacak idi. Lâkin o hâfızâ artık mevcut değildi. Râuf Yektâ Bey'in Esâtîz-i Elhân'ı ile kütüphânelerimizdeki yazma şarkı mecmu'aları vesâir kaynaklar imdâda yetişti."* (İnal, 1958: 33)

Hoş Sadâ'da kaynak gösterilen Esâtîz-i Elhân'da ise Râuf Yektâ, bahsi geçen üstâd hakkında yayılan yanlış bilgilerden şikâyet etmekte ve bazı Dede'yle âlâkadâr olan araştırmacıların güvenilir kaynak yetersizliğiyle karşılaşmaları sonucunda yayın yapması için müellifin bizzat kendisine başvurduklarını anlatmaktadır. Dede gibi büyük bir şahsiyet hakkında batıdaki örneklerde olduğu gibi kütüphâneler dolusu kitaplar yazılmamış olmasını esefle karşılamaktadır. Böylelikle kitabın 3. cüzünün 22 yıl sonra basılmasının nasıl bir ihtiyaçtan doğduğunun detaylı bir tasviri de yapılmıştır. 2. cüzün sonunda bulunan şu ifâde ise müellifin 3. cüz hakkındaki ilk planlarının evvelden daha farklı olduğunu göstermektedir:

"Esâtîz-i Elhân'ın üçüncü cüzü mûsıkîşinâs-ı şehir Hoca Safiyüddin Abdülmümin ile esâtîze-i muahhirînden Hacı Ârif Bey merhumun terâcim-i ahvâlini

hâvi olacak ve mîr-i müşârünileyhin bilhassa Viyana'da hakkettirdiğimiz gayet nefis bir resmiyle müzzeyyen bulunacaktır."

Kitabın Dede Efendi'yi konu alan üçüncü cüzündeki ifâdeye göre çalışma, kendisini bizzât görenler (özellikle Zekâî Dede) ve çeşitli dergilerde yayınlanan yazılar kaynak gösterilerek hazırlanmıştır.

Araştırmamızın bu kısmında, Râuf Yektâ'nın bahsettiği ve muhtemelen çalışmalarından sonra da devam etmiş olan bilgi kirliliğinden kaçınmak için tek kaynak olarak Esâtîz-i Elhân kullanılmıştır. (Yektâ, 2000: 138-204)

İsmâil Dede, Süleyman Ağa ve Rukiye Hanım'ın oğlu olarak 9 Ocak 1778 târihinde dünyaya gelmiştir. İsmâil ismini, doğumunun Kurban Bayramı'nın birinci gününe denk gelmesiyle babası vermiştir. Hammâmizâde nâmı ise babasının hamam sâhibi olup geçimini buradan sağlamasından mütevellid kullanılagelmiştir.

Sekiz yaşında Çamaşırcı Mekteb-i İbtidâîsi'ne başladığında, sesinin güzelliği ve mektebe yeni kayıtların merâsiminde yaptığı ilâhîcibaşılık görevini başarıyla yerine getirmesiyle dikkat çekmekteydi. Okulun bulunduğu mahallede yaşayan ve zamanının müzik üstâdları arasında adı geçen Uncuzâde Kisedâr-ı Anadolu Seyyid Mehmed Emin Efendi de oğluyla aynı okula giden (Öztuna, 2006a: 394) bu genç yeteneği göz ardı etmeyip üzerine düşerek öğrencileri arasına almıştır. İsmâil'i oğlu gibi gördüğünden dolayı geleceğini de desteklemek amacıyla 14 yaşındayken Başmuhasebe Kalemi'ne çırak olarak alınmasına da yardımcı olmuştur. Daha sonra yedi sene daha İsmâil ile hocasının dersleri devam etmiştir. Bu süre içinde İsmâil'in, Pazartesi ve Perşembe günleri Yenikapı Mevlevîhânesi'ne giderek o dönem postta bulunan Ali Nutkî Dede'den de müzik tahsil etmeye başlaması şüphesiz ki hayatında çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Ali Nutkî Dede'nin: "Oğlum! mûsıkî fenni sana bir mevhîbe-i ilâhiye! Öyle görüyorum ki istikbâlin en büyük üstâdı olacaksın; cenâb-ı hak feyzini müzdâd etsin…" diyerek Hammâmîzâde İsmâil'i övmesi ve onun için duâ etmesi şüphesiz ki hayatında daha sonraları almaya devam edeceği büyük takdirlerin ilki ve en önemlisidir.

Nitekim bir noktada İsmâil'in Ali Nutkî Dede'ye duyduğu muhabbet, onda tamamen yoluna girme isteği doğurmuştur. Kendisini yolun zorlukları hakkında uyaran Ali Nutkî Dede, muhib İsmâil'in ısrarları karşılığında âilesinin onayını tebliğ

etmeleri şartı yerine getirildikten sonra isteğini kabul etmiştir. 3 Haziran 1798 tarihinde 21 yaşında Mevlevî dergâhına biât etmiştir.

Derviş İsmâil'in çileye girmesinden bir süre sonra babasının vefât etmesiyle hamam miras kalınca annesi çok da rızâ göstermese de Derviş İsmâil'in isteğiyle hamam satılmış, bu satıştan gelen para da dergâha hîbe edilmiştir.

Dergâhtaki çilesinin ikinci senesinde bestelediği "Zülfündedir benim baht-ı siyâhım" mısra'ıyla başlayan Bûselik makamındaki şarkının şöhretinin dergâhtan taşmasıyla 3. Selim'in de dikkati Derviş İsmâil'in üzerine yönelmiştir. Musâhibi olduğu Vardakosta Ahmed Ağa'yı dergâha gönderen pâdişah besteciyi sarayda ağırlamaklığını irâde buyurunca, henüz çilesinin dolmaması sebebiyle akşam ezanından evvel dergâhta bulunması şartıyla saraya gitmesine izin verilir. Nihâyetinde bestecisinin kendi sesinden bu meşhûr şarkıyı dinlemek murâdı hâsıl olan 3. Selim hayli memnun olur ve yüksek bir bahşişle Derviş İsmâil'i uğurlar. Aklından annesinin hamamın satışından gelen gönül kırıklığı çıkmayan nev-niyâz derviş, hemen annesine uğrar ve "Anneciğim! Hamamı sattın da parasını tekkede dervişlere yedirdin diye bana darılmıştın; bak işte pîrim bana neler ihsân etti…" diyerek aldığı parayı içeri atıp vakti dolmadan dergâha döner.

1001 günlük çilesini dolduran[5] İsmâil Dede'nin artık her bestesi dergâha gelen öğrencileri vasıtasıyla ünlenerek bahsi geçen Bûselik şarkı gibi karşılanacak, şöhreti günden güne artacaktır. "Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhalara saldın beni" mısra'ıyla

[5] Çeşitli kaynaklarda (Ergun, 2017: 434) Dede'nin çilesini doldurmadan saraya alındığı anlatılsa da Râuf Yektâ çilenin tamamlandığını söylemektedir. S. N. Ergun Defter-i Derişân'a Ali Nutkî Dede'nin de Derviş İsmâil'in çilesini tamamladığını kaydettiğini yazmasına rağmen buna ihtimal vermemektedir. Esâsen, Ali Nutkî Dede Hz.'nin tasarrufuyla çilenin erken tamamlanmış olması ya da çilenin tam günüyle tamamlanmış olması arasında bir fark yoktur ve her ikisi de mümkündür. Yılmaz Öztuna da (Öztuna, 2006a: 394) bu görüşü desteklemektedir. Bu kaynakların esas dayanak noktası olan Defter-i Dervişân incelendiğinde ise, "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde dergâh-ı aliyye matbah-ı şerîfinde çille-güzîn olan cânların matbah-ı şerîfe geldikleri târîhidir." başlığı (Nutkî Dede ve Nâsır Dede, 2011: 55) altında "Hammâmcızâde Dervîş İsmâ'îl İstânbûlî, 18 Z sene 1212, 22 Mayıs." kaydı (Nutkî Dede ve Nâsır Dede, 2011: 57) bulunmaktadır. 1212 yani 1798 senesi çileye giriş tarihi olarak kaydedilmiştir. "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde matbah-ı şerîfde çillesin tamâm edip hücreye çıkan cânların târîhleridir." Başlığının (Nutkî Dede ve Nâsır Dede, 2011: 63) altında "Dervîş İsmâ'îl Hammâmcızâde, şehrî, 20 L sene 1215, Şubat, yevmü'l-hamîs" kaydı görünmektedir. Anlaşıldığı üzere çilenin tamamlandığı tarih 1215 yani 1801 senesidir ki 22 Mayıs 1798 Salı ile 20 Şubat 1801 tarihleri arası hesaplandığında 1004 gün etmektedir. "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde semâ'-ı şerîfi meşk edip mukâbele-i şerîfe giren cânların târîhleridir." başlığı (Nutkî Dede ve Nâsır Dede, 2011: 61) altındaki tarih ise şöyledir : "Dervîş İsmâ'îl, Hammâmcı, İstânbûlî, 15 Ca sene 1213". Yine anlaşıldığı üzere 1213 yani 1799 (Râuf Yektâ (Yektâ, 2000: 147) bu târihi Ekim 1798'in 14. Perşembesi olarak hesaplamıştır) senesi Derviş İsmail'in semâ meşkini tamamladığı tarihtir. Buradaki hamamcı ifâdesi belki de babasından miras kalan hamamı kısa bir süre elinde tuttuğu döneme işâret etmektedir. Muhtemeldir ki önceki kaynaklarımız bu tarihi çilesinin bitiş tarihi olarak okumuş olabilir.

başlayan Hicâz nakış bestesi yine padişah tarafından bizzat dinlenerek ödüllendirilmiş ve besteci haftada iki kez icrâ olunan "Huzûr Fasılları"nda görevlendirilmiştir. Ardından "musâhib-i şehriyârî" ünvânı ve "sermüezzinlik" görevleri de kendisine verilmiştir. Dede'nin "Müştâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ" mısra'ıyla başlayan Sûznâk bestesi pâdişâhın bu cömertliklerine bir teşekkür olarak bestelenmiştir.

İlerleyen zamanlarda ismi kayıtlara geçmemiş saraylı bir hanımla evlilik yapmıştır. Dolayısıyla kendi evine taşınsa da âyîn günleri gittiği dergâhında kendisine ayrılan hücrede öğrencilerine müzik eğitimi vermeye devam etmiştir.

Vefâtından kısa bir süre önce Şevkutarab makâmında bir âyîn besteleyen Ali Nutkî Dede, âyînin bestecisini Derviş İsmâil adıyla kaydederek besteyi ona mâl etmiştir (Yektâ, 2000: 150). Daha sonra benzer bir tavrı kendi âyîn bestelerinden bahsederken İsmâil Dede şöyle sergileyecektir: "… lâkin her beyt-i şerifin hîn-i tasnifinde gûyâ bu abd-i zelîlin zebânından Hazret-i Pîr efendimiz inşâd buyururlardı… âyîn-i şeriflerin bestelerinde ve her bir perdelerinde zerre misal medhâlim olmayıp cümlesi destgîrim âlem-i âlemiyân Hazret-i Mevlânâ efendimizindir." (Yektâ, 2000: 164).

Hocasının irtihâlinin acısı daha geçmeden İsmâil Dede'nin üç yaşındaki oğlu Sâlih'in de vefât etmesi onu derinden sarsmıştır. "Bir gonca femin yâresi vardır ciğerimde" mısra'ıyla başlayan Beyâtî murabbâ bestenin bestesi ve güftesi bu derin acılardan mülhem vücûda gelmiştir. Ardından annesini ve ikinci oğlu Mustafa'yı kaybetmiş, sonra doğan üç kızından da üçüncüsü 13 yaşında hayata gözlerini yummuştur. III. Selim'in katledilmesinin ardından II. Mahmud'un tahta çıkışını müteakip olaylar da Dede'nin bu zor döneminin ateşini körükler hâle gelmiştir.

III. Selim'den sonra saraydan uzaklaşan Dede'nin bu dönemde Ali Nutkî Dede'nin halefi Nâsır Seyyid Abdülbâkî Dede'den neyzenlik öğrenmeye başladığı bilinmektedir. Kendisini münzevî hayata ve beste çalışmalarına vermiştir. III. Selim'in 1808'de vefâtı (İnal, 1958: 256) ve Yeniçeri ocağının kapatılması arasında kalan bu süreç (1808-1826, 18 yıl) hayli uzun bir süreçtir (Öztuna, 2006b: 6).

Katıldığı âyînlerde icrâ ettiği naathânlık görevini yaparken Itrî'nin meşhûr naatını, icrâ edilecek âyînlerin makamlarına uyarlayarak âdetâ yeniden bestelediği müzisyenliği ve getirdiği yenilikler açısından önemli bir bilgidir.

İsmâil Dede âyîn biçimi üzerinde ziyâdesiyle meleke kesb ettiği için olacaktır ki, artık farklı makamlarda âyînler bestelenmesi ihtiyâcını Şeyh Recep Hüseyin Hüsnü Dede'ye bildirerek kendisinden teşvik almıştır. Böylece yeni bestelenen Sabâ ve Nevâ makamlarındaki âyînler meydân görmeye başlamıştır. Hem dergâh çevresi hem de halk tarafından bu âyînler büyük ilgi görmüştür.

Siyâsî karışıklıkları bir şekilde çözen II. Mahmud'un Yenikapı Mevlevîhânesi'ne bir ziyâretinde Nevâ âyînin icrasından etkilenerek Dede'yi musahipliğine alması ve tekrar saraya alınmasını emretmesiyle Dede'nin saray hayatı tekrar başlamıştır. Bu sefer İsmâil Dede Mevlevî sikkesini sarayda değiştirmemekliğini ricâ etse de Enderûna uygun bir kıyafet giymekten kaçamamıştır.

Enderûnda bulunan diğer müzisyenler, Dede gibi bir şöhrete karşı önyargı, kıskançlık ve rekâbet duymalarından dolayı olsa gerektir ki kendisinin saraya alınmasından rahatsızlık duymuşlardır. Bu yakışıksız durum üzerine meşhûr "Ferâhnâk olayı" zuhur etmiştir.

Dönemin sermüezzini besteci Şâkir Ağa, pâdişâh huzurunda Dede'nin bilmediği bir takım icrâ ederek kendisini zor durumda bırakmak kendi üstün konumunu korumak istemektedir. Gizlice bir müzisyen grubuna kendi tertib ettiğini düşündüğü Ferâhnâk makâmında bestelediği bir takımı meşk eder. Fakat bu takımın ikinci murabbâ'ıyla ağır semâîsi ve kârın büyük bir kısmı eksiktir.

Bütün olan bitenden bir şekilde haberdâr[6] olan Dede, gizlice meşk edilen Ferâhnâk makâmını bu meşkler sırasında kapıdan duyarak öğrenir ve takımın eksiklerini de kendisi besteleyip başka bir grup müzisyene meşk eder. Huzurda fasıl icrâ edileceği bir gün Dede, Şâkir Ağa'yı gâfil avlayıp "Müezzinbaşı kulunuz Ferâhnâk nâmıyla yeni bir makâm icâd etmiş; fermân buyurursanız okuyacak" der ve henüz faslını bitirmemiş olan Şâkir Ağa bahânesini sunsa da pâdişâhın bu yeni makâma duyduğu meraka engel olamaz ve çâresiz Ferâhnâk fasıl başlar. Birinci besteden sonra Dede ve öğrencilerinin (Dellâlzâde ve Çilingirzâde) yeni bestelenmiş bir ikinci besteyi ve ağır semâîyi okuması, hâli hâzırda üstün nitelikli eserler bestelemiş olan Şâkir Ağa'yı büsbütün hüsrâna uğratır. Bu yenilgi üzerine olan biteni dikkatle seyreden ve pek tabiîdir ki anlayan pâdişâh, "Şâkir, Şâkir! Dede mûsıkîde bir

[6] İleride bahsi geçecek olan Dellâlzâde'nin saraydan ayrılışı bahsi üzerinden yapılacak bir çıkarımla, Dede'nin yaptığı savunmanın, kendisi saraya tekrar gelmeden önceden oluşan gruplaşmalardan dolayı öğrencilerine yaşatılan zorlukların sebebiyle de hararetlendiği söylenebilir.

canavardır; sen onunla güreşemezsin" diyerek fasıldan hâsıl olan vaziyeti dile getirmiştir. Fakat bu benzetme Dede'yi incitir ve onu gizlice ağlatır. O kadar üzülür ki 1832'den 1833 senesine kadar hiçbir eser bestelemez; daha sonra ise kendini dergâhta okunacak eserler bestelemeye adayarak şâheserlerini meydana getirir.

II. Mahmud'un, Halil Rıf'at Paşa'yı kendi soyundan biriyle evlendirerek ona akrabalık vermesi sebebiyle kurulan düğün şenliğinde (1832-1833) ve Ramazan (12 Ocak 1834) sebebiyle icrâ edilen merâsimlerde okunacak yeni eserler bestelenmesi görevleri İsmâil Dede'nin bestelemek istediği âyînleri ertelemesine sebep olmuştur. Yine de bu yoğun meşgûliyet içinde hem görev olarak bestelediği eserler hem de dergâh için bestelediği eserler büyük başarı kazanmıştır. Şenlik için Dellalzâde'yle beraber bestelediği Bûselik fasıl; dergâh için bestelediği Sabâ-Bûselik ve Bestenigâr âyînler gibi eserleri ilgili çevrelerce şöhret ve beğeni kazanmıştır. Dînî-lâdînî mûsıkî bahsinde anlatılan Ferâhfezâ hâdisesi de bu döneme denk gelmektedir. Hemen ardından meşhûr Hüzzâm âyînin bestesi ortaya çıkmış önce tek selâm olarak okunsa da daha sonra dergâh ihvanının istekleri doğrultusunda diğer selamlar da tamamlanarak âyîne meydân verilmiştir. 2. Mahmud'un isteği üzerine Ferâhfezâ eserler besteledikten sonra pâdişâhın kendisinin hastalığı döneminde bir de âyin bestelemesini istemesi üzerine bestecinin son âyîni olan Ferâhfezâ âyîn vücuda gelmiştir.

II. Mahmud'un vefatından sonra tahta geçen Abdülmecid döneminde Dede'nin i'tibârı azalmasa da alafranga müziğin Mızıka-i Humâyun'da ve dolaylı olarak enderûnda gün geçtikçe önem kazanmasının, onu saraydan soğuttuğu bilinmektedir. Muhtemelen mesâîsinin azalmasını ve bahsi geçen bu durumu fırsat bilen Dede, pâdişâhtan izin alarak öğrencileri Dellalzâde ve Mutafzâde ile 1846 senesinde Hac görevini yerine getirmeye gider. Bu yolculuk sırasında bugün tamamı bilinmeyen Nâyi Osman Dede'nin bestesi "Mi'râciyye"yi öğrencilerine meşk eder. Ne yazık ki bestenin bir kısmının unutulmuş olması yetmediği gibi, Dede'nin meşk ettiği üslûbun da unutulduğu bilinmektedir.

Tavâf esnâsında cezbe duyan Dede son eseri olacak olan "Yürük değirmenler gibi dönerler" mısra'ıyla başlayan Yunus Emre Hz.'nin ilâhîsini Şehnâz makâmında ve Evsât usûlünde besteler. Bu eser Dede'nin iki gözde öğrencisi sâyesinde yurduna dönüp günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Hac ibâdeti tamamlandıktan sonra Hicaz'daki kolera salgını Dede'ye de te'sîr eder ve 29 Kasım 1846 târihinde Mina'da âlem-i bekâya irtihâl eder. Hazret-i Hatice'nin kabrinin ayakucuna defnedildiği Mutafzâde'den nakl olunmuştur.

Arabân-Kürdî, Hicâz-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Neveser ve Sultânî Yegâh makamları ve Berefşân kısmı çıkarılarak oluşturduğu Eksik Zencîr usûlü (Salgar, 2010: 36) Dede'nin öğrencilerinin ve eserlerinin yanı sıra en önemli mîrâsıdır. Özellikle Sultânî Yegâh ve Neveser makamları oldukça beğenilmiş ve nesiller boyu kullanılmıştır (Öztuna, 2006a: 395).

Yetiştirdiği talebelerin başlıcaları Dellâlzâde Hacı İsmâil, Mutafzâde Hacı Ahmed Efendi, Eyyûbî Mehmed Bey, Zekâî Dede, Yağlıkçızâde Bursalı Ahmed Efendi, Suyolcuzâde Sâlih Efendi, Vâhib Efendi, Azmî Dede, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Hâşim Bey ve Nikoğos Ağa olarak sayılır. (Ergun, 2017: 444; Salgar, 2010: 47-48) Bu talebelerin bazıları hânende olarak hocalarından meşk ettikleri eserin günümüze ulaşmasına katkıda bulunmuş, bazıları da bu katıya ek olarak yeni eserler besteleyerek Dede'nin bestecilik ekolünün devamı sağlamışlardır.

2.1.2. Dellâlzâde İsmâil

Dellâlzâde İsmâil, İstanbul'un Fâtih ilçesinin Sarıgüzel mahallesinde 1797 yılında dünyaya gelmiştir. Bir süre sarayda dellâllık yaptığı bilinen Mustafa Ağa'nın oğludur. Küçük yaşta hâfız olan Dellâlzâde, ilkokul tahsilini de doğduğu mahallenin mektebinde görmüştür. Daha bu yaşta sâhip olduğu ses güzelliği çevresinde meşhûr olunca bir şekilde İsmâil Dede'ye talebe olması için götürülmüştür. İsmâil Dede daha çocuk yaştaki bu yeteneği dikkate alıp Çilingirzâde Ahmed Ağa[7] ile Dellâlzâde ile 18 yaşına kadar özel olarak ilgilenmiştir.

II. Mahmûd'un huzûrunda icrâ edilen bir Muhayyer-Sünbüle faslında, pâdişâhın, tiz sesli bir hânende bulunmadığını işâret etmesi üzerine eğer çıraklar arasında bu eksikliği telâfî edebilecekler varsa icrâya dâhil edilmelerini Dede'ye emretmesiyle yüksek perdelere çıkabilen ve geniş oktavlı seslere sâhip bu iki öğrencisi enderûna girme fırsatını bulmuştur. Böylece 1815 senesinde hânende olarak saray fasıl

[7] Bazı şarkıları günümüze ulaşmıştır. İyi bir hânende olarak bilinse de bestecilikte çok ilerlemediği söylenir (Öztuna, 2006a: 32).

heyetinde icrâya başlayan Dellâlzâde, zamanla II. Mahmûd'dan iltifât görerek ağa ve çavuş ünvanlarını aldıktan sonra saray müezzinliği görevine getirilmiştir. Enderûnda görev yaptığı sıralarda müzik eğitimi de vermiştir. O zamanlar genç bir yetenek olan Hâşim Bey, onun derslerine başlatılmışsa da bir sebeple bir süre sonra alınarak Şâkir Ağa'ya devâm ettirilmiştir. Dellâlzâde 1825'te saraydan ayrıldığında, hiçbir tazminât talebinde bulunmamış ve gözyaşları içinde birkaç ay üzgün yaşamıştır (Özalp, 2000a: 557).

Kaynakların bazıları, saraydan ayrılmasını Hâşim Bey'in onun tedrisâtından alınmasını gurûruna yedirememesine bağlarken kimi kaynaklar da Hâşim Bey'in ablasına olan hislerinin dile düşmesi sebebiyle kovulmasına bağlar. Kendisinin hiddetli ve biraz da "mağrur" ta'bir edilen mi'zâcının bu durumu körüklemiş olması da muhtemeldir. (İnal, 1958: 292)

15 Haziran 1826 târihinde yeniçerilerin ayaklanması Dellâlzâde için büyük bir tâlih eserine dönüşür. Pâdişâh âsîlere karşı Sultanahmet Meydanı'na sancağını çıkarır ve halkı toplamak için dellâlları görevlendirir. Fakat saray dellâlları korkmuş ve dışarı dahî çıkamaz. Bu durumu gören Dellâlzâde baba mesleğini gür sesiyle ele alarak, belki de yine sert mi'zâcının etkisiyle âsîlerden korkup çekinmeden halkı birliğe çağırır. Böylece sancak altından toplanabilen halk askerlerle birlikte isyânı bastırır. Bu olayın ardından pâdişâhın hayli güvenini ve takdîrini kazanan Dellalzâde, musâhib-i pâdişâhî ve müezzin olarak saraya dönebilmiştir. (İnal, 1958: 171-172; Öztuna, 2006a: 405-406; Özalp, 2000a: 556-560)

Vak'a-i Hayrîye'den sonra yeniçeri ocağıyla beraber dolaylı olarak mehterhânenin de kapatılmasının ardından askeri müziğin batılı müzisyenlerle tebdil edilmesi enderûndaki müziğe de yansımıştır. Enderûn Mızıkâ-i Humâyun'a evrilmeye başlamıştır. II. Mahmûd'un vefatının ardından tahta gelen Sultan Abdülmecîd'in iznini alarak İsmâil Dede ve iki öğrencisi Dellâlzâde ve Mutafzâde bu değişim döneminde hac ibâdetlerini yerine getirmek için yola çıkarlar. Bu ibâdet sırasında meşhûr "Mi'râciyye"yi Dede'den meşk ederler. Dellâlzâde'nin hac sırasında Hintli âriflerden, hocasına "Müjde üstâd! Mûsıkî ilminin sırlarını öğrendim" (Yektâ, 2000: 191) diye bahsedeceği, müneccimlik ve müzik ilişkisi ilmini ders almıştır. Hocası ise öğrencisinin kendisiyle heyecanla paylaştığı bu konuyu reddederek hoşnutsuzluğunu "Haydi oradan deli" diyerek dile getirmiştir. Dellâlzâde bu bilgileri Dede kısa bir süre

sonra vefât ettikten ve saraya döndükten sonra uygulamaya başlamıştır. Fasıl icrâ edileceği zaman gerekli hesaplamaları yaparak en uygun makâmı seçip icrâ ettirdiği bilinmektedir. (Özalp, 2000a: 559)

Dellâlzâde, Sultan Abdülazîz'in döneminde hocasının meşkinden sınıf arkadaşı olan Çilingirzâde Ahmed'in vefâtıyla boşalan sermüezzinlik görevine getirilmiş ve 72 yaşına kadar rahat bir hayat sürmüştür. (Öztuna, 2006a: 405-406)

Dellâlzâde'nin karcığar makâmını "İki turnam geliyor allı, karalı" mısra'ıyla başlayan şarkıyı besteleyerek yeniden dirilttiği bilinmektedir (Özalp, 2000a: 556-560). Dellâlzâde'nin bestekârlığı müzikte döneminin kutbu olan hocasının dahî gıptasını ve saygısını kazanmıştır. İsmâil Dede, kendisinden bir Yegâh takım bestelemesi istenince "Ben Dellâlzâde'nin Yegâh faslı üstüne başka beste yapmam"[8] diyerek öğrencisine verdiği yüksek kıymeti açıkça göstermiştir (İnal, 1958: 171-172).

Kıymetli öğrenciler yetiştirerek de hem müzik geleneğine hem de bulunduğu ekole hizmeti olmuştur. Hocalık yaptığı başlıca öğrencileri: Hâşim Bey, Hacı Fâik Bey, Mahmud Celâleddin Paşa, Enderûnî Ali Bey, Nikoğos Ağa, Bolâhenk Nûri Bey ve Behlûl Efendi'dir. (Özcan, 2001: 95-96)

2.1.3. Mutafzâde Ahmed Efendi

İstanbul'da yaklaşık olarak 1810 senesinde doğduğu düşünülen Mutafzâde Ahmed Efendi, aslı muy-tâb-zâde[9] olan nâmını babasının mesleğinden almıştır. Hakkında çok fazla mâlumât yoktur.

İlkokuldan sonra medrese tahsili görmüştür. Aldığı ilim tahsili sâyesinde çeşitli nâiblik görevleri yaptığı, Gelibolu'da görevlendirildiği, Mısır mollası olarak atandığı ve oldukça varlıklı bir yaşam sürdüğü bilinmektedir. Devlet erkânınca sevilip sayılmıştır. İlmiyede üst bir rütbe olan "İstanbul" pâyesine kadar yükselmiştir. Yazın Üsküdar'ın Bulgurlu semtindeki köşkünde, kışın da İstanbul'da oturduğu kayıtlara geçmiştir.

[8] Nuri Özcan, İslâm Ansiklopedisi'ne yazdığı "Dellalzade" (Özcan, 2001: 95-96) maddesinde bu sözün Zekâî Dede'ye de ait olabileceği belirtilir.
[9] Muy-tâb, kıl işleyerek çeşitli eşyâlar üreten zanaâtkâr kimselerin mesleklerinin adıdır. (Devellioğlu, 2004: 697)

Mutafzâde Ahmed Efendi, Halvetiyye'nin Sünbüliyye koluna müntesib olduğundan dolayı, bulunduğu müzik ekolünün yanı sıra Sünbülî dergâhından da kendisine müzikal anlamda hayli renk almıştır. Kendisinin Koca Mustafa Paşa Hânkâhı'nda zâkirlik yaptığı, durak ve mersiye okuduğu bilinmektedir.

Hâfızâsında sayılamayacak kadar çok eseri kusursuz tutuyor olmasıyla ünlü olan Ahmed Efendi, yetiştirdiği çok sayıda öğrenciye bu eserleri aktararak bugünkü geleneksel Türk Müziği repertuvarının muhtemeldir ki hayli büyük bir kısmının muhâfazasını sağlamıştır. Zekâi Dede, Hâfız Şevki Bey'i Itrî'nin Rast makamındaki nâatını en iyi şekilde öğrenmek üzere kendisine gönderdiği bilinmektedir (İnal, 1958: 278). İsmâil Dede'nin bütün bildiği eserleri öğrendiği ve hâfızasında koruduğu söylenmektedir (İnal, 1958: 32-33). Bütün çabalarına rağmen bildiği eserlerin bir kısmının, o zamanlar okunan Mevlid bestesinin ve Mi'râciyye bestesinin Nevâ bahrinin unutulmasına engel olamamıştır. Öğrenmeye tâlib kimse bulamamıştır (Öztuna, 2006a: 34; Özalp, 2000a: 581-582). Kendi bestelerinin de maalesef günümüze sayılı mikdârı ulaşabilmiştir. Vefât târihi 1883 yılı olarak kayıtlara geçmiştir.

En önemli öğrencileri Sâid Paşa imamı mevlidhân Hasan Rızâ Efendi, mersiyehân Hüseyin Tevfîk Efendi, Şeyh Sâid Özok, Hüseyin Fahreddin Dede ve Hâfız Şevkî Bey'dir (İnal, 1958: 32-33; İnal, 1958: 278; Özcan, 1989: 60-61).

2.1.4. Eyyûbî Mehmed Bey

İstanbul'un Eyüp semtinde 1804 senesinde doğup büyüyen Şâhinbeyzâde Eyyûbî Mehmed Bey müzik târihi açısından önemli bir şahsiyet olmasına rağmen kendisi hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır.

12 yaşında iken İsmâil Dede'nin talebesi olmuştur. İyi bir hânende ve bestekâr olarak yetişmiştir. Dede'nin Ferâhfezâ takımının ikinci bestesi ve Mâhûr takımının ikinci bestesi ile ağır semâîsi hocasının teşvîkiyle Eyyûbî Mehmed Bey tarafından bestelenmiştir. İsmâil Dede öğrencisine bu kadar güvenmesine ve beğeni göstermesine rağmen sıra küçük yaştaki Zekâî Dede'nin eğitimine gelince ileride anlatılacağı üzere Mehmed Bey'i yetersiz görmüştür. Bu durum belki de Mehmed Bey'in yetersizliği değil öğrencinin istidâdının yüksekliğiyle alakalı olarak değerlendirilmelidir. İlerleyen

zamanla Zekâî Dede ile de ortaklaşa bir Sûz-i Dil takım bestelemişlerdir. Fakat bu takım Tanbûrî Ali Efendi'nin meşhur Sûz-i Dilleri yanında doğal olarak daha az iltifât görmüştür (Özalp, 2000a: 551-552).

Yüksek tevâzu sâhibi olan ve derviş meşreb huylarla yaşadığı anlatılan Mehmed Bey'in hayatının ilerleyen dönemlerinde kendini ben merkezcil davranışlarıyla öne çıkan Dellâlzâde'yle rekâbet hâlinde bulduğu bir dönem olmuştur. Bu dönem tam da İsmâil Dede'nin vefatının ardından mûsıkî çevresi içinde ortaya çıkan "Dede'nin yerine geçme kavgasına" denk gelmektedir. Bir gün Dellalzâde öğrencilerine bir bestesini meşk ederken "Acabâ Mehmed Bey'in de böyle bir eseri var mı" diyerek hem kendisini över hem de Mehmed Bey'i küçümser. Bu söz ve bunun gibi niceleri de dâimâ Mehmed Bey'e bir şekilde taşına gelmiştir. Mehmed Bey "Hasmın sitemini anlamamak hasma sitemdir" gibi karşılıklarla hep alttan almışsa da bir gün bu çekişmenin son bulması için âdet üzere beste yarışması yapmayı teklif eder. Üstelik bu yarışmaya kendisinin dahî değil, öğrencisi Zekâî'nin yapacağı herhangi bir besteyle katılacaktır ki bu durum Mehmed Bey'in ne kadar benliksiz davrandığını ve öğrencisine ne kadar güvendiğini göstermektedir. Hâsılı Dellâlzâde'nin bir öğrencisinden, Zekâî Dede'nin "Ol gülün gülzâr-ı hüsnü bâd-ı mihnet bulmasın" mısra'ıyla başlayan Devr-i Kebîr usulünde Bayâtî makâmındaki murabbâ bestesi meşk edilerek hocasına iletmesi ve gereksiz tartışmaların sonlandırılması ricâ edilir. Eğer yine olmazsa Mehmed Bey kendi Bayâtî bestelerinden birini gönderecektir ki bu eserler arasında Hâvî ve Zencîr gibi bestelemesi zor usûllerden şâheserleri vardır. Hâdisenin devâmı aktarılmadığına göre muhtemeldir ki Dellâlzâde'nin bu konuda sesi kesilir ve olay kapanır. Günümüzde Dellâlzâde'nin tek bir Bayâtî eseri kayıtlara geçmemiştir (Yektâ, 2000: 28-30). Cereyân eden bu hâdiseden anlaşılacağı üzere İsmâil Dede'nin zamânında Zekâî Dede'nin eğitimi için yeterli bir hoca olarak görmediği Mehmed Bey, kendini geliştirerek Dellâlzâde gibi bir üstâdı dahî alt edebilecek seviyeye gelmiş üstelik bu hâlini tevâzu ile gizleyerek yalnızca emânet aldığı mûsıkî mîrâsını öğrencilerine aktarmak arzusuyla yaşamıştır.

Eyyûbî Mehmed Bey'in lâtif karakterini anlatan başka bir olay ise İsmâil Dede'nin, Mehmed Bey'in Sûz-i dil bestelerini bir takıma tamamlamak üzere iki öğrencisinden ağır ve yürük semâî bestelemelerini istemesiyle meydana gelmiştir. Ağır semâînin Hâfız Zekâî, yürük semâînin Hâfız Hamdi tarafından bestelenmesi

Dede tarafından belirtilmiştir. Mehmed Bey, bu öğrencilerinden Zekâî'nin iyi bir besteci olduğunu, fakat Hâfız Hamdi'nin bestecilikle meşguliyetinin olmadığını biliyordu. Dede'nin ricâsı da edeben emir telakkî edileceğinden derhâl kabul eder. Zekâî Dede bestelediği ağır semâîyi dinletmek üzere Mehmed Bey'e gittiğinde ise görür ki hocası, zor durumda kalan Hâfız Hamdî'ye bestelediği bir yürük semâîyi öğrencisinin adına bilinmek üzere meşk eder. Mehmed Bey, Hâfız Zekâî'nin bestesini dinledikten sonra ise şu sözleri söyler: "Zekâî! Böyle eserlerini gördükçe cidden medâr-ı iftihârım oluyorsun! Eserin tashih ihtiyacından müstağni olduktan başka doğrusunu istersen benimkinden bile âlâ; Cenâb-ı Hak berhudâr etsin!.." (Yektâ, 2000: 18-20). Bugün repertuvârımızda Sûz-i Dil Yürük Semâî'yi hâlâ Hâfız Hamdi adına kayıtlı olarak görüyoruz.

Mehmed Bey, geçimini kazanmak için ise 1824'te Harbiye Nezâreti'nde mektûbî kaleminde görev yapmıştır. Kendisinde biriken müzik mîrâsının sorumluluğunun ağırlığını hissedip, bu mîrâsın geleceğe aktarımında bir kusur işlememek için asla evlenmemiş ve 1841'de kendi isteğiyle memuriyetinden de istifâ etmiştir. Bu hassâsiyeti kendi ağzından aktarılan şu sözlerden anlaşılmaktadır: "Evlenecek olursam omuzlarıma büyük bir yük binecek, mûsıkîdeki nâmım ve geçtiğim mûsıkî eserleri kaybolacak; emeklerime yazık olacak" (İnal, 1958: 179) Yılmaz Öztuna'ya göre (Öztuna, 2006b: 35) 1850'de vefât etmiştir.

Zekâî Dede, Hacı Ârif Bey, Behlûl Efendi, Şefkatî Efendi, Hâfız Hamdi Efendi ve Rif'at Bey en önemli öğrencilerindendir. Mûsıkîde çok önemli iki zirve olarak tanınan Zekâî Dede'yi ve Hacı Ârif Bey'i hem yetiştirmiş hem de İsmâil Dede'yle tanıştırmış olması bile başlı başına kendisinin önemini anlatmaktadır. Birçok eserin günümüze aktarılmasında ve öğrencileri aracılığıyla geleneğin günümüze taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. (Öztuna, 2006b: 35; Özalp, 2000a: 551)

2.1.5. Yeniköylü Hasan Efendi

1823 senesinde İstanbul Yeniköy'ünde dünyaya gelen Hasan Efendi'nin babası Süleymâniye müderrisi Emîn Efendi'dir. İlk ve orta öğrenimini Yeniköy Mekteb-i İbtidâiyye'sinde ve Emirgân Rüşdiyesi'nde hâfızlık eğitimiyle birlikte tamamlamıştır.

Eskişehir Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Dede'ye ve onun vefâtının ardından Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Osman Salâhaddin Dede'ye intisâb etmiştir. Mevlevîlik yoluna müntesib olan Hasan Efendi döneminde çeşitli dergâhlarda (özellikle Sünbülî dergâhında) zâkirlik yapmıştır. Senihâ Sultan Sarayı'nda bir ramazan boyunca müezzinbaşılık icrâ etmiştir. Mûsıkî meşkini Hasan Sırrı, Hamâmîzâde İsmâil Dede, Külhânbeyi Hüseyin Dede ve Kazasker Mustafa İzzet Efendilerden, hat meşkini ise Yeniköy Raûfî tekkesi şeyhi Tevfik Efendi ve yine Kazasker Mustafa İzzet Efendi'den almıştır. Mevlânâ Hz.'nin pûşîdesini hiçbir ücret almadan kendisi imâl ettirip celî sülüs hattını işlemiştir. Hatlarında "Sırrî" mahlasını kullanmıştır.

Kendisiyle aynı ekolden gelen Behlûl Efendi'yle yakın arkadaş olduğu ve Kemânî Aleksan ve Tanbûri Buhur ile müzik icrâ etmekten hoşnut olduğu bilinmektedir.

Adliyede kâtip halîfesi olarak başladığı görevinde zamanla yükselerek mümeyyiz ve başkâtipliğe yükselip daha sonra Ticâret mahkemesi icrâ memurluğuna atanmıştır. 82 yaşında vefât edince önce Rumelihisarı'nda defnedilmiş, daha sonra, oğlu Hattat ve nakkaş Mehmed Nûrî Urunay'ın çabasıyla Yenikapı Mevlevîhânesi'ndeki lahdine taşınmıştır.

Hânende ve hoca olarak önem arz eden Yeniköylü Hasan Efendi'nin yetiştirdiği önemli talebelerden bazı zevât şöyledir: Hacı Fâiz Bey, kardeşi Yeniköylü Hâdî Bey, Şeyh Cemâleddin Efendi, Şeyh Nidâ Edendi, Nûrî Şeydâ Bey, Şeyh Hâlis Efendi, Edhem Nûrî Bey, Hâfız İbrâhim Erkal. (Özcan, 1997: 352; Öztuna, 2006a: 337)

2.1.6. Zekâî Dede

Zekâî Dede hakkındaki en önemli kaynak İsmâil Dede'de olduğu gibi yine Esâtîz-i Elhân'dır (Yektâ, 2000: 11-52). Râuf Yektâ bu eserinin "Hoca Zekâî Dede Efendi" bahsinde ilk iki sayfa boyunca hocasının yüksek sanatkârlığı hakkında yazmanın ne kadar zor ve onun yüksek ahlâkını anlatacak sözleri bulmanın ne kadar imkânsız olduğunu söyler.

Zekâî Dede, 1825 senesinin İstanbul'unda, Eyup ilçesinin Cedid Ali Paşa mahallesinde doğmuştur. Annesi Ziynetî Hanım'dır (Öztuna, 2006b: 515). Babası Hâfız Süleymân Efendi, bu mahallenin imâmı ve Zekâi Dede'nin sekiz yaşında başlayacağı Lâ'lîzâde Abdülkadir İlkokulu'nun hüsn-i hat hocasıdır. Lâ'lîzâde İlkokulu'nda (Taşmektep'te) (Özalp, 2000b: 618) genel eğitimini ise Pepe hoca diye bilinen Hâfız İbrâhîm Zühdî Efendi'den almıştır. 1843 senesinde 19 yaşındayken hâfızlığını tamamlayıp aynı dönemde hat icâzeti de almıştır. Yazdığı hat levhalar, dönemin önemli hattatları olan Mustafa Râkım, Kazasker Mustafa İzzet, Seyyid Mehmed Râşid, Mustafa Hilmî, Mehmed Emin Zihnî gibi sanatkârlar tarafından altlarına birer "fıkra-i mahsusa" yazılmak sûreti ile yüksek takdir ve taltif görmüştür.

Yüksek adanmışlık gerektiren iki mesleği tamamlamakla uğraşırken diğer taraftan da Balçıklı Hoca Ali Efendi'den belli bir seviyeye kadar Arap dili tahsil etmiştir.

Aynı dönemde bulunduğu semtin meşhur hocası Eyyûbî Mehmed Bey'den mûsıkî meşklerine de başlamıştır. Mehmed Bey karşılaştığı bu mûsıkî yeteneğinin parlaklığını derhâl anlamış ve üzerine düşmüştür. Hayatı boyunca da en güvendiği öğrencisi olmuştur.

Mehmed Bey'in meşklerinde ilk dersten itibâren yıldızı parlayan Zekâî Dede, sülüs ve nesih yazılar üzerinde yüksek seviye hat dersleri almak için 1844 sesinden itibâren bir sene Kazasker Mustafâ İzzet Efendi'ye düzenli olarak devam eder. Kendisi de müzisyen olan İzzet Efendi daha ilk dersinde hat meşkine geçmeden evvel sesinin güzelliğini işitmiş olduğundan, kendisinden bir ilâhî dinlemek ister ve bu işleyiş ileriki derslerinin tamamında birkaç ilâhî olacak şekilde artarak bir rutine dönüşür.

Bu sıralar Eyyûbî Mehmed Bey, hocalık vasfını kazanmış olmasına rağmen hâlen meşk arkadaşlarıyla birlikte İsmâil Dede'nin konağındaki derslere devâm etmekteydi. Öğrencisi Hâfız Zekâî'nin nâmı da İsmâil Dede'ye kadar ulaşmıştı. 1844 senesinin ortalarında şöhreti yayılan bu genç yeteneği merak eden İsmâil Dede Mehmed Bey'e şöyle der: "Yeni çırakların varmış, pek medhediyorlar; gelecek hafta beraber alıp getirsen de dinlesek" Hocasının arzûsunu emir telakkî eden Mehmed Bey diğer hafta derhâl Hâfız Zekâî'yi ve Hâfız Hamdî'yi hocanın huzûruna götürür. Biraz sohbet edilip gençlerin heyecânlı hâlleri rahatlatıldıktan sonra kendilerinden birer murabbâ dinlenir. Dede, her iki genci de takdîr etse de Zekâî'ye duyduğu ilgiyi açık

etmeden edemez. Kendisinden yalnız başına bir eser daha okumasını ister. Eseri heyecânla ve büyük bir zevkle dinleyen Dede, nihâyetinde kendini Hâfız Zekâî'yi alkışlarken bulur.

Köşkte hâzır olan öğrencilerle nev-niyâz çıraklar hep birlikte meşk ettikten sonra Dede, Zekâî'yi yalnız bulacağı bir fırsat kollayarak, namaz için abdeste kalkıldığı sırada kendisine seslenip "Oğlum! Artık hocanla her vakit birlikte buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsâid ise herhalde istifâde edeceğini ümid ederim; çünkü Mehmed Bey, daha mûsıkînin orostopolluk[10] yollarını öğrenemedi" der. Hâfız Zekâî lîsânının gücünün yettiği kadar bu ihsâna sevinç ve hayretle müteşekkîr olur. Dede'nin bu sözü üzerine Zekâî Dede, asla ilk hocasına karşı olumsuz duygular beslememiş, bilakis hayâtı boyunca saygılı vefâkâr yaşamıştır. Mehmed Bey de yeri geçtikçe Zekâî'nin kendisinden üstün olduğunu söylemek sûretiyle öğrencisini medhetmiştir.

Mehmed Bey'in hayâtından bahsedilen kısımda bahsi geçen Sûz-i Dil takımın bestelenişi muhtemelen bu bir yıl içindedir. Zekâî Dede'nin bu olaydaki ve daha sonra cereyân edecek olan Dellâlzâde olayındaki duruşu ilk hocasına olan muhabbetini, saygısını ve vefâsını açıkça göstermektedir. Muhtemeldir ki, Mehmed Bey de zamanla mûsıkîde hayli tekâmül etmiş ve bahsi geçen seviyeye gelmiştir ki, Dellâlzâde ile ister istemez ortaya çıkan rekâbetlerinde yarışmak istemese de bir noktada ona gâlip gelmiştir.

Sonraki bir sene boyunca haftada iki gün Eyyûbî Mehmed Bey'le, bir gün de bire bir olmak üzere İsmâil Dede'yle meşk eden Zekâî Dede, hem fasıl meşklerini, hem de ileri seviye dersleri almaya fırsat bulmuştur. Daha sonraları yeri geldikçe Dede'nin kendisine ilk eserler olarak Zaharyâ'nın "Çeşm-i meyhûnun ki bezm-i meyde cânân döndürür" mısra'ıyla başlayan Segâh murabbâını, kendisinin "Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni" mısra'ıyla başlayan Hicâz nakşını ve "Bend oldu dil bir şûh-i cihâna" mısra'ıyla başlayan Nühüft şarkısını meşk ettiğini hoş hâtırâlar olarak anlatmıştır.

[10] Râuf Yektâ, bu kelimenin, Dede'nin kullanmayı sevdiği garip bir tabir (Nuri Akbayar'ın günümüz harflerine çevirdiği nüsha tâbirât-ı Arâbî olarak kaydedilmişken Hoş Sadâ'da (İnal, 1958: 288) tâbirât-ı garîbe olarak okunmuştur) olduğunu ve yerine geçebilecek başka bir kelime bulamadığından aynen naklettiğini kaydetmiştir.

Kuvvetle muhtemelen yine bu dönemde Zekâî Dede'nin henüz ilkokul çağında olan ve okulunun "ilâhîciler topluluğu"nda yıldızı parlayan (Hacı Ârif Bey) genç bir yeteneği, önce hocasına götürüp 30 kadar fasıl meşk ettikten sonra Dede'nin meşklerine katılmasını sağlaması Türk müzik tarihi açısından önemli bir detaydır. Dede, dinlediği genç yetenek için dönemin itibar sâhibi müzisyenlerinin bulunduğu meşk ortamında, "Bu çocuk hepimizi geçecektir" diyerek öngörüde bulunmuştur. Nitekim Hacı Ârif Bey'in ardından ardından gelen şarkı besteciliği akımı bu öngörünün tutarlılığını kanıtlamaktadır (Salgar, 2011: 22-23).

Zekâî Dede'nin geçirdiği bu muazzam yıldan sonra hayatında bambaşka bir döneme girmesine vesîle olan bir diğer isim ise Mustafa Fâzıl Paşa'dır.

Hayli varlıklı bir devlet adamı olan Mustafa Fâzıl Paşa, bir gün yazlık sarayında Mevlîd icrâ edilmesini arzû eder. Mevlîd ve ardından tevşih ve ilâhîler okuması için uygun birileri araştırılırken o sırada yıldızı parlamakta olan Hâfız Zekâî bu iş için önerilir. Nitekim sarayda icrâsı dinlenilince, Mustafa Fâzıl Paşa yüksek sanatından ve şahsiyetinden oldukça etkilenir. Çevresinde etraflıca Hâfız Zekâî'yi soruşturduktan sonra aldığı izlenimin haklı olduğunu anlayınca kendisine sarayında bir dâire verir ve mûsıkî muallimliğine atar. Kısa bir süre sonra ise Mustafa Fâzıl Paşa'nın Mısır'a dönmesi gerekir ve Hâfız Zekâî'yi de kendisiyle birlikte götürmek ister.

Bir bakıma Mısır'a gitmeye mecbûr olan Zekâî Dede daha henüz kavuştuğu ve en verimli zamânını yaşadığı meşk ortamından, hocalarından ayrılacağı için çok üzgün bir hâlde Dede'ye vedâlaşmaya gittiğinde, aynı ayrılık acısı Dede'de de vâkî olur. İki sanatkâr da derin bir üzüntü içinde tâze muhabbetlerinin arasına ayrılık girmesinin gerçekliğini idrâk ederler. İsmâil Dede, uzun süre ve defâlarca maddî-mânevî saâdeti ve kemâlâtı için gözyaşları içinde öğrencisine duâ eder. Ne yazık ki Hâfız Zekâî'nin İstanbul'dan ayrılmasından kısa bir süre sonra İsmâil Dede de nihâyetinde vefât edeceği Hac yolculuğuna çıkar ve bir daha görüşemezler.

Mustafa Fâzıl Paşa ve Hâfız Zekâî'nin Mısır'a varmalarının ardından paşa, hocayı iyiden iyiye tanıyan ve sonsuz saygı ve muhabbet duyarak dairesinin müdürlük görevine de atar. Ömrü boyunca da Zekâî Dede'nin minnetle andığı lütuflar ve ihsânlarla kendisine rahat edeceği bir hayâtı yaşatmaya çalışır.

Zekâî Dede, İsmâil Dede'den ilk karşılaşmalarında Arap mûsıkîsinin inceliklerini öğrenmeyen birinin tam anlamıyla mûsıkîde tekâmülünü tamamlayamayacağını işittiğinden, Mısır'da bulunduğu zamanı bu eksikliğini gidermek için bir fırsat olarak görmüştür.

Araştırmaları sorucu büyük Arâbî usûlleri ve bu usûllerden bestelenmiş eserleri bilen bir sanatkâr olan Şeyh Şihâb Hz.'ni bulabilmiştir. Kendisinin mûsıkîde ve ilm-i ledünde kâmil bir zât olduğunu anlayan Zekâî Dede ondan 10 adet usûl (Masmûdî, Nehâvt, Müdevver, Murabbâ, Semâî-i Arâbî, Aksak Semâî-i Arâbî, Rehec, Hezec, Sitte Aşer, Erba' ve Işrîn) ve bu usûllerle bestelenmiş eserler meşk etmiştir. Bu usullerin kuvvetli darplarının sağ el yumruğuyla zayıf darplarının açık elle yani avuç içiyle vurulduğunu tesbit etmiştir. Zekâî Dede'nin günümüze ulaşan şuğlleri bugünlerin meyvelerinden olsa gerektir ki ekol içinde üretilen eserler arasında bu şuğller en belirgin farklardan biridir.

Hoca Hâfız Zekâî Efendi'nin Mısır faslı iki bölümdür. 1845 senesindeki ilk gidişinin ardından iki sene sonra geri dönmüş, daha sonra altı sene kalmak üzere 1851'de tekrar gitmiştir[11] (Özalp, 2000b: 619). İstanbul'da bulunduğu zamanlarda her fırsatta Eyyûbî Mehmed Bey'le görüşüp meşke devâm etmiştir. Uzun yıllar sonra özellikle Bostan İskelesi'ndeki kahvehânede geçen hâtırâlarını derin bir özlem duygusuyla anlatmıştır.

Cedid Ali Paşa Mahallesi'nin imamı olan babası Hâfız Süleymân Efendi 1864 senesinde Hacc'a gidip orada vefât edince imamlık görevi Hâfız Zekâî Efendi'ye geçmiştir. Yine bu dönemlerde Eyup civârındaki iki ilkokulun sülüs ve nesih yazı öğretmenliğini üstlenip ve hassâsiyetle bu görevi hayâtı boyunca devâm ettirmiştir. 1865 senesinden evvel Fatma Hanım ile bir evlilik yapmıştır ve bu evlilikten oğlu Ahmed dünyaya gelmiştir.

Kısa bir süre sonra İsmâil Dede'den kokusunu aldığı Mevlevîlik yolunun cezbesi muhiblikle teskîn olmamaya başlan Hâfız Zekâî ve uzun zamandır fırsat buldukça gelip âyînlere katıldığı Yenikapı Dergâhında nihâyet vakti gelince Osman Salâhaddin Dede Hz.'ne intisâb etmiştir.

[11] Dellalzâde hâdisesinin bu bilgiler ışığında 1847-1850 (Eyyûbî Mehmed Bey'in vefât senesi) târihleri arasında olması muhtemeldir fakat Râuf Yektâ bu tarihi (Yektâ, 2000: 26)1861 veya 1862 senesi olarak kaydetmiştir. Yılmaz Öztuna ayrıca Zekâî Dede'nin Mısır dönüşü Mehmed Bey'in meşklerine devâm edemeyeceğini 1857 dönüşüne göre hesaplayarak savunur (Öztuna, 2006b: 516). Hâlbuki 1847-1850 târih aralığı mülâkî olmaları için uygun ve yeterli bir süre zarfıdır.

Sûz-i Dil Mevlevî Âyîn-i Şerîfini bu dönemden sonra Mustafa Fâzıl Paşa'nın önerisiyle 1870 senesinde zevk edip bestelemiştir ki bestekârın şâheserlerinden biridir. Bu âyînden çok etkilenen Mustafa Fâzıl Paşa hayli cömertçe Zekâî Dede'yi ödüllendirmiştir. Beş sene sonra âlem-i bekâya göçünce Zekâî Dede büyük üzüntü duymuştur.

Hoca Hâfız Zekâî Efendi, 1883 senesinde Darüşşafaka kurumunda mûsıkî muallimliğine getirilmiş ve vefatına kadar 14 sene burada hizmet ederek çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir.

Yenikapı ve Bahâriye dergâhlarına devâm etmekte iken Bahâriye Mevlevîhânesi Kudümzenbaşı Arif Dede Efendi Hz.'nin irtihaliyle makâmı boşalınca, dergâhın şeyhi mûsıkî öğrencisi olan Hüseyin Fahreddin Dede Hz. Zekâî Dede'ye kudümzenbaşılık görevini teklif etmiştir. Aralarındaki karşılıklı ve şiddetli muhabbet vesîlesiyle Zekâî Dede bu görevi seve seve kabul etmiştir ve dedelik ünvânı almıştır. Böylece Hoca Hâfız Zekâî Efendi, Zekâî Dede Efendi olarak bilinmeye başlamıştır.

Râuf Yektâ'nın Zekâî Dede Efendi'yle yaşanan hâtırâlarından bestekârın bu dönemlerden sonra kendisini âyînler icrâ edip bestelemeye verdiği anlaşılmaktadır. Bestelediği Mâye Âyîn bahsi geçen iki dergâhta da meydan gördükten sonra İsmâil Dede'nin de başına gelen gibi muârızlar çıkmaya başlamıştır. "Artık eski âyînler beğenilmez oldu; yenileri yapılıyor, bâri eskilerden güzel bir şey olsa" lâfları heves kırıcı olsa da Yenikapı posnişîni Celâleddin Dede Efendi Hz.'nin ricâsı hemen bir tane daha bestelemesi üzerine olunca Zekâî Dede teşvik olur ve hangi makâm arzû ettiklerini sorar. O da Hz. Mevlânâ'dan tefe'ül edilmesini buyurur ve "ey çeng perdehâ-yı Sipâhânem arzûst" mısra'ı rast gelir. Isfahân makamındaki âyîn bu tefe'ül mûcibince bestelenmiştir ve bahsi geçen mısra'lar kullanılmıştır.

Zekâî Dede, bir gün öğrencileri huzurunda (Râuf Yektâ, Suphi Ezgi, Avnî Bey, Ârif Bey) daha önceden bestelediği Sûz-i Dil Âyîn'in meydan görmediğinden, bilinmediğinden yakınınca öğrencileri "Bize meşk buyurun; Himmet-i âliyyenizle cümleten okuruz. Bâri bu şeref de bize nasîb olsun" diyerek 1892 senesinde âyînin meydan görmesinde imkân vermişlerdir.

Son kez ağır hastalandığında dahî bütün derslerine ve meşklerine devâm etmiş aslâ tâvîz vermemiştir. 25 Kasım 1897 senesinde âlem-i bekâya irtihâl ederek mûsıkîye çok önemli hizmetler verdiği dünyevî hayâtı nihâyete ermiştir.

Zekâî Dede'nin batı notasına ve Hamparsum notasına hâkim olduğunu fakat kullanmayı tercih etmediğini, gerektiği zaman öğrencilerinin eserleri notaya aldığını detay bir bilgi olarak kaynaklardan öğreniyoruz. Baktığı bir güfteyi anına besteleyip karşısındakilere meşk edebilme yetisine sâhip olması da hayret verici dehâsının başka bir delîli olarak anlatılır.

Râuf Yektâ hocasını anlattığı başlığın son kısmında, çok fazla öğrenci yetiştirdiğini ve bunlar arasından niteliksiz olanların, hocanın nâmını, hakîkati olmayan, ilâhî üslûbunda eserler bestelediği yönünde eleştirilerle zedelediklerini, üslûbunu yanlış aktararak kendilerine gelen öğrencileri yanılttıklarını, Zekâî Dede'nin öğrenci milletinden çok bedbaht olduğunu anlatır. (Yektâ, 2000: 50-51) Hattâ kendisinin dahî hocanın karşısına, câhilâne bir hâlde hiçbir fasıl geçmeden çıktığında, üstüne bir de meşk etmek için bir eser talep etmesinin edepsizlik olduğunu eklemektedir. (Yektâ, 2000: 36-37)

Başlıca öğrencileri şu zevâttır: Oğlu Hâfız Ahmed Irsoy, Râuf Yektâ, Suphi Ezgi, Ahmed Avni Konuk, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede, Kâzım Uz, Ahmed Râsim, Şevkî Bey, Eğrikapılı Mehmed Efendi, Hâfız Hayreddin Bilgen, Rıfâî Şeyhi Rızâ Efendi, Ali Aşkî Bey, Ârif Atâ Bey, Şükrü Şenozan, Şeyh Hâfız Cemâleddin Efendi, Salâhaddin Bey, Leon Hancıyan, Medenî Azîz Efendi, Hâfız Azîz Efendi, Âsım Bey ve torunu Mehmed Münir Kökten, Ûdî Sâmî Bey, Ziyâ Santûr, Hâfız Şevkî Bey, Hüseyin S. Arel, Hüseyin Fahri Tanık. (Yektâ, 2000: 11-52; Öztuna, 2006b: 541-517)

2.2. İLÂHÎ

Sözel katmanlı eserlerin yoğun bulunduğu bir müzik geleneğine sâhip olan Türk müzik kültüründe bazı beste biçimleri isimlerini sözel yapılarının biçimlerinden almaktadır. Şarkı, kasîde, gazel, mi'râciye, muhammes, murabba… gibi biçimler güfte yapısına veya içeriğine, üslûbuna göre isimlendirilenlerden bazılarıdır. İlâhî de hem edebiyatta hem de müzikte bir biçime karşılık gelen terimlerden biridir. Yaygın bir hatâ olarak "ilâhi" şeklinde dilimizde kısa "i" harfiyle yazılan yazımın doğrusu, Arapça "ilâh" kelimesine, Farsça "–î" ekinin eklendiği yazım şeklidir. "İlâhla ilgili, ilâha âit, ilâhsal" anlamlarını taşımaktadır. Dolayısıyla ilâhînin ilk planda anlam içeriği i'tibârıyla özelleşen bir nazım türü olduğu kabul edilirse, yaygın kullanılan

nazım biçimlerinin hemen hemen hepsinde ilâhîler inşâ edildiğini söylemek mümkün hâle gelir. Birçok kaynakta halk edebiyâtı nazım biçimlerinin yaygın olarak kullanıldığı söylense de dîvân edebiyâtı biçimlerinin de istisnâ olamayacak bir yaygınlıkla ilâhîlerde kullanılmış olması bu düşünceyi zayıflatmaktadır.

Türkçe kaynaklar içinde rastlanılmış "ilahî" kelimesinin bir müzik terimi olarak en eski kullanılışı Evliyâ Çelebi'nin Seyâhatnâme'sinde görülmektedir. Bu bilgi hâricinde edebiyât târihimizde "ilâhî" türünün ilk ne zaman şekillendiği ve kullanıldığı bilinmemektedir. Daha önceki dönemlerde ise müzik terimi olarak "ilâhî" kelimesi yerine "yüksek ses (daha çok insan sesini karşılamak üzere)" anlamına gelen "savt" teriminin kullanıldığı da bilinmektedir (Uzun, 2000: 64-68).

Müzik terimi olarak ise ilâhî "Kâmil mutasavvıfların nutk-u şerîflerinden bestelenen eserler" olarak tanımlanabilir. Bu tanımdan da anlaşılabileceği üzere ilâhî, bir tür olarak ele alınacak olursa birçok alt türü barındıran genel bir ifâdedir. İlâhînin bu kapsayıcılığının ise yüzyıllar içinde kazanıldığı, zamanla konuların şer'î âdetlerle ve dergâh âdetleriyle özelleşmesiyle besteleme özelliklerinin de güfte ihtiyâcına binâen farklılaştığı açıktır. Mi'râciye, temcid, tevşih… gibi ilâhî alt türlerinin mevcûdiyetinin yanı sıra bu alt türlerin özelliklerinden bağımsız bir ilâhî biçimi de yaygın bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Dergâhlar başta olmak üzere muhtevâ seviyelerine göre seçilerek câmi'ler, toplumsal merâsimler ve mekteplerde okunan ilâhîler Türk din mûsıkîsi geleneğinde önemli bir yere sâhip olmuştur (Uzun, 2000: 64-68). İlâhîlerin hem câmi' hem de tekke mûsıkîsi ürünü olarak ele alınması ise görece kesb etmektedir. Zîrâ dergâhlardan doğan mutasavvıfların nutk-u şerîfleri ilâhî olarak ele alındıkları için hem edebî hem de müzikal bir tür olarak ilâhîlerin dergâhlara mâl edilmesi olağandır. Dolayısıyla her dergâhın sosyal çevresi, müntesiblerinin sosyolojik-antropolojik özellikleri, dergâhta uygulanan eğitim sistemi ve ritüeller… gibi birçok özellik, tasavvufî yolların ilâhîlerinin de kendi meşreplerine göre üretilmesini kaçınılmaz hâle getirmiştir.

Genel bir çıkarıma varılması gereken bu noktada ise ilâhîlerin gerek edebî bir tür gerek müzikal bir tür olarak tasavvûfî hakikatlerden bahseden hakîkî mutasavvıf sözlerinin ürünleri olduğunu, olması gerektiğini söylemek gerekir. Hem edebî hem de müzikal olarak ayırt edici üslûp özellikleri kaçınılmaz olarak zamanla belirgin hâle gelmiştir. İlâhî bir nazmın kendine âit bir terim dağarcığı, derinliği, sembolik anlatım

özellikleri, mazmunları… bulunurken; bir ilâhî bestesinin, zikre ve transa yâhut icrâ edilecek bir dînî raks mevcut ise ona uygunluğu gibi usûl ve üslûb özellikleri eserlerin vazgeçilmez karakteristik şartları olarak şekillenmiştir.

Şunu da belirtmek gerekir ki Râuf Yektâ, (Yektâ, 2000: 51)Zekâî Dede merhûmun bestelerinin "ilâhî tarzında[12]" denilerek çeşitli kimselerce eleştirildiğini fakat bu eleştirinin tamâmen dayanaksız olduğunu anlatırken, bizlere, o dönemde dahî ilâhî üslûbunun bütün müzik çevresinde tam olarak anlaşılmadığını ya da bilinmediğini de dolaylı olarak bildirir.

İlâhîlerin müzikal biçimleri, genel olarak kaynaklarda (Öztuna, 2006a: 385) (Karadeniz, 2013: 166) lâdînî mûsıkîdeki şarkılarla aynı biçim olarak kabul edilse de yapılan araştırmada ortaya çıkan özgün biçimler ve klasik beste biçimlerinin (murabba, nakış) yaygın bir şekilde istisnâ oluşturması bahsi geçen kâideyi bozmaktadır. İlâhîlerin ritmik usuller ve neşeli makamlarla bestelenmemesi (Ak, 2016: 115) de yukarıdaki gibi çok yaygın istisnalarla bozulan kâidelerden bazılarıdır.

Genel bir yargı oluşturmak gerekirse her dönemde revaçta olan biçimlerin sâde hallerinin ilâhîlerde kullanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla Türk müzik kültürünün şarkıların yaygın olduğu döneminde ilâhîlerin de şarkılarla aynı biçimlerde bestelendiği, bir önceki klasik beste biçimlerinin yaygın olduğu döneminde ise murabbâ, nakış gibi biçimlerin ön plana çıktığı yargısına varılabilir.

İlâhî, aynı zamanda bir çatı tür olup tevşih, dua, teşbih, temcid… gibi özel amaçlarla şekillendirilip bestelenmiş alt türleri barındırmaktadır.

Bir bestecinin genel olarak ilâhî bestelemesinin amacının, ilâhî nitelikler taşıyan sözleri ön plana çıkararak etkili ezgilerle mânâ zevkini dinleyiciye aktarmak olduğu söylemek mümkündür. Türün bu amaç doğrultusunda gelişmesinden dolayı katı biçimsel özellikler kazanmaması doğaldır. Biçimlerin güfteye göre veya güftenin verdiği motivasyonla güftenin zâhirinden nisbeten bağımsız fakat bâtınından mülhem olacak şekilde sehl-i mümtenî üslupta tasarlandığı incelemelerin geneline bakılarak söylenebilir.

İlâhîlerin kullanım alanına göre de belirli biçimsel ve üslupsal özelliklerle beste yapıldığı görülmektedir. İsmâil Dede ekolünde bazı bestecilerin zikir ritüelleri

[12] Zekâî Dede'nin bestelerinde, sözlerde açıkça yazılmayan fakat sessiz harfleri okutup usûlü vurgulamak için kullanılan "med" heceleri kullanması bu kişilerce sebep gösterilmiştir ki bu yöntem ilâhîlerde yaygın olarak kullanılır.

uygulayan dergâhlara, bazı bestecilerin semâ âyîni uygulayan Mevlevî Dergâhlarına devâm ettiği, bazılarının bilindiği kadarıyla herhangi bir tarîk mensubu olmadığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu üç gruptaki bestecilerden günümüze ilâhîlerinin ulaşma durumuna göre bir çıkarım yapılacak olursa, nâdiren basit müzikal biçimlere sâhip zikir ilâhîlerinin olduğu, genellikle dînî törenlerde icrâ edilebilecek büyük usûllü ilâhîlerin ekol içinde bestelendiği ortaya çıkmaktadır.

Çalışmamızda da tevşîh, duâ gibi özelleşmiş ilâhî biçimleri kapsam dışı tutularak, türün genelini kapsayan, tasavvûfî hakikatleri ve hâlleri konu alan ilâhîler seçilmeye çalışılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ESER İNCELEMELERİ VE İNCELEMELERİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ

3.1. ESER İNCELEMELERİ

3.1.1. İsmâil Dede

3.1.1.1. Arazbar İlâhî "Ben yürürem yâne yâne"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi, 4+4 şeklinde kurulmuş 8'li hece veznine sahip dörtlü bendlerle inşâ edilmiştir. Beste ise, Cüneyt Kosal'ın "Abdülkadir Töre koleksiyonundan" ifâdesiyle yazdığı notada 8/8'lik Düyek usûlüyle ölçülmüştür. Dört ölçüde bir çift çizgi çekilerek müzik cümlelerinin, mısraların, terennümlerin bitişi belirtilmiştir. Bu çift çizgilerin eseri 16/4'lük ölçülere ayırdığı görülmektedir. "1948" târihli yine Cüneyt Kosal imzâsı bulunan bir diğer nüshada ise eser 2/4 olarak ölçülere ayrılıp Düyek olarak belirtilmiştir. "İsmâil Hakkı, Küçük Defter" notu bulunan bir diğer nüshada ise usûl 4/4'lük ölçülüp Sofyan olarak belirtilmiştir. Yusuf Ömürlü nüshası ise ilk Cüneyt Kosal nüshası gibi eseri 8/8'lik ölçülere ayırarak Düyek usûlüne işaret etmektedir.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 2 "Ben yürürem" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*1,3*)	c(*4,5*)	d(*6,2*)	b(*1,3*)	c(*4,5*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	6
Mısra	1. mısra	2. mısra	Terennüm	3. mısra	4. mısra	Terennüm

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5) + c(6)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun *"nakış"* (Özkan, 2013: 105-107)yapısına ait olduğu söylenebilir. Birinci mısra'ın bestesiyle ikinci ve (ikinci mısra ile aynı müzik cümlesine sahip olan) dördüncü Mısra'ın bestesinin *"1"* ile gösterilen ilk müzik cümlecikleri de aynıdır. Bu eserin incelemesinde, ortak müzik cümleciklerine sahip ve birbirlerinin türevi olarak değerlendirilebilecek müzik cümleleri oldukça fazla ve girift olduğundan karışıklığa mahal vermemek için ayrı harflerle tanımlanmıştır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi güftenin ilk mısra'ına eşlik etmektedir. Sekizer dörtlük uzunluğundaki iki müzik cümleciğinden oluşmuştur. Biçim kurgusu burada ilk olarak ortaya konmuş ve diğer müzik cümlelerinde tekrarlanmıştır. Aslı 4 + 4 olan güfte 6 + 2 olarak iki farklı müzik cümleciğine ayrılmıştır. 6 hecelik ilk kısım usûlün ilk yarısına, 2 hecelik ve zengin uyağı içerek kısım ise usûlün ikinci yarısına oturtulmuştur. (a) müzik cümlesi makâmın ilk güçlüsü olan Gerdâniye civârında başlayıp, yine aynı perdede sonlanmaktadır.

(b) cümlesi güftenin ikinci mısra'ına eşlik eden bu müzik cümlesinin *"1"* numaralı müzik cümleciği, zemîni oluşturan (a) müzik cümlesinin ilk müzik cümleciğidir. Başka bir deyişle İlk mısra ile ikinci mısra aynı ezgiyle bestelenmiş, son sekiz dörtlükleri birinci ve ikinci dolap olarak farklılaşmıştır. Müzik cümlesi yine Gerdâniye perdesinde sonlanmakla beraber karar perdesi olan Dügâh perdesine ve ikinci güçlü olan Çargâh perdesine uğrayarak Gerdâniye perdesindeki kalıştaki yarım karar hissini kuvvetlendirmektedir.

(c) cümlesi terennüm sözlerine eşlik etmektedir. "Allah illallah" terennümü burada 2+3 olarak usûlün ilk yarısına iki hece diğer yarısına üç hece denk gelecek

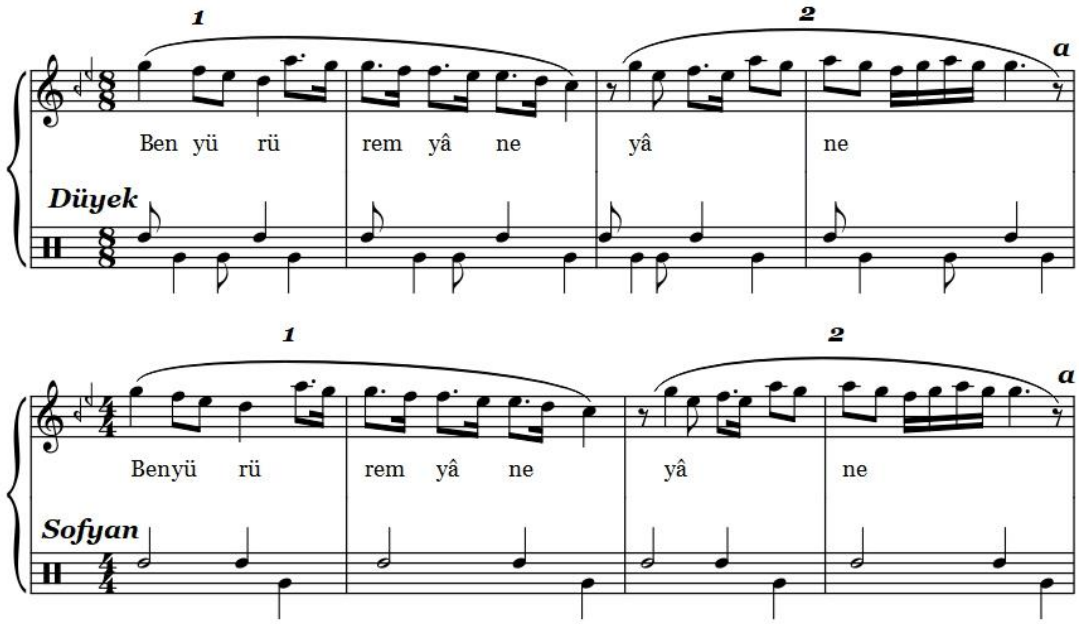
şekilde yerleştirilmiştir. (c) müzik cümlesinin ilk cümleciği olan *"4"* numaralı cümlecik, kendisinin ikinci yarısında karara yaklaşmak için yarım karar hissini sağlayan *"3"* numaralı cümleciğin ilk yarısının ezgi seyrini taklit etmektedir. *"5"* numaralı cümlecik ise eser içinde özgün bir tam karar cümleciğidir. Karar cümleciğinde son üç-dört darbın karar sesine bırakılması hatta nota yazımının son dörtlükte es olarak belirtilmesi burada göze çarpan bir özelliktir.

(d) cümlesi güftenin ikinci mısra'ına eşlik etmektedir. Ezgi burada *"6"* numaralı müzik cümleciğiyle ikinci güçlü civarında güfteye uygun olarak kısa ve çok belirgin olmayan bir meyân oluşturmaktadır. Bu cümlecik ikinci yarısında, *"3"* numaralı cümlecikteki gibi Gerdâniye perdesinde durmaktadır ki bu şekilde ezgi *"2"* numaralı cümleciğe bağlanmaktadır. İki Gerdâniye perdesine yapılan çıkışta da bağlanılan ezgi bir senkopun yeri istisnâsıyla aynıdır. (b) cümlesindeki en sonda (c) cümleciğine bağlantı için; (d) cümlesindeki ise cümle içindeki cümleciklerin bağlantısı için kullanılmıştır.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Sofyân usûlü ezginin uzun ve köşesiz müzik cümleciklerini ortadan bölmekte ve kuvvetli zayıf zaman dizilimini bozmaktadır. Düyek usûlü ezgiyle birlikte icrâ edildiğinde ise özellikle mısraların ilk iki ölçülerinin ilk üç darplarında ezgiye uyumsuz olduğu anlaşılmaktadır.

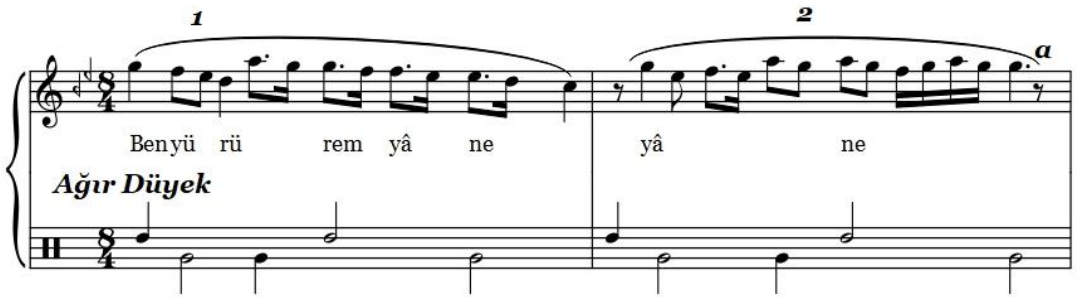
Şekil 2: "Ben yürürem" Düyek ve Sofyan



Düyek usûlünün müzik cümle ve cümleciklerini ifâdede zayıf kaldığı dikkate alınınca, bahsi geçen Cüneyt Kosal nüshasındaki çift çizgiler, bestenin esâsının 16 zamanlı bir usûlde olabileceğini düşündürmüştür. Bu durumda 16 zamanlı usûller ezgiye tatbik edilerek denenmiştir. Nim Hafîf, Fer', Nim Berefşân, Çifte Düyek usûllerinin hepsi, ikinci yarılarında müzik cümlelerini desteklemiştir. Usûllerin ilk yarıları (yani ilk 8/4lük kısımları) eserin usûlünün tesbitinde belirleyici rol oynamıştır. Nim Hafîf usûlü, üçüncü darbında zayıf bir darpla seyrederken eserin bu noktasına denk gelen kısımdaki Muhayyer perdesiyle başlayan bir 4'lük grubun kuvvetli bir ifâde oluşturmasıyla ezgiye tam uyum gösterememektedir.

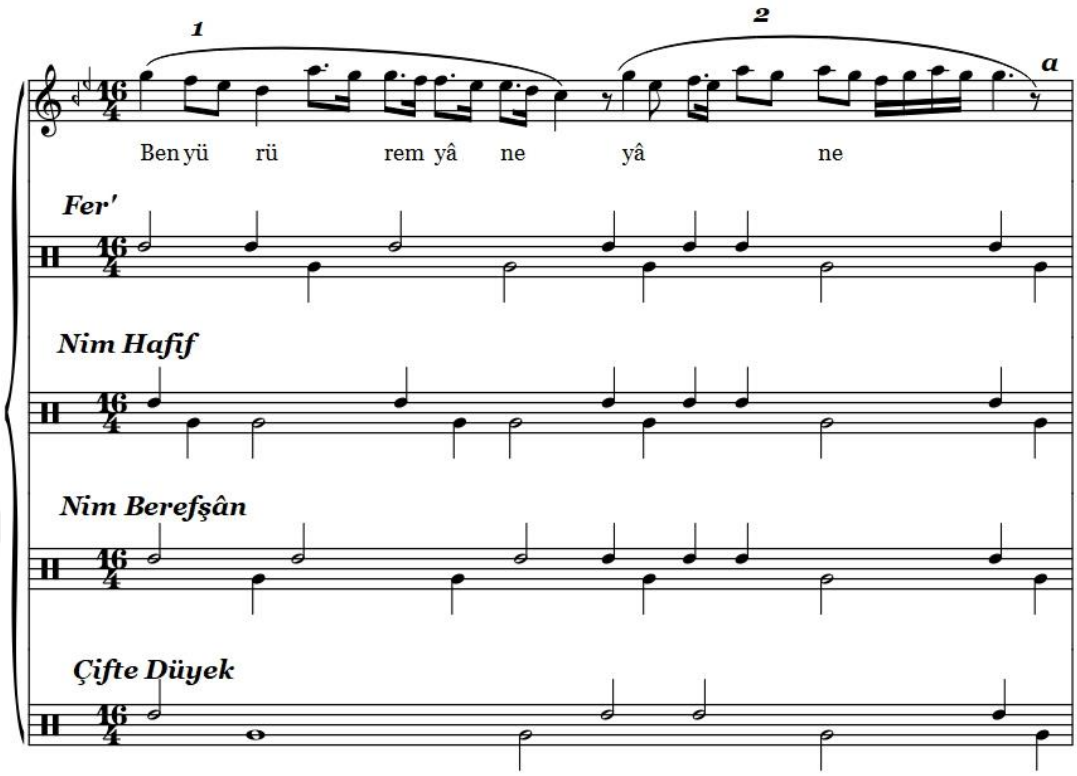
Nim Berefşân usûlü de yine üçüncü darbından usûlün ikinci yarısına kadar cümlelere oturmamaktadır. Çifte Düyek usûlü de geniş darplarına karşılık gelirken usûlün ihtiyâcından çok daha yoğun heceleri içeren ezgi sebebiyle uyumlu bir ifâde oluşturamamaktadır. Eserde dokuzuncu dörtlük zamana denk gelen senkoplar hemen dörtlük notalara dönüştürülecek olursa -ki bu sekizlik susların, eserin Düyek olarak icrasına zorlanması sebebiyle zamanla yerleştiği de düşünülebilir- Ağır Düyek usûlü akla gelecektir. Fakat eserin Ağır Düyek usûlüyle icrâ edildiği durumda hem üçüncü darp ezgide karşılık bulamamakta, hem de iki 8/4'lük ölçüde bir hecelerin usûl üzerinde yerleşimi değişmektedir.

Şekil 3: "Ben yürürem" Düyek ve Sofyan



Bu bulguların ardından araştırılan usûller arasında en çok uyum gösteren usûl Fer' usûlü olarak tesbit edilmiştir.

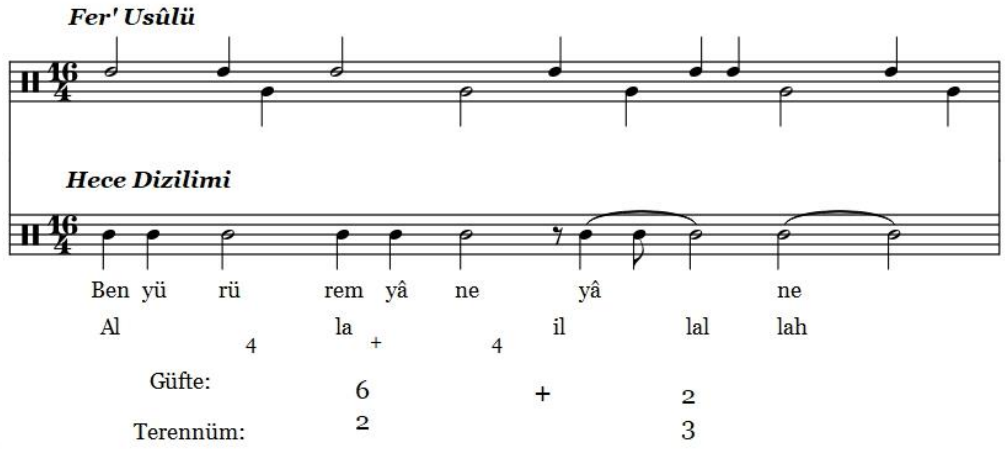
Şekil 4: "Ben yürürem" 16 zamanlı usuller



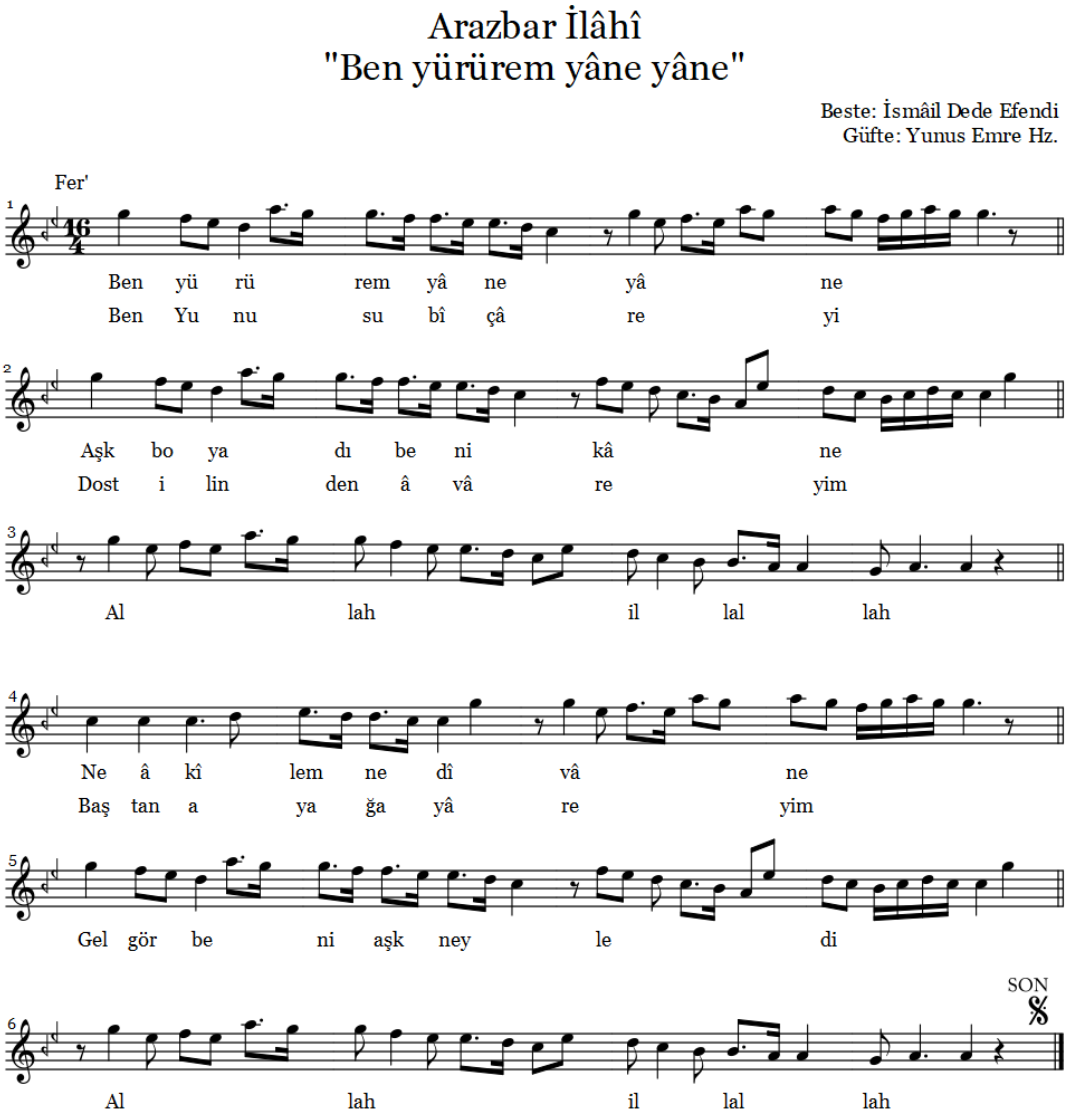
4+4 hece vezninde olan güftenin Fer' usûlüne yerleşimi ise 6+2 olarak görülmektedir. Besteci, veznin orijinal durağını, mısraların "-âne" zengin uyağını taşıyan son iki hecelerinin hemen öncesine taşımıştır. Böylece uyaklar ezgiyle beraber iyice belirginleştirilmiştir. Bu kısım aynı zamanda Fer' usûlünün ikinci yarısına denk gelmektedir ki, bu kısmı usûlün *"Karar"* kısmı olarak nitelendirmek mümkündür. Usûlün karar kısmındaki coşkunluk son iki heceyi oldukça kuvvetlendirmiştir. Terennümde de aynı durum "illallah" kelimesinde görülmektedir. Usûlün iki yarısına terennüm, 2+3 olarak yerleştirilmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 5: "Ben yürürem" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 6: Oluşturulan Nüsha 1: Arazbar İlâhî “Ben Yürürem”



3.1.1.2. Beyâtî İlâhî "Yandıklarım şâm ü seher"

Eserin Seyyid Nizâmoğlu Hz.'ne âit güftesi, dörtlü bendler hâlinde ve hecelerin seslendiriliş süreleri kıyaslandığında 4+4 hece vezniyle inşâ edilmiş gibi bestelenmiş olmasına rağmen daha çok aruzun Rezec bahrindeki "müstef'ilün müstef'ilün" veznine de çeşitli aruz kusurlarıyla beraber uymaktadır. İncelemede güfte biçimi dörtlü bendler olarak ele alınmıştır. Cüneyt Kosal nüshasında usûl Düyek olarak belirtilmiş, 2/4 olarak ölçülmüştür. Yusuf Ömürlü ise eseri Sofyân usûlüyle yazmıştır.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi Muhammes usûlüyle 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü "*1*" müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü "*2*" müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü ise "*3*" müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi Remel usûlüyle 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk altı dörtlüğü "*4*", sonraki 10 dörtlüğü "*5*", kalan 16 dörtlüğü ise "*6*" müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi Muhammes usûlüyle 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü "*7*" müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü "*8*" müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü ise "*9*" müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi Muhammes usûlüyle 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü "*10*" müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü "*11*" müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü ise "*12*" müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Güftenin aynı zamanda ikinci mısra'ıyla aynı olan son mısra'ının, hem ikinci meyân bestesi olan (d) müzik cümlesini, hem de nakarat olarak kullanılan karar cümlesini yani (b) müzik cümlesini taşıdığı görülmektedir. Bu haliyle eserin bugün-"şarkı" (Özkan, 2013: 108-111) olarak tanımladığımız biçimin çift meyânlı haliyle örtüştüğü anlaşılmaktadır. Bu yapıyı "terennümsüz bir nakış" olarak ifâde etmek de mümkün görünmektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 3: "Yandıklarım" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	d(*10,11,12*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi: Bu müzik cümlesinde Muhammes usûlüne uygun düşen beste, üç müzik cümleciğinden ve bir müzik cümlesinden oluşmaktadır. Eserin genel kurgusu da usûl değişimi bulunmasına rağmen müzik cümlelerinin son müzik cümleciklerinin Remel ölçülerde kısaltılması istisnasıyla bu şekilde devam etmektedir. 8 heceden oluşan ilk mısranın ilk yarısı üç ve bir hece kapsayan *"1"* ve *"2"* müzik cümlecikleriyle, kalan yarısı ise *"4"* müzik cümleciğiyle bestelenmiştir. Mısra'ın ilk kelimesi *"1,2"* cümlecikleriyle bölünmüştür. Ezgi Beyâtî makamının sâde bir seyrini göstermektedir. Son cümlecik olan *"3"*te ise usûlün son darbında (hek, te, ke, te, ke) makâmın güçlüsünde oluşacak asma kalışı destekleyen bir usûl-karar cümleciğinden de bahsetmek mümkündür ki bu ezgisel davranış bir sonraki (b) ve (c) müzik cümlesinde de görülmektedir.

(b) müzik cümlesi: Bu cümlede Remel usûlüne uygun düşen beste *"4"* iki heceyi, *"5"* iki heceyi ve ek olarak üç hecelik "efendim" lafzî terennümüyle desteklenmiştir. Yine ilk mısra'ın bestesi gibi üç müzik cümleciğinden oluşmaktadır. Müzik cümleleriyle bölünen bir kelime yoktur. Mısra'ın en uzun ve son müzik cümleciği olan *"6",* aynı *"3"*te olduğu gibi bir usûl-karar cümleciğine sahiptir ki bu da son altı darbı ve hemen öncesindeki bir sekizlik notayı (Hüseynî perdesi) kapsamaktadır.

(c) müzik cümlesi: (a) müzik cümlesindeki Muhammes usûlüyle oluşturulan kurgu burada aynı usûlle devam etmektedir. Usûlün ilk kısmı (düm, te, ke, düm, tek) ve mısra'ın ilk müzik cümleciği olan *"7"*, ilk dörtlük notası olan Gerdâniye perdesi hâriç Muhayyer perdesinden ibarettir ve tam olarak usûlün darplarına uygun olarak hecelendirilmiştir. Bolca duyurulan Muhayyer perdesi ezginin makamsal etkisini yumuşatarak Evc perdesinde yapılacak Hüzzam geçkisine eseri hazırlamakta yardımcı olmuştur. Hemen bir sonraki *"8"* cümleciğinde geçki birden duyurulmuştur.

Muhayyer perdesindeki Hicâz çeşnisi ise ardışık seslerle ısrarlı bir şekilde pekiştirilmiştir. *"9"* cümleciğinin ilk iki darbı hemen kendisinin ardından ve *"11"* cümleciğinin başında tekrar edilmiştir.

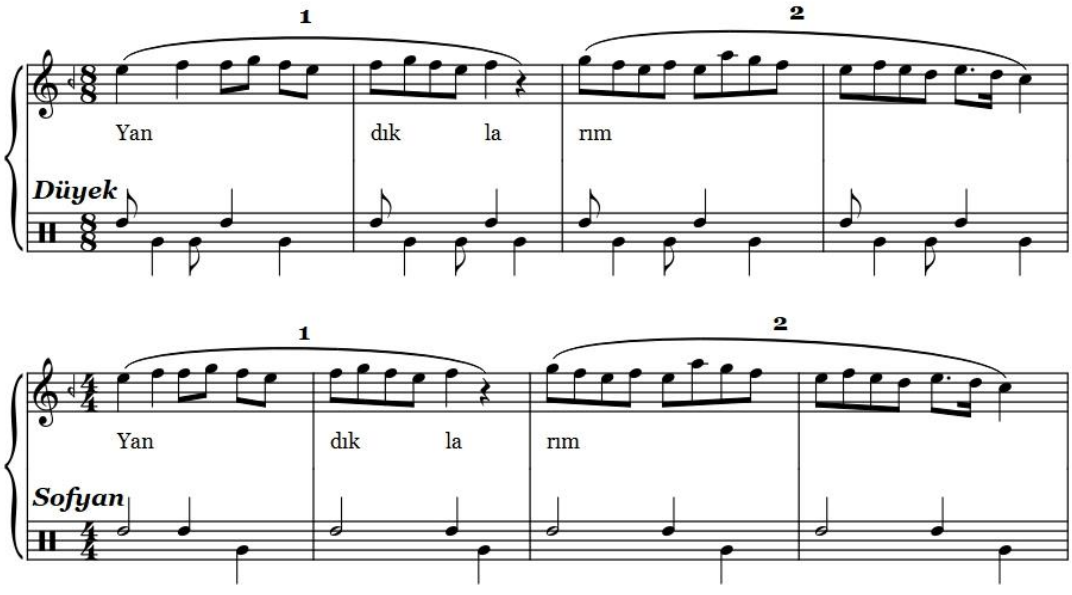
(d) müzik cümlesi: İkinci meyân olarak Muhammes usûlüyle güftenin redifini oluşturan mısra'dan ve "efendim" ve "Hayy" terenmümlerinden bestelenmiştir. İlk meyândaki Hüzzâm geçkisini devam ettirerek Arabân makâmının perdeleriyle ezgiyi Nevâ perdesine güçlenecek şekilde taşımaktadır. Fakat burada aynı lafzî terennümle beraber bestelenen redif, yani "Senden midir benden midir" mısra'ı Muhammes usûlüne yerleştirilmiştir. Remel usûlüyle aynı hece yerleşiminin kullanılmıyla burada Muhammes usûlünün yeniden kurgulanması sebebiyle son darplara doğru iki usûl arasındaki dört dörtlük farktan dolayı bir boşluk oluşturmuştur ve burada "Hayy" zikri, memdûd "-ı" hecesiyle ezgiyi tamamlamıştır.

Aynı mısra'ın (b) cümlesiyle olan bestesi tekrar okunarak eser karâra getirilmiştir.

Muhammes ve Remel usûllerinden oluşan Darbeyn usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Sofyân usûlünün uzun soluklu ezgi birimlerinin ifâdelerini daralttığı, Düyek usûlünün de bu duruma ek olarak işitsel uyumsuzluk gösterdiği anlaşılmıştır.

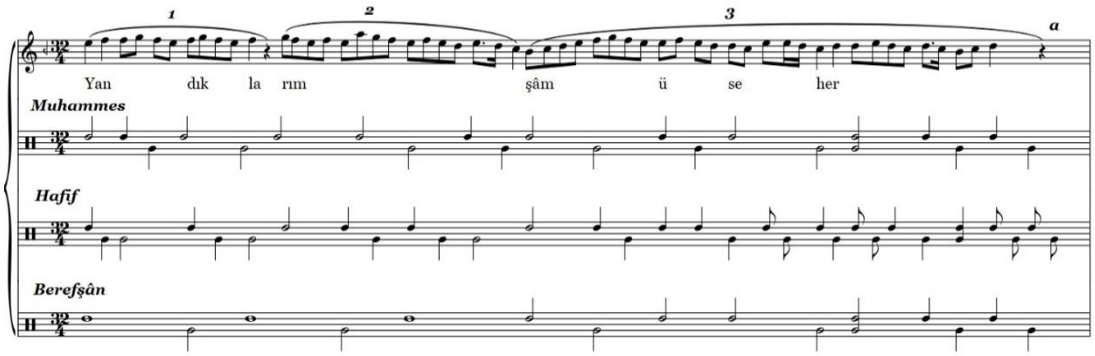
Şekil 7: "Yandıklarım" Sofyan ve Düyek



Eseri müzik cümlelerine ayırdığımızda ise iki farklı usûlde müzik cümlelerinden oluştuğunu görüyoruz. Bu müzik cümlelerinden (a, c ve d) 32 zamanlı, iki kere okunan (b) cümlesi ise 28 zamanlı olarak ölçülebilmektedir.

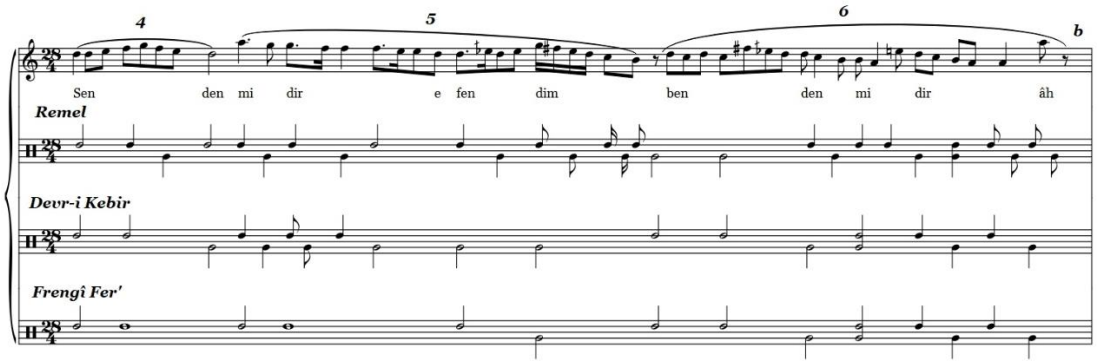
32 zamanlı ölçüler üzerinde yine 32 zamanlı olan Berefşân, Hafif ve Muhammes usûlleri denenerek uygulanınca, Berefşân usûlü ikinci darbıyla beraber uyumsuzluk göstermektedir. Hafif usûlü ise (a) cümlesine uygunluk gösterirken (c) ve (d) cümlelerinde ilk darplarıyla beraber ezgiyi ifâde edememektedir. Geriye kalan Muhammes ve Fer'i Muhammes usûlü ise bütün müzik cümlelerini tam olarak karşılamaktadır. Muhammes ise Fer' usûlüne kıyasla bir müzik cümlesinin tamamını bir tekrarla kapsayabildiği için tercih edilmiştir.

Şekil 8: "Yandıklarım" 32 Zamanlı Usuller



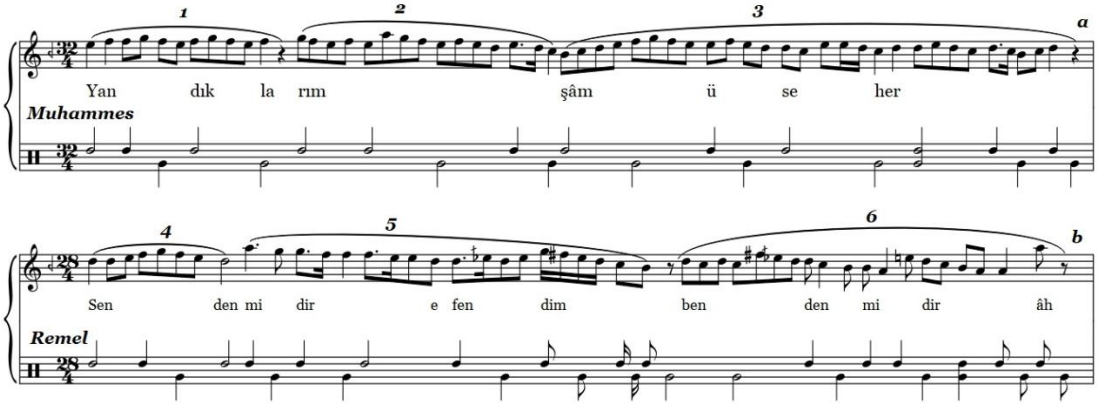
28 zamanlı "b" cümlesi için ise Frengi Fer', Devr-i Kebir, Remel usûlleri karşılaştırıldı. Bu üç usûl de ezgiye uygulandığında aksamayan fakat birbirlerinden oldukça farklı olan ifâdeler ortaya çıkmaktadır. Ezginin üçüncü ve dördüncü dörtlüklerinde Remel ve Devr-i Kebir karşılaştırılınca Remel usûlünün ifâdeyi daha tamamlayıcı bir işitsel etkiye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Frengi Fer' usûlü dört dörtlük süreye sâhip ikinci darbının ikinici yarısında seslendirilen "-den" hecesi sebebiyle tereddüde düşürürken, Remel usûlü, darplarının sıklaştığı kısımda ezginin perdelerinin de sıklaşması özelliğiyle beraber ezgiyle daha uyumlu olduğu görülmüştür.

Şekil 9: "Yandıklarım" 28 Zamanlı Usuller



Dolayısıyla ortaya şöyle bir usûl şeması ortaya çıkmaktadır: "Muhammes + Remel + Muhammes + Muhammes + Remel". Alışıldık Darbeyn kalıplarında (Öztuna, 2006a: 214-215) (Yekta, 1986: 134) böyle bir sıralamaya rastlanmamıştır. Gelenekte kullanılan darbeynlerin genelinde buradakinin aksine küçük usûlün önce yerleştirildiği de görülmektedir. Yine de bu şekildeki usûl sıralanışında ezgi - usûl - vezin ilişkisi açısından aksayan bir durum oluşmamaktadır.

Şekil 10: "Yandıklarım" Muhammes ve Remel



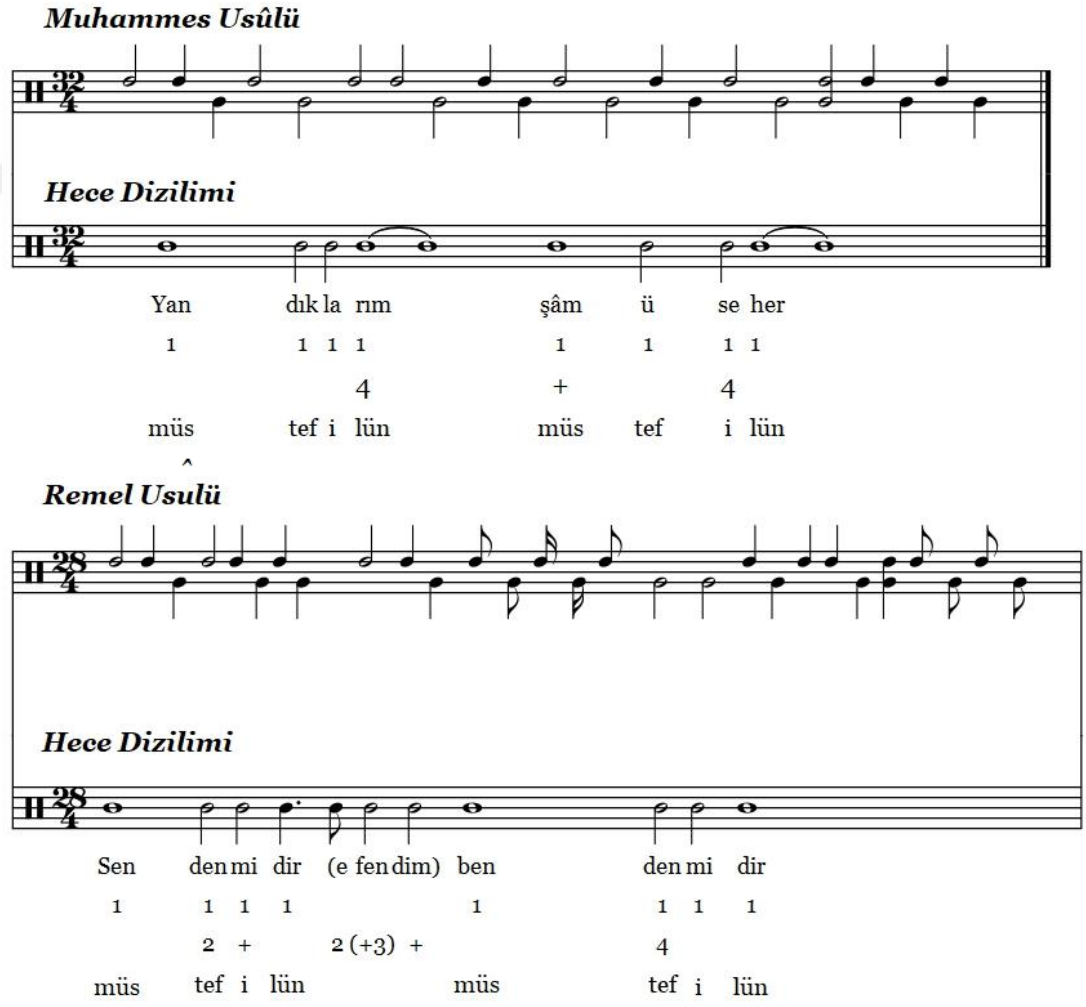
Güftenin ilk dört hecesi bir anlam bütünü oluştururken kelimeler Muhammes ölçülerde ilk iki müzik cümleciğiyle bölünmüştür. Remel ölçüsünde ise yine ilk dört hecenin iki müzik cümleciğiyle ifâde edildiği görülürken iki müzik cümleciği ayrı kelimeleri seslendirdiği için güftenin anlam ifâdesine daha çok katkıda bulunmaktadır. Eser, farklı usûllerden müteşekkil olmasına rağmen tek bölümlüdür. Kullanılan usûller birbirleriyle öylesine uyaklıdır ki topyekûn bir işitsel değişim oluşmamaktadır. Benzer uzunlukta müzik cümleciklerinin bulunması, hatta aynı sözlerin iki farklı usûlle arka

arkaya bestelenebilecek kadar birbirleriyle uyumlu biçim kurgularının üretilmiş olması bu durumda önemli rol oynamaktadır.
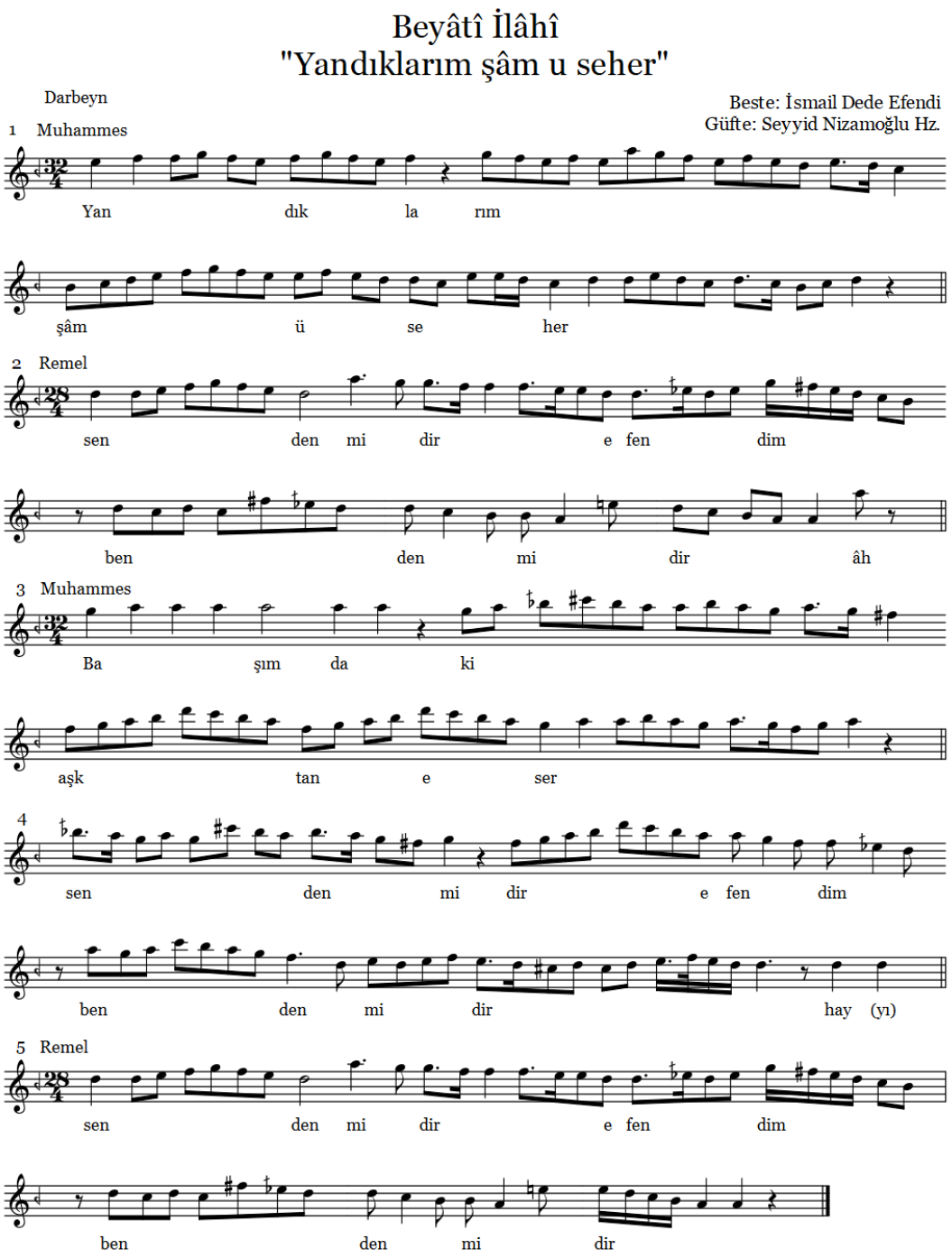
Buradan yola çıkarak da bu tür karma usûl kullanımlarının "Darbeyn" ve "Zencîr" usûlleri gibi özelleşebilmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 11: "Yandıklarım" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 12: Oluşturulan Nüsha 2: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım Şâm u Seher"



3.1.1.3. Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî cümle sensin"

Eserin Seyyid Seyfullah Hz. ait güftesi aruzun Remel bahrindeki "Fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde beyitler hâlinde inşâ edilmiştir ve beyitler hâlinde bestelenmiştir.

İncelenen nüshaların çoğunda eser Çember usûlüyle ölçülmüştür. Bunların arasında usûl bir nüshâda Çifte Düyek, başka bir el yazması el yazması nüshada ise Düyek olarak belirtilmiştir.

İnceleme sonucunda Sakîl usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"4"* cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini ve kalan son 10 dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"4"* cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini ve kalan son 10 dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"12"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"13"* cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"14"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"15"* müzik cümleciğini ve kalan son 10 dörtlüğü *"16"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 4: "Yâ İlâhî" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4,5,6,7*)	a′(*1,2,3,4,5,8,9*)	b(*10,11,12,13,14,15,16*)
Ölçü no.	1	2	3
Mısra	1. mısra	2. ve 4. mısra	3. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a′(2) + b(3)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eser bu haliyle terennümsüz bir Murabbâ yapısına benzemektedir.

Eserin tamamını oluşturan üç müzik cümlesinin yedişer müzik cümleciğinden oluştuğu gösterilebilse de bu müzik cümlecikleri oldukça muğlaktır. Çoğu durumda birbirlerinden ayrılamamaktadır. Usûl tesbitinde belirleyici kısım olan meyân, müzik cümlelerinin yapılarının anlaşılmasında kılavuz olarak kullanılmıştır. Örneğin *"3"* ve *"4"* müzik cümleciklerinin arasında kalan sekizlik Çargâh perdesi müzik cümleciklerinin ayrımını zorlaştırmaktadır. *"12"* ve *"13"* müzik cümleciklerinde ise aynı zamana denk gelen sekizlik not, sus olarak kullanılarak *"13"* müzik cümlesinin başlangıcı görevini görmüştür ve iki müzik cümleciğinin birbirinden kolayca ayırt edilebilmesine yardımcı olmuştur.

Veznin ilk tef'ilesi iki, ikinci tef'ilesi üç, üçüncü tef'ilesi iki müzik cümleciğiyle bestelenmiştir. (a′) müzik cümlesi (a) müzik cümlesinin son iki müzik cümleciğiyle farklılaşıp karara giden bir çeşididir. Meyân tamamen farklı bir ezgiye sahiptir ve makam geçkisi bulunduran (b) müzik cümlesiyle bestelenmiştir. (a) müzik cümlesininde ve (b) müzik cümlesinde, usûlün karar kısmında (tâ, hek, te, ke, te, ke) "imânım" terennümü kullanılarak karara giden (a′) müzik cümlesine geçiş kuvvetlendirilmiştir. Meyâna geçiş ise son dörtlükteki bir dörtlük "âh" terennümüyle kolaylaştırılmıştır. Fakat bu eklentinin bestelenirken mi yerleştirildiği, meyâna geçişte okuyuculara kolaylık sağlamak amacıyla sonradan mı icrâ geleneğinde eklenildiği tartışmaya açıktır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi farklı uzunluklardaki yedi müzik cümleciğiyle güftenin ilk mısra'ına eşlik etmektedir. Usûlün ilk üç darbından oluşturan *"1"* müzik cümleciği oldukça kısa tutulmuştur. Bu küçük cümlecik, ezginin, hemen ardından gelecek olan birbirine girift, uzun soluklu ve duraksız müzik cümlelerine hazırlanmasını sağlamaktadır. *"2"* müzik cümleciği içerisindeki "-hî" hecesi, yani dördüncü hece (veznin ilk tef'îlesinin sonu), iki kere tekrâr edilmektedir. Müzik cümlesinin cümleciklerine ayrılmışında meyân kısmının kılavuz alınmasının sebebi de tam burası olmuştur. İkinci "-hî" hecesiyle beraber belli belirsiz olmasıyla beraber yeni bir müzik cümleciği başlıyor gibidir. Diğer cümleciklerde hecelerin bir kısmı kelime bitişlerine

denk geldiği için nefes almaya imkân verirken burada ezginin makamın pest pedelerinde oluşu da göz önüne alınarak bir nefes ihtiyacı bulunduğunu söylemek mümkündür. Meyânda bu durum görülmemektir. Şu da tecrübe edilebilirdir ki, aynı uzunluktaki müzik cümleciklerinde pest perdelere sahip olanlar daha çok, tiz perdelere sahip olanlar daha az nefes harcanmasına ihtiyaç duymaktadırlar.

Esâsen meyân bestesiyle karşılaştırınca bahsi geçen "-hî" hecesinin ilk okunduğu yerin bir dörtlük öncesine alınması ve tekrarsız okunması önerilebilir ki bu şekilde ezgi usûle daha iyi yerleşmektedir. Aynı durum ikinci mısra'ın bestesinde veznin ilk tef'ilesinin son hecesi için (a`) müzik cümlesinde de geçerli olacaktır.

"cümle sensin" sözlerini seslendiren *"3, 4* ve *5"* müzik cümlecikleri karar perdesine dokunarak kelime mânâsını vurguladıktan sonra, "cümle sen" sözlerinden oluşan pekiştirici yan cümle de "6 ve 7" müzik cümlecikleriyle güçlüde yarım kararda durmaktadır.
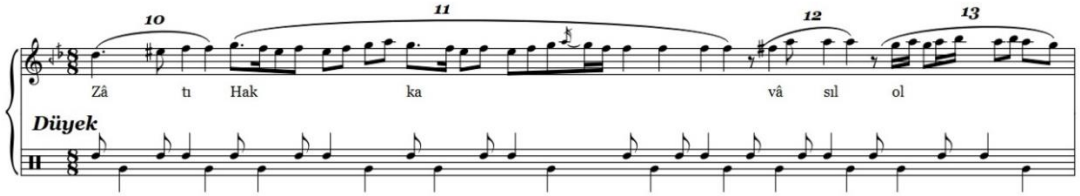
(a´) cümlesi, (a) müzik cümlesinin bir başka türevidir. Son iki cümleciğinde farklılaşarak ezgiyi makamın kararına götürmektedir. ilk tekrarda meyâna, ikinci tekrarda karara götürmektedir. Yapısal olarak aynı özellikleri tekrar etmektedir.

(b) cümlesinde eserin ezgisel yapısının kurgusuyla güftenin yerleşimi çok daha belirgin haldedir. Hece tekrarı, kelimelerin müzik cümle veya cümlecikleriyle bölünmesi, müzik cümleciklerinin sekizlik senkoplar sebebiyle oluşan bir dörtlüğün tam katı olmayan sürelere sahip müzik cümleciklerinin bulunması gibi durumlar görülmemektedir. Bestenigâr makamının Irak perdesindeki Evc (veyâ Irak) makâmı çeşnisi bu kısımda Evc perdesine taşınmıştır. Usûlün 11. Darbından sonra sıklaşan darplarla (*"11"* müzik cümleciği sonu) beraber Evc perdesinde oluşan yarım karar usûlü ortaya çıkaracak şekilde tek bir perde seslendirilerek bırakılmıştır. İlk mısra'ın bestesinde de "imânım" terennümüne eşlik eden ezgiyle ve yine aynı terennümle Bestenigâr makamının seslerine geçiş yapılmıştır. Eserin bu kısmında ilk müzik cümlesindeki *"4"* ve *"5"* müzik cümleciklerine kurgusal olarak çok benzeyen *"13"* ve *"14"* müzik cümlecikleri bulunmaktadır.

Sakîl usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Düyek ve Çifte Düyek (nüshada geçen hâliyle 8/2, yâni 16/4 mertebesi) usûlleri ilk darplarından itibaren icrâyı zorlaştıracak derecede ezgiye uyumsuzluk göstermektedirler.

Şekil 13: "Yâ İlâhî" Düyek

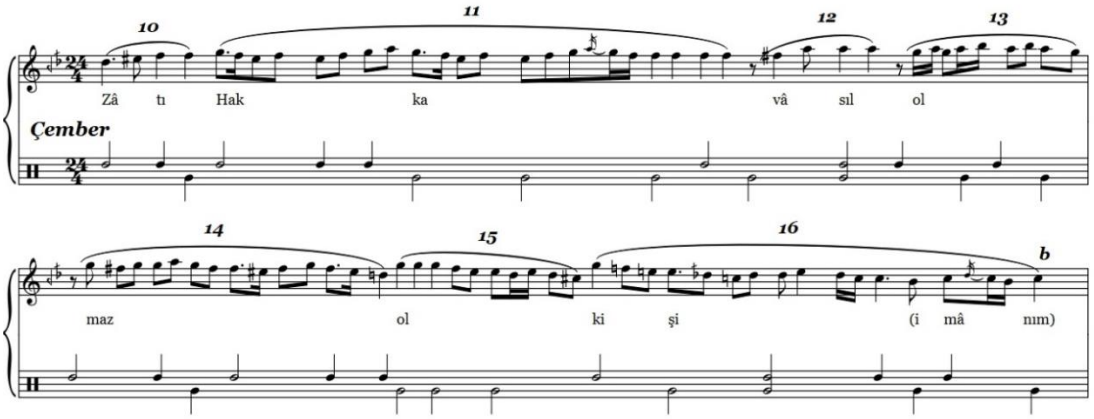


Şekil 14: "Yâ İlâhî" Çifte Düyek
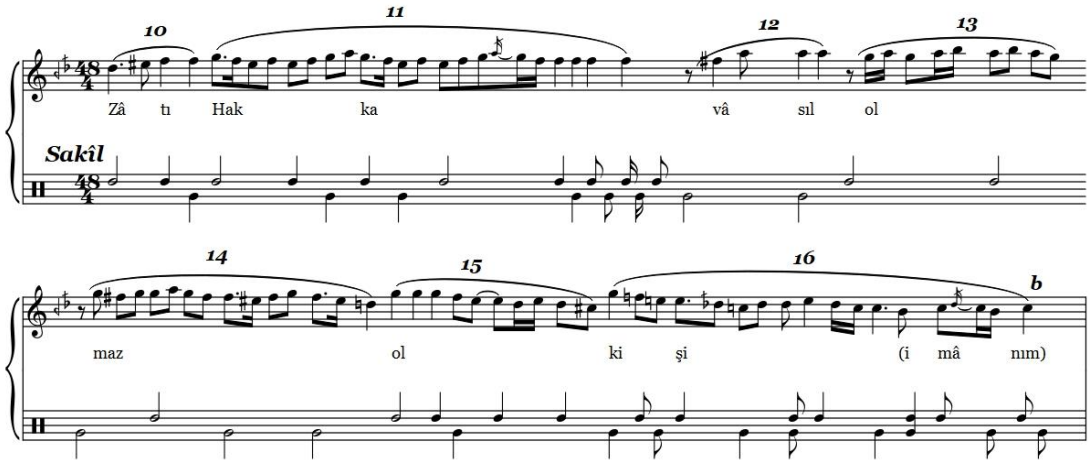


Çember usûlü ise ilk 24 dörtlük boyunca ezgiye uygun seyretse de usûlün karar kısmında ezgi karara gelmediği için işitsel bir çelişki oluşmaktadır. Çember usûlü ve ezgi uyumsuzluğu ilk 24 dörtlük bittikten sonra belirginleşmeye başlamaktadır. Usûl – vezin yerleşimi değişmektedir. Müzik cümle ve cümlecikleri incelendiğinde ise müzik cümlelerinin iki Çember sonunda tamamlanması, ikinci Çemberde farklı ve 25. dörtlüğün bir usûl başlangıcını ifâde edememesi gibi sebeplerden dolayı 48 dörtlükten oluşan müzik cümlelerini taşıyacak olan Ağır Çember usûlünün eseri daha iyi ifâde edebileceği anlaşılmıştır.

Şekil 15: "Yâ İlâhî" Çember



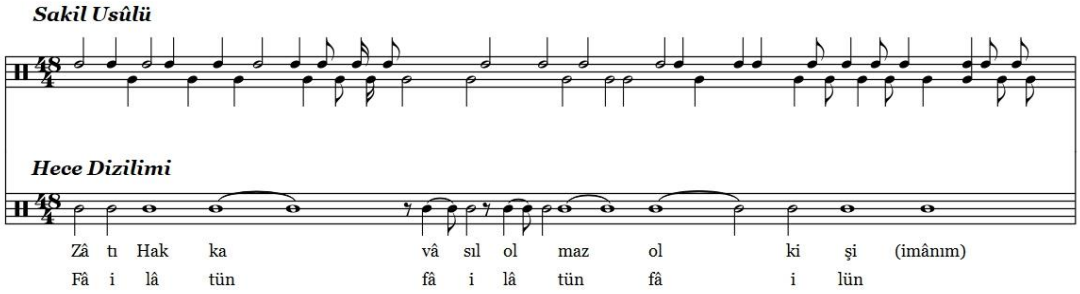
Meyâna gelindiğinde ise **"16"** cümleciğinin ilk dörtlüklerinde ezgide oluşan kuvvet değişimine bahsi geçen diğer usûllerde bir karşılık bulunamaması üzerine 48 zamanlı bir usûl olan Sakîl usûlü denenmiş ve meyân dâhil bütün esere bu usûl kusursuz bir şekilde oturmuştur.

Şekil 16: "Yâ İlâhî" Sakîl
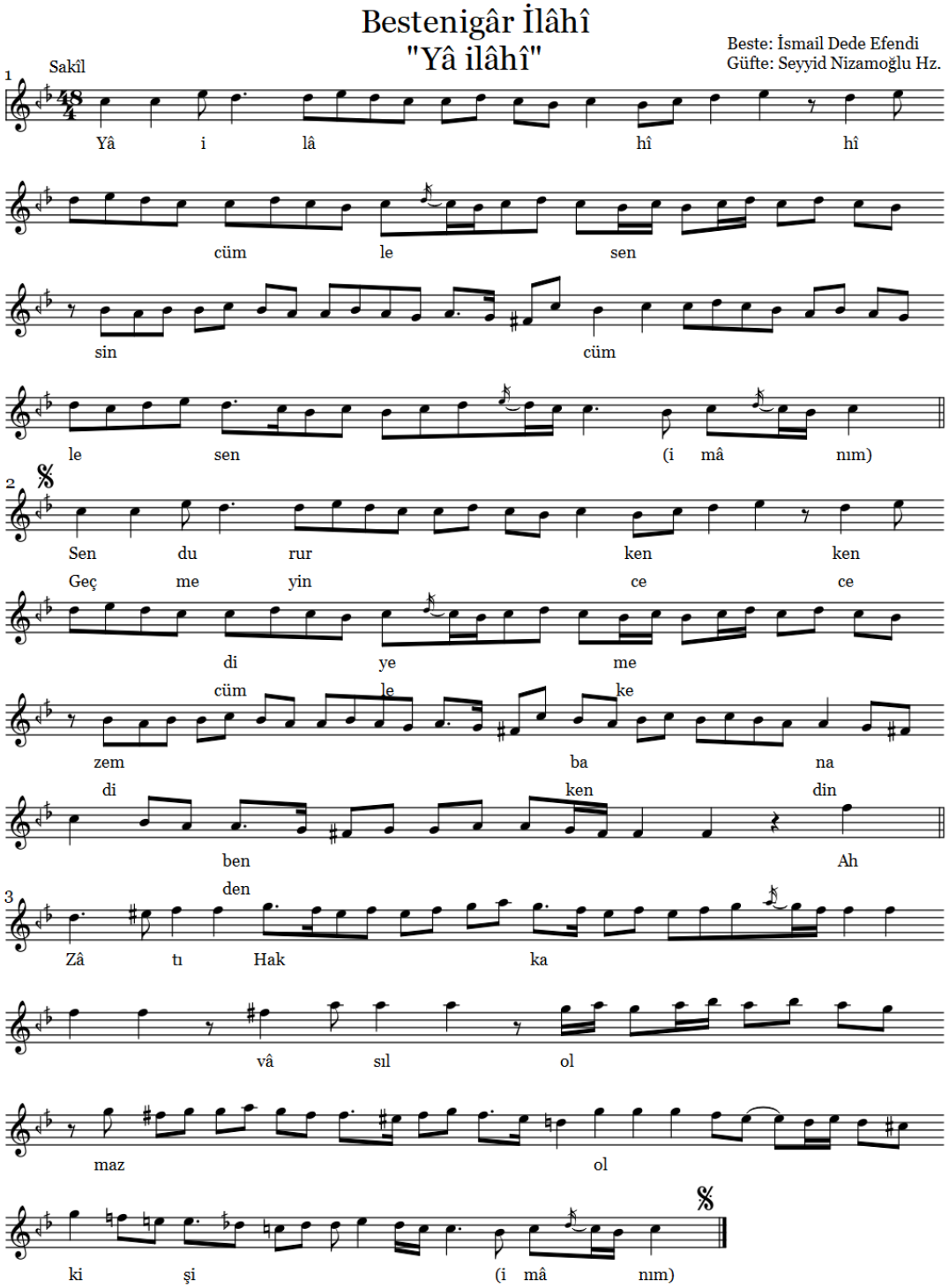


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 17: "Yâ İlâhî" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 18: Oluşturulan Nüsha 3: Bestenigâr İlâhî “Yâ İlâhî”



3.1.1.4. Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik"

Eserin Sünbül Sinân Hz.'ne güftesi aruzun Hecez bahrindeki "Mefâîlün Mefâîlün Feûlün" vezniyle beyitler hâlinde inşâ edilmiştir.

Usûl, incelenen nüshalarda, "yürük" notuyla Ağır Çember, sadece Ağır Çember ve Çember olarak yazılmıştır.

İnceleme sonucunda Sakîl usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 22 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 10 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 22 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 10 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 5: "Gel Ey Sâlik" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. 2. ve 4. mısra	3. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eser bu haliyle terennümsüz bir Murabbâ yapısındadır.

Eser üçer müzik cümleciğinden oluşan iki müzik cümlesinden meydana gelmiştir. İlk müzik cümlesi veznin ilk tef'ilesini, ikinci müzik cümlesi veznin ikinci tef'ilesini ve üçüncü tef'ilesinin ilk hecesini, üçüncü müzik cümlesi kalan son iki heceyi seslendirmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi üçüncü ve dördüncü mısraları seslendirmektedir. İlk müzik cümleciği, güftenin ilk tef'ilesini kullanarak zemîn oluşturmakta ve usûlün 11. darbının ardından darplarının sıklaştığı kısmıyla birlikte yarım kararı duyurmaktadır.

İkinci müzik cümleciği ise Sabâ makâmından Dügâh makâmının seslerine geçiş yaparak ezgiyi karâra hazırlamaktadır. Kendi içinde iki kez Dügâh perdesine bir kez de Acemaşîrân perdesine giderek daha küçük müzik cümleciklerine bölünüyormuş gibi görünse de Dügâh perdeleri darpların yarılarına denk geldiği için bir sonraki yapıya kaynaşarak uzun bir müzik cümleciği olarak değerlendirilebilmektedir. **"-söz** ve **–ki"** hecelerinin ezgilerinin usûlün kuvvetli ver zayıf zamanlarına göre birbirlerinin çeşitlenmiş halleri olduğu usûlle birlikte tecrübe edilebiliyor. Yani aynı ezgi usûlün farklı kısımlarına göçürülerek çeşitlendirilmiştir denilebilir. Acemaşîrân perdesi ise usûlün ardışık olan "düm, düm" darplarıyla iki kuvvetli zamanın arka arkaya geldiği kısmını pekiştirmektedir. Bu kısım veznin son tef'ilesinin ilk hecesine taşmaktadır. Üçüncü müzik cümleciği ise makâmın ve usûlün karar özelliklerine uygun şekilde ezgiyi karâra götürmektedir.
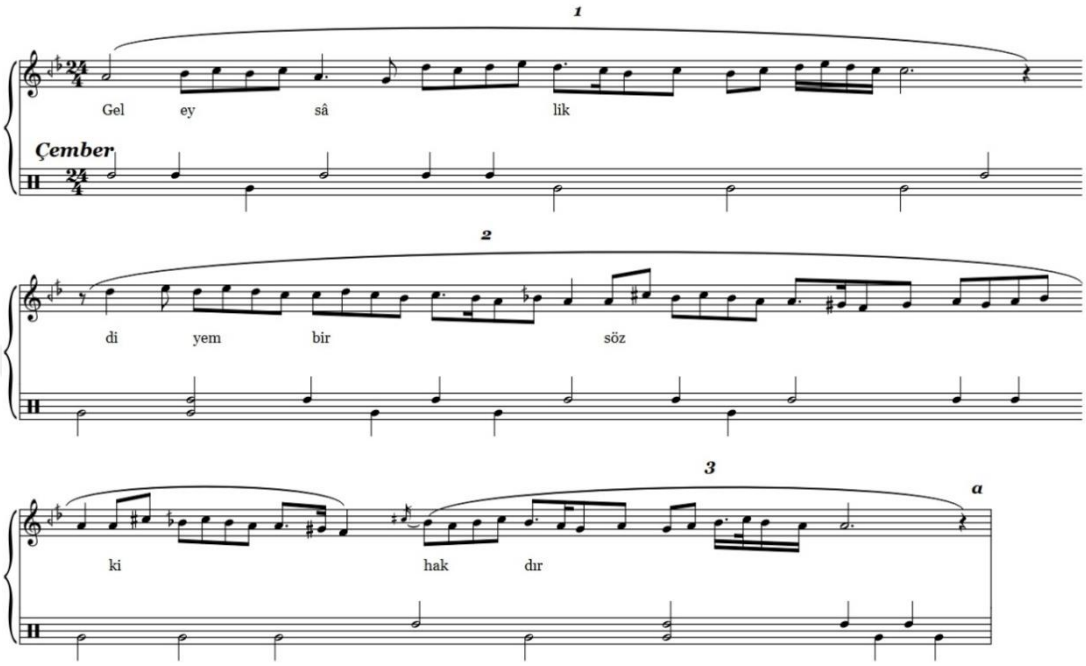
(b) cümlesi ilk mısra'ın bestesiyle aynı kurgusal özellikleri taşımaktadır. Burada ilk darplarda 2'lik mertebede bir Semâî usûlü hissi uyandıran besteleyiş üslubu dikkat çekmektedir. Yapısal olarak ilk müzik cümlesinin izdüşümü alınarak bakıldığında en başta olacağı öngörülen sekizlik esle başlayan kurgu bu üslub için ihmâl edilmiştir. Müzik cümlesinin başındaki "4" müzik cümleciği ânî bir Hüseynî makâmı geçkisinden oluşmaktadır ve usûlün 10. ve 11. darbları ve 11. darbından sonraki velveleleriyle birlikte yine (a) müzik cümlesinde olduğu gibi yarım karara gitmektedir. *"5"* müzik cümleciği ise bir Nim Hisâr perdesi kullanarak makâmın güçlüsünü Nevâ perdesine taşımaktadır. Ardından Beyâtî makâmı sesleriyle devam eden ezgi, tef'ilenin son hecesinin bestesinin ilk iki dörtlük süresini üç kez arka arkaya sekileyerek bir sonraki tef'ilenin ilk hecesini de kapsayacak şekilde genişlemektedir. "6" müzik cümleciğiyle meyân Bûselik makâmı çeşnisiyle karar vermektedir.

Sakîl usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Beyâtî makamındaki "Yâ ilâhî" sözleriyle başlayan Ağır Çember olarak belirtilen ilahide olduğu gibi burada da eser Sakil usûlüyle daha iyi ifâde edilebilmektedir. Hem zemîn hem de meyân mısra'ının bestesinde, ilk müzik cümleciklerinin sonunda usûlün darplarının sıklaştığı yerde, ezgi yarım kararda durmaktadır. Bu durum Çember ve Sakîl arasında belirleyici olmuştur. Sakîl bu duruşu
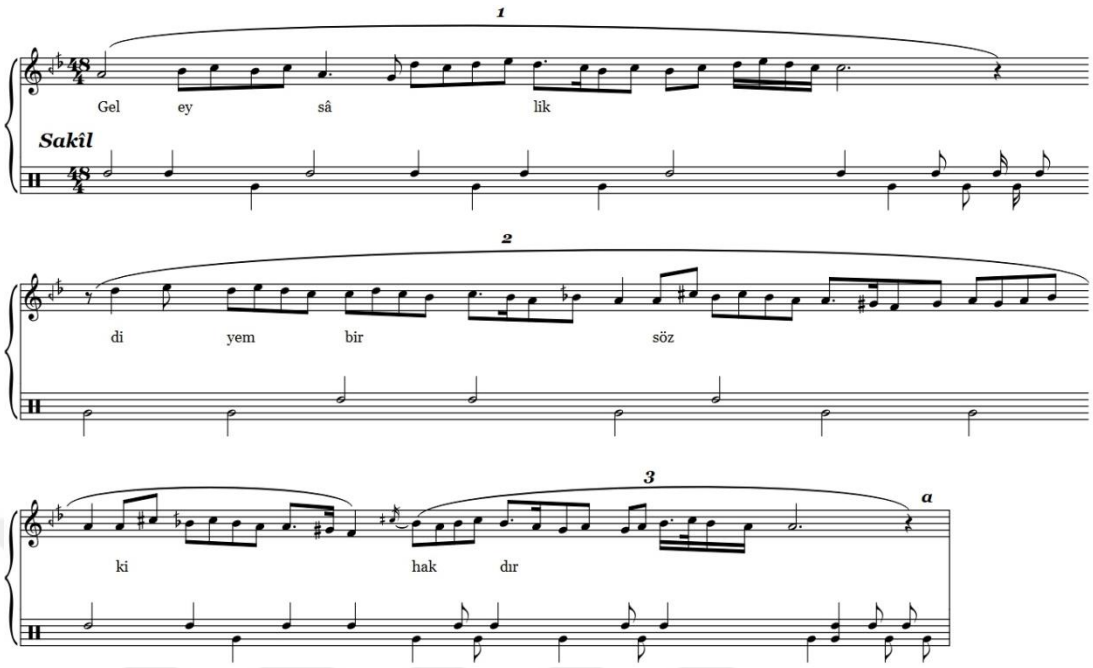
desteklerken Çember, kalışın son dörtlüğünde kuvvetli bir darp icrâ ettirmektedir. Ayrıca Çember usûlü kendi kararına gelirken de ezgide karşılığını bulamamaktadır.

Şekil 19: "Gel Ey Sâlik" Çember
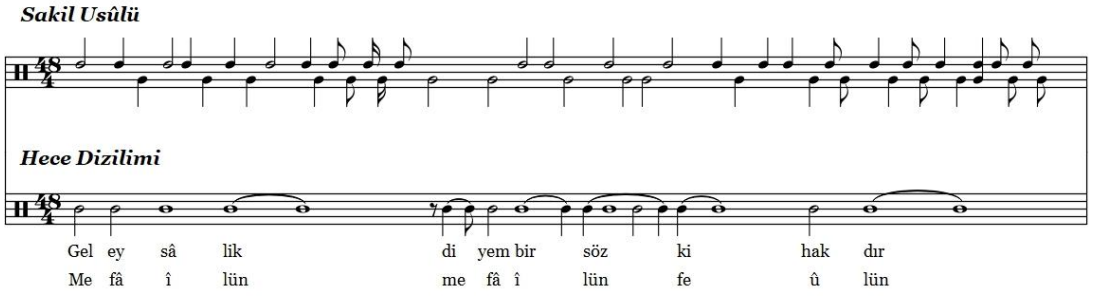


Usûlün, nüshalardan birinde "Ağır" Çember olarak yazılıp "Yürük" notuyla farklılığının belirtilmesi aslına bakılırsa birim zamanının 4'lük ve "Çember" olabileceğini düşündürmektedir. Fakat hem Çember usûlü uyum göstermediği için hem de 24 zaman, müzik cümlelerini ölçmeye yetmediği için 24/2'lik Ağır Çember usûlü ihtimâl kazanmıştır. Bu usûl de geniş darplarıyla yoğun seyreden ezgiyi karşılayamadığı için sayısal olarak eşiti olan 48/4'lük olan Sakil usûlü geriye kalan tek seçenek olmuştur ve müzik cümle ve cümleciklerini tam olarak ifâde edebilmektedir.

Şekil 20: "Gel Ey Sâlik" Sakîl
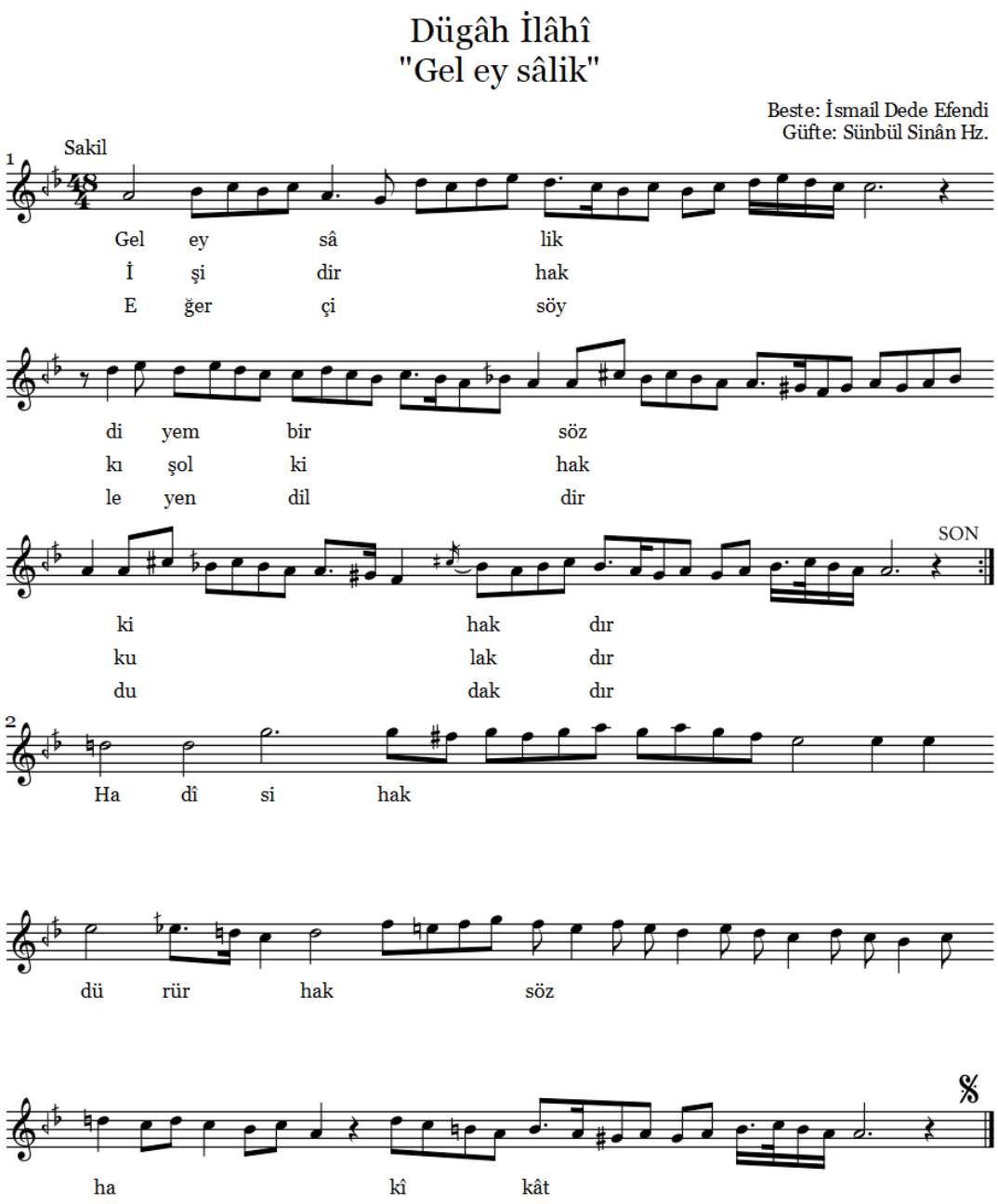


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 21: "Gel Ey Sâlik" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 22: Oluşturulan Nüsha 4: Dügâh İlâhî “Gel Ey Sâlik”



3.1.1.5. Hicâz İlâhî “Gelin gidelim”

Eserin Yunus Emre Hz.’ne âit güftesi 5li hece vezninde ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Bestelenirken de müzik cümlelerinde mısralar ikişerli birleştirilerek musammat gazel biçiminde 5+5 hece vezniyle ele alınmıştır.

Yunus Emre Hz.’nin bu meşhur ilâhî nutku da, İsmâil Dede’nin bu güfteye yaptığı beste de ilk günlerinden bu yana dergâhlarda çokça okunmuştur. Kazandıkları şöhret sebebiyle tahmin edilebilirdir ki beste de güfte de sözlü gelenekte fazlaca sirkülasyona mâruz kaldığı için, günümüzde birçok farklı nüshalarıyla karşımıza çıkmaktadırlar. Bu nüshaların müzik cümle ve cümleciği yapıları göz önüne alındığında daha çok ezgi seyirleri açısından farklılaştığı, yapısal olarak birbirlerine çok benzediği görüldüğü için herhangi bir edisyonun yapısal inceleme için yeterli olacağına kanaat getirilmiştir. Günümüzde en çok kullanılan nüshalardan biri de bu bağlamda ele alınmıştır.

İnceleme sonucunda Fer’ usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci dört dörtlüğü de *“3”* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *“3”* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *“4”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *“5”* müzik cümleciğini, ikinci dört dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *“6”* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *“7”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır. Geriye kalan ikinci dolap ezgisi sekizinci bir müzik cümleciği gibi görünse de bahsi geçecek olan bağlantı perdesinin muhtemel göreceliliği sebebiyle ihmâl edilmiştir

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 6: "Gelin Gidelim" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1*,*2*,*3*,*4*)	b(*5*,*2*,*6*,*7*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. mısra	2. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle zemîn ü zemân yapısına sahip olduğu görülmektedir.

Müzik cümleleri eserin biçim kurgusunu tam olarak göstermektedir. Her iki müzik cümlesinde de tekrarlanan *"2"*den sonra ezginin karara gelişi ve kullanılan terennüm, burada ezgisel bir durak oluşmasa da güftenin dörtlü bendler halindeki mısra sonlarındaki güfte duraklarına vurgu yapmaktadır.

Esâsen kıtaları beşer heceli mısralardan oluşan güfte, iki mısralı bir zemîn ve iki mısralı bir zamân bestesiyle, musammat gazel şeklinde ve iki müzik cümlesinden ibâret olacak şekilde bestelenmiştir. Yani eser bestelenirken iki mısra bir mısra'ymış gibi düşünülerek bestelenmiştir. Gûfteyi dörtlük bendler halinde düşünürsek, birinci ve ikinci, üçüncü ve dördüncü mısralarının arasında ortak olan *"2"* müzik cümleciği "efendim" terennümüyle bağlantı kurmaktadır. Eseri oluşturan her iki müzik cümlesi de dörder dörtlükten oluşan dört müzik cümleciğinden oluşmaktadır ki *"2"* her iki müzik cümlesinde de ortaktır. *"3"* ve *"6"* ise aynı müzik cümleciğinin yarım karara ve tam karara gidecek şekilde farklılaşmış halleri olarak işitilmektedir. *"7"* ve *"8"* ise ikinci müzik cümlesinin tekrarına geçişi pekiştiren bir Nevâ perdesi harici aynı olduğundan ve eserde mısraların bestelerinin tekrarları "göreceli" addedilebileceğinden dolayı biçim kurgusuna sadece *"8"* dâhil edilmiştir.

Her iki mısraın bestesinde de ikinci müzik cümleciğinin başında olan sekizlik sus notunun daha sonradan usûlü Düyek usûlüne benzetebilmek için yerleştirilmiş olasılığı vardır. Aynı durum son ölçü olan *"8"* için de geçerlidir.

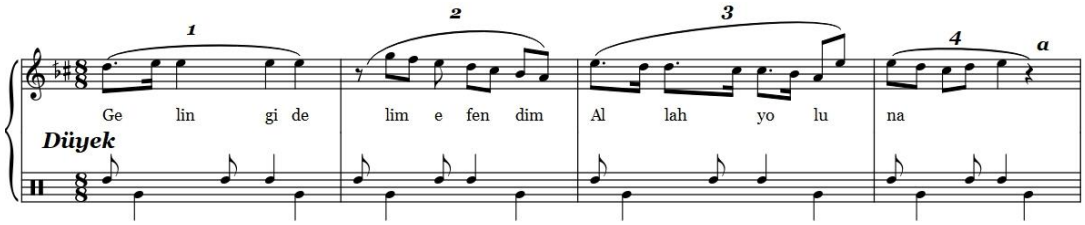
Eserde bir Fer' usûlü içerisine terennümle beraber 13 hece yerleştirilmiştir.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Halil Çay ve Cüneyt Kosal'dan ulaşan nüshalarda, eser genellikle Sofyân usûlünde ölçülmüştür. Eski yazıyla yazılmış bir nüshasında ise "usûlü düyek" ibâresiyle birlikte donanımda "2/4" olarak usûlün belirtildiği görülmektedir. "Beste, yıllar içerisinde çokça Düyek veya Sofyân şeklinde okunduğundan ezgi de farklı usûllere göre sözlü gelenek içerisinde değişmiş olabilir" varsayımda bulunulursa, ilâhînin bestekâr tarafından hangi usûlde bestelendiğini anlamanın bu eser için neden daha da zorlaştığını anlamak mümkün olur. Diğer yandan Sofyân usûlü müzik

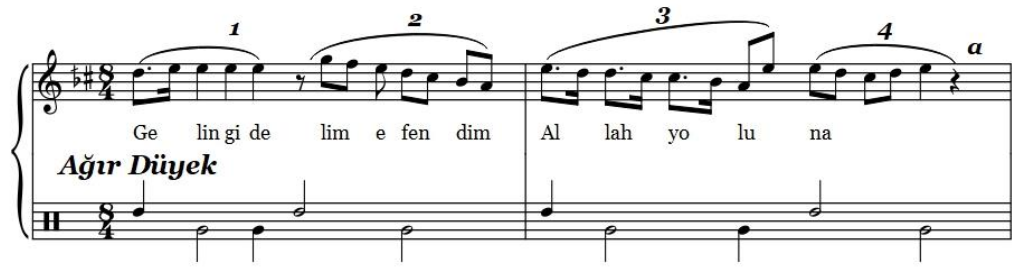
cümleciklerine dar gelirken, Düyek usûlü ise özellikle *"3"* ve *"6"* müzik cümleciklerinde esere tamamen uyumsuzluk göstermektedir.

Şekil 23: "Gelin Gidelim" Düyek



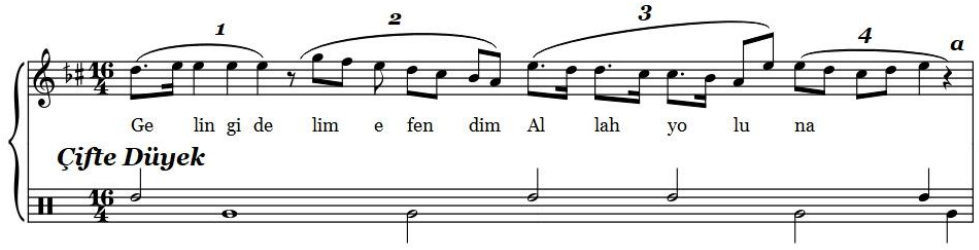
Usûl bakımından İsmâil Dede'nin diğer eserleriyle karşılaştırınca ve müzik cümlelerinin düşündürdüğü şekilde 16 zamanlı usûller denenince en uygununun Fer'i Muhammes usûlü olduğu görülmektedir. Fakat el yazması nüshada kast edilen Düyek, "Ağır Düyek" veya bir benzeri olan dörtlük mertebedeki "Çifte Düyek" olarak düşünülürse, iki usûl de çok iyi bir şekilde esere uyarken, ikinci 8/4'lük kısımlarda belirgin bir şekilde değişen ritim kalıplarına Fer' usûlü daha iyi karşılık verebilmektedir.

Şekil 24: "Gelin Gidelim" Ağır Düyek



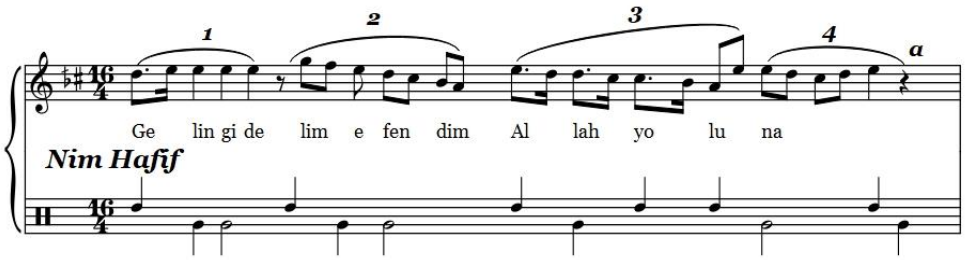
Çifte Düyek usûlünde zayıf olan ikinci uzun darpta oldukça fazla kuvvet değişimi görülmektedir.

Şekil 25: "Gelin Gidelim" Çifte Düyek



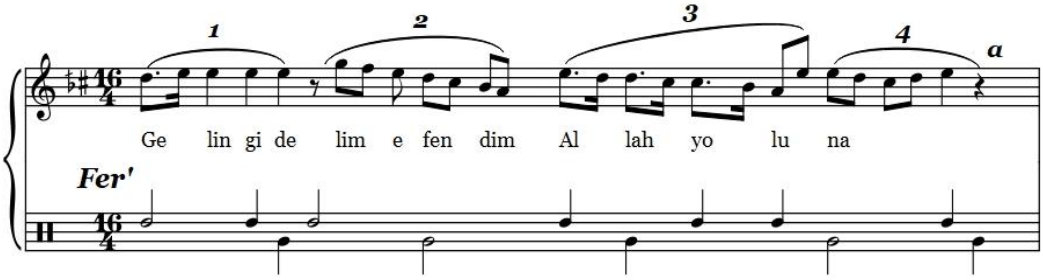
Nim Hafif Usûlü ise üçüncü ve beşinci Darplarına denk gelen heceler üzerinde oluşan kuvvet değişimlerine zayıf ve uzun darbıyla karşılık verememektedir.

Şekil 26: "Gelin Gidelim" Nim Hafif



Fer' usûlü Muhammes usûlünün yarısı alınarak üretildiği için iki Fer' usûlüyle bir Muhammes icrâsı da mümkündür. Ezginin yürük olması yâni, hecelerin sık yerleştirilmiş olması ve müzik cümlelerinin 16 dörtlük hacme sâhip olması sebebiyle daha küçük olan Fer' usûlü tercih edilmiştir.

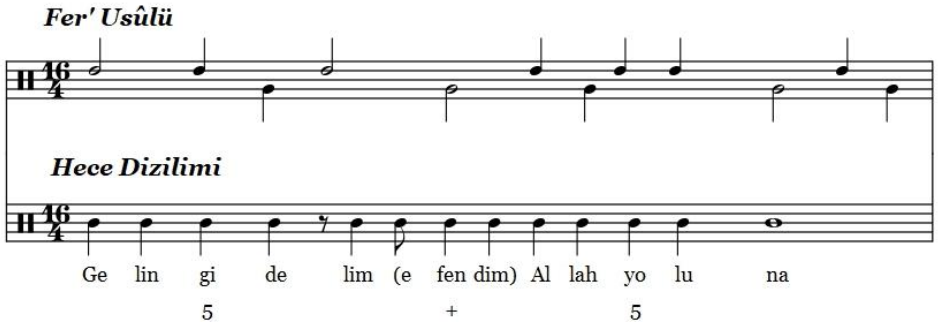
Şekil 27: "Gelin Gidelim" Fer'
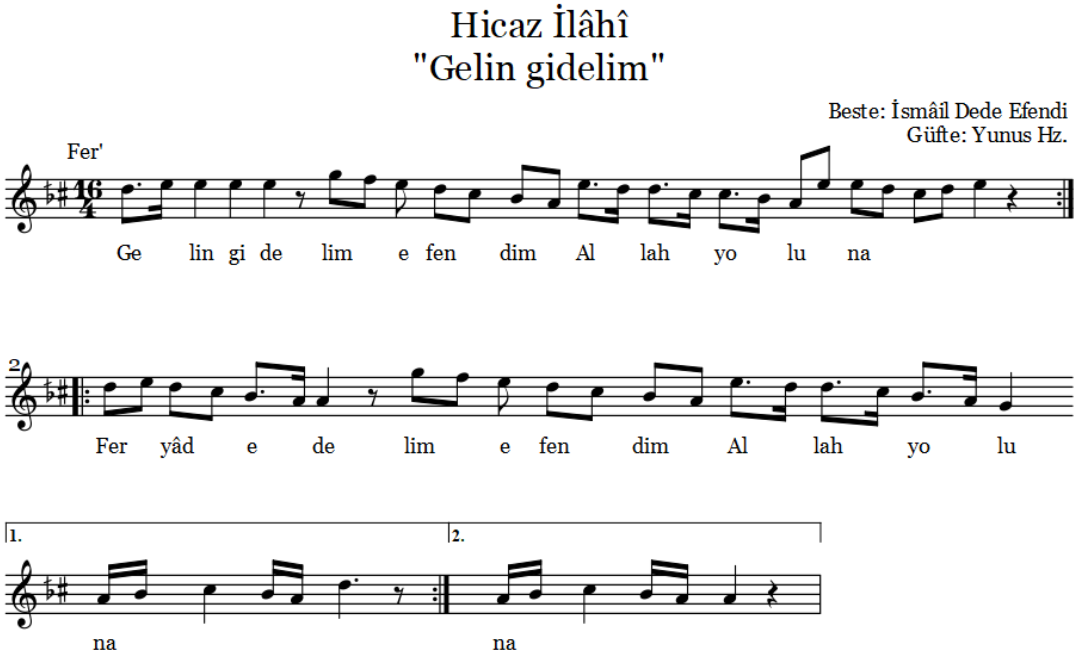


Usûlü belli olmayan bir eserin büyük usûller arasından usûlünün tesbitini kesin olarak yapmak oldukça muğlak olabilmektedir. Bu örnekte olduğu gibi bir eser farklı usûllerle icrâ edilebilmektedir. Makamlar gibi usûllerin de bir ifâde ve duyguya sahip olması sebebiyle icrâda kullanılan usûllerin herhangi biri eserin akışını belirgin bir şekilde bozmasa da, usûllerin değişmesiyle birlikte eserin ifâdesinin de değiştiği oldukça açıktır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 28: "Gelin Gidelim" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 29: Oluşturulan Nüsha 5: Hicâz İlâhî "Gelin Gidelim"



3.1.1.6. Hicâz İlâhî “Eyâ âlemlerin şâhı”

Eserin Merkez Efendi Hz.’ne âit olan güftesi aruzun Hecez bahrindeki “mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün” vezniyle inşâ edilmiştir. Musammat Gazel biçimindedir. Eser, “Gelin gidelim” mısraıyla başlayan ilâhiyle makam, ezgi hacmi, müzik cümleciklerinin ve müzik cümlesi kurgularının benzerliği gibi sebeplerden dolayı oldukça benzerdir. İncelemenin sonunda usûl ile de ilgili bir benzerlik tesbit edilmiştir.

İnceleme sonucunda Fer’ usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci dört dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci dört dörtlüğü de *“4”* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *“5”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır. Geriye kalan ikinci dolap ezgisi sekizinci bir müzik cümleciği gibi görünse de bahsi geçecek olan bağlantı perdesinin muhtemel göreceliliği sebebiyle ihmâl edilmiştir

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 7: "Eyâ âlemlerin" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1*,*2*,*3*)	b(*1*,*4*,*5*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. mısra	2. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle zemîn ü zemân yapısına sahip olduğu görülmektedir.

Eserin güftesi dörtlük bendler biçiminde bestelenmiş Cüneyt Kosal nüshasında da dörtlük bendler hâlinde yazılmıştır. Her mısra bir müzik cümlesine ve üç müzik cümleciğine sahip olacak şekilde toplam iki müzik cümlesinden bestelenmiş ve

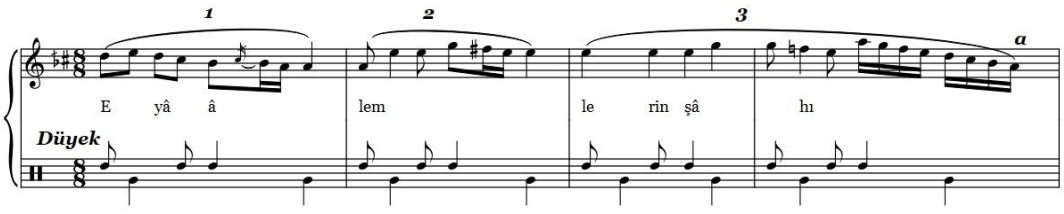
güftenin bir dörtlük bendi için bu iki müzik cümlesi kalan güfteyle tekrar edilmiştir. Müzik cümlelerinin ilk müzik cümlecikleri aynıdır. Aynı zamanda bu müzik cümlecikleri "Gelin gidelim" mısraıyla başlayan Hicâz ilâhînin ikinci müzik cümlesinin ilk müzik cümleciği olan *"5"* ile aynıdır. Yine önceki ilâhîde olduğu gibi "efendim" terennümü (b) müzik cümlesinin ikinci müzik cümleciğinde, yani *"4"*te kullanılmış fakat bu durum sadece ikinci müzik cümlesine özgü olarak görülmektedir. Müzik cümleleri sürekli ardışık olarak tekrar edildiği için bağlantı sesi olarak kullanılan *"5"*in sonundaki dönüşü kolaylaştırmak için kullanılan Nevâ perdesi göz ardı edilerek, biçim incelemesi için karar dolabında ezginin sonlandığı gibi Dügâh perdesiyle müzik cümlesinin bittiği varsayılmıştır.

İlâhînin "Şehitlerin ser çeşmesi" güftesinin de giydirilerek okunduğu bilgisi nüshalar üzerinde belirtilmiştir. Bir başka Cüneyt Kosal nüshası ve Mithat Arısoy isminin okunduğu başka bir nüsha da içeriklerin aynı olması sebebiyle karşılaştırmaya gerekli görülmemiştir.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

İncelenen nüshada usûl Düyek olarak belirtilmiştir. Bu usûlün darpları, *"1"*de, *"2"*nin son kısmında kuvvetli zamanda hecesiz kalarak ve *"3"*ün tamamında uyumsuzluk göstermektedir. Bu durumdan yola çıkılarak esere uygulanabilecek usûller denenmiştir. Sofyan ve Nim Sofyân usûlleri Düyek usûlüyle benzer sebeplerden dolayı uyumsuzluk göstermiştir zîrâ nüshalarda da bu iki usûle değinilmemiştir.
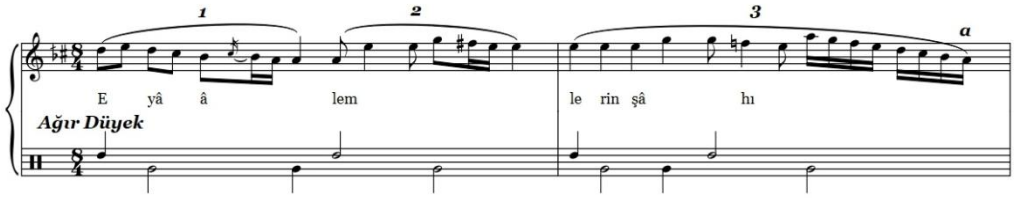
Şekil 30: "Eyâ âlemlerin" Düyek



16 dörtlük boyunca ölçülen müzik cümlesi göz önüne alınınca ise denenebilecek 16 zamanlı ve 8 zamanlı usûller test edilmiştir. Ağır Düyek usûlü ilk
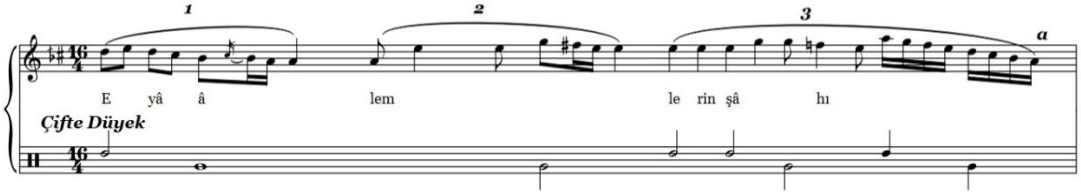
devrinde uyum göstermesine rağmen *"3"* ve *"5"*te ikinci darplarda ifâde edememektedir.

Şekil 31: "Eyâ âlemlerin" Ağır Düyek
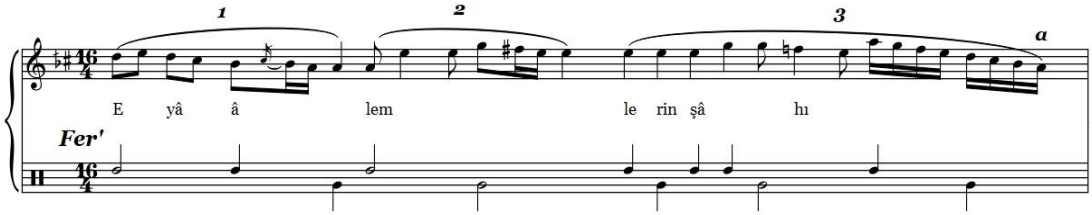


Çifte Düyek usûlü de uzun bir süreye sahip ikinci darbında ezgide oluşan kuvvet değişimlerini belirgin bir şekilde ifâde edememektedir.[13]

Şekil 32: "Eyâ âlemlerin" Çifte Düyek



Fer'i Muhammes ve dolayısıyla Muhammes usûlü ise üçüncü darbında ve ilk müzik cümleciğinde hece karşılığını bulamadığı için eseri ifâde edememektedir.

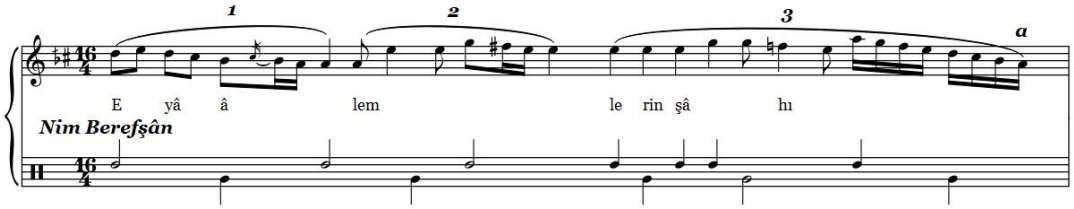
Şekil 33: "Eyâ âlemlerin" Fer'



Nim Berefşân usûlü de ikinci uzun ve üçüncü kısa darbına ezgide tam bir karşılık bulamamaktadır.
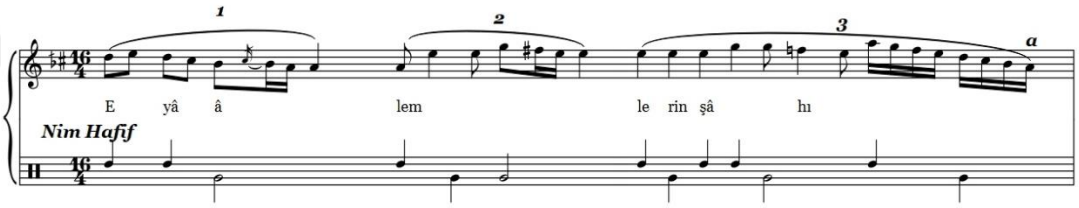
[13] Çifte Düyek usûlü hakkında Râuf Yektâ ve İ. Hakkı Özkan'da farklılıklar görülmektedir. Usûl Râuf Yektâ'ya göre (Yektâ, 1986: 109) Düyek usûlünün değişik bir şekli iken, İ. Hakkı Özkan'a göre (Özkan, 2013: 708) 16 zamanlı, iki Düyek'ten üretilmiş bir biçimle tanımlanmıştır. Burada değerlendirme 16 zamanlı biçime göre yapılmıştır. İleriki incelemelerde en uygun durum araştırılarak usûlün versiyonu seçilmiştir.

Şekil 34: "Eyâ âlemlerin" Nim Berefşân



Nim Hafif usûlü ise bu durumu telâfî ederek ve eserin devamına uyum sağlayarak ezgiyi desteklemektedir.

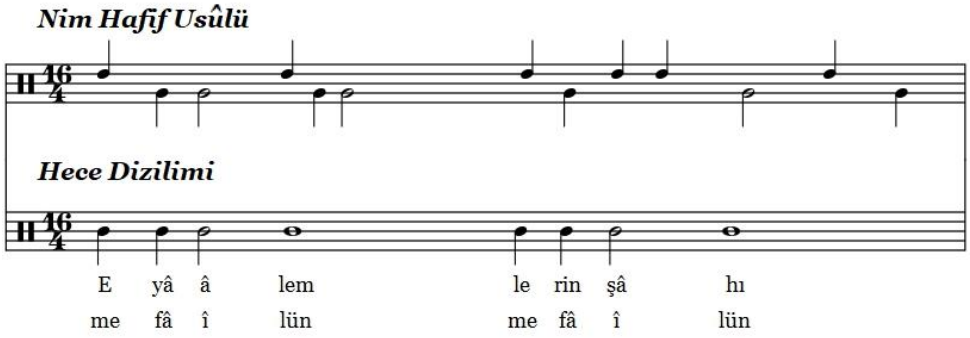
Şekil 35: "Eyâ âlemlerin" Nim Hafif
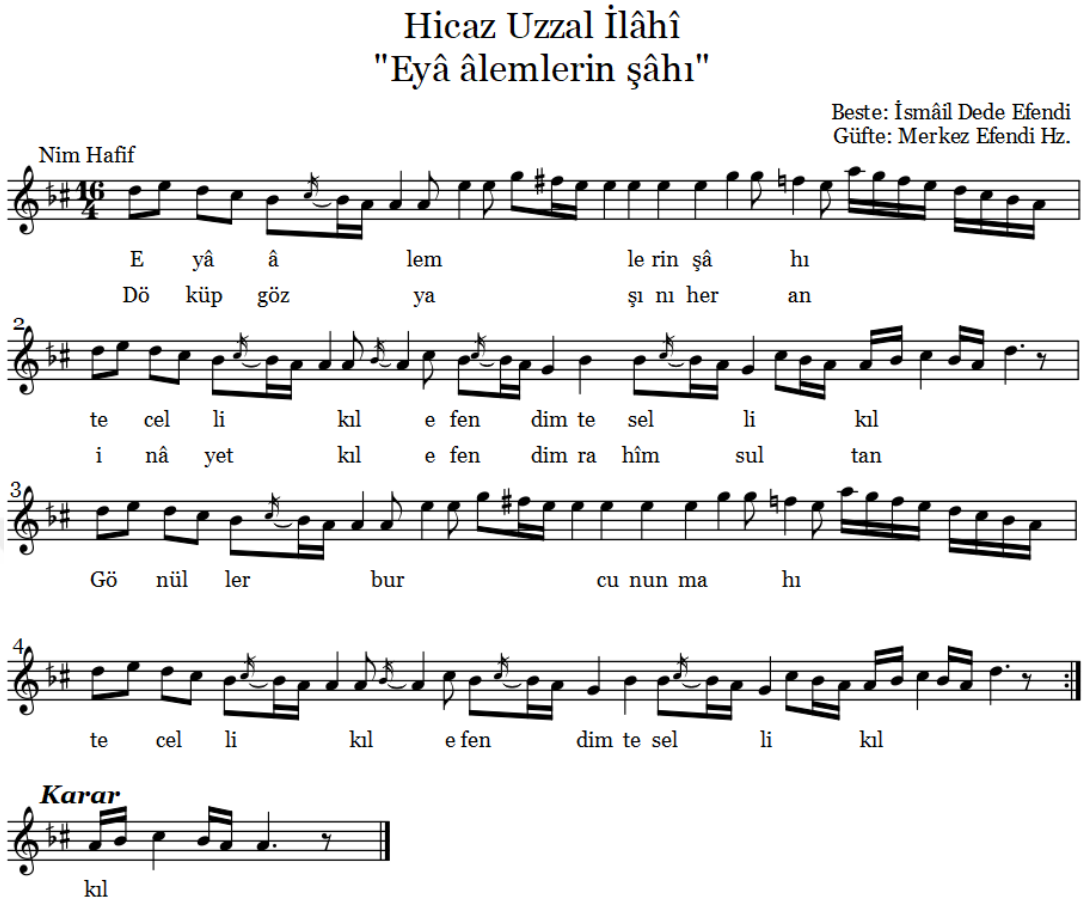


Hece dizilimine baktığımız zaman iki eser arasındaki bu usûl farkına güfte yerleşiminin sebep olduğunu söylemek ve birbiriyle yarı yarıya aynı olan iki usûlün arasındaki farkın işlevini görmek mümkündür.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 36: "Eyâ âlemlerin" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 37: Oluşturulan Nüsha 6: Hicâz İlâhî "Eyâ Âlemlerin Şâhı"



3.1.1.7. Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında"

Eserin Ömer Rûşenî Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde inşâ edilmiştir. Beyitler hâlindeki güfte yine beyitler hâlinde ele alınarak bestelenmiştir.

Bestenin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. 2. ve 3. ölçüler boyunca sürmektedir. 1. ölçü başından 2. ölçünün yarısına uzanan ilk 39 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, buradan 3. ölçünün sonuna kadar devam eden 39 sekizliği de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 4. 5. 6. ve 7. ölçüler boyunca sürmektedir. 4. ölçü başından 5. ölçünün yarısına uzanan ilk 39 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, buradan 6. ölçünün sonuna kadar devam eden 39 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini, 7. ölçü boyunca devam eden 26 sekizliği de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 8. 9. ve 10. ölçüler boyunca sürmektedir. 8. ölçü boyunca devam eden ilk 26 sekizliği *"6"* müzik cümleciğini, kalan ölçüler boyunca devam eden 52 sekizliği de *"2′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 8: "Ey Risâlet" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)		b(*3,4,5*)		c(*6,2′*)		b(*3,4,5*)	
Ölçü no.	1, 2, 3		4, 5, 6, 7		8, 9, 10		4, 5, 6, 7	
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3) + b(4,5,6,7) + c(8,9,10) + b(4,5,6,7)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu haliyle mısralara dâhil edilmiş terennümler de göz önüne alındığında, tam olarak bir Nakış yapısındadır.

Güftenin her mısra'ı "yâ Resûlallah" terennümü eklenerek bestelenmiştir. Zamân ve nakarat bestelerinde ise buna ek olarak bir mısra daha "yâ Habîballah" terennümü dâhil edilmiştir. Terennüm kelimeleri istisnâ yaratmaksızın veznin her bir tef'ilesi bir Evsat usûlünün tam yarısına denk gelmekte, böylece iki tef'ile bir usûlü

tamamlamaktadır. Dolayısıyla bir mısra iki ölçüyle ölçülebilmektedir. Terennümler ise aynı veznin bir tef'ilesinden bir fazla heceye sahip olduğu için fazla olan hece usûlde kalan 13 zamanlı kısmın tamamını seslendirmektedir. Bu tamamlamalara "âh" ve "âmân" ek terennümleriyle eşlik edildiği de görülebilmektedir.

Eserin incelenen iki nüshasında iki farklı usûl belirtilmiştir. Belirtilen Evsat ve Nim Evsat usûlleri eseri uygun bir şekilde ölçebiliyorsa da müzik cümlelerinin uzunluğu ve terennüm sonlarındaki ek terennümlerle ikinci 13 zamanlı kısmı tamamlama temâyülü daha ziyâde Evsat usûlüne işâret etmektedir. Bu yüzden de Evsat ile ölçülmüş Yusuf Ömürlü nüshası örnek alınmıştır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:
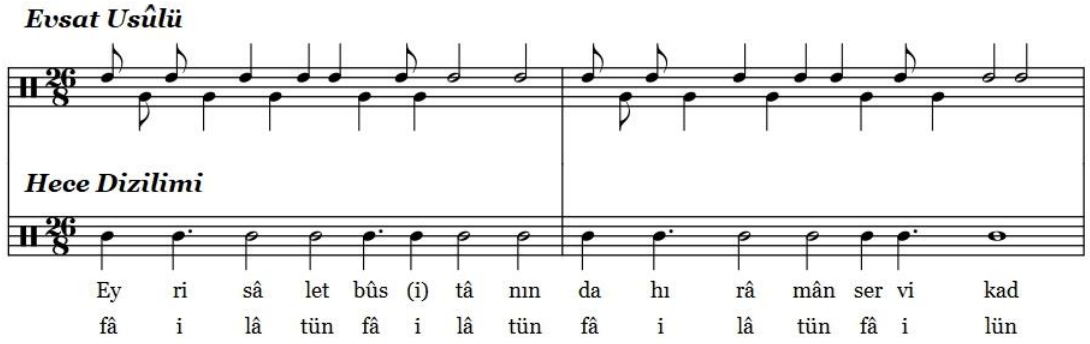
(a) müzik cümlesi eserin zemînini ve biçim kurgusunu oluşturmaktadır. 3x13 zamanlı yani 1,5 ölçü süresinde iki müzik cümleciğinden oluşturulmuştur. Mısra'ın bestesinin ardından "yâ Resûlallah" ve "âmân" terennümleriyle bir Evsat usûlü boyunca yarım karara gitmektedir.

(b) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. Ek olarak "yâ Habîballah" terennümünün bestelendiği bir dördüncü ölçüsü daha bulunmaktadır ki eserin kararını oluşturmaktadır. Bu kısımda "yâ Habîbal-" terennümünden sonra karara gelen ezginin "-lah" hecesiyle tekrar karara getiriliyor olması ezginin Nim Evsat değil de Evsat usûlüyle ölçülmesi gerektiği fikrini kuvvetlendirmiştir.
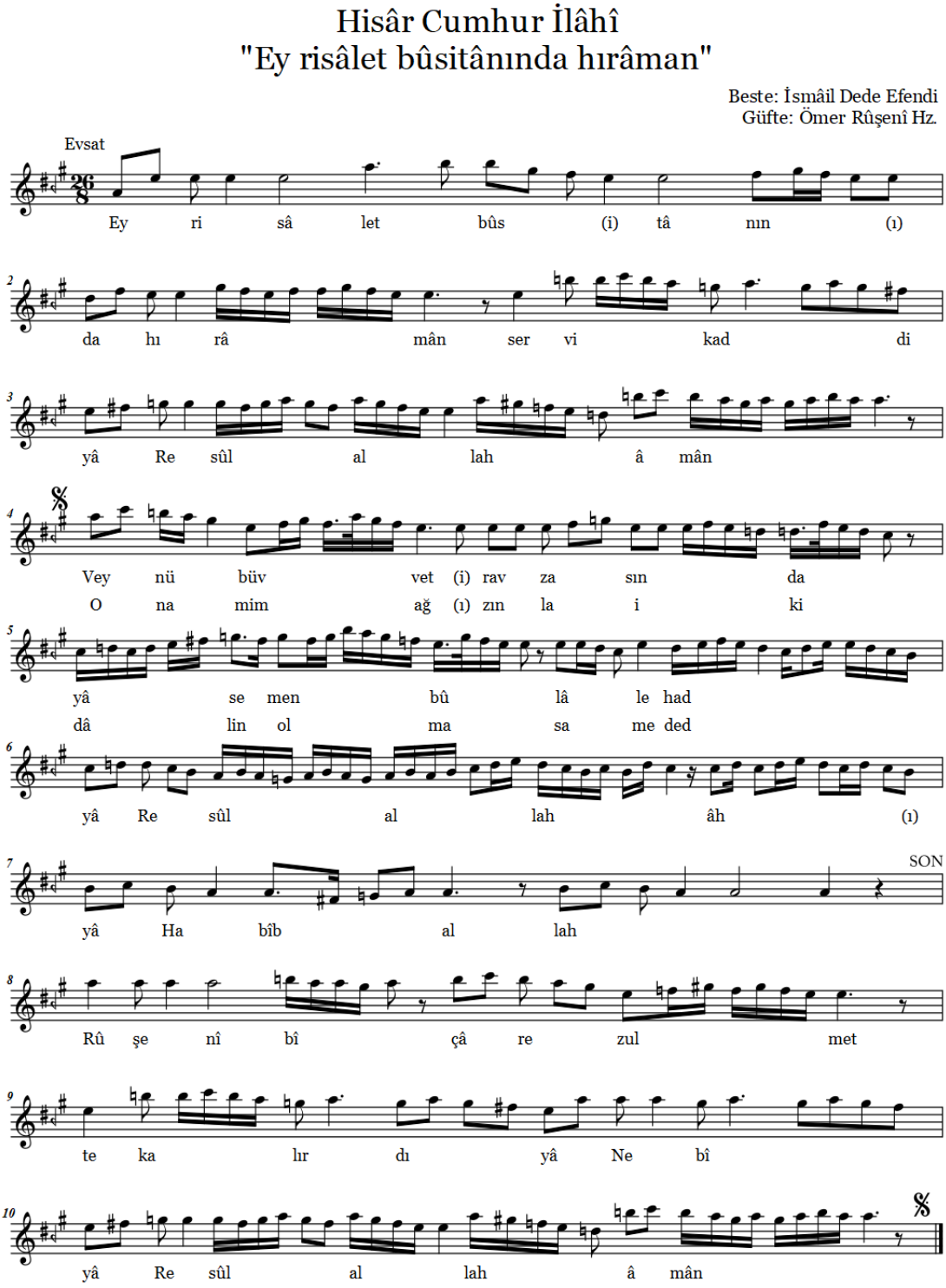
(c) müzik cümlesinde bestenin genel kurgusunda değişiklikler görülmektedir. Eserin genelinde müzik cümlecikleri 1,5 ölçü boyunca devam ederken bu kısımda *"6"* bir ölçü, *"2′"* ise iki ölçü boyunca bestelenmiştir. Bu müzik cümlesinin son ölçüsünün ise önceki ölçünün sonundan iki ikilik bir kısımla birlikte (a) müzik cümlesindeki *"2"* ile örtüştüğü görülmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 38: "Ey Risâlet" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 39: Oluşturulan Nüsha 7: Hisâr İlâhî "Ey Risâlet"



3.1.1.8. Hüseyni Tevşih "Nûr-i fahr-i âleme"

Eserin Nakşî Akirmânî Hz.'ne ait güftesi aruzun Remel bahrinde "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezniyle inşâ edilmiştir. Usûl, Cüneyt Kosal imzâlı nüshada Yürük Semâî olarak yazılmış ve 3/4 olarak ölçülmüştür. Eser yine bu nüshada tevşih olarak tanımlanmıştır. Çalışmanın eser seçimine aksi olmasına rağmen eser incelemesinde ortaya çıkan usul işlenişi dikkate değer görüldüğü için incelemelere dâhil edilmiştir.

İnceleme sonucunda İkiz Aksak usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. 2. 3. 4. ve 5. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 12 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 12 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü yine *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini ve son 12 dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 6. 7. 8. 9. ve 10. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 12 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 12 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü yine *"5"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini ve son 12 dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 11. 12. 13. 14. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 12 dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, ikinci 12 dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü de*"11"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 9: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,1,3,4*)	a′(*1,2,5,6,7*)	b(*8,9,10,11*)	c(*12,13*)	a′(*1,2,5,6,7*)
Ölçü no.	1,2,3,4,5	6,7,8,9,10	11,12,13,14	15,16,17	6,7,8,9,10
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	Terennüm	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4,5) + a′(6,7,8,9,10) + b(11,12,13,14) + c(15,16,17) + a′(6,7,8,9,10)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Bu kurguda, birinci, ikinci ve dördüncü mısra'ların bestesi olan müzik cümlelerinin birbirlerine olan benzerlikleri murabba yapısına olan benzerliği ortaya koymaktadır.

Mısralarda son tef'ilenin bir hece tekrarıyla iki müzik cümleciğini oluşturulduğu, kalan üç tef'ileyle ise birer müzik cümleciği oluşturulduğu ve bu kurgunun meyân bestesi istisnâ olmak üzere tekrarlandığı görülmektedir. İlk müzik cümlesi olan (a)'nın, *"1"* müzik cümleciğini iki kere kullanarak müzik cümlesini iki kere zeminlendirdiği söylenebilir. İkinci müzik cümlesine baktığımızda ise (a)'da bahsi geçen uygulamanın *"1"* ve *"2"* müzik cümleciklerini kullanmak suretiyle iki müzik cümlesi arasında yapıldığı görülmektedir. Bu durumdan dolayı ikinci müzik cümlesi ilkinin türevi olduğuna işaret edecek şekilde (a′) olarak gösterilmiştir. İki müzik cümlesinde ortak olan *"2"*'nin altıncı darbında oluşan farklılık ise aynı ezginin çeşitlenmesi olarak değerlendirilebileceği için ihmal edilmiştir. Aynı zamanda *"3"* ve *"4"* ile *"6"* ve *"7"*, birbirlerinin farklı perdelere göçürülmüş halleridir. Meyan kısmını oluşturan (b) müzik cümlesi ise diğerlerinden farklı olarak dört müzik cümleciğiyle ve kurguda son tef'ilede kullanılan istisnâî durumdan muaf olacak şekilde bestelenmiştir. Ardından da iki müzik cümleciğinden oluşan (c) müzik cümlesi terennüm olarak eklenmiştir. Toplamda eser böylece beş müzik cümlesinden meydana gelmiştir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi bir tam vezni içermektedir. Kendi içinde bir müzik cümleciğinin tekrarıyla iki kısma ayrılabilecek şekilde beş müzik cümleciğinden oluşmuştur. Son tef'ileyi taşıyan *"3"* ve *"4"* karar cümlecikleridir. *"4"*, karara gelmiş olan *"3"*ü tasdik eder niteliktedir.

(a′) müzik cümlesi ilk müzik cümlesinin türevi halindedir. İlk iki müzik cümlecikleri iki müzik cümlesinde de aynıdır. İki müzik cümlesinin son iki müzik cümlecikleri ise birbirlerinin farklı perdelere göçürülmüş halleridir. Kurgu olarak ilk mısra' ile aynıdır.

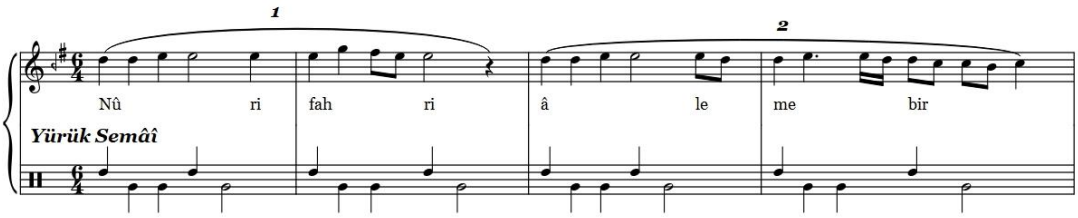
(b) müzik cümlesi diğer müzik cümlelerinin aksine dört müzik cümleciği barındırmaktadır. Son tef'ile de ilk tef'ilelerin usûl-vezin yerleşimiyle bestelenerek tek bir müzik cümleciğini seslendirmektedir. Meyânı oluşturan bu müzik cümlesinde ise Tâhir makâmının zemîni gösterilmiştir.

(c) müzik cümlesi "Yâ Resulallah" terennümüne, yâ kelimesinin beş kez tekrarını barındıracak şekilde üç ölçü hacminde bestelenmiştir. Bir ölçülük *"12"* ve iki ölçülük *"13"* müzik cümlecikleri Tâhir makâmından Hisâr makâmının zemîne geçişi barındırmaktadır.

İkiz Aksak usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

İlâhî Yürük Semâî usûlüyle icrâ edildiği zaman usûl ve ezgi arasında kuvvetli-zayıf zaman uyumsuzluğu ortaya çıkmaktadır. Yürük Semâî'nin son dörtlüğüne denk gelen hecelerle vurgulanan perdeler ve suslar, usûl darplarında karşılık bulamamaktadır. Aynı zamanda usûlün darplarının da ezgi üzerinde karşılıkları yetersiz kalmaktadır. Bu sebeplerle alternatif bir usûl arayışına gidilmiştir.
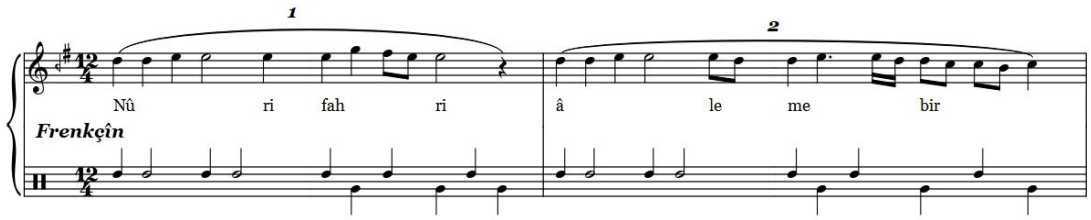
Şekil 40: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Yürük Semâî



Nüsha üzerindeki ardışık Yürük Semâîler incelendiğinde veznin bir "fâilâtün" tef'ilesinin iki tane 6/4 ölçüye yerleştirildiği ve bu yerleşimin bahsi geçen tef'ilenin tekrarları için simetrik olarak kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda bu tef'ilenin okunduğu ezgi parçaları müzik cümleciklerini oluşturmaktadır. Son tef'ile olan "fâilün" ise dört Yürük Semâî'ye, bir hece tekrarıyla yayılmıştır ki bu da eserdeki vezin usûl yerleşimi bakımından bir başka iki müzik cümleciği tipini oluşturmaktadır. Bütün bunlar eserin 6 zamanlı başka bir alternatif usûl mevcut olmadığı için 12 zamanlı bir usûlle icrâ edilebileceğini düşündürmektedir.

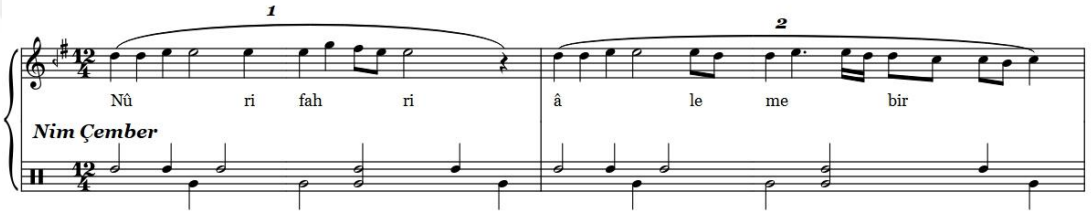
Buradan yola çıkarak 12 zamanlı Frenkçin, Nim Çember, İkiz Aksak usûlleri eser üzerinde icrâ edilerek denenmiştir. Bu usûller arasında Frenkçin, ilk dört darbında eserle uyumsuz senkoplar oluşturmaktadır.

Şekil 41: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Frenkçîn



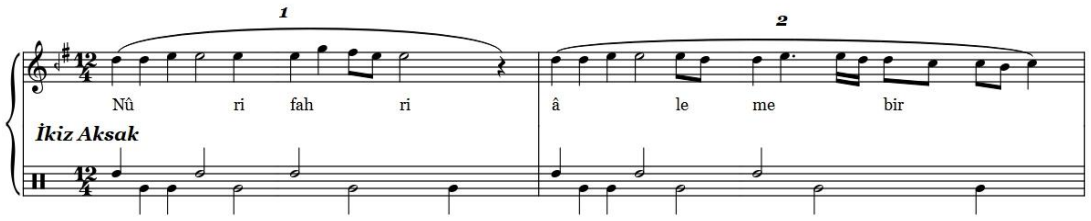
Nim Çember de ilk ölçüde uyumlu duyulsa da diğer ölçülerin dördüncü ve altıncı darplarında ezgiyle oluşturduğu senkoplar uyumsuz bir ifâde oluşturmaktadır.

Şekil 42: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Nim Çember
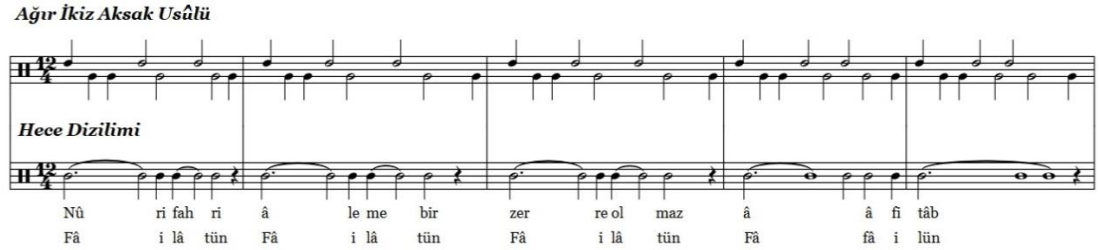


İkiz Aksak ise baştaki üçlüsüyle, aradaki dörtlü gruplarıyla ve sondaki tek darbıyla esere tam uyum göstermektedir.

Şekil 43: "Nûr-i Fahr-i Âleme" İkiz Aksak

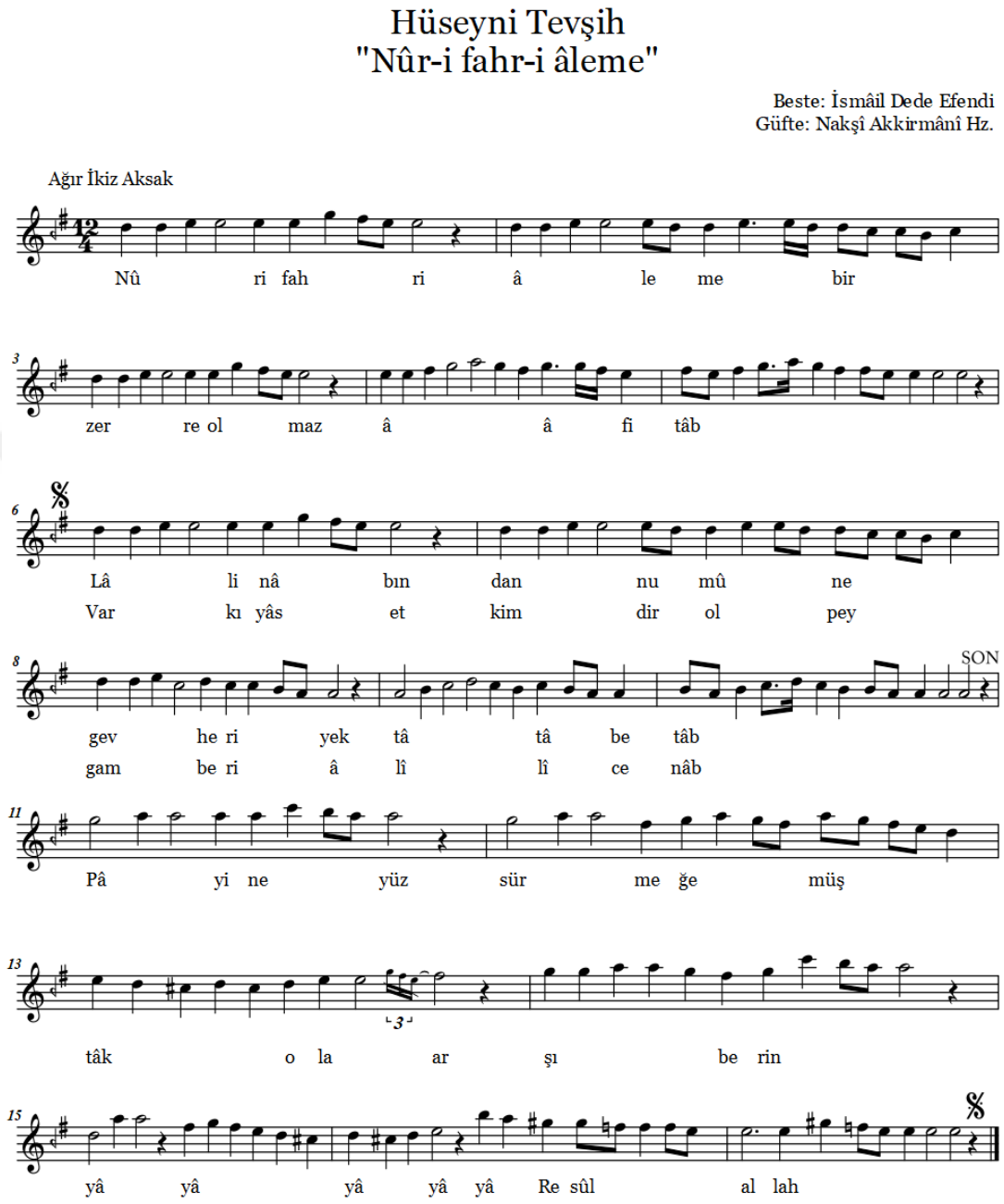


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 44: "Nûr-i Fahr-i Âleme" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 45: Oluşturulan Nüsha 8: Hüseynî Tevşih "Nûr-i Fahr-i Âleme"



3.1.1.9. Hüzzâm İlâhî "Bağrımdaki biten başlar"

Eserin Seyyid Seyfullah Hz.'ne ait güftesi 4 + 7 hece vezniyle inşâ edilmiştir. Bestenin Cüneyt Kosal'a âit olan üç nüshasında da usûl konusunda farklılıklar vardır. Bir nüsha Sofyân yazılıp 4/4 olarak ölçülmüştür. Bir diğeri yine Sofyân yazılıp 2/4 olarak ölçülmüştür. 1984 tarihli ve son yazılan nüsha olduğunu tahmin ettiğimiz nüsha ise Düyek yazılıp 8/8 olarak ölçülmüştür. Nüshalar arasındaki ezgisel farklar biçimsel kurguyu etkilemediği için 8/8 olarak ölçülen nüsha esas alınmıştır. İki nüsha eseri tevşih olarak tanımlamıştır. Antoloji'de (Ergun, 2017: 535) ilâhî olarak kaydedildiği ve eserin incelenmesinde ve diğer ilâhîlerle yapılan karşılaştırmalı incelemelerde verimli bulgular açığa çıktığı için incelemeye dâhil edilmiştir.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 sekizliği de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, ikinci 16 sekizliği de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 16 sekizliği de *"2′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 10: "Bağrımdaki" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(1,2)	b(3,4)	c(5,2)	b(3,4)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu haliyle terennümsüz bir Nakış, yani Şarkı yapısındadır.

Eser üç farklı müzik cümlesinden oluşmuştur. Her cümle ikişer müzik cümleciğini barındırmaktadır. Karar cümlesi hariç her cümlenin sonunda bir diğer cümleye bağlantı amaçlı "imânım" terennümü bestelenmiştir ki *"2"* ve *"2′"* müzik

cümleciklerini ayıran tek fark bu terennümün bağlanacağı müzik cümleciğine göre farklı bestelenmiş olmasıdır. Genel olarak eserde ardışık sesler kullanılmış geniş aralıklar ise belirgin bir şekilde ve nisbeten seyrek olarak kullanılmıştır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Eserin mısra'lar özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi usûle uygun olarak usûlün tam ortasından ikiye bölünecek şekilde kurgulanmış müzik cümlecikleriyle bestelenmiştir. Usûlün karar kısmında ezgi de güftenin bittiği yerde terennümle birlikte kuvvetlendirilerek karara götürülmüştür. Bu mısra'da yapılandırılan biçim kurgusu eserin kurgusunu oluşturmuş ve istisnasız tekrar edilmiştir.
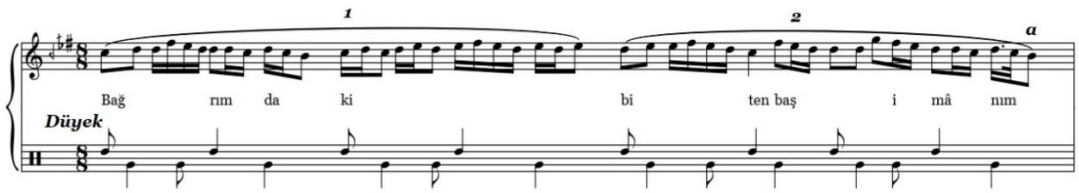
(b) müzik cümlesi eserin biçimsel kurgusuna uygun olarak bestelenmiştir. Mısra' sonundaki terennümde meyân mısra'ının bestesine bağlayıcı nitelikte Evc çeşnisi gösterilmiştir.

(c) müzik cümlesi kısaca gösterilen Evc çeşnisinin ardından Segâh sesleriyle Hüzzâm makâmına dönülerek eserin kurgusuyla bestelenmiştir. İkinci müzik cümlesi, (a) müzik cümlesinin ikinci müzik cümlesiyle, nakarata olan bağlantı göreviyle beraber aynıdır.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarındaki diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda belirtilen küçük usûllerden Sofyân uzun soluklu müzik cümleciklerine karşılık vermemektedir. Düyek usûlünün ise kendi senkoplarına ezgi üzerinde hiç karşılık bulunmamaktadır.
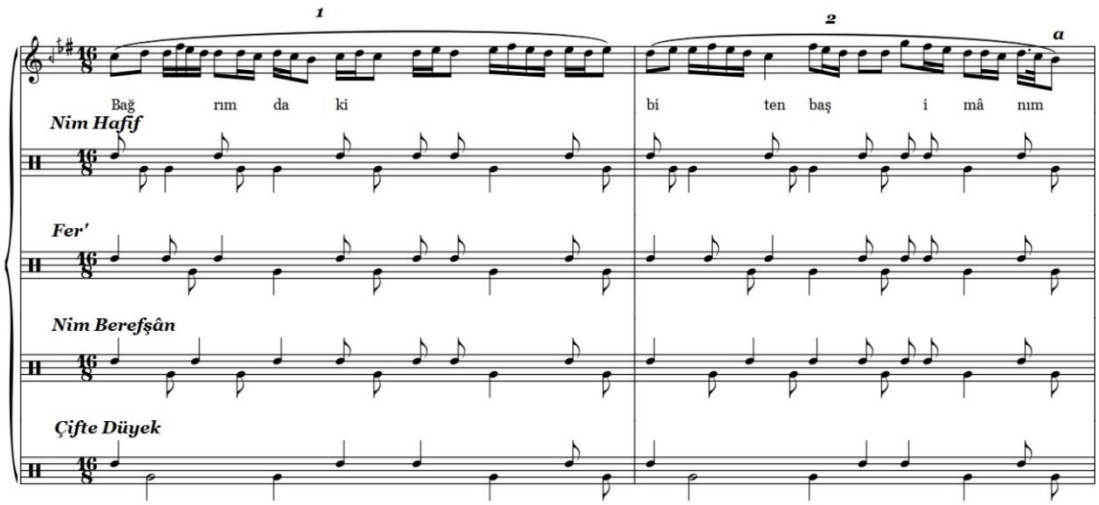
Şekil 46: "Bağrımdaki" Düyek



Dolayısıyla muhtemel bir büyük usûl arayışına gidilmiştir. İncelenen nüsha üzerindeki müzik cümleleri 32 8'likten oluşmaktadır. Müzik cümleleri ölçülünce eserin 16 veya 32 zamanlı bir usûlle ölçülebileceği anlaşılmıştır.

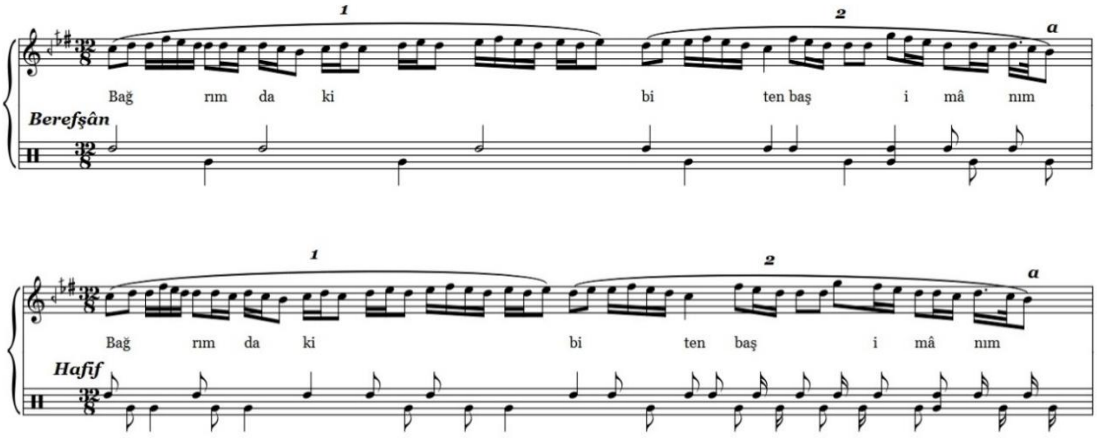
16 zamanlı Nim Hafif, Fer', Nim Bereşfân usûlleri eser üzerinde uygulandığında uyumsuzluklar ortaya çıkmaktadır. Sekizlik mertebelerde uygulanınca, ikinci usûllerin denk geldiği kısımda, yani müzik cümlelerinin ikinci yarıları olan ve cümlelerin bitiş ifâdelerini taşıyan kısımda ezgide yoğun seyreden bitiş hissinin usûllerde karşılığı bulunmamaktadır. Nim Berefşân usûlü ezgiyi aksatırken diğerleri ilk yarılarında da tam uyum gösterememektedir. Dörtlük mertebelerde düşünülünce de terennümün bulunduğu usûlün durak kısmı ezginin durak ifâdesini destekleyememektedir. Çifte Düyek ise ikinci darbından itibaren tamemen ezgiyle uyumsuzluk sergilemektedir.

Şekil 47: "Bağrımdaki" 16 Zamanlı Usuller
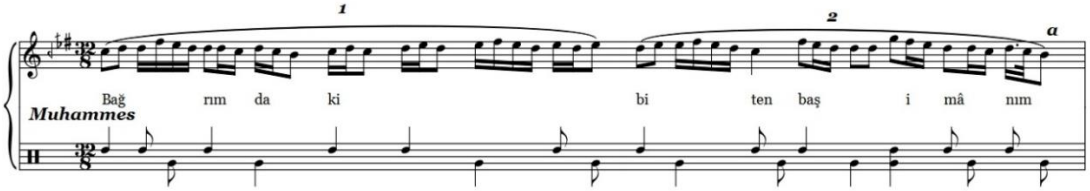


32 zamanlı Berefşân üçüncü darbı ve sonrasında, Hafif ise usûlün ilk yarısının son kısmında, yani üçüncü "düm teek" (11. ve 12. darplar) kısmında ezgiden beklenilen kuvetli-zayıf zaman dengesini kuramamaktadır.

Şekil 48: "Bağrımdaki" Berefşân, Hafif



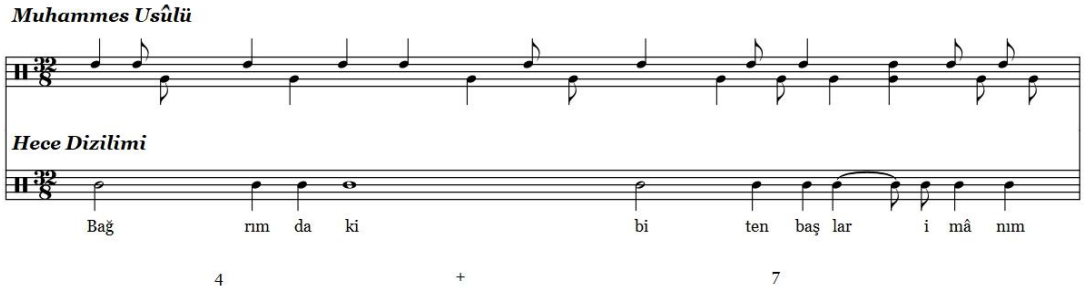
Geriye kalan Muhammes usûlü ise tam bir şekilde ezgiyi ifâde edebilmektedir.

Şekil 49: "Bağrımdaki" Muhammes

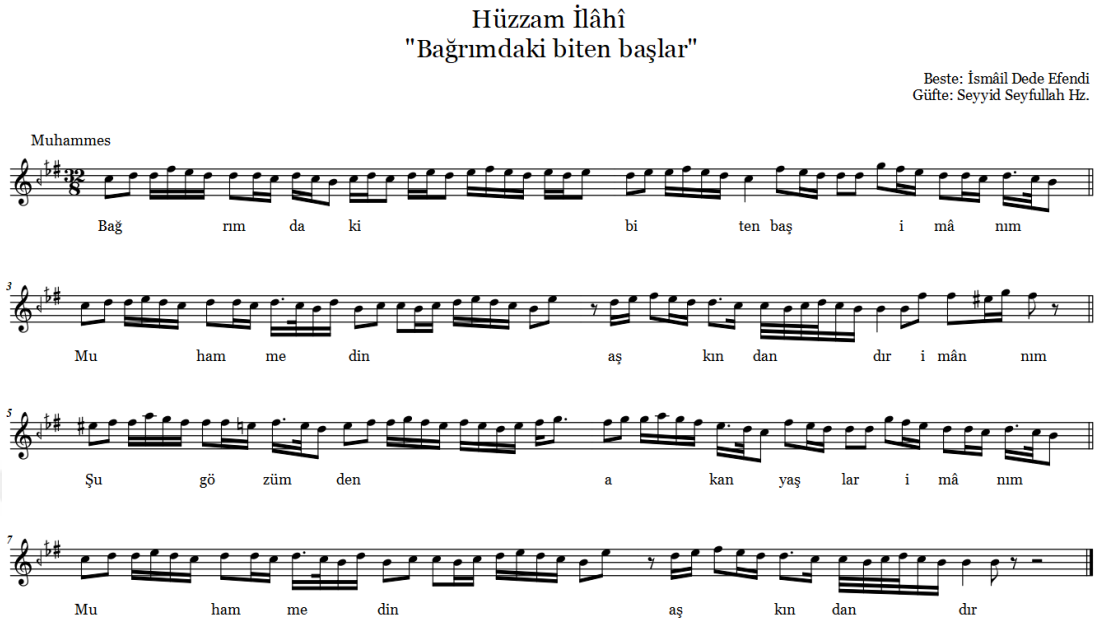


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 50: "Bağrımdaki" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 51: Oluşturulan Nüsha 9: Hüzzam İlâhî "Bağrımdaki Biten Başlar"



3.1.1.10. Hüzzâm İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı"

Eserin Merkez Efendi Hz.'ne âit olan güftesi aruzun Hecez bahrindeki "mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün" vezniyle inşâ edilmiştir. Musammat Gazel biçimindedir.

Muhammes usûlü Cüneyt Kosal nüshasında belirtilmiştir ve tam olarak eseri ifâde edebilmektedir. Bu nüsha kullanılarak 32 dörtlük ölçülerle ölçülen yeni bir nüsha oluşturuldu.

Bestenin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 11: "Eyâ Âlemlerin2" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,1´*)	b(*2,3*)	c(*4,5*)	b´(*2´,3*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b´(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Bu biçim kurgusu terennümsüz bir Nakış yapısındadır. Bestenin, güftenin dörtlü bendlere ayrılmış hâline göre şekillendirildiği görülmektedir. Bu şekile göre her müzik cümlesi bir mısra'ı ve iki tef'ileyi, her müzik cümleciği bir tef'ileyi içerecek şekilde bestelenmiştir. Usûl her müzik cümlesinde tam ortasından iki müzik

cümleciğine ayrılmıştır. Buralarda oluşan ayrımlar, (b) müzik cümlesinde olduğu gibi aynı zamanda güftenin durakların denk geldiği zaman "efendim" terennümüyle desteklenmiştir. (a) ve (c) gibi usûl ortasındaki ayrımın kelime içine denk geldiği müzik cümlelerinde ise bu durumdan bağımsız olarak usûl sonunda, iki dörtlükten oluşan "Allah" terennümü bulunmaktadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesinin içerdiği iki müzik cümleciği sadece birkaç darbın ezgisinin farklı olmasından dolayı birbirlerinin türevi olarak değerlendirilmiştir. Bu kısmın bestesinde Hüzzam makâmının içindeki Araban çeşnisinin yarım yedenli haliyle kullanıldığı görülmektedir. Usûlün son iki darbında "Allah" terennümü yer almaktadır.
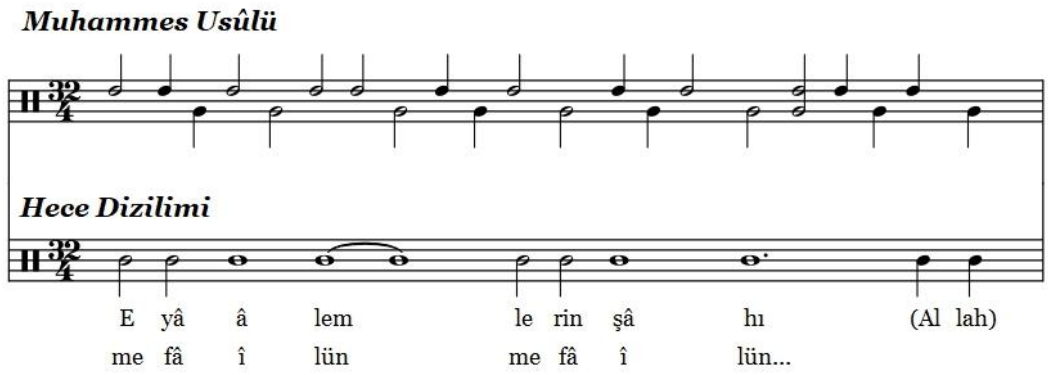
(b) müzik cümlesi ilk müzik cümleciğinin sonunda "efendim" terennümüyle ezgi karara gitmektedir. Kalan tef'ilede ise *"3"* müzik cümleciğinin "-lî, -kıl" hecelerinin bestesi, önceki müzik cümleciğindeki "-fen, -dim" hecelerinin bestesinin usûldeki konuma göre genişletilmesiyle beste tekrar karara götürülmektedir.

(c) müzik cümlesinin *"4"* müzik cümleciği, *"1"* ve *"1′"*nin 7. dörtlüğünden itibaren aynı ezginin farklı bir diziyle seslendirilmiş hâli gibidir. Bu kısımda Tiz Segâh'ta Segâh makâmı işlendikten sonra *"5"* müzik cümleciğinde ezgi Evc perdesinde yarım karara götürülmüştür. Son iki dörtlükte yine nakarata dönüldüğü için zemîn sonundaki gibi "Allah" terennümü kullanılmıştır.
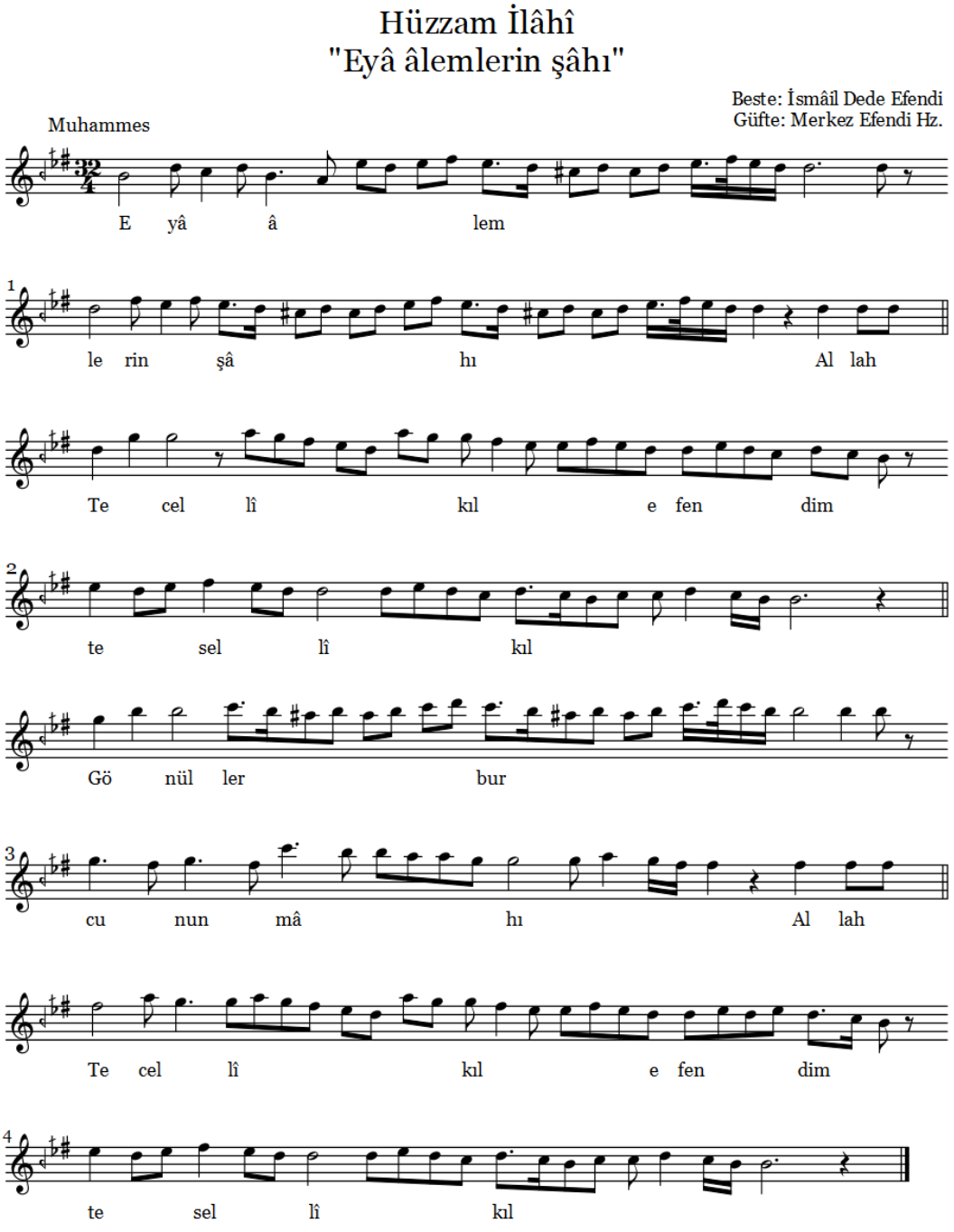
(b′) müzik cümlesinde ise Evc perdesinde bırakılan ezgi burada nakarata bağlanırken alışılmışın dışında bir uygulamayla, meyân bestesinden kurulan bir köprüyle değil de, nakarat ezgisinin başındaki küçük bir değişiklikle (*"2"* ve *"2`"*) devam ettirilmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 52: "Eyâ Âlemlerin2" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 53: Oluşturulan Nüsha 10: Hüzzam İlâhî "Eyâ Âlemlerin Şâhı"



3.1.1.11. Irak İlâhî " Mevlâm senin âşıkların"

Eserin Aziz Mahmud Hüdâî Hz.'ne âit güftesi aruzun Rezec bahrinden "müstef'ilün müstef'ilün" vezninde dörtlü bendler şeklinde inşâ edilmiştir. Beste de dörtlü biçime uygun olarak yapılmıştır.

İncelenen Cüneyt Kosal nüshalarında gösterilen Muhammes usûlü eseri tam olarak ifâde edebilmektedir. Bu nüsha kullanılarak 32 dörtlük ölçülerle ölçülen yeni bir nüsha oluşturuldu.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir.

(c´) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 12: "Mevlâm" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b	c	c´	b
Ölçü no	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + c´(4) + b(5)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Bu biçim kurgusu terennümsüz bir Nakış yapısındadır.

Her mısra iki tef'ileyle beraber bir müzik cümlesini oluşturmaktadır. İlk müzik cümlesi iki müzik cümleciğine ayrılabiliyorken, diğer müzik cümleleri, birimleri birbirlerine girift ve muğlak oluğu için müzik cümleciklerine ayrılamamaktadır. Meyân çift olarak bestelemiştir. İkinci meyânın bestesi birinciyle çoğunlukla aynı olduğu için buradaki müzik cümlesi bir öncekinin türevi olarak düşünülmüştür. Zemînin ve son meyânın karar darplarında "imânım" terennümü kullanılmıştır.

Eserin mısra'lar özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

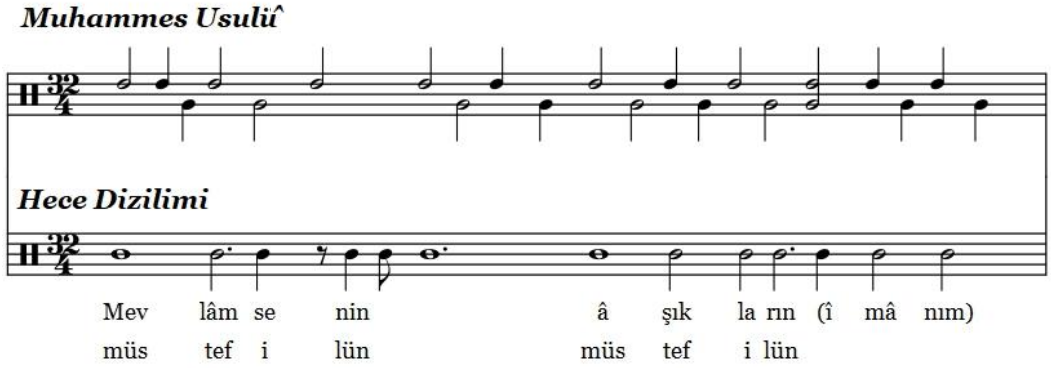
(a) müzik cümlesi eserin zeminini oluşturmaktadır ve iki müzik cümleciğinden meydana gelmiştir. "tâ hek" darbının yarısından itibaren usûlün karar ifâdesini kuvvetlendiren "imânım" terennümü kullanılmıştır. Zemîn mısra'ına bağlantıyı sağlayan bir köprü yerine diğer örneklerde de görülebileceği gibi ânî ve sert bir perde geçişiyle, Rast perdesinden Nevâ perdesine çıkılarak geçiş düzenlenmiştir.

(b) müzik cümlesi eserin usûl-vezin kurgusuna uygun tek parça bir yapıya sahiptir.
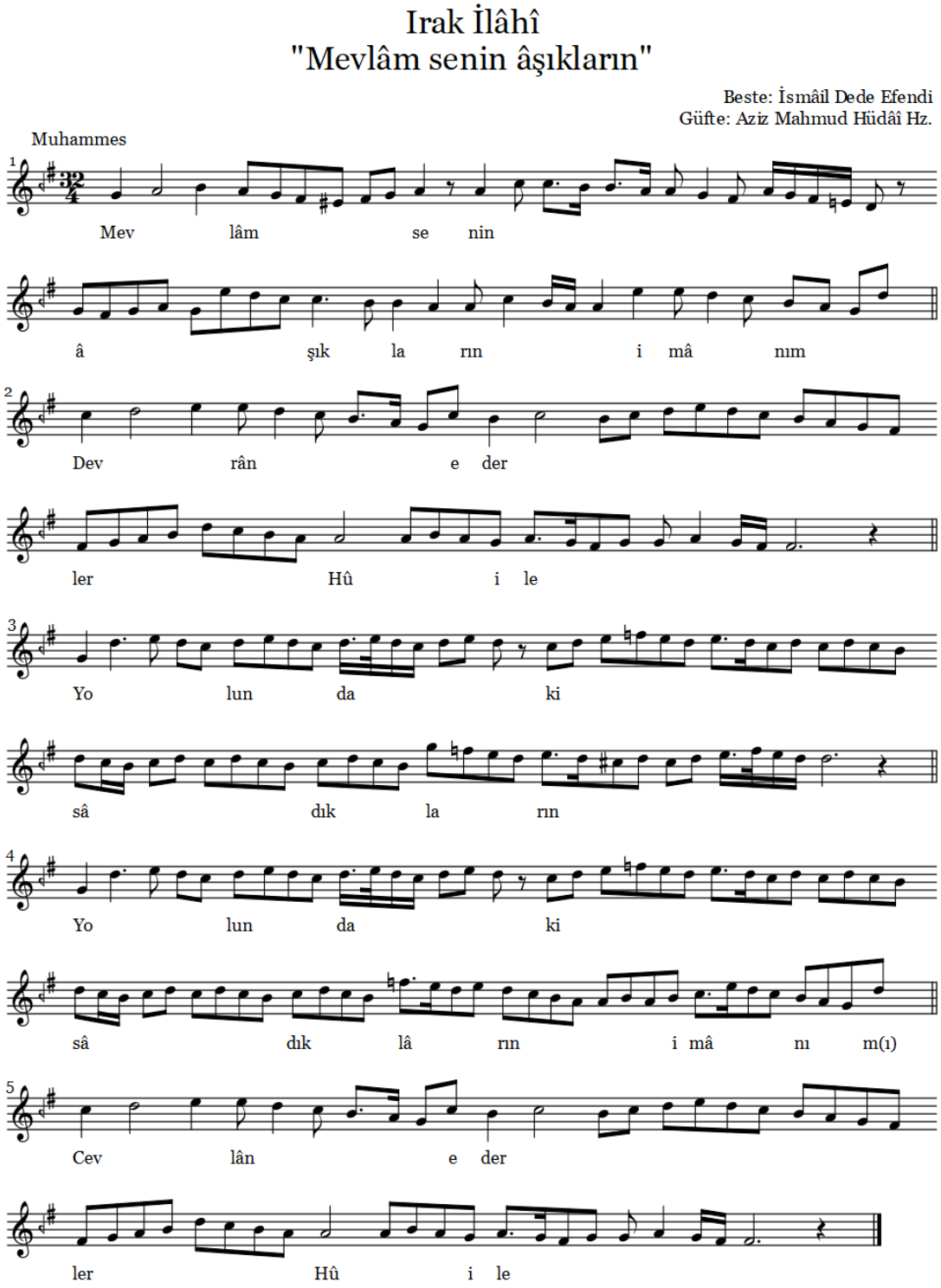
(c) ve (c´) müzik cümleleri aynı mısra'a eşlik etmektedir. Bu iki müzik cümlesi de eserin tek parçalı müzik cümlesiyle kurgulanan yapısına uygundur. Dolayısıyla iki meyân, iki usûlde tamamlanmaktadır. İki müzik cümlesi, 15. usûl darbına kadar aynıdır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 54: "Mevlâm" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 55: Oluşturulan Nüsha 11: Irak İlâhî "Mevlâm Senin "



3.1.1.12. Isfahan İlâhî "Evvel tevhîdi zikret"

Eserin incelendiği Hakan Alvan nüshasında, ilâhînin İsmâil Dede'nin "Yandım yakıldım" güfteli Isfahan makamındaki bestesinin, Cüneyt Kosal'ın 1984 tarihli nüshasına "giydirme[14]" yapıldığına dair bir not düşülmüştür. Güfteler karşılaştırıldığında usûle yerleştirilme şekli ve güftenin biçimsel özellikleri bakımından farklılıklar görülmektedir. Giydirme yapılan güftede 4+3 ve 5+2 olacak şekilde değişen duraklarla 7'li hece vezni kullanılmıştır. Her mısra' bir müzik cümleciğine denk getirilecek şekilde yerleştirilmiştir. Bestede ise müzik cümlelerini takip ederek mısraların ikişerli birleştirilerek güfte biçiminin beyitler hâlinde ele alındığı söylemek mümkündür.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 13: "Evvel" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1*	*1*)	b(*2*	*3*)	b(*2*	*3*)	(x defadan sonra)	a(*1*	*1*)	b´(*2*	)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	6		1	2	6	
Mısra	1. mısra		2. mısra		2. mısra			Son iki mısra			

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Bütün beste iki müzik cümlesinden ve dört müzik cümleciğinden oluşmaktadır. Mısraların ikişerli birleştirilerek ele alındığı varsayılırsa biçim zemîn ü zamân yapısına uygun düşmektedir. Sürekli makâmın kararına gitmeden kendini tekrar eden bir zikir

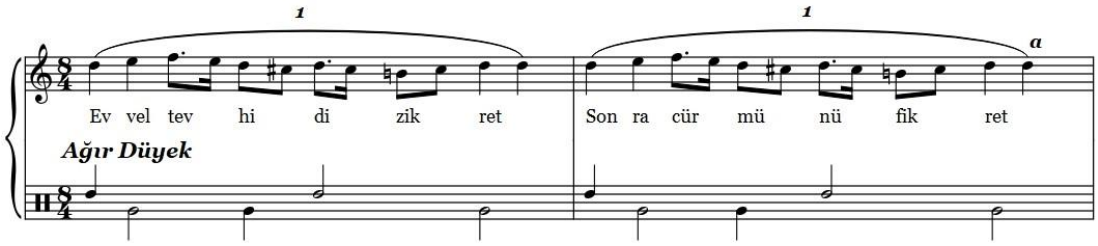
[14] Nüsha üzerindeki nottan da anlaşıldığı üzere bir besteyi farklı bir söz yerleştirilerek okuma işlemine giydirme denmektedir.

ilâhîsi olduğu için *"4"* müzik cümleciği eserin en sonunda icrâ edilecek bir karar cümleciği olarak yazılmıştır. Dolayısıyla (a) ve iki adet (b) sürekli tekrar edildikten sonra (b) müzik cümlesinin *"3"* yerine *"4"* ile icrâ edilen bir hâli olan (b′) müzik cümlesiyle eser sona ermektedir. (a) , *"1"*in iki kere tekrarıyla oluşturulmuştur.

Müzik cümleleri eserin biçim kurgusunu tam olarak göstermektedir. Makâmın olağan seyriyle ve mısra sonlarına denk gelen Nevâ ve Dügâh perdeleri arasındaki vurgulu atlayışlar hariç hemen hemen hep ardışık seslerle bestelenmiştir.

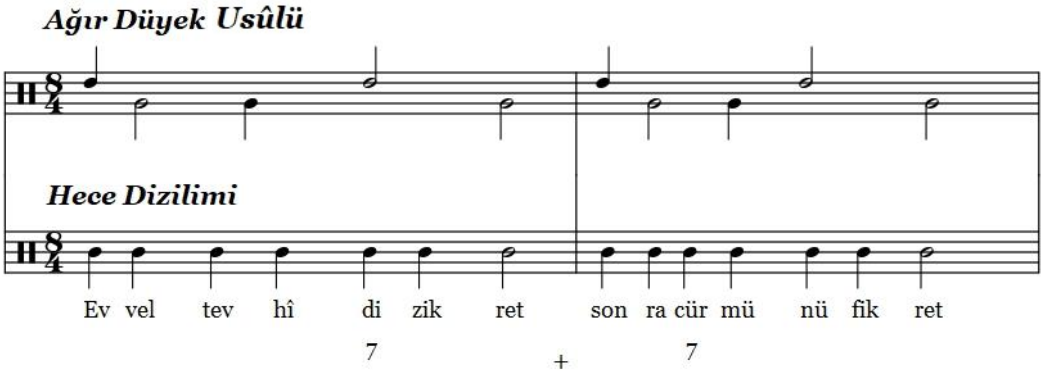
İlâhînin usûl incelemesi, giydirme yapılan bestenin diğer nüshalara göre daha çeşitli müzik cümleciklerine sahip bir varyantından yapılmıştır ve bahsedilen eserin incelemesinde ayrıntılı olarak açıklanacaktır. Kısaca nüshalarda gösterilen usûllerle eser icrâ edilebilse de Ağır Düyek usûlü vezin-ezgi ilişkisi içinde daha kuvvetli bir ifâde oluşturmaktadır. Son müzik cümleciklerinin başındaki vurgulu ve keskin ifâdeye sahip ezgiler ve "Gelin gidelim" mısra'ıyla başlayan Hicaz ilâhîdekiyle tamamen aynı görünen hece dizilimi eserin Fer' usûlüyle icrâ edilebileceği fikrini oluşturmuştur. Ayrıca "Yandım yakıldım âteş-i aşka" mısra'ıyla başlayan eserin farklı ezgilere sahip nüshasıyla karşılaştırınca bestenin bu varyantının basitleşmiş bir hâli olduğunu, usûlünün Fer'den Ağır Düyeğe ve Sofyana zamanla yaklaşmış olabileceğini söylemek de mümkündür. Dolayısıyla eser Ezgi - usûl karşılaştırmaları bu sebeplerden ötürü içerik açısından daha zengin olan diğer eserde yapılmıştır. Fakat dörtlü bendler biçiminde ele alınan güfte Ağır Düyek usûlüne biçimsel olarak çok daha uyduğu için, yani her mısra' bir müzik cümleciğine denk geldiği ve ilk iki mısra aynı ezgiyle bestelendiği için usûl 8/4 olarak ölçülmüştür.

Şekil 56: "Mevlâm" Ağır Düyek

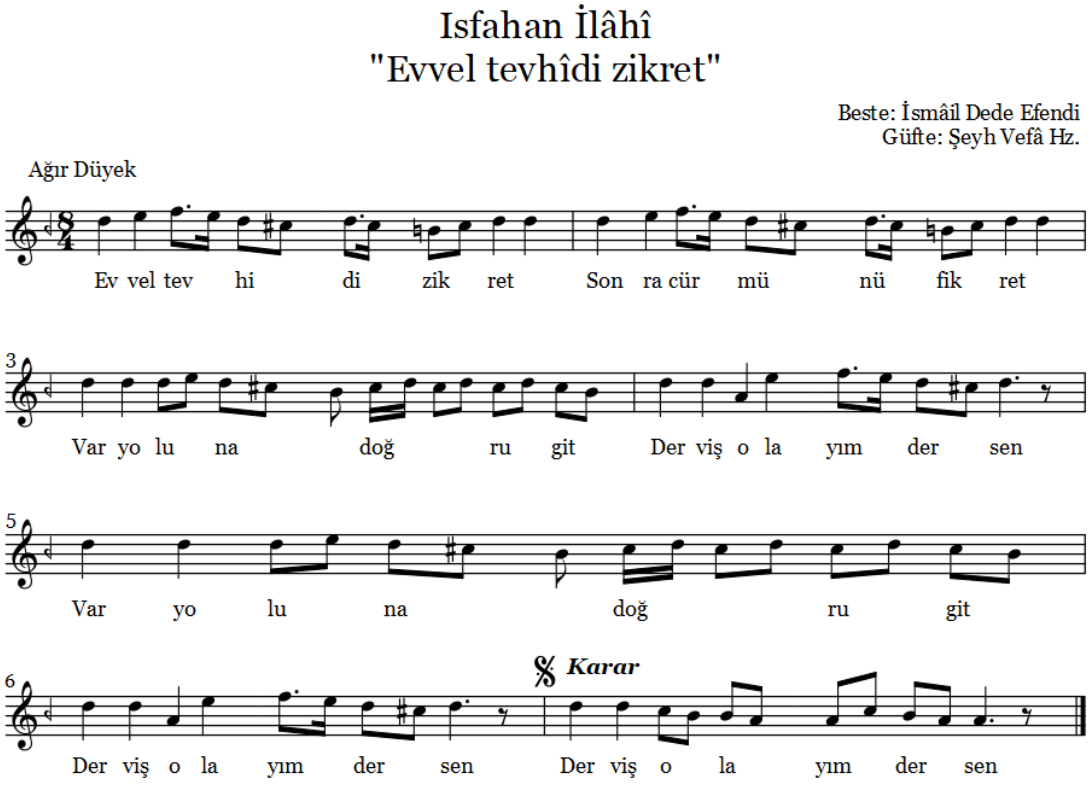


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 57: "Evvel" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 58: Oluşturulan Nüsha 12: Isfahan İlâhî "Evvel Tevhîdi"



3.1.1.13. Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım"

Eserin Seyyid Nesîmî Hz.'ne âit güftesi aruzun Rezec bahrindeki "müstef'ilâtün müstef'ilâtün" vezniyle inşâ edilmiştir. Bazı tef'ilelerde vezne tam uygunluk gözetilmemiştir. Kendi içinde tam ortadan uyaklı olduğu için Musammat Gazel biçimindedir.

İnceleme ulaşılan beş nüsha üzerinden başlamıştır. Yapılan ön inceleme sonucunda hemen hemen bütün nüshaların birbirinden farklı müzik cümleciklerinden oluştuğu, tekrar eden müzik cümleciklerine sahip nüshalar haricinde biçim kurgusunun nüshalar arasında korunduğu anlaşılmıştır. Cüneyt Kosal'ın 18.12.947 imzâlı nüshası "Evvel tevhidi zikret" mısra'ıyla başlayan ilâhînin örnek alındığı nüshadan fazladan bir müzik cümleciği barındırdığı ve daha eski bir nüsha olduğu için ele alınmıştır. Bahsi geçen müzik cümleciği güftesinin eski yazıyla yazıldığı nüshada da mevcut olmakla birlikte yerinin farklı olduğu görülmektedir.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 14: "Yandım" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	b′(*3,5*)
Ölçü no.	1	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra
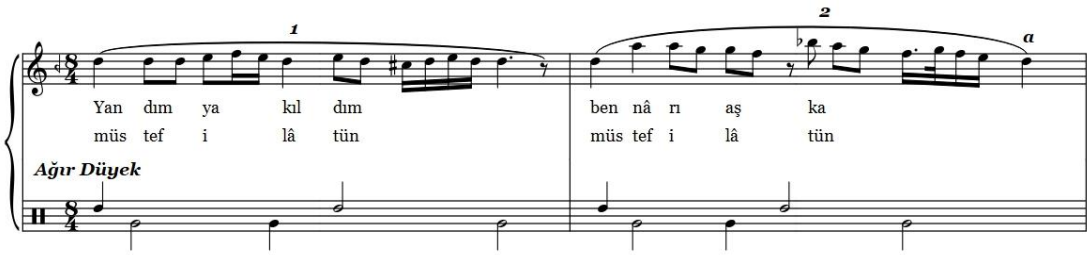
İlâhînin bestesi her müzik cümlesine bir mısra' her müzik cümleciğine bir tef'ile gelecek şekilde yapılmıştır. Her müzik cümlesi bir usûlü tamamlamaktadır.

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + b′(3)] formülüyle ifâde edilmiştir. Zemîn ü zamân yapısının zamân kısmının farklılaştırılarak iki kez kullanıldığı görülmektedir.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

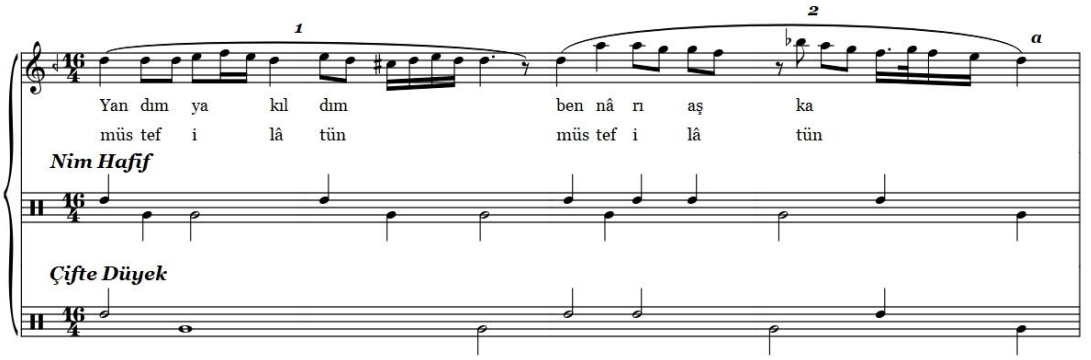
Sofyân usûlü eserin genelinde uyumsuzluk göstermese de müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin oluşturduğu biçim kurgusu, muhtemel bir 8 veya 16 zamanlı usûlü akla getirmektedir. 8 zamanlı Ağır Düyek usûlü ezgi karakterini oldukça belirginleştirse de mısra'ların ikinci müzik cümleciklerinin başındaki kuvvetli ifâdeler (ilk dört dörtlükler) ezgide karşılık bulamamaktadır.

Şekil 59: "Yandım" Ağır Düyek
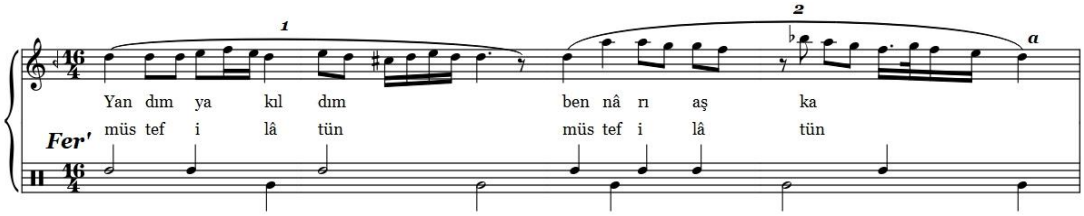


16 zamanlı usûller olan Nim Hafif ve Çifte Düyek usûlleri ise ilk iki darplarından itibaren eserle uyumsuz duyulmaktadır.

Şekil 60: "Yandım" Nim Hafif, Çifte Düyek



16 zamanlı Fer’ usûlü daha uygun bir işitsellik sağlamaktadır.
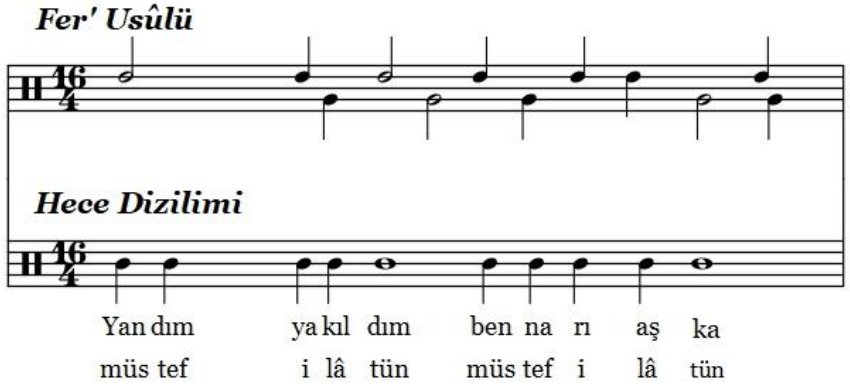
Şekil 61: "Yandım" Fer'



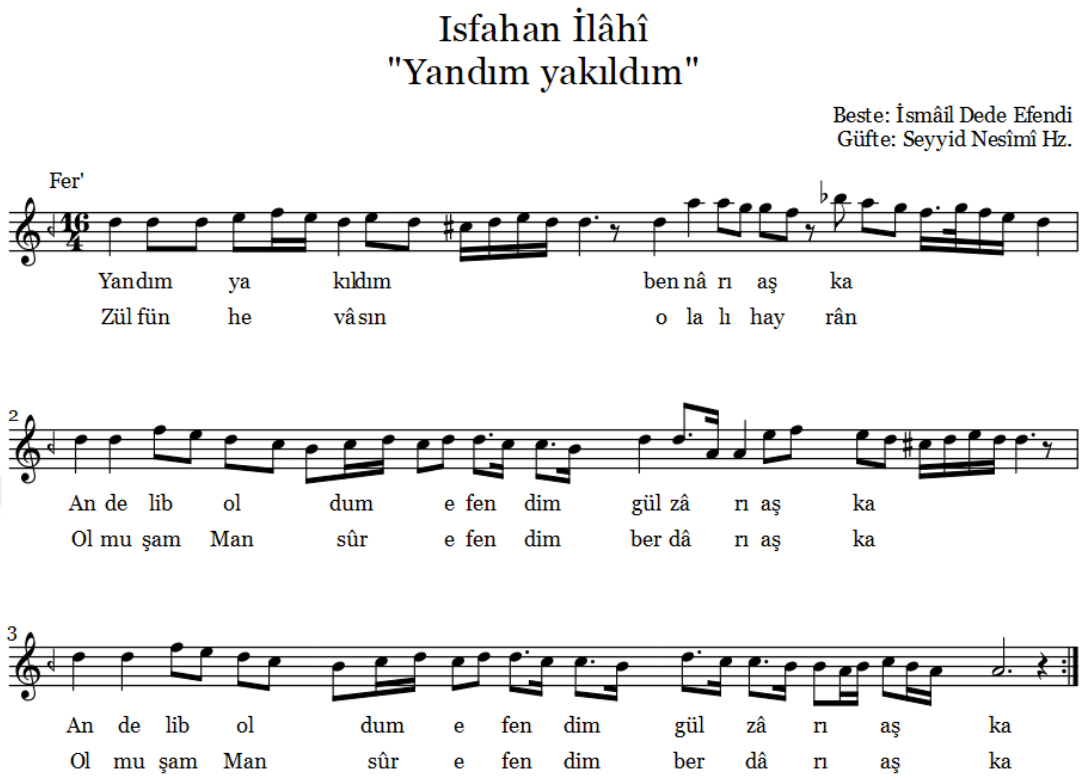
“Gelin gidelim” mısra’ıyla başlayan ilâhîde de bu konuda benzer bir durum görülmektedir. Aynı zamanda bu ilâhîlerin usûl-güfte yerleşimleri de karşılaştırılırsa kurgunun ihmal edilebilir bir senkop hariç aynı olduğu hatta kullanılan “efendim” terennümünün de aynı bölgede aynı senkoplu nota gruplarıyla yapıldığı ortaya çıkmaktadır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 62: "Yandım" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 63: Oluşturulan Nüsha 13: Isfahan İlâhî "Yandım Yakıldım"



3.1.1.14. Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın cânım eline"

Eserin Eşrefzâde Rûmî Hz.'ne âit güftesi 6+5 hece vezninde ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu güfte biçimine uygun şekilde oluşturulmuştur.

İlâhînin ulaşılan üç nüshasından ikisi Cüneyt Kosal imzâlıdır. Diğer nüsha olan Yusuf Ömürlü nüshası ise, 21.03.1948 tarihli Cüneyt Kosal nüshasının içerik bakımından aynısıdır. Bu iki nüsha ile incelemeye aldığımız 27.10.1987 tarihli Cüneyt Kosal nüshasının aynı eserin oldukça farklı iki varyantı olduğunu söylemek mümkündür. İki varyant arasındaki farklılıkların ise müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri içinde küçük farklar olduğu, biçimsel kurguyu etkileyen bir farklılığın olmadığı görülmektedir. Bu yüzden sadece, kaynak belirtilmiş olması sebebiyle "Hâfız Hâmî Efendinin kasetdeki sesinden" notuna sahip olan 1987 nüshası ve içerdiği varyant incelemeye alınmıştır.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *"8"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *"12"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"13"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"2′"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 15: "Düşeli" Biçim Kurgusu

Cümle (cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)	a´(*12,2´,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)
Ölçü no.	1	2	3	4	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + a´(4) + b(2) + c(3)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu haliyle ikinci ve dördüncü mısra'ı çift bestelenmiş terennümsüz bir Nakış yapısındadır.

Güftenin her mısra'ı bir müzik cümlesi ve dört müzik cümleciğiyle bestelenmiştir. Bir mısra'ın 6 hecelik ilk kısmı bir usûlün ilk yarısına, 5 hecelik diğer kısmı ise usûlün diğer yarısına düşmektedir. Zamân mısra'ı iki kere bestelenmiştir. Meyân bestesinin zemîn bestesine oldukça benzediği görülmektedir. Bu yüzden (a´) olarak tanımlanmıştır. *"3"* ve *"4"* müzik cümlecikleri bu iki müzik cümlesinde tamamen aynıdır. Meyân bestesinde zemîndeki *"2"* müzik cümleciğinin Tiz Hüseynî perdesine kadar yükselerek küçük bir fark oluşturan bir türevi bulunmaktadır ki o da *"2´"* olarak tanımlanmıştır. Bu benzerlik ve aynılık da literatürdeki genel temayülde olduğu gibi zamân bestesine ve nakaratına bağlantıyı sağlayan kısımlara denk getirilmiştir. Eserin hece dizilimi yazılırken her müzik cümlesinde farklı izdüşüm noktalarıyla tekrarlanan bazı sekizlik suslarla oluşan senkoplar, nefes yerlerine duyulan ihtiyâca binâen kullanıldıkları düşünülerek ihmâl edilmiştir.

Bu esere kadarki 16 ve 32 zamanlı usûller üzerinde bestecinin uyguladığı hece dizilimleri karşılaştırılınca yüksek oranda benzerlik göze çarpmaktadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zemînini ve biçimsel kurgusunu oluşturmaktadır. Dört müzik cümleciğinden meydana gelmiştir. Mısra'ın ilk 6 hecesi *"1"* ve *"2"*de, kalan 5 hecesi *"3"* ve *"4"*te okunmaktadır. Diğer mısra'larda da bu kurgu devam ettirilmiştir. (a) müzik cümlesi *"4"*teki ikilik Muhayyer perdesiyle yarım karara gelmişken iki dörtlük bir ses grubuyla tekrar desteklenmiştir. Bu yöntem de Muhammes usûlünün son teklerini tamamlar ve vurgular niteliktedir.

(b) ve (c) müzik cümleleri 2. ve 4. mısra'lara eşlik etmektedir. Bu mısralar eserin biçimsel kurgusuna uygun şekilde ikişer kez bestelenerek, yani bir mısra'ın iki

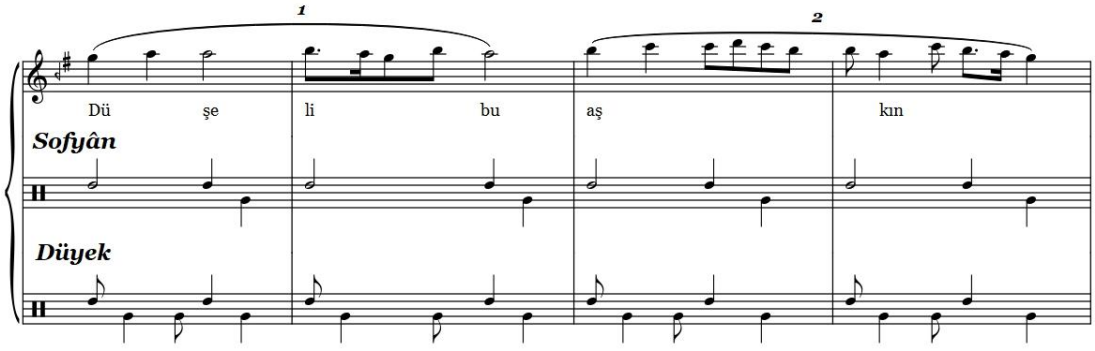
farklı müzik cümlesiyle iki kere bestelenmesiyle üretilmiştir. Muhayyer makâmı seyrine uygun şekilde karara taşınmaktadır. Meyân bağlantısı yazılmamıştır.

(a′), (a) müzik cümlesinin türevi niteliğindedir. 3. Mısra'a eşlik etmektedir. Bu müzik cümlesinin bir parçası olan *"13",* en özgün müzik cümleciği olsa da *"1"*in farklı bir perdeye göçürülmüş şekli olduğu anlaşılmaktadır. *"2′"* ise *"2"*nin Hüseynî perdesine uğrayarak az da olsa farklılaşan bir türevi gibidir ki bestenin ilk hâlinde bu iki müzik cümleciğinin aynı olmuş olabileceği söylenebilir. Geriye kalan iki müzik cümleciği olan *"3"* ve *"4"* ise zemîn mısra'ının bestesiyle tamamen aynıdır.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

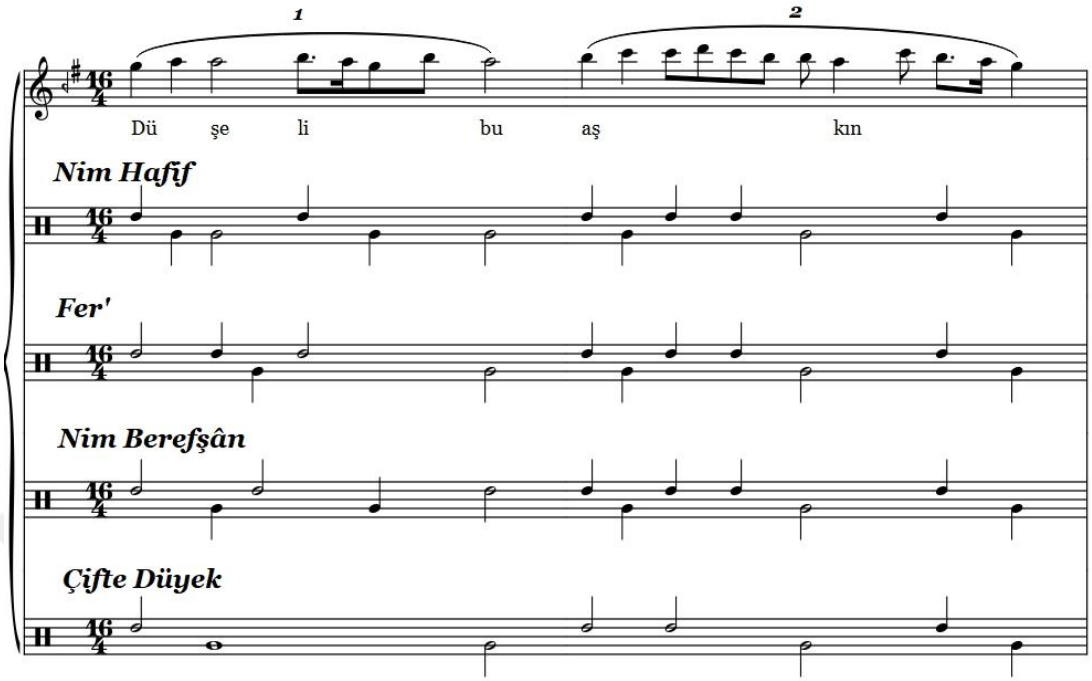
İncelenen nüsha üzerinden müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri incelendiği zaman, Sofyân ve Düyek usûllerinin eserin ifâdesinde yetersiz kaldığı görülmektedir. Müzik cümlecikleri Sofyân için çok uzun kalırken, Düyek usûlünün senkopları ezgide karşılıklarını bulamamaktadır.

Şekil 64: "Düşeli" Sofyan, Düyek



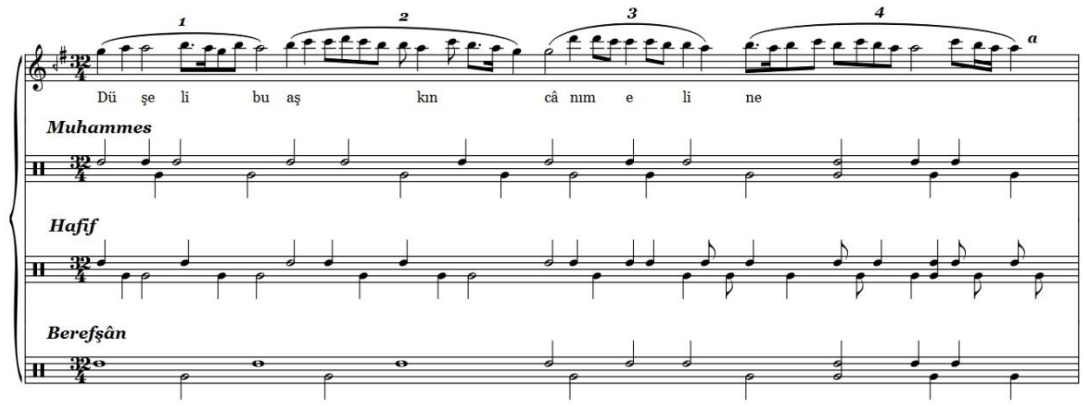
Müzik cümlelerinin hacmine bakıldığı zaman 32, 16 ve 8 zamanlı usûller alternatif olarak ihtimal bulmuştur. 8 zamanlı Ağır Düyek; 16 zamanlı Çifte Düyek, Nim Hafif ve Nim Berefşân usûlleri ilk iki darplarında suslarla uyumsuzluk göstermektedir. Fer' usûlü ise eseri tam olarak ifâde edebilse de müzik cümlelerinin iki adet Fer' usûlünü kapsaması, bu iki Fer' için benzer ama farklı hece dizilimleri olması, ikinci fer usûlünün birinciden bağımsız yeni bir müzik cümlesi niteliği taşımaması gibi sebepler 32 zamanlı usûllerin uygulanmasına yönlendirmektedir.

Şekil 65: "Düşeli" 16 Zamanlı Usuller



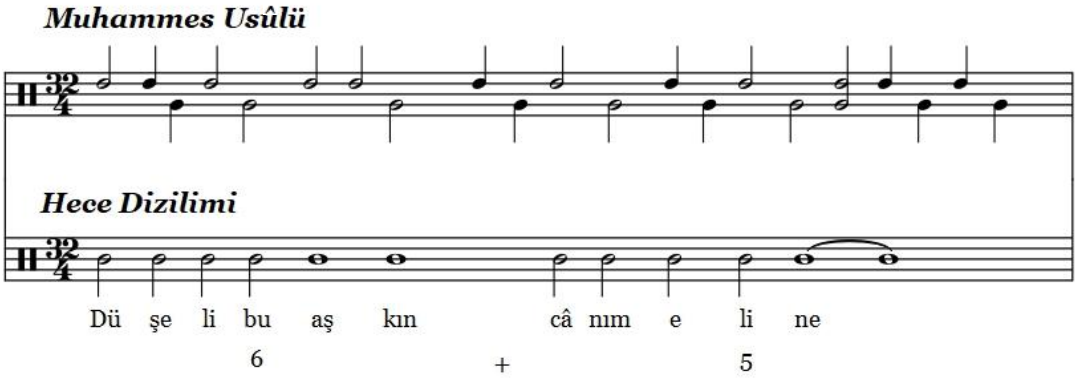
Bu usûllerden Hafif uygulandığı zaman usûlün darplarının sıklaştığı ve karar gittiği yerlerde ezgide karşılık bulunmadığı görülmektedir. Berefşân'ın uzun darpları ise ezginin kuvvetli zayıf zaman değişimleriyle çokça bölünmektedir. Muhammes ise özellikle 6. ve 16. darplarıyla tam olarak ezgiyi ifâde edebilmektedir. Aynı zamana incelenen nüsha üzerinde 32 dörtlükte bir çift çizgi çekilmiş olası 32 zamanlı bir usûlün gerekliliği fikrini desteklemektedir.

Şekil 66: "Düşeli" 32 Zamanlı Usuller
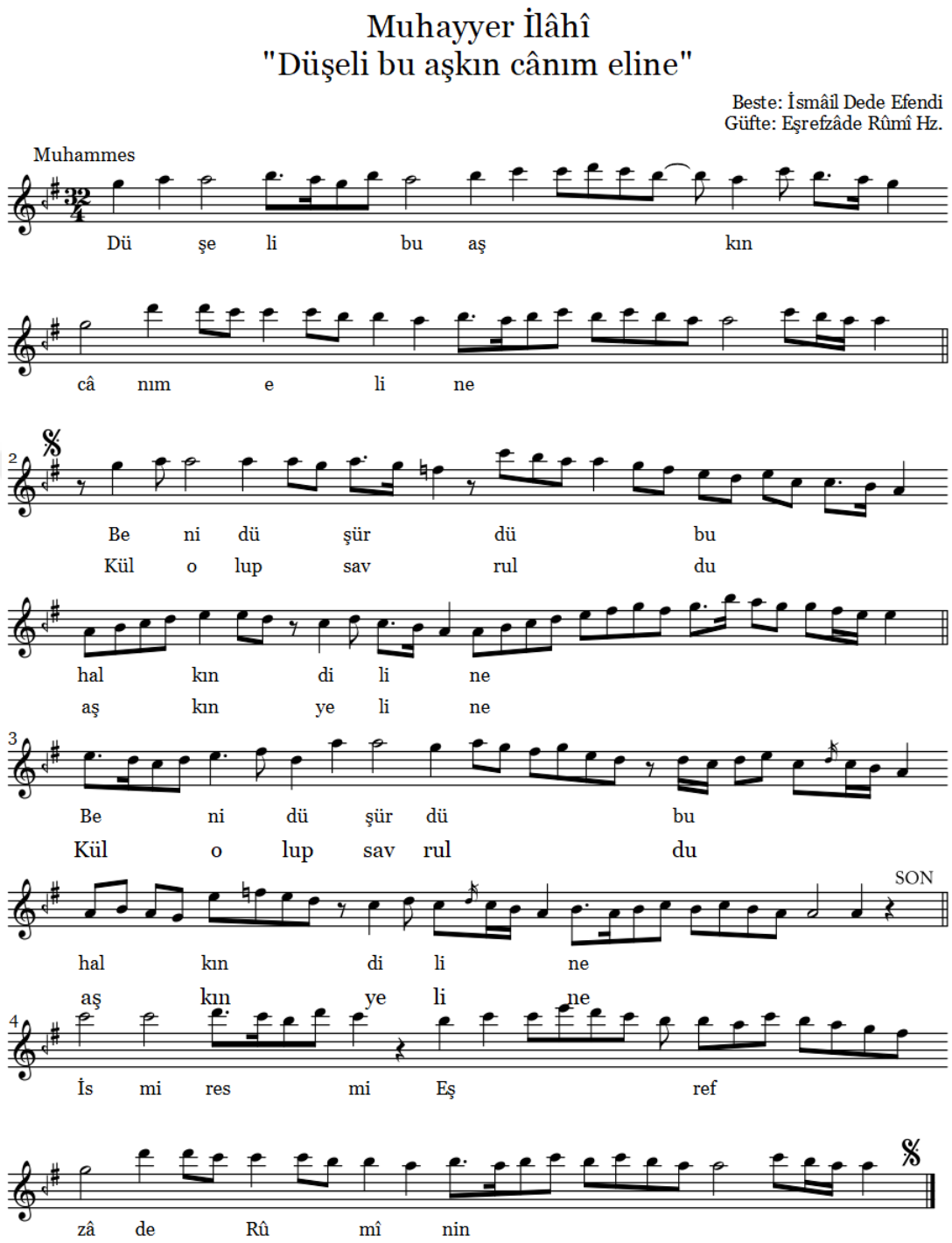


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 67: "Düşeli" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 68: Oluşturulan Nüsha 14: Muhayyer İlâhî "Düşeli Bu Aşkın"



3.1.1.15. Muhayyer İlâhî "Toprakta yatacak teni"

Esrin Yunus Hz.'ne âit güftesi 8'li hece ölçüsüne sahip dörtlü bendler biçiminde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun şekilde yapılmıştır.

Cüneyt Kosal imzâlı 22.03.1948 târihli nüshada eserin usûlü belirtmemiştir. 2/4 olarak donanım işaretlenerek iki ölçüde bir çift çizgi çekilmiştir. Hatipoğlu'na âit nüshada ise eser 8/8 ölçülmüş ve Düyek olarak belirtilmiştir. Düyek usûlü de istisnâsız her ölçüde ezgiyi ifâde edebilmektedir.

İncelenen nüsha üzerinde biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 16: "Toprakta" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1*,*2*)	b*(3,4)*	c(*5*,*6*)	b(*3*,*4*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	13,14,15,16
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8,) + c(9,10,11,12) + b(5,6,7,8,)]

Biçim bu haliyle terennümsüz bir Nakış yapısındadır.

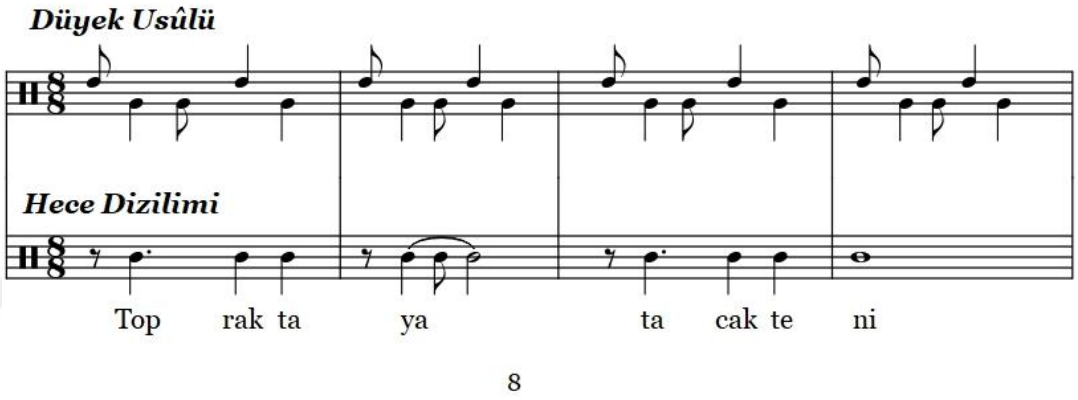
Eserde her iki usûl bir müzik cümleciğini, her iki müzik cümleciği bir müzik cümlesini oluşturacak şekilde biçimsel kurgusu oluşturulmuştur. Hece dizilimi her mısra'da aynı şekilde kendini tekrar etmektedir.

Eserin mısralarının besteleri biçim kurgusuna istisnasız uymaktadır. *"4"* müzik cümleciğinin son ölçüsü *"2"* müzik cümleciğinin son ölçüsünün bir oktav altı olduğu göze çarpmaktadır. Yine aynı ölçünün Muhayyer perdesi üzerinde olan halinin *"6"* müzik cümleciğinin sonunda da tekrar edilmesiyle nakarat cümlesine bağlantı

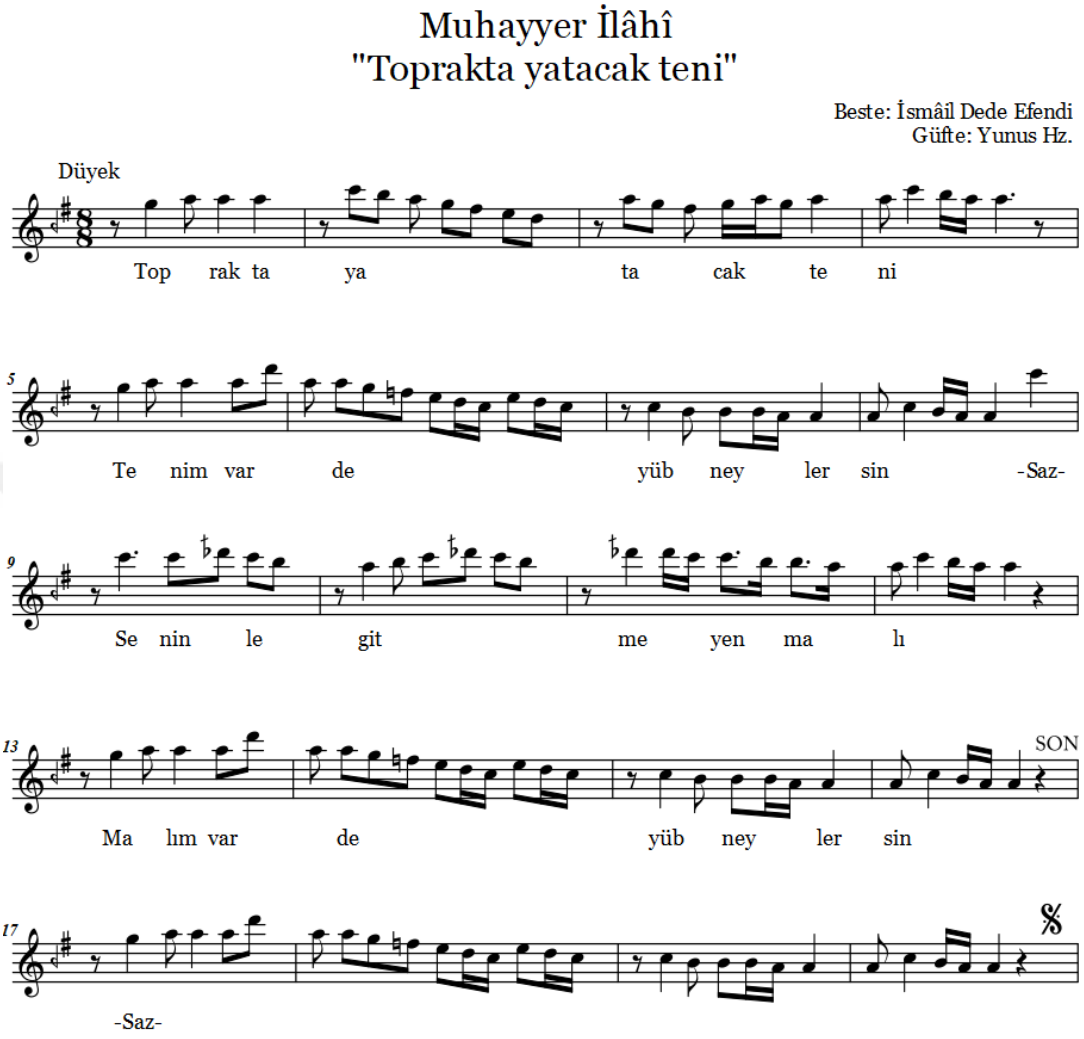
sağlanmıştır. Nakarat bestesinin aranağme olarak kullanılması da göreceli bir durum olarak değerlendirildiğinden dolayı biçim kurgusunda ihmâl edilmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 69: "Toprakta" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 70: Oluşturulan Nüsha 15: Muhayyer İlâhî "Toprakta Yatacak"



3.1.1.16. Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi aşkın ver bana"

Eserin Seyyid Nizamoğlu Hz.'ne âit güftesi 8'li hece vezniyle dörtlü bendler biçiminde inşâ edilmiştir. Güftenin bestelenirken beyitler şeklinde ele alındığı inceleme sonunda anlaşılmıştır.

Cüneyt Kosal imzâlı 21.03.1948 târihli nüsha eserin usûlünü Düyek olarak belirtmiş ve eseri 2/4 olarak ölçerek iki ölçüde bir çift çizgi çekmiştir. Fakat eser müzik cümle ve cümleciklerine ayrıldığında, usûl üzerindeki hece dizilimi gözetildiğinde ortaya çok daha karmaşık bir yapı çıkmaktadır.

İnceleme sonucunda Remel ve Muhammes usûleriyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 12 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 8 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 8 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki 6 dörtlüğü yine *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 10 dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini, oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir ve tek parça hâlinde bestelenmiştir.

(c) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü de *"8"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 17: "Yâ Rabbi" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*	*2,4,5*)	b	c(*6,7,8*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra		2. mısra	

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3) + c(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Daha önce incelemesi yapılan Beyâtî ilâhîde de bestecinin Remel ve Muhammes usûllerinden müteşekkil bir darbeyn oluşturacak şekilde kullandığı tesbit edilmişti.

Bu eserde farklı olarak sıra ve adetler yer değiştirmiş şekildedir. Muhammes usûlüyle ölçülen ve müzik cümleciklerine net olarak bölünemeyen (b) müzik cümlesi, Tiz Nevâ – Gerdâniye atlamasıyla ezginin durağan giden seyrini farklı bir ifâdeyle ve "imânım" terennümüyle Hüseyni perdesine burada yarım karar vermek üzere taşımaktadır. Daha sonra (a)'nın hece dizilime çok yakın bir dizilime sahip üç müzik cümleciğinden oluşan (c) ile eser karara taşınmaktadır.

Böylece "zemîn ü zemân[15]" olarak tanımlanan yapı meydana gelmiştir. Eser tekrarlanan ezgiler barındırmayan bu yapı sebebiyle usûller üzerinde kurulan biçim kurgusuna uygun seyretmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi güftenin ilk iki mısra'ına iki Remel usûlüyle eşlik etmektedir. İlk ölçü sırayla bir uzun ve iki kısa müzik cümleciğinden müteşekkil iken, ikinci ölçü sırayla iki kısa ve bir uzun müzik cümleciğinden müteşekkildir.

(b) cümlesi güftenin üçüncü mısra'ına tek parça bir müzik cümlesiyle eşlik etmektedir.

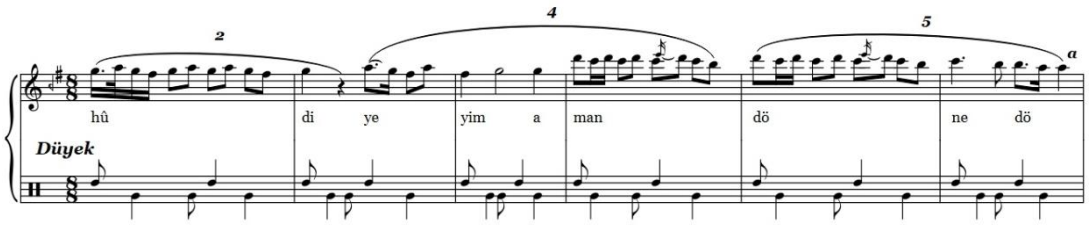
(c) cümlesi güftenin dördüncü mısra'ına, 2. ölçüdeki cümle-cümlecik kurgusuyla fakat tamamen farklı bir ezgiyle eşlik etmektedir.

Remel ve Muhammes usûlleri tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

İlk ölçülerden sonra ise Düyek usûlünün ezgiyle uyumsuzlaşmaya başladığı anlaşılmaktadır.

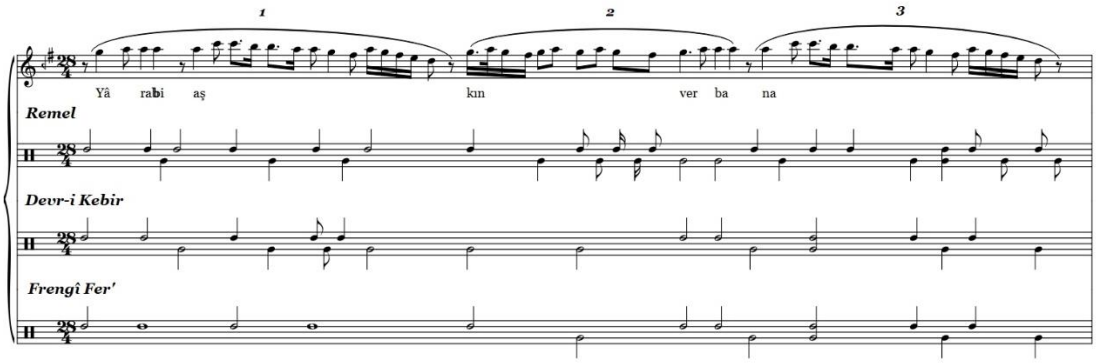
[15] Bu terim, Bekir Sıdkı Sezgin'in ses kaydına alınmış derslerinden alınmıştır. (Çırak, 2015: 20-21)

Şekil 71: "Yâ Rabbi" Düyek



Müzik cümlelerinin hacmine bakıldığı zaman da 14-28 zamanlı bir usûl arayışına gidilmiştir. 14 zamanlı usûller açık bir şekilde uyumsuzluk gösterdiği için 28 zamanlı Frengî Fer', Devr-i Kebir ve Remel usûlleri denenmiştir. Frengî Fer' usûlü üçlüleri (ardışık ikilik ve birlik) sebebiyle eserde yerini bulamamaktadır. Kalan diğer iki usûlün de darplarının sıklaştığı kısımlarına dikkat edilince Remel usûlünün bu eser için en uygun usûl olabileceği fikri ortaya çıkmıştır. Ayrıca ilk mısra'ın son hecesindeki senkoplu kalışlara Remeldeki karşılıklar Devr-i Kebire göre daha tamamlayıcı işitilmektedir. İlâhî bu usûlle tekrar yazılmıştır.

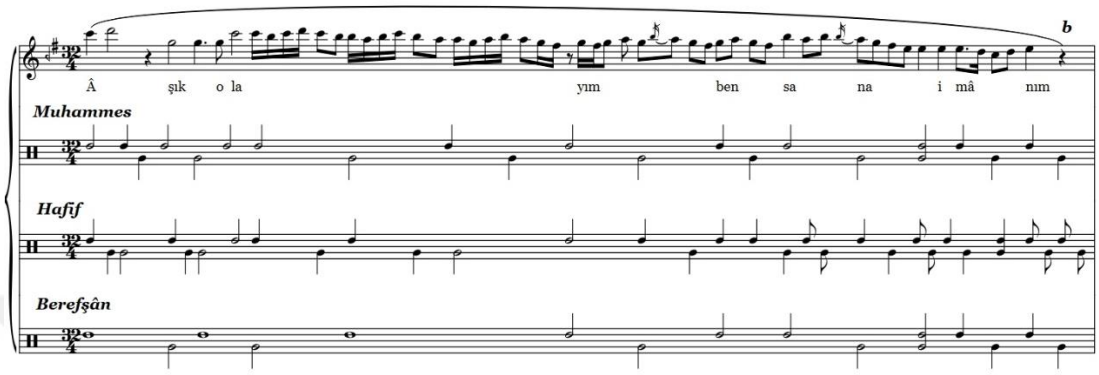
Şekil 72: "Yâ Rabbi" 28 Zamanlı Usuller



Eserin ilk iki mısra'ı bir beytin ilk mısra'ı gibi olacak şekilde birleştirilerek, bir müzik cümlesi ve 6 müzik cümleciğiyle bestelenirken, farklı hece ve müzik cümleciği dizilimlerinin olduğu iki farklı Remel usûlü kullanılarak eserin zemîn kısmı oluşturulmuştur. (a) müzik cümlesiyle bestelenmiş olan zemîn kısmında özgün simetriler ve benzerlikle göze çarpmaktadır. İlk Remel sırayla bir uzun iki kısa müzik cümleciğinden oluşurken, ikinci usûl sırayla iki kısa bir uzun müzik cümleciğinden oluşmuştur. *"1"* müzik cümleciğinin bir kısmının *"3"* olarak tekrar usûlün farklı bir yerinde kullanıldığı görülmektedir. Arada kalan *"2"* ise ikinci Remelin ilk müzik

cümlesi olarak tekrar edilmiştir. Hemen ardından "aman" terennümüyle gelen *"4"*ün son dört dörtlüğü ise *"5"*in başında tekrar edilmiştir. Böylece zemîn bestesi Muhayyer makâmının seyri ile sona ermektedir.
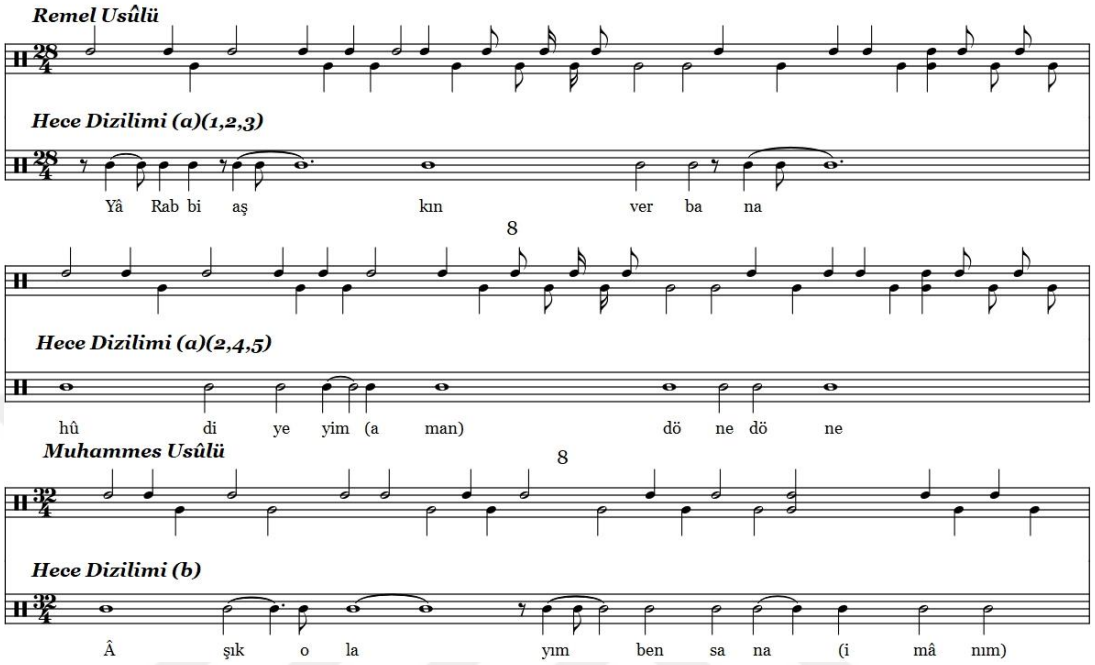
Şekil 73: "Yâ Rabbi" 32 Zamanlı Usuller
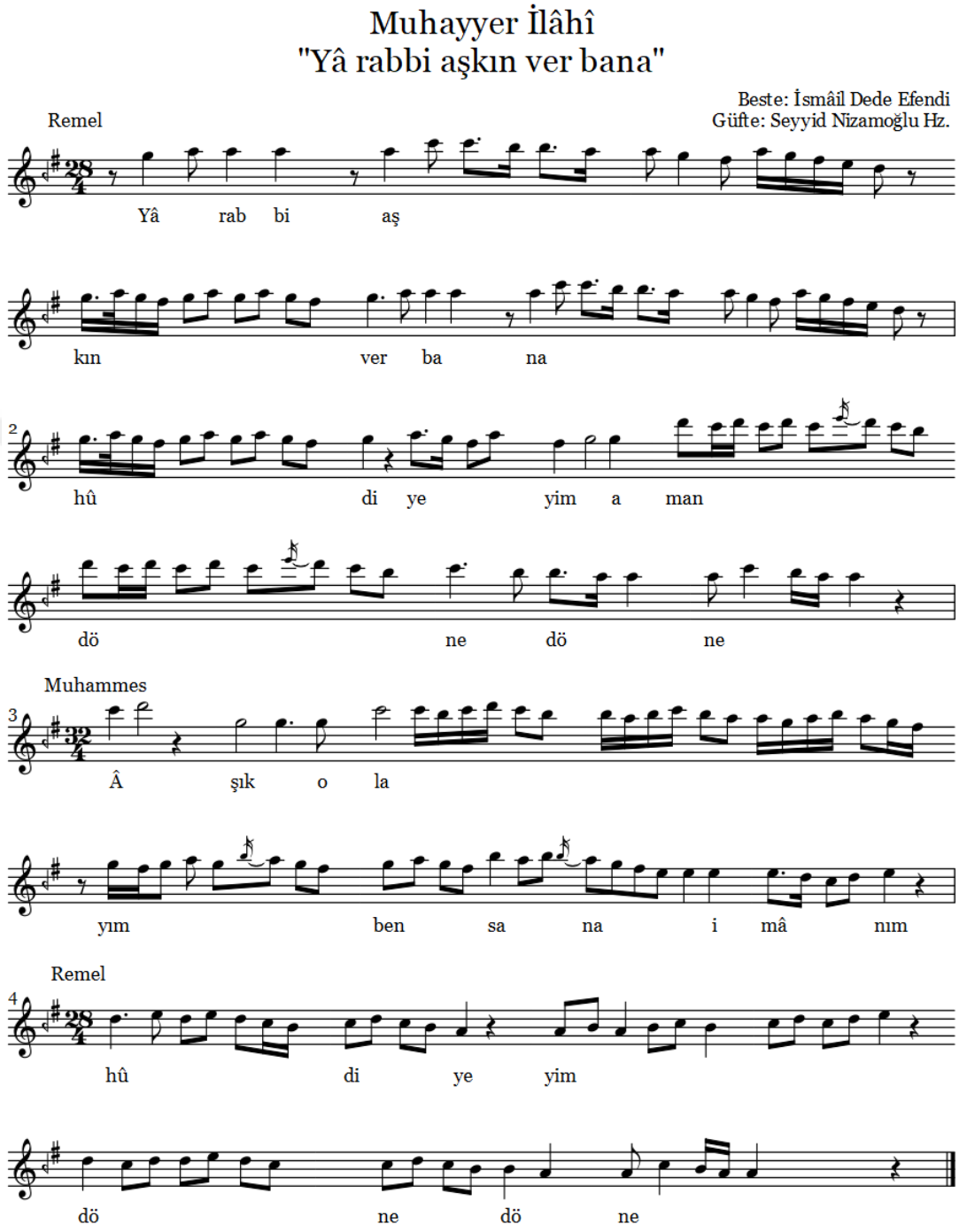


Ardından gelen zamân kısmı ise mevcut biçimden bir dörtlük fazla olduğu için hemen 32 zamanlı bir usûlü akla getirmektedir ki bu da Muhammes olarak seçildiğinde kusursuz bir şekilde "Âşık olayım ben sana mısra'ının bestesini ifâde edebilmektedir. Diğer 32 zamanlı usûllerden Hafif "Â" ve "-şık" hecelerinin bestesindeki durağanlığa karşılık verememenin yanında "-la" hecesindeki sekilemeleri Muhammes usûlü kadar uyumla karşılayamamaktadır. Berefşân usûlü ise ikinci darbından üçüncü ve dördüncü darbına geçerken "-şık" hecesini bölmesiyle oluşan senkoplarla birlikte uyumsuzluk oluşturmaktadır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 74: "Yâ Rabbi" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 75: Oluşturulan Nüsha 16: Muhayyer İlâhî "Yâ Rabbi"



3.1.1.17. Muhayyer Sünbüle İlâhî "Deldi bağrımı"

Eserin Seyyid Seyfullah Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" veznindedir. Beyitler hâlinde inşâ edilmiş ve bu biçime uygun olarak bestelenmiştir.

İncelenen nüshalar karşılaştırılınca, eski yazıyla "Selânik Matbâsı" ibâresi bulunan nüshanın ve diğer iki nüshanın eserin iki farklı varyantını kaydetmiş olduğu anlaşılmaktadır. Cüneyt Kosal imzâlı 21.03.1948 tarihli nüsha ve Yusuf Ömürlü nüshası hemen hemen aynı olduğu için Yusuf Ömürlü nüshasının usûl mertebesi kabul edilerek eser yeniden yazılmıştır.

Nüshalar arasında en dikkat çekici nokta, biçim olarak, seyir özellikleri ve çoğu yerde kullanılan tartım kalıpları ve sıralanışları olarak iki varyantın birbirine çok benziyor olmasıdır. Buna rağmen Selânik Matbâsı'ndan basılan nüsha Muhayyer makâmında ve Evsat usûlünde görünmektedir. Cüneyt Kosal imzâlı "21.III.948" tarihli nüsha ise bu bilgileri S. Nuzhet Ergun'dan doğrulatarak tekrar ediyorsa da içeriği eserin Muhayyer Sünbüle makâmındaki varyantıdır. Yusuf Ömürlü nüshası ise bu iki çelişkiyi gidererek Muhayyer Sünbüle makâmında ve Nim Evsat usûlünde eseri kayda almıştır.

Bahsi geçen iki varyant da biçimsel kurgu olarak incelemeyi farklı etkilemeyeceğinden dolayı sadece Muhayyer Sünbüle olan nüsha incelemeye tâbi tutulmuştur.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. 2. 3. 4. ve 5. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, kalan 26 sekizliği de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 6. 7. 8. ve 9. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 26 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini, kalan 26 sekizliği de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 18: "Deldi" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5*)
Ölçü no.	1.2.3.4.5	6.7.8.9.10
Mısra	1. mısra	2. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4,5) + b(6,7,8,9,10)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Veznin her bir tef'ilesi bir Nim Evsat usûlüne denk gelecek şekilde bestelenmiştir. Her vezin tamamlandıktan sonra bir ölçü daha "yâ hû" terennümü kullanılmıştır. Bu terennüm, zemîn bestesini, ilk mısra'ın dört ölçüsünün bitiminin ardından beşinci bir ölçüye uzatarak usûlün Nim Evsat yerine Evsat usûlü olma ihtimâlini bertarâf etmektedir.

Her mısra'ın bestesini oluşturan birer müzik cümlesi bulunmaktadır. Bunlardan ilki olan (a), birer ölçülük *"1"* ve *"2"*den ve üç ölçülük *"3"*ten; ikincisi olan (b), iki ölçülük *"4"* ve üç ölçülük *"5"*ten müteşekkildir.

Bu kurgunun zemîn ü zemân yapısına uygun olduğu görülmektedir.

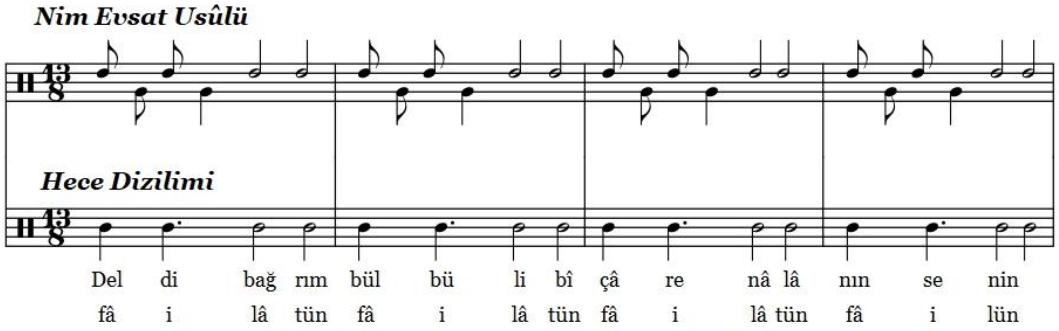
Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesinin ilk iki müzik cümleciği bir tef'ile ve bir ölçüden, üçüncü müzik cümleciği ise iki tef'ile, bir terennüm olmak üzere üç ölçüden meydana gelmiştir. *"3"*ün ikinci ölçüsünde "se" hecesinin dördüncü darba kaydırıldığı görülmektedir.
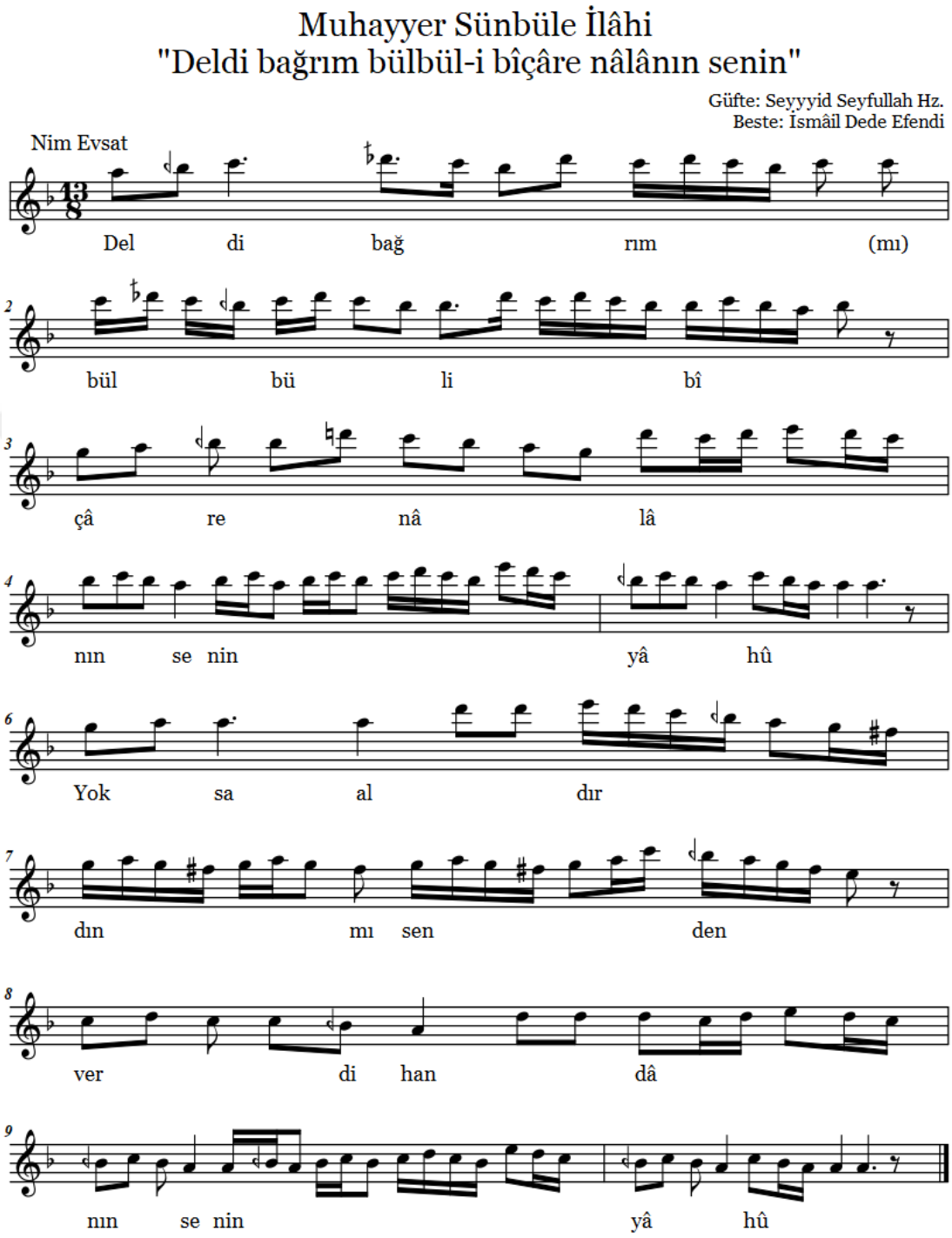
(b) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna, mısra'ın bestesinin ikinci ve üçüncü ölçülerinde "-mı ve –di" hecelerinin, usûlün dördüncü darbının ikinci yarısına yerleştirilmesiyle oluşan farklılık hârici uygundur. Bu müzik cümlesi güftede önceki mısra ile uyaklı ve redifli olduğu gibi bestede de uyaklandırılarak (a)'nın *"3"*ünün son darbından müzik cümlesinin sonuna kadar olan kısmı bu sefer karar perdesine göçürülmek kaydıyla tekrar ederek eseri karâra ulaştırmaktadır. Beşinci darbın başındaki dörtlük grubun ("-nın senin" kısmındaki "-nin" hecesinin bestesi) küçük bir farkla yazılmış olması ise bu kısımların zamanla birbirlerinden farklılaşmış olabileceğini düşündürmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 76: "Deldi" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 77: Oluşturulan Nüsha 17: Muhayyer Sünbüle İlâhî "Deldi Bağrım"



3.1.1.18. Nühüft İlâhî "Yâ ilâhî"

İlâhînin güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilün" veznindedir. Beyitler hâlinde inşâ edilmiş ve bu biçime göre bestelenmiştir. S. Nuzhet Ergun'da kaydı bulunmayan eser, Yusuf Ömürlü nüshasından incelenmiştir.

İnceleme sonucunda Sakîl ve Nim Sakîl usûlleriyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"8"* dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"5′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca 20 dörtlük tek bir parça olarak oluşturulmuştur.

(d) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"12"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"13"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"14"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d′) müzik cümlesi ise (d) cümlesinin ikinci tekrarında son 16 dörtlüğün *"5"* müzik cümleciğiyle değiştirilmesi suretiyle oluşturulmuştur.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 19: "Yâ İlâhî" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a (1,2,3,4,5)	b (6,7,8,9,5′)	c	d (1,11,12,13,14)	d′ (1,11,12,13,5)	b (6,7,8,9,5′)	c
Ölçü no.	1	2	3	4	4	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	T	3. mısra	3. mısra	4. mısra	T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4)x2 + b(2) + c(3)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eser bu haliyle Nakış yapısına benzemektedir.

Müzik cümlelerinin beşer müzik cümleciğinden meydana geldiği görülmektedir. Bu müzik cümlecikleri hece dizilimi, usûle yerleşimi ve hacimleri bakımından eşdeğerdir.

Eserin Sakil usûlüyle oluşturulan yeni nüshası üzerinden, eserin mevcut hâlinde tesbit edilen bazı problemlere çözümler de önerildi. *"12"*nin başındaki dört dörtlük grubun, *"-cel"* hecesiyle nüshada iki kere yazıldığı haliyle Sakil usûlüne ve eserin mısra'larının arasındaki biçimsel simetriye muarız oluşu, sehven yazılmış olabileceğini düşündürmüştür. Bu dört dörtlük grup eserden çıkarılarak biçim kurgusu ve usûl tâmir edilmiştir. (d)'nin *"5"*inin başındaki Gerdâniye perdesi hem ezgi akışını, hem müzik cümleciği kurgusunu, hem de (a)'nın *"5"*ine olan simetriyi bozduğu için dörtlük esle değiştirilmiştir. (b)'nin *"5′"*inin sonundaki Acemaşiran perdesi ise *"5"* ile olan uygunluğu sağlaması açısından konulmuştur.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zemînini oluşturmaktadır. Diğer kısımlar da bu kurguyu takip etmektedir. Nühüft makâmının seyrine uygun olarak Nevâ makâmının seyriyle bestelenmiştir.

(b) müzik cümleciğinde nevâ makâmının seyri Yegâh makamına evrilmektedir. Bu geçiş ise *"5"* müzik cümleciğinin Yegâh perdesine göçürülmesiyle sağlanmıştır ki aynı zamanda bu müzik cümleciği baştaki ilk sessiz harfler hariç güftenin de uyak ve redifini seslendirmektedir. Dolayısıyla *"5′"* olarak sembolize edilmiştir.

(c) müzik cümlesi "Allah Allah Mâbudum Allah" terennümüne eşlik eden ve tek parçadan oluşan bir şekilde bestelenmiştir. Genel biçim kurgusundan tamamen farklıdır ve 20 zamanlı Fahte usûlü bu cümleyi uygun bir şekilde ifâde edebilmektedir.

(d) müzik cümlesinde evc makamına geçki yapılmıştır. Bu kısmın bestesi birbirinden *"5′"* ve *"14"* müzik cümlecikleriyle ayrılan (d) müzik cümlesinin iki tekrarından meydana gelmektedir.
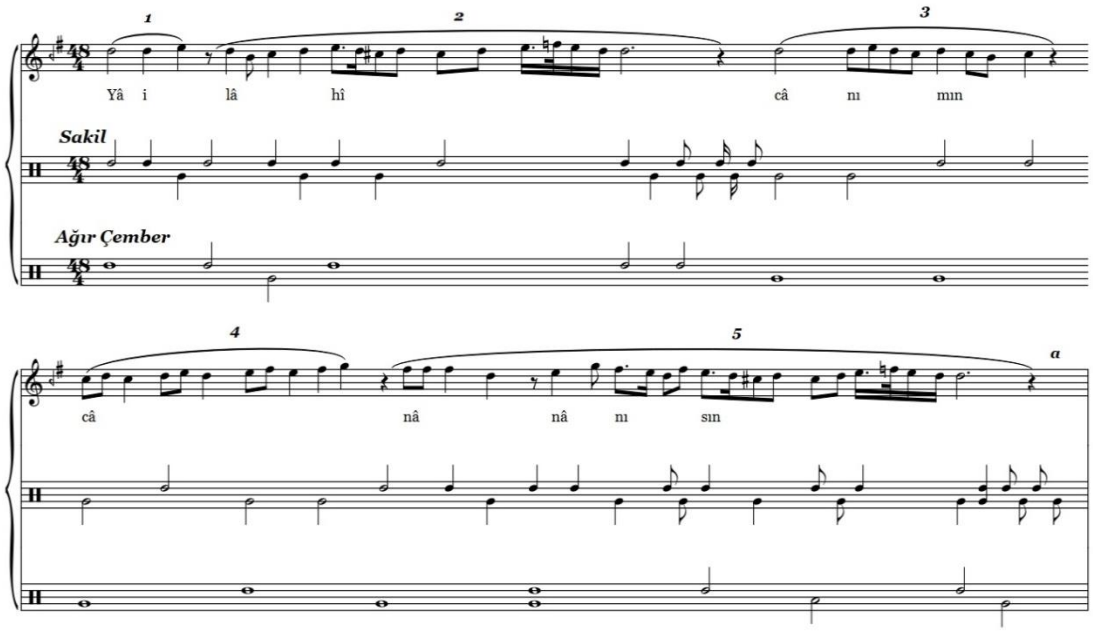
Sakîl ve Fahte usûleri tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Bestenin yer yer hece tekrarlarına yer verecek derecedeki uzun müzik cümlecikleri eserin Sofyân usûlüyle ifâdesini yetersiz kılmaktadır. Nüshada belirtilen Sofyân usûlünden çok daha geniş hacimli yapılarla kurulmuş müzik cümle ve cümlecikleri, daha büyük bir usûlle eserin bestelemiş olması ihtimâlini doğurmuştur.

Bahsi geçen (c) müzik cümlesi hariç diğer bütün cümleler 48 zamanlı olup biçimsel olarak birbirlerinin aynısıdır. Dolayısıyla akla gelen 24 zamanlı Çember ve Nim Sakil usûllerinin, bestenin müzik cümlelerinin biçim kurgularına ancak ikişer usûlle cevap verebilmeleri ve böylece oluşan ardışık usûllerin ezgiyle oluşturdukları birbirlerinden farklı işitsellikler bu usûllerin ihtimaller arasından elenmesine sebep olmuştur. Geriye kalan Ağır Çember ve Sakil usûlleri ise eser üzerinde uygulanmıştır.

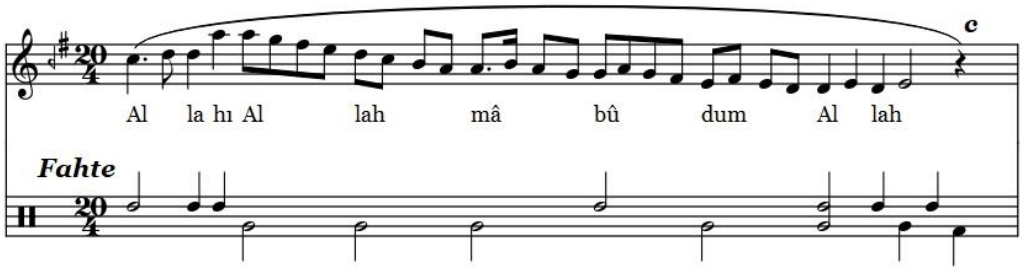
Ağır Çember usûlü ezginin yoğunluğunu ihtiyaç olandan çok daha geniş darplarla karşıladığı için müzik cümlelerini ifâde edememektedir. Sakîl usûlü ise esere uygulandığında özellikle darplarının sıklaştığı kısımlarda ezgide güçlüde bir kalışı tamamlayarak besteyi desteklemektedir.

Şekil 78: "Yâ İlâhî" Sakil, Ağır Çember



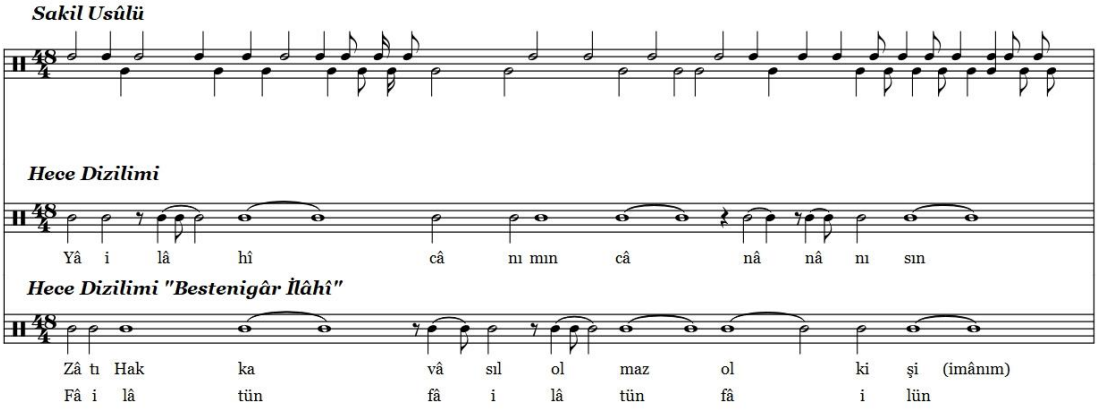
Meyân mısra'ından terennüm kısmına gelinince 20 zamanlı bir müzik cümlesi olan (c)'nin biçim kurgusunu ve usûlü aksattığı görülmektedir. Fahte usûlü ise ezginin karar ifâdesini tamamlamaktadır.

Şekil 79: "Yâ İlâhî" Fahte



Biçimsel olarak benzer, hattâ ilk üç hecesi, vezni uyağı aynı olan bir güfteye sahip, önceki incelemelerde Sakil usûlüyle ölçülen Bestenigâr ilâhîyle karşılaştırınca da usûl-vezin kullanımının ne kadar benzer olduğu görünmektedir.

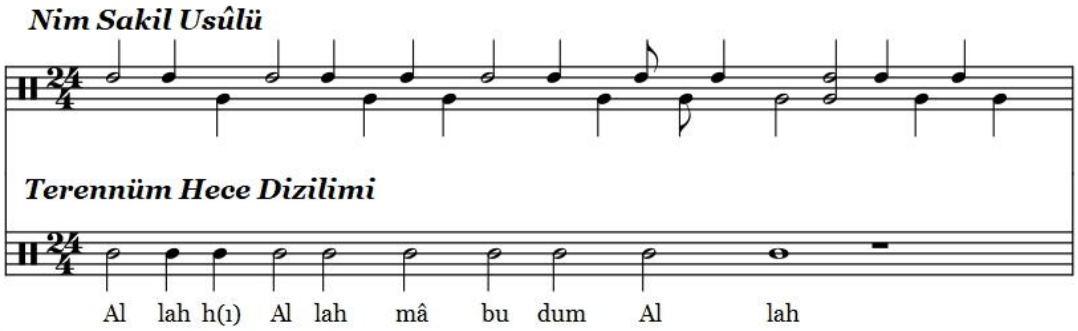
Şekil 80: "Yâ İlâhî" Bestenigâr ile Karşılaştırmalı Usul-Hece Dizilimi
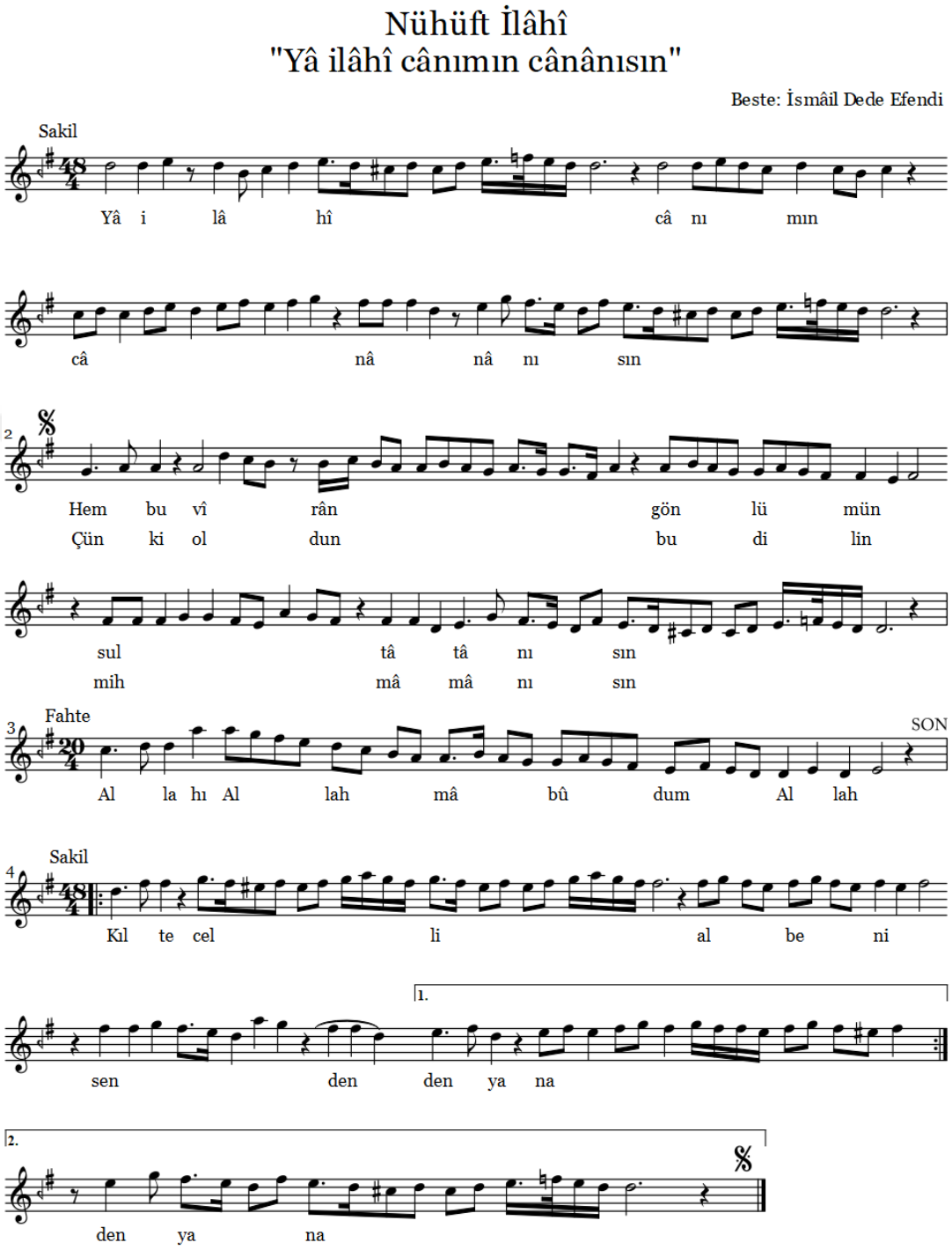


Bu benzer özelliklerden dolayı, S. Nuzhet Ergun'da kaydı olmayan ilâhî bu çalışmada incelemeye alınmıştır.

Eserin usûlü üzerinde terennüm hecelerinin yerleşimi ise şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 81: "Yâ İlâhî" Terennümün Usul-Hece Dizilimi



Şekil 82: Oluşturulan Nüsha 18: Nühüft İlâhî "Yâ İlâhî"



3.1.1.19. Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın"

Eserin Gülşenî Hz.'ne güftesi aruzun Hecez bahrindeki "mefâîlün mefâîlün feûlün" vezniyle inşâ edilmiştir. Beyitlerden müteşekkil olan güftenin iki bendi bestelenmiştir. Üçüncü mısra hariç mısra'ların ikişer kere bestelenmiş olduğu görülmektedir. Usûl, Cüneyt Kosal imzâlı nüshada "Ağır Çember", Yusuf Ömürlü imzâlı nüshada ise Çember olarak kaydedilmiştir.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 17 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 15 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki 17 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 15 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 14 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki 22 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü de *"7"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 20 dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki 16 dörtlüğü de *"10"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, sonraki 16 dörtlüğü *"12"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"13"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 14 dörtlüğü *"14"* müzik cümleciğini, sonraki 22 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini sonraki 12 dörtlüğü de *"7"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 20: "Benim" Biçim Kurgusu

Cümle (cümlecik)	a (*1,2,3*)	a`(*4,2,3*)	b(*5,6,7*)	c(*8,9,10*)	d(*11,12,13*)	b´(*14,6,7*)	c(*8,9,10*)
Ölçü no.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Mısra	1. mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	4. Mısra	4. Mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a´(2) + b(3) + c(4) + d(5) + b´(6) + c(7)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eser bu haliyle terennümsüz, zemîn ve zamân mısra'larının ikişer kere bestelendiği bir Nakış yapısına benzemektedir.

Eserin müzik cümlelerinin, (b) müzik cümlesi hâriç olmak üzere üçer müzik cümleciğinden oluştuğu görülmektedir. (b) müzik cümlesi ise dört müzik cümleciğini içermektedir. Beyitler hâlinde ele alınan güfteye eşlik eden müzik cümleleri birer mısra'yı seslendirmektedir ve mısra'lar, (d) müzik cümlesiyle seslendirilen üçüncü mısra hâriç, ikişer farklı müzik cümlesiyle bestelenmiştir. Bu müzik cümleleri içinde, (a) müzik cümlesi, kendisinin türevi olan (a´) müzik cümlesi ile ardışık olarak yerleştirilmiştir. Yine ardışık olan (b) ve (c) müzik cümleleri ise (d) müzik cümlesinden sonra tekrarlanırken (b) yerine (b´) kullanılarak yerleştirilmiştir.

Beste içinde bazı hecelerin tekrar edildiği görülmektedir. Bu tekrarların, bulundukları usûl darbındaki ifâdeyi kuvvetlendirdiğini ve güftenin büyük bir usûle sığdırılmasında yardımcı işlev kazandığını söylemek mümkün olsa da ihmâl edilip edilmemesi tartışmaya açıktır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesinde mısra'ın her bir tef'ilesi bir müzik cümleciğine yerleştirilerek bestelenmiştir. Böylece üçer müzik cümleciğinden meydana gelen iki müzik cümlesiyle zemîn kısmı oluşturulmuştur. Bu müzik cümlelerinden ikincisi birincinin türevi olarak görülmektedir. Sadece "4" müzik cümleciği (a´) müzik cümlesinin başında farklılık göstermektedir. Makâmın gereğine uygun olarak Evc makâmının zemînini kullanılmıştır.

(b) müzik cümlesinde tef'ileler müzik cümleciklerine tam olarak sığmamaktadır. Mısra yine iki farklı müzik cümlesiyle bestelenmiştir. Bu müzik cümlelerinin ezgileri birbirlerinden tamamen farklıdır. Makâmın seyrine uygun olarak Evc makâmının seyrinde başlayarak Uşşak makâmının seyrinde karar vermektedir.

(c) müzik cümlesi ise (b) cümlesinin eşlik ettiği mısra'ı tekrar ederken zirgüleli Hicaz makâmının seyriyle devam edip eseri makâmın kararına taşımaktadır. Müzik cümleleri yine üçer müzik cümleciğinden oluşmaktadır.

Bu kısmın meyân dönüşünde tekrar edilişinde ise, meyândan gelen bir bağlantı niteliği taşıyan "14" müzik cümleciği, (b) müzik cümleciğini farklılaştırarak *"5"* cümleciğinin yerini alarak (b′) müzik cümlesinin oluşmasına sebep vermiştir.
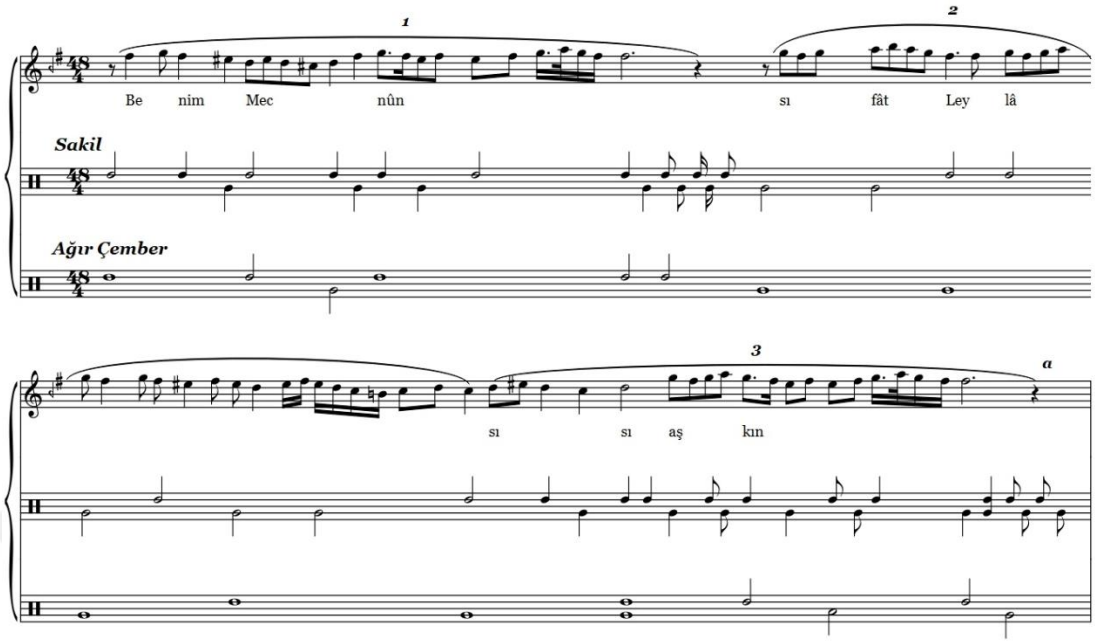
(d) müzik cümlesi de 1. mısra'ın bestesi gibi her tef'ile bir müzik cümlesine sığacak şekilde üç müzik cümleciğinden meydana getirilmiştir. Eserin bir kez okunan tek mısra'ı da bu mısra'dır. Muhayyer perdesi üzerindeki Uşşak ve Sabâ makamlarının seyirleriyle eserin meyânını oluşturmaktadır.

Sakîl usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda kabul edilen Çember usûlü eserin müzik cümlelerinin hacmine ve yoğunluğuyla karşılaştırılınca tam bir uyum gösterememektedir. Ağır Çember usûlü ise her ne kadar müzik cümlelerini hacmen rahat bir şekilde taşıyabilse de müzik cümleciklerinin sonlarındaki yarım duraklara ve duraklara dikkat edildiği zaman yetersizlik göstermektedir. Tam bir uyumsuzluk olarak nitelendirelemeyecek bu yetersizlik ise Sakîl usûlü esere uygulanıp iki usûl karşılaştırıldığı zaman ortaya çıkmaktadır. Sakîl usûlü özellikle yarım ve tam kararları velvelelerle destekleyerek ezgi olmayan uzun seslerdeki ifâdeleri tamamlayarak ezgiyle tam bir uyum göstermektedir.

Ayrıca hece sayıları sabit olmak kaydıyla vezinlerin farklı olmasına rağmen hece dizilimlerinin Bestenigâr makamında ve Sakîl usûlündeki "Yâ ilâhi" mısra'ıyla başlayan ilâhîyle oldukça benzer olması, Ağır Çember usûlüne göre eserinin hece diziliminin daha yoğun ve dinamik olması gibi sebepler Sakîl usûlünün eserle birlikte icrâ edilebileceği fikrini kuvvetlendirmektedir.

Şekil 83: "Benim" Sakil, Ağır Çember

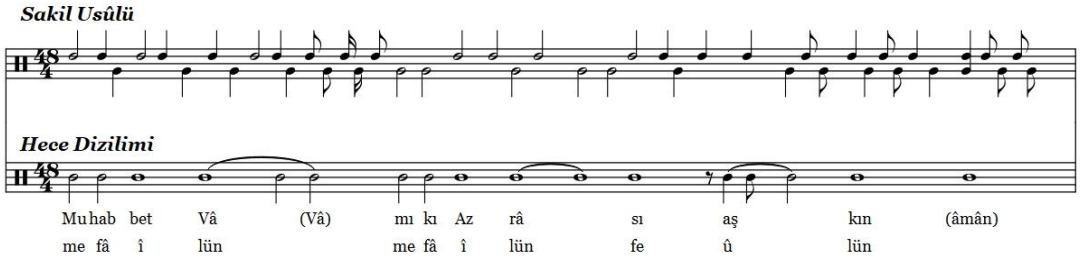


Hecelerin usûle yerleşimi senkoplardan kaynaklanan küçük farklar göstermektedir. Bu yüzden hece dizilimi şemasında bahsedilen senkopların en az bulunduğu mısra ele alınmıştır.
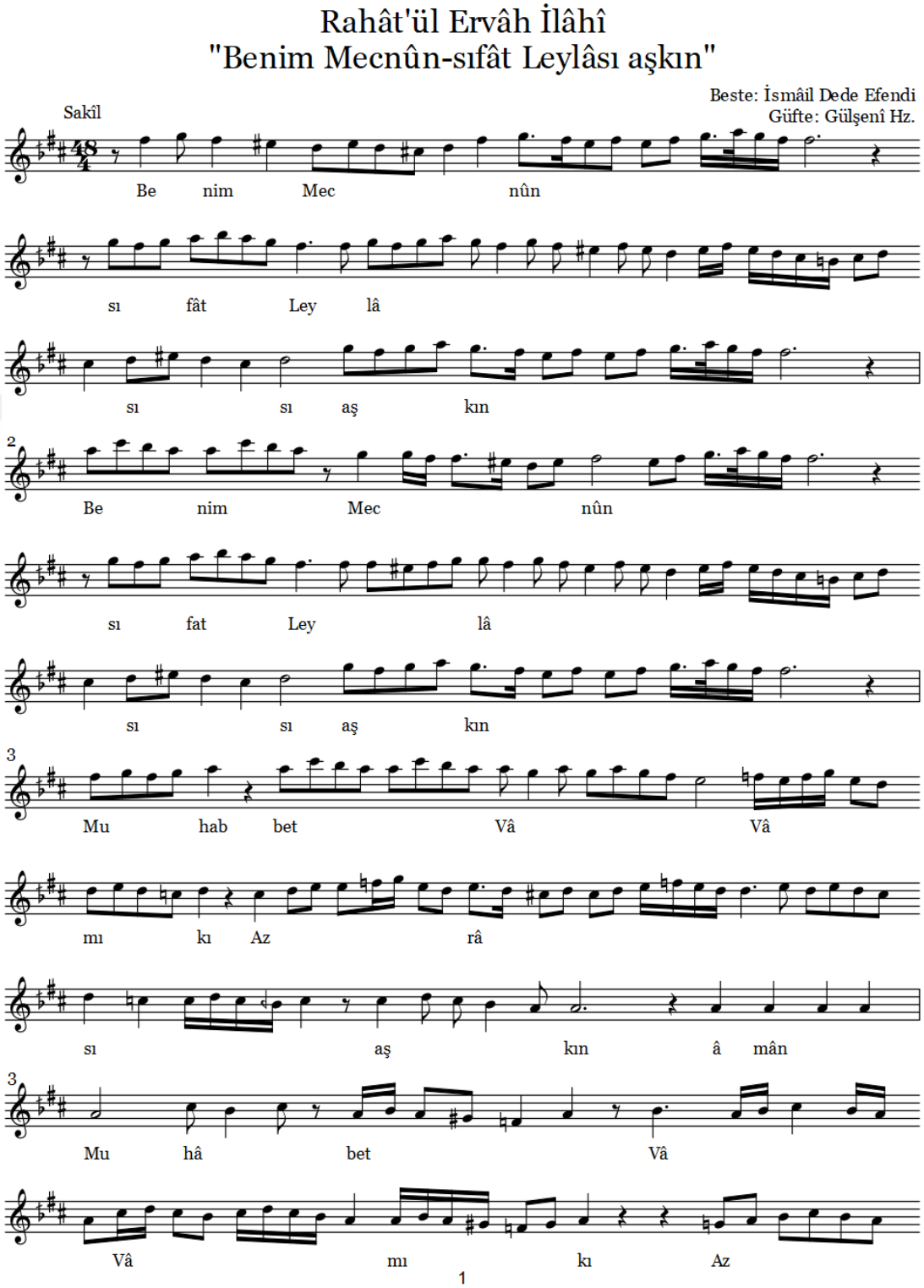
Bunlara ek olarak bahsi geçen Bestenigâr ilâhiyle görülen hece dizilimi benzerliği iki güftenin de vezinleri farklı olduğu için büyük usûllerde yerleşimlerin daha çok hece veznine göre kararlaştırılmış olabileceğine dâir bir fikir oluşturmaktadır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:
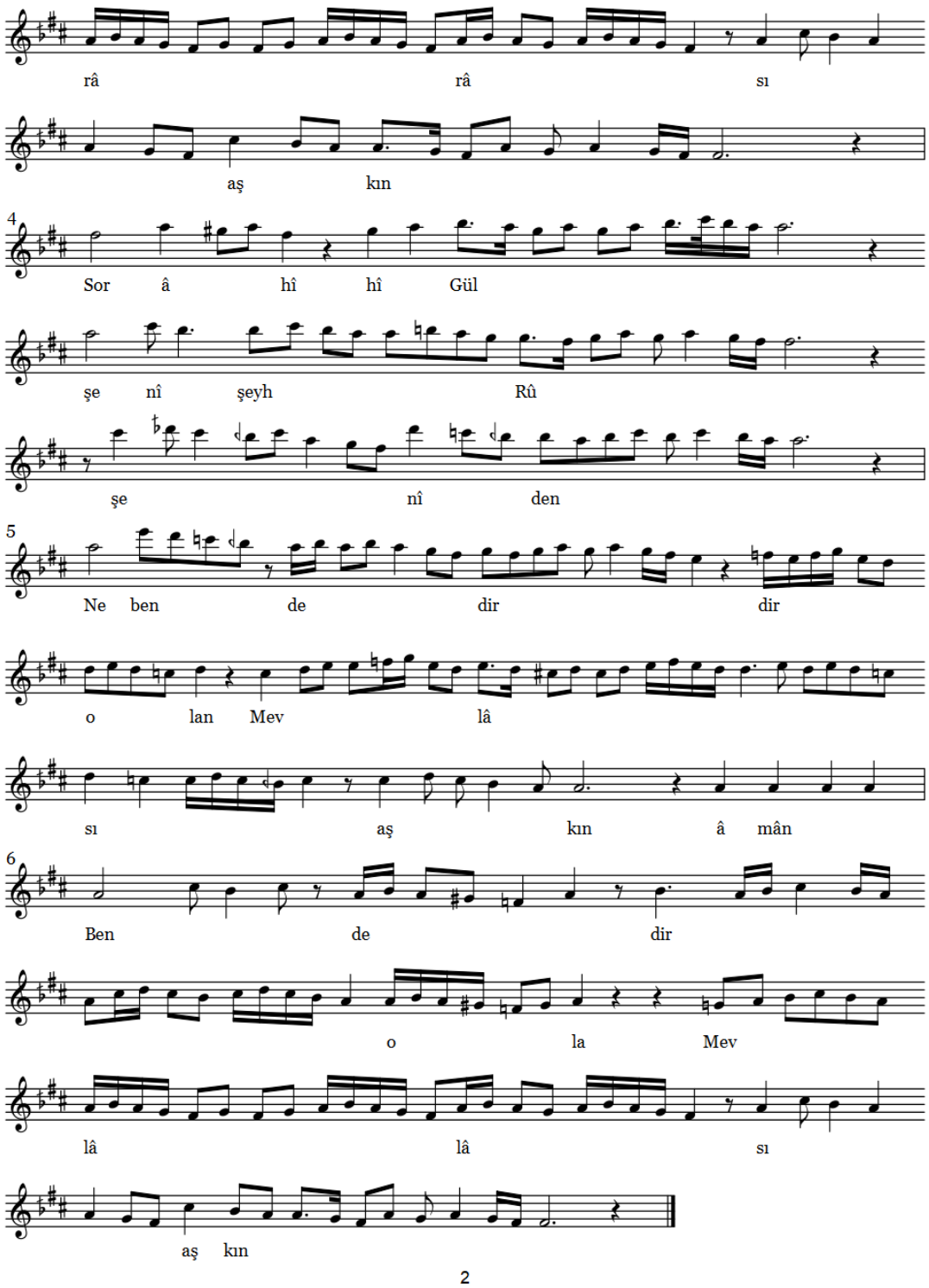
Şekil 84: "Benim" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 85: Oluşturulan Nüsha 19: Rahât'ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-Sıfat " s. 1



Şekil 86: Oluşturulan Nüsha 20: Rahât'ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-Sıfat" s. 2



3.1.1.20. Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ"

Eserin Aziz Mahmud Hüdâî Hz.'ne âit güftesi aruzun Rezec bahrinden "müstef'ilün müstef'ilün" vezninde ve dörtlü bendler halinde inşâ edilmiştir. Beste de dörtlü bendlere uygun halde biçimlendirilmiştir.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 21: "Olmayıcak" Biçim Kurgusu

Cümle(cümle)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,2'*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1	2	3	2
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4.mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eser bu hâliyle tam olarak terennümsüz bir Nakış, yâni şarkı yapısına sâhiptir.

Her müzik cümlesi bir mısra'ı, her müzik cümleciği ise bir tef'ileyi taşımaktadır. Böylece bestenin üç müzik cümlesi de ikişer müzik cümleciğinden oluşmaktadır. Tef'ileler de kelimeleri bölmemektedir. Bunlar arasından *"2"* ve *"2′"* müzik cümlecikleri zaman ve nakarat kısmına doğru giderkenki bağlantı görevini üstlendikleri için yarıdan sonraki kısımları itibârıyla aynıdırlar.

Eserin mısra'lar özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zemînini oluşturan genel biçim kurgusunu sergileyerek ilk mısra'a eşlik etmektedir.

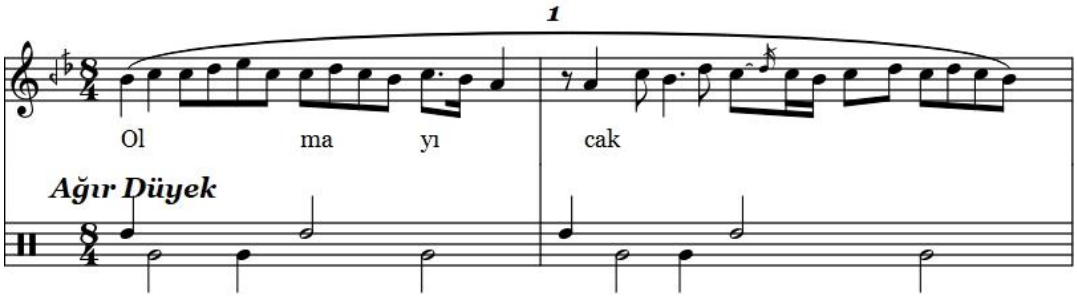
(b) müzik cümesinin *"4"* müzik cümleciğinde, mısra'ın ikinci tef'ilesinin üçüncü hecesi ("-be") bulunduğu darbın son sekizlik notuna ötelenerek bir senkop oluşturulmuştur. En sondaki sus ve uzun tutulan Dügâh perdesi "hek" darbını boşa çıkarmaktadır. Mısra'ın son hecesinin ezgisi de diğer mısra'ların son hecesine nazaran daha kısa ifâdelerle karara gitmektedir. Dolayısıyla bu durum eserin bu kısmının zamanla değişmiş olabileceğini düşündürmektedir.

(c) müzik cümlesinin *"4"* müzik cümleciğindeki bahsi geçen hece dizilimi kurgusu burada tekrarlanmıştır. İkinci müzik cümleciği ise *"2"* müzik cümleciğinin türevi olarak tesbit edilmiştir.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Eserin ulaşılan Cüneyd Kosal imzâlı üç nüshasından ikisi aynı içeriğe sahiptir ve usûl Ağır Düyek olarak ölçülmüştür. Bu usûlün özellikle ilk tef'ilenin son hecesiyle birlikte eserdeki sekizlik senkoplara uyumsuzluk gösterdiği açıkça görülmektedir.

Şekil 87: "Olmayıcak" Ağır Düyek
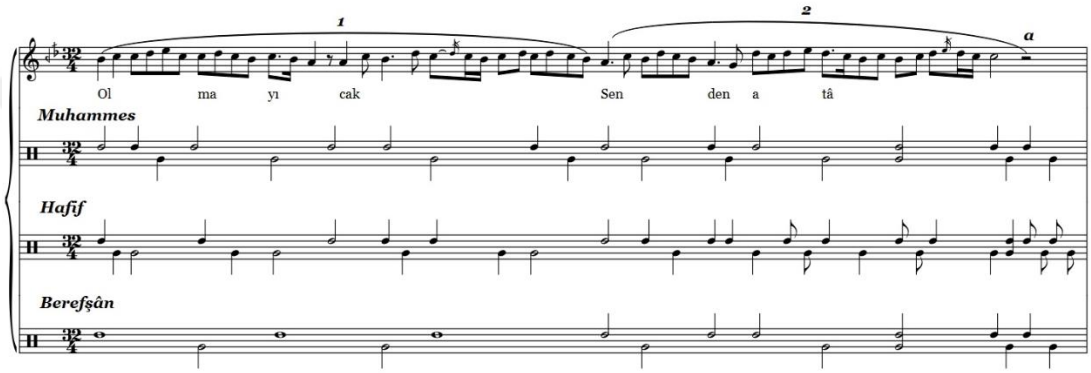


Farklı olan nüshada ise usûl Sofyân belirtilirken besteci hânesine "Sermüezzinândan Şâkir Ağa" olarak yazılmıştır. Bu nüsha, bir terennüm kısmının fazla oluşu hâricinde diğer iki nüshayla oldukça benzer olsa da, bestecinin farklı gösterilmesi sebebiyle incelemeye alınmamıştır. Yine de karar darplarında (usûl Muhammes olarak düşünülürse; "tâ, hek") bu nüshanın ezgisi daha tutarlıdır. Ele alınan diğer nüshalarda eser sonunda oldukça fazla miktarda sus ile boşluk oluşmaktadır ve "hek" darbı boşa çıkmaktadır. Güftenin usûle dizilimi açısından ise Beyâtî İlâhî'nin (Yandıklarım şâm u seher) Muhammes usûlüyle incelenen kısmıyla aynı olması eserin İsmâil Dedeye ait olduğunu varsayarak değerlendirilmesini

desteklemiştir. Kaynaklarda (Öztuna, 2006a: 398; Ergun, 2017: 532) eserin Bestenigâr makamıyla İsmâil Dede ismine kayıtlı olduğu da dikkate alınmıştır.
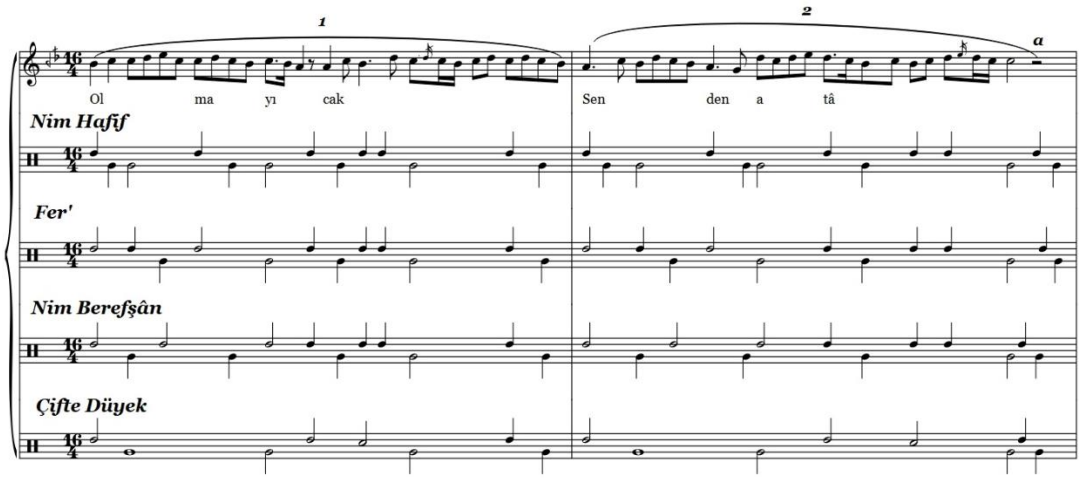
Dolayısıyla usûl araştırılırken Muhammes usûlü tam uygunluk göstermiştir. Hafif usûlü ilk ölçüde esere uysa da ikinci ölçüde yani eserin kararında son altı dörtlüğün durağanlığına karşılık çok daha hareketli kalmaktadır. Bu durumu bertaraf edebilecek olan Berefşân usûlü de "-cak" hecesinin bestesinin karşılığında ezgiyi tamamlamamaktadır.

Şekil 88: "Olmayıcak" 32 Zamanlı Usuller



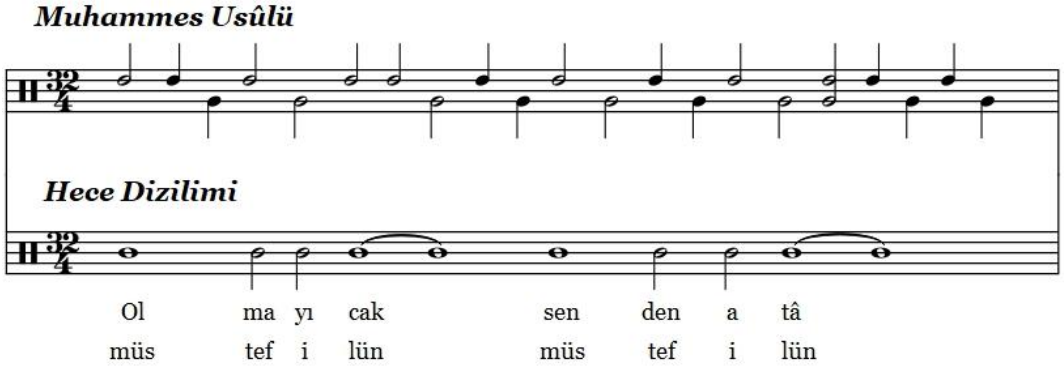
Hece dizilimlerinin 16 dörtlük gruplarda benzerlik göstermesi sebebiyle Fer' usûlü de incelenmiştir. Fakat bu usûl ilk 16 dörtlüğün sonunda ("-cak" hecesinin bestesi) darpların sıklaştığı kısımda kendi karşılığını bulamamakta ve bestenin müzik cümlelerinin son cümleciklerinin kalış ifâdelerini karşılamakta çok geç kalmaktadır. Nim Hafif usûlü de aynı kısımlarda ezgiyi ifâde edememesinin yanı sıra ikinci 16 dörtlük kısımda ilk darbından itibaren uyumsuzluk göstermektedir. Nim Berefşân ve Çifte Düyek usûlleri de ezgiyi ilk darpları itibariyle aksatmaktadır.

Şekil 89: "Olmayıcak" 16 Zamanlı Usuller
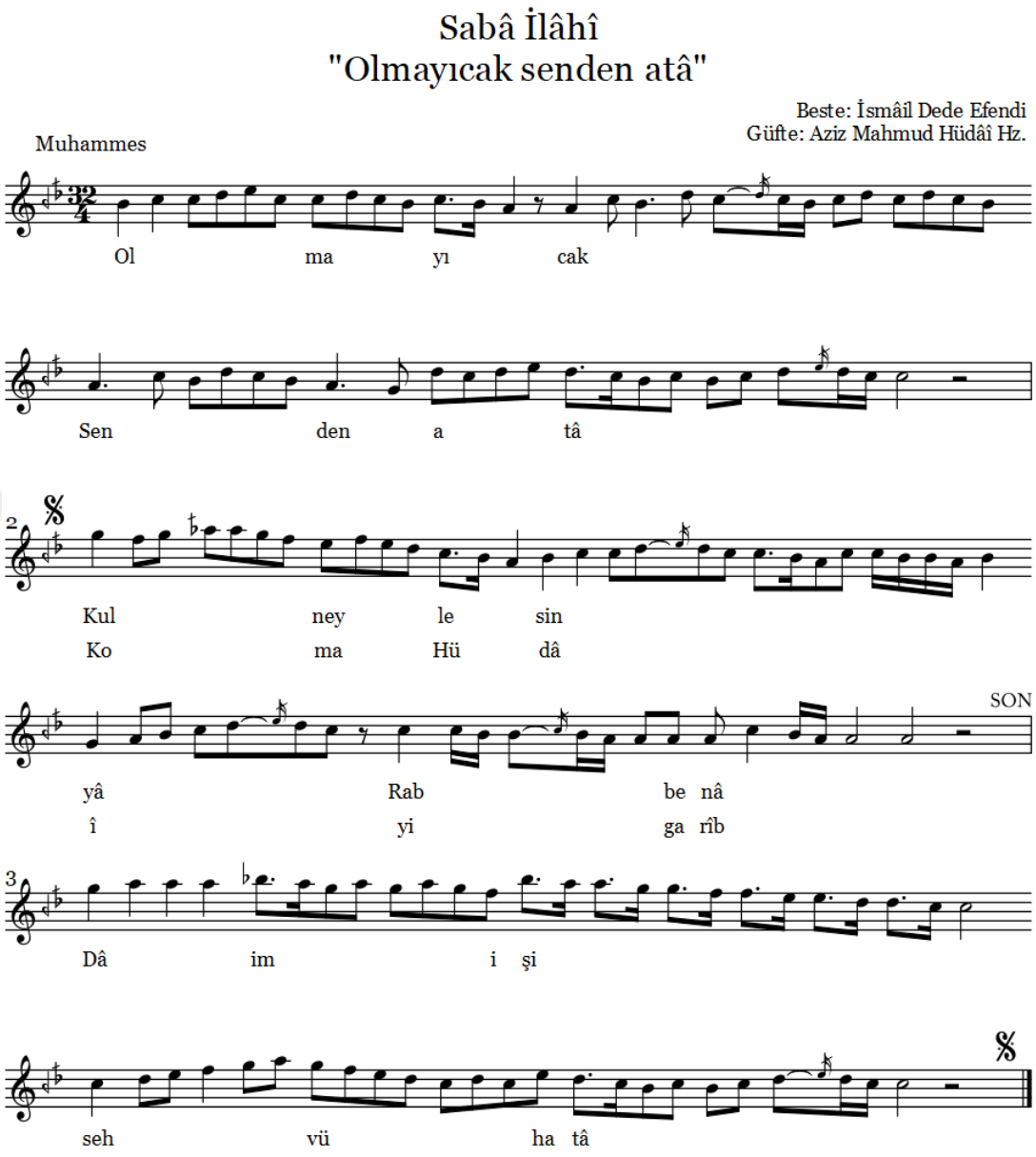


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 90: "Olmayıcak" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 91: Oluşturulan Nüsha 21: Sabâ İlâhî "Olmayıcak Senden Atâ"



3.1.1.21. Sûzidil İlâhî “Ey derde dermân”

Eserin güftesi aruzun Rezec bahrindeki "müstef'ilâtün müstef'ilâtün" vezninde ve dörtlü bendler biçiminde inşâ edilmiştir. Bestede iki adet dörtlü bend, musammat gazel biçimine getirilerek kullanılmıştır.

İnceleme sonucunda Fer’ usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“4”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü *“5”* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *“3′”* oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 22: "Ey derde dermân" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	a′(*1,3*)	b(*4,5,3′*)	a′(*1,3*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6,7	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. ve 4. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6,7) + b(3,4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu haliyle tam olarak terennümsüz bir Nakış yapısına benzemektedir.

Veznin her tef'ilesinin bir müzik cümleciğiyle ve her bir tam veznin yani her bir mısra’ın bir müzik cümlesiyle bestelendiği görülmektedir. Müzik cümleciklerinin hece dizilimleri de küçük istisnâlar hâriç hemen hemen aynıdır. *"5"* müzik cümleciği ise bu durumlara uymayarak bünyesinde iki tef'ile barındırmaktadır. Bu müzik cümleciği aynı zamanda (c) müzik cümlesinin diğer müzik cümlelerinden beste ve güfte bakımından genişlemesine sebep olmaktadır. Ayrıca bu kısımın hem meyân hem nakarat mısra'ının bestelenmesiyle çift meyânlı tasarlandığı görülmektedir.

Eserin mısra'lar özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin genel biçim kurgusuna uymakta ve zemîn kısmını oluşturmaktadır. Her tef'ilenin eserin kurgusu içinde bir usûl boyunca bestelenmiş olduğu görülmektedir.

(a′) müzik cümlesinin ilk cümleciği neredeyse (a) müzik cümlesinin ilk müzik cümleciğiyle aynıdır. Sadece birkaç farklı perdeyle ezgi son üç dörtlük süre içinde Hüseynî Aşîrân ve Rast perdelerine taşınmaktadır. Bu yüzden buradaki müzik cümlesi de (a′) olarak değerlendirilmiştir.

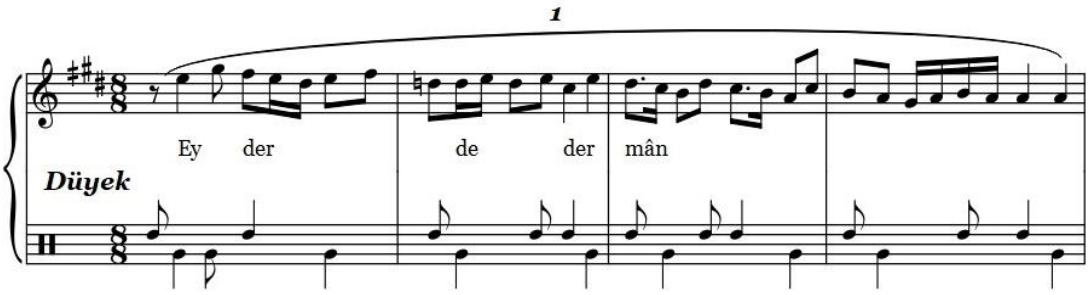
(b) müzik cümlesinde ilk tef'ile ve dolayısıyla ilk mısra', bir usûle ve bir müzik cümleciğine *("4"* müzik cümleciği) sığdırılmıştır. Tek başına bir müzik cümlesi oluşturmamaktadır. Son mısra'ın eserin genel kurgusuyla *"4"*e eklenerek sergilenmesiyle üç müzik cümlecikli bir müzik cümlesi hâline gelmiştir. Burada son müzik cümleciğinin neredeyse tamamen karar cümleciği olan *"3"*ün bir oktav altındaki ezgi olması dikkat çekicidir. Aynı mısra (a′) müzik cümlesiyle tekrar seslendirilerek eser karara getirilmektedir.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Ulaşabildiğimiz nüshalardan dördünün de birbirinden farklı olduğu anlaşılmıştır. İnceleme için Cüneyt Kosal imzâlı 24.10.1989 târihli çeşitli notalardan derlenmiş nüsha esas alınmıştır. Öyle ki Mustafa Doğan Dikmen imzâlı notada diğerlerinden tamamen farklı bir meyân dahî bulunmaktadır. Böyle olması, eserin meyân bestesinde bazı müzik cümle veya cümleciklerinin sözlü gelenekte geçen süreç içinde kaybolmuş olabileceğini düşündürmektedir.
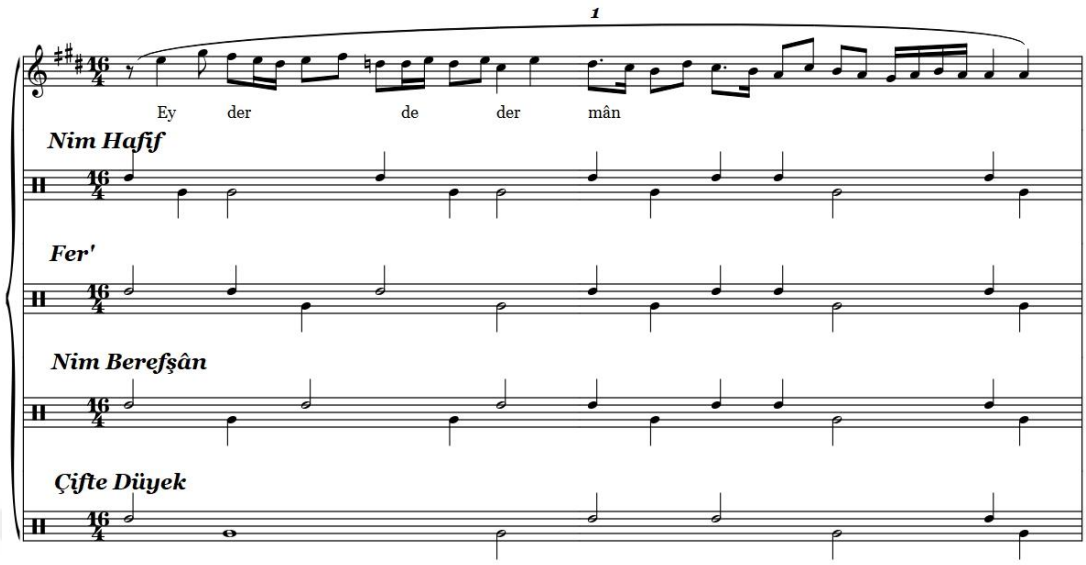
Nüshalarda usûl Düyek olarak belirtilmiş olmasına rağmen Düyek usûlü bestenin ezgi kurgusunu tam bir uyumla destekleyememektedir.

Şekil 92: "Ey derde dermân" Düyek
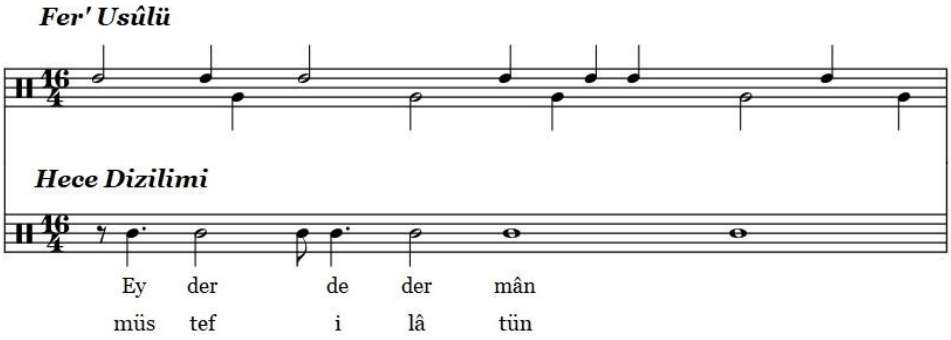


Müzik cümleleri göz önüne alınınca alternatif olarak sunulabilecek usûllerin 16-32 zamanlı olabileceği görülmüştür. 32 zamanlı usûller, özellikle Muhammes usûlü eserin geneline çok iyi uysa da, *"5"* müzik cümleciğinin biçim kurgusunda yarattığı 16 dörtlük fazlalıktan dolayı imkân dışı kalmaktadır. *"4"* ile *"5"* arasına gelebilecek bir müzik cümleciği (*"2"* , *"3"* , *"3′"*ün ezgi yapısına benzer) eseri eksiksiz olarak Muhammes usûlüne oturtacak şekilde tamamlamaktadır. 16 zamanlı olan usûllerden de Nim Berefşân ve Nim Hafif usûlleri ilk iki-üç darplarında ezgiye uyumsuzluk göstermektedir. Çifte Düyek usûlü de ikinci uzun darbı itibarıyla ezgide karşılık bulamamaktadır. Fer' usûlü ise tam bir uygunlukla eserle birlikte icrâ edilebilmektedir. Her tef'ilenin bir ûsule denk gelmesi ve bir müzik cümleciği oluşturması gibi sebeplerden dolayı Fer' usûlü seçilmiştir. Nüshalarda Düyek senkopuna uygun yazılmış olan tef'ilelerin üçüncü hecelerine denk gelen kısımlar Fer' usûlünün tasarımına uygun olarak birleştirilerek yazılmış ve daha uygun bir ifâdeye bürünmüştür.

Şekil 93: "Ey derde dermân" 16 Zamanlı Usuller

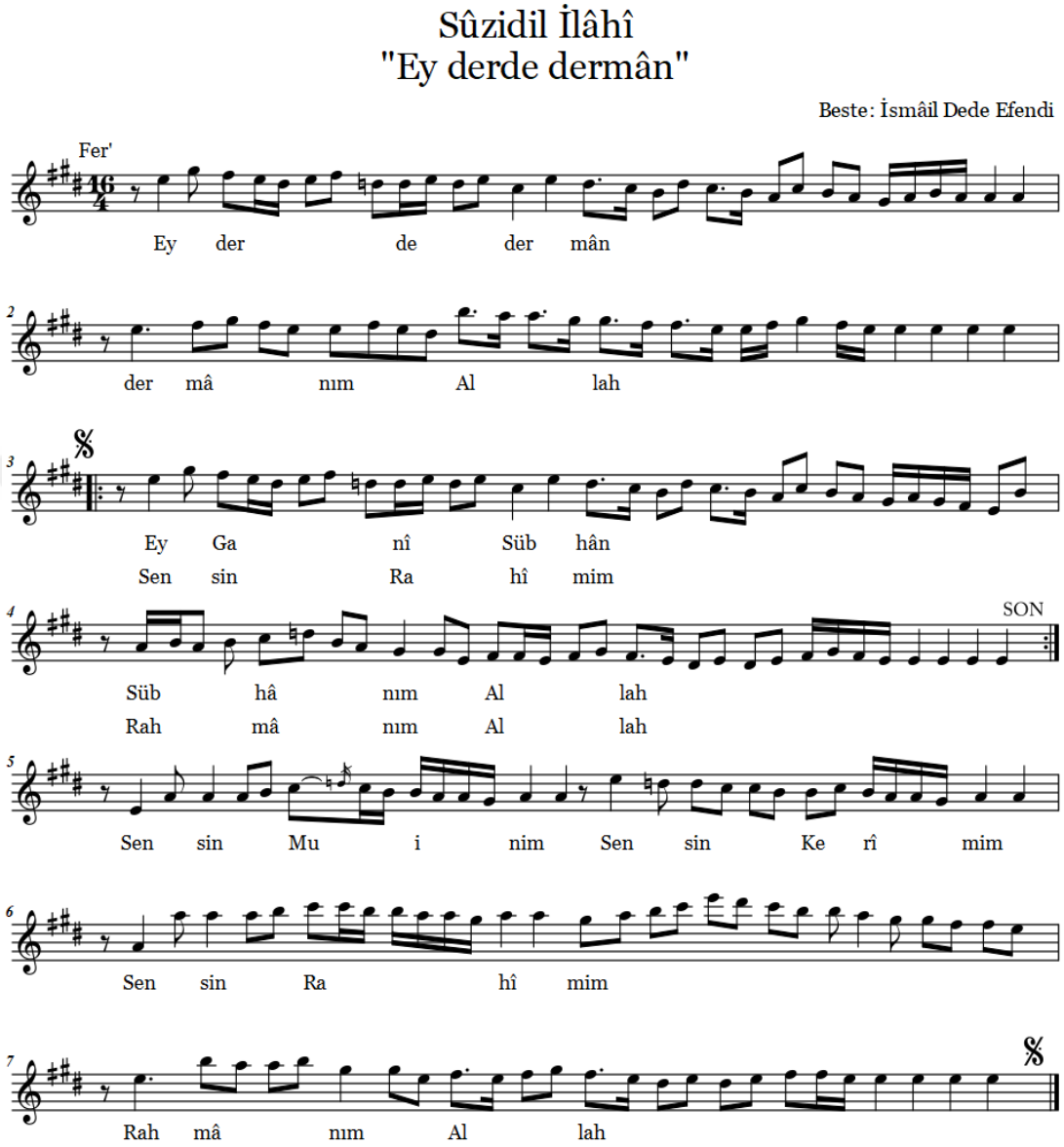


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 94: "Ey derde dermân" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 95: Oluşturulan Nüsha 22: Sûzidil İlâhî "Ey Derde Dermân"



3.1.1.22. Sûzidil İlâhî "Ey gönül gûş eyle"

İlâhînin Niyâzî Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" veznindedir. Beyitler hâlinde inşâ edilmiş ve bu güfte biçimine uygun olarak bestelenmiştir.

Eserin incelenen F. Şatıroğlu nüshasında usûl Nim Hafif olarak, Yılmaz Öztuna (Öztuna, 2006a: 398) ve S. Nüzhet Ergun'da (Ergun, 2017: 539) ise Düyek olarak kaydedilmiştir.

İnceleme sonucunda Hâvî usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 17 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 16 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki 15 dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 22 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki 10 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, kalan 20 dörtlüğü de *"7"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 23: "Ey Gönül" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	a(*1,2,3,4*)
Ölçü no.	1	1	2	1
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim bu haliyle terennümsüz bir Murabbâ yapısındadır.

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a(1) + b(2) + a(1)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi 1. 2. ve 4. mısra'ları da seslendirmektedir. Eserin çoğunluğunu bu kısmın tekrarı oluşturduğu için ve eserde sadece iki müzik cümlesinin bulunmasından dolayı tekrar eden bir hece dizilimi kurgusundan bahsetmek oldukça zorlaşmaktadır. Hece dizilimleri iki müzik cümlesinde benzer olsa da bazı hecelerin

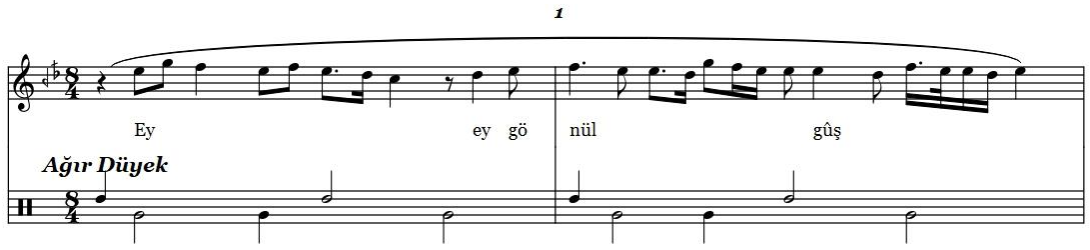
yerleri tam simetrik olarak örtüşmemektedir. Bu durumun eserin zaman içinde sözlü gelenekte devinimi sırasında vücut bulmuş olabileceği fikri de dikkate değerdir. Mısra'ın bestesi dört müzik cümleciğinden oluşmakta ve sâde bir seyirle makâmı işlemektedir. Müzik cümlecikleri hacmen hemen hemen birbirlerine eşittir.

(b) müzik cümlesi yine dört müzik cümleciğinden meydana gelmiştir. Hem usûl üzerinde yerleşimleri açısından hem de hacmen bu kısımda müzik cümlecikleri birbirlerinden farklıdır. Güftenin usûl üzerindeki hece dizilimi de ilk müzik cümlesine göre burada farklılık göstermektedir. Yine de usûl hayli büyük olduğu için zamanla unutularak farklılaşmış bazı kısımların bu duruma sebebiyet verdiğini de ihtimaller arasında değerlendirmek gerekmektedir. *"8"* müzik cümleciğinin mısra'daki son iki hecesinin ezgisinin, (a)'daki *"4"* müzik cümleciğinin sonuyla bir oktav farkla aynı olduğu görülmektedir.

Hâvî usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda kullanılan Düyek usûlü bestenin oldukça geniş hacimli yapı birimlerine karşılık yetersiz kalmaktadır. Ancak usûl Ağır Düyek olarak düşünülürse eserin ifâdesine yaklaşılabilmektedir.
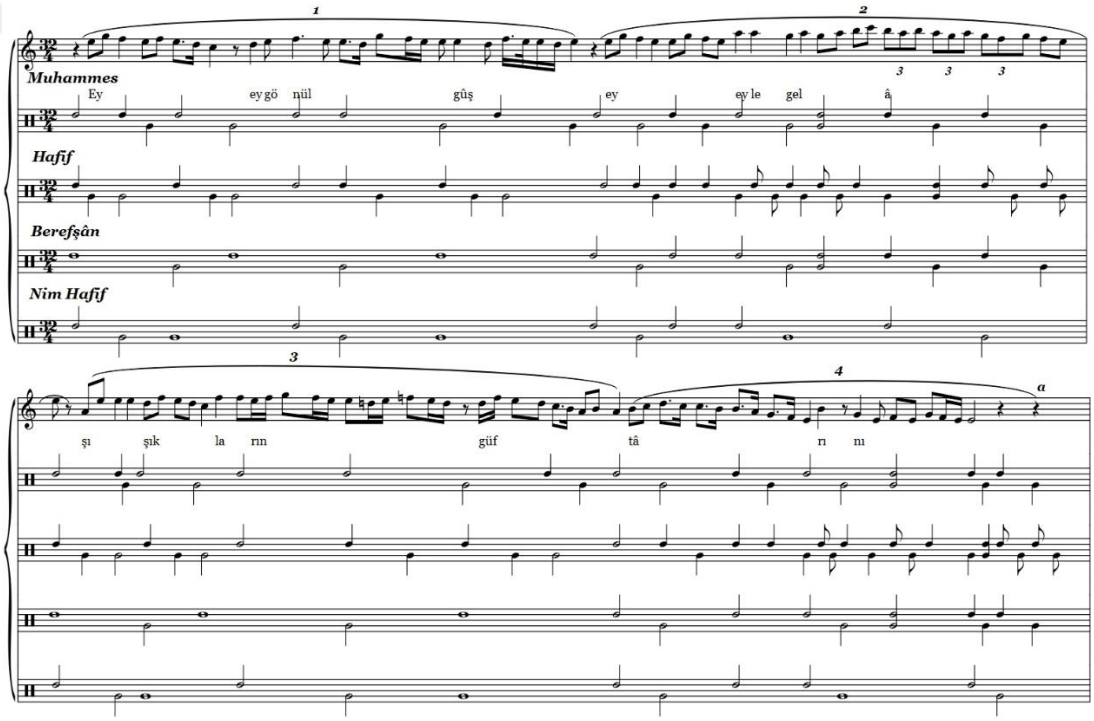
Şekil 96: "Ey Gönül" Ağır Düyek



Oldukça uzun müzik cümle ve cümlecikleri bu usûlle kendilerini tamamlayamamaktadır. Ayrıca ilk ölçünün son zayıf darbına denk gelen kuvvetli ezginin ve ikinci ölçüdeki ikinci darba karşılık gelen ezginin uyumsuzluğu açıkça görülmektedir. Müzik cümlelerinin 64 dörtlüğü kapsayan uzunluğuna bakıldığında 16 veya 32 zamanlı bir usûlün uygunluğu ilk olarak akla gelmektedir. 16 ve 8 zamanlı usûlleri esere uyguladığımızda ise meyân mısra'ının birinci ve ikinci tef'ilelerinin arasında kalan kısım her hâlükârda bir usûlün başına denk gelmektedir. Bu kısımdaki

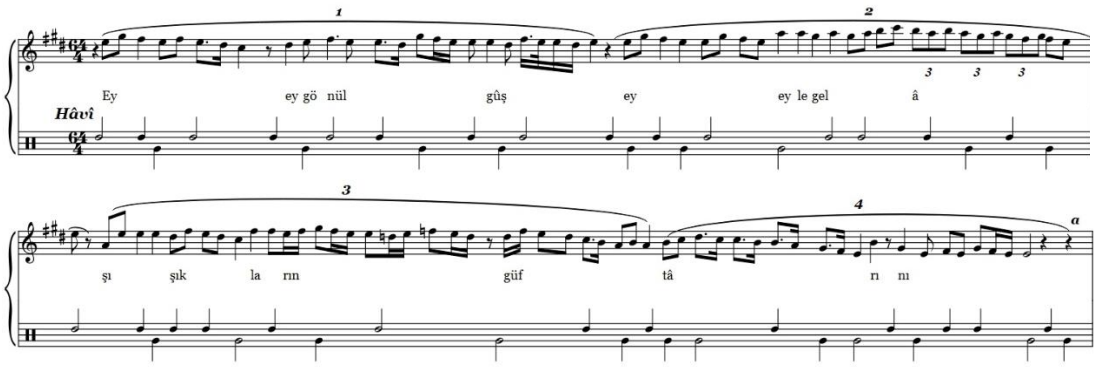
ezgi ise bu özelliği taşımamaktadır. Dolayısıyla 32 zamanlı usûller ihtimal kazanmaktadır. Nüsha üzerinde belirtilen 16/2'lik Nim Hafif, Hafif, Muhammes ve Berefşân usûlleri bazı ölçülerde uygun işitilse de eserin genelinde uyumsuzluk gösterdikleri yerler bulunmaktadır ve meydana gelen ölçüler arasında değişken hece yerleşimlerine sebebiyet vermektedir. Bu usûllerin birinci ve üçüncü icrâ edilişlerindeki bitiş kısımlarında ezgiler kalış ifâdeleri dahî taşımadığı için usûlle uyumsuzluklar oluşmaktadır. Özellikle meyân mısra'ının bestesi bu uyumsuzlukları belirginleştirmektedir.

Şekil 97: "Ey Gönül" 32 Zamanlı Usuller



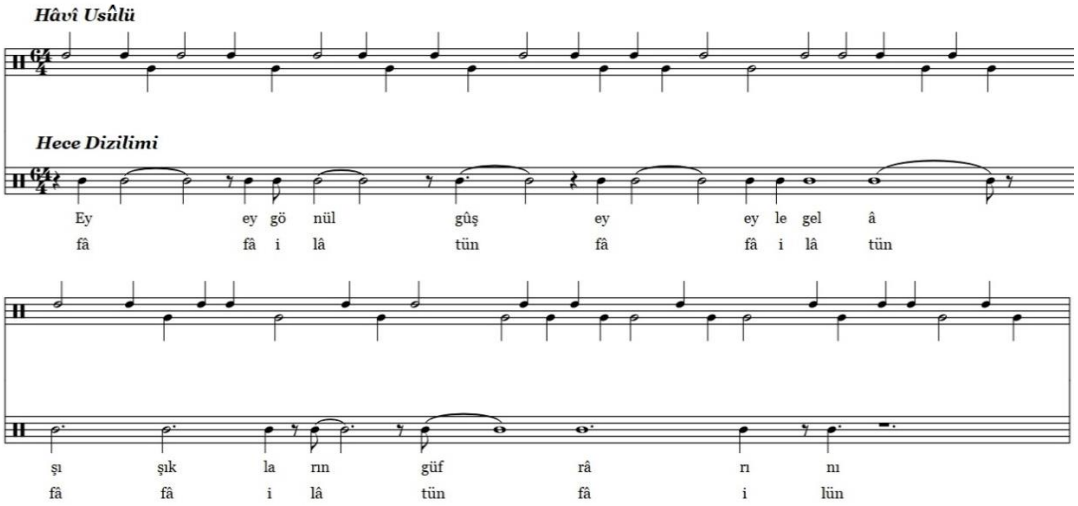
Tüm bunların yerine denenen 64 zamanlı Hâvî usûlü ise eserin tamamına uygun bir şekilde eşlik edebilmekte ve geniş hacimli müzik cümlelerine uyum sağlayabilmektedir. Bu usül esere uygulandığı zaman her müzik cümlesi bir usûle ve güftenin bir mısra'ına denk gelecek şekilde ölçülebilmektedir. Eserde sıkça görülen hece tekrarları ise usûlün hacmen oldukça büyük bir usûl olabileceği fikrini de desteklemektedir.

Şekil 98: "Ey Gönül" Hâvî
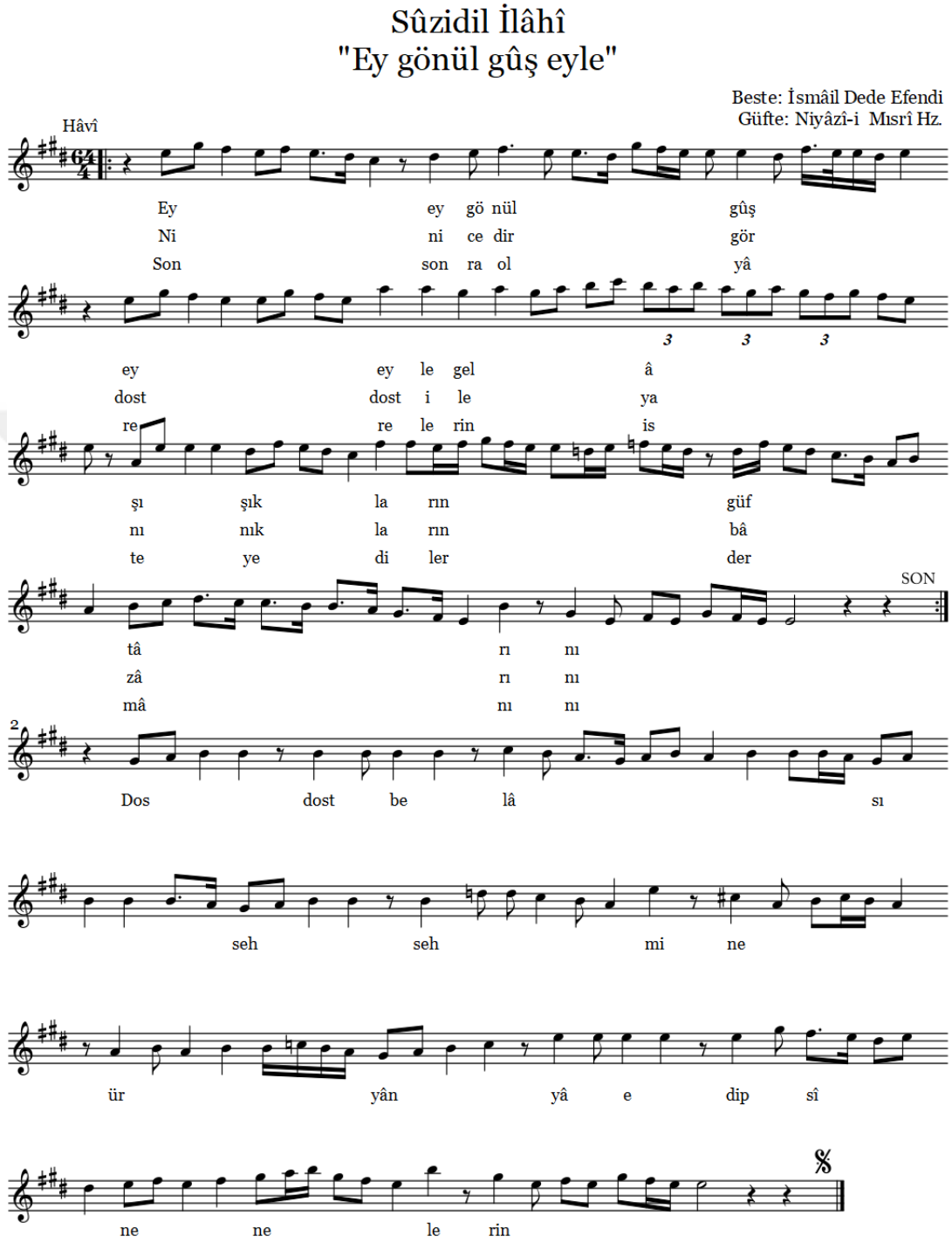


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 99: "Ey Gönül" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 100: Oluşturulan Nüsha 23: Sûzidil İlâhî "Ey Gönül"



3.1.1.23. Sûznâk İlâhî “Ben bilmez idim”

Eserin Köse Ahmet Dede Hz.’ne âit güftesi aruzun Hecez bahrindeki “mef’ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün” vezninde ve beyitler hâlinde inşâ edilmiştir.

Eserin incelenen nüshaları arasında çok büyük veya biçimsel farklar olmaması dolayısıyla daha eski bir nüsha olduğu düşünülen “25 Ağustos 1968, Erenköy, Halil Can” notlarının bulunduğu nüsha ele alınmıştır. Aynı zamanda nüsha üzerinde Cüneyt Kosal imzâsı da vardır. Bu nüshada eser 4/4 ve Düyek olarak, S. Erguner nüshasında 8/8 ve Düyek olarak “19.XI.1947” tarihli ve Cüneyt Kosal imzâlı nüshada 2/4 ve Düyek olarak ölçülmüştür. 1947 tarihli ve 1968 tarihli nüshalar da içerik olarak aynıdır.

İnceleme sonucunda Devr-i Kebir usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *“2”* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü de *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“4”* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *“2”* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü de *“5”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır

(a′) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“6”* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *“2”* müzik cümleciğini, sonraki 12 dörtlüğü de *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 24: "Ben Bilmez İdim" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*	*3*)	b(*4,2*	*5*)	a′(*6,2*	*3*)	b(*4,2*	*5*)
Ölçü no.	1	1	2	2	3	3	4	4
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + a′(3) + b(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu haliyle her mısra'dan sonra terennüm okunan, meyân bestesinin zemîn bestesinden türetildiği bir nakış yapısına benzemektedir.

İlâhî üçer müzik cümleciğinden oluşan üç müzik cümlesinden müteşekkildir. Her müzik cümlesi birer usûle denk gelecek şekilde bestelenmiştir. Her müzik cümlesinin ortasında kalan *"2"* müzik cümleciği ortak olarak kullanılmıştır. Müzik cümlelerinin son müzik cümlecikleri ise usûlü tamamlayan kısa bir terennüme eşlik etmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zemînini ve biçim kurgusunu oluşturmaktadır. İki müzik cümleciğiyle bir mısra' seslendirildikten sonra bir müzik cümleciği daha eklenerek terennüm okunmaktadır.

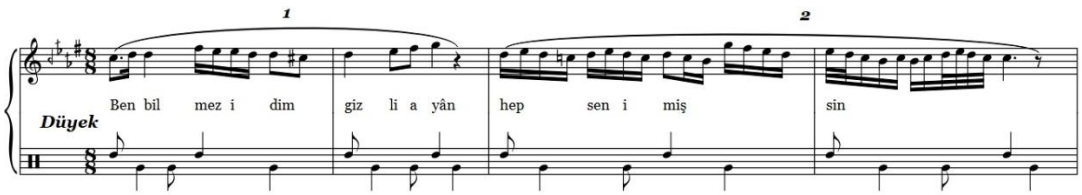
(b) müzik cümlesi **e**serin biçim kurgusuna uymaktadır. *"5"* müzik cümleciğinin, *"3"* müzik cümleciğinin hemen hemen tamamının iki perde altına göçürülmüş hâli olduğu görülmektedir.

(a′) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. Burada ezgi (a) cümlesinden *"4"* cümleciğiyle farklılaştırılarak bir meyân hissi oluşturulmuştur. *"4"* ve *"6"* müzik cümlelerinin son iki dörtlükleri de aynı ezgiye sahiptir.

Devr-i Kebir usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda bahsi geçen bütün usûl yazımlarında birimler değişse de Düyek ismi ortaktır. Fakat bu usûl çok nâdir olarak ezgiyle örtüşmektedir. Düyek usûlünün içerdiği senkoplar ezgide karşılık bulamamaktadır.
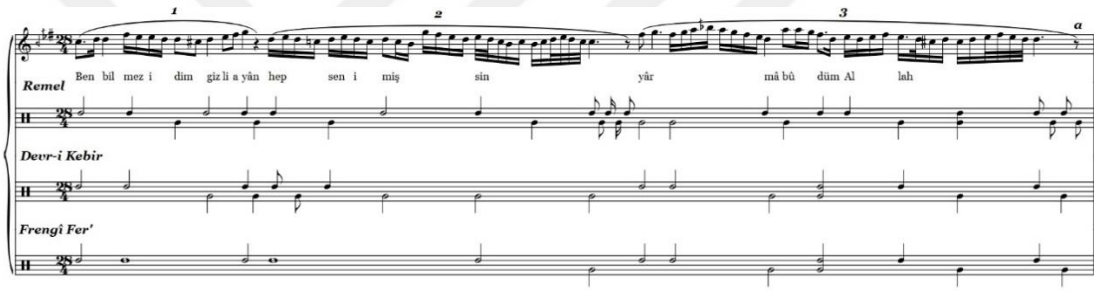
Şekil 101: "Ben Bilmez İdim" Düyek



Bu sebeple müzik cümleleri ölçülerek farklı usûl arayışına gidilmiştir. 28 dörtlüğe sahip müzik cümlesi hacimleri, akla 7 ve 7'nin katı olan bir usûlü getirmektedir. 7 ve 14 zamanlı usûller üçlülerinin ezgide yerlerini bulamaması sebebiyle elenmiştir. Geriye kalan üç usûlden biri olan Remel, ezgide perdelerin

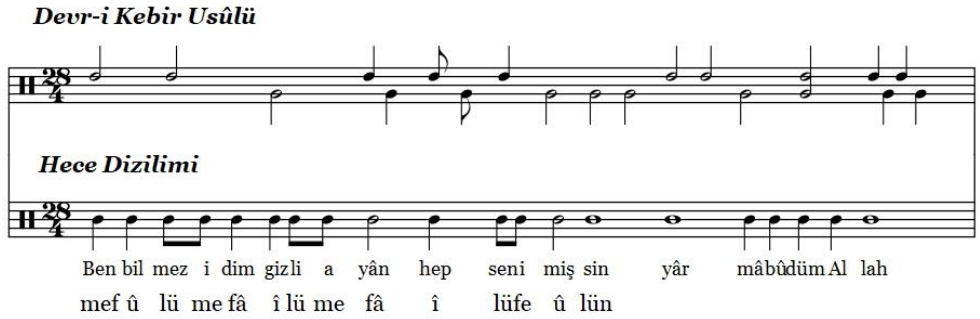
sıklaştığı kısmı darplarında tekdüzelikle karşılamaktadır. Usûlün darplarının sıklaştığı kısımda ise ezgi Çargâh perdesinde bir kalış yapmaktadır. Devr-i Kebir usûlü ise bu iki noktada ezgiyle çok daha iyi bir yapı oluşturmaktadır. Ezginin perdelerinin sıklaştığı **"2"** müzik cümleciğinin "-miş, -sin" hecelerinin usûlün darplarındaki sıklaşmayla karşılık bulan kısmı, Çargâh perdesindeki kalışa ikilik zayıf darplarla olan ilerleyiş ve terennümün başladığı "yâr" kelimesinin başlangıcındaki kuvvetli ve uzun darpların ezgiyle ortaya çıkan uyumu Devr-i Kebir'in eser için uygun bir usûl olarak seçilmesi fikrini kuvvetlendirmiştir. Frengî Fer' usûlü ise ezginin ihtiyacından çok daha geniş darplara sahip olduğu ve ezgideki yoğun kuvetli – zayıf zaman değişimlerini desteklemediği için elenmiştir.

Şekil 102: "Ben Bilmez İdim" 28 Zamanlı Usuller
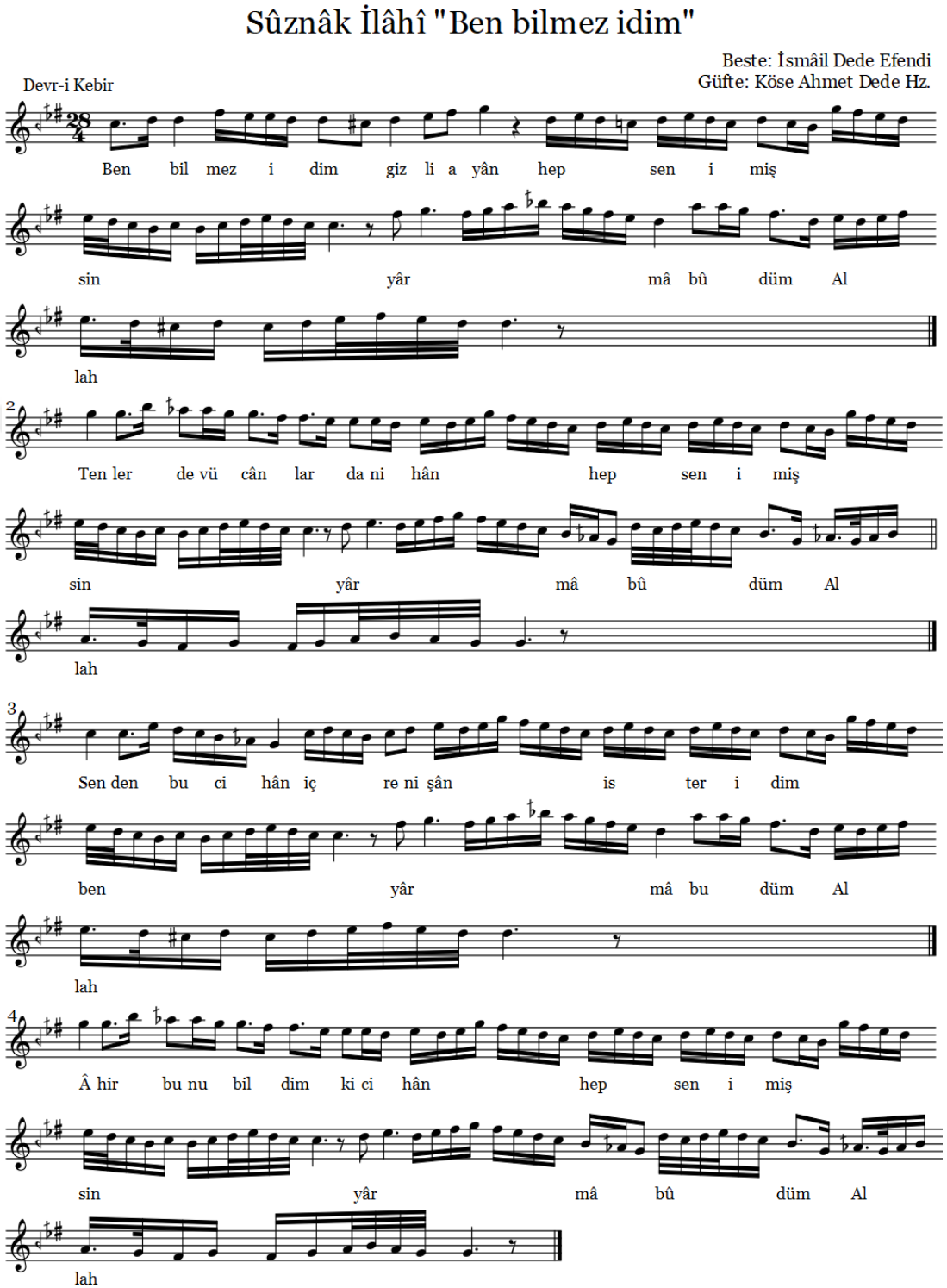


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 103: "Ben Bilmez İdim" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 104: Oluşturulan Nüsha 24: Sûznâk İlâhî "Ben Bilmez İdim"



3.1.1.24. Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah"

Eserin aruzun Hecez bahrindeki "mefâîlün mefâîlün" vezninde inşâ edilmiş güftesi müseddes yani altılı bendler hâlinde biçimlendirilmiştir. Aynı güftenin çalışmanın ilerleyen kısımlarında Zekâî Dede'nin de bestelediği ve o bestenin nüshalarında güfte sâhibinin "Erzurumlu İbrâhim Hakkı Hz." olduğu görülecektir.

İnceleme sonucunda Müsemmen usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. 2. 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 5. 6. 7. ve 8. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 9. 10. 11. ve 12. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"4′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 25: "Kerîm Allah" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,4′*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12
Mısra	1. ve 2. mısra	3. ve 4. mısra	5. ve 6. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11,12)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu haliyle özgün bir yapıda karşımıza çıkmaktadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zemîni ve biçim kurgusunu oluşturan kısmıdır. İki müzik cümleciğinden oluşturulmuştur. Her müzik cümleciği iki ölçüden ve her ölçü bir tef'ilenin bestesinden müteşekkildir.

(b) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. Ezgi Evc perdesiyle Evc makâmının çeşnisine artından gelen *"4"* müzik cümleciğiyle karara taşınmaktadır.

(c) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. İkinci müzik cümleciği ilk beş dörtlük hâriç "4" müzik cümleciğinin aynısı olan *"4′"* müzik cümleciğidir. Bu kısımda mısra'ın bestesi güftede olmayan bir şekilde beşinci mısra'ın güftesi ile tekrar edilmektedir.

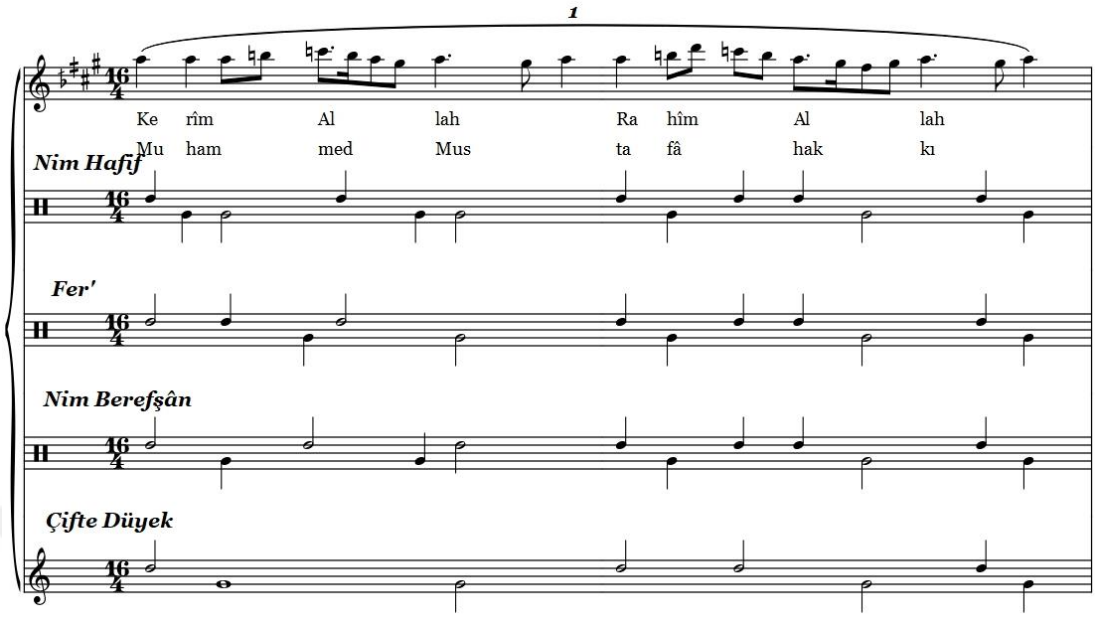
Bu yapı birimleri incelendiğinde her mısra'ın bir müzik cümleciğiyle bestelendiği görülmektedir. Her iki müzik cümleciği de birleşerek bir müzik cümlesini oluşturmaktadır. Toplamda da üç müzik cümlesi görülmektedir. Eserin biçimsel yapısına bir ön inceleme yapıldığında ise müseddes güfte için üç zemîn *(1,2,3)*, bir zamân *(4)*, bir meyân *(5)* ve bir nakarattan *(4′)* müteşekkil bir beste yapısının besteci tarafından uygun görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu biçimi, mısraları çiftleyerek müzik cümlelerinden müteşekkil olacak halde ele alırsak da üç mısra'lı bir biçim kullanılmış olduğunu da söylemek mümkündür.

Müsemmen usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Eserin ulaşılan nüshaları incelendiğinde usûl konusunda uyumsuzluklar görülmektedir. Bütün nüshalar eseri 4/4 olarak ölçmüştür. Halil Can imzâlı nüsha eseri Düyek usûlüyle ölçerken diğerleri Sofyan usûlüyle ölçmüştür. Fakat bu usûller, ezgide bir tef'ilenin bestesi olan kısımların baş ve sonlarındaki üçlüleri karşılayamamaktadır. Dolayısıyla eksik ölçü ile bir yazıma giderek bu sorunun geçici olarak giderildiğini söylemek mümkündür.

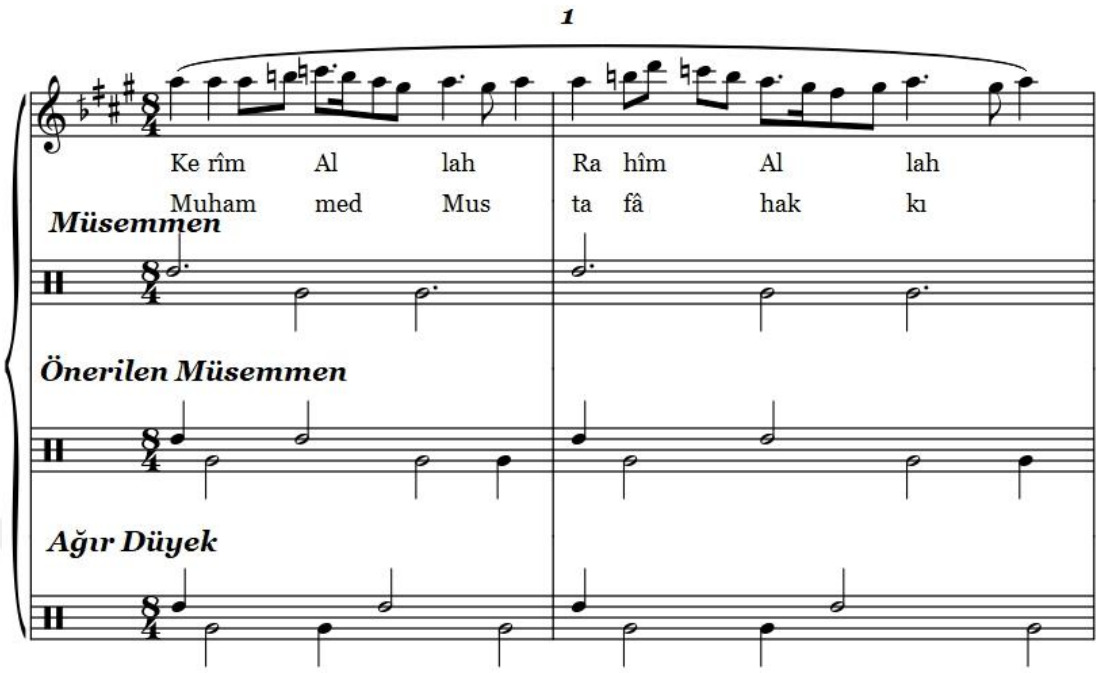
Müzik cümlelerinin uzunluğu ölçüldüğünde ise 32 dörtlük sayılmaktadır. Yine bahsi geçen ve istisnâsız tekrâr eden üçlüler sebebiyle 32 zamanlı ve 16 zamanlı usûllerin hiçbirisi esere uyumlu bir şekilde eşlik edememektir.

Şekil 105: "Kerîm Allah" 16 Zamanlı Usuller



Geriye dönülüp sadece bir tef'ilenin bestesi göz önüne alındığında ise 8 zamanlı bir usûl fikri kuvvetlenmektedir. 8 zamanlı usûller arasından ise Ağır Düyek usûlü eserin icrâsını zorlaştıracak derecede uyumsuzluk gösterirken Müsemmen usûlü eseri tam olarak ifâde edebilmektedir. Bu durum ise mevcut kaynaklardaki, Müsemmen usûlünün, İsmâil Dede Efendi'den sonraki dönemde yetişen Hacı Ârif Bey tarafından terkib edildiği bilgisiyle çelişmektedir (Yektâ, 1986: 108). Esâsen usûl iyice incelendiğinde güfte yerleşiminden doğan farklar sebebiyle günümüzde bilinen Müsemmenden biraz daha farklı olduğu da söylenebilir. Bu durum usûl – hece dizilimi şemasında karşılaştırmalı olarak gösterilirken yeni bir Müsemmen varyasyonu da önerilmiştir. Bu varyant Aksak Semâî usûlünün ilk darbının çıkarılmış hâli olarak da ifâde edilebilir. Bir başka açıdan da Devr-i Hindî usûlüne bir birim zaman daha eklenerek oluşturulduğu da söylenebilir.

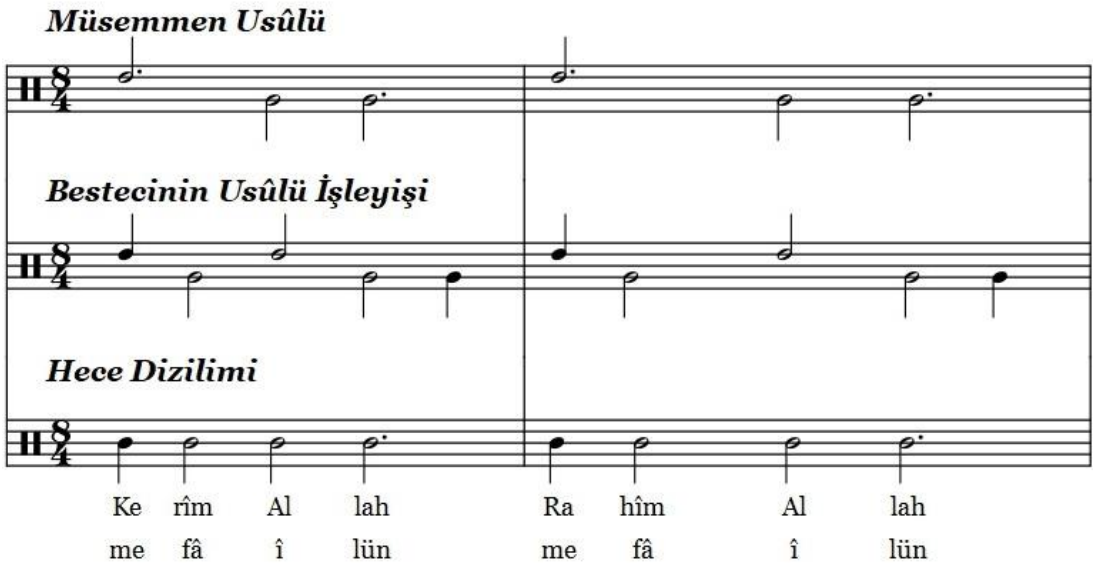
Şekil 106: "Kerîm Allah" Müsemmen
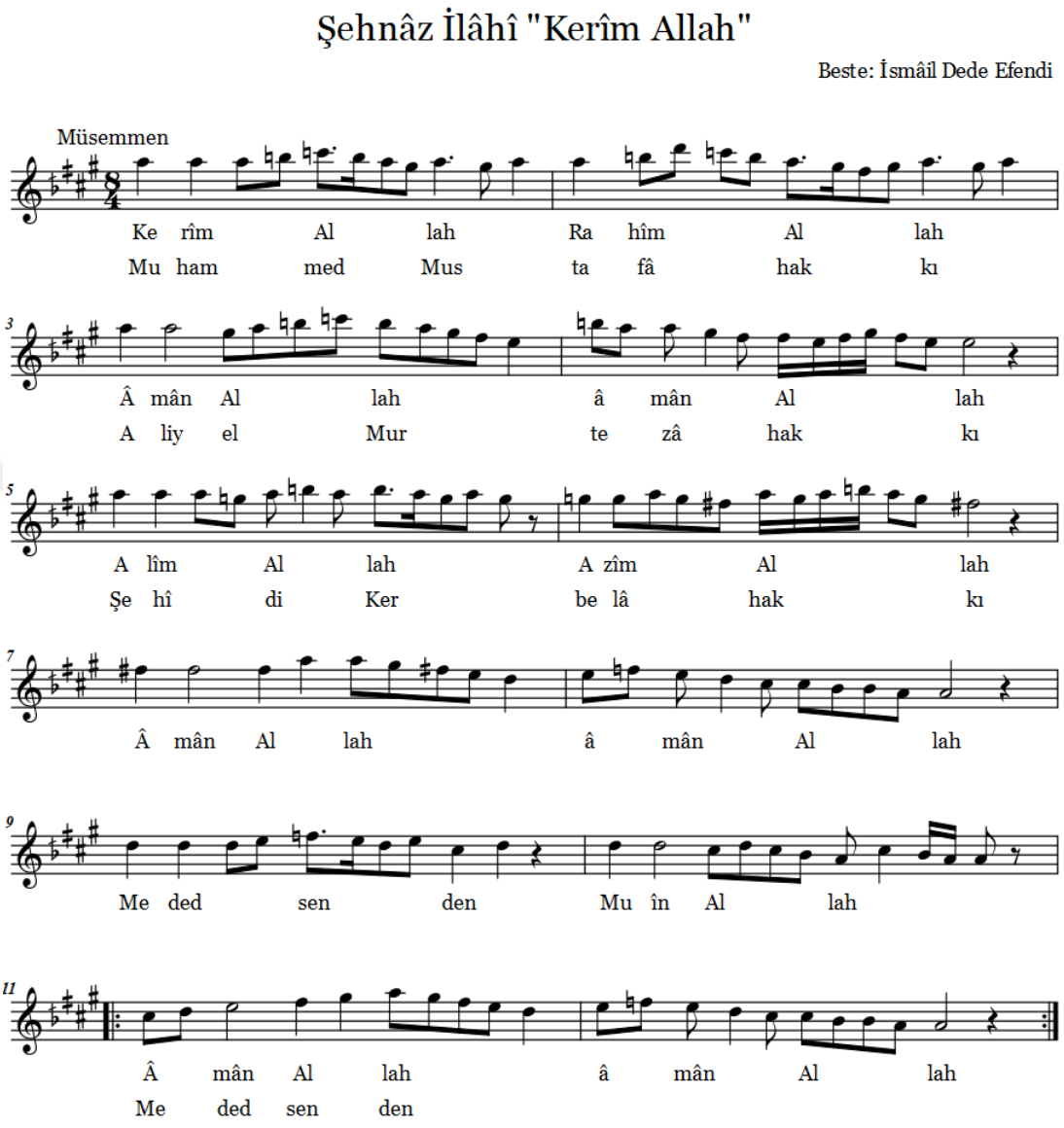


Normalde Müsemmen usûlünde üçüncü dörtlük nota üzerinde yer alan kısa hece burada en başta görülmektedir. Bu bağlamda tekrar eser incelenince ilk iki ölçünün sondan bir önceki darplarında önceki nüsha üzerinde arka arkaya gelen dörtlük ve sekizlik Muhayyer perdelerinin birbirine bağlı şekilde değerlendirilmesi önerilmiş ve eser bu şekilde notaya alınmıştır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 107: "Kerîm Allah" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 108: Oluşturulan Nüsha 25: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah"



3.1.1. 25. Şehnâz İlâhî "Yürük değirmenler"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi 6+5 hece vezninde, muhammes bendler hâlinde inşâ edilmiş ve bu biçime uygun şekilde bestelenmiştir.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 26 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 26 sekizliği de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 26 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, ikinci 26 sekizliği de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 26 sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 26 sekizliği de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 26: "Yürük Değirmenler" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	a(*1,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8	9, 10
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + a(7,8) + b(9,10)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu haliyle son mısra'dan önce yani nakarattan önce zemîn bestesinin de tekrar okunduğu terennümsüz bir Nakış yapısına benzemektedir. Beş mısralı bir güftenin beste kurgusu için farklı bir alternatif oluşturulmuştur.

Uyak şeması aaabb olan güftenin bestesi de ikişer müzik cümleciğinden oluşan beş müzik cümlesinden oluşmuştur. Müzik cümleleri birer mısra'a eşlik etmektedir. Orta mısra (c) müzik cümlesiyle farklı bir besteye sahipken kendi içerinde ikili olarak uyaklı olan 1-2 ve 4-5. mısra'lar (a) ve (b) müzik cümleleriyle okunmuştur. Muhammes bendlere sahip olan güfte için beste çözümü bu şekilde üretilmiştir.

Güftenin biçimsel özelliklerine göre bestenin de şekillendirildiğini söylemek mümkündür. Her mısra bir müzik cümlesine, her mısra'ın ilk altı hecelik kısmı bir müzik cümleciğine, kalan beş hecelik kısmı bir başka müzik cümleciğine denk gelmektedir. Bu müzik cümlelerinin hece dizilimleri aynıdır. Sadece beş heceye sahip müzik cümleciklerinde ikinci hece üçüncü sekizlik yerine altıncı sekizlik zamandan başlatılmıştır. Dolayısıyla eserin hece dizilimi kurgusunun 26 zamanlı ezgiler üzerinde şekillendirildiğini görülmektedir ki bu durum da bestenin Cüneyt Kosal ve Halil Can imzâlı nüshalarında gösterilen Evsat usûlüne uygun düşmektedir.

Müzik cümlelerinin ilk dört darbı uzun müzik cümleciklerine işitsel bir hazırlık oluşturacak durağanlığa ve genellikle kalışlar içeren ifâdelere sahiptir. Daha sonra eklenen ikinci uzun müzik cümleciği ile müzik cümleleri tamamlanmıştır. (a)'nın son kısmında ise "efendim" terennümü yer almaktadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

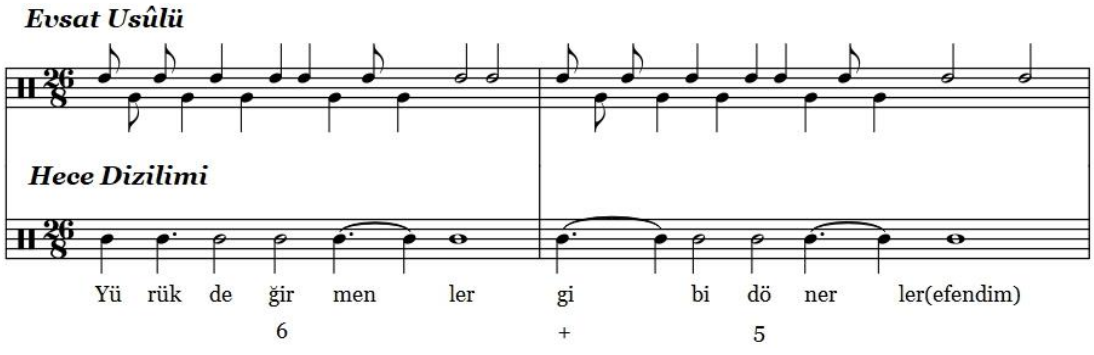
(a) müzik cümlesi eserin biçim kurgusunu oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesinin *"4"* müzik cümleciğinin, (a) müzik cümlesinin *"2"* müzik cümleciğinin bir dörtlü aşağıya göçürülmüş hâli olduğu görülmektedir. Eser bu kısmın sonunda durağa gitmektedir ve bir sonraki mısra'ın bestesinden sonra buraya kadarki ezgi tekrar edilmektedir.
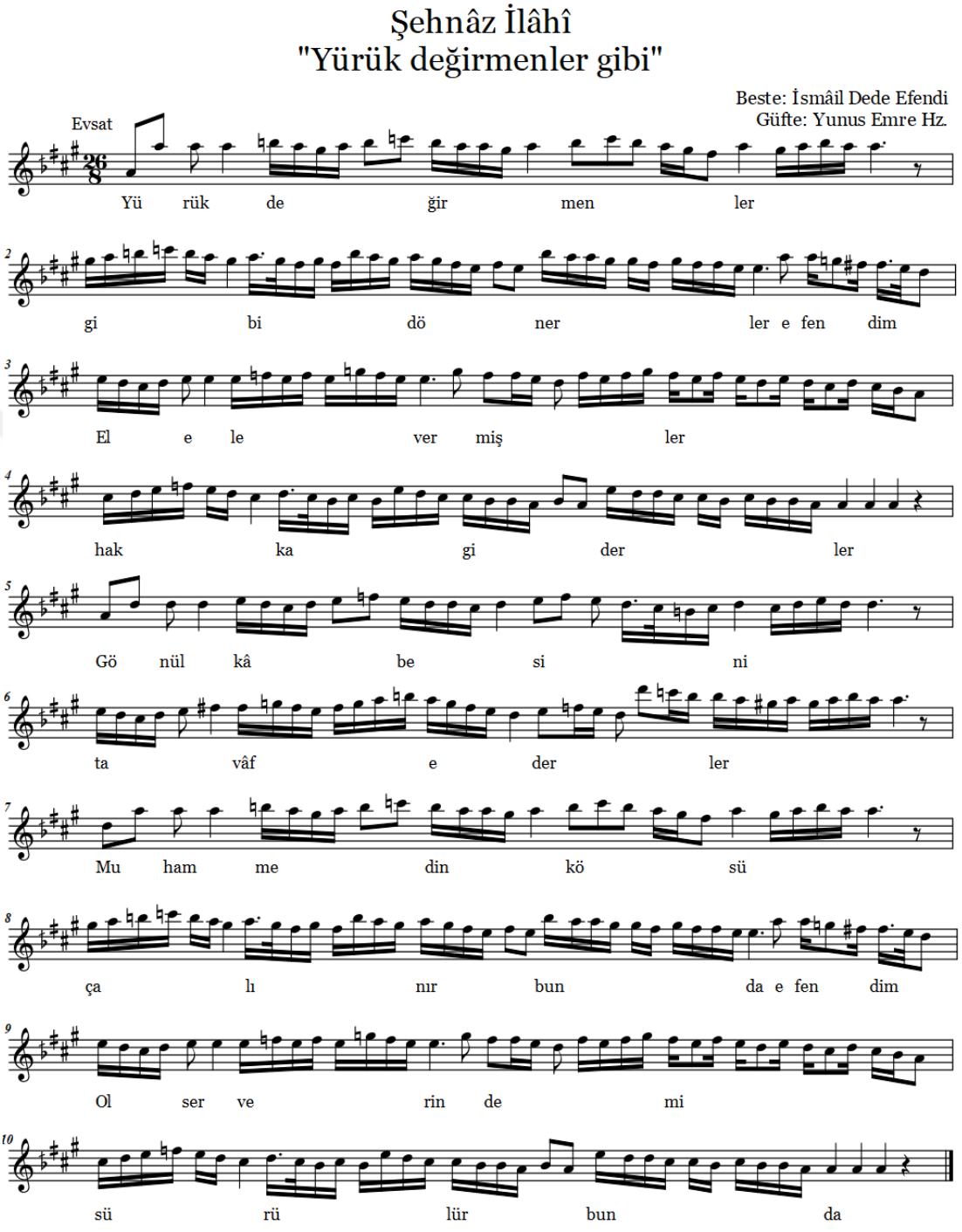
(c) müzik cümlesinin *"5"* müzik cümleciğinin, (a) müzik cümlesinin *"1"* müzik cümleciğinin baştaki Dügâh perdesinin değişmemesi istisnâsıyla bir dörtlü aşağıya göçürülmüş hâli olduğu görülmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 109: "Yürük Değirmenler" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 110: Oluşturulan Nüsha 26: Şehnâz İlâhî "Yürük Değirmenler Gibi"



3.1.2. Dellâlzâde Hacı İsmâil

3.1.2.1. Beste Isfahân İlâhî "Serdâr-ı rüsûl"

Eserin Kâzım Efendi Hz.'ne âit güftesi, aruzun Hezec bahrindeki "mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün" vezninde ve beyitler hâlinde inşâ edilmiştir.

Bestenin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk 7 ölçü boyunca sürmektedir. İlk 14 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 14 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, kalan 21 sekizliği de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 14 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini, ikinci 14 sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, kalan 21 sekizliği de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 14 sekizliği *"7"* müzik cümleciğini, ikinci 14 sekizliği *"8"* müzik cümleciğini, kalan 21 sekizliği de *"9"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Devr-i Hindî usûlüyle ölçülen eser Cüneyt Kosal imzâlı nüshada ilâhî olarak, Yusuf Ömürlü nüshasında ise Tevşîh olarak nitelendirilmiştir. Cüney Kosal nüshası Yusuf Ömürlü nüshasının güfte taksimâtının tamamlanarak yeniden yazıldığını belirtmektedir. (b) müzik cümlesinin Cüneyt Kosal nüshasında bir kez daha en sona eklenerek güftenin beşinci mısra'ının da okunduğu diğer nüshadan farklı olarak görülmektedir. Bu durum hâriç olmak üzere iki nüsha da içerik olarak aynıdır. Öncül nüsha eseri ilâhî olarak sınıflandırdığı için eser araştırmaya dâhil edildi.

Eser yapı birimlerine ayrıldığında üç farklı müzik cümlesi ve dokuz farklı müzik cümleciği göze çarpmaktadır. Bu ezgiler arasında sadece *"3"* ve *"4"* müzik cümleciklerinin son dört dörtlüğü aynıdır. Diğer bütün müzik cümlecikleri özgündür. Müzik cümlelerinin, müzik cümleciklerinden oluşan biçim kurgularının kendilerini her müzik cümlesinde tekrar ettikleri görülmektedir. Her müzik cümlesi üçer müzik cümleciğinden müteşekkildir. Müzik cümlelerinin ilk iki müzik cümlecikleri ikişer ölçü, son müzik cümlecikleri üçer müzik cümleciği süresine sâhiptir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 27: "Serdâr-ı Rüsûl" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	b(*4,5,6*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1,2,3,4, 5,6,7	8,9,10,11, 12,13,14	15,16,17,18, 19,20,21	22,23,24,25, 26,27,28	29,30,31,32, 33,34,35
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra
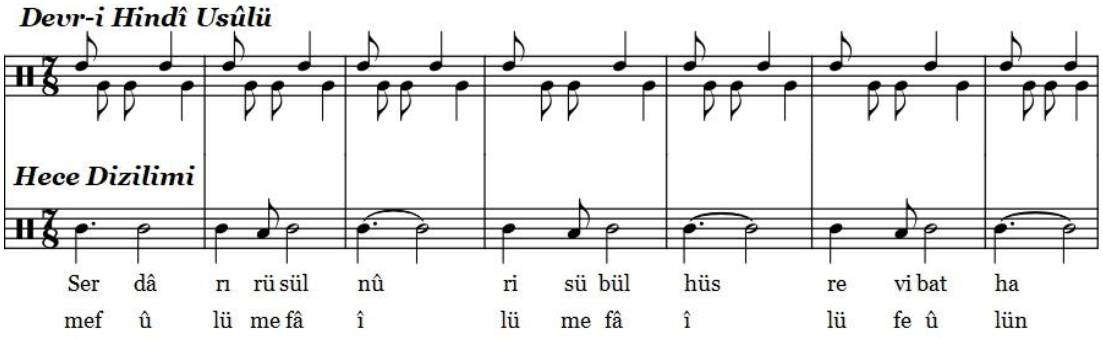
Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4,5,6,7) + b(8,9,10,11,12,13,14) + c(15,16,17,18,19,20,21) + b(22,23,24,25,26,27,28) + c(29,30,31,32,33,34,35)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eser bu hâliyle son ezginin bir mısrayla daha tekrar edilmesi istisnâsıyla terennümsüz bir Nakış yapısındadır. Aynı zamanda eser Devr-i Hindî usûlüyle bestelenmiş olmasına karşın veznin gerektirdiği geniş ve 14 zaman boyunca serilmiş hece dizilim kurgusundan dolayı Devr-i Revân usûlünü de kuvvetlice andırmaktadır. Fakat müzik cümlelerinin yedişer yedili ölçüden müteşekkil olması, ikiye bölünememesi 14 zamanlı Devr-i Revân usûlünün eser üzerinde uygulanmasına engel teşkil etmektedir.
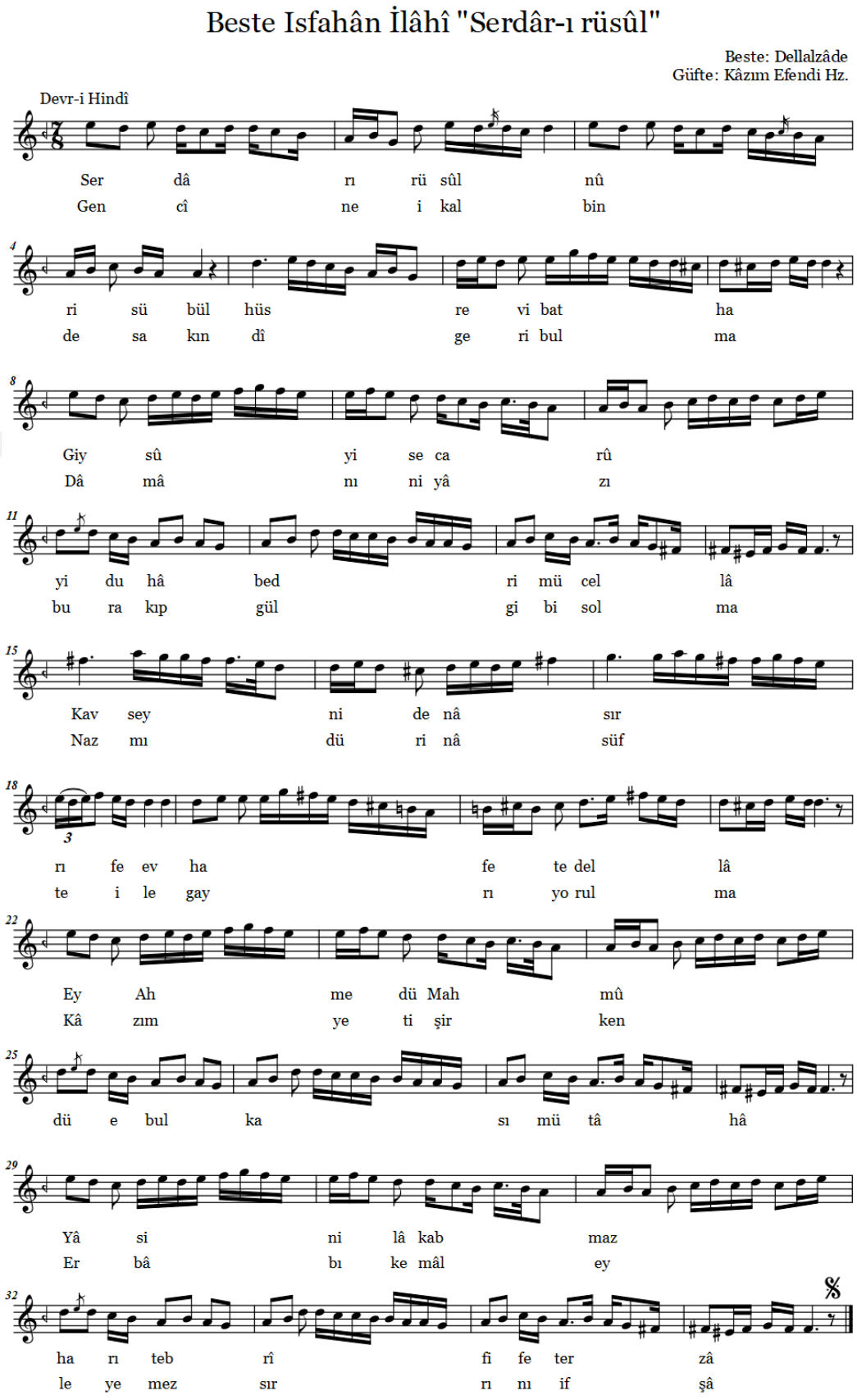
Zemîn mısra'ında oluşturulan biçim kurgusuna diğer bütün mısralar da uymaktadır. Beste Isfahân makamına uygun bir seyirle de eser karara ermektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 111: "Serdâr-ı Rüsûl" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 112: Oluşturulan Nüsha 27: Beste Isfahân İlâhî "Serdâr-ı Rüsûl"



3.1.2.2. Bestenigâr İlâhî "A sultânım"

Eserin aruzun Recez bahrindeki güftesi "müstef'ilün müstef'ilün" vezninde veya bir başka muhtemel yaklaşımla 4+4 hece vezninde ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun olarak biçimlendirilmiştir.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"9"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 28: "A Sultânım" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2	3	2
Mısra	1. mısra + T	2. mısra + T	3. mısra + T	4. mısra + T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eser bu haliyle her mısradan sonra terennüm okunan bir Nakış yapısındadır.

Bu ezgi yapıları incelendiğinde içlerinde üçer müzik cümleciği bulunduran üç müzik cümlesi ortaya çıkmaktadır. Bu müzik cümleciklerinin ilk ikisi sekizer dörtlükten, sonuncusu ise 16 dörtlük hacmindedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zeminini oluşturmaktadır ve biçim kurgusunu ortaya koymaktadır. İlk iki müzik cümleciği sekizer dörtlük süreyle veznin birer tef'ilesini seslendirmektedir. Daha sonraki müzik cümleciği ise "illallah hû yâ hû hû" terennümüyle, bu sefer 16 dörtlük bir süreye sahip bir müzik cümleciği olarak bestelenmiştir.

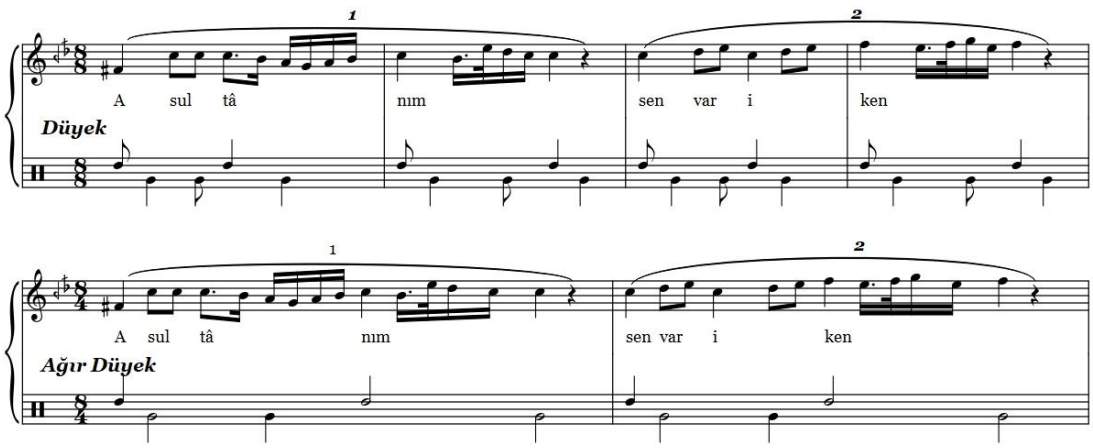
(b) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. İstisnâ olarak "5" müzik cümleciğinin sonunda "6" müzik cümleciğine bağlantı sağlayan "hocam" terennümünü taşıyan iki adet sekizlik Nevâ perdesi ve "6" müzik cümleciğinde altıncı dörtlükten sonra bulunan bir sekizlik sus notundan sonra terennüm devâm etmektedir.

(c) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. *"8"* müzik cümleciğinin sonundaki "ken" hecesi Nim Hicâz perdesindeki hicaz çeşnisiyle tekrar edilmektedir. *"9"* müzik cümleciğinin ise ikinci yarısı neredeyse *"3"* müzik cümleciğiyle aynıdır.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

İncelenen nüshaların usûlleri karşılaştırıldığında hepsinin Düyek olarak not edilip 8/8 veya 2/4 olarak ölçüldüğü görülmektedir. Hecelerin diziliminin ezgi üzerinde uzun seslerle yapılmış olması, müzik cümle ve cümlecik yapılarının oldukça uzun ezgi gruplarında tesbit edilebiliyor olması ve Düyek usûlünün senkoplarının ezgide karşılık bulamamasıyla besteyi ifâdede zayıf kalması gibi durumlar incelemeyi farklı bir usûl arayışına yönlendirmiştir. Ağır Düyek usûlü de Düyek usûlünün yarattığı sorunun aynısını bir mertebe daha ağır olmak üzere tekrar etmektedir.

Şekil 113: "A Sultânım" Düyek, Ağır Düyek



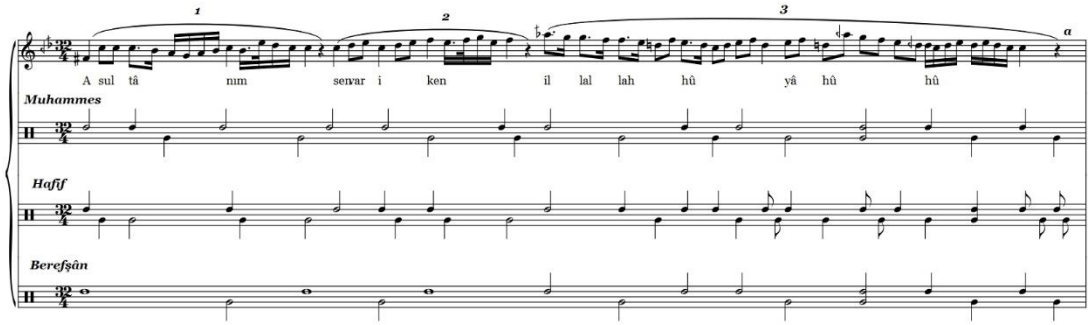
Yine usûlü muhtemelen ölçebilecek 16 zamanlı usûllerden Nim Hafif, Fer' ve Nim Berefşân usûlleri ikinci yarılarındaki ardışık gelen "düm" darplarında ezgiyi ters düşmektedir. Usûlün kararına giden kısmında ezginin hareketi nisbeten daha durağan kalmaktadır. Çifte Düyek usûlü ise ikinci darbının ikinci yarısından itibaren ezgiyle çelişmektedir.

Şekil 114: "A Sultânım" 16 Zamanlı Usuller



Eser müzik cümle ve cümleciklerine ayrıldıktan sonra 32 zamanlı bir usûlün ezgiye daha uygun olabileceği fikri doğmuştur. 32 zamanlı usûller arasından Berefşân usûlü hece dizilimi göze alınınca fazlaca ağır kalmaktadır. Ezgide değişen kuvvetli – zayıf zaman değişimleri karşılık bulamamaktadır. Hafif usûlü ise ilk iki müzik cümleciğinde eksiksiz bir uyum gösterirken, usûlün karar kısmındaki yoğun darplar ezginin işitsel ifâdesiyle örtüşmemektedir. Özellikle (b) ve (c) müzik cümlesinin kararında usûlün "hek" kısmı ezginin zayıf kısmıyla ters düşmektedir. Muhammes usûlü uygulandığında ise usûlün "te, ke" kısımları ve karar kısmı diğer usûllerde eksik kalan kısımları tam olarak ezgide karşılığını bulabilmektedir.

Şekil 115: "A Sultânım" 32 Zamanlı Usuller

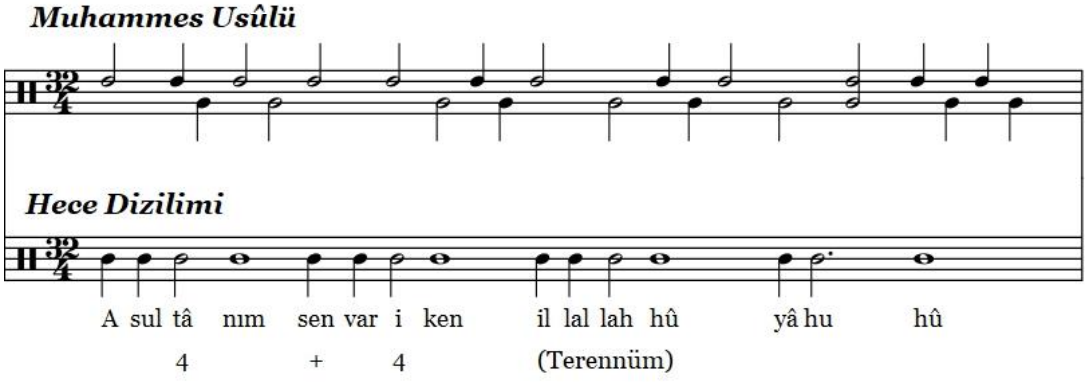


Muhammes usûlüyle eser yeniden yazılırken de Bestenigâr makamına âit "Kapalı Nevâ" ve "Dik Şehnâz" perdeleri konusunda nüshalarda ihmâl edilmiş ve nüshaların kendi içinde tekrar eden ezgi gruplarında ihtilâf bulunan kısımlara, yeni bir nüsha oluşturuluyor olması sebebiyle müdâhele edilmiş ve bu perdeler eklenmiştir. Nüshalarda düyek darplarına göre bölünen fakat Muhammes usûlünün darplarında bütün olması gereken ses grupları da Muhammes usûlüne uygun olarak gruplandırılarak yeniden yazılmıştır.

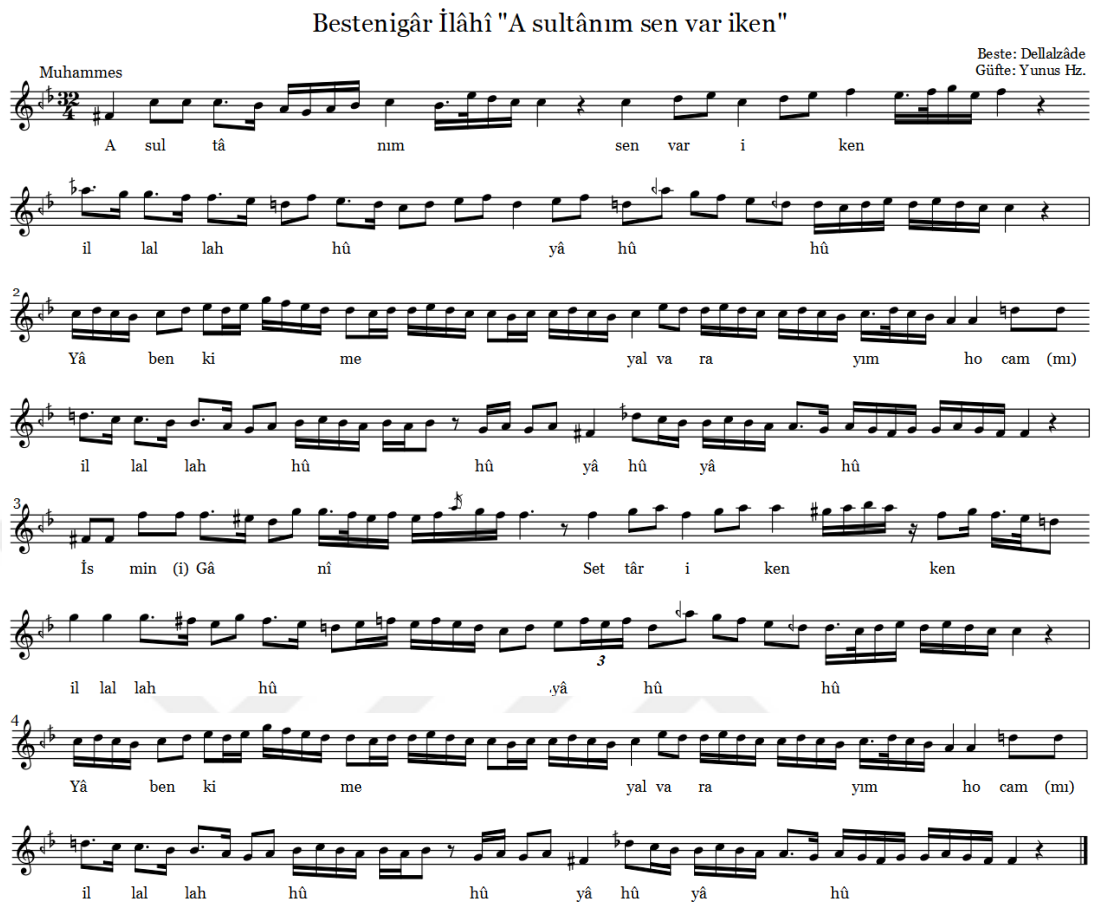
İsmâil Dede'nin Beyâti makamındaki "Yandıklarım şâm u seher" ilâhîsinde, Sabâ makâmındaki "Olmayıcak senden atâ" ilâhîsinde ve Irak makâmındaki "Mevlâm senin âşıkların" ilâhîsinde bu yapıdaki bir güfteyi Muhammes usûlüyle bestelediği tesbit edilmişti.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 116: "A Sultânım" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 117: Oluşturulan Nüsha 28: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım"



3.1.2.3. Irak İlâhî "Aşkınla yandır"

Eserin Şeyh Zekâî Hz.'ne âit güftesi aruzun Recez bahrindeki "müstef'ilâtün müstef'ilâtün" vezninde ve dolayısıyla 4+4 hece vezninde ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste ise güfte biçimini musammat gazel kabul ederek oluşturulmuştur.

Bestenin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü de *"8"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü de *"12"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c′) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü de *"13"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi 5. ölçü boyunca sürmektedir. Tek bir parça hâlinde bestelenmiştir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 29: "Aşkınla Yandır" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)	c′(*9,10,11,13*)	d	b(*5,6,7,8*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	2
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	3. mısra	T	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + c′(4) + d(5) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir

Eser bu haliyle terennümlerin eksik uygulandığı bir Nakış yapısına benzemektedir

Bu kurguya göre her mısra bir müzik cümlesiyle bestelenmiştir. Müzik cümlelerinin her biri dörder müzik cümleciğinden müteşekkildir. Güftenin her bir tef'ilesi bu müzik cümleciklerinden ikisiyle tamamlanmaktadır. (d) müzik cümlesi ise güfte biçiminden ve beste biçiminden bağımsız olarak tek parça halinde bestelenmiştir.

Nüshalar incelendiğinde bu eserin İsmâil Dede'ye de atfedildiği görülmektedir. Usûl - vezin yerleşimi de İsmâil Dede'nin eserleriyle karşılaştırıldığında benzerlikler göze çarpmaktadır. Bazı sekizlik senkoplar ve terennüm eklenen kısımlar hâriç Bestenigâr makâmında ve Muhammes usûlündeki "Yandıklarım şâm u seher" ilâhîsiyle usûl - vezin yerleşimi oldukça benzerdir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin biçim kurgusunu ve zemînini oluşturmatadır. İki tef'ileye eşlik etmektedir ve bu tef'ilelerin her birinin ikişer müzik cümleciğiyle bestelenmesiyle toplam dört adet müzik cümleciğine sâhiptir. Usûlün son "te, ke" darplarında ise "Allah" terennümü bulunmaktadır. İlk ve ikinci müzik cümlecikleri sekiz dörtlük, üçüncü müzik cümleciği altı dörtlük son müzik cümleciği ise on dörtlük süreye sâhiptir.

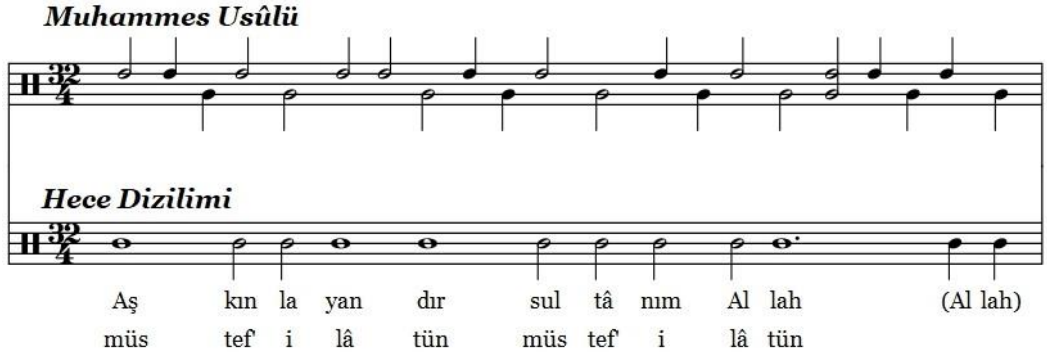
(b) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır.

(c) müzik cümlesi "12" müzik cümleciğiyle okunduktan sonra tekrar edilerek bir kez de "13" müzik cümleciğiyle okunmaktadır. Biçim olarak dolap kullanılarak yazılabilecek bu durum tekrarda farklılaşan kısmın hacmi nedeniyle eserde tekrar yazılmıştır. Tekrar eden müzik cümlesi ise bir öncekinin türevi olarak adlandırılmıştır. Bu müzik cümleciğinde de aynı güfte kullanılmıştır. Müzik cümleciklerinin hacmi ve konumu bakımından eserin biçim kurgusuna da uygun biçimlendirilmiştir. (a) müzik cümlesinin son ikilik darbındaki gibi "Allah" terennümü bulunmaktadır.
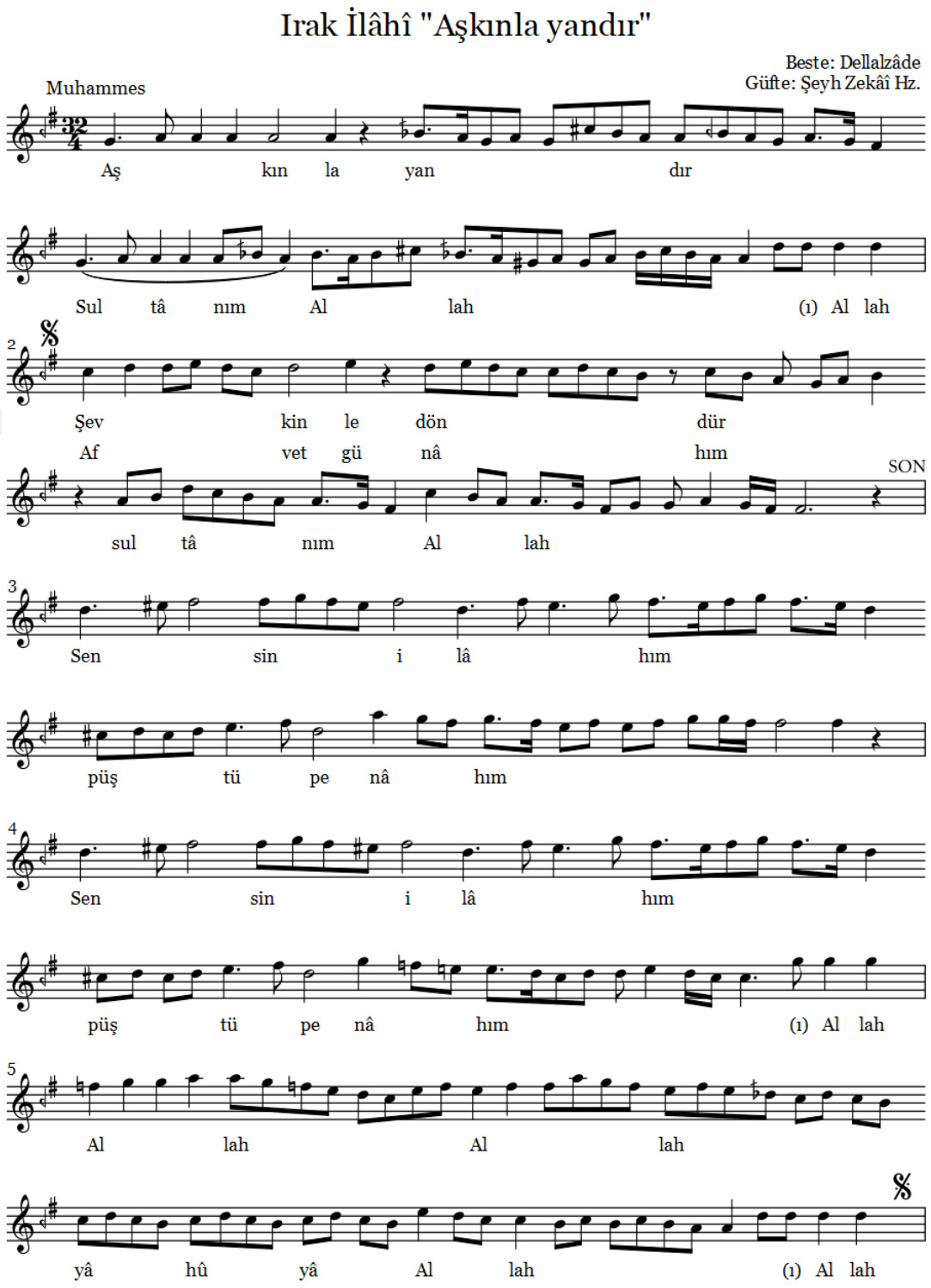
(d) müzik cümlesi tek parçadan ibârettir. Gûfteden bağımsız "Allah Allah yâ hû yâ Allah Allah" terennümü bulunmaktadır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 118: "Aşkınla Yandır" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 119: Oluşturulan Nüsha 29: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır"



3.1.2.4. Rast İlâhî "Bilirim bende sensin"

Eserin Sezâyî Hz.'ne âit güftesi "5+5=10"lu hece ölçüsünde ve musammat gazel biçiminde inşâ edilmiştir. Beste de gazel biçimine göre yapılmıştır.

Bestenin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 5. 6. ve 7. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 10 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 30: "Bilirim bende" Biçim Kurgusu

Cümle(cümecik)	a(*1*,*2*)	a(*1*,*2*)	b(*3*,*4*)	a(*1*,*2*)
Ölçü no.	1,2,3,4	1,2,3,4	5,6,7	8,9,10,11
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + a(1,2,3,4) + b(5,6,7) + a(8,9,10,11)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Bu hâliyle eser terennümsüz bir Murabba kurgusuna benzemektedir.

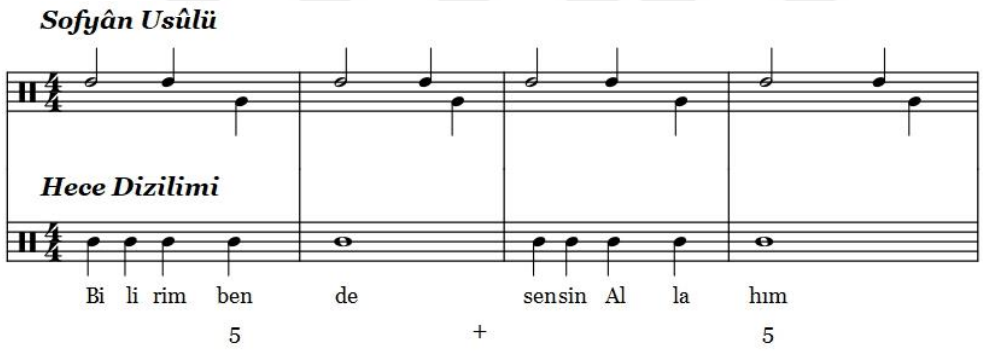
Bestenin ikişer müzik cümleciğinden oluşan iki müzik cümlesinden oluştuğu görülmektedir. Her beş hece bir müzik cümleciği olarak bestelenmiştir ve güftenin musammat gazel biçimi sayesinde müzik cümleciklerinin arasında kelimeler bölünmemektedir. Müzik cümleciklerinin güftelerinin beşinci heceleri, (a) müzik cümlesinde bir ölçü süresinde bestelenmiş iken (b) müzik cümlesinde iki dörtlük süresinde bestelenmiştir ve hemen ardından ardışık müzik cümleciği aynı kurguyla tekrarlanmaktadır. Kısacası (b) müzik cümlesi, müzik cümleciklerinin güftelerinin son heceleri ikişer dörtlük kısaltılmak suretiyle üç ölçü olarak bestelenmiştir. Sonuç olarak (a) müzik cümlesinden bir ölçü daha kısadır. Bu durum da (a) müzik cümlesine göre değerlendirilince Fer' olarak ölçülebilecek olan usûlü Sofyân usûlüne mecbur

bırakmaktadır. Ayrıca (b) müzik cümlesinin zamanla kısmî olarak unutulmuş ve değiştirilmiş olabileceği ihtimâli de akla gelmektedir.
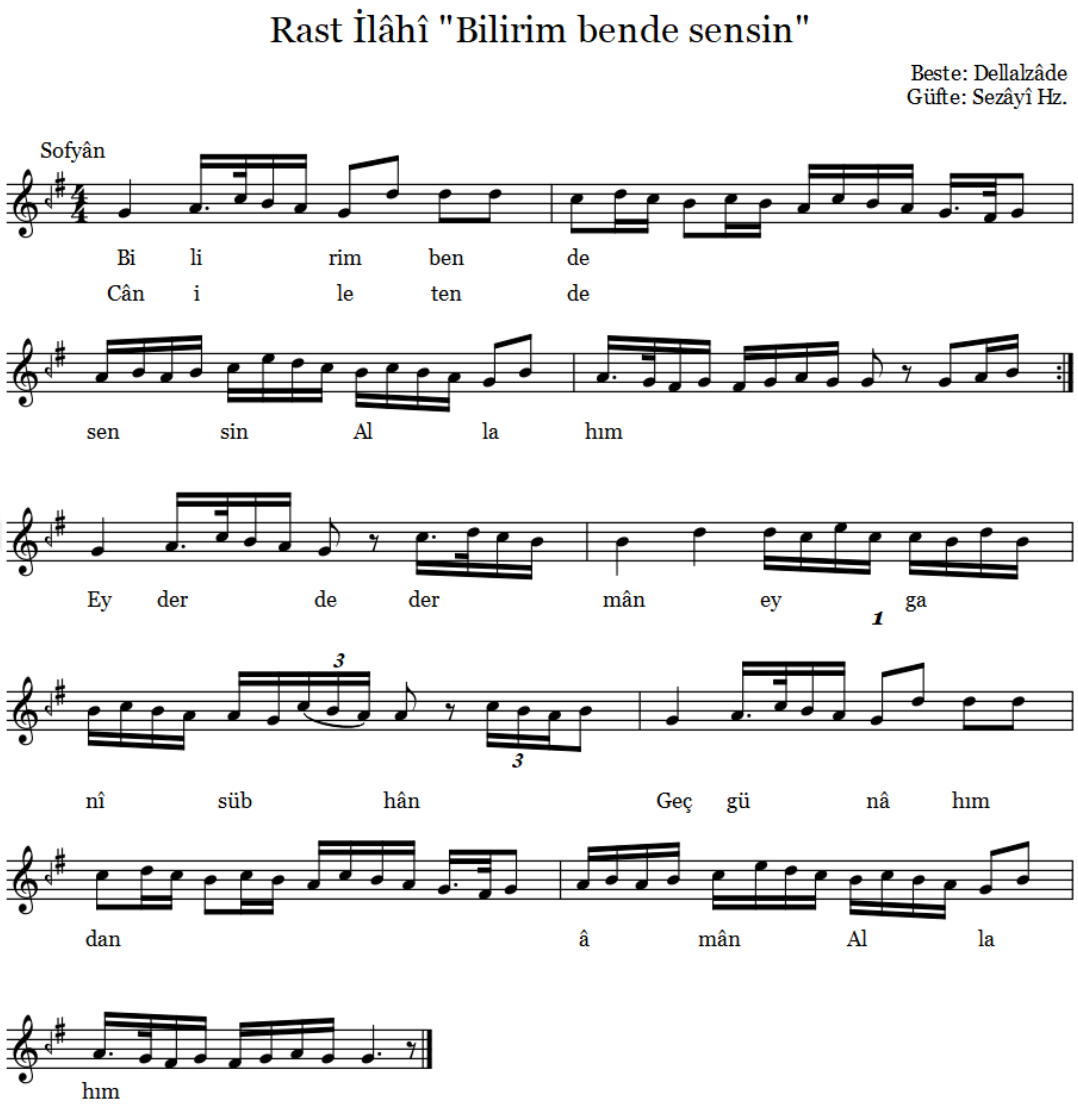
(a) müzik cümlesinin ilk iki okunuşunun son dörtlüğünde Segâh perdesine bir bağlantı istisnâî olarak görülmektedir. (b) müzik cümlesi de ilk iki buçuk dörtlük süresinde bir önceki müzik cümlesinin ilk müzik cümleciğine atıf yaparak aynı ezgiyi tekrar etmekte ve daha sonra ondan farklılaşarak devam etmektedir. *"1"* müzik cümleciğinin son dörtlüğündeki sekizlik Nevâ perdeleri de sessiz harfle biten hecelerin yardımcı sesli harflerle birlikte okunarak usûlün vurgulanması gerektiğini anımsatmaktadır. *"4"* müzik cümleciğinin ilk dörtlüğündeki çok belirgin ve özgün olan ezginin ise İsmâil Dede'nin Rast makâmında Sengin Semâî usûlündeki "Dil bir güzele meyletti hele" şarkısının "Yakdın bendeni" mısra'ının bestesindeki yine ilk dörtlüğün ezgisiyle aynı olması makâmın da aynı olması sebebiyle dikkat çekicidir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 120: "Bilirim bende" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 121: Oluşturulan Nüsha 30: Rast İlâhî "Bilirim Bende Sensin"



3.1.2.5. Şehnâz İlâhî “Buyruk senin”

Eserin Aziz Mahmûd Hüdâyî Hz.’ne âit güftesi aruzun Rezec bahrindeki “müstef’ilün müstef’ilün” vezninde beşli bendler hâlinde inşâ edilmiştir.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“3”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“4”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“5”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“6”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“7”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“8”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 31: "Buyruk Senin" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	d(*7,8*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5) + c(6)]

Bu hâliyle eser terennümsüz ve çift meyânlı bir Nakış yapısındadır.

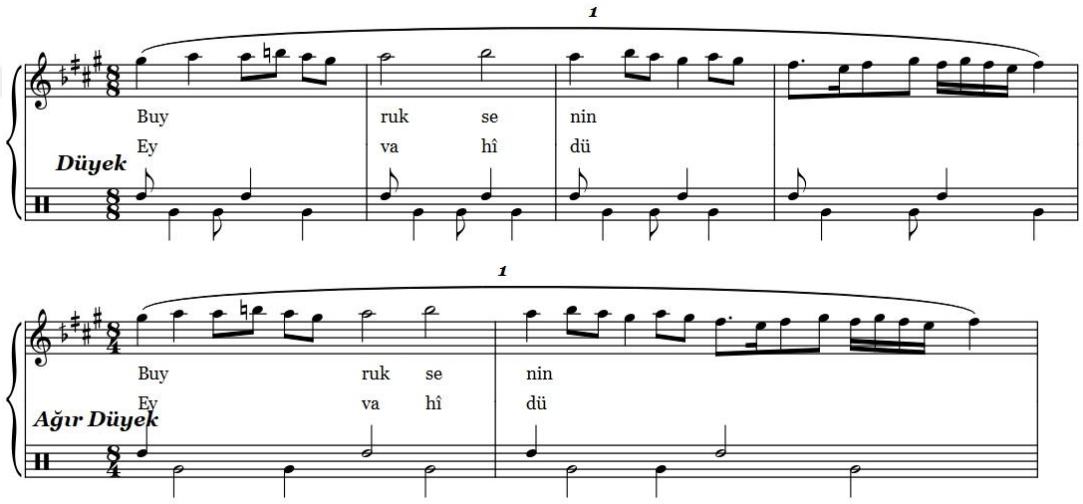
Her mısra’ın birer müzik cümlesinden ve bu müzik cümleciğini oluşturan ikişer müzik cümleciğinden müteşekkil olduğu görülmektedir. Her müzik cümlesi ise güftenin bir tef’ilesini seslendirmektedir.

Mısralar özelinde ise müzik cümleleri kendi aralarında özgün ve eserin biçim kurgusuna uygun seyretmektedir. *“8”* müzik cümleciğinin sonunda “imânım” terennümü Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin eserlerinde sıkça görüldüğü gibi yer almaktadır.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

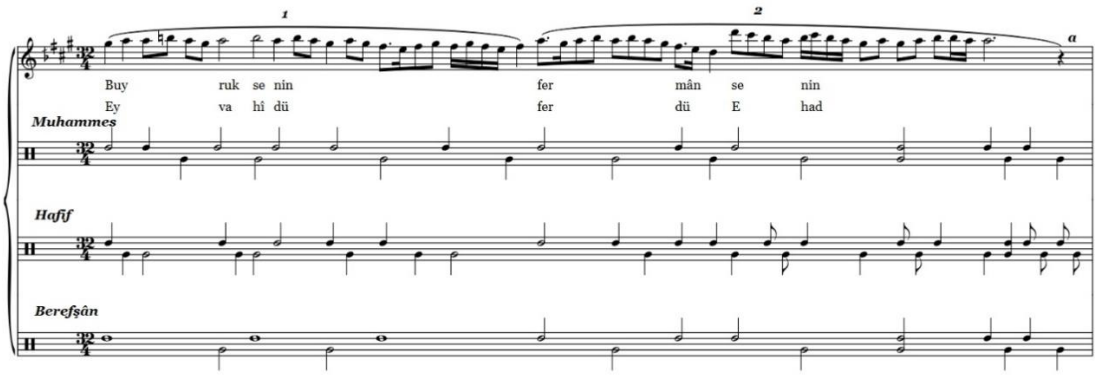
Mevcut nüshalar incelendiğinde 2/4 ve 4/4'lük nota yazımlarının bulunduğu ve usûlün de Düyek olarak belirtildiği görülmektedir. Cüneyt Kosal'ın 1990 tarihli nüshasında ise usûlün Ağır Düyek olarak yazılmıştır. Bu iki usûl de eserle birlikte icrâ edilince içerdikleri senkoplu darpların ezgi üzerinde iki mertebede de karşılıklarının bulunmadığı anlaşılmaktadır.

Şekil 122: "Buyruk Senin" Düyek, Ağır Düyek



Hecelerin ezgi üzerindeki yerleşimine bakıldığında ise Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin bu eserdeki vezni kullanan ve Muhammes usûlünde bestelenmiş olan eserleriyle hemen hemen aynı usûl - vezin şemasının kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla eser Muhammes usûlüyle tekrar yazılarak değerlendirmeye alınmış ve besteye uygunluğu tasdik edilmiştir. Diğer 32 zamanlı usûller de incelendiği zaman ise Hafif usûlünün darplarının sıklaştığı kısmın ezgide karşılık bulamadığı ve dördüncü-beşinci darplarında ezgiyle uygunsuzluk gösterdiği, Berefşân usûlünün ise üçüncü darbından itibaren ezgiye ters düştüğü görülmektedir.

Şekil 123: "Buyruk Senin" 32 Zamanlı Usuller

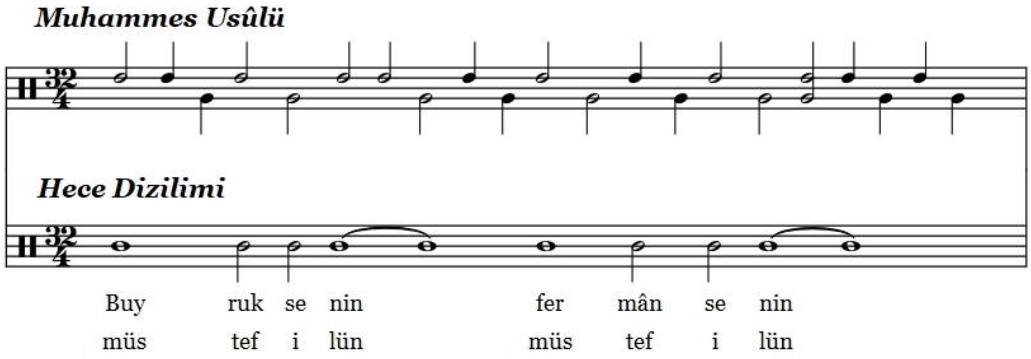


Örneğin İsmâil Dede'nin Beyâtî makamındaki "Yandıklarım şâm u seher" mısra'ıyla başlayan ilâhînin Muhammes kısımları ile usûl - hece yerleşimi neredeyse aynıdır. Bu ilâhînin *"7"* ve *"8"* müzik cümlecikleri ile Şehnâz ilâhînin *"7"* müzik cümleciğinin de neredeyse aynı olduğu söylenebilir. Beyâtî ilâhînin *"9"* müzik cümleciğindeki tekrar eden Hüzzâm çeşnili ezginin Şehnâz ilâhîde de *"8"* müzik cümleciğinde kullanıldığı görülmektedir. Yine bu kısımda "imânım" terennümünün kullanıldığı da dikkate değer bir durumdur.
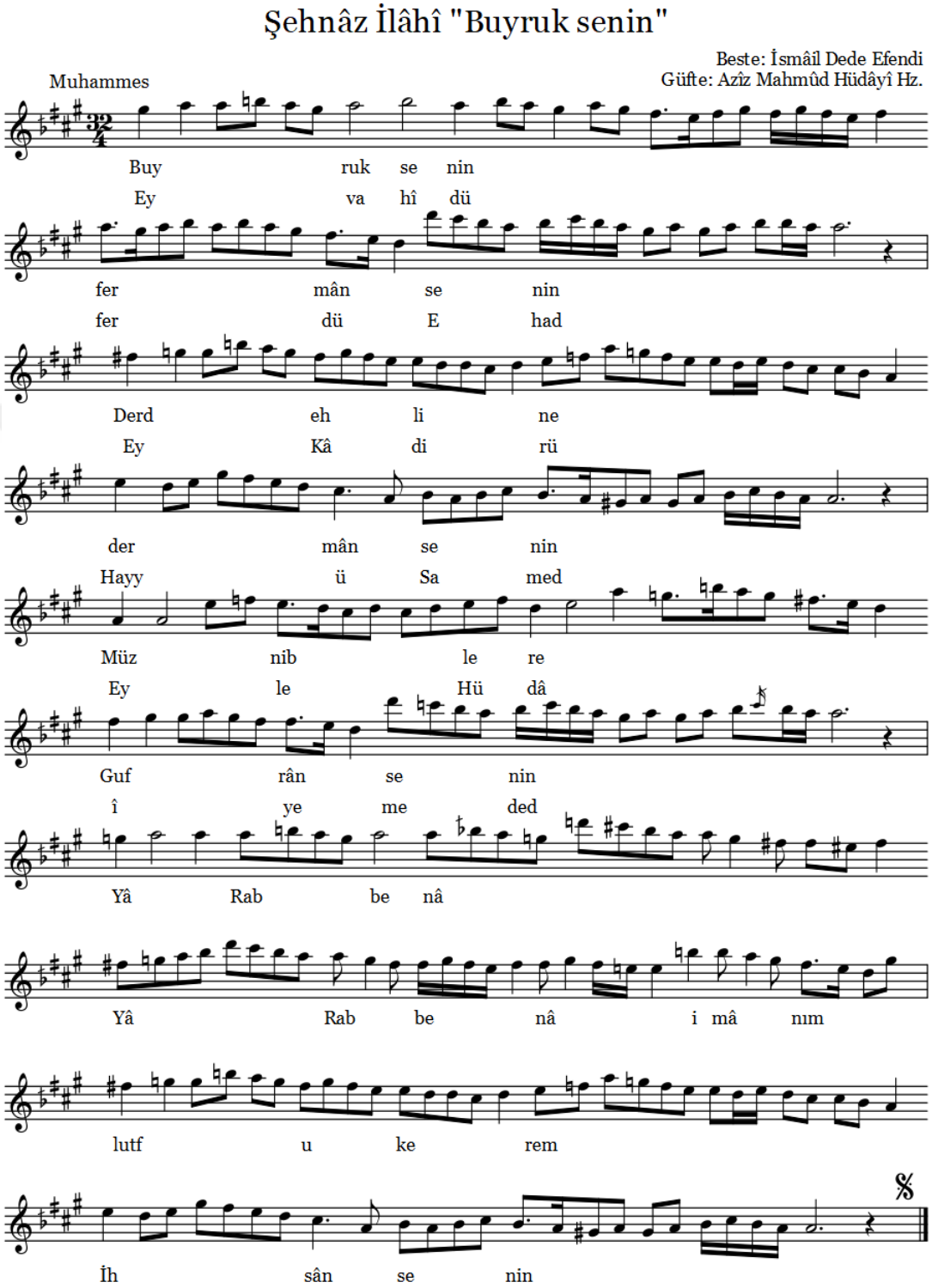
Benzer başka bir durum da Şehnâz ilâhî ile Zekâî Dede Efendi'nin Sûzidil ilâhîsi "Yüce Sultânım" arasında görülmektedir. Şehnâz ilâhînin *"4"* müzik cümleciği Sûzidil ilâhînin karar cümleciği ile farklı perdeler üzerinde olmak şartıyla aynıdır. Bu konuda şunu da belirtmek gerekir ki eserin nüshalarından bir tanesi Doğan Dikmen imzâlı nüshada Sûzidil makâmında kaydedilmiştir. Bu nüshanın bestesi oldukça farklıdır. S. Nuzhet Ergun'da (Ergun, 2017: 545) ise Dellalzâde'nin bestelediği kaydedilen güfte Şehnâz olarak kayıtlı olduğu için Sûzidil nüsha değerlendirmeye alınmamıştır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 124: "Buyruk Senin" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 125: Oluşturulan Nüsha 31: Şehnâz İlâhî "Buyruk Senin"



3.1.2.6. Şehnâzhâverân İlâhî "Gürûh-i enbiyânın serverisin"

Eserin güftesi aruzun Hecez bahrindeki "mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün" vezniyle inşâ edilmiştir. Beyitler hâlinde inşâ edilen güfte bu biçime uygun olarak toplamda iki beyitle bestelenmiştir.

Eseri oluşturan müzik cümlelerinin dörder müzik cümleciğinden müteşekkil olduğu, bu müzik cümleciklerinin de veznin birer tef'ilesini ve birer ölçüyü içerecek şekilde düzenlendiği anlaşılmaktadır. Meyân kısmında bu kurguda bir istisnâ bulunmaktadır. Buna benzer bir durum da İsmâil Dede'nin Şehnâz ilâhisi "Yürük değirmenler gibi"de de görülmüştü. Bahsi geçen ilâhi güfte hece vezni yapısıyla kabul edilerek bestelenmiş, tef'ileler ve müzik cümlecikleri güftenin hece duraklarına göre ayrılmıştı. Fakat Şehnâz ilâhîde müzik cümlecikleri arasında göçürmeler yoluyla kurulan âhenk bu ilâhîde Dellalzâde tarafından kullanılmamış ve özgün müzik cümlecikleri kurularak eser bestelenmiştir.

Güftenin hecelerinin usûl üzerinde yerleşiminin her 13 birim zamanda bir tekrar ettiği dikkate alınırsa Nim Evsat usûlünün bu duruma uygun düştüğü de anlaşılmaktadır.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi ilk dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, sonraki dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk ölçüsü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci ölçüsü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü de *"8"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, son dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk ölçüsü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki iki ölçüsü de *"11"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Şekil 126: "Gürûh-ı Enbiyânın" Biçim Tablosu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11*)	b(*5,6,7,8*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	5,6,7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4.mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11) + b(5,6,7,8)] formülüyle ifâde edilmiştir. Kurgu bu hâliyle terennümsüz bir nakış yapısındadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

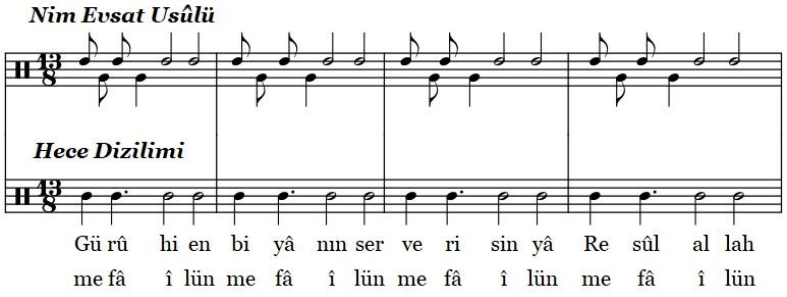
(a) müzik cümlesi eserin biçim kurgusunu ve zemînini oluşturan kısımdır. Müzik cümleciklerinin başlangıç ve bitiş noktaları belirgindir.

(b) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. Bu kısmın sonunda Irak perdesinden önce gelen perdenin hangi perde olacağı incelenen iki nüsha arasında farklı değerlendirilmiştir. Cüneyt Kosal imzâlı nüsha bahsi geçen perdeyi Rast olarak ele alırken diğer nüsha Nim Zirgüle olarak göstermektedir. Şehnâz-hâverân makâmının nazariyyesinde makâmın kararının Irak perdesi olduğu bilgisinden hareketle Cüneyt Kosal imzâlı nüsha incelemede doğru kabul edilmiştir. Bu kısmı içeren "8" müzik cümleciği makâmın karar geçkisini içerirken diğer müzik cümleciklerine nisbeten daha seyrek bir perde sıklığına sâhiptir ki bu durum değiştirilen perdelerin algısal olarak hazmedilmesine zaman ve imkân tanıyarak işitsel kolaylık sağlamıştır.
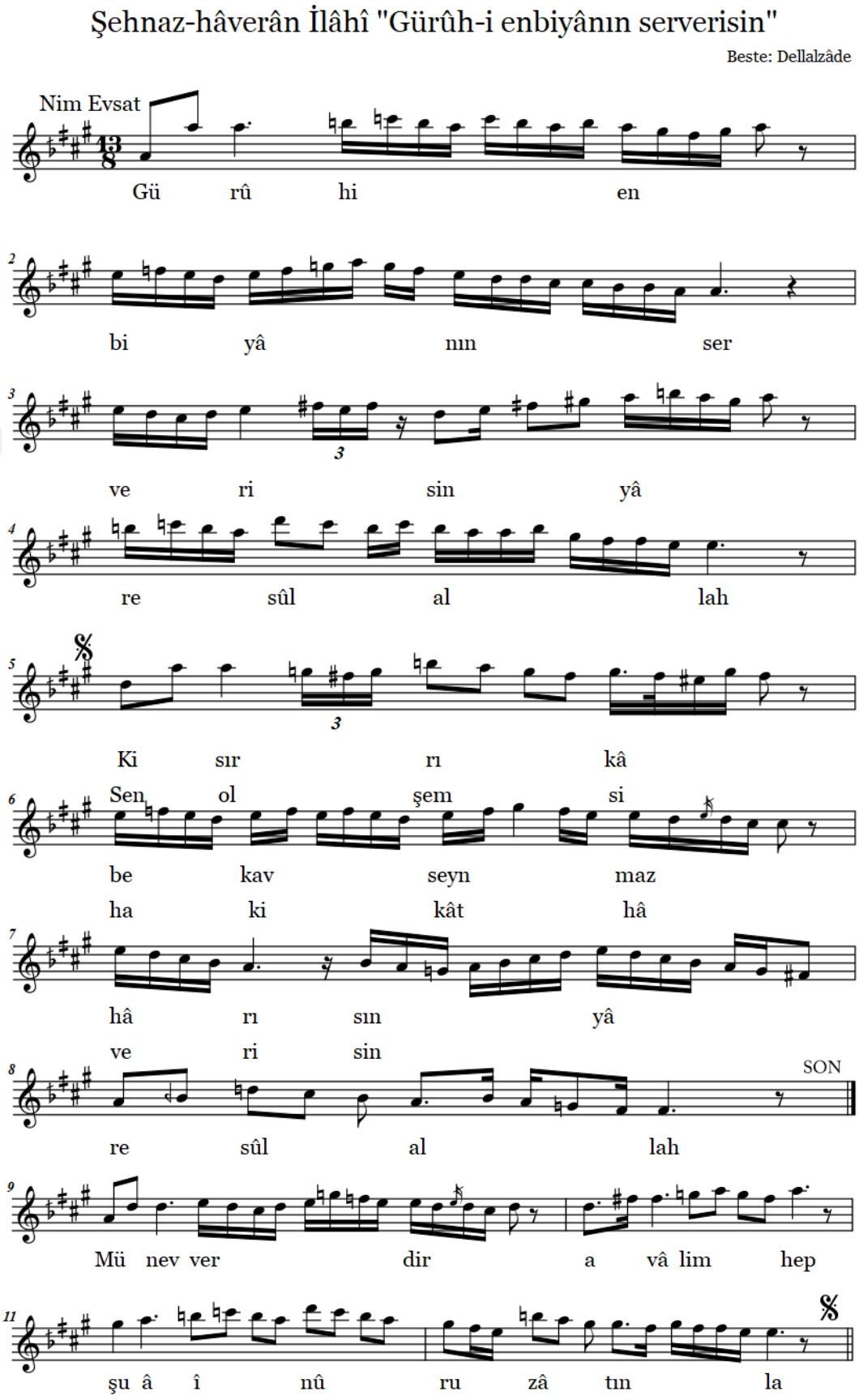
(c) müzik cümlesinde biçim kurgusunda istisnâî bir durum görülmektedir. Son iki ölçünün iki ayrı müzik cümleciği olması beklenirken tek bir müzik cümleciği hâlinde bestelenmiştir. Dolayısıyla *"11"* müzik cümleciği eserin iki müzik cümleciğinden ve iki tef'ileden müteşekkil tek müzik cümleciği hâline gelmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 127: "Gürûh-ı Enbiyânın" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 128: Oluşturulan Nüsha 32: "Şehnaz-hâverân İlâhî "Gürûh-i Enbiyânın"



3.1.3. Mutafzâde Ahmed Efendi

3.1.3.1. Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister"

Eserin Vahyî Hz.'ne âit olan güftesi aruzun Hecez bahrindeki "mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün" vezniyle inşâ edilmiştir.

Antoloji'de (Ergun, 2017: 554-555) bulunmayan bu eser Yılmaz Öztuna'nın eserinde (Öztuna, 2006a: 34) kayıtlıdır. Eserin incelenen üç nüshasından ilki "Sayın Mustafa Düzgünman'ın kasetteki sesinden.. 28.7.1986" notuyla beraber Cüneyt Kosal imzâlıdır. İkinci nüsha "4.10.948" tarihli ve yine Cüneyt Kosal imzâlıdır. Bu nüshada meyân mısra'ının bestesinde bazı farklılıkların yanı sıra "-kin" , "ve-" hecelerine eşlik eden kısımdan sonra diğer nüshalarda bulunan dört dörtlük süreye sahip bir parçanın eksik olduğu görülmektedir. Üçüncü nüsha olan Yusuf Ömürlü nüshası ise bu kısmı Cüneyt Kosal imzâlı nüshalardan tâmir ederek ikinci nüshayı yenilemektedir. Bütün nüshalarda eserin usûlü Düyek olarak tesbit edilmiştir. Beste ikinci nüshada 2/4, birinci ve üçüncü nüsha 8/8 ölçülerle kayda alınmıştır.

İnceleme sonunda Nim Çember usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. 2. ve 3. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 12 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 20 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 4. 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 12 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki 20 dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 7. 8. ve 9. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 12 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki 20 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 32: "Gönül Yüz Sürmek İster" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*1,4,5*)	a´(*6,7,3*)	b(*1,4,5*)
Ölçü no.	1,2,3	4,5,6	7,8,3	4,5,6
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3) + b(4,5,6) + a´(7,8,3) + b(4,5,6)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun terennümsüz bir nakış yapısına ait olduğu söylenebilir. Birinci ve ikinci mısra'ın bestelerinde ilk müzik cümlecikleri aynıdır. Üçüncü mısra'ın bestesinin son müzik cümlesiyle de ilk mısra'ın bestesinin son müzik cümleciği aynıdır. Yani meyân bestesine geçiş için aynı uzun müzik cümleciği tamamıyla kullanılmıştır.

Her müzik cümlesi üçer müzik cümleciğinden ve üçer ölçüden meydana gelmiştir. Hece dağılımı da her müzik cümlesinde farklı kurgulanmıştır ve bu kurgu her müzik cümlesinde tekrar edilmiştir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi eserin ilk mısra'ına eşlik etmektedir. Eserin zemînini ve biçim kurgusunu oluşturmaktadır. Üç müzik cümleciğinden müteşekkildir. *"3"* müzik cümleciğinin ilk dört dörtlüğünün ardışık olarak sekilendiği ve yine bu sekilemeye ardışık olarak aynı ezginin bir ölçü boyunca sürecek şekilde genişletilerek tekrar kullanıldığı görülmektedir.

(b) cümlesi eserin ikinci ve dördüncü mısra'larına eşlik etmektedir. Zemîndeki cümle kurgusuna ve hece yerleşimine uygun seyretmektedir. İlk müzik cümleciği (a) cümlesinin ilk cümleciğiyle aynıdır. *"3"* müzik cümleciğinin ilk sekiz dörtlüğü Çargâh perdesine göçürülüp benzer bir yöntemle ezgi tekrar bir ölçü boyunca genişletilerek *"5"* müzik cümleciği oluşturulmuştur.

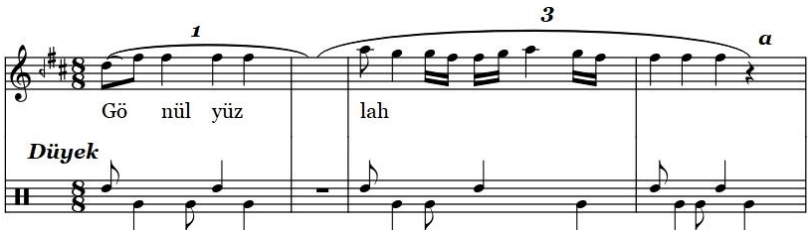
(a´) cümlesi eserin üçüncü mısra'ına eşlik etmektedir. *"6"* boyunca kısa bir Muhayyer Sünbüle çeşnisi kullanıldıktan sonra *"7"* müzik cümleciğiyle, *"3"* cümleciğine geçiş hazırlanmıştır.

Nim Çember usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Düyek usûlü esere genel olarak iyi bir eşlik sağlasa da özellikle son "-lah" hecesinin bestesindeki ezginin uzunluğuna karşın müzikal ifâde açısından yetersiz bir

karşılık oluşturmaktadır. Aynı zamanda eserin başlangıcındaki dört dörtlük ezgide de Düyek usûlü senkoplarına karşılık bulamamaktadır.

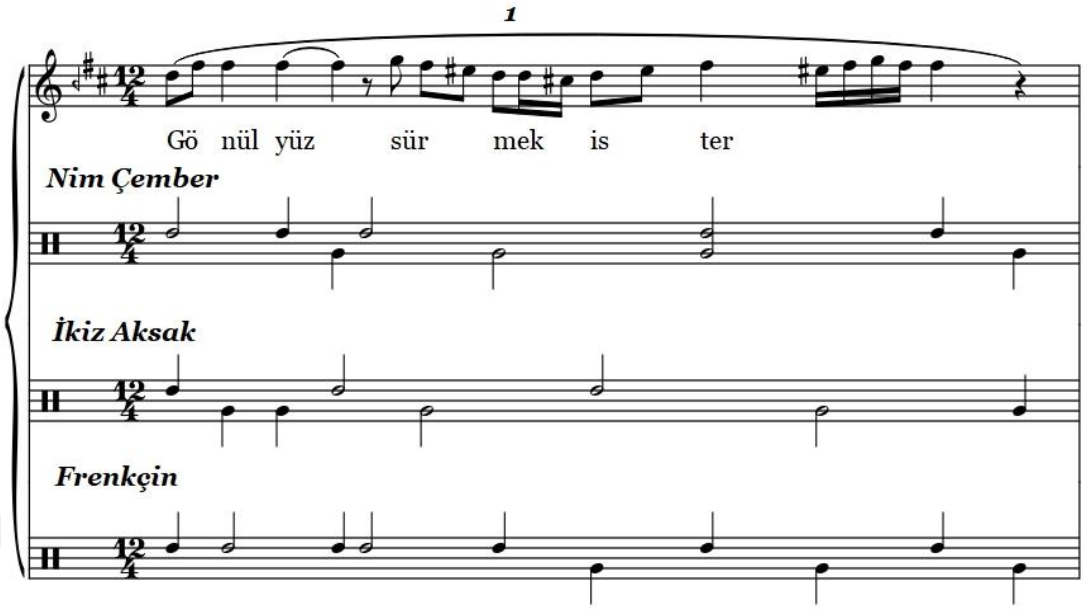
Şekil 129: "Gönül yüz sürmek ister" Düyek



Müzik cümlelerinin 36 zamanlı yapısı dikkate alınınca 9 zamanlı usûller mutlak uyumsuzluk göstereceği için incelemeye alınmayarak doğrudan 12 zamanlı usûller tartışılmıştır.

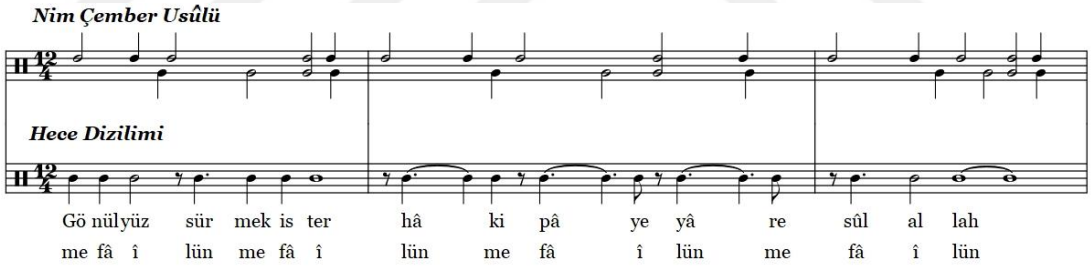
İkiz Aksak ve Frenkçin usûlleri ilk darplarındaki üçlü gruplardan itibaren eserle işitsel uyumsuzluk oluşturmaktadır. Nim Çember usûlü ise besteyle tam bir işitsel uyum sağlayabilmektedir. Mısra sonlarındaki uzun ezgiler de bu usûlün karar darplarıyla daha çok anlam kazanmaktadır. Özellikle müzik cümlelerinin ilk cümleciklerinde, usûlün ikinci ve üçüncü darplarıyla 11. ve 12. darplarının ezgideki dörtlük karşılıkları oldukça belirgindir. "hek" darbından itibâren de Evc perdesinde duraklayan ezgi daha kuvvetli bir durak belirtmek üzere usûlün karar kısmıyla uyumlu bir ifâde oluşturmaktadır.

Şekil 130: "Gönül Yüz Sürmek İster" 12 Zamanlı Usuller
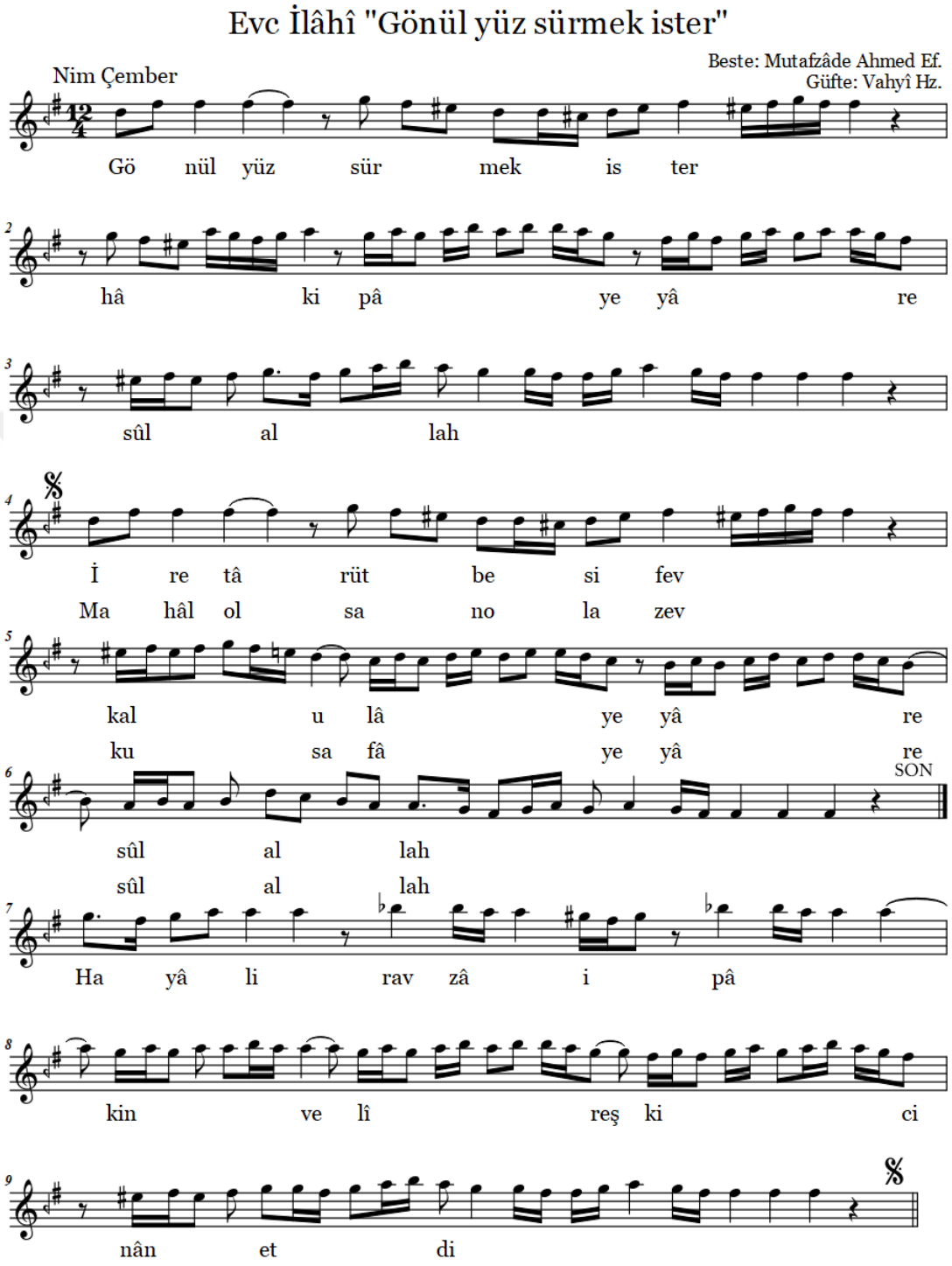


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 131: "Gönül Yüz Sürmek İster" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 132: Oluşturulan Nüsha 33: Evc İlâhî "Gönül Yüz Sürmek İster"



3.1.3.2. Hicâz İlâhî "Şebpîr ü şebper"

Eserin Hâşim Baba Hz.'ne ait güftesi 3+2 hece vezninde ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Bestede ise güfte, mısra'lar ardışık ikililer birleşecek şekilde ikili bendler hâlinde ele alınmışır.

İncelenen dört nüsha da içerik olarak hemen hemen aynıdır. Usûl "19.12.947" tarihli nüshada 2/4 ölçülmüş ve ismen tanımlanmamıştır. Y. Ömürlü nüshasında ise 4/4 ölçülüp Sofyân olarak tanımlanmıştır. "Hicâz ilâhî – 108" notuyla günümüze ulaşan el yazısı 3. nüshada ise 2/4 ölçülüp Düyek olarak tanımlanmıştır. Hatib imzâlı 4. nüsha ise Y. Ömürlü nüshasıyla aynı usûl bilgilerini vermektedir.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 33: "Şebpîr" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,2,3,6*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. ve 2. mısra	3. ve 4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun zemin ü zemân yapısına âit olduğu görülmüştür. Eser, dörder müzik cümleciğinden oluşan iki müzik cümlesinden ibârettir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:
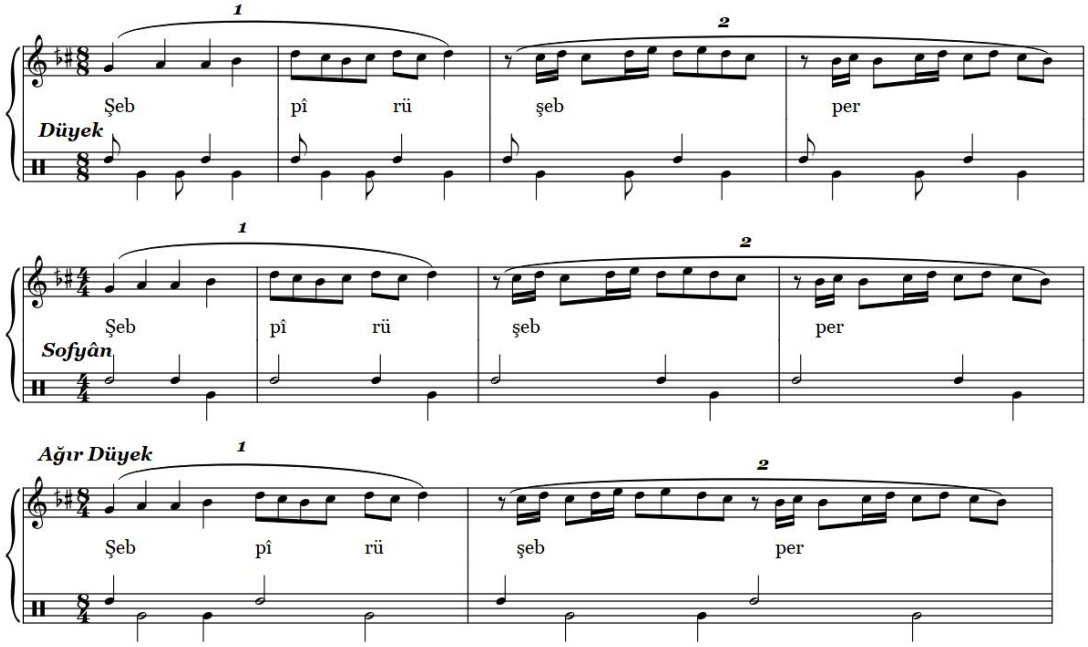
(a) cümlesi güftenin ilk iki mısra'ına eşlik etmektedir ve bestenin zemînini oluşturmaktadır. *"2"* müzik cümleciğinde görülen sekilemenin, Mutafzâde'nin Evc ilâhîsinin *"3"* müzik cümleciğiyle aynı sekileme olduğu görülmektedir.

(b) cümlesi güftenin sonraki iki mısra'ına eşlik etmektedir ve biçim kurgusuna uygun seyretmektedir. *"2"* ve *"3"* müzik cümlecikleri yine usûldeki aynı konumlarıyla burada da karşımıza çıkmaktadır. *"4"* ve *"6"* cümleciklerinin de ritim kurguları bir 16'lık senkop hârici aynıdır.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda belirtilen Düyek ve Sofyân usûllerinin müzik cümlelerinin yapı birimlerine göre oldukça kısa kaldığı ve ezgilerin işitsel ifâdelerini yeterince destekleyemediği görülmektedir. Düyek usûlü senkoplu ezgiler barındıran *"2"* müzik cümleciğinde uygun görünse de diğer müzik cümleciklerinde karşılık bulamamaktadır. Ağır Düyek usûlü ise *"2"* müzik cümleciğine uyum sağlayamamaktadır.
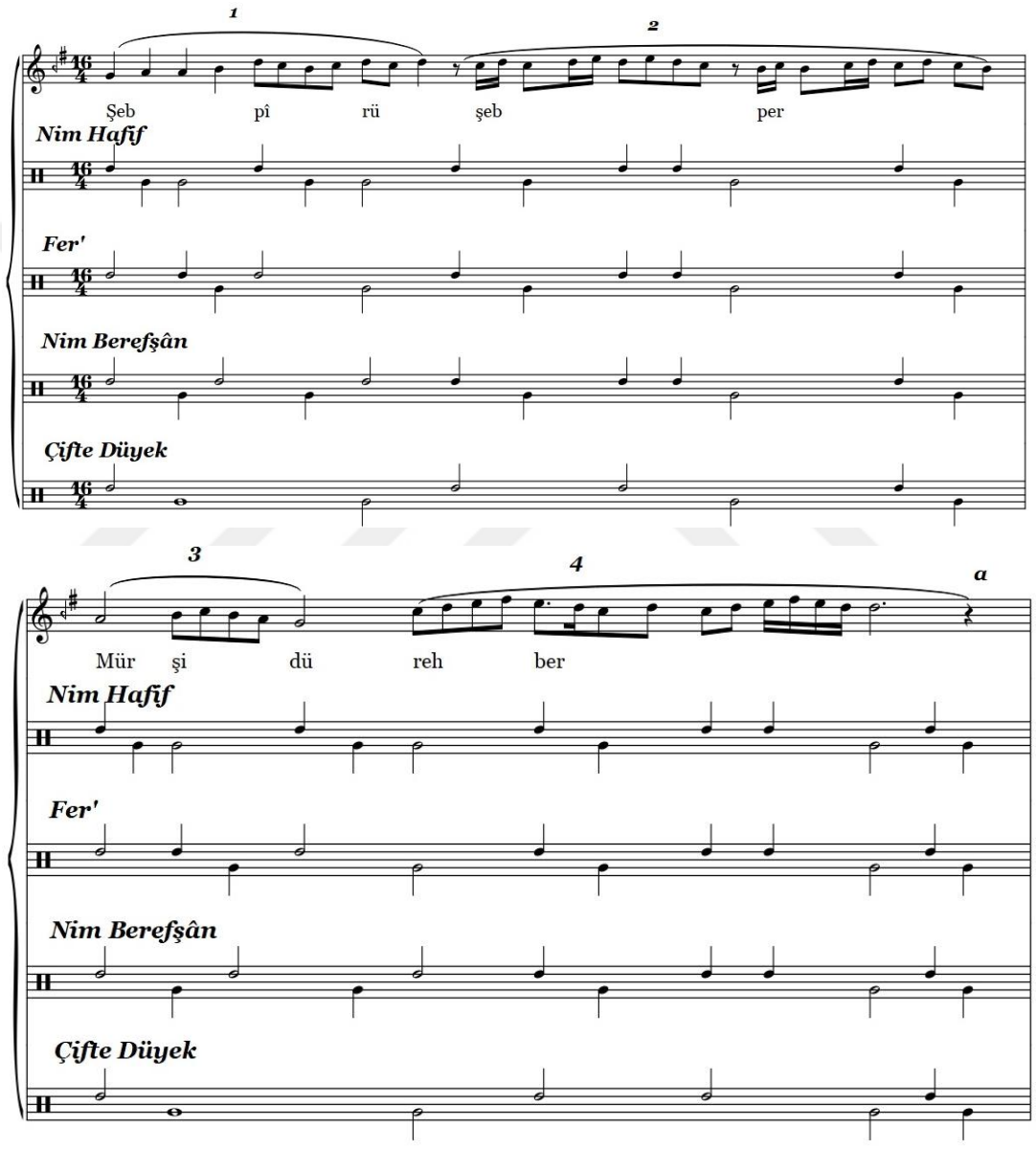
Şekil 133: "Şebpîr" Düyek, Sofyan, Ağır Düyek



16 zamanlı usûllerden besteyle en uyumlu olan Nim Hafif ve Fer' usûlleri ilk iki müzik cümleciklerinin bitiminde belirgin bir devam hissi oluşturan ezgiye karar darplarıyla karşılık vererek hemen ardından yeni bir ölçüye başlamakta ve bu durum

da bestenin geneli dikkate alındığında bahsi geçen usûlleri ihtimaller dâhilinden çıkarmaktadır. Nim Berefşân usûlünün başlangıcındaki iki adet üçlü gruba ezgide bir karşılık bulunmamaktadır. Çifte Düyek usûlünün ise ikinci uzun darbı (a) müzik cümlesinde karşılık bulamamaktadır.

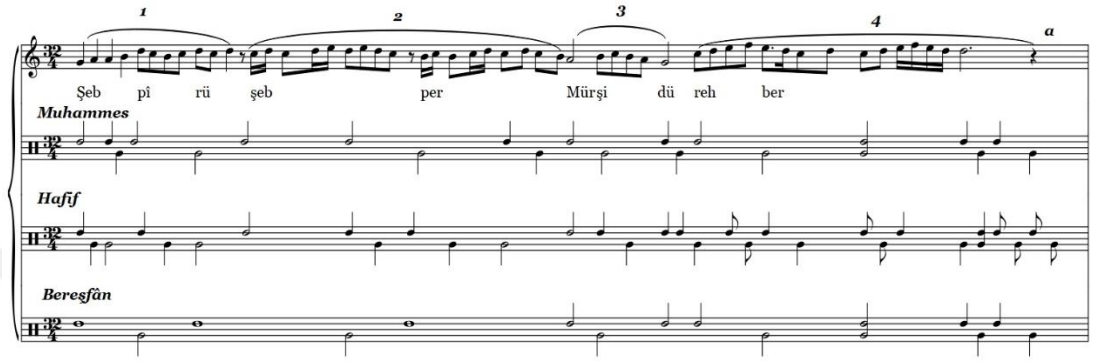
Şekil 134: "Şebpîr" 16 Zamanlı Usuller



Bu durumlar göz önüne alındığında eserin biçim kurgusunun 32 dörtlük müzik cümleleriyle kurulduğu ve ezgi üzerinde hece yerleşiminin de bu yapı boyunca seyrettiği göz önüne alınınca 32 zamanlı usûller incelenmiştir. Hafif usûlü ilk darplarındaki dörder dörtlükten oluşan iki yapıya, bestenin hece yerleşiminde bir

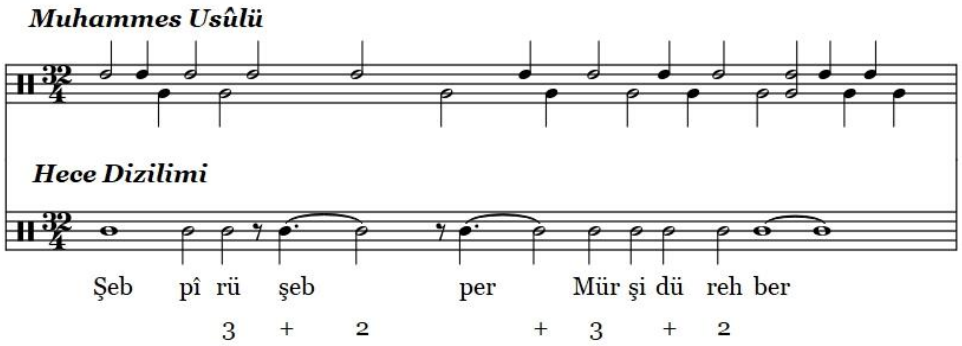
karşılık olmaması sebebiyle elenmiştir. Berefşân usûlü ise üçüncü darbında uzun soluklu bir kuvvetli zaman barındırırken ezginin buradaki karşılığında kuvvetli – zayıf zaman değişimleri bulunmaktadır. Geriye kalan Muhammes usûlü ise içlerinde en uyumlu usûl olarak tesbit edilmiştir.

Şekil 135: "Şebpîr" 32 Zamanlı Usuller

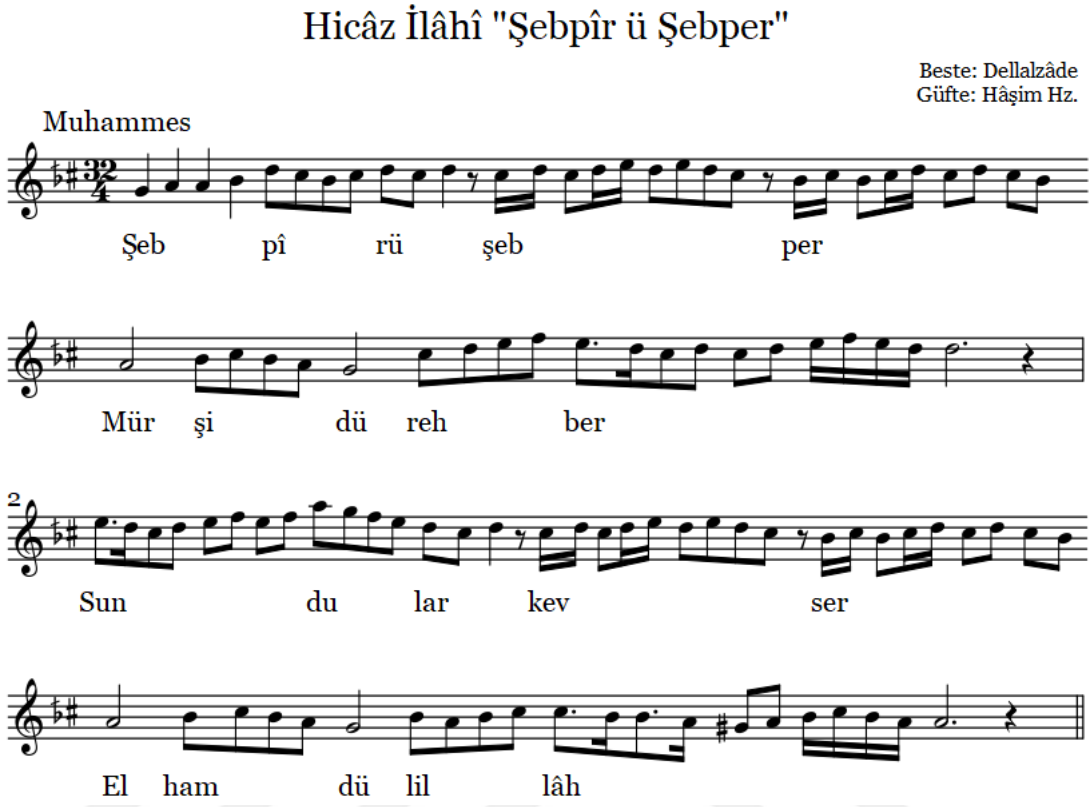


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 136: "Şebpîr" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 137: Oluşturulan Nüsha 34: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper"



3.1.3.3. Hüzzam İlâhî, "Şem'i aşkın zâhidâ pervânesidir gönlümüz"

Eserin Hâşim Baba Hz.'ne ait güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezniyle beyitler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu güfte biçimine uygun şekilde oluşturulmuştur.

İncelenen nüshalar arasında usûl ve mertebe konusunda, ezgilerin bağlantı ve süsleme görevi yapan sesleri konusunda ve kimi yerde bazı ezgi gruplarının farklılığı konusunda farklı veriler bulunmaktadır. Bu nüshalardan Y. Ömürlü nüshası ile C. Kosal imzâlı nüsha birbirine en yakın olandır. Y. Ömürlü nüshası eseri 26/8 ölçerek Evsat usûlüyle tanımlamıştır. Diğer nüsha ise eseri 5/4 ve 4/4 ölçülerle ölçerek yine Evsat usûlünü dörtlük mertebede olmak üzere not etmiştir. Bu nüshada bestekâr hânesinde "Kazasker Mustafa İzzet Ef." yazılmıştır. Nota yazısının bitimindeki notta ise *"Bu ilâhî "antoloji"ye göre Mutafzâde Hacı Ahmed Efendinindir. Sahife 2/554"* bilgisi mevcuttur. Y. Ömürlü nüshasında ise bestekâr hânesi boş bırakılmıştır. Ezgilerinde diğer iki nüshaya göre daha fazla farklılık taşıyan Mustafa Doğan Dikmen imzâlı nüsha ise eseri 13/4 ölçülerle ölçerek Nim Evsat olarak tanımlamıştır. İki usûl arasında seçim yapmak için belirgin deliller elde etmek oldukça zor olsa da, müzik cümlelerinin uzunluğu incelemede kullanmak üzere Evsat usûlünde karar kılınmasında etkili olmuştur. Daha sonrasında da usûlü sekizlik mertebede ele alan Y. Ömürlü nüshası esas alınmıştır. Eserin genel kurgusuna uyulması için ilk "gönlümüz" kelimesindeki "-lü" hecesi bir sekizlik geriye alınmıştır.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk on sekiz sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, kalan 26 sekizliği de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk on sekiz sekizliği *"4"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, kalan 26 sekizliği de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 34:"Şem-i Aşkın" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,2,5*)
Ölçü no.	1, 2,	3, 4
Mısra	1. mısra	2. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun zemin ü zemân yapısına âit olduğu görülmüştür. Eser, üçer müzik cümleciğinden oluşan iki müzik cümlesinden ibârettir. Bestede, veznin her tef'ilesinin birer 13 sekizlik boyunca aynı yerleşimle kullanıldığı görülmektedir.
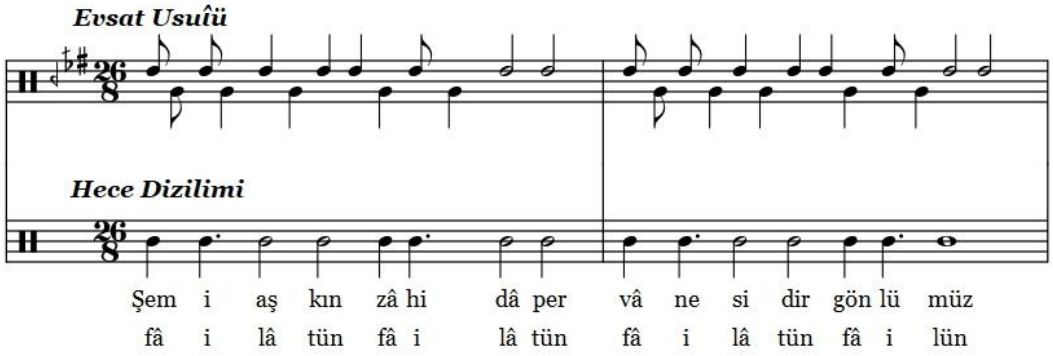
Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi güftenin ilk mısra'ına eşlik etmektedir. Bir ölçüye sığan iki kısa müzik cümleciğiyle ve ardından gelen bir ölçülük uzun bir müzik cümleciğiyle olmak üzere üç cümlecikle eserin zeminini ve kurgusunu oluşturmaktadır.
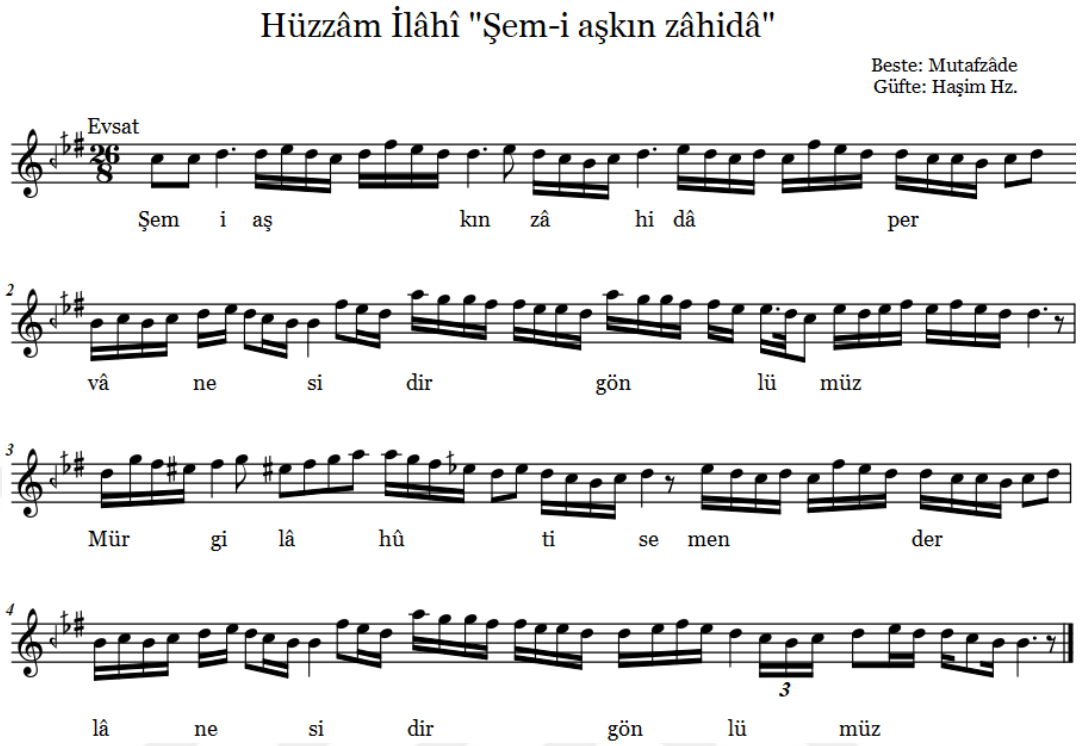
(b) cümlesi ikinci müzik cümleciğinin başından *"5"* müzik cümleciğinin ikinci yarısına kadar (a) cümlesiyle aynıdır. *"4"* cümleciğinde kısa bir meyân anlayışıyla bir Evc çeşnisi bulunmaktadır. (a) cümlesinin bahsi geçen ezgilerinin tekrarının ardında 13/8'lik ezgi boyunca karara gitmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 138: "Şem-i Aşkın" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 139: Oluşturulan Nüsha 35: Hüzzâm İlâhî "Şem-i Aşkın"



3.1.3.4. Mâhûr İlâhî "Gülşen-i sırda safâ-bahş eyledi"

Eserin Kenzî Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde inşâ edilmiştir. Beyitler hâlindeki güfte yine beyitler hâlinde ele alınarak bestelenmiştir.

İncelenen dört nüsha arasındaki en belirgin fark, ilk mısra'ın son tef'ilesinin bestesinin hemen öncesindeki iki dörtlük Rast perdesi ve son hecenin bestesindeki iki dörtlük ezgi olarak tesbit edilmiştir. Yani bir nüshada zemîn bestesi diğerlerinden dört dörtlük daha uzundur. "Hatib" imzâlı olan nüsha hariç bütün nüshalarda, zemîn bestesi 15x4 dörtlükten, meyân bestesi ise 16x4 dörtlük hacme sâhiptir. Bahsi geçen nüsha bu durumu telâfî ettiği için incelemede esas olarak alınmıştır. Bazı kısımlarda ise Y. Ömürlü nüshasından yararlanılmıştır. Usûl ise nüshaların tamamında Düyek olarak belirtilmiştir.

İnceleme sonucunda Hâvî usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 16 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki 14 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki 10 dörtlüğü de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, sonraki 16 dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki 14 dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, sonraki 10 dörtlüğü de *"12"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 35: "Gülşen-i Sırda" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4,5,6*)	a(*1,2,3,4,5,6*)	b(*7,8,9,10,11,12*)	a(*1,2,3,4,5,6*)
Ölçü no.	1	1	2	1
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	1. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a(1) + b(2) + a(1)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun terennümsüz bir murabbâ yapısındadır.

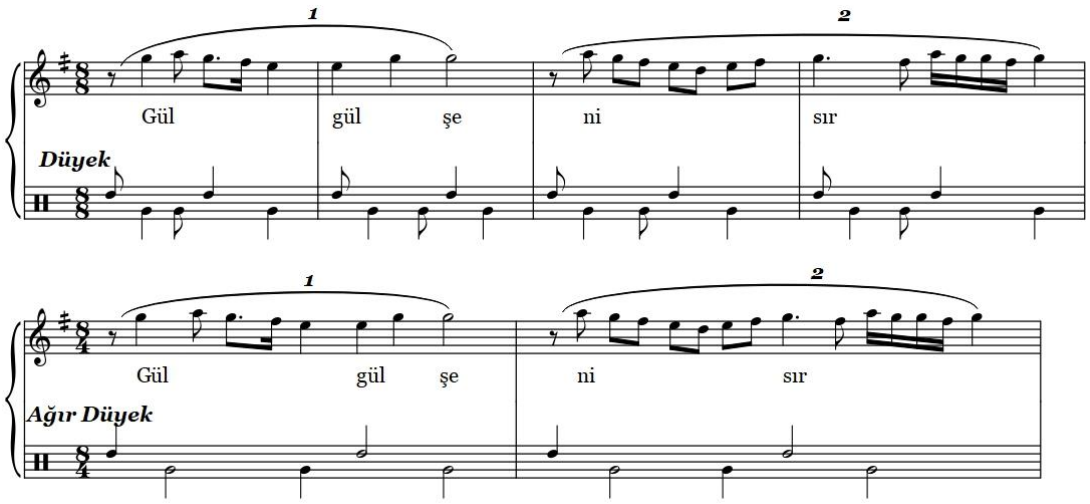
Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

Birbirinin türevi olan veya birbirini tekrâr eden müzik cümlecikleri yoktur. Besteyi meydana getiren iki müzik cümlesi de altışar müzik cümleciğinden oluşmuştur ve bu müzik cümlecikleri konumları itibarıyla cümleler arasında karşılaştırınca eşit uzunluklara ve benzer ritmik yapılara sâhiptir. *"6"* cümleciğinin *"12"* cümleciğinin hemen hemen tamamen bir oktav altına göçürülmüş bir çeşidi olduğu görülmektedir. (b) müzik cümlesindeki *"9"* müzik cümleciğinin ise *"7"* ve *"8"*in birleştirilip çeşitlendirilmiş bir versiyonu olduğu söylenebilir.

Hâvî usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda belirtilen Düyek usûlü hem çoğu yerde bestede karşılık bulamamakta ve bolca hece tekrârına ihtiyaç duyan geniş hacimli müzik cümleciklerinin ifâdesinde yetersiz kalmaktadır. Ağır Düyek usûlü ise, Düyek usûlüne nazaran daha yüksek oranda uyum gösterebilse de oldukça geniş hacimli olan müzik cümlelerine hece tekrarlarına net bir destek sağlayamamaktadır.

Şekil 140: "Gülşen-i Sırda" Düyek, Ağır Düyek



16 zamanlı usûller ise Ağır Düyek usûlüyle benzer sebeplerden dolayı elenmiştir. Belirgin bir uyumsuzluk tesbit edilemese de, 64. dörtlüğe kadar her 16

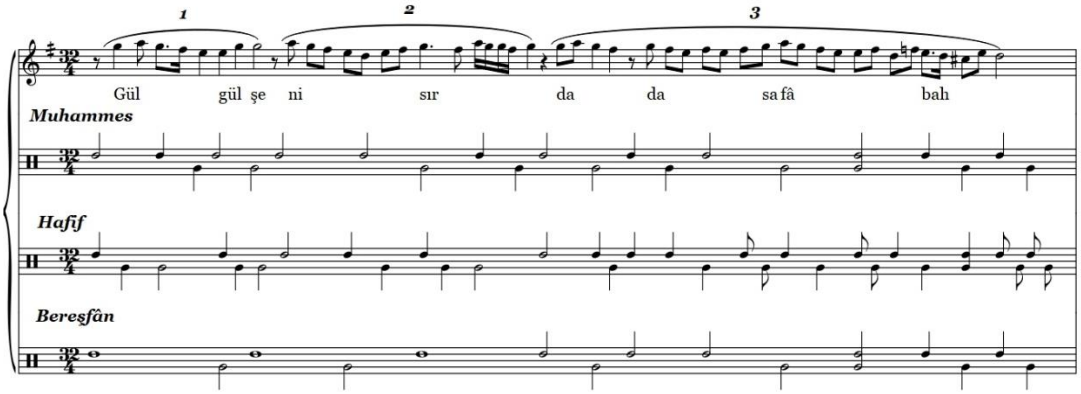
dörtlükte farklı ritim kurgularının, farklı hece yerleşimlerinin ve müzik cümleciği yapılarının yüzünden bu usûllerin hiç birisi mutlak bir işitsel ifâde bütünlüğü oluşturamamaktadır. Nim Berefşân ve Çifte Düyek usûlleri ise ikinci darplarından itibaren tamamen uyumsuzluk göstermektedir.

Şekil 141" Gülşen-i Sırda" 16 Zamanlı Usuller



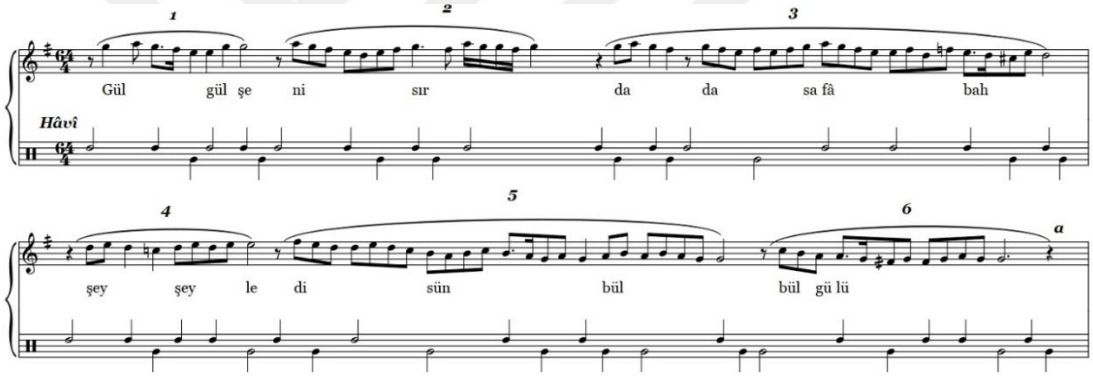
İlk iki 32 dörtlük kısmın hemen hemen aynı hece dizilimine sahip olması, ikinci 32 dörtlük kısımda karara giden tef'ilenin bestesindeki uzun hece (fâilün) istinâsına rağmen 32 zamanlı usûller de değerlendirmeye alınmıştır. Bu usûller arasında Muhammes usûlü açık bir şekilde ezgiye uyum sağlarken ikinci 32 dörtlük kısımda ezgi kurgusunun, hece yerleşiminin ve ritim kalıplarının değişmesi gibi sebeplerden dolayı elenmiştir. Ardışık müzik cümleleri arasında, müzik cümlecikleri sıraları itibâriyle karşılaştırıldığında ikinci ve dördüncü 32 dörtlük kısımların farklı ve kendi içlerinde kurgusal olarak benzer olduğu görülmektedir. Hafif usûlü, karar kısmındaki sık darplara ezgide karşılık bulamamaktadır ve bu uyumsuz bir kalış oluşturmaktadır. Berefşân usûlü ise üçüncü darbındaki kuvvetli – zayıf zaman değişimlerine cevap verememektedir. Ayrıca ilk 32 dörtlük kısımların sonunda güftenin bir mısra'ı henüz tamamlanmamışken ikinci 32 dörtlük kısımlarda ancak sözlerin tamamlanıyor olması ezgi ifâdesinde de karşılık bulmaktadır.

Şekil 142: "Gülşen-i Sırda" 32 Zamanlı Usuller



Bu sebeplerden ötürü 32x2 yani 64 dörtlük hacme sâhip olan Hâvî usûlü ele alınarak eser incelenmiştir.

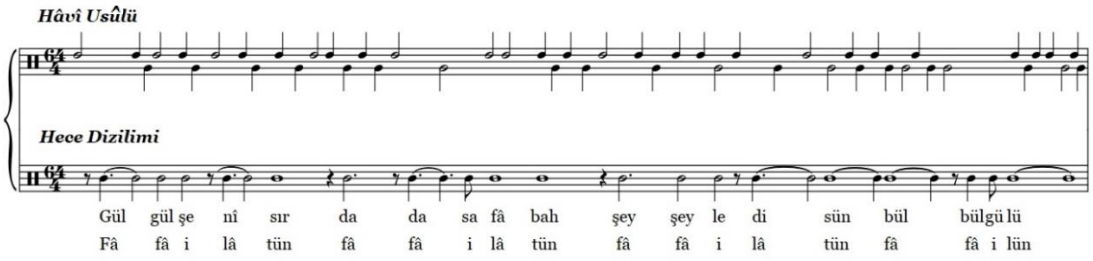
Şekil 143: "Gülşen-i Sırda" Hâvî
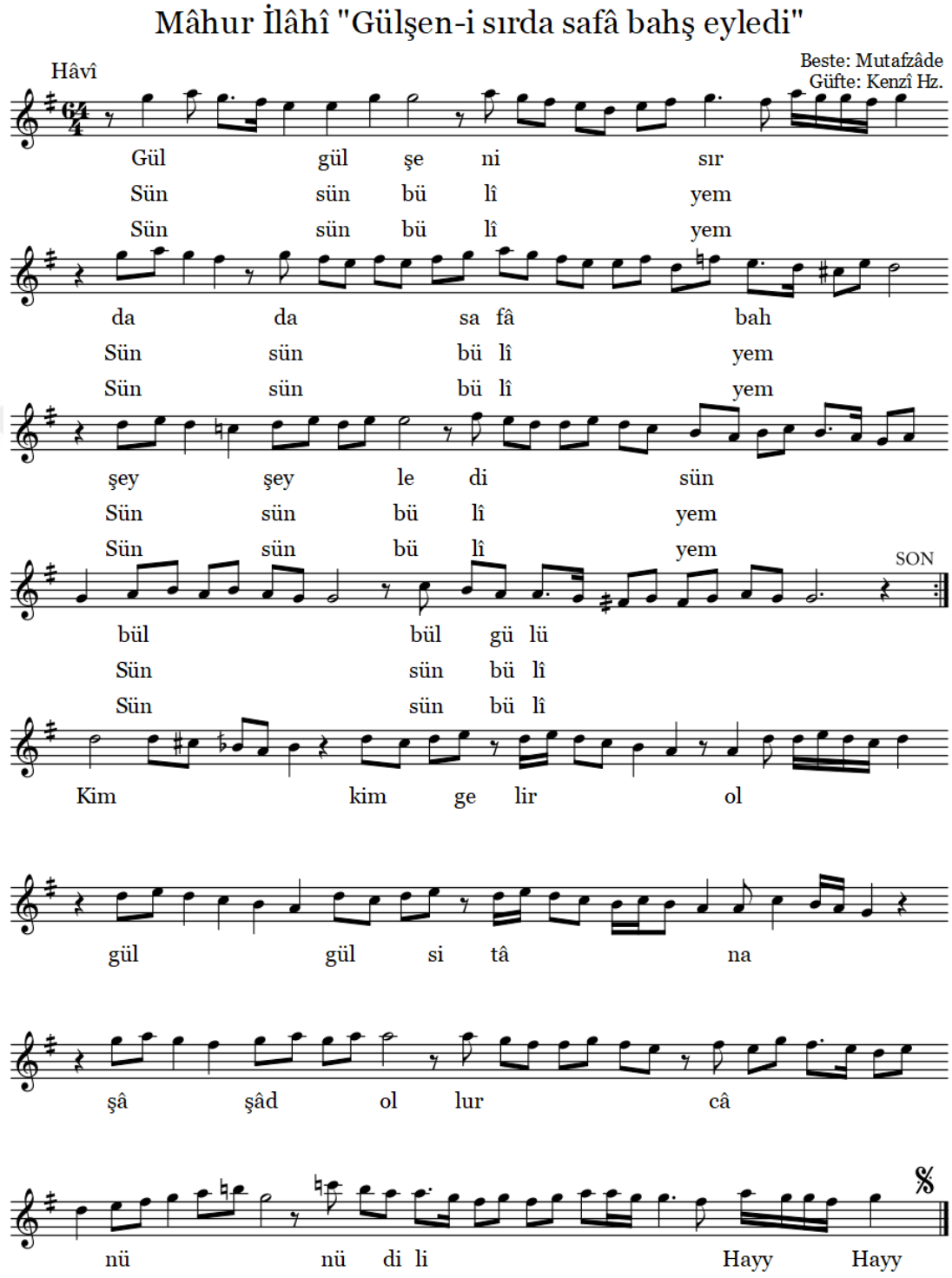


Hâvî usûlünün ise her bir darbı ezgide uyumlu bir karşılık bulmaktadır. Aynı zamanda eserin geniş hacimle yapı birimlerini oldukça uygun bir uslupla taşıyabilmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 144: "Gülşen-i Sırda" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 145: Oluşturulan Nüsha 36: Mâhur İlâhî "Gülşen-i Sırda"



3.1.4. Eyyûbî Mehmed Bey

3.1.4.1. Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana bir hâl göründü"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi 6+5 hece vezninde dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste ise, güftenin iki mısra'ı üzerinde tasarlanmıştır. Dolayısıyla güftenin bir bendinin icrâ edilebilmesi için tek müzik cümlesinden oluşan bestenin iki kez tekrarlanması gerekmektedir.

İncelenen nüshalar bu bağlamda değerlendirildiğinde de bazı nüshaların bestenin bu özelliğinden dolayı ezginin iki tekrarıyla yazıldığı, bazılarının da tekrarsız olarak yazıldığı görülmektedir. Beş nüsha arasında bu durum hâricinde başka önemli farklılıklar bulunmamaktadır.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, eser boyunca sekiz ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü*"2"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 36: "Hâlet ile" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,*	*2,*	*3,*	*4*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4,5,6,7,8)] formülüyle ifâde edilmiştir.

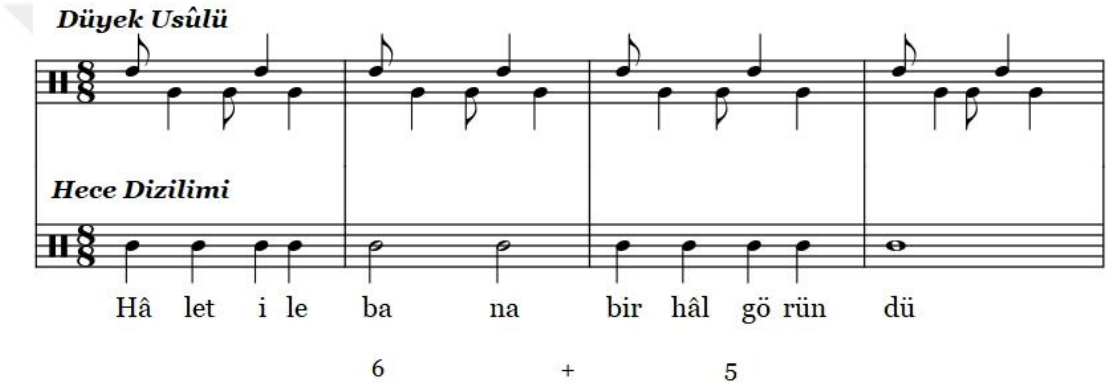
Elde edilen biçim kurgusunun zemîn ü zemân yapısına ait olduğu söylenebilir.

Müzik cümlesinin ikinci yarısının ilk yarısını pekiştirir-açıklar nitelikte olduğu düşünülebilir. Güfte ifâdesi de bu özelliktedir. Bu iki yarı iki ayrı müzik cümlesi düşünülebilirse de *"2"* cümleciğinin sonundaki Muhayyer perdesi bir bağlantı sesi
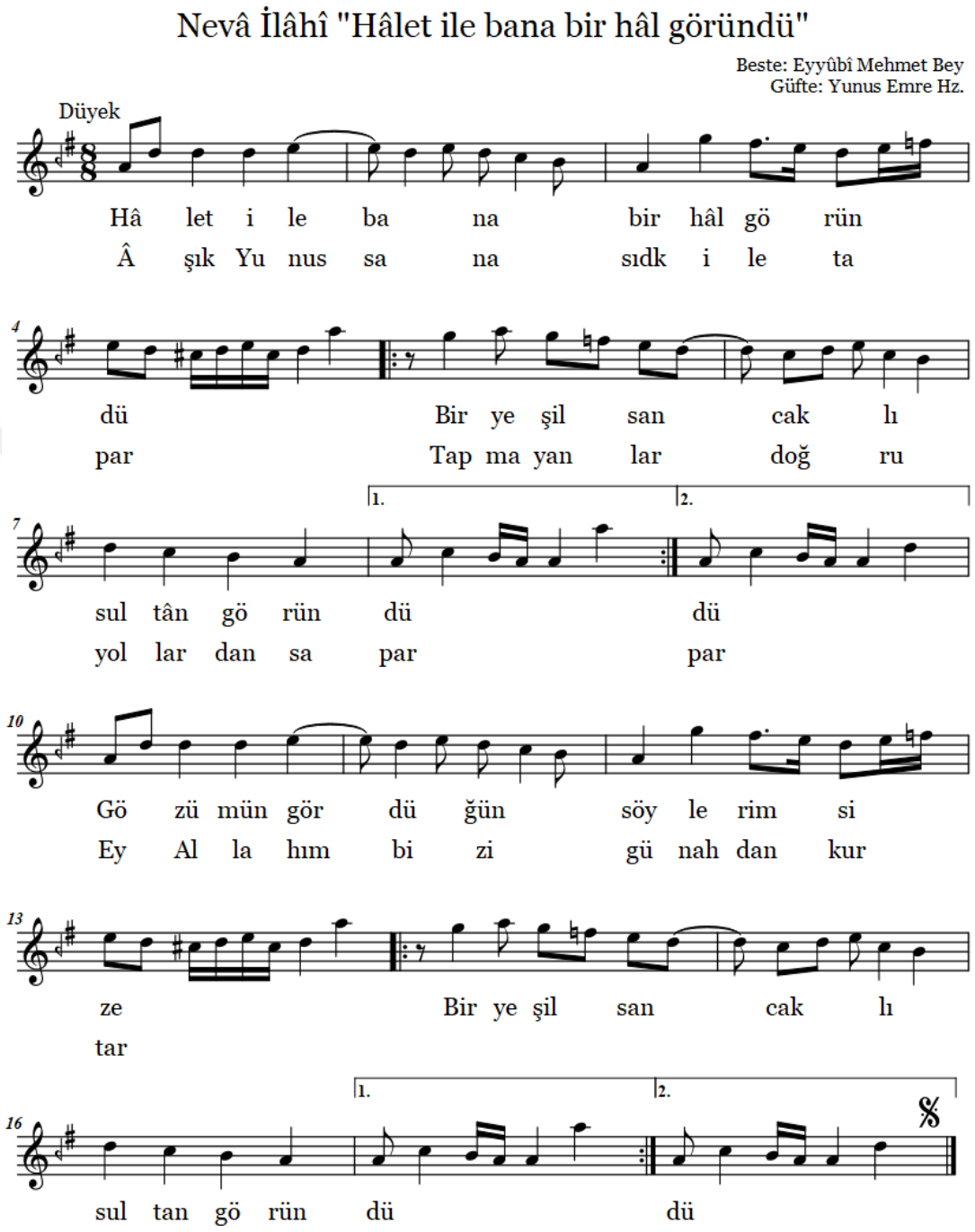
olarak oldukça keskin bir ifâdeyle iki müzik cümleciğini ve bulunduğu konum dolayısıyla iki müzik cümlesini birbirine kaynaştırır niteliktedir. *"1"* ve *"3"* cümleciklerinin ikisinin de Segâh perdesinde sonlanması (a) cümlesinin iki yarısı arasındaki ilişkinin kurulmasında önemli rol oynamaktadır. *"4"* cümleciğinin ilk ölçüsündeki birer dörtlük ardışık sesler ise bir sonraki ölçünün daha kuvvetli bir karar ifâdesi oluşturmasında etkili olmuştur. Bu eserde müzik cümleciklerinin güftenin hece ölçüsünün duraklarına göre tasarlandığı da açıkça görülmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 146: "Hâlet İle" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 147: Oluşturulan Nüsha 37: Nevâ İlâhî "Hâlet İle"



3.1.5. Yeniköylü Hasan Efendi

3.1.5.1. Karcığar İlahi "Yine yaz ayları geldi"

Eserin Yunus Hz.'ne âit güftesi durakları mısralar arasında farklılaşan 8'li hece ölçüsüyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Altı nüsha üzerinden incelenen bestenin usûlü ise "Hatib" imzâlı nüshada Sofyân ve 4/8, Cüneyt Kosal imzâlı Arap alfabesi ile kaydedilmiş nüshada "C" olarak kaydedilmişken geri kalan nüshalarda "Düyek" olarak kaydedilmiştir. Nüshalar arasında biçim kurgusunu etkileyecek farklar görülmemiştir. Bazı ezgi gruplarındaki kısmî farklar değerlendirme dışı bırakılarak, Cüneyt Kosal imzâlı ve "18.6.1989" târihli nüsha inceleme için esas kabul edilmiştir.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk altı ölçü boyunca sürmektedir. İlk üç ölçüsü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki üç ölçüsü de *"1´"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, sonraki sekiz ölçü boyunca sürmektedir. İlk iki ölçüsü *"2"* müzik cümleciğini, ikinci üç ölçüsü *"1´´",* sonraki üç ölçüsü ise *"1´"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 37:"Yine yaz" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,1´*)	b(*2,1´´,1´*)
Ölçü no.	1,2,3,4,5,6	7,8,9,10,11,12,13,14
Mısra	1. ve 2. mısra	3. 4. ve tekrar 4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4,5,6) + b(7,8,9,10,11,12,13,14)] formülüyle ifâde edilmiştir.

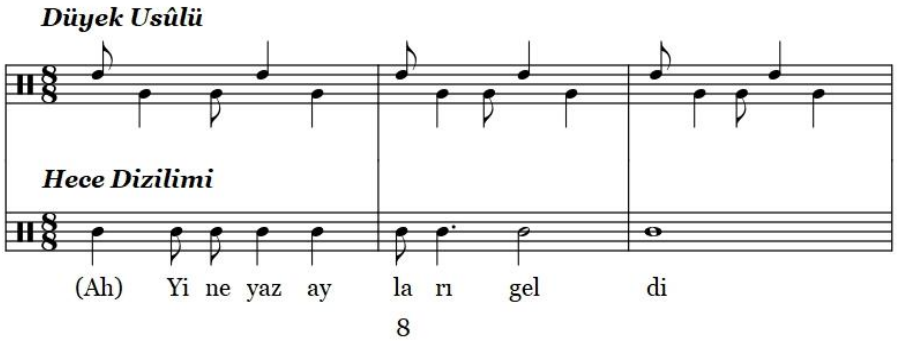
Elde edilen biçim kurgusunun zemîn ü zamân olduğu görülmektedir. Zemîni oluşturan (a) müzik cümlesi *"1"* müzik cümleciğinden ve hemen ardından gelen kendisinin bir türevi olan *"1´"* müzik cümleciğinden oluşmuştur. (b) müzik cümlesinin 9,10 ve 11. Ölçülerinde ise *"1"* müzik cümleciğinin farklı bir şekilde *"1´´"*

müzik cümleciği hâlinde tekrar türevlendirildiği görülmektedir. Hemen ardından da tekrar *"1′"* müzik cümleciği gelmektedir ve önceki müzik cümleciğinde eşlik edilen mısra'ın da küçük bir değişiklikle türevlendirildiği görülmektedir. *"2"* cümleciği hâriç eserin tamamı bir ezgi grubunun çeşitlendirilmeleriyle inşâ edilmiştir.

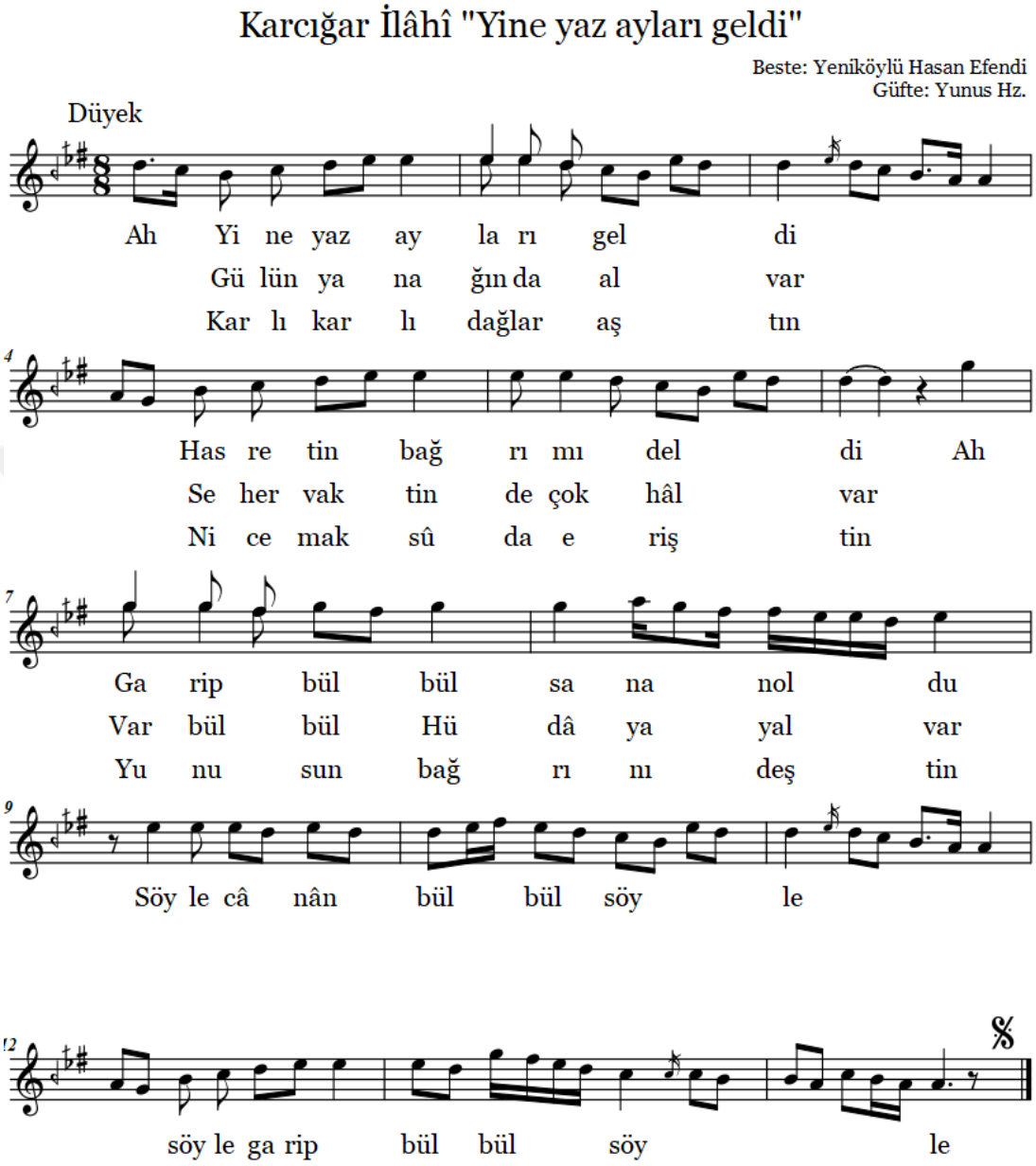
Bestenin, iki müzik cümlesinin okunacak güfte tekrarı kadar başa dönülerek okunuyor olması eserin muhtemel bir "zikir ilâhîsi" olabileceğine ihtimâl sağlamaktadır. Dolayısıyla 1. 4. 12. ölçülerin ilk dörtlükleri ve 6. ölçünün son dörtlüğünde görülen vurguya sâhip dolgu sesleriyle amaçlananın usûl darplarından ziyâde zikir darplarını kuvvetlendirmek olduğunu söylemek de mümkündür. Bu durumdan dolayı Sofyân, Düyek, Nim Sofyân usûllerinin hepsi bir şekilde besteye uyum göstermektedir. Fakat bestenin esas âhengi zikir darplarıyla ortaya çıkacaktır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 148: Karcığar İlâhî "Yine Yaz Ayları"



Şekil 149: Oluşturulan Nüsha 38: Karcığar İlâhî "Yine Yaz Ayları Geldi"



3.1.6. Zekâî Dede

3.1.6.1. Acem İlâhî "Aldanma Dünyâ Varına"

Eserin Sâbit Hz.'ne âit güftesi, durakları 4+4 ve 5+3 olan sekizli hece ölçüsüyle ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir.

Eserin incelenen beş nüshası da hemen hemen aynı içeriğe sahip olduğu için kaynak belirtilmesi sebebiyle "24.2.1985" tarihli ve Cüneyt Kosal imzalı nüsha[16] incelemede esas alınmıştır.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 38: "Aldanma" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	a′(*1,3*)	b(*4,2*)	a′(*1,3*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a′(2) + b(3) + a′(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

[16] Antoloji'de (Ergun, 2017: 611) Zekâî Dede Efendi'nin ilâhîleri hakkında şu not bulunmaktadır: "Zekâî Dede'nin bestelediği bu İlâhîleri mahdûmu Ahmet Irsoy, babasına âit mecmuadan istinsâh ederek bana göndermek lütfunda bulunmuştur." Bu duruma rağmen bestecinin bazı ilâhîlerinin nüshaları arasında çelişki bulunması nedeniyle bütün incelenen eserlerin usûlleri yeniden tartışılmıştır.

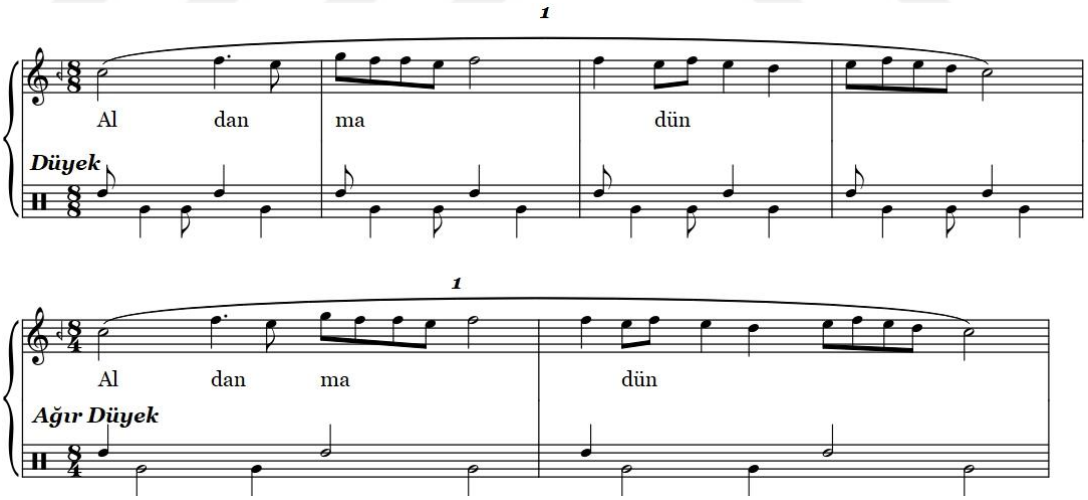
Elde edilen biçim kurgusunun terennümsüz bir nakış yapısına âit olduğu söylenebilir. Eserin usûl-vezin yerleşimi ve müzik cümleciklerinden müteşekkil kurgusu her müzik cümlesinde aynı şekilde tekrâr edilmektedir.

(a′) müzik cümlesinin güftesi olan 2. ve 4. mısra'ların hece vezinlerinin duraklarının arasında "efendim" terennümü kullanıldığı görülmektedir. Bu terennüm için ayrı bir ezgi oluşturulmamış, hâl-i hâzırda *"1"* müzik cümleciğinin son dört dörtlüğündeki ezgi kullanılmıştır. Müzik cümlelerinin uzunluğu ve yoğunluğu göz önünde bulundurularak nüshalarda 8/8 ve 2/4 ölçülen ezgi, 16/2 olarak tekrar ölçülüp 32/4 olarak yazılmıştır.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan Düyek usûlü ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

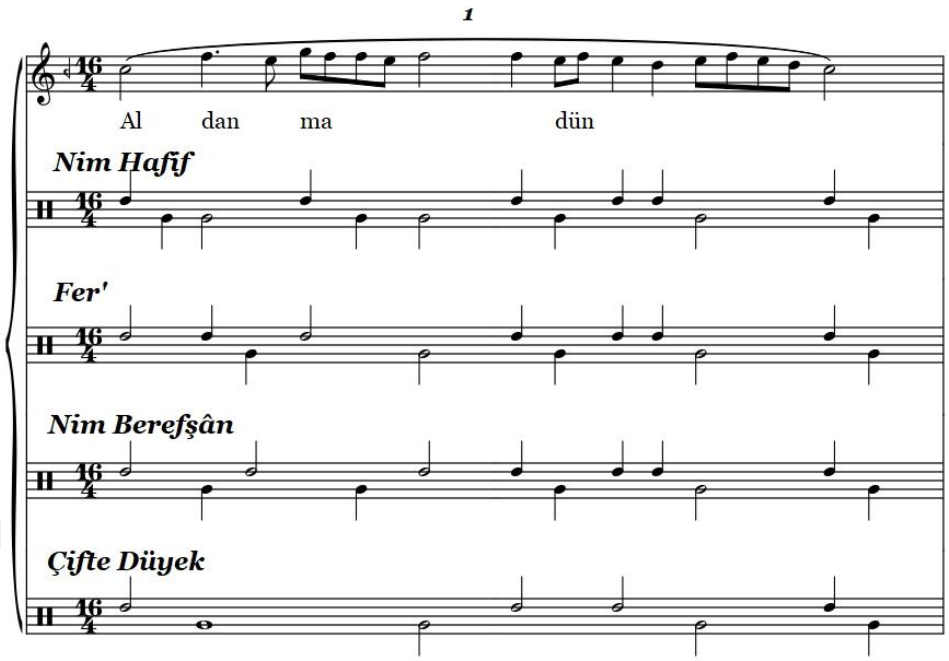
Düyek usûlünün ilk iki dörtlükten itibâren ezgiye uyumsuzluk göstermektedir. Bu usûlle birlikte tartışılabilecek Ağır Düyek usûlü de aynı uyumsuzlukları usûlün bir mertebe altında göstererek ihtimaller arasından elenmiştir. Fakat bu mertebede usûlün sekizlik mertebeye göre esere daha uygun düştüğünü de söylemek mümkündür.

Şekil 150: "Aldanma" Düyek, Ağır Düyek



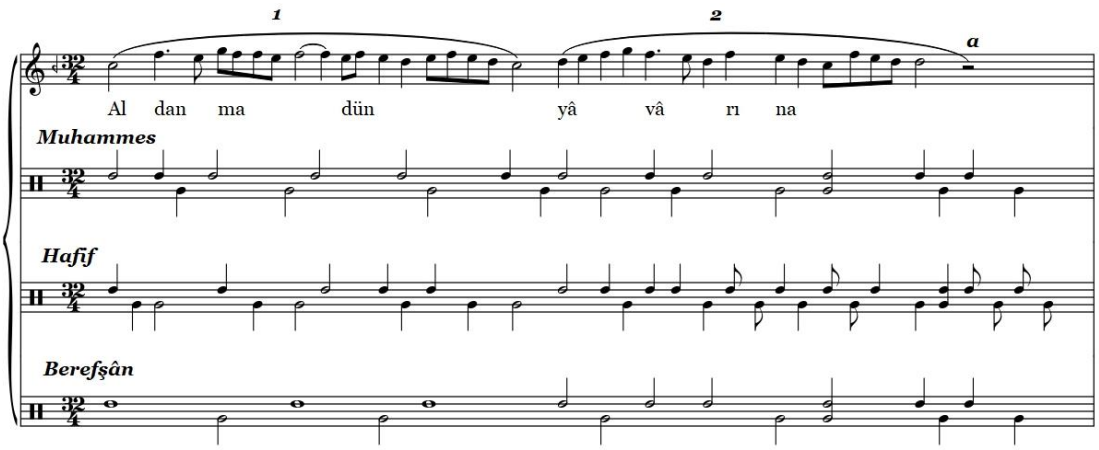
16 zamanlı usûllerden Nim Hafif ve Nim Berefşân usûlleri ilk üç darpları itibâriyle ezgiyle uyumsuzluk göstermektedir. Çifte Düyek usûlü ise ikinci darbındaki kuvvetli zaman gerektiren ezgi hareketlerine karşılık verememektedir. Fer' usûlü ise ezgiyi çok uygun bir şekilde karşılasa da müzik cümlesinin sadece yarısına eşlik edebildiği ve müzik cümlesinin ikinci yarısında farklı bir vezin yerleşimi bulunduğu için elenmiştir.

Şekil 151: "Aldanma" 16 Zamanlı Usuller



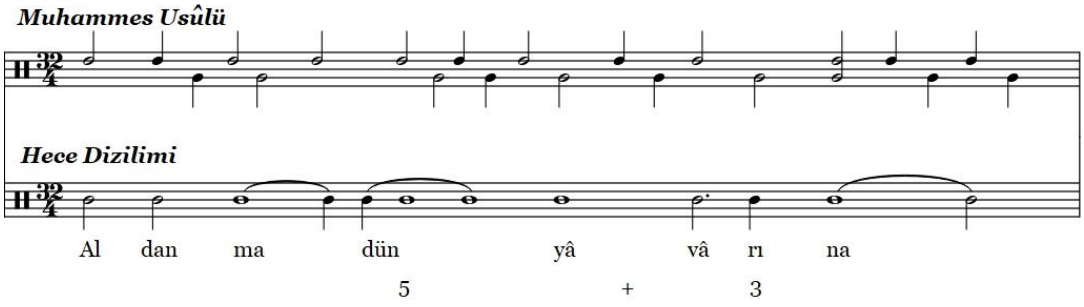
32 zamanlı usûllerden ise Hafif ve Berefşân usûllerinin ilk üç darplarından itibâren ezgi üzerindeki karşılıklarının bestenin kuvvetli zayıf zamanlarını uyumlu bir şekilde belirtemediği görülmektedir. Geriye kalan Muhammes usûlü ise eseri uyumlu bir şekilde icrâ etmeye imkân sağlamaktadır.

Şekil 152: "Aldanma" 32 Zamanlı Usuller

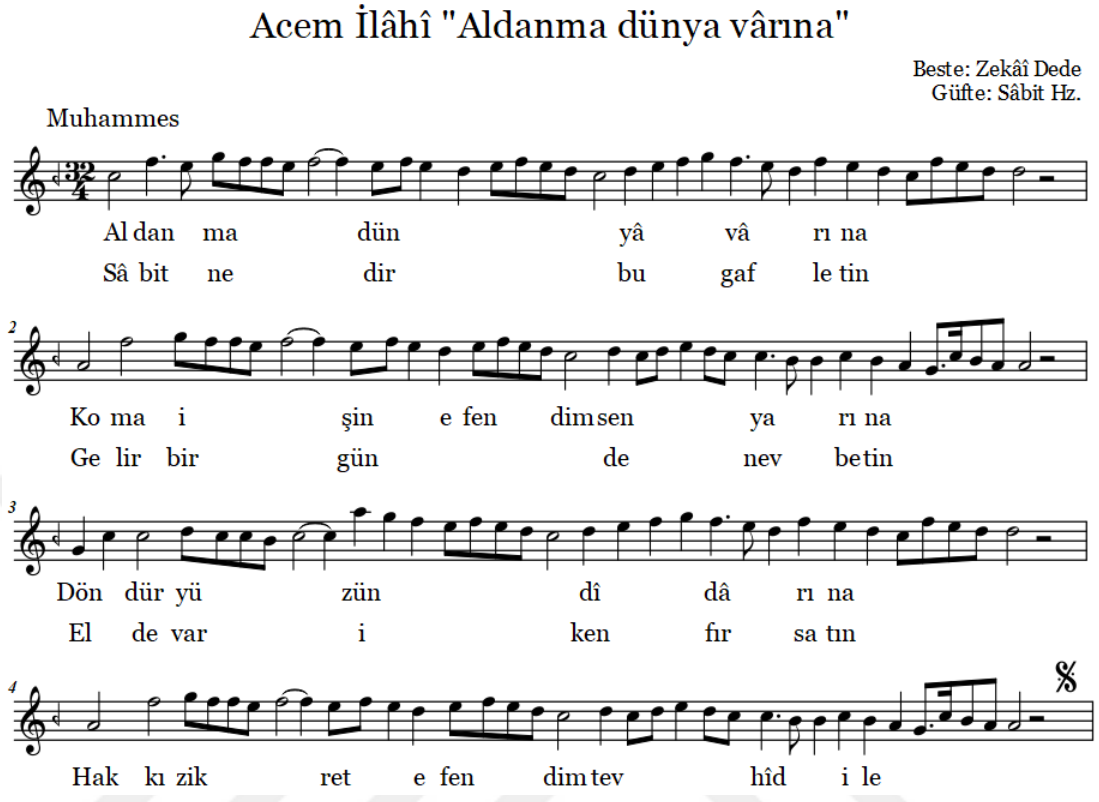


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 153: "Aldanma" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 154: Oluşturulan Nüsha 39: Acem İlâhî "Aldanma Dünya Varına"



3.1.6.2. Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı düştü serime"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi 6+5 duraklara sâhip 11'li hece ölçüsüyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Bestelenirken ise nakarat mısra'ları (Ben hû demeyince eylenemezem) çeşitlendirilerek "Allah demeyince eylenemezem" şeklinde birer kez daha seslendirilerek toplam bestelenen mısra sayısı altıya çıkarılmıştır. İkinci bendde ikinci mısra değiştiğinde ise benzeri bir güfte çeşitlendirmesi kullanılamayacağı için aynı mısra tekrar edilmiştir. Dolayısıyla sonuçta altı müzik cümlesinin kurulduğu görülmektedir.

Eserin incelenen nüshalarının dördü de içerik olarak aynıdır. İçinde nüsha ile ilgili bilgiler bulunan "6.1.1989" tarihli Cüneyt Kosal nüshası inceleme için esas alınmıştır. Nüshaların hepsinde usûl, 4/4 ölçülüp Sofyân olarak belirtilmiştir.

Hecelerin mısra sonları hâriç her yerde eşit sürelere dağılması, genellikle kısa müzik cümleciklerinin kurulmuş olması gibi özellikler de göz önünde bulundurulunca Sofyân usûlünün esere eşlik etmekte oldukça uygun bir usûl olduğu anlaşılmaktadır. Fakat eser üzerinde yoğunlaştıkça bestenin daha ağır bir ritimle icrâ edilebileceği ve bu şekilde müzik cümle ve cümleciklerin daha ifâdelerine doygun hissedildiği düşünülmüştür. Bu yüzden, yeni oluşturulan nüsha perdelerin süreleri birer mertebe aşağıdan alınacak şekilde yeniden tasarlanmıştır. Böylece 24 zamanlı müzik cümleleri belirginleşmiştir.

İnceleme sonucunda Nim Sakîl usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. 2. ve 5. ölçülerde tekrar edilmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 16 dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 39: "Yine aşkın sırrı" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	a(*1,2,3*)	b(*1,4*)	a´*(5,3)*	a(*1,2,3*)	b(*1,4*)
Ölçü no.	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Mısra (güftede) Mısra (bestede)	1. mısra (1. mısra	2. mısra 2. mısra	2. mısra 3. mısra	3. mısra 4. mısra	4. mısra 5. mısra	4. mısra 6. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a(2) + b(3) + b´(4) + a(5) + b(6)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun ikinci ve dördüncü mısraların ikişerli okunduğu terennümsüz bir nakış yapısına âit olduğu söylenebilir. Ya da bestelenirken ikinci ve dördüncü mısraların değiştirilerek tekrar edilmesiyle altılı hâle getirilmiş bendlerin biçimi göz önünde bulundurularak "müseddes" olarak isimlendirilebilir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi, güftenin ilk mısra'ına üç eşit süreli müzik cümleciğiyle eşlik etmektedir. İkinci mısra'da tekrar karşımıza çıkmaktadır. İkinci ve dördüncü mısra'ların güftelerinin tekrar edilişi gibi ilk iki mısra'ın da bestelerinin (a) müzik cümlesinin tekrârı olduğu görülmektedir.

(b) müzik cümlesi ise bu iki mısra'dan birinin güftesinin çeşitlendirilmesini veya tekrârını içerdiği için (a) cümlesine neredeyse yarı yarıya benzer bir müzik cümlesi olarak bestelenmiştir. İlk 14 dörtlüğü (a) ile aynı ezgiye sâhiptir. Fakat ikinci müzik cümlesi olan *"4"*, *"2"* müzik cümlesinin yarısından itibâren farklılaşıp, uzatılarak çeşitlendirilmesiyle 16 dörtlük uzunlukta bestelenmiştir.

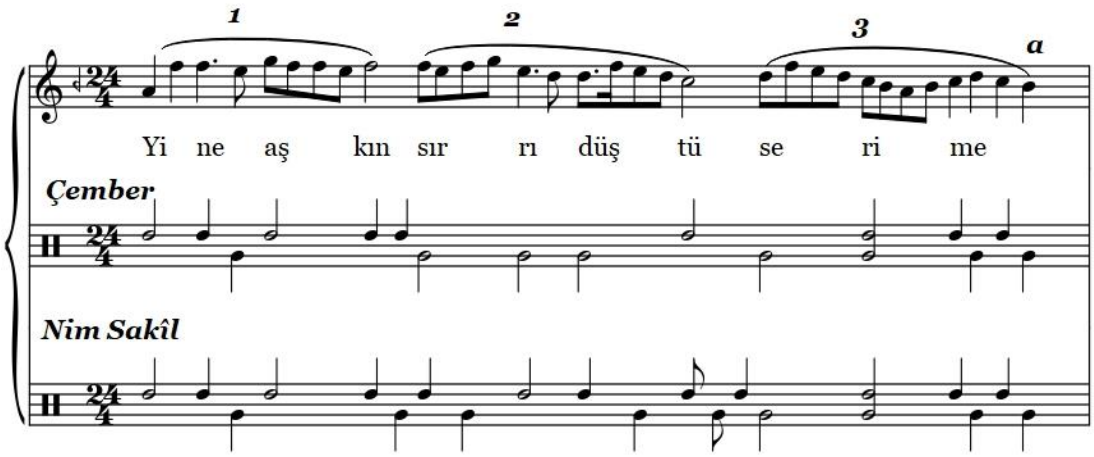
(a´) müzik cümlesi de bu müzik cümlelerinden farklı olarak 16 dörtlük süreye sâhip bir *"5"* müzik cümleciğiyle ve *"3"* müzik cümleciğinin eklenmesiyle güftenin üçüncü mısra'ına eşlik etmektedir. *"5"* müzik cümleciğinin 8. ve 16. dörtlükleri arsında kalan kısmın da *"2"* müzik cümleciğinin tekrarı olduğu görülmektedir. Böylece bu müzik cümlesinin (a) müzik cümlesinden türetildiği açığa çıkmaktadır.

Nim Sakîl usûlü tesbit edilirken eserin ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Ezgi, nüshalarda olan ritim kurgusunun bir mertebe daha ağır hâliyle yeniden yazılınca ortaya çıkan müzik cümlelerinin 24 zamanlı olmaları sebebiyle sadece 24 zamanlı usûller için muhtemel görünmüştür. 12 zamanlı usûller müzik cümleciklerini ortadan böleceği için, 6 ve 8 zamanlı usûller de iki dörtlük süreye sahip hecelerin ardışık dizilimini aksatacakları için elenmiştir.

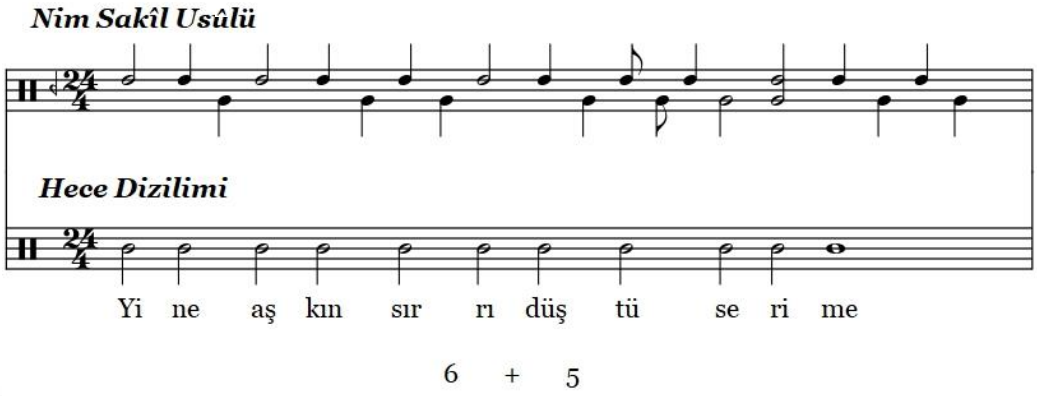
24 zamanlı usûllerden Çember usûlü değerlendirildiğinde, kuvvetli olan 5. ve 6. darplarının ezgide zayıf ve durağan bir ifâdeye denk geldiği, sonraki 7., 8., ve 9. darpların da zayıf zamanlarda olmasına rağmen ezgide kuvvetli ifâdelere denk geldiği ve bu durumun ezgi-usûl ahengini sağlayamadığı görülmektedir. Geriye kalan diğer 24 zamanlı usûl olan Nim Sakîl usûlünün ise ezgiyi oldukça uyumlu bir şekilde desteklediği açığa çıkmaktadır.

Şekil 155: "Yine Aşkın Sırrı" 24 Zamanlı Usuller
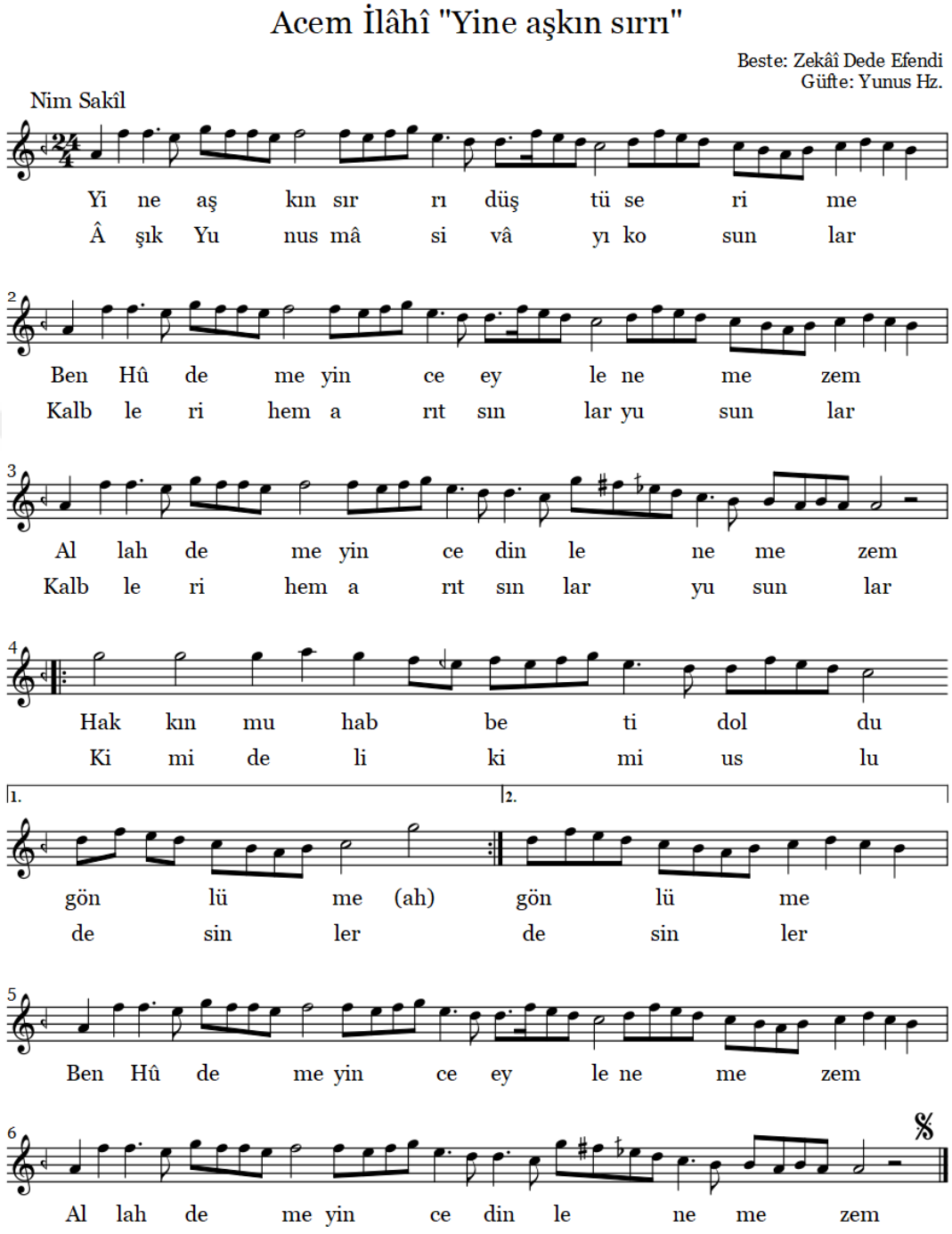


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 156: "Yine Aşkın Sırrı" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 157: Oluşturulan Nüsha 40: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı"



3.1.6.3. Acemaşîran İlâhî "A Sultânım"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi 4+4 duraklı sekizli hece ölçüsüyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste ise bu dörtlü bendlerden oluşturulan bir musammat gazel biçimine uygun olacak şekilde beyitler üzerine kurulmuştur.

Eserin incelenen üç nüshasından Cüneyt Kosal imzâlı ikisi aynı içeriğe sâhipken Yusuf Ömürlü nüshasında meyân kısmının ve besteci bilgisinin eksik olması, bazı süsleme notalarıyla ezginin diğer iki nüshadan farklılaştığı göz önünde bulundurularak incelemeye alınmamıştır. Cüneyt Kosal nüshalarından "Şeyh Fahreddin Efendi'den geçildi" notu bulunan 20.11.1983" târihli nüsha esas alınmıştır.

İnceleme sonucunda Frengî Fer' ve Fer' usûllerinden müteşekkil bir Darbeyn olarak oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 24 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, kalan dört dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, kalan 12 dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 24 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, kalan dört dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Şekil 158: "A Sultânım" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	Terennüm	2. mısra	Terennüm

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun özgün bir yapıda olduğu görülmektedir. Formül terennümsüz bir nakış biçimini gösterdiği hâlde nakarat kısımlarına denk gelecek mısra'ların (a) müzik cümlesinin sonunda bir "Hû" terennümüyle usûl tamamlanmıştır. Bu kısım aynı zamanda tamamen terennüm sözlerine eşlik eden diğer

müzik cümlesine de bağlantı sağlamaktadır. Böylece bir mısra, kısa bir terennüm bağlantısı ve terennüm; yeniden bir mısra, kısa bir terennüm bağlantısı ve terennüm kısımlarından oluşan bir kurgu göze çarpmaktadır.

Bu eserde Darbeyn içindeki usûl geçkisi için uzun soluklu müzik cümlesinden sonra usûlün kararındaki dört darbın üzerine terennüm bağlantısı yerleştirilerek bir sonraki usûlün ilk dört dörtlüğündeki kısa müzik cümlesine müzikal bir uyak sağlanmıştır. Bu durum iki usûlün arasında uyum oluşturarak usûl geçkisini ahenkli bir hâle getirmiştir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi beyitlerin ilk mısra'larına eşlik edecek şekilde tek parça bir müzik cümleciğinden (*"1"*) ve usûl sonundan eklenen dört dörtlük bir terennüm bağlantısından (*"2"*) meydana getirilmiştir. Daha detaylı ele alındığında ise "Acem – Sünbüle" ve "Nevâ – Muhayyer" perdeleriyle oluşturulan aralıkların tam da bulundukları noktada oluşması muhtemel müzik cümleciği ayrımlarına engel olduğu görülmektedir. Bu durum da daha akışkan, daha yumuşatılmış ve dingin bir müzik cümleciğine imkân sağlamaktadır. Bu kısmın tam da güftenin hece vezninin durağına (dörtlü bentler olarak ele alındığı hâlinin) geldiği de göz önünde bulundurulursa, bahsi geçen aralıklardaki bağlantı seslerinin ihmâl edilmesiyle ezginin ifâdesinin ne kadar sertleşeceği ortaya çıkacaktır. Diğer yandan bu yöntemle uzatılan müzik cümleciği aynı zamanda durağan, dörtlük perdelerden oluşan kısımlara da sâhip olduğu için besteci bu kısımda ezgiye farklılaştırarak bestenin ağırlığını dengelemek istemiştir ki Acemaşîran makâmında genellikle bulunmayan Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisi bu şekilde anlamlandırmak mümkündür.

(b) müzik cümlesi terennüm kısmına eşlik etmektedir. Dört dörtlük *"3"* müzik cümleciğiyle, (a) müzik cümlesinin *"2"* müzik cümleciğine atıf yaparak ezgide usûl, güftede de terennüm geçkisini sağlamaktadır. *"2"* müzik cümleciğinin dört tane dörtlükten oluşan darplarının *"3"*ün bestesini oluşturan perdelerin süreleriyle eşit olması bu durumu desteklemektedir. Ardından gelen *"4"* müzik cümleciğinin ezgisinin ise hacmen daralan usûlle birlikte önceki müzik cümleciklerine nisbeten daha sık olduğu görülmektedir. Bu da eserin karâra ve meyâna giderken makamdan dolayı ağırlaşan ifâdesini hareketlendirerek dengelemektedir.

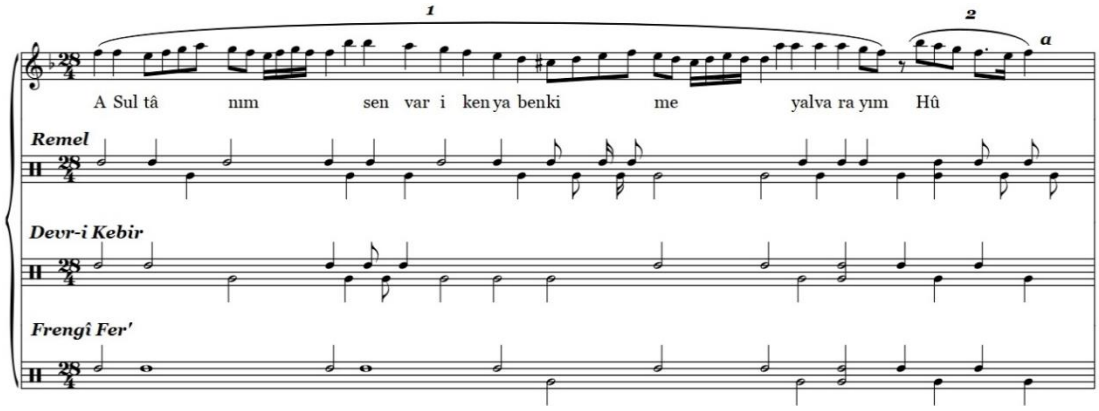
(c) müzik cümlesi *"5"* müzik cümleciğinden ve yine bahsi geçen *"2"* bağlantı-karar müzik cümleciğinden meydâna gelmektedir. *"5"* cümleciği ikinci mısra'ya eşlik etmektedir. (a) müzik cümlesinin *"1"* cümleciğiyle oldukça benzerlik göstermektedir. İlk yarısında bir Sabâ çeşnisiyle hafif bir meyân hissi oluşturulmuştur. Bu çeşninin ardından yine *"1"*de olduğu gibi bir bağlantı perdesine yapılan atlamayla müzik cümleciğinin bölünmesine engel olunmuştur. Burada "Çargâh – Muhayyer" perdelerinde ortaya çıkan bu durum hemen ardından dörtlük notalarla bir iniş seyri göstermektedir ki *"1"*de Sünbüle perdesinden başlayan bu motif burada Muhayyer perdesinden başlamaktadır ve bitiminden itibâren devam eden 11 dörtlük *"1"* müzik cümleciğinin son 11 dörtlüğüyle aynıdır.

Frengî Fer' ve Fer' usûllerinden müteşekkil Darbeyn usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan usûl ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Eserin incelemeye esas alınan nüshasında tanımlanan Sofyân usûlü ezgiyle oldukça uyumludur. Müzik cümleleri ölçüldüğünde ortaya çıkan yapılar 28 ve 16 zamanlı farklı değerleri gösterdiği için bu farklı biçim kurgularındaki müzik cümlelerine izah getirebilmek için 28 ve 16 zamanlı usûller müzik cümleleri eserle birlikte icrâ edilerek denenmiştir.

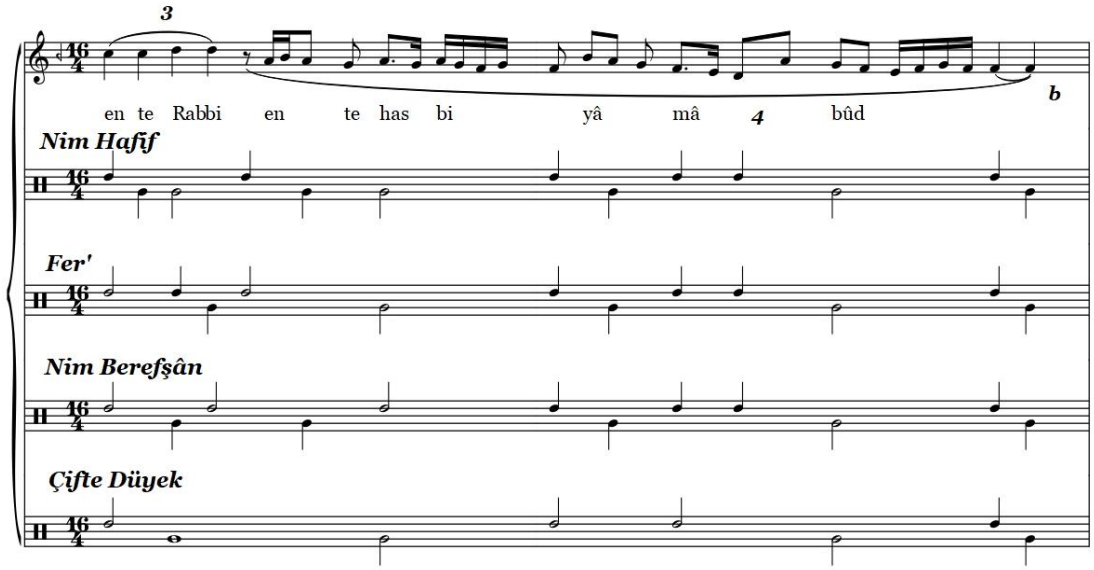
28 zamanlı müzik cümleler için Remel usûlü, ezginin geneline uyum sağlasa da, dörtlük süreye sahip perdelerle seyreden iniş kısımlarında sabit bir ifâdeyle ilerleyen motif karşısında sürekli kuvvetli ve zayıf darp değişikliğine gittiği için ihtimaller arasından çıkarılmıştır. Aynı kısım Devr-i Kebir ve Frengî Fer' usûlleri için de aynı özellik üzerinden belirleyici olmuştur. Frengî Fer' usûlü bu motifi çok daha iyi desteklediği için bu usûller arasından seçilerek incelemede esas alınmıştır.

Şekil 159: "A Sultânım" 28 Zamanlı Usuller



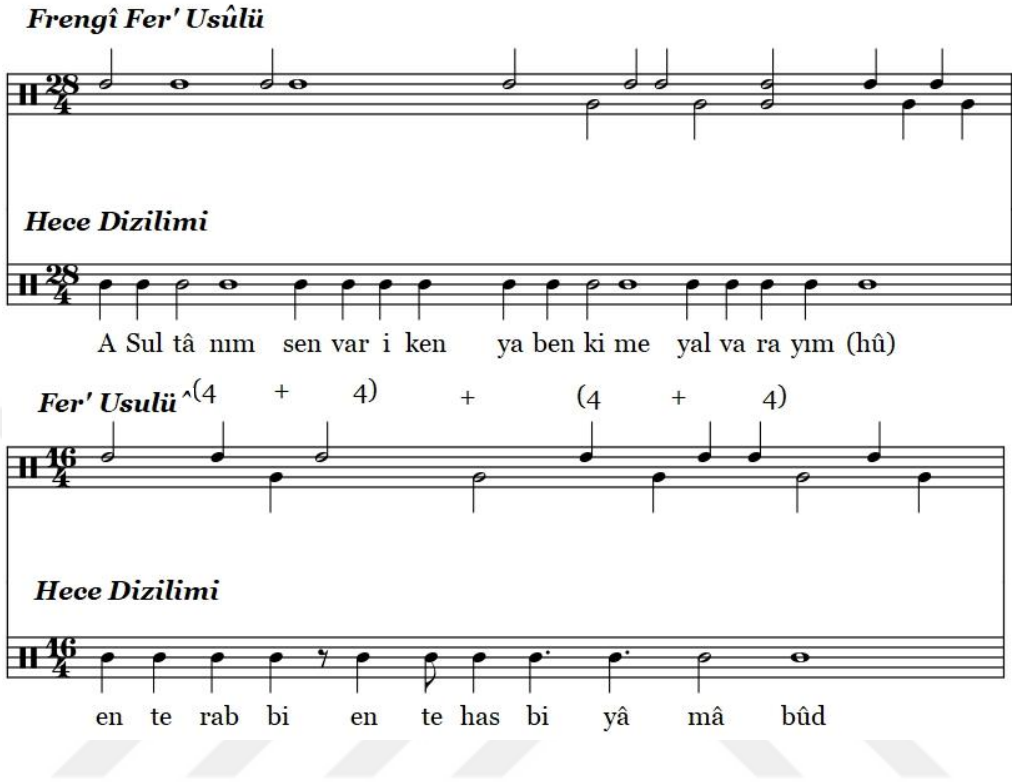
16 zamanlı (b) müzik cümleciği için ise belirleyici kısım beşinci dörtlükten itibaren başlayan *"4"* müzik cümleciği olmuştur. Başlangıcı Çifte Düyek usûlünün uzun darbına denk gelerek usûlde kendine karşılık bulamamaktadır. Nim Berefşân usûlünde ise bu kısımda tamamen usûl ezgiyle uyumsuz bir duyum oluşturmaktadır. Nim Hafif usûlü ise yine bu kısımdaki kuvvetli ifâdede zayıf zamanlarla karşılık verdiği için tam bir uyum oluşturamamıştır. Fer' usûlü ise bütün bu uyumsuzlukları bertarâf edebilmektedir.

Şekil 160: "A Sultânım" 16 Zamanlı Usuller

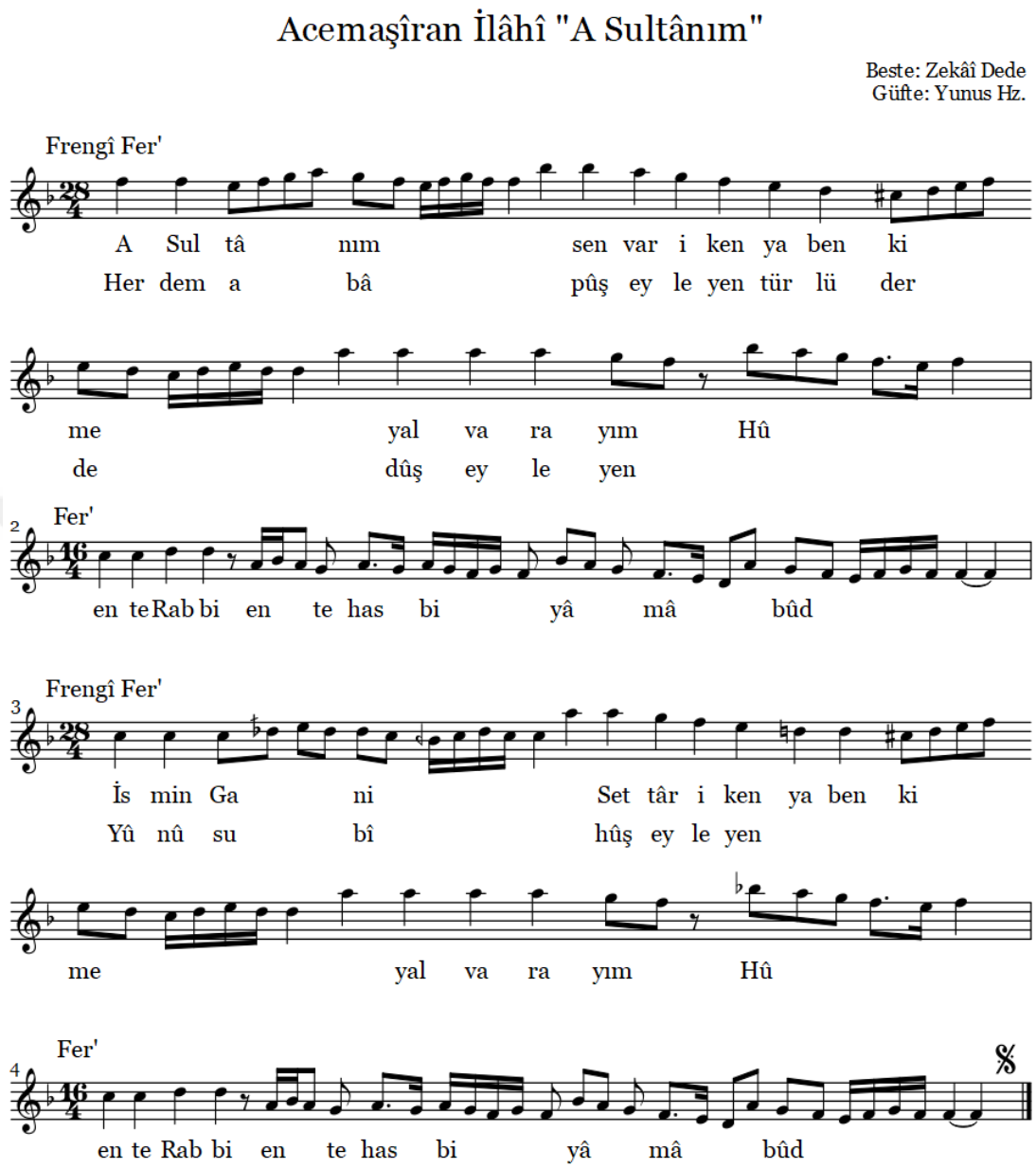


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 161: "A Sultânım" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 162: Oluşturulan Nüsha 41: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım"



3.1.6.4. Acemaşiran İlâhî "Var mıdır âlemde"

Eserin Hakkı Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde inşâ edilmiştir. Beyitler hâlindeki güfte yine beyitler hâlinde ele alınarak zemîn ü zamân biçiminde bestelenmiştir.

İncelemede eserin arşivdeki tek nüshası olan 13.2.1985 târihli Cüneyt Kosal nüshası kullanılmıştır. Bu nüshada müstensihin "El yazısı, arıza noksanı olan bir notadan" notu bulunmaktadır. Usûl Düyek olarak tanımlanmıştır ve ezgiyle uyumlu bir usûl olduğu açıkça görülmektedir. Bu sebeple tekrar bir usûl incelemesine gerek duyulmamıştır.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü ve sonraki bir sekizlik Çargâh perdesi *"1"* müzik cümleciğini, kalan sekiz dörtlüğü de baştaki bir sekizlik not hâriç *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 5. 6. 7. ve 8. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, kalan sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 40: "Var Mıdır" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.
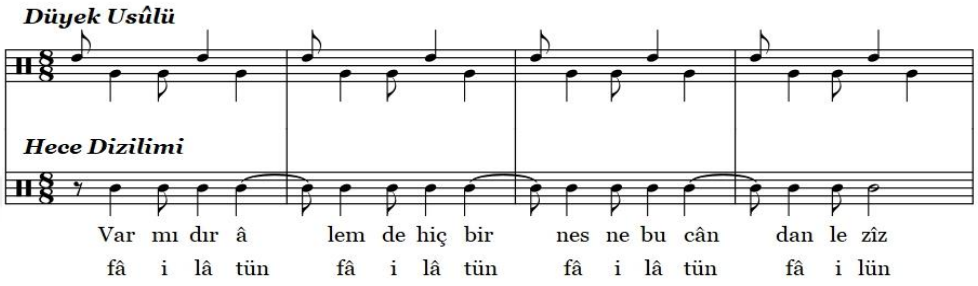
Elde edilen biçim kurgusunun zemîn ü zamân yapısına ait olduğu görülmektedir.

Eserde ikişer müzik cümleciğinden müteşekkil iki müzik cümlesi bulunmaktadır. Bu dört müzik cümleciği de özgün bestelenmiştir. Sadece müzik
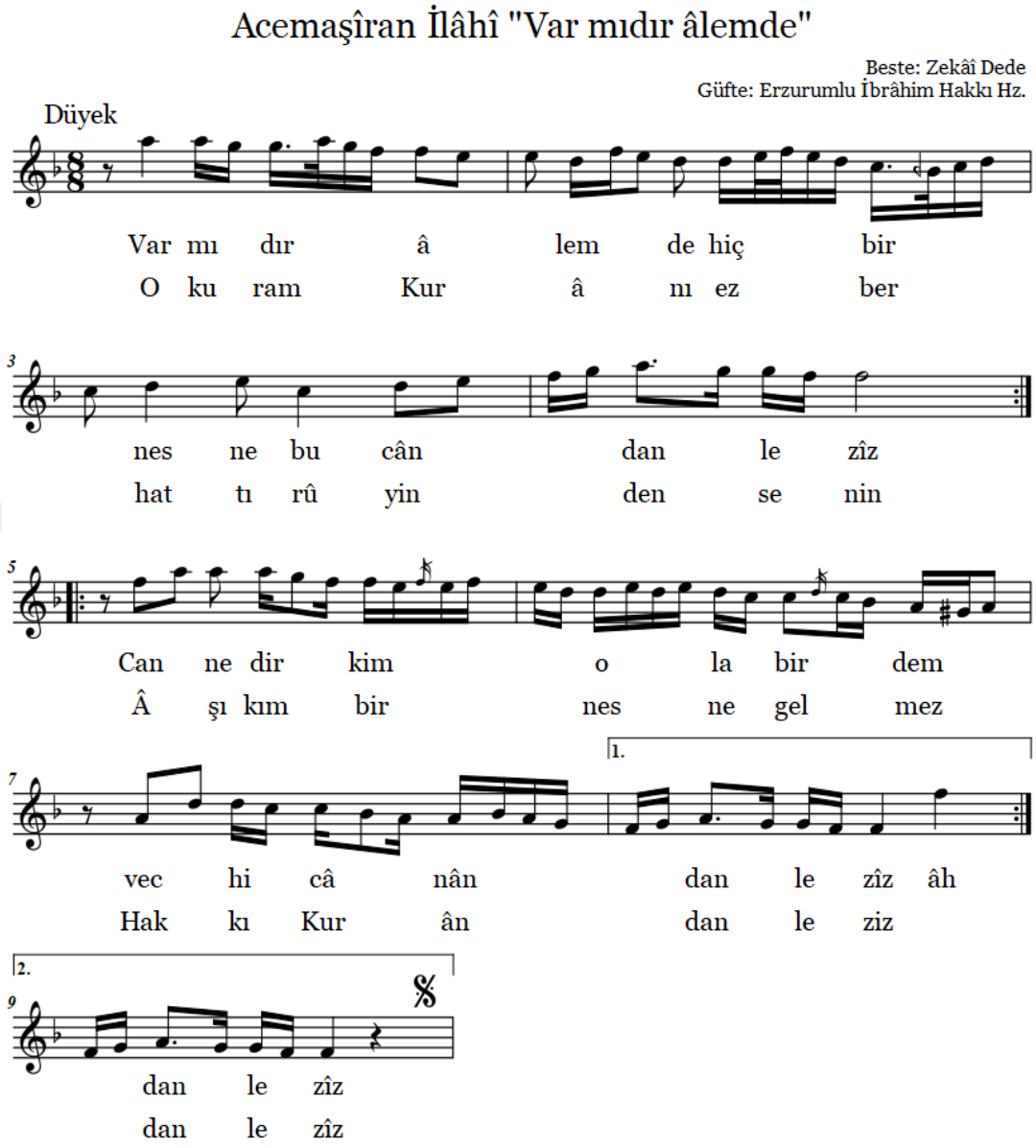
cümlelerinin son ölçülerinin aynı ezginin Acem ve Acemaşîran perdelerindeki göçürmeleri olduğu görülmektedir. *"3"* müzik cümleciğinin son dörtlüğünde kullanılan Nim Zirgüle perdesiyle elde edilen Dügâh çeşnisinin hâricinde makâmın orijinal seyrinde sâde bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 163: "Var Mıdır" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 164: Oluşturulan Nüsha 42: Acemaşîran İlâhî" Var Mıdır"



3.1.6.5. Ferâhnâk İlâhî “Benim maksûdum âlemde değildir”

Eserin Aziz Mahmud Hüdâyî Hz.’ne âit olan güftesi aruzun Hecez bahrindeki “mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün” vezniyle beyitler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu güfte biçimine uygun şekilde oluşturulmuştur.

Eserin incelenen dört nüshasından ikisi Cüneyt Kosal imzâlı, biri Mustafa Doğan Dikmen imzâlı ve diğeri de Yusuf Ömürlü imzâlıdır. Bütün nüshalarda eser Düyek usûlüyle ölçülmüştür. Cüneyt Kosal nüshaları kendi aralarında tutarlıdır. Mustafa Doğan Dikmen nüshasının ise bu nüshalardan yorumlanarak bazı perdelerin arıza işâretleriyle değiştirildiği söylenebilmektedir. Yusuf Ömürlü nüshası ise diğerlerine göre oldukça farklıdır. Eserin bir mertebe daha yürük notaya alınmış olduk ilk planda göze çarpmaktadır. Seyir olarak ezgi benzer kaydedilmişse de birçok motif ve perde bu nüshada farklılık göstermektedir. Ayrıca güftenin devâmı olarak nota yazısının altına kaydedilen eser bahsi geçen güftenin devâmı değildir. Cüneyt Kosal imzalı nüshalardan yeni nüsha oluşturulurken Yusuf Ömürlü’nün nüshasından da usûl başlarındaki Düyek usûlüne muhalif düşen kısımlardan faydalanılmıştır.

İnceleme sonucunda Fer’ usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“3”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“4”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“5”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 7. ve 8. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“4′”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“4”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 41: "Benim Maksûdum" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*1,5*)	b′(*4′,4)*
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	Terennüm	2. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b′(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle terennüm kısmın sonunda mısra tekrârının yapıldığı, meyânsız bir nakış yapısında olduğu görülmektedir.

Müzik cümlecikleri, müzik cümlelerini ve usûlleri tam orta kısımlarından ikiye ayıracak şekilde tasarlanmıştır. Böylece bir mısra'ya veya terennüme eşlik eden her müzik cümlesi, birbirine eşit iki 16 dörtlük müzik cümleciğinden müteşekkil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum *"3"* ve *"4"* arasında müzik cümleciklerinin geçişlerinin, aynı iki dörtlük ezgi grubunun tekrarına denk gelmesi sebebiyle muğlaklaşmasıyla sekteye uğramaktadır. Bu ezgi tekrarına, ezginin bir yarım karara veya asma kalışa gelememesi de eklenince müzik cümlesinin akışının strese girdiği hissedilmektedir. Yeni nüsha yazılırken *"3"* müzik cümleciği ve türevinin sonunda yer alan Gerdâniye perdesi kaldırılıp Irak perdesine bir dörtlük değer verilerek bu durum telâfi edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda müzik cümlesinin yapı birimleri de bestenin geri kalanındaki kurguya rahatça uyar hâle gelmiştir. Ayrıca nüshalarda Düyek olarak belirtilen usûlün ezgiyi aldırdığı şekil özellikle Muhammes usûlünün başlarına denk gelen kısımlarda ihmâl edilmeye çalışılarak iki dörtlük seslerle değiştirilmiştir.

Veznin her bir tef'ilesinin bir müzik cümleciğine ve bir ölçüye, böylece de her bir mısra'ın bir müzik cümlesine eşlik ettiği anlaşılmaktadır. Genellikle heceler iki dörtlük sürelerle bestelenmişken veznin her tef'ilesindeki bir adet kısa hece genellikle kollanarak diğerlerinden kısa olacak şekilde bir dörtlük süreyle bestelenmiştir.

Bestecinin makâmı kullanışında da Evc makamına daha çok yaklaştığı açıkça görülmektedir. Diğer nüshaların incelemeye esas alınmama sebeplerinden biri de zaten

Evc makamına yakın bestelenmiş olan eserin daha da bu makâmın seslerine yaklaştırmış olmalarıdır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi güftenin hecelerinin arasındaki frekans seviyelerine azamî dikkat edilerek bestelenmiştir. Müzik cümleciklerinin birleştiği kısım da tam mısra'ın yarısına denk gelmekte ve herhangi bir kelime bu kısımda bölünmemektedir. Böylece güfte üzerinde bu kısımda uygulanabilecek bir kalış ezgiyle de desteklenmektedir. Kalış yapılan Gerdâniye perdesi birinci dereceden güçlü olan Evc perdesinin yarım ses üstü olduğu için bir sonraki uzun müzik cümleciğine imkân sağlamıştır. *"2"* müzik cümleciğinin ise ilk üç iki dörtlük kısmı aynı motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece ilk iki dörtlük, Düyek usûlüne uydurulmuştur ki bu kısmın da eser bestelendikten sonra değişen kısımlardan biri olabileceği tartışılabilir. Yine de bu üçlü motif tekrârı güftedeki olumsuz "değildir" ifâdesini daha güçlü bir seviyeye taşımaktadır. Aynı zamanda tekrarların her biri usûlün farklı darplarına denk gelmektedir. Bu kısım Muhammes usûlünün tesbitinde de önemli rol oynamıştır. Çünkü Düyek darplarıyla aynı motifin üç kere tekrârının ne kadar estetik olduğu ve bestecinin bunu ne kadar ihtimalle Düyek usûlünün dar ifâde hacmiyle bestelemiş olabileceği şüphe uyandırmaktadır. Bu üçlü motif tekrarının hemen ardından "lâkin" sözcüğü biterken "değildir" ifâdesine cevap oluşturan "illâ hû" sözleri de aynı motifle başlamış, fakat tekrarlarla ezgi sertleştirilmemiş, aksine güçlü perdesindeki bir kalışla güfte anlamı ve ezgi çözüme ulaşmıştır. Bu özellik ortaya çıktıktan sonra geri dönüp bakıldığında cümlenin dolaylı tümleci olan "âlem" sözcüğünün başında ve "benim" kelimesinin sonunda da kullanıldığı görülmektedir.

(b) müzik cümlesi ilk müzik cümleciği itibâriyle muhtemel Düyek adaptasyonuna en çok maruz kalmış müzik cümlesi olarak görülse de, zemîn kısmının usûl-vezin yerleşimine muhalif olan bu senkoplar yeni nüsha oluşturulurken köklü bir değişikliğe sebep vermemek için yerinde bırakılmıştır. *"2" ı ve "3"* arasındaki Hüseynî perdesine bir beşli aralıkla yükselen ve Dügâh perdesine ikili aralıklarla geri dönen motif ortak kullanılmıştır. Bu mısra'da bulunan "değildir" kelimesi bu sefer farklı bir ifâdeyle bestelenmiştir. Önceki mısra'da ezgiye tiz perdede motif tekrarlarıyla sert bir ifâde verilmişken burada, pest perdelerde daha kararlı ve heybetli bir ifâde kullanılıp Dügâh – Hüseyni perdelerindeki sıçramayla ifâde

keskinleştirilmiştir. Ardından makâmın doğası gereği "lâkin illâ hû" sözcükleri ve bu sözcüklerin anlamları ile uygun bir şekilde ifâde yumuşayarak karara gelmektedir.

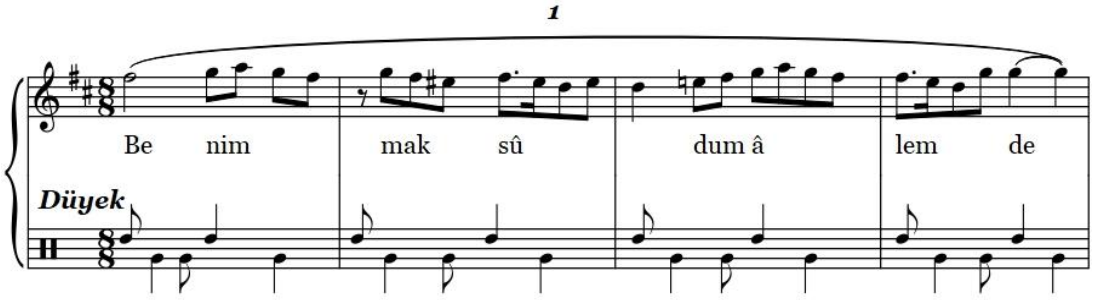
(c) müzik cümlesi *"1"* müzik cümleciğinin tekrarıyla başlamaktadır. Fakat burada terennüm sözleri kullanılmıştır. Ardından gelen*"5"* müzik cümleciği de Hüseynî perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi oluşturarak terennüm sözlerinden müteşekkil bir meyân algısını veya son mısra'ın terennüm sözlerine katıldığı bir terennüm anlayışını sergilemektedir.

(b′) müzik cümlesi ise melez bir müzik cümleciği olan "*4′*" ile başlamaktadır. Bu müzik cümleciğinin ilk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğine, kalan sekiz dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğine âittir. Bu durumun sebebi olarak ise (b) ve (b′) müzik cümlelerinin başlangıçlarından evvel ezginin makâmın dizisi üzerinde kaldığı noktaların farklı olması olarak değerlendirilebilir.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda belirtilen Düyek usûlünün, gerek müzik cümlelerinin ve cümleciklerinin boyutuna ve perdelerin sıklığına yetersiz gelişi, gerekse ezginin Düyek usûlüne birçok yerde uymayan yapısı sebebiyle bestenin ifâdesini desteklemek için yetersiz olduğu kanısına varılmıştır. Özellikle müzik cümleciklerinin son kısımları Düyek usûlüne oldukça aykırı işitilmektedir.

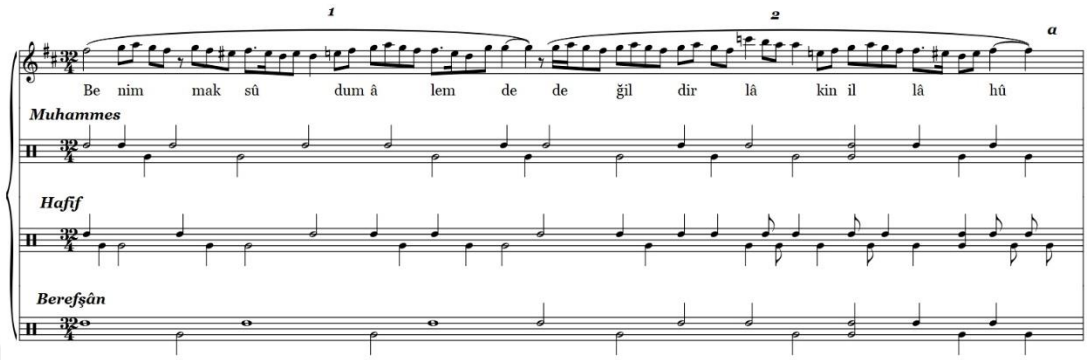
Şekil 165: "Benim Maksûdum" Düyek



Müzik cümlelerinin uzunluğu göz önüne alınarak 32 dörtlük zamana sâhip usûller ezgi üzerinde denenmiştir. Bu usûllerden Hafif ilk üç darbındaki usûle has olan ve üç kere tekrar edilen ifâdeye ezgi üzerinde karşılık bulamamaktadır. Berefşân usûlü ise ezginin, usûlün darplarından daha çok kuvvetli-zayıf zaman değişimini

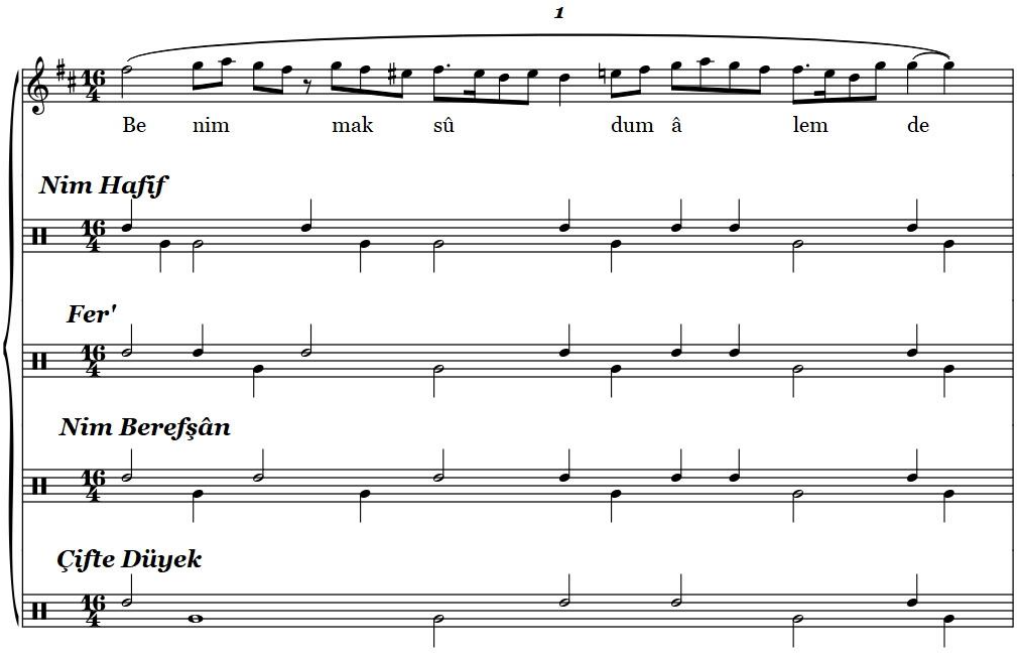
içermesinden dolayı elenmiştir. Geriye kalan Muhammes usûlü ise esere uygun bir şekilde uyum sağlamaktadır.

Şekil 166: "Benim Maksûdum" 32 Zamanlı Usuller



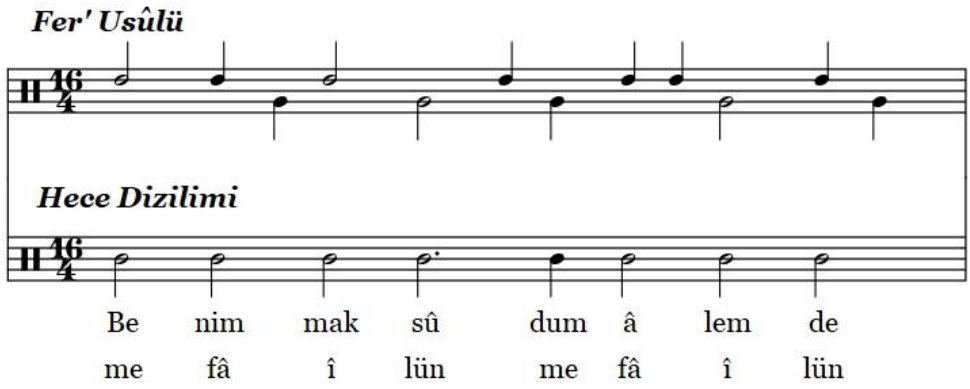
Fakat 16 zamanlı usûllerden Fer' usûlü ele alındığında her ölçüde aynı hece diziliminin olması usûl sonlarındaki iki dörtlük vurgular bu usûlün seçilmesinde önemli rol oynamıştır. Nim Hafif ve Nim Berefşân usûlleri ise bu usûllerin tam versiyonlarıyla aynı sebeplerden esere uyumsuzluk göstermektedirler. Çitfe Düyek usûlü ise yine Berefşân usûlü gibi geniş hacimli darplarına ezgi üzerinde uyumlu karşılıklar bulamamaktadır.

Şekil 167: "Benim Maksûdum" 16 Zamanlı Usuller
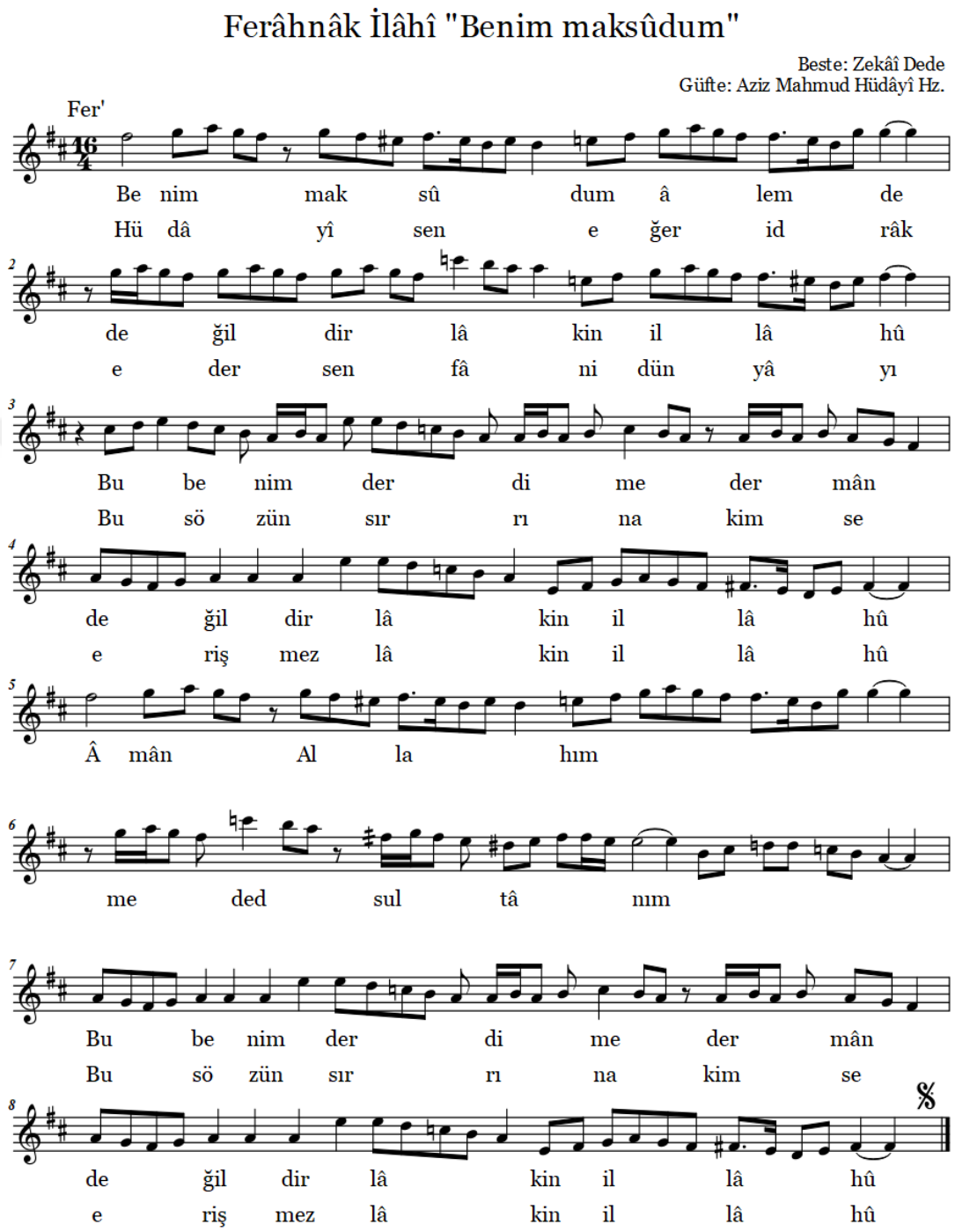


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 168: "Benim Maksûdum" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 169: Oluşturulan Nüsha 43: Ferâhnâk İlâhî "Benim Maksûdum"



3.1.6.6. Ferâhnâk İlâhî “Derd-i Hakk'a tâlib ol”

Eserin Mısrî Niyâzî Hz.’ne âit güftesi biçimsel olarak hem musammat gazel, hem koşma olarak değerlendirilebilmektedir. Yer yer bazı fâilâtünaruz vezinlerine uygun yer yer de duraklı hece ölçüsüyle ölçülebilmektedir. Güftenin tamamı incelendiğinde genel olarak 4+3 ölçülü dörtlü bendlerden ya da istisnasız bir şekilde 7+7 ölçülü beyitlerden müteşekkil olduğu anlaşılmaktadır. Bestenin güftenin 7+7’lik mısra’lara sâhip beyitlerden müteşekkil düşünüldüğü hâline göre yapıldığı görülmektedir.

İncelenen Cüneyt Kosal ve Yusuf Ömürlü nüshaları birbirleriyle hemen hemen aynıdır. Cüneyt Kosal nüshası sözlerin daha doğru yerleştirilmiş olması sebebiyle incelemede esas alınmıştır.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“3”* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *“4”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 42: "Derd-i Hakk'a" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	a(*1,2*)	b(*3,2*)	c(*4,2*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a(2) + b(3) + c(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun terennümsüz, terennüm yerine iki mısranın seslendirildiği ve ilk müzik cümlesine tekrar dönülmeyen bir murabba yapısına benzediği söylenebilir. Bu kurgu oldukça özgün görünmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

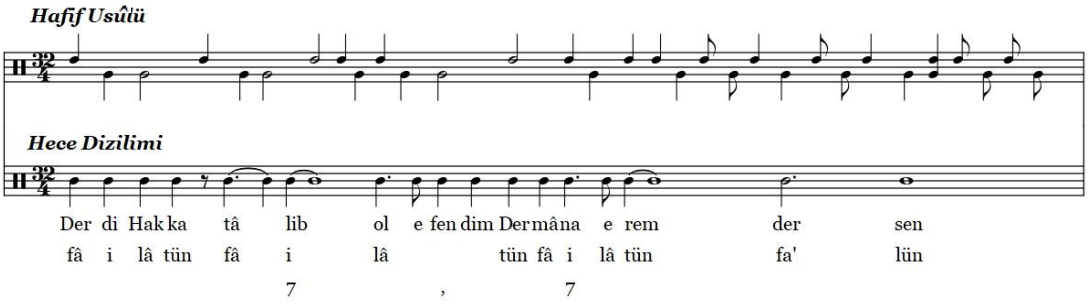
(a) müzik cümlesi eserin iki farklı mısra ile ardışık okunan zemîn kısmını oluşturmaktadır. Tam ortasından (dörtlü bendlerden müteşekkil varsayılan biçime göre her mısradan sonra, 7+7 ölçülü beyitlerden müteşekkil varsayılan biçime göre hece ölçüsünün durağından) bölünen müzik cümlesi eşit iki müzik cümleciğinden meydana geldiğini göstermektedir. Bu kurgu istisnâsız diğer müzik cümlelerinde de uygulanmıştır. Esâsen *"2"* müzik cümleciği bütün müzik cümlelerinin sonunda hacmi ve içeriği muhâfaza edilerek kullanıldığı için matematiksel olarak başka bir imkân bulunmamaktadır. *"1"* müzik cümleciğinin son kısmında bulunan "efendim" terennümü, güftenin durakları (veya mısraları) arasındaki geçişi sağlamaktadır ve her müzik cümlesinde *"2"*ye bağlantıyı sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu terennümün sonundaki ezgisel ve sözel nefes payı olmasa *"2"* müzik cümleciğine dâhil edilmesi dahî söz konusu olabilirdi. *"2"* müzik cümleciğinin içinde sekilenen ezgilerin ise usûlün âhengiyle farklılaşarak besteyi ezgisel olarak basitleştirmekten kurtarmaktadır.

(b) müzik cümlesi ise hemen öncesindeki *"2"* cümleciğinde bir sekizlik ötelenerek usûlle senkop oluşturan iki "-e" hecesinin bestesindeki başarıyı *"3"* cümleciğinin baştan üçüncü darbına bu sefer "-be" hecesinde tekrar ederek zemîn kısmındaki hece dizilimi kurgusunu biraz değiştirmiştir. Hüseynî perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisinin de bestekârın bu makam için kullanmayı sevdiği bir çeşni olduğu bu müzik cümlesinde de görülmektedir.
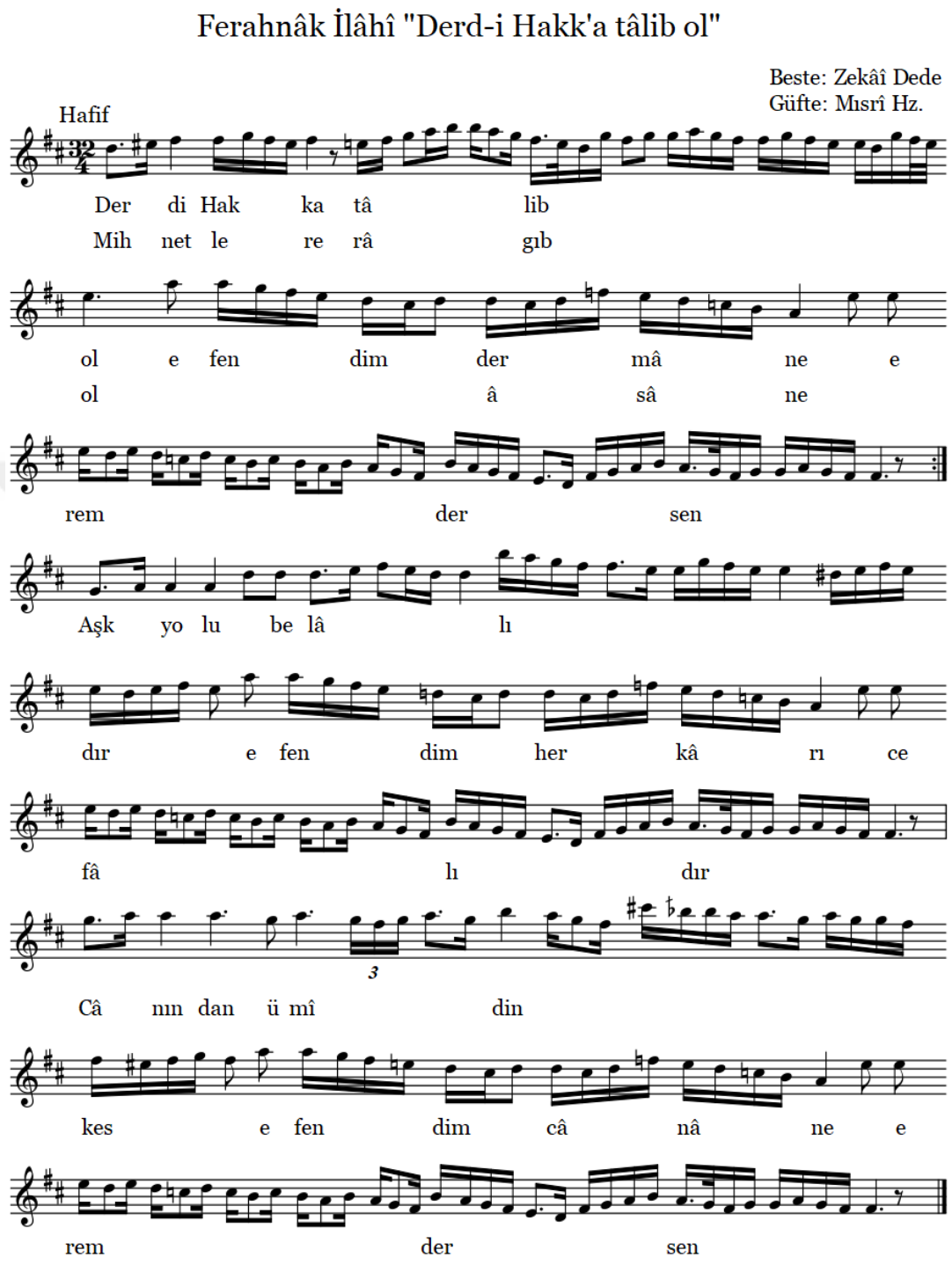
(c) müzik cümlesi (b) ile aynı kurguya sahiptir. Burda ise *"4"* cümleciğinin içinde kısa bir Evc perdesi üzerinde Hüzzâm çeşnisi görülmektedir. Bu da esere çift meyân hissi vermektedir. Fakat eser murabbâ yapılarında olduğu gibi tekrar (a) cümlesine dönmediği için tekrar *"2"* müzik cümleciğiyle ezgi karara gelmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece yerleşimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 170: "Derd-i Hakk'a" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 171: Oluşturulan Nüsha 44: Ferahnâk İlâhî "Derd-i Hakk'a"



3.1.6.7. Ferâhnâk İlâhî "Ol kadar mukbîl ü mahbûb-i Hüdâsın"

Eserin Şeref Hanım'a âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde ve beşli bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun şekilde yapılmıştır.

İncelenen iki nüsha arasından nüsha hakkında bilgi notları bulunan "14.2.1985" târihli Cüneyt Kosal nüshası esas alınmıştır ki diğer Yusuf Ömürlü nüshası da içerik olarak bu nüshaya oldukça benzerdir.

Bu nüshaların ikisinde de eserin usûlü Devr-i Hindî olarak belirtilmiştir. Fakat Antoloji'de (Ergun, 2017: 586) usûl bahsi geçen usûlün iki katı süreye sâhip olan Devr-i Revân usûlü olarak kaydedildiği için ve Devr-i Revân usûlü müzik cümleciklerinin her birini birer devrinde ifâde edebildiği için eser yeniden bu usûller yazılmıştır.

Devr-i Revân usûlüyle oluşturulan yeni nüsha üzerinde biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 14 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 14 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 14 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, ikinci 14 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 14 sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 14 sekizliği *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 6. ve 7. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 14 sekizliği *"7"* müzik cümleciğini, ikinci 14 sekizliği *"8"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 43: "Ol Kadar" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	d(*7,8*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + d(7,8) + b(3,4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle çift meyânlı, terennümsüz bir nakış yapısında olduğunu söylemek mümkündür.

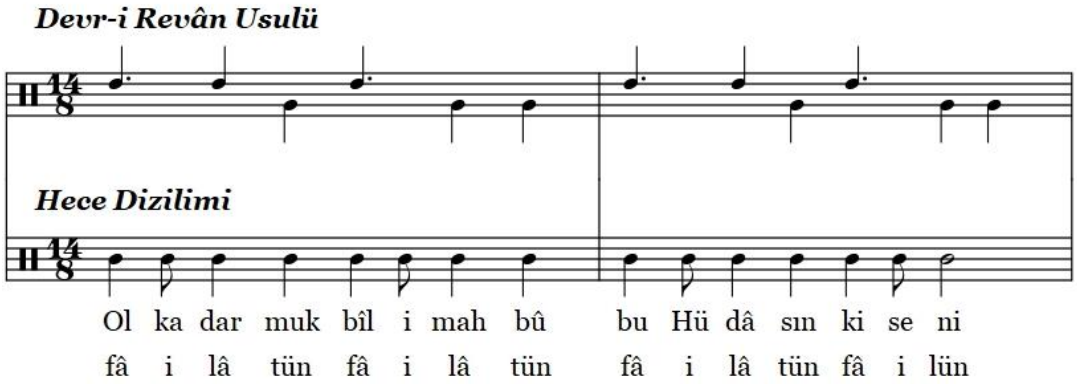
Müzik cümle ve cümleciklerinin kendi aralarında özgün olduğu anlaşılmaktadır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır: Nakarat kısmından sonra gelen, birinci meyân olarak tâbir edebileceğimiz kısmın *"5"* cümleciğinin son beş sekizliği ile *"6"* cümleciğinin ilk yedi sekizliği (a) cümlesinin içinde sıralarıyla *"1"* cümleciğinin sonunda ve yine aynı cümleciğin başında olmak üzere aynıdır.
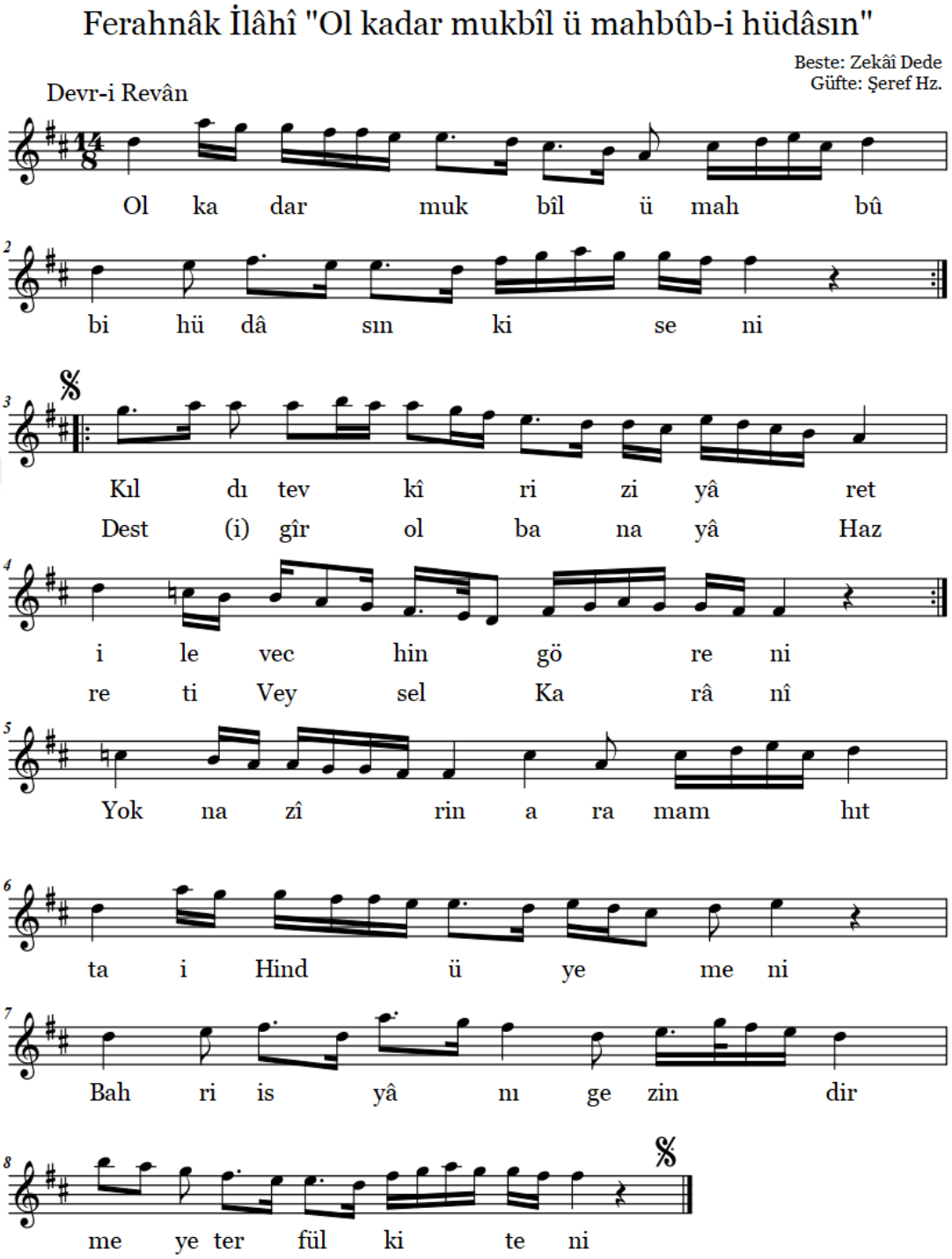
Bestecinin eser için uyguladığı biçim kurgusunda, her müzik cümlesinde ve her müzik cümleciğinde istisnâsız aynı yapının ve usûl-vezin yerleşiminin olduğu görülmektedir. Her iki tef'ile bir müzik cümleciğini, her iki müzik cümleciği de bir müzik cümlesini oluşturmaktadır. Her bir mısra'ın da bir müzik cümlesine eşlik etmekte olduğu görülmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 172: "Ol Kadar" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 173: Oluşturulan Nüsha 45: Ferahnâk İlâhî "Ol Kadar"



3.1.6.8. Gerdâniye İlâhî "Durman yanalım âteş-i aşka"

Eserin Hayâlî Hz.'ne âit güftesi 5+5 hece vezninde ve musammat gazel biçiminde inşâ edilmiştir. Musammat gazellerin genelde aruz vezniyle bestelendiği göz önüne alınırsa güftenin dörtlü bendlerle inşâ edilmiş olması da oldukça muhtemeldir. Yusuf Ömürlü nüshasında güfte beyitler hâlinde ele alındığı için ve ezgi yapısı da bu nazım tipine uygun olduğu için güfte musammat gazel olarak kabul edilmiştir. Beste de bu biçime uygun şekilde bestelenmiş ve her beyitten sonra terennüm kısmı gelecek şekilde biçimlendirilmiştir.

İncelemede ulaşılan iki nüshadan biri Yusuf Ömürlü'ye, diğeri Cüneyt Kosal'a âittir. Bazı küçük farklılıkları haricinde oldukça benzer olan nüshalardaki en belirgin fark eserin usûlünün dördüncü darbının başındaki onaltılık perde üzerindedir. Yusuf Ömürlü nüshası bu perdeyi Tiz Segâh perdesi olarak kaydetmişken, Cüneyt Kosal nüshası ise Tiz Sünbüle perdesi olarak kaydetmiştir. Cüney Kosal nüshasında ise usûlün ikinci darbındaki Nevâ perdesinin bir buçuk dörtlük süreye sâhip olması gerekirken bir dörtlük yazıldığı görülmektedir. Yeni nüsha oluşturulurken bu durum düzeltilmiş ve ilk ölçünün dördüncü darbında Tiz Sünbüle perdesi tercih edilmiştir.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ilâ 8. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk iki ölçüsü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki iki ölçüsü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki iki ölçüsü *"3"* müzik cümleciğini, son iki ölçüsü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 9. ilâ 16. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk iki ölçüsü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki iki ölçüsü *"2´"* müzik cümleciğini, sonraki iki ölçüsü *"5"* müzik cümleciğini, son iki ölçüsü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 44: "Durman Yanalım" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*2,2´,5,4*)
Ölçü no.	1-8	9-16
Mısra	1. ve 2. mısra	Terennüm

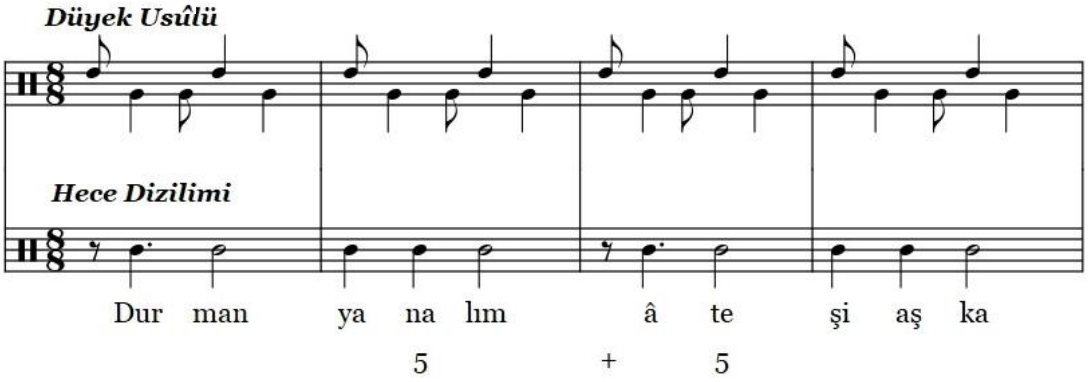
Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1-8) + b(9-16)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Müzik cümlelerinin dörder müzik cümleciğinden oluştuğu görülmektedir. İlk müzik cümlesine güftenin ilk beyti eşlik etmektedir. Bu müzik cümlesinin bütün müzik cümlecikleri özgündür. Güftenin durağı ezgide de müzik cümleciklerini bölmektedir. Her beş hece bir müzik cümleciğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla her mısra'ın iki müzik cümleciğiyle bestelendiği görülmektedir. Her cümlecikte ilk ölçünün hemen hemen eşit iki dörtlük süreye sâhip iki hece, ikinci ölçünün ise ilk ikisi birer dörtlük sonuncusu iki dörtlük süreye sâhip üç hece bestelenmiştir.
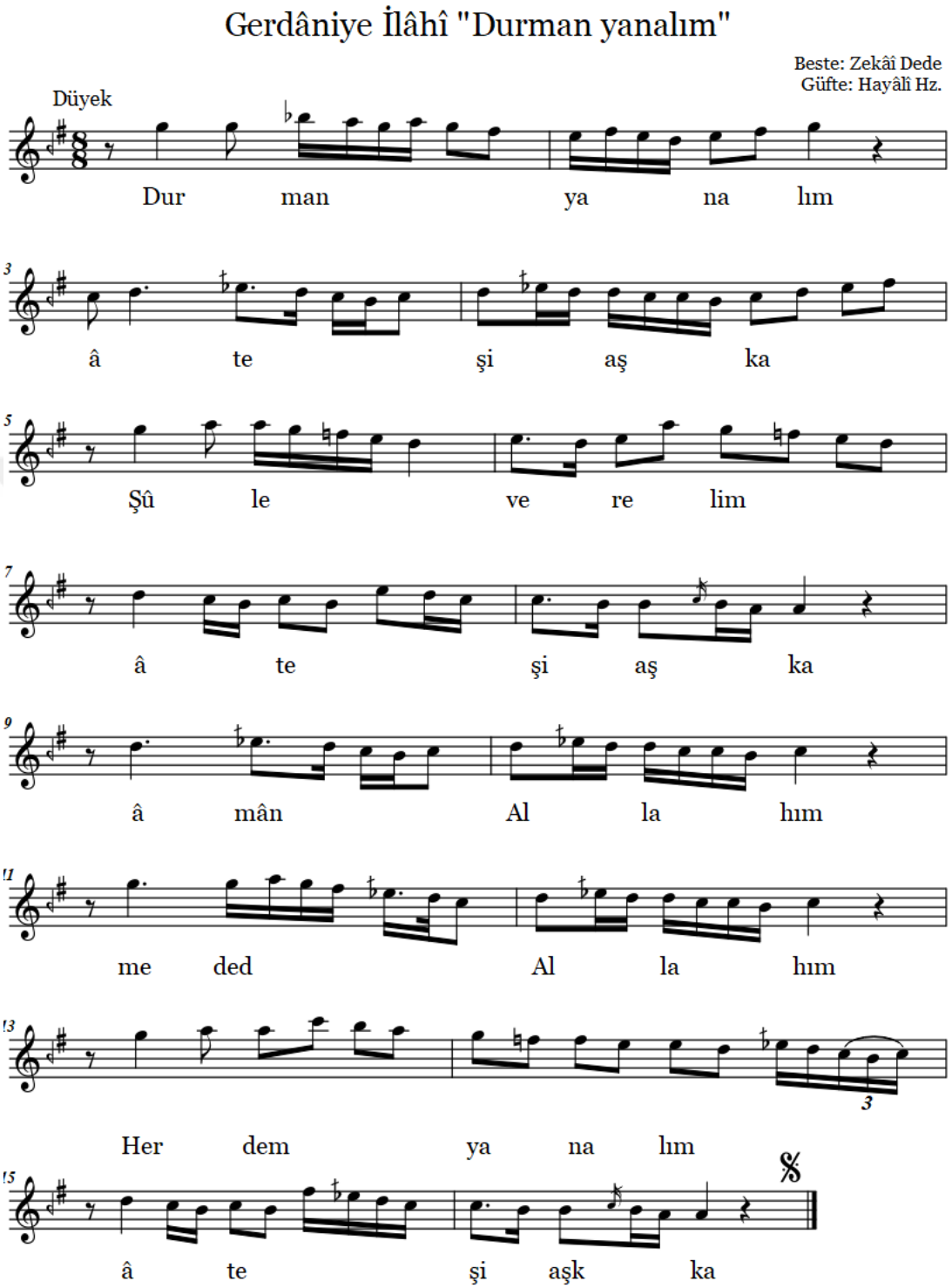
İkinci müzik cümlesi olan (b) müzik cümlesi ise Terennüm sözlerine eşlik etmektedir ki bu sözler de güftenin biçim kurgusuna eş olarak inşâ edildiği için müzik cümlecikleri de öncekilerle aynı usûl-vezin kurgusuyla biçimlendirilmiştir. Bu kısmın tek özgün cümleciği *"5"*tir. Diğer müzik cümleciklerinin hepsi (a) müzik cümlesinden mülhem üretilmiştir. *"2"* cümleciği başındaki Çargâh perdesinin sekizlik sus ile yer değiştirmesi istisnâsıyla tekrar edilmiştir. Ardından aynı müzik cümleciği *"2'"* olarak, ilk ölçüsü Gerdâniye ölçüsünden başlayacak şekilde çeşitlendirilerek tekrar kullanılmıştır. En sonda da *"4"* cümleciğinin ilk ölçüsünün son dörtlüğünün çeşitlendirilerek kullanıldığı görülmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 174: "Durman Yanalım" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 175: Oluşturulan Nüsha 46: Gerdâniye İlâhî "Durman Yanalım



3.1.6.9. Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine lâyık amel yok"

Eserin Aziz Mahmud Hüdâyî Hz.'ne âit olan güftesi aruzun Hecez bahrindeki "mefâîlün mefâîlün feûlün" vezniyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu güfte biçimine uygun şekilde oluşturulmuştur.

İncelenen üç nüsha arasında hayli farklılık görülmektedir. İlâhînin "Humâyûn Rûy-i Arak" makamıyla tanımlandığı nüsha usûlü Hafif olarak parantez içinde tanımlamış, fakat 4/4 ve Düyek olarak ölçmüştür. Makâmın, Humâyûn Rûy-i Arak makâmının gereği gibi Irak perdesinde karar vermiyor olması nüshanın sorunlarından biridir. Ezginin, Humâyun makâmından beklenildiği üzere Nevâ civârında seyrederek başlamayışı sebebiyle böyle bir makam isimlendirmesine ihtiyâç duyulmuş olması muhtemeldir. Bu nüshanın nakarat bestesinin, kendisi gibi çift bestelenmiş meyân kısmı gibi 16 dörtlük hacme sâhip olması beklenirken 15 dörtlük süreye sâhip olması nüshanın bu kısmının güvenilirliği konusunda şüpheye mahal vermektedir. Diğer bir nüsha olan Yusuf Ömürlü nüshası ise bu durumu telâfî etmektedir. Usûl ise 4/4 ve Sofyan olarak tanımlanmıştır. Bu nüshada da ikinci ölçünün Uşşak çeşnisiyle kaydedildiği göze çarpmaktadır. Makâmın genel kuralarına istisnâ oluşturacak şekilde eserin durak civârında genişleyerek başlaması nüshanın müellifinde veya eseri aktaran kişilerde bu temâyülü oluşturmuş olabilir. Diğer nüshada ise "Taşkın" imzâsı okunmaktadır. En altta ise Cüneyt Kosal imzâsı mevcuttur. Bu nüshada ezgi oldukça farklıdır. Usûl ise 4/4 ve Sofyan olarak tanımlanmıştır. Yer yer ölçülerin donanımda belirtilen 4/4 ölçeğinden taştığı görülmektedir. Bazı yerlerde kullanılan çeşnilerin dahi diğer iki nüshaya nazaran daha farklı arıza işâretleriyle kaydedildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yeni nüsha oluşturulurken ilk iki nüsha incelemeye esas alınmış tereddüte düşülen kısımlarda diğer nüsha da karşılaştırma amacıyla kullanılmıştır.

İncelemeye esas oluşturan yeni nüsha yazılırken Hafif usûlü tercih edilmiştir. Usûlün Hafif olarak belirtildiği nüshada ikinci ölçüde bulunan Hicaz makâmı perdeleri muhâfâza edilmiştir. Nakarat sonunda eksik kalan ölçünün tamam olduğu Yusuf Ömürlü nüshası ile birleştirilerek yeni nüsha ortaya çıkarılmıştır.

İnceleme sonucunda Hafîf usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, kalan 15 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ve 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 14 dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki 11 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki 11 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki 19 dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü de *"8"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki 14 dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü de *"11"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü *"12"* müzik cümleciğini, kalan 15 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 45: "Cenâb-ı Pâkine" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6,7,8)*	c(*9,10,11*)	d(*9,12,3)*	b(*4,5,6,7,8)*
Ölçü no.	1	2,3	4	5	2,3
Mısra	1. mısra	2x(2. mısra)	3. mısra	3. mısra	2x(4. Mısra)

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2,3) + c(4) + d(5) + b(2,3)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin biçim kurgusunun bu hâliyle çift nakaratlı ve çift meyanlı bestelenmiş terennümsüz bir nakış yapısında olduğu söylenebilir.

Biçim kurgusu genel olarak incelendiğinde ilk mısra hariç diğerlerinin farklı iki ezgiyle okunduğu bir yapı görünmektedir. İkinci ve dolayısıyla nakarat olan dördüncü mısra'ların bestelerinin, usûl, müzik cümlesini ortadan ikiye bölecek şekilde tasarlandığı görülmektedir. Birinci ve üçüncü mısraların bestelerinin ise her mısra'ın bir müzik cümlesine eşlik edeceği şekilde tasarlandığı görünmektedir. Müzik cümleleri ise genelde kendi aralarında özgün ve biçimsel olarak (özellikle sâhip oldukları süreler açısından) birbirlerinden bağımsız olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi kısa süreye sâhip *"1"* cümleciğiyle makâmın karârını ve usûlün ilk altı darbını oldukça sâde bir şekilde ifâde etmektedir. Ardından gelen biraz daha uzun soluklu *"2"* cümleciği makâmın pest taraftaki genişlemesiyle ve sonraki daha uzun süreye sâhip *"3"* cümleciği nihâyet makâmın güçlüsüne (makâmın bu eserde çıkıcı seyirle kullanıldığı göz önüne alınırsa makâmın 2. güçlüsüne) vararak eserin zemînini oluşturmaktadır. Bu kısımdaki biçim kurgusu diğer müzik cümlelerine usûl-vezin yerleşimi olarak örnek oluştursa da sonraki müzik cümlecikleri farklı kurgularla karşımıza çıkmaktadır.

(b) müzik cümlesi ikinci ve dördüncü mısra'ların ikişer tekrarına eşlik etmektedir. İki ölçü uzunluğundadır. Bu iki ölçünün birleşme noktaları *"6"* müzik cümleciğinin arasında kalmaktadır. Dolayısıyla mısra'ın ilk tekrârının bitiminde (yâni bu müzik cümlesinin ilk ölçüsünün sonunda) ezgide usûlün karar kısmına eşlik eden bir karar veya durgu ifâdesi görülmemektedir. Ayrıca ikinci mısra'ın ezgiye dizilmesinin ilk mısra'ın bestesinin karar kısmından başladığı görülmektedir ki böylece bu kısımdan itibâren eserin usûl-vezin kurgusu hayli değişmektedir. *"6"* müzik cümleciğinin bu kadar kritik bir konumda bulunması sebebiyle besteleniş konforu açısından oldukça stres altında bulunduğu açıkça görülmektedir. Bestecinin bu müzik cümleciği üzerinde usûl darplarında bulunan olağan üstü değişiklere karşılık gelen bu durumu iki dörtlük bir motifi dört kez sekileyerek ezgiyi durağanlaştırmayı seçerek telâfî ettiği görülmektedir. (b) müzik cümleciği eserin diğer cümlelerinden ayrı olarak 64 dörtlük yani iki ölçü uzunluğundadır. Bu kısımda aynı zamanda hece yerleşimin de değişiyor olması Hâvî usûlünü ihtimâller dâhiline koymaktadır. Fakat müzik cümlesinin ilk yarısının bestecinin Hafîf usûlü için uyguladığı hece dizilimine tam olarak uyuyor olması sebebiyle incelemede Hafîf usûlü uygun görülmüştür.

(c) müzik cümlesi zemîn kısmında oluşturulan usûl-vezin kurgusuna uymakta falan müzik cümlesi kurgusundan farklılaşmaktadır. Burada ortadaki müzik cümlesi uzun, son müzik cümlesi orta uzunlukta tasarlanmıştır. Meyân mısra'ının ilk tekrârına eşlik etmektedir.

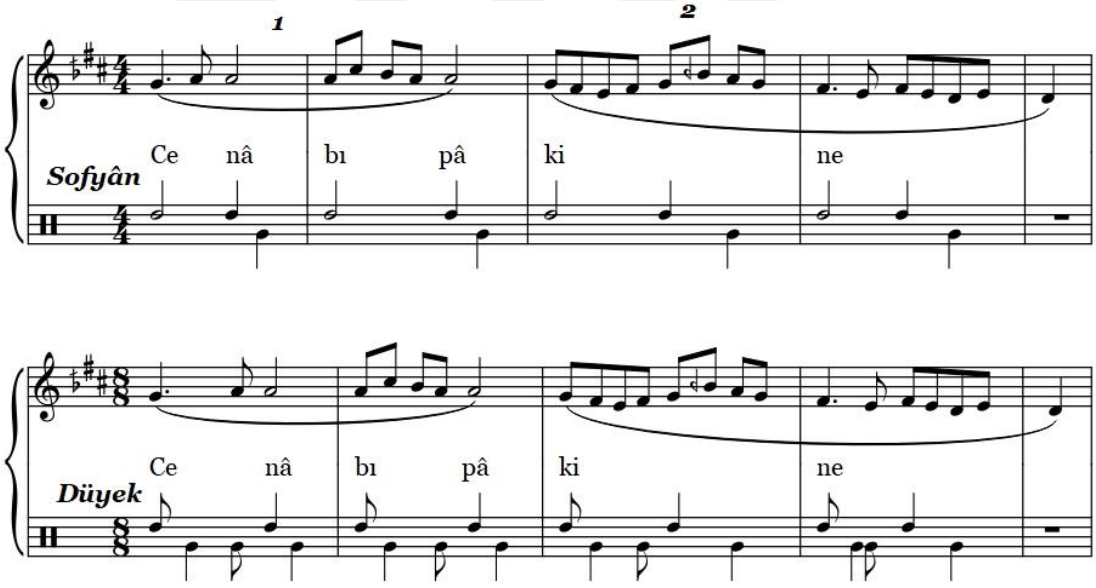
(d) müzik cümlesi zemîn kısmında oluşturulan usûl-vezin kurgusuna ve müzik cümleciği kurgusuna uymaktadır. Meyân mısra'ının ikinci tekrârına eşlik etmektedir. Buradaki *"12"* cümleciğinin başlangıcında bir önceki cümledeki *"10"* cümleciğinin

ilk dört dörtlüğünün tekrârı görülmektedir. *"3"* cümleciği ise (a) müzik cümlesiyle ortak cümlecik olarak kullanılmıştır ki nakarata bağlantıyı sağlamaktadır. Meyân boyunca Hüseynî, hatta kullanılan Nim Hicaz ve ardından gelen Evc-Neva araklıklarının oluşturduğu ezgiden dolayı Dilkeşhâverân çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.

Hafîf usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Sofyan usûlünün darpları hecelerle ve eserin ritim kurgusuyla uygun bir şekilde işitilse de müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin uzunluğu göz önünde bulundurulunca yetersiz kalması sebebiyle elenmiştir. Düyek usûlü de hem aynı sebepten hem de darplarının sürekli ezgiyle senkoplar oluşturması sebebiyle ihtimaller arasından çıkarılmıştır.

Şekil 176: "Cenâb-ı Pâkine" Sofyân, Düyek

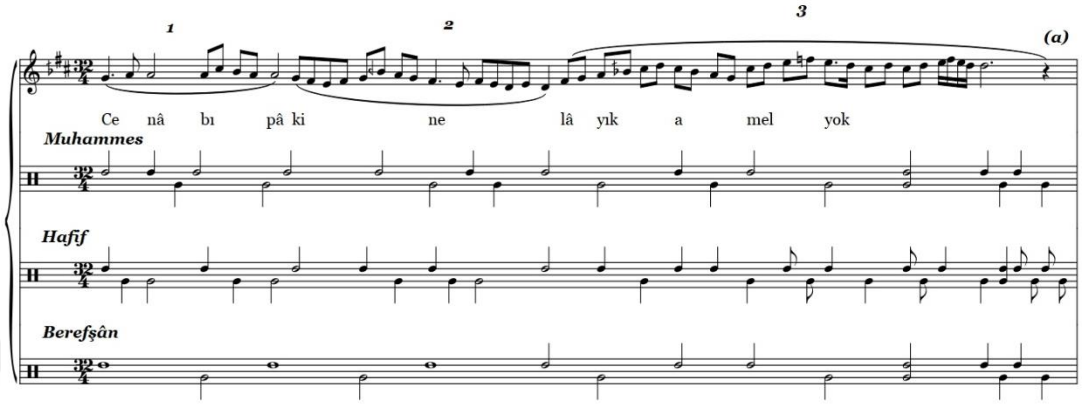


Müzik cümlelerinin 32 ve 64 dörtlük olması ve hece dizilimlerinin 32 dörtlük süreye sâhip kurgulara sâhip olması sebebiyle 16 zamanlı usûller de elenmiştir.

32 zamanlı usûllerden Muhammes usûlü (b) müzik cümlesinde iki mısra'ın birleştiği kısma yani ölçü değişimine verdiği karşılıkta geçiş için daha uyumsuz bir ifâde oluşturmaktadır. Eserin geneline uygun görünse de özellikle Hafîf usûlünün belirleyici olan iki dörtlük zayıf darplarının ezgide bulduğu karşılıkları daha iyi ifâde

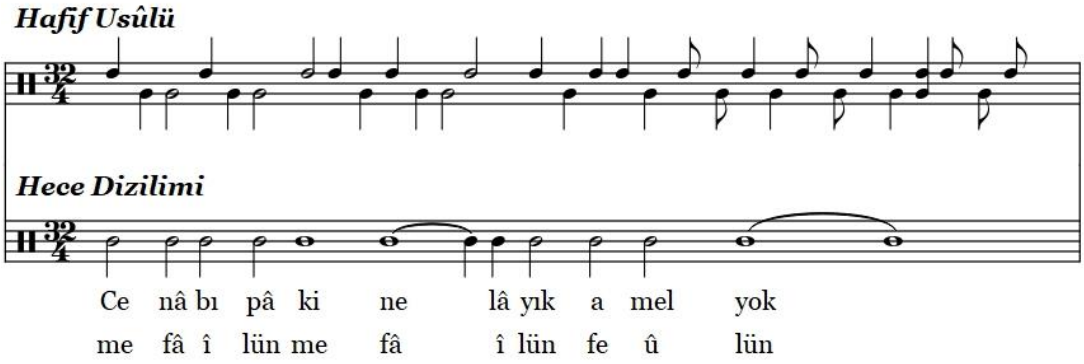
edememektedir. Berefşân usûlünün de uzun darplarına karşılık ezgide sıkça kuvvetli zayıf zaman değişimleri bulunduğu için bu iki usûl elenmiştir.

Şekil 177: "Cenâb-ı Pâkine" 32 Zamanlı Usuller
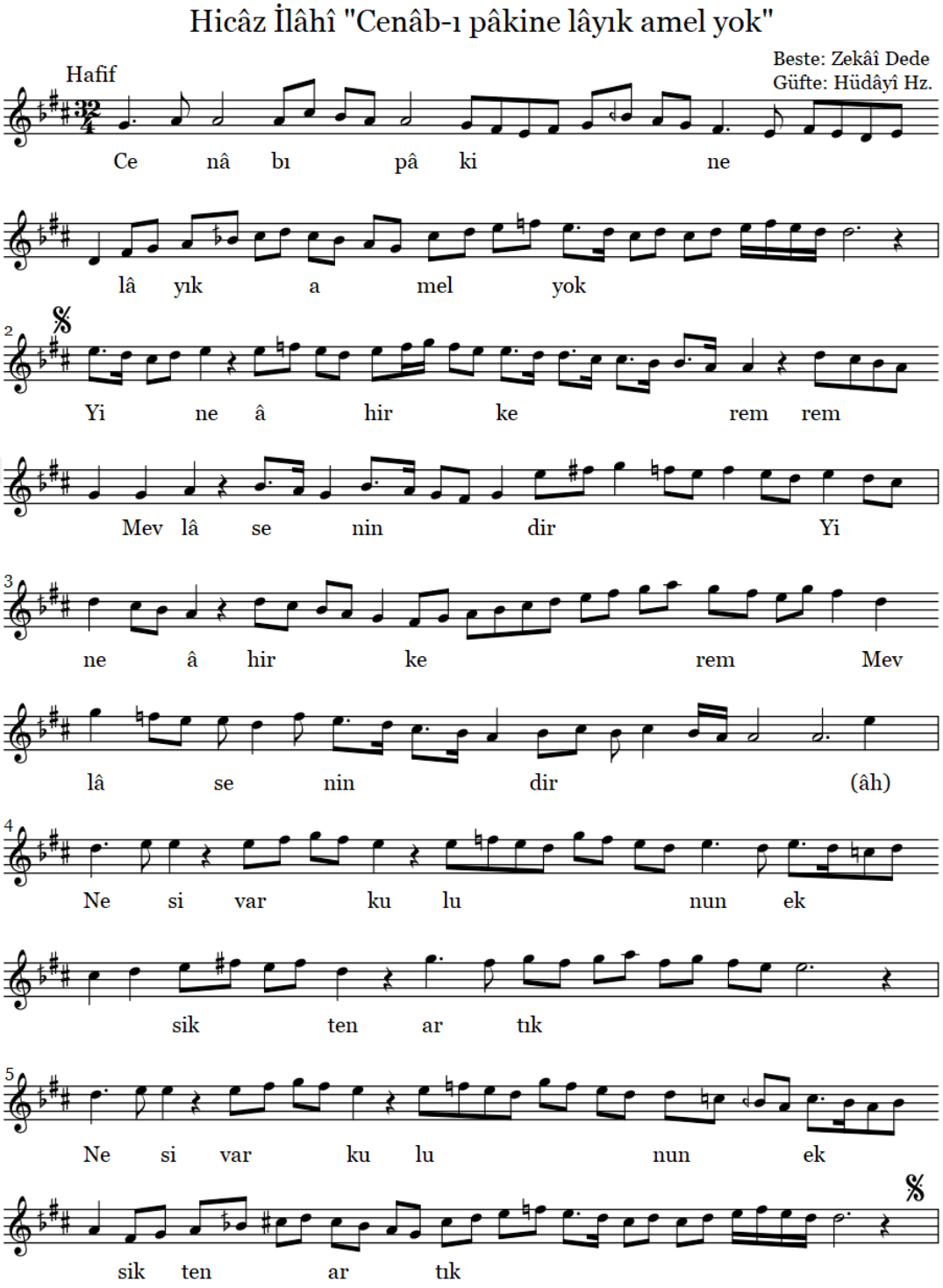


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 178: "Cenâb-ı Pâkine" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 179: Oluşturulan Nüsha 47: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı Pâkine"



3.1.6.10. Hicâz İlâhî "Şâh-ı iklîm-i risâlet"

Eserin Ulvî Hz.'ne ait güftesi aruzun Remel bahrinde "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezniyle altılı bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Nüsha üzerindeki güftenin iki bendinde de son iki mısra'ın aynı olması sebebiyle eserin bu iki mısra üzerine tesdis (altılama) edilmiş olabileceği de söylenebilir.

Taşkın ve Cüneyt Kosal imzâlarını taşıyan incelenen tek nüsha üzerinde, Evsat ve Nim Evsat usûllerinde sıkça karşılaşılan ikinci hecenin konumu problemi yine karşımıza çıkmaktadır. Genellikle bu ikinci hecenin üçüncü darptan mı yoksa dördüncü darptan mı seslendirilmeye başlanacağı konusu nüshalar arasında ve aynı nüshanın içindeki vezin yerleşimi kurgularında farklılıklar göstermektedir. Bu nüshada farklılık gösteren kısımlar da eserin genelinde olduğu gibi mısra'ın ikinci hecesi usûlün üçüncü darbında başlayacak şekilde değiştirilmiştir. Ölçülerin ikinci 13 sekizlik kısımlarındaki ikinci hecenin benzer durumu ise sürekli değişiklik arz ettiği için müdahale edilmeden bırakılmıştır.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"6"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"7"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü de *"8"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"9"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"10"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"11"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü de *"12"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(d) müzik cümlesi, 7. ve 8. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"13"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"14"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü de *"15"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(e) müzik cümlesi, 9. ve 1. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"16"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"17"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü de *"18"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 46: "Şâh-ı İklîm-i Risâlet" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)	d(*13,14,15*)	e(*16,17,18*)	b(*5,6,7,8*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8	9,10	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4 mısra	5. mısra	6. mısra
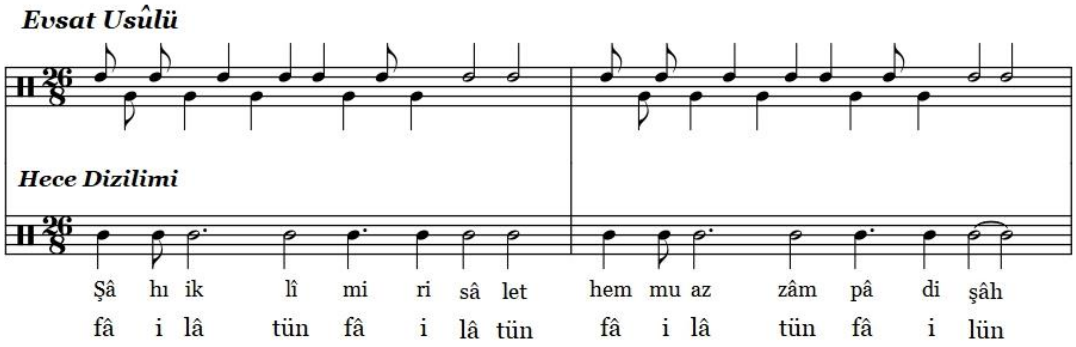
Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + d(7,8) + e(9,10) + b(3,4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun bir zemîn, bir zamân, üç meyân ve zamân ezgisinin nakaratından müteşekkil bir yapıda olduğu görülmektedir. Altı mısralık ender karşılaşılan güfte için besteci bu şekilde bir çözüme gitmiştir.
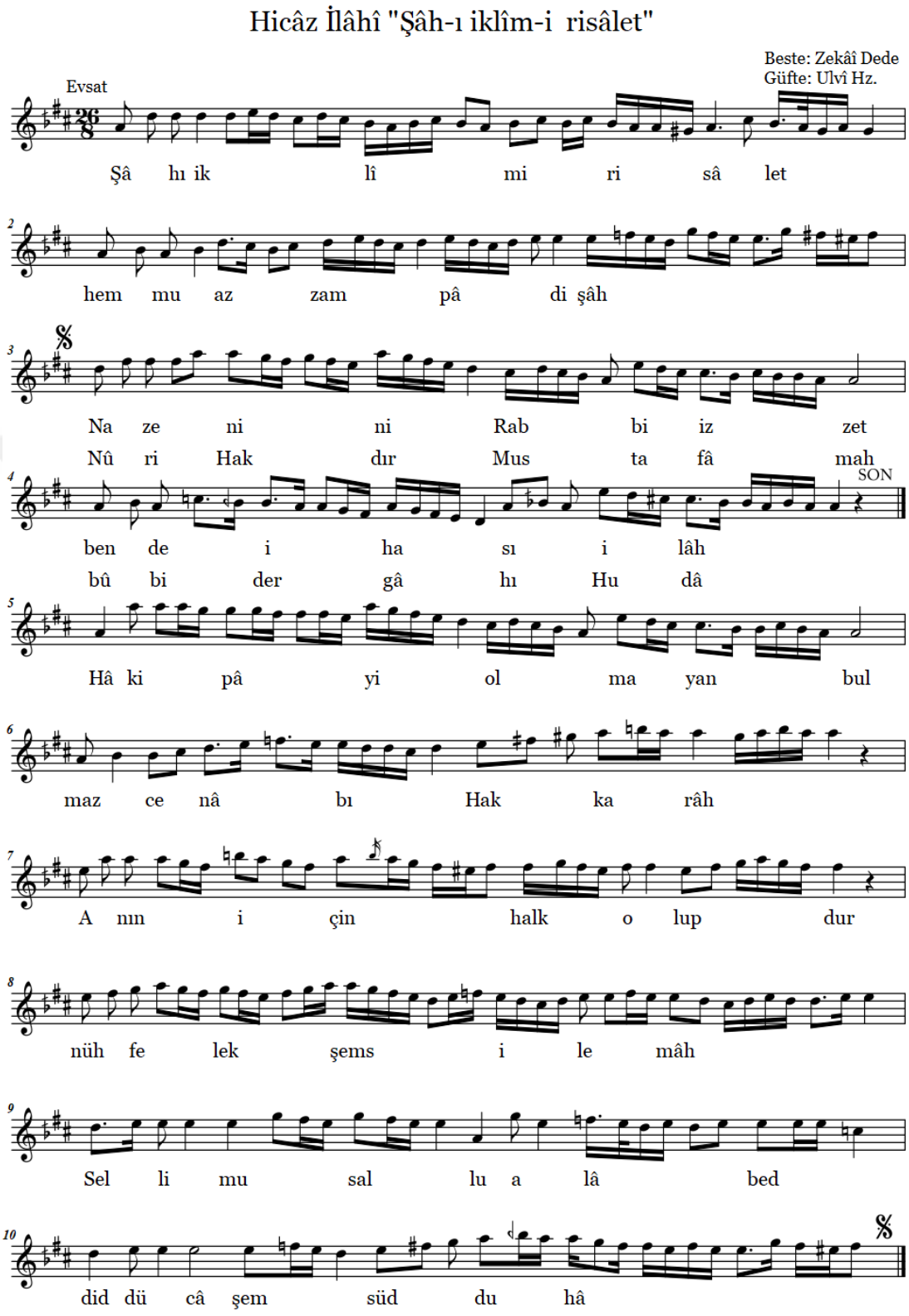
Müzik cümlelerinde (d) ve (e) hâriç 13'er sekizlik süreye sâhip dörder müzik cümlesi bulunmaktadır. Bu müzik cümleleri ikişer Evsat usûlüyle tamamlanmaktadır. Diğer iki cümlede ise ilk iki müzik cümleciği 13'er sekizlik süreli, kalan kısım ise bir ölçülük süreli müzik cümleciği olacak şekilde tasarlanmıştır. Usûl-vezin yerleşimi ise her mısra ikişer ölçü üzerinde ve aynı kurguyla yapılmıştır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 180: "Şâh-ı İklîm-i Risâlet" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 181: Oluşturulan Nüsha 48: Hicâz İlâhî "Şâh-i İklîm-i Risâlet"



3.1.6.11. Hicâz İlâhî "Şûride vü şeydâ kılan"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi değişken duraklı 8'li hece ölçüsüyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Besteci de bu güfte biçimini esas almıştır. Güftenin vezni bol aruz kusurlarıyla birlikte düşünülürse, "müstef'ilün müstef'ilün" vezninde de ele alınabilir.

İncelenen iki nüshadan biri Yusuf Ömürlü, diğeri Ziyâ imzâlıdır. Ziyâ imzâlı olan nüshada ek olarak Cüneyt Kosal imzâsı da bulunmaktadır. Özellikle meyân kısmındaki makâm geçkisinde arıza işâretlerini eksiksiz bir şekilde belirtmesi sebebiyle Yusuf Ömürlü nüshası incelemeye esas teşkil etmiştir.

İnceleme sonucunda Remel usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki beş dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, kalan beş dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki beş dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, kalan beş dörtlüğü de *"9"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"10"* müzik cümleciğini, sonraki altı dörtlüğü *"11"* müzik cümleciğini, sonraki dört dörtlüğü *"12"* müzik cümleciğini, sonraki beş dörtlüğü *"13"* müzik cümleciğini, kalan beş dörtlüğü de *"2′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 47: "Şûrîde vü Şeydâ" Biçim Tablosu

Cümle (cümlecik)	a(*1,2*	*3,4,2*)	b(*5,6*	*7,8,9*)	c(*10,11*	*12,13,2′*)	b(*5,6*	*7,8,9*)
Ölçü no.	1		2		3		2	
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5) + c(6)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun her mısra'dan sonra terennüm okunan bir nakış yapısına ait olduğu görülmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi, eserin ilk mısra'ına ve ilk terennümüne eşlik ederek bestenin de zemîn kurgusunu oluşturmaktadır. Burada ortaya konan müzik cümleciklerinden müteşekkil cümle kurgusu ve usûl-vezin yerleşimi kurgusu eserin tamâmında istisnâsız olarak uygulanmıştır. Her mısra' için uzun bir başlangıç cümleciği tasarlanmıştır. Ardından terennüm sözlerini taşıyan müzik cümlecikleri gelmektedir. İkinci müzik cümleciği istisnâ olarak güfteden arta kalan iki heceye daha eşlik etmektedir. *"2, 3, 4, 2"* müzik cümleciklerinde kullanılan terennüm sözcükleri diğer müzik cümlelerinin terennüm kısımlarında da aynen kullanılmış, beraberlerindeki ezgilerde de benzer ritim kurguları uygulanmıştır. (a) cümlesinin cümleciklerinin *"2"*den başlamak üzere cümleciğin bitiş ifâdesi (burada 16'lık seslerle dörtlük Nevâ perdesine yönelme özelliği belirgin) sâbit tutularak, birbirlerinden türetildiği görülmektedir. Kısa müzik cümlecikleriyle benzer ezgilerin ardışık olarak kullanılması ezgide gerginlik yaratabilecek bir durumken burada her cümleciğin usûlün arklı bir kısmına denk gelmesi sebebiyle çeşitlilik oluşturulmuştur. Özellikle *"2"* cümleciğinin sonda neredeyse aynen tekrâr ediliyor olması bu yöntemi pekiştirmektedir. Bu kurgu diğer müzik cümlelerinde de bazı farklılıklarla tekrâr edilmektedir.

(b) müzik cümlesi eserin kurgusuna uymaktadır. Burada terennüm cümleciklerinin ilk ikisi ve son ikisi farklı perdelerde kalışlarla sona ermektedir. Bu perdelerin kullanılan makamda ardışık olan Dik Kürdî ve Dügâh perdeleri olması eserin durağının kararlılığını artırmaktadır.

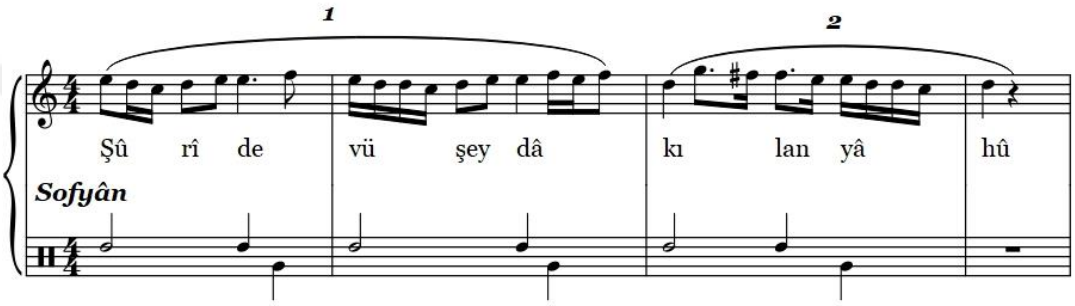
(c) müzik cümlesi eserin kurgusuna uymaktadır. (b) cümlesinde olduğu gibi terennüm cümleciklerinin ilk ikisi ve son ikisi farklı perdelerde kalışlarla sona ermektedir. Burada eser önceki cümledeki gibi durağa değil güçlüye varacağı için bu perdeler yine ardışık olarak Hüseynî ve Nevâ olarak kullanılıştır. Son müzik cümleciği

ise neredeyse *"2"* ile aynıdır. Bir 16'lık sürenin Muhayyer perdesi olarak Gerdâniye perdesinden alınmasıyla türetilmiştir.

Remel usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda belirtilen Sofyân usûlü eserle birlikte icrâ edildiğinde ezgide oldukça sık görülen kuvvetli-zayıf zaman değişimlerinin karşısında usûlün uyumsuz kaldığı anlaşılmaktadır.
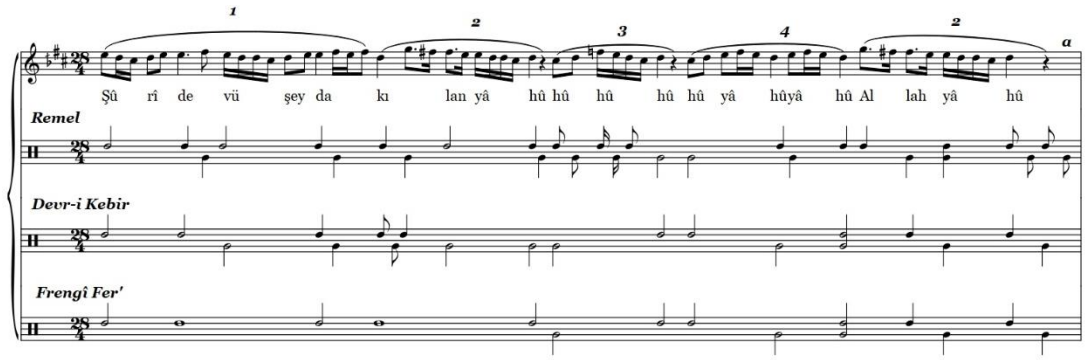
Şekil 182: "Şûrîde vü Şeydâ" Sofyân



Müzik cümlelerinin uzunluğuna bakıldığında ise 28 zamanlı bir usûlün ihtimâli gündeme gelmiştir. Bu süre hacmine sığabilecek 7 ve 14 zamanlı usûller ise üçlülerin bulunmaması sebebiyle ihtimaller arasından elenmiştir. Ayrıca 28 zamanlı hacme sebep olan ve bir tek sayı olan (tek sayı olması ezgi içinde üçlü gurupların bulunması anlamına gelmektedir) 7 çarpanının, dört dörtlük ölçülerin 7 tane olmasından kaynaklandığı görülmektedir.

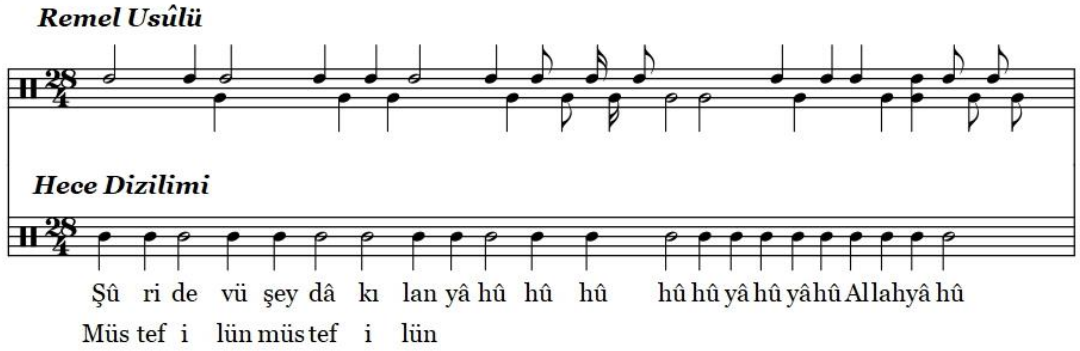
28 zamanlı usûller arasından ise Devr-i Kebîr usûlünün özellikle terennüm kısımlarında dörtlük darplarla oluşturulmuş ve sıkça karşılaşılan kuvvetli-zayıf zaman değişimlerine eşlik edemediği anlaşılmıştır. Yapısı îtibârıyla sık darplarıyla bu durumu çok daha iyi telâfî edebilecek olan Remel usûlü ise ezgiye oldukça uygun bir şekilde eşlik edebilmektedir. Devr-i Kebîr usûlünden daha da geniş darplara sâhip olan Frengî Fer' usûlü ise ezginin aynı özelliğinden dolayı ihtimâller arasından elenmiştir.

Şekil 183: "Şûrîde vü Şeydâ" 28 Zamanlı Usuller
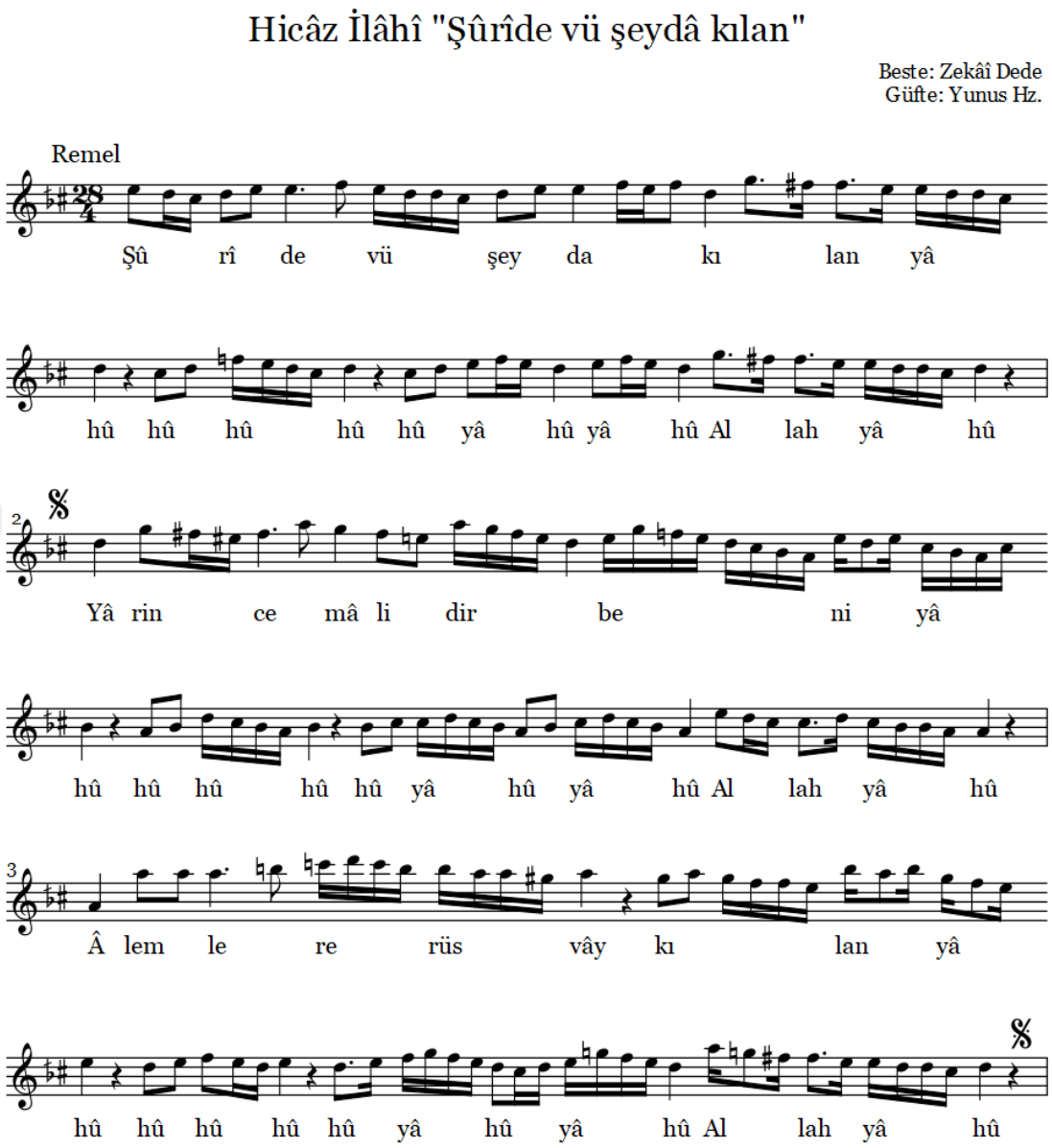


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 184: "Şûrîde vü Şeydâ" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 185: Oluşturulan Nüsha 49: Hicâz İlâhî "Şûrîde vü Şeydâ"



3.1.6.12. Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı"

Eserin Erzurumlu İbrâhim Hakkî Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde ve beyitler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun olarak iki beyti seslendirecek üzere biçimlendirilmiştir.

İncelenen dört nüshanın içerik olarak bazı ârızâ işâretleri hâricinde benzer olduğu görülmektedir. Usûl ise iki nüshada Evsat, iki nüshada Nim Evsat olarak kaydedilmiştir. Mevcut nüshalar üzerinde ölçüler sayıldığında müzik cümlelerinin 13/8'lik beşer ölçüden oluştuğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla bu durum ölçüleri iki katı süreyle yani Evsat usûlüyle değiştirmeye imkân tanımamaktadır. Antolojide de (Ergun, 2017: 591) usûlün Evsat olarak kayıt edilmiş olması dikkat çekicidir.

İnceleme sonucunda Nim Evsat usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk beş ölçü boyunca sürmektedir. İlk iki ölçü ve dokuz sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, kalan iki ölçü ve dört sekizliği de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 6 ilâ 10. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk iki ölçüsü *"3"* müzik cümleciğini, sonraki üç ölçüsü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 11 ilâ 15. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk iki ölçü ve dokuz sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, kalan iki ölçü ve dört sekizliği de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 48: "Şöyle Sakla" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1,2,3,4,5	6,7,8,9,10	11,12,13,14,15	6,7,8,9,10
Mısra	1. mısra + T	2. mısra+ T	3. mısra + T	4. mısra + T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4,5) + b(6,7,8,9,10) + c(11,12,13,14,15) + b(6,7,8,9,10)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle her mısra'dan sonra terennüm okunan bir nakış yapısında olduğu söylenebilir.

Müzik cümlelerinin kendi aralarında özgün olarak yapılandırıldığı görülmektedir. Cümlecik tekrarları yoktur. İlk iki müzik cümlesinin başlangıcındaki dört darba eşlik eden ezgi aynıdır. Meyân kısmında da bu ezgiden kullanılan aralık Rast – Çargâh olarak değiştirilerek kullanılmıştır.

Nim Evsat ve Evsat usûllerinde her tef'ilenin aynı hece dizilimiyle bestelendiği diğer aynı usûldeki eserlerde açıkça görmek mümkündür. Fakat Zekâî Dede'nin bu eserde bir müzik cümlesi içindeki ölçülere tef'ileleri farklılaştırılmış düzenlerle yerleştirdiği anlaşılmaktadır.

Güftenin redif kısmındaki "duymasın" sözüyle meyândaki karşılığı olan "olmasa" sözü ve terennüm sözlerinin ezgilerinin ritim kurguları birbirleriyle oldukça benzerdir. Eserin genelinde sekileme motiflerin kullanıldığı görülmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

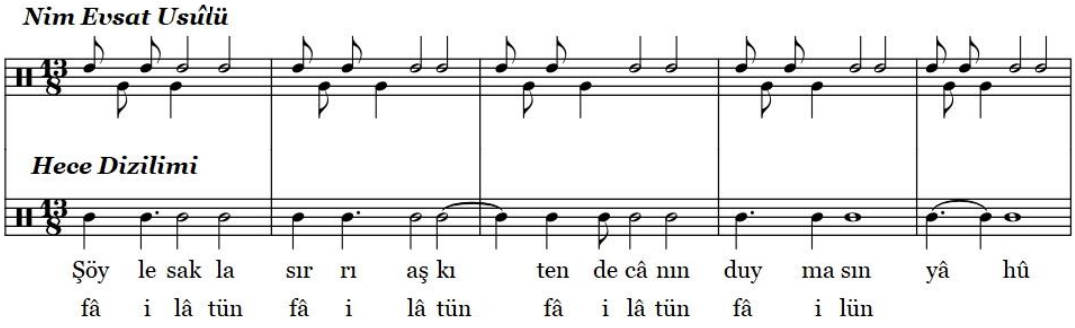
(a) müzik cümlesi eserin ilk mısra'ına eşlik ederek eserin cümle kurgusunu ve usûl-vezin yerleşimini oluşturmaktadır. Beş ölçüden ve iki müzik cümleciğinden müteşekkildir. İki müzik cümleciği hemen hemen birbirine eşit süreye sâhiptir. İlki diğerinden beş sekizlik daha uzundur. "cânın" kelimesinin ilk hecesi, ilk müzik cümleciğinin sonuna denk gelmekte ve bu durumda kelime, müzik cümlecikleri tarafından ikiye bölünmektedir. Aynı durum yapısal olarak bu cümleyle eşlenik olan (c) müzik cümleciği için de "fırkât" kelimesi için geçerlidir. Son ölçünün ise "yâ hû" sözleriyle terennüm edildiği görülmektedir.

(b) müzik cümlesi zemînden farklı olarakiki ölçülük *"3"* ve üç ölçülük *"4"* müzik cümleciklerinden müteşekkildir. Ritim kurgusu ve kullanılan aralıklar göz önüne alınınca *"4"* müzik cümleciğinin*"2"* cümleciğinden mülhem olduğu anlaşılmaktadır.
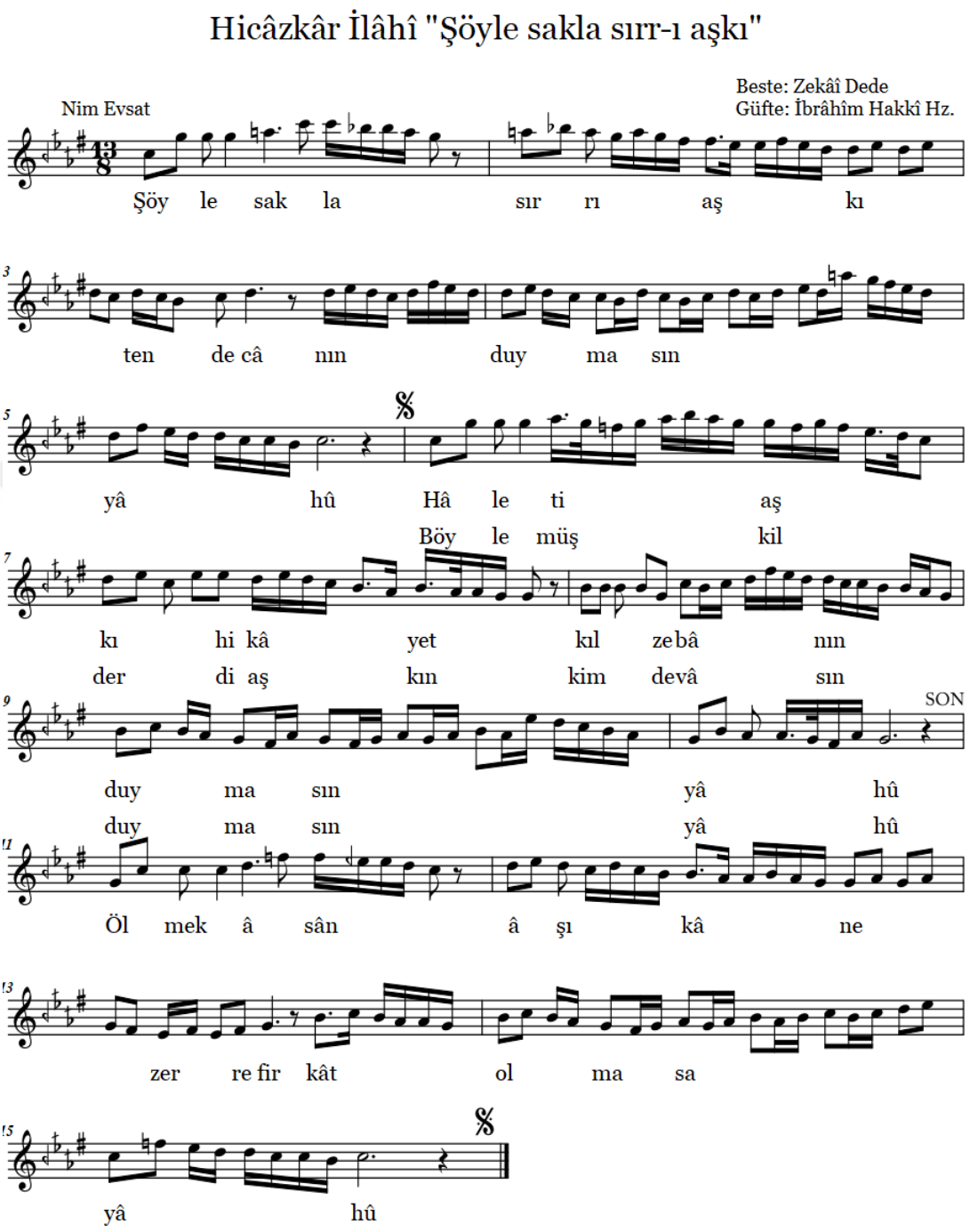
(c) müzik cümlesi (a) ile aynı yapıda tasarlanmıştır. Son ölçüsünde bulunan Acem perdesinin *"2"* cümleciğinin sonunda Evc olarak kullanılmış olması hâricinde bu ezgi tamamen aynıdır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 186: "Şöyle Sakla" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 187: Oluşturulan Nüsha 50: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle Sakla"



3.1.6.13. Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân olmuşam"

Eserin Erzurumlu Şeyh Kâmil Efendi Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde ve beyitler hâlinde inşâ edilmiştir.

İncelenen nüshalar birbirleriyle yüksek oranda benzerlik göstermektedir.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk iki ölçü boyunca sürmektedir. İlk ölçünün 22 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, kalan dört sekizliği ve sonraki ölçünün 13 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, kalan 13 sekizliği de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk ölçünün 22 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, kalan dört sekizliği ve sonraki ölçünün 13 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini, kalan 13 sekizliği de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"6"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"7"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"8"* müzik cümleciğini, kalan 13 sekizliği de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 49: "Andelîb-i Bâğ-ı Hicrân" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*1,4,5*)	c(*6,7,8,3*)	b(*1,4,5*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra + T	2. mısra+ T	3. mısra + T	2. mısra+ T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(7,8)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle her mısra'dan sonra terennüm okunan bir nakış yapısında olduğu söylenebilir.

Müzik cümleleri kendi aralarında genellikle özgün olarak tasarlanmıştır. Meyân cümlesi hâriç aynı müzik cümlelerinde aynı cümle kurgusu kullanılmıştır. Her mısra sonunda kısa bir "imânım" terennümü eklendiği görülmektedir.

Makamın uygulanışının *"3"* müzik cümleciği ve etkisi hâricinde Beyâtî makamına benzerliği dikkat çekmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

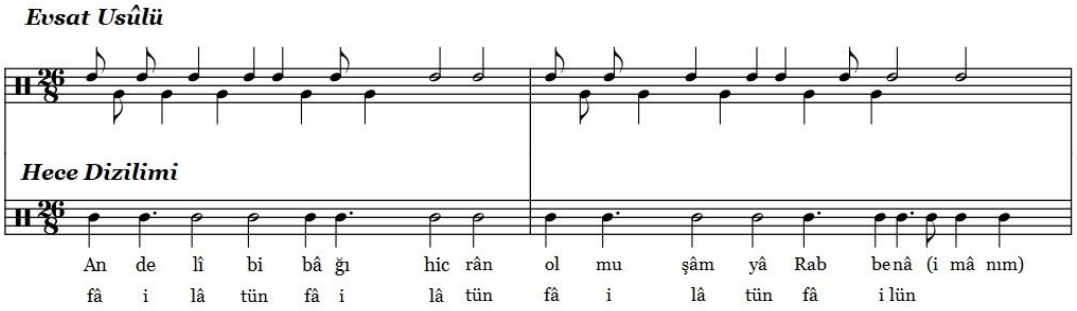
(a) müzik cümlesinin ilk iki müzik cümleciğinin arasında "hicrân" kelimesi bölünmektedir. Bu durum (b) cümlesinde aynı konumda, (c) cümlesinde ise ikinci müzik cümleciğinden sonra görülmektedir. *"1"* müzik cümleciğinin ilk beş sekizlik kısmıyla *"2"* müzik cümleciğinin başlangıcında aynı ezgi kullanılmıştır. *"3"* cümleciği içindeki "nâ" hecesine eşlik eden kısım, ileriki müzik cümlelerinde karşılaşılan *"5"* ve yeniden farklı bir güfteyle okunan *"3"* müzik cümleciklerinin ritim kurgusuyla karşılaştırılınca (c) müzik cümlesinin *"3"* cümleciğindeki gibi değiştirilmesi mümkün görünmektedir.

(b) müzik cümlesi önceki cümle gibi *"1"* cümlesini kullanarak başlamaktadır. Bu cümleyi ve nakarat olması sebebiyle eseri makamın kararına götüren *"5"* müzik cümleciğinin *"3"* ile aynı ritim kurgusunda olduğunu, hatta bu müzik cümleciğinin Dügâh perdesi üzerine göçürülmüş olduğunu söylemek mümkündür. (b) müzik cümlesinin ilk görüldüğü yerde terennüm sözleriyle seslendirilen meyân bağlantısı cümlecik isimlendirilirken yüksek benzerlikten dolayı ihmâl edilmiştir.
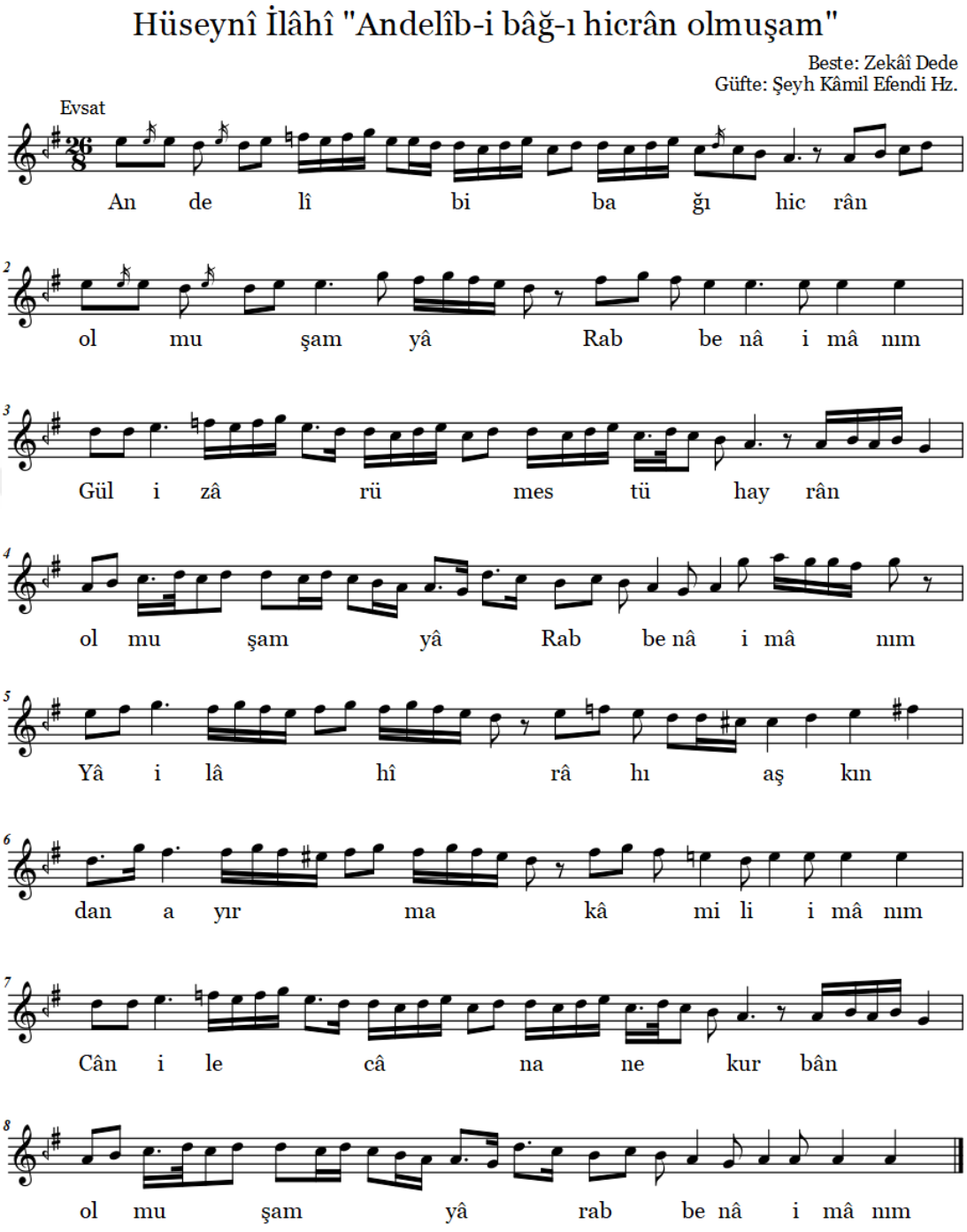
(c) müzik cümlesi her tef'ileye bir müzik cümleciğinin ve bir 13/8 ezginin eşlik ettiği bir cümle kurgusuna sâhiptir. Dilkeşhâverân makâmını anımsatan bir Evc çeşnisi kullanılmıştır.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 188: "Andelîb-i Bâğ-ı Hicrân" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 189: Oluşturulan Nüsha 51: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i Bâğ-ı Hicrân"



3.1.6.14. Hüzzâm İlâhî "İlâh el-âlemînsin Rabb-i âlâ"

Eserin sâhibi tesbit edilemeyen güftesi aruzun Hecez bahrindeki "mefâîlün mefâîlün feûlün" vezniyle beşli bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu güfte biçimine uygun şekilde oluşturulmuştur. Mısraların son dört heceleri tekrar edilerek bestelendiği için güftenin vezni de dolaylı olarak bestede farklı ele alınmıştır. Bestedeki güfte vezni şu şekilde de düşünülebilir: "mefâîlün mefâîlün mefâîlün feûlün"

İlâhînin incelenen nüshası, Cüneyt Kosal'ın Kâni Karaca'nın okuyuşundan notaya aldığı bilgisini bulunduran "24.2.1990" târihli bir nüshadır. Kâni Karaca'nın da bu eseri Sadeddin Heper Hoca'dan meşk ettiği bilgisi eklenmiştir. Usûl Düyek olarak kaydedilmiştir.

İnceleme sonucunda Hafîf usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir.

(c+a) ya da (a′) olarak tanımlayabileceğimiz cümle de 4. ölçü boyunca sürmektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 50: "İlâh el-âlemînsin" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a	b	c	c+a	b
Ölçü no.	1	2	3	4	2
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + (c+a)(4) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

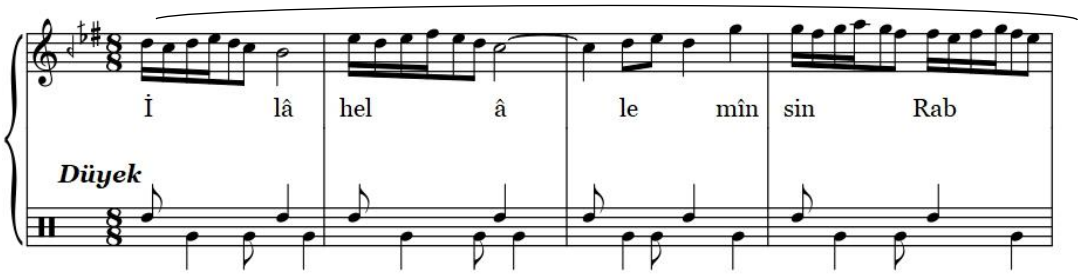
Bestenin zemîn kısmında oluşturulan usûl-vezin yerleşiminin istisnâsız olarak diğer müzik cümlelerinde tekrar edilmektedir. Müzik cümleleri ise tek parçadan müteşekkil tasarlanmıştır. (c) hâriç her müzik cümlesinde farklı perdeler üzerinde

görülen bir motif olarak eserin ilk dört dörtlüğünün ezgisi eser genelinde önem arz etmektedir. Bu ezgi aynı zamanda Hafîf usûlünün ilk üç darbını betimleyecek şekildedir. İlk dörtlük en yoğun, ikinci dörtlük orta, sonraki iki dörtlük de en seyrek perde sıklığına sâhiptir. Bu durum da Hafîf usûlünün ilk üç darbındaki kuvvetli dörtlük, zayıf dörtlük ve zayıf ikilik zâmânı uygun bir şekilde desteklemektedir. Son tef'ile olan "feûlün"e ve bir önceki tef'ilenin son hecesine eşlik eden hecelerin her mısra'nın sonunda tekrar edildiği görülmektedir. Böylece mısra'ın vezni bir "mefâîlün" daha artmaktadır. (c) cümlesi birinci meyân kısmı olarak Mâhur çeşnisiyle bestelenmiştir. Aynı çeşninin bir sonraki müzik cümlesinde ilk 11 dörtlük kısmı tekrar kullanılmıştır. Kalan kısmı ise (a) cümlesiyle tamamlanarak nakarat kısmına bağlantı sağlanmıştır. Böylece ikinci meyân ifâdesi kuvvetlenmiş ve ortaya (c) ve (a) cümlelerinden mürekkep bir müzik cümlesi ortaya çıkmıştır. Bu müzik cümlesi biçimlendirmesi beş mısra'dan müteşekkil bendleri olan güftelerin bestelenmesi için oldukça akıcı bir çözüm ortaya koymaktadır.

Hafîf usûlü tesbit edilirken eserin incelenen nüshasında karşılaşılan usûl ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Düyek usûlünün ezgiyle uyumu eleştirildiğinde ortaya hemen hemen hiçbir yerde bu usûle bire bir eşlik eden bir ölçünün bulunmadığı çıkmaktadır.

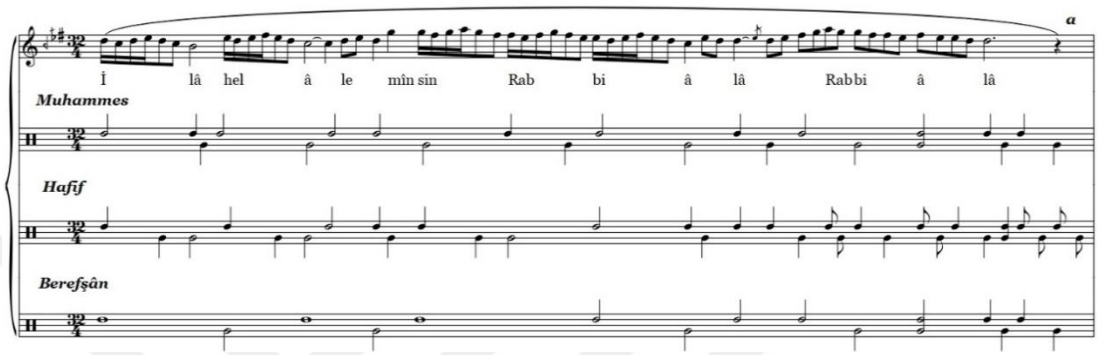
Şekil 190: "İlâh el-âlemînsin" Düyek



Müzik cümlelerinin 32/8 ölçülen uzunluğu ve belli konumlarda tekrar eden küçük motifler büyük bir usûlün esere daha iyi eşlik edebileceğine ihtimâl vermiştir. Bu durumda ilk olarak 8/4 veya 16/4 ölçülü usûllerin değerlendirilmesi gerekirken bahsi geçen motifler tam olarak Hafîf usûlünü gerektirdiği için bu usûl ve eş süreli usûller tartışılmıştır. Kuvvetli-zayıf zamanların daha anlaşılır olması için eser dörtlük mertebede değerlendirilmiştir.

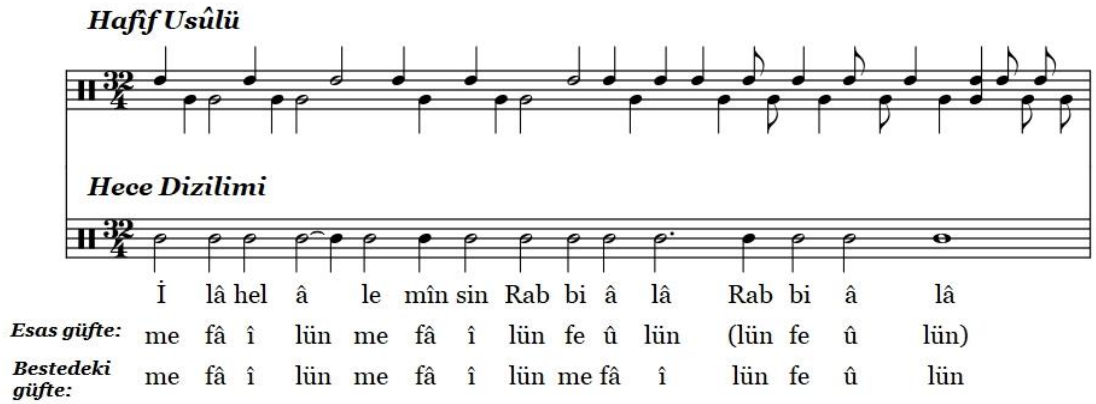
Hafîf usûlüne ihtimâl kazandırdığından bahsedilen motifler, usûlün oldukça net ifâdelerini barındırdığı için Muhammes ve Berefşân usûllerinin darplarında kendilerine karşılık bulamamaktadır. Dolayısıyla Hafîf usûlü seçilerek yeni nüsha oluşturulmuştur.

Şekil 191: "İlâh el-âlemînsin" 32 Zamanlı Usuller
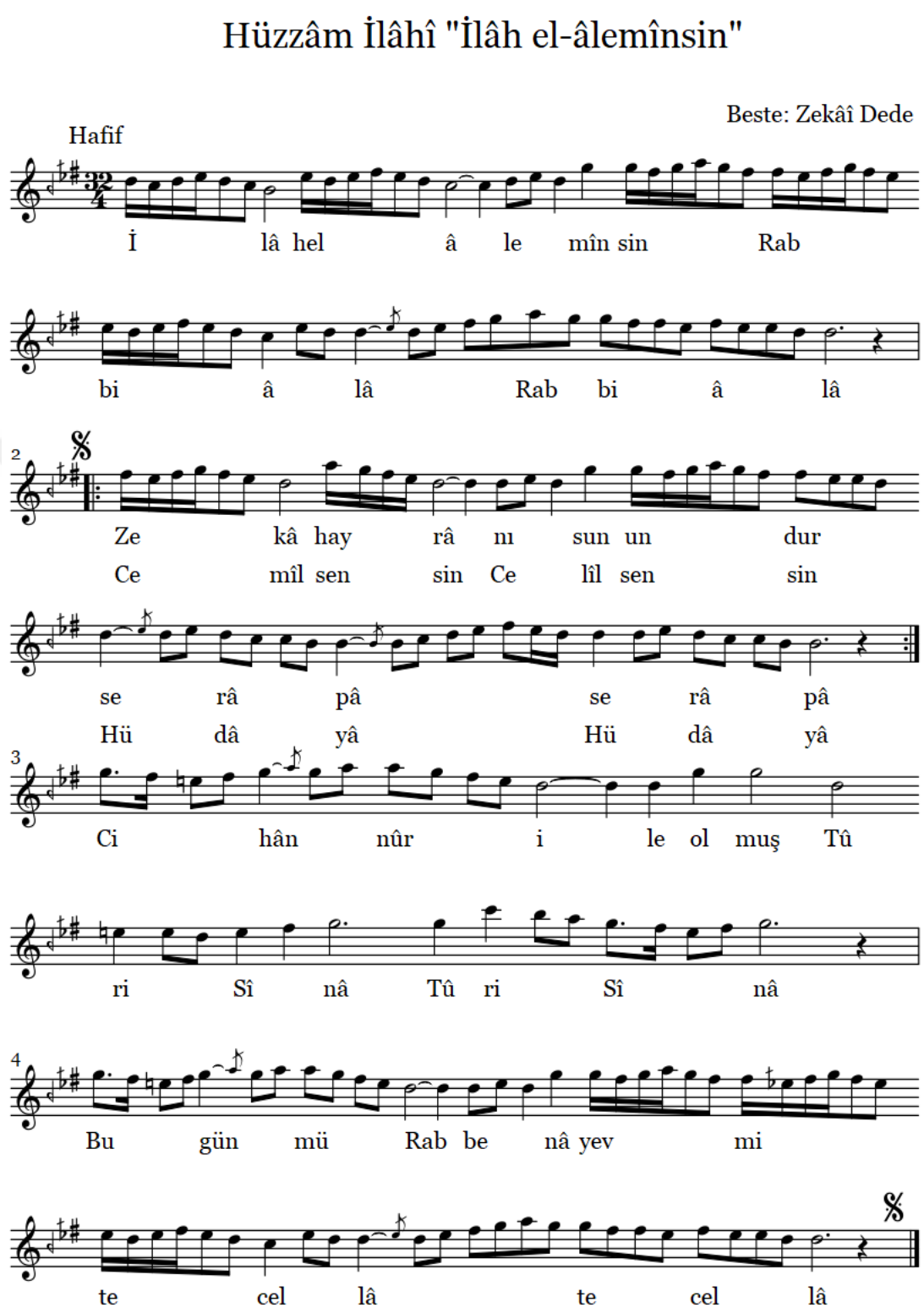


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 192: "İlâh el-âlemînsin" Usul- Hece Dizilimi



Şekil 193: Oluşturulan Nüsha 52: Hüzzâm İlâhî "İlâh el-âlemînsin"



3.1.6.15. Hüzzâm İlâhî "Ne bahtlı ol kişiye ki"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi 4+4 duraklı 8'li hece vezninde ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de hem bu biçime uygun şekilde, hem de 16 heceli (8+8) benderden müteşekkil değerlendirmeye uygun bir şekilde oluşturulmuştur.

Eserin nüshalara birbirleriyle örtüşmektedir. Usûlün bu nüshalarda Düyek olarak tanımlandığı görülmektedir.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, üçüncü 16 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, dördüncü 16 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 16 sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 16 sekizliği *"6"* müzik cümleciğini, üçüncü 16 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, dördüncü 16 sekizliği *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 51: "Ne Bahtlı" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*	*3,4*)	b*(5,6*	*3,4)*
Ölçü no.	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin biçim kurgusunun 16'lı hece ölçüsünde ele alınan bendlerle zemîn ü zamân yapısında olduğu görülmektedir.

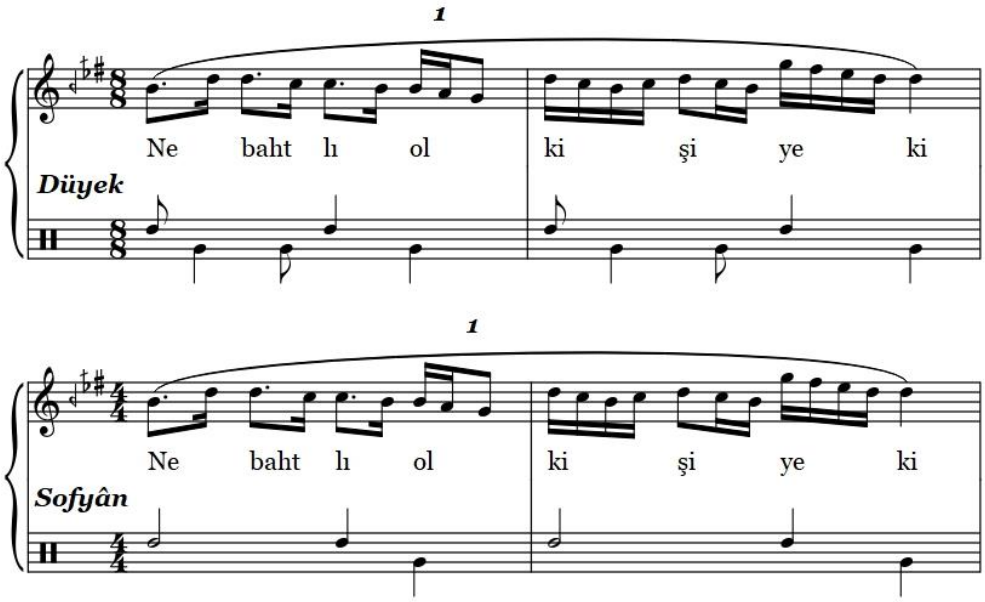
Müzik cümlelerinin kurgularının birer Fer' ölçüsü süreye sâhip dört müzik cümleciğinden müteşekkil olduğu görülmektedir. Eseri oluşturan iki müzik cümlesinin son iki müzik cümlecikleri de aynıdır.

Genelde bu kurguya benzer biçimlerde müzik cümlelerinin, birer mısra'a eşlik edecek şekilde (A[a+b+c+b]) bestelenmesi alışılageldik bir durumdur. Burada ise (a) ve (b) müzik cümlelerinin ilk iki müzik cümleciklerinin sonlarında aynı ezgi parçalarının kullanılmış olması ve bu parçaların niteliği müzikal bir cümle ifâdesinin tamamlanmasına engel olmaktadır. Böylece son yarıları birbirleriyle aynı olan, birer dörtlükten müteşekkil bendlere eşlik eden iki müzik cümlesi (A[a+b]) ortaya çıkmaktadır.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Nüshalarda adı geçen Düyek usûlünün eserin bazı istisnâî kısımları hâriç hiçbir yerinde ezgiyle uyumlu olmadığı açıkça görülmektedir. Onun yerine tercih edilebilecek başka bir usûl olan Sofyân usûlü ise 4/4 ölçülerin ikinci dörtlüklerinde ezgideki vurgulara karşılık verememektedir. Ayrıca ezgideki 4/4'ten daha uzun ölçülebilecek ifâdeyi daraltarak müzik cümleleri üzerinde gerilim oluşmasına sebep vermektedir.

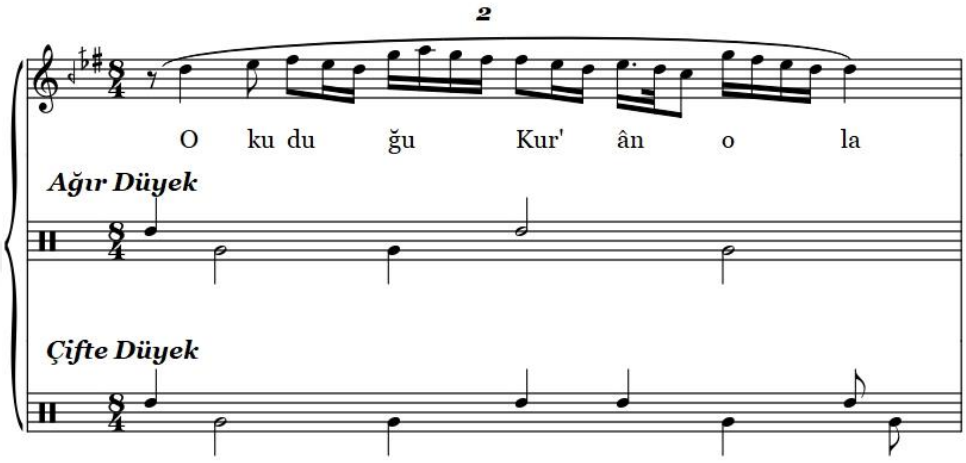
Şekil 194: "Ne Bahtlı" Düyek



Ağır Düyek usûlü ise ilk müzik cümleciğine oldukça uygun bir şekilde eşlik edebilse de, başlangıcında Düyek usûlünün tartımlarını gösteren müzik cümleciklerinde oldukça uyumsuz bir işitsel ifâde oluşturmaktadır. Aynı sebepten dolayı Çifte Düyek usûlü de ihtimaller arasından çıkarılmıştır. Fakat bu aşamada Çifte

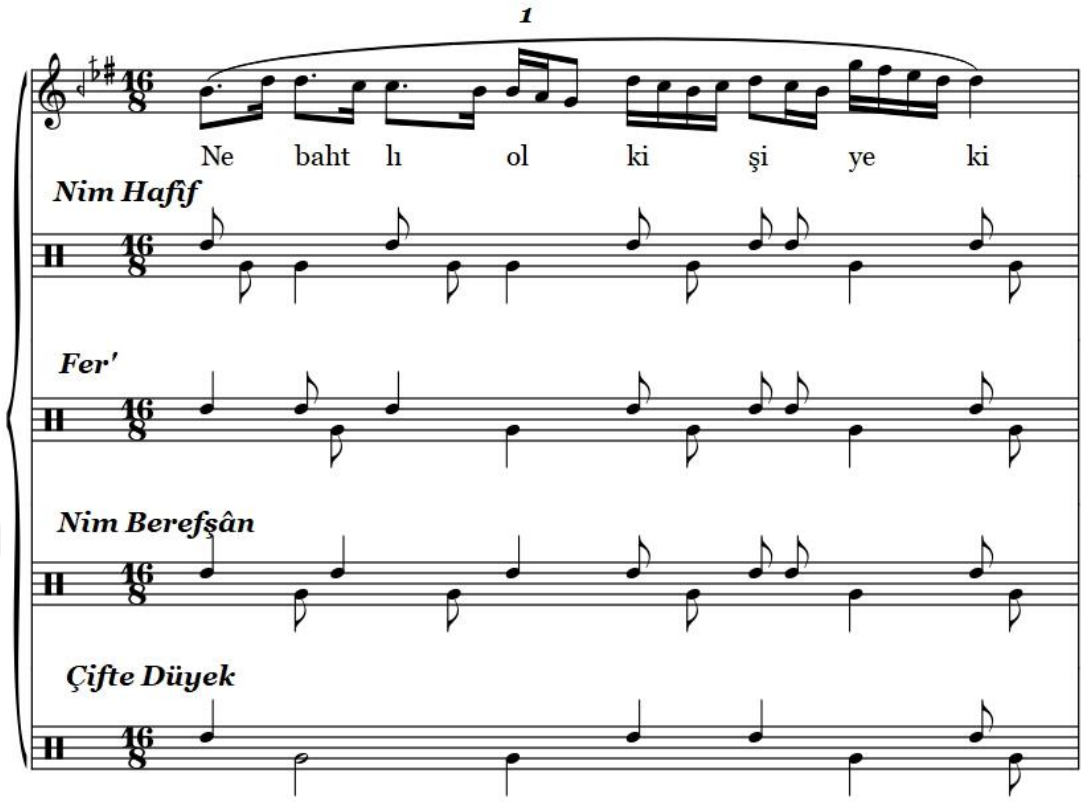
Düyek usûlünün ikinci yarısının eserle oldukça uyumlu olduğu ortaya çıkmıştır. Bu kısmın ise 16 zamanlı usûllerin ikinci yarılarıyla hemen hemen aynı olduğu göz önünde bulundurulunca 16 zamanlı usûller sekizlik mertebelerinde ele alınarak tartışılmıştır.

Şekil 195: "Ne Bahtlı"Ağır Düyek, Çifte Düyek



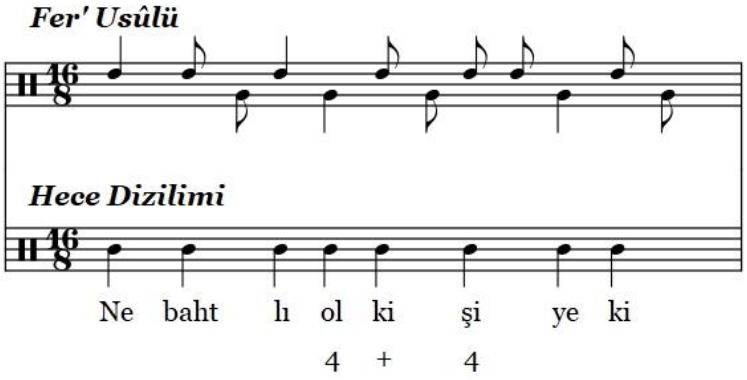
Nim Hafîf usûlü ilk iki darbıyla eserin ritim kurgusuyla uyumsuzluk oluşturmaktadır. Nim Berefşân usûlü de ezgideki sık kuvvetli-zayıf zaman değişimlerine karşılık verememektedir. Fer' usûlünün ise bütün müzik cümleciklerine çok uygun bir şekilde eşlik edebildiği ortaya çıkmıştır.

Şekil 196: "Ne Bahtlı" 16 Zamanlı Usuller
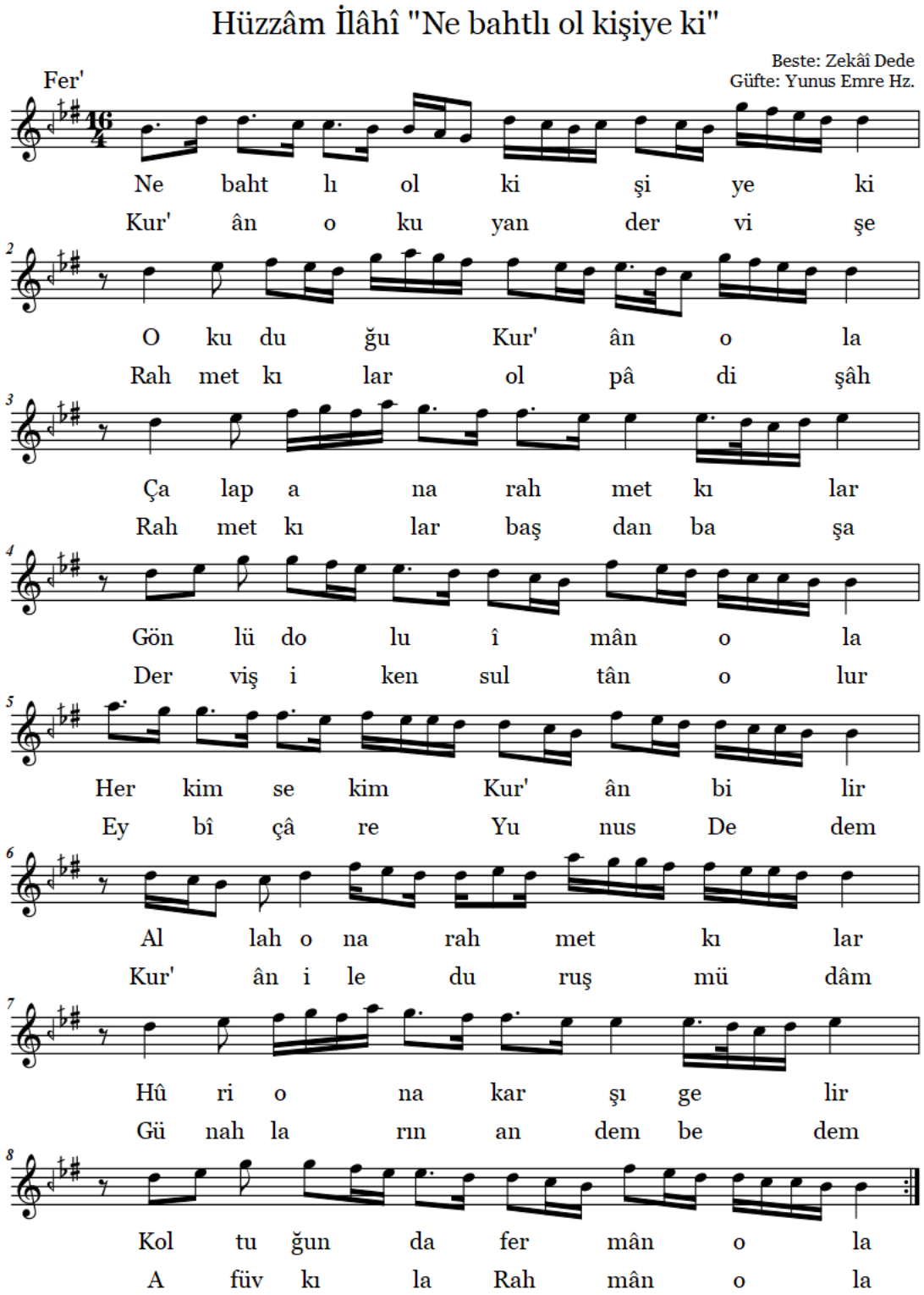


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 197: Hüzzâm İlâhî "Ne Bahtlı" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 198: Oluşturulan Nüsha 53: Hüzzâm İlâhî "Ne Bahtlı"



3.1.6.16. Isfahân İlâhî "Sakın dünyaya aldanma"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi değişken duraklı sekizli hece ölçüsüyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun şekilde ve zikir ilâhîsi olarak tanımlanabilecek, sürekli bir döngüyle bestelenmiştir.

Bestenin bu döngüsel kurgusu müzik cümleciklerinin ve müzik cümlelerinin başlangıç ve bitişlerinin ölçü aralarına denk geliyor olmasıyla desteklenmiştir. Böylece bir müzik cümlesi bittiğinde, tam bir karar hissi oluşmadan diğer döngüye başlanılabilmektedir. Fakat bu durum eserin notaya alınmasını zorlaştırdığı için nüshalarda iki farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. İki nüsha müzik cümleciklerini usûl başı kabul ederek ölçü çizgilerini konumlandırmış, diğer iki nüsha ise müzik cümleciklerini usûlün ilk dörtlüğünden sonra başlayacak şekilde ölçü çizgilerini konumlandırmış ve karar kısmına makâmın kararı olan Dügâh perdesiyle dolu bir ölçü ekleyerek döngüsel kurguyu yok saymıştır. Bu iki gurup nüsa arasında Nevâ perdesine giden ezgilerde Çargâh perdesinin mi Nim Hicâz perdesinin mi kullanılacağı konusunda da çelişkiler vardır. Bütün nüshalarda eser Düyek usûlüyle tanımlanmıştır. Özellikle müzik cümleciklerinin usûlün başından başlatıldığı Şatıroğlu ve Doğan nüshalarında ritim kalıpları Düyek usûlüne göre biçimlendirilmiştir. Bu iki gurup nüsha arasında ezginin kuvvetli-zayıf zamanlarının ölçü birimlerine yerleşimi konusunda mutlak farklılık vardır.

Yeni oluşturulan nüshada ezginin Sofyân usûlüne uygunluğunu sağlamak için Yusuf Ömürlü nüshası ve içerik olarak eşi olan el yazması nüsha esas alınmıştır. Fakat son ölçülerindeki karar ölçüsü eserin başlangıcıyla birleştirilmiştir. Dizinin üçüncü derecesi konusundaki ayrılık da bu nüshanın kabul edilmesiyle göz ardı edilmiştir.

İnceleme sonucunda Sofyân usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçünün dördüncü sekizliğiyle başlayıp 5. ölçünün üçüncü sekizliğiyle sonlanmaktadır. "Sakın dünya" sözlerine eşlik eden ezgisi *"1"* müzik cümleciğini, "-ya aldanma" sözlerine eşlik eden ezgisi *"2"* müzik cümleciğini, "aç gözün gafletten uyan" sözlerine eşlik eden ezgisi de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 5. ölçünün dördüncü sekizliğiyle başlayıp 1. ölçünün üçüncü sekizliğiyle sonlanmaktadır. “Bunda kimse” sözlerine eşlik eden ezgisi *“4”* müzik cümleciğini, “kalır sanma” sözlerine eşlik eden ezgisi *“2”* müzik cümleciğini, “aç gözün gafletten uyan” sözlerine eşlik eden ezgisi de *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 52: "Sakın" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*	*3*)	a′(*4,2*	*3*)
Ölçü no.	1,2,3	3,4,5	5,6,7	7,8,1
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4,5) + a′(5,6,7,8,1)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun zemîn ü zemân yapısına ait olduğu söylenebilir.

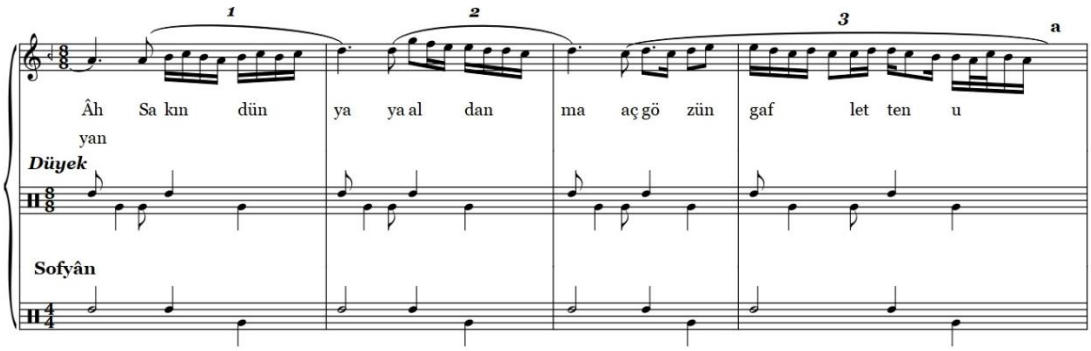
Eseri meydana getiren iki müzik cümlesinin arasında sadece ilk müzik cümlecikleri olan *“1”* ve *“4”* cümlecikleri farklıdır. İki müzik cümlesinin arasında bulunan “âh” terennümü Evc perdesine geçiş kolaylığı için koyulduğu düşünülerek biçim kurgusunda ihmâl edilmiştir.

Muhtemelen zikir meclislerinde okunmak üzere veya irticalen bu meclislerde bestelenmiş olan ilâhîde, sekizlik birimlere uzun hecelerin, dörtlük birimlere kısa hecelerin denk gelebiliyor olması sebebiyle usûlün, dolayısıyla ritim kurgusunun vurgulandığını söylemek mümkündür.

Nüshalarda karşılaşılan Düyek usûlü ve ezgi yapısının gündeme getirdiği Sofyân usûlü şöyle tartışılmıştır:

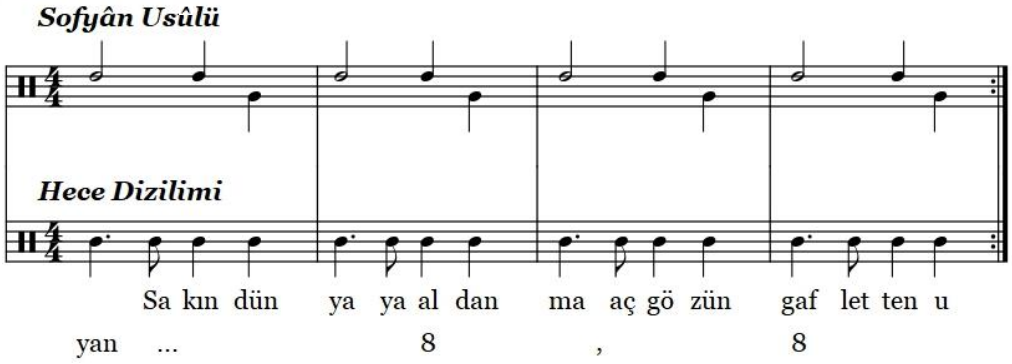
Eserin döngüsel özelliği, ritim kurgusu ve müzik cümlecikleri göz önünde bulundurulunca usûlün dört veya sekiz birimden oluşması gerekliliği açıkça görülmektedir. Fakat Düyek usûlünün ezginin hiçbir yerinde tam uyum göstermediği, Sofyân usûlünün ise tam anlamıyla eserin ritim kurgusunu tamamladığı sonucuna varılmıştır.

Şekil 199: "Sakın" Düyek, Sofyân
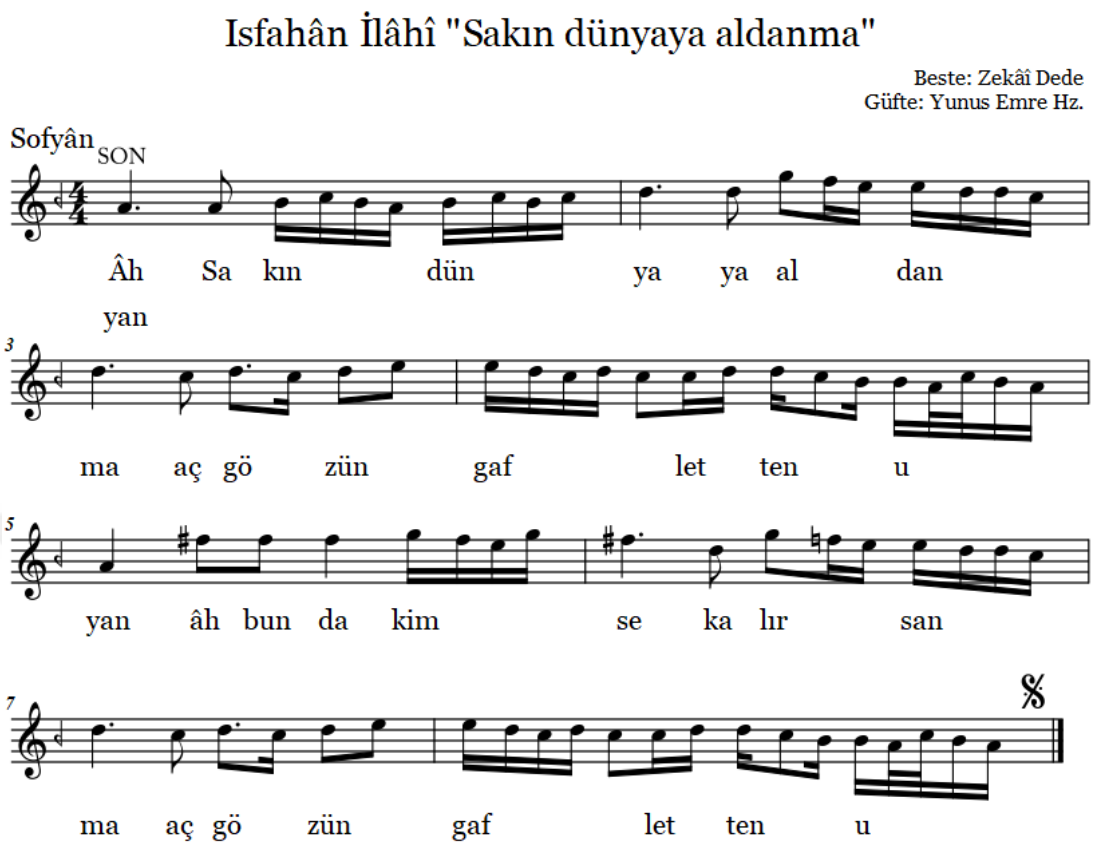


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 200: "Sakın" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 201: Oluşturulan Nüsha 54: Isfahân İlâhî "Sakın"



3.1.6.17. Mâhûr İlâhî “Allah emrin tutalım”

Eserin Yunus Emre Hz.’ne âit güftesi 4+3 duraklara sâhip yedili hece ölçüsüyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste ise 14 heceli mısralardan oluşan beyitler müteşekkil güfte biçimine göre yapılmıştır. Her mısra, bir müzik cümleciğine eşlik edecek şekilde bestelenmiştir.

İncelenen nüshalar birbirlerine hemen hemen eştir. Usûl Düyek olarak tanımlanmıştır. İki nüsha eseri 2/4, diğer bir nüsha ise eseri 8/8 olarak ölçmektedir.

İnceleme sonucunda Çifte Düyek usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk iki ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *“2”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. 4. 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“3”* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *“4”* müzik cümleciğini, sonraki sekiz dörtlüğü *“4′”* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *“5”* müzik cümleciğini Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 53: Allah Emrin" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1*	*2*)	b(*3,4*)	*4′,5*)
Ölçü no.	1	2	3,4	5,6
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. ve 4. mısra	Terennüm

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4,5,6)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun özgün bir yapıda olduğu söylenebilir.

Her mısra’ın bir müzik cümleciğini, her iki müzik cümleciğinin de bir müzik cümlesini oluşturduğu görülmektedir. İkinci müzik cümlesinde güftenin hece ölçüsüne uygun Arapça terennümler olan iki mısra, dolayısıyla iki müzik cümleciği daha eklenmiştir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

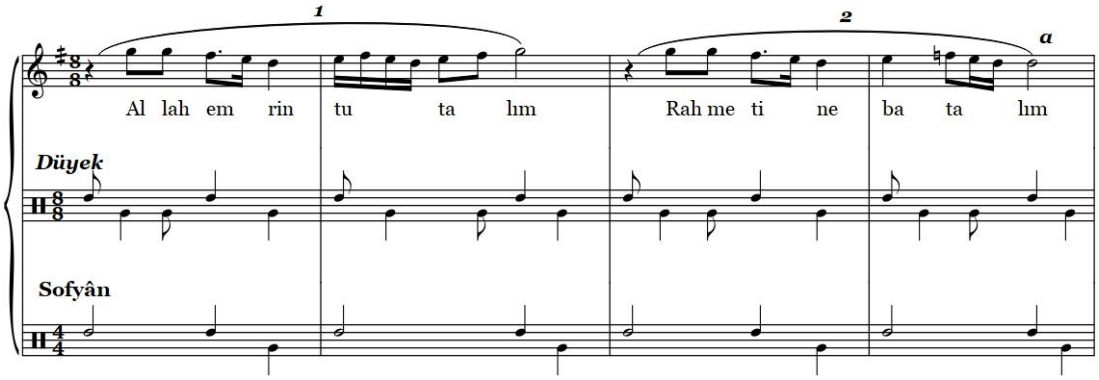
(a) müzik cümlesi ilk iki mısra'ya eşlik eden iki müzik cümleciğinden meydana gelmiştir. İki müzik cümleciğinin de ilk yarıları birbirlerinin aynısıdır. *"1"* cümleciği birinci güçlüde, *"2"* cümleciği ikinci güçlüde bir kalışla sonlanmaktadır.

(b) müzik cümlesi diğer iki mısra'ya *"3"* ve *"4"* cümlecikleriyle, eklenen iki mısra'lık terennüme de *"4"* ve *"5"* cümlecikleriyle eşlik etmektedir. *"4"* cümleciğinin çok küçük bir ezgi ve hece farkıyla tekrar edildiği ve ikinci tekrarda *"4′"* cümleciğiyle Çargâh yerine Nevâ perdesinde bitirildiği görülmektedir.

Çifte Düyek usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarında karşılaşılan usûl ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

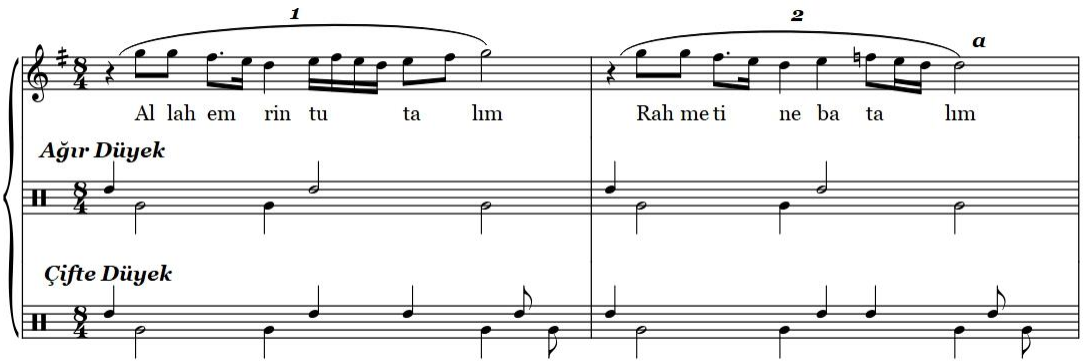
Ezgi boyunca istisnâsız olarak seyreden müzik cümlecikleri ve bu cümleciklerin ritim kurguları Düyek usûlünün darplarına uyumsuzluk sergilerken Sofyân usûlünün hacminden taşmaktadır.

Şekil 202: "Allah Emrin" Düyek, Sofyân



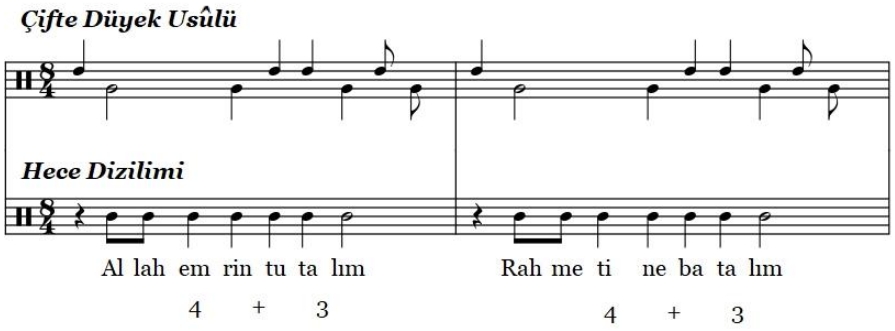
Müzik cümleciklerinin boyutu göz önünde bulundurulunca sekiz zamanlı bir usûlün esere daha iyi eşlik edebileceği anlaşılmaktadır. Bu usûllerin ikisi de esere uygunluk gösterse de ikinci yarılarındaki darpların sıklaştığı kısımlara ve bir sonraki ölçüye geçişte Çifte Düyek usûlü çok daha uygun bir işitsel ifâde oluşturmaktadır.

Şekil 203: "Allah Emrin" Ağır Düyek, Çifte Düyek
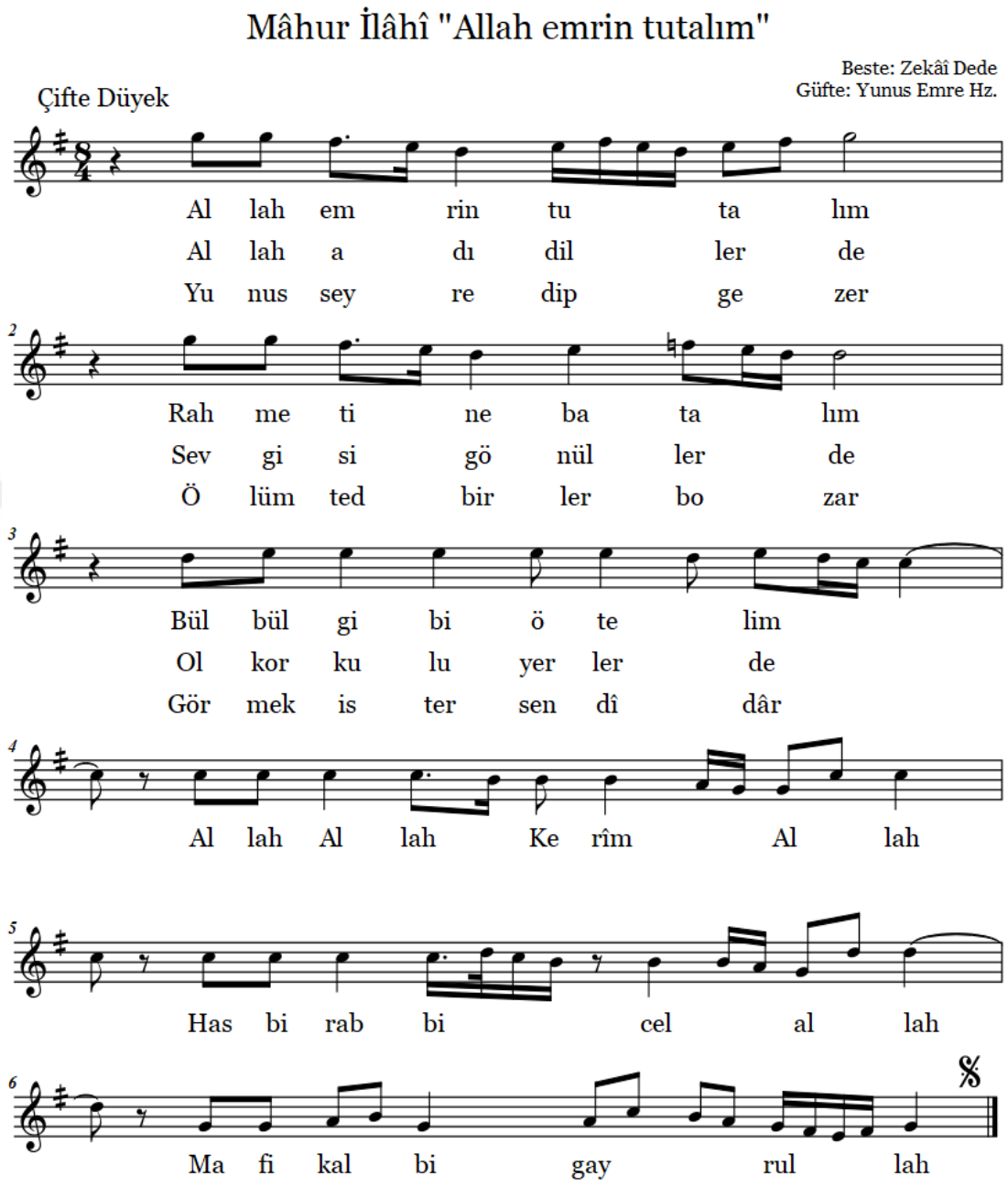


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 204: "Allah Emrin" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 205: Oluşturulan Nüsha 55: Mâhu İlâhî "Allah Emrin"



3.1.6.18. Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz âsîleriz"

Eserin güftesi aruzun Recez bahrindeki "müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün" vezninde musammat gazel olarak inşâ edilmiştir. Beste ise güftenin her mısra'ının iki tef'ileden oluştuğu dörtlü bendlerden müteşekkil hâline göre tasarlanmıştır.

İncelenen iki nüsha içerik olarak aynıdır. Bu nüshalar inceleme sonucunda bazı kısımları tâmir edilerek ele alınmıştır.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, son beş dörtlüğü de *"7"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, kalan 10 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini, son beş dörtlüğü de *"10"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 54: "Mücrimleriz" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6,7*)	c(*8,9,3*)	b′(*4,5,6,10*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra + Terennüm	2. mısra + Terennüm	3. mısra + Terennüm	4. mısra + Terennüm

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle her mısra'ın müzik cümlesinin sonuna dâhil edilmiş kısa terennümler içeren bir nakış yapısındadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin ilk mısra'ına eşlik etmektedir. İki uzun müzik cümleciğinin ardından terennüm sözlerinin eklendiği bir uzun müzik cümleciğiyle sona ermektedir. İlk iki müzik cümleciği bir tef'ileye, son cümlecik ise bir tef'ile ve terennüme eşlik etmektedir. *"2"* cümleciğindeki Düyek usûlünün ilk yarısının ritim kurgusuna sahip kısımlar ise usûlün ardışık iki "düm" darbını desteklemektedir. *"3"* cümleciğinin başındaki "-â" hecesine eşlik eden ezgiyle "-riz" hecesine eşlik eden ezgi hemen hemen aynı motiftir.

(b) müzik cümlesinin ilk müzik cümlecikleri arası bağlantı sesleriyle doldurulduğu için bu cümlecik geçişleri muğlak bir hâle gelmiştir. Zemîn kurgusunun etkisiyle bu iki cümleciği ayırmak mümkün hâle gelebilmiştir. *"5"* müzik cümleciği zemîn kurgusundan bir dörtlük daha uzun tutulmuştur. Uzun müzik cümleciği ise iki parça hâline getirilmiş ve terennüm ayrı bir cümlecik olan *"7"* ile bestelenmiştir.

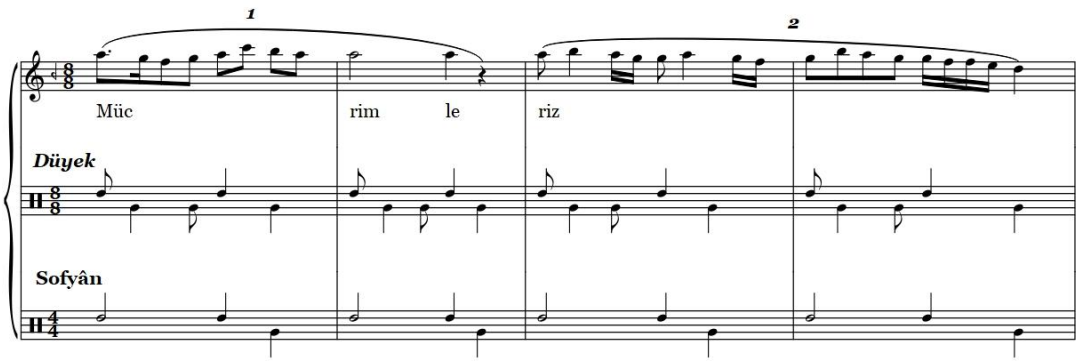
(c) müzik cümlesi zemîn kurgusuna uymaktadır. *"3"* müzik cümleciği (a) cümlesiyle ortak ve eserin kurgusunda aynı konumdadır. Bu müzik cümleciği incelenen nüshalarda bazı farklarla kaydedildiği için yeni oluşturulan nüshada zemîndeki hâliyle eşitlenerek yazılmıştır.

(b′) müzik cümlesi son beş dörtlüğü yâni terennüm sözlerine eşlik eden kısım hâriç (b) ile aynıdır. İncelenen nüshalarda bu kısım bulunmamaktadır. Bir karar dolabı niteliğinde olması beklenen *"10"* müzik cümleciği *"7"* müzik cümleciğine uyaklanarak eseri karara götürebilecek şekilde yeni nüshada eklenmiştir.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:
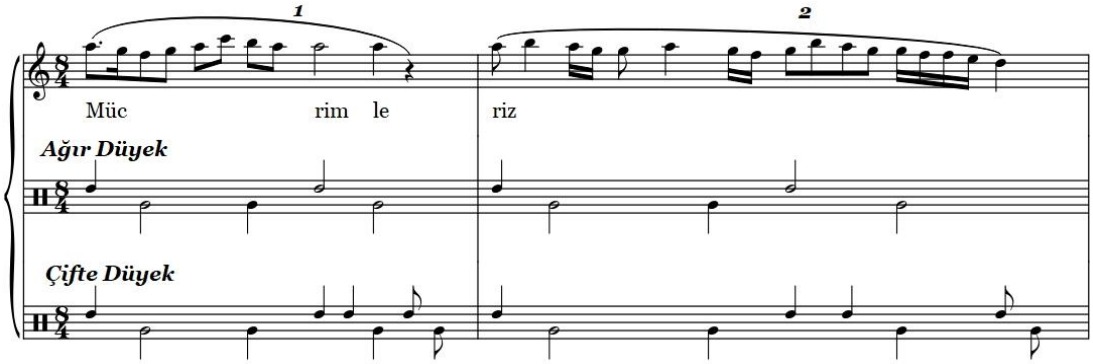
Nüshalarda belirtilen Sofyân usûlü çok daha uzun sürelerle kurgulanan müzik cümlelerini ve bu cümlelerin ritim kurgularını tanımlamakta yetersiz ve kısa kalmaktadır. Düyek usûlü de sadece *"2"* müzik cümleciğinin ilk iki dörtlüğünde kendi karşılığını bulabilmektedir.

Şekil 206: "Mücrimleriz" Düyek, Sofyân
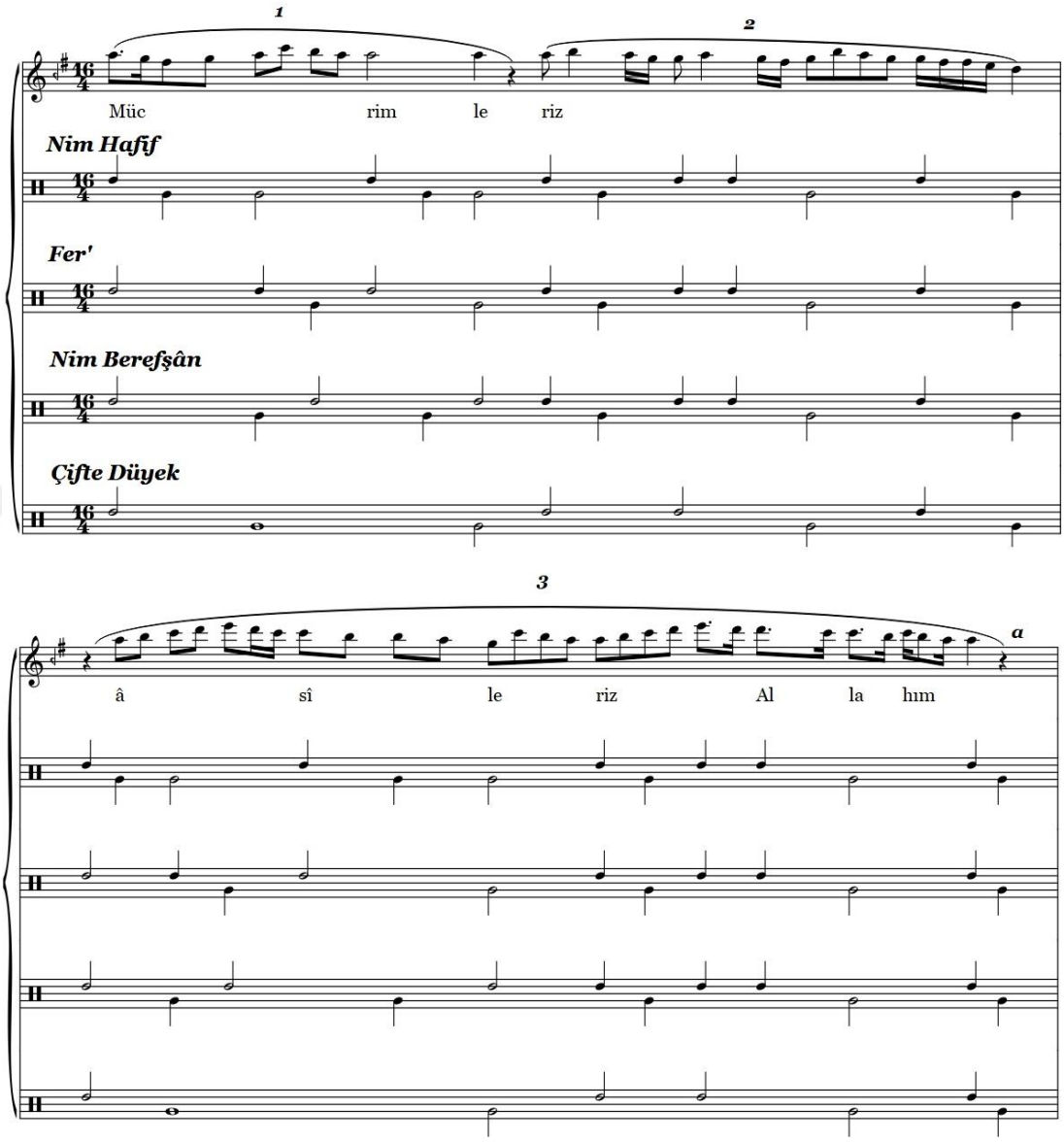


Zemînin ilk iki müzik cümleciğine eşit sürelere sâhip olan sekiz zamanlı usûller özellikle *"2"* cümleciğinin başından ezgiyle uyumsuzluk göstermektedir.

Şekil 207: "Mücrimleriz" Ağır Düyek, Çifte Düyek



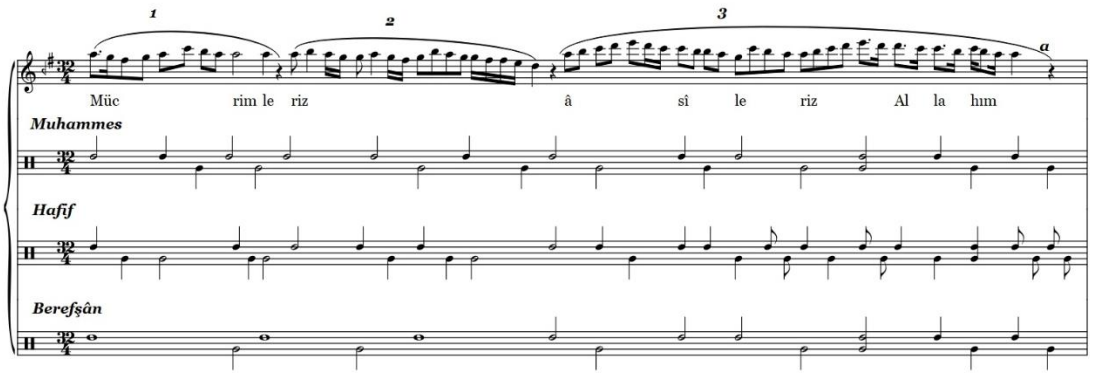
Müzik cümlelerinin yarılarına eşlik edebilen 16 zamanlı usûllerden Nim Hafif ve Fer' usûlü eseri önceki usûllere nisbeten daha iyi destekleyebiliyorsa da iki ardışık tekrarda farklı kurgular sergiliyor olması müzik cümlelerinin ifâdelerini kısıtlamaktadır. Nim Berefşân ve Çifte Düyek usûlüde ilk üç darplarıyla dahi ezgiyle uyumsuzluk göstermektedir.

Şekil 208: "Mücrimleriz" 16 Zamanlı Usuller
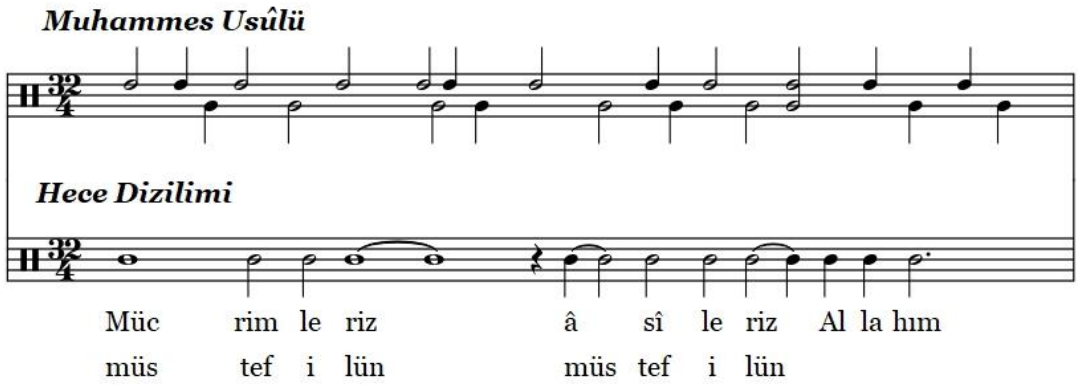


Müzik cümlelerini tam bir şekilde ölçebilen 32 zamanlı usûllerden ise Berefşân usûlü uzun darplarına denk gelen ezgideki kuvvetli-zayıf zaman değişimlerine karşılık verememektedir. Hafîf usûlü ise 4. darbından itibaren ezgideki Sofyân kısma Muhammes usûlünün sağladığı gibi tam bir uyumla eşlik edememektedir.

Şekil 209: "Mücrimleriz" 32 Zamanlı Usuller
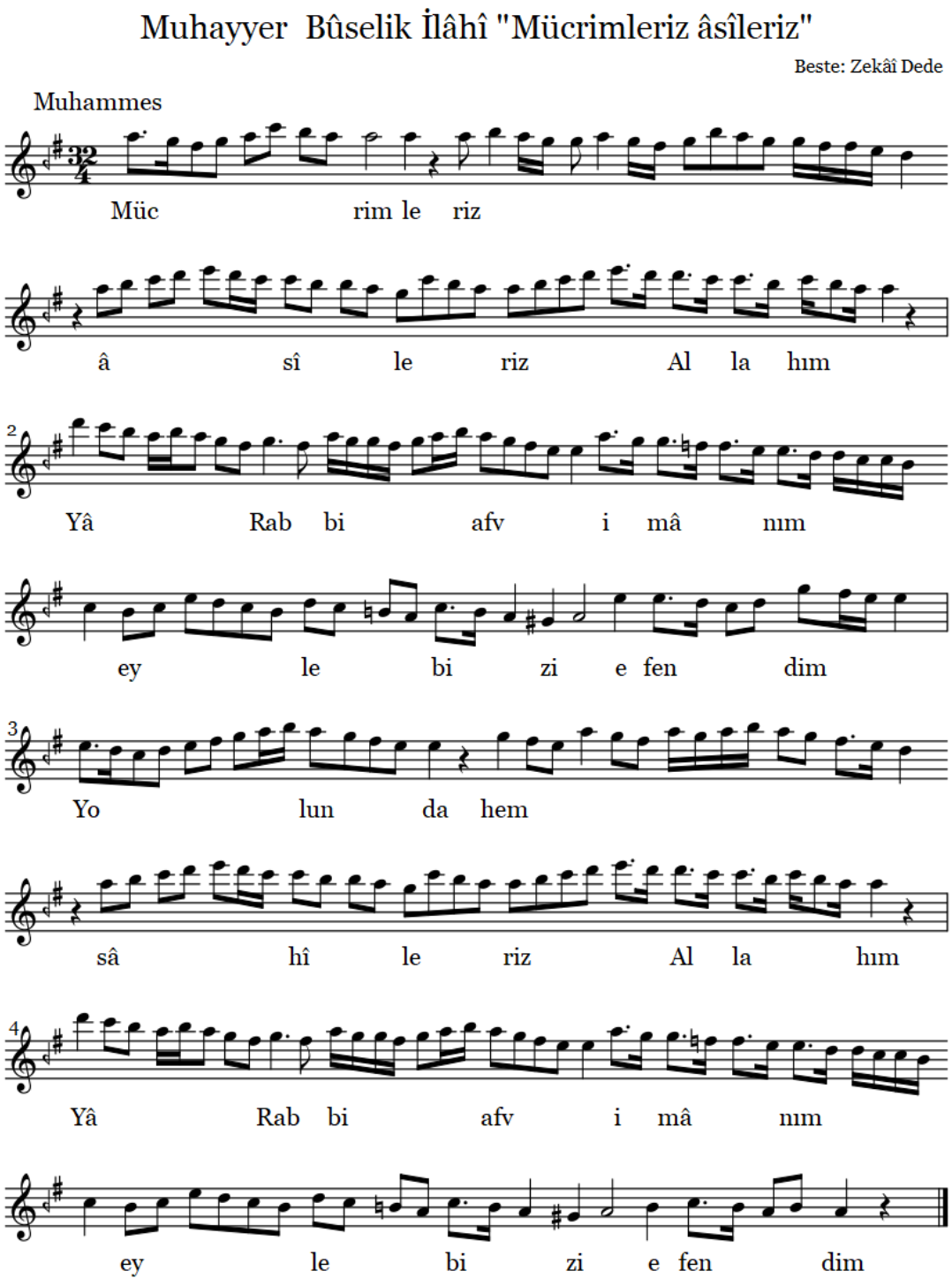


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 210: "Mücrimleriz" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 211: Oluşturulan Nüsha 56: Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz Âsîleriz"



3.1.6.19. Müsteâr İlâhî “Her sâhib-i tâc ü külâh”

Eserin güftesi aruzun Recez bahrindeki “müstef’ilün müstef’ilün” vezninde ve beşli bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime göre tasarlanmıştır.

İncelenen Yusuf Ömürlü nüshası üzerinden bazı değerlendirmeler yapılarak yeni nüsha oluşturma gereği duyulmuştur. Müzik cümlelerinin uzunluğu, seyrek hecelerle ve Düyek usûlüne göre seyrek darplarla ezginin seyrettiği gibi sebeplerden ötürü nüsha, usûlün dörtlük mertebesi üzerinden değerlendirilmiştir.

İnceleme sonun Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *“2”* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *“2”* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *“4”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“5”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *“6”* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *“7”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“5”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *“6”* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *“8”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 55: "Her Sâhib-i Tâc" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	a′(*1,2,4*)	b(*5,6,7*)	b′(*5,6,8*)	a′(*1,2,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	2
Mısra	1. mısra +T	2. mısra +T	3. mısra +T	4. mısra +T	5. mısra +T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + a′(2) + b(3) + b′(4) + a′(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin bu hâliyle her mısra'ın müzik cümlesinin sonuna dâhil edilmiş kısa terennümler içeren bir nakış yapısındadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zemîn kurgusunu oluşturmaktadır. Bu cümle kurgusu diğer cümlelerde de tekrar edilmektedir. Mısra'ın ilk tef'ilesi iki müzik cümleciğiyle, son tef'ilesi de tek bir uzun müzik cümleciğiyle bestelenmiştir. Yusuf Ömürlü nüshasında ilk dörtlüklerin Düyek usûlüne göre gruplandırıldığı görülmektedir. Bu kısımlar yeni nüshada dörtlük mertebeye indirgenince Muhammes usûlünün darplarına göre tekrar gruplandırılarak yazılmıştır. Bu gruplandırma diğer müzik cümlelerinin başlangıçlarında da tekrar edilerek yeni nüsha oluşturulmuştur.

(a′) müzik cümlesi (a) müzik cümleciğiyle son müzik cümleciği olan *"4"* içinde farklılaşmaktadır. Bu müzik cümleciğinin ilk iki dörtlüğü *"3"* cümleciğiyle aynıdır.

(b) müzik cümlesi zemîn kurgusuna uymaktadır. Evc perdesinde Evc çeşnisiyle tasarlanmış bir meyân anlayışıyla güftenin üçüncü mısra'ına eşlik etmektedir.

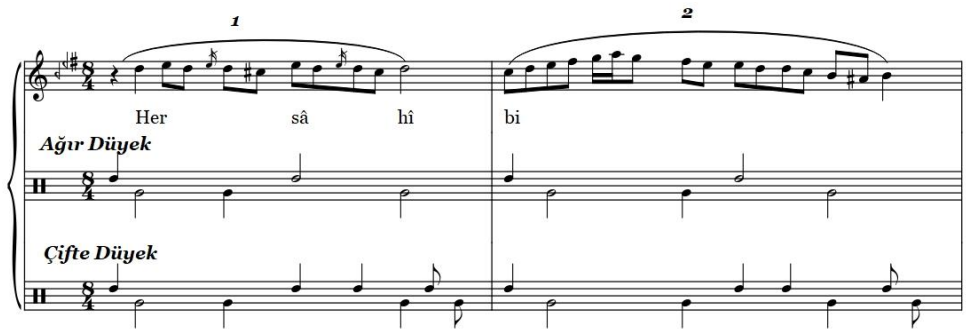
(b′) müzik cümlesi il (b) cümlesi arasında, (a) müzik cümlesiyle (a′) cümlesi arasındaki kurgusal ilişkinin aynısı tekrar edilmiştir. Üçüncü müzik cümleciği beşinci dörtlüğünden itibâren (b) müzik cümlesinden farklılaşmaktadır. Söz konusu olan *"8"* müzik cümleciğinin farklılaşan kısmı ise *"3"* müzik cümleciğinden alınarak (a′) cümlesine geçişi sağlamıştır. (b′) müzik cümlesi farklı bir mısra' ile ikinci bir meyân hissi oluşturmaktadır.

Muhammes usûlü tesbit edilirken eserin ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Eser müzik cümlelerinin yapıları göz önünde bulundurularak dörtlük mertebe üzerinden değerlendirilmiştir. Dolayısıyla Çifte Düyek ve Ağır Düyek usûlleri üzerinden inceleme başlamaktadır.
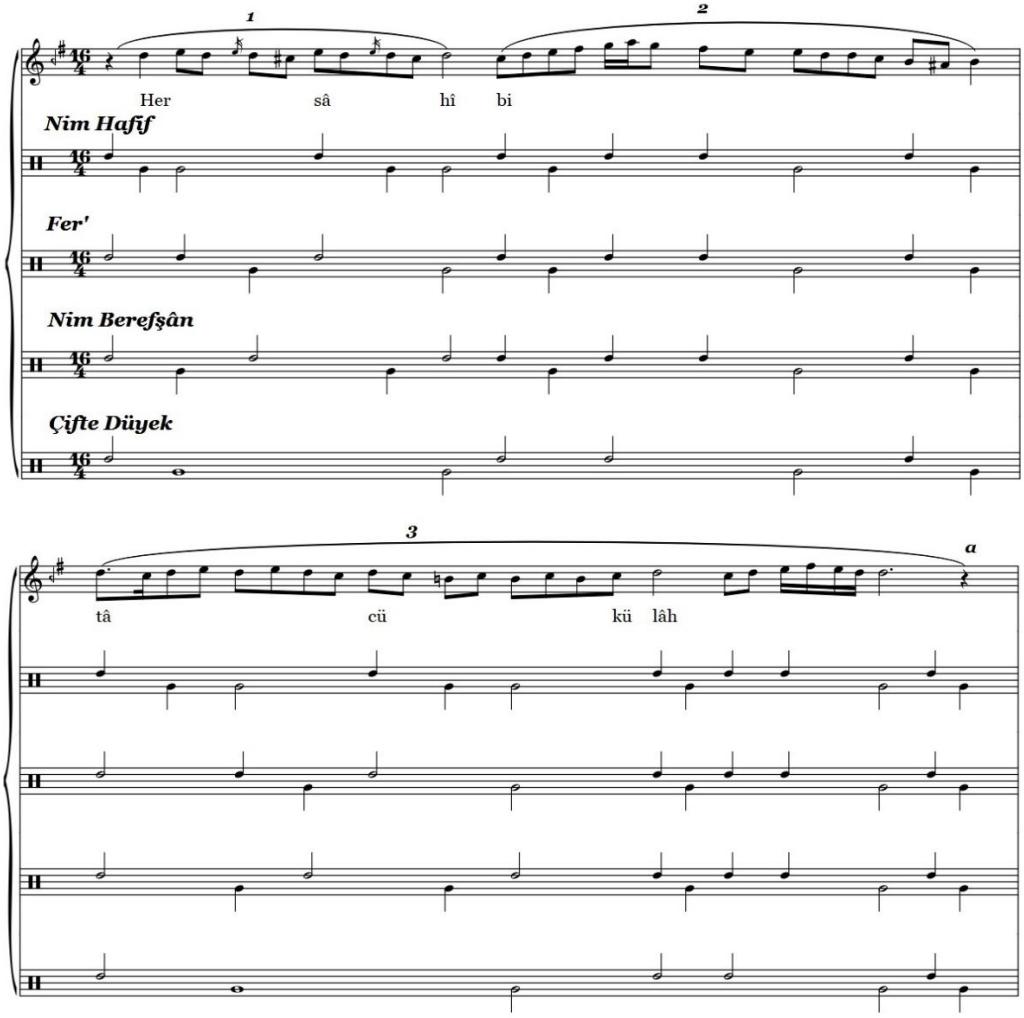
Düyek usûllerinin ikisi de ezgiye eşlik edebilse de müzik cümlelerinin 32 birimlik uzunluklarını karşılarken yetersiz kalarak müzik cümleciklerin ifâdelerini destekleyememektedir. Ayrıca ikinci müzik cümleciklerinde kuvvetli-zayıf zaman değişimlerine ezgi üzerinde karşılık bulamamaktadır.

Şekil 212: "Her Sâhib-i Tâc" Ağır Düyek, Çifte Düyek



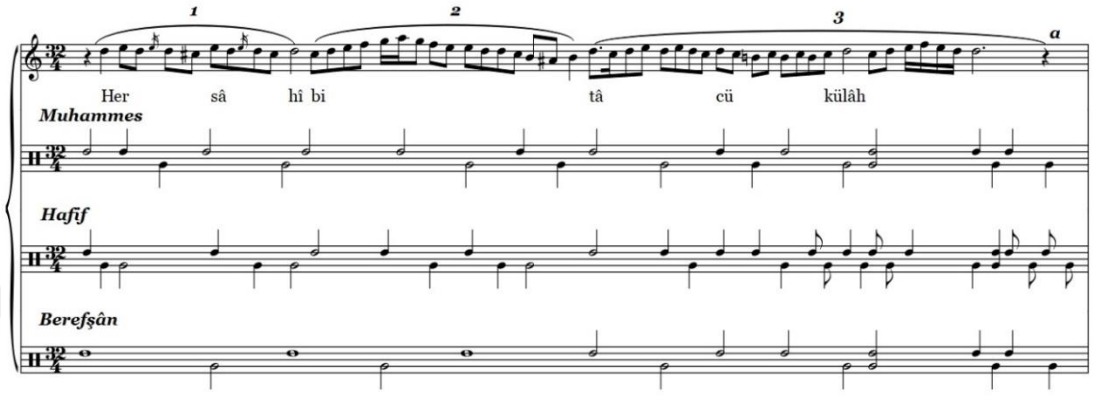
16 zamanlı usûller arasında sadece Fer' usûlünün ezginin kuvvetli-zayıf zamanlarına uygun eşlik edebildiği anlaşılmıştır. Diğerleri ilk darplarından itibâren ezgiyle uyumsuzluk göstermektedir. Fer' usûlü ise ikinci tekrarında uzun müzik cümleciklerine eşlik ederken özellikle usûlün karar kısmına doğru ezgideki kuvvet değişimlerine tam uygun bir ifâdeyle karşılık verememektedir.

Şekil 213: "Her Sâhib-i Tâc" 16 Zamanlı Usuller



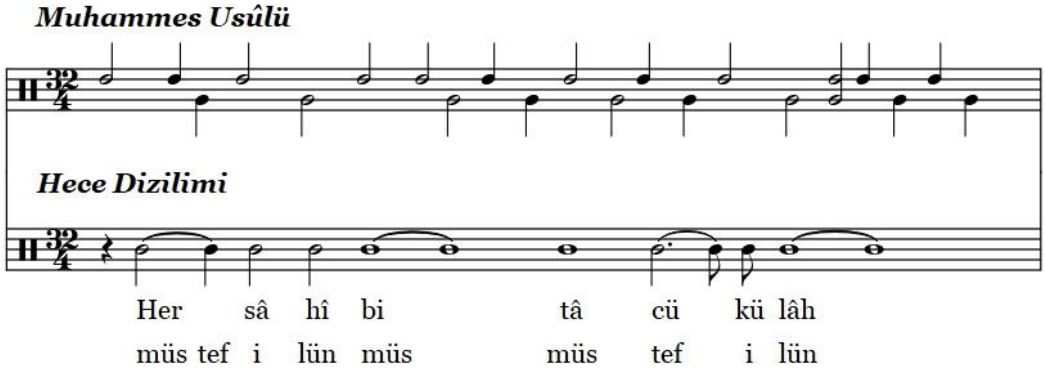
32 zamanlı usûllerden ise Hafîf ve Berefşân usûlleri ilk darplarından itibâren açıkça ezgiyle uyumsuzluk sergilemektedir. Muhammes usûlünün ise tam bir uyumla esere eşlik edebildiği anlaşılmıştır.

Şekil 214: "Her Sâhib-i Tâc" 32 Zamanlı Usuller
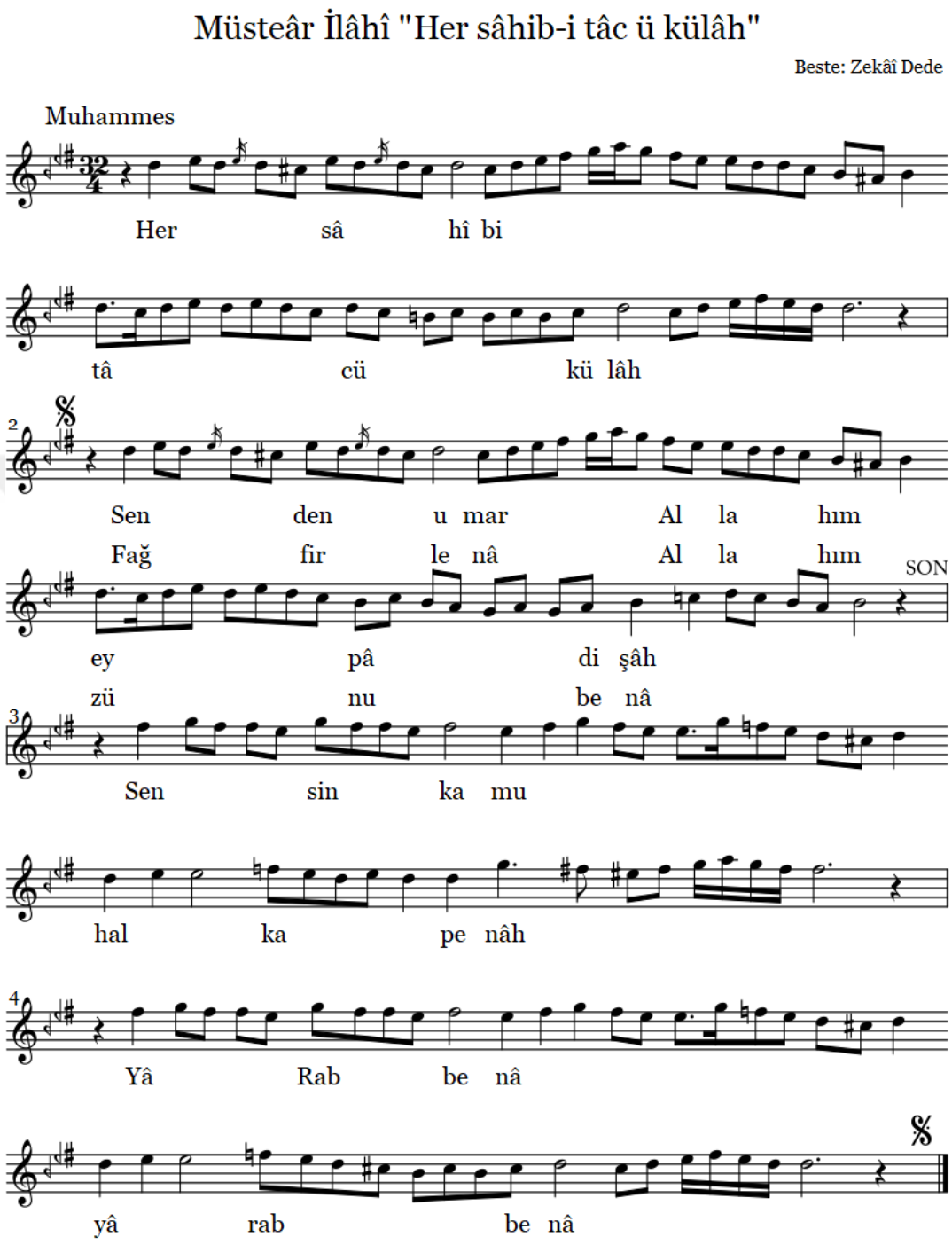


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 215: "Her Sâhib-i Tâc" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 216: Oluşturulan Nüsha 57: Müsteâr İlâhî "Her Sâhib-i Tâc"



3.1.6.20. Nevâ İlâhî "Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ kıl tecellîsin ayân"

Eserin güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezniyle dörtlü bir bend hâlinde karşımıza çıkmaktadır. Güfte sâhibi bilinmediği için güftenin aslına ulaşılıp biçim analizi yapılamamıştır. Beste ise gazel veya rubâî biçimine göre tasarlanmıştır.

İlâhî üzerinde biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk iki ölçü boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, kalan 13 sekizliği de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"6"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, kalan 13 sekizliği de *"7"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 6. ve 7. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 13 sekizliği *"8"* müzik cümleciğini, ikinci 13 sekizliği *"11"* müzik cümleciğini, sonraki 13 sekizliği *"12"* müzik cümleciğini, kalan 13 sekizliği de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 56: "Sırr-ı Tevhîdin" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,3,7*)	c(*8,11,12,4'*)	b(*5,6,3,7*)
Ölçü no.	1,2	3,4,(5)	6,7	3,4,(5)
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4-3,5) + c(6,7) + b(3,4-3,5)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun terennümsüz bir nakış yapısına âit olduğu söylenebilir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

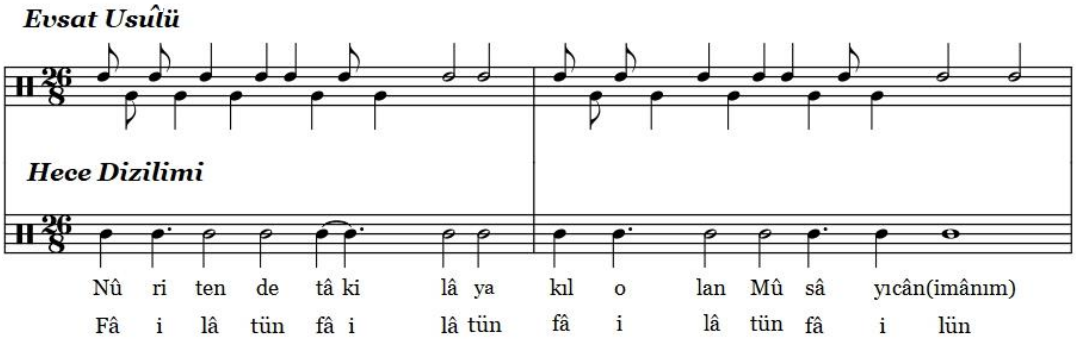
(a) müzik cümlesi eserin birinci mısra'ına eşlik ederken genel kurgusunu sergilemektedir. Her tefîlenin bir Nim Evsat süresine sâhip olan müzik cümlecikleriyle bestelendiği dolayısıyla müzik cümlesinin dört müzik cümleciğinden müteşekkil tasarlandığı anlaşılmaktadır. Müzik cümleciklerinin sınırları karmaşık yapısı sebebiyle belirsiz bir hâldedir. *"2"* ile *"3"* ve *"3"* ile *"4"* arası ancak ezginin nefes ihtiyacına göre ve diğer müzik cümleleriyle karşılaştırılarak tesbit edilebilmiştir.

(b) müzik cümlesi serin biçim kurgusuna uymaktadır. *"3"* müzik cümleciği (a) müzik cümlesindekiyle aynı konumda Nim Hicâz perdesi Çargâh perdesiyle değiştirilmek kaydıyla tekrar edilmiştir. Bu ezgi tekrar dönülürken okunan imânım terennümü büyük bir biçimsel fark yaratmadığı için kurgu açısından ihmâl edilmiştir.
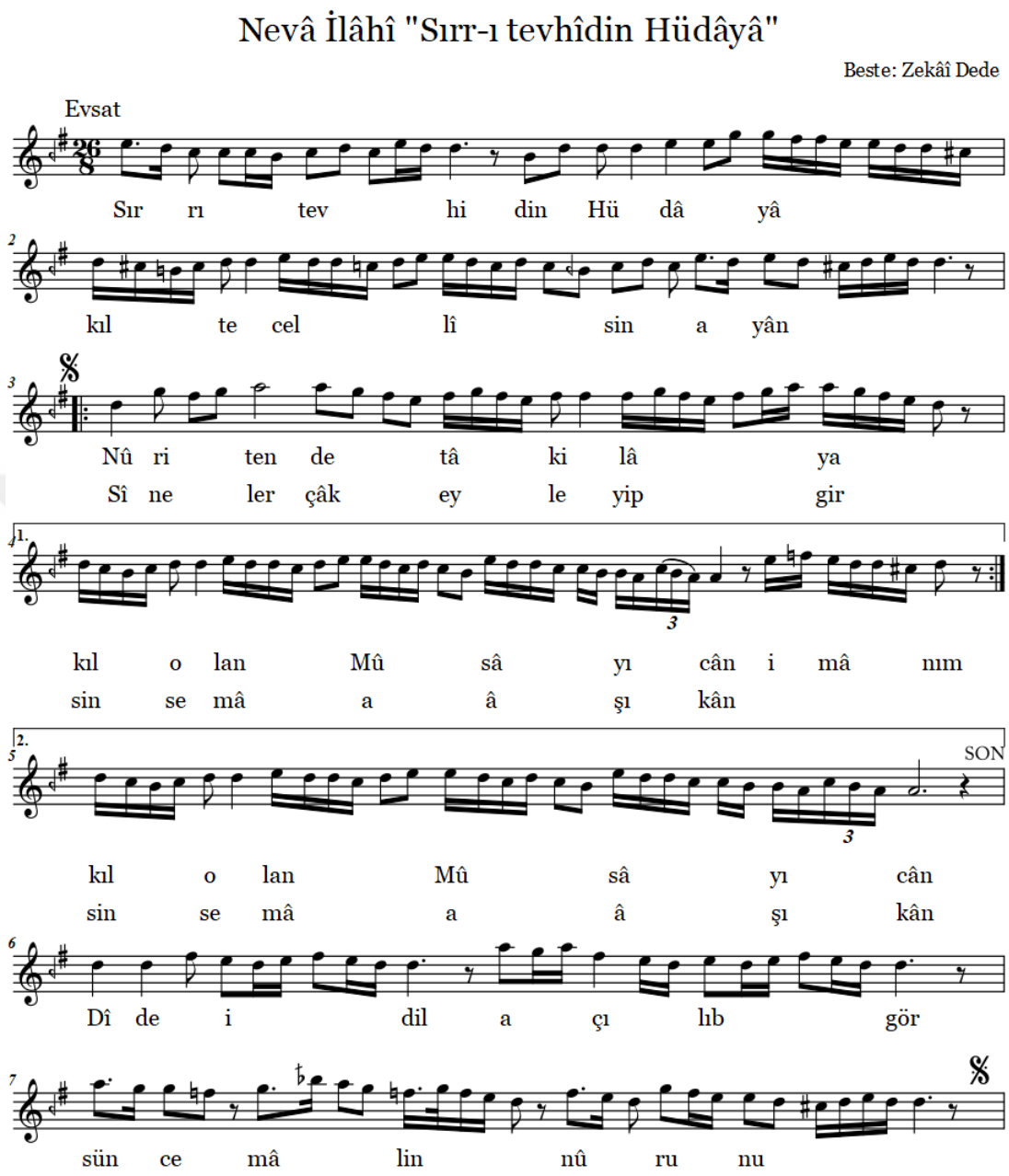
(c) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. Bu müzik cümlesinin sonunda *"4"* müzik cümleciği ilk beş sekizliğiyle farklılaşarak tekrar edilmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 217: "Sırr-ı Tevhîdin" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 218: Oluşturulan Nüsha 58: Nevâ İlâhî "Sırr-ı Tevîdin"



3.1.6.21. Nikriz İlâhî "Mestâne-yi aşkam"

Eserin 6+5'li hece vezniyle inşâ edilmiş güftesi iki beyit veyâ dörtlü bir bend hâlinde karşımıza çıkmaktadır. Beste de dörtlü biçme uygun olarak oluşturulmuştur.

İncelenen beş nüsha arasında biçimsel olmasa da ezgisel farklılıklar bulunmaktadır. Güftenin üçüncü mısra'ı ise bazı nüshalarda "Yüz bin âlem", bazı nüshalarda "Cümle âlem" sözleriyle başlamaktadır. Üç nüshanın usûlü Düyek olarak, diğer iki nüshanın ise usûlü Sofyân olarak tesbit ettiği görülmektedir.

İncelemeye esas oluşturmak üzere kronolojik olarak en eski nüsha olduğu varsayılabilecek olan eski alfabeyle ve el ile iki numaralı nüshanın sadeleştirilmiş bir benzeri olan beş numaralı nüsha ele alınmıştır. Bu nüsha Ziyâ imzâlıdır. Usûl Sofyan ve 4/4 olarak ölçülmüştür. Diğer nüshalarda sekilemeler bulunan kısımlarda bu nüshada çoğunlukla ezgilerin daha zengin versiyonlarının kullanılmış olması beş numaralı nüshanın seçilmesine sebep olmuştur.

İnceleme sonucunda Fer' usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3′"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c′) müzik cümlesi, 5. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"6′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 57: "Mestâne-i Aşkam" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	b′(*3′,4*)	c(5,*6*)	c′(*5,6′*)	b(*3,4*)	b′(*3′,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	3. mısra	4. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + b′(3) + c(4) + c′(5) + b(2) + b′(3)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun terennüm kısımlarının bulunmadığı bir nakış yapısında olduğu söylenebilir. Zamân (nakarat) ve meyân mısra'ları iki müzik cümlesiyle iki kere bestelenmiştir. Dolayısıyla tek müzik cümlesiyle bestelenen zemîn mısra'ının bestesi için nüshada bir tekrar işareti bulunmaktadır.

Müzik cümlelerinin, güftenin duraklarına göre bölünerek müzik cümleciklerine ayrıldığı görülmektedir. Başka bir bakış açısından ise, güfte duraklarının, müzik cümleciklerinin ayırt edilmesinde belirleyici rol oynadığını söylemek mümkündür.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin zemîn mısra'ına bir müzik cümlesi ve eşit sürelere bölünmüş iki müzik cümleciğiyle eşlik etmektedir. Diğer müzik cümleleri türevleriyle beraber bestelendiği için (a) müzik cümlesinin de çift okunması ihtiyacı doğmuştur. Bu cümle nüshada da dönüş işaretiyle birlikte yazılmıştır. Güftenin ilk dört hecesi birer dörtlük süreye, sonraki iki hecesi de baştan bir sekizlik sus eksik olmak suretiyle ikişer dörtlük süreye sâhiptir. Buradaki altı hece *"1"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır. Bu müzik cümleciğinin bitişi aynı zamanda güftenin hece vezninin durağına denk gelmektedir. Diğer beş hecenin de ilk dört dörtlüğü birer dörtlük süreyle bestelenmiştir. Son hecesi ise dört dörtlük süreye sâhiptir. Bu beş hecenin bestesi de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır. Tasvir edilen kurgu diğer müzik cümlelerinde de tekrar edilmiştir.

(b) müzik cümlesi güftenin ikinci mısra'ına eşlik etmektedir. Eserin genel kurgusuna uymaktadır. İstisnâ olarak bu müzik cümlesinin ikinci müzik cümleciği olan *"4"* ün ilk hecesinin ezgisi bir sekizlik susun ardından gelmektedir. Aynı zamanda buradaki durağan bir seyre sebep olan Nevâ perdeleri Fer' usûlünün ikinci kısmının darplarını ön plana çıkarmaktadır.

(b′) müzik cümlesi güftenin ikinci mısra'ına eşlik ederken ilk müzik cümleciğinin ilk yarısıyla farklılaşarak (b) cümlesinin türevini oluşturmaktadır. Kurgusal olarak (b) cümlesi ile aynıdır.

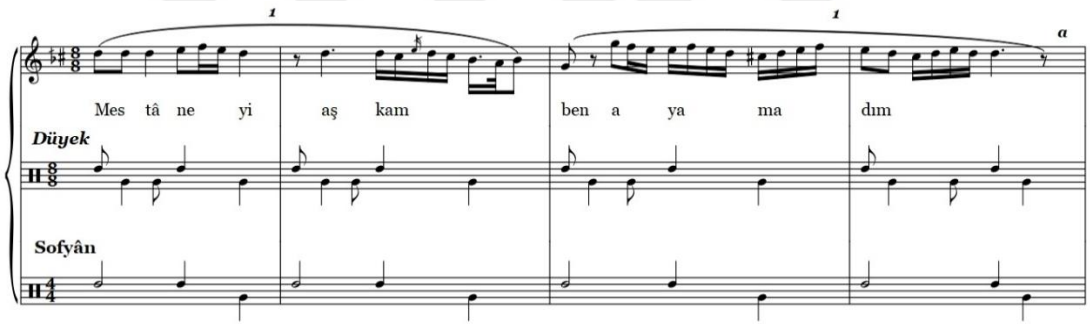
(c) müzik cümlesi eserin üçüncü mısra'ına eşlik etmekte ve genel kurgusuna uymaktadır. Mısra'ın beşinci ölçüsü istisnâ olarak bir sekizlik sustan sonra ezgilendirilmiştir.

(c′) müzik cümlesi güftenin üçüncü mısra'ına eşlik ederken ikinci müzik cümleciğinin ikinci yarısıyla farklılaşarak (c) cümlesinin türevini oluşturmaktadır. *"6′"* müzik cümleciğinin son üç dörtlüğü de nakarat kısmına bağlantı niteliği taşıyacak şekilde (a) cümlesinin *"2"* cümleciğinin son üç dörtlüğüyle aynıdır.

Fer' usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

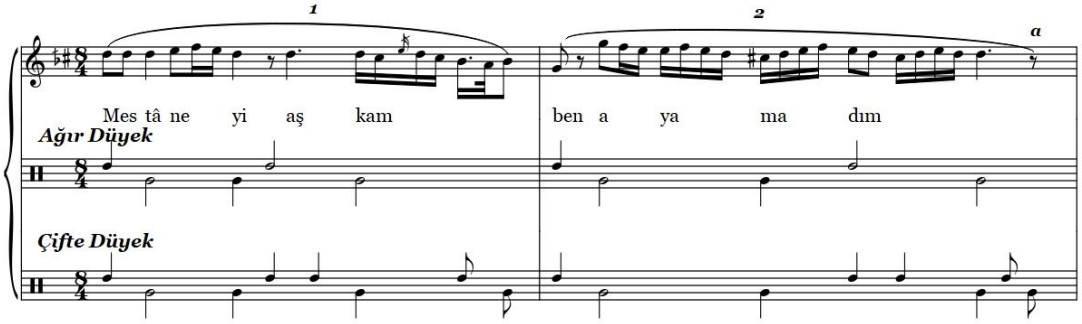
Nüshalarda tanımlanmış usûllerden Düyek usûlü eserin genelinde bazı istisnaî ölçüler hâriç ezgiyle tamamen uyumsuzken Sofyân usûlü ise müzik cümleciklerinin uzunluklarını ve kuvvetli-zayıf zaman değişimlerini ifâde etmekte yetersiz kalmaktadır.

Şekil 219: "Mestâne-i Aşkam" Düyek, Sofyân



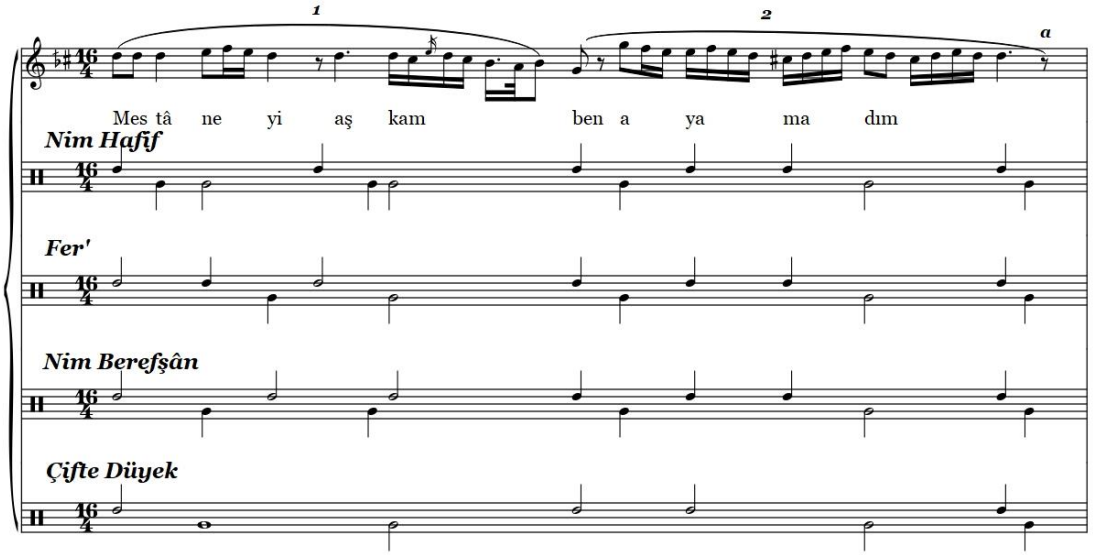
Müzik cümleciklerinin sekiz dörtlük sürelerinin akla getirdiği usûller olan Ağır Düyek ve Çifte Düyek ise eserle birlikte oldukça uyumlu bir icrâ ortaya çıkarsa da *"4"* müzik cümleciğinin ilk dörtlüğünde ortaya çıkan yetersiz ifâde ve müzik cümlelerinin 16 dörtlükten oluşan kurgusu 16 zamanlı usûllerden birinin bu iki usûlden daha iyi bir uyum ortaya çıkarabileceği fikrine ihtimal vermiştir.

Şekil 220: "Mestâne-i Aşkam" Ağır Düyek, Çifte Düyek



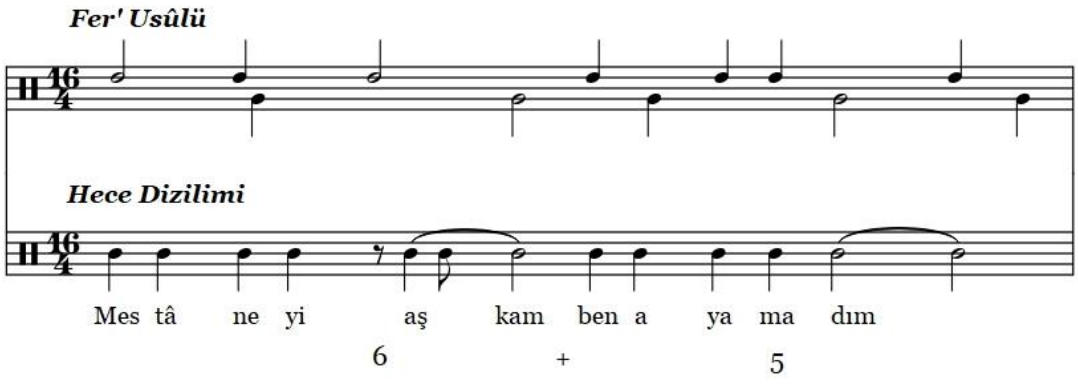
16 zamanlı usûllerden Nim Hafif usûlü üç, dört ve beşinci darplarıyla ezgi ifâdesine bir, iki ve üçüncü darplarında olduğu gibi net bir uyum sağlayamamaktadır. Nim Berefşân usûlü ise ikinci ve üçüncü darplarından itibâren ezginin kuvvetli-zayıf zamanlarıyla çelişmektedir. Çifte Düyek usûlünün ağır mertebesi de aynı sebepten dolayı elenmiştir. Fer' usûlünün ise ezginin bütün müzik cümlelerini tam bir uyumla destekleyebildiği anlaşılmıştır.

Şekil 221: "Mestâne-i Aşkam" 16 Zamanlı Usuller
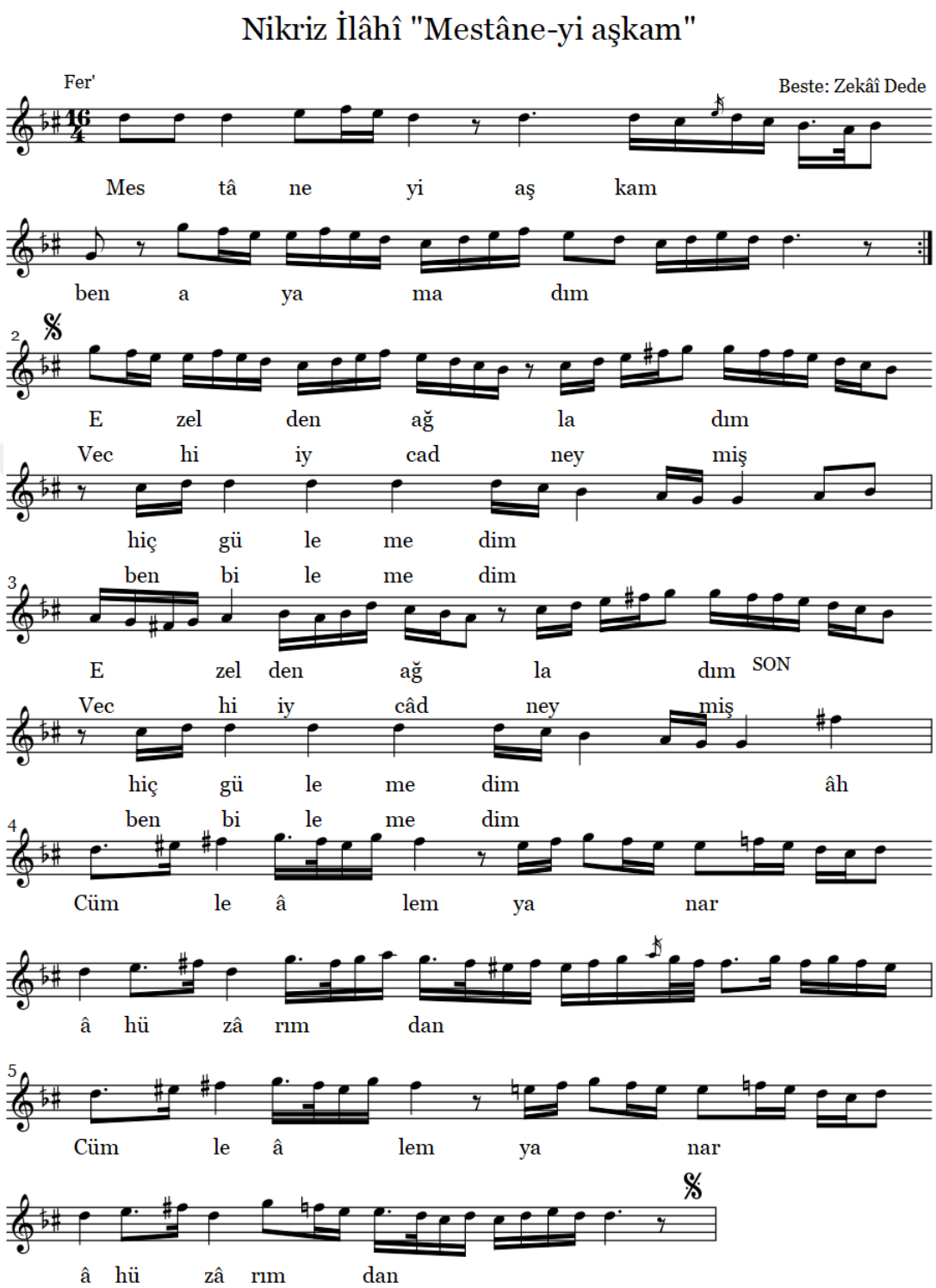


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 222: "Mestâne-i Aşkam" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 223: Oluşturulan Nüsha 59: Nikriz İlâhî "Mestâne-i Aşkam"



3.1.6.22. Sâzkâr İlâhî “Bağ-ı ma’ârif içreyiz”

Eserin Kâmil Hz.’ne âit güftesi aruzun Recez bahrindeki “müstef’ilün müstef’ilün” vezniyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de her mısra’ın ardına bir “illallah hû” terennümü eklenmesiyle bu biçime uygun şekilde oluşturulmuştur.

İncelenen iki nüshadan biri Mithat Arısoy, diğeri Yusuf Ömürlü imzâlıdır. İki nüsha birbirine oldukça yakındır. İki nüsha da eserin usûlünü Düyek olarak kaydetmiştir. Yusuf Ömürlü nüshası eserin makamını Sazkâr olarak tanımlamıştır. Güfte yerleşimi açısından Yusuf Ömürlü nüshası mısra’lar arasında aynılık gösterdiği için güfteler yazılırken bu nüshadan faydalanılmıştır. Ezgi açısından ise Mithat Arısoy nüshası ilk müzik cümlesinin ikinci müzik cümleciğinin son dört dörtlük kısmındaki motifte ve tekrarlarında diğer nüshaya nazaran daha tutarlı tekrarlar sergilemektedir. Dolayısıyla ezgi için de bu nüshadan faydalanmıştır. Bu nüshanın ise ikinci ve dördüncü mısra’larının bestelerine bağlantı sağlayan ezgisi birbirlerine çok benzer fakat farklı olduğu için, ikinci mısradaki versiyonla aynılaştırılmıştır.

İnceleme sonucunda Fer’ usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“1”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *“2”* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“4”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *“5”* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *“6”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *“7”* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *“2′”* müzik cümleciğini, son sekiz dörtlüğü de *“3”* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 58: "Bağ-ı ma'ârif" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,2΄3*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2	3	2
Mısra	1. mısra +T	2. mısra + T	3. mısra + T	4. mısra + T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Eserin biçim kurgusunun, her mısra'dan sonra aynı terennüm sözlerinin okunduğu bir nakış yapısında olduğu görünmektedir. Veznin her bir tef'ilesi bir müzik cümleciğine denk gelmektedir. Son müzik cümleciği ise terennüm sözlerine eşlik etmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi güftenin birinci mısra'ına eşlik ederek eserin zemîn kısmını oluşturmaktadır. Birbirine eşit (24 dörtlük usûl ve müzik cümlesi dolayısıyla sekizer dörtlükten oluşan) üç müzik cümleciğinden meydana getirilmiştir. İkinci müzik cümleciğinin sonundaki Hüseynî perdesi sonraki müzik cümleciğine bağlantı işlevi görmektedir. *"1"* müzik cümleciğinin sonundaki Segâh-Nevâ aralığı ise *"3"*ün sonunda, sekizlik mertebeyle *"4"*ün ortasında vurgulanarak tekrar kullanılmıştır.
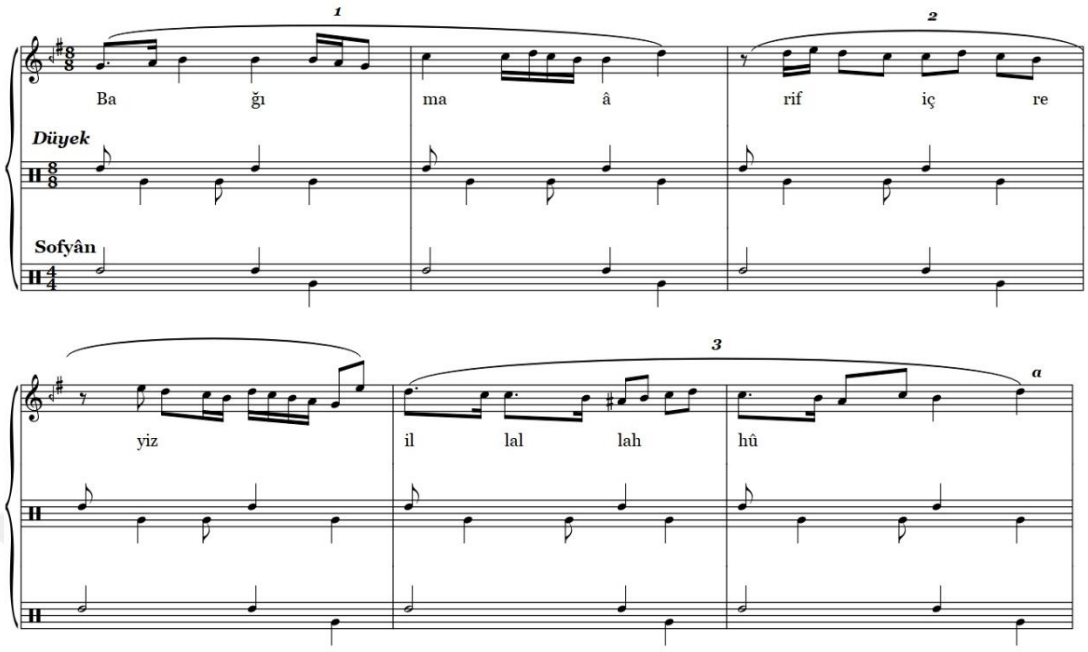
(b) müzik cümlesi eserin biçim kurgusuna uymaktadır. Müzik cümleleri arasında, aynı sıraya sahip müzik cümleciklerinin ritim kurgularının da birbirleriyle oldukça benzerdir.

(c) müzik cümlesi sadece *"7"* cümleciği ve *"2΄"* cümleciğinin bir kısmıyla (a) müzik cümlesinden farklılaşarak eserin meyânını oluşturmaktadır.

Nim Sakîl usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

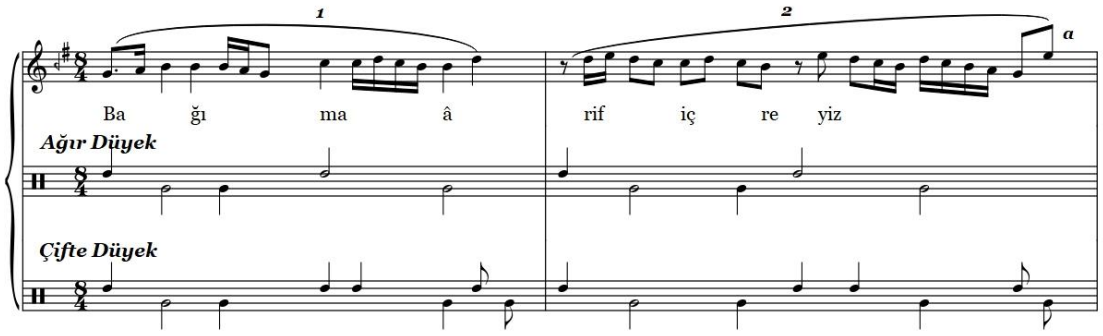
Nüshalarda tanımlanan Düyek usûlünün nadiren ezgiye uyum sağladığı görülmektedir. Düyek usûlünün ve alternatif olarak denenebilecek Sofyân usûlünün ayrıca müzik cümlelerinin geniş ifâdelerini tamamlamakta yetersiz kaldığı görülmektedir.

Şekil 224: "Bağ-ı ma'ârif" Düyek, Sofyân



Müzik cümleciklerinin sekiz dörtlük süreleri göz önüne alınınca Ağır Düyek ve Çifte düyek usûlleri ihtimal kazanmıştır. Fakat ilk iki darptan itibaren ezginin bu usûllerle uyumsuz olduğu anlaşılmaktadır.

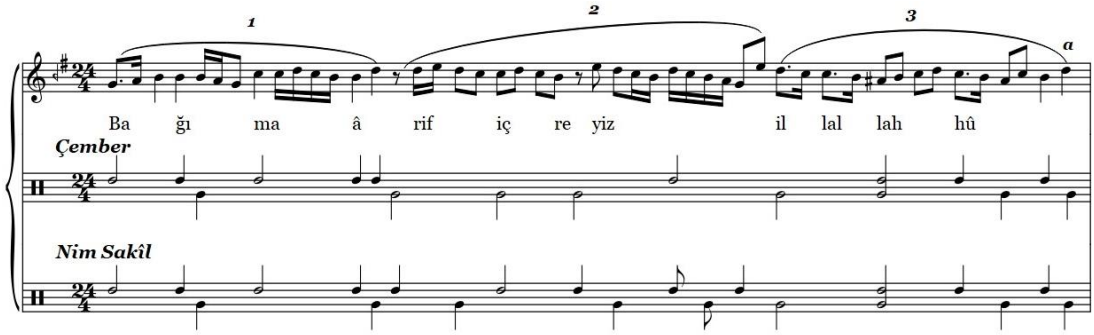
Şekil 225: "Bağ-ı ma'ârif" Ağır Düyek, Çifte Düyek



Daha sonra müzik cümlelerinin 24 dörtlük sürelere sahip olmaları 16 zamanlı usûllerin elenmesine sebep olarak, Nim Sakîl ve Çember usûllerini gündeme getirmiştir. Bu iki usûl arasında ise *"2"* müzik cümleciği tanımlayıcı olmuştur. "-yiz" hecesinin bestesindeki ikişer kez vurgulanan Hüseynî ve Nevâ perdelerinin oluşturduğu kuvvet değişimleri Nim Sakîl usûlü tarafından çok daha yüksek bir uyum oranıyla karşılanmaktadır. Aynı zamanda usûlün sekizlik darplarla velvelelendiği
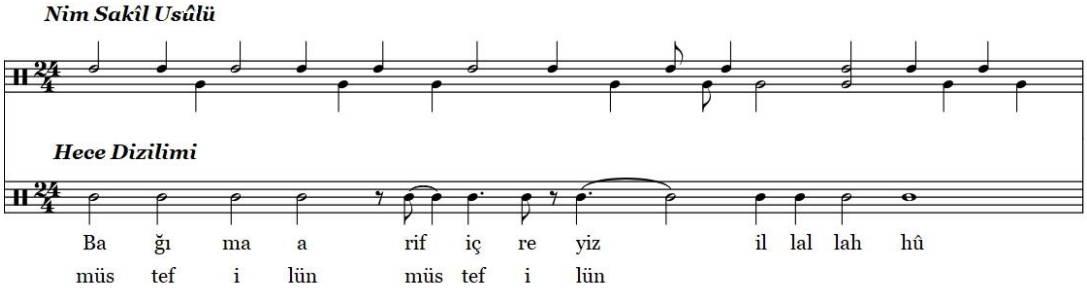
kısmın ezgisinin de hareketlenmesi bu uyumu artırmaktadır dolayısıyla Nim Sakîl usûlü eser için uygun görülmüştür.

Şekil 226: "Bağ-ı ma'ârif" 24 Zamanlı Usuller
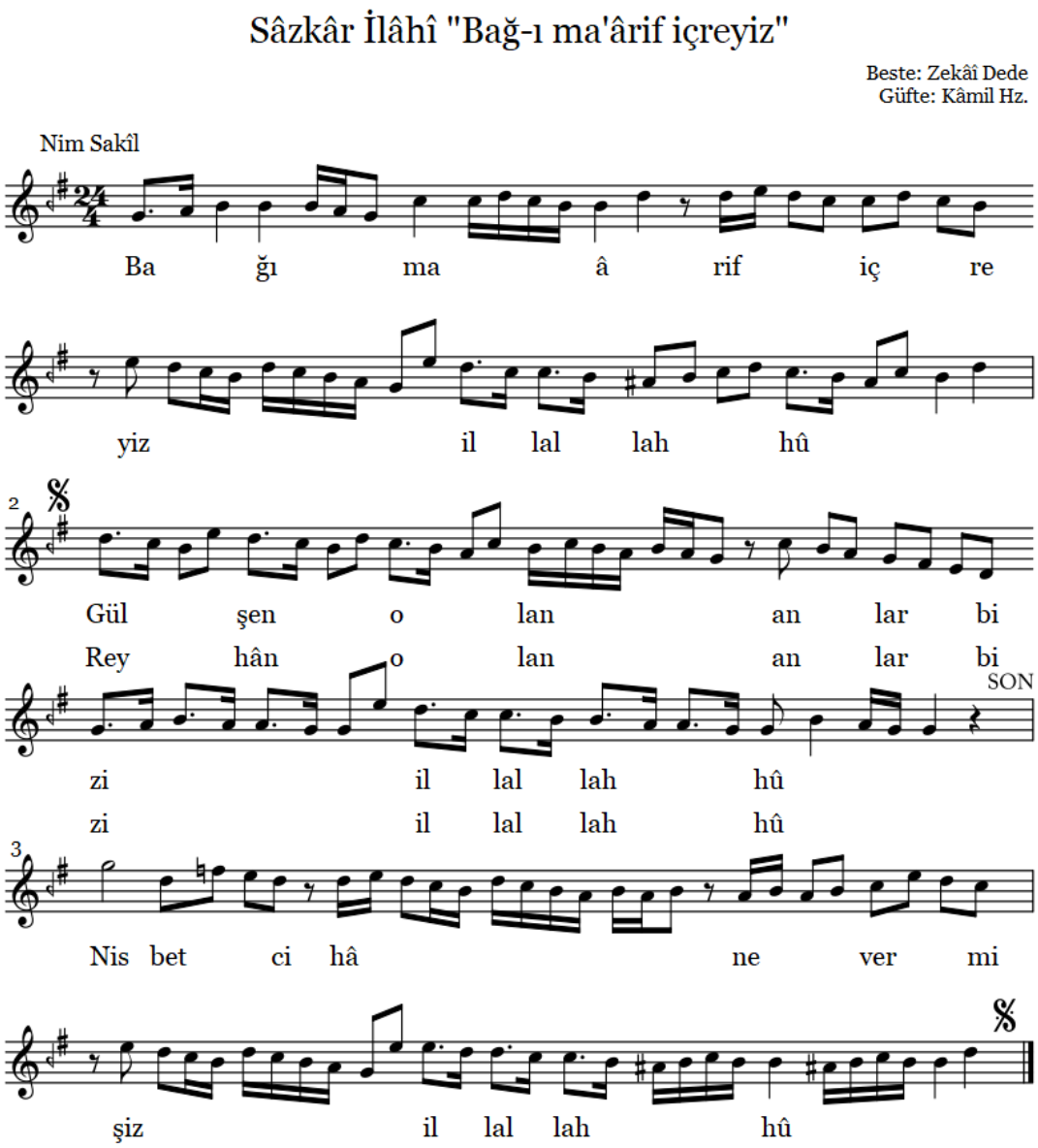


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 227: "Bağ-ı ma'ârif" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 228: Oluşturulan Nüsha 60: Sâzkâr İlâhî "Bâğ-ı Maârif"



3.1.6.23. Rast İlâhî "Mâil olma dünyaya"

Eserin Erzurumlu İbrâhim Hakkî Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrinde "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezniyle ikili bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun olarak dört mısra üzerinden tasarlanmıştır.

Yusuf Ömürlü nüshası kullanılarak 26 dörtlük ölçülerle, her porte bir ölçüye denk gelecek şekilde yeniden biçimlendirilerek yeni nüsha oluşturulmuştur.

İlâhînin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 26 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 26 dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü *"5"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk 26 dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, sonraki 13 dörtlüğü *"9"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 59: "Mâil Olma" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(3,4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusu terennümsüz bir nakış yapısına benzemektedir. Her mısra'ın bestesi, bir ölçülük uzun müzik cümleciği ve ardından gelen yarımşar ölçülük iki kısa müzik cümleciğiyle tasarlanmıştır. İlk uzun müzik cümlecikleri mısra'ın iki tef'ilesine, sonraki müzik cümlecikleri de mısra'ın birer tef'ilesine eşlik etmektedir.

Kısa müzik cümlecikleri güftedeki pekiştirme tekrarlarını içermektedir. Meyân kısmı hâriç diğer mısra'ların hepsi bu özelliğe sâhiptir. Ezgisel açıdan müzik cümleleri kendi aralarında özgündür.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

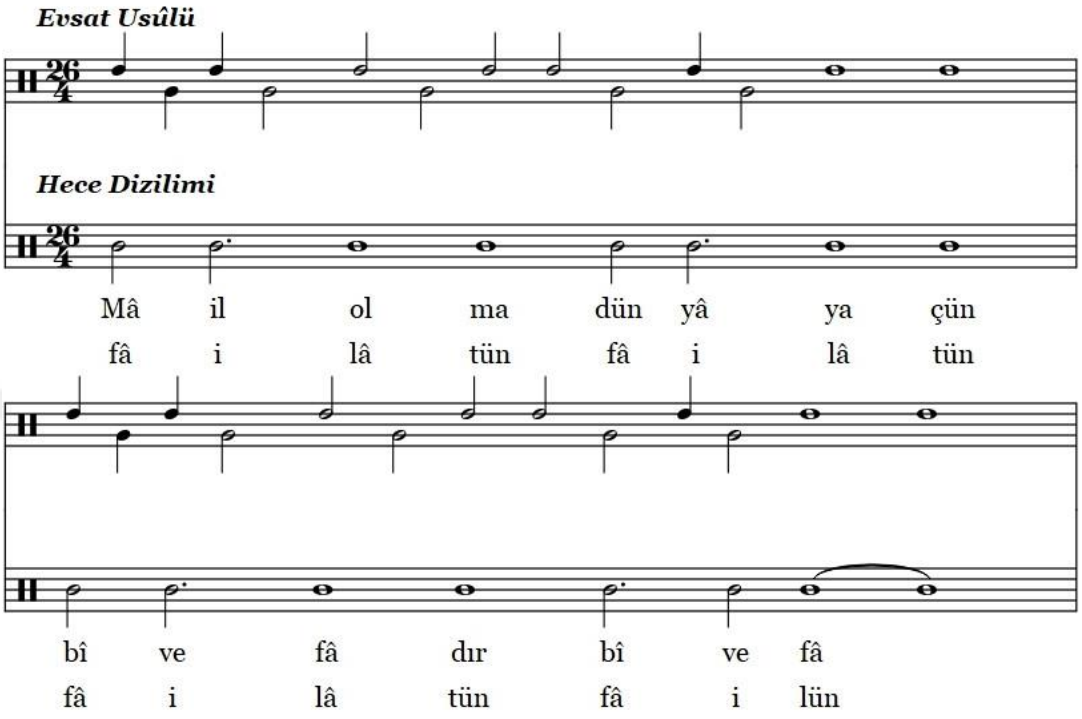
(a) müzik cümlesi eserin ilk mısra'ına eşlik etmekte ve zemîn kısmını oluşturmaktadır. İlk müzik cümleciği olan *"1"* cümleciğinin eşlik ettiği iki tef'ilenin de üçüncü heceleri olan "ol" ve "-ya" hecelerin besteleri aynı motifle başlamaktadır. Buradan ikinci tesf'ilenin ikinci hecesindeki zihâf kusuru usûlün hâl-i hâzırda kısa heceye uzun ses verme özelliğiyle kolaylıkla bertaraf edilmiştir.

(b) müzik cümlesi eserin cümle kurgusuna uymaktadır. *"4"* müzik cümleciğinin son iki dörtlük kısmında ezgi, *"5"* müzik cümleciğinin başında ve ortasında tekrar edilmiştir. *"4"* cümleciğinin "-ne" hecesine eşlik eden ilk iki dörtlük ezgi ve "-dan" hecesine eşlik eden bir diğer iki dörtlük ezgi ikişer kere tekrar edilmiştir. Bu müzik cümleciğindeki dörtlük sustan sonraki kısmın başka bir müzik cümleciği olarak değerlendirilmesi mümkün olsa da hem güfte anlamı açısından hem de müzikal açıdan önceki kısmı tamamlayıcı ve *"5"* müzik cümleciğine bağlayıcı özellik taşıdığından dolayı *"4"* müzik cümleciğinin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Bu kabullenmeye eserin genel biçim kurgusunun "biçimsel benzeşme etkisinin" de sebep olduğunu söylemek mümkündür.
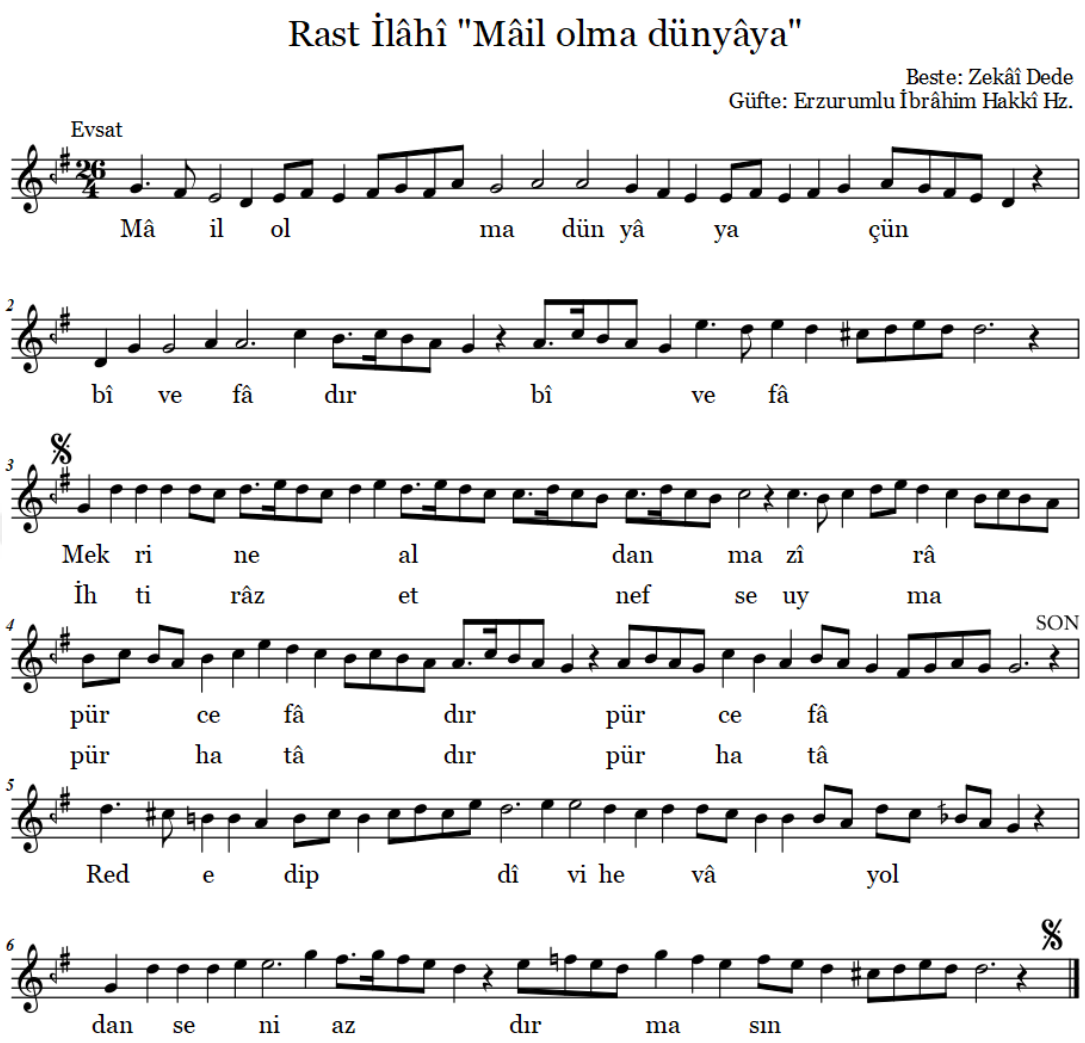
(c) müzik cümlesi eserin cümle kurgusuna uymaktadır. *"8"* müzik cümleciğinin ilk dört dörtlüğü, *"4"* müzik cümleciğinin ilk dört dörtlüğüyle;*"9"* müzik cümleciğinin son dokuz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğinin son dokuz dörtlüğüyle aynıdır. Bütün eser içinde sadece bu iki müzik cümleciğinin arasında kalan "azdırmasın" kelimesi müzik cümlecikleriyle bölünmektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 229: "Mâil Olma" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 230: Oluşturulan Nüsha 61: Rast İlâhî "Mâil Olma"



3.1.6.24. Rast İlâhî "Tevbe edelim zenbimize"

Eserin Şeyh Kamil Efendi Hz.'ne âit güftesi aruzun Hecez bahrindeki "mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün" vezninde ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun şekilde tasarlanmıştır.

Eserin incelenen yedi nüshası da birbirinden farklıdır. Usûl bu nüshalarda ya Düyek, ya da Sofyân olarak tanımlanmıştır. Müzik cümleleri ve biçim kurguları da nüshalar arasında hayli farklılık göstermektedir. Bu yüzden içlerinden tercihen seçilen Yusuf Ömürlü nüshası incelemeye esas alınmıştır.

İlâhînin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk ölçüsü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü ve ardındaki üç sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, kalan beş dörtlüğü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(a′) müzik cümlesi, 5. ilâ 8. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk ölçüsü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü *"2"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü ve ardındaki üç sekizliği *"5"* müzik cümleciğini, kalan beş dörtlüğü de *"4′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi 9. ilâ 12. Ölçüler boyunca sürmektedir. İlk ölçüsü *"6"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü *"7"* müzik cümleciğini, sonraki ölçüsü ve ardındaki üç sekizliği *"8"* müzik cümleciğini, kalan beş dörtlüğü de *"4′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 60: "Tevbe Edelim" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	a′(*1,2,5,4′*)	b(*6,7,8,4*)	a′(*1,2,5,4′*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	13,14,15,16
Mısra	1. mısra + T	2. mısra + T	3. mısra + T	4. mısra + T
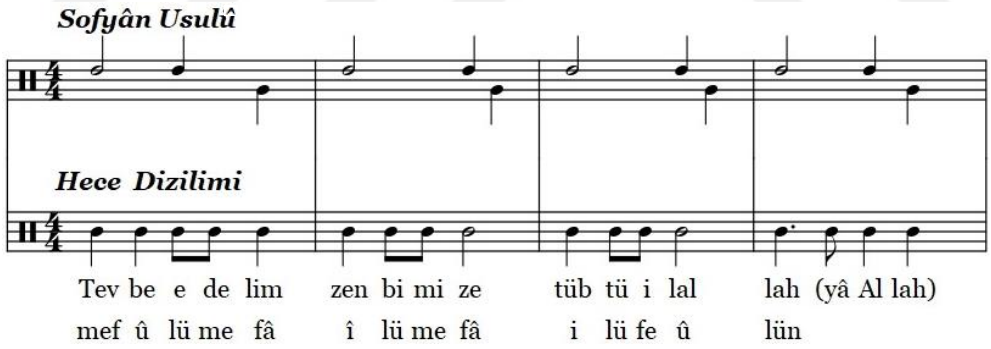
Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + a′(5,6,7,8) + b(9,10,11,12) + a′(13,14,15,16)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim bu hâliyle hem her mısra'dan sonra kısa terennümlerin okunduğu bir nakışa, hem de yine her mısra'dan sonra kısa terennümlerin okunduğu ve zemîn cümlesinin, tekrarlarında türevlendirildiği bir murabba yapısına benzemektedir.

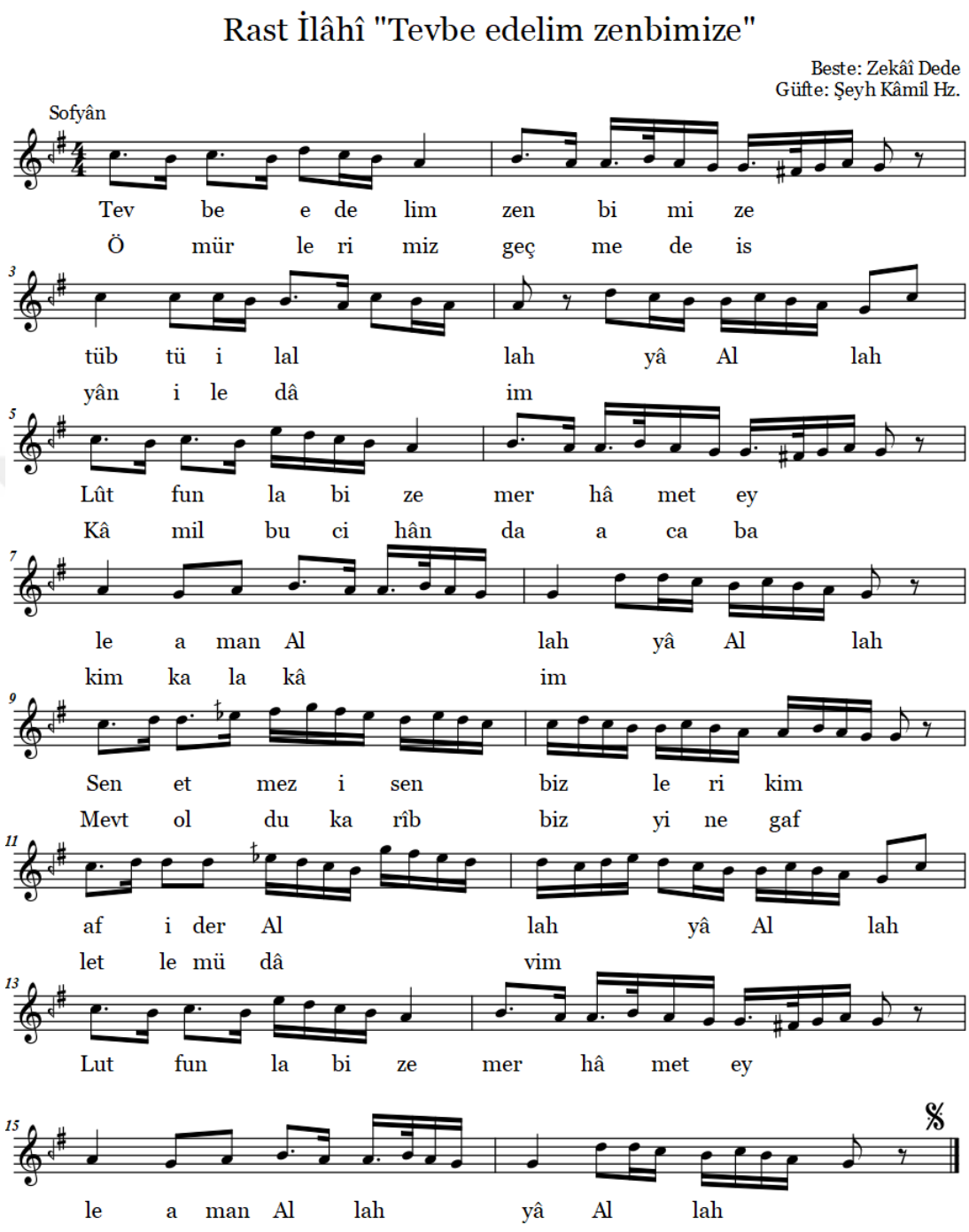
Müzik cümlelerinin ilk iki müzik cümlecikleri birer ölçülük süreye sahiptir. Üçüncü müzik cümlecikleri bir ölçüye ilâveten üç sekizlik daha uzundur. Son ölçülerde kalan beş sekizlik de son müzik cümleciklerini oluşturmaktadır. (a) müzik cümlesi ve (a′) müzik cümlesi birbirlerinden üçüncü müzik cümlecikleriyle farklılaşmıştır. Son müzik cümlecikleri de ilk sekizlikleri ve son sekizlikleriyle farklılaşmıştır. (b) müzik cümlesinin sonunda ise tekrar *"4"* müzik cümleciği tekrarlanmıştır. Bütün "yâ Allah" terennümleri böylece ya *"4"* ile ya da *"4′"* ile bestelenmiş ve mısraların bestelerinin sonuna eklenmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 231: "Tevbe Edelim" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 232: Oluşturulan Nüsha 62: Rast İlâhî "Tevbe Edelim"



3.1.6.25. Sûzidil İlâhî "Yüce sultânım"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit 5+5 duraklarla ve 10'lu hece vezniyle biçimlendirilmiş güftesi dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de bu biçime uygun şekilde oluşturulmuştur. Cüneyt Kosal nüshasında ise hece vezni 5'li olarak, bendler ise yine dörtlükler olarak ele alınmıştır. 5 heceli vezne sahip biçimin "aaab" uyaklı olduğu, 10 heceli vezne sahip biçimin ise "abcb" veya "abab" uyaklı olduğu aynı zamanda takip eden dörtlüklerde "Hû demek ister" redifine sahip olduğu görülmektedir.

Güftenin nakarat mısra'ının nüshalar arasında farklılık gösterdiği görülmektedir. "Yüce sultânım, derde dermânım / Bedende cânım Hû demek ister" olarak kaydedildiği nüshaların güfteyi 5'li hece vezninden müteşekkil olarak ele aldığı için "cânım" kelimesini "sultânım" ve "dermânım" kelimeleriyle uyaklanacak şekilde kullandığı söylenebilir. Diğer nüshalarda bu mısra "Bedende bu cânım" şeklinde kaydedilmiştir. Güftenin bu şeklinin besteye daha uygun olduğu düşünülerek bu duruma uygun olan Bekir Sıtkı Sezgin ve Halil Çay nüshaları incelemeye esas alınmıştır.

İlâhînin usûlü, Bekir Sıtkı Sezgin nüshasında Ağır Düyek, F. Şatıroğlu nüshasında Hafif, Doğan Dikmen'in ilk nüshasında Ağır Düyek, ikinci nüshasında Sofyân, Cüneyt Kosal nüshasında Hafif, Halil Çay nüshasında Hafif olarak belirtilmiş ve müellifi okunmayan ikinci nüshada usûl belirtilmemiştir.

İnceleme sonucunda Hafif usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk 16 dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci 16 dörtlüğü de *"2′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 61: "Yüce Sultânım" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*1,3*)	c(*4,5*)	b(*1,3*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + c(3) + b(4)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun terennümsüz bir nakış yapısında olduğu söylenebilir.

Müzik cümleleri, bir tam usûlden ve bu süreyi eşit şekilde ikiye bölen müzik cümleciklerinden oluşturulmuştur. Mısra'ların ilk üç heceleri ikişer dörtlük, dördüncü heceleri üç dörtlük ve son heceleri yedi dörtlük sürelere sahiptir. İkinci beş hecelik müzik cümleciklerinde ise ilk dört heceler ikişer dörtlük, son heceler sekizer dörtlük sürelere sahiptir. Böyle bestelenen her beş hece bir müzik cümleciğini oluştururken ardından gelen diğer beş heceyle beraber bir müzik cümlesini tamamlamaktadır. Eserde bütün müzik cümleleri bu tasarıma uymaktadır. Ayrıca her müzik cümlesinin ikinci müzik cümleciği *"2"* cümleciğiyle veya bir oktav altına göçürülmüş şekilde makamın kararına giden türeviyle sonlanmaktadır.

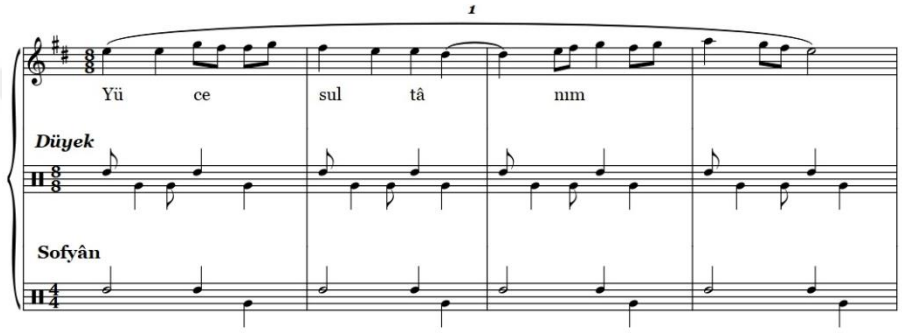
Eserde usûlün farklı yerlerine farklı perdeler üzerinde yerleştirilmiş bir motif göze çarpmaktadır. Karşımıza ilk defa *"1"* müzik cümleciğinin son altı-yedi dörtlüğünde karşımıza çıkan bu motif hemen ardından *"2"* müzik cümleciğinin ilk altı dörtlüğünde, *"2'"* müzik cümleciğinin ilk altı dörtlüğünde, *"4"* müzik cümleciğinin son yedi dörtlüğünde görülmektedir. Aynı motif farklı konum ve perdelerde tekrarlanarak yüksek bir işitsel uyum oluşturulmuştur. Bu durum ilâhînin işitsel temasının algılanmasını kolaylaştırmakta ve duygusal etkisinin kolay aktarılabilmesini desteklemektedir. (a) ve (c) müzik cümlelerinde kullanılan *"2"* cümleciğinin (b) müzik cümlesinde Hüseynî Aşîrân perdesinde tekrar edilmesi de bu durumları desteklemektedir.

"3" müzik cümleciğinde dörtlük susun iki kelimenin arasına denk geliyor olması mısra'ın anlam ifâdesini desteklemektedir. Güfte bahsinde anlatılan diğer güfte versiyonunun ise buradaki dörtlük susla kelime ortasından bölünmeye sebebiyet vermesiyle ortaya işitsel bir uyumsuzluk çıkardığı görülmektedir.

Hafif usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

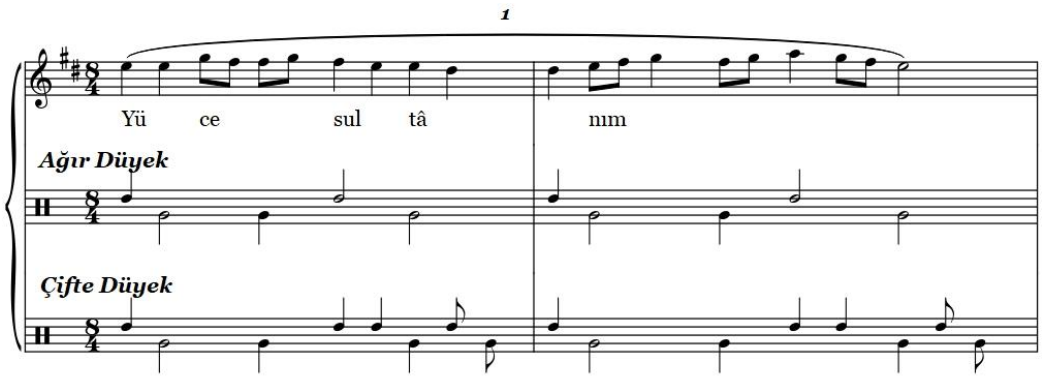
Nüshalardan birinde Sofyân tanımlanan usûl, Türk Musikisi Antolojisi'nde (Ergun, 2017: 604) de Düyek olarak kaydedilmiştir. Fakat bu usûllerin ikisi de hem müzik cümlelerinin ve cümleciklerinin uzunluklarına eşlik edememekte hem de çoğu yerde ezgiyle tam bir estetik uyum sağlayamamaktadır. Özellikle "-nım" hecesine eşlik eden dörtlük guruba bu usûllerle tam bir estetik uyumla eşlik edilememektedir.

Şekil 233: "Yüce Sultânım" Düyek, Sofyân



Nüshalarda geçen Ağır Düyek usûlü ise eseri oldukça iyi ifâde edebilse de ilk ölçüde olduğu gibi tam olarak Ağır Düyek darplarına uymayan hayli ölçü bulunmaktadır.

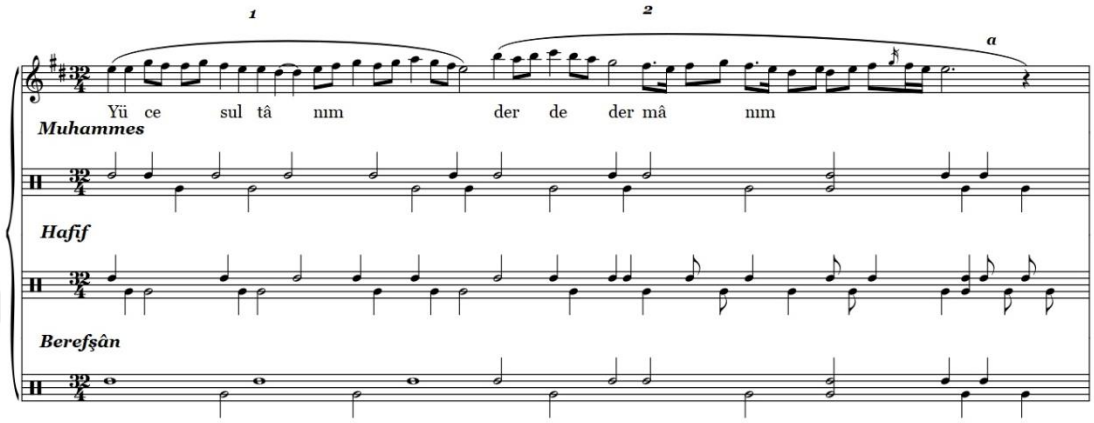
Şekil 234: "Yüce Sultânım" Ağır Düyek, Çifte Düyek



Nüshalarda adı geçen Hafif usûlü ise ezgiyi tam bir uyumla ifâde edebilmektedir. İlk iki dörtlüğün Hafif usûlündeki gibi ayrı ayrı vurgulanmış olması

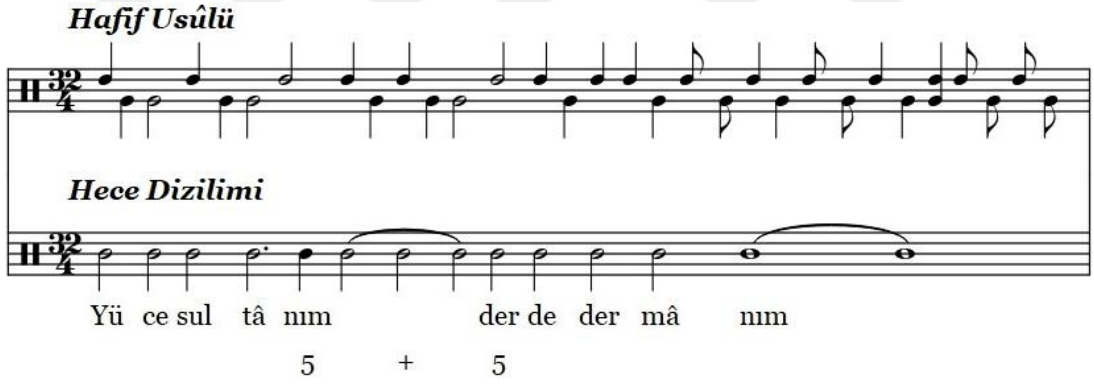
ve usûldeki aynı motifin ezgideki karşılıklarında da dörtlüklerin birleştirilebilecekken ayrı yazılmış olması diğer 32 zamanlı usûlleri Hafif usûlüne kıyasla yetersiz bırakmaktadır.

Şekil 235: "Yüce Sultânım" 32 Zamanlı Usuller
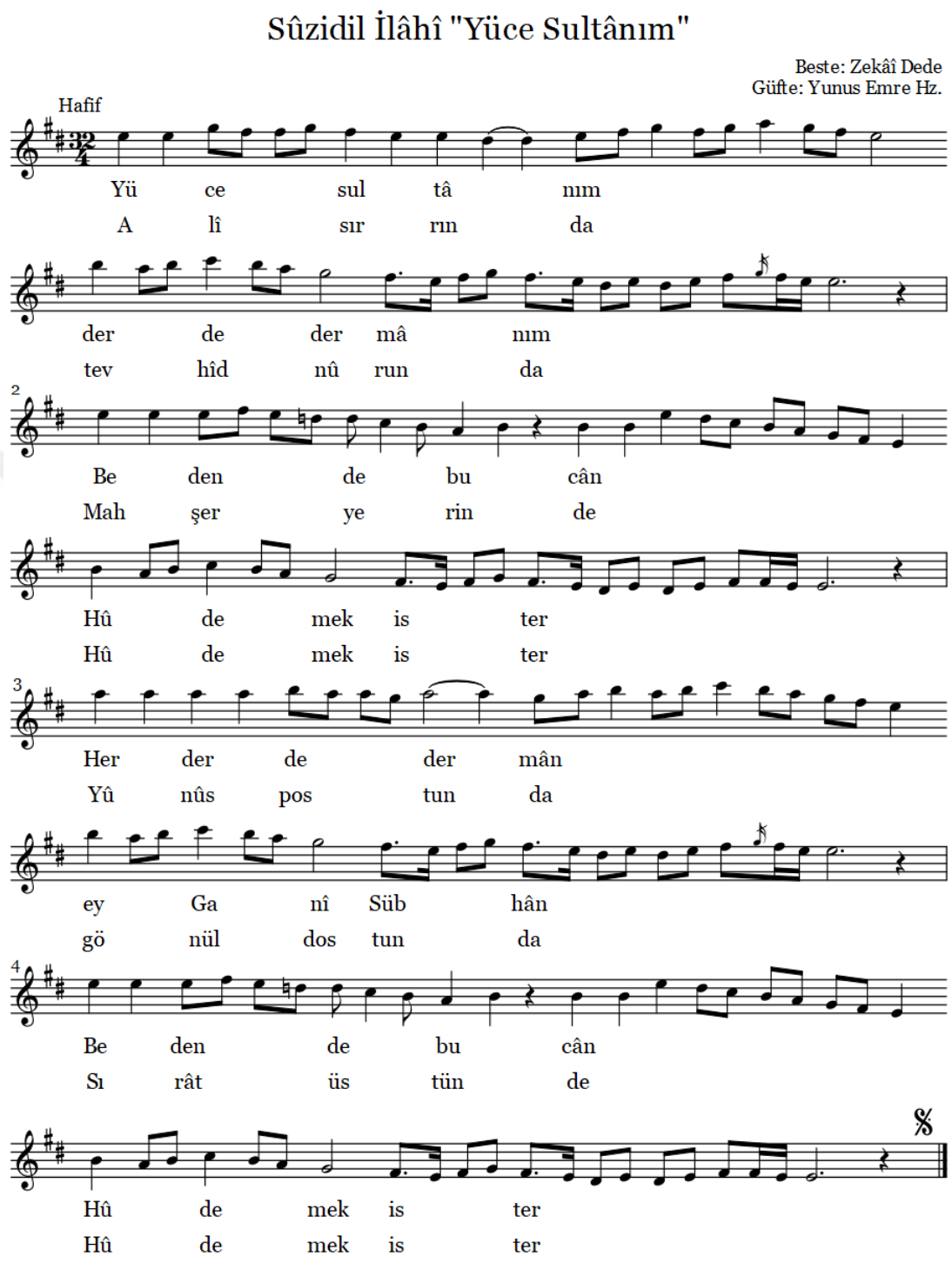


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 236: "Yüce Sultânım" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 237: Oluşturulan Nüsha 63: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım"



3.1.6.26. Sûzinâk İlâhî "Sâlike olmaz ayân"

Eserin İsmâil Hakkî Hz.'ne âit güftesi yedili hece vezniyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste de her mısra'ın ardına bir "illallah Hû" terennümü eklenmesi şartıyla bu biçime uygun olacak şekilde bestelenmiştir.

İlâhînin Cüneyt Kosal imzâsı bulunan el yazması nüshası ile Süleyman Erguner nüshası birbirleriyle uyumludur. Bu nüshalarda usûl Düyek olarak tanımlanmıştır.

İnceleme sonucunda Sofyân usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 5. ilâ 8. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1′"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"3"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 9. ilâ 12. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü de *"3′"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 62: "Sâlike Olmaz" Biçim Kurgusu

Cümle (cümlecik)	a(*1*	*2*)	b(*1′*	*3*)	c(*4*	*3′*)	b(*1′*	*3*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8	9,10	11,12	13,14	15,16
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11,12) + b(13,14,15,16)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun her mısra'dan sonra bir terennüm okunması şartıyla nakış yapısında olduğu söylenebilir.

Her mısraya eşlik eden bir müzik cümleciği ve ardından gelen "illallah Hû" terennümüne eşlik eden başka bir müzik cümleciği müzik cümlelerini oluşturmaktadır. Bu cümle kurgusu hece dizilimleriyle birlikte eserin tamamında uygulanmaktadır.

Müzik cümlelerinin birbirleriyle cümlecik türevlerinden sağlanan kuvvetli benzerlikleri bulunmaktadır. (a), (b) cümlesiyle; (b), (c) cümlesiyle benzerdir. Cümlecikler alt alta yazıldığı zaman bu benzerlikler daha da belirgin hâle gelmektedir:

Tablo 63: "Sâlike Olmaz" Cümlecik Karşılaştırma

a	*1,2*
b	*1´3*
c	*4,3´*
b	*1´3*

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

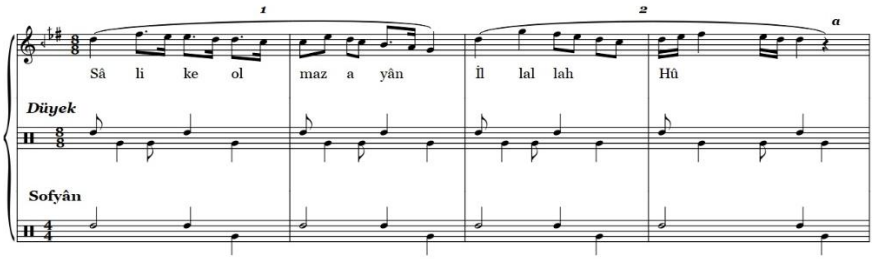
(a) müzik cümlesi eserin genel cümle kurgusuna uymaktadır.

(b) müzik cümlesi eserin genel cümle kurgusuna uymaktadır. İlk müzik cümleciği olan *"1´"*, *"1"* ile oldukça benzerdir. *"3"* ve *"2"* de ritim kurgusu olarak aynıdır.

(c) müzik cümlesi eserin genel cümle kurgusuna uymaktadır. Meyân hissini yaratan *"4"* müzik cümleciğinin ardından *"2"* cümleciğinin göçürülmüş bir hâli olan *"3´"* müzik cümleciğiyle devam etmektedir.

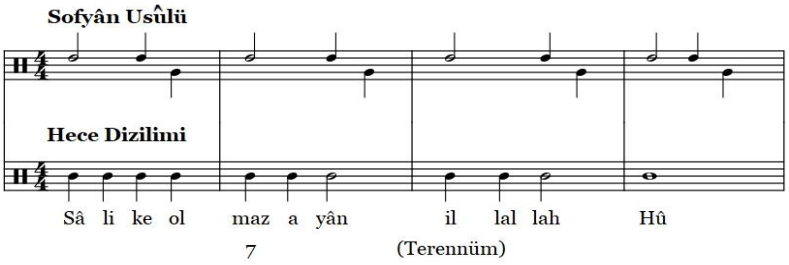
Nüshalarda belirtilmiş olan Düyek usûlü görüldüğü üzere sadece 4. 8. 12. ve 16. Ölçülerde uygunluk gösterdiğinden dolayı eserin geneline daya uyumlu olan Sofyân usûlü tercih edilerek yeni nüsha oluşturulmuştur.

Şekil 238: "Sâlike Olmaz" Düyek, Sofyân
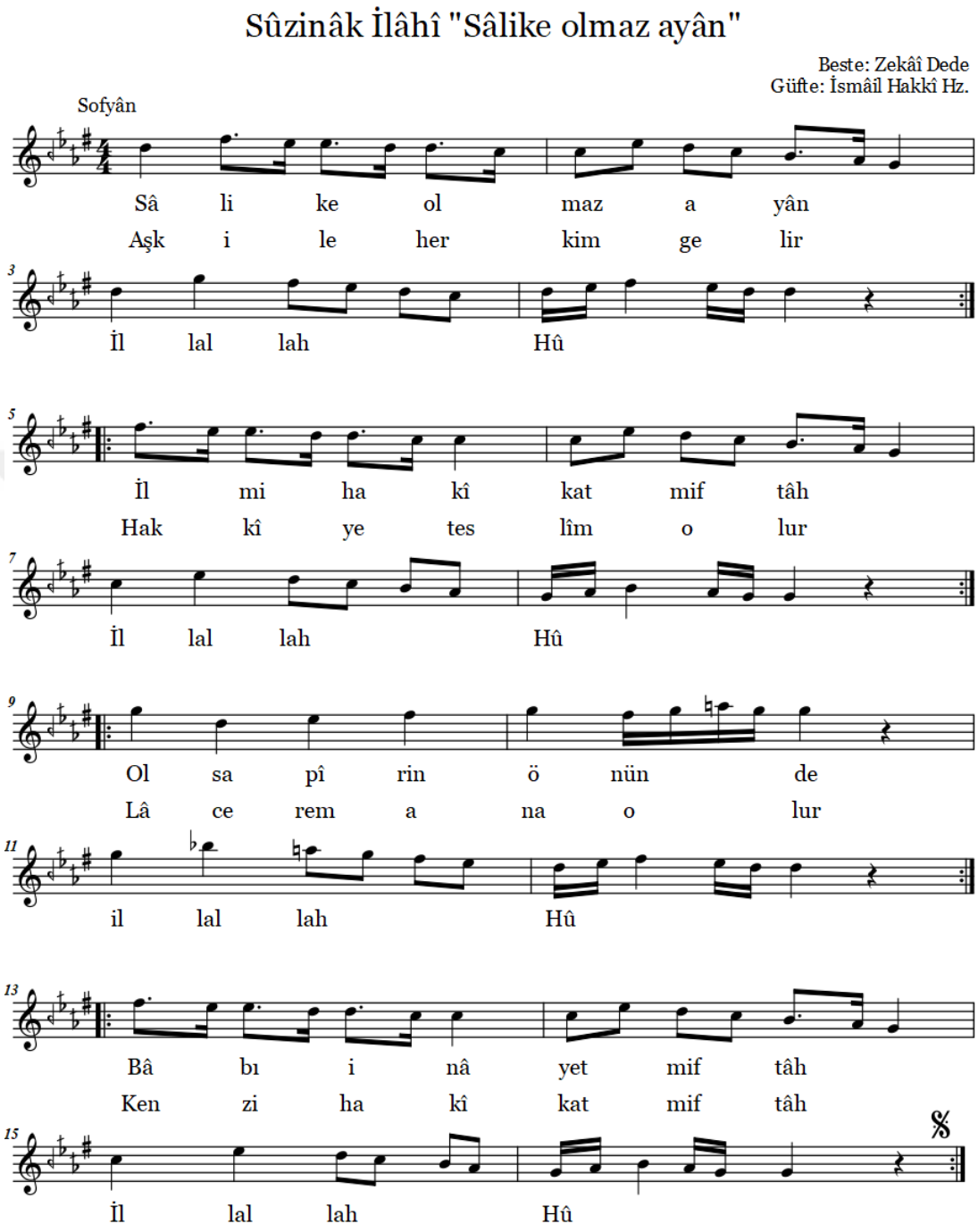


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 239: "Sâlike Olmaz" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 240: Oluşturulan Nüsha 64: Sûzinâk İlâhî "Salike Olmaz"



3.1.6.27. Uşşâk İlâhî "Allah emrin tutalım"

Eserin Yunus Emre Hz.'ne âit güftesi 4+3 duraklara sahip 7'li hece vezniyle ve dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir.

Güftenin terennüm sözleriyle karışık son mısra'ının nüshalar arasında farklı ele alındığı görülmektedir. Bazı nüshalar "Allah diyelim yâ hû" mısra'ını, bazı nüshalar da "Allah Allah diyelim" mısra'ını güftenin besteden ayrı verildiği kısımlarda kaydetmiştir. Nakarat mısra'ının "Allah diyelim yâ hû" olarak ele alınması yedi heceyi tamamlaması açısından daha muhtemel görülmektedir.

Biçimsel açıdan ve seyir açısından incelenen yedi nüsha da hemen hemen aynıdır. Sadece bazı küçük ezgi guruplarında farklılıklar görülmektedir. Usûl ise Düyek, Sofyân ve Nim Sofyân olarak belirtilmiştir. İnceleme sonunda tesbit edilen Çifte Düyek usûlüne en uygun görülen 27.7.1991 tarihli nüsha üzerinden yeni nüsha oluşturulmuştur. Bu nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk iki ölçü ve bu ölçülerden artan bir dörtlük boyunca sürmektedir. İlk dokuz dörtlük *"1"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, sonraki dört ölçü bu ölçülerden artan bir dörtlük boyunca sürmektedir. İlk dokuz dörtlük *"3"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, sonraki dokuz dörtlüğü *"4´"* müzik cümleciğini, kalan yedi dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 64: "Allah Emrin 2" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4,4´,5*)
Ölçü no.	1,2,3	3,4,5,6
Mısra	1. 2. ve 3. mısra	Terennüm ve 4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3) + b(3,4,5,6) formülüyle ifâde edilmiştir.

Biçim kurgusunun özgün bir yapıda olduğu görülmektedir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

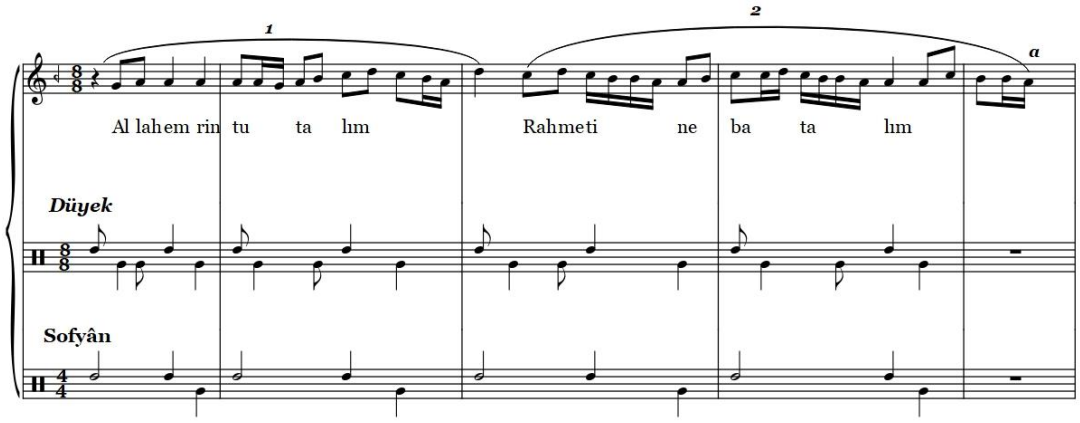
(a) müzik cümlesi iki müzik cümleciğinden müteşekkildir. Her müzik cümleciği bir mısra'a eşlik etmektedir. Müzik cümlecikleri bir ölçüden bir dörtlük daha uzun süreye sahiptir. *"2"* müzik cümleciğinin ilk iki dörtlüğünde görülen motifin eserin başka yerlerinde de ya tamamen aynısının ya da bir çeşidinin tekrar edildiği görülmektedir. *"1"* cümleciğinin sonu, *"2"* cümleciğinin dördüncü ve beşinci dörtlüğü, *"4"* ve *"4′"* cümleciklerinin ilk iki dörtlükleri ve beşinci-altıncı dörtlükleri, *"5"* cümleciğinin ilk iki dörtlüğü bu motifin görüldüğü ve çeşitlendirildiği yerlerdir. Ayrıca müzik cümleciklerinin son dörtlükleri bağlantı görevi sesleriyle tasarlanmıştır.

(b) müzik cümlesi dört müzik cümleciğinden müteşekkildir. Müzik cümleciklerinin süreleri ve konumları (a) müzik cümlesindeki gibidir. İstisnâ olarak karar müzik cümleciği olan *"5"* yedi dörtlükten ibârettir. *"3"* müzik cümleciği eserin üçüncü mısra'ına eşlik ederken *"4,4′ ve 5"* müzik cümlecikleri terennümle karışık bir şekilde son mısra'a eşlik etmektedir. *"4,"* ve *"4′"* cümleciklerinin ortasında nüshalarda bulunan Düyek usûlüne uygun yerleştirilmiş darplar Çifte Düyek'e uygun olarak dörtlük darplara bölünerek yeni nüshada ele alınmıştır.

Çifte Düyek usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

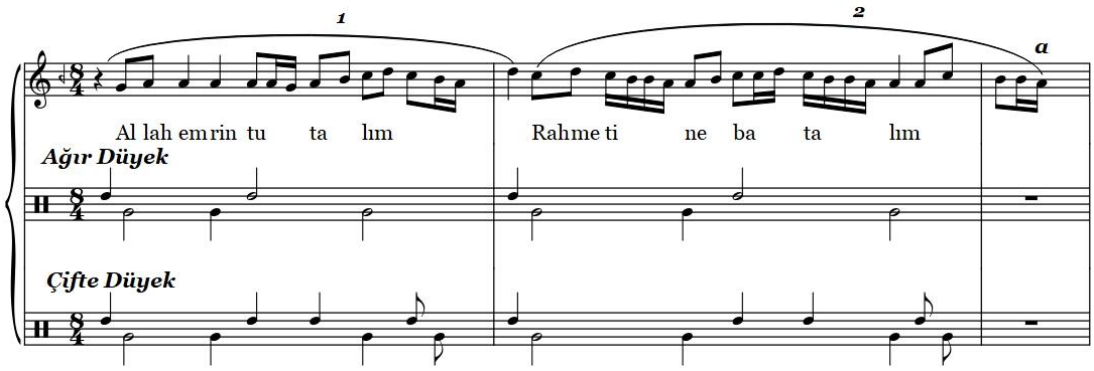
Nüshalarda isimleri geçen Düyek usûlü görüldüğü hiçbir ölçüde ezgiye tam bir estetik uyum sağlayamamaktadır. Sofyân usûlü ise uzum ve dört dörtlük birimlerden taşan müzik cümleciklerine karşılık verirken belirgin bir estetik ifâde oluşturamadığı için elenmiştir. Nim Sofyân usûlü de aynı sebepten ötürü elenmiştir.

Şekil 241: "Allah Emrin 2" Düyek, Sofyân



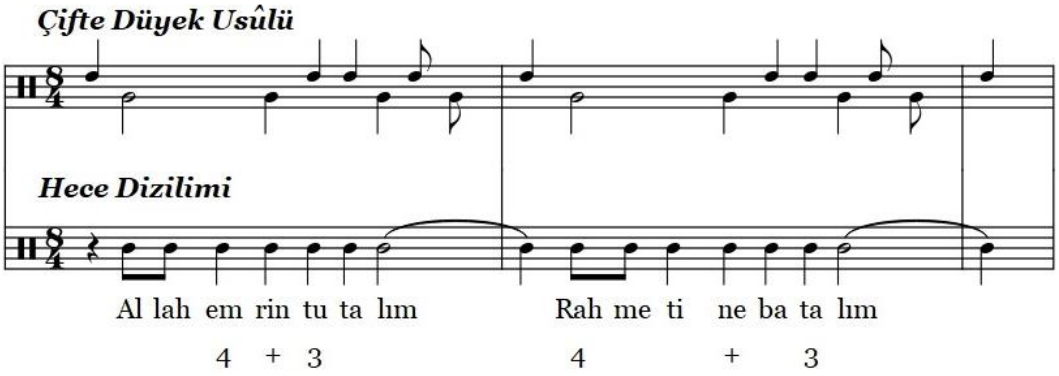
Sekiz dörtlük ölçülere sahip olan usûller arasından ise müzik cümleciklerinin ikinci yarılarında ve usûl sonlarında çok daha uygun bir işitsel etki oluşturan Çifte Düyek usûlü tercih edilmiştir.

Şekil 242: "Allah Emrin 2" Ağır Düyek, Çifte Düyek
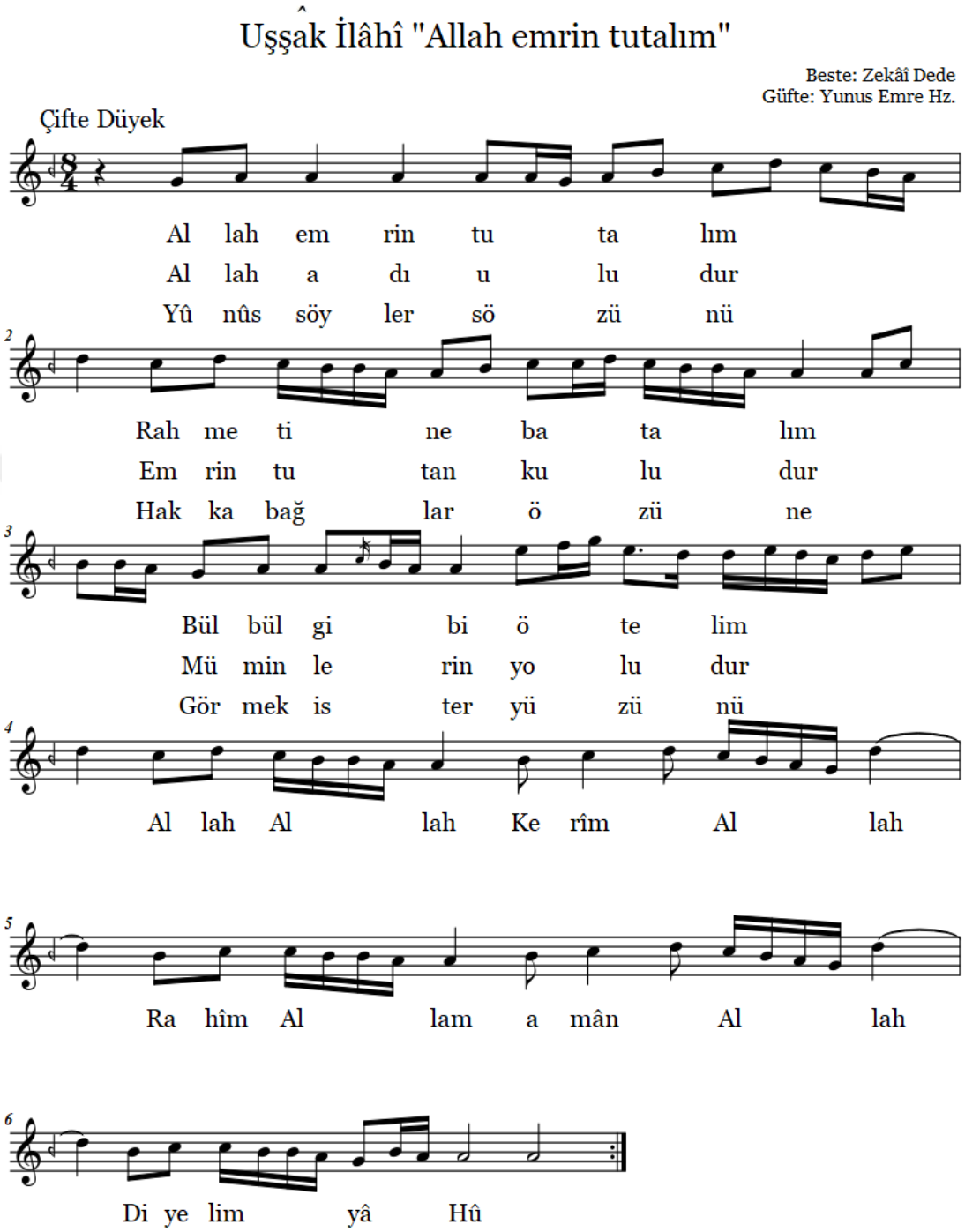


Eserin usûlü üzerinde güfte yerleşimi ise şöyle yapılmıştır:

Şekil 243: "Allah Emrin 2" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 244: Oluşturulan Nüsha 65: Uşşâk İlâhî"Allah Emrin"



3.1.6.28. Uşşâk (Kûçek) İlâhî "Biz hatm-i hâce ederiz"

Eserin Şeyh Kâmil Efendi Hz.'ne âit güftesi sekizli hece ölçüsüyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste ise mısraların ikişerli birleştirilmesiyle ortaya çıkan zemîn ü zamân şekilde tasarlanmıştır.

İncelenen üç nüshanın Cüneyt Kosal imzâlı olan ikisi içerik olarak birbirinin aynısıdır. Birisi Uşşâk İlâhî olarak diğeri ise Kûçek İlâhî olarak başlıklandırılmıştır. Yusuf Ömürlü nüshası ise bestenin karar müzik cümleciğinde gösterdiği küçük bir farklılık hârici diğer nüshalarla uyumludur. Bu nüshadaki başka bir detay da terennüm edilen kısmın "Dervişler Cumhur" notuyla toplu vokal icrâsına atanmış olmasıdır. Yeni nüsha Kûçek makâmı özellikleri dikate alınarak oluşturulmuştur.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk sekiz ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört ölçüsü *"1"* müzik cümleciğini, ikinci dört ölçüsü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, sonraki sekiz ölçü boyunca sürmektedir. İlk dört ölçüsü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci dört ölçüsü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, son dört ölçü boyunca sürmektedir. Tek parçadan oluşan bir müzik cümlesidir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 65: "Biz Hatm-i Hâce" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1*	*2*)	b(*3*	*2*)	c
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	13,14,15,16	17,18,19,20
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	Terennüm

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1-8) + b(9-16) + c(17-20)] formülüyle ifâde edilmiştir.

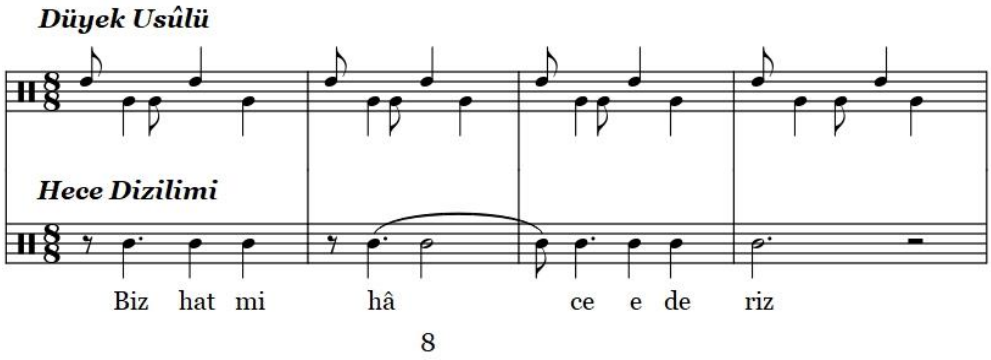
Elde edilen biçim kurgusunun zemîn ü zamân yapısında olduğu görülmektedir. Bend sonlarına terennüm eklenmiştir.

Eserin güftesine eşlik eden iki müzik cümlesinin de ikinci yarıları birbiriyle aynıdır. Bu müzik cümlelerinde ilk müzik cümlecikleri farklıdır. Bütün nüshalarda *"2"* müzik cümleciğinin ilk tekrarının ikinci ölçüsündeki ilk dördüncü derecedeki perdenin Nevâ olarak işâretlendiği görülmektedir. Bu perde incelemede makâma uygun şekilde ikinci tekrarda karşılaşılan Hicâz perdesiyle değiştirilerek kayda alınmıştır.

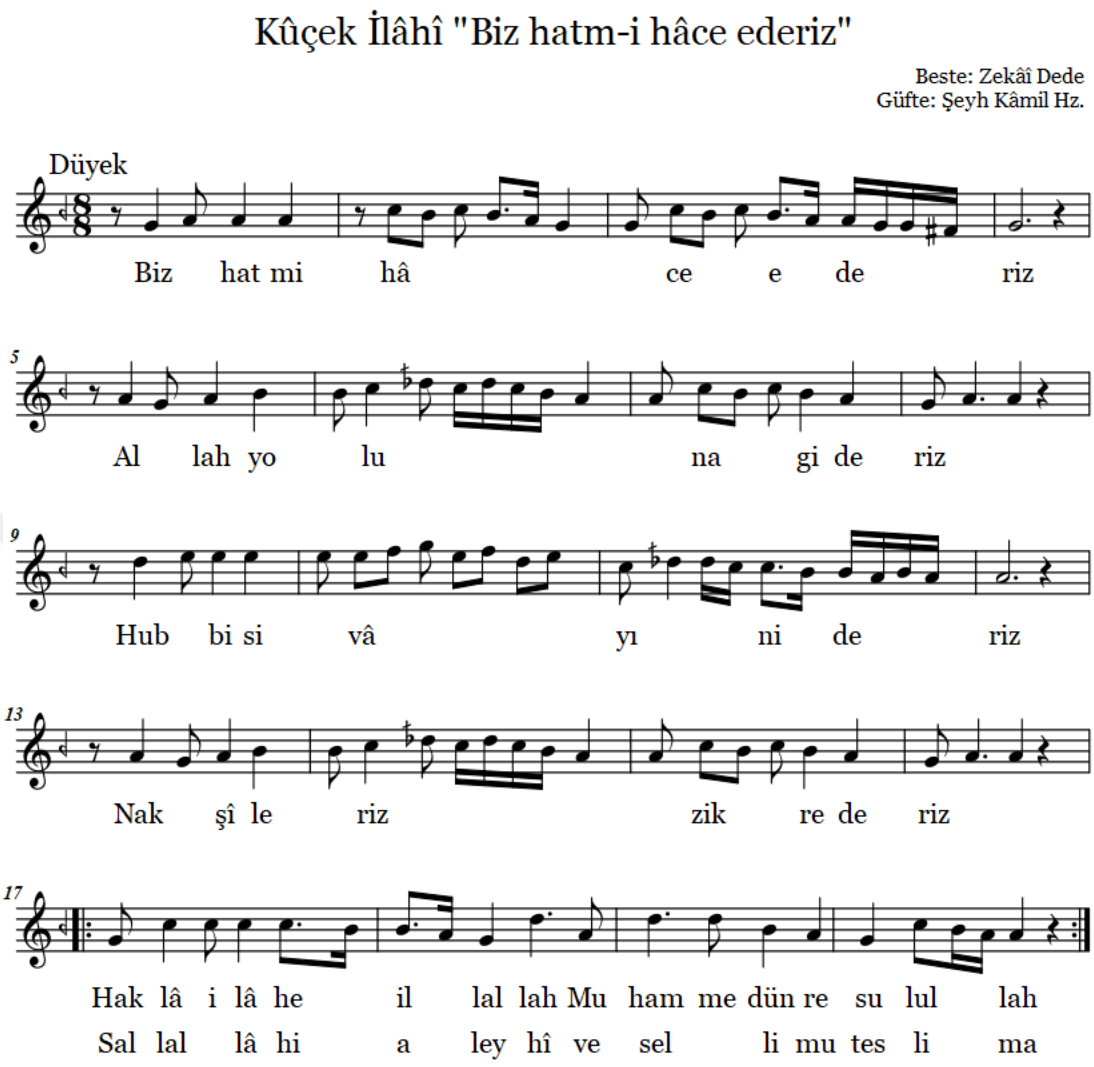
Terennüm kısmı olan (c) müzik cümlesindeki çıkıcı dörtlü ve beşli aralıklar eserin zikir ilâhîsi üslubunu kuvvetlendirmektedir. Ardınan gelen inici üçlü aralık ve inici ardışık ikili aralıklar ise müzik cümlesinin karar oluşturmasını desteklemektedir.

Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 245: "Biz Hatm-i Hâce" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 246: Oluşturulan Nüsha 66: Kûçek İlâhî "Biz Hatm-i Hâce"



3.1.6.29. Uşşâk İlâhî "Gelin diyelim şevk ile"

Eserin Azîz Mahmud Hüdâyî Hz.'ne âit güftesi değişken hece vezniyle dörtlü bendler hâlinde inşâ edilmiştir. Beste ise bu biçimden yola çıkarak iki adet dörtlü bende eşlik edecek şekilde özgün bir kurguyla tasarlanmıştır.

İncelenen iki nüshadan el yazması olanın Yusuf Ömürlü nüshasından fazla bir müzik cümlesi daha içerdiği görülmektedir. Dolayısıyla bu nüsha incelemeye esas alınmıştır.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, ilk dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk iki ölçüsü *"1"* müzik cümleciğini, sonraki iki ölçüsü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, sonraki dört ölçü boyunca sürmektedir. İlk iki ölçüsü ve bu ölçülerden taşan bir sekizliği *"3"* müzik cümleciğini, kalan kısımdaki iki ölçüsü de *"4"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 11. ve 12. ölçüler boyunca sürmektedir. Tek parça hâlindedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 66: "Gelin Diyelim" Biçim Kurgusu

Cümle (cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	a(*1,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1-4	5-8	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20
Mısra	1. mısra	2. mısra x2	3. mısra	4. mısra x2	5. ve 6. mısra	7. mısra	8. mısra x2

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11,12) + a(13,14,15,16) + b(17,18,19,20)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Karşımıza çıkan biçim kurgusunun alışıldık yapı kalıplarından farklı olduğu görülmektedir. Mısralar birer müzik cümlesiyle bestelenmişken, (c) müzik cümlesinin birer müzik cümleciğiyle iki mısra'a eşlik etmesi, (b) müzik cümlesinin eşlik ettiği

mısraların cümle içinde ikişer kez yerleştirilmiş olması gibi durumlar eser genelini oluşturacak bir ezgisel ve biçimsel kurgu yapısını tanımlamaya engel teşkil etmektedir. Fakat (a) ve (b) müzik cümleleri ve güftenin ardışık ikişerli mısraları birleştirilerek düşünülürse, kurgunun mısra tekrarlarının terennüm sayılabileceği bir murabbâ yapısında olduğu öne sürülebilir.

Müzik cümlelerinin sürelerinin birbirleriyle aynı olduğunu söylemek mümkündür. Cümlecikler de bir istisnâ hâriç ikişer ölçüden oluşturulmuştur.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:
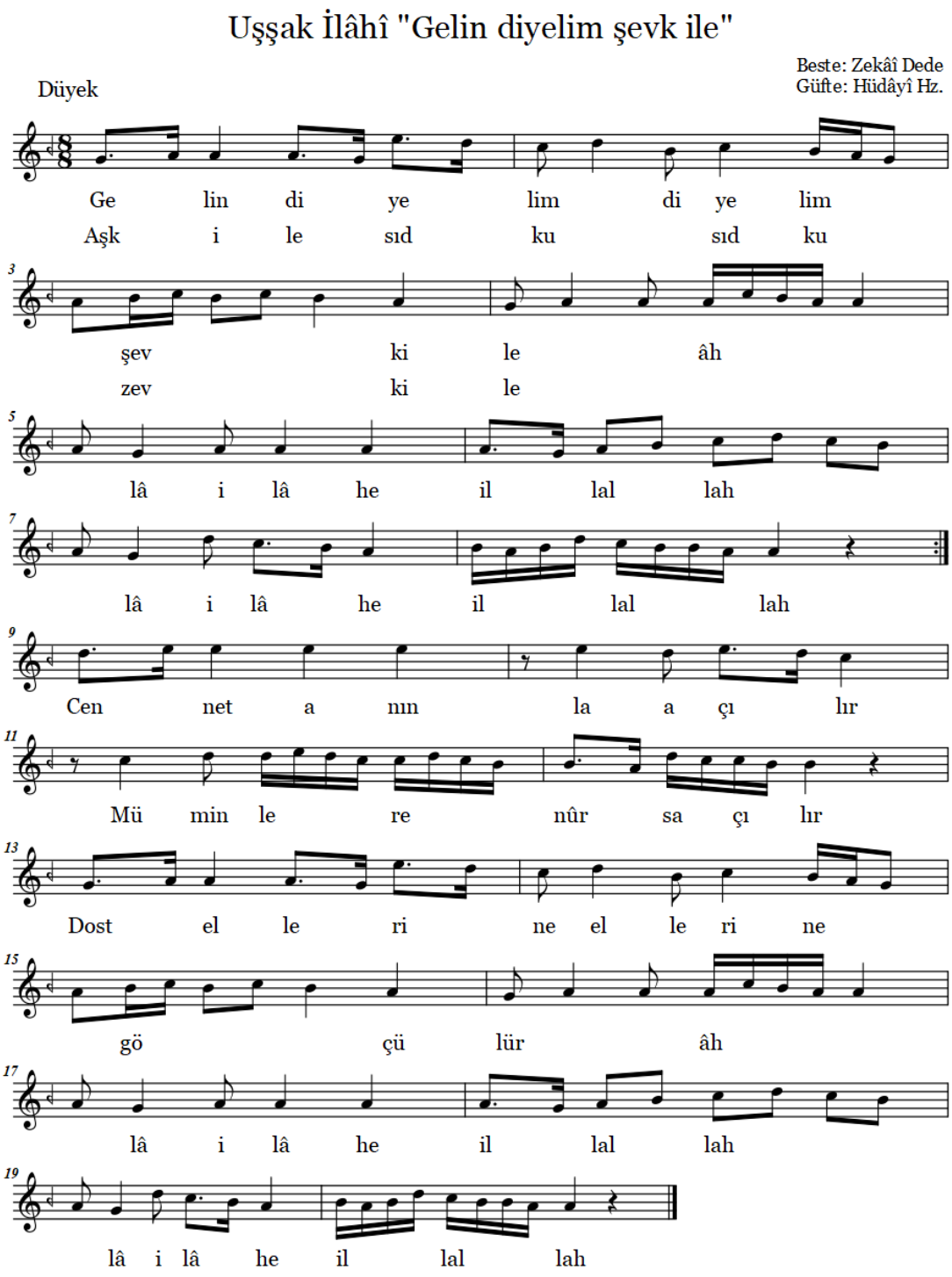
(a) müzik cümlesi eserin 1. ve 3. mısralarına eşlik etmektedir. Eşit iki müzik cümleciğinden meydana getirilmiştir. Mısra'ın ortasında müzik cümlesinin tamamlanabilmesi için "diyelim" ve " sıdk u" kelimeleri ikişer kere ezgi üzerine yerleştirilmiştir.

(b) müzik cümlesi eserin 2. , 4. ve 8. mısralarına eşlik etmektedir. "lâ ilâhe illallah" sözlerinden oluşan bu mısralar birer müzik cümleciğiyle ikişer kez bestelenmiştir. Müzik cümlecikleri eserin tamamında ikişer ölçüden müteşekkilken bu kısımda ilk cümlecik bir sonraki cümlecikten bir sekizlik alacak şekilde tasarlanmıştır.

(c) müzik cümlesinde ise her müzik cümleciği birer mısra'a eşlik etmek üzere iki mısra yer almaktadır.

Güftenin hecelerinin ezgi üzerinde yerleşimleri ölçüler arasında farklılıklar göstermektedir. Genel olarak Düyek, nadiren de Sofyân usûllerinin darplarına uygun hece dizilimleri kullanılmıştır.

Şekil 247: Oluşturulan Nüsha 67: Uşşâk İlâhî "Gelin Diyelim



3.1.6.30. Uşşâk İlâhî “Hak şerleri hayr eyler”

Eserin Erzurumlu İbrâhim Hakkı Hz.’ne ait güftesi aruzun Hecez bahrinden bir vezinden kısaltılmış “mef’ûlü mefâîlün” vezninde ve beşli bendler halinde inşâ edilmiştir. Bestenin beşli bendlere biçimsel uygunluğu zemîn ü zemân yapısının iki kere tekrarlanıp, son müzik cümlesinin ikinci kez tekrarlanmasıyla toplamda beş müzik cümlesi elde edilerek sağlanmıştır.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 67: "Hak Şerleri" Biçim Kurgusu

Cümle(cümle)	a	b	a	b	b
Ölçü no.	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + a(3) + b(4) + b(5)] formülüyle ifâde edilmiştir.

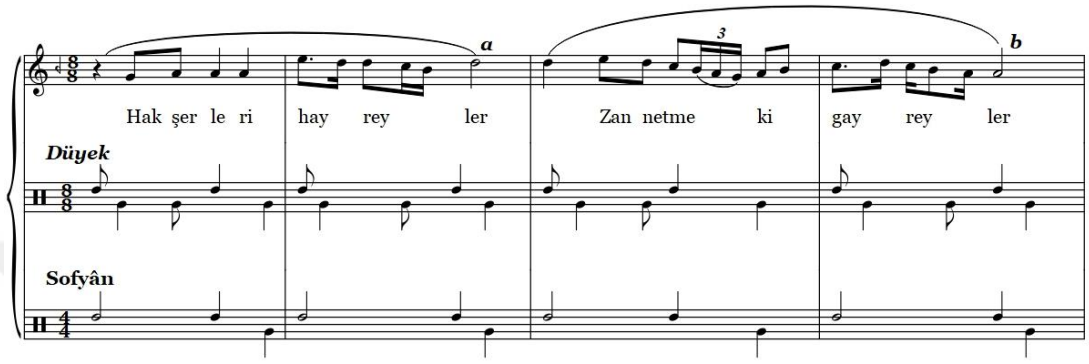
Elde edilen biçim kurgusunun özgün bir yapıda olduğu görülmektedir.

Müzik cümleleri olan (a) ve (b) çok benzer ritmik kurguya ve aynı hece dizilimine sahiptir. Tek parçadan müteşekkil olarak tasarlanmışlardır. Müzik cümlelerinin başlarında geçişi sağlamak adına hecesiz seslendirilen geçiş sesleri kullanılmıştır. Güftenin diğer bendlerinin de seçilip okunacağı durumlarda, eser içinde (b) müzik cümlesinden (a) müzik cümlesine geçişi sağlayan ses gurubunun da yine eser sonundan eser başına bağlantı sağlarken (b) müzik cümlesinden (a) müzik cümlesine geçiş ortaya çıkacağı için kullanılması gereklidir.

Ağır Düyek usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

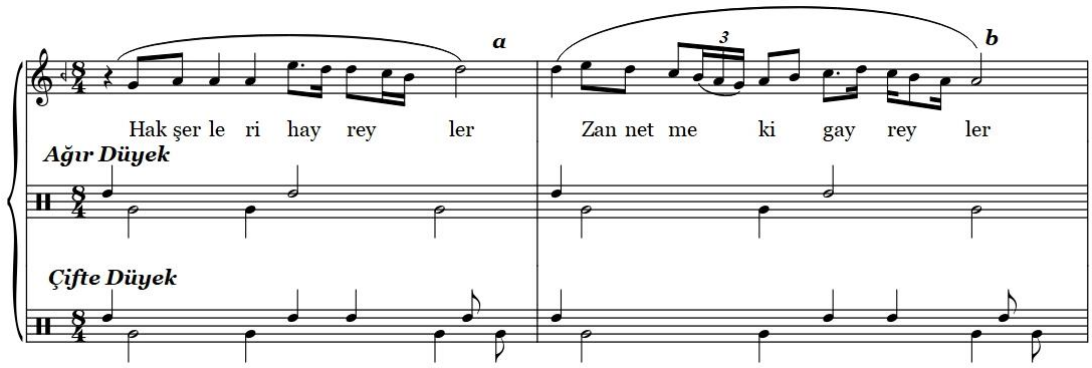
İncelenen nüshada tanımlanan Sofyân usûlü müzik cümlelerinin başlangıçlarında kullanılan dörtlük ses gurubunun ifâdesini anlamsızlaştırmaktadır. Akla gelebilecek bir diğer usûl olan Düyek ise hiçbir ölçüde kendi darplarının karşılığını bulamamaktadır.

Şekil 248: "Hak Şerleri" Düyek, Sofyân



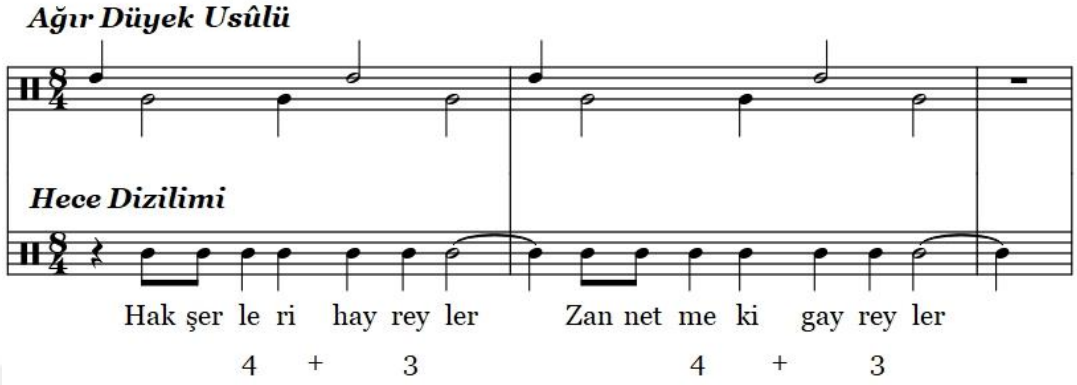
Cümle başlarındaki dörtlük vurgunun akla getirdiği üzere Ağır Düyek ve Çifte Düyek usûlleri ele alınmıştır. Bu usûllerden ise Ağır Düyek usûlünün tam bir uyumla esere eşlik edebildiği anlaşılmıştır.

Şekil 249: "Hak Şerleri" Ağır Düyek, Çifte Düyek

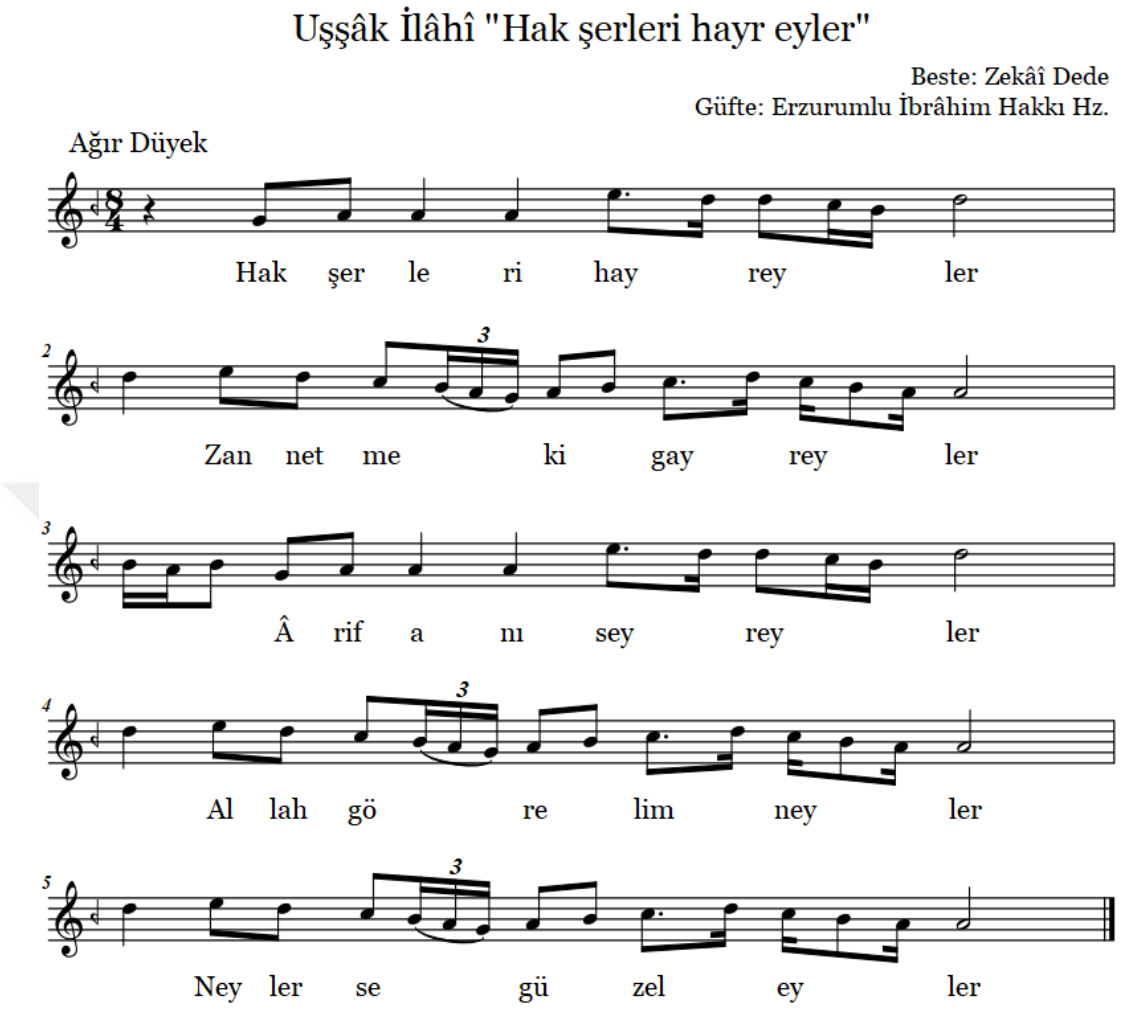


Eserin usûlü üzerinde hece dizilimi şu şekilde kurgulanmıştır:

Şekil 250: "Hak Şerleri" Usul-Hece Dizilimi



Şekil 251: Oluşturulan Nüsha 68: Uşşâk İlâhî "Hak Şerleri Hayr Eyler"



3.1.6.31. Uşşâk İlâhî "Kuldan sana lâyık nola"

Eserin Azîz Mahmud Hüdâyî Hz.'ne âit güftesi aruzun Recez bahrindeki "müstef'ilün müstef'ilün" vezniyle beşli bendeler hâlinde inşâ edilmiştir. Güfte de bu biçime uygun şekilde oluşturulmuştur.

Eserin incelenen iki nüshasından el yazısı olan nüsha tekrar eden müzik cümlelerinin kendi içinde daha tutarlı yazılmış olması ve hece tekrarlarının kullanılmamış olması gibi sebeplerle incelemeye esas alınmıştır. Yusuf Ömürlü nüshası eseri Sofyân usûlüyle, diğer nüsha ise usûlü Düyek olarak tanımlamasına rağmen Ağır Düyek usûlüyle ölçmüştür.

İnceleme sonucunda Muhammes usûlüyle oluşturulan nüsha üzerinde ise biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) müzik cümlesi, 1. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"1"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"2"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b) müzik cümlesi, 2. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"5"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(b′) müzik cümlesi, 3. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"3"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"4"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"6"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

(c) müzik cümlesi, 4. ölçü boyunca sürmektedir. İlk sekiz dörtlüğü *"7"* müzik cümleciğini, ikinci sekiz dörtlüğü *"8"* müzik cümleciğini, kalan 16 dörtlüğü de *"9"* müzik cümleciğini oluşturmaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 68: "Kuldan Sana" Biçim Kurgusu

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4,5*)	b′(*3,4,6*)	c(*7,8,9*)	b(*3,4,5*)	b′(*3,4,6*)
Ölçü no.	1	2	3	4	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve bulundukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1) + b(2) + b´(3) + c(4) + b(5) + b´(6)] formülüyle ifâde edilmiştir.

Elde edilen biçim kurgusunun terennümsüz bir nakış yapısına ait olduğu söylenebilir.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) müzik cümlesi eserin kurgusal olarak zemînini oluşturmamaktadır. Diğer müzik cümlelerinden usûl ve biçimsel kurgu olarak faklıdır. Bu cümlede kısa bir müzik cümleciğine, iki katı süreye sahip olacak şekilde takip eden uzun bir müzik cümleciği eklenmektedir. Yine de bu kısmın ezgisel ve makamsal olarak, ayrıca pozisyonu itibâriyle mecburen esere zemîn hazırladığını söylemek mümkündür.

(b) müzik cümlesi eserin biçimsel cümle kurgusunu oluşturmaktadır ve bu kurgu eserin devamındaki müzik cümlelerinde tekrar edilmektedir. *"2"* müzik cümlecinin "-yık no" hecelerine eşlik eden ezgi gurubunun farklı perdelere göçürülmüş hallerinin bu müzik cümlesinde bulunduğu görülmektedir. *"3"* ve *"4"* müzik cümleciklerinin "-şık" ve "-ni" hecelerine eşlik eden ezgileri bahsi geçen ezgi gurubundan elde edilmiştir. (b) ve (b´) müzik cümlelerinde bulundukları için ve bu müzik cümleleri ikişer kez bestede yer aldığı için eser içinde yoğunlukla karşımıza çıkmaktadır.

(b´) müzik cümlesi kendini tekrarına bağlayan (b) müzik cümlesinin aksine kendisini makamına kararına götürmektedir. Bunu da "bu" hecesinin ezgisini Acem perdesinden Segâh perdesine göçürmek suretiyle sağlamaktadır. Son beş dörtlük kısımda ise meyân kısmına bağlantı amacıyla "efendim" terennümü Hüseynî makâmının çeşnisiyle yerleştirilmiştir.

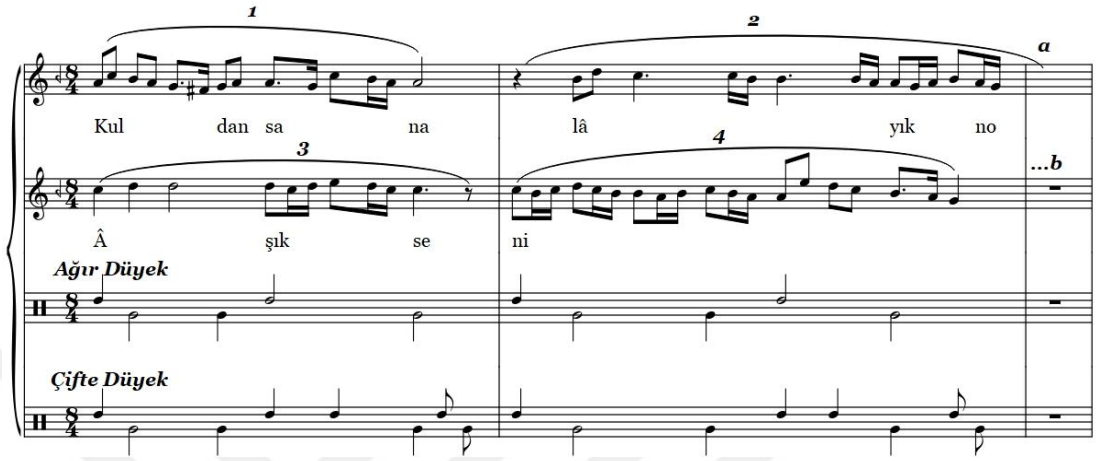
(c) müzik cümlesi eserin kurgusuna uymaktadır. Bayâtî geçkisiyle meyân hissi oluşturulmuştur.

Çember ve Muhammes usûlleri tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Ağır Düyek ve bir diğer alternatifi olarak uygulanabilecek olan Çifte Düyek usûlünün Sofyân usûlüne göre müzik cümlelerine daha uygun bir eşlik sağladığı anlaşılsa da, bu usûlün darpları ezgi üzerinde nadiren tam karşılıklarını bulabilmektedir. Müzik cümlelerinin uzunlukları araştırıldığında, ilk müzik

cümlesinin 24 dörtlük, diğerlerinin ise 32 dörtlük süreleri sahip olduğunun ortaya çıkması sebebiyle bu süreleri ölçebilecek usûller değerlendirmeye alınmıştır.
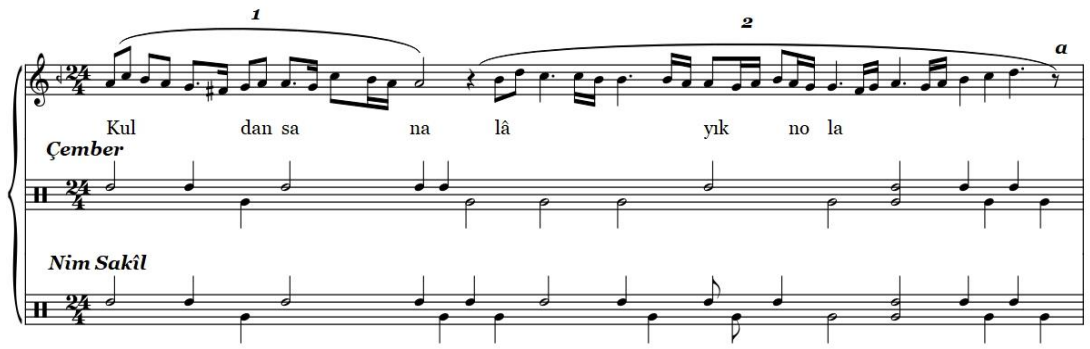
Şekil 252: "Kuldan Sana" Ağır Düyek, Çifte Düyek



İki müzik cümlesi tipinde de bahsi geçen sekiz zamanlı usûllerin dörtlük mertebelerinin uyum sağlayamadığı görülmektedir.

(a) müzik cümlesi için muhtemel görülen 24 zamanlı usûller böylece değerlendirmeye alınmıştır.
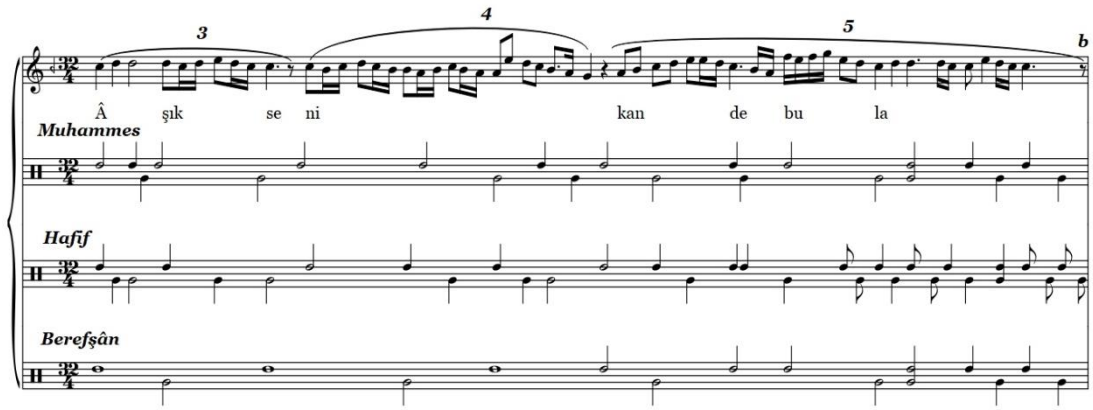
Şekil 253: "Kuldan Sana" 24 Zamanlı Usuller



Bu usûllerden Çember usûlünün yedinci darbından itibâren bulunan iki dörtlük süreli zayıf darplarının Nim Sakîl usûlünün ezgiye göre değişkenlik arz eden darplarına göre daha uyumlu olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu müzik cümlesi için Çember usûlü seçilerek yeni nüsha oluşturulmuştur.

Diğer müzik cümleleri için de 32 zamanlı usûller değerlendirmeye alınmıştır.

Şekil 254: "Kuldan Sana" 32 Zamanlı Usuller

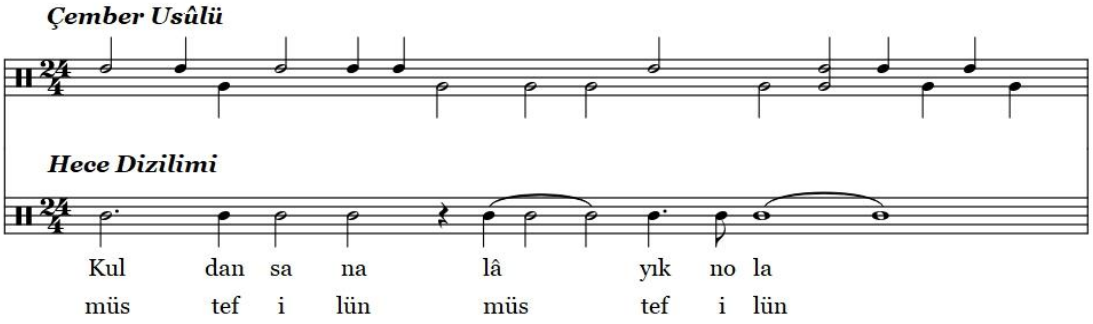


Bu usûlle arasından da (b) cümlesinin incelemesinde bahsi geçen tekrar edilen ezgi guruplarının usûle uyumluluğunun en estetik olduğu Muhammes usûlü yeni nüsha oluşturulurken seçilmiştir.

Eserin usûlü üzerinde hece yerleşimi de şöyle yapılmıştır:

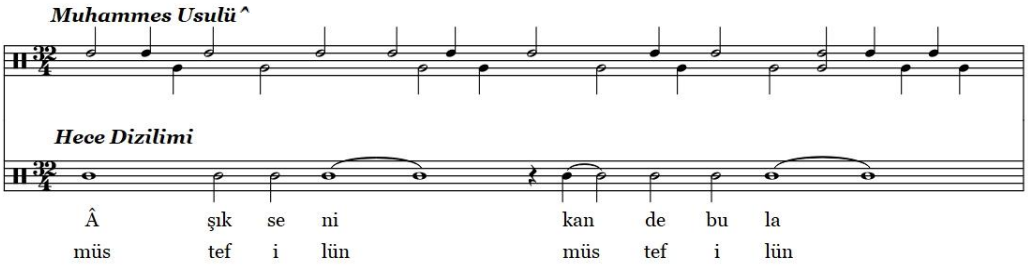
(a) cümlesi için:

Şekil 255: "Kuldan Sana" Usul-Hece Dizilimi a
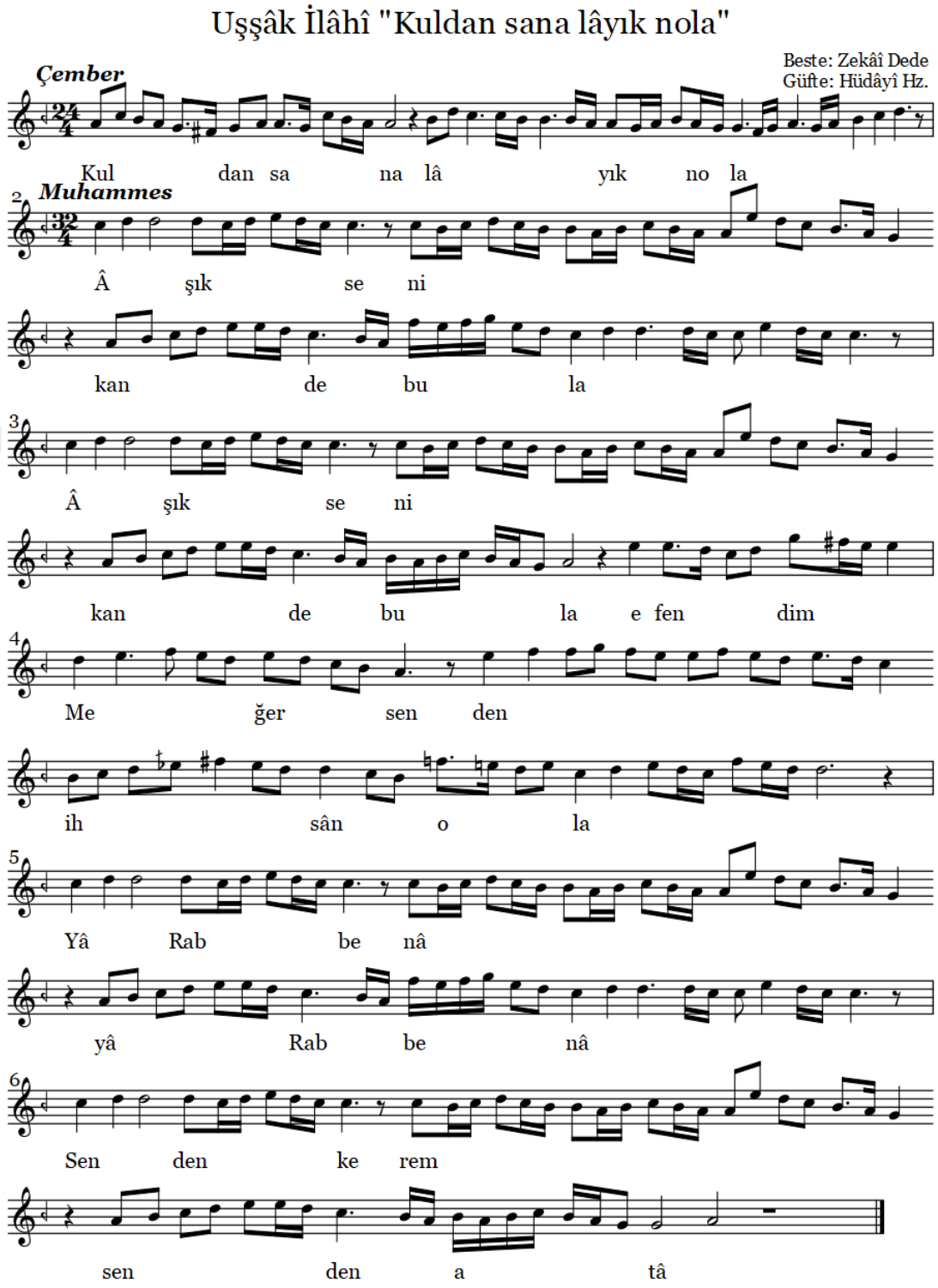


Diğer müzik cümleleri için:

Şekil 256: "Kuldan Sana" Usul-Hece Dizilimi



Bu kısımda hece diliminin iki tef'ilede de hemen hemen usûl üzerinde aynı olduğu görülmektedir. Usul 16 dörtlükler hâlinde düşünülebilecekken 32 zamanlı cümle yapısı bu durumun göz ardı edilmesine sebebiyet vermiştir.

Şekil 257: Oluşturulan Nüsha 69: Uşşâk İlâhî "Kuldan Sana"



3.2. İNCELEMELERİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ

3.2.1. Güfte ve Usûl İlişkileri

3.2.1.1. Güfte Biçimleri

İncelenen eserlerde seçilen güftelerin aruz veya hece vezninde inşâ edilmiş oldukları görülmektedir. Yoğun olarak bestede kullanılmak üzere seçilen ikili bendler (beyitler) ve dörtlü bendlerle karşılaşılsa da dörtten fazla mısralı bendlerden müteşekkil güfteler de bestelenen güfteler arasında bulunmaktadır. Kullanılan güftelerde mısra'ların ikiye bölünerek veya ikili birleştirilerek ele alındığı durumlar da mevcuttur. Bazı ilâhîlerde terennüm görevi gören sözcükler veya sözcük gurupları da güfteye eklenmiştir.

Besteciler arasında İsmâil Dede başta olmak üzere yaygın görülen başka bir besteleme davranışı da güftenin duraklarına veya mısra aralarına terennüm sözlerinin yerleştirilmesidir.

Bazı durumlarda güftenin mısralarının ortadan ikiye bölünerek veya bölünmeden ikişerli ele alınarak beste biçiminin oluşturulduğu da görülmektedir. Her iki durumda da mısra'ların müstakil ve çiftler hâlinde ifâde ettikleri anlam, bahsi geçen durumların gerçekleşmesinde etkili olmaktadır.

Eserler arasında farklı vezinlerde inşâ edilmiş güftelerin hecelerinin aynı usûllere farklı şekillerde dizilmiş olması dikkat çekici durumlardan biridir. Dolayısıyla değerlendirmede hangi veznin nasıl kullanıldığı sorusu yerine hangi usûle nasıl hece dizildiği sorusu önem kazanmıştır.

3.2.1.2. İlâhîlerde Kullanılan Usûller ve Usûller Üzerindeki Hece Dizilimleri

Çalışmadaki eser incelemelerinde büyük yer tutan hususlardan biri de eserlerin birçoğunun usûlleriyle ezgilerinin tam bir uyum sergilememesi veya nüshalarda usûller hakkında ihtilâf bulunması sebebiyle başlayan usûl tartışması olmuştur. Bu

tartışmalar sonucunda öngörülen usûllerle oluşturulan yeni nüshalar üzerinden incelemeler yürütülmüştür.

Usûl tartışmaları sonucunda ortaya çıkan genel tabloya göre; İsmâil Dede'nin eserlerinde Sakîl ve Hâvî gibi görece büyük usûller de kullanılmışken, öğrencilerinin, daha küçük usûlleri ya aynen taklit ettiği ya da özellikle Zekâî Dede'nin yaptığı gibi çeşitlendirerek veya özgünlükler yaratarak kullandığı incelemeler sonucunda anlaşılmıştır. Bestecilerin Evsat, Nim Evsat, Düyek ve Sofyân usûllerinde genel kâidesi itibârıyla standart bir hece dizilimi kullandığı da ortaya çıkmıştır.

Yine özellikle Zekâî Dede'nin yaptığı gibi bazı motiflerin aynı veya farklı müzik cümlesi içinde farklı konumlarda tekrar edilerek usûl eşliğindeki farklılıktan faydalanarak ortaya konulan bir ezgi geliştirme çeşidi de dikkat çekicidir. Bu durumlarda aynı motifin bir usûlün farklı konumlarında farklı ifâdelere bürünmesi, genellikle usûlün nüshalarda belirtilenden daha büyük bir usûl olabileceğine işâret etmiştir.

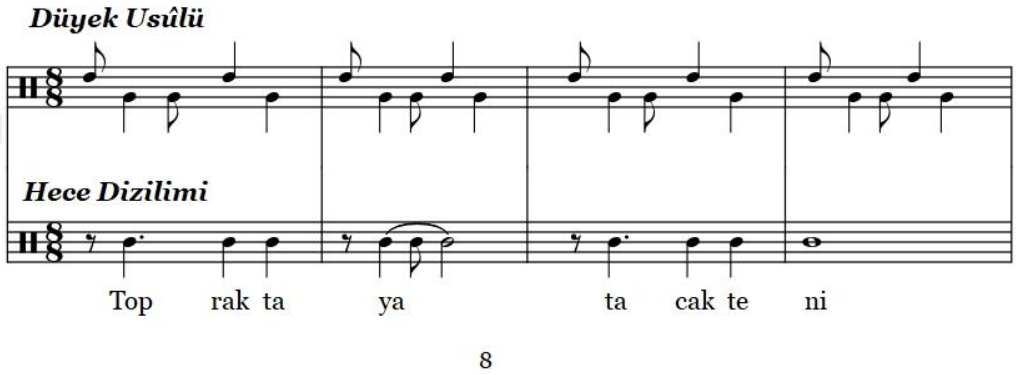
Remel + Muhammes gibi Geleneksel Türk müziği nazariyâtında kayıtlı olmayan Darbeyn usûllerin de incelenen eserler arasında tesbit edilmiş olması incelemelerde ortaya çıkan bulgulardan biridir. Bu darbeynlerin İsmâil Dede'nin keşfi olması muhtemeldir.

3.2.1.2.1. İsmâil Dede

İsmâil Dede'nin eserlerinde usûller üzerinde güfte dizilimleri şu şekillerde karşımıza çıkmaktadır:

3.2.1.2.1.1. 8/8 Düyek

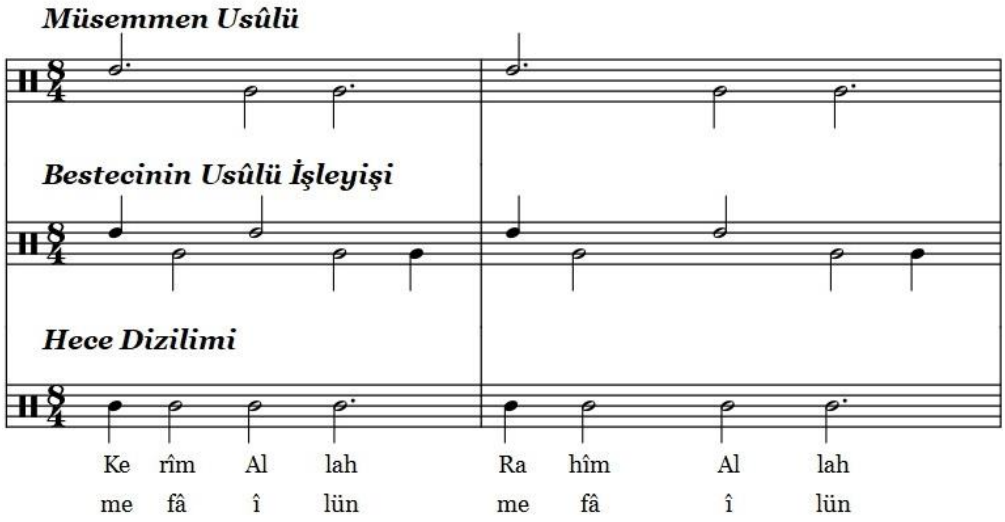
Şekil 258: İsmâil Dede, 8/8 Düyek



Bestecinin Düyek eserinde usûl darplarına uygun ve sâde bir şekilde hecelerin dizildiği görülmektedir.

3.2.1.2.1.2. 8/4 Müsemmen

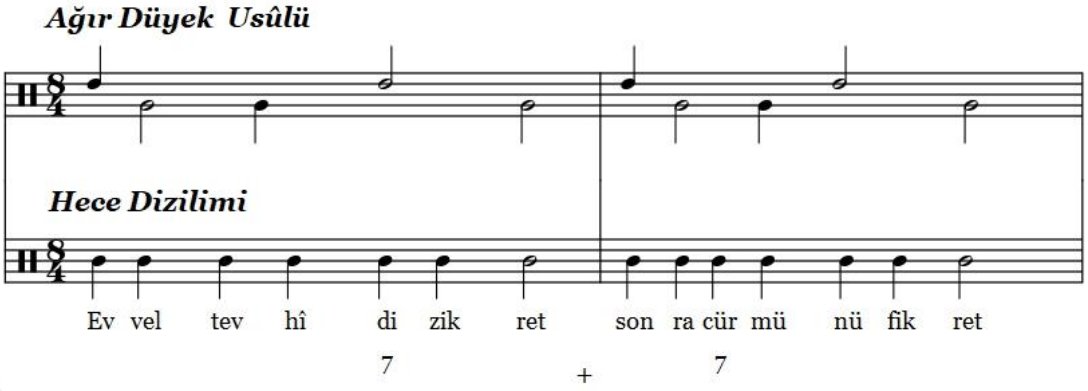
Şekil 259: İsmâil Dede, 8/4 Müsemmen



Bu görselde özgün bir usûl ve hece dizilimi görülmektedir.

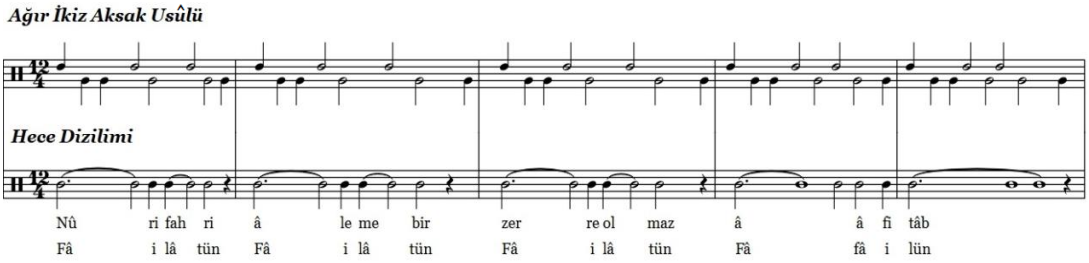
3.2.1.2.1.3. 8/4 Ağır Düyek

Şekil 260: İsmâil Dede, 8/4 Ağır Düyek



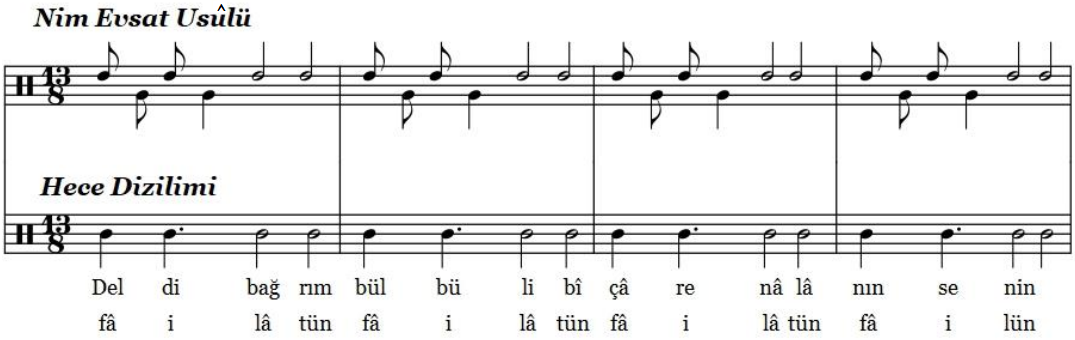
3.2.1.2.1.4. 12/4 İkiz Aksak (Ağır)

Şekil 261: İsmâil Dede, 12/4 İkiz Aksak



3.2.1.2.1.5. 13/8 Nim Evsat

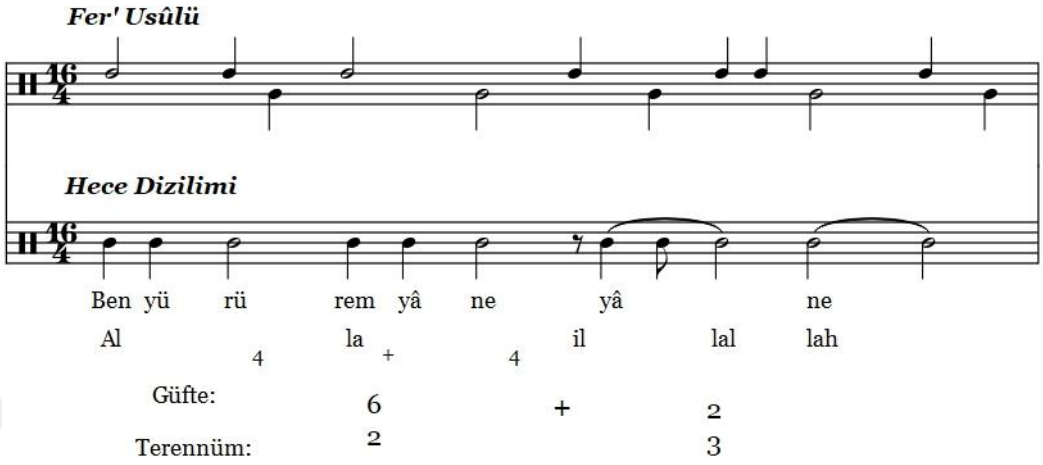
Şekil 262: İsmâil Dede, 13/8 Nim Evsat



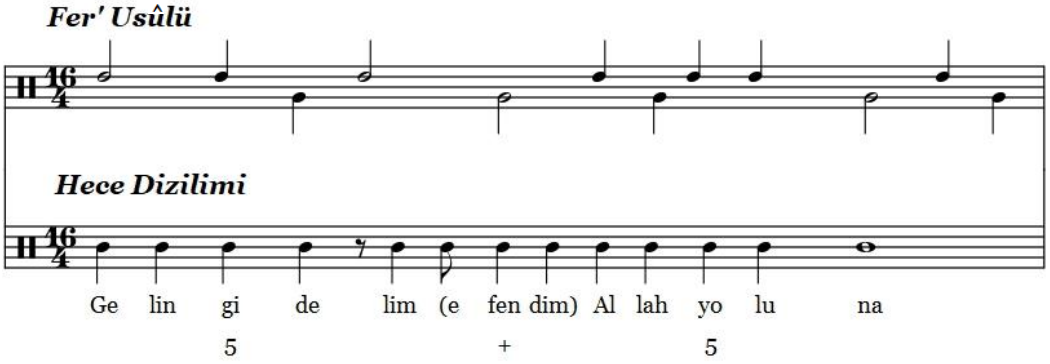
Yaygın kullanılan usûl – vezin yerleşimi kullanılmıştır.

3.2.1.2.1.6. 16/4 Fer’
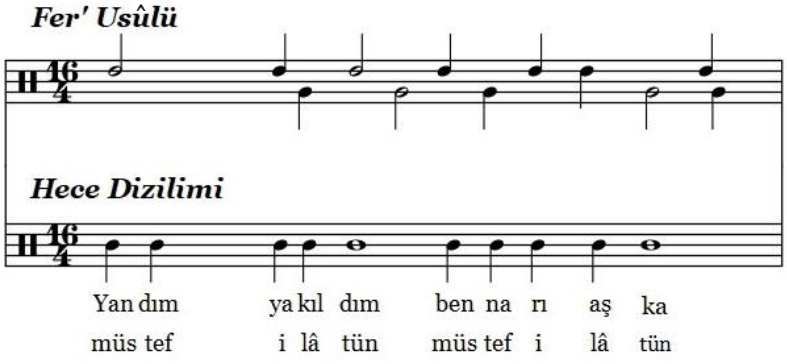
Şekil 263: İsmâil Dede, 16/4 Fer'
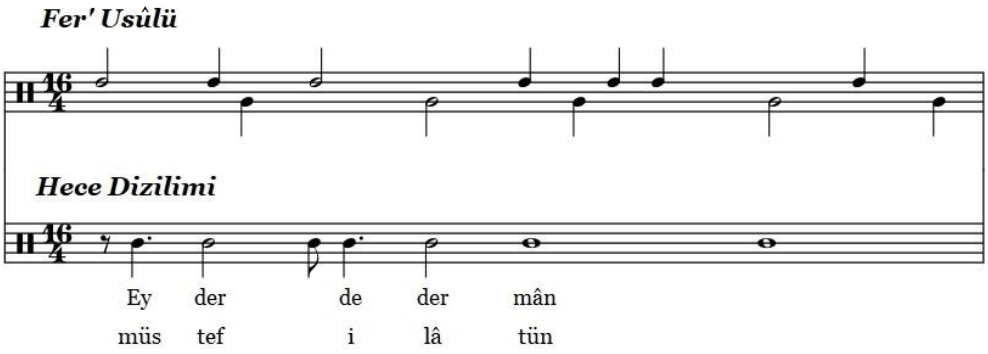


Şekil 264: İsmâil Dede, Fer' 2



Şekil 265: İsmâil Dede, 16/4 Fer' 3



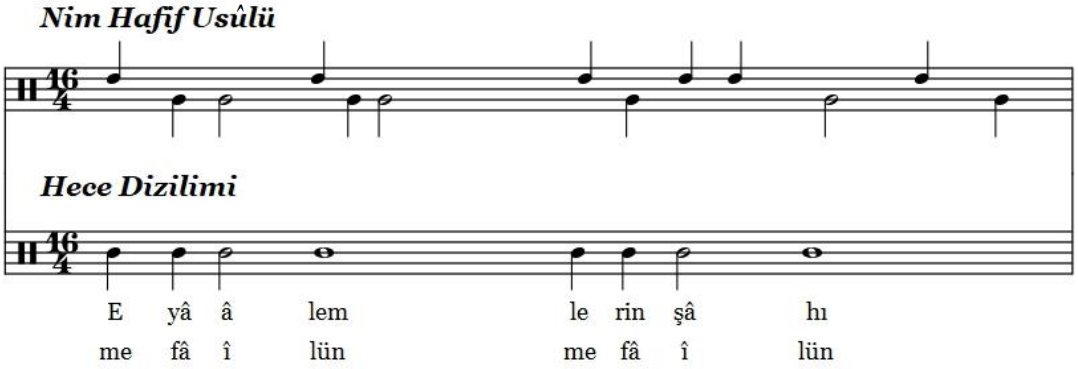
Şekil 266: İsmâil Dede, 16/4 Fer' 4



"Gelin gidelim" ve "Yandım yakıldım" sözleriyle başlayan ilâhîler karşılaştırılınca hecelerin sırayla dört adet dörtlüğe, bir adet birliğe, dört adet dörtlüğe ve tekrar bir adet birliğe dizildiği görülmektedir. İlk dizilimdeki ilk birlik terennüm sözleriyle doldurulmuştur. Diğer iki eserde de sekizlik senkoplar göz ardı edilecek olursa benzer bir dizilim uygulandığı görülmektedir. Heceler sırayla, iki adet dörtlük, bir adet ikilik, iki adet dörtlük, bir adet ikilik, bir adet ikilik ve tekrar bir adet ikilik üzerine dizilmiştir. Bu iki çeşit dizilimin birbirlerinin eşlik ettikleri mısraların biçimlerine göre dizilmiş halleri olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.1.2.1.7. 16/4 Nim Hafif
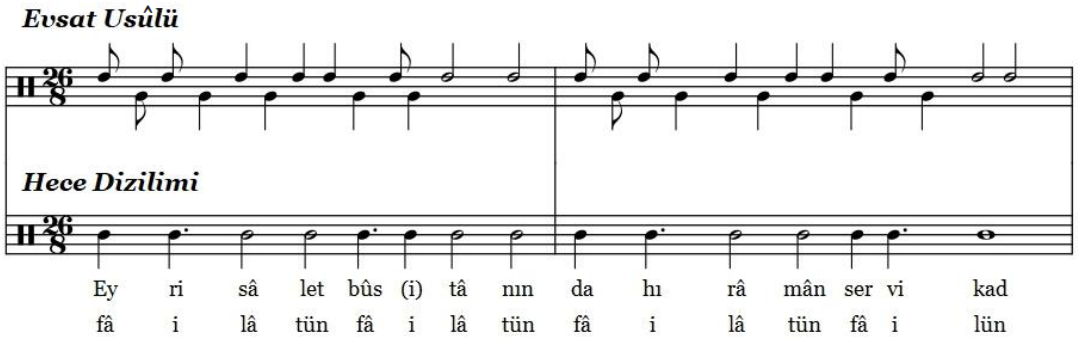
Şekil 267: İsmâil Dede, 16/4 Nim Hafif



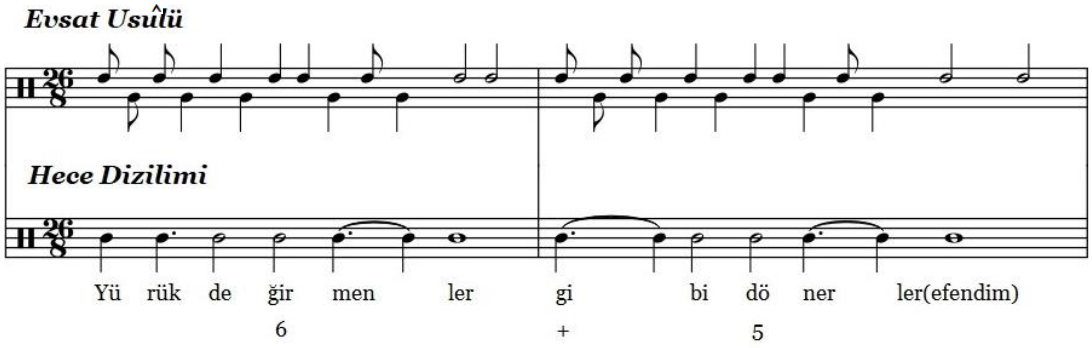
Bu ilâhî, ilk bakışta Fer' usûlündeki "Gelin gidelim" sözleriyle başlayan ilâhîyle ezgisi itibarıyla oldukça benzer görünse de hece dizilimi ve usûl incelendiğinde aradaki farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

3.2.1.2.1.8. 26/8 Evsat

Şekil 268: İsmâil Dede, 26/8 Evsat



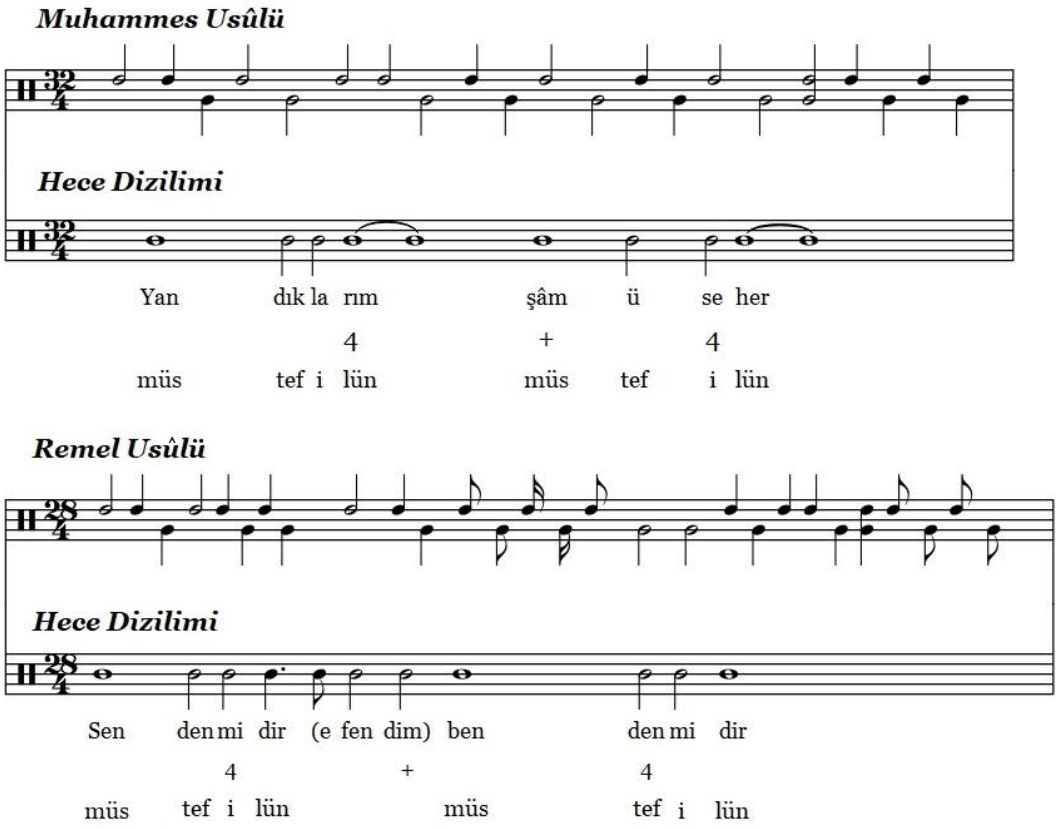
Şekil 269: İsmâil Dede, 26/8 Evsat 2
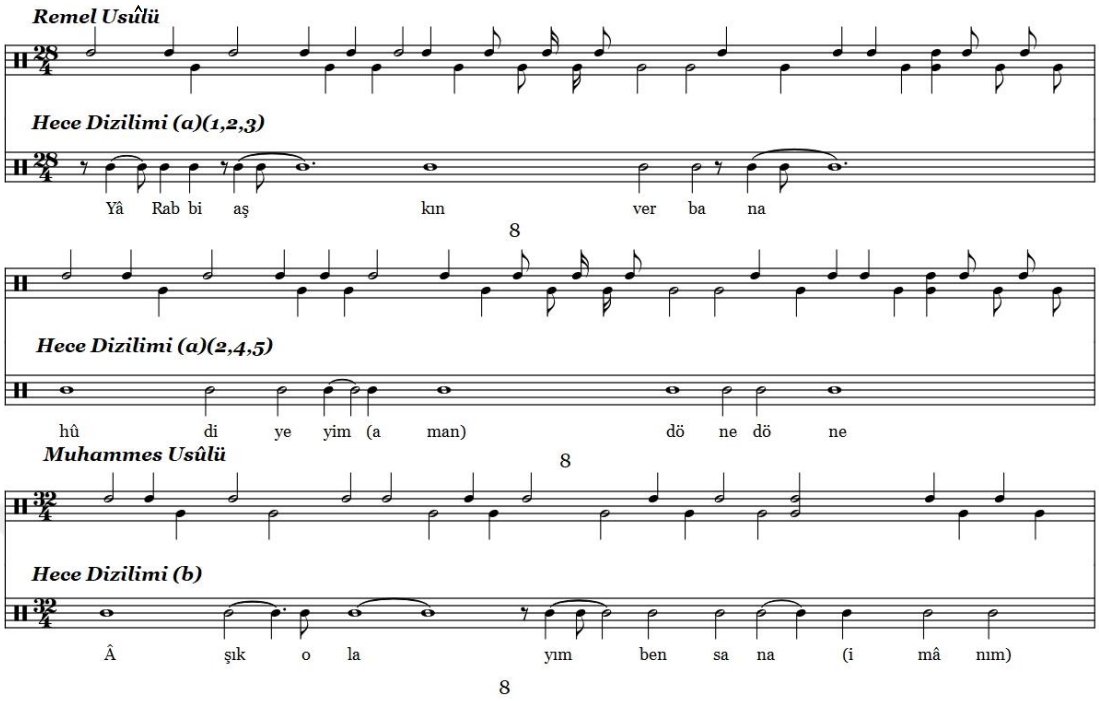


Evsat usûlü üzerindeki hece dizilimlerinin bu iki eserde ve çalışmanın devamındaki bütün eserlerde hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Güftenin vezin yapısının aruz ya da hece ölçüsü olmasının bu örneklerde de okunabileceği üzere hece dizilimini değiştirmediği görülmektedir. Usûlün karar kısmında terennüm sözü kullanılmıştır.

3.2.1.2.1.9. 28/4 Remel

Şekil 270: İsmâil Dede, 28/4 Remel (Muhammesle)



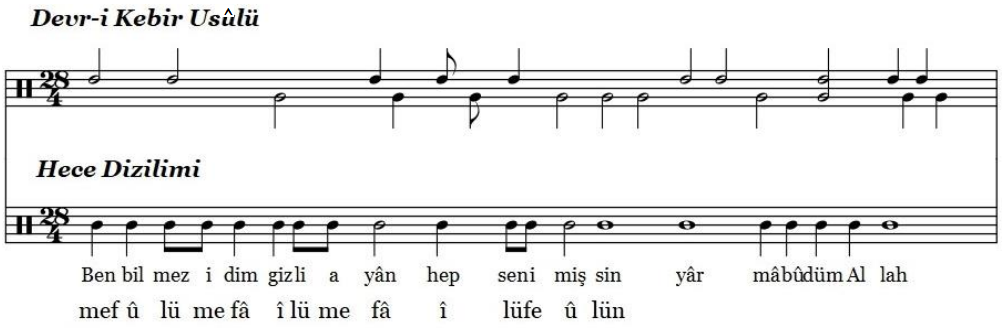
Şekil 271: İsmâil Dede, 28/4 Remel 2 (Muhammesle)



Remel usûlünün besteci tarafından özgün bir Darbeyn oluşturacak şekilde Muhammes usûlüyle birlikte kullanıldığı görülmektedir.“Yandıklarım şâm u sehâr” sözleriyle başlayan ve Muhammes usûlüyle bestelenmiş Beyâtî ilâhinin devâmı olan Remel usûlündeki kısmın ortaya yerleştirilen terennüm sözleri göz ardı edilince Muhammes usûlüyle bestelenmiş olan kısmın hece dizilimiyle dört dörtlük eksik olmak suretiyle aynı olduğu görülmektedir. Orta kısıma terennüm sözleri eklenmiştir. Bu eserde özgün bir darbeyn kullanımı göze çarpmaktadır. “Yâ rabbi aşkın ver bana sözleriyle başlayan Muhayyer ilâhînin de aynı Darbeyn usûllerle kullanıldığı görülmektedir.

3.2.1.2.1.10. 28/4 Devr-i Kebir

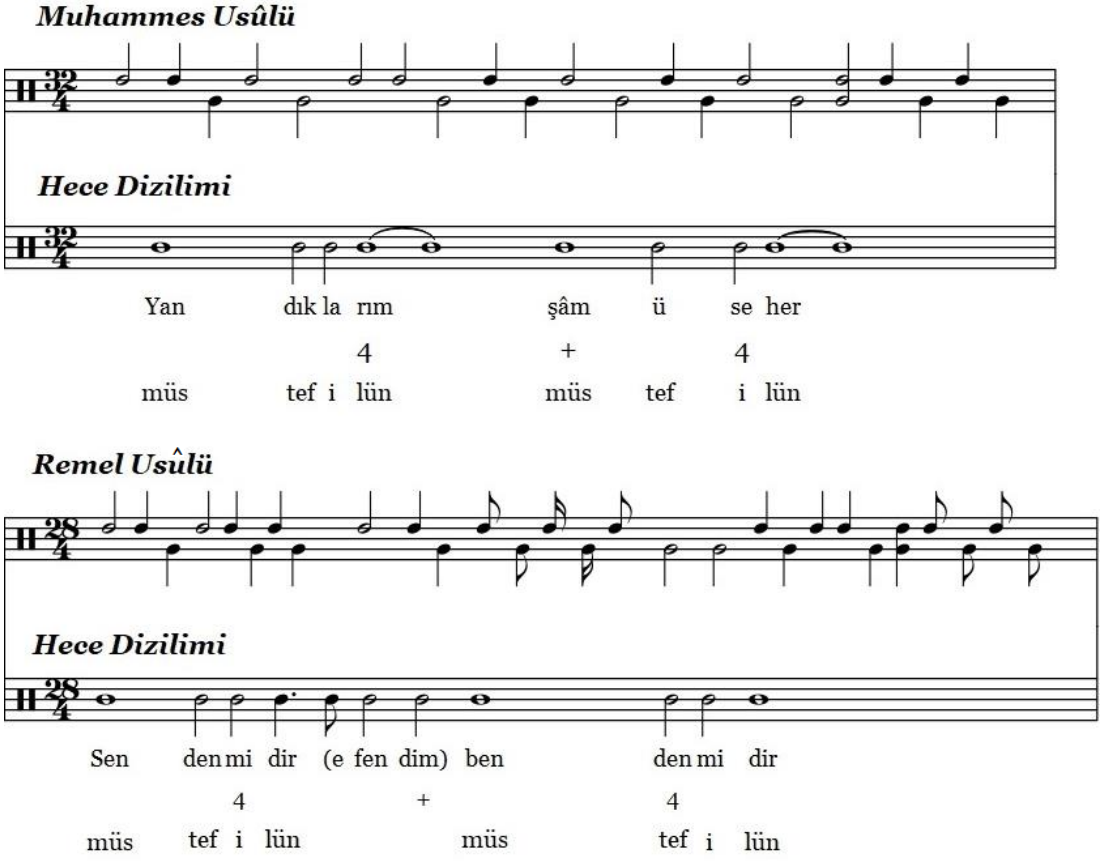
Şekil 272: İsmâil Dede, 28/4 Devr-i Kebir
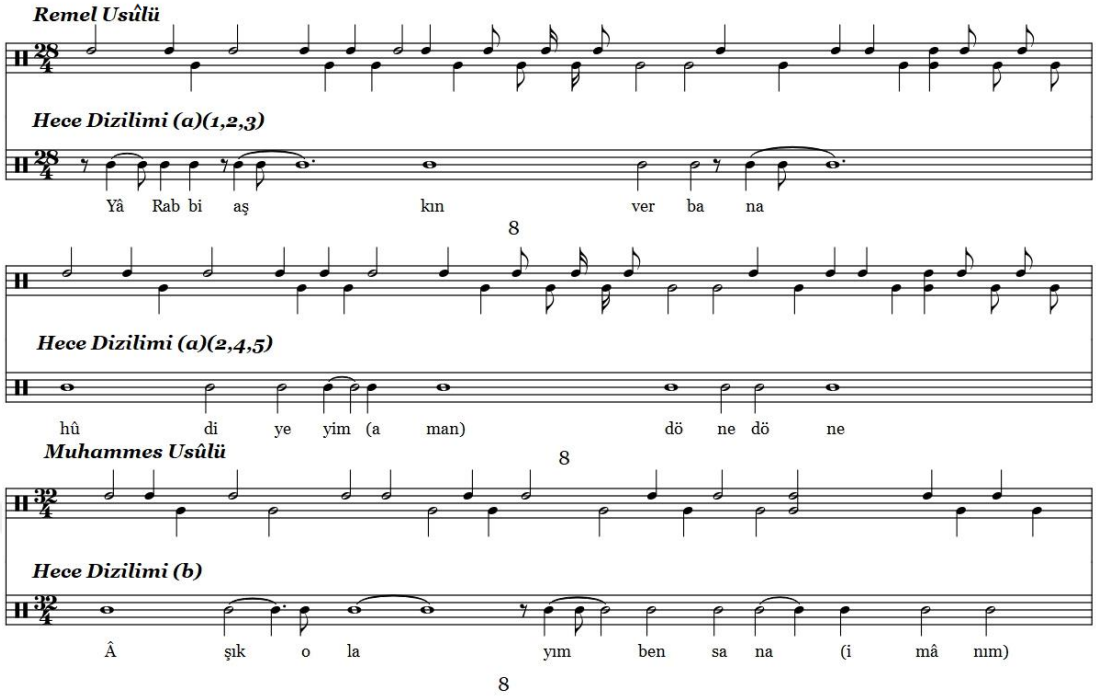


Hece diziliminin son kısmına yine terennüm sözlerinin eklendiği görülmektedir.

3.2.1.2.1.11. 32/4 – 32/8 Muhammes
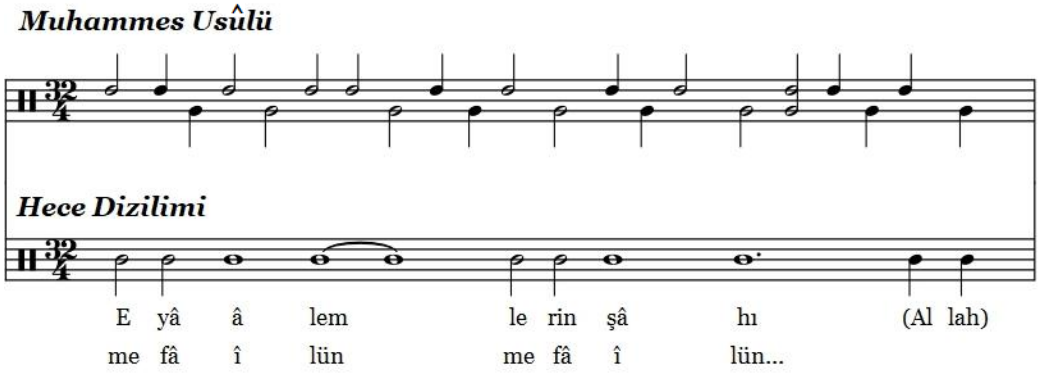
Şekil 273: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes (Remelle)



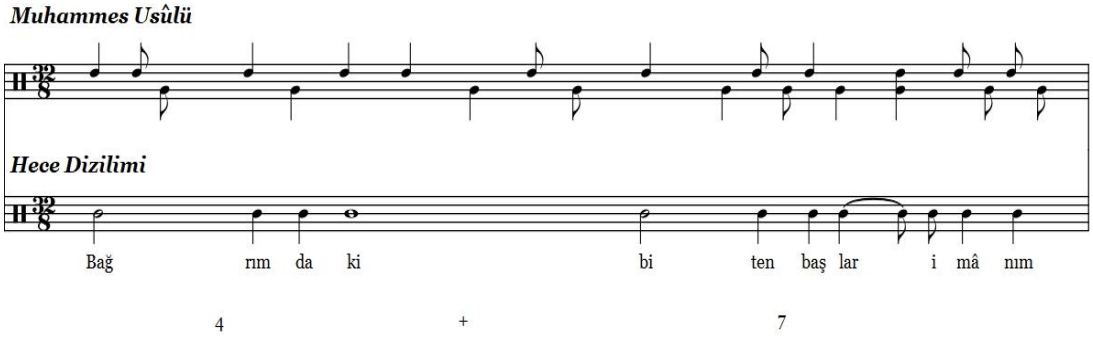
Şekil 274: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 2 (Remelle)



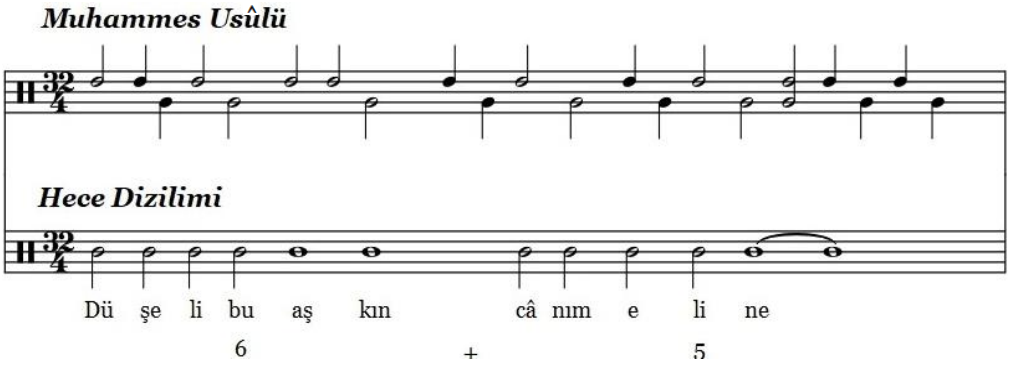
Şekil 275: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 3



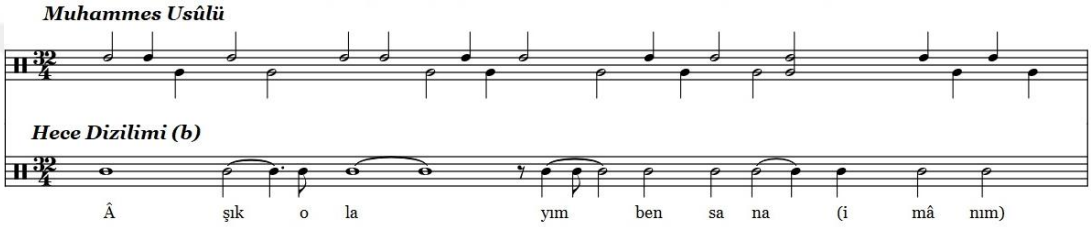
Şekil 276: İsmâil Dede, 32/8 Muhammes



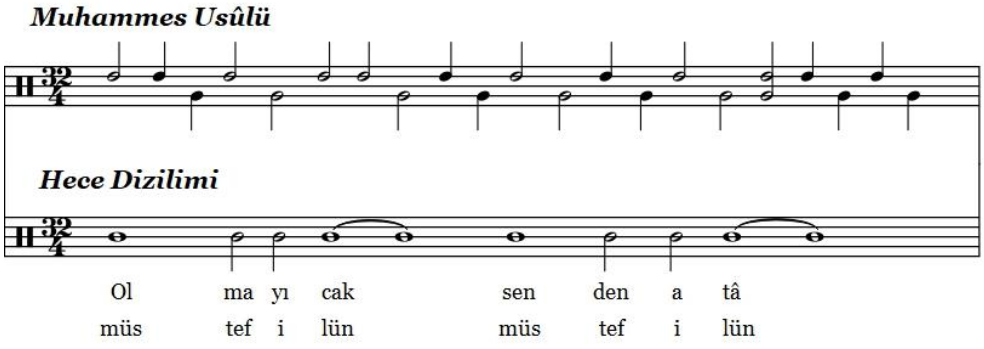
Şekil 277: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 4



Şekil 278: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 5



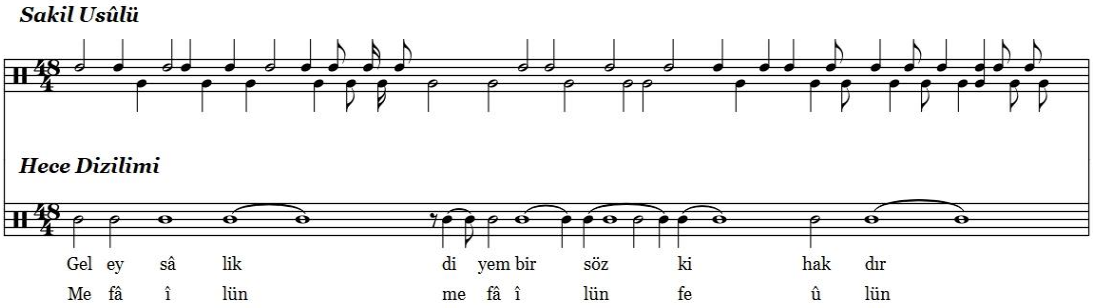
Şekil 279: İsmâil Dede, 32/4 Muhammes 6
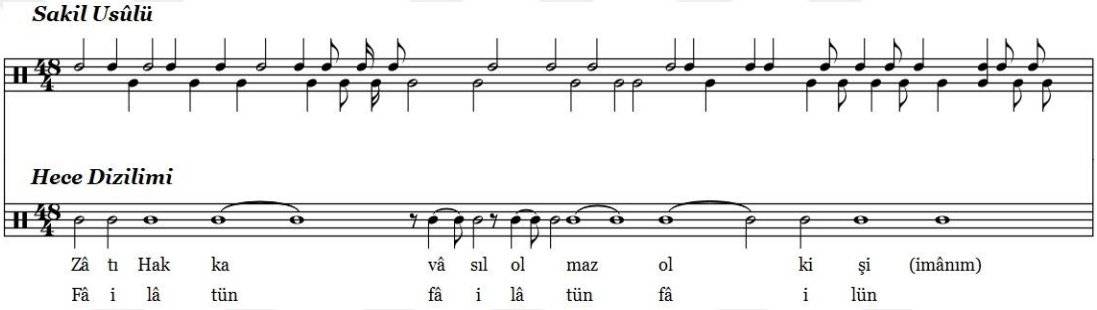


Muhammes usûlüyle ölçülen hemen hemen bütün örneklerde ilk ilâhîde kullanılan hece diziliminin uygulandığı görülmektedir. “Eyâ âlemlerin şâhı” sözleriyle başlayan ilâhîde, diğerlerinde ardışık bulunan ikilik seslerle birlik seslerin yer değiştirdiği görülmektedir. “Düşeli bu aşkın eline” sözleriyle başlayan ilâhîde de bazı birlik sesler ikiliklere bölünerek hece dizilimi sağlanmıştır.

3.2.1.2.1.12. 48/4 Sakil

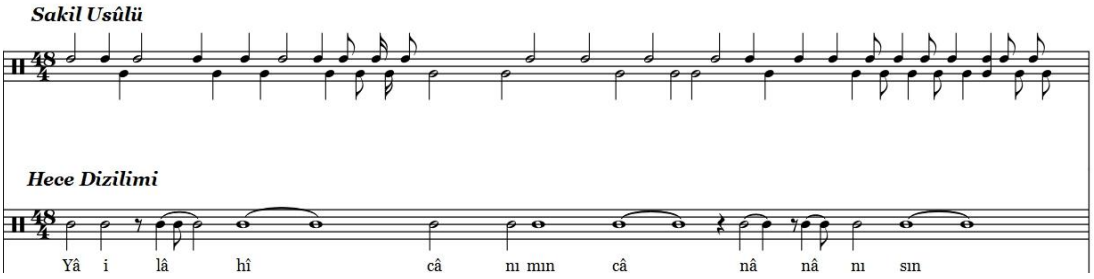
Şekil 280: İsmâil Dede, 48/4 Sakil



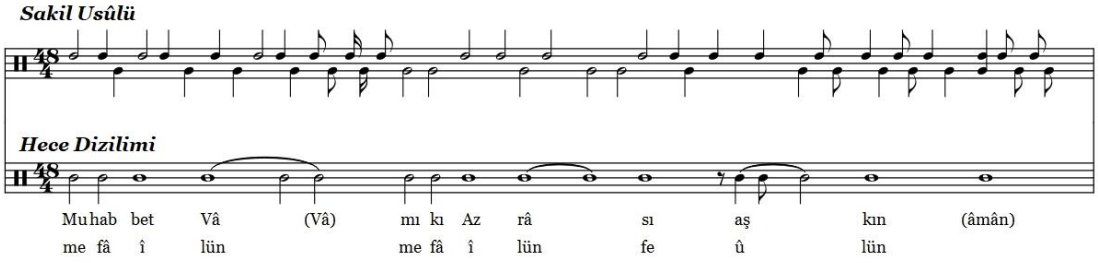
Şekil 281: İsmâil Dede, 48/4 Sakil 2



Şekil 282: İsmâil Dede, 48/4 Sakil 3



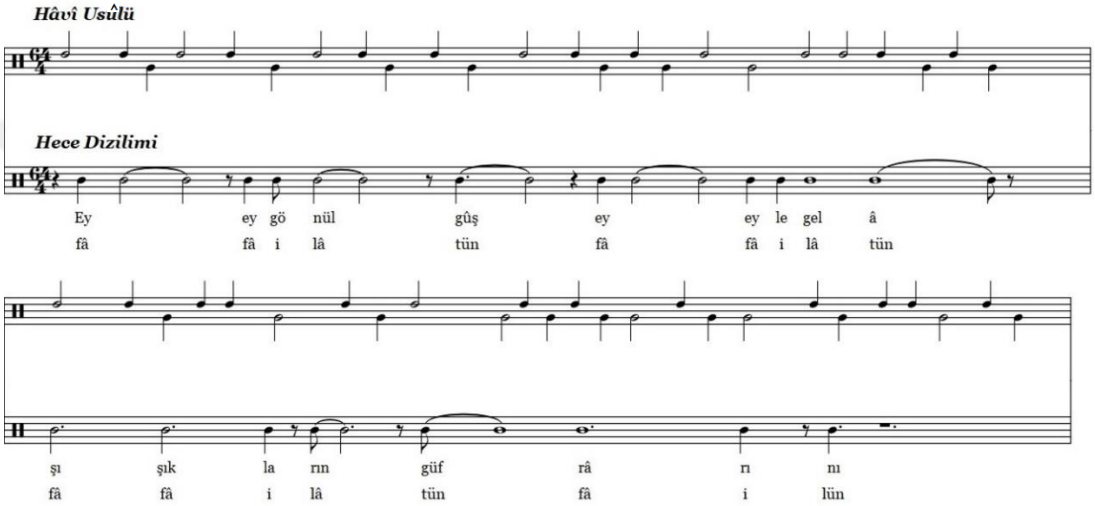
Şekil 283: İsmâil Dede, 48/4 Sakil 4



Sakîl usûlü üzerinde bestecinin kullandığı hece diziliminin hemen hemen her eserde aynı olduğu görülmektedir. Hece dizilimlerinin başlangıçlarının Muhammes usûlünde kullanılan hece dizilimiyle oldukça benzer olduğu dikkat çekmektedir. Bazı eserlerde de usûl sonlarında terennüm sözcüklerine de yer verilmiştir.

3.2.1.2.1.13. 64/4 Hâvî

Şekil 284: İsmâil Dede, 64/4 Hâvî



Bestecinin ilâhîleri arasında tesbit edilen en uzun usûle sâhip bu eserin hece diziliminde usûlün hacminden dolayı hece tekrarlarının kullanıldığı görülmektedir.

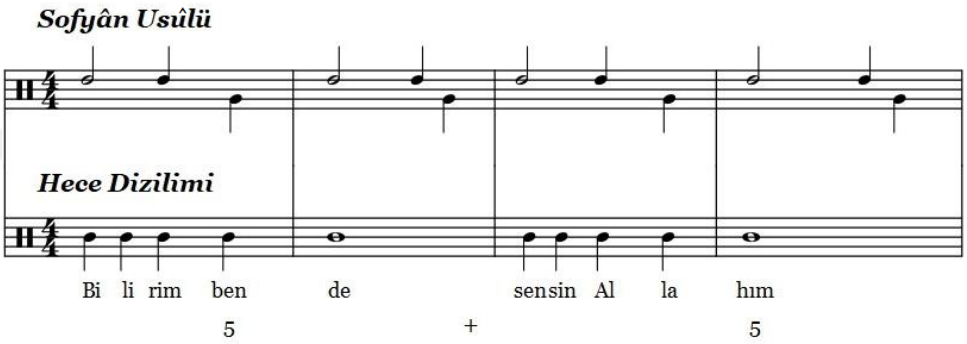
Eserlerin genelinin hece dizilimine bakıldığında aynı usûllerde bestelenen eserlerin hemen hemen aynı veya benzer dizilimlerle bestelendiği anlaşılmaktadır. Bestecinin bazı durumlarda usûl (dolaylı olarak müzik cümleleri) sonlarında veya ortalarında terennüm sözcükleri kullandığı dikkat çekmektedir.

3.2.1.2.2. Dellalzâde İsmâil

Dellalzâde İsmâil'in eserlerinde usûller üzerinde güfte dizilimleri şu şekillerde karşımıza çıkmaktadır:

3.2.1.2.2.1. 4/4 Sofyân

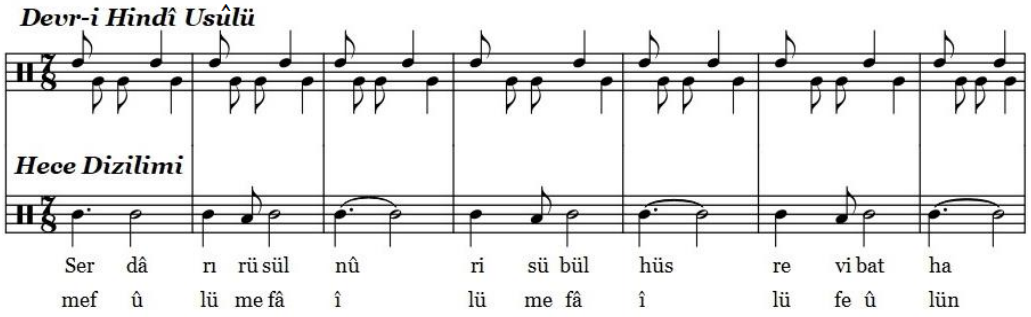
Şekil 285: Dellâlzâde, 4/4 Sofyân



Bu hece diziliminin "Yandım yakıldım" sözleriyle başlayan Fer' usûlünde bestelenmiş olan ilâhîyle aynı olduğu görülmektedir. Eserin incelemesinde de usûlün Fer' olarak icrâ edilebileceği, fakat ileriki müzik cümlelerinde hece dizilimi kurgusunun farklılaşması nedeniyle Sofyân usûlünün doğrulandığından da bahsedilmiştir.

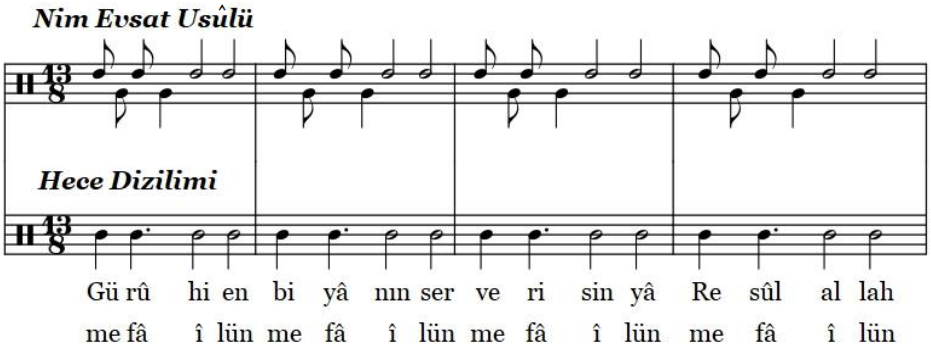
3.2.1.2.2.2. 7/4 Devr-i Hindî

Şekil 286: Dellâlzâde, 7/4 Devr-i Hindî



3.2.1.2.2.3. 13/8 Nim Evsat

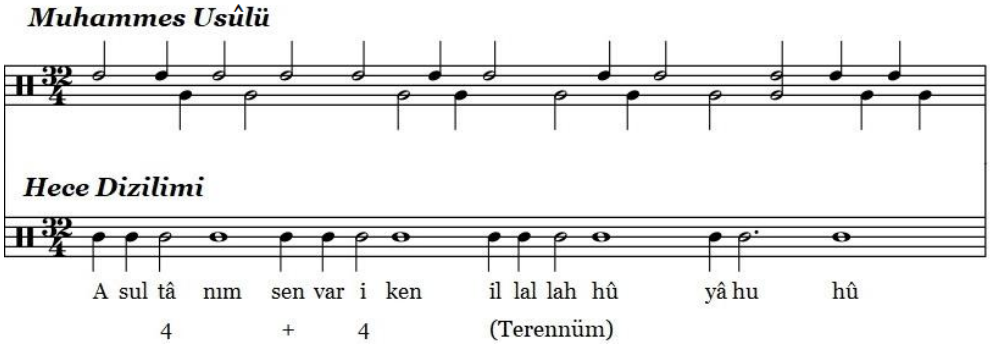
Şekil 287: Dellâlzâde, 13/8 Nim Evsat



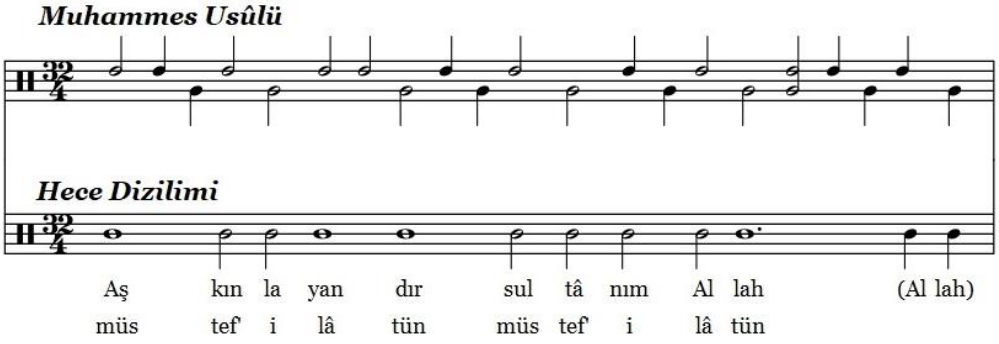
Yaygın kullanılan usûl – vezin yerleşimi kullanılmıştır.

3.2.1.2.2.4. 32/4 Muhammes

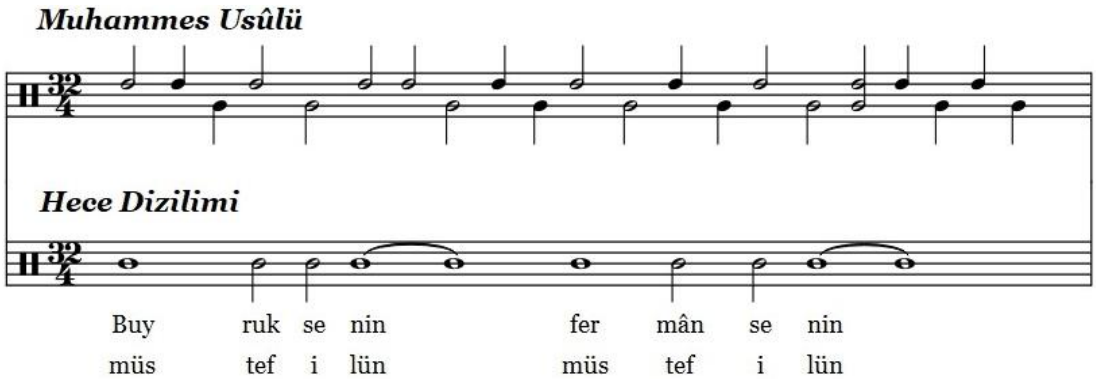
Şekil 288: Dellâlzâde, 32/4 Muhammes



Şekil 289: Dellâlzâde, 32/4 Muhammes 2



Şekil 290: Dellâlzâde, 32/4 Muhammes 3



Bu hece dizilimleri kendi aralarında ve İsmâil Dede'nin Muhammes ilâhîlerinin hece dizilimleriyle karşılaştırılınca karşımıza yine aynı iki çeşit dizilimin çıktığı görülmektedir: birlik sesle başlayan dizilim ve ardışık olan iki ikiliğin başa alındığı dizilim. Hece dizilimlerini bu şekilde genelleyerek bire bir uymayanların bunlardan türetildiğini söylemek mümkündür. Örneğin "A sultanım" sözleriyle başlayan ilâhîde başta bulunan ilk iki ikilik sesin ilki ikiye bölünerek hece dizilimi sağlanmıştır.

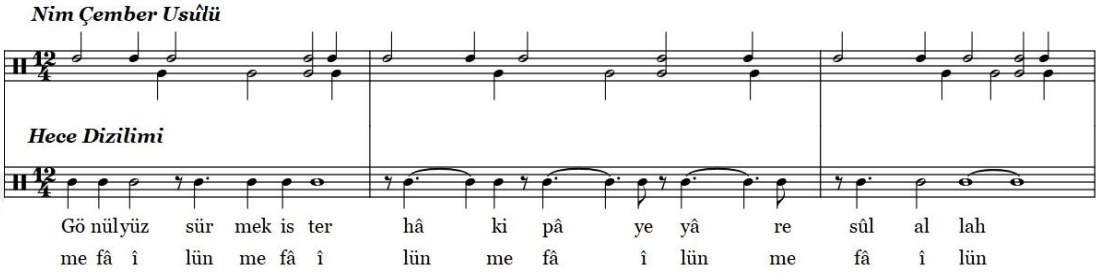
Bir eserin son kısmında bir eserin de orta kısmında bir kelimelik bir terennüm sözü bulunuyor olması da yine İsmâil Dede'nin kullandığı yöntemlerden biridir.

3.2.1.2.3. Mutafzâde Ahmed Efendi

Mutafzâde Ahmed Efendi'nin eserlerinde usûller üzerinde güfte dizilimleri şu şekillerde karşımıza çıkmaktadır:
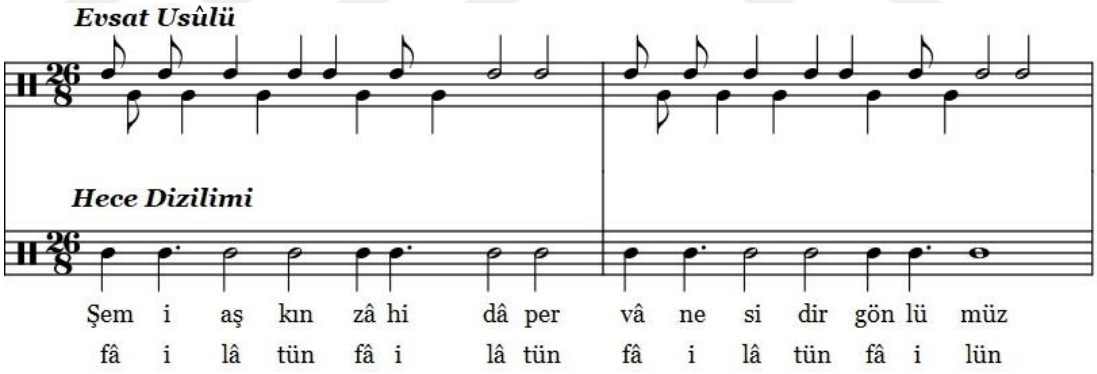
3.2.1.2.3.1. 12/4 Nim Çember

Şekil 291: Mutafzâde Ahmed, 12/4 Nim Çember



3.2.1.2.3.2. 26/8 Evsat

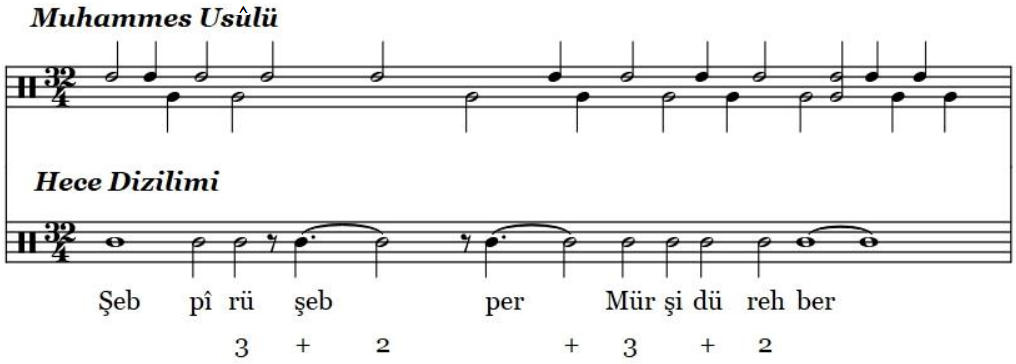
Şekil 292: Mutafzâde Ahmed, 26/8 Evsat



Yaygın kullanılan usûl – vezin yerleşimi kullanılmıştır.

3.2.1.2.3.3. 32/4 Muhammes

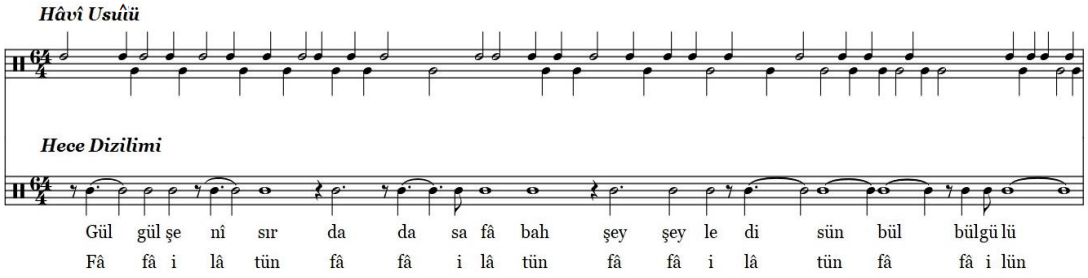
Şekil 293: Mutafzâde Ahmed, 32/4 Muhammes



Bu hece diziliminin de besteciler arasında yaygın olarak kullanılan Muhammes hece dizilimine oldukça benzer başlayıp ikinci yarısında farklı bir çeşide dönüştüğü görülmektedir.

3.2.1.2.3.4. 64/4 Hâvî

Şekil 294: Mutafzâde Ahmed, 64/4 Hâvî



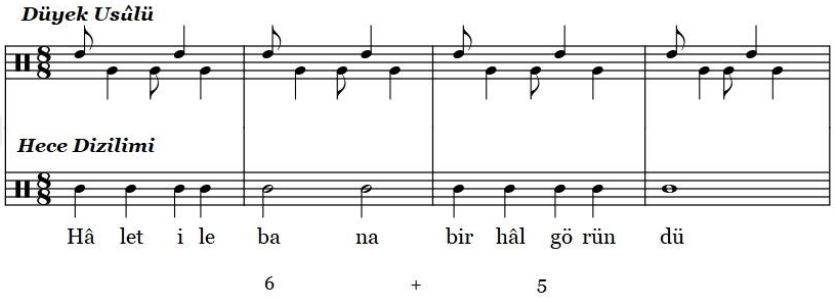
Hâvî usûlü üzerindeki bu hece dizilimi İsmâil Dede'nin uyguladığı dizilimden farklıdır.

3.2.1.2.4. Eyyûbî Mehmet Bey

Eyyûbî Mehmed Bey'in eserinde usûller üzerinde güfte dizilimi şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

3.2.1.2.4.1. 8/8 Düyek

Şekil 295: Eyyûbî Mehmed Bey, 8/8 Düyek



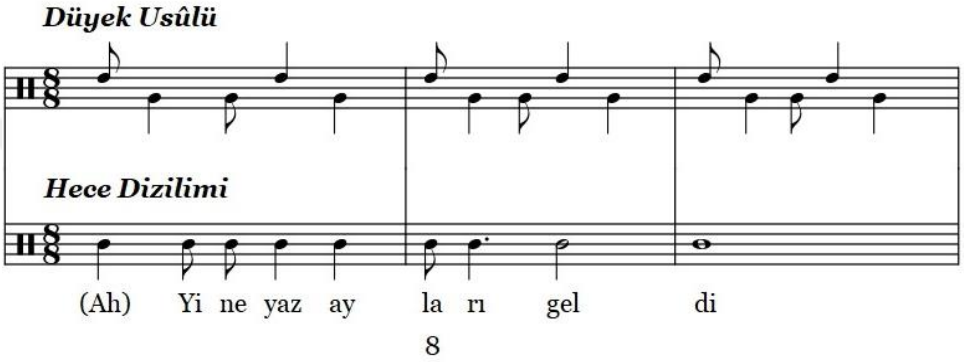
İsmâil Dede'nin "Yanım yakıldım" sözleriyle başlayan ilâhîsiyle Dellalzâde'nin "Bilirim bende sensin" sözleriyle başlayan ilâhisinde de bu eserdeki hece dizilimi kullanılmıştır. İsmâil Dede'nin "Düşeli bu aşkın" sözleriyle başlayan Muhammes usûlünde bestelenmiş ilâhîsinde de bu dizilimin bir mertebe daha ağırının Muhammes usûlüne göre uyarlanarak kullanıldığı söylenebilir.

3.2.1.2.5. Yeniköylü Hasan Efendi

Yeniköylü Hasan Efendi'nin eserinde usûl üzerinde hece dizilimi şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

3.2.1.2.5.1. 8/8 Düyek

Şekil 296: Yeniköylü Hasan, 8/8 Düyek



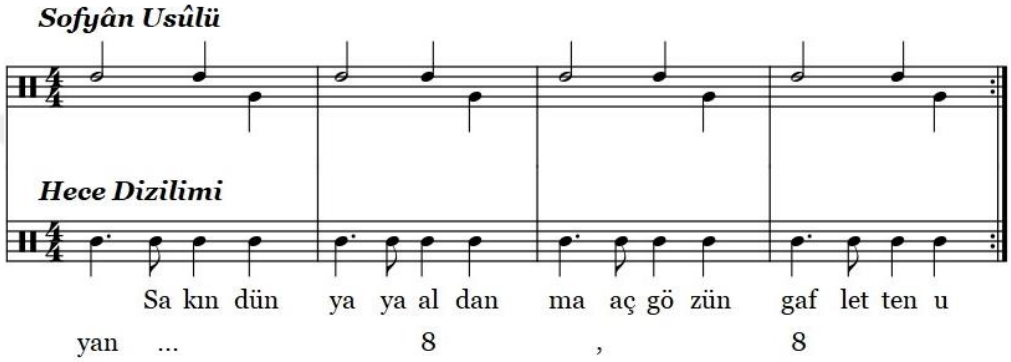
Hece diziliminin başında bir terennüm hecesinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Diğer bestecilerin Düyek veya benzer hacimli Sofyan usûlleri üzerinde kullandıkları hece diziliminden farklılık göstermektedir.

3.2.1.2.6. Zekâî Dede
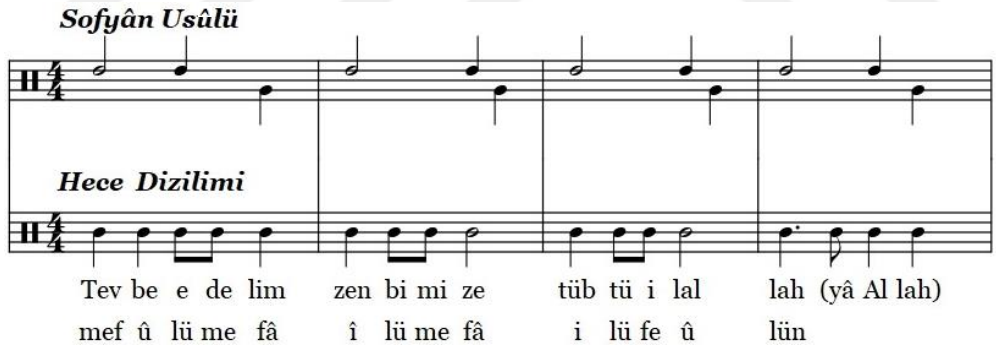
Zekâî Dede'nin eserlerinde usûller üzerinde hece dizilimleri şu şekillerde karşımıza çıkmaktadır:

3.2.1.2.6.1. 4/4 Sofyân

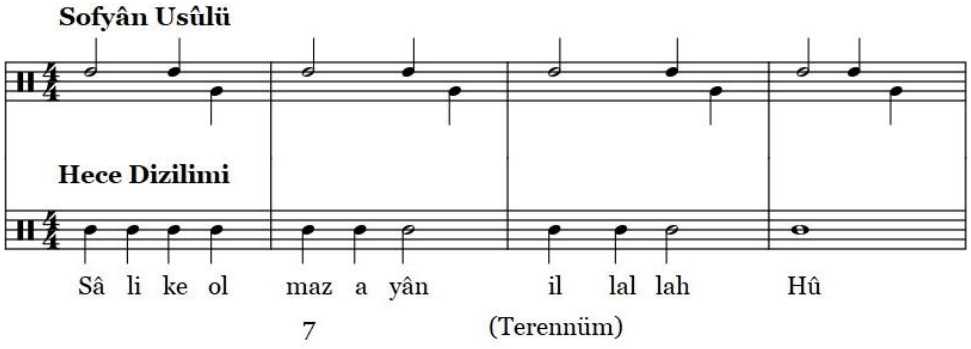
Şekil 297: Zekâî Dede, 4/4 Sofyân



Şekil 298: Zekâî Dede, 4/4 Sofyân 2



Şekil 299: Zekâî Dede, 4/4 Sofyân 3
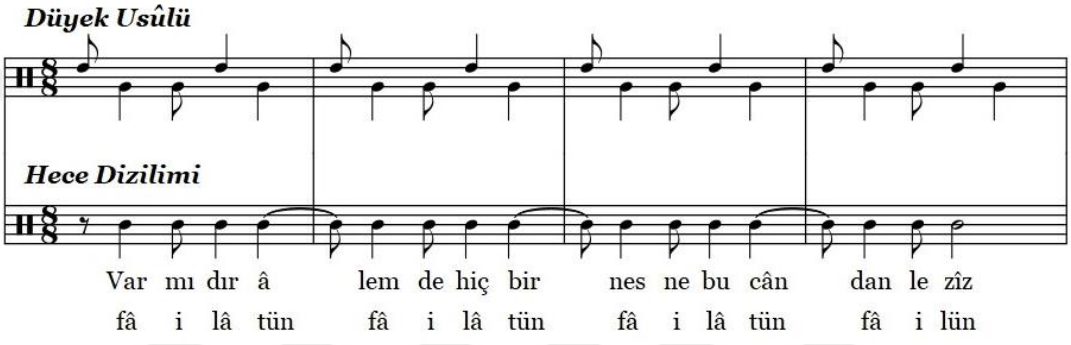


Bestecinin Sofyân usûlüyle ölçülen eserlerinde usûle uygun sâde bir hece diziliminin yanı sıra terennüm sözcüklerinin de kullanıldığı görülmektedir.

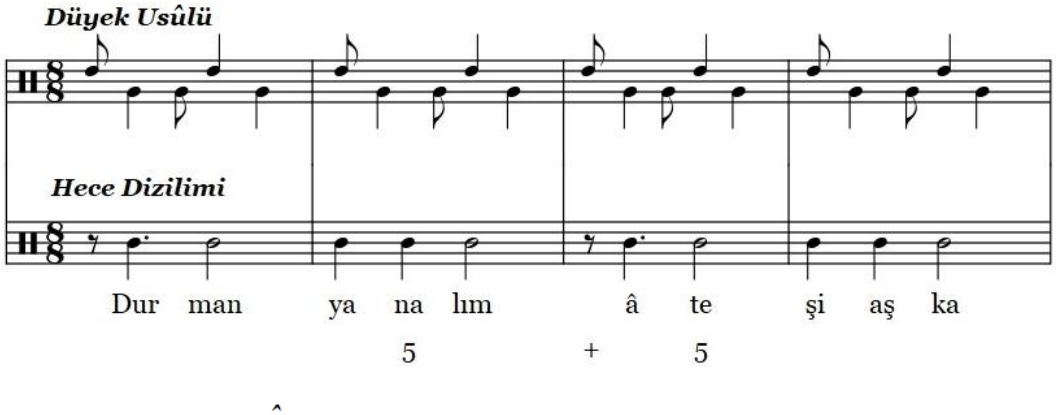
"Tevbe edelim zenbimize" sözleriyle başlayan ilâhînin hece diziliminin, "Ben bilmez idim gizli ayân" sözleriyle başlayan ilâhîye oldukça benzediği de dikkat çekicidir.

3.2.1.2.6.2. 8/8 Düyek

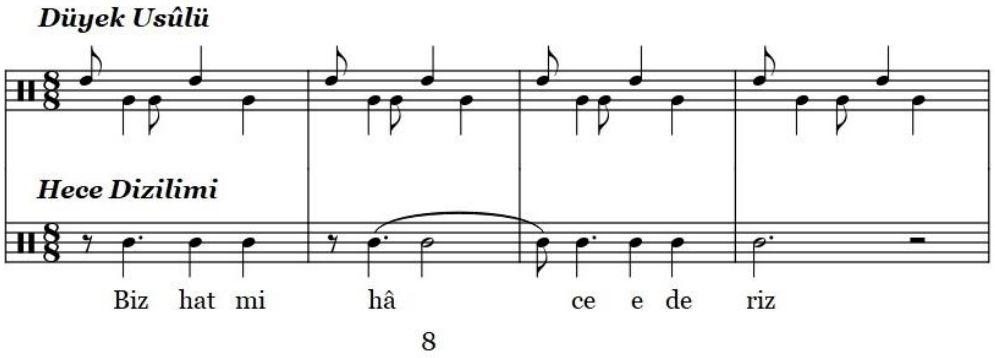
Şekil 300: Zekâî Dede, 8/8 Düyek



Şekil 301: Zekâî Dede, 8/8 Düyek 2



Şekil 302: Zekâî Dede, 8/8 Düyek 3

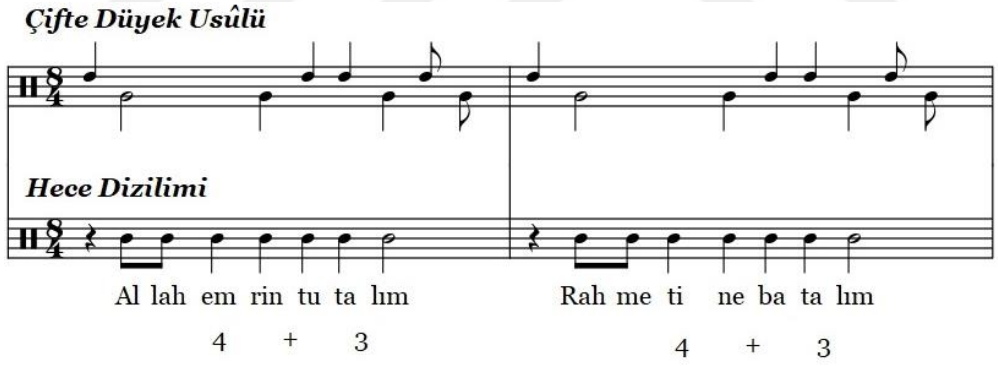


Bestecinin Düyek usûlüyle ölçülen eserlerinde usûl darplarına uygun bir şekilde hecelerin dizildiği görülmektedir.

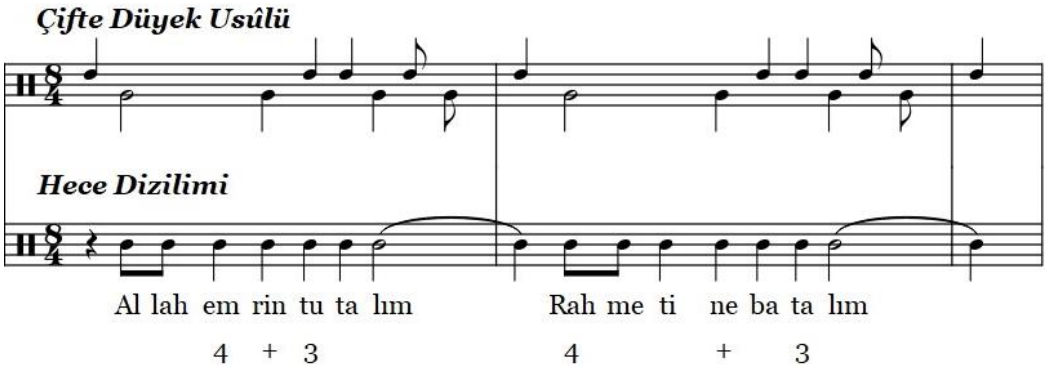
"Gelin diyelim şevk ile" sözleriyle başlayan Uşşak İlâhî'de de mısralar arasında değişken hece dizilimi olduğu tesbit edilmiştir.

3.2.1.2.6.3. 8/4 Çifte Düyek

Şekil 303: Zekâî Dede, 8/4 Çifte Düyek (Mâhur)



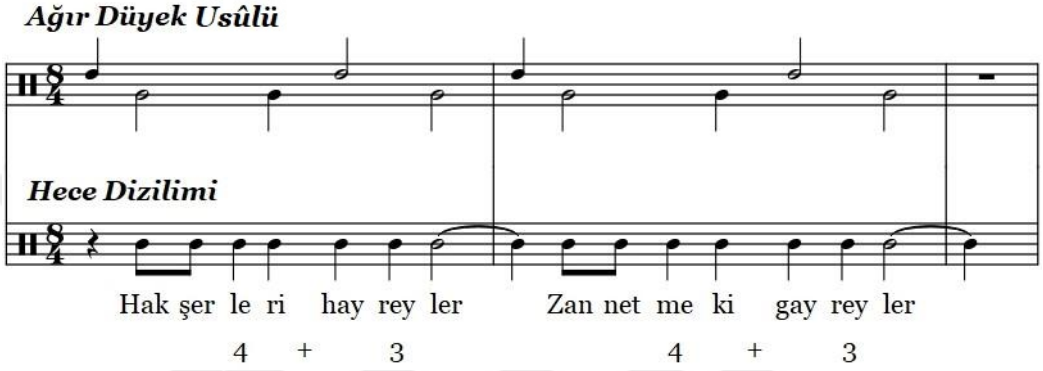
Şekil 304: Zekâî Dede, 8/4 Çifte Düyek (Uşşak)



İki eserde de aynı güftenin aynı hece dizilimine sâhip olduğu görülmektedir. Uşşak makamındaki eserde mısra'ın son hecesi bir sonraki usûlün ilk darbına uzatılmıştır.

3.2.1.2.6.4. 8/4 Ağır Düyek

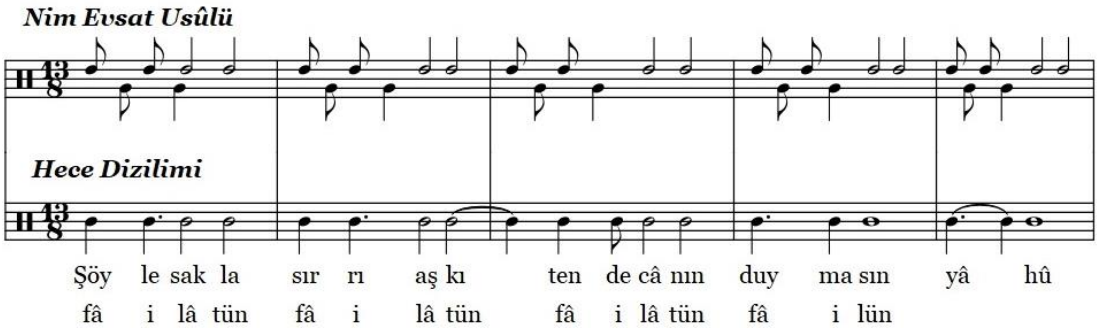
Şekil 305: Zekâî Dede, 8/4 Ağır Düyek



Bu hece diziliminin Çifte Düyek usûlündeki eserlerle aynı olduğu görülmektedir.

3.2.1.2.6.5. 13/8 Nim Evsat

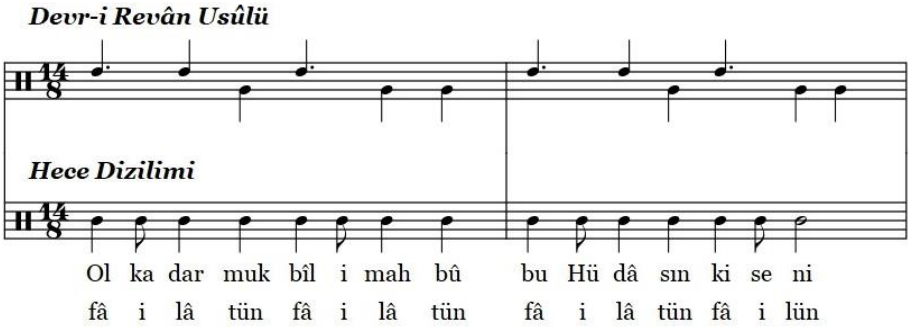
Şekil 306: Zekâî Dede, 13/8 Nim Evsat



Yaygın kullanılan usûl – vezin yerleşimi kullanılmıştır.

3.2.1.2.6.6. 14/8 Devr-i Revân
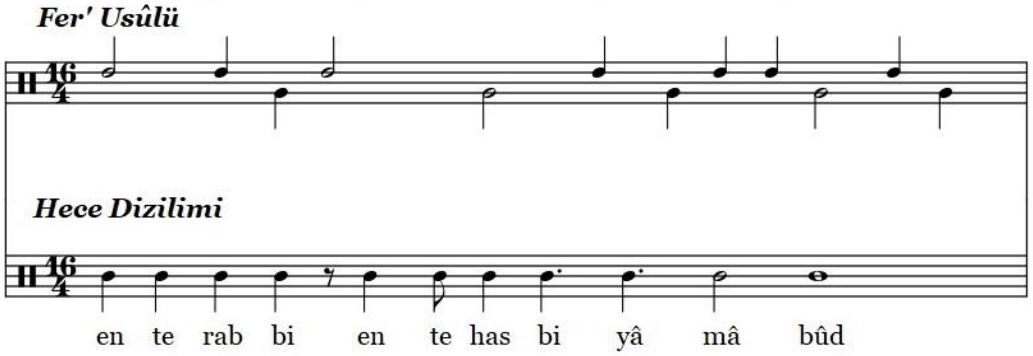
Şekil 307: Zekâî Dede, 14/8 Devr-i Revân



Sıkça kullanılan usûl – vezin yerleşimi kullanılmıştır.
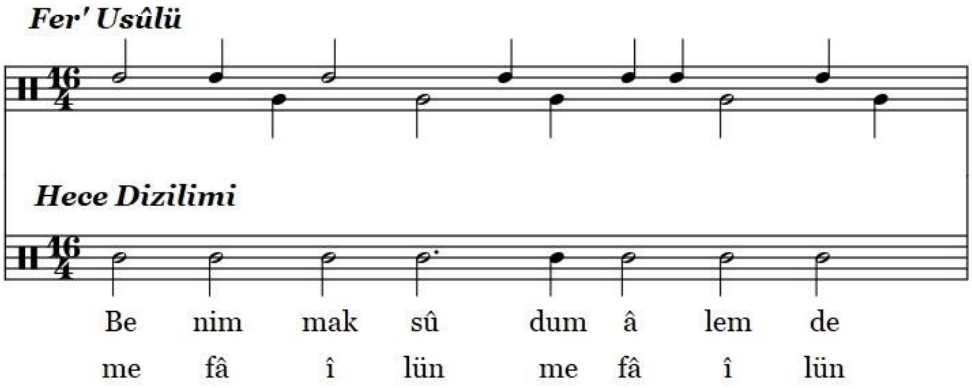
3.2.1.2.6.7. 16/4 – 16/8 Fer'

Şekil 308: Zekâî Dede, 16/4 Fer'

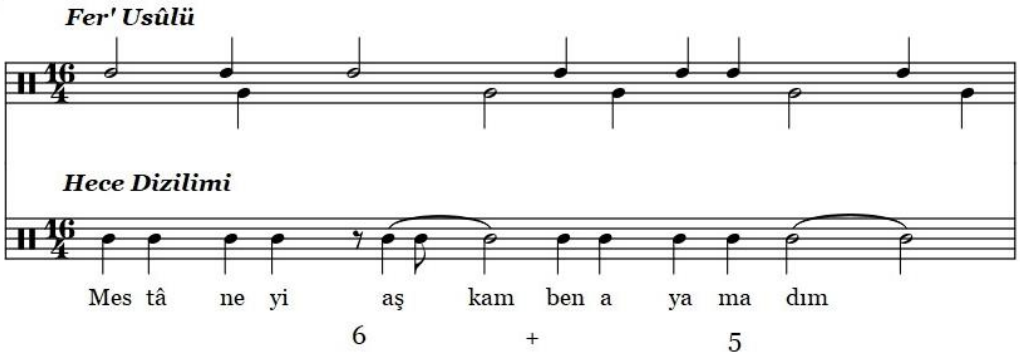


(A sultânım sen var iken – terennüm) Bu kısım İsmâil Dede'nin "Gelin gidelim" sözleriyle başlayan ilâhîsiyle özellikle ilk yarısıyla benzer bir hece dizilimine sâhiptir.

Şekil 309: Zekâî Dede, 16/4 Fer' 2



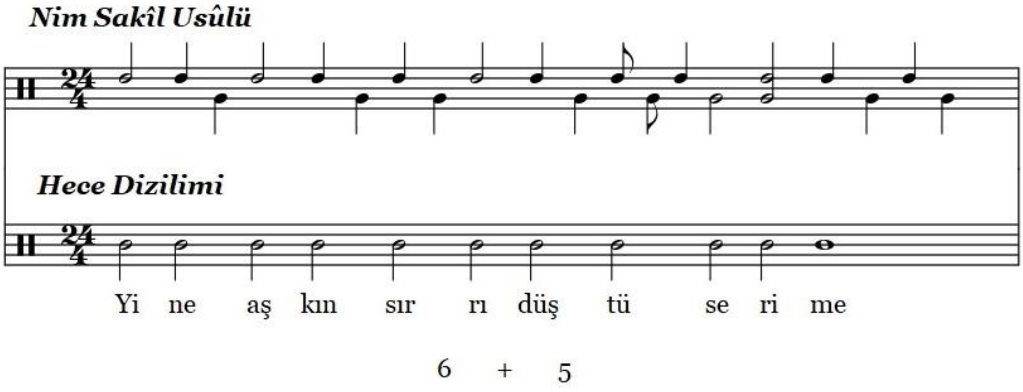
Şekil 310: Zekâî Dede, Fer' 3



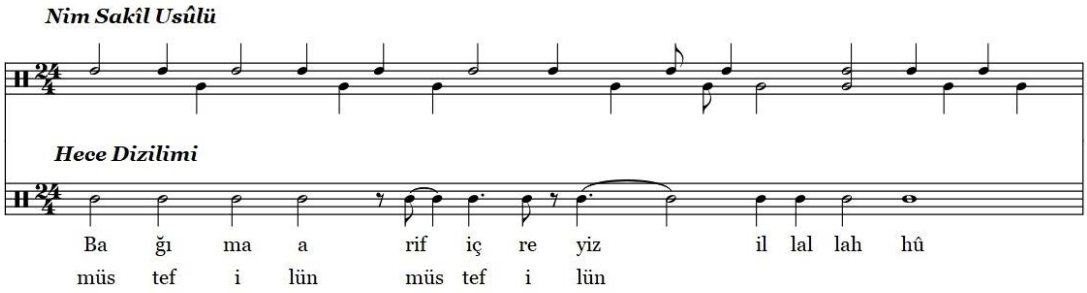
Bu kısım İsmâil Dede'nin "Gelin gidelim" sözleriyle başlayan ilâhîsiyle benzer bir hece dizilimine sâhiptir.

3.2.1.2.6.8. 24/4 Nim Sakîl

Şekil 311: Zekâî Dede, 24/4 Nim Sakîl
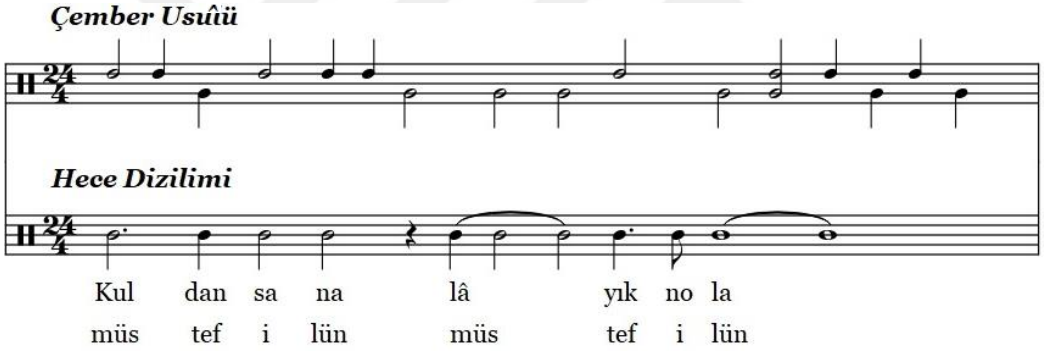


Şekil 312: Zekâî Dede, 24/4 Nim Sakîl 2



İlk eserde uygulanan hece diziliminin diğer eserde farklı senkoplarla çeşitlendirildiği görülmektedir.
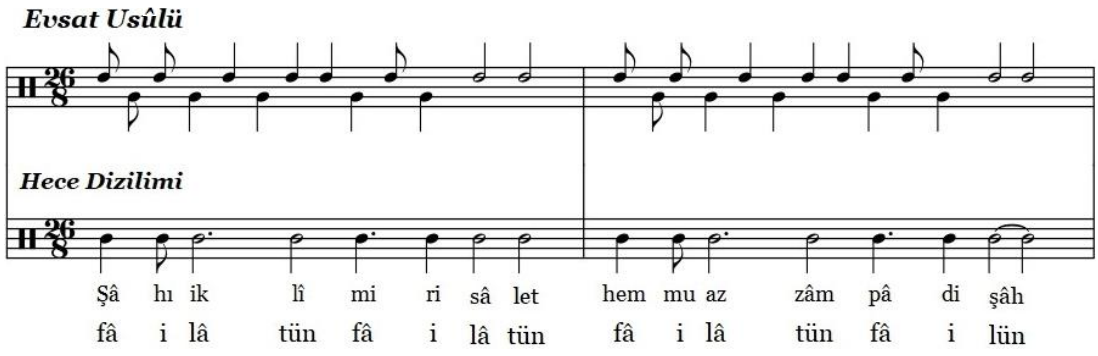
3.2.1.2.6.9. 24/4 Çember

Şekil 313: Zekâî Dede, 24/4 Çember

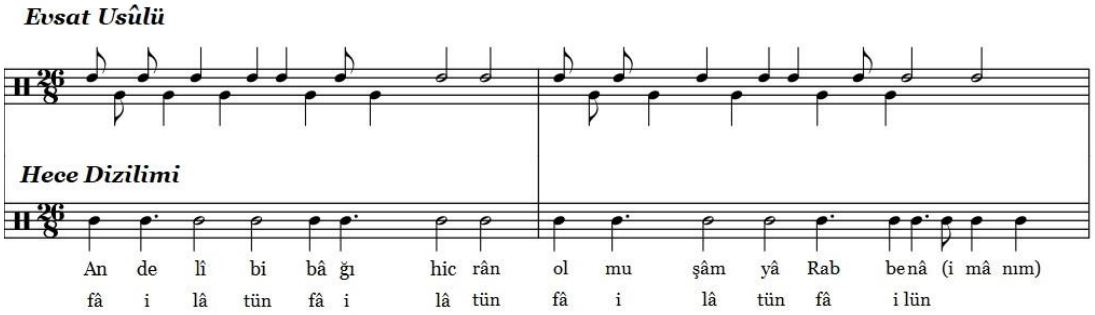


3.2.1.2.6.10. 26/8 – 26/4 Evsat

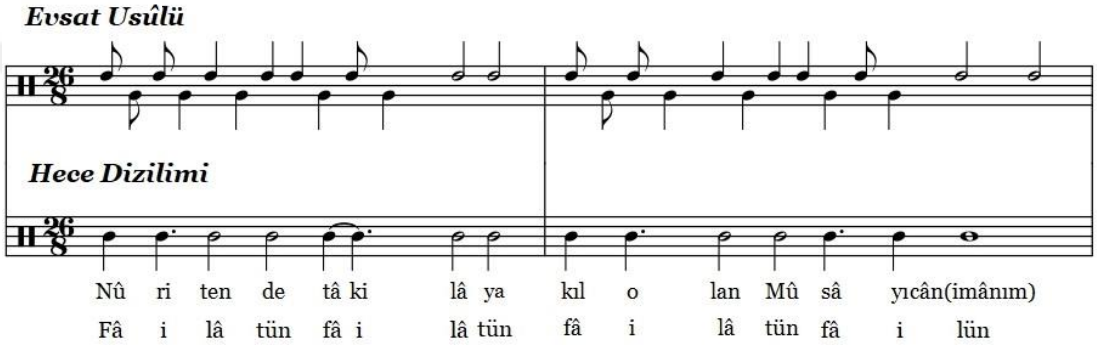
Şekil 314: Zekâî Dede, 26/8 Evsat



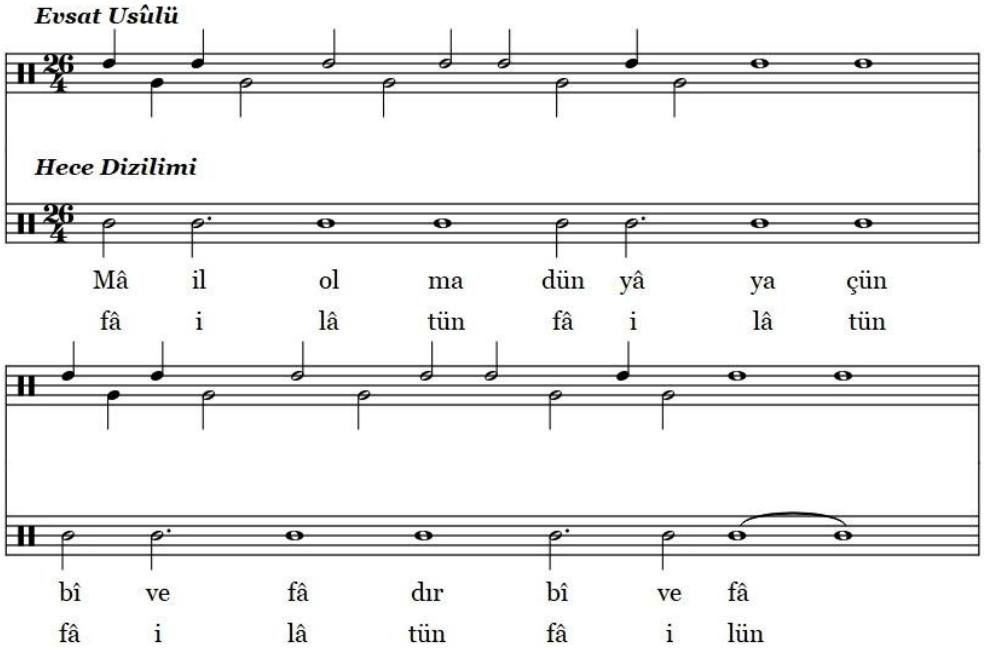
Şekil 315: Zekâî Dede, 26/8 Evsat 2



Şekil 316: Zekâî Dede, 26/8 Evsat 3
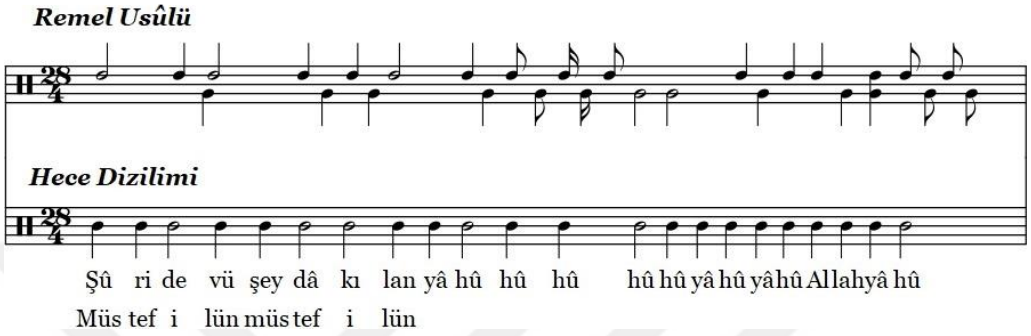


Şekil 317: Zekâî Dede, 26/8 Evsat 4



Evsat usûlündeki eserlerde de sıkça kullanılan usûl – vezin yerleşimi kullanılmıştır.
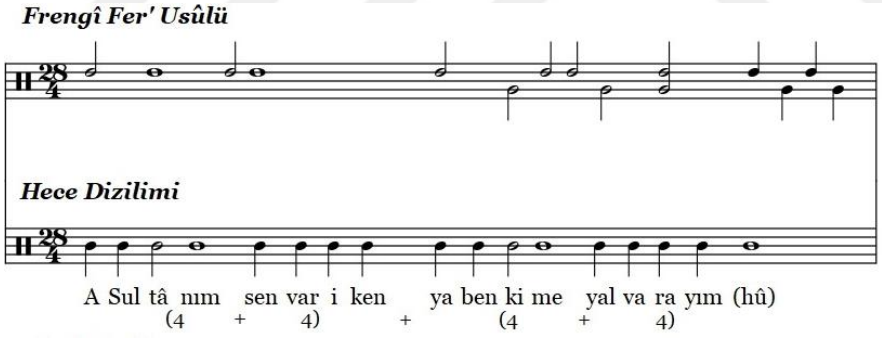
3.2.1.2.6.11. 28/4 Remel

Şekil 318: Zekâî Dede, 28/4 Remel



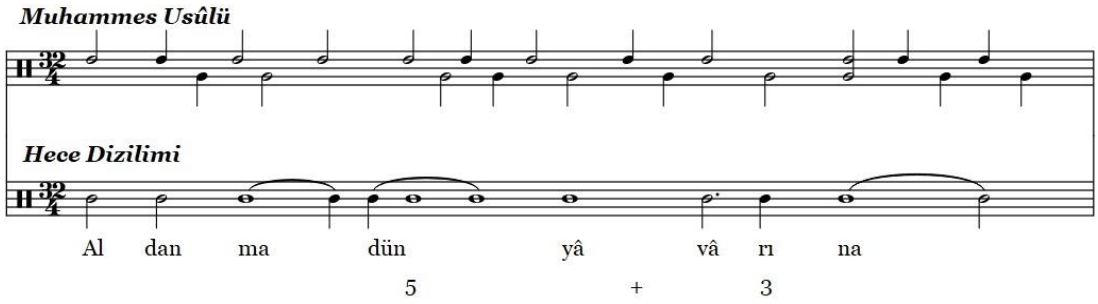
3.2.1.2.6.12. 28/4 Frengî Fer'

Şekil 319: Zekâî Dede, 28/4 Frengî Fer'
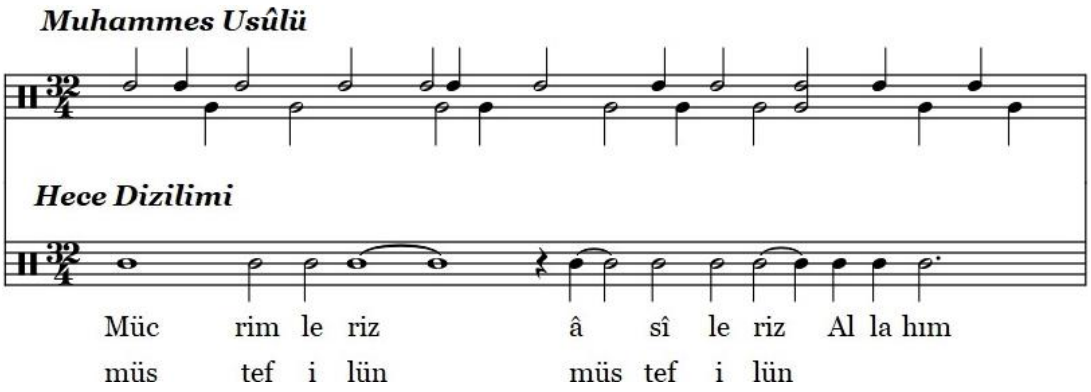


3.2.1.2.6.13. 32/4 Muhammes

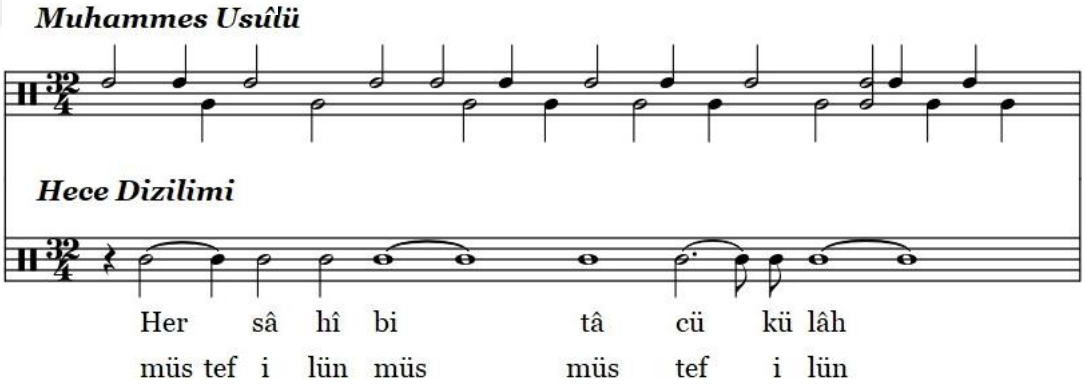
Şekil 320: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes



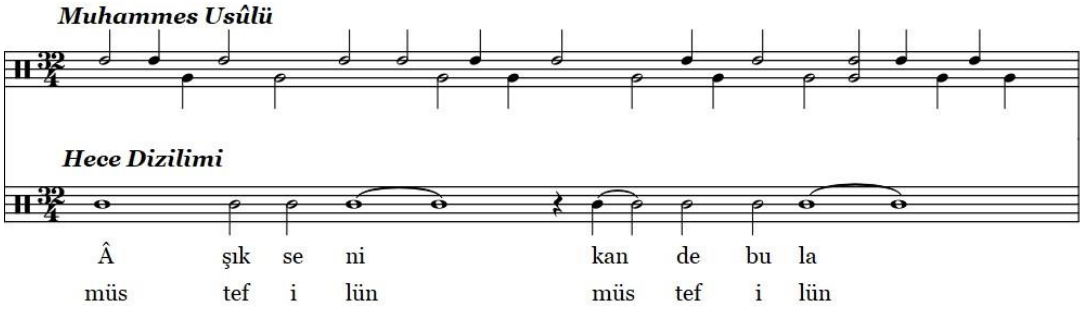
Şekil 321: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes 2



Şekil 322: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes 3



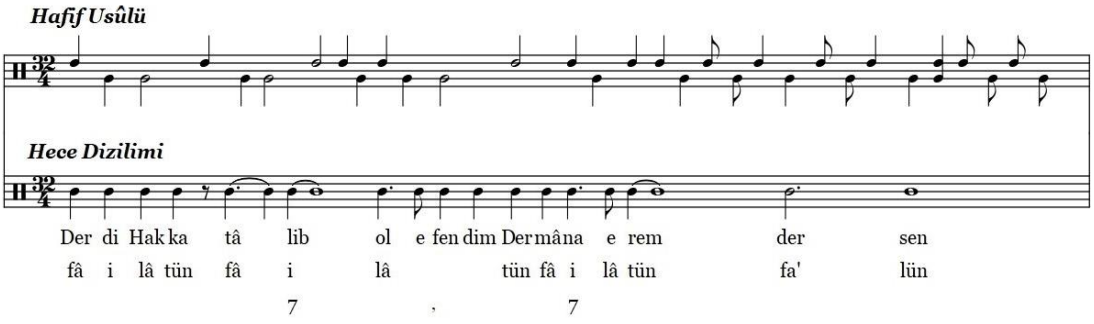
Şekil 323: Zekâî Dede, 32/4 Muhammes 4 (“Kuldan sana”)
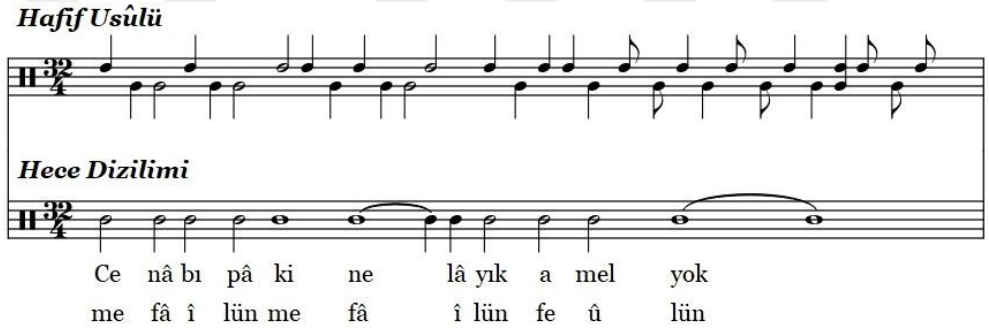


Diğer bestecilerin hece dizilimlerine uyan dizilimler mevcut olsa da Muhammes usûlü üzerindeki hece dizilimlerinin diğer bestecilerden ayrılarak özelleştiği görülmektedir. Dizilimler kendi içlerinde de tekrar eden motifleri nâdiren barındırmaktadır.

3.2.1.2.6.14. 32/4 Hafif

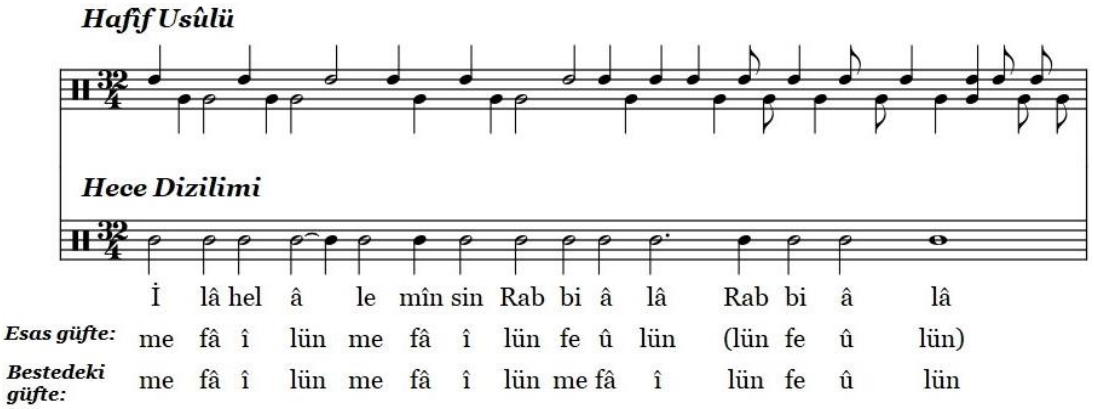
Şekil 324: Zekâî Dede, 32/4 Hafif



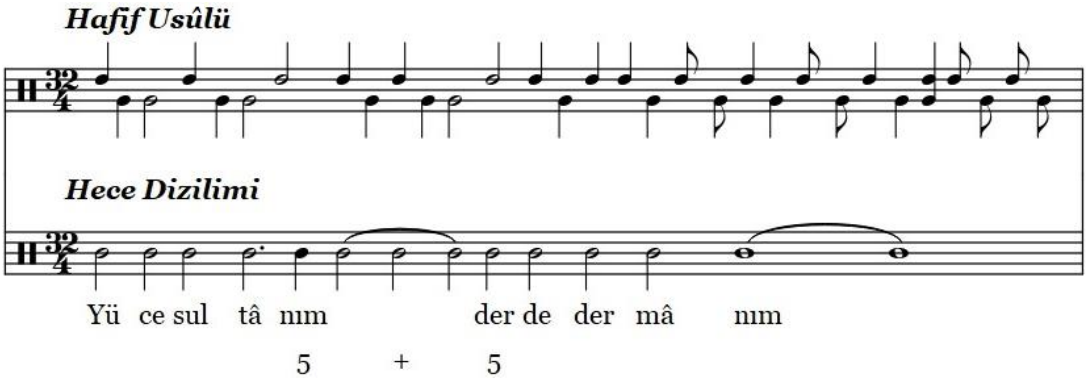
Şekil 325: Zekâî Dede, 32/4 Hafif 2



Şekil 326: Zekâî Dede, 32/4 Hafif 3



Şekil 327: Zekâî Dede, 32/4 Hafif 4



Hafif usûlü üzerinde uygulanan hece diziliminin bestecinin eserleri arasında benzerlik gösterdiği görülmektedir.

3.2.2. İlâhîlerin Biçim Özellikleri ve Müzik Cümlesi Yapı Birimleri

İncelenen eserlerde terennümlü ve terennümsüz olacak şekillerde murabba, nakış ve zemîn ü zamân gibi yaygın besteleme biçimleri ve özgün biçimlerle karşılaşılmaktadır.

Müzik cümleleri tamamen özgün, birbirleriyle ortak cümlecikleri bulunan, baştan veya sondan birbirleriyle uyaklanan (benzeşen) ve türev müzik cümleleri gibi hâllerde karşımıza çıkmaktadır. Nâdiren tek parçalı müzik cümleleri de ilâhîlerde kullanılmıştır.

İsmâil Dede'nin kullandığı biçimlerin, ekoldeki diğer besteciler tarafından da kullanıldığı görülmektedir. Zekâî Dede bu besteciler arasından, çok sayıda özgün biçim ortaya koyan ve önceki bestecilerin kullandıkları biçimleri geliştiren bir besteci olması sebebiyle öne çıkmaktadır.

Eser incelemeleri kısmında elde edilen biçim tabloları ve formüller bestecilerinin başlığında aşağıdaki gibi toplanarak tekrar değerlendirildiğinde yukarıda bahsedilen sonuçlar daha kolay ifâde edilebilir hâle gelmektedir.

3.2.2.1. İsmâil Dede

Tablo 69: Arazbar İlâhî "Ben yürürem yâne yâne"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*1,3*)	c(*4,5*)	d(*6,2*)	b(*1,3*)	c(*4,5*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	6
Mısra	1. mısra	2. mısra	Terennüm	3. mısra	4. mısra	Terennüm

A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5) + c(6)] / Nakış

(a) ve (b) müzik cümlelerinin ortak cümlecik içerdiği görülmektedir.

Tablo 70: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım şâm ü seher"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	d(*10,11,12*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5)] / Çift meyânlı / Terennümsüz Nakış

Bu biçimin bestesi ikinci meyân bestesinin ardından aynı mısra ile nakaratın seslendirilmesiyle beş mısra'lı bir biçim gibi bestelenmiştir.

Tablo 71: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî cümle sensin"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4,5,6,7*)	a´(*1,2,3,4,5,8,9*)	b(*10,11,12,13,14,15,16*)
Ölçü no.	1	2	3
Mısra	1. mısra	2. ve 4. mısra	3. mısra

A[a(1) + a´(2) + b(3)] / Terennümsüz Murabbâ

İlk iki müzik cümlesinin yüksek oranda birbirlerine benzediği görülmektedir.

Tablo 72: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. 2. ve 4. mısra	3. mısra

A[a(1) + b(2)] / Terennümsüz Murabbâ

Tablo 73: Hicâz İlâhî "Gelin gidelim"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,2,6,7*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. mısra	2. mısra

A[a(1) + b(2)] / Zemîn ü zemân

"2" müzik cümleciklerinin iki müzik cümlesinde de ortak olduğu görülmektedir.

Tablo 74: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*1,4,5*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. mısra	2. mısra

A[a(1) + b(2)] / Zemîn ü zemân

İlk müzik cümleciklerinin iki müzik cümlesinde de ortak olduğu görülmektedir.

Tablo 75: Hisâr Tevşih, "Ey risâlet bostânında"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)		b(*3,4,5*)		c(*6,2´*)		b(*3,4,5*)	
Ölçü no.	1, 2, 3		4, 5, 6, 7		8, 9, 10		4, 5, 6, 7	
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

A[a(1,2,3) + b(4,5,6,7) + c(8,9,10) + b(4,5,6,7)] /Nakış

(c) müzik cümlesinin son yarısı olan müzik cümleciği(a) cümlesinin son cümleciğinin türevidir. Bu da (b) cümlesine bağlantıyı sağlama görevi görmektedir.

Tablo 76: Hüseyni Tevşih, "Nûr-i fahr-i âleme"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,1,3,4*)	a´(*1,2,5,6,7*)	b(*8,9,10,11*)	c(*12,13*)	a´(*1,2,5,6,7*)
Ölçü no.	1,2,3,4,5	6,7,8,9,10	11,12,13,14	15,16,17	6,7,8,9,10
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	Terennüm	4. mısra

A[a(1,2,3,4,5) + a′(6,7,8,9,10) + b(11,12,13,14) + c(15,16,17) + a′(6,7,8,9,10)] /Murabba

(a) müzik cümlesinin, ilk müzik cümleciğini üçüncü müzik cümleciği olarak tekrar ettiği görülmektedir. Bu müzik cümlesi bir sonraki mısra'a eşlik etmek için türevlendirilmiştir.

Tablo 77: Hüzzam İlahi, "Bağrımdaki biten başlar"

Cümle(cümlecik)	a(1,2)	b(3,4)	c(5,2)	b(3,4)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + b(4)] / Terennümsüz nakış

Nakarata bağlantı sağlayan müzik cümleciği bu eserde zemînde ve meyânda tamamen aynıdır.

Tablo 78: Hüzzam İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı"

Cümle(cümlecik)	a(*1,1′*)	b(*2,3*)	c(*4,5*)	b′(*2′,3*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + b′(4)] / Terennümsüz nakış

Meyândan nakarata sağlanacak geçiş, nakarat kısmının ilk müzik cümleciğiyle sağlanmıştır. Dolayısıyla bu müzik cümlesi türev hale gelmiştir.

Tablo 79: Irak İlâhî " Mevlâm senin âşıkların"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b	c	c′	b
Ölçü no	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + c′(4) + b(5)]/ Çift meyânlı / Terennümsüz nakış

Zemîn hâriç müzik cümleciklerinin tek parça hâlinde bestelenmiştir. İkinci meyân birinci meyândan türetilmiştir.

Tablo 80: Isfahan İlâhî "Evvel tevhîdi zikret"

Cümle(cümlecik)	a(*1*	*1*)	b(*2*	*3*)	b(*2*	*3*)	(x defa dönüşten sonra)	a(*1*	*1*)	b′(*2*	*4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	6		1	2	6	7
Mısra	1. mısra		2. mısra		2. mısra			Son iki mısra			

A[a(1,2) + b(3,4)] / Zemîn ü zamân

Müzik cümlelerinin mısralara eşlik ediş uslupları dikkate alınınca mısra'ların ikişerli birleştirilerek bestelendiği ortaya çıkmaktadır.

Tablo 81: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	b′(*3,5*)
Ölçü no.	1	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra

A[a(1) + b(2) + b′(3)] / Zemîn ü zamân

Diğer Isfahân makâmındaki ilâhînin döngüsüz ele alınmış hâli olarak bu eser karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 82: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın cânım eline"

Cümle (cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)	a′(*12,2′,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)
Ölçü no.	1	2	3	4	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + a′(4) + b(2) + c(3)] / Terennümsüz nakış

Bu eserde meyân mısra'ının bestesinin kuvvetli bir nakarat bağlantısı sağlaması için (a) müzik cümlesinden türetildiği görülmektedir. *"12"* müzik cümleciğinin kullanımı dikkat çekicidir.

Tablo 83: Muhayyer İlâhî "Toprakta yatacak teni"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	13,14,15,16
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8,) + c(9,10,11,12) + b(5,6,7,8,)] / Terennümsüz nakış

Tablo 84: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi aşkın ver bana"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*	*2,4,5*)	b	c(*6,7,8*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra		2. mısra	

A[a(1,2) + b(3) + c(4)] / Zemîn ü zamân

(a) müzik cümlesinde *"2"* müzik cümleciğini kendi içinde bir kez daha kullanılmıştır. Müzik cümlelerinin genel bir kurgudan bağımsız yapılandırıldığı görülmektedir.

Tablo 85: Muhayyer Sünbüle İlâhî "Deldi bağrımı"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5*)
Ölçü no.	1.2.3.4.5	6.7.8.9.10
Mısra	1. mısra	2. mısra

A[a(1,2,3,4,5) + b(6,7,8,9,10)] / Zemîn ü zemân

Tablo 86: Nühüft İlâhî "Yâ ilâhî"

Cümle(cümlecik)	a (1,2,3,4,5)	b (6,7,8,9,5′)	c	d (1,11,12,13,14)	d′ (1,11,12,13,5)	b (6,7,8,9,5′)	c
Ölçü no.	1	2	3	4	4	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	T	3. mısra	3. mısra	4. mısra	T

A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4)x2 + b(2) + c(3)] / Nakış

Tablo 87: Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın"

Cümle (cümlecik)	a (*1,2,3*)	a`(*4,2,3*)	b(*5,6,7*)	c(*8,9,10*)	d(*11,12,13*)	b´(*14,6,7*)	c(*8,9,10*)
Ölçü no.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Mısra	1. mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	4. Mısra	4. Mısra

A[a(1) + a´(2) + b(3) + c(4) + d(5) + b´(6) + c(7)] / Nakış

Tablo 88: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ"

Cümle(cümle)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,2´*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1	2	3	2
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4.mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] / Terennümsüz nakış

Tablo 89: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	a´(*1,3*)	b(*4,5,3´*)	a´(*1,3*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6,7	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. ve 4. mısra	4. mısra

A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6,7) + b(3,4)] / Murabbâ

4. mısra'ın (b) müzik cümlesine dâhil edilip (a´) müzik cümlesine eşlik edecek şekilde tekrar edildiği görülmektedir. Böylece beş mısralı bir biçim kurgusu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 90: Sûzidil İlâhî "Ey gönül gûş eyle"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	a(*1,2,3,4*)
Ölçü no.	1	1	2	1
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1) + a(1) + b(2) + a(1)] / Terennümsüz murabba

Tablo 91: Sûznâk İlâhî "Ben bilmez idim"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*	*3*)	b(*4,2*	*5*)	a´(*6,2*	*3*)	b(*4,2*	*5*)
Ölçü no.	1	1	2	2	3	3	4	4
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

A[a(1) + b(2) + a´(3) + b(4)] /Nakış

"2" Müzik cümleciğinin her iki cümlede de ortak kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 92: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,4´*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12
Mısra	1. ve 2. mısra	3. ve 4. mısra	5. ve 6. mısra

A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11,12)] / Özgün

Tablo 93: Şehnâz İlâhî "Yürük değirmenler"

Cümle(cümlecik	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	a(*1,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8	9, 10
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + a(7,8) + b(9,10)] / Terennümsüz nakış

Tablolar incelendiğinde özgün biçimlerin yanı sıra karşımıza Murabbâ, Nakış ve Zemîn ü zamân biçimleri de çıkmaktadır. Bu biçimler hem terennümsüz hem de terennümlü olarak kullanılmıştır. Terennümlü olan kurgularda terennümlerin konumlarının eser özelinde özgünleştiği durumlarla karşılaşılmıştır. Tek bir terennüm kısmının yerleştirildiği bir kurgu da bulunmaktadır.

Genelde eşit süreli eşit bölütlenmiş müzik cümleleri eserleri oluştursa da bu duruma tamamen aykırı örnekler de bestecinin eserleri arasındadır.

Dörtten fazla mısra'ın bestelendiği durumlarda meyân kısmının çift bestelendiği, çift mısra ile tek müzik cümlesine eşlik edildiği, meyân kısmından önce zemîn cümlesinin tekrar edildiği, mısraların birleştirildiği şekiller mevcuttur. Aynı mısra'ın iki farklı müzik cümlesiyle bestelendiği eserler de bulunmaktadır. Bu biçim

kurgularının kendi içlerinde bazı müzik cümlelerini veya bazı müzik cümleciklerini türevlendirerek ya da aynı cümleciklerini farklı cümlelerin içinde farklı (ya da aynı) konumlarda kullanarak özgün işitsel uyumlar amaçladığı da görülmektedir.

Nakış biçim kurgusunda ikinci mısra bestesi birinciden türevlendirildiği zaman bu biçim kurgusunun Murabba biçim kurgusuna benzeştiği durumlar da dikkat çekici beste özelliklerinden biridir.

3.2.2.2. Dellalzâde İsmâil

Tablo 94: Beste Isfahân Tevşih, "Serdâr-ı rüsûl"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	b(*4,5,6*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1,2,3,4, 5,6,7	8,9,10,11, 12,13,14	15,16,17,18, 19,20,21	22,23,24,25, 26,27,28	29,30,31,32, 33,34,35
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

A[a(1,2,3,4,5,6,7) + b(8,9,10,11,12,13,14) + c(15,16,17,18,19,20,21) + b(22,23,24,25,26,27,28) + c(29,30,31,32,33,34,35)] / Terennümsüz nakış

Tablo 95: Bestenigâr İlâhî "A sultânım"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2	3	2
Mısra	1. mısra + T	2. mısra + T	3. mısra + T	4. mısra + T

A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] / Nakış

Tablo 96: Irak İlâhî "Aşkınla yandır"

Cümle (cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)	c´(*9,10,11,13*)	d	b(*5,6,7,8*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	2
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	3. mısra	T	4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + c´(4) + d(5) + b(2)] / Nakış

Tablo 97: Rast İlâhî "Bilirim bende sensin"

Cümle(cümecik)	a(*1,2*)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	a(*1,2*)
Ölçü no.	1,2,3,4	1,2,3,4	5,6,7	8,9,10,11
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2,3,4) + a(1,2,3,4) + b(5,6,7) + a(8,9,10,11)] / Terennümsüz murabbâ

Tablo 98: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	d(*7,8*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5) + c(6)] / Çift meyânlı / Nakış

Tablo 99: Şehnâzhâverân İlâhî "Gürûh-i enbiyânın serverisin"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11*)	b(*5,6,7,8*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	5,6,7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4.mısra

A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11) + b(5,6,7,8)] / Terennümsüz nakış

Dellalzâde İsmâil'in eserlerinde İsmâil Dede'de olduğu gibi nakış ve murabba kurgularının terennümlü ve terennümsüz halleri görülmektedir. Zemîn ü zamân kurgusu bu eserler arasında bulunmamaktadır. Müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin türevlendirilmemesi ve farklı konumlandırılmamasıyla karmaşık olmayan sade kurgular üretilmiştir. Müzik cümleleri eserler özelinde eşit sürelere ve eşit süreli müzik cümleciklerine sâhiptir. Özgün biçimler kullanılmamıştır.

3.2.2.3. Eyyûbî Mehmet Bey

Tablo 100: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana bir hâl göründü"

Cümle(cümlecik)	a(*1,*	*2,*	*3,*	*4*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2,3,4,5,6,7,8)] / Zemîn ü zemân

Bu eserde tek bir müzik cümlesinin zemîn ü zaman biçimine yerleştirildiği görülmektedir. Bu müzik cümlesi *"2"* müzik cümleciğinden sonra bölünebilir niteliktedir.

3.2.2.4. Yeniköylü Hasan Efendi

Tablo 101: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları geldi"

Cümle(cümlecik)	a(*1,1΄*)	b(*2,1΄΄,1΄*)
Ölçü no.	1,2,3,4,5,6	7,8,9,10,11,12,13,14
Mısra	1. ve 2. mısra	3. 4. ve tekrar 4. mısra

A[a(1,2,3,4,5,6) + b(7,8,9,10,11,12,13,14)] / Zemîn ü zamân

3.2.2.5. Mutafzâde Ahmed Efendi

Tablo 102: Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*1,4,5*)	a΄(*6,7,3*)	b(*1,4,5*)
Ölçü no.	1,2,3	4,5,6	7,8,3	4,5,6
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2,3) + b(4,5,6) + a΄(7,8,3) + b(4,5,6)] / Terennümsüz nakış

"1" Müzik cümleciğinin her iki cümlede de ortak kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 103: Hicâz İlâhî "Şebpir ü şebper"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,2,3,6*)
Ölçü no.	1	2
Mısra	1. ve 2. mısra	3. ve 4. mısra

A[a(1) + b(2)] / Zemin ü zemân

"2" Müzik cümleciğinin her iki cümlede de ortak kullanıldığı görülmektedir. İsmâil Dede'nin "Gelin gidelim" sözleriyle başlayan Hicâz İlâhîsinde de aynı durum tesbit edilmiştir.

Tablo 104: Hüzzam İlâhî "Şem'i aşkın zâhidâ pervânesidir gönlümüz"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,2,5*)
Ölçü no.	1, 2	3, 4
Mısra	1. mısra	2. mısra

A[a(1,2) + b(3,4)] / Zemin ü zemân

"2" Müzik cümleciğinin her iki cümlede de ortak kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 105: Mâhûr İlâhî "Gülşen-i sırda safâ-bahş eyledi"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4,5,6*)	a(*1,2,3,4,5,6*)	b(*7,8,9,10,11,12*)	a(*1,2,3,4,5,6*)
Ölçü no.	1	1	2	1
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	1. mısra

A[a(1) + a(1) + b(2) + a(1)] /Terennümsüz murabbâ

Biçim kurgularının İsmâil Dede'nin ilâhîleriyle oldukça uyumlu olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle müzik cümlelerini ortalarından uyaklandıracak şekilde, yani müzik cümlelerinin iç kısımlarında aynı konumlarda aynı müzik cümleciklerini kullanma yöntemi ortak bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.2.6. Zekâî Dede

Tablo 106: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	a´(*1,3*)	b(*4,2*)	a´(*1,3*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1) + a´(2) + b(3) + a´(4)] / Terennümsüz nakış

Tablo 107: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı düştü serime"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	a(*1,2,3*)	b(*1,4*)	a´(*5,3)*	a(*1,2,3*)	b(*1,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	6
Mısra (güftede) Mısra (bestede)	1. mısra (1. mısra	2. mısra 2. mısra	2. mısra 3. mısra	3. mısra 4. mısra	4. mısra 5. mısra	4. mısra 6. mısra

A[a(1) + a(2) + b(3) + b´(4) + a(5) + b(6)] / Özgün / Müseddes

Müzik cümlelerinin aralarında ortak cümlecik kullanımıyla yüksek benzerlik gözetilerek ezgi çeşitliliği sağlanmıştır.

Tablo 108: Acemaşîran İlâhî “A Sultânım”

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	Terennüm	2. mısra	Terennüm

A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] / Özgün

Terennüm eklenmiş bir zemîn ü zamân kurgusu ortaya konmuştur.

Tablo 109: Acemaşiran İlâhî “Var mıdır âlemde”

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra

A[a(1) + b(2)] / Zemîn ü zamân

Tablo 110: Ferahnak İlâhî “Benim maksûdum âlemde değildir”

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*1,5*)	b′(*4′,4*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	Terennüm	2. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + b′(4)] / Özgün / Meyânsız nakış

(b) müzik cümlesinin ikinci müzik cümleciğinin türevlendirilmesiyle ikinci tekrarının sağlandığı görülmektedir.

Tablo 111: Ferahnak İlâhî “Derd-i Hakk'a tâlib ol”

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	a(*1,2*)	b(*3,2*)	c(*4,2*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1) + a(2) + b(3) + c(4)] / Terennümsüz murabba

Tablo 112: Ferahnak İlâhî "Ol kadar mukbîl ü mahbûb-i Hüdâsın"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	d(*7,8*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + d(7,8) + b(3,4)] / Terennümsüz nakış

Tablo 113: Gerdâniye İlâhî "Durman yanalım âteş-i aşka"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*2,2΄,5,4*)
Ölçü no.	1-8	9-16
Mısra	1. ve 2. mısra	Terennüm

A[a(1-8) + b(9-16)] / Özgün

Yine müzik cümlelerinin yapı birimlerinin bir birlerine kıyasla farklı konumlarda ve türevlerde kullanılarak eser içi âhengin artırıldığı görülmektedir.

Tablo 114: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine lâyık amel yok"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6,7,8)*	c(*9,10,11*)	d(*9,12,3)*	b(*4,5,6,7,8)*
Ölçü no.	1	2, 3	4	5	2, 3
Mısra	1. mısra	2x(2. mısra)	3. mısra	3. mısra	2x(4. Mısra)

A[a(1) + b(2,3) + c(4) + d(5) + b(2,3)] / Terennümsüz nakış / Özgün

Tablo 115: Hicâz İlâhî "Şâh-ı iklîm-i risâlet"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,7,8*)	c(*9,10,11,12*)	d(*13,14,15*)	e(*16,17,18*)	b(*5,6,7,8*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8	9,10	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4 mısra	5. mısra	6. mısra

A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + d(7,8) + e(9,10) + b(3,4)] / Özgün / Müseddes

Tablo 116: Hicâz İlâhî "Şûride vü şeydâ kılan"

Cümle (cümlecik)	a(*1,2*	*3,4,2*)	b(*5,6*	*7,8,9*)	c(*10,11*	*12,13,2´*)	b(*5,6*	*7,8,9*)
Ölçü no.	1		2		3		2	
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5) + c(6)] / Nakış

Tablo 117: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1,2,3,4,5	6,7,8,9,10	11,12,13,14,15	6,7,8,9,10
Mısra	1. mısra + T	2. mısra+ T	3. mısra + T	4. mısra + T

A[a(1,2,3,4,5) + b(6,7,8,9,10) + c(11,12,13,14,15) + b(6,7,8,9,10)] / Nakış

Tablo 118: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân olmuşam"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*1,4,5*)	c(*6,7,8,3*)	b(*1,4,5*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra + T	2. mısra+ T	3. mısra + T	2. mısra+ T

A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(7,8)] / Nakış

Tablo 119: Hüzzâm İlâhî "İlâh el-âlemînsin Rabb-i âlâ"

Cümle(cümlecik)	a	b	c	c+a	b
Ölçü no.	1	2	3	4	2
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + (c+a)(5) + b(2)] / Özgün

Tek parça hâlindeki müzik cümlelerinden müteşekkil bir kurgu görülmektedir.

Tablo 120: Hüzzam İlâhî "Ne bahtlı ol kişiye ki"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*	*3,4*)	b*(5,6*	*3,4)*
Ölçü no.	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8)] / Zemîn ü Zamân

Tablo 121: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*	*3*)	a´(*4,2*	*3*)
Ölçü no.	1, 2, 3	3, 4, 5	5, 6, 7	7, 8, 1
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2,3,4,5) + a´(5,6,7,8,1)] / Zemîn ü zemân

Tablo 122: Mâhûr İlâhî "Allah emrin tutalım"

Cümle(cümlecik)	a(*1*	*2*)	b(*3,4*)	*4´,5*)
Ölçü no.	1	2	3,4	5,6
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. ve 4. mısra	Terennüm

A[a(1,2) + b(3,4,5,6)] / Özgün

Tablo 123: Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz âsîleriz"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6,7*)	c(*8,9,3*)	b´(*4,5,6,10)*
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra + Terennüm	2. mısra + Terennüm	3. mısra + Terennüm	4. mısra + Terennüm

A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4)] / Nakış

Tablo 124: Müsteâr İlâhî "Her sâhib-i tâc ü külâh"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	a´(*1,2,4*)	b(*5,6,7*)	b´(*5,6,8*)	a´(*1,2,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	2
Mısra	1. mısra +T	2. mısra +T	3. mısra +T	4. mısra +T	5. mısra +T

A[a(1) + a´(2) + b(3) + b´(4) + a´(2)] / Nakış

Tablo 125: Nevâ İlâhî "Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ kıl tecellîsin ayân"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	b(*5,6,3,7*)	c(*8,11,12,4´*)	b(*5,6,3,7*)
Ölçü no.	1,2	3,4,(5)	6,7	3,4,(5)
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2) + b(3,4-3,5) + c(6,7) + b(3,4-3,5)] / Terennümsüz nakış

Müzik cümlelerinin ortak cümleciklerinin bulunduğu görülmektedir.

Tablo 126: Nikriz İlâhî "Mestâne-yi aşkam"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	b´(*3´,4*)	c(5,6)	c´(*5,6´*)	b(*3,4*)	b´(*3´,4*)
Ölçü no.	1	2	3	4	5	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	3. mısra	4. mısra	4. mısra

A[a(1) + b(2) + b´(3) + c(4) + c´(5) + b(2) + b´(3)] / Özgün

Tablo 127: Sâzkâr İlâhî "Bağ-ı ma'ârif içreyiz"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,2´3*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1	2	3	2
Mısra	1. mısra +T	2. mısra + T	3. mısra + T	4. mısra + T

A[a(1) + b(2) + c(3) + b(2)] / Nakış

Tablo 128: Rast İlâhî "Mâil olma dünyaya"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3*)	b(*4,5,6*)	c(*7,8,9*)	b(*4,5,6*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(3,4)] / Terennümsüz nakış

Tablo 129: Rast İlâhî "Tevbe edelim zenbimize"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2,3,4*)	a′(*1,2,5,4′*)	b(*6,7,8,4*)	a′(*1,2,5,4′*)
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	13,14,15,16
Mısra	1. mısra + T	2. mısra + T	3. mısra + T	4. mısra + T

A[a(1,2,3,4) + a′(5,6,7,8) + b(9,10,11,12) + a′(13,14,15,16)] / Nakış

Tablo 130: Sûzidil İlâhî "Yüce sultânım"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*1,3*)	c(*4,5*)	b(*1,3*)
Ölçü no.	1	2	3	4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + b(4)] / Terennümsüz nakış

Tablo 131: Sûzinâk İlâhî "Sâlike olmaz ayân"

Cümle (cümlecik)	a(*1*	*2*)	b(*1′*	*3*)	c(*4*	*3′*)	b(*1′*	*3*)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8	9,10	11,12	13,14	15,16
Mısra	1. mısra	T	2. mısra	T	3. mısra	T	4. mısra	T

A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11,12) + b(13,14,15,16)] / Nakış

Tablo 132: Uşşak İlâhî "Allah emrin tutalım"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4,4′,5*)
Ölçü no.	1,2,3	3,4,5,6
Mısra	1. 2. ve 3. mısra	Terennüm ve 4. mısra

A[a(1) + b(2) + c(3) + d(4) + b(5) + c(6)] / Özgün

Tablo 133: Uşşâk İlâhî "Biz hatm-i hâce ederiz"

Cümle(cümlecik)	a(*1*	*2*)	b(*3*	*2*)	c
Ölçü no.	1,2,3,4	5,6,7,8	9,10,11,12	13,14,15,16	17,18,19,20
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	Terennüm

A[a(1-8) + b(9-16) + c(17-20)] / Zemîn ü zamân

Tablo 134: Uşşâk İlâhî "Gelin diyelim şevk ile"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	a(*1,2*)	b(*3,4*)	c(*5,6*)	a(*1,2*)	b(*3,4*)
Ölçü no.	1-4	5-8	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20
Mısra	1. mısra	2. mısra x2	3. mısra	4. mısra x2	5. ve 6. mısra	7. mısra	8. mısra x2

A[a(1,2,3,4) + b(5,6,7,8) + c(9,10,11,12) + a(13,14,15,16) + b(17,18,19,20)] / Özgün

Tablo 135: Uşşâk İlâhî "Hak şerleri hayr eyler"

Cümle(cümle)	a	b	a	b	b
Ölçü no.	1	2	3	4	5
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

A[a(1) + b(2) + a(3) + b(4) + b(5)] / Özgün

Tablo 136: Uşşâk İlâhî "Kuldan sana lâyık nola"

Cümle(cümlecik)	a(*1,2*)	b(*3,4,5*)	b′(*3,4,6*)	c(*7,8,9*)	b(*3,4,5*)	b′(*3,4,6*)
Ölçü no.	1	2	3	4	2	3
Mısra	1. mısra	2. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra	5. mısra

A[a(1) + b(2) + b′(3) + c(4) + b(5) + b′(6)] / Terennümsüz nakış

Zekâî Dede'nin ekol içinde incelediğimiz diğer bestecilerin kullandığı biçim kurguların sade bir şekilde kullandığı eserlerinin yanı sıra sıklıkla özgün biçimler ürettiği dikkat çekmektedir. Güfte biçimini ele alış farklılığıyla, müzik cümleciklerini müzik cümlelerinin aralarında (diğer bestecilerin ortak cümlecik konumlarını sabit tutmaya meyilli olduğuna da dikkat çekmek gerekir) farklı konumlar ve türevlerle kullanmasıyla, dörtten fazla mısra'lı beste biçimlerini nisbeten daha sık ve esere özel kurgularla kullanmasıyla, zemîn ü zamân biçimini terennümle birlikte kullanması gibi üslup özellikleriyle hayli özgün nitelikler taşımaktadır.

3.3. GENEL DEĞERLENDİRMEDEN EDİNİLEN BULGULAR

Eser incelemelerinin tümel olarak ele alınmasıyla ortaya çıkan genel bulgular "Güfte ve Usûl İlişkileri" ve "İlâhîlerin Biçim Özellikleri ve Müzik Cümlesi Yapı Birimleri" olarak iki başlık altında toplanmıştır.

İncelenen ilâhîlerin güftelerinin biçimlerinin, ikili, dörtlü veya daha fazla bendlerden müteşekkil olarak çeşitlendiği görülmektedir. Güfte biçiminin beste biçimini kesinlikle etkilediği anlaşılmaktadır. Özellikle büyük usullerde bestelenen ilâhîlerde her mısra'ya bir müzik cümlesi eşlik etmektedir. Bazı durumlarda da bestecinin güfte biçimini, güftenin anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde değiştirebildiği görülmüştür. Bir mısra'ın ikiye bölünerek bestelenmesi veya iki mısra'ın bir mısra meydana getirecek şekilde birleştirilerek bestelenmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bahsedildiği gibi bu bölme ve katlama işlemi, güftenin mısra içi veya mısra'lar arası anlam bağlarının ve duraklarının olup olmayışına göre imkân bulmuş veya bulamamıştır.

Güftenin duraklarına veya mısra aralarına terennüm sözlerinin yerleştirilmesi bestecilerin sıklıkla kullandığı bir besteleme davranışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Usûllerin darpları üzerinde güftelerin hecelerinin nasıl dizileceği ise genellikle (özellikle büyük usullerde) güfte vezninden bağımsız, seçilen usule bağımlı olarak belirlenmiştir. Bu noktadan yola çıkarak usuller üzerinde uygulanan vezin dizilimlerinin besteciler özelinde nasıl ve ne yönde ayırt edici özellikler ortaya koyduklarıyla ilgili bulgular ortaya çıkarılmıştır.

Bestecilerin usûl seçimlerinde, genellikle büyük usûlleri tercih ettikleri göze çarpmaktadır. Küçük usullerde daha belirgin olmak kaydıyla usûller üzerinde uygulanan hece dizilimlerinin besteciler arasında benzerlikler gösterdiği ortaya konmuştur. Nim Evsat ve Evsat usullerinin vezin ne olursa olsun aynı hece dizilimiyle birlikte kullanıldığı da burada belirtilmelidir. Usûlün karmaşık yapısı da göz önünde bulundurulunca Geleneksel Türk müziği repertuvarında bu usûlle bestelenmiş hemen hemen her eserin aynı hece dizilimini kullanması da dikkat çekicidir. Dolayısıyla bu usullerde bestelenmiş eserlerin usul-hece dizilimi araştırmalarından, besteciler arasındaki besteleme davranışlarındaki farklar konusunda bilgi üretmek oldukça zordur. Besteciler büyük oranda İsmâil Dede'nin kullandığı hece dizilimi formüllerini kullanmıştır. Zekâî Dede'nin özellikle bu formülleri çeşitlendirip geliştirdiği anlaşılmıştır. Bestecilerin kendi eserleri arasında da aynı usullerde bestelenmiş olanlar arasında daha yüksek benzerlikte usûl-hece dizilimleri görülmüştür. Birbirlerinin de bazı eserlerinin arasında aynılıklar ve benzerlikler tesbit edilip vurgulanmıştır.

Gelenekte yaygın kullanılmış usûller dışında Remel + Muhammes şeklinde veya bu iki usûlün farklı sıralanmış çeşitleriyle tasarlanmış ve müzik nazariyyâtı kaynaklarında bahsedilmeyen darbeynler de ortaya çıkarılmıştır. Bu darbeynlerin İsmâil Dede'nin keşfi olması muhtemeldir. Zekâî Dede'nin Acemaşîran ilâhîsinin de Frengî Fer' + Fer' şekilnde tasarlanmış bir darbeyn usul ile bestelendiği görülüyor. Ayrıca İsmâil Dede'nin Şehnâz ilâhîsinde tesbit edildiği üzere Müsemmen benzeri daha önce tanımlanmamış bir usûl de tesbit edilmiştir. Bu usûlün Hacı Ârif Bey tarafından ilk defa ortaya koyduğuna dâir yaygın bir bilgi mevcuttur.

Bestecilerin, Zekâî Dede başta olmak üzere sekilemeler veya ezgi tekrarlarını aynı eser içinde büyük bir usûlün farklı konumlarında kullandıkları bir "usûle bağlı ezgi geliştirme" yöntemi tesbit edilmiştir.

İlâhîlerin biçim özellikleri değerlendirildiğinde, terennümlü ve terennümsüz olacak şekillerde murabba, nakış ve zemîn ü zamân gibi yaygın besteleme biçimleri ve özgün biçimler ortaya konmuştur. Nakış biçim kurgusuyla bestelenen eserlerde ikinci mısra'ın bestesi birinciden türevlendirildiği zaman bu biçim kurgusunun Murabbâ biçim kurgusuna benzeştiği durumlar da eserler arasında yer almaktadır.

Dörtten fazla mısra'ın bestelendiği durumlarda şu biçimlendirmelerle çeşitlilik sağlanmıştır: meyân kısmının çift bestelendiği, çift mısra ile tek müzik cümlesine eşlik

edildiği, meyân kısmından önce zemîn cümlesinin tekrar edildiği, mısraların birleştirildiği, aynı mısra'ın iki farklı müzik cümlesiyle bestelendiği özgün biçimler.

Müzik cümleleri araştırıldığında tamamen özgün, birbirleriyle ortak cümlecikleri bulunan, baştan veya sondan birbirleriyle uyaklanan (benzeşen), tek parçadan müteşekkil ve türev müzik cümleleri gibi çeşitler ortaya çıkarılmıştır. Müzik cümleleri cümleciklerine ayrılırken eserin bütününün, özellikle zemîn müzik cümlesinin, biçimsel etkisi söz konusu olmuştur. Zemîn kısmının bıraktığı –veya bırakması beklenen- biçimsel etki, diğer müzik cümlelerinin bölütlendirilmesinde etki sâhibidir. Bu durum "biçimsel benzeşme etkisi" olarak tanımlanmıştır. İsmâil Dede'de yaygın şekilde görülen bazı formüllerde ise ortak müzik cümlecikleri müzik cümlelerinin tam ortalarında kullanılmıştır. Ortak müzik cümlecikleri bulunan müzik cümlelerinde bu müzik cümleciklerinin konumları genellikle sâbit tutulmuştur. Örneğin bir müzik cümlesi *"1,2"* şeklinde ise ortak cümlecik içeren bir diğeri *"1,3"* veya *"3,2"* şeklinde tasarlanmıştır. Zekâî Dede'nin ise ortak müzik cümleciklerinin konumlarını da değiştirerek bambaşka "müzik cümleleri arası uyumlar" ürettiği ve geleneksel beste biçimlerinin hâricinde kendisinin özgün biçimler ürettiği anlaşılmıştır. Dellalzâde'nin ise daha sâde biçimlere sâhip kendi aralarında özgün müzik cümleleriyle besteleme yoluna gittiği ortaya konmuştur. Mutafzâde Ahmed Efendi'nin de İsmâil Dede'nin besteleme üslûbuna uygun biçimlerde eserler ortaya koyduğu görülmüştür. Eyyûbî Mehmed Bey ve Yeniköylü Hasan Efendi'nin ise elimize ulaşan birer eseri bestecilik davranışları hakkında az çok bilgi sâhibi olmamıza olanak sağlasa da genel bir besteci değerlendirmesine imkân vermemektedir. Fakat incelenen her iki eserin de bestecilik ekolü içinde kullanılan biçimlere uygun oluğu söylenebilir.

SONUÇ

Hammâmîzâde İsmâil Dede ve öğrencileri, Türk-İslâm medeniyetinin çağlar boyunca geliştirdiği müzik kültürünün doruğa ulaştığı dönemlerden birinde zamanlarının sanatına yön veren otoriteler olmuş ve çok sayıda nitelikli öğrenci yetiştirerek kendilerine intikâl etmiş olan müzik mîrâsının ve üsluplarının geleceğe aktarımını sağlamışlardır. Yaşadıkları dönemin öyle bir özelliği daha vardır ki müzik sanatının eski çağlardaki diğer zirvelerinden kendilerini ayırmaktadır: meşk sistemiyle eğitim yapan klasik dönemin son perdesinin bestecileri ve icrâcıları olmaları. Ayrıca kendilerinden hemen sonra nota yazısı geleneğinin yerleşmeye başlamış olması eserlerinin bestecilerin seleflerine nazaran çok daha büyük bir kısmının çok daha az deformasyonla günümüze ulaşmasını sağlayabilmiştir.

Ekol içinde başarılı öğrencilerin hemen hemen hepsi aynı zamanda besteci olarak da yetişmiştir. İç, dış veya hem iç hem de dış motivasyonlar (Tutu, 2019: 1016) besteleme süreçlerinin ateşleyicileri olmuştur. Ekol mensûbu hocalar, öğrencilerine temel eğitimin ardından, bestecilik ödevleri vermiş, bu besteler üzerinden kontrol amaçlı dersler yapmışlardır. Yeterli gördükleri öğrencilerin teşvik olması veya bestelemeye (zaman veya ilhâm açısından) yetişemeyecekleri sipârişlerde yardımcı olmaları gibi bir takım sebeplerle onlarla ortaklaşa takımlar bestelemişlerdir. Böylece bir bestecilik ekolünden bahsetmek mümkün hâle gelmiştir.

Çalışmamızda İsmâil Dede Ekolü olarak tanımladığımız ekol, bazı kaynaklarda III. Selim Ekolü olarak isimlendirilmiştir. Bu kaynaklarda III. Selim'in müzik yenilikleri, nota yazısını teşvik etmesi, birçok müzisyeni sarayda himâye etmesi hatta varlıklarına sebep olması gibi unsurlar ön plana çıkarılmaktadır. Oysa III. Selim'in bu ekoldeki besteciler üzerinde herhangi bir hocalık rolü bulunmamaktadır. Zamanın sanatına büyük destekler vermiş olsa da, ekolün bütün bestecileri pâdişâhın huzurundaki fasıllara katıldıklarında zâten yetişmiş veya yıldızları parlamış hâlde olduklarından, ekolün ve meşk zincirinin içerisinde bizzat yer almadığı için III. Selim ekolünden bahsetmek hatalıdır. Ekollerin ismi biçimleri ve üslupları belirleyen, çığır açan isimlerle belirlendiği için, bu durumda birçok besteci ve müzisyen yetiştiren, çok sayıda şâheser besteleyerek rüşdünü defâlarca ispatlamış, zamanının tüm sanatkârları

ve öğrencileri üzerinde bir otorite olan İsmâil Dede'nin ismiyle anılacak bir İsmâil Dede Ekolü tanımlaması doğru olacaktır.

Tezin kapsamında İsmâil Dede Ekolü'ne mensup bestecilerin ilâhî türünde verdikleri eserler üzerinden bestecilik üslupları araştırılmıştır. Tevşih, şuğl, duâ… gibi alt türler ve bestecisinin kimliği konusunda kaynakların çeliştiği eserler elenmiştir. Nüshalarda yalnızca ilâhî olarak tanımlanan eserler ele alınmıştır. Mevcut kaynaklardan ilâhî türünün biçim özellikleri araştırıldığında ortaya çıkan bilgi yetersizliği de giderilmeye çalışılmıştır. Her dönemin revaçta olan beste biçimlerinin sâde ve zikre uygun bir üslupla ilâhîlerde kullanıldığı söylenebilir. Nakış, murabbâ, zemîn ü zemân gibi biçimlerin yanı sıra güftelere özel olarak biçimlendirilmiş ilâhî besteleri de azımsanmayacak kadar çoktur. Terennüm kullanımı da yaygındır. Bir başka deyişle, ilâhî biçimlerinin güfte biçimine göre veya güftenin mânâsının verdiği motivasyonla güftenin zâhirinden nisbeten bağımsız, fakat bâtınından mülhem olacak şekilde tasarlandığı da söylenmelidir. Ayrıca ilâhîlerin besteleniş ve icrâ edilişlerinin, tekkelerdeki zikir icrâlarının etkisiyle sert ve köşeli tâbir edilen ve hâfızlık geleneğinin etkisiyle Kur'an diline benzeşen bir Türkçe kullanımına sâhip bir üslûba bürünmüş olduğu sonucu da mevcut verilerden yola çıkılarak yapılabilecek çıkarımlardandır.

İlâhî besteciliği üslupları çalışılacak olan besteciler seçilirken, İsmâil Dede'den bire bir meşk almış olmalarına dikkat edilmiştir. İsmâil Dede'den ders aldığı hâlde, farklı hocalardan da üslûp edinmiş olan besteciler inceleme dışı bırakılmıştır. Hem ilâhîlerin hem de bestecilerin seçiminde yapılan bahsi geçen tercihler, incelemeler sonunda ortaya çıkan verilerin güvenirliliğini ve verimliliğini artırmıştır.

Bestecilerin hayatlarından karakterleri hakkında bilgi edinilmiştir. Ekol genelindeki hoca-öğrenci (usta-çırak) ilişkileri prosopografi yöntemiyle araştırılmıştır. Bestecilerin İsmâil Dede'ye olan yakınlıkları, ne kadar meşk ettikleri, hocanın kendileri hakkındaki görüşleri gibi veriler bu ilişkileri mümkün mertebe tasavvur edebilmemizi sağlamıştır. Aynı zamanda meşk ilişkileri ve meşkin hayatları içindeki yerleriyle ilgili bazı tablolar da çizilebilmiştir. Meşk uygulamasının her zaman bir ders işleme sistemi olmadığı, bazen meşk edilen takımların tekrâr edilmesiyle icrâ ve sohbet ortamlarının da oluştuğu anlaşılmıştır. Meşk usta ve çırak arasında ömür boyu devâm etmektedir. Hocanın, hocanın öğrencilerinin ve hocanın öğrencilerinin öğrencilerinin birlikte bulunduğu meşk ortamları dikkat çekici uygulamalardan biridir.

Genel olarak öğrencilere usul vurdurtularak eser ezberletilmesi esâsına dayanan bu sistemde ayrıca belli bir seviyede olan öğrencilere beste ödevleri verildiği ve bestecilik hakkında yüksek sınıf derslerinin işlendiği öğrenilmiştir. Ödev olarak yapılan besteler bir sonraki ders yorumlanmış, kontrol edilip gerekli görülen durumlarda düzeltme ve değiştirme işlemlerine tâbî tutulmuştur. Hâfız Zekâî ve Hâfız Hamdî'ye Dede'nin verdiği ödevden anlaşılacağı üzere fasıl sırasına göre beste biçimlerinin bestecilik tekniği açısından kolay olarak değerlendirildiği ortaya çıkmıştır (Kâr>Beste>2. Beste>Ağır Semâî>Yürük Semâî gibi). Ortak takım besteleme uygulaması da bestecilik derslerinin ve yetişmiş bestecilerin hayatlarının bir parçası olarak görülmektedir.

İsmâil Dede-Ali Nutkî Dede, Eyyûbî Mehmed Bey-Zekâî Dede, İsmâil Dede-Zekâî Dede gibi başarılı meşk ilişkileri incelendiğinde dâimâ öğrenci ve hoca arasında sevgi bağına dayalı bir etkileşim olduğu da anlaşılmaktadır.

Eser incelemelerinde kullanılan ve giriş kısmında anlatılan yöntem verim sağlamıştır. Yöntem, tezin kapsam araştırması sırasında incelemesi yapılan Hâşim Bey'in Şehnâz ilâhîsi üzerinde uygulandığında ortaya çıkan biçimsel bulgulardan verimli sonuçlar elde edildi ve sonuç olarak EJMD dergisinde yayınlanan bir makalede (Çırak, 2019: 33-50) yine Hâşim Bey'in kayıtlara geçemeyen Şehnâz âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmının bu ilâhî olabileceği öne sürüldü.

Biçimsel inceleme sonuçlarına dayanarak birçok eserin nüshalara geçen usullerden farklı usullerle bestelenmiş olduğu ortaya çıkmıştır. Gerekli görülen durumlarda eserler tesbit edilen yeni usullerle yeni bir nüsha oluşturacak şekilde yeniden yazılmıştır. Bu durum geleneksel Türk müziğinin sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş aşamasındaki problemlerden biri olarak tesbit edilmiştir. Eserlerin nota yazılarına dökülene kadar geçen süreçte meşk sisteminin zayıflamasıyla ilişkili olarak usul bilgilerinin unutulmuş olması muhtemeldir zîrâ nüshalar arasında orijinal usûlün kaydedildiği eserler de mevcuttur. Sözlü müzik mîrâsını yazıya dökmek gibi meşakkatli bir görevi üstlenen zamânın araştırmacılarının da bahis olunan usul değerlendirmesini yapacak zamanlarının olmamış olması da gâyet anlaşılabilirdir. Ayrıca incelemeler neticesinde anlaşıldığı üzere büyük usullerden biriyle bestelenmiş bir eseri, usûlünü bilmediğimiz hâlde dinlerken veya nota yazısına dökerken usûlün tesbitini yapmak çoğu durumda muallak sonuçlar doğurmaktadır.

Müziğin, diğer birçok unsur gibi zamânının dünyâsına göre şekillendiği göz önüne alınırsa, ezgilere eşlik eden usûllerin de hızlanmaya başlayan zamân ile birlikte küçültülmeye başlandığı söylenebilir. Henüz Râuf Yektâ zamânında dahî kendisinin anlatımıyla Hâvî usûlü bazı kimselerin usul hâfızâsı sınırlarına çok uzun geldiği için bu usûlle bestelenen bazı eserlerin, Hâvî'nin yarısı olan usûllerden biriyle, Hafîf usûlüyle, vurularak icrâ edildiği ve bu tutumun derhâl terkedilmesi gereken mutlak bir yanlış olduğu aktarılmıştır. Aynı şekilde muhterem Halil Can hocanın da meşhûr Segâh Salât-ı Ümmiye'nin usûlünü tesbit için 43 zamanlı bir darbeyn keşfetmesi gibi örnekler bahsi geçen sorunun gerçekliğine ve önemine delâlet etmektedir. Çalışmada incelediğimiz eserlerin büyük bir kısmında usûl tartışmalarıyla eserler özelinde bu soruna çözümler ve çözüm yöntemleri önerilmiş, gerekli durumlarda müzik cümlelerinin yapı birimlerinde de bazı tâdilâtlar uygulanmıştır.

Usûl, ezgi, vezin ve güfte gibi eserleri meydana getiren katmanların karşılaştırmalı olarak işlenebilir veriler üretecek şekilde incelendiği eser incelemeleri kısmında seçilen bestecilerin ve seçilen ilâhîlerinin biçimsel ve kurgusal yapıları ortaya konmuştur. Bu incelemelerden elde edilen veriler genel değerlendirmeler başlığıyla karşılaştırılıp çeşitli genel sonuçlara varılmıştır. Genel sonuçların da incelemelerde elde edilen detaylı verilerin de bestecilik çalışmalarında kullanılabilirliği amaçlanmıştır. Usûl-vezin ilişkileri ve beste biçimi-müzik cümlesi yapı birimleri incelemelerinde üretilen ve görselleştirilen veriler bir araya getirilerek genel veriler elde edilmiştir.

İlâhîler bestelenirken seçilen güfte biçimleri ve bestede kullanımlarıyla ilgili elde edilen genel veriler şu şekilde özetlenmiştir:

"İncelenen eserlerde seçilen güftelerin gerek aruz gerek hece vezninde inşâ edilmiş oldukları görülmektedir. Yoğun olarak bestede kullanılmak üzere seçilen ikili bendler (beyitler) ve dörtlü bendlerle karşılaşılsa da dörtten fazla mısralı bendlerden müteşekkil güfteler de bestelenen güfteler arasında bulunmaktadır. Kullanılan güftelerde mısra'ların ikiye bölünerek veya ikili birleştirilerek ele alındığı durumlar da mevcuttur. İsmâil Dede'nin "Gelin gidelim Allah yoluna" mısra'ıyla başlayan Hicâz ilâhîsinde olduğu gibi bazı ilâhîlerde terennüm görevi gören sözcükler veya sözcük gurupları da güfte katmanına aradan veya sondan eklenmek üzere yerleştirilmiştir.

Besteciler arasında İsmâil Dede başta olmak üzere yaygın görülen başka bir besteleme davranışı da güftenin duraklarına veya mısra içlerine ya da mısra aralarına terennüm sözlerinin yerleştirilmesidir. Arazbar İlâhî "Ben yürürem yâne yâne" ve Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında hırâmân" bu durumun çok sayıda örneklerindendir.

Bazı durumlarda güftenin mısralarının ortadan ikiye bölünerek veya bölünmeden ikişerli ele alınarak beste biçiminin oluşturulduğu da görülmektedir. Her iki durumda da mısra'ların müstakil ve çiftler hâlinde ifâde ettikleri anlam, bahsi geçen durumların gerçekleşmesinde etkili olmaktadır.

Eserler arasında farklı vezinlerde inşâ edilmiş güftelerin hecelerinin aynı usûllere farklı şekillerde dizilmiş olması dikkat çekici durumlardan biridir. Dolayısıyla değerlendirmede hangi veznin nasıl kullanıldığı sorusu yerine hangi usûle nasıl hece dizildiği sorusu önem kazanmıştır."

Güftenin yapısal bir katmanı olan veznin ve bestenin bir katmanı olan usûlün ilişkilendirildiği kısım olan "İlâhîlerde Kullanılan Usûller ve Usûl Darpları ile Hece Dizilimi İlişkileri" başlığında elde edilen genel veriler şöyledir:

"… İsmâil Dede'nin eserlerinde Sakîl ve Hâvî gibi görece büyük usûller de kullanılmışken, öğrencilerinin, daha küçük usûlleri ya aynen taklit ettiği ya da özellikle Zekâî Dede'nin yaptığı gibi çeşitlendirerek veya özgünlükler yaratarak kullandığı incelemeler sonucunda anlaşılmıştır. Bestecilerin Evsat, Nim Evsat, Düyek ve Sofyân usûllerinde genel kâidesi itibârıyla standart bir hece dizilimi kullandığı da ortaya çıkmıştır.

Yine özellikle Zekâî Dede'nin yaptığı gibi bazı motiflerin aynı veya farklı müzik cümlesi içinde farklı konumlarda tekrar edilerek usûl eşliğindeki farklılıktan faydalanarak ortaya konulan bir ezgi geliştirme çeşidi de dikkat çekicidir. Bu durumlarda aynı motifin bir usûlün farklı konumlarında farklı ifâdelere bürünmesi, genellikle usûlün nüshalarda belirtilenden daha büyük bir usûl olabileceğine işâret etmiştir.

Remel + Muhammes gibi Geleneksel Türk müziği nazariyâtında kayıtlı olmayan Darbeyn usûllerin de incelenen eserler arasında tesbit edilmiş olması incelemelerde ortaya çıkan bulgulardan biridir. Bu darbeynlerin İsmâil Dede'nin keşfi olması muhtemeldir. Zekâî Dede'nin Acemaşîran ilâhîsinin (A Sultânım) de Frengî Fer' + Fer' şekilnde tasarlanmış bir darbeyn usul ile bestelendiği görülüyor. Ayrıca

İsmâil Dede'nin Şehnâz ilâhîsinde (Kerîm Allah) tesbit edildiği üzere Müsemmen benzeri daha önce tanımlanmamış bir usûl de tesbit edilmiştir."

"İlâhîlerin Biçim Özellikleri ve Müzik Cümlesi Yapı Birimleri" başlığı altında elde edilen genel veriler şöyle değerlendirilmiştir:

"İncelenen eserlerde terennümlü ve terennümsüz olacak şekillerde murabba, nakış ve zemîn ü zamân gibi yaygın besteleme biçimleri ve özgün biçimlerle karşılaşılmaktadır.

Müzik cümleleri tamamen özgün, birbirleriyle ortak cümlecikleri bulunan, baştan veya sondan birbirleriyle uyaklanan (benzeşen) ve türev müzik cümleleri gibi hâllerde karşımıza çıkmaktadır. Nâdiren tek parçalı müzik cümleleri de ilâhîlerde kullanılmıştır.

İsmâil Dede'nin kullandığı çeşitli biçimlerin, ekoldeki diğer besteciler tarafından da kullanıldığı görülmektedir. Zekâî Dede bu besteciler arasından, çok sayıda özgün biçim ortaya koyan ve önceki bestecilerin kullandıkları biçimleri geliştiren bir besteci olması sebebiyle öne çıkmaktadır…"

İlâhî türünün hem özel amaçlarla bestelenerek farklılaşmış alt türleri kapsayan bir çatı tür olduğu hem de başlı başına bir tür olduğu anlaşılmaktadır. Biçim özelliklerinin dönemin revaçta olan besteleme biçimlerinin sadeleştirilmiş hallerinin ilâhî içerikli güftelere uygulanarak şekillendiği veya güfteye özel özgün biçimler üretildiği ortaya konmuştur.

Ekolde ilâhî besteciliği üslûbuna dâir bulgular başlığı altında elde edilen veriler şu şekilde özetlenebilir:

"…İncelenen ilâhîlerin güftelerinin biçimlerinin, ikili, dörtlü veya daha fazla bendlerden müteşekkil olarak çeşitlendiği görülmektedir. Güfte biçiminin beste biçimini kesinlikle etkilediği anlaşılmaktadır. Özellikle büyük usullerde bestelenen ilâhîlerde her mısra'ya bir müzik cümlesi eşlik etmektedir. Bazı durumlarda da bestecinin güfte biçimini, güftenin anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde değiştirebildiği görülmüştür. Bir mısra'ın ikiye bölünerek bestelenmesi veya iki mısra'ın bir mısra meydana getirecek şekilde birleştirilerek bestelenmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bahsedildiği gibi bu bölme ve katlama işlemi, güftenin mısra içi veya mısra'lar arası anlam bağlarının ve duraklarının olup olmayışına göre imkân bulmuş veya bulamamıştır.

Güftenin duraklarına veya mısra aralarına terennüm sözlerinin yerleştirilmesi bestecilerin sıklıkla kullandığı bir besteleme davranışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Usûllerin darpları üzerinde güftelerin hecelerinin nasıl dizileceği ise genellikle (özellikle büyük usullerde) güfte vezninden bağımsız, seçilen usule bağımlı olarak belirlenmiştir. Bu noktadan yola çıkarak usuller üzerinde uygulanan vezin dizilimlerinin besteciler özelinde nasıl ve ne yönde ayırt edici özellikler ortaya koyduklarıyla ilgili bulgular ortaya çıkarılmıştır.

Bestecilerin usûl seçimlerinde, genellikle büyük usûlleri tercih ettikleri göze çarpmaktadır. Küçük usullerde daha belirgin olmak kaydıyla usûller üzerinde uygulanan hece dizilimlerinin besteciler arasında benzerlikler gösterdiği ortaya konmuştur. Nim Evsat ve Evsat usullerinin vezin ne olursa olsun aynı hece dizilimiyle birlikte kullanıldığı da burada belirtilmelidir. Usûlün karmaşık yapısı da göz önünde bulundurulunca Geleneksel Türk müziği repertuvarında bu usûlle bestelenmiş hemen hemen her eserin aynı hece dizilimini kullanması da dikkat çekicidir. Dolayısıyla bu usullerde bestelenmiş eserlerin usul-hece dizilimi araştırmalarından, besteciler arasındaki besteleme davranışlarındaki farklar konusunda bilgi üretmek oldukça zordur. Besteciler büyük oranda İsmâil Dede'nin kullandığı hece dizilimi formüllerini kullanmıştır. Zekâî Dede'nin özellikle bu formülleri çeşitlendirip geliştirdiği anlaşılmıştır. Bestecilerin kendi eserleri arasında da aynı usullerde bestelenmiş olanlar arasında daha da yüksek bir usûl-hece dizilimi olduğu görülmüştür. Birbirlerinin de bazı esrelerinin arasında aynılıklar ve benzerlikler tesbit edilip vurgulanmıştır.

Gelenekte yaygın kullanılmış usûller dışında Remel + Muhammes şeklinde veya bu iki usûlün farklı sıralanmış çeşitleriyle tasarlanmış ve müzik nazariyyâtı kaynaklarında bahsedilmeyen darbeynler de ortaya çıkarılmıştır. Bu darbeynlerin İsmâil Dede'nin keşfi olması muhtemeldir.

Bestecilerin, Zekâî Dede başta olmak üzere sekilemeler veya ezgi tekrarlarını aynı eser içinde büyük bir usûlün farklı konumlarında kullandıkları bir "usûle bağlı ezgi geliştirme" yöntemi tesbit edilmiştir.

İlâhîlerin biçim özellikleri değerlendirildiğinde, terennümlü ve terennümsüz olacak şekillerde murabba, nakış ve zemîn ü zamân gibi yaygın besteleme biçimleri ve özgün biçimler ortaya konmuştur. Nakış biçim kurgusuyla bestelenen eserlerde

ikinci mısra'ın bestesi birinciden türevlendirildiği zaman bu biçim kurgusunun Murabbâ biçim kurgusuna benzeştiği durumlar da eserler arasında yer almaktadır.

Dörtten fazla mısra'ın bestelendiği durumlarda şu biçimlendirmelerle çeşitlilik sağlanmıştır: meyân kısmının çift bestelendiği, çift mısra ile tek müzik cümlesine eşlik edildiği, meyân kısmından önce zemîn cümlesinin tekrar edildiği, mısraların birleştirildiği, aynı mısra'ın iki farklı müzik cümlesiyle bestelendiği özgün biçimler.

Müzik cümleleri araştırıldığında tamamen özgün, birbirleriyle ortak cümlecikleri bulunan, baştan veya sondan birbirleriyle uyaklanan (benzeşen), tek parçadan müteşekkil ve türev müzik cümleleri gibi çeşitler ortaya çıkarılmıştır. Müzik cümleleri cümleciklerine ayrılırken eserin bütününün, özellikle zemîn müzik cümlesinin, biçimsel etkisi söz konusu olmuştur. Zemîn kısmının bıraktığı –veya bırakması beklenen- biçimsel etki, diğer müzik cümlelerinin bölütlendirilmesinde etki sâhibidir. Bu durum "biçimsel benzeşme etkisi" olarak tanımlanmıştır. İsmâil Dede'de yaygın şekilde görülen bazı formüllerde ise ortak müzik cümlecikleri müzik cümlelerinin tam ortalarında kullanılmıştır. Ortak müzik cümlecikleri bulunan müzik cümlelerinde bu müzik cümleciklerinin konumları genellikle sâbit tutulmuştur. Örneğin bir müzik cümlesi *"1,2"* şeklinde ise ortak cümlecik içeren bir diğeri *"1,3"* veya *"3,2"* şeklinde tasarlanmıştır. Zekâî Dede'nin ise ortak müzik cümleciklerinin konumlarını da değiştirerek bambaşka "müzik cümleleri arası uyumlar" ürettiği ve geleneksel beste biçimlerinin hâricinde kendisinin özgün biçimler ürettiği anlaşılmıştır. Dellalzâde'nin ise daha sâde biçimlere sâhip kendi aralarında özgün müzik cümleleriyle besteleme yoluna gittiği ortaya konmuştur. Mutafzâde Ahmed Efendi'nin de İsmâil Dede'nin besteleme üslûbuna uygun biçimlerde eserler ortaya koyduğu görülmüştür. Eyyûbî Mehmed Bey ve Yeniköylü Hasan Efendi'nin ise elimize ulaşan birer eseri bestecilik davranışları hakkında az çok bilgi sâhibi olmamıza olanak sağlasa da genel bir besteci değerlendirmesine imkân vermemektedir. Fakat incelenen her iki eserin de bestecilik ekolü içinde kullanılan biçimlere uygun oluğu söylenebilir."

Çalışmada geliştirilen yöntemle ortaya konan biçimsel özellikler ve besteleme davranışları Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi Ekolü'ne mensup bestecilerin ilâhî besteleme metotları hakkında mümkün mertebe veri açığa çıkarmıştır. Bu veriler çalışmanın amacına uygun doğrultuda, bestecilik araştırmalarında ve uygulamalarında

kullanılabilir hâldedir. Diğer ekollerle yapılacak karşılaştırma çalışmaları için yöntem ve sonuçlar açısından zemîn oluşturmaktadır. Ayrıca meşk uygulamalarıyla ilgili ortaya konulan ortak takım besteleme, beste ödevleri, beste inceleme-yorumlama gibi çalışmalarla; hoca, hocanın öğrencileri ve hocanın öğrencilerinin öğrencilerinin birlikte bulunduğu meşk uygulamalarının uygulanması ekol geliştirme ve bestecilik eğitimi için faydalı olacaktır.

Araştırmanın bir yan ürünü olarak geleneksel Türk müziğinde nota yazılarının usûl bilgilerinin tartışılabilirliği sorunu ve bu sorunun çözüm yöntemi ortaya konulmuştur. Büyük usullerin çoğunlukla küçük usullere bölünerek eserlerin yazılmasıyla ortaya çıkan hatânın yanı sıra, Sofyân, Düyek ve Nim Sofyân usullerinin dahî birbirlerinin yerlerine geçirildiği tartışmalı durumlar tesbit edilmiştir. Bu yöntemle klasik beste biçimleri de incelenerek hem repertuvarımızdaki eserlerin nüshaları geliştirilebilir, hem de usullerin besteci tarafından nasıl organize edildiği anlaşılabilir.

Büyük usullerin nota yazımında A4 ebatlarındaki dikey kağıt biçiminin de yetersiz olduğu anlaşılmıştır. Bu usuller için aynı ebatların yatay olarak kullanılması ya da daha büyük bir kağıt biçimlendirmesinin kullanılması, eserlerin nota yazısından deşifre edilirken veya icrâ edilirken usullerin de tâkip edilebilmesi açısından daha verimli olacaktır. Böylelikle nota yazılarının bu sayfa boyutuna sığdırılabilmesi adına büyük usullerin bölünerek yazılması, bu yüzden nüshaların anlaşılabilirlik özelliklerini kaybetmeleri engellenebilir. Râuf Yektâ'nın ve diğer bazı araştırmacıların kullandığı gibi usulün ezginin ikinci bir partisi gibi yazıldığı örnekler, genel kullanımda da yaygınlaştırılarak özel velvelelerin kullanımına mahal verecek şekilde geliştirilebilir.

Ekol bestecilerinin iç dünyalarının eseri olan kağıt üzerinde tanımlaması muhâl olan ilhâmî zevklerinin yansıtıldığı eserlerinin incelenebilir boyutlarının araştırıldığı araştırmamızda ulaşılan sonuçların geleneksel Türk müziğinin bestecilik uygulamalarında ve araştırmalarında çalışacak diğer araştırmacılara tez veya anti-tez olacak herhangi bir şekilde fayda sağlaması temennî edilmektedir.

KAYNAKÇA

Ak, A. Ş. (2016). *Türk Din Mûsikîsi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Arslan, F. (2015). *İslâm Medeniyetinde Mûsikî.* İstanbul: Beyan Yayınları.

Bozkurt, T. (2011). *Türkistan Pîri Hoca Ahmet Yesevî.* İstanbul: Yılmaz Basım Yayım ve Dağıtım.

Canbay, A. ve Nacakçı, Z. (2017). Hoca Ahmet Yesevî Öğretisinin Türk Kültürüne Yansımaları. *Bilig.* (80): 43-75.

Çetinkaya, Y. (2014). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Çırak, C. (2019). Hâşim Bey'in Şehnâz İlâhîsi ve Unutulan Şehnâz Mevlevî Âyîn-i Şerîfi. *Eurasian Journal of Music and Dance.* (15): 33-50.

Devellioğlu, F. (2004). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dumlu, M. (k.s.) (2005). *Batmayan Güneş Devam Eden Gölgeler.* İstanbul: İrfan Yayıncılık.

Düzenli, P. (2014). *İslâm Kültür Târihinde Mûsıkî.* İstanbul: Kayıhan Yayınları.

Ergun, S. N. (2017). *Türk Musikisi Antolojisi.* İstanbul: Vadi Yayınları.

Gömeç, S. (2011). *Şamanizm ve Eski Türk Dini.* Ankara: Berikan Yayınevi.

Gömeç, S. (2014). *Türk Kültürünün Ana Hatları.* Ankara: Berikan Yayınevi.

İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Kalem Yayınevi. (2006). *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kalem Yayınevi.

Karadeniz, E. (2013). *Türk Mûsıkîsinin Nazariye ve Esasları.* Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kemikli, B. (2017). *Sun'ullâh-ı Gaybî Dîvânı.* İstanbul: H Yayınları.

Nutkî Dede, A. ve Nâsır Dede, A. (2011). *Defter-i Dervişân.* Çev. Bayram Ali Kaya ve Sezai Küçük. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Öngören, R. (2013). Zikir. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 44, ss. 412-413). İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı.

Özalp, N. (2000a). *Türk Mûsikîsi Tarihi I.* İstanbul: M.E.B. Yayınları.

Özalp, N. (2000b). *Türk Mûsikisi Tarihi II.* İstanbul: M.E.B. Yayınları.

Özcan, N. (1989). Ahmed Efendi, Mutafzâde. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 60-61). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özcan, N. (1997). Hasan Sırrı Efendi. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 16, s. 352). İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı.

Özcan, N. (2001). İsmâil Efendi, Dellâlzâde. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 23, ss. 95-96). İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı.

Özkan, İ. H. (2013). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztuna, Y. (2006a). *Türk Mûsikîsi Cilt I.* Ankara: Orient Yayınları.

Öztuna, Y. (2006b). *Türk Mûsikîsi Cilt II.* Ankara: Orient Yayınları.

Roux, J.-P. (2011). *Türklerin ve Moğolların Eski Dîni.* Çev. Aykut Kazancıgil İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Roux, J.-P. (2015). *Eski Türk Mitolojisi.* Çev. Musa Yaşar Sağlam. Ankara: BilgeSu.

Salgar, F. (2010). *Dede Efendi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Salgar, F. (2011). *Hacı Ârif Bey.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Sînâ, İ. (2004). *Mûsikî.* Çev. A. H. Turabi. İstanbul: Litera Yayıncılık.

Süheyl, Ü. (1978). Ruh Sağlığının Gıdası Musiki. *Müzikle Tedavi* içinde (s. III). Ankara: Güven Kitabevi Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük.* Ankara: Türk Dil Kurmu.

Turabi, A. H. (2013). Yûnus el-Kâtib. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 43, ss. 607-608). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.

Tutu, S. B. (2019). Zeybek Bestelemek (Motivasyon, Bağlam ve Davranış Kalıpları). *Yörük Ali Efe Uluslararası Halk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu* (s. 1016), Düzenleyen Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Aydın.

Uludağ, S. (1976). *İslâm Açısından Mûsiki ve Semâ'.* İstanbul: İrfan Yayınevi.
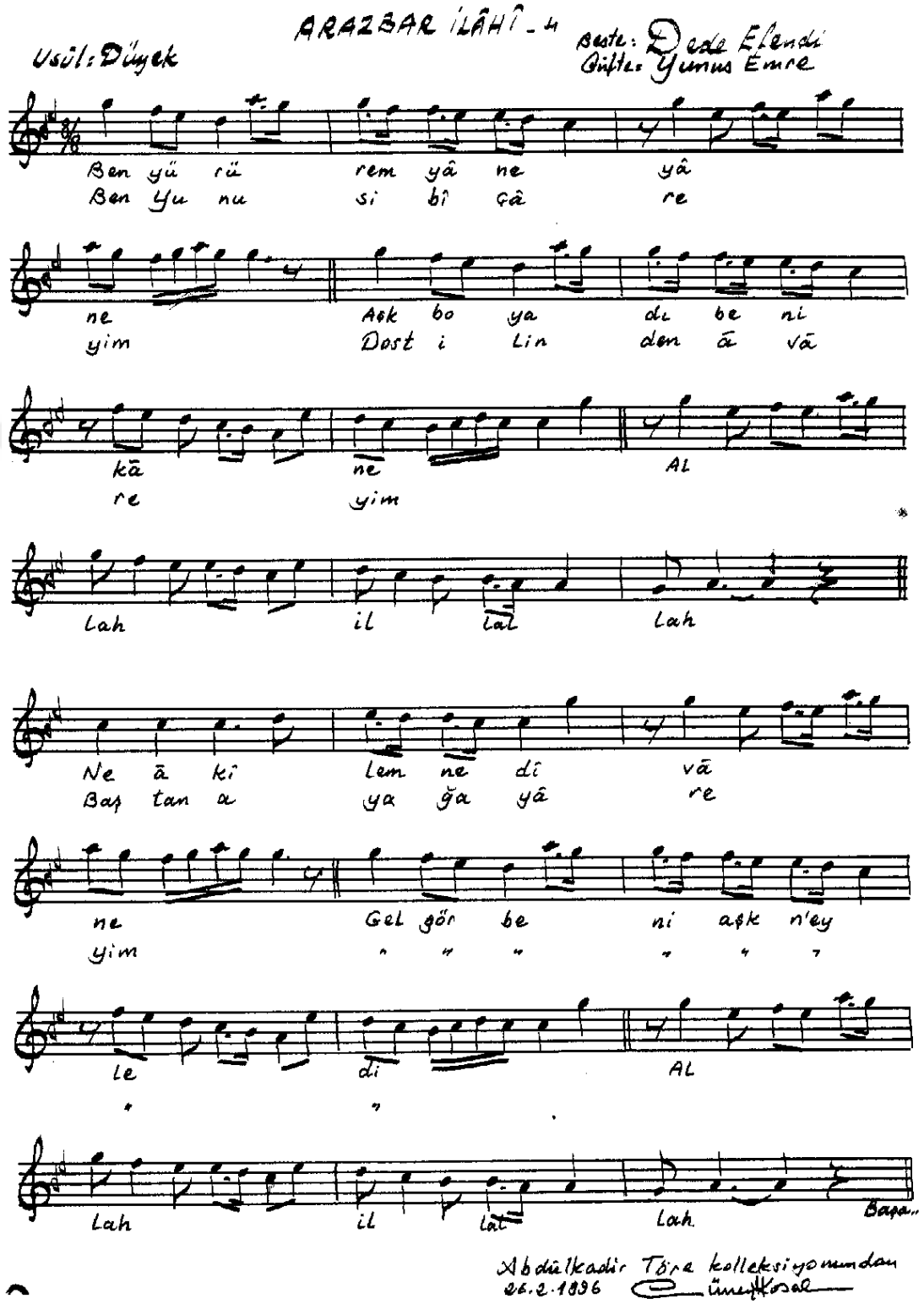
Uzun, M. İ. (2000). İlâhî. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 22, ss. 64-68). İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı.

Yektâ, R. (1986). *Türk Musikisi.* Çev. O. Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.

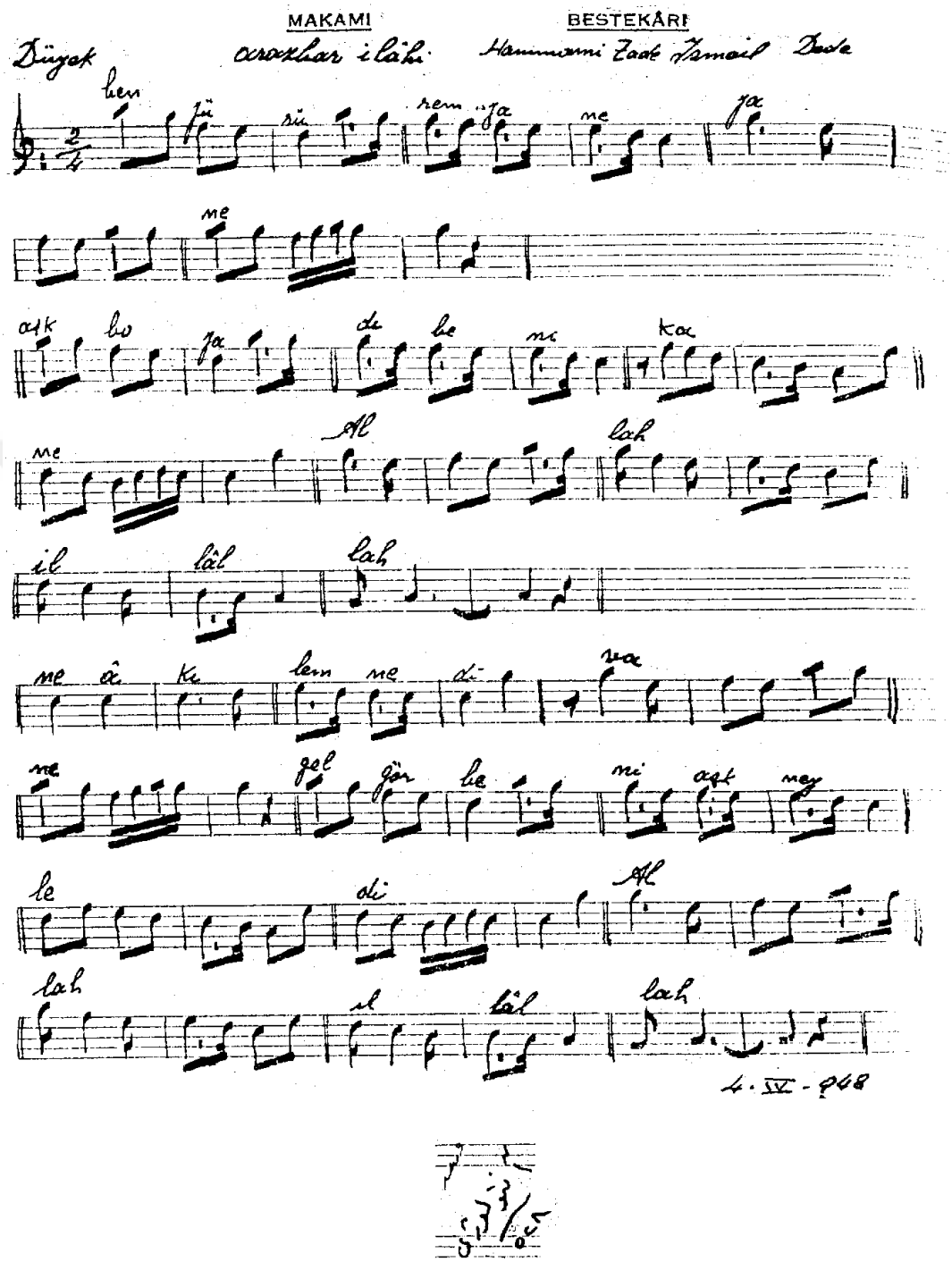
Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân.* Çev. N. Akbayar. İstanbul: Pan Yayıncılık.

EKLER

EK 1: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 1



EK 2: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 2
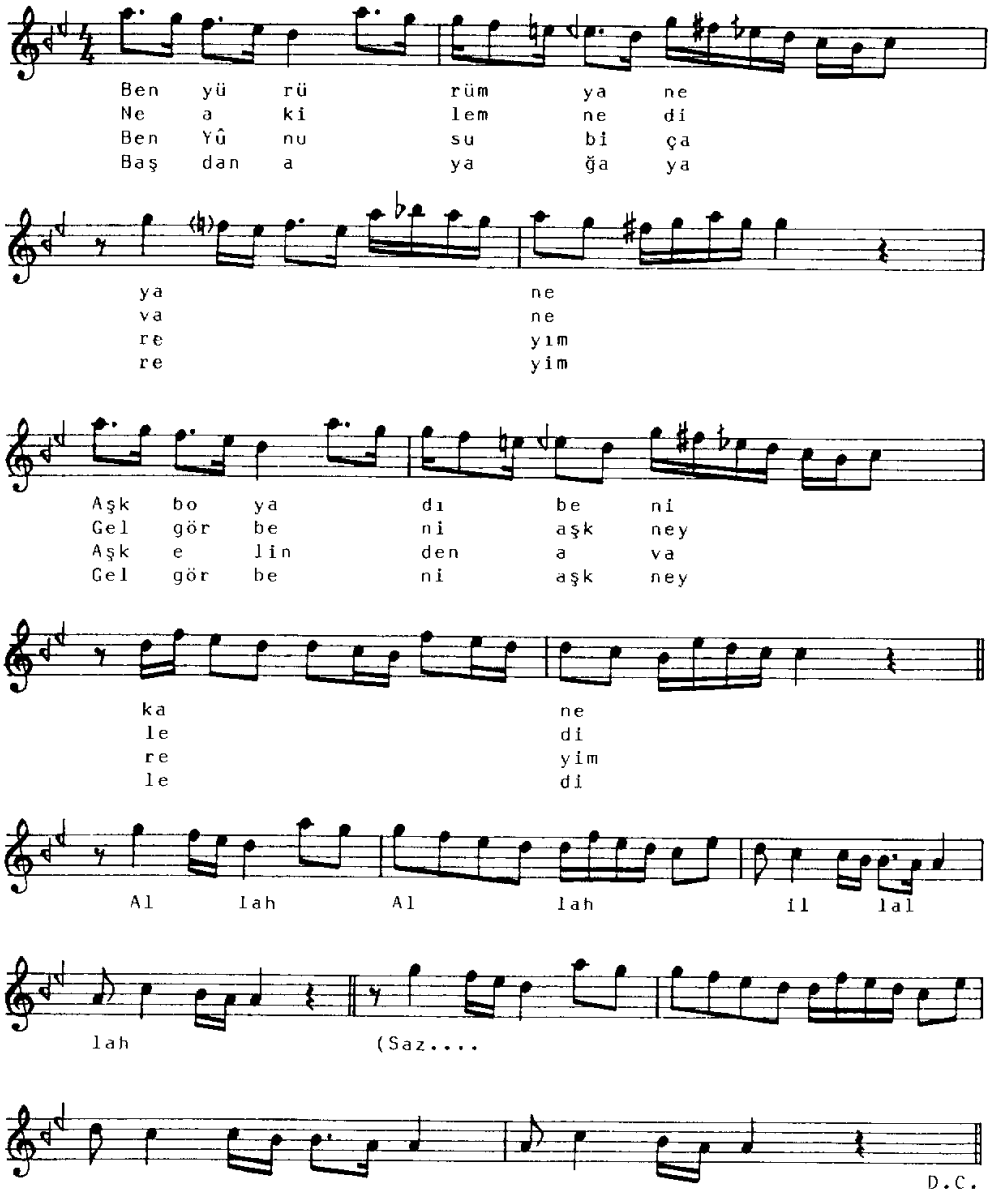


EK 3: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 3

ARAZBAR İLÂHÎ
(Ben yürürüm yane-yane)

Sofyan
♩=64

Beste: Dede Ef (?)
Güfte: Yûnus Emre



İsmail Hakkı. Küçük Defter Sh.47
S.N.Ergun. Bestekârının İsmail D. Ef. olduğunu yazar C.2 Sh.528
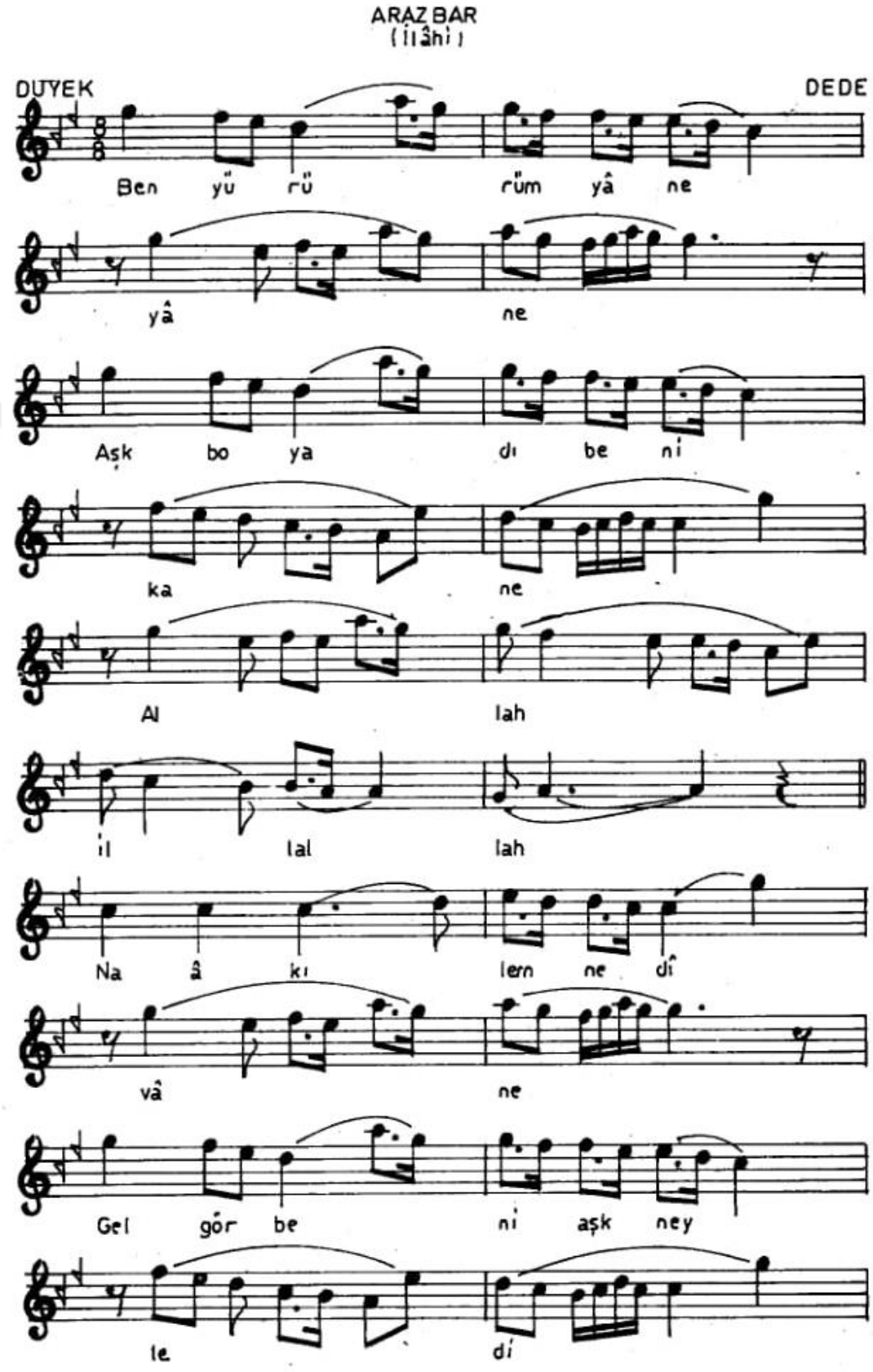
1

Ben yürürüm yane yane
Aşk boyadı beni kane
Ne akilem ne divane
Gel gör beni aşk neyledi
Allah Allah illallah
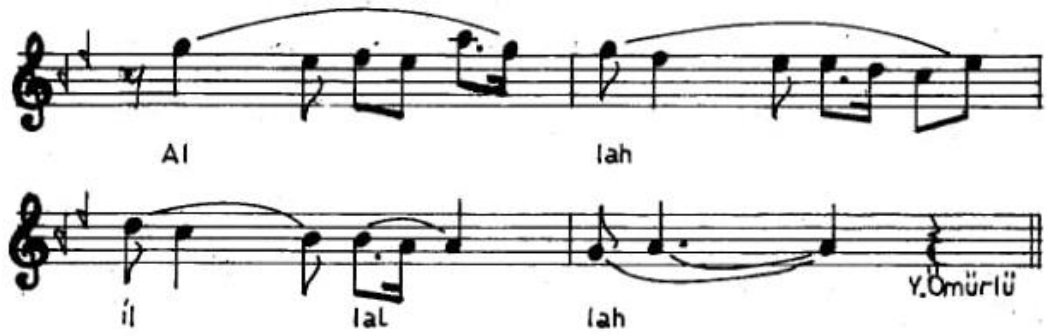
2

Ben Yûnus'u bîçareyim
Aşk elinden avareyim
Baştan ayağa yareyim
Gel gör beni aşk neyledi
Allah Allah illallah

EK 4: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 4



EK 5: Arazbâr İlâhî "Ben yürürem" Nüsha 4 s.2



Ben yürürüm yana yana aşk boyadı beni kana
Ne âkılem ne dîvâne gel gör beni aşk n'eyledi

Geh eserim yeller gibi geh tozarım yollar gibi
Geh akarım seller gibi gel gör beni aşk n'eyledi

Akar sulayın çağlarım dertli ciğerim dağlarım
Şeyhim anuben ağlarım gel gör beni aşk n'eyledi
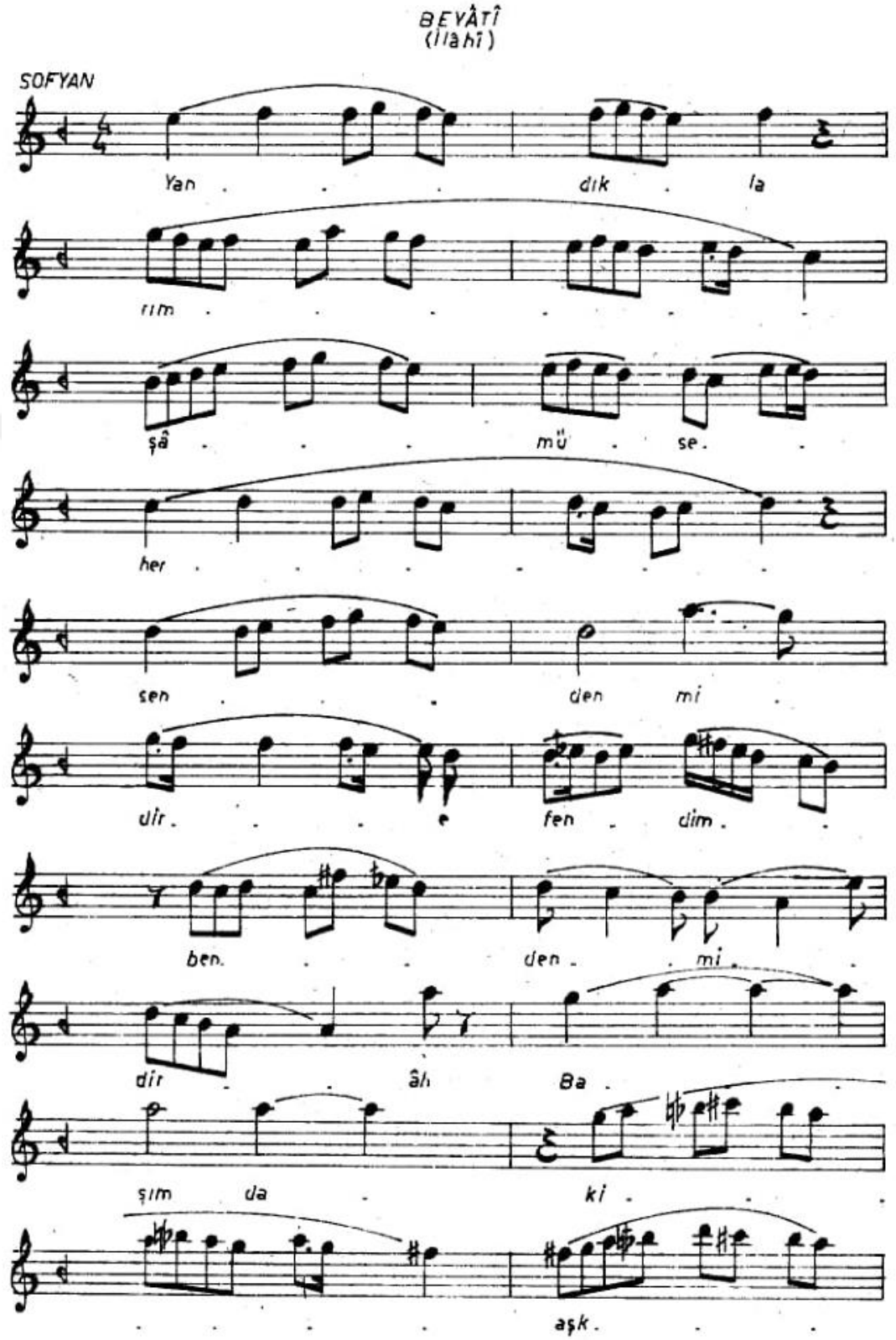
Ya elim al kaldır beni ya vaslına erdir beni
Çok ağlattın güldür beni gel gör beni aşk n'eyledi

Ben yürürüm ilden ile şeyh sorarım dilden dile
Gurbette hâlim kim bile gel gör beni aşk n'eyledi
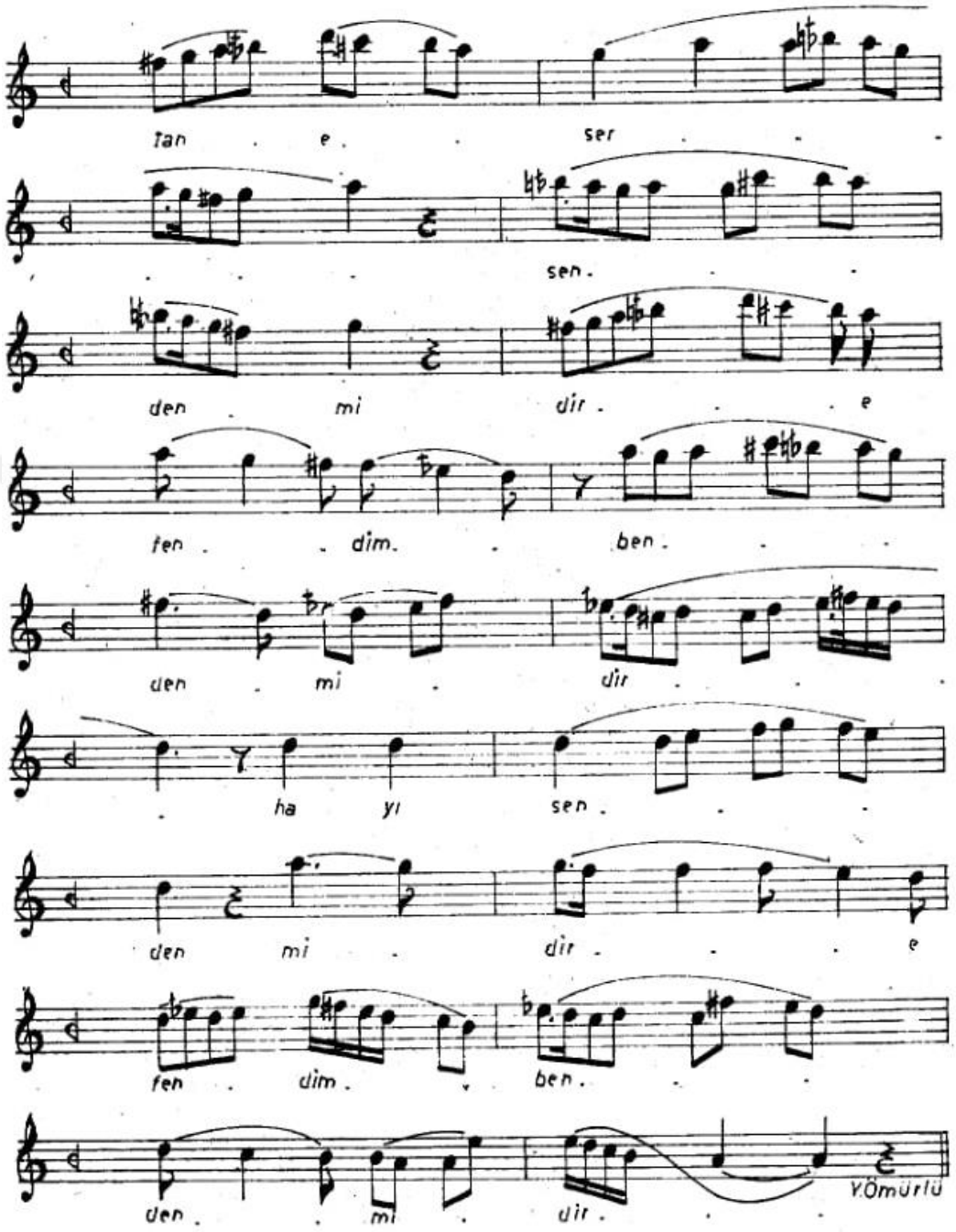
Mecnun oluben yürürüm ol yâri düşte görürüm
Uyanıp melûl olurum gel gör beni aşk n'eyledi

Miskin YÛNUS biçâreyim baştan ayağa yâreyim
Dost ilinden âvâreyim gel gör beni aşk n'eyledi

EK 6: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım" Nüsha 1



EK 7: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım" Nüsha 1 s.2



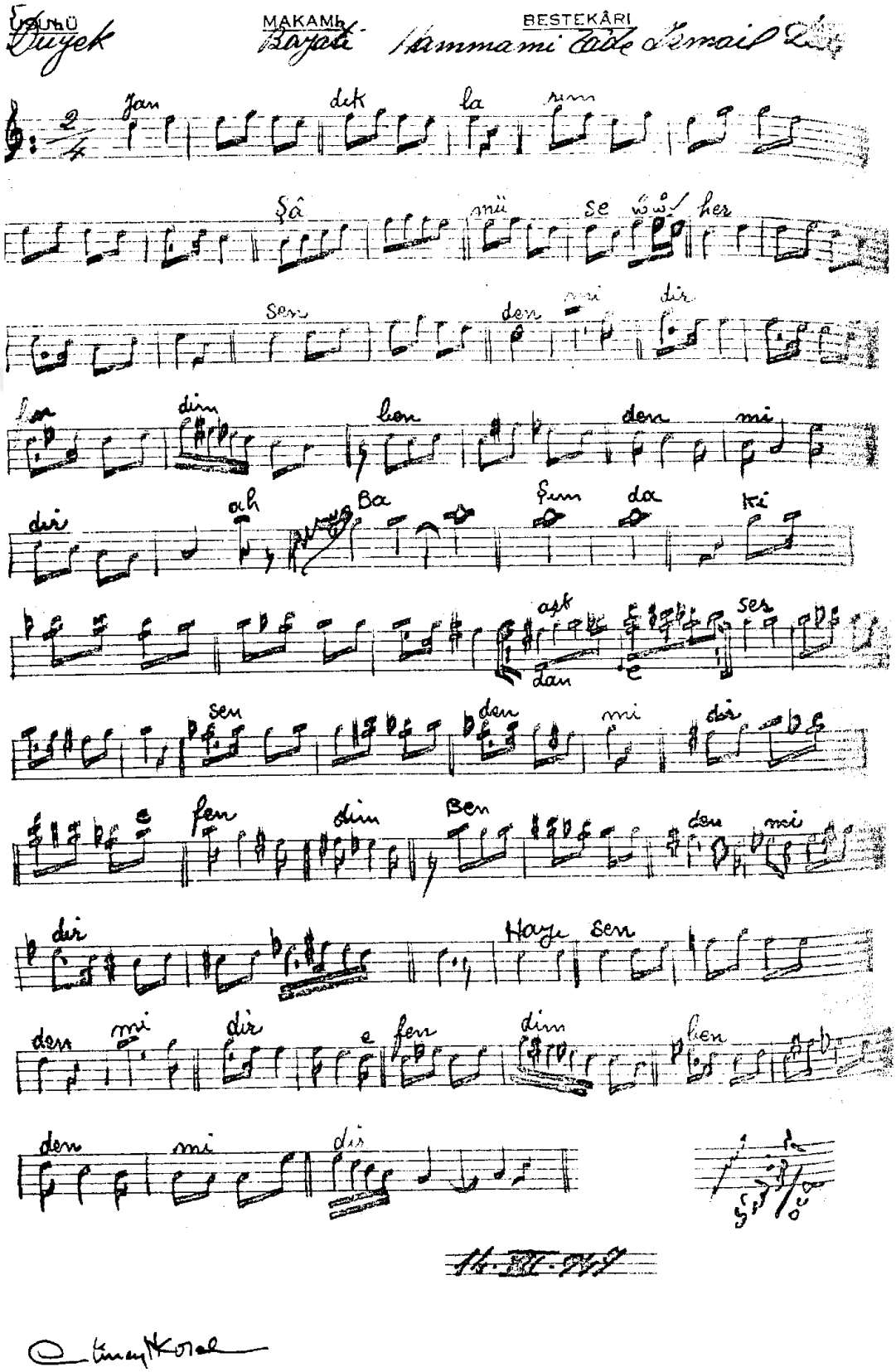
Yandıklarım şâm ü seher
Senden midir (efendim) benden midir (âh)
Başımdaki aşktan eser
Senden midir (efendim) benden midir
(Hay senden midir efendim benden midir)

Terk ettiğim cân ü teni
Yoğ ettiğim hem ben seni
Her gördüğüm sanmak seni
Senden midir benden midir
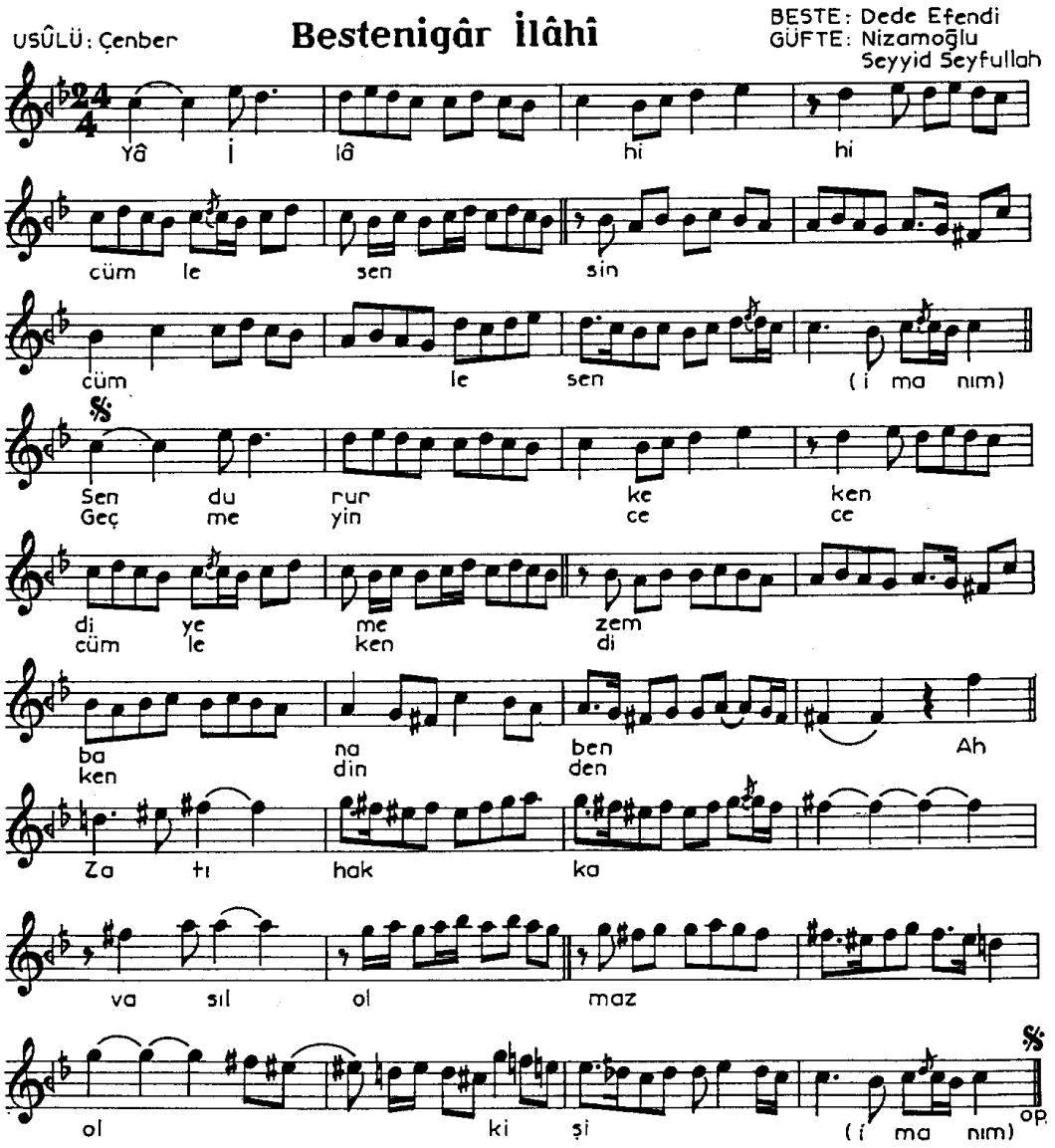
Bağrımdaki başım benim
Gözümdeki yaşım benim
Âh oldu yoldaşım benim
Senden midir benden midir

SEYYİD NİZÂMOĞLU sana
Al benliksiz senden yana
Sen ben sözü bilmem bana
Senden midir benden midir (I)

EK 8: Beyâtî İlâhî "Yandıklarım" Nüsha 2



EK 9: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 1



Yâ İlâhi cümle sensin cümle sen
Sen dururken diyemezem bana ben

Zât-ı Hakk'a vâsıl olmaz ol kişi
Geçmeyince cümle kendi kendinden

Rüyet-i dîdar-ı dost olmaz nasîb
Nâr-ı aşka yanmayınca bu beden
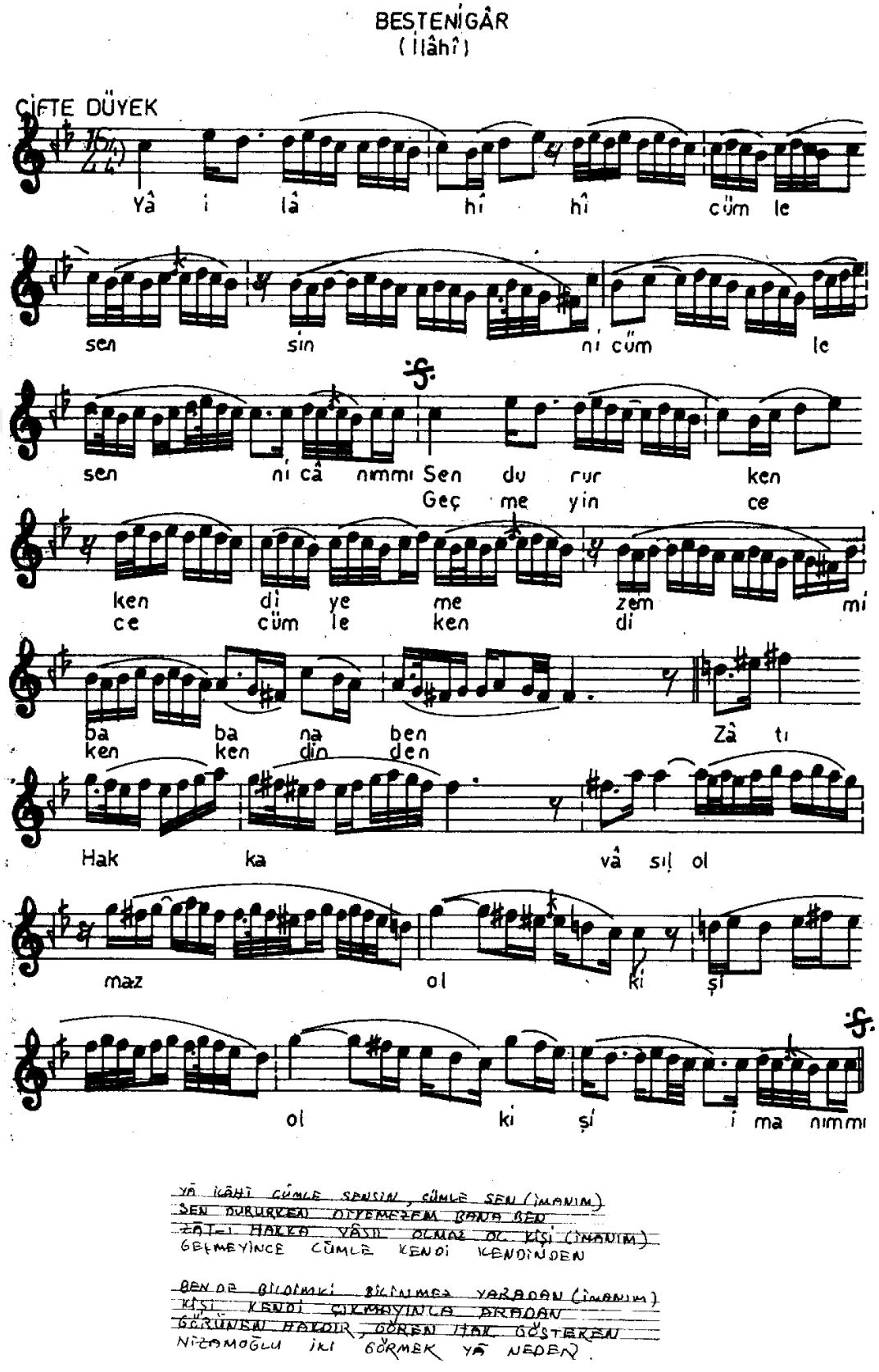
Cümle varlık varlığındır varı yok
Varlığındır varı yoğu var eden

Ben bana baksam görünmez bana ben
Görünen dîdar-ı Hak'dır cümleden

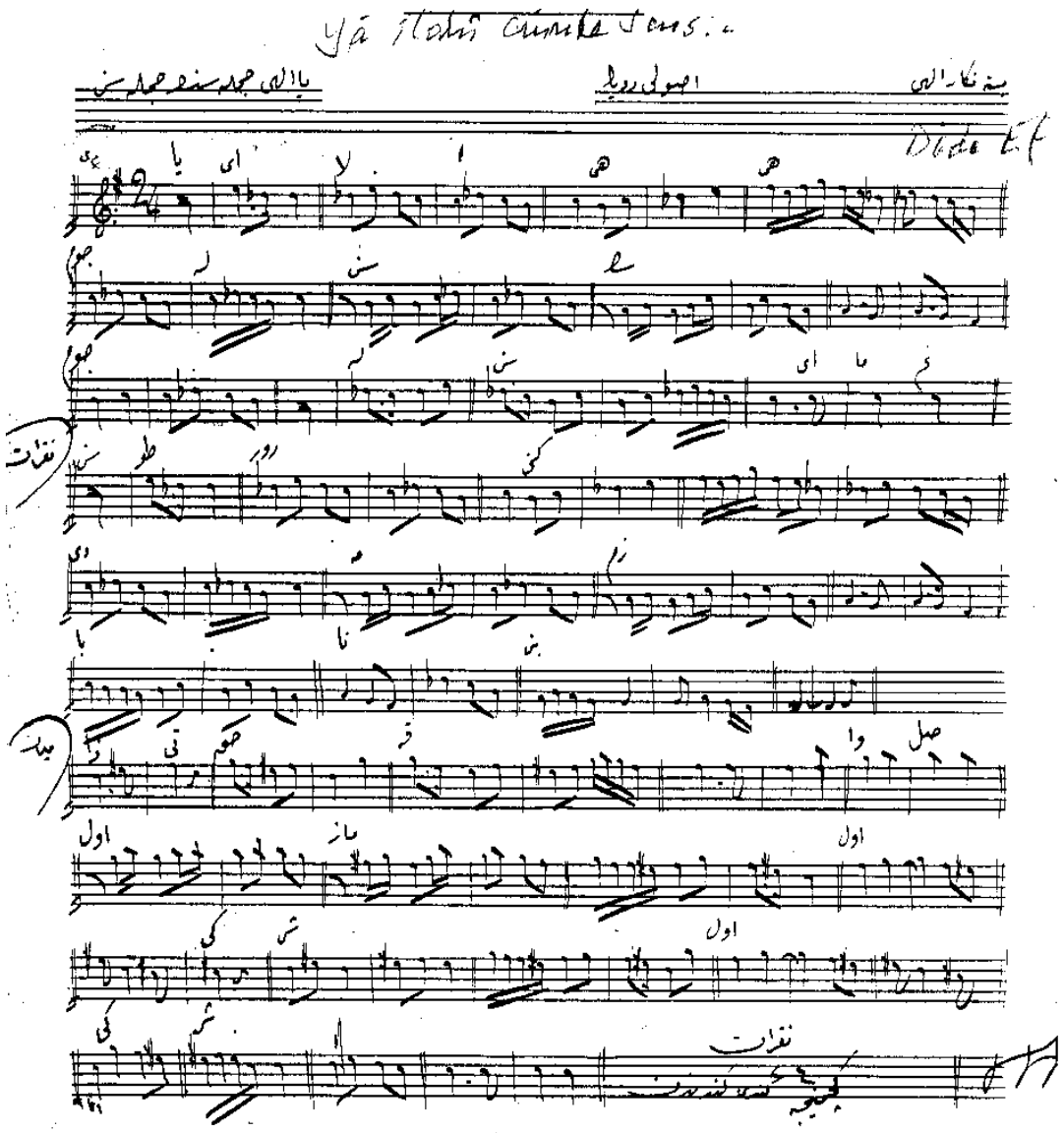
Ben de bildim ki bilinmez Yaradan
Kişi kendi çıkmayınca aradan

Görünen Hak'dır gören Hak gösteren
Ya NİZAMOĞLU iki görmek neden
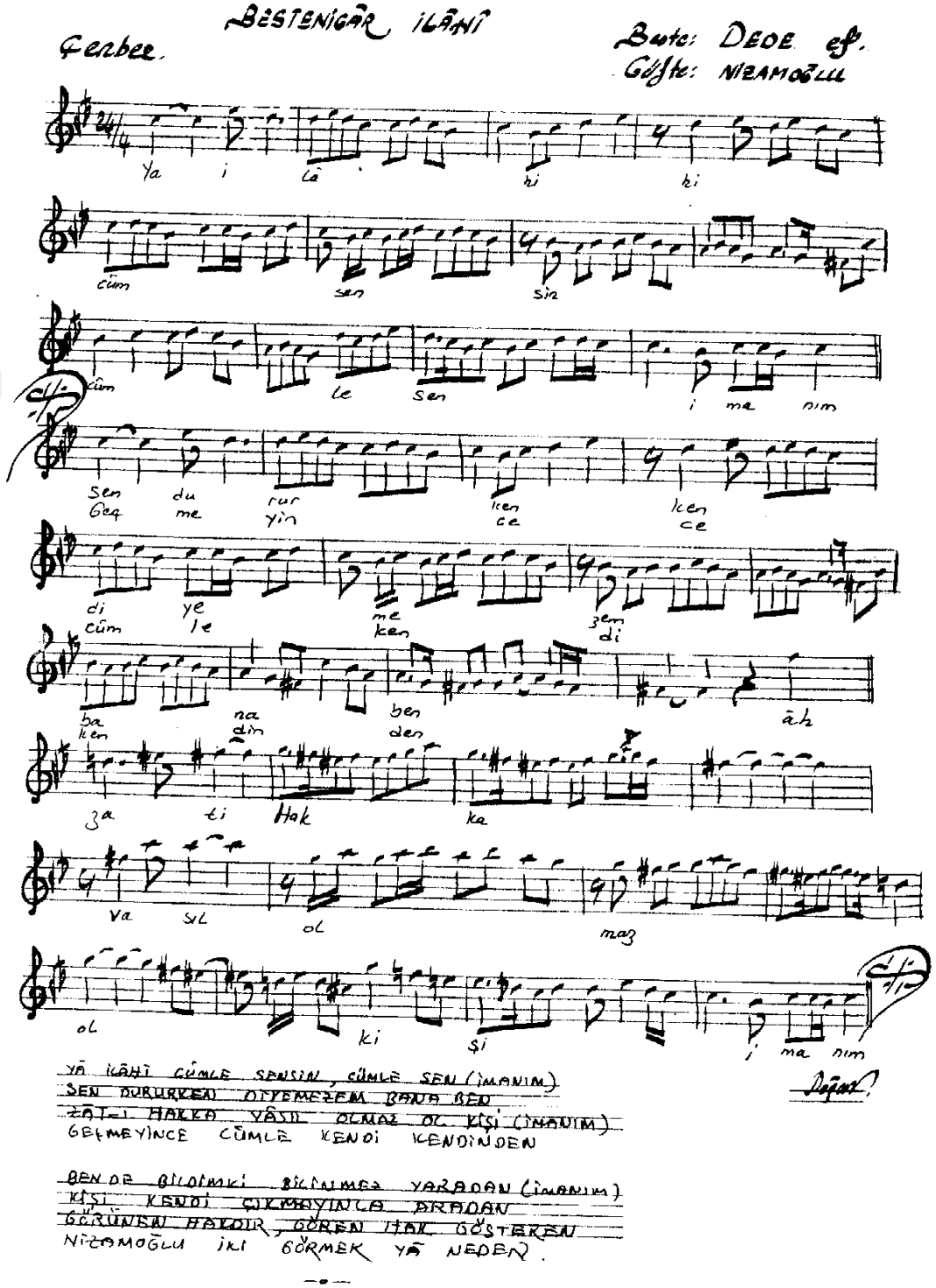
EK 10: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 2
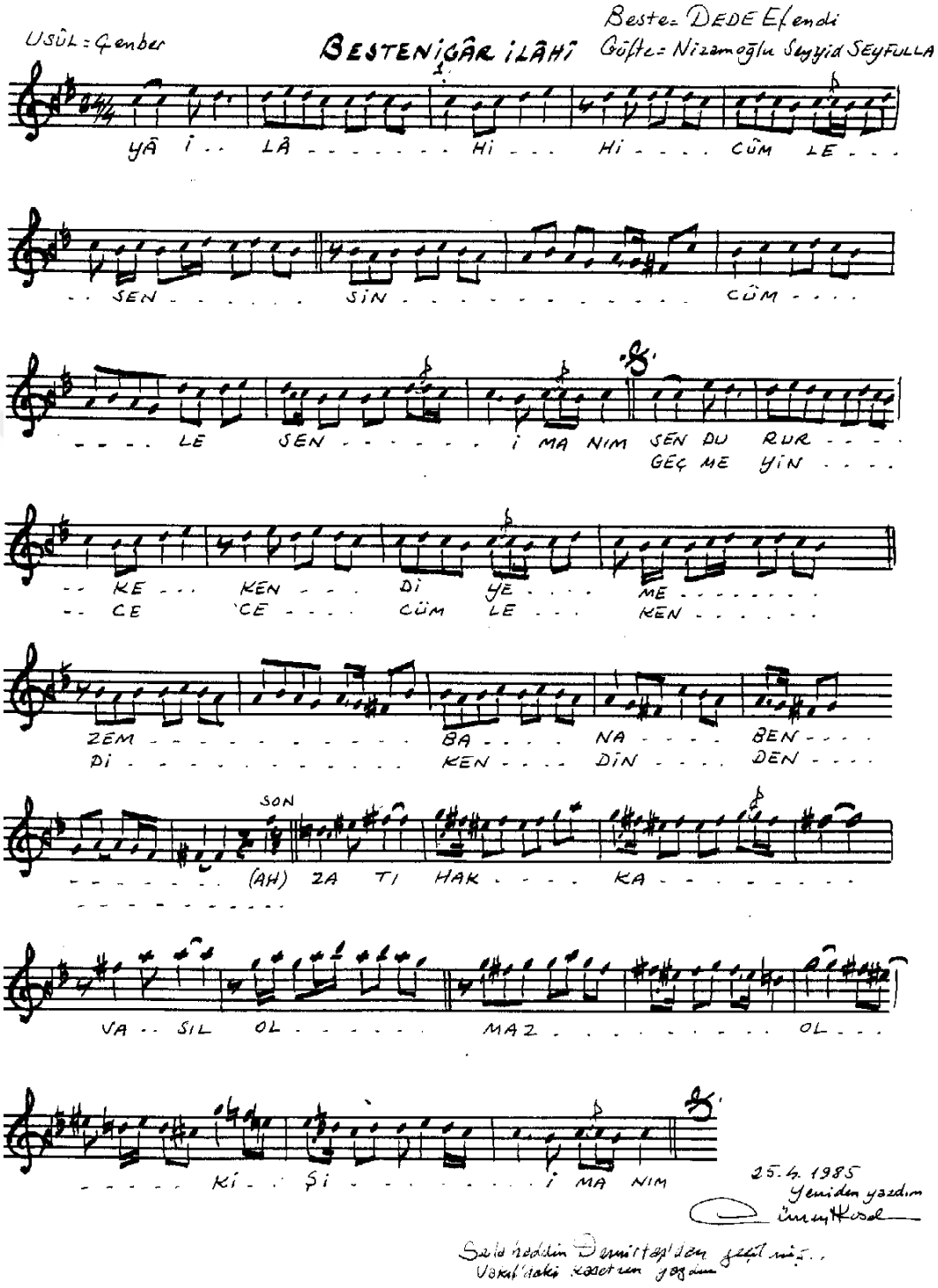


EK 11: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 3
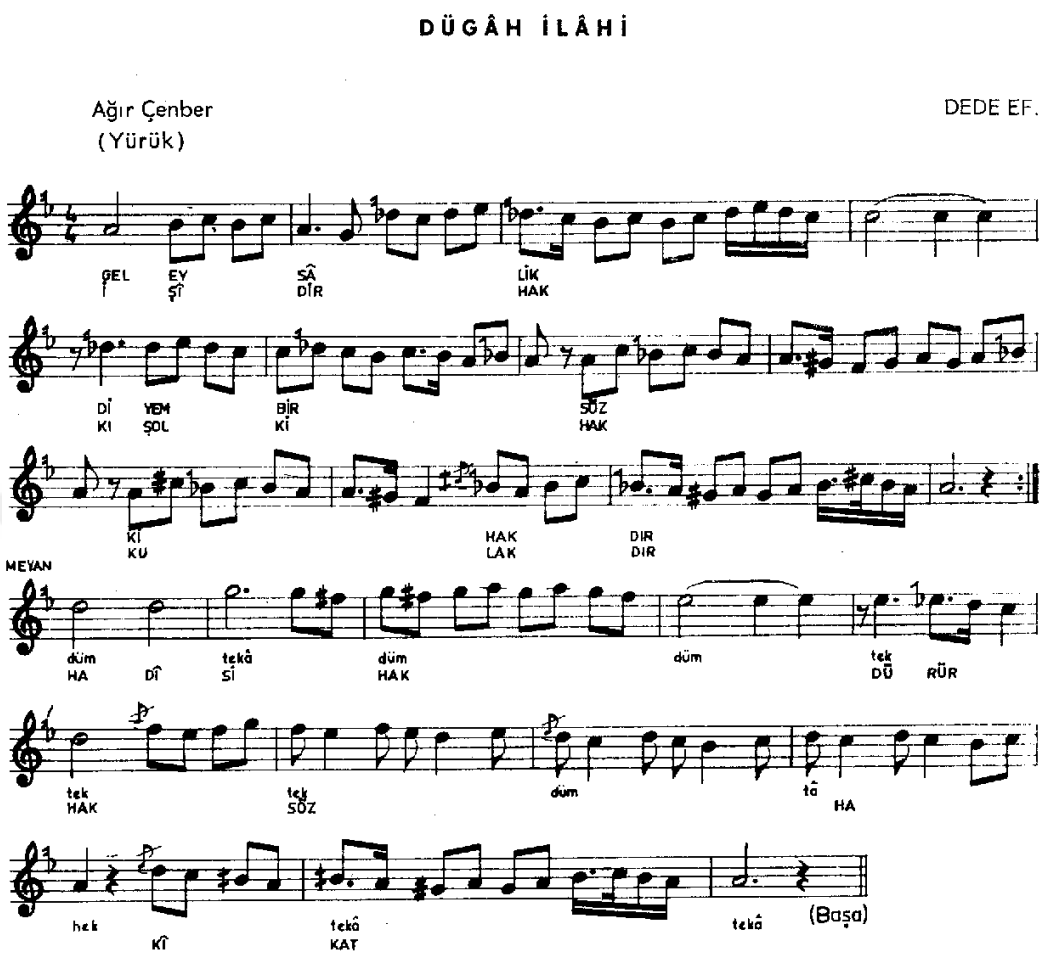


EK 12: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 4



EK 13: Bestenigâr İlâhî "Yâ ilâhî" Nüsha 5
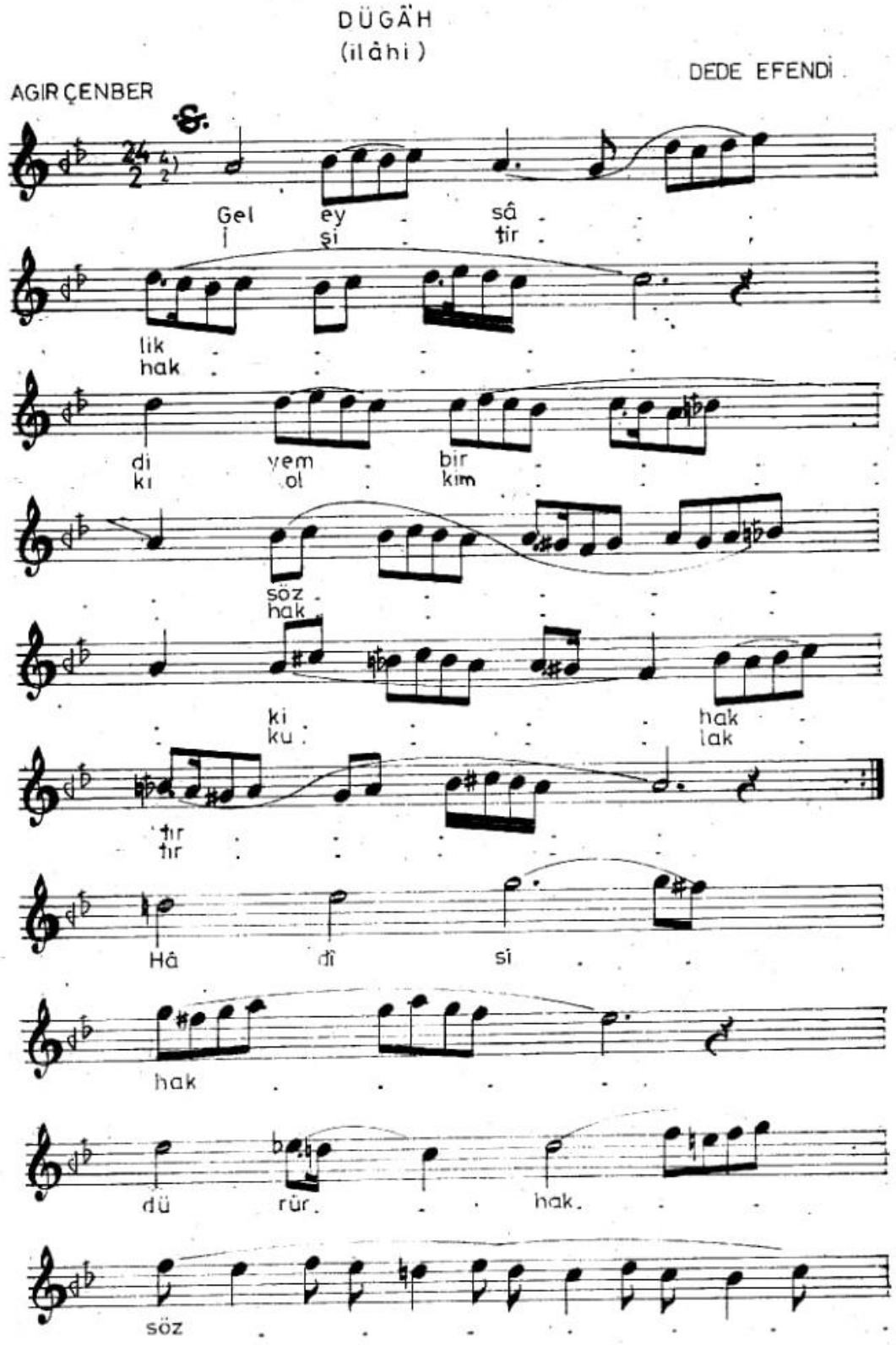


EK 14: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 1
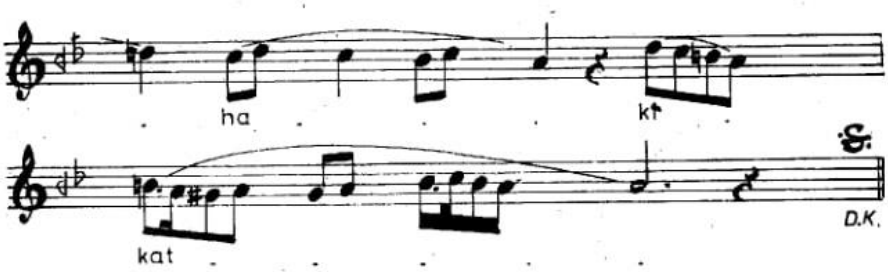


Gel ey sâlik diyem bir söz ki haktır
İşîdir hakkı şol ki hak kulaktır
Hadîsi hakdürür hak söz hakîkat
Eğerçi söyleyen dildir dudaktır

EK 15: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 2



EK 16: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 2 s.2



Gel ey sâlik diyem bir söz ki haktır
İşitir Hakk'ı ol kim hak kulakdır

Hadîs-i Hak'dürür hak söz hakîkat
Eğençi söyleyen dildir dudakdır

Şolar kim geçmedi cân ü cihandan
Ne duydu aşk vü ne duyacaktır

Sorarsan hânkâh-ı aşkı zâhid
Makâm-ı âlidir ulu ocaktır

Münevver olmadı zühd ile zâhid
Anun karanu yerî bir bucaktır

Kalanlar zühd ü takvâda mukarrer
Sefer ehli değildir oturaktır

Şikâr-ı cânı sayd etmek dilersen
Dil-i vîrâneme gel kim yataktır
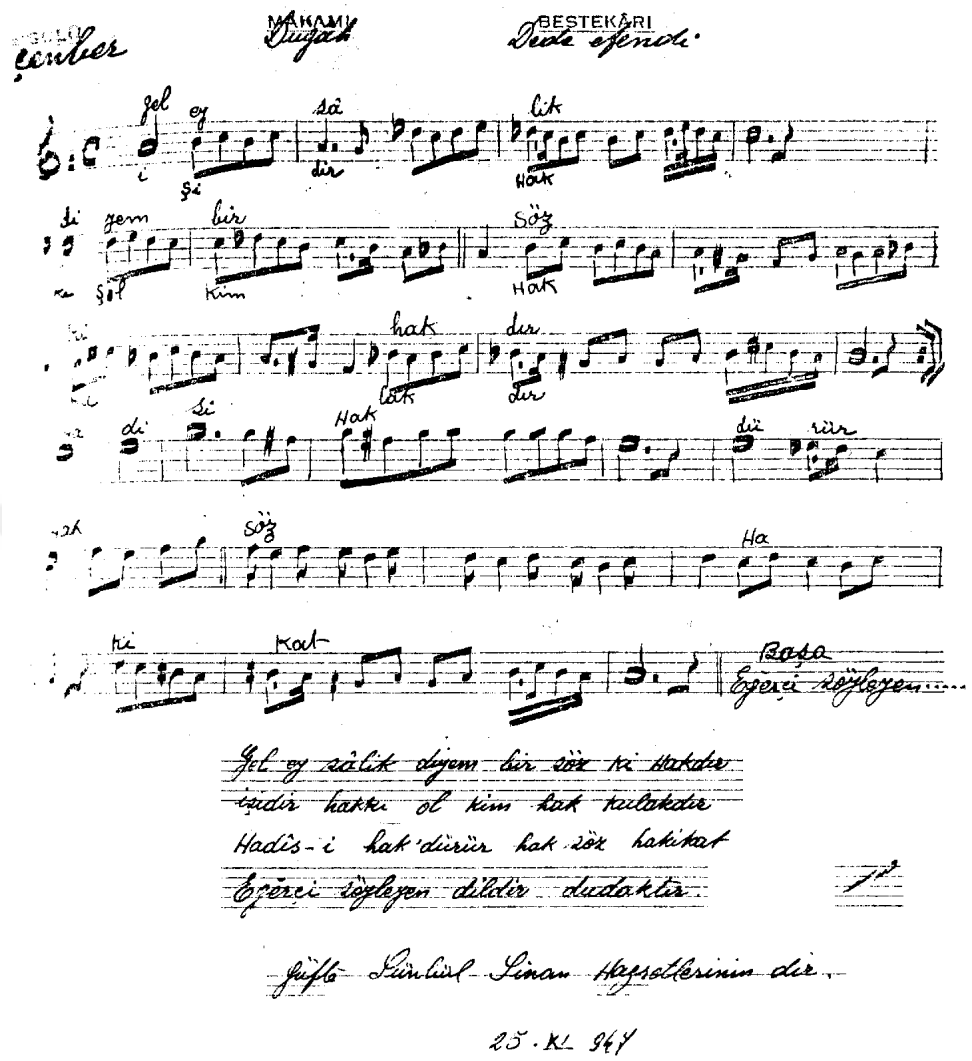
Şiâr-ı âşıkı benden sorarsan
Cünûn ü âh ü vâh hem ağlamaktır

Gerekmez âşıka keşf ü kerâmet
Ki âşık olana bunlar tuzaktır
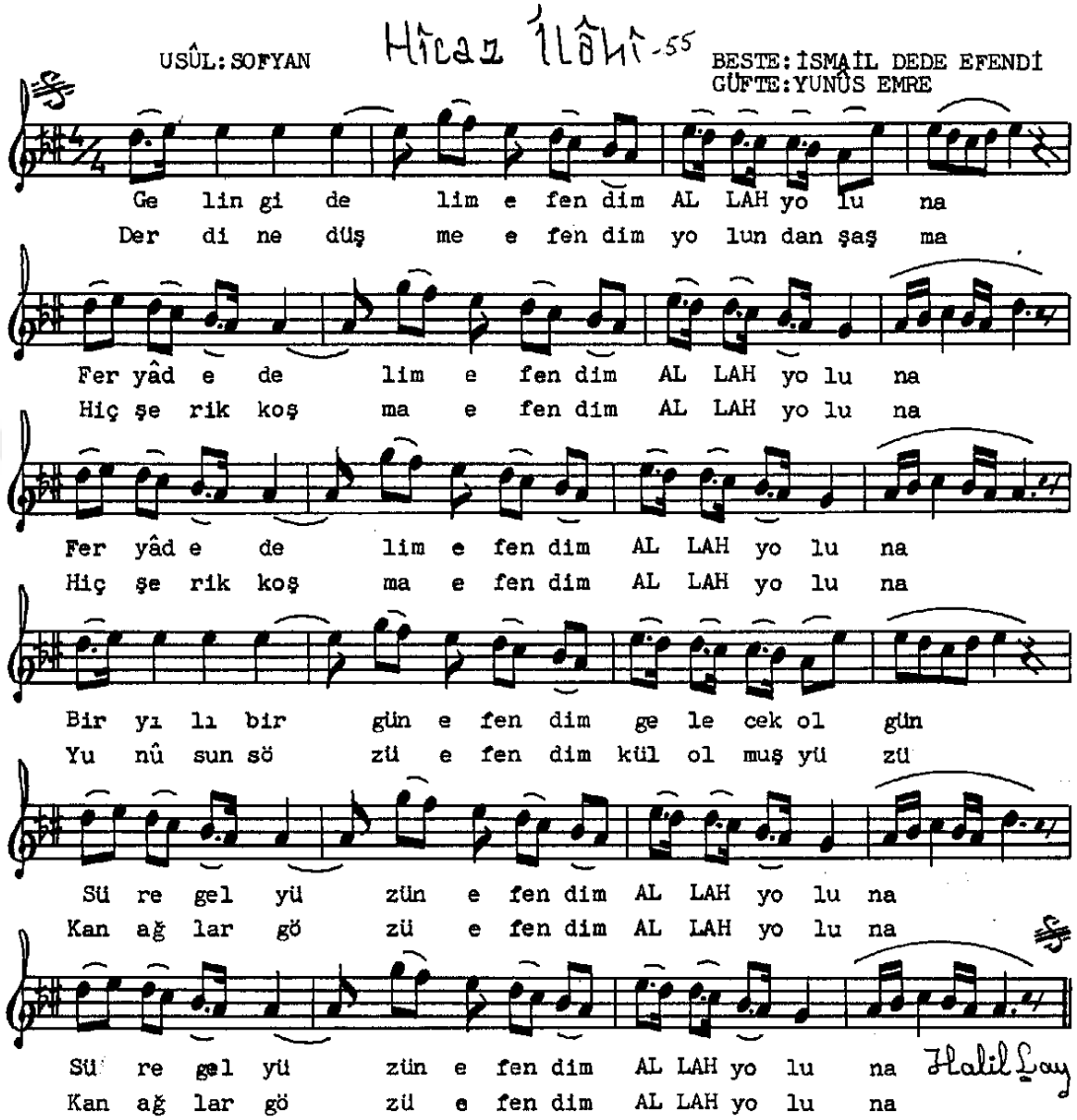
Anın aşkında ilden gayre bakma
Sakın kim âşıkına o kıyaktır

Şerâb-ı aşkı içmiş SÜNBÜLİ çün
Velâkin mest eden gel son ayaktır (1)

EK 17: Dügâh İlâhî "Gel ey sâlik" Nüsha 3



EK 18: Hicâz İlâhî "Gelin gidelim" Nüsha 1



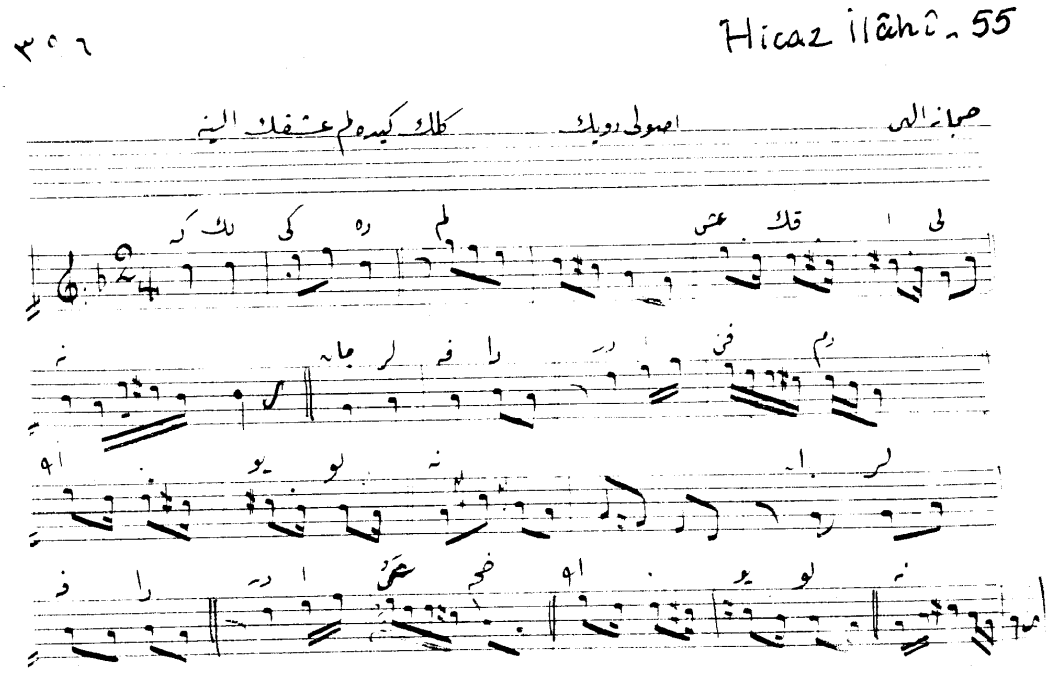
Gelin gidelim ALLAH yoluna
Feryâd edelim ALLAH yoluna

Bir yılı bir gün gelecek ol gün
Süregel yüzün ALLAH yoluna
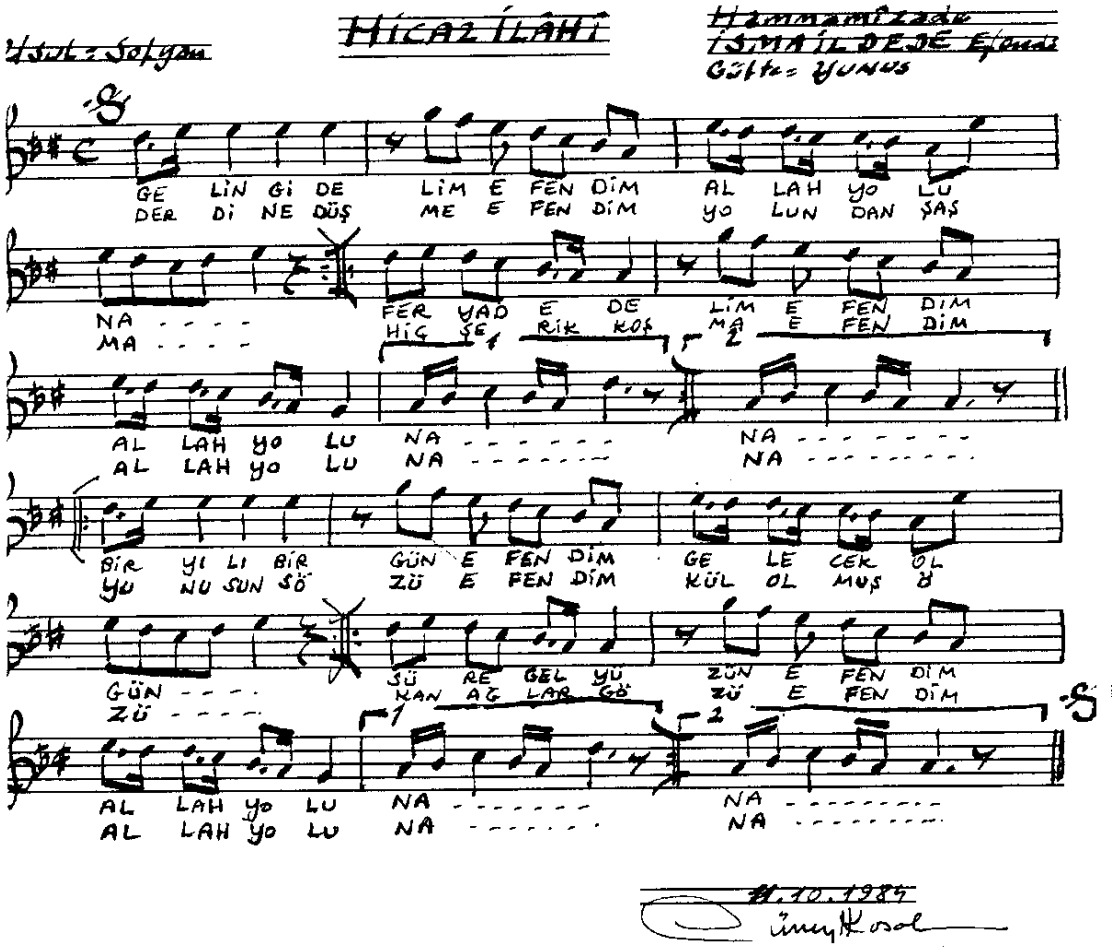
Derdine düşme yolundan şaşma
Hiç şerik koşma ALLAH yoluna

Yunusun sözü kül olmuş özü
Kan ağlar gözü ALLAH yoluna

EK 19: Hicâz İlâhî "Gelin gidelim" Nüsha 2



EK 20: Hicâz İlâhî "Gelin gidelim" Nüsha 3



GELİN GİDELİM – ALLAH YOLUNA
FERYÂD EDELİM – ALLAH YOLUNA
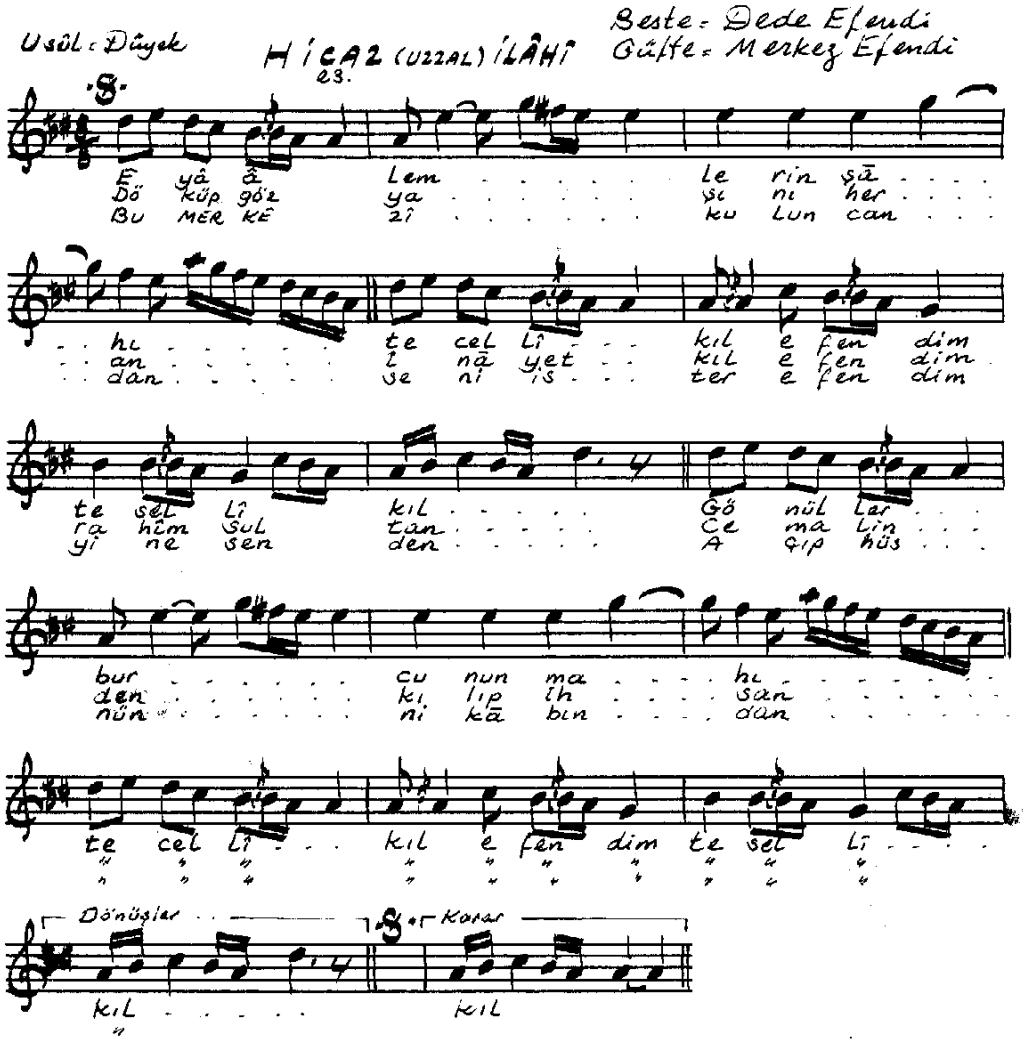
BİR YILI BİR GÜN – GELECEK OL GÜN
SÜREGEL YÜZÜN – ALLAH YOLUNA

DERDİNE DÜŞME – YOLUNDAN ŞAŞMA
HİÇ ŞERİK KOŞMA – ALLAH YOLUNA

YUNUS'UN SÖZÜ – KÜL OLMUŞ ÖZÜ
KAN AĞLAR GÖZÜ – ALLAH YOLUNA

REP. KUR. 22.2.199

EK 21: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 1



Not: Bu ilâhi Aşık Yunus'un "Şehitlerin ser-çeşmesi" diye başlayan nutku giydirilerek istihar etmiş bulunuyor. İst. Bal. Kons. ve A.R. Seyrek'de Alb. S. Sürer'de aynı güfte ile yaygınlaşmışlar - (Sahibi meçhul görünmüyor). S.N. Ergun'da Dede Efendiye uzzal olarak kaydedildiği için gözden kaçmış olmalı.

Vakıf'da okunduğu gibi, doğru güfte ile yeniden yazdım. Güfte arkada..
3.1.1992.
Cüneyt Kosal

EK 22: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 1 s.2

Eyâ âlemlerin şâhı
Tecellî kıl, tesellî kıl
Gönüller burcunun mâhı
Tecellî kıl, tesellî kıl

Ciğerden eylerim feryâd
Bu benlik dâvâsından dâd
Şekilikden kılıp âzâd
Tecellî kıl, tesellî kıl

Dökûp gözyaşını her ân
Şnâyet kıl rahîm Sultân
Cemâlinden kılıp ihsân
Tecellî kıl, tesellî kıl

Habîbine bizi kıl yâr
Muhabbet şem'ini uyar
Eyâ Leylî-sıfat dildar
Tecellî kıl, tesellî kıl

Bu MERKEZÎ kulun candan
Seni ister yine senden
Açıp hüsnün nikâbından
Tecellî kıl, tesellî kıl.

MERKEZ Efendi Hz.

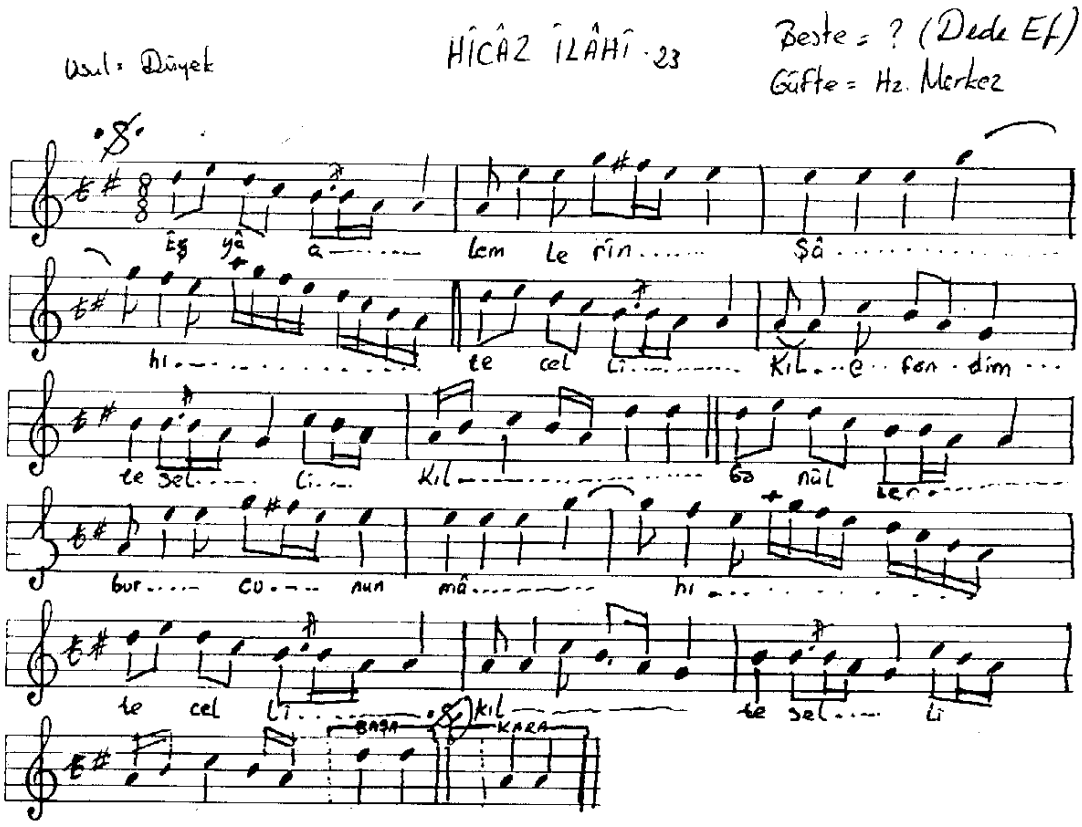
S.N. Ergun-Türk Mus. Anl. Shf 540 3 Kıt'a
Müstakîmzâde Varak 33/a 5 Kıt'a
" 103/a

Müstakîmzâde'de
(yine ister sekâ senden)
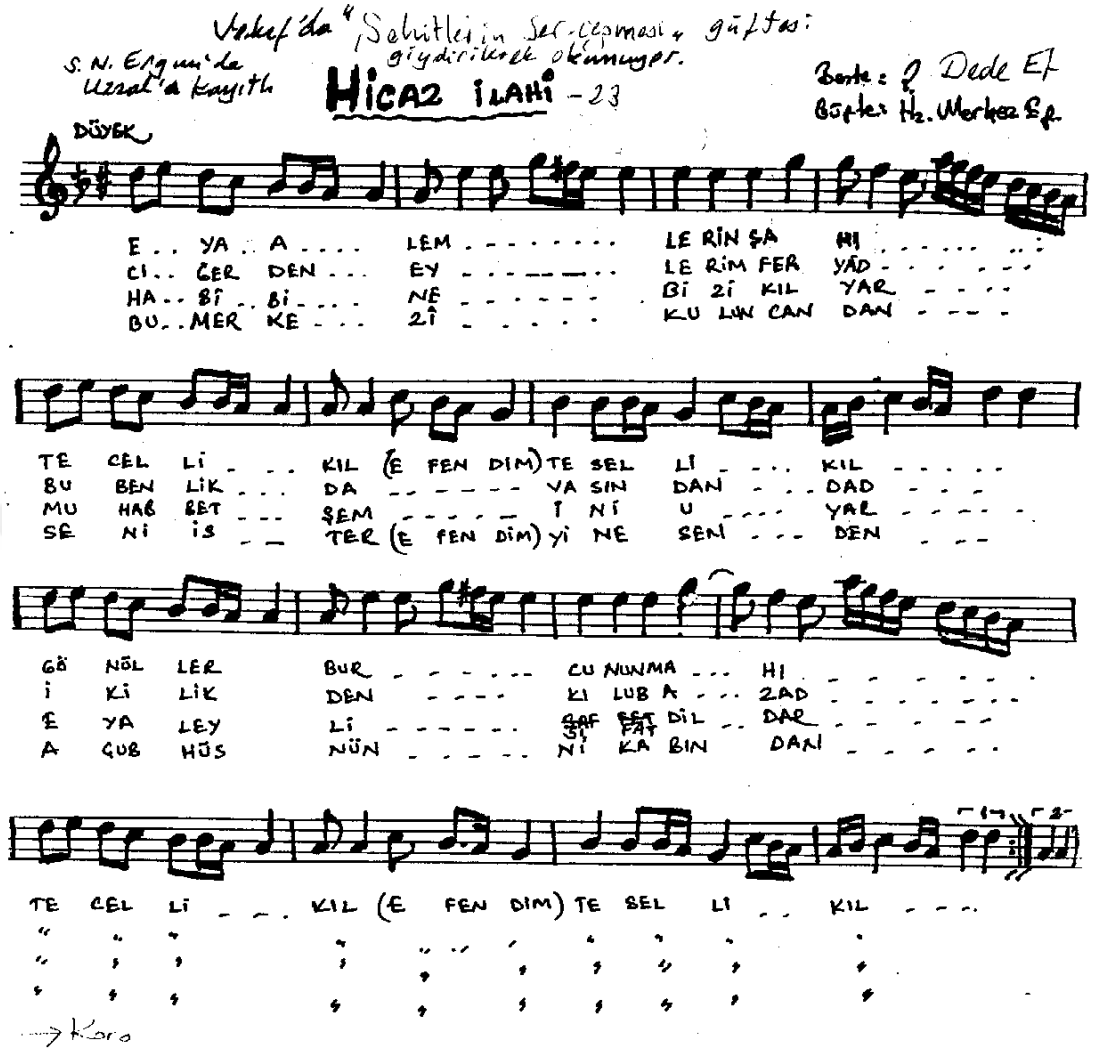
Müstk. zâde

Müstk. zâde

EK 23: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 2



EK 24: Hicâz İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 3



EYAÂLEMLERİN ŞÂHI TECELLİ KIL, TESELLİ KIL
GÖNÜLLER BURCUNUN MÂHI TECELLİ KIL, TESELLİ KIL

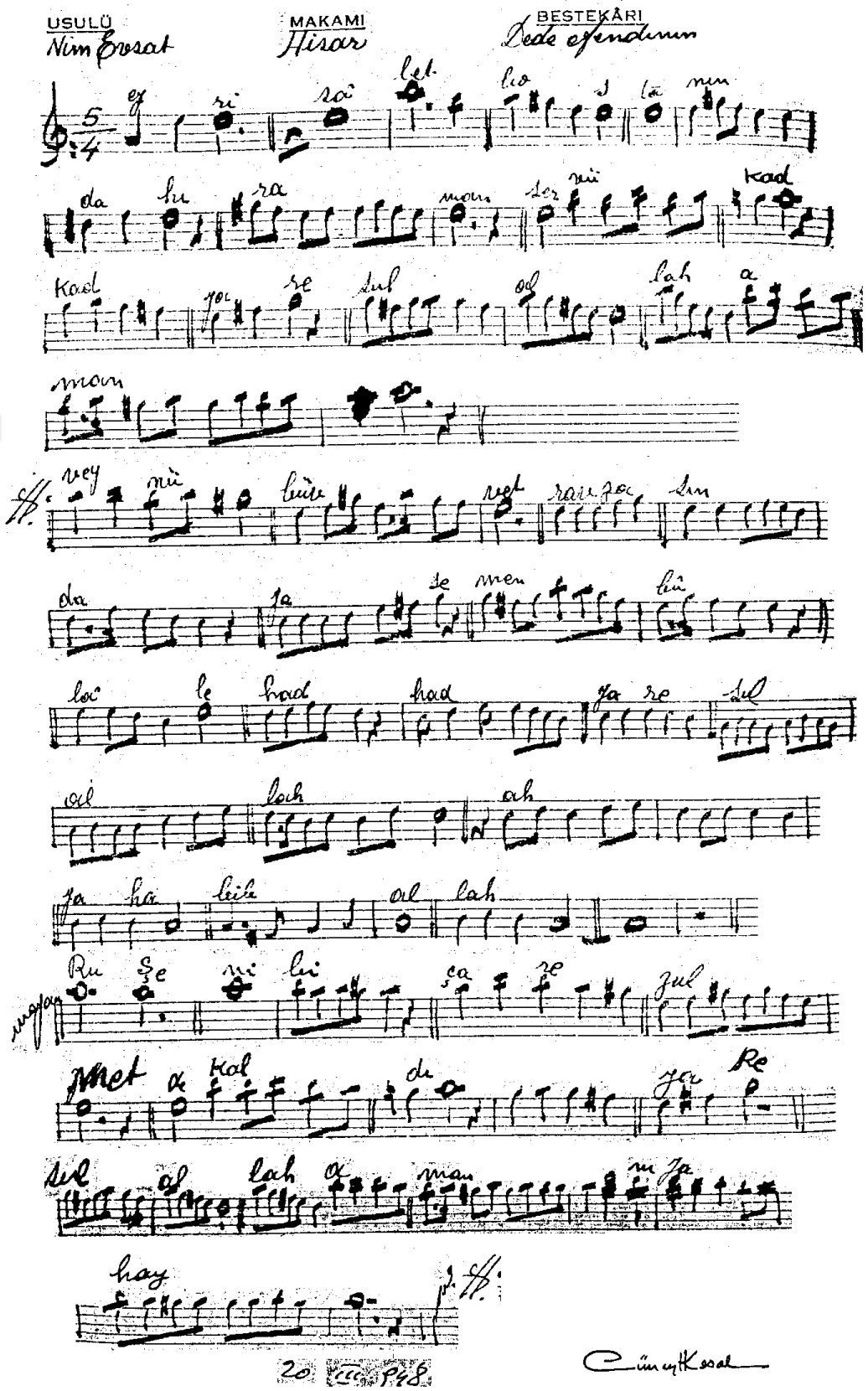
CİĞERDEN EYLERİM FERYÂD BU BENLİK DÂVASINDAN DÂD
İKİLİKDEN KILUB ÂZÂD TECELLİ KIL, TESELLİ KIL

HABİBİNE BİZİ KIL YÂR MUHABBET ŞEM'İNİ UYAR
EYÂ LEYLÎ-~~SAFFET~~ SIFAT DİLDAR TECELLİ KIL, TESELLİ KIL
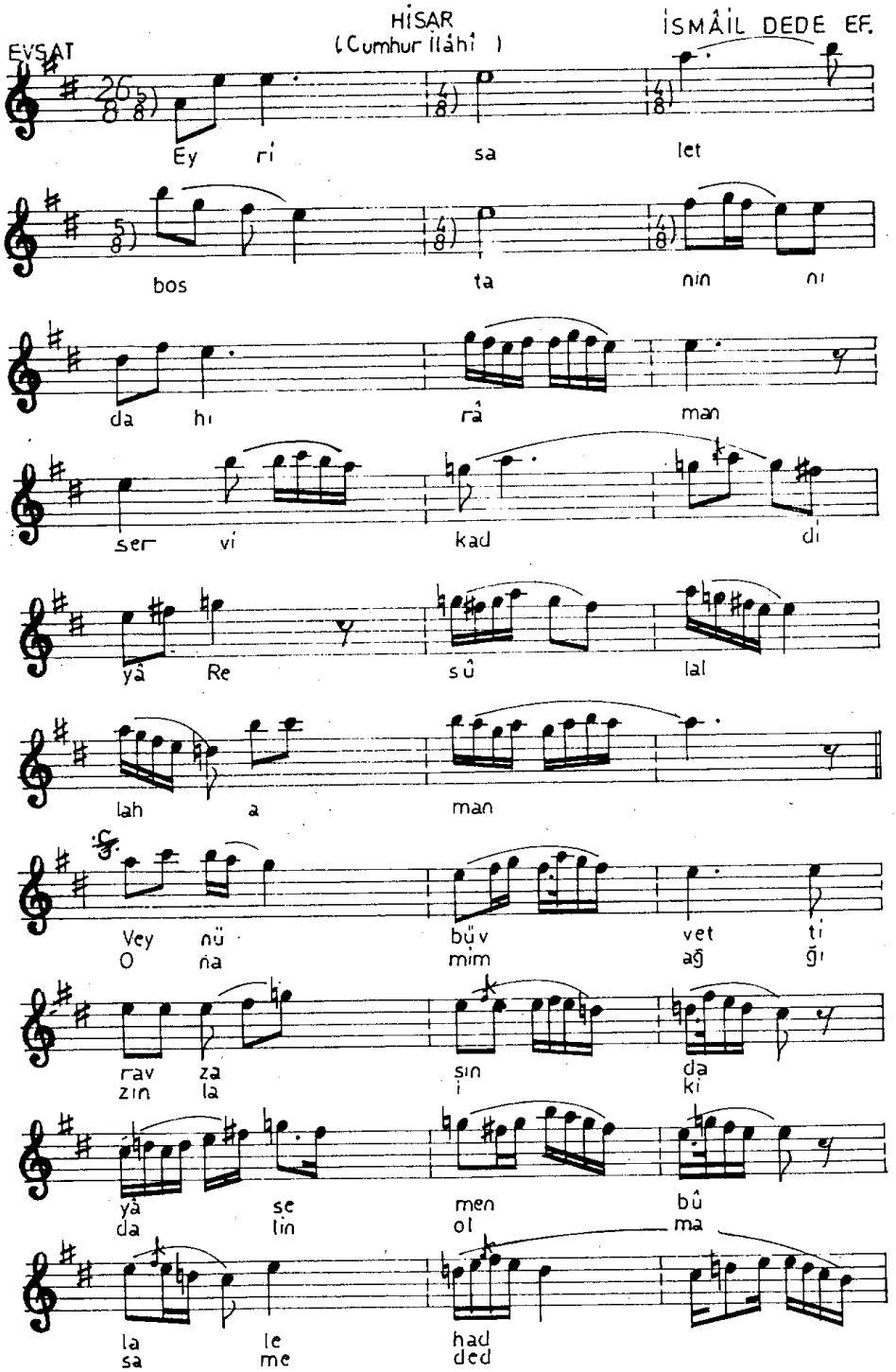
BU MERKEZİ KULUN CANDAN SENİ İSTER YİNE SENDEN
AÇUB HÜSNÜN NİKABINDAN TECELLİ KIL, TESELLİ KIL

16-HAZ-1988 Mithat Alkoy.
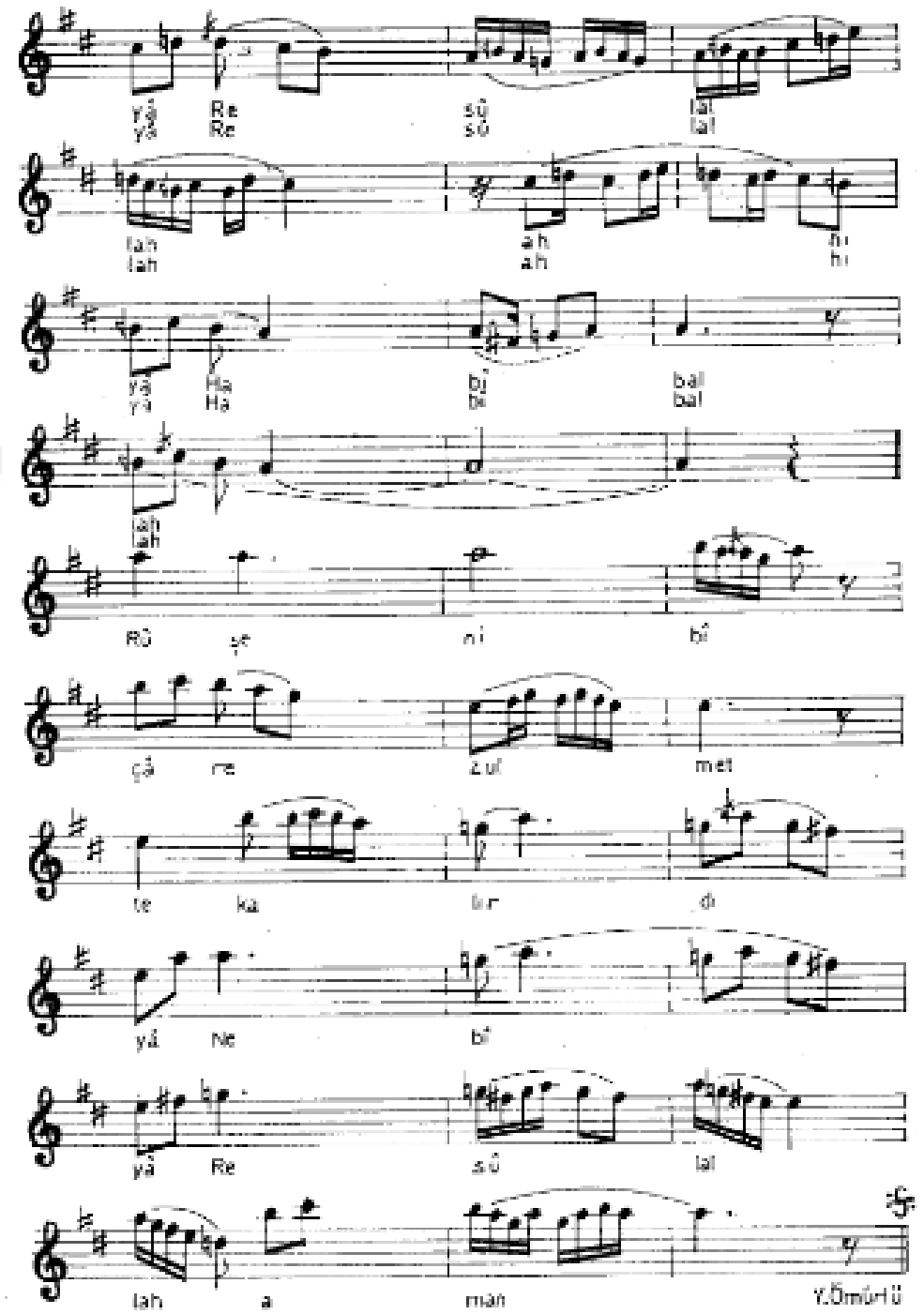
EK 25: Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında" Nüsha 1



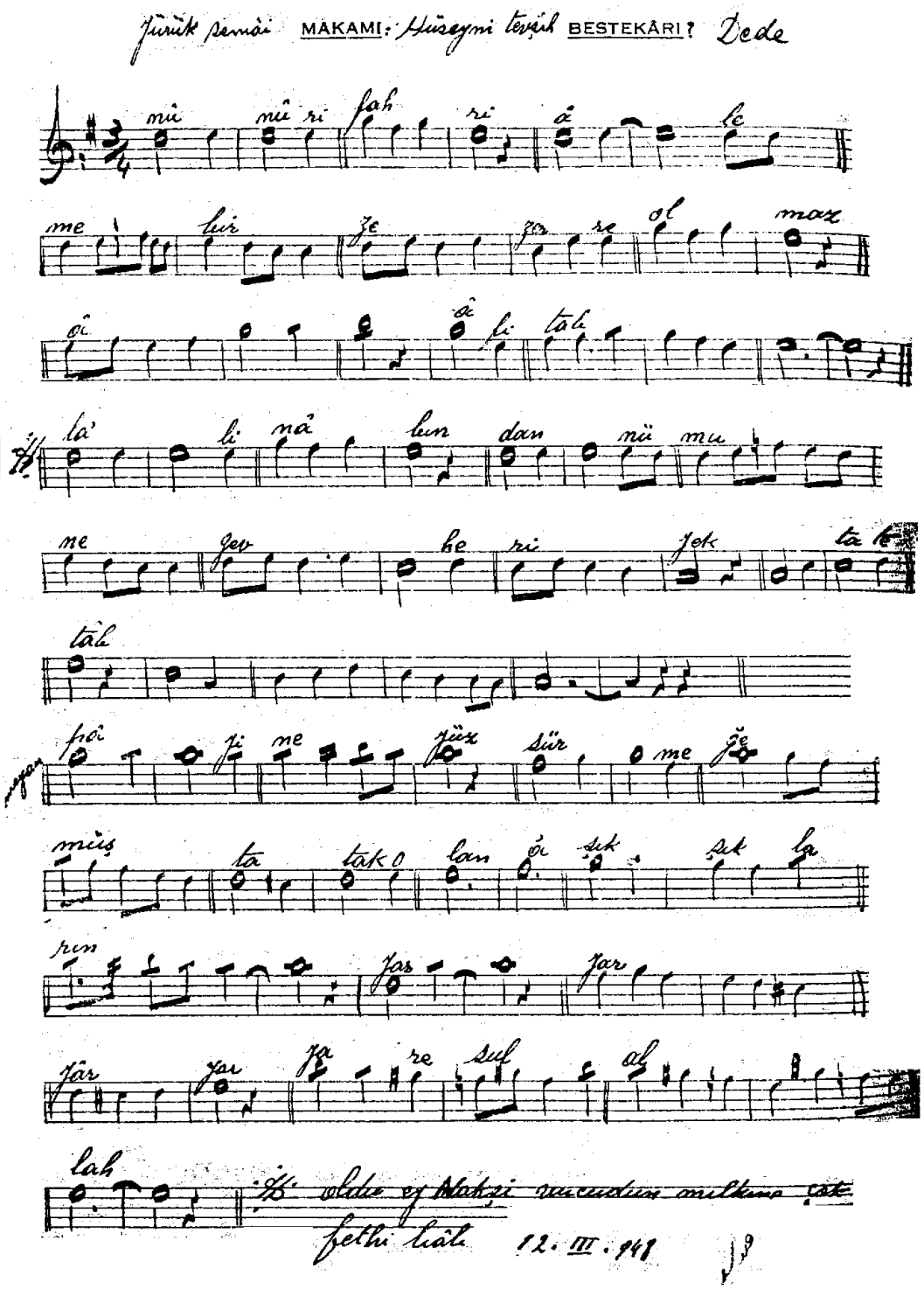
EK 26: Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında" Nüsha 2
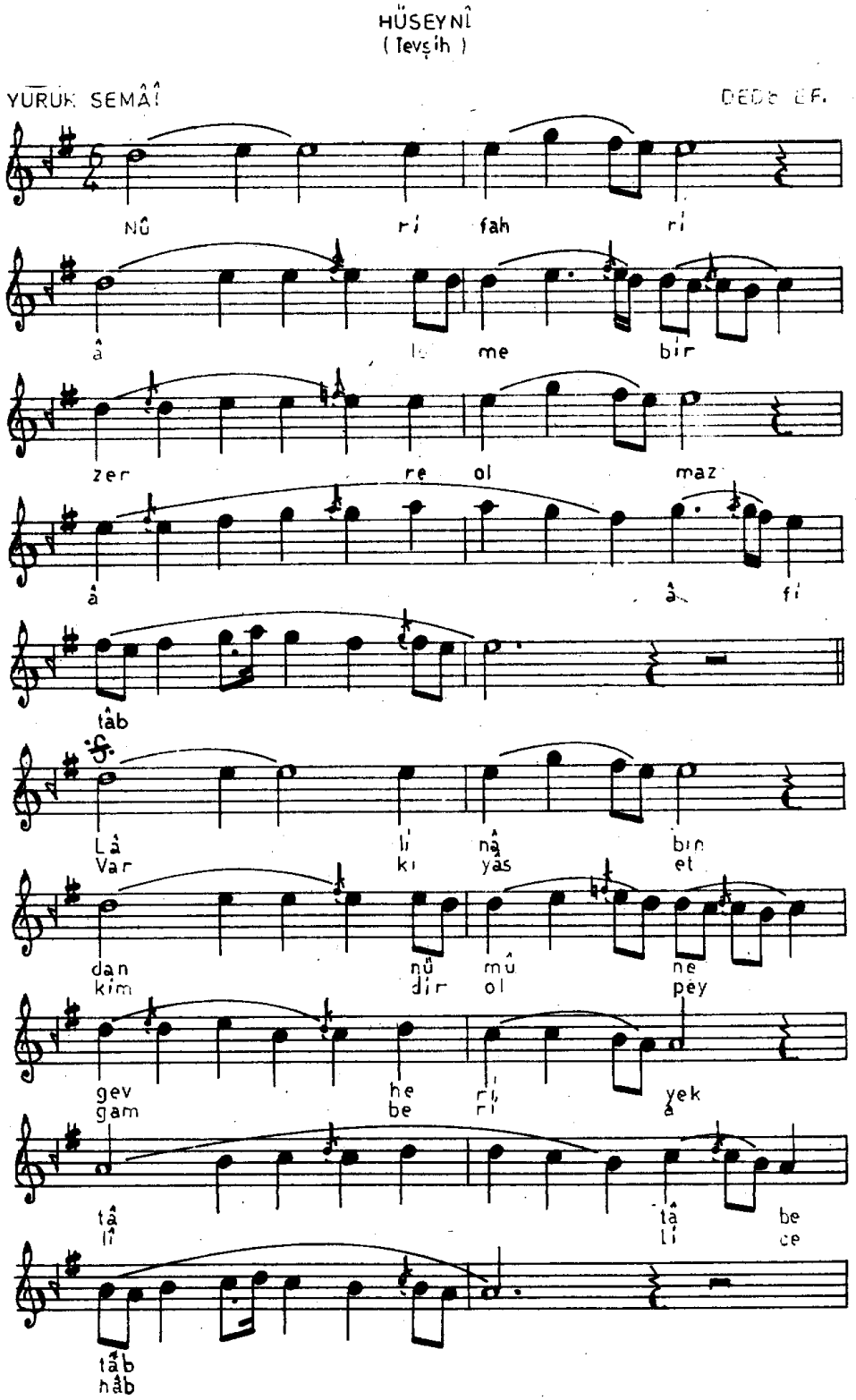


EK 27: Hisâr İlâhî "Ey risâlet bûsitânında" Nüsha 2 s.2
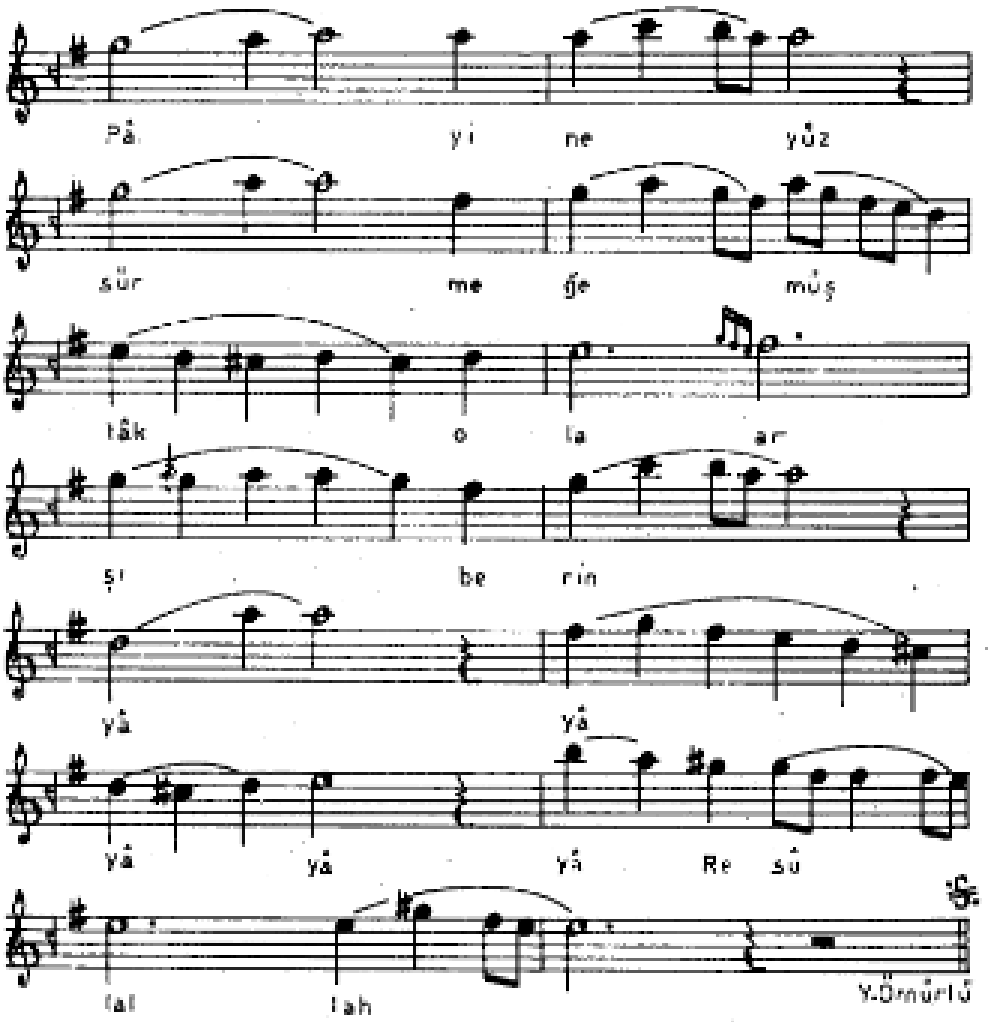


EK 28: Hüseynî Tevşih "Nûr-i fahr-i âleme"



EK 29: Hüseynî Tevşih "Nûr-i fahr-i âleme" Nüsha 2
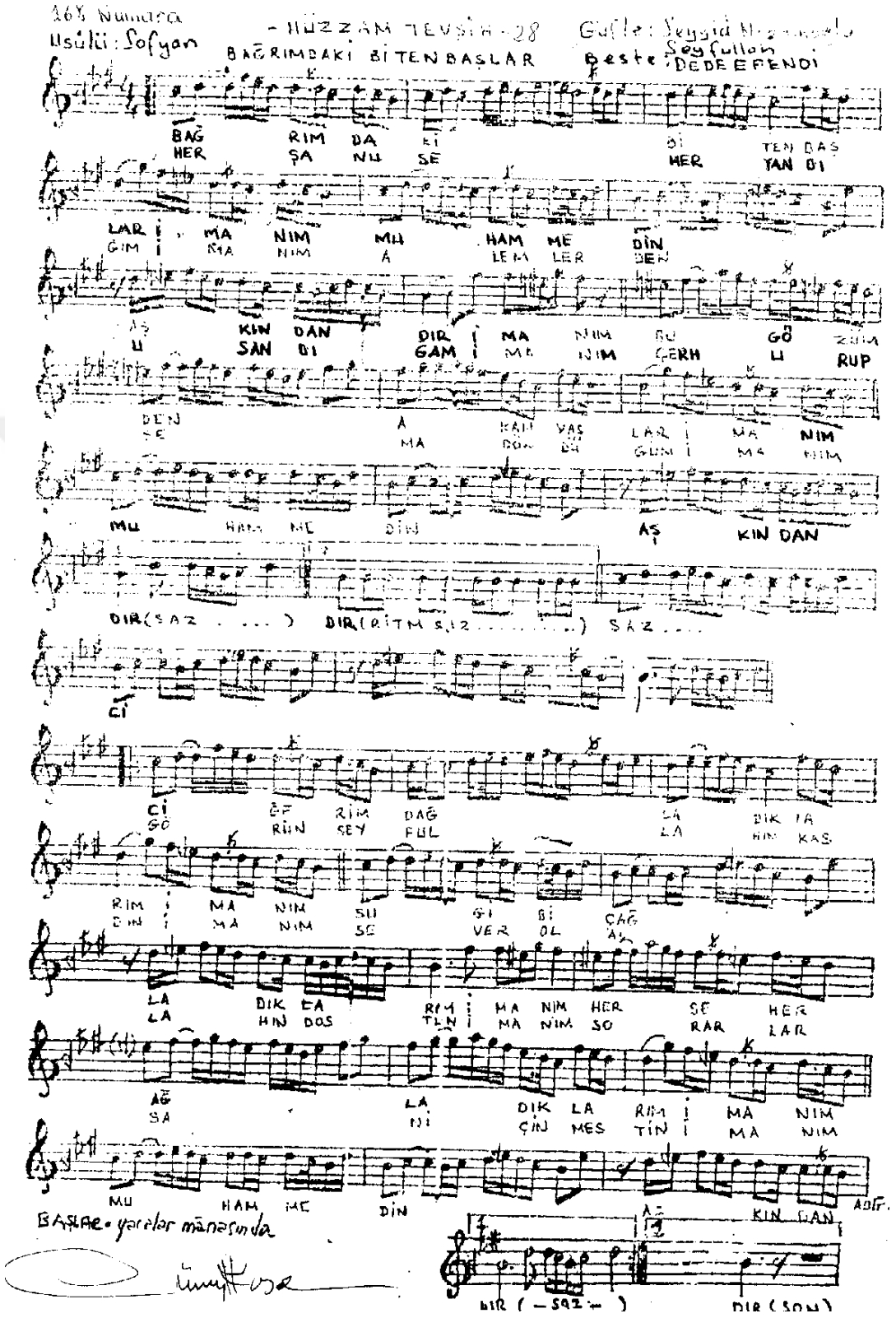


EK 30: Hüseynî Tevşih "Nûr-i fahr-i âleme" Nüsha 2 s.2
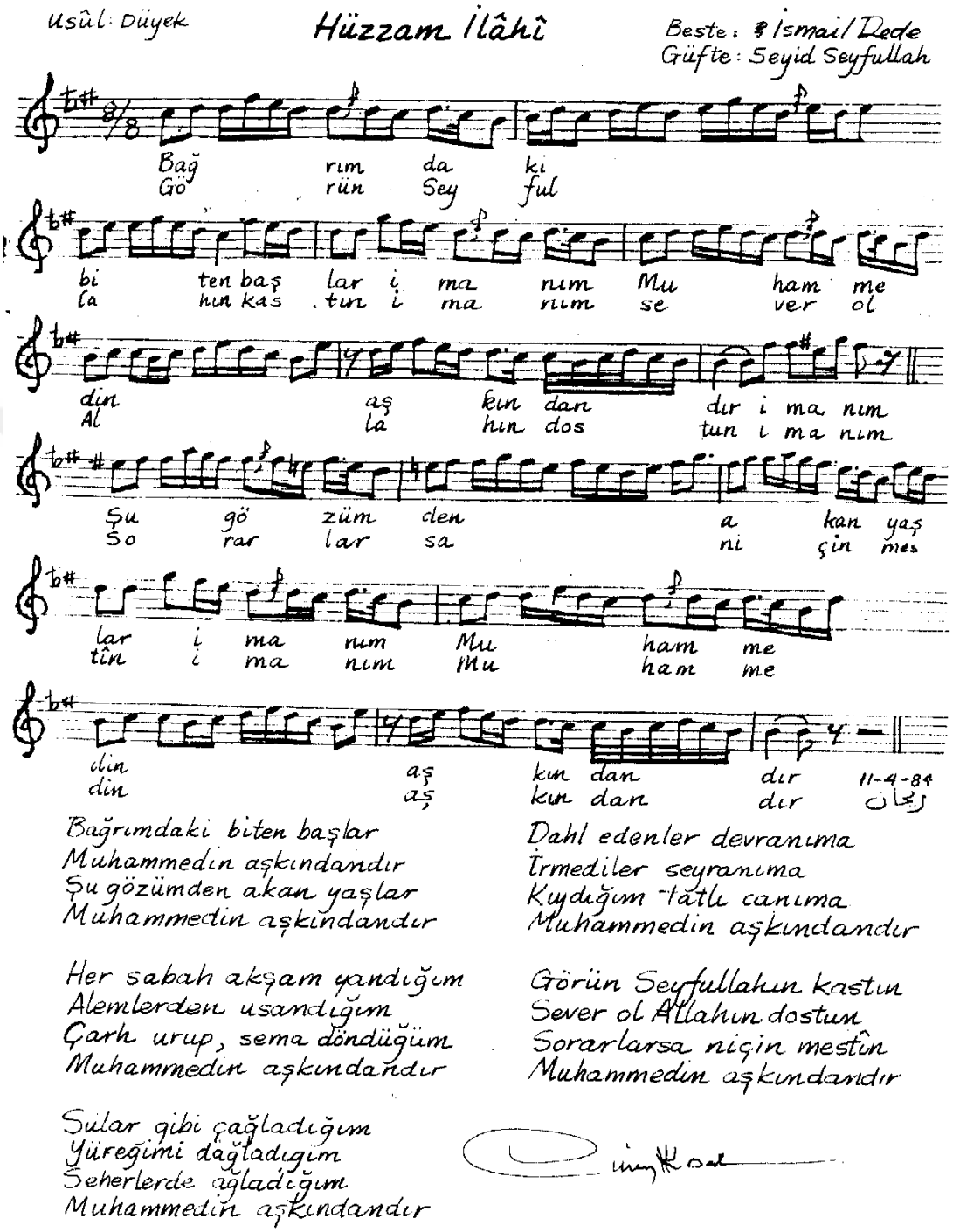


Nûr-i fahr-i âleme bir zerre olmaz âfitâb
La'l-i nâbından nümûne gevher-i yektâda tâb
Pâyine yüz sürmeğe müştâk olan Arş-ı berîn
(yâ yâ yâ yâ yâ Resûlallâh)
Var kıyâs et kimdir ol peygamber-i âlî-cenâb
Nûrdan bir tâze sünbüldür siyeh kâkülleri
Gamze-i şemşîrine vermiş dilâ âteşten âb
Mazhar-ı nûr-i tecellî ey Hudâvend-i azîm
Şâhid-i dîdâr-ı Hak sâhib-hitâb-ı müstetâb
Hamdüllillâh ravza-i pâkin ziyâret edeli
(yâ yâ yâ yâ yâ Resûlallâh)
Oldu ey NAKŞÎ derûnum mülküne çok feth-i bâb (!)

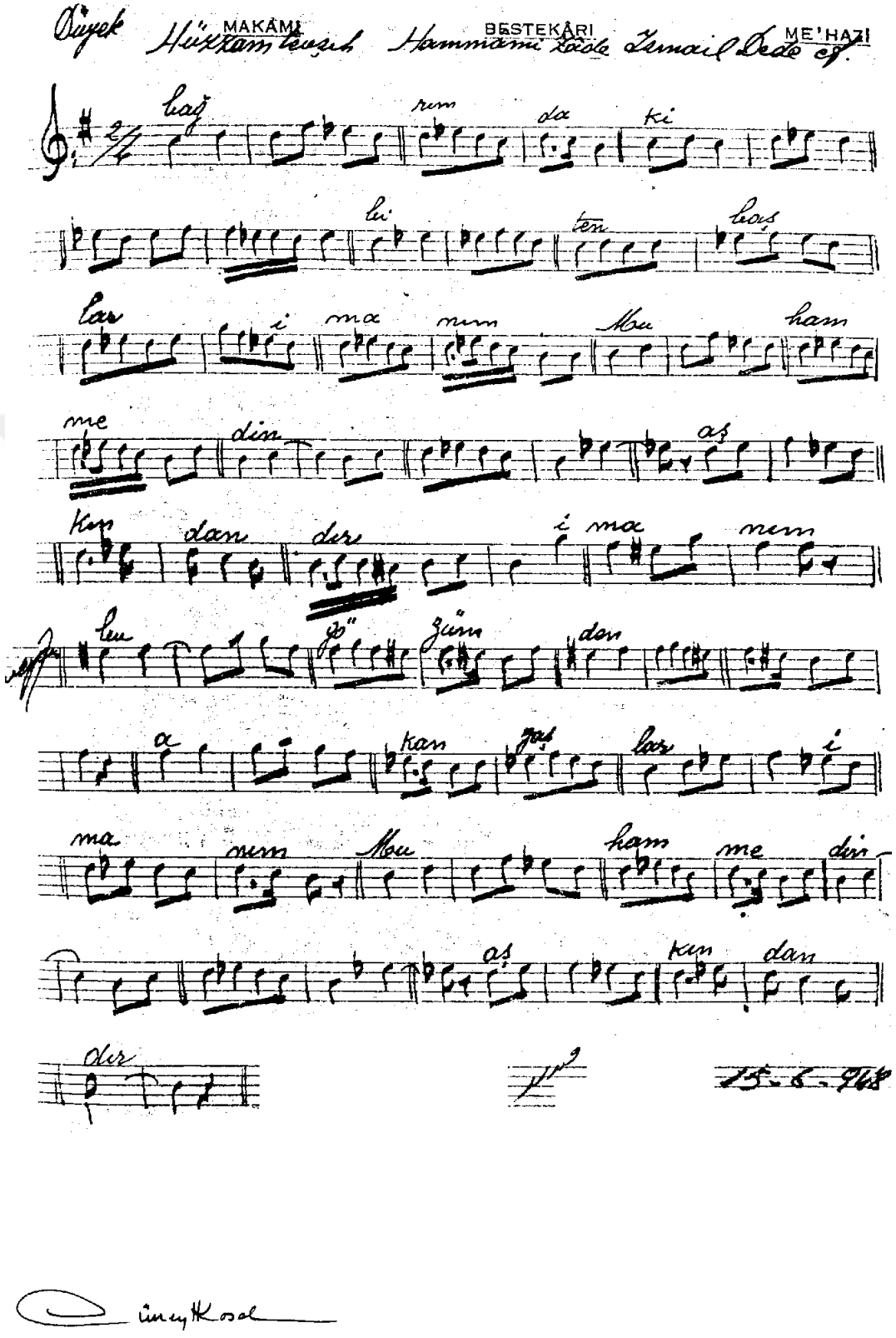
EK 31: Hüzzâm İlâhî "Bağrımdaki biten başlar" Nüsha 1
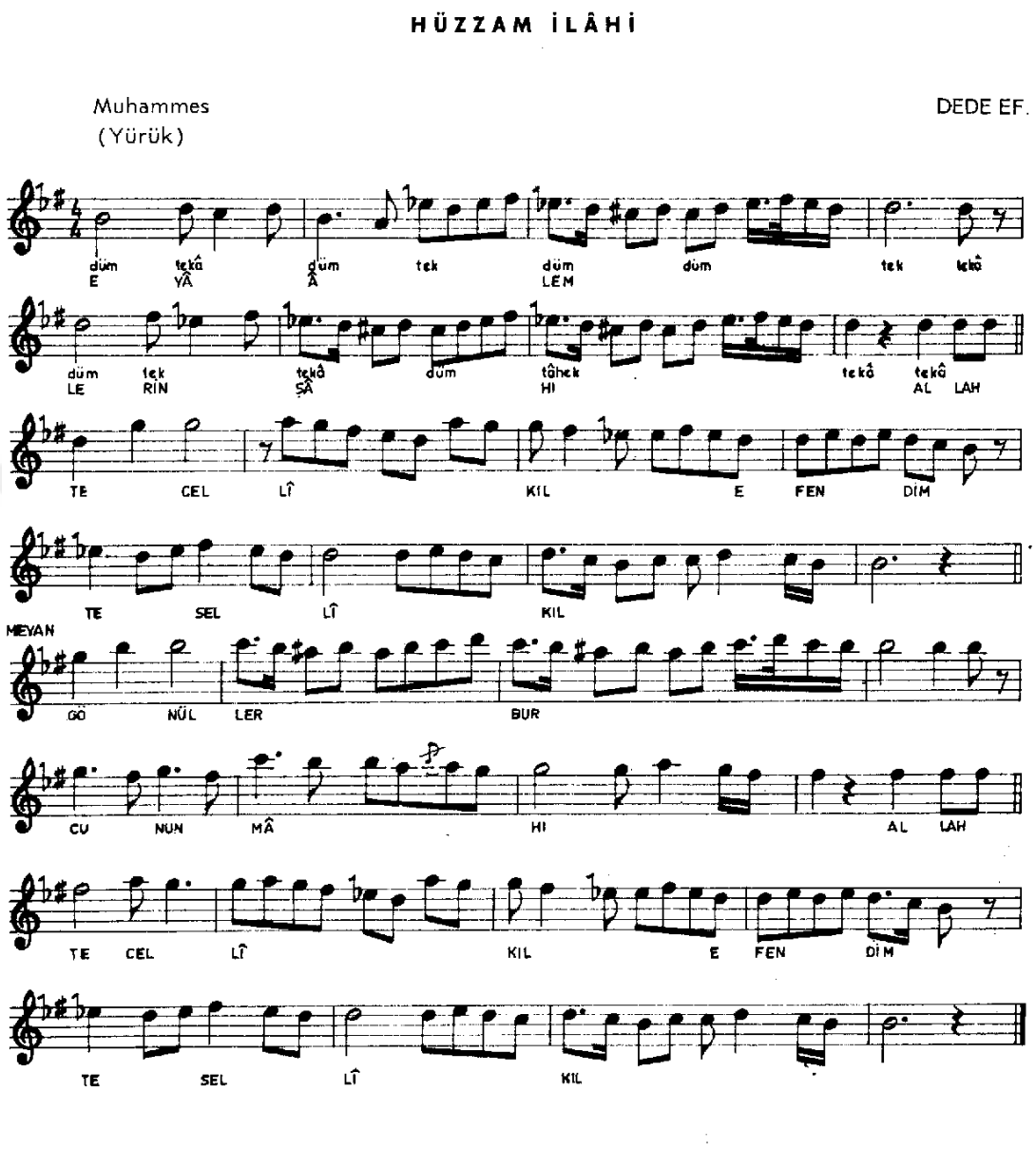


EK 32: Hüzzâm İlâhî "Bağrımdaki biten başlar" Nüsha 2



EK 33: Hüzzâm İlâhî "Bağrımdaki biten başlar” Nüsha 3
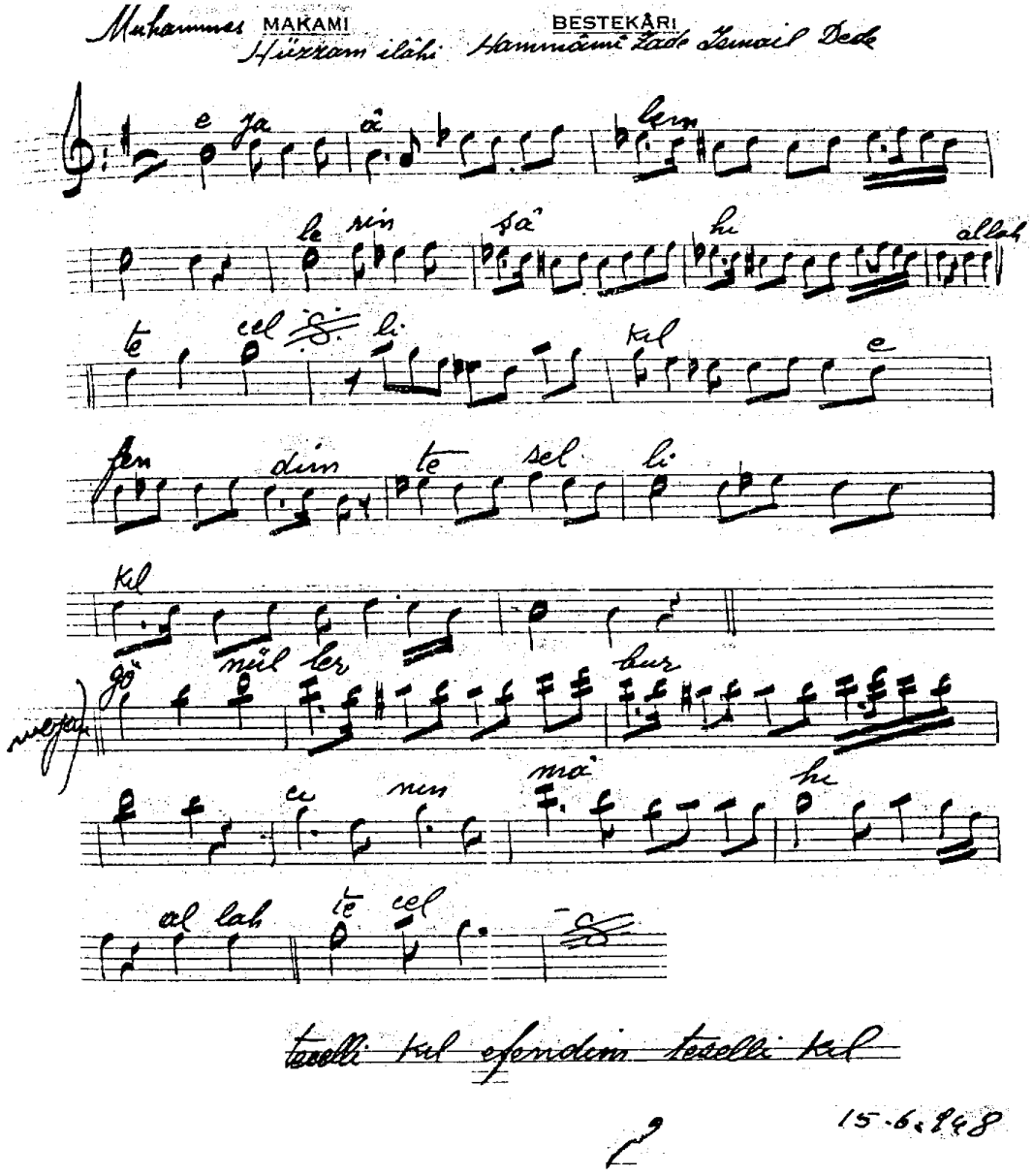


EK 34: Hüzzâm İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 1
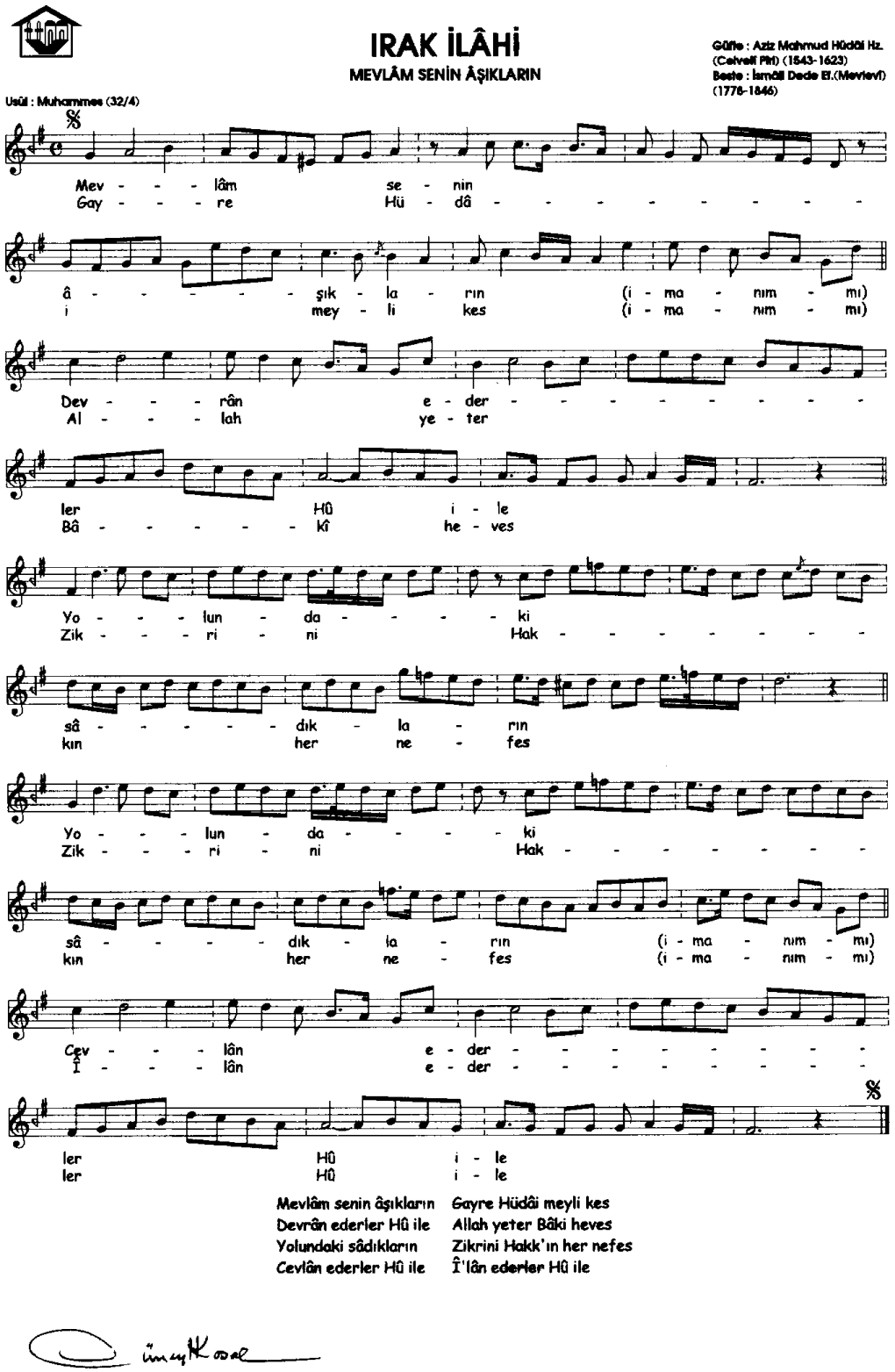


Eyâ âlemlerin şâhî, tecellî kıl tesellî kıl
Gönüller burcunun mâhî, tecellî kıl tesellî kıl

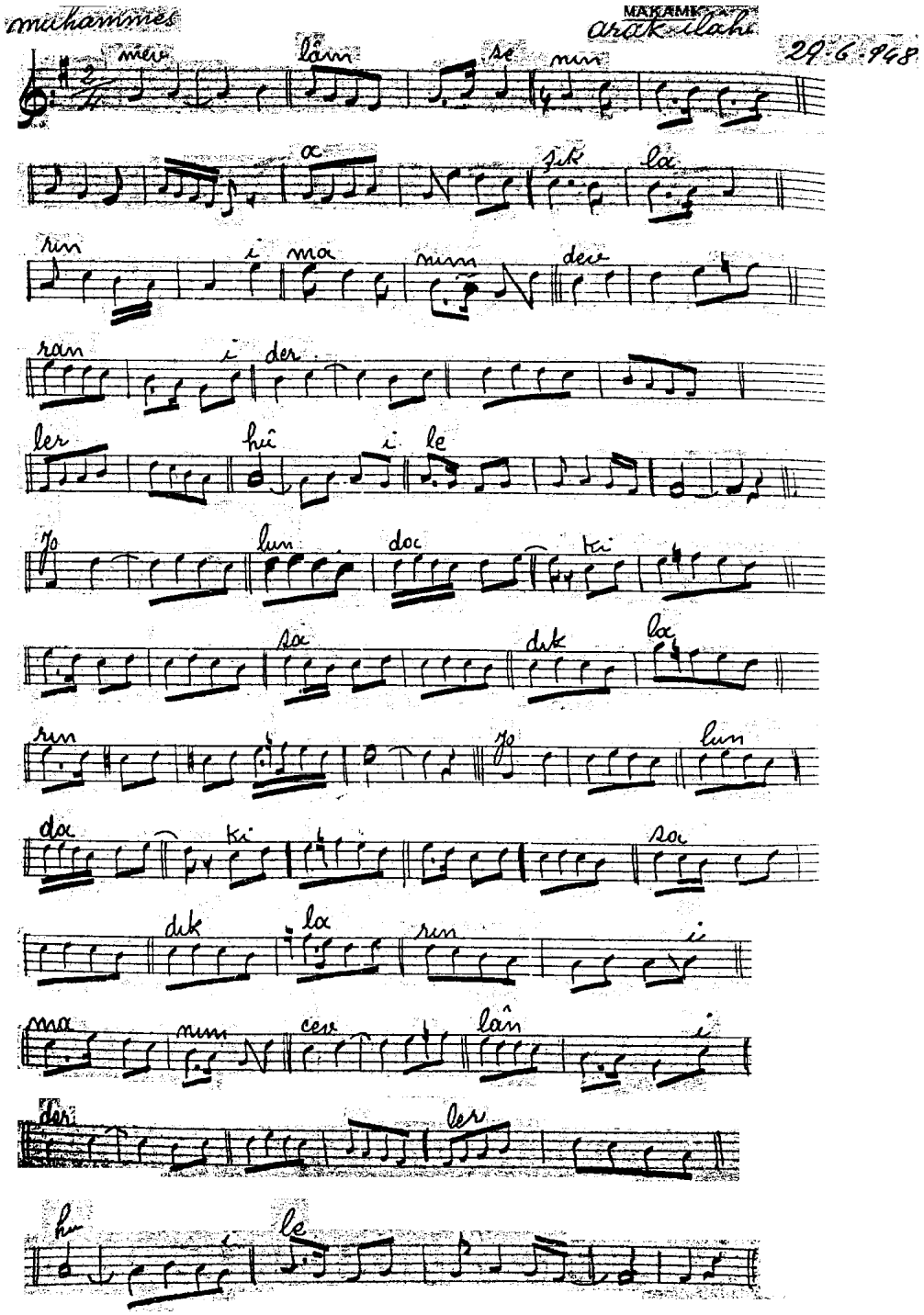
EK 35: Hüzzâm İlâhî "Eyâ âlemlerin şâhı" Nüsha 2
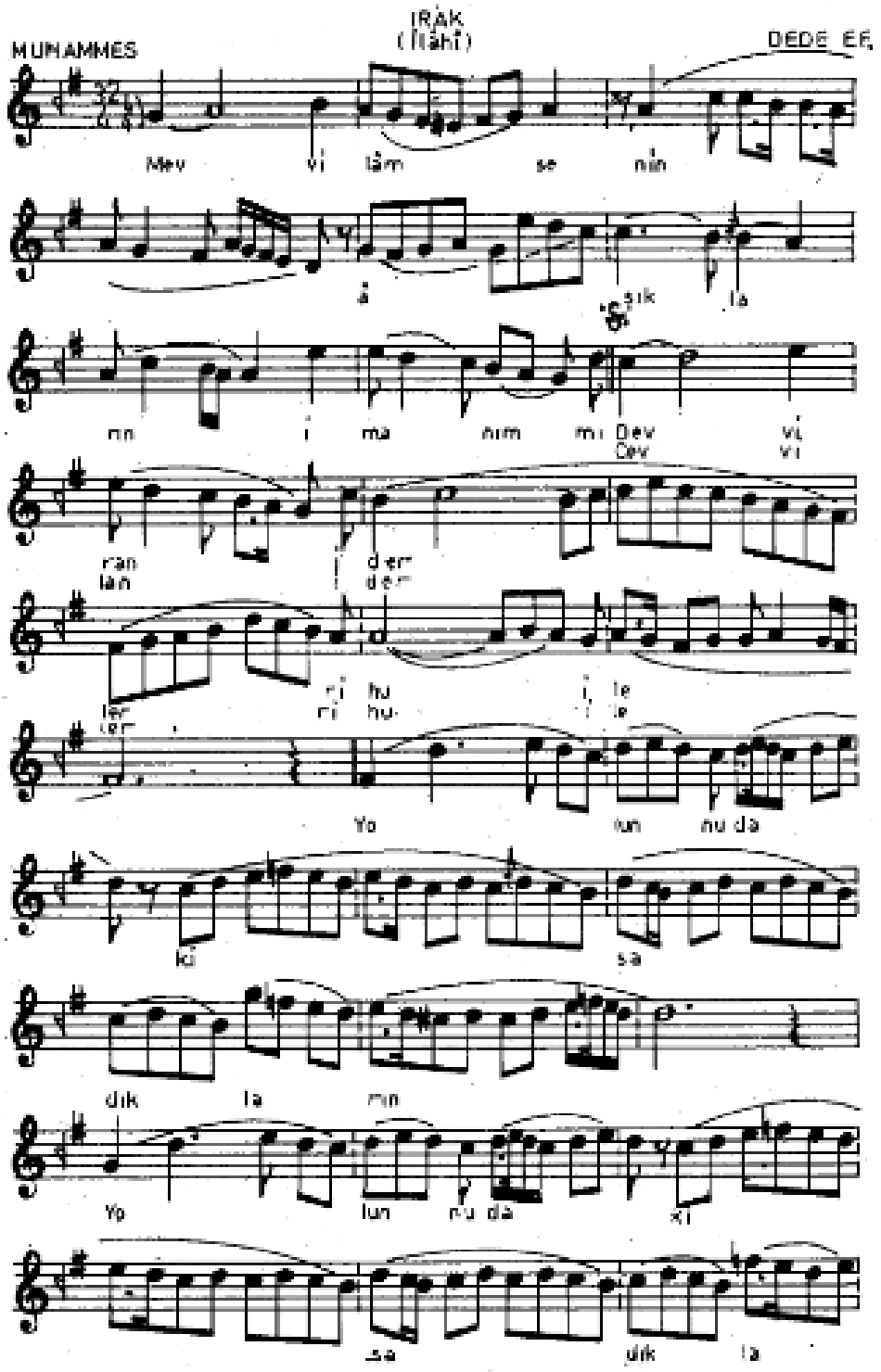


EK 36: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 1



EK 37: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 2



EK 38: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 3



EK 39: Irak İlâhî: "Mevlâm senin âşıkların" Nüsha 2 s.2



669
Mevlâm senin âşıkların
Devrân ederler Hû ile
Yolundaki sâdıkların
Cevlân ederler Hû ile
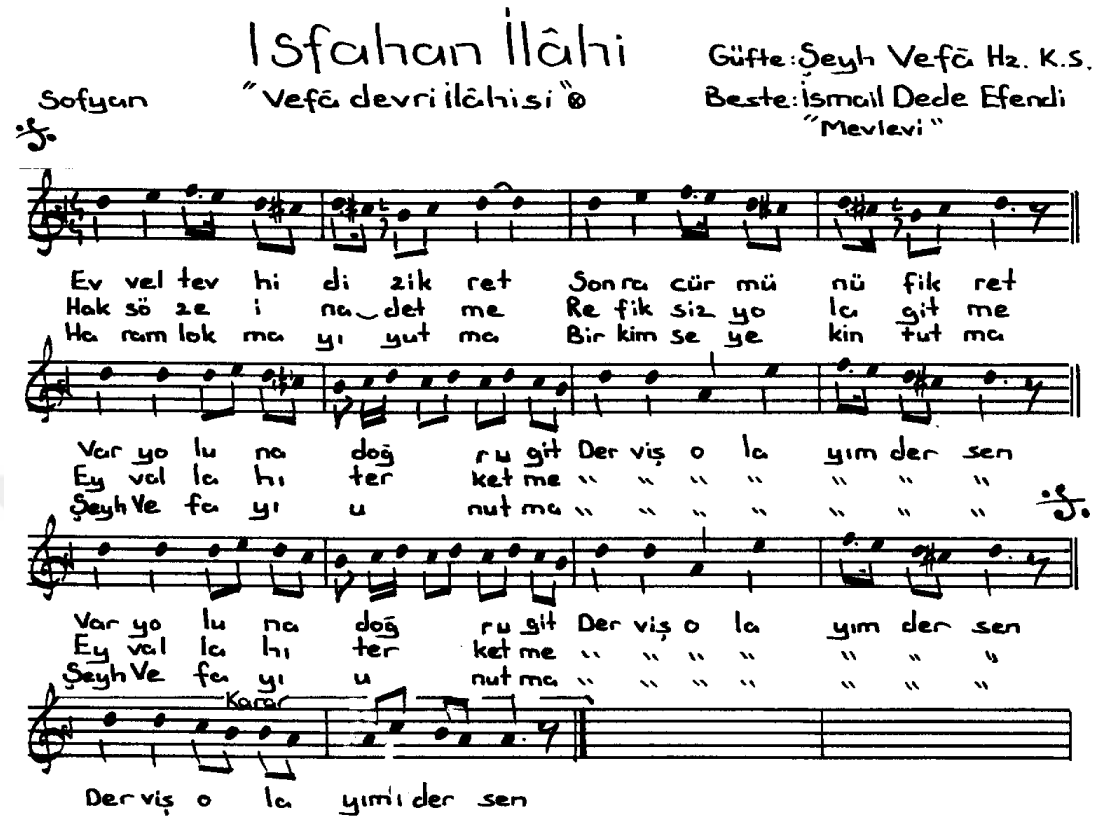
Aşkın şarâbından içip
Fani dâiyıktan geçip
Vaslın havâsından uçup
Seyrân ederler Hû ile

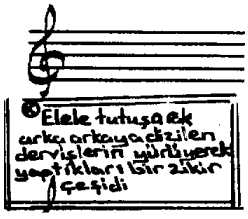
Arzulayıp Dost illerin
Kokmağa mânî güllerin
Açıp muhabbet yolların
Meydan ederler Hû ile

Bunca merâtib geçmeyi
Dost illerine uçmayı
Hakk'a erip râz açmayı
Âsân ederler Hû ile

Gayre HÜDÂYÎ meyli kes
Allah yeter bâkî heves
Zikrini Hakk'ın her nefes
İ'lân ederler Hû ile (1)

EK 40: Isfahan İlâhî "Evvel tevhîdi zikret"





Evvel tevhîdi zikret
Sonra cürmünü fikret
Var yoluna doğru git
Derviş olayım dersen

Bir kâmil şeyhi ara
Niçin oldun âvâre
Heman söz tut bî-çare
Derviş olayım dersen

Her yere ayak basma
İhsandan elin kesme
Çok söze kulak asma
Derviş olayım dersen

Rüyâya yalan katma
Elden sözalıp satma
Vakt-i seherde yatma
Derviş olayım dersen

Hak söze inad etme
Refîksiz yola gitme
Eyvallahı terketme
Derviş olayım dersen

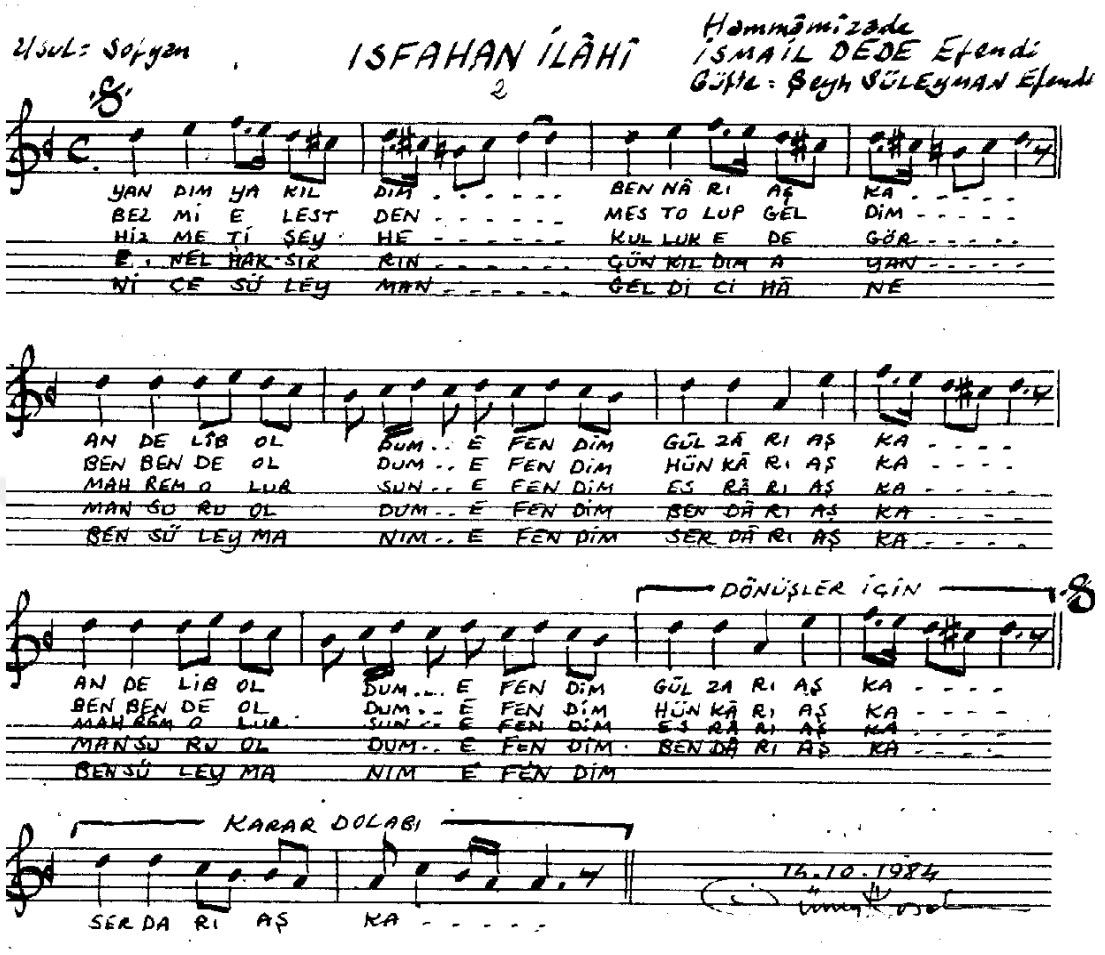
Gaflet ile çalışma
Çok gezmeye alışma
Hiçbir şeye ilişme
Derviş olayım dersen

Şeyhinde kusur görme
meclisinde çok durma
Nâfile yere yorma
Derviş olayım dersen

Haram lokmayı yutma
Bir kimseye kin tutma
Şeyh Vefâ'yı unutma
Derviş olayım dersen

~~Güfte çıyıdırılarak~~
~~C.Kösetürkçü notadan~~
yazıldı
25-11-1958
H.Alvan

EK 41: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 1



YANDIM YAKILDIM
BEN NÂR-I AŞKA
ANDELÎB OLDUM
GÜLZÂR-I AŞKA

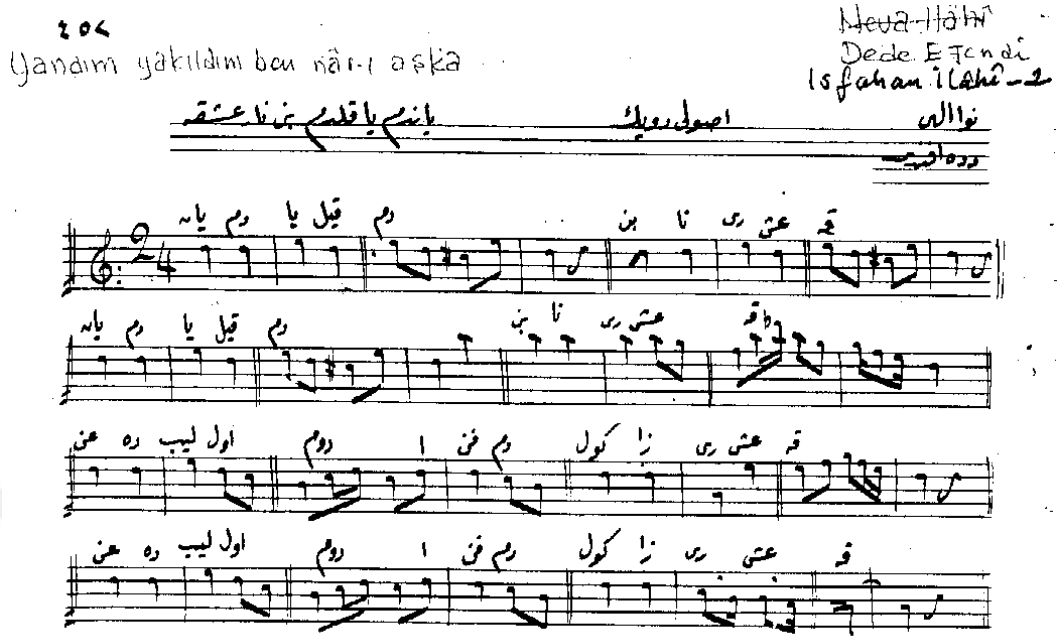
GEZM-Í ELESTDEN
MESTOLUP GELDİM
BEN BENDE OLDUM
HÜNKÂR-I AŞKA

HİZMET-İ ŞEYHE
KULLUK EDEGÖR
MAHREM OLURSUN
ESRÂR-I AŞKA
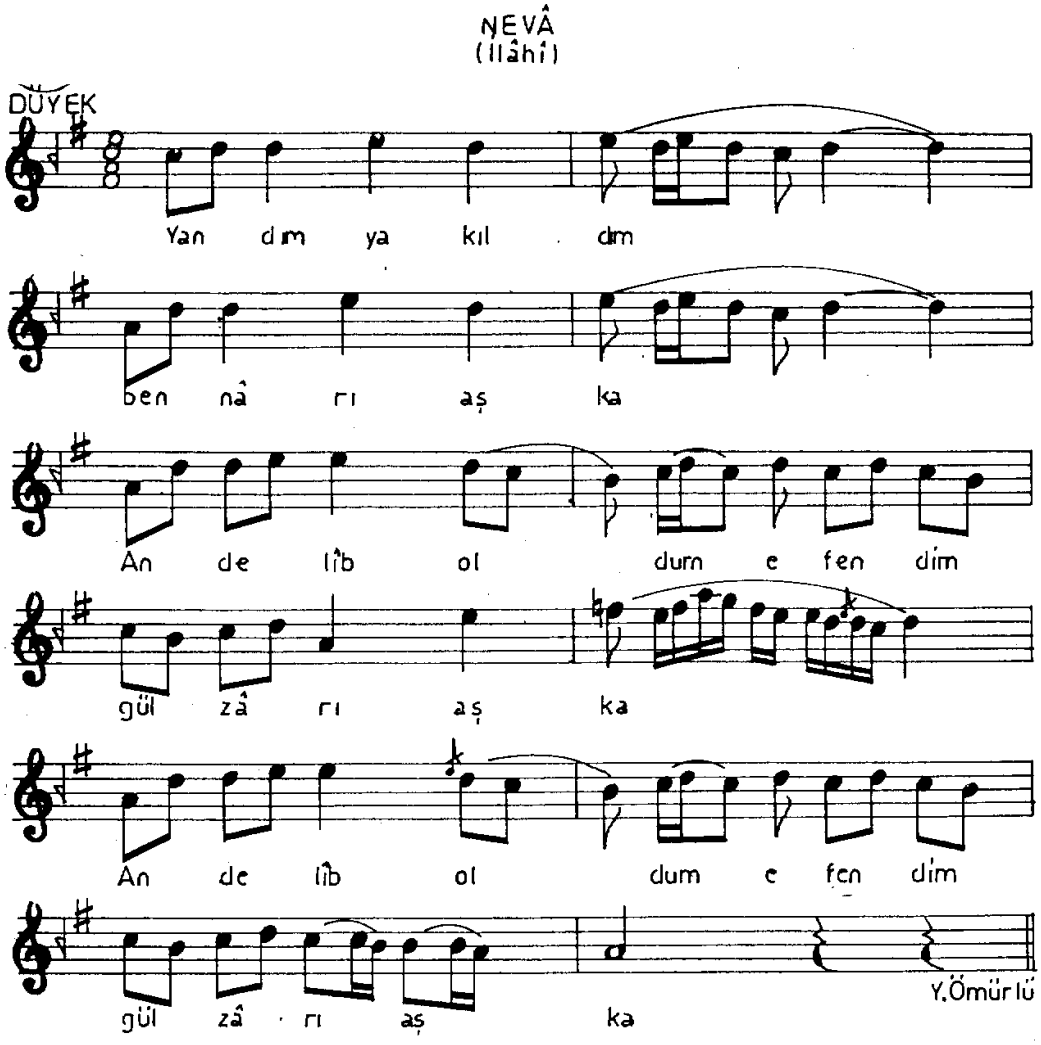
ENELHAK SIRRIN
ÇÜN KILDIM AYAN
MANSÛRU OLDUM
BEN DÂR-I AŞKA

NİCE SÜLEYMAN
GELDİ Cİ HÂNE
BEN SÜLEYMÂNIM
SERDÂR-I AŞKA

EK 42: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 2



EK 43: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 3



Yandım yakıldım ben nâr-ı aşka
Andelîb oldum (efendim) gülzâr-ı aşka
(Andelîb oldum (efendim) gülzâr-ı aşka)

Zülfü havâsına olalı hayran
Olmuşam Mansûr berdâr-ı aşka
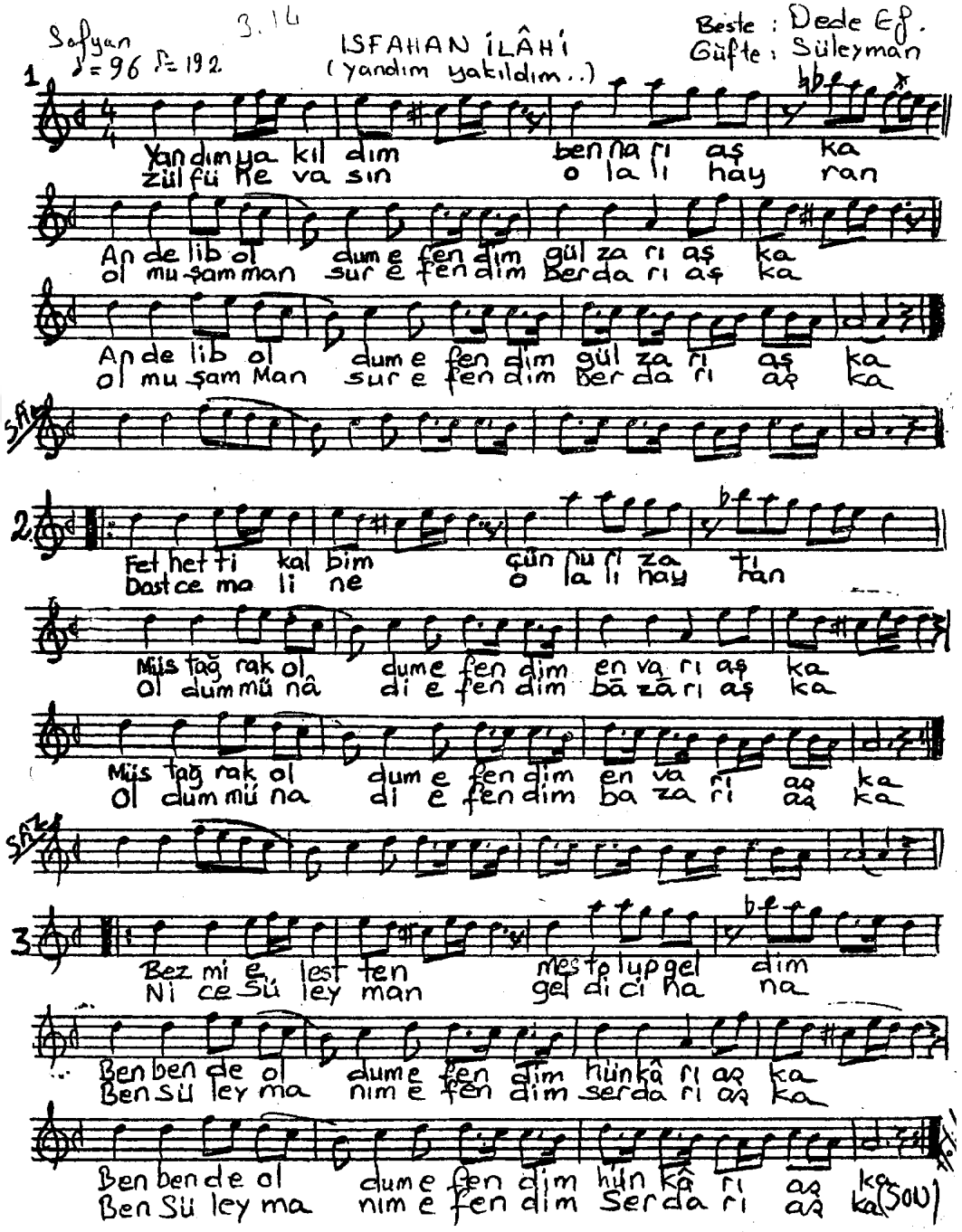
Feth etti kalbim çün nûr-ı zâtı
Müstağrak oldum envâr-ı aşka

Dost cemâline olalı hayran
Oldum münâdî bâzâr-ı aşka

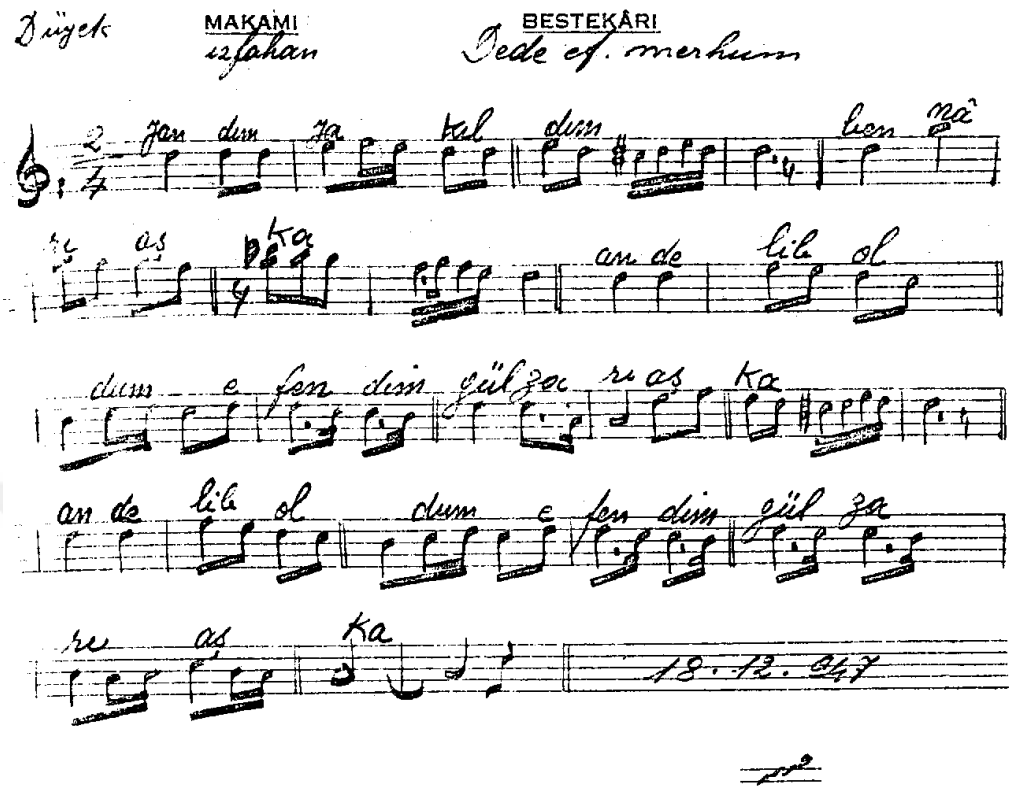
Bezm-i Elest'ten mest olup geldim
Ben bende oldum hünkâr-ı aşka

Nice Süleyman geldi cihâna
Ben SÜLEYMÂN'ım serdâr-ı aşka[1]
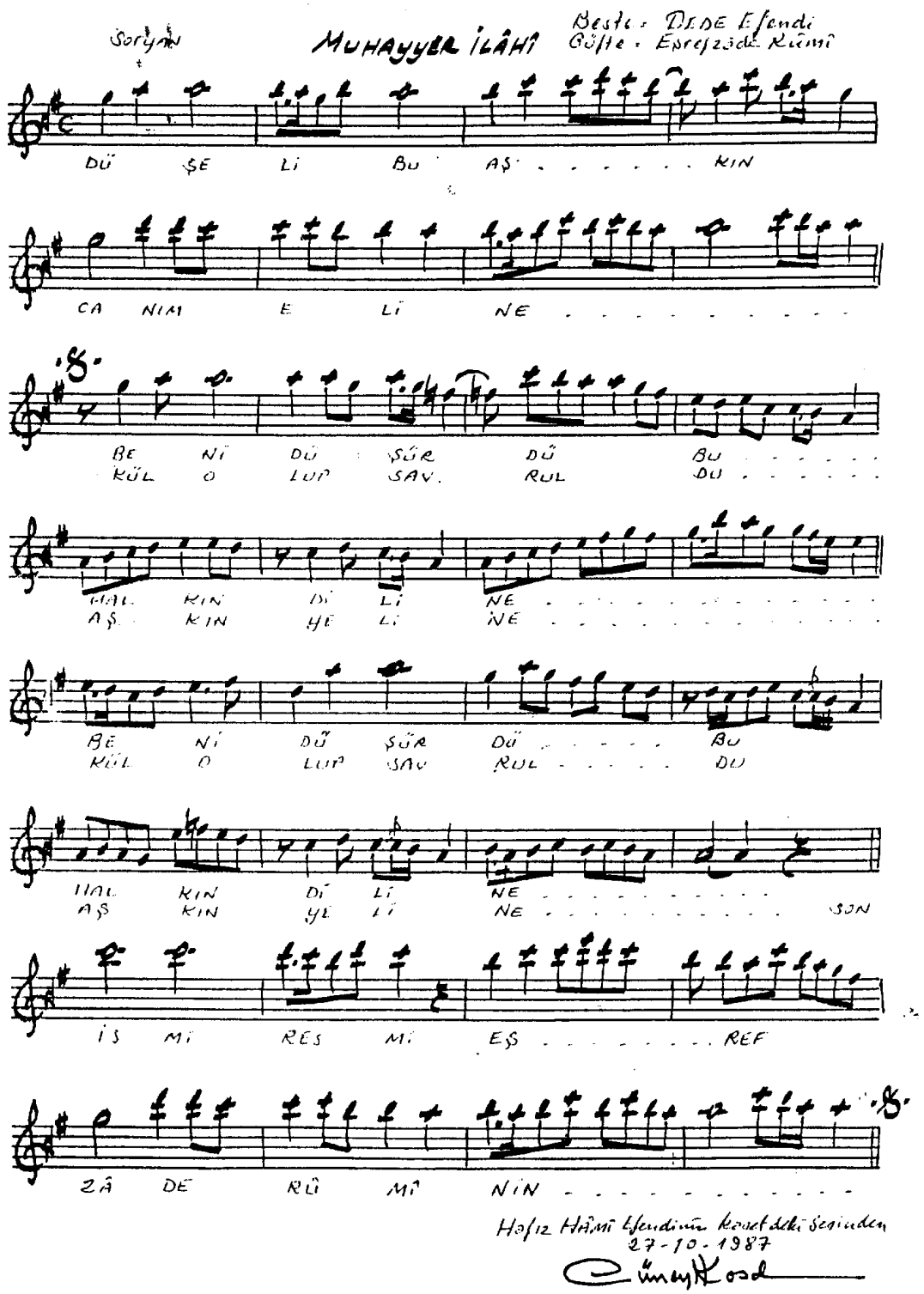
EK 44: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 4
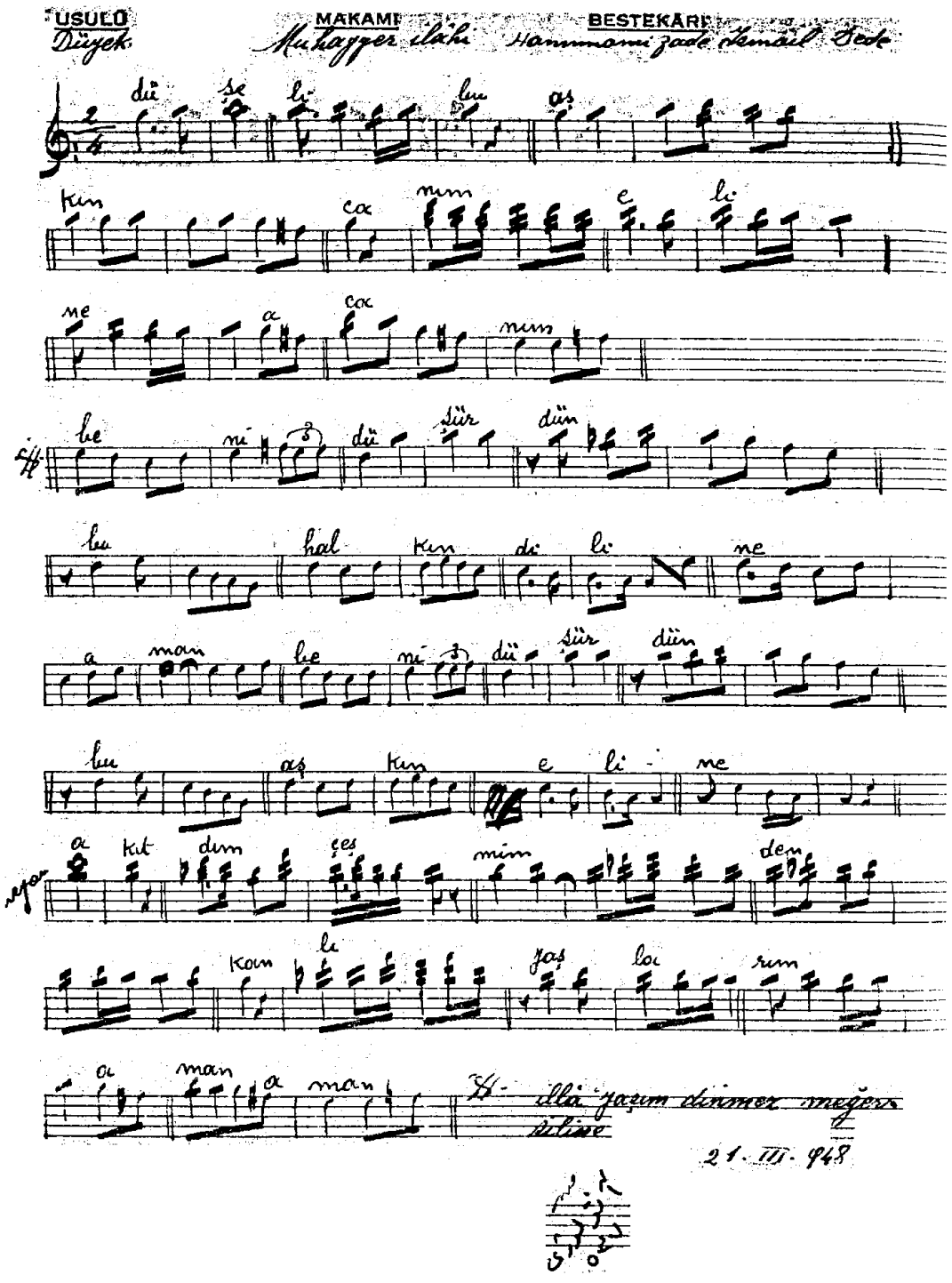


EK 45: Isfahan İlâhî "Yandım yakıldım" Nüsha 5
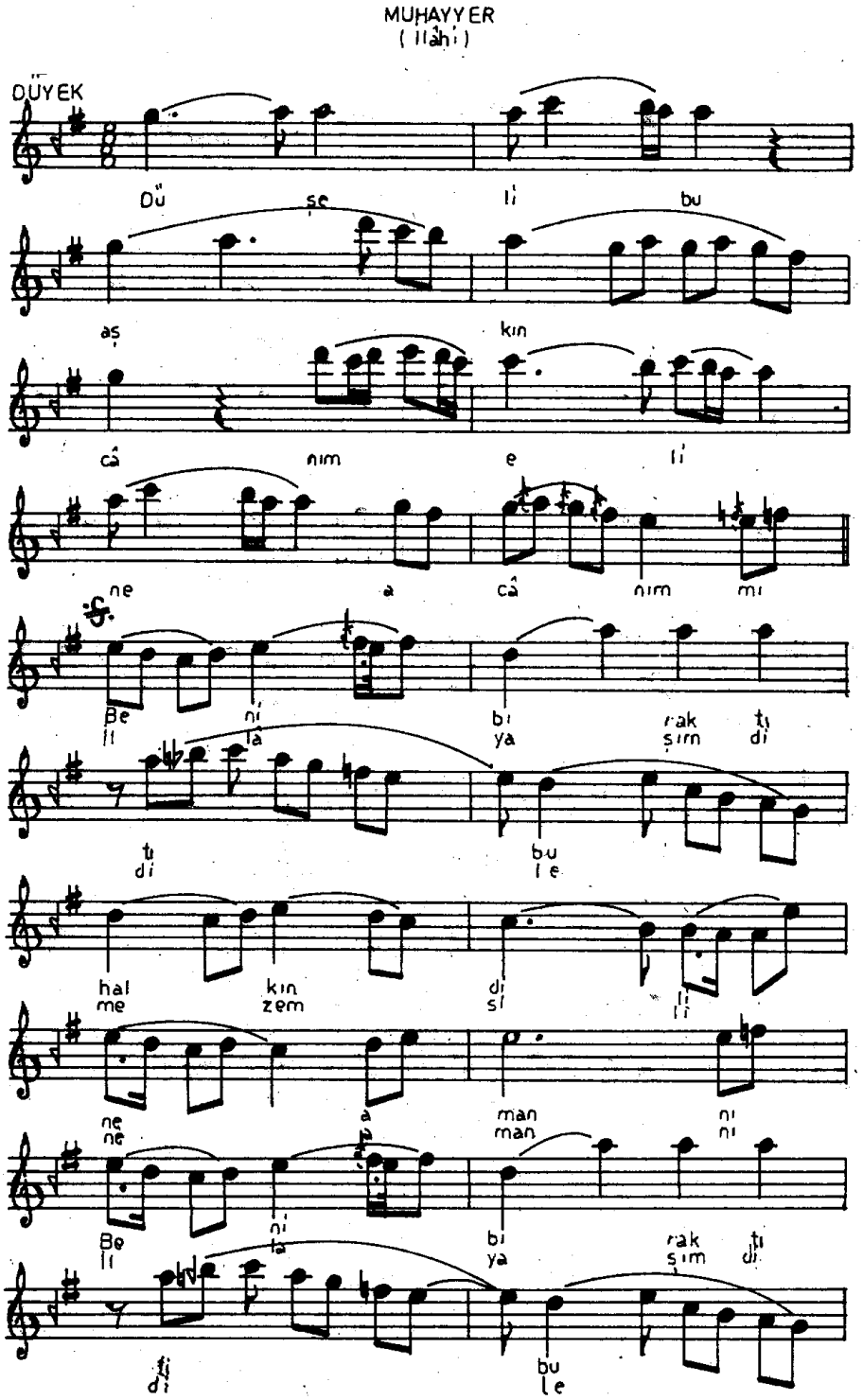


EK 46: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 1
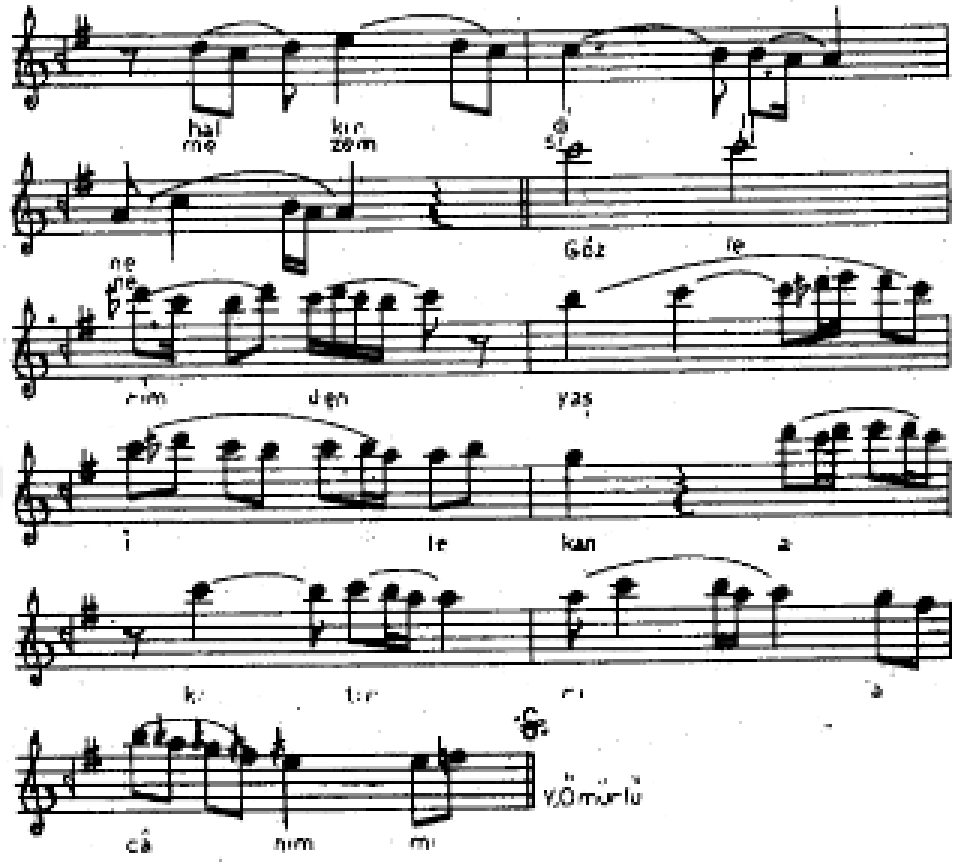


EK 47: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 2



EK 48: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 3



EK 49: Muhayyer İlâhî "Düşeli bu aşkın" Nüsha 3 s.2



Düşeli aşkın bu cânım eline
Beni bıraktı bu halkın diline

Gözlerimden yaş ile kan akıtır
İlâ yaşım dilemezem siline
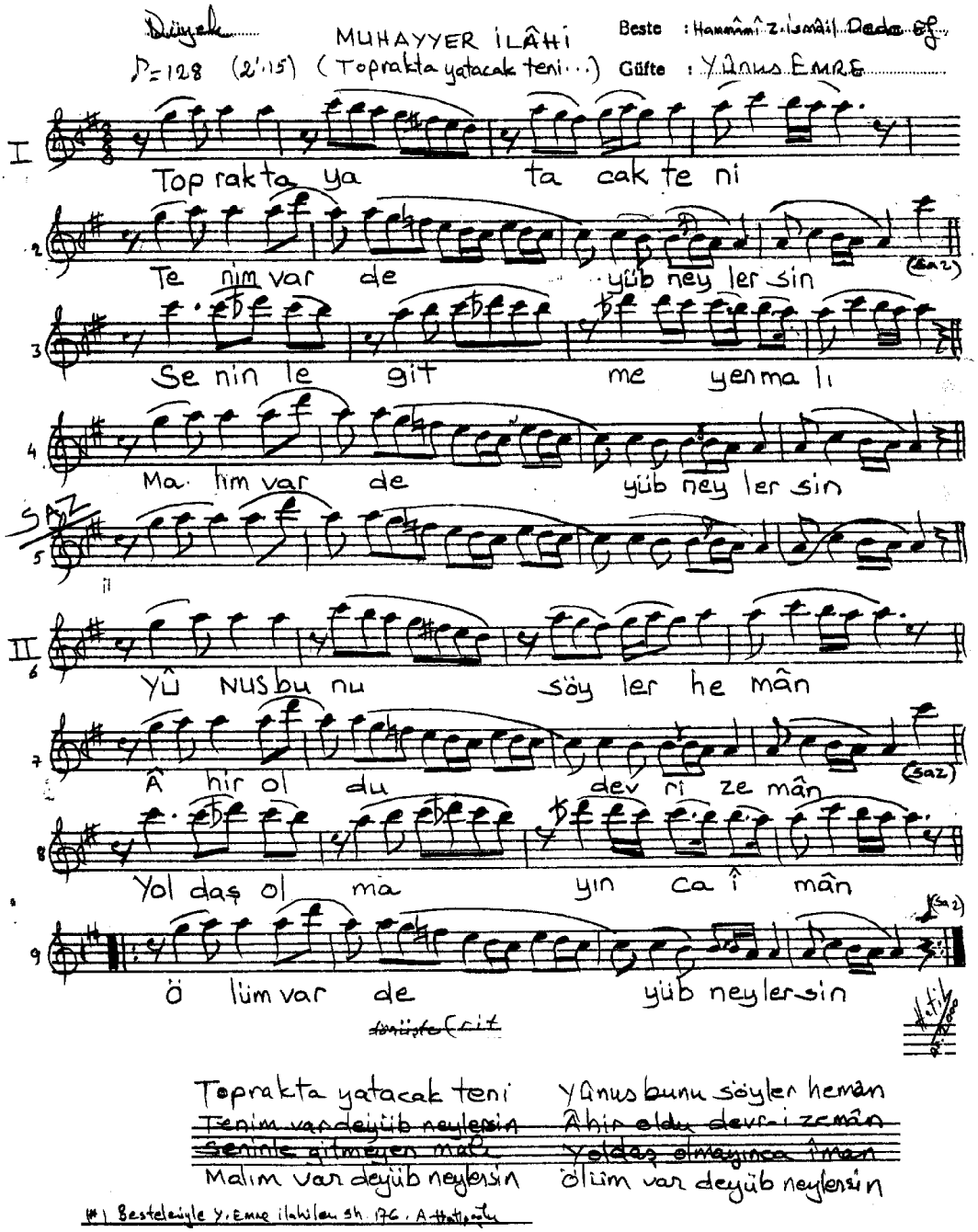
Zîrâ aktıkça gözümden kanlı yaş
Hoş tesellîler gelir ben kuluna

Hoş yaraşır âşıka gözü yaşı
Kim ki âşıksa gözünden billine

Ben bu aşktan bir nefes ayrılmazam
Ger yüreğim şerha şerha deline

İsmi resmi EŞREFOĞLU RÛMÎ'nin
Kul olup savruldu aşkın yeline (!)
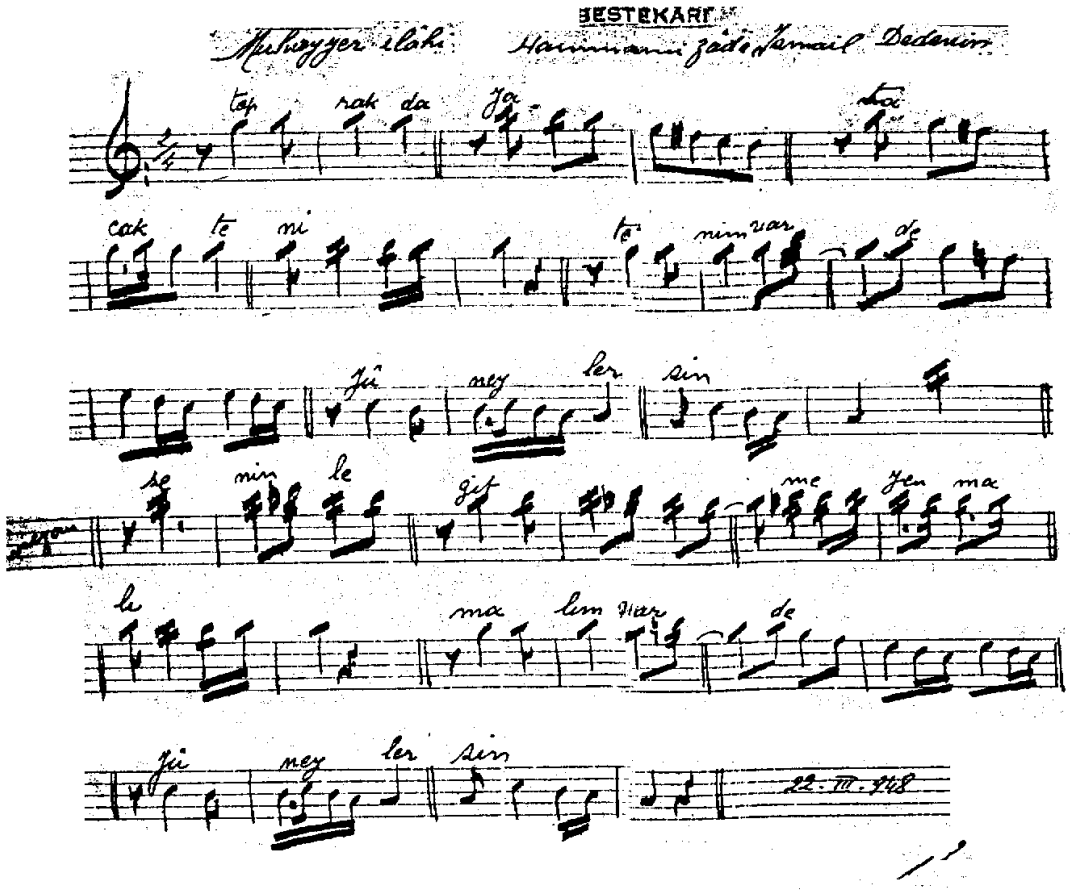
EK 50: Muhayyer İlâhî "Toprakta yatacak teni" Nüsha 1
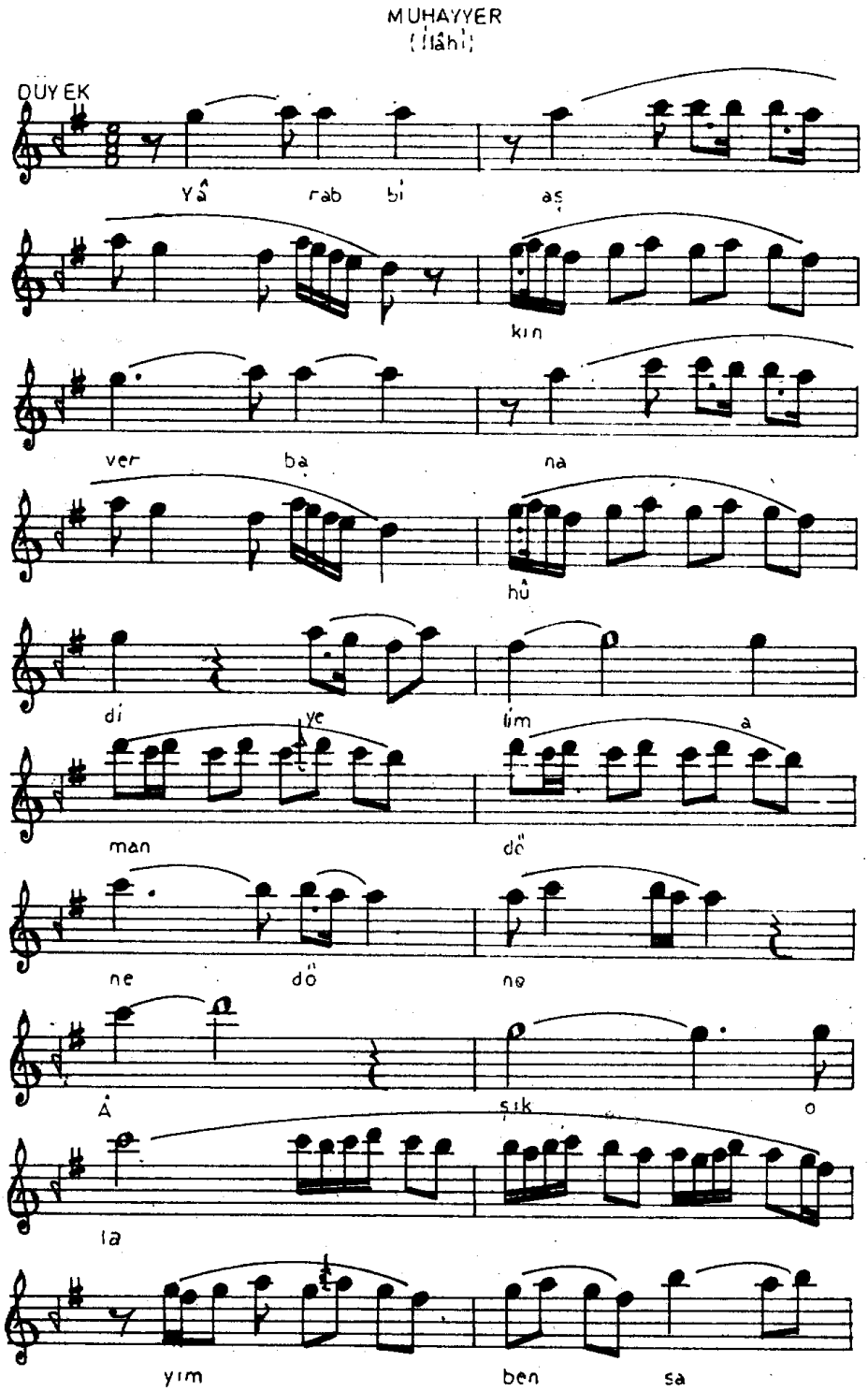


Toprakta yatacak teni — Yûnus bunu söyler hemân
~~Tenim var deyüb neylersin — Âhir oldu devr-i zemân~~
~~Seninle gitmeyen mahl — Yoldaş olmayınca îmân~~
Malım var deyüb neylersin — ölüm var deyüb neylersin

(*1) Bestelenişiyle Y. Emre ilahileri sh. 176. A. Hatipoğlu
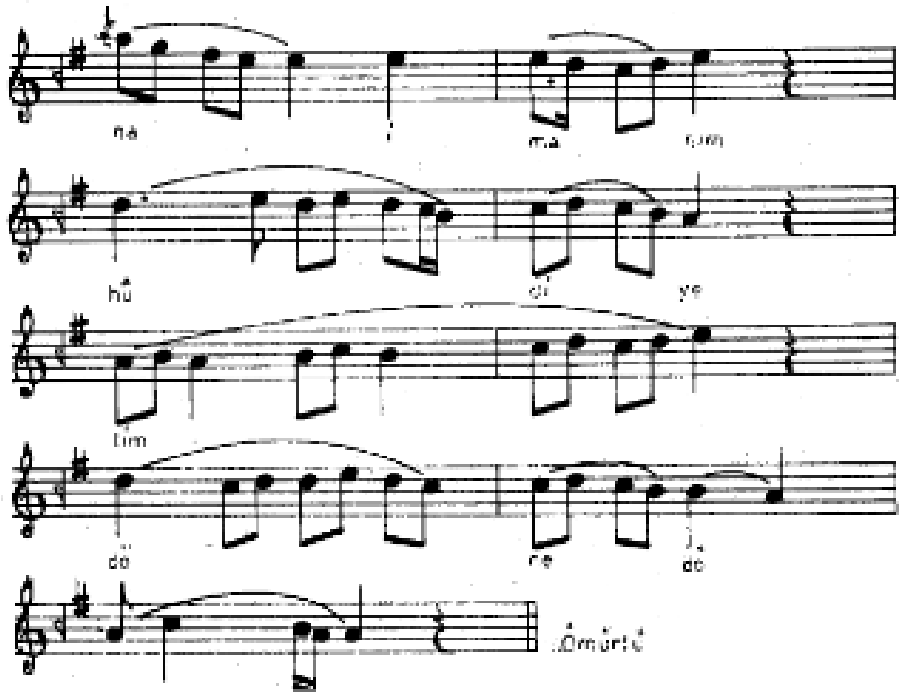
EK 51: Muhayyer İlâhî "Toprakta yatacak teni" Nüsha 2



EK 52: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi" Nüsha 1



EK 53: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi" Nüsha 1 s.2



Yâ Rabbi aşkın ver bana
Hû diyeyim döne döne
Âşık olayım ben sana
Hû diyeyim döne döne

Kama hiç benliğim bende
Varlığım yok eyle sende
Seni görüp her mekânda
Hû diyeyim döne döne

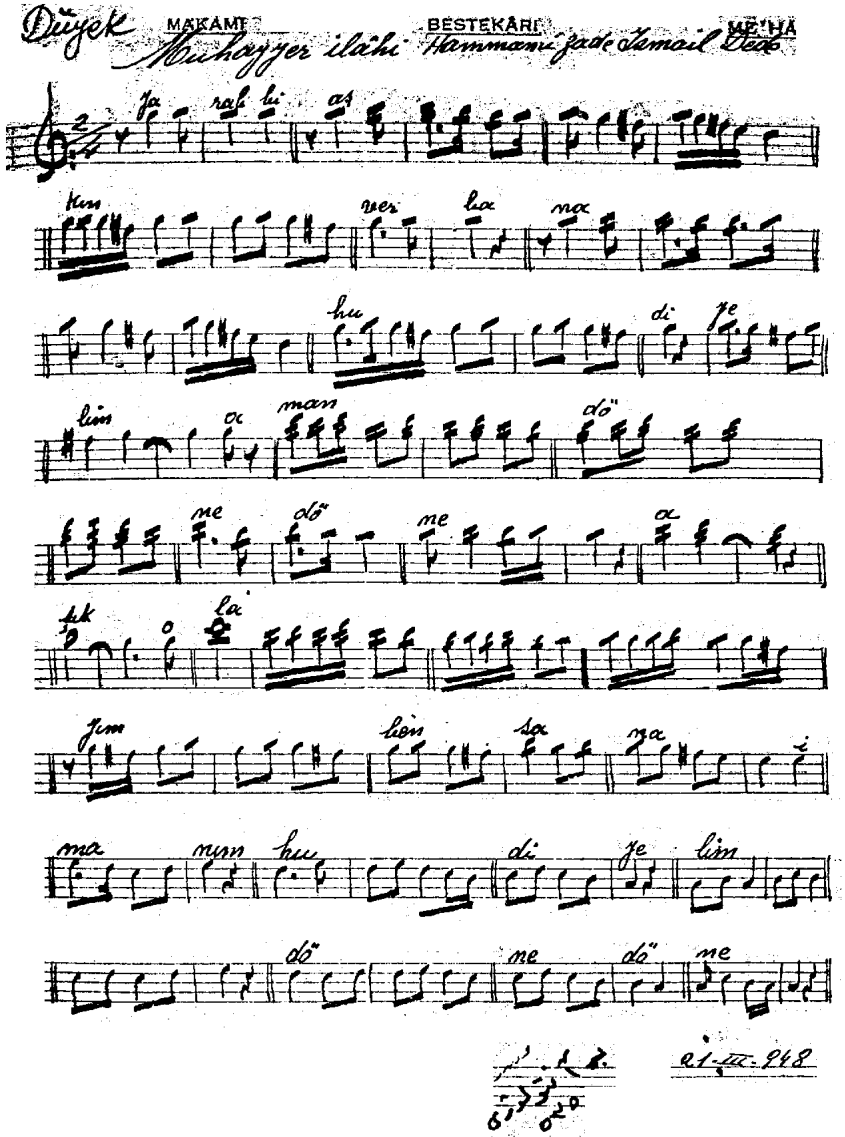
Çâha düştüm Yûsuf gibi
Derde düştüm Eyyûb gibi
Ağlayayım Ya'kûb gibi
Hû diyeyim döne döne

Şevkın ver bana döneyim
Tâ kül olunca yanayım
Gördüğüm seni sanayım
Hû diyeyim döne döne
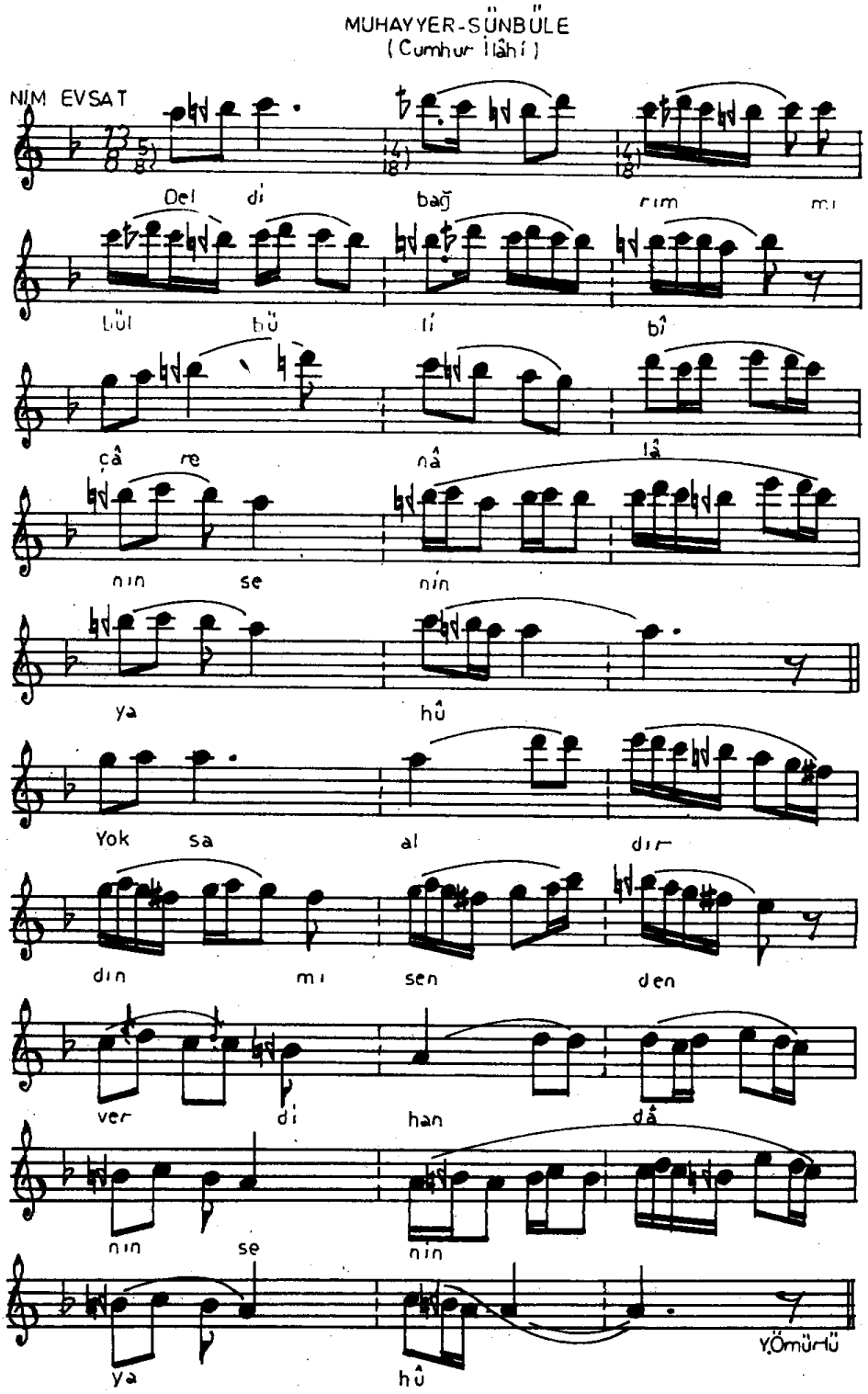
Mevlâm kama beni bana
Al gönlümü senden yana
Müştâkın oluben sana
Hû diyeyim döne döne

SEYYİD NİZÂMOĞLU kuldur
Gerek dirgör gerek öldür
Aşkınla gönlümü doldur
Hû diyeyim döne döne (!)
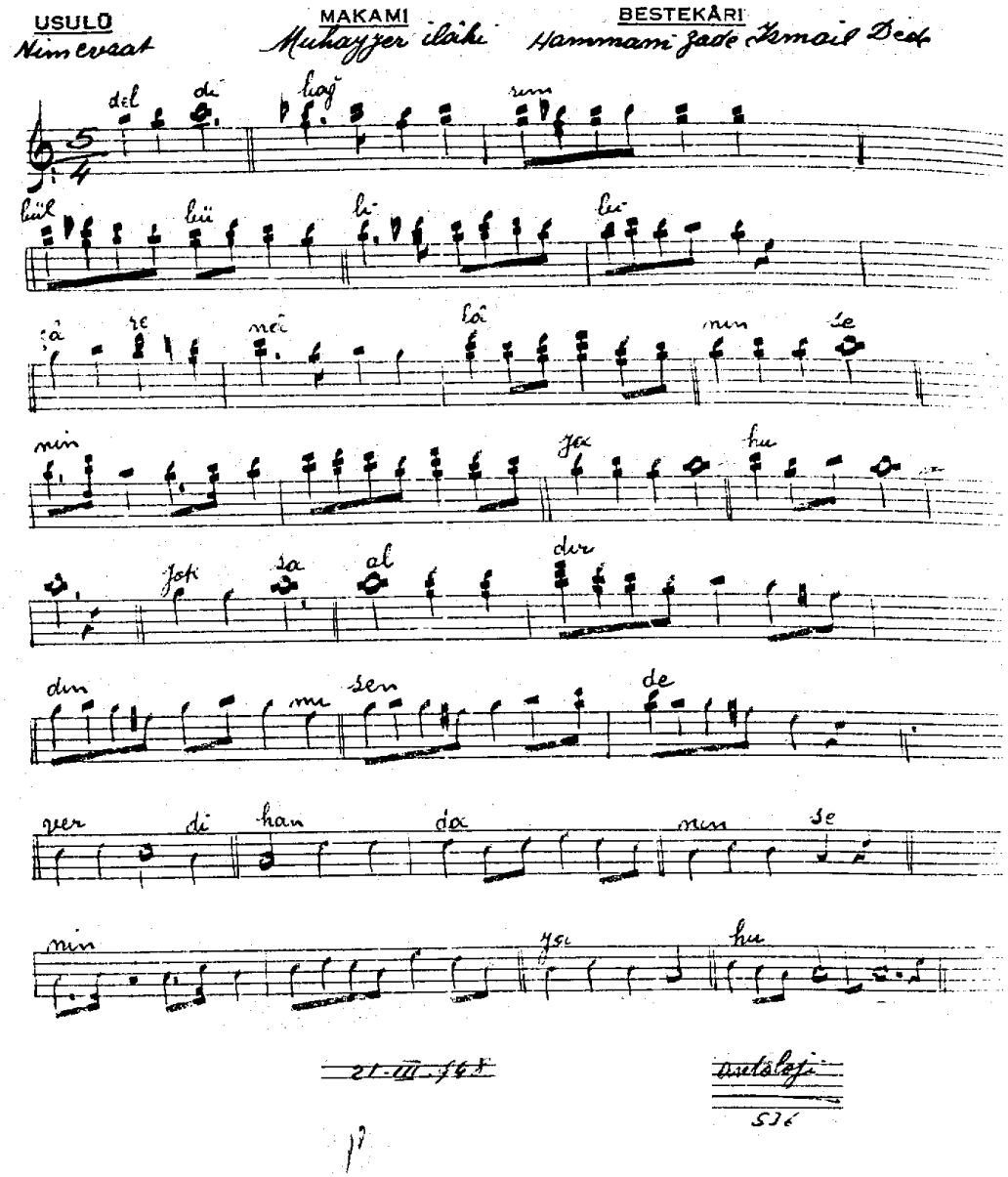
EK 54: Muhayyer İlâhî "Yâ rabbi" Nüsha 2
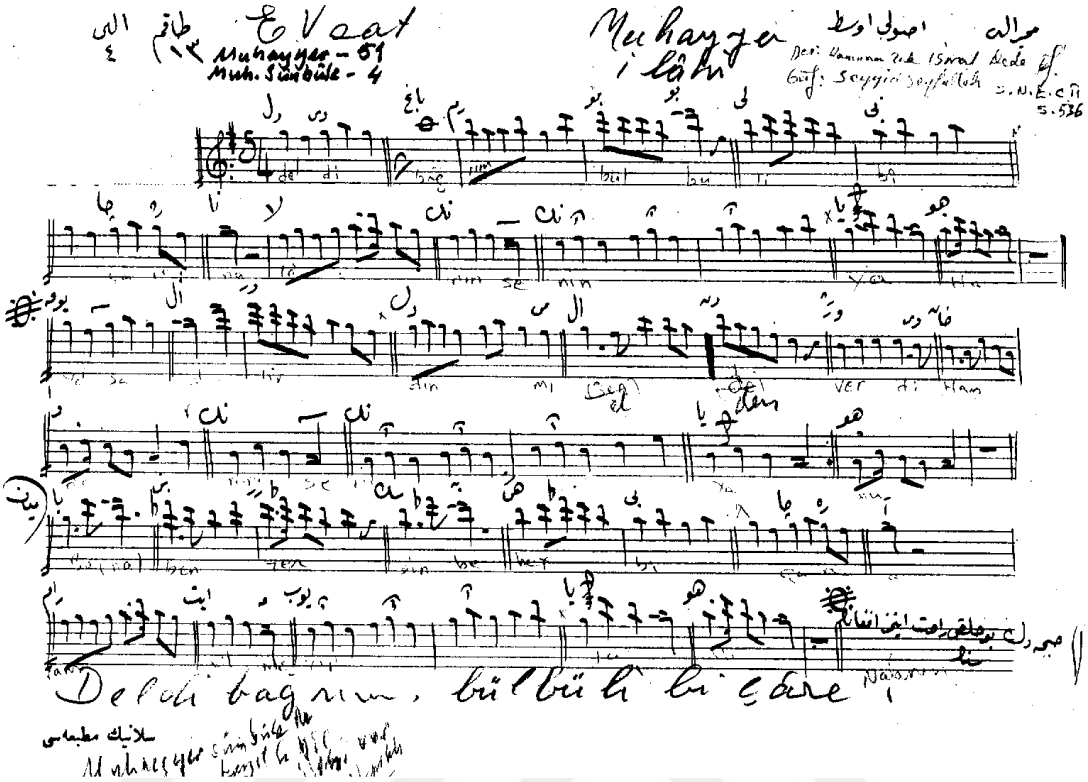


EK 55: Muhayyer Sünbüle İlâhi "Deldi bağrım" Nüsha 1
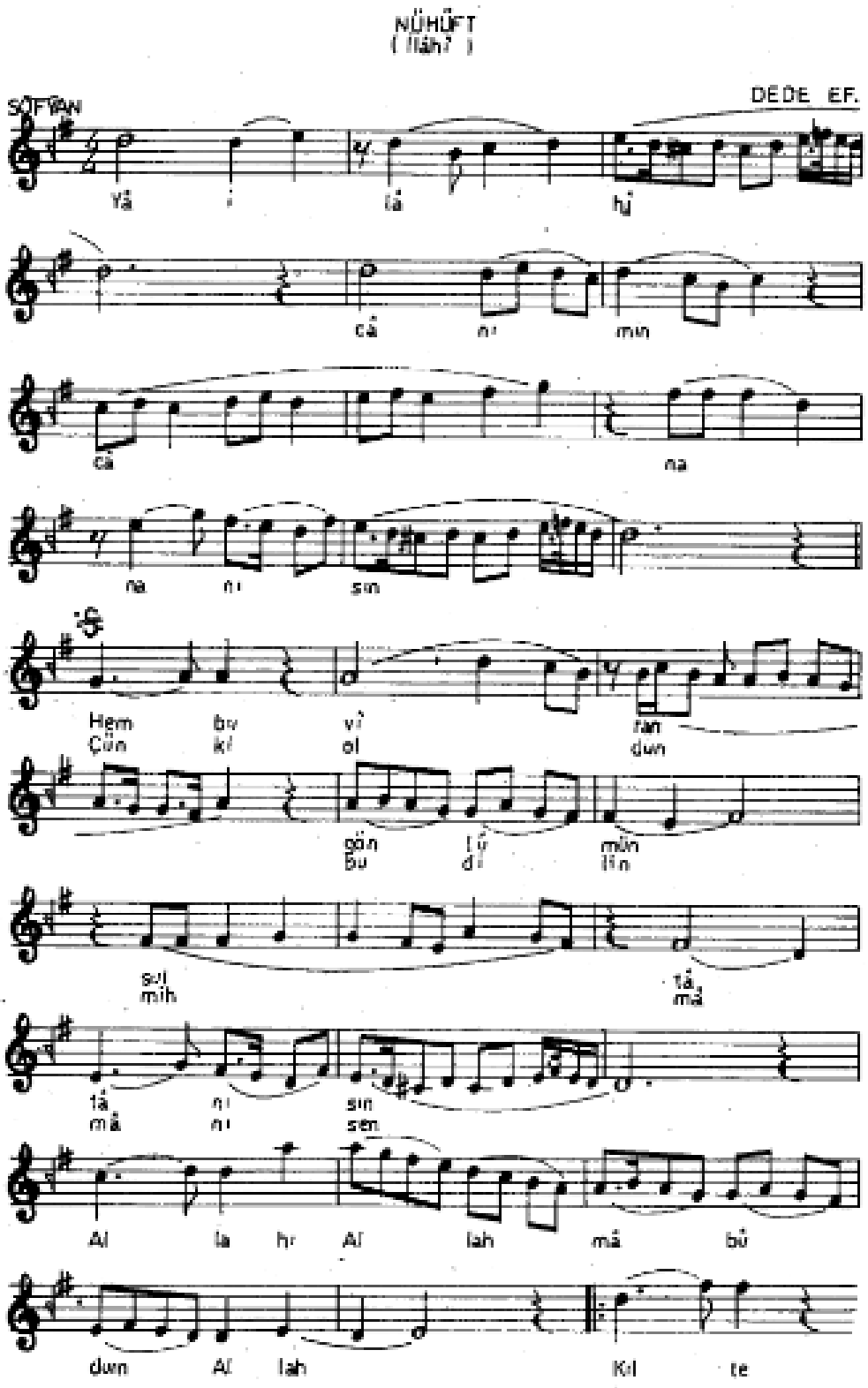


EK 56: Muhayyer Sünbüle İlâhi "Deldi bağrım" Nüsha 2
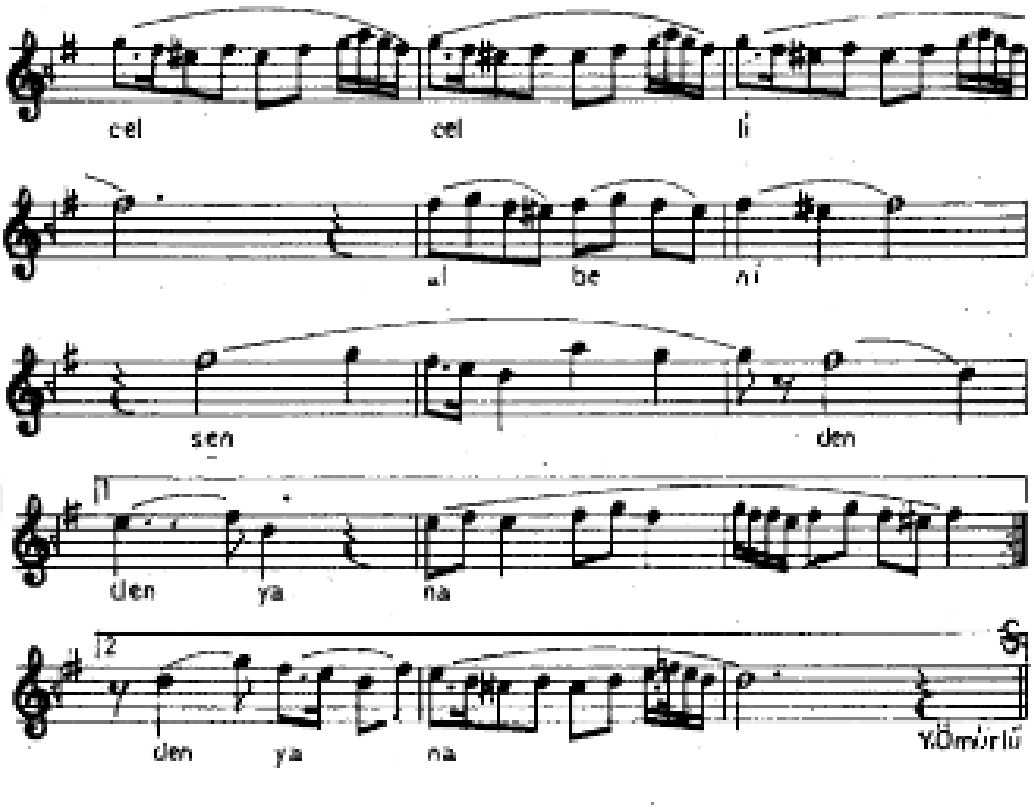


EK 57: Muhayyer Sünbüle İlâhi "Deldi bağrım" Nüsha 3



EK 58: Nühüft İlâhî "Yâ ilâhî"
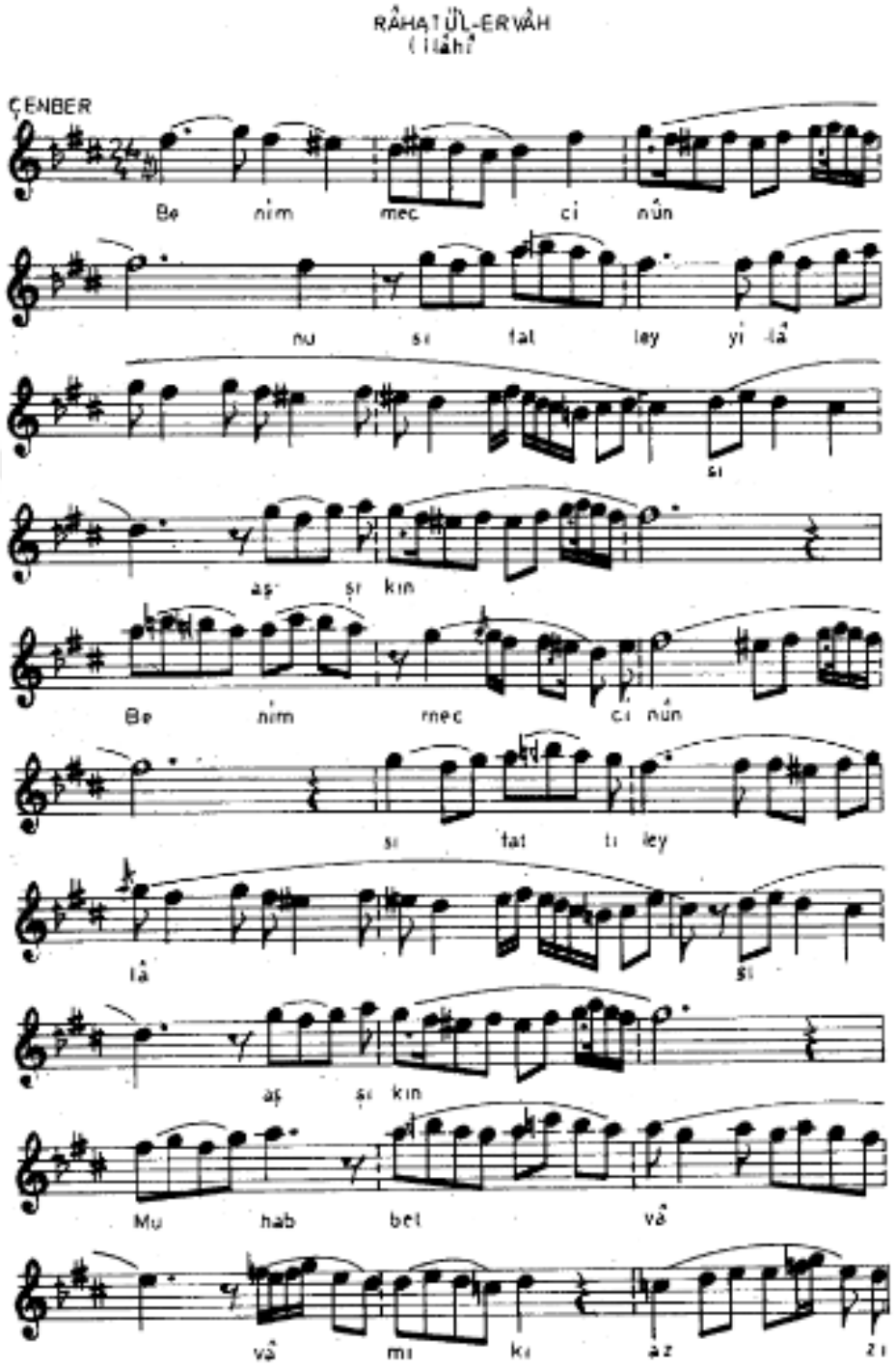


EK 59: Nühüft İlâî "Yâ ilâhî" s.2
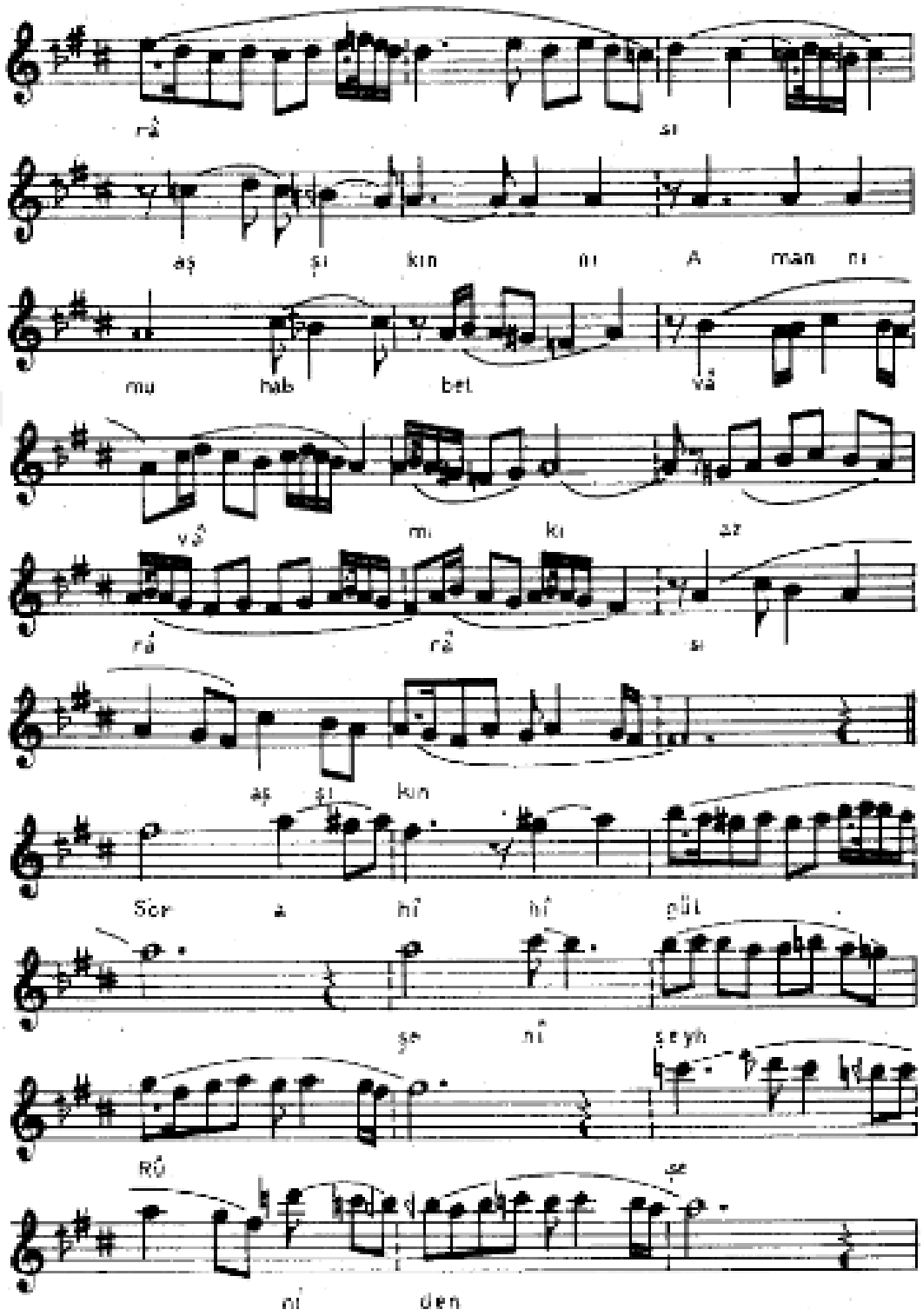


Yâ İlâhî cânımın cânânı sen
Hem bu vîran gönlümün sultânı sen
(Allah Allah mevlâdım Allah)
Kıl tecellî al beni senden yana
Çünkî oldum bu dilin mihmânı sen
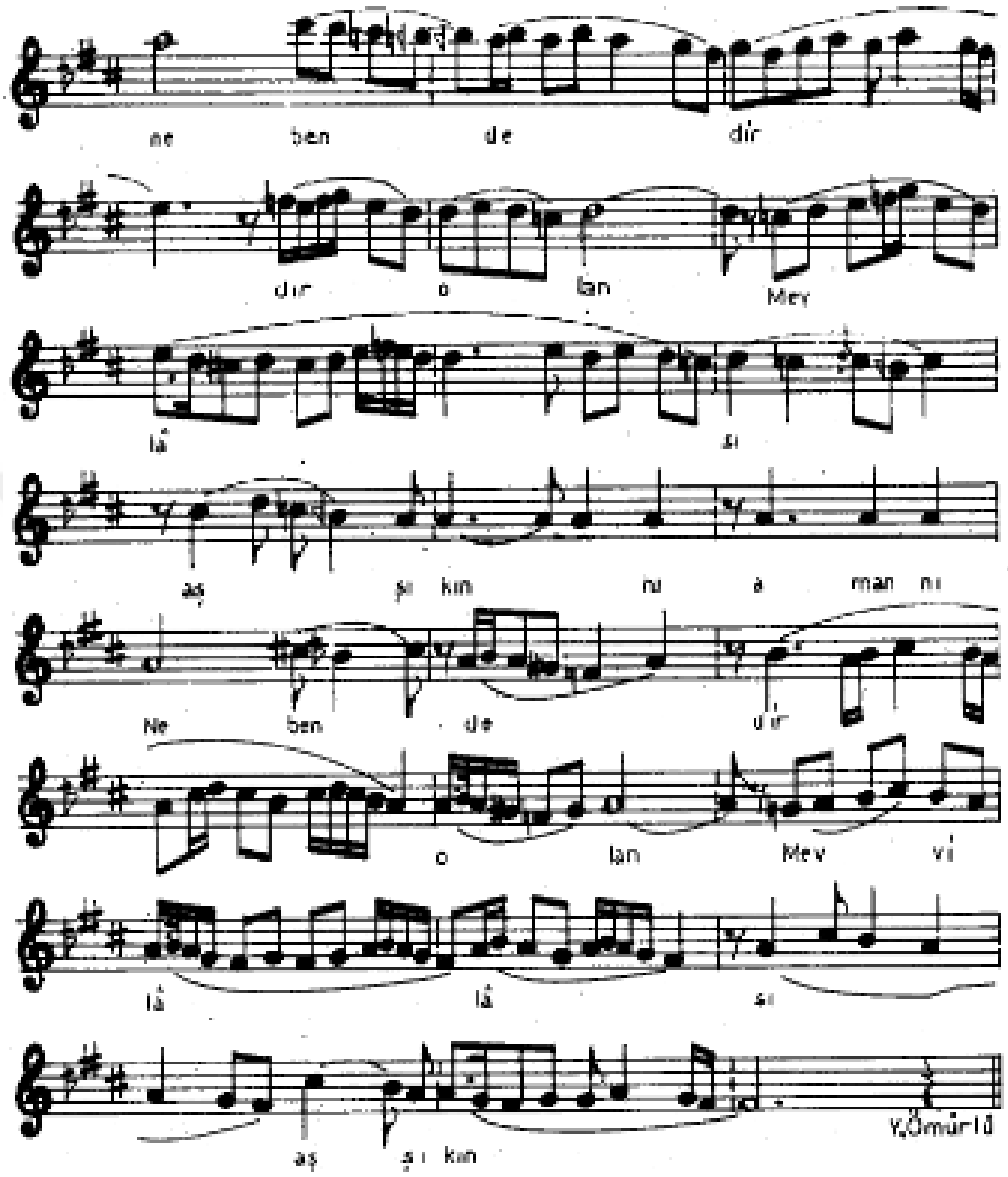
EK 60: Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın" Nüsha 1



EK 61: Rahât-ül Ervâh İlâhî “Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın” Nüsha 1 s.2



EK 62: Rahât-ül Ervâh İlâhî "Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın" Nüsha 1 s.3



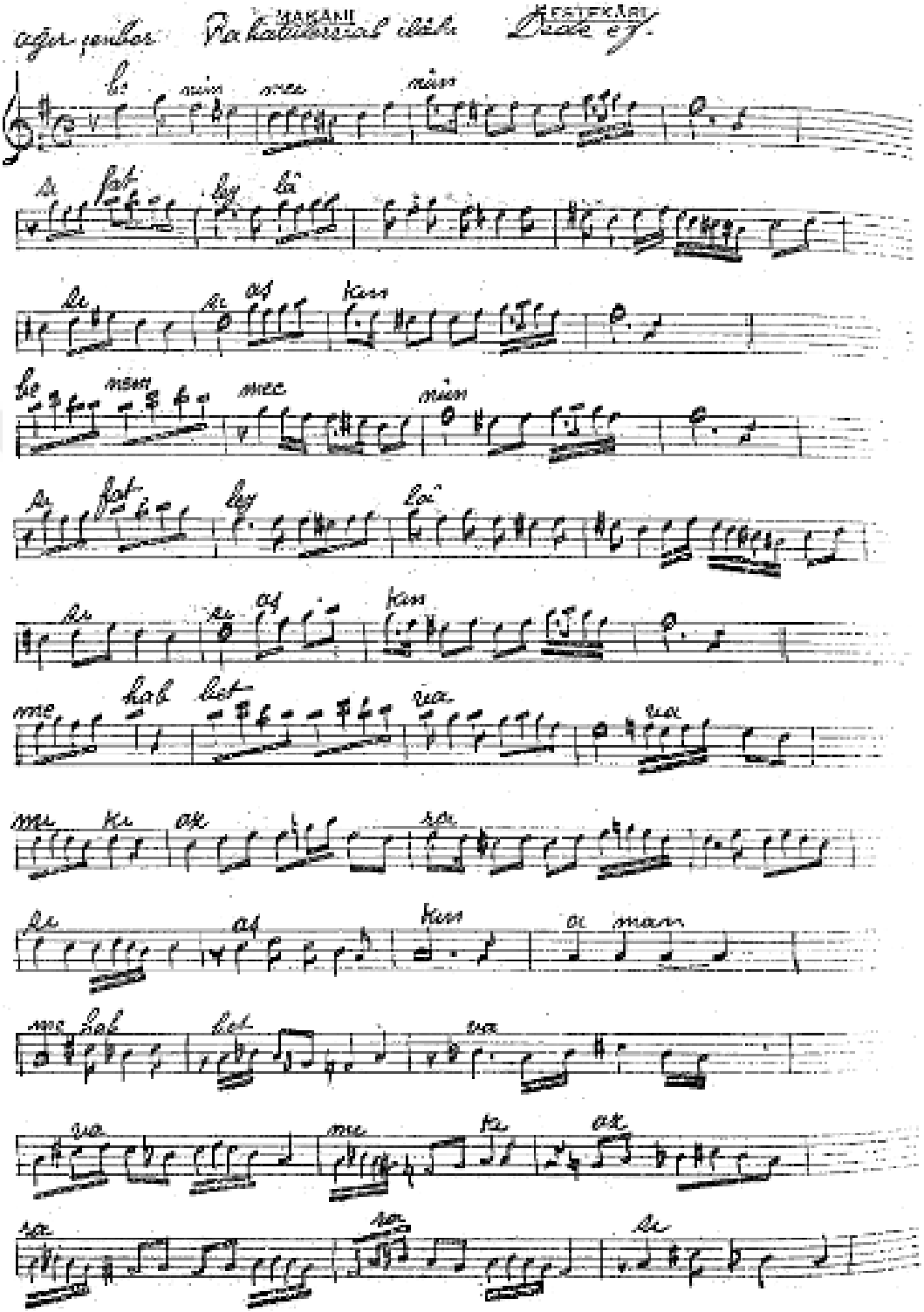
Benim Mecnûn-sıfat Leylâ'sı aşkın
Muhabbet Vâmık'ı Azrâ'sı aşkın

Mevveddet Hüsrev'i Şîrin likada
Olur bencileyin Dârâ'sı aşkın
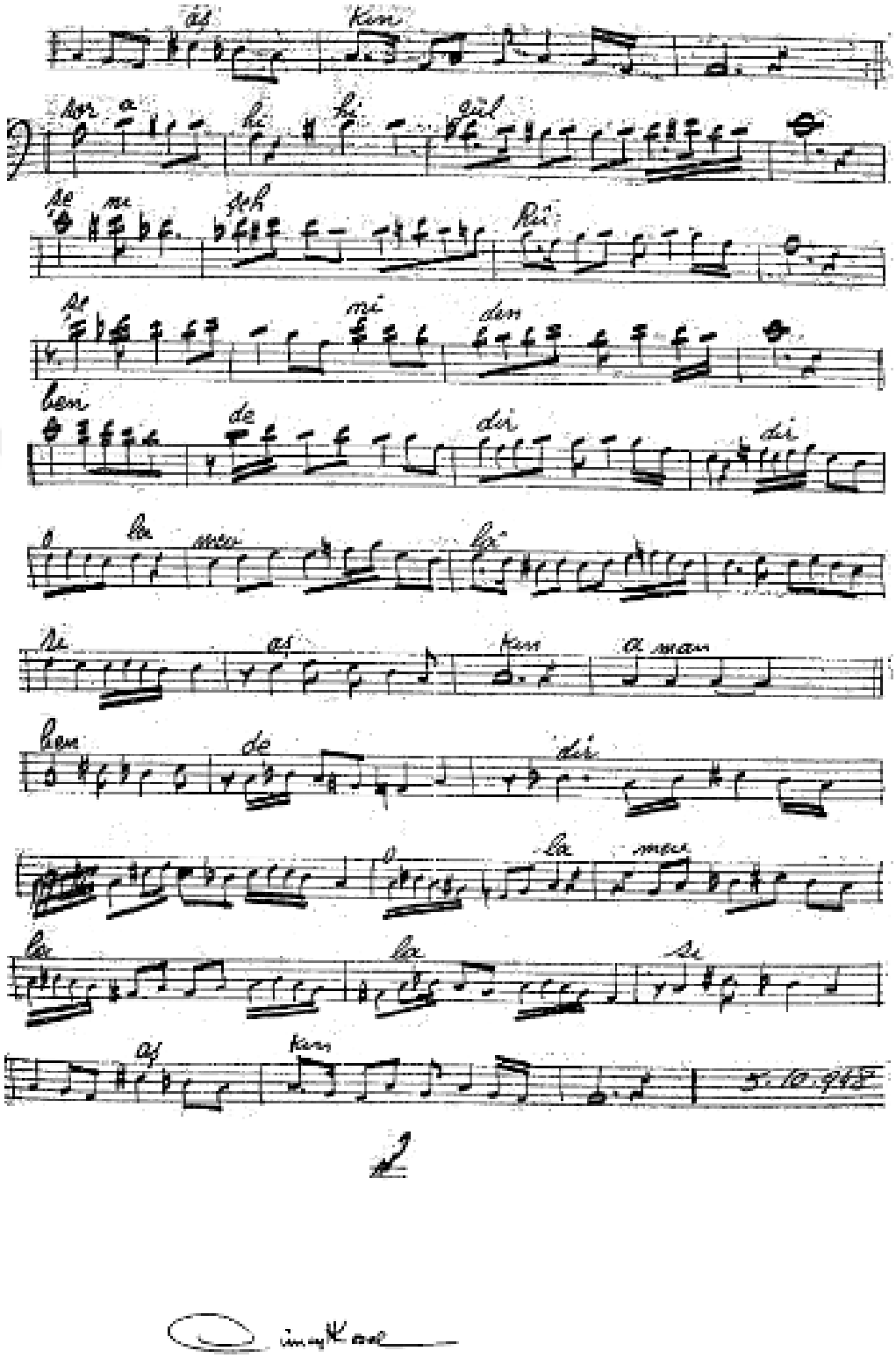
Alak akımı aşkın hayâli
Oluben ser-be-ser sevdâsı aşkın

Sor ahî GÜLŞENİ Şeyh Rüşenî'den
Ne bendedir olan mevlâsı aşkın (!)
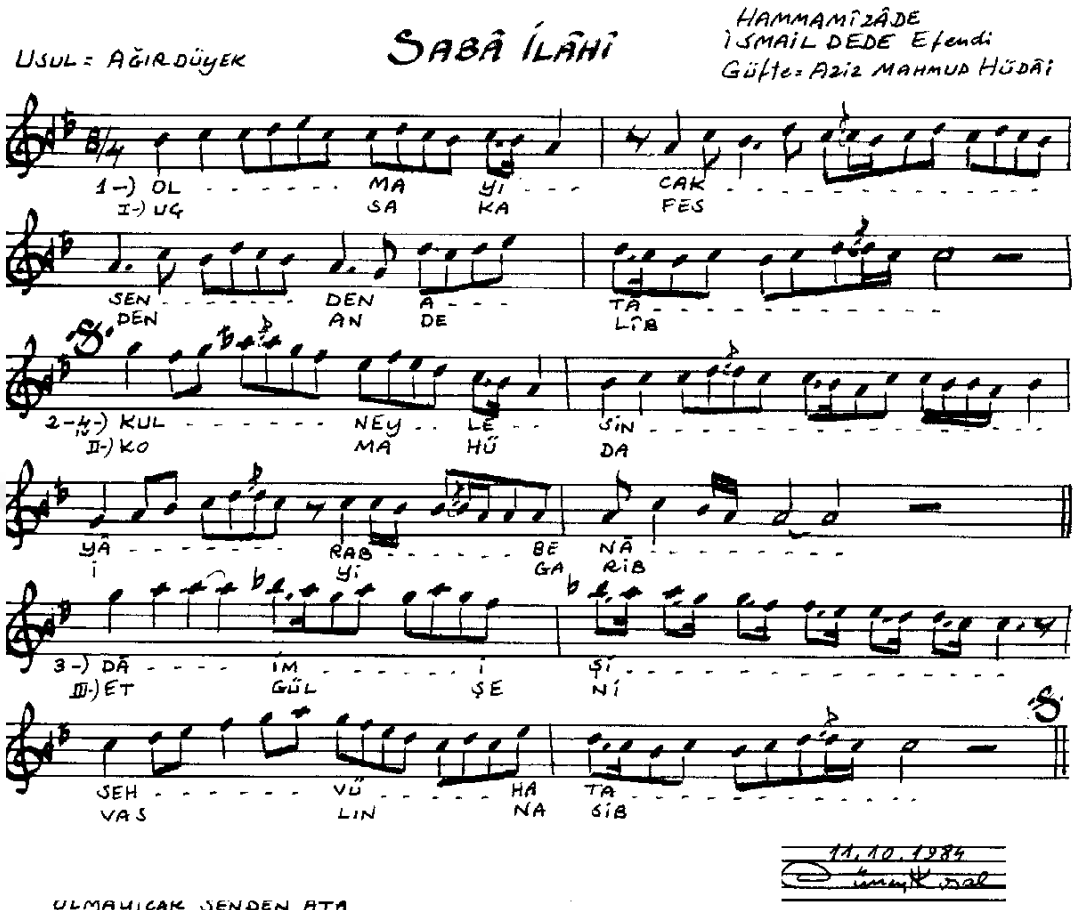
EK 63: Rahât-ül Ervâh İlâhî “Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın” Nüsha 2



EK 64: Rahât-ül Ervâh İlâhî “Benim Mecnûn-sıfât Leylâsı aşkın” Nüsha 2 s.2



EK 65: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ" Nüsha 1



OLMAYICAK SENDEN ATA
KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ
DÂİM İŞİ JEHV Ü HATÂ
~~KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ~~

İSTER SENİ CAN BÜLBÜLİ
LÂKİN ERİŞMEZ AKL ELİ
GER AÇIVERMEZSEN YOLU
KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ

~~KİM GAMDA KİM RAHATTADIR~~
~~ALEM BUNA HAYRETTEDİR~~
HEP KABZA-İ KUDRETTEDİR
KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ
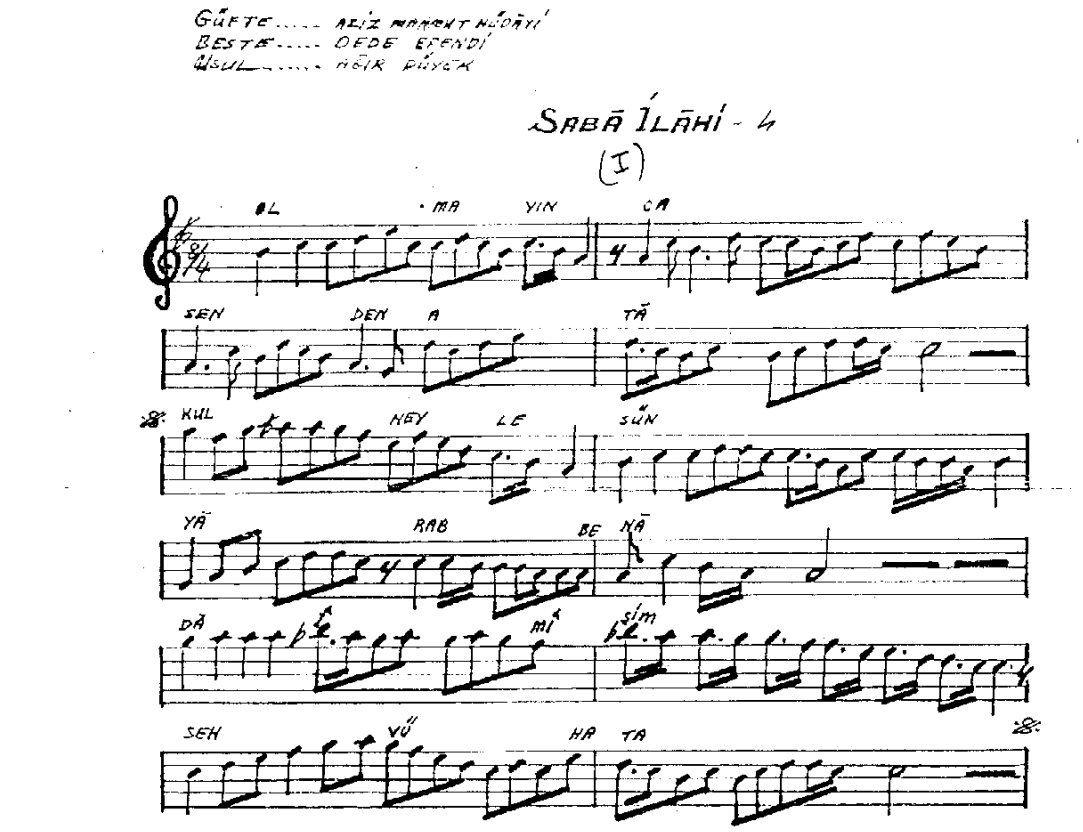
~~KİM Kİ DEDİ EVVEL BELÂ~~
~~ANDAN İRAĞ OLDU BELÂ~~
~~ALLAHU YEF'AL MÂ YEŞÂ'~~
KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ

HAK ANLAMAK MERD İŞİDİR
~~SIĞMAZ AKLA NERD İŞİDİR~~
~~ÇÜN SANİ-İ FERD İŞİDİR~~
KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ

ENTEL KERİM-UL MUSTE AN
ENTEL RAUF U KÜLLÜ ÂN
İHSANINA KALDIK HEMÂN
~~KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ~~

UÇSA KAFESDEN ANDELİB
KOMA HÜDÂİYİ GARİB
ET GÜLŞEN-İ VASLIN NASİB
KUL NEYLESİN YÂ RABBENÂ

EK 66: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ" Nüsha 2



OLMAYINCA SENDEN ATÂ, KUL NEYLESÛN YÂ RABBENÂ
DÂİM-İŞİ SEHV-Ü HATÂ, KUL NEYLESÛN YÂ RABBENÂ

Olmayıcak senden atâ
Kul neylesin yârabbenâ
Daim işi sehv ü hata
Kul neylesin yârabbenâ

İster seni câm bülbülü
Âkin enişmez akl eli
Ger açılmezsen yolu
Kul neylesin yârabbenâ

Kim gamda kim rahatdadır
Alem buna hayrettedir
Dep kabza-i kudrettedir
Kul ne Eylesin yârabbenâ

Kim ki dedi ewvel belâ
Andan ırağ oldu belâ
"Allahu yef'alu mâ yeşâ"
Kul ne eylesin yârabbenâ

Hak anlamak merd işidir
Sığmaz akla nerd işidir
Çün sanii ferd işidir
Kul neylesin yârabbenâ
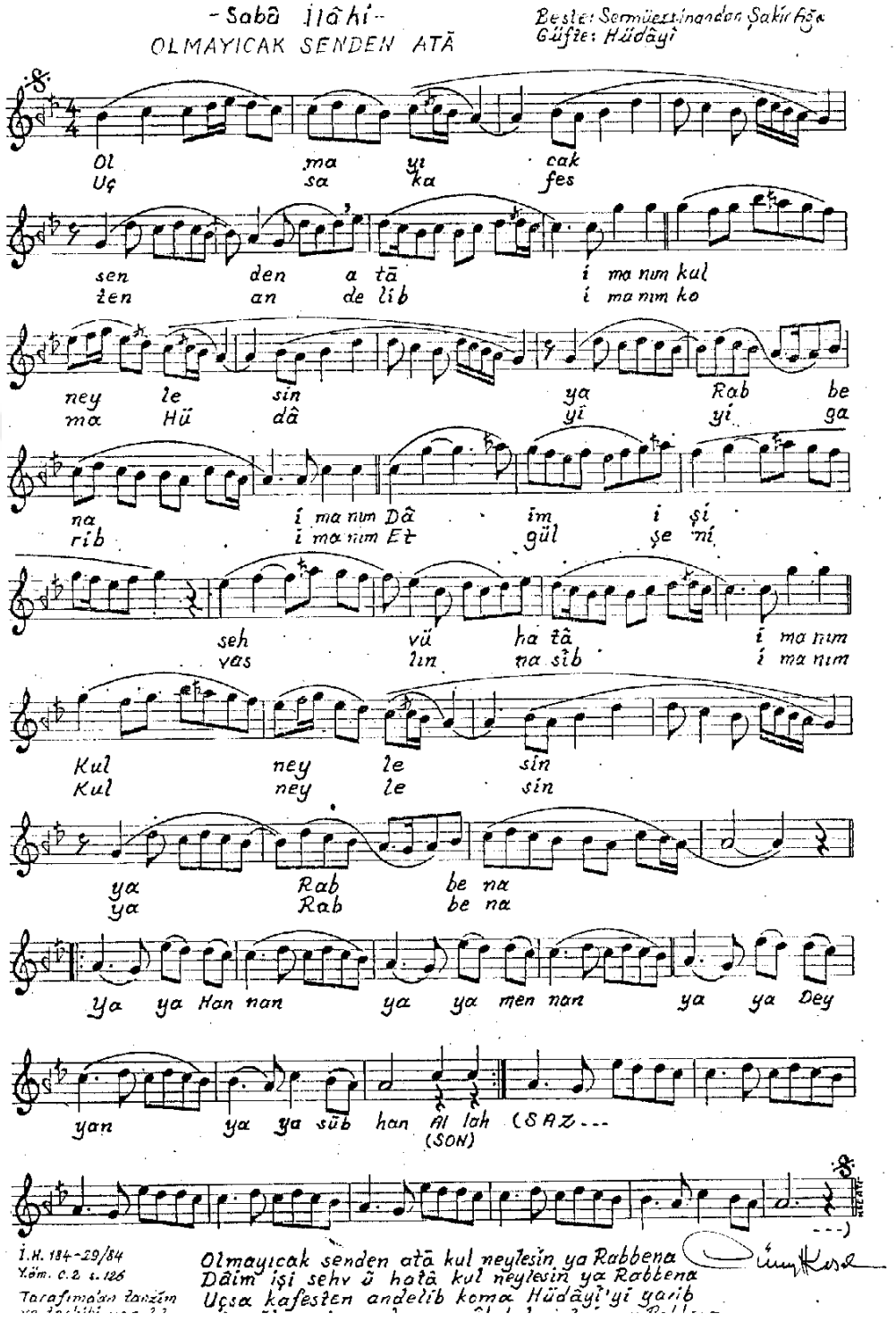
Entel kerîm-ül musteân
Ente-l rauf u küllü ân
İhsanına kaldık hemân
Kul neylesin yârabbenâ

Uçsa kafesden andelib
Xoma HÜDAYİ'yi garib
Et gülşeni vaslın nasîb
Kul ne Eylesin yârabbenâ
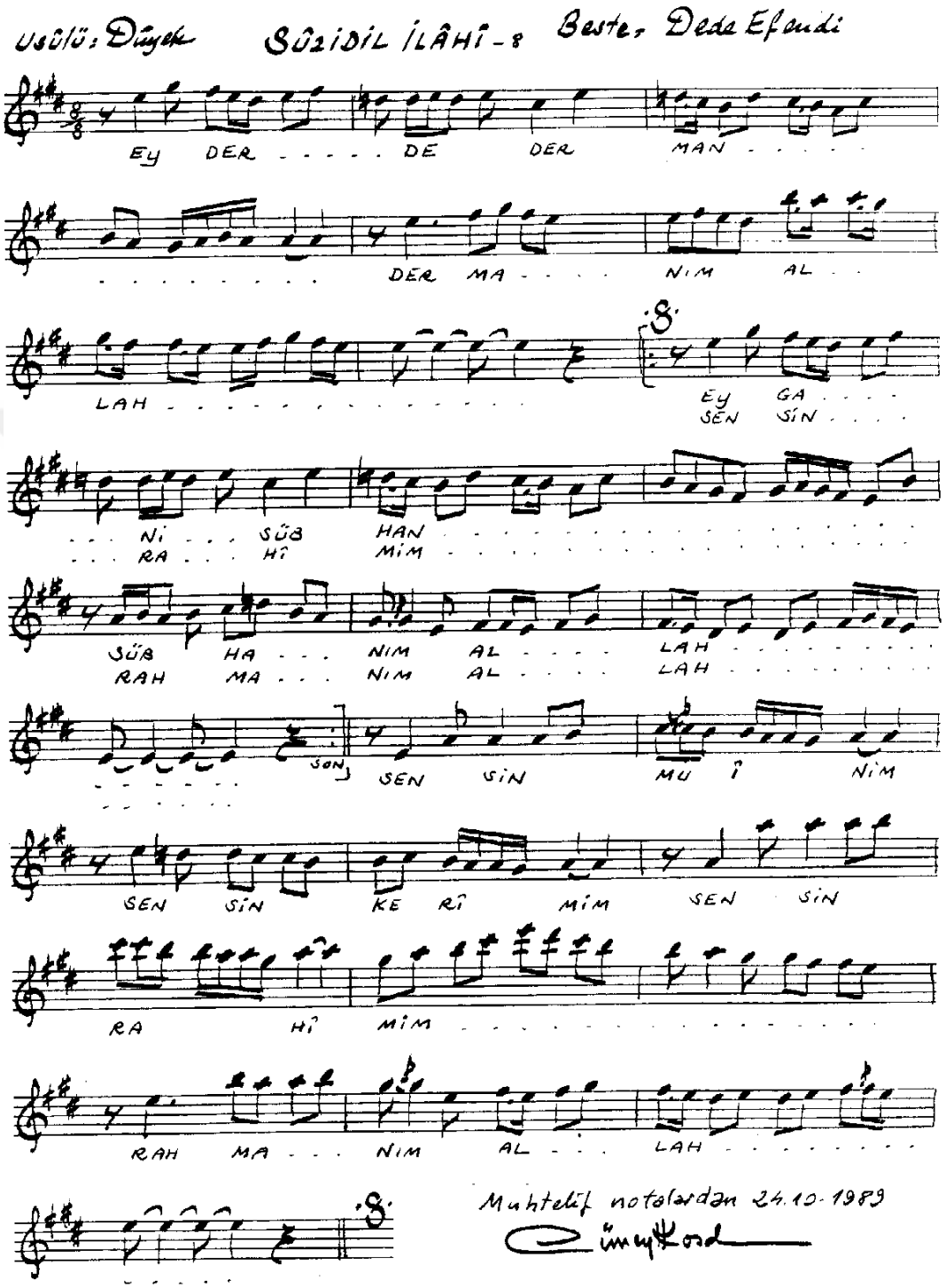
HOCA SADETTİN HEPER BEYDEN MEŞHEDİP NOTASINI OLAN AKRABAŞIM H.H. HÜSEYİN TOP'dan 13-6-1966'da ALINMIŞTIR.
21-9-1980
BEYLERBEYİ

— 100 —
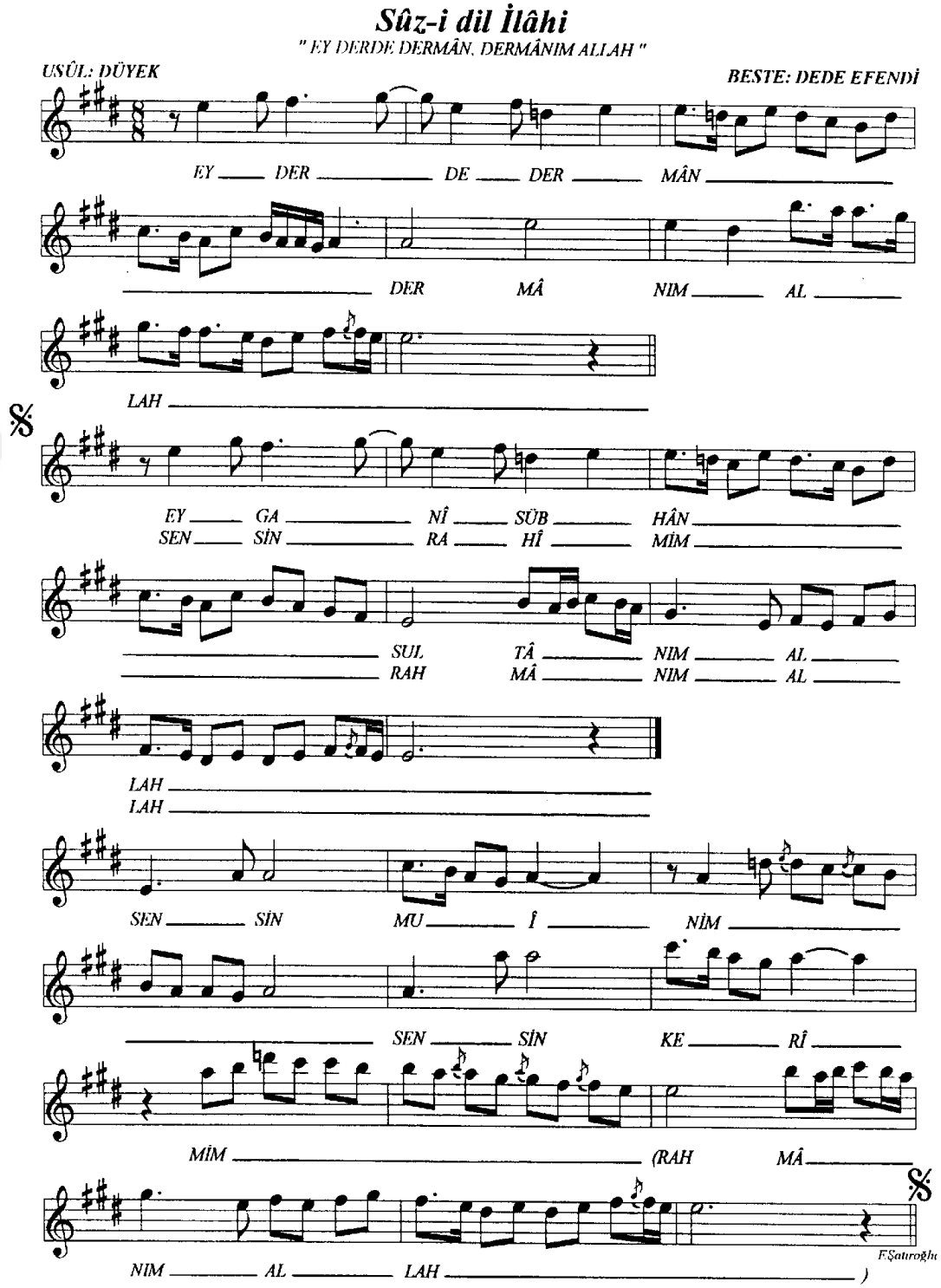
EK 67: Sabâ İlâhî "Olmayıcak senden atâ" Nüsha 3



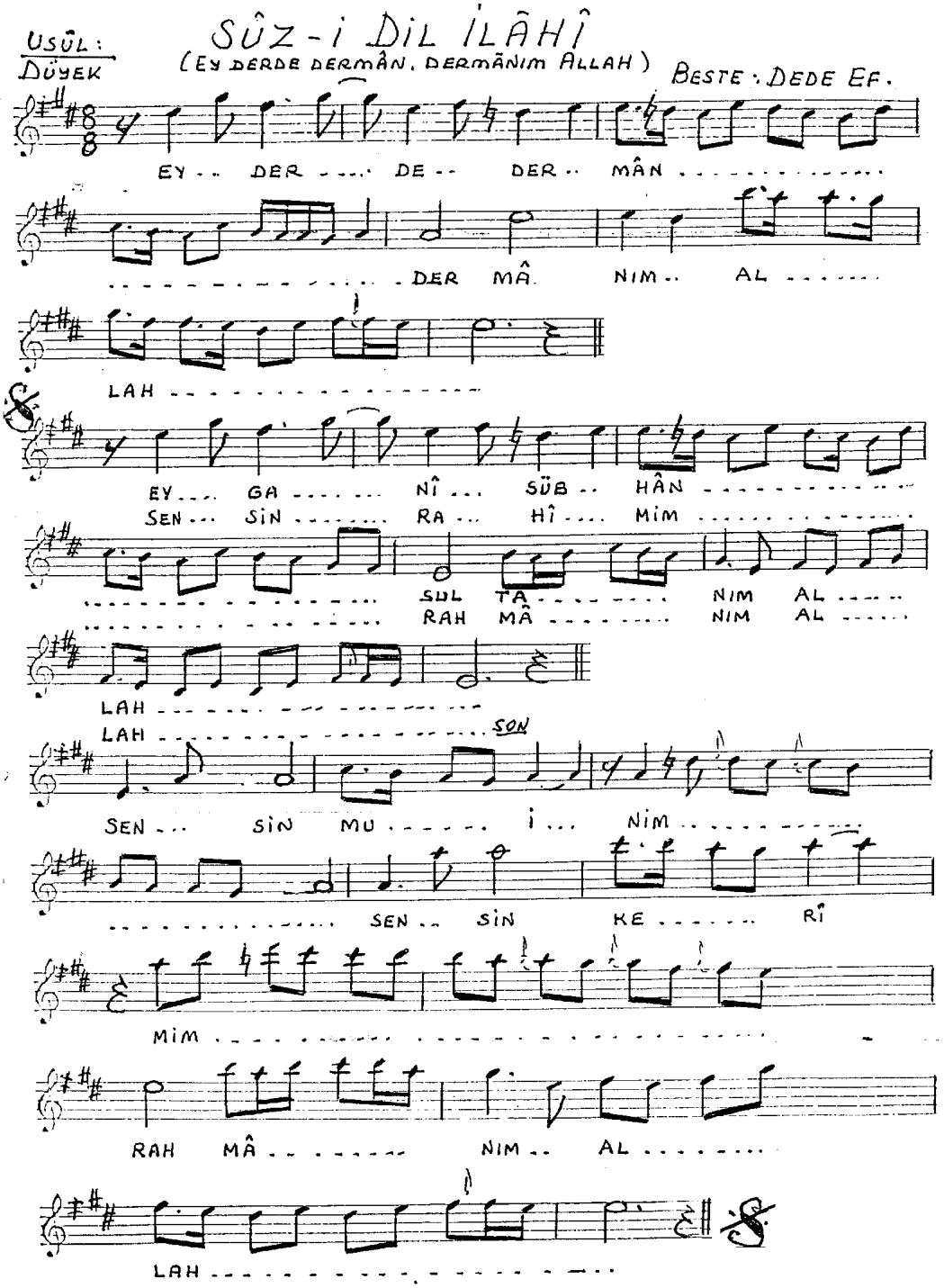
EK 68: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 1
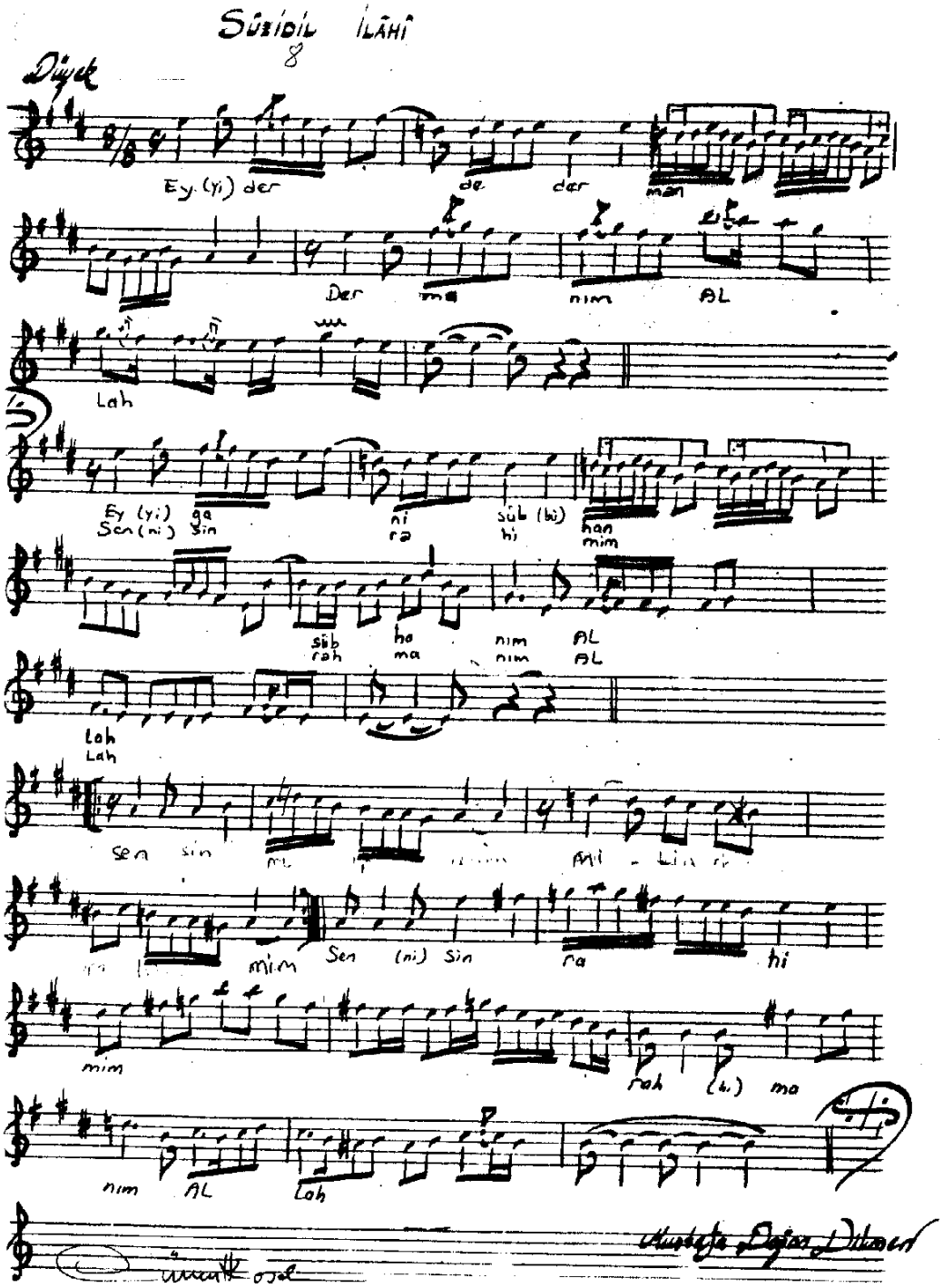


EK 69: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 2
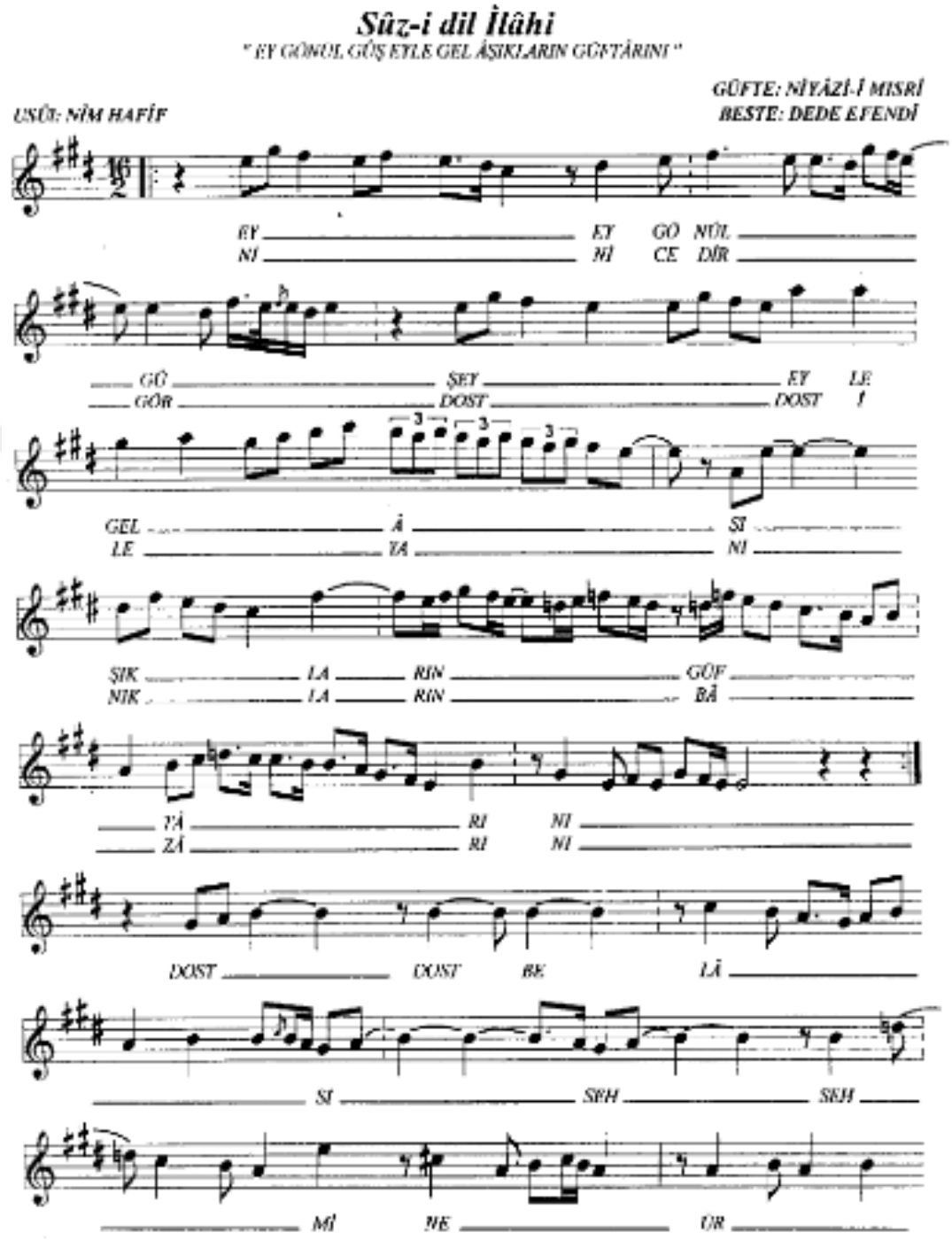


EK 70: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 3
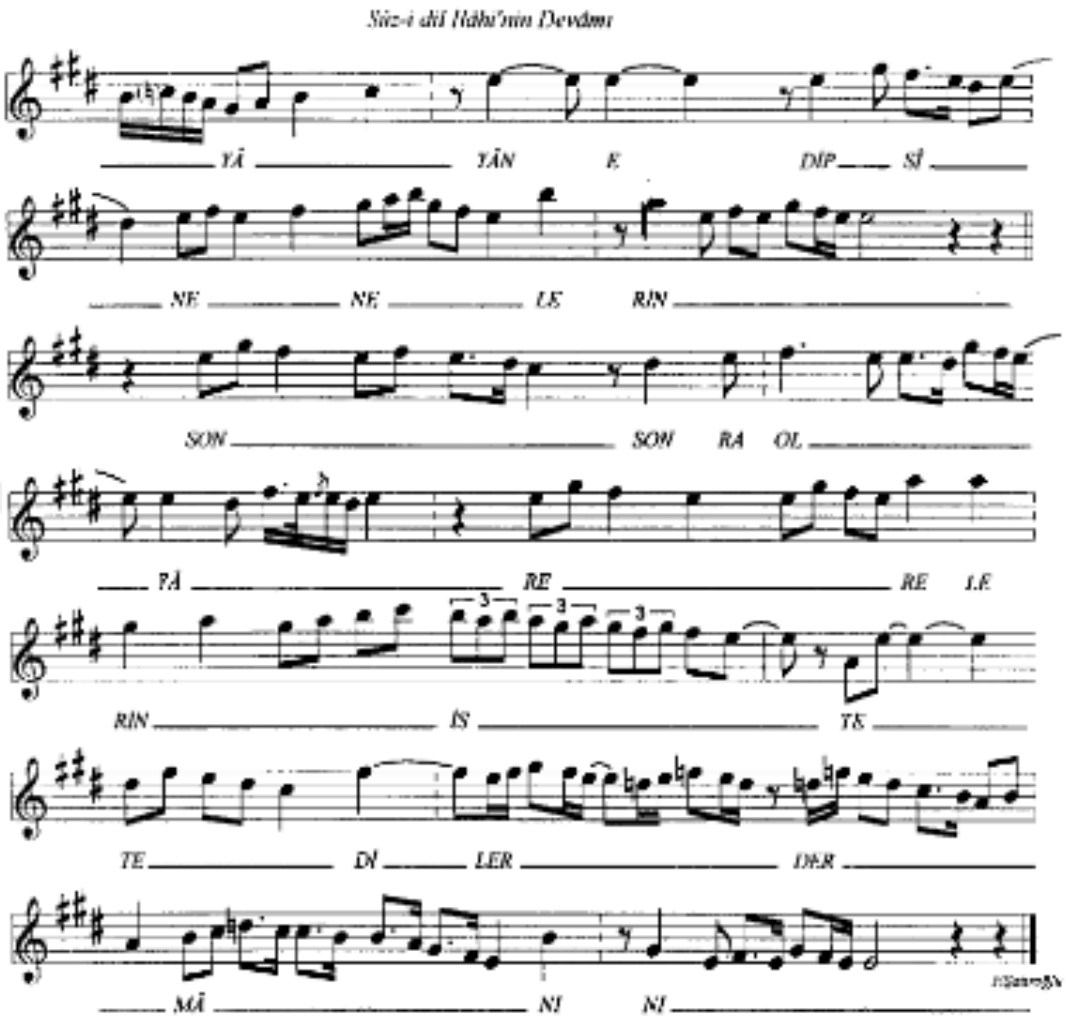


EK 71: Sûzidil İlâhî "Ey derde dermân" Nüsha 4



EK 72: Sûzidil İlâhî "Ey gönül gûş eyle"
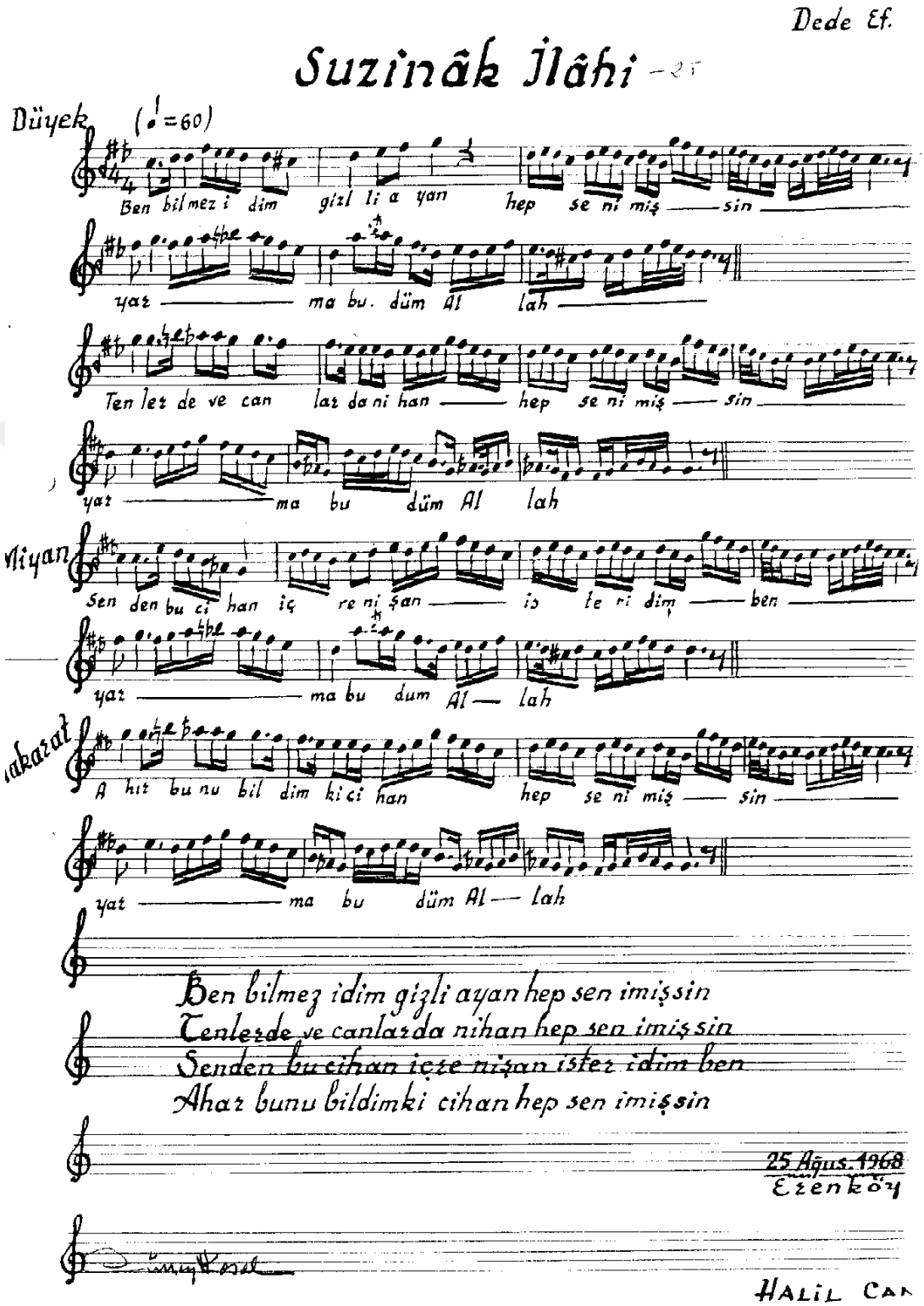


EK 73: Sûzidil İlâhî "Ey gönül gûş eyle" s.2
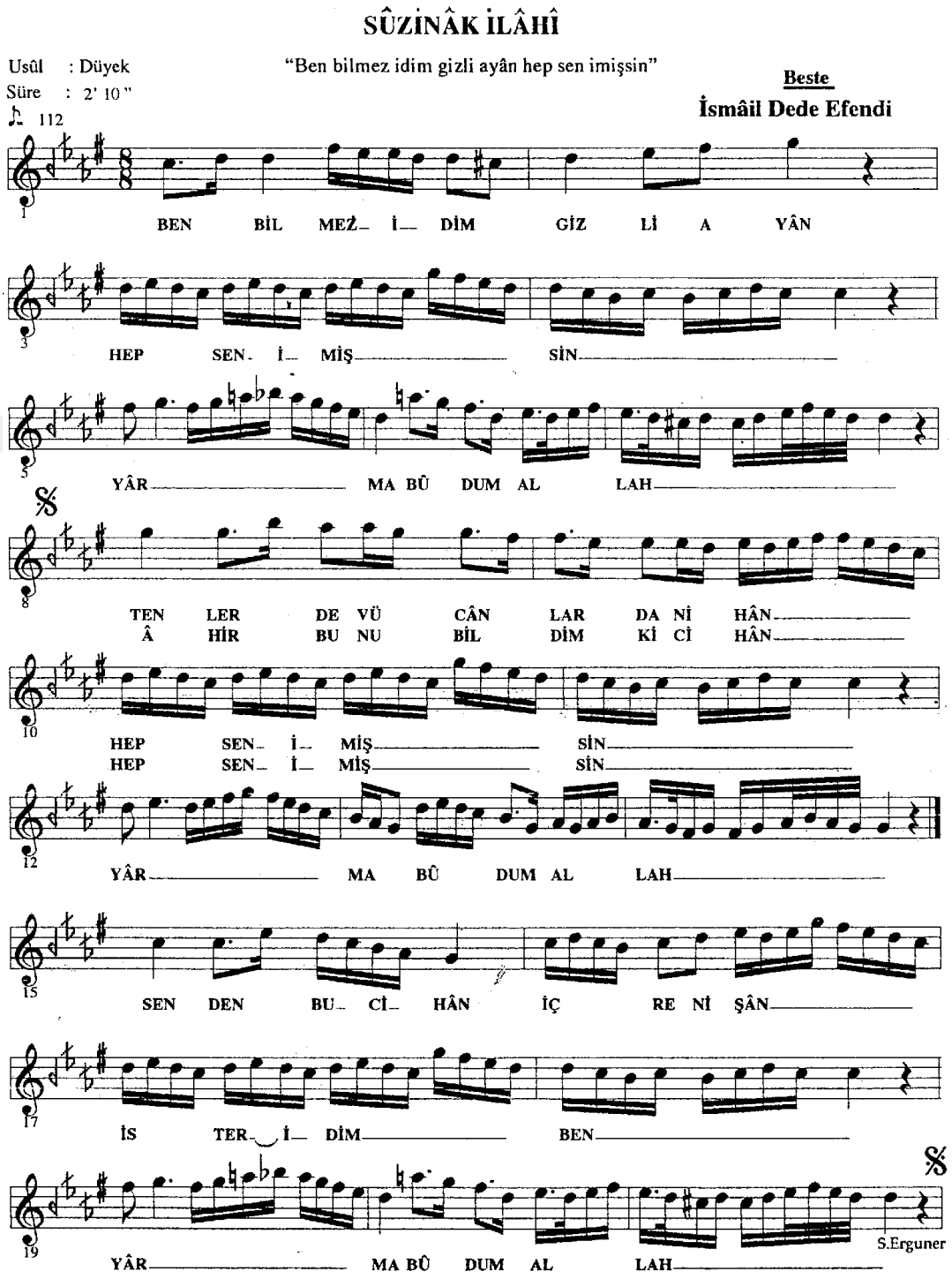


EY GÖNÜL GÛŞ EYLE GEL ÂŞIKLARIN GÜFTÂRINI
NİCEDİR GÖR DOST İLE YANIKLARIN BÂZÂRINI
DOST REFÂSI SEHMİNE ÜRYÂN EDİP SİNELERİN
SONRA OL YÂRELERİN İSTEDİLER DERMÂNINI
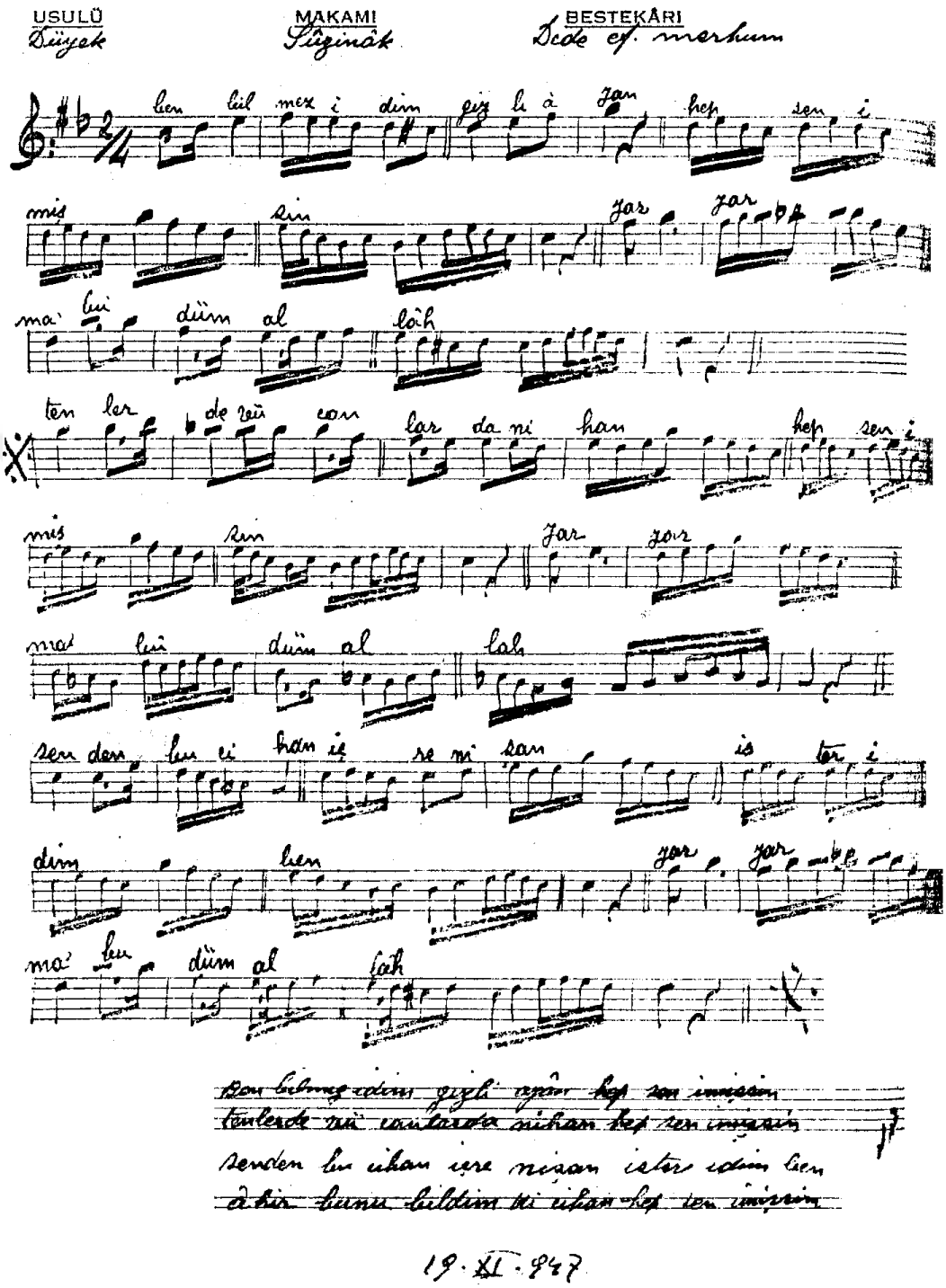
EK 74: Sûzinâk İâhî "Ben bilmez idim" Nüsha 1



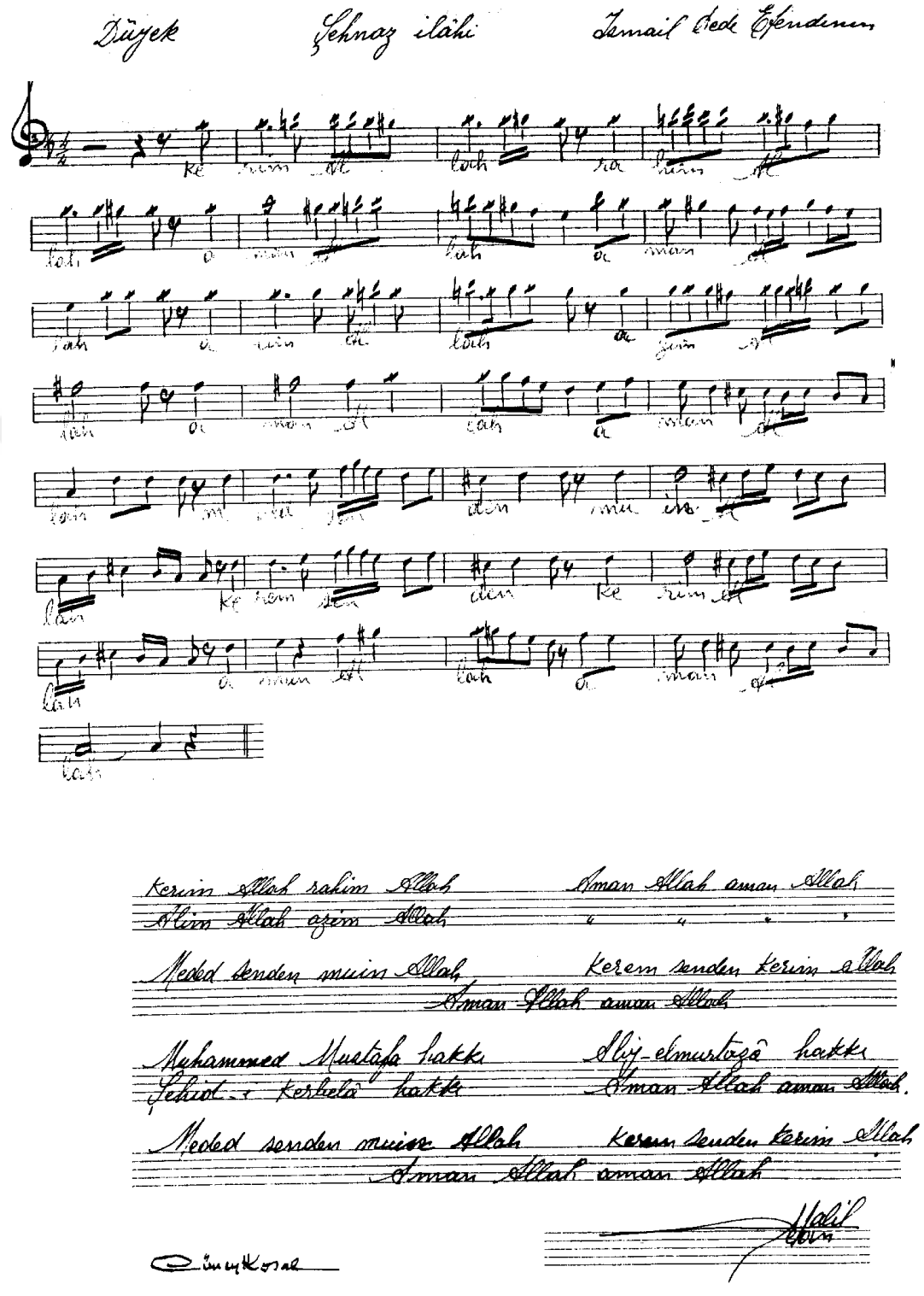
EK 75: Sûzinâk İâhî "Ben bilmez idim" Nüsha 2
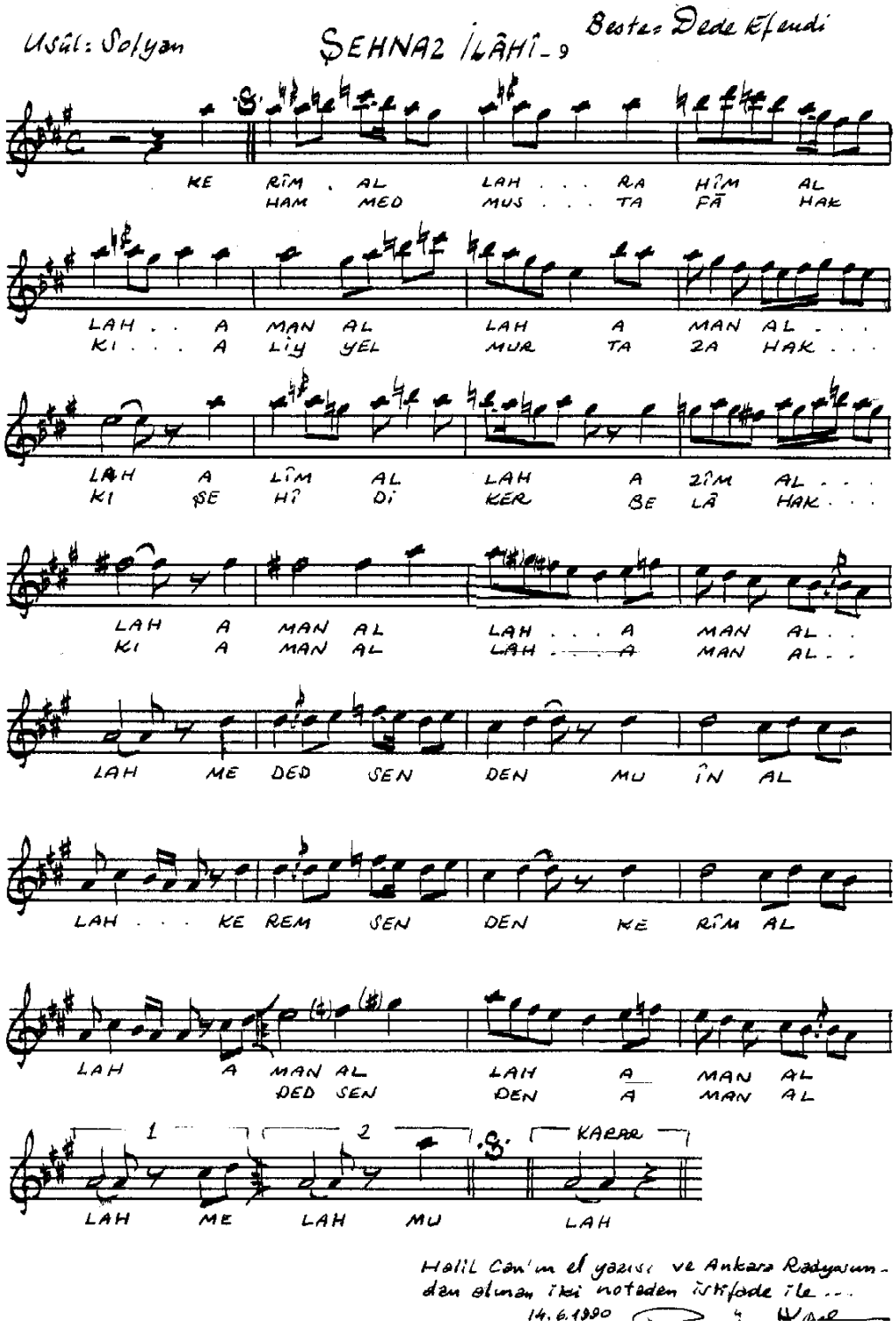


EK 76: Sûzinâk İâhî "Ben bilmez idim" Nüsha 3
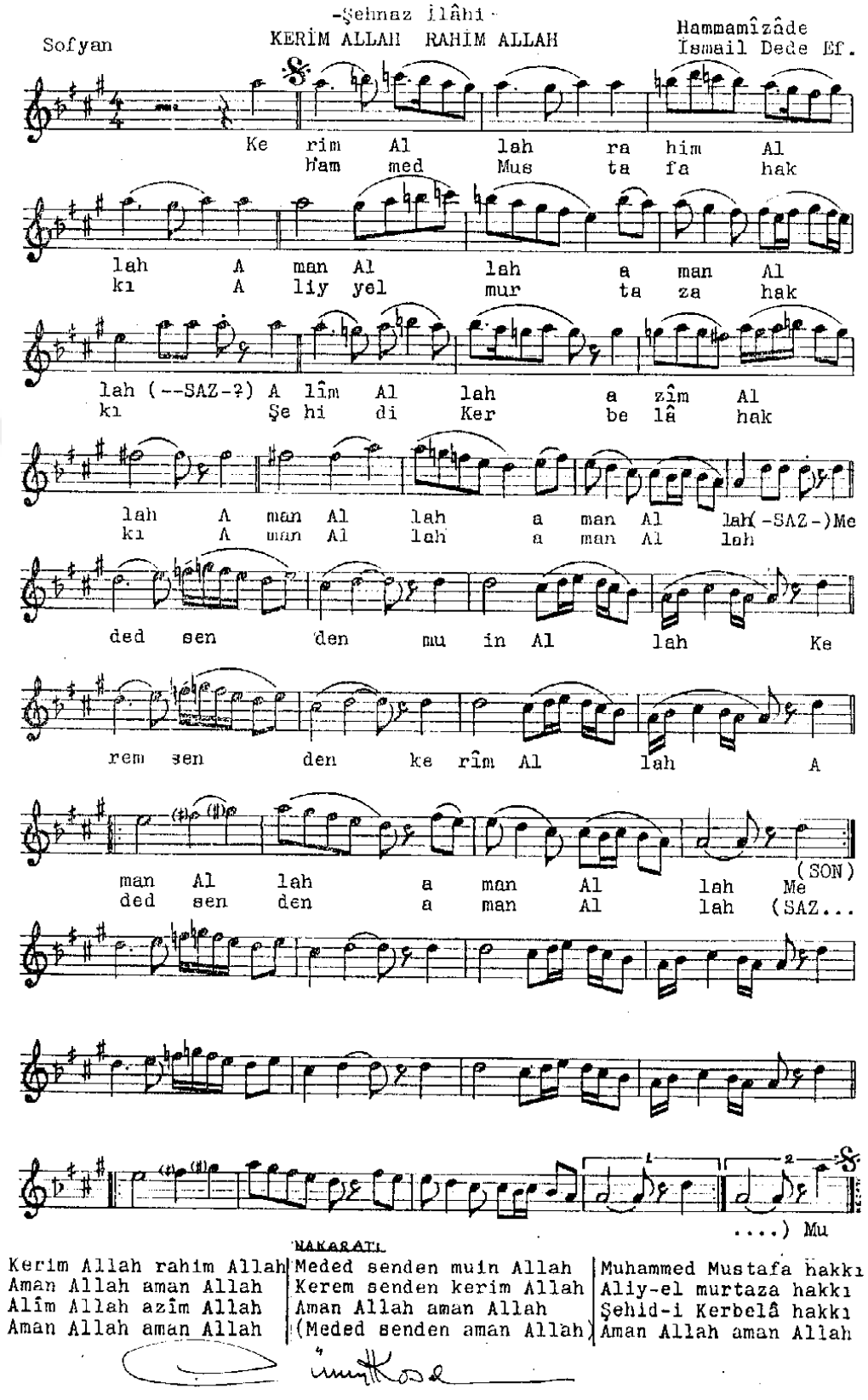


EK 77: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 1
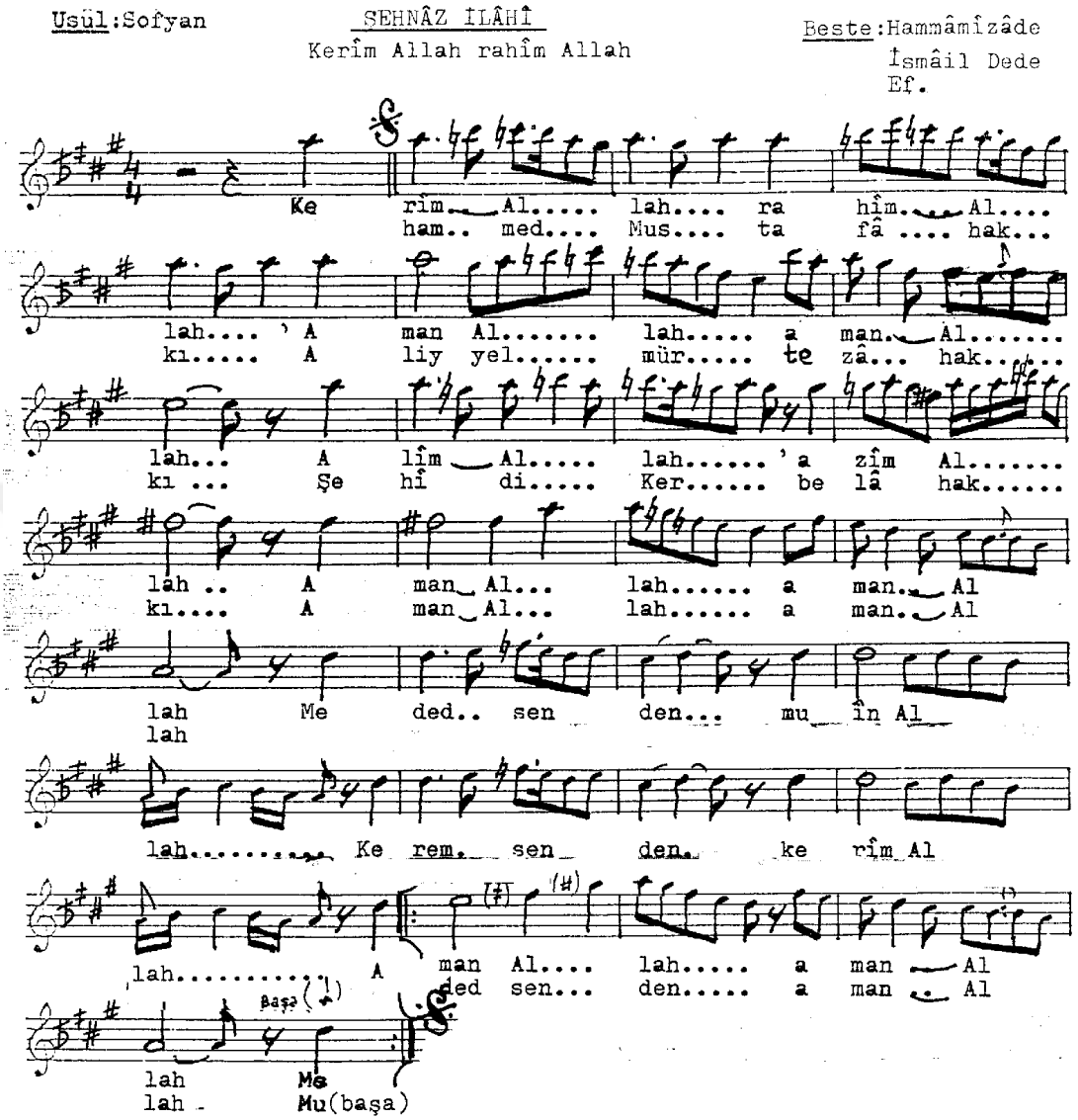


EK 78: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 2



EK 79: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 3



EK 80: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 4



NAKARAT
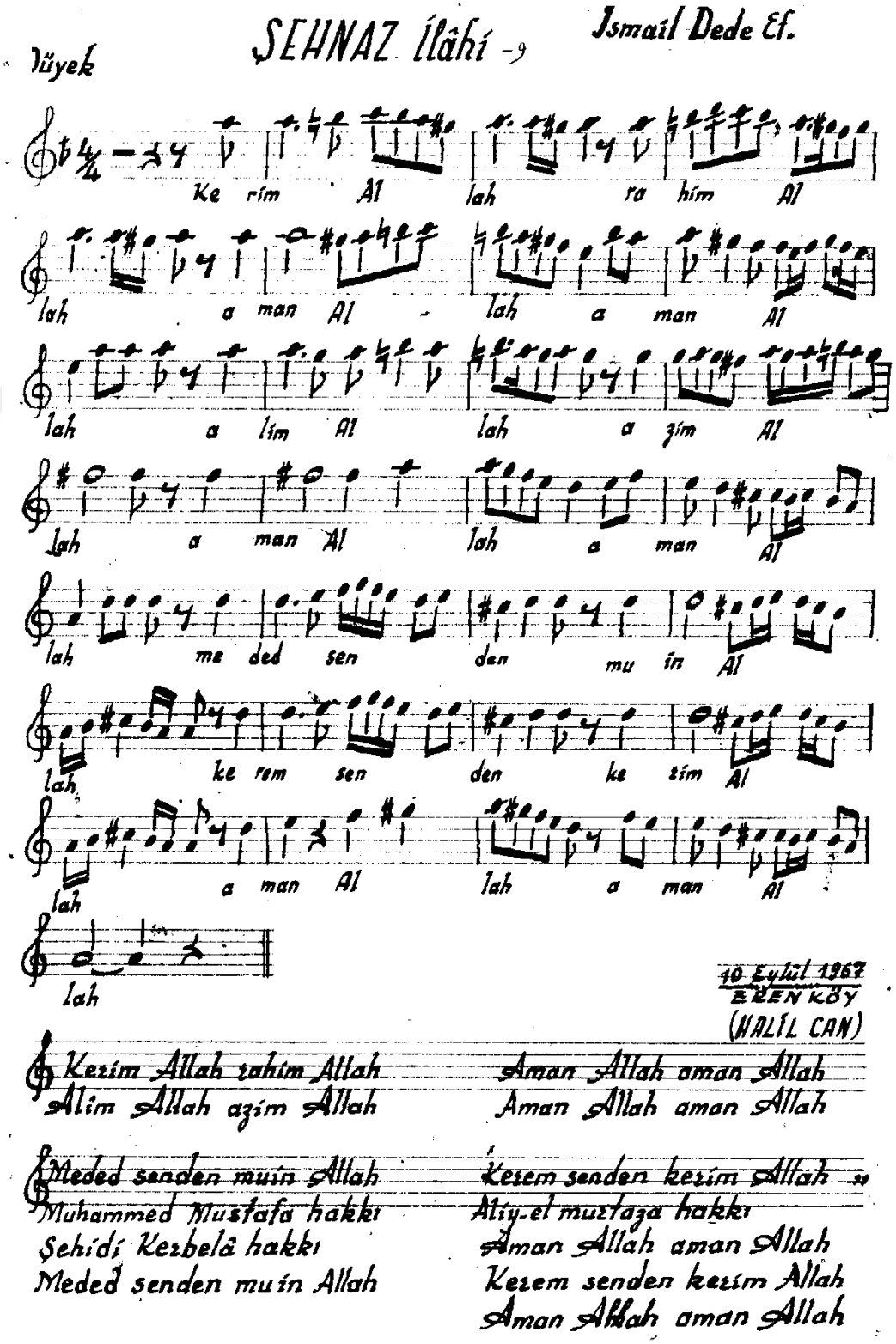
Kerîm Allah rahîm Allah
Aman Allah aman Allah
Alîm Allah azîm Allah
Aman Allah aman Allah

"Meded senden muîn Allah
Kerem senden kerîm Allah
Aman Allah aman Allah
Meded senden aman Allah"
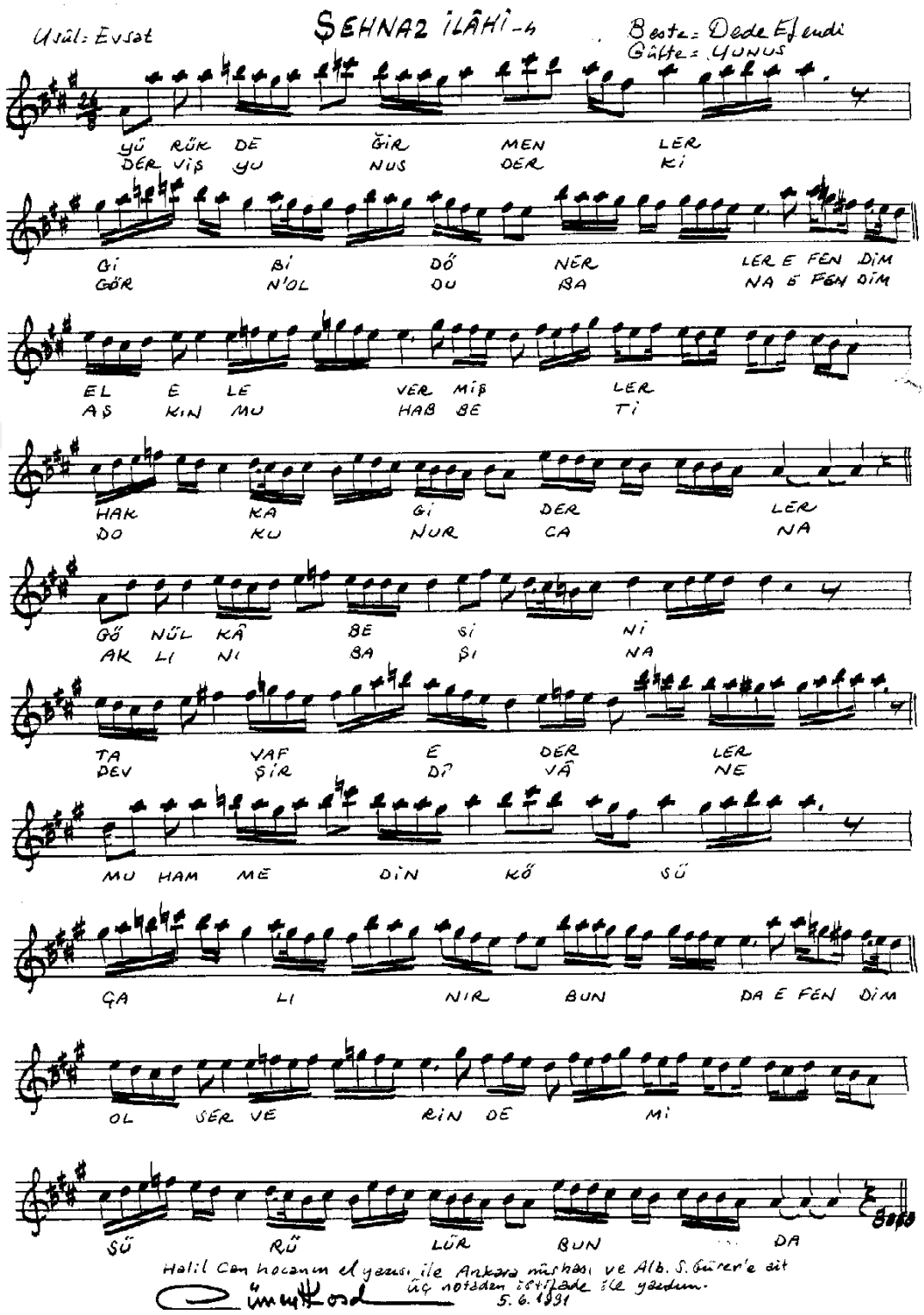
Muhammed Mustafâ hakkı
Aliyyel mürtezâ hakkı
Şehid-i Kerbelâ hakkı
Aman Allah aman Allah

1.6.1990
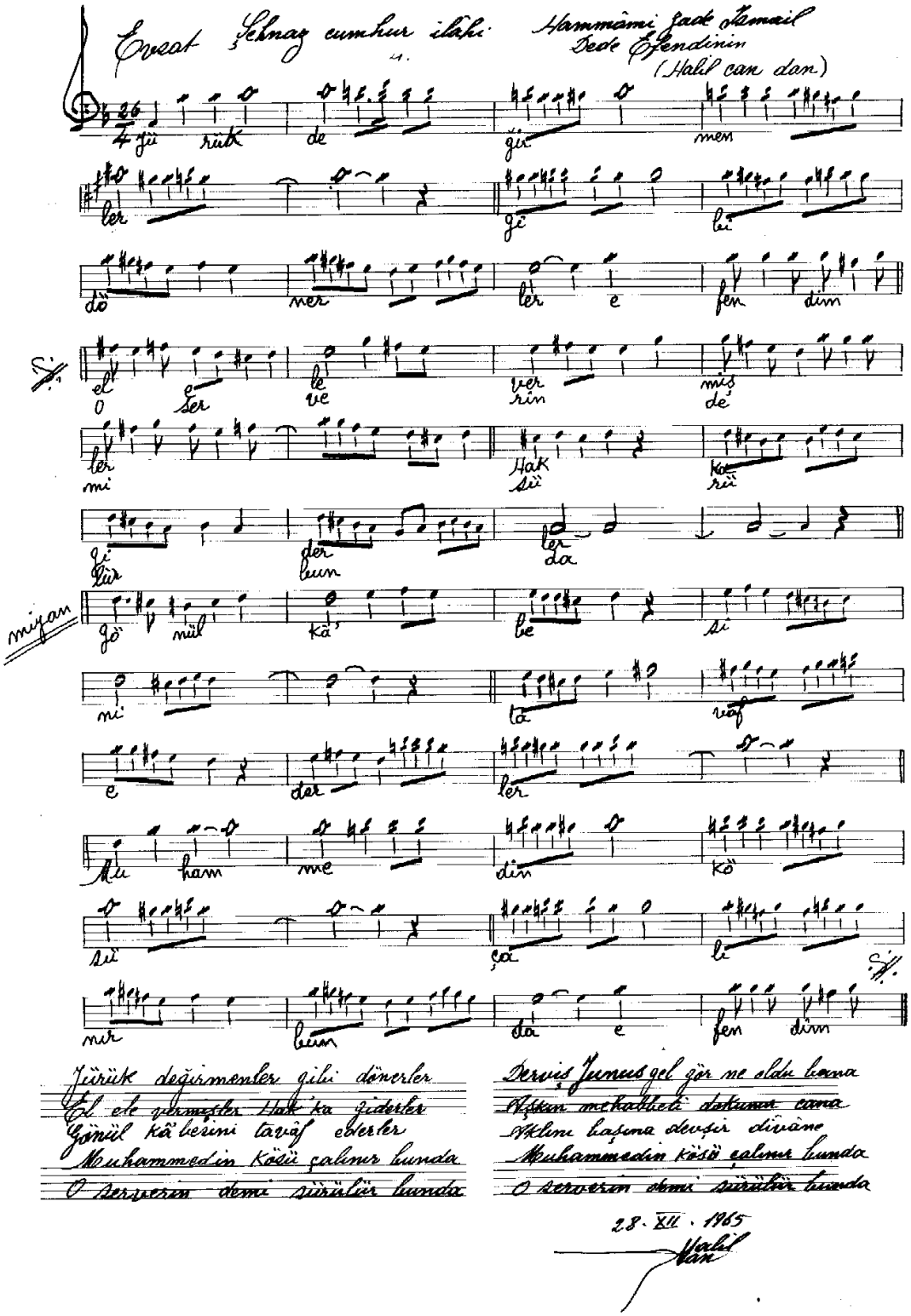
EK 81: Şehnâz İlâhî "Kerîm Allah" Nüsha 5
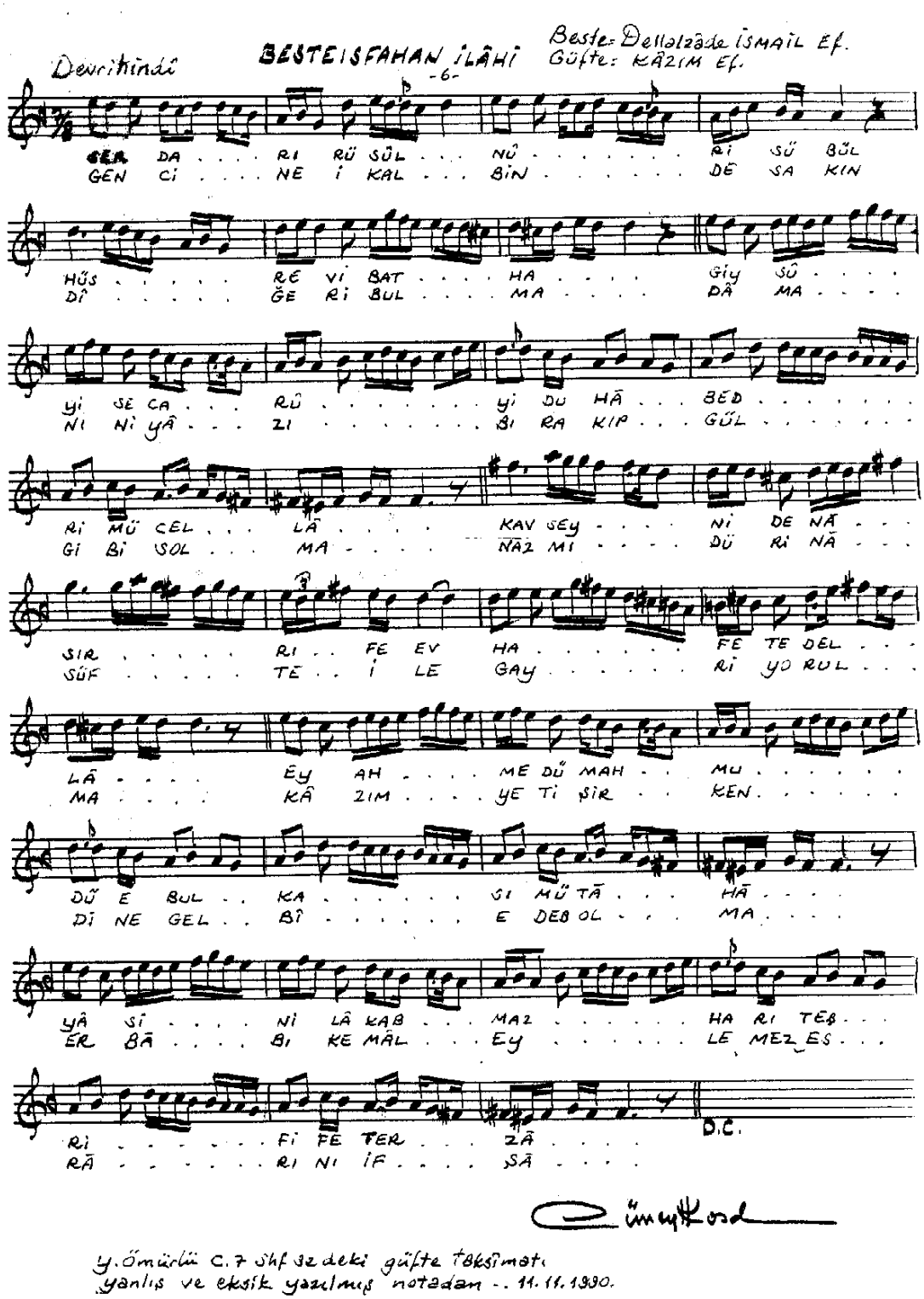


EK 82: Şehnâz İlâhî "Yürük değirmenler gibi" Nüsha 1



EK 83: Şehnâz İlâhî "Yürük değirmenler gibi" Nüsha 2
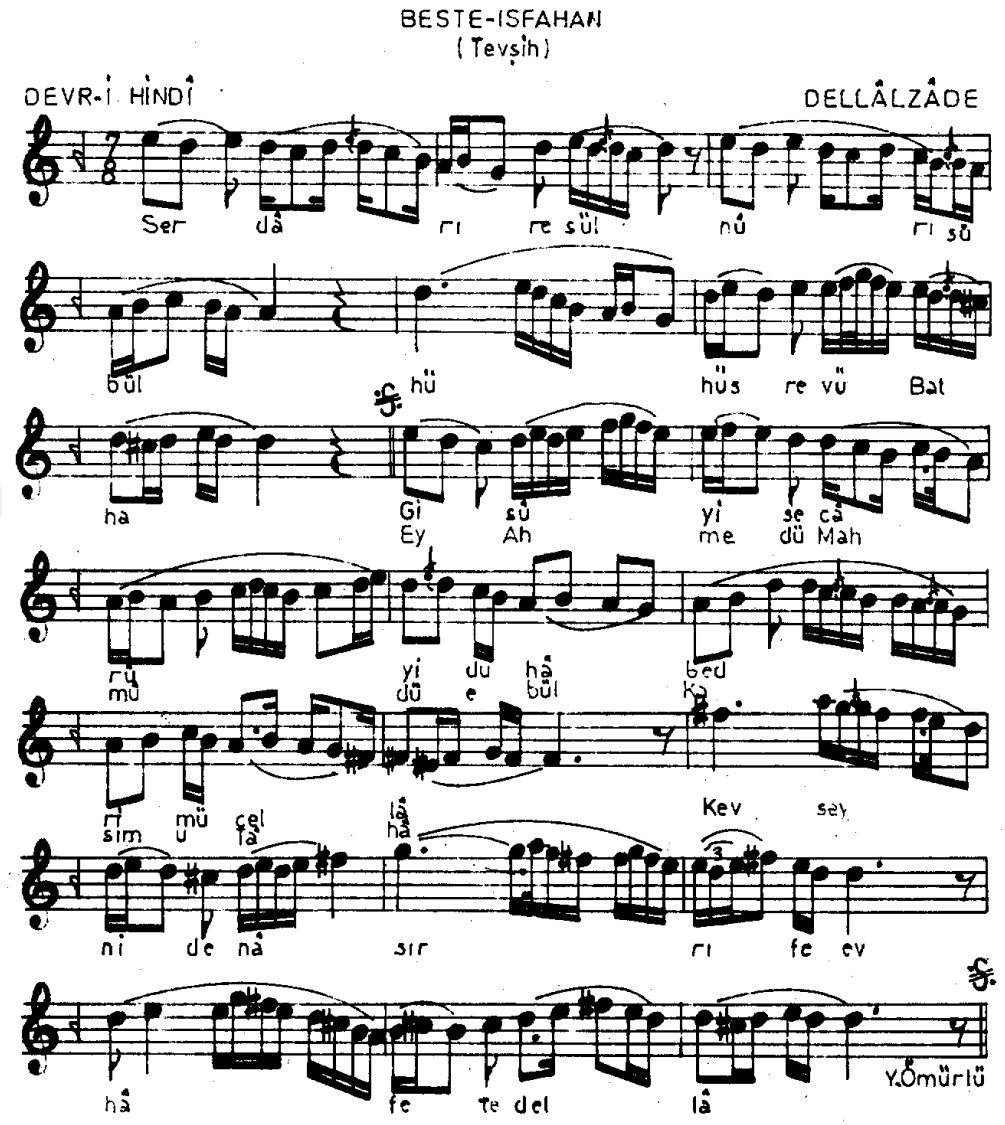


EK 84: Beste Isfahan İlâhî "Serdâr-ı rüsûl" Nüsha 1



Y. Ömürlü C.7 sh.3 ze deki güfte TAksimati yanlış ve eksik yazılmış notadan .. 11.11.1990.

EK 85: Beste Isfahan İlâhî "Serdâr-ı rüsûl" Nüsha 2



Serdâr-ı rusül nûr-ı sübûl hüsrev-i Bathâ
Gîsû-yi "secâ" rûy-i "duhâ" bedr-i mücellâ
Kavseyn-i denâ sırr-ı fe-evhâ fetedellâ
Ey Ahmed ü Mahmûd ü Ebu'l-Kasım u Tâhâ
Yâsîn-i lakab mazhar-ı teşrîf-i fe-terzâ

Erkân-ı zuhûr tavr-ı butûnunla müşeyyed
Sensin o nusûsât-ı Hudâ ile müeyyed
Ser-safha-i takvîm-i ilâhîde mukayyed
Mahbûb-ı Ahad nûr-ı Samed seyyid-i emced
Sultân-ı ümem pâdişeh-i sûret ü ma'nâ

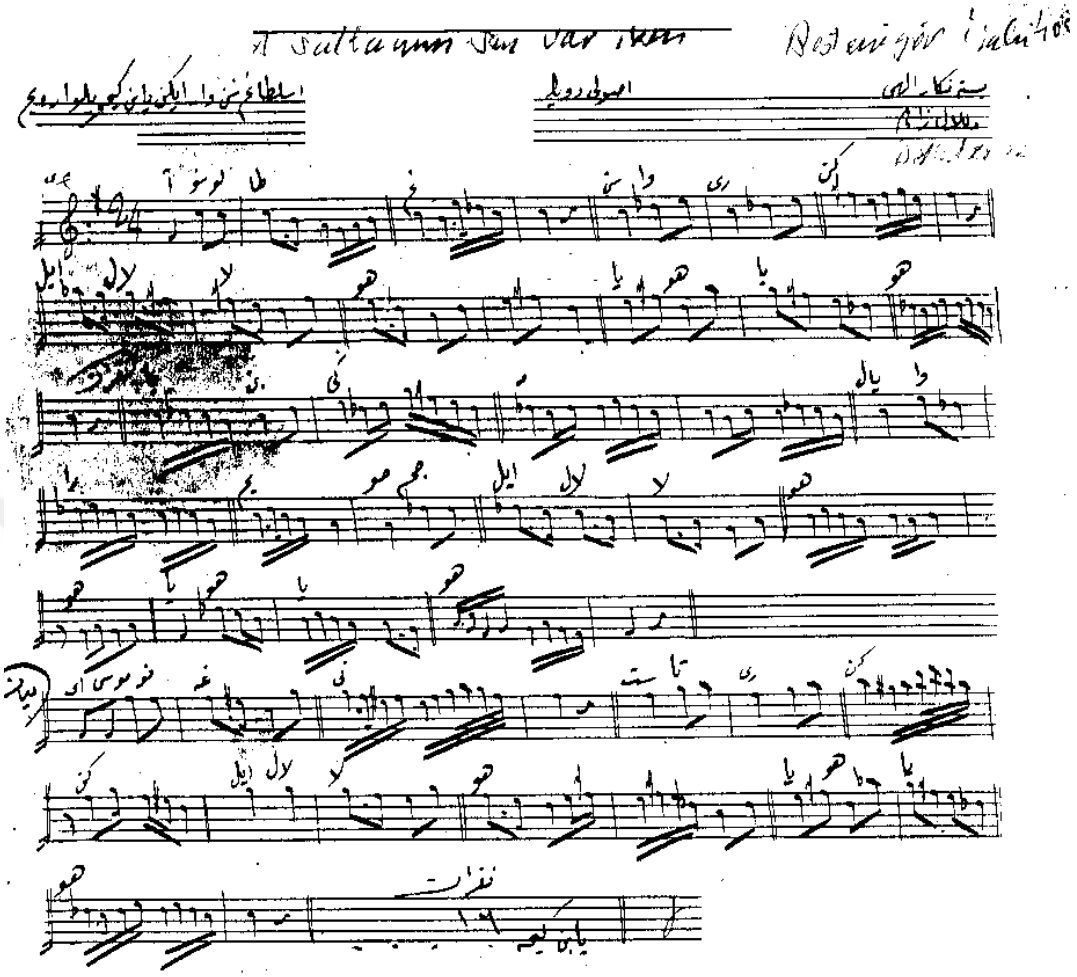
Ekmel ki hüviyyette onun hâlıkı Allah
Her halde muîn ü dest-res-i sâdıkı Allah
Fıtratta mükahhal gözünün lâyıkı Allah
Gülberk-i ruh-ı akdesinin âşıkı Allah
Ahlâk-ı kerem-güsterinîn mâdihi dünyâ

Gîtîde oman beyhûde hayli oyalandım
Mânend-i hevâ enfüs ü âfâkı dolandım
Bu hâbgeh-i gaflet-i dünyâdan usandım
Billâhi yeter nâr-ı firâkın ile yandım
Al cânımı yâ vaslın ile kıl beni ihyâ

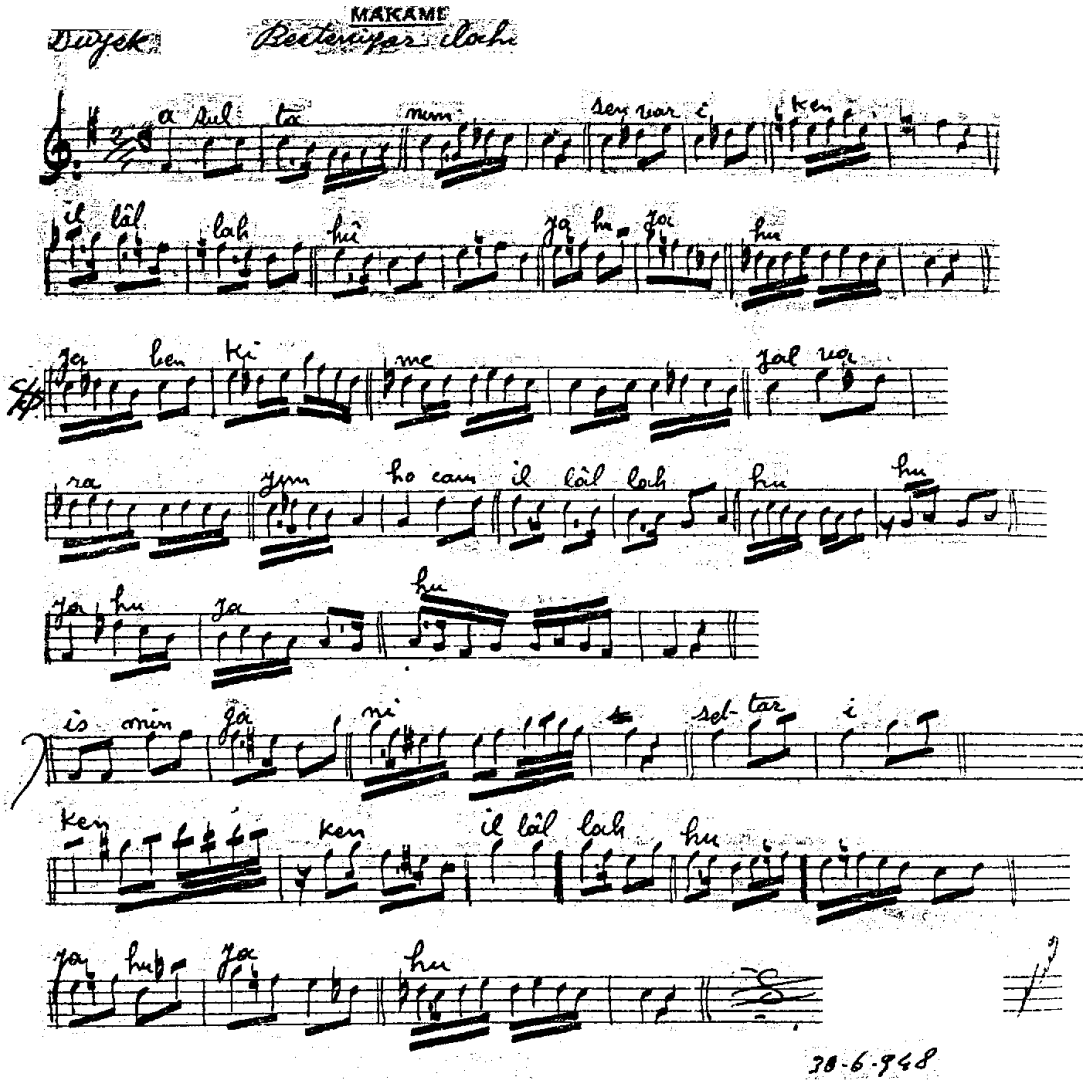
Bu sıdk-ı derûnum ki değil kâbil-i tağyîr
Bir fart-ı muhabbet ki aman hâric-i ta'bîr
Ben silk-i kebâirde iken ey şeh-i dil-sîr
Lutfun ile kıldın ebedî bendeni tebşîr
Âmâdeyim ol va'dinin incâzına hâlâ

Gencîne-i kalbinde sakın dîğeri bulma
Dâmân-ı niyâzı bırakıp gül gibi solma
Nazm-ı dür-i nâ-süfte ile gayrı yorulma
KÂZIM yetişir kendine gel bî-edeb olma
Erbâb-ı kemâl eylemez esrârını ifşâ (1)
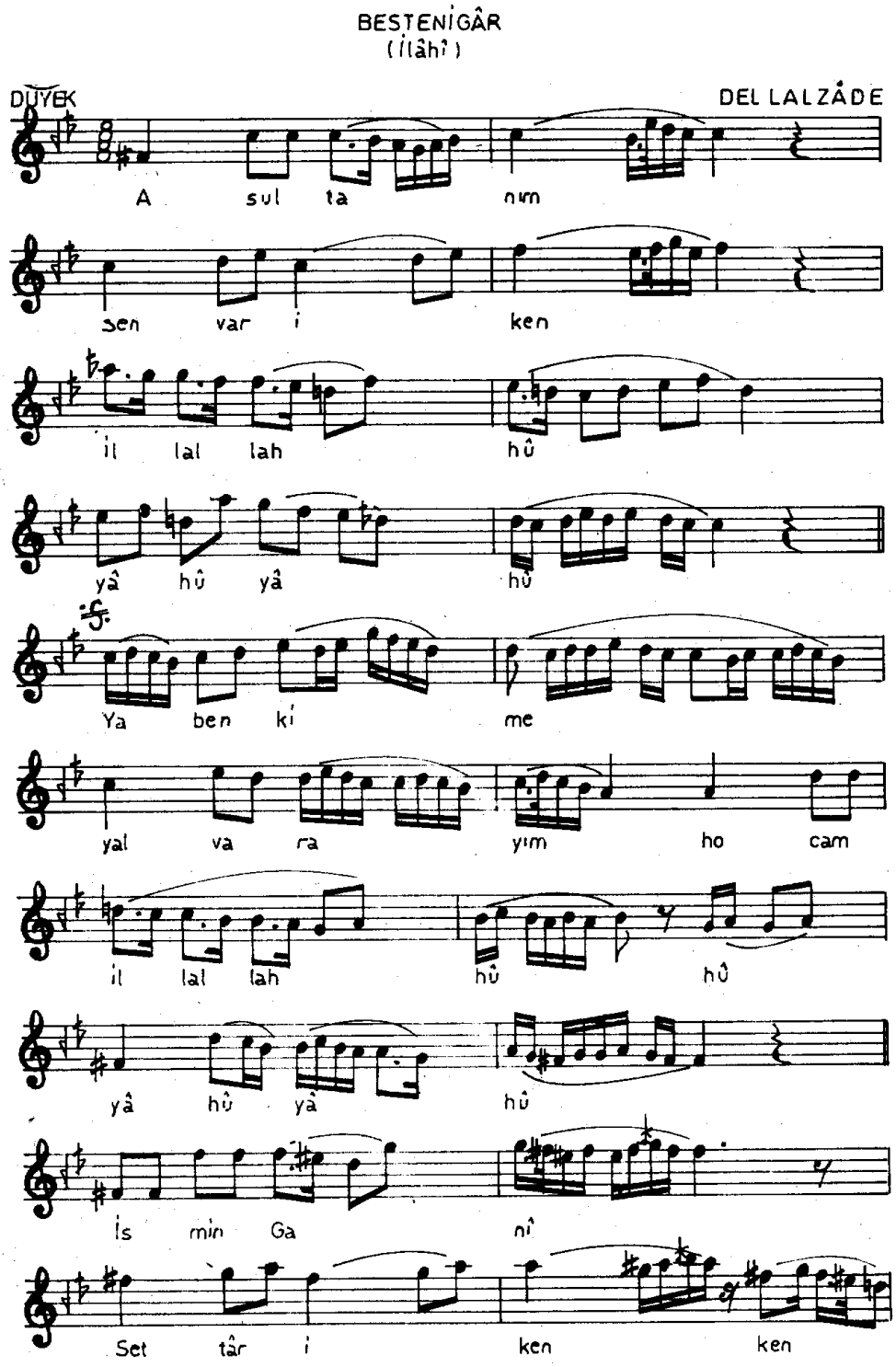
EK 86: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 1
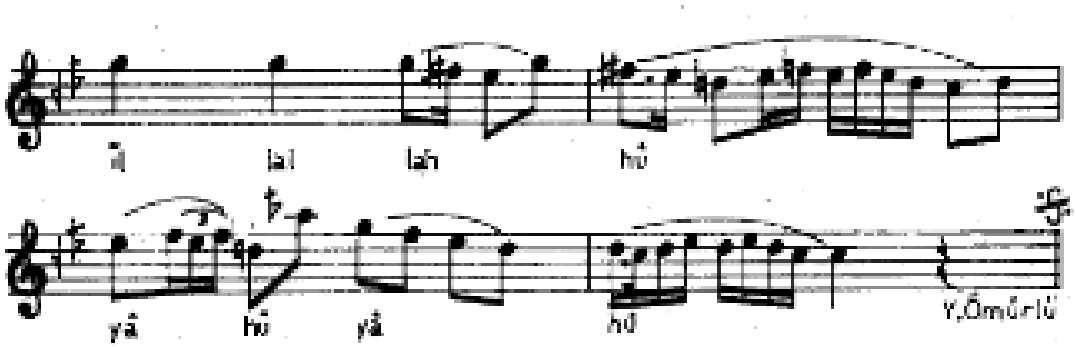


EK 87: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 2



EK 88: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 3
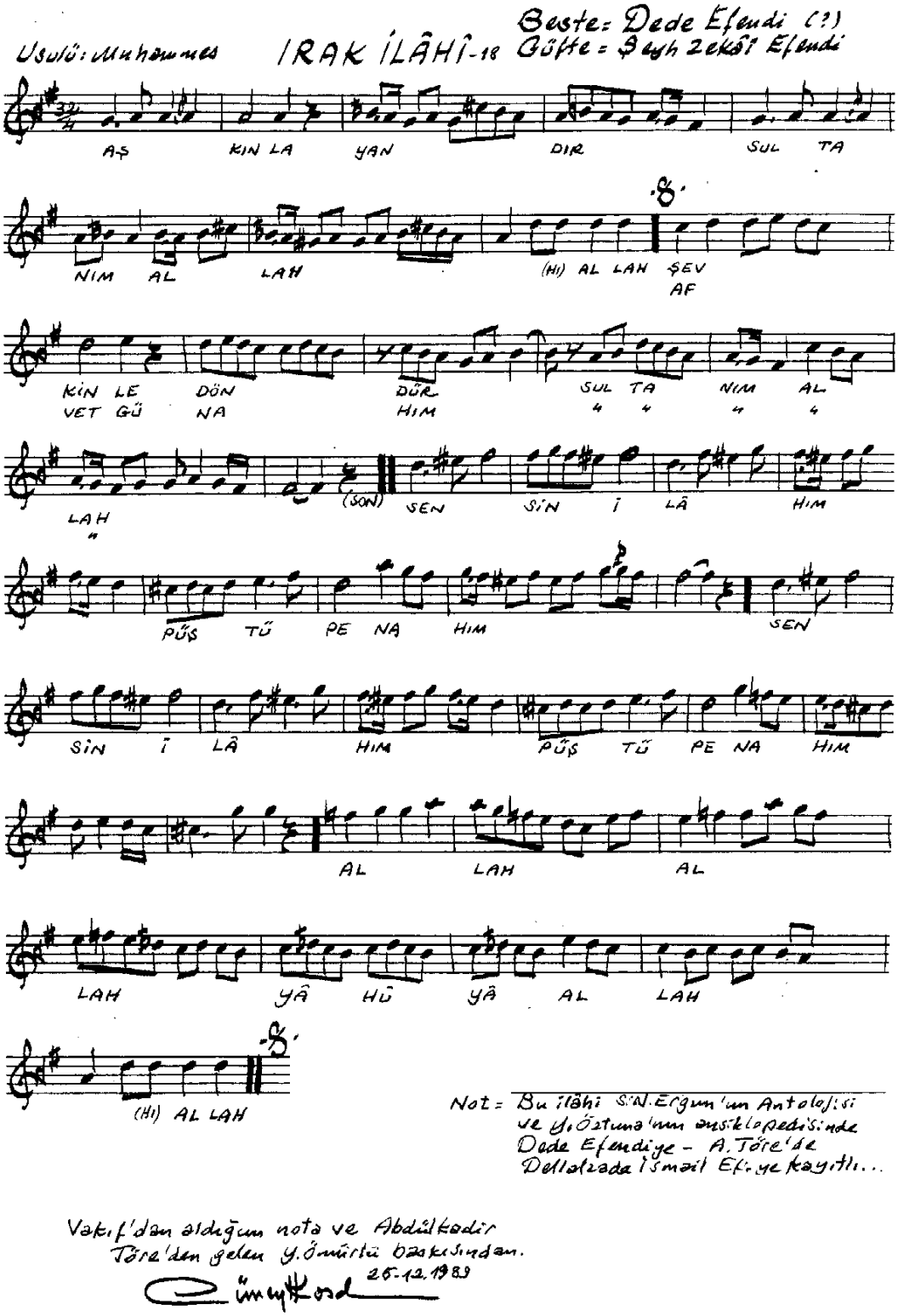


EK 89: Bestenigâr İlâhî "A Sultânım" Nüsha 3 s.2
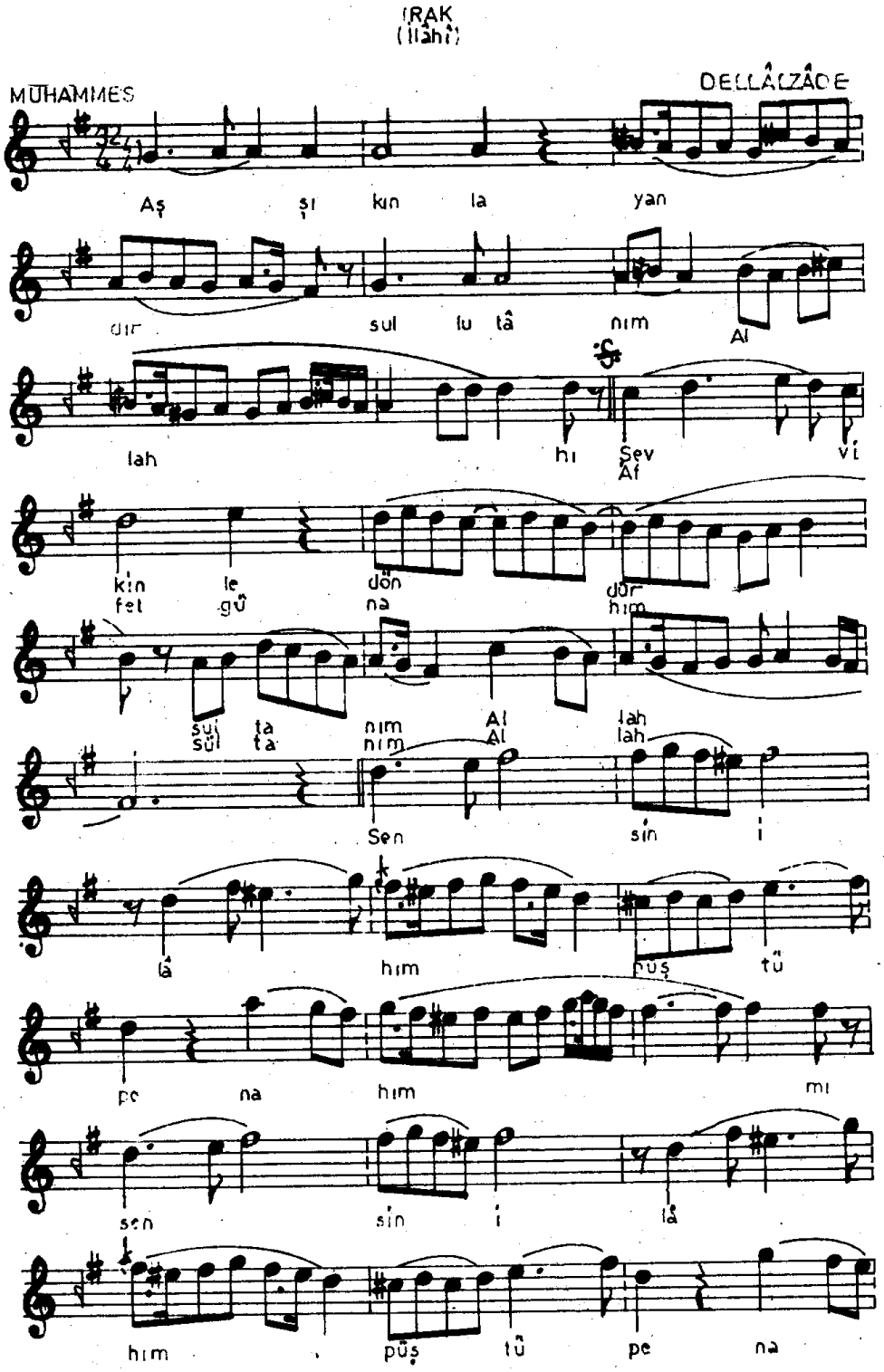


A sultânım sen var ikan
(İllallah hû yâ hû yâ hû)
Yâ ben kime yalvarayım
(Hocam illallah hû yâ hû yâ hû)
Sanin Gani Settâr iken
(İllallah hû yâ hû yâ hû)
Yâ ben kime yalvarayım

Her dem abâ püş eyleyen
Türlü derde düş eyleyen
YÛNUS'u bihuş eyleyen
Yâ ben kime yalvarayım[1]

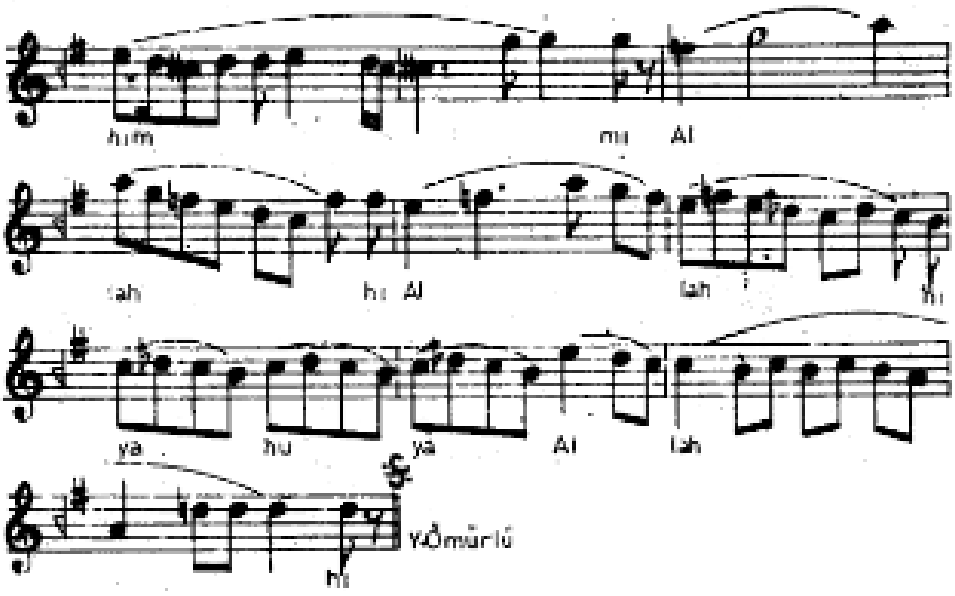
EK 90: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır" Nüsha 1



EK 91: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır" Nüsha 2



EK 92: Irak İlâhî "Aşkınla Yandır" Nüsha 2 s.2



Aşkınla yandır sultânım Allah
Şevkinle döndür sultânım Allah
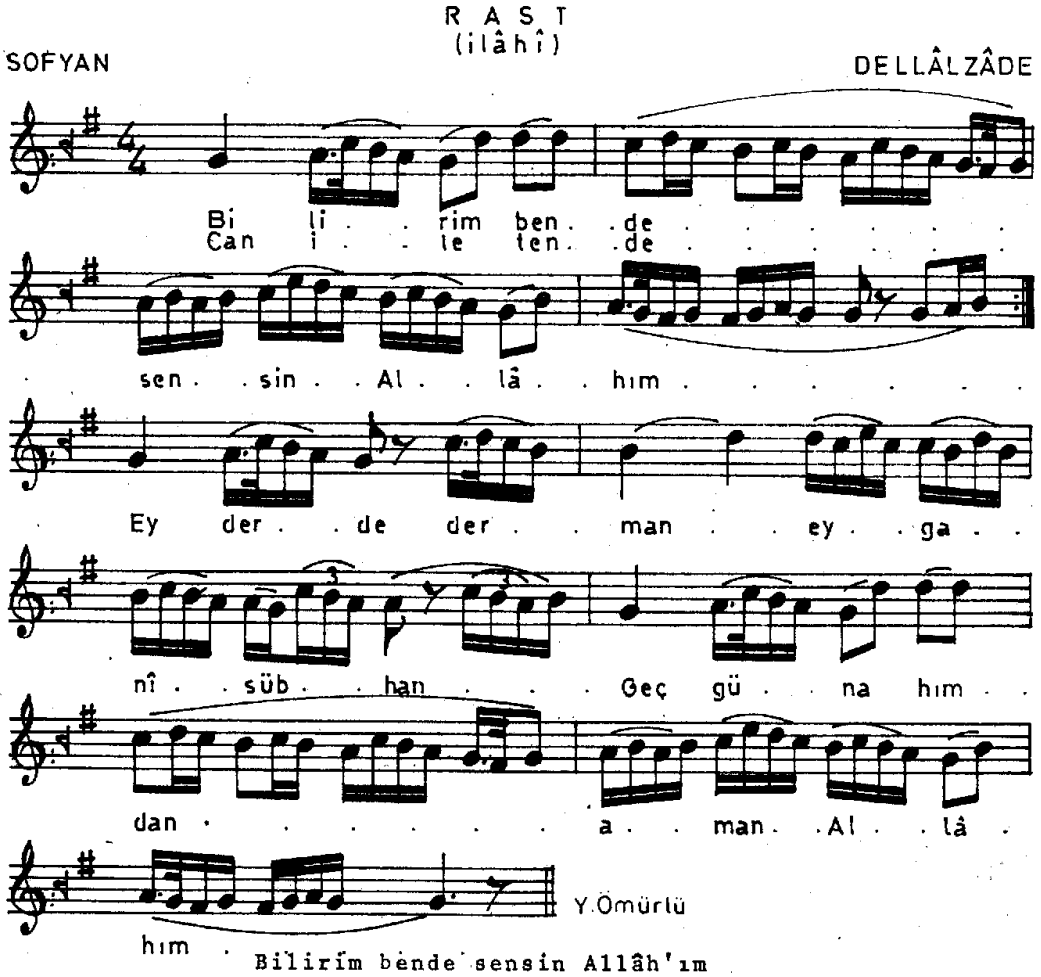
Sensin ilâhım püşt ü penâhım
Afv et günâhım sultânım Allah
(Allah Allah yâ Hü yâ Allah)

Neslimi bildir aslımı buldur
Ölmeden öldür sultânım Allah

Al beni benden kayd-ı bedenden
Ayırma senden sultânım Allah

Eyler ZEKÂİ hamd ü senâyı
Dâim duâyı sultânım Allah (!)

EK 93: Rast İlâhî "Bilirim bende sensin" Nüsha 1



Bilirim bende sensin Allâh'ım
Cân ile tende sensin Allâh'ım

Ey derde derman ey Ganî Sübhan
Geç günâhımdan aman Allâh'ım

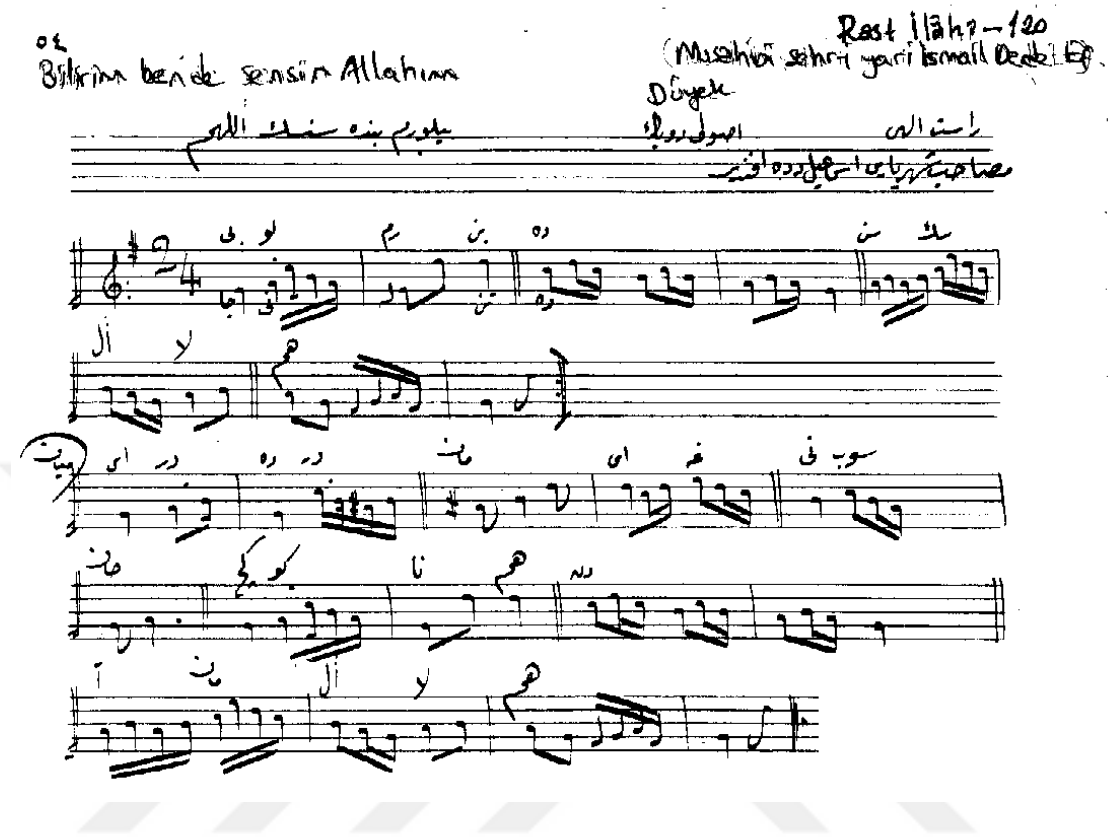
Bulmuşum cânân olmuşum şâdân
Pes derim her an sensin Allâh'ım

Mahv edip beni bulmuşum seni
Demezem kani sensin Allâh'ım
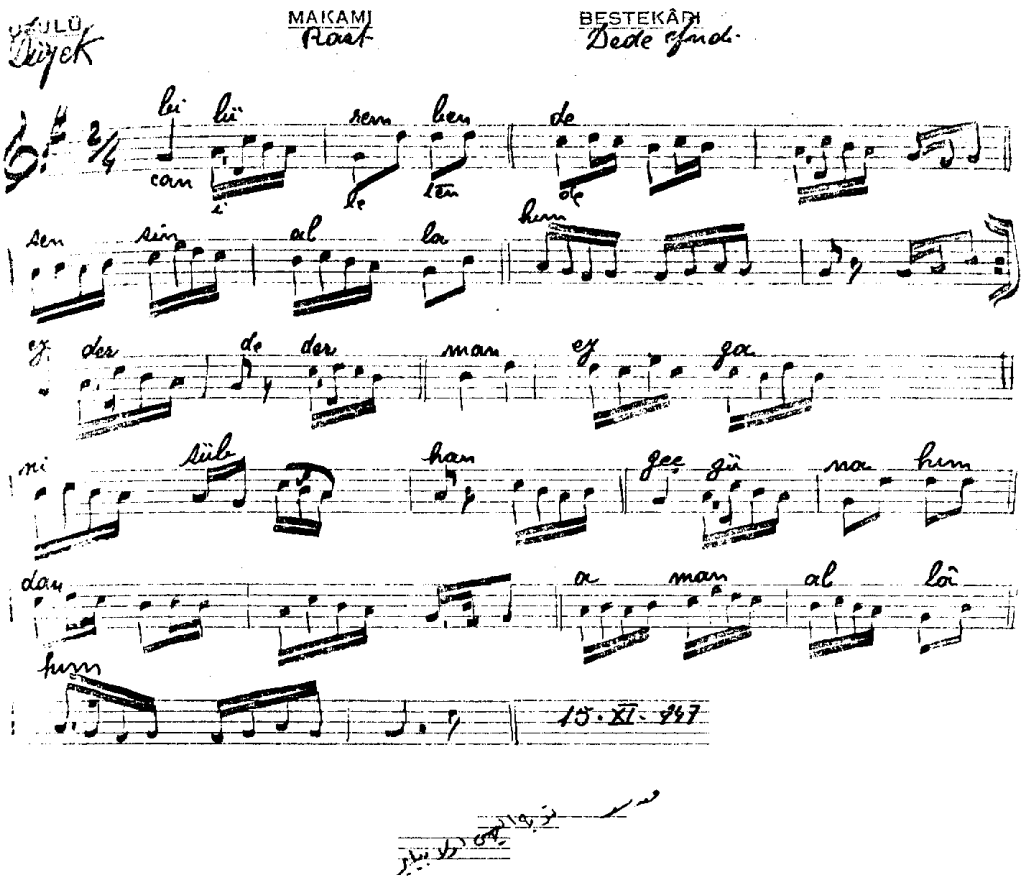
Terk eden vârı buldu dildârı
Pes bu ezkârı sensin Allâh'ım

SEZÂYÎ'den bak zâhir oldu Hak
Söz budur ancak sensin Allâh'ım (1)
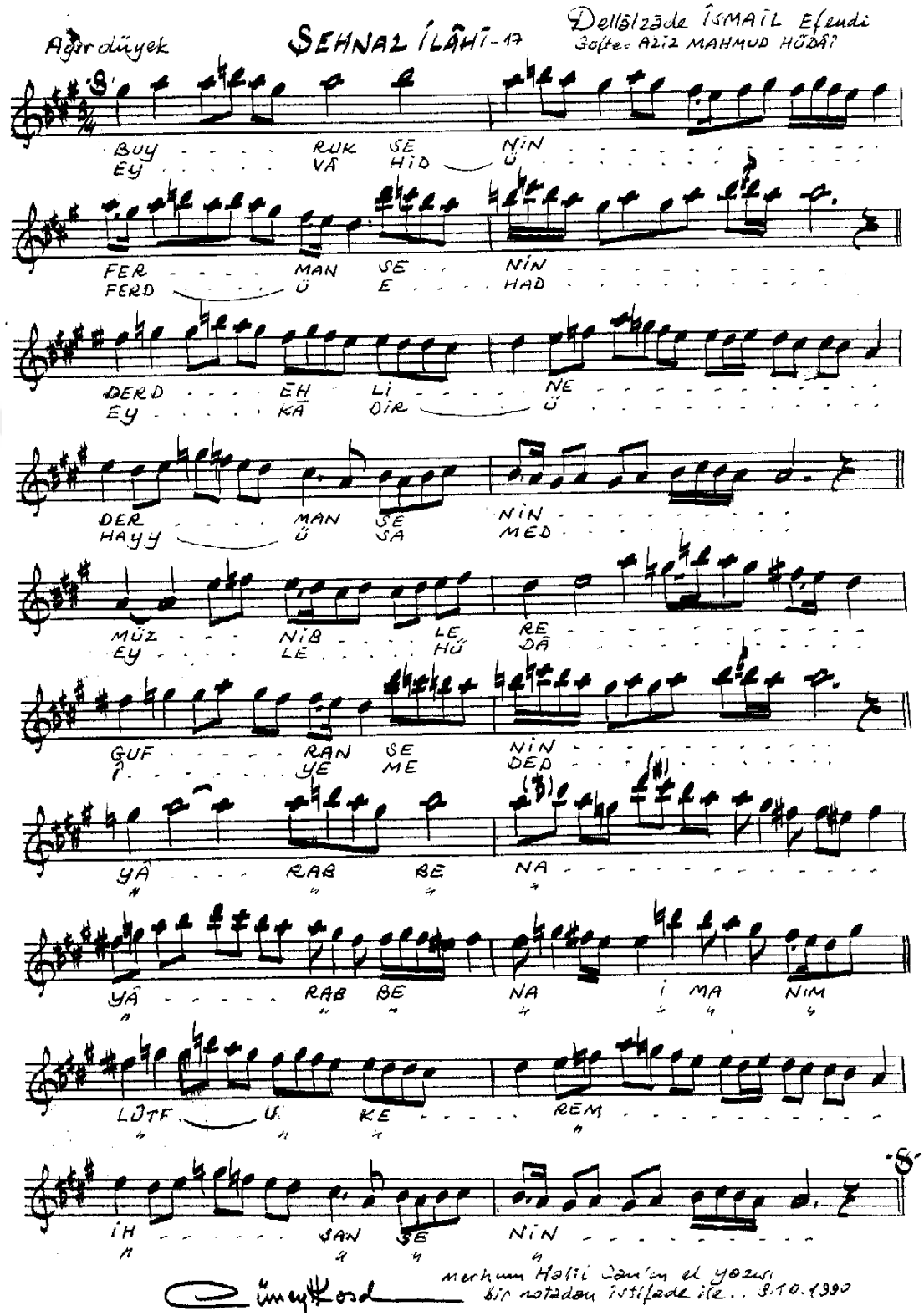
EK 94: Rast İlâhî "Bilirim bende sensin" Nüsha 2
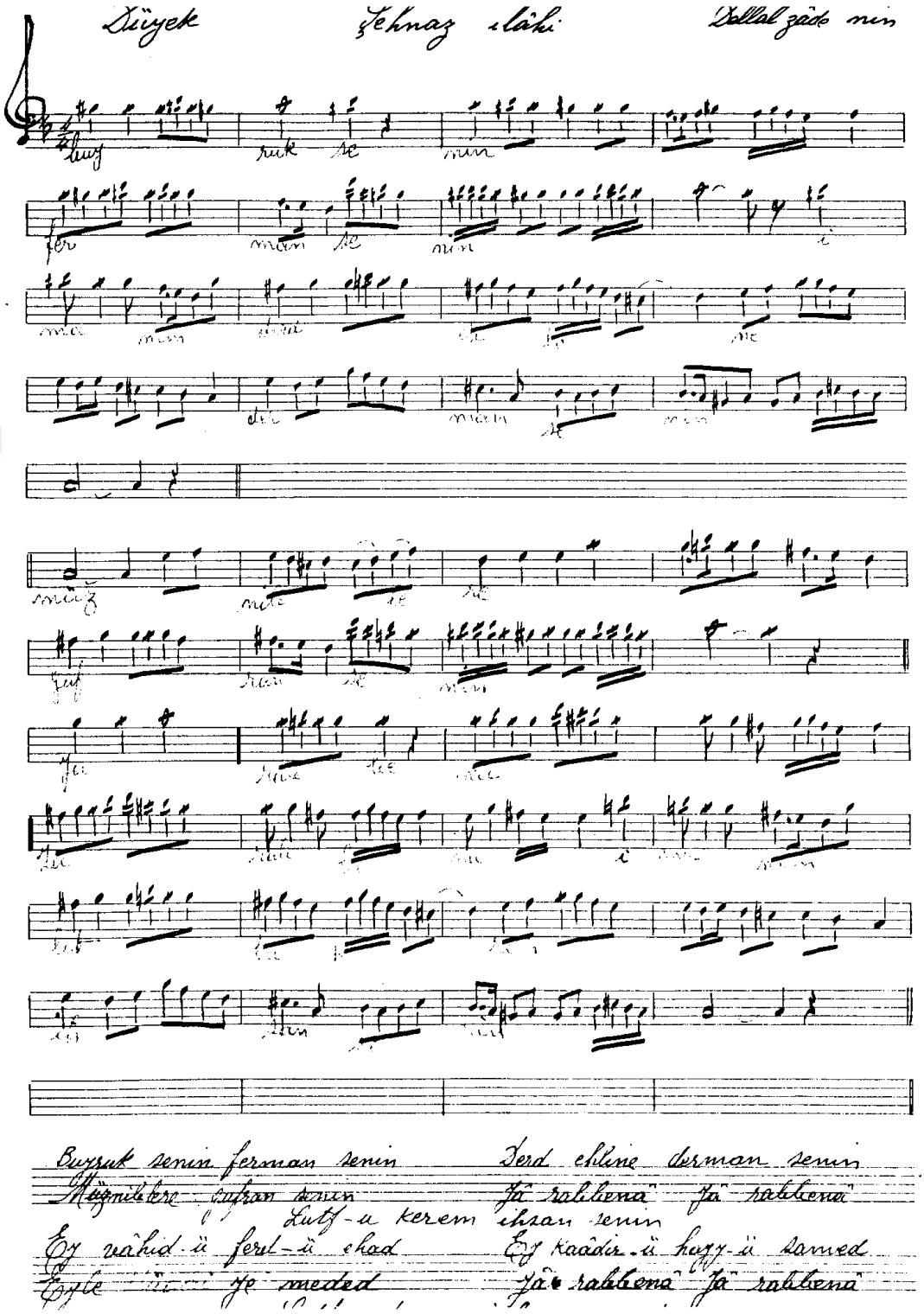


EK 95: Rast İlâhî "Bilirim bende sensin" Nüsha 3
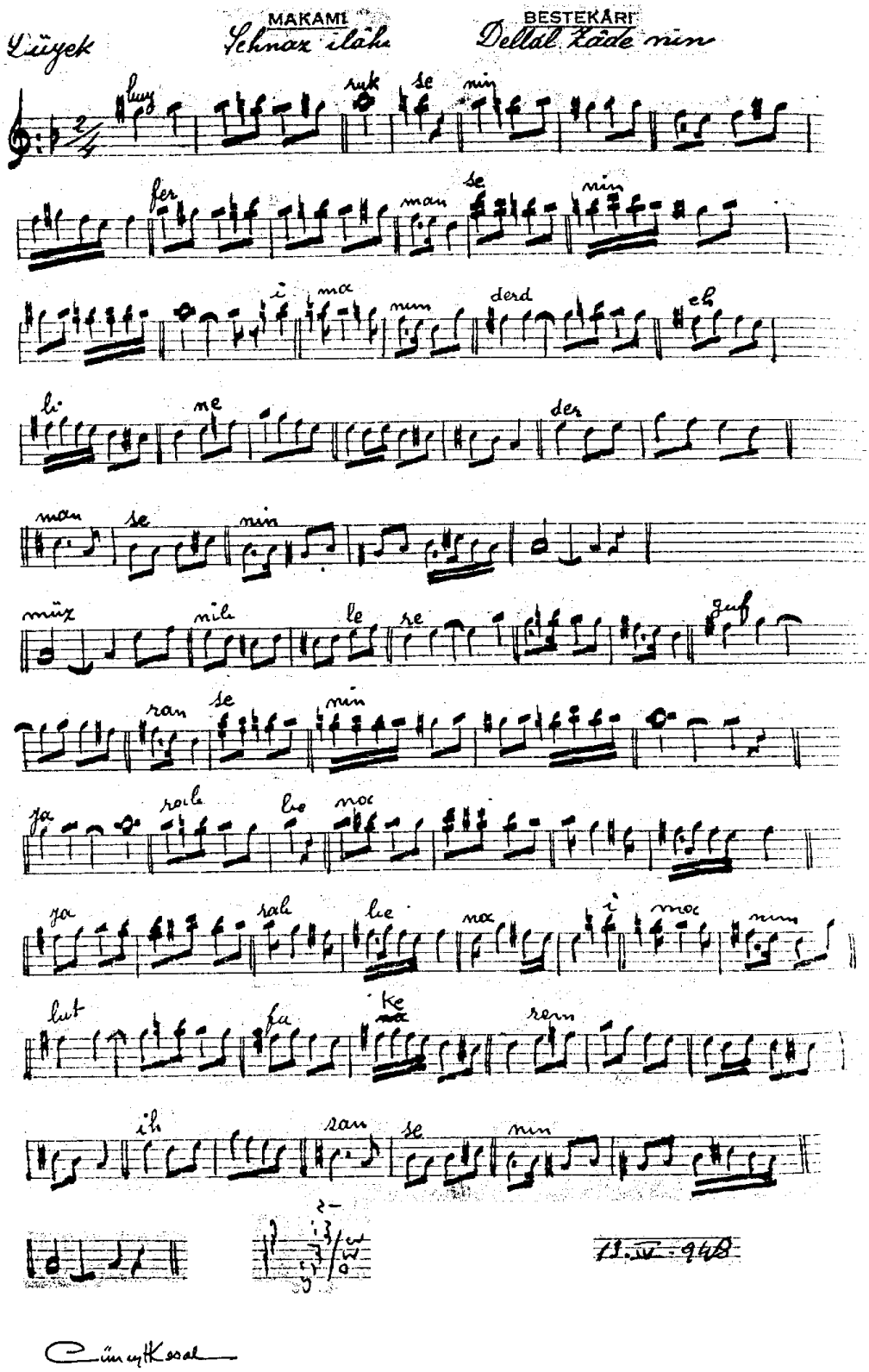


EK 96: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 1
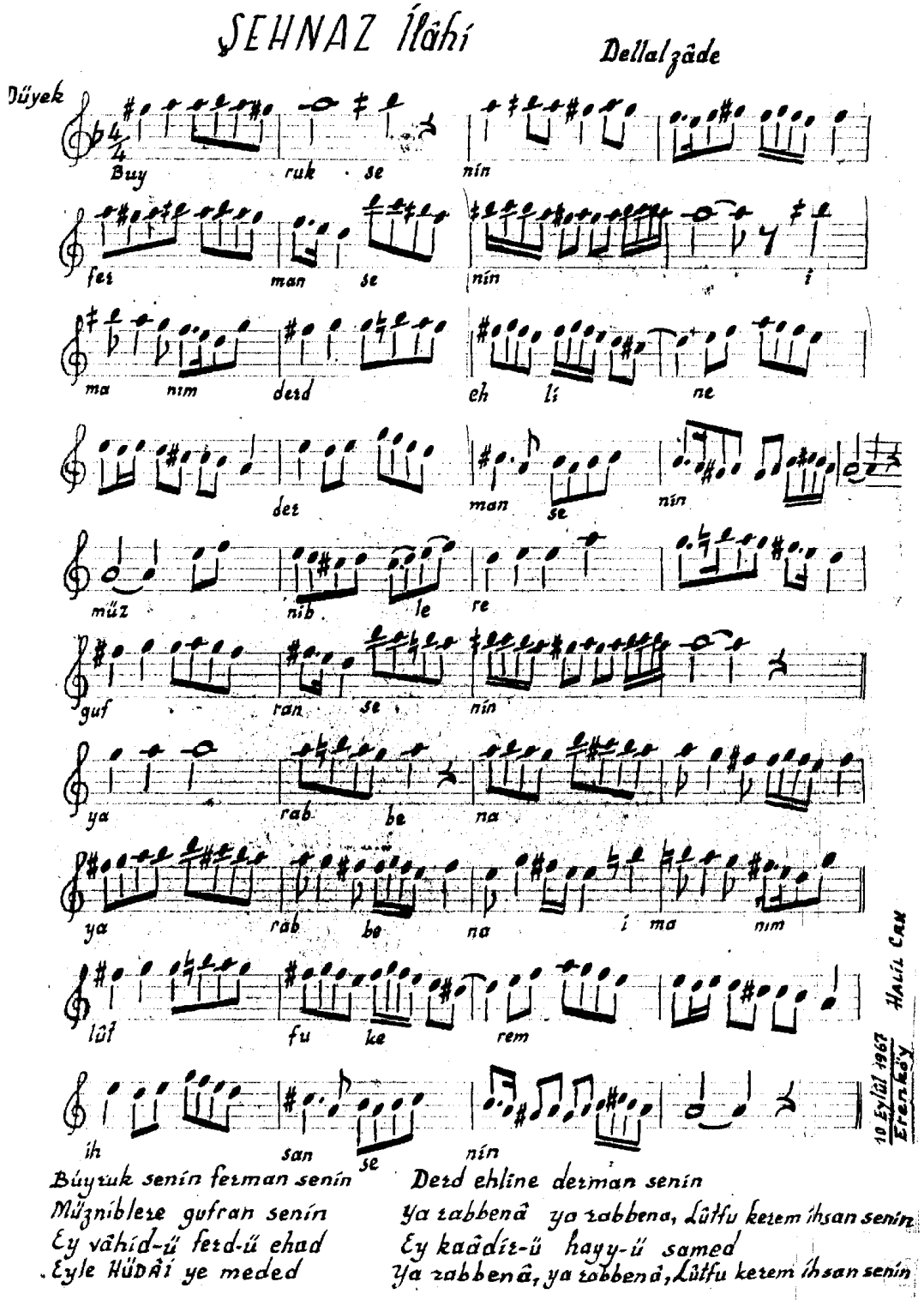


EK 97: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 2
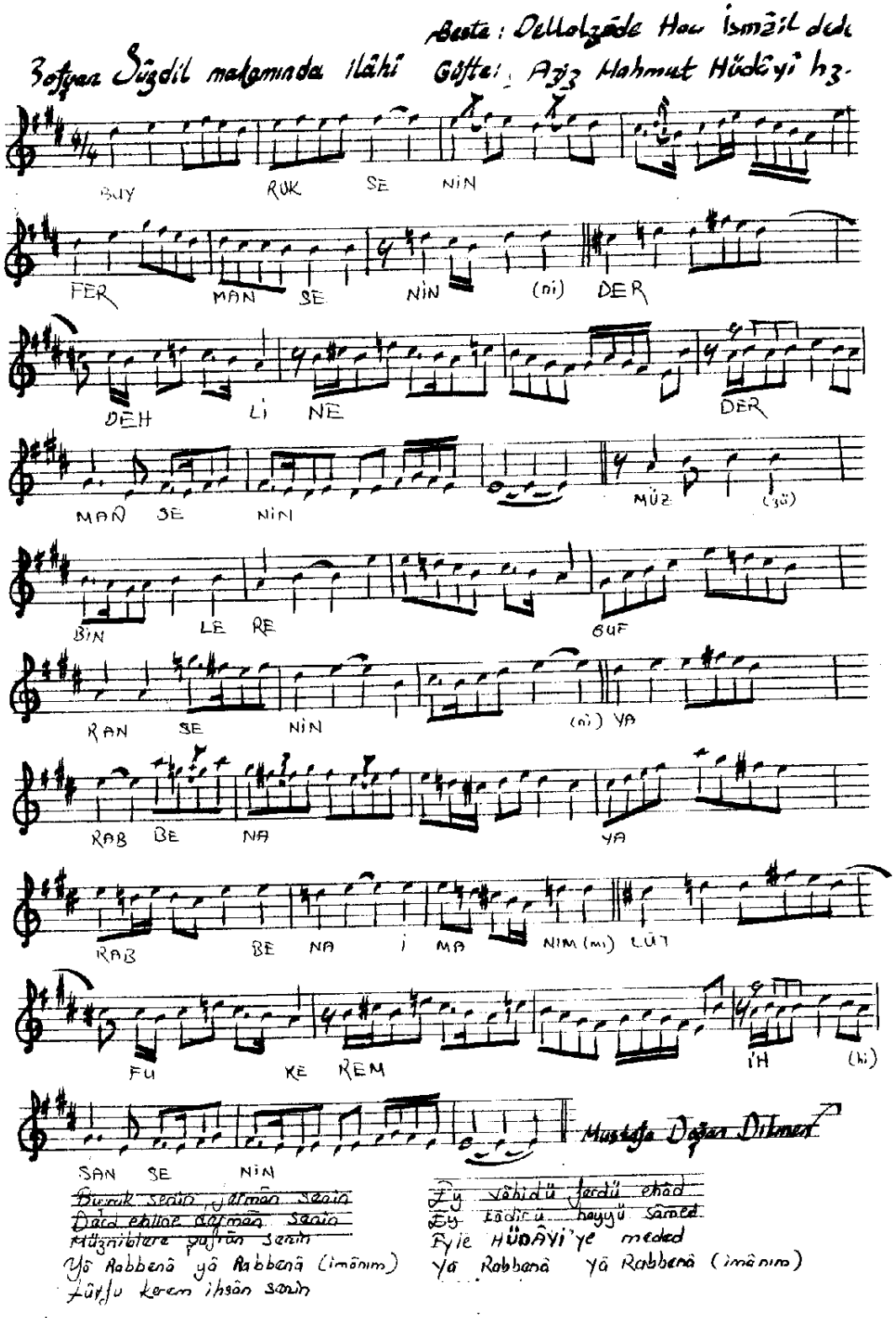


EK 98: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 3



EK 99: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 4
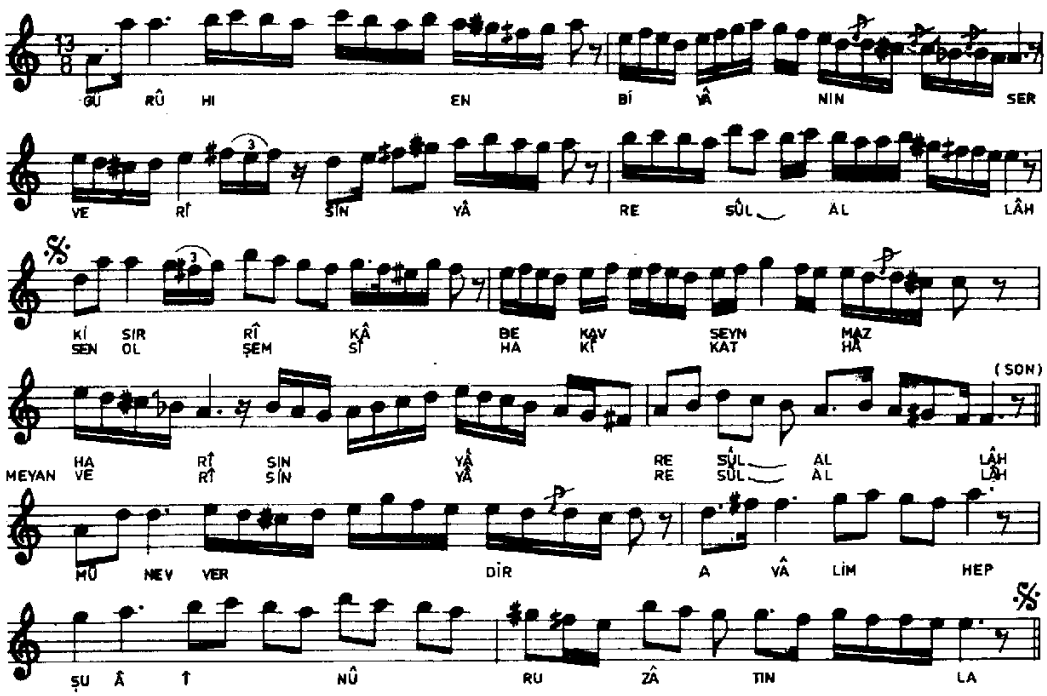


EK 100: Şehnâz İlâhî "Buyruk senin" Nüsha 5



EK 101: Şehnâzhâverân İlâhî “Gürûh-i enbiyânın serverisin” Nüsha 1
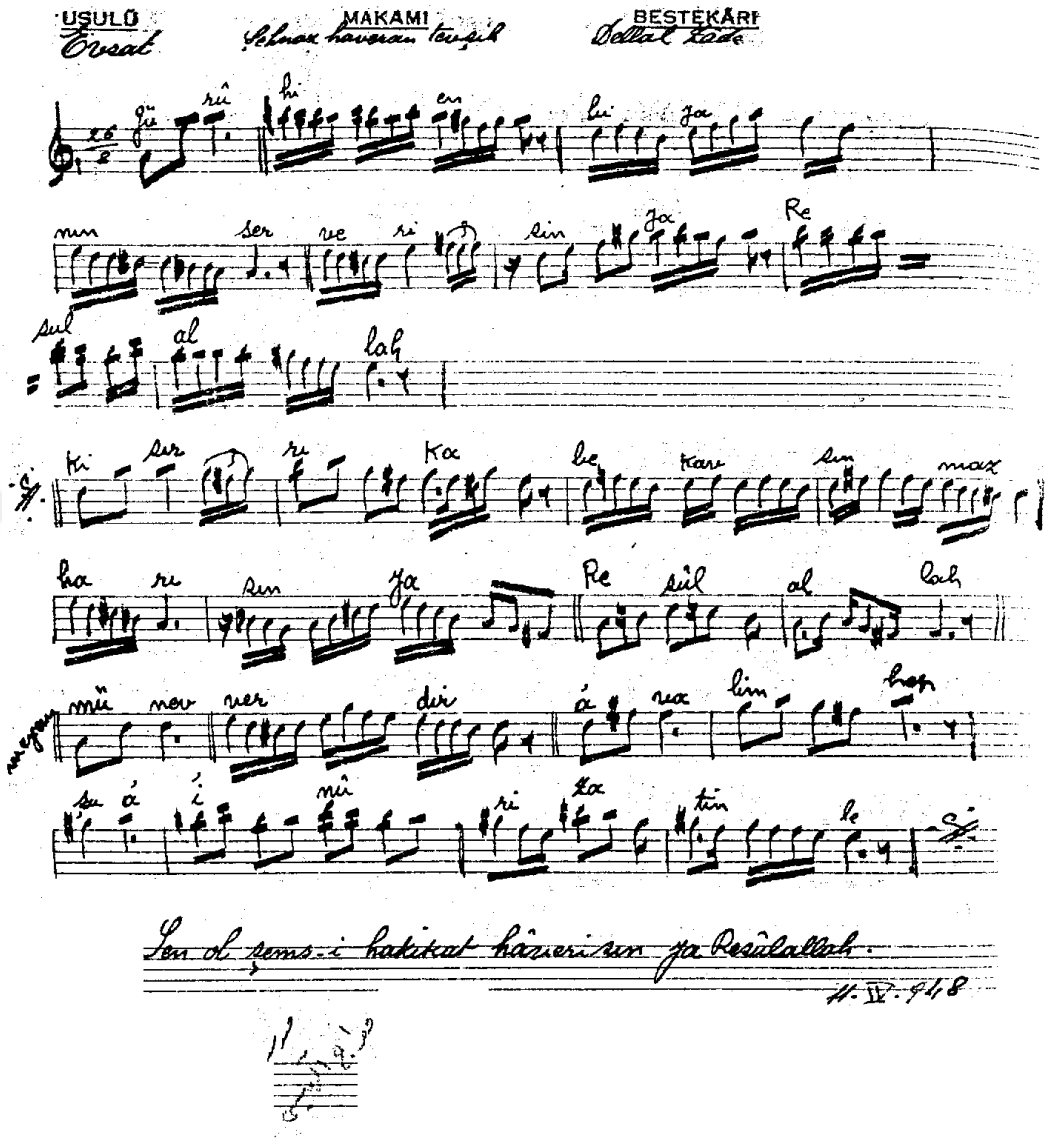
ŞAHNÂZ HÂVERÂN İLÂHİ

Nim Evsat DELLÂLZÂDE
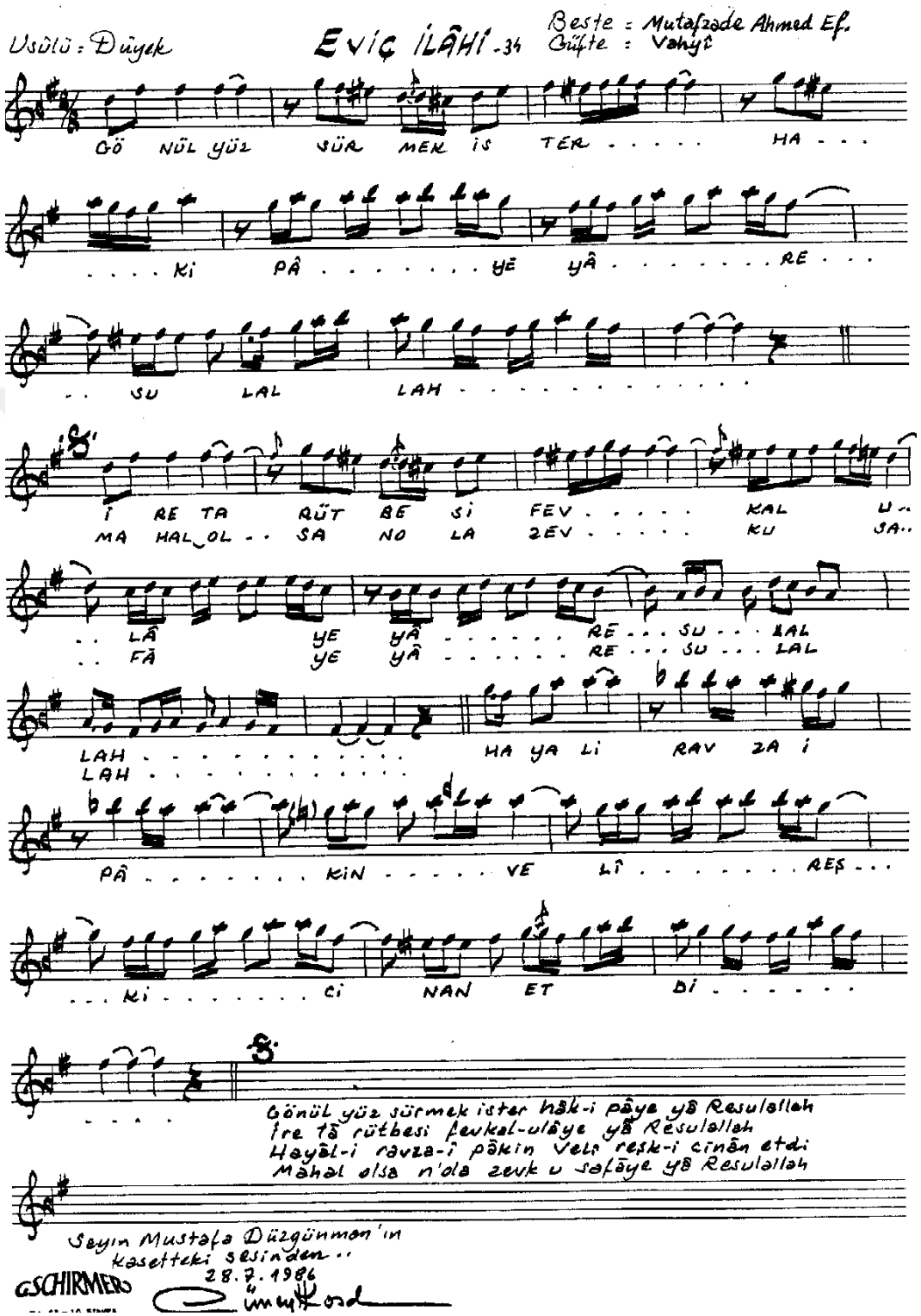


Gürûh-u enbiyânın serverîsin, yâ Resûl-Allâh
Ki sırr-î Kâbe Kavseyn mazharîsın, yâ Resûl-Allâh
Münevverdir avâlim hep şuâ-î nûr-ı zâtınla
Sen ol şems-î hakîkat hâverîsin, yâ Resûl-Allâh

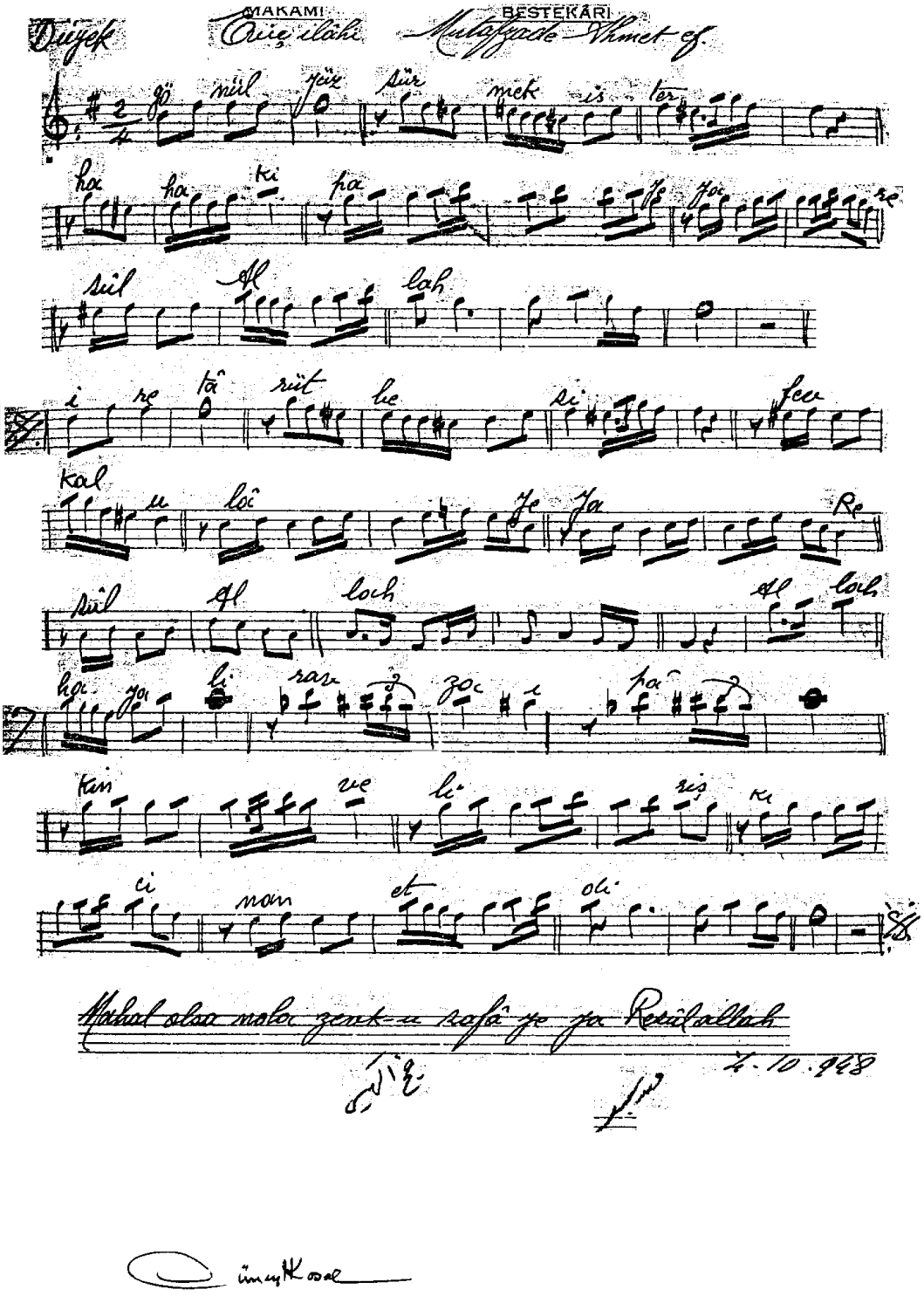
EK 102: Şehnâzhâverân İlâhî “Gürûh-i enbiyânın serverisin” Nüsha 2
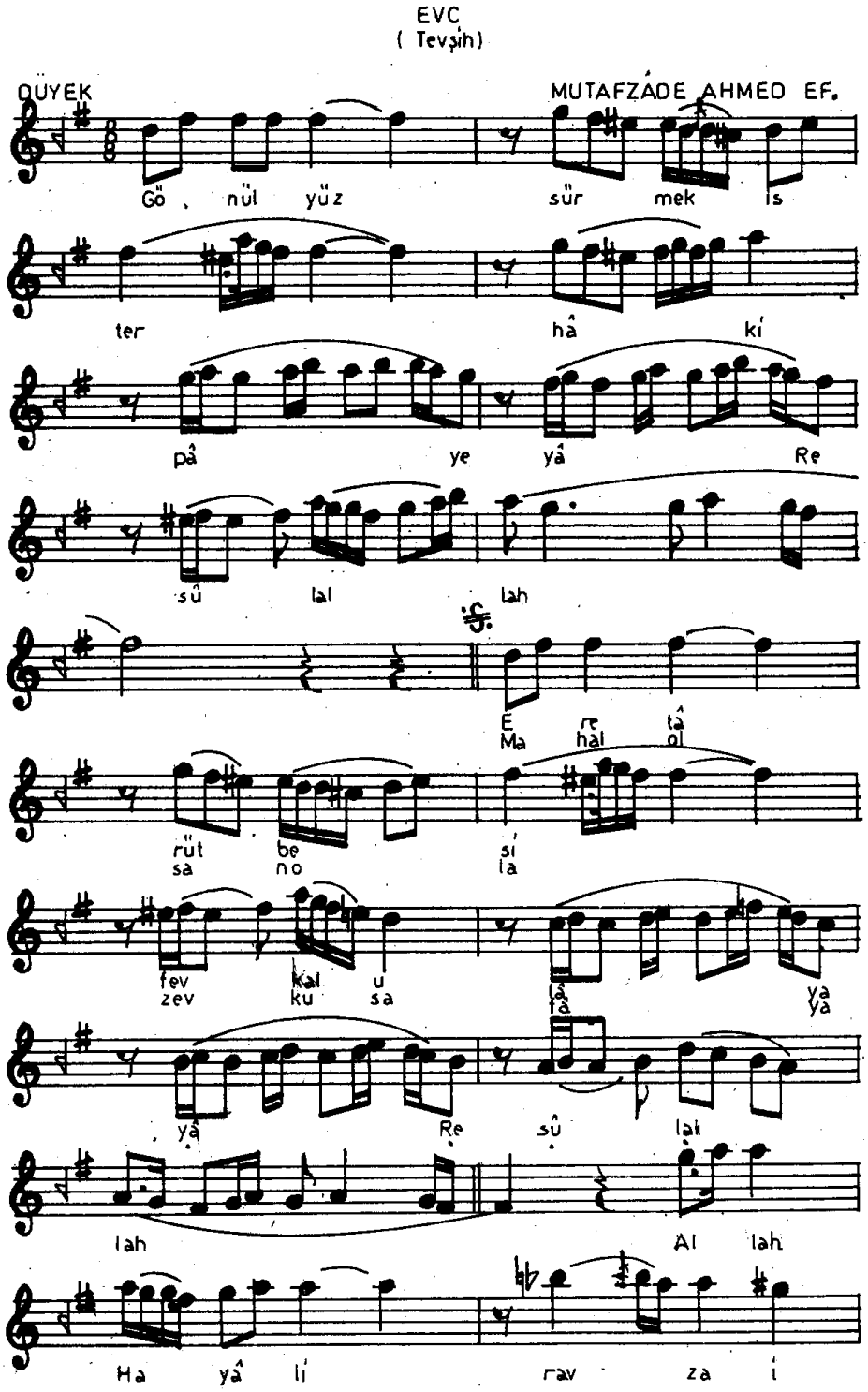


EK 103: Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister" Nüsha 1
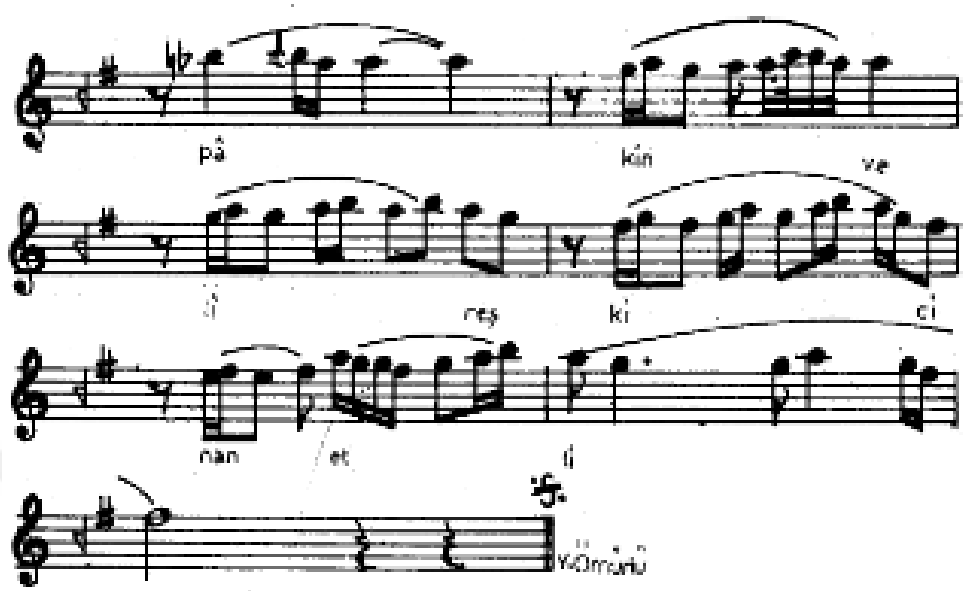


EK 104: Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister" Nüsha 2



EK 105: Evc İlâhî "Gönül yüz sürmek ister" Nüsha 3



EK 106: Evc İlâhî “Gönül yüz sürmek ister” Nüsha 3 s.2
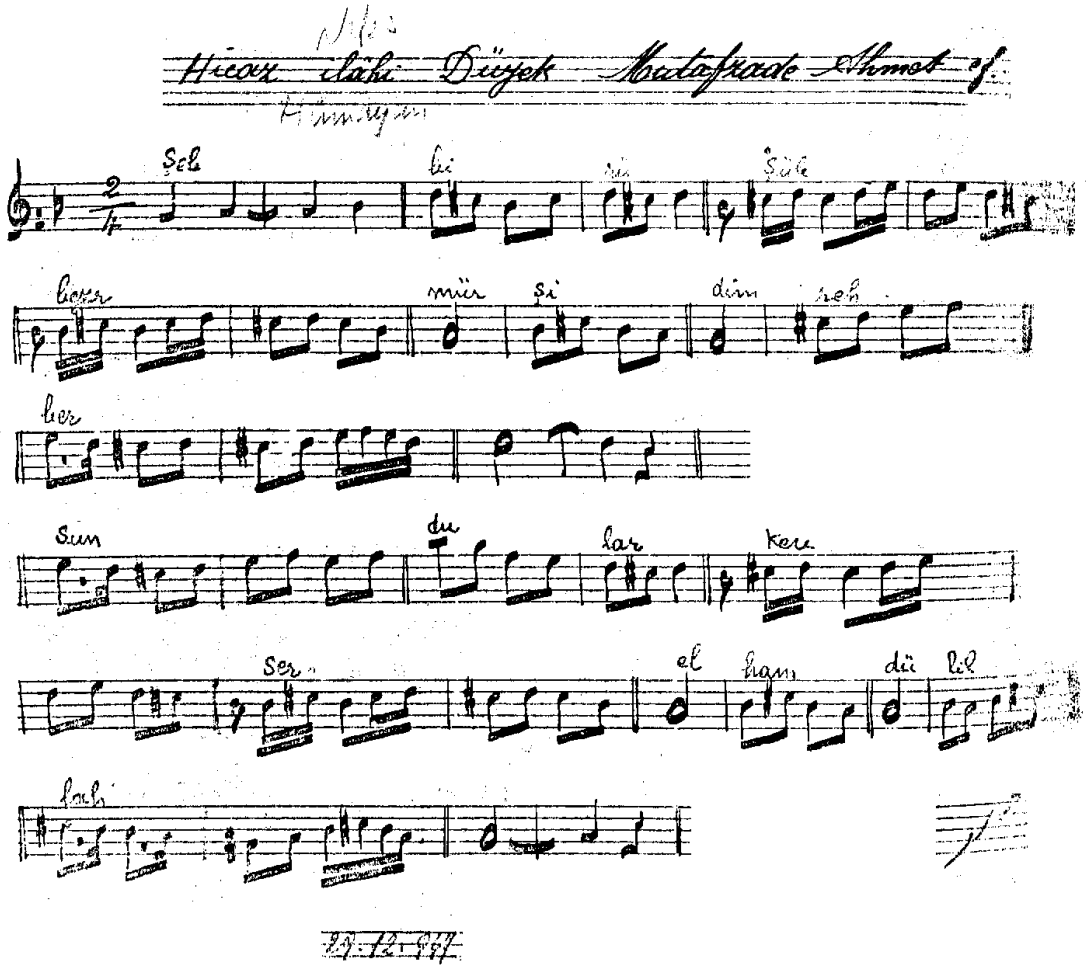


Gönül yüz sürmek ister hâk-i pâye yâ Resûlallah
Ere tâ rütbesi fevka'l-ulâya yâ Resûlallah

Hayâl-i Ravza-i pâkin veli reşk-i cinân etti
Mahal olsa n'olа zevk u safâya yâ Resûlallah
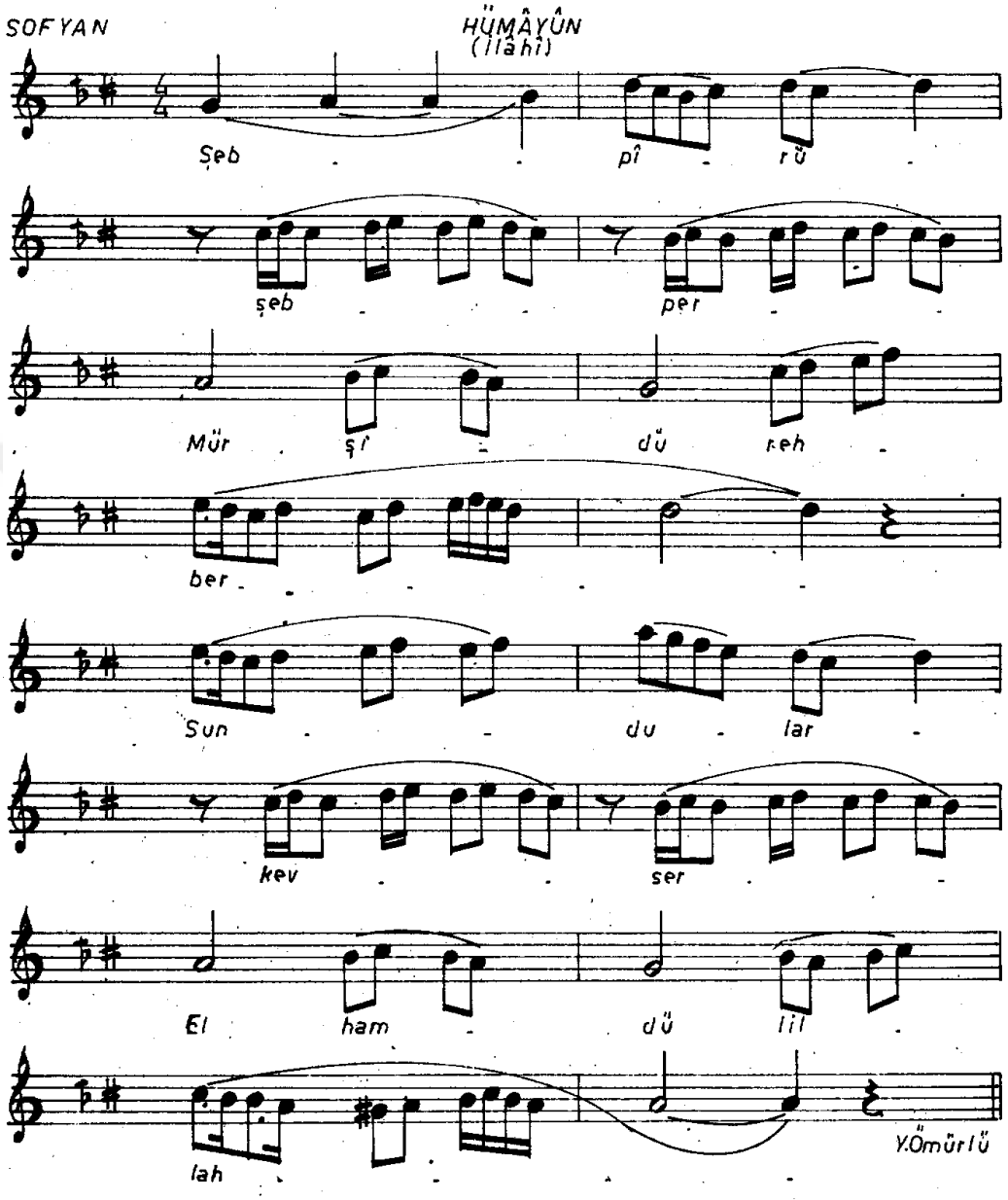
Garîbim, derdmendim, bî-kesim dergâha yüz tuttum
Meded, sad el-meded, eyle himâye yâ Resûlallah

Kodu ihlâs ile dergâhına yüz VAHYÎ-i sâil
Atâlar eyle, lutf et ol gedâya yâ Resûlallah (1)

EK 107: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 1



EK 108: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 2



Şebpîr ü Şebper
Mürşid u rehber
Sundular kevser
Elhamdülillah

Hak'tır Muhammed
Olmuşuz ümmet
Bulmuşuz rif'at
Elhamdülillah

Dostta mihmânız
Cümle bir cânız
Ehl-i îmânız
Elhamdülillah

Aslımız nurdur
Vaktimiz hurdur
Sözümüz budur
Elhamdülillah

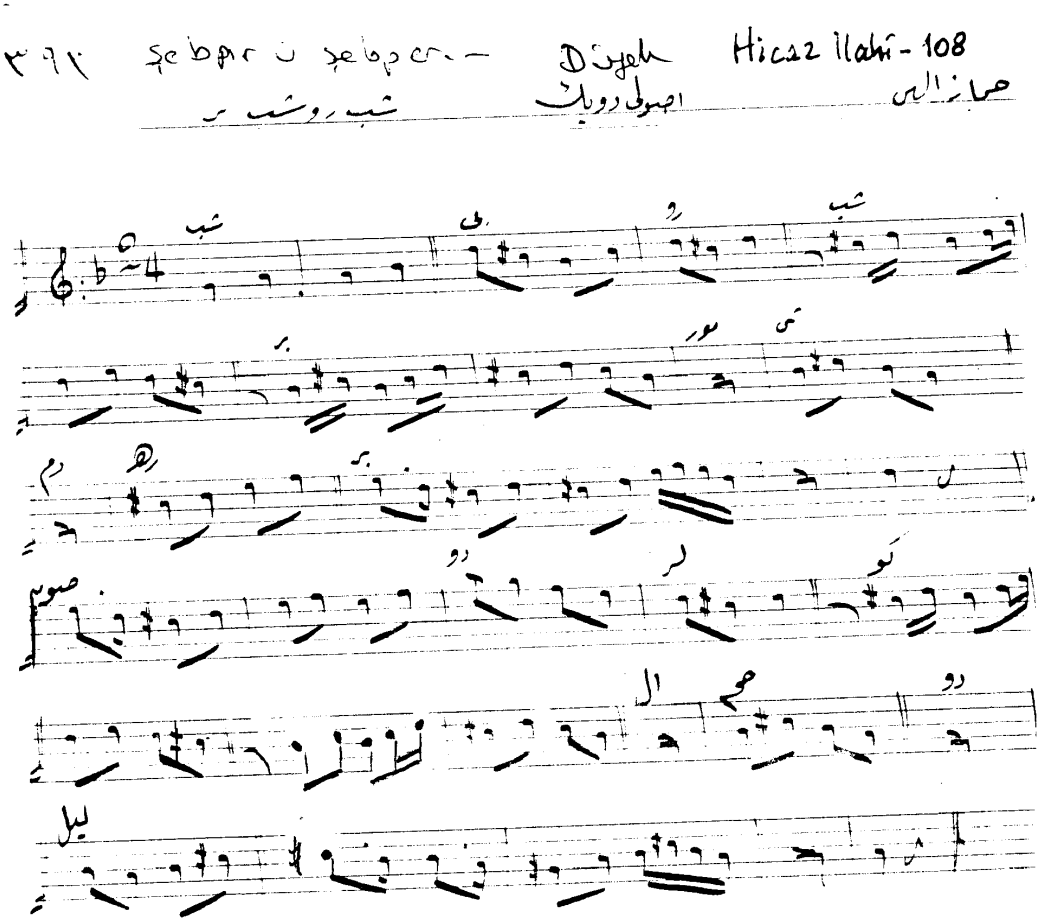
Sofra Ali'nin
Himmet Velînin
Şöhreti dînin
Elhamdülillah

Muhammed güldür
Pîrim bülbüldür
Cümlemiz kuldur
Elhamdülillah
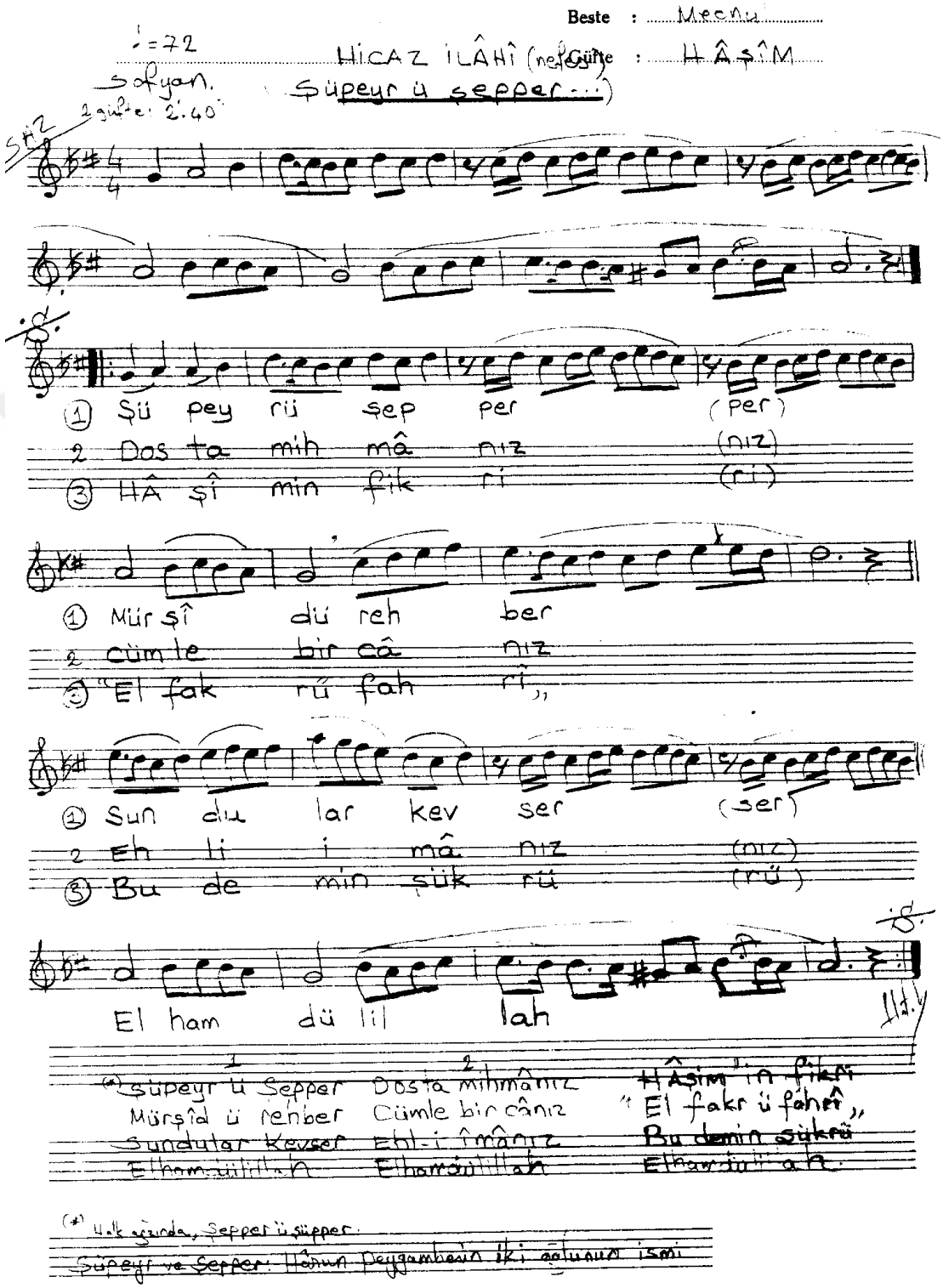
Pîre mahabbet
Cân ile hizmet
Tâlibe ni'met
Elhamdülillah

HÂŞİM'in fikri
"Elfakrü fahrî"
Bu demin şükrü
Elhamdülillah (I)
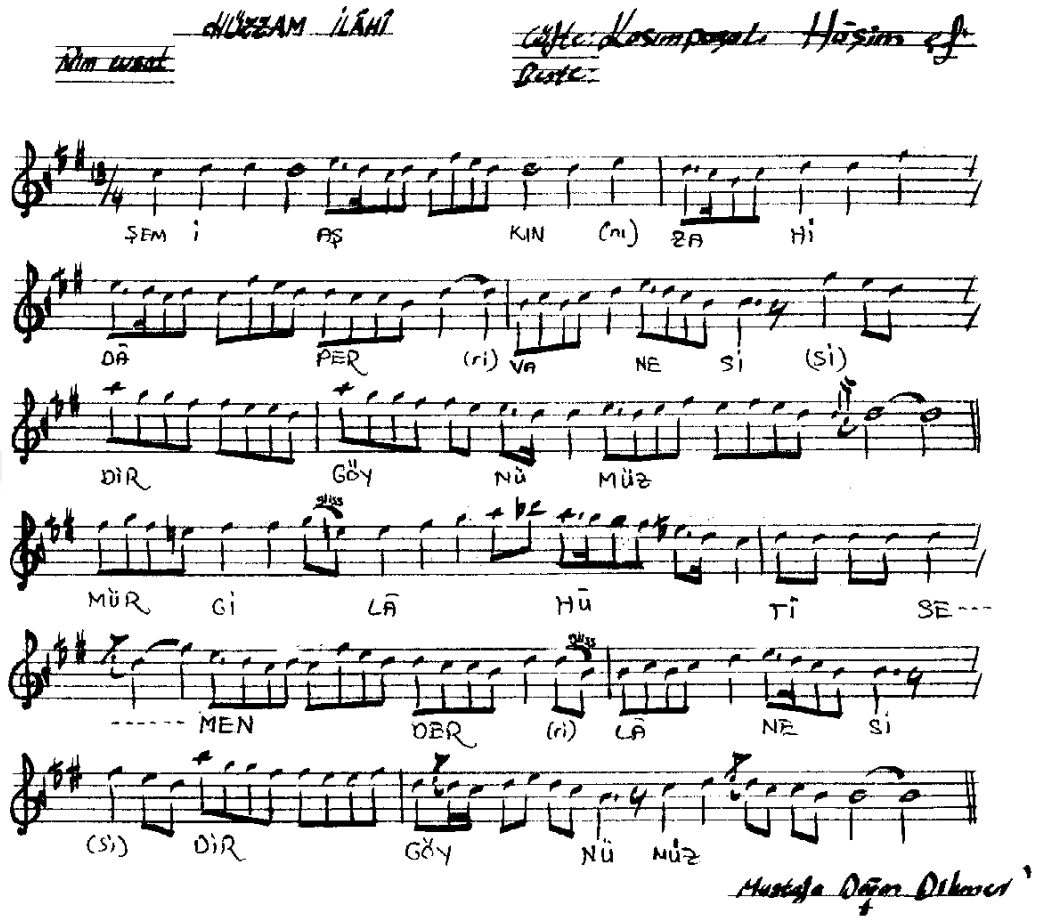
EK 109: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 3



EK 110: Hicâz İlâhî "Şebpîr ü Şebper" Nüsha 4



EK 111: Hüzzâm İlâhî "Şem'i aşkın" Nüsha 1
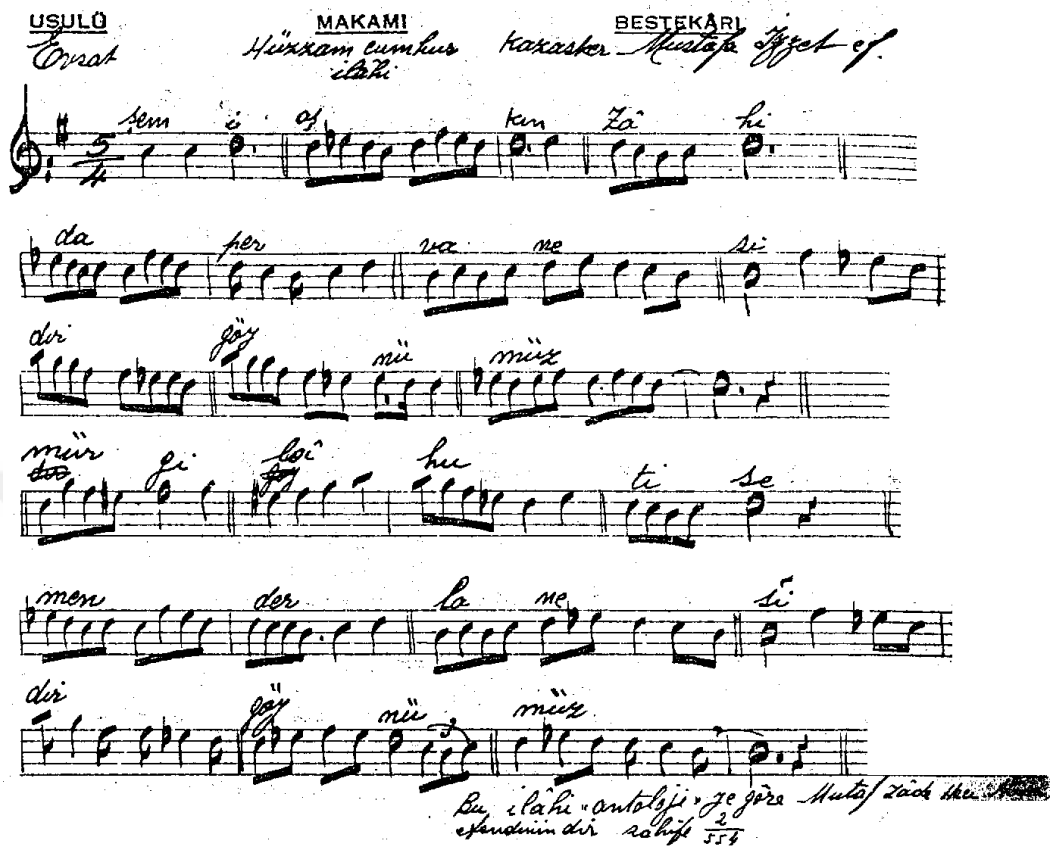


ŞEM-İ AŞKIN ZÂHİDÂ PERVÂNESİDİR GÖNLÜMÜZ

MÜRĞİ LÂHÛTÎ SEMENDER LÂNESİDİR GÖNLÜMÜZ
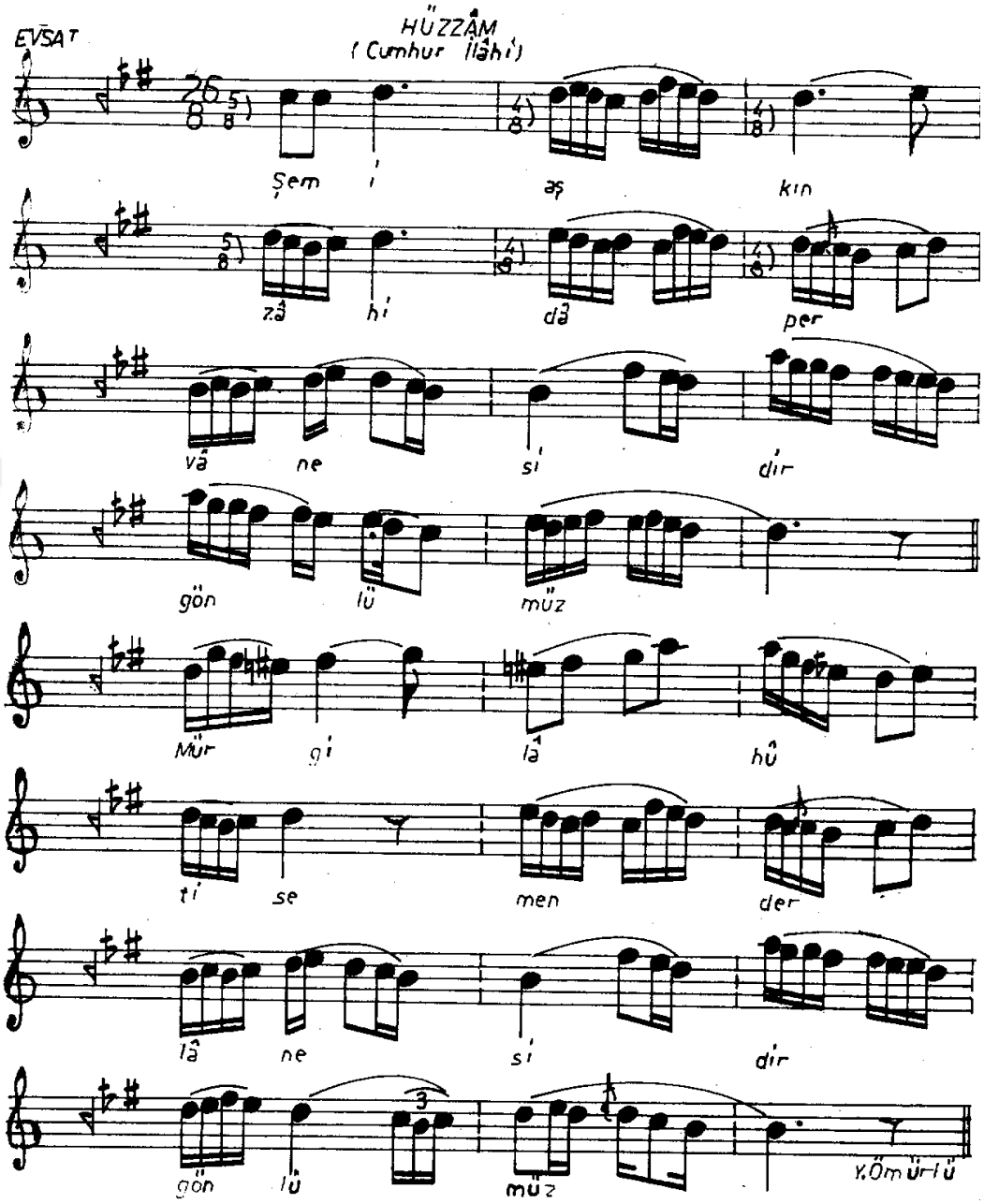
BAHR-I TEVHÎD-I HÜVİYYETDİR ANIN BİR KATRESİ

BAHR-I ZÂTIN HAŞİMÂ DÜRDÂNESİDİR GÖNLÜMÜZ

EK 112: Hüzzâm İlâhî "Şem'i aşkın" Nüsha 2
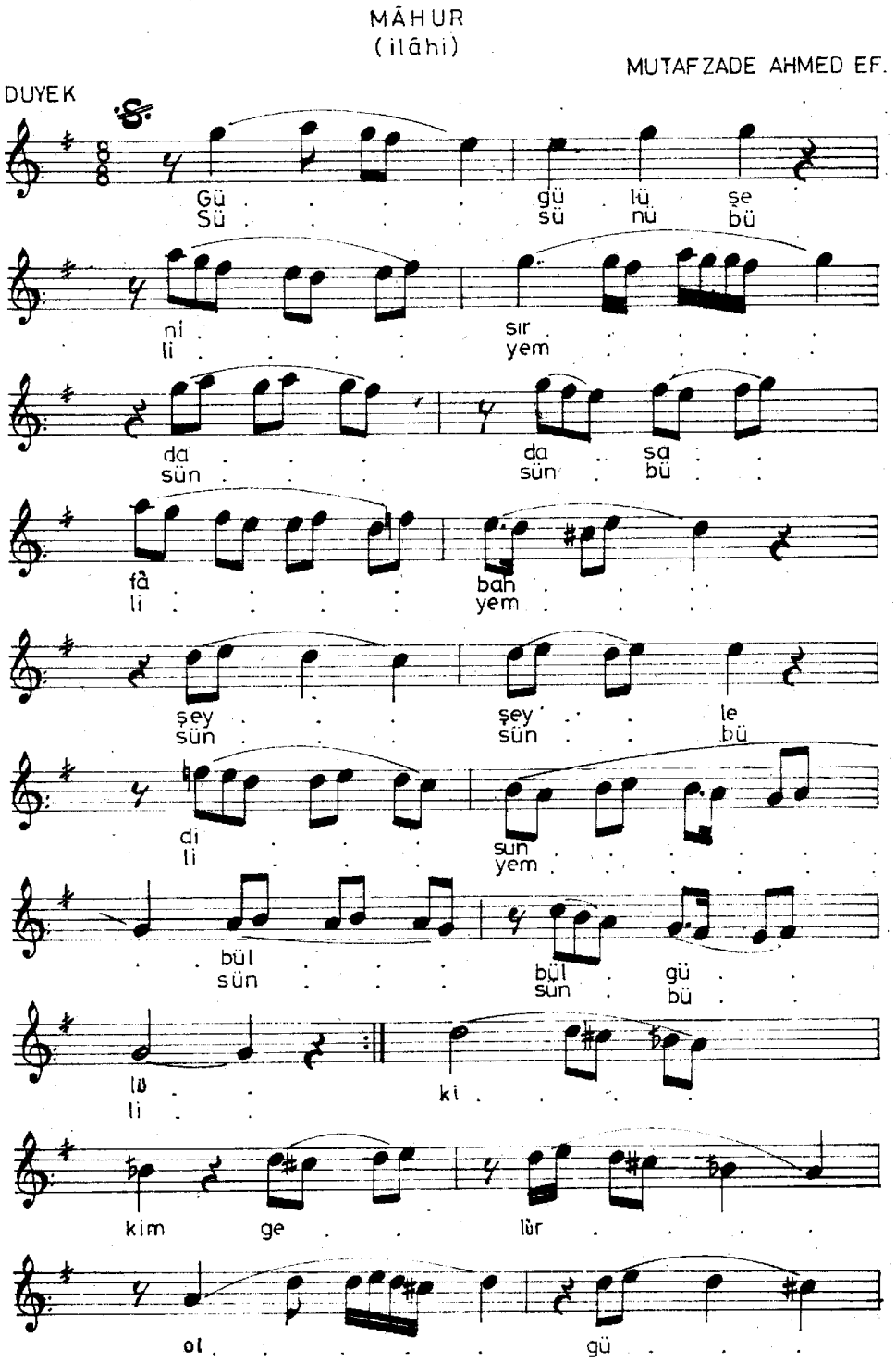


EK 113: Hüzzâm İlâhî "Şem'i aşkın" Nüsha 3
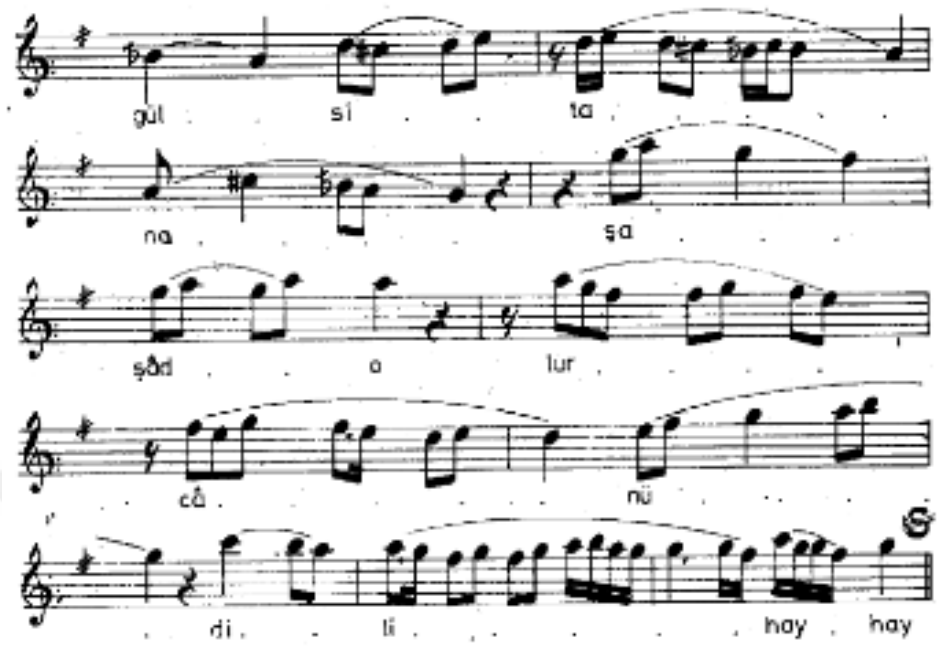


Şem'-i aşkın zâhidâ pervânesidir gönlümüz
Mürg-i lâhûtî semender lânesidir gönlümüz
Nûr-i "mâ zâga'l-basar" dır feyz-i Hakk'ın dâyesi
Tıfl-ı serdâm-ı tecellî hânesidir gönlümüz
Mekteb-i "sümme denâ" nın hâcesinden ders alıp
"Lî ma'allah" dersinin dershânesidir gönlümüz
Bir şirâre ona nisbet şu'le-i şems ü kamer
Dâimâ envâr-ı hüsnün ânesidir gönlümüz
An-ı dâimde kamu eşyâya sırr-ı feyz erer
Sikke-i şems ü kamer darb-hânesidir gönlümüz
Bahr-i tevhîd-i hüviyyettir konun bir katresi
Bahr-i zâtın HÂŞİM'â dürdânesidir gönlümüz (1)

EK 114: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 1



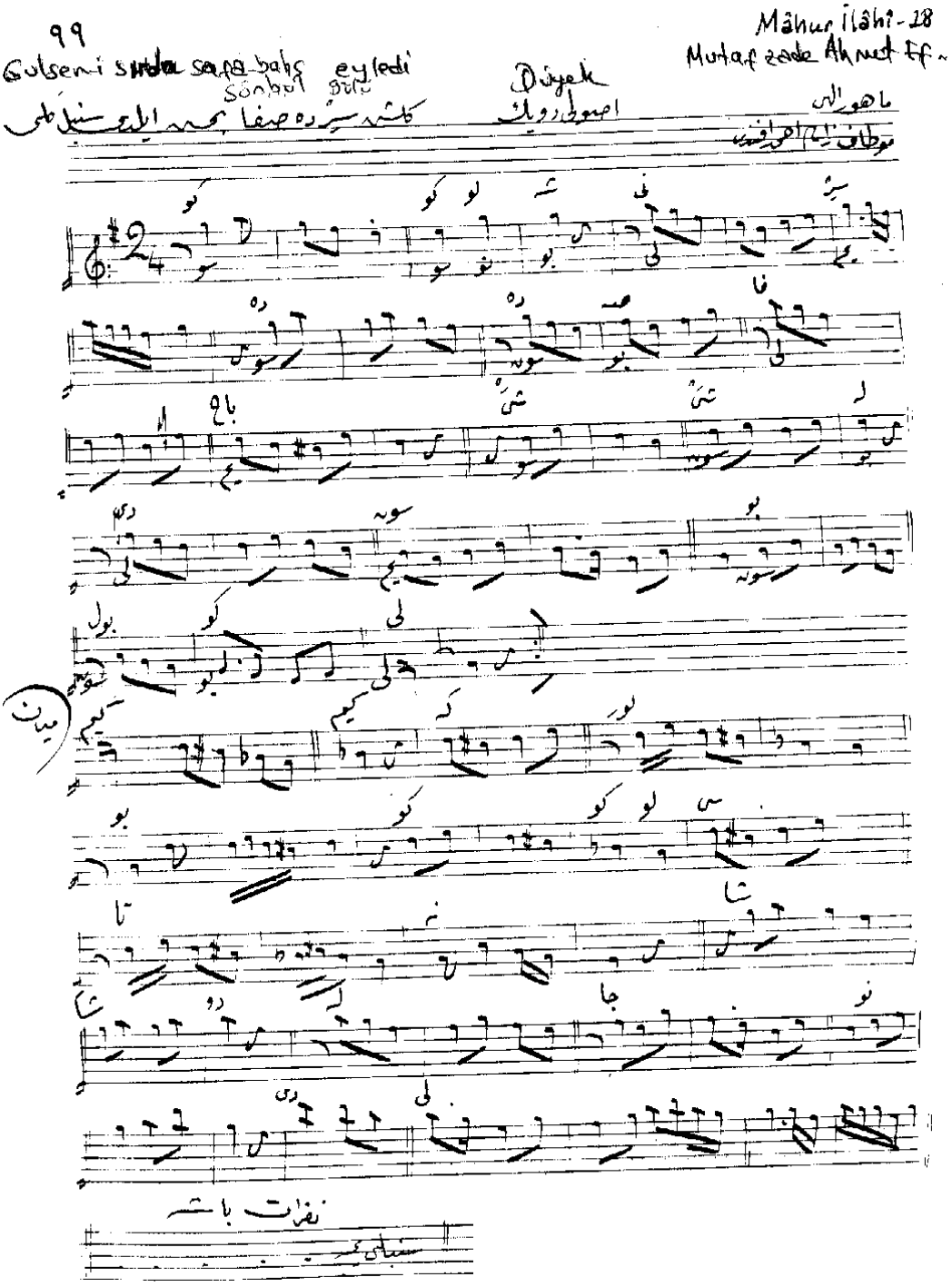
EK 115: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 1 s.2



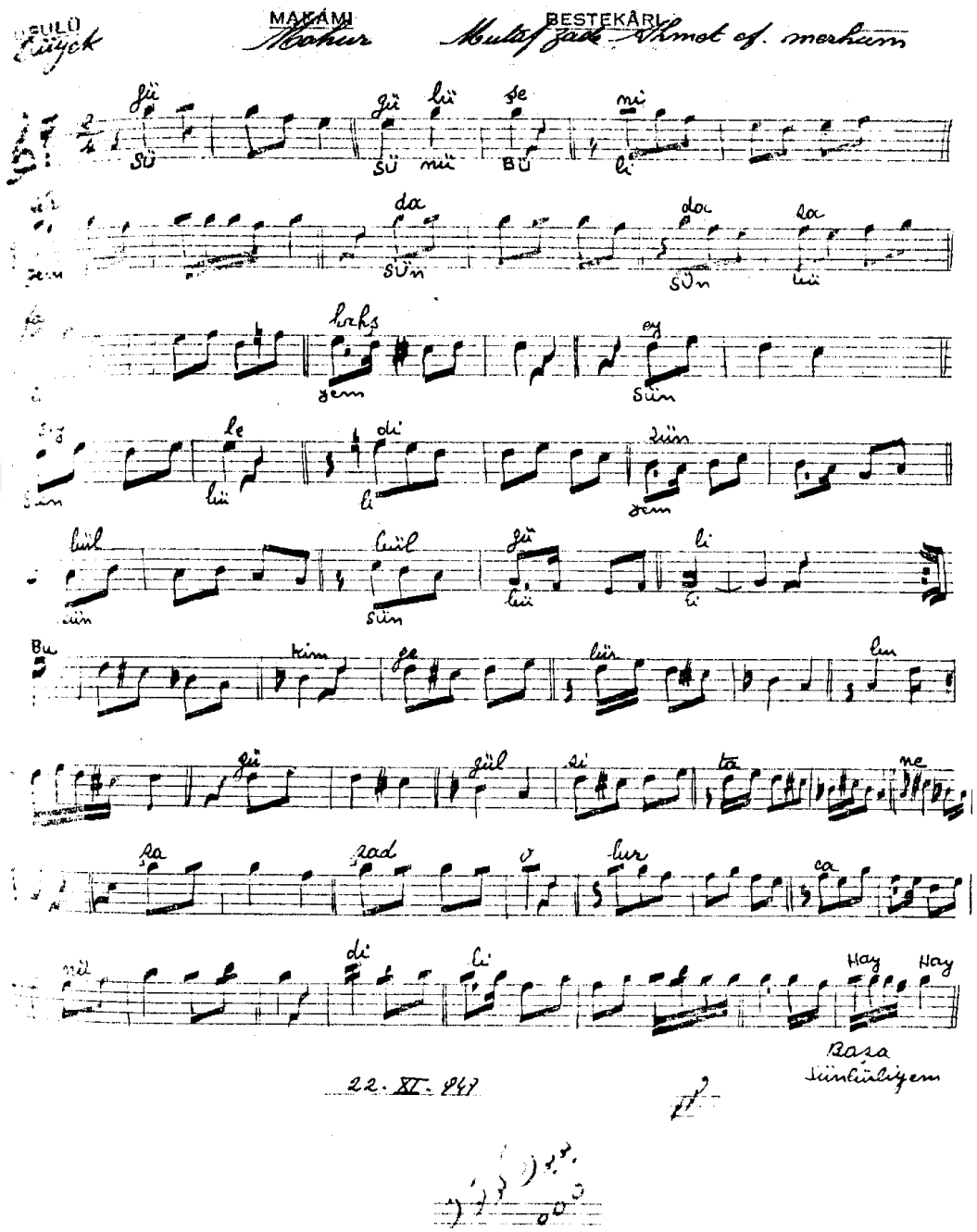
Gülşen-i sırda safâ bahş eyledi sünbül gülü
Sünbülîyem Sünbülîyem Sünbülîyem Sünbülî
Kim gelir ol gülsitâna çâd olur cân ü dili (hay hay)
Sünbülîyem Sünbülîyem Sünbülîyem Sünbülî

Cel mülâzım ol saâdet ister isen kûyini
Şems edasın gülşen-i vahdetde sünbül bûyini
Niçe müddet eşiğine sürdü KENZÎ rûyini
Sünbülîyem Sünbülîyem Sünbülîyem Sünbülî (1)
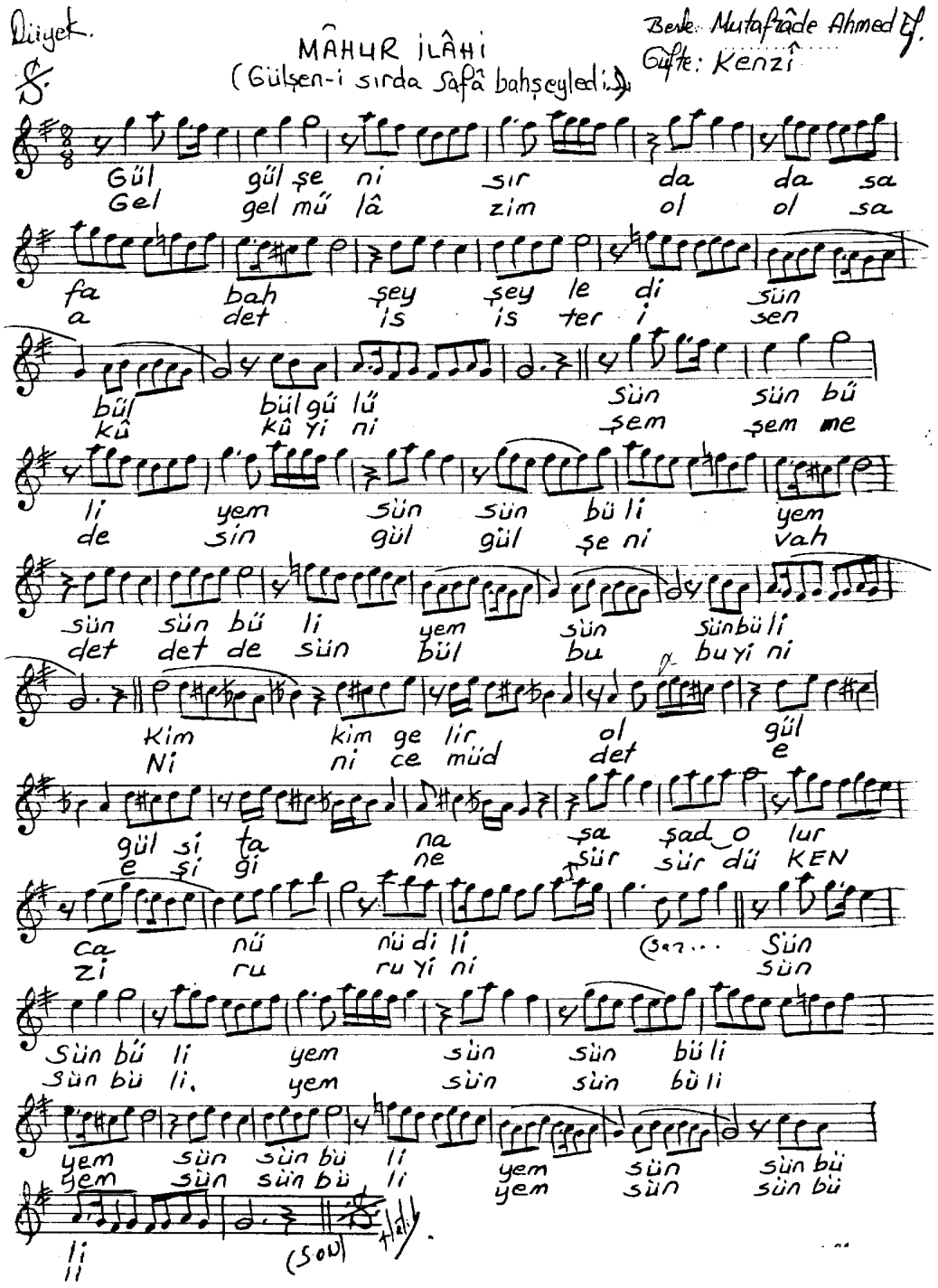
EK 116: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 2



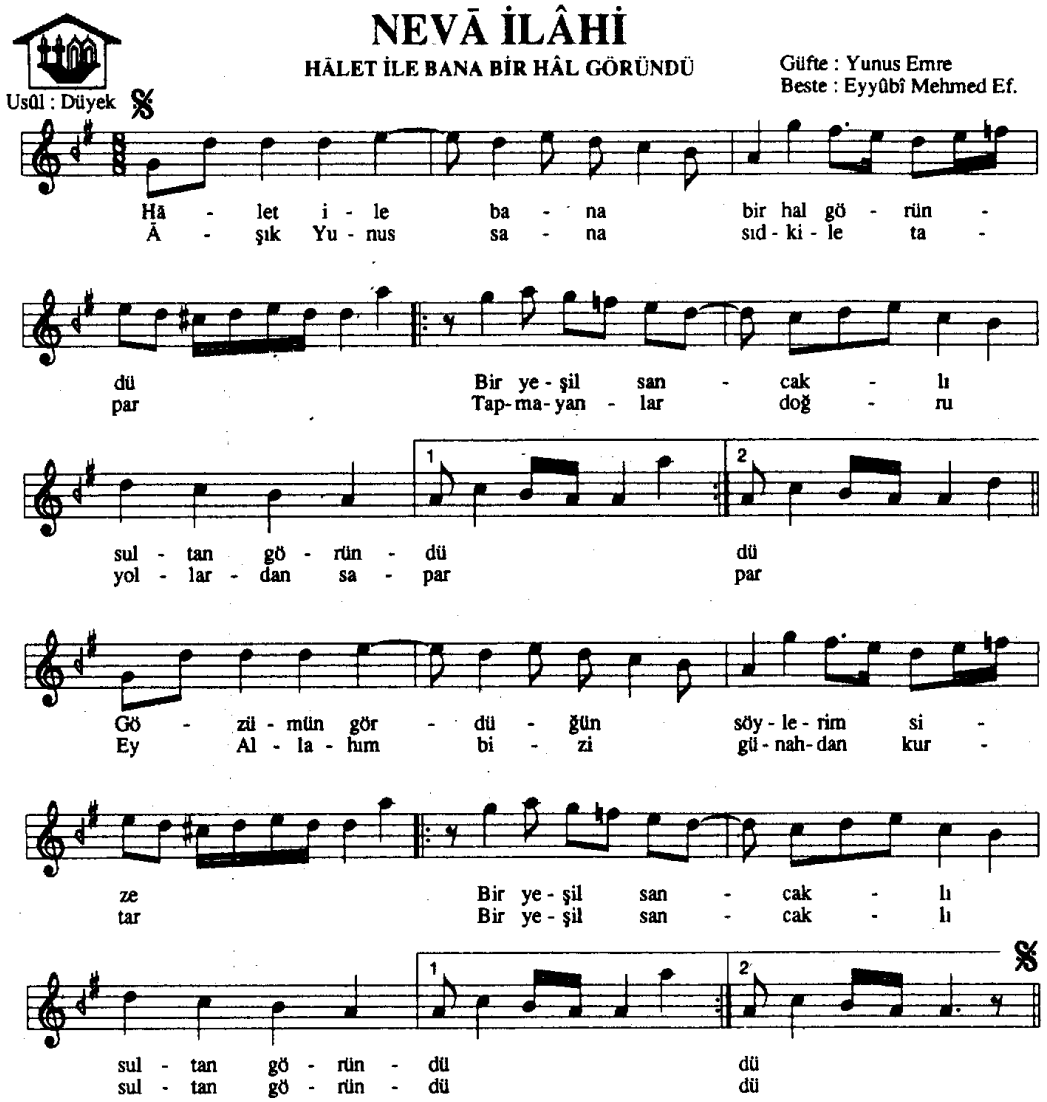
EK 117: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 3



EK 118: Mâhur İlâhî "Gülşen-i sırda" Nüsha 4



EK 119: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 1



Hâlet ile bana bir hâl göründü
Bir yeşil sancaklı sultân göründü
Gözümün gördüğün söylerim size
Bir yeşil sancaklı sultân göründü

Sancağını açdı şöyle yürüdü
Yüreğim içinde yağı eridi
Muhammed'in nûru Arş'ı bürüdü
Bir yeşil sancaklı sultan göründü
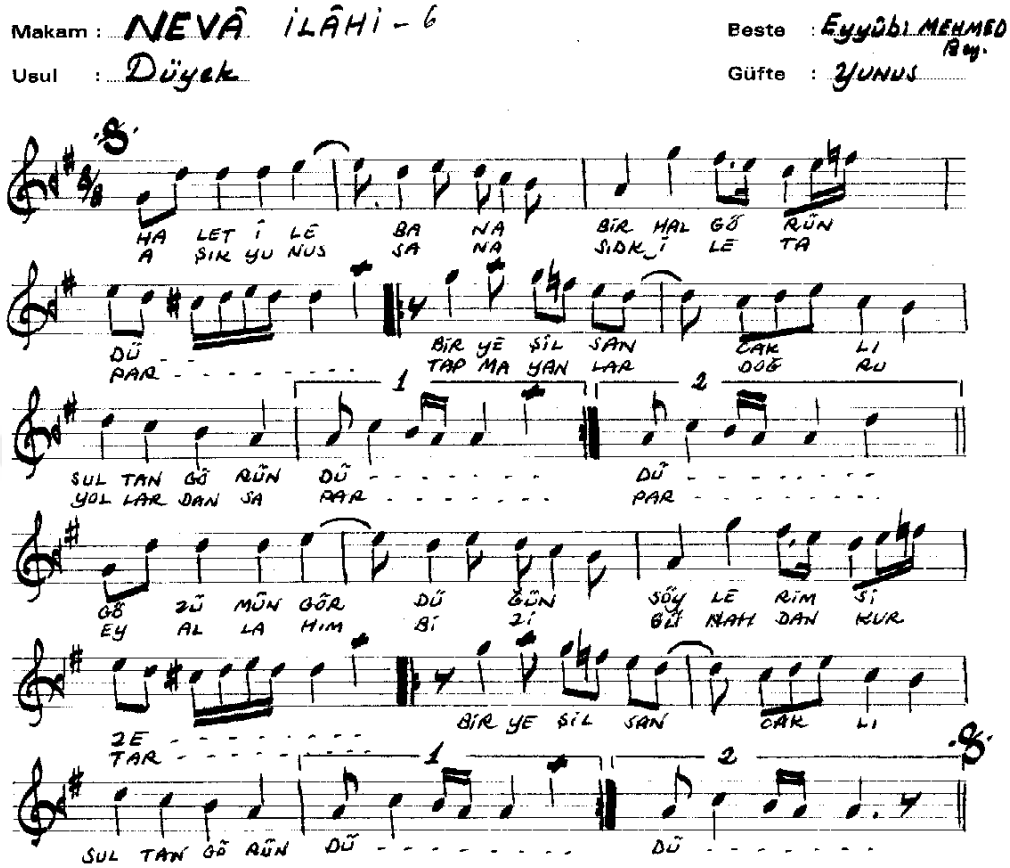
Sancağı ak idi döndü yeşile
Uyandım kendimi dövdüm taş ile
İlâhî bir dahî göster düş ile
Bir yeşil sancaklı sultan göründü

Sancağını açdı düzüldü yola
Nice bin hüccâcı yanında bile
Gel ey günahkâr kul afvını dile
Bir yeşil sancaklı sultân göründü

Âşık Yunus sana sıdk ile tapar
Tapmayanlar doğru yollardan sapar
Ey Allâh'ım bizi günahdan kurtar
Bir yeşil sancaklı sultân göründü

TÜRK TASAVVUF MÛSIKİSİ VAKFI

EK 120: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 2



HALET İLE BANA BİR HAL GÖRÜNDÜ
BİR YEŞİL SANCAKLI SULTAN GÖRÜNDÜ
GÖZÜMÜN GÖRDÜĞÜN SÖYLERİM SİZE
BİR YEŞİL SANCAKLI SULTAN GÖRÜNDÜ

SANCAĞINI AÇDI ŞÖYLE YÜRÜDÜ
YÜREĞİM İÇİNDE YAĞI ERİDİ
MUHAMMED'İN NÛRU ARŞI BÜRÜDÜ
BİR YEŞİL SANCAKLI SULTAN GÖRÜNDÜ

SANCAĞI AK İDİ DÖNDÜ YEŞİLE
UYANDIM KENDİMİ DÖVDÜM TAŞ İLE
İLÂHİ BİR DAHİ GÖSTER DÜŞ İLE
BİR YEŞİL SANCAKLI SULTAN GÖRÜNDÜ
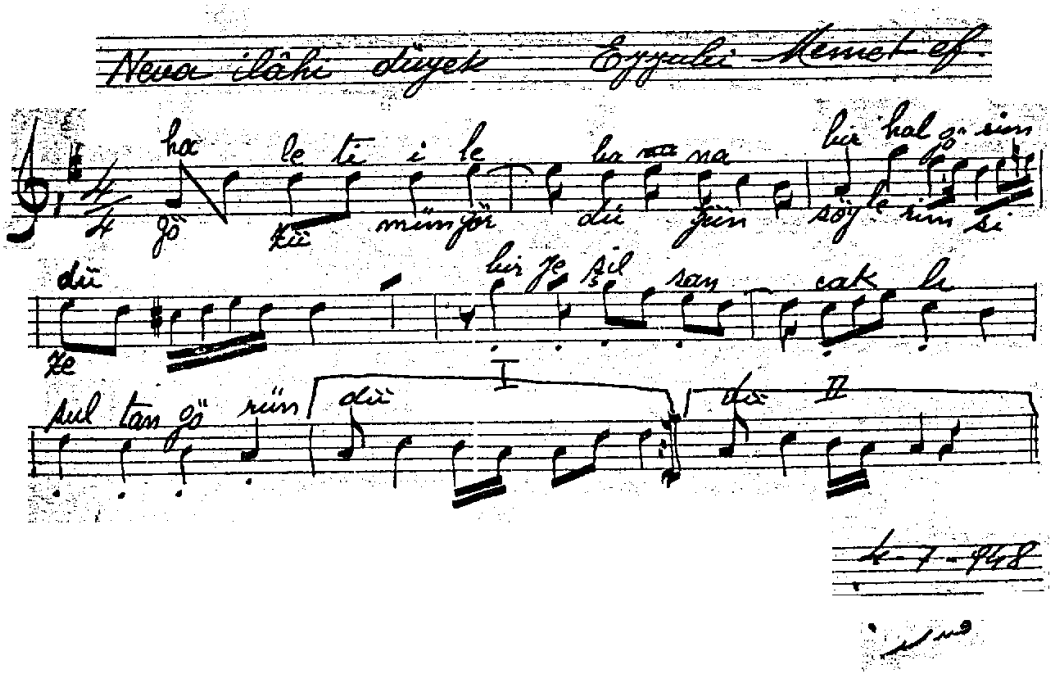
SANCAĞINI AÇDI DÜZÜLDÜ YOLA
NİCE BİN HÜCCÂCI YANINDA BİLE
GEL EY GÜNAHKÂR KUL AFFINI DİLE
BİR YEŞİL SANCAKLI SULTAN GÖRÜNDÜ

AŞIK YUNUS SANA SIDK İLE TAPAR
TAPMAYANLAR DOĞRU YOLLARDAN SAPAR
EY ALLAHIM BİZİ GÜNAHDAN KURTAR
BİR YEŞİL SANCAKLI SULTAN GÖRÜNDÜ

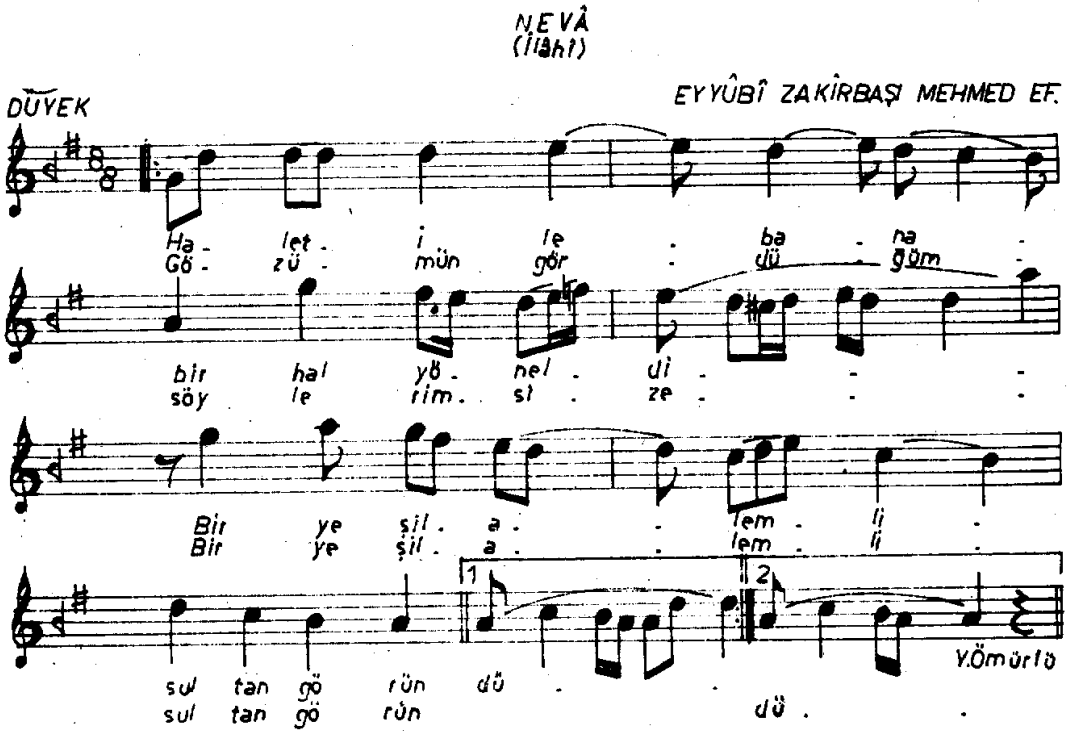
İ.B.K.'na ait bir metadan
20.2.1986
Cemal Kafadar

7-Ôm 31/164
Güfte: Nota ve
Kaide Shf 120 dan

EK 121: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 3



EK 122: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 4



Hâlet(I) ile bana bir hâl göründü
Bir yeşil alemli sultan göründü
Gözümün gördüğüm söylerim size
Bir yeşil alemli(2) sultan göründü
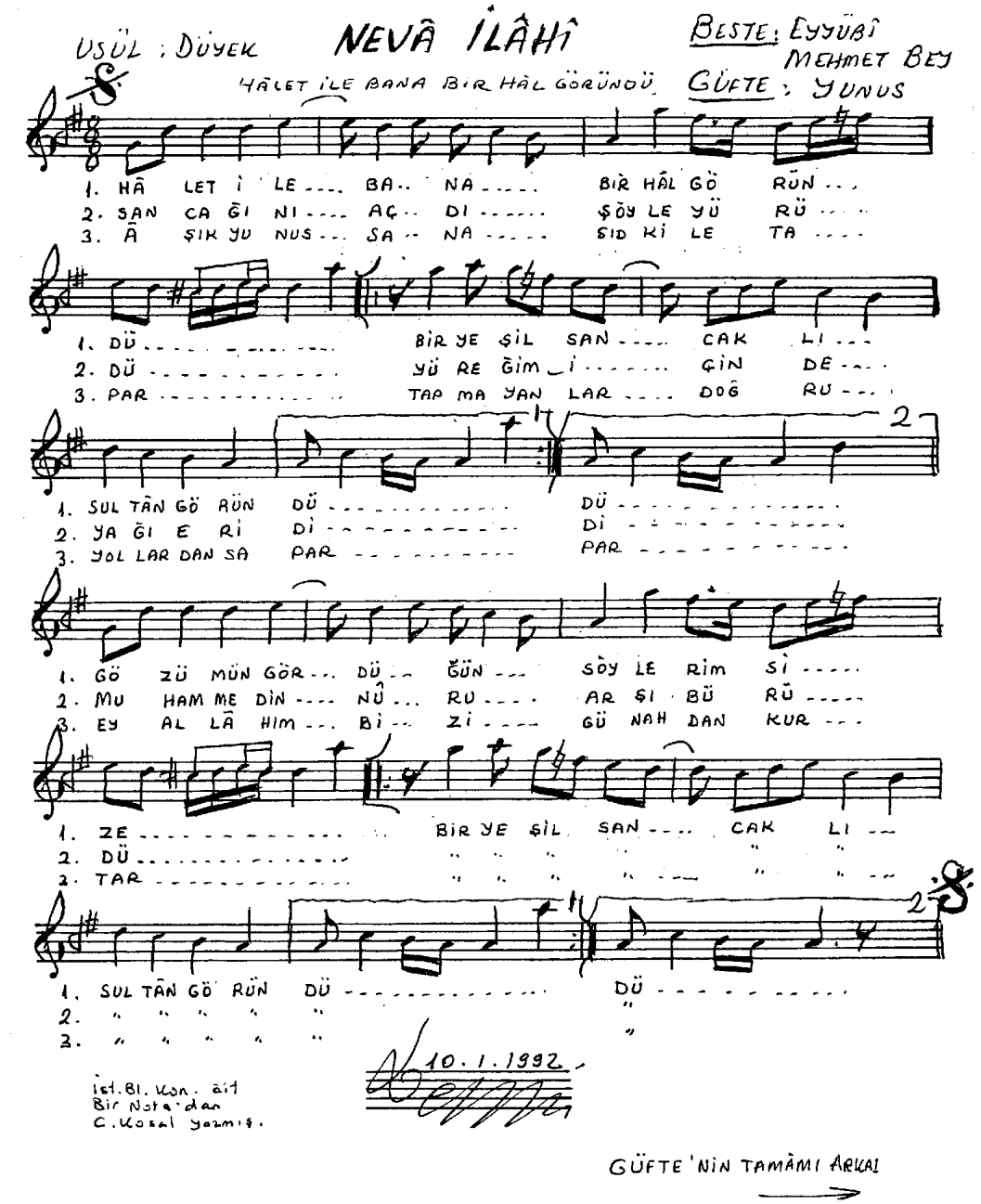
Sancağı ak idi döndü yeşile
Uyandım kendimi döğdüm taş ile
İlâhî bir dahi göster düş ile
Bir yeşil alemli sultan göründü

Sancağın kaldırdı düzüldü yola
Yetmiş bin huccâcı yanında bile
Gel ey günahkâr kul affını dile
Bir yeşil alemli sultan göründü
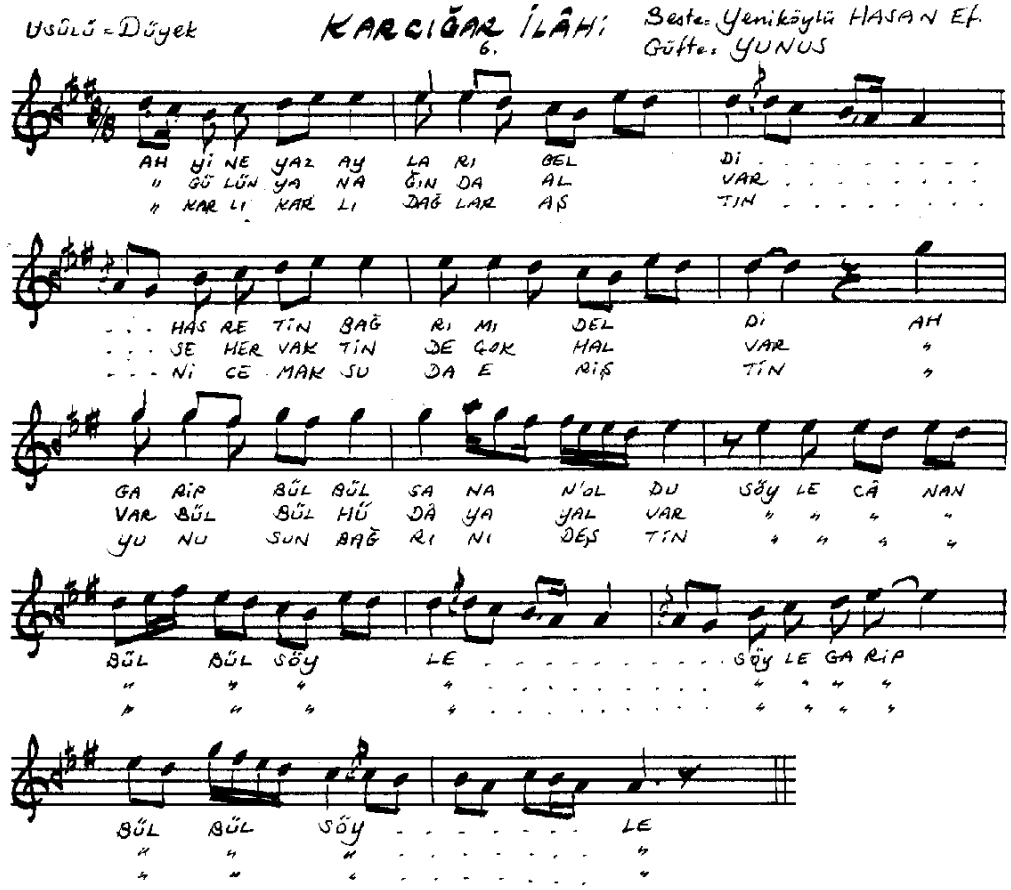
Sancağını açıp şöyle yürüdü
Yüreğim içinde yağım eridi
Muhammed'in nûru arşı bürüdü
Bir yeşil alemli sultan göründü

DERVİŞ YÛNUS sana sıdk ile tapar
Tapmayanlar doğru yolundan sapar
Ey Allâhım bizi günahtan kurtar
Bir yeşil alemli sultan göründü (3)

EK 123: Nevâ İlâhî "Hâlet ile bana" Nüsha 5



EK 124: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 1



YİNE YAZ AYLARI GELDİ
HASRETİN BAĞRIMI DELDİ
GARİP BÜLBÜL SANA N'OLDU
SÖYLE CÂNÂN BÜLBÜL SÖYLE

A BÜLBÜLÜM SANA N'OLDU
SARARIP GÜL BENZİN SOLDU
BİR EBİN GURBETDE KALDI
SÖYLE CÂNÂN BÜLBÜL SÖYLE

A BÜLBÜLÜM DONUN SARI
BEN ÇEKERİM ÂH Ü ZÂRI
DOSTA VUSLAT OLSA BÂRİ
SÖYLE CÂNÂN BÜLBÜL SÖYLE
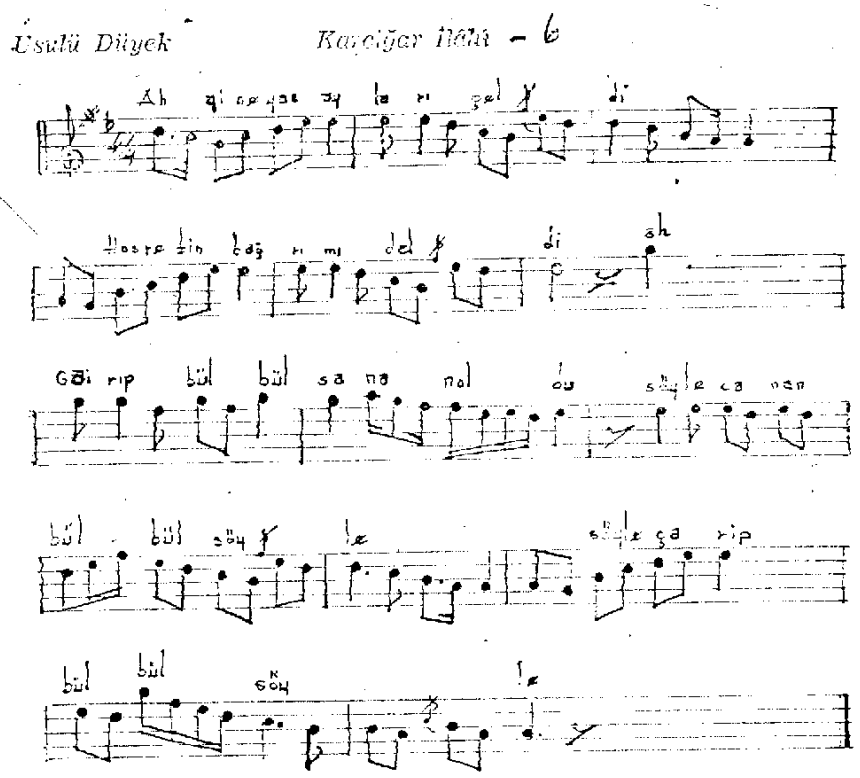
GÜLÜN YANAĞINDA AL VAR
SEHER VAKTİNDE ÇOK HAL VAR
VAR BÜLBÜL HÜDA'YA YALVAR
SÖYLE CÂNÂN BÜLBÜL SÖYLE

KARLI KARLI DAĞLAR AŞTIN
NİCE MAKSÛDA ERİŞTİN
YUNUS'UN BAĞRINI DEŞTİN
SÖYLE CÂNÂN BÜLBÜL SÖYLE

Güfte arkada...

Albay Selâhaddin Görer mecmuası ve Vakıf'dan aldığım notadan.
18.6.1989

EK 125: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 2



— KARCİGAR İLÂHİ —

Yine yaz ayları geldi hasretin bağrımı deldi
A bülbülüm sana noldu söyle garip bülbül söyle
Söyle canan bülbül söyle.

A bülbülüm sana noldu sararıp gül benzin soldu
Bir eşin gurbette kaldı söyle garip bülbül söyle
Söyle canan bülbül söyle.

A bulbülüm donun sarı ben çekerim ah-ü zarı
Dosta vuslat olsa bari söyle garip bülbül söyle
Söyle canan bülbül söyle.

Nesilerden neslimisin kafeslerde beslinisin
Kul elinde mahpusmusun söyle garip bülbül söyle
Söyle canan bülbül söyle.

Karlı karlı dağlar aştım nice maksude erişdin
Yunus'un bağrını deştin söyle garip bülbül söyle
Söyle canan bülbül söyle.
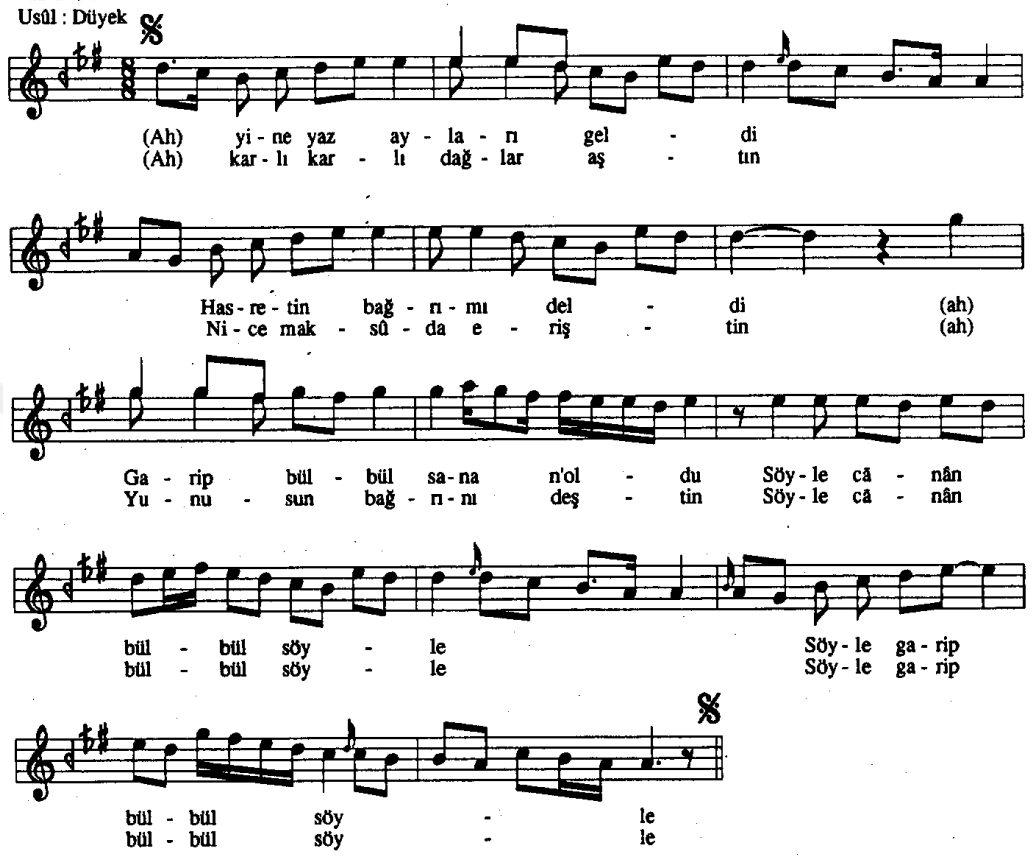
EK 126: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 3

KARCIĞAR İLÂHİ

YİNE YAZ AYLARI GELDİ

Güfte : Yunus Emre
Beste : Yeniköylü Hasan Ef.

Usûl : Düyek



Yine yaz ayları geldi
Hasretin bağrımı deldi
Garip bülbül sana n'oldu
Söyle cânân bü'bül söyle

A bülbülüm sana n'oldu
Sararıp gül benzin soldu
Bir eşin gurbette kaldı
Söyle canan bülbül söyle
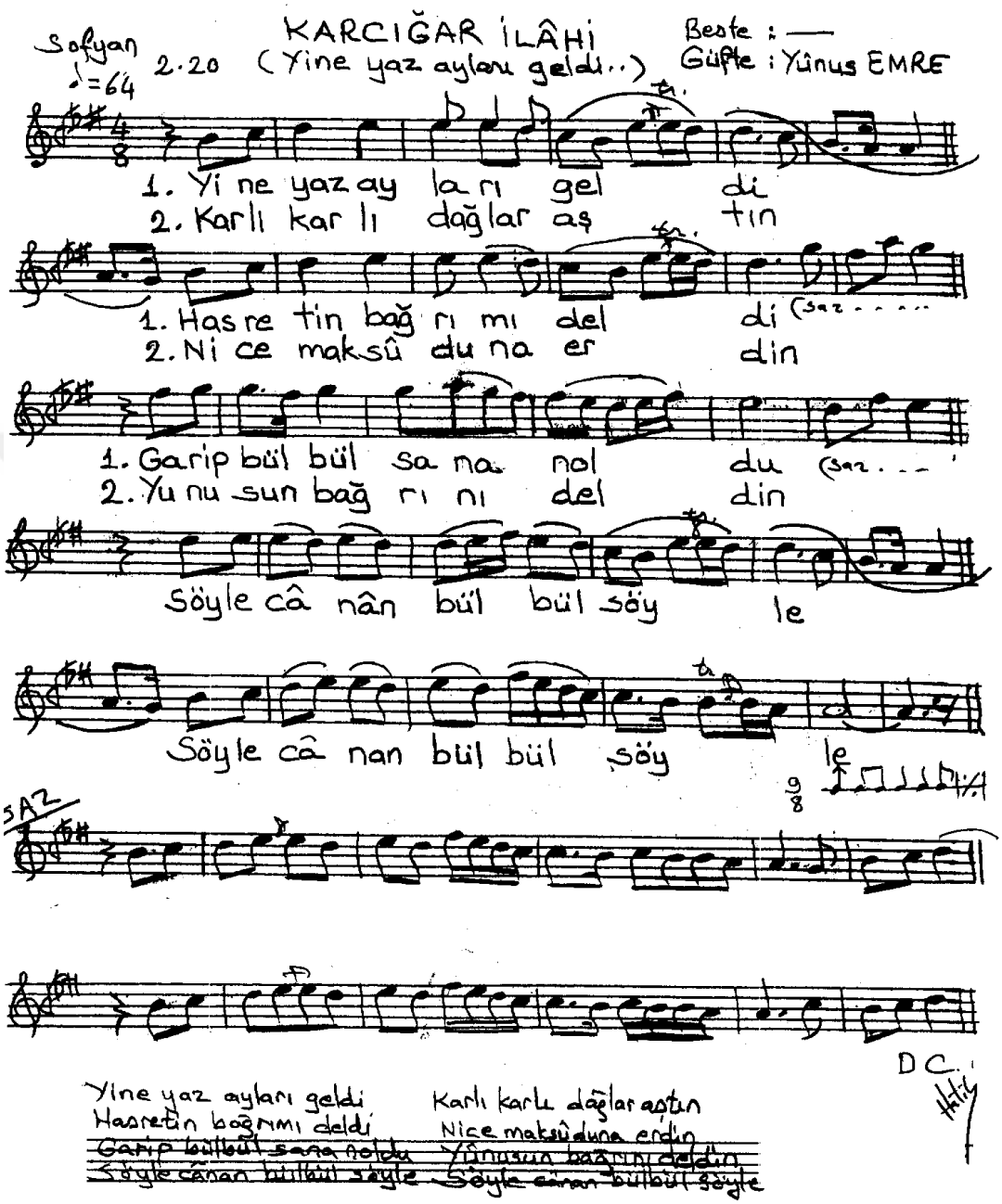
A bülbülüm donun sarı
Ben çekerim âh ü zârı
Dosta vuslat olsa bari
Söyle cânân bülbül söyle

Gülün yanağında al var
Seher vaktinde çok hal var
Var bülbül Hüdâ'ya yalvar
Söyle cânân bülbül söyle

Karlı karlı dağlar aştın
Nice maksûda eriştin
Yunus'un bağrını deştin
Söyle cânân bülbül söyle
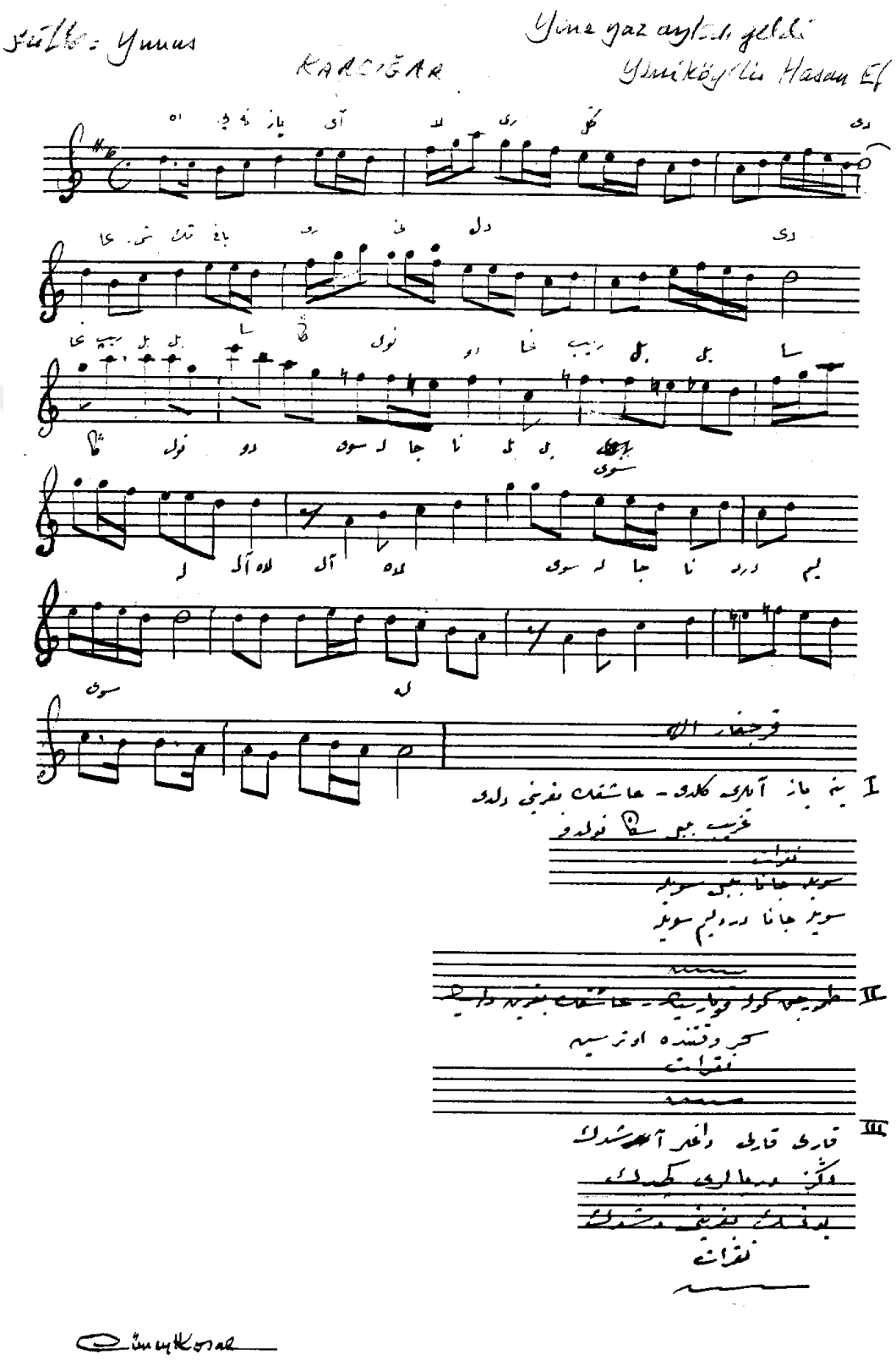
TÜRK TASAVVUF MÛSIKİSİ VAKFI

EK 127: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 4
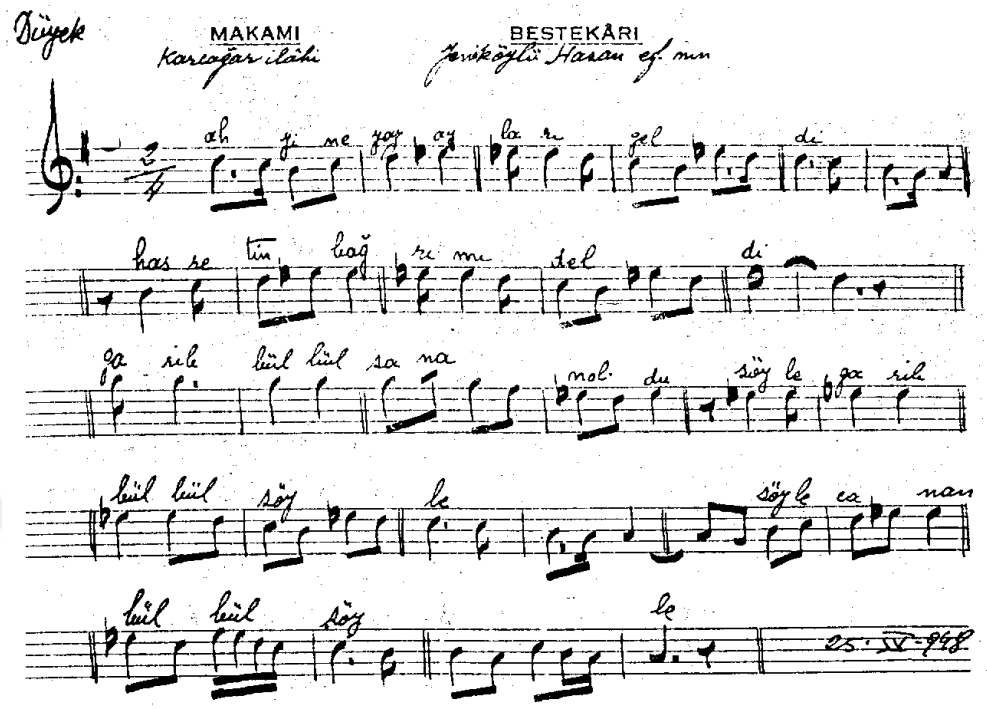


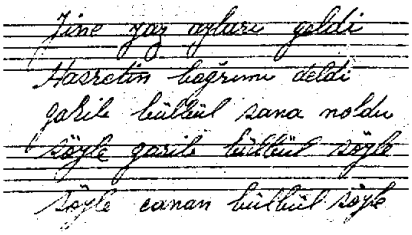
Birbirinde farklı nushalar incelenerek yazıldı.
Y.Ö. İlahiler. C.6. sh.134., Gölpınarlı. Y.Emre sh.828, S.Güner. Y.Emre sh.58. B.Y.E.İ. A.H. sh. 153

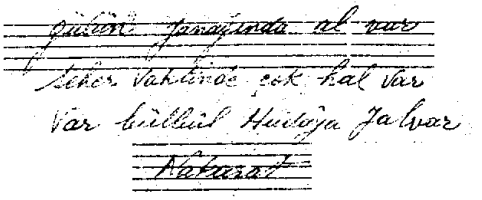
EK 128: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 5

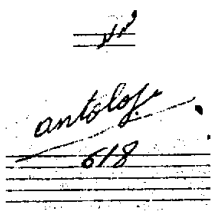


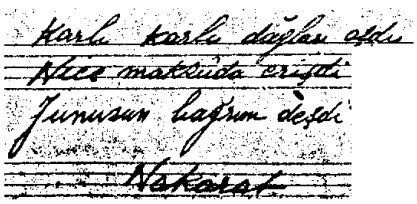
EK 129: Karcığar İlâhî "Yine yaz ayları" Nüsha 6
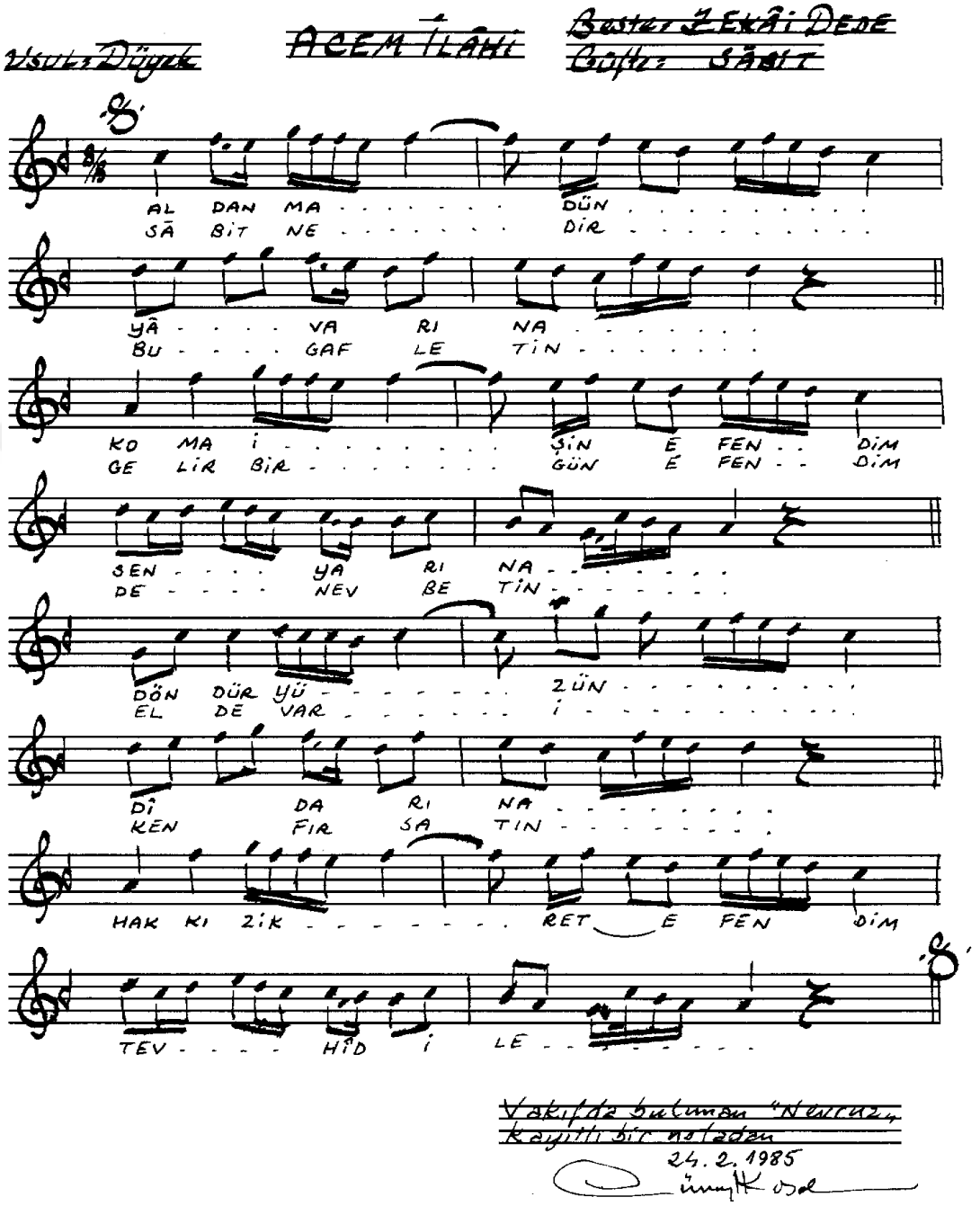










EK 130: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 1



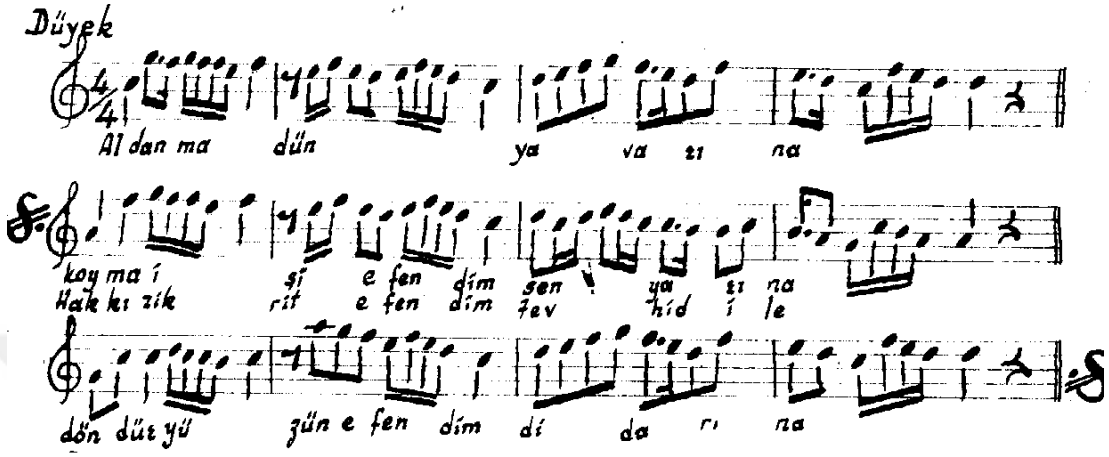
ALDANMA DÜNYÂ VARINA
KOMA İŞİN SEN YARINA
DÖNDÜR YÜZÜN DÎDARINA
HAKKI ZİKRET TEVHÎD İLE

SÂBİT NEDİR BU GAFLETİN
GELİR BİR GÜN DE NEVBETİN
ELDE VAR İKEN FIRSATIN
HAKKI ZİKRET TEVHİD İLE

EK 131: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 2

Zekâi Dede tf.

ACEM İlâhi -16
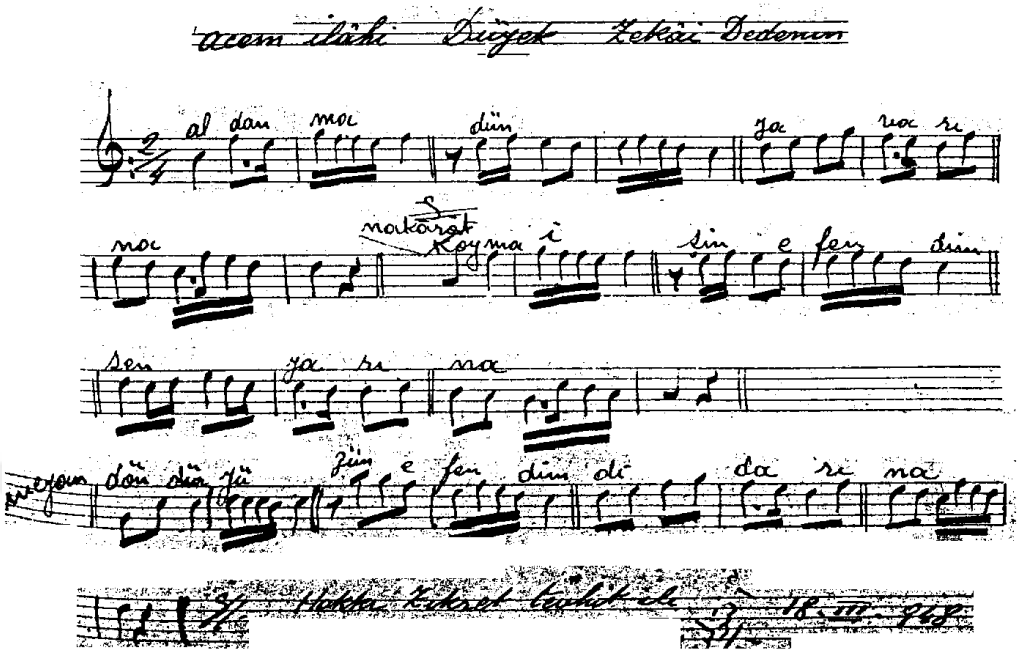


Aldanma dünya vâzına
Koyma işi sen yâzına
Döndür yüzün diydârına
Hakkı zikret tevhid ile

Sâğir nedir bu gafletin
Gelir bir gün de nevbetin
Elde var iken fürsatın
Hak kı zikr et tevhid ile
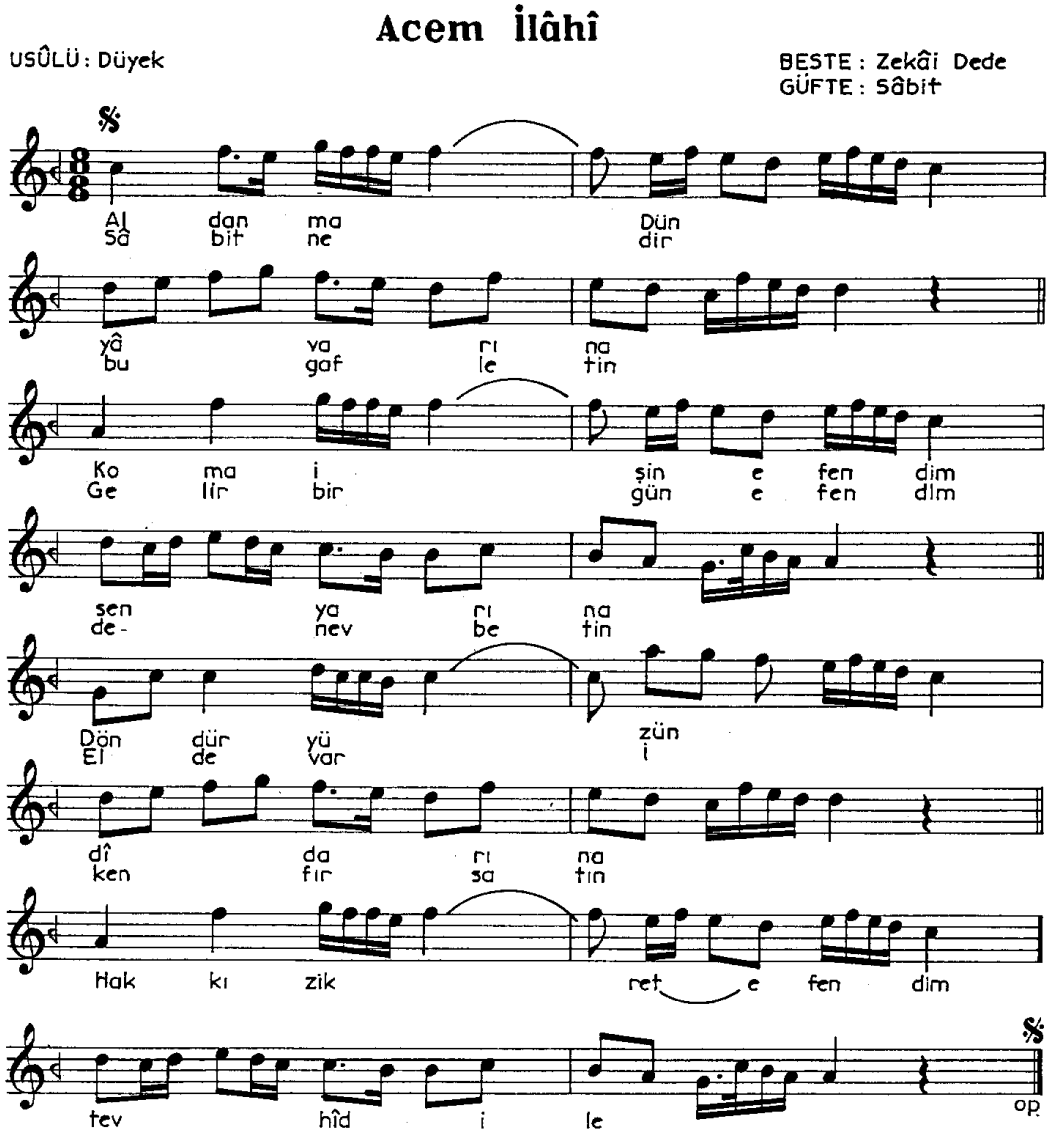
1 Eylül 1967
Erenköy

(Halil Can)

EK 132: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 3
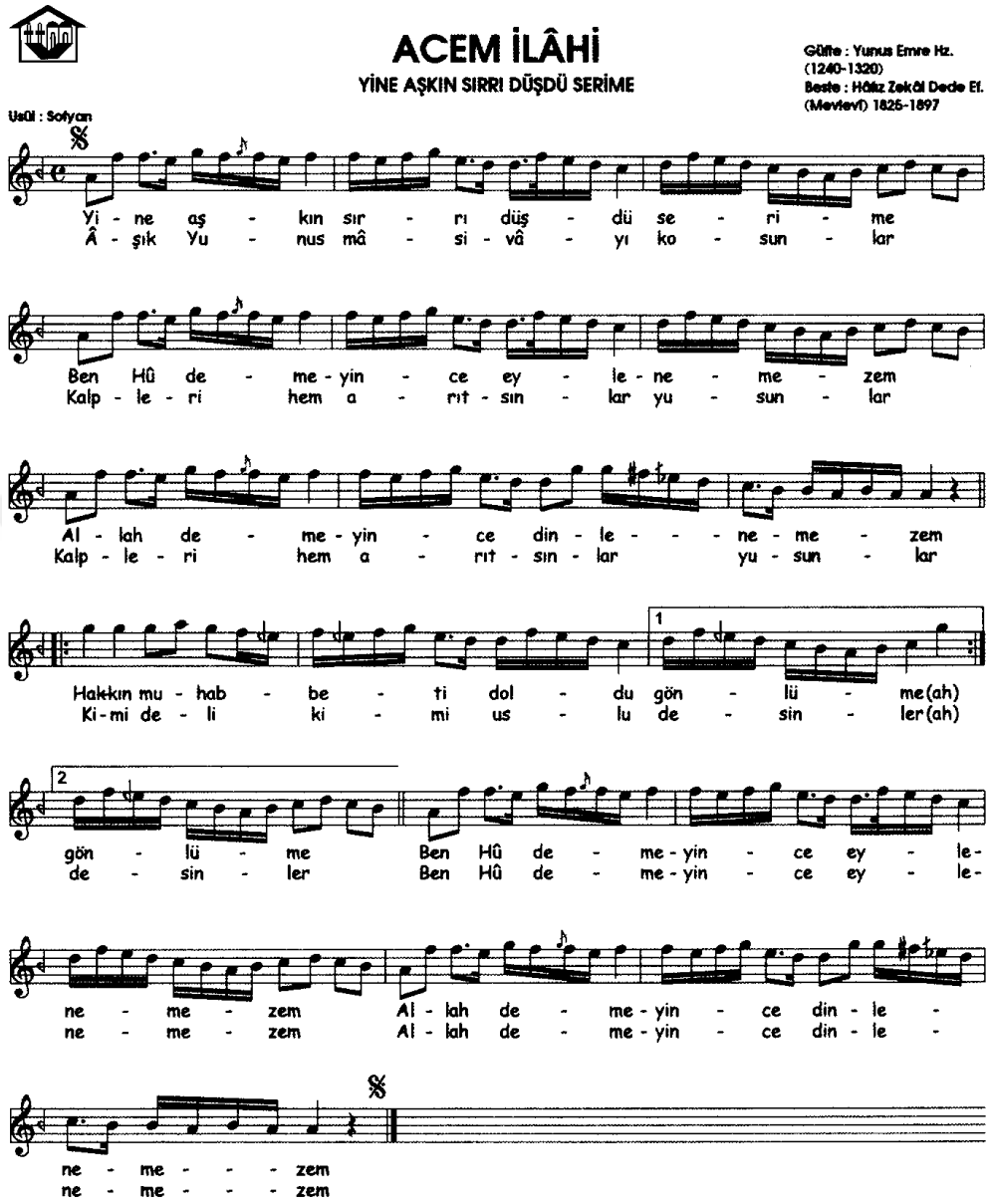


EK 133: Acem İlâhî "Aldanma dünya varına" Nüsha 4



Aldanma dünya varına
Koma işin sen yarına
Döndür yüzün dîdārına
Hakk'ı zikret tevhîd ile

SĀBİT nedir bu gafletin
Gelir bir gün de nevbetin
Elde var iken fırsatın
Hakk'ı zikret tevhîd ile
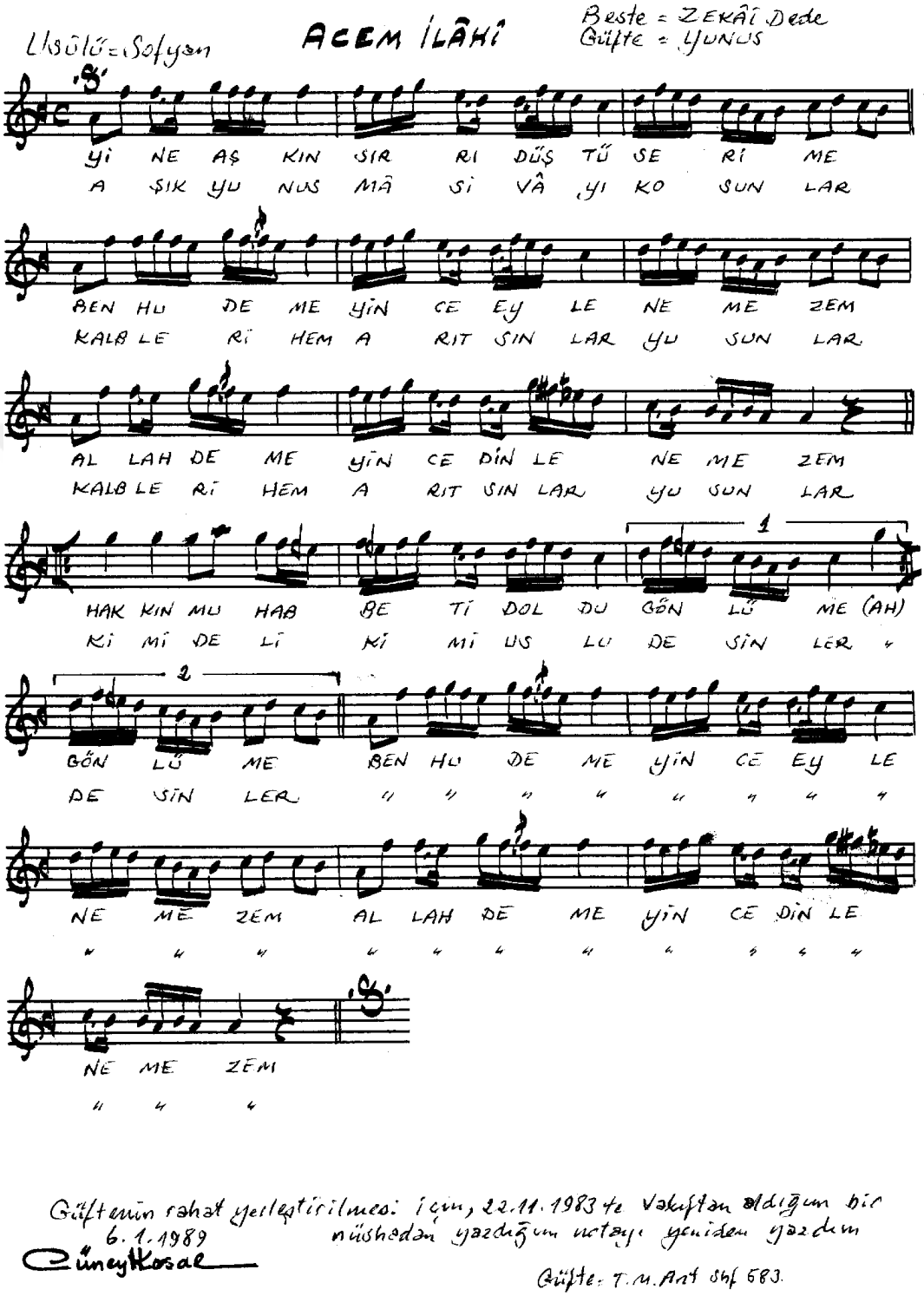
EK 134: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 1



Yine aşkın sırrı düşdü serime
Ben Hû demeyince eylenemezem
Hakk'ın muhabbeti doldu gönlüme
Ben Hû demeyince eylenemezem
Allah demeyince dinlenemezem

Âşık Yunus mâsivâyı kosunlar
Kalpleri hem arıtsınlar yusunlar
Kimi deli kimi uslu desinler
Ben Hû demeyince eylenemezem
Allah demeyince dinlenemezem

EK 135: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 2



Güftenin rahat yerleştirilmesi için, 22.11.1983 te Vakıftan aldığım bir nüshadan yazdığım notayı yeniden yazdım
6.1.1989
Cüneyt Kosal

Güfte: T.M.Ant shf 583.

EK 136: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 3

ACEM İLÂHÎ
(Yine aşkın sırrı düştü)

Sofyan

Beste: Zekâî Dede
Güfte: Yûnus Emre

♩. 56

Yi ne aş kın sır rı düş tü
Â şık yû mus mâ sî vâ yı

se ri me Ben Hû de me
ko sun lar kalb le ri hem

yim ce ey le ne me zem
â rıt sın lar yu sun lar

Al lah de me yim ce din le
kalb le ri hem â rıt sın lar

me me zem Hak kın mu hab
yu sun lar Ki mi de li

be ti dol du gön lü me(Ah) gön lü me
ki mi us lu de sin ler(Ah) de sin ler

1
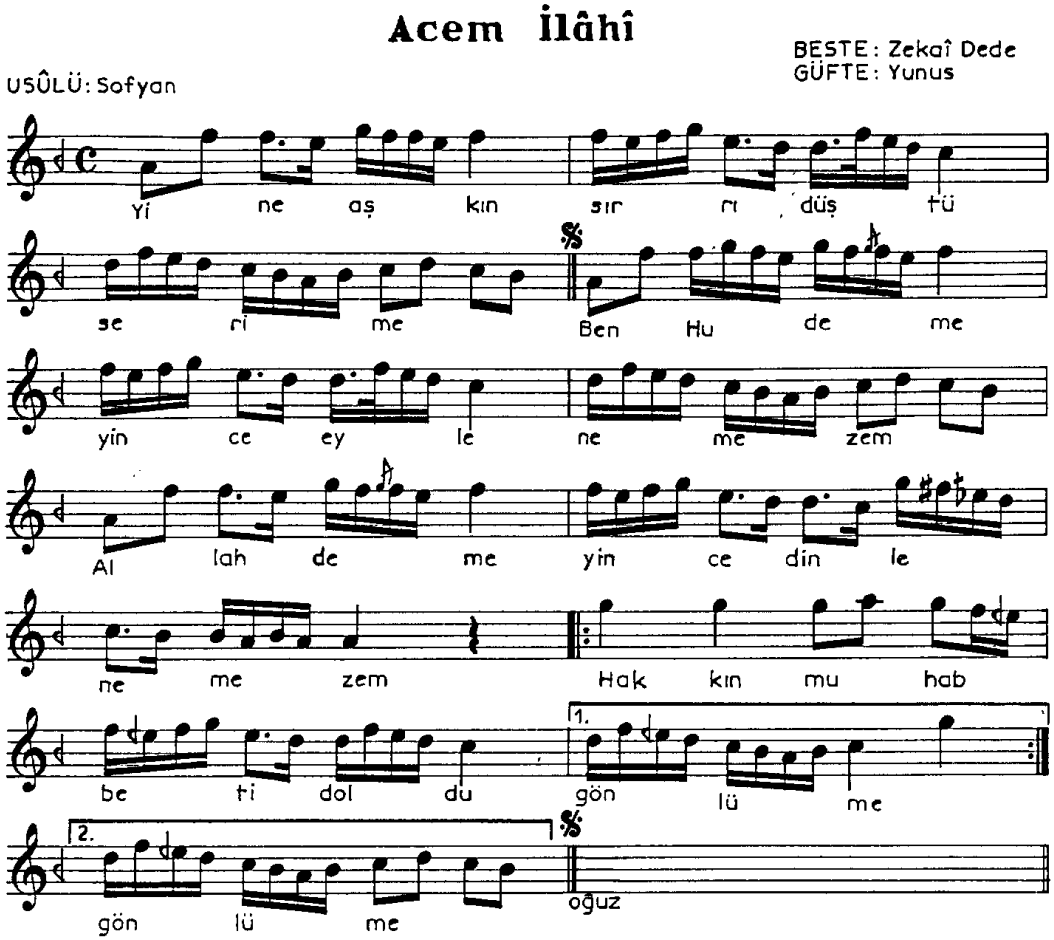
Yine aşkın sırrı düştü serime
Ben hû demeyince eylenemezem
Hakkın muhabbetI doldu gönlüme
Ben hû demeyince eylenemezem
(Allah demeyince dinlenemezem)

2

Âşık Yûnus mâsivayı kosunlar
Kalbleri hem arıtsınlar, yusunlar
Kimi deli kimi uslu desinler
Ben hû demeyince eylenemezem
(Allah demeyincc eylenemezem)

Güfte için Bkz. S.M.E. 562

EK 137: Acem İlâhî "Yine aşkın sırrı" Nüsha 4
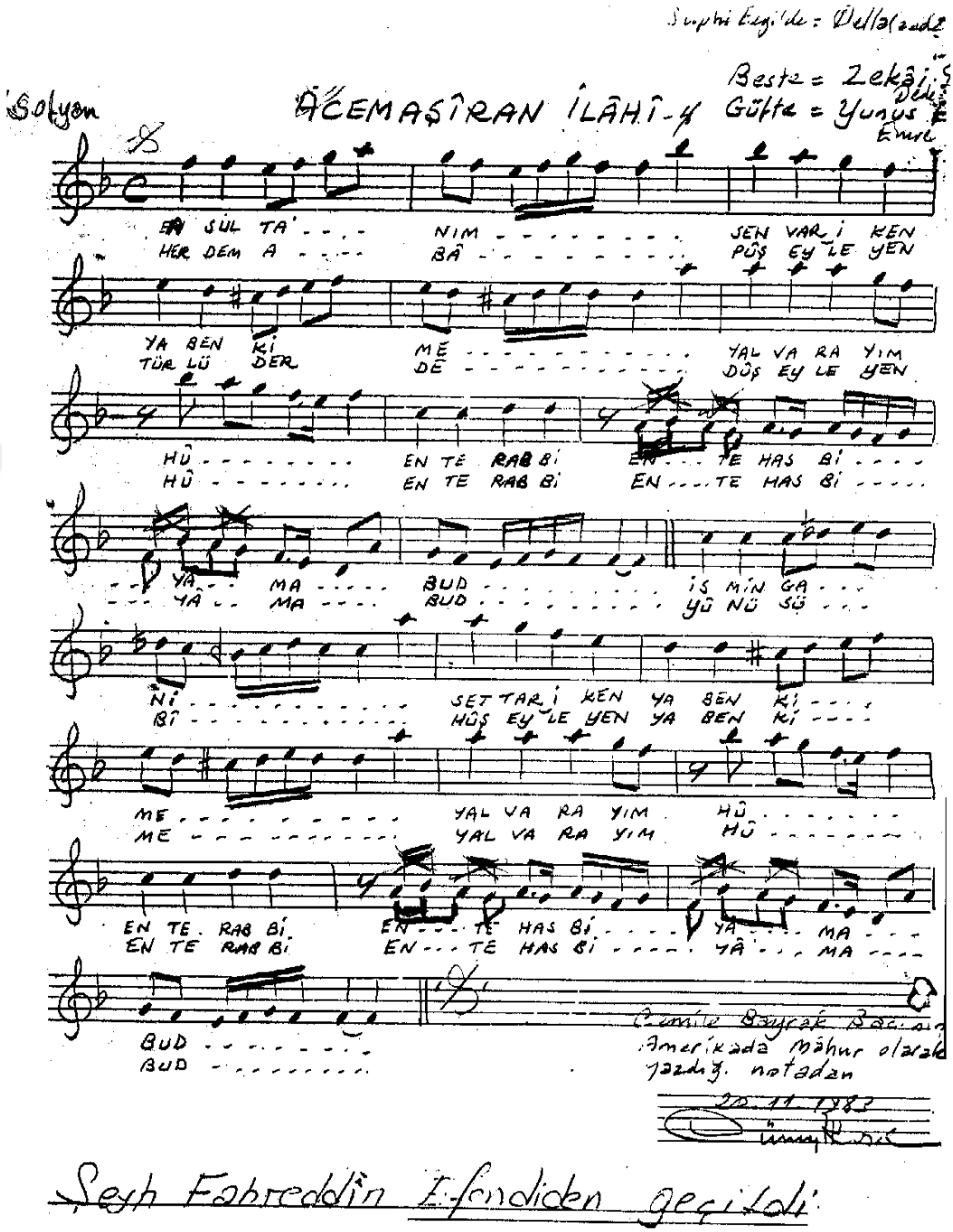


Yine aşkın sırrı düştü serime
Ben Hû demeyince eylenemezem
Hakk'ın muhabbeti doldu gönlüme
Ben Hû demeyince eylenemezem

"Allah demeyince dinlenemezem"

Aşık YUNUS mâsivâyı kosunlar
Kalbleri hem arıtsınlar yusunlar
Kimi deli kimi uslu desinler
Ben Hû demeyince eylenemezem
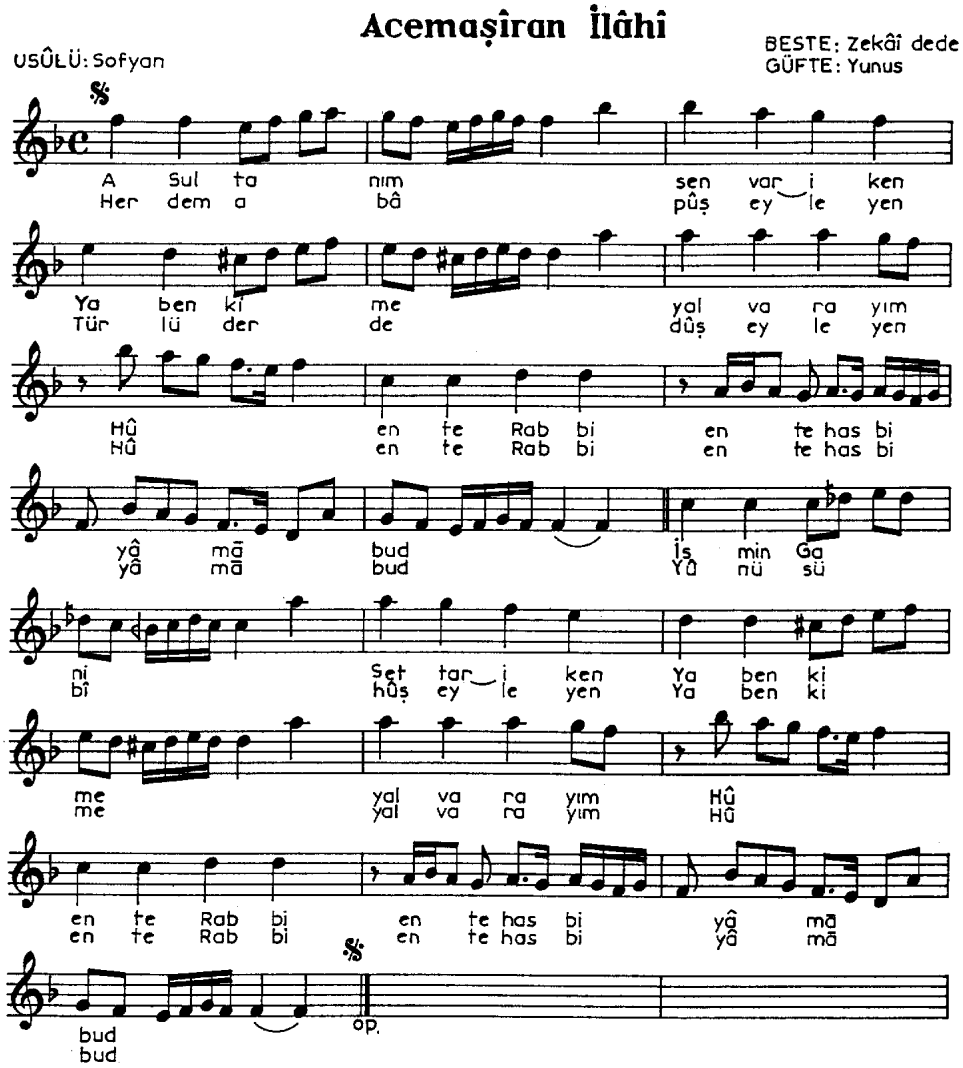
"Allah demeyince dinlenemezem"

EK 138: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım" Nüsha 1



Seyh Fahreddin E.'sinden geçirildi.

EK 139: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım" Nüsha 2
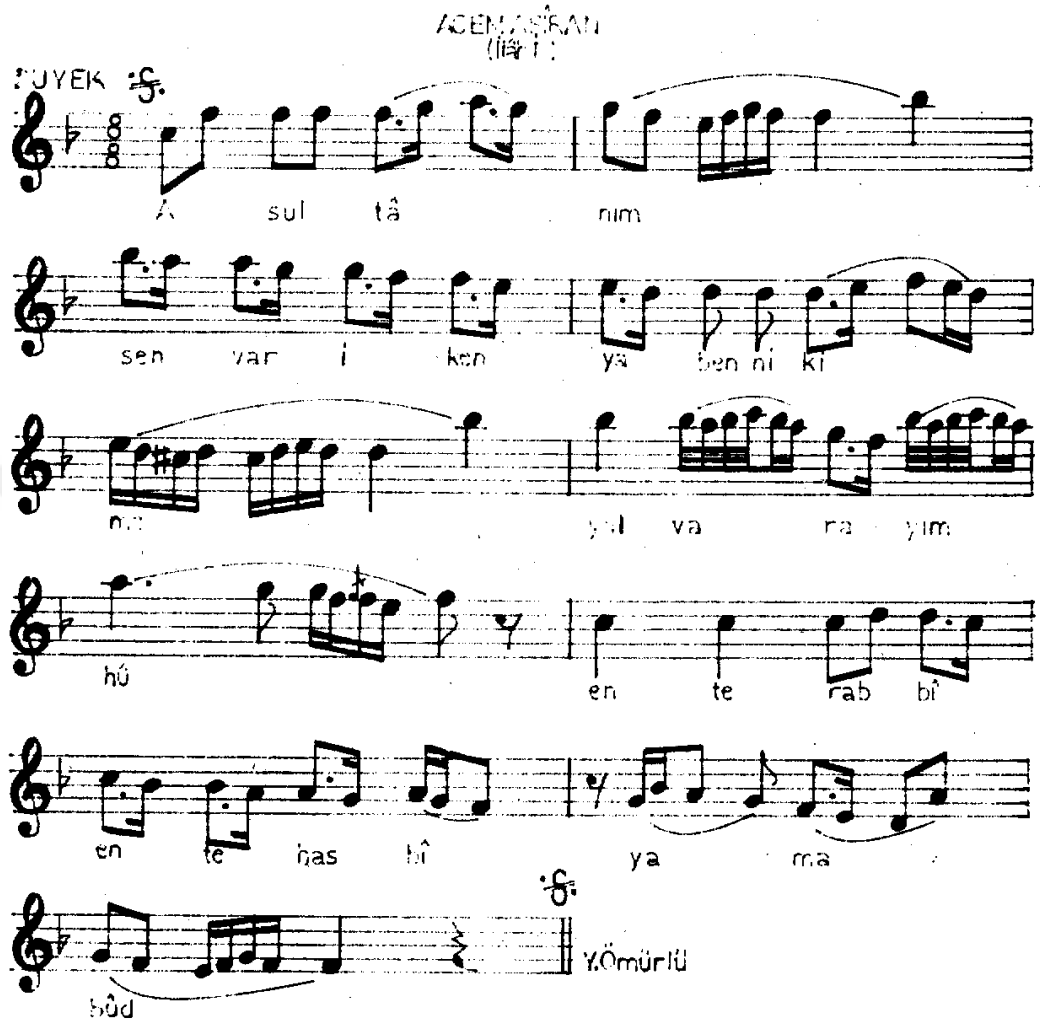


A sultanım sen var iken
Ya ben kime yalvarayım
İsmin Ganî-Settār iken
Ya ben kime yalvarayım

Her dem abā-pûş eyleyen
Türlü derde dûş eyleyen
YUNÜS'ü bî-hûş eyleyen
Ya ben kime yalvarayım

Cüneyt KOSAL
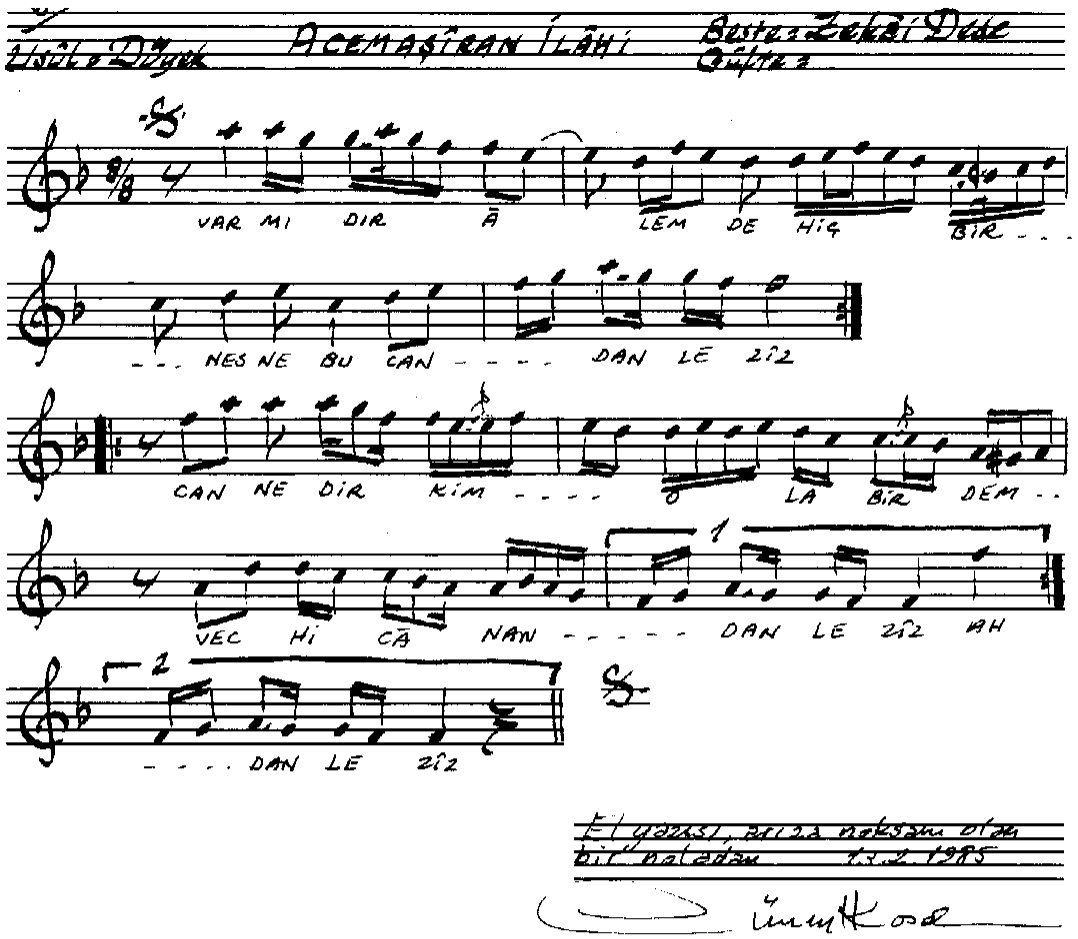
EK 140: Acemaşîran İlâhî "A Sultânım" Nüsha 3



A sultânım sen var iken
Yâ ben kime yalvarayım
(Ente rabbî ente hasbî yâ Ma'bûd)
İsmin Ganî Settâr iken
Yâ ben kime yalvarayım

Her dem abâ pûş eyleyen
Türlü derde düş eyleyen
YÛNUS'u bîhûş eyleyen
Yâ ben kime yalvarayım (1)
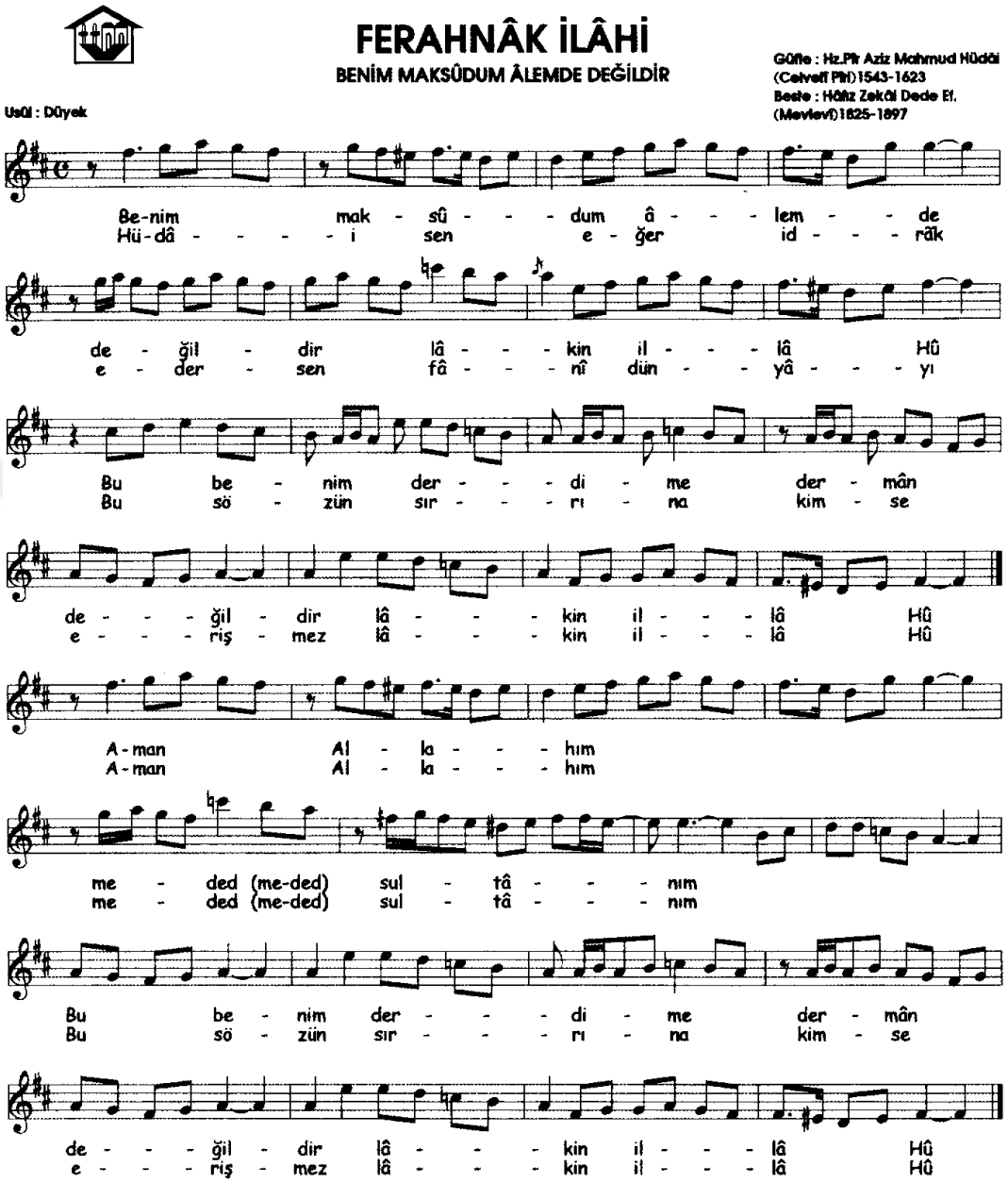
EK 141: Acemaşîran İlâhî "Var mıdır âlemde"



Var mıdır âlemde hiç bir nesne bu candan lezîz
Can nedir Kim ola bir dem vech-i cânândan lezîz

Okurum Kur'ânı ezber hatt-ı rûyinden senin
Aşıkım bir nesne gelmez Hakkı Kur'ân'dan lezîz

EK 142: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 1



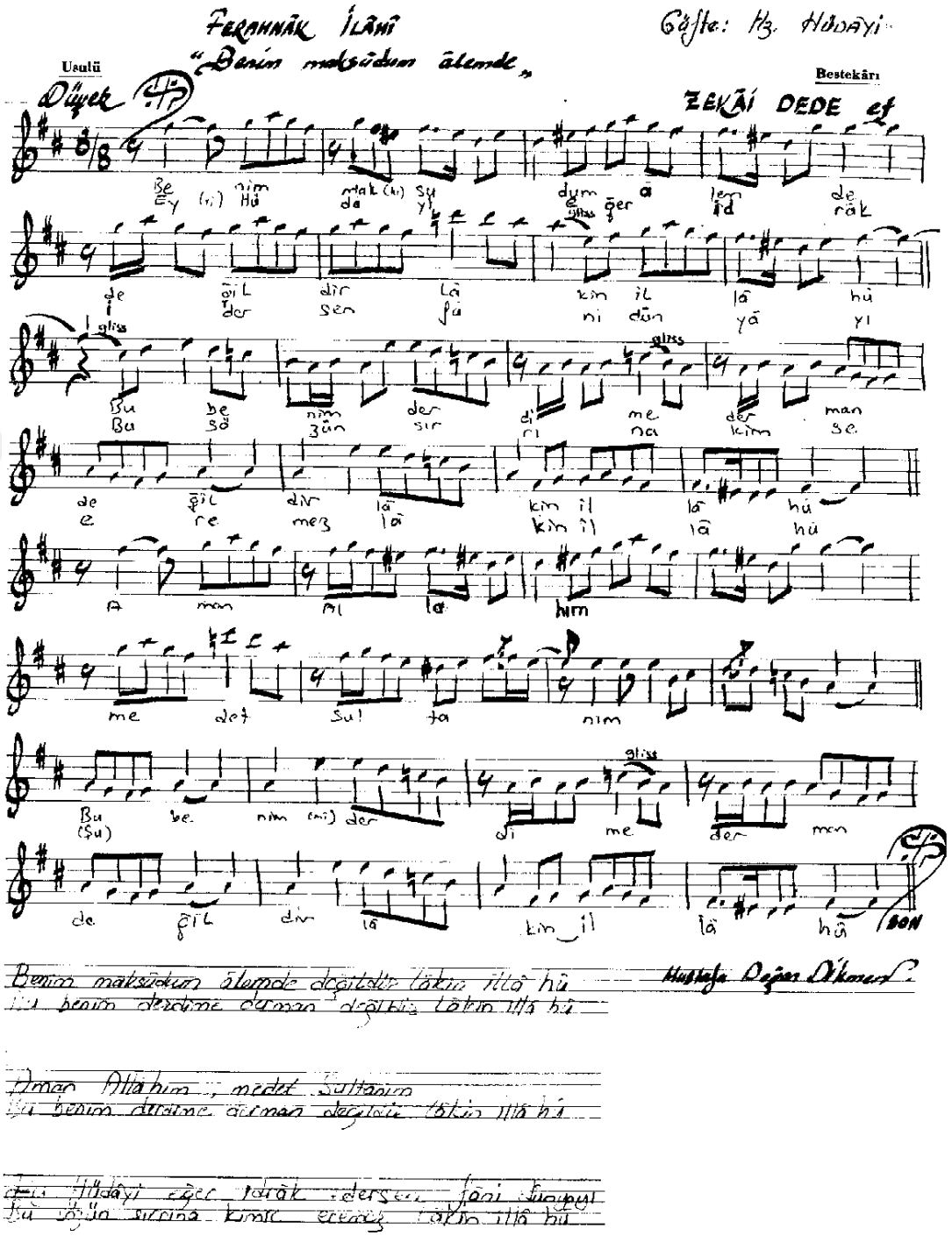
Benim maksûdum âlemde değildir lâkin illâ Hû
Bu benim derdime dermân değildir lâkin illâ Hû

Değildir hûri vü gılmân ne cennet köşkü ne Rıdvân
Bu benim gönlüme sultân değildir lâkin illâ Hû
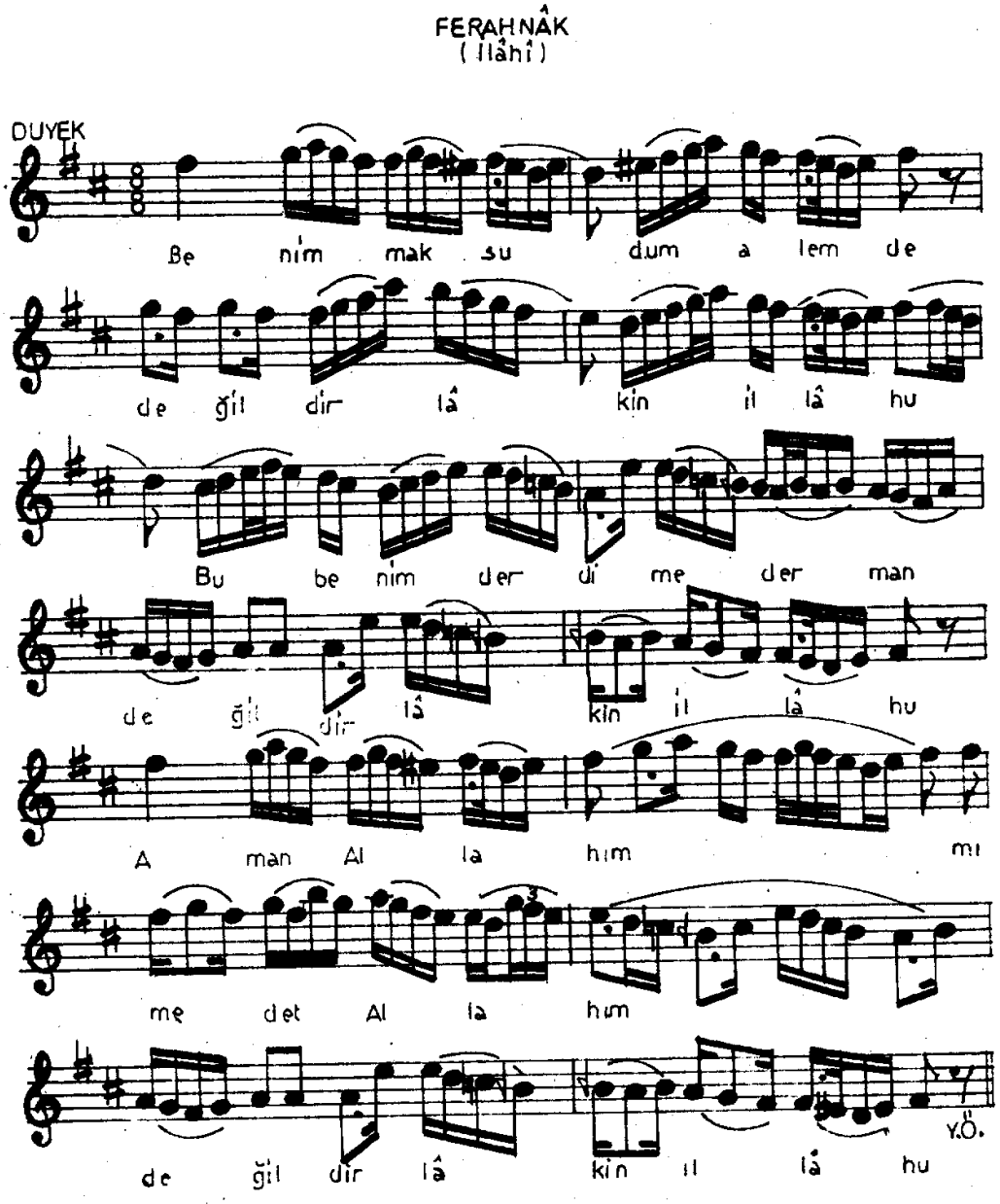
Anın nakş-i hayâlinden cihan bir zerre olmuşdur
Nazar etsen o zerreden görünmez lâkin illâ Hû

Hüdâi sen eğer idrâk edersen fânî dünyâyı
Bu sözün sırrına kimse erişmez lâkin illâ Hû

EK 143: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 2



EK 144: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 3
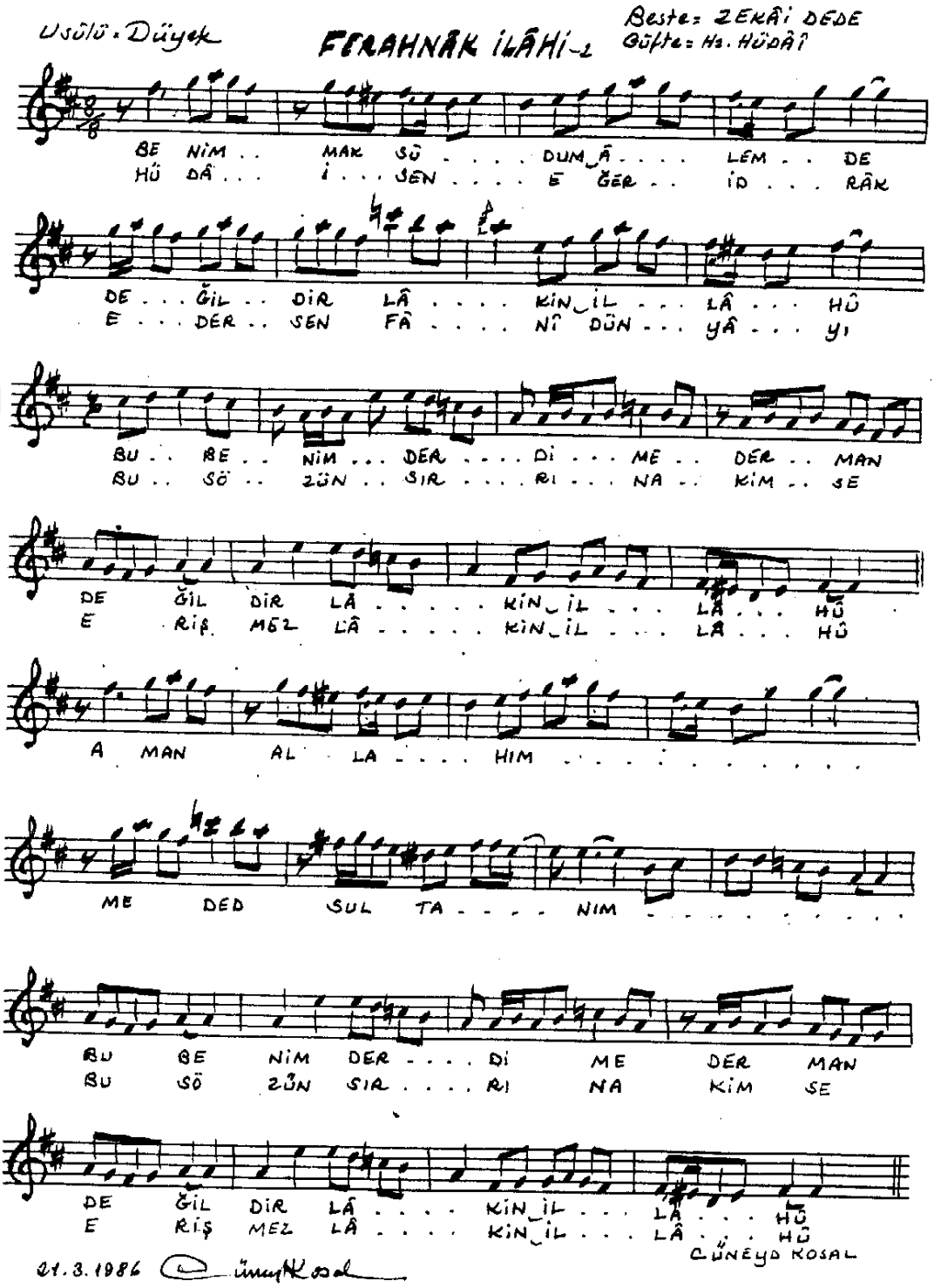


Kusûrum hadden aşmıştır be-gâyet yâ Resûlallah
Şefâattan cüdâ kılma inâyet yâ Resûlallah

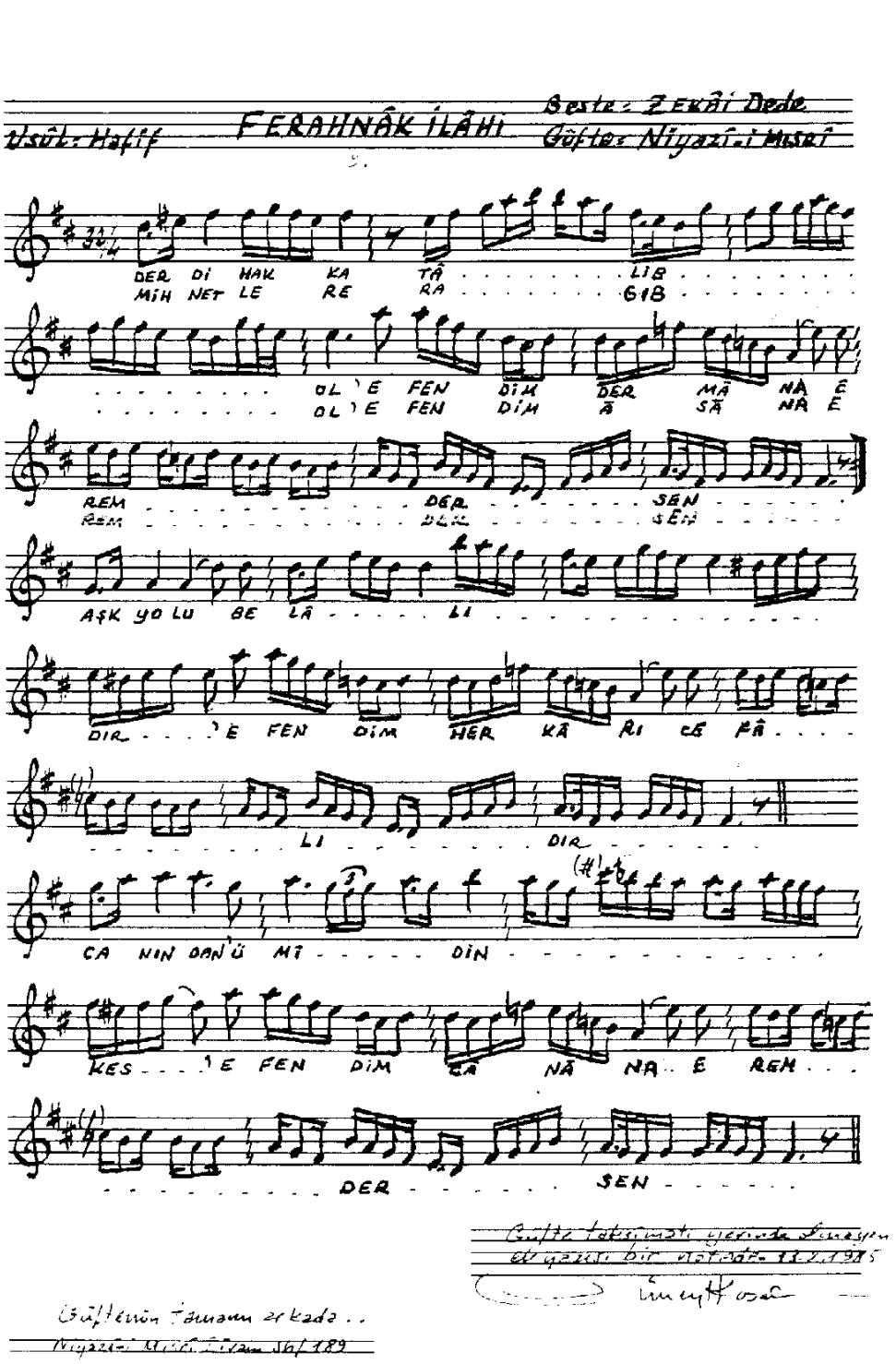
Şu zâlim nefsime uydum günâhkâr oldum ammâ ben
Ümîdim kesmem Allah'dan meded kıl yâ Resûlallah

Unutma rûz-i mahşerde şefî' ol hem kıyâmette
RIZÂ bâbında dâim gedâdır yâ Resûlallah
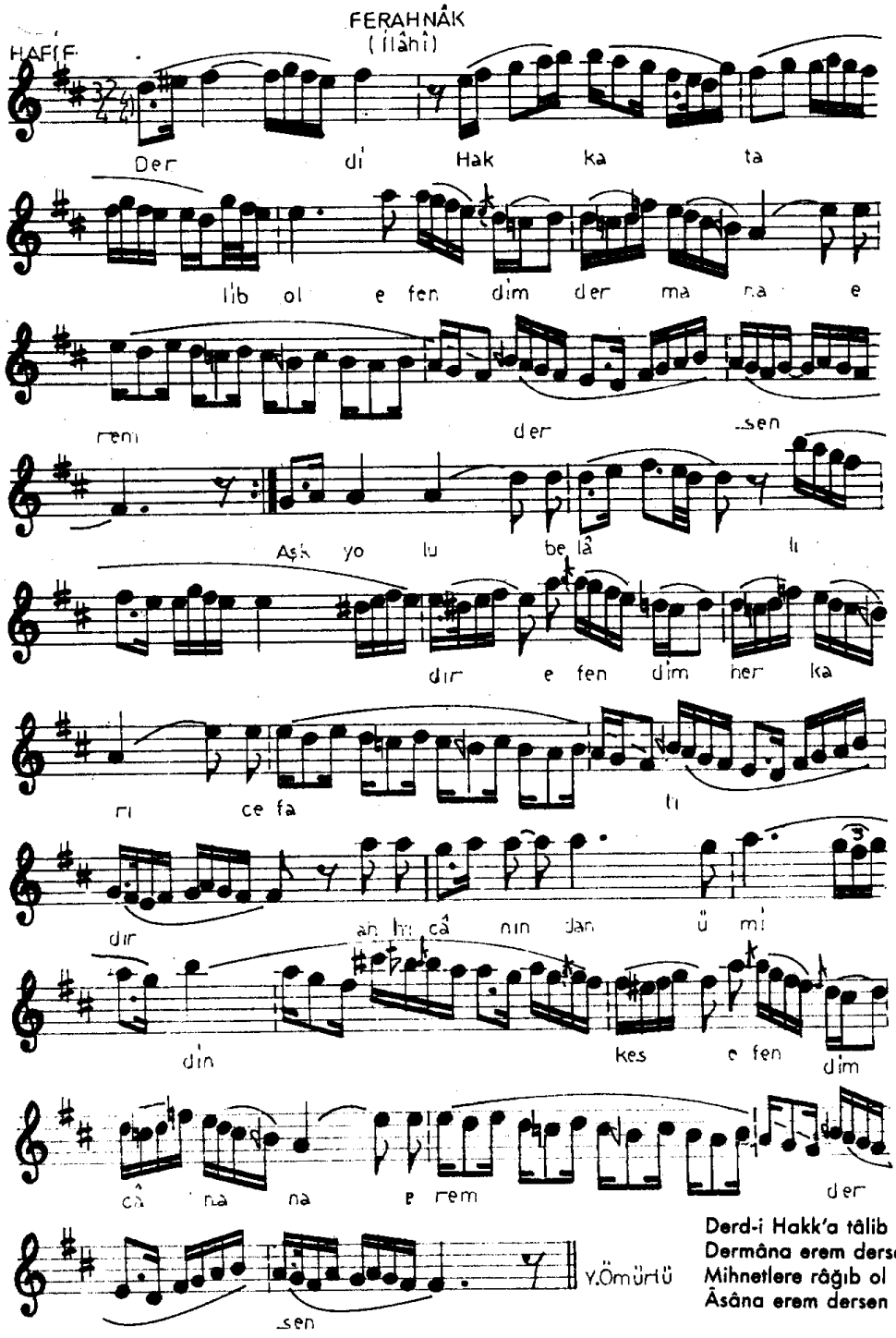
EK 145: Ferahnâk İlâhî "Benim maksûdum âlemde değildir" Nüsha 4



EK 146: Ferahnâk İlâhî "Derd-i Hakk'a tâlib ol" Nüsha 1



EK 147: Ferahnâk İlâhî "Derd-i Hakk'a tâlib ol" Nüsha 2
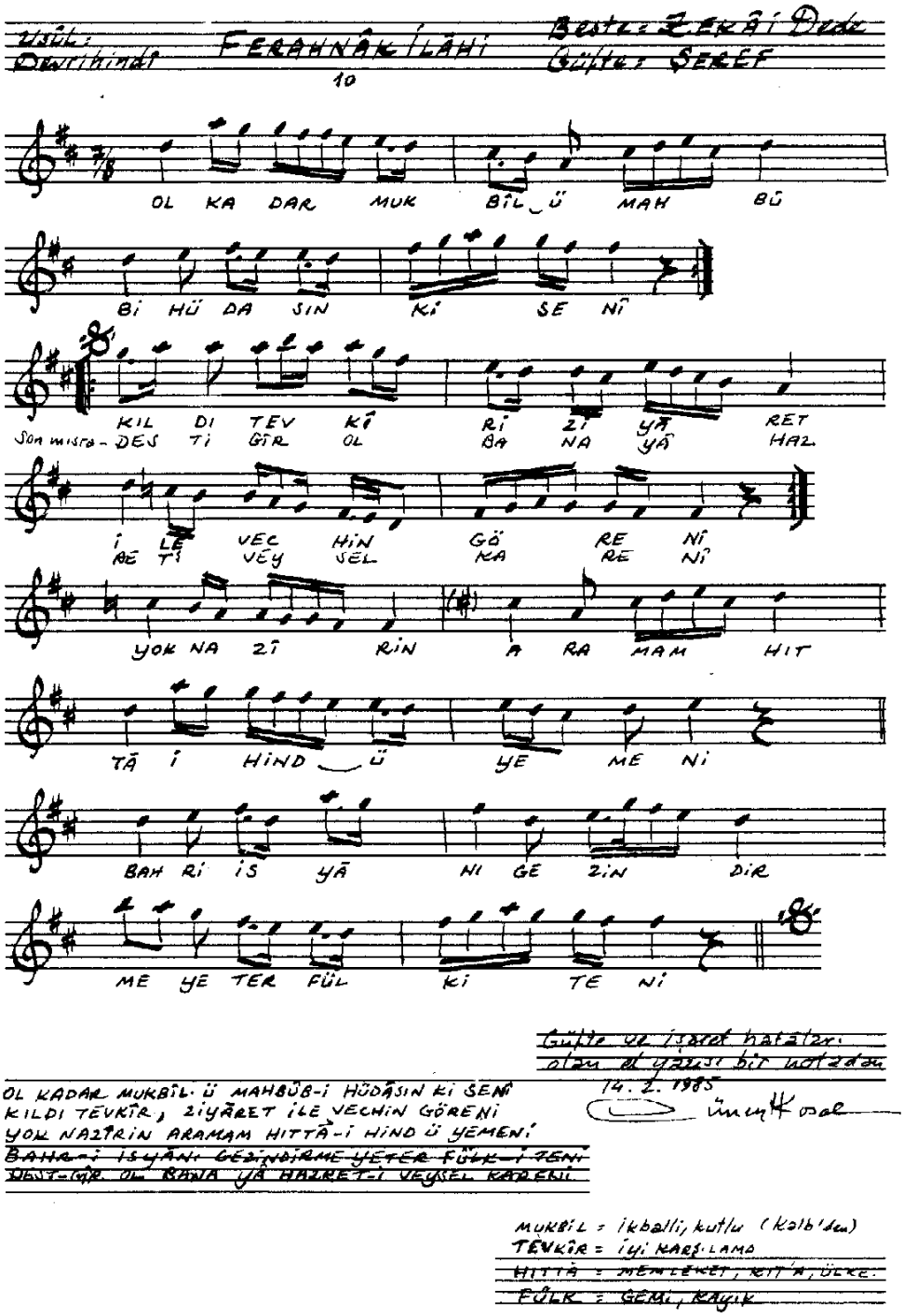


Aşk yolu belâlıdır
Her kârı cefâlıdır
Cânından ümîdin kes
Cânâna erem dersen

Sabr etmede Eyyûb ol
Gam çekmede Yâkûb ol
Yûsuf gibi mahbûb ol
Ken'ân'a erem dersen
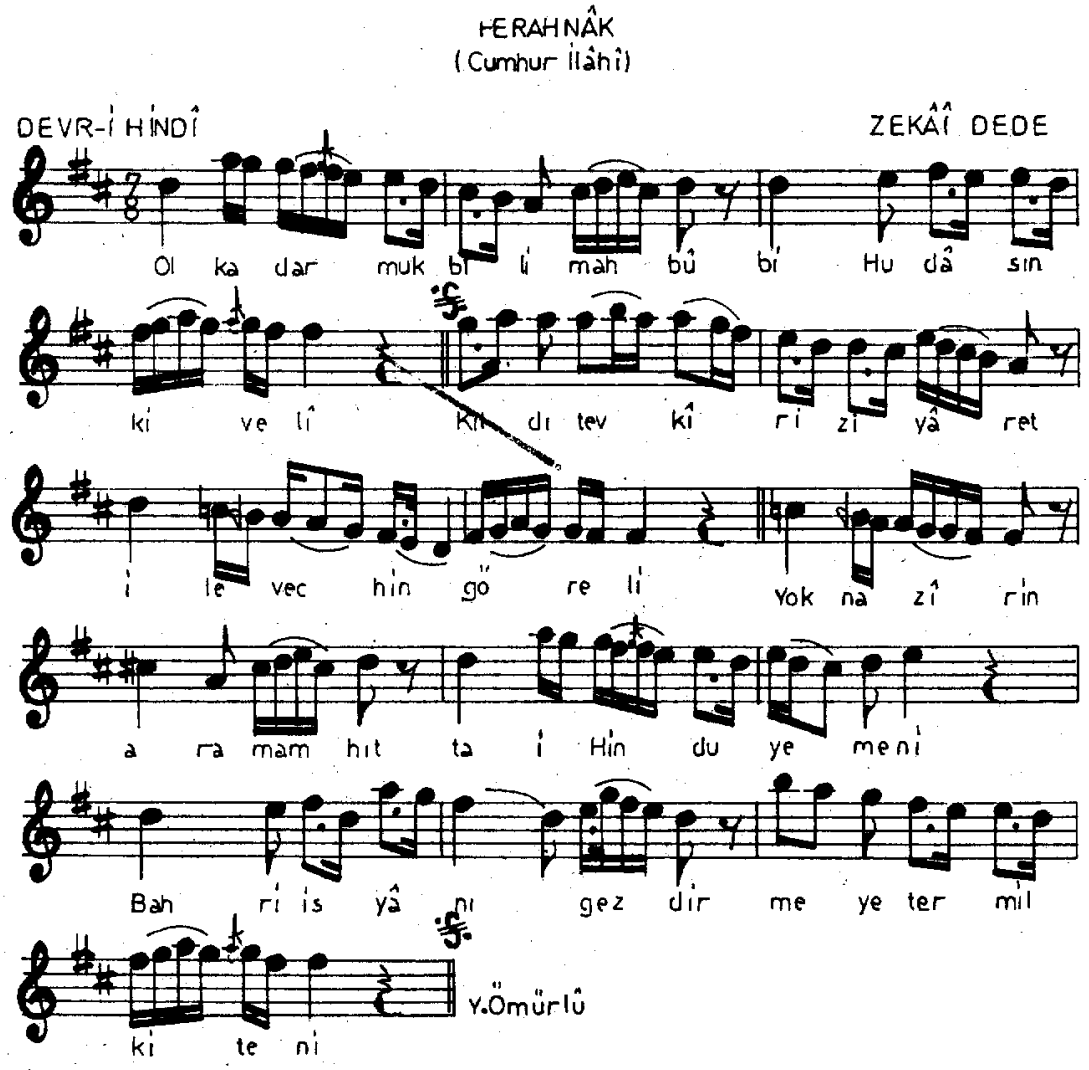
Od yak sîneni çâk et
Su gibi özün pâk et
Yüzün yere sür hâk et
Ummâna erem dersen

Terk et kuru dâvâyı
Hem ucb ile riyâyı
MISRÎ ko bu sevdâyı
Sübhân'a erem dersen

EK 148: Ferahnâk İlâhî "Ol kadar makbûl- mahbub-ı Hüdâsın" Nüsha 1
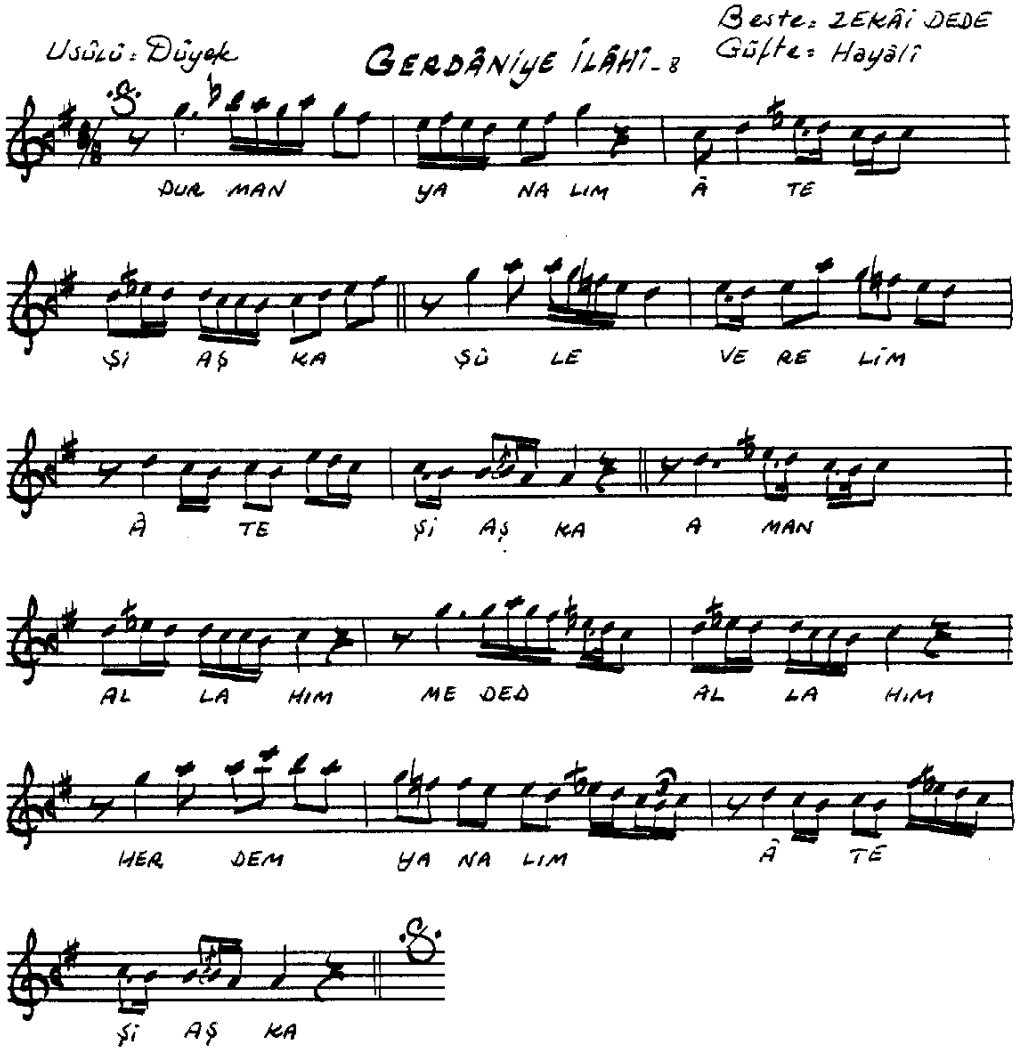


EK 149: Ferahnâk İlâhî "Ol kadar makbûl- mahbub-ı Hüdâsın" Nüsha 2
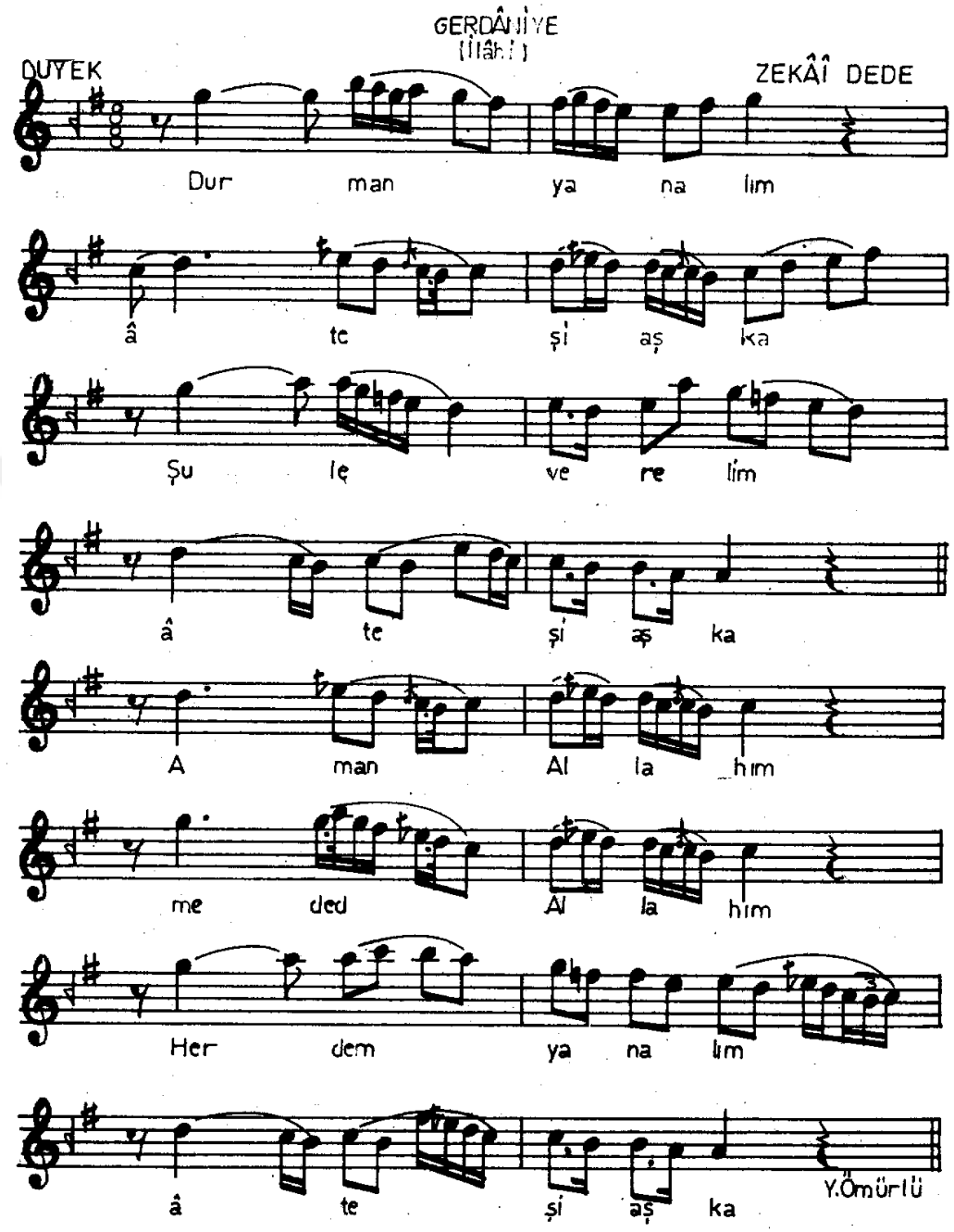


740
Ol kadar mukbil-i mahbûb-i Hudâ'sın ki velî
Kıldı tevkîr ziyâret ile vechin göreli
Yok nazîrin aramam hıtta-i Hind ü Yemen'i
Bahr-i isyânı gezdirme yeter milk-i teni

EK 150: Gerdâniye İlâhî "Durman yanalım" Nüsha 1



Vakıf'dan aldığım el yazısı bir notadan 20.11.1986
Ümeyd Özel

EK 151: Gerdâniye İlâhî "Durman yanalım" Nüsha 2



Durman yanalım âteş-i aşka
Şûle verelim âteş-i aşka
(Aman Allâhım meded Allâhım
Her dem yanalım âteş-i aşka)

Evvel aldandım key kolay sandım
Kat-be-kat yandım âteş-i aşka
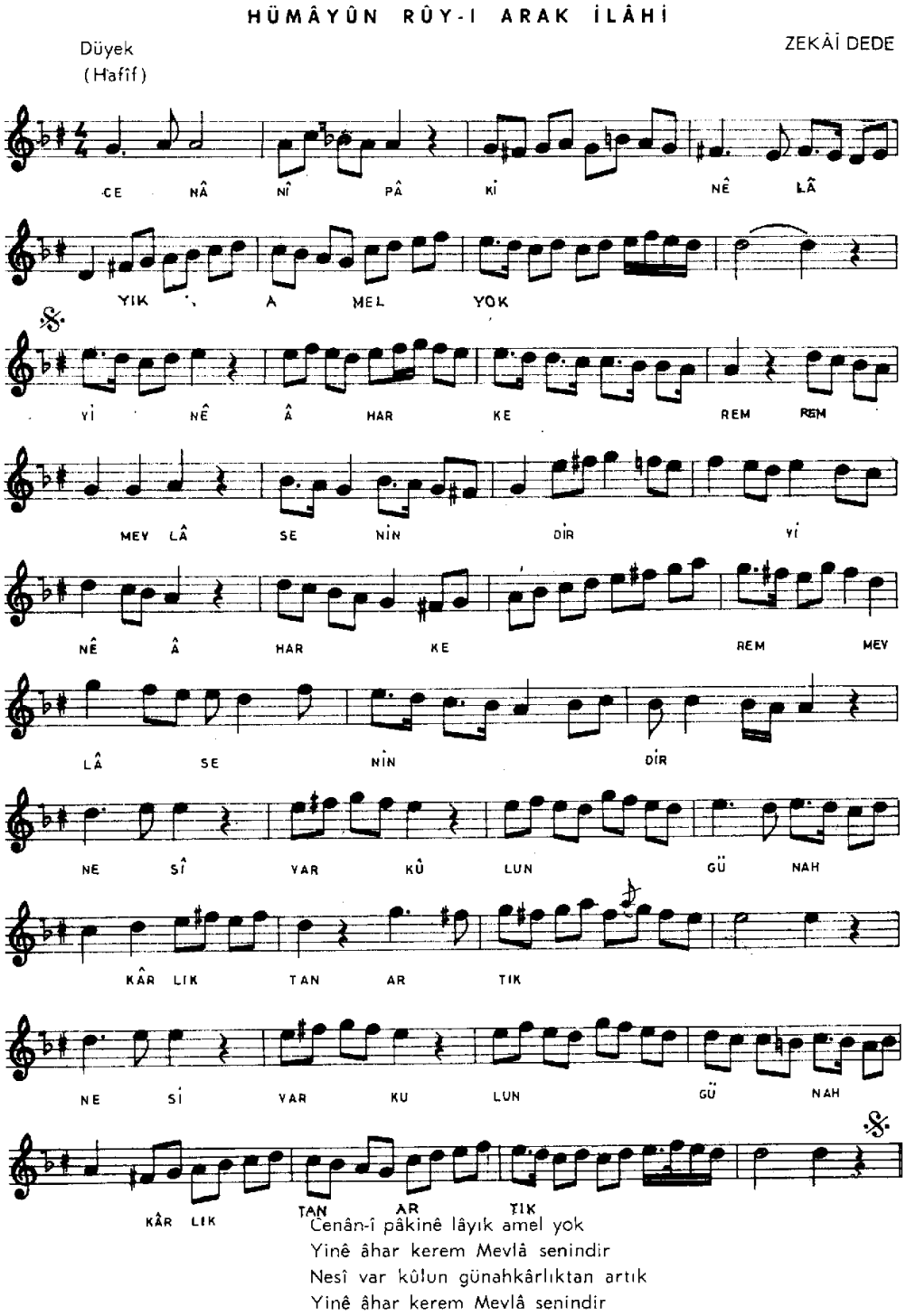
Aşk ile geldim meydana girdim
Bağrımı köydüm âteş-i aşka

Aşk eri ölmez sırdır anlanmaz
Yanmayan bilmez âteş-i aşka
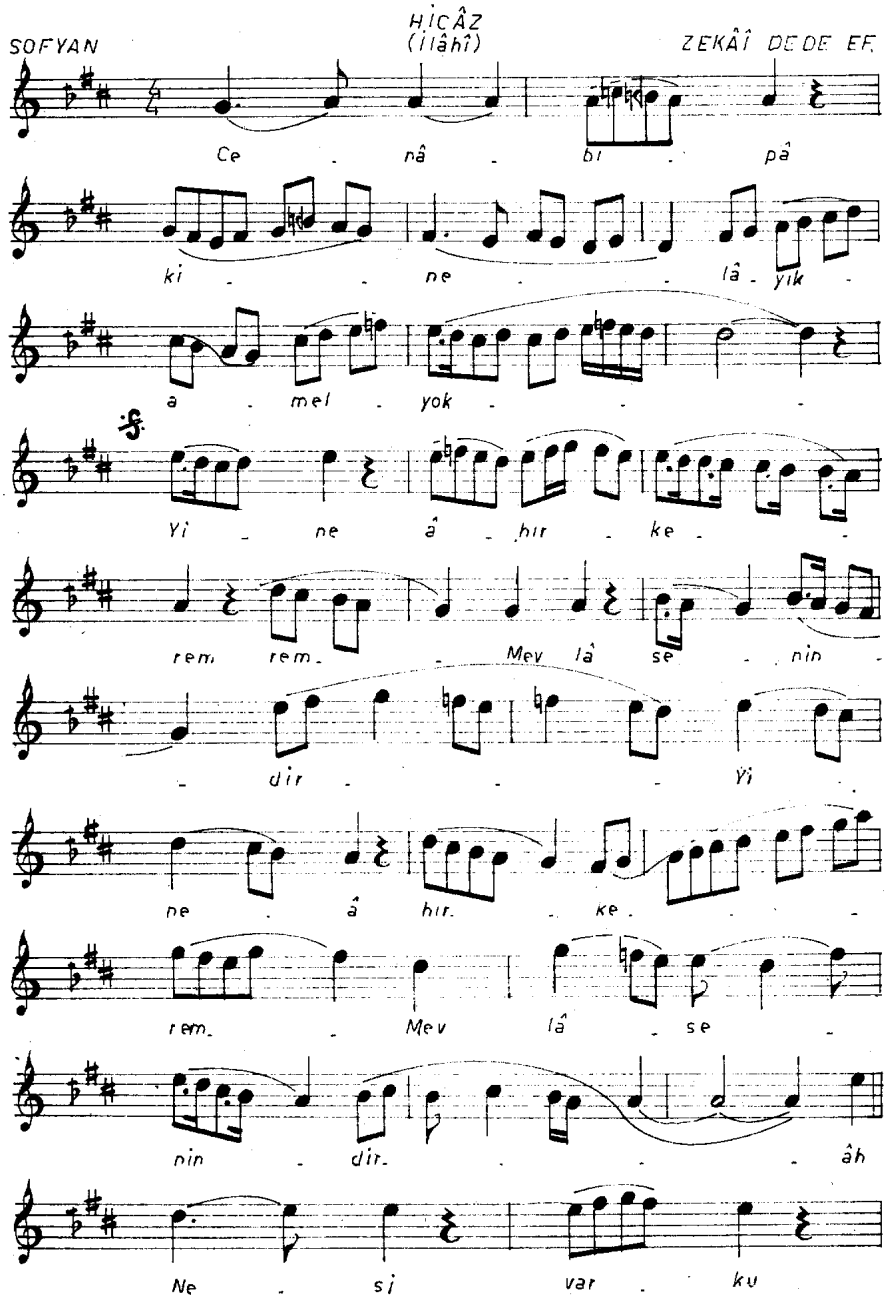
Bî-ser ü bî-pâ derd-i dil ara
Yana gör cânâ âteş-i aşka

Terk ede kâli anla HAYÂLÎ
Yak per ü bâli âteş-i aşka (1)
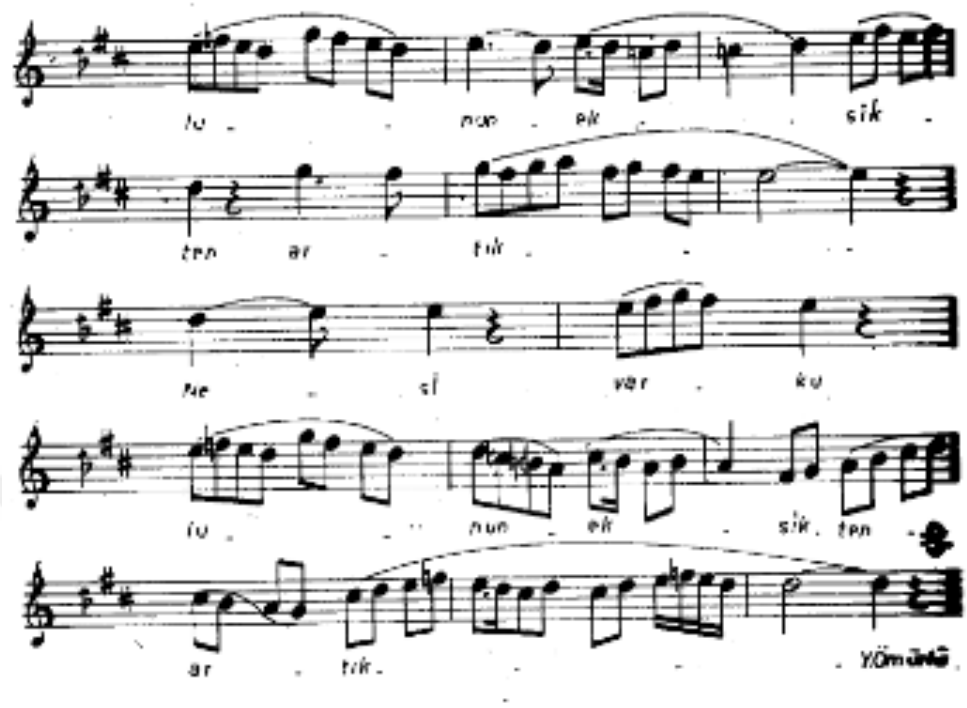
EK 152: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 1



EK 153: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 2



EK 154: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 2 s.2



Cenâb-ı pâkine lâyık amel yok
Yine âhır kerem Mevlâ senindir
Nesl var kulunun eksikten artık
Yine âhır kerem Mevlâ senindir
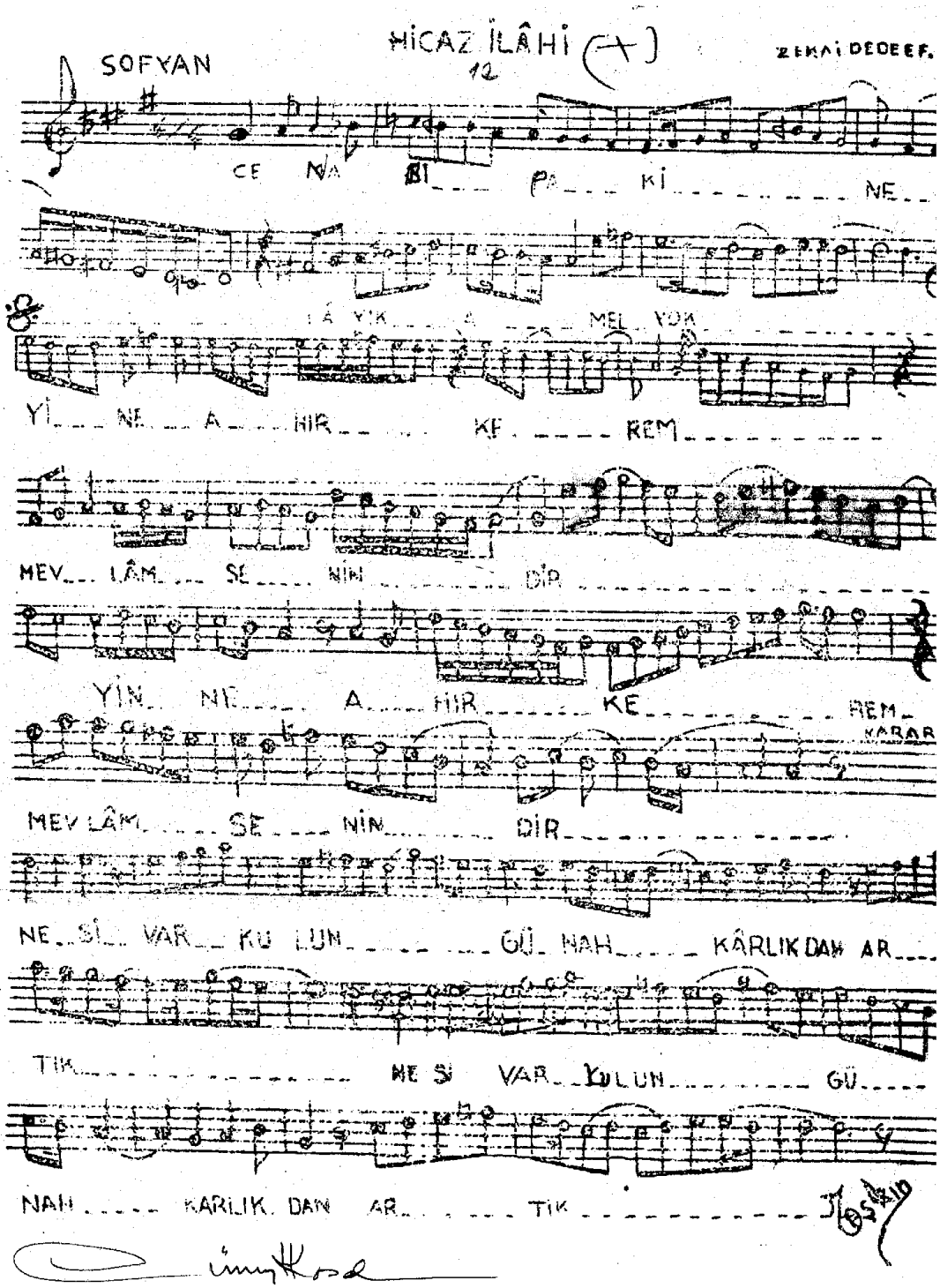
Buyurur "lâ tekîlnî" Fahr-i âlem
Bizi ismarlamagıl nefse bir dem
Hem Âlim'sin hem Erham'sin hem Ekrem
Yine âhır kerem Mevlâ senindir

Usâtı rahmetin zeyli yürürken
Kapına ağlayıp yüzler sürerken
Kime yalvarırlar ya sen dururken
Yine ancak kerem Mevlâ senindir
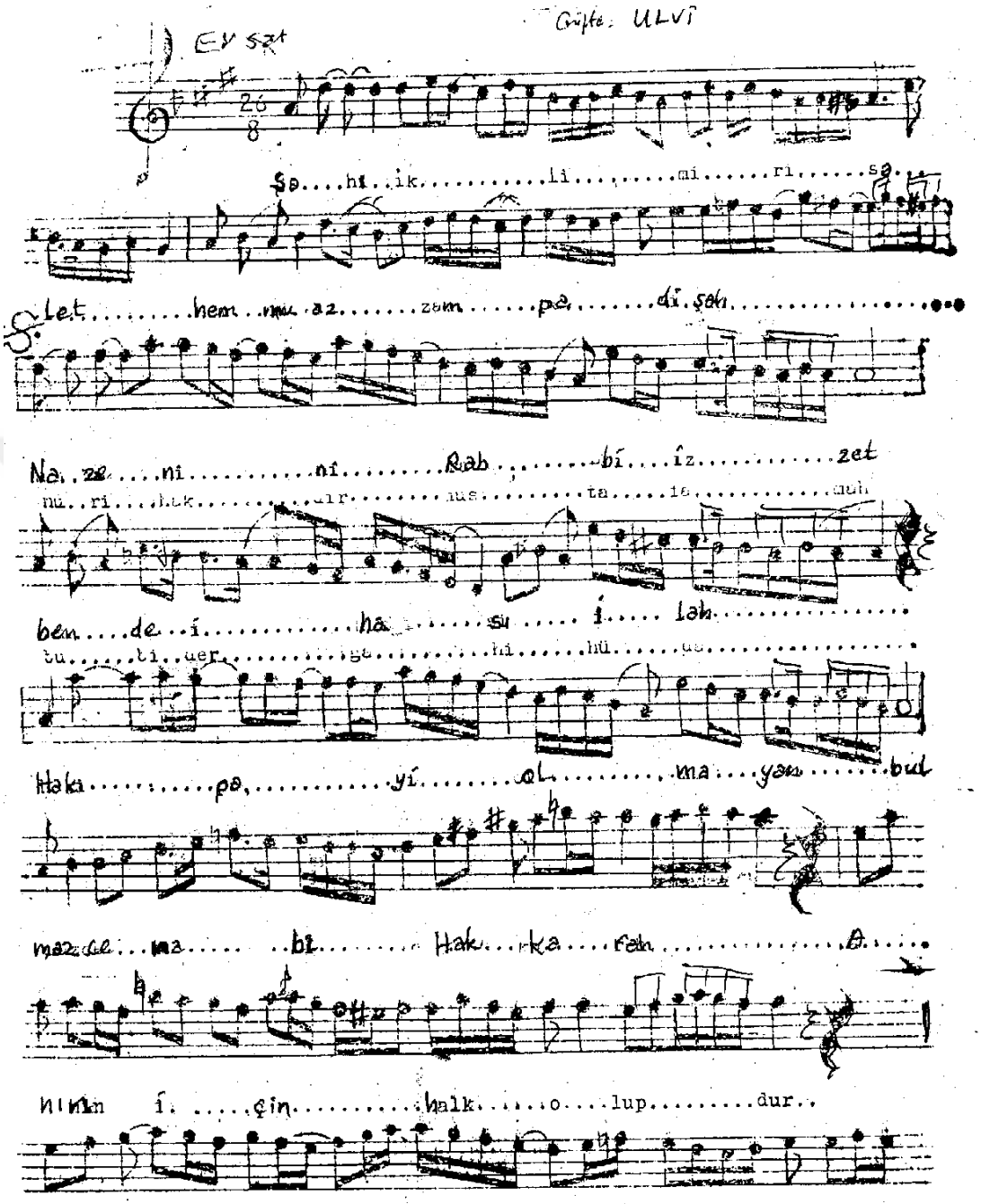
Uyar gafletten aç gönül gözünü
Cenâbından yana döndür yüzünü
Koma âşıkların algıl özünü
Yine lutf ü kerem Mevlâ senindir

HÜDÂYÎ'ye nasîb et feth-i bâbı
Cemâlinden gider lutf et nikâbı
Gider zulmânî nûrânî hicâbı
Yine âhır kerem Mevlâ senindir (!)

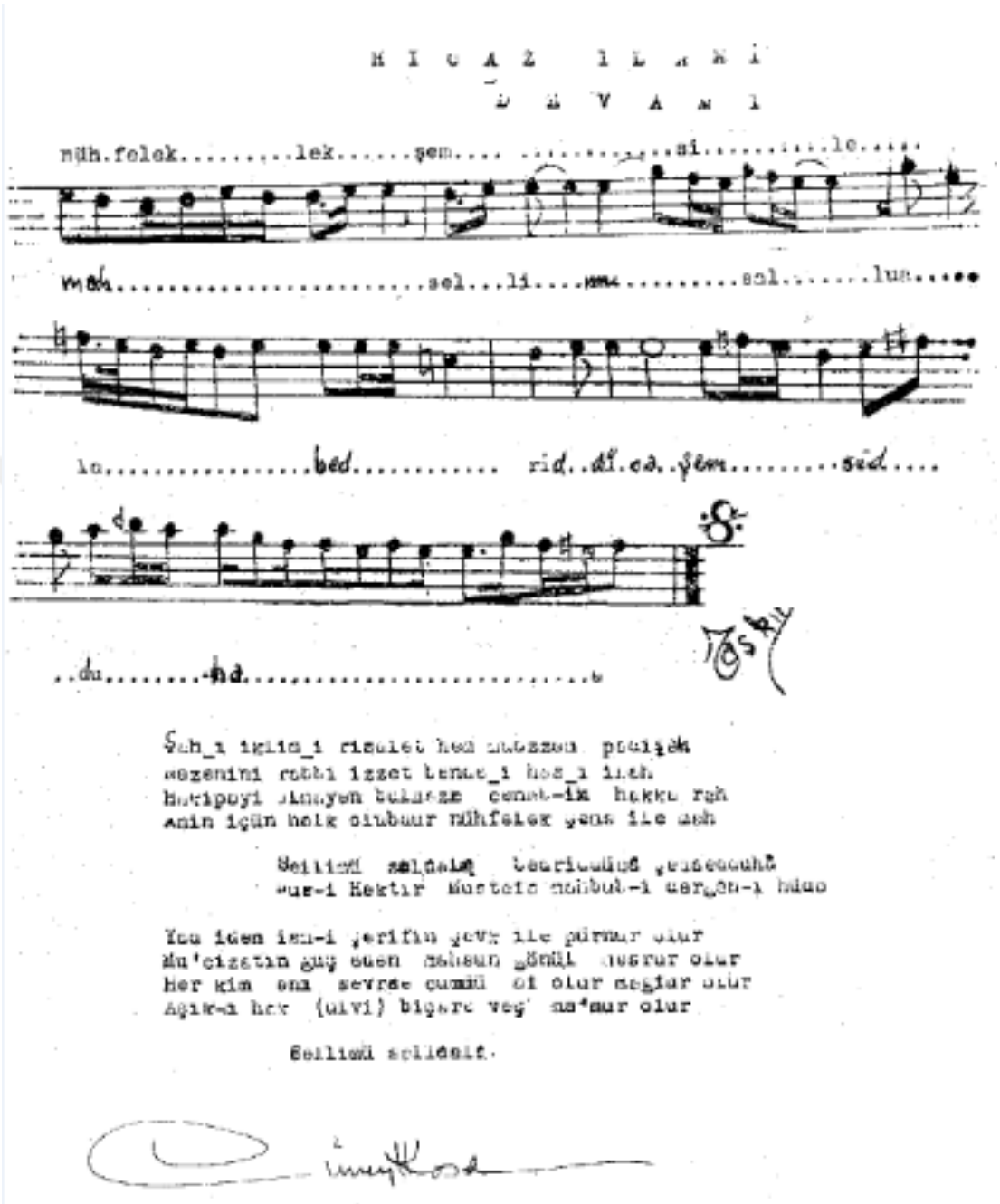
EK 155: Hicâz İlâhî "Cenâb-ı pâkine" Nüsha 3
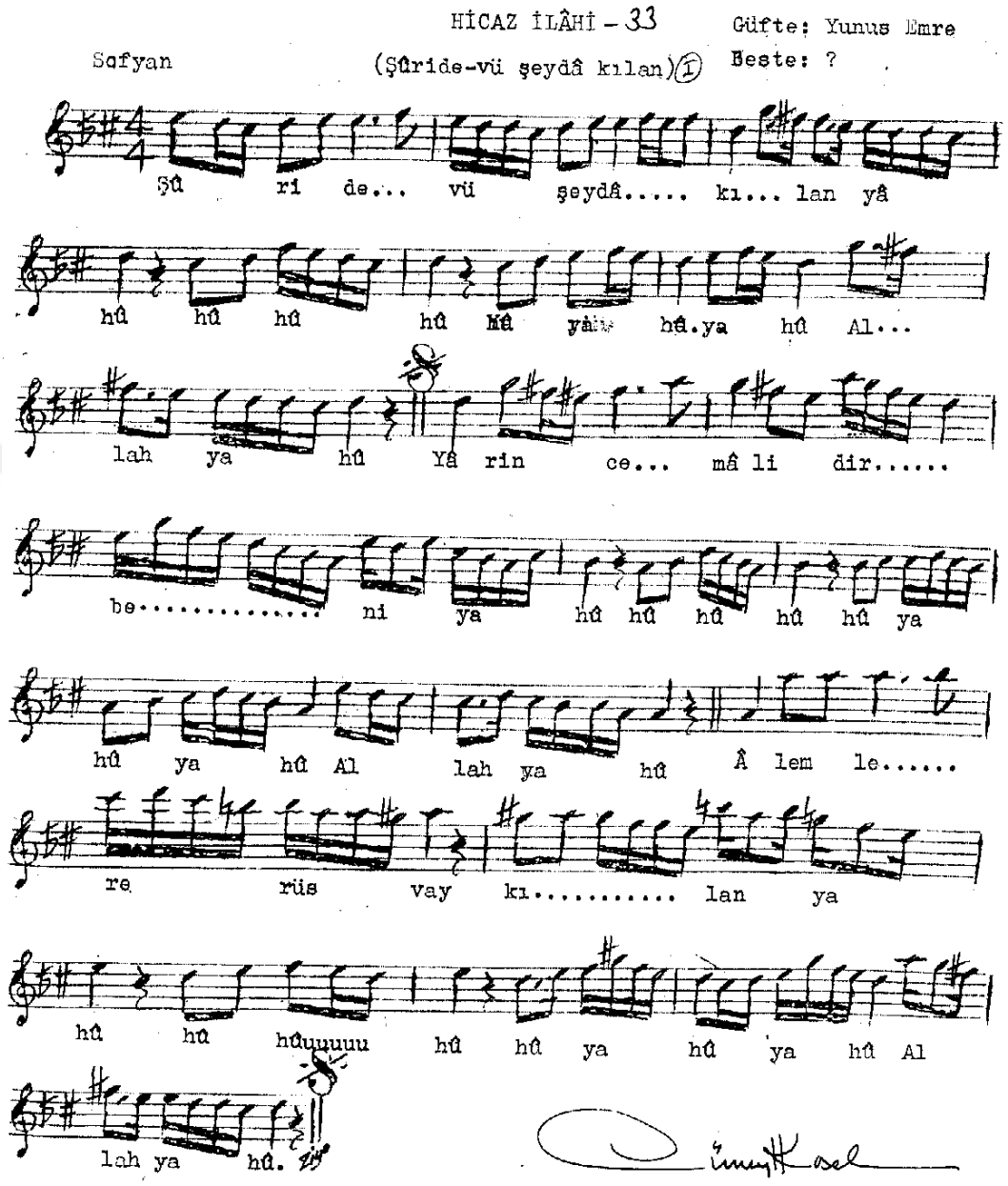


EK 156: Hicâz İlâhî "Şâh-ı iklîm-i risâlet"



EK 157: Hicâz İlâhî "Şâh-ı iklîm-i risâlet" s.2
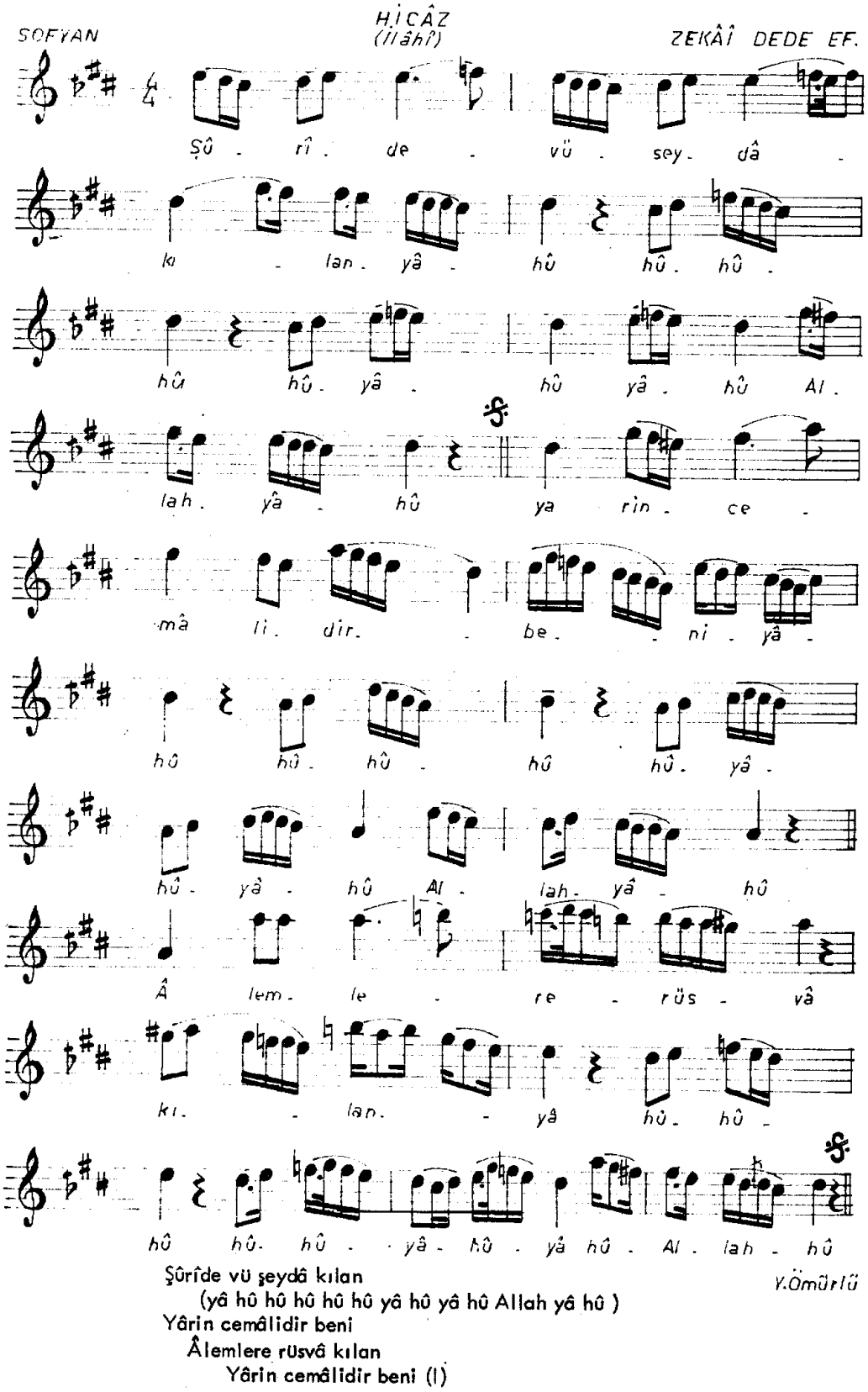


EK 158: Hicâz İlâhî " Şûrîde vü şeydâ kılan" Nüsha 1
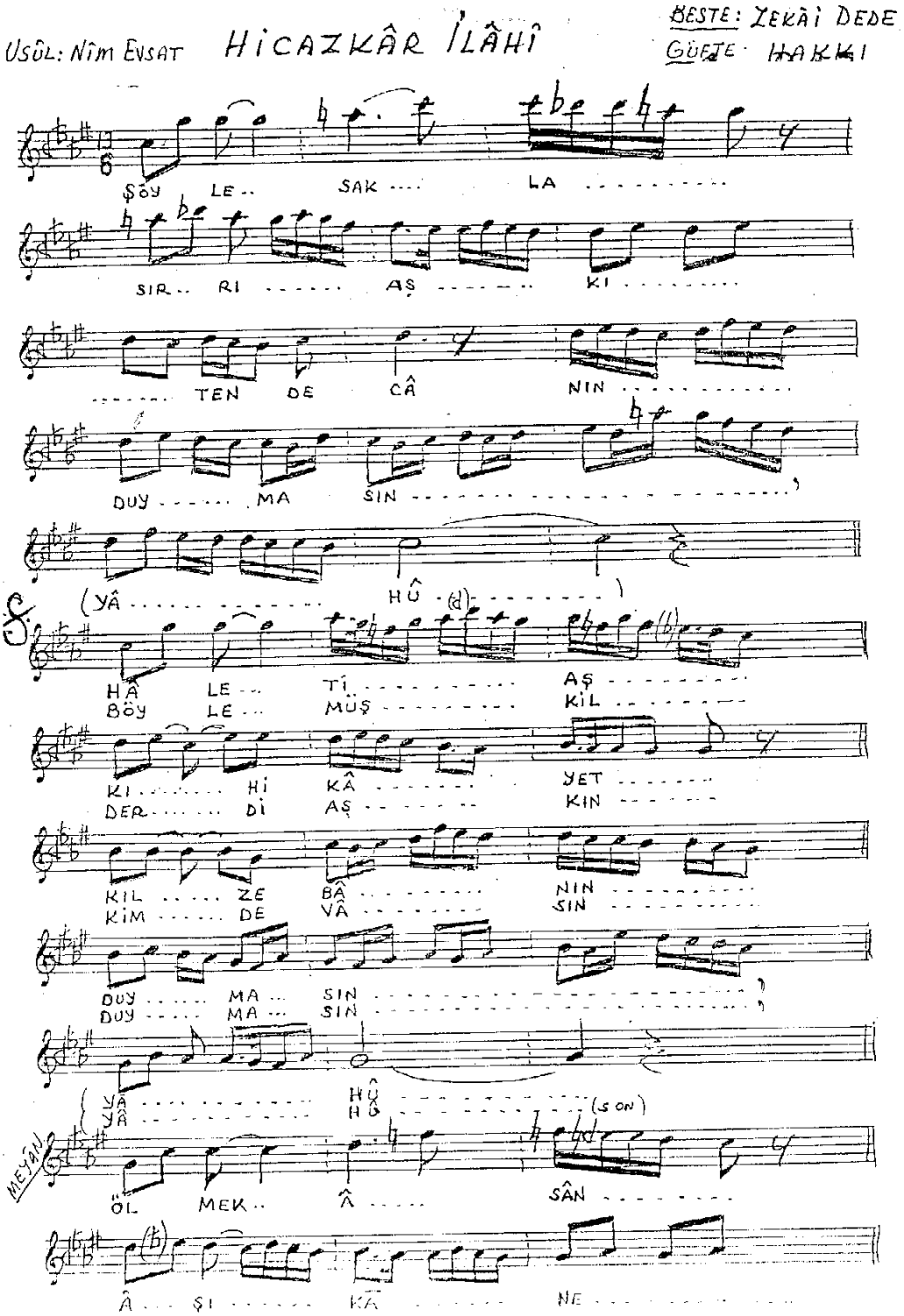


Şûride-vü şeydâ kılan yârin Cemâlidir beni
Âlemlere rüsvây kılan Yâr'in Cemâlidir beni
Aklımı başımdan alan Beni,sevdalara salan
Bir Mürşîde BENDE kılan Yâr'in Cemâlidir,beni
Gözlerimi giryân eden Ciğerimi püryân eden
Hayran-ı Sergerden eden Yâr'in Cemâlidir,beni
Kaddim bükûb yay eyleyen Bağrım delüb yay eyleyen
İşim,gücüm vay eyleyen Yâr'in Cemâlidir,beni
Gözlerimi giryân eden Hem ciğerim püryân eden
"YUNÛS"ü sergerder eden Yâr'in Cemâlidir,beni.

EK 159: Hicâz İlâhî " Şûrîde vü şeydâ kılan" Nüsha 2
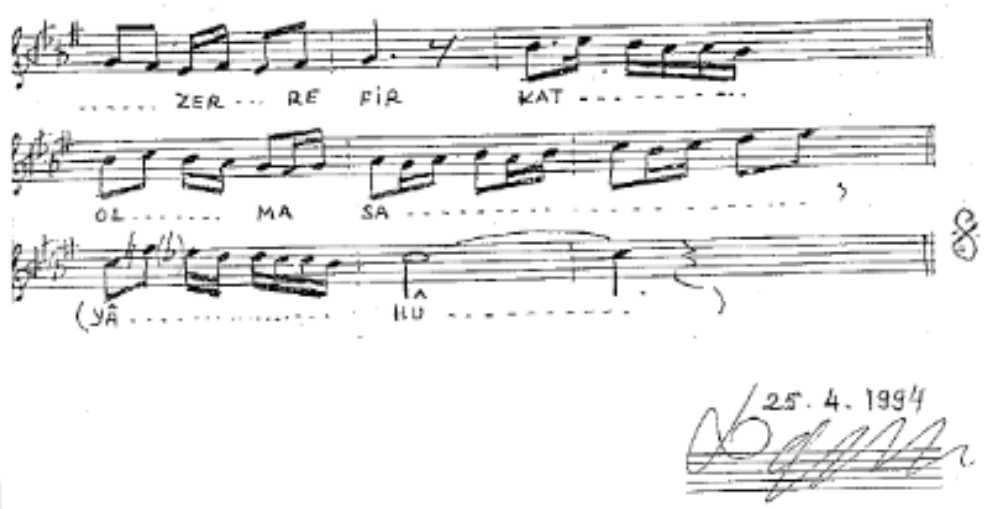


Şûrîde vü şeydâ kılan
(yâ hû hû hû hû hû yâ hû yâ hû Allah yâ hû)
Yârin cemâlidir beni
Âlemlere rüsvâ kılan
Yârin cemâlidir beni (!)

EK 160: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 1

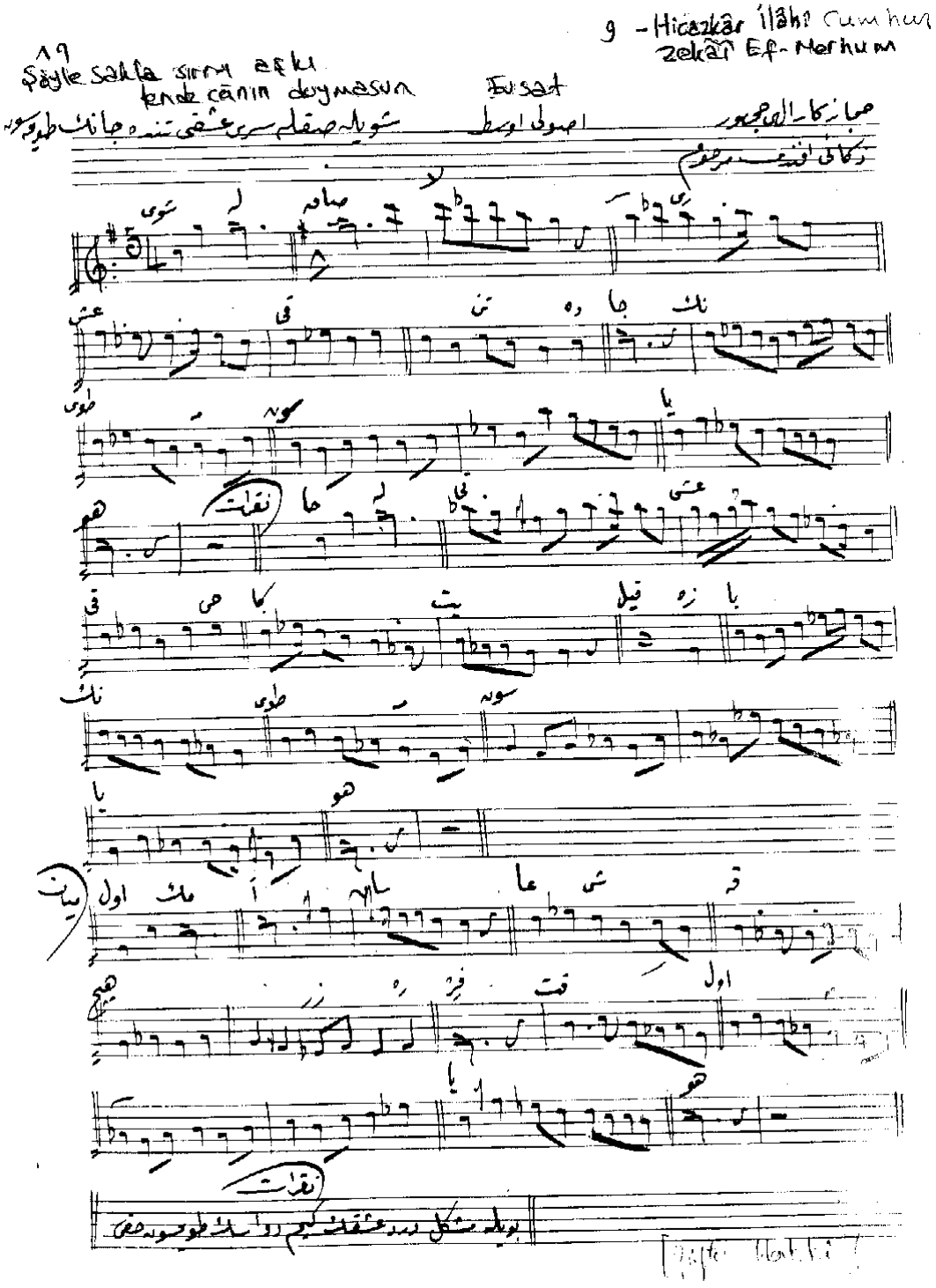


EK 161: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 1 s.2
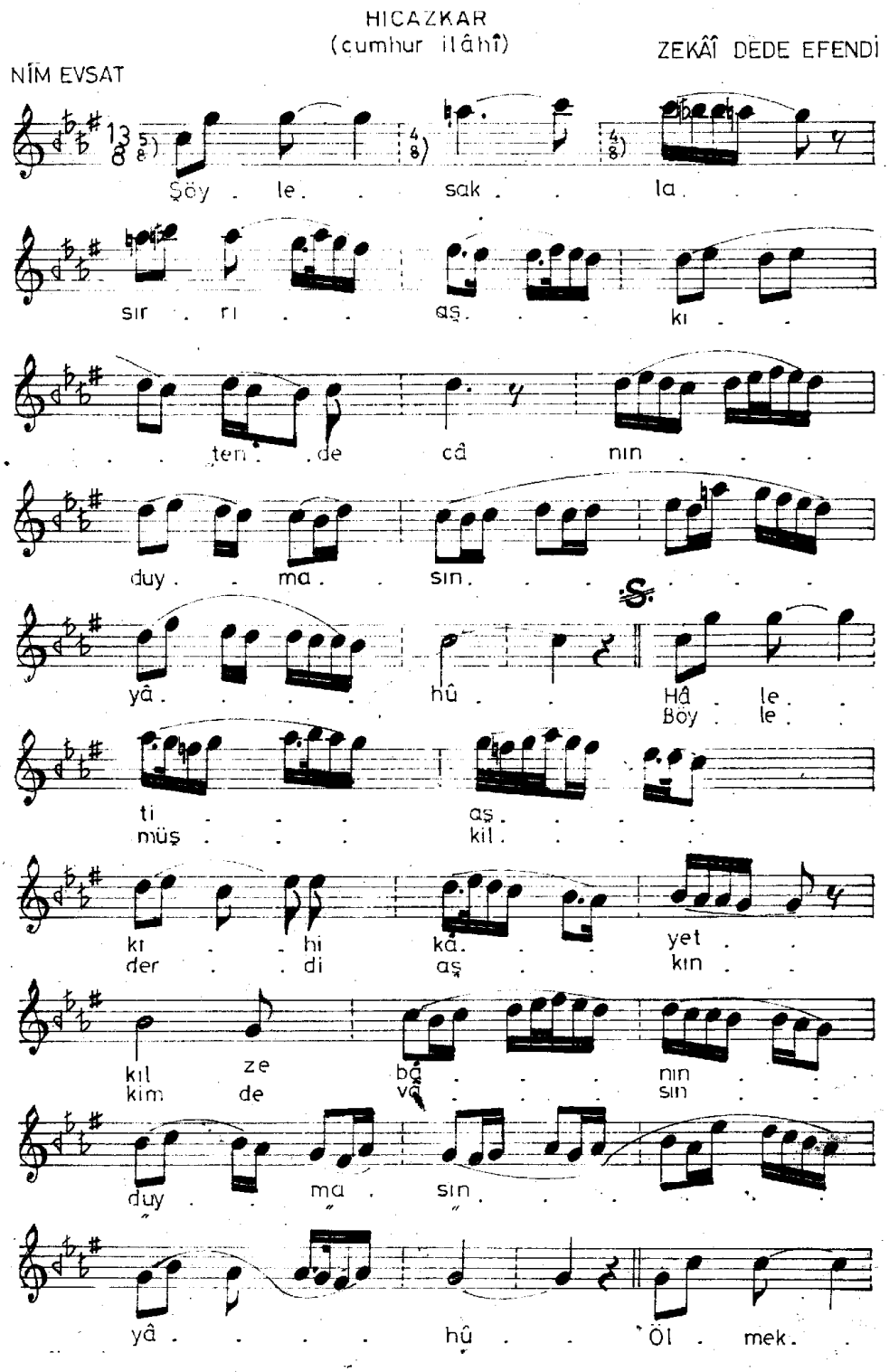


ŞÖYLE SAKLA SIRR-I AŞKI TENDE CÂNIN DUYMASIN
~~HÂLET-İ AŞKI HİKÂYET KIL ZEBÂNIN DUYMASIN~~
ÖLMEK ÂSÂN ÂŞIKÂNE ZERRE FİRKAT OLMASA
BÖYLE MÜŞKİL DERD-İ AŞKIN KİM DEVÂSIN DUYMASIN
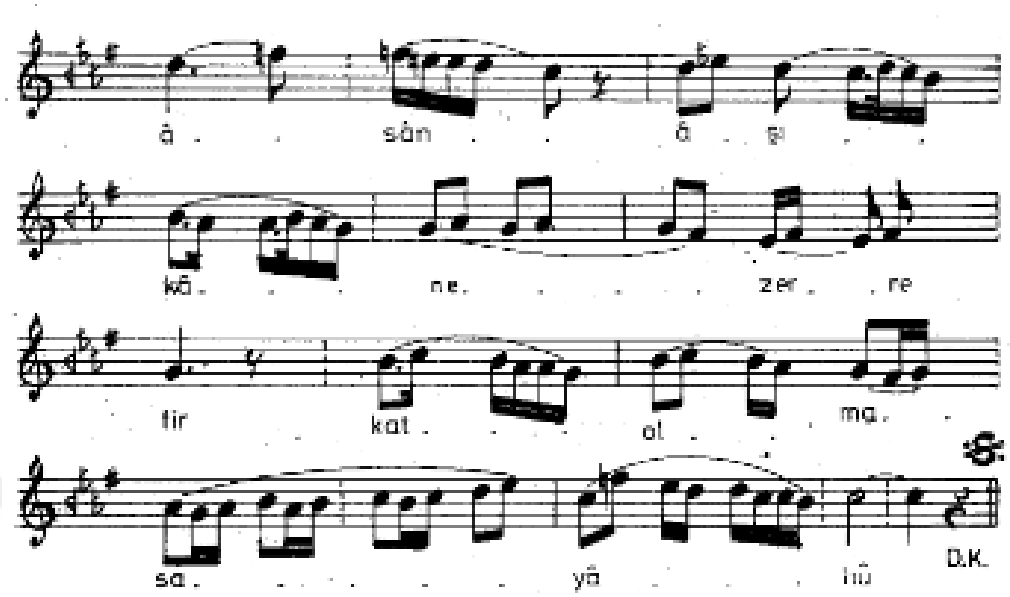
EK 162: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 2



EK 163: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 3



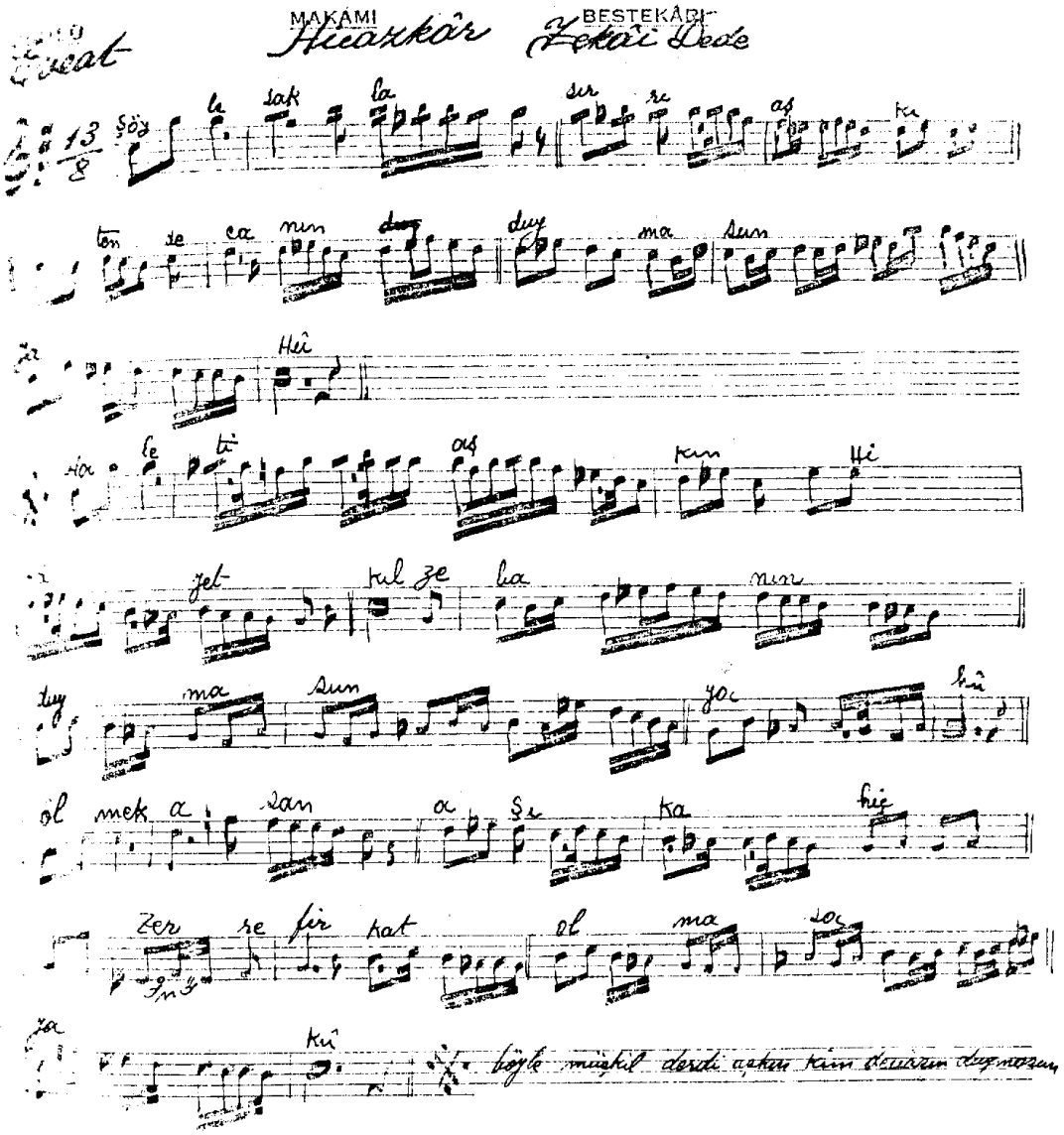
EK 164: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 3 s.2
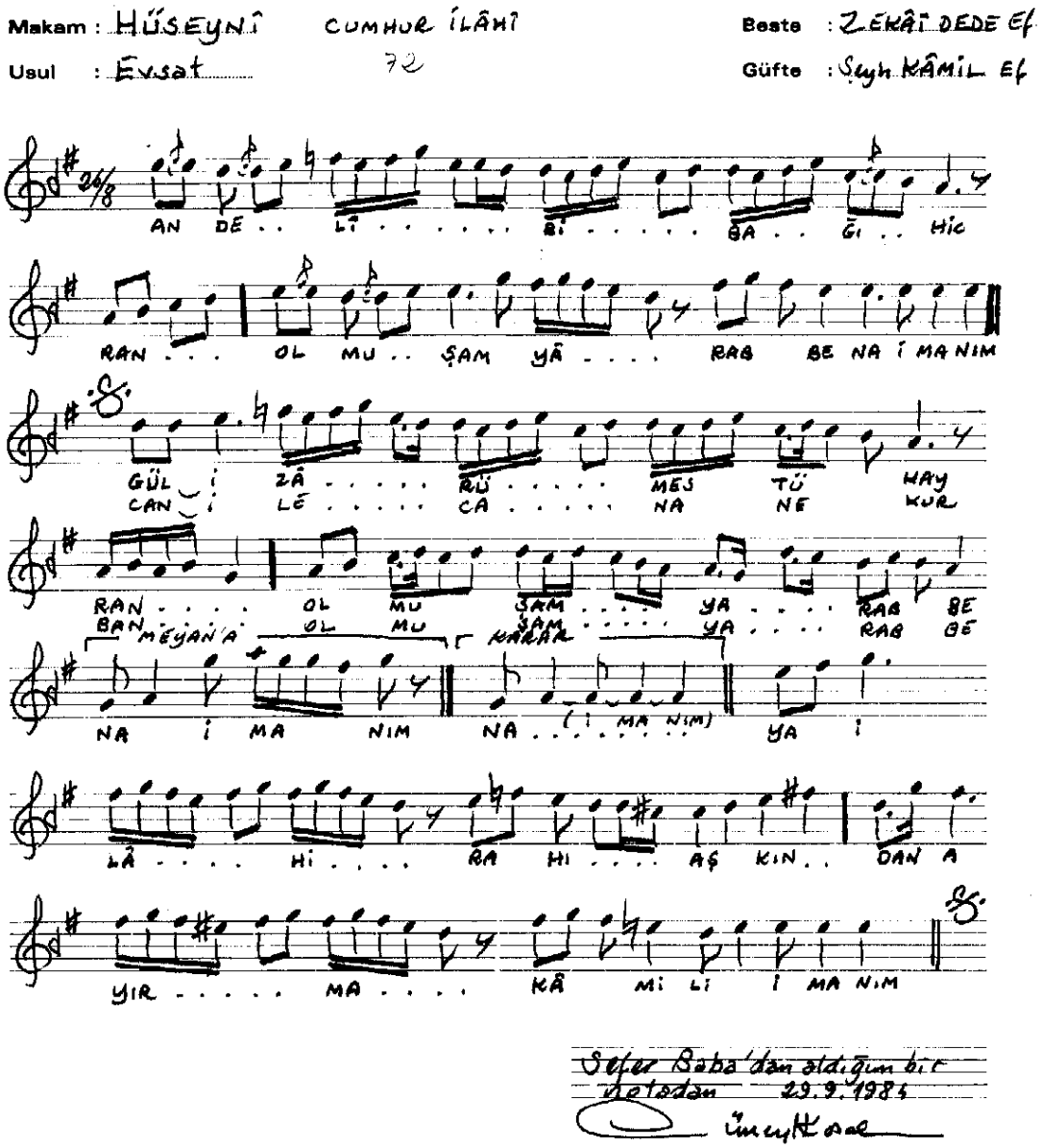


Şöyle sakla sırr-ı aşkı lende olmın duymasın (yâ hû)
Hâlet-i aşkı hikâyet kıl zebânın duymasın (yâ hû)
Ölmek ister âşıklara zerre fırkat olmasa (yâ hû)
Böyle müşkil derd-i aşkın kim devâsın duymasın (yâ hû) (1)

Sözler : Hakkî

EK 165: Hicâzkâr İlâhî "Şöyle sakla sırr-ı aşkı" Nüsha 4
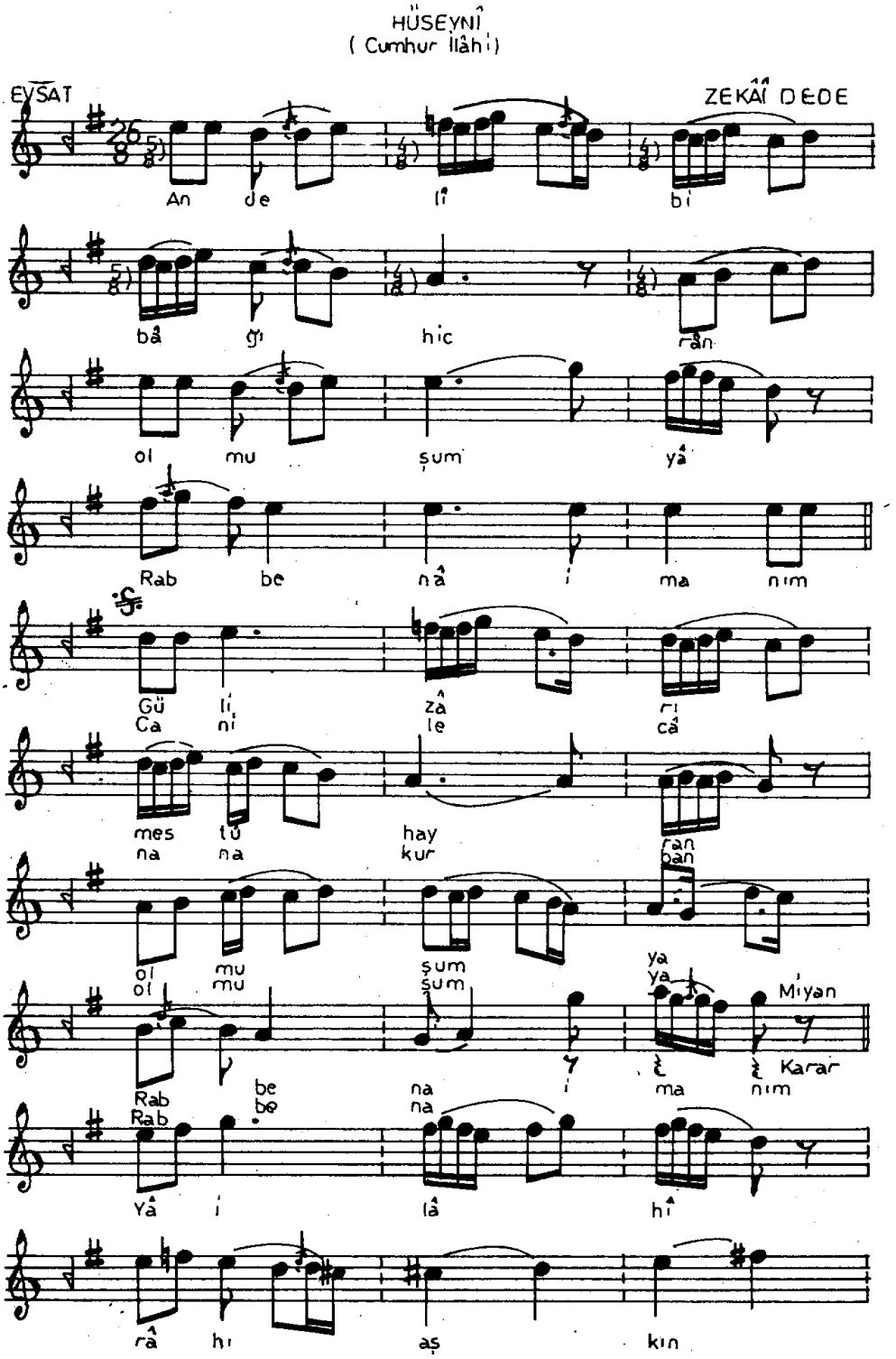


EK 166: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 1

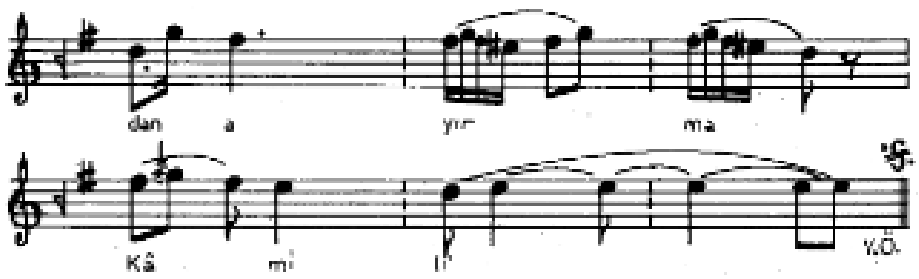


ANDELÎB-İ BAĞ-I HİCRÂN OLMUŞAM YÂ RABBENÂ
GÜL-İ ZÂR Ü MEST Ü HAYRAN OLMUŞAM YÂ RABBENÂ
YÂ İLÂHÎ RÂH-I AŞKINDAN AYIRMA KÂMİLİ
CÂN İLE CANÂNE KURBÂN OLMUŞAM YÂ RABBENÂ

EK 167: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 2



EK 168: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 2 s.2
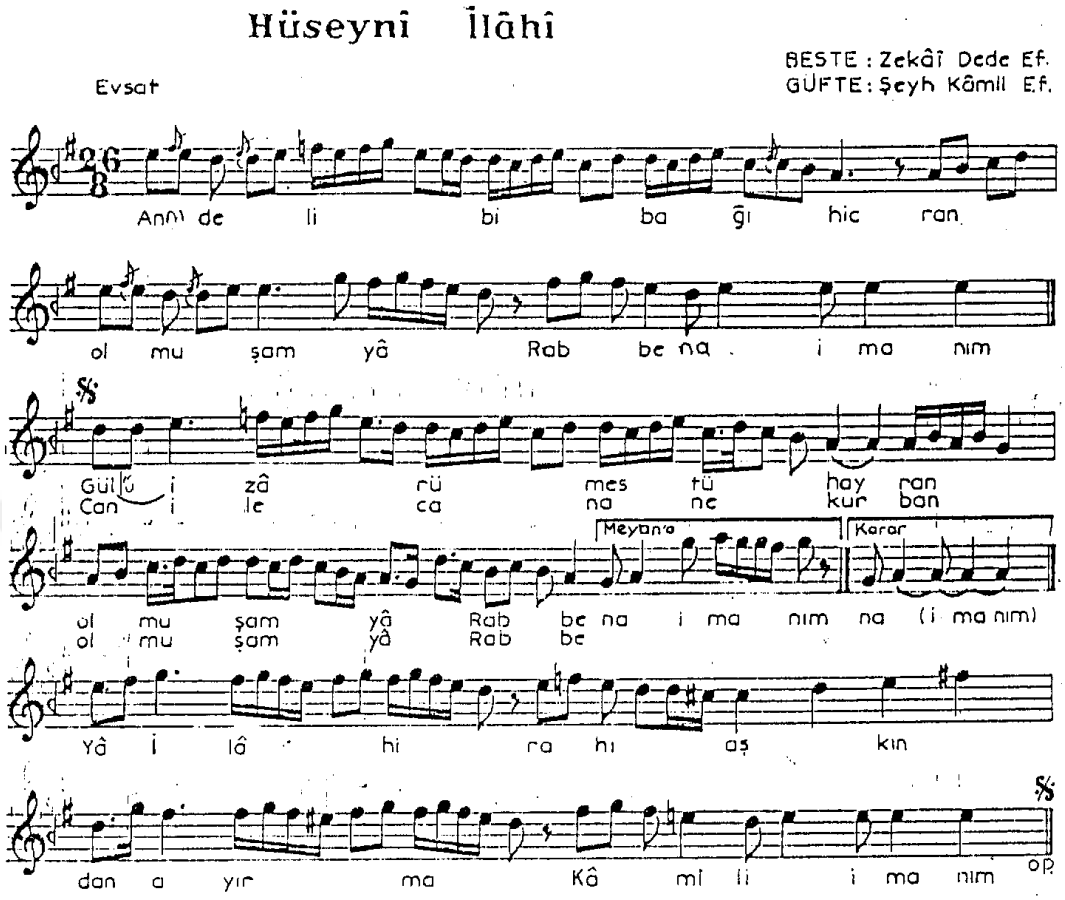


Andelîb-i bâğ-ı hicrân olmuşum yâ Rabbenâ
Gül'izâr-ı mest ü hayrân olmuşum yâ Rabbenâ

Müddet-i ömrüm içinde bir nefes güldürmedi
İştiyâk-ı hasret-i cân olmuşum yâ Rabbenâ

Hamdülillah çok erişti bizlere eltâf-i Hak
Çok şükür şimdi handân olmuşum yâ Rabbenâ

Yâ İlâhî nâh-ı aşkından ayırma KÂMİL'İ
Cân ile cânâna kurbân olmuşum yâ Rabbenâ (1)

EK 169: Hüseynî İlâhî "Andelîb-i bâğ-ı hicrân" Nüsha 3
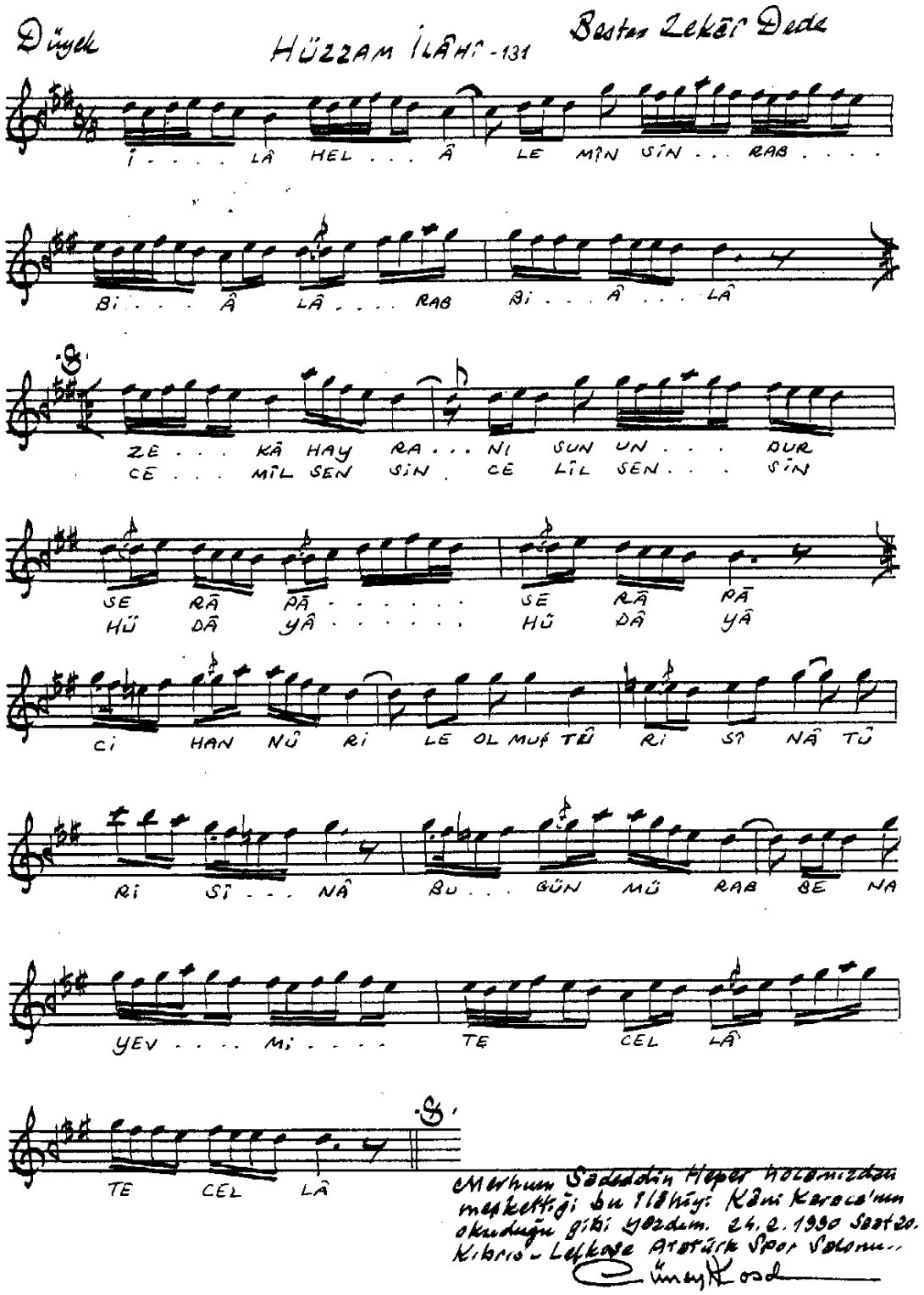


Andelîb-i bāğ-ı hicrān olmuşam yâ Rabbenā
Gül-i zār ü mest ü hayrān olmuşam yâ Rabbenā

Müddet-i ömrüm içinde bir nefes güldürmedi
İştiyâk-ı hasret-i can olmuşam yâ Rabbenā
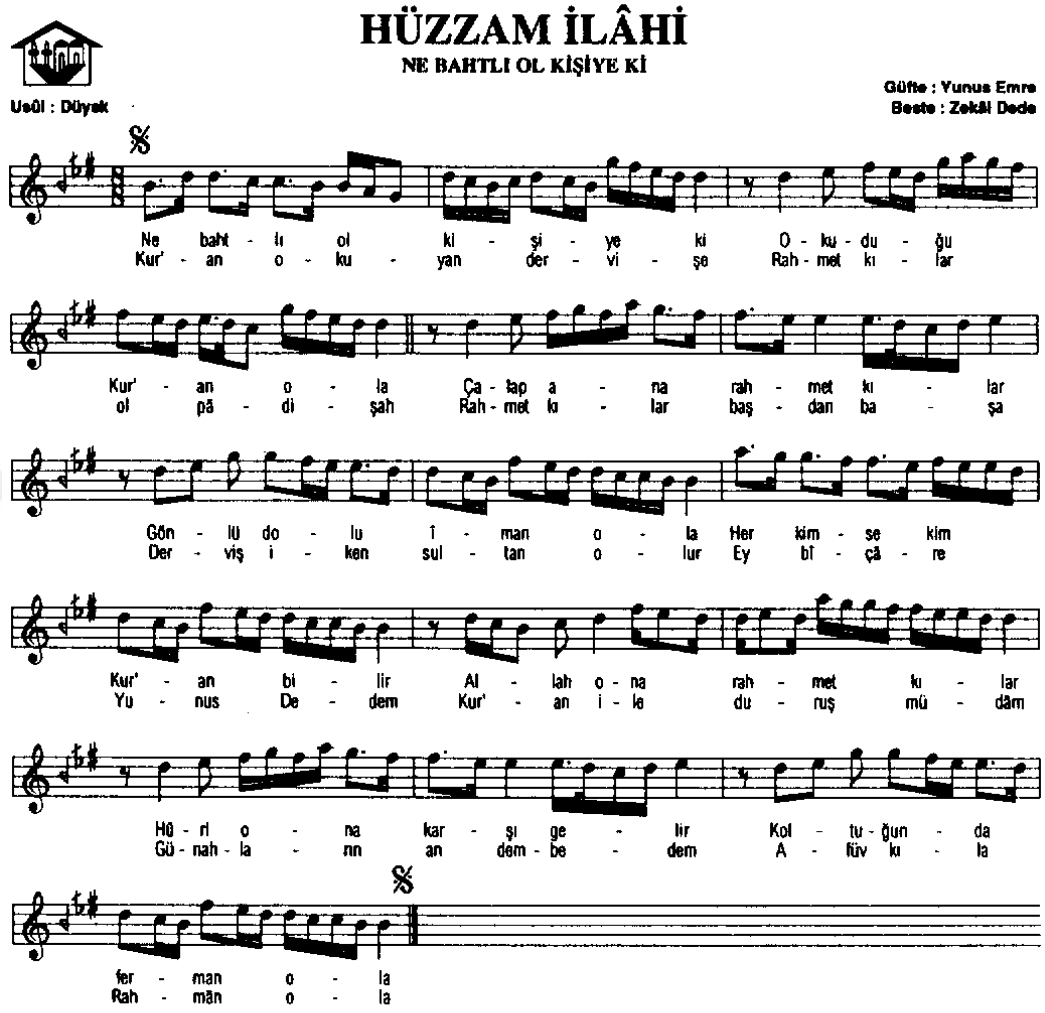
Hamdülillah çün erişdi bizlere eltāf-ı Hak
Çok şükürler şimdi handān olmuşam yâ Rabbenā

Yâ İlâhî rāh-ı aşkından ayırma KÂMİL'i
Cān ile cānāne kurbān olmuşam yâ Rabbenā

EK 170: Hüzzâm İlâhî "İlâh'el âlemînsin"



EK 171: Hüzzâm İlâhî "Ne bahtlı" Nüsha 1



Ne bahtlı ol kişiye ki - Okuduğu Kur'an ola
Çalab ona rahmet kılar - Gönlü dolu îmân ola
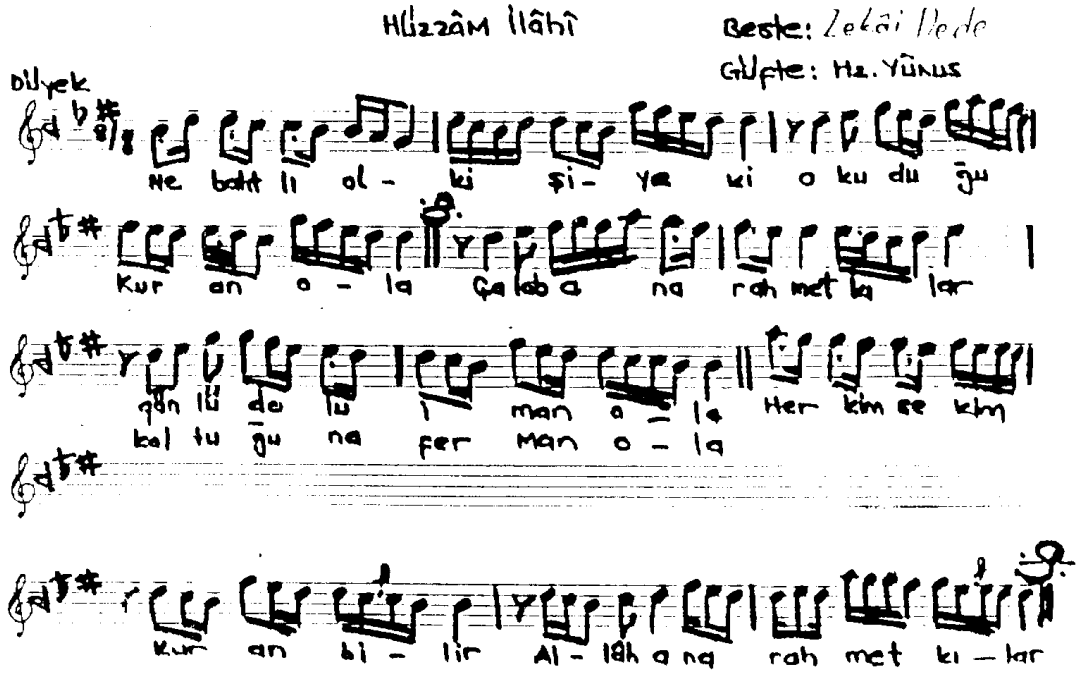
Her kimse kim Kur'an bilir - Allah ona rahmet kılar
Hûri ona karşı gelir - Koltuğunda ferman ola

Kur'an okuyan dervişe - Rahmet kılar ol pâdişah
Rahmet kılar başdan başa - Derviş iken sultan olur

Kur'an oku sen ey gâfil - Tâ bilesin burhan delil
Haşır günü sen şöyle bil - Sır'at ona âsân ola

Ey biçâre Yunus Dedem - Kur'an ile duruş müdâm
Günahların an dem-be-dem - Afüv kıla Rahman ola

EK 172: Hüzzâm İlâhî "Ne bahtlı" Nüsha 2



Ne bahtlı ol kişiye ki okuduğu Kur'ân ola
Galib ona rahmet kılar gönlü dolu îmân ola
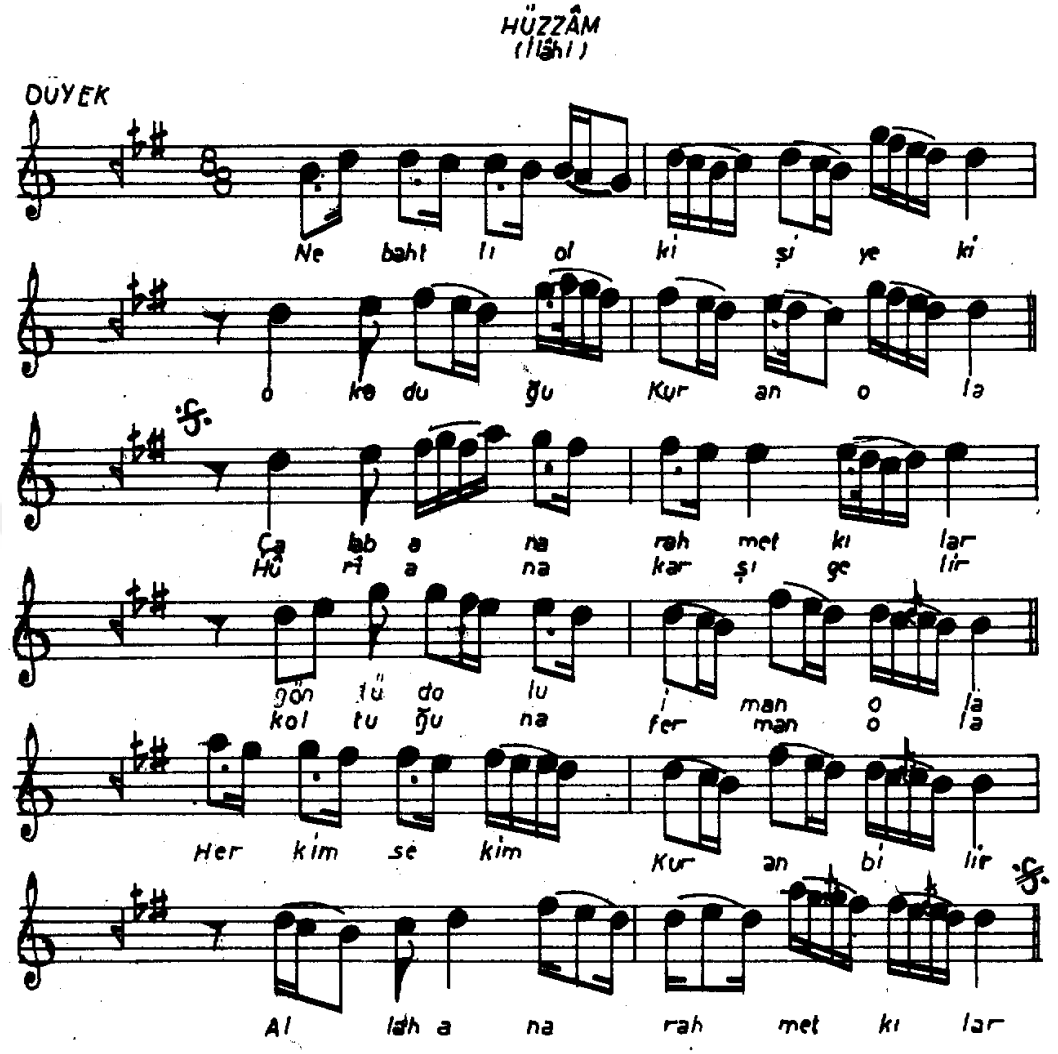
Her kimse kim kürkan bilir Allah ona rahmet kılar
Hûrî ona karşı gelir koltuğunda fermân ola

Kur'an okuyan dervişe rahmet kılar ol padişâh
Rahmet kılar baştan başa dervîş iken sultân olur

Kur'ân oku sen ey gafil tâ bilesin burhan delil
Hakîr gönül sen söyle bil sırât ona âsân ola

Ey bîçâre YÛNUS DEDEM Kur'ân ile duruş mûdâm
Günahların an dem-be-dem afiv kıla Rahmân ola

EK 173: Hüzzâm İlâhî "Ne bahtlı" Nüsha 3



Ne bahtlı ol kişiye ki okuduğu Kur'ân ola
Çalab ona rahmet kılar gönlü dolu îmân ola
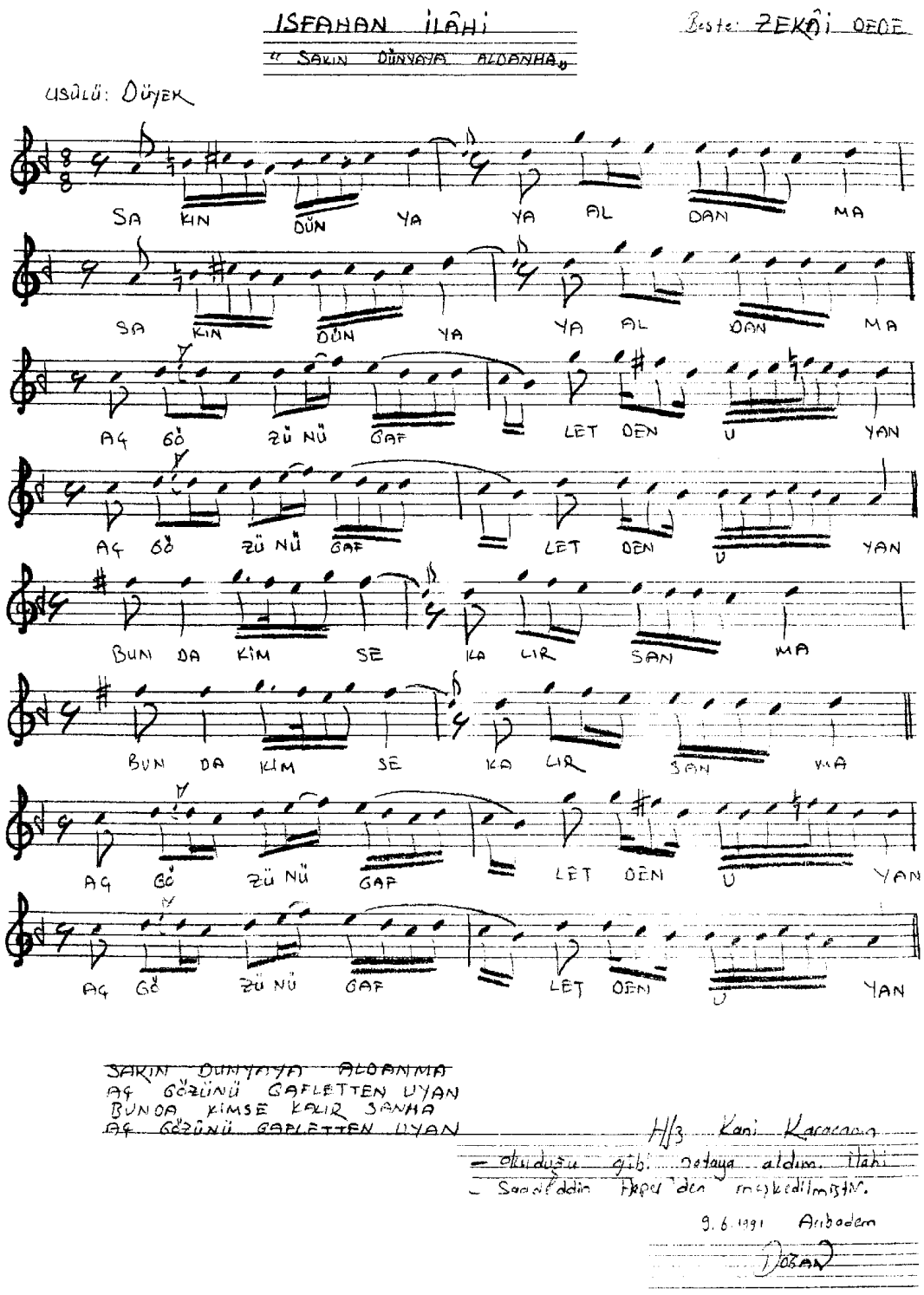
Her kimse kim Kur'ân bilir Allah ona rahmet kılar
Hûrî ona karşı gelir koltuğunda fermân ola

Kur'ân okuyan dervişe rahmet kılar ol pâdişâh
Rahmet kılar baştan başa derviş iken sultân olur
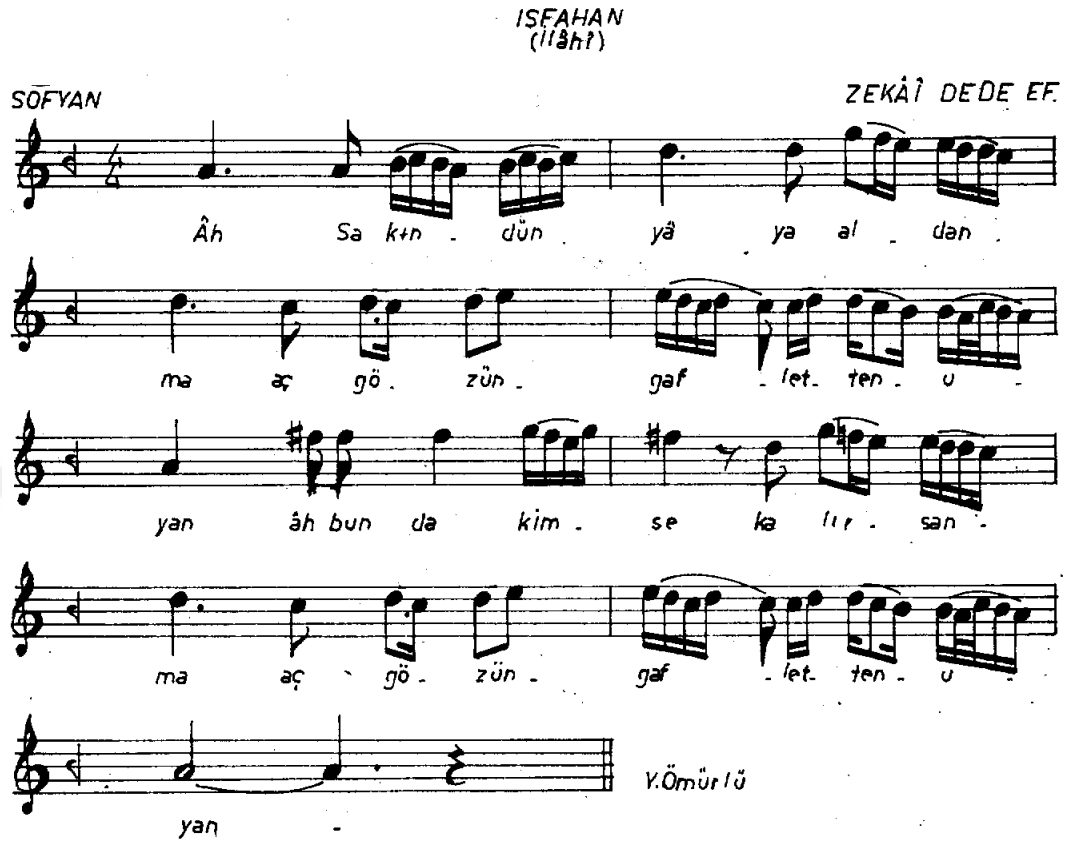
Kur'ân oku sen ey gâfil tâ bilesin burhan delîl
Haşır günü sen şöyle bil sırât ona âsân ola

Ey bîçâre YÛNUS DEDE'm Kur'ân ile duruş müdâm
Günahların an dem - be - dem afiv kıla Rahmân ola (!)

EK 174: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 1



EK 175: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 2



Şakın dünyâya aldanma
Aç gözün gafletten uyan
Bunda kimse kalır sanma
Aç gözün gafletten uyan

Hani Âdem hani Havvâ
Hani Muhammed Mustafâ
Bu fânîden umma vefâ
Aç gözün gafletten uyan

Taksîre istiğfâr eyle
İkrârını tekrâr eyle
Bir asıllu bâzâr eyle
Aç gözün gafletten uyan
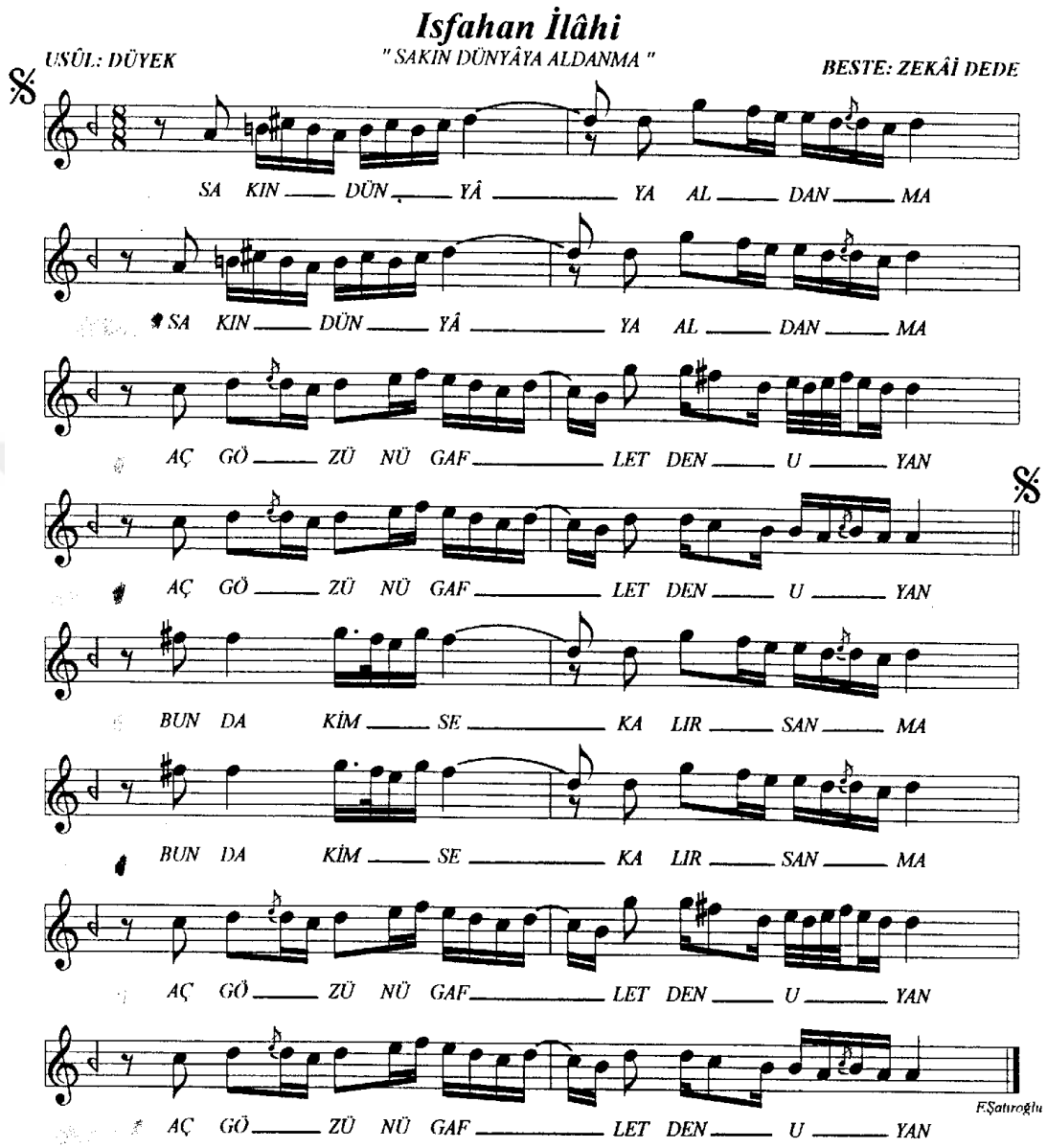
Bu devlete mağrûr olma
Fânî zevka mesrûr olma
Tâat-i Hak'tan dûr olma
Aç gözün gafletten uyan

Nefsin aradan süregör
Vahdet iline eregör
Aklın başına deregör
Aç gözün gafletten uyan

Şu kim oldu Hakk'a vâsıl
Ol oldu insân-ı kâmil
Geç sevdâlardan ey gâfil
Aç gözün gafletten uyan

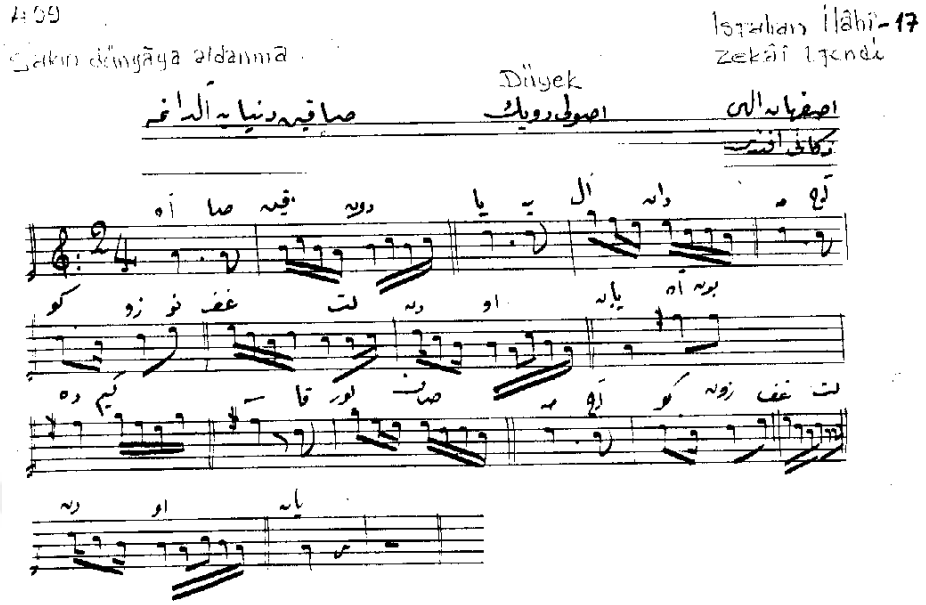
Mâsivâdan yumup gözü
Dergâh-ı Hakk'a tut yüzü
HÜDÂYÎ'den gûş et sözü
Aç gözün gafletten uyan (!)

EK 176: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 3
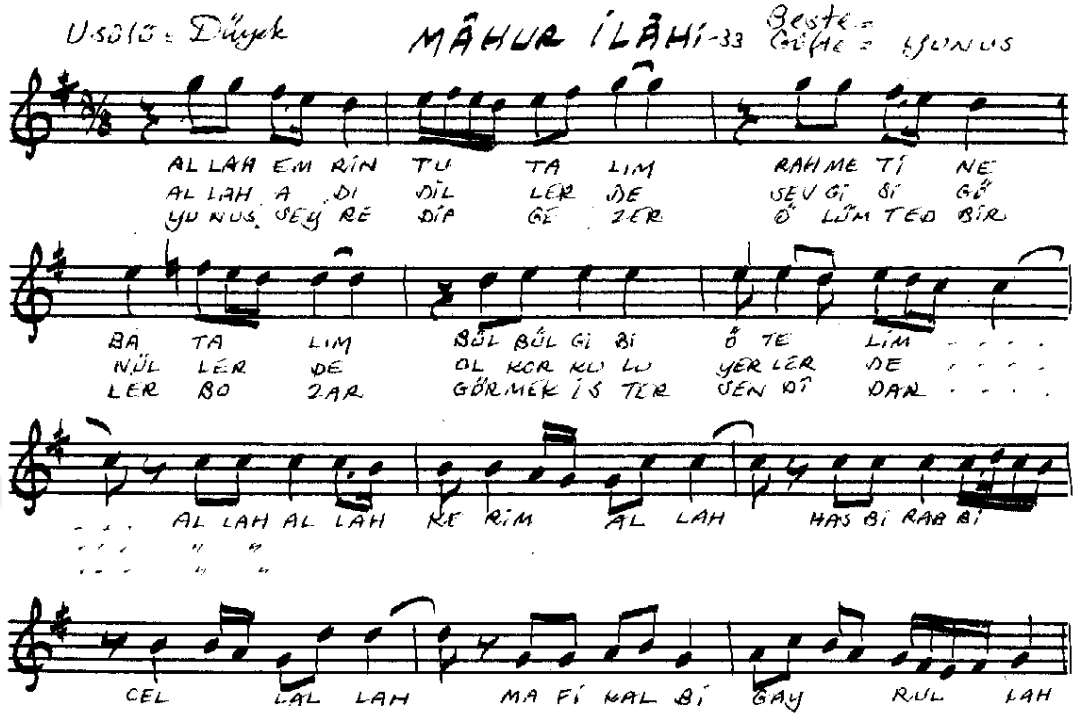


SAKIN DÜNYÂYA ALDANMA
AÇ GÖZÜNÜ GAFLETDEN UYAN
BUNDA KİMSE KALIR SANMA
AÇ GÖZÜNÜ GAFLETDEN UYAN

EK 177: Isfahan İlâhî "Sakın dünyaya aldanma" Nüsha 4
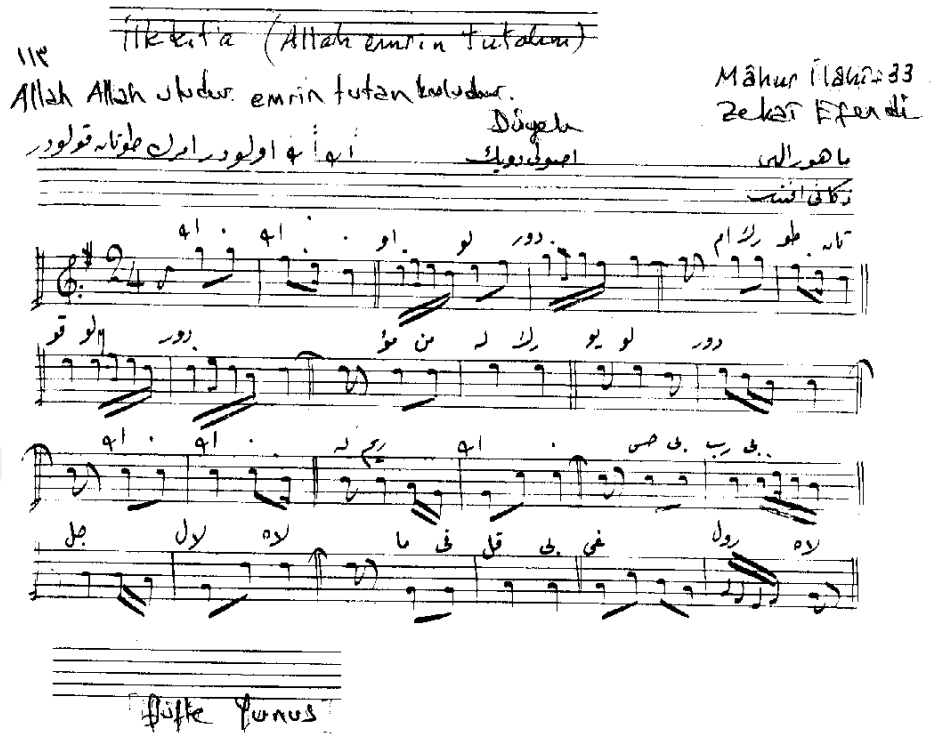


EK 178: Mâhur İlâhî "Allah emrin" Nüsha 1
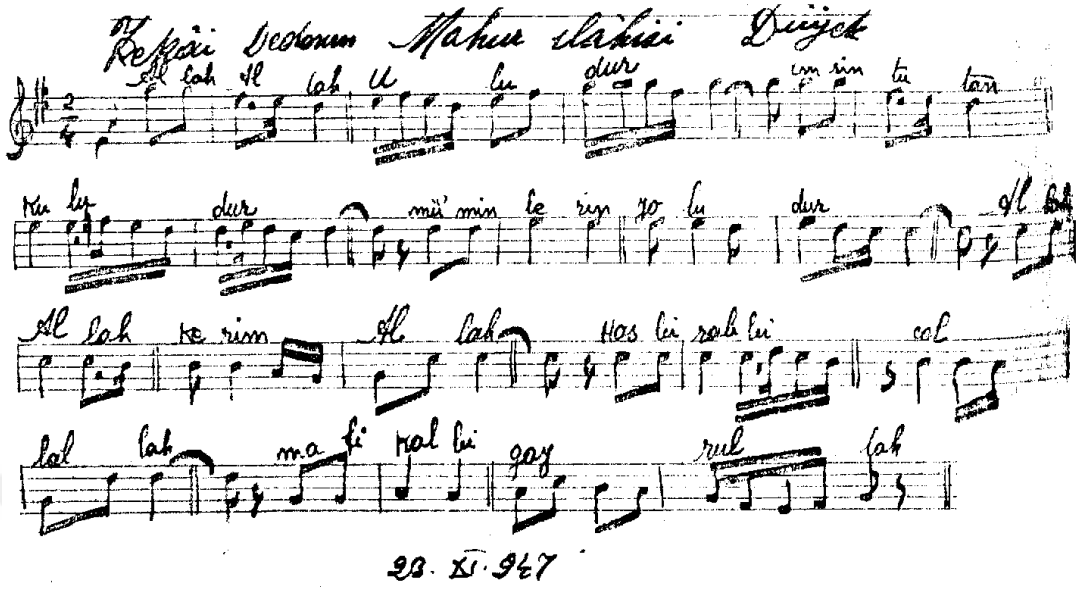


Y. Öm. 1/765 den.
25. 1. 1989
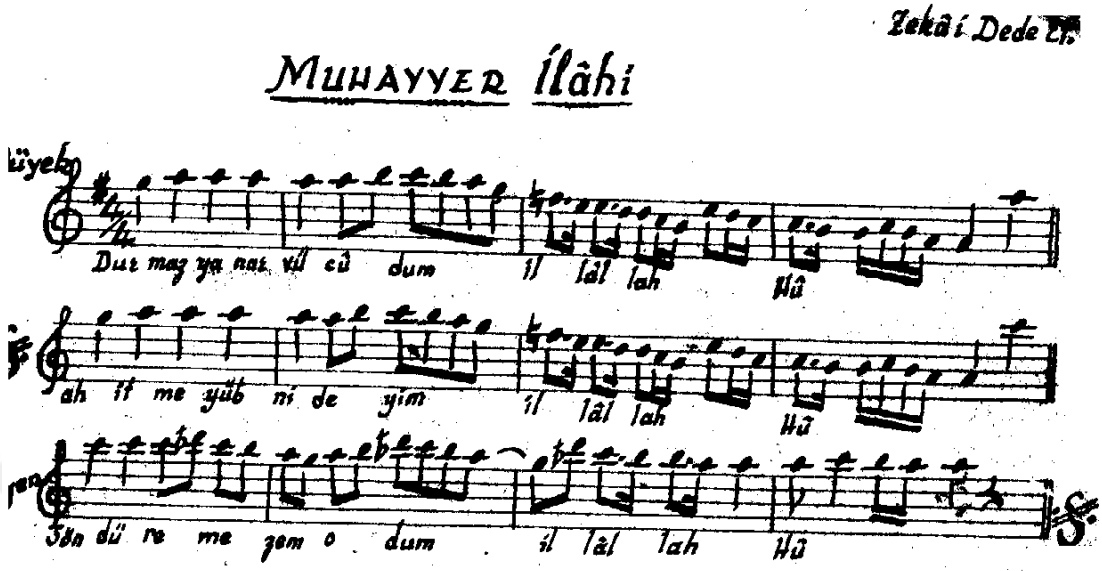
EK 179: Mâhur İlâhî "Allah emrin" Nüsha 2



EK 180: Mâhur İlâhî "Allah emrin" Nüsha 3



EK 181: Muhayyer İlâhî "Durmaz yanar" Nüsha 1



Durmaz yanar vücûdum İllallâh Hû
Ah itmeyüb nideyim

Söndüremezem odum
Ah itmeyüb nideyim
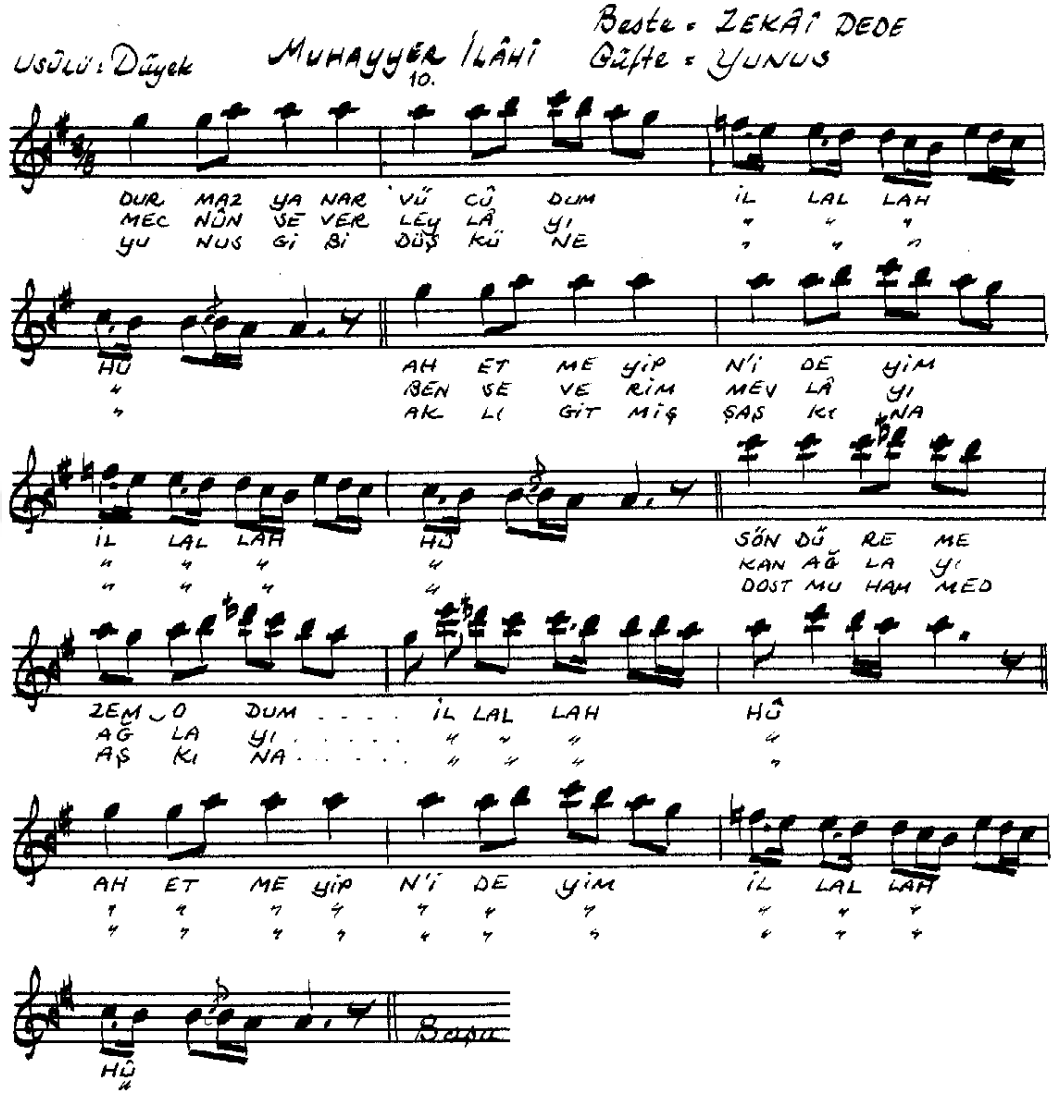
Kan ağlayı ağlayı
Ben severim Mevlâyı

Mecnun sever Leylâyı
Ah itmeyüb nideyim

Yûnüs gibi düşküne
Aklı gitmiş şaşkına

Dost Muhammed aşkına
Ah itmeyüb nideyim

EK 182: Muhayyer İlâhî "Durmaz yanar" Nüsha 2

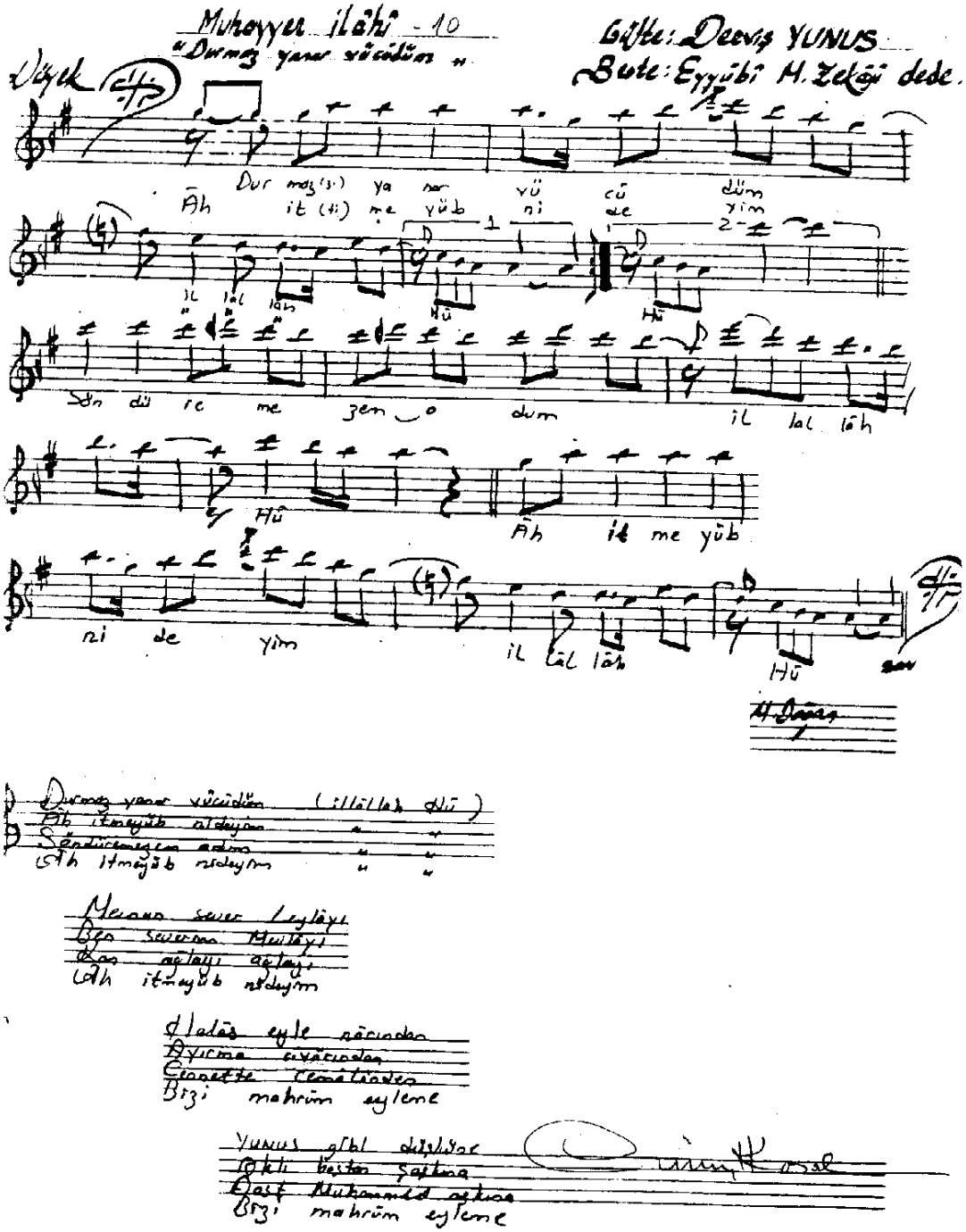


Rahmetli Halil Can'ın el yazısı nota, Abdülkadir Töre koll. ve Vakıf'da okunan şekillerden istifade ile yazdım
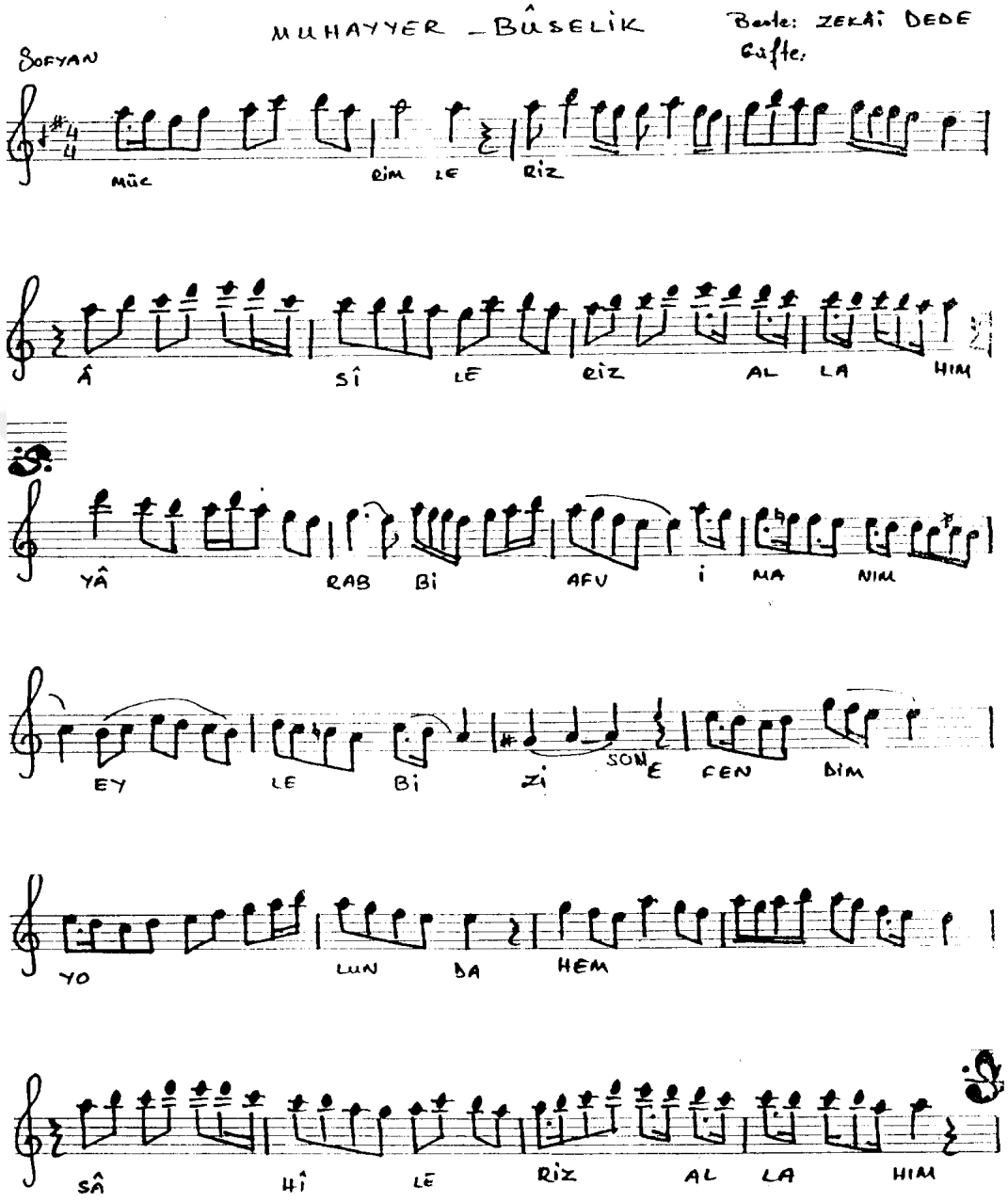
28.10.1992

Güfte için Vakıf'ça hazırlanan "Yunus İlahileri Güldestesi" kitabı Shf 138 e bakınız..
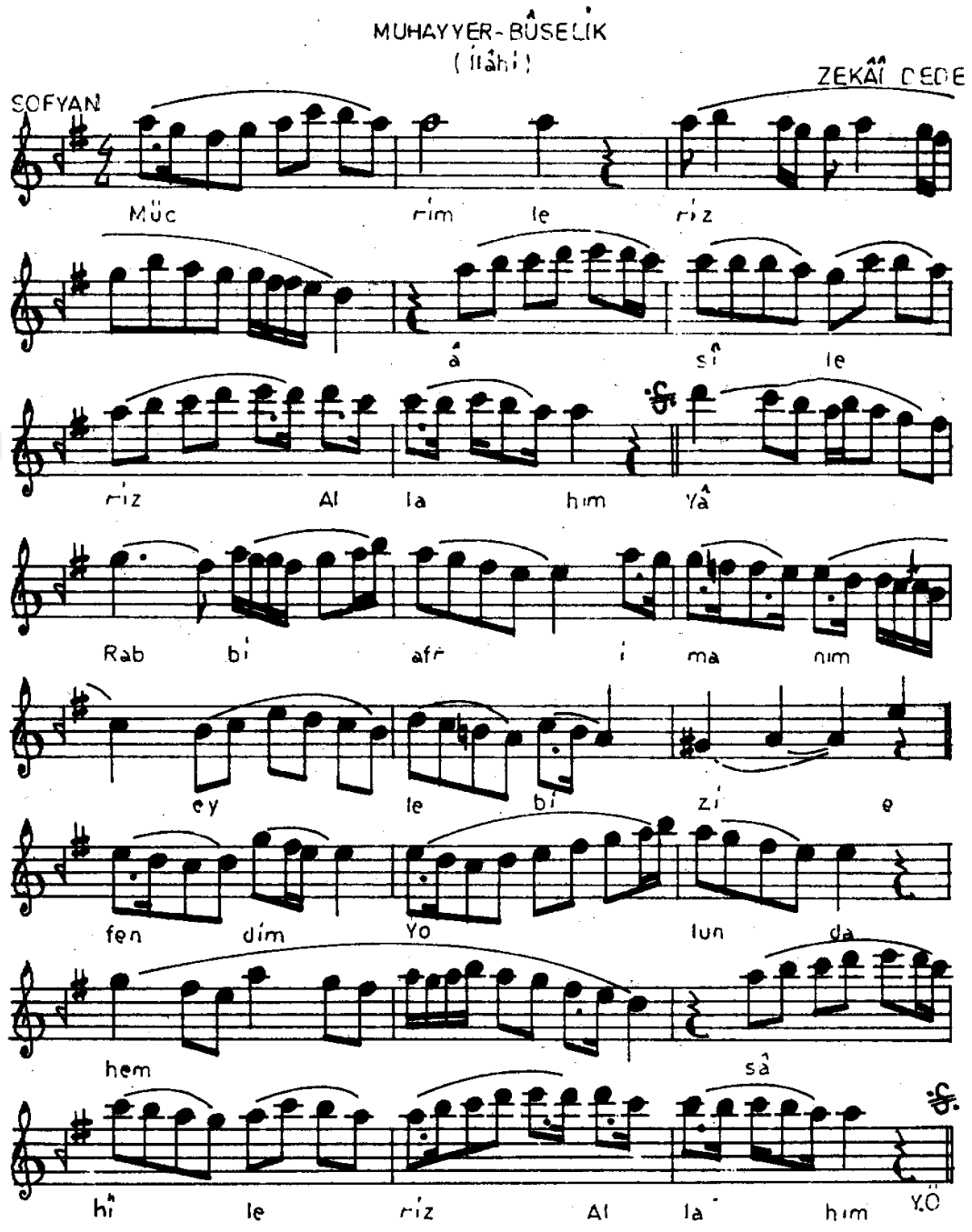
EK 183: Muhayyer İlâhî "Durmaz yanar" Nüsha 3



EK 184: Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz" Nüsha 1



EK 185: Muhayyer Bûselik İlâhî "Mücrimleriz" Nüsha 2
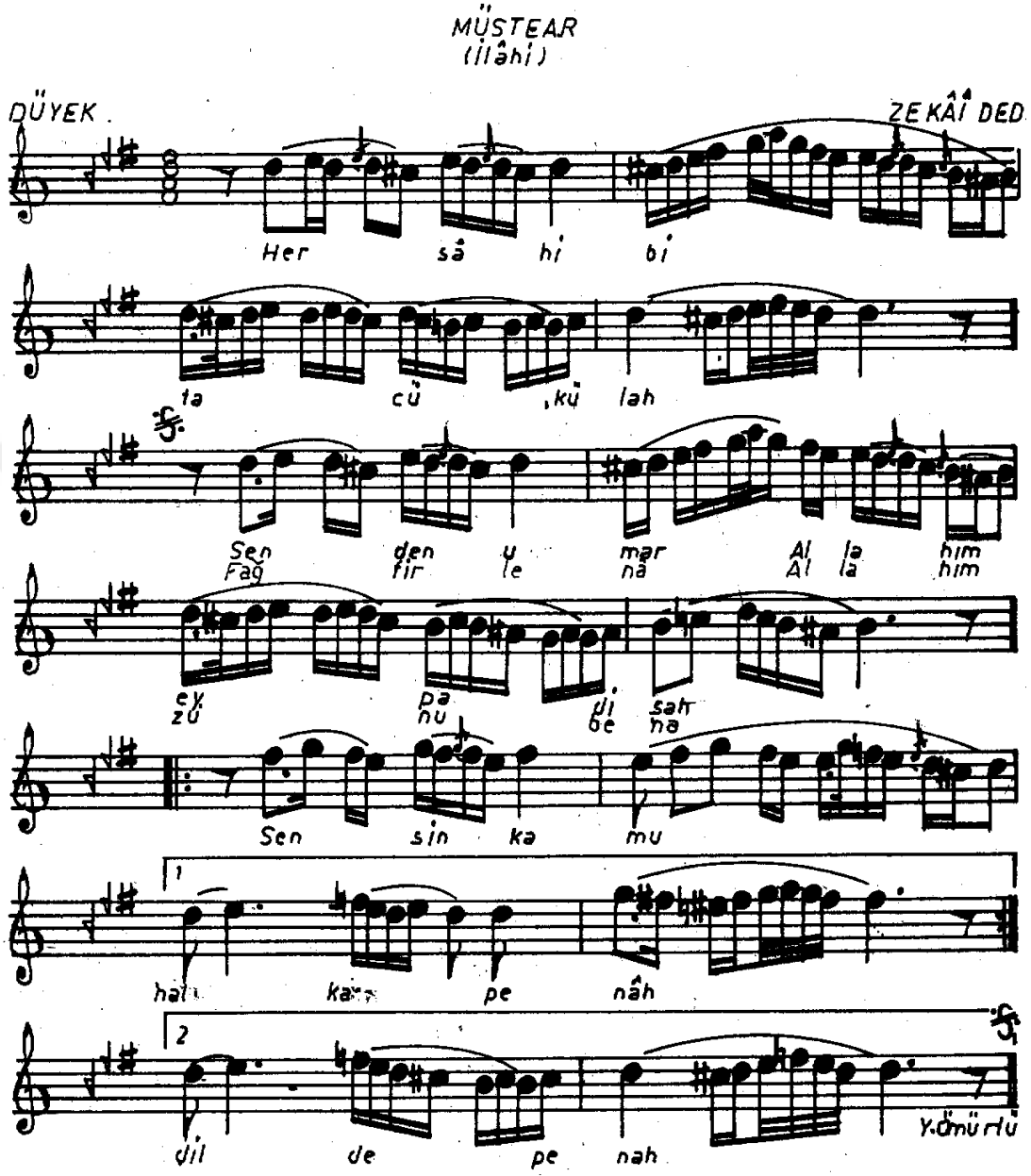


Mücrimleriz âsîleriz (Allâhım)
Yâ Rabbi afv eyle bizi (Efendim)
Yolunda hem sâhîleriz (Allâhım)
Yâ Rabbi afv eyle bizi (Efendim)

Dertli kulun derman diler
Asî kulun gufran diler
Cümle ibâd ihsân diler
Yâ Rabbi afv eyle bizi
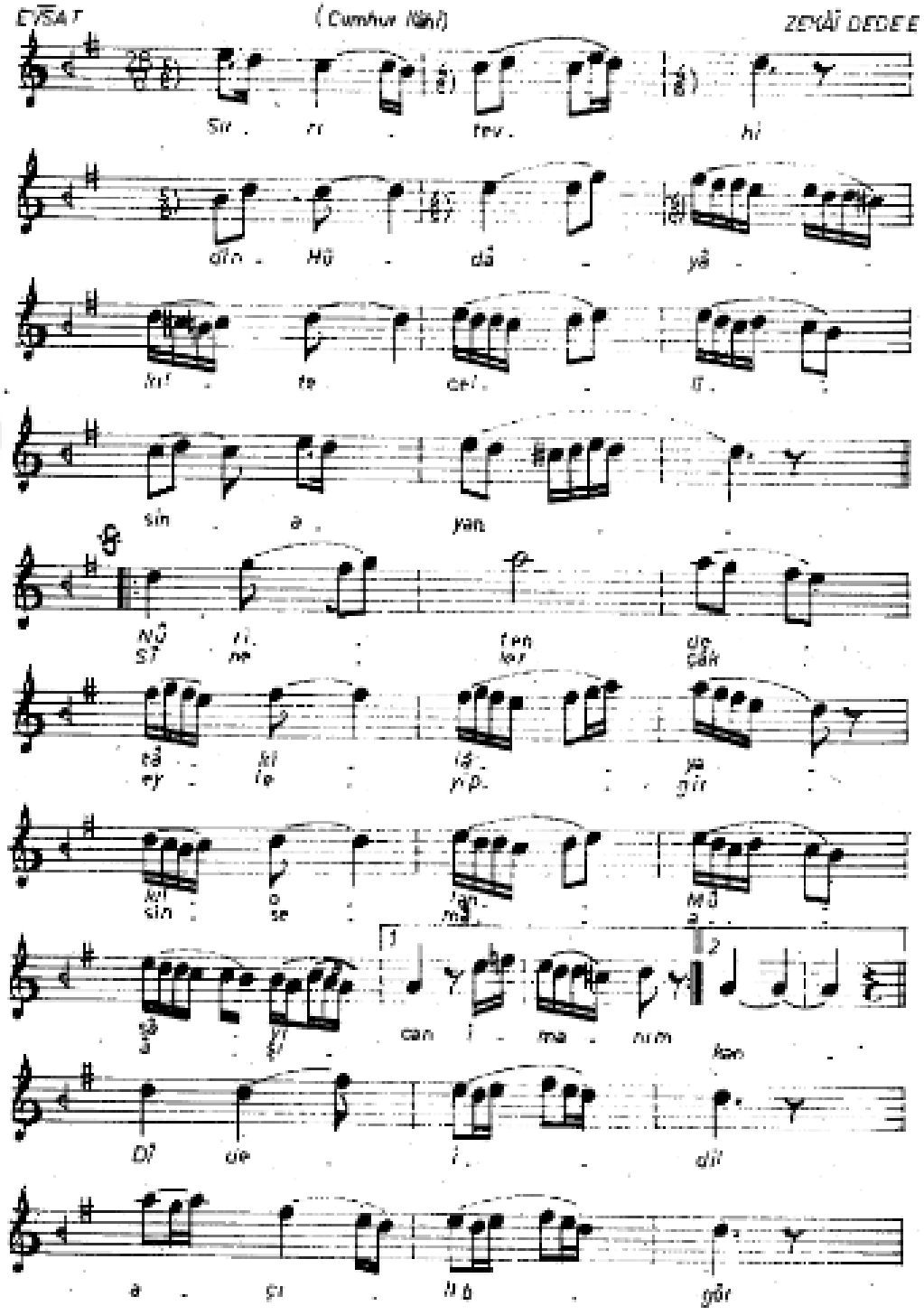
Mest eyle beni aşk ile
Zikrin nasîb et şevk ile
Pür et derûnum zevk ile
Yâ Rabbi afv eyle bizi (I)

EK 186: Müsteâr İlâhî "Her sâhib-i tâc ü külâh"

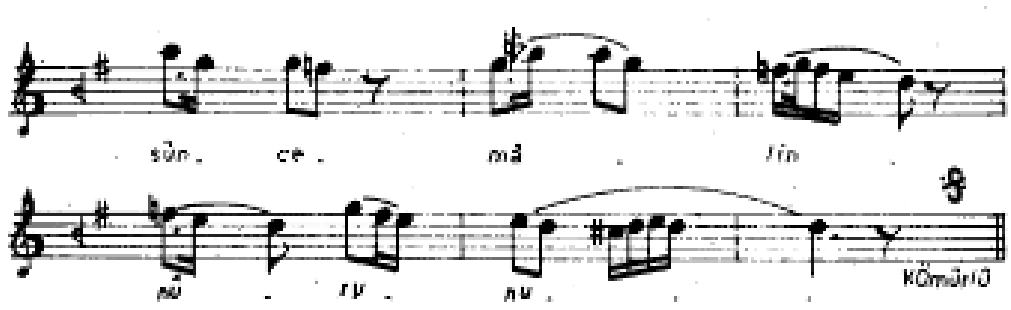


Her sâhib-i tâc ü külâh
Senden umar ey pâdişâh
Sensin kamu halka penâh
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ
Fağfir lenâ zünûbenâ (I)

EK 187: Nevâ İlâhî "Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ"
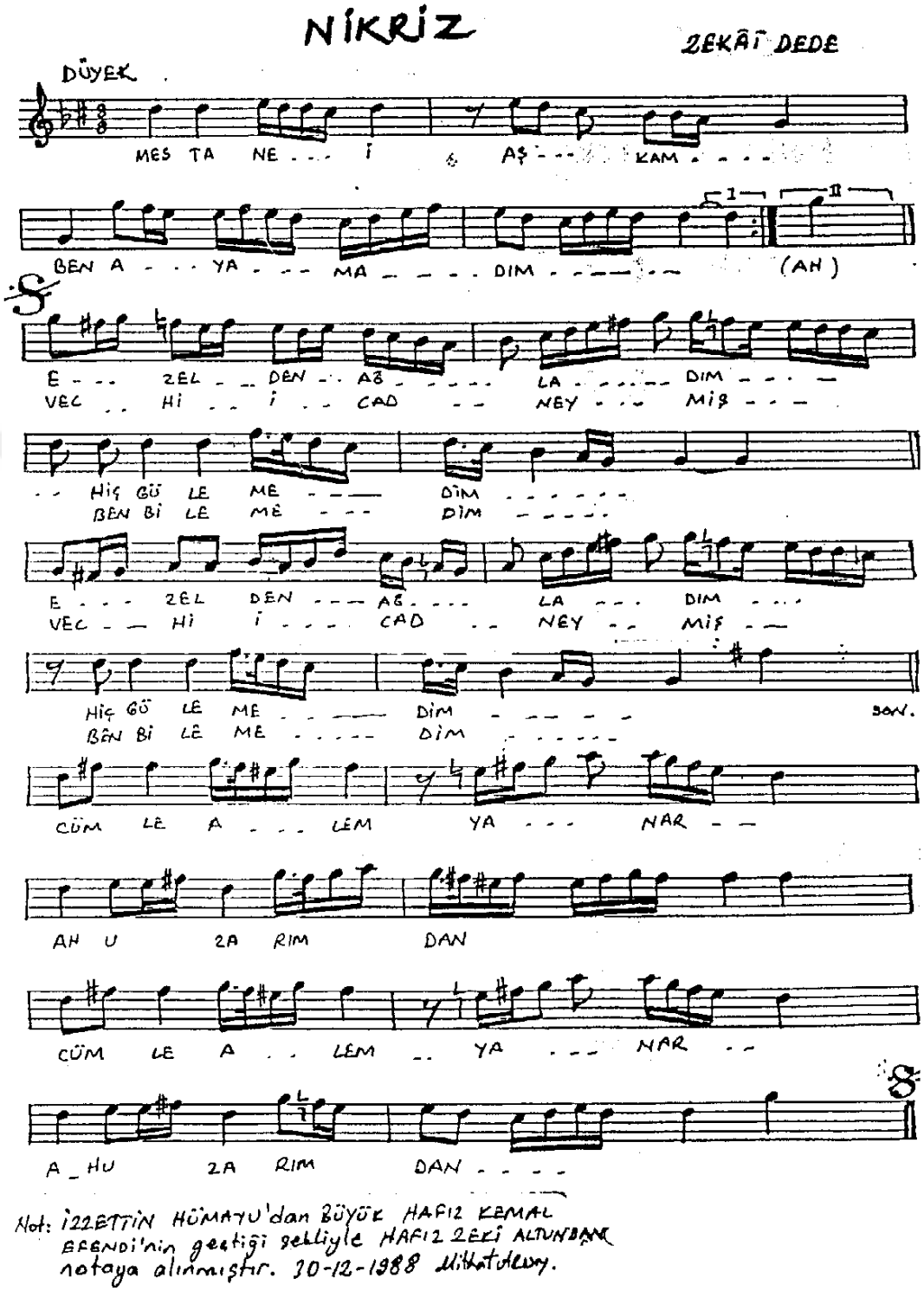


EK 188: Nevâ İlâhî "Sırr-ı tevhîdin Hüdâyâ" s.2



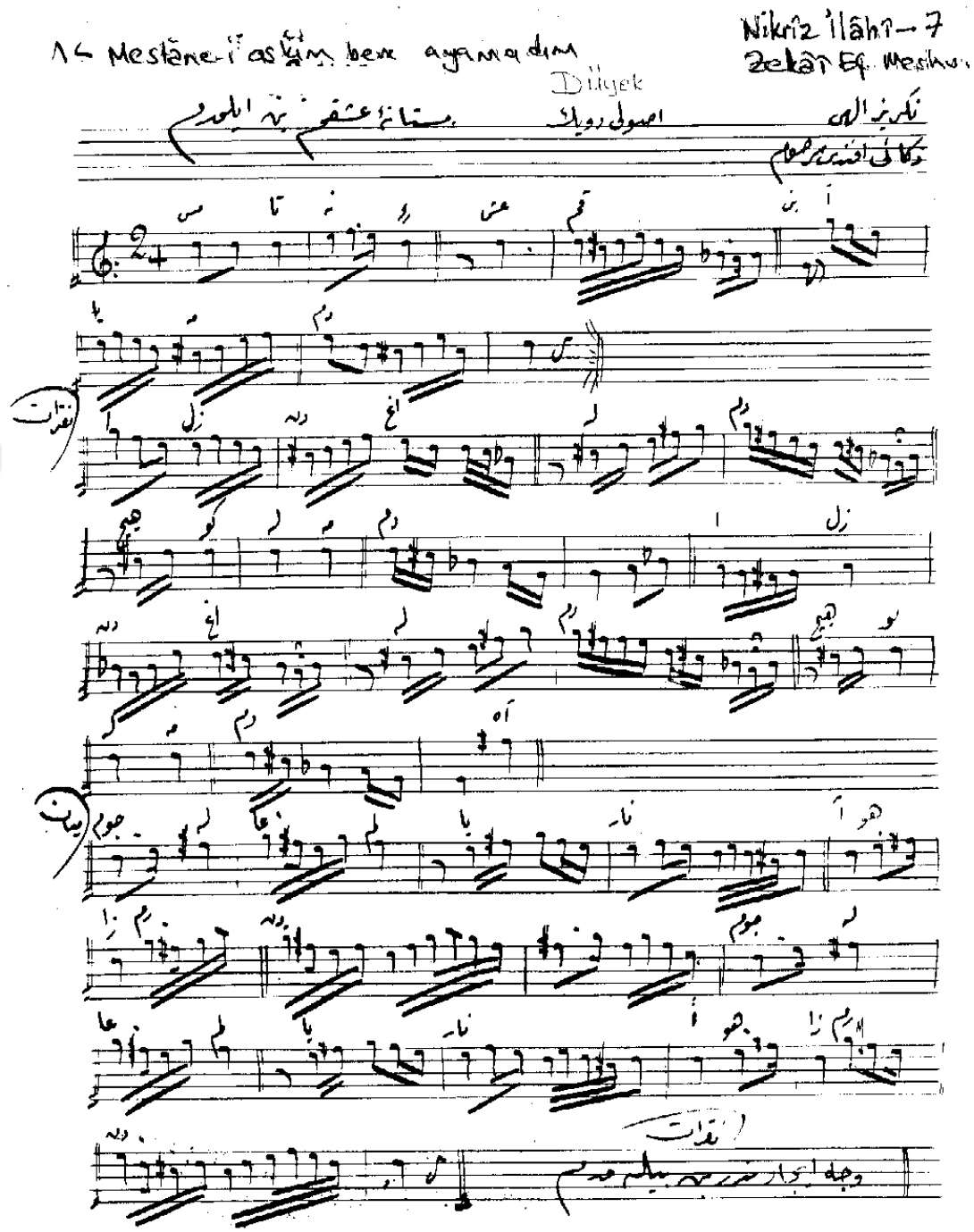
Sırr-ı tevhîdin Hudâyâ kıl tecellîsin ayan
Nûr-i tende tâ kî lâ-ya'kıl olan Mûsâ-yı can (îmânım)
Dîde-i dil açılıp görsün cemâlin nûrunu
Sîneler çâk eyleyip girsin semâ'a âşıkan

EK 189: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 1
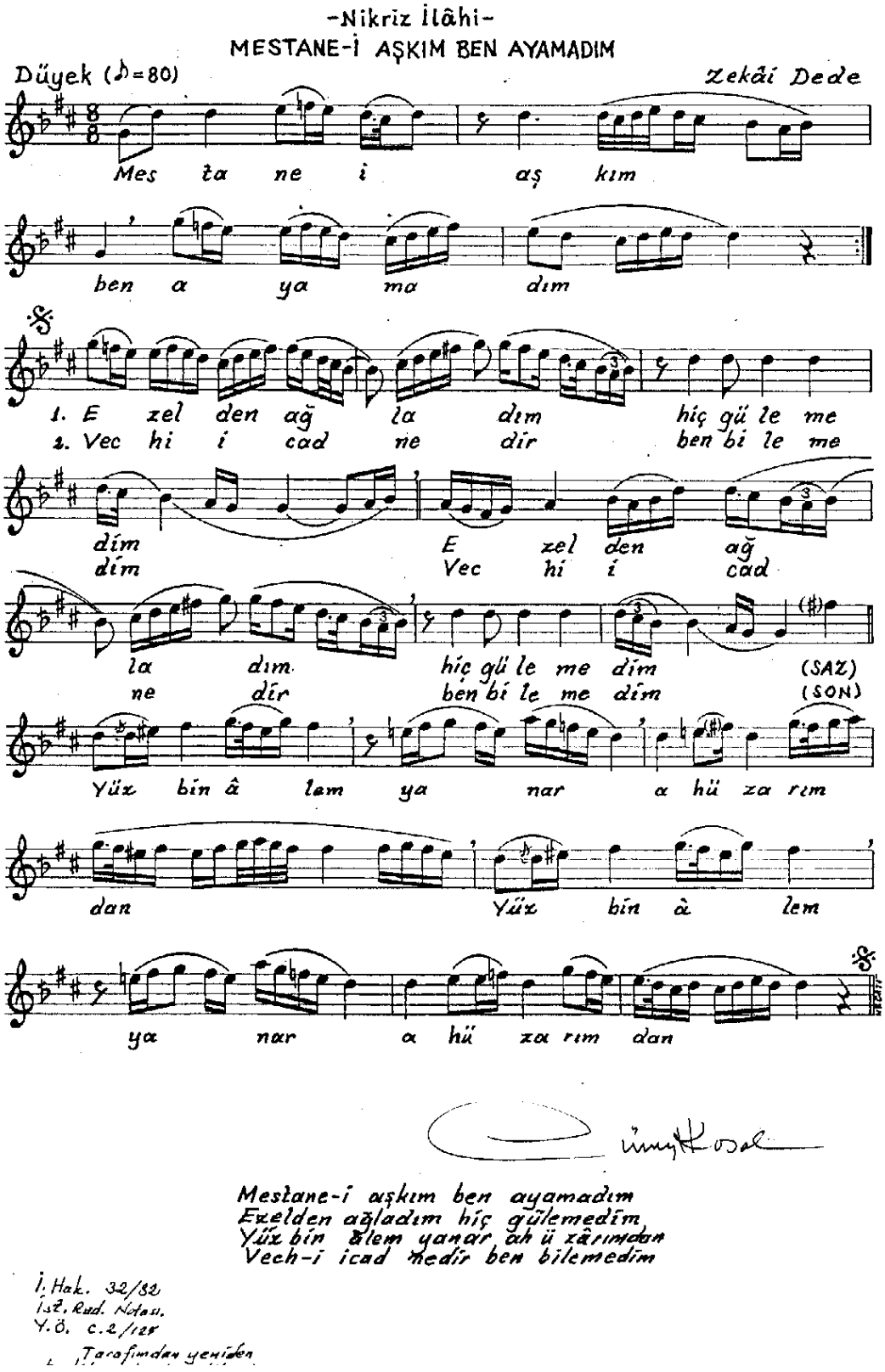


Not: İZZETTİN HÜMAYU'dan Büyük HAFIZ KEMAL EFENDİ'nin geçtiği şekliyle HAFIZ ZEKİ ALTUNBAŞ notaya alınmıştır. 30-12-1988 Mikrotdeyy.
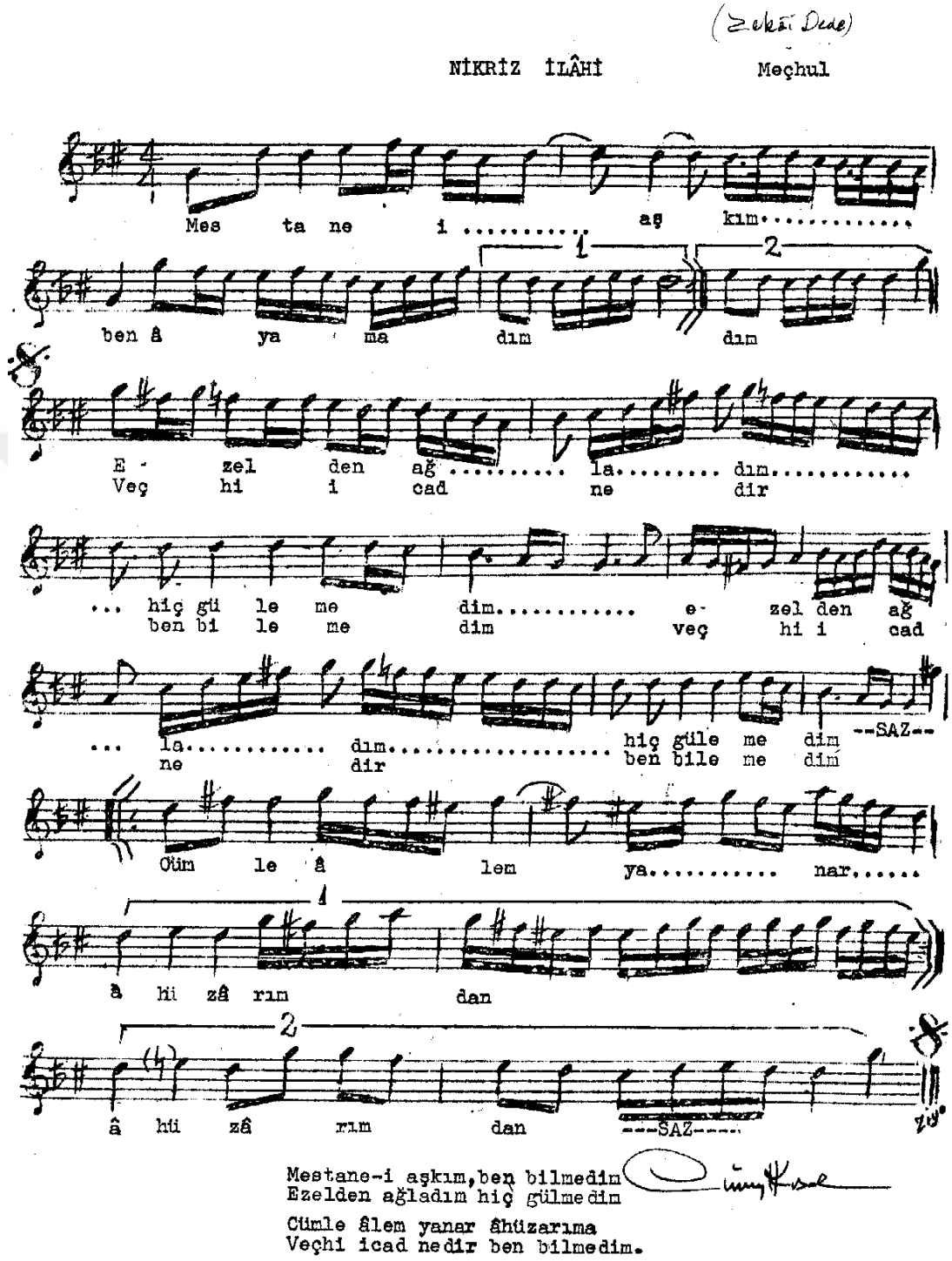
EK 190: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 2
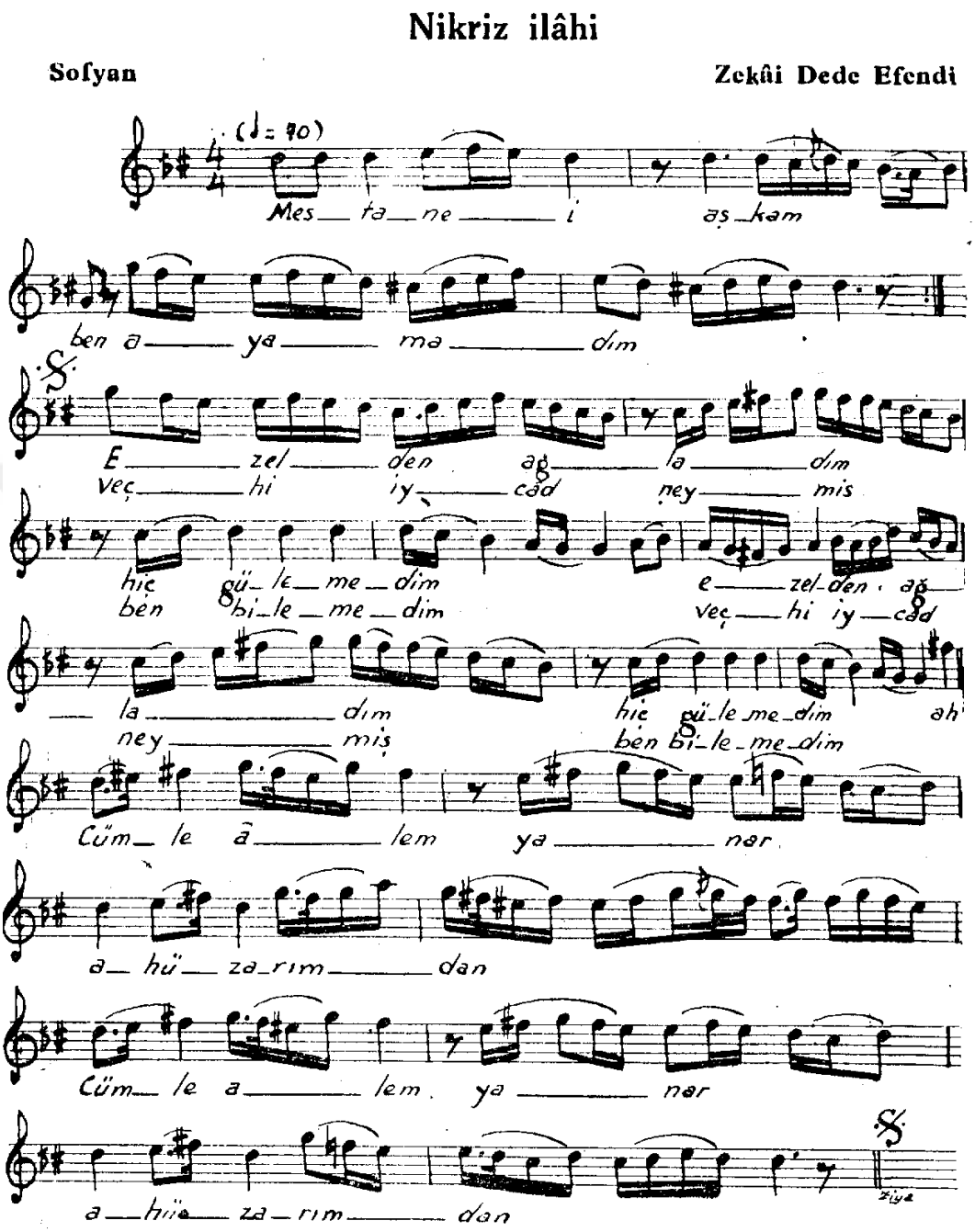


EK 191: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 3



EK 192: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 4
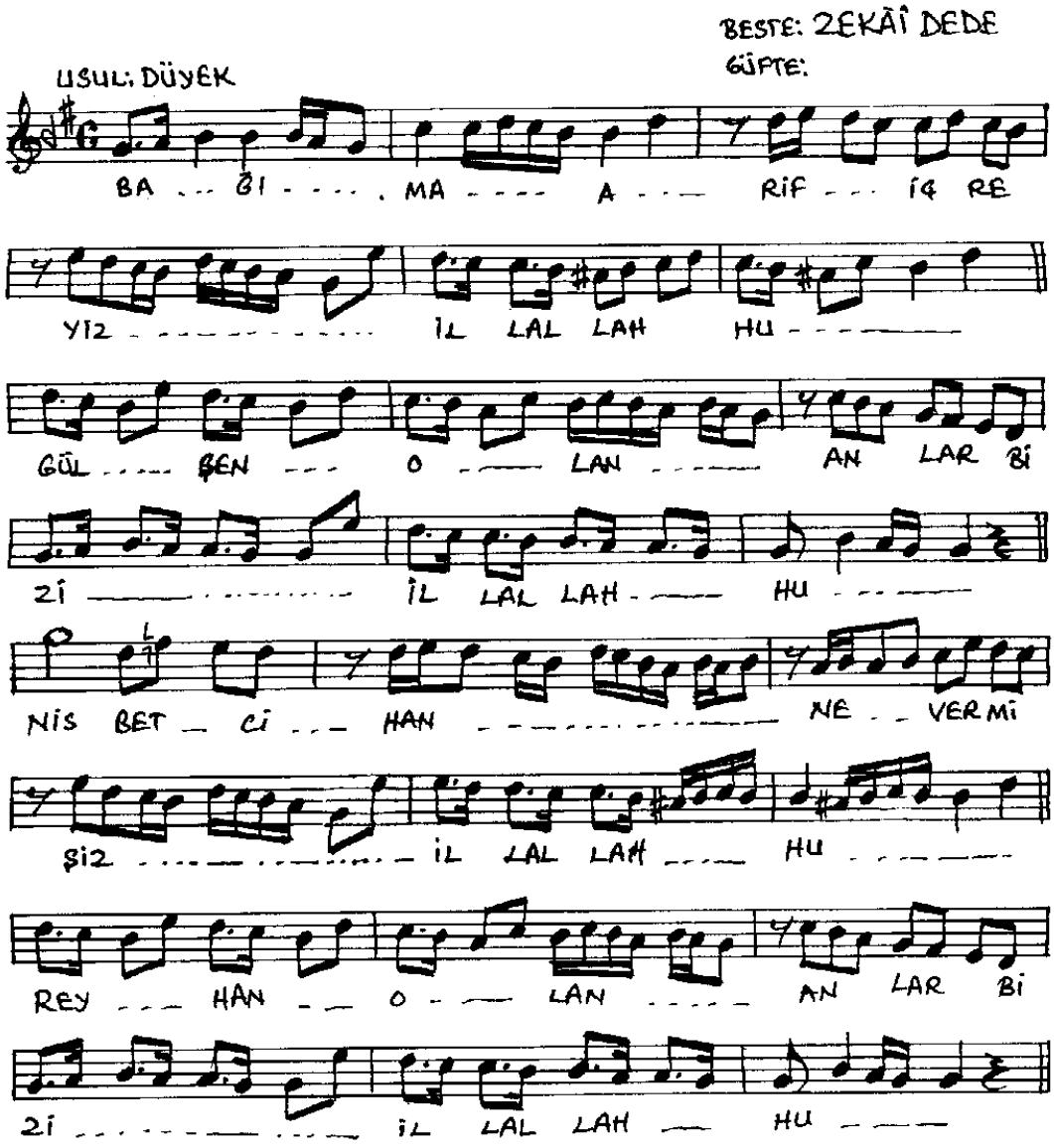


EK 193: Nikriz İlâhî "Mestâne-i aşkam" Nüsha 5



Mestâne i- aşkam ben ayamadım
Ezelden ağladım hiç gülemedim
Cümle âlem yanar ah-ü-zarımdan
Vech-i- iycâd neymiş ben bilemedim

EK 194: Sâzkâr İlâhî "Bağ-ı maârif" Nüsha 1



Bâg-î ma'ârif içreyiz ill'Allah hu
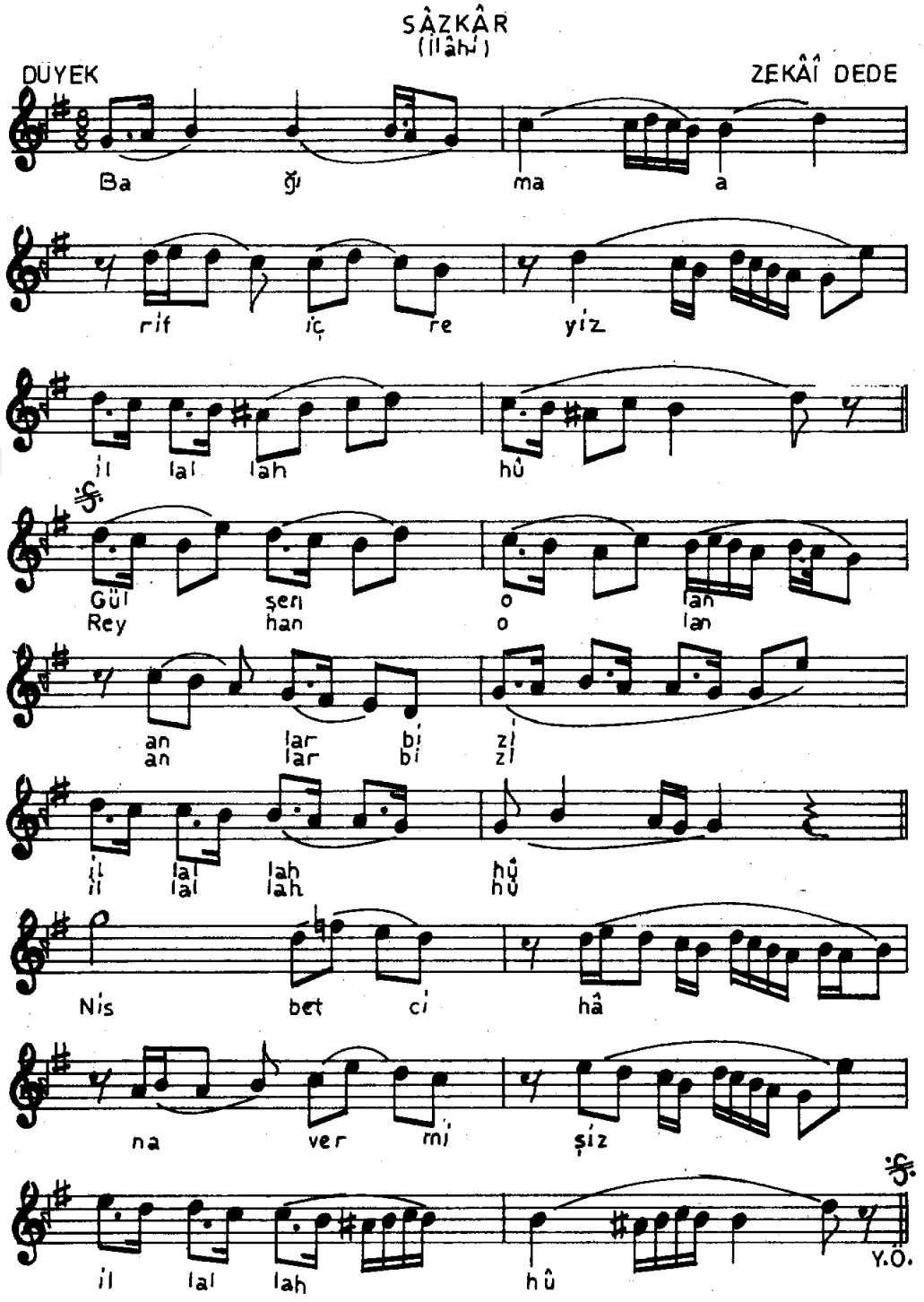
Gülşen olan anlar bizi ill'Allah hu

Nisbeti cihâna virmişiz ill'Allah hu

Reyhan olan anlar bizî ill'Allah hu

Not: Eşendimin verdiği notadan istinsah olundu. 3-9-1990 Mithat ARISOY
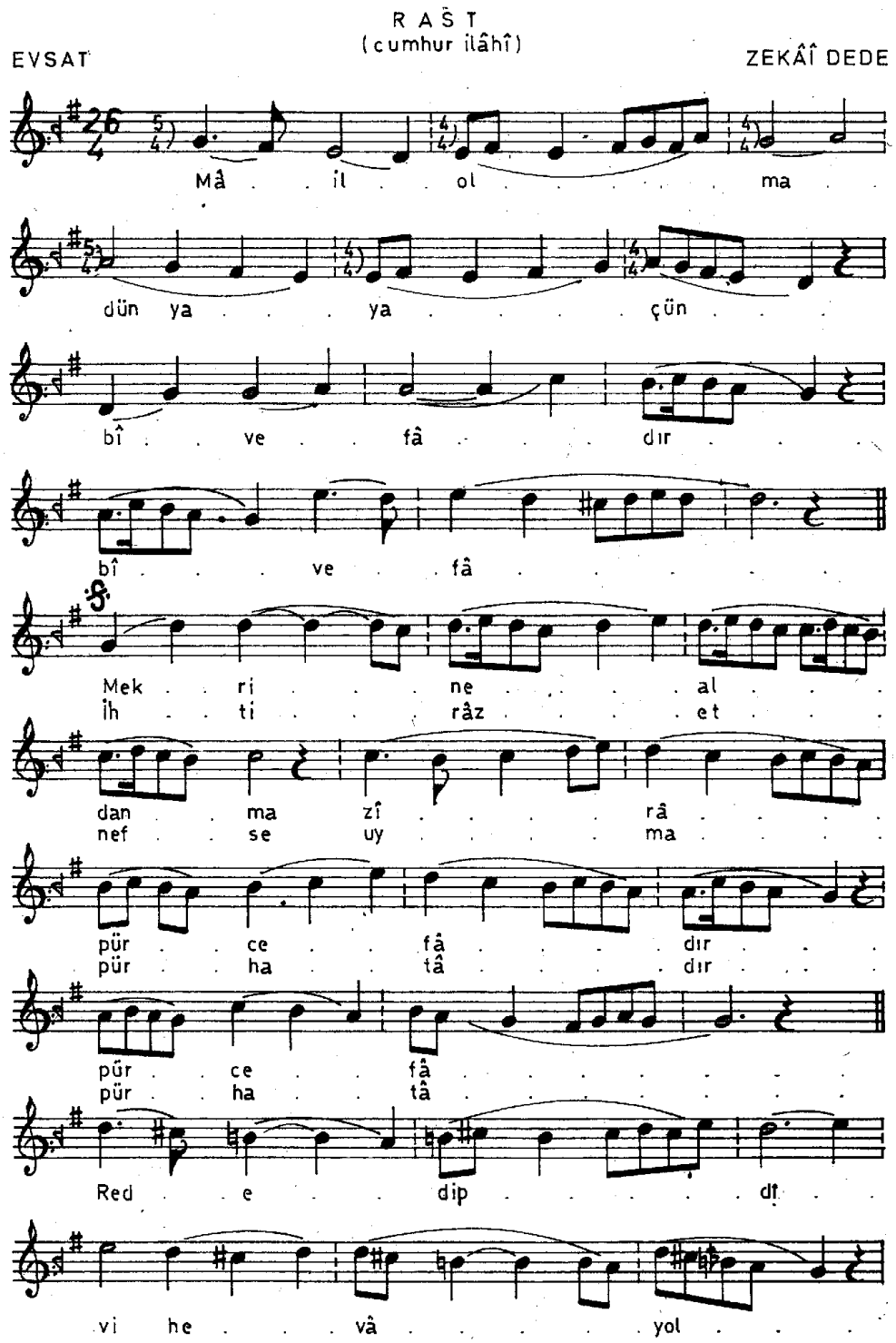
EK 195: Sâzkâr İlâhî "Bağ-ı maârif" Nüsha 2
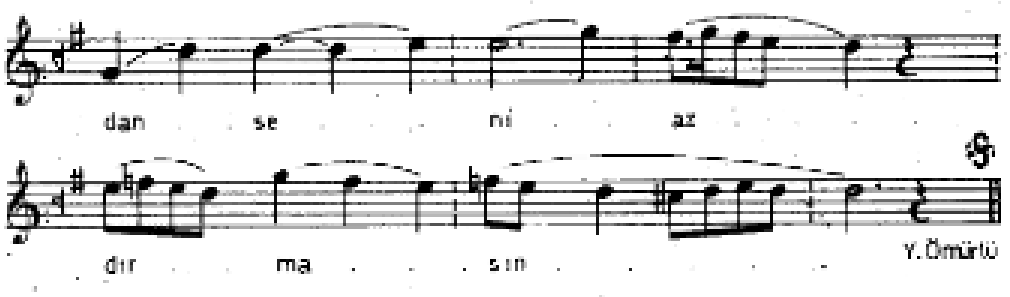


Bâğ-ı maârif içreyiz (İllallah Hû)
Gülşen olan anlar bizi (İllallah Hû)
Nisbet cihâna vermişiz (İllallah Hû)
Reyhân olan anlar bizi (İllallah Hû)

Bâb-ı tevekkülde aman
Âh eyleyip her bir zaman
KÂMİL bu âlemde heman
Sultân olan anlar bizi (1)

EK 196: Rast İlâhî "Mâil olma dünyaya"



EK 197: Rast İlâhî "Mâil olma dünyaya" s.2
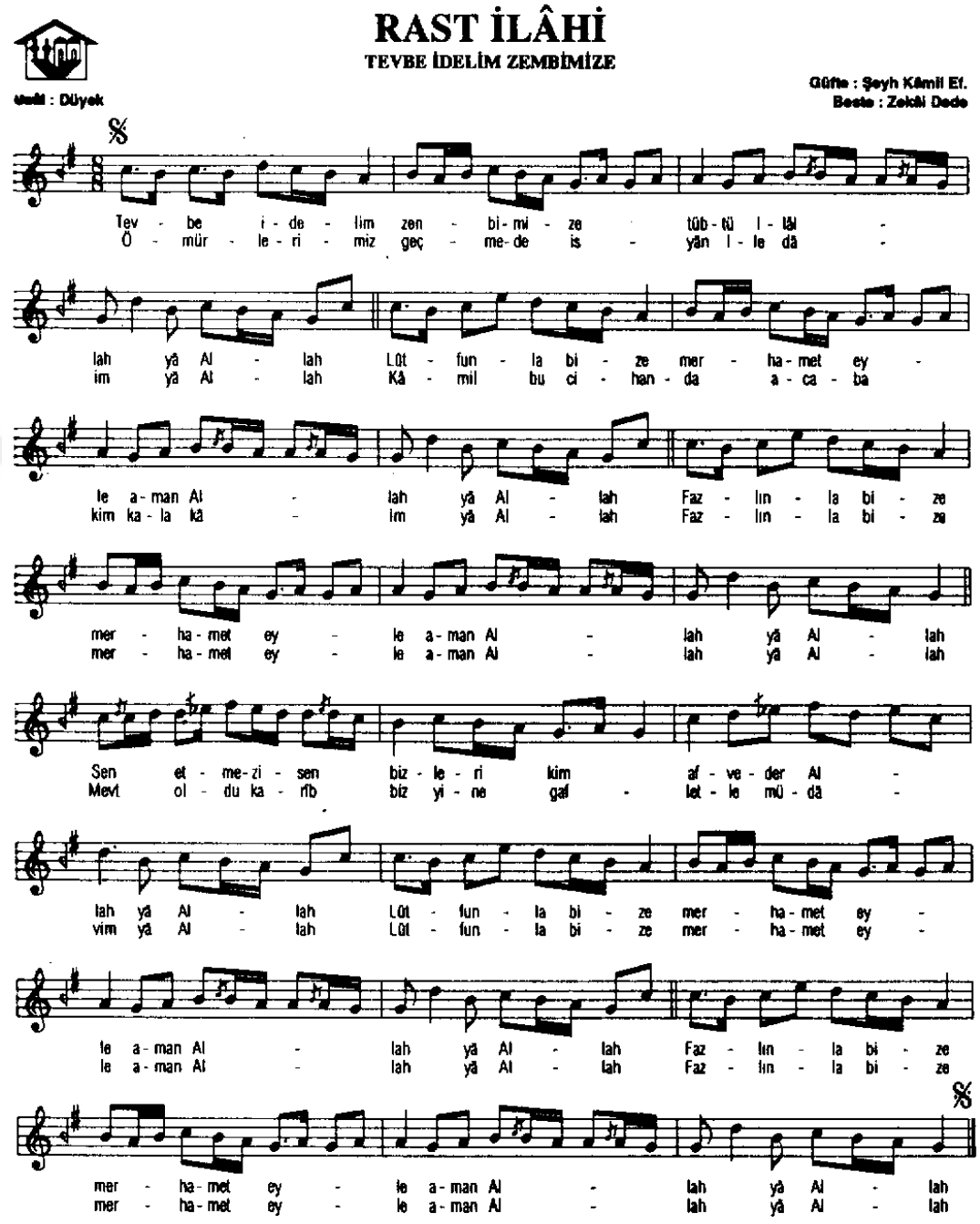


Mâil olma dünyaya çün bî-vefâdır bî-vefâ
Mekrine aldanma zîrâ pür cefâdır pür cefâ

Reddedip dîv-i hevâ yoldan anı azdırmasın
İhtirâs et nefse uyma pür hatâdır pür hatâ

HAKKI-i şûrîdeyi âlûde kıldı aşk-ı yâr
Bir onulmaz derde dâim mübtelâdır mübtelâ (1)

EK 198: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 1

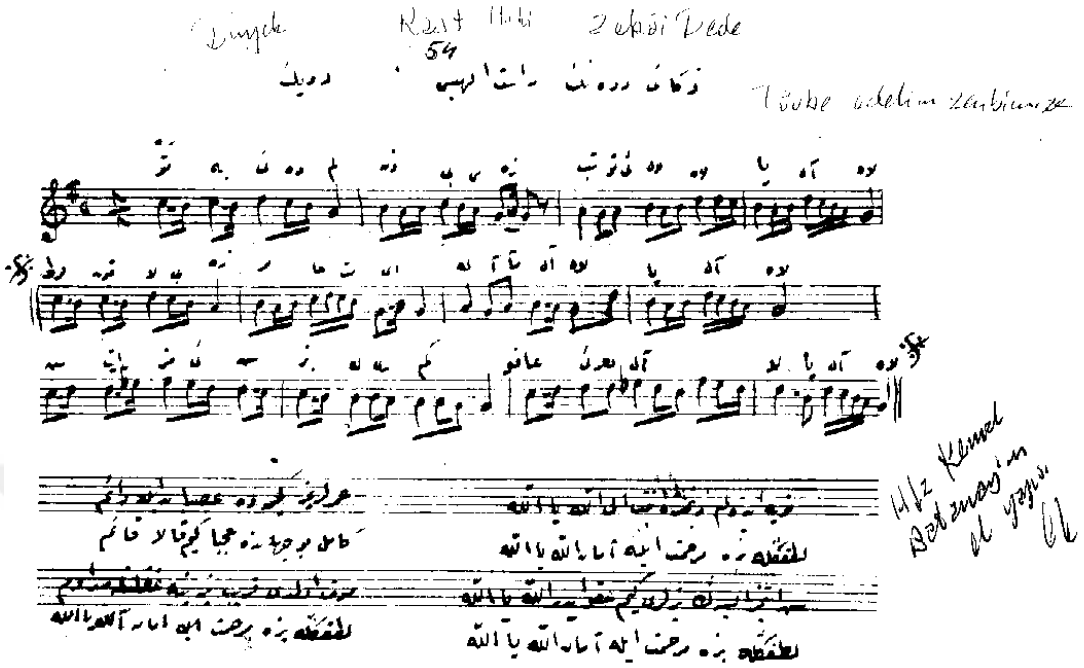


Tevbe idelim zenbimize tübtü ilâllah
Lûtfunla bize merhamet eyle aman Allah
Sen etmez isen bizleri kim afveder Allah
Lûtfunla bizlere merhamet eyle aman Allah
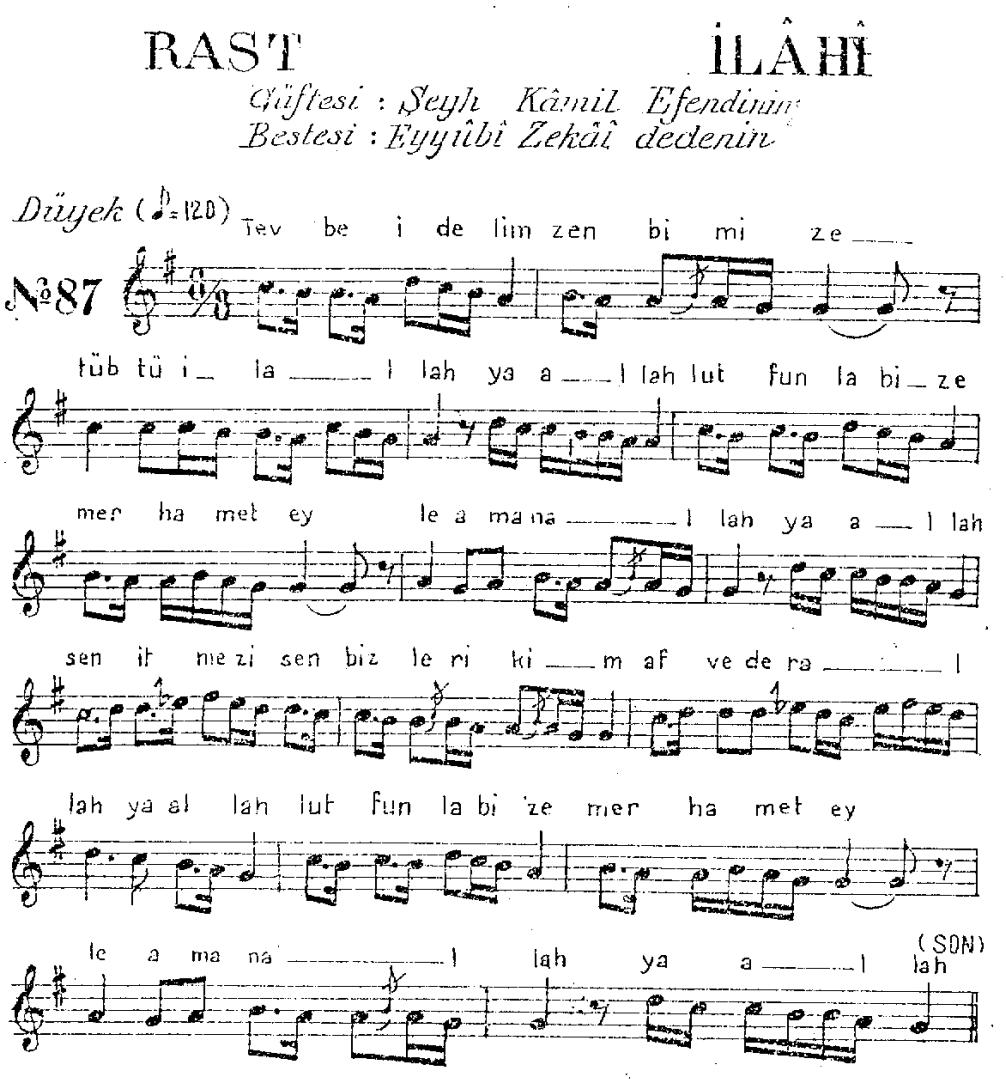
Ömürlerimiz geçmede isyân ile dâim
Kâmil bu cihanda acabâ kim kala kâim
Mevt oldu karîb biz yine gafletle müdâvim
Lûtfunla bize merhamet eyle aman Allah

TÜRK TASAVVUF MÛSIKİSİ VAKFI

EK 199: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 2



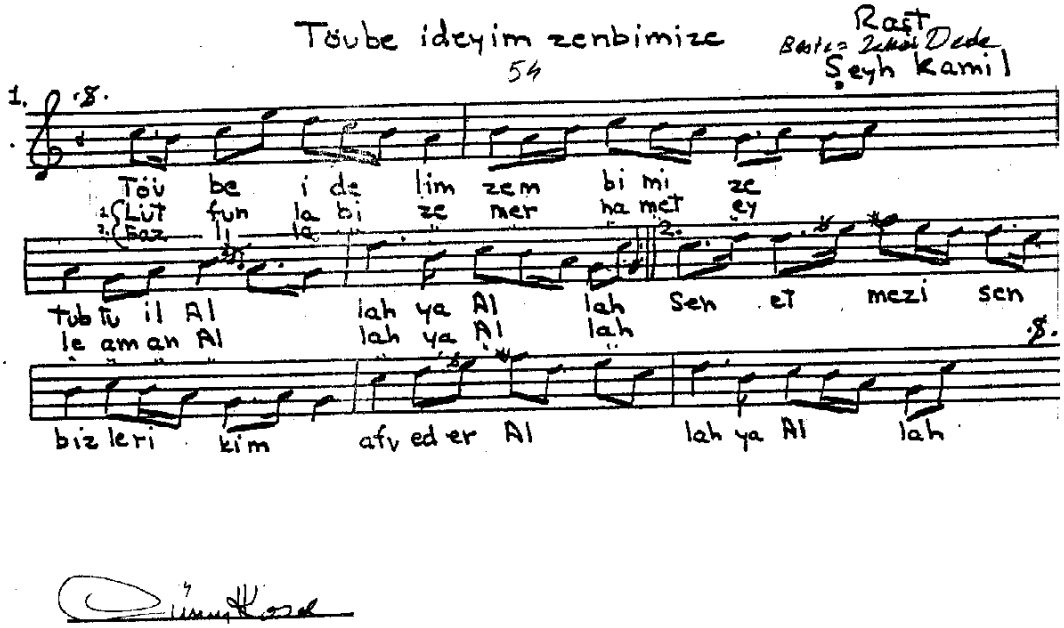
EK 200: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 3



GÜFTESİ

Tevbe idelim zenbimize tübtü ilallah ya allah
Lutfunla bize merhamet eyle aman allah ya allah
Sen etmezisen bizleri kim afveder allah ya allah
Lutfunla bize merhamet eyle aman allah ya allah
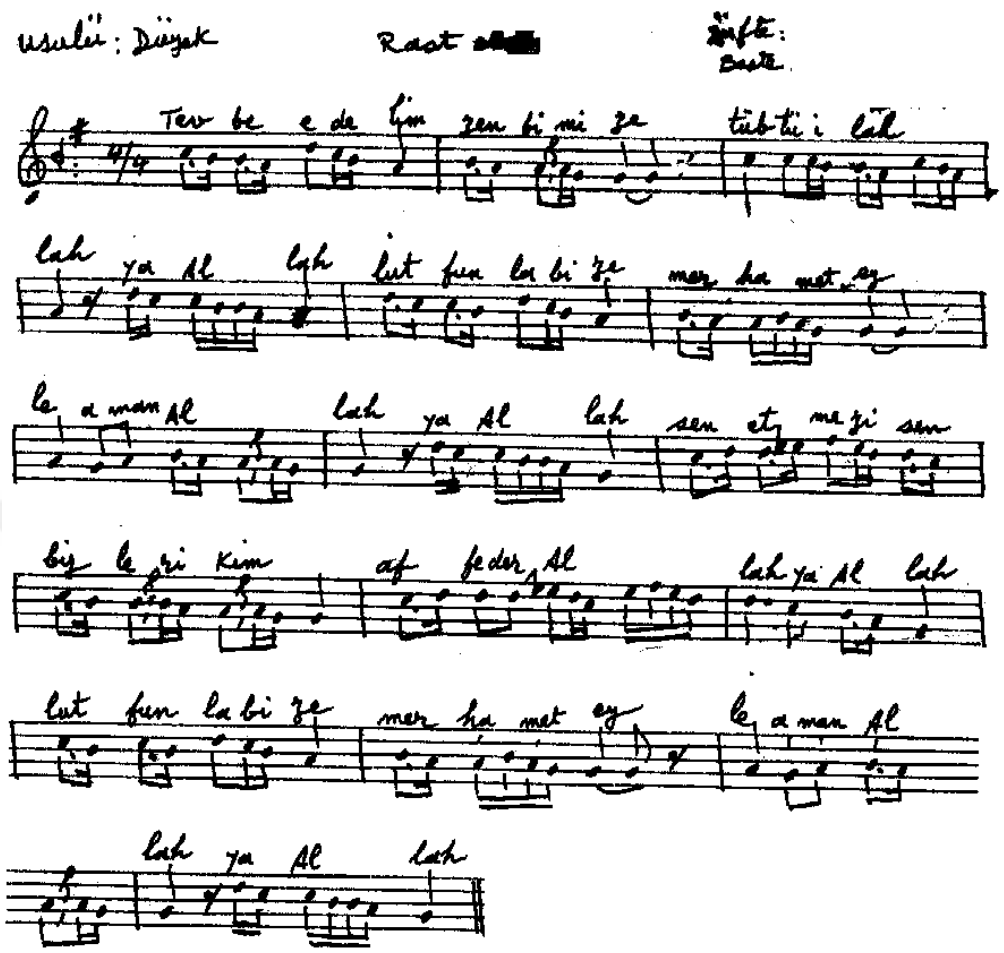
EK 201: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 4



— *Rast ilâhî, Düyek, G. Şeyh Kâmil* —

1 Tevbe edelim zenbimize tübtü ilâllah
1 Lûtfunla bize merhamet eyle aman Allah
2 Sen etmez isen bizleri kim afv eder Allah
1 Fazlınla bize merhamet eyle aman Allah
Ömürlerimiz geçmede isyân ile dâim
Kâmil bu cihanda acabâ kim kala kaim
Mevt oldu karib biz yine gafletle müdâvim
Lûtfunla bize merhamet eyle aman Allah (1)

EK 202: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 5
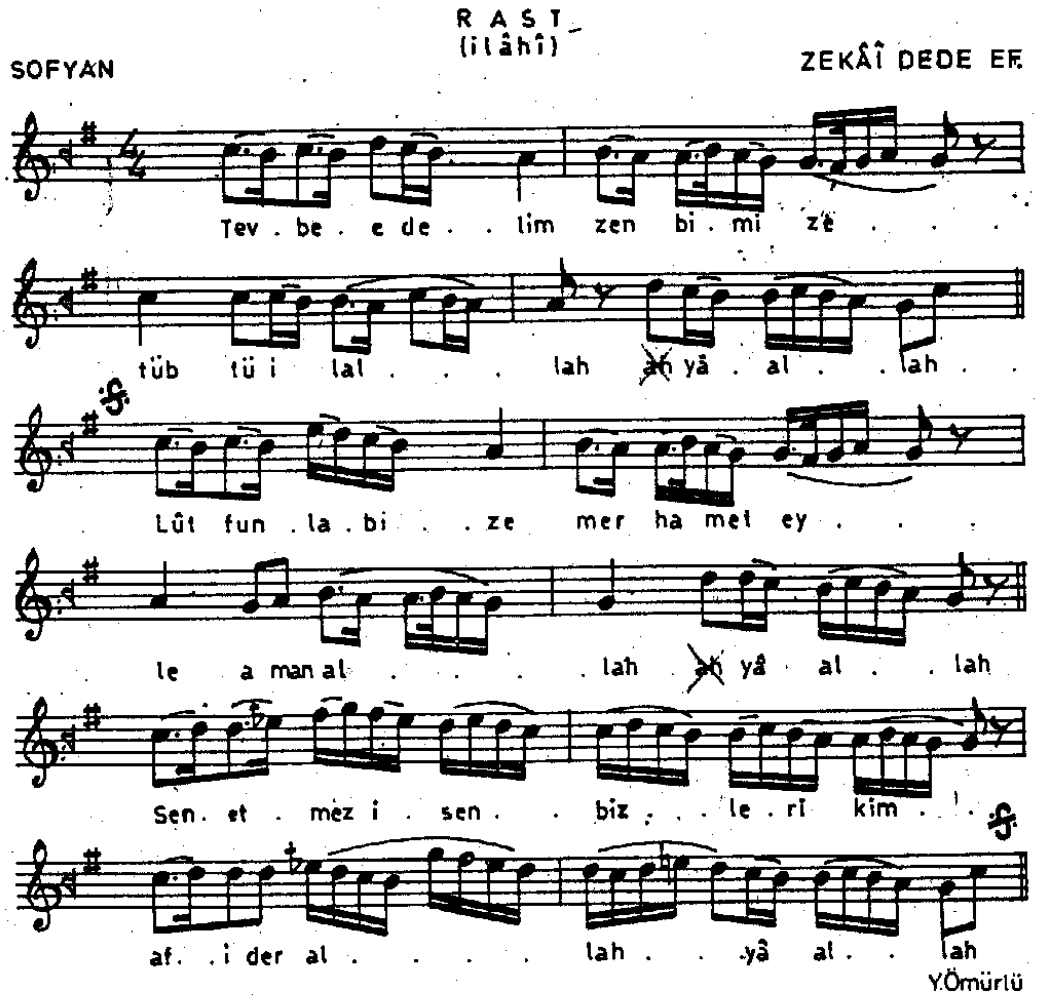


güftesi

Tevbe edelim zenbimize tübtü illallah ya Allah
Lutfunla biza merhamet eyle aman Allah, ya Allah
Sen etmezisen bizleri kim affeder Allah, ya Allah
Lutfunla biza merhamet eyle aman Allah, ya

(ZENB= günah.)

EK 203: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 6
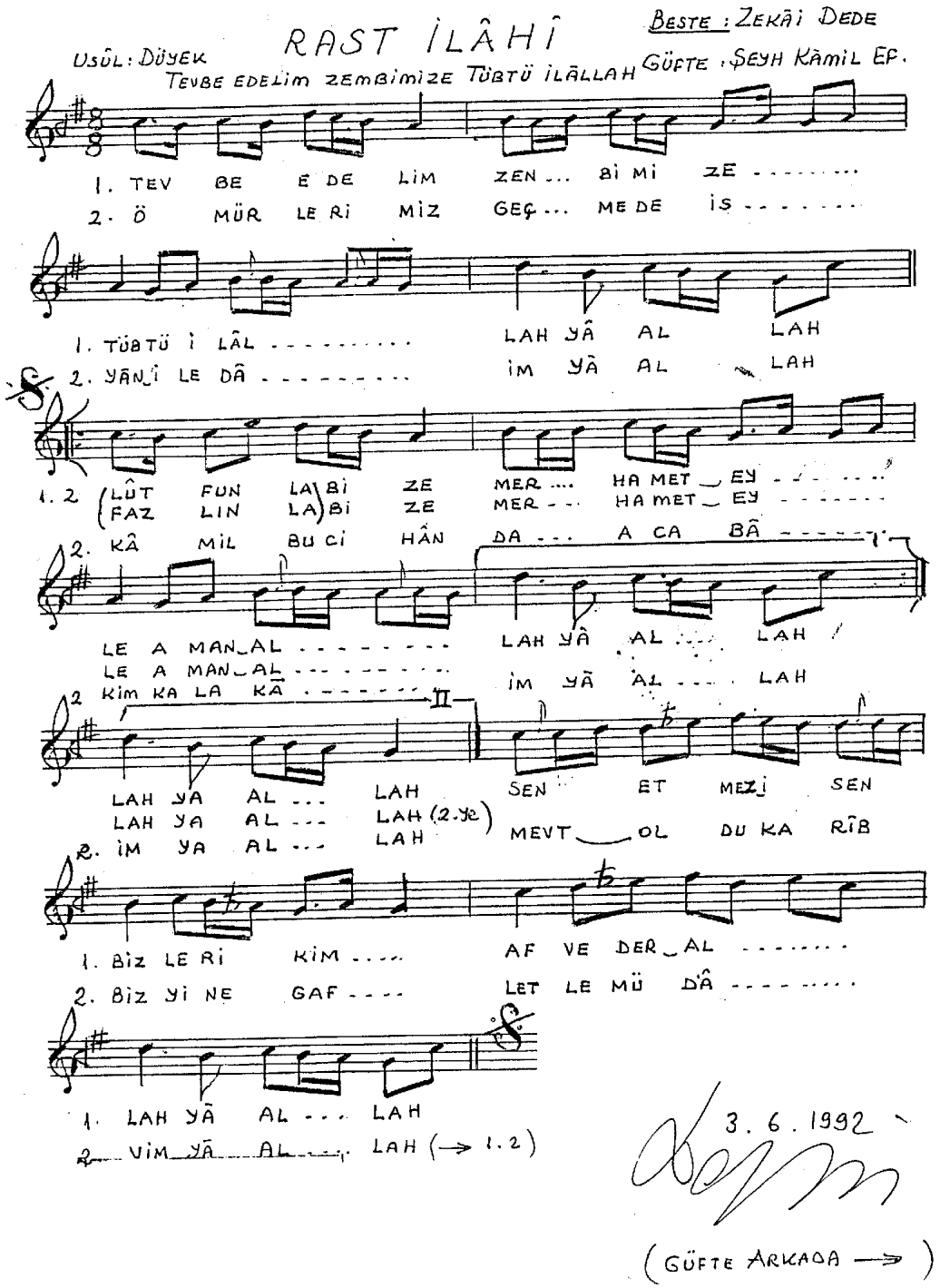


Tevbe edelim zenbimize tübtü ilallah (yâ Allah)
Lutfunla bize merhamet eyle aman Allah (yâ Allah)
Sen etmez isen bizleri kim afv eder aman Allah(yâ Allah)
Lutfunla bize merhamet eyle aman Allah (yâ Allah)
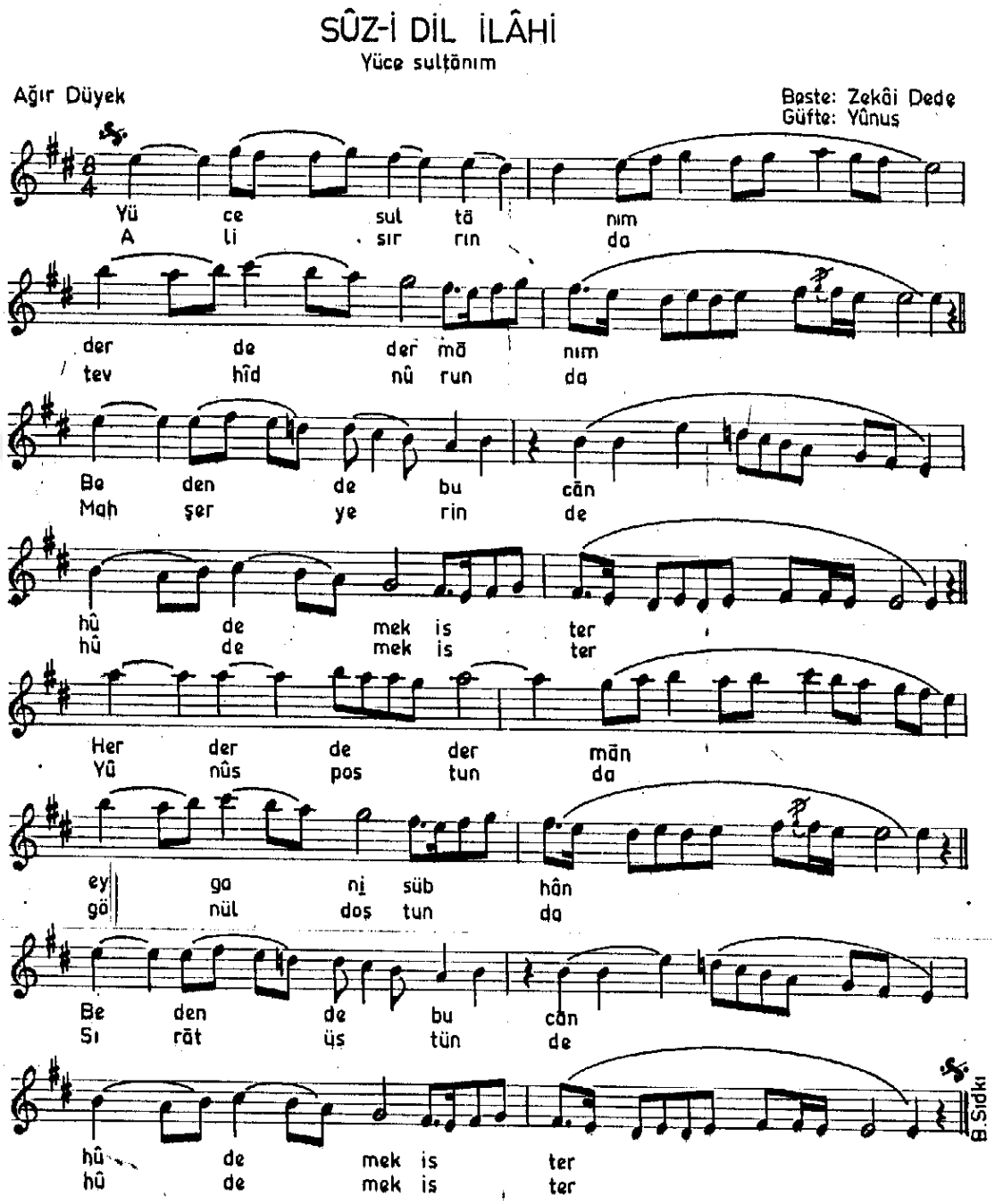
Ömürlerimiz geçmede isyân ile dâim
KÂMİL bu cihanda acabâ kim kala kāim
Mevt oldu karîb biz yine gafletle müdâvim
Lutfunla bize merhamet eyle aman Allah (1)

(1) S.N.Ergun ; A.g.e., c.2, sh.600.
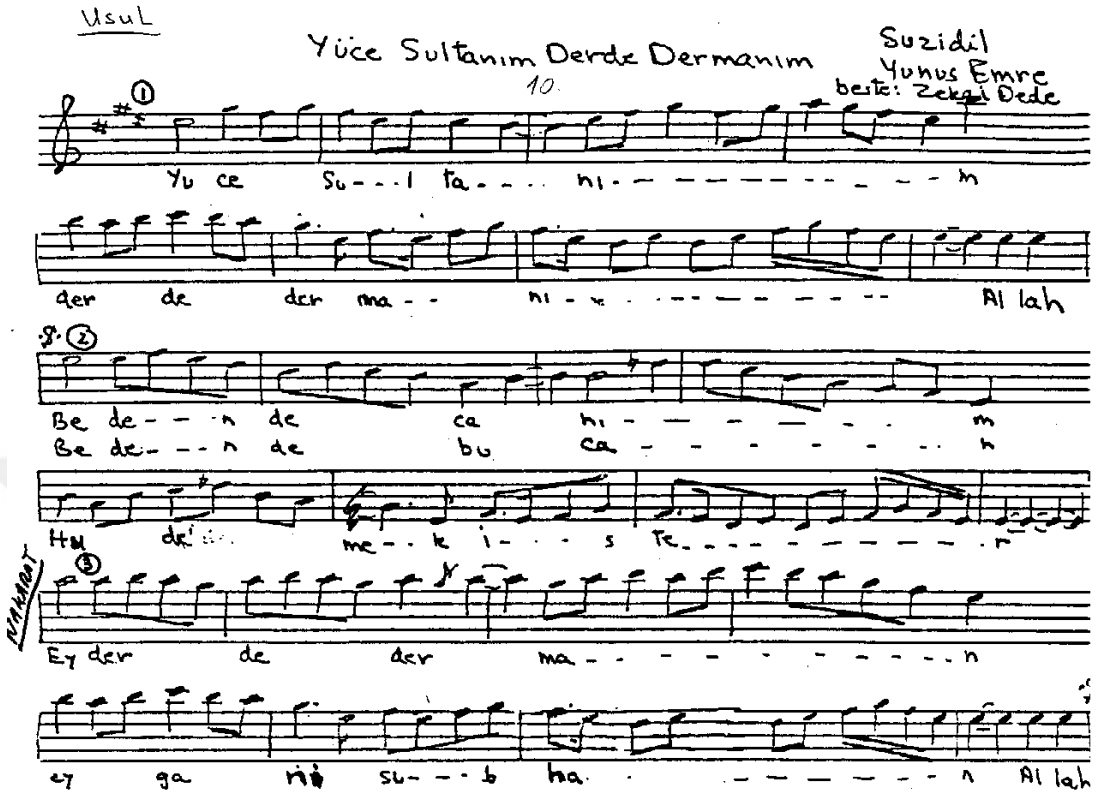
EK 204: Rast İlâhî "Tevbe edelim" Nüsha 7



EK 205: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 1



EK 206: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 2
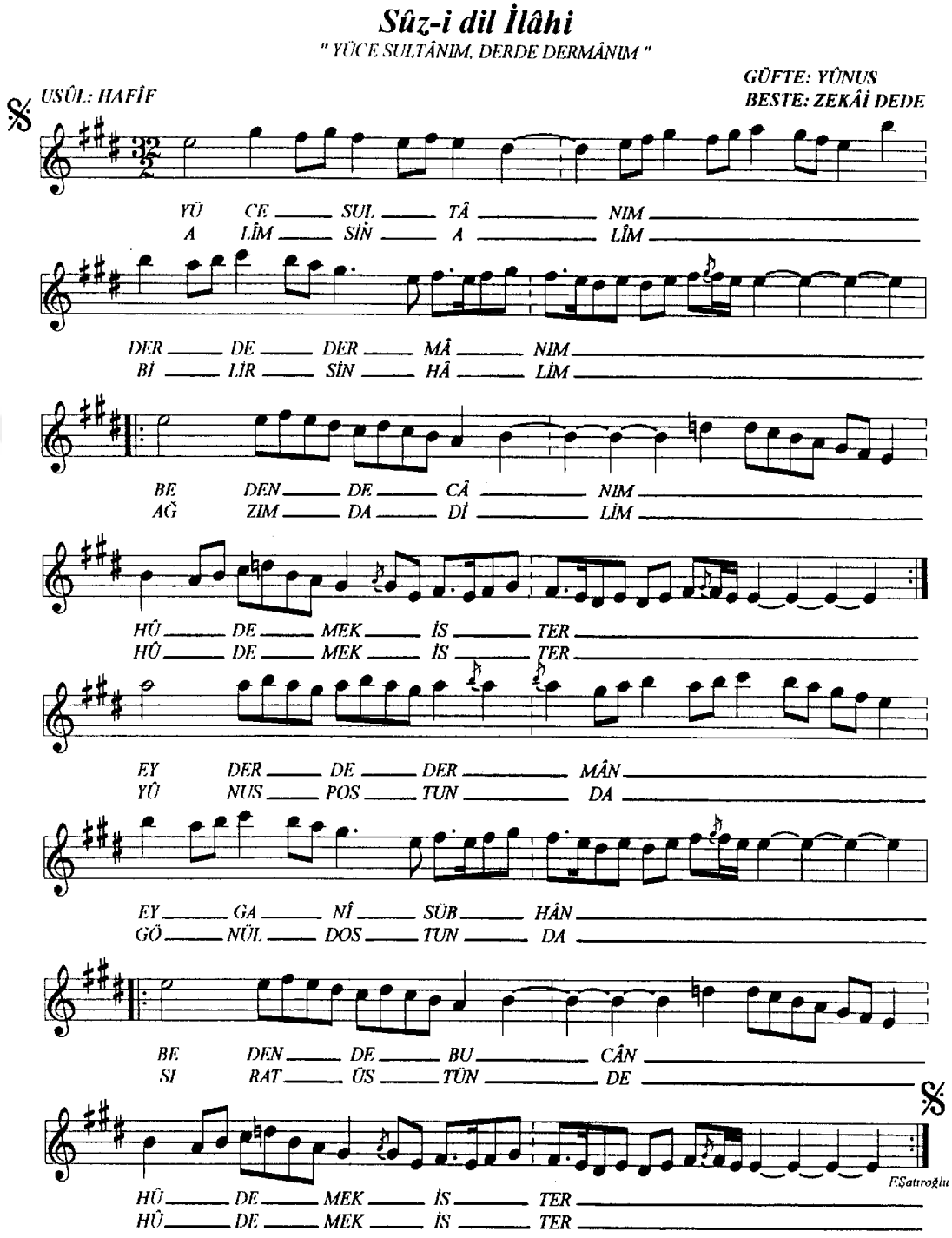


— *Süzidil ilâhî, Düyek, G. Yunus* —
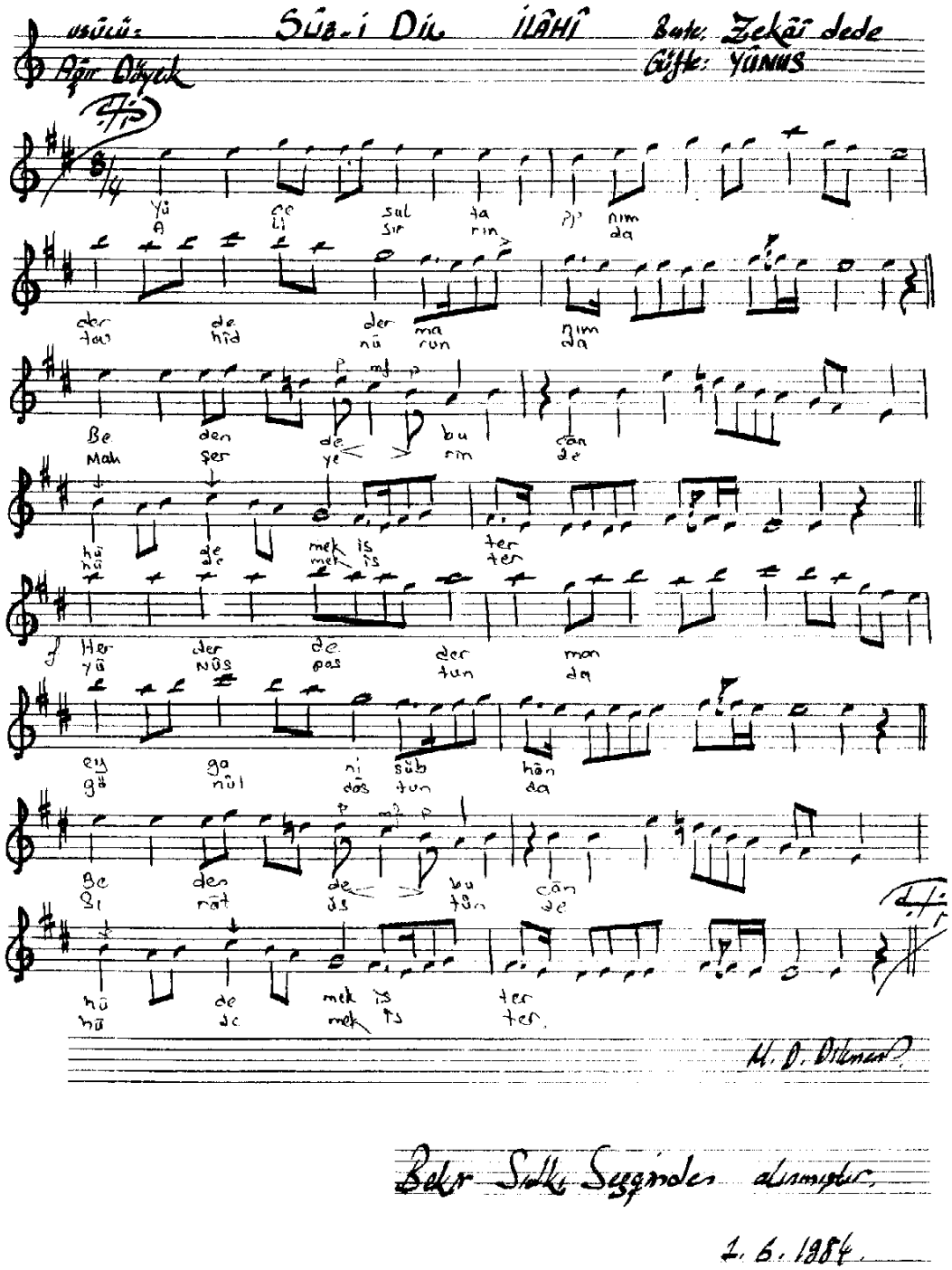
SUNG ASE ① ② ③ ②

Yüce sultânım derde dermânım
N-1 Bedende cânım Hû demek ister — Bedende bu can Hû demek ister
Alimsin alim(doğrudur yolum) bilirsün halim
N-2 Ağzımda dilim Hû demek ister
Ali sırrında tevhid nûrunda
N-3 Mahşer yerinde Hû demek ister
Yunus postunda gönül dostunda
N-4 Sırat üstünde Hû demek ister
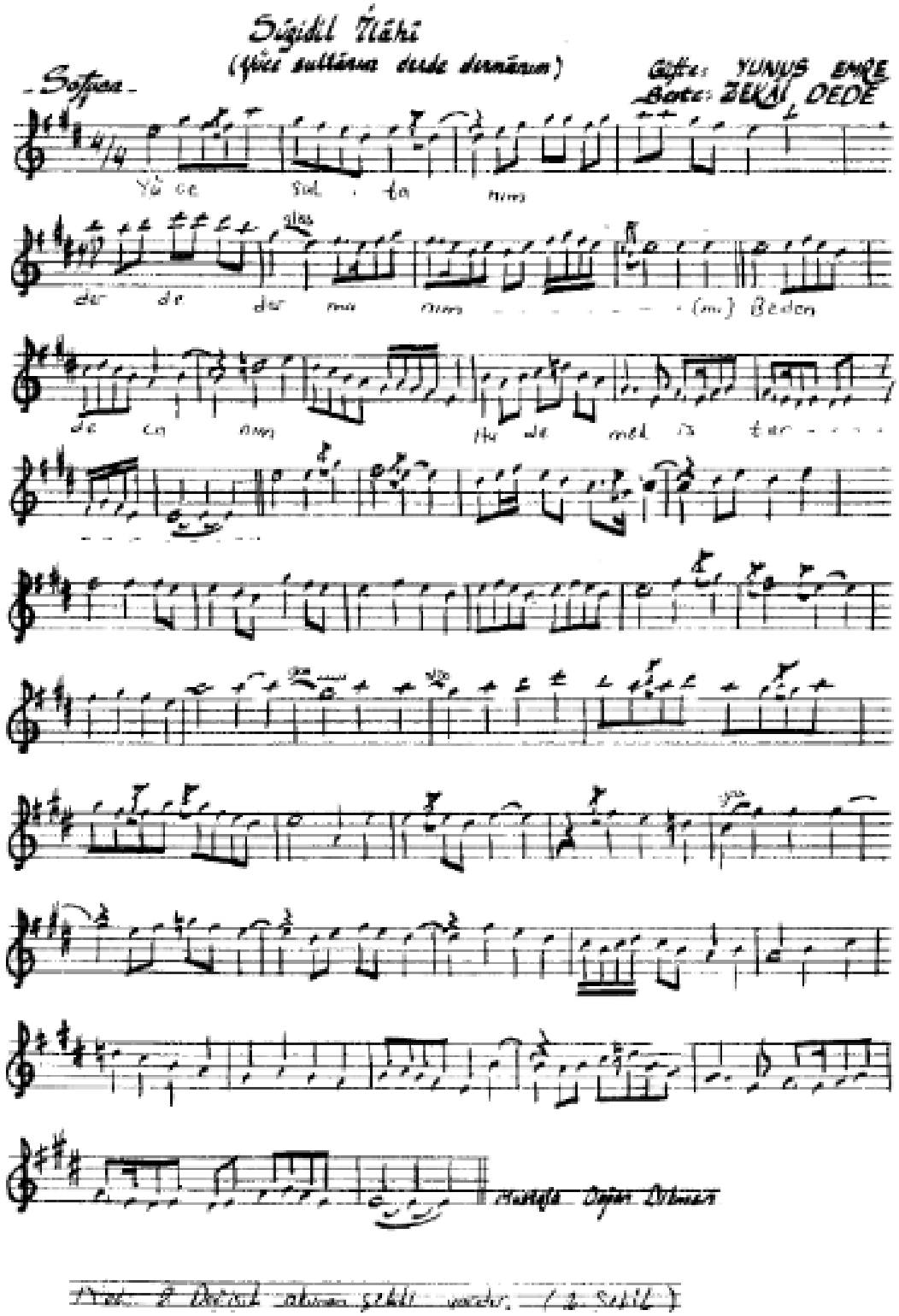
EK 207: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 3
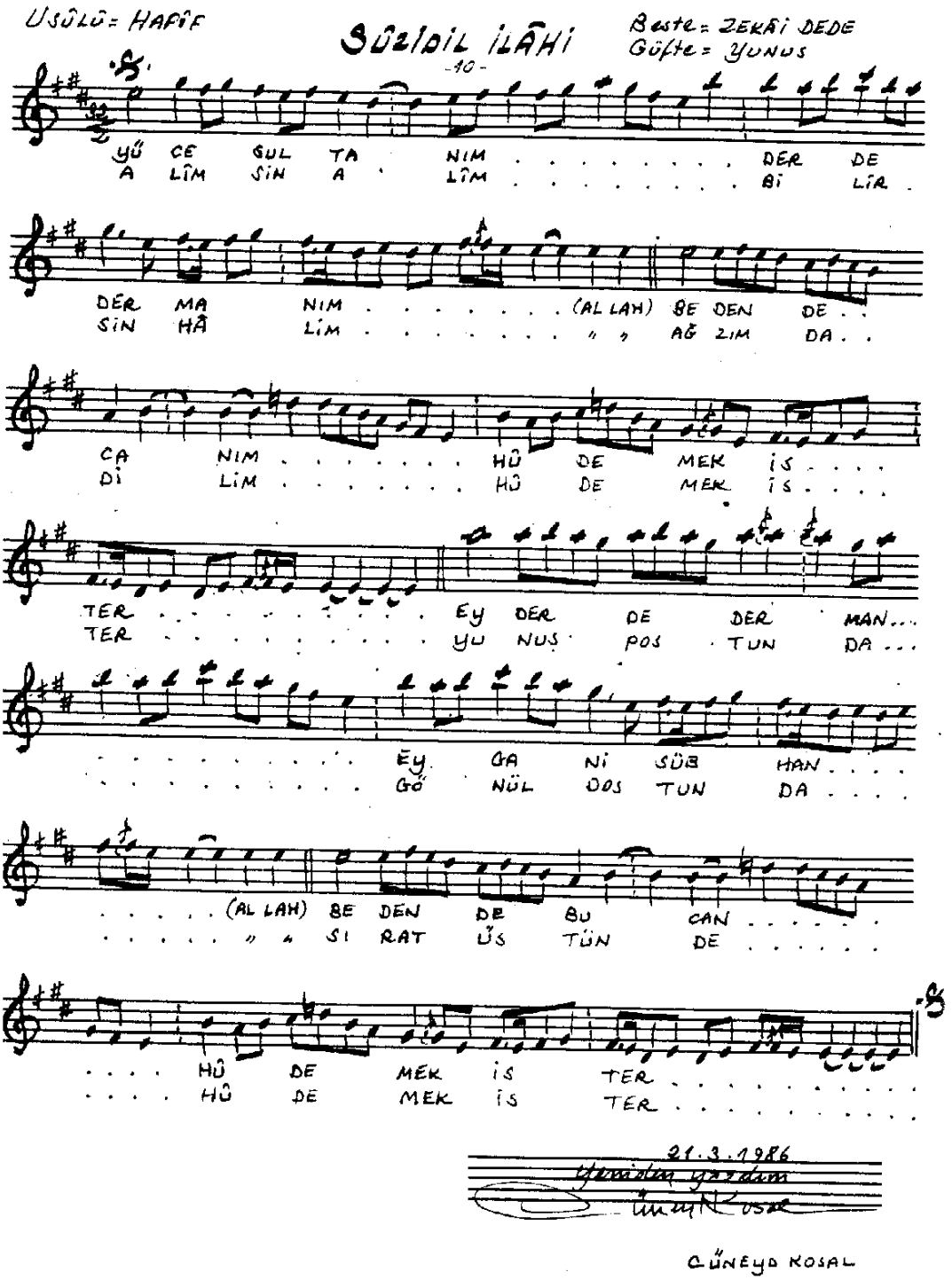


EK 208: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 4
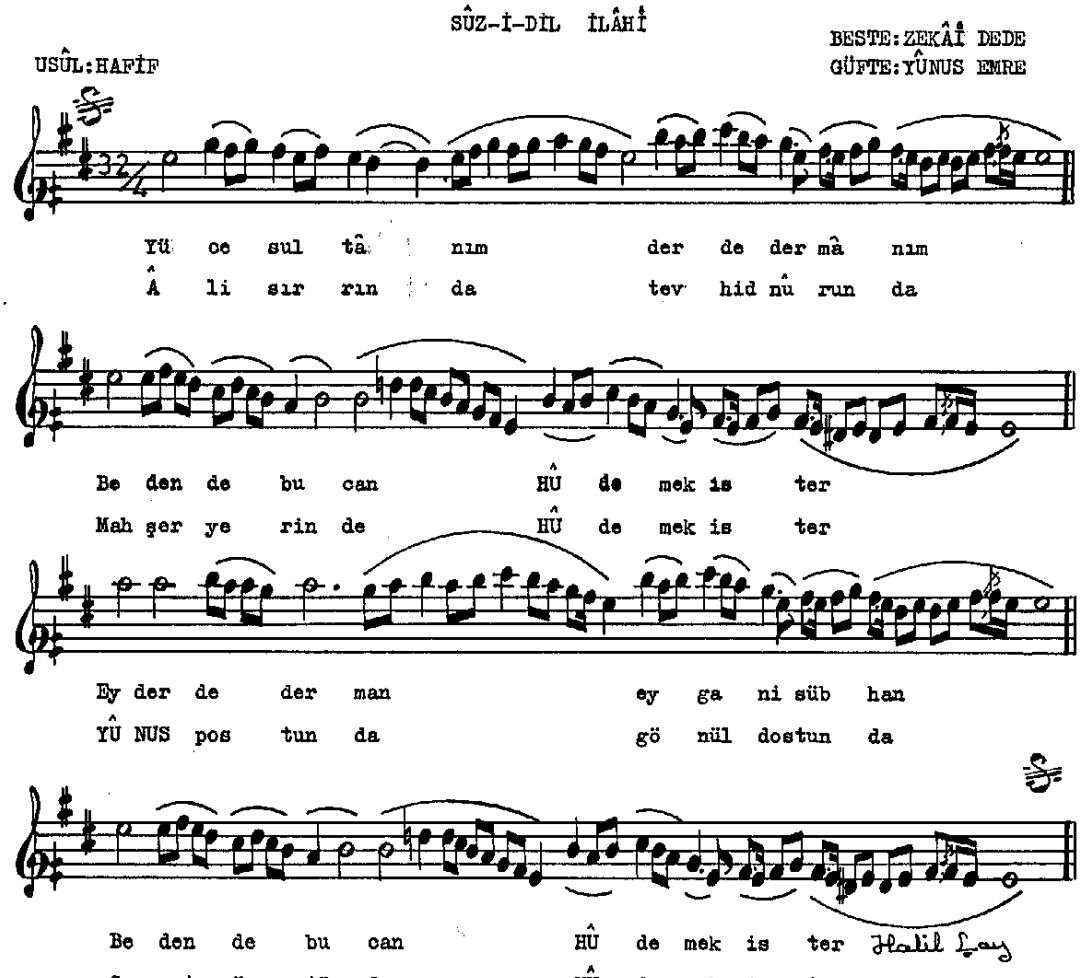


EK 209: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 4 s.2 (2. şekil)



EK 210: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 5
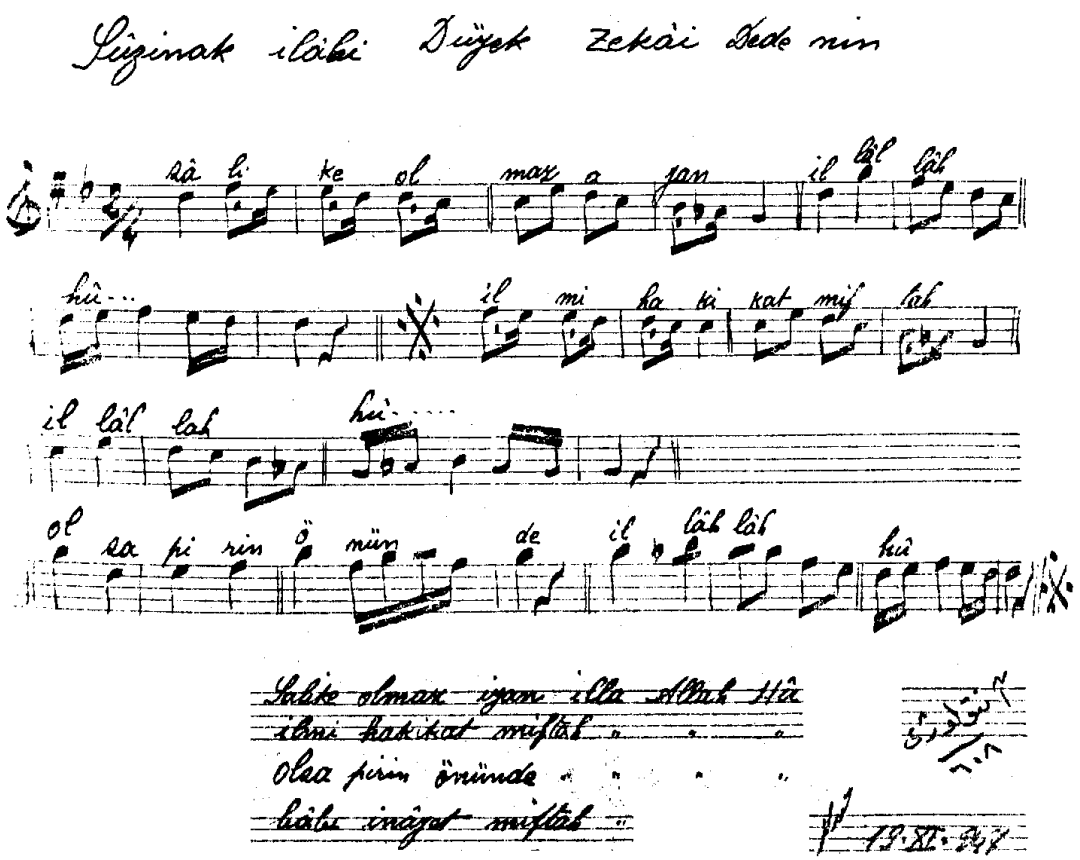


EK 211: Sûzidil İlâhî "Yüce Sultânım" Nüsha 6



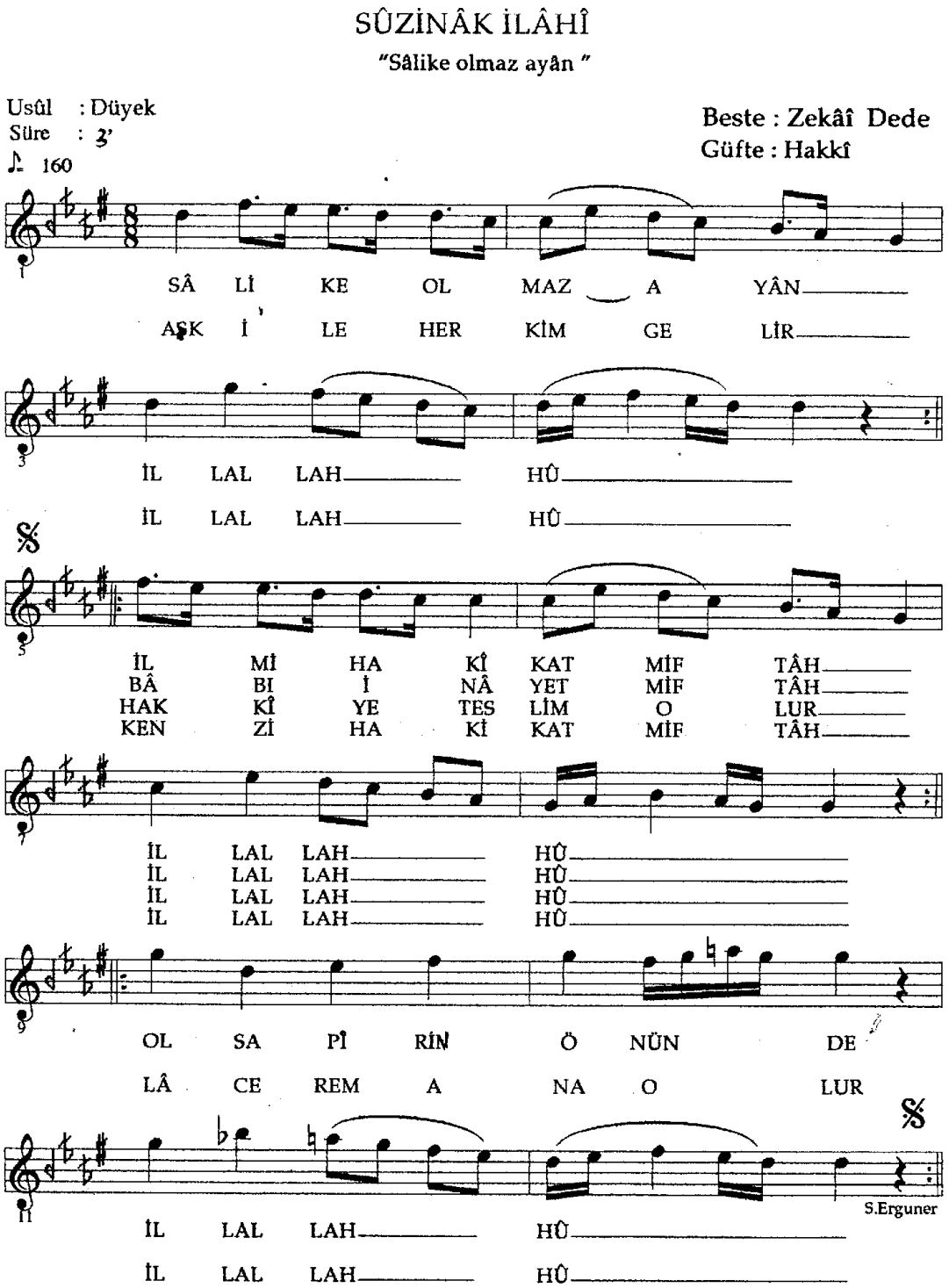
Yüce sultanım derde dermânım
Bedende bu can HÛ demek ister
Ey derde derman ey gani sübhan
Bedende bu can HÛ demek ister

Âli sırrında tevhid nûrunda
Mahşer yerinde HÛ demek ister
YÛNUS postunda gönül dostunda
Sırat üstünde HÛ demek ister
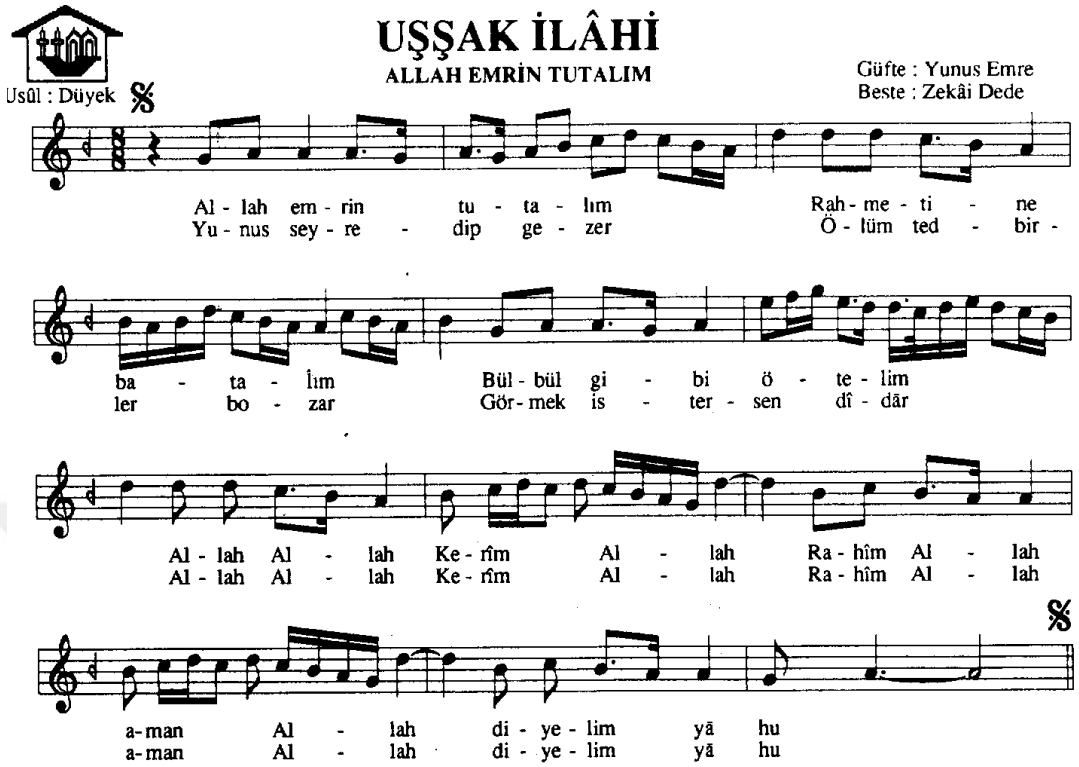
EK 212: Sûzinâk İlâhî "Sâlike olmaz ayân" Nüsha 1



EK 213: Sûzinâk İlâhî "Sâlike olmaz ayân" Nüsha 2



EK 214: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 1



Allah emrin tutalım
Rahmetine batalım
Bülbül gibi ötelim
Allah Allah diyelim

Allah adı uludur
Emrin tutan kuludur
Mü'minlerin yoludur
Allah Allah diyelim

Allah adı dillerde
Sevgisi gönüllerde
Şol korkulu yerlerde
Allah Allah diyelim

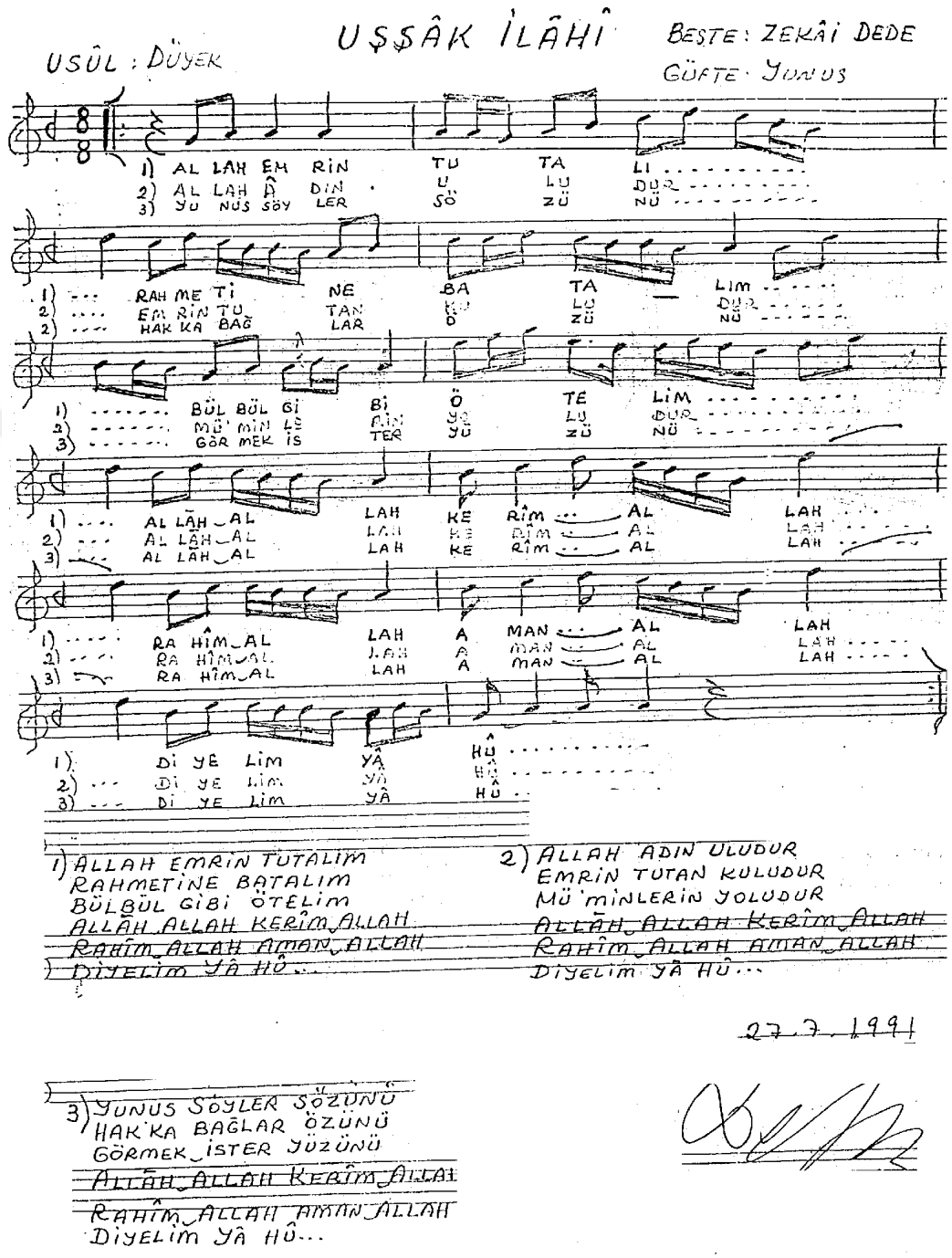
Ölüp kabre varınca
Melek suâl sorunca
"Rabbin kimdir" deyince
Allah Allah diyelim

Kocayuben göçmeden
Teneşire çıkmadan
Melil melil bakmadan
Allah Allah diyelim
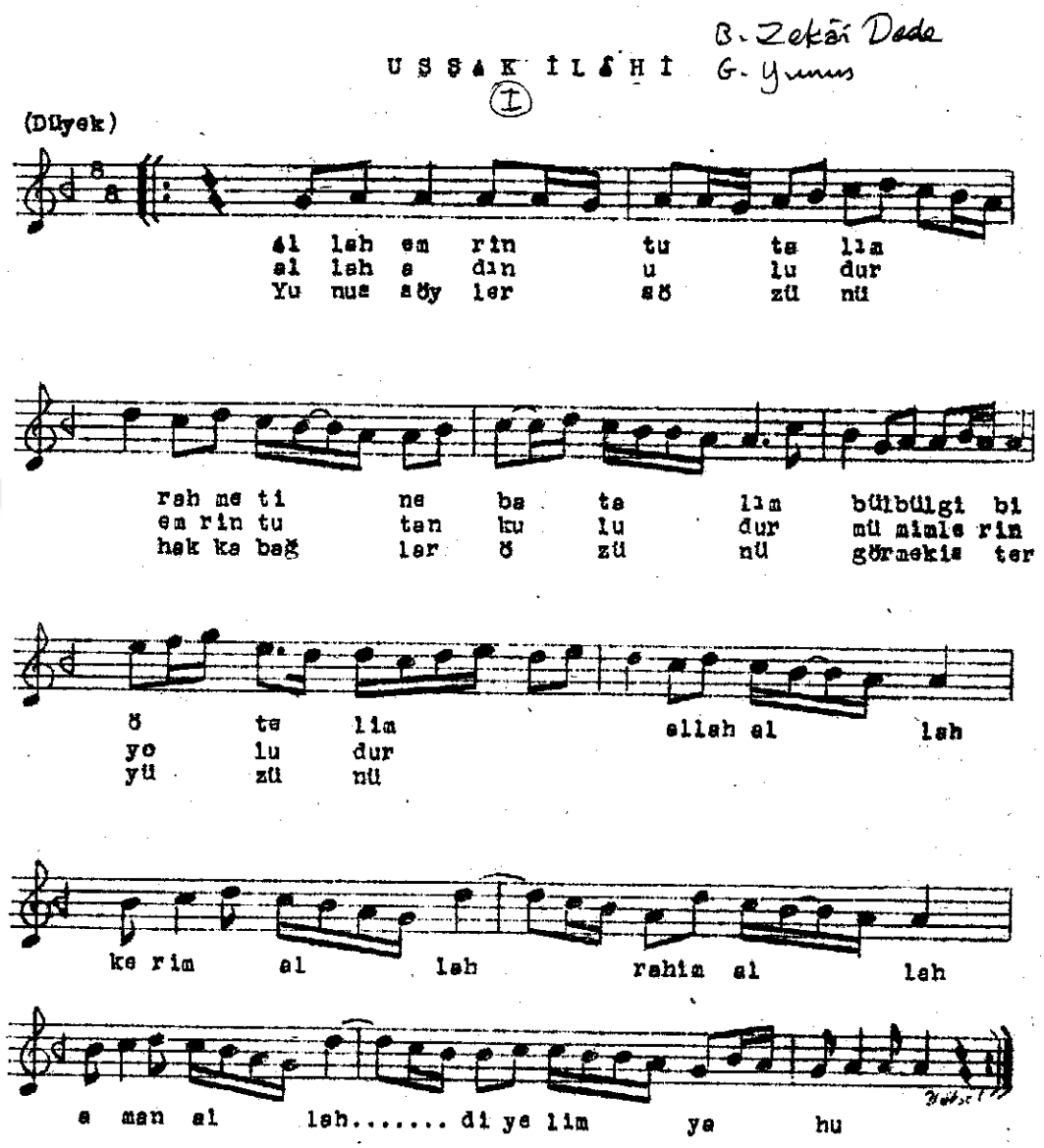
Yunus seyredip gezer
Ölüm tedbirler bozar
Görmek istersen dîdar
Allah Allah diyelim

TÜRK TASAVVUF MÛSIKİSİ VAKFI
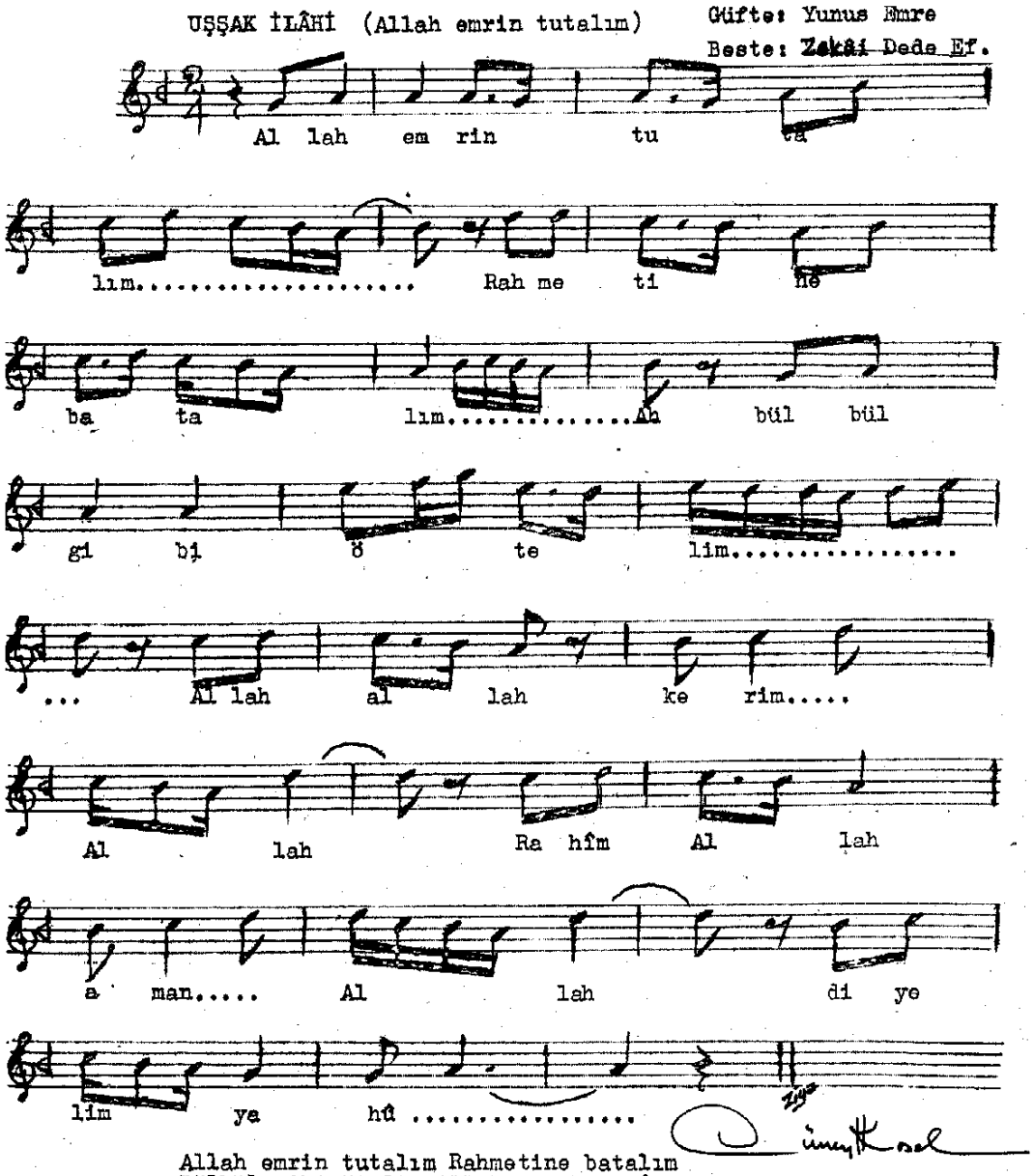
EK 215: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 2



EK 216: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 3



EK 217: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 4
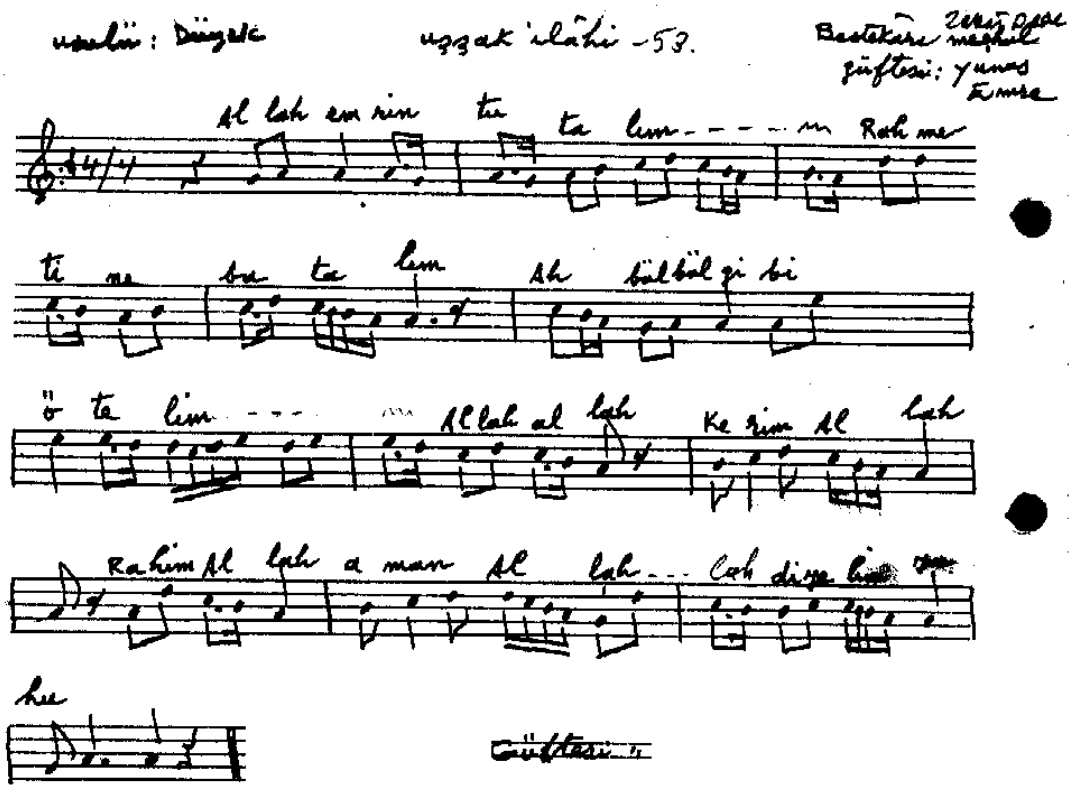


Allah emrin tutalım Rahmetine batalım
Bülbül gibi ötelim Allah Allah kerîm Allah
Rahîm Allah aman Allah,diyelim ya hû

Allah adın dillerde,sevgisi gönüllerde
Şol korkulu illerde,Allah Allah,Kerîm Allah
Rahîm Allah,aman Allah,diyelim ya hû.

Allah adın uludur,emrin tutan kuludur
Mü'minlerin yoludur,Allah,Allah, kerîm Allah
Rahîm Allah,aman Allah, diyelim ya hû

"YUNUS" söyler sözünü,Hakka bağlar özünü
Görmek ister yüzünü,Allah Allah,kerim Allah
Rahîm Allah,aman Allah,diyelim ya hû.

EK 218: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 5



Güftesi:
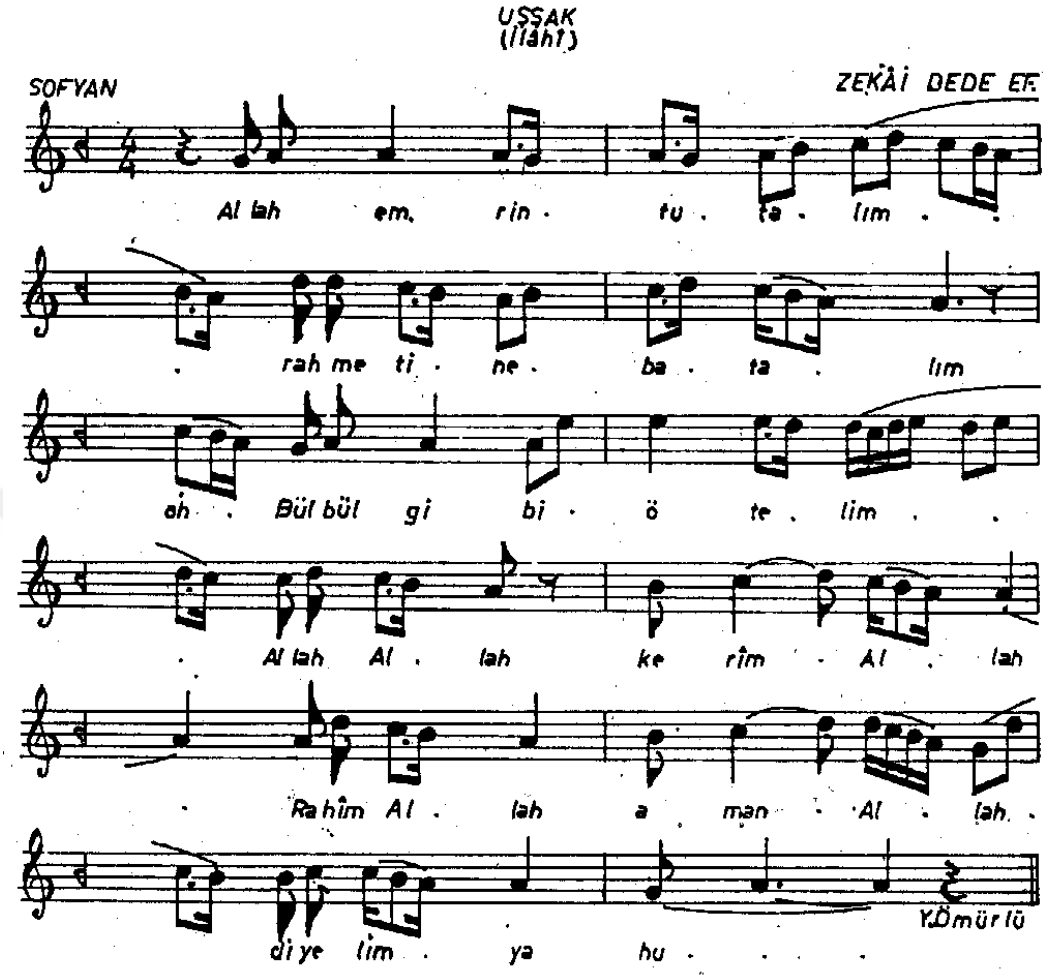
Allah emrin tutalım. Rahmetine batalım.
Bülbül gibi "ötelim. Allah Allah Kerim Allah.
Rahim Allah aman Allah diyelim yahu.

Allah adın dillerde, sevgisi gönüllerde
Şol korkulu yerlerde. Allah Allah Kerim Allah
Rahim Allah aman Allah diyelim yahu.

Allah adın ululuk. Emrine tutanlar kurtulur
Müminlerin yoludur. Allah Allah Kerim Allah
Rahim Allah aman Allah diyelim yahu.

Yunus diyor sözüme, Hakka bağlar özüne
Görmek isteyen yüzüme Allah Allah Kerim Allah
Rahim Allah aman Allah diyelim yahu.

EK 219: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 6



Allah emrin tutalım
Rahmetine batalım
Bülbül gibi ötelim
(Allah Allah Kerîm Allah Rahîm)
Allah (aman) Allah diyelim (yâ hû)
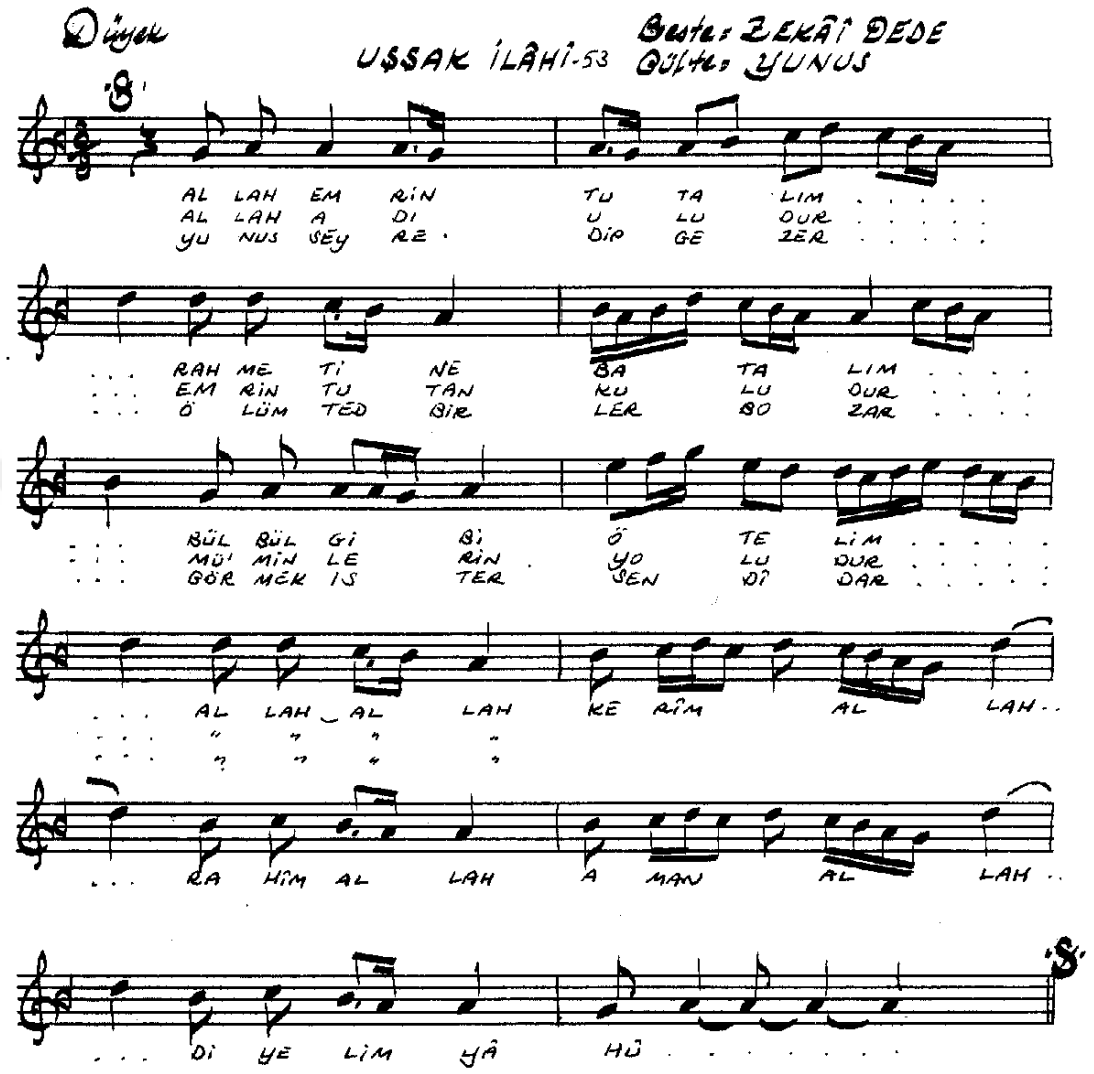
Allah adı uludur
Emrin tutan kuludur
Mü'minlerin yoludur
Allah Allah diyelim

Allah adı dillerde
Sevgisi gönüllerde
Ol korkulu yerlerde
Allah Allah diyelim

Ölüp kabre varınca
Melek suâl sorunca
Rabbin kimdir deyince
Allah Allah diyelim

YÛNUS seyr edip gezer
Ölüm tedbîrler bozar
Görmek istersen dîdâr
Allah Allah diyelim (l)
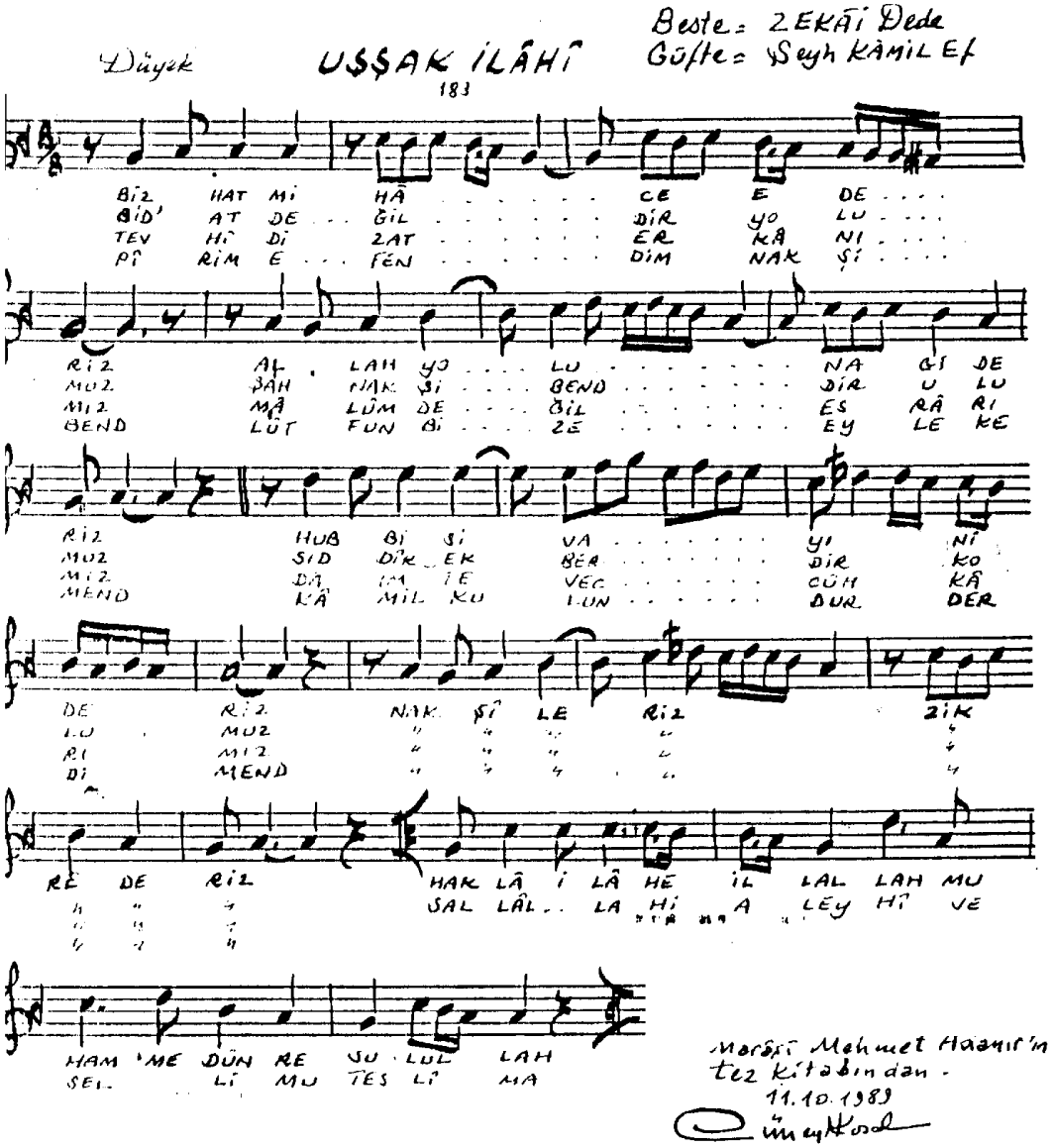
EK 220: Uşşâk İlâhî "Allah emrin" Nüsha 7
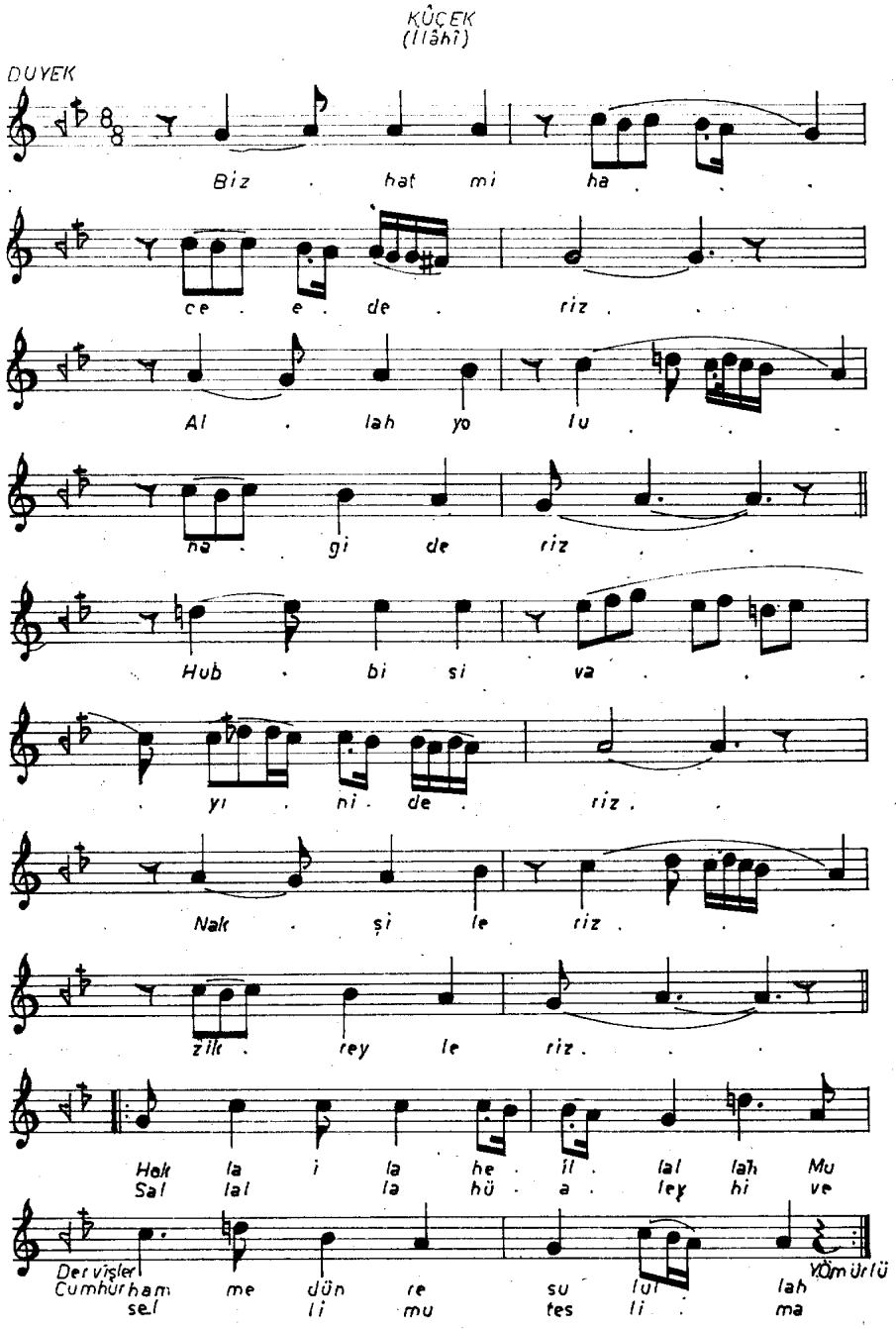


5. Farklı nüshadan istifade ile yeniden yazdım. 1.4.1930

Cüneyt Kosal
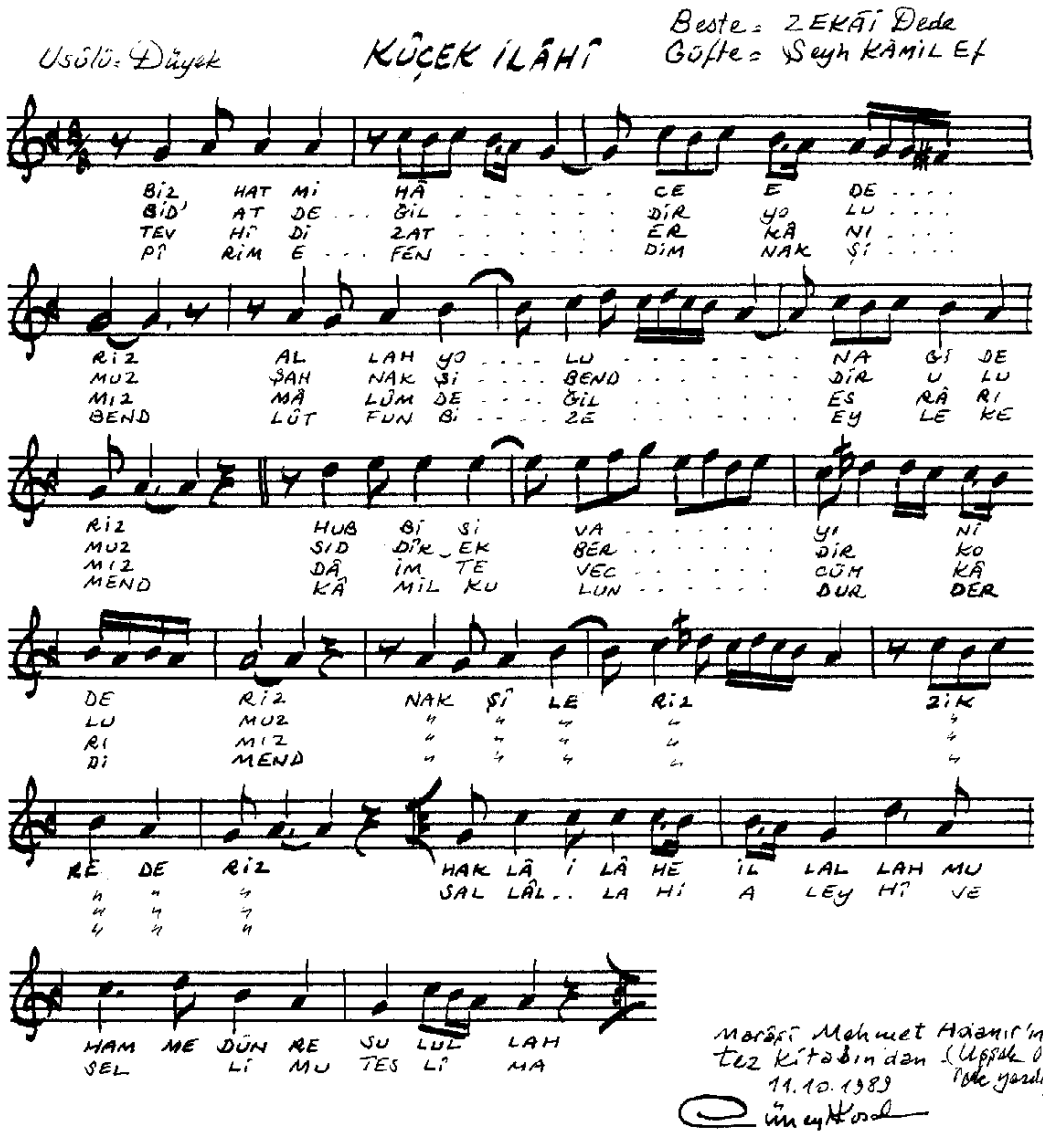
EK 221: Uşşâk (Kûçek) İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” Nüsha 1
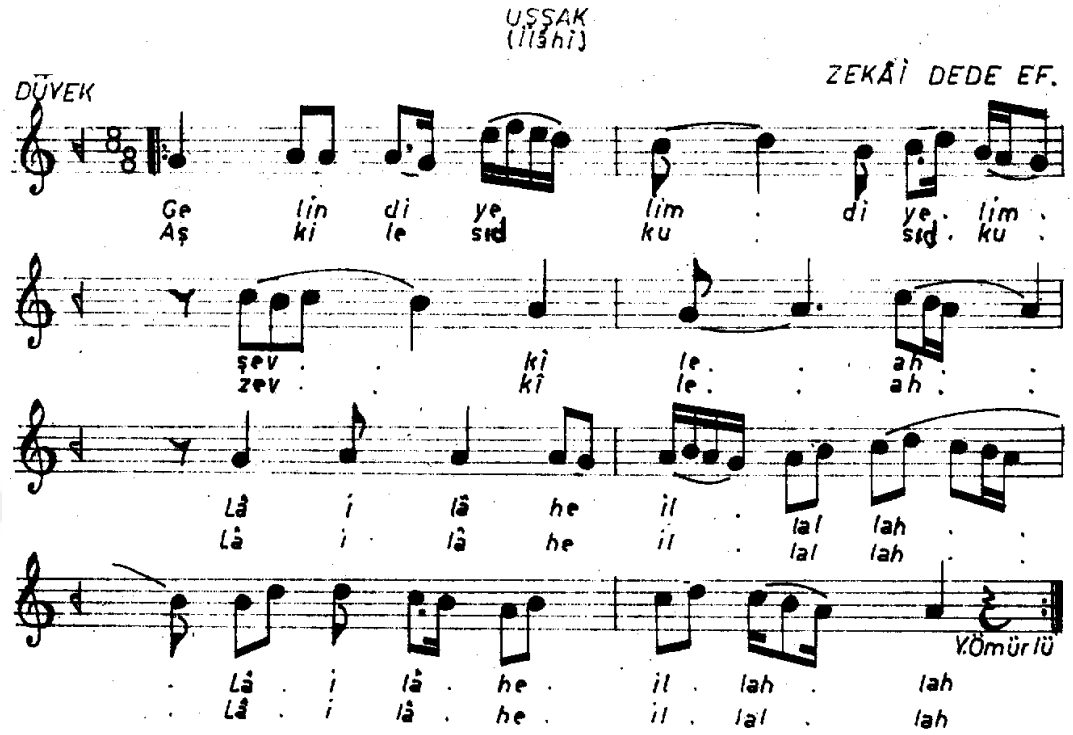


EK 222: Uşşâk (Kûçek) İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” Nüsha 2



EK 223: Uşşâk (Kûçek) İlâhî “Biz hatm-i hâce ederiz” Nüsha 3



EK 224: Uşşâk İlâhî "Gelin diyelim" Nüsha 1
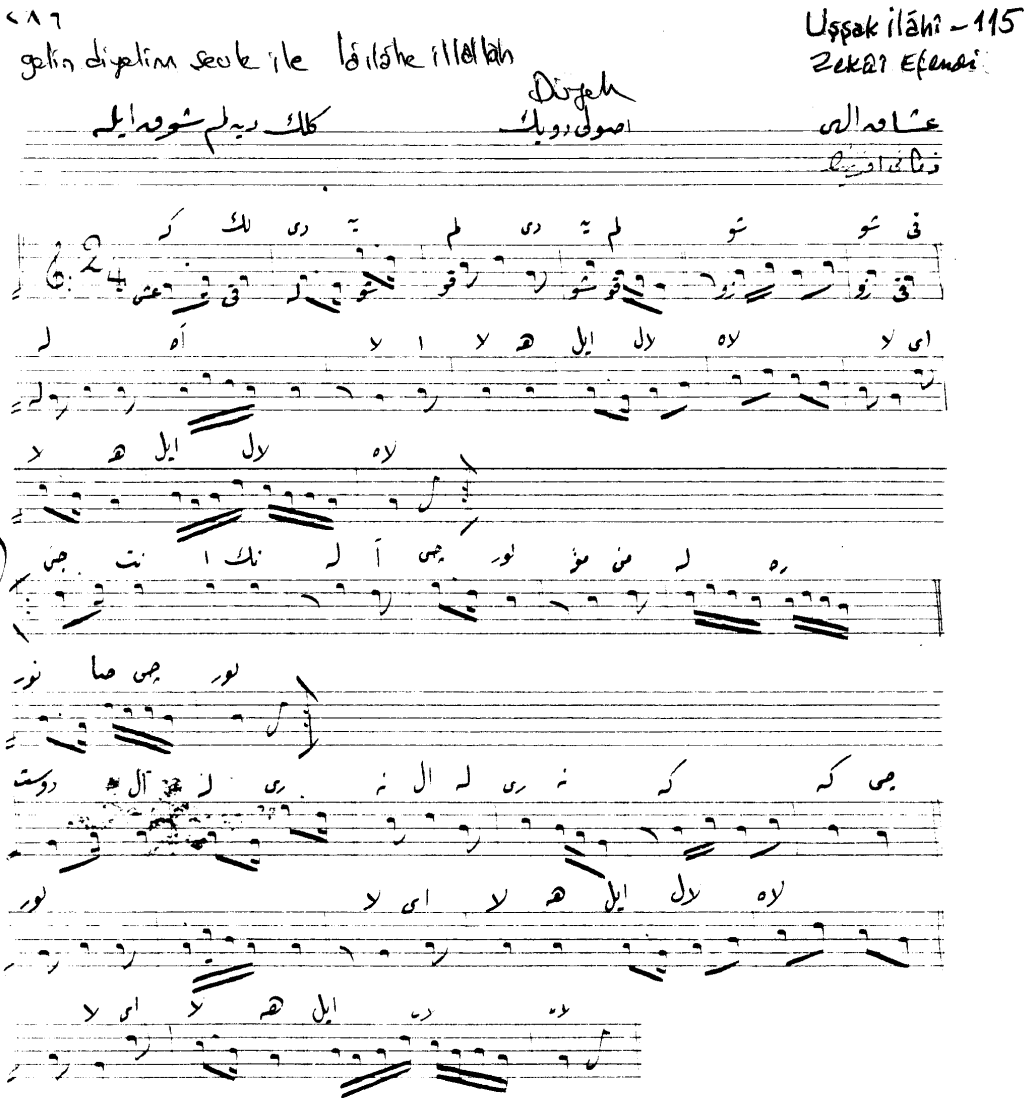


Gelin diyelim şevk ile
Lâ ilâhe illallah
Aşk ile sıdk u zevk ile
Lâ ilâhe illallah

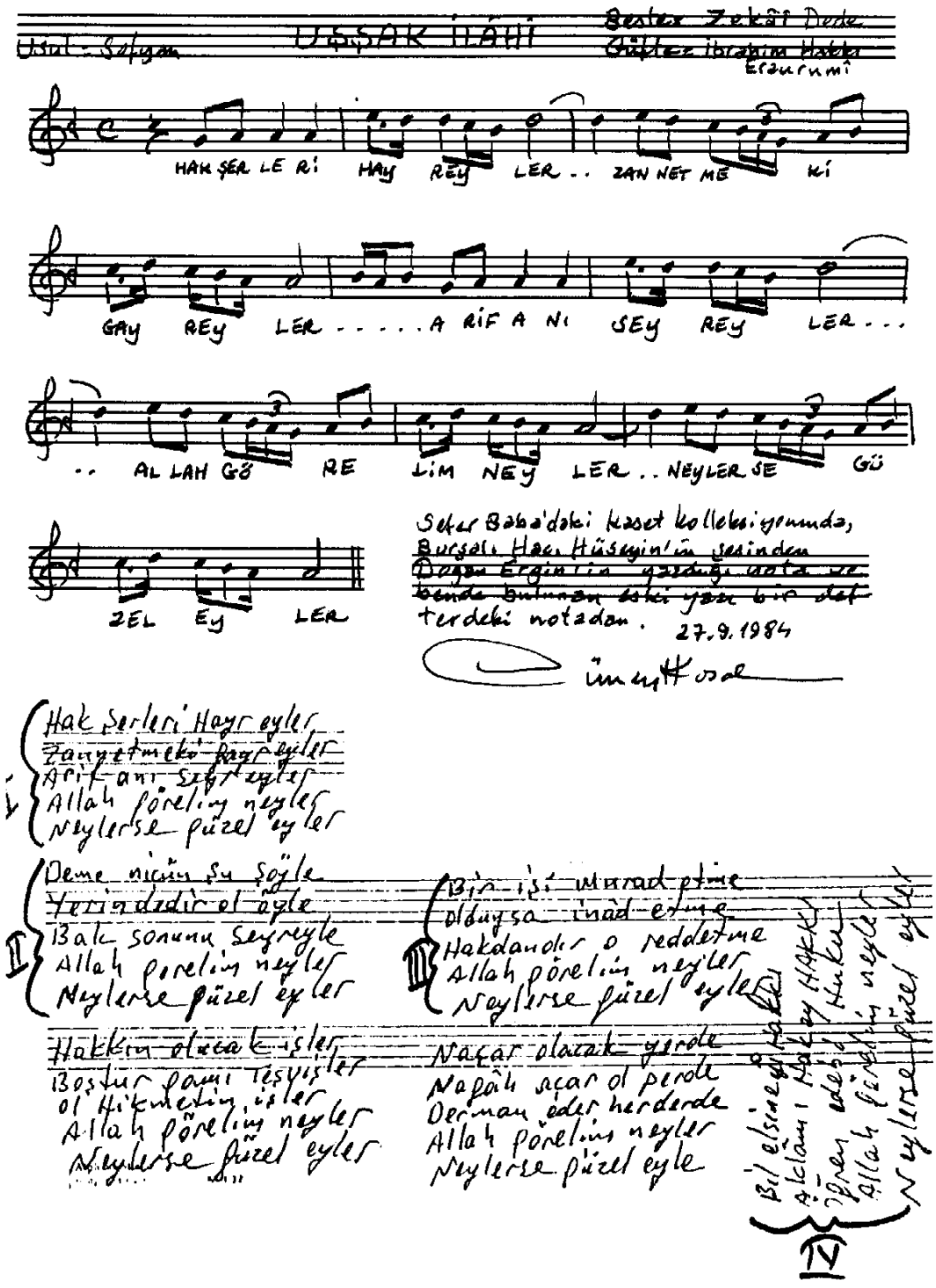
Cennet anınla açılır
MÜ'minlere nûr saçılır
Dost ellerine göçülür
Lâ ilâhe illallah

İster isen hayr ül-ezkâr
Durma heman tevhîde var
HÜDÂYÎ'ye sorarsan yâr
Lâ ilâhe illallah (!)

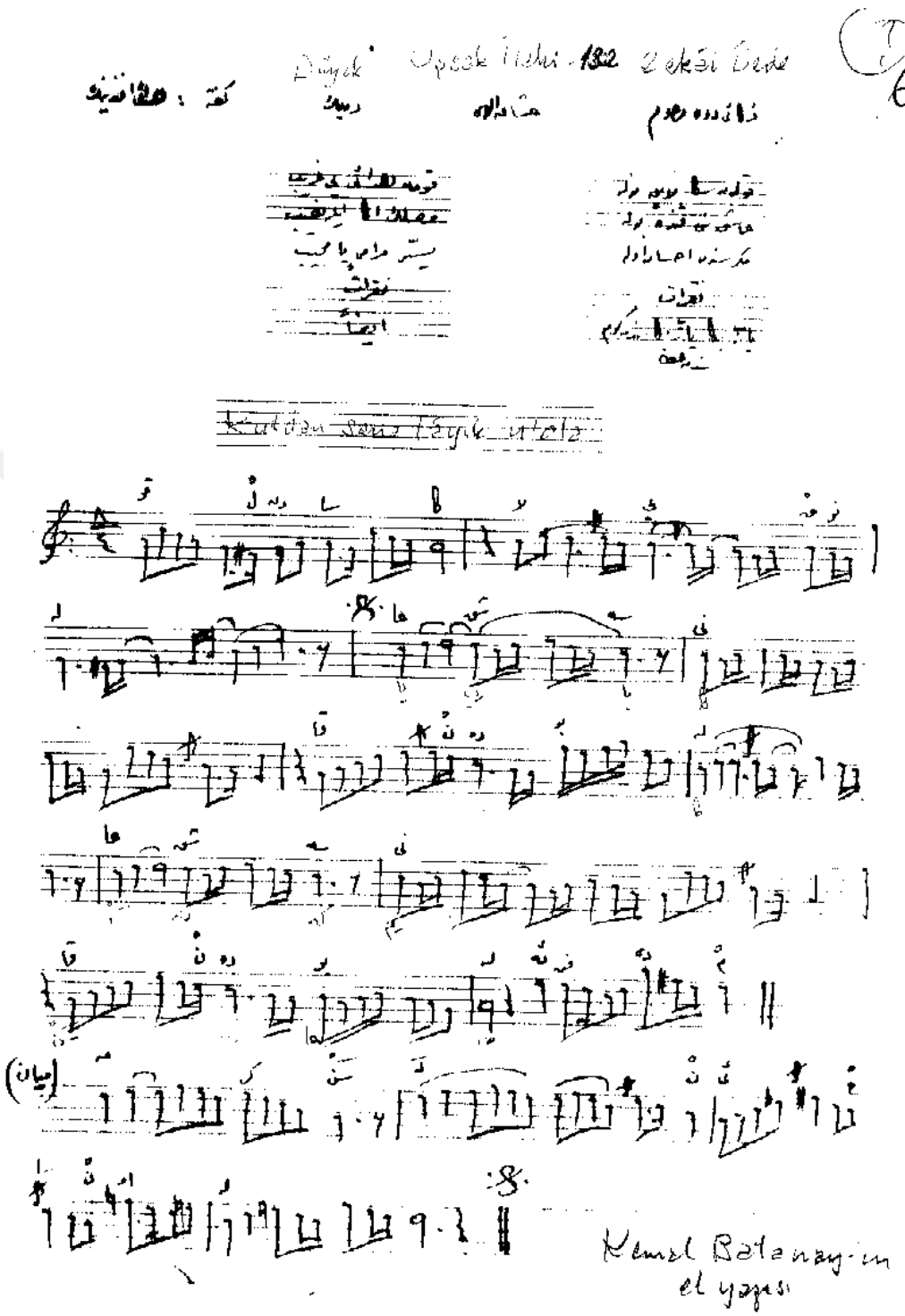
EK 225: Uşşâk İlâhî "Gelin diyelim" Nüsha 2
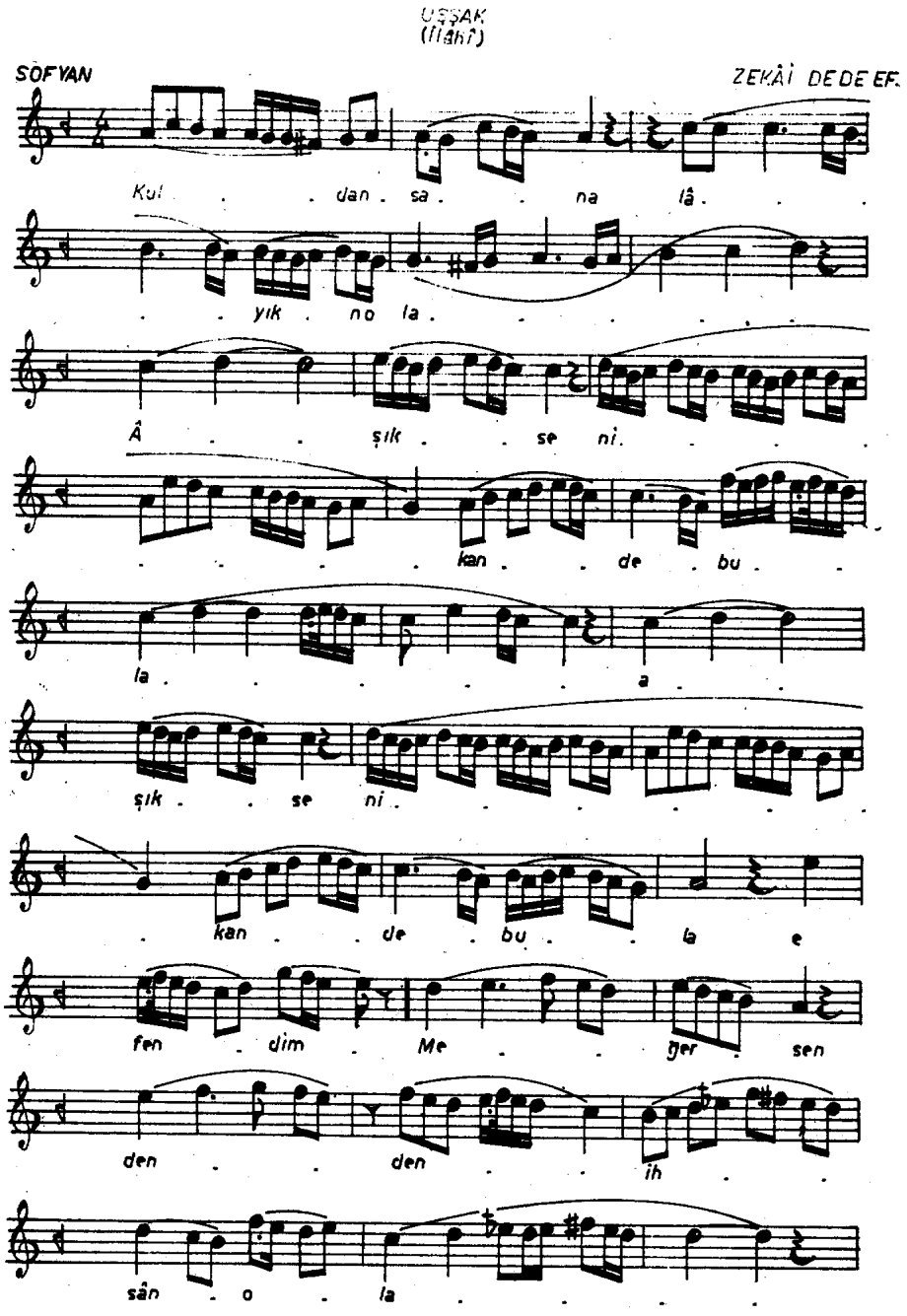


EK 226: Uşşâk İlâhî "Hakk şerleri hayreyler"
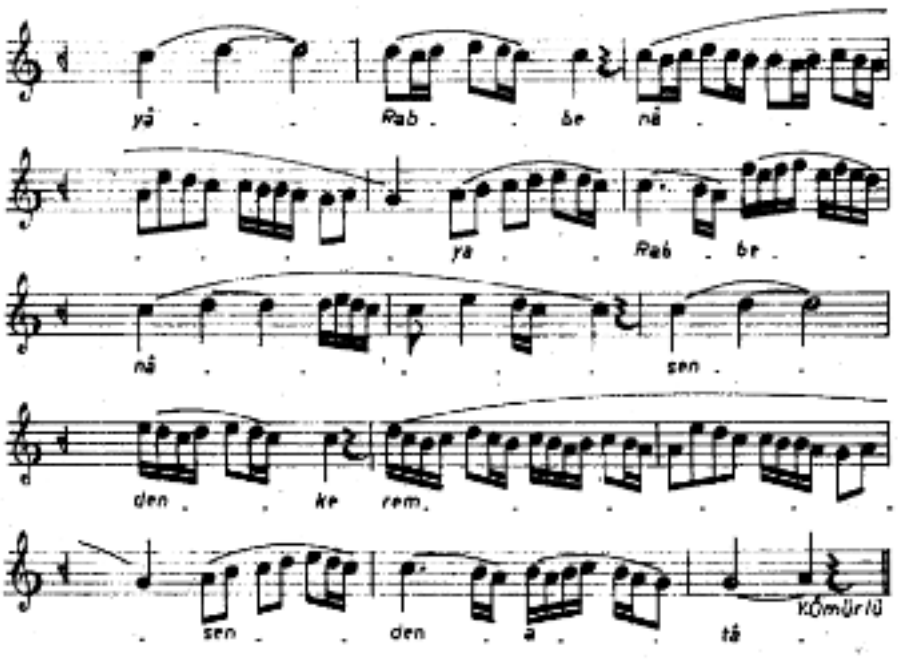


EK 227: Uşşâk İlâhî "Kuldan sana" Nüsha 1



EK 228: Uşşâk İlâhî "Kuldan sana" Nüsha 2



EK 229: Uşşâk İlâhî "Kuldan sana" Nüsha 2 s.2



Kuldan sana lâyık n'ola
Aşık seni kande bula
Meğer senden ihsân ola
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ
Senden kerem senden atâ

Sugrâ senin kübrâ senin
Ulâ senin uhrâ senin
Dünyâ senin ukbâ senin
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ
Senden kerem senden atâ

Nefse bizi zamarlama
Çiğnetme derd ile gama
İrgör sana yolda koma
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ
Senden kerem senden atâ

Ey lâyezâl ü lemyezel
Hani sana lâyık amel
Abdin işi sehv ü zelel
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ
Senden kerem senden atâ

Koma HÜDÂYÎ'yi garîb
Vaslın ana eyle nasîb
Yessir merâmî yâ Mücîb
Yâ Rabbenâ yâ Rabbenâ
Senden kerem senden atâ (İ)