

## HÂŞİM BEY'İN ŞEHNÂZ İLÂHÎSİ VE UNUTULAN ŞEHNÂZ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎFİ Hâşim Bey's Şehnâz Hymn and His Forgotten Şehnâz Mevlevî Âyîn-i Şerîf

Cem ÇIRAK\*

### ÖZ

Türk müzik tarihinin önemli şahsiyetlerinden biri olan Hâşim Bey, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin meşk silsilesinin bir halkası olmasıyla, hocalığıyla, bestekârlığıyla, saray hizmetleriyle ve yazdığı mecmuayla meşhur olmuş bir sanatkârdır. Mevlevîlik ve Bektâşîlik yollarına müntesib olduğunu bildiğimiz bestekârın müellifi olduğu mecmuaya dâhil ettiği edvârında aktardığı müzik ve insan vücudu hakkındaki ezoterik bilgiler de kendisinin tasavvuf zevk-i mânevîsine bağlı olduğu fikrini pekiştirmektedir. Buna rağmen bugün geleneksel TSM repertuarımızda bestekârın müzik yapıtları arasında tek bir Şehnâz eser hâric ilâhî bulunmamaktadır. Sanatkârın eserleri âyîn, beste, ağır semâî, yürük semâî, köçekçe ve şarkı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli kaynaklarda çokça Bektâşî nefesi bestelediği fakat bu tasavvuf yolunun gizliliği dolayısıyla bestekâr isminin saklanması sebebiyle eserlerin meçhulleştiği, ayrıca bestelediği iki Mevlevî âyîn-i şerîfin de mevlevîhânelerde icrâdan men edildiği ve bunlardan Şehnâz makâmında bestelenmiş olanın zamanla unutulduğu kaydedilmiştir. Sûzinâk makâmında bestelenmiş olan diğer âyînin eski kaynaklar kendi zamanlarında bilindiğini kaydetmişse de, günümüzde Mevlevî âyînleri alanında yapılan çalışmalarda bu âyînin de bestesine rastlanmamıştır.

Bu çalışmada müzikal biçim üzerinde yoğunlaşan bir incelemeyle, sanatkârın günümüze ulaşan tek ilâhîsî ve günümüze ulaşamamış olan Şehnâz Mevlevî âyîni araştırılmış ve aralarındaki ilgi tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Hâşim Bey, Şehnâz İlâhî, Şehnâz Mevlevî Âyîni, Sûzidil Mevlevî Âyîni, Eser İnceleme.

### ABSTRACT

Hâşim Bey, who is one of the important personalities of Turkish music history, being a link in Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi's meşk school was an artist known for his instructiveness, composition, palace services and a book he had written titled as "Hâşim Bey Mecmuası". The artist who devoted himself to the Mevlevî Order and Bektâşî Order, transferred some esoteric knowledge about music and human body and this enforces the idea of his devotion to mysticism. Despite that situation, today in out traditional Turkish art music repertoire, there are no hymns expect just one Şehnâz hymn amongst the composer's musical artworks. His artworks are classified by the forms of âyîn, beste, ağır semâî, yürük semâî, köçekçe and şarkı. Different sources note that, he composed many nefeses which are hymns of the Bektâşî Order, but because of the secretive structure of the order, composer of those artworks was forgotten so those works became obscure, also both the two Mevlevî âyîn-i şerîfs he had composed were forbidden to play in mevlevîhânes and one of them composed in makâm Şehnâz has been forgotten in time. Even though older sources tell that the other âyîn, composed in makâm Sûzinâk, is known in its time, we can't find this musical artwork's scores in today's studies on Mevlevî âyîns.

In this paper, the relation between the composer's only hymn we have and his Şehnâz Mevlevî âyîn which couldn't survive today is spotted with analyzes focusing on melodic form.

**Keywords:** Hâşim Bey, Şehnâz Hymn, Şehnâz Mevlevî Âyîni, Sûzidil Mevlevî Âyîni, Musical Artwork Analysis.

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 16.10.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 31.10.2019

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Ar. Gör., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü.  
cemcirak@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9527-0550>

**Atf/Citation:** Çırak, C. (2019) Hâşim Bey'in Şehnâz İlâhîsî ve Unutulan Şehnâz Mevlevî Âyîn-i Şerîfi *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 33-50

### Extended Abstract

Hamâmîzâde İsmâil Dede and his students hold a powerful and influential place as artists in Turkish music history and its future. They both reflected their modernization age in an utterly traditional way and effected their future as being the tradition itself. Many of the İsmâil Dede school members being followers of the Mevlevî Order, also represent a huge part of the famous Mevlevî Order's music culture. There were composers, singers, various musical instrument players, theoreticians etc. among them.

Hâşim Bey, who is one of the important personalities of that music school, was an artist known for his instructiveness, composition, palace services and a book he had written titled as "Hâşim Bey Mecmuası". The artist who devoted himself to Mevlevî Order and Bektâşî Order, transferred some esoteric knowledge about music and human body and this enforced the idea of his devotion to mysticism. Despite that situation, today in the traditional Turkish art music repertoire, there are no hymns except just one Şehnâz hymn amongst the composer's musical artworks. His artworks are classified by the forms of *âyîn*, *beste*, *ağır semâî*, *yürük semâî*, *köçekçe* and *şarki*. Different sources note that, he composed many *nefes* which are hymns of the Bektâşî Order, but because of the secretive structure of the order, composer of those artworks was forgotten so those works became obscure, also both the two Mevlevî *âyîn-i şerîfs* he had composed were forbidden to play in mevlevîhânes and one of them composed in makâm Şehnâz has been forgotten in time. Even though older sources tell that the other *âyîn*, composed in makâm Sûzinâk, is known in its time, we can't find this musical artwork's scores in today's studies on Mevlevî *âyîns*.

In this paper, the relation between the composer's only hymn we have and his Şehnâz Mevlevî *âyîn* which couldn't survive today is spotted with analyzes focused on melodic form.

Analyzes used in this work starts with the lyrical structure of the composition. Lyrics were also analyzed according to their form and meter which simply can be identified as *usûl* of the lyrics. Melodic form, detected with musical sentences, was compared with the lyrics' structure.

After the analysis of the lyrics, possible critics on the editions of the artwork were searched. If there were any, critics were added to the study.

Later, micro analyzes on the musical sentences were performed. Phrases of the musical sentences were detected. Therefore a detailed musical form was spotted on. That form was stated as a formula and a table. The table contains; musical sentences with their phrases, rhythm measure numbers and lyrics' verses with numbers. The formula contains; musical sentences with their phrases, their position on the sheet and their queue.

When the formal analyzes was done, more detailed musical analyzes were stated. Musical sentences were focused on. Analyses on lyrical structure, rhythmic structure (*usûl*) and melodic structure were combined. Every obtainable data that was found was tried to be explained.

Macro rhythmic structural analysis, which played a major role in this study, was stated after these analyses. If the *usûl* identified on the editions of the musical piece was in need of being criticized, critic was made with eliminating every possible other *usûls* one by one. All the *usûls* were visualized with schematics combined with the melody which is divided into its musical phrases. Information on why that *usûl* was eliminated or why it was accepted for applying with the melody is given before every schematic.

Applying this musical analysis method showed that the *usûl* written on the editions of the artwork was mistakenly written in the 28/4 version of the *usûl* Devr-i Kebir instead of the 28/8 version. At the same time differences between the *usûl* Devr-i Kebir versions discussed. Also, another 28/8 (14/4 actually) version of the

usûl was spotted in the source written by Râuf Yektâ. That version of the usûl obviously has an exact harmony with the lyrics' rhythm settled on the melody. In the same source, the mentioned version of the Devr-i Kebir is demonstrated with a Mevlevî Âyîn-i Şerîf's third *Selâm*'s first part. Many structural similarities were spotted when this âyîn and the Şehnâz ilâhî compared. The idea of the Şehnâz ilâhî's possibility of being a part of a Mevlevî âyîni that we inferred from the analysis got really stronger by the light of the data we had got from the artist's life story. Another Mevlevî âyîni was searched to prove the idea conclusively. Among the many, Zekâî Dede's Sûzidil Âyîn-i Şerîf was one of the very similar ones. When we compared this artwork's first part of the third selâm, same similar melodic structure, similar rhythmic structure, similar lyrics structure and similar lyric settling on the usûl was found. Thanks to the data acquired from the analyzes, it is possible to say that the Şehnâz ilâhî may be the possible forgotten Şehnâz Âyîn's first part of the third selâm.

Mevlevîlik meşrebini etkisi altında bir meşk silsilesi olan Hamâmîzâde İsmâil Dede ekolünün mensûbu olan Hâşim Bey'in tasavvuf yoluna hem Mevlevîlik hem de Bektâşîlik yollarından bağlılığına rağmen, dînî-tasavvûfî müzik eserleri olarak günümüze iki Mevlevî âyîninin sadece künyesinin ve tek bir Şehnâz ilâhîsinin ulaşabilmiş olması beklenmedik bir durumdur. Bu yüzden araştırmaya ve incelemeye değer görülmüştür. Aldığı saray görevleri arasında sermüezzinlik dahî bulunan, önce Mevlevîlik yolunun, daha sonra Bektâşîlik yolunun mânevî yaşantısını ve müzik yaşantısını tecrübe eden Hâşim Bey'in bu ilâhiden başka birçok dînî-tasavvûfî eser bestelemiş olabileceği gâyet muhtemel bir fikirdir.

Çalışmada, bestekârın hayâtından yola çıkarak, günümüz repertuarında neden başka dînî-tasavvûfî eserlerinin bulunmadığı sorusuna cevaplar aranmıştır. Geleneksel Türk müziği repertuarımızda bulunan Hâşim Bey'in bestelediği bilinen iki Mevlevî âyîninin neden günümüze kadar ulaşamadığı tartışılmıştır. Bu bilgilerin ardından, bestekârın elimizdeki tek dînî-tasavvûfî eseri olan Şehnâz ilâhîsi daha da önem kazanarak ilginç hâle gelmiştir.

Bestekârın, âyînler ve nefesler bestelediği bilgisi mevcutken (Özalp, 2000, s. 565) sâdece bu ilâhînin günümüze ulaşabilmesinin sebep olduğu merak, eserin detaylı bir şekilde incelenmesini gerektirmiştir.

Şehnâz ilâhînin Aytaç Ergen'in nota arşivinden (Ergen, 2010) ulaşılan Halil Can ve Yusuf Ömürlü imzalı iki nüshası da aynı içeriğe sâhiptir. Dolayısıyla edisyon kritik yöntemiyle eser hakkında yeni bilgiler ortaya çıkarılamamaktadır. Bu seçeneğin ortadan kalkmasıyla çalışmaya esas kabul edilen mevcut nüsha üzerinden biçimsel bir inceleme yoluna gidilmiştir.

Biçimsel incelemede sırayla kullanılan güfte özellikleri, müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin sınırları, ardından ortaya çıkan biçim kurgusunu tasvir eden tablo ve formüller, müzik cümlelerinin tahlili, usûl eleştirisi ve usûl-vezin yerleşimine yer verilmiştir. İncelemeler sırasında elde edilen bulgular çeşitli tablo ve şekillerle görselleştirilerek çalışmanın anlatım gücünün artırılması hedeflenmiştir.

Buradan çıkan sonuca göre benzer biçime sâhip bir eser araştırılıp, karşılaştırılmak üzere seçilerek Şehnâz ilâhîde kullanılan inceleme aşamaları tekrar seçilen eser üzerinde uygulanmıştır. İki inceleme de karşılaştırarak ortaya çıkan bilgiler de sonuç bölümünde derlenmiş ve muhtemel görülen varsayımlar sıralanmıştır.

Şehnâz ilâhînin kullanılan iki nüshası, inceleme sonunda oluşturulan yeni nüshası, Sûzidil âyîninin kullanılan nüshasının inceleme için içeriği korunarak yeniden yazılmış versiyonu ekler kısmında sunulmuştur.

### Hâşim Bey

Seyyid Mehmed Sâdık Ağa'nın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelen Hâşim Bey henüz çocuk yaşta iken<sup>1</sup> Enderûna alınmıştır. Daha bu yaşlarda gösterdiği müzik yeteneğiyle parlayarak yetiştirilmesi için Dellâlzâde İsmâil'in eğitimine verilmiştir. Dellâlzâde'nin Hâşim Bey'le çok ilgilenerek kısa bir sürede terfisine vesîle olduğu fakat bir müddet sonra bilinmeyen bir sebepten ötürü Hâşim Bey'in Şâkir Ağa'nın yanına verildiği, bu durumun da Dellâlzâde'yi çok üzüp saraydan ayrılmasına sebep olduğu söylenmektedir. Daha sonra da Hâşim Bey Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin eğitimine verilmiştir (Özalp, 2000, s. 562-563).

Meşk silsilesi içinde hayli ağır basan Mevlevîlik yolunun Hâşim Bey'de de sirâyeti olmuş olacak ki kendisi de bir Mevlevî şeyhi olan Nazîf Dede Hz.'ne intisâb etmiştir (Özalp, 2000, s. 564). Bu durumun onun müzik hayâtına etki etmediğini söylemek mümkün değildir. Zîra bestelediği eserlerden ikisinin Mevlevî âyîn-i şerifi olması bu etkinin bir neticesi olarak sayılabilir. İşte tam bu nokta makalenin konusuna zemîn hazırlamıştır.

<sup>1</sup> Bu konuda kaynaklar arasında çelişki vardır. Nazmi Özalp on bir, Nuri Özcan sekiz yaş olarak belirtmektedir.

Hâşim Bey'in azîzine duyduğu muhabbet o kadar kuvvetli gelmiş olmalı ki, bestelediği bu iki âyînin güftelerini aykırı bir tercih yaparak onun sözlerinden seçmiştir. Mevlevî geleneğinde, bazı küçük kısımlar hâric âyînlerin tamamen Hz. Mevlânâ'nın sözlerinden bestelenmesi gereği (Ak, 2016, s. 172) oldukça katı bir kuraldır. Nazîf Dede Hz.'nin huzurunda bu âyînlerden biri icrâ edildikten hemen sonra olay Konya'da duyulunca Konya Çelebisi Said Hemdem hem âyîni okunmaktan men etmiş, hem de Nazif Dede Hz.'ne bir tekdîrname göndermiştir (Özalp, 2000, s. 565).

Daha sonra, muhtemelen Nazif Dede Hz.'nin irtihalinin ardından Hâşim Bey'in Bahâriye Bektâşi Tekkesi şeyhi Hâfız Baba Hz.'ne intisâb ederek Bektâşîlik yoluna girdiği (Özcan, 1997, s. 407-408) bilinmektedir. Esâsen Nazif Dede Hz.'nin Şehnâz bestelenen sözlerinde de Bektâşî meşreb bir zevkin bulunduğu şu mısra üzerinden söylenebilir: "Şems ü Mevlânâ Muhammed'le Ali'nin sırrıyam".

Bestekârın dînî eserlerine ulaşmaktaki zorluğumuz bu yolun daha içe kapalı yapısıyla artmıştır. Çünkü Bektâşîlik tarikatıyla ilgili birçok şey gibi nefeslerin bestekârları da hâliyle gizli kalmaktaydı. Bu durumun sebebiyle ilgili çeşitli yorumlar yapmak mümkünse de, yolun erkânının genel mahremiyet temâyülünün, duruma sirâyet etmiş olması çok daha kuvvetli bir ihtimâldir.

Saray görevine alındıktan sonra kısa sürede terfi alan Hâşim Bey, çavuş mülâzımlığından, çavuşluğa, ardından başçavuşluğa kadar yükselmiştir. Daha sonra ise hâne-i hassâ'ya alınarak sermüezzinlik ve musâhiblik görevlerini üstlenmiştir.

Üç evlilik yaptığı bilinen bestekâr 1847 yılında hac vazifesini yerine getirmiştir ve 1868 yılında vefât etmiştir. Bir talihsizlik neticesinde yıkılan mezar taşının üzerinde fes ve püskül, fesin altında da Bektâşî Tâc-ı Şerîfi bulunduğu ve şu kitâbenin bulunduğu söylenmektedir: "*Tarîkât-ı âliyye-i nâzenîn fukarasından hâce-i mûsikî, ser sâzendegân-ı hassâ'dan Hâşim Bey Rûhu için lillâhi teâlâ Fâtihâ sene 1285*" (İnal, 1958, s. 185). Sanatkârın sâzendeliğiyle ilgili bir bilgiye rastlanmıyorken "sâzendegân-ı hassâ" tâbirinin burada bulunması oldukça dikkat çekicidir (Özcan, 1997, s. 407-408). Sâzendegân-ı hassâ ünvanının kendisinin yazmış olduğu bir dilekçede ve mecmuasında da yer aldığı bilinmektedir (Yalçın, 2016, s. 16).

Hâşim Bey'in bestelerinin yanı sıra şiirleri, Tarz-ı Nevîn ismiyle terkiib ettiği bir makâmı ve edvâr bilgilerini de içeren bir güfte mecmuası bulunmaktadır. Başlıca öğrencileri arasında Hacı Fâik Bey, Hacı Ârif Bey, Ekmekçi Bağdasar Ağa, Bolâhenk Nûri Bey gibi isimler bulunmaktadır (Özalp, 2000, s. 565).

### Hâşim Bey'in Bestelediği Mevlevî Âyîn-i Şerîfleri ve Âkıbetleri

Bugün geleneksel Türk müziği repertuarımızda kayıtlı olan ve Nazif Dede Hz. huzurunda bir kez icrâ şansı bulunduğunu bildiğimiz Sûzinâk âyîn "Bülbül aceb deryâ-dil ü..." sözleriyle başlıklandırılmış (Ergun, 2017, s. 543) iken, Şehnâz âyîninin tamamen unutulduğu söylenmektedir. Günümüz kaynaklarında ise Sûzinâk âyîninin de bestesi bulunmamaktadır. Sûzinâk âyîn icrâdan men edildikten sonra Hâşim Bey'in bu eserlere Hz. Mevlânâ'nın sözlerini giydirek diğer Mevlevîhânelerce kabul görmesi için çaba sarf ettiği fakat bu müdahalenin amacına ulaşamadığı (Özcan, 1997, s. 407-408) söylenmektedir. Sonuç olarak da âyînlerden birisi yasaklandığı için diğeri de icraya imkân bulamamıştır. Dolayısıyla eserler icrâ edilmediği için meşk yoluyla öğretilip öğrenilerek yayılması da bir anlamda engellenmiştir.

Kaynak eserlerde karşımıza Hamâmîzâde İsmâil Dede ve Zekâî Dede gibi sanatkârların dahî, besteledikleri yeni âyînlerin bazı kimselerce beğenilmediğine ve bu durumun bestekârların şevkini kırdığına dâir bilgiler (Ergun, 2017, s. 463) çıkmaktadır. Dolayısıyla yeni bestelenen bir âyîninin bu çevrede kabul görmesi oldukça

zorken bir de güftelerinin Hz. Mevlânâ'dan seçilmemiş olmasının Hâşim Bey'in âyınlarına karşı sergilenen muhâfazakâr muhâlefetin katlanmasına sebep olduğu söylenebilir.

### Hâşim Bey'in Şehnâz İlâhîsinin Yapısı ve Usûl İçeriği

Bestekârın bestelediği ve sonradan unutulmuş yazılı kültüre dökülemediği söylenen dinî eserlerinin hâricinde tek bir ilâhîsinin günümüze kadar ulaşmış olması, bu ilâhî üzerine dikkat çekici bir durum ortaya koymaktadır. Bu yüzden eser üzerinde detaylı bir biçim incelemesine gerek duyularak sonuçlar değerlendirilmiştir.

İlâhînin Hasan Nazîf Dede Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde inşâ edilmiştir. Beyitler hâlindeki güfte yine beyitler esas alınarak bestelenmiştir.

Eserin incelenen Halil Can ve Y. Ömürlü nüshaları (Ergen, 2010) birbirleriyle içerikleri açısından eşittir. Halil Can nüshası ek olarak bestelenen sözlerin tamamını ve güfte sâhibinin ismini belirtmektedir. Usûl 28/4 ölçülmüş ve Devr-i Kebir olarak tanımlanmıştır. Fakat ileride yer alacak bir değerlendirme sonucunda oluşturulan nüsha üzerinde usûlün 28/8 olarak ölçülmesi ve yine Devr-i Kebir olarak tanımlanması uygun görülmüştür.

İnceleme özelinde müzik cümleleri parantez içinde ardışık harflerle, müzik cümlecikleri de tırnak içinde italik sıra sayılarıyla ifâde edilmiştir.

Yeni oluşturulan nüsha üzerinde bestenin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) cümlesi 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "1" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "2" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "3" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(b) cümlesi 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "4" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "5" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "6" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(c) cümlesi 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "7" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "8" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "9" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

Bestekârın eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

**Tablo 1. Eserin Biçim Kurgusu (1)**

Cümle(cümlecik)	a(1,2,3)	b(4,5,6)	c(7,8,9)	b(4,5,6)
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	3,4
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusunu müzik cümleleri ve buldukları ölçülerin numaralarıyla birlikte  $A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(3,4)]$  formülüyle ifâde etmek mümkündür.

Eserin bu hâliyle biçimsel olarak terennümsüz bir nakış, yani günümüzde yaygınlaşmış şarkı biçiminde olduğunu söylemek mümkündür.

Müzik cümlecikleri 7/4, 7/4 ve 14/4 ölçülen sürelerle sıralanmıştır. Müzik cümlesi kurgusunda ilk iki tef ile iki ayrı müzik cümlecğiyle bir ölçü süresince bestelenmişken, son iki tef ile bir müzik cümlecğiyle yine bir ölçü süresince bestelenmiştir. Hece dizilimi ikinci hecelerin birer dördlük süreyle yer değiştirmelerinin hâricinde müzik cümleleri arasında benzer kurgulanmaktadır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi eserin zemînini oluşturmaktadır. İlk mısra'a iki ölçü boyunca eşlik etmektedir. Burada oluşturulan cümle-cümlecik kurgusu diğer cümlelerde de istisnâsız olarak tekrar edilmektedir. Birbirine eşit iki kısa müzik cümlecğinden ve bunlardan her birinin iki katı süreye sâhip uzun bir müzik cümlecğinden

müteşekkildir. “2” ile “3” arasındaki ayrımın net olarak anlaşılmasını sağlayabilmek için “2” müzik cümlecığinin son dörtlüğünün sonraki müzik cümlecığıne bağlantı amacıyla eklendiği söylenmelidir.

(b) cümlesi eserin genel kurgusuna uymaktadır. Zemîn kısmıyla hemen hemen aynı ritim kurgusuna sahiptir.

(c) cümlesi eserin kurgusuna uyarken, ritim kurgusunu değiştirilerek ilk iki müzik cümlecığında daha sade bir ritim kurgusuyla karşımıza çıkmaktadır.

28/8 Devr-i Kebir usûlü tesbit edilirken eserin nüshalarda karşılaşılan diğer usûller ve ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel diğer usûller şöyle tartışılmıştır:

Eser, nüshalarda belirtilen Devr-i Kebir (Özkan, 2013, s. 753-756) usûlüyle icrâ edildiği zaman ilk iki darbından itibaren sözlerle ve ezgiyle estetik bir kaygı ile açıklanamayacak bir senkop oluşmakta, uyumsuzluk meydana gelmektedir. Bu kaynakta usûlün 24/4 mertebesini “Muzâaf Devr-i Kebir” olarak tanımlamaktadır. 28/8 mertebesi ise yalnız Devr-i Kebir olarak kaydedilmiştir. Timuçin Çevikoğlu'nun Mevlevî Âyınları'nda bu usûlün semâ törenlerindeki Devr-i Veleđî yürüyüşüne eşlik edebilmek için kullanıldığı ve muzâaf kelimesinin “ikili, iki kat” anlamlarına geldiği bilgileri mevcuttur (Çevikoğlu, 2011a, s. 23).

The image shows a musical score for 'Devr-i Kebir'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 28/8 time signature. The melody is written in a single line with a treble clef. The lyrics are: Hâki pâ yi haz re ti Mol lâ yı Rû mî yem ve li. The score is divided into three sections labeled 1, 2, and 3, each with a different rhythmic pattern. The first section (1) has a 28/8 time signature, the second (2) has a 28/8 time signature, and the third (3) has a 28/8 time signature. The score ends with a fermata over the final note.

Şekil 1. Ezgi ve Usûl Eşliği 1

Ezgi üzerindeki hece yerleşimi ön plana çıkarılıp bu usûlle eşlik edildiği zaman uyumsuzluk daha da belirginleşmektedir.

The image shows a musical score for 'Devr-i Kebir Usulü'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 28/8 time signature. The melody is written in a single line with a treble clef. The lyrics are: Hâ ki pâ yi haz re ti Mol lâ yı Rû mî yem ve li. Below the melody, the syllable arrangement is shown: fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün. The score is divided into two sections labeled 'Devr-i Kebir Usulü' and 'Hece Dizilimi'.

Şekil 2. Usûl Üzerindeki Hece Dizilimi 1

Bu yüzden ezgi yapısının gündeme getirdiği muhtemel bütün usûller mercak altına alınmıştır.

Müzik cümleciklerine göre usûl ölçülmeye çalışıldığında 7 ve 14 zamanlı Devr-i Hindî ve Devr-i Revân usûlleri yapı birimlerinin hacmi doğrultusunda uygun düşse de bestedeki kuvvetli zayıf zaman değişimlerinin usûlde karşılık bulamaması sebebiyle ihtimaller arasından elenmiştir. Özellikle ilk üçlülerin kuvvetli iki dörtlükle başlayacak şekilde bestelenmiş olması ve yedili gruplar arasında ritim kurgularının sürekli farklılaşması gibi etkenler de göz önünde bulundurulmuştur.

Şekil 3. Ezgi ve Usûl Eşliği 2

Devr-i Revân usûlü de Devr-i Hindî usûlü ile aynı sebeplerden dolayı elenmiştir.

Bu durumda akla Râuf Yektâ'nın (Nasuhioğlu, 1986, s. 120-121) ve muhtelif mecmuaların (Yalçın, 2016, s. 96)<sup>2</sup> Devr-i Kebir usûlünü 14 zamanlı olarak tanımladığı göz önüne alınarak usûlün 14/4 yani 28/8'lik mertebesi ezgi üzerinde denenmiş ve eserin tamamıyla uygun düşmüştür.

Şekil 4. Ezgi ve Usûl Eşliği 3

Râuf Yektâ, Devr-i Kebir usûlünü, yürük olan mertebenin Mevlevî âyînlerine has olduğu belirterek iki mertebeye anlatmıştır. Ayrıca burada gösterilen usûlün, dokuzuncu ve onuncu darplarıyla günümüzde genel olarak kabul gören nazârî sistemden farklı olarak, tam da örnek eserlerdeki vezin yerleşimine uygun bir şekilde farklı olduğu görülmektedir. Bu vezin yerleşimi incelediğimiz ilâhîye de oldukça benzerdir. Râuf Yektâ'nın verdiği örnekteki “der(i)d-i”, “hâne ker(i)d-i” kelimelerinde türeyen “-i” harflerinin yardımcı sesler olduğu karşılaştırma yapılırken göz önünde bulundurulmalıdır. Bahsi geçen kaynakta örnek olarak kullanılan görsel şöyledir:

<sup>2</sup> A.g.e.'de Hâşim Bey Mecmuası ve Kevserî Mecmuası'ndan örnekler bulunmaktadır.



Âyin  
Makamı: Nühüft Usûlü: Devri Kebir Bestekârı: Hafız Şeyda

(♩ = 66)

De ri di lü can ha ne ke ri di

Usul

a kı bet be li ya ri men

Şekil 5. Ezgi ve Usûl Eşliği 4

Şehnâz ilâhînin usûlü üzerinde vezin yerleşimi şu şekilde kurgulanmıştır:

**Devr-i Kebir Usulü (Yürük)**

**Devr-i Kebir Usulü (Râuf Yektâ)**

**Hece Dizilimi**

Hâ ki pâ yi haz re ti Mol lâ yı Rû mî yem ve li  
fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Şekil 6. Ezgi ve Usûl Eşliği 5

Bu karşılaştırmada açıkça görüldüğü üzere Râuf Yektâ'nın tanımladığı Devr-i Kebir versiyonu hem mertebesi hem de darpları itibarıyla eserin hece dizilimine tam uygunluk göstermektedir.

Râuf Yektâ'nın örnek gösterdiği Hâfız Şeydâ'nın Irak<sup>3</sup> âyîninin de sessiz harflerin vurgulanabilmesi için konulan yardımcı sesli harfler ve nefes alınması amacıyla bazı darpların sonlarına eklenmiş bazı sekizlik süreye sâhip suslar ihmâl edilince, usûlü üzerinde vezin yerleşimi şu şekilde ortaya çıkmıştır:

**Râuf Yektâ'ya göre Devr-i Kebir Usulü (Yürük)**

**Hece Dizilimi**

Der dil ü cân hâ ne ker di â kı bet be li yâ ri men  
fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Şekil 7. Usûl Üzerindeki Hece Dizilimi 2

<sup>3</sup> Nühüft makamında bestelenmiş bu kısım Hâfız Şeydâ (Abdürrahîm Dede)'nin Irak âyîninin (Hatipoğlu, 2011, s. 140-141) üçüncü selâmında tespit edilebilmiştir.

Bu vezin yerleşimi güftenin bir tef'ile kısa olması sebebiyle sonuna terennüm eklenmiş olması hâricinde Şehnâz ilâhiyle aynıdır.

Sonuç olarak Devr-i Kebir usûlünün yürük mertebesiyle bestelendiği açığa çıkan ve Nazîf Dede Hz.'nin Mevlevî-meşreb sözleri üzerine kurulmuş bestenin, güfte yapısı, güfte içeriği ve usûl kullanımı yönünden bir takım belirgin özellikler taşıdığı görülmektedir. Hatta Antoloji'de (Ergun, 2017, s. 543) yer alan "Hacı Hâşim Bey" başlığı altına kaydedilmiş tek eser olan Sûzinâk âyînin sözlerini incelediğimizde, tam da üçüncü selâmın başına denk gelecek olan kısmın ("Ey ki hezâr âferin" sözleriyle başlayan güfteden öncesi) bu eserin sözlerinden bestelenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda da, bestenin, bir Mevlevî Âyîn-i şerîfinin üçüncü selâmının ilk kısmı olduğunu öne sürmek mümkün hâle gelmiştir.

### Şehnâz İlâhînin Başka Bir Mevlevî Âyîniyle Detaylı Karşılaştırılması

Elde edilen bu bilgiyi daha da kuvvetlendirmek için benzer özellikler taşıyan başka bir âyîn daha araştırılıp daha detaylı bir incelemeye tâbî tutulmuştur.

Birçok Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmı bu ilâhîyle karşılaştırılınca oldukça benzer biçim ve cümle kurguların kullanıldığı görülmektedir. Araştırılan âyînlerin içinde üçüncü hânesi hem biçim kurgusu olarak, hem usûl-vezin yerleşimi olarak hem de müzik cümle kurguları olarak oldukça benzer olan bir âyîn karşılaştırma için seçilmiştir. Bu âyîn, Hâşim Bey gibi İsmâil Dede ekolünün mensûbu bir bestekâr olan Zekâî Dede'ye âit olan Sûzidil âyîndir.

Bu durumda iki eser arasındaki benzerlikleri daha iyi ortaya koyabilmek için Sûzidil âyînin üçüncü selâmının Devr-i Kebir kısmı üzerinde bir inceleme daha yapılmıştır.

### Sûzidil âyînin üçüncü selâmının Devr-i Kebir kısmının yapısı ve usûl içeriği

Eserin Mevlânâ Hz.'ne âit güftesi aruzun Remel bahrindeki "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" vezninde inşâ edilmiştir. Beyitler hâlindeki güfte yine beyitler hâlinde ele alınarak bestelenmiştir. Güfte biçimi Şehnâz ilâhiyle tamamen aynıdır.

Bu eserin de nüshaları karşılaştırılınca eski nüshalarının 28/4 ölçeğiyle (Ergen, 2010) yazıldığı anlaşılmaktadır. Fakat daha sonradan yazılan nüshalar 28/8 (Hatipoğlu, 2011, s. 309) veya 14/4 (Çevikoğlu, 2011b, s. 484) olarak yazılmıştır ki Şehnâz ilâhî incelenirken de buna gerek duyulmuştur.

Eserin biçim kurgusu, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

(a) cümlesi 1. ve 2. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "1" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "2" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "3" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(b) cümlesi 3. ve 4. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "4" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "5" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "6" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

(c) cümlesi 5. ve 6. ölçüler boyunca sürmektedir. İlk yedi dördlüğü "7" müzik cümlecğini, sonraki yedi dördlüğü "8" müzik cümlecğini, sonraki 14 dördlüğü de "3" müzik cümlecğini oluşturmaktadır.

Burada ortaya çıkan müzik cümlesi kurgusunun Şehnâz ilâhîyle aynı olduğu görülmektedir.

Bestekârın eserde müzik cümlecik ve cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

Tablo 2. Eserin Biçim Kurgusu (2)

Cümle(cümlecik)	a(1,2,3)	b(4,5,6)	c(7,8,3)	b(4,5,6')
Ölçü no.	1,2	3,4	5,6	7,8
Mısra	1. mısra	2. mısra	3. mısra	4. mısra

Biçim kurgusu müzik cümleleri ve buldukları ölçülerin numaralarıyla birlikte A[a(1,2) + b(3,4) + c(5,6) + b(7,8)] formülüyle ifade edilmiştir.

Gösterilmiş olan tablo ve formül “3” müzik cümlecığinin tekrarı ve (b) müzik cümlesinin ikinci okunuşunda farklılaşan “6” cümlecığı hâriç Şehnâz ilâhîni kiyle biçimsel olarak aynıdır.

Eserin bu hâliyle terennümsüz bir nakış yapısında olduğunu söylemek mümkündür.

Müzik cümlecikleri 7/4, 7/4 ve 14/4 ölçülen sürelerle sıralanmıştır. İlk iki tef ile iki ayrı müzik cümlecığıyle bir ölçü süresince bestelenmişken, son iki tef ile bir müzik cümlecığıyle yine bir ölçü süresince bestelenmiştir. Hece dizilimi ikinci hecelerin birer dörtlük süreyle yer değiştirmelerinin hâricinde müzik cümleleri arasında benzer kurgulanmaktadır. Bu özellikler de Şehnâz ilâhîyle aynıdır.

Eserin müzik cümleleri özelindeki değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır:

(a) cümlesi eserin zemîninini oluşturmaktadır. İlk mısra'ya iki ölçü boyunca eşlik etmektedir. Burada oluşturulan cümle-cümlecik kurgusu diğer cümlelerde de istisnâsız olarak tekrar edilmektedir. Birbirine eşit iki kısa müzik cümlecığınden ve bunlardan her birinin iki katı süreye sâhip uzun bir müzik cümlecığınden müteşekkildir. “2” ile “3” arasındaki ayırım Şehnâz ilâhînin aksine burada oldukça açık ifade edilmiştir.

(b) cümlesi eserin kurgusuna uymaktadır. Zemîn kısmıyla benzer bir ritim kurgusuna sahiptir. Bu müzik cümlesinin (c)'den sonraki tekrarında “6” cümlecığinin ikinci yarısı âyîn biçiminin bir gereği olarak (Öztuna, 2006, s. 134) Aksak Semâî usûlüne uyarlanıp üçüncü selâmın devamındaki saz kısmına usûl geçkisi sağlanmıştır. Bu durum Şehnâz ilâhîde karşımıza çıkmamaktadır.

(c) cümlesi eserin cümle kurgusuna uymaktadır. “3” müzik cümlecığı (a) müzik cümlesinden alınarak tekrar edilmiştir ki iki konumda da (b) cümlesine bir oktavlık bir yükselişle bağlantı sağlamaktadır.

Zemîn kısmında ortaya koyulan ve diğer kısımlarda tekrar eden eserin müzik cümlesi kurgusu ve usûlün ezgiye eşliği şu şekildedir:

The image shows a musical score for 'Devr-i Kebir' in 2/8 time. It consists of two systems. The first system is labeled '1' and the second '3'. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: 'Per de i di ger me zen cüz' and 'per de i dil dâ rı ma -Saz-'. The piano part is labeled 'Devr-i Kebir (Râuf Yektâ)'. There are also some markings like 'a' and '2' above the notes.

Şekil 8. Ezgi ve Usûl Eşliği 6

Eserin usûlü üzerindeki vezin yerleşimi de şu şekilde yapılmıştır:

*Devr-i Kebir Usulü*

*Devr-i Kebir Usulü (Râuf Yektâ)*

*Hece Dizilimi*

Per de i di ger me zen cüz per de i dil dâ rı ma  
fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lâ tün fâ i lün

Şekil 9. Usûl Üzerindeki Hece Dizilimi 3

Hece diziliminin de müzik cümlelerinin ikinci ölçülerde görülen istisnâlar hariç Şehnâz ilâhîyle aynı olduğu görülmektedir.

Hâşim Bey'in Şehnâz ilâhîsinin, bir Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmı olduğu fikri, karşılaştırma sonucunda elde edilen bulgularla desteklenmiştir.

### Sonuç

Bestekârın hayatına dâir bilgiler sâyesinde; Hâşim Bey'in, muhâfazakâr geleneğe aykırı olarak sözlerini Nazif Dede Hz.'nden seçerek bestelediği iki Mevlevî âyîni bulunduğunu, fakat bunlardan Sûzinâk makâmında olanın bir kez meydan gördükten sonra Konya Çelebisi tarafından icrasının men edildiği bilgisine sahibiz. Şehnâz olan ise hiç meydan görmemiş, dolayısıyla sözlü ve yazılı kültür vâsıtasıyla sağlıklı olarak aktarılmamıştır. Hâşim Bey bu besteleri Hz. Mevlânâ'nın sözlerini giydirip tekrar gündeme getirmek istemişse de başarısız olmuş olacak ki günümüzde eserlerin bu halleriyle ilgili herhangi bir nüsha bilinmemektedir.

Hâşim Bey'in bestelerinin arasında göze çarpan, günümüze ulaşmış ilâhî türündeki tek eseri bu bağlamda mercek altına alınarak tartışılmıştır. İncelenen nüshalar arasında önemli farklar bulunmaması verimli bir edisyon kritik imkânını ortadan kaldırmıştır. Fakat nüshaların ortak içeriği üzerinde yapılan detaylı bir inceleme, usûl yapısının Devr-i Kebir usûlünün 28/4 mertebesine değil de 28/8 mertebesine daha uygun olduğunu ortaya çıkarabilmiştir. Mevlevî âyînlerinin üçüncü selâmlarında %78 (Karadeniz, 2013, s. 3) çoğunlukla kullanılan bu usûl mertebesi ve güftenin sözel ve yapısal içeriği bir arada değerlendirilince eserin bir Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmı olabileceği fikrini doğurmuştur. Bu yüzden üçüncü selâmında aynı biçimsel özellikler bulunan bir güfteye sâhip bir Mevlevî âyîni tespit edilmesi ve ilâhînin bu âyînle karşılaştırılması amacıyla âyîn repertuarı araştırılmıştır.

Karşılaştırılan esere en çok benzer özellikler sergileyen Sûzidil âyîn üçüncü selâmının ilk kısmı detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu sırada Şehnâz İlâhî'nin incelemesiyle de karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonucunda müzik cümlelerinin yapılarının, eserlerin biçim kurgularının, güfte biçimlerinin, usûllerinin, usûl mertebelerinin ve usûl-vezin yerleşimlerinin çok büyük oranda aynı olduğu görülmüştür.

Çalışmada ortaya çıkan başka bir sonuç da Türk müzik geleneğinde, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte, bu çalışmada karşılaştığımız gibi bazı sorunlar yaşanmış olduğudur. Başka bir çalışmada da (Çırak, 2018, s. 13-32) nüshaları arasında değişen konumlandırmalarla Sofyân ve Düyek usûllerine yerleştirilmiş bir ilâhînin usûlünün cümle yapılarından yola çıkarak Devr-i Kebir olduğu tespit edilmişti.

Şehnâz ilâhînin, bestekârın günümüze ulaşan tek ilâhîsi olması, kendisinin yasaklanan âyînlerinin unutulmaması için çaba sarf etmiş olması ve bu eserin bütün özellikleriyle bir Mevlevî âyîninin üçüncü selâmının ilk kısmına benziyor olması gibi bilgiler bu ilâhînin aslında Hâşim Bey'in unutulan Şehnâz âyîninin bir parçası olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir.

Çalışmada ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda eserin geleneksel Türk müzik kültüründe yaşadığı süreç ile ilgili bazı tahminlerde bulunmak mümkün hale gelmiştir. Hâşim Bey'in herhangi bir Mevlevîhânedede meydan görmeyen Şehnâz âyîni yasaklanmış olsa da, kendisi, öğrencilerine bu eseri meşk etmiş fakat günümüze sadece bu kısmı ulaşmış olabilir. Bunun yanında yasağı bir şekilde ihlâl edebilmek ümidiyle sadece üçüncü selâmın ilk kısmını bir ilâhî olarak öğrencilerine aktarmış da olabilir. Ayrıca tüm bunların yanı sıra azîzinin sözlerine yaptığı bestelerin yasaklanmasına üzülererek bu sözlerin duyulmasını sağlamak için yeni bir eser olarak Şehnâz bir ilâhî bestelemiş olması da ihtimâller dâhilindedir.

**Kaynakça/References**

- Ak, A. Ş. (2016). *Türk Din Mûsikisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çevikoğlu, T. (2011a). *Mevlevî Âyînleri Usûller ve Arûz 1. Cilt*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Çevikoğlu, T. (2011b). *Mevlevî Âyînleri Usûller ve Arûz 2. Cilt*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Çırak, C. (2018). Sesten Notaya: Sûzinâk İlâhî, “Aşkın İle Âşıklar” Örneği. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 13-32.
- Ergen, A. (2010). Notam Nota Arşivi.
- Ergun, S. N. (2017). *Türk Musikisi Antolojisi*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Hatipoğlu, E. (2011). *Mevlevî Âyînleri Makâmlar ve Geçkiler*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2013). *Mevlevî Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nasuhioğlu, O. (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Özcan, N. (1997). "Hâşim Bey", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 16. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Ankara: Orient Yayınları.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey: Birinci Bölüm Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

ŞEHNÂZ  
(İlahî)

DEVİR-İ KEBİR

Hâ ki pâ yi hâz re  
ti Mol lâ yı 'Rû mi  
yem ve li Kî Bir  
mi nru yâ tal dır sam tıy ken ne zi tim pür  
ik dır sı da ri ne hâ sı hik yet met  
me me nem nem Şem sü Mev  
lâ nâ Mu ham med  
le A lî nin sır rı  
yem y.Ömürlü

Hâk-i pâ-yi Hazret-i Mollâ-yı Rûmî'yem velî  
Kîmiyâdır tıynetim iksîr(i)-hâsıyyet menem  
Şems ü Mevlânâ Muhammed'le Alî'nin sırıyem  
Bir mutalsam kenz-i pür-dürdâne-i hikmet menem





## Şehnâz İlâhî "Hâk-i pâ-yi Hazret-i Molla-yı Rûmî'yem"

Beste: Hâşim Bey

Güfte: Hasan Nazîf Dede Hz.

Devr-i Kebir

Hâ ki pâ yi haz re ti Mol  
la yı Rû mî yem ve li  
Ki m(i) yâ dır ty ne tim ik  
Bir mu tal sam ken zi pür dür  
sî ri hâ sı yet me nem  
dâ ne i hik met me nem  
Şem sü Mev lâ nâ Mu ham med  
le A li nin sır rı yem

Hâk-i pâ-yi Hazret-i Mollâ-yı Rûmî'yem velî  
Kimyâdır tynetim iksîr-i hâşiyet menem  
Şems ü Mevlânâ Muhammed'le Ali'nin sırriyem  
Bir mutalsam kenz-i pürdür dâne-i hikmet menem

## Sûzidil Âyîn'in III. Selâmı

Beste: Zekâî Dede

Devr-i kebir

Per de i di ger me zen cüz  
 per de i dil dâ rı ma -Saz-  
 Ân he zâ rân Yû su fi Şi  
 rın şî rın kâ rı mâ -Saz-  
 Yû su fân râ mes ti ker dü  
 per de hâ şân ber de rîd -Saz-  
 Gam ze i çeş mâ nı mes ti  
 ân şe hi hûn hâ ri ma