

39. Güfteyi yazılı metne dönüştürmek: Sınırlar, sorunlar, teklifler**Ahmet ISPARTA¹****APA:** Isparta, A. (2021). Güfteyi yazılı metne dönüştürmek: Sınırlar, sorunlar, teklifler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (22), 641-656. DOI: 10.29000/rumelide.899215.**Öz**

“Güfte”yi, “yazıya” dönüştürürken karşılaşılan güçlükler ve bunların nasıl çözüme kavuşturulabileceği, güfteler üzerine kaleme alınmış çalışmalarda genellikle ele alınmamış veya tartışılmamıştır. Güfteler, daha çok, vezni dolayısıyla eserin usûlüyle sağladığı uyum, güftelerde işlenen konular yahut güftenin edebî özellikleri ve değeri gibi konular çerçevesinde incelenmiştir. Güfte metinleri günümüzde notaların alt kısmı, güfte antolojileri, konser broşürleri ve son yıllarda sanat müziğine ilişkin eser paylaşan çeşitli Youtube kanalları gibi farklı mecralarda yazılı hâle getirilmektedir. Ne var ki, güftelerin bu mecralarda paylaşılan biçimi, müzik eserini dinleyen ve buna eşlik etmek isteyen kişileri dinledikleriyle okudukları birbirinden farklı iki ayrı metinle karşı karşıya bırakmaktadır. Güftenin aslında bulunmayan “Ah!”, “Aman!” gibi nidâlar; tekrar eden mısralar veya bir mısra içinde tekrarlanan bazı kelimeler; “ten nen ni”, “te ne nâ”, “tâ dir ney” gibi terennümler; güfte eğer bir şiirden alınmışsa, şiirin aslında bulunmayan, fakat bestekârın eklediği yahut değiştirdiği kelime yahut mısralar ve son olarak aynı güftenin farklı icrâcılar tarafından ayrı biçimde telaffuz ettikleri kelimeler gibi meseleler güfte neşirlerine yansımamaktadır. Bu çalışma, ilk notadan son notanın duyulduğu âna kadar geçen sürede işitilen ifâdelerin doğru ve tutarlı bir biçimde “yazılı metin” hâline nasıl getirilebileceği konusunda bazı tekliflerde bulunacaktır. Bu tekliflerin en önemlisi şiire ait kısımların *eğik* biçimde, şiirde bestekârın yaptığı bütün değişikliklerin ise normal ve (yay içinde) yazılmasıdır. Bu teklifler ile güfte üzerinde bestekârın yaptığı değişiklikler görüntü olarak da takip edilebilecektir.

Anahtar kelimeler: Klasik Türk müziği, güfte, güfteyi yazılı metne dönüştürme**Converting lyrics into text: restrictions, problems, suggestions****Abstract**

The difficulties encountered when converting “lyrics ” into “writing” and how to solve them are not usually discussed in the studies written on lyrics. Lyrics have been mainly studied within the framework of issues such as the harmony provided by meter between the work and its style, issues covered in lyrics, or the literary characteristics and value of lyrics. Lyrics are now put into writing in different media, such as below note lines, anthologies of lyrics, concert brochures and various Youtube channels that have shared works related to art music in recent years. However, the shared form of lyrics in these media confronts people who listen to the musical work and want to accompany it with two texts which do not visually and audibly match. The vocables like “Ah”, “Aman” which do not exist in the original lyrics, repeated verses or some words repeated in the verse, chants such as “ten nen ni”, “te ne na”, “ta dir ney”, if the lyrics are taken from a poem, the words or verses that do not actually exist in the poem but added or changed by the composer, and

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü (İstanbul, Türkiye), ahmet_is@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0003-2761-7943 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 19.02.2021-kabul tarihi: 20.03.2021; DOI: 10.29000/rumelide.899215]

finally, the words pronounced distinctively by different performers of the same lyrics are not reflected in lyrics publications. This study will make some suggestions on how the expressions heard from the first note to the moment the last note is heard can be accurately and consistently turned into “written text”. The most important one of these proposals is that the poem must be written in *italics* and all the changes made by the composer must be written in normal and (in parentheses). By these proposals the changes on lyrics made by the composer can also be followed visually.

Keywords: Classical Turkish music, lyrics, converting lyrics into text

Giriş

“Güfte” ile ilgili bu çalışmayı okuyorsanız Klasik Türk Müziği ile bir biçimde ilgili olduğunuz düşünülebilir. Eğer bu ilginizle birlikte sizi, mesela 1800’lü yılların İstanbul’una götürebilseydik plak, kaset, CD, mp3 oynatıcı gibi ses kayıt teknolojilerinin bulunmadığı o dünyada müzik ile nasıl temasa geçecektiniz? Muhtemelen musikin yer yer “sohbet”e de eşlik ettiği “meclis”lere devam ederek... O meclisler bazen sultanın “Hâs Bâğçe”sinde, bazen bir mevlevihanede, bazen Boğaziçi mehtaplarının koinunda süzülveren bir kayıktaki,² bazen de bir çalgılı kahvehanede³ kuruluyor olacaktı. Mesela sultan “*Haydi, bir fasıl geçelim!*” dediğinde oralarda bir yerde bulunan Dellâlzâde İsmail Efendi’nin [1797-1869] önce gökyüzüne, sonra saate bakarak “*Öyleyse bir karcıçar fash geçebiliriz.*” cevabını duyabilecektiniz (Özcan, 2001: 96).

Bugün o meclisler, o şenlik dağılmış olsa da Klasik Türk Müziğinin yeni “muhibb”leri dünün bestelerine başka mecralarda ve eskiye kıyasla çok farklılaşmış biçimlerde temas etmeye çalışıyor. Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’nin [1778-1846] Yenikapı Mevlevihanesi’nin loş avlularında mırıldanarak melodisini geliştirdiği bir besteyi bugünün hevesli bir müzik dinleyicisi sosyal medya ortamlarındaki herhangi bir kanal üzerinden dinleyebiliyor. Hem de nasıl? Farklı icracıların okuyuşlarını *sıralayarak*, aralarda *durdurarak*, arzu ederse *tekrar ettirerek*, *sesini kısarak* ya da *yükselterek*... Bütün bu sıralamalar, durdurmalar, tekrar ettirmeler Klasik Türk Müziği’nin ruhuna - hiç değilse- yaklaşabilmenin doğru yolu mudur, tartışılır; fakat müziğin anlatmak istediklerine “dışarıdan” bir katılma çabasını ifade ettiği çok açık... Burada “dışarıdan” kelimesiyle, müziğin teknik bilgisine vâkıf olmama, *arıza*, *koma*, *perde*, *röpriz*, *puandorg* gibi müzik terimlerini bilmeme, bir musiki meclisinde eline bir nota verildiğinde, nota kâğıdının altında yazılı olan “şiiir”i okuyabilmek için başını aşağıya eğmek zorunda kalma kastedilmektedir.⁴

İşte, asıl mesele tam bu noktada başlıyor. Sözlü eserlere eşlik edebilmek için önce eserin sözlerine ulaşılması gerekiyor. Güfte metinleri günümüzde notaların alt kısmı, güfte antolojileri, konser broşürleri ve son yıllarda sanat müziği eserlerini paylaşan çeşitli internet sayfaları gibi farklı

² Abdülhak Şinasi Hisar [1887-1963] Boğaziçi Mehtapları’nı anlattığı kitabının “Musiki Fash” bölümüne şöyle başlayacaktır: “Musiki fash, çok kereler, saz kayığının, o zamanki Boğaziçililerin şâirâne buldukları Kalender’in önüne varıp durmasıyla başladılar. Gelen kayıklar ve sandallar saz kayığının etrafında toplanırlar ve çalgı, gönüller üstüne en taze serpilen ilk nağmelerini burada dinletirdi.” (2006: 71).

³ Ahmed Râsim [1862-1932] Şehir Mektupları’nda, böyle bir çalgılı kahvehanedeki manzarayı şöyle tasvir eder: “Mûsiki-yi Osmânî’nin te’sirât-ı ‘acibesinden olmak üzere her akşam Fevziye Kırâ’athânesi’nde sâmi’inden bir kısmının el ve ayaklarıyla düm-tek vurdukları, bir kısmının gözlerine tâb gelerek dinlemek maksadıyla gözlerini kapayıp şekerlendikleri, yüreği yuvka olup da dayanamayanların ağlamışa döndükleri (...) görüldüğünden bu cihetlerin dahi mebâhis-i rûz-merre-i ma’hûddan dîr tutulmamasını, hâlisâne, tavsiye ederim.” (Dersa’âdet: 81-82).

⁴ Tam burada karaoke makinaları, müziğe melodiden arındırılmış söz üzerinden katılma çabasının modern bir yolu olarak hatırlanabilir. Bu makinalar 1970’lerde Japonlar tarafından dünyaya armağan edilmiştir. “Karaoke”, “kara: boş, yok” ve “oke: orkestra” kelimelerinin birleşiminden oluşmuş bir kelimedir. Kaynak: <https://www.etymonline.com/word/karaoke> Erişim tarihi: 16.02.2021

mecralarda yazılı hâle getirilmiş durumda. Bir müziksever olarak sayılan kaynaklardan herhangi birini önünüze açtınız ve eser, konser salonunda yahut kulaklığınızla dinlediğiniz cep telefonunda icra edilmeye başlandı. Mesela Zekâî Dede Efendi'nin [ö. 1897] *“Dil verdiğin ol çeşm-i siyeh-meste işittim”* mısraıyla başlayan hüzzam yürük semaisine siz de eşlik ediyorsunuz. Tam *“Dil verdiğin...”* demişken şunları duymaya başlayacaksınız: *Yel lel li ye le lâ rânâyı men te rel li ye le lâ zîbâyı men yel lel li ye le lel lel lel lel li rânâyı men te rel li ye le lel lel lel lel li zîbâyı men...*⁵ Yahut İsmail Dede Efendi'nin *“Yine neş'e-i muhabbet...”* sözleriyle başlayan meşhur hicaz yürük semaisini söylemeye niyetlendiniz. Elinizdeki güfte antolojisinde *“Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım edip şeydâ”* yazdığı için siz de yazılına uyup okumaya başladınız: *“Yine neş'e-i muhabbet dil ü...”* Fakat daha eserin başında üç yerde, şarkıyı icra eden sanatçıyla ayrı düşünüz.⁶ Öncelikle o, şarkıya bir *“Âh!”* ile başladı. İkinci olarak, siz *“muhabbet”* derken o *“mahabbet”* dedi. Üçüncü olarak, siz *“muhabbet”* kelimesinden sonra yeni kelimeye geçip söylemeye devam ederken o başa dönüp *“yine neş'e-i muhabbet”* sözlerini tekrar etti. Bu iki örnekte görüldüğü üzere güftelerin bu mecralarda paylaşılan yazılı biçimi, müzik eserini dinleyen ve buna eşlik etmek isteyen kişileri dinledikleriyle okudukları birbirinden farklı iki metinle karşı karşıya bırakmaktadır.

Bu çalışma, teknik müzik bilgisi bulunmayan Klasik Türk Müziği dinleyicilerini esas alarak, bu dinleyicilerin duydukları ile okudukları (mümkün olduğunca) birbirine yakın bir güfte metninin nasıl kurulabileceği yönünde bazı tekliflerde bulunmayı amaçlamaktadır.

Sınırlar-sorunlar: Zaman mekâna, ses ve söz yazıya, mısra satıra, güfte şiire ne kadar sığdırılabilir?

“Neyleyim tedbîre takdîr uymuyor”

(Bestenigâr şarkıdan)

Başlıkta geçen “sınır” kavramı konu itibarıyla hem iki farklı şeyi birbirinden ayıran hat hem de herhangi bir şeyin vardığı son uç olarak anlamlandırılabilir. İki ayrı anlayış neticesinde oluşmuş, dolayısıyla bambaşka iki dünyanın (hem ses-yazı karşıtlığı hem Klasik Türk Müziği-Batı Müziği karşıtlığı olarak düşünülebilir) var oluş biçiminden biri ötekine çevrilmeye çalışıldığında, neredeyse her adımda dışarıda bir şeyler bırakılmak mecburiyetinde kalınıyor, bir şeyleri eksiltmeye zorlayan bazı sınırlara çarpılıyor. Klasik Türk Müziği geleneğinde kaydedilmek, zabt u rabt altına alınmak istenmeyen ve zamanın içine doğru genişleyen, yayılan, belki de bu yüzden epeyce seyyalleşen sesler ve sözler nota ve yazı gibi son derece eksiltici, azaltıcı var oluş biçimlerine dönüştürülmeye başlandığı anda müzik (ve onunla birlikte o müziğe mahsus öbür şeyler) -sanki- kendini gizliyor, ortadan kayboluyor. İnsana *“Az önce buradaydı? Şimdi nerede!”* şaşkınlığını yaşıyor. Zaman, mekâna; ses, yazıya; satır, mısraya; güfte, şiire sığmıyor. Eldeki nota kâğıdının fiziksel sınırları içinde sesler yana dizilemiyor; sesteki duygu dalgalanmaları yazıyla gösterilemiyor; uzayıp giden terennümler “mısra” dan⁷ içeri sokulamıyor.

⁵ Bir örnek olarak şuradaki notanın alt kısmında bu eserin güftesi verilmiş, ancak eserin başındaki terennüm kısmı zikredilmemiştir: <https://www.turksanatmuzigi.org/notalarimiz/huzzam-notalari/dil-verdigin-ol-cesm-i-siyah-meste-isittim-notasi/> Erişim tarihi: 16.02.2021

⁶ Burada gönderme yapılan sanatçı Zeki Müren [1931-1996]'dir. Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=Q6yFAOhvWCM&list=PL4-hgqLB96NA2JDLwHMRfcj1FL_N4RsoB&index=2 Erişim tarihi: 16.02.2021

⁷ “Mısra”, “kapı kanadı” anlamına gelmektedir. Hüseyin Remzi'nin [1853-1936] yazdığı Lugat-i Remzi'de şöyle tarif edilir: “Kapu kanadına denilir, güyâ ki anunla ensesinde bulunanı çarpup yere çalar. Tesniyyesinde mısra'ân denilir ve şi'rde mısra'ân, beytin iki kâfiyeyi müstemill iki cüz'ünden 'ibâretdür. Mısra' ya bâba teşbîh veyâhüd medhal-i şi'r olduğu

Duyulan ve okunan iki farklı metinle yüzleşmenin mühim sebeplerden bir diğeri de şiirin bestelenirken değişmesidir. Şiir, Klasik Türk Müziğinin neredeyse 19. yüzyıldaki dönüşümüne kadar bestekârlar için ikinci derecede önem atfedilen, melodinin çok daha değerli olduğu, hatta şiirin melodiyi üzerine giydirmek için bir nevi araç olarak görüldüğü bir unsurdur. Şiirde bahsedilen duygulara ya da işlenen konulara uygun melodiler seçme, terennümlerin azalıp sözün daha belirgin bir yer kazanması, bestekârlar nezdinde şiir ve melodinin değerinin hiç değilse birbirine yaklaşması 19. yüzyıl ve sonrasında olmuştur (Aksoy, 2008: 27-28). Bülent Aksoy, 1680-1684 yılları arasında Venedik balyosu olarak İstanbul'da bulunmuş olan İtalyan diplomat Giovanni Battista Donado'nun 1688 yılında neşredilen *Della letteratura de' Turchi* [=Türklerin Edebiyatı] adlı eserinden, bu durumu çok açık bir biçimde gösteren şu alıntıyı yapar: “Bana anlatılanlara göre, (...) bu şarkılar [Türklerin şarkıları] bizdeki gibi şiire ve vezne göre bestelenmez, tersine, şiir ile vezin besteğe uydurulmuş.” (Aksoy, 2008: 27). Bu “uydurma” ameliyesi esnasında bestekâr, şiiri adeta başka bir metne dönüştürmektedir. Bestekâr şiirin tamamını besteemez, bir bölümünü çıkarır; melodi için birkaç hecelik ifadeye ihtiyacı vardır, kelimenin bir hecesini böler; büyük usullü uzun bir melodi için şiir haricinde bazı terennümler ekler; bazı kelime yahut mısraları tekrarlar. Bir bestekâr için şiir, beste yaparken üzerinde pek çok işlem yapabileceği bir alandır.

Şimdi şiirin bu “işlemler” neticesinde aldığı yeni biçimin yazıya geçirilirken doğurduğu meseleleri “yegân yegân” misallendirmeye çalışalım:

Satır yetmiyor

İsmail Dede Efendi'nin “*Reh-i aşkında idüb kaddimi kûtâh gönül*” mısraıyla başlayan hüzzam yürük semaisini dinleyen bir kişinin o eseri algılaması, art arda sıralanmış kelimelerin belirli bir melodi içinde peş peşe duyulması şeklinde olacaktır. Müzik zaman içinde ardışık ilerleyen bir var oluş biçimine sahip olduğundan, kâğıda, yani mekâna sığdırılmak istendiğinde var oluş biçimi değiştirilmiş, başka bir oluş biçiminin sınırlarına sığdırılmaya çalışılmış olur. Bahsi geçen eserin duyulduğu hâliyle yazıya dökülmüş biçimi aşağı yukarı şöyle bir şey olacaktır (“Aşağı yukarı”; çünkü aslında bu satırların hepsi bir şerit⁸ gibi uzayıp gidecek biçimde yan yana dizilmeliydi, ancak mekânın (kâğıdın) fizikî sınırları dizileştirmeye ancak bu kadar imkân verir.):

Âh! Reh-i aşkında idüb kaddimi kûtâh gönül. Amân efendim! Âh! Beni başdan çıkarub eyledi gümrâh gönül. Amân efendim! Âh! Beni başdan çıkarub eyledi gümrâh gönül. Amân efendim! Ten nen ni ten nen ni ten nen ni te ne nen nâ tere dir ney Ten nen ni ten nen ni ten nen ni te ne nen nâ tere dir ney Âh! Belî yârim! Yâr, yâr! Dilde nihânım! Dost, dost! Kaşı kemânım! Âh! Kime dâd eyleyeyim cânânım? Âh! Kime feryâd edeyim sultânım? Yâr, yâr! Dâd ey, dâd ey gönül elinden! Dost, dost! Dâd ey, dâd ey senin elinden! Âh! Başımı derde salup sînemi sûzân etdi Amân efendim! Âh! Yakdı yandırdı beni derd ile eyvâh gönül Amân efendim! Ten nen ni ten nen ni ten nen ni te ne nen nâ dere dir ney Ten nen ni ten nen ni ten nen ni te ne nen nâ dere dir ney Âh! Belî yârim! Yâr, yâr! Dilde

cihıyla itlâk olunmuştur. Her birine mısra denilir ve mısra'ân iki kapuya denilir ki ikisi de kapalı olup ortalarında bir medhali olmağa oradan duhûl ve hurûc ederler. Murâd iki kanadlı büyük sarây kapusudur ki ortasında küçük kapusu olur ve şî'r arasında yarım beyte denilir.” (1305 [=1888]: 562).

⁸ “Satır” kelimesinin İngilizcesi olan “line” kelimesi “şerit” anlamına da gelmektedir. Satır'dan farklı olarak “şerit” kelimesinin hem ince uzun bir hattı hem de “daktilo şeridi” vb. kullanımlarında görülebileceği dairevî bir yapıyı ifade edebilmesi uzayıp giden yapıların iki ayrı gösterme biçimini de içermesi açısından hatırlanmaya değer. Şu YouTube sayfasında Klasik Türk Müziği eserlerinin notaları, eserin icrasıyla hem-zamanlı olarak uzayıp giden bir şerit biçiminde gösterilmiştir:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKqFnpINE6rGFFoGPPaGdRcLhhXyveWne> Erişim tarihi: 16.02.2021

nihânım! Dost, dost! Kaşı kemânım! Âh! Kime dâd eyleyeyim cânânım? Âh! Kime feryâd edeyim sultânım? Yâr, yâr! Dâd ey, dâd ey gönül elinden! Dost, dost! Dâd ey, dâd ey senin elinden!

Bu diziliş, değil mısrayı, satırı bile aşan, satırdan taşan bir mekân kullanış biçimini talep ediyor olsa da, insan gözü bu tarz bir diziliş içinde kaybolacak, başı sonu kaybedecek, ilerleyen müziğin arkasında kalacak, onu takip edemeyecektir. Sesleri belirli bir görsel kompozisyon içinde mekâna/kâğıda yerleştirirken yararlanılabilecek iki araç vardır: Mısra ve satır. Ne var ki, söz konusu herhangi bir Klasik Türk Müziği eseri olduğunda, duyulan sözlerin bir mısra olmaya nerede başlayıp nerede bittiğini tespit etmek hayli güçleşiyor.

Mısranın yetmemesi

Şiirin mısrası müziğin mısrasına dönüştürülürken, mısranın imkânları yetersiz kalmaktadır. Yukarıda anılan İsmail Dede Efendi'nin hüzzam yürük semaisinde bestelenen ilk mısranın yalın hâli şöyle:

“Reh-i aşkında idüb kaddimi kûtâh gönül”

Oysa eserde, biraz da usule uydurma saikiyle, mısra başına eklenen “Âh” ve sona ilave edilen “Amân efendim!” nidaları yer alır. Eserin güftesini yazarken, bu lâfzî terennümler nasıl yazılmalıdır? Her biri için yeni ve ayrı bir “satır” mı açılmalı yahut hepsi yan yana mı yazılmalıdır?

Şiir:

Reh-i aşkında idüb kaddimi kûtâh gönül

Güftenin değişik yazılış biçimleri:

(1) Âh!

Reh-i aşkında idüb kaddimi kûtâh gönül

Amân efendim!

(2) Âh! *Reh-i aşkında idüb kaddimi kûtâh gönül... Amân efendim!*

Bir başka örnek: Yine İsmail Dede Efendi'nin, bu sefer “Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım edip şeydâ” mısrasıyla başlayan hicaz yürük semaisinin ikinci mısrasının şiir kısmı şöyle:

Yine bezm-i 'iys ü vuslat edip ehl-i aşkı ihyâ

Fakat, duyulan sözler şu şekilde:

Âh! Yine bezm-i 'iys ü vuslat yine bezm-i 'iys ü vuslat edip ehl-i aşkı ihyâ Âh! edip ehl-i aşkı ihyâ

Şiir hâlinde iken 9 kelime olan mısra, güfteye dönüştüğünde 20 kelimeye ulaşmıştır! Bu, açılan, genişleyen, tekrarlarla kendi içinden adeta yeni bir mısra daha çıkararak yeni yapıya da mısra denilecek ise, bestekârın şiiri besteleyerek dönüştürdüğü yeni biçim nasıl bir imlâ ile yazılmalıdır?

Başka bir mesele de şudur:

Bir ifadeyi mısralar şeklinde bölümlendirmede “anlamlılık” yardımcı olabilir, fakat bestekârın (ekseriya yaptığı biçimde) şiiri değil, zihninde bulduğu melodiye esas aldığı ve kâr, beste gibi genellikle bir ya da birkaç beytin önüne, arasına ve arkasına uzun gayr-ı lâfzî terennüm ifadelerini yerleştirdiği görülmektedir. Bu formlar kayda geçirilecek midir, geçirilecekse bu iş nasıl yapılacaktır?

Mesela İsmail Dede Efendi’nin ferâhfezâ makamında ve (32 zamanlı) muhammes usulünde bestelediği “kâr”ın lâfzî olmayan terennümleri şöyle uzayıp gitmektedir:

Ah de re dil lâ dir ten nâ te ne nen nen dir ten te ne nen nen nâ de re dil li ten ah dil lâ dil lâ dir ten nâ de re dil li ten ah dil lâ dil lâ dir ten na de re dil li ten ah de re dil ler

Yine aynı kâr’ın, ikinci mısra ile üçüncü mısraları arasındaki bir başka terennüm dizisi:

Ah ha ah ha ah ha ah ha hey ah ha ah ha ah ha ah ha hey rânâ-yi men ah ha ah ha ah ha ah ha hey ah ha ah ha ah ha ah ha hey rânâ-yi men

Anlamanın “mısra”ın bittiği yeri tespit edebilmek için yardımcı olamadığı böyle uzun terennüm ifadelerinde belki “satır” iş görebilirdi, ama görüldüğü gibi burada satırı da aşan bir akış söz konusudur.

Yazı imkânlarının yetmemesi

Ses ve sanatkârın icra esnasında kayıtlı sese kattığı yorumun “nota”ya sığdıramayacağı ana ilkesine dayanan Klasik Türk Müziği, bütün aktarım sürecini “meşk” denilen ve hocanın hafızasındaki eseri kendi hocasından öğrendiği biçimde talebesine aktarması usulüne göre yapılandırmıştır. Kâğıt üzerinde aynı olan kelime/suretin iki ayrı sanatkârın sesinde bambaşka iki siret kazanıyor olması, müziğin yazıya sığdıramayacağı kabulünü doğurmuştu. Bu ayrı ve uzun bahis, çalışmanın konusu dışındadır. Bununla birlikte, meseleyi Abdülhak Şinasi Hisar’ın [1887-1963] şu dikkatleriyle örneklendirmek yararlı olacaktır:

“Hanende sesleri, bazen eski bir perdenin yeni bir şîvesini, bir eski makamın yeni bir usulünü tecrübe eder ve böylece bir telâffuz farkı sanki bir kahramanlık ve başka bir telâffuz farkı bir aşk ve tahassür ifadesi olurdu. Bazen hanende sesleri bir telâffuz farkıyla bir kâinat keşfeder gibi olurken güya gözler önünde doğan bu âlem kendi gönülleri içinde inkişâf ediyormuş gibi, saz tiryâkileri bu muvaffakiyetleri, bu muzafferiyetleri anlamanın hazzı ve anlamış olmanın gururuyla aralarında âşinâ, mânâlı nazarlarla bakışlılardı. (...) Hanende sesleri bazen bir tek kelimenin telâffuzundaki bir imâle ile içimizde kanımızı mıknaş gibi çekip sürüklemesini bilirdi.” (Hisar, 2006: 91).

“Hanende sesleri bazen gündelik kelimelerimizi öyle husûsî bir edâ ile söylerdi ki bunların artık alışkın olduğumuz mânâlarına delâlet etmediklerini görürdük. Onların mânâlarına değil, âhenklerine bakan hanendeler her günkü o âşinâlarımızı toplayarak ördükleri ses hevenkleriyle bize yepyeni şeyler duyurmuş olurlardı.” (Hisar, 2006: 92).

“Hanende sesleri bazen pek bildiğimiz kelimeleri öyle inanılmaz; adetâ ilâhî bir tesâhüpla canlı ve o kadar aşkla söylerdi ki bu, güya sevgilimizin gönlümüzü her türlü fedakârlık ihtiyacıyla dolduran şîvesine dönerdi. Hanende sesi, mesela ‘Mehtâb!’ derdi ve içimizde bir his güya bu kelimeyi ondan duymuş gibi sevgiliye hitap ederek, ‘Bütün mehtaplar senin olsun!’ yahut ‘Sana kurban olsun!’ demek

isterdik. Hanende sesi mesela ‘Bahar!’ derdi. Ve biz ‘Bütün baharlar senin olsun!’ yahut ‘Sana kurban olsun!’ demek ihtiyacını duyardık.” (Hisar, 2006: 93).

Teklifler

“Dermân arardım derdime”

(Hüseynî ilahiden)

Gerek güfte yazımının ilk örneklerini teşkil eden mecmualar gerek 19. yüzyılda neşredilen nota neşriyatı üzerine önemli çalışmalar yapılmış durumdadır. Ne var ki bu çalışmalarda “güfte”yi melodiden sıyrılmış hâliyle yazıya dökmenin yolları üzerinde (görebildiğimiz kadarıyla) durulmamıştır. Güfte metinleri nota kâğıtlarında, güfte antolojilerinde, konser broşürlerinde, tezlerde, YouTube’da eser paylaşan çeşitli kanallarda hiçbir birlik bulunmayan bir biçimde yazılmıştır ve yazılmaya devam etmektedir.

Aslında burada mesele büyük oranda 19. yüzyıl öncesine ait büyük usullerde ve büyük formlarda bestelenmiş eserlerin güfteleri yazıya geçirilirken doğmaktadır. Mesela, Selahattin Pınar’ın [1902-1960] çok sevilen hicaz makamındaki şu bestesinin şiir ve güfte versiyonları arasında birkaç küçük ekleme ve tekrar hâricinde neredeyse hiç fark bulunmamaktadır ve bu, son 150 yılda bestelenmiş, bilhassa şarkı formundaki eserlerin büyük çoğunluğu için geçerli bir özelliktir.

Şiir	Güfte
<p><i>Bir bahâr akşamı rastladım size</i> <i>Sevinçli bir telâş içindeydiniz</i> <i>Derinden bakınca gözlerinize</i> <i>Neden başınızı öne eğdiniz?</i></p> <p><i>İçimde uyanan eski bir arzu</i> <i>Dedi ki: Yıllardır aradığım bu...</i> <i>Şimdi soruyorum büküp boynumu:</i> <i>Daha önceleri neredeydiniz?</i></p>	<p><i>Bir bahâr akşamı rastladım size</i> (+Bir bahar akşamı rastladım size) <i>Sevinçli bir telâş içindeydiniz</i> <i>Derinden bakınca gözlerinize</i> <i>Neden başınızı öne eğdiniz?</i> (+Neden başınızı öne eğdiniz?)</p> <p><i>İçimde uyanan eski bir arzu</i> (+İçimde uyanan eski bir arzu) <i>Dedi ki: Yıllardır aradığım bu...</i> <i>Şimdi soruyorum büküp boynumu:</i> <i>(Âh!) Daha önceleri neredeydiniz?</i> (+Daha önceleri neredeydiniz?)</p>

Metnin geneline ilişkin teklifler

Güftenin yazıya intikalinde pek çok farklı unsurun etkili olduğu söylenebilir. Ne yazık ki bu unsurların bir kısmında da henüz bir standart ve birlik oluşmamış durumdadır. İmlâ ve noktalama gibi... Böyle bir düzlemde, burada teklif edilecek imlâ ve noktalama önerileri “bizim” kanaatimizi gösterecektir.

Ayrıca, burada kurmaya çalıştığımız “metin”, (1) müzik hakkında teknik bilgisi bulunmayan, (2) müziğe eşlik etmek isteyen, (3) duyduğu ile gördüğü (mümkün olduğunca) birbirine yaklaştırılmış bir metin arayışında olan “dinleyiciyi” merkezine alan bir “metin”dir. Aynı güfte kullanılarak, fakat merkez değiştirilerek, başka bir “biçim” verilecek bir metin de pekâlâ kurulabilir.

Burada kurulacak metinlerde şiir ile güfteyi birbirinden görüntü itibariyle de ayırabilmek için şiire ait kısımları *eğik* biçimde, şiirde bestekârın tasarrufuyla yapılmış bütün değişiklikler ise dik olarak ve (yay içinde) yazılacaktır.

Örnek:

(Âh!) *Daha önceleri neredeydiniz?*

Bu noktada, yukarıda sözü edilen problemlere yönelik teklifler önce tek tek ve küçük parçalar hâlinde sunulacak, en son bu parçaların birleştirildiği birkaç güfte metni örnek olmak üzere paylaşılacaktır.

Seçilen/kullanılan şiir bestelenirken şiirde bulunmayan ifadeler eklenmesine dayanan meseleler ve bunlara çözüm teklifleri

1. Lâfzî terennümler

Dil sana hayran, dil sana bende, belî cânım, belî ömrüm, hâlim yaman, ey gözleri âhû vs. gibi terennüm ifadeleri müstakil bir mısradaki mi, eklendiği mısra ile birlikte aynı satırda mı yazılmalıdır?

Mısra sonuna gelen lâfzî terennümler kendi başlarına bir anlamlılığa sahip oldukları için başka bir satırda, fakat (yay içinde) gösterilebilir.

Örnek:

Terkeyledi gerçi beni ol mâh-cemâlim

Şâyeste-i vâsl etti gönül mâl ü menâlim

(Kurbânın olam yâr! Hayrânın olam dost!)

(+Kurbânın olam yâr! Hayrânın olam dost!)

(Yâr! Yâr! Yâr! Dost!)

(Cânım a cânım! A cenânım! Yâr tabibim...)

(+Cânım a cânım! A cenânım! Yâr tabibim...)

Usulü: Yürük semai Makamı: Hicaz

Güfte: - Beste: Hanende Zaharya

2. Lâfzî olmayan terennümler

Terennüm hecelerinin imlâsı nasıl olmalıdır?

Herhangi bir anlamı bulunmayan terennümlerin imlâsına yönelik bir standart bulunmamaktadır. “*Detdederil*” mi yazılmalı, “*det de re dil*” mi? “*Te-ne-nen*”⁹ şeklinde mi yazılmalı, “*te ne nen*” şeklinde mi? Kaynaklar, bu konuya dair bir şey söylemiyor. Biz her bir hecenin bir boşluk verilerek yazılmasının doğru olacağı kanaatindeyiz.

Ayrıca, uzayıp giden gayr-ı lâfzî terennümlerin bölünmeden, bir dizi şeklinde yazılabileceği kanaatindeyiz. Böylece terennümlerin “*mısra*” ve “*satır*” ölçülerinden daha fazla bir yapı teşkil ettikleri görüntü yoluyla da hissettirilmiş olacaktır. Bununla birlikte görüntünün gözle takibini kolaylaştırabilmek amacıyla beste içinde müstakil bir bölüm hissi veren, melodik birliğe sahip terennüm ifadelerinin bir taksim işareti (/) ile ayrılmasının yerinde olacağını düşünüyoruz.

Örnek:

(Tâ dir ten ten / ten nen ni / ten nen nâ / dir nâ / di li tâ / ten nâ / te ne dil li / ten cânım / dil le re / dil le re / dil le re / dir dir tâ nâ / te ne nen / ten nen nâ / de re dil li / ten cânım)

Gül bî-rûh-i yâr hîş ne-bâşed

Bî-bâde bahâr hîş ne-bâşed

Usulü: Hafif Makamı: Mahur Formu: Kâr

Güfte: - Beste: Abdülkâdir Merâğî

Gayr-ı lâfzî terennümler kısa ve tekrarlanan yapıda ise tekrarlanan her bir terennüm dizisi ayrı bir satırda gösterilebilir:

Örnek:

Şâd eyledi cân ü dilimi (rû+) rûh-i revânım

Kurbân edeyim râhına (nak+) nakd-i dil ü cânım

(Dir ten ni ten)

(Te ne ni / te ne ni / te ne nen)

(Te ne ni / te ne ni / te ne nen)

⁹ Cinuçen Tanrıkorur “Türk Müsîkisinde Terennüm” başlıklı makalesinde terennüm ifadelerini bu imlâ ile yazmıştır (1998: 127).

(Nâ te ne dir ney)

Usulü: Yürük semai Makamı: Sultânîyegâh

Güfte: - Beste: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

3. Nida ifadeleri

“Âh”, “amân”, “hey”, “of” gibi nidalar nasıl yazılmalıdır?

Nidâlar yanlarına herhangi bir kelime almadan, tek başlarına bulduklarında sonlarına bir ünlem işareti getirilerek yazılmalıdır.

Örnek:

(Âh!) *Nideyim sahn-ı çemen seyrini cânânım yok!*

(Âh!) *Bir yanımca salınır serv-i hurâmânım yok!*

Usulü: Yürük semai Makamı: Hicaz

Güfte: Enverî Beste: Hacı Sâdullah Ağa

Eğer nida ifadelerinin yanında ilave kelimeler bulunuyor ve bunlar aynı kişiye hitap ediyorsa, müstakil bir satırda aralarına virgül konarak tek dizi hâlinde yazılabilir.

Örnek:

(Âh!) *Âb-ü-tâb ile bu şeb hâneme cânân geliyor (vây!)*

(Âh!) *Halvet-i ülfete bir şem ‘-i şeb-istân geliyor (vây!)*

(Âh, el-amân, ey yüzü mâhım!)

Usulü: Yürük semai Makamı: Sûz-ı dilârâ

Güfte: Bağdatlı Esad Efendi (?) Beste: 3. Selim

Seçilen/kullanılan şiirin bestelenirken uğradığı dönüşüme dayanan problemlere yönelik teklifler

1. Mısra içindeki bir kelimenin bir ya da birkaç hecesinin bestede tekrarlanması

Tekrarlanan hece kelimenin başında ise o kelimededen önce (yay içinde), dik olarak ve kendisinden sonra gelen kelimeye ekleneceğini göstermek üzere artı işareti (+) ile yazılabilir.

Örnek:

Şâd eyledi cân ü dilimi (rû+) rûh-i revânım

Kurbân edeyim râhına (nak+) nakd-i dil ü cânım

Usulü: Yürük semai Makamı: Sultânîyegâh

Güfte: - Beste: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

Tekrarlanan hece kelimenin sonunda ise o kelimedden sonra (yay içinde), dik olarak ve kendisinden önce gelen kelimeye ekleneceğini göstermek üzere artı işareti (+) ile yazılabilir.

Örnek:

İhsânına mümkün mü teşekkür (+kür) edebilmek?

Ta 'dâd edemez serde hezâr olsa zebânım

Usulü: Yürük semai Makamı: Sultânîyegâh

Güfte - Beste: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

2. Mısra içindeki bir kelime veya kelime grubunun bestede tekrarlanması

Tekrarlanan kelime veya kelime grubu (yay içinde), dik olarak ve kendinden önceki kelimenin tekrarı olduğunu göstermek üzere ön tarafına artı işareti (+) ilavesiyle yazılabilir. Ayrıca, tekrarlanacak ifadenin kesintiye uğradığını göstermek için sonuna üç nokta (...), tekrarlanan ifadenin ardından gelen kısmın önüne de kendinden önceki ifadenin devamı olduğunu göstermek üzere üç nokta (...) eklenebilir.

Örnek:

(Âh!) *Yine neş'e-i muhabbet... (+yine neş'e-i muhabbet...) ...dil ü cânım etdi şeydâ*

(Âh!) *Yine bezm-i 'iys ü vuslat... (+yine bezm-i 'iys ü vuslat...) ...edib ehl-i aşkı ihyâ (+Âh! ...edib ehl-i aşkı ihyâ)*

Usulü: Yürük semai Makamı: Hicaz

Güfte: - Beste: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

3. Bir mısranın bestede tekrarlanması

Tekrarlanan mısra (yay içinde), dik olarak ve başına artı işareti (+) getirilerek yazılabilir.

Örnek:

Açmışdı alevler gibi çehrendeki güller

(+Açmışdı alevler gibi çehrendeki güller)

Sevdâ ile her yanda tutuşmuşdu gönüller

(+Sevdâ ile her yanda tutuşmuşdu gönüller)

Bendim ona pervâne ve âteş idi diller

(+Bendim ona pervâne ve âteş idi diller)

Sevdâ ile her yanda tutuşmuşdu gönüller

(+Sevdâ ile her yanda tutuşmuşdu gönüller)

Usulü: Türk aksağı Makamı: Sûz-ı dil

Güfte: Osman Ebiñ Beste: Ali Rıza Avni Tınaz

4. Bestekârın şiiri bestelerken bazı kelime veya kelime gruplarını değiştirmesi

Bestekâr bazen vezne bazen de usule uydurma saikiyle veya başka bir sebeple tasarrufta bulunup şiir üzerinde bazı değişiklikler yapabilir. Böyle hâllerde değiştirilen kelime *eğik* yazılarak şiirin asıl imlâsını dipnotta göstermek yerinde olacaktır.

Örnek:

Hastayım, yalnızım, seni yanımda

Sanıp da bahtiyar ölmek isterim

(...)

Tali'in kahrı var her hevesimde

Boęulmuş figanlar titrer sesimde

O güzel¹⁰ ismini son nefesimde

Anıp da bahtiyar ölmek isterim

Usulü: Türk aksağı Makamı: Sûz-ı dil

Güfte: Rıza Tevfik Bölükbaşı Beste: Lemi Atlı

¹⁰ Bu kelime şiirin orijinalinde, şair Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın karısı Nazlı Hanım'a ithafen "nazlı" olarak geçmektedir. (Bu bilgiyi benimle paylaşan Hüseyin Kıyak'a teşekkür ederim.)

Örnek güfte yazılışları

Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etdi şeyda¹¹

(Âh!) *Yine neş'e-i muhabbet...* (+yine neş'e-i muhabbet...) ...*dil ü cânım etdi şeydâ*

(Âh!) *Yine bezm-i 'iyş ü vuslat...* (+yine bezm-i 'iyş ü vuslat...) ...*edib ehl-i aşkı ihyâ* (+Âh! ...edib ehl-i aşkı ihyâ)

(Âh! O güzel başım için, o hilâl kaşım için gel, gel âşık-ı nâlân! Gel, gel dil sana hayrân!)

(Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(+Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(+Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(+Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(Gel, gel kaşı kemânım! Gel, gel dilde nihânım!)

(Âh! Amân!) *Ey gül-i nihâlîm...* (+Amân! Ey gül-i nihâlîm...) ...*beni eyle vasla şâyân!* (+Âh! ... beni eyle vasla şâyân!)

(Âh!) *Sana cân ü dil fedâdır...* (+Sana cân ü dil fedâdır...) ...*gönül andelîb-i gûyâ* (+Âh! ...gönül andelîb-i gûyâ)

(Âh! O güzel başım için, o hilâl kaşım için gel, gel âşık-ı nâlân! Gel, gel dil sana hayrân!)

(Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(+Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(+Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(+Ten ni / ten ni / ten nen ni / te ne nen)

(Gel, gel âşık-ı nâlân! Gel, gel dil sana hayrân!)

¹¹ Güftenin takibi için Münip Utandı'nın şu bağlantıdaki icrası dinlenebilir: https://www.youtube.com/watch?v=F5WVUGBcmoA&list=PL4-hgqLB96NA2JDLwHMRfcj1FL_N4RsoB&index=4
Erişim tarihi: 16.02.2021

Usulü: Yürük semai Makamı: Hicaz

Güfte: - Beste: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

Bin cefâ görsem ey sanem senden¹²(Âh!) *Bin cefâ... (gör+) görsem ey sanem... (Âh! Âh! Âh!) ...senden*

(Te ne nen ni / te ne nen ni / dir dir ten tâ nâ)

(+... ey sanem... Âh! Âh! Âh! +...senden)

(Âh!) *Bu ne sözdür (+dür) ...ki usanem (Âh! Âh! Âh!) ...senden*

(Te ne nen ni / te ne nen ni / dir dir ten tâ nâ)

(+... ey sanem... Âh! Âh! Âh! +...senden)

(Âh!) *Tâli 'imdir (se+) seni... (Âh! Yâr!) ...vefâsız eden*

(Te ne nen ni / te ne nen ni / dir dir ten tâ nâ)

(+... ey sanem... Yâr! +...vefâsız eden)

(Âh!) *Sanma ki (ben+) ben anı sanem... (Âh! Âh! Âh!) ...senden*

(Te ne nen ni / te ne nen ni / dir dir ten tâ nâ)

(+... ey sanem... Âh! Âh! Âh! +...senden)

Usulü: Muhammes Makamı: Acem aşîrân

Güfte: - Beste: Zekâî Dede Efendi

Reh-i aşkında idüb kaddimi kûtâh gönül¹³(Âh!) *Reh-i aşkında edip kaddimi kûtâh gönül (Amân efendim!)*(Âh!) *Beni başdan çıkarıp eyledi gümrâh gönül (Amân efendim!)*

(+Âh! Beni başdan çıkarıp eyledi gümrâh gönül. Amân efendim!)

(Ten nen ni / ten nen ni / ten nen ni / te ne nen / nâ de re dir ney)

(+Ten nen ni / ten nen ni / ten nen ni / te ne nen / nâ de re dir ney)

¹² Güftenin takibi için Bekir Sıdkı Sezgin'in [1936-1996] şu bağlantıdaki icrası dinlenebilir:
<https://www.youtube.com/watch?v=laHuvB5gI1Q> Erişim tarihi: 16.02.2021

¹³ Güftenin takibi için İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun şu bağlantıdaki icrası dinlenebilir:
<https://www.youtube.com/watch?v=0jfiYKEA4Po> Erişim tarihi: 10.12.2019

(Âh! Belî yârim!)

(Yâr, yâr! Dilde nihânım!)

(Dost, dost! Kaşı kemânım!)

(Âh! Kime dâd eyleyeyim cânânım?)

(Âh! Kime feryâd edeyim sultânım?)

(Yâr, yâr! Dâd ey, dâd ey senin elinden!)

(Dost, dost! Dâd ey, dâd ey senin dilinden!)

(Âh!) *Başımı derde salıp sînemi sûzân etdi* (Amân efendim!)

(Âh!) *Yakdı yandırdı beni derd ile eyvâh gönül* (Amân efendim!)

(+Âh! Yakdı yandırdı beni derd ile eyvâh gönül. Amân efendim!)

(Ten nen ni / ten nen ni / ten nen ni / te ne nen / nâ de re dir ney)

(+Ten nen ni / ten nen ni / ten nen ni / te ne nen / nâ de re dir ney)

(Âh! Belî yârim!)

Usulü: Yürük Semai Makamı: Hüz zam

Güfte: - Beste: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi

Sonuç

Klasik Türk Müziğinin teknik bilgisine vâkıf olmayan bir müziksever dinlediği esere, eserin sadece güftesini okuyarak eşlik etmek istediğinde türlü sorunlarla karşılaşmaktadır. Özellikle usûl ve melodinin esas olduğu Klasik Türk Müziği geleneği içinde bestelenmiş eserlerde güfte çeşitli bölme, tekrarlama ve ilâvelerle asıl biçimini kaybetmekte, başka bir görüntü almaktadır. Notaların alt kısmında, konser broşürlerinde yahut çeşitli sosyal medya mecralarında yazıya geçirilmiş güfteler, bu değişimin izlerini neredeyse hiç taşımazlar.

Bu çalışmada güftenin bestelenirken uğradığı değişimleri güfte metnine görüntü olarak da yansıtılabilmek için çeşitli tekliflerde bulunulmuştur. Buna göre:

Güfte metinlerinde şiir ile güfteyi birbirinden görüntü itibariyle de ayırabilmek için şiire ait kısımlar *eğik* biçimde, şiirde bestekârın tasarrufuyla yapılmış bütün değişiklikler ise dik olarak ve (yay içinde) yazılabilir. Bu sayede, güfte üzerinde bestekârın yaptığı değişiklikler görüntü olarak da takip edilebilecektir.

Güfte metnine yapılan eklemelerin en önemlisi *dil sana hayran, dil sana bende, belî cânım, belî ömrüm, hâlim yaman, ey gözleri âhû* vs. gibi lâfzî terennüm ifadeleridir. Bu ifadeler kendi başlarına bir anlamlılığa sahip oldukları için başka bir satırda, fakat (yay içinde) gösterilebilir.

Herhangi bir anlamı bulunmayan gayr-ı lâfzî terennümlerin imlâsına yönelik ise bir standart bulunmamaktadır. “*Ten nen ni*”, “*det de re dil*” gibi terennümler her bir hece arasına bir boşluk verilerek yazılabilir.

Ayrıca, uzayıp giden gayr-ı lâfzî terennümlerin bölünmeden, bir dizi şeklinde yazılabileceği kanaatindeyiz. Böylece terennümlerin “mısra” ve “satır” ölçülerinden daha fazla bir yapı teşkil ettikleri görüntü yoluyla da hissettirilmiş olacaktır. Bununla birlikte görüntünün gözle takibini kolaylaştırabilmek amacıyla beste içinde müstakil bir bölüm hissi veren, melodik birliğe sahip terennüm ifadelerinin bir taksim işareti (/) ile ayrılması uygun olacaktır.

Gayr-ı lâfzî terennümler kısa ve tekrarlanan yapıda ise tekrarlanan her bir terennüm dizisi ayrı bir satırda gösterilebilir

Güfeye ilâve edilen “*âh*”, “*amân*”, “*hey*”, “*of*” gibi nidâlar yanlarına herhangi bir kelime almadan, tek başlarına bulduklarında sonlarına bir ünlem işareti getirilerek yazılmalıdır.

Güfte metninde tekrarlanan heceler kelimenin başında ise başına, sonunda ise sonuna (yay içinde), dik olarak ve kendisinden sonra veya önce gelen kelimeye ekleneceğini göstermek üzere artı işareti (+) ile yazılabilir. Ayrıca, tekrarlanacak ifadenin kesintiye uğradığını göstermek için kelimenin başına veya sonuna gelmesine bağlı olarak öncesine veya sonrasına üç nokta (...) eklenebilir.

Bir bütün olarak tekrarlanan mısra (yay içinde), dik olarak ve başına artı işareti (+) getirilerek yazılabilir.

Bestekâr bazen vezne bazen de usûle uydurma saikiyle veya başka bir sebeple tasarrufta bulunup güfte üzerinde bazı değişiklikler yapabilir. Böyle hâllerde değiştirilen kelime *eğik* yazılarak şiirin asıl imlâsını dipnotta göstermek yerinde olacaktır.

Kaynakça

Ahmed Râsim (1328 [=1910]). *Şehir Mektupları*. Dersa‘âdet.

Aksoy, Bülent (2008). Fasil Musıkisi Divan Edebiyatının Musikisi midir?, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan, s. 17-35.

Hisar, Abdülhak Şinasi (2006). *Boğaziçi Mehtapları* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi.

Hüseyin Remzi (1305 [=1888]). *Lugat-i Remzi*, İstanbul: Matba‘a-i Hüseyin Remzi.

Özcan, N. (2001). Dellâlzâde İsmail Efendi. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (c. 23, s. 95-96) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Tanrıkörür, Cinuçen (1998). Türk Mûsikisinde Terennüm, *Mûzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*: İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 119-138.