İDİL

HAMÂMÎZÂDE İSMÂİL DEDE EFENDİ'NİN 25 MURABBA BESTESİNİN BİÇİM ANALİZİ

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Bestecilik Bölümü cobann@itu.edu..tr, ORCID: 0000-0002-4576-566x

Şirin KARADENİZ GÜNEY
Doç. Dr. İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Bestecilik Bölümü karadenizsi@itu.edu..tr, ORCID: 0000-0002-1932-0691

Neşe Yeşim Altınel Çoban ve Karadeniz Güney, Şirin. "Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 Murabba Bestesinin Biçim Analizi". idil, 75 (2020 Kasım): s. 1715–1737. doi: 10.7816/idil-09-75-08

ÖZ

Türk Mûsikîsinde nağmelerin birbirine bağlanması anlamına gelen "Beste", Türk Mûsikîsinde Lâdînî formlar arasında yer alan sözlü formların en önemlilerinden biridir. "Beste" formunun iki farklı biçimi bulunmaktadır. Bunlar besteleme tekniği açısından kendilerine has özellikleri olan "Murabba Beste" ve "Nakış Bestedir. Bu çalışmada Türk Musikisi Bestekârları arasında oldukça önemli bir yere sahip olan ve hemen her formda yüzlerce eser vücuda getirmiş olan Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin literatüre geçmiş "Beste" Formundaki eserlerinden "Murabba" bestelerin biçim analizi yapılmıştır. Öncelikle detaylı bir repertuar ve literatür araştırması yapılarak Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Beste formundaki eserleri tespit edilmiş, ardından tümü incelenerek içerisinden murabba biçiminde bestelenenleri analiz edilmek üzere listelenmiştir. Listelenen çeşitli makamlarda 25 adet Murabba Bestenin tek tek biçim analizleri yapılmış ve yapılan analizler sonucunda 11 adet biçim şeması tespit edilmiştir. Bu çalışma ile Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Murabba Bestelerde kullandığı biçim şemalarının tespit edilmesinin yanı sıra yine Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin kompozisyon stili analiz edilerek tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın bir diğer amacı Türk Mûsikîsinde Murabba Bestelerde karşılaşılabilecek Murabba Biçim Şemalarının tespit edilmesi ve tespit edilen biçimlerde Türk Mûsikîsinin üretimine devam eden yeni nesil bestekârların geleneği yaşatmak için referans alabileceği önemli bir kaynak teşkil etmektir.

Anahtar Kelimeler: Dede Efendi, murabba, beste, biçim, analiz

Makale Bilgisi:
Geliş: 11 Eylül 2020 *Düzeltme: 9 Ekim 2020* *Kabul: 27 Ekim 2020*

© 2020 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Türk mûsikîsini diğer musikilerden ayıran en önemli unsurlar, makam, usul ve formlardır. Tarihsel süreç içerisinde Türk Mûsikîsinde kullanılan formlar çok çeşitlilik göstermiştir. "Form kelime anlamı olarak "eser biçimi" anlamındadır. Her türlü müzikte çeşitli formlar olduğu gibi Türk Mûsikîsinde de çeşitli formlar mevcuttur" (Özkan, 2006: s. 96).

Türk mûsikîsi bünyesinde form, usul ve makam birlikteliğinin melodik yapılar ile işlenerek belirli beste biçimleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu biçimler yapıları bakımından çeşitli türlere ayrılırlar. Her birinin kendine has özel bir yapısı, kendine özgü bir üslûp ve kaidesi bulunmaktadır. Türk mûsikîsinin bestekârları kompozisyonlarını bu kaide, uslûp ve özellikler üzerine inşa ederler. Yüzyıllar içerisinde nesilden nesile meşk geleneği ile aktarılan Türk Mûsikîsinde bestekâr olarak önemli mihenk taşlarından biri de Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'dir. Türk mûsikîsinin klasik üslûbunu bünyesinde barındıran ve bununla beraber yenilikçi anlayışa uygun çeşitli formlardaki eserlerinin her biri form yapısı, makam işleyişi bakımından ayrı özellikler taşımaktadır. Bu sebeple Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin bestelerinin incelenip analiz edilmesi mûsikîmizde beste tekniği açısından ayrıca önem taşımaktadır. Bu çalışmada, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'ye ait 25 adet murabba beste form yapısı bakımından incelenmiştir. Bilinen Murabba Beste yapısı dışında kaç çeşit tür kullandığı hakkında veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Beste Formu

Beste kelimesi anlam bakımından Farsça, "bağlanmış, bağlı" anlamlarına gelmektedir. Türk mûsikîsinde form adı olarak kullanılmaktadır ve din dışı sözlü formlar arasında büyük formdaki en önemli eserler arasında yer alır (Yavaşça, 1992: 543). Klâsik Türk Mûsikîsinde icra sırası olarak Klâsik Takım'da Kâr'dan sonra gelen formdur. Eğer aynı makamda Kâr bulunmuyorsa Peşrevden sonra yer alır. Aynı makamda bestelenmiş "beste formu"ndaki eserlerin Klâsik icrada sırası, kullanılan usûl bakımından nispeten ağır olanlarına "1.Beste"daha yürük olanlarına "2. Beste" adı verilmektedir. Bestelerin gûfteleri, Dîvan Edebiyatının Gazel tarzından seçilmiş şiirlerden oluşur. Büyük usuller ile ölçülen beste formu, Murabba ve Nakış olmak üzere iki çeşide ayrılır (Yavaşça, 2002: 474). Bestelerde 1.2.4. mısraların bestelendiği bölüme "Zemin", 3. mısraın bestelendiği bölüme "Meyan" adı verilmektedir. Bestelerin mısra ve varsa ardından gelen terennüm bölümleri ile birlikte her bölümüne "hâne" adı verilmektedir. Genellikle her bir bestede dört hâne bulunmaktadır.

Murabba Beste

"Terbi' olunmuş dörde çıkarılmış. Dörtlü, dört şeyden olma. Dört köşeli" (Devellioğlu: 2007: 683) anlamlarına gelen murabba musikide beste biçimlerinden birini işaret etmektedir. "Murabba besteler, dört mısralı olduğundan dolayı, eşkenar dörtgen karşılığı Murabba adını alır. Bu tür besteler dört haneden oluşur. Her hanenin sonunda terennüm vardır. Sayısı az da olsa terennümsüz bestelere de rastlamaktayız. O halde Murabba Besteleri "terennümlü ve Terennümsüz" olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür" (Yavaşça, 2002: 474) " Bazı bestelerin baş tarafına "murabba" diye yazıldığı görülmüştür. "Murabba" dörtlü demek olduğuna ve "Beste'ler zaten dört mısralı güftelerden bestelendiğine göre, bu gereksizdir" (Karadeniz,1965: 172) " Bugün Beste denilen formun Türk Musikisindeki eski adı. Bu adın verilmesinde sebep, Beste'nin daima 4 mısrâ olmasındandır. Yoksa bestelerin gûfteleri murabbalardan değil, gazellerden seçilir. Murabbaya sonra "murabbâ beste", nihayet "beste" denmiş ve bu şekilde yerleşmiştir." (Öztuna, 2000:271). Murabba Bestelerin genel yapısı 3 türlüdür (bkz. Tablo1, Tablo 2, Tablo 3).

Tablo1. Murabba Bestelerde en fazla kullanılan 1. tür

1.Hane	A	1.Mısra	A Terennüm
2.Hane	A	2.Mısra	A Terennüm
3.Hane	B	3.Mısra	A Terennüm
4.Hane	A	4.Mısra	A Terennüm

Tablo 2. Murabba Bestelerde Meyandan sonra Terennümü farklı yapı 2. Tür

1.Hane	A	1.Mısra	A Terennüm
2.Hane	A	2.Mısra	A Terennüm
3.Hane	B	3.Mısra	B Terennüm
4.Hane	A	4.Mısra	A Terennüm

Tablo 3. Terennümsüz Murabba 3.Tür

1.Hane	A	1.Mısra
2.Hane	A	2.Mısra
3.Hane	B	3.Mısra
4.Hane	A	4.Mısra

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Hayatı

Dede Efendi 9 Ocak 1778'de Şehzâdebaşı'nda dünyaya gelmiş ve Kurban Bayramı'nda doğduğu için kendisine "İsmâil" adı verilmiştir. Dede Efendi babasının hamam işletmeciliği yapması sebebiyle "Hammâmîzâde" diye tanınmıştır (Özcan,2001:93). "Dede Efendi yedi yaşlarında Çamaşırcı Mektebinde öğrenim görmeye başlamıştır. Kısa bir süre sonra yeteneği ve sesinin güzelliği ile dikkatleri üzerine toplamış, okulun "ilâhîcibaşı"lığına getirilmiştir" (Salgar, 2004: 13).

"Başdefterdarlık'ta Anadolu kîsedârlığı görevinde bulunan Uncuzâde Mehmet Emin Efendi'nin oğlu ile Dede Efendi'nin sınıf arkadaşı olması vasıtasıyla Uncuzâde, Dede'nin yeteneğini keşfederek onunla meşke başlamıştır. Yüzlerce eser meşk etmişlerdir. 1792'lerde Mehmet Emin Efendi himâyesi altına aldığı Dede Efendi'yi, Başdefterdarlık' ta, Başmuhasebe Dâiresi Kalemi' ne kâtip yardımcısı olarak yerleştirmiştir. Bu süre içerisinde Dede Efendi pazartesi ve perşembe günleri Yenikapı Mevlevîhânesine gitmeye başlamış ve Mevlevîhâne şeyhi Ali Nutkî Dede, genç İsmâil' deki dehâyı fark ederek onunla daha yakından ilgilenmiştir. Dede Efendi ilk zamanlar ailesinin karşı çıkmasına rağmen onları ikna ederek daha çok genç yaşında "Şeyh Ali Nutkî Dede'nin dergâhta bugün hâlâ korunan özel mecmuasının; "Şeyhlik zamanımızda yüce dergâha çile çıkarıp Derviş olmaya gelen canlar" baş levhalı kısımda yazıldığı üzere 3 Haziran 1798 tarihine rastlayan cumartesi günü 21 yaşında olduğu halde Matbah-ı Mevlânâ hizmetine dâhil olmuştur. 1001 günde tamamlanması gereken Mevlevî çilesini, Dede Efendi yaklaşık on ayda tamamlamıştır" (Yüksel, 2001: 136-137). "Dede Efendi, çileye 3 Haziran 1798'de başlamıştır. 29 Temmuz 1798'de semâ meşkini bitirmiştir. 27 Mart 1799 tarihinde de çilesini doldurarak "Dede" unvanını almıştır. Dede Efendinin musikide kendini duyurması ve 3. Selim'in takdirini kazanmış olması gibi sebepler ile Manevî terbiyesini aldığı Şeyhi Ali Nutkî Dede'nin, istikbâlin bu büyük bestekârının yolunu bir an evvel açmak düşüncesinden yola çıkarak çile süresini kısalttığı anlaşılmaktadır" (Salgar, 2004:15).

"Dede Efendi çiledeyken ününü duyurmaya başlamıştır. Çile sürsinde bestelemiş olduğu, *"Zülfündedir benim baht-ı siyâhım"* mısraı ile başlayan bûselik şarkısı, zamanın mûsikî meraklıları tarafından çok beğenilmiştir. Bestelerini dinlemek, öğrenmek ve kendisini tanımak için tekkeye gelenlerin sayısı gün geçtikçe artmıştır. Ünü III. Selim'in kulağına ulaşınca saraya gelmesi emredilmiştir. Pâdişahın huzurunda bestesini okumuş ve çok beğenilerek bir kese altınla taltif edilmiştir. Dedeler arasına katıldıktan sonra kendi hücresine yerleşen Dede Efendi'nin ünü İstanbul'a yayılmıştır. Hicaz makamında bestelemiş olduğu, "*Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni*" mısraı ile başlayan bestesi ile ününü daha da arttırmıştır. III. Selim tarafından Dede Efendi yeniden saraya çağrılarak, beste Dede Efendi'nin kendi ağzından dinlenmiş, kendisine ihsan ve iltifatlarda bulunulan Dede'ye aynı zamanda yapılan küme fasıllarına katılması emredilmiştir. Bundan sonra saraya dâhil olan Dede Efendi, Enderûn'da hocalık yapmaya başlamıştır. Bu duruma karşılık olarak "Müştâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ "güfteli Sûznâk makamında ki besteyi yaparak pâdişaha teşekkür etmiştir" (Özalp, 1986: 215).

III. Selim döneminde Dede Efendi'ye atfedilen "Musâhib-i Şehriyârî" ve "Ser-Müezzin" ünvanı ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır.

> "Rauf Yektâ Bey, Dede Efendi'ye bu dönemde "Musâhib-i Şehriyârî" ve "SerMüezzinlik" ünvan ve hizmetlerinin pâdişah tarafından verildiğini yazmıştır. S. Nüzhet Ergun, bu konu ile ilgili görüşlerini şöyle yansıtmaktadır: "Dedenin III. Selîm zamanında "Musâhib-i Şehriyârî" ve "Ser-Müezzin" olması hakkındaki rivâyet tamamıyla yanlıştır. İsmâil Dede, saraya alındığı 1798 tarihinde

> henüz 20 yaşında bir gençtir. Bu yaştan biraz sonra Musâhib olması ve Ser-Müezzinlik makamını işgâl etmesi mümkün değildir. Enderûn'a ondan evvel mensub olan değerli ve yaşlı mûsıkîşinâslar dururken, san'atta istidâdlı fakat henüz mübtedî sayılan Dede'nin Ser-Müezzin seçilmesine imkân yoktur. 1805'te ölen oğlunun mezar taşında Musâhib-i Şehriyâri kaydının bulunması da taşın daha sonra diktirildiğini veya tâbirin "saray mensûbu" mânasında kullanıldığını göstermektedir. Gerçekten de İsmâil Hakkı Uzunçarşılı'nın "Osmanlılar zamanında sarayda mûsıkî hayatı" hakkında yapmış olduğu araştırmada, "Silahdâr ve Harc-ı hassa" defterinde Dede Efendi'nin adı geçmektedir. Mayıs 1805'te "Hânende Derviş İsmâil'e", yine 1806 ve 1807'de "Mevlevî dervişi Hânende İsmâil'e" verilen paralar zikredilmektedir. Görüldüğü gibi Dede Efendi'nin Musâhibliği ve Ser-Müezzinliği ile ilgili bir kayıt göze çarpmamaktadır " (Salgar 2004: 17).

Dede Efendi 1802 yılının ilk aylarında saraylı bir hanım olduğu söylenen "Nazlıfer Hanım" la evlenmiştir. Dede Efendi, evlendikten iki yıl sonra kendisinde derin acılar bırakacak kayıplar yaşamıştır. Şeyhi Ali Nutkî Dede'yi 1804 yılının Ağustos ayında kaybetmiştir. Dede, kendisinde büyük emeği olan şeyhinin derin acısını yaşadığı sırada üç yaşındaki ilk çocuğu Salih'in ölümü onu büsbütün sarsmıştır. Bu acıların derin ızdırâbını "Bir gonca-femin yâresi vardır ciğerimde" güftesi ile başlayan Beyâti makamındaki bestesi ile dile getirmiştir (Salgar, 2004: 17-18). Dede bu acılar içinde iken kendisinin teşvik ve desteğini gördüğü padişah III. Selîm 1808 yılında tahtan indirilerek şehit edilmiştir. Aynı yıl, annesini ve iki yıl sonrada altı yaşındaki oğlu Mustafa'yı kaybetmiştir.

"III. Selim'in şehîd edilmesinden sonra Dede Efendi saraydan ve ser-müezzinlikten uzaklaşmış ve dervişlik hayatına geri dönmüş ve şeyhi Ali Nutkî Dede'nin yerine geçen Nâsır Seyyid Abdülbâkî Dede'den neyzenlik öğrenmeye başlamıştır. Aynı zamanda kâr, murabba, nakış, semâî, şarkı gibi formlarda eserler bestelemekle meşgul olmuştur. Pazartesi ve Perşembe günleri düzenli olarak dergâha devam etmiş ve mevlevîhânede "Âyîn-i Şerîf" okumuştur. Ayrıca sabâ makamından bir Âyin besteleyerek 18 Şubat 1824'te Yenikapı Mevlevîhânesi'nde okumuştur. Sabâ Âyîni'nin beğenilmesi üzerine Dede ikinci Âyin'ni bestelemiştir. İkinci Âyîn'i Neva makamında bestelemiştir" (Yüksel, 2001:142). "Neva Âyîni 1824 yılının nisan ayının ortalarında bestelenmiş ve o sene Ramazanın Kadir gecesi âyininde ilk defa olarak Yenikapı dergâhında okunmuştur. Bu âyin vesilesiyle ikinci Mahmud, Dede'nin hemen saraya çağrılmasını emreder. Dede huzura çıkınca pâdişah;

> "– Ben, seni kendime musâhip tayin ettim; burada kal…" der; Dede Efendi, "Ferman efendimizin yalnız başımdan Sikke-i Mevlânâ'yı çıkaramamaklığıma müsaade buyurun." isteğinde bulunmuşsa da çıkan emir nedeniyle Dede'ye derhal sarıklı bir kavuk ve Enderûna mahsus elbise giydirilerek musâhipler arasına dâhil edilmiştir" (Yüksel, 2001:143).

"Dede Efendi aynı zamanda şâirdir; hem Farsça, hem de Türkçe olarak bir miktar eseri vardır. 1832 senesinde çok kıymetli eserlerinden biri olan (Bestenigâr) Âyîn-i Şerîfi'ni bestelemiştir" (Yüksel, 2001:148). Dede Efendi, Sultan II. Mahmud'un isteği üzerine Ferahfezâ makamından "Serdâb Kasrı" için bir kâr ve fasıl bestelemiştir. Daha sonra güftesi Salâhî'ye ait olan Frengifer usûlünde"Ey kâşı kemân tîr-i müjen cânıma geçti " güfteli bestesini, "Bir dilberi nâdîde bir kâmet-i müstesnâ "güfteli Ferahfeza Ağır Semâîsini ", "Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş ettim" güfteli Ferahfeza yürük semâî ile beraber birkaç şarkı bestelemiştir. 1834 yılında Dede Efendi II. Mahmud'un isteği üzerine bestelediği kâr'a "Kasr-ı Cennet" adını vermiştir ve hem onu hem de Ferahfezâ faslını beste, semâî ve şarkılar, sonunda da saz semâîsiyle birlikte padişahın huzurunda icrâ eder. Faslın ikinci bestesini Eyyûbî Mehmet Bey'e, peşrev ve saz semâîsini de Zeki Mehmet Ağa'ya yaptırmıştır. Sultan Mahmud, faslın bitiminde her sanatkâra ayrı ayrı ihsanlarda bulunduktan sonra Dede'yi yanına çağırır ve bizzat kendi eliyle, büyük devlet adamlarına takılan "Tasvîr-i Humâyûn" nişanını takar. Bundan Çok büyük mutluluk duyan Dede Efendi, hayatının en verimli yıllarını yaşamaya başlamıştır. Birçok dinî ve lâdinî eserler bestelemiştir. Yenikapı Mevlevîhânesi' nde Hüzzam Âyin' i bestelemeye başlamıştır. Dede Efendi, pâdişahın bu isteği üzerine, Âyin formunu yenileyecek özelliklere sahip, Ferahfezâ makamındaki Âyin'i bestelemiştir. Beşiktaş Mevlevîhânesi'nde padişahın huzurunda icra edilmiştir. Bu Âyin ile birlikte Sultan II. Mahmud, Dede Efendi'ye ve Mevlevilere büyük ölçüde ihsanlarda bulunmuştur. Ayrıca bu, Dede'nin 31 yıl boyunca kendisini takdir ve teşvik eden pâdişahını son görüşü olmuştur(Salgar, 2004: 24-27).

> "Sultan II. Mahmud' un ölümü üzerine tahta geçen Sultan Abdülmecid 'de bu değerli mûsıkîşinâstan ilgisini esirgememiştir. Dede, müezzin başılık görevine devam etmiştir. Ancak Enderûn değer ve önemini yitirmiş, adı "Muzıka-i Humâyûn" olmuş, batılı mûsıkîşinâslara rağbet artmış, pâdişah, operet ve opera parçaları dinler olmuştur. Avrupa'dan piyanolar getirilmiş, orkestra ve bando takımları kurulmuştur. Sultan Abdülmecit Türk mûsıkîsini iyi bilmediği için, Dede Efendi'den basit ve sanat değeri olmayan eserler istemeye başlamıştır. Bütün bu olanlara çok üzülen Dede birgün öğrencisi Dellâl-zâde İsmâil Efendi'ye "*bu oyunun tadı kalmadı"* demiştir. Hac farîzasını yerine getirme niyetini açığa vurarak padişahtan izin almıştır. Mekke'de kolera hastalığına yakalanan Dede Efendi, Hac farîzasını yerine getirdikten sonra 29 Kasım 1845'te Mina'da, Kurban Bayramı'nın birinci günü, öğrencisi Mutaf-zâde' nin kolları arasında, hayata gözlerini kapatmıştır. Cenazesi Hz. Hatice'nin mezarının ayakucuna defnedilmiştir. Dede'nin ölümü İstanbul'da olduğu kadar bütün İslam dünyasında da derin bir üzüntü yaratmıştır" (Kılınçarslan, 2006: 42-43).

Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin Sanatı

"Türk musikisine kazandırmış olduğu çok değerli eşsiz besteleri ile Dede Efendi, küçük yaşlarda musikiye olan merakı ve üstün kabiliyeti ile dikkat çekmiş ve ilk hocası Uncuzâde Mehmet Emin Efendi ile yedi yıl boyunca meşk etmiştir. Hocasında mûsikînin temel unsurlarını öğrenerek, büyük ve geniş bir repertuara sahip olmuştur. Dede Efendi'nin 1793'te Yenikapı Mevlevîhânesi'ne gitmeye başlaması ile mûsikîye ilk adımlarını atmış olmuştur" (Salgar, 2004: 29).

Tablo 4. Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Makam Sırasına Göre Alfabetik Listesi

Sayı	Makam	Eser Adı	Usulü
1	Acemaşiran	Meşâm-ı hâtıra bûy-i gül-i safâ bulagör	Zencir
2	Arazbar	Sarhoş olurum lâl-ı leb-i yâr görünse	Remel
3		Ol perî veşkim melahat mülkünün sultanıdır	Muhammes
4		Erişdi mevsim-i gül seyr-i gülistân edelim	Zencir
5	Bestenigâr	Meşâm-ı hâtıra bûy-i gül-i safâ bulagör	Zencir
6		Dil oldu şimdi meftun bir âfet-i zamâne	Lenk Fahte
7	Beyâtî	Bir gonca femin yâresi vardır ciğerimde	Ağır Hafif
8	Buselik	Olduk yine bu şevk ile mesrur-ı meserret	Ağır Remel
9	Eviç-Buselik	Ağlar inler pâyine yüzler sürer gönlüm gözüm	Ağır Çenber
10		Aybeder hâl-i dil-i âşufte sâmanım gören	Muhammes
11	Ferahfeza	Ey kâşı keman tîr-i müjen canıma geçti	Frengifer
12	Ferahnâk	Figan eder yine bülbül bahar görmüştür	Zencir
13	Hicaz	O mâhitâbı aceb gösterir mi bana felek	Zencir
14		Ey çeşm-i âhu hicr ile tenhalara saldın beni	Ağır Düyek
15	Hicaz-Buselik	Bülbül gibi feryâd ü figanım sehâridir	Ağır Remel
16		Cânâ beni aşkınla ferzâne eden sensin	Lenk Fahte
17	Hisâr	Gönül ol gonca femin bülbül-i aşüftesidir	Çenber
18	Hisâr -Buselik	Her sözün uşşâka ihsan her kelâmın lutf-ı tam	Muhammes
19	Hüzzâm	Gören fütâde olur hüsn-i bî-bahânesine	Zencir
20	Irak	Bir 'ah ile gonca feme hâlin âyân et	Remel
21		Her zaman pîş-i nigâhımda hüveydâsın sen	Devr-i Kebir
22	Mahur	Ey gonca dehen hâr-ı elem canıma geçti	Ağır Hafif
23	Mâye	Olmamak zülfün esîri dilberâ mümkün değil	Zencir
24	Nevâ	Zeyn eden bağ-ı cihânı gül müdür bülbül müdür	Muhammes
25	Neveser	Nasıl edâ bilir ol dilber-i fedâyı görün	Zencir
26	Pesendîde	Her ne dem aşkıyla deryâlar gibi cûş olayım	Darb-ı Fetih
27	Rast-ı Cedîd	Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder	Çenber
28	Rehâvi	Ne edâdır bu ne kâküldür bu	Muhammes
29	Saba	Sünbülî sünbülî siyeh cânım (nakış)	Muhammes
30	Saba -Buselik	Yâr ile âteş mekân olsam da gülşendir bana	Ağır Çenber
31		O nahl-i bağ-ı letâfet aman aman geliyor	Zencir
32	Sipihr	Gül yüzündür andelîbe âhü efgân ettiren	Çenber
33	Sultâniyegâh	Misâlini ne zemîn ü zaman görmüştür	Zencir
34		Cân ü dilimiz lutf-ı keremkâr ile mâmur	Hafif
35	Sûznâk	Müştâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ	Darbeyn
36	Şehnâz	Açıldı lâle izârın ciğerde dağ-ı derûn	Zencir
37		Ne dehendir bu ne kâküldür bu sevdiğim	Muhammes
38	Şehnâz Buselik	Mushaf demek hatâdır ol levhâ-i cemâle	Lenk Fahte
39		Nevrûze erdin ey gönül	Lenk Fahte
40	Şevkefzâ	Ermesin el o şehin şevket-i vâlâlarına	Ağır Çenber
41	Tarz-ı Cedîd	İltifatınla gönül şâd olduğu demdir bu dem	Çenber
42	Uşşak	Dil nâle eder bülbül-i şeydâ revişinde	Darb-ı Fetih

"Dede Efendi Yenikapı Mevlevîhânesi'nde, Ali Nutkî Dede ile kardeşi Abdülbâki Nâsır Dede ve devrin ileri gelen diğer mûsikîşinaslarından faydalanmış ve kendini yetiştirmişti. Ney üflemeyi de Abdülbâki Nâsır Dede'den öğrendiği söylenmektedir" (Özcan, 2001: 93-95)

> "Dede Efendi; III. Selîm'in döneminde yaşanan muhteşem sanat ortamını, daha sonra IV. Mustafa'nın kargaşa döneminin, II. Mahmud'un yenilikçi akımlara sahne olan dönemini ve Abdülmecid'in sarayda Batı Mûsıkîsi'nin hâkim olduğu dönemini yaşamıştır. Yeniliklere kulağını kapamamış, sarayda yaşamış ama halktan kopmamıştır. Mûsıkî'nin dinî ve dindışı hemen her formunda eserler vermiştir. Büyük formdaki eserleri, kendisinden önceki Klâsik Mûsıkî'nin zirvelerinden geride kalmamış, döneminin zirvesi olmuş, kendisinden sonraki bütün zamanı etkilemiştir" (Körükçü 1998: 70).

III. Selim Ekolü ile başlayıp, II. Mahmud döneminde zirveye ulaşan Dede Efendi 'nin mûsıkîmize kazandırdığı en önemli değerlerden biri de yetiştirmiş olduğu öğrencilerdir. Dellâl-zâde İsmâil Efendi, Mutâf-zâde Ahmed Efendi Çilingir-zâde Ahmed Ağa (Yağlıkçı-zâde Ahmed Efendi, Eyyûbî Mehmed Bey), Hoca Vehîb Efendi, Yeniköylü Hasan Efendi, Nikogos Ağa, Şeyh Hüseyin Azmî Dede, Behlûl Efendi, Hâşim Bey, Hacı Ârif Bey, Rif'at Bey, Zekâî Dede Dede Efendi'nin öğrencileri olmuşlardır. Böylelikle meşk zinciri içerisinde bu öğrenciler, Dede Efendi'den geçtikleri klâsik eserlerin aktarımını yapmışlar ve aynı zamanda besteleri ile musikimize çok değerli eserler kazandırmışlardır (Özalp, 1986: 223).

Her çeşit formda eser bestelemiş olan Dede Efendi, hem dinî hem de lâdinî formlardan Âyîn-i Şerîf, Durak, İlâhî, Savt, [Medhiye], Tevşih, Kâr, Kâr-ı Nâtık, [Kârçe], Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı, Türkü, Köçekçe, Peşrev ve Saz Semâîsi formlarından çeşitli makamlarda eserler bestelemiştir. "Dede Efendi Türk Musikisinin büyük usûllerinden biri olan 12 zamanlı Zencîr usûlünü öylesine mükemmel kullanmıştır ki, melodilerle sözler ve usûlün vuruşları mükemmel bir sentez ortaya koymuştur. Dede Efendi Üslûbu, mükemmel makam ve usûl geçkileri ve olağanüstü nağmeleriyle emsalsiz bir bestekârdır" (Aksüt, 1993: 121-122).

"Türk musikisinin kuşkusuz en önemli bestekârları olan Dede Efendi yaşadığı dönemde sadece bir besteci olarak değil, bildiği eserlerin çokluğuyla da ünlü olan bir üstad olarak tanınmaktaydı"(Behar 1998,130). Dede Efendi'nin eserlerinde form yapısı, makam yapısı ve yapılan geçkilerdeki ritmik zenginlik, diğer bestekârlardan ayrıcalıklı ve özelliklidir. Bilhassa eserlerinde makam seyri içerisinde veya geçki olarak kullanıldığı çeşnileri, aynı melodik yapı ile başka perdelerde görmemiz bestelerinde sıklıkla karşılaştığımız kendine özgü beste tekniğine ait bir özellik karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Dede Efendi aynı zamanda, eserlerinde kullandığı olağanüstü müzikal yapılar, güfte ile usul ve makam uyumu ve formları işleyişi bakımından Türk Musikisine yeni bir üslûp kazandırarak kendisinden sonra gelen musikişinaslara etki etmiş çok önemli bir bestekârdır. Aynı zamanda meşk zincirinin en önemli halkalarından biri olarak da nesiller arasında yüzyıllar boyu musikinin aktarımı sağlayan çok önemli bir hizmeti de yerine getirmiştir.

Dede Efendi'nin değişik form, makam ve usûllerde bestelediği 300 kadar eserin notası günümüze intikal etmiştir. Dede Efendi "Sultânîyegâh", "Neveser", "Sabâ-Bûselik", "Hicaz-Bûselik" ve "Araban-Kürdî" makamlarını terkîb etmiştir. Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi tarafından bestelenen "Beste" formundaki eserlerin makamsal olarak alfabetik dizilimi aşağıdaki gibidir (bkz. Tablo 4).

Yöntem

Biçim açısından yapılan analizlerde mısralar temel alınmıştır. Bir mısraın başladığı yerden bittiği yere kadar olan müzikal ifade bir bütün olarak kabul edilmiştir. Her müzikal ifade bir büyük harf ile simgelendirilmiştir. Farklı müzikal ifadeler farklı bir harf ile gösterilmiştir. Mısra sonlarında terennüm varsa mısralardan ayrı olarak kendi aralarında simgelendirilmişlerdir. A-B-C gibi büyük harfler biçimi oluşturan bölmeleri meydana getirmiştir. Bir örnek üzerinde izah edecek olursak;

- A^{1m} +AT +$A^{1m\ 1/2}$
- B^{2m} +BT
- A'^{3m} +AT
- C^{4m} +CT

şemasında;

- A-B-C gibi büyük harfler mısraların müzikal benzerlik ya da farklılığını göstermektedir.
- Büyük harflerin üzerindeki 1m – 2 m gibi ifadeler o harfin hangi mısraının bestelenmesi ile meydana geldiğini göstermektedir.
- T harfi terennümleri ifade etmektedir.
- T harfinin yanındaki harfler, terennümlerin birbirleri ile aralarındaki benzerlik ya da farklılıkları göstermektedir. AT, BT iki farklı terennümü temsil etmektedir.
- $A^{1m\ ½}$ birinci mısraının yarısının tekrar edildiğini göstermektedir.

- Bir melodi geldikten sonra, ileride başka bir melodi benzer şekilde geliyor ise yeni melodiye benzediği melodinin harfi verilmiş ancak harfin yanına ' işareti konmuştur. Bunlara benzeyen yeni bir melodi geliyorsa harfin üzerine ' ' konmuştur (Karadeniz, 2013: 37).

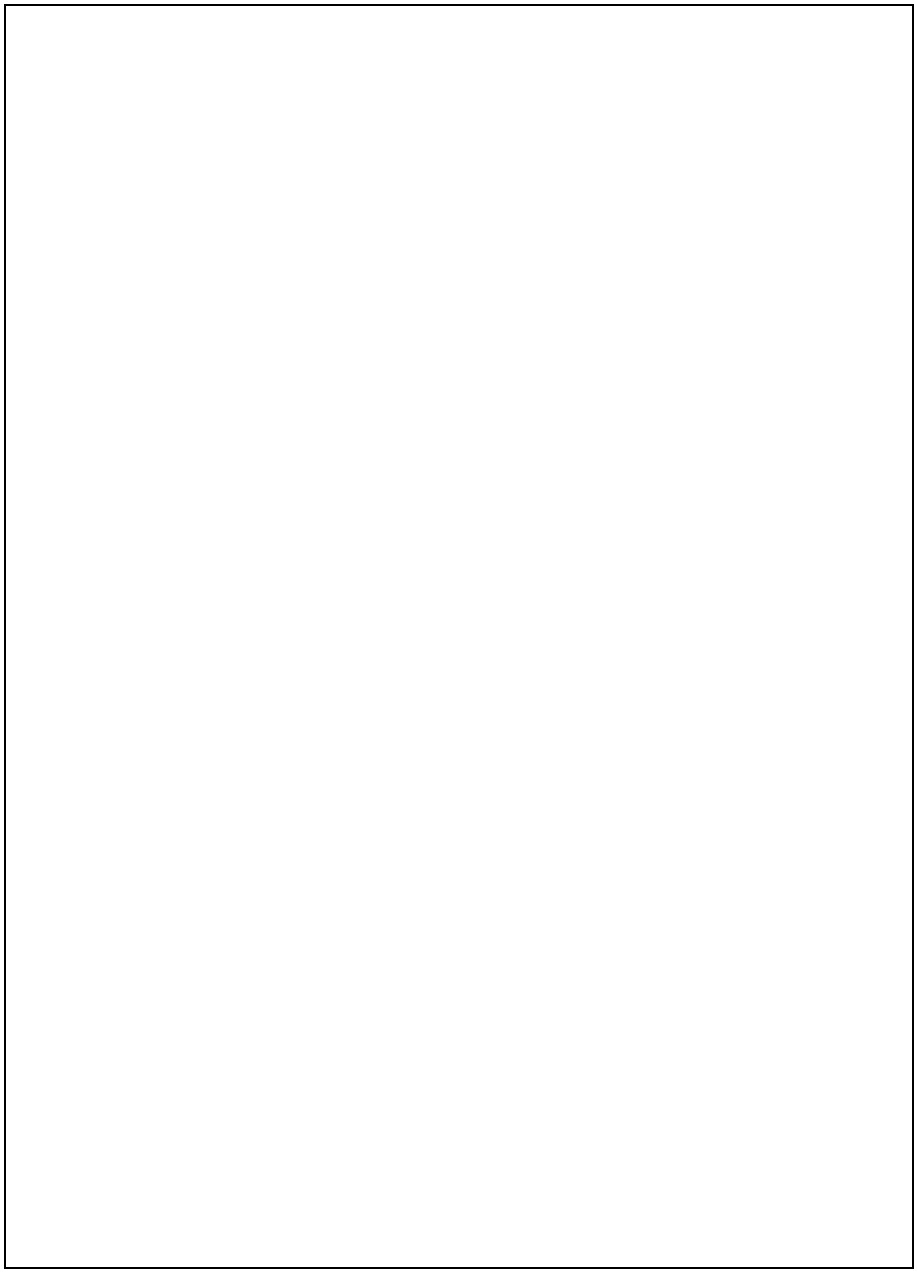
Bu makalede incelenen 25 Murabba Bestenin Makama göre alfabetik olarak hazırlanan listesi aşağıdaki gibidir: (bkz. Tablo 5).

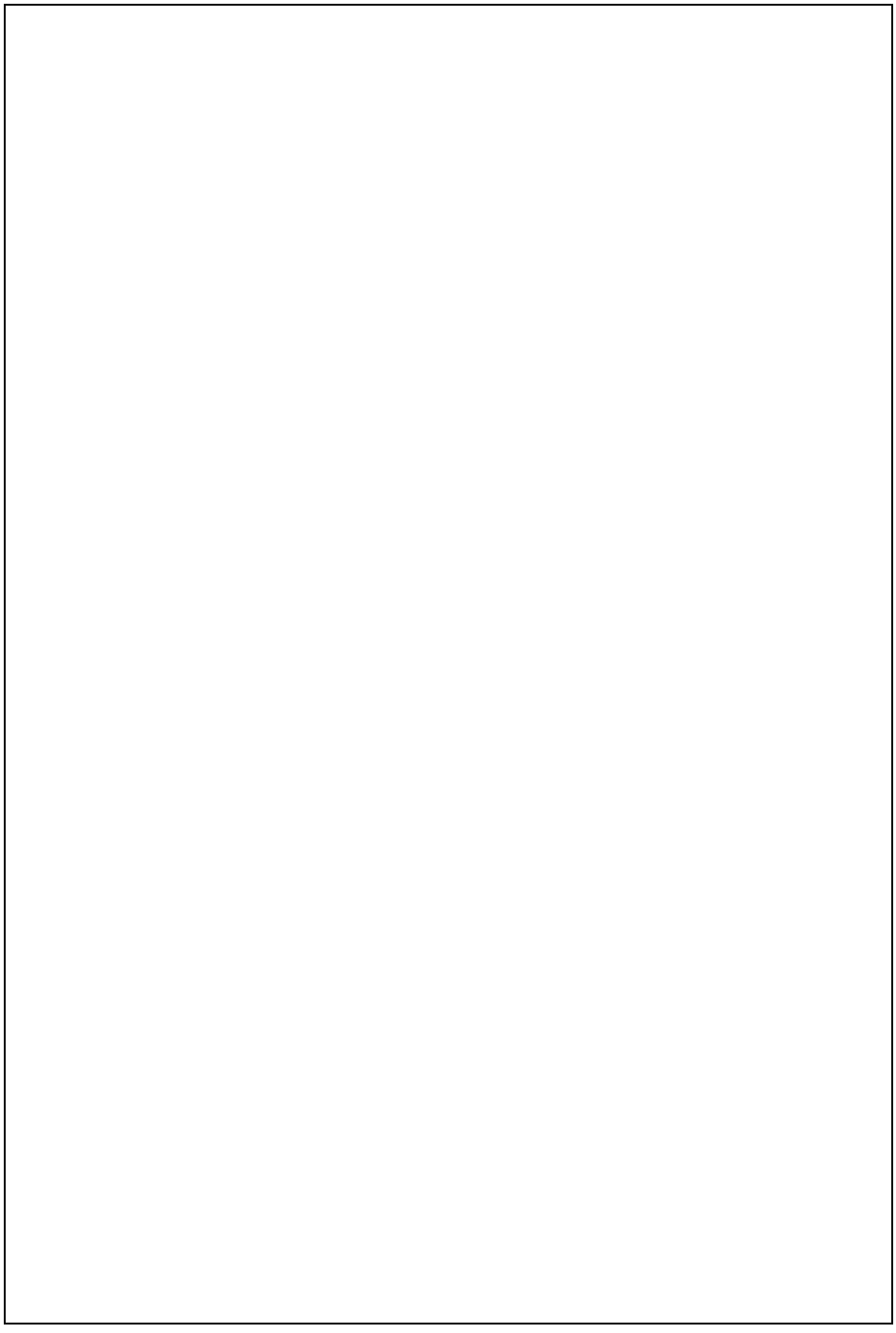
Tablo 5. Analizi Yapılan 25 Murabba Bestenin Makam Sırasına Göre Alfabetik Listesi

Makam	Usûl	Güfte
Acemaşiran Beste	Zencir	Meşâmı hatıra buy-i yar
Bestenigâr Beste	Zencir	İrişti mevsimi gül seyri gülsitan idelim
Beyâtî Beste	Hafif	Bir gonca feminyâresi vardır ciğerimde
Buselik Beste	Remel	Olduk yine bu sevk ile meşru meserret
Evç Buselik Beste	Ağır Çenber	Ağlar inler pâyine yüzler sürer gönlüm güzüm
Evç Buselik Beste	Muhammes	Aybederhal-i dil-i aşûftesamanım gören
Ferahfeza Beste	Firengifer	Ey kaş-ı keman tir-i müjen canıma geçti
Ferahnâk Beste	Zencir	Figan eder gene bülbül, bahar görmüştür
Hicaz Beste	Zencir	O mâhitabıaceb gösterir mi bana felek
Hisarbuselik Beste	Muhammes	Her sözün uşşaka ihsan
Hüzzam Beste	Zencir	Gören fütâde olur hüsn-ü bî bahanesine
Irak Beste	Remel	Bir ah ile ol gonca feme hâlin âyan et
Irak Beste	Devr-i Kebir	Her zaman pîş-î nigâhımda hüveydasın sen
Mahur Beste	Ağır Hafif	Ey gonca dehenhâr-ı elem cânıma geçti
Nevâ Beste	Muhammes	Zeyn eden bağ-ı cihânı gül müdür bülbül müdür
Neveser Beste	Zencir	Yâr nasıl edâbilir"
Rast Beste	Ağır Çenber	Nâveki gamzen ki her dem bağrımı pür hun ider
Şevkefza Beste	Ağır Çenber	Ermesün el o şehin şevket-i vâlâlarına
Segâh Mâye Beste	Zencir	Olmamak zülfün esîrî dilrübâ mümkün değil
Sultaniyegâh Beste	Hafif	Cân ü dilimiz lûtf-u keremkâr ile mâ'mur
Sultaniyegâh Beste	Zencir	Misâlini ne zemin ü zaman görmüştür
Suzinâk Beste	Darbeyn	Müştâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ
Şehnâz	Muhammes	Beste "ne dehendir bu ne kâküldür bu
Şehnâz Beste	Zencir	Açıldı la'l-i izârın ciğerde dâğ-î derûn
Uşşak Beste	Ağır Dab-ı Fetih	Dil nâle eder bülbülli şeydâ revişinde

Çalışmanın bu bölümünde analiz edilen 25 Murabba Besteden farklı biçim şemasına sahip 3 eserin nota üzerinde analizine yer verilmiştir (bkz: Şekil 1, Şekil 2, Şekil 3). Ardından diğer 22 eserin isimleri, biçim şemaları ve analiz neticesinde elde edilen biçimlerin açıklanışı bulunmaktadır.

Resim 1. Neveser Beste





1-Neveser Zencir Beste "Nasıl edâbilir ol dil ber-i fedâyı görün"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$
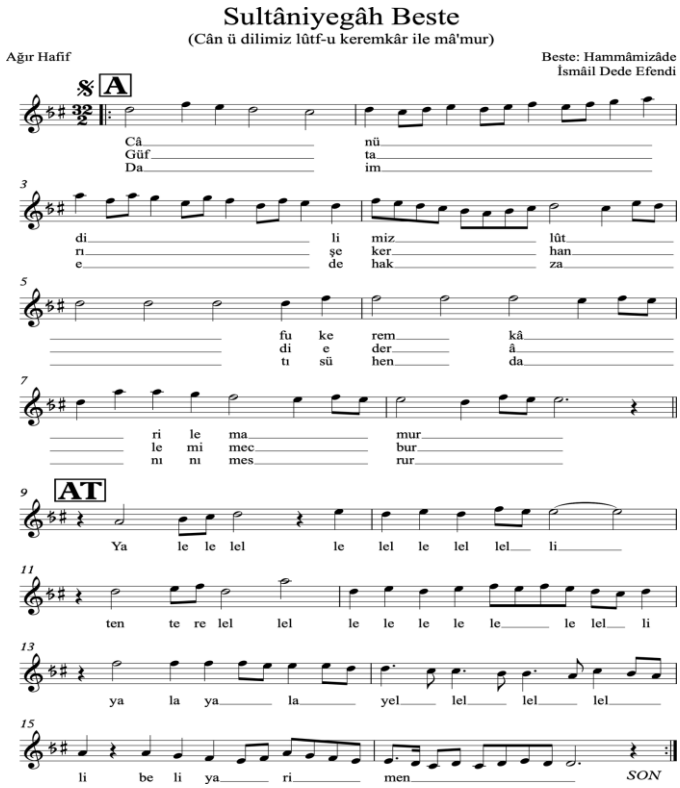
A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

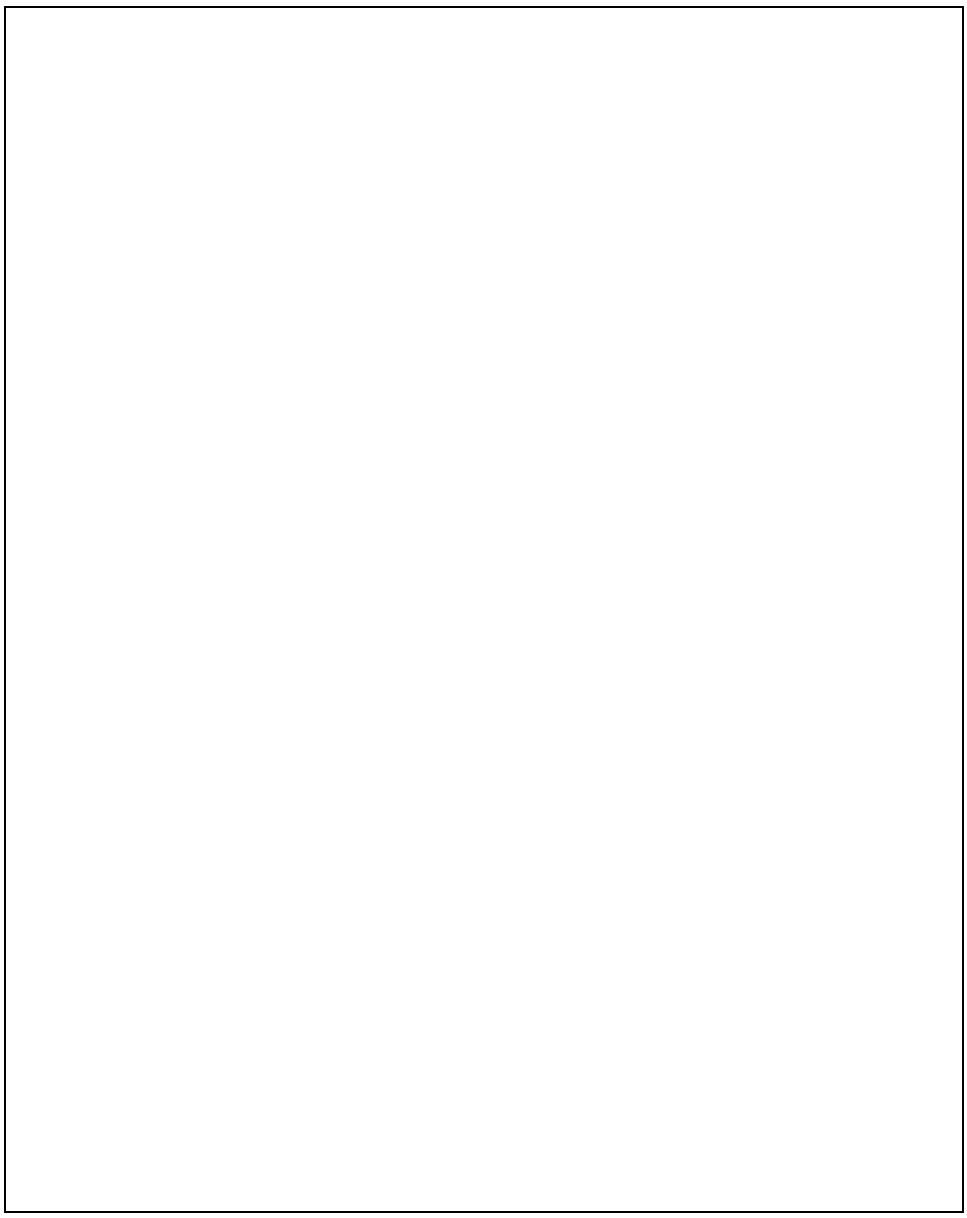
B^{3m} +BT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Neveser Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

Resim 2. Sultâniyegâh Beste





2-Sultâniyegâh Hafif Beste "Cân ü dilimiz lûtf-u keremkâr ile mâ'mur"

A^{1m} +AT

A^{2m} +AT

B^{3m} +AT

A^{4m} +AT

Sultâniyegâh Hafif Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş olup, ardından 1.ve 2. Mısra sonrasında kullanılan A terennümü gelmiştir

數
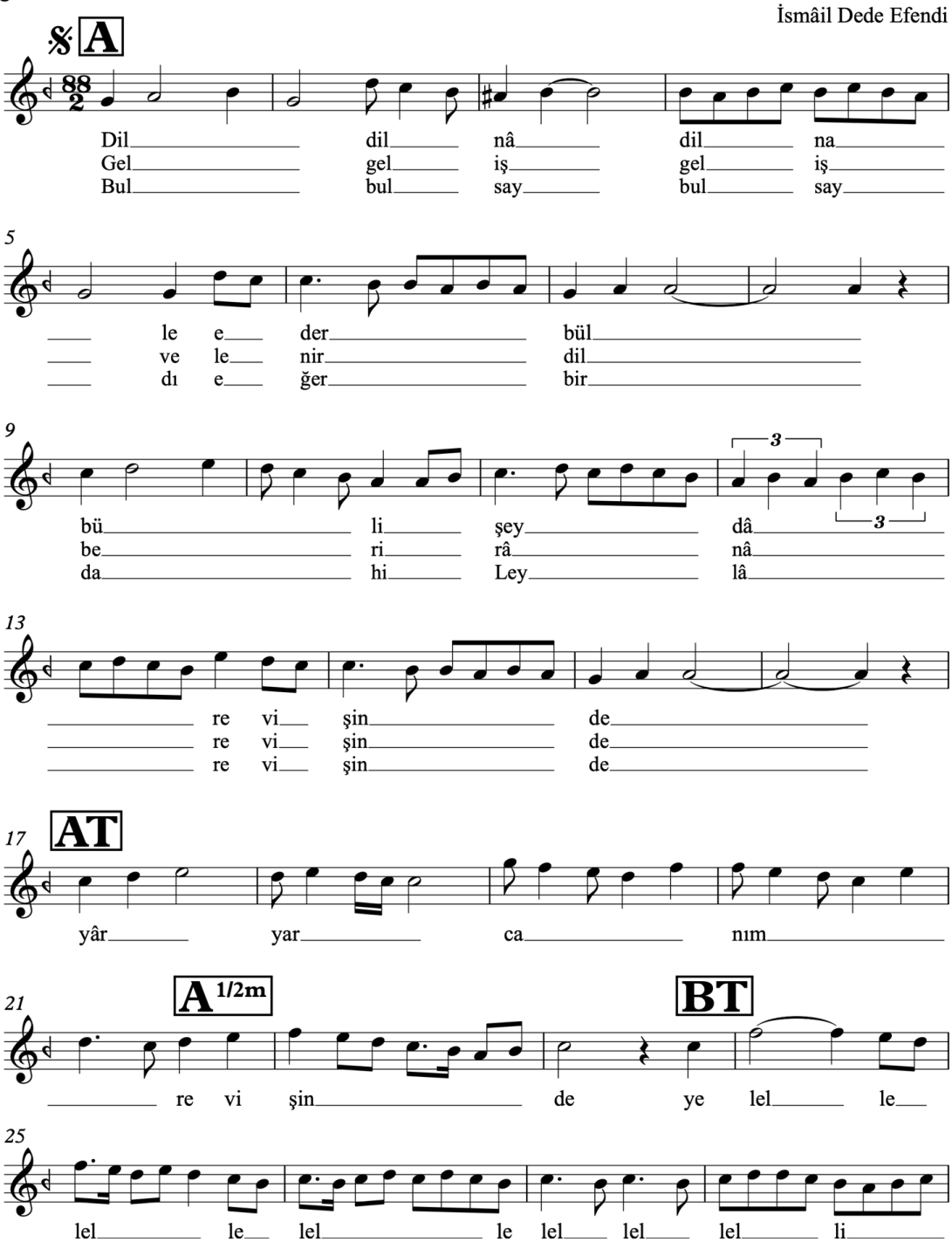
Uşşak Beste

(Dil nâle eder bülbüli şeydâ revişinde)

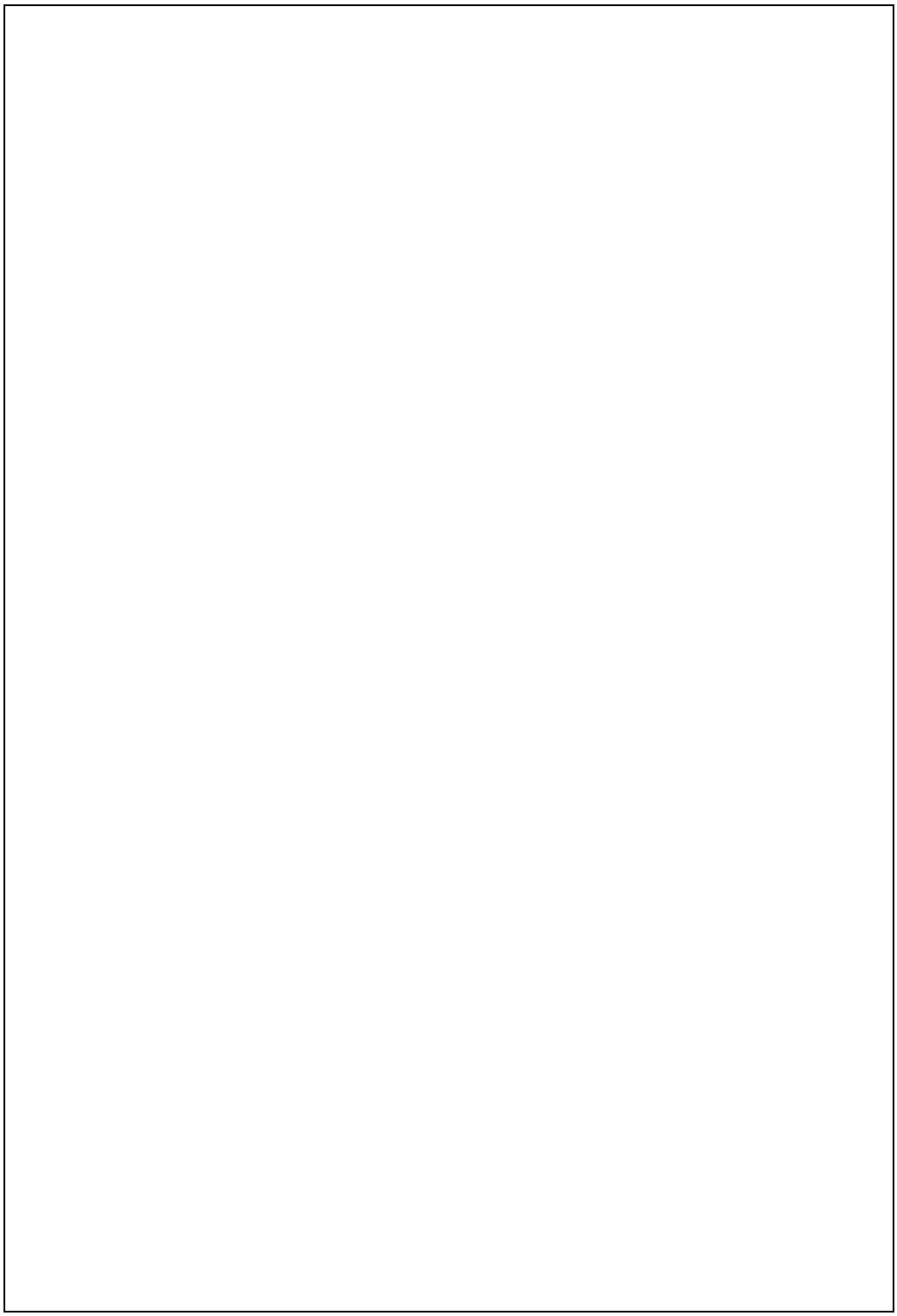
Ağır Darb-ı Fetih

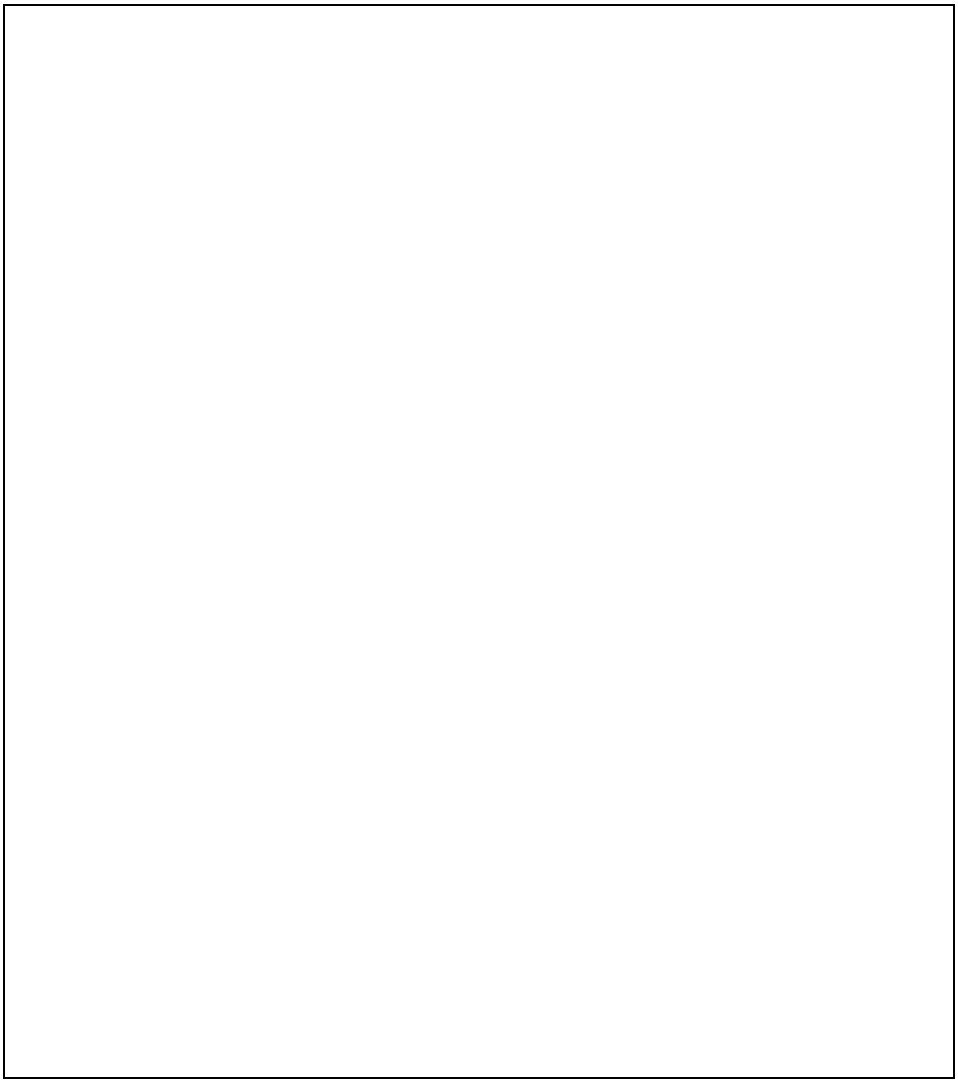
Beste: Hammâmizâde
İsmâil Dede Efendi

Şekil **3/2.**



Uşşak Beste





Resim 3. Uşşak Beste

3-Uşşak Ağır Darb-ı Fetih Beste "Dil nâle eder bülbülli şeydâ revişinde "

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$+BT

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$+BT

B^{3m} +CT+ $B^{3/2m}$+B'T (yarısı farklı yarısı aynı)

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$+BT

Uşşak Ağır Darb-ı Fetih Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edilerek ardından yeni bir B terennüm melodisinin daha bestelendiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından farklı bir melodik yapı ile C terennümün bestelendiği ve yine devamında 3. mısraın yarısının B melodik yapısı ile tekrar edildiği tespit edilmiştir. Terennüm 1.2.ve 4. mısralarda olduğu gibi B terennüm melodisinin kullanılması, fakat bu sefer melodik yapının yarısının farklı yarısının aynı olduğu bir B terennüm ile bestelendiği görülmüştür.

4-Şehnâz Zencir Beste "Açıldı la'l-i izârın ciğerde dâğ-î derûn "

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +BT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Şehnaz Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. Mısraın yarısı terennüme dâhil edilerek 3. Mısradan sonra da tekrarlanmıştır.

5-Rast Ağır Çenber Beste "Nâveki gamzen ki her dem bağrımı pür hun ider "

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +BT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Rast Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

6-Şevkefza Ağır Çenber Beste "Ermesün el o şehin şevket-i vâlâlarına"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +AT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Şevkefza Ağır Çenber Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

7-Segâh Mâye Zencir Beste "Olmamak zülfün esîrî dilrübâ mümkün değil"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +AT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Segâh Mâye Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A Terennümün geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

8-Hüzzam Zencir Beste "Gören fütâde olur hüsn-ü bî bahanesine "

A^{1m} +AT

A^{2m} +AT

B^{3m} +BT

A^{4m} +AT

Hüzzam Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit

edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen terennüm A terennümden farklı bir melodik yapıyla B Terennüm ile bestelendiği görülmüştür.

9-Şehnaz Muhammes Beste "Ne dehendir bu ne kâküldür bu "

A^{1m} +AT

A^{2m} +AT

B^{3m} +AT

A^{4m} +AT

Şehnaz Muhammes Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş olup, ardından 1.ve 2. Mısra sonrasında kullanılan A terennümü gelmiştir. 4. mısraı yok.

10-Sultâniyegâh Zencir Beste "Misâlini ne zemin ü zaman görmüştür"

A^{1m} +AT

A^{2m} +AT

B^{3m} +AT

A^{4m} +AT

Sultaniyegâh Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş olup, ardından 1.ve 2. Mısra sonrasında kullanılan A terennümü gelmiştir.

11-Suzinâk Darbeyn Beste "Müştâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ"

A^{1m} +AT

A^{2m} +AT

B^{3m} +AT

A^{4m} +AT

Suzinâk Darbeyn Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş olup, ardından 1.ve 2. Mısra sonrasında kullanılan A terennümü gelmiştir

12-Bestenigâr Zencir Beste "İrişti mevsimi gül seyri gülsitan idelim"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +A'T + $B^{3/2m}$ (BT'de meyan terennümünde iki usul var birinci usul farklı melodi ikinci usul A Melodisiyle ile aynı)

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Bestenigâr Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından gelen iki ayrı usulün kullanıldığı terennüm bölümünün ilk usulü, A terennümde kullanılan melodik yapıdan farklı olarak bestelenmiş, ikinci usul ise A terennümde kullanılan melodik yapı ile aynı bestelendiği tespit edilmiştir. Bununla beraber yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. mısraın yarısının da terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

13- Acemaşîran Zencir Beste "Meşâmı hatıra buy-i yar"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +BT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Acemaşiran Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

14- Beyâti Hafif Beste "Bir gonca femin yâresi vardır ciğerimde"

$A^{1/2m}$ + AT+ $A^{1/2m}$ + BT

$A^{2/2m}$ + AT+ $A^{2/2m}$ + BT

$B^{3/2m}$ + CT+ $B^{3/2m}$+ BT

$A^{4/2m}$ + AT+ $A^{4/2m}$ + BT

Beyâti Hafif Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edilerek ardından yeni bir B terennüm melodisinin daha bestelendiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından farklı bir melodik yapı ile C terennümün bestelendiği ve yine devamında 3. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Terennüm 1.2.ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. Mısraın tekrarından sonra da B terennümün geldiği görülmüştür.

15- Bûselik Remel Beste "Olduk yine bu sevk ile meşru meserret"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +AT+ $A^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Bûselik Remel Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından tekrar A Terennüm geldiği ve yine 1, 2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra A melodisi ile tekrar edildiği görülmüştür.

16-Evç Bûselik Ağır Çenber Beste "Ağlar inler pâyine yüzler sürer gönlüm güzüm"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +AT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Evç Bûselik Ağır Çenber Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından tekrar A Terennüm geldiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

17- Evç Bûselik Muhammes Beste " Aybeder hal-i dil-i aşûfte samanım gören"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +AT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Evç Bûselik Muhammes Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından tekrar A Terennüm geldiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği

görülmüştür.

18-Ferahfeza Firengifer Beste " Ey kaş-ı keman tir-i müjen canıma geçti"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +A'T+ $A^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Ferahfeza Firengifer Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından tekrar A Terennüme benzeyen ancak içerdiği farklılık nedeniyle A' olarak nitelendirdiğimiz bir terennümün geldiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra A melodisi ile tekrar edildiği görülmüştür.

19-Ferahnâk Zencir Beste " Figan eder gene bülbül, bahar görmüştür"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +BT+ $B^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Ferahnâk Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

20- Hicaz Zencir Beste "O mâhitabı aceb gösterir mi bana felek"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +BT+ $A^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Hicâz Zencir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra A melodisi ile tekrar edildiği görülmüştür.

21- Hisarbûselik Muhammes Beste "Her sözün uşşaka ihsan"

A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B^{3m} +BT+ $A^{3/2m}$

A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Hisarbûselik Muhammes Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra A melodisi ile tekrar edildiği görülmüştür.

22-Irak Remel Beste "Bir ah ile ol gonca feme hâlin âyan et"

A^{1m} +AT

A^{2m} +AT

B ^{3m} +A'T (BT'de denilebilir iki usul var birinci usul farklı ikinci usul a ile aynı)

A ^{4m} +AT

Irak Remel Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş olup, ardından 1.ve 2. Mısra sonrasında kullanılan A terennüme benzeyen ancak içerdiği farklılıklar nedeniyle A' ve/veya B Terennüm olarak değerlendirilebilecek olan ikinci terennüm gelmiştir

23- Irak Devr-i Kebir Beste "Her zaman pîş-î nigâhımda hüveydasın sen

A ^{1m} +AT

A ^{2m} +AT

B ^{3m} +AT

A ^{4m} +AT

Irak Devr-i Kebir Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş olup, ardından 1.ve 2. Mısra sonrasında kullanılan A terennümü gelmiştir

24- Mahur Ağır Hafif Beste "Ey gonca dehen hâr-ı elem cânıma geçti"

A $^{1/2m}$ + AT+ $A^{1/2m}$ + BT

A $^{2/2m}$ + AT+ $A^{2/2m}$ + BT

B $^{3/2m}$ + CT+ $B^{3/2m}$+ B'T

A $^{4/2m}$ + AT+ $A^{4/2m}$ + BT

Mahur Ağır Hafif Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edilerek ardından yeni bir B terennüm melodisinin daha bestelendiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından farklı bir melodik yapı ile C terennümün bestelendiği ve yine devamında 3. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Terennüm 1.2.ve 4. mısralarda olduğu gibi 3. Mısraın tekrarından sonra B Terennüme benzeyen ancak içerdiği farklılık nedeniyle B' olarak nitelendirdiğimiz bir terennümün geldiği görülmüştür.

25- Nevâ Muhammes Beste "Zeyn eden bağ-ı cihânı gül müdür bülbül müdür"

A ^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$

A ^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$

B ^{3m} +BT+ $B^{3/2m}$

A ^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$

Nevâ Muhammes Bestenin biçimsel açıdan yapılan analizinde, 1. mısraın A melodisi ile bestelendiği ardından, A Terennümün geldiği, terennüm sonrasında ise 1. mısraın yarısının tekrar edildiği tespit edilmiştir. Buna paralel olarak Murabba olması nedeniyle 1. mısraın bestelenmesinde tespit edilen yapının 2. ve 4. mısralarda da aynı şekilde olduğu görülmektedir. 3. mısra B melodisi ile bestelenmiş, ardından A terennümden farklı bir B Terennüm bestelendiği ve yine 1,2 ve 4. mısralarda olduğu gibi mısraın yarısının terennümden sonra tekrar edildiği görülmüştür.

Sonuç

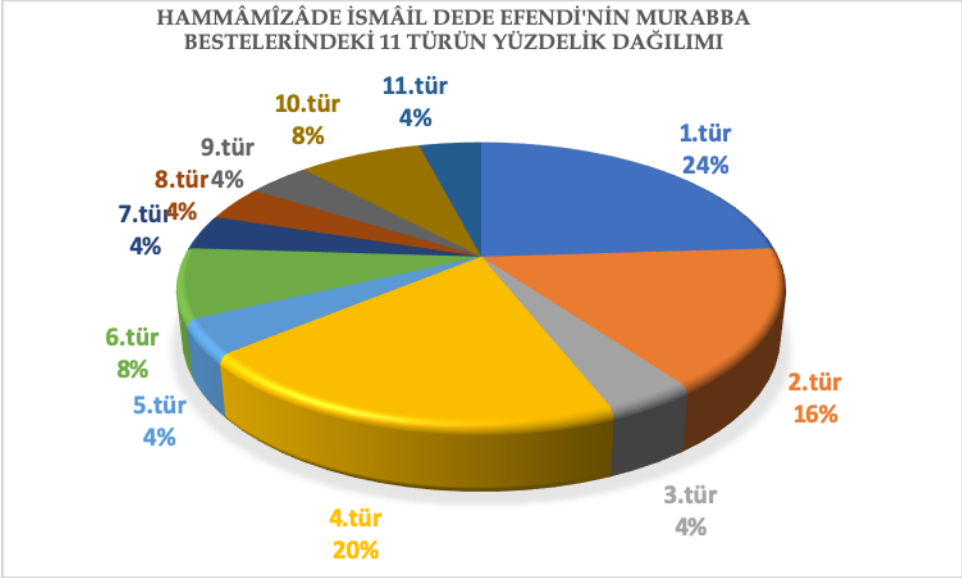
Bu çalışmada, yapılan literatür araştırmaları neticesinde Hamâmizâde İsmâil Dede Efendi tarafından bestelendiği tespit edilen 25 Murabba Bestenin, form açısından biçim analizleri yapılmıştır. Yapılan analizler sonucunda Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin "25" Murabba Bestede "11" farklı biçim şeması kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Form kitaplarında 3 tür murabbadan söz edilirken Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin kullandığı 11 farklı biçim şeması ile dehasını bir kere daha görüyoruz. Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi tarafından kullanılan biçim şemaları ve bu şemaların kullanım oranlarına, aşağıda önce liste ardından yüzdelik

oranların daha net anlaşılabileceği grafik ile yer verilmiştir.

1.Tür 6 eser	2.Tür 4 eser	3.Tür 1eser	4.Tür 5 eser
A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$	A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$	A^{1m} +AT	A^{1m} +AT
A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$	A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$	A^{2m} +AT	A^{2m} +AT
B^{3m} +BT+ $B^{3/2m}$	B^{3m} +AT+ $B^{3/2m}$	B^{3m} +BT	B^{3m} +AT
A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$	A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$	A^{4m} +AT	A^{4m} +AT
5.Tür 1 eser	6.Tür 2 eser	7.Tür 1 eser	8.Tür 1 eser
A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$	A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$+BT	$A^{1/2m}$ + AT+ $A^{1/2m}$ + BT	A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$
A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$	A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$+BT	$A^{2/2m}$ + AT+ $A^{2/2m}$ + BT	A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$
B^{3m} +A'T + $B^{3/2m}$	B^{3m} +CT+ $B^{3/2m}$+B'T	$B^{3/2m}$ + CT+ $B^{3/2m}$+ BT	B^{3m} +AT+ $A^{3/2m}$
A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$	A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$+BT	$A^{4/2m}$ + AT+ $A^{4/2m}$ + BT	A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$
9. Tür 1eser	10.Tür 2 eser	11. Tür 1 eser	
A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$	A^{1m} +AT+ $A^{1/2m}$	A^{1m} +AT	
A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$	A^{2m} +AT+ $A^{2/2m}$	A^{2m} +AT	
B^{3m} +A'T+ $A^{3/2m}$	B^{3m} +BT+ $A^{3/2m}$	B^{3m} +A'T	
A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$	A^{4m} +AT+ $A^{4/2m}$	$A\,4^{m}$ +AT	

Tablo 6. 25 Adet Murabba Bestenin İncelenmesinden Elde Edilen Veriler

1.tür	6
2.tür	4
3.tür	1
4.tür	5
5.tür	1
6.tür	2
7.tür	1
8.tür	1
9.tür	1
10.tür	2
11.tür	1



Resim 4. 25 Adet Murabba Bestenin İncelenmesinden Elde Edilen Verilerin Yüzdelik Grafiği

Yukarıdaki sonuçlardan da net bir şekilde anlaşılacağı üzere Hamamizâde İsmâil Dede Efendi en çok %24 ile 1. Tür diye adlandırdığımız

$A^{1m} + AT + A^{1/2m}$

$A^{2m} + AT + A^{2/2m}$

$B^{3m} + BT + B^{3/2m}$

$A^{4m} + AT + A^{4/2m}$

Biçim şemasında Murabba Beste vücuda getirmiştir. Hamamîzâde İsmâil Dede Efendi'nin musiki dehâsının, bir küçük parçasını bu analizlerin neticesindeki çeşitlilikte görmek mümkündür.

Kaynaklar

Aksüt, Sadun. Türk Mûsıkîsinin 100 Bestekârı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1993.

Behar, Cem. Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Devellioğlu, Ferit Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2007.

Karadeniz, Şirin. Mevlevi Âyinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi. Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Kılınçarslan, Hakan. Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Ayîninin Makam, Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Körükçü, Çetin. Türk Sanat Müziği "Bir şarkıdır yaşamak".İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş, 1998.

htt, M. Nazmi. Türk Mûsıkîsi Tarihi Derleme. Ankara: Müzik Dairesi BaşkanlığıYayınları, 1986.

Özcan, Nuri. İsmâil Dede Efendi Hamâmîzâde. İslam Ansiklopedisi.23.93.İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001.

Özkan, İsmail Hakkı.Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûllleri Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2006.

Öztuna, Yılmaz .Türk Mûsıkîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi.271.Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.

Salgar, M. Fatih. Ölümünün Yüzellinci Yılında Dede Efendi Hayatı-Sanatı Eserleri. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2004.

Yavaşça, Alâeddin. Beste Formu. İslam Ansiklopedisi.5.543.İstanbul. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992.

Yavaşça, Alâeddin.Türk Mûsıkîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 2002.

Yektâ, Rauf. Esâtîz-i Elhân.Haz. Nuri Akbayar. İstanbul: Pan Yayınları, 2000.

Yüksel, Halil İbrahim. Rauf Yektâ Bey'in 'Esâtîz-i Elhân' Adlı Eseri ve İncelenmesi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

FORM ANALYSIS OF HAMAMIZADE ISMAIL DEDE EFENDI'S 25 MURABBA COMPOSITIONS

Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN
Şirin KARADENİZ GÜNEY

ABSTRACT

"Beste", which means connecting melodies to each other in Turkish Music, is one of the most important Oral forms among the Lâdini forms in Turkish Music. There are two different forms of "Beste". These are "Murabba (Quadrate) Beste" and "Nakish (Nakış) beste", which have their own qualities in terms of composition technique. In this study, the form analysis of "Murabba" compositions, one of the works of Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi, who has a very important place among Turkish Music Composers and who has created hundreds of works in almost every form, has been made. First of all, a detailed repertoire and literature research has been done, and the works of Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi in the composition form have been determined, then all of them have been examined, and the ones that have been composed in the form of murabba have been listed for the analysis. Formative analyzes of 25 Murabba Bestes have been made one by one in various themes listed, and 11 form charts have been identified as a result of the analysis. Besides determining the form schemes used by Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi in Murabba Beste, the composition style of Hamamizâde İsmâil Dede Efendi has been analyzed and tried to be determined with this study. Another purpose of the study is to determine the Murabba Form Schemes that can be encountered in Murabba Beste in Turkish Music and to constitute an important source that the new generation composers who continue to produce Turkish Music in the determined forms can take reference to keep the tradition alive.

Keywords: Dede Efendi, Murabba (Quadrate), Composition, Form, Analysis