

## XVII-XX. YÜZYILLAR ARASINDA TÜRK MÛSİKİSİNDE GÛFTE-BESTE ETKİLEŞİMİNE BİR BAKIŞ

Yrd.Doç.Dr. Serda TÜRKEL OTER  
Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvan

### ÖZET

Yapılan çalışmada XVII. ve XX. Yüzyıllar arasında, Türk MüsİKİsİ'nde güfte-  
beste etkİleşİmİ incelenmiştir. Çalışmanın konusunu, güftedeki anlamın beste  
üzerindeki etkİleri ve bu etkİlerin melodik analizi oluşturmaktadır. Analiz yapılır-  
ken XVII-XX. Yüzyıllar arasında yaşamış olan bestekârlardan, kendi yaşadığı dö-  
nemde ekol olarak kabul edilen isimler belirlenmiş, bu bestekârların örnek ola-  
rak seçİlen eserleri, güfte-beste etkİleşİmİ açısından değerlendirilmiştir. Güftenin  
genel mânâsının eser üzerindeki etkİleri, güfte içinde geçen kelimelerin ezgiye  
yansımaları, eserde güftenin makam seçimine etkisi ve yapılan geçki ve kullanılan  
terennümlerin güftenin anlamıyla ilişkisi, değerlendirmenin kapsamı içerisinde-  
dir. Örnek olarak seçİlen eserlerde, güftenin anlaşılır ve yapılan yorumların nes-  
nel olması amaçlanmış ve somut olarak kabul edilebilecek göstergelere yer ve-  
rilmiştir. Çalışma için onbir bestekâr belirlenmiş ve incelenen 110 eserden 12'si  
örnek olarak kullanılmıştır. Eserleri analiz edilen bestekârlar; Tab'i Mustafa  
Efendi, Hacı Sâdullah Ağa, İtrî, İll. Selim, Dede Efendi, Zekâi Dede, Sâdeddin  
Kaynak, Selâhattin Pınar, Yesâri Âsım Arsoy, Muhlis Sabahattin Bey ve Tanbûri  
Cemil Bey'dir. Örnek eserler, makam ve usûl açısından bir sınıflandırılmaya tabi  
tutulmamış, güftenin anlamına dayalı olarak incelemelere ağırlık verilmiştir.

Bu incelemeler neticesinde mÛsikî diliyle ifadesi mümkün olan güftelerin, bes-  
terleriyle uyum içinde olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Güfte, Beste, Türk MüsİKİsİ, Dede Efendi, Zekâi Dede.

### ABSTRACT

#### *A Look at the Interaction between Lyrics and Composition in Turkish Mu- sic in the XVII-XX.Centuries*

This study investigates the interaction between lyrics and composition in Tur-  
kish Music from the seventeenth to the twentieth centuries. The effects of the  
meaning in lyrics upon composition and the melodic analysis of these effects  
constitute the subject-matter of the study. While making the analysis, composers  
who lived between the seventeenth and twentieth centuries and were conside-  
red a school in their periods are determined and their works selected as exam-  
ples are evaluated from the point of interaction between lyrics and composition.  
The scope of the evaluation includes the effects of the general meaning of the  
lyrics upon the work, how the words used in the lyrics are reflected in the me-  
lody, the effect of the lyrics in the work upon the selection of mode, and the rela-  
tion of the passages made and the vocal refrains used with the meaning of the  
lyrics. In the works selected as examples, the aim is for the lyrics to be intelligi-  
ble and for the comments made to be objective, and indicators that can be accep-

ted as concrete are included. For the study, eleven composers are identified and 12 of the 110 works examined are used as examples. The composers whose works are analysed are Tab'i Mustafa Efendi, Hacı Sadullah Ağa, İtri, İll. Selim, Dede Efendi, Zekai Dede, Sadeddin Kaynak, Selahattin Pinar, Yesari Asım Arsoy, Muhlis Sabahattin Bey and Tanburi Cemil Bey. The examples of works are not subjected to any classification in terms of mode and rhythm, and emphasis is placed instead on studies based on the meaning of lyrics.

Following these studies, it is found that lyrics which are possible to express in the language of music are in harmony with their compositions.

**Key Words:** Lyrics, Composition, Turkish Music, Dede Efendi, Zekai Dede.

## GİRİŞ

Eski bestekârlarımız güftelerini, Dîvân Edebiyatı'nın "kaside, gazel, rubâi, murabbâ" gibi şiirlerin arasından seçerek, 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 Nâtık 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 söylenmektedir.<sup>1</sup>

Kâr-ı Nâtık formunun ilk örneklerini Hatipzâde Osman Efendi ve Hâfız Şeydâ'nın verdiği bilindiğine göre, güfte şâirliğinin XVII. yüzyılda ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

XVIII. yüzyılda şarkı formuyla birlikte farklı bir boyut kazanan güftelerin, konularını daha çok "aşk, ümit, ızdırap, 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 alelade olanlar ve gelişigüzel bestelenen şarkılar günümüze ulaşmadan, unutulup gitmiştir. Bu noktada şarkıların insan hafızasında yer etmesinde, güftelerinin önemli bir rol oynadığı ortaya çıkmaktadır.

Güfte ağırlıklı bir mûsikî olan Türk Mûsikîsi, bu münasebetle güfte mûsikîsi olarak da adlandırılmaktadır. Ağırlıklı olarak söze dayalı olması ve güftelerinde çoğu zaman aruz vezninin kullanılması Türk Mûsikîsi'nde, "güftenin anlamına göre mi beste yapılmakta, yoksa yapılan besteye sonradan söz mü giydirilmektedir?" sorularının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kimine göre; XIX. yy.'ın ikinci yarısından sonra güfteye göre beste yapma geleneği hasıl olmuş<sup>2</sup>, kimine göre; güftenin vezni her daim ön planda tutularak, anlam çoğu zaman göz ardı

<sup>1</sup> Bkz. Gültaş Ayhan, "Klasik Türk Mûsikîsiyle Alakalı Terimler, Kelimeler ve Makamları", *Kök Dergisi*, 1981, c. 1, S. 3, s.18, Gültaş Ayhan, "Şiirimizde Kâr-ı Nâtıkların Yeri ve Önemi", *Kök Dergisi*, 1982, c. 1, S. 12, s. 24

<sup>2</sup> Aksoy Bülent, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, 2008, s. 28

edilmiştir.<sup>3</sup> Yapılan bu çalışmada varılan sonuçlara göre de; söz unsuru her yüzyılda bestekârların önem verdiği bir mevzu olmuştur diyebiliriz.

Güfte-beste etkileşimi konusunda yapılmış akademik çalışma yok denecek kadar azdır. Araştırmacılar daha çok eserlerin makamsal özellikleri ve gelişimi konusunda çalışmalar meydana getirmiş, söz unsurunun beste için önemine pek rağbet edilmemiştir. Bu alanda yapılan araştırmaların konusunu ise daha çok XX. Yüzyılın oluşturduğu görülmektedir. Daha önceki yüzyıllarda bestelenmiş eserlerle ilgili, güfte-beste etkileşimine dair birkaç makale yazılmış ve güfte-beste etkileşimi, bestekârların hayatlarıyla ilgili hazırlanan çalışmalarda kısaca değinilen bir mevzudan fazlası olamamıştır.

Güfte-beste etkileşimiyle ilgili olarak edinebildiğimiz ilk bulgular, XIII. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. XIII. yüzyılda Türk kültürünün oluşmasında ve şekillenmesinde çok önemli bir yer tutan İslâmiyet, Türk Müsıkisi'ni de büyük oranda etkilemiş, Türk Müsıkisi'nde en ciddi müzik hareketleri bu yüzyıldan sonra gerçekleşmiştir. Bu kültürün en önemli parçası olan Kur'ân ve kârîlik geleneği, söz ve ezgi birlikteliğiyle meydana gelen müspet etkileşime verilebilecek en güzel örneklerden biridir. Hatta belki de ilk örnek olarak bile düşünülebilir.

Kur'ân üslûbunun en önemli araçlarından bir tanesi tasviridir. Soyut bir mânâ, psikolojik bir durum, mânevi bir sıfat, bir insan tipi anlatılırken, Kur'ân'da hep tasvir metodu kullanılır. Yine meydana gelen bir olayı, geçmiş bir kıssayı, kıyâmet sahnelerinden ve nimet veya azâbın hallerinden birini anlatırken ve zihinde canlandırılacak bir manzarayı ortaya koyarken, Kur'ân'da tasvir metodu kullanıldığı görülmektedir.<sup>4</sup>

Kur'ân-ı Kerîm'de âyetler okunurken, bu âyetlerdeki olaylar ve konularla, hatta âyet içinde geçen kelimelerle ilgili, hâfız tarafından bir veya birkaç makam ve o makamlar içinde seyredilecek nağmeler belirlenir. Bu seçilen makamın, âyetin konusunu ve kelimelerin anlamını en iyi ifade edecek şekilde seyretmesiyle, Kur'ân'ın edebî yani sözel tasviri, müsikî yönüyle de tamamlanmış olur. Yani sözlerin ezgiyle etkileşimi, bizzat Kur'ân-ı Kerîm'in okunma kuralları içinde var olmaktadır.

Hz. Muhammed (S.A.V) Kuran-ı Kerîm'in güzel sesle ve usûlüne uygun olarak okunmasını emretmiştir.

Dinî müsikimizdeki Tecvid ( Kur'ân-ı Kerîm'i usulüne uygun olarak okuma ilmi ) ve Kıraat ( Kur'ân-ı Kerîm'in usul ve kaidelerine göre okuma) ilimlerinin musiki ile yakından ilgileri vardır. Sözlü müsikimizin büyük rağbet görmesi bundan dolayıdır.<sup>5</sup>

Kur'ân okuma işinin nasıl olması gerektiğini bestekâr Hâfız Ali Rıza Sağ-

<sup>3</sup> Bektaş Tolga, *Klasik Türk Müsıkisinde Güfte-Beste Dokusu ve Etkileşimi*, 2000

<sup>4</sup> Kutup Seyyid, *Kur'ân'da Edebi Tasvir*, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 57, 58

<sup>5</sup> Kaçar Gülçin Yahya, "Türk Müsıkisinin mânâ ve mâhiyeti", s. 3, (Türk Ocakları Genel Merkezinde 25 Aralık 2010 tarihinde verilen konferans metnidir)

man, şu şekilde ifade etmiştir: “Cemaat karşısında Kur’ân okumaktan maksadın ne olduğu iyice düşünölsün. Bu maksada müsikîsiz varılmanın yetersizliği anlaşılır. Maksat ‘tehyic’ (heyecanlandırma) ve ‘tehayyüç (heyecanlanma) tür. Müzik mutlaka lazımdır. Konuşurken bile seslerimiz muhtelif perdeler üzerinde gezinir. Burada söylemek istediğimiz, müsikîye de özel emekler vererek bilgiye kavuşmak lazımdır. Hüdâyî-nâbit (yerden biten) olmayan işlerden biri de müsikîdir. ...Bu işte sanat olursa hangî mahiyetteki âyetin, hangî makamın hangî nağmesiyle eda edileceği de anlaşılmiş ve Kur’ân’ın ‘maksadı inzâl ve kıraati’ (indirilme maksadı ve okunması) ne uygun hareket edilmiş olur. Anlaşılıyor ki âyetin mânâsına göre nağme icrası büyük bir anlayış ve yüksek sanat işidir. Kur’ân okuma işte böyle olur.”<sup>6</sup>

Güfte-beste münasebetinin önemi ve bu birlikteliğin dinleyenlerde bıraktığı tesir, Kur’ân-ı Kerîm’le ilgili edinilen bu bilgilerden anlaşılmaktadır. Yüzyıllardır insanlarda bıraktığı etki göz önüne alındığında, Türk Müsikîsi eserleri güfte-beste etkileşimi açısından analiz edilmesi gereken önemli bir mevzudur. Konuyla ilgili elde edebilen kaynakların ve makalelerin ışığında, güftenin besteye olan etkisi, XVII. ve XX. Yüzyıllar arasında örneklendirilmiştir.

Örnek eserler, her bestekârın on sözlü eseri incelenerek belirlenmiş, güfte-beste etkileşimi açısından önem arz eden yahut konuyla ilgili daha fazla bulgu elde edilen bestekârların eserlerinde örnek sayısı artırılmıştır. Güftede geçen kelimelerin anlaşılır olması, güftenin müsikî açısından tasviri mümkün olan kelime veya kelime gruplarını içermesi, eser seçiminde göz önünde bulundurulmuştur. Örnek olarak yer verilen bulguların nesnel olması ve somut bir şekilde ifade edilmesi amaçlanmıştır.

Konuyla ilgili çok sayıda akademik araştırma bulunmadığından, Türk Müsikîsi alanında yetkin kişilerden elde edilebilen her kaynaktan yararlanılmıştır. Bu yönüyle, yapılan bu çalışma, güfte-beste etkileşimi konusuyla ilgili kaynak oluşturmak amacıyla hizmet etmektedir. Türk Müsikîsi’nin en bakir alanlarından olan güfte-beste etkileşimi konusu, her bestekârın eserlerinde, güftelerin şerh edilerek, derinlemesine incelenmesi gereken bir mevzudur. Bu alanda akademik çalışmaların sayısının artması, yapılan çalışmamızın en önemli amacıdır.

### XVII. Yüzyılda Güfte-Beste etkileşimi:

Hafız Post (1630?-1694), İtrî (1640-1712), Zaharya (?-1740), Tab’i Mustafa Efendi (1705-1770) ve Hacı Sâdullah Ağa, XVII. Yüzyılın en önemli bestekârlarından bazılarıdır. Güfte-beste etkileşimiyle ilgili olarak bazı kaynaklarda Tab’i Mustafa Efendi ve Hacı Sâdullah Ağa’nın eserlerinde, nağmelerin güfte ve usûle uyumundan başarıyla söz edilmektedir.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Sağman Ali Rıza, *Meşhur Hafız Sami Merhum*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1947, s. 113,114

<sup>7</sup> Salgar M. Fatih, *50 Türk Müziği Bestekârı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005, s. 50, 51

Tab'i Mustafa Efendi sıra dışı eserleri ve lirik üslubuyla, yaşadığı dönemde dikkatleri üzerine toplamış bir bestekârdır. Eserlerinde, klasik form anlayışının dışındaki uygulamaları ve eser içindeki usûl geçkileri, bestekârın, güfteye uygun beste yapma düşüncesini bize hissettirmektedir. Tab'i Mustafa Efendi'nin, bu özellikleri barındıran Bayâti Ağır Semâisi, güfte-beste etkileşimi açısından incelenmesi gereken bir eserdir. Bestekâr bu eserinde kullandığı lâfzî terennümlerle güfteyi öylesine kaynaştırır ki, bugün pek çok kişi, terennümü güftenin devamı olarak algılamaktadır. Ağır Semâinin sözleri şöyledir:

*Çıkmaz derûn-i dilden efendim muhabbetin  
Kurbânın olduğum bize yok mu mürüvvetin*

Terennüm 1

*Sen hangi bağın gülüsün ne gülşenin bülbülüsün  
Ey serv ü semen-büy-i resîdem,  
Ey âfet-i dil-cû-yi güzîdem*

Terennüm 2

*Nedir bu işveler nedir ne bu şîveler nedir?  
Tegâfûlâne nâz ile ki bu girişmeler nedir?  
Gören o gül cemâlini tasavvur eyle hâlini  
Hayâlî lâlin eyleyen senin çeker vebâlini<sup>8</sup>*

*Ey dil nedir bu mertebe hâhişlerin  
Cây-i merâmın üzre ikâmet mi niyetin*

Tab'i Mustafa Efendi'nin bu eserine, bestekârın on eserinin incelenmesiyle karar verilmiştir. Ana güfteyle, terennüm kısmının iç içe geçtiği eserde, anlaşılması açısından terennüm italik yazıyla belirtilmiştir. Bestekâr, ana güfteyi formun gereği olarak Aksak Semâi usûlüyle bestelemiş, terennümde ise kendine serbest bir alan yaratarak, usûl değişiklikleri yapmıştır. Anlam olarak da farklılıklar içeren güfte ve terennüm kısımlarında, böylece melodik olarak da ifade farkı yaratılmıştır.

Bestekâr, şâirliğini de gösterdiği terennüm kısmında, güfteyle bütünlük sağlamak amacıyla, güftede var olan sorularla paralel olarak, soru sormaya devam etmektedir. Anlatımında çaresizliğin hakim olduğu ana güfteden farklı olarak terennümde, daha melankolik ifadeler dikkati çekmektedir. Bestekârın bu sebeple usûl değişikliğine başvurduğunu söyleyebiliriz. İki kısımda incelediğimiz terennümde ilk olarak Yürük Semâi usûlüne geçki yapılmıştır. Bu usûl değişikliğiyle dinamizm yaratılan eserde, "işve, şîve, naz" kelimelerine istinaden, Yürük Semâi'den Curcuna usûlüne geçki yapılmıştır. "Nedir bu işveler, şîveler, nâzlar?" diye soran bestekâr, melodik olarak da anlamı tamamlamak için Türk Müsikisi'nin en hareketli usûllerinden olan Curcunayı tercih etmiştir. Terennümün sonunda tekrar Aksak Semâi usûlüne geri dönülerek eser tamamlanmaktadır. İçerdiği usûl değişiklikleri ve anlam bütünlüğü açısından Tab'i Mustafa Efendi'nin Bayâti Ağır Semâisi, farklı form anlayışıyla ve güfte-beste etkileşimiyle dikkatleri üzerine toplamaktadır. Bkz. şekil 1.

<sup>8</sup> Bestekâr tarafından eklene lâfzî terennüm

VAY SENHAN GI BA ĞIN GÜ LÜ SÜN

NEGÜL ŞE Nİ BÜL BÜ LÜ SÜN EY SER VÜSEMEN

BÜ Yİ RE Sİ DEM EY Â FE Tİ DİL

CÜ Yİ GÜ Zİ DEM NE DİR BU İŞ VELER NEDİR

CURCUNA: 230

NE DİR BU Şİ VELER NE DİR TE GÂ FÜ LÂ NE NÂZ İ LE

Şekil 1.

XVII. yüzyılın en önemli bestekârlarından biri olarak kabul edilen Hacı Sadullah Ağâ'nın on eseri üzerinde yapılan incelemede, bestekârın Beste formunda;

*Câm-ı aşkınla hemân şûrde-ser bir ben miyim  
Dâne-i hâlin havâsiyle gezer bir ben miyim  
Gülşen-i kûyunda her şeb subhadek feryâd olur  
Nâşâd-âsâ ağlayan, ey ver-i ter, bir ben miyim*

güfteli eserinin meyânında, güfte-beste ilişkisi görülmüştür. Haykırış, bağırış mânâsındaki feryâd kelimesinin tiz seslerde tasvir edilmesi, anlamın ezgiye yansımalarıdır. Güfte içerisinde mânâsı, melodik tasvire en uygun kelime feryâd sözcüğüdür. Bu sebeple bestekâr, Hüseyinî perdesinden başlayarak Tiz Çargâh perdesine çıkan seslerle, kelimenin haykırış anlamına vurgu yapmıştır. Yine şeb kelimesinin pest seslerde ezgilendirilmesi, kelimenin gece anlamını vurgulamak maksadını düşündürmektedir. Bkz. şekil 2.

ŞEB SUB HA DEK FER YÂ

YÂD O LUR E FEN DİM

Şekil 2.

Bu yüzyılda ekol olarak kabul edilen en önemli isim, Buhûrizâde İtrî Efendi'dir. Aynı zamanda şâir olan İtrî, kimi zaman kendi şiirlerini, eserlerinde güfte olarak kullanmıştır. Bestekârın şâir oluşu ve bu sebeple güfteye verdiği önem, bestekârın makalemize konu olmasında en önemli etkenlerden biridir. Günümüze 42 eseri ulaşabilen İtrî'nin 10 eseri incelenmiş ve bunlardan güftesi en anlaşılır olan eseri seçilerek güfte-beste etkileşimi açısından değerlendirilmiştir. Güftesi Nefî'ye ait olan eserin sözleri şu şekildedir:

*Tûf-i mûcize gûyem, ne desem lâf değil  
Çerh ile söyleşemem, âyinesi sâf değil  
"Ehl-i dildir" diyemem sînesi Sâf olmayana  
Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil*

İtrî'nin, Segâh makamında bestelediği eserinde, "mucize söyleyen papağanım" sözü üzerine, bir papağan edâsiyla, her mısra için birebir aynı melodilerle ikişer defa tekrar eden mûsikî cümleleri görülmektedir. Bir papağan türü olan tûf kuşu, insanların sözlerini tekrar etmesiyle bilinmektedir. Bir kuşun insan sesini taklit edebilmesi yani bir nevî konuşabilmesi mucize olarak değerlendirilmektedir. Bu sözün etkisiyle kurulmuş mûsikî cümleleri, birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sözlerle birlikte her mısra'ın sonunda kullanılan terennümlerde de yinelenmektedir. Her söz dört ölçüden oluşan melodilerle oluşturulmuş ve bu oluşturulan melodiler her mısra'ın ardından tekrar dört ölçü içerisinde, aynı sözler ve melodilerle tekrar edilmiştir. Bu eser, İtrî'nin güftenin anlamına verdiği önemi gösteren en dikkat çekici örnektir. Bkz. şekil 3.

İ  
S  
T  
E  
M  
18/2011

Şekil 3.

### XVIII. Yüzyılda Güfte-Beste Etkileşimi:

XVIII. yüzyıl bestekârı III. Selim (1761-1808), Bûselik makamından bestelediği, "Bir pür cefâ hoş dilberdir" güfteli şarkısıyla, o zamana kadar dikkatleri çekmeyen güfte unsurunu ön plana çıkarmıştır. Bu eserinde III. Selim, sevgiliyi ve sevgiliye olan hislerini, mûsikî diliyle, son derece sade ve yapmacıksız bir

şekilde ortaya koyar. Eserin tamamında bir söyleyişi andıran nağmeler, neo klasik bir anlatımın öncüsü olarak da değerlendirilebilir. Kullanmış olduğu Ak-sak usûlü de, vurgularıyla bu anlatıma bir hayli katkıda bulunmuştur.<sup>9</sup> Bkz. şekil 4.

BİR PÜR CE FA HOŞ DİL BER DİR (SAZ.....) MÖP TE LÂ YİM  
YAL VAR DIK CA I NAD E DER İN SAF EY LE

HAY LI DEM DİR (SAZ.....) EL BET GÖ NÜL  
GAY RI YE TER Ü ZE Rİ NE

AR ZU EY LER (SAZ.....) GÖL YA NA Ğİ HER ŞEB TER  
PEK VA RA MAM KOR KA RIM KI KA ÇAR GI

DİR (SAZ.....) GÖ RE BİL SEM SE VE BİL SEM  
DER

YAR YAR A MAN A MAN (SAZ.....) GÖL YA NA Ğİ

HER ŞEB TER DİR (SON) Aranağmesi

Şekil 4.

XVIII. Yüzyılın son temsilcilerinden olan Dede Efendi (1778-1846), eserleri güfte-beste etkileşimi açısından değerlendirilmesi gereken isimlerin başında yer almaktadır. Bestekâr, “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. Hele ki, meyânın “feryâdım işit yâhû” bölümünde, Tiz Nevâ perdesine kadar taşıdığı nağmeleriyle feryadını öylesine duyurmuştur ki, Dede’nin güftenin anlamını düşünmeden bu eseri bestelediğini söylemek neredeyse imkansız hale gelmiştir. Bkz. şekil 5.

<sup>9</sup> Salgar M. Fatih, *Üçüncü Selim Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s. 45



MEH RÜ FER YÂ DIM İ ŞİT

YÂ HÜ ME DED EY GEL KAN DE SİN EY

MEH RÜ FER YÂ DIM İ ŞİT

YÂ HÜ (SAZ.....) GÖZ YA ŞI İ LE

Şekil 5.

Dede Efendi'nin pek çok eserinde güfte-beste etkileşimine rastlamak mümkündür. Yaşadığı dönemde Türk Müsıkîsi'ne getirdiği yeniliklerle farklılığını ortaya koyan bestekâr, bu yönüyle ekol olarak kabul edilmektedir. Makamların insanların üzerinde bıraktığı hislerin ötesine geçerek, makamları kendi hislerinin ifadesinde birer araç olarak kullanmıştır. Kasvetli bir yapısı olan Bestenigâr makamını,

*Ben seni sevdim seveli kaynayıp coştum  
Aklımı yağmaya verip fikrimi şaştım  
Mecnûn'a şimdi eş olup dağlara düştüm  
Sor güle bülbül ne çeker hârın elinden  
Bir daha gül koklamayım yârin elinden*

sözleriyle birleştirerek Dede, Bestenigâr makamının da kaynayıp, coşku yaratabileceğini göstermiştir. Eserin tamamında sözler melodilerle büyük bir uyum içindedir. Ancak özellikle eserin üçüncü ölçüsünde görülen "kaynayıp coştum" sözü ile Çargâh perdesinden Muhayyer'e kadar kademeli olarak çıkan sesler, anlam olarak bir bütünlük arz etmektedir. Bkz. şekil 6.

BEN SE Nİ SEV DİM SE VE Lİ KAY NA YIP COŞ

TUM KAY NA YIP COŞ TUM

Şekil 6.

*Bî-vefâ bir çeşm-i bîdâd ne yaman aldattı beni  
Ben sînemi nişân dıkdım gamzesiyle vurdu beni  
Ben o yâre ne söyledim aşkın deryâsın boyladım  
Cihar attım şeş oynadım yine felek yendi beni*

güfteli eserde şâir, sevgiliye ulaşabilmek gayesiyle elinden geleni yapar, “cihar” (5) atar, “şeş” (6) oynar, ama nihayetinde feleğe yenilmekten kurtulamaz. Dede Efendi güfteadaki bu esprili anlatımı, ritim ve melodiyle uyum içinde kurgulayarak, güfte-beste etkileşimini gözler önüne serer.<sup>10</sup>

Ancak güfte-beste etkileşimi konusunda eserin en can alıcı yeri, zemin kısmıdır. Dede Efendi makamın tiz perdelerinde başladığı mûsikî cümleleriyle, duygularını adeta feryat ederek duyurmak istemektedir. İnci çıkıcı bir seyre sahip olan ve genellikle Nevâ civarından seyre başlayan Karciğâr makamının genel karakterinin dışında, esere makamın Tiz Çargâh perdesinden başlanması, pek sık rastlanmayan bir durumdur ve bu bize, Dede'nin güfthenin anlamını öne çıkarmak istediği fikrini düşündürmektedir. Bkz. şekil 7.

Bİ VE FA BİR ÇEŞ Mİ Bİ DAT NE YA MAN AL

DAT DI BE Nİ OF BE LA LIM OF (SAZ.....)

Şekil 7.

### XIX. Yüzyılda Güfte-Beste Etkileşimi:

Dede Efendi'nin öğrencisi olan, XIX. yüzyılın son temsilcilerinden “Zekâi Dede, (1825-1897), birçok eserini güftesine bir göz attıktan sonra irticâlen bestelemiştir.<sup>11</sup> Güfteye önem veren ve güfthenin anlamını eserlerinde, öne çıkaran bir hocanın öğrencisinde, güfteye dayalı bir beste anlayışı, olağan bir durumdur. Zekâi Dede'nin on eseri, güfte-beste etkileşimi açısından incelenmiş ve bu konuyla ilgili iki eseri örnek olarak sunulmuştur.

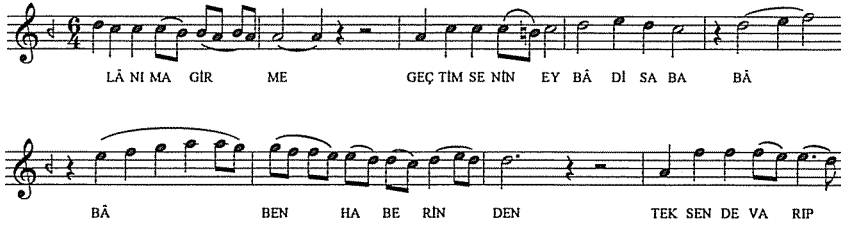
*Ey bülbül-i şürde gülîstânıma girme  
Nâlişgehî mûrg-i dil-i nâlânıma girme  
Geçtim senin ey bād-ı sabâ ben haberinden  
Tek sen de varıb turra-i cânânıma girme*

Mısralarını, Acem makamında ve Yürük Semâi formunda besteleyen Zekâi Dede, eserin meyânında güfte anlamını vurgulayacak ezgiler kullanmıştır. Kâr-ı Nâtik formunun bir gereği olan, adı geçtiği yerde makamın geçişini yapmak, Türk Mûsikîsi'nin diğer klasik formlarında da sıkça başvurulan bir gelenektir.

<sup>10</sup> Salgar M. Fatih, *Dede Efendi, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 1995, s. 38-40

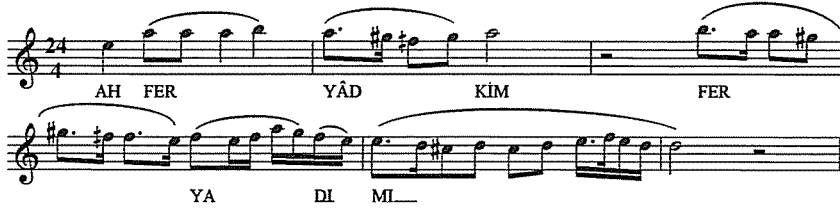
<sup>11</sup> Öztuna Yılmaz, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Başbakanlık Basım Evi, Ankara, 1990, c. II, s. 514

Zekâi Dede, Acem Yürük Semâi'sinde meyan olarak bestelediği "Geçtim senin ey bâd-ı sabâ ben haberinden" sözünü, bu gelenek itibarıyla, Sabâ makamına hazırlayan melodilerle kurmuştur. Ancak devamında "geçtim" sözcüğüne istinâden, Hicaz perdesi yerine Nevâ perdesini alarak Sabâ makamını kullanması, bestekârın söze verdiği önemin bir göstergesi olarak algılanmaktadır. Çargâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı dizisini kullanan Sabâ makamında, Hicaz (re bemol) perdesi, makamın karakteristik özelliğini gösteren en önemli perdelerden biridir. Acem makamı içinde, Çargâh perdesini güçlü olarak Sabâ makamını göstermek için hazırlık yapan Zekâi Dede, beklenen aksine Hicaz perdesi yerine Nevâ'yı kullanarak, güftenin anlamına vurgu yapmıştır. Bkz. şekil 8.



Şekil 8.

Zekâi Dede'nin "Feryâd kim feryâdımı gûş etmez o sîmîn beden" mısra'ıyla başlayan eserinde güfte-beste etkileşimi, güftenin anlamına bağlı olarak, Şehnâz-Büselik makamının seçimiyle kendini göstermektedir. İnci bir makam olması sebebiyle, tiz durak civarında seyreden melodiler, eserin zemîn kısmında görülen feryâd kelimesinin vurgulanması bakımından dikkat çekicidir. Haykırış, çığlık anlamında olan feryâd sözcüğü, tizlerde oluşturulan ezgilerle uyum içinde bestelenmiştir. Bkz. şekil 9.



Şekil 9.

Feryâd sözcüğünün benzer bir kullanımı, XVII. Yüzyıl bestekârı Hacı Sadullah Ağa'nın Hicaz Beste'sinde görülmektedir.<sup>12</sup>

### XX. Yüzyılda Güfte-Beste Etkileşimi:

XX. yüzyıl güfte-beste uyumunun çok daha yoğun olarak kullanıldığı bir dönemdir. Günümüz Türkçesi ve hece vezniyle, çoğunlukla bestelenmek üzere

<sup>12</sup> Bkz. şekil 2., s. 5



VUR PAT LA SIN ÇAL OY NA SIN

VUR PAT LA SIN ÇAL OY NA SIN BU HA YAT BÖY LE GE

ÇER HEY BU HA YAT BÖY LE GE ÇER

Şekil 11.

Güfte-beste uyumunun zirvesinde, XX. yüzyıl bestekârı olan Sâdeddin Kaynak (1895-1961)'i görüyoruz. Kaynak, çoğunlukla hece vezni ve günümüz Türkçesiyle yazılmış, müsıkî açısından tasviri mümkün olan şiirleri seçerek bunları, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak şekilde ifade edebilmiş bir bestekârdır. Bunun yanında, Kaynak'ın hâfız olması, Kur'ân-ı Kerîm'i okumanın usûl, âdâb ve kurallarını çok iyi bilmesi, güfte ve beste uyumunun bir tezahürüdür. İşte Hâfız Sâdeddin Kaynak, Kur'ân-ı Kerîm okumadaki bu kuralları, adeta eserlerini bestelemekte kullanmış ve bu sayede ekol yaratmış bir sanatçısıdır. Ayrıca bestekâr, film müziklerinde nazmın belirli sınırlarını aşmış ve serbest nazmı "güfte" olarak değerlendirerek, geleceğin bestekârlarına önderlik etmiştir. Sâdeddin Kaynak'ın bu şekilde bestelediği eserlerine pek çok örnek verebiliriz. Ancak bunlardan bazıları güfte ve beste olarak o kadar uyumludur ki, bugün bile pek çok kişi tarafından bilinip söylenmesi, belki de bu uyumun bir neticesidir. Hicaz makamında "Enginde yavaş yavaş", Hüseyinî makamında "Bingöllerden süzülürsün, inersin", Hicazkâr makamında "Leylâ, acep neden ses vermiyor feryâdıma" ve Bestenigâr makamında "Söyle git ağlanacak hâlimi dildâre gönül" şarkıları güfte-beste etkileşimi açısından uyumun en üst seviyede olduğu eserlerden bazılarıdır.

Yine bu yüzyılda yaşamış bir bestekâr olan Yesâri Asım Arsoy (1900-1992)'un "Çalikuşu" isimli eserinde, şen şakrak, çapkın, uçarı bir sevgilinin eser boyunca kahkahalarını işitmek mümkündür. Eserdeki anlatımına bütünlük sağlaması bakımından, geleneğin dışında bir terennüm olarak düşünülebilecek "ha ha" nidalarını güfteyle buluşturması, bestekârın güfte-beste uyumuna nasıl bir bakış açısıyla yaklaştığını bize ifade etmektedir. Bkz. şekil 12.

HAH HA HA HA HA HA HA HA HA HAH HA HA HA

HA HA HA HA HA HAH HA HA HA HA HA HA HA

HA HA HA BE NİM A DİM ÇA LI KU ŞU

Şekil 12.

XX. yüzyılın önemli bestekârlarından, Selahattin Pınar (1902-1960), güftesi Süheyla Moray'a ait olan

*İnleyen udum mu yoksa ben miyim fark eylemem,  
Hıçkırın kim böyle bestemle beraber pür elem,  
Yalvarır tellerde mızrabım dem be dem,  
Ağlayan kim böyle bestemle beraber pür elem*

sözleriyle bestelediği Hüzam şarkısında, udunun inlemelerini, ağlamalarını, hıçkırıklarını ve yalvarışlarını dinleyenlerine duyurur. Eserde Selahattin Pınar, adeta nağmelerle konuşmakta, neredeyse güfteyi kelime kelime, besteye aktarmaktadır. İnlemek kelimesinin anlamına yönelik, Nevâ'dan Muhayyer'e tam beşli atlaması ve Sünbüle perdesinde kullanılan triyole ve sonrasında Çargâh perdesine düşüş, acı ve üzüntüyle çıkarılan kesik sesleri tasvir eden bir yapıdadır. Yakın anlamlarda olan hıçkırma ve ağlamak kelimelerini aynı melodilerle oluşturan bestekâr, sözcüklerin başında ve sonunda kullandığı triyolelerle, anlama uygun bir melodik ifade meydana getirmiştir. Güftenin meyanında geçen yalvarmak kelimesinin melodik tasviri için Eviç'te Segâh geçkisi yapan bestekâr, yine meyan kısmında mızrap kelimesi için birbiri ardına yedi defa kullanılan triyolelerle, bir ud icracısının mızrap vuruşlarını gözler önüne getirmektedir. Bkz. şekil 13.

İN LE YEN U DUM MU YOK SA

BEN Mİ YİM FAR KEY LE MEM

(SAZ.....) HIÇ KI RAN KİM BÖYLE BEŞ TEM  
LE BE RA BER NÜR E LEM  
LEM YAL VA RIR TEL LER DEMİZ RA  
BİM VU RUR KEN DEM BE DEM

Şekil 13.

XX. yüzyılın melodik tasviri en kuvvetli bestekârlarından biri de Avni Anıl(1928-2008)'dir. Yakın geçmişte kaybettiğimiz Anıl'ın güftesi İlham Behlül Pektaş'a ait olan "Akşamın olduğu yerde bekle diyorsun, gelmiyorsun" sözleriyle başlayan Hüzam eserinde de güftelele melodinin birbiriyle uyumlu seyri oldukça göz alıcıdır. Bestekâr, sözlerde hissedilen çaresizliği, Hüzam makamının melankolik havasıyla, sevgisinin niceliğini ise nota değerlerini ustalıklarla kullanarak ezgilere dökmüştür. Neredeyse iki ölçüden oluşturulmuş "çok" sözcüğü, sevgiliye duyulan aşkın ne derece fazla olduğunu göstermek amacıyla, on iki birim zaman kullanılarak anlatılmak istenmiştir. Bkz. şekil 14.

ÇÜN KI SE Nİ ÇOK SEV Dİ Ğİ  
Mİ Bİ Lİ YOR SUN GEL Mİ YOR SUN

Şekil 14.

Şevki Bey, Münir Nurettin Selçuk, Selahattin İnal, Alâeddin Yavaşca ve daha pek çok XX. Yüzyıl bestekârlarının eserlerinde güfte-beste etkileşimiyle oluşturulmuş örnekler bulmak mümkündür.

## SONUÇ

Hemen her yüzyılda bestekârlar, güfthenin anlatmak istediği duygu ve düşünceyi, en etkileyici şekilde bizlere iletme amacını taşımaktadırlar. Bestekârlar bazen bu yolda güfthenin bestesiyle uyum içerisinde olmasını ön planda tutarken, bazen de melodik olarak güfthenin önüne geçebilen eserler meydana getirmişlerdir. Kimi zaman da Farsça ve Osmanlı Türkçesiyle yazılmış şiirlerden seçilmiş güfteler, anlaşılmalardaki güçlük nedeniyle, melodilerin ön plana çıktığını bizlere düşündürmektedir. Yine güftelerin, görünen anlamlarının dışında, derûnî anlamlar barındırmaları, güfte-beste etkileşimi açısından var olabilecek uyumun gözden kaçırılmasına neden olabilmektedir.

Yapılan analizler neticesinde XVII., XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, bestekârların daha çok güfthenin genel anlamına yönelik ezgiler oluşturma temayülü görülmektedir. Bunun yanında, bazı bestekârlar, yaşadıkları dönemde, kendi müzikî ifadelerini gerçekleştirme maksadıyla, makam, usûl, form ve terennümleri klasik anlayışın dışında kullanmışlardır. Klasik anlayışın dışına çıkan bu uygulamaların, bazen güftede var olan anlamı, besteye aktarma düşüncesi olduğu görülmüştür.

Yine bu yüzyıllar arasında bestekârlar kimi zaman güftede geçen ve güfthenin en can alıcı kelimesinden ilham alarak, eseri o kelimenin anlamı itibariyle şekillendirmişlerdir.

Özellikle XVIII. yüzyılda, önceki yüzyıllara göre, güfte-beste etkileşimi açısından örnek sayısında artış görülmektedir. Müzikî açıdan tasvire imkan sağlayan kelimelerin, anlamlarına yönelik ezgilerle oluşturulması, hemen hemen bu yüzyılda uygulanmaya başlamıştır diyebiliriz. Elbette ki bu uygulama, o dönemde yaşamış her bestekâra mahsus bir durum değildir. Ancak eserlerinde güfte-beste uyumunu etkin bir şekilde kullanan bestekârların, dönemin ekol isimleri olduğu dikkati çekmektedir. Bestekârların ekol olmalarında, güfte-beste etkileşimine dayalı eserler meydana getirmesi, önemli bir etken olarak görülebilir.

XX. yüzyılda bestekârlar tarafından meydana getirilen eserler, güfte-beste etkileşimi açısından, hem daha zengin, hem de sayı olarak daha fazladır. Ayrıca XX. yüzyılda bu konu, araştırmacıların da biraz daha ilgi odağı olmuştur. Günümüz Türkçesiyle yazılan güftelerin anlaşılır ve melodik açıdan tasvire müsait olmaları, bestekârların güfte-beste etkileşimiyle eser meydana getirmelerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu unsurlar, araştırmacıların kendilerine rahat bir çalışma alanı oluşturmaları bakımından da önem arz etmektedir.

XX. yüzyılda güfte-beste etkileşimi, güfthenin melodik olarak tasviriyle kendini göstermektedir. Bu durum bazen kelime ve mısraların anlamında olduğu gibi, bazen de görsel hafızamızda canlandırdığımız sözcüklerin ezgilendirilmesinde görülmektedir. Hatta bir kelimenin niceliğini ve kelimenin değer bakımından aşırılığını ifade ederken bile melodik tasvire başvurulduğu göze çarpmak-



tadır. Yine bu yüzyılda bestekârlar, güfthenin anlamına bağılı olarak, yeni ikâi terennümler meydana getirmişlerdir. Güfthenin anlamını pekiştiren bu terennümlerin, güfte-beste açısından önem arz eden unsurlar olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak geçmiş yüzyıllardan itibaren sözlerin anlamına dayalı olarak beste yapma geleneğı, günümüze gelene kadar gelişerek devam etmiştir. Güfte-beste etkileşimiyle meydana getirilmiş eserler, halk tarafından çok daha kolay benimsenen, ve çok daha kolay hafızada kalan eserler olmuşlardır.

Güfte-beste etkileşimi üzerine yapılan bu çalışmanın, hânenelere ve bu konuda çalışmalarda bulunacak olan araştırmacılara katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

#### Kaynaklar:

- » AKSOY, Bülent, Geçmişin Müsikî Mirasına Bakışlar, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008
- » GÜLDAŞ, Dr. Saadet, Vurgu Ve Vurgulamaları ile Türk Müsikisinde Prozedi, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 2003
- » KUTUP Seyyid, Kur'ân'da Edebi Tasvir, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1991
- » ÖZTUNA Yılmaz, Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi I-II, Başbakanlık Basım Evi, Ankara, 1990
- » ÖZTUNA Yılmaz, İtrî, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987
- » SAĞMAN, Ali Rıza, Meşhur Hafız Sami Merhum, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1947
- » SALGAR, M. Fatih, 50 Türk Müziğı Bestekârı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005
- » SALGAR, M. Fatih, Üçüncü Selim Hayatı, Sanatı, Eserleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001
- » SALGAR, M. Fatih, Dede Efendi Hayatı, Sanatı, Eserleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995
- » Makaleler
- » BEKTAŞ, Tolga, "Türk Müsikisinde Güfte-Beste Dokusu ve Etkileşimi, [http://www.turkmu-sikisi.com/makaleler/klasik\\_turk\\_musikisinde\\_gufte.htm](http://www.turkmu-sikisi.com/makaleler/klasik_turk_musikisinde_gufte.htm), 2000
- » ÇAM, Nusret, "İslâm'da Sanat, Resim ve Mîmârî", Ankara, 1994
- » GÜLDAŞ, Ayhan, "Klasik Türk Müsikîsiyle Alakalı Terimler, Kelimeler ve Makamları", Kök Dergisi, 1981
- » GÜLDAŞ, Ayhan, "Şiirimizde Kâr-ı Nâtıkların Yeri ve Önemi", Kök Dergisi, 1982
- » KAÇAR, Prof. Dr. Gülçin Yahya, Türk Müsikîsinin Mânâ ve Mahiyeti, Türk Ocakları Genel Merkezinde 25 Ocak 2010 tarihinde verilen konferans metnidir.