



Konservatoryum Conservatorium

Başvuru | Submitted 08.07.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 07.11.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 04.12.2025
Kabul | Accepted 08.12.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

FERAHFEZÂ MAKAMINDA KÂR FORMU: DEDE EFENDİ’NİN ÜSLÛBU ÜZERİNE BİR İNCELEME

The Kâr Form in the Ferahfezâ Makam: An Examination of Dede Efendi’s Musical Style

Aslı Yeşilgül Alay¹ & Yavuz Demirtaş²

¹ İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Malatya, Türkiye

² Fırat Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Elazığ, Türkiye

Öz

Bu çalışma, klasik Türk müzikisinin önemli bestekârlarından Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi’nin Ferahfezâ makamında bestelediği kâr formundaki eserini tarihsel, estetik ve biçimsel yönleriyle incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, Mevlevî terbiyesiyle şekillenen Dede Efendi’nin sanatsal kimliği bağlamında, geleneksel müzik formlarındaki bireysel yaratıcılık gücü ve özgün üslûbu ön plana çıkarılmaktadır. Çalışma, yalnızca belirli bir eser analizi ile sınırlı kalmayıp; klasik formun yapısal bileşenleri, makam ve usûl ilişkisi, güfte-melodi uyumu, terennüm kullanımı, dramatik yapı ve melodik kurgunun detayları üzerinden dönemin estetik anlayışını anlamaya yönelik kapsamlı bir çözümleme sunmaktadır. Yöntem olarak nitel araştırma desenine dayalı betimsel analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Eser; form, yapı ve içerik bakımından sistematik olarak ele alınmış, terennüm cümlelerinin düzeni, usûl çeşitliliği, makam geçkileri ve melodik kıvrımlar ayrıntılı şekilde analiz edilmiştir. İnceleme, Dede Efendi’nin klasik formları teknik ustalıklı uygularken aynı zamanda yüksek estetik duyarlılık, yenilikçilik ve özgünlük sergileyen bir üslûp geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Ferahfezâ Kâr’ı, klasik Türk müzikisi repertuarında hem tarihî hem sanatsal açıdan seçkin bir yere sahiptir.

Abstract

This study aims to examine the kâr composed by one of the prominent composers of classical Turkish music, Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi, in the Ferahfezâ makam from historical, aesthetic, and structural perspectives. Within the framework of Dede Efendi’s artistic identity shaped by Mevlevî training, the research emphasizes his individual creativity and distinctive style within traditional musical forms. The study is not limited to a single composition analysis; rather, it offers a comprehensive interpretation of the period’s aesthetic understanding through the structural components of classical form, the relationship between makam and usûl, the harmony between poetic text and melody, the use of terennüm, dramatic organization, and melodic construction. The study adopts a qualitative research design based on a descriptive analytical approach. The work is systematically evaluated in terms of form, structure, and content, and the arrangement of terennüm phrases, diversity of usûl patterns, makam transitions, and melodic contours are analyzed in detail. The findings reveal that Dede Efendi applied classical forms with technical mastery while simultaneously developing a highly aesthetic, innovative, and original style. The Ferahfezâ Kâr occupies a distinguished position in the classical Turkish music repertoire, both historically and artistically.

Anahtar Kelimeler Dede Efendi • Ferahfezâ • kâr formu • form analizi • kişisel üslûp

Keywords Dede Efendi • Ferahfezâ • composition form • form analysis • personal style



“ Atf | Citation: Yeşilgül Alay, A. & Demirtaş, Y. (2025). Ferahfezâ Makamında Kâr Formu: Dede Efendi’nin Üslûbu Üzerine Bir İnceleme. *Konservatoryum-Conservatorium*, 12(2), 730-747. <https://doi.org/10.26650/CONS2025-1737083>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. ① ②

© 2025. Yeşilgül Alay, A. & Demirtaş, Y.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Aslı Yeşilgül Alay ayesilgul_84@hotmail.com



**Yazar Notu**

Bu çalışma, Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ danışmanlığında Aslı YEŞİLGÜL ALAY tarafından hazırlanan ve Ulusal Tez Merkezi sayfasında 332027 nolu "Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi'nin Hayatı Ve Ferah-Fezâ Klâsik Faslı" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiş ve güncel literatür taramasıyla desteklenerek alandaki son gelişmelerle yeniden yapılandırılmıştır.

Extended Summary

This study presents a comprehensive analysis of the *kâr* composed by Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi in the *Ferahfezâ* makam, positioning the work not only as a musical composition but as a rich cultural and intellectual product of the late Ottoman period. As one of the most significant figures in classical Turkish music, Dede Efendi occupies a unique position in the tradition due to his ability to reconcile classical formality with personal expression, spiritual insight, and aesthetic innovation. The *Ferahfezâ Kâr*, considered among his mature works, offers fertile ground for examining the dynamic relationship between form and individuality in Ottoman-Turkish musical culture.

The *kâr* form, traditionally placed at the beginning of the vocal suite (*fasıl*), is known for its extended structure, complex rhythmic patterns, and refined poetic content, often written in classical Ottoman Turkish using *aruz* meter. In this context, the analyzed piece exemplifies the grandeur and formality of the genre while showcasing Dede Efendi's interpretive depth and compositional originality. The choice of *Ferahfezâ* makam—a relatively rare but rich and introspective mode—further adds layers of meaning to the piece, emphasizing a sense of spiritual elevation and lyrical intimacy.

The methodology adopted in this research is grounded in qualitative inquiry and employs descriptive and structural music analysis. The study examines the composition's form, phrase architecture, modal development, rhythmic design (*usûl*), and text-melody integration. Particular attention is paid to the interplay between melodic progression and poetic content, as well as the role of *terennüm* sections—both *lâfzî* (lexical) and *îkâî* (nonsense syllables)—which serve as both formal markers and expressive devices. The analysis reveals a carefully balanced structure, wherein repetition, contrast, variation, and modulation are interwoven to sustain both formal cohesion and expressive dynamism.

In terms of form, the *kâr* reveals a layered and hierarchical organization. Its sections are demarcated through recurring *terennüm* motifs that function as both musical and rhetorical anchors. The use of *Zencîr* and other large-scale *usûl* cycles adds rhythmic gravitas, while frequent modulations within and across sections highlight the composer's mastery of tonal navigation. The work's melodic contours extend across a wide range, employing ascending and descending gestures, ornamentation, and nuanced intervallic motion to evoke both narrative and emotional depth. The poetic text, set in *aruz*, is tightly integrated with the melodic line, allowing semantic emphasis to align with melodic cadence and rhythmic weight.

One of the primary findings of the study is that Dede Efendi's approach to composition reflects a deep internalization of tradition coupled with an instinct for renewal. Rather than innovating by abandoning form, Dede Efendi revitalizes inherited structures from within—altering, expanding, and intensifying them to reflect the aesthetic and expressive demands of his time. This characteristic makes his music particularly valuable for understanding the transition between classical continuity and individual agency in 19th-century Ottoman musical thought.

The study also emphasizes the pedagogical value of works such as the *Ferahfezâ kâr*. In an era where shorter, more accessible forms dominate performance and instruction, extended compositions like this provide critical insight into the intellectual and technical challenges faced by composers and performers alike. The analysis suggests that greater inclusion of large-form works in conservatory and university curricula could significantly enhance students' understanding of compositional form, modal development, rhythmic complexity, and historical aesthetics.

Furthermore, the research advocates for interdisciplinary perspectives in approaching Dede Efendi's music, particularly in light of his Mevlevi affiliation and strong literary sensibility. His compositions are not merely technical exercises but deeply rooted in the cultural and metaphysical worldviews of his time. The *Ferahfezâ Kâr* exemplifies how music, poetry, and mysticism converge in Ottoman intellectual life. Thus, this work offers scholars opportunities to explore intersections between musicology, Ottoman literature, Sufi studies, and performance practice.





In conclusion, Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi's *Ferahfezâ Kâr* stands as a landmark of Ottoman-Turkish musical creativity. It not only exemplifies the composer's formal mastery and artistic vision but also illustrates how a deeply rooted tradition can be reimagined through a personal, spiritual, and aesthetically refined lens. As such, the piece represents more than a single musical work—it is a cultural statement that bridges past and present, form and emotion, discipline and freedom. This study contributes to the growing body of scholarship that seeks to reevaluate classical Turkish music not as a static heritage but as a living tradition shaped by its most visionary interpreters.



FERAHFEZÂ MAKAMINDA KÂR FORMU: DEDE EFENDİ'NİN ÜSLÛBU ÜZERİNE BİR İNCELEME

Türk mûsikîsi, yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlerin, inanç sistemlerinin ve kültürel katmanların etkileşimiyle şekillenmiş, köklü ve çok katmanlı bir sanat alanıdır. Hem sözlü hem de enstrümantal formlarıyla estetik, ritmik ve melodik açıdan gelişkin bir yapı sergileyen Türk mûsikîsi, aynı zamanda toplumun tarihsel belleğini, duygu dünyasını ve değerler sistemini yansıtan önemli bir kültürel ifade aracıdır. İcrası, teorisi ve formları bakımından klasikleşmiş bir geleneğe sahip olan bu müzik anlayışı, özellikle Osmanlı dönemiyle birlikte saray, tekke ve halk çevrelerinde kurumsallaşarak sanatın farklı katmanlarında derinleşmiş ve zenginleşmiştir.

Yapı itibarıyla saz mûsikîsinden ziyade söz mûsikîsine, yani şiire dayalı bir karakter taşır. Bu bağlamda mûsikîdeki “söz” kavramı, esasen belirli ölçü ve kalıplara bağlı olan şiiri ifade eder. Klasik Türk şiiri denildiğinde ise, bu şiir anlayışını arûz vezni dışında düşünmek neredeyse imkânsızdır. Arûz vezni, Kutadgu Bilig’den itibaren klasik Türkçe’nin en çok başvurduğu nazım ölçüsüdür. Türk mûsikîsinde güftenin vezni ile bestedeki usûl arasındaki zorunlu bağ, bu tarihî ve estetik birlikteliğin doğal bir sonucudur. Bu uyum, klasik Türk mûsikîsinin hem şiirsel hem de ritmik yapısında temel belirleyici unsurlardan biri olmuştur (Tanrıkorur, 1998).

Râuf Yektâ Bey ve Türk mûsikîsinin önde gelen otoriteleri, “Türk mûsikîsinin mükemmel bir tarihi yazıldığına görülecektir ki, en meşhur Türk bestekârlarının büyük bir kısmı Mevlevîdir” tespitinde bulunmuşlardır. Bu Mevlevî bestekârlar arasında özel bir yere sahip olan Dede Efendi, 1778–1846 yılları arasında yaşamış ve klasik Türk mûsikîsinin son büyük döneminin temsilcilerinden biri olmuştur. Mûsikî çevrelerince bestekârlığı “dehâ” düzeyinde değerlendirilen Dede Efendi, sanat hayatına erken yaşta başlamış; güçlü bir mûsikî eğitimi alarak, dönemin önde gelen üstatlarından meşk yoluyla istifade etmiştir. Bu süreçte, kendisinden önceki dönemlere ait neredeyse bütün önemli eserleri derinlemesine öğrenmiş ve çözümlemiştir. Dede Efendi’nin eserleri, hem seleflerinden devraldığı mûsikî mirasını yansıtmaları hem de yenilikçi üslubu, incelikli duyarlılığı ve özgün buluşlarıyla klasik Türk mûsikîsine kattığı katkıları ortaya koyması bakımından son derece kıymetlidir (Çıpan ve Karaman 2010, s. 488). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Dede Efendi’nin sanatı, sadece bireysel bir yetkinlik örneği değil, aynı zamanda klasik Türk mûsikîsinin şiirle kurduğu tarihsel bağın, tasavvufî derinliğin ve estetik rafineliliğin birleştiği yüksek bir temsil alanı olarak öne çıkar; böylece hem müzikal hem kültürel sürekliliği sağlayan öncü bir rol üstlenmiştir.

Dede Efendi, klasik Türk mûsikîsinin zirve şahsiyetlerinden biri olarak yalnızca bestekârlığı ile değil, aynı zamanda hanendeliği, nazari bilgisi ve meşk geleneğindeki etkinliğiyle de sanat tarihinde müstesna bir konumda yer alır. Mevlevîhâne terbiyesiyle şekillenen bu derin sanat anlayışı, onun eserlerinde hem geleneksel yapıya bağlılığı hem de yenilikçi yaklaşımları bir arada sunmasını mümkün kılmıştır. Dede Efendi’nin müzikal kimliği, sadece bir dönemin estetik anlayışını yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda sonraki kuşaklara yön veren kurucu bir unsur olarak etkisini sürdürmüştür. Onun eserlerinde, geleneksel form ve kuralların ötesinde, içsel duyusun ve bireysel hissiyatın güçlü izleri de görülür. Bu çerçevede, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin mûsikî mirası, sadece klasik Türk mûsikîsinin biçimsel sınırlarında değil, aynı zamanda bireysel yaratıcılığın gelenekle kurduğu dinamik ilişkide anlam kazanmaktadır. Onun eserlerinde görülen teknik incelik, duygu yoğunluğu ve yapıdaki istikrar, dönemin sanatsal anlayışını aşarak evrensel bir ifade gücüne ulaşır. Bu bağlamda, Dede Efendi’nin Ferahfezâ makamında bestelediği kâr formundaki eserin analizi, yalnızca belirli bir kompozisyonun incelenmesinden ibaret olmayıp, aynı zamanda klasik form anlayışının çözümlemesine ve bestekârın bireysel üslûbunun izlerinin açığa çıkarılmasına da hizmet etmek-

tedir. Bu doğrultuda hazırlanan çalışma, hem form bilgisine dayalı çözümlemeler yoluyla sanatsal yapıyı görünür kılmayı hem de Dede Efendi'nin estetik tavrını daha yakından değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi'nin Hayatı

İsmâil Dede Efendi'nin yaşamı, sadece bireysel bir sanatçının biyografisi değil, aynı zamanda Osmanlı mûsikî geleneği içinde şekillenen bir kültürel ve sanatsal inşa sürecidir. Bu bölümde, onun hayatına ilişkin temel unsurlar başlıklar halinde ele alınarak, sanatıyla kişisel yaşamı arasındaki etkileşim bütüncül bir bakış açısıyla incelenecektir.

Ailesi, Çocukluğu ve Gençliği

İsmâil Dede Efendi, Türk mûsikîsi tarihinde farklı unvanlarla anılan ve klasik repertuvara yön veren önemli bir bestekârdır. 9 Ocak 1778'de İstanbul Şehzadebaşı'nda dünyaya gelmiş; babası Süleyman Ağa'nın Osmanlı bürokrasisindeki görevleri ve ardından "Hammâmî-zâde" lakabıyla anılmasına neden olan hamam işletmeciliği, ailesinin toplumsal konumunu şekillendirmiştir (Aksüt, 1993; Zeteroğlu, 2023). Çocukluk döneminde güçlü ses yapısıyla dikkat çeken Dede Efendi, Çamaşırcı Mektebi'nde kısa sürede "İlâhîcibaşı" olarak tanınmıştır (Ayvazoğlu, 1999). İlk sistemli mûsikî eğitimi Ucu-zâde Mehmed Emin Efendi'den alan Dede, hocasının desteğiyle Maliye Nezareti'nde Kâtip Muavini olarak göreve başlamıştır (Çırak ve Tutu, 2020, s. 161). Memuriyetine devam ederken Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Ali Nutkî Dede ve Abdülbâkî Nâsır Dede'den aldığı derslerle hem mûsikî bilgisini derinleştirmiş hem de Mevlevîliğin tasavvufî terbiyesini benimsemiştir (Yektâ, 2000; Feyzioğlu, 2017). Bu çift yönlü eğitim süreci yaklaşık yedi yıl boyunca kesintisiz şekilde devam etmiş ve Dede Efendi'nin sonraki sanat yaşamının temelini oluşturmuştur.

Tanpınar, İsmâil Dede Efendi'yi hem Mevlevî dervişliğini hem de saray mensubu kimliğini uyumla sürdüren, aynı zamanda halkla ilişkisini koruyan bir sanatçı olarak tanımlar. Rumeli kökeni nedeniyle erken yaşta edindiği Rumeli ezgileri, onun geleneksel yapıyı Batı etkileriyle birleştiren müzikal üslubuna yansımıştır (Tanpınar, 1996).

Dergâhın postnişîni Ali Nutkî Dede'nin kendi elyazısıyla tuttuğu özel defter olan *Defter-i Dervîşân*'da;

*"Zamân-ı meşîhatımızda dergâh-ı âliye çile çıkarıp
Dervîş olmaya gelen canlar"*

başlığı altında yer alan listede, 18 Zilhicce 1212 (1797) tarihli kayıtlarda adı geçen İsmâil Dede Efendi, 29 Temmuz 1798'de semâ meşkini tamamlamış; Sultan III. Selim'in daveti ve Ali Nutkî Dede'nin izniyle 1001 günlük çile süresini doldurmadan "Dede" unvanıyla saray fasıllarına katılmaya başlamıştır (Yüksel, 2001; Salgar, 2004). Çilesinin olağan süreden çok önce tamamlanması, sanatındaki yetkinliğe ve kendisine duyulan güvene işaret etmektedir (Gargun ve Karaman, 2012, s. 357). Bu karar, hem onu yormamak hem de yeteneğinin önünü açmak adına bilinçli bir tercihi yansıtır.

Eşi ve Çocukları

İsmâil Dede Efendi, 1801'de Nazlıfer Hanım ile evlenerek Akbıyık Mahallesi'ne yerleşmiş; bu süreçte sarayla ilişkileri güçlenmiş ve "Musâhib-i Şehriyâr" ile ardından "Müezzinbaşılık" görevlerine getirilmiştir (Yavaşca, 2006; Öztuna, 1990; Yektâ, 1925). 1804'te şeyhi Ali Nutkî Dede'nin ve kısa süre sonra oğlunun vefatı ise derin mânevî etkiler bırakmış ve sanatına yansımıştır (Salgar, 2004). Ardı ardına yaşadığı kişisel kayıpların derin etkisiyle, Bayatî makamındaki,

"Bir gonca-femin yâresi var ciğerimde"

Ateş dökülürse yeridir âh-ı serimde
Her lâhza hayali duruyor didelerimde
Takdire nedir çâre bu varmış kaderimde”

güfteli bestesini bu dönemde, muhtemelen duygusal bir tesirle kaleme almıştır. 1808’de annesi Rukiye Hanım’ın, 1810’da ise oğlu Mustafa’nın vefatı, Dede Efendi’nin mânevî çöküntüsünü derinleştirmiş ve bu durum eserlerine de yansımıştır (İnal, 1958; Salgar, 2005). Sonraki yıllarda üç kızı dünyaya gelmiş; büyük kızı Hatice Hanım’ın Tanburî Şirin Arif Ağa ile evliliğinden, bestekâr Rıfat Bey’in de yer aldığı dört çocuk doğmuştur (Özalp, 2000).

Vefatı

Sultan III. Selim’in tahttan indirilip öldürülmesi, sarayın Batı musikisine yönelmesi ve geleneksel mûsikînin geri plana düşmesi, Dede Efendi’nin sanatında belirleyici bir kırılma yaratmış; buna rağmen sanat üretimi azalmamış, aksine yoğunlaşmıştır (Arslan, 2020). Sultan Abdülmecid döneminde Batı müziğinin sarayda hâkim hâle gelmesi ise onun için büyük bir hayal kırıklığı olmuş ve bu durum sanatına da yansımıştır (Kılınçarslan, 2006; Özalp, 2000). Yaşının ilerlemesi ve kültürel dönüşümün etkisiyle çıktığı hac yolculuğunda koleraya yakalanan Dede Efendi, 29 Kasım 1845’te Mina’da vefat ederek Hazreti Hatice’nin kabri civarına defnedilmiştir (İnal, 1958).

Sanatçı Kişiliği

Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi, Merağalı Abdülkadir ve İtrî ile birlikte Türk mûsikîsinin en büyük bestekârlarından biri kabul edilir ve mûsikîdeki üretkenliğinin yanı sıra şiir, hat ve edebiyatta da derin bir estetik anlayış sergilemiştir (Urhan, 2022). Türkçe ve Farsça manzumelerinde Mevlevîliğin mistik duyarlığı belirgindir (Yüksel, 2001); Esmâ Sultan için yazdığı kasideyi kendi hattıyla tezhip ettirmesi hat sanatındaki ustalığını, Âyin Defteri’ndeki metinler ise düz yazı becerisini ortaya koymaktadır (Üngör, 1966; Salgar, 2004).

Mevlevî çilesi sırasında bestelediği ilk eserlerle tanınmış, III. Selim’in takdirini kazanarak sarayda resmî görevler üstlenmiş ve zamanla müezzinbaşılığa yükselmiştir (Özalp, 2000). Kişisel kayıpları bestelerine duygusal bir derinlik katmış; “Bir gonca-femin yâresi var ciğerimde” bu dönemin belirgin örneklerindendir (Salgar, 2004). Sultan II. Mahmud döneminde yeniden saraya çağrılan Dede Efendi, musâhiplik görevi sırasında sanatının zirvesine ulaşmış ve padişah tarafından çeşitli nişanlarla taltif edilmiştir (Yavaşca, 2006). Hanendeliği dönemin en saygın icracıları arasında yer almasını sağlamış; buna karşılık neyzenliği ikincil düzeyde kalmıştır (Çıpan ve Karaman, 2010, s. 495; Özalp, 2000). Genç yaşta bestelediği “Zülfündedir benim baht-ı siyâhım” ise onun hem geleneksel bilgiyi hem de yaratıcı yenilik arayışını yansıtan karakteristik bir eserdir (Salgar, 2004).

Dede Efendi, Mevlevî terbiyesinin kazandırdığı manevi derinliği estetik ve teknik ustalıkla birleştirerek geleneksel kalıplar içinde özgün bir ifade dili geliştirmiş ve XIX. yüzyıl mûsikîsinde müstesna bir konuma ulaşmıştır (Ergur, 2024; Tuncel, 2025; İnan ve Feyzioğlu, 2023; Yektâ, 1925; Salgar, 2004). Sanatındaki yenilikçi yaklaşım, yeni değerlendirme ölçütlerinin oluşmasına katkı sağlamış; II. Mahmud’a ithaf ettiği Sultân-ı Yegâh makamındaki eserde 88 zamanlı “Eksik Zencîr” usûlünü ilk kez kullanması, ritmik yapıdaki bu yenilikçiliğin çarpıcı bir örneğini oluşturmuştur (Salgar, 2004).

Dede Efendi, hemen her formda başarılı eser verebilen nadir bestekârlardan biri olup özellikle dinî mûsikîdeki âyîn ve duraklarıyla üstün bir sanat kudreti sergilemiştir (Yektâ, 1925). Mesud Cemil’e göre hem klasik geleneğe bağlı kalmış hem de III. Selim ve Tanzimat dönemlerindeki yenilikçi eğilimleri kavrayarak Batı müziğiyle temas kurmuş; bu etkileşim “Kâr-ı Nev” ve “Yine bir gülñihâl” gibi eserlerine yansımıştır (Çıpan ve Karaman, 2010, s. 502–503). Kendi oluşturduğu Sultân-ı Yegâh makamı ve bu makamda bestelediği eserler,

teknik yenilik kapasitesini gösterirken; Batı etkilerini geleneksel yapıyla uyumlu biçimde kullanması, ritim ve melodi ilişkisine hâkimiyetini ortaya koymuştur (Kılınçarslan, 2006).

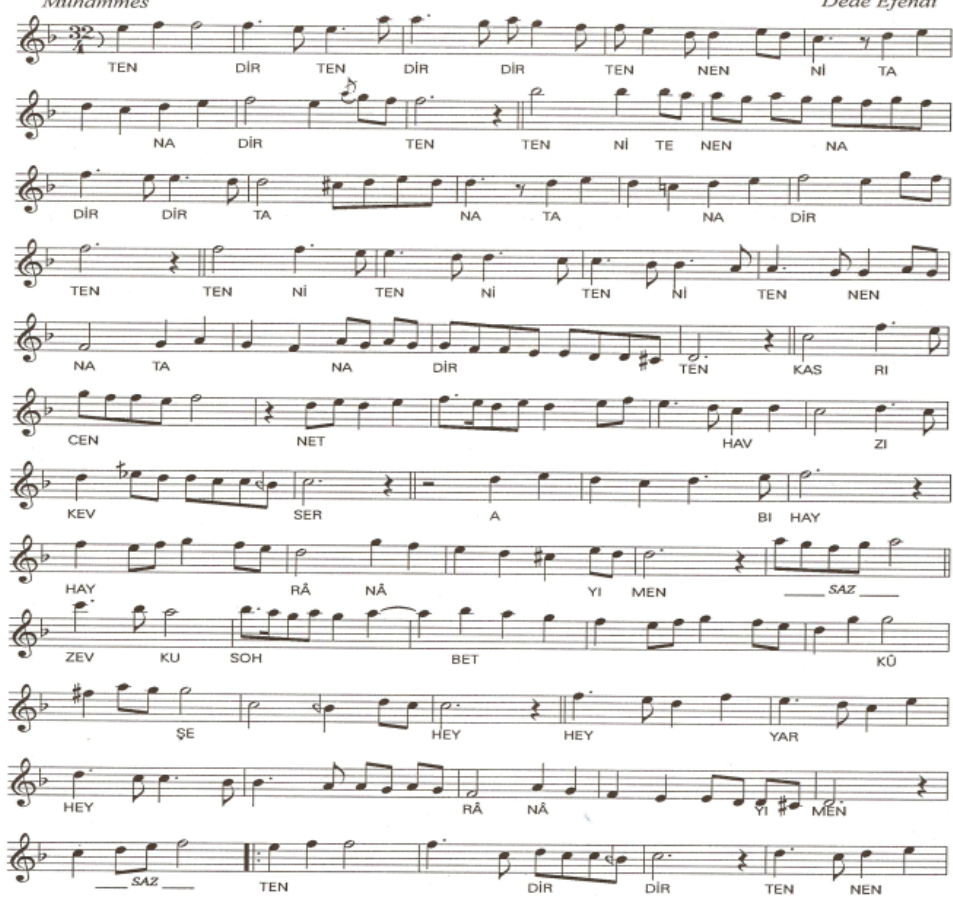
Dede Efendi, Türk mûsikîsinin hemen tüm formlarında yüksek düzeyde eser vermiş, melodik yaratıcılığı, makam-usûl geçkilerindeki ustalığı ve özellikle Zencîr usûlünü kullanmadaki maharetiyle klasik repertuarın en özgün bestekârları arasında yer almıştır (Aksüt, 1993). Sultân-ı Yegâh, Neveser, Sâbâ-Bûselik gibi yeni makamları tertip ederek mûsikî literatürüne önemli katkılar yapmış; Şarkı formunda ulaştığı estetik düzey ise Hacı Ârif Bey dışında neredeyse erişilememiştir (İnan ve Feyzioğlu, 2023, s. 12; Özalp, 2000). Ferahfezâ faslının Sultan II. Mahmud'un talebiyle kısa sürede bestelenmesi ve bu icra sonunda "Murassa İftihar Nişanı" ile ödüllendirilmesi, onun sanatsal kudretini ve saray nezdindeki itibarını göstermektedir (Salgar, 2004). Klasik geleneğe köklenen bu üretim, Mevlânâ'dan Dede Efendi'ye uzanan manevi estetik çizginin günümüzde de etkisini sürdürdüğünü hatırlatır (Kaplan, 1978).

Görsel 1

Ferahfezâ Kâr'ın Notası

FERAHFEZÂ KÂR
Kasr-ı cennet

Muhammes *Dede Efendi*





FERAHFEZÂ KÂR (2)

Nİ TEN NEN Nİ TE NE Nİ TE NE Nİ TEN DİR DİR
 TEN NEN Nİ TEN NEN NÂ
 DİR DİR TEN DİR TEN ZEV KU SOH
 BET KÜ ŞE
 HEY HEY YÂR HEY
 RA NÂ MEN SAZ AH HA
 AH HA AH HA AH HA HEY AH HA AH HA HEY
 HEY RÂ NÂ Yİ MEN
 AH HA AH HA AH HA AH HA HEY
 AH HA AH HA HEY HEY RÂ NÂ
 Yİ MEN SAZ ZEV KÜ SOH
 BET KÜ ŞE İ





FERAHFEZÂ KÂR (3)

HEY HEY YÂR HEY

RÂ NÂ Yİ MEN SAZ AH DE RE

DİL LÂ DİR TEN NÂ TEN NE NE NE

NEN DİR DİR TEN TEN NE NE

NEN NEN NA DE RE DİL Lİ TEN SAZ

SAZ AH DİL LÂ DİL LÂ DİR TEN

NA DE RE DİL Lİ TEN AH DİL LÂ

DİL LÂ DİR TEN NA DE RE DİL Lİ

TEN AH DE RE DİL LER LER DİR

TEN NEN NA DE RE DİL Lİ TEN SAZ

GÖR ME MİŞ DİR BÖY

LE CA Yİ Bİ BE





FERAHFEZÂ KÂR (4)

DEL _SAZ_ AH KAY SE RÛ

FAĞ FU RU CEM KÂ

VU SU KEY _SAZ_ TEN

TE NE NEN NÂ AH TEN

TE NE NEN NÂ DİR DİR TEN DİR TİL LİL

LİL LEN NA TE NEN Tİ NÂ TA NÂ

DİR DİR TEN TEN TEN NA DE RE

DİL Lİ TEN _SAZ_ TEN DİR

TEN NEN NÂ DE RE DİL Lİ TEN

SAZ PÂ Dİ ŞÂ HIM

ÖM RÛN EF ZÛN E

DE HAK RÂ NÂ Yİ





FERAHFEZÂ KÂR (5)

MEN — SAZ — RÛ ZÛ ŞEB VİR

DİM BU DUR MÂ

NEN Dİ NEY RÂ NÂ

Yİ MEN — SAZ — TEN DİR

DİR TEN NEN Nİ TEN NEN Nİ TE NE Nİ TE

NE Nİ TEN DİR DİR TEN NEN 1 Nİ 2

TEN NEN NA DİR DİR TEN DİR TEN

RÛ ZÛ ŞEB VİR DİM

BU DUR MÂ NEN Dİ

NEY RÂ NÂ Yİ # MEN

— SAZ — AH HA AH HA AH HA AH HA HEY

AH HA AH HA HEY HEY RÂ NÂ



FERAHFEZÂ KÂR (6)

YI MEN AH HA AH HA

AH HA AH HA HEY AH HA AH HA HEY HEY

RÂ NÂ YI MEN — SAZ —

RÛ ZÛ ŞEB VİR DİM

BU DUR MÂ NEN Dİ

NEY RÂ NÂ YI MEN

KASR-I CENNET HAVZ-I KEVSER ÂB-I HAY
 ZEVK-I SOHBET KÜŞE-İ HEY YÂR-I HEY
 GÖRMEMİŞTİR BÖYLE CÂY-İ Bİ-BEDEL
 KAYSER Ü FAĞFÜR U CEM KÂVUS U KEY
 PÂDİŞÂHİM ÖMRÜN EFZÛN EDE HAK
 RÛZ Ü ŞEB VİRDİM BUDUR MÂNEND-İ NEY

GÜFTE : Dede

Eserin Formu

Kâr formu, Lâ-Dinî Türk mûsikîsinin en kapsamlı ve görkemli formudur. Eserler, genellikle uzun terennüm-lerle başlar; bu terennümler dizelerin sonunda veya ikişer dize aralıklarla tekrar eder. Terennümler, yapının bütünlüğünü sağlayan temel unsurlardır. Kârlar, hâne veya bend adı verilen 2-3-4-5 bölümden oluşur ve her bölüm farklı müzik cümleleri içerir. Güfteler ise çoğunlukla dördü, altı ya da sekizli birimlerden meydana gelir. Bu yapı, formun hem edebî hem de melodik zenginliğini yansıtır. Her ne kadar büyük form kategorisinde yer alsada kârlar, dinamik ve esnek bir yapıya sahiptir. Bu formda kullanılan şiirsel yapı, Mesnevî tarzında olup her beytin dizeleri kendi arasında kafiyelidir ve uzun soluklu metinlerden oluşur. Kârlar, çoğunlukla uzun ve gösterişli terennümlerle başlamakta; her dize, bu terennümlerle bütünleşmektedir. Terennümler genellikle anlamsız, yani îkâî nitelikte olup, müzikal yapıyı zenginleştiren ses unsurlarıdır. Ancak bazı bölümlerde “ah, vay, can-ı men, ruh-î revânım, mihr-î tâbanım” gibi anlam taşıyan lâfzî terennümler de yer alabilir.

Bu tür terennüm ve nağme birlikteliklerine bazı kaynaklarda “Nakş” adı verilmiştir. Kâr formundaki ezgiler “temli” (usûllü) ya da “temsiz” (usûlsüz) olabilir. Öte yandan, İtrî Mustafa Efendi'nin Nevâ Kârı'nda görüldüğü üzere bazı örneklerde eser, terennümsüz olarak doğrudan güfteyle de başlayabilir. Kârların yapısal kuruluşları sabit bir şemaya bağlı değildir. Bu nedenle bestekârlar, makam ve usûl geçkileri üzerinden geniş bir yaratıcılık alanına sahip olup sanatsal yetkinliklerini serbest biçimde ortaya koymuşlardır. Kârlar, çoğunlukla büyük usûllerle ölçülmüşlerdir ve Devr-î Kebîr, Hafif, Muhammes, Evsat, Sakîyl, Nîmsakîyl, Zencir, Hezeç, Çenber, Darb-ı Türkî, Fer'î vs. gibi usûller kullanılan usûllerdir. Nâdiren, Devr-î Revan, Düyek, Yürük Semâî, Ağır Sengîn Semâî, Devr-î Hindî Ağır Düyek gibi küçük usûllere de yer verildiği görülmüştür.

Kârlar, fasıl icralarında, peşrevden sonra, besteden önce yer alır. Kârlar, besteleniş maksadına ya da güftenin anlamına ya da eserde kullanılan makamın sayısına göre de isim almıştır: Kâr-ı Murassa, Kâr-ı Muhteşem, Kâr-ı Şeşevaz, Kâr-ı Giysu, Kâr-ı Şah, Şevknâme, Haydarnâme, Kâr-ı Nev, Butîdar, Çah-ı Zenahdan, Kâr-ı Şevk-i Hayâl, Bağ-ı Behişt, Kâr-ı Ceyhun, Kâr-ı Şevk-i Leb, Kâr-ı Sur-i Şah-î, Kâr-ı Lâlezar, Kâr-ı Münecim vb. gibi... Kâr'larda dikkati çeken diğer bir unsur da, genellikle Farsça güftelerin kullanılmış olmasıdır (Yavaşca, 2002). Ancak XV. yüzyıldan sonra ise Türkçe yazılan güftelere de yer verildiği dikkat çekmektedir (Şenduran, 2022).

Eserin Form Analizi

“Kasr-ı cennet havz-ı kevser âb-ı hay”

T	TERENNÜM			
A	KASR-I CENNET HAVZ-I KEVSER ÂB-I HAY	Devre	CÜMLE	
B	ZEVK-İ SOHBET KÛŞE-İ HEY YÂR HEY	Devre		
T	TERENNÜM	Devre	CÜMLE	
B	ZEVK-İ SOHBET KÛŞE-İ HEY YÂR HEY	Devre		
T	TERENNÜM	Devre	CÜMLE	
B	ZEVK-İ SOHBET KÛŞE-İ HEY YÂR HEY	Devre		
T	TERENNÜM			
C	GÖRMEMİŞTİR BÖYLE CÂY-İ BÎ-BEDEL	Devre	CÜMLE	
D	KAYSER Ü FAĞFÛR U CEM KÂVUS U KEY	Devre		
T	TERENNÜM	Devre	CÜMLE	
E	PÂDİŞÂHİM ÖMRÜN EFZÛN EDE HAK	Devre		
B	RÛZ Ü ŞEB VİRDİM BUDUR MÂNEND-İ NEY	Devre		
T	TERENNÜM	Devre	CÜMLE	
B	RÛZ Ü ŞEB VİRDİM BUDUR MÂNEND-İ NEY	Devre		
T	TERENNÜM	Devre	CÜMLE	
B	RÛZ Ü ŞEB VİRDİM BUDUR MÂNEND-İ NEY	Devre		

Eserin Form Analizi Sonuçları

- Ferahfezâ makamındaki bu eser, kâr formunun geleneksel yapısını başarıyla temsil eden klasik Türk mûsikîsi içinde hem yapısal hem de estetik anlamda üst düzey bir bestekârlık ürünüdür.
- Eserin giriş bölümü klasik bir terennüm cümlesiyle açılmakta; bu ifade dinleyicide estetik bir hazırlık oluşturmakta ve dikkatin yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Terennüm cümlesi, hem mûsikîdeki ahenk yapısını güçlendirmekte hem de formun dramatik bütünlüğüne katkı sunmaktadır. Terennüm bölümlerinde ikaî ve lâfzî terennümler beraber kullanılmıştır.
- Terennüm bölümlerinde birkaç bölüm dışında farklı melodi yapıları göze çarpmaktadır.
- Terennüm bölümlerinde ikaî ve lâfzî terennümlerin birlikte kullanıldığı görülmektedir.
- Eserin en belirgin yapısal özelliklerinden biri, 32 zamanlı büyük bir usûl ile şekillenmiş olmasıdır. Bu usûl, eserin bütününe hem ritmik bir ciddiyet ve ihtişam kazandırmakta hem de Kâr formunun klasik ağırbaşlı yapısını desteklemektedir.
- Eserdeki güftelerindeki ölçü sayısı ile terennüm bölümlerindeki ölçü sayısının birbirine eşit olmadığı görülmektedir. Ayrıca her devrenin bir usûl olmadığı, devrelerin ikinci usûle sarktığı görülmektedir.
- “Görmemiştir böyle câ-yi bî-bedel” ile başlayan C bölümü, önceki devrelere kıyasla melodik olarak yeni bir düşünce geliştirmekte ve ardından “Kayser ü fağfûr u Cem Kâvûs u key” şeklindeki D bölümü ile zirve noktasına ulaşmaktadır. Bu bölümler, eserde dramatik doruk noktalarını temsil etmekte ve hem güfte hem de melodi açısından içsel zenginliğin ifadesi olmaktadır.
- Eserdeki makam geçkileri büyük bir ustalıkla gerçekleştirilmiştir.
- Bir ölçü içindeki nota kalıplarının, başka ölçülerde aynı kalıpla fakat başka perdelere göçürüldüğü ve çeşitlemeleri daha çok bu şekilde kullandığı görülmektedir.
- Ferahfezâ makamı, gerek geniş ses sahası gerekse karakteristik geçkileri bakımından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu eserde de makamın tipik özellikleri, özellikle geçiş notalarında ve melodik kıvrımlarda kendini göstermektedir.
- Eser; hem seyri, hem teknik ustalık, hem de estetik denge açısından klasik Türk mûsikîsi repertuarı içinde önemli bir yere sahiptir.
- Eserin içinde yer alan her devre, farklı makamsal yollardan geçerek hem bestekârın teknik hâkimiyetini hem de formun dramatik gereksinimlerini karşılamaktadır. Bu yönüyle eser, Ferahfezâ makamının potansiyelini sonuna kadar kullanmaktadır.

Dede Efendi'nin klasik Türk mûsikîsine yaptığı katkılar yalnızca niceliksel bir üretim değil, niteliksel anlamda da derin bir dönüşümü içermektedir. Ferahfezâ makamında bestelediği bu kâr, hem müzikal yapının estetik derinliğini hem de klasik form anlayışı içinde bireysel bir üslup oluşturma gayretini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, eser yalnızca tarihsel bir dönemin estetik anlayışını temsil etmekle kalmamakta, aynı zamanda Dede Efendi'nin çok yönlü sanatkâr kimliğini bütüncül biçimde görünür kılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Dede Efendi'nin eserleri, üslûp bakımından belirgin bir sanatsal incelik ve biçimsel tutarlılık sergilemektedir. XIX. yüzyılda yetişen Türk bestekârları içinde hem geleneksel klâsik üslûbu korumuş, hem de mûsikîmize getirmiş olduğu yeniliklerle mûsikî sanatımızda yeni ufuklar açmıştır.

Dinî ve dindışı hemen bütün formlarda eserler ortaya koyan Dede Efendi'nin eserlerinden yalnızca 287 tanesi elimizde mevcuttur. Birçok makam terkîb etmiş olan Dede, pek çok öğrenci de yetiştirmiştir.

Terkîb ettiği makamlardan olan Sultân-ı Yegâh başta olmak üzere diğer makamlar ve kâr formundaki teknik ustalığı, onun mûsikîdeki reformcu yönünü ve klasik çerçeve içinde yenilik üretme kapasitesini ortaya koymaktadır.

Dede Efendi, bestecilik üslûbunda, tavır ve üslûbuna sürekli olarak birtakım yenilik ve özellikler katmak suretiyle, klâsik ekolün en önemli temsilcisi olmuştur. Müziğimizin uzun süredir tekrarlanan kalıp ve motiflere bağlı kalmasından kaynaklanan durağanlığı düşündüğümüzde, bu döngüyü aşma yönünde nitelikli katkılar sunan söz konusu eserlerin önemi daha da belirginleşmektedir. Bestecilik konusunda yeterli bilgiye sahip olmadığı hâlde üretimde bulunan kişilere karşı nitelikli bir referans niteliği taşıyan bu çalışmalar, ulusal müzik kültürünü evrensel ölçütlerle buluşturmaları bakımından da değer taşımaktadır. Elde edilen bulgular, Dede Efendi'nin yalnızca bir mûsikî üstadı olarak değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin, estetik dönüşümün ve içsel derinliğin birleşim noktası olan çok yönlü bir sanatkâr olarak ele alınması gerektiğini göstermektedir. Onun eserlerinde geçmişle gelecek, gelenekle bireysel yaratıcılık, estetikle ruhsal ifade arasında ince bir denge bulunmaktadır. Bu çerçevede ulaşılan temel sonuçlardan biri, Dede Efendi'nin bestecilik faaliyetinin yalnızca geleneksel mirası aktarmakla sınırlı olmadığı; aksine, geleneği içselleştirerek dönemin estetik talepleriyle harmanladığı özgün bir sanat vizyonuna sahip olduğudur.

Günümüzde geleneksel Türk mûsikîsi eğitim programlarında Dede Efendi'nin eserlerinin hem teknik hem de estetik çözümlemelerle daha kapsamlı biçimde ele alınması, bestekârlık eğitimi açısından yol gösterici olacaktır. Özellikle form bilgisi, usûl-melodi-güfte ilişkisi gibi unsurların öğretiminde örnek eser olarak kullanılması önerilmektedir. Böylelikle genç müzisyenlerin geleneksel mirasa daha güçlü bir biçimde bağlanmaları sağlanacaktır.

Kâr gibi büyük formların, yalnızca biçimsel yapıları değil, aynı zamanda tarihsel bağlamları ve estetik değerleri ile birlikte ele alınması gerekmektedir. Bu bağlamda, klasik Türk mûsikîsindeki büyük formların Dede Efendi özelinde karşılaştırmalı analizlerine yönelik akademik araştırmaların arttırılması önem arz etmektedir.

Dede Efendi'nin güfte seçimlerindeki incelik, şiirsel ifade gücü ve arûz vezniyle kurduğu ilişki, mûsikî ve edebiyat arasındaki bağın güçlü örneklerinden biridir. Bu yönüyle, müzikoloji ve edebiyat biliminin ortak zemininde, özellikle klasik şiirin müzikal ifadesine odaklanan çalışmaların teşvik edilmesi önerilmektedir.

Dede Efendi'nin eserlerine dair sesli ve yazılı kaynakların dijital ortama aktarılması, genç araştırmacıların erişimini kolaylaştıracak ve kültürel mirasın korunmasına katkı sağlayacaktır. Bu çerçevede, eserlerinin transkripsiyonlarının ve icra örneklerinin dijital platformlarda erişilebilir kılınması önerilmektedir.

Mevlevîliğin mûsikî üzerindeki etkisinin Dede Efendi örneği üzerinden yeniden değerlendirilmesi, sadece müzik tarihi açısından değil, aynı zamanda tasavvuf kültürünün estetik boyutlarını anlamak açısından da faydalı olacaktır.

Klasik Türk mûsikîsi eğitimi veren kurumların, Dede Efendi'nin eserlerini hem repertuvar hem de analiz derslerinin temel malzemesi hâline getirmesi; disiplinlerarası yaklaşımlarla, Dede Efendi'nin mûsikî, edebiyat, hat ve tasavvuf alanlarındaki çok yönlü kimliğinin ele alınması; onun sanatının daha derinlikli ve bütüncül bir biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Dede Efendi gibi sanatkârların yalnızca müzik camiasında değil, genel kültür alanında da tanınırlığının arttırılması, kültürel kimlik inşasında önemli bir adım olacaktır. Bu nedenle, müfredatlara ve kültürel etkinliklere Dede Efendi'nin sanatı hakkında daha fazla içerik kazandırılması önerilmektedir.

Sonuç olarak, Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi'nin Ferahfezâ makamındaki kârı, hem formun temsil gücü hem de sanatkârın bireysel üslûbunu yansıtmı biçimi bakımından klasik Türk mûsikîsinin zirve örnek-

lerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Onun sanat anlayışı, gelenek ve yenilik arasında kurduğu dengeyle, geçmişten günümüze uzanan kültürel sürekliliğin taşıyıcısı ve dönüştürücüsü olarak görülmelidir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek	Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support	The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Aslı Yeşilgül Alay
Author Details	¹ İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Malatya, Türkiye  0009-0004-4099-8482  ayesilgul_84@hotmail.com

	Yavuz Demirtaş
	² Fırat Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Elazığ, Türkiye  0000-0001-8140-5955

Kaynakça | References

- Aksüt, S. (1993). *Türk mûsikîsinin 100 bestekârı*. İnkılâp Kitabevi.
- Arslan, F. (2020). *İslâm medeniyetinde mûsikî islam medeniyeti tarihi*. Eyüp Baş (Ed.), 371-394. Grafiker Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1999). Dede. *Mûsikî Mecmuası* 1, 57-61.
- Çıpan, M. & Karaman, S. (2010). Dede Efendi'nin yürük semâîlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (28), 485-522.
- Çırak, C. & Tutu, S. B. (2020). İsmâil Dede Efendi ekolünde usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 159-174.
- Ergur, A. (2024). Yeni bir dünyanın eşiğinde öncü figür olarak Dede Efendi. *Sosyoloji Dergisi* (48), 215-229. <https://doi.org/10.59572/sosder.1537315>
- Feyzioğlu, N. (2017). Türk mûsikîsinin modernleşmesi bağlamında Hammamîzâde İsmâil Dede Efendi ve Ferahfezâ makamı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 625-646.
- Gargun, A. & Karaman, S. (2012). Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin beste formunda, zencîr usûlündeki eserlerinin usûl-arûz vezni yönünden incelenmesi, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (32), 351-383.
- İnal, M. K. (1958). *Hoş sadâ*. İş Bankası Yayınları.
- İnan, K. & Feyzioğlu, N. (2023). Hamamîzâde İsmâil Dede Efendi'nin eserlerinde sus (es) kullanma tercihleri ve buna etki eden faktörler. *Ayalgu Disiplinlerarası Türk Mûsikîsi Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 10-27.
- Kaplan, M. (1978). Türk kültürü ve Dede Efendi'nin 200. Yılı. *Milliyet Gazetesi*, İstanbul.
- Kılınçarslan, H. (2006). Dede Efendi'nin Hûzzam Mevlvî Ayîninin makam, usûl ve ezgisel yönden incelenmesi. (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> google scholar
- Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi*, C. I. MEB Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi I*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Salgar, M. F. (2004). *Ölümünün yüzellinci yılında Dede Efendi hayatı-sanatı-eserleri*. Ötüken Yayınları.
- Salgar, M. F. (2005). *50 Türk müziği bestekârı*. Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Şenduran, F. M. (2022). Türk mûsikîsi kâr formuna bir bakış ve Abdülkâdir Merâğî'nin kârları. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 8(2), 57-78. <https://doi.org/10.22252/ijca.1203020>
- Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım Gibi*, (Haz. Prof. Dr. Birol Emin). Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik kimliğimiz üzerine düşünceler*. Ötüken Neşriyat A.Ş.





- Tuncel, E. (2025). Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sultânîyegâh eserlerinde Nihâvend-i Kebîr kullanımının tahlili. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(2), 902-923. <https://doi.org/10.51576/yemd.1683595>
- Urhan, Ö. Z. (2022). Görme engellilerin Türk müziği çalgı eğitiminde meşk yöntemi. F. Çalışandemir & H. Mertol (Ed.), Eğitim bilimleri ve sosyal bilimlerde multidisipliner araştırmalar kitabı içinde (Bölüm 16, s. 337-349). Vizetek Yayınları.
- Üngör, E. R. (1966). Dede Efendi'nin şâirliği ve hâttatlığı, *Hayat Tarih Mecmuası*, 1(4), İstanbul.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsinde kompozisyon ve beste biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yavaşca, A. (2006). Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi. *Kubbealtı Akademi Mecmuası* (1), İstanbul.
- Yektâ, R. (1925). *Esâtîz-i Elhân, Dede Efendi*, III. Cüz. Evkaf-ı İslâmiye Matbaası.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân* (Yayına Hazırlayan: Nuri Akbayar). Pan Yayıncılık.
- Yüksel, H. İ. (2001). Râuf Yektâ Bey'in 'Esâtîz-i Elhân' adlı eseri ve incelenmesi. (Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> google scholar
- Zeteroğlu, E. (2023). *Zaharya ve Dede Efendi eserlerinin yapay zekâ algoritmaları ile karşılaştırılması*. Eğitim Yayınevi.

