

SESTEN NOTAYA: SÛZİNÂK İLÂHÎ, “AŞKIN İLE ÂŞIKLAR” ÖRNEĞİ

From Sound to Music Sheet: SûzinâkHymn,
“Aşkın ile Âşıklar” Example

Cem ÇIRAK*

ÖZ

Geleneksel Türk müziğinde meşk sisteminin zayıflamasıyla, bu müzik kültürünün repertuar, bestecilik, icracılık ve eğitimcilik gibi alanlarında bir takım boşluklar oluşmuştur. Bu durumda geleneksel repertuarın korunması amacıyla eserler notaya alınarak yazıya aktarılmıştır. Eserlerin unutulmaması amacıyla odaklanan söz konusu nota yazılarında müzikal detaylara ait bazı bilgilerin ihmâl edilmesi, meşk sonrası dönemin müzisyenlerinin bu bilgilerden ve bu bilgilerin pratiklerinden mahrum kalmasına sebebiyet vermiştir. Bu makalede, günümüze ulaşan nota yazıları üzerinden yapılacak incelemelerinin bahsi geçen sorunların olumsuz etkilerinin indirgenmesinde fayda sağlayabileceği önermesi ile yola çıkılmıştır. Makalede, Sûzinâk makamındaki ve Yunus Hz.’ne ait “Aşkın ile âşıklar” ve “Taştı rahmet deryâsı” güfteleriyle okunan bir ilâhînin beş farklı yazılı nüshası karşılaştırılmıştır. Nüshalar arasında dikkat çeken farklılıkların daha çok usûl çerçevesinde gerçekleşmiş olması; sözlü olarak yaratılan, daha sonra sözlü kültür ortamında belli bir süre aktararak değişimini sürdüren eserin yazıya geçirilmesi sürecinde aksaklıklar yaşandığına işaret etmektedir. Makalede; eserin güfte ve beste özellikleri usûl-vezin-ezgi ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmiş, özellikle ritm kesitleri ve sözlerin beş nüshada sergilediği ilişkiler saptanarak altıncı bir nüsha oluşturulmuştur. İnceleme sonucunda; eserin mevcut nüshalardan farklı bir usûl ile yazılması durumu tartışılarak bu konuda bir öneri getirilmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde nota yazımında usûllerin mertebeleriyle ilgili bazı sorunların da altı çizilmiştir.

Anahtar kelimeler: Bestecilik, edisyon kritik, ilâhî, usûl, Yunus Emre.

ABSTRACT

With the weakening of the system *meşk* in traditional Turkish music, some empty holes appeared in some areas like composition, performing and education. Thus, musical pieces were started to be written down for the purpose of not letting them being forgotten. Neglecting of some knowledge

about some music details in the sheets of music that were focused on this conserving purpose, caused the musicians of the post-meşk period, to be devoid of this knowledge and the practice of it. This study was written for ensuring some benefits with neutralizing could be done on the negative effects of some of the problems mentioned by the musical analysis of the sheets of music that reached today. Five different editions of a hymn in the *makam Sûzinâk*, with different lyrics “Aşkın ile âşıklar” belonging to Yunus Emre and “Taştı rahmet deryâsı”, were compared in this article. The differences between the editions mostly occurring on *usûl*, points out the problems that had been in the process of writing down the musical piece which had been created and continuously transmitted during a certain time in oral culture. In the article, lyrical and compositional specialities of the musical pieces are analysed, especially relationships between lyrics and the rhythm settlements of the editions are spotted and a sixth edition is created. In the edition that came out at the end of the analysis, a new *usûl* that is different from the available editions was found, discussed and used. And also some problems were revealed on the *usûl* levels in music writing styles in traditional Turkish music.

Keywords: Composition, edition critic, hymn, *usûl*, Yunus Emre.

GİRİŞ

Geleneksel Türk müziğinin yüzyıllar boyunca sürekliliğini ve muhafazasını sağlayan, usta çırak ilişkisi zeminine kurulu olan meşk geleneğinin zayıflayarak yaygınlığını ve verimliliğini kaybetmeye başlaması sonucunda; repertuvar, bestecilik, icracılık ve eğitimcilik gibi alanlarda zamanla bir takım boşluklar oluşmaya başlamıştır. Söz konusu değişime paralel olarak Avrupalı nota yazım yönteminin kullanımının artması, repertuvarın muhafazasını sağlamak konusundaki ihtiyacı gidermek için yaygın olarak benimsenmiştir. Fakat süreç içinde yazıya geçirilen eserlerin, nasıl ve hangi detaylarla icra edileceği gibi bilgilerin nota yazılarında ihmâl edildiği görülmektedir. Bunun sebebi olarak ise, Popescu-Judetz’e göre; o dönemlerde geleneksel Türk sanat müziğinde nota yazılarının amaçlarının genellikle “bilinen bir eseri hatırlamak, unutulmasını engellemek” olduğu varsayımı olarak gösterilebilmektedir (Kaygusuz 2014: 1466). Daha ileriki dönemlerde bile, örneğin radyo provalarında, yeni öğrenilecek eserler ezberlenene kadar notanın sadece hocanın önünde olduğuna dair kayıtlar mevcuttur (Ayas 2014: 329). Dolayısıyla, yazıya geçirme ve hatta yazma süreçlerinde tempo, *usûl* mertebesi gibi unsurlara özen gösterilmemiş olması, birer eğitim aracı haline gelen nota yazıları üzerinde eksik kaldıkça unutulmaya ve dejenerasyona açık hale gelmesine sebep olmuştur.

Problem, Amaç ve Yöntem

Yukarıda tasvir ettiğim doğrultuda yön alan müzik eğitiminde, meşk yönteminin tam etkili olduğu dönemlerde bilinen birçok bilginin ve uygulanan birçok pratiğin aktarılamayarak unutulmuş olduğu görülmektedir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçen ve günümüze ulaşan eserler üzerinden bugün yapılacak detaylı incelemeler, meşk sistemindeki çok boyutlu müzik tecrübelerini anlaşılabilir, öğrenilebilir ve nihâyetinde öğretilbilir kılmak yolunda neredeyse elimizdeki tek araçtır.

Bu makalede bestecisi bilinmeyen, sözlü gelenekte yıllar içerisinde çokça okunmuş, çeşitli nüshaları (edisyonları) oluşmuş, yazılı repertuvarda Yunus Hz.’ne ait farklı iki güfteyle karşımıza çıkan bir Sûzinâk ilâhî, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri, usûl-vezin-ezgi ilişkilerinden yola çıkılarak ele alınmıştır. Eserin oluşturduğum nüshası üzerinde, müzik cümleleri parantez içinde küçük harflerle, müzik cümlecikleri ise rakamlarla belirtilmiştir. Bağ işaretiyle de başlangıç ve bitiş noktaları gösterilmiştir. Bu şekilde usûl/usûl birimleri ve müzik cümlesi/müzik cümlesi yapıtaşları arasındaki ilişkiyi gözlemlenebilir kılmak amaçlanmıştır.

Eserin, beş nüshası incelenmiştir. Mevcut nüshalar ve çalışma içinde oluşturulan özgün nüsha makalenin sonunda yer almaktadır. Mevcut nüshalardan dört tanesi Kânûnî Cüneyt Kosal’a bir tanesi de Neyzen Halil Can’a aittir. Bu beş nüshada ezgi farklılıkları olsa da esas dikkat çekici farklar ezginin usûle yerleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nüshalarda aynı ezgi Düyek ve Sofyân usûllerinde yazılmış, 2/4, 4/4, 8/8 olarak ölçülmüştür. Eserin, hangi usûlün neresinden başladığı konusunda net bir sonuca varılamaması, usûller vurularak eser okunduğunda ezginin kuvvetli ve zayıf zamanlarının, eserin kuvvetli ve zayıf zamanlarıyla uyuşmaması gibi sebepler eseri ölçmek için farklı bir usûl arayışını gerekli kılmaktadır. Bu sebeple hâl-i hazırda ezginin uygulandığı usûller ve kuvvetli zayıf zaman/vuruş özellikleri ezgiyi destekleyebilecek özellikteki usûller esere uygulanarak denemeler gerçekleştirilmiştir.

Karşılaştırmalar yoluyla tespit edilen kurguyu en iyi ifade ettiği düşünülen ezgilerin beş farklı nüshadan seçilmesiyle tamir edilen müzik metni ile yeni bir nüsha oluşturmuştur. Çalışmada, bu yeni nüshanın bir ilk şekil ya da otantik nüsha olduğu iddia edilmemekle birlikte, daha ziyade geleneksel yaratma yollarının ve estetik tutumun tartışılabileceği zeminde bir örnek oluşturulmak amacı ile yola çıkılmıştır.

Nüshaların karşılaştırılmasına geçilmeden önce şunu söylemek gerekir ki Cüneyt Kosal ve Halil Can gibi yazarların notaları olmasaydı bu ve benzeri çalışmaların yapılması imkânsızlaşır. Dolayısıyla bu makale esas odak noktası olan beste özelliklerinin sözlü ortamdaki yazılı ortama aktarıldığında nerede ve nasıl gözlenebileceği önermesi sunmanın yanı sıra, geleneksel Türk sanat müziği hafızasının önemli bir kısmını sağlayan nüshaları eleştirmekten ziyade zenginleştirebilmek, anlaşılabilir kılmak amacını barındırmaktadır.

Nüshaların Özellikleri

İncelenen nüshaların en belirgin ayırt edici özellikleri şu şekilde tesbit edilmiştir:

1 numaralı nüsha: Halil Can nüshasıdır. 21 Nisan 1968, Erenköy tarihli ve “*Taştı rahmet deryâsı*” güftesiyle yazılmıştır. Usûlü, Düyek olarak yazılmış, donanıma 4/4 olarak işaretlenmiştir. Bir dörtlük esle başlamaktadır. Hemen ardından “bağlantı terennümü” olarak nitelendirebileceğimiz, beyitler (güftenin ele alınışına göre kıt’alar) ve terennümler arasında bağlantıyı sağlayan “hû Allah” sözleriyle okunan kısmın ardından ilk müzik cümlesi başlamaktadır. Sözlerin ve asıl terennümün bestesinin başlangıcı, ölçünün son dörtlüğünde yer almaktadır. Sekiz ölçüde bir, ölçü sonuna çift çizgi çekilmiştir. Eser sonuna dönüş konulmamıştır.

2 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle yazılmıştır. Notayı yazan kişi ismi olarak “*Yüksel*” ismi okunsa da Cüneyt Kosal imzâsı olmasından dolayı, onun ismiyle ele alınmıştır. Bu nüshada, “*İstanbul Radyosu*” notu okunmaktadır. Usûl, 8/8 olarak işaretlenmiştir. Ezgi, asıl sözlerle bir dörtlük sustan sonra başlamaktadır. Baştaki ilk dörtlüğün kapsadığı seslerin ise dönüşte kullanılmak üzere yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu haliyle 1. nüsha ile karşılaştırılınca darplar 4/4 ölçü içerisinde tamamen farklı yerlere denk gelmektedir.

3 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle yazılmıştır. 3.10.1985 tarihli ve “*Vakıf’da okunduğu şekliyle...*” notu düşülmüştür. Usûl 4/4 olarak işaretlenmiştir. İlk mısra ve müzik cümlesi, ilk ölçünün son dörtlüğüyle başlamaktadır. İkinci mısraın bitimiyle ezgi en baştan tekrar edilerek terennümle devam etmekte ve diğer sözlerle tekrar edilmektedir.

4 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle yazılmıştır. “*Türk Tasavvuf Müsıkîsi Vakfı*” ismi ve logosuyla yazılmıştır. Usûlü, Sofyan olarak yazılmış, 4/4 olarak işaretlenmiştir. Tahminen

3. numaralı nüshanın yeniden yazılıp Cüneyt Kosal tarafından imzâlanmış bir başka nüshasıdır. Karar dolabı eklenmiştir.

5 numaralı nüsha: Cüneyt Kosal nüshasıdır. “*Aşkın ile âşıklar*” güftesiyle ve “*Cihangir tertibi kelime-i tevhidi ilâhî, Sûzinak makamında Düyek usûlünde*” notuyla yazılmıştır. Usûl, 2/4 olarak işaretlenmiştir.

Güfteler

Nüşhalarda kullanılmış olan iki güfte de yapısal olarak birbirine çok benzemektedir. Güfte iki farklı dizilişle, kıt’alardan ve beyitlerden müteşekkil olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıt’alarla yazılan kuruluş “Koşma” biçimine, beyitlerle yazılan kuruluş ise “Musammat Koşma” (Albayrak 2002: 226-227) biçimine benzemektedir.

Güftenin kıt’alardan ve beyitlerden müteşekkil olarak ele alınışlarındaki hece veznini belirleyen durakları tablodaki gibidir:

Tablo 1: Bend Oluşumuna Göre Hece Veznindeki Durak Yapıları

					+				+				+				
1.	Taş	tı	rah	met		der	yâ	sı		Gark	ol	du		cüm	le	â	sî
2.	Aş	kın	i	le		â	şık	lar		Yan	sın	yâ		re	sul	al	lah
Kıt’a				4		3						3		4			
Beyit								7		7							

Tabloda görüldüğü gibi güfte kıt’alara ayrıldığı zaman, (4+3), (3+4), (4+3), (3+4) olarak mısralar içinde durakların asimetrik ve alışılmadık bir usûlde dağıldığı anlaşılmaktadır. Güftelerin diğer kıt’alarında ise duraklar, bazı yerlerde ilk kıt’aya uyarken, bazı yerlerde mısralar arasında bağımsız devam etmektedir. Güftelerin sözlü gelenek içerisinde ilk hallerinden oldukça farklılaşmış olabilecekleri göz önünde bulundurulursa toplam hece sayısının sabit tutulması kaydıyla bazı kısımların güftelerin esas yapısal simetrisinden uzaklaşmış olabileceği söylenebilir. Yine de iki güftenin de ilk kıt’alarının aynı asimetrik durak yapısına sahip olması dikkat çekicidir. Bu yapısal özelliklerle beraber güftelerin ezgideki durumları ise usûl sorgulandıktan sonra incelenecektir.

Usûl

Nüshaların karşılaştırıldığı başlıktan da anlaşılacağı üzere, eserin hangi usûlde bestelendiği konusunda net bir bilgi yoktur. Eserin ilk 4/4 ölçünün neresinde sözlerle birlikte başladığı konusu bile nüshalar arasında çelişkilidir. Nota yazılarında belirtilen usûller, nüshalarda ilk iki darplarından itibaren bile, ezginin kuvvetli ve zayıf zamanlarını destekleyememektedir. Ayrıca bir ilâhîde (özellikle de bir zikir ilâhîsinde) bestenin eksik ölçüyle başlıyor olması kullanışlı olmayan ve sorgulanabilir bir durumdur. Bu sebeplerden dolayı eserin esas usûlünün zamanla unutulmuş olabileceği, eseri sadece hatırlamak amacıyla yazılan notaların kolay okunması amacıyla yazılan 2/4, 4/4, 8/8 gibi usûllerin zamanla esas usûlün yerine geçmiş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca donanımdaki değişime işaretlerinin kolay uygulanması, eserin kolay okunması gibi sebeplerle büyük usûllerin 4/4 gibi ölçeklerle ölçüldüğü de bilinmektedir (Karadeniz ty:52).

Eser, müzik cümlelerine ve müzik cümleciklerine ayrıldığında da ortaya çıkan yapının dört ve sekiz zamanlı ölçeklendirmeleri aşacak şekilde geniş bir yapı olduğu görülmüştür. Nota yazısı üzerinde müzik cümlecikleri işaretlendikten sonra anlam bütünlüğü oluşturan ve ezgi-güfte birleşimi bakımından simetri gösteren iki büyük yapı, yani müzik cümlesi, bir de eser boyunca sürekli tekrar eden bu iki müzik cümlesini, ikinciden birinciye olmak üzere bağlayan bir “bağlantı terennümü” cümlecigi ortaya çıkmıştır. Bu bağlantı terennümü, tek başına bir müzik cümlesi ifâdesini taşımasa da eser sürekli kendimi tekrar ettiği için hem ikinci müzik cümlesinin, hem de ardından gelecek olan birinci müzik cümlesinin bir parçası gibidir. Bağlantı terennümü olarak adlandırdığımız kısım “Hû Allah” sözleriyle yazılmış dört dörtlük nota süresine sahip kısımdır.

Müzik cümleleri güftenin $7+7=14$ hecesinden oluşmaktadır ki bu da bestecinin güfteyi beyitler halinde düşündüğünü göstermektedir.

Bahsedilen ilk iki müzik cümlesi süre bağlamında ölçüldüğünde, ikisinin de 28 zamanlı olduğu görülmektedir. Bir müzik cümlesinin bir usûlle sınırlanması gerektiği gibi bir kural olmasa da, mısraların bestelerinin ve eserin müzik cümlelerinin eşit sürelerle bestelenmesi yaygın bir bestecilik davranışdır. Özellikle büyük usûllerde bir müzik cümlesi tek bir usûlle ölçülebilmektedir. Nitekim en nihâyetinde müzik cümlelerinin sürelerinin toplamında $28 \times$ (müzik cümlesi sayısı) kadar usûl zaman birimi olacağı kesindir. Bu durum da eserin usûlünün 28 sayısının çarpanlarından veya çarpanlarının katlarından oluşan bir usûl olabileceği fikrini

kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla usûl eğer 2/4, 4/4, 8/8 değil ise -ki hiçbirisi bestenin başlangıçtan itibaren dahî kuvvetli ve zayıf zamanlarını desteklememektedir- ya 28 sayısının içinde bulunan 7 çarpanını barındıran bir usûl olmak zorundadır ya da 7 veya 7x kadar ölçüyle yazılmış olması gerekmektedir. İncelenen nüshalarda tek ve asal sayı olan 7 sayısı sebebiyle 2'ye 4'e ve 8'e bölerek ölçeklendirme tam olarak yapılamamıştır ki nota yazıları eksik ölçüyle veya bağlantı terennümü dediğimiz kısımla başlatılarak bu duruma nota yazarları tarafından bir çözüm aranmıştır. Nota yazarlarının 7 çarpanını ölçü sayısında kullanmamış olması ise bahsedilen küçük usûllerin eserin esas usûlünü ifade edemeyişinin bir ispatı gibidir. Hem bu usûlleri kullanıp hem de ezgiyi usûl başından başlatmak çok çok daha ahenksiz bir duyuma sebep olmaktadır. Bu duruma bir çözüm arayışının farklı nüshaların oluşmasına sebep verdiği düşünülebilir. Çünkü büyük resme bakılarak usûl vurulmadan eser okunduğunda sürekli kendini tekrar eden bir beste olduğu için nüshaların hepsi aynı ezgiyi icra ettirebilmektedir. Nüshaların arasındaki ezgisel farklar ise, yapısal özellikleri etkileyecek kadar önem arz etmediği ve icrâda dahi bazı kısımları aynı derecede yorumlanarak değiştirilebileceği düşünüldüğü için, nüshaların uygun görülen bir harmanıya seçilerek ele alınmıştır.

Bu noktada küçük usûller olan 2/4, 4/4, 8/8 elendikten sonra, geriye 7 ve 7'nin katları kadar zamana sahip usûller denenmiştir. 7/4 Devr-i Hindî usûlü aynı önceki usûller gibi matematiksel olarak müzik cümlelerine oturmuş fakat oldukça ahenksiz bir sonuç vermiştir. 14/4 Devr-i Revân da aynı sonucu vermiştir. Geriye 28 zamanlı olan Frengi Fer', Devr-i Kebir ve Remel usûlleri kalmıştır.

Görüldüğü gibi bir eserin usûlünün tesbit edilmesi gerekiyorsa ve küçük usûller elendiyse, müzik cümlelerinin doğru tesbit edilip bütün ve tek bir usûl ölçüsü olarak değerlendirilmesi mümkün olabilmektedir.

Büyük usûller arasından aynı zamana sahip usûllerin bu gibi durumlarda birbirlerinden ayırt edilebilmesi ise hayli zor olabilmektedir. Bunun sebebi olarak usûlün, bestecinin kullandığı biçimsel ve yarı ezgisel bir kalıp olması, velleleleriyle yoruma açık olması, ezgiyi destekleyen sadece iki çeşit frekansa (sağ ve sol kudüm) sahip bir sürekli bas ezgisi gibi görev alması... olarak söylenebilir. Besteci, eseri usûl üzerine inşa eder ve öyle icrâ eder. Daha sonra o eser üzerine başka usûl vurulabilse de bu, bestecinin duymak istediği doğru kombinasyon olmayacaktır.

Büyük usûllerin karıştırılması ve yanlış anlaşılmasıyla ilgili Râuf Yektâ Türk Mûsikîsi maddesinde, zamanın müzisyenlerinin 64/4 Hâvî usûlünde bazı

eserleri, usûlün zorluğundan dolayı 32/4 Hafif usûlüne bölerek okuduğundan ve bunun derhal terkedilmesi gereken bir yanlış olduğundan bahseder (Yektâ 1986: 116-121).

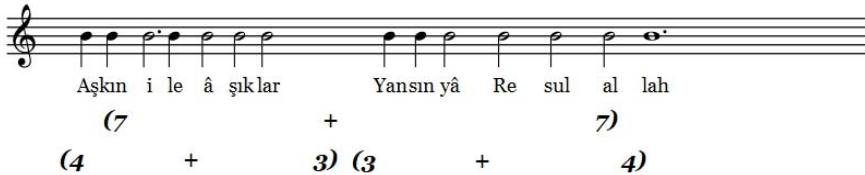
Bu bilgiler doğrultusunda çalışmamda, aynı zamana sahip usûller önce esas darplarıyla ele alınarak eleme yapılmıştır. Daha sonra hâlen daha uyum gösteren usûller var ise, usûllerin velveleleri dikkate alınarak usûl tesbit edilmiştir. Dikkat edilirse buraya kadar usûllerin mertebelerinden bahsedilmemiştir ki bu bilgi de inceleme sonunda elde edilebilmiştir.

Frenği Fer usûlü ezgiyle beraber okunduğunda ikinci darbında eserdeki kuvvet değişimine tepki verememektedir. Üçüncü ve dördüncü darbında ise ezgideki yoğunlaşma farklı bir usûl fâdesine ihtiyaç duymaktadır. Yine Râuf Yektâ'nın Türk Müsîkîsi maddesinde yer alan bilgilere göre bu usûlün ortaya çıkışı, Kânûnî Sultan Süleyman zamânında Fransa'dan gelen müzisyenlerin etkisiyle, tıpkı Frenkçîn usûlü gibi "3 zamanlı usûllerin tesirinde" ortaya çıkmıştır (Yektâ 1986: 116-121). Dolayısıyla usûlün ilk dört darbındaki iki üçlü grubu eserde bulamamak da Frenği Fer'i bu eser için elemektedir. Aynı zamanda bu usûl, Râuf Yektâ'da 14/4'lük olarak, Yılmaz Öztuna'da 28/4'lük olarak ele alınmıştır (Öztuna 2006: 299). İleride göreceğimiz Devr-i Kebir (14/2 veya 28/4) örneğinde olacağı gibi bu usûl de 28'lik değerlendirilecekse, 14 zamanlı oluşundaki hâlinin yarısı birimle ölçülmelidir ki usûlün ağır mertebesiyle karışması engellenebilsin. Burada Râuf Yektâ'nın usûl şeması 28 birimlik hâliyle ele alınmıştır.

Frenği Fer' Usûlü



Hece Dizilimi



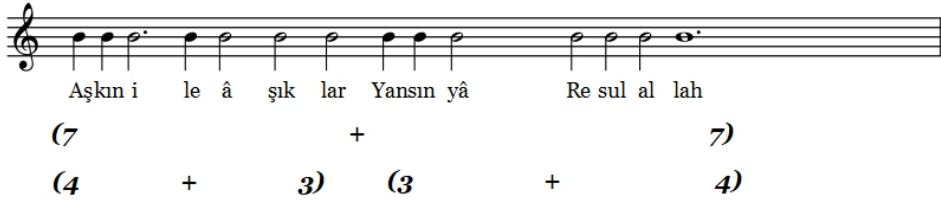
Şekil 1: Frenği Fer' Usûlü ve Hece Dizilimi

Remel usûlü ise dördüncü darbında ezgiye kıyasla oldukça kuvvetli kalmaktadır. Aynı zamanda 12. darbıyla beraber usûlde oluşan velvele ezgide karşılığını bulamamaktadır. Usûlün karar kısmında ise (tâhek te ke te ke) ezginin karara gidişiyle usûlün karara gidişi tam bir âhenk gösterememektedir. Burada Râuf Yektâ'nın usûl şeması dörtlük mertebesiyle ele alınmıştır (Yektâ 1986: 127).

Remel Usulü

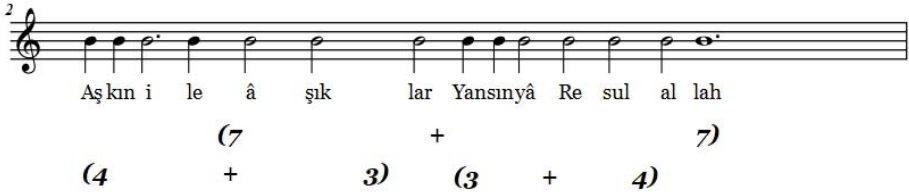


Hece Dizilimi



Şekil 2: Remel Usûlü ve Hece Dizilimi

Geriye kalan Devr-i Kebir usûlü ise ezgiyi tam olarak ifâde edebilmektedir. Usûlün ilk velvelelendiği kısım ve karara gittiği kısım ezgide de tam olarak karşılığını bulabilmektedir. Burada üçüncü darba gelen kısımdaki darp ortasından başlayan “-le (veya -rah)” hecesinin ezgisi belirleyici unsurlardan biri olmuştur. Çünkü bu kısım diğer iki usûlde, usûlün kuvvetli darbına denk gelirken, Devr-i Kebir usûlünde zayıf darba denk gelmektedir. Usûllerin kuvvetli zamanlarının içerisinde yapılan hece girişleri ve kuvvet değişimleri çok zor tolere edilirken, görüldüğü gibi zayıf zamanlarda bu durumlar uyumlu ve ustaca geçişlere zemin hazırlamaktadır. Burada Yılmaz Öztuna'nın usûl şeması ele alınmıştır (Öztuna 2006: 228). Râuf Yektâ'nın şemasında, dokuzuncu darptan itibaren olan uzun süreli zayıf zamanlar birleştirildiği ve bir, ikilik süre ardışık olan kuvvetli darptan eksiltildiği için ezginin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır (Yektâ 1986: 121).

Devr-i Kebir Usulü**Hece Dizilimi**

Şekil 3: Devr-i Kebir Usulü ve Hece Dizilimi

Böylece, eserin esas usulünün Devr-i Kebir olabileceği fikri oldukça kuvvetlenmektedir.

Mevcut nüshaların yazıldıkları mertebeler dikkate alınıp taklit edilecek olunursa, ortaya çıkacak olan nota yazısı 28/8 olarak ölçülmelidir. Fakat Devr-i Kebir usulünün diğer örnekleriyle eser karşılaştırılınca, (Örneğin Tanbûrî Ali Efendi'nin Sûzidil Peşrevi) tempoların hemen hemen aynı olduğu ve bu eserlerin dörtlük mertebeye notaya alınmış olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden eser 28/4 olarak yeniden yazılmıştır. Devr-i Kebir usulünün kendisini araştırdığımızda ise, Râuf Yekta ve İsmail Hakkı Özkan'ın eserlerinde, bu usulün esasen, 14/2 olarak ölçüldüğü bilgisine ulaşılmaktadır. Buradaki bilginin sebebi 28/4 olarak yazılan bir notada ise usulün darplarının daha çok ikilik notlardan oluşuyor olmasıdır. Zîrâ dörtlük birim alınarak yapıldığı tasavvur edilen icrâlarda, eser özelliğini kaybetmektedir. Şöyle ki, eğer eser bir tempo tutularak tek vuruşlarla okunacaksa, bu vuruş 28 dörtlükten veya 14 ikilikten oluşan bir nota üzerinde ikilik olmalıdır. Esasen bu durum, sadece bir oran orantı meselesinin bir başka mertebeye aktarımıdır. Çünkü aynı oran 28/8 yazılan bir notanın 14/4 olarak okunması durumunda da vardır. Fakat günümüz nota repertuarındaki Devr-i Kebir yazım alışkanlığı, 28/4 şeklinde geliştiğinden ve bu eserlerin tempolarının hemen hemen incelediğimiz ilâhîyle aynı olduğu görüldüğü için bu çalışmada oluşturulacak yeni nüsha, önceki

nüshalardan bir mertebe daha ağır olarak notaya alınmıştır. Şunu belirtmek gerekir ki bu “ağırlık” eserin icrâsını etkileyecek bir durum olarak değil, sadece nota yazısı konusunda Türk müzik repertuarının geneline göre yapılan bir uyarılama olarak anlaşılmalıdır.

Tanbûrî Cemil Bey de, Rehber-i Mûsikî’de usûllerin belirli bir tempolarının olduğunu, usûl mertebelerinin tempo farklılıklarını belirlediğini belirtmektedir (Cevher 1993: 19). Söz konusu uyarılama bu bilgi ışığında tesbit edilerek yapılmıştır.

Bütün bu değerlendirmelerden sonra oluşturulan nüshada, en çok kullanılan “Aşkın ile âşıklar” güftesi kullanılmıştır.

Biçim Kurgusu

Yeni oluşan nüsha üzerinde usûlün daha iyi anlaşılıp diğer dizelerle karşılaştırılabilmesi için, A4 boyutuna yatay şekilde yazılan nota biçim kurgusu üzerine artık somut bir fikir verebilir hale gelmiştir. Bir Devr-i Kebir ölçüsü, bu bağlamda bir ölçü olarak yazılmıştır. Bu şekildeki bir yazım, usûlün anlaşılabilmesini ve göz ardı edilmemesini sağlamaktadır.

Eser usûl geçkisinden veya çok belirgin bir yapısal değişiklikten etkilenerek oluşan bir “bölüm” (Akdoğan 1995: 119) değişimine sahip değildir ve tek bölümlüdür. Bölümler çalışmanın yönteminde büyük harfle formüleştirildiği için bu eserde de tek bölüm olmasına rağmen bu durum büyük harfle belirtilmiştir (Çırak 2015: 3). Müzik cümlecikleri sayılarla, müzik cümleleri küçük harflerle belirtilmiştir. Müzik cümleleri güftele birlikte düşünüldüğünde, bestecinin güfteyi 7+7 hece vezninde beyitler halinde ele aldığı ortaya çıkmaktadır.

Elde edilen veriler neticesinde ortaya şöyle bir biçim kurgusu çıkmaktadır:

$$A[a(1,2) + b(3,4,5)] + [a(1,2) + b(3,4,5)]$$

Tablo 2: Eserin Biçim Kurgusu

A	[a(1,2)	+	b(3,4,5)]	+	[a(1,2)	+	b(3,4,5)]
	1. mısra		2. mısra		Terennüm		Terennüm

Terennüm kısmı, güftenin orijinalinde olmadığı, bestecinin kendi inisiyatifiyle ve güftenin bestesinin tekrarıyla seslendirdiği bir kısım olduğu için şablonda yer verilmiştir.

Şablonda görüldüğü üzere 1. mısra + 2. mısra + Terennüm biçimi dikkat edilirse meyânî eksik bir “Nakış” (Tanrıkorur 2011: 182) biçimindedir ki bu da eserin Türk müziğinde “Şarkı” türünün yaygınlaşmasından önce bestelenmiş olabileceği konusunda bir fikir uyandırmaktadır. Örneğin; Hamâmîzâde İsmâîl Dede Efendi’nin de bu biçimde bestelenmiş ilâhileri mevcuttur. (Örneğin Arazbar ilâhî “Ben yürürem yâne yâne”) Fakat incelediğimiz eserde mısra’ ve terennüm bazındaki kurgu bu duruma uysa da terennümün mısra’ların bestelerinin tekrarı olması açısından farklılık göstermektedir.

Mısra’lar ve Besteleniş Üslupları

Eser, mısralar ve müzik cümlecikleri detayında incelendiğinde ise ortaya, güfte besteci tarafından ne kadar beyitler halinde düşünülerek bestelenmişse de, güftenin koşma halindeki uyaklı mısra’lara (beyit içindeki iç uyaklar olarak da düşünülebilir) da vurgu yapıldığını gösteriyor ki bu mısralar birbirleriyle uyaklı ve redifli olduğu için bestelenirken de buralarda müzik cümlecikleri bitirilerek uyaklar kuvvetlendirilmiştir.

Her iki müzik cümlesi de yapısal olarak (b) cümlesinin bağlantı terennümü hariç birbirleriyle aynıdır. Müzik cümleciklerinin ilk beş dörtlüğü sanki ayrı ve belli belirsiz bir cümlecik gibidir ki bunun da güftenin koşma halindeki duraklarının etkisiyle ortaya çıktığı söylenebilir. 3+4 duraklı mısralarda bu beş dörtlük, 3 heceden sonraki durağı çok uygun bir şekilde ifâde edebilmektedir. Eser, 5 numaralı müzik cümlecigiyle sürekli bir döngüde olduğu için bitirileceği zaman usûl eksik kalmaktadır. Bu durumu telâfi etmek için kaynak nüshalardan bir tanesinde (4 numaralı nüsha) karar dolabı yazılmıştır.

Asgarî derecede de hecelerin birbirlerine göre frekans yüksekliği-alçaklığı bakımından konumları göz önünde tutulmuştur. Kullanılan nüshalar arasında da ezgilerde farklılıklar tesbit edilen kısımlarda bu ölçütle ilişkilenebilen ezgiler seçilmiştir. Örneğin; cümleciklerin başlarındaki kelimeler (aş-kın, â-şık, yan-sın, ve-rir...) genellikle kelimelerin doğasında olduğu gibi ilk heceleri yüksek, ikinci heceleri alçak perdeden seslendirilecek şekilde bestelenmiştir.

SONUÇ

Geleneksel Türk müziğinde meşk sisteminin zayıflamasıyla nota yazısı kullanımı yaygınlaşmıştır. Notanın sadece icra edilecek eseri hatırlamak için kullanılıyor olması, kısa sürede çok fazla sayıda eserin nota yazarları tarafından

sözlü kültürde unutulmadan yazıya geçirilmesi gerekliliği ve aciliyeti, dönemin müzisyenleri arasında nota okur-yazarlığının yeterince yüksek olmaması gibi sebepler etkisiyle de yazılan notalar, eser hakkındaki detaylardan mahrum olarak günümüze ulaşmıştır. Aynı esere ilişkin sözlü kaynakların çeşitliliği, aynı yazılı kaynağın farklı kişilerce yorumlanarak yeniden yazılması, nota yazım yaklaşımlarındaki ihtilaflar gibi etkenlerle çeşitli yazıya geçirilen eserlerin farklı nüshaları ortaya çıkmıştır.

Bu yüzden, Geleneksel Türk müziği eserleri üzerinde yapılacak incelemeler, ilk planda mevcut nüshaların çok yönlü ve detaylı bir şekilde incelenmesini ve karşılaştırılmasını gerektirmektedir.

Ele aldığım Yunus Hz.’ne ait iki farklı güfiteyle okunan Sûzinâk ilâhî üzerinde söz konusu nüsha inceleme ve karşılaştırmasını uygulanınca ilk göze çarpan problem usûl darplarının ve ezginin kuvvetli zayıf noktalarının estetik tercihlerle açıklanamayacak boyutta örtüşmemesi olmuştur. Nüshalarda, Düyek veya Sofyan olarak gösterilip 2/4, 4/4, 8/8 olarak ölçülen usûllerde hem ezginin yerleştirildiği yerler farklıdır, hem de bu usûller ve bu usûllere yapılan ezgi yerleştirmelerinden hiçbiri eseri tam anlamıyla ifade edememiştir. Nüshalar arasındaki bu farklar durumun ihtilafını ispatlar niteliktedir.

Daha sonra eser müzik cümlelerine ve müzik cümleciklerine ayrılarak ve kuvvetli-zayıf zamanlar tanınmaya çalışılarak mümkün olabilecek büyük ve küçük usûller ezgi üzerinde denenmiştir. Küçük usûllerde ortaya çıkan belirgin uyumsuzluktan sonra büyük usûllerden, eserin ölçü sayılarına uygun düşecek hacme ve orana sahip olanlar tespit edilmiştir. Sonuçta, Devr-i Kebir usulünün elimizdeki ezgi ile örtüştüğü görülmüştür.

Eserin Devr-i Kebir usûlünde yeniden yazılmasıyla yeni bir nüsha oluşturulmuştur. Bu nüsha üzerinden eserin usûl-vezin-ezgi ilişkileri, müzik cümleleri ve müzik cümlecikleri etkisinde yapısal kurgusu ve tesbit edilebilen bestecilik özellikleri üzerinde durulmuştur.

Çalışma sonucunda, eserin usûlünün, sözlü kültür ortamı koşullarında bestelendiğinde büyük olasılıkla Devr-i Kebir olduğu, güftenin ikili bendler (beyitler) olarak ele alındığı ancak musammat koşma biçiminden dolayı oluşan iç kafiye ve durakların gözetildiği, bu durumun müzik cümle ve cümleciklerine yansıdığı tespit edilmiştir. Biçim şemasına göre eserin, meyânsız bir nakış olarak bestelendiği, fakat terennümün ilk iki mısra’ın ezgisiyle okunduğu ortaya çıkmıştır. Usûl ve biçim anlaşıldıkça eserin, şarkı türünün yaygınlaştığı dönemden önce bestelenmiş olabileceğine dâir bir fikir oluşmuştur.

Suzinâk İlâhî

Düyek

Hu 'Allah lâ i lâ he il lâl lah lâ i lâ he il lâl lah
 la i lâ he il lâl lah lâ i lâ he il lâl lah Hu 'Allah ta'at
 rah met der ya sı qarkol du cüm le sı döziht ta bin
 ma' na sı lâ i lâ he il lâl lah Hu 'Allah bu dur

Taşdı rahmet deryası qarkol oldu cümle üstü
 Dört kitabın ma'nası LÂİLÂNE İLLALLAH

Budur semânı hası Siler kalbin pâisi
 Tem-i a'gam duâsı LÂİLÂNE İLLALLAH

Ezanların kelimesi Akşın şerhî bit ucu
 Vay ne güzel kesici LÂİLÂNE İLLALLAH

Gönül buşcundan deşer Akşın rahmet yağut
 Hakkin bilisgin öşer LÂİLÂNE İLLALLAH

Cennetden çıktı Akşın Dünyaya basdı kadem
 Buru der idi her dem LÂİLÂNE İLLALLAH

Yânis deşunu dedü Yânis yürek aşk odu
 Mevlânın güzel adı LÂİLÂNE İLLALLAH

Aşkın ile âşklar gıftısı ile de

21. Nisan 1968
 Erzurum

Taşın Gelimelî İstih

İstanbul Radyosu **Ş U Z İ N Â K İ İ Ş H İ**
(aşkın ile aşkıklar)

İlah aşkın ile aştık lar yansın
gölse ni se ven le re kıl ge
gölse ni se ven ki ş i verir
a ş k y u n u s u n o s n i l m i

y e r e s u l î â f i l a h i ç i p
f a s t e b l e r e a m i n
y â l u n a b e ş i i k i
ş e f a e t k â n i a l e m

a ş k ı n g e r e b i n k e n s i n y e r e
o l e n t e n l e r e c e n s i n y e r e
e i h e n g ü n e ş i s e n s i n y e r e
l e r i n s u k t e n i s e n s i n y e r e

s u l a l l e h h u ş i
s u l e l l e h h u ş i
s u l e l l e h h u ş i
s u l e l l e h h u ş i

aşkın ile aşkıklar yansın yeresülallah
içip aşkın şerebin kensin yeresülallah
Şol seni sevenlere kıl şefaet anlara
Mümin olan tenlere censin yeresülallah
x x
Şol seni seven kişi verir yoluna bağı
İki cihan güneşi sensin yeresülallah
Aşk yunusun cem ilmi şefaet kâni
Alemlerin sultanı sensin yeresülallah.

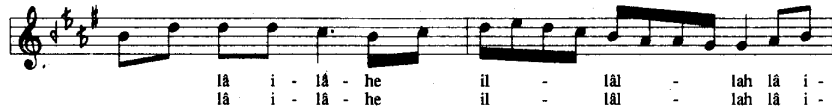
YUNUS.EMRE



Usûl : Sofyan

SÜZİNĀK İLĀHİ

AŞKIN İLE AŞIKLAR

Güfte : Yunus Emre
Beste : ?

lah

Aşkın ile aşıklar
Yansın yâ Resûlâllah
İçip aşkın şarabın
Kansın ya Resûlâllah

Şol seni seven kişi
Verir yoluna başı
İki cihan güneşi
Sensin yâ Resûlâllah

Şol seni sevdi Sübhan
Oldun kamuya sultan
Canım yoluna kurban
Olsun ya Resûlâllah

Âşıkım ol dildäre
Bülbülüm şol gülzäre
Seni sevmeyen n³re
Yansın yâ Resûlâllah

Şol seni sevenlere
Kıl şefaat anlara
Mü'min olan tenlere
Cansın yâ Resûlâllah

Âşık Yunus'un cânı
Hilm ü şefaat kânı
Âlemlerin sultânı
Sensin yâ Resûlâllah

TÜRK TASAVVUF MÜSİKİSİ VAKFI

Cihangir tertibi kelime-i terkihi ilâhî
Şizimâk makamında düğün

Al lah la ^{usulüne} la he il lâl lah la i la he
 la he il lâl lah la i la he
 il lâl lâl la i la he il lâl lâl
 la he il lâl lâl la i la he il lâl lâl

24-81-947

Ö. İmreli

KAYNAKÇA

- Albayrak, Nurettin (2002). *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ankara: TDV Yayınları. C.26, S. 226-227.
- Akdoğan, Onur (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Ayas, Güneş (2014). *Müzik İnkılabı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Cevher, Hakan (1993). *Rehber-i Müstakî*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Çırak, Cem (2015). "Hacı Ârif Bey'in Kürdili Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Karadeniz, Ekrem (ty). *Türk Müsıkisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, Nermin (2014). "19. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Türk Müziğinin Kısa Bir Hikâyesi". *Yeni Türkiye*. S.57: 1464-1471.
- Özkan, İsmail Hakkı (2013). *Türk Müsıkisi Nazariyâtı ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Öztuna, Yılmaz (2006). *Türk Müsıkisi*. Ankara: Orient Yayınları. C.1.
- Popescu-Judet, Eugenia (2007). *Türk Müsiki Kültürünün Anlamları*. Çev. Bülent Aksoy.
- Sûzinâk İlahi 1
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=63080&mode=1&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 2
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=23752&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 3
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=21815&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 4
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=18378&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Sûzinâk İlahi 5
http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=11679&mode=2&sessionid=323101182 Erişim Tarihi: 30.05.2018
- Tanrıkorur, Cınuçen (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsıkisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Yektâ, Râuf (1986). *Türk Müsıkisi*. Çev. Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.