



Dergimiz



Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı'nca Taranmaktadır.

İstem • Yıl:10 • Sayı:20 • 2012

USÛL, BİÇİM, MAKAM VE GÜFTE YÖNLERİYLE İTRÎ'NİN NÜHÛFT AĞIR SEMÂSİ'NİN TAHLİLİ

Yrd. Doç. Dr. Serda TÜRKEK OTER
Gazi Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Bu makale, Türk Müsîkî'si'nin sözlü müsîkî alanında İtrî (1640-1712) 'ye ait olan Nühûft Ağır Semâi'nin, usûl, biçim, makam ve güfte-beste yönünden tahlil edilmesini amaçlamaktadır. Bu sebeple, Nühûft Ağır Semâi, konu olan yönleriyle ayrı ayrı ele alınmış ve her bir bölüm kendi içinde değerlendirilmiştir. Konunun anlaşılır olması bakımından çalışmada, Nühûft makamı kapsamlı olarak anlatılmış ve güfte, günümüz Türkçesine çevrilerek açıklanmıştır.

Sonuç olarak Nühûft Ağır Semâi'de, vezin-usûl dağılımının uyumlu olduğu göze çarpmaktadır. Eserde, biçim ve makam kullanımı yönünden çoğunlukla kuralların dışına çıkmadığı görülmüş, güftenin, mânâdaki çağrışıma bağlı olarak, eserin makam seçiminde etkili olduğu kanaatine varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Usûl, makam, İtrî, Nühûft.

ABSTRACT

Analysis of Itrî's Nühûft Ağır Semai in Terms of Tempo, Form, Mode and verse-composition

This article aims to analyze Nühûft Ağır Semâi of İtrî (1640-1712) in terms of tempo, form, mode and verse-composition in the verbal music field of Turkish Music. Thus, in Nühûft Ağır Semâi each work was analyzed in itself in terms of mentioned aspects. For the better understanding the subject, in the study Nühûft has been described in detail and the lyrics have been translated into modern Turkish and explained.

As a result, the conspicuous that compose competible with arus prosodi-rytım (usul) divisionis at Nuhuft Ağır Semai. It has been seen that there is no scolastic in general while using form and maqam during composition. It has been concluded that depending on the meaning connotation of the compose poem is effective on makam select during the composition.

Key Words: Tempo, form, İtrî, Nühûft.

GİRİŞ

Türk Müsîkî'si'ndeki bestekârların öneminin ortaya konması bakımından, eserlerinin tahlil edilmesi belirleyici bir unsur oluşturmaktadır. Bestekârlarla ilgili bu tahliller bir bütün olarak düşünölmeli ve kapsamlı bir araştırmaya tabi tutulmalıdır. Sözlü bir eser söz konusu olduğunda, usûl, biçim, makam ve güfte tahlilleri, yapılacak çalışmanın kapsamı içinde düşünölmeli ve her biri, bilimsel açıdan değerlendirilmelidir. Bu değerlendirmeler, bestekârın o eserdeki kom-

pozisyon örgüsünü bize gösterecek olan öğeleri oluşturacaktır.

2012 senesinin Unesco tarafından İtrî yılı ilan edilmesi vesilesiyle 300. Ölüm yıldönümünde anılan Türk Müsikîsi'nin en büyük bestekârı, İtrî'nin eserleri üzerine ağırlıklı eğilmek gerektiği kanaatindeyiz. Daha önce bestekârın Irâk Ağır Semâîsi'ni incelememiz sebebiyle¹, aynı biçimde ve aynı vezinde bestelenmiş Nühüft Ağır Semâî'yi ele almanın, bestekârın kompozisyon örgüsünü anlayabilmek amacıyla faydalı olacağı düşünmekteyiz. Bu sebeple, gerekli görülen yerlerde Nühüft ve Irâk Ağır Semî'i'nin benzer ve farklı yanlarından bahsedilmiştir.

Çalışmamıza konu olan Ağır Semâî biçimindeki eser, güftesi hezeç bahrinde, "mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün" vezinde seçilerek, Nühüft makamında bestelenmiştir.

Yapılan bu çalışmada, öncelikle eserin en eski nüshası araştırılmış ve bu araştırma neticesinde üç ayrı nüsha bulunmuştur. Darülelhan koleksiyonunda yer alan eser², aynı zamanda Suphi Ezgi³ ve Ekrem Karadeniz⁴ tarafından notaya alınmıştır. Rüştü Şardağ'ın kitabında da yer alan Nühüft Ağır Semâî⁵, Suphi Ezgi'nin notaya aldığı şekilde verilmiştir. 1934-1939 yılları arasında yayımlanan Darülelhan Koleksiyonu, eserin yer aldığı en eski kaynak olması ve önemli müsikî şahsiyetlerinin yer aldığı bir tasnif ve tespit heyeti tarafından hazırlanması sebebiyle, kaynak nota olarak kabul edilmiştir. Heyette, Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy, Ali Rif'at Çağatay ile birlikte Dr. Suphi Ezgi'nin de olması, yaptığımız çalışma açısından ilgi çekicidir. Heyetin üyelerinden biri olarak, Darülelhan koleksiyonunda bulunan notaya onay vermiş olan Suphi Ezgi, kendi kitabında esere, farklı ezgilerle yer vermektedir. Darülelhan koleksiyonuyla karşılaştırıldığında, özellikle terennüm kısımlarında, sürekli bir alt perdede tekrarlanan ezgilerle tekdüze denilebilecek eserin bu ikinci nüshası, muhtemeldir ki Ezgi tarafından sadeleştirilmiştir. Farklı kişilerden meşk edilerek değişikliğe uğramış olması ihtimaliyle beraber, eserlerin Suphi Ezgi tarafından sadeleştirilmiş olması daha kuvvetli bir olasılık olarak görülmektedir. Bu sadeleştirmenin eserde bozulmaya neden olabileceği ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Yine Suphi Ezgi'nin güfte taksimatında hece tekrarlarına başvurduğu görülmektedir. Diğer iki nüshada yer almayan bu hece tekrarlarının Ezgi tarafından eklendiği anlaşılmaktadır. Yine bu da meşk silsilesiyle Ez-

¹ Oter, Serda Türkel, "Buhûrizâde İtrî'ye ait olan Irâk Ağır Semâî'nin İncelenmesi", *Büyük Bestekâr İtrî Sempozyumu*, İstanbul, 2012

² Darülelhan Külliyyatı 66 numaralı eser

³ Ezgi, Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Müsikîsi*, millî Mecmua Matbaası, İstanbul, 1940, c. 4, s. 36

⁴ Karadeniz, M. Ekrem, *Türk Müsikîsinin Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1965, s. 418, 419

⁵ Şardağ, Rüştü, *Mustafa İtrî Efendi*, Mersin İmar İnş. Tic. Ltd. Şti. Basımevi, Mersin, 1992, s. 280, 281

gi'ye ulaşan bir unsur olabilir. Ahmet Hatipoğlu tarafından bütün nüshaları incelenerek yeniden yazılan Nühüft Ağır Semâî'nin, Darülelhan Külliyyatında yer alan şekliyle notaya alındığı görülmektedir. Bu durum, çalışmamızda Darülelhan notasını seçmemize rehber olan önemli ayrıntılardan biridir.

Nühüft Ağır Semâî'nin üç nüshasını da inceleyen Fikret Karakaya, açık bir şekilde belirtmemekle beraber, eserin Darülelhan'daki şeklini şaheser, Ekrem Karadeniz nüshasını vasat, Suphi Ezgi nüshasını da yavan olarak nitelendirmektedir.⁶

Ekrem Karadeniz'in nazariyat kitabında ses sistemi, 41 aralıklı dizi esasına dayalı olduğu için, Nühüft eser, bugün kabul görmüş ve uygulanmakta olan Arel sistemine göre perde farkları içermektedir.

Nühüft Ağır Semâî'nin notaları üzerinde yaptığımız incelemelerde, bu üç nüshanın aynı çatıda ancak farklı ezgilerden meydana geldiği tespit edilmiştir. Analizi Darülelhan Külliyyatındaki notaya göre yapılan Nühüft Ağır Semâî'nin, diğer nüshalarının bazı bölümlerinde görülen geçki ve çeşni farklılıkları da göze çarpmaktadır.

Eser dört bölümde incelenmiştir. İlk olarak usûl yönünden değerlendirilen eserin, usûl-vezin ilişkisine değinilmiş ve Aksak Semâî usûlündeki eserlerin gûftesinin vezne göre dağılımı bir tablo yardımıyla gösterilmiştir.

Ağır Semâî biçimindeki eser, ikinci bölümde, biçim yönünden tahlil edilmiş ve biçim tahlilleri nota üzerinde gösterilmiştir. Eser, zemîn (A), meyân (B) ve terrenüm (T) olarak bölümlere ayrılmış ve her bölümün ölçüleri numaralandırılmıştır. (A1, B3, T2 gibi...). Bölümleri oluşturan motifler ise, Aa (zeminin a motifi), Bd (meyanın d motifi) olarak gösterilmiştir.

Makam tahlillerinin yapıldığı üçüncü bölümde, yapacağımız incelemeye yön vermesi bakımından, özellikle bestekârın yaşamış olduğu yüzyıldaki Nühüft makamının tariflerine yer verilmiş ve o dönemden günümüze ulaşmış eserler kısaca tahlil edilmiştir. İtrî'nin Nühüft Ağır Semâîsî'nin her bir bölümü porte üzerinde makamsal olarak açıklanmış, buna ek olarak mısra, vezin, makam, geçki ve çeşni kullanımlarının bir bütün olarak görünmesi maksadıyla her bir bölüm için tablolar hazırlanmıştır..

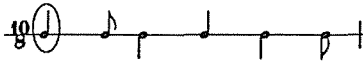
Son olarak, gûfte yönünden şerh edilen eser, gûfte-beste ilişkisi açısından tahlil edilmiştir. Günümüz Türkçesi'ne çevrilen ve şerh edilen gûftede, melodik olarak çağrışımı kuvvetli kelimeler yer olmadığından, bu bölümde gûftenin genel mânâsının makam seçimine etkisi üzerinde durulmuştur.

⁶ Adlı, Ayşe, http://www.aksyon.com.tr/aksyon/newsDetail_getNewsById.action?newsId=32155, Mart, 2012

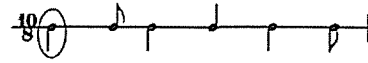
cesinin, usûl gereği olarak son darpta olması icap etmektedir ve eserlerdeki yaygın kullanımı bu şekildedir. Ancak bu eserde hecenin, usûlde ilk darba geldiği görülmektedir. Beş defa aynı şekilde tekrar eden bu kısımların, bestekârın usûl açısından hünerini gösterdiği bölümler olarak düşünebiliriz. Cümleyi bir sonraki usûle sarkıtarak bir nevî eksik ölçü ile başlatan bestekâr, gelenekteki kullanımın dışına çıkmış ve usûl açısından bir farklılık yaratmıştır. Burada önemli olan mevzu, eserin icrasında usûlün ilk ve kuvvetli darbına gelen “li” hecesinin, kuvvetli zaman olarak değil, zayıf zaman olarak düşünülmesi gerektiği ve bu şekilde icra edilmesidir. Aksi halde ikâi terennümün cümle bütünlüğü bozulacaktır. Bu bütünlüğü bozmamak maksadıyla, terennümün bu kısmında, usûlün ilk darbinin değiştirilmesi ve zayıf zaman kullanılması gerekmektedir. Usûlün velvesi düşünüldüğünde ise, ilk darbin zayıf, dördüncü darbin yarı kuvvetli darpla değiştirilmesi icap ettiği görülmektedir. Yine eserin sözleriyle icrasında, “li” hecesinin gereği gibi vurgusuz ve zayıf şiddetli (piano) okunması, terennüm cümlesini anlamlı kılacaktır. Aşağıda usûlün ne şekilde kullanılacağı gösterilmiştir.

Usûlün ana kalıbrı:

Terennümde uygulanması gereken şekli:



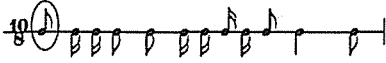
Düm



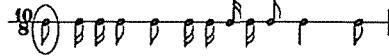
Tek

Usûlün velvesi:

Velvenin terennümde kullanımı:



Düm



Tek

B. NÜHÜFT AĞIR SEMÂÎ'NİN BİÇİM ANALİZİ

A+Ta (Birinci mısra + terennüm)

A+Ta (İkinci mısra + terennüm)

B+Tb (Üçüncü mısra + farklı ezgi ile bestelenmiş terennüm)

A+Ta (Dördüncü mısra+ terennüm)

Eserin birinci, ikinci ve dördüncü mısraları aynı ezgiyle bestelenmiş ve bu mısralardan sonra ezgisi ve sözü değişmeyen bir terennüm gelmiştir. Üçüncü mısra'ın farklı bir ezgiyle bestelenmesinden sonra sözü diğer mısralarla aynı ancak ezgisi farklı bir meyan terennümü görülmektedir.

Motiflerine göre eserin biçimi:

A(Aa+Ab) + Ta

A(Aa+Ab) + Ta

B(Ba+Bb) + Tb

A(Aa+Ab) + Ta

Eserin biçim analizinin nota üzerinde uygulanmış hali aşağıda verilmiştir.

Nühüft Ağır Semâî

Beste: İtrî
Güfte: Hanîf

A Aa A1 A2 Ab A3

Mec bü ri aş kı ol du ğu mu her
Bil mez o şü hu bil me yen an cak
Ham yâ ze sin o kâ şı ke mâ num

A4 **Ta** Ta1 Ta2

gö ren bi lir vay Âh câ num yâ le lel
bi len bi lir vay
çe ken bi lir vay

7 Ta3 Ta4 Ta5

li ye le le lel li ye lel le lel li ye le le lel

10 Ta6 Ta7 Ta8 Ta9

li ye le le lel li ye lel li vay vay vay yâr yâ n men

14 Ta10 Ta11 1 Ta12 2 Ta12

be li mi ri men gö ren bi lir vay câ num vay câ num
bi len bi lir vay
çe ken bi lir vay (son)

B Ba B1 B2 Bb B3

İd mâ nu aş kı gör ki Ha ni fâ

21 B4 **Tb** Tb1 Tb2

ne çil le dir vay Âh câ num yâ le lel

24 Tb3 Tb4 Tb5

li ye le lel li ye le le lel li ye le le lel

27 Tb6 Tb7 Tb8 Tb9

li ye lelel li ye lel li vay vay vay yâr yâ n men

31 Tb10 Tb11 Tb12

be li mi ri men ne çil le dir vay câ num

Mecbûr-ı 'aşkı olduğumu her gören bilir
Bilmez o şühu bilmeyen ancak bilen bilir
idmân-ı 'aşkı gör ki Hanîfâ ne çilledir
Hamyâzesin o kâşî kemânın çeken bilir

terennüm

Âh cânım yâ le le li ye le le le li
ye le le le li ye le le li ye le le li
ye le le li vay vay vay
yâr yâr-ı men belî mîr-i men (gören bilir/bilen
bilir/ne çilledir/çeken bilir) vay cânım

vezin

Me'ûlû fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

C. NÜHÛFT AĞIR SEMÂÎ'NİN MAKAM ANALİZİ

1. İtrî Dönemi ve Sonrası Nazariyat Kitaplarında Nühûft Makâmının Tarifleri

Kantemiroğlu, Nevâ makamını açıklarken makamın; düğâh, nevâ ve aşîrân olmak üzere üç karagâhı olduğunu, dönemin mûsikîşinaslarının tarifine göre Nevâ makamının, aşîrân perdesinde karar vermesiyle Nühûft denen terkîbin oluştuğunu ancak kendisine göre bu tarifin Nevâ-Aşîrân terkîbine karşılık geleceğini belirtmektedir. Kantemiroğlu, Nühûft makamı için üç tarif vermiştir:

İlki; Hânende Recep ve İtrî'nin eserlerindeki seyre göre bir tariftir. Nühûft terkîbi, Nevâ perdesinden hareket etmekte ve tam perdelerde gezinerek, aşîrân perdesine geldikten sonra bu perde üzerinde karar etmektedir. Seyre uzzâl (hicâz/nîm hicâz) perdesi de dahil edilmiştir. Bu tarif, genel anlamda eserlerdeki seyir anlayışını kabaca tarif etmektedir.

İkincisi; Neyzen Ali Hoca ve Tanbûrî Mehmed Çelebi'ye göre bir tariftir. Bu tarife göre Nühûft makamı; nevâ perdesinden hareket eder ve rehâvî (geveşt) perdesi yüzünden rast perdesini iyice gösterdikten sonra rast perdesinden aşağıya tam seslerle inilerek aşîrânda karar etmektedir.

Üçüncüsü; Tanbûrî Koca Angeli ve Tanbûrî Çelebi'nin tarifleridir. Nevâ perdesinden hareket ederek, bûselik perdesiyle düğâha iner ve oradan tam perdelerle aşîrâna inerek o perdede karar eder. Bûselik ve düğâh perdelerinin vurulanması, bu tarifi diğerlerinden ayıran özelliklerdir.⁷

Bu tarifler içinde Kantemiroğlu, ikinci, tarifi kabul eder. O'na göre; birinci tarifin Nevâ-Aşîrân denen terkible, üçüncü tarifin de Bûselik-Aşîrân'la karıştırılması olasıdır. İkinci tarifte herhangi bir karışıklık olmayacağını dile getirmektedir.

Tanbûrî Küçük Artin, perdeleri nevâ perdesinden başlayarak sıralamış, Yegâh dizisi seslerini gösterirken (nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast, irâk, aşîrân, yegâh) acem perdesini ve arada hicâz perdesini almıştır. Öncelikli olarak yegâh perdesine Rast'lı inmiş, aynı seslerle dolaştıktan sonra çargâh perdesinden aşağı inerek hüseyinî-aşîrân'da karar etmiştir.⁸

⁷ Hatipoğlu, Emrah, *Mevlevî Âyinleri Makamlar ve Geçkiler*, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 121

⁸ Popescu-Judetz, Eugenia, *Tanbûrî Küçük Artin*, İstanbul, 2002, s 45

Nâsır Dede'ye göre; Nühüft makamı, Nevâ yaparak başlar ve Aşîrân karar verir. Ancak bu bileşimin önceden Nevâ-Acem ve Nevâ-Aşîrân olarak adlandırıldığı söylenmektedir. Nâsır Dede'nin bu tarifi, Hânende Recep ve İtrî'nin tarifiyle benzetmektedir.⁹

Arel, makamı, Yegâh makamı ile hüseynî-aşîrandaki Uşşak dörtlüsünden mürekkep bir makam olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda makamın karara giderken hüseynî-aşîrânda Hüseynî beşlisini kullanmamak gerektiğini, çünkü Hüseynî beşlisindeki bûselik perdesinin Nühüft makamına aykırı olduğunu bu yüzden hüseynî-aşîrânda Uşşak dörtlüsü ile karar etmek gerektiğini söylemektedir. Bu açıklamaya göre, makamın karara giderken kullanılması gereken perdenin segâh olacağı fikri, İtrî ve Nâsır Dede tanımı ile uyusmaktadır.¹⁰

2. İtrî Dönemine Ait Nühüft Makâmındaki Eserlerin Seyir, Geçki ve Çeşni Yönünden Değerlendirilmesi

XVII. ve XVIII. yüzyıllardan günümüze intikal eden, Nühüft makamında 17 esere ulaşılmış ve bu eserler makamsal olarak tahlil edilmiştir. İtrî'ye ait olan Nühüft Ağır Semâî'nin üç ayrı nüshası bulunduğundan, incelenen eser sayısını 19 olarak söylemek daha doğru olacaktır. Çünkü bu nüshalar arasında makam ve ezgi yönünden farklılıklar bulunmaktadır.

Nühüft makamında bestelenmiş bu 19 eserde, makamın çoğunlukla nevâ perdesi ve civarından seyre başladığı görülmektedir. Nevâ perdesi üzerinde hem Rast'lı hem de Bûselik'li kalıplar dikkati çekmektedir. Yerinde Uşşak'lı kalıplar çok önemli iken, sadece 2 eserde yerinde Bûselik görülmektedir. Karara giderken yegâh üzerinde Rast dizisi, makam açısından önem arz eden önemli unsurlardan biridir. Tiz bölgelerde evç üzerinde Segâh geçkileri görülmekte olup, hüviyet değişikliği ile çoğunlukla Nişâbûr geçkisinin yapıldığı belirlenmiştir.

3. Nühüft Ağır Semâî'nin makam, geçki, çeşni açısından analizi

3.1. Eserin A (zemîn) bölümünde makam, geçki, çeşni analizi

Nota 14.

Nevâ makamı seyrinin bir kısmı

Mec bîl n aş kı ol du ğu mu her
Bil mez o şü hu bil me yen an cak
Ham yâ ze sîn o kâ şı ke mâ rum
gö ren bi lir vay Ah câ nım yâ le lel
bi len bi lir vay
çe ken bi lir vay

⁹ Hatipoğlu, a.g.e., s. 122

¹⁰ Arel, Hüseyin Sâdeddin, "Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri" Haz. Onur Akdoğu, Ankara 1993, s. 241

İTRİ'NİN NUHÜFT AĞIR SEMAİSİNİN A BÖLÜMÜNDE FORM, BEYİT, MISRA, VEZİN MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI			
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü
A			
Aa		Ab	
A1	A2	A3	A4
1.ve 2.beyit/1,2,4. mısraların birinci yarıdan fazlası/vezin		1.ve 2.beyit/1,2,4. mısraların ikinci yansı/vezin	
Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ		i lû fâ'ilûm	
Mecbûr-ı aşkı olduğumu Bilmez o şühu bilmeyen an Hamyâzesin o kâş-ı kemân		her gören bilir cak bilen bilir nm çeken bilir	
Mecbûr-ı aş	kı olduğumu	her	gören bilir
Nevâ perdesinde Rast dördlüsü yapılmış		Nevâ perdesinde Rast dördlüsü yapılmış	
NEVÂ MAKAMI SEYRİNİN BİR KISMI			

Şekil7. Eserin A bölümüne ait form, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanım tablosu

3.2. Eserin (Ta) Zemîn Terennümü bölümünde makam, geçki, çeşni analizi

Nota 14.

A4

Ta Ta1 Ta2

gö ren bi lir vay Ah câ num yâ le le

bi len bi lir vay

çe ken bi lir vay

li ye le le le li ye le le le li ye le le le

Ta3 Ta4 Ta5

Yegâh makâmı karar seyri

li ye le le le li ye le le li vay vay vay yâr yâ n men

Ta6 Ta7 Ta8 Ta9

Hüseyniâşîran perdesinde Uşşaklı kalış

Eviçte Segâhî kalış

Ta10 Ta11 Ta12

be li mi ri men gö ren bi lir vay câ num vay câ num

bi len bi lir vay

çe ken bi lir vay

İ
S
T
E
M
20/2012

İTRİ'NİN AĞIR SEMAİSİNİN Ta BÖLÜMÜNÜN İLK ALTI ÖLÇÜSÜNDE LAFZİ/İKÂİ TERENNÜM, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI					
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü	5. ölçü	6. ölçü
Ta					
Ta1	Ta2	Ta3	Ta4	Ta5	Ta6
Lâfzî/ikâî terennüm		ikâî terennüm		ikâî terennüm	
vay âh cânım yâ le le		li ye le le le li ye le le le		li ye le le le li ye le le le	
vây âh	cânım yâ le le le	li ye le le le	li ye le le le	li ye le le le	li ye le le le
Zemin kısmıyla beraber NEVÂ MAKAMI				İrâkta Segâh dördlüsü	
İRÂK MAKAMI					

Şekil8. Terennümün Tb bölümüne ait, form, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanım tablosu

İTRİ'NİN AĞIR SEMAİSİNİN Ta BÖLÜMÜNÜN SON ALTI ÖLÇÜSÜNDE LAFZİ/İKÂİ TERENNÜM, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI					
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü	5. ölçü	6. ölçü
Ta					
Ta7		Ta8		Ta9	
Ta10		Ta11		Ta12	
ikâî teremmüm/lâfzî terennüm		lâfzî terennüm		lâfzî terennüm	
li ye lel l eli vâ y vâ y vâ		yâr yâr-ı men belî mîr-i men		gören/bilen/çeken bilir vâ y cânım	
li ye lel ile li vâ y vâ		yâr yâr-ı men belî mîr-i men		gören/bilen/çeken bilir vâ y cânım	
Yegâh perdesinde Rast dördüsü ile nevâ perdesinde kalış		Yerinde nevâ makamının bir kısmı ile nevâ perdesinde kalış		hüseynî-aşıranda Uşşak dördüsü ile nevâ perdesinde kalış	
Terennümün ilk altı ölçüsüyle beraber YEGÂH MAKAMI ¹²		NUHÜFT MAKAMI KARAR SEYRİ			
NUHÜFT MAKAMI					

Şekil 9. Terennümün Ta bölümüne ait, form, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanım tablosunun devamı

3.3. Eserin B (zemîn) bölümünde makam, geçki, çeşni analizi

Nota 15.

Eviç makâmı giriş seyri

Muhayyer'de yarım yedenli hicazçeşnisi

İTRİ'NİN NUHÜFT AĞIR SEMAİSİNİN B BÖLÜMÜNDE FORM, BEYİT, MİSRA, VEZİN MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI			
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü
B			
Ba		Bb	
B1	B2	B3	B4
2.beyit/ 3. mısra'm birinci yarıdan fazlası/vezin		2.beyit/ 3. mısraların ikinci yarısı/vezin	
Mef'ûlû fâ'ilâtü mefâ		i lû fâ'ilûn	
İdmânu aşkı gör ki Hanî		fâ ne çilledir	
İdmânu aş	kı gör ki Hanî	fâ	ne çilledir
Eviç perdesinde Eviç makâmı giriş seyri			
EVÇ MAKAMI			

Şekil10. Eserin A bölümüne ait form, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanım tablosu

3.4. Eserin (Tb) Meyân Terennümü bölümünde makam, geçki, çeşni analizi

Nota 14.

Muhayyer'de yarım yedenli hicazçeşnisi

ne çil le dir vay Ah cã num yã le lel
Acem'de Çargâh dördüsü Nevâ'da buselik dördüsü Yerinde Nişâbur

li ye le lel li ye le lel li ye le lel
Dügâhta Rast dördüsü Nevâ makâmı seyirinin bir kısmı

li ye lelel li ye le li vay vay yãr yã rı men
Tb10 Tb11 Tb12

be li mĩ ri men ne çil le dir vay cã num

İTRÎ'NİN AĞIR SEMÂİSİNİN TB BÖLÜMÜNÜN İLK ALTI ÖLÇÜSÜNDE LAFZİ/İKÂİ TERENNÜM, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI					
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü	5. ölçü	6. ölçü
Tb					
Tb1		Tb2		Tb3	
Lâfzî/ ikâî terennüm		İkâî terennüm		İkâî terennüm	
Vay âh cãnm yã le lel		Li ye le le lel li ye le le lel		Li ye le le lel li ye le le lel	
vãy âh cãnm yã le lel		li ye le le lel li ye le le lel		li ye le le lel li ye le le lel	
Muhayyer perdesinde yarım yedenli Hicaz çeşnisi ile gerdâniyede kalış		Acem perdesinde Çargâh dördüsü		Nevâ perdesinde Büselik çeşnisi	
BÜSELİK MAKAMI		NEVÂ MAKAMI		NIŞABUR MAKAMI	

Şekil11. Terennümün Ta bölümüne ait, form, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanım tablosu

İTRÎ'NİN AĞIR SEMÂİSİNİN TB BÖLÜMÜNÜN SON ALTI ÖLÇÜSÜNDE LAFZİ/İKÂİ TERENNÜM, MAKAM, GEÇKİ, ÇEŞNİ KULLANIMI					
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü	5. ölçü	6. ölçü
Tb					
Tb7		Tb8		Tb9	
Lâfzî/ ikâî terennüm		İkâî terennüm		İkâî terennüm	
Vay âh cãnm yã le lel		Li ye le le lel li ye le le lel		Li ye le le lel li ye le le lel	
vãy âh cãnm yã le lel		li ye le le lel li ye le le lel		li ye le le lel li ye le le lel	
NEVÂ MAKAMI					

Şekil12. Terennümün Ta bölümüne ait, form, mısra, vezin, makam, geçki, çeşni kullanım tablosunun devamı

D. NÜHÜFT AĞIR SEMÂ'İNİN GÜFTE-BESTE İLİŞKİSİ YÖNÜNDEN ANALİZİ

1. Güftenin şerhi

Mecbûr-ı aşkı olduğumu her gören bilir
Bilmez o şuhu bilmeyen, ancak bilen bilir
İdmân-ı aşkı gör ki Hânîfâ ne çiledir bu
Hamyâzesin o kâş-ı kemâne çeken bilir

Arûz vezni: Mef'ûlû fâ'ilâtû mefâ'ilû fâ'ilûn (muzârî bahri)

Sevgilinin aşkına mecbûr olduğumu her gören bilir.

O şûh sevgiliyi de ancak bilenler bilir.

Ey Hanîfl! Gör ki, aşk idmânı nasıl bir çiledir?

O kemân kaşını germenin (esnetmenin) ne olduğunu da çeken bilir.

Klâsik şiirde sevgili aşığına süreklî eziyet eden, onu sıkıntılara sökan zalim biridir. Bunu ancak o zalim sevgiliyi tanıyanlar bilir. Tanıyan da sadece aşıktır, aslında. Aşk, adeta bedeni ve rûhî bir idman gibidir. Şiirde sevgilinin keman kaş, yaya benzetilmekte ve kaşını kaldırması da yay çekmeyi ifade etmektedir. Bu sebeple şiirde, okun yayını germekteki zorluk, sevgilinin yay gibi kaşlarının derdini çekmeye teşbîh edilmekte ve aşık, sevgili tarafından rûhî bir idmana tabî tutulmaktadır. Bu idmanın ne kadar yorucu olduğunu anlatmak için şair, tenasüb sanatıyla üçüncü mısradaki "idman", son mısradaki "hamyaze" kelimelelerini kullanmıştır. "Esnemek" manasında olan "hamyaze" sözcüğü, şiirde kinayeli bir kullanıma sahiptir. Nasıl ki, insanlar spor yaptıktan sonra yorgun düşerler ve bir uyku hali hasıl olur, burada şair, aşk idmanından sadece rûhen değil aynı zamanda bedenen de yorgun olduğunu ve bu yorgunluktan esnemeye başladığını söylemektedir.

Şiirde bir gizlilik hakimdir. Sevgilinin ne zalim biri olduğu da, aşığına aşk yolunda nasıl eziyetler çektiği de gizlidir. Bunu sadece o sevgiliye meftûn olanlar görebilirler. Yine aşığın sevgili tarafından tabî tutulduğu aşk taliminin çilesi de sadece şairin görebildiği bir durumdur. Sevgili kaşını öyle bir kaldırır ki aşığına, o aşka düşmeyen bu kaş kaldırmayı göremez, görse de mânâsını anlayamaz. Bu bakışın derdini çekmek çok zor bir talim olmakla beraber, böyle bir lütfâ da herkesin mazhar olamayacağı kesindir. Şiirde aşık olan tek şey, aşığın sevgiliye nasıl mecbur olduğudur. Şair, o şûh sevgilinin de, aşkı uğruna katlandıklarının da görünemeyeceğinin, ancak sevgiliye nasıl muhtaç olduğunu, gören herkesin anlayacağına işaret etmektedir.

2. Güftenin genel mânâsı ile ezgiler arasındaki uyum

Güftede genel olarak hissedilen gizliliğin, eserin makam seçiminde etkili olduğu kanaatindeyiz. Sevgilinin aşığına cefası, aşığın aşk idmanından çektiği ve sevgilinin aşığını nasıl bir aşk idmanına tabî tuttuğu kimse tarafından bilinmemektedir. Şairden başka kimsenin görmediği ve bilmediği bu duyguların ifadesi için bestekâr, Nühüft makamını seçmiş olabilir çünkü nühüft kelime olarak "gizli, saklı" manasına gelmektedir.

Yine "hamyaze", "keman", "idman" ve "çekmek" kelimelerine ikincil anlamlar yüklenerek beytin hemen anlaşılamayan, bir yönüyle gizlenen yapısı da adı geçen makamı desteklemektedir.

3. Lâfzî terennümler ile güfte arasındaki uyum

Bestekâr eserde, güfteye ek olarak hem ikâî hem de lâfzî terennüm kullanmıştır. Bestekârın şairlik yönünü de ortaya koyan lâfzî terennümler, kimi

zaman bestekârın eserdeki parmak izleri olarak nitelendirilebilir. Nühüft Ağır Semâî'nin her mısradan sonra aynı sözlerle tekrar eden terennüm kısmı şöyledir:

“Âh cânım yâ le lel li, ye le le lel li
Ye lel le lel li, ye le le lel li
Ye le le lel li, vay vay vay

Yâr yâr-ı men belî mîr-i men
(gören bilir/ bilen bilir/ ne çiledir/ çeken bilir)
Vay cânım”

Bestekâr, terennümün lâfzî kısmında “ey sevgili, sen benim sevgilimsin, evet, benim efendimsin. Bu aşk nasıl bir çiledir bunu ancak gören, bilen, çeken bilir” demekte ve güfteyle, terennümü anlam olarak bütünleştirmektedir.

Terennümde bestekâr, “yâr yâr-ı men belî mîr-i men” sözlerini kullanmıştır. Bu terennümde geçen kelimelerin, bestekârın Segâh Yürük Semâîsî'nde görülen “belî yârim belî dost, mîrim belî dost” lafızlarıyla benzerlik göstermesi, bu eserlerin tek bir elden çıktığına işaret eder özelliğindedir. Yine terennümün sonuna bir lâfzî terennüm anlayışıyla, güftenin son iki kelimesini ekleyen bestekârın, İrâk Ağır Semâîsî'nde de benzer bir kullanım dikkati çekmektedir.¹¹

SONUÇ

İtrî'nin Nühüft Ağır Semâîsî, usûl, biçim, makam ve güfte yönlerinden analiz edilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Nühüft Ağır Semâî'nin üç ayrı nüshası tespit edilmiş, değerlendirmeler, Darüelhân külliyyatındaki nüshaya göre yapılmıştır. Kantemiroğlu Edvârı'nda İtrî'ye ait olan bir Nühüft Peşrev bulunmaktadır. Kantemiroğlu, peşrevin sadece 10 ölçüsünü notaya almıştır. Bu durum, İtrî'nin peşrevinde, Nühüft makamı seyrine dair değerlendirmeleri imkansız kılmaktadır.¹² Yine özel bir kütüphanede olduğu bilinen ve gün ışığına çıkması beklenen Kevserî Mecmuası'nda, İtrî'ye ait olan Nühüft peşrevin notası bulunduğu tespit edilmiştir.¹³ İncelediğimiz Nühüft Ağır Semâî'nin bütün nüshaları ve makam değerlendirmeleri, İtrî'nin Nühüft peşrevinin tamamına ulaşıldıktan sonra, tekrar ele alınmalıdır. Bu şekilde yapılacak bir inceleme, bizim hem İtrî'nin makamı uygulayış şekli ile ilgili daha kuvvetli deliller ortaya koymamıza olanak sağlayacak, hem de Nühüft Ağır Semâî'nin hangi nüshaya göre değerlendirilmesi gerektiği ile ilgili önemli fikirler verecektir.

Nühüft Ağır Semâî kendi içinde değerlendirildiğinde, üç nüshadan Suphi Ezgî'ye ait olan notada, bazı hecelerin tekrarlandığı görülmüştür. Aynı durum, daha önce incelediğimiz İrâk Ağır Semâî eserde de söz konusu olmuştur. Özellik-

¹¹ Oter, a.g.e., s. 19

¹² Wright, Owen *Demetrius Cantemir The Collection of Notations*, School of Oriental and African Studies University, London, 1992, s. 342

¹³ Popescu-Judet, Eugenia, *18. yy'ın Müsikî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 40

le uzun zamanlı hecelerde görülen bu durum, büyük usûllü eserlerdeki geleneğin bir uzantısı olarak düşünülebilir. Ağır Semâî formunun usûlü olan Aksak Semâî gibi küçük usûllerde pek de ihtiyaç duyulmayan bu tekrarlar, diğer iki nûshada kullanılmamıştır. Suphi Ezgî'nin notasında görülen bu yinelemeler, farklı bir meşk silsilesinin devamı olarak düşünülse de usûl-vezin ilişkisi bakımından uyumsuzluk olarak değerlendirilebilecek aksaklıklar meydana getirmektedir.

Nühüft Ağır Semâî'de zemîn dört ölçüde, meyân ise altı ölçüde tamamlanmıştır. Eserde terennüm ve mûsikî cümlelerinin, usûl sonunda değil, usûlün başına denk geldiği görülmektedir. Bu durum bestekârın usûle olan hakimiyetini ve kalıplara sıkı sıkıya bağlı kalmadan beste yaptığını gösteren bir nitelik arz etmektedir.

Esere biçim olarak bakıldığında, klasik üslûpla bestelenmiş olduğu görülmekte ve bestekârın İrâk Ağır Semâî'sinde olduğu gibi meyân terennümü kullandığı görülmüştür. Motifler yönünden bakıldığında ise eserin, uzun mûsikî cümlelerine sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Makam analizi yönünden de tahlil edilen Nühüft Ağır Semâî'de, makamın bilinen seyrinin dışına çıkmadığı görülmüş ve yine geçki-çeşnilerin, gelenekteki kullanımlarla paralellik arz ettiği saptanmıştır.

Nühüft Ağır Semâî'de güfte-beste ilişkisine dayalı olarak sadece güfthenin genel mânâsının makam seçimini etkilediğine dair bir kanaat söz konusudur. Bunun dışında güfte-beste ilişkisiyle alakalı olarak hiçbir bulgu yoktur. Bunun en önemli nedeni, güfthenin ve güfte içinde geçen kelime ve cümlelerin melodik çağrışımının aynı ölçüde olmamasıdır. Her kelimenin somut bir ifadesi olamayacağı gibi, melodilerle ifadesi de mümkün değildir.

Nühüft Ağır Semâî'de, hem lâfzî hem de ikâî terennümler kullanılmış, anlamlı olan terennüm kısımlarının, güfthenin anlamıyla ilişkili olduğu görülmüştür. Aynı zamanda özellikle lâfzî terennümlerde kullandığı dil itibarıyla bakıldığında, diğer eserleriyle olan benzerlikler, eserin İtrî'ye ait olduğunun birer kanıtı niteliğinde düşünülmektedir.

Kaynaklar:

- » ADLI, Ayşe, http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_getNewsById.action?newsId=32155, Mart, 2012
- » AREL, Hüseyin Sâdeddin, *Türk Müsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Ankara 1993
- » Darülelhan Külliyyatı
- » EZGİ, Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Müsikîsi*, milli Mecmua Matbaası, İstanbul, 1940
- » HATİPOĞLU Emrah, *Mevlevî Âyinleri Makamlar ve Geçkiler*, Konya Valiliği İİ Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınevi, İstanbul, 2011
- » KARADENİZ, M. Ekrem, *Türk Müsikîsinin Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1965
- » OTER, Serda Türk, *"Buhûrizâde İtrî'ye Ait Olan İrâk Ağır Semâî'nin İncelenmesi"*, *Büyük Bestekâr İtrî Sempozyumu*, İstanbul, 2012
- » POPESCU-JUDETZ, Eugenia, *Tanbûrî Küçük Artın*, İstanbul, 2002
- » POPESCU-JUDETZ, Eugenia, *18. Yı'n Müsikî Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 40
- » ŞARDAĞ, Rüştü, *Mustafa İtrî Efendi*, Mersin İmar İnş. Tic. Ltd. Şti. Basimevi, Mersin, 1992
- » WRIGHT, Owen, *Demetrius Cantemir The Collection of Notations*, School of Oriental and African Studies University, London, 1992.