

AHMED AVNİ KONUK'A AİT RAST KÂR-I NÂTIK (FİHRİST-İ MAKÂMAT) ADLI ESERİN MÜTEFERRİK SATIRLARININ MAKAM VE GÜFTE ANALİZİ

Arş. Gör. Semih OKCU

Öz: “Ahmed Avni Konuk’a ait Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmat) adlı Eserin Müteferrik Makam Satırlarının Makam ve Güfte Analizi” adlı bu çalışmada, kâr-ı nâtik, Hamparsum, küpe kavramı, aruz vezni ve aruz vezninin klasik Türk musikisiyle ilişkisi hakkında genelden özele doğru olacak şekilde bilgiler verilmekte yapılan çalışmanın yöntem kısmı ile beraber Ahmed Avni Konuk’un Rast Kâr-ı Nâtik adlı eserinde kullandığı makam ve usullerin tasnifi yer almaktadır. Bu paralelde bu kısım dâhilinde; araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve analizi gibi veriler bulunmaktadır. Bulgular ve yorum başlığı altında çalışmanın örneklemini oluşturan Ahmed Avni Konuk’a ait Rast Kâr-ı Nâtik’in (Fihrist-i Makâmât) müteferrik satırlarının makam ve güfte analizi yapılmış, son bölümde ise yapılan analizler bağlamında elde edilen birtakım çıkarımlar ve bunların neticesinde şahsımıza ait bazı öneriler yer almaktadır.

Araştırmada “betimsel” yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem doğrultusunda da “Tarama” (Survey) modelinden yararlanılmıştır. Araştırma konusuna yönelik olarak kullanılan bu teknikler aracılığı ile elde edilen tüm veriler analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

Bu çalışmada, kâr-ı nâtiklerin öğreticilik hususunda ne kadar verimli olduğu ortaya çıkmıştır. Son zamanlarda bu tip büyük form yapısına sahip eserlere rağbetin azaldığı bilinmektedir. Bu ve benzeri kâr-ı nâtikler üzerinde yapılan her türlü çalışma, kaybolmaya yüz tutmuş olan bu ve benzeri formda bestelenmiş eserleri gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olacağı ön görülmüştür. Bu çalışmanın, hem sanatsal eserlerin devamına musikimizin öğretilmesine ve bu tip yeni eserler oluşmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Avni Konuk, kâr-ı nâtik, güfte, makam, aruz

THE ANALYSIS THE MODAL AND LYRICS MESSY PART OF THE WORK NAMED RAST KÂR-I NÂTIK (FİHRİST-İ MAKÂMAT) BELONGING TO AHMED AVNİ KONUK

Abstract: This study called “The modal and lyrics analysis messy modal part of the work named Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmat) belonging to Ahmed Avni Konuk”.has been

ORCID ID : 0000-0002-9992-9834

DOI : <https://doi.org/10.31126/akrajournal.688573>

Geliş tarihi : 12 Şubat 2020 / Kabul tarihi: 2 Nisan 2020

*Söz konusu çalışma, Ahmed Avni Konuk’a ait Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmat) adlı Eserinin Makam ve Güfte Analizi Adlı Yüksek Lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

**Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü.

arqued out, the points about Kâr-ı Nâtik, Hamparsum, Küpe kavramı, The Prosody and its relation with Classic Turkish Music have been enlightened properly from the general to the particular, the description of the modal and methods which Ahmed Avni Konuk used in the work named “Rast Kâr-ı Nâtik” beside the method’s part of the conducted study takes part. In this division and this parallel; there has been some datas such as the model of the research, the system and its sample, the datas being collected and their analyses. The modal and lyrics messy modal part of Rast Kâr-ı Nâtik, the work of Ahmed Avni Konuk, which forms the sample of the study under the heading of the findings and interpretation have been analyzed; at the end and fourth part, a certain number of inferences regarding to the analyses conducted and by reason of all these, some proposals belonging to us individually take part.

“Descriptive” method has been used in the research. In accordance with the descriptive method, Survey model has been utilized. By these techniques used for the issue of the research, all datas gained have been analyzed and interpreted.

In this research, as known, how productive Kâr-ı Nâtiks are about instructiveness has emerged and given that the demand for the works which have a huge formation like this has decreased so far, every study conducted on these or similar Kâr-ı Nâtiks has been predicted to help bring to light the composed works which are subject to decline in these or similar forms. Still, this study has been considered to contribute this type of new works to occur from the point of both artificial works’ continuity and the instructiveness of our music.

Key Words: Ahmed Avni Konuk, kâr-ı nâtik, lyrics, modal, prosody

I. Giriş

Müziğin ahengini bizlere yansıtmaya yarayan birçok âlem vardır ve bu âlemler garp musikisinde ton, şark musikisinde ise makam olarak adlandırılır. Ancak bu âlemleri bizlere belli düzen hâlinde sunmaya yarayan ise form ve usullerdir.

Tanrıkörur (2003) form kavramını bizlere şu beyanı ile aktarıyor; “Dünyanın her çeşit edebiyatında, Doğu’da olsun, Batı’da olsun, nasıl zaman içinde oluşmuş, yazar veya şairlerin kurallarına uymak durumunda buldukları edebî kalıplar varsa, çeşitli müziklerde de yine zaman içinde oluşmuş, bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerken uymak durumunda buldukları beste kalıpları vardır. Bu kalıpların adına Fransızcadan aldığımız bir terimle “form” diyoruz” (s. 47).

Dindışı musiki formları içerisinde ele alınan *kâr-ı nâtik* ise, büyük usullü sözlü formlar arasında yer alır. Kâr adının verilşi, kâr formu ile ilgisinden dolayı değil, kelimenin Farsçadaki anlamından dolayıdır. Nitekim kâr-ı nâtik, “konuşan (kendi kendini anlatan) eser” demektir ve bestecinin, sanat ilhamından ziyade öğreticiliği ve ustalık gösterisini ön plana aldığı bir tür “müzikli beyin jimnastiği”dir. 15’ ten 119’ a kadar değişen sayılarda makam (bazen hem makam hem usul) tarifini amelî olarak veren kâr-ı nâtikler bestelenmiştir (Tanrıkörur, 2003: 50).

Kâr-ı nâtikler en bileşik formlardır. Şeması: A+B+C+D+E+F+... (Özkan, 2013, s. 104-105).

Arapçada “*küllü’n negam*” denen bu şekle “kâr” adının verilmesi uzunluktan dolayı olacaktır. Çünkü form bakımından kâr’a benzemez. Fihrist peşrev ve saz semaisi şeklinin söz musikisindeki karşılığıdır (Öztuna, 1969: 326).

Bestelenmiş olan bu kâr-ı nâtlıkları 119 makam ve 9 usul ile bugüne kadar en kapsamlı ele alan ve bizlere aktaran Ahmed Avni Konuk, yakın geçmişimizde yaşamış en önemli mutasavvıflardan olmakla beraber, şair, bestekâr, mesnevî şarihi ve bir hukukçudur. Ortaya koymuş olduğu “rast kâr-ı nâtk (Fihrist-i Makâmât)” musiki dünyamıza ışık tutarak bu alanda ders niteliği taşıması hasebiyle de büyük önem arz etmektedir.

“Ahmed Avni Konuk’un en önemli özelliği de musiki eserlerinin başta *Fihrist-i Makâmât* olmak üzere güftelerinin hemen hemen hepsini kendisinin yazmış olmasıdır.” (Barkçin, 2011: 289).

Ahmed Avni İstanbul’da doğmuş, hâfız, şair, büyük bir müzik adamı ve mutasavvıftır. Mevlevidir ve en kapsamlı Mesnevi şerhinin yazarıdır. Aynı zamanda önemli bir devlet adamıdır. Uzun yıllar PTT’nin genel müdürlüğü yardımcılığını yapmış, “Postacı Ahmed Avni” unvanıyla anılmıştır. *Zekâi Dede*’nin öğrencisidir (Ersönmez, 2013: 365).

Konuk, 40 dolayında eser bestelemiş, *dilkeşide* ve *bend-i hisar* adlı iki makam terkip etmiştir (Karaosmanoğlu, 2007: 4). Ancak Ahmed Avni Bey’in *dilkeşide terkibi*, Padişah Muhâsibi Ârif Mehmed Ağa’nın buluşu olan *dil-keş* makamı ile karıştırılmamalıdır. Zîra bu makam *sedd-i arabân* ile başlayıp rast perdesinde karar yapmaktadır (Tura, 2006: 50).

Babası balmumu tüccarlarından Kadioğlu Mustafa Kâzım Efendidir (Rona, 1960: 79). Annesi ise *Tâcir Buhârâlı Hâfız Mustafa Efendi*’nin kızı *Fatma Zehra Hanım*’dır (Öztuna, 1969: 348). Dokuz on yaşlarında iken birkaç ay arayla önce babasını, ardından annesini kaybetti. İbtidâî mektebini bitirdikten sonra Kur’ân-ı Kerîm’i ezberledi ve cami derslerine devam ederek Arapça öğrendi. Galata Rüşdiyesi’nde dördüncü sınıfta okurken üçüncü sınıftan başladığı Dârüşşafaka’dan 1890’da mezun oldu. Memuriyeti sırasında başladığı Mekteb-i Hukûk-ı Şâhâne’yi 1898’de birincilikle bitirdi. 6 Mart 1938’de İstanbul’da vefat etti ve Merkez Efendi Mezarlığı’na defnedildi. Konuk’un son zamanlarında *Emine Hâdiye Hanım*’la evlendiği, Eminönü Mal Müdürlüğü’nün 11 Mayıs 1938 tarihli yetim maaşını düzenleyen tezkeresinden anlaşılmaktadır. Konuk, 1904’te Mesnevîhan Selânikli *Mehmed Esad Dede*’ye intisap ederek Mevleviyye tarikatına girdi. Mürşidinin Çayırılı Medrese’deki hücrelerinde verdiği derslere devam etti. Burada *Tâhirülmevlevî* ve *Abdülhay* (Öztoprak) efendilerle birlikte temayüz eden üç öğrenciden biri oldu. *Mehmed Esad Dede*’den Farsça öğrendi ve Mesnevi’yi okuyarak icâzet aldı. Bu yıllarda Fâtih türbedarı *Ahmed Amiş Efendi*’nin sohbetlerine de ka-

tıldı. Dârüşşafaka'da talebe iken okulun musiki muallimi *Eyyûbî Zekâi Dede*'den aldığı derslerle başladığı musiki çalışmalarını mezuniyetinden sonra da hocasıyla devam ettirdi. Hocasından meşk ettiği dinî ve din dışı formdaki eserleri en küçük ayrıntısına kadar hâfızasında koruyarak bu eserlerin gelecek nesillere aktarılmasında sağlam bir köprü vazifesi gördü. Ayrıca Fındıkzâde Taşkasap'ta meşk hane hâline getirilmiş bir kahvehanede *Hacı Kirâmi Efendi*'den musiki meşk eden Konuk, gençlik yıllarında Zekâi Dede'nin talebelerinden *M. Suphi Ezgi* ve *Rauf Yektâ Bey*'le de beraber çalıştı. Nota bilmeyen, ancak dilkeşide ve bend-i hisar adlarında iki makam icat eden Konuk'un ilk bestesi, "*Ey dilber-i şen sevdim seni ben*" mısraıyla başlayan karıcığâr şarkısıdır (1888). Bûselikaşiran, rûy-i irâk ve dilkeşide makamlarındaki Mevlevî ayinleri dışında dinî eser bestelememiş; din dışı sahada bestelediği kâr, rast kâr-ı nâtık, beste, ağır ve yürük semai ile şarkı formlarında hepsinin güftesi kendisine ait otuz sekiz adet eserinin listesini Yılmaz Öztuna neşretmiştir. Hiç bilmediği bir makamdan edvâr kitaplarındaki tarif üzerine derhal bir eser besteleyecek derecede musiki nazariyatına vâkıf olan Konuk'un 119 makamdan meydana gelen rast kâr-ı nâtıkı mevcut kâr-ı nâtıklar içerisinde en muhtevalı olanıdır. İstanbul Konservatuvarı neşriyatı arasında yayımlanan ayinlerden altı tanesinin güftesini nazmen Türkçeye çeviren Konuk, Türk musiki tarihinde İtrî ekolünün son temsilcileri arasında kabul edilir. Tasavvuf başta olmak üzere musiki, felsefe, edebiyat, matematik alanlarında geniş bilgisi olan Konuk, Fransızcaya da hakimdi. Şöhreti sevmeyen mütevacı bir kişiliğe sahip olduğu için Türkiye'de pek fazla bilinmediği hâlde dinî, içtimai sahada ve musiki gibi alanlarda sorulan sorulara verdiği cevapların İstanbul Robert Koleji Bülteni'nde yayımlanmasının ardından bazı şarkiyatçılar tarafından tanınmıştır. Aynı zamanda şair olan Konuk telif, tercüme ve şerh türü eserlerinde yer alan Arapça ve Farsça beyitlerin, rubailerin bir kısmını nazmen Türkçeye çevirmişdir. *Fahreddîn-i Irâkî*'nin Lem'ât'ına yaptığı tercümenin sonunda "Ben" adlı bir manzumesi vardır. Ayrıca *Tevfik Fikret*'in *Mehmed Âkif*'e cevap olarak yazdığı "*Târîh-i Kadîm Zeyli*"ne manzum bir reddiyesi bulunmaktadır (Öngören, 2002: 180 -182).

Günümüzde büyük form yapısına sahip eserlere rağbetin azalması, kâr-ı nâtık formunda eser verilmesi ve icra edilmesi hususunu da olumsuz yönde etkilemiştir. Bu form yapısı üzerinde yapılan her türlü çalışma kaybolmaya yüz tutmuş olan bu ve benzeri formda bestelenmiş eserleri gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olacak, aynı zamanda sanatsal eserlerin devamı açısından yeni eserler oluşmasına katkı sağlayacaktır. Bu vesile ile bu form yapısında bestelenmiş klâsik eserlerin iyi analiz edilmesi hususu hasıl olmuştur.

2. Kâr-ı Nâtık

Kâr- nâtık formunun söz musikisi içerisinde olan lâ-dini yani din dışı sözlü form yapısında olduğu görülmektedir.

Kâr-ı nâtıklar en bileşik formlardır. Şeması: A+B+C+D+E+F+... (Özkan, 2013: 104-105).

Arapçada “*Küllü’n Negam*” denen bu şekle “kâr” adının verilmesi uzunluğundan dolayı olacaktır. Çünkü form bakımından kâr’a benzemez. Fihrist peşrev ve saz semaisi şeklinin söz musikisindeki karşılığıdır (Öztuna, 1969, s. 326).

Kâr adının verilmesi, kâr formu ile ilgisinden dolayı değil, kelimenin Farsçadaki anlamından dolayıdır. Nitekim kâr-ı nâtık, “konuşan (kendi kendini anlatan) eser” demektir ve bestecinin, sanat ilhamından ziyade öğreticiliği ve ustalık gösterisini ön plana aldığı bir tür “müzikli beyin jimnastiği”dir. 15’ ten 119’a kadar değişen sayılarda makam (bazen hem makam hem usul) tarifini amelî olarak veren kâr-ı nâtıklar bestelenmiştir (Tanrıkorur, 2003, s. 50).

Eski bestekârlarımız besteleyecekleri eserin güftelerini divan edebiyatı şairlerimizin kasideleri, gazelleri, rubailer, murabba gibi dörtlü, muhammes gibi beşli, müseddes gibi altı mısralı şiirleriyle şarkı şeklinde yazdıkları eserler arasından seçmişler ve bunlardan kâr, beste, ağır ve yürük semai, şarkı gibi beste şekilleri adı altında sözlü musiki eserleri vücuda getirmişlerdir. Divan edebiyatı şairlerimiz düşünce, duygu ve hayal unsurlarıyla ördükleri şiirlerinde eskinin birçok ilim ve sanat eserini birer kaynak olarak ele almışlar, bu arada musikimizin terimlerinden, mana elastikiyetinden geniş ölçüde yararlanarak türlü edebî sanatlarla değerlendirilmiş mesnevî şeklinde şiirler meydana getirmişlerdir. Kâr ile kâr-ı nâtık arasında en önemli fark, kâr-ı nâtıkların güfteleri genel olarak mesnevî tarzında yazıldığı gibi güfte hangi makamla terennüm ediliyorsa, o makamın ismi de güfte içinde geçer. Her beyitte makam ve usullerin tarifî açısından önemli bir beste formudur. Bu bakımdan serbest bir form olan fihrist taksimlere benzer. Nota yazısının popüler olmadığı dönemlerde, bu tür besteler sayesinde makamlarımızın birçok unutulmaktan kurtulmuştur denebilir (<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR-3700/kar-i-natik.html>).

2.1. Fihrist-i Makamat

Kâr-ı nâtıklar makam ve usullerin tarifî açısından önemli bir beste formudur. Bu bakımdan serbest bir form olan fihrist taksimlere benzer. Bu benzerlikten ötürü olsa gerek ki Kemal Karaosmanoğlu Ahmed Avni Konuk’un rast makamı ile başlayan kâr-ı nâtıkını “fihrist-i makâmât” ismiyle neşretmiştir.

2.1.1. Küpe Kavramı

Karaosmanoğlu (2007)'na göre, Ahmed Avni Bey makamları gösterdiği her satır için “küpe” terimini kullanmıştır. Bu ekolün günümüzdeki en büyük temsilcisi *Yılmaz Kale* her bir küpenin zemini, meyan ve nakaratı vardır. Bu da klasik *kârın* doğasına aykırıdır demiştir (s: 3).

Barkçin (2011)'e göre ise, Karaosmanoğlu “küpe” ifadesinden yola çıkarak böyle bir sonuca varıyor ancak eserin güftesi incelendiğinde Konuk, küpe tabirini “*kulağınıza küpe olsun*” şeklinde kullanmış olduğu görülmektedir. Yani talebesi *Emin Kılıç Kale*'nin talebelerine öğretim amacıyla bir makamı en iyi gösteren kısmı ayırmış ve buna da “küpe” demiştir. Ayrıca “Bir eserin teknilinin (zemin, nakarat, meyan) küpe hâlinde olması nadirdir. Yahut da bestekârların eserlerinin içinde teknil küpe hâlinde olan eserler nadirdir” ifadesi de mevcuttur. (s: 155).

Ahmed Avni Konuk'un en yakın öğrencilerinden biri olan Emin Kılıç Kale küpelerinde meyan, genellikle başka makama geçki içerdiği için alınmamıştır ve Kale bu konuda şöyle söylemektedir. “Eserlerin yüzde doksanında meyanlar sanat eseridir. Benim sanatla ilgim olmadığı için meyanlara önem vermem. Bazı eserler var her tarafı küpe hâlinindedir. Eserlerin böyle mühim noktalarını alıp tespit ederim ve ona “küpe” derim. Öbür tarafı sanattır. Küpeler, eserlerde sahiplerinin yarattıkları, sanat olmayan, yani yapıcı kısımlardır. Sanatkâr olmayan pek az bestekâr var. Bir eserin teknilinin (zemin, nakarat, meyan) küpe hâlinde olması nadirdir. Yahut da bestekârların eserlerinin içinde teknil küpe hâlinde olan eserler nadirdir. Ayinler müstesnadır. Üzerinde durmaya, düşünmeye değer. Mesela Dede Efendi'nin, İtri'nin eserleri küpe hâlinde sanat bakımından kimse üzerlerine gelemez. Bu sanatkârlar kendilerini sanattan alamıyorlar. Yahut da o ilahi dem kendinde sonuna kadar devam etmiyor. Bir noktadan sonra demden uzaklaşıyor. Bu izahlarla peşinde koştuğumuz musikiyi takdim etmiş oluyorum. Yani musikimizin varlığı ortaya çıkıyor. Üstünlük, aşağılık değil. Misal verelim: Elimizde 24-26 ayin vardır. Bütün bu ayinler başından sonuna kadar küpe hâlinindedir. Zaten herkes ayin yapamaz, bestekârlık işi değildir. Ayin yapabilen ilahi bir dem içinde olabilir. Onun için dergâhta terbiye icabı ayini yapan bestekâr meydanda olduğu hâlde hiçbiri sahip çıkmak istemez. Ahmed Avni Konuk'un eserleri arasında küpe olmayan eseri yoktur. Hacı Emin Dede'nin seksen küsur taksimi var, hiçbir noktasında küpe diye nağme yoktur. En büyük bestekâr *Buhûrizâde İtri* küpe bakımından en fakiridir. Müthiş sanatkâr olmuştur. Onun için Avrupalılara Türk musikisi hakkında bilgi vermek için İtri'nin eserlerini verirler. İtri sanatta üstündür (Barkçin, 2011: 156).

O hâlde Yılmaz Kale ve Emin Kılıç Kale'nin bu ifadelerinden çıkaracağımız sonuç; ayinler, kârlar, kâr-ı nâtıklar küpe hâlinde olmalıdır. Aynı zamanda geçki olan eserler sanatlıdır ve küpe hâlinde değildir ifadesini de kullanmıştır ve her ikisi de zemin, meyan ve nakarat hususunda çelişkili gibi açıklamalarda bulunmuşlardır. Tüm bu açıklamaların akabinde Ahmed Avni Konuk'un kâr-ı nâtığında geçkilerde mevcut olduğu ve taramış olduğumuz literatürlerde de bu eserin bir kâr-ı nâtık olarak 15 nitelendirildiği görülmekte olduğu gibi zaten Ahmed Avni Konuk hocası Zekâî Dede'nin 19 makamlı kâr-ı nâtıkına bir nazire yapmak amacıyla 119 makam seçtiği rivayet edilmekte ve yine eserin güftesini incelediğimizde "kârımızda" ibaresini de kullandığını görmekteyiz.

Bu açıklamadan anlayacağımız şudur ki, eserin meyanları dışında kalan yerlerinden bahsetmiş olduğu o makamın çeşnileri yani makamın temelini oluşturan 4'lü, 5'li ve 3'lüleridir. Öyleyse "küpe" 3'lü, 4'lü ve 5'lilerin bir araya gelerek makamın ana dizisini oluşturan kısmı demektir. Fakat bu tanım tamamı ile bizim çıkarımımız olmakla birlikte tam olarak "küpe" kavramının ne olduğuna dair net bir çıkarıma rastlamadık.

Tüm bu açıklamalar ve bizim çıkarımımız dışında Tefvik Bildik ise "küpe" hakkındaki düşüncelerini şöyle aktarıyor:

"Yaklaşık, 20 senedir klasik mûsikîmizin manasını, estetiğini ve tekniğini anlamaya çalışıyorum. Bu süre zarfında dikkate değer miktarda eseri inceledim. Hamparsum notasını da yeni nota gibi çok iyi okuyabiliyorum. Şimdiye kadar okuduğum ve incelediğim bu kadar esere rağmen açıkça ifade etmek mecburiyetindeyim ki "küpe" denen şeyin tarifinden tek kelime anlamadım. Bizim terkiplerimiz vardır. Hepsi muhakkak surette farklı bir renge, hissiyata ve ifade kabiliyetine sahiptir. Bu terkiplerle farklı estetik güzelliklerde birçok eser bestelenmiştir. Şaheserlerimiz vardır, güzel eserlerimiz vardır, orta seviyede eserlerimiz vardır, laf olsun diye bestelenmiş, eserlerimiz vardır ve hatta keşke bestelenmeseymiş, dedirten eserlerimiz vardır. Ama "küpe" diye bir meselemiz yoktur. Lütfen anlayabileceğimiz bir izah buyurunuz. Bütün sanatlarımız yazılı olmayan, tecrübe ile tespit edilen, kendi kaidelerini ancak icra edildikleri zaman yine kendi bünyelerinde ortaya çıkaran özelliktedirler. Böyle olunca nota da mûsikîmizin hiçbir şeyini ifade etmeye muktedir değildir. Mûsikîmizin aslını bozmadan olduğu gibi muhafaza etmeye çalışmaktan başka yapacak bir şeyimiz yoktur. Hal böyle iken tarifi bile doğru dürüst yapılamayan yeni kavramlara ihtiyacımızın olmadığını düşünüyorum. "Ayin-i Şeriflerin hepsi deniyor." Ne demektir bu? "Küpe" denen meşhum sadece dini mûsikîye mi mahsus? Neden Dede ve Itri'nin

hiçbir eserinde küpe yokken Ayinler bunların dışında?”(<http://www.-arsiv2007.musikidergisi.net/?p=14>).

2.2. Hamparsum Notası

“Nota yazılarının sonuncusu ve en çok tutulmuş olanı Hamparsum notasıdır. 1813-1815 yıllarında *Hamparsum Limonciyan* tarafından bulunan bu nota yazısı, kolay ve pratik olduğu için epeyce yaygınlaşmıştır.” (Budak, 2006: 59).

Limonciyan Hamparsum kendi adıyla anılan notanın mucidi, Osmanlı bestekârı ve musiki hocasıdır. Limonciyan, 1813-1815 yılları arasında *Aziz Nerses Şınorhali Katoğikos*'un ilahilerini notaya alırken devrin nota sistemindeki bazı eksiklikler sebebiyle yeni bir nota sistemi meydana getirme ihtiyacını duymuştu. Orta Çağ Avrupası'nda kullanılan nota işaretlerinden doğmuş olan Ermeni “neuma” notasına dayanarak geliştirdiği bu sistemde nota karakterleri Ermeni alfabesindeki bazı harflerin stilize edilmesiyle oluşmuştur. Batı notası gibi soldan sağa yazılan, bir sekizlide on dört sesin yer aldığı bu sistemde ana sesleri gösteren işaretlerin başına bir (~) konularak ara sesler, altına kısa bir çizgi çizilerek bir oktav tiz sesler ifade edilir. Porteye ihtiyaç duyulmayan Hamparsum nota yazımında seslerin değerleri notaları gösteren işaretlerin üstüne konulan nokta, küçük çizgi ve dairelerle, “sus”-lar da (es) yine aynı nokta, küçük çizgi ve dairelerin tek başına kullanılmasıyla gösterilmiştir. Bu nota sisteminde bemol, diyez ve bekar gibi değiştirme işaretleri bulunmadığı için donanım da söz konusu değildir. Hamparsum notasındaki yedi ana ses eski Ermeni notalarının isimleriyle adlandırılmış, ancak *Guido d'Arrezzo*'nun nota heceleme metodu örnek alınıp kısaltılarak kelimelerin baştaki ilk heceleri kullanılmıştır. Limonciyan başlangıçta, “şaragan” denilen eski kilise ilahilerini eski Yunan musikisinin etkisinden arındırarak Ermeni kilise musikisine yeniden kazandıracak bir sistem ortaya koymayı düşünmüş, ancak bu sistem, Türk musikînasları tarafından geniş ölçüde benimsendiğinden Batı notası yerleşinceye kadar XIX. yüzyıl boyunca Türk musikîsi nota yazım sisteminde kullanılmıştır. Türk musikîsi repertuarını oluşturan eserlerin büyük bir kısmı bu nota aracılığıyla zamanımıza ulaşmıştır. Bugün Türkiye ve dünya kütüphaneleriyle bazı özel koleksiyonlarda Hamparsum notasıyla yazılmış nota defterlerine rastlanmakta olup *Eçmiadzin Başpatrikliği* ile Kudüs Patrikliği'nde hâlen Hamparsum nota sistemi kullanılmaktadır. Hamparsum notası işaretli ve işaretsiz (dilsiz, gizli veya şifreli) olmak üzere iki çeşittir. Nota değerlerinin çoğunun yazılmadığı gizli Hamparsum'un deşifresi diğerine göre daha güçtür. Sadece kullanan kişinin okumasına yardımcı olacak kadar işareti bünyesinde bulundurduğundan bir tür şifre nota olarak nitelendirilebilecek bu sistemle dönemin anlayışına göre

bazı eserlerin sınırlı sayıda kişinin tekelinde kalabilmesinin sağlanması amaçlanmıştır (Özcan, 2003: 192-193).

Türk ve Doğu musikisinde *Kindî*'den bu yana değişik bestekâr ve müzikerler nota sistemleri geliştirdiler. Ancak diğer bestekârlarca benimsenmeyince bunlar kalıcı olmadı. Türk musikisinde notanın gerçekten yaygın ve etkili şekilde kullanılışı ilk kez Hamparsum notası ile oldu. Hamparsum nota sistemini 19. yüzyıl başında, III. Sultan Selim'in isteği ve desteği ile Ermeni asıllı büyük müzisyen Hamparsum Limonciyan geliştirdi. Gerek Türk musikisinde gerek Gregoryan kilisesi dinî musikisinde kullanılan Hamparsum notası, iki yüzyıl boyunca binlerce eserin kaybolmasını önleyerek musiki dünyasına paha biçilmez bir hizmet verdi. Hamparsum notasının kullandığı işaretler, 9. yüzyıl Ermeni kilisesinde ilahî metinlerinin melodik seyrini belirtmek için dizelerin altına yazılan "*khaz*" notasyonundan alınmıştır. Ancak o dönemdeki müzik ve nota anlayışı bugünkünden tümüyle farklıydı, bu işaretler belli perdeleri - sesleri temsil etmiyordu. Bu nedenle Limonciyan bu işaretleri tamamen yeni bir anlayışla yorumlayarak yeni ve modern bir nota sistemi geliştirdi. Hamparsum notası, genellikle çizgisiz, düz kâğıda, çoğunlukla sanılanın aksine, ilk oluşumundan bu yana soldan sağa doğru yazılır. Günümüze kadar gelen Hamparsum nota sistemi, yaklaşık olarak *neyn* ses hacmini, yani 3 oktavı kapsar. Her oktav, Türk musikisinin 7 ana perdesi (Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyinî, Eviç) ve makamlara göre değişik arızaları temsil eden 7 arızalı perde için toplam 14 işaretten oluşur. Usuller ve onların alt unsurları olan ölçüler, :: ve : işaretleri ile birbirinden ayrılır. Usulün en alt birimlerini belirtmek için de, notalar kelimeler gibi gruplaştırılarak yazılır. Notaların değerleri, üzerlerine konan " ° " gibi işaretlerle belirtilir. Ancak aynı usul birimi içinde birbirini izleyen notalarda değer değişmiyorsa, bu işaret bunlardan yalnızca birincisi üzerine konur. Aralar / "es"ler için (aşağıda, notalarla aynı sırada yazılmak üzere) değerlerin işaretlerinin aynı kullanılır. Bundan başka nota yazımının kapsamında geri dönüş / tekrarlar için senyö işareti ve dolaplar için parantezler vardır" (<http://hamparsum.net/nedir/Nedir.html>).

Üstat Konuk'un, güftesini irticalen yazıp bestelediği bu eser, biraz da öğrencilerine tüm makamları öğretmeye kalmayabileceği korkusunun bir ürünüydü. Eseri Hacı Emin Dede doğrudan Ahmed Avni Konuk'un icrasından kaydederek Hamparsum notasıyla yazmış, hem Ahmed Avni Konuk'un hem de Emin Dede'nin talebesi olan Emin Kılıç Kale ise batı notasına çevirmiştir. Emin Kılıç Kale'nin oğlu Yılmaz Kale ise babasının ricasıyla notayı silinmemesi açısından temize çekmiş, tashihiyi ise diğer oğlu *Polat Kale* yapmıştır. Ünlü notist *Ziya Akyiğit*'in de bu eseri *Arel-Ezgi* sitemine uygun bir el yazması mevcuttur (Karaosmanoğlu, 2007: 3). Eser, İtalyan notasıyla yeni-

“Arûz’un Türk şiirine girmesi Türklerin Müslüman olmasından sonradır. Ondadan önce Türk metriği “vurgulu hece sayısına dayalıydı. İslam dolayısı ile ilim dili olarak Arapçayı öğrenen Türkler, yeni İran edebiyatının Horasan ve Maverâünnehr’deki parlak inkişafıyla karşılaştınca edebiyat dili olarak da Farsçayı öğrendiler. Bu suretle, Müslüman İranlılar nasıl Arap Arûz’unu iktibas ederek, İran örneklerinin taklidinden hareket eden yeni bir Türk şiiri yarattılar. Bu tecrübenin ilk büyük edebî ürünü, ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlılar zamanında, 1069’da Kâşgar’da Balasagunlu Yusuf Has Hâcib tarafından Fa’ülün Fa’ülün Fa’ül(• – – / • – – / • –) vezninde yazılan Kutadgu Bilig(Mutluluk Bilgisi) adlı 7000 beyitlik manzumdur. Bununla beraber, en eski millî Türk şiir ölçüsü olan Hece vezni, bilhassa halk şairlerinin türkü ve destanlarında yaşamağa devam ederek bugüne kadar geldi. Ancak her iki türde birbirine tarih boyu tesir ederek, özellikle âşık edebiyatında, Acem şiirinde bulunmayan mûsikîye bağlı yeni vezinlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Özetle, Acem Arûz’unun 26 vezninden en çok 12’si Türk şiirinde kullanılırken, Türk mûsikîsi usullerinden kaynaklanan ve Acem şiirinde bulunmayan bazı yeni vezinler de Türkçenin yapısına uygun olarak son 40-50 yıldır şairlerimizce icat edilmiş, ancak beş tekrarlar bu yeni vezinlerde yazılan şiirlere pek fazla rağbet etmemişlerdir.”(Tanrıkorur, 2003: 89).

Aruzla şiir yazmak isteyen Türk şairleri Türkçe kelimelerdeki hece eşitliğini seslilerle bitenleri açık-kısa, sessizlerle bitenleri kapalı-uzun sayma ilişkisiyle ayırarak uygulama olanağı yaratmışlardır. Ancak Türkçenin yapısı gereği onları zorluklarla karşılaştırmış böylece bazı heceleri diğerlerinden fazla uzatarak okumuşlardır. Bu durum divan edebiyatında “imale” yapma olarak değerlendirilmektedir (Mutluay, 1974: 60).

Aruzun remel bahrine giren fâilâtün (– • – –) / fFeilâtün (• • – –) ve recez bahrine giren müstef’ ilün (– – • –) / müstef’ ilâtün (– – • – –) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla ağır aksak, aksak ve daha az devrihindî, curcuna, müsemmen usulleri kullanılarak; aruzun hezec bahrine giren mefûlü (– – •) veya mefâilün/mefâilün(• – – – / • – • –) ve müctess bahrine giren mefâilün/feilâtün (• – • – / • • – –) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok sengin semai, semai ve daha az aksak ve Türk aksağı usulleri kullanılarak, daha az güfte yazılmış olan müzâri, münserfih vd. bahireleri şiirlerin de yine belirli usuller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır (Tanrıkorur, 2003: 85-86).

Nitekim, faydalandığımız bu bilgiler eşliğinde Ahmed Avni Konuk doğal olarak, güftesini mesnevi tarzında yazmış olduğu kâr-ı nâtıkında imale durumunu oldukça fazla kullandığı görülmektedir.

5. Yöntem

Bu bölümde çalışmanın, evreni-örnekleme, verilerin toplanması ve verilerin analizi üzerinde durulmuştur.

Bu araştırmanın yürütülmesinde survey (tarama) modeli ve literatür tarama yöntemleri ile çalışmaya temel olan bilgiler sunulmuştur.

Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, “ne” oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Karakaya, 2009: 59).

5.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini; Ahmed Avni Konuk’a rast kâr-ı nâtık (Fihrist-i Makâmât), örneklemini ise Ahmed Avni Konuk’un Fihrist-i Makâmâtı’nın nevâ, bûselik ve çargâh kararlı müteferrik yani karışık makamlar oluşturmaktadır. Bestekâr eserinde 119 makam kullanmış müteferrik makam satırları içerisinde ise, dört adet makam kullanmıştır. Bu makamlar, araban, nişâbur, goncâ-i râna, çargâh makamlarıdır. Bestekâr kâr- nâtıkının Müteferrik makam satırlarının bu kısmında müsemmen usulünü kullanmıştır.

5.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Veriler; dergiler, kitaplar, kütüphanelerin veri tabanlarından, eserin notaları ise internet kaynakları değerlendirilmesi ve Türkiye Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Müzik Dairesi Başkanlığı Erzurum Radyosu Kütüphanesinden elde edilmiştir. Hamparsum nota bölümünü ise M. Kemâl Karaosmanoğlu’nun 119 Makamlı Fishrist-i Makâmât Ahmed Avni Konuk adlı çalışmasından alınmıştır.

Bu çalışma kapsamında çalışmanın örneklemini oluşturan kâr-ı nâtık formunda bestelemiş olduğu Fihrist-i Makâmât’ının müteferrik satırlarında kullandığı makamlar ve usulü saptanmış, elde edilen veriler analiz edilerek, müteferrik satırlarında kullandığı makamlar güfte ve makam açısından ele alınarak yorumlanmıştır. Analizlere dayalı yorumlamalar, çalışmanın bulgular ve yorum kısmına yansıtılmıştır.

6. Bulgular ve Yorum

Çalışmamızın bu bölümünde, çalışmanın örneklemini oluşturan Ahmed Avni Konuk’a ait rast kâr-ı nâtık (Fihrist-i Makâmât) adlı eserin içerisinde

müteferrik satırlarında kullandığı makamların makamsal analizi ele alınarak ardından mesnevi tarzında yazılmış beyitlerinin de güfte analizi yapılmış ve gerekli açıklamaların detayı, ilgili analizler başlığı altında ayrıca verilmiştir.

Eserin notaları TRT Erzurum Radyosu Kütüphanesinden alınmış, orijinal haliyle kullanılmış olup, diğer nüshalarla karşılaştırılarak gerekli düzenlemeler yapılmıştır.

6.1. Makam Analizi

Çalışmamızın bu bölümünde, Ahmed Avni Konuk'a ait rast kâr-ı nâtık (Fihrist-i Makâmât) adlı eserin içerisinde yer alan müteferrik satırlarında kullandığı 4 adet makamın 32 ölçüsünün makamsal analiz için temel olarak bir makamın çeşni ve kalışlarını oluşturan üçlü, dörtlü ve beşliler ele alınmıştır. Üçlülerin, dörtlülerin ve beşlilerin yer almadığı ölçülerde sonraki ölçülerle birlikte düşünülerek beraberinde oluşan ve uygun olan üçlüler, dörtlüler ve beşliler olarak incelemeye tabi tutulmuştur. Bunun dışında kimi zaman aslında makam dizileri içerisinde bulunan ancak herhangi bir üçlü, dörtlü ve beşliyi oluşturmayıp sadece makama veya geçkisine ait olan perdeler de başlı başına analiz edilmiştir. Analiz esnasında, yerinde kullanılmayan herhangi bir 3'lü, 4'lü veya 5'li o makamın asma kalışını, genişlemesini veya yarım karar yapışını oluşturduğu düşünülerek ayrı ayrı ifade edilmemiş, sadece o makamın 3'lüsü, 4'lüsü, 5'lisi, tam yada yarım karar yapıldığı durumlarda da yedenleri beyan edilmiştir.

6.1.1. Arabân

ARABÂN USÛL: MÜSEMMEN
♩ = 128

ET- SE BİR KER- RE O MEH NÂZ
I- LE FAS- LI A- RA- BÂN
ŞA- ŞI- RİR TÜRK- ÇE- SİN A- RA-
BI GÜ- RÜ- HI UR- BÂN

Şekil 2. Arabân Satırları

6.1.1.1. Arabân Makam Satırları Makam Analizi

1. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 3'lüsü
2. Ölçüde; Yerinde Hicaz 4'lüsü ve Nîkrîz 3'lüsü (Irâk Yeden)
3. Ölçüde; Yerinde Hicaz 5'lisi

4. Ölçüde; Muhayyer'de Hicaz 3'lüsü ve Eviç'te Segâh 3'lüsü
5. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 5'lisi, 6. Ölçüde; Yerinde Nîkrîz 3'lüsü
7. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 3'lüsü, 8. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 3'lüsü (Nim Hicaz Yeden).

6.1.2.1. Nişâbur

NIŞÂBUR

BEZ_ MI MEY_ DE FAS_ LI OL ŞÜ_

Hİ NI_ ŞÂ BÜR EY_ LE_ SİN

Ā_ Şİ_ KI MEH CÜ_ RU NU LÜT_

FİY_ LE MES_ RÜR EY_ LE SİN

Şekil 3. Nişâbur Makam Satırları

6.1.2.1.1. Nişâbur Makam Satırları Makam Analizi

1. Ölçüde; Nevâ'da Bûselik 3'lüsü (Nim Hicaz Yeden)
2. Ölçüde; Yerinde Nişabur 5'lisi
3. Ölçüde; Dügâh'ta Rast 4'lüsü
4. Ölçüde; Nevâ'da Bûselik 4'lüsü (Nim Hicaz Yeden)
5. Ölçüde; Eviç'te (Acem yeden alınarak ve Nevâ perdesine düşülerek) Segâh geçki
6. Ölçüde; Nevâ'da Rast 5'lisi
7. Ölçüde; Nevâ'da Bûselik 3'lüsü (Nim Hicaz Yeden)
8. Ölçüde; Bûselik'te Uşşak 3'lüsü

6.1.3.1. Goncâ-i Râna Makam Satırları

GONCA-I RÂNÂ

BÜL_ BU_ LI DİL GON_ CA_ İ RÂ_

NÂ_ YA OL_ DU MÜP_ TE_ LÂ

OL SE_ BEB_ DEN NÂ_ LE VÜ_ FER_

YÂD E_ DER SUB_ HU ME_ SÂ_ İ

Şekil 4. Gonca-i Râna Makam Satırları

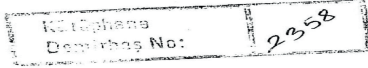
6.1.3.1.1. Goncâ-i Râna Makam Satırları Makam Analizi

1. Ölçüde; Dügâh'ta Rast 4'lüsü
2. Ölçüde; Nevâ'da Bûselik 4'lüsü (Nim Hicaz Yeden)
3. Ölçüde; Nim Hicaz'da Segâh 3'lüsü
4. Ölçüde; Hüseyini'de Uşşak 4'lüsü ve Nevâ'da Bûselik 5'lisi (Nim Hicaz Yeden)
5. ve 6. Ölçüler; Birlikte, Yerinde Nişabur 4'lüsü oluşturmuş
7. Ölçüde; Dügâh'ta Rast 4'lüsü
8. Ölçüde; Nevâ'da Bûselik 4'lüsü (Nim Hicaz Yeden) kullanılmıştır.

6.1.4.1. Çargâh Satırları

ÇARGÂH

BEZL E DER GEH BİR Nİ GÂ HI
YÂ RE MÂ LÜ CÂ Nİ Nİ
İS TE MEZ ÜF TÂ DE İ NÂ
ÇÂ R(İ) GÂH İH SÂ Nİ Nİ



Nisan 1954

Müzik Dairesi Başkanlığı

M.189



Şekil 4. Çargâh Satırları

6.4.1.1. Çargâh Satırları Makam Analizi

1. Ölçüde; Çargâh'ta Hicaz 3'lüsü
2. Ölçüde; Yerinde Sabâ 4'lüsü Eksik 4'lüsü
3. Ölçüde; Çargâh'ta Hicaz 4'lüsü
4. Ölçüde; Çargâh'ta Hicaz 3'lüsü ve Yerinde Sabâ 4'lüsü
5. Ölçüde; Nevâ'da Rast 4'lüsü

6. Ölçüde; Yerinde Çargâh 3'lüsü
7. Ölçüde; Yerinde Sabâ 4'lüsü (Rast Yeden)
8. Ölçüde; Yerinde Uşşak 3'lüsü kullanılmıştır.

6.2. Güfte Analizi

Çalışılan eserin Mesnevi tarzında, Aruz'un Remel bahrine giren fâilâtün/ fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün kalıbıyla yazıldığı görülmektedir. Çalıştığımız eserin, öncelikle imale, zihaf ve vasl (ulama) yapılmış olan kısımları incelenmiş ve gerekli işaretlerle gösterilmiş, ardından beyitler günümüz Türkçesine göre sadeleştirilmiş ancak şerh dediğimiz yorumlama yapılmamış, nihayetinde bilinmeyen kelimeler ve terkipler verilmiştir.

Aruz Vezninde Kullanılan İşaretler

1. Kalıp içerisinde imale varsa ki bunlar Arapça ve Farsça da med harflerinde harfin telaffuzunu uzatan harflerde olabilir, i harfi için “^” işaretiyle î şeklinde
2. a, e, u ve ı harflerine denk gelen imale için ise harflerine üzerine düz çizgi konularak ā, ē, ū, ī şeklinde.
3. Vasl (ulama) var ise o da (◡)iki kelimeyi arasında bağa benzer işareti ile gösterilmiştir.

6.2.1. Araban Satırlarının Güftesi

Etse bir kerrē o meh nāz ile fasl-ı Ārabân
Şaşırır Türkçesin A' rāb-ı gürûh-ı ūrban

6.2.1.1. Güfthenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Bir kere o sevgili geçse Araban faslını
Şaşırır Türkçesini Arap toplulukları
Meh : Ay, sevgili.
Fasl-ı Arabân : Arabân faslı.
Arâb-ı gürûh-ı ūrban : Arap toplulukları.

6.2.2. Nişâbur Satırlarının Güftesi

Bezm-i meydē faslı ol şûh-i Nişâbur eylesin
'Âşık-ı mehcûrunū lûtfiyle mesrûr eylesin

6.2.2.1. Güfthenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

İçki meclisinde o güzel Nişâbur faslını geçsin
Yaralı âşıkını lûtfuyla memnun etsin
Bezm-i mey : İçki meclisi.

Şûh-i Nişâbur : Güzel Nişâbur.

‘Âşkî-ı mehcûr : Yaralı âşık.

Mesrûr : Memnun.

6.2.3. Gonca-î Râna Satırlarının Güftesi

Bülbül-i dil Gonca-i Ra'nâ'ya oldu müptelâ

Ol sebepten nâle vü feryad eder subh u mesâ

6.2.3.1. Güfthenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Güzel goncaya (Gonca-i Ra'na'ya) âşık oldu gönül bülbülü

Bu sebeptendir sabah akşam iniltisi ve feryadı

Bülbül-i dil : Gönül bülbülü.

Gonca-i Ra'nâ : Güzel gonca.

Nâle vü feryâd : İnilti ve feryat.

Subh u mesâ : Sabah akşam.

6.2.4. Çargâh Satırlarının Güftesi

Bezler eder geh bir nigâh-ı yâre māl ü cānını

İstemez üftâde-i nâ-Çargâh ihsânını

6.2.4.1. Güfthenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Yarın yârin bir yan bakışına verir malını ve canını

Çargâh'a düşkün olmayandan istemez ihsanını

Bezler: Bol bol verme, saçma

Geh : Kimi zaman, bazı.

Nigâh-ı yâr : Yâre bakış.

Üftâde-i nâ-Çargâh : Çargâh'a düşkün olmayan.

İhsan : Bağış, iyilik.

7. Sonuç ve Öneriler

Ahmed Avni Konuk'a ait “*Rast Kâr-ı Nâtık'ın Müteferrik Makam Satırlarının Makam ve Güfte Analizi*” adlı çalışma doğrultusunda varılan sonuçlar şu şekildedir:

Müteferrik makam satırlarında kullandığı makamlar incelendiğinde nazari olarak kurallara bağlı kalındığı görülmekle beraber gerektiği yerlerde geçkilerin de kullanıldığı görülmektedir.

Konuk, eserinde karar seslerinde belli bir düzen içerisinde giderken, görüldüğü üzere eser içerisinde *neva*, *bûselik* ve *çargâh* kararlı müteferrik yani karışık makamlara müsemmen usulüyle geçiş yapmıştır. Bunun sebebi eserin

makamsal gidişatının buna uygun olması ve bestekârın böyle uygun görme-sidir.

Eserde her karar perdesi değiştiğinde aynı zamanda usul değişikliğine de gidildiği tespit edilmiştir. Ayrıca eserin ilk olarak Hamparsum notasıyla yazılmış nüshalarında her karar perdeli makamlar için “kol” kelimesi kullanıldığı görülmektedir. Bu tabir musikimizde kullanılan bir tabir değildir. Eseri hamparsum notasına alan Emin Dede'nin bu tabiri kullandığını ön görmekteyiz. Bu tabir; Emin Dede'nin üstadı Ahmed Avni Konuk ile beraber aynı meşk silsilesi içinde bulunanlar arasında kullanılan bir tabir olabilir.

Eserin güftesi incelendiğinde ise, *meh*, *bezm-i mey*, *mey*, *üftâde*, *dil* gibi mazmunların sıkça kullanıldığı görülmektedir. Mazmunlar kimi zaman gerçek anlamında kimi zaman ise tasavvufî anlamda kullanılmıştır.

“Meh” ay anlamında iken güfteye sevgili anlamında kullanılmıştır.

“Ehl-i dil” gönül ehli anlamında kullanılmıştır, çünkü dil tasavvufta gönül anlamında kullanılır.

“Sâkî ve mey” genelde bir arada kullanılmış içki sun anlamı yerine, ilham ver anlamında kullanılmıştır.

“Araban ve çargâh” makamları güfte içerisinde hem makam adı hem de kelime anlamlarıyla kullanılmış, “*nişabur* ve *gonca-i rana*” ise hem yakın hem uzak anlamlarıyla güfteye yerlerini almışlardır.

Günümüzde büyük form yapısına sahip eserlere rağbetin azalması, kâr-ı nâtik formunda eser verilmesi ve icra edilmesi hususunu da olumsuz yönde etkilemiştir. Bu form yapısı üzerinde yapılan her türlü çalışma kaybolmaya yüz tutmuş olan bu ve benzeri formda bestelenmiş eserleri gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olacak, aynı zamanda sanatsal eserlerin devamı açısından yeni eserler oluşmasına katkı sağlayacaktır. Bu vesile ile bu form yapısında bestelenmiş klâsik eserlerin iyi analiz edilmesi hususu hâsıl olmuştur.

Kâr-ı nâtiklerin öğreticiliği ve ustalık gösterisini ön plana aldığını ve Ahmed Avni Konuk'un bu eseri, hem hocasına nazire yapmak hem de öğrencisini eğitmek üzere meydana getirdiğinden yola çıkarak ülkemizde bulunan müzik bölümlerinin olduğu ilgili fakültelerde tıpkı Lavignac'ın solfej kitapları gibi kâr-ı nâtiklerimizin de ivedilikle müfredata girmesi ve okutulmasını ön görmekteyiz.

Ayrıca klasik eserler incelenirken güfte analizi büyük ehemmiyet taşımaktadır. Çünkü Türk musikisini sevmek öncelikle onu anlamaktan geçer, onu anlamak için ise sadece iyi bir icracı değil aynı zamanda da edebiyat alanında bilgi sahibi olmayı da gerektirmektedir. Klâsik eser bestekârlarının birçoğunun mutasavvıf olduğu ve en kapsamlı, en kalıcı eserlerin bu mutasavvıflardan hâsıl olduğu düşünülürse edebiyatın musikinin ayrılmaz parçası olduğu da ortaya çıkmakta, musikimizin daha iyi yerlere gelmesi açısından

bu alanda uzman kişilerin daha fazla çalışma ortaya koymalarının ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Barkçin, Savaş. Ş. (2011). *Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman*, Klasik Yayınları, 2. bs. İstanbul.
- Başkanlığı Yayınları, Erzurum Radyosu Kütüphanesi (1994).
- Budak, Ogün. Atilla. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Phoenix Yayınevi Yayınları, 1.bs. Ankara.
- Çetin, Nihad M. (1993); *Arüz*, TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 3, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit. (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi.
- Durgun, Şenol (2010); *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Alter Yayıncılık, 1. bs. Ankara.
- Ersönmez, Mesut (2013); *Güftelerin Dili*, Birleşik Matbaacılık, 1. bs. İzmir.
- Karakaya, İsmail (2009); “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (ed. Abdurrahman Tanrıöğen), Anı Yayıncılık, 1. bs. Ankara.
- Karaosmanoğlu, M. Kemal. (2007) *Fishrist-i Makâmat*, Nota Yayıncılık, 1.bs. İstanbul.
- Mutluay, Rauf (1974); *100 Soruda Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, 3. bs. İstanbul.
- Öngören, Reşat. (2002) “Ahmed Avni Konuk” c. 26; Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.
- Özcan, Nuri. (2003) “*Limonciyan Hamparsum*” c. 27; Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı (2013); *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Neşriyat A.Ş.,12. bs. İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz (1969); *Türk Müsiki Ansiklopedisi I*, Millî Eğitim Basımevi, 1.bs. İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz. (1969). Kâr-ı Nâtik. Türk Müsiki Ansiklopedisi (I, 348), Millî Eğitim Basımevi, 1. bs. İstanbul.
- Rona, Mustafa (1960); *50 Yıllık Türk Müsiki*, Türkiye Yayınevi, 1. bs. İstanbul.
- Tanrıkorur, Cınuçen (2011); *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki*, Dergâh Yayınları, 3. bs. İstanbul.
- Tura, Yalçın. (2006) *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, Pan Yayıncılık, 1. bs. İstanbul.
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Ahmed Avni Konuk Kâr-ı Nâtik, Müzik Dairesi Yayınları 30.bs. Ankara.
- İnternet Kaynakları**
- Ahmed Avni Konuk, “Kâr-ı Nâtik ve Küpe Üzerine”(t.y.)
<http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=14>
- Kâr-ı Nâtik. (t. y.), <https://www.notaarsivleri.com/natik.html>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t. y.), [http://hamparsum.net/nedir/Nedir.html](http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3700/kar-i-Tulgan, Ömer. (t. y.), “Hamparsum Notası”, <a href=)