

# TAB'Î MUSTAFA EFENDİ'NİN YÜRÜK SEMÂÎ'LERİNİN FORM ANALİZİ

## Form Analysis of Yürük Semâîs of Tab'î Mustafa Efendi

Serda Türkel OTER,<sup>1</sup> Eray BENLİ<sup>2</sup>

### ÖZET

Klasik Türk Müsîkîsi'nin çağlardan beri devam eden gelişimi doğrultusundaki sürece ve bugün bizlere bıraktığı mirasa bakılacak olursa gerek makam, gerek usûl, gerek form, gerekse eser çeşitliliği açısından kültür hazinemizi oluşturan en önemli yapı taşlarından biri olduğu kanısına varmak güç olmayacaktır. Bu hazine, geçmişten yadigar kalması münasebetiyle korumak yükümlülüğü taşıdığımız adeta asırlık bir ağaç durumundadır. Kökleri asırlar öncesinde oluşmaya başlamış; ezgi, usûl ve güfte unsurlarının birbirleriyle olan münasebetleri doğrultusunda her türlü sosyal olgunun tesiri ile gövdesi bir forma kavuşmuş; nihayetinde ortaya çıkan eserler de ağacın taç kısmını oluşturmuştur. Bir başka deyişle bu değişken etkenlerin belirlediği rota; müsîkîmizin sözlü-sözsüz, dinî-din dışı müsîkî olarak iki şekilde tanımlayabileceğimiz ana formlarının alt bölümlere ayrılmasında etken olmuştur. Mevcut kaynaklar incelendiğinde müsîkîmizin sözlü formları ile ilgili yapılan çalışmaların sayı bakımından az olduğu görülmektedir. Bu kaynaklarda yapılan form tanımlamalarının da hemen hemen birbirleriyle aynı oldukları ve detaylandırılmadıkları dikkati çekmektedir. Ayrıca formlarla ilgili kaynaklarda kullanılan analiz yöntemlerinde sadece ezgi unsurunun ön planda olması, güfte unsurunun önem arz ettiği sözlü müsîkîmizin formlarının etraflıca anlaşılabilmesi hususunda yeterlilik arz etmemektedir. Bu doğrultuda araştırmamızın temelini klasik fasıl sıralamasında sözlü müsîkî formlarının sonunda yer alan, bestekârlarımız tarafından rağbet görmüş olan ve örneklerinin, üzerinde araştırmaya yapmaya değer sayıda olması bakımından önem arz eden Yürük Semâî formu oluşturmuştur. Form, bestekâr Tab'î Mustafa Efendi'ye ait olan iki Hüseyîni, bir Beyâtî, bir Şehnâz Büselik, bir Uşşâk ve bir Hicâz makamında bestelenmiş toplamda altı adet eser baz alınarak analiz edilmiştir. Bu analiz gerekliliği de mevcut kaynaklarda Yürük Semâî formunun genel olarak sadece murabba ve nakış olmak üzere iki farklı işleyişi dahilinde incelenmesi sebebiyle doğmuştur. Yapılan analizde Prof. Dr. Serda Türkel OTER'in önerdiği, mevcut kaynaklarda var olan analiz yöntemlerinin geliştirilmesi ve güfte unsurunun ön planda tutulması esasına dayalı bir yöntem kullanılmıştır. Bu yöntemde büyük ezgi cümleleri büyük harflerle, küçük ezgi cümleleri küçük harflerle ve terennümler de T harfi ile gösterilmiştir. Ayrıca bu analiz yöntemine, batı müziği temelli analiz yöntemlerinden farklı olarak güfte unsurunun da ön planda olmasını sağlamak amacıyla rakamlar da dahil edilmiştir. Güfte unsurlarının tekrar eden bölümleri için yine rakamlar kullanılmıştır. Sonuç olarak formun bilinen işleyiş şekillerinden farklı olan kullanımları tespit edilmiş, güfte-terennüm dağılımları formüller ile gösterilmiştir. Bununla beraber simetri bozukluğu görülen Hicâz Nakış Yürük Semâî tashih edilerek tekrar notaya alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Klâsik Türk Müsîkîsi, Yürük Semâî, form, güfte, ezgi.

Observing the development of Turkish Classical Music for centuries and the legacy it has left us, it is not difficult to conclude that it is one of the most important building blocks of our cultural treasure in terms of makam, rhythm, form and variety. This treasure is like a centennial tree that we are responsible of protecting as it is a relic from the past. With the roots started forming centuries ago, melody, lyric and rhythm transforming it into the trunk with their correlations and the impact of social facts, and the final work of art has formed the crown. In other words, the route these various factors have determined influenced the main forms of verbal-nonverbal, religious-nonreligious music to be divided into sub-sections. When the available sources are examined, it is seen that the studies on the oral forms of our music are few in number. It is noteworthy that the form definitions made in these sources are almost identical and not detailed. In addition, the fact that only the melody element is at the forefront in the analysis methods used in the sources related to the forms is not sufficient for the comprehension of the verbal music forms that the words element is important for. In this respect, the basis of our research is the form of Yürük Semâî, which is at the end of the verbal music forms in the classical fasıl, which is popular with our composers and whose samples are worth to be researched on. The form was analyzed based on six works of composer Tab'î Mustafa Efendi, consisting of two Hüseyîni, one Beyâtî, one Şehnâz Büselik, one Uşşâk and one Hicâz makam. This necessity of analysis was born due to the analysis of Yürük Semâî form in two different types, namely only the murabba and the nakış in the existing sources. In the analysis, a method proposed by Prof. Dr. Serda Türkel Oter, based on the development of analysis methods existing in existing sources and keeping the words element in the foreground was used. In this method, large melody phrases has been shown in capital letters, small melody phrases has been shown in small letters, and terennums has been shown with the letter T. In addition, figures have been included in this analysis method to ensure that the lyrics element is in the foreground, unlike the Western music-based analysis methods. Numbers are used again for the repetitive parts of the words elements.

As a result, the uses of the form that are different from the known ways of working has been determined, the words and tarannum distributions has been shown with formulas. In addition, Hicâz Nakış Yürük Semâî, which has a symmetry disorder, was corrected and notated back.

**Keywords:** Classical Turkish Music, Yürük Semâî, form, words, melody.

1. ORCID: 0000-0003-3945-9372

1. Prof. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü, e-posta, turkelserda@hotmail.com

2. ORCID: 0000-0003-4297-5343

2. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Bölümü, e-posta, eraybenli@gmail.com

OTER, Serda Türkel., BENLİ, Eray. (2020). "Tab'î Mustafa Efendi'nin Yürük Semâî'lerinin Form Analizi", Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, C. 5, S. 9, s. 85-109

Makale Geliş Tarihi: 14 Haziran 2019 Kabul Tarihi: 17 Mart 2020

## EXTENDED ABSTRACT

Many works have been composed by our composers in the form of Yürük Semai, which is the last of the non-religious oral forms in the order of classical fasıl of Turkish music, which serves as a bridge in the transition to instrumental music and which was given the name of the usûl that used in, has been brought to our treasure of music.

However, due to the westernization process, it was determined that there was no detailed study of this form, which attracted attention by leaving its position in the classical fasıl to the “şarkı” form and which known to date back to XV. century composer Abdülkâdir Merâgî of the earliest attainable examples. In general, two different types of use of the form, murabba and nakış, are mentioned in the works. However, these definitions do not provide us with detailed information about Yürük Semâî form, that its examples of which span the centuries.

Also, when looking at the available sources, it is seen that the melody element is prioritized in the studies about the forms, and the words element is not included. When we look at the structure of our music, we see that the words element is at the forefront as the maqam, usûl and melody element in verbal forms are. The art of poetry, which has a rhythm, harmony and nuance with vezin and rhyme in itself, is important in terms of reinforcing the effects of notes on our feeling world. Likewise, the science of music has a quality that reinforces the effects of words on our senses. The ability of a composer is even measured by how effectively he can use music to reinforce what the poem wants to express in words, except that he can skillfully use the maqam and usûl.

For this reason, Yürük Semâî form was analyzed on the samples of Tab’î Mustafa Efendi, taking into account the page limitation of the article. The opinions about Tâb’î Mustafa Efendi’s composing abilities support our works to be based on his works in the form of Yürük Semâî. It is also noteworthy that the composer made the transition to different usûls in his works in this form other than the Yürük Semai usûls.

In the research, six compositions in the form of Yürük Semâî composed by Tab’î Mustafa Efendi in Hüseyinî, Beyâtî, Şehnâz-bûselik, Uşşâk and Hicâz maqams were examined using an analysis method developed by Prof. Dr. Serda Türkel OTER. In this analysis method, it is aimed to explain the form in detail by showing the distribution of lyrics and tarannums and their melodies. In addition, these details were formulated using capital letters for big melody phrases, lowercase letters for small melody phrases, numbers for the lyrics element, and the letter T for tarannum.

It is seen that the composer composed his works in the form of Yürük Semâî, three of them in nakış style and three of them in murabba style. It was determined that a transition was made in Aksak Semâî usûl in the composition named “Ben gibi sana âşık-ı üftâde bulunmaz” in Hüseyinî makam of the composer. Due to the operation of Yürük Semâî in the Hüseyinî maqam, named “Dök dideden eşk-i teri sermâyesiz olmaz”, it was suggested to examine titles that repeat with the same melody after tarannum within murabba uses title. It is suggested to examine the Beyâtî Yürük Semâî named “ Gül yüzlülerin şevkine gel “ under the title of different uses in terms of understanding of form depending on the operation. It is suggested to examine the verses under the title of “repeating shapes with different melodies after tarannum” in murabba uses for Şehnâz-bûselik Yürük Semâî. It is suggested that Uşşâk Yürük Semai too, be examined in nakış uses, under the title of figures in which the second part of the verse is repeated with a different melody at the end of the verse. It is suggested that Hicaz Yürük Semâî is examined under the title of “repeating shapes of the second and fourth verses with the same melody” in nakış uses. Apart from these suggestions, the compositions that seem to have broken the symmetrical structure have been revised to ensure symmetry and notated again.

As a result of these analyzes, different types of use of Yürük Semâî form were determined and how rich our music was with different nuances was revealed.

## GİRİŞ

Toplumsal kimliğin oluşumunda kültür önemli bir yere sahiptir. Kültür, toplumdaki bireylerin yaşayışlarını şekillendiren, onları ortak bir paydada buluşturan somut ve soyut dünyalarına ait birçok etmenin bütünüdür. Dil, din, tarih, sanat olarak sayabileceğimiz bu etmenler, tarih boyunca toplumların etkileşimleri paralelinde değişkenlik göstermiş ve kültür kavramına toplumlar arasındaki farklılığı yansıtan bir nitelik kazandırmıştır. Bu farklılığın bir kaynağı da sanatın işitsel nitelik taşıyan kolu olan mûsikîdir. Evveliyatı belki de zaman kavramının oluşumuna dayanan mûsikî, insanoğlunun onu keşfi ve özümsemesiyle kendisini ifade etmesine olanak sağlamış, çağlar boyunca gelişim göstermiş, toplumların siyasi ve sosyal hayatlarının etkisiyle de her toplumun kendine özgü yaşayışı doğrultusunda biçimlenmiştir. Böylelikle insanoğlu, tarih boyunca soyut dünyasını yansıtabilme hususunda günümüze ışık tutan çalışmaların temellerini atmıştır.

Mûsikîmizin temellerinin de yapılan arkeolojik çalışmalarla milat öncesi çağlarda atıldığı görülmektedir. Hatta bu çalışmalar, mûsikînin Türklerde Türk tarihi kadar eskiye dayandığını da göstermektedir. Öyle ki “Türk müzik kültürünün kökleri Orta Asya’da Altaylar’da olup, M.Ö. 3 binlere uzanır” (Budak, 2006, s. 13). Orta Asya’da göçebe hayatı yaşayan Türkler, tarihteki diğer ilkel toplumlar gibi mûsikîyi dini ve askeri törenlerden kahramanlık destanlarına, ölüm ve doğumlardan sevgi ve saygıyı dile getirmeye kadar sosyal hayatlarının her evresine dahil etmiş ve mûsikînin çok yönlü işlevselliğinden faydalanmışlardır.

Tarihte en eski medeniyetlerden birini kurmuş olan, demiri işleyen, atı evcilleştirerek sosyal ve siyasi faaliyetlerin en önemli unsuru haline getiren ve böylelikle düşmanlarına korku salarak geniş bozkırlara yayılmış ve buralarda hâkimiyet kurmuş olan Türklerin İslamiyet’ten önce Şamanizm’e olan inanışları çerçevesinde belli zamanlarda dini törenler yaptıkları, toy adı verilen devlet işlerinin konuşulup tartışıldığı etkinliklerde veya yağ adı verilen cenaze merasimlerinde mûsikîye yer verdikleri bilinmektedir. Hatta Hunlarla ilgili Çin kaynaklarında, Türklerin Çin Seddi’ni aşan süvarilerini davula benzer müzik aletleriyle cesaretlendirdiklerine dair bilgiler yer almaktadır. Hunlar ve daha sonra Göktürkler çağındaki bu dini törenleri kam, baksı, şaman, ozan, oyun adını alan şair-sihirbaz-hekim-müzisyen-ruhanîler yönetirlerdi. Bu kimseler taşla yağmur yağdırırlar, ruhanî âlemlerle irtibata geçerler, ölümleri anma, tanrılara kurban verme törenlerini idare ederler ve şiirlerini pipa, kopuz gibi müzik aletleriyle doğaçlama olarak terennüm ederlerdi. Önceleri dinî mahiyette olan şiir, mûsikî ve raks zamanla toplumun dinî inanışı değiştikçe daha sanatsal bir yapıya bürünmüştür. Fakat sanatın bu üç ögesi Türk toplumlarının hayatında hep var olmuştur (Özkan, 2006, s. 21-22). Özkan’ın bu sözlerini Tanrıkorur da şu sözleriyle desteklemiştir:

Tarihin tanıdığı ilk atalarımız olan Hunların şaman ayinleri, X. yy.ın büyük velisi Ahmed Yesevi’den sonra musikiyi toplu ibadetin ayrılmaz parçası hâline getirecek, XIII.yy.da Konya’da parlayan Mevlevî tarikatının ayinleri ise, Türk mûsikîsinin, dünyanın başka hiçbir kültüründe bulunmayan ses-saz-raks üçlüsünden meydana gelen yüksek seviyedeki tekke musikisi ürünlerine öncülük edecektir (Tanrıkorur, 1998, s. 205).

Çağlar boyunca gelişim gösteren mûsikîmizin yapısına baktığımız zaman güfte unsurunun makam,

usûl ve ezgi unsurunun da önüne geçtiğini görmekteyiz. Vezin ve kafiye ile kendi içerisinde bir ritme, ahenk ve nüanslarıyla bir mûsikîye sahip olan şiir sanatı, notaların his dünyamıza olan etkilerini pekiştirici nitelikte olması bakımından önem arz etmektedir. Aynı şekilde mûsikî ilmi de kelimelerin his dünyamıza olan etkilerini pekiştirici bir niteliğe sahiptir. Hatta bir bestekârın kabiliyeti makam ve usûlleri ustaca kullanabilmesi haricinde, şiirin kelimelerle anlatmak istediğini pekiştirme amacıyla mûsikîyi ne denli etkili kullanabildiğiyle de ölçülüdür. “Mûsikî, şiirin sınırlarını, tesir sahasını genişletirken şiir de taşıdığı değerler itibariyle mûsikîyi anlamlı kılmaktadır. Dolayısıyla şiirin mûsikî içerisindeki fonksiyonu sadece sesleriyle müzikalitesine katkıda bulunmak değil, aynı zamanda eserin anlamına katkıda bulunarak eserden duyulan hazzı genişletmektedir” (Cançelik, 2013, s. 22). Bu sebeptendir ki mûsikîmiz “söz mûsikîsi” olarak tanımlanır. Şamanların dinî-ruhanî törenlerinden beri iç içe olan şiir ve mûsikî, zaman içerisinde inançlar ve toplum hayatının gereksinimleri çerçevesinde farklı şekillerde kullanılmış ve farklı başlıklar altında incelenme gerekliliği doğmuştur.

Bugün ana başlıklarıyla dinî ve din dışı olarak incelediğimiz mûsikîmizde en çok eserin din dışı sözlü eser kategorisinde verilmiş olduğunu görmekteyiz. Özellikle devlet yöneticilerinin sanata olan ilgilerinin de etkisiyle mûsikîmiz, 18. yüzyılda batılılaşma etkilerinin görüldüğü döneme kadar makam, usûl, form ve eser çeşitliliği bakımından sürekli gelişme sürdürmüştür. Batı müziği kültürünün Anadolu topraklarında etkisini göstermeye başlamasıyla klâsik anlayışın hâkim olduğu dönemlerde verilen Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi din dışı sözlü formların örnekleri yerini Şarkı formunun örneklerine bırakmıştır.

Klâsik fasıl sıralamasında usullü sözlü eserlerin en sonunda yer alan Yürük Semâî formu; mûsikîmizi zirveye taşıyan bestekârlar tarafından rağbet görmüş olması ve örneklerinin üzerinde araştırmaya yapmaya değer sayıda olması bakımından önemlidir. “Özelliği: Aruzun Hezec bahrine ait vezinlerde yazılmış gazellerin iki beytinin Yürüksemâî (6/4) usûlüyle Terennümlü olarak bestelenmesidir” (Tanrıkorur, 2011, s. 50). İsmail Hakkı Özkan da Yürük Semâî formu için yapısının Beste ve Ağır Semâî ile benzerlik gösterdiğini, aralarındaki farkın Yürük Semâî formunun Yürük Semâî usûlü ile ölçülme zarureti olduğunu, usûlün forma ismini verdiğini, melodi ve söz yapısının tamamen Beste gibi olduğunu, Nakış şekillerinin de olduğunu belirtmiş ve bazı örneklerinin Ağır Semâî’lerde olduğu gibi mekansız olduğunu ve bu örneklerin daha çok Nakış Yürük Semâîler’de görüldüğünü de ekleyerek mekansız örnekleri için “1. Mısra A+2. Mısra B+Terennüm C+3. Mısra A+4. Mısra B+Terennüm C” şemasını, mekansız örnekleri için de “1. Mısra A+2. Mısra B+Terennüm C+3. Mısra D+4. Mısra B+Terennüm C” şemasını göstermiştir (Özkan, 2006, s. 107). Nazmi Özalp de bu form için Klâsik mûsikîmizin en hareketli beste şekillerinden biri olduğunu, sözlerinin dört mısra yani murabba olduğunu, 6/8 ve 6/4’lük mertebeler ile ölçüldüğünü, değişik türleri olduğunu fakat en çok her mısradan sonra terennüm devrelerinin geldiğini, birinci, ikinci ve dördüncü mısraların bestelerinin aynı olduğunu, üçüncü mısranı meyanı teşkil ettiğini ve bes-tesinin farklı olduğunu, makam geçkilerinin meyan bölümünde yapıldığını belirttiği bir kullanım şekline bahsetmiştir (Özalp, 1986, s. 18).

Kaynaklar tarandığında formun yapısının genel olarak murabba ve nakış şeklinde olduğu, murab-

ba yapıda olanların şemasının çoğunlukla şu şekilde olduğu görülür:

“AB: Birinci mısra ve lâzime

AB: İkinci mısra ve lâzime

CB: Üçüncü mısra ve lâzime

AB: Dördüncü mısra ve lâzime

Nakış yapıda olanların şemasının da çoğunlukla şu şekilde olduğu görülür:

A: Birinci mısra + B: İkinci mısra + Terennüm

C: Üçüncü mısra + B: Dördüncü mısra + Terennüm” (Yavaşca, s. 544-545).

### 1. Araştırmanın Amacı

Dünya üzerindeki pek çok müzik türü gibi mûsikîmiz de ait olduğu toplumun kültürel değişimlerine bağlı olarak zaman içerisinde farklı dönemlere ayrılmıştır. Bu dönemleri analiz etme hususunda Türk Mûsikîsi formları en önemli unsurların başında gelmektedir. Türk Mûsikîsi tarihi sürecinde formlar, eserlerin besteleniş şekilleri ve yapısal özellikleri hakkında çıkarımda bulunabilmeyi sağlaması açısından önem arz etmektedir (Tohumcu, 2009, s. 711). Öyle ki Mevlevî kültürü bünyesinde 16. yüzyıldan sonra gelişim göstermiş âyin mûsikîsi form olarak sabit kalmış ve hep daha büyük bir ilgi görmüş olması yanında, din dışı sözlü mûsikide Farsça güfteli ve uzun terennümlü Kâr’lar yerini Divan Edebiyatı’nın Türkçe güfteli ve kısa terennümlü Beste ve Semâilerine, Beste ve Semâiler de yerini aruz vezinli ve daha sonrasında hece veya serbest vezinli şarkılara bırakmıştır (Tanrıkorur, 2011, s. 47-48).

Geçmiş çalışmalara bakıldığında yapılan analizlerde özellikle ezgi unsurunun ön planda olduğunu görmekteyiz. Analiz aşamasında formları sadece ezgi unsuru yönünden incelemek formların yapılarını anlamamız ve yüzyıllar içerisindeki değişimlerini tespit edebilmemiz açısından yetersiz kalmaktadır. Bu eksikliği giderebilmek ve mûsikîmizin en sanatlı örneklerinin belli bir döneme kadar meşk sistemi ile taşındığı, daha sonraları da notaya alınarak korunduğu göz önüne alındığında, zaman içerisinde formun bu sistem etkisiyle ne tür yanlış aktarımlara maruz kaldığını saptamak ve gerekli düzeltmeleri yapmak araştırmanın hedefleri arasında yer almaktadır.

Bu doğrultuda mûsikîmizi zirveye taşıyan bestekârlar tarafından rağbet görmüş, örneklerinin incelemeye değer nitelik ve nicelikte olduğu din dışı formlar kategorisinde yer alan Yürük Semâî formu, bestekâr Tab’î Mustafa Efendi’ye ait örnekler üzerinden analiz edilecektir. Dr. M. Nazmi Özalp’in Türk Mûsikîsi Tarihi isimli kitabının 1. cildinde yer verdiği Tab’î Mustafa Efendi’nin eserleri hakkındaki Ruşen Ferid Kam’ın; usûl-makam, makam-güfte ilişkisinin kusursuz bir prozodi ile işlendiği; makam geçkilerinin ve terennümlerin üstün bir zevk tezgâhında dokunmuş renk renk, desen desen nadîde kumaşlara benzediği şeklindeki sözleri araştırmamızda Tab’î Mustafa

Efendi'ye ait Yürük Semâî formundaki eserleri konu etmiş olmamızdaki haklılığı destekler niteliktedir (Özalp, 1986, s. 471). Araştırma, bestekârın nota nüshalarına ulaşılabilen Yürük Semâî formundaki yedi eserinin altısı üzerinden gerçekleştirilecektir. Değerlendirme dışı kalan “Bakma bize düşman gibi ordan beri gel hâ” isimli Hûzi Yürük Semâî'sinin nüshası okunamamaktadır.

## 2. Araştırmanın Yöntemi

Form analizine yönelik mevcut kaynaklar incelendiğinde yapılan analizlerin genelde ezgi unsuru üzerinde yoğunlaşarak yapıldığı görülmektedir. Fakat mûsikîmizde eserlerin oluşumunda en önemli unsur güfte olmuştur. Bu doğrultuda Doç. Dr. Serda Türkel Oter tarafından uygulanan, mevcut kaynaklarda yer alan analiz yöntemlerinin geliştirildiği, güftenin analizin bir parçası olduğu yöntem uygulanacaktır. Bu analiz sisteminde, var olan kaynaklarda kabul gören harf sistemi kullanılmaya devam edilmiş ve harfler her zaman ezgileri niteleyecek şekilde kullanılmıştır. Büyük mûsikî cümleleri “A, B, C, D,,,” gibi büyük harflerle, cümlecik olarak kabul ettiğimiz asma karar yerleri için de “a, b, c, d,,,” gibi küçük harfler kullanılmıştır. Bu konuda tek istisna terennümlerdir. Terennümler “T” harfi ile ifade edilmiş, yöntem dahilinde “T” harfi bir ezgiyi ifade etmek maksadıyla asla tekrar kullanılmamıştır.

Uygulanacak olan form analiz yönteminde güfteleri ifade etmek amacıyla sayılar üç farklı şekilde kullanılmıştır. Bunlardan ilki, güfte mısralarını göstermek amacıyla harflerin sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılardır. Örnek olarak birinci mısraı ifade etmek için “1.” ve mısraın ezgisin belirtmek için de “A” harfi kullanılarak “1.A” şeklinde bir tanımlama tercih edilmiştir. Sayıların ikinci kullanım şekli ise terennümlerdeki söz değişikliklerine göre düşünülmüştür. “T” harfinin sağ tarafında yer alacak olan sayılar ile terennümlerdeki sözel değişikliklere dikkat çekilmiştir. Bu sebeple boşluk vermeden “T” harfinin hemen sağına sözel olarak kaçınıcı terennüm olduğunu gösteren bir sayı (T1., T3. gibi) ve bu terennüm, analizde sırada hangi ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği harfle (T1.D, T2.F gibi) yer alacaktır. Mısralar sayısal olarak ifade edilerek terennümlerinki, kullanıldıkları yerler itibariyle farklı düşünerek karışıklığın önlenmesi amaçlanmıştır. Son olarak sayılar, sözlerin bir mısra içerisinde bölünerek eser içerisinde herhangi bir yerde tekrar etmesi durumunu göstermesi amacıyla kullanılmıştır. Bir mısra içerisindeki söz bütünlüğü göz önüne alındığında, bölünerek tekrar eden kısımları ifade etmek ve bütünün bir parçası olduğunu nitelemek amacıyla üslû sayılar kullanılmıştır. Örnek olarak “1.A” şeklindeki bir ifade birinci mısraın ezgisini bir bütün olarak nitelerken “1.A1a” kullanımı, bir bütün içerisinde birinci mısraın ilk kısmını ezgisel olarak tanımlamaktadır. Böylelikle de ezgilerin güfteye göre bölündükleri ve bu kısımdaki ezgilerin zaman zaman aynı kalarak veya değişerek tekrarlandığı anlaşılacaktır. Formların en genel şekillerinin tespit edilmesi amaçlanan ve büyük cümle kullanımlarının önem arz ettiği bu yöntem ile sözlü eserlerde her mısra bir cümle olacak şekilde bir analiz yoluna gidilmiş, bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlar büyük cümlenin bir parçası olarak parantez içerisinde 1.A (1.A1a+1.A2b) + 2.B (2.B1a+2.B2b+2.B2c) + T1.C (T1.C1a+T1.C2b) şeklinde gösterilmiştir. Formun en genel şemasını ve detaylarını

rahatlıkla gösterebilmek için parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğinde düşünülmüştür. Belirtildiği üzere küçük harflerle gösterilen cümlecikler hangi mısraın ve ezginin parçası ise parantez içerisinde ilgili sayı ve harfle birlikte yer almıştır. Böylelikle cümlecikleri ifade etmek amacıyla her seferinde yeni bir harf vermek yerine, her yeni mısra kendi içerisinde değerlendirilmiş ve her mısra içerisinde yer alan cümlecikler yine küçük “a” harfinden başlatılmıştır. Tekrar kullanılan harflerin birbirine karışmasını engellemek ve özellikler büyük formlarda sırasıyla kullanılan harflerin biteceği endişesini ortadan kaldırmış olmak amacıyla cümleciklerin başında ilgili mısra ve ezgi bilgisi verilmiştir.

Yalnız bağlantı terennümleri ve ezgileri itibarıyla küçük değişiklik arz eden kullanımlar, üssü (‘) işareti kullanmak suretiyle belirtilmiş ve çok benzer olduğu kendinden önceki ezgiden farklı bir harfle gösterilmemiştir (Oter, 2018, s. 294-295).

Bu analiz yöntemi kullanılarak da Tab’î Mustafa Efendi’ye ait Hüseyinî Nakış Yürük Semâî “Ben gibi sana âşık-ı üftâde bulunmaz”, Hüseyinî Yürük Semâî “Dök dîdeden eşk-i teri sermâyesiz olmaz”, Beyâtî Yürük Semâî “Gül yüzlülerin şevkine gel”, Şehnâz Bûselik Yürük Semâî “Nâz ile hırâm eylese titrer o semen ten”, Uşşâk Nakış Yürük Semâî “Ol sîm beden câme değişmekten usanmaz”, Hicâz Nakış Yürük Semâî “Takat mı gelir sevdiğim ol işve vü nâze” isimli eserler analiz edilecektir.



## 3. Analiz

## 3.1. Hüseyinî Nakış Yürük Semâî

HÜSEYNÎ NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ  
"Ben gibi sana âşık-ı üftâde bulunmaz"

Usûl: Yürük Semâî

TAB'Î MUSTAFA EFENDİ

1.A  
2.A

Ben gi bi sa na â şı kı üf üf ta de bu lun  
Sen gi bi gü zel da hi bu dün dün ya da bu lun

maz maz maz üf ta de bu lun

maz dün ya da bu lu maz

T1.B

Â vâ re di lem me n bi çâ re di lem me n  
Ten nen ni ten nen ten ne ni te nen ten nen ni te nen ta dir

Ten nen ta dir ten dir dir ten

nen tem ten ten

T2.C

Ten ye le la li na la nı nam  
hay ra nı nam Ben â şı kı gir ya nı nam

T3.D

Mes tâ ne mi sin sen dir dâ ne mi sin sen

Görsel 3.1. Hüseyinî Nakış Yürük Semâî



## HÜSEYNÎ NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ

2.A  
4.A

Sen gi bi gü zel da hi bu dün dün  
Bu bez mi sa fa her za man â

ya da bu lun maz maz  
mâ de bu lun maz maz

maz dün ya da bu lun maz  
maz â mâ de bu lun maz

3.E

Mıtrıb yi ne gül gi bi a çıl maz sını  
a cep sen sen

sen a çıl maz sını a cep sen

4.A

Bu bez mi sa fâ her za man â  
â mâ de bu lun maz maz

maz â mâ de bu lun maz

SON

Ény B&C

Ben gibi sana âşık-ı üfâde bulunmaz  
Sen gibi güzel dahi bu dünyada bulunmaz  
Mıtrıb yine gül gibi açılmazsın acep sen  
Bu bezm-i safâ her zaman âmâde bulunmaz

Terennüm:

Âvâre dilem men bî çâre dilem men  
Ten nen ni ten nen ten ne ni te nen ten nen ni te nen ta dir  
Ten nen ta dir ten dir dir ten nen ten ten ten  
Ten ye le lâ li nalanınam hayranınam ben âşık-ı giryânınam  
Mestâne misin sen dürdâne misin sen

**Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün**

Görsel 3.1. Hüseyinî Nakış Yürük Semâî (Devam)

**3.1.1. Hüseyinî Nakış Yürük Semâî'nin Form Analiz Formülü**

1.A + 2.A + [T1.B + 10/8 T2.C + 6/4 T3.D + 2.A]

3.E + 4.A + [T1.B + 10/8 T2.C + 6/4 T3.D + 4.A]

**3.1.2. Hüseyinî Nakış Yürük Semâî'nin Güfte ve Terennüm Dağılımı**

**1.A + 2.A + [T1.B + 10/8 T2.C + 6/4 T3.D + 2.A]**

Ben gibi sana âşık-ı üftade bulunmaz **1.A**

Sen gibi güzel dahi bu dünyada bulunmaz **2.A**

*Âvâre dilem men bîçâre dilem men*

*Ten nen ni ten nen ten ne ni te nen ten nen ni te nen ta dir* [T1.B]

*Ten nen ta dir ten dirdir ten nen ten tenten* [10/8 T2.C]

*Mestâne misin sen dürdâne misin sen* [6/4 T3.D]

Sen gibi güzel dahi bu dünyada bulunmaz [2.A]

**3.E + 4.A + [T1.B + 10/8 T2.C + 6/4 T3.D + 4.A]**

Mıtırıb yine gül gibi açılmazsın acep sen **3.E**

Bu bezm-i safâ her zaman âmâde bulunmaz **4.A**

*Âvâre dilem men bîçâre dilem men*

*Ten nen ni ten nen ten ne ni te nen ten nen ni te nen ta dir* [T1.B]

*Ten nen ta dir ten dirdir ten nen ten tenten* [10/8 T2.C]

*Mestâne misin sen dürdâne misin sen* [6/4 T3.D]

Bu bezm-i safâ her zaman âmâde bulunmaz [4.A]

## 3.2. Hüseyinî Yürük Semâî

HÜSEYİNİ YÜRÜK SEMÂÎ  
"Dök dîdeden eşki teri sermâyesiz olmaz"

Usûl: Yürük Semâî

BESTE: TAB'Î MUSTAFA EFENDİ

1.A  
2.A  
4.A

Dök dî de den eş ki te ri ser mâ ye siz ol maz ser  
lk bâ li şeh i sev ki di le pâ ye siz ol maz pâ  
Ser vim ne re ye git se be nim sâ ye siz ol maz sâ

T1.B

mâ ye siz ol maz Câ nim ye le lel lel le le lel  
ye siz ol maz  
ye siz ol maz

le le le lel li te li ye lel le lel le lel

1.A  
2.A  
4.A

le le le lel li --SAZ-- Dök dî de den eş ki te ri ser  
lk bâ li me şev ki di le pâ  
Ser vim ne re ye git se be nim

1 2

mâ ye siz ol maz ser mâ ye siz ol maz --SAZ-- maz --SAZ-- maz SON  
\_ ye siz ol maz pâ ye siz ol maz  
sâ ye siz ol maz sâ ye siz ol maz

3.C

Ek sîk de ğil el bet te bir ağ yâ rı pe şin de ağ

T1.D

yâ rı pe şin de Câ nim ye le lel lel le le lel

le le le lel li --SAZ-- te li ye lel le lel le lel

Görsel 3.2. Hüseyinî Yürük Semâî

## HÜSEYNİ YÜRÜK SEMÂÎ

tel le le lel li --SAZ-- Ek sâk de gül el bet ter bir ağ

yâ rı pe şin de ağ yâ rı pe şin de

Eray BEKÇI

Dök dideden eşk-i teri sermâyesiz olmaz  
İkbâl-i şeh-i sevk-i dile pâyesiz olmaz  
Eksik değil elbette bir ağyar-ı peşinde  
Servim nereye gitse benim sâyesiz olmaz

Terennüm:  
Cânım ye le lelel le lelel le lelel le lelel li  
te li ye lelel lelel lelel lelel lelel li

Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Görsel 3.2. Hüseyinî Yürük Semâî (Devam)

### 3.2.1. Hüseyinî Yürük Semâî'nin Form Analiz Formülü

- 1.A + [T1.B + 1.A]
- 2.A + [T1.B + 2.A]
- 3.C + [T1.D + 3.A]
- 4.A + [T1.B + 4.A]

### 3.2.2. Hüseyinî Yürük Semâî'nin Güfte ve Terennüm Dağılımı

1.A + [T1.B + 1.A]

Dök dideden eşk-i teri sermâyesiz olmaz 1.A

Cânım ye le lelel le lelel le lelel li te li ye lelel lelel le lelel li [T1.B]

Dök dideden eşk-i teri sermâyesiz olmaz [1.A]

2.A + [T1.B + 2.A]

İkbâl-i seh-i sevk-i dile pâyesiz olmaz 2.A

Cânım ye le lelel le lelel le lelel li te li ye lelel lelel le lelel li [T1.B]

İkbâl-i seh-i sevk-i dile pâyesiz olmaz [2.A]

3.C + [T1.D + 3.A]

Eksik değil elbette bir ağyar peşinde 3.C

*Cânım ye le lelel le lelel le lelelelli te li ye lel le lel le lelel le lelelli [T1.D]*

Eksik değil elbette bir ağyar peşinde [3.C]

4.A + [T1.B + 4.A]

Servim nereye gitse benim sâyesiz olmaz 4.A

*Cânım ye le lelel le lelel le lelelelli te li ye lel le lel le lelel le lelelli [T1.B]*

Servim nereye gitse benim sâyesiz olmaz [4.A]

### 3.3. Bayâtî Yürük Semâî

#### BAYÂTÎ YÜRÜK SEMÂÎ "Gül yüzlülerin şevkine gel"

Usûl: Yürük Semâî

BESTE: TAB'Î MUSTAFA EFENDİ

1.A  
4.A  
7.A

Gül yüz lü le rin şev ki ne gel nûş e de lim mey a man a man mey ---SAZ---  
Mec lis de ça lin di yi ne lan bür i le ney ler a man a man ler  
Mec lis de du rur cüm le a yağ üs tû ne bey ler a man a man ler

2.B  
5.B  
8.B

İş ey le ye lim yâr i le şim di de mi dir hey a man a man hey ---SAZ---  
Bu â şı kı bı çâ re le rin gön lü nü ey ler a man a man ler  
İ çin i çe lim de yû ko muş ba şı na el ler a man a man ler

3.C  
6.C  
9.C

Bu kav li sû râ hi e ği lip sâ gâ ra söy ler ne der  
Dâ i re se mâ i tu lâ rak ney ne ye söy ler ne der  
Bu sav tu o kur bül bû li gü yâ o lu ben der der ne der

T1.B

Düm de re lâ dir nâ te ne dir nâ te ne dir ne a man a man ney  
A dil le re dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney a man a man ney

1 2 BAŞA SON

Enay BE/117

Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey  
İş eyleyelim yâr ile şimdi demidir hey  
Bu kavli sūrâhî eğilip sâgâra söyler (ne der)

Mecliste çalındı yine tanbûr ile neyler  
Bu âşık-ı bî-çârelerin gönlünü eyler  
Dâire semâî tutarak ney neye söyler (ne der)

Mecliste durur cümle ayağ üstüne beyler  
İçin içelim deyü konmuş başına eller  
Bu savtı okur bülbül-i güya oluben der (ne der)

Terennüm:

Düm de re lâ dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman aman (ney)  
Adillere dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman aman (ney)

Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Görsel 3.3. Bayâtî Yürük Semâî

**3.3.1. Beyâtî Yürük Semâî'nin Form Analiz Formülü**

1.A + 2.B + 3.C + T1.B

4.A + 5.B + 6.C + T1.B

7.A + 8.B + 9.C + T1.B

**3.3.2. Beyâtî Yürük Semâî'nin Güfte ve Terennüm Dağılımı**

**1.A + 2.B + 3.C + T1.B**

Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey **1.A**

İyş eyleyelim yâr ile şimdi demidir hey **2.B**

Bu kavli sūrâhi eğilip sâgara söyler (ne der) **3.C**

*Düm de re lâ dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman aman (ney)*

*Adillere dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman mana (ney) T1.B*

**4.A + 5.B + 6.C + T1.B**

Mecliste çalındı yine tanbûr ile neyler **4.A**

Bu âşık-ı bî-çârelerin gönlünü eyler **5.B**

Dâire semâî tutarak ney neye söyler (ne der) **6.C**

*Düm de re lâ dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman aman (ney)*

*Adillere dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman mana (ney) T1.B*

**7.A + 8.B + 9.C + T1.B**

Mecliste durur cümle ayağ üstüne beyler **7.A**

İçin içelim deyû konmuş başına eller **8.B**

Bu savtı okur bülbül-i güya oluben der (ne der) **9.C**

*Düm de re lâ dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman aman (ney)*

*Adillere dir nâ te ne dir nâ te ne dir ney aman mana (ney) T1.B*

## 3.4. Şehnâz Bûselik Yürük Semâî

ŞEHNÂZ BÛSELİK YÛRÛK SEMÂÎ  
"Nâz ile hîrâm eylese titrer o semen ten"

Usûl: Yürük Semâî

BESTE: TAB'Î MUSTAFA EFENDÎ

1.A  
2.A  
4.A



Nâ zi le hı râ mey le se tit rer o se men ten ----- SAZ -----  
Ta ti ri di mağ et me de ol vec hi ha sen ten  
Al di bi zi git dik çe o tas vi ri ha sen ten

T1.B



Ta de re dil li ten ni ten ni ten



Ten nen ni te nen nâ te ne dir nâ te ne dir ney ----- SAZ -----



Kur ba n kur ba n kur ba ni no lam men ----- SAZ -----



Hay ra n hay ra n hay ra ni no lam men ----- SAZ -----



Eysim be den gon ca de hen sâ re ti ah sen ----- SAZ -----

1.C  
2.C  
4.C



Nâ zi le hı râ m ey le se tit rer o se men ten ----- SAZ ----- DC.  
Ta ti ri di mağ et me de ol vec hi ha sen ten  
Al di bi zi git dik çe o tas vi ri ha sen ten

3.D



Di dâ ri na â dem do ya maz hû ri mi sin

Görsel 3.4. Şehnâz Bûselik Yürük Semâî



## ŞEHNÂZ-BÛSELİK YÛRÛK SEMÂÎ

sen --- SAZ --- sen --- SAZ ---

T1.B  
Ta de re dil li ten ni ten ni ten  
ten nen ni te nen nâ te ne dir nâ te ne dir ney ---- SAZ ----  
Kur ba n kur ba n kur ba ni no lam men ---- SAZ ----  
Hay ra n hay ra n hay ra ni no lam men ---- SAZ ----  
Ey sim be den gon ca de hen su re ti ah sen ---- SAZ ----

3.C  
Di dâ rı na â dem do ya maz hû ri mi sin sen ---- SAZ ----

Nâz ile hırâm eylese titrer o semen-ten  
Ta'tir-i dimâğ etmede ol vech-i hasen-ten  
Didârına âdem doyamaz hûri misin sen?  
Aldı bizi gitdikçe o tasvir-i hasen-ten

Terennüm:

Ta dere dilli tenni tenni ten tennenni tenen nâ tene dir nâ tene dir ney  
Kurban kurban kurbanın olam men hayran hayranın olam men  
Ey sim beden gonca dehen sureti ahsen

**Mef'ûlü mefâilü mefâilü feûlün**

Görsel 3.4. Şehnâz Bûselik Yürük Semâî (Devam)

**3.4.1. Şehnâz Bûselik Yürük Semâî'nin Form Analiz Formülü**

- 1.A + [T1.B + 1.C]
- 2.A + [T1.B + 2.C]
- 3.D + [T1.B + 3.C]
- 4.A + [T1.B + 4.C]

**3.4.2. Şehnâz-Bûselik Yürük Semâî'nin Güfte ve Terennüm Dağılımı****1.A + [T1.B + 1.C]**

Nâz ile hırâm eylese titrer o semen-ten **1.A**

*Ta dere dilli tennitenni ten tennennitenennâ tene dirnâ tene dir ney*

*Kurban kurban kurbanın olam men hayran hayran hayranın olam men*

*Ey sim beden gonca dehen sureti ahsen [T1.B]*

Nâz ile hırâm eylese titrer o semen-ten **[1.C]**

**2.A + [T1.B + 2.C]**

Ta'tîr-i dimâğ etmede ol vech-i hasen-ten **2.A**

*Ta dere dilli tennitenni ten tennennitenennâ tene dirnâ tene dir ney*

*Kurban kurban kurbanın olam men hayran hayran hayranın olam men*

*Ey sim beden gonca dehen sureti ahsen [T1.B]*

Ta'tîr-i dimâğ etmede ol vech-i hasen-ten **[2.C]**

**3.D + [T1.B + 3.C]**

Didârına âdem doyamaz hûri misin sen? **3.D**

*Ta dere dilli tennitenni ten tennennitenennâ tene dirnâ tene dir ney*

*Kurban kurban kurbanın olam men hayran hayran hayranın olam men*

*Ey sim beden gonca dehen sureti ahsen [T1.B]*

Didârına âdem doyamaz hûri misin sen? **[3.C]**

**4.A + [T1.B + 4.C]**

Aldı bizi gitdikçe o tasvir-i hasen-ten **4.A**

*Ta dere dilli tennitenni ten tennennitenennâ tene dirnâ tene dir ney*

*Kurban kurban kurbanın olam men hayran hayran hayranın olam men*

*Ey sim beden gonca dehen sureti ahsen [T1.B]*

Aldı bizi gitdikçe o tasvir-i hasen-ten **[4.C]**

## 3.5. Uşşâk Nakış Yürük Semâî

UŞŞÂK NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ  
"Ol sîm beden câme değişmekten usanmaz"

BESTE: TAB'Î MUSTAFA EFENDİ

Usûl: Yürük Semâî

1.A  
2.A

1. A<sup>1</sup>a  
2. A<sup>1</sup>a

1. A<sup>2</sup>b  
2. A<sup>2</sup>b

Ol sîm be den câ me de ğiş mek den u san maz  
Gün mü ge çer â şık la rı bin ren ge bo yan maz

1. A<sup>2</sup>c  
2. A<sup>2</sup>c

yâr yâr de ğiş mek den u san maz  
yâr yâr bin ren ge bo yan maz

TI.B

Gel gel gel gel iş ve bâ zım  
gel ça re sa zım

Yel le li ya lâ lâ lâ lâ Dost ye le le li

ba ğı dil gü lü siy ne bül bü lü

Bü yi kâ kü lü mes et ti be ni vay

Yâr yâr naz lı gü lüm gel dost dost

naz lı gü lüm yâr yâr Gün mü ge çer  
Nev res te dir ol

a şık la rı bin ren ge bo yan maz  
tâ ze ci vân â ha da yan maz

Görsel 3.5. Uşşâk Nakış Yürük Semâî

## UŞŞÂK NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ

yâr yâr bin ren ge bo yan maz SON  
yâr yâr â ren â ha da yan maz

3.C 3.C<sup>1a</sup> 3.C<sup>2b</sup>  
Göğ sün ge çi rip geç me ya nım dan ha zer ey le

3.C<sup>2c</sup>  
yâr yâr ha zer ey le

4.D 4.D<sup>1a</sup> 4.D<sup>2b</sup>  
Nev res te dir ol tâ ze ci van â ha da yan maz

4.D<sup>2c</sup>  
yâr yâr ci van â he da yan maz

Ol sîm beden câme değişmekten usanmaz  
Gün mü geçer âşıkları bin renge boyanmaz  
Göğsün geçirip geçme yanımdan hazer eyle  
Nevrestedir ol tâze civân âha dayanmaz

Terennüm:

Gel gel gel gel işvebâzım gel gel gel gel çâresazım  
Yele li ya lâ lâ lâ lâcânım yele lel li tereli yâ lâ lâ lâ lâ  
Dost yele lel li bağ-ı dil gül-ü siyne bûlbûlü  
Bûy-i kâkûlü mest etti beni vay  
Yâr yâr nazlı gülüm gel dost dost nazlı gülüm yâr

**Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün**

Görsel 3.5. Uşşâk Nakış Yürük Semâî (Devam)

**3.5.1. Uşşâk Nakış Yürük Semâî'nin Kaynak Notada Var Olan Analiz Formülü**

1.A [1.A1a + 1.A2b + 1.A2c] + 2.A [2.A1a + 2.A2b + 2.A2c] + T1.B  
3.C [3.C1a + 3.C2b + 3.C2c] + 4.D [4.D1a + 4.D2b ] + T1.B

**3.5.2. Uşşâk Nakış Yürük Semâî'nin Kaynak Notada Var Olan Analiz Formülünün Düzeltmiş Hali**

1.A [1.A1a + 1.A2b + 1.A2c] + 2.A [2.A1a + 2.A2b + 2.A2c] + T1.B  
3.C [3.C1a + 3.C2b + 3.C2c] + 4.D [4.D1a + 4.D2b + 4.D2c] + T1.B

(Eklenen kısım.)

1., 2. ve 3. mısralarda, sözün anlamlı bir şekilde ikiye bölünerek ikinci kısmın farklı bir ezgiyle

hemen mısraın devamında tekrar ettiği, ancak 4. mısrada bu tekrarın olmadığı ve eserde simetrisinin bozulduğu görülmektedir. Bunun nota yazımında unutulduğu düşünülmüş olup, diğer eserlerdeki gibi simetrisinin olması gerekliliği de göz önünde tutularak eser doğru bir şekilde tekrar notaya alınmıştır.

### 3.5.3. Uşşak Nakış Yürük Semâî'nin Güfte ve Terennüm Dağılımı

1.A [1.A1a + 1.A2b + 1.A2c] + 2.A [2.A1a + 2.A2b + 2.A2c] + T1.B

Ol sîm beden câme [1.A1a]

Değişmekten usanmaz [1.A2c]

Değişmekten usanmaz [1.A2c] 1.A

Gün mü geçer âşık [2.A1a]

ları bin renge boyanmaz [2.A2b]

bin renge boyanmaz [2.A2c] 2.A

*Gel gel gel gel işvebâzım gel gel gel gel çâresazım*

*Yelessi ya lâ lâlâlâcânım yelessitereliyâ lâ lâlâlâ*

*Dost yelessi bağı-dil gül-ü siyne bülbülü*

*Büy-i kâkülü mest etti beni vay*

*Yâr yâr nazlı gülüm gel dost dost nazlı gülüm yâr T1.B*

3.C [3.C1a + 3.C2b + 3.C2c] + 4.D [4.D1a + 4.D2b + 4.D2c] + T1.B

Göğsün geçirip geçme yanımdan [3.C1a]

hazer eyle [3.C2b]

hazer eyle [3.C2c] 3.C

Nevrestedir o tâzecivân [4.D1a]

âha dayanmaz [4.D2b]

âha dayanmaz [4.D2c] 4.D

*Gel gel gel gel işvebâzım gel gel gel gel çâresazım*

*Yelessi ya lâ lâlâlâcânım yelessitereliyâ lâ lâlâlâ*

*Dost yelessi bağı-dil gül-ü siyne bülbülü*

*Büy-i kâkülü mest etti beni vay*

*Yâr yâr nazlı gülüm gel dost dost nazlı gülüm yâr T1.B*

## 3.6. Hicâz Nakış Yürük Semâî

HİCÂZ NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ  
"Takat mı gelir sevdiğim ol işve vü nâze"

Usûl: Yürük Semâî BESTE: TAB'Î MUSTAFA EFENDİ

1.A

Ta kat mı ge lir sev di ğim ol iş

iş ve vü nâ ze Ruh

sat mı ve rir gam ze le rin ar

ar zı ni yâ ze

T1.B

Yâr câ nim gel

dost mi rim gel

ye le le le le le le le

ye le le le le le le le

le le le le le le le le le le le le

le le le le le le le le le le le le

le li vay Ruh Düş

sat mı ve rir gam ze le rin ar  
dü yi ne câ nâ yo lu muz sem

Görsel 3.6. Hicâz Nakış Yürük Semâî



## HİCÂZ NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ

SON

3.C

3.C'

4.A

Eray BEKMEZ

Takat mı gelir sevdiğim ol işve vü nâze  
 Ruhsat mı verir gamzelerin arz-ı niyâze  
 Dâmen be miyan Kâbe-i vaslın hevesiyle  
 Düşdü yine cânâ yolumuz semt-i Hicâze

Terennüm:

Yâr cânım gel dost mirim gel ye le le le le le le le le le le le  
 le le le le le le le le le le le le le le le le li vay

Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Görsel 3.6. Hicaz Nakış Yürük Semâî (Devam)

## 3.6.1. Hicaz Nakış Yürük Semâî'nin Kaynak Notada Var Olan Analiz Formülü

1.A + 2.A + [T1.B + 2.A]

3.C + 3.C' + 4.A + [T1.B + 4.A]



### 3.6.2. Hicaz Nakış Yürük Semâî'nin Kaynak Notada Var Olan Analiz Formülünün Düzeltmiş Hali

1.A + 1.A + 2.A + [T1.B + 2.A]

└

(Eklenen kısım)

3.C + 3.C' + 4.A + [T1.B + 4.A]

Simetrik kaygı gözetildiğinde eserde asimetrik bir yapının olduğu görülmektedir. Bu durumu diğer eserler de göz önüne alındığında düzeltmek için ilk mısraın aynı veya çok benzer bir ezgi ile tekrar etmesi beklenmektedir. Bu sebeple eserde simetrik bir yapısının olması için yukarıdaki düzeltmeye yer verilmiştir.

### 3.6.3. Hicaz Nakış Yürük Semâî'nin Güfte ve Terennüm Dağılımı

1.A + 1.A + 2.A + [T1.B + 2.A]

Takat mı gelir sevdiğim işve vünâze 1.A

Takat mı gelir sevdiğim işve vünâze 1.A

Ruhsat mı verir gamzelerin arz-ı niyâze 2.A

*Yâr cânım gel dost mirim gel ye le lelelelelel ye le lelelelelel*

*lelelelelelelele le lelelel le lel le lel le lelli vay [T1.B]*

Ruhsat mı verir gamzelerin arz-ı niyâze [2.A]

3.C + 3.C' + 4.A + [T1.B + 4.A]

Damen be mîyan Kâbe-i vaslın hevesiyle 3.C

Damen be mîyan Kâbe-i vaslın hevesiyle 3.C'

Düşdü yine cânâ yolumuz semt-i Hicâz'e 4.A

*Yâr cânım gel dost mirim gel ye le lelelelelel ye le lelelelelel*

*lelelelelelelele le lelelel le lel le lel le lelli vay [T1.B]*

Düşdü yine cânâ yolumuz semt-i Hicâz'e [4.A]

## SONUÇ

Tab'î Mustafa Efendi'ye ait Yürük Semâî formlarında bestelenmiş 6 adet eserin analizleri neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Bestekârın Yürük Semâî formundaki eserlerinin üçünü murabba ve üçünü de nakış şeklinde bestelediği görülmektedir.

“Ben gibi sana âşık-ı üftâde bulunmaz” mısra'ıyla başlayan Hüseyinî Nakış Yürük Semâî eserde formun geleneksel işleyişinden farklı olarak terennüm bölümünün ikinci kısmında Aksak Semâî usûlüne geçki yapıldığı tespit edilmiştir.

“Dök dîdeden eşk-i teri” mısraıyla başlayan Hüseyinî Yürük Semâî eserin murabba yapıda olduğu fakat bu formun (sözün hiçbir yerde tekrarlanmaksızın) en sade işleyişinden farklı olarak terennümlerden sonra her mısraı A ezgisiyle simetrik bir şekilde tekrarlandığı görülmüştür. Bu işleyişin murabba kullanımlar içerisinde mısraların terennümden sonra aynı ezgiyle tekrar eden şekilleri

başlığı altında incelenmesi önerilmektedir.

“Gül yüzlülerin şevkine gel” mısraıyla başlayan Beyâtî Yürük Semâî’inde Tab’î Mustafa Efendi formun genel kullanımlarında görülen murabba güfte kullanımını yerine üçer mısralık 3 adet müselle güfteye yer vermiştir. İlk üç mısradaki ezgi kullanımlarının sonrasında diğer iki müselle Şarkı formu kullanımına benzer bir şekilde dönüşlü olarak işlemiştir. Birinci, dördüncü, yedinci mısralarda “A” ezgisini; ikinci, beşinci, sekizinci mısralarda “B” ezgisini ve üçüncü, altıncı, dokuzuncu mısralarda da “C” ezgisini kullanmış, ezgisi aynı olan Terennümlere de her üç mısraın sonunda yer vermiştir. Bilinen pek çok şekilden oldukça farklı olan bu işleyişin; form anlayışı açısından farklı kullanımları başlığı altında incelenmesi önerilmektedir.

Şehnâzbûselik Yürük Semâî’de murabba yapıdaki eserde; birinci, ikinci ve dördüncü mısraların terennümlerden sonra farklı bir ezgi ile tekrar ettiği, meyandaki Terennümden sonra simetrik olarak tekrar eden mısraında zemin mısralarının ezgisinde işlendiği belirlenmiştir. Bir önceki başlıktan farklı olarak bu eserin “murabba kullanımlar içerisinde” mısraların terennümden sonra farklı ezgiyle tekrar eden şekilleri başlığı altında incelenmesi önerilmektedir.

Uşşak Nakış Yürük Semâî’de yine genel kullanımın dışında farklı bir seyir izlemiştir. Eserin nakış yapıda olduğu ve genel işleyişinin bu formun özelliğine uygun olarak; birinci ve ikinci mısra sonrası Terennüm, üçüncü ve dördüncü mısra sonrası Terennüm şeklinde kullanıldığı görülmüştür. Fakat bu genel işleyişe ek olarak her mısraın anlamlı bir şekilde ikiye bölünerek ikinci kısımlarının farklı bir ezgiyle tekrar ettiği tespit edilmiştir. Bu sebeple bu eserin en sade nakış kullanımından farklı olarak, “nakış kullanımlar içerisinde” mısraların ikinci kısmının mısraın sonunda farklı bir ezgiyle tekrar ettiği şekiller başlığı altında incelenmesi önerilmektedir.

“Takat mı gelir sevdiğim ol işve vü nâze” mısraıyla başlayan Hicâz Nakış Yürük Semâî’nin nakış işleyişte olduğu fakat en sade kullanılan şeklinden farklı olarak aynı ezgiye sahip olan ikinci ve dördüncü mısraın terennümden sonra yine ilk kullanıldıkları ezgiyle tekrar ettiği tespit edilmiştir. Bu sebeple eserin “nakış kullanımlar içerisinde” ikinci ve dördüncü mısraların aynı ezgiyle tekrar eden şekilleri başlığı altında incelenmesi önerilmektedir. Eserin meyan sözü olan üçüncü mısraının küçük bir değişiklik arz ederek tekrar ettiği belirlenmiştir. Bu sebeple şematik yapıda simetrisinin bozulduğunu görülmektedir. Diğer eserlerde görülen simetri göz önünde bulundurulduğunda ilk mısraın aynı veya çok benzer bir ezgiyle tekrar etmesi beklenmektedir. Çünkü ikinci ve dördüncü mısralarda bu simetri bozulmamıştır. Belki eserin tekrarlı olan ilk mısraının meşk sürecinde ortadan kalktığı düşünülebilir ya da birinci mısra ile çok benzer bir ezgiyle tekrar eden ikinci mısraın, üçüncü mısradaki tekrara karşılık geldiği düşünülerek simetrik yapının göz ardı edildiği söylenebilir.

Her ne kadar kaynaklarda genel bir yapının varlığının kabul gördüğü belirtilmişse de eserler incelendiğinde bestekârların kendi izlerini taşıyan farklı kullanım şekillerine rastlamaktayız. Mûsikî hazinemizde Yürük Semâî formuna ait onlarca örneğin arasında sayıca az olan Tab’î Mustafa Efendi’ye ait altı adet örnek eserler üzerinden yapılan bu analiz işleminde dahi farklı kullanım şekillerinin mevcudiyeti konusunda çıkarımda bulunabilmekte, mûsikîmizin farklı nüanslarla ne denli bir zenginlik içerdiğine tanıklık edebilmekteyiz.

**KAYNAKÇA**

- Budak, O. A. (2006). Türk Müziğinin Kökeni – Gelişimi, 1. Baskı. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cançelik, A. (2013). Divan Şiiri-Osmanlı Klasik Musikisi İlişkisi ve 18. Yüzyıl Divan Şiirinden Örnekler, *Türkiyat Mecmuası*, 23(Güz), 22.
- Oter, S. T. (2018). Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi, *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Uluslararası Bilimsel Hakemli Mevsimlik Dergi*, 39(10), 294-295.
- Özalp, N. (1986). Türk Musikisi Beste Formları, Ankara: T.R.T Yayınları.
- Özalp, N. (1986). Türk Mûsikîsi Tarihi, 1. Cilt. Ankara: T.R.T. Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, (Sekizinci Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (1998). Türk Müzik Kimliği, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, (Üçüncü Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tohumcu, A. (2009). Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma/Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu., Zeki D., Mustafa A., Ali U., Zeynep Bağlan Ö., Reşide G. ve Banu Karababa T. (Editörler). 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Müzik Kültürü ve Eğitimi II. Cilt içinde. Ankara. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s. 711.
- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. İstanbul: Mart Matbaacılık.