

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI  
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

**KEN'ÂN (RİFÂÎ) BÜYÜKAKSOY'UN  
İLÂHİLERİNİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Yüce GÜMÜŞ**

**Danışman  
Prof. Mutlu TORUN**

**İSTANBUL – 2011**

## ÖNSÖZ

Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemine tanıklık etmiş ve bu iki dönemin özelliklerini kendi süzgecinden bihakkın geçirmiş mutasavvıf şahsiyet “Ken’ân (Rifâî) Büyükaksoy’un ilâhilerinin incelenmesi” isimli araştırma, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Eserlerin bestelenme şekilleri, geleneksel yapıyla yeni dönemin harmanlanması şeklinde karşımıza çıkan yapısal çeşitlilikleri, bestelere ayrı bir hüviyet katmaktadır. Zamanın tekke mûsikîsi ve bu mûsikî türünün içinde barındırdığı bazı detayları Ken’ân (Rifâî) Büyükaksoy günümüz anlayışına getirmiş ve yapısal olarak daha çok şarkı formu gibi görünen ilâhilerle, tasavvufi güftelerin hemen her ortamda okunabilmesini sağlamıştır.

Araştırmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen danışmanım Haliç Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Mutlu TORUN’a, eserlerin edebî kısımlarının incelenmesi hususunda yardımcı olan Prof. Dr. Mustafa TAHRALI ve Özcan ERGİYDİREN’e, eserlerin müzikal yapıları ve gelenekteki icrâ şekilleri hususunda her türlü soruma cevap veren Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Mûsikî Enstitüsü Başkanı Yusuf ÖMÜRLÜ’ye, şükranlarımı sunarım.

İstanbul, 2011

Yüce GÜMÜŞ

## İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ .....	III
TABLO LİSTESİ .....	IV
GRAFİK LİSTESİ .....	V
ÖZET .....	VI
1. GİRİŞ .....	1
2. KEN'ÂN (RİFÂÎ) BÜYÜKAKSOY .....	5
2.1. Hayâtı.....	5
2.2. Mutasavvıf Yönü .....	7
2.3. Ken'ân (Rifâî) Büyükaksoy'da Tasavvuf Şiiri ve Mûsikîsi .....	9
2.3.1. Mûsikî Yönü.....	11
2.3.2. Tasavvuf Şiiri ve Kenan (Rifâî) Büyükaksoy .....	12
2.4. Diğer Eserleri.....	17
2.4.1. Muktezâ-yı Hayat (İstanbul 1308) .....	17
2.4.2. Rehber-i Sâlikîn (İstanbul 1327) .....	17
2.4.3. Tuhfe-i Ken'an (İstanbul 1327).....	17
2.4.4. Ahmed er-Rifâî (İstanbul 1340) .....	17
2.4.5. İlâhiyyât-ı Ken'an (İstanbul 1341).....	17
2.4.6. Şerhli Mesnevî-i Şerif (İstanbul 1973, 2000).....	18
2.4.7. Sohbetler.....	18
3. BESTELERİN İNCELENMESİ .....	19
3.1. Bestelere Genel Bakış.....	22
3.2. Seçilen Bestelerin İncelenmesi .....	31
3.2.1 Rast İlâhi....	31
3.2.1.1. Güfte-Müzik.....	34
3.2.1.2. Form.....	37
3.2.1.3. Melodi.....	39
3.2.1.4. Ritm .....	44
3.2.2. Nikriz İlâhî .....	46
3.2.2.1. Güfte-Müzik.....	47
3.2.2.2. Form.....	49

3.2.2.3. Melodi.....	51
3.2.2.4. Ritm .....	56
3.2.3. Hicâzkâr İlâhi.....	57
3.2.3.1.Güfte-Müzik.....	59
3.2.3.2.Form.....	60
3.2.3.3.Melodi.....	62
3.2.3.4.Ritm .....	65
3.2.4. Nihâvend İlâhî.....	66
3.2.4.1.Güfte-Müzik.....	67
3.2.4.2.Form.....	68
3.2.4.3.Melodi.....	70
3.2.4.4.Ritm .....	74
4.GÖZLEMLER.....	77
5. SONUÇ .....	82
6.KAYNAKLAR.....	84
7. EKLER .....	86
8. ÖZGEÇMİŞLER.....	168

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa No.

Şekil 3.1 : Rast İlâhi Aruz Vezin İlişkisi .....	37
Şekil 3.2 : Rast İlâhi Melodik Hareket .....	41
Şekil 3.3 : Rast İlâhi Melodik Hareket .....	42
Şekil 3.4 : Rast İlâhi Melodik Hareket .....	42
Şekil 3.5 : Rast İlâhi Melodik Hareket .....	43
Şekil 3.6 : Rast İlâhi Melodik Hareket .....	43
Şekil 3.7 : Nikriz İlâhi Aruz Vezin İlişkisi .....	48
Şekil 3.8 : Nikriz İlâhi Cümle Parçası .....	49
Şekil 3.9 : Nikriz İlâhi Melodik Hareket .....	53
Şekil 3.10 : Nikriz İlâhi Melodik Hareket .....	54
Şekil 3.11 : Nikriz İlâhi Melodik Hareket .....	55
Şekil 3.12 : Hicâzkâr İlâhi Aruz Vezin İlişkisi .....	59
Şekil 3.13 : Hicâzkâr Melodik Hareket .....	65
Şekil 3.14 : Hicâzkâr İlâhi Melodik Hareket .....	65
Şekil 3.15 : Nihâvend İlâhi Aruz Vezin İlişkisi .....	67
Şekil 3.16 : Nihâvend İlâhi Melodik Hareket .....	72
Şekil 3.17 : Nihâvend İlâhi Melodik Hareket .....	73
Şekil 3.18 : Nihâvend İlâhi Melodik Hareket .....	73
Şekil 3.19 : Nota Yazım Farklılıkları .....	79

## TABLO LİSTESİ

### Sayfa No.

Tablo 1 : Bestelerin İncelenmesi .....	21
--	----

## GRAFİK LİSTESİ

### Sayfa No.

Grafik 4. 1 : Genel Form Dağılımı .....	77
Grafik 4. 2 : Makam Dağılımı .....	78
Grafik 4. 3 : Usûl Dağılımı .....	79
Grafik 4. 4 : İcrâ Şekli .....	80
Grafik 4. 5 : Genel Vezin Dağılımı .....	81

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Yüce GÜMÜŞ  
Anasanat Dalı : Türk Müziği  
Programı : Yüksek Lisans  
Tez Danışmanı : Prof. Mutlu TORUN  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Mayıs 2011

### KEN'ÂN (RİFÂÎ) BÜYÜKAKSOY'UN İLÂHİLERİNİN İNCELENMESİ

#### ÖZET

Çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde genel olarak Türk Din Mûsikîsi'nin tarihsel gelişimi, dînî müziğin ülkemiz için önemi, bunlara bağlı olarak Ken'ân (Rifâî) BÜYÜKAKSOY'un hayatı, eserleri anlatılmış, edebî ve mûsikî yönü daha detaylı bir şekilde irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde BÜYÜKAKSOY'un bestelemiş olduğu 34 adet ilâhi teknik olarak incelenmiş olup çalışmada; şiir, konu, mânâ – müzik ilişkisi, hece – müzik ilişkisi, aruz-usûl ilişkisi, form, üslûb, makâmın kullanılışı, ses alanı, aralıklar, melodik hareket özellikleri, usûl-melodi ilişkisi, süslemeler, ilâhilerin gelenekteki icrâ şekilleri gibi başlıkların üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölüm, incelemeden elde edilmiş bilgilerin genel olarak değerlendirildiği gözlemler bölümüyle devam etmekte olup muhtevasında pek çok grafikli değerlendirme bulunmaktadır.

Beşinci bölümde, BÜYÜKAKSOY'un bestelemiş olduğu ilâhilerin zevkli, sanatlı ve farklı yapılarının teorik olarak değerlendirilmesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İlâhi, Ken'ân Rifâî ve Müzik, Beste Özellikleri



## GENERAL INFORMATION

Name and Surname : Yüce GÜMÜŞ

Main Branch of Sci. : Classical Turkish Music

Programme : Postgraduate (M.Sc)

Supervisor : Prof. Mutlu TORUN

Thesis Type & Date : M.Sc – May 2011

### RESEARCH ON THE CHANTS OF KEN'ÂN (RİFÂÎ) BÜYÜKAKSOY

#### ABSTRACT

On the first and second chapters of the study, historical development of Turkish Religious Music, importance of religious music for our country and consequently life and works of Ken'ân (Rifâî) BÜYÜKAKSOY have been generally explained, literary and musical aspects have been explicated in a more detailed way.

On the third chapter, 34 chants composed by BÜYÜKAKSOY have been examined technically, where the headlines such as poerty, subject, meaning-music relationship, syllable- music relationship, prosody-usûl method relationship, form, genre, usage of the mode, sound area, intervals, melodical motion properties, usûl method- melody relationship, enrichments, ways of performing chants in tradition have been emphasized.

Fourth chapter contiunues with the observation section where the information gathered have been generally evaluated, which consists of many graphical evaluations.

On the fifth chapter, theoretical evaluations of the elegant, artistic and different structures of the chants composed by BÜYÜKAKSOY have been made.

**Key Words:** Chants, Ken'ân Rifâî ve Music, Composition Characteristics

## 1.GİRİŞ

Tarihimiz, bu coğrafyada pek çok sanatın en üst seviyede icrâ edilmiş olduğunu göstermektedir. Yetişmiş olan sanatkârların yüksek becerileri ve bıraktıkları eserler, mimariden, mûsikîye, şiirden, yazıya hemen her alanda ortaya konulan ürünler, bu tespiti destekleyen niteliktedir.

Çeşitlilik gelişmişliğin bir göstergesidir. Bu gelişmenin başını çeken sanat dallarının en başında belki de mûsikî gelmektedir. Tür çeşitlilikleri göz önünde bulundurulduğunda mûsikî, geniş kitlelerle hitap eden niteliktedir. Bu sebepten dolayı pek çok aktarım ve birleştirici unsur (bilgi ya da mesaj) müzik üzerinden insanlara ulaştırılmıştır. Müziğimizde bu denli aktarım ve paylaşımların en sık yaşandığı tür ise Türk Mûsikîsi'nin, Dînî Mûsikî koludur.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en ihtişamlı örnekleri, dînî mûsikî alanında verilmiştir. Dînî Mûsikî de Camii Mûsikîsi ve Tekke (Dergâh) Tasavvuf Mûsikîsi olmak üzere iki şekilde sınıflandırılmıştır.<sup>1</sup>

Yapılan bu sınıflandırma, geniş bir tür yelpazesine sahip Dînî Mûsikî'nin ve bu türde verilen eserlerin icrâ edilme alanlarıyla ilgilidir. Buna göre Dînî Mûsikî'nin, Camii Mûsikîsi kolunda; Kur'ân-ı Kerim tilâveti, Ezan, Tesbih, Temcid (Münacaat), Tekbir, Salâtü Selam, Cuma Salâtı, Sabah Salâtı, Salât-ı Ümmiye, Nât-ı Peygamberi ve Mevlîd-i Nebevî gibi türler bulunmaktadır.

---

<sup>1</sup> YAVAŞÇA, Alâeddin; "Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri", Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, s.621.



Tekke Mûsikîsi<sup>1</sup> kolunda ise Miraciye, Âyin-i Şerifler, Na't'ler, Duraklar, İlâhi, Şugl, Tevşihler, Savtlar, Mersiyeler, Kasîdeler, Nefesler, Semâhlar ve Nevbeler bulunmaktadır.

Dînî Mûsikî'nde, özellikle de Tekke (Dergâh) Tasavvuf Mûsikîsi'nde en çok üzerinde durulan tür, ilâhi türüdür. Kuruluşları, din dışı mûsikîmizdeki dörtlüklerle tekrarlanan küçük şarkılarla, Halk mûsikîmizdeki türküler gibidir. Yalnız sözleri tasavvufidir ve çoğu tarîkat müntesibi şairlerimiz ilâhi aşkla yazdıkları manzumelerden seçilmiştir. Aslında dînî mûsikîmizdeki formların çoğu, "İlâhi" olarak adlandırılır. (İlâhi Na't-ı Şerif, İlâhi Durak ve benzeri gibi...) Buna rağmen ilâhiler başlı başına bir form manzumesidir. Niyâzi Mısrî, Yunus Emre, Nasuhi, Derviş Osman, Eşrefoğlu Rûmî, Aziz Mahmud Hüdâyi, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Hacı Bayram Veli, v.b. hazerata ait şiirler ilâhilerde söz unsuru olarak kullanılmıştır. Tarikatların her birine münhasır ilâhiler olduğu gibi, birden fazla tarikata bağlı onlarca benimsenen ilâhilerde vardır.<sup>2</sup>

İlâhi bestelerinde Sofyan, Düyek, Evfer, Devr-i Hindî, Yürük Semâî, gibi küçük usûllerle, çoğunlukla Evsat, nadiren de Muhammes, Devr-i Kebir, Hafif, Berefşan, Çenber gibi büyük usûller kullanılmıştır.<sup>3</sup>

İlâhiler, ölçümde Evsat ve diğer büyük usûllerin kullanıldığı "Cumhur İlâhiler", küçük usûllerin kullanıldığı "Zikir İlâhileri" tarzında bir ayrıma tâbi tutulabilir. Cumhur ilâhiler hem camilerde hem de tekkelerde okunur. Zikir ilâhileri ise kendine ait kurallar içerisinde, sadece tekkelerde, zikir esnasında okunur. Zâkirbaşı'lar bu alanda

---

<sup>1</sup> Hicri II. asrın sonuna doğru züht devri olgunlaşıp tasavvuf haline gelince, sûfiyâne hayatta olan çok önemli gelişmeler sonucunda şekillenmiştir. Bazı din bilginleri o dönemde tevhit, ayıklık gibi mistik mânâlar içeren kavramlardan bahsetmeye başlamışlardır. Tarikat ve tekke yapılanmaları da bu gelişmelerin ışığında yine bu dönemde görülmektedir. Hicri III. Asrın ilk yarısında görülen hızlı ve köklü değişimlere konu olan en önemli mesele de hiç şüphesiz ki, dini müziktir. Hususi bir tabir olarak tasavvufta *semâ* adını alan dini müzik, genel hatlarıyla ilk defa bu dönemde ortaya çıkmıştır. (ULUDAĞ, Süleyman; "İslam Açısından Müzik ve Semâ", Kabalcı Yayınları, İstanbul,2004, s.168.)

<sup>2</sup> YAVAŞÇA, Alâeddin; "Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri", Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, s.649.

<sup>3</sup> YAVAŞÇA, Alâeddin; "Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri", Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, s.649.

yönlendiricidirler. Zikir ilâhilerinin Zikir darbına uyması ve belli aralıklarla “Zikr-i Celâl’i” muhtevi bulunması kaidededir.<sup>4</sup>

### **Dergâh İlâhilerinin İcrâlarının Taşıdığı Farklar**

- Enstrüman refakati olmayan icrâlar.
- Sadece vurmali enstrümanların<sup>5</sup> refakatinde yapılan icrâlar.
- Ney, Rebab, Kudûm gibi enstrümanların refakatinde yapılan icrâlar.

İstanbul’un tasavvuf hayatında son devrin çok önemli ve çok tanınmış şahsiyetlerinin başında Ken’an (Rifâî) BÜYÜKAKSOY<sup>6</sup> gelmektedir. Fatih’te Hırkâ-i Şerif Camii’nin yakınlarında “Altay Tekkesi” ya da “Ümmü Kenan Tekkesi” olarak bilinen Rifâî Tekkesi’nin kurucusu, ilk ve son şeyhidir. Tekkesinde Cuma namazından sonra düzenlenen zikir ayininden önce Büyükaksoy mesnevi dersi verir, bazen de ney üflerdi. Bestelemiş olduğu pek çok ilâhi, yüksek bir zevk ürünüdür ve çalışmamızın konusu da bu ilâhiler üzerine şekillenmiştir.

Besteciliğe Medine’deki öğretmenliği sırasında, öğrencilerinin okuması için tasavvufi temalı küçük eserler besteleyerek başlayan Büyükaksoy’un, vefat ettiği 1950 yılına kadar ulaştığı eser sayısı 34’tür. İlâhilerin yapısı, yukarıda sunduğumuz tür bilgilerinin içerisinde yer almaktadır. Fakat eserler teknik yapılarının yanında ilginç ve sanatlı melodik özellikleriyle klâsik ilâhi anlayışının içerisinde farklı bir yol açmıştır.

Her şeyden önce ilâhiler, Ken’an (Rifâî) BÜYÜKAKSOY’un hiçbir plan çerçevesinde düşünmeden ortaya koyduğu birer ilham ürünüdür. Ne zikir ne de cumhur olarak belirli bir yerde okunması için bestelenmemiş olan bu ilâhiler, melodik yapıları gereği tasavvufi güfteli şarkılar diyebileceğimiz hacimdedir.

Unutulmamalıdır ki bazı fakihler çalma ve dinlemeyi günah sayarak yasaklamaya çalışmışlardır. Buna karşı bazı fakihler ve genellikle mutasavvıflar sazlı müziğin bazı insanlar için sakıncalı olduğunu kabul etmekle birlikte, bazıları için hatta ibâdet telakki edilebileceği kanaatine varmışlardır. Bu sebeptendir ki ne çeşit olursa olsun müzik

<sup>4</sup> YAVAŞÇA, Alâeddin; “Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri”, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, s.649.

<sup>5</sup> Vurmali Enstrümanlar: Kudûm, Nakkare, Bendir, Halile, Mazhar, Koltuk altı tek kudûm.

<sup>6</sup> (1868-1950)

dinleyenlerin seviyelerine göre helal veya haram olabilir. Mûsikîyi gönülden ve derin bir vecd ile dinleyen takva ve tasavvuf hususlarında fazlasıyla ilerlemiş kişilerde bu durum onların manevi kademelerinde arttırma yapar İşte bu sebepten dolayı mutasavvıflar müziğe büyük önem vermişlerdir. Mutasavvıflar tarikat âyinlerinin özellikle müzik ve şiirle yapılmasında büyük rol oynamışlardır. Dolayısıyla mutasavvıflar arasında ilâhiler, na'lar, tevşihler besteleyen birçok şahsiyetin her asırda yetiştiğini görmemiz mümkündür.<sup>7</sup>

Bu çalışmadaki araştırmalarla, Tasavvuf Müziği'nin içerisinden doğan bu estetik anlayışın arttırılması, arttırılması için yapılması muhtemel yeni çalışmalar için araştırmacılara ve bestecilere ışık tutması hedeflenmiştir.

---

<sup>7</sup> ERGUN, N. Sâdeddin; "Türk Mûsikîsi Antolojisi", İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1942, s. 8-9.

## 2. KEN'ÂN (RİFÂÎ) BÜYÜKAKSOY

### 2.1. Hayâtı

1867 yılında dünyâya gelen Ken'ân Rifâî, Filibe hânedânından Hacı Hasan Bey'in<sup>8</sup> oğlu Abdülhalim Bey'le Hatîce Cenân Hanım'ın çocuklarıdır.

Osmanlı'nın o dönemlerde mâruz kaldığı Balkan fâciası sonucunda İstanbul'a göçen âile, Hırka-i Şerif'te bir konak satın alıp yerleşti. Filibe Murahhası<sup>9</sup> olarak görev yapan baba Abdülhalim Bey, İstanbul'da memûriyete devam etti.

Abdülhalim Bey oğlunu iyi bir eğitim almasını istediği için Galatasaray Lisesi'ne yazdırdı. Ken'ân Büyükaksoy başarılı bir eğitim hayatından sonra mezun oldu. Mezuniyetinin ardından Bâbâli Hariciye Kalemî'nde vazîfe almış, Acem Mektebi'nde tabiat hocalığı yaparken Posta-Telgraf Nezaretin'de Alman müşâvir Groll'ün yardımcılığını görevine getirilmiştir. Bu arada da Hukuk Fakültesi'nde öğrenimine devam etmiştir.

Ken'ân Büyükaksoy'un ilk mürşidi annesi Hatîce Cenân hanım olmuştur. Kendisine mânevi dünyânın kapılarını açan annesi daha sonra oğlunu kendisinin mürşidi olan Şeyh Ethem Efendi'ye emânet etmiştir. Ken'ân Büyükaksoy'un manevi dünyası bu iki mürşid tarafından şekillendirilmiş ve kemâle erdirilmiştir.

Günün birinde kendini maarif çatısı altında buldu. Sırasıyla Balıkesir İdâdîsi<sup>10</sup>, Adana, Manastır, Üsküp, Trabzon Maarif Müdürlükleri daha sonra daha sonra Numûne-i Terakkî ve Medîne-i Münevvere İdâdi-i Hâmidî Müdürlükleri yapmıştır. Tekrar İstanbul'a döndükten sonra Erkek Muallim Mektebi Fransızca hocalığı, Tedkikat-ı İlmiye Encümen

---

<sup>8</sup> Dede Hacı Hasan Bey, o bölgenin varlıklı eşrafından olup, yaşadığı semt günümüzde kendi ismiyle anılmaktadır.

<sup>9</sup> Murahhas: Delege, kendisine yetki verilerek bir yere ya da birinin katına gönderilen kimse, elçi.

<sup>10</sup> İdâdî: Lise

Azalığı, Darüşşafaka Müdürlüğü ve Meclis-i Maarif Azalığı vazifelerinde bulunmuş, emekliliğinden sonra da onüç sene Fener Rum Lisesi'nde<sup>11</sup> Türkçe hocalığı yapmıştır.

İstanbul dışındaki ilk vazife yeri olan Balıkesir'de tam onbir ay kalmıştır. Bu onbir aylık süre, genç müdürün, mürşidi Ethem Şah'ın bütünü ile mesuliyetine girdiğı bir süreydi. Hocası kendilerinin maddi ihtiyaçlarını kısıtlayarak, en azla yaşamının temizleyici zevkini tattırıp (riyâzat), ileride halkının bütün acılarını paylaşacak olan o mürşid-i kâmilî bir manevî abide derecesine ulaştırmıştır. Yine burada bir sanatkârdan mûsikî nazariyatı öğrenmesini ve ney meşk etmesini istemiş, daha sonra da keman ve piyano çalmayı öğrenerek manevî feyzini öğrencilerine aktarmanın diğeri bir yolu olan mûsikîyi burada öğrenmiştir.

Manastır Maarif Müdürlüğü sırasında Mürşidi Ethem Şah cemâle yürümüş<sup>12</sup>, kendisine yerini bıraktığını, mânâ âleminde haber vererek dünyadan göçmüş olduğunu bildirmiştir.

Medîne-i Münevvere'de İdâdi-i Hamîdi müdürlüğü yaptığı dört sene zarfında Şeyhül Meşâyih Seyyid Hamza Rifâi hazretlerinden, dört sene hizmetlerinde bulunduktan sonra, icâzet almışlardır. Bir gün Hamza Rifâi Hazretleri: “Oğlum, bilmem ki ben mi senin şeyhinim, yoksa sen mi benim?”<sup>13</sup> demekle Ken'ân Rifâi'nin eriştiğı mertebenin büyüklüğünü göstermiştir.

İstanbul'a döndükten annesi Hatice Cenân Hanım'ın 1908 yılında Hırka-i Şerif'te inşâ ettirdiğı Ümmü Ken'ân Dergâhı'nda<sup>14</sup> postnişin olarak irşâd faaliyetlerine başlamıştır. 1925 yılında tekkelerin kapatılmasına kadar buradaki hizmetini sürdürmüştür. Soyadı kanunundan sonra Büyükaksoy adını alan Ken'ân Rifâi 7 Temmuz 1950 yılında vefât etmiştir. Kabri Merkez Efendi Câmii avlusundaki hazirededir. Ken'ân Rifâi

---

<sup>11</sup> Bu lisede yaptığı çalışma, dinleri bir bütün olarak kabul ettiğinin ve “insana hizmet (hangi dinde olursa olsun) Hakk'a hizmettir” sözünü benimseyip benimsetmeye çalıştığının delilidir.

<sup>12</sup> Cemâle yürümek: Tasavvufî bir deyim olup, vefât etmek anlamına gelmektedir.

<sup>13</sup> AYVERDİ, Sâmiha; “Ken'ân Rifâi ve Yirminciasrın ışığında müslümanlık”, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2003, s.100.

<sup>14</sup> Ümmü Kenan Dergâhı: İstanbul'un resmî kayıtlı son dergâhıdır.



Büyükaksoy, Fransızca, Almanca, İngilizce<sup>15</sup>, Arapça, Farsça, Rumca ve Çerkeşçe gibi dilleri ana dili gibi bilmekteydi.<sup>16</sup>

## 2.2. Mutasavvıf Yönü

Ken'ân Rifâî tasavvufu, ne Gazali gibi sırf bir ahlak anlayışı olarak kabul etmiş, ne Muhiddin-i Arabi gibi sadece vahdet-i vücutta kalmış ne de Mevlanâ gibi aşkıyla dünyayı ve âhireti de atlayıp geçmiştir. Üçünü birleştirerek bir yaşam şekli haline getirmiştir.<sup>17</sup>

Bir sohbetinde diyor ki; *“Yalnız dünyayı, şekli, maddeyi, görmek isteyenler için ahireti, manayı, ruhu görmek mümkün olmuyor. Halbuki insanın gözünde öyle bir gözlük olmalıdır ki dünyayı yani zahiri şekli görmesi manayı görmesine ve manayı görmesi de şekli görmesine mani olmasın”*.<sup>18</sup>

Ken'ân Rifâî'ye göre mistisizm, insanı tefsir edip derinlemesine açan, şu kainat içindeki yerini, diğer varlıklarla münasebetini belirten ve gerçekle temasını sağlayan bir yoldur. Mistik ise hayatı ahenkleştiren bu denge unsurunun icaplarına göre yaşayan, yani aşkı, alemin en esaslı gerçeği olarak gören kimsedir. Yine kendilerine göre din, mutlaka tasavvufun şerhine (açıklamasına) muhtaçtır. Bütün dinler ancak tasavvufla şerh olmuştur ve yaşam biçimi haline getirilmiştir.<sup>19</sup>

Ona göre tasavvuf birlemek demektir. Dünyada Allah'ın iradesi olmayan hiçbir şey yoktur. Bunun idraki akıl ve ruh birliği ile mümkün olur. Ruhun özü Allah'tır. Yine bir tarifinde: *“Tasavvuf güzel ahlaktır, güzel ahlak ise edeptir, edepse, Allah'tan başka fail ve mevcut görmemektir”, “Tasavvuf demek incinmemek ve incitmemektir”* diyor.<sup>20</sup>

Allah'ın birliği içinde çok çeşitli isimler vardır. Bu isimlerin aşık olması ancak vücut bularak mümkündür. Çokluğa hoşgörü, birliğe hürmettendir. Aşkın manası da

<sup>15</sup> İngilizceyi 80'li yaşlarında öğrenmiştir.

<sup>16</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Hayatı.

<sup>17</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Aşk ve Tasavvuf Anlayışı.

<sup>18</sup> AYVERDİ, Sâmiha; “Ken'ân Rifâî ve Yirminciasrın ışığında müslümanlık”, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2003, s. 220.

<sup>19</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Aşk ve Tasavvuf Anlayışı.

<sup>20</sup> RİFÂÎ, Ken'ân; “Sohbetler” Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2009 s.579.

budur. Ken'ân Rifâî, Allah sevgisini bütün mahlukatı severek aşık etmiş, yani, manayı şekle dökmüştür.<sup>21</sup>

Ken'ân Rifâî, mistik sultandır. Mistiğin mânâsı, hakikat sırrına vakıf, o sırrı yaşayan ve sırta katılmış, herkesin mânâsını gören, herkesin iç yüzünü bilen, ona hürmet eden ve onu yaşayan, Allah'ın hakikatine ve sırrına vakıf, insandaki Allah'ın hangi isimleri taşıdığını bilen kişidir.<sup>22</sup>

Hikmet sahibi, sırrı dünya planına çıkarmış, onu mânâ hâline çevirmiş (hikmet) ve cemiyete zerk etmiştir. Hakikati, herkesin anlayacağı seviyeden anlatan kişidir.<sup>23</sup>

Mürşid-i âgâhtır, *“Bir ayağım şeriatte sabit, diğer ayağımla yetmişiki milletle beraberim”* diyen Hz. Mevlânâ gibi bütün yaptıklarını şeriat hükümleri dâhilinde (Allah'ın taktiri dahilinde) yapan, yolunun icabına vakıf, cemiyetin bünyesini tanıyan ve insandaki sırrı keşfedip ona özel kişisel irşad yapan kişidir.<sup>24</sup>

Mürşid-i âgâh, zümrenin değil kainatın malıdır ve bir devre değil bütün asırlara hitap edecektir. Ken'ân Rifâî, aşk ve ilimde zirvede irşad yapmıştır.<sup>25</sup>

Ken'ân Rifâî'nin bir papaz kızı olan talebesi Sofî Huri, kendilerini anlatırken, *“Ahd-i Atik peygamberlerinin heybetini andıran şahsiyetinin tesiri ile, bir uluya yakışır müsamaha ve anlayışı görerek şaşırırım ve en küçük yanlışı gören, insan ruhunu okuyan heybetle beraber durmadan akan müsamaha ve şefkat şelalesi ile sarsıldım”* diyor. *“O huzurda, heybetin kuşattığı sonsuz yokluk ve nihayetsiz tevazu buldum”* diye devam ediyor. *“Halinde ve simasında beşeri davalarını tasfiye etmiş, her nevi beşeri mücadeleleri yenmiş bir insanın sükun ve sekineti görülür. İslam tasavvufunu ve bu tasavvuf ahlakının İseviyet düsturları ile esasta el ele gittiğini, efendimden öğrendiğim zaman idrak ettim”*.<sup>26</sup>

Ve devam ediyor: *“Ken'ân Rifâî'nin müsamaha ve af hasleti ölçüye sığamaz. Herkesi kendi halinde mazur görmeyi, kimseyi ayıplamamayı, hele hiçbir zaman mahkum*

<sup>21</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Aşk ve Tasavvuf Anlayışı.

<sup>22</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Aşk ve Tasavvuf Anlayışı.

<sup>23</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Aşk ve Tasavvuf Anlayışı.

<sup>24</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Aşk ve Tasavvuf Anlayışı.

<sup>25</sup> (www.cemalnursargut.org, 2011) Bkz. Ken'ân Rifâî'nin Aşk ve Tasavvuf Anlayışı.

<sup>26</sup> AYVERDİ, Sâmiha; “Ken'ân Rifâî ve Yirminci Arın Işığında Müslümanlık” Hülbe Yayınları, İstanbul, 1983, s. 271.

*etmemeyi öğretir. Onun meclisinde dedikodu asla yer bulmaz; şikayet, gıybet veya hoşnutsuzluk tezahürüne de yer verilmez.”<sup>27</sup>*

Müsamahakârdı ve bu hususla alâkalı, “*Fazilet ve kemalin en bariz alameti, kimsenin ayıbını görmemek ve söylememektir*”<sup>28</sup> demiş ve bu hasleti hayatı boyunca her vesile ile bilfiil ispat etmiştir. “*Hak yolunun talibi, bu dünyayı Allah’ın evi ve insanları da ailesi olarak kabul etmeli ve ona göre hareket etmeli*”<sup>29</sup> demiştir.

Ken’ân Rifâî’nin kemali büyük tevazuunda da görülür. “*Ben Allahın en hakir kuluyum.*” “*Ben bir hiçim, bir kul parçasıyım!*” “*Ben herkesten hakirim,*” demişti.

*“Kainatta en günahkar bir vücut varsa, benim  
Yok yüzüm varmak için Allah’a isyanımla ben  
Zahir ü batında yokken zerre miktar kıymetim  
Serfiraz oldum düalem, cehl ü nadanımla ben  
Hangi bir mahlukla şayet nefsimi etsem kıyas  
Cümlenin madunu kendim, küfr ü imanımla ben”<sup>30</sup>*

### **2.3. Ken’ân (Rifâî) Büyükaksoy’da Tasavvuf Şiiri ve Mûsikîsi**

Kenan Rifâî’nin zengin bir mânevî yapıya sahip olan annesinin etkisi altında olduğu görülür. Kendi coşkulu ruh dünyâsı da bu alan için son derece elverişlidir. İlk tasavvufî eğitimini Üveysî-Kadirî Edhem Şah’tan alır. Medîne’deki görevi sırasında ise Şeyh Hamza Rifâî kendisine el verir. Tekkenin iç nizâmı, tarîkat âdâbı ve erkânını ise İstanbul’da çeşitli dergâhları dolaşarak öğrendiği anlaşılıyor.

Onun tasavvuf görüşünü; tevhid, güzel ahlâk, aşk ve irfan merkezli bir anlayış olarak özetleyebiliriz.

<sup>27</sup> AYVERDİ, Sâmiha; “Ken’ân Rifâî ve Yirminci Arın Işığında Müslümanlık” Hülbe Yayınları, İstanbul, 1983, s. 273.

<sup>28</sup> AYVERDİ, Sâmiha; “Ken’ân Rifâî ve Yirminci Arın Işığında Müslümanlık”, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2003, s. 423.

<sup>29</sup> RIFÂÎ, Ken’ân; “Sohbetler” Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2009, s. 112.

<sup>30</sup> RIFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân” Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.166.

1925'te tekkelerin kapatılması farklı şekillerde tepkiler doğurmuştur. Kenan Rifâî 1930 Şubat'ında bir gün Bâyezid Câmii'nde Topkapı Mevlevîhânesi Şeyhi Bâki Efendi'ye rastlar. Bâki Efendi dergâhların kapatılmasıyla ilgili teessürünü dile getirip şöyle der: Bir zamanlar nây-ı Mevlânâ ile demsâz idik, şimdi olduk mâşâallah bir düdük<sup>31</sup>

Kenan Rifâî'nin cevâbı şöyledir:

“-Niçin düdük olalım? Neysek yine oyuz erenler. Evvelce zâhir tekkesinde demsâz idik, şimdi kalb tekkesinde dilsâzız (...) Şimdi ten tekke oldu gönül de makam.” Ve Niyâzi Mısrînin şu meşhur beytini okur:

*“Mescid ü meyhânede Kâ'be'de büthânede*

*Hânede vîrânede çağırırım dost dost”<sup>32</sup>*

Kenan Rifâî'nin tekkelerin kapanmasından sonraki tavrı, vefâtına kadar az önceki beyanlarına uygun şekilde devam etmiştir. Yasaklara uymuş ve irşad ve sohbetlerini, âile yakınlarıyla sınırlı tutmuştur.

Geleneksel tekke usûlü dışında da tasavvûfî neşvenin yaşatılması imkânını, başka bir Mevlevî Şeyhi Ahmed Celâleddin Dede şöyle dile getirir:<sup>33</sup>

*“Âsumandır kubbesi, hep ahteran âvîzesi*

*En ziyâ-bahşâ kanâdili güneşle mahdır*

*Seddolunmakla tekâyâ kaldırılmaz zikr-i Hak*

*Cümle mevcûdat zâkir, kâinat dergâhdır.”*

<sup>31</sup> AYVERDİ, Sâmiha; “Ken'ân Rifâî ve Yirminciasrın ışığında müslümanlık”, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2003, s. 123.

<sup>32</sup> AYVERDİ, Sâmiha; “Ken'ân Rifâî ve Yirminciasrın ışığında müslümanlık”, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2003, s. 123.

<sup>33</sup>DEMİRCİ, Mehmet; “İlahiyat-ı Ken'an (Kenan Rifai'de Tasavvuf Şiiri ve Musikisi”, Bursa'da Düünden Bugüne Tasavvuf Kültürü-2, (2003) ss.179-189.

### 2.3.1. Mûsikî Yönü

Kendisinin fitraten mûsikiye yatkın bir yapıya sâhip olduğu görülüyor. Pratik olarak ney dersleri almaya ve mûsikî nazariyâtı öğrenmeye Balıkesir’de başladığına temas etmiştik.

Mûsikî aşkı Medîne’de bir hayli yoğunlaşmış; burada naatler, ilâhiler yazıp bestelemiş ve kendisi de okumuştur. Medîne’deyken zamânının çoğunu Ravza-i Mutahhara’da vecd içinde geçirmekte, şiirler yazmakta ve onları bestelemekteydi. Medine’den döndükten sonra da bol bol şiir söylemiş, besteler yapmış ve yaptırmıştır.

On altı sene devam eden tekke şeyhliği esnâsında saz, söz, semâ’, zikir, mûsikî gibi her çeşit fikir ve güzel sanatlar yoluyla eğitim ve öğretime devam etmiştir. Gene de bütün bunların bir araç olduğunu öğrencisi şöyle dile getirir: “Zikir, semâ’, saz ve sözün avladığı insandan beklenen, kendini bilip nefsinin temizlemek ve Muhammedî ahlâk ile zırhlanmak değil midir?”

Mûsikîyle iç içe olduğunu sohbetleri sırasında yer verdiği şu ifâdeden anlamak mümkündür: “Bir güzel mûsikî parçasını, kendini teşkil eden seslere ayırıp mütemâdiyen aynı notaları tekrar edecek olsak, meselâ yalnız do, do, do, yahud si, si, si diye çalsak zevki kalır mı?”

Sohbetlerinden bir başka pasaj şöyledir:

*-Çalgı refâkatinde ilâhi okumakta bir hatâ var mıdır? şeklindeki soruya şöyle cevap verir:  
“-Ud, keman ne diyor? Allah... diyor. Allah demek neden hatâ olsun?” Ve devam eder:  
“-Dünyâ nedir? Seni Allah’tan gafil eden her ne ise dünyâ odur.”<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “Sohbetler” Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2009 s. 602.

### 2.3.2. Tasavvuf Şiiri ve Kenan (Rifâi) Büyükaksoy

Kültür târihimizde şunu açıkça görürüz: Medreseler ilimle kitapla uğraşırken, dergâhlar halk eğitimi ve güzel sanatlara beşiklik etmiştir. Asırlar boyu şiir, edebiyat, mûsikî gibi sanatlar daha ziyâde tasavvuf ve tekke muhîtinde gelişmiştir. Duygulara hitap ediş, sevgi, aşk, güzellik, tasavvufla sanatın ortak zemînidir.<sup>35</sup>

Tasavvuf mensuplarının ve dergâh şeyhlerinin bir çoğunun dîvanları vardır. Gönül eğitiminin bir vasıtası olarak manzum ifâdeye başvurmak, Ahmed Yesevî'den bu tarafa bir an'anedir denebilir. Kenan Rifâi'de de bu geleneğin devâmını ve yansımasını görüyoruz.

İlâhiyât-ı Ken'ân onun bu türe örnek olan eseridir. İstanbul 1341/1925 baskılı bu kitapta bestekâr İzzeddin Hümaî Bey, Muallim Kâzım Bey ve bizzat kendisinin bestelediği şiirlerinin notaları da bulunmaktadır. Nota neşrinin hayli zor olduğunu sandığımız o günün teknik imkânlarına rağmen böyle bir eser yayımlayarak, hem devrindeki muhib ve müridlerini irşad etmiş, hem de sonraki nesillere bu sahada yol gösterici olmuştur.

İlâhiyât-ı Kenan'ın Yusuf Ömürlü tarafından hazırlanan ikinci baskısı 1974'te çıkmış olup burada sadece bestelenmiş şiirleri yer alır. Son defa ise bestelenmiş ilâhilerinin notaları, Yusuf Ömürlü ve Dinçer Dalkılıç tarafından yeniden yazılarak diğer ilâhileriyle birlikte basılmıştır (İstanbul 1988).

Söz konusu bu baskının birinci bölümünde, bestelenmiş 79 ilâhi vardır. İkinci bölümde Kenan Rifâi'ye âit ilâhi, kıt'a, naat, medhiye ve mersiye türünde 54 adet manzûme bulunur. Ekte ise kendisi için yazılmış iki şiir yer alır. Bunlardan birisi Kemal Edip Kürkçüoğlu (ö. 1977)'na aittir:

*“Bir şâh-ı felek-mertebedir Hazret-i Ken'ân*

<sup>35</sup> DEMİRCİ, Mehmet; “İlahiyat-ı Ken'an (Kenan Rifai'de Tasavvuf Şiiri ve Musikisi”, Bursa'da Dünden Bugüne Tasavvuf Kültürü-2, (2003) ss.179-189.

### *Dünyâyı tutar velvele-i devlet-i Ken'ân*

beytiyle başlamakta olup, değerli sanatkâr Ahmet Hatiboğlu tarafından ritmik bir usûlle bestelenmiştir.<sup>36</sup>

Kitapta yer alan notalı ilâhîlerin bestekâr dağılımı şöyledir: Kenan Rifâî-35, İzzeddin Hümâyî Bey-30, Muallim Kâzım Bey-5, Yusuf Ömürlü -4, Neyzen Necib Dede -2, Cinuçen Tanrıkorur -1, Özcan Ergiydiren-1. İlâhiyât'ın neşrinden sonra, Ahmet Hatiboğlu ve başkaları tarafından, Kenan Rifâî'nin ilâhi sözleri üzerine yeni besteler de yapılmıştır. İlâhiyât-ı Ken'an'dan seçilmiş 17 adet eser Ahmet Özhan tarafından seslendirilmiş olup, CD ve kasedi Cenân Vakfı'nca çıkarılmıştır. Bu yayımın CD kitapçığından şu satırları alıyoruz: “İlâhiyât-ı Kenan, muhtevâsındaki derin ve muhteşem güftelerin yanında, mûsiki cephesiyle de ziyâdesiyle zengin terennümleri karşımızda bulduğumuz bir deryâdır. 29 farklı makam ve 12 ayrı usulde yapılmış besteler tasavvuf mûsikîmizin nâdir rastlanan lezzetleridir. Onun şiir ve besteleri klâsik tasavvuf edebiyâtı ve mûsikîsine yepyeni bir çeşni getirmiştir.”

İlâhiyât-ı Ken'ân'daki şiirlerin muhtevâ tahlîli uzun ve geniş bir çalışmayı gerektirir. Özet olarak şunları söyleyebiliriz: Burada yer alan şiirlerde na't türü parçalar çoğunluktadır. Ayrıca tevhid, münâcât, medhiye, mersiye ve öğütler bulunur. Kavram olarak en çok aşk, âşık ve onların ahvâli üzerinde durulur. İnsanın mâhiyeti ve değeri, edeb, dervişlik, bu konularda öğütler, mârifet, ehl-i beyt sevgisi, âyet tefsirleri de öne çıkan konular arasındadır. Merkez Efendi ve Sünbül Efendi hakkındaki medhiye manzûmeleri de dikkati çeker. Bütün bu şiirlerde tasavvufî görüş hâkimdir. Tevhid, vahdet-i vücud, aşk-ı ilâhî, Hakikat-i Muhammediyye, insân-ı kâmil, teslîmiyet, ilim, irfan bu şiirlerdeki başta gelen temalardandır.<sup>37</sup>

### **Şiirlerinden Bazı Örnekler**

<sup>36</sup> DEMİRCİ, Mehmet; “İlahiyat-ı Ken'an (Kenan Rifai'de Tasavvuf Şiiri ve Musikisi”, Bursa'da Dünden Bugüne Tasavvuf Kültürü-2, (2003) ss.179-189.

<sup>37</sup> DEMİRCİ, Mehmet; “İlahiyat-ı Ken'an (Kenan Rifai'de Tasavvuf Şiiri ve Musikisi”, Bursa'da Dünden Bugüne Tasavvuf Kültürü-2, (2003) ss.179-189.

Dervişe Öğüt:

*“Kimseyi hor görme, aybın söyleme*

*Kaç yalandan, Hakk’a hiç şirk eyleme*

*Hem gönül kırma, kibir, fahr eyleme*

*Kalbde asla bir fenâlık gizleme”(128)*

\*

*“Kimsenin incitme kalbin, kibr ü gıybet eyleme*

*Her tarafta Hakk’ı gör, beyhûde hiç söz söyleme” (s. 175)*

İnsan olmanın yolu:

*“Âdem olmak ger dilerse eyle ıslah nefsinin*

*Yok edersen benliğin sen var olursun Ken’an” (s. 170)*

Kur’an-İnsan:

*“Her ne ki Kur’an’da varsa aynı da insandadır*

*Gizli bir şey yok, hakikat cümle meydandadır” (s. 170)*

Tevhid-İstikamet:

*“Hakk’ı tevhîd eylemektir cümle ilmin gayesi*

*İstikamettir bütün a’mâlin hep sermâyesi” (s. 174)*

Allah nerededir:

*“Her yerde fakat ârifin kalbindedir Allah*

*Yoksa sen O’nu arz u semâvatta mı sandın” (s. 14)*

\*

*“Bahr-i vahdet kaplamıştır kâffe-i mahlûka bak*

*Birliği görmek dilerse cümle-i mevcûda bak*



*İnd-i Sâni 'de bütün mahlûk bir tek noktadır  
Kâinatın cümlesi bu noktada bir nüktedir” (s. 28)*

Gözyaşıyla abdest:

*“Ağlamakla tayyetersin menzil-i maksûdunu  
Gözyaşından abdest al da gözle gör ma'bûdunu  
Benliğin dâvâsını terk eyle, gafletten çekil  
Âşık ol Ken'an dilersen görmeğe mâşûkunu” (s. 79)*

Lirik diyebileceğimiz birkaç örnek:

Aşk sarhoşluğu:

*“Öyle bir mahbûba verdim gönlümü almak muhal  
Cân u îmanım onundur, kalmadı bende mecâl  
Âşık u hayrân ü mestim, mezhebim yokluk benim  
Bu vücûdun “lâ”sını nûr etti illâ-yı visâl” (s. 85)*

\*

*“Yâr elinden aşk meyini biz içmişiz  
Mest olup cân ü cihandan geçmişiz  
Vârımız dünyâyâ hep terk eyledik  
Bâtını bâtıldan el-hamd geçmişiz  
Ta'n-ı âlemden fütur yoktur bize  
Ehl-i aşkız ârımız terk etmişiz” (s. 64)*

\*

*“Benim cânım, bütün varım, dînim, îmânım hep ânın*

*Ne dersen de, bugün sekrân ü mestim kendim hiç bilmem” (s. 123)*

\*

*“Öyle sermestim ki bilmem ben mi aşkım, aşk mı ben  
İmtizactan seçmez oldum ten mi ruhtur, ruh mu ten  
Ben isem aşk, aşk nedir, ya ben neyim ger aşksa ben  
Akl ü fikrim bunlar işte bende sergerdân eden” (s. 125)*

*Âşık-Mâşuk-Aşk:*

*“Aşkla kaim cümle âlem cevher-i ervahdır aşk  
Cümleden giryan ü handân cân içinde candır aşk  
Aşk ile fânî olanlar buldular dâim baka  
Kendini eyler temâşâ âşık u mâşuktan aşk” (s. 111)*

*Noktadan Tûbâya:*

*“Bir nokta idim kıldı beni kamet-i Tûbâ  
Giydirdi elifden beni ta yâ 'ye o Mevlâ  
A'yanda iken gizlice bir gevher-i yektâ  
Rabbim beni kıldı ulu bir kâ'be-i ulyâ” (s. 41)*

*Hz. Peygamber hasreti:*

*“Firkatin nâriyla yandım ya Habîballah meded  
Kalmadı sabr u tahammül bî-karar oldum meded” (s.100)*

Sonuç olarak, Kenan Rifâî'nin yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşayan sûfiler arasında önemli yeri olduğu görülür. Tasavvûfî görüşlerini tevhid ve aşk etrafında örmüş, irşad ve eğitimde şiiri ve mûsikîyi vâsita olarak kullanmıştır. İlâhiyât-ı Ken'ân, bu konuda etkili ve başarılı bir nümûnedir.<sup>38</sup>

## **2.4. Diğer Eserleri**

### **2.4.1. Muktezâ-yı Hayat**

Balıkesir'de bulunduğu sırada hazırladığı fen ve tabiat bilgisi kitabı mahiyetinde bir eserdir. Müellif mukaddimede eseri Fransızca kitaplardan tercüme ederek hazırladığını söyler.

### **2.4.2. Rehber-i Sâlikîn**

Tarikat usul ve âdâbına dâir bir risâledir.

### **2.4.3. Tuhfe-i Ken'an**

340 kadar hadisin ve İmam Bûsiri'nin Kasîdeü'l-bürde'sinin yine nazmen tercümesidir. Ayrıca müellifin bazı ilâhilerini ihtiva etmektedir.

### **2.4.4. Ahmed er-Rifâî**

Ahmed Rifâî ve tarikatı hakkında Türkçe'de yazılmış en geniş eserdir. İçinde müellifin bazı ilâhileri de bulunmaktadır. Sonuna Ahmed Rifâî'nin elli iki hizbi eklenmiştir.

### **2.4.5. İlâhiyyât-ı Ken'an**

Yukarıda adı geçen iki eserindeki ilâhilerle birlikte diğer şiirlerini ihtiva etmektedir. Manzumelerin büyük çoğunluğu aruzla yazılmıştır. Sünbül Efendi ve Merkez Efendi için yazdığı iki manzume Hattat Aziz Efendi tarafından büyük birer levha halinde

---

<sup>38</sup> DEMİRCİ, Mehmet; "İlahiyat-ı Ken'an (Kenan Rifai'de Tasavvuf Şiiri ve Musikisi)", Bursa'da Dünden Bugüne Tasavvuf Kültürü-2, (2003) ss.179-189.

yazılmış ve bu zatların sandukalarının baş ucuna konulmuş olup halen mevcuttur. Kitabın ikinci kısmında bizzat kendisinin bestekâr İzzeddin Hümâyî Elçiođlu ve Muallim Kâzım beylerin bestelediği yetmiş beş kadar ilâhının notası verilmiştir. Eserin Yusuf Ömürlü tarafından hazırlanan ikinci baskısında yeni bestelenmiş bazı ilâhilerle ilk baskıda yer alan ilâhilerin sadece bestelenmiş olanlarına yer verilmiş (İstanbul 1974), Yusuf Ömürlü ve Dinçer Dalkılıç'ın yaptığı son baskısında ise (İstanbul 1988) günümüz bestekârlarının bazı bestelerinin notaları ilâve edilerek bestelenmiş eserlerin notaları ve Kenan Rifâî'nin bütün manzumeleri bir araya getirilmiştir.

#### **2.4.6. Şerhli Mesnevî-i Şerif**

Mevlânâ'nın Meşnevî'sinin I. Cildinin şerhi olan eser, dergâhtaki mesnevi derslerinde Ziya Cemal Büyükaksoy, Semiha Cemal ve Sâmiha Ayverdi gibi talebelerinin tuttuğu notların daha sonra bir heyet tarafından karşılaştırılarak bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş, derleme bu heyette bulunan Nihad Sâmi Banarlı'nın kalemiyle günümüz Türkçe'sine kazandırılmıştır. Mesnevi şerhleri arasında hususi bir kıymeti olan eser çağımızın dinî-tasavvufî nesir Türkçe'sine güzel bir örnektir.

#### **2.4.7. Sohbetler**

Kenan Rifâî'nin damadı Ziya Cemal Büyükaksoy'un 1922-1925 yılları arasında dergâhta tasavvuf sohbetlerinden "Selâmlık Notları" başlığıyla tuttuğu notlar ve Ziya Cemal Bey'in kız kardeşi Semiha Cemal ile Sâmiha Ayverdi'nin aile içindeki tasavvuf sohbetlerinden derlediği notlardan meydana gelmiştir. Ayrıca Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık adlı kitabın sonunda (s. 294-476) Kenan Rifâî'nin sohbetlerinden derlenmiş bir bölüm bulunmaktadır. Sâmiha Ayverdi'nin Dost adlı eseri Kenan Rifâî hakkında yazılmış bir biyografi olup bu kitap da Sâmiha Ayverdi ve Semiha Cemal'in sohbetlerinden derlediği notları ihtiva etmektedir.

### 3. BESTELERİN İNCELENMESİ

İlâhiyât-ı Ken'ân isimli kitabın bu güne kadar üç farklı baskısı yapılmıştır. Bu baskılardan ilki 1924 yılında İzzettin Hümâyi Bey tarafından neşredilmiştir. Bu nüsha Osmanlıca olarak basılmıştır. Daha sonra 1974 yılında Yusuf Ömürlü tarafından hazırlanan ve F. Sinan Uluant tarafından ikinci baskısı yayımlanmıştır. Üçüncü ve en son baskı ise Yusuf Ömürlü ve Dinçer Dalkılıç tarafından hazırlanmış, 1988 yılında Yusuf Ömürlü tarafından neşredilmiştir.

Eserler, İlâhiyât-ı Ken'ân isimli kitabın 1988 yılında Yusuf Ömürlü tarafından neşredilen nüshasındaki sıra göz önünden bulundurulmuş ve oradaki notalar kullanılarak incelenmiştir. Aşağıda sunulan tablo da aynı nüsha üzerinden düzenlenmiştir.

İlâhiyât-ı Ken'ân'da Geçen Ken'ân Rifâî (Büyükaksoy) Besteleri						
Sıra No.	İsmi İlâhinin İlk Mısrası	Usûlü	Makâmı	Formu	İcrâ Şekli	Sayfa No.
1	“Mevlâya sallî ve sellim”	Sofyan	Rast	AA	Solo – Cumhur	6
2	“Yâ Resûlallah, yâ mahbûbe Rabbilalemin”	Devr-i Hindi	Rast	ABCA	Solo	8
3	“Garib âvâre biçâre”	Düyek	Rast	ABA	Solo - Cumhur	16-17
4	“Rûh u cism ü bâtın u zâhirsîn elhak yâ Resûl”	Semâî	Rast	ABCB	Solo – Cumhur	18-19
5	“Noktâ-i şems-i hakikat”	Sofyan	Mahur	AA	Solo- Cumhur	22
6	“Selâmet her dü âlemde”	Sofyan	Nikriz	ABCB	Solo	27
7	“Cân-ı candır Hazreti Ahmet Muhammed Mustafa”	Düyek	Suznâk	ABCB	Solo	30-31
8	“Elâ ey cümlemin bir mücidî, bir mübdî 'î Allah”	Devr-i Hindi	Suznâk	ABCB	Solo	32-33

9	“Rifâi Seyyid Ahmed’dir figânım”	Sofyan	Hicâzkâr	ABAB	Solo- Cumhur	37
10	“Âdemin âdemliği irfân iledir”	Devr-i Hindi	Nihâvend	ABCB	Solo	42-43
11	“Gâfil ne için usanmıyorsun”	Düyek	Nihâvend	ABCB	Solo	46-47
12	“Taşıp can bahri taşra attı beni”	Düyek	Nihâvend	ABCB	Solo	48
13	“Ey hâbib-i zülcelâl”	Düyek	Nihâvend	ABCB	Solo	49
14	“Seni sevdin kimi sevdim”	Düyek	Uşşak	ABCB	Solo	51
15	“Yoldaşım gel Allah diyelim”	Düyek	Uşşak	AA	Solo- Cumhur	56
16	“Gözüm dâim görür yâri”	Düyek	Uşşak	ABCB	Solo	57
17	“Kaçma dervişlikten ey bîçare”	Sofyan	Uşşak	AA	Solo- Cumhur	61
18	“Sana insan, zaman, kâinat âşık”	Düyek	Uşşak	ABCB	Solo	63
19	“Cenâbı Hakk’a hamd olsun”	Düyek	Uşşak	ABCB	Solo	65
20	“Âşk beni etti zebun”	Sofyan	Uşşak	AA	Solo- Cumhur	66
21	“Yâ imâmel kibleteyn”	Düyek	Uşşak	AA	Solo	67
22	“Bîçareyim tevessül edecek bir amelim yok”	Türk Aksağı	Hüseyinî	ABCB	Solo	72-73
23	“Ümmi Ken’ân’da oldu gözlerden nihan”	Düyek	Şerefnümâ	ABCB	Solo	86-87
24	“Bir gece mânâda gördüm yatmışım”	Düyek	Sabâ	ABCB	Solo	99
25	“Firkatin nariyle yandım”	Düyek	Sabâ	ABCB	Solo	100
26	“Nâmımız yokken âdemde”	Sofyan	Sabâ	ABCB	Solo	101
27	“Aleyke sallallah”	Düyek	Evç	AA	Solo- Cumhur	117
28	“Öyle sermestim ki bilmem ben mi aşkım aşk mı ben?”	Düyek	Hüzzam	ABCB	Solo	124- 125
29	“Tâ ezelden aşkım bir şivekârın ânına”	Düyek	Hüzzam	ABCB	Solo	126- 127
30	“Allah’ım Peygamber’e hem Ali’ye eyle salât”	Semâî	Hüzzam	ABCB	Solo	127- 128
31	“Soyun vârandan arından”	Düyek	Hüzzam	AA	Solo- Cumhur	131
32	“Ateş-i aşkınla yandım	Düyek	Hüzzam	ABCB	Solo	132-

	<i>nûr-ı imanım Ali”</i>					133
<b>33</b>	<i>“Ey benim lebbeyk-i aşkım”</i>	Aksak Semâî	Hüzzam	ABCB	Solo	134-135
<b>34</b>	<i>“Kulluğu müminlerin bir ulu sübhanedir.”</i>	Devr-i Hindi	Hüzzam	ABCB	Solo	136-137-138

Tablo. 1: Bestelerin İncelenmesi

Ken’ân (Rifâî) Büyükaksoy’un, İlâhiyât-ı Ken’ân isimli kitabında kendisine ait; 4’ü Rast, 1’i Mahur, 1’i Nikriz, 2’si Suznâk, 1’i Hicâzkâr, 4’ü Nihâvend, 8’i Uşşak, 1’i Hüseyinî, 1’i Şerefnüma, 3’ü Saba 1’i Eviç ve 7’si Hüzzam olmak üzere toplam 34 adet ilâhisi bulunmaktadır.

Beste yapmaya hangi tarihte başladığı net bilinmemektedir. Fakat Medine’deki öğretmenliği sırasında, öğrencilerin okuması için yapmış olduğu eserler, Ken’ân Rifâî’nin bu yönünü ilk defa açıkça ortaya koymaktadır. O dönemde melodik yapıları sade olan fakat güfte özellikleri -dini ve tasavvufî öğeler içermesi bakımından- güçlü ilâhileriyle öğrencilerin eğitimlerini desteklemiştir.

Büyükaksoy bestelerini herhangi bir sanat kaygısına düşmeden tamamen iç dünyasının dışı yansıması şeklinde ortaya koymuştur. Hiç şüphesiz daha evvel edindiği mûsikî bilgilerinin bu eserlerin oluşmasında büyük önemi vardır. Fakat eserlerin hem melodik hem de teknik yapılarının enteresanlığı ilâhilerin bir ilham neticesinde bestelendiği fikrini akıllara getirmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde Ken’ân (Rifâî) Büyükaksoy’un bestelediği 34 adet ilâhi incelenecektir. İnceleme Prof. Mutlu TORUN’un Eser Analizi dersi notlarına göre şekillendirilecektir.

İlâhiler arasından seçilen 4 adet eser daha yoğun bir teknikle incelenecek olup diğer 30 ilâhi üzerinde genel bakış çalışması yapılacaktır. Seçilen 4 ilâhinin ayrı ve daha detaylı bir şekilde incelenmeleri taşıdıkları bazı teknik özellikler sebebiyledir.

### 3.1. Bestelere Genel Bakış

➤ Rast İlâhi “*Mevlâya salli ve sellim*”<sup>39</sup>

Rast makamının özelliklerini taşımaktadır. Seçilen usûl (sofyan) ve kısa melodik özellikler göz önünde bulundurulduğunda eser, klâsik ilâhi formundadır. İlâhinin kolay okunabilir ve aynı düzeyde ezberlenebilir özelliği, eserin yaygın bir şekilde okunabilme özelliğini akıllara getirmektedir. Sadece bu ilâhisinde güfte İmam Bûsûrî<sup>40</sup> Hazretlerindedir. Güfte Arapça olup, Kasîde-i Bürde'den<sup>41</sup> alınmıştır. Bu nedenle vezin tam olarak bulunamamıştır.

➤ Rast İlâhi “*Yâ Resûlallah, yâ mahbûbe Rabbilalemin*”<sup>42</sup>

İki beyit bestelenmiştir. A<sup>4</sup>-B<sup>8</sup>-C<sup>4</sup>-B<sup>8</sup> şarkı düzeninde bir ilâhidir. Rast makamına uygun kullanımda fakat Rast makamının yapısında bulunan Nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşni sıkça kullanılmıştır. Özellikle meyan kısmı tamamen bu çeşni kullanılarak bestelenmiştir. Zemin haricindeki kısımlar neredeyse bu çeşni üzerinde şekillenmiştir. Kullanılan usûl de daha çok şarkı formunda karşımıza çıkan 7/4'lük Devr-i Hindî usûlüdür. Eserde Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır. Vezin usûlle uyum halindedir. 1. ve 3. mısralar birer kere dönüşsüz, 2. ve 4. mısralar nakaratta farklı melodilerle ikişer defa geliyorlar.

➤ Rast İlâhi “*Rûh u cism ü bâtın u zâhirsın elhak yâ Resûl*”<sup>43</sup>

A-B-C-B şarkı düzeninde bir ilâhidir. Zemin 8 ölçüden oluşmaktadır. Bu kısımda 1. mısra bir kez kullanılmıştır. Eserin meyan kısmı da 8 ölçü uzunluğundadır. Bu bölümde 3. mısra kullanılmıştır. Nakaratta 2. ve 4. mısralar kullanılmış bu mısralardan sonra gelen “*Dâhileyk yâ Resûllallah*” terennümü cümlelerin sonunda simetrik olarak görülmektedir. Tamamiyle Rast makamının nazari seyri içerisindedir. Seçilen usûl olan 3/4'lük Semâî

<sup>39</sup> RİFÂÎ, Ken'ân; “İlâhiyât-ı Ken'ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.6-7.

<sup>40</sup> İmam Bûsûrî: Hicrî 608-696 (1211-1296) tarihlerinde Mısır'da yaşamıştır.

<sup>41</sup> Kasîde-i Bürde: İmam Bûsûrî tarafından Hazreti Peygamber hakkında yazılmış bir kasidedir. Toplam 161 beyttir. İlâhîde 2.-3. ve 4. Beyitleri kullanılmıştır.

<sup>42</sup> RİFÂÎ, Ken'ân; “İlâhiyât-ı Ken'ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.8-9.

<sup>43</sup> RİFÂÎ, Ken'ân; “İlâhiyât-ı Ken'ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.18-19.



usûlü de ilâhi türünde çok fazla karşımıza çıkmamaktadır. Eserde Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Mâhûr İlâhi “*Noktâ-i şems-i hakikat*”<sup>44</sup>

A-B biçimindedir. Yapı özellikleri ve seçilen usûl (sofyan) göz önüne alındığında eser klâsik ilâhi formundadır. A’da 1. mısra B’de 2. mısra kullanılmıştır. 2. mısra tekrarludur. Melodik cümleler simetriklerdir. Mâhûr makamının yapısında bulunan gerdâniye perdesi üzerindeki kısmın yeterince vurgulanamaması hariç eser makamın genel kaidelerini yansıtmaktadır. Eserde Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Sûznâk İlâhi “*Cân-ı candır Hazreti Ahmet Muhammed Mustafa*”<sup>45</sup>

A<sub>4</sub><sup>1m</sup>-B<sub>8</sub><sup>2m</sup>-C<sub>4</sub><sup>3m</sup>-B<sub>8</sub><sup>4m</sup> şarkı düzeninde bir ilâhidir. Eserde nakarak kısmı tekrarlanmaktadır. Tamamiyle Basit Sûznâk makamının nazari seyri içerisindedir. Meyan kısmında gerdâniye perdesinde zirgüleli hicâz geçkisi yapılıyor ve bu perdede kalıyor. Eser simetrik yapıdadır. Seçilen usûl olan 8/8’lik Düyek usûlü de ilâhi türünde çok fazla karşımıza çıkmamaktadır. Eserde Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Sûznâk İlâhi “*Elâ ey cümlelerin bir mücidî, bir mübdi’i Allah*”<sup>46</sup>

A<sub>5</sub><sup>1m</sup>-B<sub>10</sub><sup>2m</sup>-C<sub>10</sub><sup>3m</sup>-B<sub>10</sub><sup>4m</sup> şarkı düzeninde bir ilâhidir. Zirgüleli Sûznâk makamının nazari seyri içerisindedir. Zemin sonunda ve meyanda simetrik olarak hicaz çeşniyle kalış yapılmaktadır. Seçilen usûl olan 7/8’lik Devr-i Hindî, ilâhi türü için çok fazla kullanılmış bir usûl değildir. Eserde Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün vezin kalıbı kullanılmıştır. Kullanılan bu kalıptan dolayı ve bu kalıpların kısa hecelerle başlıyor olması, mısra girişlerinde bir sekizlik ve ardından bir dörtlük tartımlı notaların kullanımına sebebiyet vermiştir.

<sup>44</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.22.

<sup>45</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.30.

<sup>46</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.32.

➤ Nihâvend İlâhi “*Âdemin âdemliği irfân iledir*”<sup>47</sup>

A<sub>6</sub>-B<sub>12</sub>-C<sub>6</sub>-B<sub>12</sub> şarkı düzenine sâhip bir yapısı vardır. 6 ölçülük cümlelerden oluşmaktadır. Nihâvend makamının nazari kuralları eserin genelinde görülmektedir. Zemin ve meyan sonunda nevâ perdesinde hicâz çeşnisi bulunmaktadır. Nakaratta acem perdesi vurgulanıyor. Seçilen usûl de klâsik ilâhiler için kullanılan usûlden farklıdır. Bu eserde 7/8’lik Devr-i Hindî usûlü kullanılmıştır. Eserde Müstefilün / Müstefilün / Müstefilün / Müstefilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Nihâvend İlâhi “*Gâfil ne için usanmıyorsun*”<sup>48</sup>

A-B-C-B şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Her mısra tekrarlanmakta ve 5 ölçü devam etmektedir. Mısra sonunda bir Dr. Câhit Öney’in deyimiyle mesaj mahiyetinde kelime tekrarları bulunmaktadır. Usûl kaideleri de şarkı formunu andırmaktadır. 8/8’lik Düyek usûlünün uygulandığı ilâhide Nihâvend makamının nazari gereklilikleri görülmekte, özellikle içinde bulundurduğu Neveser makamına ait çeşniler dikkat çekmektedir. Zemin sonunda Nevâ perdesinde Hicâz çeşnileri bulunmakta. Meyan kısmında Nevâ perdesinde Hicâz çeşnisi görülmekte ve bu çeşni genişleyerek tiz nevâ perdesine kadar ilerlemektedir. Eserde Mefûlü / Mefâilün / Feülün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Nihâvend İlâhi “*Ey hâbib-i zülcelâl*”<sup>49</sup>

A-B-C-B şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Her mısra tekrarlı ve 4 ölçü uzunluğundadır. Eser simetrik yapıdadır. Usûl, kâideleri de şarkı formunu andırmaktadır. 8/8’lik Düyek usûlünün uygulandığı ilâhide Nihâvend makamının nazari gereklilikleri görülmektedir. Zeminde Nevâ perdesinde Zirgüleli Hicâz çeşnisi, meyan ise Nevâ perdesinde Uşşak geçkisi bulunmaktadır. Eserde Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

<sup>47</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.42.

<sup>48</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.46-47.

<sup>49</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.49.

- Uşşak İlâhi “*Seni sevdiğin kimi sevdim*”<sup>50</sup>

A<sub>4</sub>-B<sub>8</sub>-C<sub>4</sub>-B<sub>8</sub> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Nakarat tekrarlıdır. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Uşşak makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Meyanda kısa süreli bir Hüseyinî duyumu bulunmaktadır. Eserde Feilâtün / Feilâtün / Feilatün / Feilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

- Uşşak İlâhi “*Yoldaşım gel Allah diyelim*”<sup>51</sup>

A<sup>1m</sup>-B<sup>2m</sup> biçimindedir. Melodik yapının kısalığı ve cümlelerin tekrar eden yapısı eseri tür olarak ilâhi formu olarak göstermektedir. Ve bu özellik eserin toplu okumalar için de bestelenmiş olabileceğini düşündürmektedir. Mısralar 3 usûl uzunluğunda devam etmektedir. Her mısra sonunda karar perdeine gidilmiştir. Buna karşın kullanılan usûl 8/8’lik Düyek usûlüdür. Makamın gereklilikleri ilâhide görülmektedir. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

- Uşşak İlâhi “*Gözüm dâim görür yâri*”<sup>52</sup>

A<sub>2</sub>-B<sub>4</sub>-C<sub>2</sub>-B<sub>4</sub> Şarkı düzenine sahip bir yapısı bulunmaktadır. Fakat melodik yapının kısalığı ve cümlelerin tekrar eden yapısı eseri tür olarak ilâhi formu olarak göstermektedir. Her mısra 2 ölçü uzunluğundadır. Nakarat kısmı tekrarlıdır. Çok küçültülmüş şarkı biçimi denilebilir. Buna karşın kullanılan usûl 8/8’lik Düyek usûlüdür. Makamın gereklilikleri ilâhide görülmektedir. Meyan Hüseyinî başlamış ve rast çeşnişiyle bitirilmiştir. Eserde Mefâilün / Mefâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

- Uşşak İlâhi “*Kaçma dervişlikten ey bîçare*”<sup>53</sup>

A<sup>1m</sup>-A<sup>2m</sup> biçiminde. Melodik yapının kısa oluşu ve seçilen usûl (sofyan), bu eserin ilâhi türünde bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Toplu okumalara müsait. Her mısra 4

<sup>50</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.51.

<sup>51</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.56.

<sup>52</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.57.

<sup>53</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.61.

ölçü uzunluğundadır. Melodik yapı çok akıcıdır. Uşşak makamının melodik ve makamsal yapısını da eserde görmek mümkündür. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Uşşak İlâhi “*Sana insan, zaman, kâinat âşık*”<sup>54</sup>

A<sub>4</sub>-B<sub>8</sub>-C<sub>4</sub>-B<sub>8</sub> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Her mısra bir müzik cümlesini kapsamaktadır. Nakarat kısmı tekrarlıdır. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Uşşak makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Meyanda Sabâ makamından çok Eski Çargâh<sup>55</sup> makamının ses alanı bulunmaktadır. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Uşşak İlâhi “*Cenâbı Hakk’a hamd olsun*”<sup>56</sup>

A<sub>2</sub>-B<sub>4</sub>-C<sub>2</sub>-B<sub>4</sub> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Küçültülmüş bir şarkı formu denilebilir. Nakarat mısrası aynı melodiyle tekrarlanıyor. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Uşşak makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Eserde Mefâilün / Mefâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Uşşak İlâhi “*Âşk beni etti zebun*”<sup>57</sup>

A<sub>4</sub>-A<sub>4</sub> biçimindedir. İki mısradan oluşan bir müzik cümlesi devamlı olarak yeni mısralarla tekrarlanıyor. Melodik yapının kısa oluşu ve seçilen usûl (sofyan), bu eserin ilâhi türünde bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Uşşak makamının melodik ve makamsal yapısını da eserde görmek mümkündür. Geçki bulunmamaktadır. Ses alanı Rast ve Nevâ perdeleri arasındadır. Eserde Fâilâtün / Feilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

<sup>54</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.63.

<sup>55</sup> Eski Çargâh: Çargâh perdesinde Zirgüleli Hicâz.

<sup>56</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.65.

<sup>57</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.66.

➤ Uşşak İlâhi “*Yâ imâmel kibleteyn*”<sup>58</sup>

A<sub>4</sub><sup>1m</sup>-B<sub>4</sub><sup>2m</sup> biçimindedir. Mısralar 4 usûllük müzik cümleleri olarak devam etmektedir. A-B devamlı olarak tekrar edilmektedir. Melodik yapının kısalığı ve cümlelerin tekrar eden yapısı eseri tür olarak ilâhi formu olarak göstermektedir. Buna karşın kullanılan usûl 8/8’lik Düyek usûlüdür. Makamın gereklilikleri ilâhide görülmektedir. İlâhide 2. ölçü sonundaki segâh geçkisi daha çok Mâye makamını düşündürüyor. 6. Usûlde yegâhta rast’lı bir düşüş var. Eser kısa olmasına rağmen zor görüntüsüyle cumhur okuma yapısından biraz uzak durumdadır. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Hüseyinî İlâhi “*Bîçareyim tevessül edecek bir amelim yok*”<sup>59</sup>

A<sup>1m</sup>-B<sup>2m</sup>-C<sup>3m</sup>-B<sup>4-5m</sup> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Her mısra tekrarlanmaktadır. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 5/8’lik Türk Aksağı usûlünden seçilmiştir. Notada usûl yazımı Türk Aksağı olmasına karşın metin olarak yazımı Curcuna’dır. Hüseyinî makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Girişteki Dügâh – Hüseyinî atlamalı girişe rağmen zemin bölümünün sonu nevâ perdesinde kalıyor. Nakarat kısmında Nevâ perdesi daha baskın yapıda. Bu bölüm daha çok Uşşak makamını düşündürüyor. Zeminin 2 cümlesi (5. ve 8. Usûller) ile meyanın 2 cümlesi (aynı usûller) aynı melodiyle bestelenmiştir. Bu özellik pek çok klâsik şarkımızda görülmektedir. Vezin tesbit edilememiştir.

➤ Şerefnümâ İlâhi “*Ümmi Ken’ân’da oldu gözlerden nihan*”<sup>60</sup>

A-B-C-B şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. 5 usûllük cümleler uzunluğundadır. Nakaratlarda tekrarlar bulunmaktadır. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Şerefnümâ makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Ayrıca bu makam mûsikîmizde çok kullanılan bir makam değildir. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmıştır.

<sup>58</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.67.

<sup>59</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.72-73.

<sup>60</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.86-87.

➤ Sabâ İlâhi “*Bir gece mânâda gördüm yatmışım*”<sup>61</sup>

A<sup>4</sup>-B<sup>8</sup>-C<sup>4</sup>-B<sup>8</sup> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Eserin simetrik bir yapısı vardır. Nakarat kısmı tekrarlı olarak kullanılmıştır. Meyanda Hüseyinî açılmışsa da asıl olarak Nevâ perdesinde Rast kullanılmaktadır. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Sabâ makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Sadece meyan kısmında bulunan nevâ perdesindeki hicâz çeşnileri dikkat çekicidir. Eserde Fâîlatün / Fâîlâtün / Fâîlün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Sabâ İlâhi “*Firkatin nariyle yandım*”<sup>62</sup>

A<sup>4</sup>-B<sup>8</sup>-C<sup>4</sup>-B<sup>8</sup> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Simetrik yapıya sahiptir. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Sabâ makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Eserde herhangi bir geçki bulunmamaktadır. Sabâ seyrinin tümünde Çargâh’tan Nim Şehnâz perdesi (minör 6’lı) aralığını üç farklı yerde kullanmıştır. Eserde Fâîlâtün / Fâîlâtün / Fâîlün vezin kalıbı kullanılmıştır.

➤ Sabâ İlâhi “*Nâmımız yokken âdemde*”<sup>63</sup>

A<sup>4</sup>-B<sup>8</sup>-C<sup>4</sup>-B<sup>8</sup> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Simetrik bir yapıya sahiptir. Nakarat tekrarlanmaktadır. Zemin ve meyan sonları Sabâ çeşnisiyle Dügâh perdesinde kalmaktadır. Yalnız nakarat kısmında Hüseyinî açıp, Uşşak çeşnisiyle devam edip en son ölçüde Sabâya dönmektedir. Usûl olarak 4/4lük sofyan usûlü seçilmiştir. Sabâ makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Eserde Fâîlatün / Fâîlatün / Fâîlatün / Fâîlün vezin kalıbı kullanılmıştır.

<sup>61</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.99.

<sup>62</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.100.

<sup>63</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.101.

- Evç İlâhi “*Aleyke sallallah*”<sup>64</sup>

Melodik yapının kısalığı ve cümlelerin tekrar eden yapısı eseri tür olarak ilâhi formu olarak göstermektedir. Buna karşın kullanılan usûl, 8/8’lik Düyek usûlüdür. Makamın melodik ve nazari gereklilikleri ilâhîde görülmektedir.

- Hüzam İlâhi “*Öyle sermestim ki bilmem ben mi aşkım aşk mı ben ?*”<sup>65</sup>

A<sup>4</sup>-B<sup>8</sup>-C<sup>4</sup>-B<sup>8</sup> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Nakarat tekrarlanmaktadır. Usûl, ilâhîlerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Hüzam makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Esere Rast ve Dügâh sesleriyle esere girmektedir. Nakarat sonunda karara gidinceye kadar la diyez perdesini kullanıyor. Bu yarım seslik yeden kullanımı ustaların Hüzam makamı için sıkça tercih ettikleri bir kullanımdır. Sadece meyan kısmında tiz nevâ perdesi civârında yapılan çeşniler ve tiz segâh perdesinde yapılan segâh asma kalış dikkat çekicidir. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmaktadır.

- Hüzam İlâhi “*Tâ ezelden aşkım bir şivekârın ânına*”<sup>66</sup>

A<sup>4</sup>-B<sup>8</sup>-C<sup>4</sup>-B<sup>8</sup> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Nakarat kısmı tekrarlıdır. Usûl, ilâhîlerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8’lik Düyek usûlünden seçilmiştir. Hüzam makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Esere Rast ve Dügâh sesleriyle esere girmektedir. Nakarat sonunda karara gidinceye kadar la diyez perdesini kullanıyor. Bu yarım seslik yeden kullanımı ustaların Hüzam makamı için sıkça tercih ettikleri bir kullanımdır. Karara giderken kullandığı Nevâ’da Uşşak çeşnisi, Segâh’ta Irak çeşnisini düşündürüyor. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmaktadır.

<sup>64</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.117.

<sup>65</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.124.

<sup>66</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.126.

- Hüzam İlâhi “Allah’ım Peygamber’e hem Ali’ye eyle salât”<sup>67</sup>

$A(a_6+b_4)^{1m}+B(a_6+b_4)^{2m}+C^{terennüm}(c_6+d_6+d'6)$ şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Nakarat tekrarlıdır. Birinci mısra 10 usûl uzunluğundadır. İkinci mısra da aynı şekilde 10 ölçü uzunluğundadır. Bu iki kısım da Nevâ perdesinde karar etmektedir. Sonraki terennüm kısmı 6 usûl boyunca devam etmektedir. Vezin kalıbı ile usûl uyum halindedir. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 3/4'lük Semâî usûlünden seçilmiştir. Hüzam makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. B Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâilün vezin kalıbı kullanılmaktadır.

- Hüzam İlâhi “Soyun vârandan arından”<sup>68</sup>

A-A biçiminde. Bir müzik cümlesine ikişer mısranın tekrarlı gelmesiyle oluşmuştur. Terennüm kısmı da aynı cümleyle bestelenmiştir. İki bölümden oluşmaktadır. Birinci kısım şiirin ilk dörtlüğünün bestelendiği kısımdır. İkinci bölüm ise terennüm olan kısımdır ki burada “Allah Alah”, “Lâilâle illallah Muhammed Hak Resûlallah” gibi ismi celâller okunmaktadır. Seçilen usûl 8/8'lik Düyek usûlü olduğundan klâsik form özelliklerinin bir miktar dışında olmasına karşın makam kullanılışı genel kurallar dâhilindedir. Eden olaral la diyez perdesi sıkça kullanılmıştır. Eserde Mefâilün / Mefâilün vezin kalıbı kullanılmaktadır.

- Hüzam İlâhi “Ateş-i aşkınla yandım nûr-ı imanım Ali”<sup>69</sup>

A-B-C-B şarkı biçimine sahip bir yapısı vardır. Birinci mısra serbest olarak bestelenmiştir. Nakarat tekrarlı olarak icrâ edilmektedir. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 8/8'lük Düyek usûlünden seçilmiştir. Hüzam makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Eserin zemin kısmı diyebileceğimiz bölümü serbest bir usûlpla başlamaktadır. Usûl nakarat kısmında uygulanmaktadır. Bu serbest bölümde küçük

<sup>67</sup> RİFÂÎ, Ken'ân; “İlâhiyât-ı Ken'ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.128-129.

<sup>68</sup> RİFÂÎ, Ken'ân; “İlâhiyât-ı Ken'ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.131.

<sup>69</sup> RİFÂÎ, Ken'ân; “İlâhiyât-ı Ken'ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.132.



usûllere bölünebilecek yapıda olup bu özelliği ile toplu okumalarda avantaj sağlanabilir. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâîlün vezin kalıbı kullanılmaktadır.

➤ Hüzam Şarkı “*Ey benim lebbeyk-i aşkım*”<sup>70</sup>

A-B-C-B şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Tekrarlı 8’er ve 4’er usûllük 2’şer cümle parçası bulunmaktadır. Simetrik yapıdadır. Ses alanı geniş, asma kalırları ahenkli bir eserdir. Usûl, şarkı formunda sıkça kullanılan 10/8’lik Aksak Semâî usûlünden seçilmiştir. Hüzam makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâîlün vezin kalıbı kullanılmaktadır.

➤ Hüzam İlâhi “*Kulluğu müminlerin bir ulu sübhanedir.*”<sup>71</sup>

A<sub>6</sub>-B<sub>6</sub>-C<sub>6</sub>-B<sub>6</sub> şarkı düzenine sahip bir yapısı vardır. Her cümle ikişer usûllük üç cümle parçasından oluşmaktadır. Her mısradan sonra, mısranın ikinci yarısı tekrarlanıyor. Usûl, ilâhilerden daha çok şarkı formunda kullanılan 7/4’lük Devr-i Hindî usûlünden seçilmiştir. Hüzam makamının melodik ve makamsal özellikleri eserde bulunmaktadır. Zamin ve nakarat kısmında yeden olarak la diyez perdesi kullanılmaktadır. Bu perdeye meyan kısmında da rastlamaktayız. Nakaratta karara giderken ikinci cümle parçasında (2+2)=4 usûl olmak üzere Nevâ perdesinde uşşak ve segâh gösterilmektedir. Eserin uzun yapısı da bu eseri klâsik anlayıştaki ilâhi formunda uzaklaştırmaktadır. Eserde Fâilatün / Fâilatün / Fâilatün / Fâîlün vezin kalıbı kullanılmaktadır.

## 3.2. Seçilen Bestelerin İncelenmesi

### 3.2.1 RAST İLÂHİ

“*Garib âvâre bîçâre*”

<sup>70</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.134-135.

<sup>71</sup> RİFÂÎ, Ken’ân; “İlâhiyât-ı Ken’ân”, Yusuf Ömürlü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s.136-137-138.

## Rast İlâhi

Garib âvâre biçâre

Usûlü: Düyek

Kenân (Rifâî)  
y BÜYÜKAKSOY

a

Ga rib â vâ re bi çâ re  
Re bâ bî ben ce le al dım

x

A ra dım der di me çâ re  
Ha yâ li aş ki ma dal dım

x'

O dem bil mem ki ne ol dım  
Ha zin bir bes te tut tur dım

x''

Gü zel bir yer de bu lun dım  
Be mi ba na u nut tur dım

b

De dim ki bağ rı mı yak tın

z

Bc ni yal nız ne bı rak tın

c

Ba na sen sız ci han  
zin dan Be ni  
vas lın e der han dan

Meyan Serbest

Gü zel yâ rim ba na

söy le Ni çin

yak tın be ni böy le

Ha rab ol dum ye ter sen siz  
De dim ya dum de ver bur han

ya şat ma sen de be ni sen siz  
De di ben de Ce nâ mı cân

Ta ay yün den ve rip ni şan  
Ni hâ yet kal ma di siz biz

De dim ben Yü su fu Ken ân  
Bir ol duk aş ka dal dık ân biz

*Karar*

Gârib âvâre biçâre  
Aradım derdime çâre

Hazin bir beste tutturdum  
Beni bana unutturdum

Güzel yârim bana söyle  
Niçin yaktın beni böyle

O dem bilmem ki ne oldum  
Güzel bir yerde bulundum

Dedim ki: Bağrımı yaktın  
Beni yalnız bıraktın

Harâb oldum yeter sensiz  
Yaşatma sen beni sensiz

Rebâbı ben ele aldım  
Hayâl-i aşkıma daldım

Bana sensiz cihan zindan  
Beni vaslın eder handan

Taayünden verip nişan  
Dedim ben Yusuf'u Ken'ân

### 3.2.1.1. GÜFTE – MÜZİK

#### a) ŞİİR

Garib âvâre bîçâre  
Aradım derdime çâre

O dem bilmem ki ne oldum  
Güzel bir yerde bulundum

Semâya ser çeken dağlar  
Sular yar yar akıp çağlar

Ne hoş bir dil-rübâ ezhâr  
Yeşil zümrüt gibi otlar

Asır-dîde ağaçlar çok  
Ötüşen kuşlara had yok

Çıkıp bir dağa fert, lerzân  
Aradım nerdedir cânân

Rebâbı ben ele aldım  
Hayâl-i aşkıma daldım

Hazin bir beste tutturdum  
Beni bana umutturdum

Dedim ki: Bağrımı yaktın  
Beni yalnız ne bıraktın

Bana sensiz cihan zindan

Beni valsın eder handan

Güzel yârim bana söyle  
Niçin yaktın beni böyle

Gurûbdaydı güneş bu an  
İçimde sevgilim cânân

Güneşten dağa süzüldü  
Bana güldü hemen güldü

Rebâbı cânâ dokundu  
Benim fermânım okundu

Dedi: Sen nerdesin dilber  
Ararım ben seni her yer

Beni dâvet ederdin sen  
Eşim gel aşka derdin sen

Tenim aşkınla vîrandır  
Hayâlin rûhûma candır

Yanı1 bir dem görüp kendin  
Bana gel âh sanıp kendin

Ne hayret o bana meftûn  
Benim aşkım ona efzûn

Ne oldum bilemedim bir dem  
Sarıldık biz bize hemdem

Harâb oldum yeter sensiz

Yaşatma sen beni sensiz

Taayyünden verip nişan

Dedim ben Yûsuf'u Ken'ân

Dedim: Yâ sen de ver burhan

Dedi: Ben Cenân-ı cân

Nihâyet kalmadı siz biz

Bir olduk aşka daldık biz

Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün

#### b) KONU

- Şiirde, Yaratıcıya duyulan ilâhi aşk, vahdet, asıl vatandan ayrılık<sup>72</sup> gibi tasavvufi pek çok tema işlenmiştir.

#### c) MÂNÂ – MÜZİK İLİŞKİSİ

- Makam ve usûl seçimi ilâhinin mânâsına uygun. Meyan olarak düzenlenilen ve “Dedim ki bağrımı yaktın” mısrasıyla başlayan Nihâvend makamı geçkili kısımda bir feryad ya da hitap duygusu bulunmakta.

#### d) HECE – MÜZİK ÖZELLİĞİ

- Hecelerin notalara dağılımında; birinci ritimli kısmında yoğun olarak “Syllabique”<sup>73</sup> karakter görülmektedir. Fakat bu bölümde bazı “Melismatique”<sup>74</sup> öğelerde bulunmaktadır.

---

<sup>72</sup> Asıl vatandan ayrılık: Tasavvufta ruhların esas vatanı bu dünya değil, ruhlar âlemidir: “Asıl Vatan’dan ayrılan ruhlar, dünyada iken gariptirler ve oraya dönmenin hasreti içinde yaşarlar. Ruh, sırrının yolunu takip etmeye koyulunca, nefsi de zorlar ve nefis gurbete düşer. Bu sebeple Hakk’ı arayış gurbet diye isimlendirilmiştir. Hazret-i Peygamberimiz: ‘Hakk’ı talep gurbettir’ buyuruyor. Gurbet veliliğin bir derecesidir. Sahibi de yaratıklardan uzak olan kimsedir. Çünkü o bedence halk içinde olsa da mâna ve sırrıyla onlardan ayrılır.”

<sup>73</sup> Syllabique: Her hece, uzun ya da kısa bir notayla devam eder ve biter.

Melodik olarak aynı olan fakat güfte farklılığı bulunan üçüncü kısımda da görülen özellik birinci kısımla aynı doğrultudadır.

- Eserin ikinci bölümü diyebileceğimiz serbest olarak gösterilmiş ve notada meyan olarak adlandırılmış kısımda görülen “Syllabique” tarzda uygulananın fazla olduğudur. Bu bölümde de “Melismatique” kullanımlar görülmektedir. Özellikle mısra sonlarına gelen puandorg işaretleri bu kullanımı destekleyen özelliktedir.

### e) ARUZ-USÛL İLİŞKİSİ

Düyek

.....Ga rib â vâ re bî çâ re A ra dım der di me çâ re  
 .....Re bâ bı ben e le âl dım Ha yâ li aş kı ma dal dım  
 .....Ha rab ol dum ye ter sen siz Ya şat ma sen be ni sen siz  
 .....De dim ya sen de ver bur hân De di ben de Ce nâ nı cân  
 .....Ta ay yün de ve rip ni şan Bir ol duk aş ka dal dik biz  
 Me fâ î lün Me fâ i lün Me fâ î lün Me fâ î lün

Şekil 3. 1

### 3.2.1.2. FORM

#### BİÇİM

A – B – A şeklinde bölümlenmiş bir karakterdedir.

#### YAPI

$$A. (a_4^{1+2m} + a_4^{3+4m}) + (a_4^{13+14m} + a_4^{15+16m})$$

$$B. b_{\text{serbest}}^{17+18} + c_{\text{serbest}}^{19+20} + c_{\text{serbest}}^{21+22}$$

$$A. (a_4^{1+2m} + a_4^{3+4m}) + (a_4^{13+14m} + a_4^{15+16m})$$

<sup>74</sup> Melismatique: Bir hecenin birden fazla notaya dağılımı.

- Şiir 24 beyitten oluşmaktadır. Eserin düyek usûlünde bulunan kısımlarında 1.-2.-7.-8.-21.-22.-23.-24. beyitler, serbest kısımda ise 9.-10. ve 11. beyitler kullanılmıştır. Her iki mısra iki ölçü uzunluğundadır.
- Cümle parçaları birleşip cümleyi, cümleler birleşip periyodu oluşturmaktadırlar.
- $a = x + y$   
 $a' = x + y$
- Eserin genelinde ikişer ölçüden oluşmuş üç ana müzik cümlesi kullanılmıştır.

$(a+a')$   $(a+a')$

$(b+c+c)$

$(a+a')$   $(a+a')$

- Bu duruma göre ilk sözlü kısım birinci periyot, serbest kısım ikinci periyot ve birinci periyot farklı sözlerle tekrarlanıyor.
- Serbest kısımdaki b cümlesi a ve a' cümlelerine çok benziyor. Makamları farklı ancak, ilk cümle parçası aynı ritmik yapıyla girip a' gibi nevâ perdesine çıkıyor fakat sonu a gibi ikinci derecedir. b'nin ikinci cümle parçasında da, a'nın ikinci cümle parçasını hatırlatan ritmik yapılar var. b cümlesi de a ve a'nın Nihâvend makamı içinde bir benzeri gibi ve karara giden bir yapıda. Bu açıdan bakıldığında gerçek meyanın d'de başladığı düşünülebilir.
- Periyot içlerinde de benzerlik içeren cümle parçaları bulunmaktadır. Bu periyotların ikinci ve dördüncü cümle parçaları tamamen aynı melodik özelliktedir.

$c = z + q$

$d = w + q$

- C cümlesi 3 cümle parçasından oluşuyor. Serbest kısımda; “Bana sensiz cihân zindan” mısrasıyla başlayan müzik cümlesiyle, “Güzel yârim bana söyle” mısrasıyla devam eden bölümün melodik yapıları tamamen aynıdır. Buralardaki melodik yapı tamamen tekrardan ibârettir.

ÜSLÛB



- Hem seçilen usûl hem de güftenin melodik bir tema üzerinde tekrar eden yapıda olması ilk bakışta bu eseri klâsik ilâhi formu gibi göstermektedir. Eserin usûllü kısımları türün özelliğini taşımaktadır. Fakat bu ritmik kısımlar arasında bulunan ve uzunluğu ile esere bambaşka bir çehre kazandıran serbest kısım, bu eseri klâsik ilâhi türünde bir eser olmaktan çıkartmaktadır. Böyle bir kullanım, bu tür için çok sık rastlanılan bir durum değildir. Anlaşıyor ki bu eserde, dînî mûsikî türünde apayrı bir form olarak kullanılan ve en basit anlamıyla, güftelerin serbest bir karakterde okunması anlamına gelen kasîde türü, bu ilâhinin içerisinde bu şekilde işlenmiştir. Bestecinin bu türlü kullanımlara gitmesi, değişen sosyal yapıyla ilgili olabilir. Besteci bazı geleneklerin kaybolmaması veyahut unutulmaması için eserlerinin içerisinde bu sanatlı ve ustalık isteyen kullanımları herkesin anlayabileceği şekilde yerleştirmiş olabilir.
- Bestecinin mensubu bulunduğu Rifâî zikirlerinde bu tür kullanımlar bulunmaktadır. Yapısında perde kaldırma diye tabir edilen bir tekniğin uygulandığı bu zikir merâsimleri, pek çok eserin ardı ardına okunmasından oluşmaktadır. En basit anlamıyla zikirdeki müzikal yapı bu şekilde düşünüldüğünde, ilâhiler arası kaside okuma gerekliliği kaçınılmazdır. Hem uzun bir zikre zenginlik katmak hem de okuyucuları dinlendirmek amaçlıdır. İşte zikirdeki bu kullanım bu haliyle bir ilâhinin içerisinde yeniden yorumlanmış olabilir.

### 3.2.1.3. MELODİ

#### MAKÂMIN KULLANILIŞI

- Eser rast makamının gerekliliklerine uygun olarak seyrine başlamaktadır. Karar olan rast perdesinden başlayıp çıkıcı bir seyir izlenmiş ve önce segâh'a (z) sonra güçlüye (q) yönelen melodik hareketlerle seyir devam etmiştir. Fakat güçlüye yapılmış çok yoğun bir vurgu bulunmamaktadır. Bu usûllü kısımlarda ikinci ölçüde yerinde (dügâh perdesinde) bir uşşak asma kalışı ve altıncı ölçüde segâh perdesinde bir segâh asma kalışı bulunmaktadır.

- Esere farklılık getiren serbest bölüm, yapısındaki makam geçkisi sebebiyle de ilgi çekicidir. Serbest kısımda Rast makamının nazari yapısında olmayan bir makam olan Nihâvend makamı kullanılmıştır. Bu iki makamın seyir özelliği, karar ve güçlü perdelerini aynı olmakla beraber, duyum ve nazari anlamda hiçbir benzer tarafları bulunmamaktadır. Rast eserlerin içerisinde böylesine uzun bir Nihâvend makamı kullanımına çok rastlanılmaz.

#### SES ALANI

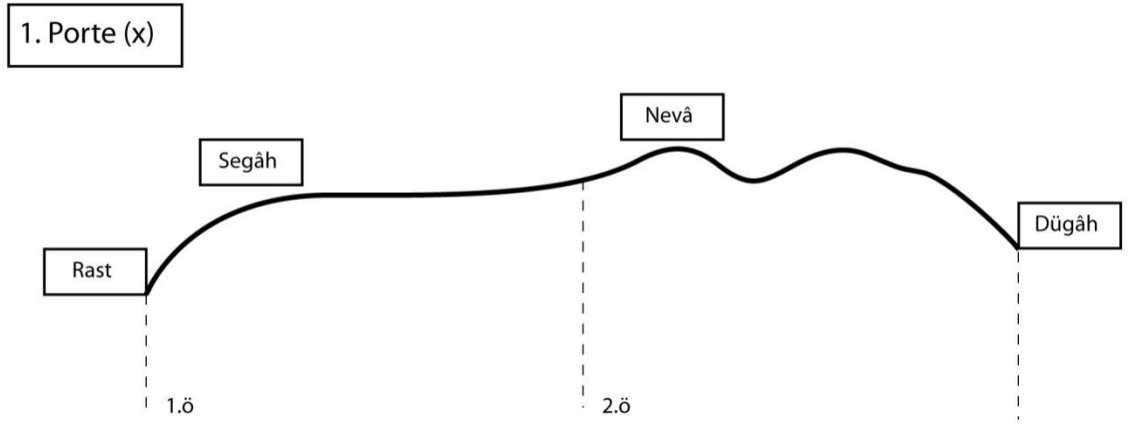
- Genel bakışta Irak ve muhayyer perdeleri arasında seyreden bir özelliktedir.
- Fakat Irak perdesinin yeden olarak az miktarda kullanıldığı, muhayyer perdesinin de serbest kısımda sadece birkaç yerde vurgulandığı dikkate alındığında eserin daha çok rast ve gerdâniye perdeleri arasında seyrettiği görülmektedir.

#### ARALIKLAR

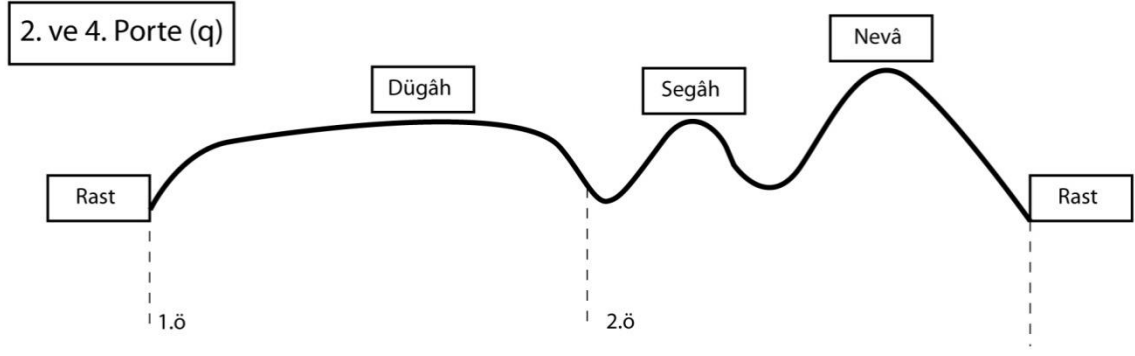
- Eser çoğunlukla bitişik aralıklarla bestelenmiştir. İlk ölçüde, rast ve segâh perdeleri arasında üçlü aralık, dördüncü ölçüde segâh ve nevâ perdeleri arasında üçlü aralık, beşinci ölçüde rast ve nevâ perdeleri arasında beşli aralık, sekizinci ölçüde rast ve segâh perdeleri arasında üçlü aralık ve yine aynı ölçüde segâh ve nevâ perdeleri arasında üçlü aralık bulunmaktadır. Bu bölümü tekrar eden ve ikinci güftelerin okunduğu kısımda da perde aralıkları bu bölümdeki gibidir.
- Serbest bölümde rast – nevâ perdeleri arasında beşli aralık, kürdî – nevâ perdeleri arasında üçlü aralık, dügâh – çargâh perdeleri arasında üçlü aralık, nevâ – gerdâniye perdeleri arasında dördü aralıklar bulunmaktadır.
- Buradan da anlaşılacağı gibi eser bitişik olmayan seslerden, daha çok ikili aralıklardan oluşmuştur.

## MELODİK HAREKET ÖZELLİKLERİ

- Melodi çizgisi eserin tümünde yumuşak bir akış hâlidir.
- Eserin usûl dâhilinde olan bölümlerinde daha çok karar rast ve güçlü perdesi nevâ arasında şekillenmiş bir hareket görünmektedir. Bu kısımlarda sadece bir yerde (altıncı ölçü) tepe noktası hüseynî perdesi kullanılmış. Genel olarak bu kısımda eser karar ve güçlü perdeleri arasında seyretmiştir.
- Buradaki grafikler ölçülerin müstakil bir şekil oluşturamamasından dolayı porte bazında incelenmiştir.

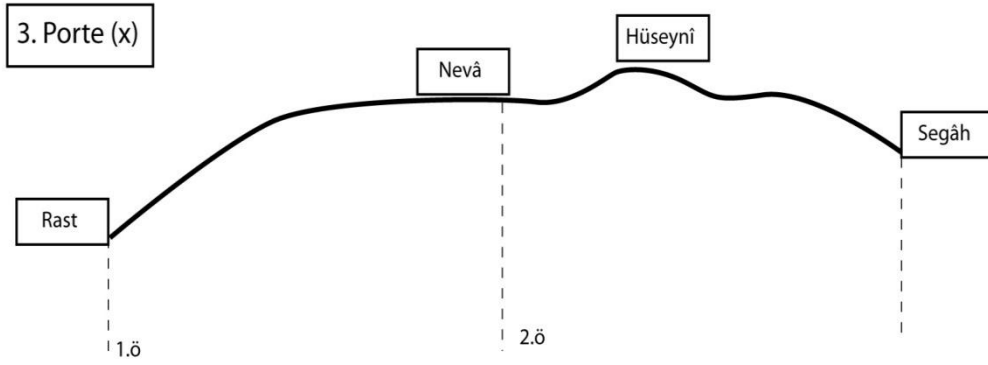


Şekil 3. 2

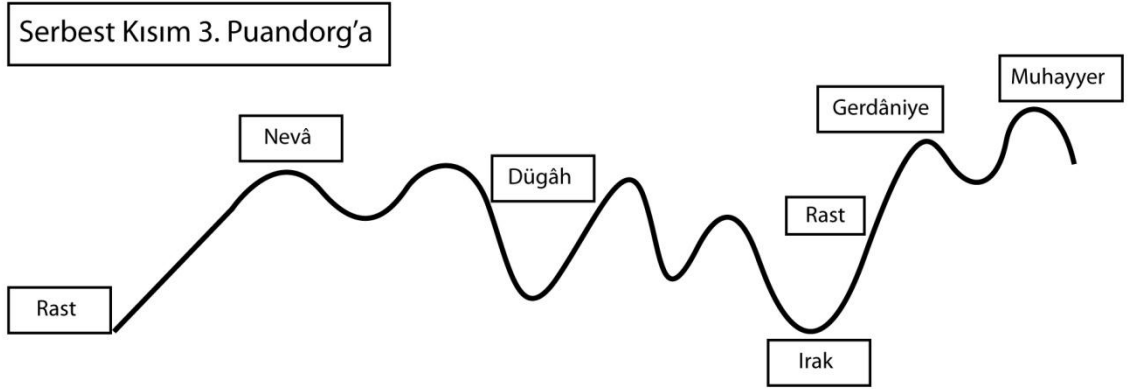


Şekil 3. 3

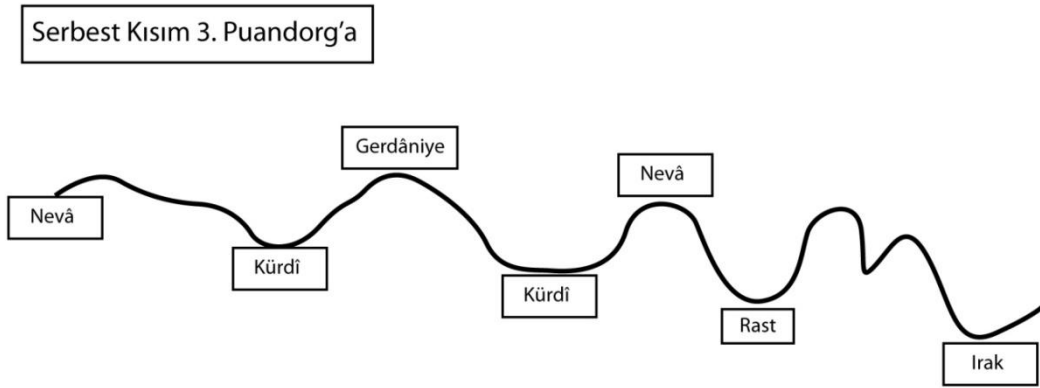
- Serbest bölüm rast – nevâ atlamasıyla seyrine başlamaktadır. Genel seyri karar rast perdesi ve gerdâniye perdesin arasında olup sadece tepe noktası olarak muhayyer perdesi kısa süreli kullanılmıştır. Bu bölümün notada herhangi bir ölçülendirilmeye gidilmeden yazılmasından dolayı tek bir grafik halinde genel seyir tarif edilmektedir.



Şekil 3. 4



Şekil 3. 5



Şekil 3. 6

### 3.2.1.4. RİTM

#### USÛL-MELODİ

- Notada, 1-3-5 ve 7. ölçüler dışındaki tüm ölçüler usûl vuruşlarına tam oturmuştur. Bu dört ölçünün tartımları daha çok sofyan usûlünü andırmaktadır. Diğer ölçüler düyek usûlünün tartımlarına daha uygun yapıda görülmektedir.

- Serbest kısımda usûl olmamasına karşın küçük usûllere bölünebilir özelliktedir. Bu yapı serbest bir bölümün topluca okunmasına da imkân sağlayabilir.

#### GİDERİ

- Yapılmış olan icrâlar ve eseri notaya alan Yusuf Ömürlü ile yapılan tesbit görüşmesi göstermiştir ki 8'lik nota birimi esas alındığında eserin metronom hızı yaklaşık 112 ya da 116 birimdir. Notada herhangi bir değer belirtilmemiştir.

#### DEĞERLER

- Çokluk sırasına göre: Sekizliklerden, dörtlük, onaltılık ve ikilik birim değerindeki notalardan oluşmaktadır.
- Sekizlik ve dörtlük değerler daha yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun yanında noktalı dörtlükler de bir hayli fazladır.

#### SÜSLEMELER

- Notanın ikinci ve altıncı ölçülerinde sekizlik değerinde çarpmalar görülmektedir. Bunun yanı sıra serbest kısımlarda genelde ikilik nota birimlerinde puandorg işaretleri ve bazı onaltılık değerler arasına yerleştirilmiş sekizlik çarpmalar bulunmaktadır. Elbette icrâda notada görülmeyen süslemeler de yapılmaktadır.

#### **Gelenekteki İcrâ Şekli**

- İlâhinin geleneksel icrâsı, notada gösterildiği gibidir. ilâhi, toplam üç bölümden oluşmaktadır. Ana çatı, düyek usûlünün uygulandığı ve aynı melodik yapıya sahip iki bölümdür. Söz konusu bu bölümlerin arasında serbest olarak bulunan ve bir hayli uzun

kısım, eserin üçüncü bölümüdür ve bu kısım notada meyan olarak belirtilmiştir. Yani eser, birinci usûllü bölümün dönüşlü icrâsından sonra meyan olarak adlandırılan bölümün seslendirilmesiyle devam etmekte, bu kısmı da yine aynı usûl ve melodik yapıya sahip diğer ritimli bölüm izlemektedir. Bu ikinci ritimli kısımda da dönüş uygulanmış ve eser burada bitirilmiştir. Ken'ân (Rifâi) Büyükaksoy'un bestelediği eserlerinin içerisinde sözleri en uzun olarak okunan ilâhisi budur.

### 3.2.2. NIKRİZ İLÂHİ

“Selâmet her dü âlemde”

**Nikriz İlâhi**  
Dervîşlik Evsâfî

Ken'ân (Rifâi)  
BÜYÜKAKSOY

Usûlü: Sofyân

Se lâ met her dü â lem de  
Ve fâ is ter i sen ah  
de de Rı zâ vî  
ten şin tut  
Haz re ti Al lah  
has be ten lil lah  
Yâ Re sù lal lah Al lah  
yâ Ha bi bal lah Al lah  
Yâ Sey yi di Ah me der  
Ri tâ î E bül a le meyn

Dervîşlik Evsâfî

Selâmet her dü âlemde  
Rızâ-yı Hazret-i Allah  
Vefâ ister isen ahde  
İşin tut hasbeten lillah

Ya Resûlallah Allah Ya Habiballah Allah  
Ya Seyyidî Ahmed-er Rifâi Ebûlalemeyn

### 3.2.2.1. GÜFTE - MÜZİK

#### a) ŞİİR

*“Dervişlik Evsâfi”<sup>75</sup>*

Selâmet her dü âlemde  
Rızâ-yı Hazret-i Allah  
Vefâ ister isen ahde  
İşin tut hasbeten lillah

Yakışmaz dervişe gaflet  
Kelâmı kalbi zikrullah  
Sadâkat, doğruluk kârı  
Onun maksûdu bir Allah

Bu dervişlik ne hoş yol bak  
İşi Allah ve illallah  
Ten ü cânı gerek atmak  
Yok olmak fî-sebillillah

Hûdâ’dan gayri görmez hiç  
Görür her yerde nûrullah  
Onun yok meyli dünyâyâ  
Ümîdi arzusu Allah

Vücûdunda emânettir  
Ara bul sende sırrullah  
Soyun vârandan ey Ken’ân  
Görürsün vâ ol Allah  
Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün

---

<sup>75</sup> Evsâf: Nitelikler, vasıflar.



## b) KONU

- Tasavvufi bir konu olup, şiirde derviş olan kişinin dervişlik gereği neler yapması gerektiği ve dervişin özellikleri konusuna değinilmektedir.

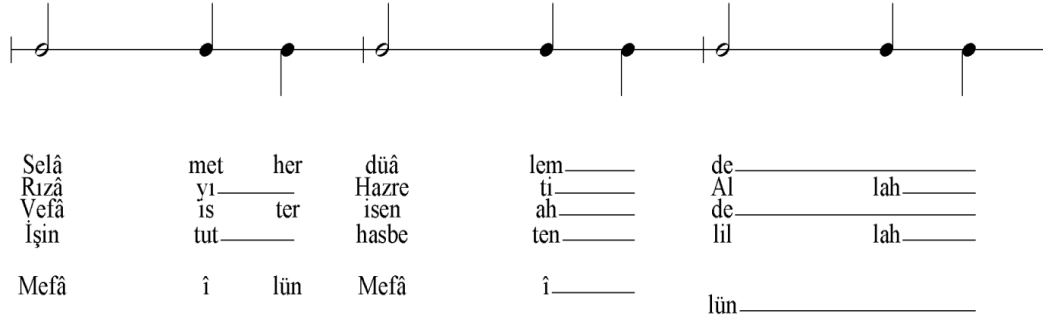
## c) MÂNÂ – MÜZİK İLİŞKİSİ

- Şiirin genel anlamını müzikle tasvir etmek istemediği gibi, konuşma dilindeki vurgulamaları da müziğe aktarma endişesi yok. Ancak makam ve usûl seçimi konuya uygundur.
- İlk terennüm olarak kabul edilen ve Hazreti Muhammed lafzı ile oluşan kısmın melodik yapısı daha ağırbaşlı ve makam karar sesleri ile örölmüş vaziyettedir. Bu durum Hazreti Peygambere olan saygı sebebiyle bu şekilde kullanılıyor olabilir. İkinci terennüm bir meyan hüviyetinde olup mensup olunan yolun kurucusunun ismiyle şekillenmiştir. Hem birinci terennümden ayırmak hem de eserindeki oluşabilecek monoton yapıyı bozmak amacıyla bu bölümde tiz bölgelerin hakimiyetindedir.

## d) HECE – MÜZİK ÖZELLİĞİ

- Hecelerin notalara dağılımında; Eser daha çok “Syllabique” karakterde. Bunun yanı sıra eserin ikinci ve dördüncü ölçülerin yarısında, üçüncü ölçünün tamamında, beşinci ve altıncı ölçülerin yarısında ve ondördüncü ölçünün tamamında “Melismatique” işleme görölmektedir.

### e) ARUZ-USÛL İLİŞKİSİ



Şekil 3. 7

- 1. – 4. ve sondan 2. ölçüde Me fâ (kısa-uzun heceler) gereğince Düyek usûlündeki dağılıma göre şekillenmiştir.

### 3.2.2.2. FORM

#### BİÇİM

A – B – C biçiminde.

#### YAPI

A.  $(a_6^{1m+2m} + a_6^{3m+4m})$

B.  $b_4^{1l}$

C.  $(c_4^{t2} + c_4^{t2})$

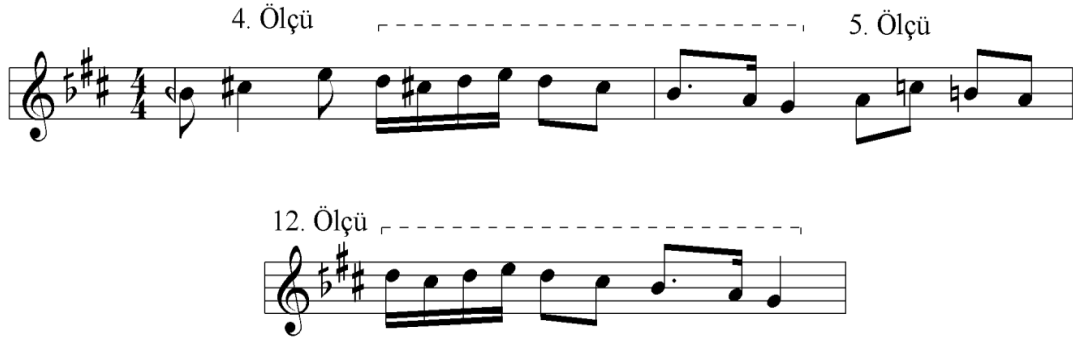
- Şiirin ilk dörtlüğü eserde kullanılmıştır ve ilk dörtlük zemin olarak belirlenen kısımda dönüşün de uygulanmasıyla bitmektedir. Her mısra üç usûl olarak devam etmektedir.
- Zemin kısmı her biri üç usûl uzunluğundan meydana gelmiş iki cümle parçasından oluşmaktadır. Dönüşün de bulunduğundan dolayı zemin kısmı dört cümle parçasıdır.

$(a+a+b)$

$(c+c)$

Period a+a'da bitiyor gibi görünse de t<sup>1</sup> cümlesi bir kuyruk gibi gelip önceki kararı destekliyor. Böylece (a+a+b) bir period haline geliyor. Meyan kendi içerisinde bir perioddur. Bu yapı başa dönüp A-B ile bitebileceğini düşündürüyor.

- Cümle parçalarında, tamamen benzer özelliklerde bir duruma rastlanılmamıştır. Fakat meyan terennümü diyebileceğimiz bölümün ikinci ölçüsü ki eserin genelinde bu onikinci ölçüye tekâbül eder. Bu ölçü ile zemin kısmındaki dördüncü ölçünün son yarısı ve onu tâkib eden beşinci ölçünün ilk yarısı birleştirilecek olursa onikinci ölçüyle aynı melodik yapının kullanıldığını görmekteyiz.



Şekil 3. 8

- Notada zeminin röpriz işaretiyle dönüşü istenmiş ve ana güfte bu yolla bu kısımda bitirilmiştir. Eserin devâmında güftede olmayan sözlerin kullanıldığı görülmektedir. Ses aralıkları göz önüne alındığında bu kısımları tek bir bölüm olarak göremiyoruz. Bu tespitimizi seçilen iki ayrı söz teması da desteklemektedir. Notada ilk terennüm diyebileceğimiz kısım dönüşsüz, ikinci terennüm bölümü de dönüşlü olarak uygulanmıştır.

## ÜSLÛB

- Hem seçilen usûl dikkate alındığında hem de aynı müzik üzerine farklı beyitlerin gelmesi, bu eserin klasik ilâhi formunda bir eser olduğunu göstermektedir. Fakat yine klasik

formun dışında görülen bazı unsurlar dikkat çekicidir. Uzunluğu ile neredeyse eserin sözlü kısmı kadar olan ve çift bölüme ayrılmış terennüm kısmı bulunmaktadır.

“Yâ Resûlallah Allah, Yâ Habiballah Allah” cümlesiyle başlayan ilk kısımda Hazreti Peygamber Muhammed Mustafa anılmaktadır. “Yâ Seyyid Ahmed-er Rifâî...” sözleriyle devam eden ikinci terennüm kısmı bestecinin de mensûbu bulunduğu Rifâî Tarîkatı’nın mânevî kurucusunu yâd eden bir giriştir ki böyle bir sıra tarikatların zikir ve benzeri merâsimlerinde okunan çeşitli dua ve istiğfarlarda takip edilen bir silsile özelliğini taşımaktadır. Yâni sıra şu şekilde gitmektedir; Yâ Hazreti Allah, Yâ Hazreti Resûlallah, Yâ Hazreti Seyyid Ahmed-er Rifâî... Fakat bu ve benzeri uygulamalar dâima daha geniş soluklu türlerde ve merâsimlerde kullanılır. Buradan anlaşılıyor ki yapı olarak klasik bir ilâhi tarzı diyebileceğimiz bu eseri geleneğin önemli bir türü olan silsile sayma durumuyla birleştirerek hem eseri sanatlı bir hâle getirmiş hem de bu yapının, günlük yaşama adaptasyonunu sağlamıştır. Geleneği günümüz ile bir araya getirmiştir.

### 3.2.2.3. MELODİ

#### MAKÂMIN KULLANILIŞI

- Eser, Nîkriz makamından çok Rast makamı kullanımına yakın bir yapıdadır. Nîkriz makamı inici-çıkıcı özelliktedir ve genelde seyrine güçlü Nevâ perdesi civârından başlar. Eserde ise çıkıcı nağmelerle tam mânâsıyla Rast makamını yansıtan müzik cümleleri kullanılmış ve hiçbir şekilde güçlü perdesine yönelmeden eser zemin kısmının üçüncü ölçüsünde rast perdesinde bir kalış yapmıştır. Dördüncü ölçünün ikinci yarısından başlayıp beşinci ölçünün ilk yarısını kapsayan kısımlarda sadece Nîkriz seslerini duyabiliyoruz. Zemin bölümünün devamında kalan kısımlar makamın pest tarafındaki rast’lı genişlemeyle devam etmektedir. Bu genişleme Nîkriz makamının yapısında olsa da eserin genelinde fazlasıyla rast işlendiği için bu dörtlünün tekrarlı bir şekilde kullanılması duyum açısından makamı Nîkriz’den çok Rast makamına yakınlaştırmaktadır.
- Rast makamındaki klasik eserlerde sık görülen yegâh perdesine düşmeden hüseyinâşîrana yapılan düşüşler ilâhide Nişâbur çeşnisi oluşturmaktadır.

- Birinci terennüm diyebileceğimiz kısım da zeminden çok farklı değildir. Hatta bu kısımda tamamen rast perdesi altındaki rast çeşnisi kullanılmıştır. Eserin bu kısmına kadar ne tam mânâsıyla bir güçlü perdesi hakimiyeti ne de ismi verilen makam için tatmin sağlayacak bir nikriz 5'lisi duyurulmamıştır.
- İkinci terennüm diye nitelendirebileceğimiz kısım gerdâniye perdesiyle seyrine başlıyor. İnci bir yapıda olan bu bölümün ilk iki ölçüsünde Nikriz izlerine rastlamaktayız. İlk ölçüde nevâ perdesi üzerinde işlenmiş bir bûselik 4'lüsü ve bunu takip eden bir nikriz 5'lisinin karşımıza çıkmaktadır ki bu iki ölçü eserin başından bu yana rastladığımız 4. ve 5. usûllerden sonra nikriz renklerini taşıyan bölümdür. Zemin kısmında da aynı tartımlardan oluşmuş bir nikriz beşlisi bulunmaktadır. Yani eserin genelinde Nikriz 5'lisini yalnızca iki yerde görebiliyoruz. İkinci terennümün kalan iki ölçülük kısmında yine rast seslerinin hâkimiyetini görüyoruz. Bitişte bu seslerin yoğunluğunda karşımıza çıkmaktadır.
- Nikriz makamı ismiyle bestelenen fakat içerisinde küçük nikriz çeşnilerinden daha büyük oranla rast hakimiyeti görülen bu eser, toplu okunmada kolaylık olması bakımından bu şekilde kurgulanmış olabilir.

#### SES ALANI

- Genel bakışta hüseyinîaşîran ve gerdâniye arasında seyreden bir makam olmasına karşın perde kullanım oranlarına bakıldığı zaman daha çok rast ve gerdâniye perdeleri arasında yoğunlaştığı görülmektedir.
- Eserde genel olarak yaklaşık bir oktavlık alan içerisinde hemen hemen her perde üzerinde durmuştur.

#### ARALIKLAR

- Eser çoğunlukla bitişik aralıklarla bestelenmiştir. Birkaç yerde dörtlü ve yedili aralıklar kullanılmışsa da eserin genelinde en çok üçlü aralıklardan yararlanılmıştır. Zemin kısmının ilk ölçüsündeki rast – çargâh dörtlü aralığı, ikinci ölçüsündeki düğâh – çargâh üçlü aralığı, üçüncü ölçünün son sesi rast ile bitişten sonra farklı bir noktadan başlayan

dördüncü ölçünün ilk sesi bûselik arasındaki üçlü aralığı, dördüncü ölçüdeki çargâh – hüseyinî arasındaki üçlü aralığı, beşinci ölçüdeki düğâh – çargâh üçlü aralığı, birinci terennüm kısmı diyebileceğimiz bölümün son ölçüsü olan onuncu ölçüyü ikinci terennüme bağlayan ilk ses arasındaki rast – gerdâniye yedili aralığı ve onüçüncü ölçüde kullanılan düğâh – çargâh üçlü aralığı eserde kullanılan başlıca aralıklardır.

## Nikriz İlâhi

Dervişlik Evsâfi

Ken'ân (Rifâî)  
BÜYÜKAKSOY

Usûlü:Sofyân

A a

x

x'

y

x'

B b

y

C c

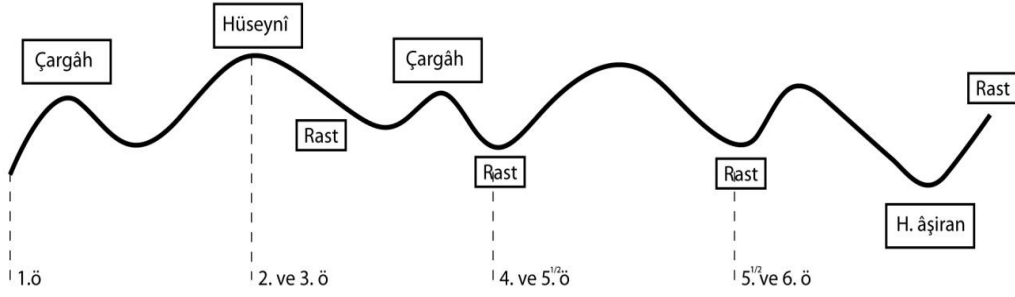
x''

Y  
Ü  
C  
E

Karar

## MELODİK HAREKET ÖZELLİKLERİ

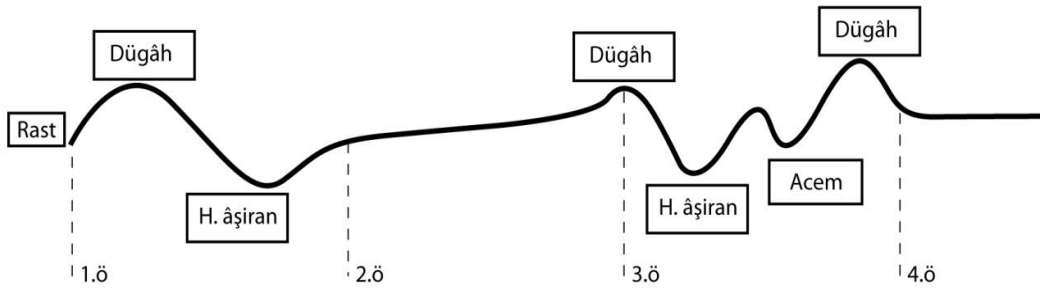
- Melodi çizgisi eserin tümünde yumuşak bir akış hâlinindedir.
- Zemin kısmı makamın karar perdesinden güçlü perdesine yönelen bir çizgi şeklindedir fakat bu kısım güçlü perdesini aşmış ve hüseyni perdesinden düşey bir hareketle nevâ perdesinden rast perdesine kadar rastlı bir iniş sergilemiştir. Zemin kısmının son üç ölçüsünde yapı orta bölgeden, bûselik perdesinden başlayıp hafif bir gerilimden sonra rast perdesine düşüş şeklinde gerçekleşmektedir. Bu karar perdesine bağlayışta pest bölgelere doğru küçük bir düşüş görülmektedir.



Şekil 3. 9

- Birinci terennüm kısmının ilk ölçüsü sekizlik değerlerle rast perdesi civârından başlamaktadır. Rast perdesinden hüseyniâşiran perdesine bir düşüş gerçekleşmekte, ikinci ölçüye geçişle beraber yakalanan rast perdesi bu düşüşü yine karar seviyesine getirmektedir. Üçüncü ölçü de hemen hemen birinci ölçü karakterinde bir grafik izlemektedir. Dördüncü ölçü ise ikinci ölçüyle aynıdır. Bu bölümün ölçüleri arasında çok büyük bir oranda benzerlik bulunmaktadır. Birinci ve üçüncü ölçülerde sadece
- ilk tartımlar arasında farklılık bulunuyor. Ölçünün kendi içerisindeki devamı ve akabinde takip eden ölçüler tamamen aynıdır. Birinci ölçü iki sekizlik nota tartımıyla başlamış,

üçüncü ölçü de ise bir sekizlik ve iki onaltılık tartımlarından oluşan değerle ölçü başı yapılmıştır.

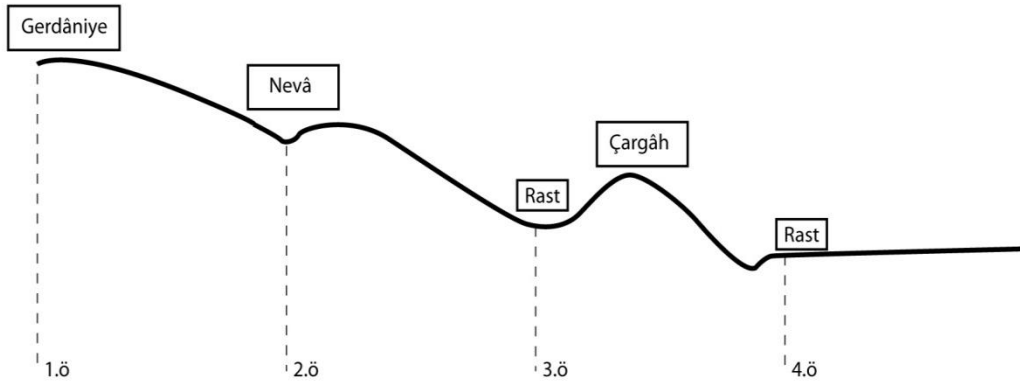


Şekil 3. 10

- İkinci terennüm kısmında, direkt olarak tiz durak olan gerdâniye perdesi üzerinden önce güçlü nevâ perdesine, ardından da durak rast perdesi üzerine yapılan bir düşüş bulunmakta. Düşüşün birinci kademesi olan nevâ perdesinde bir vurgu bulunmakta. Çevre sesler ve aynı perdede tekrar eden iki onaltılık tartımda bu vurguyu desteklemektedir. Düşüşün son perdesi olan rast dördlük tartımıyla bu düşüş hareketinin son noktası olduğunu vurgulamaktadır. Bu bölümün üçüncü ölçüsü karar sesinden bir çıkış gerçekleştirmiş içerisinde bulunan dügâh – çargâh üçlü aralığından sonra yine karar sesi civârında nihayetlenmiştir.
- İlk cümle parçasının sonu (3. Ölçü) 4/4'lük Rast perdesiyle bitmiştir. İlk cümle sonu (6. Ölçü) 2/4'lük Rast perdesiyle bitmiştir.
- b'nin ilk cümle parçası (8. ölçü) 4/4'lük Rast perdesiyle bitmiştir. b'nin ilk cümle sonu (10. Ölçü) 4/4'lük Rast perdesiyle bitmiştir.



- c'nin ilk cümle parçası (12. ölçü) 1/4'lük Rast perdesiyle bitmiştir. c'nin ilk cümle sonu (14. Ölçü eser sonu) 3/4'lük Rast perdesiyle bitmiştir. Bu bitişe 1/4'lük rast perdesi ilâve edilmiştir.



Şekil 3. 11

### 3.2.2.4. RİTM

#### USÛL-MELODİ

- Notada, 1.- 4. ve 13. ölçüler dışındaki tüm ölçüler usûl ile uyum hâindedir. Bu üç ölçünün tartımları daha çok düyek usûlünü andırmaktadır. Diğer ölçüler sofyan usûlünü tartımlarına daha uygun yapıda görülmektedir. 3. – 8. – 10. ve 14. ölçüler tamamen sofyan usûlünün ana kalıbı şeklindedir.

#### GİDERİ

- Yapılmış olan icrâlar ve eseri notaya alan Yusuf Ömürlü ile yapılan tesbit görüşmesi göstermiştir ki 8'lik nota birimi esas alındığında eserin metronom hızı yaklaşık 96 birimdir. Yayında herhangi bir değer belirtilmemiştir.

## DEĞERLER

- Çokluk sırasına göre: Onaltılıklardan, sekizliklerden, dörtlüklerden ve ikilik birim değerindeki notalardan oluşmaktadır.
- Onaltılık ve sekizlik değerler daha yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun yanında noktalı tartımlar ve usûl kaynaklı ikilik değerler de eserde göze çarpmaktadır.

## SÜSLEMELER

- Notanın genelinde herhangi bir süsleme işaretine rastlanmamıştır. Sadece notalara yerleştirilmiş bağ işaretleri göze çarpmaktadır.

### **Gelenekteki İcrâ Şekli**

- İlâhi bir zemin ve iki de terennüm bölümünden oluşmaktadır. Zemin kısmı ilâhide çift dönüşlü olarak okunmaktadır. Bu bölüm tamamlandığında şiirin ilk dörtlüğü bitmektedir. Daha sonra iki bölümden oluşan terennüm kısımları görülmektedir. Terennümler şiirde yer almayan ilâve sözlerden oluşmaktadır. Birinci terennüm dönüşsüz ikinci terennüm ise dönüşlü bir seyir izliyor olup ilâhi bu düzen takip edilerek bitmektedir.

### **3.2.3. Hicâzkâr İlâhi**

*“Rifâi Hazretlerine Münâcât”<sup>76</sup>*

---

<sup>76</sup> Münâcât: Allah’a sesizce duâ etmek, yalvarmak, niyâz etmek. Duâ içerikli şiirlere de münâcât denilmektedir.

# Hicâzkâr İlâhi

Rifâi Hazretlerine Mûnâcât

Ken'ân (Rifâi)  
BÜYÜKAKSOY

Usûlü:Sofyân

A

Al lah Al lah il lal lah

Mu ham med Re sülul lah

B

Scy yid Ah me der Ri fâ

i Hak ve liy yul lâh

Karar

A

Ri fâ i Scy yid Ah med

dir fi gâ nim fi gâ nim

B

Na sıl on suz ge çer bir dem

za mâ nim za mâ nim

Y  
C  
E

Rifâi Hazretlerine Mûnâcât

Allah Allah İlallah Muhammed Resûlullah  
Seyyid Ahmed-er Rifâi İlak veliyullah

Rifâi Seyyid Ahmed'dir figânım  
Nasıl onsuz geçer bir dem zamânım

### 3.2.3.1. GÜFTE - MÜZİK

#### ŞİİR

*“Rifâî Hazretlerine Münâcât”*

Allah Allah İllallah Muhammed Resûlullah  
Seyyid Ahmede-r Rifâî Hak veliyyullah

Rifâî Seyyid Ahmed'dir figânım  
Nasıl onsuz geçer bir dem zamânım  
Mürüvvet yâ Rifâî sen emânım  
Heman aşkın benim dînîm imânım

Garîbim ben cüdâ düştüm vatandan<sub>5</sub>  
Eğer sensiz ise geçtim cihandan  
Ümîdim intizârım sen, bu candan  
Ayırma Ken'an'ı senden, Cenân'dan

Mefâîlün / Mefâîlün / Feûlün

#### AÇIKLAMASI

- Şiirde Rifâî Tarikatı'nın kurucusu Seyyid Ahmed Er-Rifâî'ye duyulan sevgi ve özlem duyguları anlatılıyor.

#### MÂNÂ – MÜZİK İLİŞKİSİ

- Şiirin genel anlamını müzikle tasvir etmek istemediği gibi, konuşma dilindeki vurgulamaları da müziğe aktarma endişesi yok.

## HECE – MÜZİK İLİŞKİSİ

- Hecelerin notalara dağılımında; Eserin ilk kısmı daha yoğun olarak “Syllabique”<sup>77</sup> karakterdeyken, ikinci kısım diyebileceğimiz ve şiirin dörtlük kısmını oluşturan bölümün hece dağılımlarında “Melismatique”<sup>78</sup> özelliğın daha yoğun olduğu görölmektedir. Ayrıca birinci terennüm bölümlerinde de “Melismatique” dağılımlar görölmektedir.

## ARUZ-USÛL İLİŞKİSİ

Tekrar

.....Allah Al lah illal lah— Muham med Re sülul lah—  
.....Seyyid Ah med der Ri fâ iHak ve liy vul lah—  
.....Rifâ i Sey yidAh med— dirfî gâ nim yul lah—  
.....Nasıl on suz geçer bir dem zamâ nım za mâ nım—  
....Mefâ î lün Mefâ i lün Fe - û lün Fe û lün

Şekil 3. 12

### 3.2.3.2. FORM

#### BİÇİM

$A^{t1} - B^{t2} - A^{1m} - B^{2m}$  biçiminde.

#### YAPI

A.  $a_4^{t1}$   
B.  $(b_4^{t2} + b_4^{t2})$  } Terennüm

A.  $a_4^{1.m}$   
B.  $(b_4^{2.m} + b_4^{2.m})$  } Mısra

<sup>77</sup> Syllabique: Her hece, uzun ya da kısa bir notayla devam eder ve biter.

<sup>78</sup> Melismatique: Bir hecenin birden fazla notaya dağılımı.

A.  $a_4^{t1}$   
 B.  $(b_4^{t2} + b_4^{t2})$

} Terennüm

- Şiirin başındaki beyitle eser başlamaktadır. Her iki mısra da dört ölçü uzunluğundadır.
- Eserin genelinde dörder ölçüden oluşmuş iki ana müzik cümlesi kullanılmıştır.

$(a+b+b)^t$   
 $(a+b+b)^m$

- Bu duruma göre birinci terennüm ve mısrayı kapsayan kısım birinci periyot, ikinci terennüm ve mısrayı kapsayan kısım da ikinci periyot olmaktadır.

- $a = x_2 + q_2$   
 $b = y_2 + q_2^1$

- Cümle parçaları tamamen benzerlik içerisindedirler. Birinci terennüm ile ilk dörtlüğün birinci mısrasını kapsayan melodik yapı tamamen aynı olup diğer ikinci mısralarda müzikal olarak aynı yapıdadır ve simetrik bir hal oluşmuştur.
- Notada birinci terennüm dönüşsüz, ikinci terennüm dönüşlü olarak yazılmıştır. Bu kısımdan sonra dönüşsüz olarak karşımıza çıkan ana dörtlüğün ilk mısrasını, dönüşlü olarak işlenmiş ikinci mısra takip etmektedir. Notada şiirin sadece iki mısrasından yararlanıldığı görülmektedir. Yani giriş terennümü için yazılmış bir beyit ve eserin devamını sağlayan dörtlüğün ilk iki mısrası eserde kullanılmıştır.

## ÜSLÛB

- Hem seçilen usûl dikkate alındığında hem de güftenin bir müzik teması üzerinde tekrar eden yapıda olduğu düşünüldüğünde, klâsik ilâhi formunda bir eser olduğu anlaşılmaktadır.

- “Allah Allah İllallah...” mısrasıyla başlayan terennüm Hazreti Peygamber Muhammed Mustafa anılmaktadır. “Seyyid Ahmed-er Rifâî...” sözleriyle devam eden

ikinci terennüm kısmı bestecinin de mensûbu bulunduğu Rifâî Tarîkatı'nın mânevî kurucusunu yâd eden bir giriştir ki böyle bir sıra tarikatların zikir ve benzeri merâsimlerinde okunan çeşitli dua ve istiğfarlarda tâkip edilen bir silsile özelliğini taşımaktadır. Yâni sıra şu şekilde gitmektedir; Yâ Hazreti Allah, Yâ Hazreti Resûlallah, Yâ Hazreti Seyyid Ahmed-er Rifâî... Fakat bu ve benzeri uygulamalar dâima daha geniş soluklu türlerde ve merâsimlerde kullanılır. Buradan anlaşılıyor ki kolay akılda kalıcı ve yapı olarak klâsik bir ilâhi tarzı diyebileceğimiz bu eseri geleneğin önemli bir türü olan silsile sayma durumuyla birleştirerek hem eseri sanatlı bir hâle getirmiş hem de bu yapının, -o zamanın değişen anlayışıyla beraber- günlük yaşama adaptasyonunu sağlamıştır. Geleneği günümüz ile bir araya getirmiştir.

### 3.2.3.3. MELODİ

#### MAKÂMIN KULLANILIŞI

- Eser, Hicâzkâr makamının klâsik seyrinde olduğu gibi tiz durak Gerdâniye perdesinden seyre başlamaktadır. Fakat seyrin devamı alışılmış dizinin biraz dışarısında şekillenmektedir. Eserde seyir başlar başlamaz makam genişleme bölgesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu bölgede uygulanan gerdâniye üzerindeki hicâz çeşnişi tam üç ölçü boyunca devam etmekte ve seyir bu makam için yine alışık olunmadık bir perde olan acem perdesinde tamamlanmaktadır. Acem eksenli bu bir ölçülük değişikliğinde de muhtemelen çargâh perdesi üzerindeki bûselik 5'lisinin bir kısmı kullanılmıştır. Eserin yüzde ellilik bir kısmı bu şekilde devam ederken ikinci melodik bölümde de farklı bir nazari seyir uygulanmaktadır. İkinci terennüm ve şiir ikinci mısırda simetrik kullanılan melodik yapının ilk ölçüsünde çargâh'ta bûselik çeşnişi takip ediyor. Daha makamın karar perdelerini hiç duyurmadan uygulanan bu çeşniler yine alışılmış duyum kurallarının biraz dışındadır. Son iki ölçü makamın güçlü perdesi nevâ'dan başlayan ve makamı tam anlamıyla duyuran inici bir melodik yapıdadır.

- Eserden hicâzkâr duyumu alınmaktadır. Fakat makamın kullanılışında ana elemanlardan çok ara elemanlara -genişleme bölgelerine, farklı perdelerdeki asma kalıplara- önem verilmiş. Net bir hicâzkâr duyumu ancak son iki ölçüde karşımıza çıkmakta, eserin yüzde yetmişbeşi alışılmışın dışındayken yüzde yirmibeşlik bir oranla bu makamı hissettirebilmesi cesur ve bir o kadar da ustalık isteyen bir bestecilik örneğidir. Ayrıca A bölümünün sonundaki Acem perdesinde yapılmış kalış son derece estetikdir.

#### SES ALANI

- Genel bakışta Tiz segâh ve rast perdeleri arasında seyreden bir özelliktedir.
- Eserde yaklaşık bir buçuk oktavlık alan içerisinde hemen hemen her perde üzerinde durmuştur.
- Yeden perdesi hiç kullanılmamıştır.

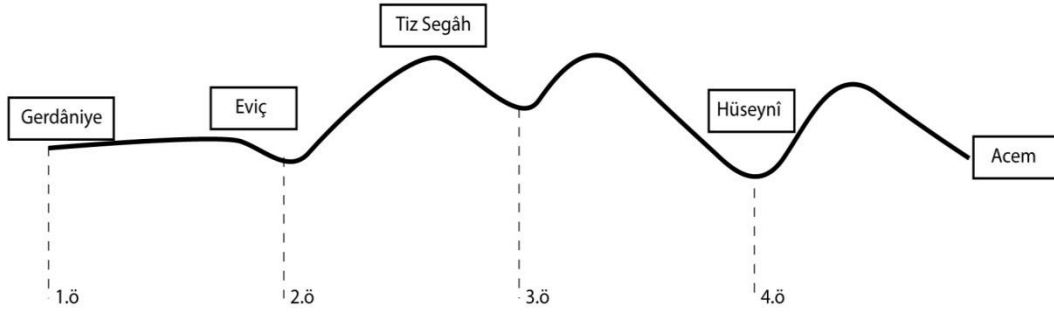
#### ARALIKLAR

- Eser çoğunlukla bitişik aralıklarla bestelenmiştir. İlk terennümün sadece üçüncü ölçüsünde gerdâniye – tiz segâh üçlü aralığı, ikinci terennüm bölümünün ilk ölçüsünün son tartımları gerdâniye – rast'taki dörtlü aralık, aynı bölümün ikinci ölçüsündeki nevâ – acem perdeleri arasındaki üçü aralık ve bu bölümün röpriz öncesi son perdesi olan rast'tan, röpriz dönüş başındaki acem perdesi arasındaki altılı aralık, kullanılan aralıkların başlıcalarındandır. Ayrıca röpriz sonundan ana şiirin başladığı kısma geçerken kullanılan rast'tan gerdâniye'ye yapılan bir oktavlık atlama eserin en geniş aralığıdır.

#### MELODİK HAREKET ÖZELLİKLERİ

- Melodi çizgisi eserin tümünde yumuşak bir akış hâlinindedir.

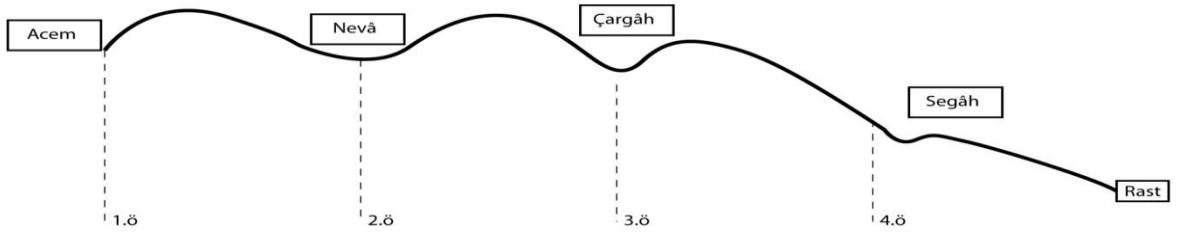




- Terennüm ve güftenin birinci kısımlarında tiz durak gerdâniye üzerinde şekillenmiş, gerdâniye – tiz segâh ve acem eksenli bir hareket görülmektedir. Bu kısım sekizlik değerler kullanılarak başlamıştır.

Şekil 3. 13

- İkinci terennüm ve şiir ikinci mısra kısmının ilk ölçüsü senkop kalıbıyla acem perdesi civârından başlamaktadır. Bu perdeden sonra yakalanan tiz durak perdesi gerdâniye’den, önce güçlü nevâ perdesine düşülmekte, akabinde bu düşüş çargâh perdesine kadar devam etmektedir. Devamında yine yakalanan makamın güçlü perdesi nevâ’dan sıralı seslerle karar perdesi rast’a kadar bir iniş söz konusudur ki işte bu iki ölçülük iniş tam mânâsıyla makamı yansıtan bir özet dizi gibi karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3. 14

### 3.2.3.4. RİTM

#### USÛL-MELODİ

- Notada, 5., 13. Ve 14. Ölçüler dışındaki tüm ölçüler usûl ile uyum hâindedir. Bu üç ölçünün tartımları daha çok düyek usûlünü andırmaktadır. Bu ölçülerin ilk yarılarında senkop tartımı bulunmaktadır. Diğer ölçüler sofyan usûlünü tartımlarına daha uygun yapıda görülmektedir. Bazı ölçülerde verilen bu düyek kalıbı tekke tarzı ritim kalıbı vurma geleneğe ile ilgili olabilir. Tekkelerde vurulan sofyan usûlü, klâsik sofyan usûlünden daha farklı yapıdadır. Tekke tarzı diyebileceğimiz sofyan, devam eden ritimde düzensiz ya da belli aralıklarla ilk yarı kısmının senkoplu icrâ edilmesiyle oluşur. Buna benzer bir vurgu bazen bu usûlün son iki darbında da görülebilir.

### GİDERİ

- Yapılmış olan icrâlar ve eseri notaya alan Yusuf Ömürlü ile yapılan tesbit görüşmesi göstermiştir ki 8'lik nota birimi esas alındığında eserin metronom hızı yaklaşık 112 ya da 116 birimdir. Yayında herhangi bir değer belirtilmemiştir.

### DEĞERLER

- Çokluk sırasına göre: Onaltılıklardan, sekizliklerden, dörtlük birim değerindeki notalardan oluşmaktadır.
- Onaltılık ve noktalı sekizlik değerler daha yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun yanında noktalı dörtlükler de bir hayli fazladır.

### SÜSLEMELER

- Notanın 4., 8., 12. ve 16. Ölçülerindeki onaltılık nota kümelerinin her iki tartımı arasında bir sekizlik çarpma işareti bulunmaktadır. Bu işareten başka notalar arasında güfteye yardımcı bağ işaretleri görülmektedir.

### Gelenekteki İcrâ Şekli

- İlâhi, şiirin genel yapısında bulunan fakat konu ve kafiye bakımından ana şiirden ayrılan bir giriş beyiti ile başlamaktadır. Beyitin ilk mısrasını kapsayan kısım dönüşsüz, ikinci mısrayı kapsayan müzik cümlesi ise dönüşlü olarak gösterilmiştir. Şiirin dörtlük kısmı olan ve kafiye bütünlüğünü görülen ana bölümün ilk mısrası dönüşsüz, ikinci mısrası ise dönüşlü olarak uygulanmaktadır. Notada bu bölümün en sonunda gösterilen senyo işareti ile ilâhinin en başa dönmesi istenmiş ve terennüm kısımları diyebileceğimiz bölümlerin, ilk kısımdaki gibi uygulanması sonucu eser bu işleyişle bitirilmiştir.

### 3.2.4. Nihâvend İlâhî

“Taşıp can bahri attı taşra beni”

**Nihâvend İlâhî**  
Âşkın Tabassürleri

Usûlü: Döyök

Ken'ân (Rûfâ)  
BUNUK AKSÖN

Âşkın Tabassürleri

‘Taşıp can bahri attı taşra beni  
Cemâlin gözetmek için verdi teni  
Gömül ister ki çâk etim bedeni  
Ayân etsinbutun uşşâka seni  
Revâ mı girve-nâk etmek severi  
Yakıp üzme senin aşkın çekeni  
Verir bir gamzene Ken'ân bu teni  
Diler görmek beni sen, sende ben

### 3.2.4.1. GÜFTE- MÜZİK

#### ŞİİR

“Âşıkın Tahassürleri”<sup>79</sup>

Taşıp can bahri attı taşra beni  
Cemâlin gizlemekçün verdi teni

Gönül ister ki çâk etsin bedeni  
Ayân etsin bütün uşşâka seni

Revâ mı girye-nâk etmek seveni  
Yakıp üzme senin aşkın çeken

Verir bir gamzene Ken’ân bu teni  
Diler görmek beni sen, sende beni

Mefâîlün / Mefâîlün / Feilün

#### KONU

- Tasavvufi bir konu olup, şiirde ilâhi ayrılık konusuna değinilmektedir.

#### MÂNÂ – MÜZİK İLİŞKİSİ

- Şiirin genel anlamını müzikle tasvir etmek istemediği gibi, konuşma dilindeki vurgulamaları da müziğe aktarma endişesi yoktur.

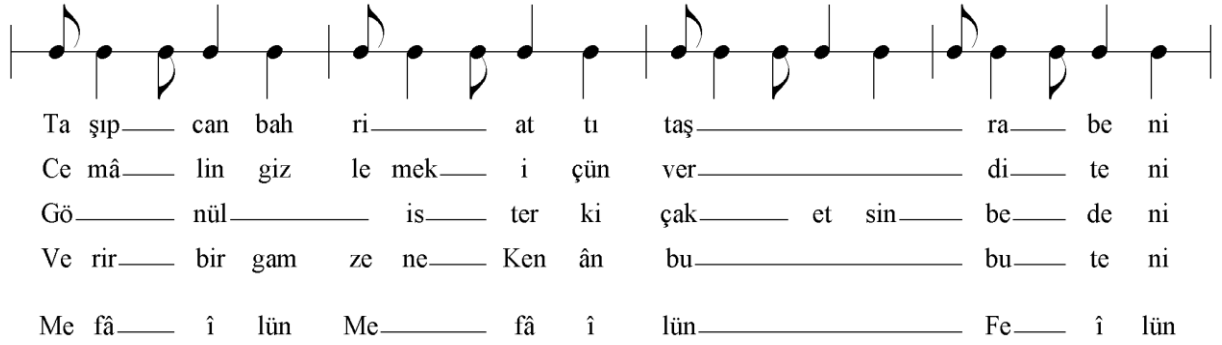
---

<sup>79</sup> Tahassür: Hasret çekmek.

## HECE – MÜZİK İLİŞKİSİ

- Hecelerin notalara dağılımında; “Melismatique”<sup>80</sup> karakterdedir. Eseri de yer yer “Syllabique”<sup>81</sup> işleyişde görülmektedir.

## ARUZ-USÛL İLİŞKİSİ



Ta şıp— can bah ri— at tı taş— ra— be ni  
Ce mâ— lin giz le mek— i çün ver— di— te ni  
Gö— nül— is— ter ki çak— et sin— be— de ni  
Ve rir— bir gam ze ne— Ken ân bu— bu— te ni  
Me fâ— î lün Me— fâ î lün— Fe— î lün

Şekil 3. 15

### 3.2.4.2. FORM

#### BİÇİM

Türk Müziği’nde şarkı formunda kullanılan A-B-C-B biçiminde.

#### YAPI

- A.  $(a^{1m}+a^{1m})$   
B.  $(b^{2m}+b^{2m})$   
C.  $c^{3m}$   
B.  $(b^{7m}+b^{7m})$

<sup>80</sup> Melismatique: Bir hecenin birden fazla notaya dağılımı.

<sup>81</sup> Syllabique: Her hece, uzun ya da kısa bir notayla devam eder ve biter.

- Şiire göre nakaratın son dönüşünde 4. mısra okunmalı fakat yazılan notada 4. beyitin ilk mısrası yâni şiirin genelinde 7. mısra okunmaktadır. Fakat anlamın daha iyi ortaya çıkması için 4. mısranın okunması daha uygun olacaktır. Bizce eserde 7. mısranın okunması durumu, bestekârın tercihi değil kendisinden sonra yapılan icrâlarda, bestekâra saygı amaçlı yapılan bir uygulamadır.
- Zemin ve meyan, dörder usûllük dört cümle parçasından, nakarat ise dört usûllük sekiz cümle parçasından oluşmaktadır. Bu durumda periyotlar şu şekildedir.

(a+a)

(b+b)

(c+b+b)

Bu duruma göre zemin birinci, nakarat ikinci periyot ve meyan da üçüncü periyot olmaktadır.

- Cümle parçalarında, zeminin son usûlü ile, meyânın son usûlü aynıdır. (y harfi ile gösterilen)

$$a^4=(x^3+y^1)$$

$$c^4=(z^3+y^1)$$

- Notada zeminin röpriz işaretiyle tekrar edilmesi istenmiştir. Bu durum nakarat içinde aynıdır. Herhangibir bağlayıcı ya da geçiş yardımcı bir saz payı bulunmamaktadır.

## ÜSLÛB

- Eser melodik yapısı gereği akılda kalıcı, alışılmış ilâhi formunun melodik unsurlarından biraz uzak daha çok şarkı formuna yakın bir durumdadır. Çünkü klâsik normlardaki ilâhi türü daha çok kısa ve tekrar eden bir müzik cümlesi üzerine kurulmuş tasavvûfi güfteler

ile oluşurken, form adı ilâhi olarak geçen bu eser, daha çok şarkı türünün uslûbuna sahiptir. Bu ilâhîde zemin, nakarat ve meyan kısımları bulunmaktadır. Bu kriterler göz önüne alındığında bu eserin bir tekke ilâhîsi olmadığı, bir zikir için bestelenmediği, daha çok o dönem ev toplantılarında devam eden dinî ve tasavvufî temalı sohbet toplantılarını renklendirmek ve belki de o gün konuşulan konuyu desteklemek ve pekiştirmek amaçlı bestelendiği düşünülmektedir. Seçilen usûl de klâsik anlayıştaki ilâhi formunda çok da sık kullanılan bir usûl değildir. Düyek usûlü daha çok şarkılarda kullanılan bir usûl olarak bilinmektedir.

### 3.2.4.3. MELODİ

#### MAKÂMIN KULLANILIŞI

- Eser, Nihâvend makamında en çok kullanılan başlangıç nağmelerinden biri ile başlanmıştır. Zemin ve meyanda Fa Diyez sesinin gelmesiyle Nevâ perdesinde Hicaz geçkisi geniş çapta kullanılmış iken zemin ve meyan bölümlerinin cevabı mahiyetindeki nakaratta natürel Fa sesiyle Nevâ perdesinde Kürdî ve Çargâh'ta Nihâvend sesleri vardır. Bu tip seyirler pek çok eserde sevilerek kullanılmıştır. Yapılan tüm geçkilerden sonra her ölçü sonucu güçlü nevâ perdesi yakalanmış ve makamın bu gerekliliği yerine getirilmiştir.
- Nakarat kısmında nevâ perdesi civârından kademeli bir iniş durumu söz konusu olmuştur. Önce Bûselik perdesi yeden alınarak Çargâh'ta Nihavend'li bir asma kalış yapılmış karar perdesi olan Rast'a inilmiştir. Karar yeden Irak perdesiyle desteklenmiştir.
- Meyan kısmı muhayyer perdesinden inici seyirle nevâ'da hicaz çeşnişiyle başlamıştır. Akabinde çargâhta nikriz geçkisi kullanılmış ve karar perdesine yedenli bir düşüş olmuştur. Burada zeminin son ölçüsüyle aynı olan melodi nakarata bağlayıcı ve sonunda güçlü nevâ perdesini yakalayan bir nağme ile geçiş sağlanmıştır.

## SES ALANI

- Irak ve muhayyer arası bölge kullanılıyor gibi görünse de Eserin geneli, Irak ve gerdâniye perdesi arasında seyretmektedir. Muhayyer perdesine eserin sadece meyan bölgesi girişinde iki sekizlik değer olarak görmekteyiz. Irak perdesi iki yerde 16'lık değer olarak yeden hüviyetinde kullanılmıştır.
- Eserde genel olarak nevâ perdesi ve çevresi çok kullanılmıştır. Pest bölgeler hiç kullanılmamış orta bölgeler de daha çok müzik cümlelerini karara bağlayıcı özellikte yer almıştır.

## ARALIKLAR

- Eser çoğunlukla bitişik aralıklarla bestelenmiştir. Birkaç yerde dörtlü ve beşli hatta bir yerde dokuzlu aralıklar kullanılmışsa da eserin genelinde en çok üçlü aralıklardan yararlanılmıştır. Dokuzlu aralıklar karardan sonra meyana yapılan bağlantılara yardımcı olmak için kullanılmaktadır. Özellikle yol göstermek bakımından sazlara büyük yardımı vardır. Özellikle nakaratın ilk ölçüsündeki nevâ – acem üçlü aralığı ve yine aynı ölçüde bulunan nevâ – gerdâniye dörtlü aralığı, nakaratın üçüncü ölçüsünde yer alan nevâ – düğâh dörtlü aralığı ve nakaratın üçüncü ölçüsünü dördüncü ölçüye bağlarken uygulanmış rast – kürdî üçlü aralığı, nakarat sonundan meyan kısmına geçerken kullanılmış rast – muhayyer atlamasında kullanılmış dokuzlu aralık yine meyan kısmının ilk ölçüsünde yer alan gerdâniye - nevâ dörtlü aralığı, meyan ilk iki ölçüsünü birbirine bağlarken karşımıza çıkan nevâ – eviç üçlü aralığı ve yine benzer özellikte olan meyanın üçüncü ve dördüncü ölçülerini birbirine bağlarken kullanılmış rast – nim hisar minör altılı aralığı eserde tesbit ettiğimiz aralıklardır.
- Meyanın ilk ölçüsünün sonundaki sol – re atlamasından sonra fa # sesi geliyor. Müziğimizde üst üste bitişik olmayan seslere çok fazla rastlanmaz.

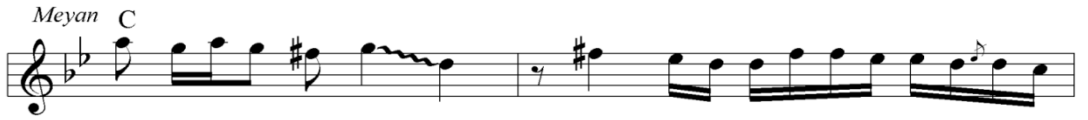


# Nihâvend İlâhi

Âşıkın Tahassürleri

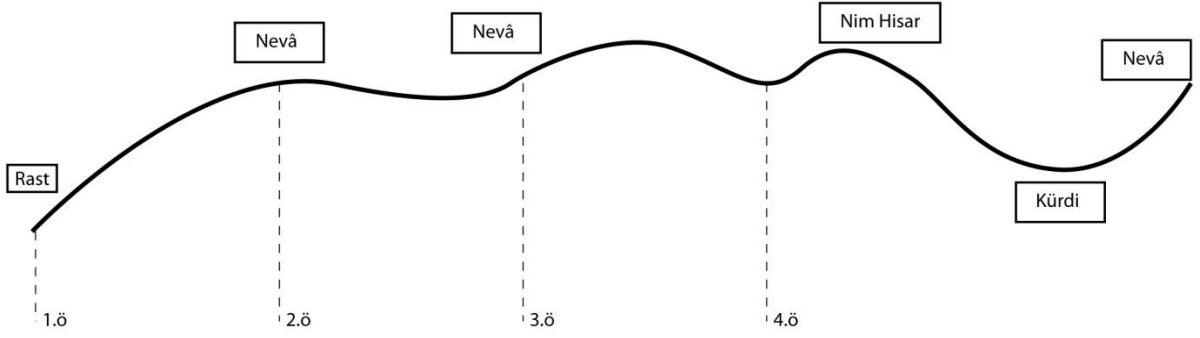
Ken'ân (Rifâî)  
BÜYÜKAKSOY

Usûlü: Düyek



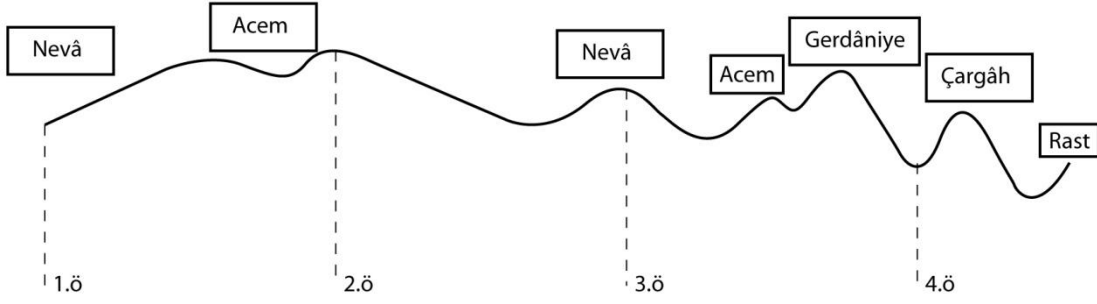
## MELODİK HAREKET ÖZELLİKLERİ

- Melodi çizgisi eserin tümünde yumuşak bir akış hâlinindedir.
- Zemin kısmı makamın karar perdesinden güçlü perdesine yönelen bir çizgi başlamaktadır. ve bu kısım nevâ perdesi civârında seyretmektedir. İkinci ölçüyle beraber güçlü perdesi nevâ üzerinde bir hicâz geçkisi yapılmıştır. Bu durumu üçüncü de devamlılık göstermiştir. Dördüncü ölçüde nevâ perdesi eksenli daha aşağı bir bölgeden güçlü perdesini yakalayıcı bir çıkış hareketi bulunmaktadır.



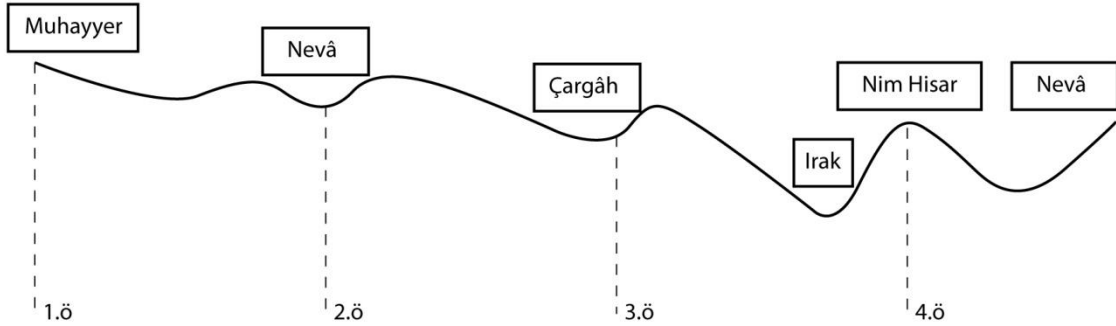
Şekil 3. 16

- Nakaratın genel özelliği eseri karara bağlayıcı bir şekilde ve inici bir doğrultuda şekillendirmesidir. Nakarat kısmının ilk ölçüsü nevâ perdesini gerdâniye perdesine yönelten bir doğruya olup, ikinci ölçüde yakalanan bu gerdâniye perdesinden çargâh perdesine kadar yoğun bir iniş grafiği görülmektedir. Üçüncü ve dördüncü kısımlar güçlü nevâ perdesinden inici bir özellikte, karara bağlayıcı nitelikte cümleciklerden oluşmuştur.



Şekil 3. 17

- Meyan kısmı da genelde tiz bölgeden yani muhayyer perdesinden inici bir doğrultuda nevâ perdesine yönelmiş bir şekilde seyre başlamaktadır. İkinci ve üçüncü ölçüler, yakalanan güçlü perdesinden hareketle inici bir doğru istikametinde karar perdesine yönelmektedirler. Rast perdesinden nim hisâr perdesine yapılan sıçramayla dördüncü ölçüde nevâ perdesi yakalanmıştır.



Şekil 3. 18

### 3.2.4.4. RİTM

#### USÛL-MELODİ

- Notada, 6. ve 11. ölçüler dışındaki tüm ölçüler düyek usûlünün darpları ile uyum hâlinindedir. Bu iki ölçünün tartımları daha çok sofyan usûlünü andırmaktadır. Diğer ölçüler düyek usûlünün ilk kısmındaki senkoplu tartıma uygun yapıda görülmektedir.

## GİDERİ

- Yapılmış olan icrâlar ve eseri notaya alan Yusuf Ömürlü ile yapılan tesbit görüşmesi göstermiştir ki 8'lik nota birimi esas alındığında eserin metronom hızı yaklaşık 60 birimdir. Notada herhangi bir değer belirtilmemiştir.

## DEĞERLER

- Çokluk sırasına göre: Onaltılıklardan, sekizliklerden ve dörtlük birim değerindeki notalardan oluşmaktadır.
- Düyek usûlünde etkisinden dolayı onaltılık ve sekizlik değerler daha yoğun olarak kullanılmıştır.
- Her müzik cümlesi düyek usûlünün de ilk yarısını kapsayan senkop tartımı ile başlamaktadır.(6. ve 11. ölçüler hâriç)
- Ayrıca noktalı onaltılık tartımlar da bu eserde kullanılan kalıplardandır.

### 1.1.SÜSLEMELER

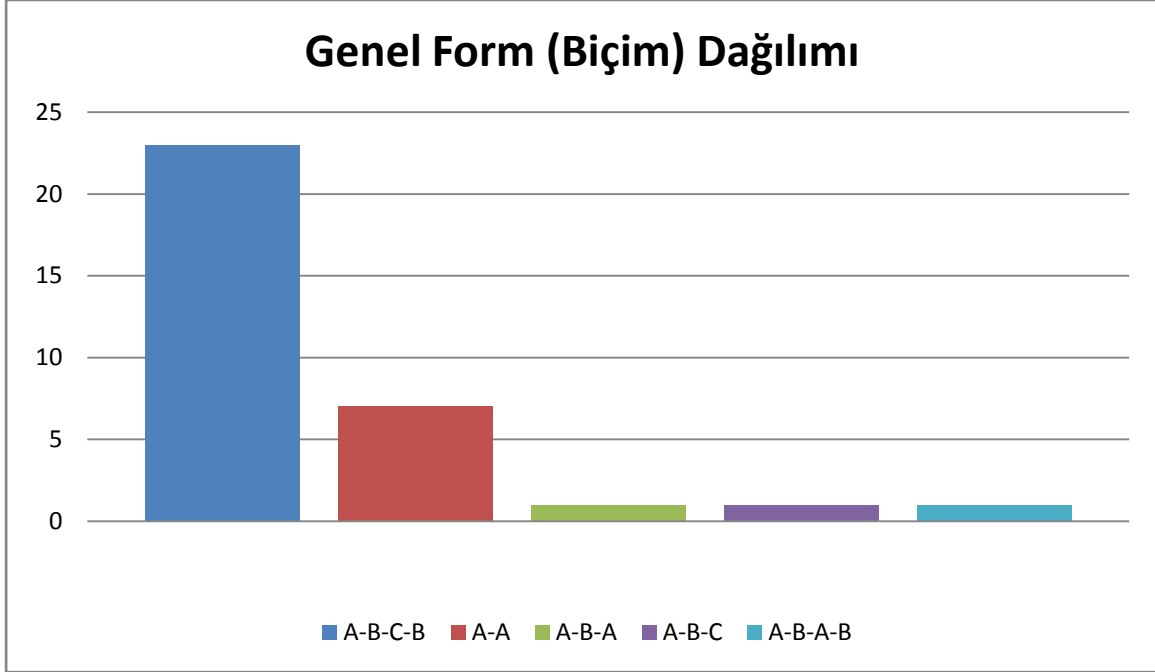
- Notada, tamamiyle aynı diyebileceğimiz ikinci ve üçüncü ölçülerin onaltılık nota grubunun içerisinde birer adet sekizlik çarpma görülmektedir.
- Benzer bir durum nakaratın ikinci ölçüsündeki ilk iki onaltılık nota kümesinde görülmektedir.

- Meyan kısmının ikinci ölçüsünde -yapı olarak zemin de kullanılan tartımlara çok yakın bir yapıda- onaltılık nota kümesi arasında bir çarpma karşımıza çıkmaktadır. Hepside karakteristiktir. İnci onaltılık nota grubunun ikinci ve üçüncü sesi arasındadır.

### **Gelenekteki İcrâ Şekli**

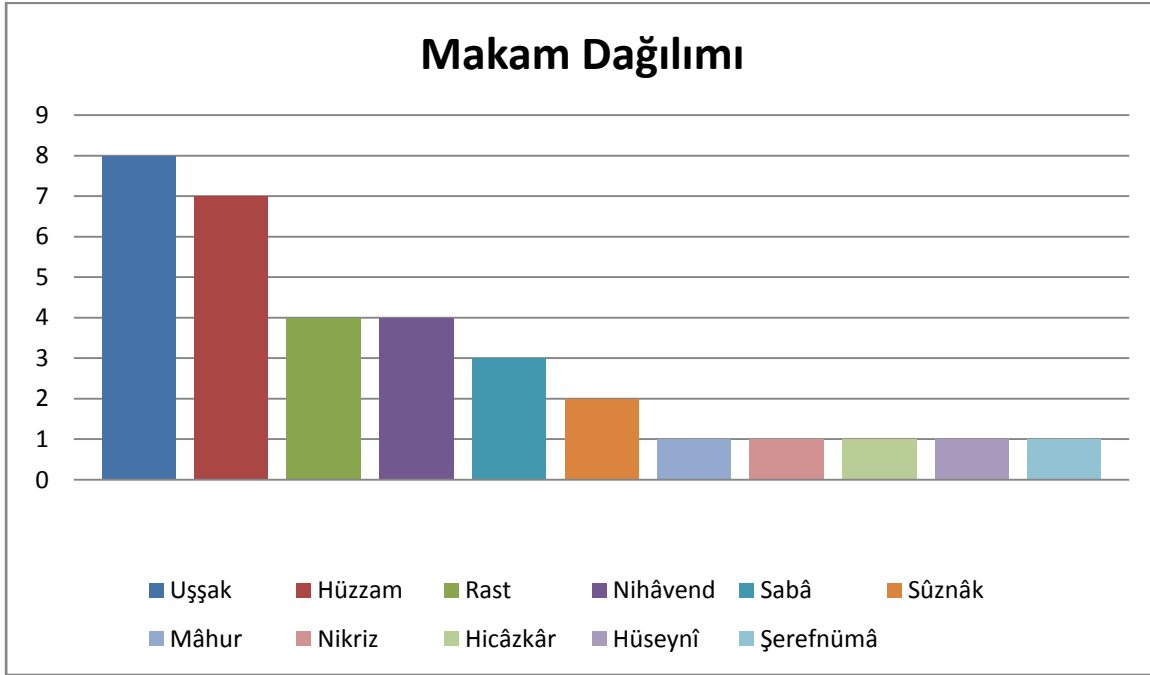
- Zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşan ilâhinin, zemin ve nakarat kısımları çift tekrarlı meyan ise dönüşsüz tek icrâ edilmektedir.

#### 4. GÖZLEMLER



Grafik 4. 1

İlâhilerde, 23 adet A-B-C-B şarkı formunda karşımıza çıkan beste biçimi, 7 adet sadece A bölümlendirmesiyle ifade edebileceğimiz tek bölümlü beste yapılanması, 1 adet A-B-A şeklindeki beste yapılanması, 1 adet A-B-C şeklindeki beste yapılanması, 1 tane de A-B-A-B şeklindeki beste yapılanması bulunmaktadır. Bu yapılanmalar göz önünde bulundurulduğunda eserlerin birçoğu form olarak şarkı biçiminde bestelenmiştir. Yani bestelerde zemin, nakarat ve meyan kısımları bulunmaktadır. Tek bölümlü olarak değerlendirdiğimiz ve sadece A harfi ile gösterdiğimiz biçim klâsik anlamda müziğimizde yer alan ilâhi formuna uygun yapıdadır ve genelde solo icrânın yanında toplu okumaya daha uygun olan eserler de bu yapıya sahip eserlerdir. Diğer birkaç yapılanma da şarkı biçimine yakın durumdadır. Yani zemin-nakarat-zemin şeklinde icrâ edilen -1- ilâhi, zemin-nakarat-meyan şeklinde icrâ edilen -1- ilâhi ve zemin-nakarat-zemin-nakarat şeklinde karşımıza çıkan -1- ilâhi şarkı formuna yakın örnekler olarak eserler arasında yer almaktadırlar.

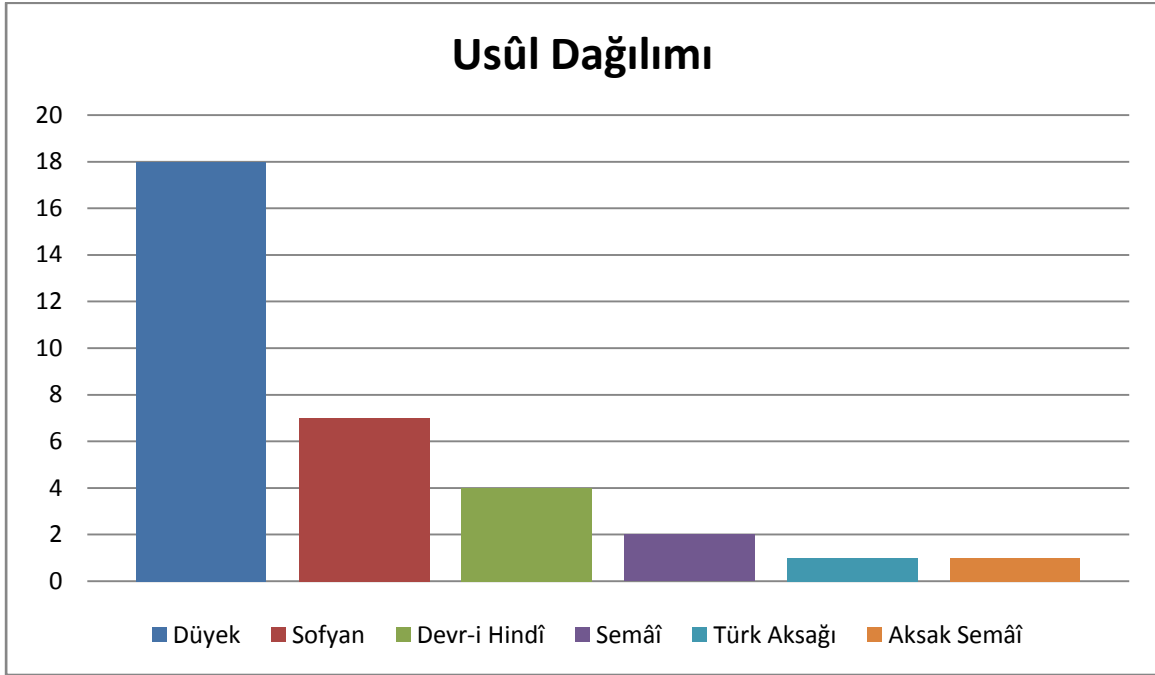


Grafik 4. 2

Bestelerinde 8’i uşşak, 7’si hüzam, 4’ü nihâvend, 4’ü rast, 3’ü sabâ, 2’si sûznâk, 1’i mahur, 1’i nikriz, 1’i hicâzkâr, 1’i hüseyinî, 1’i şerefnüma olmak üzere toplam 11 makam kullanılmıştır. Bu makamlar arasında az kullanılan şerefnümâ<sup>82</sup> makamında eser vermiş olması dikkat çekicidir. Söz konusu makamın yaşadığı dönemde yeni terkîb edilmiş olması ve Ken’an Rifâî’nin bu makamı kullanarak bir beste yapması, müzik nazariyatını da yakından takip ettiğinin bir işaretidir. Bu makam, yerinde hicâz ailesini oluşturan makamların dizilerine hüseyinî aşîrân perdesindeki beyâti ve yegâh perdesindeki rast ve acemli rast makamı dizilerinin eklenmesinden oluşmaktadır. Bu makamda 4 ses aşağı suznak görünümü olmakla yoğun bir hicaz kullanımı bulunmaktadır.

Besteler için seçilmiş makamlar, -Şerefnümâ makamı hâriç- Klasik Türk Müziği’nde sıklıkla kullanılan makamlardandır. Makamların ilâhilerdeki işleniş şekillerinde herhangi bir nazari yanlış bulunmamaktadır.

<sup>82</sup> Şerefnüma: Makamın asıl adı “Şeref-i Hamidi” olup Sultan II. Abdülhamid Han adına tertiplenmiş olan bu makamın adı sonradan Dr. Suphi Ezgi tarafından “Şerefnümâ” olarak değiştirilmiştir. Makamı Bahâ ve Hilmi Beyler müşterek olarak bulmuşlardır. Türk Müsîkîsi Nazariyatı 575....



Grafik 4. 3

Bestelerde toplam 6 usûl kalıbı üzerinde durulmuştur. 18 ilâhide düyek, 7 ilâhide sofyan, 4 ilâhide devr-i hindî, 2 ilâhide semâî, 1 ilâhide türk aksağı, 1 ilâhide aksak semâî usûlü kullanılmıştır. İlâhiyât-ı Ken'ân isimli kitabın 1988 yılındaki baskısında 72-73. sayfada bulunan hüseyinî ilâhinin usul numarası 5/8'lik Türk Aksağı ölçüsünde yazılmış fakat yukarıya usûl adı curcuna olarak geçirilmiştir. Nota yazımı da Türk Aksağı'na daha uygundur. Aynı şekilde kitabın 134 ve 135. sayfalarında bulunan hüzzam makamındaki şarkının usûl numarası 10/8'lik Aksak Semâî şeklinde yazılmış fakat üst isimlendirmesinde söz konusu usûlün mertebesi olan ve aslen 10/16 değeri belirten Curcuna usûlü isimlendirilmesi yapılmıştır. Eserin icrâ şeklindeki hızı, -nota yazımında da olduğu gibi- 10/8'lik Aksak Semâî isimlendirmesine daha uygun yapıdadır.

Usûllerin notaya aktarımında tespit ettiğimiz mertebe yazım farklılıkları (eserlerin notaya alındığı dönem göz önünde bulundurulduğunda) bir hata değildir. Eserlerin kulaktan notaya alınması aşamasında kolaylık olması açısından matematiksel olarak en küçük birim değer dikkate alınmıştır. Bu tür nota yazımlarını zamanın nota yayıncılarından Şamlı İskender'de de sıkça görmekteyiz.



## Hüseyinî İlâhi\*

Bîçâreyim tevessül edecek bir amelim yok

Curcuna Orjinal Yazımı

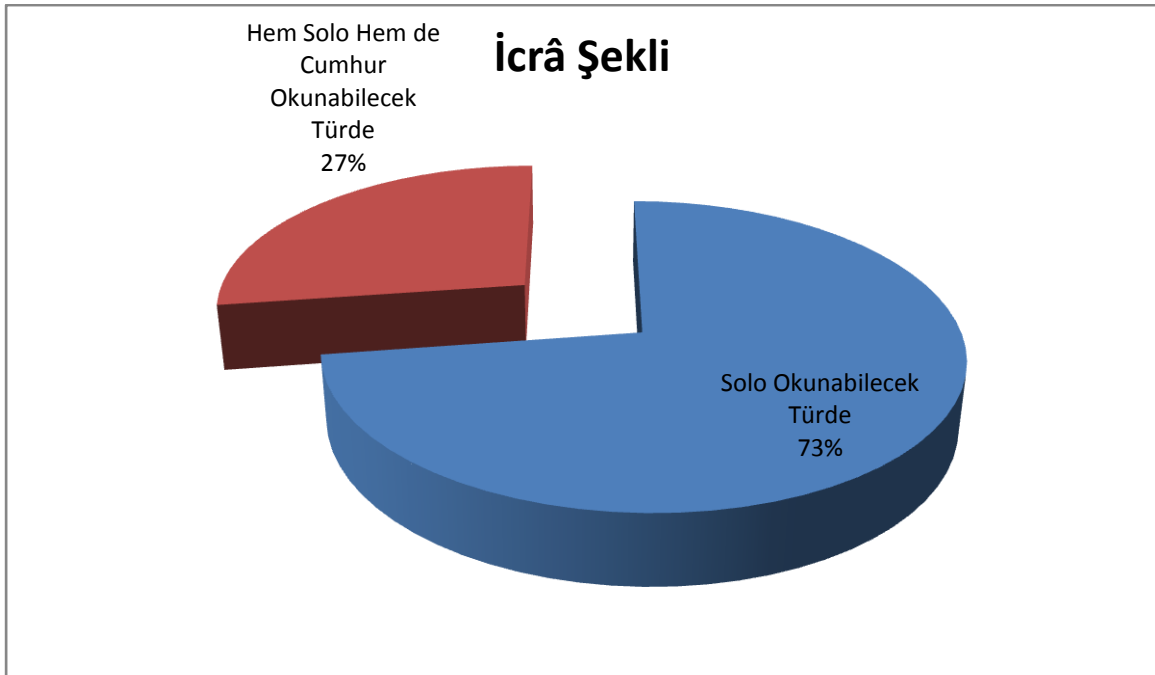


Bugünkü yazım kurallarına göre ...



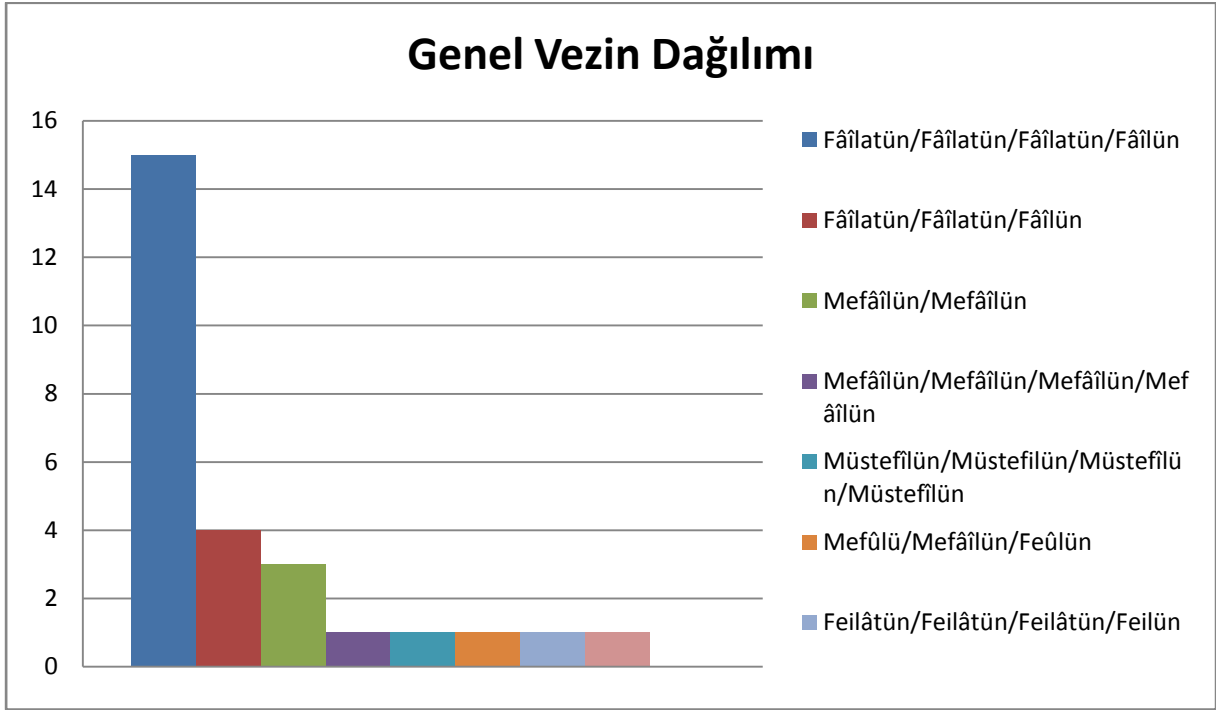
\*İlâhiyât-ı Ken'ân 1988 Basımı

Şekil 3. 19



Grafik 4. 4

Eserlerin hemen hepsi yapı olarak solo şekilde icrâ edilmeye müsait eserlerdir. Bunların içerisinde bir kısım ilâhiler yapıları gereği cumhur diye de nitelendirebileceğimiz toplu okumalara da uygundur. Fakat bu tür ilâhilerin sayısı çok da fazla değildir.



Grafik 4. 5

Vezin kalıplarından en çok Fâîlatün / Fâîlatün / Fâîlatün / Fâîlün kullanılmıştır. 15 ilâhinin şiiri bu vezin kalıbıyla yazılmış bundan başka Fâîlatün / Fâîlatün / Fâîlün (4), Mefâîlün / Mefâîlün (3) Fâîlün / Feilün (1), Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün (1), Müstefîlün / Müstefîlün / Müstefîlün / Müstefîlün (1), Mefûlü / Mefâîlün / Feülün (1), Fâîlatün / Feilün (1) vezin kalıpları kullanılmıştır.

Bazı şiirlerin mısralarında küçük vezin hataları bulunmaktadır. Bu hatalar mutasavvıf şairlerin kasıtlı yaptıkları hatalardır. “Her şeyin en kusursuzunu Allah yapar” fikri bu tür yanlışların sebebidir. Sadece şiirde değil tüm İslam Sanatları’nda bu fikrin izleri görülmektedir.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Özcan Ergiydiren ile sözlü görüşme. Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.

## 5. SONUÇ

Ken'ân (Rifâî) Büyükkaksoy'un ilâhîleri, İlâhiyât-ı Ken'ân isimli kitabın son baskısındaki notaları göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Kitapta Ken'ân (Rifâî) Büyükkaksoy'a âit 8 Uşşak, 7 Hüzzam, 4 Rast, 4 Nihâvend, 3 Sabâ, 2 Sûznâk, 1 Mâhur, 1 Nikriz, 1 Hicâzkâr, 1 Hüseyinî, 1 Şerefnümâ, 1 Eviç olmak üzere toplam 34 adet ilâhî bulunmaktadır. Bu ilâhîler yapısal olarak benzerlik arz ettikleri için içlerinden dört tânesi analiz yapılmak üzere seçilmiştir.

Eserlerin tamamı için yapılan genel bakış çalışmasından sonra seçilen ilâhîler üzerindeki daha detaylı incelemeler göstermiştir ki eserler genellikle klasik anlayıştaki ilâhî formundan uzak bir yapıda daha çok şarkı türü özelliklerini taşımaktadır.

Klasik ilâhî formu diyebileceğimiz tür basit bir anlatımla, tekrar eden kısa ve akılda kolay kalıcı bir melodinin tasavvufi güftelerle örülmesi şeklindedir. Bu türde melodinin kısalığı gereği çok fazla geçki türünden değişiklikler de bulunmamaktadır. Yaptığımız araştırmada incelenen eserler arasında bu türden ilâhîler de bulunmasına karşın, esas araştırmamıza konu olan eserler bu basit türden daha sanatlı ve daha çok şarkı formunu andıracak özelliklerle kurulmuştur.

Yakından bakışa konu olmuş eserler tür olarak şarkı formunda karşımıza çıkan A-B-C-B düzenine sâhiptir ki bu şema bize bu ilâhîlerin bir zemin, nakarat ve meyan kısımlarından oluştuğunu işaret etmektedir. Bu bölümlenmeler eserin uzamasına sebebiyet vermekte ve bu sebep özellikle geçki ve meyan gibi detayların daha rahat yapılmasına imkân sağlamaktadır.

Eserlerin bâzıları seçilen usûller bakımından da klasik türden biraz farklı özellikler taşımaktadır. Alışlagelmiş ilâhî formunda kullanılan usûl genellikle Sofyan iken, eserlerde Devr-i Hindi, Semâî, Curcuna, Düyek, Semâî gibi usûller de kullanılmıştır.

Bestelerin genelinde olmasa da yakından incelemeye tâbi tutulan ilâhîlerde dikkat çekici başka hususlar da bulunmaktadır. Rast ilâhî usûl ve düzen bakımından yukarıda söz edilen özelliklere sâhip olmasının yanında yapısında bulundurduğu bir başka özellik de eserin orta bölümü diyebileceğimiz serbest kısımdır. Başta ve sonda bulunan ritimli ana melodinin arasında yer alan, tür olarak kasîde ya da gazel formunu andıran bu kısmı besteci tarafından

oldukça sanatlı bir şekilde eser içerisinde işlenmiştir. Rast makamında bestelenmiş bir ilâhî içerisinde böylesine bir kısmın Nihâvend makamı kullanılarak bestelenmesi ve geçkiyi de rahatsızlık vermeyecek şekilde kullanması bu fikrimizi destekleyici en önemli detaylardan birisidir. Bestecinin, yapısında bu türlü serbest kısımlar barındıran başka ilâhîleri de bulunmaktadır. Bu türlü bir kullanıma gitmesi gelenekte uygulanan bir başka türün ilâhîler yoluyla günümüz standartlarında tekrar gündeme getirilmesi fikrini doğurmaktadır. Tekkelerde yapılan zikir merâsimlerinde okunan ilâhîlerin aralarında kasîde okuma geleneği. Besteci ilâhîsinin arasında herkesin okuyabileceği bir tarzda bestelediği bu kısım, söz konusu geleneksel yapının devâmını sağlamıştır. Ayrıca serbest diye adlandırılan bu bölümün incelendiğinde küçük usûllere bölünebilen bir yapıya sâhip olduğu anlaşılmaktadır. Bu bölünebilme, serbest kısmın topluluk ya da amatör müzisyenler açısından icrâda kolaylık anlamına gelmektedir.

İncelemede terennüm olarak gösterdiğimiz bâzı kısımlarda besteci silsile saymak diye adlandırabileceğimiz ve geleneksel tekke mûsikisinde de bâzı türler arasında karşımıza çıkan bir detayı eserlerinde işlemiştir. Ana güftede yer almayan bu lafzî kısımlar, Yaratıcıdan başlamakta peygamber ile devam etmekte ve bestecinin mensubu bulunduğu tarikatın kurucusu ya da devâmı olan din büyüklerinin ismi zikredilerek sonlandırılmaktadır. Bu türlü bir kullanım Nihâvend ve Nikriz ilâhîlerin yakından incelenmelerinde görülmüştür. Bir geleneğin günümüz standartlarına aktarılması diye nitelendirebileceğimiz bu bölümler ritmik yapıları ile de dikkat çekicidir.

Klasik ilâhî düzeninden farklı yapılarıyla dikkat çeken eserler için daha çok tasavvufî güfteli şarkı diyebiliriz. Melodik yapıları zevkli işlenmiş, makam ve usûl kullanımları oldukça başarılı olan bu ilâhîler, yapılarında buldukları geleneksel detaylarla da ilgi çekicidir. Geleneksel yapının geleceğe ya da günümüze aktarımında çok önemli bir yere sâhip olduğunu kanaatine vardığımız bu türden eserlerin arttırılmasının gerektiğini düşünüyoruz.

## 6.KAYNAKLAR

Ak, Ş. A. (2009). *Türk Din Mûsikîsi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akdoğu, O. (1998). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları

Ayverdi, S., Araz, N., Erol, S. ve Huri, S. (1983). *Ken'ân Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık*. İstanbul: Hülbe Yayınları

Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Demirci, M. (2003). İlahiyat-ı Ken'an Ken'ân Rifâî'de Tasavvuf Şiiri ve Mûsikîsi . Bursa: Bursa'da Düünden Bugüne Tasavvuf Kültürü-2, ss. 179-189

Ergun, N. S. (1942). *Türk Mûsikîsi Antolojisi*. İstanbul:İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Işın, E. (1994). Rifâîlik maddesi. İstanbul: *Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 6, ss. 325-326-327-328-329-330.

İnançer, T.Ö. (1994). Rifâîlikte Zikir Usûlü ve Mûsikîsi maddesi. İstanbul: *Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 6, ss.330-331

Özkan, İ.H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudûm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat

Rifâî, K. (2000). *Sohbetler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Rifâî, K. (2009). *Şerhli Mesnevî-i Şerif*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Rifâî, K. (1988). *İlâhiyât-ı Ken'ân*. İstanbul: Baha Matbaası.

Rifâî, K. (1974). *İlâhiyât-ı Ken'ân*. İstanbul: Baha Matbaası.

Rifâî, K. (1924). *İlâhiyât-ı Ken'ân*. İstanbul.

Tahrallı, M. (2008). Rifâiyye maddesi. İstanbul: İslam Ansiklopedisi, cilt 35, ss. 99-100-101-102-103.

Tahrallı, M. (2008). Ken'ân Rifâî maddesi. İstanbul: İslam Ansiklopedisi, cilt 26, ss 254-255.

Tanman, M. B. (1994). Rifâî Âsitanesi maddesi. İstanbul: *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 6, ss.324-325.

Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Uludağ, S. (2004). *İslâm Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

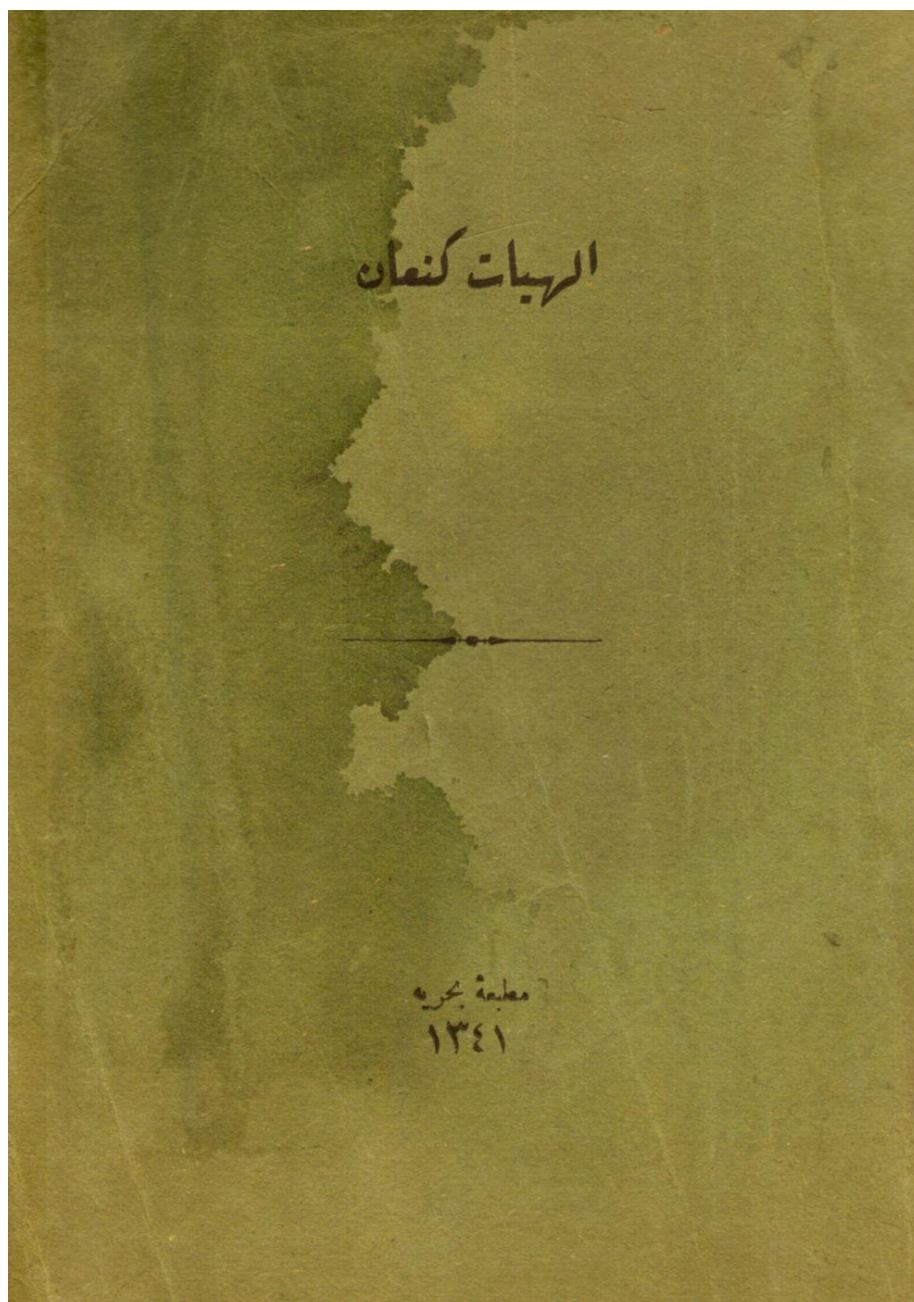
Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

### **İnternet**

www.cemalnursargut.org. (2011). Erişim tarihi: 15 Nisan 2011,  
<http://cemalnur.org/content/view/19/42/lang,tr>.

## 7. EKLER

### EK.1









68 شغل  
 در فایا در در  
 کی لا کی  
 ل فضه ذول با  
 سا کی ول لای مو یا فی  
 لا کی در در در در  
 در در در در در در  
 لال سو ره یا در در در  
 در در در در در در

عبدالقادر کیویون  
 عبا تقاریر کیترا یازی افضل زوشا  
 در در در در در در در در در

69 شغل  
 لا مدل حی یا عی فا عی یا  
 یو له کل نا  
 چه نین بی طا اق خیل لک فی  
 دی را اسه می کل سر ل  
 شغلام او فین جا نا انا جانف  
 لور حاکم او فین جا نا انا جانف  
 تیر ره حصه ل فین عا ده  
 با ربب دور فی سیه اش عم فایا  
 فین مین له عمه یول ا فین

هارفا عی یحیی لور مینا - یا اما لقرن صعبینا  
 علی یوم فیک فی اوقطاب - یحیی سرین لاسر  
 وانا ذکر شجر لانا - یطیعی من صغیره الیکنا

شغل 67

طلع البدر علينا  
ليعدرو بد على له ط آه

راست

شغل سلطان لاويليا احمد الزايعي

راست

الهي عشو بي ايدي زيرون

بوند ده دي ايت في به عشق

67

شغل صلا غورق بجاني

راست

في حا شيب في غو لا عل مو

راست شغل

سلا دلاويليا احمد الزايعي

وارثا اذنيا احمد الزايعي

كله من غارات في كنف المصطفى

كله من عادات احمد الزايعي

راست شغل

طلع البدر علينا - من نيات الوراع

ومبيا لشكر علينا - مادمي للوراع

ايها الميمون قينا - جنت يا لورا الطواع

راست شغل

صلا غورق بجاني مقدس قلب طيني

ايه سر بيزاني زحمي لسيد كيه موف





۶۱  
 شت عرابه اغداى دل اغداى دل  
 لا آغ دل آغ لا آغ  
 هسته: غزاله بهر بلا  
 ای لا آغ  
 آه لار او سن وار یال  
 اول غرق لا چاغ  
 هم دو لا چاغ کتدی با تش آ کی آت  
 تشه آ کی آت  
 مه نغ هک آ له ایچ (ایچ) کتدی ری  
 نغ له ایچ کتدی ری  
 سین له ایچ کتدی ری

**شت عرابان**  
 گفته: کتسه بکانه نیک با ماددی وقتور ضیا نکلک در  
 اغداى دل اغداى دل اوله سهر اوله کتدی  
 چاغدر و هم چاغدر و اوله کتدی نازیکه  
 ایچله ایچله نغمه عشق زینم بوسین  
 اغداى دل اوله سهر نازیکه کتدی جانان کتدی

۶۰  
 کتسه بکانه اوله نازیکه  
 دی اوله عاذه کتدی می  
 دن  
 له ایچله  
 ایت مه دور له ایچله  
 قله  
 قنفر غان فد  
 ته  
 هاد  
 دی یان  
 شتر

**ام کتسه بکانه**  
 ام کتسه بکانه اوله کتدی نازیکه  
 ایچله ایچله نغمه عشق زینم بوسین  
 وقتور آتسه بانه ایچله جانان  
 اغداى دل اوله سهر نازیکه کتدی جانان

۵۸ **وَضْفَا** قلبك لو هنده اجوه عزالدین بک

دو در ده حنہ لو ملک بی قل

آد جتی ق م ق ق جتی

شخی بی آل وار فی آل

چشہ ما دکه یا ده تم

دخہ سا رخہ

دی سا حرف قہ باش وار دی

دش دی تا اوس دی مہ

قل دل یه تم

**وَضْفَا**  
 قلبك لو هنده اجوه وار  
 بیسہ شمایندہ وار ک نقطہ زہساری وار  
 بقضه صرافہ کرشدی اشاد عشق لم یزلہ  
 بلیسکیم برکو۔ دیکم برسو دیکیم ۴ وار

۵۹ **سرف صید** مجرم وعاصمی کنہکار عزالدین بک

کار ناہ صی عا مو ری بچے

یم رہ وا قو کو

رہ ضو جو له لم حا بر بی

یم وا نا کہ یزد کی۔ هاد

هم شہری اول خال تم کہ صاد

بن قہ لا اخ نا ضا بر

**سرف صید**  
 مجرم وعاصمی کنہکار۔ برکو قو آوارہ ہم  
 بہ بر حاطہ مضمون۔ ہا کی یوزلہ وار ہم  
 صانکہ تمنا ل وشم ہر بر فنا اخلا قہ بہ  
 غفلت وعصیانہ طرہ سہ بر یوزی قایہ ہم

عزاد بی تو همای بلک ۵۷

له عجم عشیران یار فاعی  
 عی فا دی یا  
 ممشن

دم لہ ای دم لہ ای  
 مان پی دو عهد  
 شمش عی

دم یاق ده رنگ دا  
 دی

دم لہ ای بان قر می جد  
 جی

دو دنگ قمر پک  
 صا ق ای (بیت)

نک سس بن سہر اول ده ز  
 ز

عجم عشیران  
 یار فاعی بن سنگد بربد و یما نہ لیسم  
 سمع دیرا رنگ با قدم سمی قر باہ لیسم  
 اقصا کم پک قد بیدر زرد و لسم بن سنگ  
 رانما نر جبالک عشق وایما نہ لیسم

سورازنا ۵۷

عزاد بی تو همای بلک  
 دی دا  
 دل ق لہ وص ای وصلت دل لاری  
 عی فا دی یا  
 ممشن

طرد شق عا بن لہ ای لب ای یوردا  
 طرد

مان ہ سل یوک حجق فین صا  
 صا

یا او سل یوک  
 لون یو دی  
 صا

صہ مق سنگ لا او کھی  
 دار قا

ماد قا او سل یوک  
 یق

یق لادہ صہ مق سنگ لا  
 کھی

سورازنا  
 ای وصلت دل لاری طلبا بید بہ عاشقہ  
 طرد صا فین یوک لہ مانہ یاری یور فین  
 یوک لادہ صہ مق سنگ لا و لاسک مقصہ لایوہ  
 یوک لادہ یوک لاسک ہ تا سن یور لایوہ



۵۴

هزائم قازلسه ده عا شخه  
 كنان بلكا فدى  
 قى شى عا دنك اقا  
 نه آ رلك كا ده  
 ران حاى دى اولم عا لىجر  
 شى وا آن تر مس قا  
 يا و سسه رو دىغ قى مس قا  
 نك آ سا آ لف آ بر

**هزائم**  
 نازلسه عا شخه بى توره كاراك آنه  
 جلال اولدى هيا نه قامت وازانه  
 قاننى طوعنى سا يا رالفا آسا انك  
 كچه كو نوز نى طوبى لانا و مره نك سى زانه

۵۵

جوعشيان بهر بن ايسرم بى روكل  
 عالىدين حمار  
 كل ده جان سهه قى بن بن  
 كل ده جان سهه قى بن بن  
 كل ده ده تن سهه قى سن بن  
 كل ده ده تن سهه قى سن بن  
 لورد او جان تن سهه قى سن بن  
 لورد او جان تن سهه قى سن بن

**جوعشيان**  
 بن بهر ايسرم جانده وکل  
 بهر بن ايسرم تنده وکل  
 سن بن ايسرم تن جانده وکل  
 جانده تن او لورد بن وکل

عزالدیه بلک ۵۲

نامعزیز قلمه عدمه وارایه کیمیزنی  
 ده دم عه کنی یوق من می نا  
 هان له سوی زی بی در  
 هک لا آل فی فی لطر  
 لیت ایس کار

هزام آرقداسه تیل وقاله عزالدیه بلک

آرقداسه تیل وقاله  
 قانو فی ات داش قانو  
 سن کل له دیخ لی  
 ده زبیاک تا کی درت لی  
 بیل سی

۵۳

اولیسترتم کیم سلیمیمینی کنگاده ک افندیک  
 بیل که تم سن سر له اونی  
 قی ار بن می عشق فر عشق می بن  
 دد دوح می تن دم اول من سچ دن  
 نه عشق عشق سهه فی بن (میان)  
 سن عشق کما نه بن یا

هزام نامعزیز قلمه عدمه وارایه کیمیزنی

سویدهاکی لطیفی لایرک انکاراغلی  
 درت کتابک زید می بیل  
 آرمک اصداغ حالک  
 اولیسترتم کیم سلیمیمینی  
 اشتا جه سچین اولدم نه کی رومدر روح می نه  
 بیایسه عشق نه دریا نه زیم کیم عشق به  
 عقل و فکر یوزنراشته بنه سر کرا وایه بیل

هزیم  
کنعان بک اندینک  
له قات عت شی ته آ  
یاند  
دوم  
ری نو  
ما  
فی  
عس  
لط ری ته ک  
لی  
آه  
در جی آن در  
مس بک  
فا  
فا  
عس غ  
ما در  
عد  
نا  
جا  
ده  
ته  
قیل  
مت

هزیم  
آند عتقکد یاند م فرایا غم علی  
کوز لطفکد ایچمه درده و زانغ علی  
ایچ نقابک رعیت قیل ته ما زانغ علی  
ایچ عالمده یانغم ماه تا بانغم علی

هزیم  
بخر در در میماندر  
ایکغنا حضرتک  
مانا به دم در نم به آه  
در  
بیل  
لور او  
حال هم  
غنا با  
در  
غانه  
ما ده  
بیل  
لور او  
دده  
غنا با  
م  
دن شی  
قار لر  
دن گو  
هپ  
لر  
نیرصا  
زن  
چ  
فی  
به

هزیم  
بخر در در میماندر  
ایکغنا حضرتک  
مانا به دم در نم به آه  
در  
بیل  
لور او  
حال هم  
غنا با  
در  
غانه  
ما ده  
بیل  
لور او  
دده  
غنا با  
م  
دن شی  
قار لر  
دن گو  
هپ  
لر  
نیرصا  
زن  
چ  
فی  
به



۴۶ نوازنده ای صبیب ذوالجلد کشفه بک اندیک

قی شوح رب  
 کب رقی آن  
 سلسلا یا  
 غا دی یا  
 هر دو  
 ربه صو حو دک  
 حو دک کل  
 حب  
 حب  
 حب

نوازنده  
 ای صبیب ذوالجلد مستوره سبک یا  
 قبل شاعت زره نوب کتای خراب

۴۷ نوازنده غافل نه اجیرت کشفه بک اندیک

چون فی نه ظل غا  
 یود ما ساداو سک  
 یود ما صان او  
 سک  
 ی قال  
 سن  
 شک می فان آه سن  
 ما طان او  
 یود ما طان او  
 یود ما طان او  
 سک  
 سک

نوازنده  
 غافل نه اجیرت و صا خایر سک  
 مانده می غفانده فاشک سن  
 هر شکده صبیح او طان خایر سک  
 غفانده بکه ده شک سن

عزالدین بهر بگری کنعان بکند ۴۰  
 ایت  
 مسبحان  
 حال  
 بی حس  
 در دم  
 توند  
 نا  
 بن له  
 ما بول  
 بی قل  
 غ  
 سوس  
 بی  
 شیخ  
 کل ده  
 در  
 ما  
 بی  
 بی

کنعان بکند ۴۰  
 شویب  
 دی بی  
 چاد  
 دی  
 آت  
 بی  
 ره  
 بی  
 چون  
 نک  
 ملک  
 له  
 کین  
 الل  
 ما  
 جلا  
 بی  
 ت  
 دی  
 تر  
 ایسه  
 بی  
 ده  
 بی  
 چاک  
 ده  
 بی  
 کوی

نیز او نند  
 مسبحان ندم بر تون شباه تر نند  
 بر تکی بر طراد هیچ قلب ناز نند  
 بر طویع هیچ مکسه دکلمه بی غنا زوبی یاز  
 ما نند که جان جنبانی بوغی طغیا غنبرن



عزایه بنگار  
سوزناک شکریده لم حضرت که

Handwritten musical notation for the first part of the piece, including lyrics such as 'دهد شکسته' and 'شما بر دی'.

مجازکار بر نغمه ای که بنی عزایه بنگار

Handwritten musical notation for the second part of the piece, including lyrics such as 'تا بی دن لطف دی' and 'کون فی ده یان اع لا'.

مجازکار  
کنعایه بنگار و نغمه ای که

Handwritten musical notation for the third part of the piece, including lyrics such as 'لال الی لاله' and 'چون ناز سوره آه'.

مجازکار

الله الله الی الله محمد رسول  
سید محمد الفارسی همه ولی الله  
تکبیر الله هم آه هم فغانم  
ناصر سمنیز بر دم ز ما نغم



عزله به بله ۳۸  
 راسته جدید  
 ایضیع الذینین  
 علف فی شہ یا  
 یقین فی شد  
 شہ  
 ایت زاد آ هیچ آ «ساده»  
 قور بولی  
 مت قرشی عا  
 لست ا می بز کز سکی  
 آه

راست جدید  
 ایضیع الذینین  
 علف فی شہ یا  
 یقین فی شد  
 شہ  
 ایت زاد آ هیچ آ «ساده»  
 قور بولی  
 مت قرشی عا  
 لست ا می بز کز سکی  
 آه

۳۹ سوزناک  
 کنه بله اذناک  
 حفص در جاده فی جا  
 مہ مد حصہ مو  
 تا رہ حی رو ہم ده شد  
 تہ موند  
 عیہ قولہ شہ  
 فی عہ لہ

سوزناک  
 کنه بله اذناک  
 حفص در جاده فی جا  
 مہ مد حصہ مو  
 تا رہ حی رو ہم ده شد  
 تہ موند  
 عیہ قولہ شہ  
 فی عہ لہ

عزالدیبه بک ۳۶ ماهر جناب قاصد السون

سا اده دویج سون دول حسر خراج بی نا ج  
قیل قیل ما ارمدهم مو مها خ لانی  
تا هم بی فی را نکه نئی بی دی

ماهور با رسول الله بک سنسک زیاه عزالدیبه بک

سن ظا با لاء لال سو ره یا  
مد رح ناه په سنک سن ناه په سنک  
واه کو لم عا کئی فی ملا ال تو  
عا کئی فی ملا ال تو م رح واه کو لم  
واه کو لم عا واه کو لم  
واه کو لم

بزک

ماهور

بیل سن که سما می شازده رضناک کتده کتده بلانده بک خلیفه لاریک  
فرصه بید بکده ره مغظم وریا  
طهریا ولسه یازده کو ماک اچمه که سنک جلیان  
ایندی فی بو موجوده خوره شاه معادل

ماهور

ماهور

جناب قاصد السون بید و باها ره قصا با رسول الله بک سنسک زیاه  
محمد شیخ بلدی بزی سنک لاف باهما رحمت دانه کتده عالم کو ره

زاویل مجر و صدق با بر و صد عزالدیبه بک

فنا کاف در ش لا قاپ دت وده دی بی  
مگر گئی لی بر باق ضا لر بخ  
ده جو مو ع لده جر سلیا لر دی  
بر ده یغ صلا دی عدا لاریان باق  
در مله فوق تک بر لوق بخ



معلمه خانم بکدک ۳۲  
جان

عجاز جانم و طنتد ف  
ت ده ل

کل ل ن  
ده ذی سو

ان دو ل ن  
فا غا

کل ل ن  
د م

عشق آه ل  
د م

د م  
ایب

جانم و طنتد ف زونیم جویا ما اید کلدم  
سوز دور و دیم ناله را فضا ما اید کلدم  
عشق ما بیخ ایتیر آه عشق بی باقدی  
مسک ما به فرقت و ناله ما اید کلدم

عزالدین هادی ۳۳  
راست

کر سینه اده هو بی یه نه آه  
مل آه آه  
سه ف نه هر نه اشق با ت  
شی با بت ال لیرک  
زل آ مر سکا  
دت عا سه غی مس  
حال سوده ف  
زل آ مر سکا

ندیم بورد ما کلیم بر سخی و اصل  
کلیم ایت با شکله هر نه اید کلدم ازل  
کیمز مسخ سعاده و ساهه نه اید کلدم  
جای سیم ساه کلیم کر و نه و نه طر و لور سخی بو میال

۳۱ راست  
 يا ايه يا رسول الله يا محبوب رب العالمين  
 ناولي كذا ناولي كذا  
 سول د تا دور

میں لہا عا  
 سنک یا فی احد لیل لی  
 سین ما ا عم  
 سین یا فی احد لیل لی  
 سین ما ا عم  
 سین یا فی احد لیل لی  
 سین ما ا عم  
 سین یا فی احد لیل لی  
 سین ما ا عم  
 سین یا فی احد لیل لی  
 سین ما ا عم  
 سین یا فی احد لیل لی  
 سین ما ا عم

راست  
 با رسول الله يا محبوب رب العالمين  
 سن د لیل او صفنا سلك هم اما لا لیلین  
 استارم سنک ای مثنوی به کتبی خلی  
 شفقتك الطيف سنک جبرو ای مولا العالمین

۳۲ شرم می  
 سوزو کتبی  
 لطا ما  
 لاک سس  
 سوی میاز حب عمی  
 ده می  
 بن می  
 جا ذی  
 سوزو کتبی

نهفت - روپک  
 سنی کو روپ سوسنک نه جمالک جنف  
 بنی کو روپ سوشم لطف کمالک جنف  
 سوزو عجب سنه می نه می بر جا نه  
 بیغدی مزایا لیدی فکر و خیالک جنف



۲۶ عراق  
 يا رسول الله بك سناك نياه  
 عكاذيرك سناك نياه  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 دور سلك سناك نياه  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا

۲۷ اوج  
 ايندم الله  
 كنهام بك افنديك  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا  
 سن غيا جا ا ه ل سو ز ل يا

بسته نكته  
 واربع انا انه جياغ عشقي نعي بغير جمال  
 كه جوعا تنقلايك حقد ايسه جوقال  
 آدم سناك كده رهبركامله مشوه  
 بيلدبره لشم انا كر كه دكي واربع بال  
 عرو

صحنه  
 ايندم الله آتسه عشقك لوبت  
 ياندي آتسه بكر اولدي بربوت  
 مقصدم آتسه لشم حقد سن  
 جواك كده اسيه لشم وقت









عزالدین صابریک ۱۶

عشق ایلمدنی  
پر دی کل دی دفع دنا لک عشق

میل  
بر لی

اول حمر رو نه کوی دی دول لاک ورس فی شوق  
دی

میل  
گاه وه

دی یان له شی  
هم و صا و لک

نور  
دی اول

تم

**سایف**  
 گفته : در قوتور ضیا بکاک در  
 عشق ایلمد نه و و غدی کلدی بر یجلی بر تکاه  
 شور و وصلاک لولدی کیک کلدی رگم اولدی مبلو کاه  
 هم و صا لاک آتیلدی یان دی نور اولدی غم  
 نه یاناکر حسن و بیگ که نور عشق ایلمد بهایم

عزالدین صابریک ۱۷

آلله دی « آلله ملک آلله  
یونک بر نه طاهر پوساک

در  
دا بخیر فی اولد

ویش در در  
دا غن قها شاع

شاد و حمد  
مانه دی را او دلک لی

در  
نا

یونک فی غنی لی قول  
در

عاشقنه ملک  
تیل غنی

یت  
تاع دلا الله

قوللغنی یزلیغنی بیلیک نه سعاد  
الکره عشاقیت  
آلله دیرالم کور دیرالم قلبه جهود  
اراد و صفا  
عاشقنه ملک  
عاشقنه ملک  
عاشقنه ملک  
عاشقنه ملک



۱۳  
عشاور يا امام القليتين كغناز بك افندي بك

مسيني  
چك ده تي سل  
دني تيم ده چا بي

عشاور  
يا امام القليتين يا عزيزنا الشاين  
فرز قوريم بيم كه بيم بويور بولم بويور  
بچا ده بيم توشل بيم چك بولم بويور

عشاور سني سوردم  
كغناز بك افندي بك - ۱۳

عشاور  
كنا انما زناه كاشانت عاشوه  
برك بويورك بار اولو جاجان  
سني توشينه ساه دكل لاريه  
بويورنك زالك لادن نيناه

عشاور  
كوزيم داليم كور بولم  
كوكو عشقناك زارك  
نهد ومانه اوور سارك  
ويلر كور بيم داليم كور

10. **عنان سکا انسا زما** کنگان بک افندی  
 نات بی کا مان ده سنان ان  
 عا سگ بر شق  
 سنجی کو او بر  
 لی فی صی تو فی سسا  
 سنان کل لا  
 سونجی دوله حم فی حق بی ناچ  
 ما تخر لان  
 ما تبه لان  
 دوی بی دوی بی

11. **عنان** کوزم را حکم کو ریریری کنگان بک افندی  
 دی یا دد کو ام دا زده کو آه  
 دی نا نک فی عش ده نکل گو  
 دی نا نک فی عش ده کل کو  
 دی سا وراو ده جان فی نه آه  
 دی دا دل به بن گرد له دی  
 دی دا دل ده بن کرد له دی

کنان بک اندنی

عشای کلای درویش

لای سوز که ناک سس ویش در ای کل  
 شش با دن بو بز ری غش لم  
 لای ده لم  
 لای لال ای هلا فی لا

کنان بک

بیل بو بکر

عوت من عو رو بک  
 عی مان دوت لی  
 ری یا در ری حفص در  
 غم پی فی ره حفص در  
 کل فی کو لر بون لیت  
 در ری تا  
 در

عشای شاه ایسه لاهوتی

عشای لاهوتی  
 عشق ای ده هوت لای کنی می شا  
 کن دلت ای کون فی  
 دا کن دی تا آ لای فی سس کلای  
 فی دلت ای کون فی سس کلای  
 مح دی می تا لم غا له بجم ایان  
 بی نام ما فر می کو

عشای

بیل بو بکر و عمر عثمانه علی درت بایه  
 حضرت سنجیرک بوزن کل کلانایه

عشای

کلای در ویشه سنکله سوز لاسلم  
 غشیزین بز بود نیاده بیللم  
 اولاده رالالایه مولانا

عشای

شاه ایسه لاهوتی ای عشق سنکله بایه کجی بی محمد عالم لای مایه کلانم فرزانم نیم  
 وایه آبا بکر با نر نوبت کت بخره بی دستا بایه فرزانه و منه لایه کون









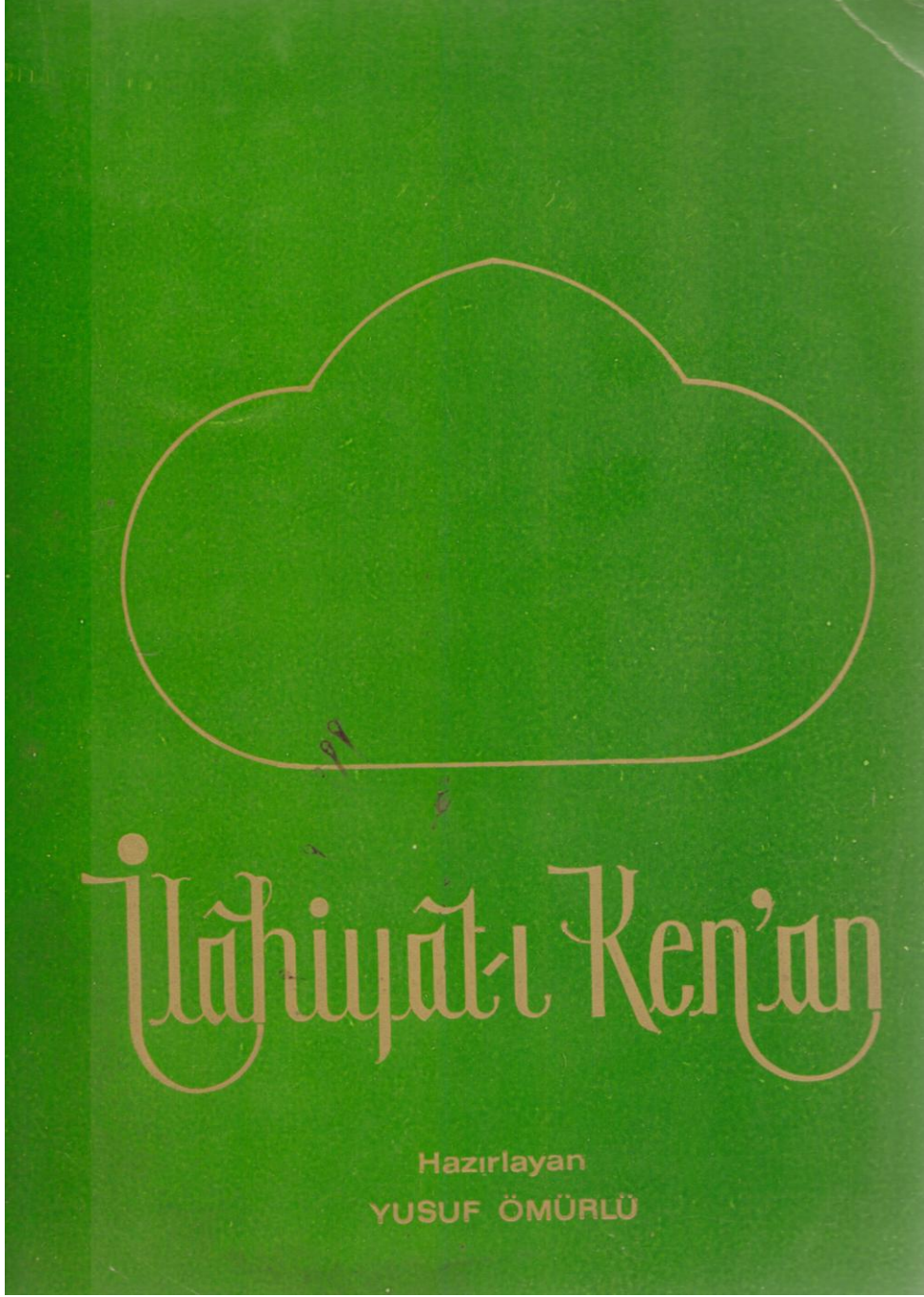


گفتان بگوار  
قصیده بگردودون رات

قی د ا لم سل و لی صل با لا مو  
خی لک بی بی ح لی ع گ ا بی نه ما  
ت یق ا عی هی لی کل قی سل رل  
ت یق م س ل ه س ذی بی ن ن را بی ری ک د لک  
عی ده بی یق له یق من را ج عا دم

مردی صل و سلم را انا اباً بی علی حبیبک فیروز کلیم  
امن نکر جهیانه بنی سلم \* منبت دعاء جودی رفیقان بوم

EK.2





RAST

SOFYAN  KEN'ÂN RİFÂÎ



Mev lâ ya sal li ve sel  
lim dâ i men e be den  
A lâ Ha bî bi ke hay  
ril hal kı kül li hi mi KARAR

*Kasîde-i Bürde'den\**

Mevlâye salli ve sellim dâimen ebeden  
'Alâ Habîbike hayri'l-halkı külli-himi

E min tezekkürî cîrânin bi-zî-selemi  
Mezecte dem'an cerâ min mukletî bi-demi

Hüve'l-Habîbü'l-lezî türcâ şefâatühü  
Li-küllî hevlin mine'l-ehvâli muktehami

Muhammedün Seyyidü'l-kevneyni ve's-sekaleyni  
Ve'l-ferîkayni min 'urbin ve min acemi

Mevlâye salli 'alâ Muhammedin ve 'alâ  
Ezvâcihi't-tâhirât ve külli-him ecmaîn

Sümme'r-recâ 'an Ebîbekrin ve 'an Ömeri  
Ve'l-hadrâ Osmâniyâ Mevlâ Alî bi-demi

Mevlâye salli 'alâ Muhammedin ve 'alâ  
Eshâbihi'l-hulefâ ve külli-him ecma'în

RAST

DEVİR-İ HİNDÎ KEN'ÂN RIFÂÎ

Yâ Re sū lal

lâ hi yâ mah

bû be Rab bil

â le mîn

Sen Şef de ka tin lül lut

as fun fi se yâ nin sin çok

hem ey e me lâ nül zül

hâ â i şî fîn kıyn

Sen de lî lül  
Şef ka tin lut

as fi yâ sîn  
fun se nin çok

hem e mâ nül  
ey me lâ zül

hâ i fîn  
â şî kıyn

İs ti nâ dım

sen sin ey mâ

şû kı yek tâ

yı Hu dâ

KARAR

MIYÂN

Y.Ö.



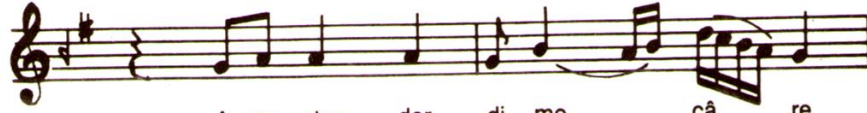
RAST

DÜYEK

KEN'ÂN RİFÂÎ



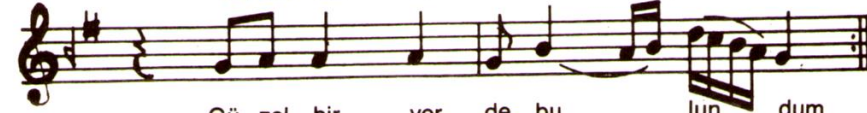
Ga rib â vâ re bî çâ re  
Re bâ bî ben e le al dim



A ra dım der di me çâ re  
Ha yâ li aş kı ma dal dim



O dem bil mem ki ne ol dum  
Ha zin bir bes te tut tur dum



Gü zel bir yer de bu lun dum  
Be ni ba na u nut tur dum

MIYÂN

SERBEST



De dim ki bağ rı mı yak tın



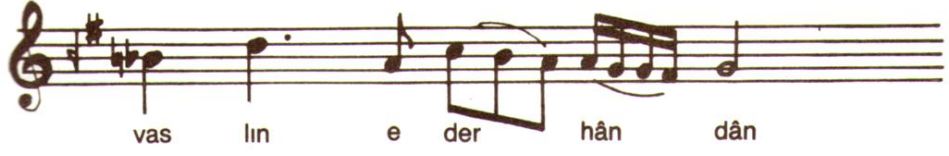
Be ni yal nız ne bı rak tın



Ba na sen siz ci han



zin dâ n Be ni



vas lın e der hân dâñ



Gü zel yâ rim ba na



söy le Ni çin



yak tın be ni böy le



DÜYEK

Ha râb ol dum ye ter sen siz  
De dim ya sen de ver bur hân



Ya şat ma sen be ni sen siz  
De di ben de Ce nâ nı cân



Ta ay yün den ve rip ni şân  
Ni hâ yet kal ma dı siz biz Y.Ö.



De dim ben Yû su fu Ken ân  
Bir ol duk aş ka dal dık biz

Karar

RAST

SEMÂI KEN'ÂN RİFÂI

Rû hu cis mü bâ tı  
 nu zâ hir sin el hak  
 yâ Re sül Hey e ti  
 Zâ de i  
 kev nû me kê ne  
 rû hun dur in san  
 şem si nur sun yâ Re  
 lar ci han da yâ Re  
 sül da hî lek yâ Re  
 sül da hî lek yâ Re  
 sû lal lah şe fâ at  
 sû lal lah şe fâ at  
 18 yâ Ha bî bal lah KARAR  
 yâ Ha bî bal lah

MIYÂN

Nû rı vec hin den a

lır feyz en cü mü şem

sü ka mer

Y. Ömürlü

*Na't-ı Hazret-i Nebevî*

Rûh u cism ü bâtın u zâhirsin elhak yâ Resûl  
Hey'et-i kevn ü mekâne şems-i nûrsun yâ Resûl

Nûr-ı vechinden alır feyz encüm ü şems ü kamer  
Zâde-i rûhundur insanlar cihanda yâ Resûl

Çâresizler dest-gîri dertliler dermânısın  
Gâfilin imdâd-resi, biçârenin âmânısın

Bildiren sensin Hudâ-yı Zü'l-Celâl'i kullara  
Enbiyâ'nın, asfiyânın, şahların sultânısın

Hil'at-i "Levlâk"i giydin zâhir oldun âleme  
Bu zuhûrundan vücûd buldu bu varlık yâ Resûl

Şânını vasf eylemek hiç kimseye kâbil değil

Hak bilir ancak ulüvv-i kadr ü şânın yâ Resûl

Genc-i nîmettir kapın dünyâ vü ukbâya heman  
Sâhib-i fermân-ı dâreyn sensin ey kenz-i cinân

Rahmetin bâbında Ken'ân ahkar u ednâ kulun  
Vuslatından eyleme bir lahza mehcûr yâ Resûl

MAHÛR

SOFYAN

KEN'ÂN RİFÂÎ

Nok ta i şem si ha kî kat  
şâ hı sul tâ nım A lî  
Mer ke zi nû ri ve lâ yet  
şâ hı sul tâ nım A lî KARAR

Nokta-i şems-i hakîkat şâh u sultânım Alî  
Merkez-i nûr-i velâyet şâh u sultânım Alî

Not: Güfte Dr. Server Hilmi Bey'indir.

NIKRIZ

SOFYAN

KEN'ÂN RIFÂÎ

Se lâ met her dü â lem  
Ve fâ is ter i sen ah  
de Ri zâ yı  
de İ şin tut  
Haz re ti , Al lah  
has be ten lil lah  
Yâ Re sû lal lah Al lah  
yâ Ha bi bal lah Al lah  
Ya Sey yi dî Ah me. der  
Ri fâ î E bül a le meyn

KARAR

SÛZ-NÂK

DÜYEK KEN'ÂN RİFÂÎ

Câ ni can dır Haz re ti Ah  
med Mu ham med Mus ta fâ  
Ten de hem rû hi re vâ nım  
Hem Hü sey ni mûc te bâ şâ  
dır A liy yül di Mur ta zâ ( Saz )  
hi şe hî di Ker be lâ  
MIYAN  
KARAR  
Mur ta zâ ( Saz ) Kur re i ay  
Ker be lâ  
ni Mu ham med şah Ha san ib  
Y. Ömürlü  
ni A lî

SÛZ-NÂK

DEVİR-İ HİNDÎ

KEN'ÂN RIFÂÎ



E lâ ey cüm le nin



bir mû ci di bir mûb di



i Al lah E lâ ey  
Ha kî kî



kâ i nâ tin muh di si  
bir vû cûd an cak se nin



bir tap ti ğı Al lah  
dir Zül ce lâl Al lah

KARAR



Vü cû di mâ si vâ zil lü



ha yâl dir bî ze vâl



Y. Ömürlü  
sen sin



HİCÂZ-KÂR

SOFYAN

KEN'ÂN RİFÂÎ



Al lah Al lah il lal lah



Mu ham med Re sũ lul lah



Sey yid Ah me der Ri fâ



î Hak ve liy yul lah KARAR



Ri fâ î sey yid Ah med



dir fi gâ nim fi gâ nim



Na sıl on suz ge çer bir dem



za mâ nim za mâ nim Y.Ö.

NIHÂVEND

DEVR-İ HİNDÎ

KEN'ÂN RIFÂÎ



KARAR

MIYÂN





Al lah yo lu nun

*İnsanlık İrfân İledir*

Âdemin âdemliği irfân iledir, cân iledir  
Sanma ki şöhet iledir, servet ü sâ mân iledir  
Hulk-ı hasen, hüsn-i amel nûrudur Allah yolunun  
Mazhar-ı âdâb olan elbet ulu Sübhân iledir

Kıymeti insân olanın görgüsüdür, himmetidir  
Mârifet-i nefsi onun vâcibe-i zimmetidir  
Göz gibi gör âlemi, âdem ona bir göz bebeği  
Her ne ki mevcûd ise âlemde onun nîmetidir

NIHÂVEND

DÜYEK

KEN'ÂN RIFÂÎ

Gâ fil. ne i çin

u san mı yor sun u san mı yor

sun ( Saz ) sun ( Saz )

Hâ lâ mı ci hâ na  
Gaf let le re pek de

kan mı şın sen kan mı şın  
dal mı şın sen dal mı şın

sen ( Saz ) sen ( Saz ) KARAR

MIYÂN sen sen

Hak dan da mı hiç u tân mı yor sun

ah u tan mı yor



### Bir Öğüt

Gâfil ne için usanmıyorsun  
Hâlâ mı cihâna kanmışın sen  
Hak'dan da mı hiç utanmıyorsun  
Gafletlere pek de dalmışın sen

Uslan ki yeter yarın hesap var  
Nîrân-ı firâkda çok azâb var

Hep böyle midir cihan sanırsın  
Elbet gecenin sabâhı vardır  
Hâlâ mı daha sen aldanırsın  
Her uykunun intibâhı vardır

Dünyâ ki mahall-i zevk değildir  
Câhil kalacak mahal değildir

Mâzî nerede gelir mi tekrâr  
Ecdâd ü akârib ü ehibbâ  
Kalbinde senin kederle evzâr  
Toprakda mı sevdiğin eviddâ

Bir nebze vefâsı yok fenânın  
Ezcümle cefâsı çok cihânın

Bin yıl yaşasan yine ölürsün  
Etrâfına bak kalır mı kimse  
Ahret ne imiş bilir görürsün  
Karşında senin ne işledinse

Dünyâda olan zalâm-ı cehlin  
Bâis olur ol cemâlde hecrin

İnlet ciğerin figanla âhla  
Cehlinle yüzün siyahladın sen  
Uğraşma yeter hayâl ü câhla  
Al hırsını ihtiyarladın sen

Bil kıymetini zaman zamandır  
Bilmezsen eğer sonu yamandır

Düşme yine hiç ye's ü fütûra  
Var mı acabâ bir îtibârın  
Döndür yüzünü Rabb-i Şekûr'a  
Yoktur bilirim bir iktidârın

Ken'ân ulu Pîr Edhem'in var  
Allâh ü Muhammed Ahmed'in var

NIHÂVEND

DÜYEK KEN'ÂN RIFÂÎ

Ta şıp can bah ri at tı  
taş ra be ni  
Ce mâ lin giz le mek i çün  
Ve rir bir gam ze ne Ken ân  
ver di te ni ni KARAR  
MIYÂN bu te ni  
Gö nül is ter ki  
çâk et sin be de ni Y.Ö.

Âşıkın Tahassürleri

Taşıp can bahri attı taşra beni  
Cemâlin gizlemekçün verdi teni

Gönül ister ki çâk etsin bedeni  
Ayân etsin bütün uşşâka seni

Revâ mı girye-nâk etmek seveni  
Yakıp üzme senin aşkın çekeni

Verir bir gamzene Ken'ân bu teni  
Diler görmek beni sen, sende beni

NİHÂVEND

DÜYEK

KEN'ÂN RIFÂÎ

Ey Ha bî bî zül ce lâi mâ

şû kı Rab bî Kib ri yâ

Kib ri yâ Sen sin an cak  
Kıl şe fâ at

pâ di şâ hi a za mi her  
mer ha met mah bû bi yek tâ

dü se râ dü se râ KARAR  
yı Hu dâ yı Hu dâ

MIYÂN  
Lâ yu ad is yân i le gel

dîm hu zû ra pür hi câb

pür hi câb Y. Ömürlü

UŞŞAK

DÜYEK KEN'ÂN RIFÂİ

Se ni sev dim ki mi sev dim  
i se sev dim se ve li  
se ni gör düm ne yi gör düm  
Se ni bil dim bu gö nül de  
i se gör düm gö re li KARAR  
be ni bil dim bi le li  
MIYÂN  
Se ni gör mek se ni sev mek  
i çin in dim bu ye re Y. Ö.



UŞŞAK

DÜYEK  KEN'ÂN RİFAİ

1- Yol da şim gel Al lah Al lah  
 2- Al lah a dın dâ i mâ zik  
 3- Der vi şim gel yâ ne yâ ne  
 4- El e le Ken ân tu tup sey

di ye lim Hak ka ver di  
 re de lim Her iş Al lah  
 dö ne lim Aşk şa râ bın  
 re de lim Dost ce mâ lin

ğ i miz ah di gü de lim KARAR  
 dan dır o nu bi le lim  
 kâ ne kâ ne i çe lim  
 aşk la ta vâf e de lim

*Derviş Oğüdü*

Yoldaşım gel Allah Allah diyelim  
 Hakk'a verdiğimiz ahdi güdelim  
 Allah adın dâimâ zikir edelim  
 Her iş Allah'dandır onu bilelim

Her tarafta Hakk'ı dâim görsene  
 Nefsi atıp Allah'ı bir bilsene  
 Gel bu meydâne soyunup girsene  
 Gill ü gışşı kalb evinden silsene

Hak yarattı kulluk için insanı  
 Eyledi dünyâyı onun zindanı  
 Bu karanlıkta bulanlar ifranı  
 Hak'la bâki onların dâim canı

Allah'ın arslânını dünyâda bul  
 Bulmayan burda, olur orda melûl  
 Ol edeble, başla canla ona kul  
 İstikâmetten sakın etme udûl

Kimseyi hor görme, aybın söyleme  
 Kaç yalandan Hakk'a hiç şirk eyleme  
 Hem gönül kırma, kibir, fahr eyleme  
 Kalbde aslâ bir fenâlık gizleme

Geçmişî düşünme, istikbâli hiç  
 Boş geçirme hâli, gâfil olma hiç  
 Âşık ol Allâh'a, hamr-i aşkı iç  
 Ölmeden evvel ölüp dünyâyı geç

Mürşidi Hak bilmeyen bulmaz murâd  
 Feyz-i Hak'tan olmaz aslâ ber-murâd  
 İstemezsen eyleye şeytan fesâd  
 Her hususta mürşide kıl inkiyâd

Dervişim gel yâna yâna dönelim  
 Aşk şarâbın kâna kâna içelim  
 El ele Ken'ân tutup seyredelim  
 Dost cemâlin aşk ile tavf edelim

## UŞŞAK

DÜYEK KEN'ÂN RİFÂÎ

Ah Gö züm dâ im gö rür yâ ri

Gö nül de aş kı nın zâ ri  
Di le gör ben de dil dâ ri

Gö nül de aş kı nın zâ ri  
Di le gör ben de dil da ri

MİYÂN KARAR

Ah Te nü can da o dur sâ ri

Y.Ö.

### Âşıkın Nazarı

Gözüm dâim görür yâri  
Gönülde aşkının zâri  
Ten ü canda odur sârî  
Dile gör bende dildârî

Bıraktım dilden ağıyarı  
Bütün cennetle gülzârî  
Gözümde Hazret-i Bârî  
Dilimde aşkı hem cârî

Vatandan oldu hicrânım  
Diledim görmeye cânım  
Bulunca burda cânânım  
Kavuştu aslına cânım

Benim Sayyâdî'dir nâmım  
Rifâî şân ü ünvanım  
Cemâlullâh seyrânım  
Demâdem aşka burhânım

Rifâî ahd ü peymânım  
Şeh-i Edhem'dir îmânım  
Mürüvvet Ümm-i Ken'ânım  
Hemen lütfundur âmânım

UŞŞAK

SOFYAN

KEN'ÂN RIFÂÎ

Kaç ma der viş lik ten ey

bî çâ re â vâ re ki şî

Â şî ki Hak der vi şin

Al lah la dir dâ im i şî

KARAR

UŞŞAK

DÜYEK

KEN'ÂN RIFÂİ



Sa na in san za man kâ i



nât â şık



Bir Cüm sin le bü sen yük sün zin zâ



gü tın zel kâ ü mil lu de Süb hân pin han



Süb pin hân hân KARAR MIYÂN Se ni tav sî



fe li san de ğil



lâ yık

Y. Ömürlü

UŞŞAK

DÜYEK

KEN'ÂN RIFÂÎ

Ce nâ bî Hak ka hamd ol sun

E dip ih sâ nî lâ tuh sâ  
Bi zi şük râ nî bî hem tâ

E dip ih sâ nî lâ tuh sâ  
Bi zi şük râ nî bî hem tâ

KARAR

MIYÂN

Mu ham med üm me ti kıl dı

Y.Ö.

UŞŞAK

SOFYAN  KEN'ÂN RİFÂÎ

Lâ i lâ he il lâ lah  
Aşk be ni et ti ze bûn

Nur Mu ham med sal lal lah  
Ne ya man mı ş bu fû sûn

Has bi rab bî cel lâ lah  
Der di aşk la ge ce gün

Vir dim Al lah il lah lah  
eş ki çeş mim ol du hûn

KARAR 

Âşık Mâşûku Temâşâ Etmekle  
Firkatten Âzâd Olmaz

Lâ ilâhe illallah  
Nur Muhammed sallallah  
Hasbi-Rabbî cellallah  
Virdim Allah illallah

Aşk beni etti zebûn  
Ne yamanmış bu fûsûn  
Derd-i aşkla gece gün  
Eşk-i çeşmim oldu hûn

Gelin âşık yanalım  
Aşkı her dem analım  
Can bize âşıktır heman  
Aşk meyine kanalım

Her taraf gül açıyor  
Dere çoşkun akıyor  
Bülbül ötüp duruyor  
Beni âhım yakıyor

Demedim mi sana ben  
Bana sensiz bu beden  
Oluyor bâr-ı girân  
Acı ahvâlime sen

A güzelim nerdesin  
Kaldır hicran perdesin  
Bana göster kendini  
Bilirim her yerdesin

Seni temâşâdayım  
Gerçi ben safâdayım  
Firkatinle âh yine  
Dem-be-dem yanmadayım

Zevk bana aşkın hemen  
Seni yansın mı seven  
Yoksa başka çâresi  
Al beni benden hemen

Kalksın hicran aradan  
Vuslatın ver câvidân  
Merhamet et Ken'an'a  
Taptığım bir Yaradan

UŞŞAK

DÜYEK KEN'ÂN RIFÂÎ

Yâ i mâ mel kib le teyn

Yâ a zî zen neş e teyn

Kur re tül ay ni ha bî bî sey yi

dî ced dül Hü seyn KARAR

HÜSEYNÎ

CURCUNA KEN'ÂN RIFÂI

Bî çâ re yim te ves  
sül e de cek bir a  
me lim yok Kor ku  
yo rum ben ken di me  
lâ yık bir e me lim  
yok Miyan Mu te ri fim  
cür mü me öz re tâ  
72 kat la yü züm yok



Ya rab bi ma â si  
Her cür müy le ce mâ  
den li sâ nım söy le  
lin den baş ka is te  
mez ol muş  
mez ol muş

Karar Y. Ömürlü

### Münâcât

Bîçâreyim tevessül edecek bir amelim yok  
Korkuyorum ben, kendime lâıyk bir emelim yok  
Mu'terifim cürmüme özre tâkatla yüzüm yok  
Yâ Rabbi maâsîden lisânım söylemez olmuş  
Her cürmüyle cemâlinde başka istemez olmuş

Çoğaldıkça dileğim fazlın artmakta dem-be-dem  
Artıkça hâcetim in'âmın artmakta dem-be-dem  
İsyanlarıma karşı lutfun artmakta dem-be-dem  
Rahmetini isteyene sen rahmetler saçarsın  
Seni dileyen âşıka cemâlini açarsın

Varamazsam rahmetine kusûrumdan İlâhî  
Rahmetin bana yetişmek için boldur İlâhî  
Fakîrim, zelîlim ben, inâyet senden İlâhî  
Nerde olsam beni görür, sözümü işitirsin  
Gizli açık her nem varsa elbette bilirsin

Her dem lutfunla beni gark et, cemâlinle şâd et  
Kalb-i virânımı hem nûr-ı aşkınla bünyâd et  
Gaflet ü zulmetlerden beni berî vü âzâd et  
Ken'ân gibi âciz günahkâra oldu ebed  
"Kul yâ ibâdiye'llezî esrefü"\* muhkem sened

ŞEREF-İ HAMÎDÎ (ŞEREFNÜMÂ)

DÜYEK KEN'ÂN RIFÂÎ

Üm mi Ken ân ol du göz  
ler den  
den ni hân İn le kal bim  
Ağ la göz ler  
in le dur ma  
ağ la git ti  
et et fi gân KARAR  
naz naz li cân  
MIYÂN  
Fir ka tiy le â te şe  
yan di  
YÖMÜRLÜ  
di ci hân

SABÂ

DÜYEK KEN'ÂN RIFÂÎ

Bir ge ce mâ nâ da  
gör düm yat mı şım  
Bir fi râ şı âl de  
Nâ zü is tiğ na i le  
ür yâ nı ten  
o nûr be den ( Saz )  
ten den ( Saz ) KARAR Sev di ğim  
sî nem de et mek te  
se mâ  
Y. Ömürlü

SABÂ

DÜYEK

KEN'ÂN RIFÂÎ

Âh Fir ka tin nâ riy le yan dim

yâ Ha bî bal lah me ded

Kal ma dı sab rü ta ham mül  
Dil de göz de yâ Re sû lal

bi ka kâr ol dum me ded KARAR  
lah ha yâ lin dir me ded

MİYÂN

Âh Â şı ka der man da can da

dâ i mâ aş kın ye ter Y.Ö.

*Na't-i Hazret-i Nebevî*

Firkatin nâriyle yandım yâ Habîballah meded  
Kalmadı sabr ü tahammül bî-karâr oldum meded

Âşıkâ derman da can da dâimâ aşkın yeter  
Dilde, gözde yâ Resûllallah hayâlidir meded

Çok günâhım gerçi, affetmek de şânındır meded  
Maksadım âh ü figandan bir cemâlidir meded

Dil-figârım, derd-mendim, kıl mürüvvet sen şehâ  
Ken'an'ı ihyâ eden ancak visâlidir meded

SABÂ

SOFYAN

KEN'ÂN RIFÂÎ



Nâ mi mız yok

ken a dem de



var e den kim

dir bi zi



söy le

han gi

lut fu

nu Al



la hın in

kâr et

me li

KARAR

MIYÂN



Âh çâ re siz

kal sak

bi ze

kim



dest

gî rü

çâ re

sâz

Y.Ö.

## HÜZZÂM

DÜYEK

KEN'ÂN RİFÂÎ

Öy le ser mes tim ki bil mem

ben mi aş kım aşk mı ben

İm ti zâc dan seç mez ol dum  
Ak lü fik rim bun lar iş te

ten mi ruh dur ruh mu ten  
ben de ser ger dâñ e den

KARAR

MIYÂN

Ben i sem aşk aşk ne dir yâ

ben ne yim ger aşk sa ben Y.Ö.

## HÜZZÂM

DÜYEK KEN'ÂN RİFÂÎ

Tâ e zel den â şı kim bir

şı ve kâ rın â nı na

Cüm le â lem ol du hay ran  
Hiç do yul maz vec hi nin sub

kâ me tü en dâ mi na KARAR  
hu me sâ sey râ nı na

MIYÂN

Kâ me ti mev zûn san ki

bir e lif â sâ o nun Y.Ö.

HÜZZÂM

SEMÂÎ

KEN'ÂN RIFÂÎ

Al la him Pey gam be

re hem â li ne

ey le sa

lât O ta hiy yât

hür me ti ne bu la

lim em

nü ne cât sal li

ya rab bi a lâ

128



Mu ham med rah me  
tel lil a le  
mîn rah me  
tel lil â le  
mîn Karar Y.Ömürlü

HÜZZÂM

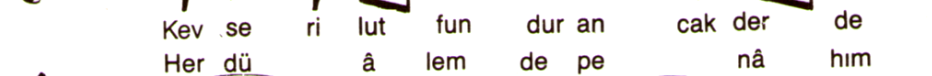
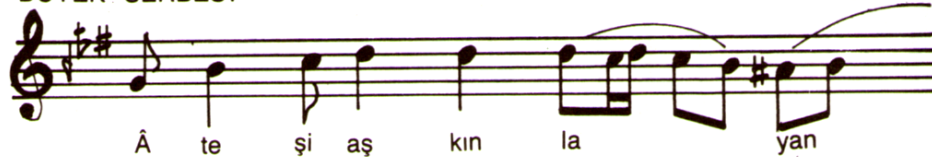
DÜYEK KEN'ÂN RİFÂÎ

So yun va rin dan â rin dan  
he le gel gir bu mey dâ ne  
E ğer is ter i sen Hak kı  
ca nın ver aş ka mer dâ ne  
Al lah Al lah Al lah Al lah  
lâ i lâ he il lâ Al lah  
lâ i lâ he il lâ Al lah  
Mu ham med hak Re sû lul lah Y.Ö.

## HÜZZÂM

DÜYEK SERBEST

KEN'ÂN RIFÂÎ



HÜZZÂM  
(Şarkı)

CURCUNA

KENAN RIFÂÎ

Ey be nim leb  
bey ki aş  
kim cis mü  
câ nim  
ey gü zel  
Söy le zah  
Et me aş  
mim kın dağ la mı  
yıp na ben kâ

134

den fir re bê vâ ni mi ey  
ih meh MIYÂN KARAR Dil de  
sen den  
baş ka yok ken  
tap tı ğım  
hiç bir  
gü zel Y.Ö.

HÜZZÂM

DEVİR-İ HİNDÎ

KEN'AN RİFÂİ

Kul lu ğu mü

min le rin

bir u lu süb

hâ ne dir

bir u lu süb

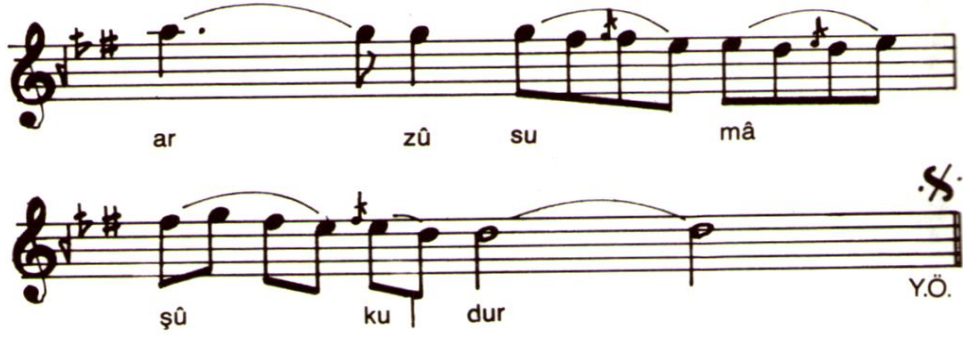
hâ ne dir

Hiz me ti der  
Â şı ka yok

viş le rin  
baş ka şey

136

er var o sa lan hep in ef  
 sa ne dir dir ne dir  
 er var o sa lan hep in ef  
 sa ne dir dir KARAR  
 MIYÂN sa ne dir dir  
 Gör dü ğü mah  
 bû bu dur  
 ar zû su mâ  
 şû ku dur



*Bilgiden Maksad Allah Mârifetidir*

Kulluğu mü'minlerin bir ulu Sübhân'edir  
Hizmeti dervişlerin er olan insânedir

Gördüğü mahbûbudur, arzusu mâşûkudur  
Âşıkâ yok başka şey, varsa hep efsânedir

Sâhib-i ilm ü edeb ârif-i billâh olur  
Mazhar-ı kalb-i selîm, hem tecellî-gâh olur

Cümle bilgiden garaz Hakk'ı görüp bilmedir  
Kim buna ermiş ise âleme o şâh olur

Çok şükür Allâh'a ki eyledi ihsân bize  
Zulmet-i dünyâda bir mürşid-i âlî bize

Şükr ile Ken'ân diyor etti inâyet Hudâ  
Lutf edip oldu ayân Hak o cemâlden bize



## 8. ÖZGEÇMİŞ

### **Yüce Gümüş**

1985 yılında İzmir'de dünyaya geldi. Müziğe, 10 yaşında ud ile başladı. İlk ud derslerini TRT İzmir Radyosu ud sanatçısı Tunca Yüksel'den aldı.

Lisans eğitimini Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Klâsik Türk Müziği Bölümü Temel Bilimler Ana Sanat Dalı'nda, yüksek lisans eğitimine ise Haliç Üniversitesi Konservatuvarında devam etti. Eğitim hayatı boyunca, Arif Biçer, Yılmaz Yüksel, Tunca Yüksel, Prof. Mutlu Torun, Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Yard. Doç. Çetin Körükçü, Dr. Murat SâlimTokaç gibi hocalardan istifade etmiştir. Pek çok konser ve konferansa imza atan Yüce Gümüş, müzik ve edebiyat konulu bir derginin de editörlük görevini üstlenmiştir. Ayrıca 2009 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu'na katılmış ve halen bu kurumda görevine devam etmektedir.