

## PROF. DR. ALÂEDDİN YAVAŞCA’NIN ESERLERİNİN ESTETİK TEMELLERİ: ÖZ-BİÇİM İLİŞKİSİ, TEM İLERLEMELERİ

Nesrin FEYZİOĞLU<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>: Atatürk Üniversitesi, Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Erzurum.

### Özet

Bu makale, bestekâr Alâeddin Yavaşca’nın husûsiyle şarkı formundaki bestelerinden birini esas alarak gelenek bağlamında, başlıkta zikr edilen açılardan ele alıp incelemeyi hedeflemektedir.

Beste söz konusu olduğu vakit, araştırmacı üç fiille muhataptır. “yaratmak”, “bilmek” ve “yapmak.” Bestekârın yaratma ameliyesi, üzerinde herhangi bir bilimin ya da bilimsel ölçüğün tasarrufunun olamayacağı bağımsız kısımdır. Ancak yapmak her şeyden evvel özün görünebilirliğini sağlayacak bir biçim endişesini zorunlu kılar. Nitekim bir sanat eseri öz, biçim ve üsluptan mürekkeptir ve “estetik beğeni” sanatın bir biçim içinde varoluş ve sunuluş sebebidir. Yaratma serüveni bir fikrin açınlanması uğruna girişilen bir serüvendir, bir fikirden ya da herhangi bir nesneden kalkıp nereye denk düşerse oraya gitmek serüveni değildir.

Estetik eleştiri, estetik bir nesneyi gerçek yerine oturtmak, ona gerçek değerini vermektir. Sanatkârı anlamak, onun bütün eserlerini anlamakla doğru orantılıdır. Bunun için bestekârın beslendiği kaynaklara doğru yelken açmak gerekir. 640-650 eseri değerlendirmeden bütünlüklü bir Alâeddin Yavaşca değerlendirmesi yapamayız. Yavaşca’yı bir bütün olarak kavramanın, bütünlüklü bir Yavaşca eleştirisi yapmanın şartı, onu baştan sona okumuş, eserlerinin öz-biçim ilişkisine vâkıf olmuş ve çağına, geleneğe ve Türk Müsîkî tarihine yerleştirmiş olmaktır. İtrî’yi bilmeden, Dede’yi bilmeden, Z. Ârif Ataergin’i, Saadeddin Kaynak’ı bilmeden Yavaşca’yı kavramak mümkün değildir. .

Yavaşca’yı (dönemi içinde) diğer bestekârlardan ayıran en mühim fark, geleneğin taşıyıcısı oluşudur. O, tarz-ı kadîm ile tarz-ı cedîd arasındaki köprünün sahibidir

Yavaşca, müzikal öyküleri kendi içinde sürekli artarak çoğalan, bu bakımdan yeryüzünde bir başka örneği bulunmayan kadim müsîkî mirasımızı bugüne, bugünle çatıştırmadan taşımıştır. Bu, başlı başına bir metod bilgisi, geleneğin bugün içinde inşa edilmiş bilgisidir.

Gerek üzerine hazırlanan kitaplarda ve gerekse kendisi ile yapılan çeşitli röportajlarda ve hatta estetik eleştirmen için bizzat her eserinde, sanatının besin kaynaklarını ve yürüdüğü yolu göstermiştir. Biz de gelenek bağlamı içinde, onun gösterdiği yollardan yürüyerek gelenekten yararlanışını bestelerinin öz ve biçim ilişkisi düzeyinde incelenmeye, bestekârın güftesi Müeyyed Bekman’a ait Nihavend şarkısını, sabit, çizgisel ve türeyen tem ilerlemelerini kapsayan “tem ilerlemeleri” yöntemi ile inceleyerek değerlendirmeye çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, öz-biçim, estetik.

\* Yazışma yapılacak yazar: nesrinf@atauni.edu.tr

## AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE WORK OF PROF. DR. ALÂEDDIN YAVAŞCA: ESSENCE-FORM RELATIONSHIP AND THEMATIC TRANSFORMATION

### Abstract

This article, aims to examine Mr. Yavaşca's work, his song compositions in particular, within the context of tradition and from the perspectives mentioned in the title.

Researchers examining musical compositions have to deal with three different acts: "To create", "to know", and "to compose". The act of creation by a composer is an autonomous act to which no science or scientific measurement applies. The act of composing, on the other hand, requires a concern with the form that will make essence visible. Works of art consist of an essence, a form and a style, and "aesthetic taste" is the reason art is a form of existence and presentation. Creation is a journey undertaken so that an idea can be revealed, it is not a random journey that starts from any object and has no destination.

Aesthetic criticism aims to put an aesthetic object into its proper place, to appraise its real value. Understanding of an artist is possible to the extent the works of the artist in question are understood. For that, one needs to be ready to go all the way to the sources that inspired the artist. A holistic evaluation of Alâeddin Yavaşca is not possible without taking his 640-650 works into consideration. The prerequisite for understanding Yavaşca and for making a holistic criticism of his works is to have read all of his works, to have a good grasp of the relationship between essence and form in his works, and to place him into the context of his age, tradition, and the history of Turkish Music. It is not possible to understand Yavaşca without a good knowledge of İtrî, Dede, Z. Ârif Ataergin, and Saadeddin Kaynak.

The distinguishing characteristic of Yavaşca, compared to other composers of his age, is that he was a bearer of tradition. He stands right on the bridge between the ancient style and the new style.

Yavaşca carried the ancient tradition of Turkish music, which is unique in that its musical stories are propagated through constant reproduction, to this day without bringing it into conflict with the contemporary. This in itself requires a solid knowledge of methods and of how to build the tradition in today's conditions.

It is possible to trace the sources of his art and the course he charted, in the books on his work, in the interviews he gave, and for the aesthetic critic, in each one of his works. Using these traces and focusing on the relationship between essence and form, this study aims to examine Yavaşca's use of tradition as reflected in his Nihavend song, the lyrics of which were written by Müeyyed Bekman, using the method of "thematic transformation" that covers constant, linear and derivate transformation.

**Keywords:** Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, essence-form, aesthetic.

### Giriş

Beste söz konusu olduğu vakit, araştırmacı üç fiille muhataptır. "yaratmak" "bilmek" ve "yapmak." Bestekârın yaratma ameliyesi, üzerinde herhangi bir bilimin ya da bilimsel ölçüğün tasarrufunun olamayacağı bağımsız kısımdır. Ancak yapmak her şeyden evvel özün görünebilirliğini sağlayacak bir biçim endişesini zorunlu kılar. Nitekim bir sanat eseri öz, biçim ve üsluptan mürekkeptir ve "estetik beğeni" sanatın bir biçim içinde varoluş ve sunuluş

sebebidir. Yaratma serüveni bir fikrin açınlanması uğruna girişilen bir serüvendir, bir fikirden ya da herhangi bir nesneden kalkıp nereye denk düşerse oraya gitmek serüveni değildir.

Estetik eleştiri, estetik bir nesneyi gerçek yerine oturtmak, ona gerçek değerini vermektir. Sanatkârı anlamak, onun bütün eserlerini anlamakla doğru orantılıdır. Bunun için bestekârın beslendiği kaynaklara başvurmak gerekir. Eserlerinin tümünü değerlendirmeden bütünlüklü bir Alâeddin Yavaşıca değerlendirmesi yapamayız. Her eli kalem tutan kişi Yavaşıca üzerine genel bir yazı, bir genel değerlendirme yazısı yazabilir, bunun için Yavaşıca'yı tepeden tırnağa incelemiş olmak gerekmez. Ancak, Yavaşıca'yı bir bütün olarak kavramanın, bütünlüklü bir Yavaşıca eleştirisi yapmanın şartı, onu baştan sona okumuş, eserlerinin öz-biçim ilişkisine vâkıf olmuş ve çağına, geleneğe ve Türk Mûsikî tarihine yerleştirmiş olmaktır. İtrî'yi bilmeden, Dede'yi bilmeden, Z. Ârif Ataergin'i, Saadeddin Kaynak'ı bilmeden Yavaşıca'yı kavramak mümkün değildir.

Yavaşıca'nın eserlerinde güfte ile nağme arasında dolayımı gerçekleştirerek lirizmi inşa eden - besteyi, şarkıyı içkin, hatta bazı eserlerinde bestenin fiziksel varlığını, daha açık bir ifade ile usûl ve makamın imkânlarını aşan bir- "*derûnî âhenk*" hissedilmektedir. Bu da bestelerin derin yapısı ile ilgilidir. Onun eserlerine hâkim olan bu lirizmle mükemmel bir Gınaiyyet (şiiirin şarkı ile birleşmesi, ilişkisi) de sağlanmıştır.

Yavaşıca'nın gelenekten süzülerek gelen ve eserlerine hâkim olan bu lirik âhenk, aynı zamanda maddî dünyanın üstün gücüne olan kendine özgü muhalif duruşun, dünyanın şeyleşmesine, metanın insan varlığına hâkim olmasına karşı bir reaksiyon gibidir. Bu lirizm, günümüz müzik anlayışının kaybettiği yüceliği, ideolojilerin gizleyip örtbas ettiklerini de açığa çıkarmaktadır.

Yavaşıca, çağının sınırlarını aşan ve beraberinde pek çok yenilik getiren bir bestekârdır. Müzik tarihinde estetik ve düşünsel tarafı gelişmiş pek çok bestekâr vardır. Fakat dönemimiz bestekârlarından pek azı Yavaşıca kadar geleneği eserlerinde bu kadar başarılı bir şekilde aktarabilmiştir.

Onun düşünce dizgesinde Türk Mûsikîsinin mitik geleneği, mutlak yenilik ve diğer bir yönüyle de sistemleştiremediğimiz Türk Mûsikîsi felsefesinin izleri görülür. Yavaşıca eserleri, Türk Mûsikî sanatının altın çağındaki sanata dâir sentezi yeniden oluşturmak ideali ile ortaya çıkar ve yeni sanat anlayışlarının birlikteliğinden hareketle yeni bir birleşik sanatlar kavramına ulaşır.

Onda mûsikî, "*kendinde geçmişte olabilecek en üst noktaya çıkan ve bugün yine kendisi olarak kendisi için var olan*" alan olarak değerlendirilebilir. Yavaşıca'nın müziği, bazı dönemlerde gelenek-yeni sentezi, bazı dönemlerde ise mutlak idealist bir noktada tamamen mevcut yeniden farklı bir yeni olarak gelişir.

Bütün eserlerinde var olan "*geleneğe ait müzikal imgeler ve metaforik*" anlam katmanları, Yavaşıca müziği içinde geleneksel-yeni içerik ve çağrışımlarla gelişerek varlık göstermektedir.

Yavaşıca eserlerinde, geçmişle ya da gelenekle kurulabilecek ilişki, gelenekten yararlanmak, geleneği yeniden üretmek düzlemlerinde gerçekleşir. Gelenekten yararlanmak bazı makamların işlenmesi, bazı geleneksel formların kullanılması ve bazı ezgi çeşitlemelerinde, örgülerinde açıkça görülebilmektedir. Örnekleyecek olursak, Sûznâk Kâr'ı klasik kârdan hareketle yeni mûsikî bağlamımız içinde yeni arayış ve duyuşlarla tamamen yeni bir kâr denemesidir.

*Geleneği yeniden üretmek*, geleneğin müzikal arka planındaki yapıyı, duyuşu yeni müzikal imgelerle yeniden üretmek anlamına gelir. Geleneğin kullandığı sözel bilinç bugün artık işlevsel değildir. Bu, durum gelenekten beslenen bir bestekâr için problem gibi durur. Ancak geleneğin sözel yapısındaki saraylı metaforu, eski yerine kurulan yeninin duyuşu, yeni deyişin estetiğine bürünmeye başlar. (Burada yeninin siyasal, kültürel dönüşümü de göz önünde bulundurulmalıdır). Alâeddin Yavaşıca'da geleneğin uygun biçimler içinde işlenmiş olduğu,

yeninin içerik, tarz ve imkânlarının da daha çok son dönem eserlerinde kullanıldığı izlenebilmektedir.

Yavaşca'da var olan geleneğin arkasında içine doğduğu mûsıkî ortamı, gelenekle ilişki kurmasının arkasında ise Z. Ârif Ataergin, Sadeddin Kaynak... Gibi meşkin kendisinden önceki halkaları vardır.

Ona yol gösteren Kaynak'tır. *"Aşkın beni bak yaktı, harâb eyledi ey mâh"* mısraı ile başlayan ilk eseri (Hicaz-sengîn semâî), Saadeddin Kaynak tarafından eski çerçevenin tamamen içinde bir eser olarak değerlendirilir. Yavaşca başlangıçta tamamen geleneğin içindedir. Daha sonra *"Ümitsiz bir aşka düştüm ağlarım ben hâlîme"* ve *"Ne günah etse açılmaz iki gönlün arası"* Hicaz eserleri ile gelenekle yeniyi buluşturmaya başlar. Onun bu anlamdaki en belirgin eseri Kaynak'ın da *"Çok şükür şimdi rahatladım artık gözüüm arkada değil! Benim düşündüğüm mûsıkîyi devam ettirecek, yaptığım eserleri sona erdirmeyecek bir bestekâr kalıyor arkamda"* dediği *"Nerede o günler nerde"* dir.

Her sanatkâr yürüdüğü yolu göstermemiştir. Yavaşca, gerek üzerine hazırlanan kitaplarda ve gerekse kendisi ile yapılan çeşitli röportajlarda sanatının besin kaynaklarını ve yürüdüğü yolu göstermiştir. Onun bu tavrı da geleneğin öngördüğü sanatkâr tavrıdır.

Yavaşca, *"Bestenin ve güftenin bir araya gelmesindeki ahenge bakılırsa bu eserleri okumaktan çok onu ortaya koymak önemlidir"* (Şen, 1998: 166) demekte ve beste işi için şunları ilave etmektedir:

*"Türk Mûsıkîsinde bestekârlık, üzerinde çok durulması lâzım gelen bir konudur. Bir defa Türk Mûsıkîsinin detayı da dâhil olmak üzere, her yönüyle mükemmelen bilinmesi gerekir. Kupkuru üç beş kuralı öğrenerek yapılan besteler, hem ömürsüz oluyor hem de bu tür besteler çoğaldığında, Türk Mûsıkîsinin onuru zedeleniyor. Şimdi içinde bulunduğumuz durum maalesef budur.*

*Derli toplu beste yapabilmek için klasik ve dinî mûsıkîmizi bütün formları ile incelemek ve içine sindirmek lâzımdır. Benim ısrarla üzerinde durduğum nokta: bestekârlığa soyunmak isteyen kişinin önce mûsıkîyi öğrenmesi, sonra da onun ikiz kardeşi gibi olan edebiyatı bilmesi gerekir. Sözlü mûsıkîmizde güfte-beste ilişkisinin önemini söylemeye gerek yok. Bestekâr şiiri yaşamak zorundadır."* (Şen, 1998: 201) demektedir.

Türk Mûsıkîsinde büyük formlardan tutalım, şarkı formu da dâhil, giriş, gelişme, sonuç bölümleri olan geniş anlatımlı eserler yaratılmıştır. Batıda Yirminci yüzyıla doğru belli bir konusu olan geniş anlatımlı eserler yani senfonik şiirler bestelenirken, bizde Kârların hazırlanıp bestelenmesi çok daha öncedir. Ancak sahip olduklarımızın felsefesini arkasına koyamayan bir eğitim anlayışına sahibiz. Bizim mûsıkîmizle ilgili en büyük eksiklik kendi öz yapısına uygun kuramlardan mahrum oluşudur.

Sayın Yavaşca'yı (dönemi içinde) diğer bestekârlardan ayıran en mühim fark, geleneğin taşıyıcısı oluşudur. O, tarz-ı kadîm ile tarz-ı cedîd arasındaki köprüyü inşâ eden bir bestekârdır. Böyle bir köprüyü inşa etmek aynı zamanda ciddî bir kültür işçiliğidir. Şüphesiz bugüne dek çok sayıda sanatkâr onun eserlerini icra etmiş ve etmeye devam etmektedir. Ancak, kendisi hâricinde icra edenlerin en iyisi dahi onu belli bir ölçüde taklid etmekten öteye geçememektedir. Çünkü gelenek, birçok müzikal unsurun bileşimidir.

Üzerine yapılan değerlendirmelerin çoğu, sathî olup estetik işçiliğini yaptığı eserlerine ve başlı başına müzik estetiği bilinci olan kendisine yaklaşmamaktadır.

Meşkin son halkası bugünün bağlamında yaşıyor. O geleneksel mûsıkî mirasımızı bize hakkı ile taşıdı. Biz, öğrenciye ve ilgiliye aktarırken eserlerinin alfabesi ve hayat hikâyesine ait bazı kesitler dışında ne yapıyoruz? Bu soruya cevap aramalıyız.

Batının Wagner'i kuram koyucu olarak ait olduğu kültürün mûsıkî tarihinde yerini almıştır. Oysa Alman ve Grek mitolojisi dışında Wagner'in eserlerinde notaların üzerinde devinen yük sadece dönemine aittir. Oysa Yavaşca, müzikal öyküleri kendi içinde sürekli artarak çoğalan, bu bakımdan yeryüzünde başka bir örneği bulunmayan kadim mûsıkî mirasımızı bugüne, bugüne çatıştırılmadan taşımıştır. Bu başlı başına bir metod bilgisidir.

Bildirimizde, bestekârın eserlerinden seçtiğimiz örnek eser, öz- biçim ilişkisi ve sözel, ezgiye dayalı öykülemeye dair tem ilerlemesi bakımlarından ele alınıp üzerinde durulacaktır.

### İnceleme-Öz ve Biçim

Sanat eseri, zamanlar üstüdür. Sürekli yeniden, yeni bakış açılarıyla değerlendirilmeye ihtiyaç duyar. Kalıcı olması biraz da buna bağlıdır. *“Bir mûsıkî eseri dinleyici için meydana getirilmez. Sanat eseri onu kavrayan estetik suje açısından değil, estetik obje ve üretim süreci açısından değerlendirilmelidir”* (Bozkurt, 2012: 259).

Bu bildiride, biz de merhum Selahaddin İçli 'ye katılarak incelemek üzere, **“Ne bildim kıymetin, ne bildin kıymetim”** eğer bestelediği tek şarkısı dahi olsaydı, bence Yavaşca, mûsıkî tarihimize iftiharla kaydedeceğimiz bestekârlardan biri olurdu” (Şen, 1998: 208) şeklinde değerlendirdiği, pek çok açıdan bir mûsıkî bilgisi bilinci olan ve güftesi Müeyyed Bekman'a ait olan Nihavend şarkısını seçtik.

Beste'nin gerekli kıldığı bütün bileşenlerin mükemmelen bir arada olduğu bu eser, özün işlenişi bakımından geleneğin içinde, biçim ve biçime dair müzikal davranışlar bakımından yeni- ancak mevcut yeniden başka bir yeninin içinde gösterilebilecek bir eserdir.

Biçim olarak gelenekte kullanılan şarkıdan farklı bir yapıya sahiptir. Bu şiir, zemin nakarat miyan-hâne, nakarattan mürekkep şarkı formu değildir. Görüldüğü gibi secileri (iç kafiyeli) ve dış kafiyeleri olan serbeste yakın bir şiirdir. Eser, bir giriş olmak üzere iki ara nağme ile örülmüştür. Giriş aranağmesinde yer alan tam ölçülük stacatolar eserin güftesinde akan öykünün önemli işaretleri olup mana ile birebir uyumludur. Bu stacatolar –vurgulu küçük sekteler şiddet, hiddet, zulm ... Gibi sorulanan kavramların çağrışımlarını artırıp güçlendirerek karşılamaktadır. Böylelikle güftedeki manâ yükü ile ezgi arasında mükemmel bir uyum yakalanmıştır. Aranağme ile ilgili olarak *“... Şarkı bestelenirken, eserin bütünü içerisinde yer alan giriş müziği şeklindeki aranağmeler, doğrudan şarkıya bağlı, yani şarkının kendisidir.”* (Şen, 241) demektedir.

İlk iki dörtlükten sonra sanki makamın seyir tabiatına uygun olarak Rast perdesinde karar verilmiş gibidir. Ancak nasıl işlenmişse devam ettiği hissi de diri tutulmuştur. Giriş aranağmesinde birer ölçü ara ile paralel stacatoların tam ölçü kullanılması ile akan semaiye vurgulu biçimde küçük sekteler verilmiştir. Eserin son bölümüne Düyek bir aranağme ile girilmektedir. Bu dörtlük ve aranağmesi ile de yeni bir şey başarılı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Tıpkı yeni bir geçki gibi durmaktadır. Nitekim *“Eserlerinde çok güzel, melodik, müzikal ve usûl geçkileri yapmıştır. Besteleri, doğal ilham mahsulü olarak belirmiş, teorik ve yapay geçkilere itibar edilmemiştir. Geçişler o kadar güzel yapılmıştır ki çoğu zaman geçki yapıldığının bile farkına varılamamaktadır”* (Şen, 1998:273).

Ritmin ritim olabilmesi için bir şeyin ritmi olması gerekir. Başka bir ifade ile ritmin bir içeriği bir özü olmalıdır. Geleneksel mûsıkîmizde en büyük estetik güç, tamamen ritme verilmiştir. Düyek Aranağmeden sonra son dörtlükle teamüllerin aksine karara makamın tiz durağı ile gidilmiştir. Eserde dikkat çeken bir diğer unsur da Semaî-Düyek-Semaî'den oluşan usûl değişiklikleridir.

Bu biçimin en önemli özelliği, üst üste tekrar eden soru cümleleri ve yine yoğun olarak üç ve dört sestem oluşan uzun hecelerden kurulu oluşudur.

Nihâvend düşünülüp ikinci dizisi (Hicâzlı) ile işlenmesi ve usûlün semâî olarak seçilmesi bestekârın “bilmek” fiiline hâkimiyetinin göstergeleridir. Nitekim beste-güfte-makam-usûl ilişkisi ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “*Sözlü eserler için beste çalışmalarının güfteye bağlı bir çalışma olduğunu söyleyebilirim. ...Güftenin ifadesine göre makam kendini belli etmiştir. Zaten şiirin yazılış tarzı ile kelimelerin prozodiye yansımaları da hangi usûlün seçileceğine ışık tutmuştur....*” (Şen, 211)

Hicâz onun en sevdiği makamdır. “*Hicâz makamını çok severim, beni çok etkiler. Zaten yapısına girdiği bütün makamlara da ayrı bir çeşni, ayrı bir güzellik verir.*” (Şen, 1998: 212) demektedir.

Eserin aranağmesinde -ki üstadın aynı zamanda mûsıkîmizde görülen iltizam üzerine bestelediği aranağmeler de mevcuttur- sabit, çizgili ve türeyen tem ilerlemelerini bir arada kullandığı görülmektedir. Güftenin çağrıştırdığı makamın Nihâvend oluşu da bir sistematik yapının sonucudur.

Sözün simyası bir gerçektir. Üzerinde ilk kez ayrıntılı duran da Platon'dur. Mesela (-n) ünsüzü bir iç sestir. Müzikte sineztezik anlam belirsiz olduğu için müzik de zihinde evvela sözle başlar. Meselâ, genizsi sesler, titreleme, pes sesler üzerine düşen vurgular hüzün taşır. Seslerin karşılığı belirgindir. Pes, uzun, zayıf seslerin varlığı, giderek çokluğu, güftelerde neşe verici, kısa, tiz, güçlü sesler, ses dizgelerini ikincil kılıp, karşıt hüzün taşıyıcı bir dizem getirir. Keder havasını veren seslerin başında minör sesleri (o, e, r), (u, r ) sayabiliriz. Tasasız, alay içeren güftelerde kısa, tiz seslerin çoğunlukta olduğu bilinmektedir. Tiz pes, karşıtlığının sık sık yinelenmesi, neşeli, alaycı bir ezgi havası verir. Güftede yoğun olarak yer alan (r), (n) .. Gibi sesler, ezginin pes ve tiz sesleri ile uyumlu bir biçimde hüzün-keder/neşe, ümit arasındaki dengeyi sağlamaktadır. Güftede vurgular, genellikle pes sesler üzerinde olup makamın yapı ve seyir özelliklerine uygun olarak minör sesler sıklıkla yer almaktadır.

Bir eser içinde bu kadar soru cümlesinin üst üste gelmesi hem güfte hem de sağlıklı ezgi dağılımı için netameli bir durumdur. Tenafüre yol açabilir. Meselâ ilk bölümde sekiz soru cümlesi ard arda sıralanmaktadır. Usulün semâî oluşu, soru eklerinin hazırladığı sorunun kısa tutulması ve soru eklerinin geçtiği notalarda stacato'nun kullanılması vurucu olmasını sağlamıştır. Bu eser, sorularla öykülenen bir eserdir demek yanlış olmaz herhâlde.

Görüldüğü gibi Nihâvendin ikinci dizisi kullanılmıştır. Hicaza ait arızalar, Kürdiyi yumuşatarak hiddet, şiddet kelimeleri ile ifade bulan hesap sormayı siteme dönüştürmüştür. Şarkıda bir iç söyleşi söz konusudur. Ezgi dağılımı, dizinin bir seyirlik kısmı içinde değerlendirilmiştir. Bu, konuşma tonuna yakın bir dağılımdır. Her kelime ve beraberinde bulundurduğu ezgi öbeği bir **temel anlama** ve bir **bağlam anlamına** sahiptir. Eserdeki soru cümleleri ve bunların ard arda kullanılışları bir anlamda aşağı yukarı benzer seslerde dolaşmak demektir. Bestekâr, estetik yahut kişisel kaygılarla isterse bu kuralı ezgi oyunları ile bozabilir. Böyle bir durumda ön Estetik Fonksiyon plâna çıkarılmış olur. Müzikteki estetik duygusunu oluşturan melodideki harmoni ve belki simetri eserde göz önünde tutulmuştur.

Semâî usûlü ve Hicaz Nihavend bağlamı içinde yeni bir vücut bulmuş, Hicazın ayrılık sesleri semâînin dans eden akışı yer yer küçük duraklarla kesilerek öze ait öykünün iç gerilimi dengelenmiştir. Bu durumda güftede yer alan kelime ve kelime grupları ve ifade edildikleri ezgi öbekleri dizinin ve kullanılan usûlün sınırlarını birçok yerde aşmaktadır.

## Tem İlerlemeleri

Sanatı değerlendirmede tarihsel süreçte oluşan farklı görüşler, çok değişik değerlendirme ilkelerine göre düzenlenebilir, ama genellikle dört temel başlık altında toplanabilir: Sanatçı, eser, alımlayıcı ve toplum merkezli yaklaşım biçimleri. Estetik bir değerlendirmede “tem ilerlemesi” hem güfteye hem de besteye dair bir değerlendirme olduğu için hem bestekâr ve hem de eserle ilgilidir.

Tem ilerlemesi, kısaca bir müzik cümlesinin kendisinden önceki cümleyle kurduğu her türlü öyküsel ilişki ile sağlanır. Her cümle, kendisinden önceki cümleyle belirli bir ilişki içindedir. Tem ilerlemesi, yarattığı iç düzen ile müzik metnin tutarlı (coherence) ve anlaşılır olmasını sağlar.

### Ne bildim kıymetin ne bildin kıymetim

Nihavend şarkı

Usulü : ( Değişmeli )  
Semâi - Düyek

Söz : Münir Müeyyet Berkman  
Müzik : Dr. Alâeddin Yavaşca

The image shows a musical score for the song 'Ne bildim kıymetin ne bildin kıymetim'. It consists of three staves. The first staff is the melody line, written in 3/4 time, with the lyrics 'S A Z' under the first three notes. The second staff is the piano accompaniment, featuring a series of chords and a melodic line. The third staff shows two endings, labeled '1' and '2', which are repeated sections of the melody.

The image shows two examples of melodic phrases from the score, highlighted in orange. The first phrase is a short melodic line starting with a quarter note, followed by two eighth notes, and ending with a quarter note. The second phrase is a similar melodic line, but with a different rhythmic pattern, starting with a quarter note, followed by two eighth notes, and ending with a quarter note.

Giriş aranağmesi makamın seyir özelliklerini taşımakta olup Nevâ (güçlü) üzerinde Hicâz çeşnişiyle yarım karar yapılmış, Nîm Hisâr perdesi üzerinde Çargâh çeşnişiyle Çargâh üzerinde Bûselik çeşnişiyle asma karar yapılmış, Nevâda küçük Uşşâklı kalış, lezzet vermiştir. Bestekâr, Nevâda Hicâzı yeden alarak pekiştirmiş, pes tarafa doğru bir genişleme ile Yegâh perdesine taşınarak Fa Diyezle güfte ile bağ kurulmuştur.

Güftenin ilk bölümü:

**“Ne bildim kıymetin, ne bildin kıymetim  
Revâ mı hiddetin, revâ mı şiddetin  
Zulm eden sen misin bilmem ki ben miyim  
Kader mi tâli mi ağyâr mı acep kim”**

İlk dörtlüğün ikinci mısraında soru vurgusu son kelimenin son hecesi ile iki ölçülük Muhayyer perdesi ile işlenmiştir, Güftenin öyküsünde yer alan durumun sebebi bu kez açıkça sorulmakta ve 'acep kim' sorusu güçlü perdesi ile ifade edilmektedir.

Cümlelerinde sabit bir tem ilerleyişini görüyoruz. Bir durumdan bahsedilmektedir. Kıymet temi ile ilgili olgular ard arda sıralanır. Ancak böyle bir anlatımda yani ard arda sıralanmada beklenmedik bir güçlkle karşılaşılabilir. Konunun aynı kalması ve tekrarlanması söz konusu olabilir. Tecrübeli bestekârlar, uygun usûl ve uygun makam seyirleriyle ve yerine koyma yöntemlerinden yararlanarak bu olumsuzluğu ortadan kaldırırlar.

Ne bil dim kıy me tin ne bil din kıy me tim Re va mi şid de tin  
re va mi şid de tim Zul me den sen mi sin bil mem ri  
ben mi yim ka der mi ta li mi ağ yar mi a cep kim

İlk bölümdeki cümleler ikinci bölümdeki cümlelerin konusunu oluşturuyorsa çizgisel bir tem ilerlemesi söz konusudur.

### **Kıskançlık alevi kalplere gireli**

**Sen deli ben deli aşk deli ruh deli**

**Severken ben seni severken sen beni**

**Bir gurur mahvetti hem seni hem beni**

Kıs ka nç lık a le vi kalp le re gi re li Sen de li ben de li aşk de li  
ruh de li S A Z Se ver ken sen be ni se ver ken

Nitekim bu bölümde bir açıklama söz konusudur. 'Kıskançlık alevi' bir sebeptir ve güftekâr açıklama yapmaktadır.

Aslında bu anlatım tarzı çok ilgi çekici bir olguya dayanmaktadır: Birinci cümlede haber olan şey, söylendikten ve dinleyici tarafından anlaşıldıktan sonra haber olma niteliğini kaybeder ve bir konu haline gelir. Konuşan, bu yeni konuyla ilgili yeni bir haber verme şansı elde eder ve aynı yolla, üst üste birçok konuyu ele alma fırsatını bulur. Usta bestekârlar bu kuruluştan sık sık yararlanırlar.



Bu bölümde haberler devam etmektedir. Tekrar sabit tem ilerlemesine tanık olmaktadır. ‘*Sen deli*’, ‘*ben deli*’, ‘*aşk deli*’, ‘*ruh deli*’... ‘*deli*’ sıfatı dört kavramla pekişerek sorulmakta ve yine tiz durağın bir üst perdesi olan “muhayyer” perdesi ile ifadesini bulmaktadır.

‘*Bir gurur mahv etti hem seni hem beni*’ mısraında yine açıklama söz konusu olup, yine sebep gösterilmekte ve bu söylem, makamın asıl karar sesi olan Rast perdesi ile vurgulanmaktadır.

The image shows two lines of musical notation in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first line contains the lyrics: 'ruhi deli SAZ se ver ken sen be ni se ver ken'. The second line contains the lyrics: 'ben se ni bir gu rur mah vet ti hem se ni hem be ni'. The music consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are fermatas over the notes 'ni' in the first line and 'ni' in the second line.

**“Ne sensiz bir mekân ne sensiz heyecan  
Vermiyor teselli ne ümit ne de can  
Sararken gönülu iştiyâk an be an  
Değer mi bu hasret bu firkat bu hicrân”**

Bu bir iç söyleşi olduğu için son bölüm adetâ öykülemenin sonu gibidir. İlk iki bölümden, giriş aranağmesinden farklı olarak Düyek bir aranağme ile başlayan bu bölümde, ‘*iştiyâk*’ (özlem) kelimesinin mana yükü doğrultusunda tem türemiş, bir durum değerlendirmesi yapılmıştır. Güftenin öznesi bu bölümde kendisi ile baş başadır, söyleyişe bir iç monolog hâkimdir. Paralel yürüyüşlerle üç mana arkadaşı ‘*hasret*’, ‘*firkat*’ ve ‘*hicrân*’ ard arda ezgilenerek güftenin tümüne hâkim olan ana fikir ‘*hicrân*’ la makamın seyir tabiatından farklı olarak tiz durağa varılmış ve karar verilmiştir. Bu farklı karar verişte, iştiyakın sebep olduğu, diri tuttuğu ‘*hicran*’ın devamlılığı, sürekliliği, iç itirazları ifade edilmektedir.

S A Z

Ne sen siz bir me rân ne sen siz ne ye can

Ver mi yor te sel li ne ü mit ne de can S A Z

Sa rar ken gön lü mü iş ti yak an be an

de ğer mi bu has ret bu fir kat bu hic ran

de ğer mi bu has ret bu fir kat bu hic ran

Bu bölümün ikinci mısraında “*Vermiyor teselli*” kelimelerinin arasına ustalıkla oturtulmuş 16’lık sus ve “*ümit*” kelimesinden sonra iki dördlük değerindeki susla çizgisel tem ilerlemesi ile türeyen tem ilerlemesinin birbirinin içine yerleştirilmesi suretiyle oldukça artistik bir işlenişe tanık olmaktadır

Son bölüme geçişi hazırlayan aranağme aracılığı ile giriş aranağmesinden itibaren birkaç sestem oluşan müzikal tem türetilerek geliştirilmiş; büyütülerek birbirini her bakımdan tamamlayan müzik fikirleri meydana getirilmiştir.

Tüm eser, bir ayrılık teminin, formun ve tartımın imkânlarıyla yumuşak sitemlerin müzik fikirlerine dönüştürülerek işlenmesi ile oluşmuştur. Firkat, hasret ve hicranın iç duyuları, (müzikal) çığlıkları, Hicaz seslerin, perdelerin katkısı ile Nihavendin (Kürdinin) imkânları içinde yumuşak ancak vurgulu biçimde geliştirilerek ifade edilmiştir.

## Sonuç

Eserde, teamülün dışında tiz durakla karara gidilmiş olup, eser çıkıcı bir seyirle işlenmiştir. Bestekârın kullandığı bu Nihavend, bugün Türk Mûsikîsi Nazariyatı derslerinde öğretilen Nihavendin (Özkan, 2003:233) seyir özelliklerinden farklıdır. Mûsikîmiz içinde Nihavendin kullanılış biçimleri gözden geçirildiği vakit eserin, daha çok 18. Yüzyılda kullanılan Nihavende, bazı bakımlardan Nihavendî Rûmî'ye ve Bezm-i Tarâb (Kutluğ, 2000: 316, 455) makamında kullanılan Nihavendin kullanılış biçimlerine yakın işlendiği görülmektedir. Bu da bestekârın gelenekle bağını göstermesi, makamın gelenekteki kullanılış şeklini bugünün mûsikî anlayışı içine taşıyarak yeni bir işlenişle sunması bakımından oldukça önemlidir.

'Kim', 'beni', 'cân', 'hicrân' kelimelerinin nota süreleri, iki misli büyütülmek suretiyle ikişer ölçü hâlinde işlenerek eserin mâna prozodisi sağlam temellere oturtulmuş, eserin mâna yükünü somutlaştıran bu işçilikle melodik, ritmik mana akışları elde edilmiştir. Yavaşca'nın mûsikî geleneğimizden ilhamla bir te'sir-i sihirkârî ile yeni biçimler içinde işleyerek mûsikî repertuarımıza ustalıklı ilave ettiği nağmeler, bugünü aslına sâdık kalarak gelenekle bitleştiren besteleri, mûsikîmizi Saadeddin Kaynak, Zeki Ârif Ataergin üzerinden İtrî'nin iklimine götürmüştür.

Dolaysız anlatım konusunda diğer sanatlara göre daha az teknik engel içerirken bugün tekniğe boğulan müzik, dolaysız anlatımdan uzaklaşmıştır. Geçmişte, yaratma, yorumlama ve dinleme imkânlarının tümünü içinde barındıran mûsikîmiz, bugün gerek söz (sözlü eserler için), gerek ritim ve gerekse de ruhî zenginlikten uzaklaşarak tamamen sığ bir yeni bağlam içine yerleşmiştir.

Klasik geleneksel anlayış içinde müzik, ahlâkın bir parçası olarak kabul görmektedir. Her sanat eseri bir tür yeni yapılanma örneğidir. Gelenek mirası üzerine yeniden üretilebilirliğin tehlikeli olan yanı, nesnenin otoritesinin ortaya çıkışıdır. İşte bu durum, geleneğin sarsılmasını, kültürel mirasın geleneksel değerinin yok olmasını da beraberinde getirir. Bu durumda korunan gelenek, aynı zamanda bir savunmayı sağlar. Ritüel temeli yıkılan sanat eseri, giderek politikanın, kültür endüstrisinin bir parçası hâline gelir

Bir yandan sözlü eserlere vücut veren sözün/güftenin zayıflaması, geleneğe dair bilginin aktarılmasındaki kopukluklar, yürütülen kültür politikası içinde mûsikîmize ayrılan yer, hızla gelişen teknolojik cihazlar, yeni anlayışlar, yeni bağlama bağlı olarak değişen zayıf mûsikî zevki ve diğer yandan Tanzimat'tan beri kültür hayatımızı etkileyen Batılılaşma çabaları, "Valery'nin "doyum olmaz işkenceler" şeklinde vafettiği on iki seslilik düzenek üzerine inşa edilen ve bugün adına rağmen soyut resim, heykel sanatlarının kız kardeşi gibi duran ve "somut müzik" (musique concrète), olarak adlandırılan daha önce hiç duyulmamış ses ve ritimleri laboratuvarında elde ederek, sesli kayıt bantlarının manipülasyonu ile birbirlerine eklenerek oluşturulan yeni müzik" (Bozkurt, 2012: 72), in de tesiriyle köksüzleştirilmeye çalışılmış ve içleri boşalmış ağaç gövdelerine benzemeye başlayan mûsikîmizi, derleyip toparlayarak gülistana döndüren (özellikle ilk dönem eserleri) mistik esinlenme ile lirik coşkunluğun meydana getirdiği âyin-i şeriften, yeni şarkıya, çocuk şarkısına kadar birçok esere biçim veren bestekâr, icrakâr, Alâeddin Yavaşca, parçalanmış mûsikî varlığımızı, yaşadığı 'zevk hezimetinden' çekip çıkararak gönüllerimizde, ruhlarımızda ve kulaklarımızda eski lezzetli saltanatını başlatmıştır.

Gerek icra, gerek besteleme üslûbu ve gerekse hocalığı bakımından Yavaşca'nın, Türk Mûsikîsi eğitimi veren eğitim kurumlarında "geleneksel aktarım"ın usta tavrı olarak model alınacağı, kendisi ve meşkin tüm temsilcileri ile ilgili çözümlenmeli, mukayeseli akademik çalışmaların yapılması yukarıda zikredilen tehlikeleri bertaraf edebilmek, sağlıklı bir müzik kültürü halkası oluşturabilmek için kaçınılmaz bir sorumluluktur.

### **Kaynaklar**

1. Bozkurt, Nejat, (2012), Sanat ve Estetik Kuramları, Sentez yay. Ankara.
2. Kutluğ, Yakup Fikret, (2000), Türk Musikisinde Makamlar, Birinci Baskı, İstanbul
3. Özkan, İsmail Hakkı, (2003), Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Yay. 6. Baskı, İstanbul.
4. Şen, Hasan Oral, Alâeddin Yavaşca, (2001), TRT Kurumu, II. Baskı, Ankara.

### **Görülen Kaynaklar**

1. Behar, Cem, (2008), Musikiden Müziğe, (Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik), Yapı Kredi yay. 2. Baskı, İstanbul
2. ....(1998)), Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, (Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal), Yapı Kredi yay, Birinci Baskı, İstanbul.
3. Fischer, Ernst, (2010), Sanatın Gerekliği, Çev. Cevat Çapan, 11. Basım, Payel Yay. İstanbul
4. Fusillo, Massimo, (2012), Edebiyatta Estetik, kitabevi Yay. Birinci Baskı, Ankara
5. Timuçin, Afşar, (2011), Estetikte Anlam ve Yorum, Bulut Yay. Birinci Baskı, İstanbul
6. Tura, Yalçın, (1988), Türk Mûsikîsinin Meseleleri, Pan Yay. İstanbul