

## *Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi*

*The Usul-Vezin Relationship In Şeyh Galib's Composed Poems*

Serda TÜRKEL OTER\*

Ali YILDIRIM\*\*

### ÖZET

Bu çalışmada, kısaca Şeyh Gâlib'in hayatı ve eserlerinden bahsedildikten sonra, usûl-vezin arasında var olduğu bilinen ilişki, Şeyh Gâlib'in din dışı olarak adlandırılan sözlü müzikî formlarıyla bestelenmiş eserleri içinde gösterilmiş ve açıklanmıştır.

### ANAHTAR KELİMELER

Şeyh Gâlib, Usûl-Vezin, Terennümler, Yinelemeler

### ABSTRACT

In this study, after briefly Şeyh Galib's life and Works mentioned, is shown and explained the known relations between the usul-vezin, which in this Works of Seyh Galib composed by verbal music forms called apart from religion.

### KEY WORDS

Şeyh Galib, Usul-Vezin, Terennüms, Repetition

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

\*\* Prof.Dr. Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.



## GİRİŞ

Klasik Türk Şiiri genel karakteri itibariyle ‘ağırlıkla bir söz mûsikîsi’ olup, kullandığı güfteleri Klasik Türk Şiirinden seçmesi itibariyle de klasik Türk şiir ölçüsü arûzla birebir ilişki içindedir. Notanın kullanılmadığı dönemlerde Klasik Türk Mûsikîsinin eğitimi, ‘meşk’ dediğimiz bir sisteme dayanmaktaydı. Üstat-tan öğrenilen ve usûl vurulmak suretiyle ezberlenerek icra edilen bu sistem, eserlerin hafızaya kolayca alınmasını amaçlamıştır. Bu amacın, bestekârlarımızı yeni arayışlar içine sokarak, usûl-vezin ilişkisinin doğuşuna sebep olduğunu düşünmekteyiz. Klasik Türk Mûsikîsinde nota kullanılmaya başlandıktan sonra ise bu geleneğe bağlı kalınmış ve uzunca bir süre arûz vezniyle beste yapılmaya devam edilmiştir. Bu süre içerisinde usûl-vezin ilişkisinde bir takım yenilikler denenmişse de araştırmalarımız neticesinde bunların pek de kabul görmediğini söyleyebiliriz.

Usûl-vezin münasebeti, daha önceden H. Saadettin AREL, Enis Behiç KORYÜREK, Cinuçen TANRIKORUR vb... önemli şahsiyetler tarafından araştırılmış ve bu konu üzerine makaleler yazılmıştır. Bu araştırma ve makaleler bizim çalışmamıza da ışık tutmuştur.

Yaptığımız bu çalışmada Şeyh Gâlib’in ulaşılabilen ve din dışı olarak adlandırılan sözlü mûsikî formlarıyla bestelenmiş şiirleri incelenmiştir. Bununla beraber tespit edildiği halde notasına ulaşılamayan eserlerin sadece metni çalışmamızda yer almıştır. İncelediğimiz eserlerin, hem edebiyat hem de Türk müziği alanlarının okuyucuları tarafından anlaşılması amacıyla Giriş, Birinci, İkinci ve Üçüncü bölümlerde ön bilgilere yer verilmiştir. Tüm bunların ışığında dördüncü bölümde Şeyh Gâlib’in şiirlerinin her biri –notaları da verilerek- usûl-vezin münasebeti, bestelendikleri formlarla olan uyumu, içinde kullanılan terennümler, terennüm dışı lafzî süsler ve şiirin hece, kelime, mısra, beyt yinelemeleri açısından incelemeleri yapılmıştır

## 1. ŞEYH GÂLIB<sup>1</sup>

### 1.1. Şeyh Gâlib'in Hayatı:

18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Şeyh Gâlib, Klasik Türk Şiirinde önemli etkileri olan Sekb-i Hindi'nin en büyük temsilcilerinden biridir. 17 ve 18. yy'da devlet işlerinde aksaklıklar, yolsuzluklar ve karışıklıklar baş gösterirken, edebî hayatta nazım yani şiir zirveye ulaşmıştır. Söylenecek bir fikri, bir mazmunu en ince, en hayalî ve girift şekilde ifade etme esasına dayanan Sekb-i Hindi, kendisine has ifade tarzıyla ilk örneklerini 17. yy.'da Nef'î'nin şiirleriyle vermiş, Neşatî ve Nâilî'nin manzumeleriyle işlenmiş, 18. yy.'da da Nedîm tarafından da benimsenmişti. İşte böyle bir çağda yaşamış olan Gâlib, bu edebî ceyhanın en başarılı ismi olmuştur.

Şeyh Gâlib, Mustafa Reşit adında bir mevlvînin oğludur. Annesinin adı Emine Hatun'dur. Büyük babası da Mevlvî olan Gâlib, 1171/1757-58'de İstanbul'da Yenikapı Mevlvîhanesi'ne yakın bir evde doğdu. Kaynaklardan öğrenildiğine göre Gâlib, muntazam bir öğrenim görmedi. 'Esrar Dede Tezkiresi', onun, babasından 16. yy. Mevlvî şairlerinden Şahidî'nin (ö. 1550) manzûm lügatı olan 'Tuhfe-i Şahidî' yi okuduğunu, ilk bilgileri bu şekilde elde ettiğini bildirir. Daha sonra zamanla Farsça üstadı sayılan; Mevlvî Hoca Neş'et Süleyman'dan (ö. 1749) istifade etti. Gâlib'e şiirde 'Es'ad' mahlâsını bu zat verdi. Ayrıca Hamdi adlı bir bilginden Arapça okumuştur.

Bazı kaynaklarda Gâlib'in yirmi dört yaşında Divan-ı Humayûn Kalemi'nde bir müddet memurluk yaptığını yazarlarken, bazı kaynaklarda ise bu husustan söz edilmez.

Yine yirmi dört yaşında 1195/1780'de divanını tamamladıktan iki yıl sonra 1197/1782-3 yılında altı aylık bir zaman içinde ünlü mesnevîsi 'Hüs'nü Aşk'ı tamamladı. Sıralı bir tahsili, medreseye devamı olmayan, ancak irfan meclisinde doğmuş olan Gâlib, 1784'te Konya'ya giderek çileye soyunmuştur. Bu ani gidişin sebebi hakkında kesin bir şey söylemek mümkün olmadığı gibi orada ne kadar kaldığı da bilinmemektedir. Ancak anne ve babasının onun hasretine dayanamaması yüzünden bazı kimselerin yardımıyla Konya Mevlvîhânesi Çelebisi Seyyid Ebu Bekir Dede'den müsaade alınarak, çilesini tamamlamak için İstanbul'a geri döndü. Gâlib binbir günlük çilesini doldurup 1787'de dede, daha sonra da şeyhi olan Ali Nutkî DedeEfendi'den hilâfet aldı. Bu tarihten sonra

<sup>1</sup> Şeyh Gâlib'in Hayatı, Sanatı, Dili, Etkisi ve Eserleri kısmı çoğunlukla Haluk İpekten'in "Şeyh Gâlib'in Hayatı, Sanatı, Eserleri" adlı eserinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

işlerle az uğraştı; kendini daha ziyade ilmî çalışmalara verdi. 1204/1790'da Süt-lüce'de Yûsuf-Sîne-çâk'ın türbesinin karşısında satın aldığı eve taşındı. 1205/1791 yılında Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Halil Nu'man Dede'nin azlinden sonra yerine tayin edilen, Konya'daki Şems Dergahı Türbedârı Abdullah Dede'nin vefatı üzerine Gâlib, Mevlevîhânenin şeyhliğine getirildi. Gâlib'in Galata Mevlevîhânesi'deki şeyhliği sekiz yıl kadar sürdü. Rivayete göre, 1213/1799'da veremden öldü; ertesi gün Mesnevî şârihi Ankaralı Rusûhî İsmail Dede'nin türbesinde, onun sol tarafına gömüldü.

### 1.2. Şeyh Gâlib'in San'atı:

Şiirde yetişmekte olan her şair gibi Gâlib de kendinden önce yaşayan Fuzulî, Bâkî, Şeyhülislam Yahya, Nef'î, Nedîm ve Nâbî gibi büyük şairlerimizi okuyarak yetişmiş, onlardan istifade etmiş, hatta beğendiği daha başka şairlerimize nazireler yazmıştır. Divan Edebiyatı tarzındaki şiirleri yanında bilhassa, Hindistan'da Babürler devrinde, girift ve çok ince hayaller ve aşırı mecazlar kullanma esasına dayanılarak geliştirilen Sekb-i Hindî adındaki edebî cereyanın etkisinde kalarak şiir söylemiş ve Türkiye'de bu akımın en büyük şairi olarak edebiyat tarihinde yer almıştır. Çok ince ve girift hayaller tarzına dayanan, zihni bir şiir tarzı olan ve Hind'de geliştiği için Sekb-i Hindî adını alan bu akımın gelişmesinde önce Horasan'dan gelen şiirlerin ve ayrıca Hind ve İranlı şairlerin müşterek etkisi oldu ve sonra bu akımı Hind-Türk saraylarında Emir Husrev-i Dihlevî ( ö. 1325 ), Muhteşem Kâşânî ( ö. 1587 ), Urfî-i Şirâzî ( ö. 1591 ), Feyzî-i Hindî ( ö. 1595 ), Tâlib-i Âmulî ( ö. 1625 ), Kelîm-i Hemedânî ( ö. 1652 ), Sâib-i Tebrizî ( ö. 1671 ), Şevket-i Buhârî ( ö. 1691 ) ve Bîdil ( ö. 1720 ) geliştirdiler. Bunlardan Türk asıllı olan Sâib'in, Hind, İran ve Türk şairleri üzerinde büyük etkisi oldu. Bizim şairlerimiz daha ziyade son dört şairin etkisinde kalmışlardır.

Başlangıçta nazirelerle ve alışılmış şiirler yazarak nazım dünyasına giren Şeyh Gâlib, hiç kimseye benzememek için Hind'de gelişen ve bu yüzden Sekb-i Hindî adıyla anılan şiir akımını ve bu akımın içinde mecazlara çok önem veren Şevket-i Buhârî'yi benimsedi.

Sekb-i Hindî'yi batıdaki edebî ekollerle karşılaştırsak onda, önce mübhemiyeti ön planda tutan sembolizmi sonra hissi tarafıyla dikkati çeken romantizmi ve dış alandaki görüntüleri kendine göre mânâlandıran empresyonizmi buluruz.

Şeyh Galib'in sanatının en orijinal tarafı, bağlı olduğu Sekb-i Hindî'nin icabı hususi bir üslup sahibi olmasıdır. Bu yüzden, onun şiirleriyle karşılaşan bir kimse derin hayaller yanında, yalın kelimeler isim sıfat tamlamaları ve birleşik

sıfatlarla örülmüş ifade tarzlarını anlamakta zorluk çekebilir. Yalnız bu çeşit ifade ve anlatım tarzı şiir diline yeni ve orijinal bir çeşni ve zenginlikle birlikte renk de kazandırmıştır.

### 1.3. Şeyh Gâlib'in Dili:

Şeyh Gâlib, Sekb-i Hindî dolayısıyla dile yeni bir söyleyiş getirdiği gibi dilde de buna bağlı olarak bir yenilik çabasına girmiş görünmektedir. Gâlib, eskilerin fazla Arapça ve Farsça kullandığını söyleyerek, zaman zaman onları tenkit etmiştir. O, konuştuğu gibi yazmayı dilemiş, hatta kaideleri kırarak donanmayı meserret, katre-i kan gibi terkipler kullanmıştır. Türkçe ekleri ve kelimeleri Farsça 've' mânâsına gelen 'ü' ile kullanmaktan çekinmemiştir.

Bu tip kullanışlardan, onun şekilden çok anlama önem verdiği anlaşılacaktır. Türkçe deyimleri de çok kullandığına şahit oluyoruz.

Şeyh Gâlib de Nedîm gibi hece vezniyle şiirler yazmıştır. Divan şairlerinin böyle bir iki örnek de olsa yazmış olmaları, halk zevkinin ve halk edebiyatının bu şairlerimize de ilham kaynağı olduğuna iyi bir örnektir.

### 1.4. Şeyh Gâlib'in Etkisi:

Her büyük şair gibi Şeyh Gâlib'in de başka şairler üzerinde etkisi olmuştur. O, daha hayattayken Esrâr Dede ve Neyyir Dede gibi Mesnevî şairleri onun etkisinde kalarak şiir yazmışlardır. Esrâr Dede, onun kaside, gazel, muhammes ve terci'-i bendlerini ve başka manzumelerini tahmis etmiştir. Daha sonra Keçecizade İzzet Molla'nın ( 1785 – 1829 ) şairimizin şiirlerinin sihri kapıldığını görüyoruz.

Şeyh Gâlib, Tanzimat ve o devirden sonra yetişen şairler tarafından da beğenilmiş ve bir çokları ona nazireler yazmıştır. Bu şairler şunlardır:

Vak'anüvis Pertev, Vak'anüvis Nuri, Dâniş, Fâik Ömer, Nebîl, Ayıntablı Aynî, Ziver Paşa, Bosnalı Fehim, Şeref Hanım, Bursalı Emrî, Şeyhülislâm Ârif Hikmet, Hanyalı Kâmi, Enderûnlu Râsih, Safayî, Senih, Kahyazâde Ârif, Kara Şemsî, Yenişehirli Avni, Bayburtlu Zihnî, Behcet Kemal Çağlar ve halen hayatta olan Hâşim Nezîhi Okay.

### 1.5. Şeyh Gâlib'in Eserleri

#### 1.5.1. Divan:

Şeyh Gâlib'in divanı 1252 / 1836 yılında Kahire'de Bulak Matbaası'nda basılmıştır. Bundan başka eski harflerle bir neşri olmayan divanın 124 sayfası ka-

side, tarih, terci-bend, müseddes, muhammes, tahmis, şarkı, mesnevî, bahritavil ve bir mektuptan; 164 sayfası gazel ve tarihlerin bir kısmından Esrar Dede'ye yazılan mersiye, lugaz, kıt'a, rubai, beyit ve müfret'lerden; 92 sayfası da *Hüsn ü Aşk*' dan ibarettir. Yani bu basma divan üç ana bölümden meydana gelmiş olup, her biri kendi içinde numaralıdır.

Şairin, başka şairlerde gördüğümüz caize koparmak gayesiyle şiir, kaside yazmadığı anlaşılıyor. Yazdığı medhiyeler de saydığı ve sevdiği kişilere aittir. Yeniliğe açık ve aynı zamanda Mevlevî olan ve şâiri seven III. Selim'e dair yazdığı kasideler ise tabii karşılanmalıdır. Bunlarda samimi hissiyatını dile getirmekle yetinmiştir. Kaside yazmasının başlıca bir sebebi de divan tertip edilirken kasidenin de eserde yer alması geleneğinden ileri gelmektedir. Araştırmacılar, onun kaside sahasında fazla ileri olmadığını söylerler, bu bir bakıma kaside yazmaktan hoşlanmamasına da bağlanabilir.

Divanı içinde en canlı şiirleri terci bend, müseddes ve musammatlarıdır. Bir şaheser olan *Hüsn ü Aşk*' taki tardiyeleri de çok güzeldir. Hele birer vesile ile kaleme aldığı bahar tasvirleri, coşkunluğun, lirizmin ve Sekb-i Hindî'nin en canlı örneklerini teşkil eder. Bu tarz şiirlerde, genellikle sembolizm, romantizm, empresyonizm ve bir de yer yer renkli sürrealizm tablolar birbirini takip eder durur.

Birçok kimse şairin gazellerini beğenmez ve onu *Hüsn ü Aşk* şairi olarak tanırlar. Bu görüş, şüphesiz onun gazellerindeki hayâl gücünü yarattığı sihirli renkleri, imajları ve Sekb-i Hindî tarzındaki şiirlerini göz önünde bulundurmadan ileri gelir.

Divanın yeni harflerle yayımı 1993 yılında Naci OKÇU ve 1994 yılında Muhsin KALKIŞIM tarafından yapılmıştır. Ayrıca A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Abdulkadir GÜLER tarafından doktora çalışması yapılmıştır.

### 1.5.2. Hüsn ü Aşk:

Şeyh Gâlib, klasik edebiyatımızın çerçevesi içinde ayrı bir görüşün ve anlayışın ışığı altında meydana getirdiği renkli ve ince hayallerle örülmüş, açıklanmaya muhtaç manzumeleri yanında, ayrıca kaleme aldığı Hüsn ü Aşk adlı mesnevîsiyle sanatının ve şiir söyleme kudretinin zirvesine ulaşmıştır. Gâlib bu eserinin 'kitabın yazılış sebebi' kısmında, bir mecliste, Nâbî'nin *Hayrâbâd* adlı kitabının övüldüğünü, meclistikilerin ona benzer bir eserin yazılamayacağına birleştiklerini, Nâbî'nin de hikayesinin konusunu İranlı şair Şeyh Attâr'dan aldığı ve orada bulunanların âdeta kendisine, imtihan mahiyetinde bu çeşit bir

eser yazmasını teklif ettiklerini söylemesi üzerine *Hüsn ü Aşk'* ı yazdığını anlatır.

Bu eser şekil itibarıyla divan tekniğinde görülürse de ifade tarzı, kullandığı terkipler yenidir ve o zamana kadar bu tipte bir eser vücuda getirilmemiştir. Mazmunlar divan edebiyatının mazmunlarıdır ama, hikayenin konusu öyle mistiktir, öyle hayâlidir ki Hüsün, yani güzellik mutlak güzelliştir.

*Hüsn ü Aşk'* in tasavvufî bir eser olması yanında diğer bir özelliği, edebiyatımızda o zamana kadar yazılmış olan mesnevî tarzındaki hikayelerden şiir bakımından üstünlük yönüdür.

Hüseyin AYAN ve Orhan OKAY tarafından hazırlanan eser, 1975 ve 1992 yıllarında iki kez basılmıştır. Eser ayrıca 1992 yılında M. Nur DOĞAN tarafından da yayımlanmıştır.

### 1.5.3. Şerh-i Cezire-i Mesnevi:

16 yüzyıl Mevlevî şairlerinden Yusuf-ı Sîneçâk'ın Mesnevî'den seçtiği ve kendi içinde anlam bütünlüğü olan 366 beyitten oluşmaktadır. Eser, Şeyh Gâlib'in engin tasavvuf bilgisi ile bu beyitlere yaptığı şerhten oluşmaktadır.

Eseri Turgut KARABEY, Mehmet VANLIOĞLU ve Mehmet ATALAY hazırlayarak, 1996 yılında yayımlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. Şeyh Gâlib'in Bilinen Bestelenmiş Şiirleri

1. Açıldı bâğçe-i reng ü bûda bâr-ı bahâr  
(Tahirbûselik – Zencîr – Hacı Fâik Bey)
2. Açıl ey gonca-leb nûr eylesin bezmi tekellümler  
(Sipihir – Aksaksemâi – Tanbûrî Ali Efendi)
3. Al gönlümü âyîne-i ma'nâdır bu  
(Arazbârbûselik – Yürüksemâi – Hacı Sadullah Ağa)
4. Ârzû-yı vuslatın her dem dil-i pâkimdedir  
(Evcâmâye – Ağıraksak – Zeki Ârif Ataergin)

5. Bâdenin te'sîrini mecliste yâr olsun da gör  
(Dilgüşâ – Çenber – Ârif Mehmed Ağa)
6. Bezm-i taraba şu'le verip berk-ı mahabbet  
(Dilgüşâ – Remel – Ârif Mehmed Ağa)
7. Biraz mecliste ol rakkâs-ı fettân oynasın gülsün  
(Dilgüşâ – Aksaksemâi – Ârif Mehmed Ağa)
8. Bir rütbede aldı beni aşk-ı dîdâr  
(Dilgüşâ – Yürüksemâi – Ârif Mehmed Ağa)
9. Bülbül erip bahâra yine âh âh âh  
(Arazbâr – Aksak – ? )  
(Mâhur – Aksak – Nail Ökte)
10. Derd-i aşkın ben senin bî-hûde izhâr eylemem  
(Hicaz – Ağıraksak – Şeref Çakay)
11. Der-sipîhr-i sînem dâğ-ı mahabbet kevkebet  
(Şevkutarab – Hafif - Sultan 3. Selim)
12. Efendimsin cihânda i'tibârım varsa sendendir  
(Acem – Aksaksemâi – Hacı Fâik Bey)  
(Acemaşîran – Curcuna – Yavuz Tektay)
13. Ey nîhâl-i işve bir nev-res fidânımsın benim  
(Bestenigâr – Ağıraksak – Oğuz Şenler)  
(Ferahfezâ – Aksak – Şeref Çakay)  
(Muhayyersünbüle – Devr-i Revân – Ahmed Ağa)  
(Nişâburek – Ağıraksak – Akın Özkan)
14. Fahr-i sâdât-ı kirâm ü pîşvâ-yi ârifîn  
(Hüzzam – Düyek – Saadettin Kaynak)



15. Fâriğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni  
(Isfahan – Düyek – Saadettin Kaynak)  
(Tahirbûselik – Ağıraksak – Cemâl Calân)
16. Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdıma  
(Kürdilihicazkâr – Ağıraksak – Hacı Ârif Bey)
17. Gelince vâ'd-i visâle bahâneler söyler  
(Gerdâniye – Zencîr – Hacı Fâik Bey)
18. Gencînen olsam vîrân edersin  
(Hüzzam – Türkaksağı – Hayri Yenigün)
19. Gün olur ey meh-i nâzım bu sabâhat da geçer  
(Uşşâk – Sofyan – Rifat Bey)
20. Güzelsin bî-bedelsin nâz-perversin dil-ârâsın  
(Kürdî – Aksaksemâi – Hacı Fâik Bey)  
(Nişâbürek – Aksaksemâi – Cinuçen Tanrıkorur)
21. Mey-haneyi seyrettim uşşâka matâf olmuş  
(Uşşâk – Aksak – Hacı Fâik Bey)
22. O bâlâ-kad aceb serv-i hırâmân oldu gittikçe  
(Kürdilihicazkâr – Aksaksemâi – İ. Fenni Ertuğrul)
23. Sevelim yârı hat-âverliği hengâm olsun  
(Dil-güşâ – Devr-i Revân – Ârif Mehmed Ağa)
24. Sultân-ı rüsül şâh-ı mümeccedsin efendim  
(Irak – Evsat – Dellalzâde İsmâil Efendi)
25. Uyup baht-ı siyehkâra perişân olduğum kaldı  
(Hicazkâr – Aksaksemâi – İ.Fenni Ertuğrul)

26. Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâra düştü  
(Mâhur – Yürüksemâi – Dede Efendi)

27. Yoktur bir âha ey gül-i ra'na tahammülün  
(Acemaşîran – Senginsemâi – Bîmen Şen)

## 2. Şeyh Gâlib'in İncelediğimiz Şiirinin Metni

Yapılan çalışmada, Şeyh Gâlib'in bilinen bestelenmiş tüm şiirlerinin tam metni kullanılmıştır. Ancak, sadece gazel formundan örnek olarak seçilen şiirinin bütün beyitleri bu bölümde yer almaktadır.

### 1.

Yine zevrak-ı derûnun kırılıp kenâra düştü  
Dayanır mı şîşedir bu reh-i sengsâre düştü

O zamân ki bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm  
Bize hisse-i mahabbet dil-i pâre pâre düştü

Geh-i zîr-i serde desti geh ayağı koltuğunda  
Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-ı yâre düştü

Erişip bahâra bülbül yenilendi sohbet-i gül  
Yine nevbet-i tahammül dil-i bî-karâra düştü

Meh-i burc-ı ârızında gönül oldu hâle mâ'il  
Bana kendi tâli'imden bu siyeh sitâre düştü

Süzülüp o çeşm-i âhû dedi zevk-ı vasla Yâ Hû  
Bu değildi niyyetim bu yolum intizâra düştü

Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla oldu hayrân  
Kimi terk-i nâm ü şâna kimi i'tibâra düştü

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1. Aruz Vezni

Arûz, ‘çadırın orta direği’ demektir. Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında ‘hecelerin uzunluk ve kısalıkları temeline dayanan nazım ölçüsü’ anlamına gelen Arûz, İslâmî kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsüdür. Arapçanın, uzun ve kısa vurguların nöbetleşmesine dayalı kendi iç mûsikîsinden doğmuş, Hicretin 2. yılında Mekkeli dilbilimci İmam Halil tarafından ilim haline getirilmiş, önce İran şiirini, daha sonra da Afgan, Pakistan, Türk ve kısmen Hind şiirlerini etkileyerek bu dillerin de klasik şiir vezni haline gelmiştir.

Arûz ölçüsü, Arapçanın hece dizgesine sıkı sıkıya bağlıdır, ondan ayrı düşünülemez. Arapçada temel harfler ünsüzlerdir. Bu harfler ya harekesiz (sâkin) ya da harekeli (müteharrik) olurlar. Bizim uzun â, û, î ile gösterdiğimiz hastalıklı harfler denilen ünlüler, Arap dilcilerine göre bir hareke ile bir harekesiz ünsüzden birleşmiş seslerdir. Buna göre bir beyti oluşturan harfler arasında harekesiz ve harekeli harfler birlikte bulunacaktır. Bu harflerden ikisinin birleşmesine ‘sebeb’ (ip), üçünün birleşmesine ‘veted’ (ağaç kazık) denir. Bunların da kendi aralarında ikiye ayrılmasından dört çeşit temel hece yapısı oluşur:

1. bir çizgi ( - ) ile gösterilen kapalı heceler: ben, gel gibi.
2. bir nokta ( . ) ile gösterilen açık heceler: te-pe, ka- ra gibi.
3. bir açık bir kapalı ( . - ) heceler: gö-nül, ka-lem gibi.
4. bir kapalı bir açık ( - . ) heceler: bâ-de, lâ-le gibi.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi eski Türk Mûsikîsi nazariyat kitaplarında usûller, arûzda da kullanılan kısa-uzun dönüşümlü bazı kalıplarla gösterilirdi. Bu terimlerin her birine verilen adların arûz kelimesinin kök anlamında da gördüğümüz gibi çadıyla ilgili deyimler oluşu ilginçtir. TEN ‘sabab hafîf’, TE-NE ‘sabab sakîl’, TE-NEN ‘veted-i mefrûk’, TÂ-NÎ ‘veted-i mecmu’, TE-NE-NEN ‘fâsıla suğra’, TE-NE-NE-NEN ‘fâsıla kübra’. İkinci ilginç husus, Klasik Türk Mûsikîsinin Kâr, Beste ve Semâî gibi sözlü formlarında kullanılan ‘terennüm’ adlı tematik bölümlerdeki Ten-ni, Ten-nen-ni, Te-ne-nen, Te-ne-nen-ni, Ter-dil-li, Dir-dir-tâ-nâ, Nâ-te-ne-dir-ney gibi îkâî terennümlerdir ki, aynen yukarıdaki arûz kalıpları gibi, ezginin ritmik özelliğini ortaya koyan onomatopeik fonksiyona sahiptirler. (Tanrıkorur 1998; 82-83)

Yukarıda açıkladığımız dört çeşit temel hece parçasının birleşmesinden 8 ana kalıp ortaya çıkar. Her beyitte en az dördü bulunan bu parçalara 'tef'il, tef'ile ya da cüz' denir. Bu temel parçalar şunlardır:

1. fa'ûlün ( fe'ûlün ) (.-)
2. fâ'ilün, fâ'ilat ( -.-)
3. mefâ'ilün ( .-.-)
4. fâ'ilâtün ( -.-)
5. müstef'ilün ( --.-)
6. mef'ûlâtü ( ---)
7. müfâ'iletün ( .-.-)
8. mütefâ'ilün ( ..-.-)

Bu ana parçaların hece düzenlerinden birtakım değişik parçalar daha doğmuştur. Bunlar da şöyle gösterilebilir:

1. fa', fâ' ( -)
2. fa'ûl ( fe'ûl ) ( .-)
3. fa'lün, fâ'il ( --)
4. fa'ûlün ( fe'ûlün ), mefâ'il ( .-)
5. fe'ilün, fe'ilât ( ..-)
6. fâ'ilün, fâ'ilât ( -.-)
7. mef'ûlü ( --.)
8. mef'ûlün, mef'ûlat ( ---)
9. fe'ilâtün ( ..-)
10. mefâ'ilün ( .-.-)
11. mefâ'ilün ( ---)
12. mefâ'ilü ( .-.-)
13. fe'ilâtü ( ..-)
14. fâ'ilâtün ( -.-)
15. müstef'ilün ( --.-)
16. müfte'ilün ( -.-)
17. fâ'ilâtü ( -.-)
18. mef'ûlâtü ( ---)

19. mütefâ'ilün ( ..-.- )
20. müfâ'iletün ( .-.-.- )
21. müstef'ilâtün ( --.-- )

Bu "tef'ile ve cüz" adı verilen temel parçaların türlü biçimlerde yan yana getirilmelerinden daha büyük "kalıp (vezin)"lar ortaya çıkar. Bunların sınıflandırılmasıyla ortaya çıkan dizge de "bahirler ve daire"lerdir.

Bu ölçüler Arap sınıflandırmasına göre '19 bahir 6 daire', İran ve Türk sınıflamasına göre '14 bahir 4 daire' dir.

Çok eski çağlardan beri güçlü bir halk şiiri geleneği olan 'hece ölçüsü'nü kullanan Türk şairleri, İslâmın kabulüyle birlikte arûzu kullanmaya başladıktan sonra büyük güçlüklerle karşılaştılar. Çünkü Türkçenin yapısı Arapça ve Farsçaya benzemiyordu. Türkçede uzun ünlü bulunmaması Türkçe sözcüklerdeki kimi ünlülerin uzatılması sonucunu doğuruyordu. Bununla birlikte Türkler ilk zamanlarda hece ölçüsüne en yakın kalıpları seçerek işe başlamışlardır. Türkçenin yüzyıllarca direndiği arûz, ancak 19. ve 20. yüzyıllarda Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Yahya Kemal gibi şairlerin elinde bir Türk arûzu durumuna gelmiştir.

Arûzun, önemli bir edebiyat sorunu olarak ele alınması Servet-i Fünun şairleriyle başlar. Servet-i Fünun şairleri, aruz kalıplarını önce müzik değerleri bakımından ele almışlar; sonra, kullanılan kalıbın, şiirin konusuna ve dize içindeki sözcüklerle olan uygunluğu üzerinde önemle durmuşlar, hatta, ölçünün müzik değeri açısından konu ile bağlılığını sağlayabilmek için, konunun gelişmesine göre bir şiir içinde birkaç kalıp kullanmışlardır.

Cumhuriyet döneminde, hece ölçüsü arûza karşı kesin bir üstünlük sağladıktan sonra bile 'arûz-hece' tartışması sürmüştür. Arûz ölçüsünün Arapça sözcüklere göre düzenlenmiş bir çeşit ezgi olduğu, bugün de dilimizde Arapça ve Farsça sözcükler bulunduğu için, arûz ölçüsünü bırakmamızın olanaksızlığı üzerinde durulmuştur. Ayrıca, Arapça olan 'arûz kalıpları'nın, örneğin 'fâ'ilâtün fâ'ilâtün' parçaları 'geldiğim gün geldiğim gün' gibi bir sözle karşılanırsa, Türkçeleştirilmiş olacağı da ileri sürülmüştür.

Aynı görüşten yararlanarak, İbrahim Alâettin Gövsa, Osmanlıca'yı bilmeyenlere, arûzu 'fi'l' sözcüğünden üretme kalıplarla anlatmak yerine, 'sevmek' eyleminin türlü çekimleriyle bunu sağlamayı düşünmüş ve adını da 'sevmek, sevmek' ölçüsü koymuştur. Bu ölçüye göre fâ'ilâtün 'sevmeseydim', fe'ilâtün

'sevebildim', mefâ'ilün 'sever misin', mef'ûlü 'sevmezse', fa'ûlün 'severken' gibi sözlerle karşılanmıştır.

Bütün bu çalışmalardan sonra, arûza yeni bir düzen verme çabaları başlangıç noktasından ileri gidememiş ve sonuçsuz kalmıştır.

Arûzu dizelere uygularken göz önüne alınacak birkaç kural vardır. Bunlar, ölçü *takti'*inde çok önemli yeri olan kurallardır.

**a. Vasl:** 'Bağlayış, ulama' demektir. Sonu ünsüzle biten bir sözcüğü, ondan sonra gelen sözcüğün ünlü harfine bağlamaktır. Vasl, ölçüde yan yana iki açık hece gerektiği zaman yapılır.

**b. İmâle:** 'Çekme' demektir. Ölçüde, kapalı hece gereken yerlerde açık heceyi biraz uzatarak okumaktır. İmâle, arûzda bir kusur sayılır: Arapça ve Farsça sözcüklerdeki kısa hecelerde yapılmaz. Daha çok Türkçe sözcüklerdeki kısa heceli eklerde ve Farsça tamlamalardaki 'izafet kesreleri'nde kullanılır.

İmale, arûzda her ne kadar kusur ise de, Türkçeyi ve arûzu başarıyla kullanabilen şairler, cümle vurgusunu da imaleli hecelere getirerek sözün anlamını daha da güçlendirmeyi sağlamışlardır.

**c. Med:** 'Uzatma' demektir. Yani iki kapalı hece arasında bir açık hece bulunması gerektiğinde, sonu bir uzun ünlü ve bir ünsüzle biten birinci heceyi imaleden biraz daha uzun okumaktır. İmale çoğu yerde bir ölçü kusuru olmakla birlikte, med bir ses sanatıdır ve şiirde iç uyumu yaratan en önemli öğelerden biridir.

**d. Zihaf:** 'Kısma' demektir. Arûzda, ölçü zorunluluğuyla Arapça ve Farsça sözcüklerdeki uzun bir heceyi kısa okumaktır. Bu da imâle gibi güzel kullanılmadığında bir ölçü kusuru sayılır.

Bundan başka ünsüzle biten bir uzun heceden sonra yine ünsüzle başlayan bir sözcük gelirse, bir önceki sözcüğün uzun hecesini kısa okumak yoluyla da zihaf yapılır.

**e. Kasr:** 'Kısa kesme, kısaltma' demektir. Arûzda uzun olan Arapça , Farsça bir sözcüğü 'hafifletirerek' okumaktır. Yani 'mâh' yerine 'meh', 'şâh' yerine 'şeh', 'niğâh' yerine 'nigeh' denmesi gibi.

Bundan başka kimi özel adlarda da kasr yapılmıştır. 'İstanbul', 'İskender' sözcüklerinin 'Stanbul', 'Skender' okunması gibi.

**f. Sekt-i melih:** Sözlük anlamı ‘güzel kesme, güzel durgunluk’ tur. Yalnız mef’ülü mefâ’ilün fa’ülün kalıbında yapılır ki ‘mef’ülü mefâ’ilün parçalarındaki ‘-lü’ ve ‘me-’ açık hecelerinin birleşerek bir uzun hece oluşturmasıyla bir uyum kesikliği yaratmaktadır. Bu durumda ölçü mef’ülün fa’ilün fa’ülün biçimine girer. Bu ölçüyle yazılan şiirlerde bütün dizeleri böyle yazmak koşulu yoktur. Yalnız bu ölçüyle yazılan şiirlerde şair, tekdüzeliği önlemek için istediği dizelerde sekt-i melih yapar.

**g.** ‘Fe’ilâtün’ ( ..- ) parçasıyla başlayan ve çok kullanılmış kalıplarda baştaki ilk ‘fe’ilâtün’ şiirin herhangi bir dizesinde ya da dizelerinde ‘fâ’ilâtün’ ( -.- ) olabilir.

**h.** Bütün kalıplarda son parçanın son hecesi karşılığında, dizede açık bir hece de bulunsa, kapalı bir hece olarak işlem görür. Yani dizelerin sonundaki açık heceler kapalı hece sayılır.

**ı.** Arûzla yazılmış bir dizeyi veznin parçalarına ayırmaya ‘takti’ denir. Bu da dizedeki sözcüklere göre değil hecelere göre yapılır. Kalıbın bir parçasına birden artık sözcük rastlayacağı gibi, parçaya göre sözcükler başlarından, ortalarından, sonlarından bölünebilir (Dilçin 1995: 3-38).

### 1.1. Aruz Kalıpları

#### 1.1.1. Daire-i Mu’telif

1. Bahr-i hezec ( 12 kalıp vardır. )
2. Bahr-i recez ( 7 kalıp vardır. )
3. Bahr-i remel ( 13 kalıp vardır. )

#### 1.1.2. Daire-i Muhtelif

1. Bahr-i münserih ( 2 kalıp vardır. )
2. Bahr-i muzâri’ ( 3 kalıp vardır. )
3. Bahr-i muktedâb ( 1 kalıp vardır. )
4. Bahr-i müctes ( 2 kalıp vardır. )

#### 1.1.3. Daire-i Mütenevvi’a

1. Bahr-i seri’ ( 4 kalıp vardır. )
2. Bahr-i karib ( 1 kalıp vardır. )

3. Bahr-i cedid ( 2 kalıp vardır. )
4. Bahr-i müşâkil ( 4 kalıp vardır. )
5. Bahr-i mütedârik ( 3 kalıp vardır. )
6. Bahr-i kâmil ( 4 kalıp vardır. )

## 2. Usûl ve Usûl Çeşitleri

“Zaman ve mekandaki düzgün ve kesintisiz akıp giden düzene, müzikte *ritm* denir. Bu düzen notalarla gösterilir ve toplamı eşit değerlerden meydana gelen düşey çizgilerle sınırlandırılırsa *ölçüler* ortaya çıkar” diyen Cinuçen TANRIKORUR bu iki terimi açıkladıktan sonra usûlü şu şekilde tanımlıyor: “usûl, ölçülerin belli amaçlarla kalıplandırılmış şeklidir.” ( Tanrıkoror 1998: 45 )

Bunun yanısıra Cem BEHAR ve İsmâil Hakkı ÖZKAN da usûlü birbirlerinden farklı tanımlamışlardır. BEHAR’a göre usûl; “eserlerin başından sonuna kadar aynı şekilde birçok kez tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır.” ÖZKAN’a göre ise; “vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka muhtelif kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı ve vuruş gruplarına usûl denir.” ( Behar 1993: 13- Özkan 1990: 561 )

Tüm bu tanımlara bağlı kalarak usûlü şu şekilde tanımlamak mümkündür; usûl, eserlerin başından sonuna kadar aynı şekilde birçok kez tekrarlanan ölçülerin, birbirine eşit veya eşit olmayan muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlarının belli amaçlarla kalıplandırılmış şeklidir.

### 2.1 Zamanlarına Göre Usûllerimiz

#### 2.1.1. Küçük Usûller:

- 2 zamanlı: Nîm Sofyan Usûlü
- 3 zamanlı: Semâî Usûlü
- 4 zamanlı: Sofyan Usûlü
- 5 zamanlı: Türk Aksağı Usûlü
- 6 zamanlı: Yürük Semâî Usûlü  
Sengin Semâî Usûlü
- 7 zamanlı: Devr-i hindî Usûlü  
Devr-i tûran Usûlü



- 8 zamanlı: Düyek Usûlü  
Müsemmen Usûlü
- 9 zamanlı: Aksak Usûlü  
Evfer Usûlü  
Oynak Usûlü  
Raks Aksağı Usûlü
- 10 zamanlı: Aksak Semâî Usûlü  
Ağır Aksak Semâî Usûlü  
Lenk Fahte Usûlü  
Ceng-i Harbi Usûlü
- 11 zamanlı: Tek Vuruş Usûlü
- 12 zamanlı: Frenkçin Usûlü  
Nîm Çenber Usûlü  
İkiz Aksak Usûlü
- 13 zamanlı: Nim Evsat Usûlü  
Şarkı Devr-i Revânı Usûlü  
Bektâşî Devr-i Revânı Usûlü
- 14 zamanlı: Âyîn Devr-i Revânı Usûl  
Mevlevî Devr-i Revânı Usûlü ( Devr-i Revân )
- 15 zamanlı: Raksân Usûlü  
Bektâşî Raksânı Usûlü
- 2.1.2. Büyük Usûller:**
- 16 zamanlı: Çifte Düyek Usûlü  
Fer Usûlü  
Nîm Berefşan Usûlü  
Nîm Hafif Usûlü
- 18 zamanlı: Türkî Darb Usûlü  
Nîm Devir Usûlü
- 20 zamanlı: Fâhte Usûlü
- 21 zamanlı: Durak Evferi Usûlü
- 22 zamanlı: Hezeç Usûlü

- 24 zamanlı: Çenber Usûlü  
Nîm Sakîl Usûlü
- 26 zamanlı: Evsat Usûlü  
Beste Devr-i Revânı Usûlü
- 28 zamanlı: Frengi Fer' Usûlü  
Devr-i Kebir Usûlü  
Remel Usûlü
- 32 zamanlı: Muhammes Usûlü  
Hafîf Usûlü
- 38 zamanlı: Darb-ı Hüner Usûlü
- 48 zamanlı: Sakîl Usûlü
- 60 zamanlı: Nîm Zencîr Usûlü
- 64 zamanlı: Hâvî Usûlü
- 88 zamanlı: Darb-ı Fetih Usûlü
- 120 zamanlı: Zencîr Usûlü

## 2.2. Darblarına Göre İncelenen Eserin Usûlü

Tüm usûllerin darblarına göre incelendiği bu bölüm için, sadece örnek olarak seçilen eserin usûlüne yer verilmiştir.

*Yürük Semâî*

6 DÜM TEK TEK DÜM TEK

8 1 1 1 1 2

Yıllardır Türk Mûsikîsi üstatları, mûsikî usûlleri ile bestelenen şiirlerin vezinleri arasında bir ilişki olup olmadığını tartışmışlardır. Kimi zaman usûllerin vezinlerden, kimi zaman da vezinlerin usûllerden doğduğu söylenmekle birlikte, her ikisinin de ayrı olduğu ve geliştiği kanaatine varılmıştır. Ancak bu kanaat, söz konusu iki unsur arasında bir ilişki olmadığı anlamına gelmemelidir.

Mûsikî usûlleri ile vezinlerin birbirinden doğdukları tartışmasının sebeplerinden bazıları şunlardır:

Eski Türk Mûsikîsi nazariyat kitaplarında mûsikî usûlleri TEN 'sabab-ı hafîf' (ince ip), TE NE 'sabab-ı sakîl' (kaba ip), TE NEN 'vete-i mefrûk' (ayrık kazık), TA Nİ 'vete-i mecmu' (bitişik kazık), TE NE NEN 'fasıla-ı suğra (küçük ara), TE NE NE NEN 'fasıla-ı kübra' (büyük ara) tabirleri ile açıklanmıştır. Bu

terimlerin Arapçada ‘çadırın ortasına destek olarak dikilen direk’ anlamına gelen ve İslam kültürünün şiir ölçüsü olan aruz kelimesiyle anlam yakınlığı, bu düşüncenin temelini oluşturan etkenlerden bir tanesidir.

Yukarıda bahsettiğimiz terimlerin aruz vezinlerini anlatan kitaplarda da görülmesi bu düşünceleri doğrulamaktadır.

“Sebeb-i hafif” BEN, SİZ, SEN, GEL, GİT vb. gibi. Sebeb-i sakîl SİZE, BANA, ONA, İSE vb. Gibi. “Veted-i mecmû” ÇEMEN, SEMEN, İLİM, KOYUN, SAKAT vb. Gibi. “Veted-i mefruk” LALE, TAZE, ÖFKE, BEKLE vb. gibi. “Fasıla-i suğra” KELEBEK, UÇAMAZ, GÖRENEK, UTANIR vb. Fasıla-i kübra GİDEMEDİM, ARAMAMIŞ, BULUNARAK, OTOMOBİL vb. gibi.

Bütün bu unsurlar bir araya getirilerek tercümesi ‘Dağ başında bir balık görmedim’ olan ‘LEM ERE ALA RA’Sİ CEBELİN SEMEKETEN’ diye Arapça bir cümle uydurulmuştur. Müzikolog H.Saadettin AREL Türkçede ona benzer bir tekerleme vücuda getirmiş ve ‘Ben size güzel bir de bilezik vereceğim.’ demiştir.

|  |              |               |               |                  |                     |
|--|--------------|---------------|---------------|------------------|---------------------|
| <u>TEN</u>                                     | <u>TE NE</u> | <u>TE NEN</u> | <u>TA Nİ</u>  | <u>TE NE NEN</u> | <u>TE NE NE NEN</u> |
| Lem  | e re         | a la          | ra’ si        | ce be lin        | se me ke ten        |
| <i>Fa</i>                                      | <i>i lü</i>  | <i>fe il</i>  | <i>fa’ lü</i> | <i>fe i lün</i>  | <i>fe i le tün</i>  |
| Ben si ze gü zel bir de bi le zik ve re ce ğim |              |               |               |                  |                     |
| (H.S.Arel, Mus.Mec., 1.6.1951/40-41)           |              |               |               |                  |                     |

Yukarıda bahsettiğimiz 6 onomatopeik (tabii seslerin taklidinden yapılmış kelime) kelime, hem vezinlerin hem de eskiden usûllerin öğreniminde kullanılmıştır. Vezin ve usûllerin diğer ortak noktası ise, her ikisinin de ‘hecelerin uzunluk ve kısalıkları’ temeline dayanmalarındır. Ancak şunu da hemen belirtmeliyiz ki bu ortak noktayı ayıran başka bir unsur vardır: Usûllerde kuvvetli ve zayıf zamanlar vurgu unsuru iken vezinlerde bu söz konusu değildir. Bunların dışında bu iki unsurun birbirinden doğduğuna dair herhangi bir bulgu yoktur. Hatta bu düşüncüyü çürütecek çok daha güçlü bilgiler vardır.

Bu bilgilerin en önemlisi, mûsikî usûlleri ile vezinlerin birebir örtüşmemesidir. Vezinlerin en uzununu 20 zamanlı (hece) Bahr-i kamil’in vezni olan Mütefâ’ilün Mütefâ’ilün Mütefâ’ilün Mütefâ’ilün iken usûller 120 zamanlıya kadar uygulanmıştır. Hal böyleyken bir örtüşmeden söz etmek bahis konusu değildir. Bunun tam tersi olarak da en küçük usûl 2 zamanlıdır. Büyük usûllerin oluşumunda kullanılan 2, 3, 4, 5 ve 6 zamanlı usûllere karşılık gelebilecek

vezin de zaten yoktur. Bazıları, ancak tef'ilelere karşılık gelebilir. Zamanları eşit olan usûl ve vezinlerden örneklerle konuyu açıklamak mümkündür. İleride diğer konularda tekrar inceleyeceğimiz 'Şeyh Galib'in 'Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü' mısrasıyla başlayan ve vezni 'Mütefâ'ilün Fe'ülün Mütefâ'ilün Fe'ülün' olan şiiri ele alındığında; 16 zamanlı (hece) olan bu veznin birebir örtüşen karşılığı yoktur. 16 zamanlı usûller. Çifte Düyek, Nîm Berefşan, Fer ve Nîm Hafif olmak üzere 4 adettir. Bu şiirin vezninin bu usûllerin herhangi biriyle uyuşmadığını göstermeden önce açık hecelerin prozodik açıdan ve kural olarak kapalı hecenin en az iki katı olması gerektiğini belirtmekte fayda vardır.

#### Çifte Düyek

|    |       |      |     |      |     |     |    |    |
|----|-------|------|-----|------|-----|-----|----|----|
| 16 | DÜM   | TEK  | TEK | DÜM  | DÜM | TEK | TE | KE |
| 8  | 2     | 4    | 2   | 2    | 2   | 2   | 1  | 1  |
|    | Mü te | fa i | lün | fa u | u   | lün | mü | te |

#### Fer

|    |       |    |    |      |     |     |     |     |     |     |    |    |
|----|-------|----|----|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|----|----|
| 16 | DÜM   | TE | KE | DÜM  | TEK | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK | TE | KE |
| 8  | 2     | 1  | 1  | 2    | 2   | 1   | 1   | 1   | 1   | 2   | 1  | 1  |
|    | Mü te | fa | a  | i lü | ün  | fa  | u   | u   | lü  | ün  | mü | te |

#### Nîm Hafif

|    |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |    |    |
|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|----|----|
| 16 | DÜM | TEK | TEK | DÜM | TEK | TEK | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK | TE | KE |
| 8  | 1   | 1   | 2   | 1   | 1   | 2   | 1   | 1   | 1   | 1   | 2   | 1  | 1  |
|    | Mü  | te  | fa  | i   | lü  | ün  | fa  | u   | u   | lü  | ün  | mü | te |

#### Nîm Berefşân

|    |       |     |     |     |     |     |     |     |     |     |    |    |
|----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|----|----|
| 16 | DÜM   | TEK | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK | TE | KE |
| 8  | 2     | 1   | 2   | 1   | 2   | 1   | 1   | 1   | 1   | 2   | 1  | 1  |
|    | Mü te | fa  | a   | i   | lün | fa  | u   | u   | lü  | ün  | mü | te |

Görüldüğü üzere bu dört usûl de veznin ancak yarısına karşılık gelmektedir. "Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâ-şâdîma", "Gelince va'd-i visâle bahâne-ler söyler" ve "Fâriğ olmam eylesen yüz bin cefâ" mısralarıyla başlayan Şeyh Gâlib'in şiirlerinden ilki 15 zamanlı (hece) "mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün", ikincisi "mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün" ve üçüncüsü "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fe'ilün" vezinleriyle yazılmıştır. Bu vezinlere karşılık gelebilecek tek usûl 'Raksân'dır. Herhangi bir örtüşmenin olmadığını bu

eserlerde ve inceleyeceğimiz diğer eserlerin uygulamalı örneklerinde de görmek mümkündür:

*Raksân*

|    |     |     |     |      |    |    |      |      |     |
|----|-----|-----|-----|------|----|----|------|------|-----|
| 15 | DÜM | TEK | TEK | DÜM  | TE | KE | DÜM  | TEK  | TEK |
| 8  | 1   | 1   | 1   | 2    | 1  | 1  | 2    | 2    | 1   |
|    | Me  | fa  | a   | i lü | n  | fe | i la | a tü | n   |
|    | Me  | fa  | i   | lün  | me | fa | İ lü | n    | me  |
|    | Fa  | a   | i   | la   | tü | n  | fa   | i la | a   |

“Güzelsin bî-bedelsin naz-perversin dil-ârâsın” mısrasıyla başlayan şiirin vezni 16 zamanlı (hece) “mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün”dür. En başta incelediğimiz eserdeki gibi 16 zamanlı bu vezne karşılık gelebilecek usûller Fer, Çifte Düyek, Nîm Berefşan ve Nîm Hafîf’tir.

*Çifte düyek*

|    |      |     |     |       |     |      |    |    |
|----|------|-----|-----|-------|-----|------|----|----|
| 16 | DÜM  | TEK | TEK | DÜM   | DÜM | TEK  | TE | KE |
| 8  | 2    | 4   | 2   | 2     | 2   | 2    | 1  | 1  |
|    | Mefa | ai  | lün | me fa | a i | i lü | n  | me |

*Fer*

|    |       |    |    |      |      |     |     |     |     |     |    |    |
|----|-------|----|----|------|------|-----|-----|-----|-----|-----|----|----|
| 16 | DÜM   | TE | KE | DÜM  | TEK  | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK | TE | KE |
| 8  | 2     | 1  | 1  | 2    | 2    | 1   | 1   | 1   | 1   | 2   | 1  | 1  |
|    | Me fa | a  | i  | i lü | n me | fa  | a   | i   | i   | lün | me | fa |

*Nîm hafîf*

|    |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |      |    |    |
|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|----|----|
| 16 | DÜM | TEK | TEK | DÜM | TEK | TEK | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK  | TE | KE |
| 8  | 1   | 1   | 2   | 1   | 1   | 2   | 1   | 1   | 1   | 1   | 2    | 1  | 1  |
|    | Me  | fa  | a   | i   | i   | lün | me  | fa  | a   | i   | i lü | n  | me |

*Nîm berefşan*

|    |       |     |     |     |     |     |     |     |     |     |    |    |
|----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|----|----|
| 16 | DÜM   | TEK | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK | DÜM | DÜM | TEK | TE | KE |
| 8  | 2     | 1   | 2   | 1   | 2   | 1   | 1   | 1   | 1   | 2   | 1  | 1  |
|    | Me fa | a   | i   | lü  | n   | me  | fa  | a   | i   | i   | lü | n  |

Tüm bu eserlerden anlaşıldığı üzere hiçbir usûlle hiçbir vezin birebir örtüşmemektedir. Zaten usûllerin vezinler arasında birebir eşi olsaydı şarkılarımızda bir tekdüzelik oluşur ve birbirine çok benzeyen şarkılar bestelenirdi. Usûlle-

rin ve vezinlerin birbirinden doğmadığını verdiğimiz örneklerle açıklamaya çalıştık. Ancak daha sonra usûllerden yeni vezinler yaratma fikri ortaya çıkmıştır.

“Türklerin İslamı kabul edişinden önce Türk şiiri ‘vurgulu hece’ sayısına dayalıyken İslamın kabulünden sonra Türk şiiri aruzla yazılmaya başlandı. Ancak hece vezni de bütünüyle Türk şiirini terk etmemiş halk şairlerinin türkülünde ve destanlarında varlığını sürdürmüştür. Bu iki şiir türü birbirinden etkilenerek aruz vezninde bulunmayan sadece mûsikî usûllerine bağlı olarak yeni vezinlerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Fakat bu yeni vezinlere bestekârlar pek rağbet etmemişlerdir.’ (C.Tanrıkorur 1998/84-85-86)

Bestekarlarımızın aynı şiirleri aynı usûllerle bestelemeleri bizim tezimizin en güçlü kanıtlarındandır. Mehmet Turan YARAR’ın ‘Doruktan Doruğa Güfte Şairleri’ kitabı, Cinuçen TANRIKORUR’un ‘Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi’ kitabındaki ‘Türk Mûsikîsinde Usûl Vezin Münasebeti’ başlıklı makalesi ve Dr. M. Nazmi ÖZALP’in ‘Türk Mûsikîsi Beste Formları’ kitabından yaptığımız incelemelerden örnekler verelim:

-Baktıkça hüsn ü ânına hayrân olur âşıkların

Zekâî Dede (Lenk fahte)

Suphi Ezgi (Lenk fahte)

-Benzetirlerse n’ola hilâli alem kaşına

Enfi Hasan Ağa (Çenber)

Zekai Dede (Çenber)

-Ey Nihâl-i işve bir nev-res fidânımsın benim (ŞEYH GALİB)

Oğuz Şenler (Ağır aksak)

Akın Özkan (Ağır aksak)

-Beyâzdır sîne-i sâfın(VÂSİF)

Eyyubî Baha Bey (Ağır düyek)

Hâşim Bey (Ağır düyek)

-Saklayıp kalb-i mükedderde seni(RECAİZADE MAHMUT EKREM)

Udi İzzet Bey (Aksak)

Lem'î Atlı (Aksak)

Şevkî Bey (Aksak)

Udî Ekrem Bey (Aksak)

-Durman yanalım âteş-i aşka (HAYALİ)

Zekai Dede (Düyek)

Dede Efendi (Düyek)

Ali Rıza Şengel (Düyek)

Nayi Ali Rıza (Düyek)

Sultan 3.Selim (Düyek)

Selahattin Demirtaş (Düyek)

-Sun sâgar-ı sâkî bana mestâne desinler (YAHYA)

Şevkî Bey (Aksak)

Erdinç Çelikkol (Aksak)

Santurî Ethem (Aksak)

Hasan Fehmi Mutel (Aksak)

-Ben değil meftûn-ı hüsnün mübtelâ âlem sana (FUZULİ)

Hasan Refik Bey (Aksak)

Tanburî Ali Efendi (Aksak)

Bolahenk Nuri Bey (Aksak)

-Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda (NEDİM)

Hasan Fehmi Mutel (Aksak semai)

Rakım Erkutlu (Aksak semai)

Abidin Gerçeker (Aksak semai)

Münir Nurettin (Aksak semai)

Bunun dışında aynı vezindeki güfteler farklı usûllerle de bestelenmiştir. Aruz vezinleriyle yazılmış şiirlerin, en çok ve daha az hangi usûllerle bestelendiğini Cinuçen TANRIKORUR'un (küçük usûllerle bestelenmiş 600 sözlü eser üzerinde yaptığı) çalışmasının sonuçlarıyla verelim:

1. Aruz'un Remel bahrine giren Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün ve Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fa'ilün vezniyle yazılmış güfteler öncelikle Ağır aksak daha az Devr-i hindi Aksak Curcuna ve Müsemmen usûlleriyle bestelenmişlerdir.

2. Yine Aruz'un Remel bahrine giren Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün(Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fa'ilün) ve Fe'ilâtün Fe'latün Fe'ilün(Fâ'ilâtün Fa'latün Fa'ilün)vezinlerinde yazılmış güfteler öncelikle Aksak daha az Ağır aksak pek az da diğer usûllerle bestelenmişlerdir.

3. Aruz'un Hezec bahrine giren Mef'ülü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün ve Mefâ'ilün Mefâ'ilün vezinlerinde yazılmış güfteler öncelikle Sengin semai ve Aksak daha az da Curcuna ve Türk aksağı usûlleriyle bestelenmişlerdir.

4. Aruz'un Recez bahrine giren Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün. Müstef'ilün Müstef'ilün. Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün vezinlerinde yazılmış güfteler öncelikle Türk aksağı Aksak ve Düyek daha az da Semaî usûlleriyle bestelenmişlerdir (Tanrıkorur 2003 :94-101).

Tolga Bektaş, "Klasik Türk Mûsıkîsinde Güfte Beste Dokusu ve Etkileşimi" başlıklı makalesinde Tanrıkorur'un kendi bestelerinden birinin müsvedde notası üzerine "vezni Mef'ülü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün olan başka bir güfteyle değişmiştir" yazarak bestekarın güftenin aynı aruz kalıbıyla yazılmış başka bir güfteyle değiştirilebileceğini ifade etmiştir. Bu da bize usûlle veznin sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermektedir (Bektaş 2000).

Nitekim günümüz yaşayan bestekarlarından Ahmet Hatipoğlu da seçtiği bir güfteyi ilk önce güftenin veznine en uygun usûlü bularak bestelemeye başladığını belirterek tezimizin daha da kuvvetlenmesini sağlamıştır.(Kendisi ile yaptığımız söyleşisinde belirtmiştir.)

Bahsettiğimiz bu konuların dışında bizi destekleyecek en önemli hususlardan biri de meşk sistemidir. Meşk, Türk mûsıkîsinin notaya aktarılamadığı, var olan bazı nota sistemlerinin kullanılmasının reddedildiği dönemde, taklit ve tekrar üzerine kurulu, her zaman usûl vurarak uygulanan bir eğitim sistemidir.

Meşk, mûsıkî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı 'yazı karalaması' anlamına gelen bir terimdir (Behar 1993: 11).



Meşk dediğimiz eğitim sisteminde hattat, verdiği yazı örneği ya da yazı kalınlığının talebesi tarafından defalarca yazılıp kendisinininkine en yakın taklidinin yapılmasını isterdi. Nitekim bu sistem mûsikîye de girmiş ve -küçük farklar dışında- aynı şekilde uygulanmıştır.

Mûsikî meşk edilirken talebe hocasının üslubunu icrasını öğrenmenin yanı sıra Türk mûsikî repertuarını öğrenir ve bu eserleri gelecek nesle intikal ettirme sorumluluğunu da yüklenmiş olurdu.

Meşk yapılırken öncelikle öğrenciye geçilecek eserin güftesi yazdırılır yahut güfte mecmualarından yararlanılırdı. Eserin usûlü esere başlamadan önce birkaç defa vurulduktan sonra yine usûlle birlikte eser hoca tarafından baştan sona icra edilirdi. Daha sonra hoca eseri kısımlara ayırarak (zemin, meyan, nakarat, terennüm...) ve hafızaya bütünüyle alınana kadar tekrar ettirirdi. Meşk sisteminde usûl vurularak eser geçmek esastır ve bunun en önemli nedeni, geçilen eserin hafızaya yerleşmesini sağlamaktır. "Usûlleri oluşturan kuvvetli ve zayıf vuruşların sayısı ve uzunlukları birbirinden farklıdır. Her usûlün kendine mahsus bir örgüsü lezzeti anlamı ve kişiliği vardır. Her melodi her nağme ve en önemlisi güftelerin heceleri usûl kalıbının bir ya da birkaç darbına karşılık gelir ve bu da eseri kolayca ezberlemeyi sağlardı. Bir Klasik Türk Müziği sözlü eseri birbiriyle örtüşen üç ayrı düzlemde oluşur: usûl, güfte ve melodi. Eserin bestecisi melodilerini usûle uyacak bir şekilde oluşturmuş ve kullandığı usûlü eserin güftesiyle ve tasarladığı nağmelerle uyum sağlayacağı için seçmiştir. Belirli bir usûlle bestelenmiş bir eser içerdiği zaman süresi aynı olsa dahi başka bir usûl vurularak öğrenilemez akılda kalmaz ve okunamazdı." (Behar 1998: 14).

Bunun en önemli nedeni ise, prozodik olarak usûl darplarına taksim edilen güfte hecelerinin aynı zaman süresinde olan farklı bir usûle uygulandığında farklı uzunluktaki usûl darplarıyla uyumu sağlanamayacak ve bu uyumsuzluk akılda kalma unsurunu ortadan kaldıracaktı.

Nitekim Büyük Dede Efendi'nin torununun oğlu olan Mustafa Nezih Albayrak da bu konuda şöyle diyor: "Halbuki Peşrev Beste yani Murabba veya Nakış ve Kârları bestelemek ve hakkıyla okumak mutlaka kendi büyük usûllerini bilmeye mütevakıftır. Çünkü böyle bir eser Düyek ile yazılır okunursa güfte ve beste taksimatındaki dörtlükler sekizlikler esler ve saire yanlış bir şekil alır ve erbabı nazarında gayri makbul olur. Böylece birçok eserden mahrum kalınır. İşbu klasik eserler Düyek ile ezbere alnamaz halbuki kendi usûlleriyle fevkâlâde kolay ezberlenilir. Çünkü muhtelif nağmeler ve heceler muhtelif darplarla

hafızada menkuş kalır. Bunlarla bir haftada ezber edilebilecek bir büyük eser Düyek ile altı ayda ezbere alınmaz.”(Behar 1993: 16).

Netice itibarıyla Türk Mûsikîsi söze yani şiire dayalı mümkün oldukça meşk sistemi ile üstattan öğrenilen notaya bakılarak değil usûl vurarak ezberlenen bir müziktir. Türk Mûsikîsinde bahsedilen söz yani güftenin anlamı ‘ölçülü kalıplı söz’ olan şiidir. Klasik Türk Şiiri dendiği zaman da bunu aruz vezninin dışında düşünmek zordur. İşte Türk mûsikîsinde güftenin vezni ile bestenin usûlü arasındaki kaçınılmaz ilişki böyle bir kader birliğinden doğmaktadır (Tanrıkorur 2003: .87).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1. SÖZLÜ MÛSİKÎ FORMLARI'NDAN İNCELENEN ESERİN FORMU

Çalışmanın bu bölümünde, sözlü mûsikî formlarının tamamı anlatılmış olmakla beraber, sadece örnek olarak incelenen eserin formuna yer verilmiştir.

#### 1.1. Yürük Semâî:

Klasik fasılda Ağır Semâî'den sonra okunan ve sözlü eserlerin sonuncusu olan Yürük Semâî, klasik mûsikîmizin de en hareketli beste şekillerinden birisidir. Beste ve Ağır Semaî'de olduğu gibi güftesi murabba'dır ve besteleniş şeması da bu iki formdan değişik değildir. Dört mısra hanelere ayrılmıştır. Her mısradan sonra terennümler gelir. Birinci, ikinci ve dördüncü mısra aynı melodi ile bestelenir. Üçüncü mısra miyan bölümüdür. Bu bölüm farklı ezgiyle bestelenmesinin yanı sıra, içinde makam geçkisinin yapılmasıyla dikkatleri üzerine toplar.

Bu formun Beste ve Ağır Semâî formundan en önemli farkı usûlüdür. Yürük Semâî formunun zaruri usûlü Yürük Semâî usûlüdür. Görüldüğü gibi bir usûl adı aynı zamanda bir forma da isim olmuştur. Yürük Semâî formu, aruzun Hezec bahrine ait vezinlerde yazılmış gazellerin genellikle iki beytinin Yürük Semâî(6/8, 6/4) usûlüyle, terennümlü olarak bestelenmesidir.

Bu formda usûl geçkisi yapılmaz. Genel besteleniş şeması şöyledir:

AB+AB+CB+AB (B'ler terennümdür)

Bu formun da Nakış şekli vardır.

## 2. TERENNÜMLER

Arapça ren'eme, yeren'numu fiil kökünden gelen terennüm, sözlük anlamı olarak 'mırıldanılan veya söylenen mûsikî nağmesi, eseri veya icrası' demektir.

Bu tanımla ilintili olarak terennümün Klasik Türk Mûsikisinde başka bir anlamı daha vardır: Klasik formlu eserlerin birçoğunda bulunan, bazılarının belli anlamlara Kârşılık geldiği, bazılarınınsa sözlük anlamı olmayan kelime gruplarına Türk Mûsikisinde 'terennüm denir.

Klasik Türk Mûsikisinde terennüm ve formları birbirinden ayrı düşünmek lazımdır. Özellikle Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi büyük formlu eserlerde, bunun dışında bu formların nakış dediğimiz şekillerinde terennüm kısımları göz önünde bulundurulursa, form ve terennümü bir bütün olarak düşünmek ve söylemek çok daha doğru olur.

Terennümler, bestekârların genellikle büyük bazen de küçük formlu eserlerde, kimi zaman güftenin orijinaline bağlı kalmadan ancak güftenin anlamından da bütünüyle kopmadan, kimi zaman da güftelerin anlam gücünden yararlanmadan melodi yaratmadaki hünerlerini göstermek ve melodi yaratmadaki bağımsızlıklarını kullanmak için esere ekledikleri unsurlardır. Terennümler, çoğunlukla güftenin veznine, bazen usûle uygun, güfteden farklı bir vezin kullanılarak; ancak mutlak surette usûlün darplarına uygun kelime, mısra, beyit, bent veya daha uzun söz gruplarıyla bestelenirler. Bu söz grupları, kendi aralarında kafiyeli hecelerden oluşmakta ve klasik formlu eserlerde güfte kadar önemli olmakla birlikte, genellikle eserlerin mısra sonlarında aynı veya benzer melodiyle tekrarlanırlar. Aynı zamanda eserin melodi itibarıyla en dikkat çekici kısmı olarak düşünülerek bestelenen terennümler iki türlüdür:

### 2.1.Lafzî Terennüm:

Belli anlamı olan bir veya daha fazla kelime, mısra, beyt, bend hatta daha fazla ölçülere kadar çıkabilen, güftenin usûlüne ve veznine uygun, (bazen de vezin değişikliği ve usûl geçkisi yapabilen) bestekârın şiire hakimiyetini göstererek eserin güftesinden bağımsız fakat anlam bütünlüğünü bozmadan kullanılan terennümlerdir.

Lafzî terennümler Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi formlarda çoğunlukla renk unsuru olarak kullanılmış, terennüm bitince kendisinden önceki güfte mısrasının son bir-iki kelimesi veya tümü tekrarlanarak -bir anlamda- parantez kapatılmış olur.

## 2.2. İkâî Terennüm:

Kendi başlarına bir anlam ifade etmeyen, klasik eserlerde kullanılan, bazen kendi aralarında uyaklı uzun-kısa hece zincirlerine *ikâî terennüm* denir. Kuvvetli söylenen 'düm' ve zayıf söylenen 'tek' kelimeleri gibi 'ten, te, ne vb... kelimeler de hem söylenişteki vurguları hem de ritm aletlerinde sağ ve sol elle vurulmalarına göre tınıları farklıdır. Bundan dolayı lafzî terennümler eserin bestelendiği usûlün kuvvetli, yarım kuvvetli ve zayıf zamanlarını belirgin hale getiriler. Bunun dışında usûlün esas darp ve velvelelerini ritmik hecelerle anlatırlar.

Bu iki şekil terennümün birbirinden ayrı kullanılmasının yanı sıra, bestekârlarımız bu iki terennümü çoğunlukla karışık yani dönüşümlü kullanmışlardır. Hatta Kâr formunda görüldüğü gibi, çok defa eserin giriş bölümünde yer alan ikâî terennümün esas güfteye, lafzî terennümlerin ise –Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî formlarında görüldüğü gibi- ikâî terennüme zemin hazırlamak üzere kullanıldığı söylenilebilir (Tanrıkorur 2003: 178).

Lafzî ve ikâî terennümlerin karışık uygulanmasının yanında terennüm dışında, bestekârların eseri besteledikleri esnada güftenin başına, ortasına ya da sonuna getirdikleri lafzî süsler vardır. Bu lafzî süslerin usûl ile vezin arasındaki boşlukları doldurmak için kullanıldıkları, sonradan geleneksel hale geldikleri söylenebilir.

## 3. TERENCE DİŞİ LAFZİ SÜSLER

### 3.1. Güfte başında –En çok *Ah*, daha az *Yâr* ve *Ey*:

Mûsikîmizdeki vezin-usûl münasebetinin bir sonucu olarak, güftenin ilk kelimesinden önce genellikle bir *Ah* veya daha az olarak da *Yâr* ve *Ey* kelimeleri yer alır. Arûzun Hezec bahrinin 'mefâ'ilün mef'â'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün' kalıbı, Remel'in 'fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün' ve 'fe'ilâtü fâ'ilâtün'... kalıpları ile Müzârî'nin 'mef'ûlü fâ'ilâtün'... kalıbı, kural olarak hep güfte dışı bir *Ah* lafzıyla başlamıştır.

### 3.2. Güfte ortasında –*ah*, *aman*, *hey*:

Klasik bestekârlar bu kelimeleri de çok defa güfte mısraının ortasında (hatta bazen güfte hecelerinin bölünmesine aldırmaksızın) kurdukları melodik kompozisyonun –belki de güfteye, bir şehircilik deyimiyle, 'nefes aldracak bir yeşil alan' niteliğinde- vazgeçilmez bir yapı unsuru olarak kullanmışlardır. Müstezat formundaki şiirlerde bu süsler, ayrıca , esas mısra ile ekleme yarım mısra arasında bir tampon veya bağlantı niteliğindedir.

### 3.3. Güfte sonunda –vay, efendim, gel cânım, gel efendim, meded ey, gel aman aman, hey cânım:

Güfte mısraının bestelendiği ezginin usûl bitmeden bittiği yerlerde, bestekârlar usûlü tamamlamak ve terennüme bağlamak için, bu kelime veya sözleri kullanmışlardır. Bunların içinde 'hey cânım'ın taşıdığı özellik; zemine döndürmek (zemini tekrarlatmak) veya kararı pekiştirmekten başka, terennüme veya meyana bağlantı dolaplarında, geçki yapılmak istenen makâmı usûlün son darplarında hazırlamasıdır. Bu özellik 'hey cânım'ları peşrev mülâzimelerinin sonundaki, hem usûlü tamamlayan, hem de 2. 3. ve 4. hanelere yapılacak geçkileri hazırlayan ve son Tek-Kâ Tek- Kâ darplarına oturtulan mafsâl ezgilerine benzetir. (Tanrıkorur 2003: 87)

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bu çalışmada, Şeyh Gâlib'in bilinen bestelenmiş bütün eserleri usûl-vezin ilişkisi açısından incelenmiş, bu eserlerden sadece bir tanesi örnek verilmiştir.

## 4.1. İNCELENEN ESER

MAHÜR NAKİŞ YÜRÜKSEMÂİ  
Yine zevrak-ı derûnum kurlup kenâre düşdü

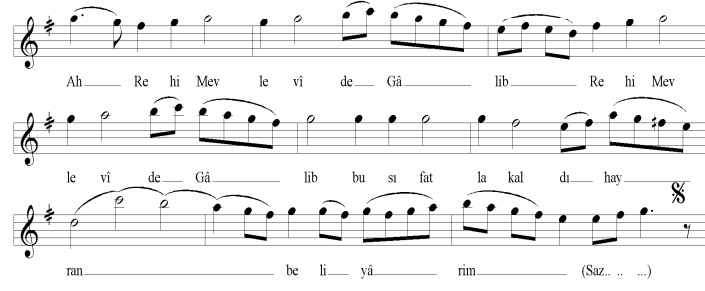
Usûl: Yürüksemâi

Beste: Hammâmi-zâde İsmâil Dede Efendi

Ah — Yi ne zev ra kı de — rü — num — Yi ne zev  
ra kı de — rü — num — kı rı lp — ke — ná — re — düş  
Şu — be — li — yâ — rim (Saz... ..)

Ah — Da ya nır mu şı — se — dir — bu Da ya nır  
Ah — Kı mi ter kü na — mü şa — ne Kı mi ter  
mu şı — se — dir — bu re hi sen gi sä re düş  
kı na — mü şa — ne kı mi r ti bā re düş  
dü — be — li — yâ — rim (Saz... ..)

yār — yār — dil de — ni — hā  
num — (Saz... ..) dost — dost  
kā şı — ke — mā — nım — Tā kat mu ge lir  
o çeş mi mes — te — el — bet — de — o — lur  
gö — ren — şı — kes — te (Saz... ..) yār  
yār — af fey — le e — fen — dim (Saz... ..)



Ah Re hi Mev le vi de Gâ lib Re hi Mev  
le vi de Gâ lib bu sı fat la kal dı hay  
ran be li yâ rim (Saz. ...)

Yine zevrâk-ı derînum kırılıp kenâre düştü  
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düştü  
Reh-i Mevlevide Gâlip bu sıfatla kaldı hayrân  
Kimi terk-i nâm ü şâne kimi tûbâre düştü

Not: Dar-ül Elhân Külliyyatından notaya alınmıştır.

#### 4.1.1. Mâhur Yürük Semâî

1

Âh Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenara düştü **belî yârim**

Âh Dayanır mı şîşedir bu reh-i sengsâre düştü **belî yârim**

#### Terennüm

Yâr yâr dilde nihânım dost dost kaşı kemânım

Tâkat mı gelir o çeşm-i meste elbette olur gören şikeste

Yâr yâr afveyle efendim

7

Âh Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân **belî yârîm**

Âh Kimi terk-i nâm ü şâna kimi i'tibâra düştü **belî yârim**

Bu şarkı Şeyh Galib'in 311. gazelidir. Gazel, yedi beyitten oluşmakla birlikte sadece birinci ve yedinci beyitler bestelenmiştir. Gazel, yürük semâî formunda bestelenmiş olduğu için bu formun bir özelliği olarak içerisinde terennüm kullanılmıştır. Bu formun bir diğer özelliği ise yine kendi adını aldığı yürük usûl olan yürük semâî ile bestelenmesidir.

#### 4.1.1.1. Usûl-vezin uyumu

##### 1.1.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu

6 MÜ TE FÂ' İ LÜN FA Ü LÜN MÜ TE FÂ İ LÜN FA Ü LÜN  
4 Yi ne zev ra kı de rû num yi ne zev ra kı de rû num  
1 1 2 1 2 1 2 2 1 1 2 1 2 1 2 2

Mısralar, sonuna eklenen terennümler hesaba katılmadığında 7 ölçüyken, terennümlerle beraber 9 ölçü usûle karşılık gelmektedir.

Her iki mısraın sonundaki tekrarlanan terennüm kısmında ise usûl 18 kez tekrarlanmıştır.

#### 4.1.1.2. Terennümler:

“Âh” terennümü, bestelenen iki beyit ve her dört mısraın başında zikredilmiştir. Bu genel bir teamüldür.



Bu bestede yedi beyitlik gazelin iki beyiti alınmakla birlikte bir beyit tutarında olan ve seçilen iki beyit arasına alınan cümle değerinde terennüm söz konusudur. Bu durum besteye bir çeşni katmak veya bestekârın güfteye bir müdahalesi midir? Bunlar izaha muhtaç hususlardır. Bu durum için bestekârın kendi duygularını ve kendi şahsî tasarrufunu bestenin ötesinde şarkıya yansıtma amacı taşıdığı söylenebilir. Çünkü terennümler bestekârın en serbest ve rahat çalıştıkları kısımdır. Divan şiirinde görülen başka bir şairin şiirini tazmin etme veya tahmis, terbi etme anlayışının mûsikîye dair bir benzeri olarak yorumlamak mümkündür. Bestekâr burada aynı zamanda şairliğini veya söze hakimiyetini de göstermektedir. Bu şarkıdaki terennüme baktığımızda, terennümün kendi içinde “yâr yâr” “ dost dost” gibi yinelemeler görüyoruz. Bu tür yinelemeler, anlama dikkati çekmek, aynı duyguları dinleyicide tekrar yaşatmak... gibi özellikler söz konusudur. “yâr yâr” “dost dost” yinelemeleri, muhatabının zihinlerine yer ettirmek amacını güderken, geleneksel anlayışın da içinde olduğunu ortaya koymaktadır. Yani “yâr yâr” söyleyişi Divan şiiri geleneği ve bestekârın bireysel düşünce ve anlayışına bağlı olarak “zâlim yâr, vefâsız yâr, âşığına karşı kayıtsız yâr” ve benzeri açılımları içermektedir. Aynı düşünceleri terennümlerin dışında, güftenin aslında olan ibarelerin tekrarı için de söylemek mümkündür. Terennümler içerisinde bestekâr âhengi sağlamak veya müzikalite katmak amacı ile iç kafiye müracaat etmiştir. (Çeşm-i meste-gören şikeste, nihânım- kemânım) terennümü oluşturan mısralar şekil yönünden incelendiğinde kafiye unsurları ve bazı arûz kalıpları karşımıza çıkmakla birlikte tam anlamıyla bu kurallara uyulmadığı görülmektedir. Şöyle ki;

“Yâr yâr dilde nihânım dost dost kaşı kemânım” söyleyişinde (fâ’ilâtün) tef’ileleri ile karşılaşılma ile birlikte, bu yapının bir arûz kalıbı olmadığı bilinmektedir. Ancak kafiye noktasında bir uyumun varlığını “nihânım- kemânım) örneklerinde görmekteyiz. “Tâkat mı gelir o çeşm-i meste, elbette olur gören şikeste” mısralarında aruz kalıbı olarak “mef’ûlü mefâ’ilün fa’ûlün” kalıbına tam uygunluk görüyoruz. Aynı şekilde “meste” ve “şikeste” kelimelerinde kafiye uyumu söz konusudur. Terennümün son kısmı olan “ yâr yâr afveyle efendim” ibaresiyle ise “mef’ûlü fâ’ilâtü fa’ûlün” gibi çıkmakla birlikte, bu şekilde de bir veznin varlığı söz konusu değildir. Ayrıca şiirin orijinal güftesini oluşturan her mısranın sonunda “belî yârim” terennümleri zikredilmektedir. Bunların da yine hazırlayıcı ve destekleyici bir fonksiyonu olduğunu söyleyebiliriz.

### 1.1.3. Yinelemeler:

Terennümlerden “ah” ve “belî yârim” ibarelerinin her mısranın başında ve sonunda zikredildiklerini yukarıda söylemiştik. Bununla birlikte mısralar vezin

itibariyle (mütefâ'ilün fa'ülün) ikiye bölünerek birinci kısımlar iki kez söylenmiştir:

Yine zevrak-ı derûnum/ Dayanır mı şîşedir bu  
Reh-i Mevlevîde Gâlib/ kimi terk-i nâm u şâna

### SONUÇ

Şeyh Gâlib'in değişik nazım şekillerinden seçilmiş ve din-dışı mûsikînin değişik formlarıyla bestelenmiş şiirlerini incelediğimiz bu çalışmada varılan sonuçlar şunlardır:

1. Uzun yıllar Klasik Türk Mûsikîsi usûlleri ve arûz vezinlerinin birbirinden doğduğu iddia edilmiştir. Ancak yapılan birçok araştırma ve incelediğimiz kaynaklar bu bilginin doğruluğunu reddetmektedir. Bununla beraber yaptığımız araştırmalardan vardığımız sonuca göre; usûl-vezin arasında güçlü bağlar bulunmaktadır. Türklerin İslâmı kabul edışıyle birlikte Türk şiirine giren arûz vezni, Klasik Türk Mûsikîsini de etkilemiş ve Türk Mûsikîsi bestelerinde kendini göstermiştir. Yaptığımız bu çalışmada, hecelerin açık ve kapalılık esasına dayanan arûz vezninin, Türk mûsikîsi usûllerinin uzun ve kısa zamanlı darplarıyla olan benzerliğinin arûz-usûl ilişkisinin temelini oluşturduğu kanaatine vardık.

2. Nota sistemine geçilmeden önce kullanılan "meşk" in ezbere dayalı bir sistem oluşu, bestekârların usûl seçiminde güftenin veznini göz önünde buldurmalarının en önemli etkenlerinden olmuştur. O dönemde eserlerin usûl-vezin ilişkisi içinde bestelenmesi ve meşk usulüyle öğretilmesi, eserlerin günümüze intikalini mümkün kılmıştır.

3. Yaptığımız eser incelemelerinde, küçük usûllerle bestelenen eserlerin, vezinlere daha iyi uyum sağladıkları görülmüştür. Hatta zamanla küçük usûller ile vezinler arasında belli bir kullanım standardına ulaşılmış ve bu konuyla ilgili istatistiki çalışmalar yapılmıştır. Cınuçen TANRIKORUR'un 600 sözlü eser üzerinde yaptığı istatistik, bu konudaki en iyi çalışmalardandır. Cınuçen TANRIKORUR araştırmasında, hangi vezinlerin hangi usûllerle daha çok kullanıldığını gösterirken, Selçuk Üniversitesi Müzik Eğitim Bölümü Öğretim Görevlisi Prof. Yusuf AKBULUT sanatta yeterlilik tezinde, küçük usûllerde standart kullanıma ulaşılmış vezinleri, usûlleri ve kullanım şekilleriyle belirtmiş ve bunlar üzerine örnekler göstermiştir.

4. Bestekârların, gerek büyük gerekse küçük formlu eserlerde, formun özelliğine göre değişik şekillerde uyguladıkları terennümler, tezimizin en önemli kısımları arasındadır. İncelediğimiz eserlerin her birinde genişçe de-ğindiğimiz terennümlerin, yalnızca süs unsuru olarak kullanılmadıklarını, edebiyata hakimiyet ve mûsikîde ustalık gerektiren, bu bağlamda en az güfte kadar önem kazanan kısımlar olduğunu sonucuna vardık. Eserlerin terennüm kısımlarında, genellikle güftenin veznine sâdik kalınırken, bazen güftenin vezninden bağımsız vezinler kullanılmıştır. Hatta bestekârların kimi zaman arûzda bulunmayan ancak vezin değeri taşıyabilecek kalıpları kullanmış olmaları, bize vezne verilen önemi ve usûl-vezin arasındaki bağın kuvvetliliğini göstermiştir. Bu durum aynı zamanda bestekârların usûlden vezin türetme temâyüllerinin de bir sonucudur. Her ne kadar usûlden türetilen vezinlere eserin bütününe rağbet edilmese de, kimi zaman terennüm kısımlarında bu durum baş göstermiştir.

5. Terennüm dışı kullanılan lafzî süsler, eserlerde mısra başında, ortasında ve sonunda sıkça karşılaştığımız unsurlar arasındadır. Genellikle Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi büyük formlu eserlerde kullanılan ve genel bir teamülün ürünü olan bu lâfızlar, süs unsuru olmasının ötesinde eserlerde farklı görevler içindedirler. Kimi zaman başta kullanılarak dinleyenleri esere hazırlarken kimi zaman da sonda kullanılarak hâneleri veya mısraları birbirine bağlarlar. Ortada kullanıldıklarında ise med olarak adlandırılan vezin kusurunu kapatacak önemli bir etken oldukları görülmüştür.. Terennüm dışı lafzî süslerin bu özelliklerine -Cinuçen TANRIKORUR'un makalelerinden derlenen kitabı dışında- hiçbir kaynakta yer verilmemiştir.

6. İncelemelerimiz doğrultusunda büyük usullü eserlerde yinelemelerin daha sık yapıldığını söyleyebiliriz. Bu durumla ilgili, kaynaklarda herhangi bir açıklama söz konusu değildir. Usûl ile vezin arasında tam olarak uyum sağlanamadığından bestekarların, eserlerde yinelemeye baş vurduklarını söylemek yanlış olmaz. Bunun yanı sıra güftenin yetersizliği olarak kabul edilebilecek durumlarda da bestekarların yinelemeye karşı bir temâyüllerinin olduğu görülmektedir.

7. Bestekârlar, besteleyecekleri eserin güftesinin, seçtikleri nazım şekline göre kaç beyit ya da kaç kıt'a olacağına karar verirler. Güftelerin, genellikle iki beyit veya bir kıt'a olarak bestelenmelerinin yanında istisnai durumlar mevcuttur. Güftenin ilk kıt'a ile veya ilk beyitle başlayarak bestelenmesi de bir geneli teşkil eder. Bunların yanında bestekârların en özgür seçim yaptıkları unsurlardan biri, eserleri besteleyecekleri makamlar, bir diğeri terennümlerdir. Ma-

kamlar seçilirken herhangi bir zorunluluk söz konusu değildir. Bestekâr, içinde bulunduğu rûh haline ve gûftenin kendinde uyandırdığı duyguya göre makam belirleyebilir. Ŗeyh Gâlib'in Ŗiirlerinden din-dıŖı sözlü mûsikî formlarıyla bestelenen eserlerini incelediğimiz bu alıŖmamızda yukarıda bahsedilen sonuçlara varılmıŖtır. ©

## KAYNAKLAR

- Akbulut, Yusuf, *Klasik Türk Müziği Şarkı Formunda Usûl-Arûz İlişkisi*, Konya, 1990
- Akdoğan, Onur, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir, 1996
- Alparslan, Ali, *Şeyh Gâlib*, Ank. 1980
- Arel, H. Sadettin, 'Arûz Vezinleri ve Musiki Usulleri', *Musiki Mec.*, 1.6.1951/ 40; 1.7.1951/ 41; 1.9.1951/ 43.
- Arel, H. Sadettin, 'Musikide Prozodi', *Musiki Mec.*, 1.7.1950/ 29
- Arel, H. Sadettin, 'Prozodiye Dair', *Musiki Mec.*, 1.6.1950/ 28
- Arel, H. Sadettin, *Türk Musikisi Kimindir?*, Meb, İst. 1969
- Behar, Cem, *Zaman Mekan Müzik*, İst. 1992
- Bektaş, Tolga "Klasik Türk Musikisinde Güfte-Beste Dokusu ve Etkileşimi", 2000
- Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ank. 1993
- Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ank. 1999
- Özalp, Dr. M.Nazmi *Türk Musikisinde Formlar*, Ank. 1992
- Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, ist. 1990
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi'* 2:315 Terennüm Maddesi, İst. 1969
- Şeyh Gâlib; Şerh-i Cezire-i Mesnevî (Haz. Turgut Karabey vd.), Erzurum 1996
- Şeyh Gâlib Dîvânı, (Haz. Muhsin Kalkışım), Ankara 1994
- Şeyh Gâlib (Haz. Naci Okçu), Ankara 1995
- Ç-Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk (Haz. Hüseyin Ayan-Orhan Okay), İstanbul 1992
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Biraz da Müzik*, İst. 2001
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İst. 2003
- Üngör, Etem, *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*, 1-2, İst. 1981
- Yarar, Mehmet Tûran, *Doruktan Doruğa Güfte Şairleri*, 1999