

Edebî Sistematik ve Belâğatin Perspektifinden Türk Müziğindeki Bestelerarası İlişkilerin Analizi

Analysis of Inter-compositional Relations in Turkish Music from the Perspective of Literary Systematics and Rhetoric

Musa Kazım Tığhoğlu 

Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği, Konya, Türkiye

PhD. Student, Necmettin Erbakan University, State Conservatory of Turkish Music, Department Of Turkish Music, Konya, Türkiye

mktigli@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1240-9578>

Article Type / Makale Tipi

Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1468503

Article Information / Makale Bilgisi

Received / Geliş Tarihi: 15.04.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 03.06.2024

Published / Yayın Tarihi: 30.06.2024

Cite as / Atıf: Tığhoğlu, Musa Kazım. "Edebî Sistematik ve Belâğatin Perspektifinden Türk Müziğindeki Bestelerarası İlişkilerin Analizi". *İstem* 43 (2024), 333-356.

<https://doi.org/10.31591/istem.1468503>

Plagiarism / İntihal: This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.



Copyright / Telif Hakkı: "Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."

Edebî Sistematik ve Belâgatın Perspektifinden Türk Müziğindeki Bestelerarası İlişkilerin Analizi

Öz

Sanatta özgünlük esas olsa da her sanatçı, eserlerinde eslâfın eserlerinden etkilenir ve bilerek ya da bilmeyerek bu eserlerdeki bazı unsurları eserlerinde yeniden işler. Bu durum, husûsiyetle de bir an'aneye bağlı olan sanatlarda eserlerin oluşturulması sırasında birtakım benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olur. Rastlanılan bu benzerlikler, Doğu ve Batı edebiyatlarında olduğu gibi Batı müziği müzikolojisi sahasında da tanımlanmış ve sınıflandırılmıştır. Ancak Türk müziği literatüründe benzer bir sınıflandırma eksikliği bulunmaktadır. Türk müziği üzerine çalışan araştırmacıların, bu tür benzerlikleri genellikle "nazîre", "melodik-ritmik benzerlik", "gönderme", "çeşitleme", "ezgi atfı", "bestekârlık meşki" gibi terimlerle tanımlamakta olduğu, ancak kullanılan terimin kavramla her zaman uyumlu olmadığı ve farklı terimlerin aynı mefhumlar için kullanıldığı gözlemlenmiştir. Makalede Klasik Türk edebiyatı belâgat terminolojisinden yola çıkılarak, literatürdeki bu kavram kargaşasına bir çözüm önerisi sunulmuş, Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilerin tanımlanması ve açıklanmasında kullanılabilen yeni terimler önerilmiştir. Türk edebiyat ve belâgat sanatlarında nazîre ve serikât-ı şî'riyye başlıkları altında yer alan ve metinlerarası ilişkileri tanımlayan terimler incelenmiş, bunlardan bazıları olan nazîre, tazmîn, iktibâs, irsâl-i mesel, tehzîl, tevârüd, selh, ilmâm, mesh, iğâre, nesh, intihâl, akd ve hâll terimleri ile Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilerin tarif ve tasnifine yönelik yeni bir öneride bulunulmuştur. Adı geçen her bir terim Türk müziğinin önde gelen bestekârlarından örneklerle açıklanmıştır. Bu bağlamda Dede Efendi, III. Selim, Şakir Ağa, Zekâi Dede ve bazı yakın dönem bestekârlarının eserlerinden örnekler kullanılmıştır. Bu makalede ayrıca daha geniş bir düzeyde, sanatçıların seleflerinin eserlerinden nasıl yararlandıklarını ve neden bu yöntemle başvurdukları irdelenerek bunun gelenek/tradisyon oluşumuna nasıl bir etkisi olduğu açıklanmaktadır. Önceki eserlerden malzemelerin ne şekilde ve neden kullanıldığı, ortaya çıkan sonucun kalitesine göre adlandırmanın nasıl değişeceği edebiyat terimleri ile farkları gösterilerek izâh edilmiştir. Tesbit edilebildiği kadarıyla bu çalışma, sahasında bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Batı müziğindeki bestelerarası ilişkiler Burkholder tarafından "müzikal ödünç" kavramı altında 14 maddeye ayrılarak sınıflandırmaktadır. Onun bu tasnifi yaparken kullandığı terimlerin çoğunlukla edebiyat mahreçli olması, çalışmanın ilham kaynaklarından biri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Belâgat, Müzikte Benzerlik, İktibâs, İntihal.

Analysis of Inter-compositional Relations in Turkish Music from the Perspective of Literary Systematics and Rhetoric

Abstract

While originality is essential in art, every artist is influenced by the works of their predecessors and, consciously or unconsciously, incorporates some elements from these works in their creations. This situation particularly causes the emergence of certain similarities during the creation of artworks that adhere to a tradition. These encountered similarities have been defined and classified in the field of Western musicology just as in Eastern and Western literature. However, there is a lack of a similar classification in the literature of Turkish music. It has been observed that researchers working on Turkish music generally define these types of similarities with terms such as "nazîre," "melodic-rhythmic similarity," "reference," "variation," "melody attribution," "meshk of composing," but the terms used do not always align with the concepts, and different terms are used for the same concepts. This article proposes a solution to the conceptual confusion in Turkish music literature, using the terminology of Classical Turkish literary rhetoric. New terms are suggested to define and explain inter-compositional relationships in Turkish music. In this regard terms that describe intertextual relationships under the headings of "nazîre" and "serikât-ı şî'riyye" in Turkish literature and rhetoric arts were examined, and a new proposal for the definition and classification of inter-compositional relationships in Turkish music was made using the terms: nazîre, tazmîn, iktibâs, irsâl-i mesel, tehzîl, tevârüd, selh, ilmâm, mesh, iğâre, nesh, intihâl, akd, and hâll. Each of these concepts is explained with examples from prominent Turkish music composers. In this context, examples from the works of Dede Efendi, Sultan Selim III, Şakir Ağa, Zekâi Dede, and some contemporary composers were used. This article also broadly examines how and why artists utilize the works of their predecessors and explains

how this method impacts the formation of tradition. The manner and reasons for using materials from previous works, and how the designation changes based on the quality of the resulting outcome, have been explained by highlighting the differences with literary terms. As far as we can ascertain, this study represents a pioneering contribution to its field. In Western music, inter-compositional relationships are classified by Burkholder under the concept of “musical borrowing,” divided into 14 categories. His classification, which predominantly utilizes literary terms, has been a source of inspiration for this study.

Keywords: *Turkish Music, Rhetoric, Similarity in Music, Citation, Plagiarism.*

Giriş

Her bir sanat eseri onu ibdâ eden sanatçının eseri olduğu kadar onu doğuran geleneğin de mahsûlûdûr. Bir bestekâr ne kadar “özgün” ya da “farklı” olursa olsun kendi tarzını oluştururken büyük oranda kendinden önce yaşamış bestekârlardan etkilenir (Varèse-Wen-chung, 1966, 15) ve bilerek ya da bilmeyerek önceki eserlerdeki bazı unsurları eserlerinde yeniden işler. Bu durum, bilhassa gelenekli sanatlarda, eserler arasında birtakım benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olur.

Bu benzerliklerin tarif ve tasnif edilmesi müzikolojinin çalışma alanlarından biridir. Batı müziği üzerinde araştırmalar yapan müzikologların, bu alana özellikle son yüzyılda ilgi duyduğu, Burkholder’ın çalışmalarından sonra bu alana duyulan ilginin her geçen gün arttığı görülmektedir (Hare, 2005; Lee, 2016). Burkholder bestekârların mevcut eserlerden nasıl yararlandıklarını tanımlamak adına, bu benzerlikleri 14 başlık altında tasnif etmiş (Burkholder, 1994, 854) ve bu tasnif ondan sonraki araştırmacılar tarafından bazı küçük farklılıklar haricinde genel kabul görmüştür (Blackburn, 2019,141).

Türk Müziği literatüründe ise bu benzerliklerin tasnifi noktasında araştırmacılar arasında intibak ve uzlaşmanın olmadığı, bu sahada bir “*kavram kargaşası*”nın (Uslu, 2012: 141) mevcut olduğu görülmüştür. Daha önce de bu duruma dikkat çeken araştırmacılar olmuşsa da önerilen, *melodik ve ritmik benzerlik* veya *gönderme* (Baydar, 2010, 291), *ezgi atfı* (Kaçar, 2020, 66), *ödünç alma, çeşitleme* (Uslu, 2012, 157, 160), *nazîre* (Baloğlu, 2020), bestekârlık meşki (Karakaya, 2020, 330) gibi tanım ya da terimlere bakıldığında, çalışma alanının tamamını kapsayabilecek bir terminolojinin henüz kurulamamış olduğu anlaşılmıştır.

Araştırmacıların çoğunlukla nazîre terimini kullandığı görülmektedir. Esasında edebiyata ait bir ıstılah olup Osmanlı’nın artistik düşüncesine önemli bir mevkî işgâl eden nazîre, edebiyattaki kadar sık olmasa da müzikte de kullanılmaktadır (Feldman, 1997, 43). Bununla birlikte kendisine mahsus çeşitli kurallara bağlı müstakil bir form olması hasebiyle nazîre, müzik eserleri arasındaki her türlü benzerliği tanımlamak için kullanılabilir bir terim olmaktan uzaktır.

Türk müziği eser varlığında birbiriyle bir şekilde illiyet/benzerlik barındıran eserlerin aralarındaki bu ilişkileri tasnif ve tarif ederken daha önceki araştırmacılar tarafından önerilen ve sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılagelen alıntı, atıf, ezgi atfı, gönderme, çeşitleme veya ödünç alma gibi tanımlamalar ise benzerliklerin keyfiyetini, nüanslarını ve aralarındaki ilişkiyi ifade etmekte yetersiz kalmaktadır.

Edebiyatta ise metinlerarası ilişkiler yüzyıllardan beri derinlemesine analiz edilmiş, bu ilişkiler ince nüansları ile tanımlanmış ve kategorize edilmiş bulunmaktadır. Türk müziği müzikolojisindeki bu eksikliğe bir çözüm önerisi olarak belâgatte metinlerarası (intertextual) ilişkileri tanımlayan ve serikât-ı şî’riyye başlıkları altında yer alan terimlerin sunulabileceğini düşünmekteyiz. Makalede, bu terimlerden bazıları olan; *nazîre, tazmîn, iktibâs, irsâl-i mesel, tehzîl, tevârüd, selh, ilmâm,*

mesh, iğâre, nesh, intihâl, akd ve hâll ile Türk müziğindeki bestelerarası ilişkiler açıklanmaya çalışılmıştır.

Türk müziği gibi kuşaktan kuşağa aktarımı notadan ziyade, sözlü bir gelenek olan meşk müessesesi ile temîn edilen an'anevî müziklerde, eserlerin kulaktan kulağa, üstattan talebeye aktarımı sırasında oluşmuş olabilecek değişiklikler, ilâveler, benzeşmeler göz önünde bulundurulursa, tesbit edilen illiyetler bağlamında kimin kime kaynaklık ettiğini kesin olarak söylemek, bazı *buluş*ları muayyen bestekârlara hamletmek sûretiyle bestelerarası ilişkilerin kurulması güçleşmektedir. Ayrıca yakın dönemdeki bazı araştırmalarda (Korkmaz, 2018, 8-21); ("Musikiye Dair-1/Mustafa Doğan Dikmen ve Harun Korkmaz", 2016) bugün elde bulunan notalarda muayyen bestekârlara atfedilen bazı eserlerin farklı bestekârlara ait olabileceği öne sürülmektedir. Dolayısıyla eserleri kronolojik sıraya koymanın imkânsızlığı değilse de güçlüğü göz önünde bulundurularak bu çalışmada kimin kimden etkilendiği/aldığı gibi sorulara kesin cevaplar aramaktan sarfınazar edilecek, bunun yerine herhangi bir müzik eserinde karşılaşılabilecek benzerliklerin nasıl tarif ve tasnif edilebileceği üzerinde durulacaktır.

Bu makalede aynı zamanda daha geniş bir düzeyde, sanatçıların seleflerinin eserlerinden nasıl yararlandıklarını ve neden bu yönleme başvurduklarını da irdeleyerek bunun gelenek/tradisyon oluşumuna nasıl bir etkisi olduğu anlaşılacak istenmektedir. Dolayısıyla bu sorular etrafında Türk müziğinin entelektüel faaliyetinin bir vechesi ve bu durumun fikrî arka planı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bazı olguları tanımlayan kavramları keşfetmeyi amaçlayan bir araştırmacının, araştırmasını kuram oluşturma deseni çerçevesinde biçimlendirmesi gerekecektir (Yıldırım - Şimşek, 2018, 353). Kuram oluşturma, toplanan verilerden yola çıkarak daha önceden bilinmeyen birtakım sonuçları birbiri ile ilişkisi içinde açıklayan bir modelleme çalışması demektir (Glaser, 1978). Bu çalışma da kuram oluşturma desenini kullanan bir nitel araştırma olduğu için doküman analizi ve karşılaştırmalı analiz desenlerine de başvurulmuştur. Edebiyat ve müzik disiplinlerine ait terminoloji ortak olarak kullanılıp müziğe ilişkin bazı olguların açıklanıp tanımlanabileceği tümevarımcı (inductive) bir yaklaşımla ortaya konmuştur.

1. Felsefî Arka Plan ve kuramsal çerçeve

Fehm etmege sen de himmet eyle

Ol gevheri bul da sirkat eyle

Şeyh Gâlib (Şeyh, 1923, 101).

Sanatçılar, kendilerinden önce teşekkül etmiş olan geleneğin takipçileri oldukları kadar geleneğe kendi ilâvelerini yapmak sûretiyle aynı zamanda onu şekillendirenlerdir. Bu şekilde gelenek sanatçıyı sanatçı da geleneği oluşturmaktadır. Sanatçı ile gelenek arasındaki bu ilişki bütün gelenekli sanatlar için geçerlidir. Dolayısıyla gelenek oluşumunun devâm edebilmesi, gelenekten yararlanarak *ibdâ* ve *ihtirâ* faaliyetinin sürebilmesi için öncelikle çok *himm*et ve gayret edilerek geleneğin iyice *feh*m edilmesi, oradaki *cevher*lerin fark edilebilmesi gerekmektedir.

Bazı çağdaşları tarafından, eseri *Hüs*n ü *Aşk*'ın *Mesnevî*'den çalıntı olmasıyla

itham edilen Şeyh Gâlib'in mezkûr mesnevisinin Fahriye-i Őâirâne kısmındaki Şu mısraları (Şeyh, 1923, 100) gelenekle sanatçının iliŐkisinin nasıl olması gerektiğini açıklaması bakımından önemlidir. Bu mısralardan, Gâlib'e göre, kendisini de baŐarılı gördüğü sanat vadisinde, var olan veya olacak eserlerin/sanatçıların baŐarılı sayılabilmesi için ne gibizellikler taŐıması gerektiğine dair ipuçları bulmak mümkün.

Tarz-ı selefte tekaddüm itdüm

Bir başka lgat tekellüm itdüm

Bir Şeye takaddüm etmek sz beği lgatlerde Şöyle açıklanıyor: *Mukaddem* yani dahance olmak (Cudi, 2006, 543), *tefevvuk* etmek yani daha baŐarılı olmak (Cudi, 2006, 543), kıdem ve protokoldende olmak (Devellioġlu, 2004, 1024), (Paşa, 2000, 848), (Redhouse, 1987, 576). Bir diğer ifadeyle bir Şeye takaddüm edenin; ondan protokoldende olması, onanc olması veya ondan ileri gitmesi gerekiyor. Dolayısıyla "tekaddüm etmek" bir Şeyin zaman izgisindencesinde olmayı ifade etmenin yanısıra, onu geliŐtirme ve ileriye götürme (tefevvuk) anlamıyla, sonrasında olmayı da ifade etmekte ve *selefin tarzına tekaddüm ettim* ifadesi Şu iki anlama da gelebilmektedir.

1. Bendenncekilerin tarzını geçtim, onlara tefevvuk ettim.

2. Bendenncekilerin tarzındannce geldim (onu ben ibdâ ettim).

Gâlib'in vezni de anlamı da bozmayacak Şekilde tefevvuk kelimesini kullanabileceksen, muhtemelen selef ve kıdem arasındaki tezdâdi gözönünde bulundu-rarak tekaddüm kelimesini kullanması, bu iki çeviriyi de kastettiğini akla getiriyor. Gâlib, bu iki eviri birlikte düŐünüldüđünde, sanatta yaratma kudretinin zamandan âzâde bir Şekilde iŐlediđini, kıdemden ancak ibdâ kabiliyeti ile olduğunu ihsâs ettiriyor.

Takaddüm kelimesinin kökü olan kıdem Tanrı'nın varlığının baŐlangıcının olmaması ve mevcdiyetinin baŐkasına ihtiyaç duymaması (Yavuz, 2002, 394) Şeklinde tanımlanır. İslam kltrndencesi olmayan ilk El-Kadım olan Allah'tır. Buradan hareketle Şu çıkarımda bulunmak mümkündür: Sanat ilhâmının kaynağı ilâhîdir ve sanatkâr kendiretiminde tıpkı kendindenncekilerde olduğu gibi bu ilâhî nüvenin bir tezâhürü olduğunun farkında olarak bu kaynaktan beslenip, *selefin tarzından* yararlanarak yeni ve daha güzel bir ifade biçimi bulmalı, kendindenncekilerden daha baŐarılı eserler ortaya koymalıdır.

Platon da *İon*'da, Şiir ve müziğin kaynağının ilâhî olduğu ve bir silsile halinde Tanrı'dan, muselere; muselerden sanatçılara ve en son onları izleyen seyircilere aktarıldığı fikrini, mıkna-tısın bir demir zincirin sonuna kadar çekimini aktarması metaforuyla açıklanmakta ve büyük epos Şâirlerin Őiirlerini Tanrı'nın ilhâmıyla yazdıklarından bahsetmektedir. Tanrı'dan gelen bu ilhâm zinciri sanatkârın selefinden ilhâm alması, halefine ilhâm olması Şeklinde devâm eder ve zincirin son halkası olan seyirciye ulaŐır (Platon, 2010, 42).

Gelenekli sanatlarda sanatçı kendindennce söylenmiş Şeyleri kendine has bir Şekilde yeniden terennüm edebilir, kendindennce yapılmıŐ eserlerle çeşitli

yollarla illiyetler kurabilir, yukarıda zikredilen vâsıtalarla mevcut eserlerden yararlanabilir. Çünkü önceki eserler de de aynı ilhâmın bir parçasıdır. Şu kadar var ki, bunu yaparken Gâlib'in ifadesiyle *tarz-ı sefe takaddüm* etmesi yani sefele geçebilmesi ve aynı şeyleri söylüyor olsa bile *bir başka lûgat tekellüm* etmesi, yeni bir ifade ortaya koyması aranır. Molla Câmî bir gazelinde sanatçının *sefele tekaddüm* etmesinin gerekliliğini bir güzele elbise giydirmek metaforuyla şöyle açıklamaktadır:

İyi bir fikir latif endamlı bir güzele benzer. Böyle birine ne giydirilse yakışır fakat sonraki elbise eskisinden daha aşağı olursa bu, o güzeli utandırır. Gerçek mahâret, onun sırtından çuha hırkayı alıp, ona ipekli elbise giydirebilmektir (Olgun, 1973, 68).

Benzer sözleri Molla Câmî'den 1000 yıl kadar önce, 5. yüzyılın başlarında yaşamış Romalı dilbilimci ve filozof Macrobius'da da buluyoruz. Macrobius, *Saturnalia*'da şunları söylüyor: "İki seçkin şâirin aynı şeyi söylediğini duymaktan daha sevindirici ne olabilir? İkincisi, kendisinden önceki şâirin sözlerini kendi eserine öyle mahâretle aktarmıştır ki, başkasından ödünç aldığı sözler kendi icadı gibi görünmektedir (Kelly, 1999, 3)."

William Boyce, Handel'in kendinden önceki bestecilerden yaptığı alıntılar hakkında şöyle demektedir "O başkalarının çakıl taşlarını alır ve onları parlatarak elmas haline getirir (Gresham College, 2011)."

Benzer fikirlere birbirlerinden çok farklı kültür coğrafyalarında, çok farklı çağlarda rastlanması, gelenekli sanatlar içerisinde, mevcut eserlerden faydalanmanın doğal karşılandığını, hatta bunun, ilhâm alınan eserden daha güzelini ortaya koymak kaydıyla, bir sanat telakkî edildiğini göstermektedir. Nitekim sanat eserinde olması gereken asıl farklılık -özellikle klâsik sanatlar için- üslûptaki farklılıktır. Kusur sayılan, bir sanatçının kendisinden önce ifade edilmiş bir düşünceyi aynı tarz ile terennüm etmesidir. İşte bu durum şiir terminolojisinde "*serikât-i şîriyye*" yani şiire ait serikât veya "*ahz ve serikât*" yani alma ve çalma olarak adlandırılır. Sanılanın aksine serikât doğrudan kötü bir ahlâkî durum olan hırsızlığı değil, kelimenin lûgat anlamı olan "*gizlice alma*"yı hatırlatır şekilde kullanılmıştır (Saraç, 2016, 270). Serikât bahsinin bedii sanatların içinde zikredilmiş olması bunu desteklemektedir (Saraç, 2016, 272).

Türkçe'de çalmak kelimesinin bir başka karşılığı olan uğurlamak/uğrulamak tıpkı serikât gibi gizlilik kökünden gelip, her zaman sadece hırsızlığı değil, gizlice almayı da karşılamaktadır (Gülensoy, 2007, 959). Bu kelimenin zarf olarak gizlice, gizli gizli şeklindeki anlamına gerek dîvan edebiyatında gerekse halk edebiyatında pek çok örneğine rastlanılan "uğrun uğrun" söz öbeğinde; sıfat olarak "gizli" şeklindeki anlamına ise günümüzde kullanımdan düşmüş olan "uğrun kapı" gibi söz öbeklerinde rastlanmaktadır. Bâkî'nin, hocası Zâtî'nin bazı mazmunlarını şiirlerinde kullanması üzerine Zâtî'nin verdiği cevâbı bize aktaran Nefî'nin, ahz ve serikât anlamında *uğurlamak* kelimesini kullanmış olması (Pala, 2004, 11), sanat eserinde alma ve gizlice alma/çalma anlamında "uğrulma/uğurlama" kelime-

sinin kullanılabileceğini göstermektedir

Dediler Zâtî'ye birkaç gammâz

Bâkî-i zâğ uğurlar sözünü

Dedi ol bülbül-i güلزâr-ı sühân

Besle kargayı çıkarsın gözünü

Osmanlı şâirleri aynı şeylerin aynı tarzda tekrarlanıp durmasını çığnemik söz yani *hâyîde sühân* olarak değerlendirmiş ve bunu ancak sanatı öğrenmek isteyen müptedîlere reva görülen bir eylem telakkî etmişlerdir. Bunda sanattan söz etmek imkânsızdır. 16. yüzyıl şâiri Mesîhî bir kasidesinde bunu şöyle ifade eder (Mesîhî, 2014, 41):

Almazam ağzuma ben ma'ni-i hâyîdeyi hiç

Değilem tıfl ki hâyîde idinem iftâr

Müziğe ait bazı olguların açıklanması için neden edebiyat ve belâğata başvurulduğu akla gelebilir. Öncelikle müziğın iyi anlaşılabilmesi için disiplinler arası çalışmalara ihtiyaç vardır (Koç - Yıldırım, 2019, 24). Bu anlama faaliyeti sürecinde müzik araştırmacıları zaman içinde, tarih, sosyoloji, felsefe, tasavvuf, dilbilim, edebiyat gibi ilim dallarından, tıp, matematik ve fiziğe kadar varan geniş bir yelpazede, farklı disiplinlere başvurma gereği duymuşlardır.

Çalışmanın odak noktasını teşkil eden Türk müziği özelinde şu net olarak söylenebilir ki Osmanlı/Türk mûsikîsi tarihinde her dönemde toplam repertuar içinde saz eserleri pek az bir yer tutarken, repertuarın büyük bir bölümünü sözlü eserler oluşturmuştur. Bu hâlâ böyledir (Behar, 2019, 79).

Müziğın iki temel sütunu olan beste ve güftenin kendilerine mahsus diyaloklere sâhip iki ayrı dil formu olduğu fikri sıklıkla karşımıza çıkan düşüncelerdendir. Notalar tıpkı kelimeler gibi duyularını ifade eden bir dildir (Cooke, 1959, 25). Tanbûrî Cemil Bey'e göre ise bu dil ilâhî bir dil yani *lisanullahtır* (Ayas, 2018, 86). Dil ve müziğın kulağımıza hitap eden olgular olmalarından dolayı bu iki kavram, İlâhî dil olan vahyi de kapsayacak şekilde, İslam tarihinde de pek çok yerde birlikte düşünölmüştür ("Music in the Islamic Tradition - Abdal Hakim Murad", 2017).

Her ne kadar müziğın ifade gücü yüksek bir dil olduğu sürekli söyleneğelse de bu dil, sözlüğü olan ve semantiğe sâhip bir dil değil, baştan ayağa istiâre olan mücerret bir dildir. Ali Rifat Çağatay'ın ifadesiyle müzik; "*tabiat-ı şiiiriyenin nev-i diğeri*" yani şiir doğasının bir başka çeşididir (Çağatay vd., 2021, 97).

Mûsikî kelimesinin etimolojisine ilişkin rivâyetlerde müzik karşımıza - söylenip dinlenen bir mefhum olması itibarıyla- bir tür dil olarak çıkmaktadır. Bu rivâyetlerden en yaygınına göre mûsikî kelimesi, peri anlamına gelen *mousa* - muse- kelimesine dil anlamına gelen *ika* kelimesinin eklenmesiyle oluşmuştur ve perilerin konuştuğu dil -perice- anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2020, 13). Dolayısıyla müzik ve dilin ayrılmaz bir bütün olduğunu, müziğın aslında kendine has bir retoriğe sâhip olan bir dil formu olduğunu söylemek hata olmayacaktır.

Müzik ve edebiyat birbiriyle en çok ilişki barındıran iki sanat dalı olduğu-

dan iki sanat da daha iyi anlaşılabilmek için birbirine ihtiyaç duymaktadır. Tarih boyunca da zaten müzik ve şiir hep yan yana, iç içe olmuştur. Şiir ve müzik, tarih sahnesine birlikte çıkmış iki kardeştir ve bu iki sahanın tarihi birbirlerinin içinde mezc olmuştur; öyle ki müzik ve şiirin tarihine dair sık sık yapılagelen ayırıştırma- lar, iki araştırma sahasının aynı ölçüde intibâkının görülmesiyle neticelenmiştir (Winn, 1981, 1). Örneğin, İslam'dan önce Türklerde de müzik ozanlar tarafından ibdâ edilmiş ve mûsikînin şiirden ayrılmadığı bu ilk devirlerde ozan, bahşı, kam gibi adlarla anılan şâirler, aynı zamanda hep mûsikîşinas olmuşlardır (Ergun, 1942, 7).

Klasik Türk musikîsinde remel, hezec, hafif gibi bazı usûl adlarının aynı zamanda aruz bahirlerinin adları olması, murabbâ, nazîre, müstezâd gibi bazı form adlarının mûsikîde de kullanılması bu iki disiplin arasında bidâyetinden beri var olagelen irtibat ve geçişkenliğe bir diğer örnektir. Dolayısıyla edebiyata ait bazı terimler ile müziğe dair bazı mefhumların açıklanabileceğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Batı müziği araştırmaları yapan müzikologların da benzer yaklaşımı benimsemiş görünüyor. Burkholder çalışma alanının bütünü için “*ödünç alma*” terimini en kullanışlı terim olarak değerlendirmektedir. Ona göre *iktibâs/alıntılama* çok spesifik; *var olan müziği kullanma* çok hantal ve *metinlerarasılık* çok genel bir adlandırmadır (Hare, 2005, 5). Burkholder'ın benimsemiş olduğu ve esasında edebiyat mahreçli olan bu terimin, Macrobius'un bir nevi nazîre veya pastiş -*pastiche*- anlamında kullandığı ödünç şiir -*poeta mutuatus*- (O'Connor vd., 2014, 199) teriminden geliyor olması muhtemel görünüyor. Burkholder'ın, tasnifinde kullandığı *patchwork* (cento), *allusion* (telmîh), *paraphrase* (açıklama), *quotation* (alıntı/iktibâs) gibi diğer terimlerin bazılarının da yine edebiyata ait terimlerden alınmış olduğu anlaşılmaktadır (Abrams - Buchholz, 1993).

İki edebî metin arasındaki bu gibi benzerlikleri tanımlamaya çalışma faaliyeti günümüzde metinlerarası okumanın doğmasına yol açmış (Abrams - Buchholz, 1993, 9), bu ilişkilerin daha iyi tesbit edilmesi adına, metinlerarasılık -*intertextuality*- dalı Batı Edebiyatı'nda da edebî sanatlardan bağımsızlaşarak müstakil bir araştırma sahası haline gelmiştir (Tepebaşı, 2015, 87).

Esasında bu konular Türk Edebiyatı geleneğinde özellikle şâirlerin poetikalarını okuyucuya sundukları divan mukaddimelerinde bilhassa şâirin orijinallliği ve gelenek bağlamlarında kendine genişçe yer bulmuş bir tartışma konusudur. Bu çerçevede geleneğe uygun, orijinal ve anlaşılır söz söylemenin zorluğu, Farsça Divan'ının mukaddimesinde Fuzûlî'ye şunları söyletebilmiştir:

Öyle zamanlar olmuştur ki gece sabaha kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmunu bulup yazmışım; sabah olunca diğer şâirlerle tevârüde düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler, “bu mazmun anlaşılmıyor, bu lafız erbâbı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez” der demez o mazmun gözümden

düşmüş hatta kalemi elime alıp onu kâğıda geçirmek bile istememişimdir. Ne tuhaf hâldir bu, söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir, diye; söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir, diye yazılmıyor (Tarlan, 1998, 10).

Osmanlı şâirleri yukarıda zikredilen yöntemlerin bir kısmını sanat olarak görmüşken bazılarını bir *uyûb-i şiir cümlesinden* -şiir ayıplarından- (Olgun, 1973, 113) bir intihâl -plagiarism- faaliyeti olarak değerlendirmişlerdir.

Araştırma sahasının müzikle ilgili kısmının tümünü kapsayan bir üst başlık olarak İngilizce literatürde müzikal aşılama "*musical grafting*" (Plumley, 2013) gibi farklı terimlerin önerilmiş olduğu; zaman içinde "*musical borrowing*" ifadesinin büyük oranda benimsenmiş olduğu görülmektedir. Burkholder'ın mevcut müzik eserlerinin yeni eserlerde ne şekillerde kullanıldığına ilişkin kaleme almış olduğu *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field* isimli bu makalesinde müzikal *alıntı* yöntemlerini 14 başlık altında sınıflandırmaktadır. Bu yöntemlerden bazıları sadece polifonik müzikle ilgili olup bunlara Türk müziğinde rastlanmaktadır.

Türkçe literatürde ilgili yayına atıf yapan bazı araştırmacıların *borrowing* kelimesini *ödünç almak* (Öztürk, 2019) şeklindeki tercümesini benimsedikleri görülüyor. Bu çeviri konuyu tam olarak ifade etmemektedir. *Borrowing*, Türkçedeki emânet, âriyet, eyreti, ödünç kelimelerinin yanısıra; *istiâre* (Redhouse, 1987, 99), *iktibâs* (Redhouse, 1987, 163) gibi edebî terimleri de karşılayan bir kelimedir. Kelime yerine göre salt "almak" anlamında da kullanılabilir (Redhouse, 1987, 189). Burkholder'ın bu kelimeyi terim anlamıyla *ahz ve serikâtın* tamamını kapsayacak şekilde geniş anlamda kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Burkholder bu terimi mevcut bir eserden "bir şey" alıp onu yeni bir eserde kullanmak şeklinde açıklanmaktadır. Bu "bir şey" nağmeden, strüktürel plana kadar herhangi bir şey olabilir (Burkholder, 1994). Ödünç/eğreti/emanet alınan şeyin geri vermek üzere alındığı, müzikte geri vermek üzere bir şey alınmayacağı göz önünde bulundurulursa bu terimin ödünç şeklinde çevrilmesi hatalı olacaktır.

2. Araştırmanın Problemi

Bu araştırma şu probleme cevap aramaktadır:

Türk müziği eserlerinde varlığı bilinen ve çeşitli çalışmalarda farklı terimlerle karşılanmış olan bestelerarası ilişkiler ne şekillerde karşımıza çıkmaktadır ve bunların tarif ve tasnifinde belâgat ve şiirin hangi istihlaları kullanılabilir?

3. Yöntem

Giriş bölümünde detayları üzerinde durulduğu üzere, eserler arasındaki ilişkilere, edebiyatta olduğu kadar müzikte de rastlandığından şiir ve belâgat terimlerinin Türk müziği eserlerindeki bestelerarası ilişkilerin tanımlanmasında da kullanılabilirliğini önermek yanlış olmayacaktır. Edebiyat ve müzik daha önce farklı yönleriyle bir arada incelenirse de henüz Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilere henüz şiir ve belâgat terminolojisi tarafından yaklaşılmadığı görülmektedir.

Bu çalışmada, edebiyat ve müziğin benzer iki yönü karşılaştırılarak bunlar arasında daha önce kurulmamış ilişkiler kurulmaya çalışılacağından çalışma ku-

ram oluşturma deseni çerçevesinde yürütülecektir. Bu çalışma literatürde gömülü teori *-grounded theory-* (Charmaz, 2015) şeklinde de karşımıza çıkan ve toplanan verilerden yola çıkarak daha önceden bilinmeyen birtakım sonuçları birbiri ile ilişkisi içinde açıklayan bir modelleme yapmaya imkân sağlayan kuram oluşturma (Glaser, 1978) desenini kullanacaktır.

Çalışmanın omurgasını teşkil eden belâgat terimlerine geçmeden önce şunu vurgulamak gerekiyor: Sarf ve nahiv belâgatten çok daha eski bir ilim dalı olup, daha çok esere konu olmuşsa da belâgatın terimleri sarf ve nahiv terimlerinden daha fazladır. Sarf ve nahiv terimlerinin sayısı 655'i aşmazken, belâgat terimleri 1000'in üzerindedir (es-Sâmil, 2013). Dolayısıyla çalışmada Türk edebiyatında kullanılan terimler tercih edilmiş, araştırmanın belâgatle ilgili kısmının evreni için şu eserler benimsenmiştir:

Belâgat-i Osmâniyye -Ahmet Cevdet Paşa (Paşa vd., 2000)-

Edebiyat Lüğati -Tâhirü'l-Mevlevî (Olgun, 1973)-

Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat -Yektâ Saraç (Saraç, 2016)-

Arap Belâgat âlimi İbnü'l-Esîr'e göre serikâtü's-şi'riyyeyi -şiiirler arasındaki bağları- tesbit etmek ancak sayısız şiiri ezberlemek ve inceliklerine vâkıf olmakla mümkündür (İbnü'l-Esîr, 1973, 3/223).

Özellikle Türk müziğinde seyir, makam gibi bağlayıcı unsurlar olduğundan dolayı benzerlikler bestenin yapısal özelliklerinden kaynaklanabilir (Işıkhan vd., 2020, 6). Dolayısıyla bunların alıntı mı yoksa makam ve usûle mahsus zaruretlerden ileri gelen benzerlikler mi olduğunu tesbit etmek güç olabilir.

4. Bulgular ve Yorumlar

Klasik Türk edebiyatından müzikolojiye aktarılabilceği düşünülen terimleri şu şekilde sıralayabiliriz:

4.1. Nesh/İntihal -plagiarism-:

Nesh kitap kopyalamak anlamına gelen *istinsahla* aynı kökten gelmekte ve lafız ve mânâyı herhangi bir ilâve yapmaksızın olduğu gibi almak anlamında kullanılmaktadır (İbnü'l-Esîr, 1973, 3/222), (Saraç, 2016, 271). *İktibâsa* bir şey denmez fakat bunu saklayıp da kendi düşünce kuvvetinin ürünü gibi göstermeye elbette *intihâl* denir (Naci - Kurnaz, 1986, 27). Türk edebiyatında olduğu gibi Türk müziği sahasında zaman zaman yekdiğerini hırsızlıkla suçlayan sanatçılar olmuştur. Özellikle modern zamanlarda bu mesele çeşitli davalara, hukûkî tartışmalara da konu olan güncel bir mesele haline gelmiştir.

Buna misal olarak çok eser zikretmek mümkünse de bir eserle örneklen-dirmeyi yeterli görüyoruz.

İbrâhim el-Aryân'ın Bayâtî Arap Sazsemâisi¹, ismi pek çok yerde *intihâl*le birlikte anılan (Gökçe, 31 Temmuz 2013) Muzaffer Özpınar tarafından kendi adına kaydedilmiştir.

¹ <https://divanmakam.com/attachments/saz-semâisi-ibrahim-alaryan-arap-bayati-v2-pdf.71959/>

4.2. Mesh/İğâre

Sözlükte, şeklini bozmak, ucubeye çevirmek (Paşa, 2000, 728) ve insanın (Tanrı tarafından) hayvana çevrilmesi -*metamorfoz*- (Redhouse, 1987, 1852) anlamlarına gelen mesh, edebî istilahta başkasının şiirindeki mânâyı aynen muhafaza etmek ve kelimeleri az çok değiştirerek yazılan bu yeni şiiri kaynak göstermeden kendine mal etmek demektir. Kıymet bakımından ikinci söz ilkenden daha değerli ise bu durum makbul sayılmışken daha kıymetli değilse bu kötü bir durum olarak görülmüştür (Saraç, 2016, 271).

Fethi Karamahmudoğlu'nun bir bestesi buna örnek olabilir. II. Selîm'in Sûzidilârâ Yürüksemâisi'nden alındığı çok belli olan bu eserde önce yürüksemâideki iki ölçü bir aksaksemâi ölçüsüne sığdırılmış, devâmında lafzî ternnümdeki "amân"

ah Â BÛ TAB İ LE BU ŞEB HÂ NE ME CÂ NÂN NÂN
NÂN GE Lİ YOR

Resim 1 III. Selim Sûzidilârâ Yürüksemâî'sinin zemîni

Aksak Semai

AH ŞE HİR DUR GÜN BA HAR MAH RUM O SEV DA YOK
O RA NA YOK O RA NA YOK YOK
YOK A MAN A MAN A MAN AH

Resim 1 Fethi Karamahmutoğlu Sûzidilârâ Ağırsemâî

A MAN A MAN A MAN AH

Resim 3 III. Selim'in yürüksemâîsinin terennümü

kelimesinin yerleştiği 6 dörtlük her bir ölçü 10 dörtlük bir ölçüye yerleştirilmiş, melodilerin birbiriyle bağı kopartılmış ve eserin sentaksı bozulmuş.

III. Selîm'in terennüm girişinde üç kere sekvensli kullanılarak melodiyi oluşturan cümle Karamahmutoğlu'nun eserinde *kesret-i tekrâr* (Olgun, 1973, 88) ile 4 kere sekvensli kullanılmıştır. Bu durum edebiyatta çok fazla sözle az mânâ ifade etmek anlamında (Olgun, 1973, 156) *itnâb* olarak değerlendirilen hatâyâ yol açmış ve eseri monoton bir hale getirmiştir. III. Selîm'in Sûzidilârâ Yürüksemâîsi'nden alındığı çok aşîkâr olmakla birlikte gerek makâmın işleniş gereği güftenin yerleşimi gerekse orijinallik cihetiyle ikinci eser birincinin bozulmuş bir versiyonu olduğundan bu durum edebiyattaki *meshe* örnek verilebilir.

4.3. Selh ve İlmâm:

Lügat anlamı, soymak (Efendi - Kırkkılıç, 1999, 602) "*deri yüzme*" olan *selh*, edebî terim olarak, başka bir şâire ait bir şiirdeki mânâyı korumak fakat kelimeleri değiştirmek sûretiyle yeni şiir yazmak demektir (Redhouse, 1987, 1071).

Tâhirü'l-Mevlevî Edebiyat Lügati'nde, bir şâirin bir beytini diğer bir şâirin, kelimelerin eş veya yakın anlamlılarını kullanmak ve mânâyı aynı bırakmak sûretiyle, şu şekilde taklit edip kendine mâl etmesini *selhe* örnek olarak veriyor (Olgun, 1973, 134):

1. şâir

Ey mübeyyen zi-tü sebîl-i Hudâ

V'ey müzeyyen zi-tü semâ-yi sehâ

2. şâir

Ey muvazzah zi-tü tarîk-i necât

V'ey muhallâ be-tü sipîhr-i nevâl

Görüldüğü gibi bu iki şiir farklı kafiyelerle ve "mübeyyen"e karşılık "muvazzah", "sebîl"e karşılık "tarîk" gibi model aldığı şiirdekilerden lafzen farklı olsa da vezin ve mânâ yönünden onlara yakın kelimelerle yazılmıştır. *Selh* olarak adlandırılan bu şiirler yapısı itibarıyla *nazîrereye* benzese de redif veya kafiyede ortaklık mecburiyeti bulunmaması açısından *nazîre*lerden ayrılmaktadır. Gelenekte bir araya gelmiş mânâ ve lafzın bir bedene, salt mânânın, iskelete, o mânâyı ifade eden kelimelerin ise iskeleti kuşatan deriye benzetilmiş olması dikkate şâyândır.

Türk edebiyatında olduğu kadar Türk müziğinde de buna örnek olarak çok eser zikredilebileceği kanaatindeyiz. Bazı araştırmacılar tarafından "*bir eserin melodik çizgisinin, başka bir güfteyle ve başka bir makâmın nağmeleriyle birleştirilmesinden ortaya çıkmış eserler*" olarak tanımlanıp "*bestekârlık meşki*" olarak adlandırılan (Karakaya, 2020, 330) eserlerdeki ilişkiyi *selh/ilmâm* terimlerinin açıklayabileceği kanaatindeyiz.

Zekâi Dede'nin "Dil verdiğin ol çeşm-i siyeh-meste işittim" mısraı ile başlayan Hüzzam Yürüksemâi'si Karakaya'nın da dediği gibi Dede Efendi'nin "Sevdi bu gönöl seni yaman eylemedi" mısraı ile başlayan Şehnaz Yürüksemâi'sini "model alarak bestelenmiş" olabilir (Karakaya, 2020, 333).

Bu iki eser arasındaki ilişkinin bir benzeri Dede Efendi'nin "Ey lebleri gonca

YEL LEL Lİ YE LE LÂ (SAZ) RÂ NÂ YI MEN
TE REL Lİ YE LE LÂ (SAZ) Zİ BÂ YI MEN

YELLELİ YELELELE LELLELELELELİ RA NÂ YI MEN TERELİ YELELELE

LEL LEL LEL LEL LEL Lİ Zİ BÂ YI MEN SEV

Resim 4 Dede Efendi'nin Şehnaz Yürüksemâi'si

YEL LEL Lİ YE LE LÂ (SAZ) RÂ NÂ YI MEN

TE REL Lİ YE LE LÂ (SAZ) Zİ BÂ YI MEN

YEL LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL Lİ

RÂ NÂ YI MEN TE REL Lİ YE LE LEL LEL

LEL LEL LEL LEL LEL Lİ Zİ BÂ YI MEN VAY DİL

Resim 5 Zekâi Dede'nin Şehnâz Yürüksemâi'si "yüzü gül serv-i bülemdim" mısraı ile başlayan Acemaşîran Ağırsemaî'si ile Zekâi De-

de'nin "Gülşende hezâr nağme-i dem-sâz ile mahzûz" mısraı ile başlayan Hicazkâr Ağırsemâî'si arasında da vardır.

4.4. İlmâm-Nakl-

Arapça lemm "toplamak, bir yere inmek" kökünden gelen ilmâm edebî istihlah olarak bir şâirin başkası tarafından îrâd edilmiş güzel bir mânâyı az çok değiştirerek veya aynen alarak ve ilkinden daha iyi ve açık bir şekilde ifade etmek sûretiyle yeniden ifade etmesi anlamına gelir. Hasan Yâver'in Kitâb-ı Fenniyeye'sinde *Der Beyân-ı San'at-ı İlmâm* başlığı altında bu durum şöyle ifade edilir (Kaçar, 2011, 23):

*San'at-ı ilmâm ana dir ehl-i fen
Ya'ni ki dâniş-ver-i ehl-i sühân
Gayrın alup ma'ni-i beytin tamam
Gayri ibâretle verürler nizâm
Dahi letâfet bula mazmûn-ı beyt
Dahi halâvet bula mazmûn-ı beyt*

4.5. Tevarüd:

Lügat anlamı vürüd etmek, gelmek demektir. Edebiyatta, iki şâirin birbirinden habersiz bir şekilde aynı mısra veya beyti tesadüfen söylemesidir. Bu durumla daha çok tarih mısralarında karşılaşılır. Hicrî 1030 tarihindeki şiddetli soğuktan denizin donması üzerine İstanbul'da birkaç şâir birbirlerinden haberdar olmaksızın: "Yol oldu Üsküdâr'a bin otuzda Akdeniz dondu" mısraını söylemiş oldukları rivâyet edilir (Olgun, 1973, 172).

Müziğe bu terimi iki bestekârın birbirinden habersiz bir şekilde aynı şeyi bestelemesi olarak aktarmak mümkündür ki son derece nadir bir durum olmalıdır. Ayrıca bu başlıkta eser adı zikretmek ancak ve ancak bestekârların mevcut eserden haberdar olup olmadıklarını tam olarak bilmemizi gerektirir ve bu da dolaylı olarak yaşadıkları coğrafya, muhit ve tarih gibi bir dizi bilgiye bizi muhtaç kılar. Dolayısıyla bu başlık altında, hele hele Türk müziği tarihi gibi, hakkında maalesef elimizde çok fazla vesika bulunmayan bir araştırma sahası için çabucak hüküm çıkarmak yanıltıcı olacaktır.

4.6. İktibâs, Tazmîn ve İrâd-ı mesel

İktibâs, lügatte ateşi tutuşturmak için bir yerden kor almak demek olup edebiyatta sözü süslemek ve anlamı kuvvetlendirmek maksadıyla âyet, hadîs veya hadîs-i kudsînin tamamını ya da bir bölümünü alıntılamaaktır. *İktibâs* böylece tam ve eksik *iktibâs* şeklinde ikiye ayrılır (Olgun, 1973, 61). *İktibâstan* söz edebilmek için alıntılanan sözün, ayet veya hadîs olması gerekmektedir. Eğer bir başka şâirin beyit veya mısraı, sahibinin adını da anmak sûretiyle alıntılanırsa bunun adı *iktibâs* değil *tazmîn*, bir atasözü ya da deyim alıntılanırsa bunun adı *îrâd-ı mesel* olur. Müzik alıntıları özelinde bu üç terim de benzer mefhumu karşılayacağı için sadece birini benimsemek yanlış olmayacaktır.

Kelime anlamı bir şeyi bir şeyin içine koymak ve gizlemek olan *tazmîn* edebiyat terimi olarak, bir şâirin başka bir şâirin şiirinin bir bölümüne kendi şiirinin

içinde yer vermesi demektir. *Tazmîn*, *iktibâs* ve *îrâd-ı mesel* terimleri temelde bir başka sözün alıntılanmasını ifade etmekle birlikte bunlar; alıntı yapılan sözün *iktibâsta* ayet veya hadis, *îrâd-ı meselde* ise atasözü veya deyim olması yönüyle birbirlerinden ayrışır (Saraç, 2016, 281).

Dede Efendi'nin Aksaksemâî Eviç Şarkısı ile Şakir Ağa'nın aynı usûldeki Evcâra şarkılarının arasında birinci ölçülerinin tamamen aynı olması bakımından edebiyattaki *tazmîn* veya *iktibâs* sanatına benzetilebilir.

Şayet bu benzerlik zaman içinde eserlerin kulaktan kulağa aktarılması esnasında oluşmamışsa, birbiriyle çağdaş ve arkadaş olan bu iki bestekârimızın edebi-

Ağır Aksak Semai



Resim 6 Dede Efendi'nin Eviç Şarkı'sının zemîni

Ağır Aksak Semai



Resim 7 Şakir Ağa'nın Evcârâ Şarkı'sının zemîni

yatta da rastlandığı gibi yekdiğerinin bir güzel nağmesini/mısraını tazmîn etmesine benzetilebilir. Bu çalışmada kimin kimden aldığına dâir yargılardan çok durumun nasıl adlandırılabileceği üzerinde durulduğu için kimin kimden tazmîn yapmış olduğu belirtilmemiştir.

îrâd-ı mesel -yahut *irsâl-i mesel*- herkesçe bilinen, kullanılan söz kalıpları olan atasözleri ve deyimlere şiirin içinde yer verilmesi demek olduğundan (Olgun, 1973, 70), klasik Türk müziğinde makamların kendine mahsus nağme ve ezgi çekirdeklerini kullanmak *îrâd-ı mesel* tanımına girebilir.

4.7. Nazîre ve tanzîr

Bir şâirin manzûmesinden hareketle, başka bir şâirin aynı vezin ve kafiyede yazdığı şiire *nazîre*, bu şiiri yazma işine *tanzîr* denir. İran edebiyatında *nazîre* yerine *cevâb* da denilmektedir (Köksal, 2006, 32/455). *Nazîre*de esas amaç model alı-

nan şiirden daha güzelini ortaya koyma çabasıdır. Osmanlı Kültüründe *nazîre* mefhumunun ne kadar önemli olduğu, bu yöntemin edebiyatta olduğu kadar müzikte de paralel bir kullanıma sâhip olmasından anlaşılabilir (Feldman, 1997, 43).

Bazı nazîreler gerçekten de asıl eseri unutturmuş ve zaman içinde asıl eserden daha çok iştihar etmiştir. Buna örnek olarak Kanboso Mehmed -veya Ahmed-Çelebi'nin Uşşak Peşrevi'ne bilinmeyen bir bestecinin yaptığı nazîre olan ve asıl peşrevden daha çok iştihâr edip en az 250 yıldır pek çok nota külliyyatında kendine yer bulan Kanbos Nazîresi zikredilebilir (Ekinci, 2019, 2221).

Herhangi bir eseri temel almaksızın iki ayrı sanatçının bir müsâbaka çerçevesinde aynı anda, aynı vezin ve kafiyede gazel yazması veya aynı usûl ve aynı makamda beste yapması da Osmanlı kültür dünyası içinde karşılaşılan durumlardandır. Bu tarz eserlere nazîre demek yanlış olacaktır. Bu durumu Rauf Yektâ Bey şöyle anlatır:

Esâtîze-i mûsikîyece kavâid-i mukarreredendir ki iki bestekâr arasında ciddî bir müsâbaka icrâsına lüzûm görüldükte, tarafeyne aynı usûl ve aynı makamda bir beste tanzîmi teklîf olunur; nagamâtın gerek letâfet ve imtizâcı ve gerek hangi usûl ve makamdaysa, o usûl ve makâma derece-i muvâfakati nokta-i nazardan bestelerin hangisi daha mükemmel bulunursa o beste sâhibinin diğerine tefevvukuna hükmedilir (Çergel, 2007, 313).

Ali Ufkî Bey'in Macmû'a-i Sâz ü Söz'ü ve Paris'te bulunan MS Turc 292 yazması, Kantemiroğlu'nun Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîkî 'alâ vechi'l-Hurûfât'ı ve Kevserî Mecnûası gibi eserler Türk müziğinin ilk nota koleksiyonları arasında yer alır. Bu koleksiyonlar nazîre besteleri notaları ile birlikte içeren ilk eserler oldukları için, bestelerarası ilişkiler hakkında en temel bilgileri sunar. Bu dört eser birlikte değerlendirildiğinde toplam 16 nazîre peşreve rastlanmıştır. Daha önce bu külliyyatlardaki nazîreler üzerinde durmuş olan Feldman Kantemiroğlu'ndaki nazîrelerin sayısı ve bu nazîrelerin özellikleri konusunda çelişkili ifadeler kullanmıştır. Nazîre bestelerin analizine de yer verdiği *Music Of The Ottoman Court* isimli eserinde Kantemiroğlu edvârında birbirleriyle ilgili 10 çift eserin olduğunu söylemekte (Feldman, 2023, 431), bir sahife sonra Kantemiroğlu edvârında 12 çift nazîre peşrev bir tane de orijinali külliyyatta kendine yer bulamamış nazîre olduğunu söylemektedir (Feldman, 2023, 432). Bu eserlerin iki örneğine yer vermek yeterli olacaktır.

Sakfı

Ferruh

Nazire-i Ferruh

Uslulün Darpları

U.D.

Resim 8 Ferruh'un Hüseyinî Peşrev'i ve ona yapılan bir nazîre

Sünbüle peşrev ve nazîresi

Devr-i Kebîr

MSS 1

Peşrev-i Şahmurâd der makâm-ı Sünbüle (AUP) 2

Kantemiroğlu

Uslulün Darpları

Resim 9 Sünbüle peşrev ve nazîreler

4.8. Tehzîl

Bir şiiri model olarak yazılan şiirler, yazılış maksadı itibarıyla üçe ayrılır: Model alınan şiirin daha güzelini ortaya koymak amacıyla yazılan şiirlere nazîre,

model alınan şiirin kafiye ve vezin açısından bir benzerini ortaya koymakla beraber mânâ açısından o şiirin tam zıddının ortaya konmasına *nakîze*; vezin ve kafiye-yi model alan fakat mânâ itibarıyla asıl şiirden farklı olup hiciv ve mîzâh için yazılan şiirlere *tehzîl* adı verilir (Olgun, 1973, 155).

Her ne kadar muayyen bir eserle ilişkisi bulunmasa da genel olarak bir şahısla alay etmek için Cinuçen Tanrıkörur tarafından bestelenmiş bir eser olan Rast Peşrev'i (Levendoglu - Kaynarca, 2022, 52) ve bundan sonra bu şekilde bestelenecek eserlerin *tehzîl* başlığı altında tasnif edilebileceğini düşünüyörüz.

Tanrıkörur bu eserin besteleniş sebebini notanın altına kendi el yazısıyla düştüğü notta şöyle dile getirmektedir:

Üstadin 'Rast Peşrevleri 71 tanedir' demesine o kadar güldüm ki İlähî Komedi Ansiklopedisi gözyaşlarımından sıırıslıklam oldu. Not: Arel'in anlayışına uygun olarak bestelemeye çalıştım, adı onun için 'Gülmece'. Yine de gerek form gerek makam ve usûlleri yeterince bozabilecek ilhâmı bulabildiğimden emin değilim. Ümmü'l-Makâmat 'Peşrev' formu ve bütün klâsik bestekârlar beni affetsin! (Levendoglu - Kaynarca, 2022, 53).

4.9. Telmîh

Bir şeye gizlice bakmak anlamına gelen lemh kökünden gelen *telmîh*, kastedilen bir şeyi açık olarak değil söz arasında îmâ yoluyla söyleme anlamına gelir (Olgun, 1973, 159). Burkholder tarafından da kullanılan bu terim bir bestede başka bir besteden doğrudan alıntı yapmadan onun stilini çağrıştıracak şekilde bir üslup kullanmak şeklinde açıklanmaktadır (Burkholder, 1994, 854).

Sâdetin Kaynak'ın, güftesi Şeyh Gâlib'e ait olan ve "*Fârîğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni*" mısraı ile başlayan İsfahan makamındaki şarkısında, şâirin adının geçtiği mahlas beytini Mevlevî âyinlerini çağrıştıracak bir tarzda ve Devrirevân usûlünde bestelemesi, Türk müziğinde *stil telmîhine* bir örnektir.

4.10. Akd

Kelime anlamı itibarıyla bağlama, düğümleme; bağlanma, düğümlenme demek olan *Akd*, edebiyatta başkası tarafından mensûr olarak söylenmiş bir sözü nazma dökmek anlamına gelmektedir (Olgun, 1973, 19). Müzikte ise serbest formda bestelenmiş bir eserin usûl ile yeniden düzenlenmesi için bu terim kullanılabilir. Buna örnek olarak İtrî'ye atfedilen Rast Naat-ı Mevlânâ'nın Ahmet Çalışır tarafından sofyan usûlünde düzenlenmesi (Çalışır, 26 Haziran 2024) bu sanata örnek olarak verilebilir.

4.11. Hâll

Açmak çözmek anlamına gelen bu kelime bir edebî terim olarak vezinle söylenmiş bir sözü düzyazıyla ifade etmek anlamında kullanılmaktadır (Olgun, 1973, 49). Müziğe aktarılabilceğini düşündüğümüz bu terim usûl ile bestelenmiş bir eserin tamamı ya da bir kısmına bir taksimde yer verilmesi için kullanılabilir.

Sonuç

Bu makalede geniş bir düzeyde, sanatçılarının seleflerinin eserlerinden nasıl yararlandıklarını ve neden bu yönteme başvurdukları irdelenerek bunun gele-

nek/tradisyon oluşumuna nasıl bir etkisi olduğu açıklandı. Konuya ilişkin sorular etrafında Türk müziğinin entelektüel faaliyetinin bir vechesi ve bu durumun fikrî arka planı ortaya konmaya çalışıldı.

Önceki eserlerden malzemelerin ne şekilde ve neden kullanıldığı, ortaya çıkan sonucun kalitesine göre adlandırmanın nasıl değışeceği edebiyat terimleri ile farkları gösterilerek açıklandı.

Edebiyat ve müziğın bazı yönlerinin benzer mefhumlar içerdiği, belâgat ilmine dair bazı terimlerin müzikle ilgili olguları açıklamakta kullanılabileceği gösterildi.

Türk Edebiyat ve belâgat sanatlarında metinlerarası ilişkileri tanımlayan ve *serikât-ı şîriyye* başlıkları altında yer alan *tazmîn*, *iktibâs*, *irsâl-i mesel*, *tehzîl*, *tevârüd*, *selh*, *ilmâm*, *mesh*, *iğâre*, *nesh*, *intihâl*, *akd* ve *hâll* terimlerinin Türk müziğindeki bestelerarası ilişkilerin tarif ve tasnifinde kullanılabileceği gösterildi.

Nazîrenin ise bunlardan ayrı ve kendine has bir dizi özelliği olan bir tür olduğu ve herhangi bir benzerliği tanımlayabilecek bir terim olmadığı açıklandı.

Tesbit edebildiğimiz kadarıyla sahasında bir ilk olma özelliği taşıyan bu çalışmadan sonra Türk mûsikisi üzerine bu perspektiften bakan başka çalışmaların yapılmasında yarar görmekteyiz.

Tartışma

Kaçar'ın benimsediği *ezgi atfı* ifadesi (Kaçar, 2020, 66), bestelerarası ilişkilerin mevcudiyetini tesbit etmek bakımından değerli olmakla birlikte bu ilişkilerin hüviyetini ve nüanslarını ifade etmek noktasında yetersiz kalmaktadır.

Batı müziği sahasında Yolanda'nın kullandığı, müstakil bir kitaba da ad olarak benimsediği (Plumley, 2013) müzikal aşılama anlamındaki *musical grafting* ifadesi konuyu kapsamaktan uzak ve zorlama bir öneri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uslu; bir ezginin sözlerinin değıştirilmesini, bir melodide aslını hatırlatacak *süsleme*, *zenginleştirme*, *göçürme* işlemi veya ritim değışiklikleri yapmayı ve bir müzik eserini *başka bir çalgıya uyarlamak* gibi birbirinden son derece farklı ve literatürde farklı adlarla çok kere değinilmiş unsurları *çeşitleme* başlığı altında toplayıp, *çeşitlemenin "çalğı uyarlaması"* yönteminden ilk kez kendi yazısında söz edildiğini ifade ediyor ve Türk müziği eserlerinin piyanoya uyarlanmasını da bir *çeşitleme* olarak değerlendiriyor (Uslu, 2012, 160). Kanaatimizce bu kadar farklı unsurun tek bir başlık altında değerlendirilmesi isabetli görünmemektedir.

Baloğlu, Cemil Bey'in eslâfın eserleri ile bir şekilde ilişkisi bulunan bütün eserlerini "*nazîre beste*" başlığı altında değerlendiriyor. Yazar ayrıca, "*Tıpkı tahmislerde, nazîre yapılan eserin (beyit) tamamıyla yeni eserin içinde bulunması gibi Cemil Bey'in müzikal nazîrelerinde de model eserin bir motifi tamamen alınmış, öncesi ve sonrasına yeni eklemeler, düzenlemeler yapılmıştır*" (Baloğlu, 2020, 134) ifadelerinde, *nazîre* ile, esasında *tahmis yoluyla tazmîn* yapma usûlünü kastettiği anlaşılıyor. Şu kadar var ki bu şekilde, başka bir şâirin bir mısra veya beytini, ilk şâirin adını da anmak şartıyla aynen kullanma yoluyla, yazılan şiirler edebiyatta *nazîre* değil

tazmîn olarak anılıyor (Olgun, 1973, 150), (Pala, 2011, 40/206). Çalışmanın bütününde *atıf*, *alıntı*, *nazîre*, *model alma* gibi ifadelerin tam olarak neyi karşıladığı net olarak ortaya konmuyor.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Abrams, M.H. - Buchholz, T. *A Glossary of Literary Terms*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.
- Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi-Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
- Aydoğan, Saliha. *Sa'id Paşa Mîzânü'l-Edeb İnceleme- Metin-Dizin*. Ankara Üniversitesi, Yüksek Lisans, 2007.
- Baloğlu, Bekir Şahin. *Osmanlı Müzik Yaşamının Değişim Sürecinde "Gelenek İcadı" ve Artistik İcranın Temsilcisi Olarak Tanburî Cemil Bey*, 2020.
- Baydar, Evren Kutlay. "Osmanlıda görevli iki italyan müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli". *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks* 2/1 (2010), 283-293.
- Behar, Cem. *Osmanlı / Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Blackburn, Manuella. "The Terminology of Borrowing". *Organised Sound* 24/2 (Ağustos 2019), 139-156. <https://doi.org/10.1017/S1355771819000189>
- Burkholder, J. Peter. "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field". *Notes* 50/3 (1994), 851-870. <https://doi.org/10.2307/898531>
- Charmaz, Kathy. *Gömülü (Grounded) Teori Yapılandırma: Nitel Analiz Uygulama Rehberi*. ed. Rabia Hoş. Seçkin Yayıncılık, 2015.
- Cooke, Deryck. *The Language of Music*. London ; New York : Oxford University Press, 1959.
- Cudi, İbrahim. *Lûgat-ı Cûdî*. Türk Dil Kurumu, 2006.
- Çağatay, Ali Rifat vd. *Mûsikî Yazıları*. İstanbul: Vakıfbank Kültür, 2021.
- Çalışır, Ahmet. "Ahmet Çalışır » Beste: Rast Na`t-i Mevlânâ (Düzenleme)". Erişim 26 Haziran 2024. <https://www.ahmetcalisir.com/calismalar/beste-rast-nat-i-mevlana-duzenleme/>
- Çergel, Muhammet Ali. Rauf Yekta Bey'In İkdam Gazetesi'Nde türk Musikisi Konulu Makaleleri, 2007.
- Devellioğlu, F. *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat: eski ve yeni harflerle*. Aydın Kitabevi, 2004.
- Efendi, Şeyhülislâm, Mehmed Esad - Kırkkılıç, H. Ahmet. *Lehçetü'l-Lûgat*. Türk Dil Kurumu, 1999.
- Ekinci, Mehmet Uğur. "Piyasa'da Yaşayan Eski Bir Peşrev: Kanbos Nazîresi". *Rast Müzikoloji Dergisi* 7: 2.
- Ergun, S.N. *Türk musiki antolojisi*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası, 1942.
- Feldman, Walter. "Imitatio in Ottoman Poetry: Three Ghazals of the Mid-Seventeenth Century". *Turkish Studies Association Bulletin* 21/2 (1997), 41-58.
- Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2023. <https://doi.org/10.1163/9789004531260>
- Glaser, Barney G. *Theoretical Sensitivity: Advances in the Methodology of Grounded Theory*. Sociology Press, 1978.
- Gökçe, Dinçer. "Ünlülerin bestecisi Özpinar'a 'intihal' şoku" (31 Temmuz 2013). <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/unlulerin-bestecisi-ozpinar-a-intihal-soku-24429693>
- Gresham College. "Classical Music: Fakes, Completions and the Art of Borrowing - Professor Christopher Hogwood". Yayın Tarihi 25 Ağustos 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=fEvI3vRYsBk>

- Gülensoy, Tuncer. *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü: etimolojik sözlük denemesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- Hare, Belva Jean. *The Uses And Aesthetics Of Musical Borrowing In Erik Satie's Humorous Piano Suites, 1913-1917*, 2005.
- Işıkhan, Cihan vd. "Türk Müziği İntihal Tespitinde Benzerlik Ölçümü". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 111 (2020), 1-13. <https://doi.org/Doi Number: http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.47093>
- İbnü'l-Esîr, Ziyâüddîn. *el-Meseli's-Sâir fî Edebi'l-Kâtibi ve's-Şâ'ir*. Kahire: Dârü'n-Nahda, 2. Basım, 1973.
- Kaçar, Gülçin Yahya. *Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri (Mefhumlar - Semboller ve Örnekleriyle)*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2020.
- Kaçar, Mücahit. "Şiire ve Söz Sanatlarına Dair Bir Mesnevî Hasan Yaver'in 'Kitab-ı Fenniyye-i Eş'âr' İsimli Eseri". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 40 (30 Kasım 2011), 95-140.
- Karakaya, Fikret. "Bestekârlık Meşki". *Bir allame-i cihan : Stefanos Yerasimos (1942-2005)*. ed. Çağatay Anadol vd. 331-355. IFEA/Kitap yayınevi. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2020.
- Kelly, Douglas. *The Conspiracy of Allusion: Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*. Brill, 1999.
- Koç, Tarkan - Yıldırım, Vural. *Müzik Felsefesine Giriş*. Bağlam Yayıncılık, 2019.
- Korkmaz, Harun. ed. Alaeddin Yavaşca. thk. Sinan Sipahi. 8-21. İstanbul, 2018.
- Köksal, Fatih. "NAZÎRE". TDV İslâm Ansiklopedisi. 32/456-458. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nazire>
- Lee, Myung-Ji. *The Art of Borrowing: Quotations and Allusions in Western Music*. Ann Arbor: University of North Texas, D.M.A., 2016.
- Levendoglu, N. Oya - Kaynarca, Burak. "CİNÜÇEN TANRIKORUR SAZ ESERLERİNDE TASVİRİ ANLATIM VE UNSURLARI". *Cinuçen Tanrıkorur Uluslararası Armağan Kitabı*.
- Mesîhî. *Mesîhî Dîvânı*. çev. Mine Mengi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2014.
- Naci, Muallim Kurnaz, Cemal. *Osmanlı Şairleri*. -Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Aslımlar Matbaası., 1986.
- O'Connor, Ralph vd. *Classical Literature and Learning in Medieval Irish Narrative*. Woodbridge, UNITED KINGDOM: Boydell & Brewer, Limited, 2014.
- Olgun, Tahirü'l-Mevlevî. *Edebiyat Lügati*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1973.
- Öztürk, Okan Murat. "Makam Nazariyatı, Nazîre ve Cantus Firmus: Müzikte Model Alarak Besteleme'yle İlgili Üç Yöntem Arasındaki Muhtelif Bağlantılar Üzerine". *Dîvân'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat-Mûsikî İlişkileri*. 51-85. İstanbul: Klasik, 2019.
- Pala, İskender. *Güldeste*. Kapı Yayınları, 2004.
- Pala, İskender. "TAZMİN". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 40/206, 2011.
- Paşa, Ahmet Cevdet vd. *Belâgat-ı Osmâniyye*. Akçağ, 2000.
- Paşa, Ahmet V. *Lehçe-i Osmânî*. çev. Recep Toparlı. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu, 2000.
- Platon. *İon*. çev. F. Akderin - A. Cevizci. Say yayınları, 2010.
- Plumley, Yolanda. *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*. Oxford University Press, 2013.
- Redhouse, James W. (James William). *A Lexicon, English and Turkish*. Constantinople, Printed for the Mission by A. H. Boyajian, 1884.
- Redhouse, James W. (James William). *A Turkish And English Lexicon Shewing In English The Significations Of The Turkish Terms*. Beirut, 1987.
- Sâmil, Muhammed b. Ali es-. "Belâğat Terminoloji Sorunları". çev. Ömer Kara. *Usul İslam İstem* 43 (2024), 333-356

- Araştırmaları* 19/19 (01 Haziran 2013).
- Saraç, M. A. Yekta. *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. Gökkuşbu, Bilimevi Basın Yayın., 2016.
- Şeyh, Galib. *Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Yeni Türkiye Matbaası, 1923.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2020.
- Tarlan, A. Nihat. *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Akçağ, 1998.
- Tepebaşılı, Fatih. *Edebiyat Bilimine Giriş*. Çizgi Kitabevi, 2015.
- Uslu, Recep. "Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansıması: Orijinal Nazire Çeşitleme Varyant Aranjman Cover İcra". *İdil Journal of Art and Language* 1/2 (Nisan 2012), 144-165. <https://doi.org/10.7816/idil-01-02-09>
- Varèse, Edgard - Wen-chung, Chou. "The Liberation of Sound". *Perspectives of New Music* 5/1 (1966), 11-19. <https://doi.org/10.2307/832385>
- Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981.
- Yavuz, Yusuf Şevki. "KIDEM - TDV İslâm Ansiklopedisi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 25/571, 2002.
- "Music in the Islamic Tradition – Abdal Hakim Murad". haz. Cambridge Muslim College. Yayın Tarihi 18 Mayıs 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=5qJdhhOCv04>
- "Musikiye Dair-1/Mustafa Doğan Dikmen ve Harun Korkmaz". haz. Mustafa Doğan Dikmen - Harun Korkmaz. Yayın Tarihi 26 Ekim 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=m1AbImPgyaQ>.