





## ÖZGEÇMİŞ

Süleyman Ergişi, 09-11-1976 tarihinde Çorum-Alaca'da doğmuştur. İlk, orta ve lise tahsilini Bursa'da tamamlamıştır. Lise yıllarında, Bursa Belediye Konservatuvarında 1991-1993 yılları arasında, nazariyat dersleri almış, icrâ heyetinde de görev yapmıştır. 1996 yılında İ. T. Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'ne girmiştir. Konservatuvar yıllarında, gerek okul içerisinde, gerekse okul dışında birçok konserler vermiştir. 2003 yılında mezun olmuş, aynı yıl Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisansa başlamıştır. 2003 Yılından beri de özel bir eğitim kurumunda müzik dersi öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

## HÜZZAM ŞARKI

BILMEM BU GÖNÜLLE BEN NASIL YAŞAYACAĞIM

USÛLÜ : Aksak  
♩=180

MÜZİK : OSMAN NİHAT AKIN  
SÖZ : NECDET ATILGAN

BIL MEM BU GÖ NÜL LE BEN NA SIL NA SIL YA ŞA YA CA  
ĞİM NA SIL YA ŞA YA CA ĞİM  
ĞİM ĞİM O DA HA NE YA ZIK GENÇ YA ŞIN KI E LİN  
DA DE BE NİM SE GEÇ Tİ ÇA ŞİM Dİ BİR O YUN ÇA  
ĞİM ĞİM BE NİM SE GEÇ Tİ ÇA ŞİM Dİ BİR O YUN ÇA  
ĞİM ĞİM AY RIL MAK MÜM KÜN OL SA  
BI RA KIP KA ÇA CA ĞİM BI RA KIP  
KA ÇA CA SON ĞİM ARANAĞME

BILMEM BU GÖNÜLLE BEN NASIL YAŞAYACAĞIM  
O DAHA GENÇ YAŞINDA BENİMSE GEÇTİ ÇAĞIM  
AYRILMAK MÜMKÜN OLSA BIRAKIP KAÇAĞAM  
NE YAZIK Kİ ELİNDE ŞİMDİ BİR OYUNCAĞIM

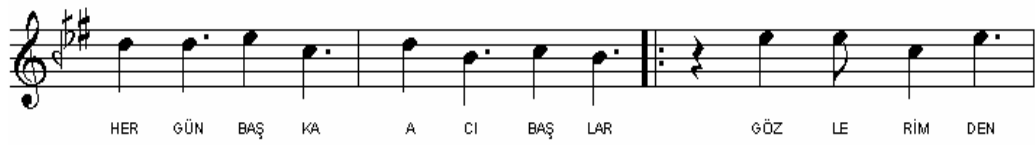
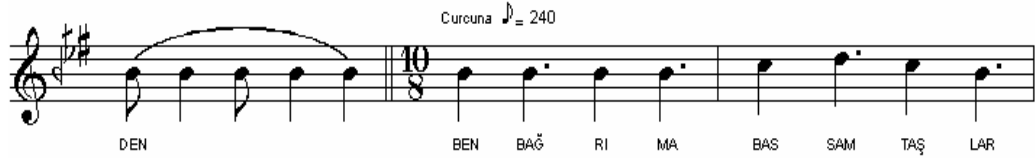
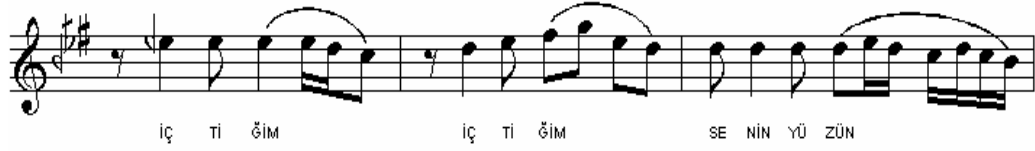
HÜZZAM ŞARKI  
BENİM ŞU YOLLARDAN ÜZGÜN GEÇTİĞİM

USÛLÜ : Düyek-Curcuna

$\text{♩} = 160$

MÜZİK : SADETTİN ÖKTENAY

SÖZ : MEHMET ERBULAN



NIHÄVEND YÜRÜK ŞARKI  
AYRILDI GÖNÜL ŞİMDİ YİNE BİR TEK EŞİNDEN

USÛLÜ : Yürük Semâi

MÜZİK : Zeki DUYGULU

SÖZ : Badi Nedim

AY RIL DI GÖ NÜL ŞİM Dİ Yİ NE BİR TEK E ŞİN

DEN (SAZ - - - - - ) DEN (SAZ - - - - - ) BUL MAK TA TE SEL  
HER ÇİZ Gİ A ÇIL

Lİ BA TAN AK ŞAM GÜ NE ŞİN DEN  
Dİ A CI HİC RÂN A TE ŞİN DEN

CA NİM YE LE LEL YE LEL LEL LEL LEL Â HİM YE LEL LEL

LEL (SAZ - - - - - ) LEL (SAZ - - - - - ) AL NİM DA KI HAT

Tİ YA ŞI MIN MÂ TE Mİ SAN MA (SAZ - - - - - )

MA (SAZ - - - - - )

AYRILDI GÖNÜL ŞİMDİ YİNE BİR TEK EŞİNDEN  
BULMAKTA TESELLİ BATAN AKŞAM GÜNEŞİNDEN  
ALNIMDAKI HATTI YAŞIMIN MATEMİ SANMA  
HER ÇİZGİ AÇILDI ACI HİCRÂN ATEŞİNDEN  
CANIM YE LÉ LÉL YE LÉL LÉL LÉL LÉL  
ÂHİM YE LÉL LÉL LÉL LÉL







## KÜRDİLİ-HICAZKÂR ŞARKI

YILDIZLI SEMÂLARDAKİ HAŞMET NE GÜZEL ŞEY

MÜZİK : Sâdi HOŞSES

SÖZ : Faik Ali OZANSOY

USÛLÜ : Aksak

YIL DIZ LI SE MÂ LAR DA Kİ HAŞ MET NE GÜ ZEL  
ŞEY (SAZ - - - - -) ŞEY (SAZ - - - - -) MEH TA BA DA LIP  
YIL DIZ LA RIN AL  
YÂ Rİ LE SOH BET NE GÜ ZEL  
TIN DA İ BA DET  
DÜN YA MI ZIN ÜS  
TÛN DE BÛ TÛN RUH LAR U YUR KEN  
DÛN YÂ DA SE NİN Â ŞI KIN OL MAK NE SA Â DET  
BİR BİT ME YE CEK AŞ KU MU HAB BET NE GÜ ZEL  
ŞEY (SAZ - - - - -) ŞEY (SAZ - - - - -)

YILDIZLI SEMÂLARDAKİ HAŞMET NE GÜZEL ŞEY  
MEHTABA DALIP YÂR İLE SOHBET NE GÜZEL ŞEY  
DÜNYAMIZIN ÜSTÜNDE BÛTÛN RUHLAR UYURKEN  
DÜNYADA SENİN AŞKIN OLMAK NE SAÂDET  
BİR BİTMEYECEK AŞK U MUHABBET NE GÜZEL ŞEY  
YILDIZLARIN ALTINDA İBÂDET NE GÜZEL ŞEY

UŞŞAK ŞARKI  
NELER ÇEKTİM NELER CÂNÂN ELİNDEN

USÛLÜ : Müsemmen

MÜZİK : Lem'i ATLI  
SÖZ : Lem'i ATLI

NE LER ÇEK TİM NE LER CÂ NÂN E LİN DEN

NE LER ÇEK TİM NE LER CÂ NÂN E LİN DENSAZ - - - - - )

TE BÂH OL DUM YE TER HİC RÂN E LİN DEN

TE BÂH OL DUM YE TER HİC RÂN E LİN DEN (SAZ )

Nİ HÂ YET SİZ ME LÂ Lİ HİC RE DÜŞ TÛM

Nİ HÂ YET SİZ ME LÂ Lİ HİC RE DÜŞ TÛM (SAZ - - - - - )

Fİ GÂN EY LER GÖ NÛL HER ÂN E LİN DEN

Fİ GÂN EY LER GÖ NÛL HER ÂN E LİN DEN

Aranağme

NELER ÇEKTİM NELER CÂNÂN ELİNDEN  
TEBÂH OLDUM YETER HİCRÂN ELİNDEN  
NİHÂYETSİZ MELÂLİ HİCRE OÜŞTÛM  
FİGÂN EYLER GÖNÛL HER ÂN ELİNDEN

KÜRDİLİ-HICAZKÂR ŞARKI  
BU YIL DA BÖYLE GEÇTİ ŞİRİN SÖZLÜ SEVGİLİ

USÛLÜ : Yürük Semâi

MÜZİK : Münir Nurettin SELÇUK  
SÖZ : Mustafa Nâfiz IRMAK

BU YIL DA BÖYLE GEÇTİ

ŞİRİN SÖZ LÜ SEV Gİ Lİ Lİ HA YÂL İ ÇİN DE GEÇTİ O TAT LI GÜN

LE Rİ MİZ HAYÂL İ ÇİN DEGEÇ Tİ O TAT LI GÜN LE Rİ MİZ

GE ÇEN YI LI YÂ DE DİP Ü ZÜL ME EY SEV Gİ Lİ GE ÇEN YI LI

YÂ DE DİP Ü ZÜL ME EY SEV Gİ Lİ (SAZ - - - - -)

ŞEV KE Ü Mİ DE DOĞ RU KA NAT LI GÜN LE Rİ MİZ ŞEV KE Ü Mİ

DE DOĞ RU KA NAT LI GÜN LE Rİ MİZ AH

AH

HA YÂL İ ÇİN

DE GEÇ Tİ O TAT LI GÜN LE Rİ MİZ

UŞŞAK ŞARKI  
HÂLÂ ACIYOR GÖZLERİNİN YAKTIĞI YERLER

MÜZİK : Şerif İÇLİ  
SÖZ : Mustafa Nâliz İRMAK

USÖLÜ : Türk Aksağı

HÂ LÂ A CI YOR GÖZ LE RI NİN  
YAK TI ĞI YER LER (SAZ - - - ) LER (SAZ - - - )  
İN AĞ CIT LAT ME ĞA RI BİM GÖZ  
BE Nİ BİR SÖZ LE RI MİN HÜZ  
LE SE NÜ VİN DİR (SAZ - - - ) DİR (SON) DİR (SAZ - - - )  
AŞ KIN BA NA RÜ YÂ  
SI Nİ GÖS TER  
Dİ O GÖZ LER (SAZ - - - ) LER (SAZ - - - )

HÂLÂ ACIYOR GÖZLERİNİN YAKTIĞI YERLER  
İNCİTME GARİBİM BENİ BİR SÖZLE SEVİNDİR  
AŞKIN BANA RÜYASINI GÖSTERDİ O GÖZLER  
AĞLATMA YAZIK GÖZLERİMİN HÜZÜNÜNÜ DİNDİR  
Vezni : MEPÖLÜMEFÂİLÜMEFÂİLÜFA'ÜLÜN

### **EKLER**

Ekler bölümünde, “Hecelerde Uzunluk - Kısalık ve Usul İlişkisi” bölümünde anlatılanlarla uyuşan dört eser, Türk Aksağı, Yürük Semai, Düyek ve Aksak usullerinden seçilmiş ve örnek olarak verilmiştir. Ardından gelen dört eser de aynı usullerden seçilmiş olup, bahsedilenlerle uyum göstermeyen eserlere örnek olarak verilmiştir.

### **KAYNAKLAR**

AKDEMİR, Müslüm, “İlköğretim 7. Sınıf Müzik Kitabı” Murat Yayıncılık, İstanbul, 2006

AREL, H. Saadeddin, “Prozodi Dersleri”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1992.

{ HYPERLINK "http://www.asmakat.com" }

BANGUOĞLU, Tahsin, “Türkçenin Grameri” Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1974.

{ HYPERLINK "http://www.egeedebiyat.org" }

http://www.farabi.selcuk.edu.tr

GAZİMİHAL, Mahmut Râgıp, “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz”, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2006.

{ HYPERLINK "http://www" }.gnshksyr.spaces.live.com

GÜLDAŞ, Saadet, “Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi” Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 2003.

HATİPOĞLU, Ahmet, “Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Musikisinde Prozodi”, T. R. T. Müzik Dairesi Yayınları, Ankara, 1983.

İÇLİ, Selahaddin, “Ellinci Sanat Yılında Selahaddin İçli ve Eserleri”, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul, 1997.

{ HYPERLINK "http://www.odevsitesi.com" }

ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri” Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1987.

{ HYPERLINK "http://www" }.pratiksozluk.com

{ HYPERLINK "http://www.tdk.gov.tr" }

{ HYPERLINK "http://www" }.tr.wikipedia.org

İltifat et bana.

Bu mısradaki durgu yerinin, “iltifat” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Hasılı bunca dem,

Bu mısradaki durgu yerinin, “hasılı” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Ben senin bendenem.

Bu mısradaki durgu yerinin, “senin” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Gel gel ey gonca fem,

Bu mısradaki durgu yerinin, “ey” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

İltifat et bana.

Bu mısradaki durgu yerinin, “iltifat” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Yapılan bu inceleme sonucunda, eserle ilgili şu sonuca varılabilir:

Eserin hece uzunlukları, vurgu ve durgu yerlerinin, melodik yapı ile uyumlu olduğu görülmektedir. Türk Müziğinde prozodiden bahsedilmediği dönemde yapılan bu eserin, prozodik manada doğru işlenmiş olmasının sebebinin, bestekârın, dilin kurallarını bilmesi olduğu düşünülmektedir.

↓ ↓ ↓

Ben senin bendenem.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Gel gel ey gonca fem,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

İltifat et bana.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Ey büt-i nev eda,

Bu mısradaki durgu yerinin, “büt-i” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Olmuşam müptela.

Bu mısradaki durgu yerinin, “olmuşam” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Aşıkam ben sana,

Bu mısradaki durgu yerinin, “aşıkam” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

İltifat et bana.

Bu mısradaki durgu yerinin, “iltifat” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Gördüğümden beri,

Bu mısradaki durgu yerinin, “gördüğümden” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Olmuşam serseri.

Bu mısradaki durgu yerinin, “olmuşam” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Bendenem ey peri,

Bu mısradaki durgu yerinin, “bendenem” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.



Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓

Olmuşam müptela.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Aşıkam ben sana,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

İltifat et bana.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓

Gördüğümden beri,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓

Olmuşam serseri.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Bendenem ey peri,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

İltifat et bana.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Hasılı bunca dem,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

Ey büt-i nev eda,

Olmuşam müptela.

Eserin ilk zeminindeki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Aşıkam ben şana,

İltifat et bana

Eserin ilk nakaratındaki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Gördüğümde beri,

Olmuşam serşeri.

Eserin ikinci zeminindeki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Bendenem ey peri,

İltifat et bana.

Eserin ikinci nakaratındaki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Haşılı bunca dem,

Ben şenin bendenem.

Eserin son zeminindeki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Gel gel ey gonca fem,

İltifat et bana.

Eserin son nakaratındaki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓ ↓

Ey büt-i nev eda,

## SONUÇ

Prozodi, Türk Müziği çevrelerince son yüzyılda konuşulmaya başlanmıştır. Bu yeni anlayış doğrultusunda çeşitli makaleler, sayıları çok olmamakla birlikte kitaplar yazılmıştır. Prozodi kurallarını, çeşitli kaynaklardan toplanan ortak kanaatleri esas alıp yorumlamak gerekir. Bunun yanında sanatı çok katı kurallar içine hapsetmenin yaratıcılığı sınırlayacağı görülmekle birlikte, sanatçının yaratıcılığını sınırlandırmamak adına kuralsızlığı savunmak mümkün değildir.

Yapılan bu çalışmada, prozodinin anlamı, tarihi, temel unsurları üzerinde durulmuş, Türk Müziğine uygulanışı incelenmiştir. Türk Müziğine uygulanışında, prozodinin Türk Müziği için konuşulmaya başlandığı dönemden sonra bestelenen eserler incelenmiş, bu eserler oluşturan kimi bestekârların prozodiyi özümseyerek uyguladığı, kiminin ise uygulamakta zorlandığı görülmüştür. Bu da dilin kötü kullanılmasına, güfte olarak seçilen şiirin anlamının bozulmasına ve anlamının tam olarak ortaya çıkmamasına neden olmaktadır.

Her ne kadar prozodinin belli kuralları olsa da, bu kuralların, eser veren bir bestekâr tarafından bilinmesi ve anlaşılması gerekmele birlikte, aynı zamanda bestekârın yaratıcılığını engellediği düşünülmemelidir. Doğru prozodiye sahip bir eserin, o eserin bestekârının dilin kurallarını bilmesiyle doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Prozodinin Türk Musikisi çevrelerince bilinmediği ve konuşulmadığı dönemde bestelenen pek çok eserin analizinde, bestecinin dilin kurallarını iyi bilmesi sonucunda, prozodik açıdan çok az hatalı eserlerin günümüze kadar geldiği bilinmektedir.

Sonuç olarak prozodinin kuralları, bestecinin yaratıcı gücünü engelleyen ve monotonluk hissi veren bir etkiye sahip değildir. Temel kural, dilin özelliklerini konuşmaya yansıtılabilmek ve doğru konuşmak olup, bunun müziğe uygulanmasıdır. Bunun böyle olduğunu, prozodinin Türk Müziği çevrelerince bilinmediği ve konuşulmadığı dönemlerde bestelenen bir çok eserde görmekteyiz. Örneğin Dede Efendi'nin "Ey Büt-i Nev Eda" şarkısını bugünkü prozodi anlayışımızla analiz ettiğimizde, eserin bugün uygulanan kurallara çok uygun olduğu görülmektedir.

### **Dede Efendi'nin Hicaz Şarkısı**

#### **Ey Büt-i Nev Eda**

Eserin, zemin ve nakarattan oluşması sebebiyle, eser bu iki kısımda incelenecektir.

#### **Hece Uzunluğu Kısalığı Bakımından İnceleme**

Kim bilir hangi eylül bir daha,

Mısrâdaki durguların ilkinin “bilir” kelimesinden, ikinci durgunun ise “eylül” kelimesinden sonra olduğu görülüyor.

Hangi uzak haziran.

Son mısırânın durgusunun, “uzak” kelimesinden sonra oluştuğu görülüyor.

Sonuç olarak, serbest vezinle yazılmış olan bu şiiri, bestekârın, gerek hece uzunluğu ve kısalığı, gerekse vurgu ve durgu yerleri açısından farklı biçimde ele aldığı, eser içerisindeki belli yerlerde, güfteyi prozodi açısından hatâ sayılan besteleme biçimi ile değerlendirdiği görülmektedir.

Mayısla haziran arasında,

Bu mısırânın ilk durgu yerinin, “mayısla”, ikinci durgu yerinin ise “haziran” kelimelerinden sonra oluştuğu görülüyor.

Yağmurlu bir saçak altından,

Bu mısırâda ilk durgu yeri, “yağmurlu”, ikinci durgu yeri ise “saçak” kelimesi sonrasında görülüyor.

Aştı uçup giden üstümüzden,

Mısırâdaki durgu yerinin, “giden” kelimesinden sonra olduğu görülmektedir.

Aştı değıp geçen yanımızdan.

Mısırâda ilk durgunun “değıp”, ikinci durgun ise “geçen” kelimesinden sonra olduğu görülüyor.

Uyanıp kış uykularından,

Bu mısırâda durgu yerinin, “uyanıp” kelimesinin sonrasında olduğu görülüyor.

Şubatla mart arasında,

Bu mısırâda bestekârın, ilk kelimenin “bat” hecesini dört dörtlük notla bestelediği görülüyor. Bu sebeple, burada bir durgunun oluştuğu görülmektedir. İkinci durgu yerinin ise, “mart” kelimesi sonrasında oluştuğu görülüyor.

Eylülle ekim arasında,

Bu mısırâdaki durgu yerinin, “ekim” kelimesinden sonra olduğu görülüyor.

Yaz sularından kıyıya çıkan.

İlk durgunun, “sularından” kelimesinin “la” hecesinin uzun notla bestelenmesiyle oluştuğu, ikinci durgunun ise, “sularından” kelimesi sonrasında olduğu görülüyor.

İki adım arası bir zaman,

Mısırâdaki ilk durgu yerinin “adım”, ikinci durgu yerinin ise “arası” kelimesi sonrasında kullanılan esler ile oluştuğu görülüyor.

Göz göze geldikse geçerken,

Mısırâdaki birinci durgunun “göze”, ikincinin ise “geldikse” kelimelerinden sonra olduğu görülüyor.

Günlük güneşlik bir kaldırımda,

Mısırâdaki ilk durgunun “günlük”, ikinci durgunun ise “güneşlik” kelimelerinin son hecelerinin uzun notlarla bestelenmesiyle oluştuğu görülüyor.

Aştı görmedik, bilmedikse,

İlk durgu yerinin, mısırânın ilk kelimesi “aştkı” dan, ikinci durgu yerini ise, “görmedik” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

olan “Aşkta uçup giden üstümüzden, aşkı değip geçen yanımızdan.” kısmı gelmektedir.)

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

İki adım arası bir zaman,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Göz göze geldikse geçerken,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Günlük güneşlik bir kaldırımında,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Aşkta görmedik, bilmedikse,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Kim bilir hangi eylül bir daha,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Hangi uzak haziran.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir. (Bu mısradan sonra, daha önce incelemiş olduğumuz nakarat bölümü olan “Aşkta uçup giden...” kısmı gelmektedir.)

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

İki dudak arası bir zaman,

Eserin ilk mısrasında, ilk durgu yerinin “dudak” kelimesinden sonra, ikincisinin ise, “arası” kelimesi sonrasında es kullanma yolu ile oluştuğu görülmektedir.

Göz göze geldikse geçerken,

Bu mısranın da ilk durgu yerinin “göz göze” den, ikinci durgu yerinin ise “geldikse” kelimesinden sonra, yine es kullanma yolu ile oluştuğu görülüyor.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Mayısla haziran arasında,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Yağmurlu bir saçak altından,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Aştı uçup giden üstümüzden,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Aştı deĝip geçen yanımızdan.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Uyanıp kış uykularından,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Şubatla mart arasında,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Eylülle ekim arasında,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Yaz sularından kıyıya çıkan.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir. (Bu mısradan sonra, daha önce incelemiş olduğumuz nakarat bölümü

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Günlük güneşlik bir kaldırımdan,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Aşkı görmedik, bilmedikse,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Kim bilir hangi eylül bir daha,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Hangi uzak haziran.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

İki dudak arası bir zaman,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Göz göze geldikse geçerken,



Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Şubatla mart arasında,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Eylülle ekim arasında,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Yaz sularından kıyıya çıkan.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

İki adım arası bir zaman,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Göz göze geldikçe geçerken,

Göz göze geldikse geçerken,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor

Mayısla haziran arasında.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Yağmurlu bir saçak altından,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Aşkı uçup giden üstümüzden,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Aşkı deşip geçen yanımızdan.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Uyanıp kış uykularından,

Zaman hiç geçmemiş gibi, sensiz yaşanmamış gibi, sana geleceğim  
Mısrâdaki ilk durgu yerinin, ilk “gibi” kelimesinin sonrasında, ikinci durgu yerinin ise, ikinci “gibi” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Dudağında yarım kalan, hazin Hüzam şarkılardan, yanmış geleceğim.

Bu mısırâdaki ilk durgunun, “kalan” kelimesinden sonra, ikinci durgunun ise “şarkılardan” kelimesinden sonra olduğu görülüyor.

Yaşamaktan başka söyle, aramızda fark mı kaldı?

Bu mısırâdaki durgu yerinin, “söyle” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Cansın derdin, can mı kaldı?

Mısrânın durgu yerinin, “derdin” kelimesinden sonra geldiği görülüyor.

Duman olup geleceğim.

Eserin son mısırâsında, durgu yerinin, “olup” kelimesinden sonra oluşturduğu görülmektedir.

Eserin prozodi tahlili sonrasında, şu sonuca varılabilir:

Serbest veznin, diğer vezinlere nazaran, özellikle durgu yerlerinin (mânâyı ortaya çıkarması açısından) bestekârlarca oluşturulmasının zor olduğu bilinmekle beraber, incelediğimiz eserde bestekârın, gerek hece uzunluk ve kısalığı, gerekse vurguları ve durgu yerlerini doğru değerlendirdiği görülmektedir.

#### **4.6. Avni Anıl’ın Hicaz Şarkısının Prozodik İncelemesi**

##### **İki Dudak Arası Bir Zaman**

##### **Güftenin Vezni: Serbest Vezin**

##### **Hece Uzunluğu Kısalığı Bakımından İnceleme**

İki dudak arası bir zaman,

Bu mısradaki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Gittiğin gün gibi sessiz, seninle doluyum sensiz, yalnız bıraktın.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Zaman hiç geçmemiş gibi, sensiz yaşanmamış gibi, sana geleceğim.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Dudağında yarım kalan, hazin, Hüzzam şarkılardan, yanmış geleceğim.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Yaşamaktan başka söyle, aramızda fark mı kaldı

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Cansın derdin, can mı kaldı?

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓

Duman olup geleceğim.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Güneşin battığı yerde, bir dönülmez ufka gittin.

Bu mısıradaki durgu yerinin, “yerde” kelimesi sonrasında oluşturulduğu görülmektedir.

Beni böyle dertli, garip, bitkin bıraktın.

Bu mısıradaki ilk durgu yerinin, “böyle” kelimesinden sonra, ikinci durgu yerinin ise, “garip” kelimesi sonrasında oluştuğu görülüyor.

Gittiğin gün gibi sessiz, seninle doluyum sensiz, yalnız bıraktın.

Mısıradaki ilk durgu yerinin, “sessiz” kelimesinden sonra, ikinci durgu yerinin ise sessiz kelimesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Dudağında yarım kalan, hazin, hüzzam şarkılardan, yanmış geleceğim  
Mısranın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Yaşamaktan başka söyle, aramızda fark mı kaldı?  
Mısranın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Cansın derdin, can mı kaldı?  
Mısranın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Duman olup geleceğim.  
Eserin son mısrasında da hece değerleri ve melodik yapı bir uyum arz etmektedir.

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Güneşin battığı yerde, bir dönülmez ufka gittin.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Beni böyle dertli, garip, bitkin bıraktın.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

Güneşin battığı yerde, bir dönülmez ufka gittin.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Beni böyle dertli, garip, bitkin bıraktın.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Gittiğin gün gibi sessiz, seninle doluyum sensiz, yalnız bıraktın.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Zaman hiç geçmemiş gibi, sensiz yaşanmamış gibi, şana geleceğim

Mısırânın heceleri ve melodik yapı arasında, uzunluk ve kısalık bakımından bir uyum görülmektedir.

Her mihnet kabûlüm, yeter ki gün eksilmesin penceremden.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

#### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Ne doğan güne hükmüm geçer, ne halden anlayan bulunur.

İlk mısırâda bestekârın, “ne doğan güne” kısmından sonra, bir sekizlik es kullanarak birinci durguyu yaptığı, ikinci durguyu ise, “hükmüm geçer” sözlerinden sonra oluşturduğu görülmektedir.

Ah aklımdan ölümüm geçer, sonra bu bahçe, bu kuş, bu nur.

İkinci mısırâda, bestekârın “ah aklımdan” dedikten sonra bir sekizlik es kullanarak durgu yeri oluşturduğu görülüyor. Ardından, “ölümüm geçer” kısmından sonra uzun bir durgu yeri oluşturulduğu görülmektedir. Mısırân üçüncü durgu yerinin, “sonra bu bahçe” sözlerinden sonra oluşturulduğu görülürken, “bu kuş” ve “bu nur” sözlerinden sonra da birer sekizlik es ile kısa durgular oluşturulduğu görülmektedir.

Ve gönül tanrısına der ki, pervam yok verdiğin elemden.

Eserin üçüncü mısırâsının ilk durgu yerinin “Ve gönül tanrısına der ki” kısmından sonra, ikinci durgu yerinin ise, “pervâm yok verdiğin elemden” bölümünün ardından oluşturulduğu görülüyor.

Her mihnet kabûlüm, yeter ki gün eksilmesin penceremden.

Eserin son mısrasında, “her mihnet kabûlüm” dedikten sonra oluşan durgu yerinin ardından, “yeter ki gün eksilmesin” sözlerinin son hecesindeki point dourge ile bir durgu yaptığı görülmektedir.

Sonuç olarak, eserin, gerek hece uzunlukları, gerekse vurgu yerleri açısından kusursuza yakın olduğu görülürken, on sekizli hece ölçüsü gibi durgu yerlerinin oluşturulması açısından zorluk arz edebilecek bir kalıpla yazılmış bu şiiri, bestekârın çok ustaca bestelediği görülmektedir.

#### **4.5. Selahaddin İçli'nin Kürdîlihiczâr Şarkısının Prozodik İncelemesi**

##### **Güneşin Battığı Yerde**

##### **Güftenin Vezni: Serbest Vezin**

##### **Hece Uzunluğu Kısıtlığı Bakımından İnceleme**

Ah aklımdan ölümüm geçer, sonra bu bahçe, bu kuş, bu nur.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Ve gönül tanrısına der ki, pervam yok verdiğin elemden.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Her mihnet kabulüm, yeter ki gün eksilmesin pencereden

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ne doğan güne hükmüm geçer, ne halden anlayan bulunur.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ah aklımdan ölümüm geçer, sonra bu bahçe, bu kuş, bu nur.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ve gönül tanrısına der ki, pervam yok verdiğin elemden.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓



Bu mısırâda durgu yerinin, “yoktur aşkın” kısmından sonra oluştuğu görülmektedir. Ancak, bu durgu yerinden sonra bestekârın, “ölümü” kelimesinin “lü” hecesinde bir point dourge kullanarak, başka bir durgu yaptığı görülüyor.

Gel al götür gönlümü

Bu bölümü, bestekârın serbest biçimde bestelediği görülüyor.

Ufuklara dal ırmak.

Son mısırâdaki durgu yerinin ise, “ufuklara” kelimesinden sonra olduğu görülmektedir.

Bu inceleme ışığında, şu sonuçlara varılabilir:

Bestekârın, eserde genel olarak, prozodinin hece kısalığı ve uzunluğu ile ilgili kurallarına uymadığı, çeşitli yerlerde yanlış heceleri vurguladığı ve durgu yerlerini, point dourge kullanmak sureti ile çoğalttığı ve gerek kelimeleri, gerekse mânâyı böldüğü görülmektedir.

#### **4.4. Münir Nurettin Selçuk’un Mâhur Şarkısının Prozodik İncelemesi**

##### **Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer**

##### **Güftenin Vezni: On Sekizli Hece Vezni. (9+9)**

##### **Hece Uzunluğu Kısalığı Bakımından İnceleme**

Ne doğan güne hükmüm geçer, ne hâlden anlayan bulunur.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

↓ ↓ ↓ ↓  
Benim garip başım var,  
↓ ↓ ↓ ↓ ↓  
Her gün gamdan aşım var.  
↓ ↓ ↓  
Yüzümde gözyaşım var,  
↓ ↓ ↓ ↓  
Onu yâre sal ırmak.

İkinci nakaratta, genelde vurgu yerlerine dikkat edildiği, yalnız ikinci mısırâdaki “her” hecesinin, ardından gelen “gün” hecesine göre vurgulu olmasına karşın, hem pest, hem de bir sekizlik notla bestelendiği görülüyor.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Eserin zemin ve nakarat bölümlerinde dörder mısra olması sebebiyle, durgu yerleri mısırâ mısırâ incelenecektir.

Neden böyle yorgunsun?

İlk mısırâda bestekârın, “neden böyle” kısmında “le” hecesini üç sekizlik not ile besteleyerek bir durgu yaptığı görülüyor.

Kızılırmak al ırmak.

İkinci mısırâda “Kızılırmak” kelimesinin “mak” hecesinin üç sekizlik notla bestelediği ve burada da bir durgu yeri oluşturduğu görülüyor. Ancak, bu mısırâda bestekârın, “ırmak” kelimesinin “ır” hecesinin üzerine bir point dourge uygulamasıyla bir başka durgu yerini oluşturduğu görülüyor.

Gönlümden de durgunsun,

Üçüncü mısırâda durgu yerini, bestekârın, “gönlümden de” kelimesinden sonra oluşturduğu görülüyor.

Saçları dal dal ırmak.

Dördüncü mısırâda ise, “saçları dal” bölümünden sonra bir durgu yeri görülmektedir.

Sende ömrün bölümü,

İkinci kıtanın ilk mısırâsında, durgu yerinin, “sende ömrün” kısmından sonra olduğu görülmektedir.

Yoktur aşkın ölümü.

Benim garip başım var,  
Her gün gamdan aşım var.  
Yüzümde gözyaşım var,  
Onu yâre sal ırmak.

Eserin birinci nakarat kısmındaki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓

Neden böyle yorgunsun?

↓ ↓ ↓ ↓

Kızılırmak al ırmak.

↓ ↓

Gönlümden de durgunsun,

↓ ↓ ↓ ↓

Saçları dal dal ırmak.

Eserin zemin kısmında, genel olarak vurguların uygun biçimde yerleştirildiği görülürken, yalnızca ikinci mısradaki “ırmak” kelimesinin vurgusuz olan “ır” hecesinin, point dourge ile vurgulandığı görülüyor.

↓ ↓ ↓

Sende ömrün bölümü,

↓ ↓ ↓

Yoktur aşkın ölümü.

↓ ↓ ↓ ↓

Gel al götür gönlümü.

↓ ↓ ↓

Ufuklara dal ırmak.

İlk nakarat bölümünün ikinci mısrasındaki ilk kelimedede, “yok” hecesinin vurgulu olduğu, fakat hem kısa notla, hem de yanındaki vurgusuz heceye nazaran daha pest bir perdeye denk getirildiği görülmektedir. Ayrıca, “ölümü” kelimesinin vurgusuz olan “lü” hecesinin point dourge kullanılarak vurgulandığı görülüyor. Bunların dışında, genel olarak vurgu yerlerine dikkat edildiği görülmektedir.

Neden böyle yorgunsun?  
Kızılırmak al ırmak  
Gönlümden de durgunsun,  
Saçları dal dal ırmak.

Eserin zemin bölümünde, genel olarak kısa ve uzun hecelerın kurala uygun biçimde değeriendiği görölürken, yalnızca üçüncü mısıradaki ilk kelimenin “gön” hecesinin, bir sekizlik kısa bir not ile bestelendiği görölüyor.

Sende ömrün bölümü,  
Yoktur aşkın ölümü.  
Gel al götür gönlümü.  
Ufuklara dal ırmak.

Eserin birinci nakarat kısmındaki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görölüyor

↓ ↓ ↓ ↓

Ettiklerime şimdi peşimânım efendim.

İkinci nakaratta, “efendim” kelimesinde, yine ikinci derece vurgulu olan “-fen” hecesinin vurgulandığı görülüyor.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Aşkın ile gündüz gece giryânım efendim.

Eserin zemininde, ilk durgu yerinin “gün” hecesinin iki dörtlük not ile bestelenmesiyle oluştuğu görülürken, ikinci durgu yerinin ise, “ya” hecesinden sonra oluşan belli belirsiz nefes alma yeri olduğu görülüyor.

Bülbül gibi gül rûyine hayrânım efendim.

Nakarattaki ilk durgu yerinin, gül kelimesinden sonra, ikinci durgu yerinin ise “hayrânım” kelimesinin ilk hecesi olan “hay” hecesinden sonra olduğu görülüyor.

Beyhûde imiş eylediğim mihr-ü vefâlar.

Eserin meyan kısmında ilk durgu yerinin “imiş” takısı sonrasında oluşturulduğu görülüyor. İkinci durgu yerinin, “eylediğim” kelimesinin son hecesinden sonra oluşturulduğu görülmektedir.

Ettiklerime şimdi peşimânım efendim.

Eserin ikinci nakaratında ilk durgu yerinin, “ettiklerime” kelimesinden sonra, ikinci durgu yerinin “peşimânım” kelimesinin “şi” hecesinden sonra oluştuğu görülüyor.

Yapılan bu prozodi tahlilinden sonra, şu sonuca varılabilir.

İncelenen eserde bestekârın, eserin sözlerini aruz kalıplarına oturtma çabasıyla, güftedeki vurguları ve durgu yerlerini dikkate almadığı görülmektedir. Kısa ve uzun hecelerin de genelde aynı uzunlukta notalarla bestelendiği görülüyor.

### **4.3. Ömer Altuğ’un Hüseyini Şarkısının Prozodik İncelemesi**

#### **Neden Böyle Yorgunsun**

#### **Güftenin Vezni: Yedili Hece Vezni ( 4+3 )**

#### **Hece Uzunluğu Kısaldığı Bakımından İnceleme**

Bestekârın, eseri, bir zemin ve iki nakarat olarak ele alıp bestelediği görüldüğünden, eser bu iki kısmı ile incelenecektir.

Bülbül gibi gül rûyine hayrânım efendim.

Ettiklerime şimdi peşimânım efendim.

Eserin her iki nakaratında da, melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Beyhûde imiş eylediğim mihir-ü vefâlar.

Eserin meyânındaki melodik yapının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓      ↓ ↓      ↓              ↓

Aşkın ile gündüz gece giryânım efendim.

Eserin zemin kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓   ↓   ↓      ↓      ↓              ↓

Bülbül gibi gül rûyine hayrânım efendim.

Eserin nakarat kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓   ↓              ↓   ↓              ↓

Beyhûde imiş eylediğim mihir-ü vefalar.

Eserin kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

Gül mevsimi gelmiş ne çıkar derde devâ yok.

Nakarat bölümünde, durgu yerlerinin ilkinin, “gelmiş” kelimesinden, ikincisinin ise “çıkarmak” kelimesinden sonra oluşturulduğu görülüyor.

Sensiz geçen ömrüm geceden bil ki siyahtır.

Eserin meyânında durgu yerini, bestekârın “ömrüm” kelimesinin “rüm” hecesini uzun notlarla bestelemesiyle ortaya çıkan belli belirsiz bir nefes payı ile oluşturduğu görülüyor. İkinci durgu yerinin, “geceden” kelimesinden sonra kullanılan bir sekizlik es sebebiyle oluştuğu görülmektedir.

Yapılan prozodi tahlili ışığında, eserle ilgili olarak şu sonuca varılabilir:

Aruzla yazılmış güfteleri besteleyen bestekârların, aruz kalıplarına uymak için, sözlerdeki mânâyı ortaya çıkaran vurgulara ve şiirin durgu yerlerine pek önem vermedikleri görülse de, incelenen eserde bestekârın, şiirdeki hece değerlerine, vurgulara, ayrıca aruzdan bağımsız olarak durgu yerlerine önem verdiği görülmektedir.

#### **4.2. Sâdi Hoşses’in Acemkürdî Şarkısının Prozodik İncelemesi**

##### **Aşkın İle Gündüz Gece Giryânım Efendim**

##### **Güftenin Vezni: Mefûlü / Mefâîlü / Mefâîlü / Feûlün**

##### **Hece Uzunlukları ve Kısallıkları Bakımından İnceleme**

Aşkın ile gündüz gece giryânım efendim.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısallıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

Sensiz geçen ömrüm gecedен bil ki siyahtır.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Terk et beni artık yetişir sende vefâ yok.

Eserin zemin kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Gül mevsimi gelmiş ne çıkar derde devâ yok.

Nakarat bölümündeki melodik yapının da, vurguları belirtecek biçimde oluşturulduğu görülüyor.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Sensiz geçen ömrüm gecedен bil ki siyahtır.

Meyan bölümündeki melodik yapının da, vurguları belirtecek biçimde oluşturulduğu görülüyor.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Terk et beni artık yetişir sende vefâ yok.

Zemin bölümünde, bestekârın ilk durgu yerini, “beni” kelimesinden sonra, ikinci durgu yerini ise “yetişir” kelimesinden sonra oluşturduğu görülüyor. Durgu yerlerini oluştururken, “beni” kelimesinin “ni” hecesini tiz bir nota denk getirdiği, “yetişir” kelimesinden sonra da, üç sekizlik es kullandığı görülmektedir.



#### 4. PROZODİNİN TÜRK MÜZİĞİNE UYGULANIŞI

Ülkemizde, prozodinin konuşulmaya başlandığı zaman diliminde yaşayan bestekârlarımıza âit eserleri inceleyerek, prozodinin, bestekârlarımız açısından ele alınıp alınmadığını, anlaşılıp anlaşılmadığını kavrayıp, ifâdelendirilmeye çalışılacak olan bu bölümde, öncelikle aruz vezniyle yazılmış eserleri, ardından hece vezniyle yazılmış eserleri, son olarak da, serbest vezinle yazılmış eserler, prozodi açısından incelenecektir. Tüm eserlerde, “hece uzunluk ve kısalıkları bakımından inceleme” bölümlerinde, uzun hecelerın altına çizgi, kısa hecelerın altına nokta konarak belirtilecek, “vurgu açısından inceleme” bölümünde ise, vurgulu heceler, üzerlerine konan oklar ile gösterilecektir. Şarkı formundaki eserler, zemin, nakarat ve meyan olmak üzere üç kısma ayrılarak incelenecektir. Serbest vezindeki eserler ise, mısra mısra incelenecektir.

##### 4.1. Fehmi Tokay’ın Hicaz Şarkısının Prozodik İncelemesi

**Terk Et Beni Artık Yetişir Sende Vefâ Yok**

**Güftenin Vezni: Mef’ûlü/ Mefâilü/ Mefâilü/ Feûlün**

**Hece Uzunluğu Kısalığı Bakımından İnceleme**

Terk et beni artık yetişir sende vefâ yok.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkardığı görülüyor.

Gül mevsimi gelmiş ne çıkar derde devâ yok.

Rüzgâr uyumuş ay dalıyor her taraf ıssız.

Eserin zemin kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ölgün bakıyor varsa uzak bir iki yıldız.

Eserin nakarat kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Bak çit bile yok korkma benim bahçede yalnız.

Eserin meyan kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ey gözlerinin rengi kadar kalbi güzel kız.

Eserin nakarat kısmındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Rüzgâr uyumuş ay dalıyor her taraf ıssız.

Mısrânın birinci durgu yerinin “uyumuş”, ikinci durgu yerinin “dalıyor” kelimelerinden sonra oluştuğu görülüyor.

Ölgün bakıyor varsa uzak bir iki yıldız.

Mısrânın birinci durgu yerinin “bakıyor”, ikinci durgu yerinin “uzak” kelimelerinden sonra oluştuğu görülüyor.

Bak çit bile yok korkma benim bahçede yalnız.

Mısrânın birinci durgu yerinin “yok”, ikinci durgu yerinin “benim” kelimelerinden sonra oluştuğu görülüyor.

Ey gözlerinin rengi kadar kalbi güzel kız.

Mısrânın birinci durgu yerinin “gözlerinin”, ikinci durgu yerinin “kadar” kelimelerinden sonra oluştuğu görülüyor.

Yapılan bu tahlil sonucunda, eserle ilgili şu sonuca varılabilir:

Eserin güftesindeki hece uzunlukları ile vurgu ve durgu yerlerinin, melodik yapı ile uyum içerisinde olduğu görülürken, gerek kullanılan makam ve usulün güfteye uyduğu, gerekse müzik cümlelerinin, mânâyı ortaya çıkardığı görülmektedir.

Ağarmış saçını yolar geceler.

Eserin son mısırâsının durgu yerinin, “saçını” kelimesi sonrasında oluştuğu görülüyor.

Yapılan bu tahlil sonucunda, eserle ilgili şu sonuca varılabilir:

Eserde özellikle hece uzunlukları ve vurgu yerlerinin, melodik yapı ile uyum içerisinde olmadığı görülürken, hüznün ve sitemi ifâde eden güftenin, hızlı bir ritimle bestelendiği (her ne kadar Sofyan Usulü ile bestelendiği görülse de, icrâsında ritmik şekilde çalındığı görülür.) görülmektedir.

### 3. 8. 2. Müzikâl Anlam-Şiirsel Anlam Uyumu

Bu bölümde, Türk Müziği'nin prozodisi açısından müzikâl anlam ve şiirsel anlam uyumu, seçilen bir örnek eserle târif edilecektir.

#### 3.8.1.1. Refik Fersan'ın Acemkürdi Şarkısı

##### Rüzgar Uyumuş Ay Dalıyor

##### Hece Uzunluğu-Kısalığı Bakımından İnceleme

Rüzgâr uyumuş ay dalıyor her taraf ıssız.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkardığı görülüyor.

Ölgün bakıyor varşa uzak bir iki yıldız.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkardığı görülüyor.

Bak çıt bile yok korkma benim bahçede yalnız.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkardığı görülüyor.

Ey gözlerinin rengi kadar kalbi güzel kız.

Mısırânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkardığı görülüyor.

##### Vurgu Bakımından İnceleme

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Yeter yeter artık bu kadar çile,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Nedamet hissiniz gelmez mi dile?

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ufukta beliren ilk ışık ile,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Ağarmış saçını yolar geceler.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Zulmetle ayrılık bestesi yapan,

Mısrâdaki durgu yerinin, “ayrılık” kelimesi sonrasında oluştuğu görülüyor.

Beni düşünceye salan geceler.

Bu mısrâdaki durgu yerinin, “düşünceye” kelimesi sonrasında oluştuğu görülüyor.

Ruhumda titreyen son nuru kapan,

Bu mısrâdaki durgu yerinin, “titreyen” kelimesinden sonra olduğu görülüyor.

Neşeyi, ümidi çalan geceler.

Bu mısrâdaki durgu yerinin, “ümidi” kelimesinden sonra oluştuğu görülüyor.

Yeter yeter artık bu kadar çile,

Mısrânın durgu yerinin, “artık” kelimesinden sonra oluştuğu görülüyor.

Nedâmet hissiniz gelmez mi dile?

Bu mısrânın durgu yerinin, “hissiniz” kelimesi sonrasında oluştuğu görülüyor.

Ufukta beliren ilk ışık ile,

Bu mısrâda, durgu yerinin, “beliren” kelimesinden sonra oluştuğu görülüyor.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Neşeyi, ümidi çalan geceler.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Yeter yeter artık bu kadar çile.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Neğamet hisşiniz gelmez mi dile?

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Ufukta beliren ilk ışık ile,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Ağarmış saçını yolar geceler.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓ ↓

Zulmetle ayrılık bestesi yapan,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Beni düşünceye salan geceler.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ruhumda titreyen son nuru kapan,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

Neşeyi, ümidi çalan geceler.

İşte o bambaşka güzel.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

### **Durgu Yerleri Açısından İnceleme**

Seni düşünmek güzel doğrusu, görmek daha güzel.

Eserin zemin bölümünün melodik yapısı incelendiğinde, ilk durgu yerinin “güzel”, ikinci durgu yerinin ise “doğrusu” kelimelerinden sonra oluştuğu görülüyor.

Ellerimin siyah saçlarında dolaşması daha başka güzel.

Nakarattaki ilk durgu yerinin “ellerimin”, ikinci durgu yerinin “saçlarında”, üçüncü durgu yerinin ise “başka” kelimesinden sonra oluştuğu görülüyor.

Bir de seni yaşamak var ki, doğan güne karşı,

Meyan bölümünün ilk mısrasındaki birinci durgu yerinin “seni”, ikinci durgu yerinin “var ki” kelimesinden sonra oluştuğu görülüyor.

İşte o bambaşka güzel.

Meyan bölümünün ikinci mısrasının ilk durgu yerinin “işte” kelimesinden, ikinci durgu yerinin “o” kelimesinden sonra oluştuğu görülüyor.

Yapılan bu tahlil sonucunda, eserle ilgili şu sonuca varılabilir:

Eserin gerek hece uzunlukları, gerek vurgularının melodik yapı ile uyum sağlamadığı görülmekle birlikte, sevgi ve mutluluk ifade eden güftenin, hüznü çağrıştıran Nihavend Makamı ve hız bakımından yavaş olan Düyek Usulü ile bestelendiği görülmektedir.

### **3. 8. 1. 2. Kemal Gülses’in Uşşak Şarkısı**

#### **Zulmetle Ayrılık Bestesi Yapan**

#### **Hece Uzunluğu-Kısalığı Bakımından İnceleme**

Zulmetle ayrılık bestesi yapan,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Beni düşünceye salan geceler.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik mânâda ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Ruhumda titreyen son nuru kapan,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Bir de seni yaşamak var ki, doğan güne karşı,

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

İşte o bambaşka güzel.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

### **Vurgu Bakımından İnceleme**

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Seni düşünmek güzel doğrusu, görmek daha güzel.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ellerimin siyah saçlarında dolaşması daha başka güzel.

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelendiği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Bir de seni yaşamak var ki, doğan güne karşı,

Eserin bu mısrasındaki melodik yapının, vurgu yerlerini belirtecek şekilde bestelenmediği görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓

kızgınlık ya da acı hissini çağrıştıran melodilerle değerlendirilmesinin, prozodik ifâde açısından doğru olmayacağı âşikardır.

Doğru makâmın da bulunmasının ardından, güfteye uygun usulün, hece uzunluk ve kısalıkları göz önünde bulundurularak seçilmesi gerekir. Usulün seçimi, güfte mânâsına uygunluk açısından da önemlidir. Zirâ hüznü bir güfteyi, hareketli bir usulle değerlendirmek, çelişki yaratır.

### **3. 8. 1. Müzikâl Anlam-Şiirsel Anlam Çelişkisi**

Türk Müziği Repertuarına girmiş bâzı eserlerin, sözlerinin mânâsı açısından, bestesiyle çeliştiği görülüyor. Acı, dert ifâde eden bir güftenin, hareketli bir ritme bestelendiği görülürken, neşe, sevinç anlatan bir güftenin, hüznü nağmelerle, yavaş bir ritme bestelendiği görülmektedir. Bu iki durum, incelenecek olan iki eserle açıklanacaktır.

#### **3. 8. 1. 1 Zeynettin Maraş'ın Nihâvend Şarkısı**

##### **Seni Düşünmek Güzel**

##### **Hece Uzunluğu-Kısalığı Bakımından İnceleme**

Seni düşünmek güzel doğrusu, görmek daha güzel.

Mısrânın melodik yapısının, hece uzunluk ve kısalıklarını, prozodik manada ortaya çıkarmadığı görülüyor.

Ellerimin siyah saçlarında dolaşması daha başka güzel.



*Tüfek icat oldu / mertlik bozuldu, eğri kılıç kında / paslanmalıdır.*”<sup>65</sup>

*“Durgu: Mânâ ile ilgili olarak nefes duraklaması.”* <sup>66</sup>

*“Bir müzik eserinde, bitiş etkisi yapan armonik zincirlemeler bütünü.”*<sup>67</sup>

Şiirlerde durak konusuna gelindiğinde, karşılaşılan tanımların şöyle olduğu görülür:

*“Bir düşünceden bir düşünceye, bir konudan başka bir konuya geçmek için derece derece daha uzun durgular yapmamız lazım gelir. Buna durak adını veririz.”*<sup>68</sup>

*“ Konuşmada, inşadda ve musiki eserlerinde, mânâyı ayarlayan kelime ve cümlelerin ne anlatmak istediklerini, hangi duyguyu vurguladıklarını belirten susma – durma olayına durak diyoruz.”*<sup>69</sup>

*“Konuşmada, anlamın gerektirdiği biçimde kelimeler arasındaki ses kesintisi.”*<sup>70</sup>

*“Hece ölçüsüyle yazılmış şiirlerde ölçü kalıpları içindeki durma yerleri.”*<sup>71</sup>

*“Bir ölçü uzunluğunda susma.”*<sup>72</sup>

*“Cümle sonundaki nokta.”*<sup>73</sup>

*“Hece vezniyle yazılmış güftelerde, bir kalıp oluşturan durma yerleridir. Veznin durağı kaçır heceli ise, mısraın onlara göre ayrılacak parçaları da o kadar heceli olmak lazımdır. Kelimeler, duraklara taksim edilmişlerdir. Kelimenin yarısı bir duraktan, diğer yarısı da öbür durakta olamaz. Yani hecenin durakları, mısralardaki kelimeleri ortasından bölemezler. Duraklarda mutlaka kelime sona ermelidir.”*<sup>74</sup>

### 3. 8. Müzikal Anlam-Şiirsel Anlam İlişkisi

Bir eserin, prozodi açısından doğru yorumlanabilmesi için, öncelikle sözlerin mânâsına uygun olarak vurgularının belirlenmesi, bunun ardından da durgu yerlerinin tespiti yapılır. Bu çalışmanın ardından, sözlerin anlamına uygun makâmın seçilmesi gerekir. Makam seçiminde, sözlerin neyi ifâde ettiğinin göz önünde bulundurulmasının gerektiği düşünülmektedir. Örneğin, neşe ve sevinci anlatan bir güfteyi, hüznü, acıyı çağrıştıran bir makamla bestelemenin doğru olamayacağı gibi, bunun yanı sıra, insanda güzel hisler uyandıran, örneğin bahârı veya bir sevgiliyi anlatan bir güftenin, isyan,

<sup>65</sup> a g e, s:127–128

<sup>66</sup> Gültaş, 2003, s: 240

<sup>67</sup> { HYPERLINK "http://www.tdk.gov.tr" }

<sup>68</sup> Banguoğlu, 1974, s: 128

<sup>69</sup> Gültaş, 2003, s: 239

<sup>70</sup> { HYPERLINK "http://www.tdk.gov.tr" }

<sup>71</sup> { HYPERLINK "http://www.tdk.gov.tr" }

<sup>72</sup> { HYPERLINK "http://www.tdk.gov.tr" }

<sup>73</sup> { HYPERLINK "http://www.tdk.gov.tr" }

<sup>74</sup> Gültaş, 2003, s: 240

(puandorg), esler, creschendo, decreschendo, forte, piano, tizlik- pestlik gibi terim ve ifâde biçimlerinden faydalanabileceği düşünülmektedir.

Ayrıca, noktalama işaretlerinin, prozodide önemli bir unsur olan durgu ve durak yerlerini belirlemede yardımcı olduğu düşünülmektedir.

### 3.7.5. Durgu ve Durak

Güftelerde, cümlelerin belirli aralıklarla nefes alma, anlamı ifâde etme gibi sebeplerle bilinçli olarak bölündüğü, bu bölünmelerin de durgu ve durak yerleri adıyla ortaya çıktığı, durgu ve durak yerlerinin yazımda çeşitli noktalama işaretleriyle, müzikte ise, es ve point dourge kullanmak sureti ile ifade edildiği görülür. Şimdi, durgu konusuna değinilecektir.

Durgu konusunu, Tahsin Banguoğlu'nun üç kısımda anlattığı, bunları da, soluk durgusu, gramer durgusu, âhenk durgusu şeklinde sınıflandırdığı görülüyor.

*“Soluk durgusu: Bir soluk verme sırasında yapabildiğimiz kadar heceler yaparak bir söz parçası meydana getiririz. Sonra durup soluk alırız. Buna soluk durgusu denir.”*<sup>63</sup>

*“Gramer durguları: Konuşurken çoğu zaman bir solukta bir cümle söyleriz. Ve alçalan tondan sonra bir durgu yaparız. Fakat bazen de bir solukta birkaç cümle yâhut birkaç solukta bir uzun cümle söylediğimiz olur. Bu sonuncu halde cümle içinde uygun yerlerde soluk durguları yaparız. Bu durgular da cümle sonundaki durgu gibi sözdizimi ve anlamla ilgilidir. Bu bakımdan sözün ezgisine aittirler ve unsurlarından sayılırlar. Uzunca birleşik cümlelerde yükselen tonla biten ilk yargı öbeğinden sonra çoğu zaman bir durgu yaparız:*

*Havalar böyle serin giderse / bu yaz denize giremeyeceğiz.*

*Sen kendi vazifeni yapmadıkça / başkalarına kusur bulamazsın.*

*Cümle içindeki durgular hemen her zaman sözün bağlantı yerlerini belirtmek ve kavramları açıklamak, anlayışı kolaylaştırmak gibi maksatlarla yapılır. Bunlara gramer durguları deriz. Ancak gerektiğçe bunlardan soluk yenilemek için de faydalanırız.”*<sup>64</sup>

*“Âhenk durgusu: Nihayet âhenk vurgusuna paralel olarak sözde âhenk durguları da yapılır. Bunlar âhenk öbeklerini birbirinden ayıran kısa durgulardır. Şiirde çok iyi fark olunurlar.*

*Düşman geldi / bölük bölük / dizildi, alnumıza / kara yazı / yazıldı.*

<sup>63</sup> Banguoğlu, 1974, s:126–127

<sup>64</sup> a g e, s:127

açılarak okunacağını ifade ettiği, decrescendo'nun (dekreşendo) ise, creschendonun tersi olduğu, “>” işareti ile ifade edildiği ve üzerine geldiği hecenin kuvvetli gürlükten hafif gürlüğe doğru daraltarak okunması gerektiğini ifade ettiği bilinmektedir.

### 3.7.4. Mûsiki Eserlerinde Noktalama İşaretleri

Bir eserin prozodisinin tam mânâsı ile doğru olması ve o eserin bestecisinin anlatmak istediği duyguyu ifade edebilmesi için, güftedeki noktalama işaretlerine de dikkat etmesinin gerektiği düşünülmektedir. Türk Dili'nde kullanılan noktalama işaretleri şunlardır:

Nokta (.) : *“Basit veya bileşik her bildirim cümlesinin sonuna konur. Nokta, uzunca bir durguya işaret sayılır”*.<sup>55</sup>

Virgül (,) : *“Cümlede aynı işleyişe ortak olup sıralanan kelimeler, belirtme öbekleri ve yargı öbekleri arasına konur”*.<sup>56</sup>

Noktalı Virgül (;) : *“Cümlede aynı işleyişe ortak olup virgüllerle ayrılmış bir sıra kelime ve rakamları takımlara bölmede kullanılır”*.<sup>57</sup>

İki Nokta (:) : *“Kendinden sonra gelecek söze dikkat çeker”*.<sup>58</sup>

Üç Nokta (...) : *“Sözün bir yerde kesildiğini ve başta, ortada, veyâ sonda bir parçasının söylenmediğinin göstermek için oraya üç nokta, kesme noktaları koyarız”*.<sup>59</sup>

Soru İşareti (?) : *“Bir şey öğrenmek istediğimiz yerlerde cümleyi soru işareti ile kaparız”*.<sup>60</sup>

Ünlem (!) : *“Ünlem işaretini genellikle ünlemlerin ve sevinç, hayranlık, acı, korku, gibi şiddetli duyularını anlatan cümlelerin sonuna koyarız”*.<sup>61</sup>

*“Noktalama işaretleri, güftekârın yorumunu, vurgulamak istediği duygu ve düşüncesini açıkladığı gibi, onun kültür seviyesini de ortaya çıkarır. Noktalama işaretleri konmadan hiçbir şey yazılmaz”*.<sup>62</sup>

Noktalama işaretlerinin, bir güfteyi besteleyen yetenekli ve bilgili bir bestekâra, eserin prozodisinin doğru olması yönünde yol göstereceği düşünülmektedir. Güftedeki noktalama işaretlerini doğru uygulamak isteyen bir bestekârın, point d'orgue

<sup>55</sup> Banguoğlu, 1974, s: 129

<sup>56</sup> a g e, s: 131

<sup>57</sup> a g e, s: 132

<sup>58</sup> a g e, s: 133

<sup>59</sup> a g e, s: 134

<sup>60</sup> a g e, s: 135

<sup>61</sup> a g e, s: 135

<sup>62</sup> Gültaş, 2003, s: 238

*“Beste bir ezgi oluşturduğu için, ölçünün bâzen pesten tize çıkması, bâzen de tizden peste inmesi tabii bir şeydir. Fakat prozodi açısından bu konuda da bâzı inceliklere dikkat edilmesi gerekir. Prozodi bahsinin başında, bir heceye önem vermek için kullanılacak yolları sayarken, bunlar arasında o heceyi tiz bir notaya getirme çâresinden de bahsetmiştik. Gerçekten de konuşmamıza dikkat edersek, hecelerdeki vurguları genellikle o hecelerde sesimizi yükseltmek şeklinde belirttiğimizi görürüz. Konuşmamızı dinleyen bir müzisyen kulağı, kelimeler ağzımızdan döküldüğü sırada ikili aralıktan, oktava kadar hemen bütün aralıkların kullanılmakta olduğunu fark eder. Sanki sözlerimiz hiç olmazsa bir resitatif (tahkiye) denilen şekilde bir melodi oluşturmaktadır. İşte bu ezgilerde, seslerin tize doğru yükseldiği noktalara dikkat edilirse, buralarda seslerin vurgulu oldukları görülür. Bu, bizim için yararlı olabilecek bir benzerliktir. Bestelerimizde sesi ne zaman tize doğru yükseltmek, ne zaman peste indirmek seçeneklerini tercih edeceğimizi bu yolla kolayca bulabiliriz”.*<sup>54</sup>

Hüseyin Saadeddin Arel’in de dediği gibi, tiz notların hangi hecelere denk getirileceğini, konuşmalarımızda hangi heceleri vurgulayıp tiz çıkardığımızı, hangilerini de vurgusuz bıraktığımızı dikkat ederek bulabileceğimiz görülmektedir. Bu yolun, Türkçeyi düzgün konuşan, vurguları doğru kullanan, kısacası İstanbul Türkçesi ile konuşan her besteci için uygulanması kolay bir yol olduğu görülüyor.

### **3.7.3. Heceyi Ses İle Kuvvetlendirme – Zayıflatma**

Arel’in bahsettiği prozodi vasıtalarından birinin de, vurgulu heceyi, vurgusuz heceden ayırmak için, o hece üzerine gelen notayı kuvvetli seslendirmek şeklinde ifâde etmek olduğu görülüyor. Bu durum aklımıza, Türk Müziği bestecileri tarafından pek kullanılmayan Batı Müziği işâret ve terimlerini getirmektedir. Bunların, “piano”, “forte”, “crescendo”, “decrescendo” olduğu, bu terimlerin, bulunduğu hecelerin kuvvetli ya da zayıf okunması gerektiğini ifade ettiği bilinmektedir.

Forte’nin, sert demek olduğu, “f” işareti ile gösterildiği, üzerine geldiği nota ve heceleri, diğer nota ve hecelere göre daha güçlü, gür bir biçimde söylediği görülmektedir. Piano’nun ise hafif demek olduğu, “p” harfi ile gösterildiği, notada bu işaretin bulunduğu hecenin hafif gürlükte, kısık sesle okunduğu görülür.

Crescendo’nun, (kresendo okunur) “<” işareti ile gösterildiği, bu işâretin anlamının, üzerine geldiği hecenin hafif gürlükten başlayarak, kuvvetli gürlüğe doğru

<sup>54</sup> Arel, 1997, s: 43 – 44

etmesi gerektiği düşünülmektedir. Ancak, bir bestekârın, vurgusuz ya da kısa heceleri, her zaman usûlün zayıf darplarına denk getirme gibi bir saplantı içine girmemesi gerektiğini Hüseyin Saadeddin Arel'in şu sözlerinden anlamaktayız.

*“Vurgulu heceyi usûlün kuvvetli zamanına denk getirmek şartıyla, vurgusuz hecelerin yeri geldiğinde kuvvetli zamâna getirilmesinde bir mahzur olmadığını ve kuvvetli zaman dendiğinde bundan usûlün baş kısmının değil, ikinci, hattâ üçüncü derece kuvvetli zamânının anlaşılması gerektiğini de söylemişik”*.<sup>52</sup>

Yâni eğer, vurgulu hece usûlün kuvvetli darbına denk getirilirse, vurgusuz hecenin, usûlün ikinci, üçüncü kuvvetli darplarına denk getirilmesinde prozodi açıdan bir mahzur bulunmadığı görülüyor. Bu anlamda, bestekârın şiiri, güfteyi iyice okuyup özüksedikten sonra mânâ vurgularını belirlemesi, ardından da kullanacağı usûlün darplarını, bu belirlediği vurgulara denk getirecek şekilde “beste öncesi çalışma” yapması gerektiğinin uygun olduğu düşünülmektedir.

Vurgulu heceyi, usûlün kuvvetli darbına denk getirmenin, eserde prozodi açısından hatâyâ mahâl vermemek için kullanılan vâsitalardan biri olduğu görülüyor. Diğer vâsitaları Arel şöyle anlatmaktadır:

*“Bir heceye önem vermek için çeşitli yollar vardır. Heceyi usûlün kuvvetli zamânına tesâdüf ettirmek, daha fazla uzatmak, ikânın uygun olduğu durumlarda sakil zamana rast getirmek, tiz bir not ile okutmak, sesi o hecede kuvvetlendirmek çâreleri bunlar arasındadır”*.<sup>53</sup>

### 3.7. Vurgunun Müzikle İfadesi

#### 3.7.1. Uzunluk- Kısalık

Vurgulu heceyi vurgusuz heceden, uzun heceyi de kısa heceden ayırmak için kullanılabilen bir vâsıtanın da, vurgulu ya da uzun heceyi, vurgusuz ya da kısa heceye oranla uzun notlar (nota, ses) vererek bestelemek olduğu görülmektedir. Bu şekilde vurgulu hecenin vurgusuz heceden ayrıldığı ve daha belirgin hale geldiği görülür.

#### 3.7.2. Tizlik – Pestlik

Vurgulu ve vurgusuz heceyi birbirinden ayırmak ve vurgulu heceyi belli etmek için kullanılan prozodi vâsitalarından birisinin de, vurgulu hecenin, vurgusuzla göre daha tiz bir not ile bestelenmesi olduğu görülmektedir.

<sup>52</sup> Arel, 1997, s: 56

<sup>53</sup> a g e, s: 29–30

görülyor. Kısa olan “bu, ge, ce, ka” hecelerinin bir darpla, uzun hecelerden “ran” hecesinin iki darpla, “çok, lık” hecelerinin ise üç darp ile ifade edildiği görülyor. Şimdi bir başka mısra, dört dörtlük Sofyan Usûlü ile incelenecektir.

Der di mi sen bi le an la ma mış sın.  
Düüm te ke düüm te ke düüm te ke düüm te ke

Bu mısırâda da uzun heceler, usûlün uzun darplarıyla, kısa heceler, ise kısa darplarıyla birleştirdiği, son hecedeki uzun hecenin ise usûlün iki kısa darbının birleştirilmesi ile ifâde edildiği görülyor. Bir mısırâ da, Aksak Usûlü ile incelenecektir.

Kal bi me gir din yâ rim sin.  
Düüm te ke düüm teek tek düüm te ke düüm teek tek

Bu mısırâda da, kısa heceler (bi, me) kısa darplara, uzun heceler de uzun darplara, ya da iki kısa darba denk getirildiği görülyor. Yapılan üç taksîmatta kullanılan bu mısraların, farklı şekillerde, aynı ya da farklı usûllerle birçok defâ, doğru şekilde usûl darplarına paylaştırılabileceği düşünölmektedir. Prozodi açısından güfteyi en doğru biçimde usûle uygulamanın belli zorlukları olduğu bilinmekle birlikte, Ahmet Hatipoğlu’nun, bu zorlukları aşmak için kullanılması gereken çıkış yollarını şöyle ifâde ettiği görülyor:

- 1- “Uygun yerlerde es kullanmak.”<sup>49</sup>
- 2- “Genişlemeden faydalanmak.”<sup>50</sup>
- 3- “Birim zamanın küçültülmesi.”<sup>51</sup>

Yazarın, “genişlemeden faydalanmak” ifadesinde anlatmak istediğinin usûl genişlemesi ( mısırânın üç usûle paylaştırılması ile prozodi hatâsı meydana gelirse, usûl darplarının birleştirilmesi yolu ile üç usûlden dört, ya da daha fazla usûle yayılması) olduğu, “birim zamanın küçültülmesi” ifâdesinde anlatmak istediğinin ise, usûllerdeki mertebelerin küçültülmesi olduğu düşünölmektedir.

### 3. 6. Vurgu- Usûl İlişkisi

Usûl darplarının kiminin uzun, kiminin kısa, kiminin kuvvetli, kiminin zayıf oldukları görölyür. Buradan hareketle, yeni bir eser oluşturacak olan bir bestekârın, kullanacak olduğu usûlün kuvvetli ve zayıf darplarını bilmesi ve bu darpların üzerine gelecek olan heceler, vurgulu ya da vurgusuzluğuna, açık ya da kapalıluğına dikkat

<sup>49</sup> Hatipoğlu, 1983, s: 14

<sup>50</sup> a g e, s: 14

<sup>51</sup> a g e, s: 15

*yetişip melodi değerini, hece değerine eşit kılmaktadır. Dolayısıyla duygu tamamlanmaktadır.”<sup>47</sup>*

Hecelerdeki uzunluk ve kısalık ile usüllerdeki uzun ve kısa darpların birbirleriyle olan uyumunun, prozodi açısından önemli olduğu, bu anlamda, uzun hecelerin, usüllerdeki uzun darplarla, kısa hecelerin de kısa darplarla birleştirilmesinin doğru bir uygulama olacağı düşünölmektedir.

Türk Müziğinin yapısı ve gelenekleri göz önüne alındığında, uzun hecelerin, genelde uzun nağmelerle bestelendiği göröölür. Bu açıdan, kısa hecenin usölün kısa olan bir darbıyla bire bir örtüştürölmesinde bir mahzur bulunmazken, uzun hecenin tek bir darp ile birleştirilerek bestelenmesinin, müzikâl ifâde açısından sorun teşkil edeceği düşünölmektedir. Bu konuda, Ahmet Hatipoğlu’nun düşöncelerinin şunlar olduğu göröölüyor:

*“Bu gün de niz çok dal ga lı*

*Düm tek tek düm tek tek düm tek tek. (Tüm heceler bir dörtlük notla ifade edilmektedir.) Semâî Usölüne uygulanmış bu cümleinin, bütün kısa ve uzun hecelerinin aynı (dörtlük) değere verilmiş olduğunu göröölüyoruz. “Bir dörtlük: kısa hece” esasına göre, açık hecelere uygun düşen dörtlük zamânın, kapalı hecelerde kısa kaldığı göröölmektedir. Yâni kısa hece dörtlük ise, uzun hecenin en az iki dörtlük olması gerekirken, “gün, niz, çok, dal” uzun hecelerinin bir dörtlüğe isâbet etmiş olması hatâyı doğurmaktadır. Güfte, usöl vurularak okunursa, bu hataların daha bir açığa çıktığı göröölür. Eğer bu güfteyi Semâî Usölü ile bestelemekte kararlı isek, uzun hecelere en az iki dörtlük nota değeri vermenin yolunu aramalız. Bundan başka çâre yoktur. Bunun için, uzun hecelerin uzayabilme kâbiliyetinden yararlanılarak darpları birleştirme cihetine gitmemiz gerekecektir. Kural olarak diyebiliriz ki, darpların birleşme ve bölünme imkânları, prozodik problemlerin en büyük hâl, çâresidir.”<sup>48</sup>*

şimdi, darpları birleştirme konusu, örnek mısırâlar verilerek açıklanacaktır. Bu yapılırken, hecelerin altına usöl darpları yazılacak, kısa hecelerin altına kısa darpların, uzun hecenin altına da uzun darp ya da darpların gelmesine dikkat edilecektir.

Bu ge ce çok ka ran lık.

Düm tek tek düm tek tek düm tek tek düm tek tek.

*Kullanılan Semâî Usölünün tüm darplarının dörtlük olması sebebiyle, kısa hecelerin bir darba, uzun hecelerin ise en az iki darba denk getirilerek paylaştırıldığı*

<sup>47</sup> Hatipoğlu, 1983 s: 4

<sup>48</sup> a g e, s: 10

darpların da, “düm”, “tek”, “te”, “ke”, “tâ”, “hek”, “dü”, “me”, “kâ” diye ayrı ayrı isimlerinin olduğu bilinmektedir. “Düm”, “te” ve “dü” vuruşlarının yalnızca sağ elle sağ dize vurulduğu görülürken, “ke”, “tek”, “kâ” ve “me” darplarının sol elle sol dize vurulduğu görülür. “Tâ-hek” darplarında ise, “tâ” darbında iki elin havaya kalktığı, “hek” darbında da iki elin iki dize vurularak ifade edildiği görülür.

*“Eski lisanda “düm” “kuvvetli”, “tek” ise “sakin” anlamında kullanılan Türkçe kelimelerdir. Bundan dolayı genellikle usûllerin kuvvetli zamanına “düm” ve zayıf zamanına “tek” heceleri getirilmiştir”.*<sup>46</sup>

Her bir darba verilen ismin, o darbin uzunluğu ile bire bir ilgisi olduğu görülmektedir. “Düm”, “tek”, “tâ”, ve “hek” darplarının uzun, “dü”, “me”, “te”, “ke” darplarının ise kısa süreli olduğu görülmektedir. Prozodi açısından, uzunluk kısalık önemli olduğundan, uygun yerlerde kuvvetli darplar ile uzun hecelerin, kuvvetsiz darplar ile de kısa ve vurgusuz hecelerin eşlenmesinin doğru olacağı düşünülmektedir.

### **3. 5. Hecelerdeki Uzunluk - Kısalık ve Usûl İlişkisi**

Türk Dilinin yapısına bakıldığında, kısa ve uzun hecelerin telâffuz sürelerinin birbirlerinden çok farklı olmadıkları görülmektedir. Kısa heceler diye adlandırılan a, e, i, sa, de gibi heceler ile uzun heceler olarak bilinen kal, gel, sel, şans gibi hecelerin süre değerlerinin birbirlerine oranla çok farklı olmadıkları, kısa zaman farklılıkları ile telâffuz edildikleri görülür. Telâffuz süreleri açısından çok farklı olmayan Türkçe hecelerin, müziğe uygulamaları bakımından farklı ele alınmalarının bir zorunluluk olduğunu, Ahmet Hatipoğlu, kitabında şu şekilde açıklamaktadır:

*“Kendi değerinden daha fazla uzatılmaması gereken kısa heceler, melodik bir sesle uzatıldıkları takdirde, insan duyusunda bir tatminsizlik, bir boşluk, tatsızlık ve tedirginlik yaratmaktadırlar. Bu açıklığın bir sona ulaşması, kapanması gerekir ve istenir. Bu yapılmadığı takdirde “melodik değer ile “hece değeri” birbiriyle çelişkili olacağından, ortaya çıkacak huzursuzluk devam eder. Buna engel olmak için, kısa değerli olan sesli harflerimizi (hecelerimizi) kendi değerlerinden daha fazla melodik değerlerle aslâ yüklemememiz gerekir. Kapalı hecelerde ise durum böyle değildir. Melodik değer ile birlikte kapalı hece değeri (uzun hece) de uzayabilmektedir. Bu uzamanın sonunda açık hecede olduğunun aksine bir boşluk, bir tatminsizlik yoktur. Çünkü bu duyguların meydana gelmesini önleyen hece sonundaki sessiz harf imdada*

<sup>46</sup> Özkan, 1990, s: 562



↓

Eski hâtîrâlar dün gece yine gözümde canlandı.

Cümlede, anların ne zaman hatırlandığı belirtilmek istenirse vurgunun “dün” kelimesi üzerine geldiği görülür. Bu durumda da, cümlenin şu şekliyle okunduğu görülmektedir.

↓

Eski hâtîrâlar dün gece yine gözümde canlandı.

Eğer hatîrâlârın, bâzı aralıklarla, tekrar tekrar canlandığını belirtilmesi istenirse, vurgunun bu kez de “yine” kelimesi üzerine geldiği ve cümlenin şu hali aldığı görülür.

↓

Eski hatîrâlâr dün gece yine gözümde canlandı.

Hâtîrâlârın hayalinin hatırlandığı, tekrar o anların yaşandığı hissettirmek istenirse, vurguyu bu kez de, “gözümde” kelimesinin üzerine çektiği görülür.

↓

Eski hâtîrâlar dün gece yine gözümde canlandı.

Sonuç olarak, durum ve duyguya göre vurgunun yer değiştirebildiği, bu duruma da cümlede duygu vurgusu dendiği düşünülmektedir.

### 3.4. Usûl

*“Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit olmayan, fakat mutlakâ muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usûl denir. Kuvvetli ve zayıf vuruşların ve zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kuvvetlerinin değişik olması usûller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir. Usûlün vurulan her parçasına “darp” denir (darp eskiden usûl anlamında da kullanılmıştır. Darb-ı Fetih, Darb-ı Türkî gibi.) Usûlü, zamanın kalıplaşmış hâlidir veya değişik düzümlerin birleşmesinden meydana gelmiş ve kalıp halinde belirlenmiş ölçüdür diye târif etmek de mümkündür. Bir usûlün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve bir de zayıf zamâna gerek vardır. Bu bakımdan bir zamanlı usûl olmaz.”<sup>45</sup>*

#### 3.4.1. Usûllerin Vuruluşu

Geleneksel Türk Müziği’nde usûllerin, sağ el sağ dize, sol el de sol dize vurularak ifâde edildiği görülür. Ellerin her bir vuruluşuna darp denildiği ve bu

---

<sup>45</sup> Özkan, 1990, s: 561

“Yağmurdan sırlıklam perişan bir haldeydi.” cümlesi incelenecek olursa, “yağmurdan” kelimesinde “dan” hecesinin vurgulu olduğu, “sırlıklam” kelimesinde ise “lam” hecesinin asıl vurguyu, “rıl” hecesinin ise kelime içerisindeki ikinci derece vurguyu taşıdığı görülür. “Perişan” kelimesinde, “şan” hecesinin vurgulu olduğu, bir kelimesinin tek hece olması sebebiyle doğal olarak vurgulu olduğu görülür.

“Hâldeydi” kelimesinin ise –di’li geçmiş zaman ekinin olumlu hallerde vurguyu üzerine çekmesi kuralı sebebiyle vurgunun “di” hecesi üzerinde olduğu görülmektedir.

Ancak cümlelerin bütününe baktığımızda cümle vurgusunun, “perişan” kelimesi üzerinde olduğu görülüyor. Öyle ki tek bir heceden oluşan, bu özelliği sebebiyle de vurgulu ifade edilen “bir” kelimesinin, cümle vurgusunu üzerine çeken bu kelimenin ardından gelmesiyle, sanki vurgusuz bir kelime gibi telâffuz edildiği görülmektedir.

Bu durumda cümledeki mantık vurgusunun, cümle içerisinde en kuvvetli vurguyu üzerinde taşıyan kelimedeki olduğunu, fakat diğer kelime ya da kelimelerinde kendilerince vurgulu olmaları sebebiyle ikincil vurgu olabildikleri görülmektedir.

### 3.3.2. Cümlede Duygu Vurgusu

Bir bestecinin eser oluştururken, müzikâl nazâri bilgileri ve dilin yapısını, kurallarını, vurgularını öğrendikten sonra, teoriyi pratiğe geçirirken uyması gereken en önemli kurallardan birinin, eserin sözlerindeki mânâyı anlayabilmesi ve o mânâyı uygun müzik cümlelerini söze giydirmesi olduğu düşünülmektedir. Bu durumun olması için de bestekârın, dilin yapısını iyi bilmesi gerektiği görülmektedir. Cümlede anlatılmak istenen duygu bazen o kadar değişik olur ki, mantık vurgusunun bilinmesinin yetersiz kaldığı görülür. Bu anlamda, cümledeki duygu vurgusunun, mantık vurgusuna nazaran daha önemli olduğu düşünülmektedir.

Cümledeki mantık vurgusu, dilin kurallarını kavradıktan sonra kolay bir biçimde bulunabildiği ve üzerinde uzlaşma sağlanabildiği halde, duygu vurgusunda durumun biraz farklı olduğu görülür. Eğer şâirin, şiirde ne anlatmak istediğini daha önce şâirin bir konuşmasından veyâ yazısından öğrenmemiş birkaç farklı kişi aynı şiiri okurlarsa, hepsinin ayrı yerlerde vurgu, duraklama, seslerinde piano forte yaptıkları görülür. Bunun, yanlış okumayla ya da dili bilmemekle değil, şiiri okuyan kişinin ne anladığıyla ilgili olduğu görülmektedir.

Örnek olarak “Eski hâtıralar dün gece yine gözümde canlandı.” cümlesi ele alınırsa, anıların geçmişte olduğunun belirtilmek istenmesiyle, vurgunun “eski” kelimesinin üzerine geldiği görülür. Bu durumda cümlelerin şu hali aldığı görülür.

*“Kelimelerin cümle içinde geçtikleri sırada anlam ve duygu üzerinde yarattıkları vurguya “ifâde vurgusu” adı verilir. İfâde vurgusu iki çeşittir. Bunlardan biri mantık, diğeri duygu vurgusudur.”<sup>44</sup>*

### 3.3.1. Cümlede Mantık Vurgusu

Eğitimi az veya çok olsun, bu ülkede doğup, bu ülkede yaşamış ve bu ülkede eğitim almış her bireyin, konuşmalarında ister istemez vurguları doğru kullandıkları görülür. Sonradan Türkçe öğrenmiş bir yabancıнын konuşmasının, bir Türk’e ilginç gelmesinin sebebinin, vurguları doğru yerlerde kullanmaması ve uzun-kısa hece kuralına dikkat etmemesi olduğu görülmektedir. Örnek olarak, “bilmiyorum” kelimesinde bir Türk’ün “bil” hecesine vurgu yaptığı ve heceleri yaklaşık olarak aynı uzunlukta telâffuz ettiği görülürken, bir yabancıнын farklı hece veya heceleri vurguladığı ve bazı heceleri uzun telâffuz ettiği görülür.

Mantık vurgusunun, cümlenin anlamından doğan vurgu olduğu düşünülmektedir. Örnek olarak, “Bir gece ansızın gidivermiştin.” cümlesi incelendiğinde, “ansızın” kelimesinin diğer kelimelere nazaran daha kuvvetli ifade edildiği görülür. Kelimenin, cümlenin vurgu merkezi olduğu da şuradan anlaşılabilir. Cümlede diğer kelimeler sırasıyla vurgulu söylenilirse, cümlenin asıl ifâde etmek istediğinin ortaya çıkmadığı görülür. “Bir” kelimesinin, tek hece olduğu için doğal olarak vurgulu olduğu, fakat cümlenin vurgu merkezi olmadığı, bu kelimeye vurgu uygulandığında görülmektedir. “Gece” kelimesinin vurgulu söylenmesiyle ise ortaya yanlış bir ifâde çıktığı görülür. “Gidivermiştin” kelimesinde de durumun aynı olduğu görülüyor.

Ancak, bu cümlede “ansızın” kelimesinin tek başına vurgulu olmadığı, cümle içerisinde ikincil vurgu ya da vurgular olduğu da görülmektedir. Bir hecesinin tek hece olması sebebiyle doğal olarak vurgulu olduğu, bu münâsebetle, cümledeki ikincil vurgu olduğu görülüyor. Cümledeki “gidivermiştin” kelimesinin “di” hecesinin vurgulu söylendiği görülüyor. Cümle içinde geçen tüm kelimeler ayrı ayrı ele alındığında her birinin vurgulu hecelerinin olduğu, fakat cümle içerisinde yan yana konulduklarında bâzı vurgulu hecelerin, vurgusuzmuş gibi telâffuz edildiği görülür. Bu durumun, cümle içerisinde ağır basan, mantık vurgusunu üzerinde taşıyan bir kelimenin diğer kelimelere oranla daha kuvvetli ifâde edilmesi sebebiyle oluştuğu düşünülmektedir.

<sup>44</sup> Arel, 1997, s: 25



Nasıl geçti habersiz o güzelim yıllarım,  
Bâzen gözyaşı oldu, bâzen içli bir şarkı. ( Teoman Alpay'ın Hicaz Şarkısı.)



Sensiz doğan gün batar,  
Mehtap iner sulara. ( Semahat Özdenses'in Hüzzam Şarkısı.)



Ne o bensiz edebilir,  
Ne temelli gidebilir. ( Yusuf Nalkesen'in Kürdîlihiczakâr Şarkısı.)



Yine bu yıl ada sensiz, içime hiç sinmedi,  
Dil'de yalnız dolaştım hep, gözyaşlarım dinmedi. ( Osman Nihat Akın'ın Nihâvend Şarkısı.)

### **r) -cı, -ci, -cu, -cü eklerinde vurgu**

Bu eklerin vurgulu olduğu görülmektedir.



Bana benden yakın, benden yabancı. ( Selahattin İnal'ın Bûselik Şarkısı.)  
Sevgi deli gönülden gönüle bir akıştır,



İzi hiç silinmeyen ilk yakıcı bakıştır. ( Alâeddin Yavaşca'nın Muhayyerkürdî Şarkısı.)

### **3.3. Cümle Vurgusu**

Türkçe kelimelerde vurgunun genelde son hece üzerinde bulunduğu, çok heceli kelimelerde, ana vurgunun yanında, ikincil bir vurgunun da olabildiği, vurguların heceler üzerine geldiği görülür.

Ancak cümlelerde vurgunun heceler üzerinde olmayıp, kelimeler üzerinde olduğu düşünülmektedir. Örneğin, “Babam beni bu gün kıra götürdü” kelimesini incelenirse, kıra kelimesinin, diğer kelimelere oranla daha vurgulu ve baskın söylendiği görülür. Cümlelerdeki vurguların, tıpkı kıra kelimesinde olduğu gibi en vurgulu kelime üzerinde olduğu görülür. Bu vurgu şeklinin, cümlenin doğal vurgusu olduğu düşünülmektedir.

↓

Birine söz söyleyen, dilini kıskanırım. ( Teoman Alpay'ın Hüzam Şarkısı.)

**o) -ıp, -ip, -up, -üp eklerinde vurgu**

Bu eklerin olumlu hallerde vurgulu oldukları görülür.

↓

Geçip gitme yanımdan ne olur eller gibi.

Bir şey söyle merhabâ veyâ ne haber gibi. ( Erdoğan Berker'in Hüzam Şarkısı.)

↓

Hem sevip hem yakadan attın beni,

Bak ne müşkül derde uğrattın beni. ( Nikoğos Ağa'nın Acemaşîran Şarkısı.)

↓

Öyle dudak büküp hor gözle bakma. ( Avni Anıl'ın Kürdîlihicazkâr Şarkısı.)

↓

Hastayım, yalnızım, seni yanımda sanıp da bahtiyâr ölmek isterim. ( Lemî Atlı'nın Hicaz Şarkısı.)

**ö) -dıkça, -dikçe, -tıkça, -tikçe, -tukça, -tüğçe, -dukça, -dükçe eklerinde vurgu**

Bu eklerin, olumlu hallerde ilk hecelerinin, olumsuz hallerde ise ikinci hecelerinin vurgulu oldukları görülmektedir.

↓

Ağladıkça gözlerimden kan gelir, yaş yerine.

Öyle bir derde giriftârım ki hâlim sorma hiç. (Ekrem Güyer, Hicaz Şarkı)

↓

Bezmedikçe hâlet-i mestânenen,

Çıkmam Allah etmesin meyhânenen. ( Yesârî Asım Arsoy'un Hüseyinî Şarkısı.)

Ben hiç bu kadar sevmedim ömrümce siyâhı,

↓

Görmem gözünün nuruna daldıkça sabâhı. ( Avni Anıl'ın Nihâvend Şarkısı.)

↓

Yandıkça oldu suzan kalb-i şerer feşânım,

Oldu yine alevriz dağ-ı gâmı nihânım. ( Tambûrî Ali Efendi'nin Sûzidil Şarkısı.)

**p) -sız, -süz, -suz, -süz eklerinde vurgu**

Bu eklerin olumsuzluk hali ifâde ettikleri görülmekle berâber, vurguyu üzerlerine çektikleri görülmektedir.

Hangi gönül uslanır, sevenle oyun olmaz. ( Teoman Alpay'ın Rast Şarkısı.)

↓

Görmek ister gözlerim her dem seni,

Yâd et Allah aşkına sen de beni. ( Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyinî Şarkısı.)

↓

Sevmek acı bir arzu derler, sevilmiyor sevenler.

Ağlayan şu gözlerim ne güldü, ne de gülecekler. ( Avni Anıl'ın Kürdîlihiczakâr Şarkısı.)

↓

Ömrüm seni sevmekle nihâyet bulacaktır.

Yalnız senin aşkın ile rûhum solacaktır. ( Yesârî Âsım Arsoy'un Hüzam Şarkısı.)

↓

Yaşamaktan başka söyle, aramızda fark mı kaldı?

Cansın derdin, can mı kaldı, duman olup geleceğim. (S. İçli'nin Kürdîlihiczakâr Şarkısı)

↓

Bülbülün çilesi yanmakmış güle,

Ömürler geçiyor ağlaya güle. ( Yusuf Nalkesen'in Hicaz Şarkısı.)

**n) -sa, -se eklerinde vurgu.**

Bu ekin bâzı hallerde vurgulu, bâzı hallerde de vurgusuz olduğu görülür.

↓

↓

Gelse o şuh meclise nâz-ü tegâful eylese. ( Hâfız Post'un Rast Yürük Semaîsi.)

↓

Ben gamlı hazan, sense bahar dinle de vazgeç.

Sen kendine kendin gibi bir tâze bahar seç. ( Melahat Pars'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Görmezsem eğer sevdiceğim hüsn- i mirâtın,

Sensiz bulamam neşesini zevk-i hayâtın. ( Nasîbin Mehmet Yürü'nün Hicazkâr Şarkısı.)

↓

Unutulmuş ne varsa sevgiden geri kalan,

Bir kadeh şarap gibi içilmiş şarkılarda. ( Avni Anıl'ın Muhayyerkürdî Şarkısı.)

↓

Saçın yüzüne değse, telini kıskanırım,

↓

Bir gün gelecek sen de beni anlayacaksın,  
Ettiklerine nâdim olup ağlayacaksın. ( Sâdi Hoşses'in Karcıgar Şarkısı.)

**l) -dır, -dir, -dur, -dür, -tır, -tir, -tur, -tür eklerinde vurgu**

Belirtme, saptama işlevini yerine getiren bu eklerin vurgusuz oldukları, vurguyu kendilerinden önce gelen hecenin üzerinde taşıdığı görülür.

↓

Yüzündür cihâmı münevver eden.

↓

Fedâdır yoluna bu cân-u ten. ( Dede Efendi'nin Rast Şarkısı.)

↓

Gönlümün içindedir gözden irak sevgilim.

↓

Çekilmez biçimdedir bu iftirak sevgilim. ( Saadettin Kaynak'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Hasretindir içimde hep alev alev yanan. ( Yusuf Nalkesen'in Kürdîlihiczakâr Şarkısı.)  
Yenilendi derdim neden bilemem,

↓

Yamandır hasret ile hâlim gönül. (Ârif Sâmi Toker'in Muhayyer Şarkısı.)

↓

Efsus hâlim mûcib-i terahhümdür.

Ben tebâh oldum, o dildâr kalsın. ( Tanbûri Fâize Ergin'in Nikriz Şarkısı.)  
Nevbahâr-ı hüsnüne ermez hazan,

↓

↓

Tâzedir, terdir civânım her zaman. ( Rahmi Bey'in Şedaraban Şarkısı.)

**m) -mak, mek eklerinde vurgu**

Bu ekin, olumlu hallerde vurgulu, olumsuz hallerde ise vurgusuz olduğu görülüyor. Ayrıca, ardından gelen bir –den ya da –dan ekinin de bu ekin vurgusunu üzerine çektiği görülmektedir.

↓

↓

Ağlamakla, inlemekle ömrüm gelip geçiyor.

Devâsı yok, garip gönlüm günden güne eriyor. ( Sâdi Hoşses'in Nihâvend Şarkısı.)

↓

Sevmekten kim usanır, tadına doyum olmaz.

**j) Emir eklerinde vurgu**

( -sın, -sin, -sun, -sün, -ın, -in, -ım, -im, -un, -ün, -sınlar, -sinler, sunlar, -sünler )

Vurgu bakımından diğer ekler gibi olmadıkları, bâzı durumlarda vurgulu, bâzı durumlarda vurgusuz oldukları görülür.

↓

Geçmesin günümüz sevgilim yasla,

O güzel başını göğsüme yasla. (Alâeddin Yavaşca'nın Kürdîlihiczakâr Şarkısı.)

↓

Gitmesin gözlerinden pırlıl pırlıl arzular,

↓

Eksilmesin yüzünden, o tebessüm o bahar. ( Necdet Tokathıoğlu'nun Rast Şarkısı.)

↓

Düşsün suya yer yer erisin eski zamanlar,

↓

Sarsın bizi akşamla şarap rengi dumanlar. ( Münir Nûreddin Selçuk'un Nihâvend Şarkısı.)

↓

Kapat gözlerini, kimse görmesin. ( Mustafa Seyran'ın Segâh Şarkısı.)

↓

Beni de alın ne olur koynunuza hâtıralar. ( Selahaddin Pınar'ın Hisarbûselik Şarkısı.)

**k) -da, -de eklerinde vurgu.**

Dahî manasına gelen bu hecelerin vurgusuz oldukları, vurguyu kendilerinden önce gelen hecenin aldığı görülür.

↓

Gittin adanın her şeyi, her zevki de gitti,

Bir sam yeli çamlardaki hülyâyı eritti. ( Yücel Aşan'ın Bûselik Şarkısı.)

↓

Son ümîdim de bitti, kuş gibi uçtu gitti.

Geri kalan hep yalan, içimde acı hicran. (Saadeddin Kaynak'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Tez geçse de her sevgiden bin hâtıra vardır. ( Selahaddin İnal'ın Hüseyinî Şarkısı.)

↓

Pişmân olur da bir gün, dönersen bana geri,

Gönül kapım açıktır, çalmadan gir içeri. ( İrfan Özbakır'ın Hüzzam Şarkısı.)



Herhangi bir fiil ya da olayın, anlatanın bulunduğu yerde meydana geldiğini belirten bu eklerin, olumlu hallerde vurguyu üzerine çektiği, olumsuz hallerde de vurgusuz olduğu görülmektedir.

↓

Akşam oldu hüznümlendim ben yine.

Hasret kaldım gözlerinin rengine. ( Semahat Özdenses'in Uşşak Şarkısı.)

↓

Tahammül kalmadı artık,

Sakın geç kalma erken gel. (Tatyos Efendi'nin Uşşak Şarkısı.)

↓

Uçtu ellerimizden en güzel günler, aylar.

↓

Soldu bahçemizdeki güllerden biri daha. ( Halil Soyuer'in Mâhur Şarkısı.)

↓

↓

Gün kavuştu, gül sarardı, beni üzme güzelim.

Boynun büküp düşünme gel, ver elini gidelim. (Ûdî Nevres Bey'in Muhayyer Şarkısı.)

**Gelecek zaman eklerinde ( -acak, -ecek ) vurgu**

Gelecek zaman bildiren bu eklerin, olumlu hallerde vurgulu, olumsuz hallerde de vurgusuz oldukları görülür.

↓

Bu aşka canımı adayacağım.

Yeter ki gel bana senede bir gün. ( Şekip Ayhan Özışık'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Bir gün geleceksin diye bekler deli gönlüm.( Zeki Duygulu'nun Uşşak Şarkısı.)

↓

Artık gelecek sanma sakın geçti o günler,

Rûhumda bugün şarkımızın nâmesi inler. (Ârif Sami Toker'in Acemkürdî Şarkısı.)

↓

Unutmadım seni ben, geleceksin değil mi?

↓

Adın düşmez dilimden, geleceksin değil mi? ( Suphi İdrisoğlu'nun Bûselik Şarkısı.)

↓

Mahzûn gönül heyhât, şâd olacak mı sanıyorsun? ( Kemânî Sâlih Efendi'nin Hüzzam Şarkısı.)

Terk edemez âh-u zârî. ( Mustafa Çavuş'un Acem Şarkısı.)

↓

Kimseye etmem şikâyet ağlarım ben halime.

Titrerim mücrîm gibi baktıkça istikbâlîme. ( Kemânî Serkis Efendi'nin Nihâvend Şarkısı.)

Yâdımda o sevdâlı yeşil dîdelerin var.

↓

Ölsem de unutmam seni kalbimde yerin var. (Şükrü Tunar'ın Muhayyer Şarkısı.)

↓

Gam seni terk eylemez, sen eyle terk-i gam biraz.

Gel kapanma seyre çık, güller açıldı geldi yaz. (Muallim Kâzım Bey'in Şedaraban Şarkısı.)

İncitme yazık hasta-i hicrânını ey mah.

↓

Koymaz yanına ettiğini Hz. Allah,

Bir nâr-ı ciğer sözüne yaktın beni eyvah. (Tatyos Efendi'nin Sûzinak Şarkısı.)

### **i) Zaman eklerinde vurgu**

#### **Şimdiki zaman ekinde (-yor) vurgu**

Şimdiki zaman eki olan –yor ekinin vurgusuz olduğu görülür. Vurguyu ekten önce gelen hecenin aldığı görülüyor.

↓

Ayrılık rüzgârı gönlüme doluyor,

↓

Vuslatın çiçeği açmadan soluyor. ( Kâmuran Yarkın'ın Mâhur Şarkısı.)

↓

Lezzet almış geçmiyor sevdâyı dildârdan gönül.

Geçti aylar, geçti yıllar, geçmedi yardan gönül. ( Ahmet Mithat Güpgüpoğlu'nun Hicaz Şarkısı.)

↓

Çekmiyor yâr-ı sitemkâr hayli demdir nâzımız,

Tâlî-i mâkûs elinden rahnedârdır sâzımız. ( İsmail Bahâ Süreisan'ın Acemaşfran Yürük Semâîsi.)

#### **Geçmiş zaman eklerinde vurgu**

(-dı, -di, -tı, -ti, -du, -dü, -tu, -tü, -mış, -miş, muş, -müş )

Sana sahan yolundan tüller giydirebilsem. ( Sâdun Aksüt'ün Sultânîyegâh Şarkısı.)

#### h) Soru eklerinde vurgu

**(-mı, -mi, -mu, -mü, -mısın, -misin, -musun, -müsün)**

Bu eklerin vurgusuz olduğu ve kelimededen ayrı yazıldıkları görülür.

Ne bildim kıymetin, ne bildin kıymetim,

↓ ↓

Revâ mı hiddetin, revâ mı şiddetin. (Alâeddin Yavaşca'nın Nihâvend Şarkısı)

↓ ↓ ↓

Aşk bu mu, sevda bu mu, hayat bu mu?

Kalp acı, dünyâ hüznü, göz yaş dolu. (Âmir Ateş'in Segâh Şarkısı. )

Nedir yıllar yılı senin yaptığın,

↓

Bana ettiklerin az mı bir tânem? ( Mehmet Erbulan'ın Muhayyerkürdî Şarkısı.)

#### ı) Olumsuzluk eklerinde vurgu

**-ma, -me, -mı, -mi, -mu, -mü eklerinde vurgu**

Bu eklerin vurgusuz oldukları görülmektedir.

↓

Bakmıyor çeşm-i siyah feryâde,

Yetiş ey gamze yetiş imdâde. ( Hacı Ârif Bey'in Nihâvend Şarkısı.)

↓

Unutmadım seni ben, her zaman kalbimdesin.

Aylar, yıllar geçti, söyle sen neredesin? ( Şekip Ayhan Özişik'in Karcığar Şarkısı.)

↓

Anladım sevmeyeceksin beni sen nazlı çiçek. ( Selahaddin Pınar'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Ağlatma yeter ey sebab-i âhım olan yar.

↓

Üzmekle beni, nâil-i gam olmasın ağyar. ( Neyzen Salim Bey'in Hisarbûselik Şarkısı.)

**( mem, -mam, -mez, -maz )**

Olumsuzluk durumu bildiren bu eklerin, kelimenin, kendinden önce bir –e, -a takısı almaması durumunda vurgulu oldukları görülüyor. Bir –e ya da –a takısı almış olan bir kelimedede vurgunun bu takı üzerine geldiği görülmektedir.

Bir âşıkın olsa yâri,

↓

↓

Bahçende açılmış sana güller seni okşar,  
Hüsünün donatır âlemi, zevkin beni okşar. (Muzaffer İlkar'ın Rast Şarkısı.)

↓

Sâhilde gönlümce yürür giderken,

↓

Gözümde canlanır bir başka mevsim. ( Hasan Soysal'ın Hüseyinî Şarkısı.

**f) -dan, -den, -tan, -ten eklerinde vurgu**

Bu eklerin, sonuna geldiği kelimenin vurgusunu üzerine çektiği görülüyor.

↓

Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül.  
Gül yağımı eller sürünür çatlasa bülbül. ( Tamburi Ali Efendi'nin Hüseyinî Yürük  
Semâîsi.)

↓

Ne semtten canım bu geliş?  
Bize mi yoksa gösteriş? ( Kemânî Rızâ Efendi'nin Bayâtî Şarkısı.)

↓

Benden ayrı düştün artık bir tesellî bulamazsın.  
Sana sundum öyle bâde içsen içsen kanamazsın. (Fehmi Tokay'ın Bûselik Şarkısı.)

↓

Ne unutmak gelir elden, ne de sevmek yeniden.

↓

Daha kaç yıl geçecek böyle uzak sevgiliden? ( Erol Bingöl'ün Hicazkâr Şarkısı.)

↓

Senden ayrı geçti günleri  
Geçti aylar, geçti seneler. ( Süleyman Mertkanlı'nın Rast Şarkısı.)

**g) Benzetme eklerinde ( -ca, -ce, -ça, -çe ) vurgu**

Bu eklerin vurgusuz olduğu görülür.

↓

Seni öyle sevdim ölürcesine,

↓

Tanrının yazdığı şiircesine. ( Mustafa Seyran'ın Segâh Şarkısı.)

↓

Bağındaki gülleri, gönlümce derebilsem.

Beni kaybettin artık sen çok bekleyeceksin. ( Yusuf Nalkesen'in Muhayyerkürdî Şarkısı.)

↓ ↓

Benim yârim gelişinden bellidir,  
Ak elleri deste deste güllüdür. ( Saadeddin Kaynak'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Ömrümüzün son demi son baharıdır artık.  
Mâzîye bir bakıver, neler neler bıraktık. (Selahaddin Altınbaş'ın Hüzzam Şarkısı.)

### c) -ki aitlik ekinde vurgu

-ki aitlik ekinin, sonuna geldiği kelimedede, vurguyu üzerine aldığı görülmektedir.

↓

İçimdeki özlemi uyutamıyorum yar.

↓

Gözlerimdeki nemi kurutamıyorum yar. ( Âdem Şahin'in Hicaz Şarkısı.)

↓

Körfezdeki dalgın suya bir bak göreceksin.  
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde. (Osman Nihat Akın'ın Nihâvend Şarkısı.)

### d) İsimleri fiillere bağlayan eklerde ( -a, -e ) vurgu.

İsimleri fiillere bağlayan bu eklerin, vurguyu üzerlerinde taşıdığı görülüyor.

↓

Ne senin aşkına muhtaç, ne esirin olacağım,  
Öyle bir sevgili buldum ki seni unutacağım. (Muzaffer İlkar'ın Kürdîlihiczakâr Şarkısı.)

↓

Beni ateşlere salan o kapkara siyah gözler. ( Zeki Ârif Ataergin'in Şehnaz Şarkısı.)

### e) Yer bildiren -da, -de eklerinde vurgu

Yer, mahâl bildiren bu eklerin, kendinden sonra bir -ki eki almaz ise dâima vurgulu olduğu görülür. Kendinden sonra gelen bir -ki ekinin ise vurguyu kendi üzerine çektiği görülmektedir.

↓

Dilde derd-i iştiyâkı çekmeye tâkat mi var?

↓

Ateşi aşkınla cana sinede rahat mı var? ( Nuri Halil Poyraz'ın Acemaşîran Şarkısı.)

### 3.2.2. Türkçe Kelime Eklerinde Vurgu

“ Ekler, kelime bünyesinde görülen, tek başına mânâsı olmayan ve kullanılmayan, ancak köklerle birleşmek suretiyle kullanılan ve mânâ ile ilgili vâzife gören şekillere denir. Türkçe gibi eklemeli olan dillerde, eklerin çok önemli bir yeri vardır. Kök hep aynı kalarak, eklerle genişletilir ve gövde oluşturulur. Aynı zamanda bütün gramer fonksiyonları da yalnız ve yalnız eklerle ifade edilir. Türk Dilinin temel taşları dediğimiz kökler üzerine kurulan çatısı, baştanbaşa eklerden örülmüştür.”<sup>42</sup>

“Kelime türetmek veya kelimenin görevini belirtmek için kullanılan şekil verici ses veya sesler, lâhika.”<sup>43</sup>

#### a) -lar, -ler eklerinde vurgu

Bu eklerin kelimeyi çoğul hale getirdiği ve vurguyu üzerine çektiği görülmektedir.

↓

Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından. (Bîmen Şen’in Hicaz Şarkısı.)

↓

Şarkılar seni söyler dillerde nağme adın. ( Muzaffer İlkar’ın Nihâvend Şarkısı.)

↓

Yâd eller aldı beni, taşlara saldı beni. ( Saadettin Kaynak’ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Dediler zamanla hep azalır mış sevgiler.

Olsun, bana seninle geçen yıllarım yeter. (Bilge Özgen’in Hicaz Şarkısı.)

-lar ve -ler eklerinden sonra -dı, -di, -dır, -dir, -mış, -miş gibi ekler de kelimeye eklendiğinde, çoğul eklerinin daha ön plana çıkıp vurgulandığı görülüyor.

↓

↓

↓

↓

↓

Kalırlardı, görürlerdi, akşamlardır, arkadaşlarmış, severlermiş gibi.

#### b) -ı, -i, -ım, -im, -ın, -in, -ımız, -imiz eklerinde vurgu

Bir şeyin, bir kişiye, şahsa ait olduğunu belirten bu eklerin vurguyu üzerlerine çektikleri görülmektedir.

↓

Kapın her çalındıkça, “O mudur?” diyeceksin.

<sup>42</sup>Güldaş, 2003, s:87

<sup>43</sup><http://www.tdk.gov.tr>

Sen güzel bir kelebek,  
Sen nâdide bir çiçek. ( Necdet Tokatlıoğlu'nun Rast Şarkısı.)

↓

Gönül yarasından acı duyanlar,  
Feleğın kahrına boyun eğermiş.(Selahaddin Pınar'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

İndim havuz başına,  
Bir kız çıktı karşıma. ( Hüzzam Türkü.)

### **I-Türkçemize batı dillerinden geçmiş kelimelerde vurgu**

Dilimize az da olsa yabancı dillerden geçen kelimeler olduğu görülür. Bunlara örnek olarak, radyo, banka verilebilir. Bu kelimelerde vurgunun bazılarında ilk, bazılarında son hecede olduğu görölmektedir.

↓

Dün radyo dinlerken benim şarkım çalındı.

↓

Bankanın geç açılması sebebiyle para yatıramadım.

↓

Dün, polis arabasının tekerleğinin patlamış olduğunu gördüm.

### **i-Vurgusuz çok heceli kelimeler**

Türkçede, tek başına bir mânâsı olmayıp, mânâlı kelimelerle birlikte kullanılınca mânâlanıp ortaya çıkan “ile, dahî, veyâ, yeter ki, nice ki, ise, bile, değil” gibi kelimelerin vurgusuz olduğu görülür. Vurguyu, bu kelimelerden önce gelen kelimenin son hecesinin taşıdığı görölmektedir.

↓

Seninle bir sonbahar mevsimiydi tanıştık. (Yusuf Nalkesen'in Hicaz Şarkısı.)

↓

Sâde bir semtini sevmek bile,  
Bir ömre değer. ( M. N. Selçuk'un Hicaz Şarkısı.)

↓

Ömrüm geçip de saçlarıma beyazlar dolsa bile,  
Benim için sen her şeysin, neşesin, hayatsın. (Ş. A. Özışık'ın Hüzzam Şarkısı.)  
Tatmadığım zevk kalmadı dünyâda.

↓

Hangi kalbe girdimse kaldı izim. (Teoman Alpay'ın Nihâvend Şarkısı.)

↓

Bursa'nın ufak tefek taşları,  
Keman olmuş o yârimin kaşları. ( Bursa yöresi, anonim türkü.)

↓

İzmir'in kavakları dökülür yaprakları,  
Bize de derler Çakıcı yar fidan boylum... ( Ekrem Güyer'in derlediği İzmir yöresi türküsü.)

↓

Erzurum çarşı pazar,  
İçinde bir kız gezer. ( Erzurum yöresine âit anonim türkü.)

### **e-Vurgusu ortada olan kelimeler**

Türk dilinde ortadaki hecelerin genelde vurgusuz olduğu görülür. Yalnızca üç ya da daha fazla heceden oluşan bazı yer, şehir, ülke adlarında vurgunun orta heceye geldiği görülmektedir.

↓      ↓

Malatya Malatya bulunmaz eşin. (Hakkı Coşkun'un derlediği Malatya Türküsü.)

### **f-Vurgusu sonda olan kelimeler**

Türkçe kelimelerde vurgunun genelde son hece üzerinde olduğu görülür. İlk hecede ve orta hecede vurgusu olan kelimeler olsa da büyük bir çoğunluğun vurgusu, genel de son hecede görülür.

### **g-Özel isimlerde vurgu**

Ah-met, E-sin, Zey-nep, E-mi-ne gibi özel isimlerde vurgunun sonda olduğu görülür.

↓

Zeynep bu güzellik var mı soyunda?  
Elvan elvan güller biter bağında. ( Âşık Süleyman'ın derlediği Sivas Türküsü.)

↓

Emine'm oturmuş taşın üstüne,  
Taramış zülfünü kaşın üstüne. ( Harput Yöresi anonim türkü.)

### **h-Cins isimlerde vurgu**

Çiçek, çocuk, kapı, gönül... gibi. Bu kelimelerde de vurgunun son hecede olduğu görülür.

↓



Bu durumda, kuvvetli olan vurguyu açık olan kısa hecelerin yüklendiği, ekten önceki hecenin ise uzun vokalli olmasına rağmen zayıf vurgulandığı görülmektedir.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Ayrıca cânî, mânâ, mâlî, kâfî, rûhî, rûyâ gibi iki hecesi de uzun vokalli kelimelerde vurgunun son hece üzerinde olduğu görülmektedir. Bu arada üç heceli olup, iki hecesi birden uzun olduğu halde son hecesi vurgulu olan kelimelerin de olduğu görülüyor. Hususi ve umumi, bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere vurgu ile uzun heceler arasında paralel bir bağlantı olmadığı, her uzun hecenin mutlaka vurgulu olması gerektiği gibi bir düşüncenin doğru olamayacağı görülmektedir.

### **b-Tek heceli kelimelerde vurgu**

Türk dilindeki tek heceli kelimelerin vurgulu oldukları görülmektedir. Tek heceli kelimelere, ben, sen, kim, biz, kar, tel, sar, sel kelimeleri örnek olarak verilebilir.

Yalnız benim için,

↓

Bak yeşil yeşil. ( Mustafa Seyran'ın Segâh Şarkısı )

↓

Gül yağını eller sürünür,

Çatlasa bülbül. ( Tanbûrî Ali Efendi'nin Hüseyinî Şarkısı.)

↓

Bir gönül vardı bende,

Henüz aşkı tatmamış. ( Ferit Sıdal'ın Hicaz Şarkısı.)

↓

Ben seni unutmak için sevmedim.

Gülmen ayrılık demekmiş bilmedim. (Âmir Ateş'in Segâh Şarkısı.)

### **c-Çok heceli kelimelerde vurgu**

Tek heceli kelimeler hâricindeki kelimelerde üç çeşit vurgu olduğu görülmektedir. Bunlar, vurgusu ilk hecesinde, orta hecesinde ve son hecesinde bulunan kelimeler diye ayırıp incelenecektir.

### **d-Vurgusu ilk hecede olan kelimeler**

Türkçede ilk hecesi vurgulu kelimelerin oldukça fazla olduğu görülüyor. Özellikle yer adlarının büyük çoğunluğunun ilk hecesinin vurgulu olduğu görülür.

↓ ↓ ↓ ↓

Bur-sa, İz-mir, Mar-din, Ço-rum gibi.

“Konuşma, okuma sırasında bir hece veya kelime üzerine diğerlerinden daha farklı olarak yapılan baskı, aksan.”<sup>40</sup>

### 3.2.1. Kelimelerde Hece Vurgusu

#### a-Uzun Vokalli kelimelerde vurgu

Bu hecelerde bulunan uzun vokallerin melodik yapısı gereği gerek kapalı, gerekse açık hecelerden uzun süreli olması sebebiyle kendilerine has değişik bir vurgu sistemlerinin olduğu görülmektedir. Bir uzun vokalin, iki kısa vokale eşit uzunlukta olduğu düşünülmektedir.

#### Vurgusu ilk hecesinde olan uzun vokalli kelimeler

↓            ↓  
Bâ-ri    yâ-hut... gibi.

Bu kelimelerin ilk hecelerinin uzun vokalli, aynı zamanda da vurgulu olduğu görülmektedir. Ancak bir kelime içerisinde ilk hece uzun vokalli bir hece ise mutlaka vurguludur demenin yanlış olduğu düşünülmektedir.

Örneğin “sâhip” kelimesi incelenirse, vurgunun uzun vokalli olan ilk hecede olmayıp, ikinci hece olan “-hip” hecesinde olduğu görülür.

#### Vurgusu orta hecesinde bulunan uzun vokalli kelimeler

↓            ↓  
Se-lâ-nik, Te-lâ-fer... gibi.

Yer adları olan bu kelimelerin de istisnâ kelimeler olduğu görülmektedir. Ancak, orta hecesinde uzun vokali olup da, vurgusu uzun vokalinin üzerine gelmeyen kelimeler de görülür. Bunlara, belâlı, imâret, terâvih, semâver kelimeleri örnek gösterilebilir.

#### Vurgusu son hecesinde bulunan uzun vokalli kelimeler.

↓    ↓    ↓    ↓  
Fe-dâ, be-lâ, de-hâ, mev-tâ... gibi.

“Görüldüğü gibi, bu kelimelerde vurgu son hecede bulunmaktadır. Bunlar vurguyu ikinci veya üçüncü hecede taşıırken, hâl eklerinden birini aldıklarında vurguları zayıflamakta ve ikinci derecede hafif bir vurguyla telâffuz edilmektedirler”.<sup>41</sup>

↓            ↓  
Be-lâ-da, dün-yâ-yı... gibi.

<sup>40</sup> <http://www.tdk.gov.tr>

<sup>41</sup> Gültaş, 2003, s:56

**e-Üç harfli heceler.****Üç harften oluşan Türkçe heceler**

Sen-de, şar-k1, bit-mek, ser-dar gibi.

**Yabancı orijinli üç harfli heceler.**

Bu hecelerın, aslında uzun olup, zamanla kısaldığı görülüyor.

“*Nûr, yâr, mîr-hân, cîb-rîl, hu-zûr,*”<sup>36</sup> *yâd, şâd.*

Ayrıca, “ömr, eşk, akl gibi yabancı dil orijinli, dilimize girip yer etmiş, daha sonraları da bâzı değişikliklere uğramış üç harfli kelimelerimizin de olduğu görölmektedir. Bu hecelerın tümünün, bestelenirken uzun notlarla değerlendirilmesinin doğru olacağı düşünölmektedir.

**f-Dört harfli heceler.****Türkçe dört harfli heceler.**

Harf-ler, kart-lar, şans-lı, baht-sız, sırt-ta gibi.

**Yabancı orijinli dört harfli heceler.**

“*Çeşm, rind, bezm, hilm, nakl, şekl, şirk,*”<sup>37</sup>

Bu hecelerın bestelenmesi için uzun seslere, notalara ihtiyaç olduğu, hecelerın yapısı itibarı ile düşünölmektedir.

**3.2. VURGU**

“*Söz içinde soluk hamleleri yer yer ve derece derece yeğinleşir. Buna paralel olarak ses organlarının hareketleri de sertleşir. Böyle şiddetlenme noktalarında meydana gelen heceler yanlarındakilerden yeğinlikçe farklı, yani daha kuvvetli olurlar. Bunlar, kelime veya cümle içinde yeğinlik dorukları meydana gelirler ve vurgu adını alırlar*”.<sup>38</sup>

Tahsin Banguoğlu’nun, bu anlatımında vurgunun heceler üzerine geldiğini ifade ettiği görülüyor. Heceleri, dilin en küçük yapı taşları olan ses ve seslerin yan yana gelerek oluşturduğu görölmektedir.

“*Konuşma amacıyla çıkarılan ses dizisinde hecelerden birinin diğerlerine göre daha baskılı, daha kuvvetli olarak söylenmesine vurgu denir. Konuşmanın tekdüzelikten kurtarılması dilin doğasındaki vurgu ile sağlanmaktadır.*”<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Güldaş, 2003, s: 51

<sup>37</sup> a g e, s:51

<sup>38</sup> Banguoğlu, 1974, s: 114

<sup>39</sup> farabi.selcuk.edu.tr

Yabancı dillerden dilimize geçmiş olan bu kelimelerin yazıldıkları gibi okunmaması, tek harfle belirtildiği halde, iki harf süresi uzunluğunca okunduğu için, uzun notlarla bestelenmesinde yarar olduğu düşünülmektedir. Banguoğlu, kitabında, konuyla ilgili şunları söylemektedir:

*“Esas seslerimiz hep kısa sesli sayılır. Yazı lehçemizde kökten uzun sesli yoktur veya kalmamıştır. Yabancı kelimelerle dilimize gelen uzun sesliler de çoklukla ve hele konuşma ve halk dilinde çoğu zaman kısalmır. Türkçenin sesli sistemine uyarlar. Can, zor, surat, rüzgâr, kadı, tabut gibi. Yazı lehçemiz ise bir yandan bu uzun seslileri devam ettirme çabasında olmuştur. Âlim, mûnis, şîve, ârıza kelimelerinin ilk, ricâ, arzu, vefâ, temennî kelimelerinin son, berâber, işâret, ganîmet, numûne kelimelerinin orta, âdîş, dâvâ, Tûbâ kelimelerinin ikişer hecelerinde uzun sesliler vardır ki, yazılıştta bunlar hepsi söyleyişe bırakılmıştır.”<sup>35</sup>*

#### **c-İki harfli kısa heceler.**

Ki-tap, şi-şe, ba-kır, de-re gibi.

İki harften oluşan bu heceler, kısa heceler olduğu bilinmektedir. Bu sebeple, vurgusuz olmaları hâlinde kısa notlar ile bestelenmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Bu heceler, bir diğer adının da “açık hece” olduğu, bu ismi de son harflerinin ünlü harfler olması sebebiyle verildiği bilinmektedir. Türkçede, ünlü harfle biten bir hecenin ardından, ünsüz harfle başlayan hecenin geldiği görülür. (Her ne kadar miad, faal gibi yabancı dillerden dilimize geçmiş kelimeler istisna gibi dursa da, günlük hayatta kullanırken, bu kelimelerin mi-ad, fa-al gibi ayrılmayıp, “miyad”, “fağal” diye telaffuz edildiği görülür.)

#### **d-İki harfli uzun heceler.**

Bu hece çeşidi iki kısımda incelenecektir. Birinci kısımda sonu ünsüz harflerle biten heceleri, ikinci kısımda ise, iki harfli, uzun vokalli heceler incelenecektir.

a- Türkçe uzun heceler.(kapalı heceler)

Ön-der, an-ne, ol-mak, el-ma... gibi.

b- Uzun vokalli heceler.

Sâ-hip, nâ-hoş, hâ-kim, sâ-ki gibi.

Bu heceler, bestelenmesi sırasında uzun notlar ile değerlendirilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir.

<sup>35</sup> Banguoğlu, 1974, s: 38–39

**c-Üç sestten oluşan heceler.**

Bu hecelerın iki ünsüz ve bir ünlü harften oluştukları görölr.

Sim-di, kar- őrı, bel-ki, bar-dak, yas-tık gibi.

**d-Dört sestten oluşan heceler.**

Bu hecelerın, bir ünlü ve üç ünsüz harften meydana geldikleri görölr.

Harf-ler, kalp-te, kurt-lu, şart-lı, mart-ta, şans-lı, yurt-suz gibi.

**3.1.3. Prozodi Açısından Heceler**

Türk'lerin, kavimler göçü sırasında, Orta Asya'dan batıya doğru geldiği, bir kısmının Avrupa içlerine kadar giderken, bir kısmının da Anadolu'ya gelip yerleştiği, bu coğrafyada ve çevresinde yaşayan uluslarla da kültürel alışverişler içerisinde olduğu görölmektedir. Bu ilişkilerle ve İslam'ın kabulünden sonra, Türkçeye Fars ve Arap dillerinden kelimelerin geçtiği bilinirken, bu kelimelerin birçoğunun hala günümüzde kullanıldıkları görölr.

Her ne kadar tek sestten oluşan hecelerın, ilk bakışta kısa olabileceği düşünölse de, bunun yanlış olduğu, Arapça ve Farsçadan Türk Diline geçen kelimelerle karşılaşıldığında anlaşılır. Örnek olarak, "Emrinize âmâdeyim." Cümlesinin "âmâde" kelimesini ele alacak olursak, kelimenin üç heceli olduğu ve â- mâ- de şeklinde ayrıldığı görölr. Yazarken bir "â" harfi kullanarak yazılan ilk hecenin, okunduğunda iki "a" harfi süresi boyunca uzatıldığı görölr. Kelimenin ikinci hecesi olan "mâ" hecesinde de aynı durumla karşılaşılmaktadır. Yazılışında bir ünsüz ve bir ünlü harf olduğu görölen hece okunduğunda, yine "a" harfinin iki "a" uzunluğunda söylendiği görölr. Son hecenin, diğer hecelerın aksine kısa bir hece olduğundan, yazıldığı gibi okunduğu görölr. Bu durumda, yazılışı "âmâde" olan kelimenin, okunuşu sırasında "aamaade" şeklini aldığı görölmektedir

şimdi kısa ve uzun heceler, sınıflandırılarak incelenecektir.

**a-Tek harften oluşan kısa heceler.**

e-tek, u-çak, a-teş, a-kıl gibi.

Bu kelimelerin bestelenmesi sırasında, kısa hece olarak kabul edilen bu harflerin, kısa süreli notlarla değerlendirilmesi suretiyle prozodi hatasına mahâl verilmeyeceği düşünölmektedir.

**b-Tek harften oluşan uzun heceler.**

â-şık, â-rif, â-let, â-rı-za gibi.

### 3. PROZODİNİN UNSURLARI

#### 3.1. Hecelerde Uzunluk – Kısalık

Bu bölümde, öncelikle hece ve hece çeşitlerine değinilecektir.

##### 3.1.1. Hece Nedir?

*“Kaburgalar arası kaslarla biçimlendirilen göğüs sıkışmaları, yâni soluk atışları, dilde kullanılan heceleri oluşturur. Vurgu bakımından hece bir soluk atışıdır. Gramer bakımından ise, kelimelerde bulunan ve bir hamlede söylenen, ağızdan bir çırpıda çıkan ses veya ses topluluğudur”.*<sup>34</sup>

Bir ses veya ses topluluğu olan hecenin oluşabilmesi için, içerisinde en az ve en çok bir vokal barındırdığı görülmektedir. Bir sessiz harfin tek başına bir hece oluşturmadığı, fakat sesli harflerin hepsinin tek başına bir hece olduğu görülür. Ama, bir hecede birden fazla sessiz harf bulunurken, tek bir vokal olduğu görülüyor. Bunun sebebinin de iki vokalin ağızdan bir çırpıda çıkamaması olduğu düşünülmektedir.

##### 3.1.2. Hece Çeşitleri

Hecelerin, diyaframın akciğere basınç yapmasıyla çıkan havanın, sesi meydana getiren organlar tarafından (gırtlak, geniz, ağız içi boşluğu, sinüsler, burun, dil, dudak, damak, dişler) biçimlendirilmesi sonucunda ağızdan bir çırpıda çıkan, en az bir, en fazla dört harften oluşan ses ve ses toplulukları olduğu görülmektedir. Şimdi bunlar, altlarına çizgi konup belirtilerek örneklendirilecektir.

##### **a-Bir sestem (harften) oluşan heceler.**

Bir sestem oluşan hecelerin, sesli harfler oldukları görülüyor.

a-teş, e-rik, u-şak, ı-şık, i-lik, o-dun, ö-bek, ü-züm gibi.

##### **b-İki sestem oluşan heceler.**

İki sestem oluşan hecelerde, mutlaka bir ünlü ve bir ünsüz harfin olduğu görülür.

De-rin, şe-ker, er-dem, as-ker, ki-tap gibi.

---

<sup>34</sup> Gültaş, 2003, s: 40

3- Tüm tanımlarda, bestecinin prozodiyi özümseyebilmesi için öncelikle kendi dilinin kurallarını bilmesi gerektiğinin işâret edildiği görülmektedir.

Bu tanımlar ve araştırmalar ışığında Türk Müziğinin prozodisini ifâde etmek için, “Şiirin, güftenin mânâ ve vurguları dikkate alınarak, vurgu, , mânâ ve âhengi öne çıkarmak için en uygun usûl ve makamın bulunarak örtüştürülmesi ve ardından mânâyâ en uygun müzik cümlelerinin sözlerle birleştirilmesi gerekliliğini anlatan bir ilimdir” demenin uygun olduğu düşünölmektedir.

Bu târiflerin hepsine bakıldığında, prozodinin tanımını yapabilmek için, batı orijinli kaynaklardan yararlanılmış olduğu düşünülmektedir.

## 2.2. Türk Edebiyatçı ve Mûsikişinaslarının Prozodi Tanımları

İncelenen konu, “Sözlü Türk Müziğinde Prozodi” olduğu için, bu konuda araştırma yapan ve eser veren Türk mûsikişinas ve edebiyatçıların prozodi tanımlarına değinildi.

### Hüseyin Saadeddin Arel’in Prozodi Tanımı;

*“Prozodi, bestelenecek güftelerin en iyi şekilde okunmasını ve terennüm edilebilmelerini sağlamak için onlara nasıl ses giydirileceğini, ne gibi vurgular verileceğini ve diğerlerine göre ne derece devam edeceğini gösteren bir ilimdir”.*<sup>30</sup>

### Saadet Güldaş’ın Prozodi Tanımı;

*“ Prozodi, malzemesi dil olan vurguyu, filolojik-fonetik saha içinde, edebiyatın nesir ve şiir safhalarını mûsikinin nağmeleriyle güzellik, doğruluk ve âhenkle birleştiren bir ilimdir. Yâni şiirin mûsikiyle, mûsikin de şiir diliyle kucaklaşmasıdır”.*<sup>31</sup>

### Dr. Selahaddin İçli’nin Prozodi Tanımı;

*“Müzikte prozodi, bir dilin vurgu, telâffuz, mânâ ve âhenk unsurlarını dikkate alarak en mükemmel şekilde besteye uygulanması meselesidir. Burada, hareket noktasının doğru olanı, özellikle konuşma dilinin müziğe aksetmesidir”.*<sup>32</sup>

### Ahmet Hatipoğlu’nun Prozodi Tanımı;

*“ Prozodi, bütün mûsikilerde söz konusu olan ve her milletin kendi dilinin tabii bir gereği sayılan, vazgeçilmesi mümkün olmayan bir ilimdir. Mûsiki prozodisi, sözlü mûsiki eserlerinde sözün besteye nasıl taksim edileceğini bildiren, yâni güftenin tegannîde düzgün okunmasını temin eden ilimdir”.*<sup>33</sup>

Bu dört prozodi tanımını ışığında sonuç olarak;

1- Hüseyin Saadeddin Arel’in, Selahaddin İçli’nin, Ahmet Hatipoğlu’nun ve özellikle Dr. Saadet Güldaş’ın, prozodinin en önemli unsurlarından olan vurguya işaret ettiği görülüyor.

2- Farklı anlatımlar kullanılsa da, sözün müzikle örtüştürülmesine işaret ettikleri görülüyor.

<sup>30</sup> Arel, 1997, s: 28

<sup>31</sup> Güldaş, 2003, s: VII (Önsöz)

<sup>32</sup> İçli, 50. Sanat Yılında Selahaddin İçli ve eserleri, 1997, s: 13

<sup>33</sup> Hatipoğlu, 1983, s:3



## 2. PROZODİNİN TANIMLARI

Prozodi, müziğin alt bilimlerinden biri olarak târif edilebilir. Bugüne kadar gerek batıda, gerekse ülkemizde, birbirine yakın biçimde ifâdelendirilerek tanımlanan prozodi hakkında gâyet az kaynak bulunduğu, yeni araştırılan bir ilim olduğu görülmektedir.

### 2.1. Genel Prozodi Tanımları

*“Latince, prosodia, İngilizce, prosody - prosodic, Almanca, prosodisch, Fransızca, prosodie, Yunanca pros (göre) ode (şarkı) kelimelerinden oluşmuştur. “Şarkıya göre” demektir.”*<sup>22</sup>

*“Bir şiir bestesinde, hece vurgularının müzik vurgu ve yükselişleriyle iyice uyuşmuş olması ve bu yoldaki kuralların bütünü.”*<sup>23</sup>

*“Müziğin sözlere, sözlerin nağmelere, çeşitli vasıtalarla uygulanmasına ve her ikisinin de beste diksiyonu, mana ve ahenk bakımından başarılı bir şekilde kaynaşmasına müzik prozodisi denir.”*<sup>24</sup>

*“ Yunanca kökenli bir terimdir. Müziğin sözlere veya sözlerin müziğe uygulanması anlamında kullanılır.”*<sup>25</sup>

*“Genel anlamda söz ve müziğin uyumudur. 18. yüzyılda, ilk olarak Fransa'da doğmuş, oradan İtalya'ya sıçramıştır. Amacı, dilin yozlaşmasını engellemektir. Çünkü dil, müzik yoluyla daha hızlı yayılmaya başlamıştır.”*<sup>26</sup>

*“Ölçü, vezin, ölçü tekniği”*<sup>27</sup>

*“Metrique, prosodie evzan (vezin) ilmi (tartı bilim): Yunan Nazım Sanatı. Genel olarak nazım sanatı.”*<sup>28</sup>

*“Kelimelerin söylenişinde seslerin hakkını verme, tonlama, hecelerın vurgusu, uzunluğu, kısalığı gibi özelliklere dikkat etme işi.”*<sup>29</sup>

<sup>22</sup> Gültaş, Gazimihal ve diğerleri.. gultaş, s: 4

<sup>23</sup> <http://www.tdk.gov.tr>

<sup>24</sup> <http://tr.wikipedia.org>

<sup>25</sup> <http://www.odevsitesi.com>

<sup>26</sup> [gshksvr.spaces.live.com](http://gshksvr.spaces.live.com)

<sup>27</sup> <http://www.pratiksozluk.com>

<sup>28</sup> [www.ege-edebiyat.org](http://www.ege-edebiyat.org)

<sup>29</sup> [www.ege-edebiyat.org](http://www.ege-edebiyat.org)

1983'te, T. R. T Müzik Dâiresi Yayınlarından çıkan “Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Mûsikisinde Prozodi” adlı kitabında Ahmet Hatipoğlu'nun, şarkılarda çıkan prozodi hatâlarından bahsettiği görülmektedir. Ayrıca bu eser, Hüseyin Saadettin Arel'in “Prozodi Dersleri” adlı eserinden sonra yazılmış ikinci prozodi kitabı olduğu için de önem arz etmektedir.

*“1990'da T. R. T Denetim Kurulu, toplantıda tartışılan prozodiyi, bir kitapçık hâlinde de bastırdı. Bu kitapçıkta, ilk defa bestekârlarımızın geniş bir şekilde prozodiden bahsetmeleri ve prozodiyi ilmî bir çalışma olarak değerlendirmeleri, mûsikîmizin geleceği bakımından önem taşıyor.”<sup>21</sup>*

1992 yılında Murat Bardakçı'nın, Hüseyin Saadeddin Arel'e ait olan prozodi hakkındaki düşüncelerini anlatmış olduğu risâlesini “Prozodi Dersleri” adıyla yayınladığı görülmektedir. Kitabın, prozodi konusunda önemli bir kaynak olduğu görülmektedir. 1997 yılında, “Ellinci Sanat Yılında Selahaddin İçli ve Besteleri” kitabında, Selahaddin İçli'ye ait olan “Düşünceler” bölümünde, bestekârın prozodi konusundaki fikirlerine yer verilmiş olduğu görülüyor. Bestekârın bu bölümde, “bestekârların öncelikle dilinin tüm kurallarını bilmeleri gerektiğine” vurgu yaptığı görülmektedir.

2003 yılında Dr. Saadet Güldaş'ın yirmi yılı aşkın çalışmalarını kitaplaştırdığı “Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikisinde Prozodi” adlı eserinin çıktığı görülüyor. Yazarın, çok geniş çaplı araştırmalar sonucu yazmış olduğu kitabın, günümüze kadar yazılan prozodi kitapları içerisinde müstesna bir yeri olduğu düşünülmektedir. Araştırmalar sonucunda, Türkiye'de prozodinin târihî seyrinin bu şekilde olduğu, ancak ulaşılamayan kaynakların da olabileceği düşünülmektedir.

---

<sup>21</sup> Güldaş, 2003, s: 12, T. R. T Denetleme Kurulu Tutanakları, 1990, İstanbul

Târihler konusunda iki araştırmacının de farklı görüşleri olduğu görülüyor. Ancak bu durumda, prozodinin ülkemizde 1920 yılından sonra konuşulmaya başlandığı görülmektedir.

Arel'den sonra prozodinin, Cumhriyet sonrasında Atatürk'ün emriyle müzik eğitimcisi olmak üzere yurt dışına gönderilen msikişinaslardan Fuat Koray'ın (1903 – 1981) alışmalarıyla okul ders kitaplarına girdiği görülmektedir. Okul ders kitaplarına prozodinin girmesi ile ilgili Dr. Saadet Güldaş'ın, kitabında şunları yazmış olduğu görülüyor:

*“1948 yılında, Fuat Koray, “ ocuğa ve Söze Göre Müzik” adlı kitabıyla prozodiyi okula sokar. 1969'da Erdoğan Okyay, 1972'de A. Adnan Saygun, Armoni Dersleri ile msikideki vurguyu, prozodik hece taksimatı ve cümle vurgularıyla bonolandırarak, ders kitabı haline getirirler. Ancak bu günün çocuklarına, o derslerden, hiçbir bilgi mrsı kalmış değildir.”<sup>16</sup>*

Okullarda müzik derslerinde prozodinin, altıncı sınıflarda “sz müzik uyumu” adı ile geçtiği, yedinci sınıflarda ise “prozodi” adının kullanıldığı görülüyor. Bu konuda, Müslüm Akdemir'in, prozodiyi şöyle târif ettiği görülmektedir:

*“Sözlü müzik eserlerinde ezgi ile söz ya da söz ile ezgi arasındaki eğitsel ve ritimsel uyuma prozodi denir.”<sup>17</sup>*

*“Yılmaz ztuna da, 1952 yılında neşrettiği Msiki Lgati'ndeki “prozodi” maddesinde, onun bir vurgu ve hece kıymeti meselesi olduğunu söylerken, bu konuda Arel'in Prozodi Dersleri'nde, pek çok mislin bulunduğundan bahseder.”<sup>18</sup>*

*“Edip Özışık, 1964'te, ( Msiki Mecmuası sayı: 133) “Yeni prozodi anlayışı” ile ilgili geniş bir makle yayınladı. Prozodiyi, Arel'in görüşüyle târif ederek onu, Lfz, Mn, Rh, Ufk, şakl ve şekl Prozodi olmak üzere altı çeşide ayırır. Ancak trifleri ve örnekleri verilmediği için, bunların ne olduğu, ne ifâde ettikleri hakkında, bir fikir edinmek mümkün değildir.”<sup>19</sup>*

*“1972'de K. İlerici, Türk Msikisi'ni, armoni yönünden incelerken, orada kısa da olsa, bazı eser tahlillerine ışık tutmuş, prozodi hakkında da, yetkili bir kalem olarak önemli açıklamalar getirmiştir.”<sup>20</sup>*

<sup>16</sup> Güldaş, 2003, s: 9

<sup>17</sup> Akdemir, 2006, s: 40

<sup>18</sup> Güldaş, 2003, s: 9

<sup>19</sup> a g e, s: 10

<sup>20</sup> a g e, s: 10

*hâricine çıkmaz. Prozodiyi tecvit kadar kundaklı bir ilim hâline sokup bu yolda zevkin ve hürriyetin rolünü en tâlî mevkîe indirmek isteyen klâsik nazariyatçılar, bu hakikatler önünde çok düşünmelidirler. İnşât sanatının, son Avrupa bestekârlığı gibi bizde de mevkî kazanmasını şüphesiz ki görmek ve 19. asır Avrupa bestekârlarının düştükleri hatâlara bile düşmemek isteriz. Fakat bu esnâda, hissin ve ifâde serbestîsinin hüküm sürmesini de temennî de hakkımızdır.”<sup>11</sup>*

*“1938 yılında H. F. Anlar, ilk defâ “Söz ve Müzikte Vurgu” adıyla prozodiyi mânâ ayırıcı özellik olarak kullandı. Mûsikideki prozodiden haberdâr olmayışımızdan yakınırken, şiirlerimizin prozodisinin de incelenmediğinden ilk söz eden müzisyen oldu.”<sup>12</sup>*

Hüseyin Saadettin Arel’e ait olan prozodi hakkındaki makâleleri yayına hazırlayan Murat Bardakçı’ya göre Arel, prozodi alanında ilk çalışma yapan mûsikişinas olarak tanıtılmaktadır. Bunu, Murat Bardakçı’nın, Arel’in adıyla basılan “Prozodi Dersleri” adlı kitabın “yayına hazırlayanın önsözü” kısmında şu cümlelerle anlattığı görülmektedir:

*“Hüseyin Saadeddin Arel’in risâleyi hangi yılda yazdığını bilmiyoruz. Ancak örnekleri Mehmet Emin, Abdülhak Hamit, Ali Ekrem, Cemal Sâhir gibi 20. yüzyılın ilk çeyreğinde isim yapmış şâirlerin mısırâlarından seçmesi, 1920’li veya 30’lu yıllara âit olduğu kanısına varmamıza yol açıyor”<sup>13</sup>*

Ancak bu târih konusuna, Dr. Saadet Güldaş’ın katılmadığı görülüyor.

*“Arel’in, sağlığında, bu çok önemli makâlelerini, neden neşretmediği, bizce bir sırdır. Zîrâ 1946 yılında kısa bir inceleme olduğu anlaşılan Prozodi makâlesini, halk evinde konferans olarak verirken, ilk çalışmalarından hiçbir iz taşımadığı ve kendisinin de bunlardan hiç bahsetmediği anlaşılıyor. Sanki makâleler, 1947’den sonra kaleme alınmış hissini uyandırıyor.”<sup>14</sup>*

Ayrıca bu açıklamasını yaptığı sayfanın altında, 28. dipnotta şöyle dediği görülmektedir:

*“Arel bu konferansını, 1947 yılında ve Türk Mûsikîsi Derneği’nin 1. sayısında neşretmiştir. Bu sebeple M. Bardakçı’nın 1920 – 1930 yıllarında bu makâlelerin kaleme alınmış olabileceği görüşüne katılmıyoruz”<sup>15</sup>*

<sup>11</sup> Gazimihal, s: 132 – 133

<sup>12</sup> Güldaş, 2003, s: 7

<sup>13</sup> Arel, 1997, s: 7

<sup>14</sup> Güldaş, 2003, s: 8

<sup>15</sup> a g e, s: 8

batıdaki târihi seyrinin böyle olduğu görülürken, ülkemizde de yine yaklaşık olarak aynı târihi zaman dilimleri içerisinde ele alındığı görülür.

## 1. 2. Türkiye’de Prozodinin Târihi

Ülkemizde, prozodi ile ilgili en yetkin ve bilgili mûsikişinasımızın, bestekâr ve müzikolog Hüseyin Saadettin Arel olduğu bilinmektedir. Ancak prozodinin ilk olarak, Mahmut Râgıp Gâzimihal tarafından zikredildiğini, Dr. Saadet Gültaş’ın şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

*“Bize prozodi kelimesinin ilk defâ 1927 yılında, halk türkülerinin incelenmesi esnâsında girdiğini görüyoruz. R. M. Gâzimihal, prozodiyi müzikâl açıdan ele alıyor ve onu sâdece hecelerdeki açıklık ve kapalılık durumlarına bağlıyordu.”<sup>10</sup>*

Mahmut Râgıp Gâzimihal’in, prozodiden ilk bahseden Türk Mûsikişinası olması sebebiyle, kitabındaki konuya dair düşüncelerinin tamâmı, alıntı yapılarak yazılacaktır. Yazarın, “Anadolu Türküleri ve Mûsiki İstikbâlimiz” adlı eserindeki “Beste Güfte Mutâbakatı” adlı bölümünde geçen prozodiye dair düşüncelerini şöyle ifâde ettiği görülüyor:

*“Ekseriyetle her notaya bir hece düşer. Aynı ve uzunca kıymette iki notluk grupların her notuna birer hece yazılırken vurgulu ve vurgusuz hece tefrîkine bakılmaz. Dörder onaltılık nota gruplarının ilk notuna bir hece düşürmek sevilir. Bir heceyi dört, beş not üzerinde sürüklemek tarzı, bilhassa Konya türkülerinde (İstanbul’daki kadar ifratlı olmamak şartıyla) hayli kullanılır. Zeybek havalarında ise, hatta otuz ikilik notalardan mürekkep grupların bile her notasına bir hece düşürüldüğü görülür. Bu sâyede mükemmel şiddet ve heyecan tesirleri istihsâl olunmuştur. Bir kelime ile köylü mûsikişinas, azim ekseriyetle her notaya bir hece düşürmekle beraber, en kestirme yoldan soğukluklardan içtinâbı da bilmiştir. İstanbul bestelerindeki uzun vokalizler Anadolu’da yoktur. Çünkü Anadolu mûsikişinası, beste kadar güftenin vuzuhuna, tek tek çıkmasına da ehemmiyet verir. Öz Türk mûsikilerinin bu husûsiyetini ortaya ilk koymakla Tadeusz Kowalsky’nin ne kadar haklı olduğu anlaşılır. Köylü mûsikişinas, Uzun Havalarda, puandorglu notalara hemen dâima vurgusuz heceleri düşürmekle zevk liyâkâtinin en yüksek haddini gösterir. Şüphesiz ki, Anadolu’da, her sahada olduğu gibi, “Güfte Beste Mutâbakatı” maddesinde de muayyen kâideler yoksa da, yüksek zevkli teamüller ve ananeler vardır. Her yeni türkü bu teamüllerin çerçevesi*

<sup>10</sup> Gültaş, 2003, s: 7

“Dil ve mûsiki terminolojisi olarak bize Batı’dan giren prozodinin yabancı dillerdeki târiflerine dikkat edersek, hepsinin de dil güzelliğini en iyi yansıtmaya yönelik olduğunu görürüz. Mûsiki terimi olarak benimsenmesi, yirminci asrın başlarına rastlar. Mûsikideki prozodi olaylarını dahi, dillerinin prozodisine göre ayarlayarak, prozodiyi yine dilbilim alanı içinde görmeye devam ederler.”<sup>5</sup>

“1900’lü yıllarda Paul Rougnon<sup>6</sup>, prozodiyi dil kurallarıyla birlikte inceleyerek, mûsikinin prozodisi üzerinde güzel örneklerle çalıştı ve bir prozodi kitabı yazdı. Bu kitapta, dilin hece yapısı, (çeşitli özellikleriyle) vurgu, ritim vurgusu, duraklama vasıtalarıyla noktalama işaretlerinin önemine âit, geniş bilgiler verdi. Uzun hecelerle kısa hecelerin müzikâl dereceleriyle, usûlün kuvvetli ve zayıf zamanlarını karşılaştırdı. Kelime guruplarındaki mânâ incelikleri üzerinde durarak, bunların mûsiki cümlelerinde paralellik içinde olması lâzım geldiğine dikkat çekti.”<sup>7</sup>

“Woollett de prozodiyi, kendine problem yapan bir genç kompozitör olarak, bestecilere mektuplar gönderip, o zamâna kadar bilinmedik, alışılmadık başarılı prozodik tahliller üzerinde çalışarak, hâtâlar ve mükemmellikler üzerinde yorumlar yapmaya başladı. Dil vurgusu üzerinde çokça durarak, bütün prozodik olayları, vurgunun yarattığını örnekler üzerinde ispât etti. Vurgunun ve vurgulama vâsıtalarının, kelimelerin hecelerini, nasıl biçimsiz böldüğünü, hece değerlerinin bilinçsiz ve ters kullanılmasıyla, duraklama yerlerinde, ne gibi mânâsızlıklara sebep olduklarını, hep örneklerle açıkladı. R. Nash’in<sup>8</sup> günümüzdeki yargısını, ondan yarım asır önce keşfederek ilân etti: “Konuştuğunuz dille, konuşur gibi şarkı besteleyiniz ki, sahnedeki eserin ne söylediğini rahatça anlayalım ve zevkine varalım.” diyordu. Woollett kompozitörleri, içgüdülerine göre eser yapmalarından dolayı kınayarak, bilgiyle, bilinçle, titizlikle güftelerin inşâdî üzerinde uzun uzun durmaları gerektiğini âdetâ haykırdı. Bestelerinde, dil bilgilerinden mutlakâ yararlanmalarının şart olduğu münâkaşasını başlattı. Bu şekilde yapılmış, diksiyon bozuklukları gösteren eserleri de ele alarak, kıyasıya tenkitler yaptı.”<sup>9</sup>

Batılı edebiyatçı, araştırmacı ve mûsikişinaslarının prozodi hakkındaki görüşlerinin, bunlar olduğu, yapılan araştırmalar sonucunda görülmektedir. Prozodinin

<sup>5</sup> Güldaş, 2003, s: 5–6

<sup>6</sup> 1846–1934 yılları arasında yaşamış Fransız edebiyatçı-yazar.

<sup>7</sup> a g e, s: 6, P. Rougnon, Traite Pratique De Prosodie Dans La Composition Musicale et La Declamation Lyrique, Paris.

<sup>8</sup> Indiana Üniversitesinde görevli, Turkish Intonation. An Instrumental Study adlı kitabın yazarı.

<sup>9</sup> a g e, s: 6, Woollett, Petite Traite De La Prosodie Le Havre, 1903.

## 1. PROZODİNİN TARİHİ

Bu bölümde, prozodinin târihi ile ilgili yapılan araştırmalara yer verilecektir. Ancak, prozodinin batı orijinli olması sebebiyle, öncelikle prozodinin, batıdaki târihinin incelenmesinin uygun olduğu düşünülmektedir.

### 1.1. Batıda Prozodinin Târihi

*“Klasik Lâtince üzerinde çalışan dilbilimcilerine göre, M. Ö. 3. yüzyılda Yunanca, Lâtinceyi etkisi altına alır ve geniş bir alanda yayılmaya başlar. Yabancıların ağzında, dillerinin yanlış telâffuz edilmek tehlikesi, gramercileri düşündürmeye başlar. Dillerini korumak endişesiyle, her kelimenin nasıl söylenmesi lâzım geldiğini göstermek için, yazıda bir takım işâretler kullanmak ihtiyacını duyarlar ve “prosodia” denilen işâretleri ortaya çıkarırlar.”<sup>1</sup>*

Prozodinin ilk olarak ortaya çıkışının bu kadar eski olmasına rağmen, ondan sonra pek ele alınmadığı, gerek kaynak yokluğundan, gerekse Dr. Saadet Gültaş ile yapılan görüşmelerden anlaşılmaktadır. Başlı başına prozodi konusuyla ilgili yazılı bir eserin olmayışı, prozodiyle ilgili bilgilerin, dil bilimi ile ve edebiyat ile uğraşan yazarların kitaplarında kısa paragraflar halinde ele alınması sebebiyle, prozodi ilminin, yirminci yüzyılda araştırılan bir ilim olduğu söylenebilir. Prozodi konusunda eski târihlerde yazılmış kitapları araştırmalar sonucunda, izine ulaşılabilen tek eserin, Brabant’lı<sup>2</sup> soylu bir ailenin oğlu olan, 1487 ila 1558 tarihleri arasında yaşamış, Georgius Macropedius’a (asıl adı Joris Van Langeveld olarak geçmektedir) âit olan “Prosodi”<sup>3</sup> ( yazım yılı 1541 ) adlı kitap olduğu görülmektedir. Ancak bu kitabın yazılmış olduğu bilgisinin hâricinde, aslı veya çevirisi hakkında bir somut bilgiye ulaşılamamıştır. Prozodinin, yirminci yüzyıldan önce de batılı ülkelerin sözlüklerinde geçtiğini, Dr. Saadet Gültaş, kitabında şöyle ifâde etmektedir:

*“1872 ve 1895 yıllarının Fransız lûgatleri de aynı görüşü paylaşarak prozodiyi, kelimelerdeki hecelerin kısalık ve uzunluğuyla, aksan ve vurgusunu düzgün telâffuz etme ilmi olarak açıklarlar.”<sup>4</sup>*

<sup>1</sup> Gültaş, 2003, s: 4

<sup>2</sup> Hollanda sınırları içerisinde olan bir şehir

<sup>3</sup> <http://asmakat.com/macrophayat.htm>

<sup>4</sup> a g e, s: 4

Dosya adı: ohbe-2hanefi[2]  
Dizin: C:\Documents and Settings\said\Desktop  
Şablon: C:\Documents and Settings\said\Application  
Data\Microsoft\Templates\Normal.dot  
Başlık: BİRİNCİ BÖLÜM  
Konu:  
Yazar: yusufsaid2006  
Anahtar Sözcük:  
Açıklamalar:  
Oluşturma Tarihi: 24.04.2007 13:05:00  
Düzeltilme Sayısı: 8  
Son Kayıt: 28.04.2007 23:27:00  
Son Kaydeden: yusuf  
Düzenleme Süresi: 30 Dakika  
Son Yazdırma Tarihi: 30.04.2007 21:55:00  
En Son Tüm Yazdırmada  
Sayfa Sayısı: 87  
Sözcük Sayısı: 20.093(yaklaşık)  
Karakter Sayısı: 114.536(yaklaşık)