

Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın Bir Eserinin Mânâ Prozedisi Yönünden Analizi

*The Analysis Of A Work Of Hafız Sadeddin Kaynak
In Terms Of Meaning Prosody*

Serda TÜRKEL OTER*

ÖZET

Bu makalede, Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın bir eseri mânâ prozedisi yönünden incelenmiştir. Eserlerinde söze göre ezgiler yaratan bestekâr, güftelerini mûsikî yönünden tasvîri mümkün olabilecek şiirlerden seçmiş ve eserlerini bu doğrultuda meydana getirmiştir. Bu sebeple, büyük çoğunlukla şâir Vecdi Bingöl'ün şiirlerini güfte olarak tercih etmiştir. Bu birlikteliğin sonucu olarak ortaya çıkan Hicaz Şarkı'da, Sâdeddin Kaynak'ın makalemize konu olan yönü ortaya konmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER

Hâfız Sâdeddin Kaynak, mânâ prozedisi, kelime, cümle, yinelemeler, terennümler, aranağme

ABSTRACT

A work of Hafız Saadeddin Kaynak was analyzed in terms of its meaning prosody in this article. The composer who created tunes according to the words chose his songs from the poems that could be described in music and composed his Works in this way. Therefore, he preferred the poems of poet Vecdi Bingol as songs. We tried to present the side mentioned in this article in the Hejaz song emerged as a result of this combination

KEY WORDS

Hafız Sadettin Kaynak, meaning prosody, words, sentence, repeats, singing sweetly, ritornello.

* Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı.



GİRİŞ

Eski bestekârlarımız güftelerini, Dîvân Edebiyatı'nın "kaside, gazel, rubâi, murabbâ" gibi şiirlerin arasından seçmişler ve bu şiirlerle "kâr, beste, ağır semâi ve yürük semâi" gibi formları kullanarak, sözlü mûsikî eserleri meydana getirmişlerdir. Klasik Türk Mûsikîsi'nde güfte şâirliğinin ilk olarak Kâr-ı Nâlık formuyla birlikte ortaya çıktığı görülmektedir. Bestelenmek üzere yazılan bu şiirler, birbiriyle ilişkili makam ve usûl isimlerinin bilinçli bir şekilde sıralanmasıyla meydana getirilmekte, makam ve usûl isimleri, adları geçtiği yerlerde bestekârlar tarafından terennüm edilmektedir. Adı geçen makamın sadece geçki olarak icra edilmediği, aynı zamanda makam isimlerinin ihtiva ettikleri mânâlara da eser içinde atıfta bulunulduğu söylenilebilir. (Gültaş 1981: 18) Formun ilk örneğini Hâfız Şeydâ'nın verdiği bilindiğine göre, güfte şâirliğinin 17. yüzyılda ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Daha sonraları 18. yüzyılda şarkı formuyla birlikte farklı bir boyut kazanan güftelerin, konularını daha çok "aşk, yeis, ümit, ızdırıp, hicran, sevinç, neşe" gibi çeşitli duyguların yanı sıra, dönemlerinin yaşantılarını aksettiren temalar içerdiği ve bestekârların bu temaları hissettiren melodik yapılar oluşturduğu görülmektedir. Bu güfteler arasında alelâde olanlar ve hatta kıymetsiz denilebileceklerine rastlanmaktadır. Bu mahiyetteki güftelerin bestekârlarımızca, düşünmeden, gelişi güzel bestelenmelerinden ötürü, birçok şarkı unutulup gitmiştir. Bu noktada, güftelerin, birçok şarkının insan hafızasında yer etmesinde önemli bir rol oynadığı ortaya çıkmaktadır. "Şu halde özetlersek; şarkılar mûsikî repertuarımızın çeşitli eserleri arasında, bir takım enfüsî (bireyin düşünce ve duygularına dayanan), afakî (hayalî) temayüllerimizin, acı-tatlı hatıralarımızın söz ve sestem yapılmış âbidesi gibidir." (Özalp 1992: 21)

Bülent Aksoy, kitabında her ne kadar beste ile güfte arasında bir bütünlük kurma kaygısının 19. yüzyılın ikinci yarısından sonraki dönemlerde duyulmaya başladığını iddia etse de (Aksoy 2008: 28), daha önceki yüzyıllarda da bu şekilde yapılmış bestelerden söz etmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. 17. yüzyılda yaşamış olan ve Türk Mûsikîsi'nin en büyük bestekârı olarak kabul edilen İtrî'nin, "Segâh Tekbîr'inde görülen bir büyük dînin haşmet ve iradesi, Dilkeşhâverân Salât'ın, gönülleri dolduran ve gecenin sessizliğinde bir büyük ümmeti üç asır boyunca imana gark eden başarısı üzerinde münakaşa bile edilemez. Hele ki Rast Nâ'tı'ndaki zühd, takvâ, tasavvuf duyguları, Peygamber aşkı, Mevlevî inancı, erişilmesi imkânsız bir kudretle terennüm edilir. Yine

“Dil-i pür ıztırabım mevce-i seylâbsız sensiz” sözüyle başlayan Hisâr Ağır Semâi’nde yürekleri titreten bir lirizm” (Öztuna 1987: 33,34,35,39,40), “Tût-i mûcize-i gûyem ne desem lâf değil” mısra’ıyla başlayan Segâh eserinde, “mucize söyleyen papağanım” sözü üzerine, bir papağan edâsıyla her mısra için birebir aynı melodilerle ikişer defa tekrar eden mûsikî cümleleri, bestekârın söze verdiği önemi gösteren örnekler olarak düşünülebilir. Elbetteki her bestekârda ve her eserde beste-güfte uyumunu görmek mümkün olmamakla birlikte, bestekârlar tarafından güftenin tamamen göz ardı edildiğini söylemek de yanlış olur. Fatih Salgar kitabında; “Tab’i Mustafa Efendi (1705-1765)’nin adeta oya gibi işlediği nağmelerin güfte ve usûlle uyumu mükemmeldir.” demiştir. Yine aynı kitapta, “klasik anlayışın en önemli temsilcilerinden olan, Hacı Sâdullah Ağa’nın, beste tekniği ve üslûbu son derece sağlam, bestelemiş olduğu eserlerdeki melodik yapı, usûl ve güfte münasebetlerindeki titiz, sanat değeri yüksek olan eserlerinden” (Salgar 2005: 50,51) söz edilmektedir. “III. Selim’in Bûselik makamından bestelediği, “Bir pür cefâ hoş dilberdir” güfteli şarkısında o güne kadar dikkatleri çekmeyen husus, güftenin de ön plana çıkmasıdır. III. Selim bu şarkısında sevgiliye olan duygularını, mûsikî cümleleriyle, son derece sade ve yapmacıksız bir şekilde ortaya koyar. Sanki bir söyleşi çerçevesinde işlediği nağmeler, neo klasik bir anlatımın öncüsü olarak da değerlendirilebilir. Kullanmış olduğu Aksak usûlü de, vurgularıyla bu anlatıma bir hayli katkıda bulunmuştur.” (Salgar 2001: 45) Yine Dede Efendi, “Bir dilber-i nâdide bir kâmeti müstesnâ” sözleriyle başlayan Ferahfezâ Ağır Semâisi’nde güfte ile melodi arasında mânâ bakımından sıkı bir ilişki kurmuş, bu mânâ bütünlüğünü de tüm güzelliği ve lirizmiyle yansıtmıştır. Meselâ, meyânın “feryâdım işit yâhû” bölümünde, nağmelerle feryadını çok güzel bir şekilde ifade etmesi, Dede’nin bu anlayışına örnektir. “Ağlatırlar güldürürler; çeşmin yaşın sildirirler” Uşşak şarkısında ise Dede, karşısındaki ile konuşup dertleşir gibi bir yol izler. “Bî-vefâ bir çeşm-i bîdâd” Gül’izâr Köçekçesi’nde Dede Efendi, duygularını feryat ederek duyurmak ister. Bir ölçüde esprili bir anlatımla, ritim ve melodik yapıyı öylesine kaynaştırır ki, dinleyen herkes muhakkak kendinden bir şeyler bulur.” (Salgar 1995: 38-40) Bunların yanı sıra, “Zekâi Dede’nin, birçok eserini güftesine bir göz attıktan sonra irticâlen bestelediği bilinmektedir.” (Öztuna 1990: 514) Bestekârın, “Ey bülbül-i şûrîde gülistânıma girme” mısra’ıyla başlayan Acem Yürük Semâi’sinde, meyan olarak bestelediği “geçtim senin ey bâd-ı sabâ ben haberinden” sözünü, Sabâ makamına hazırlayan melodilerle kurduktan sonra, “geçtim” sözcüğüne istinâden, Nevâ perdesini alarak Sabâ makamını geçişi, söze verdiği önemin bir ispatıdır. Elbetteki bu eserler, daha ciddi araştırmalara ve çalışmalara ihtiyaç duymaktadır. Mânâ prozodisi konusu, Türk Mûsikîsi’nin

en bâkir konularındandır. Yaptığımız bu çalışmayla birlikte bu alandaki boşlukların doldurulmasına katkıda bulunacağımızı ümit ediyoruz.

Güfte-beste uyumunun zirvesi, 20. yüzyıl bestekârı olan Sâdeddin Kaynak'tır. Kaynak, çoğunlukla hece vezni ve günümüz Türkçesiyle yazılmış, mûsikî açısından tasviri mümkün olan şiirleri seçerek, bunları "insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak şekilde ifade edebilmiş" (Çam 1994, 12) bir bestekârdır. Bunun yanında, Kaynak'ın hâfız olması, Kur'an-ı Kerîm'i okumanın usûl, adap ve kurallarını çok iyi bilmesi, bununla birlikte bu özelliğini eserlerini bestelemekte kullandığını düşünmemiz, yapacağımız çalışmada önem arz etmektedir. "Tasvir, Kur'an üslûbunun da en önemli araçlarından bir tanesidir. Soyut bir mânâyı, psikolojik bir durumu, manevi bir sıfatı, bir insan tipini, meydana gelen bir olayı, geçmiş bir kıssayı, kıyamet sahnelerinden ve nimet veya azabın hallerinden birini tasvir ederken, zihinde canlandırılabilir bir manzarayı ortaya koyarken hep tasvir metodunu kullanır" (Kutup 1991: 57,58) Bilinmektedir ki; Kur'an-ı Kerîm'de âyetler okunurken, bu âyetlerdeki konuyla, hatta âyet içinde geçen kelimelerle ilgili, hâfız tarafından makam ve o makam içinde seyredilecek nağmeler belirlenir. Bu seçilen makamın, âyetin konusunu ve kelimelerin anlamını en iyi ifade edecek şekilde seyretmesiyle, Kur'an'ın edebî tasviri, mûsikî yönüyle de tamamlanmış olur. Yani mânâ prozodosi, hem diksiyon hem de melodik olarak, bizzat Kur'an-ı Kerîm'in okunma kuralları içinde var olan bir kavramdır. Yine "Kur'an-ı Kerîm'de ve Dîvan edebiyatında, bazı kelime ve kelime gruplarının tekrarıyla doğan ahenk" (Macit 1996: 20), Kaynak'ın bestekârlık anlayışı içinde görülen bir unsurdur. İşte Hâfız Sâdeddin Kaynak, Kur'an-ı Kerîm okumadaki bu kuralları, adeta eserlerini bestelemekte kullanmış ve bu sayede ekol yaratmış bir sanatçıdır. Bestekâr, "film müziği bestelerken, nazmın belirli sınırlarını aşmış ve serbest nazmı "güfte" olarak değerlendirerek, geleceğin bestekârlarına önderlik etmiştir."

1. DÜYEK USÛLÜNDE HİCAZ ŞARKI HİCAZ ŞARKI

DÜYEK

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK

GÜFTE : VECDİ BİNGÖL

ARANAĞME

En gin de ya vaş ya vaş ya vaş ya vaş gü nün

mi ne si sol du sol du

SAZ

der dim ba na ar ka daş bu gün de ak şam ol du

gölge ler in di sü ya kuş lar var dı uy kü ya
gur be ti du ya du ya bu gün de ak şam ol du
su yü rü
r fi sıl da şır gi der yâ
re u la şır yol cu yol
da ya ra şır bu gün de ak şam ol du

Söz: Vecdi BİNGÖL

*Enginde yavaş yavaş (yavaş yavaş), günün minesini soldu (soldu)
Derdim bana arkadaş, bugün de akşam oldu*

*Gölgeler indi suya, kuşlar vardı uykuya
Gurbeti duya duya, bugün de akşam oldu*

*Su yürür fısıldaşır, gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır, bugün de akşam oldu*

Yapılan çalışmanın önemini anlaşılması bakımından Hasan Oral Şen'in TRT Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı tarafından yayımlanan ve Sâdeddin Kaynak'ı pek çok yönüyle ele alan kitabından bir alıntı yapmayı uygun gördük. Hasan Oral Şen bu eserle ilgili olarak kitabında şöyle diyor:

"Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz makamından bestelediği bu güfte ile ortaya çıkan eser, güfteyle-bestenin gerçek anlamda, yan yana, can cana, sarmaş dolaş olduğunu gördüğümüz bir örnektir.

Vecdi Bingöl'ün, pek ince ve parlak nakış ile çok renkli ve güzel bir çiçek anlamında kullanılabilen "Mine"yi soldurup, gün batımını, gurup vaktini pek güzel resmetmesini bir mecaz şaheseri olarak görebiliriz. Akşamın sessizliği ve kimsesizliği, gölgelerin sulardaki aksi, kuşların uykuya dalması, hele hele gurbetin yalnızlığını insanın iliklerine kadar hissetmesi, büyük bir başarı ile ifadelendirilmiştir.

Suyun ten misali ürpererek kıpırdaşmasının sevgiliye ulaşacağı hayali bile, şair Vecdi Bingöl'ün müzmin bir romantik olduğunun en güzel göstergesidir"

Bu eserin güftesinin adı, Vecdi Bingöl tarafından "Gurbet akşamları" olarak belirlenmiş ve şâiri, şiirin bu şekilde anılmasından memnuniyet duyacağını hep dile getirmiştir.¹ Ünlü bir mûsikîşinas olan Prof. Dr. Osman Şevki Uludağ, mûsikî ile ilgili bir yazısında aynen şöyle demiştir: "Hicâz makâmı, gurbetin lisânıdır." Nitekim, Bir dergiye verdiği röportajda "Makâmın seçimi bestelenecek mevzua bağlıdır. Neşeli veya acıklı, elemli yahut hareketli olduğuna göre makam seçilir." diyen Sâdeddin Kaynak, Vecdi Bingöl'ün "Gurbet akşamları" adını koyduğu ve "gurbet"i anlattığı bu şiiri, konuya uygun olarak Hicaz makamı ile bestelemiştir. Yine aynı sohbette Sâdeddin Kaynak; "Doğu ve Güneydoğu'nun mûsikîsi,

¹ Hasan Oral Şen bu bilgiyi, yeni çıkaracağı kitabı "Vecdi Bingöl" üzerine sohbetimiz esnasında paylaşmıştır.

oralının insanı çoğunlukla gurbette olduğu için, uzun uzun müzik cümleleriyle ortaya çıkar.” demiştir. İşte “Gurbet akşamları” şiirinde Sâdeddin Kaynak, ruh ikizi diyebileceğimiz Vecdi Bingöl’le bütünleşerek, Hicaz makamını “gurbetin lîsânı” yapmıştır.

1.A. Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

1.A.a



Sâdeddin Kaynak’ın eserleri içinde, söz-melodi ilişkisini üst düzeyde uyguladığı eserlerinden olan bu Hicaz Şarkı’nın sözleri “engin” kelimesiyle başlamaktadır. Sözlük anlamı; “Ucu bucağı görünmeyecek kadar geniş, çok geniş” (Türkçe Sözlük 1998: 713) mânâsına gelen “engin” kelimesi için bestekâr, “dügâh-hüseyinî” perdeleriyle 5’li bir aralık kullanarak, anlama uygun vurgu sağlamıştır. Çünkü müzikal aralıklar içerisinde birbiriyle en çok uyumlu tınlayan aralık, oktavından sonra 5’li aralıktır. Bir doğal ses tınladığında 8’lisinden (oktavından) hemen sonra duyulan ilk selen (doğuşkan), sesin üst 5’lisidir.² Bu 5’li aralıktaki tınlama, diğer aralıklara göre daha uzun süreye sahiptir. Aynı zamanda tam bir 5’li aralığın insana huzur ve rahatlama hissi verdiği muhakkaktır. Dolayısıyla bu uzun süreli ve huzur verici tınlayış, “engin” kelimesinin mânâsıyla bağdaşmaktadır. Kaynak, bu 5’li aralığın dışında makamın içinde başka herhangi bir aralık kullanmış olsaydı, “engin” kelimesine karşılık gelen “sınırsız genişlik ve büyüklük” hissini bu kadar iyi ifade edemeyebilirdi. Elbetteki Sâdeddin Kaynak, seslerin doğuşkanlarını değil, kelimenin mânâsını düşünerek beste yapmaktadır. Ancak, kelimenin anlamına göre kullandığı aralıkların fiziksel yanları düşünüldüğünde, kullanılan ezgilerdeki başarının sadece hissiyat boyutunda kalmadığı da anlaşılmaktadır. Bunun da ötesinde, Sâdeddin Kaynak’ın, bu kelime için dar bir aralık yahut daha küçük nota birimleri kullanmayı, dikkatten kaçmaması gereken bir durumdur. Kelimenin ikinci hecesine karşılık gelen hüseyinî perdesinin, dügâh perdesinde iki birimlik kalıştan sonra altı birim kullanılması ve tiz perdeye karşılık gelmesi, prozodik

² Tabiatla hiçbir müzik sesi tek başına değildir; doğuşkan, armonik, selen adı verilen, ana sesin önce 8’lisi (oktavı), sonra 5’lisi, 4’lisi, büyük 3’lüsü vs. düzeninde ve hep hafifleyerek giden yan seslerle birlikte duyulur. (Tanrıkorur Cınuçen, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötügen Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 40)

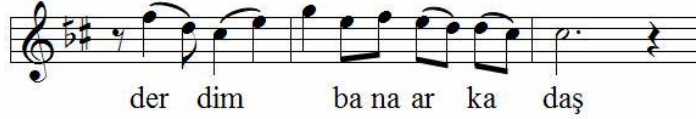
olarak ikinci hecede olan kelime vurgusunun, melodik olarak da sağlanması açısından oldukça önemlidir.

1.A.b



Güftenin “Günün minesini soldu” şeklinde devam eden 2. mısra’ında, “sol-du” kelimesinde kullanmış olduğu melodiyle bestekâr, nevâ perdesinden düğâh perdesine düşerek “solmak” kelimesinin insanda -görsel olarak- uyandırdığı fikri, melodik olarak vurgulamıştır. “Soldu” kelimesinin “-du” hecesindeki notaların üzerinde yer alan bağ işaretiyle, düğâh perdesine nevâ perdesinden glissando³ ile inilmesi istenmiş, böylece sözlü ifadenin melodik ifadeyle tam olarak örtüşmesi amaçlanmıştır.

1.A.c



Sâdeddin Kaynak’ın eserlerinde sıkça “dert” kelimesine rastlamaktayız. Bu kelimeyi melodik olarak anlatmak için Kaynak, çoğunlukla uzunca mûsikî cümleleri kurmayı tercih etmiştir. Bu da bize bestekârın eserlerini söz-melodi ilişkisine dayalı olarak bestelediğinin kanıtlarından biridir. Nitekim burada da “dert” kelimesi için 10 birim zaman kullanılmıştır. Günlük hayatta da “dert”, uzun cümlelerle anlatılan bir haldir. Sâdeddin Kaynak’ın, insanların kelimeleri ortak tasavvur ettiği şekilde, melodilerini sözlere giydirdiği görülmektedir. Elbette ki bunu yapmak için, çağrışımlı ve tasviri mümkün olan kelimelere ihtiyaç vardır. Bu sebeple Kaynak’ın, besteleyeceği şiirleri, bu özellikleri göz önünde bulundurarak, büyük bir özenle seçtiğini düşünmekteyiz.

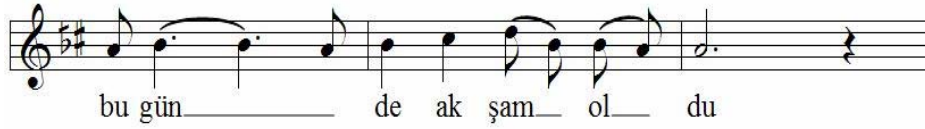
³ **Glissando:** Kaydırmak. Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme. (Ahmet Say, “Mûzik Sözlüğü”, Mûzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002, s. 225)



Bunlarla birlikte bestekâr, acem'den nevâ'ya, nim-hicaz'dan hüseyinî'ye ve hüseyinî'den gerdâniye'ye olmak üzere, dert kelimesi için, ardı ardına küçük üçlü aralık⁴lar kullanmıştır. Bu durum, küçük üçlü aralığın, insanda uyandırdığı "duygusal" ifadeyle, kelimenin anlamı arasında bağlantı kurulduğunu düşündürmektedir. Bu aralığın birkaç defa birbiri ardına kullanımına, Türk mûsîkisinde sıkça rastlanmamaktadır. "Dert" kelimesiyle ilgili değinilen tüm bu ayrıntılar, araştırmamızın konusunu desteklemektedir.

1.B. Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

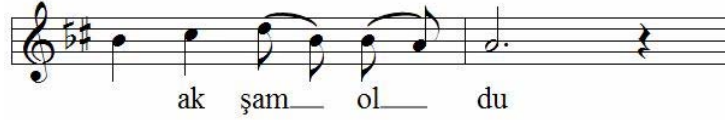
1.B.a



Güftede, her kıtanın sonunda yer alan "bugün de akşam oldu" mısra'ı, eser içinde en dikkati çeken bölümlerden biridir. Her üç kıtada da bu mısra'ın geldiği bölüm aynı melodiyle bestelenmiştir. Böylece şiirin tamamındaki bütünlük bestede de sağlanmıştır. Bu durum tesadüf ihtimalinden çok, Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlık anlayışının bir göstergesi olarak düşünülmelidir. Ayrıca mısradaki yer alan "de" bağlacının usûl başına, yani usûlün kuvvetli zamanına getirilmesi, söz olarak vurgulanan bu ekin, simetrik olan melodik vurgusunu da sağlaması bakımından dikkati çeken unsurlardan biridir. Bu bölümde bestekârin, hem söze hem de mûsikîye olan hakimiyeti göze çarpmaktadır.

⁴ **Küçük üçlü aralık:** İki aralığı toplamı 1 tanini (9 koma) ile 1 bakiye (4 koma) toplamına eşit olan, yani 13 koma olan üçlülerdir. (İsmail Hakkı Özkan, "Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1990, s. 40)

1.B.b



Eserin bu kısmında, “akşam oldu” sözleri için oluşturulan ezgide, çok belirgin olmamakla beraber, “koyu bir anlatımla” güneşin battığı, günün bittiği, yani akşam olduğu hissi nağmelere yansıtılmıştır. Güçlüden karara doğru gidilip, karar perdesinde sonlandırılarak betimlenen bu duygu, akşam vaktinin durgunluğunu ve günün sona erişini tasvir etmektedir.

1.B.c



Bestekâr, gölge kelimesindeki “koyu, karanlık” ifadeyi sağlamak için pest bir bölgede melodisini kurmuştur. Bu kelimeyi daha iyi ifade edebilmek için “dügâh-hicaz” perdeleriyle küçük mücenneb⁵ aralığını kullanmış ve yine sözcüğün “-ler” ekinde kullanılan “dügâh-nim zirgüle” perdelerindeki küçük mücenneb aralığı ile anlamı tamamlamıştır. Bu sayede oluşan küçük üçlü aralığı, kelimenin ezgi olarak anlatımı için bestekâr tarafından tercih edilmiştir. Sonra “indi” kelimesinde melodiyi yegâh perdesine kadar hüseyni-aşîrân’da hicâz’lı kalış ve yegâh’ta yine hicâz’lı geçki ile düşüren Kaynak, suyun gölgeye inişini notalara aktarmıştır. “İnmek” sözcüğünde hem görsel hem de işitsel olarak sağlanan anlam vurgusu, eserin en çarpıcı unsurları arasında yer almaktadır.

1.B.d

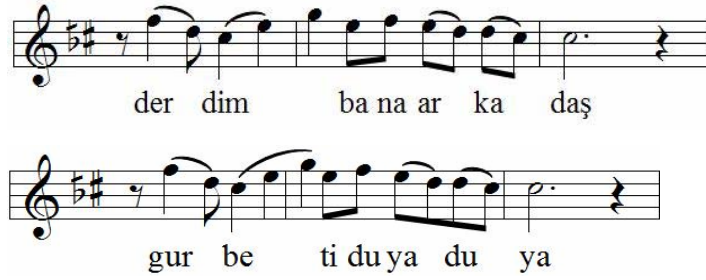


⁵ Küçük mücenneb: İki ses arasındaki uzaklığı 5 koma olan aralıktır.



Sâdeddin Kaynak, “Gölgeler indi suya” mısra’ı ile “Kuşlar vardı uykuya” mısra’ını birebir aynı melodiyle bestelemiştir. Güneşin batışıyla gölgelerin suya inmesi nasıl bir süreçse, kuşların uykuya varması da böyle bir süreç gerektirir. Güneşin doğuşuyla yeni bir günü müjdelen gibi cıvıldaayan kuşların, güneşin batıp, gölgelerin suya inişle kuytulara çekilmesi aynı süreçte gerçekleşmektedir. Akşamın gelmesinin hüznünü yansıtan, birbiriyle bağlantılı ve aynı duyguya çağrışım yapan bu mısraları bestekârın, bu sebeplerden dolayı aynı melodiyle bestelediğini söyleyebiliriz.

1.B.e



“Gurbeti duya duya” cümlesi, “derdim bana arkadaş” sözüyle aynı melodilere sahiptir. “Gurbet ve dert” kelimeleri arasında bağlantı kurduğunu düşündüğümüz bestekâr, burada ince mûsıkî anlayışını göstermektedir. “Gurbet”lik şiirlere konu olan en yakıcı dertlerden bir tanesidir. Örneğin; Erzurum’lu Emrah, şiirinde “Sıla derdi, vatan derdi, yâr derdi” sözleriyle, aslında “gurbet”lik anlatmaktadır. Birbirine girift olan bu sözcüklerden ötürü bestekâr, melodik kurguyu aynı ezgilerle oluşturmuştur diyebiliriz. Ardı ardına üç defa kullanılan küçük üçlü aralığıyla sağlanan “duygusal” etkiyle beraber, nîm hicaz perdesinde yapılan çeşnisiz kalışla⁶, “gurbet” lik duygusunun “ezikliği” daha kuvvetli bir şekilde hissedilmektedir. 10 birim zamanda anlatılan “gurbet” sözcüğü, “dert” kelimesinde olduğu gibi, uzun bir cümle yapısındadır. Bu durumun bir tesadüf olmadığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü Sâdeddin Kaynak, bir röpor-

⁶ **Çeşnisiz Kalış:** Eser içinde başka bir makamı anımsatma amacı olmaksızın, esas makamın asma kalış oluşturacak perdesinin dışında yapılan kalışlardır.

tajda “gurbet”lik ifade eden sözcüklerin uzun melodilerle anlatılması gerektiğine dair şu cümlelere yer vermiştir: “Şark vilayetlerimize ait şarkı ve türkülerde uzun melodiler kullanılır. Bu bölge halkının hayatı daima gurbette geçtiği için, şarkılarında dağların, kervanların sesleri yollar gibi uzar gider.” (Şen 2003: 154) Bu cümleler, düşüncemizin doğruluğunu destekleyen özelliktedir.

1.B.f



Bu maddeye bir düzeltme yaparak başlamak, eserin yorumu açısından oldukça elzemdir. Eserin üçüncü kıt'asının ilk mısra'ı olan “Su yürür fısıldaşır” cümlesi bazı notalarda “su uyur fısıldaşır” olarak geçer. Ardından gelen mısra ise, “Gider yâre ulaşır” şeklindedir. Şiirin anlamına bakıldığında birbirini tamamlaması gereken bu iki mısra arasında bir anlam bozukluğu dikkatten kaçmamaktadır. Mânâ olarak “su uyur” ise “yâre ulaşması” mümkün olamaz. Melodik olarak incelendiğinde ise, eserin bu kısmının “su uyur” lafzından çok “su yürür” cümlesine uygun olduğu görülmektedir. Nitekim Hasan Oral Şen kitabında Vecdi Bingöl'ün kendi el yazısı ile şiirin bu kelimesini “uyur” değil “yürür” olarak yazdığını nakletmiştir. (Şen 2003: 306)

Sanki bir denizi gözler önüne getiren bu mûsikî cümlesinde, derinlerde küçük, kıyılarına doğru büyüyüp, hızlanan dalgalar, melodilerle tasvir edilmektedir. Bu tasviri anlatmak için bestekâr güftenin başlayıp sona erdiği ölçüye kadar, bir önceki ölçüden daha küçük nota birimleri kullanarak, melodinin hızlanmasını ve yürümesini sağlamıştır. Buradan yola çıkarak, ezgileri güftelerle bütünleştiren bir bestekârın “su uyur” sözünü bu şekilde ifade etmesinin mümkün olmayacağını, Kaynak'ın mûsikî cümlesiyle “su uyur” sözünün uyum göstermediğini söyleyebiliriz.

1.B.g





Bestekâr, “fısıltı” anlamı verebilmek için, “su yürür” cümlesinde kullandığı, küçülerek giden nota tartımlarından çıkıp, hüseyinî perdesinden acem perdesine yükselmektedir. Bestekârın acem perdesine vurgusu, sukûnet duygusunu ifade eder niteliktedir. Nitekim fısıltı da sukûnet içinde, alçak sesle yapılan ufak bir konuşmadır. İşte bu noktada, icrâcîların hassasiyeti büyük önem taşımaktadır. Çünkü kelime ile melodi arasındaki uyum; bestekârın Acem perdesinde kalarak yakaladığı sukûnet duygusunu, hânende ve sâzendelerin, ancak melodiyi piano şekilde icra etmeleriyle tamamlanmış olacaktır.

Esâsında –piano, mezzo forte, forte gibi- nüans⁷ terimlerinin nota üzerinde belirtilmesi, eserde yapılan beste-güfte uyumunun anlaşılması açısından elzem bir meseledir. Batı mûsikîsi eserlerinde sıkça karşılaştığımız bu terimlere, Türk mûsikîsi bestekârları tarafından pek de rağbet edilmemiştir. Dolayısıyla eser üzerinde yapılan beste-güfte analizleri, bazı noktalarda “kişisel yorum” fikirlerine sebep olabilmektedir. Ancak bu eser o kadar kuvvetli bir eserdir ki, söz ve melodi beraberliği, -nüans tanımları olmasa bile- icrâcıya gereken nüansları yaptırmaya muktedirdir. Nitekim “fısıldaşır” kelimesinde herhangi bir nüans belirtilmese de, bu sözün “forte” olarak okunmayacağı çok açıktır. Bu da bize güftenin kendi içindeki mûsikî ifadesinin ve bestekârın bu mûsikîyi ne kadar iyi hissettiğinin bir göstergesidir. Kaldı ki, Sâdeddin Kaynak’ın kendi el yazısıyla yazmış olduğu notalara baktığımızda, kendisinin nüans işaretlerini notalarında kullandığını görmekteyiz. Ancak, bestekârın el yazısıyla yazılmış notalarının tamamına –büyük uğraşlarımıza rağmen- ulaşamadık. Kendi çabalarımızla ulaşabildiklerimiz arasında, eserin yorumu açısından icracıları yönlendiren nüans işaretlerinin olması, hem bestekârın mânâ prozodisi konusundaki yaklaşımını anlamamıza, hem de bizim bu ve diğer eserleriyle ilgili daha sağlam temeli olan yorumlar yapmamıza büyük etkisi olmuştur.

⁷ Piano (p.): hafif, mezzo forte (mf.): orta kuvvette, forte (f.): kuvvetli demektir. Bir müzik eserinin yorumlanması sırasında, seslere uygulanan hafiflik ya da kuvvet derecelerine nüans denir. Tıpkı konuşurken bazı hece ve sözcükleri hafif, bazılarını da kuvvetli söylediğimiz gibi.. (Ahmet Say, “Müziğin Kitabı”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001, s. 55)

1.B.h

su yü_rü r

gi der ya re u la_şır

“Su yürür” sözüyle benzer bir melodiye sahip olan “Gider yâre ulaşır” cümlesi, melodik seyir itibariyle, yine bir önceki ölçüden daha küçük nota birimleri ile kurulmuştur. Benzerlikten öte “Gider yâre ulaşır” cümlesi, “su yürür” cümlesiyle farklı perdeden fakat aynı tartımla vurgulanmıştır. Bu mûsikî cümlesinde bestekârın güfteye olan hâkimiyeti tekrar kendini göstermektedir. “Su yürür” cümlesinde olduğu gibi “Gider yâre ulaşır” cümlesinin öznesi de “su”dur. Dolayısıyla suyun yürümesi yani akışı, yâre ulaşana kadar devam etmektedir. Aynı özneye sahip bu iki cümle, mûsikî cümlesi olarak bakıldığında da öznelerinin ortak kullanılması, çok önemli bir unsurdur. Bu anlayış ile güftede var olan bu iki cümle arasındaki bütünlük, bestede de sağlanmıştır.

1.B.1

yol cu yol da ya ra_şır

“Yolcu yolda yaraşır” cümlesinde “yol” sözcüğü, anlamının ifade ettiği uzaklığı anlatır nitelikte, uzun bir mûsikî cümlesine sahiptir. İki ölçülük bir zamanda ezgilendirilen sözcük, giderek küçülen nota birimleriyle oluşturulan tartımlarla, “yolcunun” giderek hızlanan adımlarını akla getiren bir yapıya sahiptir.

1.B.i

“Enginde yavaş yavaş, günün minesini soldu
Derdim bana arkadaş, bugün de akşam oldu

Gölgeler indi suya, kuşlar vardı uykuya
Gurbeti duya duya, bugün de akşam oldu

Su yürür fısıldaşır, gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır, bugün de akşam oldu”

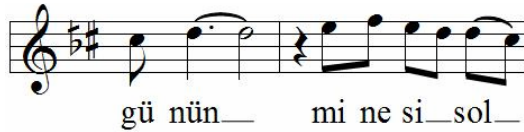
Mısralarından meydana gelen güfte, “akşam vaktinin gelişiyle, gurbetin ve yalnızlığın derdinin de karanlıklar gibi sardığı” bir anlamla oluşturulmuştur. Her mısra’ın sonunda tekrar edilen “Bugün de akşam oldu” cümlesi, güftenin ana temasını oluşturan kasvetli bir anlatıma sahiptir. Şiirin genel konusuna istinaden bestekâr, makamın parlak bölgesi olan tizlere yönelmemiştir. Sözlü kısımda en fazla muhayyer perdesine çıkan eserde, tiz durak üzerinde genişleme kullanılmadığı görülmektedir. İnci-çıkıcı bir makam olan hicaz makamının, genellikle tiz bölgede genişleyen seyrinin aksine, pest bölgede uygulanan genişleme, şiirin konusuna yönelik bir seyir oluşturulduğu düşüncesi uyandırmaktadır.

1.C. Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

1.C.a



Şarkının bu kısmında “yavaş yavaş” kelimeleri, pekiştirilmek amacıyla yinelenmiştir. Bestekâr, tekrar yapmadan, ölçü sonuna kadar, düğâh perdesinde uzunca bir kalış yapmak yerine; bu kelimeleri farklı melodilerle bir kez daha kullanmayı tercih etmiştir. Bu, dikkati çeken bir durumdur. Ana teması “akşam vaktinin gelmesi” olan bu dev-âsâ eserde, yinelenen “yavaş yavaş” kelimelerinin güçlüden peste doğru seyredişinde de, akşamın an-be-an gelişi nağmelerle hazırlanmaktadır.



“Yavaş yavaş” sözcüklerinden hemen sonra gelen “günün minesini soldu” cümlesinde “gün” kelimesindeki güçlü perdesine yöneliş, akşam duygusundan çıkıp, bize “aydınlık” hissini verirken, kelimenin bir ölçü kadar aynı perdede devam etmesi de “günün uzunluğunu” ifade eder niteliktedir.

1.C.b

a)



b)



Kaynak, “soldu” kelimesiyle nevâ perdesinden düğâh perdesine düştükten sonra kelimeyi tekrarlayarak, bu defa düğâh perdesinden aynı zamanda hicaz makamının güçlüsü olan nevâ perdesine yönelmiş, makamın da özelliği olarak güçlü perdesinde bir kalış yapmıştır.

“Soldu” kelimesinin geçtiği ilk cümlecikte, nevâdan düğâh perdesine düşülerek “solma” hissi uyandırılmıştır. Sözcüğün tekrarlandığı ikinci cümlecikte ise, hem pekiştirme yapmak hem de bitiş duygusu verilmek amacıyla güçlü sesinde bırakılan ezgiyle *yarım kararlı bir cümle*⁸ oluşturularak, “soldu” kelimesine vurgu yapılmıştır. Bu tekrar kısmında adeta solma eyleminin nihayete erdiği haber verilmektedir. Özellikle nağme sonundaki dörtlük sus işaretiyle notada gösterilen duruş, bu tamamlanışı belirginleştirir niteliktedir. Çünkü nağmenin uzaması engellenmiş ve kesin bir bitiş duygusu verilmiştir.

1.D. Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde terennüm kullanılmamıştır.

⁸ **Yarım kararlı cümle:** Makâmın güçlü sesinde biten mûsikî cümleleridir. (Onur Akdoğu, “Türk Musikisinde Türler ve Biçimler”, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996, s. Güçlü, seyir sırasında ezgi cümlelerinin bir süre dinlendirildiği ‘melodik noktalı virgöl’ perdesinin genel adıdır. Bu yüzden ‘asma karar’ veya ‘geçici durak’ olarak isimlendirilmiştir. (Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki’si*”, Dergah Yayınları, İstanbul, 2005, s. 141)

1.E. Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

1.E.a



“Gölgeler indi suya kuşlar vardı uykuya” mısra’ından önce kullanılan saz payında, düğâh perdesinde başlatılan ezgi, yegâh perdesine kadar yapılan inişle, söze hazırlık amacına işaret etmektedir. Bu şekilde oluşturulan saz payıyla, ardından gelen güfte arasında uyum oluşturulduğu görülmektedir.

SONUÇ

Mûsikîmizin önemli meselelerinden biri olan beste ve güfte arasındaki mâ-nâ prozodisinin, Sâdeddin Kaynak’ın eserlerinde göstermeyi amaçlayan bu çalışmada, önemli sonuçlar elde edilmiştir.

Kaynak, güfte olarak seçtiği şiirlerin anlamına göre beste yapmaktadır. Bunu yaparken;

- Şiirlerin genel konusuna göre makam ve usûl seçimi yapmakta, güfte içinde var olan konu değişikliklerine göre çoğunlukla eseri bölümlere ayırarak, bu bölümleri anlamına yönelik makam ve usûl geçkileri yahut değişiklikleriyle anlatmaktadır. Güftenin anlamını ön planda tuttuğu eserlerinde, kimi zaman anlamı verebilmek adına, eseri başladığı makamdan farklı bir makamla bitirmiştir. Bu yönüyle çoğu zaman ilgi uyandırmış bir bestekârdır.
- Güftedeki anlamla, eserdeki nağmeleri bütünleştirmek maksadıyla, makamların genel karakterinin dışında kullanımlara başvurmuştur. Bu, bazen makamın seyrinin dışında esere giriş şeklinde görülürken bazen de, anlama uygun olarak tiz durak perdelerinde karar ediş şeklinde görülmektedir. Bu kullanımlarla bestekârın, makamı tamamen göz ardı etmeden ancak farklı bir uygulama meydana getirerek, dikkat çekici bir üslup oluşturduğunu söyleyebiliriz.
- Bestekâr seçtiği güfteyi bestelerken, anlamına göre kimi zaman şiirin bir mısra’ını kullanırken, çoğu zaman da kelimelerin çağrışım zenginliğinden faydalanmıştır. İnsanların beyninde görsel olarak yer etmiş sözcüklerde, notaların inici veya çıkıcı şekillerini kullanarak, bu görselliği notalara aktarmayı başarmıştır. His dünyasına yönelik kelime, cümle ve

bölümleri, makamsal etkiler, aralıkların gücü ve usûl unsurundan faydalanarak ifade etmiştir. Özellikle belli başlı kelimelerde kalıp haline getirdiğini söyleyebileceğimiz anlatımlarıyla, adeta eserlerine imzasını atmıştır diyebiliriz.

- d) Güftelerde aynı veya benzer anlamda olan kelimeler, çok yakın melodik örgülerle kullanılarak, anlama gösterilen önem vurgulanmıştır.
- e) Bestekâr anlama yönelik kullandığı terennümlerle ve güfte dışında kullandığı yinelemelerle, güftenin anlamı pekiştirip güçlendirmiş, kendine böylece özgür bir alan yaratmıştır. Hatta anlatımı kuvvetlendirmek adına, daha önce hiç kullanılmamış nidaları, terennüm olarak kullanmış, bu şekilde de farklılık yaratmayı başarmıştır.
- f) Kaynak'ın, mânâ prozodisini sağlamak amacıyla, zaman zaman diksiyon prozodisini göz ardı ettiği görülmüştür. Tezin konusunun dışında olan bu konuyu belirtmek, bestekârın kompozisyon yönünün anlaşılması açısından önemlidir.
- g) Kaynak, eserlerinde aranağmeleri, kendi deyimiyle "eserlerinin takdimini yapmak üzere" genellikle güfteye hazırlayan ve güftenin özeti şeklinde bestelemiş, hatta bazen çok daha ayrıcalık yaratarak, şiirle girift "sözlü aranağme" diyebileceğimiz kullanımlarda bulunmuştur.

Tüm bunların ışığında şunları söyleyebiliriz:

Bestekâr, bunları yaparken tasviri mümkün kelime ve cümleleri kullanmıştır. Bestekârın eserlerinin tamamında veya bir eserinin her satırında ve her kelimesinde mânâ ilişkisi ile oluşturulmuş melodiler aramak doğru bir mantık değildir. Burada güftenin gücü çok büyük rol oynamaktadır. Her ne kadar Sâdeddin Kaynak, güfte seçiminde çağrışım zenginliği üst seviyede olan sözleri tercih etmiş olsa da, şiirlerin mûsikî lisanıyla ifade edilebilen ve edilemeyen sözcüklerle örgülü olacağı muhakkaktır. Güftede yer alan "yürek, emek, elma" vb. kelimelerin, anlama yönelik melodilendirilmesi ne kadar zorsa, "yükselmek, inmek, çağlamak, haykırmak" vb. sözcüklerin ifadesi bir o kadar kolaydır. İşte bestekâr, tasviri mümkün olan bu tür sözcüklerin gücüyle, kendi mûsikî gücünü meydana getirmiş, bu sayede bir ekol oluşturmuştur. Bu özelliğinde, çocuk yaşta başladığı hâfızlığının katkılarını göz ardı etmemek gerekir. Hangi mahiyetteki ayetin, mûsikînin hangi makamıyla ve nasıl bir edayla icra edileceğine vakıf olan bir bestekârın, bu özelliği bestekârlığına uygulamadığını söylemek, mümkün olamaz. Kur'an-ı Kerîm'de "cennet" in anlatıldığı bir ayet için, kasvetli melodiler seçilemeyeceği gibi, "cehennem" in anlatıldığı ayetler de parlak ma-

kamlı, iç açıcı ezgilerden oluşturulmamalıdır. Kur'an okumanın inceliklerini çok iyi bilen Kaynak, bu incelikleri eserlerine uygulamıştır diyebiliriz.

Sâdeddin Kaynak'ın halkın gönlüne taht kurmuş bir bestekâr olmasında, en önemli unsurlardan biri de eserlerindeki güfteleri günümüz Türkçesi ve hece vezni şiirlerden seçmesi ve beste-güfte bütünlüğüyle herkesin anlayacağı bir mûsikî dili oluşturmasıdır. Sanat, düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilen insanların işidir. (Tolstoy 1996: 63) Sanatçı, içinde bulunduğu toplumu veya temsil ettiği milleti çok iyi anlayan ve tanıyan insandır. İçinde yaşadıkları toplumun psikolojik ve sosyolojik yönlerini en iyi bilen kişilerdir. Onlar, temsil ettikleri toplumun maddî ve manevî ihtiyaçlarını ve sanatçılardan ne belediklerini bilirler. Kısaca onlar, halkı çok iyi anlamak zorundadırlar. (Akdoğan 2001; 10) Bunu çok iyi tahlil etmiş bir bestekâr olarak; sanatın zirvesi olarak nitelendirebileceğimiz bu eserlerdeki mânâ birlikteliği sayesinde, Kaynak'ın eserleri halkın zihninde, silinmeyecek şekilde yer etmiş, akılda kalıcı bu ezgilerle, 20 yy.'da çeşitli nedenlerle halktan uzaklaştırılmak istenen Türk mûsikîsinin, layık olduğu yere gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. ©

KAYNAKLAR

- Akdoğan, Yrd. Doç. Dr. Bayram, "Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlâk", A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2001
- Akdoğan, Onur, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996
- Aksoy, Bülent, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008
- Çam, Nusret, "İslâm'da Sanat, Resim ve Mimari", Ankara, 1994
- Gültaş, Ayhan, "Klasik Türk Mûsikîsiyle Alakalı Terimler, Kelimeler ve Makamları", Kök Dergisi, 1981
- Gültaş, Ayhan, "Şiirimizde Kâr-ı Nâtukların Yeri ve Önemi", Kök Dergisi, 1982
- Gültaş, Dr. Saadet, *Vurgu Ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsinde Prozodi, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 2003*
- Kutluğ Yakup Fikret, *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000
- Kutup, Seyyid, *Kur'an'da Edebi Tasvir*, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1991
- Macit Muhsin, *Dîvân Şiirinde Âhenk Unsurları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996
- Özalp Mehmet Nazmi, *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, TRT Yayınları, Ankara, 1986
- Özkan İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1994
- Öztuna Yılmaz, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I-II*, Başbakanlık Basım Evi, Ankara, 1990
- Öztuna Yılmaz, *Itrî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987
- Salgar, M. Fatih, *50 Türk Müziği Bestekârı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005, s. 50, 51
- Salgar, M. Fatih, *Üçüncü Selim Hayatı ,Sanatı, Eserleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s. 45
- Salgar M. Fatih, *Dede Efendi, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995
- Say, Ahmet, *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001
- Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002
- Şen Hasan Oral, *Sâdeddin Kaynak*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara, 2003
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2005, s. 141
- Türkçe sözlük*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998
- Tolstoy, *Sanat Nedir?*, Şule Yayınları, 1996