

Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi

Analysis of The Relationship in Terms of Pattern-Aruz of The Works in Composition Form and Zencîr Types of Dede Efendi, Zekâî Dede and Dellâlzâde

Aslı GARGUN*
Sibel KARAMAN**

ÖZET

Klâsik Türk mûsîkîsi'nin büyük bestekârlarından Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'ye ait "Beste" formunda, "Zencîr" usûlündeki 20 eserin usûl-arûz vezni ilişkisi çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışma ile "Beste" formunda, "Zencîr" usûlünde bestelenmiş 20 eserin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden birbirleriyle uyumunun incelenmesi, incelenen eserlerdeki güftelerde en çok hangi arûz kalıbı ya da kalıplarının kullanıldığına ortaya konulması amaçlanmıştır. Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin "Beste" formunda, "Zencîr" usûlündeki eserlerine ait güfte vezinleri ile bestenin usûlü arasındaki ilişki mevcut notalardan incelenmiş ve incelenen eserlere ait güfteler, usûlün ana kalıbı ile kudüm velvelesi üst üste gelecek şekilde yazılmış şablonlara heceler halinde yerleştirilerek sunulmuştur. Çalışma sonucunda, "Zencîr" usûlü ile bestelenen eserlerde Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin, genellikle aynı vezne sahip güfteleri kullandığı, bu usûlle bestelenen aynı vezindeki güftelerin vezne bağlı hece dağılımlarının büyük ölçüde aynı olduğu, incelenen eserlerde "Zencîr" usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan "Devr-i Kebîr" (28 zamanlı) ve "Bereşan" (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

•

* Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Yüksek Lisans Öğrencisi

** Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi

ANAHTAR KELİMELEER

Dede Efendi, Zekâî Dede, Dellâlzâde, usûl-arûz vezni ilişkisi, zencîr, beste, form.

•

ABSTRACT

The pattern and aruz rhythm relationship in twenty works which have "Composition" forms and "Zencîr" types of Dede Efendi, Zekâî Dede and Dellâlzâde, the great composers of Turkish Classical Music, are the subject of this study. The procedural-procody relationship in those 20 works composed in "Composition" form and "Zencîr" type by Dede Efendi, Zekâî Dede and Dellâlzâde forms the content of this study. In this study, it is aimed to examine the harmony of the procedural-procody relationships in the works composed in the same prosody in Zencîr procedural and to find out which procody pattern was used in those songs. The relationship between procody and procedural of the works of Dede Efendi, Zekâî Dede and Dellâlzâde composed in "Composition" form and "Zencîr" type, has been examined via the current notes and the songs belong to the examined works were presented as syllables placed in templates where the main pattern of the type placed over the velvele of the drums. As the conclusion of the study, it is observed that in those works composed by Dede Efendi, Zekâî Dede and Dellâlzâde in Zencîr procedural, usually songs which have the same procody were selected and usually syllable distribution of the works composed in the same procody and also Devrikebîr (28 times) and Berefşan (32 times), the 4th and the 5th chains of Zencîr procedural taking part in the last 60 times of the chantings (lâfzî, îkâî).

•

KEY WORDS

Dede Efendi, Zekâî Dede, Dellâlzâde, relationship between the pattern and aruz rhythm, zencîr, composition, form.

•



GİRİŞ

Türk mûsikîsi'nin genel karakterinde sazdan çok sese, dolayısıyla söze, yani şiire dayalı bir müzik oluşu vardır. Bu da Türk mûsikîsini, "ağırlıkla bir söz mûsikîsi" odağına oturtur. Sözün Türk mûsikîsindeki anlamı ise bir tür "ölçülü-kalıplı söz" olan şiirdir. Klâsik Türk şiiri dendiği zaman bunu arûz vezninin dışında düşünmek zordur. Klâsik Türkçe'nin Kutadgu Bilig'den beri en çok kullandığı vezin arûz vezni olmuştur. Türk mûsikîsinde güftenin vezni ile bestenin usûlü arasındaki kaçınılmaz ilişki böyle bir kader birliğinden doğmaktadır (Tanrıkorur 1998: 80).

Türk mûsikîsi sözlü eserlerinin birbirlerinden ayrılmaz öğeleri vardır, bunlar usûl, güfte ve melodidir. Bu üç öğenin uyum içinde olması estetik bir zorunluluktur. Güftenin melodiyle ve Türk mûsikîsi usûllerinin uzun ve kısa darplarıyla olan uyumu prozodi ile ilişkilidir. Arûz vezni ile yazılan güftedeki kısa ve uzun (açık-kapalı) heceler, usûllerdeki kısa ve uzun darplarla bir araya gelerek, bir ahenk oluşturur. Usûl, sadece bir eserin icrâ sırasında destekleyici ritim kalıbı değil, eserin bir parçasıdır. Melodik çizginin başlayış ve bitişine, duraklamalarına anlam veren, güfteye derinlik kazandıran bir öğedir. Eserin bestecisi, melodilerini usûle uygun olacak şekilde oluşturmuş ve kullandığı usûlü, eserin güftesiyle ve tasarladığı nağmelerle uyum sağlayacağı için seçmiştir.

1751 yılında Türk mûsikîsine ilişkin çok önemli bir risale yazmış olan Fransız konsolosluk tercümanı Charles Fonton "*Şarklılar bir eser besteleyecekleri zaman, önce esere en uygun usûlü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usûl adeta eserin döküleceği kalıptır. Öyle ki, eser ortaya çıktığında usûl ve melodi birbirleri için yaratılmış ve bir bütünün ayrılmaz parçaları olacaklardır*" demiştir (Behar 1992: 14-15).

Yirminci yüzyılın önemli müzikoloğu Rauf Yektâ Bey (1871-1935) "*Fî'l-hakîka (hakikaten), güzel san'atların mûsikî kısmında Türklerin ne derece muvaffak (başarılı) olduklarını anlamak ve asrımızda da Türk rûhuna hitap edecek eserler yazabilmek için ecdâdımızdan kalan bu nefis yadigârları ciddî sûrette tetkikten başka çare yoktur*" sözüyle bu alanda çalışma yapmanın önemine vurgu yaptığı gibi, müzik kültürü araştırmacıları üzerine de ciddi bir sorumluluk yüklemiştir.

Sorumluluk bilinci ile Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin "Beste" formunda, "Zencîr" usûlündeki eserlerin üzerinde yapılan bu çalışma, hem

usûl- arûz vezni ilişkisi yönünden, hem de güftelerin anlam ve şekil özellikleri yönünden bir incelemedir. Çalışmada ele alınan eserler “Zencîr” usûlünde olup, beş halkadan oluşmaktadır. “Çifte Düyek” (16 zamanlı), “Fahte” (20 zamanlı), “Çenber” (24 zamanlı), “Devr-i Kebîr” (28 zamanlı), “Berefşan” (32 zamanlı) usûlleri birleşerek Türk mûsikîs’inde kullanılan en büyük usûlü meydana getirmiştir (Ungay 1981:234).

Türk mûsikîs’inin gerek geçmişteki, gerekse bugünkü işleyişi ve gelişim sürecinin anlaşılması açısından meşk kavramı çok önemlidir. Türk mûsikîs’inde, usta-çırak, öğretmen-öğrenci ilişkisi esas olmuş, her bir öğrenci, zinciri oluşturan halkalar gibi bir sonraki kuşağa, hem müzik öğretim yöntemini, hem icrâ usûlünü, hem de repertuarı aktararak devamını sağlamıştır (Behar 1992: 6).

Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde de, kendi aralarında bu meşk sistemi zincirinin birer halkası olmuş, hem mûsikî öğretiminin, hem de mûsikî geleneğinin nesilden nesile intikalini sağlamıştır.

Türk mûsikîsinin bugüne kadar geçirdiği aşamaları anlamak ve bu aşamalara yorum getirmek amacıyla, Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde gibi bestekârlara ait eserlerin incelenmesi gerekmektedir.

Dede Efendi’ye ait “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde 10 eser; Zekâî Dede’ye ait “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde 4 eser; Dellâlzâde’ye ait “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde 6 eser olmak üzere, toplam 20 eser ile sınırlı olan bu çalışmada; Türk mûsikîsî bestekârlarından, Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerde usûl-arûz vezni ilişkisi nasıldır?; Dede Efendi’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerde kullandığı vezin kalıpları nelerdir?; Dede Efendi’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerinde aynı vezne sahip güftelerin usûl darpları ile hece dağılımları nasıldır?; Dede Efendi’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerin güfteleri şekil ve anlam bakımından nasıldır?; Zekâî Dede’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerde kullandığı vezin kalıpları nelerdir?; Zekâî Dede’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerinde aynı vezne sahip güftelerin usûl darpları ile hece dağılımları nasıldır?; Zekâî Dede’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerin güfteleri şekil ve anlam bakımından nasıldır?; Dellâlzâde’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerde kullandığı vezin kalıpları nelerdir?; Dellâlzâde’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerinde aynı vezne sahip güftelerin usûl darpları ile hece dağılımları nasıldır?; Dellâlzâde’nin “Beste” formunda, “Zencîr” usûlünde bestelediği eserlerin

güfteleri şekil ve anlam bakımından nasıldır?, Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin "Beste" formunda, "Zencîr" usûlünde bestelediği eserler arasında benzerlik ya da farklılık var mıdır? Varsa nelerdir?, "Zencîr" usûlü ile bestelenen eserler için, genel olarak en çok hangi arûz kalıbı ya da kalıplarının kullanıldığı hakkında bir bilgi sahibi olunabilir mi?, Çalışmadaki eserlerde, terennüm bölümleri, "Zencîr" usûlünün aynı zamanlarına mı gelmektedir/incelenen 20 eser için çıkan sonuç aynı mıdır? sorularına cevap aranmıştır.

Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin "Beste" formunda, "Zencîr" usûlündeki eserlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesine; çalışmada incelenen eserlerin farklı nüshalarına ulaşılması, bu nüshalardaki farklılıkların belirlenmesi, varsa yanlışlıkların elden geldiğince düzeltilmesi, "Zencîr" usûlünde bestelenen eserlerin güftelerinde en çok hangi arûz kalıbı ya da kalıplarının kullanıldığının tespit edilmesi ve bu eserler arasında benzerlik ya da farklılıkların ortaya konulup, elde edilecek bulguların değerlendirilmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Yapılan bu çalışma ile, Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin beste formunda, zencîr usûlündeki eserlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi hakkında bilgi sahibi olunacaktır. Bu anlayışla yapılmış olan çalışmaların sayısı arttıkça, Türk mûsikîsi tarihi içinde yer alan bestekârların mûsikî yönleriyle ilgili analiz çalışmalarının artması ümit edilmektedir.

Ayrıca; Türk mûsikîsinde, bu ve buna benzer çalışmaların ilgi göreceği, edebiyat, prozodi ve usûl bilgisi birleştirilerek uygulanacak olan "Usûl-Arûz Vezni İlişkisi" derslerinin Türk mûsikîsi eğitimi veren konservatuvarlarda, temel dersler arasında olması gerekliliğinin vurgulanması açısından önemli olduğu ve besteleme tekniği çalışmaları yapanlar için de kaynak oluşturup, önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada öncelikle, Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'ye ait "Beste" formunda, "Zencîr" usûlündeki toplam 20 esere farklı nüshaları dâhil olmak üzere; İstanbul Konservatuarı neşriyatı Türk mûsikîsi klâsiklerinden Hâfız M. Zekâî Dede Efendi külliyyatı, özel nota koleksiyonları taranarak ulaşılmıştır. İncelenen eserlerde varsa yanlışlıklar olabildiğince düzeltilerek bilgisayar ortamında Finale programında yeniden yazılmıştır. Çalışmadaki eserlerin doğru güfte ve vezin tespitleri için; Ethem Ruhi Öngör "*Türk Mûsikîsi Güfteler Antolojisi*", Sadun Aksüt "*Türk Mûsikîsi Güfteler Hazinesi*" ve Mehmet Turan Yarar'ın "*Dilden Tele Güfte Antolojisi*" incelenmiştir. Konuyla ilgili olmak üzere literatür çalışması yapılmıştır. Çalışmadaki eserlerin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesinde ise; güftelerdeki hece dağılımları, üstte

usûlün ana kalıbı, altta velvelesi olmak üzere üst üste yazılan usûl darplarına yerleştirilmiştir. Zencîr usûlünün ana kalıbı ve velvelesi bilgisayar ortamında Finale programında yazılmış ve eserlerin güftesi nota değerlerine göre dağıtılmıştır. İncelenen eserlere ait güftelerin zencîr usûlüne göre dağılımında terennümlere (lâfzî, ikâî) yer verilmemiştir. Terennümlerin başlıca bir çalışma konusu olduğu düşünülmüştür.

1. DEDE EFENDİ, ZEKÂÎ DEDE VE DELLÂLZÂDE'NİN KISA BİYOGRAFİSİ

1.1. Dede Efendi

Eski Manastır vilayetimizin Görice Sancağına bağlı, Kesriye kasabasında doğmuş olan Dede Efendi'nin babası Süleyman Ağa, Sayda valisi Bosnalı Cezzar Ahmed Paşa'nın uzunca bir süre mühürdarlığında bulunmuşsa da, paşa'nın halka yapmış olduğu zulme dayanamayıp istifa ederek İstanbul'a geldi ve Şehzâdebaşı'ndaki Acemoğlu Hamamı'nı satın alarak geçimini sağlamaya başladı. Süleyman Ağa, İstanbul'a geldikten bir süre sonra Rukiye hanımla evlendi. Kurban Bayramı'nın 1. Günü (1191 senesi Zilhicce'sinin 10. günü) 9 Ocak 1778 yılında Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi doğdu. Bu günün tesadüfî münasebetiyle babası Süleyman Ağa tarafından Dede Efendi'ye İsmâil adı verildi.

Dede Efendi henüz 3-4 yaşlarındayken babası Süleyman Ağa Acemoğlu Hamamını sattı ve Altımermer Kurusebil Mahallesi'nde Çavuş Hamamı ile civarında bir ev alarak oraya yerleşti. Dede 8 yaşına gelince bu mahalledeki Çamaşırcı Mektebi'nde öğrenime başladı. Bu mektebe devam ederken, sesinin güzelliği ile dikkat çekerek okul öğrencileri arasında ilâhicibaşı vazifesi verildi.

Mektebin civarında konağı bulunan o asrın mûsıkî üstâdlarından, "Şişman Hoca" lakabıyla anılan Uncuzâde Seyyid Mehmet Emin Efendi, çocuklarından birinin Çamaşırcı Mektebi'ne başlaması nedeniyle Dede Efendi ile tanıştı. Dede'nin mûsıkîye olan fevkalade yeteneğini takdir ederek, mûsıkî derslerine başladı ve birçok eser meşk etti.

Uncuzâde Seyyid Mehmet Emin Efendi, Dede'yi evladı gibi gördüğü için mûsıkî terbiyesine verdiği önemi, istikbali içinde gösterdi. 14 yaşına gelmiş olan Dede Efendi'yi Başmuhasebe Kalemî'ne yerleştirdi. Dede, yedi sene kadar hem bu görevine devam etti, hem de Uncuzâde'nin derslerine devam etmekle beraber, Pazartesi ve Perşembe günleri de Yenikapı Mevlevîhânesi'ne gidip, Şeyh Ali Nutkî Dede Efendi'nin derslerini dinledi ve ondan mûsıkînin inceliklerini öğrendi (Yektâ, 2000: 144-145).

“Bu dersler ve memuriyet hayatı da yedi yıl sürdü. Sonunda 18 Mayıs 1797 (18 Zilhicce 1212) Perşembe günü resmen “Mevlevî” oldu. Semâ meşkini ise 1798 (15 Sefer 1213) tarihinde tamamladı. Sultan III. Selîm’in Dede’yi saraya çağırması ve fasıllara katılmasını emretmesi üzerine, Ali Nutkî Dede’nin izniyle, 1001 günlük çile süresini tamamlamadan 1799 (20 Şevval 1213) tarihinde “Dedeler Saf’ı”na katıldı” (Özalp, 2000: 531).

Dede Efendi Mevlevî Muhibliği’nden dervişliğe yükselmiş oldu. Mevlevî Çilesi 1001 gündür. Bu müddet, çileye girilen dergâhın şeyhinin takdirine göre kısaltılabilir, uzatılamaz. Dede Efendi’nin çile müddeti ise on aydan daha kısa bir süredir. Ali Nutkî Dede’nin bu müddeti, büyük bir sanatkâr olacağına şüphe etmediği delikanlıyı bezdirmemenin yanında, sarayın ve padişahın derviş namzedi ile ilgilenmeye başlaması üzerine de kısalttığı anlaşılır. Dede Efendi, çilede iken,

“Zülfündedir benim baht-ı siyâhım

Sende kaldı gece, gündüz nigâhım

İncitirmiş seni meğer ki âhım

Seni sevdim odur benim günâhım”

güfteli, bûselik şarkısını besteledi. Bu şarkı, hızla İstanbul’un mûsikî meraklıları arasında yayıldı. Dede Efendi’yi görmek isteyenlerin sayısı gün geçtikçe artıyordu. Olayın akisleri III. Selîm’e ulaşmıştı. Dede Efendi’nin istidadını sezen III. Selîm, Yenikapı Mevlevîhanesi’ne bir saray görevlisi göndererek Dede’nin saraya gelmesini emretti. Şeyh Ali Nutkî Dede “*Ancak İsmâil çile’dedir. Gece haricinde kalamaz. İstirhâm ediyorum, akşam ezanından evvel dergâha geri getirilsin ki, çile’si kırılmasın, emeklerine yazık olur*” dedi. Saray görevlisi, Dede Efendi’yi alarak Topkapı Saray’ına götürdü. Sultan III. Selîm, Dede Efendi’yi dergâha yetiştirmek için hemen kabul etti. Bûselik şarkıyı iki defa üst üste okuttu; çok beğenerek bir kese altınla taltif edildi.

Dede Efendi, “Dede” unvanını resmen aldığı için Yenikapı Mevlevîhânesi’nde hücre sahibi olmaya hak kazandı. Bundan sonra özellikle Mukâbele (Semâ) günleri, semâ’dan sonra Dede Efendi’nin hücresi, mûsikî meraklısı ziyaretçilerle dolup taşmaya başladı. Özellikle:

“Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni,

Çün nâfe bağrım hûn edüb sevdâlara saldın beni,

Ey kâmet-i serv-i semen salınmada ellerle sen;

Haşrolamam dedikçe ben ferdâlara saldın beni.”

güfteli hicâz nakış bestesi Dede Efendi'nin şöhretini daha da arttırdı. Bu eserini de padişahın huzurunda okuyup ihsan ve iltifatlara gark oldu. Şeyhi Ali Nutkî Dede gibi, III. Selîm'inde ümitlerini boşa çıkarmayan Dede Efendi'nin haftada iki defa saray fasıllarına katılması emredildi. Bunun üzerine Dede Efendi padişah'a şükranlarını belirtmek üzere;

Müştak-ı cemâlin gece, gündüz dil-i şeydâ,
Etdi nigâh-ı âtîfetin bendeni ihya,
Mesrûr ede Hak kalb-i hümâyûnunu dâim;
Ediyye-i hayrın dil ü cânımda hüveydâ.

güfteli sûzinâk eseri bestelemiş ve böylece III. Selîm'e teşekkür etmişti. (Öztuna, 1987: 5-6-7-8).

Dede Efendi, Enderûn'da hocalık yapmaya başladı. Bu sıralarda, 1801 yılında saraylı bir hanımla evlendi. Akbıyık Mahallesi'nde kiraladığı bir eve yerleşti. Bir yandan evinde öğrenciler ile uğraşüyor, Mevlevîhânedeki görevini sürdürüyor bir yandan da padişahın her gün biraz daha dikkatini çekiyordu.

Bu mutlu günler uzun sürmedi; Dede'yi derinden yaralayan birçok üzücü olay birbirini izledi. Önce, büyük sevgi ve saygı ile bağlı olduğu Şeyhi Ali Nutkî Dede 1804 yılında öldü. Bundan bir yıl sonra sevgili oğlu Salih, 1805'de öbür âleme göç etti.

“Bir gonca-femin yâresi var çiğirimde,
Âteş dökülürse yeridir âh serimde,
Her lâhza hayâli duruyor dîdelerimde;
Taktîre nedir çâre bu varmış kaderimde.”

güfteli, bayâtî makamındaki bestesini bu olaydan sonra besteledi. Üzüntü ve kederi bununla da bitmedi; 1808 yılında annesini, 1810 yılında küçük oğlu altı yaşındaki Mustafa'yı yitirdi. Bu acılı yıllarda ortaya koyduğu eserler bir keder ve elemiz izlerini taşır.

Dede Efendi'nin hayatında hiç şüphesiz ki en önemli olay Sultan III. Selîm'in 1807'de tahttan indirilmesi ve 1808'de öldürülmesidir. Bundan sonra IV. Mustafa'nın tahtta olması, türlü siyasi kargaşa, “Kabakçı Mustafa İsyanı”, “Alemdar Mustafa Paşa Vakası”, Sultan II. Mahmud'un padişah olması, saraya Batı mûsikîsinin yerleşmeye başlaması, eski zevk ve sanat anlayışının kalmaması gibi sebeplerle inzivaya çekildi. Zaten mûsikî ile uğraşılacak huzur

ve neşe ortamı da yoktu. İşte bu yıllarda kendini mûsikîye vererek birbirinden güzel eserlerini bestelemeye koyuldu.

Devlet yönetimi düzene girdikten sonra, Dede'yi hatırlayarak saraya davet eden Sultan II. Mahmud'a musâhip oldu. İkinci kez saray hizmetine giren Dede Efendi, sanat açısından en verimli yıllarını bu dönemde yaşadı (1812). Bu yıllar onun en güzel, en sanatlı bestelerini yaptığı yıllardır. Dede Efendi, bundan kısa süre sonra da Müezzinbaşı oldu. Kendini çok takdir eden padişah, yalnız devlet adamlarına verilen bir nişanı Dede Efendi'ye bizzat taktı ve Ahırkapı'da bir konak ihsan etti (Özalp, 2000: 533-534).

"Sultan II. Mahmud'un ölümü üzerine tahta geçen Sultan Abdülmecit, babasının derin bir sevgi ve saygıyla bağlı olduğu bu değerli mûsikîşinastan ilgisini esirgemedi; müezzinbaşılık görevini sürdürdü. Ancak Enderûn, değer ve önemini iyice yitirmeye başlamış, adı "Muzikâ-i Hümâyûn" olmuş, saray teşkilatı değiştirilmiş, batılı mûsikîşinaslara rağbet artmış, padişah operet ve opera parçaları dinler olmuş, Osmanlı Sarayı'nı batı sazları istila etmiş, Avrupa'dan piyanolar getirilmiş, orkestra ve bando takımları kurulmuştu" (Kılınçarslan, 2006: 42).

"Fakat 1826 yılında sonra devletin başlattığı reformlar daha şümüllü oldu ve bir bakıma mûsikîyi de kapsadı. Dede'nin o kadar anlamlı şanlı yıllar geçirdiği Enderûn-i Hümâyûn'un (Saray Akademisi) gerçek bir imparatorluk konservatuarı ve icrâ heyeti olan mûsikî kısmı, ortadan kalkarcasına söndü" (Öztuna, 1987: VII).

"Sayılı birkaç ustanın dışında yüzyılların geleneklerine pek aldırış eden yoktu. Abdülmecit bile, Türk mûsikîsini iyi bilmediğinden Dede Efendi'den basit ve sanat değeri olmayan eserler istiyordu. Bütün bunlar Dede gibi bir mûsikî ustasının katlanacağı şeyler değildi. Nitekim bu duygu ve düşüncelerin etkisiyle, öğrencisi Dellâlzâde İsmâil Efendi sarayın bahçesinde dolaşırken, "İsmâil, bu oyunun tadı kaçtı" demişti. Bu olayların etkisi ve yaşının ilerlemesi nedeni ile çoktan beri Hac'ca gitme niyetini açığa vurarak padişah'tan izin aldı" (Kılınçarslan, 2006: 42).

Hac yolunda Dede Efendi'ye, değerli öğrencilerinden, Dellâlzâde İsmâil Efendi, Mutafzâde Ahmet Efendi arkadaşlık ediyorlardı. Dede Efendi tavafta iken "Lebbeyk Allahümme lebbeyk " nidalarından büyük bir üzüntü duyarak ağladı ve bu kutsal duyguların verdiği ilham ile son eseri olan, güftesi Derviş Yunus'a ait şu ilâhiyi besteledi:

"Yürük değirmenler gibi dönerler
El ele vermişler Hakk'a giderler"

şehnâz makamında, evsat usûlünde bestelediği bu eseri, öğrencilerinden Dellâlzâde ile Mutafzâde, Dede Efendi'nin son mûsikî hediyesi olarak İstanbul'a getirdiler.

Dede, Hac'ca gittiği senede Hicaz'da şiddetli kolera hastalığı hüküm sürmekte idi. Dede, hac farızasını yerine getirdikten sonra 1262 (1845) senesi Zilhicce'sinin onuncu günü bu hastalığa tutulmuş ve sabaha karşı Mina'da vefat etmiştir. Cenazesi büyük bir cemaat ile kaldırılarak Hazreti Hatîce'nin mezarının ayakucuna defin edildiğini Mutafzâde Ahmet Efendi söylemiştir (İnal, 1958: 154-155).

"Dede'nin vefatına o asrın meşhur şâirlerinden ve Dede'nin yakın dostlarından Kâzım Paşa bu büyük kayıp karşısında teessürünü şu tarihi manzumesi ile mûsikî âleminin hatrasına nakş ettirmiştir:

"Hazreti Fârâbi-i sâni müezzinbaşı kim,
Zâtına olmuştu ilmi mûsikî İhsân-ı Hak,
Âşinâyı her makâm etmişti kalbi nigehin,
Sây-e Molla'da lutf-ü himmet-i merdân-ı Hak,
Pertev-i Şems-i hakîkatten kılıp kesb-i kemâl,
Zerre-i nâçiz iken oldu meh-i tâbân-ı Hak,
Fehm olur bundan makâm-ı kurbe aheng ettiği,
Hac edüb Mînâ'da oldu vâsıl-ı gufrân-ı Hak,
Çok tekbîrin çeküb Kâzım dedi târîhini;
Kebş-i cânın kıldı İsmâil Dede kurbân-ı Hak (1262)" (İnal, 1958: 154-155).

"Dede Efendi, Kurban Bayramı'nın 1. gününde doğmuş, 71 yıl sonra yine bir Kurban Bayramı'nda ölmüş oluyordu.

Dr. Suphi EZGİ kaynak göstermeden 3 kez Hac'ca gittiğini ileri sürmüştür. Sadeddin Müshet ERGUN, Türk Mûsikîsi Antolojisi adlı eserinde Sultan II. Mahmud'la iki kez Gelibolu'ya giderek Mevlevîhânedede âyin'e katıldıklarını, Ahmet Celâleddin Dede'nin babası Azmi Dede'den işittiğini kaydediyor" (Kılınçarslan, 2006: 43).

1.2. Zekâî Dede

Mehmet Zekâî Dede, 1824 yılında İstanbul'un Eyüb semtinde doğdu. Babası mahalle camii'nin imamı ve Eyüb'te bulunan okulun yazı öğretmeni

olan Süleyman Hikmeti Efendi'dir. Zekâî Dede, 8 yaşlarında Kalenderhâne Dergâh'ına bitişik olan Lâl-i zâde Abdülkâdir Efendi İlkokulu'nda öğrenime başladı. Amcası bu okulun başöğretmeni idi. Zekâî Dede, amcasından hıfz, babasından yazı derslerine başladı; 19 yaşlarında hâfız oldu ve babasından hattatlık icâzet'i aldı.

Mehmet Zekâî Dede, bu derslere devam ederken, bir yandan da o yıllarda Eyüb'te oturmakta olan, Balıklı Hoca Ali Efendi'den medrese dersleri alarak İslâmî ilimleri öğrendi (Özalp, 2000: 618).

Zekâî Dede'nin ciddi manadaki mûsikî çalışmaları, bu dönemlere rastlamaktadır. Zekâî Dede, Dede Efendi'nin seçkin öğrencilerinden olan Eyyûbî Mehmet Bey'den mûsikî öğrenmeye başladı. Bir taraftan da ünlü bestekâr, hanende, neyzen ve hattat Kazasker Mustafa İzzet Efendi'ye devam ederek sülüs ve nesih türde yazıları öğrendi. Mûsikî'de gösterdiği başarılar ve yapmış olduğu eserler hocaları tarafından takdirle karşılanan Zekâî Dede'nin ünü, bu yıllarda yayılmaya başladı. Mûsikî alanında oldukça ilerleyen Zekâî Dede'yi hocası Eyyûbî Mehmet Bey, ders alması için Dede Efendi'nin yanına götürdü. Zekâî Dede'yi dinleyen Dede Efendi, bu genç yeteneği çok beğendi. Böylece Dede Efendi gibi bir dehadan meşke başlayan Zekâî Dede, ondan ilk eser olarak;

“Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânân” mısırî ile başlayan, Zaharya'nın segâh bestesini geçti. Yaklaşık on ay kadar devam eden dersler 1845 yılının Mayıs ayına kadar sürdü. Bu kadar süre içerisinde bile Dede Efendi'den öğrendikleri, Zekâî Dede'nin mûsikî ufkunun genişlemesinde çok önemli bir rol oynadı. Bu tarihten sonra Zekâî Dede Mısır'a gitti. Kendisini Mısır'a götüren Prens Mustafa Fâzıl Paşa, ününü duyduğu Zekâî Dede'yi tevşih okumak için davet etti ve sarayında mûsikî hocalığı yapmasını istedi. Zekâî Dede'de bu teklifi kabul ederek prensin sarayında bir daire edindi ve derslere başladı. Mustafa Fâzıl Paşa Kahire'ye gidince Zekâî Dede'de onunla gitti (Salgar, 2005: 236-237).

Zekâî Dede birkaç sene Mısır'da kaldıktan sonra bir sebeple İstanbul'a döndü. 1268 (1851) de tekrar Mısır'a gitti. Mustafa Fâzıl Paşa 1274 (1857) Ramazan ayı başında vezirlik görevi alarak İstanbul'a geldi ve 1292 (1875) yılına kadar Zekâî Dede'yi yanından ayırmadı (İnal, 1958: 291).

Zekâî Dede, 1868 yılında, uzun yıllardır düşündüğü fakat uygulamadığı Mevlevî tarikatına girdi. Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Osman Selahaddin Dede'ye kapılandı. Dede Efendi'nin de dergâhı olan bu yerde, yapılan mukâbelelerde âyin okudu. 1883 yılında ise Dârüşşafaka'da mûsikî

öğretmenliğine başladı. Hasta olmasına rağmen sürdürdüğü bu görevde birçok öğrenciye klâsik mûsikîyi öğretti. Öğrencisi ve bu dergâhın şeyhi Neyzen Hüseyin Fahreddin Dede'nin isteği üzerine 1884 yılında, Bahâriye (Eyüp) Mevlevîhânesi'nde kudümzenbaşı olarak göreve başladı ve ölümüne kadar kudümzenbaşı olarak bu dergâha hizmet etti. Burada iken "Dede" unvanı aldı ve "Zekâî Dede" olarak anılmaya başladı. Bu dönemlerde yapmış olduğu eserler ve yetiştirdiği öğrencileri ile "Dede Ekolü"nü zengin bir şekilde günümüze gelmesini sağladı.

Zekâî Dede, 24.11.1897 tarihinde vefat etti ve büyük bir topluluk ile Eyüp Sultan'da namazı kılınarak Kaşgari Nakşî Dergâhı yakınlarındaki aile kabristanında toprağa verildi.

Sûzidil makamını eserleriyle ihya eden Zekâî Dede, ayrılığıyla dostlarının kalbini yakarak sonsuzluk âlemine göçmüştür. Ölümüne düşülen tarih misrâında Zekâî Dede, şu sözlerle ifade edilmiştir;

"Çıkıp bir Mevlevî döndü dedi tarih-i menkûtun,

Zekâî sûz-i dil'dir firkâtin kalb-i ehibbâya" (Salgar, 2005: 237-238; Tanrıkorur, 2009: 116).

1.3. Dellâlzâde

1797 yılında İstanbul'da Fatih'in Sarıgül semtinde dünyaya gelen Dellâlzâde İsmâil Efendi, saray dellâli Mustafa Ağa'nın oğludur. İlkokul öğrenimini mahalledeki okulda tamamladıktan sonra, sahip olduğu olağanüstü ses güzelliği, çevresinin dikkatini çektiğinden, bu yüzyılın büyük mûsikîşinası olan Dede Efendi'ye takdim edildi. Dede Efendi, Dellâlzâde'nin yeteneğini fark etti, fakat yaşının küçük olması sebebi ile 18 yaşına gelene kadar öğrenimi ile ilgilenmesi için Çilingirzâde Ahmet Ağa'ya emanet etti.

Bu sıralarda Dede Efendi ve Şâkir Ağa, Enderûn'da hocalık yapıyordu. Dellâlzâde İsmâil Efendi ile Çilingirzâde Ahmet Ağa'nın geniş oktavlı ve tiz sesleri vardı. Bir gün sarayda muhayyersünbüle faslı okunurken, Sultan II. Mahmud, hanendelerin arasında dik sesli bir hanendenin olmadığını görerek dışarıda bulunan çiraklar arasında bu özellikte kimse varsa fasla alınmasını Dede Efendi'ye emretti. Dede Efendi bu fırsattan yararlanarak bu iki öğrencisini 1815 yılında Enderûn'a aldırılmış oldu.

Dede Efendi yetenekli öğrencisi Dellâlzâde ile yakından ilgilendi ve bu beraberlik on yıl kadar sürdü. Dellâlzâde, bir taraftan Dede Efendi ile olan derslerine devam ederken, diğer taraftan sarayda padişahın huzurunda yapılan küme fasılları'na katıldı. Çok etkili ve parlak bir sese sahip olan Dellâlzâde,

diğer hanendelerin arasında fark ediliyordu. Bu, Sultan II. Mahmud'un da dikkatini çekti, iltifat ve ihsanlara gark oldu. O yıllarda sarayda yapılan küme fasıllarında Dede Efendi, Kömürcüzâde Hâfız Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcuzâde Salih Efendi hanende idi. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi ile Musâhib Said Efendi ney; Rıza Efendi, Mustafa Ağa, Ali Ağa keman; Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Mahmud Ağa, Necip Ağa, Keçi Ârif Ağa tanbur çalıyordu. Dellâlzâde, bu büyük mûsikîşinaslar arasında, böyle bir ortamda yetişti. Enderûn'da bu şekilde yaşayıp giderken ünlü mûsikîşinas Hâşim Bey, Enderûn'a alındı ve eğitimi ile uğraşması için Dellâlzâde'ye teslim edildi. Bir süre sonra Hâşim Bey, bir sebepten dolayı Dellâlzâde'nin çıraklığından alınarak Şâkir Ağa'nın yanına verildi. Dellâlzâde bu olaya çok üzölmüş ve kırılmıştı, bunu bir gurur meselesi yaparak on beş yıllık saray hayatından ayrıldı.

15 Haziran 1826 tarihinde Yeniçeri ayaklanması başladı. Zorbalar iyice kontrolden çıkmıştı. Padişah, Sancak-ı Şerîf'i çıkartmış, ancak saray dellâlları korkularından dışarı çıkamamış ve durum halka duyurulmamıştı (Özalp, 2000: 556-557).

"Vak'a-i Hayriye günü (15.06.1826) saray'da görevi sona erdiği halde, zorbaların arasına girdi, padişaha baş kaldırmamalarını, Sultan Ahmet'te Sancak-ı Şerîf altında toplanmalarını isteyen nutuklar verdi. Bir müzisyenin bu cesaretine hayran kalan II. Mahmud, İsmâil Efendi'ye saraydaki müezzinlik ve mûsikî hocalığı görevlerini geri verdi. Bu tarihte 29 yaşında idi. Musâhib-i Şehryâri unvanıyla mükâfatlandırıldı" (Öztuna, 1987: 62-63).

"Bu olaydan sonra, yeniçerilikle birlikte bu teşkilata bağlı olan Mehterhâne kapatılmış, padişah İtalya'dan mûsikîşinaslar getirtmiş, Batı mûsikîsine önem vermiş ve böylece Enderûn eski önemini yitirmişti. Ancak yüzyılların getirmiş olduğu gelenekler içinde eski görevini bir ölçüde sürdürüyordu. Sarayda yapılan fasılların eski ihtişamı kalmamış, Enderûn'un en seçkin öğrencileri Donizetti'nin emrine vermişti. Bütün bu olaylar hem Dede Efendi'yi hem de Dellâlzâde'yi fazlasıyla üzüyordu. Bu ve buna benzer düşüncelerin etkisi sonucu Dede Efendi, Dellâlzâde ve Mutafzâde Ahmet Efendi padişahın izin alarak Hac'ca gittiler. Dede'nin Mekke'de ölümü üzerine, Dellâlzâde büyük acılar içinde İstanbul'a döndü" (Özalp, 2000: 558).

Dellâlzâde İsmâil Efendi, Enderûn'da ve Muzikâ-i Hümayun'da meşk hocası olarak mûsikî öğretmeye, Dede Efendi'den ezberlediği eserleri öğrencilerine geçmeye devam etti. 1862'de Sultan Azîz tarafından, arkadaşı Çilingirzâde Ahmet Efendi ölünce boşalan müezzinbaşı'lığı görevine getirildi. Yedi yıl bu görevi yaptı. 72 yaşında Nişantaşı'ndaki konağında öldü. Kalabalık

bir cemaatle Beşiktaş'ta Yahyâ Efendi Camii mezarlığına defnedildi (Öztuna, 1987: 63).

Dellâlzâde İsmâil Efendi'nin mezar taşında "hâfız" mahlaslı bir şâirin söylediği şu tarih manzumesi vardır;

Şahı devrâna müezzinbaşı iken nagehân,
 Hacı İsmâil Efendi eyledi azm-i bekâ,
 Şöhreti Dellâlzâde kendisi âlicenâb,
 Hakkında her dem Büzürg-ü Kûçek eylerdi senâ,
 Kendisi bir perdede üstâd idi kim, etmeye,
 Kâdir idi zühreye talim-i esvât-ı Sabâ,
 Gûş edince nağme-i emr-i celîl-i ircî,
 Eyledi tekmil nevâyı ömrünü ol bînevâ,
 Bezmi Ukbâ'da İlâhi rû'siyah etme ânı,
 Güft-ügûy-i ehl-i mahşer ola mûsikâr âna,
 Dâne-i eşkimle Hâfız bir düşürdüm tarihin;
 Huldü Dellâlzâde'ye dâim mekân ide hüdâ (1286) (İnal, 1958: 172).

2. BESTE FORMU

Türk mûsikîsî'nin din dışı güfteli eserlere ait, kâr'dan sonra gelen büyük bir formudur. Türkçe sözlükteki karşılığı "bağlanmış" olan beste formu fasıl sıralanışında kâr'ı takip eder. İcrâ edilecek makamda kâr yoksa peşrev'den sonra en başta yer alır. Çoğu zaman îkâî ve lâfzî terennümlerle donatılmış, çoğu zaman büyük usûllerle ölçülen bir kompozisyon şeklidir (Yavaşca 2002: 474).

Güfteleri genellikle gazel nazım şeklinin matla beyti ile başka herhangi bir beyitten veya diğer nazım şekillerinden seçilen dört mısradan oluşur. Bu nedenle beste formuna, "Murabbâ Beste" veya "Murabbâ" dendiğinde görülür. Mısralar ağır ve çok hecelerden, arûzun: Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün, Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ülün, Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ülün gibi vezinleriyle yazılmış tekellüflü nağmelerden oluşur (Çıpan 2001: 67).

Beste formu, "Murabbâ Beste" ve "Nakış Beste" olarak iki çeşittir.

2.1. Murabbâ Beste

Murabbâ besteler dört mısralı olduğundan dolayı dörtgen anlamında murabbâ adını alır. Murabbâ besteler dört hâne'den oluşur. Her hâne sonunda terennüm vardır. Az da olsa terennümsüz bestelere rastlanır. Murabbâ bestelerde 1., 2. ve 4. mısralar, terennümleri de dâhil olmak üzere aynı ezgiye sahiptirler, bu mısraların güfteleri farklıdır. 3. hâne meyân bölümüdür ve değişik makamda bestelenir (Yavaşca 2002: 474; Akdoğu 1996: 295).

Murabbâ besteler "Zencîr", "Darbeyn", "Hafîf", "Devr-i Kebîr", "Çenber", gibi büyük usûllerle bestelenmektedir. Murabbâ bestenin icrâsında her mısra bir bölümü oluşturmaktadır. Her bölümden sonra terennüm bölümünün de tekrarlandığını düşünürsek murabbâ bestenin şematik olarak gösterilişi şöyledir:

Birinci Mısra	+ Terennüm	A+B Zemin hâne
İkinci Mısra	+ Terennüm	A+B Nakarat hâne (mülâzime)
Üçüncü Mısra	+ Terennüm	C+B Meyân hâne
Dördüncü Mısra	+ Terennüm	A+B Nakarat hâne (mülâzime)

(Kaçar 2009: 312; Özkan 1998: 86)

2.2. Nakış Beste

"Süs" anlamına gelen nakış bestelerde, dört mısralı güftelerin 1. ve 2. mısralarına bağlı olarak terennüm bölümü yer alır. 3. ve 4. mısralar meyân bölümünde kullanılır ve terennüme bağlanıp karar'a gider. Nakış bestelerde genellikle mısralar kısa, terennümler ise süslü ve uzundur (Yavaşca 2002: 489).

Nakış besteler "Devr-i Revân", "Lenk Fahte", "Ağır Düyek" ve "Düyek" usûlleri ile bestelenmektedir. Nakış bestenin icrâsında birinci ve ikinci mısradan sonra terennüm bölümü, üçüncü ve dördüncü mısradan sonra tekrar terennüm bölümü icrâ edilmektedir. Nakış bestenin şematik olarak gösterilişi şöyledir.

Birinci Mısra	+ İkinci Mısra	A+A ¹	} Zemin hâne ve Nakarat hâne
Terennüm		B	
Üçüncü Mısra	+ Dördüncü Mısra	C+C ¹	} Meyân hâne
Terennüm		B	

(Kaçar 2009: 315; Özkan 1998: 87).

3. ZENCİR USÛLÜ

Zencîr usûlü Türk mûsikîsinin en büyük usûlüdür. Beş büyük usûlün birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu usûller sırası ile şöyledir;

“Çifte Düyek” (16 zamanlı), “Fahte” (20 zamanlı), “Çenber” (24 zamanlı), “Devr-i Kebîr” (28 zamanlı), “Bereşan” (32 zamanlı). “Eksik Zencîr” (88 zamanlı) usûlünde Zencîr’in son halkası olan Bereşan (32 zamanlı) usûlü kullanılmaz, bu usûle “Murabbâ Zencîr” de denir. Zencîr usûlünün yarı değerindeki “Nim Zencîr” (60 zamanlı) usûlü ise; “Düyek” (8 zamanlı), “Lenk (Nim) Fahte” (10 zamanlı), “Nim Çenber” (12 zamanlı), “Devr-i Revân” (14 zamanlı), “Nim Bereşan” (16 zamanlı) usûllerinin birleşmesinden oluşmuştur. Zencîr usûlü, peşrev, kâr ve bestelerde kullanılır (Ungay 1981: 234; Özkan 1998: 685).

4. TÜRK MÛSİKÎSİNDE USÛL-ARÛZ VEZNİ İLİŞKİSİ

Türklerin çok eski çağlardan beri güçlü bir halk şiiri geleneği vardır ve şiirlerinde hece ölçüsünü kullanmışlardır. Türkler, İslâmiyeti kabul ettikten sonra, İran edebiyatının etkisiyle Farsça şiirler yazmışlar ve ilk şiirlerinde İran arûzunu kullanmaya başlamışlardır. Türkçe’de arûzla yazılmış ilk eserler, Yusuf Has Hacib’in 1070 yılında yazdığı Kutadgu Bilig adlı Mesnevî’si ile Edib Ahmet Yugnekî’nin Atabetü’l-hakâyık adlı eserleridir. Bu eserler, 11 heceli olan Fe’ûlün/Fe’ûlün/ Fe’ûlün/Fe’ûl kalıbı ile yazılmıştır (Dilçin 1983: 5; İpekten 2001:140).

A. Kemal Belviranlı usûl-arûz vezni ilişkisi ile ilgili şunları söylemiştir;

“Mûsikî, ses ahengini konu edinir, arûz ise nazım ahengini işler. Arûzla mûsikî arasında ahenk ve mevzû yönünden çok benzerlik vardır. Arûza diğer bir tâbirle nazım mûsikîsi de diyebiliriz” (Belviranlı 1995: 35).

“En eski iki büyük Türk şair ve edîbi olan Ali Şîr Nevâî ile (1441-1501) Bâbur Şâh’ın, (1483-1530) Paris Milli Kütüphanesi Türkçe yazmaları arasında bulunan Çağatay Türkçesi’yle yazılmış "Mizânü'l-Evzân" ve "Risâle-i Aruz" adlı eserlerini incelemiş olanlar, tuyup, koşuk, türkü, muhabbetnâme, müstezâd, çine, azadvarî, tarhanî ve öleğ gibi beste şekillerinin belirli arûz kalıpları kullanılarak bestelenmiş olduğundan söz etmektedir. Son 2,5 asır içinde klâsik Türk mûsikîsi formları içinde bestelenmiş sözlü eserlere bir göz gezdirmek dahi, bestelenmiş şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış mûsikî usûlleri arasında dikkat çekici bir ilişkinin varlığını hissetmeye yetecektir. Aslında böyle bir ilişkinin varlığı, Abdülkâdir Merâgî (1360-1435) zamanından beri bilinmektedir.

Türk mûsikîsinin Klâsik ve Romantik dönemlerinde ağır semâî, yürük semâî ve şarkı formlarında bestelenmiş 600' den fazla eser üzerinde yapılan küçük bir araştırma, bu ilişkiyi açık bir şekilde ortaya koymuştur.

Bu araştırmaya göre, arûz'un Remel bahrine giren Fâ'ilâtün (_ . _ _) Fe'ilâtün (. . _ _) Recez bahrine giren Müstef'ilün (_ _ . _) Müstef'ilâtün (_ _ . _ _) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin, en fazla ağır aksak, aksak ve daha az devr-i hindî, curcuna, müsemmen usûlleri kullanılarak; arûz'un Hezec bahrine giren Mef'ûlü (_ _ .) veya Mefâ'ilûn-Mefâ'ilûn (. _ _ _ / . _ . _) ve Müctes bahrine giren Mefâ'ilûn Fe'ilâtün (. _ . _ / . . _ _) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok sengin semâî, semâî ve daha az aksak ve Türk aksağı usûlleri kullanılarak, daha az güfte yazılmış olan Müzârî', Münserih vd. bahirlerdeki şiirlerin de yine belirli usûller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Sadece bu kadar da değil, aynı güfteyi besteleyen aynı, yakın veya uzak çağın bestekârları da değişik makamlardaki eserlerinde hep aynı usûlü kullanmışlardır" (Tanrıkorur 1998: 78-79).

Bestekârlar için prozodi açısından kusursuzu meydana getirme endişesi, arûz veznini kullanmaya yöneltmiştir. Hecelerin vurgusu, uzunluğu, kalınlığı, tonlama, telaffuz, mana ve ahenk unsurlarının müzikle uyumu prozodinin unsurlarındandır. Türk mûsikîsinde, usûl darplarının kimi uzun, kimi kısa, kimi kuvvetli, kimi zayıftır. Arûz vezninde kelimelerdeki hecelerin de uzun-kısa, yani kapalı-açık değerleri vardır, bu değerler ve bunların vurgu ve tonlamaları yeni bir eser oluşturacak bestekârlar için çok önemlidir. Usûllerdeki uzun darplarla, kelimelerdeki uzun (kapalı) hecelerin, usûllerdeki kısa darplarla, kelimelerdeki kısa (açık) hecelerin birbirleriyle olan uyumu ve bunların da kendi aralarında vurgu ve vurgusuzlukları, sözlü mûsikîde prozodik olarak estetik ve dengeli eserler meydana getirilmesini sağlamıştır (Güldaş 2003: 267).

Arûz vezni kullanmanın bir nedeni ise, matematiksel zorunluluktur. Örneğin devr-i hindî (7 zamanlı) usûlü şarkı formunda kullanılan usûllerden biridir. Bu usûl genellikle arûz vezninin Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilûn kalıbıyla kullanılmıştır. Bu kalıpta yazılan bir mısırâda 15 hece vardır. Devr-i hindî usûlünde, bir müzik cümlesi 4 ölçü devam eder. Dört ölçü ise toplam 28 birim zamana eşittir. Son 2 zaman, genel olarak saz payına aittir, bu sebepten geriye 26 zaman kalmaktadır. Bir tarafta 15 heceli bir mısırâ, diğer tarafta 26 zamanlı bir müzik cümlesi vardır, burada arûz vezninin açık hece-kapalı hece özelliğine göre besteciler, açık heceleri kısa, kapalı heceleri uzun tutmuşlar, 15 heceyi 26 zamana taksim etmişler ve prozodik açıdan kusursuz şarkılar yapmışlardır.

Burada amaç daha güzeli bulmaktır. Müzik nağmelerin ve ritmin ahengidir. Arûz ise, söz söylemenin ahengidir. Bu bağlamda, arûz vezniyle Türk mûsikîsi usûlleri arasındaki ilişki açık bir şekilde görülmektedir (Akbulut 1990: 18-19).

5. ESERLERE AİT GÜFTELERİN ZENCİR USÛLÜNE DAĞILIMI, GÜFTELERİN SEKİL ÖZELLİKLERİ VE AÇIKLAMASI.

Çalışmada incelenen eserlere ait güftelerin şekil özellikleri gösterilmiş, vezinleri tespit edilerek taktilerine ayrılmış, ârızaları belirtilerek güfte açıklamaları yapılmıştır. Dede Efendi'ye ait 1, Zekâî Dede'ye ait 1 ve Dellalzâde'ye ait 1 eser olmak üzere toplam 3 eser örnek olarak verilmiştir.

5.1. Hicâz Beste'nin Notası (1. Örnek Eser)

HİCÂZ BESTE
O mâhitâbı acep gösterir mi bana felek

Usûl: Zencir Beste: İsmâil Dede Efendi
Güfte:

Yâr O mâ mâ h tâ tâ bu a
ceb ceb gö gös te
rîr mi ba ba nâ fe lek
TERENNÛM
Gel e fen dim di de nem bun ca dem dir a
mân a mân gös gös te rîr rîr mi
ba na na fe lek ha câ nm ha câ nm
Yâr Kâ ni o ah ah di ah
ki ki kat ka mi
mi o na na zu ni yaz
gel e fen dim di de nem dir gon ca fem dir a
mân a mân yâr yâr ka ni mi o
nâ ni yaz

O mâhitâbı acep gösterir mi bana felek
Kahr mı hasretimiz yoksa tâ kıyâmetde dek
Kani o âhd-i hakikat, kani o nâz ü niyâz
Hebâ mı oldu seninle bu denlü nân ü nemeç

Terennüm:
Gel efendim dide nemdir bunca demdir
gonca femdir
Âmân amân yâr yâr kani o nâz ü niyâz

5.1.1. Hicâz beste'de güfthenin zencîr usûlüne göre dağılımı

Vezin: Me fâ 'i lûn / Fe 'i lâ tûn / Me fâ 'i lûn / Fe 'i lûn (Bahr-i Müctes)

16 20 24 28 32

Vezin Me fâ 'i lûn / Fe 'i lâ tûn / Me fâ 'i lûn / Fe 'i lûn (Bahr-i Müctes)

Kâ mâ ni hi tâ ahd

Fe i lâ tûn / Me fâ 'i lûn / Fe 'i lûn / Fe 'i lûn (Bahr-i Müctes)

bı a cep gös kat

Me fâ 'i lûn / Fe 'i lûn / Fe 'i lûn / Fe 'i lûn (Bahr-i Müctes)

ka te ni rir mi ba na i lûn / Fe 'i lûn / Fe 'i lûn / Fe 'i lûn (Bahr-i Müctes)

ni o nâz ü ni yâz

Terennüm

Terennüm

5.1.2. Hicâz beste'de güfthenin şekil özellikleri ve açıklaması

Vezin:

O mâhitâ / bı acep gös / terir mi ba / na felek 15

. _ . _ / . . _ _ / . _ . _ / . . _

Kalır mı has / retimiz yok / sa tâ kıyâ / mete dek 15

. _ . _ / . . _ _ / . _ . _ / . . _

Kani o ah / d-i hakîkat / kani o nâz / ü niyâz 15

. _ . _ / . . _ _ / . _ . _ / . . _

Hebâ mı ol / du seninle / bu denlü nân / ü nemek 15

. _ . _ / . _ _ / . _ . _ / . . _

Takti: 4 / 4 / 4 / 3 15

Vezin: Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ilün

Ârızalar:

.... / ... mi ba / /

(mâle)

Kani ... / / kani..... //

(mâle)

(mâle)

..... / seninle /

(mâle)

Kafiye-Redif:

O mâhitâbı acep gösterir mi bana felek

Kalır mı has retimiz yoksa tâ kıyâmete dek

Kani o ahd-i hakikat kani o nâz ü niyâz

Hebâ mı oldu seninle bu denlü nân ü nemek

(kafiye)

Mâhitâb (f.b.i.) : ay ışığı, mehtap.

Kani (a.s.) : hani, nerede.

Ahd (a.i.c.) : söz verme, and, yemin, devir, zaman, gün.

Nâz ü niyâz (f.i.) : isteksiz olarak, istemeyerek, yalvarıp yakararak.

Nân ü nemek (f.i.) : tuz ve ekmek.

Açıklaması: Talihim, kaderim bir daha bana o ay ışığı gibi olan sevgiliyi gösterir mi bilemiyorum. Yoksa mahşere kadar mı sürer bu hasretimiz, bu özlemimiz? Nerede kaldı o işvelerin, nazların, edâların, nerede kaldı verdiğin sözler, verdiğin yeminler? Seninle bunca yediğimiz ekmeğin tuzun hiç hatırı yok muydu, hepsi heba mı oldu?

t.m.g.h. (Türk Mûsikîsi Güfteler Hazinesi) cilt: I. sf: 293

5.2. Sûzinâk Beste'nin Notası (2. Örnek Eser)

SÛZİNÂK BESTE
Gözüme külhan olur sahn-ı gülsitân sensiz

Usûl: Zencîr

Beste: Zekâi Dede Efendi
Güfte: -

Yar gö zü me kü kül
ha no lur sah
ni gü gül si ta
tan sen siz
ser vü na zim dil nû va zim ça re
sa zim a man a man
sa sah ni gü gül si tan
sen siz hey ca nm hey ca nm
yar bu ta ta bî hüs hü
sü nü le rev nak
fe za za yi a
lem sin

Gözüme külhan olur sahn-ı gülsitân sensiz
Cihânı neyleyim ey şüh-i-dilsitân sensiz
Bu tâb-ı hüsn ile revnâk fezây-ı âlemsin
Hemîşe olmasın ey mâh bu cihân sensiz

5.2.1 Sûzinâk beste'de güftenin zencîr usûlüne göre dağılımı

Vezin: Me fâ 'i lûn / Fe 'i lâ tûn / Me fâ 'i lûn / Fe 'i lûn (Bahr-i Müctes)
(Fa 'lûn)

Vezin

Me Gö Bu fâ zü tâb i me kü lün kü l hüsn tûn sah nâk

20 24

24 28

Me nî fe fâ gül zây i lûn si tân - i â Fa sen lem lûn siz sin

28 32

Terennüm

Terennüm

5.2.2. Sûzinâk beste'de güftenin şekil özellikleri ve açıklaması

Vezin:

Gözüme kül / han olur sah / n-1 gülsitân / sensiz 14

. . . _ / . . . _ / . . . _ / _ _

Cihânu ney / leyim ey şû / h-i dil-sitân / sensiz 14

. . . _ / . . . _ / . . . _ / _ _

Bu tâb-1 hüsn / ile revnâk / fezzây-1 â / lemsin 14

. . . _ / . . . _ / . . . _ / _ _

Hemîşe ol / masın ey mâh / bu cihân / sensiz 13 (+1)

. _ . _ / . . _ _ / . _ . _ / _ _

Takti: 4 / 4 / 4 / 2 14

Vezin: Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fa'ilün

(Fa'lün)

Ârızalar:

Gözüme / - han olur.../....

(mâle) (vası)

...../...-leyim ey.. /

(vası)

(Med)

...../ -masın ey mâh / bu...../ /

(vası) (mâle)

Kafiye-Redif:

Gözüme külhan olur sahn-ı gülsitân **sensiz**

Cihânı neyleyim ey şûh-i dil-sitân **sensiz**

Bu tâb-ı hüsn ile revnâk fezây-ı âlemsin

Hemîşe olmasın ey mâh bu cihân **sensiz**

(kafiye)(redif)

- Külhan (f.i.) : han, hamamlarda suyu ısıtmak için ateş yakılan yer.
 Sahn (a.i.c.) : avlu, boş yer, orta, meydan.
 Gül-sitân (f.b.i.) : gül bahçesi, gül tarlası.
 Şûh (f.i.) : şuhluk, oynaklık.
 Dil-sitân (f.b.s.) : gönül alan ve zapt eden güzel, meftûn eden.
 Tâb (f.i.) : güç, kuvvet, takat, huy.
 Hüsn (a.s.) : güzellik, iyilik.
 Revnâk (a.i.) : parlaklık, güzellik, tazelik, süs.
 Feza (f.s.) : Arttıran, çoğaltan.
 Hemîşe (f.z.f.) : daima, her vakit, her zaman.
 Mâh (f.i.) : ay, kamer.

Açıklaması: Sevgili! Gül bahçesinde bile olsam, senin olmadığın yer benim için ateş yeri gibidir, ben orada yanarım. Gönlümü zapt eden güzel sevgili! Bana dünyaları bile verseler sen olmadıktan sonra hiçbir değeri yoktur. Bütün dünyaya güzel huyların ile parlaklık veriyorsun cihanı aydınlatıyorsun. Ey kamer! Bu dünya hiçbir zaman sensiz olmasın, dünyayı aysız, beni sensiz bırakma.

t.m.g.a.(Türk Mûsikîsi Güfteler Antolojisi): cilt: II. sf: 1081

5.3. *Karcıġar Beste'nin Notası (3. Örnek Eser)*

KARCIġAR BESTE
Yıkıldı aşk ile âbâd gördüğün gönlüm

Usûl: Zencir **Beste: Dellâlâde Hacı İsmâil Efendi**
Güfte: Yahyâ Nazım Çelebi

Yar yı kal kal di a aş
aşk i le a a bûd
gö. gör dü ġün.
gön. llüm a man a man Ye le lel
lel le le le le lel li mi rim Ya lâ
yel le lel le le le li yar Pa di şah
ru yi mah gel e fen dim
be li ya ri men hey ca nm hey ca nm **SON**
Yar Ce mâ mâ li me me
mek te bi ne ne ol
du bi bir bü tün
şa ki kird a man a man Ye le lel

KARCIĞAR BESTE (2)

lel le la le le le lel li mi rim Ya lâ
yel le lel le le le le li yar Pa di şah
ru yi mah gel e fen dim
be li ya ri men hey ca nım

Yıkıldı aşk ile âbâd gördüğün gönlüm
Gubârı kalmadı bünyâd gördüğün gönlüm
Cemâl-i mektebine oldu bir bütün şakird
Fünûn-ı aşkda üstad gördüğün gönlüm
Ye le lel lel le le le le li mirim
Ya lâ yel le lel le le le li yar
Padişah ruy-i mah efendim beli şahı men

5.3.1. Karciğar beste'de güfthenin zencîr usûlüne göre dağılımı

Vezin: Me fâ 'i lün / Fe 'i lâ tün / Me fâ 'i lün / Fa 'lün (Bahr-i Müctes)

Vezin Me fâ 'i lün / Fe 'i lâ tün / Me fâ 'i lün / Fa 'lün (Bahr-i Müctes)
i lün aşk mek
Fe i lâ tün bâd Me (i)
i le â te bi ne ol bâd du (i)
fâ gör bir i lün dü gün bu tün Fa gön şâ lün lüm kird
Terennüm
Terennüm

Not: (i) parantez içerisinde yazılan harfler, güfthede vezin gereği "med" ile elde edilen açık (fazla) heceyi göstermektedir.

5.3.2. Karcığar beste'de güfthenin şekil özellikleri ve açıklaması

Vezin:

Yıkıldı aşk / ile âbâd / gördüğün / gönlüm 14 (+1)

. _ . _ / .. _ _ / . _ . _ / _ _

Gubârı kal / madı bünyâd / gördüğün / gönlüm 14 (+1)

. _ . _ / . . _ _ / . _ . _ / _ _

Cemâl-i mek / tebine ol / du bir bütün / şakird 14

. _ . _ / . . _ _ / . _ . _ / _ _

Fünûn-ı aşk / da üstâd / gördüğün / gönlüm 14 (+2)

. _ . _ / . . _ _ / . _ . _ / _ _

Takti: 4 / 4 / 4 / 3 14**Vezin:** Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fa'ilün
(Fa'lün)Ârızalar:

(Med)

.... / abâd / / ... /

(Med)

... / bünyâd / /

.... /-tebine.../...

(Med)

(imâle)

(Med)

aşk /üstâd / / /

Kafiye-Redif:Yıkıldı aşk ile âbâd **gördüğün gönlüm**Gubârı kalmadı bünyâd **gördüğün gönlüm**

Cemâl-i mektebine oldu bir bütün şakird

Fünûn-ı aşkda üstâd **gördüğün gönlüm**

(kafiye)(redif)

Âbâd (a.i.) : â'bâd (a.i.) : köleler.

Gubâr (a.i.) : toz.

Bünyâd (f.i.) : asıl, esas, temel, bina, yapı.

Cemâl (a.i.) : yüz güzelliği.

Şâkird (f.i.c.) : talebe, çırak.

Fünûn (a.i.c.) : nevi, çeşit, sınıf, sanat, ilim.

Açıklaması: Sen, beni aşkına köle olarak gördüğün için çok yıkıldım, benim gönlümü harap ettin. Sen benim gönlümü bir taş yığınınına benzettin lakin, sayende onun bile tozu kalmadı. Herkes güzelliği senin yüzünün güzelliğinden öğrendi ve sen bütün herkesi kendine çırak ettin, herkes senin okulunda taleben oldu. Sen, beni bu aşk sanatında, aşk ilminde kalp acısı çekerek maharetli hale getirdin. Senin sayende gönlüm bu okulda üstâd seviyesine ulaştı.

t.m.g.a.: cilt: I. sf: 534

SONUÇ ve ÖNERİLER

Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-arûz vezni ilişkisi Yönünden İncelenmesi başlıklı bu çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Dede Efendi'ye ait 10 eserin 9'u Müctes Bahri'nin Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün (Fa'lün) vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Bu vezin kalıbıyla bestelenmiş eserlerde zencîr usûlünün velvelesi iki güçlü darpla (düm, düm) başlar. Bu vezindeki eserlerde, güfteye vezin gereği ikinci darptan başlanmış, ilk güçlü darbu belirtmek amacıyla "Yâr" hitabı kullanılmıştır. Bu eserlerde güftenin açık heceleri usûlde kısa darplara, kapalı heceleri ise uzun darplara gelmiş, usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden dengeli, prozodik açıdan estetik bir yapı oluşmuştur. Dede Efendi tarafından Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün (Fa'lün) vezin kalıbıyla bestelenmiş şehnâz, sultânîyegâh ve hicâz eserler ile aynı vezne sahip diğer eserler arasında küçük farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkların vezin gereği "med" ile fazla (açık) hece elde edilmesi sebebiyle ya da melodik vurgunun sağlanabilmesi amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Bu eserlerde de güftenin açık heceleri usûlde kısa, kapalı heceleri uzun darplara gelerek kendi içinde dengeli bir dağılım göstermiştir.

Dede Efendi'nin yeniliğe açık bir felsefenin ürünü olan yine Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün (Fa'lün) veznindeki hüzzâm ve sultânîyegâh eserleri, ritim ve kompozisyon açısından önemli özelliklere sahiptir. Dede Efendi hüzzâm eserinde, zencîr usûlünün 5. halkasını oluşturan ve eserde terennüm bölümlerinin yer aldığı "Bereşan" (32 zamanlı) usûlünün yerine bir kez daha "Devr-i Kebîr" (28 zamanlı) usûlünü kullanmış, bu usûl süresince terennüm bölümünü devam ettirmiştir. Sultânîyegâh eserinde ise yine zencîr usûlünün 5. halkasını oluşturan "Bereşan" (32 zamanlı) usûlünü kullanmamış, uygulaması ilk kez Dede Efendi tarafından yapılan 88 zamandan oluşan "Eksik Zencîr" adını alan usûlü kullanmıştır. Terennüm bölümü yalnızca "Devr-i Kebîr" (28 zamanlı) usûlünde kullanılmış ve bu usûl ile karar'a gidilmiştir. Bu anlayışla bestelenen eser, karar duygusundan hiçbir eksiklik olmadan

tamamlanmıştır. Dede Efendi'nin bu iki eseri hariç diğer eserlerinde, zencîr usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan "Devr-i Kebîr" (28 zamanlı) ve "Bereşşan" (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

Dede Efendi'nin mâyesegâh eseri ise, Remel Bahri'nin Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Eserin güftesine usûlün ilk darbından başlanmış, usûl-arûz vezni ilişkisi güftede açık ve kapalı hecelerın usûlün kısa ve uzun darplarıyla olan uyumu ile sağlanmış, eserde prozodik olarak dengeli bir yapı oluşmuştur. Bu eserde de yine, zencîr usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan "Devr-i Kebîr" (28 zamanlı) ve "Bereşşan" (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

Zekâî Dede'ye ait 4 eserin 3'ü Müctes Bahri'nin Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün (Fa'lün) vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Bu vezin kalıbıyla bestelenmiş hicâzkâr eser dışındaki eserlerde güfteye vezin gereği ikinci darptan başlanmış, ilk güçlü darbu belirtmek amacıyla "Yâr" hitabı kullanılmıştır. Bu eserlerde güftenin açık heceleri usûlde kısa darplara, kapalı heceleri uzun darplara gelerek usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden dengeli, prozodik açıdan estetik bir yapı oluşmuştur. Zekâî Dede'nin Müctes Bahri'ne ait vezindeki eserleri ile Dede Efendi'nin aynı vezne sahip eserleri arasında güftenin vezne bağlı hece dağılımlarının usûl darpları ile olan uyumu aynı yapıyı göstermektedir. Dede Efendi'nin eserlerinde görülen usûl-arûz vezni ilişkisindeki denge ve güftelerin usûl darplarına dağılımındaki prozodik estetik yapı Zekâî Dede'nin eserlerinde de görülmektedir.

Zekâî Dede'nin rast eseri Müzârî Bahri'nin Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü /Fa'ilün (Fa'lün) vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Bu vezin kalıbıyla bestelenmiş eserlerde güfteye vezin gereği ikinci darptan başlanmış, ilk güçlü darbu belirtmek amacıyla "Yâr" hitabı kullanılmıştır. Bu eserde de yine, zencîr usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan "Devr-i Kebîr" (28 zamanlı) ve "Bereşşan" (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

Dellâlzâde'ye ait 6 eserin 3'ü Müctes Bahri'nin Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün (Fa'lün) vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Bu vezin kalıbıyla bestelenmiş eserlerde güfteye vezin gereği ikinci darptan başlanmış, ilk güçlü darbu belirtmek amacıyla "Yâr" hitabı kullanılmıştır. Dellâlzâde'nin karcıgar makamında bestelediği Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ilün (Fa'lün) veznindeki eser ile Dede Efendi ve Zekâî Dede'nin aynı vezin kalıbıyla besteledikleri eserler arasında farklılıklar görülmüştür. Eserde zencîr usûlünün

ikinci halkasını oluşturan “Çenber” (24 zamanlı) usûlündeki farklı hece dağılımlarının vezin gereği “med” ile fazla (açık) hece elde edilmesi sebebiyle olduğu düşünülmektedir. Bu eser aynı vezindeki diğer eserlere göre farklı bir dağılım gösterse de, güftenin açık heceleri usûlde kısa, kapalı heceleri uzun darplara gelerek kendi içinde dengeli bir dağılım göstermiştir. Bu eserde de, zencîr usûlünün dördüncü ve beşinci halkasını oluşturan “Devr-i Kebîr” (28 zamanlı) ve “Bereşan” (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

Dellâlzâde’nin muhayyerbûselik eseri, Remel Bahri’nin Fâ’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilâtün/Fe’ilün (Fa’lün) vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Eserin güftesine usûlün ilk darbından başlanan bu eser kendi içinde hece dağılımlarının usûl darpları ile olan uyumu yönünden dengeli bir dağılım göstermiştir. Zencîr usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan “Devr-i Kebîr” (28 zamanlı) ve “Bereşan” (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

Dellâlzâde’nin acemaşîrân eseri, Hezec Bahri’nin Mefâ’ilün/Mefâ’ilün/Mefâ’ilün/Mefâ’ilün vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Eserin güftesine usûlün ilk darbından başlanan bu eser kendi içinde hece dağılımlarının usûl darpları ile olan uyumu yönünden dengeli bir dağılım göstermiştir. Zencîr usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan “Devr-i Kebîr” (28 zamanlı) ve “Bereşan” (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

Dellâlzâde’nin mâhûrbûselik eseri, Hezec Bahri’nin Mef’ülü/Mefâ’ilü/Mefâ’ilü/Fe’ülün vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Eserin güftesine usûlün ilk darbından başlanan bu eser kendi içinde hece dağılımlarının usûl darpları ile olan uyumu yönünden dengeli bir dağılım göstermiştir. Eserde zencîr usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan “Devr-i Kebîr” (28 zamanlı) ve “Bereşan” (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

İncelenen eserlerin tümü ele alındığında Dede Efendi’ye ait 10 eserin 9’u, Zekâî Dede’ye ait 4 eserin 3’ü, Dellâlzâde’ye ait 6 eserin 3’ü Müctes Bahri’ne ait Mefâ’ilün/Fe’ilâtün/Mefâ’ilün/Fe’ilün (Fa’lün) vezin kalıbıyla bestelenmiştir. Dolayısıyla zencîr usûlü ile bestelenen eserler için genel olarak en çok Mefâ’ilün/Fe’ilâtün/Mefâ’ilün/Fe’ilün (Fa’lün) vezin kalıbı kullanılmıştır diyebiliriz.

Zekâî Dede’nin hicâzkâr eseri dışında Müctes Bahri’ne ait Mefâ’ilün/Fe’ilâtün/Mefâ’ilün/Fe’ilün (Fa’lün) vezin kalıbıyla bestelenmiş diğer eserlerde

güfteye vezin gereği ikinci darptan başlanmış, ilk güçlü darbı belirtmek amacıyla “Yâr” hitabı kullanılmıştır. Yine Zekâî Dede’nin Müzârî Bahri’ne ait Mef’ûlü/Fâ’ilâtü/Mefâ’ilü/Fa’ilün (Fa’lün) vezin kalıbıyla bestelenmiş rast eseri hariç, Remel Bahri’ne ait Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilün, Fâ’ilâtün/Fe’ilâtün/ Fe’ilâtün/Fe’ilün (Fa’lün), Hezec Bahri’ne ait Mef’ûlü/Mefâ’ilü /Mefâ’ilü/Fe’ülün, Mefâ’ilün/Mefâ’ilün/Mefâ’ilün/Mefâ’ilün vezin kalıbıyla bestelenmiş eserlerde güfteye usûlün ilk darbından başlanmıştır.

Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde’nin beste formunda, zencîr usûlünde bestelediği eserler, usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden gerek melodik vurgu, gerekse güftenin anlamını güçlendirmek amacıyla yapılan vurgulamalardan kaynaklandığı düşünülen küçük farklılıkların dışında, güftedeki kısa ve uzun (açık-kapalı) heceler usûlde kısa ve uzun darplarla bir araya gelerek dengeli bir dağılım göstermiştir. Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde’nin zencîr usûlündeki eserlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden sorunsuz, dengeli ve prozodik yönden estetik bir yapıya sahip olduğu görülmüştür.

İncelenen eserlerde, zencîr usûlünün 4. ve 5. halkasını oluşturan “Devr-i Kebîr” (28 zamanlı) ve “Bereşan” (32 zamanlı) usûllerinin bulunduğu son 60 zamanın terennüm (lâfzî, îkâî) bölümlerini oluşturduğu görülmüştür.

Türk mûsikîsinin hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği” anlamına gelen “meşk” kavramı, müzik öğretim yönteminin, icrâ usûlünün ve repertuarın bir sonraki nesile aktarılmasını sağlayan en önemli unsurlarından biri olmuştur.

“Meşk”te hafızayı güçlendiren ve tazeleyen araçlardan biri güfte mecmuaları diğeri ise usûldür. Usûl, hafızayı canlı tutma işlemini arûz vezinleri ile birleştirerek icrâ eder ve eser, ritim ve melodiden oluşan iç yapı ile ve dış yapıyı oluşturan formuyla birleşerek usûl ve arûz vezinlerine göre düzenlenir.

Her usûlün kolay bestelendiği vezin kalıpları vardır. Bu konuda Cinuçen Tanrıkorur’un Türk mûsikîsinin Klâsik ve Romantik Dönemleri’nde ağır semâî, yürük semâî ve şarkî formlarında bestelenmiş 600 sözlü eser üzerinde yaptığı araştırmada belirli arûz kalıplarının Türk mûsikîsindeki belirli usûller kullanılarak bestelendiği sonucuna ulaşmıştır. “Zencîr” usûlü için, 20 eser üzerinde yapılan bu çalışmada, usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden uyumlu ve dengeli vezin kalıplarının olduğu belirlenmiştir.

Dede Efendi, usûllerin arûz vezni ile olan ilişkisini yüksek mûsikî bilgisi ve zevkinin bir sonucu olarak zencîr usûlünde bestelediği eserlerine yansıtması, ayrıca eserlerinde yaptığı yeniliklerle, köklerini tarihin derinliklerine salması,

hem oluşturduğu bestelerle hem de Zekâî Dede ve Dellâlzâde gibi yetiştirdiği öğrencilerle Türk mûsikîsinin büyük bestekârları arasında yer almıştır.

Zekâî Dede ve Dellâlzâde, ustalık derecesindeki yetenekleri ve Dede Efendi'den aldıkları köklü mûsikî eğitimi ile zencîr usûlünde usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden dengeli ve uyumlu eserler bestelemişlerdir.

Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde kendi aralarında ve kendinden sonraki nesiller için zincirin birer halkası olmuş, Türk mûsikîsi icrâ üslûplarının ve repertuarın bu güne intikalini sağlamışlardır.

Bugün bizlere miras olarak kalan eserler üzerinde inceleme konusu usûl-arûz vezni ilişkisi olan çalışmaların yeterli sayıda olmadığı düşünülmektedir. Bu çalışmanın, Türk mûsikîsi bestekârlarının küçük ve büyük formdaki eserleri üzerinde yapılacak olan usûl-arûz vezni ilişkisi ile ilgili çalışmalara, konunun daha iyi anlaşılması açısından yardımcı olacağı düşünülmektedir. ©

KAYNAKLAR

- AKBULUT, Yusuf (1990). *Klâsik Türk Müziği Şarkı Formu'nda Usûl-Arûz Vezin ilişkisi*. Sanatta Yeterlilik Çalışması. Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- BEHAR, Cem (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: AFA Yayıncılık.
- AKDOĞU, Onur (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- AKSÛT, Sadun (1993). *Türk Mûsikîsi Güfteler Hazinesi, c.I.- II*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- BELVİRANLI, A. Kemal (1995). *Aruz ve Âhenk*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- ÇIPAN, Mustafa (2001). *Güfte İncelemesi Notalar, Güfteler, Şekil Özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Mûsikî Bilgileri*. Konya: S.Ü.Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları.
- DİLÇİN, Cem (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- GARGUN, Aslı (2011). *Dede Efendi, Zekât Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- GÜLDAŞ, Saadet (2003). *Türk Mûsikîsinde Prozodi*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- İNAL, İbnülemin M. Kemal (1958). *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikînasları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- İPEKTEN, Haluk (2001). *Eski Türk Edebiyatı- Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KAÇAR, Gülçin, Yahya (2009). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- KILINÇARSLAN, Hakan (2006). *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ÖZALP, M. Nazmi (2000). *Türk Mûsikîsî Tarihi, c. I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- ÖZKAN, İ. Hakkı (1998). *Türk Mûsikîsî Nazariyatı ve Usûlleri- Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

- ÖZTUNA, Yılmaz (1987). *Dede Efendi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- SALGAR, M. Fatih (2005). *50 Türk Müziği Bestekârı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- TANRIKORUR, Cinuçen (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- TANRIKORUR, Cinuçen (2009). *Müzik, Kültür, Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- UNGAY, M. Hurşit (1981). *Türk Mûsikisinde Usûller ve Kudûm*. İstanbul: Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarı.
- ÜNGÖR, Ethem Ruhi (1981). *Türk Mûsikisi Güfteler Antolojisi*, c. I-II. İstanbul: Eren Yayınları.
- YARAR, M. Turan (2009). *Güfte Antolojisi Dilden Tele*, c. I- II. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- YAVAŞCA, Alâeddin (2002). *Türk Mûsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- YEKTÂ, Rauf (2000). *Esâtiz-i Elhân* (Yayına Hazırlayan: Nuri Akbayar). İstanbul: Pan Yayıncılık.