



Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin Eserlerinde Sus (Es) Kullanma Tercihleri ve Buna Etki Eden Faktörler

Kadir İNAN*¹

Nesrin FEYZİOĞLU**²

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Türk Din Musikisi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

**Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Erzurum, Türkiye

Makale Bilgileri	Özet
Makale Türü Araştırma Makalesi	Bu makalede, Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde, "Sus (Es)" kullanımına dair tercihlerinin, 'sus'ların vezin, usûl, nefes ve vurgulara göre kullanılışlarının ve 'artistik sus' tercihlerinin seçilen üç eser üzerinde incelenmesi amaçlanmıştır. Hamamîzâde İsmail Dede Efendi bestekârlıktaki kudreti ve mûsikî nazariyesine olan hâkimiyeti ile Türk Müsîkîsî'nde klasik dönemin son büyük temsilcisi olarak kabul edilir. Sözlü eserlerinin söz varlığını, hem klasik hem de halk şiiirinden seçen Dede Efendi'nin, heceyi başarı ile kullanmanın yanında aruzlu güfteleri de ustalıkla bestelediği görülmektedir. Eserlerinde güftenin diline, Türkçenin estetik yapısına, dil inceliklerine, kelimelerin mana yüküne hâkimiyeti de dikkatleri çekmektedir. Bu makalede, Klasik mûsikî geleneğinin taşındığı meşk zincirinin önemli bir halkası olan Dede Efendi'nin Sultâniyegâh Nakış Beste, Sultâniyegâh Ağır Semâî ve Sultâniyegâh Yürük Semâî isimli eserleri, mûsikî prozodisi bağlamında ele alınmış olup 'sus' tercihleri ve bu tercihlerin eserin estetiğine katkıları, dönemin mûsikî beğenileri çerçevesinde değerlendirilmiştir.
Geliş Tarihi 14 Eylül 2023	
Kabul Tarihi 02 Ekim 2023	
Yayın Tarihi Ekim 2023	

Anahtar Kelimeler: *Türk Müsîkîsi, Dede Efendi, Mûsikî Prozodisi, "Sus (Es)".*

¹ Sorumlu Yazar f.kadirinan@gmail.com ORCID: 0000-0002-2016-6935

² nesrinf@atauni.edu.tr ORCID:0000-0002-6037-363X



The Preferences To Use Rest In The Works Of Hammamîzâde İsmail Dede Efendi And The Factors Affecting It

Article info	Abstract
Article Type Research Article	<p>In this article, it is aimed to examine Hammamîzâde İsmail Dede Efendi's preferences regarding the use of "Rest" in his works, the use of 'rest' according to meter, rhythm, breath and stress, and his 'artistic rest' preferences on three selected works. Hammamîzâde İsmail Dede Efendi is considered to be the last great representative of the classical period in Turkish Music with his power in composing and his command of musical theory. It is seen that Dede Efendi, who chose the vocabulary of his oral works from both classical and folk poetry, masterfully composed aruz lyrics as well as using the syllable successfully. In his works, his command of the language of the lyrics, the aesthetic structure of Turkish, the subtleties of the language, and the semantic load of the words also attracts attention. In this article, Dede Efendi's works named Sultâniyegâh Nakış Beste, Sultâniyegâh Ağır Semâî and Sultâniyegâh Yürük Semâî, which are an important link in the "meşk chain" in which the classical musical tradition is carried, are discussed in the context of musical prosody, and the 'rest' preferences and the contributions of these preferences to the aesthetics of the work are discussed in the musical style of the period, evaluated within the framework of their tastes.</p>
Arrival Date September 14, 2023	
Acceptance Date October 02, 2023	
Publish Date October 2023	

Keywords: *Turkish Music, Dede Efendi, Musical Prosody, "Rest"*

1. Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve Türk Müsîkîsi

Hem klasik üslupta hem de Batılı tesirlerle yeniden şekillenen müsikimize verdiği eserlerle müsikimizin kendi temelleri üzerinden özünü kaybetmeden, geleneğin dinamiklerinden uzaklaşmadan yenileşmesinde etkin bir rol sahibi olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), 18. yüzyılın ikinci yarısında doğup, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaşamış büyük bir bestekârdır. Buhûrîzâde Mustafa İtrî'den sonra, klasik üslûbun en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Dede, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren başlayan Batılılaşmanın, müsikîde kurumsallaşmaya başlaması ile birlikte meydana gelen kültürel değişim neticesinde, müsikimiz, klasik dönemin etkisini sürdürmekle birlikte, gerek biçim ve gerekse müzikal açıdan uğradığı değişimle henüz tam tanımlanamayan yeni bir yapı ile karşı karşıya kalmıştır. 19. yüzyılda klasiğin üretildiği kültürel zeminde yaşanan değişikliklerden biri olan dilde sadeleşmenin zorunlu bir sonucu olarak bestekârlar, Divan edebiyatından ziyade Halk edebiyatı ve hece vezniyle yazılmış güftelere yönelmiş bu güftelerin tematik yapılarına uygun makam ve usûllerle eserlerini bestelemeye başlamışlardır. Bu bestekârlardan biri de Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'dir.



“18. yüzyılın sonlarında III. Selim (1761-1808), klasik kuralları zorlayan bir mûsikî akımını teşvik etmiştir. Bu dönemde Lâle Devri’ndeki yenilik hareketlerinin esintisi ile Türk mûsikîsinde yaygınlaşmaya başlayan “Şarkı” formu ön plana çıkmıştır” (Körükçü, 1998, s. 44). Bu akım, klasik dönemden Romantik döneme geçişin habercisi olmuştur. III. Selim ekolü ile klasik kuralların zayıflamaya başlamasıyla birlikte, büyük formlar yerini yavaş yavaş küçük formlara özellikle şarkı formuna bırakmaya başlamıştır. Fakat yine de bazı bestekârlar, klasik dönemin kurallarına bağlı kalarak klasik üslûpta eserler vermeye devam etmişlerdir. Dede Efendi, İtrî’den sonra, klasik üslûbun en büyük temsilcisi olarak kabul edilmiş olmanın yanında şarkı biçiminde de mahir bestekârlar arasında kabul edilmektedir.

Dede Efendi, yaşadığı dönemde meydana gelen sosyo-kültürel değişimlere göre mûsikîde bir tavır almıştır. Gerek güfte ve vezin/usûl geçişleri, gerek biçime dair değişiklikler ve gerekse tüm bunlara bağlı olarak değişen müzikal kabuller hususunda köprü niteliğinde bir varlık sergiler.

Türk mûsikîsinin âyin, durak, tevşih, savt, ilâhi, peşrev, saz semâisi, kâr, kârçe, kâr-ı nâtık, murabba, semâi, şarkı, türkü, köçekçe gibi dinî ve din dışı sahadaki hemen her formunda eser veren Hammamîzâde İsmail Dede Efendi’de klasik üslûbun korunmuş olduğu mûsikî sanatındaki bütün estetik değerlerin yer aldığı ve bilhassa melodik çeşitlilikle akıcılığın gözlendiği eserlerinde geleneğe bağlılığın yanında yeni arayışlar dikkati çeker.

Dede Efendi, klasik üslûbun hâkim olduğu büyük formdaki eserlerinin yanında mûsikîyi daha geniş kitlelere yaymak amacıyla şarkı ve köçekçe gibi küçük formlarda da eserler bestelemiş, ayrıca türküleriyle halk zevkine ve sanatına verdiği değeri ortaya koymuştur. Şarkılarında hüznün ve coşkunun ruh âleminde meydana getirdiği akisler ve farklı bir melodik yapı anlayışı açıkça hissedilmektedir. Kendisinden sonra gelen sanatkârları etkileyen, mûsikîye yeni bir üslûp ve kimlik kazandıran ve Arabankürdî, Hicaz-bûselik, Neveser, Sabâ-bûselik ve Sultânîyegâh makamlarını terkip ederek mûsikî nazariyatı sahasında da kudretini gösteren İsmail Dede 500’ün üzerinde eser bestelemiş, bazılarının güfteleri de kendisine ait olan bu eserlerin çoğu günümüze ulaşamamıştır.

Modern olanla, geleneği birlikte işleyen ve onu mûsikîmizin sürekliliğine yayararak değişebilen Dede, modernleşmeci gelenekle arasına mesafe koyan, dolayısıyla değiştiğini düşündükçe kendiliğini kaybeden bir bestekâr değildir. Batı modernizmi ile Türkiye modernleşmesini mûsikîmiz bağlamında uyuşturabilmiş yaşadığı zaman diliminde yeni, revaçta iken klasiği de yaşatmak çabası ile sayısız beste yapan önemli bir bestekârdır (Feyzioğlu, 2017, s.631).



Türk mûsikîsinde klasik dönem mûsikîmizin zirvesi olarak kabul edilir. Bu dönemde yaşayan bestekârlar ve dönemin mûsikî anlayışına genel olarak bakıldığında bestekârların geleneğe bağlı kaldıkları ve sözlü mûsikîde söze olan hâkimiyetleri dikkat çekmektedir. Bu dönemin birçok bestekârı aynı zamanda şairdir. Kendi güftelerini bestelemelerinin yanı sıra özellikle Dîvan şairlerinin eserlerine vakıf olmaları, bu şiirleri kendi sanat anlayışları ve zevkleri doğrultusunda eserlerine nakşetmeleri sonucu Türk Mûsikîsi dağarına zengin bir repertuar kazandırmışlardır. Dede Efendi de şair bestekârlar arasında önemli bir bestekârdır. (Öztuna, 1990, s. 396).

Dede Efendi, şiire ve edebiyata da vâkıf bir bestekâr olarak eserlerinde Türk mûsikîsi prozodisi kurallarını en üst düzeyde uygulamıştır.

Daha çok bir saz mûsikîsi olma özelliğine sahip mûsikîmiz Dede Efendi döneminde bir söz mûsikîsi olmaya evrilmiştir. Bu bağlamda, makalemize temel teşkil eden konuyu, Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde sözün ezgiyle buluşmasında etkin olan müzikal unsurlardan sus ve kullanım işlevleri oluşturmaktadır. Bugün geleneğin devam etmemesi ve meşk sisteminin yok olması dolayısıyla ne yazık ki mûsikî eserlerinin dönemlerin değişen şartlarına ve mûsikî kabullerine göre besteleme teknikleri konusundaki mevcut bilgiler sınırlıdır. Bestekârların eser içerisinde belli bir süre susulması gereken kısa zaman aralıklarını kullanma tercihleri elbette gelişmiş güzel seçilmemiştir ve bunların ilmi bazı gerekçeleri vardır. Öyle ki zaman zaman prozodik olarak hata gibi görünen ancak bestekârların bazen vezin, usûl, metrik zorunluluğu gereği veya artistik gereklilikle değişkenlik gösteren sus işaretlerini kullanma tercih ve biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Klasik dönem bestekârları içerisinde son büyük temsilci olarak kabul edilen Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde de buna uygun örnekler bulunmaktadır. Makale, Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin Sultâniyegâh makamında bestelediği Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî formlarından seçilmiş üç eser üzerinde sus kullanımları kullanım tercihlerinin analizini esas almaktadır.

1. TÜRK MÜSİKİSİNDE SUS (ES)

Tahrîriyye'nin "Şürû" adlı giriş bölümünde Abdülbâki Nâsır Dede mûsikî yazımının, nağmelerin işareti olan harflerin yazımıyla bu harflerin altına vuruş sayısını rakamla ve sözlerini hecelere taksim ederek yazmaktan ibaret olduğunu söyler. Daha sonra yegâhtan tiz hüseyñîye kadar otuz yedi perdeden oluşan harf mûsikî yazısı bir tablo halinde verilir, ardından bu yazının nasıl kullanılacağı örneklerle anlatılır ve bu sistemde yer alan "sus" işareti üzerinde durulur. Bu arada Nâsır Dede'nin "teneffüs" adını verdiği, nokta ile gösterilen sus işaretinin Türk mûsikîsi tarihinde ilk defa bu nota sisteminde kullanıldığını ifade



etmek gerekir. Bu notanın bir diğer özelliği de harflerin noktasız yazılmış olmasıdır (Uslu & Dışiaçık, 2009, s. 108).

Sus İşaretleri: Bir mûsikî eserinde susulması veya durulması gereken yerlerde kullanılan, özel şekildeki işaretlere denir. Bunlar yedi tanedir.

1'lik, 2'lik, 4'lük, 8'lik, 16'lık, 32'lik, 64'lük

İcrada farklılık arayışı ya da nota yazım farklılığı şeklinde karşımıza çıkması mümkündür. Sus işaretlerinin nota ile doldurulması melodiyi zenginleştirirken; melodiye susların eklenmesi ritmik yapıyı zenginleştirir. Bununla birlikte melodik fonksiyon amacı taşıyarak var olan notanın başka bir nota yâda es ile değiştirilmesi nota yazım farklılıklarından doğacağı gibi icracının isteği ile de ortaya çıkan ve eserin değişiklik yoluyla süslenmesine katkı sağlayan bir durum olarak kabul edilmektedir. Asıl notanın yerine bir tam ses altındaki / üstündeki notanın geçmesi ya da daha uzak notaların melodide yer alması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

“Vakfe Dinî müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden bir olan vakfe muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akısı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Nota yazısında yukarıdan virgülle (,) gösterilir” (Sezgin, 1996, s. 13).

“Müzikte sessiz süreler susma ile gösterilir ve işaretlenir. Türkçede “susma”, “susku” ve “es” gibi benzer kelimelerle de belirtilir. Sesli notalar gibi sessiz notalarda da yedi susma işareti vardır. Sessiz (es) notalarda isminden de anlaşıldığı gibi müzik partisinde işaretlerin olduğu yerde ses kesilir (susturulur)” (Yener & Çiçek, 2016, s. 5).

Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin seçtiğimiz eserlerde susların kullanılış biçimi, tercihleri ve işlevleri “Vezin-usûl gerekliliği, metrik gereklilik, nefes susları ve artistik sus kullanımı” başlıkları altında incelenip değerlendirilecektir. Türk Müsîkîsi geleneğinde susların kullanımı konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır.

1.1. Vezin-usûl uyumu bağlamında “sus” kullanımı: Türk Müsîkîsi'nin sözlü eserlerinde çoğunlukla Aruz ve Hece vezni kullanılmıştır. Aruz vezni “nazımda uzun veya kısa, kapalı veya açık hecelerin âhenkli dizilerine dayanan bir vezin sistemi olup Arap edebiyatında doğmuş, dil yapısına, edebî an'ane ve zevke göre değişikliklere uğrayarak, başta Fars ve Türk edebiyatları olmak üzere, İslâm medeniyeti



çevresine giren diğer milletlerin kendi dillerindeki edebiyatlarına da geçmiş” sistematik bir vezin şeklidir (Çetin, 1991, s. 424).

Aruz vezninde yer alan tef'ilelerin açık ve kapalı hecelere göre dağılımlarındaki sistematik yapı ile mûsıkîdeki usûl darpları, sözlü mûsıkîde prozodiyle ortak bir paydada buluşturulmuştur. Mûsıkî usullerinde yer alan “kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf” zaman darpları Aruz tef'ilelerinde yer alan açık ve kapalı hecelere göre düzenlenmiştir. Bilindiği üzere kapalı hecelere kuvvetli ya da yarı kuvvetli darplar denk getirilmiş, açık hecelere de zayıf zamanlı darplar getirilerek Aruz’daki ritim mûsıkîdeki ritim ile kuvvetli bir isnada dayandırılmıştır. Ancak bu uyum her güftede kusursuz bir şekilde uygulanamayacağı içim bestekârlar bu gibi durumlarda vezin-usûl uyumu için gerektiği yerlerde mûsıkîde belirli bir süre susulması gereken bir terim olan susu kullanarak veya söz hecesinin nota değerini uzatarak ya da kısaltarak estetik bir çözüm üretmişlerdir.

1.2. Metrik bağlamda sus kullanımı: Mûsıkîde metrik kavramı hakkında Terzi (2015) “müzik eserlerinin ritmik periyodlarını, bu periyodlar içerisinde yer alan birim zaman sayısını, birim zamanın değerinin (mertebesi) matematiksel oranı olan ölçü belirteç rakamlarını ve birim zaman akışının hızını ifade eden, metronomik hızı ölçüp rakamlardan veya hız alanlarını kavramsal olarak belirten ölçüm kurallarının bütünüdür” (s. 86) şeklinde tanımlamıştır. Bir usulün bileşenleri olan mertebe, darp, birim zaman, düzum gibi elemanların o usulü oluşturan sistematik birleşimine metrik denilmektedir. Her usulün mertebeleri, kuvvetli-yarı kuvvetli-zayıf darpları, birim zaman ve mertebeleri birbirinden farklıdır. Bu sistematik elemanların kendi aralarındaki bağımlı veya bağımsız değişkenleri ile farklı usuller türetilmiştir. Sözlü mûsıkîde bir usulün metriği gereği bestekârlar güftenin de manasına aykırı düşmeyecek şekilde sus kullanımı yapabilirler. Metrik gereği olan suslar bazen kuvvetli darpların belirtilmesinde, bazen zayıf darpların bitiminde kullanılabilir. Bu şekilde bu darplara gelen hecelerin ve hatta kelimelerin vurguları da metrik olarak vurgulanır veya vurgusu hafifletilebilir.

1.3. Nefes Susları: Türk mûsıkîsi nin icrası meselesi geçmişten beri üzerinde durulan ciddi bir meseledir. Osmanlı döneminde henüz nota sistemi ile eğitimin yapılmadığı dönemlerde meşk sistemi denilen öğretile mûsıkî eğitimi verilmekteydi. Behar (2012) "Meşk, Osmanlı mûsıkî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği”, “yazı alıştırması” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir” (s. 15) demektedir. Meşk, bir eserin tekrar ve taklit yoluyla “fem-i muhsin”den yani güzel ve doğru icra yapan bir ağızdan öğrenilmesi temeline dayanmaktadır. Bu öğretilde vurgu, tonlama gibi nüanslar ustalardan öğrenildiği şekilde ve sözün manasına uygun olarak yapılırdı. Bestekârlar da eserlerinde söz varlığına



uygun olacak şekilde susları kullanmışlar, bazen de icracının sınırlarını zorlamamak ve icra güzelliğinin bozulmaması için susları nefes almak amacıyla gerekli yerlere yerleştirmişlerdir.

1.4. Artistik sus kullanımı: Türk müzikîsi geleneği içerisinde bestekârlar usta-çırak ilişkisi olarak bilinen “meşk” silsilesi ile yetişmişlerdir. Meşk sisteminde “fem-i muhsin” denilen yani güzel ve doğru bir ağızdan öğretilen eserlerle, talebelerin müzikî kabiliyetleri geliştirilmiş ve onların da aynı yöntem ile yeni talebeler yetiştirmesi sağlanmıştır. İşte bu gelenek içerisinde müzikî üstatları talebelerine sadece repertuarında olan eserleri ve nazari bilgileri değil, aynı zamanda bazı teknik mevzuları da nakletmişlerdir. Bunların en önemlisi de batı müzikîsinde “prozodi” denilen ve kısaca “güfte-beste uyumu” olarak açıklanabilen bir teknik bahistir. Bu mevzu üzerine son yüz yıllık zaman diliminden önce yazılı kaynak olarak net bilgiler mevcut olmasa da yapılan eser incelemeleri sonucunda bazı teknik hususların bilinçli bir şekilde yapıldığı ve bu bilgilerin de meşkte yeni talebelere aktarıldığı görülmektedir.

Bilindiği üzere müzikî eserleri, sadece nota kâğıdı üzerinde yazılan nota değerlerine uygun sürelerde ve doğru perdelerde çalınarak icra edilmezler. Bunun yanında gerek saz müzikîsinde gerekse sözlü müzikîde nüans denilen, eserin duygu durumunu kuvvetlendirmede ve vurguların gösterilmesinde kullanılan bir takım işaretler de mevcuttur. Bestekârlar bazı durumlarda bu vurguları ve tonlamaları söz manasına uygun nitelikte nağmelerle verirken bazen de manaya uygun gelecek şekilde sus kullanarak bu nüansları esere yerleştirirler. Çalışmamızda bu bahis ayrı bir madde olarak ele alınmış ve bestekârin söz varlığına uygun olarak manayı güçlendirme düşüncesi ile sus kullanımı “artistik sus kullanımı”³ terimi ile karşılanmıştır.

2. HAMMAMÎZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ’NİN SEÇİLEN ÜÇ ESERİNDE SUS KULLANIMI

2.1. Sultanî Yegâh Nakış Yürük Semâî “Şâd eyledi cân-ü dilimi rûh-i revânım”

2.1.1. Vezin-Usûl Gereği Sus kullanımı:

Eserin vezni “ Mefûlü / Mefâîlü / Mefâîlü/ Feûlün ” şeklindedir.

- - . / . - - . / . - - . / . - -

³ Feyzioğlu, Nesrin, Klasik Türk Müzikîsinde Artistik Sus ve Kullanım Biçimleri, Basılmamış Ders Notları, Erzurum.

Dede Efendi'nin Nakış Yürük Semâî formundaki bu eserinde, Yürük Semâî usulünün, gerek eserin metrik açısından niteliği ve vezin-usûl ilişkisi uyumu ve gerekse söz, ezgi, duygu işlenişi bağlamında başarı ile uygulandığı görülmektedir. Eserin vezninde yer alan açık ve kapalı hecelerin, usulün “kuvvetli (+), yarı kuvvetli (/) ve zayıf (-)” zamanlı darplarına uygun gelecek şekilde kusursuz olarak yerleştirildiği görülmektedir. Şair ya da güftekar, döşeyeceği söz varlığı ve inşa edeceği mana yüküne uygun vurgu unsurlarını kullanarak gerekli gördüğü hece ve kelimeleri en estetik biçimde kurgulayarak veznini belirler. Güftenin tanzim edildiği aruz kalıbıyla ifade edilen duygu ve hissiyatın bestekâr tarafından da doğru kavranması, anlaşılması ve buna bağlı olarak en münasip usul ile bütünleştirilmesi eserin kusursuz bir prozodiye sahip olmasını sağlamak adına kaçınılmazdır.

Şâd ey le di câ nü di li mi
şâ şâ hı ci hâ nım
Kur ban e de yim râ hı na nak

Bu vezinde Dede Efendi metrik yapıya bağlı kalarak üçüncü ölçüde ve dokuzuncu ölçülerde vezindeki kapalı hecelere denk gelen ve usulün kuvvetli darbında dörtlük sus kullanarak vezin uzun heceyi vurgulamıştır. Aynı zamanda bahsedilen iki ölçünün son darplarında zayıf zamanın vurgusu sekizli nota değerindeki sus kullanılarak belirtilmiştir. Bu suslar vezin-usul gerekliliğinden kaynaklanan sus olarak tespit edilmiştir.

2.1.2. Metrik bağlamında sus kullanımı:

Usûl-vezin-söz dağılımı tabloda Yürük Semâî usulünün şemasına göre gösterilmiştir. Aruz veznindeki kapalı ve açık hece nispetlerinin eserde titizlikle usul ile ilişkilendirildiği görülmektedir.



Açık heceler çoğunlukla bir dörtlük nota değerine denk getirilirken kapalı heceler ise iki veya daha çok dörtlük süresince ölçülmüştür. Eserin vezninde yer alan açık-kapalı hece dizilimi usule uygun olarak yerleştirilmiş ve aynı yapıya denk gelen yerlerde aynı dizilim devam ettirilmiştir. Dikkat edildiğinde eserin birinci ve dördüncü ölçüsündeki susların kullanımı ve hece dağılımı ile üçüncü ve dokuzuncu ölçülerde kullanılan susların konumu ve hece dağılımı aynıdır. Bu durum metrik gereği kullanılan sus varlığını göstermektedir.

2.1.3. Nefes sus(es)'leri:

SULTÂNÎ-YEGÂH NAKİŞ YÜRÜK SEMÂÎ

Şâd eyledi cân ü dilimi şâh-ı cihânım

Usûl: Yürük Semâî

Beste: Hamamizâde İsmail Dede Efendi

Şâd ey le de cân nü di li mi
İh sâ ni hü mâ yû nu na mûm

şâ hı ci hâ nım
kün kün mü te şek kür

Kur ban e de yim râ hı na nak
Tâ dat e de mez ser de he zâr

“Şâd eyledi cân ü dilimi şâh-ı cihânım” adlı eserin nefes vurguları için seçilen bölüm resimdeki gibidir. Eserin terennüm bölümündeki suslar güftedeki manadan farklılık arz ettiği için prozodik olarak değerlendirilmeye alınmamıştır. Terennüm bölümü her ne kadar lâfzi terennüm de olsa güftedeki manayı pekiştirmek için bestekâr tarafından sonradan katılan sözler niteliğindedir.

Eserde numara ile gösterilen susların nefes ve vurgu anlamındaki gereklilikleri aşağıdaki gibi gösterilmiştir.

2. “sus”: nefes alınması için kullanılmıştır.

4. “sus”: “şah” kelimesinin uzatılarak okunmasından dolayı nefes alınması gereken sus olarak kullanılmıştır.

5. “sus”: nefes alınması için üçüncü ölçünün simetriği olarak kullanılmıştır.



2.1.4. Artistik sus Kullanım:

Beste aşamasında prozodik hâkimiyet oldukça önemlidir. Bestekâr, besteleyeceği güfteyi seçtikten sonra, öncelikle güfthenin mânâsını çok iyi anlamalı, Türkçenin dil özelliklerini bilmelidir. Güftedeki manaya uygun şekilde durgu ve durakları belirlemeli, manayı zenginleştirip derinleştirecek estetik etkiyi sağlamak üzere mana ile uyumlu ezgilerin dizilerini (makam) seçmeli ve usulü dilin imkânları ile de mütenasip biçimde oturtup taksim etmeli. Güfthenin temasını ortaya çıkaran kelimeleri belirleyip, bu kelimeleri melodik yapıyla belirtmeli, mânânın ortaya çıkmasında önemli rolü olan kelimelerdeki hece vurgularını uygun kullanarak ve kelimelerdeki hecelerin çeşitlerine ve vurgularına uygun değerlerdeki notalarla yerleştirmek suretiyle, güfteyi prozodik açıdan doğru şekilde bestelemelidir. Türk mûsikîsi ilmî kriterleri olan bir mûsikî olup bestelenmiş hazır bir melodi üzerine güfthenin tanzimi değil, güfteye uygun melodiler üretilerek beste yapılmalıdır. Ayrıca hânendeler de eserleri icra ederken, yukarıda aktarılmaya çalışılan prozodinin temel unsurlarını birinci derecede değerlendirip, güfthenin mânâsını ön plana çıkarmak ve prozodik açıdan uygun olmayan bir eseri de deforme etmeden olabildiğince prozodiye uygun hale getirmek suretiyle icra etmelidirler.

Bestekârlar eserdeki güfte-mâna-makam uyumunu prozodi kuralları çerçevesinde vermenin yanı sıra eser içerisinde bazen kişisel tercihlere bağlı olarak ve estetik olarak gerekli gördükleri yerlerde artistik suslar kullanabilirler. İncelenen eserde “1, 3 ve 6” numara ile gösterilen eserin artistik olarak da kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca terennüm bölümündü kullanılan suslar da birer artistik sus olduğu düşünülmektedir. Bu kullanımdan maksat, usulün vurgusunun gösterildiği yerlerde müzikal vurguların da birbiriyle uyumlu olduğunu göstermektir.

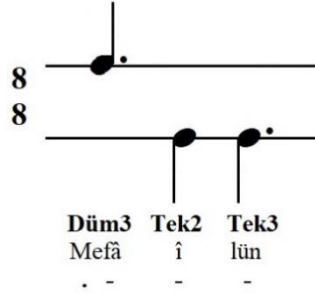
2.2. “Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın”

2.2.1. Vezin-Usûl Gereği Sus kullanımı:

Eserin vezni Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

Dede Efendi, Ağır Semâî formundaki eserinde Aksak Semâî usulünü tercih etmiştir. Bu eserde suslar ve terennümler eserden çıkarıldığında veznin “müsemmen” usulüne rahatlıkla denk gelebileceği görülmektedir.



Ancak güftedeki mananın ve duygu durumunun en iyi şekilde ifade edilebilmesi için bestekâr hem form hem de söz gereği Aksak Semâî usulünü tercih etmiştir. Aksak Semâî usulünde “Ah” terennümü ile ilk darbı kullanıp her ölçünün son darbına denk gelen heceyi de bir sonraki ölçünün ilk darbına denk gelecek kadar uzatmıştır. Bazı ölçülerde ise ilk darpta dörtlük sus kullanmış ve bu şekilde vezindeki uzatmayı sus ile sağlamıştır.

2.2.2. Metrik bağlamında Sus Kullanımı:

10
8

Ah Ni han et tim se ni sı nem
Me fâ î lün Me fâ î lün

10
8

de ey meh pâ re câ nım sın
Me fâ î lün Me fâ î lün

Usûl-vezin-söz dağılımı tabloda Aksak Semâî usûlünün şemasına göre gösterilmiştir. Dede Efendi'nin bu eserinde aruz veznindeki kapalı ve açık hece nispetlerinin yine usûl ile doğru orantılı olarak ilişkilendirildiği görülmektedir. Açık heceler çoğunlukla bir sekizlik nota değerine denk getirilirken kapalı heceler ise bir veya daha çok dörtlük nota süresince ölçülmüştür. Eserin hemen tüm ölçülerinde kullanılan suslar metrik yapı gereği devam ettirilmiştir. Güftenin diğer mısralarında da usûl-vezin-söz dizilimi aynı şekilde işlenmiştir.

2.2.3. Nefes susları:

SULTÂNÎ YEGÂH AĞIR SEMÂÎ
Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın

Usûl: Aksak Semâî Hamamîzâde İsmail Dede Efendi

Ah ni hân et tım se ni sî nem 1
Ah be nim râ zı de rû num sev
Ah be nim câ nû ci hâ nim rû

2 de ey meh pâ re câ nim sin 3
di ğim dil ber ni hâ nim sin
zû şeb vir di ze bâ nim sin

4 Ca nm ye le lel le lel le lel li 5 mî rim te re lel le

“Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın” adlı eserin nefes vurguları için seçilen bölüm resimdeki gibidir.

Eserde numara ile gösterilen susların nefes ve vurgu anlamındaki gereklilikleri aşağıdaki gibi gösterilmiştir.

1. ve 2. “sus”: Güftenin ilk mısraında vurgulanan “nihân” kelimesi “gizlemek, saklamak” anlamlarına gelmektedir. Bu kelimenin manası itibariyle sevgili, âşığın sinesinde gizlenmiştir. Manada vurgulanan sinede sevgilinin gizlenmesi eylemi nağme yapısında da “sînem-de” kelimesinin son hecesi ayrılarak ve bu kısma sus eklenerek belirtilmiştir. Prozodik olarak kelimenin sus ile bölünmesi ve burada nefes alınması bir hata olarak kabul edilmektedir. Ancak eserin icrası esnasında “sînemde” kelimesi nefes alınmadan, suslara dikkat edilerek okunmalıdır.

İkinci mısraında bulunan “râz-ı derûn” tamlaması “içteki gizli şey, yüreğin sırrı” anlamına gelmektedir. Bu mısraında da gizlenen ve dışarı vurulmak istenmeyen âşığın sevgisi, “sev-diğim” kelimesinin ilk hecesinden sonra gösterilen sus ile bir tereddüt hâli olarak yansıtılmıştır. Bu kısımda da icra esnasında nefes alınmadan, vurgu yapılmadan suslara dikkat edilerek yorumlanması gerekmektedir.

Üçüncü mısraında “rûz ü şeb” kelimeleri “gece ve gündüz” anlamına gelmektedir. Bu kısımda da yine önceki mısralarda yapılan mana vurgusu gece ile gündüzün birbirinden ayrılması şeklinde sus kullanılarak gösterilmiştir.



3. ve 4. “sus”: Söz bitimi ve terennüm başlangıcı olan bu kısımda suslar nefes almak için kullanılan suslar olarak belirtilmiştir.

5. “sus”: Burada ölçü sonu ve diğer ölçünün başında gösterilen suslar terennüm bölümünde nefes susu olarak kullanılmıştır.

2.2.4. Artistik sus Kullanımı: Eserin birinci ikinci ve dördüncü mısralarında sözdeki mananın suslar yardımı ile vurgulandığı, 1. ve 2. suslar bestekârın sanat kudretini de yansıtan artistik suslar olarak tespit edilmiştir.

2.3. “Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür”

2.3.1. Vezin-Usûl Gereği Sus Kullanımı:

Eserin vezni “ Mefâilün / Feilâtün / Mefâilün / Fâ'lün ” şeklindedir.

. . . - / . . - - / . . . - / - -

Dede Efendi, Beste formundaki eserinde ezgi taksimatını Zencir usulü ile döşemiştir. Bileşik büyük usullerden biri olan Eksik Zencir usulü, yani 120 zamanlı olan zencirin “Berefşân” bölümünün eksik olduğu 88 zamanlı zencirle bestelemiştir. Bu bilgiler ışığında eserin usulü “Eksik Zencir” olarak yeniden notaya alınmıştır.

Eserin 16/4 Çifte Düyek bölümünde kullanılan birinci sus, usulün ilk kuvvetli darbından sonra “sâ” hecesindeki vurguyu hafifletmek için kullanılmıştır. İkinci sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Çifte Düyek)

16
4

Mi sâ sâ li ni ni
Me fâ i lün

20/4 Fahte bölümünde kullanılan üçüncü sus, usulde yarı kuvvetli darba denk getirilmiş ve “misâlini” kelimesinin bitişini vurgulamak için kullanılmıştır. Dördüncü sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.



(Fahte)

20
4

ne ze mî mî nü
Fe i lâ tün

24/4 Çember bölümünde kullanılan beşinci sus “zemân” kelimesini vurgulamak ve tekrar eden “mân” hecesindeki vurguyu kuvvetlendirmek için kuvvetli darbın bitiminde kullanılmıştır. Altıncı sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Çember)

24
4

Ze mâ mân gör müş tür
Me fâ i lün Fâ' lün

Eserin meyanında yer alan 16/4 Çifte Düyek bölümünde yedinci sus ilk mısradaki kullanıma benzer şekilde simetrik olarak usulün aynı darplarına gelecek şekilde ve aynı sistemde kullanılmıştır. Burada da kuvvetli zamana denk gelen “mih” hecesindeki vurgu hafifletilmek için sus kullanılmıştır. Sekizinci sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Çifte Düyek)

16
4

O mi mih ri bur
Me Fâ i lün

Meyanda yer alan 20/4 Fahte bölümünde dokuzuncu ve onuncu sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Fahte)

20 9 10

4

cu a dâ let

Fe i lâ tün

Meyanın son bölümü olan 24/4 Çember kısmında kullanılan on birinci sus “adâletsin” kelimesindeki vurguyu kuvvetlendirmek için yine yukarıdaki gibi simetrik olarak kuvvetli zamanın bitiminden sonra kullanılmıştır. On ikinci sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Çember)

24 11 12

4

sin ey şe hi dev rân

Me Fâ î lün Fâ' lün

2.3.2. Metrik bağlamda Sus Kullanımı:

Dede Efendi'nin Eksik Zencir usulünde bestelediği bu eserde usul-vezin-söz dağılımı “a.” maddesinde şema halinde gösterilmiştir. Eserin vezni “Mefâilün / Feilâtün / Mefâilün / Fâ'lün” şeklindedir. Aruz veznindeki kapalı ve açık hece nispetlerinin eserde titizlikle usul ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Açık heceler çoğunlukla bir dördlük nota veya sekizlik nota değerine denk getirilirken kapalı heceler ise iki veya daha çok dördlük süresince ölçülmüştür. Güfte sahibinin tespit edilemediği bu eserde “zemân, mekân ve cihân” nadiren karşılaşılan bir aruz kusuru bulunmaktadır. Bu kelimelerin ikinci heceleri olan “mân, kân ve hân” heceleri bir buçuk hece sayılarak tef'ilede yer alan “fâ i” taktisine denk getirilmiştir ve bu durum sıklıkla karşılaşılmayan ama vezin gereği kabul edilebilen bir aruz kusuru olarak kabul edilmiştir. Dede Efendi karşılaşılan bir aruz kusurunu, eserin 24/4 Çember bölümünde “mân” hecesini tef'iledeki “fâ” hecesine denk getirmek için “mâ” olarak kesmiş ve sekizlik bir sus ile heceyi bitirmiştir. Devamında “mân” hecesini vezindeki “fâ i” taktisini göstermek ve bu hecenin aruz gereği bir buçuk hece gibi okunmasını göstermek için “mân” hecesini beş buçuk dördlük süreye dağıtmıştır. Aynı bölümde “mekân ve cihân” kelimeleri de aynı şekilde işlenmiştir.

2.3.3. Nefes susları:

SULTANİYEĞÂH NAKİŞ BESTE
MİSÂLİNİ NE ZEMİN Ü ZEMÂN GÖRMÜŞTÜR

Beste: Hamamizâde İsmail Dede Efendi

Eksik Zencir

Çifte Düyek 16

1. Yâr Mi sâ sâ li ni ni
2. Yâr Na zî zî ri ni ni
3. Yâr Ne bir bir a dil di

Fahte 20

ne ze mî mî nü
ne me kî kî ni
li ni çe çeş mi

Çember 24

6 7

Yâr Ze mâ mân gör müş tür
Yâr Me kâ kân gör müş tür
Yâr Ci hâ hân gör müş tür

Devr-i Kebir 28

Ah Cânım yâ le lel li ye le lel lel le lel li te re lel lel lel lel li *Son*

Çifte Düyek 16

8 9

Yâr O mi mih ri bu bur

Fahte 20

10 11

cu a dâ dâ let

Çember 24

12 13

sin ey ey şe hi dev rân

Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür
Nazîrini ne mekîn ü mekân görmüştür
O mihr-i burc u adâletsin ey şeh-i devrân
Ne bir âdilini çeşm-i cihân görmüştür

“Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür” adlı eserde kullanılan suslar nota üzerinde numaralandırılmıştır. Eserin terennüm bölümündeki suslar güftedeki manadan farklılık arz ettiği için prozodik olarak değerlendirilmeye alınmamıştır. Terennüm bölümü bu eserde ikâî terennüm niteliğindedir.

Eserde numara ile gösterilen susların nefes ve vurgu anlamındaki gereklilikleri aşağıdaki gibi gösterilmiştir.



2. "sus": "misâlini" kelimesinin bittiği yerde bir sekizlik sürede nefes alınması için kullanılmıştır.
3. "sus": nefes alınması için kullanılmıştır.
4. "sus": "zemîn" kelimesinin manasına uygun olması bakımından nevâ perdesinden düğâh perdesine inilerek asma kalış yapıp burada aynı zamanda bir dörtlük sus ile nefes alınması için uygun bir zemin oluşturulmuştur.
5. "sus": önceki sustaki kararlılık burada makamın karar perdesine inilerek daha kuvvetlendirilmiş ve yine nefes alınması için kullanılmıştır.
7. "sus": "görmüştür" kelimesi aslında anlam olarak "görmemiştir" manasında kullanılır ve burada kullanılan sus nefes alınması için kullanılmıştır.
10. 11. ve 13. "sus": eserin meyan bölümünde kullanılan bu suslar nefes alınması için kullanılmıştır.

2.3.4. Artistik sus Kullanımı: İncelenen eserde "1, 6, 8, 9 ve 12" numara ile gösterilen suslar icra esnasında nüans kullanılması bakımından uygun olan suslardır. Buralarda hecelerin uzatılmasından kaynaklanan tekdüzelik artistik suslar kullanarak duraklatılmış sonrasında aynı hece devam ettirilmiştir.

3. SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nun önce askerî açıdan yöneldiği Batı ile etkileşim; daha sonra kültür unsurlarına da sirayet etmiştir. Batılılaşma ile karşılaşılan yeni, en çok mûsikîmizde tesirini göstermiştir. Sürekliliği olan Türk mûsikîsi geleneği, üzerinde düşünülmeden, yeni tedbirler alınmadan 'eskilik' kavramı altında bir yere hapsedilmiştir. Geleneğin geçmişe hapsedilip, sabit bir olgu olarak kabullenilmeye başlandığı, karşılaşılan ancak tam olarak ne olduğu bilinmeyen yeninin ise yegâne kurtuluş yolu olarak görülmeye başlandığı dönemde, mûsikîmizi özünü bozmadan yeni eserler üretmek yaşatma gayreti içinde olan en mühim isimlerinden biri Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'dir.

Kendinden önceki dönemin klasik üslubunu bilen ve kendi zamanının mûsikî temayüllerine de hâkim olan Dede Efendi'nin eserleri, bu iki dönem arasında âdeta bir köprü vazifesi görmüştür.

Makaleye temel teşkil eden eserler, Dede Efendi'nin terkîb ettiği Sultâniyegâh makamından Nakış Yürük Semâî, Ağır Semâî ve Beste formlarından seçilmiştir. Dede Efendi'nin icad ve ibdâ ettiği bu makam, oldukça geniş bir diziye sahip olması sebebiyle makamın karakteristiklerinin zengin bir biçimde işlenmesine uygun bir makamdır. İncelenen eserlerde de Dede Efendi'nin güftelerdeki manayı



güçlendirecek şekilde ve eserin duygu yoğunluğunu kuvvetlendirecek şekilde makam geçkileri yaptığı görülmektedir.

Türk mûsikîsinde prozodi terimi ilk olarak Cumhuriyet döneminde bahsedilmeye başlanılan bir mevzu olmuştur. Bu konu üzerine ilk çalışmaları Hüseyin Saadettin Arel başlatmış ve günümüze kadar çeşitli bilimsel çalışmalar yürütülmüştür. Ancak Osmanlı Dönemi'ne ait kaynaklarda prozodi terimine pek rastlanılmaz. Bu dönemde prozodinin bilinmediğine ve prozodi kurallarına dikkat edilmediğine dair çeşitli çalışmalar da yazılmıştır. Ancak özellikle Türk mûsikîsî klasik dönemi olarak adlandırılan Hafız Post'tan Dede Efendi'ye kadar olan zaman diliminde bestelenen eserler bu iddiaları çürütmektedir. Klasik dönem mûsikî sanatının eşsiz ve yüksek sanatlı eserlerinin bestelendiği, büyük bestekârların yetiştiği bir dönemdir. Bu dönemin eserlerine bakıldığında kabaca güfte-beste uyumu diye adlandırılan prozodi kurallarının çok iyi seviyede bilindiği ve eserlerde bu kurallara dikkat edildiği görülmektedir.

Dede Efendi'nin bestekârlığının yanında şair olması, eserlerinde bir mûsikî-edebiyat bağlamı geliştirmesini sağlamıştır. Aruz vezinleri ve usul arasındaki münasebetin güfte varlığı ile doğru şekilde ilişkilendirilmesi, seçilen makamın güftenin manası itibarıyla doğru nispette ilerlemesi muhakkak alana vakıf olmayan bir bestekârın yapabileceği bir iş değildir. Bir bestekârın mûsikî nazariyatı ve ameli bilgilerinin yanı sıra mutlaka edebiyat sanatının da inceliklerine vakıf olması gerektiği Dede Efendi eserlerinden açıkça anlaşılmaktadır.

Dede Efendi eserlerinin söz varlığında, manayı sürükleyen, derinleştiren prozodik unsurlara hâkim olup bestelerini bu bilinçle başka bir ifadeyle prozodi kurallarına riayet ederek bestelediği her eserinden izlenebilmektedir. Aynı zamanda şair bir bestekâr olan Dede, aruz vezni ile yazılmış şiirleri de başarıyla bestelemiştir. Hatta aruza has bazı kusurları dahi seçtiği usul ve nağme yapısıyla eserlerinde kusursuz hale getirmiştir. İncelenen eserlerde kullanılan susların, Dede Efendi tarafından güftenin veznine, seçilen usulün darplarına ve güftenin manasına uygun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Dede Efendi, nefes ihtiyacı ya da usûlü tamamlama işlevlerinin dışında, özellikle mana derinliğini artırmak, mananın kuvvetine dikkat çekmek, vurgu yapmak üzere artistik susları oldukça estetik kullanmıştır. 'Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür' zemin cümlesi ile başlayan Sultaniyegâh Beste, adlı eseri, kullanılan artistik suslar bakımından bu anlamda belki de Türk mûsikîsindeki en başarılı ve ilk sayılabilecek örnek eserlerden biridir.



Dede Efendi'nin Sultanîyegâh makamında bestelediği ve makalemize temel teşkil eden eserlerinde, diğer müzikolojik öğelerin tesisinde olduğu gibi sus kullanımında da Türkçenin gramatik yapısına ve dolayısı ile prozodik unsurlara hâkimiyeti açıkça görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Meta Basım.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*. İnkılâp Kitabevi.
- Arel, H. S. (1992). *Prozodi Dersleri*. Pan Yayınları.
- Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldaş'ın Arşivindeki Mûsikî Sohbetleri*. Kubbealtı
- Başer, F. A. (1996). *Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. Afa Yayıncılık.
- Belviranlı, A. K. (1965). *Aruz ve Ahenk*. Selçuk Yayınları.
- Çetin, M.N. (1991). "Aruz". İslâm Ansiklopedisi. (III, 424-437). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çıpan, M. (1999). Güfte İncelemesi I (Notalar, Güfteler, Şekil özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Mûsikî bilgileri). Sel-Ün Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi.
- Dilçin, C. (2013). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, S. N. (1942). *Türk Mûsikîsi Antolojisi*. Rıza Coşkun Matbaası.
- Ezgi, S. (1953). *Nazarî-Amelî Türk Musikisi*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Feyzioğlu, N. (2017). Türk Mûsikîsinin Modernleşmesi Bağlamında Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve Ferahfezâ Makamı, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21(2): 625-646.
- Feyzioğlu, N. *Klasik Türk Mûsikîsi Eserlerinde Artistik Sus ve Kullanım Biçimleri*, Basılmamış Ders Notları.



- Fonton, C. (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği. (Çev.: Cem Behar). Pan Yayıncılık.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikisinde Prozodi*. Kurtiş Matbaacılık.
- İhsanoğlu, E. ve dğr. (2006). *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi*. İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (2019). *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikînasları*. Ketebe Yayınları.
- Kanar, M. (2012). *Arap Harfli Alfabetik Osmanlı Türkçesi Cep Sözlüğü*. Say Yayınları.
- Kaplan, M. (2002). "Divan Şiirinde Mûsikî". Köprü Dergisi, 79, (52-62).
- Körükçü, Ç. (1998). "Türk Sanat Müziği", Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Özalp, N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi, I-II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Özpekel, O. N. (2019). *Dârü'l-Elhân Külliyyâtı*, Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, I- II. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. Ötüken Neşriyat A. Ş.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C., (2003), "Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi", Dergâh Yayınları.
- Uslu, R. & Doğrusöz Dişiaçık, N. (2009). *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahrîriye"*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Uysal, R. Selçuk, *Mûsikî Edebiyatı*, Doğu Kitabevi, 2010.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Klâsik Türk Mûsikîsi Güftelerinde Osmanlıca Kelime ve Terkîbler*. Maya Akademi Yayınevi.
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Musikisinde Eser ve İcra Tahlili Yöntemleri (Kavramlar-Semboller ve Örnekleriyle)*. Gece Kitaplığı.



TÜRK MÜSİKİSİ DEVLET KONSERVATUVARI
Turkish Music State Conservatory

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

AYALGU DİSİPLİNLERARASI TÜRK MÜSİKİSİ ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
AYALGU INTERDISCIPLINARY TURKISH MUSIC RESEARCH JOURNAL

Cilt: 1 Sayı:1 Tarih: Ekim 2023

Yeğın, A. (1973). Yeni Lûgat. Yeni Asya Yayınları.

Yener, S. ve Çiçek, V. (2016) *Adım Adım Uygulamalı Müzik Teorisi Ve Armoni*. Pegem Yayınları.

Nota Arşivi

Cumhurbaşkanlığı Devlet Korusu Nota Arşivi.

TRT Nota Arşivi.