

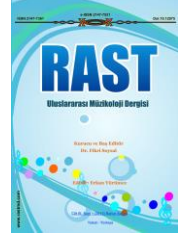


**RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ**

**Uluslararası Müzikoloji Dergisi**

**www.rastmd.com**

10.12975/rastmd.2017.05.02.000104



## **RÂKIM ELKUTLU ESERLERİNDEKİ USÛL ANLAYIŞI**

**Dr. Özgen Küçükgökçe<sup>1</sup>**

### **ÖZET**

Kültür, bir toplumun yaşam biçimi ile ilgili temaların bütünüdür ve nesilden nesile aktararak, toplumun kültürel devamlılığı sağlanmış olur. Bir öğrenme süreci olan kültür, aynı zamanda bir iletişim ağı gibi görülen insan davranışı olarak değerlendirilebilir ve bireylerin paylaştıkları görüşler, değerler ve davranışlar, kuşakların birbirine aktardıkları unsurlar arasında yer alırlar. Müzik de kültürel devamlılığı sağlayan en önemli unsurlardan birisidir. Özellikle geleneksel müziklerin nesiller arası aktarımı, kültürlenme sürecinin önemli bir olgusu olarak görülmektedir. Bestekârlar da bu noktada yaratıları ile kültür aktarımının önemli temsilcileri konumdadırlar. Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârları içerisinde 20. yüzyılın önemli temsilcilerinden biri olan Râkım Elkutlu bu çalışmada hayatı, eserlerindeki müzik unsurları, geleneksel müzik içerisindeki yeri ve önemi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Râkım Elkutlu, eserlerinde geleneksel yapıyı muhafaza ettiği gibi, gelenek dışı unsurları da kullanarak özgün çalışmalar sergilemiştir. Gerek kendisinden önceki, gerekse yaşadığı dönem itibarıyla ürettikleriyle farklı bir karakter taşıyan bestekârın eserlerindeki usûl çeşitliliği çalışma konusu olarak tercih edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Râkım Elkutlu, Bestekâr, Geleneksel Türk Mûsikîsi, Usûl, Makam.

## **USÛL (RHYTHMIC PATTERN) CONCEPTION IN THE WORKS OF RAKIM ELKUTLU**

### **ABSTRACT**

Culture is a whole concerning all of the themes about a society's life style and that society's cultural continuity is maintained by intergenerational transmission. Culture which is an educational process can also be considered as a human behavior seeming like a web of communication and the values, as well as behaviors shared by the individuals are amongst the elements that are transmitted through generations. Music is one of the most important elements that provide the cultural continuity. Especially the intergenerational transmission of traditional music is seen as a significant fact of the acculturation process. Composers, with their creations, are important

<sup>1</sup> Ege Üniversitesi, Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı, Öğretim Üyesi/Türkiye, E-posta: ozgengokce@hotmail.com

representatives of cultural transmission at this point. In this article, Rakım Elkutlu who is one of the important representatives of 20<sup>th</sup> century amongst the Turkish traditional art music composers is evaluated within the scope of his life, musical elements in his works and his significance for traditional music. Rakım Elkutlu not only conserved traditional structure in his works but also produced unique works using non-traditional elements. The *usûl* variety in the works of the composer who has a different character in terms of his creations when compared to his predecessors and contemporaries is chosen as the subject theme of this article.

**Keywords:** Rakım Elkutlu, Composer, Traditional Turkish Music, Usul, Maqam.

## GİRİŞ

Bir toplumun yaşam biçimi ile ilgili olan temaların bütünü olarak algılanan kültür, nesiller arası aktarılan tarihsel bir sürecin ürünüdür ve bu süreç aynı zamanda bir düşünce biçimini ortaya koyar. Bu düşünce biçiminin şekillenerek oluşturduğu alanlardan biri de müziktir. Müziğin yüzyıllarca işlenerek gelişmesine katkıda bulunan ve matematiksel, fiziksel kurallarla örülmüş sağlam temellere oturtulmasını sağlayan müzik kuramcılarının yanısıra, bestekârlar da yarattığı eserler ile kültürel aktarımı sağlayan önemli bireyler konumundadırlar. Yüzyıllar boyunca Türk Mûsikîsi'ne besteleriyle katkı sunmuş pek çok bestekâr, eserlerini yaşadıkları dönemin kültürel olguları çerçevesinde oluştururlar. 20. yüzyılın önemli bestekârlarından Râkım Elkutlu, geleneksel müziğin temel unsurlarını eserlerine yansıtarken aynı zamanda yaşadığı dönemin müzik anlayışını da gözetererek özgün eserler ortaya koymuştur. Tanburi Ali Efendi'nin öğrencisi olan Râkım Elkutlu, geleneği ondan öğrenmesiyle birlikte Dede Efendi'nin özgün müzik anlayışını da kendisine örnek almıştır. Saadettin Kaynak ve Selahattin Pınar gibi hem geleneği yansıtan hem de geleneğin dışına taşmış eserlerinin varlığı bilinen bestekârlar ile benzer yaratı özellikleri gösteren Râkım Elkutlu'nun müzik hayatı ve eserlerinin özellikle usûl yönünden analiz edilmesi bu çalışmanın odağını oluşturmaktadır.

## HAYATI

Râkım Elkutlu 1871 yılında İzmir' de doğmuştur. Doğum tarihi kendi ifadesine göre Cemaziyevvel 1288 (Ağustos 1871) ise de onun hayatına dair yazılanların tamamına yakınında 1869, 1870 ve 1872 yılları göze çarpmaktadır (Sezgin, 1995: 55-56). Râkım Elkutlu'nun doğum tarihi ile ilgili Dr. Mehmet Nazmi Özalp 1869 tarihini verirken İbnülemin Mahmut Kemal İnal ise 1872 olarak belirtmiştir (Ak, 2002: 148). Babası Hisâr Câmî imam hatiplerinden Şuayb Efendi, annesi Sıdika Hanım'dır. Öğrenimini İzmir'de, İzmir İdadisi'nde tamamlamıştır. Aynı zamanda Zağralı Müderris İsmail Efendi'den dini eğitim almıştır (Rona, 1960: 115). Mevlevîliğe mensup bir aile ortamında yetişmiş olan Râkım Elkutlu henüz çocuk yaşlarda iken İzmir Mevlevihanesi Şeyhi ve Amcası olan Emin Dede'den mûsikî dersleri almış, dergâh ayinlerine katılmaya başlamıştır. Onyediy yaşında iken Mevlevihâne dersleri na'thanlığına, yirmi sekiz yaşında ise kudümzenbaşılığına getirilmiştir. Emin Dede'den yirmi yaşına kadar ders almaya devam etmiş, 1892'de babasının vefatı üzerine Hisâr Câmî imam hatipliğine tayin edilmiştir. Hisâr Câmisi'ndeki görevine, İzmir'in Yunanlılardan kurtarılmasından sonra adliyede başladığı Mahkeme-i Şer'iyye Dairesi'ndeki vazifesinin dışında, hayatının son günlerine kadar kesintisiz devam etmiştir (Sezgin, 1995: 55-56).

Râkım Elkutlu İzmir’de Türk Mûsıkîsi’nin yaygınlaşmasına ve Türk Mûsıkîsi’nden anlayan köklü bir çevrenin oluşmasına vesile olmuştur. 3 Ekim 1946’da kurulan İzmir Türk Mûsıkîsi Cemiyeti reisliğine getirilmiştir. Râkım Elkutlu, 4 Aralık 1948’de hayata veda etmiş ve Kokluca Mezarlığı’na defnedilmiştir (Sezgin, 1995: 55-56).

## BESTECİLİK YÖNÜ

Râkım Elkutlu, Geleneksel Türk Mûsikîmizin son dönem üstâdlarından, özellikle eserleriyle 20. yüzyıla damgasını vurmuş önemli bir değerdir. Râkım Elkutlu’nun mûsikîşinaslığı, hânendeliği ve hocalığının yanısıra bestekârlığı ile taçlanmıştır. Küçük yaşta amcası Şeyh Neyzen Emin Efendi’den ilk mûsikî derslerini almıştır. Onun vefatından sonra müzik eğitimini, o yıllarda İzmir’de bulunan ünlü bestekâr Tanburi Ali Efendi ile beş yıl kadar çalışarak sürdürmüştür. Ayrıca Santo Şikari’den ve İzmir’de bulunan Zekai Dede’nin öğrencilerinden bestekâr Hâfız Aziz Efendi’den de faydalanmıştır. Yirmibir yaşında, dayısı Şeyh Nureddin Efendi’nin teşvikiyle bestekârlığa başlayan Râkım Elkutlu’nun ilk eseri, sözleri Abdülhak Hamid’e ait "*Hayran-ı cemâl olmaya cidden emelim var*" mısrası ile başlayan Dügâh Makamı’ndaki şarkısıdır (Rona, 1960: 116).

Eserlerindeki mûsikî kalitesi kadar, seçtiği güftelerin edebi seviyesi de dikkat çekicidir. Şeyh Galib, Fuzûlî ve Nâbî gibi divân şairlerinin yanı sıra Yahya Kemal Beyatlı, Fuat Edip Baksı, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Tevfik Pars, Nahit Hilmi Özeren, Orhan Rahmi Gökçe ve yeğeni Adviye Hanım’ın şiirlerini bestelemeyi tercih etmiştir. (Sezgin, 1995: 55-56) Çok süratli beste yaptığı ve şiir seçmekte büyük titizlik gösterdiği bilinen Râkım Elkutlu, otuzbeş yaşlarında iken, Şeyh Nureddin Efendi’nin âyin olarak bestelenmesi için kendisine verdiği güfteyi bir gecede besteleyerek mûsikînin bu büyük türünde de başarısını kabul ettirmiştir. Karcıgâr Makamı’ndaki bu âyini Mevlevihâneler kapatılıncaya kadar hemen her dergâhta okunmuş ve Konya Mevlevihânesi’nce de arşive alınmıştır (Ak, 2002: 148). Büyük bestekâr olmak için her türde eser vermenin gerekli olduğu fikrini savunan ve bu konuda Hammamizade İsmail Dede’yi kendisine örnek alan Râkım Elkutlu, dini ve din dışı alanda pek çok eser bestelemiştir. Âyin-i Şerif, Tevşih, İlâhi, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı, Türkü, Marş türlerinde eser bestelediği bilinmektedir. Kendi ifadesine göre 600’e yakın eser bestelemiştir (Ulueren, 1948: 14-15). Mûsikî nazariyatındaki derin bilgisine ve Hisâr-Aşırân adlı yeni bir makam terkip etmesine rağmen nota öğrenmemiştir. Bundan dolayı bestelerini çoğunlukla Kanunî Fethi Bey ve Kemânî Reşat Aysu notaya almışlardır (Sezgin, 1995: 55-56). Nota öğrenmemesinin sebebinin ise eserlerin ustadan çırağa aktarımı olarak tanımlanan meşk geleneğine verdiği önem gereği olduğu düşünülmektedir.

Tanburî Ali Efendi’den sonra İzmir’de Türk Mûsikîsini tanıtmaya yönündeki gayretleri sonucu iyi bir mûsikî çevresinin oluşmasında hizmetleri olan Râkım Elkutlu’nun yetiştirdiği öğrencilerden Mualla Geçergün (Kılıç), Hüseyin Mayadağ, Neyzen Ahmet Yardım, Kerim İleri, Hâfız Kemal Çavuşoğlu, Hâfız İsmail Özses, İsmail Demirdöven, İsmet Çetinsel, İsmet Yazar ve Bekir Sıdkı Sezgin’in sonraları İzmir Radyosu sanatçıları kadrosunu oluşturdukları bilinmektedir (Rona, 1970: 157-162).

Râkım Elkutlu’nun bestekârlığının yanısıra etkili üslûbu ve usta tavrıyla mûsikî çevrelerinde beğenilen bir hânende olduğu ayrıca sanatkârlık derecesinde olmamakla beraber ney üflemesini de bildiği, kaynaklarda belirtilmiştir.

## ESERLERİNDEKİ TÜR, MAKAM VE USÛL UNSURLARI

Büyük bestekâr olmak için her türde eser vermenin gerekli olduğu fikri ile yola çıkan Râkım Elkutlu yaşadığı dönem içerisinde, gerek makam, gerek tür ve gerekse usûl bakımından çeşitlilik gösteren eserler sunması özelliğiyle önde gelen bestekârlardandır. Çalışmamızın odağını oluşturan, eserlerindeki *usûl çeşitliliği* dikkat çekicidir. Eserlerindeki usûl olgusuna geçmeden önce bestekârın kullanmayı tercih ettiği makam ve tür çeşitliliğini görmek gerekmektedir. Bestekârın, dini ve din dışı alanlar içerisinde oluşturduğu eserlerindeki tür dağılımı tablo 1 ve tablo 2'deki gibidir.

**Tablo 1. Dini Eserlerindeki Tür Dağılımı**

TÜR	ESER SAYISI	MAKAM/USÛL
İLÂHÎ	8	Bestenigâr (Devrihindi), Bûselik (Düyek), Dügâh (Aksak Semâî), Gülizâr (Düyek), Hüseyinî (Düyek), Karcıgâr (Düyek), Uşşak (Düyek), Yegâh (Düyek)
TEVŞİH	4	Hicâz (Aksak Semâî), İsfahân (?), Râst (Devr-i Hindi), Segâh (Devr-i Hindi)
ÂYIN-İ ŞERİF	1	Karcıgâr

**Tablo 2. Din Dışı Eserlerindeki Tür Dağılımı**

TÜR	ESER SAYISI	MAKAM/USÛL
KÂR	1	Hüseyinî Nakış Kâr (Muhammes-Sengin Semâî)
BESTE	12	Ferahnâk (Devr-i Kebîr), Hicâz Nakış Beste (Düyek), Hisâr Aşirân (Devr-i Kebîr), Hüseyinî Nakış Beste (Düyek), Karcıgâr Beste (Devr-i Kebîr), Muhayyer (Çember), Nevâ Nakış Beste (Devr-i Kebîr), Nihâvend Nakış Beste (Devr-i Kebîr), Şehnâz Nakış Beste (Devr-i Kebîr), Tâhir Bûselik Nakış Beste (Düyek), Uşşak Nakış Beste (Devr-i Kebîr)
AĞIR SEMÂÎ	-	-
YÜRÜK SEMÂÎ	5	Ferahfezâ (Yürük Semâî), Hüzam (Sengin Semâî), Karcıgâr (Sengin Semâî) Râst (Sengin Semâî), Yegâh (Sengin Semâî),
ŞARKI	99	Acem Aşirân (Sengin Semâî), Bayâtî (Ağır Aksak), Bayâtî (Ağır Aksak-Curcuna), Bayâtî (Curcuna), Bayâtî (Aksak-Curcuna), Bûselik (Semâî-Düyek), Bûselik (Türk Aksağı-Yürük Semâî), Bûselik Aşirân (Semâî), Bûselik Aşirân (Curcuna), Dügâh (Sengin Semâî), Dügâh (Sengin Semâî), Ferahfezâ (Semâî), Ferahfezâ (Yürük Semâî), Ferahfezâ (Sengin Semâî), Ferahfezâ (Düyek-Curcuna), Hicâz (Semâî), Hicâz (Sengin Semâî- Curcuna), Hicâz (Düyek), Hicâz (Düyek-Curcuna), Hicâz (Aksak), Hicâz (Ağır Aksak), Hicâz (Curcuna), Hicâz (Curcuna), Hicâz (Curcuna-Sengin Semâî), Hicâz-ı Atik (Düyek), Hicâzkâr (Düyek), Hicâzkâr (Aksak), Hicâzkâr (Aksak-Curcuna), Hicâzkâr (Aksak-Curcuna), Hicâzkâr (Aksak-Curcuna), Hicâzkâr (Curcuna), Hüseyinî (Aksak-Curcuna), Hüseyinî (Sofyân), Hüseyinî Aşirân (Düyek), Hüseyinî Aşirân (Aksak), Hüzam (Aksak), Hüzam (Devr-i Hindi-Sengin Semâî), Hüzam (Sengin Semâî), Hüzam (Aksak), Hüzam (Aksak), Hüzam (Aksak), Hüzam (Türk Aksağı-Curcuna), Hüzam (Ağır Aksak), Hüzam (Yürük Semâî), Hüzam (Türk Aksağı), Hüzam (Türk Aksağı), İsfahân (Türk Aksağı), Karcıgâr (Sofyân), Karcıgâr (Aksak), Karcıgâr (Aksak), Karcıgâr (Aksak-Düyek), Karcıgâr (Aksak-Curcuna), Karcıgâr (Curcuna), Kürdilihicâzkâr (Semâî), Kürdilihicâzkâr (Devr-i Hindi), Kürdilihicâzkâr (Düyek-Curcuna), Kürdilihicâzkâr (Aksak), Kürdilihicâzkâr (Aksak-Semâî), Kürdilihicâzkâr (Ağır Aksak), Mahûr (Türk Aksağı-Semâî), Muhayyer (Sofyân), Muhayyer (Aksak), Muhayyer (Aksak), Muhayyer (Çifte Sofyân), Muhayyer (Curcuna), Muhayyer Kürdî (Aksak-Curcuna-Sofyân-Curcuna), Nihâvend (Düyek), Nihâvend (Aksak), Nihâvend (Aksak-Semâî), Nihâvend (Ağır

		Aksak), Râst (Curcuna), Sabâ (Türk Aksağı-Semâî), Sabâ (Ağır Aksak), Segâh (Semâî), Segâh (Sengin Semâî-Curcuna), Segâh (Curcuna), Segâh (Curcuna), Sûzidîl (Düyek), Sûzidîl (Aksak-Semâî), Sûzinâk (Aksak-Curcuna), Şedd-i Arabân (Devr-i Hindi- Curcuna), Şehnâz (Sofyân-Curcuna), Tahir Bûselik (Devr-i Hindi), Tahir Bûselik (Aksak-Semâî), Uşşak (Türk Aksağı), Uşşak (Ağır Sengin Semâî-Curcuna), Uşşak (Aksak), Uşşak (Aksak), Uşşak (Aksak-Curcuna), Uşşak (Aksak-Curcuna-Sofyân-Curcuna), Uşşak (Ağır Aksak), Uşşak (Ağır Aksak), Uşşak (Ağır Aksak), Uşşak (Ağır Aksak-Curcuna), Uşşak (Ağır Aksak-Curcuna), Uşşak (Curcuna), Uşşak (Curcuna), Yegâh (Semâî), Zâvil (Aksak)
TÜRKÜ	2	Uşşak (Aksak), Hicâz (Aksak)
ZEYBEK	1	Hicâz (Aksak)
MARŞ	1	Râst (?)

Râkım Elkutlu'nun, eserlerinde kullanmayı tercih ettiği makamların dağılımı da tablo 3'deki gibidir:

**Tablo 3. Eserlerindeki Makam Dağılımı**

<i>MAKAM ADI</i>	<i>SAYISI</i>	<i>MAKAM ADI</i>	<i>SAYISI</i>
Acemaşîrân	1	Kürdilihicâzkâr	6
Bayâtî	4	Mahûr	1
Bestenigâr	1	Muhayyer	6
Bûselik	3	Muhayyer Kürdî	1
Bûselik Aşîrân	2	Nevâ	1
Dügâh	3	Nihâvend	5
Ferahfezâ	4	Râst	4
Ferahnâk	1	Sabâ	2
Gülizâr	1	Segâh	5
Hicâz	13	Sûzidîl	2
Hicâz-i Atik	1	Sûzinâk	1
Hicâzkâr	6	Şedd-i Arabân	1
Hisâr Aşîrân	1	Şehnâz	2
Hüseynî	5	Tâhir Bûselik	3
Hüseynî Aşîrân	2	Uşşak	16
Hüzzam	11	Yegâh	3
İsfahân	2	Zâvil	1
Karcıgâr	10		

Râkım Elkutlu eserlerindeki makam ve tür zenginliğinin yanısıra en çok önem verilen olgunun usûl çeşitliliği olduğu dikkati çekmektedir. Usûller incelenirken aynı makamda farklı usûllerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu noktadan hareketle usûllerin makamlara göre dağılımı çerçevesinde oluşturulan tablolar ve yorumları aşağıdaki gibidir:

## USÛLLERİN MAKAMLARA GÖRE DAĞILIMI

**Tablo 4. Semâî Usûlü**

Bûselik Aşîrân	1
Ferahfezâ	1
Hicâz	1
Kürdilihicâzkâr	1
Segâh	1
Yegâh	1

Bestekâr, Semâî Usûlü'ndeki eserlerinde usûl darplarını kuvvetli ve zayıf zamanlarına göre uygulamıştır. Sadece Bûselik Aşîrân şarkısında prozodi gereği, son iki darbı ses bütünlüğünde ayırmamıştır. Eserin sonuna kadar aynı kalıbı kullanmıştır.

**Tablo 5. Semâî-Düyek Değişmeli**

Bûselik	1
---------	---

Bûselik Makamı'nda “*Yıllar Geçiyor Hâlâ Bu İztırab Dinmedi*” isimli eserinde, zemin ve nakarat bölmesi Semâî Usûlü'nde ezgilendirilmiştir. Alışıl gelmiş Şarkı türünün dışına çıkılarak dolap kullanılmadan sadece küçük bir saz bölmesi Düyek Usûlü geçkisiyle ezgilendirilerek meyan bölmesine bağlanmıştır. Dördüncü dize de Düyek Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Gelenekte kullanılan usûl geçkisi düşüncesinden uzaklaşılarak Semâî Usûlü'ne dönmeden eser Düyek Usûlü ile tamamlanmıştır.

**Tablo 6. Sofyân Usûlü**

Hüseyinî	1
Karcığâr	1
Muhayyer	1

**Tablo 7. Sofyân-Curcuna Değişmeli**

Şehnâz	1
--------	---

Şehnâz Makamı'nda “*O Vefasız Güzelin Sözlerine Aldandım*” isimli esere 4/4'lük Sofyân Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin bölmesi Sofyân Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirildikten sonra herhangi bir bağlantı ezgisi kullanılmadan 10/8'lik Curcuna Usûlü ile yeni bir bölmeye geçiş yapılmıştır. İki bölümlü Şarkı türü şeklinde bestelenen eserde, Curcuna Usûlü ile ezgilendirilen ve nakarat adı verilen bölmeden sonra ufak bir terennüm bölmesi ile Sofyân Usûlü'ne dönüş yapılmıştır.

**Tablo 8. Türk Aksağı Usûlü**

Hüzzam	2
İsfahân	1
Uşşak	1

**Tablo 9. Türk Aksağı- Semâî Değişmeli**

Mahûr	1
Sabâ	1

Mahûr Makamı'nda “*Gönlünde Dün Akşam Yine Aşkın Sesi Vardı*” isimli esere Türk Aksağı Usûlü ile başlanılmıştır. 1. nakarattan sonra bir aranağme ile 3/4'lük Semâî Usûlü'ne geçki yapılmıştır. Meyan bölmesi Semâî Usûlü ile ezgilendirildikten sonra nakarat bölmesi için ilk nakarata dönülmemiş yine Semâî Usûlü ile dörtlüğün ikinci dizesi ezgilendirilmiştir.

Sabâ Makamı'nda “*Aşkın Ne Güzel Zevkini Sürdüktü Seninle*” isimli esere Türk Aksağı Usûlü ile başlanılmıştır. 1. nakarat bölmesinden sonra 5 ölçülük bir aranağme ile 3/4' lük Semâî Usûlü'ne geçki yapılmıştır. Bu aranağme alışıl gelmişin dışında, bir ölçü Dügâh perdesi duyurulduktan sonra 4 ölçü aynı düzümlele Muhayyer perdesinin duyurulmasından ibarettir.

Meyan bölmesi tamamlandıktan sonra son nakarata geçiş yine 4 ölçü Muhayyer perdesinin tekrarı ile yapılmıştır. Daha sonra şiirin dördüncü dizesinin ezgilendirilmesi de yine alışlagelmişin dışında baştaki usûle dönülmeden Semâî Usûlü ile ezgilendirilmiş ancak daha sonra 1. nakarata dönüş verilerek ana usûl ile eser tamamlanmıştır.

**Tablo 10. Türk Aksağı-Yürük Semâî Değişmeli**

Büselik	1
---------	---

Büselik Makamı'nda “*Bir Gül Gibisin*” isimli esere Türk Aksağı Usûlü ile başlanılmıştır. 1. Nakarat bölümüne Türk Aksağı Usûlü ile devam edilmiş ve iki ölçülük aranağme ile Yürük Semâî Usûlü'ne geçilmiştir. Meyan ve nakarat bölümü de Yürük Semâî Usûlü ile ezgilendirildikten sonra 1. nakarata dönüş verilerek eser Türk Aksağı Usûlü ile tamamlanmıştır.

**Tablo 11. Türk Aksağı-Curcuna Değişmeli**

Hüzzam	1
--------	---

Hüzzam Makamı'nda “*Susmuş Gece Her Yer Sizi Dinlerdi Denizden*” isimli esere, 5/8'lik Türk Aksağı Usûlü ile başlanılmıştır. Nakarat bölümü de aynı usûlle ezgilendirildikten sonra 2. dolap 10/16'lık Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiş yeni bir bölmeye geçiş yapılmıştır. Bu bölme, “*ah*” hecesi ile süslendirilen bir terennüm bölümünü andırmaktadır. Bu bölmenin ilk altı ölçüsü Curcuna Usûlü'nde ezgilendirilmiş iken son iki ölçüsü 4/4'lük Sofyân Usûlü'nde düzenlenmiştir. Daha sonra 10/16'lık Curcuna Usûlü'ndeki meyan bölümüne geçilmiştir. Meyan bölümünden sonra 5/8'lik Türk Aksağı Usûlü'ndeki nakarat bölümüne dönülerek eser tamamlanmıştır. Kaynaklarda eserin farklı yazılmış notaları bulunmaktadır. Ancak el yazısı ile yazılmış ve bestekârın yaşadığı dönemde yazıldığını tahmin ettiğimiz notasında, usûl kullanımları açıkladığımız şekildedir. Günümüzde yeniden notaya alınmıştır ancak bu notalarda terennüm bölümü olarak adlandırdığımız bölme bulunmamaktadır.

**Tablo 12. Yürük Semâî Usûlü**

Ferahfezâ	1
Hüzzam	1

**Tablo 13. Sengin Semâî Usûlü**

Acem Aşırân	1
Dügâh	2
Ferahfezâ	1
Hüzzam	1
Karcığâr	1
Râst	1
Yegâh	1

Acem Aşırân Makamı'nda “*Gel Koynuma Gir Lâne-i Can Kendi Evindir*”, Dügâh Makamı'ndaki “*Bin Ömre Değer Bir Gecenin Zevk-u Safâsı*” ve “*Hayran-ı Cemâl Olmağa Cidden Emelim Var*” isimli eserlerin, ulaşabildiğimiz kaynaklarda künyeleri belirtilmiştir. Ancak bu kaynaklarda notalarına yer verilmemiştir.

Günümüze ulaşan kaynakların çoğunda Karcığâr Makamı'nda “*Meydân-ı Muhabbette Gezerken Dil-i Şeydâ*” isimli eserin türü, Ağır Semâî olarak kaydedilmiştir. Râkım Elkutlu'nun sesinden eserleri notaya alan Reşat Aysu'nun notalarını incelediğimizde, bu eserin üzerinde

Karcığâr Semâî yazdığını görmekteyiz. 6 zamanlı usûlde ezgilendirildiği için bu eserin türü, Yürük Semâî olarak değerlendirilmelidir. Eserin usûlü ise 6/4'lük Sengin Semâî'dir.

**Tablo 14. Sengin Semâî-Curcuna Değişmeli**

Hicâz	1
Segâh	1

Hicâz Makamında “*Müşâtakını Göster O Güzel Çehreni Kaçma*” isimli esere 6/4'lük Sengin Semâî Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri Sengin Semâî Usûlü ile ezgilendirildikten sonra meyan bölmesine 10/8'lik Curcuna Usûlü kullanılarak bir ölçülük ezgiyle geçilmiştir. Meyan bitiminde Sengin Semâî Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır. Eserde darplar, ilgili usûl vuruşlarına uygun olarak düzenlenmiştir. Zemin ve nakarat bölmelerinde dörtlülük birimde triole kullanımına çokca yer verilmiştir.

Segâh Makamı'nda “*Aşkınla Yanıp Ağladığım Günleri An Sen*” isimli esere 6/4'lük Sengin Semâî Usûlü ile başlanılmıştır. Nakarat bölmesine de aynı usûlle devam edilmiştir. Ezgisel akışta meyan bölmesi olarak adlandırabileceğimiz bölme, yine 6/4'lük Sengin Semâî Usûlü'ndedir. Ancak 4 dizeden oluşan meyan bölmesinin son iki dizesinde 10/8'lik Curcuna Usûlü'ne geçiş yapılmıştır. Daha sonra yine 6/4'lük Sengin Semâî Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

**Tablo 15. Ağır Sengin Semâî- Curcuna Değişmeli**

Uşşak	1
-------	---

Uşşak Makamı'nda “*Vuslat-ı Canâna Erişmiş Gönül*” isimli esere, 6/2'lik Ağır Sengin Semâî Usûlü ile başlanılmıştır. Nakarat bölmesine de aynı usûlle devam edilmiştir. Ezgisel akışta meyan bölmesi olarak adlandırabileceğimiz bölme, yine 6/2'lik Ağır Sengin Semâî Usûlü'ndedir. Bu bölmeden sonra aynı usûlle tekrar nakarat bölmesine dönmüştür. Bestekâr eseri burada sonlandırmamış, alışlagelmiş şarkı türü dışına çıkarak esere bir bölme daha eklemiştir. Güftenin ikinci dörtlülüğünü herhangi bir bağlantı ezgisi de kullanmaksızın 10/8'lik Curcuna Usûlü'nde ezgilendirmiştir. Bu bölmeden sonra tekrar 6/2'lik Ağır Sengin Semâî Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

**Tablo 16. Devr-i Hindi Usûlü**

Kürdilihicâzkâr	1
Segâh	1
Bestenigâr	1
Râst	1
Tâhir Bûselik	1

Kürdilihicâzkâr Makamı'ndaki “*Kendimi Sevdirmeden Sevmekte Isrâr Eyledim*” isimli eserin 7/8'lik olarak ezgilendirilmiştir. Bu eser dışındaki eserler 7/4'lük olarak düzenlenmiştir. Tabloda makamları verilen beş eser, Devr-i Hindi Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir. Triole ve küçük süreli notların usûl kalıpları içerisinde çokca kullanıldığı da dikkati çekmektedir.



**Tablo 17. Devr-i Hindi-Sengin Semâî Değişmeli**

Hüzzam	1
--------	---

Hüzzam Makamı'nda “*Bir Zamanlar Gönlüme Aşkı Yakından Çağladı*” isimli esere 7/4'lük Devr-i Hindi Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri bu usûlde ezgilendirildikten sonra 6/4'lük Sengin Semâî Usûlü'nde çalgısal bir bölmeyle meyan bölmesine geçiş yapılmıştır. Daha sonra herhangi bir geçiş ezgisi kullanılmadan 1. nakarata dönülerek eser tamamlanmıştır.

**Tablo 18. Devr-i Hindi-Curcuna Değişmeli**

Şedd-i Arabân	1
---------------	---

Şedd-i Arabân Makamı'nda “*Müjdelere Gülzâre Gül Basmış Kadem*” isimli esere 7/4'lük Devr-i Hindi Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin-nakarata-meyan-nakarata anlayışı içinde aynı usûlle ezgilendirildikten sonra çalgısal bir bölmeye gerek duyulmaksızın 10/8'lik Curcuna Usûlü'ne yeni bir meyan anlayışıyla geçiş yapılmıştır. Daha sonra nakarata bölmesinin bir kısmı ile Devr-i Hindi Usûlü'ne dönülerek eser tamamlanmıştır. Bestekâr ayrıca eser için Devr-i Hindi Usûlü'nde bir de aranağme bestelemiştir.

**Tablo 19. Düyek Usûlü**

Büselik	1
Gülizâr	1
Hicâz	2
Hicâz-ı Atik	1
Hicâzkâr	1
Hüseynî	2
Hüseynî Aşîrân	1
Karcığâr	1
Nihâvend	1
Sûzidîl	1
Tâhir Büselik	1
Uşşak	1
Yegâh	1

Gülizâr Makamı'nda “*İlâhi Aşık-ı Sâdık Güruh-ı Mustafa Derler Bize*” isimli eser 8/8'lik Düyek Usûlü'nde ezgilendirilmiştir. İlâhi türünde bestelenen eserde, Düyek Usûlü darplarına sıkı sıkıya bağlı kalınmıştır.

Hüseynî Makamı'nda “*İsm-i Hudâ Zikrimiz*” isimli eserin 8/8'lik Düyek Usûlü'nde bestelendiği belirtilmiştir. Ancak İlâhi türünde bestelenen eserde, darpların Düyek Usûlü'nden ziyade Sofyân Usûlü darplarına uygun olarak düzenlendiği dikkati çekmektedir.

Bazı kaynaklarda Yegâh Makamı'nda “*Neve Baksan Ayân Allah*” isimli İlâhi'nin usûlü Sofyân olarak verilmiştir. Ancak günümüze ulaşan Reşat Aysu imzalı notasını incelediğimizde, eserin Düyek Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirildiği görülmektedir. Ayrıca Reşat Aysu'nun, nota üzerine eserin usûlünün Düyek olduğu ibaresini de eklediği dikkati çekmektedir.

**Tablo 20. Düyek-Curcuna Değişmeli**

Ferahfezâ	1
Hicâz	1
Kürdilihicâzkâr	1

Ferahfezâ Makamı'nda “*İçip İçip de Bu Akşam Seninle Mest Olalım*” isimli esere 8/8'lik Düyek Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve çift nakarat bölmeleri Düyek Usûlü ile ezgilendirildikten sonra 10/8'lik Curcuna Usûlü'ne geçiş yapılarak meyan ezgilendirilmiştir. Meyan bölümü, güftenin son iki mısrasının ezgilendirilmesi ile oluşmuştur. Daha sonra tekrar nakarat bölümüne dönülerek Düyek Usûlü ile eser tamamlanmıştır.

Hicâz Makamı'nda “*Ne Aklımdan Eser Kaldı Ne Fikrimden Bir Eser*” isimli esere 8/8'lik Düyek Usûlü ile başlanılmıştır. Düzümler Düyek Usûlü darplarına uygundur. Sekizlik birim içinde kısa süreli notlar ve özellikle trioleler çokca kullanılmıştır. Zemin ve nakarat bölümünün ardından, “ah” sözcüğünün kullanıldığı terennümü andıran bir bölme ve sonrasında 10/16'lık Curcuna Usûlü ile meyan bölümü ezgilendirilmiştir. Sonra tekrar nakarat bölümüne dönülerek Düyek Usûlü ile eser tamamlanmıştır.

Kürdilihicâzkâr Makamı'nda “*Hayâlin Karşısında Sızlayan Kalbim Yanar*” isimli esere 8/8'lik Düyek Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölümü de aynı usûl ile ezgilendirildikten sonra güftenin üçüncü dizesi de aynı usûlle, meyan ezgi anlayışıyla bestelenmiştir. Daha sonra bir ölçülük 10/8'lik bağlantı sazı ile Curcuna Usûlü'ne geçiş yapılmış ve meyan bölümündeki ezgi anlayışı bu bölmede de devam etmiştir. Sonra Düyek Usûlü'ndeki nakarat bölümüne dönüş yapılarak eser tamamlanmıştır. Düyek Usûlü ile ezgilendirilen bölmelerde ölçülerin neredeyse yarısı 4/4'lük notalandırılmış, usûl darpları Düyek Usûlü'nden çok, Sofyân Usûlü'ne uygun olarak düzenlenmiştir.

**Tablo 21. Aksak Usûlü**

Hicâz	3
Hicâzkâr	1
Hüseynî Aşirân	1
Hüzzam	4
Karcığâr	2
Kürdilihicâzkâr	1
Muhayyer	2
Nihâvend	1
Uşşak	2
Zâvil	1

**Tablo 22. Çifte Sofyân Usûlü**

Muhayyer	1
----------	---

Muhayyer Makamı'nda “*Aşk İle Yandım Sahidir Sandım*” isimli eserin kaynaklarda Aksak Usûlü'nde olduğu belirtilmiştir. Oysa ki notasını incelediğimizde, 9/8'lik Çifte Sofyân darplarına uygun olarak ezgilendirildiği görülmektedir. Ayrıca el yazısı ile günümüze ulaşmış eserin notasının üzerinde de Çifte Sofyân ibaresi bulunmaktadır.

**Tablo 23. Aksak-Semâî Değişmeli**

Kürdilihicâzkâr	1
Nihâvend	1
Süzidîl	1
Tâhir Büselik	1

Kürdilihicâzkâr Makamı'nda “*Sazlar Kırılan Gönümüzün Hüznüne İner*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmesi Aksak Usûlü ile ezgilendirildikten sonra 3/4'lük Semâî Usûlü'ne çalgısal bir bölme ile geçilmiş ve bu bölme ile meyana bağlantı yapılmıştır. Daha sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

Nihâvend Makamı'nda “*Mümkün mü Unutmak Güzelim Neydi O Akşam*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmış, zemin ve nakarat bölmesi Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Nakarat bölmesinden sonra iki ölçü 3/4'lük bağlantı ile Semâî Usûlü'ne geçiş yapılmıştır. Meyan bölmesinin bir bölümü bu usülle ezgilendirildikten sonra son bölümünde Aksak Usûlü'ne geçilmiş ve daha sonra nakarat bölmesi ile eser sonlandırılmıştır.

Sûzidîl Makamı'nda “*Rüzgar Ne Fısıldar*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri bu usülle ezgilendirildikten sonra dört ölçüden oluşan 3/4'lük Semâî Usûlü'nde bir çalgısal bölmeyle meyan bölmesine geçiş yapılmıştır. Semâî Usûlü'ndeki meyan bölmesi tamamlandıktan sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

Tâhir Bûselik Makamı'nda “*Hülyam Yine Bir Gölgeyi Esrâra Bürünsün*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri bu usülle ezgilendirildikten sonra, dört ölçüden oluşan 3/4'lük Semâî Usûlü'nde bir çalgısal bölmeyle meyan bölmesine geçiş yapılmıştır. Semâî Usûlü'ndeki meyan bölmesi tamamlandıktan sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

**Tablo 24. Aksak-Düyek Değişmeli**

Karcığâr	1
----------	---

Karcığâr Makamı'nda “*Nedir Bu Handeler Bu İşveler*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri bu usülle ezgilendirildikten sonra 8/8'lik Düyek Usûlü ile herhangi bir bağlantı ezgisine gerek duyulmadan meyan bölmesine geçiş yapılmıştır. Sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

**Tablo 25. Aksak-Curcuna Değişmeli**

Bayâti	1
Hicâzkâr	3
Hüseynî	1
Karcığâr	1
Sûzinak	1
Uşşak	1

Bayâti Makamı'nda “*Ne Arzu Var Ne Takat*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Güftenin ilk dört dizesi zemin ve nakarat bölme anlayışı içinde Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Daha sonra 10/8'lik Curcuna Usûlü ile meyan ezgilendirilmiştir. Güftenin ikinci dörtlüğünün ilk üç dizesi meyan olarak ezgilendirilmiş, son dizide Aksak Usûlü ile ezgilendirilen nakarat bölmesine dönülerek eser sonlandırılmıştır.

Hicâzkâr Makamı'nda “*Canlandı Bu Sessiz Gecenin Şiiri Denizde*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmesi Aksak Usûlü ile ezgilendirildikten sonra

nakarât sonunda 2. dolapta 10/8'lik Curcuna Usûlü'ne geçişle meyan bölmesine girilmiştir. Meyan bölmesi Curcuna Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirildikten sonra herhangi bir geçiş ezgisi kullanılmadan Aksak Usûlü'ndeki nakarât bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

Hicâzkâr Makamı'nda “*Seni Çok Sevdi Bu Gönüm*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin bölmesinin ardından Aksak Usûlü ile iki dize de nakarât olarak ezgilendirildikten sonra güftenin beş ve altıncı dizeleri meyan olarak ezgilendirilmiştir ve 10/16'lık Curcuna Usûlü kullanılmıştır. Meyan bölmesinden sonra herhangi bir bağlantı ezgisi kullanılmadan Aksak Usûlü'ndeki nakarât bölmesine dönülmüş ve eser tamamlanmıştır.

Hicâzkâr Makamı'nda “*Süslendi Ağaçlar Çiçeklerle Doldu*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Güftenin ilk dört dizesi zemin ve nakarât bölmesi olarak Aksak Usûlü ile ezgilendirildikten sonra güftenin altıncı ve yedinci dizeleri 10/8'lik Curcuna Usûlü ile meyan bölmesi anlayışıyla bestelenmiştir. Reşat Aysu'nun el yazısı ile günümüze ulaşan nota üzerinde ölçüler, 5/8'lik ölçüler şeklinde ayrılmıştır. Ancak Curcuna Usûlü darplarına uygun olarak yazılmıştır. Meyan bölmesinden sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarât bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

Hüseyinî Makamı'nda “*Bir Safâ Bahşedelim*” isimli esere, 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin bölmesinin ardından Aksak Usûlü ile çift nakarât olarak ezgilendirildikten sonra bir ölçüden oluşan çalgısal bağlantı cümlesi ile 10/16'lık Curcuna usûlüne geçiş yapılmış ve meyan Curcuna Usûlü ile tamamlanmıştır. Reşat Aysu'nun el yazısı ile günümüze ulaşan notada, meyandan sonra Nedim'den alınan bir gazel okunması, daha sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarâta dönülerek eserin tamamlanması gerektiği belirtilmiştir. Günümüzde bu eserin notasını yeniden yazan kişiler, meyan bölmesini 10/8'lik notalandırmışlardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Râkım Elkutlu'nun bestelediği eserlerin çoğunu Reşat Aysu notaya almıştır. İlk ağızdan notaya alınmış eserlerin doğru kabul edilmesi gerektiği kanaatindeyiz. Ayrıca günümüze bu el yazısı ile ulaşan notalar üzerinde usûl değerliğinin yanısıra usûlün adı da belirtilmiştir. Bu eserin meyan bölmesini de Reşat Aysu 10/16'lık değerde notalandırmıştır.

Karcığâr Makamı'nda “*Ateşiyle Yanyorken Yüreğim*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Güftenin ilk dört dizesi zemin ve nakarât bölme anlayışı içinde Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Daha sonra 10/8'lik Curcuna Usûlü ile meyan bölmesi ezgilendirilmiştir. Güftenin ikinci dörtlüğünün ilk üç dizesi meyan olarak ezgilendirilmiş, son dizede Aksak Usûlü ile ezgilendirilen nakarât bölmesine dönülerek eser sonlandırılmıştır.

Sûzinâk Makamı'nda “*Bir Nûr-u Mücessemî Çıkıp Gitti Elimden*” isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Güftenin ilk dört dizesi zemin ve nakarât bölmesi olarak Aksak Usûlü ile ezgilendirildikten sonra, herhangi bir bağlantı ezgisi kullanılmadan güftenin beş, altı ve yedinci dizeleri Curcuna Usûlü ile meyan bölmesi anlayışıyla bestelenmiştir. Reşat Aysu'nun el yazısı ile günümüze ulaşan nota üzerinde ölçüler, 5/8'lik ölçüler şeklinde ayrılmıştır. Ancak Curcuna Usûlü darplarına uygun olarak yazılmıştır. Daha sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarât bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

Uşşak Makamı'nda "*Bana Hiç Yakışmıyor Böyle İntizâr Şimdi*" isimli esere 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Güftenin ilk üç dizesi zemin bölmesi olarak Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Dördüncü dize nakarat bölmesi olarak yine Aksak Usûlü'ndedir. Daha sonra herhangi bir bağlantı ezgisi kullanılmadan 10/8'lik Curcuna Usûlü ile meyan bölmesine geçiş yapılmıştır. Güftenin beş, altı ve yedinci dizelerinden oluşan meyan bölmesinden sonra yine herhangi bir geçiş ezgisine gerek duyulmadan Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

**Tablo 26. Aksak-Curcuna-Sofyân-Curcuna Değişmeli**

Uşşak	1
Muhayyer Kürdî	1

Uşşak Makamı'nda "*Bahçem Yine Sayende Serâb Olmuş Efendim*" isimli esere, 9/8'lik Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri 9/8'lik Aksak Usûlü ile ezgilendirildikten sonra, bir ölçülük bağlantı cümlesi ile 10/8'lik Curcuna Usûlü'ne geçiş yapılmıştır. Meyan bölmesine geçilmeden önce iki ölçü ve ardından üç ölçü "ah" sözcüğü ile süslendirilen bir bölme ezgilendirilmiştir. Birinci bölme Curcuna Usûlü ile, ikinci bölme ise Sofyân Usûlü ile düzenlenmiştir. Terennüm bölmelerini andıran bu bölmelerden sonra 10/8'lik Curcuna Usûlü ile meyan bölmesi ezgilendirilmiştir. Daha sonra Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

Muhayyer Kürdî Makamı'nda "*Bilmem ki Günahım Sana Olmakta mı Bende*" isimli eser, geleneksel şarkı türünün dışında ezgilendirilmiştir. Güftenin ilk iki dizesi zemin ve nakarat bölme anlayışı ve 9/8'lik Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Meyan bölmesine geçilmeden önce iki ayrı bölmeye yer verilmiştir. İlki, üç ölçüden oluşan 10/16'lık Curcuna Usûlü'ndedir. İkincisi ise yine üç ölçüden oluşan 4/4'lük Sofyân Usûlü'ndedir. Sofyân Usûlü'ndeki bölmede, ilk ölçü Düyek kalıplarına uygun olarak düzenlenmiştir. Diğer iki ölçü Sofyân düzümlerine uygundur. Bu bakımdan günümüze ulaşan bir notada bu bölmenin Düyek Usûlü'nde olduğu belirtilmiştir. Ancak sadece bir ölçünün Düyek Usûlü düzümleri ile yazılması, diğer iki ölçüyü de etkileyerek, bölmenin usûlünü değiştirmek için yeterli olmayacağı kanısındayız. Bir çeşit terennüm bölmelerini andıran bu bölmelerden sonra güftenin üçüncü ve dördüncü dizesi, 10/16'lık Curcuna Usûlü ile meyan bölmesi olarak ezgilendirilmiştir. Daha sonra da Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır.

**Tablo 27. Ağır Aksak Usûlü**

Bayâti	1
Hicâz	1
Hüzzam	1
Kürdilihicâzkâr	1
Nihâvend	1
Sabâ	1
Uşşak	3

Bayâti Makamı'nda "*Ne Beyân-ı Hâle Cüret Ne Figâna Takatim Var*" isimli eserin künyesi kaynaklarda verilmiştir. Ancak hiçbir kaynakta notası bulunmamaktadır. Notasının günümüze ulaşmadığı düşüncesindeyiz.

Hicâz Makamı'nda “*İsterim Mecliste Sâkıyler*” isimli eserin künyesi kaynaklarda verilmiştir. Ancak hiçbir kaynakta notası bulunmamaktadır. Bu eserin de notasının günümüze ulaşmadığı düşüncesindeyiz.

Hüzzam Makamı'nda “*Bekledim Yıllarca Lâkin Gelmedin Ey Nazlı Yâr*” isimli eser 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Ağır Aksak Usûlü'nün kullanımında gelenek haline gelmiş, bir adet iki dörtlük ve bir adet sekizlik sus ile esere giriş yapılmıştır. Eser sonuna kadar Ağır Aksak Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

Kürdilihicâzkâr Makamı'nda “*Ne Teselli Dağdır Ah Senin Ağzında Yalan*” isimli eser 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Ağır Aksak Usûlü'nün kullanımında gelenek haline gelmiş, bir adet iki dörtlük ve bir adet dörtlük sus ile esere giriş yapılmıştır. Eser, sonuna kadar Ağır Aksak Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

Nihâvend Makamı'nda “*Ne Yanan Kalbime Baktı Ne Akan Gözyaşına*” isimli eser 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Ağır Aksak Usûlü'nün kullanımında gelenek haline gelmiş, bir adet iki dörtlük ve bir adet dörtlük sus ile esere giriş yapılmıştır. Eser sonuna kadar Ağır Aksak Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

Sabâ Makamı'nda “*İnce Kirpiklerinin Sinede Bin Yâresi Var*” isimli eser 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Bir adet iki dörtlük ve bir adet sekizlik sus ile esere giriş yapılmıştır. Eser sonuna kadar Ağır Aksak Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

Uşşak Makamı'nda “*Anarım Ruhlerini Güller İle Eğlenirim*” isimli eser 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Esere başlangıç, alışıl gelmişin dışında iki dörtlük sus ile yapılmıştır. Eserin devamında ise Ağır Aksak Usûlü kalıplarına bağlı kalınmıştır.

Uşşak Makamı'nda “*Mahvolup Gitti Ümidim Sabr-ı Sâmanın Gibi*” isimli eser 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Bir adet iki dörtlük ve bir adet sekizlik sus ile esere giriş yapılmıştır. Eser, sonuna kadar Ağır Aksak Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

Uşşak Makamı'nda “*Sevda Benim Gözümde En Mukaddes Bir Kindi*” isimli eser 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirilmiştir. Esere başlangıç, alışıl gelmişin dışında iki dörtlük sus ile yapılmıştır. Nakarat ve meyan bölmelerinin girişinde ise önceki bölme ile bağlantı sağlayan bir perdeyi, bir dörtlük değerinde tutarak devamında bir dörtlük sus kullanmayı tercih etmiştir. Bunlar dışında eser sonuna kadar Ağır Aksak Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

**Tablo 28. Ağır Aksak- Curcuna Değişmeli**

Bayâti	1
Uşşak	2

Bayâti Makamı'nda “*Ne Bahar Kaldı Ne Gül Ne de Bülbül Sesi Var*” isimli esere 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü ile başlanılmıştır. Ağır Aksak Usûlü'nün kullanımında gelenek haline gelmiş, bir adet iki dörtlük ve bir adet dörtlük sus ile esere giriş yapılmıştır. Zemin ve nakarat bölmesi Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirildikten sonra nakaratın son hecesi ile birlikte dolap ezgisiyle

10/8'lik Curcuna Usûlü'ne geçiş yapılmıştır. Meyan bölmesi Curcuna Usûlü ile ezgilendirildikten sonra Ağır Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser tamamlanmıştır. Bestekâr esere, Ağır Aksak Usûlü'nde bir de aranağme eklemiştir. Aranağme de Ağır Aksak Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

Uşşak Makamı'nda “*Artık Hicrâna Tahammül Edemez Oldu Gönül*” isimli esere 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü'nün bir adet iki dörtlük ve bir adet sekizlik sus ile başlayan çeşidi kullanılarak giriş yapılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri Ağır Aksak Usûlü ile ezgilendirildikten sonra bir ölçülük dolap ezgisiyle 10/16'lık Curcuna Usûlü'ne geçiş yapılmıştır. Meyan bölmesi Curcuna Usûlü ile ezgilendirildikten sonra Ağır Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser sonlandırılmıştır.

Uşşak Makamı'nda bir diğer eser, “*Silemem Bir Gün Hayalimden O Dilber Kadını*” isimli eserdir. Esere 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü'nün bir adet iki dörtlük ve bir adet dörtlük sus ile başlayan çeşidi kullanılarak giriş yapılmıştır. Zemin ve nakarat bölmeleri bu usülle ezgilendirildikten sonra şarkı türünün dışına çıkılarak güftenin üçüncü dizesi de Ağır Aksak Usûlü kullanılarak ek bir bölme olarak ezgilendirilmiştir. Daha sonra tekrar nakarat bölmesine dönülmüş ve bir ölçülük ikinci dolap ezgisiyle 10/16'lık Curcuna Usûlü'ne geçiş yapılmıştır. Curcuna Usûlü ile meyan bölmesi ezgilendirilmiş ve Ağır Aksak Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönülerek eser sonlandırılmıştır.

**Tablo 29. Aksak SEMÂÎ Usûlü**

Dügâh	1
Hicâz	1

Dügâh Makamı'nda “*Vücûdun Âleme Rahmet İnâyet Yâ Resûlallah*” isimli eser 10/8'lik Aksak Semâî Usûlü'nde ezgilendirilmiştir. İlâhi türünde bestelenmiş bu eserde usûl darplarına bağlı kalınmıştır.

Hicâz Makamı'nda “*Vücûdun Mazhâr-ı Sırrı Ezeldir*” isimli eser 10/8'lik Aksak Semâî Usûlü'nde ezgilendirilmiştir. Tevşih türünde bestelenmiş bu eserde usûl darplarına bağlı kalınmıştır.

**Tablo 30. Curcuna Usûlü**

Bayâti	1
Büselik Aşirân	1
Hicâz	2
Hicâzkâr	1
Karcığâr	1
Muhayyer	1
Râst	1
Segâh	2
Uşşak	2

Bayâti Makamı'nda “*Bilmezsın Düşündüğüm Ağladıklarım Nedir*” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/16'lık mertebede notalandırılmıştır.

Büselik Aşirân Makamı'nda “*Ağla Sevdiceğim Gülrühlerinden*” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/8'lik mertebede notalandırılmıştır.

Hicâz Makamı'nda “Gözlerinden Okudum Gönlünü Kalbim Yanarak” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/16'lık mertebede notalandırılmıştır. Hicâz Makamı'nda “Gündüzüm Karanlık Gecem Uykusuz” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/16'lık mertebede notalandırılmıştır.

Hicâz-kâr Makamı'nda “Herkes Eğlencededir Şimdi Bahar Geldi Diye” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/16'lık mertebede notalandırılmıştır.

Karcıgâr Makamı'nda “Bir Gün Seviyor Ertesi Gün Kıskanıyor” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/8'lik mertebede notalandırılmıştır.

Muhayyer Makamı'nda “Her Gün Yeni Bir Naz Yaratan” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/8'lik mertebede notalandırılmıştır.

Râst Makamı'nda “Bir Yaz Gecesi” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/8'lik mertebede notalandırılmıştır.

Segâh Makamı'nda “İsmi Bilmezdim Fakat Tanırdım” isimli eser Curcuna Usûlü'nde ezgilendirilmiştir. Günümüze ulaşan iki farklı notası bulunmaktadır. El yazısı ile yazılmış daha eski tarihli notayı incelediğimizde, eserin 10/16'lık mertebede notalandırıldığı görülmektedir. 10/8'lik mertebede notalandırılmış olan notasında ise darpların farklı düzenlendiği, ayrıca triole vb. kalıpların dörtlük ve sekizlik notlarla uzun süreler olarak değiştirildiği dikkati çekmektedir. Segâh Makamı'nda “Okurken Aşk Kitabını” isimli eser Curcuna Usûlü'nde ezgilendirilmiştir. Geleneksel şarkı biçimi dışında üç ayrı bölümden oluşan ve her bölümden sonra nakarat tekrarına giden bir oluşum şeklinde bestelenmiştir. Bölümler arasında da 4 ölçüden oluşan bir aranağme vardır. Eser, senkoplu tartımların dışında 10/8'lik mertebedeki Curcuna Usûlü darplarına uygun olarak ezgilendirilmiştir.

Uşşak Makamı'nda “Bir Gün Ne Olur Gel Beni Vaslınla Sevindir” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/8'lik mertebede notalandırılan eserde bestekârın sadece birkaç ölçüde usûl darplarının dışına çıktığı, usûlün ilk bölümünü Türk Aksağı Usûlü şeklinde notalandırıldığı görülmektedir. Uşşak Makamı'nda “Şimdi Nerde Nâz İle Perverdesin” isimli eser Curcuna Usûlü ile ezgilendirilmiştir. 10/8'lik mertebede notalandırılmıştır.

**Tablo 31. Curcuna-Sengin Semâî Değişmeli**

Hicâz	1
-------	---

Hicâz Makamı'nda “Gel Üzme Beni Kaşlarını Çatma Güzel Kız” isimli esere Curcuna Usûlü'nde başlanılmıştır. 10/8'lik mertebede düzenlenen eserin, güftesinin birinci dörtlüğü şarkı türüne uygun olarak, zemin, nakarat ve meyan bölmeleri düzeninde bestelenmiştir. Bu bölmeler Curcuna Usûlü'nde ezgilendirilmiştir. Eserin ikinci güftesi ise yeni bir esere giriş yapılmış gibi makam geçkileri ve özellikle 6/4'lük Sengin Semâî Usûlü'ne geçiş yapılması bakımından dikkat çekicidir. Daha sonra Curcuna Usûlü'ndeki nakarat bölmesine dönüş yapılarak eser tamamlanmıştır.



**Tablo 32. Çember Usûlü**

Muhayyer	1
----------	---

Muhayyer Makamı'nda "*Meclis-i Ağyâre Olma Pertev Endâz-ı Visâl*" isimli eserin el yazısı ile verilen notasında birim değer dörtlük olarak verilmiş, usûlün adı Ağır Çember olarak belirtilmiştir. Ancak bilindiği üzere Ağır Çember usûlünün mertebesi 24/2'lik olmalıdır.

**Tablo 33. Devr-i Kebîr Usûlü**

Ferahnâk	1
Hisâr Aşîrân	1
Karcıġâr	1
Nevâ	1
Nihâvend	1
Şehnâz	1
Uşşak	1

**Tablo 34. Muhammes–Sengin Semâi Deġişmeli**

Hüseynî	1
---------	---

Hüseynî Makamı'nda "*O Şûha Sad Cefâ Sâ mânı Sabrım*" isimli eserin usûlü, çeşitli kaynaklarda Yürük Semâi-Düyek ya da Sofyân-Sengin Semâi olarak belirtilmiştir. Ancak Reşat Aysu'nun el yazısıyla günümüze ulaşan notası incelendiğinde, eserin 32/4'lük Muhammes ve 6/4'lük Sengin Semâi Usûlleri'nin deġişmeli olarak kullanılmasıyla ezgilendirildiği görülmektedir.

## SONUÇ

20. yy'ın önemli bestekârlarından olan Râkım Elkutlu'nun Türk Mûsikîsi'ne kazandırdığı eserlerin tamamı olmasa bile bir kısmının unutulmadan günümüze gelebilmiş olması onu bestekâr kimliği ile daha iyi tanımamıza sebep olmuştur. Râkım Elkutlu'nun nota bilmediği ve eserlerini Kanunî Fethi Bey ve Kemânî Reşat Aysu'nun notaya aldığı iddialarının, araştırmalarımıza göre doğruluk payı büyüktür. Bestekârın, gün ışığına çıkmamış eserleri varsa ki kendi ifadesiyle 600'e yakın eserinden ne kadarının günümüze gelebildiği araştırmamızda ilk tespit ettiğimiz konudur. Tespitlerimiz sonucunda ulaşamadığımız 8 adet eserin notası haricinde 125 adet eseri inceleme şansını elde ettik. Bu bağlamda günümüze ulaşan ve bizim de ulaşabildiğimiz eserlerinin farklı notaları olduğu tespit edilmiştir. Bu notalardan en eski ve elyazısı ile yazılmış olanlar, araştırmamızın materyalini oluşturmaktadır. Özellikle notaların çoğunun üzerinde Reşat Aysu imzasının bulunduğu dikkatimizi çekmiştir. Bu durum, farklı pek çok notası bulunan eserler arasından tercih yapmamızı kolaylaştırmıştır. Reşat Aysu'nun, Râkım Elkutlu'nun sesinden notaya aldığı belirlenen pek çok nota üzerinde, ayrıca hatırlatıcı küçük notlar da bulunduğu görülmektedir. Usûl, makam, tür, icra ve hatta güfteyle ilgili alınan notlar, eserin bestekârının kendisinden direk günümüze gelmesi hususunda büyük önem taşımaktadır.

Çalışmamızda öncelikle, eserler makamlarına göre ayrılmıştır ve bestekârın eserlerde kullanmayı tercih ettiği usûller belirlenmiştir. Bu usûllerin, eserlerin makamlarına göre tasnifi yapılmış ve tablolarla verilmiştir. Tasnif işleminden sonra usûllerin eserlerde kullanımı incelenmiştir. Alışlagelmiş usûl darpları dışında notalandırılan durumlar belirtilmiş ve özellikle usûl geçkisi yapılan eserlerdeki geçişlere dikkat çekilerek gerekli açıklamalar yapılmıştır.

Râkım Elkutlu yaşadığı dönem içerisinde, gerek makam, gerek tür ve gerekse usûl bakımından çeşitlilik gösteren eserler sunması özelliğiyle dikkat çekmektedir. Çalışmamızın odağını oluşturan, eserlerindeki *usûl çeşitliliği* konusuna geçmeden önce, bestekârın kullanmayı tercih ettiği makam ve tür çeşitliliğini görmenin doğru olacağı kanaatindeyiz. Bu düşünceden hareketle yaptığımız çalışmada, bestekârın öncelikle dini ve din dışı alanda eserler bestelediği vurgulanmış ve bu türlerdeki eser dağılımları tablolarla sunulmuştur. Tespitlerimize göre; dini alanda bestelediği eser sayısı 13 iken din dışı alandaki eser sayısı 120 adettir. Râkım Elkutlu'nun yaşadığı aile, çevre ve bulunduğu görevler sebebiyle dini mûsikî alanında daha çok eser vermiş olması beklenirken, şaşırtıcı şekilde din dışı eserlerinin sayısının çok daha fazla olduğu dikkat çekicidir. Bu bakımdan düşünüldüğünde dini ve din dışı alanlar içerisinde oluşturduğu eserlerindeki tür dağılımı da önemsenmesi gereken bir konu olarak tespitlerimiz arasında yerini almıştır. Şöyle ki; dini eserlerinde 3 tür kullanmayı tercih ederken, din dışı eserlerinde 8 ayrı tür kullanmayı uygun görmüştür. Dini eserlerinde kullandığı türler; İlâhi, Tevşih ve Âyin-i Şerîf, din dışı eserlerinde kullandığı türler ise; Kâr, Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi, Şarkı, Türkü, Zeybek ve Marş'tır. Bestekâr kullandığı her türde, türün özelliklerine uygun eserler verdiği gibi türün özellikleri dışına çıkarak da ezgilendirdiği pek çok eserin bulunduğu tespit etmiş bulunmaktayız.

Çok küçük yaşlarda makam ve usûl dersleri almaya başlayan Râkım Elkutlu'nun makam dağarcığındaki zenginliğinin boyutu, eserlerini incelediğimizde ortaya çıkmıştır. Öncelikle eserlerinde kullanmayı tercih ettiği makamlara baktığımızda, karşımıza 35 ayrı makam çıktığı görülmektedir. 34 ayrı makamdaki eserlerini, üstadlarından öğrendiği bilgiler ışığında işlediği ezgilerden oluşturmuş iken, bir de bu bilgiler ışığında terkip ettiği Hisâr Aşîrân makamında da eser bestelemiştir.

Eserlerinde kullandığı usûller konusunu çalışmamızın odağı olarak belirlememizin, elde ettiğimiz veriler doğrultusunda haklı sonuçlar doğurduğu görülmüştür. Derin makam ve usûl eğitimi aldığı vurgulanan Râkım Elkutlu'nun nota bilmediği pek çok kaynaktan vurgulanmıştır. Müzik eğitiminde yaşadığı dönem gereği meşk geleneğine bağlılığın ön planda olduğu bilinmektedir. Nazari kuralların, eserler üzerinde tatbik edilerek öğretilmesi esas olarak görülmektedir. Meşk geleneğinde, makam perdelerini doğru seslendirmenin yanısıra, usûl kavramının icradaki öneminin de azımsanmayacak boyutta vurgulandığı görülmektedir. Râkım Elkutlu'nun, hocalarından meşk eğitimi ile aldığı usûl dersleri itibarıyla, eserlerinde usûl olgusuna büyük önem verdiği dikkati çekmektedir. İncelemelerimiz sonucunda, bestekârın 13 farklı usûlde eser bestelediği tespit edilmiştir. Bu usûllerin farklı mertebelerini de kullanmayı ihmal etmemiştir. Râkım Elkutlu'nun eserlerinde kullanmayı tercih ettiği usûller şunlardır:

- 1- Semâi
- 2- Sofyân
- 3- Türk Aksağı
- 4- Yürük Semâi
- 5- Devr-i Hindi
- 6- Düyek
- 7- Aksak
- 8- Çifte Sofyân

- 9- Aksak Semâî
- 10- Curcuna
- 11- Çember
- 12- Devr-i Kebîr
- 13- Muhammes

Eserlerinde tür ve makam çeşitliliğinin yanısıra usûl çeşitliliğinin de dikkati çekecek boyutta olduğunu düşündüğümüz bestekârın farklı bir özelliği, eserleri içerisinde usûl değişimine verdiği önemdir. Bu açıdan gerek kendisinden önce yaşamış olan Türk Mûsikîsi bestekârları ve gerekse yaşadığı dönem içerisinde, bir ilk olduğunu vurgulamamızın yerinde bir tespit olacağı kanaatindeyiz.

Usûl değişmeli olarak ezgilendirdiği eserlerde kullandığı usûller şunlardır:

- 1- Semâî-Düyek
- 2- Sofyân-Curcuna
- 3- Türk Aksağı-Semâî
- 4- Türk Aksağı-Yürük Semâî
- 5- Türk Aksağı-Curcuna
- 6- Sengin Semâî-Curcuna
- 7- Ağır Sengin Semâî-Curcuna
- 8- Devr-i Hindi-Sengin Semâî
- 9- Devr-i Hindi-Curcuna
- 10- Düyek-Curcuna
- 11- Aksak-Semâî
- 12- Aksak-Düyek
- 13- Aksak-Curcuna
- 14- Aksak-Curcuna-Sofyân-Curcuna
- 15- Ağır Aksak-Curcuna
- 16- Curcuna- Sengin Semâî
- 17- Muhammes-Sengin Semâî

Bestekâr usûl geçkilerini yaparken, eser içerisinde kimi zaman bir sonraki usûlün darpları ile oluşturduğu bağlantı cümlesi, kimi zaman sadece bir dolap ezgisi, kimi zaman ilgili makamın güçlü ya da tiz durak perdesini kullanarak yeni usûle geçki yapmıştır. Bazen de geçişi sağlayacak herhangi bir bağlantı ezgisine gerek duymadan, direk geçmek istediği usûl ile yeni bölmeye giriş yapmıştır. Geçki yaptığı bu usûller, birbirine yakın ilişkili usûller olduğu gibi tam tersi birbirine uzak, geçişi zor olan ve hatta mertebeleri de birbirine uygun olmayan usûllerdir.

Usûl çeşitliliğinin bir örneği olarak, bestekârın bir eser içerisinde dört ayrı usûl kullandığını görmekteyiz. Uşşak ve Muhayyer Kürdî Makamları'ndaki iki eserinde zemin ve nakarat bölmelerinden sonra, Curcuna ve Sofyân Usûlü'nde "ah" sözcüğü ile süslendirdiği iki bölme ezgilendirmiştir. Bunlar terennüm bölmelerini andırır niteliktedir. Bu bölmelerden sonra yine Curcuna Usûlüne dönülerek meyan ezgilendirilmiştir. Daha sonra eserin ana usûlü olan Aksak Usûlü'ne dönülerek eserler tamamlanmıştır. Bestekârın, eserlerini ezgilendirmede usûl çeşitliliğine önem verdiği gibi tür olgusunun da dışına çıktığı görülmektedir. Şarkı olarak adlandırdığı bu iki

eserini geleneksel şarkı türü dışında oluşturduğu dikkati çekmektedir. Sadece bu iki eserinde değil diğer pek çok eserinde de gelenekselin dışında yol izlediği görülmektedir.

Araştırmamızda Râkım Elkutlu'ya ait eserlerin çoğunda, eserin künyesi yanlış olarak verilmiştir. İsim yanlışlığının yanısıra, makam, tür ve usûl yanlışlıkları göze çarpmaktadır. Örneğin; Yegâh Makamı'ndaki İlahi'nin usûlü kaynaklarda Sofyân olarak verilmiştir. Ancak günümüze ulaşan Reşat Aysu imzalı notasını incelediğimizde Düyek darplarına uygun olarak ezgilendirildiği görülmektedir. Ayrıca Reşat Aysu nota üzerine eserin usûlünün Düyek olduğu ibaresini de eklemiştir.

Ağır Aksak Usûlü'nün esere girişteki özel kullanımı, Râkım Elkutlu eserlerinde üç ayrı çeşit olarak göze çarpmaktadır. Birinci çeşit, gelenekte alışlageldiği gibi esere başlangıçta bir adet iki dörtlük sus ve bir adet dörtlük sus kullanımınıdır. Bestekâr, 2 adet eserinde bu çeşit kullanımı tercih etmiştir. İkinci çeşit, bir adet iki dörtlük sus ve bir adet sekizlik sus kullanımınıdır. Bestekâr, 3 adet eserinde de ikinci çeşit kullanımı tercih etmiştir. Üçüncü çeşit ise sadece bir adet iki dörtlük sus kullanımınıdır. Bestekâr bu kullanımı da 2 adet eseri ile örneklemiştir. Aksak Semâî Usûlü'nde alışlagelmiş cümle başlarındaki dörtlük susla giriş, bestekârın da eserlerinde kullandığı bir kalıptır.

Râkım Elkutlu'nun Şeyh Nureddin Efendi'nin Âyin-i Şerîf olarak bestelenmesi için kendisine verdiği güfteyi besteleyerek mûsikînin bu büyük türünde de başarısını kabul ettirdiği gözler önündedir. Karcığâr Makamı'nda bestelediği Âyin-i Şerîf'i usûl bakımından incelediğimizde şu sonuçları elde etmiş bulunmaktayız: Âyin-i Şerîf türünün birinci selâmı 14 zamanlı Devr-i Revân Usûlü'nde, nadiren de olsa Ağır Düyek, Düyek ve Devr-i Hindi Usûllerinde olur. Râkım Elkutlu 1. selâm'ı 7/8'lik Devr-i Hindi Usûlü'nde ezgilendirmiştir. Ancak Reşat Aysu'dan sonra eseri tekrar notaya alan kişiler, 1. selâmın ölçülerini 14/8'lik Devr-i Revân Usûlü'ne uygun olarak düzenlemişlerdir. Âyin-i Şerîf türünün 2. selâmı 9/4'lük Ağır Evfer Usûlü'nde olur. Karcığâr Âyin-i Şerîf'in 2. selâmı notaya alırken, 9/8 'lik mertebe tercih edilmiştir. 3. selâma, geleneksele uygun olarak 28/4'lük Devr-i Kebîr Usûlü ile başlanılmış, 10/8'lik Aksak Semâî Usûlü'ndeki çalgısal bölmeye geçilmiş ve sonra da 6/8'lik Yürük Semâî Usûlü'ndeki sözel ve çalgısal bölmeler ezgilendirilerek 3. selâm tamamlanmıştır. Âyin-i Şerîf'in 4. selâmı geleneksel anlayışa uygun olarak Evfer Usûlü'ndedir. Ancak gelenekselde 9/4'lük mertebesi kullanılırken, Râkım Elkutlu 9/8'lik mertebeyi kullanmayı tercih etmiştir. Bilindiği üzere, Âyin-i Şerîf türünün icrası sırasında Âyin-i Şerîf'in öncesinde ve sonrasında çeşitli türler seslendirilir. Bu türlerden biri de Geleneksel Türk Mûsikîsi'ndeki Peşrev türünden yapısal bakımdan farklı olan İlk Peşrev ve Son Peşrev adlarıyla anılan çalgısal bölmelerdir. Râkım Elkutlu da Karcığâr Âyin-i Şerîf için Devr-i Kebîr Usûlü'nde Son peşrev bestelemiştir. Ayrıca 3. Selam içerisindeki Aksak Semâî Usûlü'ndeki çalgısal bölmeye de nota üzerinde Karcığâr Saz Semâî notu düşülmüştür. Bu beste sadece iki bölümden oluşan kısa çalgısal bir bölmedir. Bu incelemelerimiz ışığında Râkım Elkutlu'nun kaynaklarda belirtildiği gibi Geleneksel Türk Mûsikîsi türleri dahilinde Peşrev ve Saz Semâîsi olduğundan söz etmek mümkün değildir. Bu çalgısal eserler Âyin-i Şerîf için bestelenmiş usûl benzerlikleri ve çalgısal olmaları dışında ortak noktaları yoktur.

Çalışma konusu olarak belirlenen 20. yy. bestekârlarından Râkım Elkutlu'nun Geleneksel Türk Sanat Mûsikî'sine sağladığı en önemli katkı, öncelikle bir çok farklı türde eser bestelemek

suretiyle türlerin ve doğal olarak geleneğin devamını sağlamaktır. Dini ve ağırlıklı olarak din dışı 10 farklı türde eser besteleyen Elkutlu'nun, hocası Tanburi Ali Efendi'nin geleneksel üslûbundan etkilenerek eserler ürettiği gibi, Dede Efendi ve Saadettin Kaynak gibi dönemlerinde gelenekselin yanı sıra özgün eserleri ile dikkati çeken bestekârlardan etkilenmesiyle birlikte kendisinin de özgün eser yaratma çabasında olduğu söylenebilir. Râkım Elkutlu'nun kendinden önceki bestekârlardan farklı olduğunu düşünmemizi sağlayan en önemli olgu, eserlerindeki usûl anlayışıdır. Eser içerisinde çok sık usûl değişikliği yapması Elkutlu'nun bestecilik üslûbunun en temel özelliğidir ve bu açıdan değerlendirildiğinde Râkım Elkutlu'nun özgün bir bestekâr olduğu düşünülebilir. Râkım Elkutlu'nun eserlerindeki usûl anlayışının incelendiği bu çalışmamızın, daha sonra yapılacak benzer çalışmalara ışık tutacağı düşüncesindeyiz.

## KAYNAKLAR

Ak, A.Ş. (2002). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara, Akçağ Yayınları.

Rona, M. (1960a). *50 Yıllık Türk Musıkîsi*. İstanbul, Türkiye Yayınevi.

Rona, M. (1970b). *20. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*. İstanbul, Türkiye Yayınevi.

Sezgin, B. S. (1995). Elkutlu Mehmet Râkım, *T.D.V. İslam Ansiklopedisi*, 11, 55-56.

Süreksan, İ. B. (1971). Hoca Râkım Elkutlu'ya Dair, *Mûsikî ve Nota*, 26, 4-6.

Özkan, İ.H. (1990). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul, Özal Matbaası.

Ulueren, N. (1948). İzmir Türk Mûsikîsi Cemiyeti Nasıl Kuruldu?, *TMD*, 4, 14-15.

Yazıcı, Ü. (2010). *Hoca Râkım Elkutlu*. İzmir, Teknofset Matbaacılık.

<http://www.turkmusikisivakfi.org>. Erişim Tarihi: 03.08.2017