

YUNUS EMRE’NİN BESTELENMİŞ ÜÇ ESERİNİN MAKAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

MODAL ANALYSIS OF THREE WORKS OF YUNUS EMRE COMPOSED

Uğur DOĞAN*

* Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı
TÜRKİYE, e-mail: doganugur@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7591-0012>

Geliş Tarihi: 19 Haziran 2020; Kabul Tarihi: 30 Temmuz 2020
Received: 19 June 2020; Accepted: 30 July 2020

ÖZET

Bu çalışma tasavvuf şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan Derviş Yunus Emre'nin ilahi, şarkı ve türkü formunda, hicaz, nihavend ve hüseyini makamlarında farklı besteciler tarafından bestelenen üç eserinin makamsal çözümlemesi yapılarak incelenmesi amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırmada literatür taraması ve analiz yöntemine başvurulmuştur. Yunus Emre ile ilgili daha önceden gerçekleştirilen çalışmaların literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın birinci bölümünde Yunus Emre'nin yaşamı, sanatı ve felsefi fikirleri ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. Daha sonrasında ise Türk müziğindeki makam, usûl ve form kavramları genel hatları ile açıklanarak, araştırmaya konu edilen eserlerin bestelendiği makamlar, usûller ve müzik formları ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. Son olarak Yunus Emre'nin araştırmaya konu olan bestelenmiş eserleri Türk müziği kuramsal yapısı çerçevesinde incelenerek makamsal çözümlenmeleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, Makam Analizi, Tasavvuf Şiiri..

ABSTRACT

This research was prepared for the modal analysis of three works Dervish Yunus Emre one of the most important representatives of sufi poetry, which were composed by different composers in hicaz, nihavend and huseyni modals in divine, song and folk song form.

In the research, literature review and analysis method was used. The literature review of previous studies on Yunus Emre has been done. In the first part of the study, general information about Yunus Emre's life, art and philosophical ideas is given. Afterwards, the concepts of the modal, rhythm beat and form in Turkish music are explained in general terms, and general information about the modals, rhythm beats and music forms in which the works subject to the research are composed are given. Finally the composed works of Yunus Emre, who is the subject of the study were examined and their modal analysis were made within the frame of Turkish music theoretical structure.

Key Words: Yunus Emre, Modal Analysis, Sufi Poetry..

1. GİRİŞ

XII. yy.da yaşadığı düşünülen Yunus Emre, Türk dilini büyük bir ustalıkla kullandığı eserleri ile insan sevgisini, Allah sevgisini, İslam inancını, doğruluk ve dürüstlüğü anlatmıştır. Türklerin Anadolu'ya henüz yerleştiği bir dönemde gerek şiirleri ile gerekse tasavvuf felsefesi ile insanlara doğru yolu göstermeyi kendisine amaç edinmiş olan Yunus Emre, Anadolu'nun Türkleşmesinde, Türk dilinin inşa edilmesinde ve İslam felsefesinin daha net bir şekilde anlaşılmasında önemli ölçüde etkili olmuştur. İnsanlığa yapmış olduğu değerli katkılarıyla yüzyıllar boyunca Anadolu insanının gönlünde taht kuran Yunus Emre'nin, yaşam felsefesi ve inşa etmiş olduğu tasavvuf ekolü ile günümüzde de dünyanın dört bir yanında büyük saygı uyandırdığını söylemek mümkündür.

Yunus Emre'nin yazmış olduğu eserler, Türk Dili ve Edebiyatı alanındaki ve İslam tasavvufu alanındaki araştırmacıların dikkatini çektiği ölçüde Türk müziği bestecilerinin de yakından ilgilendikleri bir husus olarak göze çarpmaktadır. Yunus Emre'nin özellikle İslam tasavvufunu ve Allah sevgisini işlediği eserleri ilahi, nefes, deyiş gibi dini müzik formlarında, insan sevgisi, doğruluk ve dürüstlük gibi erdemleri işlediği eserleri ise şarkı ve türkü gibi din dışı müzik formlarında birçok bestekâr tarafından bestelenmiş olduğu görülmektedir. Yunus Emre'nin eserlerinde öz Türkçeyi kullanmasının yanı sıra bestekârların söz konusu şiirler üzerine yapmış oldukları beste çalışmalarının da Yunus Emre'nin eserlerinin ve felsefesinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli ölçüde etkisi olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma, Yunus Emre'nin farklı müzik formlarında, farklı usûllerde ve farklı makamlarda üç farklı besteci tarafından bestelenmiş üç eserinin makamsal çözümlemesi yapılarak incelenmesi amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmada literatür taraması ve müzikal analiz yöntemlerine başvurulmuştur. Çalışmanın temelini oluşturan Hakk Âşığı Yunus Emre ile ilgili bilgilere ulaşmak için literatür taraması yöntemine başvurulmuştur. Yunus Emre'yi çeşitli yönleriyle inceleyen daha önceden yapılmış çalışmaların literatür taraması yapılarak incelenmiştir. Araştırmaya konu olan eserlerdeki makamsal geçkiler, tam kalışlar, yarım kalışlar, makamsal çeşniler müzikal analiz yönteminden yararlanılarak tespit edilmiş ve Türk müziği kuramsal yapısı çerçevesinde çözümlenmiştir. Müzikal analiz yöntemi bir müzik eserinin yapısal bütünlüğünün ve işlevselliğinin bilimsel olarak ortaya koyulmasına ve nesnel bir biçimde yorumlanabilmesine olanak sağlamaktadır (Kerman, 1980, s: 312-313). Araştırmanın evrenini Yunus Emre'nin bestelenmiş şiirleri, örneklemini ise güfteleri Yunus Emre'ye ait olup, Zekâi Dede Efendi, Hasan Soysal ve Sadun Aksüt tarafından farklı form, usûl ve makamlarda bestelenmiş üç eser oluşturmaktadır. Çalışmada araştırmaya konu olan eserlerin bestelenmiş olduğu makam, form ve usûllerle ilgili bilgilere ayrıca yer verilmiştir.

Araştırmanın uygulama kısmına geçilmeden önce çalışmanın sağlıklı bir biçimde yürütülebilmesi amacıyla Yunus Emre ile ilgili daha önceden yapılan çalışmalar incelenerek literatür taraması yapılmıştır. Yapılan literatür taramasında;

Halman (1971), çalışmasında Yunus Emre'nin insan sevgisini irdelemiştir. Korkmaz (1972), çalışmasında Yunus Emre'yi Anadolu Türkçesinin inşası ve biçimlenmesi bağlamında ele almıştır. Çubukçu (1983), çalışmasında Yunus Emre'yi din felsefesi bağlamında ele almıştır. Gemalmaz (1991), Yunus Emre şiirlerindeki dil özelliklerini ele aldığı çalışmasında Yunus Emre'nin eserlerinde kullandığı Türkçe ile günümüzde kullanılan standart Türkiye Türkçesini özellikleri bakımından karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Torun (2005), Yunus Emre'yi halk kültürü perspektifinden ele aldığı çalışmasında o dönemde yaşayan Türk halkının gündelik yaşamlarında yer alan kavramları Yunus Emre'nin şiirlerinde ne şekilde karşılaşıldığını irdelemiştir. Turabi (2010), çalışmasında güfteleri Yunus Emre'ye ait çeşitli formlarda bestelenmiş eserleri türlerine göre ayırarak tablolar halinde sunmuştur. Sevgi (2012), çalışmasında Yunus Emre'nin eserlerinde öne çıkan fikirlerin evrensel niteliği üzerinde

durulmuştur. Cin ve Babacan (2013), çalışmalarında Yunus Emre'nin Risaletün Nushiyye'si ve Divan'ını yazım, biçim, söz varlığı ve ses bakımından inceleyerek eserlerdeki sözlerin dillere göre dağılımını grafiklerle ayrıntılı biçimde ortaya koymuşlardır. Üşenmez (2013), çalışmasında Yunus Emre Divanı'nda geçen Türkçe İslami terimleri sınıflandırmıştır. Kaval (2013), çalışmasında Yunus Emre ve Mevlana'nın ortaya koymuş oldukları tasavvuf felsefelerine değinilmiştir. Bekçi (2014), çalışmasında 1960'lı yıllardan bu yana Yunus Emre ile ilgili yazılmış 44 makale çalışmasını derleyerek kitap halinde sunmuştur. Demirtaş (2014), çalışmasında Yunus Emre'nin eserlerinde yer alan musiki ile ilgili hususları göz önünde bulundurarak Yunus Emre'nin musikişinaslığı hakkında fikirler öne sürmüştür. Kaçar (2017), çalışmasında farklı besteciler tarafından Yunus Emre şiirlerinden bestelenmiş 255 adet bestenin makam ve usûl sınıflandırmalarını yapmıştır.

2. YUNUS EMRE KİMDİR?

Türk edebiyatının ve İslam tasavvufunun en önde gelen temsilcilerinden biri olan Yunus Emre'nin ne zaman doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte Yunus Emre ile ilgili yapılan çalışmalarda O'nun yaşamış olduğu dönemle ilgili birbirine benzer ve farklı nitelikte tespitler bulunduğunu ifade etmek mümkündür. Kaya (2009), Beyazıt'taki Devlet Kütüphanesi'nin arşivinde bulunan bir dergide karşılaştığı “Vefât-ı Yunus Emre, sene 720, müddet-i ömr 82” bilgisinden yola çıkarak Yunus Emre'nin hicrî takvime göre 638-720 yılları arasında yaşadığını öne sürmektedir. Bu bilgiden yola çıkarak Yunus Emre'nin 1240-1320 yılları arasında yaşamış olabileceğini söylemek mümkündür. Tatçı (2005), Yunus Emre'nin yaşamına dair bilgilerin azlığına dikkat çekmekte ve Yunus Emre ile ilgili mevcut bilgilerin tasavvuf yaşamıyla ilgili olduğunu, bu bilgilerin de büyük bir kısmının dini hikâyelerden bir araya getirilmiş bilgilerden oluştuğunu ifade etmektedir. Baykara (1995), 1241 yılında dünyaya geldiği kabul edilen Yunus Emre'nin 13.yy ikinci yarısı ile 14.yy. başları arasında yaşadığını ifade etmektedir. Özkan (2010), Yunus Emre'nin eserlerinde 13.yy.'daki Türk diline özgü önemli unsurlara sıklıkla rastlanabildiğine dikkat çekmektedir. Torun (2005), Yunus Emre'nin 1240-1321 yılları arasında yaşadığının tahmin edildiğini ifade etmektedir. Tüm bu ifadelerden Yunus Emre'nin 13. yy. ikinci yarısı ile 14. yy. ilk yarısı arasında yaşamış olabileceğine dair görüşleri destekler niteliktedir. Yunus Emre ile ilgili anlatılan birçok anekdotta Hacı Bektaş-ı Veli'nin yönlendirmesi ile Taptuk Emre dergâhına katıldığı rivayet edilmektedir. Hacı Bektaş-ı Veli'nin 1209-1271 yılları arasında yaşadığı tahmininden yola çıkıldığında Yunus Emre'nin 13. yy ikinci yarısı ile 14. yy ortaları arasındaki zaman aralığında yaşamış olabileceği söylenebilir.

Yunus Emre'nin yaşadığı dönemde, Türklerin henüz yeni yerleştiği Anadolu topraklarında birtakım güçlüklerle karşılaştıklarını söylemek mümkündür. Köprülü (2005), Yunus Emre'nin yaşadığı dönemde Moğol İstilas, Haçlı Seferleri, çeşitli isyanlar ve savaşlar neticesinde sürekli çatışmalar yaşanan bir karışıklık ortamının Anadolu topraklarında kol gezdiğini, devletin bireyler üzerindeki yaptırım gücünün zayıfladığı bu karışıklık döneminde insanların dünya meselelerini bir kenara bırakarak tekkeler aracılığıyla maneviyata yöneldiğini öne sürmektedir. “Arap kültüründe Asr-ı Saadete dönme amacı üstlenen tasavvuf hareketinin Orta Asya'da hazırlık dönemi tamamlandıktan sonra 1166 yılında Ahmet Yesevî'nin öncülüğünde Anadolu'da Türk-İslam sentezine dayalı yeni bir tasavvuf anlayışı ortaya çıkmıştır. Ahmet Yesevî'nin bu tasavvuf anlayışını Konya'da Mevlâna Farsça, Nevşehir'de Hacı Bektaş-ı Veli Arapça, Sivrihisar ve çevresinde Yunus Emre Türkçe ile biçimlendirdikleri edebi gelenekle sürdürerek Anadolu halkını bu felsefe etrafında bir arada tutmayı başardılar” (Torun, 2005, s:20). Anadolu Selçukluları döneminde devletin bilim dili olarak Arapçayı, edebi dil olarak ise Farsçayı benimsediğine dikkat çeken Timurtaş (1992), Yunus Emre dışında çok az kişinin Türkçe eserler yazdığını ifade etmektedir. Anadolu Selçukluları'nın Türkçeyi devletin resmi dili haline getirmek için çalışmalar yaptığı bir dönemde Yunus Emre, sanatsal dehası ile Türkçeyi büyük bir ustalikle eserlerinde işleyerek Oğuz Türkçesine dayalı Anadolu

Türkçesinin özgür bir yazı dili olarak kökleşmesinde büyük rol oynamıştır (Korkmaz, 1972, s: 17-18).

Halman (1971)'a göre Yunus Emre'nin Hakk aşkını, İslam inancını, insan sevgisini Türkçenin coşkun ve sade anlatımıyla ifade ettiği O'nun sanatının doruk noktasına erişmesinde ve yedi yüzyılı aşkın bir süre boyunca canlılığını korumasında etkili olmuştur. Torun (2005), Yunus Emre'nin tasavvuf felsefesi üzerine inşa ettiği fikirleri ve beslendiği halk kültürü sayesinde aradan geçen bunca zamana rağmen geçerliliğini koruyup, halk nezdinde bu denli sevilip sayılmasında etkili olduğunu ifade etmektedir. Yunus Emre'nin Türk dilini şiirde kullanma biçiminin bir ustalık göstergesi olduğuna dikkat çeken Tatçı (2005)'ya göre Türkçenin bu denli köklü ve estetik bir dil haline gelerek yaygınlaşmasında O'nun eserlerinin katkısı büyüktür.

1307'de kaleme aldığı Risaletü-n Nushiyyesi'ndeki dört yüz civarındaki şiirlerinde evrendeki bütün varlıkların Hakk'ın yeryüzündeki birer yansıması olarak görüldüğü vahdet-i vücud felsefesinden izlere rastlanan Yunus Emre, barış içinde bir yaşam, dürüstlük ve insan olabilmenin gereği olan sevip sevilmele Allah'a ulaşabileceğini insanlara anlatmıştır (Kaya, 2009, s: 8-9). Halman, (1971), Yunus Emre'yi ve O'nun benimsediği vahdet-i vücud felsefesini; "Türk ozanı, Allaha inanan ve İslam'ın bağnaz fikirli kişilerce yozlaştırılan tefsirlerini reddedip İslam'ı gerçek anlamıyla özümseyen bir mümindir. Yunus Emre'nin hümanizmi Allah ile başlar ve biter. Türk şiirinde ilk defa Tanrıyı insanlaştıran ve insanı Tanrılaştıran ozan, Yunus Emre olmuştur" cümleleriyle ifade etmiştir.

Yunus Emre eserlerinin Türk dili ve edebiyatında olduğu kadar Türk müziğinde de oldukça önemli bir yere sahip olduğunu söylemek gerekir. Üngör (2014), Yunus Emre şiirleri ile ilgili Türk bestecileri tarafından yapılmış beste çalışmaları ile ilgili olarak; "Yunus Emre şiirlerinin büyük bir bölümü dini müzik bestecilerince bestelenmiştir. Bestelenen eserlerin 250 civarında olduğu sanılmaktadır. Bestekârları bilinen eserlerin sayısı 55 adettir. Bu bestelerden 200'e yakını mersiye, ilahi, kaside, naat-ı şerif, tevşih, durak, türkü ve şarkı formunda bestelenmiş olup büyük bir kısmı ilahilerden oluşmaktadır" tespitlerde bulunmuştur.

Kaçar (2017), Dede Efendi'den Saadetin Kaynak'a kadar çok sayıda önemli Türk müziği bestecisi tarafından Yunus Emre'ye ait eserlerin bestelendiğini ifade etmektedir. Şarkıdan, ilâhiye, alevi nefeslerinden, türküye kadar birçok türde bestede Yunus Emre şiirlerine rastlamak mümkündür. Turabi (2015), güftesi Yunus Emre'ye ait çeşitli formlarda bestelenen 805 adet beste tespit ettiğini ifade etmektedir. Yunus Emre'nin Divan'ındaki çeşitli eserlerin Bursa'da yaşamış Yunus isminde başka bir şair ve Anadolu'nun çeşitli yörelerinden Yunus isimli şairlerin şiirleriyle birbirine karıştırıldığı yönünde görüşler de mevcuttur. Kaya (2009) Anadolu halkının gönlünde önemli bir yere sahip olan Yunus Emre'nin ismiyle farklı zaman dilimlerinde birtakım şairlere rastlandığını ifade etmektedir. "Yunus Emre'nin günümüze kadar ulaşabilmiş bilinen iki eseri bulunmaktadır. Bunlar ilki aruz ölçüsü ile kaleme alınmış Mesnevi biçimindeki 573 adet beyitten oluşan Risalet'ün Nushiyye, ikincisi ise Divan'dır. Ancak söz konusu Divan, Yunus Emre'nin vefatından çok sonraları çeşitli yazma eserlerde bulunan ve Yunus Emre'ye ait olabileceği düşünülen şiirlerin bir araya getirilerek derlenmesiyle elde edilmiştir. Bu durum Divan'daki kimi eserlerin Yunus Emre'ye ait olmadığı yönünde tartışmalara yol açsa da içerik ve anlam bakımından üzerinde durulduğunda şiirlerin benzerlik göstermesi bu düşüncenin geçerliliğini çürütmektedir" (Bozkurt, 2011, s: 31-32).

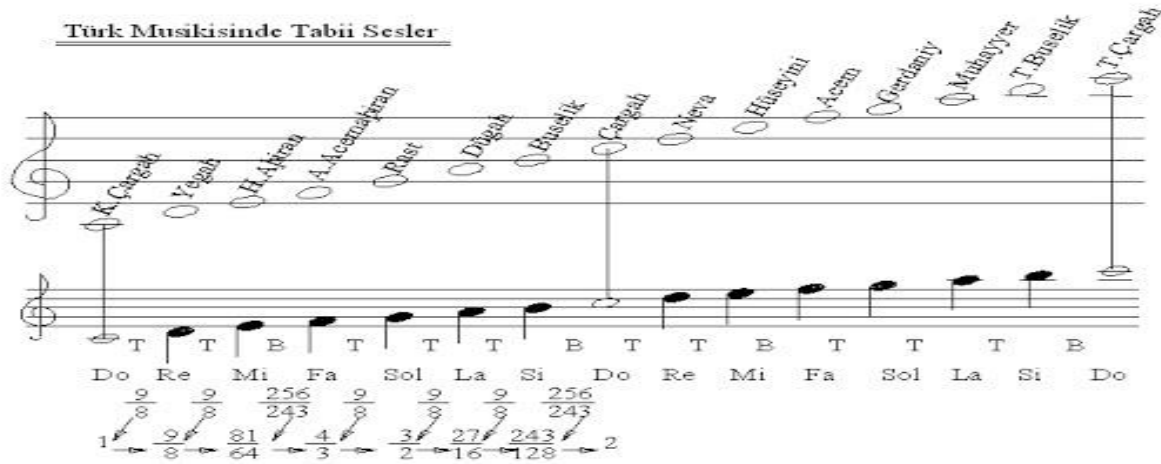
Araştırmaya konu edilen eserlerin makamsal çözümlemesi yapılmadan önce eserlerin bestelendiği makamlar, usuller ve formlar hakkında genel bilgilere yer vermenin yararlı olacağı düşünülmektedir.

3. TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI

13.yy.da Safiyüddin Urmevi ile başlayan sistemci okul anlayışından bu yana geliştirilerek süregeldiği düşünülmektedir. Köprülü (2018), Safiyüddin'in "er-Risâletü'ş-Şerefiyye" isimli eserinde müzik dizilerinin ilk kaynakları olarak görülen dörtlü ve beşli türlerini cins olarak adlandırdığını, bu dörtlü ve beşlileri çizelgelerle belirttiğini, dörtlü ve beşli ses dizilerini değişik biçimlerde bir araya getirerek devir olarak adlandırdığı çeşitli makam dizileri oluşturduğunu ifade etmektedir. Aydar (2018), 15.yy.'da Abdülkadir Meragi'nin belli bir akortta tanbur, ney gibi enstrümanlar üzerinde perdeler ve sesler arasındaki bağlantıyı seyir özellikleriyle incelediği makam yaklaşımının günümüz Türk Müziği makam anlayışına yön verdiğini ifade etmektedir. Elbette sonraki yüzyıllarda da Türk müziği makamsal yapısında önemli değişikliklerin ortaya çıkmasında etkili olan önemli müzik insanları ve onların gerçekleştirmiş oldukları çalışmalar mevcuttur. Ancak araştırma konusunu bağlamından uzaklaştırmamak için makam kavramının ne şekilde ortaya çıktığına değinmenin de yararlı olacağı düşüncesiyle çalışmanın bu kısmının burada sonlandırılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

Günümüzde yaygın olarak bilinen Türk müziği ses sisteminin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olduğu söylenebilir. Arel (1991), durak ve güçlü etrafında çeşitli ilişkilerden dolayı bir araya gelen seslerin oluşturduğu bütünü makam olarak tanımlamaktadır. Ergöz (2007)'e göre bir dörtlü ve bir beşli ses dizisinin veya bir beşli ve bir dörtlü ses dizisinin birleşmesiyle ortaya çıkan, durağı, yedeni ve güçlüsü bulunan ses dizilerine makam denilmektedir. Araştırmadaki makamsal çözümler Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi dikkate alınarak yapılmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde yer alan Türk müziği perde isimleri Şekil 1.'de gösterilmiştir.

Şekil 1. Türk Müziği Perde İsimleri



www.atilasaraloglu.com, Erişim Tarihi: 02.06.2020

3.1. Hicaz Makamı

Hicaz makamı, düğâh perdesi üzerinde bolahenk akort sistemine göre yerinde bir hicaz dörtlüsüne nevada rast beşlisi eklenerek oluşturulmuş inici-çıkıcı veya çıkıcı seyir özelliklerine sahip olabilen bir makam dizisidir. Pest bölgeden genişletilmesi yegâh perdesinden bir rast beşlisi eklenerek, tiz bölgeden genişletilmesi ise muhayyer perdesinden buselik dörtlüsü eklenerek yapılır (Bingöl, 1999, s: 25). Hicaz makamının yedeni rast perdesidir. Donanımında si bakiye bemolü, fa ve do bakiye diyezi kullanılır. Genişletilmiş biçimiyle hicaz makamı dizisi Şekil 2.'de gösterilmiştir.

Şekil 2. Genişletilmiş Hicaz Makamı Dizisi

Burç N., Şen Y. (2019), *Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Müziksel İşitme Dersinde Makamsal Dikte Yazma Becerilerinin Belirlenmesi*, İdil Dergisi, 64 (2019 Aralık).

3.2. Nihavend Makamı

Nihavend makamı rast perdesi üzerine bir buselik beşlisi ile neva perdesi üzerine bir kürdi veya bir hicaz dörtlüsü eklenerek elde edilen inici-çıkıcı seyir özelliklerine sahip bir makam dizisidir. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere nihavend makamı buselik makamı dizisinin rast perdesine göçürülmesiyle oluşan şed bir makam türüdür. Nihavend makamı bolahenk akort sistemine göre düğâh perdesi üzerine kurulan buselik makam dizisinin rast perdesine göçürülmüş şeklidir. Nihavend makamının donanımında si ve mi (kürdi ve hisar perdeleri) küçük mücenneb bemolü bulunur. Fa bakiye diyezi (ıрак perdesi) Nihavend makamı dizisinin yedenidir. Gerdaniye perdesi üzerine buselik beşlisi eklenerek genişletilebilir (Kurtuldu, 2018, s: 273). Nihavend makamı dizisi iki biçimiyle birlikte Şekil 3.'te gösterilmiştir.

Şekil 3. Nihavend Makamı Dizisi

www.islamansiklopedisi.org.tr, Erişim Tarihi: 02.06.2020

3.3. Hüseyini Makamı

Hüseyini makamı, Klâsik Türk müziğinde olduğu kadar Geleneksel Türk halk müziğinde de sıklıkla kullanılan, Türk müzik kültüründe oldukça önemli yere sahip bir makamdır. Hüseyini makamı ile ilgili ilk tanımlamaları Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede'nin yaptıklarını ifade eden Gökçen (2018), makamın adını hüseyini perdesinden aldığını belirtmektedir. Hüseyini makamı bolahenk akort sistemine göre düğâh perdesi üzerine hüseyini beşlisi ve hüseyini perdesi üzerine uşşak dörtlü eklenmesiyle elde edilen inici-çıkıcı seyir yapısında bir makam dizisidir. Hüseyini makamının yedeni rast perdesidir. Hüseyini makamı dizisi tiz bölgeden muhayyer perdesi üzerine buselik beşlisi veya simetrik şekilde hüseyini beşlisi ilave edilerek genişletilebilir. Donanımında bir koma si bemol, dört koma fa diyez bulunur. Genişletilmiş biçimiyle birlikte hüseyini makamı dizisi Şekil 4.'te gösterilmiştir.

Şekil 4. Hüseyini Makamı Dizisi



www.hazimgokcen.net, Erişim Tarihi: 02.06.2020

4. TÜRK MÜZİĞİNDE USÛL KAVRAMI

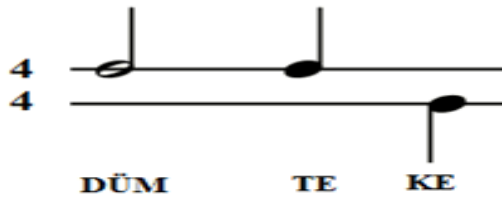
Birim zamanın oransal sürelerle göre ayrılarak düzenlenmesiyle meydana gelen düzümlere usûl denmektedir (Ungay, 1981: 2). Tanrıkorur (1998), usûlu zayıf ve kuvvetli zamanlardan oluşan birtakım düzgülerin kalıp haline getirilmesi şeklinde tanımlamaktadır. Holzapfel ve Stylianou (2009), geleneksel Türk müziğinde değişik kuvvetlerdeki darplardan meydana gelen ritmik kalıpların usûl olarak adlandırıldığını ifade etmektedirler. Tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere ritim kalıpları geleneksel Türk müziğinde usûl olarak adlandırılmaktadır.

4.1. Sofyan Usûlü

Sofyan şarkı, ilahi, oyun havası gibi birçok form türünde sıklıkla rastlanabilen, üç vuruştan meydana gelen, dört zamanlı bir usûldür (Ungay, 1981, s: 18). Sofyan usûlü iki nim sofyan usûlünün birleşmesi ile elde edilir. Sofyan usûlü Şekil 5.'te gösterilmiştir.

225

Şekil 5. Sofyan Usûlü

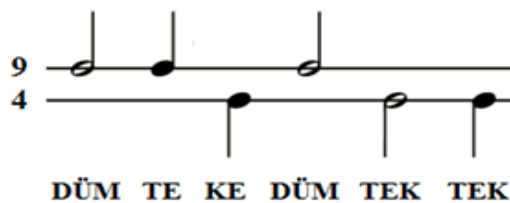


www.islamansiklopedisi.org.tr, Erişim Tarihi: 02.06.2020

4.2. Yürük Aksak Usûlü

Sofyan ve Türk aksağı usûllerinin birleşmesinden meydana gelen ve altı darptan oluşan dokuz zamanlı bir usûldür (Özkan, 1998). Yürük aksak terimi ise usûlün temposunun daha hareketli olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Aksak usûlü Şekil 6.'da gösterilmiştir.

Şekil 6. Aksak Usûlü

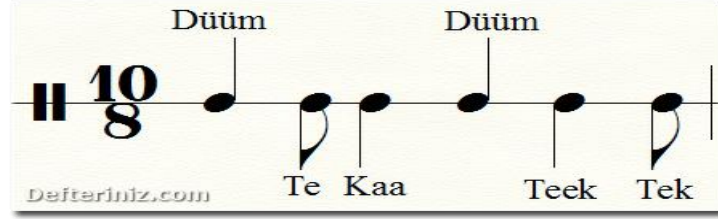


www.adanamusikiderneği.com, Erişim Tarihi: 02.06.2020

4.3. Curcuna Usûlü

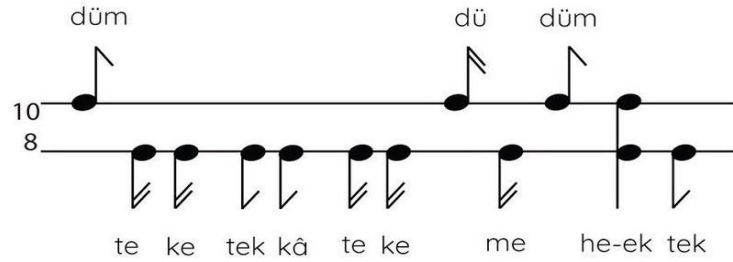
Farklı şekilde vurulmuş iki Türk aksağı usûlünün birleşmesi ile meydana gelen, altı darptan oluşan on zamanlı birleşik bir usûldür. Gönül (2017), curcuna usûlünün aksak semai usûlünden oldukça farklı bir karakteristik yapıya sahip olduğunu, curcuna bir eserin aksak semai darpları ile yazılmasını yanlış bulduğunu ifade etmektedir. Gönül (2017), aksak semai usûlünün velveleli biçimi olarak bilinen curcuna usûlünün ayrı bir usûl olarak değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Aksak Semai usûlü ve velveleli biçimi olan curcuna usûlü şekil 7. ve 8.'de gösterilmiştir.

Şekil 7. Aksak Semai Usûlü



www.defteriniz.com, Erişim Tarihi: 02.06.2020

Şekil 8. Curcuna Usûlü



www.twitter.com/turkmuzigiusul, Erişim Tarihi: 03.06.2020

5. TÜRK MÜZİĞİNDE FORM KAVRAMI

Müzikte form kavramının, müziğin biçimsel niteliğini ve türünü ifade etmek için kullanılan bir terim olduğunu söylemek mümkündür. Say (2005), form kavramını “başlangıç ve bitiş arasında birbirine zıt ve benzer ses hareketlerin bir araya getirilmesinden meydana gelen ve müzik eserine estetik nitelikler kazandıran anlatım biçimleri” şeklinde tanımlamaktadır. Türk müziği formları saz musikisi ve söz musikisi olmak üzere iki ana başlık altında incelenmektedir. Söz musikisi de kendi içerisinde dini ve din dışı olmak üzere iki başlık altında incelenmektedir.

Türk müziğinde beste formları nitelik, tür ve biçimlerine göre;

- Saz musikisi (peşrev, saz semaisi, longa, sirto vb.),
- Söz musikisi (kâr, kârçe, murabbaa, şarkı, türkü vb.),
- Âşık musikisi (divan, mani, kalenderi, koşma vb.),
- Dini musiki (ezan, salt, münacat, ilahi vb.),
- Tekke musikisi (durak, tevşih, nefes, kaside vb.),
- Karagöz musikisi,
- Mehter ve operet musikisi gibi ana başlıklar altında incelenmektedir (Özalp, 1992, s: 5-61).

Yunus Emre'nin araştırma kapsamında incelenmesi kararlaştırılan bestelenmiş üç şiirinin tâbi olduğu üç Türk müziği formunu açıklamanın yerinde olacağı düşünülmektedir.

5.1. İlahi Formu

Dini Türk musikisinde en çok kullanılan form olarak karşılaşılan ilahi formu, akılda kalması kolay, kısa ve sade anlatım özelliğine sahip bir beste formudur. İlahi bestecilerinin genellikle Nizamoğlu Seyfullah, Niyazi Mısri ve Yunus Emre gibi tasavvuf şairlerinin eserlerinin her türden makam ve usûlde besteledikleri görülmektedir (Özalp, 1992, s: 48).

5.2. Şarkı Formu

Şarkı formunu “aruz ve hece ölçüsünün çeşitli kalıpları ile söylenen şiirlere yapılan besteler” şeklinde tanımlayan Özalp (1992), 18. Yy. Lale Devri bestecilerinin dönemin duygu ve düşüncelerini kolay anlaşılır bir ifade ve uyumla besteledikleri eserlerinde şarkı formuna oldukça geniş yer verdiklerine dikkat çekmektedir.

Torun (2012) şarkı formunun biçimsel olarak genellikle zemin (A), nakarat (B) ve meyan (C) bölümlerinden oluştuğunu ifade etmektedir.

5.3. Türkü Formu

Akdoğu (1996), türkü formunun Türk halk edebiyatına tâbi söz unsurlarının yalın ve anlaşılması kolay bir şekilde melodi haline getirilmesiyle meydana geldiğini, çoğunlukla hece ölçüsü ile yazılmış olsa da aruz ölçüsü ile yazılmış örneklerine de rastlamanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Türkü formunun hem Türk halk müziğinde hem de klâsik Türk müziğinde örneklerinin çokça bulunduğunu ifade eden Özalp (1992), aşk, sıla hasreti, tabiat güzellikleri, taşlama, koşma gibi kavramların konu edildiği türkü formunda genellikle 11’li hece ölçüsü kullanılmasına rağmen belirli bir hece sınırlaması olmadığını da belirtmektedir.

6. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde araştırmanın örneklemini oluşturan bestelerin makamsal çözümlemesine yer verilmiştir.

6.1. Yunus Emre'nin “Şûride Vû Şeydâ Kılan” İsimli Eserinin Makamsal Çözümlemesi

Yunus Emre'nin 8’li hece ölçüsü ile yazmış olduğu “Şûride Vû Şeydâ Kılan” isimli şiiri, klâsik dönem Türk müziği bestecilerinden Zekâi Dede Efendi tarafından ilâhi formunda, hicaz makamında ve sofyan usûlünde bestelenmiştir. Beste, zemin (A), nakarat (B), meyan (C) ve tekrar nakarat (B) şeklinde oluşturulmuştur. Her bir bölüm yedişer ölçüden oluşmaktadır. Bestenin genel anlamda inici-çıkıcı seyir yapısında olduğu söylenebilir.

Şekil 9. Şûride Vû Şeyda Kılan 1. Bölüm

Şû ri de vu şey da kı lan ya
Ku lu nu mah zun ey le yen ya

Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

Şekil 9.’da görüldüğü üzere hüseyini perdesinden başlayan eserde ilk iki ölçüde acem perdesi kullanılarak neva üzerinde buselik çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde evç

perdesi kullanılarak neva üzerinde rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüden altıncı ölçünün son dörtlüğüne kadar nevada buselikli yarım kalış yapılarak, altıncı ölçünün son dörtlüğünde evç perdesiyle tekrar rast çeşnisine geçilmiş ve yedinci ölçüde nevada rastlı yarım kalış yapılmıştır.

Şekil 10. Şûride Vû Şeyda Kılan 2. Bölüm

8
Ya rin ce ma li dir be ni ya
Bağ ri mu pür hün ey le yen ya

11
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

Şekil 10.'da görüldüğü üzere; eserin ikinci bölümüne evç perdesi üzerinde segâh çeşnisi yapılarak başlanmış, ikinci ölçüde neva perdesinde rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde acem perdesi ile buselik çeşnisi yapıлып düğâh perdesine inilerek hicaz hûmayun geçkisi yapılmıştır. Dördüncü ve takip eden ölçülerde dik kürdi (si bakiye bemolü) perdesinde yarım kalışlar yapılarak düğâh perdesinde tam karar verilmiştir.

Şekil 11. Şûride Vû Şeyda Kılan 3. Bölüm

15
A lem le re rüs va kı lan ya
Yu nu su mec nun ey le yen ya

18
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

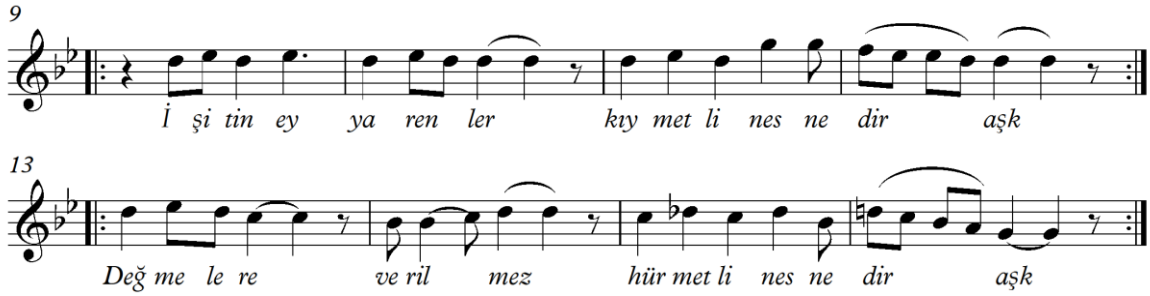
Şekil 11.'de görüldüğü üzere eserin meyan bölümü olan üçüncü kısmın ilk ölçüsünde düğâh perdesinden önce muhayyer perdesine sonra tiz buselik perdesine kadar çıkılarak buselik çeşnisi yapılmıştır. İkinci ölçüde ses aralığı tiz çargâh perdesine kadar genişletilip nim şehnaz perdesi yeden olarak kullanılarak muhayyer perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde hüseyni perdesinde hicaz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüden ve altıncı ölçünün son dörtlüğüne kadar acem perdesi kullanılarak hüseyni perdesi üzerinde buselik çeşnili asma kalışlar yapılmış, altıncı ölçünün son dörtlüğünde ise evç perdesi kullanılarak muhayyerden neva perdesi üzerine kadar inilip rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Bu bölümden sonra tekrar eserin ikinci bölümüne geçilmiştir.

6.2. Yunus Emre'nin "İşitin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk" İsimli Eserinin Makamsal Çözümlemesi

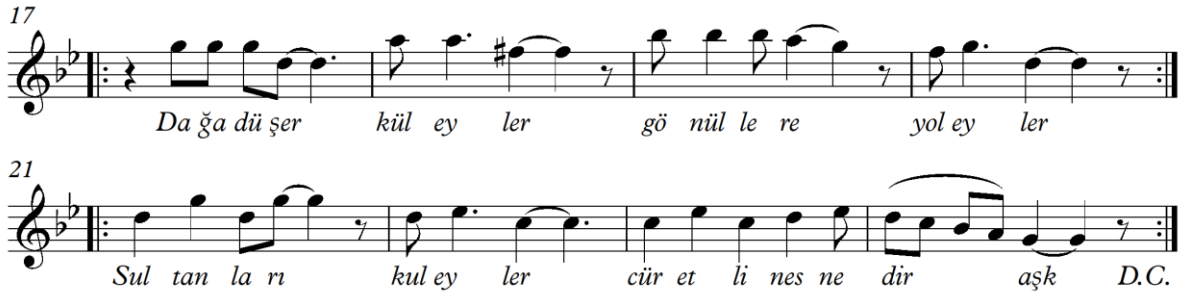
Yunus Emre'nin 14'lü hece ölçüsü ile yazmış olduğu "İşitin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk" isimli şiiri, 21.yy. Türk müziği bestecilerinden Hasan Soysal tarafından şarkı formunda, nihavend makamında ve yürük aksak usûlünde bestelenmiştir. Beste, zemin (A), nakarat (B), zemin (A), nakarat (B) şeklinde oluşturulmuştur. Her bir bölüm sekizer ölçü ve ikişer tekrardan oluşmaktadır. Bestenin genel anlamda inici-çıkıcı seyir yapısında olduğu söylenebilir.

Şekil 12. İştin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk (Saz Bölümü)

Şekil 12.'de görüldüğü üzere eserin ilk ölçüsünde neva, gerdaniye ve muhayyer perdeleri arasında armonik bir çıkış yapılmıştır. İkinci ölçüde sümbüle (ince si küçük mücennep bemolü) perdesinden neva perdesine kadar inilerek nevada kürdili yarım kalış yapılmış, üçüncü ölçüde kürdi dizisinde ilerlenmiş, dördüncü ölçüde neva perdesinde kürdili yarım kalış yapılmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsü de tıpkı eserin birinci satırında olduğu gibi armonik hareket ederek neva perdesinde yarım kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde nim hisar (mi küçük mücennep bemolü) perdesinden başlanarak kürdi dizisinin yedeni durumunda olan çargâh perdesine inilip, tekrar nim hisar perdesine çıkılarak kürdili asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde buselik çeşnisi yapılmış, son ölçüde ise rast perdesinde buselikli tam karar yapılarak nihavend dizisi gösterilmiştir.

Şekil 13. İştin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk 1. Bölüm

Şekil 13.'te görüldüğü üzere birinci satırın ilk ölçüsünde nim hisarda kürdili asma kalış yapılmış, iki, üç ve dördüncü ölçülerde genel anlamda neva perdesi üzerinde kürdi dizisi gösterilerek yarım kalış yapılmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde kürdi çeşnisi yapılarak çargâh perdesinde asma kalış yapılmış, ikinci ölçüde ise önce kürdi (si küçük mücennep bemolü) perdesinden başlayıp neva perdesine kadar çıkılarak buselikli yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde nim hicaz (re küçük mücennep bemolü) kullanılarak kürdide buselik çeşnisi yapılarak, son ölçüde tekrar dizinin doğal seyrine dönülerek rast perdesinde buselikli tam kalış yapılmıştır.

Şekil 14. İştin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk 2. Bölüm

Şekil 14.'te görüldüğü üzere ilk ölçüde gerdaniye perdesinden neva perdesine inilip ikinci ölçüde muhayyer perdesine çıkıldıktan sonra evç perdesinde hicaz çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde ise sümbüle perdesinden başlanıp gerdaniye perdesine kadar

inilerek buselikli genişleme yapılmış, dördüncü ölçüde ise nevada kürdili yarım kalış yapılmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde yine kürdi dizisi ile seyredilip ikinci ölçüde kürdi dizisinin yedeni olan çargâh perdesinde asma kalış yapılmış, üçüncü ölçüde tekrar kürdi gösterilerek dördüncü ölçüde neva perdesinden rast perdesine kadar inilerek buselikli tam karar yapılmış ve nihavend dizisi tamamlanmıştır.

Eserin üçüncü bölümünde birinci bölüm, dördüncü bölümünde de ikinci bölüm benzer şekilde tekrar edilmiştir. Ara nağmenin bittiği yer ile ikinci bölümün bittiği yere koda işareti konulup, son bölüm bittikten sonra ara nağme kısmından sonraki birinci ve ikinci bölüm tekrar edilerek eser bitirilmiştir.

6.3. Yunus Emre'nin “Gönül Çalabın Tahtı” İsimli Eserinin Makamsal Çözümlemesi

Yunus Emre'nin 14'lü hece ölçüsü ile yazmış olduğu “Gönül Çalabın Tahtı” isimli şiiri, 21.yy. Türk müziği bestecilerinden Sadun Aksüt tarafından türkü formunda, hüseyini makamında ve curcuna usûlünde bestelenmiştir. Beste, zemin (A+a), meyan (C+c) şeklinde oluşturulmuştur. Birinci bölüm sekiz, ikinci bölüm on ölçüden oluşmaktadır. Bestenin genel anlamda Hüseyini makamının karakteristik özelliği çerçevesinde inici-çıkıcı seyir yapısında olduğu söylenebilir.

Şekil 15. Gönül Çalabın Tahtı (Saz Bölümü)



Şekil 15'te görüldüğü üzere esere tiz bölgeden başlanmış olup ilk ölçüde dizinin güçlüsü olan hüseyinde yarım kalış yapılmış, ikinci ölçüde ise gerdaniye, muhayyer ve evç perdeleri kullanılarak hüseyini perdesi üzerinde uşaklı yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde gerdaniye perdesinden başlanıp melodik bir şekilde neva perdesine kadar inilerek nevada uşak dizisi gösterilmiş, dördüncü ölçüde çargâh üzerinde pençgâhlı asma kalış yapılmıştır. İkinci satırın birinci ölçüsünde segâh (si koma bemolü) ile başlanarak melodik bir şekilde güçlü perdesi olan hüseyiniye kadar çıkılmış olup, ikinci ölçüde neva perdesinde hüseyini çeşnili asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde segâh perdesinden başlayan melodik hareketlerle dördüncü ölçüde düğâh perdesine kadar inilerek tam karar yapılmış ve Hüseyini dizisi gösterilmiştir.

Şekil 16. Gönül Çalabın Tahtı 1. Bölüm



Şekil 16.'da görüldüğü üzere esere hüseyini dizisinin karakteristik seyir özelliği göz önünde bulundurularak güçlü perdesi olan hüseyini perdesi civarından başlanmıştır. İkinci ölçüde hüseyinde uşaklı yarım kalış yapılmış, üçüncü ölçüde evç perdesinden muhayyere kadar çıkılıp dördüncü ölçüde çargâhta pençgâhlı asma kalış yapılmıştır. İkinci satırın bir ve

ikinci ölçülerinde muhayyerde uşşaklı yarım kalış yapılmış, üçüncü ölçüde tekrar evç perdesinden muhayyere çıkılıp dördüncü ölçüde nevada rastlı asma kalış yapılmıştır.

Şekil 17. Gönül Çalabın Tahtı 2. Bölüm

17
İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

21
İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

25
kim gö nül yı kar i se

Şekil 17.'de görüldüğü üzere eserin meyan bölümüne evç perdesinden başlanarak muhayyerden tiz çargâh perdesine kadar çıkılıp hüseyini dizisi ile genişletilerek başlanmıştır. İkinci ölçüde hüseyinde uşşaklı yarım kalış yapılmıştır. Birinci satır bütün halinde ele alındığında üçüncü ölçüde dizinin üçüncü derecesi olan çargâhta pençgâh çeşnili, dördüncü ölçüde ise nevada rast çeşnili asma kalışlar yapıldığı görülmektedir. İkinci satırda segâh perdesinden dizinin güçlüsü olan hüseyini perdesine kadar melodik bir biçimde çıkılmış, ikinci ölçüde çargâhta, üçüncü ölçüde ise segâhta asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüde dügâh perdesinden dizinin yedeni olan rast perdesine inilip hemen akabinde neva perdesine çıkılarak çargâhta asma kalış yapılmıştır. Eserin son satırında segâh perdesinden melodik bir biçimde hüseyiniye kadar çıkılarak yarım kalış yapılmış, ikinci ölçüde yine melodik bir biçimde neva perdesinden dügâh perdesine kadar inilerek tam karar yapılmış ve eser bitirilmiştir.

7. SONUÇ

Geçmişten günümüze kadar Yunus Emre ile ilgili olarak gerçekleştirilen çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda Türk divan şiirinin ve İslam tasavvufunun en önemli temsilcilerinden biri olan Yunus Emre'nin Türkçenin gelişmesinde ve Anadolu'da İslam felsefesinin daha açık bir şekilde anlaşılmasında büyük rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Zekâi Dede Efendi tarafından ilâhi formunda, hicaz makamında ve sofyân usûlünde bestelenen “Şûride Vû Şeydâ Kılan” isimli bestenin zemin (A), nakarat (B), meyan (C) ve tekrar nakarat (B) şeklinde oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Hasan Soysal tarafından şarkı formunda, nihavend makamında ve yürük aksak usûlünde bestelenen “İşitin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk” isimli bestenin zemin (A), nakarat (B), zemin (A), nakarat (B) şeklinde oluşturulduğu görülmektedir. Sadun Aksüt tarafından türkü formunda, hüseyini makamında ve curcuna usûlünde bestelenen “Gönül Çalabın Tahtı” isimli bestenin zemin (A+a), meyan (C+c) şeklinde oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Araştırmaya konu olan eserlerde gerçekleştirilen tam kalış, yarım kalış, çeşniler ve makamsal geçkiler bestelenmiş oldukları makamların karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadırlar. Eserlerin makamsal yönden nazariyat kurallarına bağlı kalınarak bestelendikleri söylenebilir.

Zekai Dede Efendi'den günümüz bestekârlarına kadar birçok Türk müziği bestecisine büyük ilham kaynağı olan Yunus Emre'nin eserlerinin başta ilahi formu olmak üzere çeşitli müzik formlarında bestelendikleri görülmektedir. Yunus Emre'nin eserlerinde öz Türkçeyi kullanmasının toplumun her kesiminde kolayca anlaşılmasında, Türk bestekârlarının O'nun eserlerini müzikleştirmelerinin ise bu eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasında ve ilk günkü gibi canlılığını sürdürmesinde önemli rol oynadığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- AKDOĞU, O. (1996), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Yayınları. İzmir.
- AREL, H., S. (1991), *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- AYDAR, D. (2018), *Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış*, Bilig Dergisi, Sayı 84, 179-186.
- BAYKARA, T. (1995), *Yunus Emre Döneminde Anadolu*, Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri, 7-10 Ekim 1991, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, Sayı: 69, 33- 40.
- BEKÇİ, E. (2014), *Yunus Emre*, Alioğlu Matbaacılık, İstanbul.
- BİNGÖL, E. (1999). *Türk Mûsikisinde Makamlar ve Seyir Örnekleri*, Bakırköy Mûsiki Vakfı Yayınları, İstanbul.
- BOZKURT, T. (2011), *Sevgi ve Aşk Çağlayanı Yunus Emre*, Alioğlu Matbaacılık, İstanbul.
- BURÇ N., ŞEN Y. (2019), *Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Müziksel İşitme Dersinde Makamsal Dikte Yazma Becerilerinin Belirlenmesi*, İdil, 64 (2019 Aralık), 1817-1834.
- CİN, A., BABACAN, V. (2013), *Yunus Emre'nin Risaletün Nushiyye'si ve Divan'ı Üzerine Yeni Bir İnceleme*, Mediterranean Journal of Humanities 3(2), 57-69.
- ÇUBUKÇU, İ., A. (1983), *Yunus Emre ve Din Felsefesi*, İslam Düşüncesi Hakkında Araştırmalar, Ankara, 226-229.
- DEMİRTAŞ, Y. (2014), *Yunus Emre ve Mûsiki*, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 19(1), 59-78.
- ERGÖZ, S., E. (2007). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Uygulama Kitabı 1 Basit Makamlar Şed Makamlar*, Değişim Yayınları. İstanbul.
- GEMALMAZ, E. (1991), Yunus Emre'nin Şiirlerindeki Dil Özellikleri, Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri, 15-16 Ekim 1991, Erzurum, 61-77.
- GÖKÇEN, H. (2018), *Hüseyni Makamı*, <http://www.hazimgokcen.net/turk-sanat-muzigi/huseyni-makami-2/>, (Erişim Tarihi: 2 Haziran 2020).
- GÖNÜL M. (2017), *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- HALMAN, T. S. (1971), *Yunus Emre'nin Hümanizması*, Hisar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, 11 (93), 3-28.
- HOLZAPFEL, A., STYLİANOY, Y. (2009), *Rhythmic Similarity in Traditional Turkish Music*, Proceedings of the International Symposium on Music Information Retrieval, 2009, İzmir, 99-104.
- KAÇAR, G. Y. (2017), *Yunus Emre ve Türk Tasavvuf Mûsikîsi*, İstem Dergisi, 15 (29), 41 – 59.
- KAVAL, M. (2013), *Yunus Emre ve Mevlâna'nın Eserlerinde İnsan ve Tekâmülü*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(2), 101-122.
- KAYA, D. (2009), *Yunus Emre Ve Seçme Beyitler*, Vilayet Kitabevi, Sivas.
- KERMAN, J. (1980), *How We Got into Analysis, and How to Get out*, Critical Inquiry, 7 (2), 311-331.

- KORKMAZ, Z. (1972), *Yunus Emre Ve Anadolu Türkçesinin Kuruluşundaki Yeri*, (27-30 Mayıs) Yunus Emre Semineri, Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Araştırmaları Enstitüsü, Eskişehir.
- KÖPRÜLÜ, F. (2005), *Anadolu'da İslamiyet*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KÖPRÜLÜ, G. (2018), *XIII-XV. Yüzyıl Ortaçağ İslam Medeniyetinde Sistemci Okul ve Türk Müsikî İlmine Katkıları*, Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6(2), 263-276.
- KURTULDU, S. (2018), *Türk Müziği Nazariyatı Temel Teorik Bilgiler Makamlar Usuller*, Trabzon Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Trabzon.
- ÖZALP, N. (1992), *Türk Müsikisi Beste Formları*, TRT Yayınları, Ankara.
- ÖZKAN, M. (2010), Türkçenin Anadolu'da Yazı Dili Olarak Teşekkülünde Yunus Emre'nin Rolü, X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni, 06-08 Mayıs 2010, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yunus Emre Araştırma Merkezi, s: 25-68.
- SAY, A. (2005), *Müzik Ansiklopedisi*, Say Yayınları, Ankara.
- SEVGİ, A. (2012), *Yunus Emre'de İnsan Sevgisinin Evrensel Niteliği Üzerine*, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 7(1), 99-103.
- TANRIKORUR, C. (1998), *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- TATÇI, M. (2005), *Yunus Emre Divân ve Risâletü'n-Nushiyye*, Sahhaflar Yay, İstanbul.
- TİMURTAŞ, F. K. (1992), *Türkiye Edebiyatı Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- TURABİ, A., H. (2010), *Türk Din Musikisinde Yunus Emre*, I. Ulusal Yunus Emre Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Karaman Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Karaman, 185-220.
- TORUN, A. (2005), *Yunus Emre ve Halk Kültürü*, Millî Folklor Dergisi, 17 (68), 18-31.
- TORUN, M. (2012), *Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım*, (Ders Notları).
- UNGAY, M. H. (1981), *Türk Müsikisinde Usûller ve Kudûm*, Türk Musikisi Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ÜNGÖR, E. (2014), *Türk Musikisinde Yunus Emre*, Haz. Emrah Bekçi, Alioğlu Matbaacılık, İstanbul.
- ÜŞENMEZ, E. (2013), *Yunus Emre Divanında Türkçe İslami Terimler*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8(3), 625-644.

EKLER

Şekil 18. Şûride Vû Şeyda Kılan¹
Şuride Vû Şeyda Kılan

Beste: Zekâi Dede Efendi
Güfte: Yunus Emre

Şû ri de vu şey da kı lan ya
Ku lu nu mah zun ey le yen ya

4
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

8
Ya rin ce ma li dir be ni ya
Bağ rı mi pür hün ey le yen ya

11
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

15
A lem le re rüs va kı lan ya
Yu nu su mec nun ey le yen ya

18
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

22
Ya rin ce ma li dir be ni ya

25
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

¹ www.neyzen.com internet sitesinden 28.05.2020 tarihinde temin edilmiştir. Ancak eserin makamsal çözümlemesi yapılırken daha anlaşılır bir biçimde gösterilebilmesi adına eserin herhangi bir yerinde değişiklik yapılmadan sibeliuous nota yazım programı ile tekrar notaya alınarak çalışmada sunulmuştur.

Şekil 19. İşitin Ey Yarenler Kıymetli Nesnedir Aşk²

İşitin Ey Yarenler Kıymetli Nesnedir Aşk

Beste: Murat Soysal
Güfte: Yunus Emre

Saz...

5

9

13

17

21

25

29

33

37

İ ş i tin ey ya ren ler kı y met li nes ne dir aş k

De ğ me le re ve ril mez hür met li nes ne dir aş k

Da ğ a dü ş er kü l ey ler gö nü l le re yol ey ler

Sul tan la rı kul ey ler cür et li nes ne dir aş k D.C.

De niz le ri kay na tır dal ga ge lir oy na tır

Ka ya la rı söy le tir kuv vet li nes ne dir aş k

A ş ık Yu nus ney le sin der din ki me söy le sin

Var sın dos tu toy la sın lez zet li nes ne dir aş k

² www.notaarsivleri.com internet sayfasından 28.05.2020 tarihinde temin edilmiştir. Ancak eserin makamsal çözümlemesi yapılırken daha anlaşılır bir biçimde gösterilebilmesi adına eserin herhangi bir yerinde değişiklik yapılmadan sibeliuous nota yazım programı ile tekrar notaya alınarak çalışmada sunulmuştur.

Şekil 20. Gönül Çalabın Tahtı³

Hüseyini Türkü

Beste: Sadun Aksüt
Güfte: Yunus Emre

Curcuna

Ara Nağme

5

9

13

17

21

25

Gö nül ça la bın tah tı Gö nü le ça lab bak tı

Gö nül ça la bın tah tı Gö nü le ça lab bak tı

İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

kim gö nül yı kar i se

*Bildik gelenler geçmiş, konanlar geri geçmiş,
Aşk şarabından içmiş, kim mana bulur ise.*

*Yunus yoldan şaşanlar, yüksek yerde durmasın,
Kalbin yolu görmesin, sevenler didar ise.*

³ Şekil 30.'daki eserin besteci Sadun Aksüt tarafından kendi el yazısı ile notaya alınmış biçimi www.defteriniz.com internet sayfasından 28.05.2020 tarihinde temin edilmiştir. Ancak eserin makamsal çözümlemesi yapılırken daha anlaşılır bir biçimde gösterilebilmesi adına eserin herhangi bir yerinde değişiklik yapılmadan sibelious nota yazım programı ile tekrar notaya alınarak çalışmada sunulmuştur.