

T.C
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**ŞEYH GÂLİB'İN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNDE USÛL-
VEZİN İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ali YILDIRIM

HAZIRLAYAN
Serda TÜRKEL

ELAZIĞ-2005

T.C
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**ŞEYH GÂLİB'İN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNDE USÛL-
VEZİN İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bu tez / / 2005 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Danışman

Doç. Dr. Ali YILDIRIM

Üye

Üye

Yukarıdaki jüri üyelerinin imzaları tasdik olunur.

Doç. Dr. Ahmet AKSİN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi

Serda TÜRKEKEL

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Elazığ- 2005, Sayfa:V+ 97

“Şeyh Gâlib'in bestelenmiş şiirlerinde usûl-vezin ilişkisi” başlıklı çalışmamız, usûl-vezin arasında var olduğunu savunduğumuz ilişkiyi, Şeyh Gâlib'in din-dışı olarak adlandırdığımız sözlü mûsikî formlarıyla bestelenmiş eserleri içinde göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amacımızın hem Klasik Türk Müziği hem de Edebiyat alanı okuyucuları tarafından iyice anlaşılabilmesi için giriş bölümünde, Şeyh Gâlib'in hayatı, eserleri, edebî kişiliği vb., birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerde, usûl-vezin anlatılarak usûl-vezin ilişkisi, ayrıca sözlü mûsikî formları, terennümler ve terennüm dışı lafzî süslerle ilgili ön bilgiler yer almaktadır. Dördüncü bölümde ise; tüm bu bilgilerden yararlanmak suretiyle –ekte notaları da sırasıyla verilerek- bestelenmiş eserlerin usûl-vezin, terennümler, terennüm dışı lafzî süsler ve eser içinde yapılan yinelemeler noktasında incelemeleri yapılmıştır. Terennüm ve yinelemeler, usûl-vezin ilişkisi içinde değerlendirilmiş, bu ilişki dahilinde olumlu ve olumsuz yanlarından bahsedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seyh Galip, Usûl-Vezin, Terennümler, Yinelemeler

ABSTRACT

Master Thesis

The Usul-Vezin Relationship in Şeyh Galib's Composed Poems

Serda TÜRKEK

Firat Üniversitesi

The Institute of Social Sciences

Turkish Language and Literature

Elazığ- 2005, Page: V+ 97

The study named "The Usul-Vezin Relationship in Şeyh Galib's Composed Poems" aims to show the relationship between usul and vezin which we argue in the works of Şeyh Galib composed by verbal music forms called apart from religion. In order to make our aim understood better by both the readers of Classical Turkish Music and Literature fields, the Introduction part includes Şeyh Galib's life, works, literary style etc.; the first, second and third parts include the relationship between usul and vezin by telling each as well as short explanations about verbal music forms, terennüms and lafzi ornaments apart from terennüm. In the fourth part, several examinations have been made concerning usul-vezin of composed works, terennüms, lafzi ornaments apart from terennüm and the repetitions made in the work. Terennüms and repetitions have been evaluated within the relationship of usul-vezin and its advantages and disadvantages have been mentioned according to this relationship.

Key Words: Seyh Galip, Usûl-Vezin, Terennüms, repetitions

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I-IV
ÖN SÖZ.....	V
GİRİŞ.....	1
1. ŞEYH GÂLİB.....	11
1.1. Şeyh Gâlib'in Hayatı:	11
1.2. Şeyh Gâlib'in San'atı:.....	12
1.3. Şeyh Gâlib'in Dili:.....	13
1.4. Şeyh Gâlib'in Etkisi:.....	13
1.5. Şeyh Gâlib'in Eserleri.....	14
1.5.1. Divan:.....	14
1.5.2. Hüsn ü Aşk:	15
1.5.3. Şerh-i Cezire-i Mesnevi:.....	16
BİRİNCİ BÖLÜM	17
1. Şeyh Gâlib'in Bilinen Bestelenmiş Şiirleri.....	17
2. Şeyh Gâlib'in İncelediğimiz Şiirlerinin Metni	20
İKİNCİ BÖLÜM.....	33
1. Aruz Vezni	33
1.1. Aruz Kalıpları	37
2. Usûl ve Usûl Çeşitleri	38
2.1 Zamanlarına Göre Usûllerimiz	39
2.1.1. Küçük Usûller:.....	39
2.1.2. Büyük Usûller:.....	40
2.2. Darblarına Göre Usuller	41
2.2.1. Küçük Usuller:.....	41
2.2.2.Büyük Usûller:.....	45
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	59
1. SÖZLÜ MÛSİKÎ FORMLARI.....	59
1.1. Kâr:	59
1.2. Kârçe:.....	60
1.3. Kâr-ı Nâtik:.....	60

1.4. Beste:	61
1.5. Ağır Semâî:	62
1.6. Yürük Semâî:	63
1.7. Şarkı:	63
1.8. Köçekçeler:	64
2. TERENNÜMLER	64
2.1. Lafzî Terennüm:	65
2.2. İkâî Terennüm:	66
3. TERENNÜM DIŞI LÂFZÎ SÜSLER	66
3.1. Güfte başında –En çok <i>Ah</i> , daha az <i>Yâr</i> ve <i>Ey</i> :	66
3.2. Güfte ortasında – <i>ah, aman, hey</i> :	67
3.3. Güfte sonunda – <i>vay, efendim, gel cânım, gel efendim, meded ey, gel aman</i> aman, hey cânım:	67
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	68
1. İNCELENEN ESERLER	68
1.1. Mâhur Yürük Semâî	68
1.1.1. Usûl-vezin uyumu	68
1.1.2. Terennümler:	69
1.1.3. Yinelemeler:	70
1.2. Arazbâr-Bûselik Nakış Yürük Semâî	70
1.2.1. Usûl-Vezin Uyumu:	71
1.2.2. Terennümler:	72
1.2.3. Yinelemeler:	73
1.3. Tahir Bûselik Beste	74
1.3. 1. Usûl-Vezin Uyumu	75
1.3.2. Terennümler	76
1.3.3. Yinelemeler	77
1.4. Gerdaniye Beste	77
1.4. 1. Usûl-Vezin Uyumu	77
1.4.2. Terennümler	78
1.4.3. Yinelemeler:	79
1.5. Nişâburek Nakış Ağırsemâî	79

1.5.1. Usûl-vezin uyumu:.....	79
1.5.2. Terennümler:.....	80
1.5.3. Yinelemeler:.....	81
1.6. Nihâvend Ağırsemâî	81
1.6.1. Usûl-vezin uyumu:.....	82
1.6.2. Terennümler:.....	83
1.6.3. Yinelemeler:.....	83
1.7. Hicâzkâr Ağırsemâî	83
1.7.1. Usûl-vezin uyumu:.....	84
1.7.2. Terennümler:.....	85
1.7.3. Yinelemeler:.....	85
1.8. Sipihr Ağırsemâî	86
1.8.1. Usûl-vezin uyumu:.....	87
1.8.2. Terennümler:.....	87
1.8.3. Yinelemeler.....	88
1.9. Acem Ağır Semâî.....	88
1.9.1. Usul-Vezin Uyumu:.....	89
1.9.2. Terennümler:.....	89
1.9.3. Yinelemeler:.....	91
1.10. İsfahan Şarkı	91
1.10.1. Usûl-vezin uyumu:.....	91
1.10. 2. Terennümler:.....	92
1.11. Acemaşîrân Şarkı	93
1.11.1. Usûl-vezin uyumu.....	94
1.11.2. Terennümler:.....	94
1.11.3. Yinelemeler:.....	94
1.12. Muhayyer Sünbüle Şarkı	95
1.12.1 Usûl-vezin uyumu.....	95
1.12. 2. Terennümler:.....	96
1.12.3. Yinelemeler:.....	96
1.13. Uşşâk Şarkı	96
1.13.1. Usûl-Vezin Uyumu:.....	97

1.13.2. Terennümler:.....	97
1.13.3. Yinelemeler:.....	97
1.14. Arazbâr Şarkı	98
1.14.1. Usûl-Vezin Uyumu:.....	98
1.14.2. Terennümler:.....	99
1.14.3. Yinelemeler:.....	99
1.15. Evcmâye Şarkı	99
1.15.1. Usûl-vezin uyumu:.....	99
1.15.2. Terennümler:.....	100
1.15.3. Yinelemeler:.....	100
1.16. Kürdilihicâzkâr Şarkı	101
1.16.1. Usûl-vezin uyumu:.....	101
1.16.2. Terennümler:.....	102
1.16.3. Yinelemeler:.....	102
1.17. Hicaz Şarkı.....	103
1.17.1. Zeminde Usûl-Vezin Uyumu.....	103
SONUÇ.....	104
KAYNAKLAR	106
EKLER (NOTALAR)	

ÖN SÖZ

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. Üstattan öğrenilen ve usûl vurulmak suretiyle ezberlenerek icra edilen bu sistem, eserlerin hafızaya kolayca alınmasını amaçlamıştır. Bu amacın, bestekarlarımızı 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 şiirlerini inceledik. Bununla beraber tespit ettiğimiz halde notasına ulaşamayan 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 verdiğimiz bu çalışma, toplam dört bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında Şeyh Gâlib’in hayatı, şairliği, şiirlerinin şekil özelliklerinden bahsedildikten sonra birinci bölümde ‘Güfteler Antolojisi ve Doruktan Doruğa Güfte Şairleri’ kitaplarından tespit ettiğimiz Şeyh Gâlib’in bilinen bestelenmiş şiirlerinin ilk mısraları, incelediğimiz şiirlerin ise metninin tamamı ve vezinleri verilmiştir. İkinci bölümde usûl-vezin ve çeşitleri açıklandıktan sonra Klasik Türk Mûsikîsi usûlleri ile arûz vezni arasındaki ilişkilere değinilmiştir. Üçüncü bölümde Klasik Türk Mûsikîsi sözlü beste formları, terennümler ve terennüm dışı lafzî süslerle ilgili ön bilgi 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

Hem Klasik Türk Mûsikîsine hem de edebiyat alanına hizmet edeceğini düşündüğümüz bu çalışmanın kendi alanında benzer çalışmalardan farklı bir boyut taşıdığını söyleyebiliriz. Bu itibarla söz konusu çalışma bu türden yapılacak çalışmalar içinde bir 'ilk örnek' olarak düşünülebilir. Bu özelliğine bağlı olarak çalışmanın bir takım yanlışlıklar veya eksiklikler içermesi mümkündür. Bu eksikliklerin daha sonraki çalışmalarda giderileceği inancındayım.

Çalışmam sırasında beni yönlendiren, bilgisini ve fikirlerini benden esirgemeyen kıymetli hocam Doç. Dr. Ali YILDIRIM'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca ilgi ve yardımlarını gördüğüm Arş. Gör. Ahmet Doğan ile hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Serda TÜRKEKEL

ELAZIĞ-2005

GİRİŞ

1. ŞEYH GÂLIB*

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 ve 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 cereyanın en başarılı ismi olmuştur.

Şeyh Gâlib, Mustafa Reşit adında bir mevlevînin oğludur. Annesinin adı da Emine Hatun'dur. Büyük babası da Mevlevî olan Gâlib, 1171/1757-58'de İstanbul'da Yenikapı Mevlevîhanesi'ne yakın bir evde doğdu. Kaynaklardan öğrenildiğine göre Gâlib, muntazam bir öğrenim görmedi. 'Esrar Dede Tezkiresi', onun, babasından 16. yy. Mevlevî 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; Mevlevî Hoca Neş'et Süleyman'dan (ö. 1749) istifa 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 Kalemî'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 mesnevisi 'Hüsn'ü 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 söylenmek mümkün olmadığı gibi orada ne kadar kaldığı da bilinmemektedir. Ancak anne ve babasının onun hasretine dayanamaması yüzünden bazı kimselerin yardımıyla Konya Mevlevîhânesi Çelebisi Seyyid Ebu Bekir Dede'den müsaade alınarak, çilesini tamamlamak için İstanbul'a geri döndü. Gâlib binbir günlük

* Şeyh Gâlib'in Hayatı, Sanatı, Dili, Etkisi ve Eserleri kısmı çoğunlukla Haluk İpekten'in "Şeyh Gâlib'in Hayatı, Sanatı, Eserleri" adlı eserinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

çilesini doldurup 1787'de dede, daha sonra da şeyhi olan Ali Nutkî DedeEfendi'den hilâfet aldı. Bu tarihten sonra işşle az uğraştı; kendini daha ziyade ilmî çalışmalara verdi. 1204/1790'da Sütlüce'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, zihnî 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 tarafla dikkati çeken romantizmi ve dış alandaki görüntüleri kendine göre mânâlandırarak 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 donanmâ-yı 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 anlaşılmaktadır. 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-bendlerini ve başka manzumelerini tahmis etmiştir. Daha sonra Keçecizade İzzet Molla'nın (1785 – 1829) şairimizin şiirlerinin sihriyle 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 kaside, 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 3. 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 bulundurmamaktan 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 eserin 'kitabın yazılış sebebi' kısmında, bir mecliste, Nâbî'nin *Hayrâbâd* adlı kitabının övüldüğünü, meclistekilerin ona benzer bir eserin yazılamayacağına birleştiklerini, Nâbî'nin de hikayesinin konusunu İranlı şair Şeyh Attâr'dan aldığını 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 itibariyle 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'ın 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 yayımlamışlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Şeyh Gâlib'in Bilinen Bestelenmiş Şiirleri

1. Açıldı bağçe-i reng ü bûda bâr-ı bahâr
(Tahirbûselik – Zencîr – Hacı Fâik Bey)
2. Açıl ey gonca-leb nûr eylesin bezmi tekellümler
(Sipîhr – 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-sipih-i sînem dâğ-ı mahabbet kevkebet
(Şevkutarab – Hafîf - 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 ârifin
(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)
(Nişâburek – 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 siyekâra 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 Şiirlerinin Metni

1.

Açıldı bâğçe-i reng ü bûda bâr-ı bahâr
Pür etdi gülşeni hep tuhfe-i diyâr-ı bahâr

Nihâlin ağzı köpürdü şükûfe zann etme
Cihânı eyledi dîvâne cûybâr-ı bahâr

Sadeğ değıldir eder çâk zehre-i bahrı
Figân-ı aşk ile ebr-i güher-nisâr-ı bahâr

Esîrdi cûş-ı mahabbetle ehl-i sevdâ hep
Dimâğa bûy-ı cünûn verdi rûzgâr-ı bahâr

Nigâh-ı dîde-i hûn-hâr-ı aşk kîmyâdadır
Füyûz menba'idır subh-ı pür-nigâr-ı bahâr

Çemen bir allı yeşilli kumâş-ı dîbâdır
Ki târ u pûdu reng-i ebr-i dest-kâr-ı bahâr

Değıl mukâbil-i gül-bûs-ı hatt-ı la'li bana
Ger olsa gonca-i hûrşîd yâdigâr-ı bahâr

Geçer bu devr-i gül ü mül hemân güler yüzdür
Çemende meclis-i işretde bergüzâr-ı bahâr

Zemîni tâzeledi feyz-i hâme-i Gâlib
Eğerçi köhnedir eş'âr-ı abdâr-ı bahâr

2.

Geçdi zahm-ı tîr-i hecrin tâ dil-i nâ-şâdîma
Merhamet ey gamze-i câdû yetiş imdâdîma

Öyle bî-hûş eyledin âzâr ile kim tab'ımı
Gelmez oldu bir dahı lutf-ı kelâmın yâdîma

Bî-muhâbâ eylerim ben geşt-i sahrâ-yı cünûn
Rahmet olsun mülk-i aşkı vakf eden ecdâdîma

Ol çerağ-ı lâle-i derdim bu gülzâr içre kim
Âşiyândır sîne mürğ-i dâğ-ı mâder-zâdîma

Mekteb-i şerm ü edebde olmuşum sâhib-sebak
Öğredirdim dersimi her fende ben üstâdîma

Perçemin göster perîşân eyle hâl-i zârımı
Gelmesin lutf eyle sultânım hâlel mu'tâdîma

Meclis-i ehl-i sühanda yek kalemdir bu gazel
Es'adâ söz var mı hüsn-i tab' u isti'dâdîma

3.

O bâlâ-kad aceb serv-i hırâmân oldu gittikçe
Kıyâmet kopdu pek âşûb-ı devrân oldu gittikçe

Gel ey bîgâne-meşreb gitme semt-i cevre insâf et
Fîrâkınla benim hâlim perîşân oldu gittikçe

Ümid-i katre-i cûd u kerem der-kârdır derken
Varıp cûy-ı sirişkim reşk-i umman oldu gittikçe

O meh kaldırdı dest-i merhabâyı bizden el çekdi
Uyup ağyâra âşıkdan gürîzân oldu gittikçe

Düşüp Ferhâd u Kaysın isrine râh-ı mahabbetde
Gönül güm-geşte-i kûh u beyâbân oldu gittikçe

Ya mahz-ı dâd-ı Hak ya himmet-i ahbâbdır bilmem
Ki Gâlib sözlerin mahsûd-ı akrân oldu gittikçe

4.

Uyup baht-ı siyekâra per olduğum kaldı
Hevâ-yı zülf ile bergeşte-sâmân olduğum kaldı

Sözü ağyâra imiş hayf ol tûtî-i cân-bahşın
Benim âyîne-veş mebhût u hayrân olduğum kaldı

Nihâl-i kâmetinden mîve-çîn-i vasl olam derken
Akıp cûlar gibi hâk ile yek-sân olduğum kaldı

Görüp çeşm-i humâr-âlûdu derd etdim dil-i zâra
O sahbâdan harâbât içre vîrân olduğum kaldı

Budur dâd u sitâd-ı dehrden sûd u ziyân ancak
Hezârân ârzûdan bir peşîmân olduğum kaldı

Ben âh etdikçe güldü bezm-i hüsnün mâh-rûyânı
O meclisde yanıp şem'-i şebistân olduğum kaldı

Ayağımla tutdum dâmına pîr-i harâbâtın
Fakat mescid-be-mescid bir gürîzân olduğum kaldı

Çıkardı gevher-i yek-dânemi gavvâs-ı endîşem
Hemân genc-i sadefde bunca pinhân olduğum kaldı

Zelîhâ-yı zamân ömr-i azîzim gasb edip Gâlib
Cüvânlık âleminde pîr-i Ken'ân olduğum kaldı

5.

Yokmuş bir âha ey gül-i ra'nâ tahammülün
Bağrın ne yakdın âteş-i hasretle bülbülün

Yek-rengdir zebân-ı hakîkatda hüsn ü aşk
Bâng-ı hezâr şu'lesidir âteş-i gülün

Dûzah-nişîn-i âteş-i fakr olduğun kalır
Ey Âhîret-harâb tehîdir tevekkülün

Tekrârlarla şübheleri dâniş anlama
Gel ârif ol ki ma'rifet olsun tecâhülün

Yıkamaz binâ-yı hâne-i şatrancı zelzele
Zâhid şikest-i dilde abesdir ta'ammülün

Merdânelik asâleti meydânda bellidir
Hayber günü babasını kim sordu Döldülün

Gâlib ma'ârifin de safâsı değer velî
Canân vasfıdır hele aslı tagazzülün

6.

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

7.

Efendimsin cihânda i'tibârım varsa sendendir
Mîyân-ı âşıkanda iştihârım varsa sendendir

Benim feyz-i hayâtım hâsılı rûh-ı revânımsın
Eğer ser-mâye-i ömrümde kârım varsa sendendir

Veren bu sûret-i mevhûma revnak reng-i hüsnündür
Gülistân-ı hayâlim nev-bahârım varsa sendendir

Felekden zerre mikdâr olmadım devrinde rencîde
Ger ey mihr-i münevver âh ü zârım varsa sendendir

Senin pervâne-i hicrânınım sen şem'i vuslatsın
Be-her şeb hâhiş-i bûs u kenârım varsa sendendir

Şehîd-i aşkın oldum lâlezâr-ı dağdır sînem
Çerâğ-ı türbetim şem'i mezârım varsa sendendir

Gören ser-geştelikte gird-bâd-ı deşt zann eyler
Fenâ-ender-fenâyım her ne varım varsa sendendir

Niçün âvâre kıldın gevher-i galtânın olmuşken
Gönül âyinesinde bir gûbârım varsa sendendir

Şafak-tâb eyledin peymânemi hûn-âb ile sâkî
Sabâh-ı sohbet-i meyden hûmârım varsa sendendir

Sanadır ilticâsı Gâlibin yâ Hazret-i Monlâ
Başımda bir külâh-ı iftihârım varsa sendendir

8.

Gelince vâ'd-i visâle bahâneler söyler
O şâh-ı kişver-i hüsn ü bahâ neler söyler

O fitne gözlere hayretdetim acebdir kim
Şu hastalıkla ne şîrîn fesâneler söyler

Tel ehki dâmına dil-bestedir ki tanbûrun
Birer birer sühan-ı aşkı dâneler söyler

İşitmemişdir o âlem-harâbın evsâfın
Fakîh sohbet-i helvâda hâneler söyler

Nevâ-yı aşk ile nây-ı gelûsu Mansûrun
Makâm-ı dâra münâsib terâneler söyler

9.

Ârzû-yı vuslatın her-dem dil-i pâkimdedir
Gevher-i aşkın sadefveş sîne-i çâkimdedir
Dâ'imâ bu şübhe ammâ tab'-ı gamnâkimdedir
Kangı âşıkdır senin gönlünde gönlün kimdedir

Pîş-i râhında senin ey şâh-ı hûbân bende çok
Dâd-hâhın hadden efzûn sâ'il-i hânende çok
Yalnız bir ben değil efgende çok hâhende çok
Kangı âşıkdır senin gönlünde gönlün kimdedir

Perçemin sevdâsı her şeb kîl ü kâlimdir benim
Bahs-i zülfün çok zamânlardır hayâlimdir benim
Sormak ayb olmazsa sultânım su'âlimdir benim
Kangı âşıkdır senin gönlünde gönlün kimdedir

İmtiyâza kâ'ilim ben terk-i ağıâr istemem
Bildiğimdir hüsn-i âlem-gîrin inkâr istemem
Toğrısın söyle bana aldatma bâzâr istemem
Kangı âşıkdır senin gönlünde gönlün kimdedir

Perçemindir Gâlibi bî-sabr u sâ mân eyleyen
Tal'atın mir'âtıdır uşşâkı hayrân eyleyen
Gerçi sensin herkesin gönlünde cevlân eyleyen
Kangı âşıkdır senin gönlünde gönlün kimdedir

10.

Bülbül erip bahâra yine âh âh âh
Başladı âh u zâra yine âh âh âh
Hat geldi rûy-ı yâra yine âh âh âh
Anber döküldü nâra âh âh âh

Ol mâh-pâre tutdu sitem ü resm râhını
Geh zâhir etdi gâh nihân etdi mâhını
Seyr eyle halka halka o zülf-i siyâhını
Kasd etdi târümâra yine âh âh âh

Terk etdi istirâhât-ı leyl ü nehârı dil
Âh ü enîn ile geçirir rûzgârı dil
Derd ü gamınla kalmamış iken karârı dil
Etmekde ber-karâra yine âh âh âh

Yüksek uçup gurûr ile ol gayret-i melek
Bir dem mûrâdım üstüne devr etmedi felek
Feryâdı perde perde çıkardım sipihre dek
Bak âh-ı bî-şümâra yine âh âh âh

Gâlib o gül-izâra olup mübtelâ hemân
Sevdâ-yı aşkın etmededir iddi'â hemân
Ol âteş ile yanmadadır dâ'imâ hemân
Âh etmeyip ne çâre yine âh âh âh

11.

Ey nihâl-i işve bir nev-res fidânımsın benim
Gördüğüm günden beri hâtır-nişânımsın benim
Ben ne hâcet kim diyem rûh-ı revânımsın benim
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Derd-i aşkın ben senin bîhûde izhâr eylemem
Lâf edip âh u enîni kendime kâr eylemem
Hâsılı âlem bilir bu sırrı inkâr eylemem
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Ey gül-i bâğ-ı vefâ mâ'lûmun olsun bu senin
Hâr-ı cevrinle şehâ terk eylemem pîrâmenin
Ölme var ayrılma yokdur öyle tutdum dâmenin
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Gâhi inkâr eyleyip gâhi dönüp ikrârdan
Aksini seyr eylerim âyînede dîvârdan
Gerçi bu sûretle pinhân eylerim ağıyardan
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülf-i sünbüle
Oldu Gâlib perde-i âhım muhayyer sünbüle
Herçi bâd-â-bâd bağlandım hevâ-yı kâküle
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

12.

Fâriğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni
Böyle yazmış alnıma kilik-i kazâ sevdim seni
Ben bu sözden dönmezim devr eyledikçe nüh felek
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Bend-i peyvend-i dilim ebrû-yı gaddârındadır
Rişte-i cem'iyetim zülf-i siyeh-kârındadır
Hastayım ümmîd-i sıhhat çeşm-i bîmârındadır
Bir devâsız derde oldum mübtelâ sevdim seni

Ey hilâl-ebrû dilin meyli sanadır toğrusu
Sûy-ı mihrâba nigâhım kec-edâdır toğrusu
Râ kaşından inhirâf etsem riyâdır toğrusu
Yâ savâb olmuş veyâ olmuş hatâ sevdim seni

Bî-gubârım hasret-i hattınla hâk olsam yine
Sıhhatım rûh-ı lebindedir helâk olsam yine
Tığ-ı gamzenden kesilmem çâk çâk olsam yine
Hâsılı bî-hûde cevr etme bana sevdim seni

Gâlib-i divâneyim Ferhâd u Mecnûna salâ
Yüz çevirmem olsa dünyâ bir yana ben bir yana
Şem'ine pervâneyim pervâ ne lâzımdır bana
Anlasın bî-gâne bilsin âşına sevdim seni

13.

Ey nihâl-i işve bir nev-res fidânımsın benim
Gördüğüm günden beri hâtır-nişânımsın benim
Ben ne hâcet kim diyem rûh-ı revânımsın benim
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Derd-i aşkın ben senin bîhûde izhâr eylemem
Lâf edip âh u enîni kendime kâr eylemem
Hâsılı âlem bilir bu sırrı inkâr eylemem
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Ey gül-i bâğ-ı vefâ ma'lûmun olsun bu senin
Hâr-ı cevrinle şehâ terk eylemem pîrâmenin
Ölme var ayrılma yokdur öyle tutdum dâmenin
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Gâhi inkâr eyleyip gâhî dönüp ikrârdan
Aksini seyr eylerim âyînedede dîvârdan
Gerçi bu sûretle pinhân eylerim ağıyardan
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülf-i sünbüle
Oldu Gâlib perde-i âhım muhayyer sünbüle
Herçi bâd-â-bâd bağlandım hevâ-yı kâküle
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

14.

Fâriğ olmam eylesen yüzbin cefâ sevdim seni
Böyle yazılmış alnıma kilik-i kazâ sevdim seni
Ben bu sözden dönmezim devr eyledikçe nüh felek
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Bend-i peyvend-i dilim ebrû-yı gaddârındadır
Rişte-i cem'iyetim zülf-i siyeh-kârındadır
Hastayım ümmîd-i sıhhat çeşm-i bîmârındadır
Bir devâsız derde oldum mübtelâ sevdim seni

Ey hilâl-ebrû dilin meyli sanadır doğrusu
Sûy-ı mihrâba nigâhım kec-edâdır doğrusu
Râ kaşından inhirâf etsem riyâdır doğrusu
Yâ savâb olmuş veya olmuş hatâ sevdim seni

Bî-gubârım hasret-i hattınla hâk olsam yine
Sıhhatim rûh-ı lebindedir helâk olsam yine
Tîğ-ı gamzenden kesilmem çâk çâk olsam yine
Hâsılı bîhûde cevri etme bana sevdim seni

Gâlib-i dîvâneyim Ferhâd u Mecnûna salâ
Yüz çevirmem olsa dünya bir yana ben bir yana
Şem'ine pervâneyim pervâ ne lâzımdır bana
Anlasın bîgâne bilsin âşına sevdim seni

15.

Güzelsin bî-bedelsin nâz-perversin dilârâsın
Değilsin bî-vefâ ammâ ki gâyet bî-muhâbâsın
Ne mâ'nidir uzatsan destini bûs etse âşıklar
Kolun bükmezlere bir pâdişâh-ı âlem-ârâsın

16.

Tedbîrini terk eyle takdîr Hudânındır
Sen yoksun o benlikler hep vehm ü gümânındır
Birden bire bul aşkı bu tuhfe bulanındır
Devrân olalı devrân erbâb-ı safânındır

Aşıkda keder neyler gan halk-ı cihânındır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır

Mey-hâneyi seyr etdim uşşaka matâf olmuş
Teklîf ü tekellümden sükkânı mu'âf olmuş
Bir neş'e gelip meclîs bî-havf u hilâf olmuş
Gam sohbeti yâd olmaz meşrebleri sâf olmuş

Aşıkda keder neyler gan halk-ı cihânındır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır

Ey dil sen o dildâra lâyık mı değilsin yâ
Da'vâ-yı mahabbetde sâdık mı değilsin yâ
Özrü nedir Azrânın Vâmık mı değilsin yâ
Bu gam ne gezer sende âşık mı değilsin yâ

Aşıkda keder neyler gan halk-ı cihânındır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır

Mahzûn idi bir gün dil mey-hâne-i ma'nâda
İnkâra döşenmişsin efkâr düşüp yâda
Bir pîr gelip nâ-gâh pend etdi ale'lâde
Al destine bir bâde derd ü gamı ver bana

Aşıkda keder neyler gan halk-ı cihânındır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır

Bir bâde çek efzûn kap meclisde zeber-dest ol
Atma ayağın taşra mey-hânede pâ-dest ol
Alçağa akar sular pây-ı huma düş mest ol
Pür-cûş olayım dersen Gâlib gibi ser-mest ol

Aşıkda keder neyler gan halk-ı cihânındır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır

17.

Al gönlümü âyine-i ma'nâdır bu
Senden bana bir sûret-i ra'nâdır bu
Hattın gelip ey mâh utanırsın bir gün
Hüsünle gurûr etme ki dünyâdır bu

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 mûsıkîsinden 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 (müteharrık) 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 Mûsıkîsi 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 çadırla ilgili deyimler oluşu ilginçtir. TEN ‘sabab haff’, 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 Mûsıkîsinin 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

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, sevilmek' ölçüsü koymuştur. Bu ölçüye göre fâ'ilâtün 'sevmeseydim', fe'ilâtün 'sevebildim', mefâ'ilün 'sever misin', mef'ûlü 'sevmezse', fa'ülün '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 kelimelerde 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 'hafifleştirerek' okumaktır. Yani 'mâh' yerine 'meh', 'şâh' yerine 'şeh', 'nigâh' 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’ûlü mefâ’ilün fa’ûlün kalıbında yapılır ki ‘mef’ûlü mefâ’ilün parçalarındaki ‘-lü’ ve ‘me-’ açık hecelerinin birleşerek bir uzun hece oluşturmasıyla bir uyum kesikliği yaratmaktadır. Bu durumda ölçü mef’ûlün fa’ilün fa’ûlün 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’telife

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 Muhtelife

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 cedit (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 Usûlü

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
Hafif 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 Usuller

2.2.1. Küçük Usuller:

Nîm Sofyan

2 DÜM TEK

4 1 1

Semâî

3 DÜM TEK TEK

4 1 1 1

Sofyan

4 DÜM TE KE

4 2 1 1

Türk Aksağı

5 DÜM TEK TEK

4 2 2 1

Yürük Semâî

6 DÜM TEK TEK DÜM TEK

8 1 1 1 1 2

Sengin Semâi

6 DÜM TEK TEK DÜM TEK

4 1 1 1 1 2

Devr-i Hindî

7 DÜM TEK TEK DÜM TEK

4 1 1 1 2 2

Devr-i Tûran

7 DÜM TEK TEK

4 2 2 3

Düyek

8 DÜM TEK TEK DÜM TEK

8 1 2 1 2 2

Müsemmen

8 DÜM TEK TEK

8 3 2 3

Aksak

9 DÜM TE KE DÜM TEK TEK

8 2 1 1 2 2 1

Ağır Aksak

9 DÜM TE KE DÜM TEK TEK

4 2 1 1 2 2 1

Evfer

9 DÜM TE KE DÜM TEK TEK

8 2 1 1 2 1 2

Oynak

9 DÜM TEK TEK DÜM TEK TEK

8 1 1 1 2 2 2

Raks Aksağı

9 DÜM TEK DÜM TEK

8 2 2 2 3

Curcuna

10 DÜM TE KÂ DÜM TEK TEK

16 2 1 2 2 2 1

Aksak Semâî

10 DÜM TE KÂ DÜM TEK TEK

8 2 1 2 2 2 1

Ağır Aksak Semâî

10 DÜM TE KÂ DÜM TEK TEK

4 2 1 2 2 2 1

Lenk Fahte

10 DÜM TEK DÜM TEK TE KE

8 2 3 1 2 1 1

Ceng-i Harbî

10 DÜM TEK DÜM TEK DÜM TEK TEK DÜM TEK TEK

8 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

Tek Vuruş

11 DÜM TEK TEK DÜM TEK TEK

8 2 2 1 2 2 2

Frenkçin

12 DÜM DÜM DÜM DÜM TE KE TE KE TE KE

8 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1

Nîm Çenber

12 DÜM TE KE DÜM TÂ HEK TE KE

8 2 1 1 2 2 2 1 1

İkiz Aksak

12 DÜM TEK TEK DÜM TEK DÜM TEK TEK

8 1 1 1 2 2 2 2 1

Nîm Evsat

13 TE KE TE KÂ DÜM DÜM

8 1 1 1 2 4 4

Şarkı Devr-i Revânı

13 DÜM TEK TEK DÜM TEK DÜM TEK TE KE

8 1 1 1 2 2 2 2 1 1

Bektâşî Devr-i Revânı

13 DÜM TE KE DÜM TEK TEK DÜM TE KE

8 2 1 1 2 2 1 2 1 1

Mevlevî Devr-i Revânı

14 DÜM DÜM TEK DÜM TEK TEK

8 3 2 2 3 2 2

Raksan

15 DÜM TEK TEK DÜM TE KÂ DÜM TEK TE KÂ

8 1 1 1 2 1 2 2 2 1 2

Bektâşî Raksanı

15 DÜM TE KÂ DÜM TE KÂ DÜM TEK TEK

8 2 1 2 2 1 2 2 2 1

2.2.2.Büyük Usûller:

Çifte Düyek

16 DÜM TEK TEK DÜM DÜM TEK TE KE

4 2 4 2 2 2 2 1 1

Fer

16 DÜM TE KE DÜM TEK DÜM TEK DÜM DÜM TEK TE KE

4 2 1 1 2 2 1 1 1 1 2 1 1

Nîm Bereşşân

16 DÜM TEK DÜM TEK DÜM TE KE DÜM DÜM TEK TE KE

8 2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1

Nîm Hafîf

16 DÜM TEK TEK DÜM TEK TEK DÜM TEK DÜM DÜM TEK TE KE

4 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1

Fahte

20 DÜM DÜM DÜM TEK TEK TEK DÜM TÂ HEK TE KE TE KE

4 2 1 1 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1

Durak Evferi

21 TE KE TE KÂ DÜM DÜM TEK TEK

4 1 1 1 2 4 4 4 4

Hezeç

22 DÜM DÜM DÜM TEK DÜM DÜM TEK DÜM TEK DÜM TEK TE KE TE KE

4 2 1 1 2 1 1 2 2 2 2 2 1 1 1 1

Çenber

24 DÜM TE KE DÜM DÜM DÜM TEK TEK TEK DÜM TÂ HEK TE KE TE KE
4 2 1 1 2 1 1 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1

Nîm Sakîl

24 DÜM TE KE DÜM TE KE TE KE DÜM TE KE TE KE DÜM TÂ HEK TE KE
4 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 2 1 1
TE KE
1 1

Evsat

26 TE KE TE KÂ DÜM TEK DÜM DÜM TEK TE KÂ DÜM DÜM
8 1 1 1 2 2 2 2 2 2 1 2 4 4

Besre Devr-i Revâni

26 DÜM DÜM DÜM TEK DÜM DÜM TEK TEK
4 2 3 4 4 2 3 4 4

Frengifer

28 DÜM DÜM DÜM DÜM DÜM TEK DÜM DÜM TÂ HEK TE KE TE KE
4 2 4 2 4 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1

Devr-i Kebîr

28 DÜM DÜM TEK DÜM TEK TE KE DÜM TEK TEK TEK DÜM DÜM TÂ HEK
4 2 2 2 1 1 1 1 2 2 2 2 2 2 2
TE KE TE KE
1 1 1 1

Remel

28 DÜM TE KE DÜM TE KE TE KE DÜM TE KE DÜM DÜM TEK DÜM TEK
2 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 2 2 1 1
DÜM DÜM TEK TE KE
1 1 2 1 1

Muhammes

32 DÜM TE KE DÜM TEK DÜM DÜM TEK TE KE DÜM TEK TE KE DÜM TÂ
4 2 1 1 2 2 2 2 2 1 1 2 2 1 1 2 2
HEK TE KE TE KE
2 1 1 1 1

Hafif

32 DÜM TEK TEK DÜM TEK TEK DÜM TE KE DÜM TEK TEK DÜM TE KE
4 1 1 2 1 1 2 2 1 1 1 1 2 2 1 1
DÜM DÜM TEK TE KE DÜM TEK TE KE DÜM TÂ HEK TE KE TE KE
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

Bereşân

32 DÜM TEK DÜM TEK DÜM DÜM TEK DÜM DÜM TÂ HEK TE KE TE KE
4 4 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1

Darb-ı Hüner

38 DÜM TEK DÜM TEK DÜM TE KE DÜM DÜM TEK DÜM TEK DÜM TE KE
4 2 2 2 2 2 1 1 2 2 2 4 4 4 1 1
TE KE
1 1

Sakîl

48 DÜM TE KE DÜM TE KE TE KE DÜM TE KE DÜM TEK TEK DÜM DÜM
2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 2 2 2 2
TEK DÜM TEK TEK DÜM TE KE DÜM DÜM TEK TE KE DÜM TEK TE KE
2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
DÜM TÂ HEK TE KE TE KE
1 1 1 1 1

Hâvî

64 DÜM TE KE DÜM TE KE DÜM TE KE TE KE DÜM TE KE TE KE DÜM TEK
4 2 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 2
DÜM DÜM TE KE TE KE DÜM TE KE DÜM DÜM TEK TE KE DÜM TEK TE
2 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 2 1
KE DÜM TEK TEK DÜM TEK TEK DÜM TEK DÜM DÜM TEK TE KE
1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1

Darb-ı Fetih

88 DÜM TE KE DÜM TE KE TE KE DÜM TE KE DÜM TEK DÜM TE KE DÜM
4 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 2 2 1 1 2
TEK TEK DÜM TE KE TE KE DÜM TE KE DÜM TEK DÜM DÜM DÜM TE KE
2 2 2 1 1 1 1 2 1 1 2 2 2 2 2 1 1
TE KE DÜM TE KE DÜM TEK DÜM TEK DÜM DÜM TEK TE KE DÜM TEK
1 1 2 1 1 2 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1
TEK DÜM TEK TEK DÜM TEK DÜM DÜM TEK TE KE
2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1

Zencîr

120 DÜM TEK TEK DÜM DÜM TEK TE KE DÜM DÜM DÜMTEK TEK TEK
4 2 4 2 2 2 2 1 1 2 1 1 2 2 2
DÜM TÂ HEK TE KE TE KE DÜM TE KE DÜM DÜM DÜM TEK TEK TEK
2 2 2 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 2 2
DÜM TÂ HEK TE KE TE KE DÜM DÜM TEK DÜM TEK TE KE DÜM TEK
2 2 2 1 1 1 1 2 2 2 1 1 1 1 2
TEK TEK DÜM DÜM TÂ HEK TE KE TE KE DÜM TEK DÜM TEK DÜM DÜM
2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 4 2 4 2 4 2
TEK DÜM DÜM TÂ HEK TE KE TE KE
2 2 2 2 2 1 1 1 1

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 hafif’(ince ip), TE NE ‘sabab-ı sakîl’ (kaba ip), TE NEN ‘veted-i mefrûk’(ayrık kazık), TA Nİ ‘veted-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.

TEN TE NE TE NEN TA Nİ TE NE NEN TE NE NE NEN
Lem e re a la ra’ si ce be lin se me ke ten
Fa i lü fe il fa’ lü fe i lün fe i le tün
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, mûsîkî 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	lün	ün	fa	u	u	lü	ün	mü	te

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
	Mü	te	fa	i	lü	ün	fa	u	u	lü	ün	mü	te

Nîm Bereşân

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 bahâneler söyler” ve “Fârîğ 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	i 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 Hafif’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	ai	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 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
	Me	fa	a	i	i lün	me	fa	a	i	i lü	n	me	

Nîm bereşan

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 usülle hiçbir vezin birebir örtüşmemektedir. Zaten usüllerin vezinler arasında birebir eşi olsaydı şarkılarımızda bir tekdüzelik oluşur ve birbirine çok benzeyen şarkılar bestelenirdi.

Usüllerin ve vezinlerin birbirinden doğmadığını verdiğimiz örneklerle açıklamaya çalıştık. Ancak daha sonra usüllerden 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 türkülerinde ve destanlarında varlığını sürdürmüştür. Bu iki şiir türü birbirinden etkilenerken aruz vezninde bulunmayan sadece mûsikî usüllerine bağlı olarak yeni yeni vezinlerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Fakat bu yeni vezinlere bestekârlar pek rağbet etmemişlerdir.” (C.Tanrıkorur 1998/84-85-86)

Bestekarlarımızın aynı şiirleri aynı usüllerle 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)

Erdoğan Çelikkol (Aksak)

Santurî Ethem (Aksak)

Hasan Fehmi Mutel (Aksak)

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

Hasan Refik Bey (Aksak)

Tanburî Ali Efendi (Aksak)

Bolahenk Nuri Bey (Aksak)

-Bir safâ bahş edelim gel şü 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'ulü Mefa'ilü Mefa'ilü Fe'ulün 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 Mûsikîsinde Güfte Beste Dokusu ve Etkileşimi” başlıklı makalesinde Tanrıkorur’un kendi bestelerinden birinin müsvedde notası üzerine “vezni Mef’ûlü Mefâ’îlü Mefâ’îlü Fe’ûlün olan başka bir güfteleyle değiştir” yazarak bestekarın güftenin aynı aruz kalıbıyla yazılmış başka bir güfteleyle 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 mûsikîsinin notaya aktarılamadığı, var olan bazı nota sistemlerinin kullanılmasının reddedildiği dönemde, taklit ve tekrar üzerine kurulu, her zaman usûl vurarak uygulanan bir eğitim sistemidir.

Meşk, mûsikî 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 karalamasının 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 vurarak eser geçmek esastır ve bunun en önemli nedeni, geçilen eserin hafızaya yerleşmesini sağlamaktır. “Usûlleri oluşturan kuvvetli ve zayıf vuruşların sayı 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 ezberlenemez halbuki kendi usûlleriyle fevkalade kolay ezberlenilir.Çünkü muhtelif nağmeler ve heceler muhtelif darplarla hafızada menkuş kalır. Bunlarla bir haftada ezber edilebilecek bir büyük eser Düyek ile altı ayda ezberlenemez.”(Behar 1993: 16).

Netice itibarıyla Türk Mûsikîsi söze yani şiire dayalı mümkün oldukça meşk sistemi ile üstattan öğrenilen notaya bakılarak değil usûl vurularak ezberlenen bir müziktir.Türk Mûsikîsinde bahsedilen söz yani güftenin anlamı ‘ölçülü kalıplı söz’ olan şiirdir. 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

1.1. Kâr:

Kelime anlamı olarak iş, güç, sanat ekip biçmek anlamına gelen Kâr, Türk Mûsikîsi din-dışı sözlü beste formunun en büyüğüdür. Klasik fasılda Peşrevden sonra okunan ilk sözlü eser olan Kârların güfteleri Farsça'dır (nadiren Türkçe sözlü Kârlar da bestelenmiştir). Kârlar uzun ve çok sanatlı olmaları dolayısıyla bestekârların bestecilik hünerlerini ve sanat güçlerini gösterdikleri eserlerdir. Büyük ve küçük usûllerle bestelenmelerinin yanı sıra içinde usûl değişiklikleri yapılabilir. İçinde usûl geçkisi olan Kârlara 'Kâr-ı musarra' denir. Kârlar genellikle uzunca bir terennüm kısmıyla başlarlar. Kârlar çoğunlukla bent, miyânhâne, terennüm denilen bölümlere ayrılır. Bent sayıları 2'den 5'e kadar değişen Kârlar vardır.

Çok ağır üsluplu, adeta dinî eser izlenimi bırakan Kârlar, makam geçkileriyle de kendilerini gösterirler. Kimi zaman bestelendikleri makamın ismini alırlarken kimi zaman da güfte arasında geçen yada maksadı en iyi belirten kelimelerle adlandırılmışlardır. Kâr-ı Lâlezar, Kâr-ı Ceyhun, Kâr-ı Müneccim ya da Rast Kâr-ı Nev, Dügah Kâr gibi...

Beste tekniği yönünden kesin bir düzeni ve simetrisi yoktur. Kantemiroğlu Kâr'ı şöyle şematize etmiştir:

Birinci şekil

1. İkâî terennüm A+ 1.mısra B+ lafzi terennüm C
2. İkâî terennüm A+ 2.mısra B+ lafzi terennüm C
3. 3.mısra D+ İkâî terennüm E
4. İkâî terennüm A+ 4.mısra B+lafzi terennüm C

İkinci şekil

1. Terennüm A+ 1.,2. mısra B+ terennüm C
2. Terennüm A+ 3.,4. mısra B+ terennüm C
3. Terennüm D+ 5.,6. mısra E+ terennüm F+ terennümün son bölümü C

1.2. Kârçe:

“Küçük Kâr” demek olan Kârçe, Kârların kurallarına göre bestelenir. Ancak Kârlara göre daha kısa ve sade olmalarından dolayı Kârlardan ayrılırlar. Terennümlü ve terennümsüz şekilleri olabilir.

1.3. Kâr-ı Nâtık:

Nâtık kelimesi ‘söyleyen, bildiren’ demektir. Kâr-ı nâtık ise ‘kendi kendini söyleyen eser’ anlamına gelmektedir. Bu durumda akıllara ‘Kâr-ı nâtıklar ne söylüyor, ne bildiriyor’ sorusu geliyor. Kâr-ı nâtıklara bir çeşit Kârdır demek doğru olmaz. Çünkü Kâr-ı nâtıklar için özel yazılan güfteler içinde çeşitli makam ve usûl adları geçer. Bestekârlar güfte içinde adları anılan makam ve usûllere adlarının anıldığı yerde derhal geçiş yaparlar. Bu özelliğiyle Kârdan farkını ortaya koyar. Genel olarak Kârların yapılarındaki bent, terennüm, miyanhane bölümlerinde bestekâr melodiyi dilediği gibi bölüp, anlayıp, bestelemekte serbesttir. Oysa ki Kâr-ı nâtıklar bize adeta bir makam ya da usûl resmi geçidi seyrettiren eserlerdir. Nota yazısının kullanılmadığı dönemlerde Kâr-ı nâtık formu sayesinde makamların birçoğu unutulmaktan kurtulmuştur. Yani bu, bestekârlar açısından sanat ilhamından çok öğreticiliği ve ustalık gösterisini ön plana aldığı bir formdur. Kâr-ı nâtıklar başladıkları makamın adıyla anılırlar ve o makamla sona ererler (istisnai durumları vardır.).

1.4. Beste:

Divân Edebiyatında bazı şiir şekillerinin birbiri arkasına gruplar halinde sıralanmasına yani üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz ve on mısralı şiirlerin yan yana getirilmesine ‘musammat’ denir. Musammatların ikinci sırasında yer alan dört mısralı şiirlere de ‘murabba’ denir ki, bunlar daha sonra şekil ve anlam değiştirerek şarkı formunun temelini oluşturmuştur. Bunların ilk örneklerine Fatih Sultan Mehmet’in ünlü veziri Ahmet Paşa’nın ve onun çevresinde bulunan şairlerin eserlerinde rastlanır. Müselleslerden sonra gelen murabbaların ilk dörtlüğünün her mısrası kendi aralarında, diğer dörtlüklerin ilk üç mısrası da kendi aralarında, diğer bütün dörtlüklerin son mısraları birinci dörtlükle kafiyelidir. Yani murabbaların kafiye düzeni şöyledir:

1. dörtlük: A-A-A-A
2. dörtlük: B-B-B-A
3. dörtlük: C-C-C-A

Büyük bestekârlar, besteleyecekleri eserlerin güftelerini Divan Edebiyatı şairlerinden yahut aruz vezniyle yazılmış benzer şiirlerden seçmişlerdir. Aruz kalıplarının Klasik Türk Mûsikîsinde kullanılmış ve halen kullanılmakta olduğunu, bunların gerek büyük gerekse küçük usûllerle ilişkisi olduğunu ileriki konularda daha geniş açıklayacağımızı söyleyerek, bu ilişkinin bütün sözlü beste formlarında bulunduğunu yalnız özellikle Beste formunda, her zaman büyük usûllerle bestelendikleri için, daha belirgin bir durum aldığını belirtmekte fayda vardır.

Besteler, klasik fasılda Kârdan sonra gelirler. Divan Edebiyatında gazel formunda klasik bir şiirin genellikle iki bazen de bir beytinin Fer, Çenber, Remel, Devr-i kebir, Hafif, Muhammes, Bereşşan, Sakil, Havi, Darb-ı fetih, Zencir veya Darbeyn denilen birleşik büyük usûllerle birinci, ikinci ve dördüncü mısraların aynı, üçüncü mısranın farklı ezgi ile ve her mısra sonuna melodisi hiç değişmeyen bir terennüm eklenerek bestelenmesi, Beste formunun özelliğidir.

Besteler çoğu zaman büyük usûllerle ölçümlerinin yanında bazen küçük usûllerle de bestelenmişlerdir. Ancak bu usûller asla aksak olan usûllerden seçilmez.

Besteler 1. ve 2. Beste olmak üzere iki şekilde kullanılmıştır. Birinciler, ikincilerden nispeten daha uzun usûllerle bestelenmişlerdir. Bazı Beste formlarında terennüm bulunmaz ve bazı Bestelerin terennümü vezinli ve kafiyeli olur.

Murabba Bestelerin şeması şöyledir:

AB+AB+CB+AB

(B'ler hiç değişmeyen terennümü ifade etmektedir.). Bu besteleniş şekliyle murabbanın kafiye düzeninden hiç fark yoktur.

Eğer terennümler her iki mısrada bir geliyorsa, sözlere göre daha uzunca tutulmuş ve lafzi terennüm şeklinde ise bu tarz Bestelere 'Nakış Beste' denir. Ancak sadece terennümlerin uzunluğu nedeniyle bazı Bestelere, Nakış Beste denmiştir. Nakış Bestelerin şeması da şu şekildedir .

1. mısra A+ 2. mısra B+ terennüm C+
2. mısra D+ 4. mısra B+ terennüm C

bazen de

1. mısra A+ 2. mısra B+ terennüm C+
3. mısra A+ 4. mısra B+ terennüm C

şeklinde olabilir. Bunlar en yaygın olanlarıdır. Farklı bestelenen şekilleri de mevcuttur.

1.5. Ağır Semâî:

Klasik takım sıralamasında Ağır Semâî, II. Beste'den sonra gelir. Sözlere Beste formunda olduğu gibi dört mısra, yani murabbadır. Besteleniş şekli de Beste'den farklı değildir. Birinci, ikinci ve dördüncü mısra aynı ezgiyle, üçüncü mısra farklı melodiyle bestelenir ve her mısra sonunda yine değişmeyen bir terennüm bulunur. Besteden farkı ise usûlüdür. Ağır Semâîler: Aksak Semâî (10/8), Ağır Aksak Semâî (10/4), Sengîn Semâî (6/4) yahut Ağır Sengîn Semâî (6/2) usûlleriyle bestelenmek zorundadırlar.

Çoğunlukla aruzun Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün vezninde yazılmış gazellerin genellikle iki, bazen bir beytini kullanırlar. Bunun yanı sıra Aksak Semâî usûlüne uygunluk gösteren 'Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün' kalıbı da bu formda dikkat çekicidir.

1.6. 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 murabbadır 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.

1.7. Şarkı:

Şarkı, nazım olarak Divan Edebiyatı şairlerinin vücuda getirdikleri ve halk şiirinin etkisiyle ortaya çıkmış dörtlü (murabba), beşli (muhammes), altılı (müseddes), yedili (müsebba), sekizli (müsemmen) şiirlerin bestelendiği bir formdur. Şarkılar aruzun çeşitli vezinleriyle yazılmışlarsa da çoğunlukla Aruzun Hezec, Remel ve Recez bahirlerine ait yazılmış güftelerin nadiren bazı büyük usûllerle, başta Aksak(9/8) ve Curcuna(10/8) olmak üzere 10 zamanlıya kadar hemen bütün küçük usûllerle

bestelenmişlerdir. Nedim, Enderunlu Fâzıl ve Enderunlu Vâsıf'ın öncülüğünü yaptığı şarkı formunun dörtlü, beşli, altılı, yedili, sekizli şekilleri varsa da esasen dört mısraya dayanmaktadır. Ancak yine dört mısralı olan ve besteleniş şekli birbirine benzeyen Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî formlarından gidiş ve besteleniş üslubu çok farklıdır. Şarkıların bestekârlar tarafından en çok tutulan beste şeması şöyledir:

A+B+C+B

Birinci mısraya 'zemin' denir ve bu, eserin makamının anlatıldığı kısımdır. İkinci ve dördüncü mısranın melodisi aynıdır ve bu mısralara 'tekrar eden' anlamına gelen 'nakarat' adı verilir. İkinci mısradaki güçlü perdesinde yarım karar yapılırken, dördüncü mısra aynı melodiyle bestelenmekle birlikte kararda, durak perdesinde tam karar yapar. Üçüncü mısra farklı melodili ve makam geçkili kısımdır ki bu bölüm 'miyan' adını alır. Terennümsüz olması, başında ya da sonunda bir aranağme bulunabilmesi, bir ya da birden çok dörtlükten oluşması, şiir mısralarının küçük söz paylarıyla bağlanması ve kendine özgü bir üslubu olması bu formun başlıca özellikleridir. Küçük terennüm bölümleri olan şarkılara da rastlamak mümkündür. Şarkı formu Hacı Arif Bey (1831-1885) ve Şevki Bey (1860-1891) ile gelişmiştir.

1.8. Köçekçeler:

Çengi ve köçek takımlarının oynamaları için bestelenmiş, genel olarak aynı makamda yürükçe, hareketli şarkıların ve türkülerin uzunca ara nağmelerle bağlanmasıyla meydana gelmiş bir beste formudur. Tavşan takımlarının oynamaları için de tavşan havaları denilen bir form vardır.

2. TEREENNÜMLER

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 Mûsikîsinde başka bir anlamı daha vardır: Klasik formlu eserlerin birçoğunda bulunan, bazılarının belli anlamlara

Kârşılık geldiği, bazılarının ise sözlük anlamı olmayan kelime gruplarına Türk Mûsikîsinde ‘terennüm denir.

Klasik Türk Mûsikîsinde terennüm ve formları birbirinden ayrı düşünmemek 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 türdür:

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. TERENNÜM DIŞI LÂFZÎ SÜSLER

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

Mûsıkîmizdeki 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’îlün mef’âîlün mefâ’îlün mefâ’îlün’ 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 aldırarak 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 mlâzimelerinin 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

1. İNCELENEN ESERLER

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 yârîm**

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.

1.1.1. Usûl-vezin uyumu

1.1.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu

6 MÜ TE FÂ' İ LÜN FA Ū LÜN MÜ TE FÂ İ LÜN FA Ū 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.

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 kafîyeye 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 karşılaşılmakla 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 itibarıyla (mütefâ'ilün fa'ûlün) 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

1. 2. Arazbâr-Bûselik Nakış Yürük Semâî

Al gönlümü âyîne-i ma'nâdır bu **vay**
Senden bana bir sûret-i ra'nâdır bu **vay**

Terennüm:

Ey yâr ey yâr ey yâr ey yâr ey amân

Ey dâd ey dâd ey dâd ey dâd ey amân
Bende-i fermânınım âşık-ı nâlânınım
Hüsnüne hayrânınım ey yâr amân amân amân
Senden bana bir sûret-i ra'nâdır bu **vay**

Hattın gelip ey mâh utanırsın bir gün **vay**
Hüsnünle gurûr etme ki dünyâdır bu **vay**

Terennüm:

Ey yâr ey yâr ey yâr ey yâr ey amân
Ey dâd ey dâd ey dâd ey dâd ey amân
Bende-i fermânınım âşık-ı nâlânınım
Hüsnüne hayrânınım ey yâr amân amân amân
Hüsnünle gurûr etme ki dünyâdır bu **vay**

Vezni ahreb olan şiir, Şeyh Gâlib'in 30'uncu rübâisidir. Şiir, Arâzbâr-bûselik makamında, nakış yürük semâî formunda ve formun gereği olarak yürük semâî usûlünde olmak üzere Hacı Sadullah Ağa tarafından bestelenmiştir.

1.2.1. Usûl-Vezin Uyumu:

1.2.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

6 MEF' Ê LÛ ME FÂ Ê LÛN ME FÂ Ê LÛN FA
4 Al gön lü mü â yî ne i ma' nâ dır bu
2 2 1 1 1½ 2 1 1 2 2½ 2½ 6

1.2.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

6 MEF' Ê LÛ ME FÂ Ê LÛN ME FÂ Ê LÛN FA
4 Hat tın ge lip ey mâh u ta nır sın bir gün
2 2 1 1 2 2 1 1 2 2½ 2½ 6

1.2.2. Terennümler:

Şeyh Gâlib'in yürük semâî usûlünde bestelenen şiirlerinden biri olan bu eserin ara terennümleri, incelediğimiz "yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düşdü" mısrayla başlayan yürük semâîyle farklılıklar göstermektedir. Elbetteki iki eserin vezni birbiriyle aynı değildir. Ancak eserler incelendiğinde ara terennüm farklarınının eserlerin vezinlerinden çok, bestekarların terennümleri uygulamak istedikleri yerlerle ilgisi olduğunu görmek mümkün. Kimi eserlerde mısra baslarında "âh, yâr", kimi eserlerde mısra sonunda "vay" kiminde her ikisi de mevcuttur. Çok yaygın olarak gördüğümüz bu terennümlerin dışında çok farklı uygulanan ara terennümler de vardır. Bestekarların eserdeki en özgür alanı olarak tanımladığımız terennüm kısımlarının bestekardan bestekara yahut bir bestekarın herbir eserinde farklılıklar göstermesi olasıdır. Bu durum bestekarın o anda içinde bulunduğu hâlet-i rûhiyesiyle birebir ilişkilidir. Dede Efendi bestelediği yürük semâîsinde mısra baslarında "âh" terennümü kullanırken Hacı Sadullah Ağa aynı usûlü kullandığı eserine eksik ölçü ile girmiş ancak mısra sonlarında "vay" terennümü kullanmıştır. Ölçü başına denk gelen bu "vay" terennümleri güfteye bir anlam katmaktan ziyade, eserde oluşan boşluğu doldurma amaçlıdır. Bestekar, usûl-vezin arasında oluşan bu küçük uyumsuzluğu mısra baslarında "âh" terennümü kullanarak da kapatabilirdi. Ancak belki de bestekâr, "âh" şeklinde bir girişle güfteye hazırlık yapmak yerine, mısra sonlarındaki "vay" terennümüyle mısralara vurgu yapma düşüncesi içine girmiş olabilir.

Eser, nakış yürük semâî formunda bestelendiği için her iki mısradan sonra uzunca bir terennüm kısmına sahiptir.

"Ey yâr ey yâr ey yâr ey yâr ey amân
Ey dâd ey dâd ey dâd ey dâd ey amân
Bende-i fermanınım âşık-ı nalânınım
Hüsnüne hayrânınım ey yâr amân amân amân amân"

şeklindeki terennümün ilk iki mısraında "müstef'ilün fâ'ilâtün müstef'ilün fa'lün", son iki mısraında ise "müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün fa'lün" şeklinde vezinler çıkmaktadır. Terennümün sonundaki "amân amân" yinelemeleri veznin dışındadır. Eserin vezniyle farklı olan terennümün kendi içindeki vezin benzerliği göze çarpmaktadır. Bu durum bize bestekârın, vezinden çok melodik yapıya önem verdiğini

ancak vezni de bağlayıcı bir unsur olarak düşündüğünü göstermektedir. Yine terennümün kendi içinde bir kafiye uyumu söz konusudur. Bu uyumu bestekârın şiirsel kabiliyetinin bir ürünü olarak yorumlayabiliriz.

1.2.3. Yinelemeler:

Notistlerimiz tarafından notaya alınan eserlerde yapılan bir takım hatalar, eserler incelenirken de hataların yapılmasına neden olmaktadır. Edebiyat hakimiyetine sahip olmayan kişiler tarafından notaya alınan eserlerde, çoğunlukla şu hatalar dikkati çekmektedir:

a) Notaya alan kişi güftedeki bazı kelimeleri yanlış yazarak anlamın bozulmasına neden olur.

b) Güfte yazılırken içinde bulunan terkipler gözardı edilerek anlam sapmalarına neden olunur.

c) Büyük formlu bazı eserlerde (Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî gibi) birinci, ikinci ve dördüncü sözler aynı melodiyle bestelendiği için sadece birinci sözler melodiye uygun şekilde notanın altına yazılır, ikinci ve dördüncü sözler nota üzerinde görülmez. Notanın altına güftenin metni yazılır ve her nedense okuyan kişinin bu metne bakarak ikinci ve dördüncü sözleri uygulaması beklenir.

d) Kimi zaman bestekârların eserde bazı mısraları yinelediğine rastlarız. Şayet bestekâr, ikinci mısradaki bir yineleme yapmışsa genellikle bu yineleme dördüncü mısradaki paralel olarak görülür. Notistlerimiz, mısraların melodisi aynı olduğunda melodiyi tekrar yazmaz ve senyo işaretiyle okuyanı melodinin yazıldığı yere yönlendirir. Ancak bazı notistler bunu yaparken yinelenen mısraları alt alta yazmaz ve sadece tek bir mısranın yinelendiğinin düşünülmesine sebep olur. Kimi zaman solist de eseri notadaki gibi okuyarak hataya ortaklık eder.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkün fakat Hacı Sadullah Ağa'nın bestelediği “Al gönlümü âyîne-i ma'nâdır bu” sözleriyle başlayan Şeyh Gâlib eserinde bahsettiğimiz hataların dördüncüsüne rastlamaktayız. Bestekâr, Nakış yürük semâî formunda bestelediği eserde, terennümden sonra ikinci mısra olan “Senden bana bir sûret-i ra'nâdır bu” mısraını yinelemiştir. Meyandan sonra ikinci mısrayla aynı melodide olan

dördüncü yani “Hüsnünle gurûr etme ki dünyâdır bu” mısraı gelmekte ve senyo işaretiyle terennüme dönülmektedir. İşte bu noktada terennümden sonra dördüncü mısra yinelenmesi gerekirken notada ikinci mısra görülmektedir. Halbuki notaya alan kişi yinelenen mısraları alt alta yazarak bu hatayı engelleyebilirdi. Birçok notada bu ve benzeri durumları sıkça görmekteyiz. Bu hatalar okuyan ve eserleri inceleyen kişileri sıkıntıya sokmakta ve zaman zaman hatanın devamına neden olmaktadır.

Bestekâr, formun gereği olarak eserde uzunca bir terennüm kullanmıştır. Her iki mısradan sonra tekrarlanan terennümün ardından sırasıyla ikinci ve dördüncü mısraların yinlendiğini görmekteyiz. Bestekârın lafzî terennümden sonra kullandığı bu yinelemeler, terennümün anlamını bütünler niteliktedir. Terennümde sevgiliye seslenen bestekâr, onun için ağladığını, onun güzelliğine hayrân olduğunu söylerken devamında ikinci mısraı yineleyerek bu anlamı tamamlamıştır. Yine aynı terennümden sonra yinelenen dördüncü mısrayla da “ben senin güzelliğine hayranım fakat sen bu güzelliğine fazla güvenme, dünyadır bu” diyerek anlam bütünlüğü sağlamıştır. Bestekârın terennümle güfteyi bu şekilde bütünleştirmesi bize, onun şâirlik vasfına sahip olduğunu düşündürmektedir.

1.3. Tahir Bûselik Beste

1a

Yâr Açıldı bağçe-i reng ü **yâr** bûda bâr-ı bahâr

Terennüm:

Cânım yâ lâ ye le le l le l le l le l li

Mîrim te re le le le l le le l le l li **vay**

1b

Yâr Pür etdi gülşeni hep **yâr** tuhfe-i diyâr-ı bahâr **hey cânım**

Terennüm:

Cânım yâ lâ ye le le l le l le l le l li

Mîrim te re le le le l le le l le l li **vay**

8a

Yâr Geçer bu devr-i gül ü mül **yâr** hemân güler yüzdür

Terennüm:

Cânım yâ lâ ye le lel lel lel lel li

Mîrim te re le le lel le le lel le li **vay**

8b

Yâr Çemende meclîs-i iştetde **yâr** bergüzâr-ı bahâr

Terennüm:

Cânım yâ lâ ye le lel lel lel lel li

Mîrim te re le le lel le le lel le li **vay**

Beste formundaki bu eser Şeyh Gâlib'in 104. gazelidir. Gazel; 9 beyit olup 1. ve 8. beyitleri alınarak bestelenmiştir. Şiirin vezni: 'mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün' dür.

1.3. 1. Usûl-Vezin Uyumu

1.3.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

120ME FÂ İ LÜN FE İ LÂ TÜN ME FÂ İ LÜN FE İ LÜN

4 A çıl dı bağ çe i ren gü ü bû da bâr ı ba hâr
1 5 ½ ½ 10 1 1 9 7 5 ½ ½ 10 1 1 5

1.3.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

120ME FÂ İ LÜN FE İ LÂ TÜN ME FÂ İ LÜN FA' LÜN

4 Ge çer bu dev ri gül lü mül he mân gü ler yüz dür
1 5 ½ ½ 11 ½ ½ 4 4 ½ 7 1 ½ 5 ½ ½ 9 3 4

Bestekâr, Şeyh Gâlib'in bu şiirini Tâhir Bûselik makamında ve Zencîr usûlünde bestelemiştir. Zencîr usûlü; Klasik Türk Mûsikîsinin en büyük usûlüdür ve beş büyük

usûlün birleşimidir. Bu usûller sırasıyla: Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Devr-i Kebîr ve Berefşan'dır. Şiirin -meyân da dahil olmak üzere- her mısraı Zencîr usûlünün birleşimindeki ilk üç usûle karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır. Geri kalan iki usûlde Beste formunun gereği olan terennüm kısmı vardır.

1.3.2. Terennümler

Beste, Ağır Semâî gibi büyük formlu eserlerde daha önce de karşımıza çıktığı gibi bu eserde de mısra başlarında “yâr” şeklinde bir giriş terennümü yer almıştır. Bunun yanı sıra veznin bölünmesine ve kelime bütünlüğüne aldirmaksızın her mısraın ortasında da “yâr” terennümü karşımıza çıkmaktadır. Büyük usûllü eserlerin ortasında karşılaştığımız bu ara terennümlerin, usûl ve vezin arasında oluşan büyük boşlukları aza indirmek amacıyla yapıldığı söylenebilir.

“cânım yâ lâ ye le lel lel lel lel li
mîrim te re le le lel le le le li “

her mısraın sonunda gördüğümüz bu terennümün ilk kısmında “müstef'ilün fei'lâtün müstef'ilün” gibi bir vezin çıkarken ikinci kısmında “mefâ'ilü fe'ilâtü mefâ'ilün” vezni görülmektedir.

İkinci kısımda karşımıza çıkan veznin şiirin veznine olan yakınlığı aklımıza şu soruları getirmektedir: “Acaba eser notaya alınırken güftelerin yazılımlarında yapılan hatalar, terennüm yazılırken de yapılmış olabilir mi? Yahut, meşk usûlüyle günümüze nakli mümkün olabilen eserlerimizde zamanla bir takım bozulmalar söz konusu mudur? Hece sayıları eşit olan ve şekil itibarıyla çok benzerlik gösteren terennümün iki mısrasının vezin farklılığı bu soruların cevabında saklı olabilir. Eserleri incelerken sıkça karşılaştığımız hata; güftelerinin yanlış yazılmasıdır. Edebî donanıma sahip olmayan çoğu notistimiz bu hataya sıkça düşmüşlerdir. Bundan yola çıkarak terennümlerde de bu hatanın yapılmış olması ihtimalinin yüksek olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak ikinci sorumuzda belirttiğimiz üzere eserlerin meşk usûlüyle intikalinde de gerek notada gerekse güfte ve terennümlerde bozulmaların olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır.

Mısralardan sonra aynı şekilde tekrarlanan terennümün sonunda bu terennümden bağımsız “vay” şeklinde bir terennüm görülmektedir. Bunu da diğer ara terennümler kategorisinde değerlendirmek mümkündür.

Bestekâr ikinci mısradan meyâna geçerken “hey cânım” şeklinde geleneksel olduğunu düşündüğümüz bir terennüm kullanmıştır. Formun dışında karşımıza çıkan terennümlerin bir çoğu, usûlü doldurmak için kullanılmıştır, diyebiliriz.

1.3.3. Yinelemeler

Her mısradaki üç ya da dört hece ikişer kez tekrarlanmıştır. Bunun en önemli nedeni usûl-vezin uyumsuzluğudur. Bestekâr Zencîr usûlünde bestelediği eserde vezinden doğan boşlukları doldurmak için birçok hece tekrarı yapmış ve ara terennüm kullanmıştır denilebilir.

1.4. Gerdaniye Beste

Yâr Gelince vâ'd-i visâle **yâr** bahâneler söyler

Yâr O şâh-ı kişver-i hüsn ü **yâr** bahâ neler söyler

Terennüm

Serv-i nâzım dil-nüvâzım sâzım amân âh yâr

Bahâ neler söyler hey cânım

Yâr Tel ehl-i dâmına dil-bestedir ki tanbûrun

Yâr Birer birer sühan-ı aşk ı **yâr** dâneler söyler

1.4. 1. Usûl-Vezin Uyumu

1.4.1.1.Zeminde usûl-vezin uyumu:

120	ME	FÂ	Î	LÜN	FE	İ	LÂ	TÜN	ME	FÂ	Î	LÜN	FA'	LÜN
4	Ge	lin	ce	vâ'	di	vi	sâ	le	ba	hâ	ne	ler	söy	ler
1	4 ½	½	9	½	½	12	3	1	4 ½	1	8	3	4	

1.4.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

120ME FÂ Î LÜN FE İ LÂ TÜN ME FÂ Î LÜN FA' LÜN
4 Te leh li dâ mı na dil bes te dir ki tan bû run
4 ½ 1 ½ 9 ½ ½ 8 ½ 7 1 4 ½ ½ 9 2 3

Usûl; zemin, nakarat, miyân bölümlerinin her birinde bir kez kullanılmıştır.

1.4.2. Terennümler

Şiirin vezni ‘mefâ’ilün fe’ilâtün mefâ’ilün fe’ilün’ olup vezin dışında her mısraın başında ‘yâr’ lafzı kullanılmıştır. Aynı zamanda bu ‘yâr’ lafzının mısra başlarının dışında 1., 2. ve 3. mısraların tam ortasından bölünmek suretiyle tekrarlandığını görüyoruz. Bu tekrarlar yapılırken vezin ortasından bölündüğü için bazı mısralarda kelime gruplarında da bölünmeler söz konusudur. Bu ‘yâr’ lafzının mısraları, anlam noktasından değil ölçü veya vezin noktasından bölmüş olması, melodiye anlamdan daha fazla önem verildiğini göstermektedir.

Beste formunun bir özelliği olarak her mısraın sonunda aynı melodiyle bestelenmiş bir terennüm kısmı yer almaktadır. ‘Serv-i nâzım dil-nüvâzım sâzım âh amân yâr’ şeklinde olan terennümün birinci kısmı ‘fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün’ veznini karşılarken ‘bahâ neler söyler hey cânım’ şeklinde olan terennümün ikinci kısmı herhangi bir vezin değeri taşımamaktadır. Bu durum bestekârın yine de vezni dikkate aldığını göstermekle birlikte, vezin her zaman bağlayıcı bir unsur değildir. Terennümün sonunda gördüğümüz ‘hey cânım’ kısmı zemin ve meyan bağlantılarında, bu kısımların kaldığı perdeye göre farklı iki melodide bestelenmiştir. Yine terennümün sonunda gördüğümüz ‘bahâ neler söyler’ kısmı ikinci mısraın son iki tef’ilesi olup terennümün bir parçası gibi düşünülerek yinelenmiştir. Burada bestekâr terennümü bir parantez gibi düşünüp ikinci mısraın son iki tef’ilesini tekrarlayarak parantezi kapatmıştır, diyebiliriz.

1.4.3. Yinelemeler:

Eserin usûlü zencîr olup 120 zamanlı ve klasik mûsıkînin en büyük usûlüdür. Bundan dolayı şiirin vezniyle bütününüyle uyum göstermemektedir. Bu uyumsuzluktan dolayı bestekâr bazı heceleri iki, üç kez yinelemiştir. Bu hecelerin uzunca ve tek bir sesle karşılanmayıp yinelenmesi nefesle ilgili olabilir. Çünkü uzunca söylenen bir hece nefesi tüketeceğinden, yinelemeler yapılarak bu problemin ortadan kaldırılması düşünülmüş, olabilir.

1.5. Nişâburek Nakış Ağırsemâî

1.

Âh Güzelsin bî-bedelsin nâz-perversin dil-ârâsın

Değilsin bî-vefâ ammâ ki gâyet bî-muhâbâsın

Terennüm

Benim cânım a sultânım yanar cism-i nâtüvânım

Güzeller serveri cânım gözümün nûru efendim

Ne mâni'dir uzatsan destini bûs etse âşıklar

Kolun bükmezlere bir pâdişâh-ı âlem-ârâsın

1.5.1. Usûl-vezin uyumu:

1.5.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu

10ME FÂ' Î LÜN ME FÂ' Î LÜN ME FÂ' Î LÜN ME FÂ' Î LÜN

8 Gü zel sin bî be del sin nâz per ver sin di lâ râ sin

1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 2 5 1 2 2 5

1.5.1.2. Zeminde usûl-vezin uyumu

10ME FÂ' Î LÜN ME FÂ' Î LÜN ME FÂ' Î LÜN ME FÂ' Î LÜN

8 Ne mâ ni' dir u zat san des ti ni bû set se â şık lar

1 2 2 3 1 2 2 5 1 2 2 5 1 2 2 5

Usûl, her mısırda 4 kez tekrarlanmıştır.

İki mısranın sonunda yinelenen terennüm kısmında vezne sadık kalan bestekâr buna bağlı olarak terennüm mısralarında da usûlü 4 defa tekrarlamıştır.

1.5.2. Terennümler:

Bu eser Şeyh Galib'in kıt'alarından (33) birisidir ve Nakış Ağır Semai formunda bestelenmiştir. Nakış formun özelliği gereği, iki mısırda bir uzunca terennüm kullanılmıştır. Şiirin kıt'a, yani dört mısradan oluşması dolayısıyla, güftenin şarkı içerisinde belki de yetersiz kalması açısından hemen tamamen söz konusu şiirin veznine de uygunluk gösteren iki mısra şeklinde terennüme yer verilmiştir. Ayrıca söz konusu terennüm, ilk iki ve son iki mısralardan sonra bir nevi tekrar edilerek böylece terennümün de bir kıt'a oluşturduğunu görüyoruz.

“Benim cânım a sultânım yanar cism-i nâ-tüvânım
Güzeller serveri cânım gözümün nûru efendim”

Terennüm mısralarından ikincisi şiirin vezni olan (4) mefâ'ilün'e tam uyarken, birinci mısra ile üç tef'ilesi vezne uymakta; ancak “nâ-tüvânım” ibaresiyle “fâ'ilâtün” gibi bir yapıya ulaşılmaktadır. Her ne kadar bu son tef'ile vezne uygunluk göstermese de terennüm ile şiirin vezninin birbirine uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Bundan, bestekarların besteledikleri güftelere ilave ettikleri lafzî terennümlerde vezne dikkat ettikleri anlaşılmaktadır.

Ayrıca bu şiirdeki terennümün asıl şiirin güftesine üslup itibariyle de uyduğu görülmektedir. Sevgiliye hitabı ifade eden bu üslup terennümlerde de devam ettirilmiştir. Bu noktada da bir tema bütünlüğü sağlanmıştır, diyebiliriz.

Genel bir teamülün ürünü olan ve mısra başlarında görülen vezin dışı “ah” lafzı, bu eserde sadece birinci mısranın başında kullanılmıştır. Bu lafzın sadece birinci mısırda olup, diğerlerinde olmayışının sebebi; bestekarın bu gelenekten kopmama isteği olabilir. Aranağmesi olmayan bu tür sözlü beste formlarının başındaki bu ve buna benzer sözlerin, esere hazırlık niteliği taşımasının söz konusu olduğunu daha önce de belirtmiştik.

1.5.3. Yinelemeler:

Bestekar kıta'nın sadece üçüncü mısrasını yinelemiştir. Sözlü formların genelinde görülen özelliklerden biri üçüncü mısranın meyan bölümü oluşu sebebiyle değişik makam geçkileri yapıldığı ve en çok dikkati çeken bölüm olduğu bilinmektedir. Bu yinelemenin bu sebeple yapıldığını söyleyebiliriz. Ancak bu yinelemelerde aynı melodiye dönerek bir tekrar söz konusu değil, başka bir melodiyle sözlerin tekrarı vardır.

Ayrıca Türk nazımının önemli biçimlerinden olan dörtlüklerde vurgunun üçüncü mısralarda bulunduğunu da belirtmek gerekir.

1.6. Nihâvend Ağırsemâî

1a

O bâlâ-kad aceb serv-i hırâmân oldu gitdikçe

Terennüm

Ye lel lel li te re le lel li ye le le lel lel li te re lel lel li

Âh âh amân gel efendim

1b

Kıyâmet kopdu pek âşûb-ı devrân oldu gitdikçe

Terennüm

Ye lel lel li te re le lel li ye le le lel lel li te re lel lel li

Âh âh amân gel efendim

2a

Gel ey bî-gâne-meşreb gitme semt-i cevre insâf et

Terennüm

Ye lel lel li te re le lel li ye le le lel lel li te re lel lel li

Âh âh amân gel efendim

2b

Firâkınla benim hâlim perîşân oldu gitdikçe

Terennüm

Ye lel lel li te re le lel li ye le le lel lel li te re lel lel li

Âh âh amân gel efendim

Şeyh Gâlib'in altı beyit olan 294. bu gazelinin ilk iki beyti alınarak bestelenmiştir. Ağır Semâî formundaki eserin vezni 'mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün' dür. Usûlü form gereği olarak Aksak Semâî'dir.

1.6.1. Usûl-vezin uyumu:

1.6.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

10 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN
8 O bâ lâ kad a cep ser vi hı râ mân ol du git tik çe
1 2 2 5 1 2 2 2 1 2 2 5 1 2 2 2

1.6.1.2. Meyânda usûl-vezin uyumu:

10 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN
8 Gel ey bî gâ ne meş reb git me sem ti cev re in sâf et
1 2 2 4 1 2 2 2 1 2 2 5 1 2 2 2

Usûl, her mısradâ dört kez tekrarlanmıştır. Bestekâr, mısra sonlarında bulunan terennüm kısımlarını iki bölüme ayırmış, ilk kısım ikâî, ikinci kısım lafzî olmak üzere her iki terennüm şeklini kullanmıştır. İkâî terennüm dört, lafzî terennüm dört olup terennüm bölümlerinin toplamı sekiz ölçü usûle karşılık gelmektedir.

Aksak Semâî usûlünde ve 'mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün' vezninde bestelenen eserlerin istisnâlar dışında usûl-vezin uyumu ve nota değerlikleri birebir uygunluk göstermektedir. Bu da vezin için seçilen usûlün doğru tercih olduğunu bize kanıtlamaktadır, diyebiliriz.

1.6.2.Terennümler:

Aynı vezinle ve aynı usûlle bestelenen Şeyh Gâlib'in 320. gazelinde olduğu gibi bu gazelde de bestekâr her mısradâ bir tekrarlanan terennümü önce ikâî sonra lafzî olmak üzere birbiri ardına kullanmıştır. 320. gazelde “ye lel lel li te rel lel li ye lel lel lâ te rel lel li âh âh gel efendim” şeklinde olan terennüm, bu gazelde ise “ye lel lel li te re le lel li ye le le lel lel li te re lel lel li âh âh amân gel efendim” şeklindedir. Bestekârları farklı olan bu Ağır Semâîlerde terennümlerin benzerliği dikkat çekicidir. Eserin ikâî terennümü bir vezne karşılık gelmezken “âh âh amân gel efendim” şeklindeki lâfzî terennümünde 'fâ'ilün fe'ilün fâ'ilâtün' şeklinde bir vezin çıkmaktadır.

320. gazelde olduğu gibi bu Ağır Semâîde de mısra başlarında “âh” terennümü kullanılmamıştır. Onun yerine “es”ler göze çarpmaktadır.

Terennümün anlamsız parçaları olan birinci kısım yani ikâî terennüm beytin anlamına da göndermeler yapmaktadır. Bu ritmik yapılar salınan bir servi ya da salınarak yürüyen bir sevgili imajını ortaya çıkarmaktadır. Yine “âh âh amân” söyleyişindeki uzatmalar beyitteki sevgilinin boyu ve servinin uzunluklarıyla uyumlu bir hayal ortaya koymaktadır.

1.6.3.Yinelemeler:

Bu eserde hiç yineleme yoktur. Bu da gerek veznin gerekse bestekâr tarafından güfteye eklenen terennümün usûle ne kadar uygun olduğunu göstermektedir.

1.7. Hicâzkâr Ağırsemâî

1a

Uyup baht-ı siyâhkâra perîşân olduğum kaldı

Terennüm:

Yel lel li te re lel li yel lel lâ te re lel li âh âh gel efendim

1b

Hevâ-yı zülf ile bergeşte-sâmân olduğum kaldı

Terennüm:

Yel lel li te re lel li yel lel lâ te re lel li âh âh gel efendim

5a

Budur dâd ü sitâd-ı dehrden sûd ü ziyân ancak

Terennüm:

Yel lel li te re lel li yel lel lâ te re lel li âh âh gel efendim

5b

Hezârân ârzûdan bir peşîmân olduğum kaldı

Terennüm:

Yel lel li te re lel li yel lel lâ te re lel li âh âh gel efendim

Şeyh Gâlib'in 320.gazelinden alınan bu şiir dokuz beyittir. Ancak 1. ve 5. olmak üzere yalnızca iki beyti bestelenmiştir. Ağır Semâî formunda bestelenen bu gazelde Aksak Semâî usûlü kullanılmış ve formun bir gereği olarak her mısra sonunda terennüm yer almıştır. Gazel Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün vezinde yazılmıştır.Bu kalıbın Ağır Semâî formunda en çok kullanılan vezin olduğu düşünülürse, bestekarın gelenekçi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

1.7.1. Usûl-vezin uyumu:

1.7.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

10 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN

8 U yup bah tı si yâh kâ ra pe rî şân ol du ğum kal dı

1 2 2 5 1 2 2 2 1 2 2 5 1 2 2 2

1.7.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

10 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN

8 Bu dur dâd ü si tâ dı deh ri den sûd ü zi yân an cak

1 2 2 5 1 2 2 2 1 2 2 5 1 2 2 2

Usûl, her mısradâ dört kez tekrarlanmıştır. Bestekâr, mısra sonlarında bulunan terennüm kısımlarını iki bölüme ayırmış, ilk kısım ikâî, ikinci kısım lafzî olmak üzere her iki terennüm şeklini kullanmıştır. İkâî terennüm dört, lafzî terennüm dört olup terennüm bölümlerinin toplamı sekiz ölçü usûle karşılık gelmektedir.

1.7.2.Terennümler:

Ağır Semâî, Beste, Nakış Ağır Semâî gibi formlarda karşımıza sıkça çıkan, mısra başlarında kullanılan ve genel bir teâmül olduğu düşünölen “âh” terennümünü bestekâr bu eserde kullanmamıştır. Onun yerine mısra başında ve ortasında bir dörtlük esler göze çarpmaktadır. Bu özelliğin de yine sıkça kullanıldığını ve usûl-vezin uyumu kaygısından doğan bir uygulama olduğunu söylemek, yanlış olmaz.

“Ye lel lel li te rel lel li ye lel lel lâ te rel lel li” şeklinde başlayan ikâî terennümde “mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün” vezni, “Âh âh gel efendim” şeklindeki lafzî terennümde ise “mef’ûlü fâ’ilâtün” vezni çıkmaktadır. İkâî terennümün vezni şiirin vezniyle aynı iken, lafzî terennümün vezninin farklı oluşu bestekârın melodiyi ön planda tuttuğu, ancak vezni de gözardı etmediğinin bir kanıtı olarak düşünölebilir.

1.7.3.Yinelemeler:

şeyh Gâlib’in Ağır Semâî formunda bestelenen bu eserinin bestelenmiş kısmında hiç yineleme yoktur. Bu da vezin için seçilen usûlün uygunluğunun bir başka göstergesidir, demek yanlış olmaz.

Sadece terennümün lafzî kısmında “gel” kelimesi bir kez yinelenmiştir. Bu kısmın vezni, hem şiirin vezninden hem de ikâî terennümün vezninden iki tefile kadar azdır. Bu da usûlde boşluk yaratabileceğinden yinelemeye baş vurularak bu eksiklik aza indirgenmeye çalışılmıştır.

1.8. Sipihr Ağırsemâî

1a

Âh Açıl ey gonca-leb nûr eylesin bezmi tekellümler

Terennüm

Âh cânım yel le lel le lel li

Mîrim te re lel le lel li

A sevdiğim nedir bu edâ gel eyle vefâ

Benim cânım benim sultânım gel amân gel **cânı**

1b

Âh Safâdan hande deryâsında mevc ursun tebessümler

Terennüm

Âh Cânım yel le lel le lel li

Mîrim te re lel le lel li

A sevdiğim nedir bu edâ gel eyle vefâ

Benim cânım benim sultânım gel amân gel **cânım**

1c

Âh İzârın gül gül etsin tâb-ı sahbâ-yı neşât olsun

Terennüm

Âh Cânım yel le lel le lel li

Mîrim te re lel le lel li

A sevdiğim nedir bu edâ gel eyle vefâ

Benim cânım benim sultânım gel amân gel **cânım**

1d

Âh Bu âteş güfte rengîn besteler hûnîn terennümler

Terennüm

Âh Cânım yel le lel le lel li

Mîrim te re lel le lel li

A sevdiğim nedir bu edâ gel eyle vefâ

Benim cânım benim sultânım gel amân gel **cânım**

Bu eser Şeyh Gâlib'in 32. kıt'asıdır. Ağır Semâi formunda bestelenen eserin usûlü Aksak Semâi, vezni ise “mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün”dür..

1.8.1. Usûl-vezin uyumu:

1.8.1.1 Zeminde usûl-vezin uyumu

10 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN
8 A çıl ey gon ca leb nûr ey le sin bez mi te kel lüm ler
1 2 2 3 1 2 2 3 1 2 2 3 1 2 2 2

1.8.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

10 ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN
8 İ zâ rın gül gül et sin ta bı sah bâ yı ne şât ol sun

Her mısra için usûl dört defa tekrarlanmıştır.

1.8.2. Terennümler:

Aksak Semâi formunda görmeye alışkın olduğumuz “âh” terennümü bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Mısra başında kullanılan “âh” terennümü geleneksel bir kullanım olmasının yanı sıra usûlde vezinden kaynaklanan boşluğu dolduran tamamlayıcı bir unsur olarak görmek mümkündür. Bestekârların usûlde oluşan boşlukları doldurmak için “es” kullanmak yerine “âh” terennümünü tercih etmeleri, bize bu terennümün kullanılmasının başka nedenleri olduğunu da düşündürmektedir.

Eserde her mısradan sonra gelen ve aynı melodiyle tekrarlanan uzunca bir terennüm vardır. Terennüm güftedeki gibi “âh” nidasıyla başlamıştır. Sözleri:

“Âh cânım ye le lel le lel li

Mîrim te re lel le lel li

A sevdiğim nedir bu eda gel eyle vefâ

Benim cânım benim sultânım gel aman gel”

olan terennümde lafzî ve ikâî terennümler karışık olarak kullanılmıştır. Sadece “benim cânım benim sultânım gel aman gel” mısrasında “mefâ’îlün mefâ’îlün müstefîlâtün” şeklinde aruzda mevcut olmayan bir vezin çıkmaktadır. Terennümün diğer mısraları herhangi bir vezne karşılık gelmemektedir. Vezin ve kafiye kaygısı güdülmeyen terennümün hece sayıları da birbirinden farklıdır. Tüm bunlardan yola çıkarak bestekârın, melodiyi güfteden daha ön planda tuttuğunu söyleyebiliriz.

Terennümden meyânhâneye geçerken yine geleneksel bir kullanım olan “cânım” ara terennümü göze çarpmaktadır. Büyük formlu eserlerde çokça görülen bu ara terennüm, hâneleri (kaldıkları perdeye göre) birbirine bağlarken sıkça kullanılmıştır. Bu eserde “cânım” terennümü sadece meyandan önce görülmektedir. Ancak elimizde bulunan notanın hatalı ve yetersiz olması dolayısıyla bu terennümün hane dönüşlerinin yazılmadığını yahut gözardı edildiğini düşünmekteyiz. Sadece birinci ve üçüncü mısranın yazıldığı notada, ikinci ve dördüncü mısra yoktur. Bu sebeple birinci mısrayla aynı melodide tekrarlanan ikinci ve dördüncü mısraya dönüş terennümü gözden kaçmış olabilir. Notada güfte yazılırken de aynı ihmal söz konusudur.

1.8.3.Yinelemeler

Eserde hiç yineleme görülmemektedir. Bunun sebebi eserin usûlü ve vezni arasındaki uyum olabilir.

1.9. Acem Ağır Semâî

Âh Efendimsin cihânda i’tibârım varsa sendendir

Benim cânım â civânım i’tibârım varsa sendendir

Âh Meyân-ı âşıkânda iştihârım varsa sendendir

Benim cânım â civânım iştihârım varsa sendendir

Âh Benim feyz-i hayâtım hâsılı rûh-ı revânım

Âh Eğer sermâye-i ömrümde kârım varsa sendendir

Benim cânım â civânım ömrümde kârım varsa sendendir

1.9.1. Usul-Vezin Uyumu:

1.9.1.1. Zeminde Usûl-Vezin Uyumu

10ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN
8 E fen dim sin ci han da i' ti bâ rım var sa sen den dir
1 2 2 5 1 2 2 4 3 2 2 5 1 2 2 4

1.9.1.2. Meyanda Usûl-Vezin Uyumu

10ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN ME FÂ Î LÜN
8 Be nim feyz-i ha yâ tım hâ sı lı rû hı re vâ nım sını
1 2 2 5 1 2 2 5 1 2 2 5 1 2 2 3

Her mısradaki usûl 4 kez tekrarlanmıştır.

1.9.2. Terennümler:

Terennümlerin, ara-nağmelerin veya ara sazların dinleyiciyi psikolojik olarak asıl oluşuma yani şarkının esas bölümüne hazırladığı bilinmektedir. Terennümlerin tamamen 'doldurma' bir yapı arz etmediği ortadadır. Şekil olarak besteyi tamamlamış olmasının yanı sıra, anlama uyum veya anlamı bütünleme özelliği de vardır. Çünkü güftenin anlam bütünlüğünden uzak terennüm sözü kalıplarıyla uyuşmuş olması gerekir. Çünkü anlam bütünlüğü ile ilgisiz söz kalıplarının adeta bir yama gibi yerini yadırgayacağı şüphesizdir. Belki bunların hepsinden daha da önemlisi terennümlerin asıl güfteye girmeden önce dinleyicideki hazırlık evresidir. Bu kısa psikolojik hazırlık evresi dinleyicide bir beklenti havası oluşturmaktadır. Ama bütün bunlar terennümün sadece böyle bir görevi olduğu yanılgısını da doğurmamalıdır. Terennümler güftenin beste ve usule uyumu noktasında önemli bir görevi yerine getirerek şarkıdaki mükemmelliği ortaya koymaktadır.

Âh” genellikle şiirin orijinalinde bulunmayan ancak çoklukla beyitlerin başlarında yinelenen ve veznin dışında bulunan unsurlar veya değerler olarak gözükmektedir. Şiirin vezni “mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün” şeklinde olup “âh” lafzı bunun dışındadır. Bu durumun veznin bir yetersizliği olarak görülmesi düşünülmekle birlikte tamamen böyle olduğu da söylenemez. Yukarıdaki ifade edilenler doğrultusunda bu kısa hitapların sadece dinleyici için değil, şarkıyı söyleyen için de bir hazırlık evresi anlamı taşıdığı söylenebilir.

Beyitlerin arasında zikredilen cümle değerindeki ifadelerin yanında yine kısa, tek heceden veya tek sestem oluşan hitaplar bulunmaktadır. Şeyh Gâlib’in söz konusu şiirinde buna da yer verilmiştir. Buna belki de “terennümün terennümü” de diye biliriz. Gündelik dilde de kullanılan ve daha çok bir samimiyet, cana yakınlık, teklifsizlik ifade eden “a” lafzı, “Benim cânım a civânım” terennümüne bağlı olarak ikinci mısralarda üç kez zikredilmiştir.

Beyitlerin arasında zikredilen “Benim cânım” terennümü ilk “mefâ’îlün” tef’ilesini karşıladıktan sonra “a” lafzı “âh” lafzı gibi yine vezin dışı değerlendirilmiş ve “civânım” kelimesi veznin daha sonrası tef’ilelerinin ilkinin “mefâ’îl” kısmını karşılamaktadır. Bu durumda bu tef’ilenin son kapalı hecesi ile diğer iki “mefâ’îlün” tef’ilesi şiirin asıl güftesi ile karşılanmaktadır. Bu durum, terennümlerin şiirin vezniyle mutlaka bir ilgisinin olduğunu göstermektedir. Güfteye terennümlerin ilavesinde sadece anlam esas alınmadığı, âhengi oluşturmada vezne de çok büyük önem verildiği anlaşılmaktadır. Bu bilgiler çerçevesinde terennümlerle ilgili şu sorular ortaya çıkmaktadır:

1. Bu besteyi söylemeye bir hazırlık evresi midir?
2. Dinleyiciyi asıl şarkıya hazırlayan bir fonksiyonu var mı?
3. Bu gerekli bir şey midir?
4. Bu insanın gönlünden bir anda kopan, bir doğaçlama mıdır?
5. Bu geleneksel bir teâmül müdür?
6. Beste yaparken bu türden söyleyişlerin bir zorlaması söz konusu mudur?
7. Şiir sözleri bu noktada yetersiz mi kalıyor?

1.9.3. Yinelemeler:

“Mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün” şeklinde olan veznin tam ortadan bölünmesi ile içinde kafiye ve redifi de barındıran “mefâ’îlün mefâ’îlün” veznindeki “i’tibârım varsa sendendir” , “iştihârım varsa sendendir” kısımları “Benim cânım a civânım” terennümünden sonra yinelenmektedir. Ancak ikinci beytin bu kısmı terennümle birlikte değerlendirildiğinde, terennümün içindeki “a” lafzından dolayı, vezin bozulmaktadır.

1.10. İsfahan Şarkı

Fâriğ olmam eylesen yüzbin cefâ sevdim seni
Böyle yazmış alnıma kıl-k-i kazâ sevdim seni
Ben bu sözden dönmezem devreyledikçe nüh-felek
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

Gâlib-i dîvâneym Ferhâd ü Mecnûn’a salâ **yâr yâr amân amân**
Yüz çevirmem olsa dünya bir yana ben bir yana **yâr yâr amân amân**
Şem’ine pervâneym pervâne lâzımsa sana **yâr yâr amân amân**
Anlasın bîgâne bilsin âşinâ sevdim seni

1.10.1. Usûl-vezin uyumu:

1.10.1.1. Birinci kıt’ada usûl-vezin uyumu:

8 FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÜN
8 Fâ riğ ol mam ey le sen yüz bin ce fâ sev dim se ni
1 2 1 4 8 3 1 4 8 2 1 2 10 6 2

1.10.1.2. İkinci kıt’ada usûl-vezin uyumu:

14 FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÜN
8 Gâ li bi dî vâ ne yim Fer hâ dü Mec nû na sa lâ
2 1 1 2 2 1 2 2 2 2 1 2 2 1 2

Birinci kıt'anın her mısraı 8 ölçülük usûle denk gelmektedir.

İkinci kıt'ada ise usûl, her mısrada terennümler de dahil olmak üzere yine 8 kez tekrarlanmıştır. Terennümsüz hesaplandığında ise usûlün 4 kez tekrarlandığını görüyoruz.

2. ve 4. mısralar nakarat olduğundan aynı melodiyle 4 kez tekrarlanmış olmaktadır

Monotonluğu kırmak veya bir çeşni katmak amaçlarının yanı sıra güftenin anlamına da dikkati çekmek için usûl geçkisi yapılır. İncelediğimiz bu eserde, Düyek (8/8) usûlünden Devr-i Revan (14/8) usûlüne geçilmiştir. Bilindiği gibi usûllerin değişmesiyle ritimde de bir değişiklik söz konusudur. Bu da bir vurgu unsuru oluşmasına sebep olmaktadır.

1.10. 2. Terennümler:

Şarkı formunun özelliklerinden biri terennümsüz oluşudur. Şarkının birinci kıtası formun özelliğine uygun olarak terennümsüz bestelenmiştir. Nadiren terennümlü bestelenen şarkılar vardır ki, Saadettin Kaynak şarkılarının bir kısmında bunun bir örneğini görüyoruz. Şarkının ikinci kıtasında rastladığımız terennümlerin, aynı zamanda usûl geçkisi yapılan kıt'a oluşu, güftenin vezninin usule bütünüyle uygunluk göstermediğine işaret etmektedir. Usûl ve vezin arasındaki bu uyumsuzluktan doğan boşlukları, bestekâr , “yâr yâr yâr, aman aman” şeklindeki lafzî terennümlerle doldurmuş diyebiliriz.

Şarkının aranağmesiz bestelenmesinin yanı sıra birinci kıtada her mısra sonunda bir önceki ve bir sonraki mısraya bağlamak için zemin, nakarat ve meyan bölümündeki kalıplarına uygun olarak iki farklı melodide bağlantı sazları kullanılmıştır. Bunun yanında ikinci kıtanın son mısrasının dışında ilk üç mısra tekrarsız bestelendiğinden kullanılan bağlantı sazları sadece sonraki mısranın melodisine zemin hazırlamak içindir.

Şeyh Galib'in bu şiirinin iki bendi kullanıldığı için birinci bendin her mısrası iki kez tekrarlanırken, usûl geçkisi yapılan ikinci kıtanın ilk üç mısrası tekrarsız bestelenmiştir. Saadettin Kaynak'ın ikinci kıtada usûl geçkisi yapması ve bu kıtayı tekrarsız kullanması klâsik şarkı formunun özelliği dışındadır. Bu geçkilerin ve değişikliklerin sebebi eserin çok uzun olmasından duyulan kaygı da olabilir.

Şiirin vezni fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ' ilün olmakla beraber ikinci bendin ilk üç mısrasının sonuna eklenen vezin dışındaki "yâr yâr yâr, aman aman" terennümleri vezne ve kafiyeye uygunluk göstermemektedir. Şiirin Devr-i Revân usulüyle bestelenen ikinci kısmına bağlantı yapabilmek için Devr-i Revân usûlünün oluşumunda var olan Devr-i Hindi usûlünde bağlantı sazı kullanılmıştır.

1.11. Acemaşîrân Şarkı

1. Beyit

Yokmuş bir âha ey gül-i ra'nâ tahammülün
Bağrın ne yakdın âteş-i hasretle bülbülün

Ek beyit

Düşdükçe gerden-i sîmîne pîç-i kâkülün
Boynu büküldü rûy-i dumanlandı sümbülün

Şeyh Gâlib'in 180. gazelinden alınarak bestelenen bu şiir yedi beyittir. Dikkat ettiğimizde Şeyh Gâlib'in bu şiirinin ilk beytine ilave olarak alınan ikinci beyit, gazelin içinde yoktur.

Bu ikinci beytin, şarkının bestekârı olan Bîmen ŞEN'e ait olduğunu sanıyoruz. Bu, bize bestekârın Dîvan edebiyatına olan hakimiyetini göstermektedir.

Şiirin vezni "mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün"dür. Şarkı Devr-i Hindî usûlünde bestelenmiştir.

1.11.1. Usûl-vezin uyumu

1.11.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

7 MEF Û LÜ FÂ İ LÂ TÛ ME FÂ Î LÜ FÂ İ LÜN
4 Yok muş bir â ha ey gü li râ nâ ta ham mü lün
2 1 2 2 2 1 2 2 3 2 2 2 1 1½

1.11.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu

7 MEF Û LÜ FÂ İ LÂ TÛ ME FÂ Î LÜ FÂ İ LÜN
4 Düş tük çe ger de ni si mi ne pî çi kâ kü lün
2 1 2 2 2 1 2 2 2 3 2 2 1 1½

Her mısradaki usûl dört defa tekrarlanmıştır.

Usûl sonlarında bir sonraki mısraya bağlayan saz payları vardır. Form gereği ikinci ve dördüncü mısra aynı melodiyle bestelenmiştir.

Zemin ve meyanda nota değerliklerindeki tutarlılık usûl-vezin uyumunu destekleyici bir unsurdur.

1.11.2. Terennümler:

Şarkı formunda genellikle terennüm yer almaz. Ancak terennümlü bestelenen şarkılar da vardır. Bestekâr, Şeyh Gâlib'in bu şiirini terennümsüz bestelemiştir. Bunun yanı sıra bu eserde ara terennüme de rastlamıyoruz. Bundan usûl veznin arasında iyi bir uyum olduğunu çıkarabiliriz.

1.11.3. Yinelemeler:

Bu eserde terennüm olmadığı gibi yinelemeye de rastlamıyoruz. Ara terennüm ve yineleme olmayışı usûl ve veznin birbirine uyum gösterdiğinin en önemli işaretlerinden biridir, demek pek de yanlış olmaz. Ancak şarkı formundaki eserlerin küçük usûllerle bestelenmesi, bundan dolayı da yinelemeye pek ihtiyaç duyulmaması geleneği gözden kaçırılmamalıdır.

1.12. Muhayyer Sünbüle Şarkı

1

Ey nihâl-i işve bir nev-res fidânımsın benim
Gördüğüm günden beri hâtır-nişânımsın benim
Ben ne hâcet kim diyem rûh-ı revânımsın benim
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Şeyh Gâlib'in birinci şarkısının ilk dörtlüğü alınarak bestelenen şiir şarkı formunda bestelenmiştir. Şiirin vezni "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" olup Devr-i Revân usûlüne uygulanmıştır. Şiirin son dörtlüğünde şairin muhayyer sünbüle kelimesini kullanması bestekâra ilhâm vermiş ve bestekâr şiiri Muhayyer Sünbüle makamında bestelenmiştir.

1.12.1 Usûl-vezin uyumu

1.12.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÜN
/3 Ey ni hâ li iş ve bir nev res fi dâ nım sın be nim
4 2 1 1½ 6 1 2 4 6 2½ ½ 4 5 2 1 5

1.12.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÜN
/3 Ben ne hâ cet kim di yem rû hı re vâ nım sın be nim
4 1 2 1½ 5 1 1½ 3½ 5½ 1 2 5½ 4 2 1 9½

Her mısrada usûl dört defa tekrarlanmıştır. Usûlün dördüncü kısımlarında veznin son tefilesi ve zemin-nakarât-miyan kısımlarına bağlanan saz payları bulunmaktadır.

1.12. 2. Terennümler:

İstisnaları olmakla beraber şarkı formu terennümsüzdür. Bundan dolayı eserde terennüme rastlamıyoruz.

1.12.3. Yinelemeler:

Eserde ne hece, ne kelime, ne de mısra tekrarı görülmektedir. Hem ara terennüm hem de yineleme olmayan eserler için usûl ve veznin uyum içinde olduğunu söyleyebiliriz. Ancak eseri incelediğimizde tespitin bu eser için geçerli olmadığını görüyoruz. Eserde açık hecelerin nota değeri zaman zaman prozodik olarak gerekenden daha fazladır. Bu, vezindeki kusurlardan kaynaklanabileceği gibi usûl-vezin ilişkisindeki uyumsuzluktan da kaynaklanabilir.

1.13. Uşşâk Şarkı

2

Mey-hâneyi seyrettim uşşâka matâf olmuş
Teklîf ü tekellüfden sükkânı mu'âf olmuş
Bir neş'e gelip meclisi bî-havf ü hilâf olmuş
Gam sohbeti yâd olmaz meşrebleri sâf olmuş

Âşıkda keder n'eyler gam halk-ı cihânındır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır

Eserin vezni “mef'ülü mefâ'ilün mef'ülü mefâ'ilün” olan eser Şeyh Gâlib'in beşinci (Na't-ı Şerîf-i) Müseddesidir. Aksak usûlüyle bestelenen eser müseddes olması dolayısıyla diğer şarkı formlarından farklı olarak altı mısralı bestelenmiştir. Şarkı formlarının genel melodik şeması: “A+B+C+B” dir. Yani birinci mısradan sonra nakarat kısmı gelir ve bu nakarat meyandan sonra aynı melodiyle tekrarlanır. Bu eserde ise şema: “A+B+C+D+E+B” dir ve meyan üç mısradan oluşmaktadır.

1.13.1. Usûl-Vezin Uyumu:

1.13.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

MEF Û LÛ ME FÂ Î LÛN MEF Û LÛ ME FÂ Î LÛN
9 mey hâ ne yi sey ret dim uş şâ ka mu tâf ol muş
8 2 7 1 1 3 9 9 2 7 1 1 2 3 2

1.13.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu

MEF Û LÛ ME FÂ Î LÛN MEF Û LÛ ME FÂ Î LÛN
9 Gam soh be ti yad ol maz meş reb le ri sâf ol muş
8 2 7 1 1 4 9 1 2 7 1 1 2 3 2

Usûl, her mısradaki yedi kere tekrarlanmıştır. Usûllerin yedinci tekrarlarında mısraların son heceleri ve saz payları kullanılmıştır.

1.13.2. Terennümler:

Sadece birinci mısranın başında bir “âh” terennümü kullanılmıştır. Diğer mısralarda ne mısra başında ne de ortasında herhangi bir terennüm görülmektedir; ancak birinci mısranın başında gördüğümüz “âh” terennümü değerine karşılık gelebilecek “es”ler ve notalar dikkati çekmektedir. Bunu, bestekârın usûlle vezin arasında oluşturduğu uyumun bir göstergesidir, şeklinde açıklayabiliriz.

1.13.3. Yinelemeler:

Şarkıda hiç yineleme yapılmamıştır. Eser incelendiğinde yineleme yapılabilecek yerler olduğunu söylemek mümkün olsa da bestekâr açık ve kapalı heceleri büyük bir ustalıklarla kullanmış ve buna ihtiyaç duymamıştır. Eserde prozodik hata olmayışı dikkati çeken en önemli noktalardan biridir. Bestekâr, kapalı hecelerin avantajını kullanarak kapalı heceleri uzun değerlikle bestelemiş ve hiçbir heceyi yineleme ihtiyacı duymamıştır. Yineleme olmayışının bir nedeni de; usûlün küçük oluşu ve bu bağlamda

veznin usûle daha rahat uygulanması olabilir. Genellikle büyük formlu eserlerde yineleme daha çok karşımıza çıkmaktadır. Usûller büyüdükçe vezinlerin uygulanması güçleşmektedir. Bundan dolayı usûl ve vezin arasında doğabilecek boşluklar ustaca kullanılan yinelemeler ve terennümlerle doldurulmuştur.

1.14. Arazbâr Şarkı

1

Bülbül erip bahâra yine âh âh âh

Başladı âh ü zâra yine âh âh âh

Hat geldi rûy-ı yâra yine âh âh âh

Anber döküldü nâra yine âh âh âh

Arazbâr makamında, aksak usûlünde ve şarkı formunda bestelenen şiir, Şeyh Gâlib'in 6'ncı şarkısıdır. Şiirin vezni "mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün"dürBeş kıt'alık şiirin geleneksel olduğu üzere, yalnızca ilk kıt'ası bestelenmiştir. Şarkı formundaki eserlerin bir çoğunun, şiirlerin ilk mısrasıyla bestelendiğini söylemek mümkündür. Kimi zaman her mısraın, kimi zaman sadece nakaratların, kim zaman da meyan dışındaki mısraların (aynı melodiyle) tekrarlanmasıyla daha fazla mısraya ihtiyaç duyulmamıştır. Bununla beraber geleneksel şarkı formunun dışına çıkarak kendilerine özgür bir alan yaratmak isteyen bestekârlarımızda bu durumun aksi görülebilir.

1.14.1. Usûl-Vezin Uyumu:

1.14.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

9 MEF Û LÛ FÂ İ LÂ TÛ ME FÂ İ LÛ FÂ İ LÛN

8 Bül bül e rip ba hâ ra yi ne âh âh âh

2 4 1 4 5 2 1 1 5 8 ½ 8 ½ 9

Şarkının üçüncü mısrası olan meyânda, güftenin orjinal metninde bulunan "âh âh âh" kelimeleri bestede yer almamıştır. Bu durumda zemin ve nakarat kısımlarında usûl altı kez tekrarlanırken, meyânda üç kez tekrarlanmıştır. Mısra sonlarında güftenin kendi

metninde bulunan “âh âh âh” yinelemelerini bestekâr, aynı zamanda terennüm gibi düşünerek meyânda kullanmamış olabilir. Bu da onun yaratıcı bir bestekârlık anlayışının ürünüdür, diyebiliriz.

1.14.2. Terennümler:

Eserde terennüm yoktur.

1.14.3. Yinelemeler:

Eserde yineleme yoktur.

1.15. Evcmâye Şarkı

1

Âh Ârzû-yı vuslatın her-dem dil-i pâkimdedir
Gevher-i aşkın sadefveş sîne-i çâkimdedir
Da'imâ bu şübhe ammâ tab'-ı gam nâkimdedir
Kangı âşıkdır senin gönlünde gönlün kimdedir

Şiir Şeyh Gâlib'in 9. şarkısından alınmış olup beş kıt'adır. Yalnızca ilk kıt'ası kullanılmıştır. Eserin vezni “fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün” dür. Formun gereği olarak şiir, şarkı formunda bestelenmiş ve eser için Ağır Aksak usûlü tercih edilmiştir.

1.15.1. Usûl-vezin uyumu:

1.15.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu:

9FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FA İ LÜN
4Âh ar zû yı vus la tın her dem di li pâ kim de dir
2 1½ 2 5 1½ 2 4½ 1½ 2 5 3½ ½ 3

1.15.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

9 FÂ İ LÂ TÛN FÂ İ LÂ TÛN FÂ İ LÂ TÛN FA' LÛN
4 Dâ' i mâ bu şüb he am ma tab' ı nâ kim de dir
2 1½ 2 5½ 1 ½ 2 5½ ½ 5½ 3½ ½ 3

Her mısra için usûl dört kez tekrarlanmıştır. İkinci, üçüncü ve dördüncü mısraların başında, birinci mısradaki kullanılan “âh” terennümü değerince saz payları görülmektedir.

1.15.2. Terennümler:

Şarkı formlu eserlerin geneli terennümsüzdür; ancak bestekâr bu eserin sadece ilk mısrasında “âh” terennümü kullanmıştır. Diğer mısralarda bu terennüm değerince saz payları göze çarpmaktadır. Bu sebepten kullanılan terennümün amacı, seyirciyi yahut solisti esere hazırlamaktan çok, vezni usûle uygularken oluşacak boşlukları doldurmak kaygısı olabilir. Bestekârın bu terennümü kullanış sebebi; geleneksellikten sıyrılıp şarkı formunda terennüme yer vermektir, demek doğru olmaz. Bestekâr eser için seçtiği Ağır Aksak usûlünü vezne uygulamış ve hâneleri birbirine bağlayan saz paylarını mısra başlarında kullanmıştır. Ağır Aksak usûlünün en önemli özelliği; esere bir ikilik ve bir sekizlik “es”le başlamasıdır. Diğer mısralarda bu “es”ler devam edebileceği gibi bu esler değerince saz payları da kullanılabilir. Zemin dışında diğer hanelere (nakarathane ve meyanhane) bağlamak için es yerine saz paylarının daha çok kullanıldığını söyleyebiliriz. Bestekâr esere “es”le başlamamış büyük formlarda sıkça karşımıza çıkan “âh” terennüme yer vermiştir. Bu tamamen bestekârın seçimidir. “Âh” terennümünün dışında herhangi bir terennüm görülmemektedir. Şiirin ilk tefilesi içerisinde med yapıldığı için, belki bir heceye duyulan ihtiyaç bu “âh” terennümüyle karşılanmış olabilir.

1.15.3. Yinelemeler:

Eserde birinci mısra dışında diğer mısralar ikişer kez yinelenmiştir. Yinelenen her mısra için farklı melodi kullanılmıştır. Bestekârın, gelenekselliğe yinelemelerde bağlı kalmadığını görüyoruz. Şarkı formunun genel şeması dışında değişik şarkı formları mevcuttur. Eser incelendiğinde bestekârı yinelemeye sevk edecek herhangi bir

unsura rastlanmamaktadır. Bu yinelemeler bestekârın zevkinin ve yenilikçi uygulamasının bir göstergesidir.

1.16. Kürdilhicâzkâr Şarkı

1

Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdîma
Merhamet ey gamze-i câdû yetiş imdâdîma

2

Öyle bî-hûş eyledin âzâr ile kim tab'ımı
Gelmez oldu bir dahı lutf -ı kelâmın yâdîma

7

Meclîs-i ehl-i sühandâ yek kalemdir bu gazel
Es'adâ söz var mı hüsn-i tab-ı isti'dâdîma

Eser Şeyh Gâlib'in gazellerinin 287.'sidir. Yedi beyit olan gazelin birinci, ikinci ve yedinci olmak üzere üç beyti kullanılmıştır. Şiirin vezni “fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün”dür. Eser şarkı formunda bestelenmiştir. Geleneksel şarkı formlarından farklı olarak iki meyanlıdır. Eser Ağır Aksak olmakla beraber ikinci meyanında Türk Aksağı usûlüne geçiş yapılmıştır.

1.16.1. Usûl-vezin uyumu:

1.16.1.1. Zeminde usûl-vezin uyumu.

9 FÂ İ LÂ TÛN FÂ İ LÂ TÛN FÂ İ LÂ TÛN FÂ İ LÛN
4 Geç ti zah mı tî ri hec rin tâ di li nâ şâ dı ma
1 ½ 2 3 ½ 1 ½ 2 2 2 1 2 3 6 ½ 1

1.16.1.2. Meyanda usûl-vezin uyumu:

1.16.1.2.1. Birinci meyanında usûl-vezin uyumu:

9 FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÜN
4 Öy le bî hûş ey le dim â zâr i le kim tab' ı mı
1 ½ 2 5 ½ 1 ½ 2 4 2 1 2 3 6 ½ 1

1.16.1.2.2. İkinci meyanda usûl-vezin uyumu:

5 FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÜN
8 Mec lî si eh li sü han de yek ka lem dir bu ga zel
2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 1 5

Birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü mısralarda ve altıncı mısranın ikinci yinelemesinde Ağır Aksak usûlü kullanılmış ve her mısrada usûl dört kez tekrarlanmıştır. Türk Aksağına geçki yapılan ikinci meyanda yani beşinci ve altıncı mısralarda usûl tekrarları sayı olarak farklıdır. Beşinci mısrada usûl sekiz kere tekrarlanmıştır. Altıncı mısrada ise usûl yedi kez tekrarlandığı için mısranın son hecesi yeniden dönülen Ağır Aksak usûlüne dahil olmuştur.

Eser iki meyanlı olduğu gibi aynı melodiyle tekrarlanan üç nakarata sahiptir. Şarkı formunda zirveye çıktığı bilinen bestekâr Hacı Ârif Bey bu konudaki farklılığını bu eserde de ortaya koymuştur.

1.16.2. Terennümler:

Şarkı formunun geleneği itibâriyle eserde hiç terennüm kullanılmamıştır.

1.16.3. Yinelemeler:

Eser diğer şarkı formlarından farklı olarak üç beyitten oluşmaktadır. Üçüncü beyitin ikinci, yani “Es'adâ söz var mı hüsn-i tab'-ı isti'dâdıma” mısrası iki kez yinelenmiştir. İlki Türk Aksağı usûlünde bestelenen mısranın, ikinci tekrarı eserin usûlü olan Ağır Aksak'tır. Mısranın yinelenmesinin sebebi: Şeyh Gâlib'in mahlasının bulunduğu bu mısraya dikkati çekmek olabilir. Bu mısrada yapılan usûl geçkisi de fikrimizi kanıtlar niteliktedir.

1.17. Hicaz Şarkı

2

Derd-i aşkın ben senin bîhûde izhâr eylemem

Lâf edip âh u enîni kendime kâr eylemem

Hâsılı âlem bilir bu sırrı inkâr eylemem

Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

Şeref Çakar tarafından Hicaz makamında ve Ağır Aksak usûlünde bestelenen şiir Şeyh Galib'in birinci şarkısının ikinci kıt'asıdır. Beş kıt'a olan şiirin birinci kıt'ası birkaç bestekâr tarafından farklı makamlarda bestelenmiştir. Şiirin ikinci kıt'asını Hicaz makamında besteleyen Şeref Çakar, birinci kıt'asını da Ferâhfezâ makamında ve aksak usûlünde bestelemiştir. Bestekârlar, güfteleri belirlerken genellikle şiirin ilk mısraını ya da ilk beytini kullanırlar. Birinci beyti yahut kıt'ayı kullanmadan diğer herhangi bir mısraın bestelenmesi istisnai bir durumdur. Eserleri incelerken karşılaştığımız olumsuzluklardan birini de bu istisnai durum oluşturmaktadır. Güfte mecmualarında eserler ilk mısralarıyla yer aldıklarından, şâirin divanı taranırken şiirin bulunmasında zorluklar çıkmakta ve bu durum inceleyen kişi için zaman kaybına sebep olmaktadır. İncelediğimiz eserler arasında ilk kez karşımıza çıkan bu durum, ilk mısraını da besteleyen bestekârın şiirin manasından etkilenerek ikinci mısraını da bestelemek istemesi olabilir.

1.17.1. Zeminde Usûl-Vezin Uyumu

9FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÂ TÜN FÂ İ LÜN

4Der di aş kin ben se nin bî hû de is hâr ey le mem

1 ½ 2 5 1 ½ 2 5 1 ½ 2 5 3 ½ 1

Eserde terenum ve yineleme kullanılmamıştır.

SONUÇ

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

1. Uzun yıllar Klasik Türk Mûsıkîsi 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 edişiyile birlikte Türk şiirine giren arûz vezni, Klasik Türk Mûsıkîsini de etkilemiş ve Türk Mûsıkîsi bestelerinde kendini göstermiştir. Yaptığımız bu çalışmada, hecelerin açık ve kapalılık esasına dayanan arûz vezninin, Türk mûsıkîsi usûllerinin uzun ve kısa zamanlı darplarıyla olan benzerliğinin arûz-usûl ilişkinin temelini oluşturduğu kanaatine vardık.

2. Nota sistemine geçilmeden önce kullanılan "meşk" in ezbere dayalı bir sistem oluşu, bestekârların usûl seçiminde güftenin veznini göz önünde bulundurmalarının 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. Cinuçen TANRIKORUR'un 600 sözlü eser üzerinde yaptığı istatistik, bu konudaki en iyi çalışmalardandır.Cinuçen 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 değindiğimiz terennümlerin, yalnızca süs unsuru olarak kullanılmadıklarını, edebiyata hakimiyet ve mûsıkîde 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 bestekârların 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. Makamlar seçilirken herhangi bir zorunluluk söz konusu değildir. Bestekâr, içinde bulunduğu rûh haline ve güftenin kendinde uyandırdığı duyguya göre makam belirleyebilir. Şeyh Gâlib'in şiirlerinden din-dışı sözlü mûsikî formlarıyla bestelenen eserlerini incelediğimiz bu çalışmamızda yukarıda bahsedilen sonuçlara varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Akbulut, Yusuf, *Klasik Türk Müziği Şarkı Formunda Usûl-Arûz İlişkisi*, Konya, 1990
- Akdoğu, 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