T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI
(TÜRK DİN MÛSİKÎSİ)
ANABİLİM DALI

HÂFIZ SÂDEDDİN KAYNAK'IN MÂNÂ PROZODİSİ YÖNÜNDEN ZENGİN OLAN ESERLERİNİN ANALİZİ

Doktora Tezi

Serda TÜRKEL OTER

Ankara - 2011

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI
(TÜRK DİN MÛSİKÎSİ)
ANABİLİM DALI

HÂFIZ SÂDEDDİN KAYNAK'IN MÂNÂ PROZODİSİ YÖNÜNDEN ZENGİN OLAN ESERLERİNİN ANALİZİ

Doktora Tezi

Serda TÜRKEL OTER

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr Bayram AKDOĞAN

Ankara - 2011

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MUSİKİSİ BİLİM DALI

HÂFIZ SÂDEDDİN KAYNAK'IN MÂNÂ PROZODİSİ YÖNÜNDEN ZENGİN OLAN ESERLERİNİN ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Bayram AKDOĞAN

Tez Jürisi Üyeleri **Adı ve Soyadı**	**İmzası**
Yrd. Doç. Dr. Bayram AKDOĞAN Danışman	
Prof. Dr. Mustafa AŞKAR	
Doç. Dr. Abdulkadir DÜNDAR	
Doç. Dr. İsmet DOĞAN	
.....	.....
Yrd. Doç. Dr. Ramazan KAMİLOĞLU	

Tez Sınavı Tarihi 26/05/2011

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....I
ÖNSÖZ.....VIII
KISALTMALAR..... X
GİRİŞ..... 1
A. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE AMACI..... 4
B. ARAŞTIRMANIN METODU VE KAPSAMI 6

BİRİNCİ BÖLÜM
SÂDEDDİN KAYNAK'IN HAYATI VE ESERLERİ
A. HAYATI..... 9
a) Ailesi 10
b) Çocukluğu ve Eğitimi 10
c) Din Görevliliği ve Hâfızlığı 11
d) Vefatı..... 13
B. MÛSIKİ HAYATI..... 14
a) Eğitimi ve Hocaları 14
b) Sâdeddin Kaynak'ın Yaşadığı Dönemdeki Mûsikî Anlayışı ve Meşk Sistemi..... 16
c) Sâdeddin Kaynak'ın Mûsikî Anlayışı 18
d) Gazelhan ve Hânende Sâdeddin Kaynak 20
e)Bestekârlığı 22
e.a) Beste Yapısındaki Halk Müziği Motifleri 26
e.b) Bestelerinde Kullandığı Terennümler 27
e.c) Bestelerinde Kullandığı Aranağmeler 28
e.d) Dînî Besteleri 30
e.e) Din Dışı Besteleri 30
e.f) Film Müzikleri 30
f) Sâdeddin Kaynak'ın Bestelerinde Kullandığı Şiirler ve Şâirler 34
f.a) Vecdi Bingöl 34
f.b) Diğer Şairler 36
C. MÛSİKÎ MİRASI 37

a)Eserleri 37
b) Öğrencileri 38
D. MEŞK SİLSİLESİYLE GELİP EKOL YARATAN SÂDEDDİN KAYNAK 38

İKİNCİ BÖLÜM

DİKSİYON PROZODİSİ VE MÂNÂ PROZODİSİ

A. PROZODİ 42
B. VURGU 43
C. GÜFTE - ŞİİR MÜNASEBETİ 44
a. Güftenin Prozodisi: 46
a.a Güftede Mânâ Prozodisi 46
b. Mûsikî Dili Prozodisi 47
b.a Bestede Mânâ Prozodisi 48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÂDEDDİN KAYNAK'IN MÂNÂ PROZODİSİ YÖNÜNDEN ZENGİN OLAN ESERLERİNİN ANALİZİ

1. DÜYEK USÛLÜNDE HİCAZ ŞARKI 54
1.A. Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 55
1.B. Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 58
1.C. Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 64
1.D. Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 65
1.E. Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 65
2. SOFYAN USÛLÜNDE EVC ŞARKI 67
2.A. Kelime ile melodi arasındaki uyum 68
2.B. Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 70
2.C. Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 72
2.D. Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 73
3. NİM SOFYAN USÛLÜNDE HÜSEYNÎ ŞARKI 75
3.A. Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 76
3.B. Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum 79

3.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum 82
3.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum 83
3.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum 84
4. DÜYEK-SEMÂİ USÛLLERİNDE NİHAVEND ŞARKI 87
4.A. Kelime ile melodi arasındaki uyum..... 88
4.B. Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum 91
4.C. Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum 91
4.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum 92
5. CURCUNA-SOFYAN USÛLLERİNDE NİHÂVEND ŞARKI 96
5.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum..... 97
5.B Cümle ile melodi arasındaki uyum..... 101
5.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum 108
5.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum 109
5.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum 109
6. DÜYEK USÛLÜNDE NİHAVEND ŞARKI 112
6.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum..... 112
6.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 116
6.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 117
6.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum..... 117
7. DÜYEK USÛLÜNDE RAST ŞARKI..... 121
7.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum..... 122
7.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 124
7.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 124
7.D Terennümler ve Melodi Arasındaki Uyum 124
7.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum 125
8. DÜYEK USÛLÜNDE HİCÂZ ŞARKI..... 129
8.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum..... 129
8.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 130
8.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 133
9. SOFYAN, DÜYEK, CURCUNA USÛLLERİNDE HİCAZKÂR ŞARKI..... 136
9.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum..... 137

9.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 140
9.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 142
9.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 143
9.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 143
10. AKSAK, SOFYAN, NÎM SOFYAN USÛLLERİNDE HÜSEYNÎ ŞARKI 147
10.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 148
10.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 150
10.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 153
10.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 153
10.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 154
11. SOFYAN, DÜYEK USÛLLERİNDE SEGÂH-NİHÂVEND ŞARKI 157
11.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 158
11.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 163
11.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 165
11.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 166
11.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 166
12. DÜYEK USÛLÜNDE MUHAYYER ŞARKI 169
12.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 169
12.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 172
12.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 173
12.D Terenümler İle Melodi Arasındaki Uyum 174
12.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 174
13. SOFYAN USÛLÜNDE ACEM-AŞÎRAN ŞARKI 176
13.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 176
13.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 180
13.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 180
13.D Terennümler İle Kelime Arasındaki Uyum 181
13.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 181
14. SOFYAN-SEMÂİ USÛLLERİNDE SEGÂH ŞARKI 183
14.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 184

14.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 187
14.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 188
14.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 188
14.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 188
15. SOFYAN USÛLÜNDE NİHÂVEND ŞARKI 190
15.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 191
15.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 193
16. DÜYEK USÛLÜNDE BESTENİGÂR ŞARKI 196
16.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 196
16.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 199
16.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 199
16.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 199
17. DÜYEK, NÎM SOFYAN, CURCUNA USÛLLERİNDE ACEM-KÜRDÎ 203
17.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 204
17.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 206
17.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 210
17.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 211
17.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 211
18. DÜYEK USÛLÜNDE HİCAZ ŞARKI 214
18.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 215
18.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 218
18.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 221
18.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 221
18.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 222
19. DÜYEK USÛLÜNDE HİCAZKÂR ŞARKI 225
19.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 225
19.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 229
19.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 230
19.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 231
19.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 231

20. AKSAK USÛLÜNDE HÜZZAM ŞARKI 233
20.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 234
20.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 235
20.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 239
21. DÜYEK USÛLÜNDE HÜZZAM ŞARKI 241
21.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 242
21.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 243
22. DÜYEK USÛLÜNDE MUHAYYER-KÜRDÎ ŞARKI 246
22.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 246
22.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 249
22.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 249
22.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 250
22.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 250
23. AKSAK USÛLÜNDE KARCİĞÂR ŞARKI 252
23.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 252
23.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 254
23.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 255
23.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 256
23.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 256
24. DÜYEK USÛLÜNDE SEGÂH ŞARKI 260
24.A Kelime ile Melodi Arasındaki Uyum 260
24.B Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum 262
24.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum 263
24.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum 264
24.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum 265
25. DÜYEK USÛLÜNDE HÜZZAM İLÂHİ 265
25.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum 267
25.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum 267
25.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum 268
25.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum 268
25.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum 269
26. SOFYAN USÛLÜNDE SEGÂH İLÂHİ 270

26.A Kelime ile Melodi Arasındaki Uyum 271
26.B Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum 272
26.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum 272
26.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum 272
26.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum 272

ŞEKİLLER LİSTESİ 273
SONUÇ 297
EKLER 300
KAYNAKÇA 315
ÖZET 320
ABSTRACT 321

ÖNSÖZ

Türk tarihinin çok eski zamanlarından beri din ile mûsikî arasındaki ilgi bilinmektedir. İslâmiyetin kabulü ile Osmanlı İmparatorluğu zamanında bu münasebet çok daha fazla ortaya çıkmıştır. Osmanlı imparatorluğundaki yönetim ve toplumun yaşayış biçimine bağlı olarak, dînin önemi ve dînî kuralların önceliği, Türk Mûsikîsi'nin hem mûsikî tekniği, hem de üslûp bakımından etkilenmesinde önemli bir rol oynamıştır diyebiliriz. Bu etkileşimin en temel nedenlerinden biri, "hâfızlık geleneği"dır. Sazın kullanılmadığı, sadece insan sesine dayalı olan "hafızlığın", Klasik Türk Mûsikîsi'nin "söz mûsikîsi veya nağme özellikli hânende mûsikîsi" olarak ifadelendirilmesinin dayanak noktalarından biri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Sözlük anlamı olarak hâfız; "Kur'ân'ı bütünüyle ezbere bilen ve ezberden hatasız okuyan kimse" demektir. Ancak Kur'ân'ı kusursuz ve usûlüne uygun okuyabilmek için ses güzelliği ve mûsikî bilgisine sahip olmak gerekir. Âyetin mânâsına göre yapılan nağme icrası, Kur'ân okumada yüksek bir sanat işi olarak değerlendirilmektedir. Tezimize konu olan bestekâr Sâdeddin Kaynak'ın hâfız olması ve Kur'ân okumadaki yüksek sanat işini hakkıyla yerine getirmesinin yanında, bu özeliğini bestelediği eserlerle birleştirdiği kanaati, eserlerinin mânâ prozodisi yönünden incelenmesi fikrimizin çıkış noktasını oluşturmuştur.

Ağırlıklı olarak söze dayalı bir mûsikî olan Türk Mûsikîsi'nde, sözlerin seçiminde göz önünde bulundurulan unsurlar, çoğu zaman tartışmalara neden olmuştur. Güftenin anlamına göre mi beste yapılmakta, yoksa yapılan besteye sonradan söz mü giydirilmektedir? Kimine göre; XIX. yy.'ın ikinci yarısından sonra güfteye göre beste yapma geleneği hasıl olmuş, kimine göre; güftenin vezni her daim ön planda tutularak, anlam çoğu zaman göz ardı edilmiş, kimine göre de; söz unsuru her yüzyılda bestekârların önem verdiği bir mevzu olmuştur. Sözlü mûsikîmizin en önemli bestekârlarından olan Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinin mânâ prozodisi yönünden incelenmesi, bu sorulara kısmen cevap olması ve bu tartışmalı konuya ışık tutması bakımından gereklilik arz etmektedir.

Tez konumun seçimi aşamasında, fikirleriyle ufkumu açan, tezle ilgili verdiğim kararda beni destekleyerek cesaretlendiren ve her aşamada benden bilgi ve

yardımlarını esirgemeyen değerli danışman hocam Yrd. Doç Dr. Bayram AKDOĞAN'a, tez konumla ilgili ilk olarak feyz aldığım, inceleme aşamasında mûsikî zevkiyle pek çok katkılarda bulunan hocam Kağan ULAŞ'a, kitabından ve sohbetlerinden faydalandığın Sayın Hasan Oral ŞEN'e, tezime katkı sağlayan hocam Prof. Dr. Yaşar KALTAKÇI' ya ve emeği geçen bütün değerli hocalarıma, arkadaşlarıma ve bu sancılı aşamada her an yanımda bulunan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Serda TÜRKEL OTER
26 Ağustos 2010
Konya

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.t.	Adı geçen tez
A.Ş.	Anonim Şirketi
Böl.	Bölümü
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Haz.	Hazırlayan
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
İTÜTMDK	İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
İÜ	İstanbul Üniversitesi
S.	Sayı
s.	Sayfa
T.D.K	Türk Dil Kurumu
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
v.b.	Ve benzeri
yy.	yüzyıl

GİRİŞ

Eski bestekârlarımız güftelerini, Dîvân Edebiyâtı'nın "kaside, gazel, rubâi, murabbâ" gibi şiirlerin arasından seçmişler ve bu şiirlerle "kâr, beste, ağır semâi ve yürük semâi" gibi formları kullanarak, sözlü mûsikî eserleri meydana getirmişlerdir.

Klasik Türk Mûsikîsi'nde güfte şâirliğinin ilk olarak Kâr-ı Nâtık formuyla birlikte ortaya çıktığı görülmektedir. Bestelenmek üzere yazılan bu şiirler, birbiriyle ilişkili makam ve usûl isimlerinin bilinçli bir şekilde sıralanmasıyla meydana getirilmekte, makam ve usûl isimleri, adları geçtiği yerlerde bestekârlar tarafından terennüm edilmektedir. Adı geçen makamın sadece geçki olarak icra edilmediği, aynı zamanda makam isimlerinin ihtiva ettikleri mânâlara da eser içinde atıfta bulunulduğu söylenilebilir.[1]

Formun ilk örneğini Hâfız Şeydâ'nın verdiği bilindiğine göre, güfte şâirliğinin XVII. yüzyılda ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Daha sonraları XVIII. yüzyılda şarkı formuyla birlikte farklı bir boyut kazanan güftelerin, konularını daha çok "aşk, yeis, ümit, ızdırap, hicran, sevinç, neşe" gibi çeşitli duyguların yanı sıra, dönemlerinin yaşantılarını aksettiren temalar içerdiği ve bestekârların bu temaları hissettiren melodik yapılar oluşturduğu görülmektedir. Bu güfteler arasında alelâde olanlar ve hatta kıymetsiz denilebileceklere rastlanmaktadır. Bu mahiyetteki güftelerin bestekârlarımızca, düşünmeden, gelişi güzel bestelenmelerinden ötürü, birçok şarkı unutulup gitmiştir.

Bu noktada, güftelerin, birçok şarkının insan hafızasında yer etmesinde önemli bir rol oynadığı ortaya çıkmaktadır. "Şu halde özetlersek; şarkılar mûsikî repertuarımızın çeşitli eserleri arasında, bir takım enfüsî (bireyin düşünce ve duygularına dayanan), afakî (hayalî) temayüllerimizin, acı-tatlı hatıralarımızın söz ve sesten yapılmış âbidesi gibidir."[2]

Bülent Aksoy, kitabında her ne kadar beste ile güfte arasında bir bütünlük kurma kaygısının XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonraki dönemlerde duyulmaya

[1] Bkz. Ayhan Güldaş, "Klasik Türk Mûsikîsiyle Alakalı Terimler, Kelimeler ve Makamları", Kök Dergisi, 1981, c. I, S. 3, s.18, Ayhan Güldaş, "Şiirimizde Kâr-ı Nâtıkların Yeri ve Önemi", Kök Dergisi, 1982, c. I, S. 12, s. 24

[2] Dr. M. Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Beste Formları,* TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayınevi Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1992, s. 21

başlandığını iddia etse de[3], daha önceki yüzyıllarda da bu şekilde yapılmış bestelerden söz etmek mümkündür. XVII. yüzyılda yaşamış olan ve Türk Mûsikîsi'nin en büyük bestekârı olarak kabul edilen Itrî'nin, "Segâh Tekbîr'inde görülen bir büyük dînin haşmet ve iradesi, Dilkeşhâverân Salât'ın, gönülleri dolduran ve gecenin sessizliğinde bir büyük ümmeti üç asır boyunca imana gark eden başarısı üzerinde münakaşa bile edilemez. Hele ki Rast Nâ'tı'ndaki zühd, takvâ, tasavvuf duyguları, Peygamber aşkı, Mevlevî inancı, erişilmesi imkânsız bir kudretle terennüm edilir.[4]

Yine "Tût-i mûcize-i gûyem ne desem lâf değil" mısra'ıyla başlayan Segâh eserinde, "mucize söyleyen papağanım" sözü üzerine, bir papağan edâsıyla, her mısra için birebir aynı melodilerle ikişer defa tekrar eden mûsikî cümleleri, Itrî'nin söze verdiği önemi gösteren önemli bir örnek olarak gösterilebilir.

Elbetteki her bestekârda ve her eserde beste-güfte uyumunu görmek mümkün olmamakla birlikte, bestekârlar tarafından güftenin tamamen göz ardı edildiğini söylemek de yanlış olur. Fatih Salgar; "Tab'i Mustafa Efendi (1705-1765)'nin adeta oya gibi işlediği nağmelerin güfte ve usûlle uyumu mükemmeldir." demiştir. Salgar aynı zamanda, "Klasik anlayışın en önemli temsilcilerinden olan Hacı Sâdullah Ağa'nın, beste tekniği ve üslûbu son derece sağlam, bestelemiş olduğu eserlerdeki melodik yapı, usûl ve güfte münasebetlerindeki titiz, sanat değeri yüksek olan eserlerinden"[5]söz etmektedir. "III. Selim'in Bûselik makamından bestelediği, "Bir pür cefâ hoş dilberdir" güfteli şarkısında o güne kadar dikkatleri çekmeyen husus, güftenin de ön plana çıkmasıdır. III. Selim bu şarkısında sevgiliyi ve sevgiliye olan duygularını, mûsikî cümleleriyle, son derece sade ve yapmacıksız bir şekilde ortaya koyar. Sanki bir söyleşi çerçevesinde işlediği nağmeler, neo klasik bir anlatımın öncüsü olarak da değerlendirilebilir. Kullanmış olduğu Aksak usûlü de, vurgularıyla bu anlatıma bir hayli katkıda bulunmuştur."[6]

Yine Dede Efendi, "Bir dilber-i nâdide bir kâmeti müstesnâ" sözleriyle başlayan Ferahfezâ Ağır Semâisi'nde güfte ile melodi arasında mânâ bakımından sıkı bir ilişki kurmuş, bu mânâ bütünlüğünü de tüm güzelliği ve lirizmiyle yansıtmıştır.

---

[3] Bülent Aksoy, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar,* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 28
[4] Yılmaz Öztuna, *Itrî,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 33, 34, 35, 39, 40
[5] M. Fatih Salgar, *50 Türk Müziği Bestekârı,* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005, s. 50, 51
[6] M. Fatih Salgar, *Üçüncü Selim Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001, s. 45

Meselâ, meyânın "feryâdım işit yâhû" bölümünde, nağmelerle feryadını çok güzel bir şekilde ifade etmesi, Dede'nin bu anlayışına örnektir. "Ağlatırlar güldürürler; çeşmin yaşın sildirirler" Uşşak şarkısında ise Dede, karşısındaki ile konuşup dertleşir gibi bir yol izler. Melodi ve güfte arasındaki uyum ve buna bağlı olarak gelişen form anlayışı, bu türden eserlerin bir başka özelliğidir. "Bî-vefâ bir çeşm-i bîdâd" Gülizâr Köçekçesi'nde Dede Efendi, duygularını feryat ederek duyurmak ister. Arzu ettiği hedefe ulaşabilmek için elinden geleni yapar, "cihar" atar, "şeş" oynar, ama sonunda feleğe yenilmekten kurtulamaz. Bir ölçüde esprili bir anlatımla, ritim ve melodik yapıyı öylesine kaynaştırır ki, dinleyen herkes muhakkak kendinden bir şeyler bulur.[7]

Bunların yanı sıra, "Zekâi Dede'nin, birçok eserini güftesine bir göz attıktan sonra irticâlen bestelediği bilinmektedir.[8] Bestekârın, "Ey bülbül-i şûrîde gülistânıma girme" mısra'ıyla başlayan Acem Yürük Semâi'sinde meyan olarak bestelediği "Geçtim senin ey bâd-ı sabâ ben haberinden" sözünü, Sabâ makamına hazırlayan melodilerle kurduktan sonra, "geçtim" sözcüğüne istinâden, Nevâ perdesini alarak Sabâ makamını kullanmayışı, söze verdiği önemin bir ispatıdır. Elbetteki bu eserler, daha ciddi araştırmalara ve çalışmalara ihtiyaç duymaktadır. Mânâ prozodisi konusu, Türk Mûsikîsi'nin en bâkir konularındandır. Yaptığımız bu çalışmayla birlikte bu alandaki boşlukların doldurulmasına katkıda bulunacağımızı ümit ediyoruz.

Güfte-beste uyumunun zirvesinde, XX. yüzyıl bestekârı olan Sâdeddin Kaynak'ı görüyoruz. Kaynak, çoğunlukla hece vezni ve günümüz Türkçesiyle yazılmış, mûsikî açısından tasviri mümkün olan şiirleri seçerek bunları, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak şekilde ifade edebilmiş bir bestekârdır.[9] Bunun yanında, Kaynak'ın hâfız olması, Kur'ân-ı Kerîm'i okumanın usûl, âdâb ve kurallarını çok iyi bilmesi, bununla birlikte bu özelliğini eserlerini bestelemekte kullandığı ihtimali, yapacağımız çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Tasvir, Kur'ân üslûbunun da en önemli araçlarından bir tanesidir. Soyut bir mânâyı, psikolojik bir durumu, mânevi bir sıfatı, bir insan tipini, meydana gelen bir olayı, geçmiş bir kıssayı, kıyâmet sahnelerinden ve nimet veya azâbın hallerinden

[7] M. Fatih Salgar, *Dede Efendi, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995, s. 38-40
[8] Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Başbakanlık Basım Evi, Ankara, 1990, c. II, s. 514
[9] Sanat; "İnsanların gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak şekilde ifade etmesidir" (Nusret Çam, *İslâmda Sanat, Resim ve Mimarî*, Ankara 1994, s. 12)

birini tasvir ederken, zihinde canlandırılabilecek bir manzarayı ortaya koyarken Kur'ân'da hep tasvir metodu kullanılır[10] Bilinmektedir ki; Kur'ân-ı Kerîm'de âyetler okunurken, bu âyetlerdeki konuyla, hatta âyet içinde geçen kelimelerle ilgili, hâfız tarafından makam ve o makam içinde seyredilecek nağmeler belirlenir. Bu seçilen makamın, âyetin konusunu ve kelimelerin anlamını en iyi ifade edecek şekilde seyretmesiyle, Kur'ân'ın edebî tasviri, mûsikî yönüyle de tamamlanmış olur. Yani mânâ prozodisi, hem diksiyon hem de melodik olarak, bizzat Kur'ân-ı Kerîm'in okunma kuralları içinde var olan bir kavramdır.

Yine Kur'ân-ı Kerim'de ve Dîvan edebiyatında, bazı kelime ve kelime gruplarının tekrarıyla doğan ahenk[11], Kaynak'ın bestekârlık anlayışı içinde görülen bir unsurdur. İşte Hâfız Sâdeddin Kaynak, Kur'ân-ı Kerîm okumadaki bu kuralları, adeta eserlerini bestelemekte kullanmış ve bu sayede ekol yaratmış bir sanatçıdır. Ayrıca bestekâr, film müziklerinde nazmın belirli sınırlarını aşmış ve serbest nazmı "güfte" olarak değerlendirerek, geleceğin bestekârlarına önderlik etmiştir.[12]

A. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE AMACI

XX. yy.'da Türk Mûsikîsi'nde 668 tane eser besteleyerek, önemli bir yer edinen Hâfız Sâdeddin Kaynak, yaşadığı dönemde halkın en beğenerek dinlediği, eserleri, bugün dahi devlet koroları ve konservatuvarların repertuvarlarında ilk sıralarda yer alan bir bestekârdır. Türk Mûsikîsi'nin bu denli önemli bestekârlarından olan Kaynak, daha önce sadece biyografik yönüyle ele alınmış, eserlerinin analizi üzerine, birkaç kısıtlı çalışmanın dışında, yeterli görülebilecek bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bestekârın eserlerini, mânâ prozodisi açısından incelediğimiz bu çalışma, Türk Mûsikîsi'nde, bu alanda yapılan ilk detaylı örnek olması bakımından önem arz etmektedir.

Sadece Sâdeddin Kaynak değil, hiçbir bestekârın eserlerini, mânâ prozodisi açısından detaylı olarak değerlendiren bir bilimsel çalışmayla karşılaşılmamıştır. Özellikle Klasik dönem bestekârlarının eserleri, çoğunlukla Osmanlı Türkçesi'yle yazılmış güftelerinden dolayı, bu alanda incelenen bir araştırmada yer almamıştır.

---

[10] Seyyid Kutup, *Kur'ân'da Edebi Tasvir*, Çizgi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 57, 58
[11] Muhsin Macit, *Dîvan Şiirinde Ahenk Unsurları,* Akçağ Yayınları, Ankara, 1996, s. 20
[12] Dr. Saadet Güldaş, *Vurgu Ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsinde Prozodi,* Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 2003, s. 277

Yaptığımız çalışma içinde, Abdülhak Hamit Tarhan'ın bir şiirinden bestelenen Segâh Şarkı'nın sözleri Osmanlıca güftelerinden dolayı nesre çevrilerek, beste-güfte ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Bu yönüyle yaptığımız çalışma, Hâfız Sâdeddin Kaynak'tan hem önce hem de sonraki dönem bestekârların eserlerinin mânâ prozodisi yönüyle analizine yol çizmesi açısından, örnek teşkil edecek önemli bir araştırmadır.

Yaptığımız çalışmaya ışık tutabilecek en detaylı araştırma, Saadet Güldaş'ın *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsi'nde Prozodi* başlığıyla yer alan kitabıdır. Prozodinin ayrıntılı olarak incelendiği bu kitapta, birkaç eser mânâ prozodisi açısından değerlendirilmiş ancak tezimiz içinde yer alan analiz yöntemlerine rastlanmamıştır. Yapılan bu çalışma ile, daha önce hiç yapılmamış, dolayısıyla yeni bir analiz yöntemi ortaya konmaktadır. Bestekârın eserlerindeki mânâ ve ezgi birlikteliği, "kelime-melodi, cümle-melodi, yinelemeler, terennümler ile melodi ve aranağme-güfte uyumunu" konu alarak, beş ayrı başlık altında incelenmiş, Kaynak'ın bestekârlığı açısından mühim olan bu konu, nesnel olmasına özen gösterdiğimiz yorumlarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Tez çalışması çerçevesinde ele alınan eserlerin bir kısmında, bestekârın kendi el yazısı notalarına ulaşma imkânı bulunmuş ve bu eserler, finale programında yeniden notaya alınmıştır. Kendi el yazısına ulaşamadığımız diğer eserleri ise, nota defterini bıraktığı öğrencisi Alaaddin Yavaşça'nın notaya aldığı nüshalara bağlı kalınarak, yeniden yazılmıştır. Bu doğrultuda, incelenen eserlerin, sağlam kaynağa notalar olması, yaptığımız tezi önemli kılan başka bir unsurdur.

Yaptığımız çalışmada, Sâdeddin Kaynak'ın güfte-beste uyumu açısından zengin olan eserleri, daha önce benzeri olmayan bir yöntemle analiz edilmiştir. Bu çalışmayla, mânâ prozodisi konusunda Klasik Türk Mûsikîsi'ndeki diğer bestekârlarla ilgili yapılacak araştırmalara kaynak temini sağlanması amaçlanmaktadır. Çalışmada uygulanan özgün inceleme tekniği, benzer çalışmalara yöntem amacına da hizmet etmektedir. Ayrıca, söz ile ezgi arasında var olan ilişkiyi ve bu ilişkinin ses ve saz icrasına katkısını vurgulayan bu çalışma, hânende ve sâzendelere fayda sağlamak amacını gütmektedir.

B. ARAŞTIRMANIN METODU VE KAPSAMI

Araştırmada metod olarak, hem tümevarım hem de tümdengelim yöntemlerini kullandık. Birinci bölümde, bestekârın hayatı, yetiştiği çevre, hocaları ve öğrencilerinin yanı sıra, değişik alanlarda bestelediği eserlerine başlıklar altında yer verdik. Bu çerçevede, biyografisindeki verilerden yararlanarak, yaşadığı dönemdeki politik sebeplerden, Dînî Mûsikî alanındaki çalışmalara ağırlık veremediğini, dönemin şartlarında, eserlerinin çoğunluğunu Film Müzikleri'nin oluşturduğuna dair bilgilere ulaştık.

Bestekârın, bu alandaki eserlerini, filmlerin izlenmesiyle, konusuna göre yazılan güfteleri göz önünde bulundurarak bestelediğini öğrenmemiz, bestekârın özellikle Film Müzikleri için yaptığı eserlerine yönelmemizde etken oldu. Özgeçmişindeki bilgilerin ışığında, Kaynak'ın eserlerinin meydana gelişindeki mûsikî zevkinin dayandığı detayları ve bestekârlık alanındaki kapasitesini tespit ettik. Bunların yanında, İkinci bölümde, prozodi ve mânâ prozodisi konularına girip, bestekârlık alanındaki çalışmalarının içerdiği detaylarla ilgili bilgilere yer vererek, tümevarım yöntemini uygulamış olduk.

Üçüncü bölümde ise, Hafız Sâdeddin Kaynak'ın çoğu film müziklerinden seçtiğimiz, ancak diğer bazı formlardan da örnekler verilerek eserleri değerlendirilmiştir. Mânâ prozodisi yönünden incelenen bu eserleriyle, bestekârın kompozisyon anlayışıyla ilgili bilgi sahibi olunmuş ve tümdengelim metodu kullanılmıştır.

Bu doğrultuda, öncelikle Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın biyografisi ile ilgili bilgilere ulaşılarak, yaşadığı dönemdeki mûsikî kültürü ve anlayışı araştırılmıştır. Bu anlayış içinde bestekârın bir ekolün temsilcisi mi yoksa başlı başına bir ekol mü olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Kaynak'ın biyografisi içinde, bestekârlığına etkisi açısından önemli olduğunu düşündüğümüz "hafızlığı", ayrı bir madde olarak ele alınmış olup, bestekârlık hayatındaki en mühim meselelerden olan ve beste-güfte uyumunun en fazla görüldüğü tür olması sebebiyle, "Film Müzikleri" de ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir. Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde söz sahibi olan güfte şâirlerinden bahsedilmiş, bu bahis içinde en çok güftelerini bestelediği ve tezimizde incelenen eserlerde en çok karşılaştığımız şâir olan Vecdi Bingöl'e ayrıca yer verilmiştir. Bunların yanında, tezimizin asıl konusu olan Sâdeddin Kaynak'ın

eserlerinin söz-ezgi birlikteliği bakımından incelenmesinde ışık tutacağını düşündüğümüz, prozodi ve anlam prozodisi konularına da açıklık kazandırılmaya çalışılmıştır. Tüm bunların doğrultusunda, seçilen eserlerdeki beste-güfte uyumu; kelime, cümle, yineleme, terennümler, aranağme ve saz paylarında ayrı ayrı gösterilmeye çalışılmış, eserler içinde birbirine benzer olan unsurlar, dipnotlarla ilişkilendirilmiştir. Tezin sonunda dipnotlarla ilişkilendirilen bu unsurlar, şekiller listesinde bir arada verilmiş ve kısa değerlendirmeleri yapılmıştır.

Eserler üzerinde, bestekârın kendi el yazısıyla yazdığı notalarda tespit ettiğimiz nüans işaretleri konularak, eserlerin yazıldığı orijinal haline sadık kalınmıştır. Bu şekilde, eserin mânâsını kuvvetlendiren bu işaretlerden, yorumlarda yararlanma imkanı sağlamış olduk. Ayrıca yazılan eserlerin birinci elden notaları kullanıldığından dolayı, başka nüshalarla olan farklılıklarının tesbit edilmesine gerek duyulmamıştır.

Mânâ prozodisi konusunda, Kaynak'tan önceki dönemde yaşamış bestekârlarla ilgili örnek çalışma bulunamadığından, bu konuyla ilgili herhangi bir karşılaştırma yapılamamış, ancak tarafımızca farklı bestekârlardan ve mûsikî türlerinden belirlenen benzer bazı unsurlara, tezimize katkı sağlaması bakımından yer verilmiştir.

Diksiyon prozodisiyle ilgili birkaç ufak detayın dışında, bestekârın eserlerinde bu konuyla ilgili değerlendirmeye girilmemiştir. Tezimizin konusu, *Sâdeddin Kaynak'ın Mânâ Prozodisi Yönünden Zengin Olan Eserlerinin Analizi* olması nedeniyle, farklı bir alan olan "diksiyon prozodisi"nin konuyu dağıtacağı düşüncesi hasıl olmuştur. Tek bir konuya odaklanarak, konunun en iyi şekilde analizi açısından, bestekârın eserleri ayrıca değişik açılardan ele alınmamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SÂDEDDİN KAYNAK'IN HAYATI VE ESERLERİ

A. HAYATI

Sâdeddin Kaynak, 3 Şubat 1895 yılında İstanbul'da, Taşkasap'ta, Lütfi Paşa mahallesinde doğdu. Babası Fatih Camii hocalarından Ali Alaeddin Efendi, annesi Havva Hanım'dır. Bulunduğu semtte ilk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi'nden mezun olmuştur. Balkan Savaşı'nın çıktığı yıllarda "İlâhiyat Zabiti" olarak askerlik görevini yapmak üzere Diyarbakır'a gönderilen Kaynak, bu vesileyle Elazığ, Harput, Malatya, Mardin gibi Doğu ve Güneydoğu illerinde bulunmuş, buralarda Halk Mûsikîsi'yle yakın teması olmuştur.

Sâdeddin Kaynak, İstanbul'a döndükten sonra, çalışmalarını kişisel çabalarıyla sürdürmüştür. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, o yıllarda adını duyurmuş bir sanatkâr olarak birkaç kez Çankaya Köşkü'ne çağrılan bestekâr, Atatürk'ün emri ile Türkçe Ezan ve Kur'ân uygulamalarıyla ilgili görevlendirilen dokuz kişilik hâfız grubunda bulunmuş, bununla birlikte Türkçe Kur'ân'ın olmayacağı konusunda Atatürk'ü ikna etmiştir. Yine Atatürk'ün emri ile Kur'ân-ı Kerim'in savaşla ilgili âyetleri üzerine ordu komutanlarına konferans vermiştir.

Kaynak bestekârlığa, 1926 yılında plak doldurmak üzere Yurt dışında çeşitli ülkelere gittiği sırada Hüzzam makamında bestelediği bir eserle başlamıştır. Ayrıca buralarda Batı Mûsikîsi ile ilgilendiği bilinmektedir.[13]

Önce Sultan Selim Camii ikinci imamı, sonra 1953'te Sultan Ahmet Camii baş imamı olmuştur.[14] Baş imam olduğu yıllarda Sâdeddin Kaynak, Tâhir'ül Mevlevî'den mesnevî dersleri almıştır.

Aynı zamanda hâfız, hânende ve gazelhan olan bestekâr, 1955 yılında hastalanmış, 3 Şubat 1961 yılında vefat etmiştir. 4 Şubat 1961 Cumartesi günü Nuruosmaniye Camii'nde kılınan cenaze namazından sonra, Topkapı Merkez Efendi Mezarlığında toprağa verilmiştir.

Zehra Hanım ile evli olan Kaynak, beş çocuk babasıydı.[15]

---

[13] Dr. Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Musıkisi Tarihi – Derleme*, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Basılı Yayınlar Müdürlüğü, Ankara, 1986, c. 1, s. 119, Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikîsi Tarihi,* Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., Ankara, s. 177, Öztuna, a.g.e., s. 435, Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler,* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1998, s. 337

[14] Mehtap Melda Kuyucu, "Sâdeddin Kaynak'ın Film Müzikleri", İ.T.Ü.T.M.D.K. Ses Eğt. Böl., Bitrm. Tezi, İstanbul, 1996, s. 1

[15] Özalp, a.g.e., c. 1, s. 119

a) Ailesi

Sâdeddin Kaynak'ın soy köklerinin, İran'la Irak arasında bulunan bölgede yerleşmiş küçük bir Türk topluluğuna uzandığını söyleyebiliriz. Bu topluluğun sonraki zaman içerisinde, göç yoluyla; bir kısmı İspir'e, diğer kısmının da Rize Derepazarı'ndaki Çukurlu Köyü'ne yerleştikleri bilinmektedir.

Hacıoğulları olarak tanınmış ve ziraatla uğraşmışlardır. Bu ailenin çocuklarından olan Ali Alâeddin Efendi, Kaynak'ın babasıdır. Ali Alâeddin Efendi, zekâsı ve çalışkanlığıyla küçük yaşlardan itibaren ailede ön plana çıkmış, 1872 yılında umuma ait ders okutan hoca demek olan " Ders-i âm" unvanını almıştır. Okuyup öğrenmeye olan merakı sayesinde 1892 yılında hanımıyla İstanbul'a giderek, zamanın ünlü hocalarından ders almış, 1894 yılında başarılı bir imtihan sonucu hâfız olmuştur. Bu başarısından sonra Ali Alâeddin Efendi, sarayda " Huzur Hocası ve Tetkikât-ı Şer'iye Ahkâm-ı Şahsiye Âzası" (Temyiz Mahkemesi Üyeliği)'ne getirilmiştir. Havva Hanım'la evlenmiş, bu sırada Ali Alâeddin Efendi, Fatih Sarıgüzel'deki Yahya Tevfik Medresesi'ne yerleşmiştir. 1895 yılında doğan Sâdeddin Kaynak, bu medresede yaşamaya ve ilim, irfan sahipleriyle daha o zamanlar iç içe olmaya başlamıştır.[16]

Hayriye, Emin ve Lütfi adında üç kardeşi daha olan Sâdeddin Kaynak, Zehra Hanım ile evlenmiş, Cavidan, Yavuz, Feyyaz ve Günaydın adında dört çocuğu olmuştur.[17]

b) Çocukluğu ve Eğitimi

Sâdeddin Kaynak, babası öldüğünde on yaşındadır. Altı kardeşin en büyüğüdür. Hayat şartları gittikçe zorlaşmış, Balkan Harbi sebebiyle neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Anneleri Havva Hanım, bir yandan ailenin geçimini peştamal ve bez dokuyarak sağlamaya çalışırken, diğer yandan da çocukların öğrenimini ihmal etmemek için çırpınmıştır. Okumak, öğrenmek ve ilim sahibi olmak arzusu ile dolu bir babanın oğlu olan Sâdeddin Kaynak, ilköğrenimini oturdukları semtteki taş mektepte yapmıştır.

---

[16] Hasan Oral Şen, *Sâdeddin Kaynak,* Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu, Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara, 2003, s. 11,12

[17] Öztuna, a.g.e., s. 436

İlk dînî bilgilerini babasından öğrenen Kaynak, dokuz yaşında hıfzını verip, hafız olmuştur.[18] Hâfızlığının yanı sıra, küçük yaşta mûsikîye merak eden Sâdeddin Kaynak, çok güzel sesiyle muhitinin dikkatini çekmiştir.[19]

Liseden mezun olduktan sonra İlâhiyat Fakültesine kaydolarak öğrenimine devam ederken, sesinin güzelliği, bilhassa dînî eserleri okuyuşundaki incelikle dikkati çekmiştir.[20]

I. Dünya savaşının başlaması nedeniyle öğrenimini yarım bırakıp, 1917 yılında askere giden Kaynak, burada başından yaralanarak erken terhis edilmiştir. İstanbul'a döndüğünde, yarım bıraktığı İlâhiyat Fakültesindeki eğitimini tamamlayıp, Sultan Selim Camii ikinci imamlığına tayin edilmiştir. 1953 yılında Sultan Ahmet Camii baş imamı ve hatibi olmuştur.[21]

c) Din Görevliliği ve Hâfızlığı

Sâdeddin Kaynak'ın çocukluk ve gençlik yıllarından başlayarak, en büyük hayâli; babası gibi bilgili bir din adamı olmaktır. Bu konudaki ilk bilgilerini de babasından almış, altı-yedi yaşlarında iken de hâfızlık çalışmalarına başlamıştır. Kur'ân'ı tecvid üzere kıraat edebilecek hâle gelmiş ve dokuz yaşında Fatih Camii'inde, cemaat ve hocaların önünde hıfzını vererek hâfız olmuştur.

Lise tahsilinden sonra İlâhiyat Fakültesine kaydolmuş, askerlik nedeniyle yarım bırakmışsa da, askerden döndükten sonra okulunu bitirerek, Sultan Selim Camii'ne ikinci imam olarak tayin edilmiştir.

1953 yılında Sultan Ahmet Camii baş imamlığına ve hatipliğine getirilmiştir.[22] Kaynak, Sultan Ahmet Camii'nin baş imamı olduktan sonra, daha ziyade Nuruosmaniye'de son derece rûhânî bir dairede çalışmayı tercih etmiş, camiye ait bu daire, bir sanat yuvası halini almıştır.[23]

Sâdeddin Kaynak'ın hâfızlığı, mûsikî hayatı ve bestekârlığı üzerindeki etkileri açısından ayrı olarak incelenmesi gereken bir özelliğidir. Çok küçük yaşta

---

[18] Şen, "Sâ..." s. 13,14
[19] İnal, a.g.e., s. 251
[20] Nihat Uzcan, *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Bestekârları Ansiklopedisi,* İtimat Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 56
[21] Şen, "Sâ..." s. 14
[22] Şen, "Sâ..." s. 43
[23] Uzcan, a.g.e., s. 56

hâfız olan Kaynak, mûsikîye ilk adımını bu şekilde atmış, hâfızlığıyla edindiği bilgileri ve birikimleri bestekârlığına katkı sağlayacak şekilde değerlendirebilmeyi başarmış bir sanatçıdır.

Arapçadan gelen hâfız, kelime anlamı olarak; 'ezberleyen, koruyan' demektir. Ayrıca Kur'ânı tam ve eksiksiz olarak ezberleyen ve ezberden hatasız okuyan kimselere verilen sıfattır.[24] Kelime anlamının ötesinde, uygulama olarak hâfızlık, çok daha güç bir iştir. Ali Rıza Sağman, Kur'ân okuma işinin nasıl olması gerektiğini şu şekilde ifade etmiştir: *"Cemaat karşısında Kur'ân okumaktan maksadın ne olduğu iyice düşünülsün. Bu maksada mûsikîsiz varılmanın yetersizliği anlaşılır. Maksat 'tehyiç' (heyecanlandırma) ve 'tehayyüç (heyecanlanma) tür. Müzik mutlaka lazımdır. Konuşurken bile seslerimiz muhtelif perdeler üzerinde gezinir. Burada söylemek istediğimiz, mûsikîye de özel emekler vererek bilgiye kavuşmak lazımdır. Hüdâyî-nâbit (yerden biten) olmayan işlerden biri de mûsikîdir. ...Bu işte sanat olursa hangi mahiyetteki âyetin, hangi makamın hangi nağmesiyle eda edileceği de anlaşılmış ve Kur'ân'ın 'maksadı inzâl ve kıraati' (indirilme maksadı ve okunması) ne uygun hareket edilmiş olur. Anlaşılıyor ki âyetin mânâsına göre nağme icrası büyük bir anlayış ve yüksek sanat işidir. Kur'ân okuma işte böyle olur."* Ali Rıza Sağman, Kaynak'ın hâfızlığına dair kitabında şu sözlere yer veriyor: " *…Bu kıymetli arkadaşımız hakkında ben ne diyeyim? Çağımızın büyük müzik üstadıdır. " Kur'ân nasıl okunur" da onun Kur'ân okuyuşu hakkında bildiklerimi yazacağım. Kaynak bugün Kur'ân okuma işinde birincilerden sayılır. O tatlı, o yumuşak ve o zengin sesi, her şeyden ziyade Kur'ân okumak için yaratılmıştır. Sâdeddin'in hâli iyi olur da neşeli olursa dinleyenler üzerinde en ilâhi tesiri yapar. O ibrişim sadâ, o güzel edâ ne Kur'ânı sıkar, ne kulakları tıkar, ne de ruhları boğar."*[25]

Sâdeddin Kaynak'ı Kur'ân, ezan ve mevlit okumakta mahir bir hâfız olarak görüyoruz. Bu konulardaki en önemli ve tartışmasız başarısı, Kur'ân tilavetinde olanıdır.

Sâdeddin Kaynak'ın hâfızlığa verdiği önemi ve hayatındaki yerini, kendi ifadeleriyle, öğrencisi olan Hâfız Ahmet Kibritçioğlu'ndan öğreniyoruz. Kaynak; "*Yüce Allah'ın bana en büyük ikramı ve lutfu, kendi kelâmını ezberime almayı bana*

[24] Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi,* Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s. 139
[25] Ali Rıza Sağman, *Meşhur Hafız Sami Merhum*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1947, s. 113,114

nasip etmiş olmasıdır."[26] demiştir. Ayrıca Kaynak bu konunun kendi için önemini, Ali Rıza Avni'yle bir gün sohbet ederlerken, söylediği sözlerle göstermektedir. "*Evlat, benim için ilerde yazacağın veya senden isteyecekleri tercüme-i hâlim için yazılanların başına hâfız demeyi, sakın unutma."* [27] Yani hâfız olmak ve Allah'ın kelamını ezberine alıp; güzel ses, usûl ve erkanına göre inananlara sunmak, Kaynak'ın hayatında çok önem verdiği bir iş ve özelliktir. Hâfızlık sıfatının hakkını veren bir kişi olarak, bu işin mûsikîde sağladığı birikimleri, bestekârlığında kullanmadığını düşünmek mümkün değildir

Geçmişi yüzyıllara dayanan hâfızlık, hânendelik ve gazelhanlığın etkilerini, Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlık anlayışında görmek mümkündür. Onun bestelerinde mânâya verdiği önem, hâfızlığını, eserlerinde kullandığı ses aralıkları, hânendeliğini ve serbest bölümlerin yer aldığı çoğu eseri, bizlere gazelhanlığını işaret eder.

d) Vefatı

1955 yılında, "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" filminin bestesi sırasında beyin kanamasına bağlı olarak felç geçiren Kaynak, bu yüzden ömrünün son yıllarını hasta olarak yatakta geçirmiştir. Buna rağmen beste yapmaktan geri kalmamış, bütün hayatını adeta Türk Mûsikîsi'ne adamıştır.[28]

Vefatına kadar olan sürede hâfız ve müzisyen dostları ile öğrencilerinin ziyaretlerini kabul etmiş, bu zamanlarda da nota defterini her mûsikî severin yararlanmasına açmıştır. Türk Mûsikîsi'nde bir efsanenin sona erdiği, bestekârlık sahasında bir devrin kapandığı 3 Şubat 1961'in ertesi günü, yani 4 Şubat'ta Sâdeddin Kaynak'ın cenâze töreni yapılmıştır. Nuruosmaniye Camii'nde kılınan cenâze namazından sonra Sâdeddin Kaynak, vasiyeti üzerine Merkez Efendi mezarlığına defnedilmiştir.[29]

[26] Şen, "Sâ..." s. 45
[27] Şen, "Sâ..." s. 43
[28] Seda Çakmak, "Sâdeddin Kaynak Külliyatı", İ.T.Ü.T.M.D.K. Temel Bilimler Böl, Bitirme tezi, İstanbul, 2002, s. 4
[29] Şen, "Sâ..." s. 38

B. MÛSIKİ HAYATI

Sâdeddin Kaynak'ın Türk Mûsikîsi'ne olan ilgisi ve yakınlığı, hâfızlığı ile başlamıştır. Onun yaşadığı yıllarda kökü geçmişe dayalı, mûsikî bilen hâfız olmak çok önemliydi ve Kaynak bu işte oldukça mahir bir kişiydi. Bu sebeple hemen dikkatleri daha çocuk yaştan itibaren üzerine çekmiş ve o dönemin değerli din ve mûsıki hocalarından feyizlenerek kendisini yetiştirmiştir. Bestekârlığa otuz bir yaşında başlamış ve Türk Mûsikîsi'ne yeni bir soluk kazandıran kişi olarak ekol olmuştur. Vefatına kadar beste yapmaya devam etmiş, hem mûsıkide hem de din eğitiminde öğrenci yetiştirmiştir. O zamana kadar kimsenin yapmaya cesaret edemediği film müzikleri konusunu incelemiş ve bugün dahi sevilerek okunan bestelerini bu alanda vermiştir.

Etem Rûhi Üngör'ün verdiği bilgiye göre; Sâdeddin Kaynak'ın mûsikî hakkında basılmamış bir de kitabı vardır. Hatta Kaynak'ın, Acemlerin Rast Bestesi "Hem Kaver"den bahsederlerken, Acemlerin ne olduğuna dair kitabında izahat olduğunu söylediğini belirtmiştir.[30] Bugün maalesef mûsikîseverlerin faydalanmasına sunulamayan eser, bestekârların çocuklarındadır ve değerlendirilmeyi beklemektedir.[31] Şayet bahsedilen bu kitap bugün elimizde olsaydı, belki de Kaynak'ın bestekârlık anlayışı hakkında çok daha net bilgiler vermek mümkün olabilirdi.

a) Eğitimi ve Hocaları

Gençlik yıllarında sesinin güzelliği ve yeteneği ile dikkatleri üzerine çeken Kaynak, Hâfız Melek Efendi, Neyzen Emin Dede, Hâfız Şeyh Cemal Efendi ve Muallim Kâzım Uz beylerden aldığı mûsıki dersleri ile kendini yetiştirmiştir.

Bestekâr, hocalarını ve onlardan edindiği mûsikî eğitimini şu şekilde anlatmaktadır:

" *Hâfız Melek Efendi beni tatmin etmiyordu, Kasımpaşa'da Küçük Piyale Câmii imamı olan Hâfız Cemal Efendi'ye devama başladım. Bu zattan da müteaddit duraklar, İlâhiler ve dört beş fasıl meşk ettim. İlk geçtiğim eser, Tab'i Mustafa*

[30] Mûsikî Mecmuası, S. 157, s. 18
[31] Fatma Asiye Şenat, "Sâdeddin Kaynak Hayatı ve Eserleri", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1991, s. 19

Efendi'nin Bayati Ağırsemâisi 'Çıkmaz derûn-i dilden efendim mahabbetin' dir. Bu zatta beni tatmin etmemeye başladı. Zekâi Dede'nin çıraklarından Darüşşafakalı Kâzım Bey'e intisap ettim; bu zattan çok nadide eserler meşk ettim. İlk meşk etiğim eser Sabâ Kâr-ı Natığı'dır. O esnada Sultan Selim baş imamlığına tayin oldum. Artık hocalara devamın güç olacağına kanaat getirerek kendi kendime notayı öğrenmeye başladım. Evvela bildiğim eserin üzerinden notasını okumaya alıştım, müteakiben bilmediğim eserlerin notasını çözmeğe, daha sonraları bestelediğim eserlerin notasını yazmaya başladım. Diyarbakır'a ihtiyat zabiti olarak gönderildim. Mardin'de, Diyarbakır'da, Elazığ'da ve Harput'ta bulundum. Buralarda Halk Mûsikîsi'ni esas kaynaklarından tetkik ettim. Müteaddit vesilelerle Milano'ya, Viyana'ya ve Paris'e seyahatler ettim. Buralarda da Garb Mûsikîsi'yle yakından temas ettim."[32]

Sâdeddin Kaynak'ın, gerek din adamlığı gerekse mûsikî yönünden son derece çalışkan, öğrendikleri ile yetinmemiş, öğrenmenin sonu olmadığına inanmış bir kimse olduğu bilinmektedir. Hocaları sayesinde öğrendiklerinin yanı sıra, kendi gayretleri ile yaptığı yoğun çalışmalar, mûsikî birikiminin temelini oluşturmuştur.

Kaynak notaya çok önem veren ve mûsikînin alfabesi olduğundan, nota bilmeyen sanatkârın, okuma yazma bilmeyen insan gibi görülmesi gerektiğinden söz etmiştir.[33] Bu sebeple notayı öğrenmeye büyük özen göstermiş, bu konuda hocalardan yardım almış, hocalara devamın güç olacağına kanaat getirdikten sonra kendi kendine notayı öğrenmeye başlamıştır. Hâfız Ahmet Kibritçioğlu'nun anlattıklarından, Sâdeddin Kaynak'ın mûsikîyle ilgili çalışmalarının içerisinde; bir gayri-müslim tanıdığından, işe yarayacak kadar "Hamparsum" notası öğrendiğini ve bu şekilde zaman zaman aklına gelen melodileri zaptettiğini öğreniyoruz.[34]

[32] İnal, a.g.e., s. 251 – 252
[33] Şen, a.g.e, s. 83
[34] Şen, "Sâ..." s.88

b) Sâdeddin Kaynak'ın Yaşadığı Dönemdeki Mûsikî Anlayışı ve Meşk Sistemi

Meşk: (en çok yazı ve müzik hakkında) alışmak, öğrenmek için yapılan çalışma,[35] meşk etmek ise; ders almak, öğrenim görmek, bir şeyi öğrenmek veya ona alışmak için alıştırma yapmak ve çalışmak[36] demektir.

Usta-çırak eğitimi de denen meşk sistemi, Türk Mûsikîsi'nde XVIII. yy'da tam olarak uygulanmaya başlamıştır. Konusunda yetkin bir hocanın öğrencilerine ezber yoluyla eserleri öğretmesi ve öğrenilen eserlerin hafızaya zapt edilmesiyle geleceğe aktarılması yoludur. Mûsikî meşk edilirken talebe hocasının üslûbunu, icrasını öğrenmenin yanı sıra Türk Mûsikîsi repertuarını öğrenir, bu eserleri gelecek nesle intikal ettirme sorumluluğunu da yüklenmiş olurdu.[37]

Sâdeddin Kaynak da değişik hocaların önünde diz çökmüş, diz döğmüş[38] ve meşk silsilesinde yer almıştır. Mûsikî çalışmalarını, meşklerle, Mevlevî yakını olarak, Mevlevîhânelere Hocaları Kâzım Uz ve Neyzen Emin Dede sayesinde devam edip, âyinlere katılarak sağlamıştır.[39] Ayrıca Dînî Mûsikîyi esas itibariyle öğrendiğini belirttiği Kasımpaşalı Cemal Efendi'den meşkettiği müteaddit Duraklar, İlahiler ve fasıllarla, aşağı yukarı bir buçuk yüzyıl devam etmiş bir "durak meşki" silsilesinin önemli bir halkasıdır.[40] Meşk etmek üzere bulunduğu üstad meclisleri, evleri, konakları Sâdeddin Kaynak'ın mûsikî hayatında önemli bir yere sahiptir. Bu sayede, değişik hocalarla meşk ederek sağlanan farklılık ve mûsikîye bakıştaki bu küçük ayrılıklar, gerçekten Kaynak'ın mûsıki dağarcığındaki zenginliğinin sebeplerinden biri olmuştur.[41]

Sâdeddin Kaynak'ın mûsikîyle tanışıp, çalışmalara başlayarak, meşklere devam ettiği zaman dilimi; dünya tarihinde bir yaz güneşi misali parlamış olan Osmanlı İmparatorluğunun, ısısını ve ışığını kaybettiği son dönemine rastlamaktadır. Kaynak'ın bestekârlığa başlaması ve hızla üne kavuşması ise; bu alaca karanlığın, yeniden aydınlandığı Cumhuriyetimizin ilk yıllarıdır. Kendisi her ne kadar

---

[35]Ferit Develioğlu, *"Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat",* Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 1997, s. 631
[36] Yaşar Çağbayır, *"Ötüken Türkçe Sözlük"*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul, 2007, s. 3170
[37] Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik,* Afa Yayınları, İstanbul, 1998, s. 14
[38] Diz döğmek, bir Mûsikî terimi olarak, usûl vurmak anlamında kullanılmaktadır.
[39] Şen, "Sâ..." s. 89
[40] Cem Behar, *Musıkiden Müziğe,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 290
[41] Şen, "Sâ..." s. 89

imparatorluk döneminde doğup, büyüyüp, sanatkâr kimliğini geliştirmişse de, bestekâr olarak ortaya çıktığı 1926 yılı ve o dönemin mûsikî şartları, onun Cumhuriyet dönemi bestekâr kuşağının öncüleri arasında kabul edilmesini gerektirir.

Cumhuriyet döneminde Türk Mûsikîsi, başlı başına bir kitabın konusu olarak ele alınıp, incelenmelidir. Kısaca bu zaman, Türk toplumunun, 1826 da temeli atılan, Tanzimat'la hız kazanan ve Cumhuriyetle gelişen; yaşama tarzı ile sosyal, ekonomik ve kültürel dünyasındaki değişikliklere ayak uydurmaya çalıştığı bir zamandır. Cumhuriyet dönemindeki siyasal ve sosyal yapı, bütün sanat kollarında olduğu gibi, müziği de etkilemiştir.[42]

Arka arkaya yapılan inkılâplar arasında mûsikî inkılâbı da yer almaktadır ve temelini de devletin müzik politikası olarak benimsetilmeye çalışılan çok seslilik teşkil etmektedir. Özellikle Klasik Türk Mûsikîsi'nin Osmanlı'ya ait olduğu düşüncesi, okullardaki eğitim ve öğretimin kaldırılmasının temel sebebi olmuştur. Daha sonra radyodan yayınının kaldırılması ile toplum kendi mûsikîsinden uzak kalmış ve dinleyemez hale gelmiştir. 1826'daki gelişmelerle, yani Mehterhânenin kaldırılıp Mızıka-i Hümayun'un kurulması, çok sesliliğin resmiyet kazanması anlamında düşünülmektedir. Cumhuriyet döneminde bazı aydınlar ve Batı Müziği mensuplarının zorlaması ile çok sesli müzik, devletin resmi müziği gibi gösterilmeye çalışılarak, ön plana çıkarılmış, böylece bitmek tükenmek bilmeyen "alafranga-alaturka" ya da " çok seslilik-tek seslilik" kavgası başlatılmıştır.

Asırlardır Türk insanının, zevk ve kültürünün temeli olan mûsikîmiz (Klasik Türk Mûsikîsi ve Halk Mûsikîsi), kulakların pek alışık olmadığı bir müziğe yerini terk etmeye başlamıştır. Ancak, sadece gönlü ve yüreği ile baş başa, zevki ve hayalleri için sevdiği ve dinlediği; kimi zaman mırıldanıp kimi zamansa bağıra çağıra söylediği şarkıların, türkülerin yerine başka şeyleri zorla sevdirilemeyeceği göz ardı edilmiştir.[43]

Yeni devletin öngörüp, uyguladığı müzik politikaları tutmayıp, başarısızlığa uğradığında Kaynak, İstanbul ve Anadolu ezgilerini sentezleyip, yeni bir anlayışla ortaya çıkardığı besteleri ile bir anda yurt çapında büyük bir hayran kitlesi kazanmıştır. Bu sebeple Sâdeddin Kaynak, Cumhuriyet dönemi bestekârı olarak

[42] Çetin Körükçü, *"Türk Sanat Müziği",* Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1998, s. 198
[43] Şen, "Sâ..." s. 100,101

popüler kimliğini kazanmıştır. Çünkü O, döneminde geleneksel müziği kolay yazılır, kolay anlaşılır ve dinlenir bir kalıpla halka sunmuştur. Sâdeddin Kaynak, müziğinde hem geleneksel hem de dönemin sosyolojisini çok iyi kavrayarak, Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde popüler olan çok önemli bestecilerin takipçisi olmuştur. Takipçisi olduğu bestekârların başında da Hammamizâde Dede Efendi, III. Selim, Hacı Arif Bey, Kaptanizâde Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin Bey gibi dönemlerinde müziğe yenilikler getirmiş bestekârlar vardır.[44]

c) Sâdeddin Kaynak'ın Mûsikî Anlayışı

Sâdeddin Kaynak, mûsikî kökleri Osmanlıya dayanan, bir Cumhuriyet bestekârıdır. Kökleri Osmanlıya dayanan bir bestekâr olmasına rağmen, yaşadığı zamanı ve şartları bütünüyle sanatı ile kaynaştırabilmiştir.

Kaynak'ın mûsikî inkılabı konusundaki görüşleri muhafazakar bir milliyetçiliğe bağlıdır. Sâdeddin Kaynak'ın mûsikî anlayışını ortaya koyan, 1942 yılında Radyo Mecmuası'nda yayınlanan "Mûsikîmizin Bugünkü Durumu ve Mûsikî İnkılâbı" başlıklı yazısı, onun mûsikîmizin o dönemdeki sıkıntılarını ve bunların çözümlerini dile getirmektedir. Kaynak'ın bu yazısında yer verdiği görüşler oldukça önemlidir.

Mûsikî inkılâbının başarıyla sonuçlanması için, öncelikle mûsikîyi bir hizmet vasıtası olarak görmek gerektiğinden bahsetmiştir. Bunu başarabilmek için:

1. Halkın beğenmediği ve yadırgadığı mûsikîyi halka mal etmemek
2. Mûsikîyi ferdin yahut bir zümrenin olmaktan çok, cemiyete mal etmek
3. Türk milletinin etiketini taşıyacak mûsikînin, halk tarafından sevilip, söylenen yahut beğenilip dinlenen mûsikî olması gerektiğini belirtmektedir.

Aksi halde, halka hitap etmeyen mûsikîyi yapan kişi Türk olsa dahi, onu Türk Milletine mal etmenin mümkün olmayacağını dile getirmektedir. O'na göre maksat; bir Türk'ün eserini ecnebilere beğendirip, not almak değil, Türk Milletinin mûsikîdeki istediğini yapabilme derecesini dünyaya tanıtmaktır.

[44] Ş.Şehvar Beşiroğlu, "Türk Müziği'nin Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr. S.Kaynak, Popüler Müzik araştırmaları Dergisi, sayı:1, İzmir, 2002, s. 2

Bu durumda yapılması gerekenlerle ilgili Kaynak'ın düşüncelerini şu şekilde özetleyebiliriz:

Kökleri Türklerin Anadolu'ya ayak bastıkları tarihlerden evvelki asırlara dayanan Klasik Mûsikîmizin, aruz kaideleri, bunların usûlle, makamla ve zengin bir melodi hazinesiyle ilişkisini göğsümüz kabararak görmeliyiz. Meşk usûlüyle bizlere ulaşan, bu yolda bazı kayıplara uğrasa bile, bize ulaşan kısmını canımız gibi korumalıyız.

Bunu yaparken:

Divan edebiyatının aşk ve sevdasını terennüm eden ve elit zümre mûsikîsi haline gelen Klasik Mûsikî ile Türk Milletinin öz malı ve öz dilinin orijinal ifadesi olan Halk Mûsikîsi'ni ayrı görmemek gerekmektedir. Çünkü her iki mûsikînin bünyesini teşkil eden seslerin aralıkları arasında ayrılık yoktur.

Kaynak, mûsikî inkılâbı yapılırken, mevcut mûsikî örneklerinin armonize edilmesine taraftar olmadığını da açıkça dile getirmektedir. Bu şekilde oluşturulmuş eserleri dinleyen halkın, kendi evladının yabancı ellerde hırpalandığını görenler gibi üzüntü duyacağını belirtmektedir. Şayet mûsikî inkıkâbı yapılacaksa; gayeye köprü vazifesi görecek eserler yapılarak, halkın kulağını buna alıştırmak ve amaca hazırlamak gerektir.[45]

Bu inkılâbı gerçekleştirmek için, mazimizi inkâr etmeden, maziden ayrılmak gerektiğine değinmiştir bestekâr. Klasik Mûsikîmiz ve Halk Mûsikîmiz, inkılâp mûsikîsinin yapılması için yeterli bir materyal kaynağıdır. Bu materyallerle, zevkimize uygun sesler ile bina kurmak yoluyla mûsikîmizde inkılâp yapılabilir. Şayet "Bu kurulacak binanın gerek malzemesi ve gerek stili Türk olmazsa, o binaya mimarından başka kimsenin girmeyeceği unutulmamalıdır." demiştir. [46]

Kaynak'ın Radyo Dergisi'ndeki röportajda anlattıkları, tam anlamıyla onun mûsikî anlayışını gözler önüne sermektedir. Anlattıkları yönünde mûsikîde inklâp yapan bestekâr, bu şekilde halkın gönlünde yer etmiş ve Türk Mûsikîsi'nin özünden ayrılmadan yenilik yapabilmiş bir sanatçıdır.

[45] Sâdeddin Kaynak, "Mûsikîmizin Bugünkü Durumu ve Mûsikî İnkılâbı", Radyo Mecmuası, 1942, S. 11, s. 3
[46] Şen, "Sâ..." s. 101-106

d) Gazelhan ve Hânende Sâdeddin Kaynak

Kaynak'ın mûsikîye ilk yönelişi, sesini etkin bir şekilde kullanma amacıyladır. Kaynak bu amaca o derece bağlı kalmıştır ki daha sonraki bestekârlık yıllarında dahi bestelerini yaparken kendi sesinden başka vasıta kullanmamış, enstrüman çalmayı ise hiçbir vakit gaye edinmemiştir.[47]

Kaynak, bir din adamı olduğu kadar iyi bir gazelhandır da. Gazel, belli bir bestesi olmayan, irticalen yapılan bestelerdir. Gazelhanların makam ve modülasyon bilgisi, gazellerin daha sanatlı ve renkli olmasını sağlar. Sâdeddin Kaynak, eski plaklarla günümüze kadar gelebilmiş güzel gazel örneklerini seslendirmiş önemli gazelhanlar arasındadır.[48] Kaynak, Ezân, Mevlid, tilavet-i Kur'ân gibi insan sesinin irticalen kullanıldığı alanlardaki üstün başarısıyla kendini "gazelhan" olarak dindışı alanda da göstermiş ve mûsikîmizdeki sayılı gazelhanlar arasına girmiştir. Onun eski taş plaklarda kalmış olan gazelleri, o günlerin havasından hayli uzaklaşmış günümüz insanını dahi, adeta bir zaman tünelinden geçirircesine, mazinin derinliklerine sürükleyebilecek güçte ve güzelliktedir. İnsanın iliklerine kadar işleyen dik ve ihtişamlı bir sese sahip olan Kaynak, akla gelmeyecek güzellikle geçkiler yapar ve insanı şaşırtan bir nağme zenginliğine sahiptir.

Devir, mikrofonun henüz kullanılmadığı bir devirdir. Özellikle hâfız, mevlidhan ve gazelhanlar, okudukları vakit seslerini uzak mesafelere ve geniş bir dinleyici kitlesine duyurmak zorundadırlar. Bunu temin amacıyla, yine Kaynak'ın ifadesine göre, eski gazelhanlar arasında, nefesini güçlü hale getirmek için çeşitli temrinler yapanlar bulunduğu bilinmektedir. Bu temrinlerden biri de kademeli olarak farklı mesafelere konularak yanan mumları yakın mesafeden başlayarak uzak mesafeye doğru aşama aşama üfleyerek söndürme temrinleridir. Kaynak, anılarını anlatırken bu temrinleri yapan gazelhanlardan birinin de kendisi olduğunu belirtmektedir.

Sesi bu derece parlak ve yüksek şiddette olmasına rağmen Kaynak'ın irticalen okuduğu, Ezân, Mevlid, Gazel gibi formlarda ses hiçbir inhiraf göstermemekte, makam ve perdelere hâkimiyet zerre kadar eksilmemektedir.[49]

---

[47] Kuyucu, a.g.t., s. 2,3
[48] Çetin Körükçü, a.g.e, s. 178
[49] Kuyucu, a.g.t., s. 2,3

Sâdeddin Kaynak'ın dindışı mûsikîdeki ses icracılığını–gazelhanlığını da hâfızlığının çerçevesi içerisinde düşünmek gerekir. Çocukluk yıllarında hâfızlığa çalışmaya başlaması, onun sesinin güzelliğinin fark edilmesine sebep olmuştur. Bu konuda ön ayak olan ve küçük Sâdeddin'e destek veren kişi ise, kendisi de hâfız olan amcası Ömer Feyyaz Efendi'dir. Sâdeddin Kaynak'ın, sesini Kur'ân tilavetinde, Ezân, Mevlit, Salât, Kaside, İlahi vb. konularda bilinçli ve sistemli kullanmak gayretleri, mûsikîyle bağ kurabilmesinin en önemli sebebidir.

Kaynak mûsikî hayatı boyunca, sadece okuyuculuk için bir çabanın içerisine girmemiştir. Kendisi mûsikîyi öğrenirken derinliğine ve ehil kişilerle, Türk Mûsikîsi'nin meşk geleneğine bağlı olarak çalışmıştır. Bunun sonucu, din dışı mûsikîde de okuyucu olarak, özellikle de gazelhanlıkta önemli bir başarı kazanmış ve adından söz ettirmiştir. Mûsikîmizdeki yeri ve büyük şöhreti, bestekârlık sahasında olsa da, kendi zamanının ve sonraki zamanın tanınmış bir gazelhanıdır.

Sâdeddin Kaynak bestekârlıktan önce kendini mûsikîseverlere başarılı bir gazelhan olarak tanıtmıştır. Dînî ve din dışı mûsikîden örneklerin yer aldığı plaklar doldurmuş, bunun yanı sıra sesini, Kur'ân, Ezan ve dualarla da taş plaklara vermiştir.

Sâdeddin Kaynak'ın plaklara okuduğu gazellerinin yanı sıra, dost ve mûsikî meclislerindeki gazelleri ile de hep kendinden söz ettirmiştir. Dinleyeni keyiflendiren, tizleri fevkalade güçlü, etkileyici sesi ve mûsikîye olan önemli bağı ve de makam geçkisi konusundaki hâkimiyeti, ses icracılığındaki başarısının önemli sebeplerindendir. Bunun yanı sıra özellikle gazelhanlığındaki dikkat çekici bir başka husus da, bestekârlığının etkisi ile nağme bulmadaki zenginliğidir.

Artaki Candan, Kaynak hakkında şunları ifade etmiştir:

"Bir pehlivan ki elinde müteaddid güllelerle oynuyor. Seyirciler de ha şimdi düşürecek diye telaş ve heyecan gösteriyor. Pehlivan ise gülleleri yine havadan kapıp yine yakalıyor. İşte Hâfız Sâdeddin de böyledir"[50].

Sâdeddin Kaynak, gazellerinin yan sıra, plaklara Kur'ân, Ezan, Salât ve Durak gibi Dînî Mûsikî örnekleri ile din dışı mûsikîde klasik dönem bestekârlarının büyük formda eserlerini de okumuştur. Aynı zamanda Şarkılar, Türküler, Mersiyelerden, Operet parçalarına kadar çok çeşitli icralarıyla plaklarda yer almıştır.

[50] Şen, "Sâ..." s. 64

Kendisi Colombia plaklarına, Türkçe bir dua da doldurmuş olup, Türkçe Ezân uygulaması paralelinde, plaklara bir iki Türkçe Ezân da okumuştur.

Sâdeddin Kaynak, Camide cemaatinin karşısında olmasının yanı sıra, zaman zaman sahnede dinleyicileri ile yüz yüze olmuştur. Yurt içinde ve yurt dışında hânende-gazelhan olarak sahneye çıkan Sâdeddin Kaynak, Dârüttâlim-i Mûsikî Topluluğu ile Berlin'de konserler vermiştir. Bunun yanı sıra bir konserde, Denizkızı Eftalya ile Paris'de sahneye çıkmıştır.

Sâdeddin Kaynak bestekârlığındaki renkliliği ve çeşitliliğini sesini kullanmakta da göstermiştir. Dînî ve din dışı mûsikîde ve hâfızlığında, ses icracılığı için gerekli her şeyi başarı ile gerçekleştirmiştir. Kaynak'ın 1948 yılında yapılmış bir röportajda söyledikleri bu bilgileri kanıtlayan cümlelerdir:

"... Benim mûsikî aletim sesimdir. Eskiden gayet irtifalı ve muntazam bir sese maliktim."[51]

e)Bestekârlığı

Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlığından bahsederken, Fransız müzik yazarı, pedagog ve bilgin olan Albert Lavignac'ın, bir bestekârın taşıması gereken özellikleriyle ilgili düşüncelerine değinmek gerekir. Bu, Kaynak'ın bestekârlığını anlamak açısından faydalı olacaktır. Lavignac'a göre bir bestekâr; edebiyat ve felsefeyi araştırıp öğrenmeli ve edebiyatı, şiir ve nesir türüyle içine sindirmelidir. Sanatkâr ve aydın çevreyle irtibatlı olmalı ve çeşitli mûsıki türlerini öğrenmelidir. Doğuştan kabiliyeti olan ve bu özellikleri taşıyanlar, ilhamları ile bestekârlık yapar ve başarırlar. Aldığı sorumluluğun önemini kavramış olan bir bestekâr, önce yaptığı şeyleri tekrarlamamalıdır, bu hiçbir gelişme sağlamaz. Daima yenilik peşinde olmalı, yenilikler yaratmak, yaratıcı olabilmek yollarını takip etmeli, bu doğrultuda kendine has güzel yollar bulmalıdır.[52]

Tüm bu özellikleri bünyesinde barındıran Sâdeddin Kaynak, bu tanıma fazlasıyla uyan bir bestekârdır.

Sâdeddin Kaynak, bestekârlık hayatına 1926 yılında plak doldurmak için Berlin'e giderken bestelediği eserle başlamıştır.

---

[51] Şen, "Sâ..." s. 62-69
[52] Şen, "Sâ..." s. 119

Hicrân ü elem sîne-i pürhûnumu dağar
Mahzûn u emel gönlümü dünyaya ne bağlar
Öldürdüğünüz aşk-ı perişânımı gömdüm
Bir türbe ki gönlüm, gelen ağlar, giden ağlar

mısralarını ihtiva eden bu Hüzzam şarkı, Kaynak'ın ilk eseri olarak kabul edilmektedir. Bestekâr bu sözleri Berlin yolculuğu sırasında bestelemiştir. Şarkı, belli bir usûl çerçevesinde (Devr-i Hindi) bestelenmiş olmasına rağmen, gazel anlayışının izlerini taşımaktadır. Dolayısıyla bu şarkının mûsıkisînde bestekâr Kaynak'tan çok, gazelhan Kaynak vardır. Şarkıda, zemin ve meyânının başında tekrarlanan (of)[53] lar bu etkinin somut kanıtıdır.[54]

Daha sonra Kaynak; 1926'da başlayan 35 yıllık bestekârlık hayatında imza attığı 300'den fazla eserle halk arasında en çok tutulan bestekârların başında gelmiştir

Önceleri geleneksel yolda, dînî ve din dışı yapıtlar vermiş, ancak bu tür müziğin geniş dinleyici kitlelerine ulaşamayacağına inanarak daha sonra yeni bir tarz denemiştir. Çağdaşları gibi o da müziğini şarkı formuna dayandırmakla birlikte, kendisine değin gelmiş belli başlı şarkı bestecilerinin üslubundan ayrılarak, melodisi kolayca bellekte kalan, güftesi de herkesçe anlaşılabilen şarkılar ve 'fanteziler' bestelemiştir. Formların bağlayıcı kurallarına uymayı gerektirmeyen fantezi türünde bestelediği eserler, onun müzikte bir serbestlik aradığını gösterir. Eserlerini, başladığı makamda değil de, başka bir makamda bitirmesi, böylece makamı, müziği için bir araç durumuna getirmesi, teknik bakımdan üslubunun özgün bir yanıdır. Yine bazen eserleri içinde, usûlsüz, serbest kullanışlarıyla, güfte-beste uyuşmasında sağladığı büyük başarı, onun üslûbunun en önemli yanlarıdır. Bununla birlikte, şarkılarında ve fantezilerinde aranağme kullanmaya önem vermiş, yapıtlarının bu bölümlerine bestelerinde büyük özen göstermiştir.

Denediği bir başka tarz, halk ezgisi üslûbudur. Nitekim o, özellikle Halk Mûsikîmiz'in bölgesel motiflerini derinlemesine incelemiş, bu motifleri sanatkâr benliğinde yoğurarak bir form ortaya koymuş, şarkı ile türkü arası bir özellik taşıyan

[53] Gazel formunda sözler genellikle Dîvan Edebiyatının gazel formundaki şiirlerden seçilir ve gazelhan tarafından araya "of", "aman", "medet" gibi ünlemler ilave edilir. (Körükçü, a.g.e., s. 178)
[54] Kuyucu, a.g.t., s. 3,4

eserlerinde ustalıkla kullanmıştır. Bu gibi eserleri o kadar başarılı olmuştur ki, bazıları Halk Müziğimiz'in otantik eserleri ile karıştırılmıştır. Güftelerini Karacaoğlan, Âşık Ömer ve Emrah gibi şairlerden seçtiği bu eserler, Cumhuriyet'ten sonra ilk yirmi yılda görülen folklora yönelik yoğun ilgisinin bir uzantısı sayılabilir.

Sâdeddin Kaynak'ın Tasavvuf Mûsikîmiz'e örnek olacak eserleri de mevcuttur. Lakin bunların sayısı azdır. On ilahi, üç suğul ve üç nefes'i bugün elimizdedir. Ayrıca Kaynak, çocuk ve gençlik müziği ile de ilgilenmiştir.

Bestekâr, güfte seçimlerinde, aruzdan heceye ve serbest vezne kadar her çeşidini kullanmakla beraber, hece veznini ağırlıkla kullanmıştır. Seçtiği güfte dili son derece sade olan eserlerinin, güfte temaları da romantik ve duyguludur. Bu arada Fuzuli'den, Karacaoğlan'a ve Yunus Emre'ye kadar da değişik devir şairlerinin şiirlerine yer vermiştir.

Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlık anlayışındaki usûl kavramı da alışılagelmişin biraz dışındadır. Kaynak'ın kullanmış olduğu usûller, 15 zamanlıya kadar olan küçük usûllerdir. Bunun bir istisnası, Şehnazbuselik makamındaki terennümsüz beste formunda olan " Gözlerin mest olduğun demlerde ey şehnazdan" mısraı ile başlayan Muhammes (32/4 lük) usûlündeki eseridir. Büyük formdaki diğer eseri, " Merhem koyup onarma" yı da küçük usûl olan Lenkfahte ile (10/4 lük) bestelemiştir. Kaynak, bu usûlün arasına yerleştirdiği Yürük Semâiler ile Lenkfahte'ye değişik bir özellik getirmiş, bu sayede, geleneğe, değişiklik ve yenilik katmıştır.

Sâdeddin Kaynak, usûlü kullanma konusunda da; renkliliğini ve çeşitliliğini her vesile ile göstermiştir. Bir eserin içinde iki, üç ve dört usûl değişikliği yaptığını, bazen başladığından farklı bir usûle geçip, eseri yine başladığı usûlle bitirdiğini görüyoruz. Seksene yakın eserinde usûl değişikliği yaptığını, aralarında Oynak (9/8), Raks Aksağı (9/8), Mevlevî Devr-i Revânı (14/8) gibi çok fazla kullanılmayanların da olduğu küçük usûllerin neredeyse tamamına eserlerinde yer verdiğini söyleyebiliriz.

Sâdeddin Kaynak, eserlerinden bazılarında serbest bölümlere de yer vermiştir. Bu tercihini ister Kur'ân okumaktaki başarısına yani hâfızlığına, ister gazelhanlığına, istersek Halk Mûsikîsi'nin uzun hava gibi serbest eserlerinin etkisine ya da güftenin anlamına uygunluk sağlamak düşüncesine bağlayalım, sonuçta hepsi

yine Kaynak'ın değişikliği ve çeşitliliği yakalamasıyla doğru orantılıdır. Otuz beş-kırk kadar eserini bu serbestlikte bestelemiştir. [55]

Kaynak'ın eserlerinde beste diksiyonu genelde başarılı olup, mânâ prozodisi daha mükemmellik arz eder. Bu, bizim de tezimizin çıkış noktası olan ve bizce bestekârın eserlerinde en dikkat çekici unsurdur. Kaynak, adeta kelimeleri bir nakış ustası gibi portenin üzerine notalarla işlemiş, sözün ağladığı yerde ağlatmış, güldüğü yerde güldürmüştür. İnsan hayatının kaçınılmaz gerçekleri olan: neş'e-keder, acı-tatlı, hüzün-sevinç, hürriyet-esaret, korkaklık-kahramanlık, yenilgi-zafer vb. farklı özelliklerini eserlerinde yaşatabilmiştir.

Sâdeddin Kaynak'ın talebesi olan, onun Klasik Mûsikî'yle bağını yakından bilen, *AlâeddSâdeddin* Kayin Yavaşça, Kaynak'ın bestekârlığı ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir:

"Kendisi toplumdaki değişiklikleri ve yeni gelişmeleri dikkate alıp, bu uygulamaları bilinçli olarak yapmıştır. Kâr, beste, semai tarzlarında yapılacak eserlerin o zaman içerisinde halk tarafından çok kolay benimsenmeyeceğini düşünmüştür. Böyle davranılmazsa Türk Mûsikîsi gün gelip hiç anlaşılamayacaktı ki, bugün maalesef böyledir. Bu ihtimalleri dikkate alarak yaptıklarıyla, Sâdeddin Kaynak kompozisyonu ortaya çıkmış ve gelişmesini sağlamıştır. Bunun sonucu mükemmel eserler vermiş, böylece Türk halkının mûsikî sevgisinin daha da artmasına ve devamına sebep olmuştur. Benim kanaatim odur ki, Sâdeddin Kaynak bu görevi omuzlarında taşımış, böylece Türk Mûsikîsi'nin ömrüne ömür katmıştır."[56]
Bunları yaparken Sâdeddin Kaynak, Dede'nin nağmelerindeki ihtişamdan, Hacı Ârif Bey'in şarkı formuna kattığı güzellklerden, saz mûsikîsinin büyük bestekârı Tanbûrî Cemil'in Halk Müziği tutkusundan ve Tanbûrî Mustafa Çavuş'un şen ve şuh nağmelerinden feyzlenmiştir.

Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlığını değerlendiriken, onun sanatını ortaya koymada derin köklerin etken olduğunu, çocukluğundan gençliğine, askerliğinden imamlığına, hâfızlığından gazelhanlığına ve bütün bunlardan da bestekârlığına giden yolun, uzun ve meşakkatli olduğunu bilmek gerekmektedir. Bestelerini yaparken bu zorluklardan beslenerek, ortaya şaheserler çıkardığını görmekteyiz.

[55] Şen, "Sâ..." s. 111-143
[56] Şen, "Sâ..." s. 115

e.a) Beste Yapısındaki Halk Müziği Motifleri

Sâdeddin Kaynak, Doğu illerimizde vatani görevini yaparken, çok zengin ve renkli folklorik özelliği olan bu yörelerde incelemeler yapmıştır. Halk Mûsikîmiz'in bölgesel motiflerini, sanatkâr benliğinde yoğurarak bir form ortaya koymuş, şarkı ile türkü arası bir özellik taşıyan eserlerinde ustalıkla kullanmıştır. Bu alandaki başarısı sayesinde, yaptığı eserler, Halk Mûsikîmiz'in otantik eserleri ile karıştırılmıştır. O yörelerin özelliği olan uzun havaları ve Hoyrat ezgilerini bazen ritimli, bazen resitatif olarak pek çok eserine yansıtmıştır. Bu gibi eserlerini bestelerken yine bu yörelerde ve Halk Mûsikîsi' nde çok kullanılan Hüseynî, Gerdâniye, Muhayyer gibi makamları seçmiştir.[57]

Kaynak, askerlik dönemini yâd ettiği bir anda şu sözleri sarf etmiştir:

" Askerliğim gereği karış karış gezmek zorunda kaldığım o yerlerin; dağlarında, ovalarında, yaylalarında yalnızlığını kavalıyla paylaşan ne çobanlar gördüm. Hala unutamadığım, yüreğimi sızlatan ne tadına doyulmaz nağmeleri, ne yanık seslerden duydum dinledim. Bugün ortaya koyduğun eserlerden çoğunda bunların izlerini görürsünüz."[58]

Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlık yelpazesinin dikkat çekici ve mûsikîmizin çok önemli bestekârlarından biri olmasını sağlayan özelliklerinin başında, Halk Mûsikîsi'ne verdiği değer gelmektedir. Nitekim kendisi folklorik unsurları Türk Mûsikîsi'nde büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Bunları yaparken, tıpkı film müziklerinde olduğu gibi, Güneydoğu yöresinin melodik yapısını eserlerinde kullanması da bir nevî taklitçilik olarak görülmüş ve eleştirilmiştir. Ancak, oğlu Günaydın Kaynak, bu eleştirileri şu şekilde yanıtlamıştır:

"...Birincisi, Kaynak sadece bir yörenin değil (bu arada ağırlıklı olarak, köken itibari ile bağlı olduğu Karadeniz yöremizin de) folklörik müziklerini kullanmışır. İkinci ve daha önemli husu ise, onun basit bir aktarmacılık yapmayarak birbirinden kopuk gelişen Klasik ve Folklor Müziği alanları arasındaki kültürel ve sanatsal köprüyü, nitelik zaafına düşmeden, ustalıkla kurabilmiş olmasıdır. Kaynak, ilk defa Tanbûrî Cemil'in dehasıyla Klasik Mûsikîmizin anlatım araçları arasına sokulan Folklor Müziğimizin içine bu derece duygu ve cesaretle girebilen, Klasik

[57] Özalp, a.g.e., c. 2, s. 120

[58] Sinem Özdemir, "Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte bir Bestekâr: Sâdeddin Kaynak", İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, s.247

Mûsikî eğitimi ile yetişmiş ilk söz müziği bestecimizdir. Onun amaçladığı ve yaptığı şey, kültür öğelerimizin hiçbirini inkar etmeden, üst düzeyde, sanatsal barışı sağlamaya yönelik, müzik değeri yüksek sonuçlara varmaktır; yoksa kültürel karmaşayı davet eden niteliksiz sentezler oluşturmak ve bundan çıkar sağlamak değil."[59]

Sâdeddin Kaynak'ın Türk insanı tarafından çok sevilmesinin önemli bir sebebi; iki ayrı mûsikî gibi gösterilmeye çalışılan, Halk ve Sanat Mûsikîlerini aynı potada başarı ile eritebilmiş olmasıdır.

Sâdeddin Kaynak'ın, Halk Müziği ile olan bağını önemseyen ve onun mûsikî hayatında önemli bir yer tutuğunu dile getirenlerden biri olan Cinuçen Tanrıkorur, konuyla ilgili şu sözleri sarf etmiştir:

"...Kaynak, klâsik hatta dînî müzik eğitimiyle yetişmiş olmasına rağmen Tanbûrî Cemil ile birlikte, halk sanatındaki zevk ve büyüyü keşf etmiş, bu büyünün cazibesinden kendisini ömür boyu kurtaramamış ve tıpkı Bela Bartok'un yaptığı gibi Halk Müziği'nin sonsuz malzemesinden klâsik müzikte faydalanmayı bilmiş, gerçek anlamda çağdaş bir bestecimizdir. Karacaoğlan, Emrah, Gevheri, Âşık Ömer, Bayburtlu Zihni ve diğerleri Kaynak'ın âşık olduğu ozanlardır..."[60]

Gerçekten Sâdeddin Kaynak, türkü formunda bestelediği eserlerinde Halk Edebiyatımızın tanınmış ve sevilmiş şairlerinin şiirlerini güfte olarak kullanmış ve kendisi de bunlar gibi şiir yazıp, bestelemiştir.

e.b) Bestelerinde Kullandığı Terennümler

Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlık sahasında farklılaşmasını sağlayan, çok çarpıcı ve şaşırtıcı özelliklerinden biri de, "terennüm" ifadeleridir. Türk Mûsikîsi'nin kabına sığamayan bestekârı Sâdeddin Kaynak, bu konuda mûsikî zevkini ve anlayışını ortaya koymuştur.

Kaynak, Batı Müziği terennümleri sayabileceğimiz " tral lal lam", "ha ha" ve benzerlerini, Türk Mûsikîsi'nin; "ten nen nen ni" leri, of'ları, aman'ları, ah'larını ve Halk Mûsikîmiz'in terennümleri diyebileceğimiz; " diley, di gel, dilo, hey, leyley,

[59] Özdemir, a.g.t., s. 251, 252
[60] Tanrıkorur, "Mü…", s. 258

heyamola, nidem, uşaklar çiya çiya" ve benzerlerini, fantezi, şarkı ve türkülerinde kullanmıştır.[61]

Sâdeddin Kaynak, eserlerinde anlamlı-anlamsız pek çok terennüm kullanmasına rağmen, bunlar içerisinde en dikkat çekeni, Âyin-i Şerîflerin, Kârların, Bestelerin, Semâilerin ve hatta gazel geleneğinin bir parçası olan "Ah" terennümüdür.

Sâdeddin Kaynak'ın güftede olmamasına rağmen sıkça ve uzun nağmelerle kullandığı "Ah"ları neler hissederek kullandığı düşünülmesi gereken önemli bir hususdur. Zira yıllarca arkasına aldığı cemaatine; namazlar kıldırdığı, hutbeler, ezanlar, Kur'ânlar okuduğu, dualarına âmin dedirttiği camilerin yanı sıra "Ah"ı Yüce Yaradanı simgelediği için mi kullandı? Yoksa pişmanlıkları, özlemleri, üzüntüleri, feryatları, sitemleri ya da âşıkların hep "Ah" ettiğini düşündüğü için mi? Ya da gazelhanlık alışkanlığıyla mı?[62]

Bu hususun tespiti gerçekten imkânsızdır. Ancak, her ne şekilde kullanılırsa kullanılsın, eserlerinde görülen melodik kuruluş ve yapının etkileyiciliğinin, "Ah" a giydirilen nağmelerde daha da belirginleştiğini ve anlamlandığını söyleyebiliriz

e.c) Bestelerinde Kullandığı Aranağmeler

Bilindiği üzere Sâdeddin Kaynak, bir sözlü eserler bestekârıdır. Kendisini diğer bestekârlarımızdan ayıran yanı, onun eserlerindeki unutulmaz aranağmeleri ve kullandığı çok renkli saz bölümleridir. Hatta aranağmenin, şarkı formunun ayrılmaz bir parçası ve kompozisyonunu tamamlayıcısı olmasını, bir bakıma Sâdeddin Kaynak geliştirmiş ve yerleştirmiştir.

Sâdeddin Kaynak'ın hatıralarının yanı sıra, mûsikîyle ilgili pek çok konuyu hastalığı süresince paylaşan Hâfız Ahmet Kibritçioğlu bu konuda şunları anlatıyor:

- Kaynak hocayla sohbetlerimizin birinde kendisine neden saz eseri bestelemediğini sorduğumda bana şu cevabı vermişti:

"Öbür bestekârların şarkılarının çoğunda aranağme var mı? Yok. Ben şarkılarımın neredeyse hepsinin başına, bir bakıma şarkının "takdimi" gibi gördüğüm, düşündüğüm, uzun ve anlamlı, uyumlu aranağmeler koyarım. Hiç

[61] Şen, "Sâ..." s. 201
[62] Şen, a.g.e, s. 206

birbirine ve başkalarınınkine benzemeyen, sadece o şarkıya ve ifadesine uygun, ona münhasır bir aranağme. Aslında ben aranağmeyi yaparken şarkıyla beraber, hatta daha fazla güfteyi düşünürüm. Sanki o aranağme güftenin aranağmesidir. Başka hiçbir eserimde de azıcık benzerini bile kullanmam. Tekrara düşmemek için elimden geleni yaparım. Defalarca değiştiririm, onlarca defa yenisini yapar, en fazla ruhumu okşayanını kesinleştiririm".[63]

Ethem Ruhi Üngör, 19 Kasım 2000 tarihli yazısının bir bölümünde Kaynak ile ilgili:

"...Sâdeddin Kaynak'ın diğer özelliği de şarkılarında kullandığı Entrodüksiyon = Giriş sazıdır ki, bunlar arasında en zikre değer olanı Karcığar şarkısı "Kara bulutları kaldır aradan" şaheserinin giriş sazıdır. Bu muhteşem melodiyi şayet dünyanın en büyük bestekârlarından biri olan Beethoven duymuş olsaydı, muhakkak ki ona bir Parafraz yaparak ondan bir senfoni bestelerdi ki, bu eserde onun şaheseri 5. senfoniyi bile gölgede bırakabilirdi." [64]demiştir.

Sâdeddin Kaynak, sözlü eserlerde kullandığı aranağmelerle, saz icracısına önemli bir rol vermiştir. Kaynak'ın eserlerinde yer alan aranağmeler ve önemli saz bölümleri, sazendeye sadece eşlik sorumluğundan daha fazlasını yüklemektedir.

Sazında söz sahibi bir sanatkâr ve bestekâr Cinuçen Tanrıkorur, Sâdeddin Kaynak'ı anlattığı, " Türk Mûsikîsi İçinde Sâdeddin Kaynak" başlıklı yazısının bir bölümünde şu hususlara işaret ediyor:

"...Bu fantezilerinde kendisi esasen bir saz sanatçısı olmadığı halde son derece parlak ve orijinal, enstrümantal giriş ve bağlantı bölümleri vardır. Bu saz bölümlerinde bestecinin imzası o kadar belirgindir ki herhangi bir parçasının giriş sazı başlar başlamaz dinleyen, anonsu duymamış dahi olsa parçanın Kaynak'ın olduğunu hemen anlar."[65]

Bilindiği gibi, Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlık anlayışının önemli özelliklerinden biri de eser içerisinde usûl değişikliğine sıkça yer vermiş olmasıdır. Bu özelliği aranağmelerinde de görülür ve çeşitli şekillerde kullanmıştır.

[63] Şen, "Sâ..." s. 179, 180
[64] Şen, a.g.e, s. 180
[65] Tanrıkorur, "Mü…", s.337

Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde yer verdiği aranağmeler ve saz paylarını düşündüğümüzde, onun nasıl bir ekol yaratmış olduğunu ve kendisinden sonraki bestekârları ne ölçüde etkilediğini görmüş oluruz.

e.d) Dînî Besteleri

Sâdeddin Kaynak'ın Tasavvuf Mûsikîmize örnek olacak eserlerinin elimizde olanlarının sayısı oldukça azdır. Tespit edebilen sadece on yedi adettir. Kaynak'ın eserlerinin dökümüne bakıldığında görüleceği gibi; bunların 10'u ilahi, 3'ü suğul, 3 de nefestir. Aralarında aynı güftenin ayrı makamlardan bestelenmiş olanları da vardır. Bu büyük bestekârın Tasavvuf Mûsıkisî kapsamındaki eserlerinin sayısı konusunda oğlu Günaydın Kaynak'ın söylediği rakam 300'e yakın olduğudur. Ancak bu sayı günümüze ulaşmamıştır.[66] Sâdeddin Kaynak'ın Dînî Mûsikî örneği olan eserlerinin sayısının azlığı konusunda, Dînî Mûsikî'de söz sahibi bir kişi olan Cüneyt Kosal; *''Yaşadığı zaman ve ortam düşünüldüğünde bu durumun yadırganmaması gerekir. Kaynak'ın yaşadığı devirde âyin bestelemek, suç addedilebilirdi.''*[67] diyerek, konuya ışık tutmuştur.

e.e) Din Dışı Besteleri

Sâdeddin Kaynak'ın, beste, şarkı, fantezi, türkü, ağıt, marş, çocuk ve gençlik şarkıları, revü müzikleri, operet gibi formlarda yüzlerce eser bestelemiştir. Otuz beş senelik bestekârlık hayatına ne kadar eser sığdırdığı tam olarak bilinmese de 700'ü aşkın olduğu tahmin edilmektedir. Günümüze 267 eseri gelebilmiştir.

e.f) Film Müzikleri

Sâdeddin Kaynak'ın 1926'da başladığı bestekârlık hayatında, tanınmasında ve halk tarafından benimsenmesinde en önemli süreç film müzikleri ile olmuştur. O yıllarda ülkenin pek çok yerinde gösterilmeye başlayan filmler aracılığıyla, Kaynak'ın Türk ve Mısır filmlerine yaptığı eserler izleyiciyle buluştukça, halkın beğenisine göre melodi yaratmak anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır.

---

[66] Şen, "Sâ..." s. 142
[67] Şen, a.g.e., s. 142

Sâdeddin Kaynak'ın film müziği bestekârlığı, salt beste yapmanın çok daha ötesindedir. Çünkü bestekâr ilhamı ile baş başa değildir ve uyması gerekli birçok kaide vardır. Öncelikle filmin senaryosuna uygun beste olması gerekmektedir. Zaman, mekân, süre, görüntü ve konu ile paralellik gereken bir beste tabii ki bestekârı bu konularda sınırlandırmıştır. Bu sınırlılık içerisinde elde edilen ürünler olan eserlerine bakıldığında ise, bestekârlığının büyüklüğü bir kat daha ortaya çıkmaktadır. Orijinali seyredilen film için senaryonun okunması, uygun şarkı sözlerinin yazılması konuya makam, usûl, ritim ve güfteye uygun beste yapılması gerekmektedir. Bunların film içerisindeki yerleri ve süreleri dikkate alındığında, geleneğin alışılagelmiş şarkılarında daha uzun olduğu görülür. Bu yüzden geleneksel şarkı formunun, gerek teknik gerekse müzikal yapısının dışına çıkmak mecburiyeti doğmuştur.[68]

Sâdeddin Kaynak, içeriğinden çok mûsikîsi öne çıkan bu filmlerin her biri için, yaklaşık olarak on kadar şarkı bestelemek durumundaydı. Şarkıların büyük bir bölümünün söz yazarı da Vecdi Bingöl'dü. Sonuç olarak ortaya " Leyla ile Mecnun" film müziklerinde olduğu gibi, konu ve anlam bütünlüğüne sahip pek çok şarkı çıkmış oldu. Besteci bazı teknik ve biçimsel değişikliklerle önünde duran zorlukları aşmaya çalıştı. Örneğin usûllerin (Türk Mûsikîsi ritimleri) sık sık değiştiğini yazdı. Filmin havasına ve sahne akışına göre şarkılarda yapılan usûl değişiklikleri, dinamizm kazandırdığı, tempoyu hızlandırdığı gibi dramatik bir etki sağlamayı amaçlıyordu.[69]

Kaynak'ın film şarkıcılığı konusunda yapılan yorumlar, onun bu besteleri nasıl oluşturduğuna dair edinilen bilgilendirilmeyle daha iyi anlaşılacaktır. Bu bilgiyi kendisinden birinci ağızdan edinen ve bizzat yaşayan talebesi Alâeddin Yavaşça, Kaynak'ın Vecdi Bingöl'le beraber yaptığı bu çalışmaları şöyle aktarmaktadır:

"Şimdi bir kapalı bir de açık olan heceleri belirliyorlar. Kapalı aşağı doğru, açıksa yukarı doğru bir işaretleme ile belirleniyor. Sonrasında Kur'ân-ı Kerim okuyuşunda olduğu gibi hangi hecenin ne kadar uzun sürdüğünü tespit için ise üç elif sürecek, iki elif sürecek diye tespitte bulunuyorlar. Bir ağız açıklığının ne kadar sürdüğü bu şekilde tespit ediliyor. Bunda hem Sâdeddin Kaynak'ın, hem de Vecdi Bingöl'ün hâfız olmalarının etkisi kaçınılmazdır. Kaynak aranağmenin ne kadar

[68] Şen, "Sâ..." s. 221
[69] Cemal Ünlü, *"Git Zaman Gel Zaman",* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.359

süreceğini, o zamanki vaşeron saatle, saniyeden tespit ediyor. Vecdi Bey bir yandan sözleri takip ederken, diğer yandan filmde cereyan eden olayı gözlüyor: bir düğün mü, bir ayrılık mı, bir ölüm mü? Bunları da orada görüyorlar ve Vecdi Bey buna göre güfteyi yazıyor. Tabi Vecdi Bey konuyu takip edip kendi hissiyatı ile yazdığı güftede açıklığı ve kapalılığı da nazari dikkate alıyordu. Kaynak aranağme dışında mısralar ne kadar tutuyor, ara sazlar ne kadar tutuyor, bunları saniye ile tespit ediyordu. Tabii burada en önemli nokta; senkronun tutması. Ağız filmde açıldığında Türkçe güftede kapanacak bir hece geliyor ise olmaz. Vecdi Bey ona göre şiir yazıyor, Kaynak'a veriyor. Kaynak'ta o saniyelere göre ölçmek suretiyle besteleri yapıyor ve böylece Türk Mûsikîsi'nde uzun soluklu şarkı formları artık repertuara girmeye başlamış. Bunu ilk ortaya koyan Sâdeddin Kaynak'tır. Film müziğinin doğuşu bu şekilde olmuş ve çok tutmuştur."[70]

Sâdeddin Kaynak'ın tesbit edilebilmiş 668 eserinden 218 tanesi film müziklerinin sözlü repertuvarına aittir. Yapmış olduğu film müziklerinin güfte yazarlarının başında ise, 79 eserle Vecdi Bingöl gelmektedir.[71] Bu şarkıların önemli bölümü repertuvarımızın ve Sâdeddin Kaynak'ın çok sevilen, benimsenmiş ve halen bu özelliğini koruyan eserleridir. Sâdeddin Kaynak'ın film müziği bestekârlığı, Mısır ve Türk filmleri ile sınırlı kalmamıştır. Bazı belgesel özellikli filmler için de önemli sayılacak çalışmalar yapmıştır. Belgesel özellikli filmlere yaptığı eserler sözsüz ve oldukça uzun eserlerdir.[72]

Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlığının dile getirildiği bazı platformlarda, filmler için yaptığı eserleri "Fantezi Bestekârlığı" olarak değerlendirilse de, aslında bu durum O'nun bestekârlık anlayışındaki zenginlik olarak görülmelidir. Geleneksel şarkı formunun dışına çıkan ve "Fantezi" olarak adlandırılan bu form, Kaynak'ın arabesk müzikle ilişkilendirilmesinin sebebi olmuştur. Bu görüşü, *"1940'lı ve 1950'li yıllarda, Arap filmlerinin yaygınlaştığı sırada, Sâdeddin Kaynak, 80'in üzerinde film müziğini düzenleyerek arabeskleşme çabalarını zirveye çıkardı"*[73] diyerek destekleyenler olduğu gibi, tam tersi düşünen kişiler de vardır. Onlardan biri olan Nevzat Atlığ, konuyla ilgili:

[70] Özdemir, a.g.t., s.269, 271
[71] Özdemir, a.g.t.,, s.269,-271
[72] Şen, "Sâ..." s. 252
[73] Mehmet Kaygısız, *Türklerde Müzik,* Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s.362

"…Sözün kısası 'Sâdeddin Kaynak arabesk müziği memlekete getirmiştir, şarkıları o müziğin başlangıcıdır' şeklinde yanlış söylemlerde bulunulmuştur. 'Efendim sadece film şarkısı bestelemiştir' denmiştir. Tüm bunları demek hatalı ve yanlış şeylerdir. Kaynak Türk Mûsikîsi için çok önemli bir bestekârdır. Bakın hala Türkiye'yi ismiyle peşinden koşturuyor… Şimdi nasıl Dede Efendi'nin üç ayrı yönü var diyoruz. Şehirli/Saraylı, Halk adamı ve Mevlevî… İşte Sâdeddin Kaynak'da da film şarkıcılığı onun bir cephesini oluşturmuştur. Bu cephenin bir büyük faydası da halkı o surette mûsikîye yaklaştırmış olmasındadır. Mûsikînin popülerleşmesinde onun çok önemi vardır, çünkü birçok kişi Kaynak'ın şarkılarıyla mûsikînin içine girmiştir"[74] demiştir.

Mûsikîmizdeki bugünkü yozlaşmanın ve 'arabesk' vâkıasının sorumlusu olarak görülen Kaynak, hatta bazı parçaların kendisnin mi yoksa Mısırlı bestekâr Abdülvehâb'ın mı olduğunun bilinmediği[75] iddia edilerek, bir nevî çalıntı eser yapmakla suçlanmıştır. Bu iddiaları yalanlayan şu bilgiler mevcuttur:

Kaynak'ın eserlerini kopya ettiği söylenilen Mısırlı şarkıcı-bestekâr Abdülvahâb'ın bizzat kendisi, mûsikîyi Tanbûrî Cemil'in plaklarından öğrendiğini söylemiştir.[76] Aynı zamanda bu konuya bir köşe yazısında yer veren Murat Bardakçı Abdülvahâb'ın bu iddiaları nasıl yalanladığını şu şekilde nakletmiştir:

"Kaynak'a ait zannedilen ne kadar film müziği varsa, aslında hepsi Arap şarkısıydı ve çoğu Abdülvehâb'ın bestesi idi. Muhammed Abdülvehâb'a bu iddiaları naklettiğimde şaşırdı…"Vallahi siz benim şarkılarımı okumadınız ama ben sizin bestelerinizi çoook okudum" dedi. Sonra, 1940'lardaki beste takasını anlattı: "Filmlerdeki şarkılarımın nağmeleri Türk zevkine uymazdı" dedi. "Münir'in İstanbul'da imamlık yapan bestekâr bir dostu vardı. Buradan benim filmlerimi yollardık, o imam, süresi şarkılarım ile aynı olan besteler yapar, Münir filmlere bu yeni şarkıları okurdu. İmamın besteleri o kadar güzeldi ki, bazılarını burada Arapça sözlerle ben de okudum." Abdülvahâb'ın Münir dediği, Münir Nurettin Selçuk, imam da büyük bestekâr Sâdeddin Kaynak'tı."[77]

---

[74] Özdemir, a.g.t., s. 275, 276
[75] Öztuna, "Bü…", s. 436
[76] Tanrıkorur, "Mü…", s. 341, 342
[77] Murat Bardakçı, "Arabesk ve Abdülvehâb", http://www.habertürk.com/yazarlar/536713-arabesk-ve-abdulvehab, s. 1, 2

Hangi dönemde olursa olsun Mûsikîmiz'e yenilik getirmiş tüm bestekârlar, mûsikîyi yozlaştırmakla suçlanmış, kendi dönemlerinde eleştiri oklarını üstlerine çekmişlerdir. Klâsik üslûbu tabu olarak görenler, Türk Mûsikîsi'ndeki yenilikleri kabul edememişlerdir. Yaşanılan dönemin getirdikleri ile eserlerine yön veren ve bu sebeple eleştirilere maruz kalan bestekârlar arasında Itrî, Dede Efendi ve Hacı Arif Bey gibi Türk Mûsikîsi'nin çok önemli isimleri yer almaktadır. Cumhuriyet döneminde yaptığı film müzikleri ile bu isimler arasında sayabileceğimiz Sâdeddin Kaynak, mûsikîmize kattıklarıyla yerilmekten çok övülmeyi hak eden bir bestekârdır.

f) Sâdeddin Kaynak'ın Bestelerinde Kullandığı Şiirler ve Şâirler

f.a) Vecdi Bingöl

Ali Vecdi Bingöl, 1888'de Arapkir'de doğmuştur. Şâirliği de bulunan Mevlevî Mehmet Vahdi Efendi'nin oğludur. Aslen Kemaliye (Eğin)'lidir. Soyu, Bingöl çobanlarında Sinanlı Aşireti Ağası Mehmet Ali'ye dayanır. Bu aşiretin yirminci yüzyıl ortalarındaki yurdu, Eğin'le Arapkir arasına düşen Sarıçiçek yaylasıdır. Eğitim alanında öğretmen, yazar ve dilci olarak büyük emekler vermiş bulunan Vecdi Bingöl, ilk eğitim ve öğrenimini babasından görmüş, 1908'de İstanbul'a gidip Darülmuallimîn'e girmiş, orada Tevfik Fikret'in öğrencisi olmuştur. Vecdi Bingöl aynı zamanda Kur'ân'ı hıfz ederek hâfız olmuş, Kur'ân'ı usûl ve erkânı ile okumakta başarı göstermiştir. Otuz yılı aşkın bir süre İstanbul okullarında öğretmenlik yaparken, bir yandan da çeşitli dergi ve gazeteler için yazılar yazmış, o yıllarda "Vedat Yonca" takma adını kullandığı da olmuştur. 1959 Eylülünde emekliye ayrılan Bingöl, İstanbul Belediyesine bağlı Aşiyan Müzesi'nde göreve başlayarak özlemini çektiği gürültüsüz yaşama kavuşmuştur. 30 Ocak 1973 günü İstanbul'da Çengelköy'de ölmüştür.[78]

Vecdi Bingöl, ömrünün otuz beş yılı aşan bir bölümünü öğretmen olarak geçirmiş, bu sebeple kaleme aldığı bütün şiirlerinin altına "Öğretmen Ali Vecdi Bingöl" diye imza atmıştır.

Vecdi Bingöl, kendisi güfte şairliğinde inci avcılığı yaparken, incinin kendini bir kum taneciğinin etrafında sarıp sarmalaması gibi, mısralarını güzel İstanbul

[78] Mehmet Turan Yarar, *Doruktan Doruğa Güfte Şâirleri,* Kültür Ofset Basımevi, Hatay, 1992, s. 262

Türkçesi ile donatmıştır. Bu tadına doyulmaz İstanbul Türkçesini Divan Edebiyatının lirizmi, Halk Edebiyatının samimiyeti ve candanlığı ile bütünleştirerek başarı ile kullanmıştır.

Vecdi Bingöl, kendi şâirliğini şöyle tanımlıyor:

"...Koca Fuzuli'den Faruk Nafiz imtidadında (ulaşan) her nevi edebi cereyan ve çığırlardan feyz ve nasip aldım. Aruz ve hece ile -kendi ölçümde- şiirlerim vardır. Daha çok hece yazdım. Bir "Halk Şairi hüviyetindeyim..."[79]

Türk Mûsikîsi'nde, Kaynak'tan önce ve sonra yaşamış güfte şâiri ve bestekârlar arasında, olumlu sonuçlar doğuran eşleşmeler vardır. Ancak bu eşleşmelerden, sözlü eserlerimizin temel taşı olan güfte-beste, güfte şairi-bestekâr beraberliği, Vecdi Bingöl ve Sâdeddin Kaynak ikilisinde en üst düzeye çıkmıştır.[80]

Vecdi Bingöl ile Sâdeddin Kaynak'ın çok önemli bazı ortak yönleri vardır. Belki de bu ortak noktalar, onların yollarının kesişmesinde büyük etken olmuştur.

Her ikisi de Doğu yöremizi biliyor ve seviyorlardı. Vecdi Bingöl doğduğu topraklar olması dolayısıyla, Sâdeddin Kaynak ise askerlik görevi sebebiyle; oralara ve oraların kültürüne büyük yakınlık duymuştur. Vecdi Bingöl'ün pastoral şiirlerinde o yöreler vardır. Sâdeddin Kaynak da o yörenin müziğini, Türk Mûsikî çerçevesinde kullanabileceği en iyi malzeme haline getirebilmiştir. Bu ikilinin beraberliğinin en önemli sonucu; biri güfteyi yazarken diğeri de bestesini yapmıştır. Bunu yaparken aynı zamanda her ikisinin de hâfız olması, film müziklerine güfte yazarkan ve onları bestelerken, Kur'ân-ı Kerim'in okunuşundan faydalanarak hesap yapmalarında etkili olmuştur.

Vecdi Bingöl'ün Sâdeddin Kaynak'la yaptığı çalışmalarda film için yazılan güftelerinin yanı sıra; kendi içinden gelerek kaleme aldığı ve Kaynak'ın bestelemesini çok arzu ettiği güfteleri de bulunmaktadır.

Tespit edilebildiği kadarıyla; Vecdi Bingöl'ün güftelerinden en fazla beste yapan da Sâdeddin Kaynak'tır. Bu sayı notaları elimizde olan eserlerle yüzde yirmiye ulaşmıştır. Ayrıca, kırk kadar güfte Vecdi Bingöl tarafından çeşitli filmler için yazılıp notlar halinde Sâdeddin Kaynak'a verilmiş olup, bunların bestelenip bestelenemediğine dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.[81]

---

[79] Şen, "Sâ..." s. 295, 302
[80] Hasan Oral Şen, *Alâeddin Yavaşca,* TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 286
[81] Şen, a.g.e., s. 281, 287, 295, 330, 339

Vecdi Bingöl ile Sâdeddin Kaynak'ın birlikteliğiyle meydana gelen birçok eserde, çağrışım yönünden zengin olan güftelerin, melodilerle uyumu üst seviyededir. Şâir Vecdi Bingöl'ün kaleminden dökülen mûsikî, bestekâr Sâdeddin Kaynak'ın melodileriyle hayat bulmaktadır. Bu sebeple tezimizin üçüncü bölümünü oluşturan eserlerin büyük çoğunluğu, bu beraberliğin neticesinde ortaya çıkmış, mânâ prozodisi yönünden zengin olan eserlerden seçilmiştir.

f.b) Diğer Şairler

Cinuçen Tanrıkorur'un Sâdeddin Kaynak'la tanışma hatırası ile naklettikleri, Kaynak'ın, eserlerinin güfte şâirlerine verdiği önemi ortaya koymaktadır:

"İftardan sonra Yüksel'le İzzettin Beylere gittiğimizde Kaynak sedirin üzerinde ayaklarını uzatarak oturmuştu. Bir süreden beri felçli olduğundan namazını da bu vaziyette kılıyormuş. Yüksel beni tanıştırıp elini öpmemizden bir süre sonra,'Ne okuyacaksın?' diye sordu. 'Müsaade buyurursanız sizin bir eserinizi efendim'. 'Usûlü?' 'Sofyan efendim' 'Güftesi kimin?' Bu soruda durdum. Yüksel'le birbirimize baktık. 'Ben de bilmiyorum' dercesine bir hareket yaptı. 'Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi' şarkısının notasını Yüksel bana birkaç gün önce vermişti ama notanın üzerinde güfte sahibinin adı yoktu. Bilmediğimizi anlayınca, üstad gülümseyerek 'Cenap Şahabettin. Hadi şimdi oku bakalım' dedi."[82]

Bilindiği gibi Sâdeddin Kaynak'ın, güftelerini en çok kullandığı şair Vecdi Bingöl'dür. İkinci sırada kendi gûfteleri yer almaktadır. Türk Mûsikîsi'ndeki pek çok bestekâr gibi o da eserlerinin küçümsenmeyecek bir bölümünün güftelerini kendisi yazmıştır.

Sâdeddin Kaynak'ın tespit edilebilen eserlerinden 60'a yakının güftesini kendisine aittir. Kaynak'ın belirlenemeyen bütün eserleri arasında güfte şâiri bilinmeyenlerin sayısı ise 300'ü geçmektedir. Bu sayının önemli bir kısmı film için bestelenmiş olanlardır. Bu eserlerinin bazılarının gûfteleri; teknik, estetik yönden ve şiir kompozisyonu çerçevesinde, Kaynak'ın şiir anlayışı ile kendi yazdığı gûfteler olabilmesi ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

[82] Cinuçen Tanrıkorur, *Sâz u Söz Arasında,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003, s. 86, 87

Önemli bir bestekâr olan Sâdeddin Kaynak, tabii ki güfte şairliğinde iddialı değildir ve olmamıştır. Ancak yazmış olduğu güfteleri ile beste-güfte uyumunun en güzel örneklerini de verebilmiştir.

Daha sonra ise sırayla: Mustafa Nâfiz Irmak, Fuat Hulusi Demirelli, Ramazan Gökâlp Arkın, Necdet Rüştü Efe ve Lami Güray güftelerini kullandığı şâirlerdir.

Renkli kişiliği, hiciv sanatındaki yeri ve neyinden dökülen nağmeleri ile iz bırakmış olan Neyzen Tevfik'in mısraları da Sâdeddin Kaynak'ın güfte tercihleri arasında yer almıştır.

Halk Edebiyatımızın unutulmaz şairi Karacaoğlan, Sâdeddin Kaynak'ın vazgeçemediği en önemli isimlerden biridir. Çok sevilen 7–8 eserini Karacaoğlan'dan bestelemiştir. Karacaoğlan'ın hemen arkasından ise Erzurum'lu Emrah gelmektedir.

Sâdeddin Kaynak'ın eserleri arasında, Dîvan şairlerimizden; Fuzûli, Nedîm ve Şeyh Gâlip'in şiirlerinden yaptığı bestelerini de görüyoruz.[83]

C. MÛSİKÎ MİRASI

Günümüze kadar gelen eserleriyle mûsikî tarihimizde önemli bir yeri bulunan Sâdeddin Kaynak; farklı müzik kimliğinin yanı sıra, doğu-batı sentezini çok iyi kaynaştırmayı başarmış ve farklı esintiler yaratarak yeni tarzlara yol açmış olması bakımından, özel bir konumda yerini ebedileştirenlerden biridir.

Bu doğrultuda bizlere bıraktığı yegâne mirası, eserleri ve öğrencileri olmuştur.

a)Eserleri

Sâdeddin Kaynak, çok çeşitli makamda ve usûlde eser bestelemiş, üslûbunun bütün özelliğini bunlara yansıtmayı bilmiştir. Hemen her eserinde, halkın kolay beğeneceği, kolay anlayacağı fakat her seviyedeki zevke de hitap edici bir özellik bulunmaktadır. Güfte seçimlerinde, aruzdan-heceye ve serbest vezne kadar her çeşidine yer vermiş ancak ağırlıkla hece vezni kullanmıştır. Seçtiği güfte dili de, son derece sadedir.

[83] Şen, "Sâ..." s. 277, 278

Mânâ prozodisi yönünden mükemmellik arz eden eserlerinde, kimi zaman beste diksiyonu ikinci planda görülmektedir. Eserlerindeki güfte-beste uyumu, bir senaryo yaratacak kadar zengin öğelerle doludur.

Beste, şarkı, fantezi, türkü, ağıt, marş, çocuk ve gençlik şarkıları, revü müzikleri, operet gibi formlarda yüzlerce eser bestelemiş olan Sâdeddin Kaynak, otuz beş senelik bestekârlık yaşantısında, sayısı tam olarak bilinmese de Türk Mûsikîsi'ne ve Mûsikîşinaslara 700'ü aşkın bestesini nadide bir miras olarak bırakmıştır. Günümüze 267 eseri gelebilmiştir.

b) Öğrencileri

Sâdeddin Kaynak'ın diğer önemli mirası, öğrencileridir. Öğrencileri Kaynak'ın eserlerini seslendirmekle beraber ve onunla ömrünün sonuna kadar bir arada olmuşlardır. Tespit edilebilen öğrencileri; Sabite Tur Gülerman, Nigar Uluer, Sevim Deran, Behiye Aksoy, Hasan Mutlucan, Şükran Ağırbaş, Azize Tözem, Feyzi Aslangil, Ülkü Erakalın, Radife Erten, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar, Keriman Dinçer, Suzan Güven, Mualla Gökçay, Vecihe Daryal, Perihan Altındağ, Kemal Gürses, Alâeddin Yavaşça, Hâfız Ahmet Kibritçioğlu, Kâni Karaca'dır.

D. MEŞK SİLSİLESİYLE GELİP EKOL YARATAN SÂDEDDİN KAYNAK

Sâdeddin Kaynak üç açıdan önemli bir bestekârdır. Birincisi, bestekârlık geleneklerimize bağlı olarak yetişmesi ve bu anlayışla büyük ve küçük formlarda eserler veren büyük bir bestekâr oluşu, ikincisi, Halk Mûsikîmiz'in geleneksel şekillerini, Sanat Mûsikîmiz'in uyuş ve anlayışı ile yorumlayan bir sanatkâr olarak dikkati çekmesidir. Üçüncü olarak ise, bazı zorunluluklar ve ihtiyaçtan ileri gelerek film mûsikîsi bestekârılığı yapması ve bu yönüyle ekol yaratmasıdır.

Ethem Ruhi Üngör, Mûsikî Mecmuası'ndaki bir yazısında şunları söylemektedir:

"Türk Mûsikîsi'nde şarkı formu revaç bulduktan sonra, birçok şarkı bestekârının daima birbirinin izleyicisi olduğu görülür. Birkaç asrın içinde yüzlerce

bestekârın dışında tek farklılık gösteren Sâdeddin Kaynak olmuştur. Ondaki melodik yapı, melodik örgü başka hiçbir bestekârda görülmemektedir.

Şarkılarındaki bilhassa aranağmeler birer melodi abidesidir, melodi şaheseridir. İşte bu sebeplerden Sâdeddin Kaynak bir "Ekoldür".[84]

Sâdeddin Kaynak çok büyük bir bestekâr oluşunun ötesinde, Türkiye'nin değiştirdiği rejimiyle birlikte, müziğinin de bir değişim geçirmesini arzulayan Devlet'in, yapay zorlamalarla ortaya koyup, neticede bir açmaza girmesine karşılık bir ekol üretebilmiştir. O, Osmanlı'dan miras mûsikîmizin asli yapısına ve sistemine hiçbir zarar getirmeden, arzulanan değişimi büyük ölçüde gerçekleştiren bir öncüdür.

Cemil'in saz mûsikîsinde yaptığı devrimi, Sâdeddin Kaynak sözlü müzik besteciliğinde devam ettirmiştir. Türk Mûsikîsi'ne yeni bir ufuk açmış olan, güfte-makam-usûl zincirlerini kıran fantezileridir. Kaynak, dinleyicisi ile konuşan, hitap eden, iz bırakan, daha giriş aranağmesi başlar başlamaz herkesin neşeyle mırıldandığı bir müzik yaratmıştır. Eserlerinde Halk Müziği motiflerini de ısrarla kullanan ve nihayet bütün bu özelliklerine ilave ettiği "ilk film müziği bestecisi/ imam" kişiliğiyle, yüzyılımızın sözlü müzikte marazi romantizmden çağdaş realizme geçişi sağlayan büyük bestecisi Kaynak'tır.[85]

İnsanlık tarihini, gönüllerinden fışkıran ateşle ısıtmış ve aydınlatmış öyle sanatkârlar vardır ki, zaman zaman çeşitli sebeplerle toplumun gerisinde (dolayısıyla toplumu aydınlatan çağdaşlık huzmesinin dışında) kalmış olan sanatı, kollarından yakaladıkları gibi getirip yeniden o huzmenin içine oturtmuşlardır. Bu sanatkârlara genellikle "yenilikçi", "dâhi", "çağ açan", "ekol sahibi" gibi sıfatlar ve payeler verilmiştir. Sâdeddin Kaynak, hızla yürüyen toplumun bir an için gerisinde kalmış olan sanatı, tutup çağdaşlığın içine yeniden oturtan dâhilerdendir.

Ülkemizin 78 devirli ilk taş plaklarına dînî ve din dışı eserler okuyan bir imam ve ülkemizin ilk film müziği bestecisi. Yüzyılımızın ilk çeyreği içindeki toplumumuzda bu iki konunun yan yana düşünülmesi bile, bestecimizin ne kadar geniş görüşlü bir kişiliğe sahip olduğunun belgesidir.

Aruz vezninde, A-A-B-A kafiye düzeninde ve A-B-C-B (Zemin-Nakarat-Meyan-Nakarat) beste kuruluşundaki 4 mısralık ve konusu sınırlı şarkı formunun

[84] Etem Ruhi Üngör, "Karadeniz Ereğlisi'nde Sâdeddin Kaynak Konseri", Mûsikî Mecmuası, S. 364, s. 12-15
[85] Cinuçen Tanrıkorur, "*Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi",* Dergah Yayınları, İstanbul, 2005, s. 45, 46

karşısına, hece veya serbest vezinde, çok değişik konu ve uzunluklardaki Fantezi formunu koymuş ve yerleştirmiştir. Bu fantezilerinde, kendisi esasen bir saz sanatçısı olmadığı halde, son derece parlak ve orijinal, enstrümantal giriş ve bağlantı bölümleri vardır. Bu saz bölümlerinde bestecinin imzası o kadar belirgindir ki, herhangi bir parçasının giriş sazı başlar başlamaz dinleyen, anonsu duymamış dahi olsa, eserin Kaynak'ın olduğunu hemen anlar.

Mûsikîmizin genel karakteri olan ses unsurunun hâkimiyeti altında yüzyıllarca ezilmiş ve silikleşmiş olan saz unsuru, Kaynak'ın eserlerinde, satır sonlarındaki küçücük bağlantı parçası olmaktan kurtulmuş, gerektiğinde kelime aralarına dahi girebilen, başta-ortada-sonda, söz unsuruyla yarışan, onunla eş değer bir kişilik kazanmıştır.

Özellikle romantik dönem sonlarına doğru Türk Mûsikîsi'ne hâkim olan beste monotonluğu ile icra uyuşukluğunun bir sebebi de icranın kompozisyonu-kompozisyonun icrayı kösteklemesidir. Yani bestecinin "sesler okuyamaz-sazlar çalamaz" diye hep daha basit ve bir başkasından kopyaya benzer şeyler yazar olması; icracının da hep daha basit şeyler çala-söyleye, tekniğinin kısırlaşmasıdır. Kaynak bunu da yıkmıştır: seste de, sazda da icranın alışılmış sınırlarını zorlamış, gerek teknikte-gerek nüansta onun eserlerini gerektiği gibi icra edebilmek bayağı ustalık gerektirir olmuştur.

Geleneğin bestecisi, sanat eseri yaratımında birer araçtan ibaret olması gereken makam ve usûl bağlarını amaç haline getirmiş, eserlerini bu iki unsuru adeta tarif etmek için, yani bir bakıma didaktik amaçla bestelemiştir. Makam da, usûl de onun için sadece birer araçtan ibarettir. Öyle ki, hemen hiçbir fantezisini aynı usûl veya tempoda başlayıp bitirmemiş, hatta bazen eserlerini, başladığı makamda bitirmeyi dahi önemsememiştir.[86]

Öğrenimi ilahiyat olduğu halde kartını "bestekâr" diye bastıran, mesleği imamlık olduğu halde film ve revü müzikleri besteleyen ve saz çalmadığı halde sâzendelere adeta kök söktüren Kaynak, tüm bu yönleriyle kendinden sonraki bestekârları etkisi altına almayı başarabilmiş ve ekol olmuş bir sanatçıdır.

[86] Tanrıkorur, "Mü…", s. 336 – 337 – 338 – 339

İKİNCİ BÖLÜM

DİKSİYON PROZODİSİ VE MÂNÂ PROZODİSİ

A. PROZODİ

Prozodi sözcüğü, Latince-Prosodia, İngilizce-Prosody, Almanca-Prosodisch, Fransızca-Prosodıque, Yunanca-Prosode kelimelerinden oluşmuştur.[87] Yunan asıllı Pros (-e göre) Ode (-şarkı) sözcüğünde "şarkıya göre"[88] demek olan prozodi, bu anlamla mûsikî ile olan akrabalığını ortaya koymaktadır.

Duyduğumuz, düşündüğümüz şeyleri bildirmeye yarayan ses ve işaretlerin tümü olan dil, insanlar arasındaki anlaşmayı sağlayan bir unsurdur. Dil ve müzik, toplumların kültürel yapılarına direkt etki eden iki unsur olduğuna göre, bu unsurlar doğru kullanıldığında büyük faydalar sağlayabileceği gibi, yanlış kullanıldıklarında da toplumsal kültür üzerinde pek çok olumsuz etki yaratacaktır. Bu kullanımın bir parçası olarak prozodi, ancak dilin olduğu yerde vardır. Yani prozodi, her şeyden evvel dile dayanan bir uygulama ve inceleme ilmidir. Sonradan mûsikînin kapsamına giren prozodi, neredeyse tamamen bu ilmin konusu olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Bu sebeple, prozodi konusu hem edebî hem de musıkî açısından da incelenmelidir.

Terminolojik olarak, Batı kaynaklı olan prozodi, kelime anlamı itibariyle; "bir dili doğru vurgularla güzel konuşma bilgisi"[89] olarak tanımlanabilir. Edebî bir terim olan prozodi aynı zamanda, kuvvet, zayıflık, şiddet, yumuşaklık, sadelik vb. bakımlarından çıkış yerlerine göre, her bir harfin hakkını vererek telaffuz etmek anlamını ifade eden ve Kur'ân-ı Kerim'in okunuşuyla ilgili olan "tecvîd"[90] terimiyle de karşılanmaktadır.[91] Daha genel anlamıyla edebî prozodiyi; dildeki hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına, tonlama ve ritmlerine riayet ederek, kelimeleri düzgün okuma ilmi olarak tarif edebiliriz.

Ülkemizde prozodi konusunu ilk olarak ciddi mânâda ele alan kişi Sadettin Arel'dir. Bu konuda söz sahibi olan Arel, prozodiyi; *"Bestelenecek güftelerin en iyi şekilde okunmasını ve terennüm edilmesini sağlamak için onlara nasıl ses giydirileceğini, ne gibi vurgular verileceğini ve diğerlerine göre ne derece devam*

---

[87] Öztuna, "Bü…", c. II, s.205
[88] Güldaş, a.g.e., s. 4
[89] Tanrıkorur, "Mü…", s. 176
[90] Tanrıkorur, a.g.e., s. 176
[91] "Güzel konuşma ve kendini iyi ifade etme" diye tanımlanan diksiyon sanatı ve bir dilin nasıl ve ne şekilde güzel konuşulacağı konusuyla meşgul olan ve kısaca: "ses bilimi" diye tarif edilen "fonoloji" ve bir tür mûsikî tecvidi yani hecelerin uzunluk ve kısalığının, ses vurgularının doğru kullanılması ilmi demek olan "prozodi"leri anımsatan kurallar, İslâm coğrafyasında çok daha erken dönemlerde, "tecvid" ilminin oluşumu sürecinde doğmuştur. (Sıtkı Gülle, "Açıklamalı Örnekleriyle Tecvid İlmi", İ.Ü. İlahiyat Fakültesi, Huzur Yayın Dağıtım, İstanbul, s. 6)

edeceğini gösteren bir ilimdir."[92] şeklinde tarif ederek, mûsikî içindeki diksiyona değinmiştir. Bir mûsikî terimi olarak, şu anda çok daha kapsamlı bir ifadeye sahip olan prozodi, "sözle melodinin ve ölçülerdeki hece dağılımının uyumu, sözle bestenin ifadelerinin uyumu, sözle usûle yayılmış melodinin vurgularının uyumu"[93] olarak açıklanmaktadır. Bu konuda en geniş araştırmaya sahip olan Saadet Güldaş ise, mûsikî prozodisinin tanımına belki de son noktayı koymuştur. Güldaş'a göre prozodi: *"Müziğin sözlere, sözlerin nağmelere çeşitli vasıtalarla uygulanması ve her ikisinin de beste diksiyonu, mânâ ve ahenk bakımından başarılı bir şekilde kaynaşmasıdır."*

B. VURGU

Günlük konuşma sırasında, bazı heceleri kısa, kuvvetsiz ve alçak sesle telaffuz ederken, kimilerini uzun, kuvvetli veya yüksek sesle söyleriz. Aynı şekilde kelimeler üzerinde de gerçekleşen bu kuvvetli ve kuvvetsiz söyleyişler, dilde şiddet farkları oluştururlar. Konuşma esnasında, kelimeler ağızdan döküldüğü sırada ikili aralıktan oktava kadar hemen bütün aralıklar kullanılmaktadır. Bu şekilde resitatif bir melodi oluşturmaktadır. Bu ezgilerde, tize doğru yükselen seslerin vurgulu oldukları görülür. İşte konuşma ve okuma eylemleri sırasında bazı hece ve kelimelerin üzerinde, diğerlerinden daha belirgin olarak yapılan baskı, "vurgu" olarak ifade edilmektedir. Prozodi sözcüğünün tanımlarında çokça rastladığımız vurgu, prozodi ilminin aslında çıkış noktasıdır.

Konuşurken, kelimelerdeki heceler ve sesler arasında, yükseklik ve şiddet farkları meydana gelir ve duraklar yapılır. Değişik duyguların etkisiyle cümlelerdeki hecelerin şiddeti gereğine göre azalır veya kısalır, tiz veya pest hale gelirler. Böylece kelimeler söyleniş bakımından monotonluktan çıkıp, dalgalı bir ses ahengine kavuşur. Kısacası bir mûsikî kimliği elde ederler. Bir ezgi haline gelmeleri için

---

[92] Hüseyin Sâdeddin Arel, *"Prozodi Dersleri",* (Yayına Hazırlayan: Murat Bardakçı) Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s.28

[93] Alâeddin Yavaşca, *"Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri",* Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul, 2002, s. 25

sadece ses oranlarının kesin olarak belirlenmesi eksik kalır.[94] Vurgu, konuşma dilinde olduğu gibi, sözlü mûsikîde de nihai derecede mühimdir.[95]

Konuşma dili ile mûsikî dili vurguda eşdeğer olduklarından, dil vurgusu ile mûsikî vurgusu her daim birleşmişlerdir. Ancak, bir mûsikî cümlesinde melodiler ve düzüm grupları, özel bir şekilde vurgulanırlar. Şayet sesler aynı tonda çalınacak veya okununacak olursa, eserde yorum ve canlılık kaybolur.[96] Bestecinin iki amacı vardır: Yarattığı eser hem duygularını ifade etmeli, hem de eserin kurgusundaki "sanatsal doğruluk" isteğini doyurmalıdır.[97] Bu doğrultuda mûsikî vurgusu iki şekilde yapılır:

Usûllerde kuvvetli zaman, doğal olarak vurgulu demektir. Bunun yanında, "es"lerden sonra gelen sesler her zaman vurgulu oldukları için, bestekâr bunu, müzikal anlatımda kullanabilir. Bu şekilde meydana getirilen vurgulara, "ezgisel vurgu" denir.

Bir de "ifade vurgusu" vardır ki; o da iki şekilde gerçekleşir. Ya cümle içinde kendinden doğar, buna "mantık vurgusu" denir, yahut cümlenin söylenmesi sırasında, söyleyen kişinin içinde bulunduğu hislerden kaynaklanır. Bu da "duygu vurgusu" olarak adlandırılmaktadır.[98]

Sözlü mûsikîde bunları sağlamak için, kelimelerin anlamına uygun vurgu yapılmasının yanı sıra, bestekâr "kreşendo, dekreşendo, piano, forte, vb. gibi nüans işaretlerinden de faydalanarak "ifade vurgusu" yaratabilir.

C. GÜFTE - ŞİİR MÜNASEBETİ

Güfte, mûsikînin kaidelerine bağlı kalan bestelenmiş şiirin adı olarak, Farsça "goften, güften"[99] mastarından gelen "söylenmiş" anlamında bir terimdir. "Lisan bestesi" olarak tanımlanan şiir[100] de, bu yönüyle bir güfte adayıdır. Kâr, Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi formlarının gufteleri, bestekârlar tarafından Dîvan Edebiyatı şiirlerinden seçilirken, Kâr-ı Nâtık formlarında "mûsikîyi bilen şâirler tarafından özel

[94] Arel, a.g.e., s. 26
[95] Öztuna, "Bü…", c. II, s.484
[96] Yavaşca, a.g.e., s. 8
[97] Selçuk Bilgin, "Eğitim Müziğinde Prozodi", Isparta, 2004
[98] Arel, a.g.e., s. 25
[99] Öztuna, a.g.e., c. I, s. 310
[100] Önder Göçkün, "Şiir Okuma San'atında Musıkînin Yeri", Kök Dergisi, c. II, sayı 18, s. 27

olarak bestelenmek için yazılan"[101] şiirlere rastlanmaktadır. Bu şiirlerde birbirini takip eden ve birbiriyle ilişkili makam ve usûl isimleri kullanılırken, maksat; adı geçen yerde o makam ve usûle geçki yapılması olsa da, makam ve usûl isimleri aynı zamanda gerçek mânâsını da şiire tevriye sanatıyla yansıtır. Örneğin "Nühüft" bir makam ismi olmasının yanında, "gizli, saklı" mânâsıyla da şiire ve dolayısıyla besteye etki eder.[102] Makam isimlerini, mûsikî terimlerini tevriyeli kullanma, Dîvan şiirinin adeta geleneği halindedir.[103]

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında güfte kavramı, şarkı formuyla beraber daha önemli bir konuma taşınmaktadır.[104] Güfte şâirliği kavramı, belki de bu formun tecellisidir. Güfte şâiri olan güftekâr şiirlerini, mûsikî estetiğini düşünerek yazar. Dolayısıyla güftekârın, şiirin hangi hallerde güfte olabileceğini anlayacak mûsikî kültürü ve mûsikî aşinalığı olmalıdır. Bu sebeple iyi bir güfte yazmak, iyi bir şiir yazmaktan çok daha zor bir iştir. Söz, besteciye ilham kaynağı olmalıdır. "Bestekâr, eline geçen gûfteyi okuduğu zaman gönlünün, yüreğinin titrediğini hissettikten sonra onu besteleme gayretine girerse, bu işte muvaffak olur."[105] Güfte yazarken, dinleyici de hesaba katılmalıdır. Şarkıyla bütünleşerek memleketin her köşesine ulaşacak olan güfte, mânâsı kolay kavranan ve mânâ ile bütünleşen mûsikî zevkine sahip olmalıdır. "Çoğunluğun rahatça anlayabileceği sadelikte güfte kullanma akımını başlatan, dinleyicisi ile konuşan, hitap eden, iz bırakan, daha giriş aranağmesi başlar başlamaz herkesin mırıldandığı müziği yaratan büyük besteci Sâdeddin Kaynak"[106], bu gücünün büyük bölümünü, eserlerinin güftelerinden almaktadır. Nitekim Selahattin Pınar'a *"Ben bestelerimin çoğunu, güftelerdeki mısraların güzelliğine borçluyum"* dedirten şey, güftenin tesir gücüdür.[107]

---

[101] Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Mûsikîsi Rehberi,* Maya Akademi Yayın Dağıtım, Ankara, 2009, s. 309
[102] Ayhan Güldaş, "Şiirimizde Kâr-ı Nâtıkların Yeri ve Önemi", s. 24
[103] "Bâkî dem vurma seyr-i makâmât-ı aşkdan
Geç âh ü nâle nağmeleründen karâre gel"
beytinde Bâkî, hem makam, seyir, nağme ve karar terimleriyle tenasüb sanatı yapmış, hem de ağlayıp inlemekten vazgeç, artık yeter diyerek "karar" kelimesi üzerinde tevriye sanatı yapmıştır." (Ayhan Güldaş, "Klâsik Türk Mûsikîsiyle Alâkalı Terimler, Kelimeler ve Makamları", Kök Dergisi, 1981, c. I, sayı 3, s. 18)
[104] Saadet Güldaş, "Saadettin Heper ile Mülâkat III", Kök Dergisi, 1982, c. I, sayı 12, s. 27,
[105] Saadet Güldaş, "Bekir Sıtkı Sezgin'le Dînî, Tasavvufi Mûsikî ve Klasik Mûsikîmiz Hakkında Mülâkat", Kök Dergisi, 1982, c. II, sayı 18-19, s. 38
[106] Tanrıkorur, "Os…", s. 46
[107] Güldaş, a.g.e., s. 213

a. Güftenin Prozodisi:

Söz Mûsikîsi için ön planda olan güfte, her şeyden önce müzikal bir şiirdir. Şiir okunmak, güfte ise bestelenmek amacıyla yazıldıklarından, aralarında önemli bir fark olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu, sözlü mûsikînin temel taşı olan güfte olduğundan, şiirin değil güftenin prozodisi ele alıncaktır. Güftenin prozodisinde en önemli unsur, "güftede mânâ prozodisi"dir.

a.a Güftede Mânâ Prozodisi

Mânâ, bir kelimenin veya bir sözün, duygu ve düşünceleri anlatmasıdır. Bu anlatım, açık bir ifadeyle olabileceği gibi, keşfedilmek üzere kapalı ve gizli de olabilir. Güftede aranan özellik de, ister açık ister gizli olsun, mânâsı duyulan, anlaşılan şiirlerden seçilmesidir. Yani mânânın güfte açısından önemi büyüktür. Hatta bazı eserlerde, "güftenin tesiri altında kalmak, o güftenin istediği, arzu ettiği lahni, ona makam, usûl, yorum olarak yerleştirmek"[108] birinci derece unsur olmaktadır.

Güftedeki mânâ prozodisinde edebî sanatların önemi çok büyüktür. Mânânın açık veya gizli ifadesinde, mecazlı anlatım olan edebî sanatlar, önemli rol oynar. "Sözlü mûsikî, gûfteleri meydana getiren kelimeler arasındaki ilgiler, hissettirilen tedâiler (çağrışımlar) ve gerçekleştirilen sanatlarla muazzam bir anlam derinliğine ve genişliğine sahiptir."[109] Güftelerde mûsikî açısından ifadeyi mümkün kılan ve bu yönüyle en çok kullanılan edebî sanatlar "mecaz sanatları olan" , "mecaz, teşbih, teşhis-intak, tezat, mübâlağa, tecâhül-i ârif, kinâye, hüsn-i tâlil ve istiâre"dir. "Besteci, bu sanatları melodiye taşırken mûsikînin ifade gücünün çeşitli vasıtalarından yararlanır. *Sitemi, öfkeyi, hayranlığı, mübâlağayı, korkuyu, tezadı, telmihi, kinâyeyi ve diğer ifadeleri, tizlerde haykırarak, coşarak veya monoton melodilerde dolaşarak, uzun sesler kullanarak, kısa, kesik, bol es'li notlar yerleştirerek, çeşitli tekrarlara giderek, entervallerle iniş, çıkışları sertleştirerek ve*

[108] Saadet Güldaş, "Bekir Sıtkı Sezgin'le Dînî, Tasavvufi Mûsikî ve Klasik Mûsikîmiz Hakkında Mülâkat", s. 38
[109] Mustafa Çıpan, *"Güfte İncelemesi I",* Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1999, s. 15

daha pek çok vasıtalarla, yakaladığı mecâzî ve lafzî mânâyı, porte üzerinde âdetâ resmeder.”[110]

Güftenin mânâ prozodisinde tema, “aşk, sevgi, hasret, sevinç, umut, mutluluk, sitem, dargınlık, ümit, neşe, tabiat vb.”[111] konulardan oluşmaktadır. Bu konuların işlenişinde, güfte şâirinin kullanacağı üslûbun sanatlı olması, bestekârın güftedeki duygu değişimlerini kavrayıp, bu farklı duygularını bestesine aksettirmesi açısından çok mühimdir. Bestekârın bu duyguları aksettirmesinde, imlâ estetiği de oldukça önemli bir rol oynar. “imlâ, bestekâra, mânâ ve telaffuz prozodisinde en büyük yardımcıdır.”[112] Günümüzde uzun hecelerdeki imlâ kurallarının kalkmış olmasına rağmen telaffuz edilişlerindeki estetiğin, melodilerde de kullanılması şarttır. Çünkü, mûsikî dili, yazı dili değil, konuşma dilidir.

Tüm bu özelliklerle beraber, noktalama işaretlerinin güftedeki öneminden de bahsetmek gerekir. “Nokta, virgül, noktalı virgül, iki nokta, soru, ünlem ve tırnak gibi noktalama işaretleri, bir metindeki durgu yerlerini belirtmenin yanında, cümlenin akıcılığını, mânâ değişikliğini ve mânâ zenginliğini sağlamaktadırlar. Zira bestekâr, bu noktalamalardan kendisine bir yorum çıkaracak ve uygun heceleri, kelimeleri ve hatta cümle ve mısraları vurgulayacaktır.

b. Mûsikî Dili Prozodisi

Her milletin mûsikîsi, konuşma dilinin tabii ezgisinden kaynaklanır. Bu sebeple, konuşma dilini iyi bilen, mûsikî diline de hakim olur. Konuşma diline benzeyen ancak konuşmada farklılıklar içeren mûsikî dili, doğrudan melodiye, notaya dayalı, notadaki nüansları ve özellikleri bünyesinde toplayan bir lisandır. Bu lisanın yazı diliyle aralarında ortak hiçbir nokta bulunmamaktadır. Çünkü yazı dili, melodiden yoksun bir dildir. Konuşma dili ise, basit bir melodidir. Konuşma melodisiyle, mûsikî melodisi birbiriyle etkileşim içindedir. “Mûsikî melodisinin notaları belli perdeler etrafında yoğunlaşıp, her perde, notanın uzunluğu kadar uzatılabilirken, konuşma melodisinin notaları, hecenin en yüksek perdesine,

[110] Güldaş, a.g.e., s. 218
[111] Bkz. Kaçar, a.g.e., s. 317, Özalp, “Tü…”, s. 21, Dr. Güldaş, a.g.e., *s. 233*
[112] Güldaş, a.g.e, s. 233

vurgusuna göre ayarlanmıştır. Perde isteğimize göre uzatılamaz."[113] Her ikisinde de zaman değeri vardır ancak mûsikîde bu, usûlün değerleriyle kesinleşirken, konuşma melodisinde, konuşmacının isteğine bağlıdır. Yine her ikisi içinde suskunluk ifade eden "es"ler, mûsikîdeki kesinlik, konuşmadaki serbestlik açısından farklılık göstermektedir. Konuşma melodisinde her cümle, içerdiği anlam ve bu anlama bağlı tonlamalarla, kişinin kendisinin yarattığı bir kompozisyondur. Mûsikîde ise bu anlam ve tonlamaların oluşturduğu motifler, kalıplar halinde, bestekârın cümleleri olarak yine sabitlik gösterir. "Aynı notalar yüzlerce ağızdan dinlense bile, melodisi değişmez."[114] İşte mûsikî dilindeki bu değişmeyen sabitleşmiş melodinin, amacını, kast ettiğini çok iyi anlatabilmesi, konuşma dilindeki aynı prozodik vasıtalarla mümkün olacak ve "konuşulduğu gibi şarkı söyleyip, şarkı söyler gibi konuşulduğunda"[115] mükemmellik kazanacaktır. Bu yönüyle, beste diksiyonu yani bestenin prozodisi, "sözün telaffuz edildiği gibi, aynı ölçülerle, nüanslarla, notalandırılması"[116] olarak kabul edilebilir.

b.a Bestede Mânâ Prozodisi

Vurgu, bestedeki mânâ prozodisinde en önemli unsurdur. Vurgu, mânâ prozodisini yaratan "mânâ vurgulaması"dır. Mânâ ise, nasıl konuşulduğu değil, ne konuşulduğu ve ne demek istendiğini ifade eden bir terimdir. Bestede anlam prozodisi, vurgunun önemli elemanlarından perde ile doğrudan ilgilidir. "Perde hem kelime heceleri, hem de kelime gruplarının aralarını açarak, onlara gereken mânâ ile diksiyon güzelliği sağlamaktadır."[117]

Günümüz sözlü eserlerinde mûsikî, güftenin emrindedir ve asıl amacı, güftenin anlamını bütün özellikleriyle çarpıcı bir şekilde ortaya çıkarmaktır. Bunu yaparken bestekârın, güftenin anlamını her yönüyle kavraması, söz-anlam topluluklarını ustaca ayırması ve bu anlamlara yönelik noktalama işaretleri ve mûsikî malzemelerini gerektiği şekilde kullanması icap eder. Bestekâr bu malzemelerden şu şekilde yararlanır:

---

[113] Güldaş, a.g.e., 314
[114] Güldaş, a.g.e., 314
[115] Güldaş, a.g.e., 314
[116] Güldaş, a.g.e, 321
[117] Güldaş, a.g.e, s. 369

1. Gerekli yerlerde ayırıcı mahiyette bir takım es'lere yer verir. Mânâyı son derece arttırıcı büyük ve küçük değerleri olan es'ler sesimizin kesin olarak sustuğu, duyulmadığı yerlerde yapılır. Bu suskunluk çeşitli anlamları içinde barındırabilir.

2. Kelimelerin son hecelerinde uzun sesler kullanır. Bu sayede hem duyguların devam ettiği, hem de sonrasında gelen kelime grubuyla belirgin bir şekilde ayrıldığı ifade edilir.

3. Aralıklarını açmak istediği gruplarda saz bölümleri yapar. Klasik formlarda mısra'ın tekrarlanmasına zemin hazırlayan saz bölümleri, genellikle mısra sonlarında görülür. Günümüz eserlerinde hem melodi hem de mânâyı etkileyici bir vasıta olarak, kelime ve kelime gruplarından sonra kullanılmaktadır.

4. Çeşitli terennümleri yerleştirir. (Sâdeddin Kaynak, âh, aman, hey, ha ha gibi terennümler kullanmaktadır. Güfteye dahil olmayan bu lafzî terennümler, ona mânâ derinliği kazandıran, kimi zaman anlamı tamamlayan bir özellik gösterirler.)

5. Sık sık önem verdiği bölümleri tekrarlar. Günümüz şarkılarında bu tekrarlar, mânâ zenginleştirici, yorumlama vasıtası olarak karşımıza çıkmaktadır.

6. Entervaller kullanır, perde değişimi yapar.

7. Mânâca en uygun yerlerde, puandorg'lar kullanır. Duyguların aşırılığını vurgulamak amacıyla, bir yorumlama vasıtası olarak kullanılır.

8. Güftenin anlattığı mânâya uygunluk sağlayacak bir makam seçimi yapar. (Makamları özelliğine göre kullanır.) Genellikle makamların duygusal özelliklerine göre seçim yapılır. "Mesela, Mâhur makamı, seyri itibariyle, feryat etmeye çok uygun bir makamdır. Yıkılmış, harap olmuş bir gönlün anlatıldığı güfte için "gönül yakıcı" Sûz-i Dil makamının seçimi uygun olur."[118] "Şen şakrak sözlerin olduğu bir

[118] Bekir Sıtkı Sezgin bir röportajda şu görüşlere yer vermiştir. "Dede Efendi bir meşhur bestesinde:
"Ey gonca-dehen, hâr-ı elem cânım geçti
Peykânlarının her biri bir yânıma geçti"
mısralarının verdiği mânâya göre feryâd etmek isterken "Mâhur" makamını seçmiştir. Çünkü bu makam feryâda çok müsaittir. Seyri itibariyle tiz sesleri ihtiva eden bölgede öncelikle çok dolaşmaktadır. Tanbûri Ali Efendi, "Yıkıldı darb-ı sitemden hârab olan gönlüm" mısra'ı ile başlayan güfteyi bestelemek için, "Sûz-i Dil Makamını seçmiştir. Gerçekten de bu anlamda bir şiir için ismi ile müsemma olan "gönül yakıcı" makamı seçmesi tesadüfe bağlanamaz. Şuurlu olarak yapılmıştır.

güfte için son derece parlak ve renkli bir makam olan Kürdilihicazkâr makamı seçilebilir. Uşşak, hem dünyevî hem ilâhî aşıkâne duyguların nağmeyle ifadesine çok elverişlidir. Hicaz, Segâh makamı gibi hem lirik, hem mistik (tasavvufî), hem de gurbet duygularının tebliğine çok elverişli bir diziye sahiptir. Hüseynî, gurbet ve kır hayatı konularının (pastoral) ifadesinde ideal bir seyir tarzına sahiptir. Hüzzam makamı, melankolik lirizmi en güzel anlatan bir dizi ve seyre sahiptir."[119]

9. Güftenin hareketine ve anlamına en uygun usûlü seçer. Güftenin konusuna uygun usûl seçimi, mertebelerle ilgilidir. Usûllerin 16'lık mertebeleri hızlıyken, sayı küçüldükçe ritim de ağırlaşır. Usta bir bestekâr, hüzünlü bir güfteyi neşeli, oynak bir usûlle bestelemeyeceği gibi, bunun tersini de yapmaz. Usûlün seçimi, mânâ prozodisinin yanında telaffuz prozodisini de etkilemektedir.

10. En önemlisi, güftenin konusunda var olan duyguları melodik olarak tasvir etmeğe özen gösterir.[120] Melodi ile duygu ve kelime tasviri, mânâ zenginliği yaratmada çokça kullanılmıştır. Tezimizin konusu olan Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde de bu maddeyle ilgili pek çok örnek olduğu gibi, diğer maddeler de Sâdeddin Kaynak'ın kompozisyonlarında ustalıkla kullandığı özellikler arasında yer almaktadır.

Yıkılmış, harab olmuş bir gönül ancak böyle bir makamla bu kadar güzel anlatılabilirdi."(Saadet Güldaş, "Bekir Sıtkı Sezgin'le Dînî-Tasavvufî Mûsikî ve Klasik Mûsikîmiz Hakkında Mülâkat", s. 38)

[119] Cinuçen Tanrıkorur, *"Biraz da Müzik",* Feza Gazetecilik A.Ş., İstanbul, 2001, s. 139-141

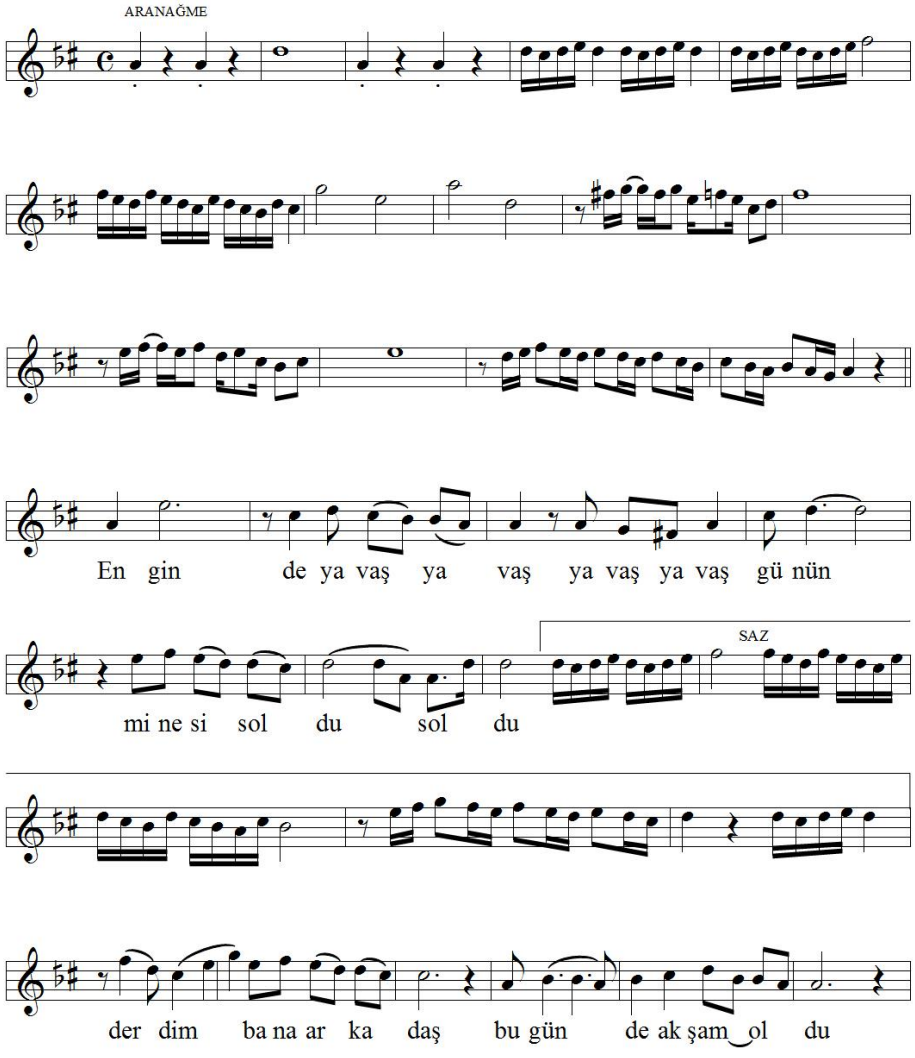
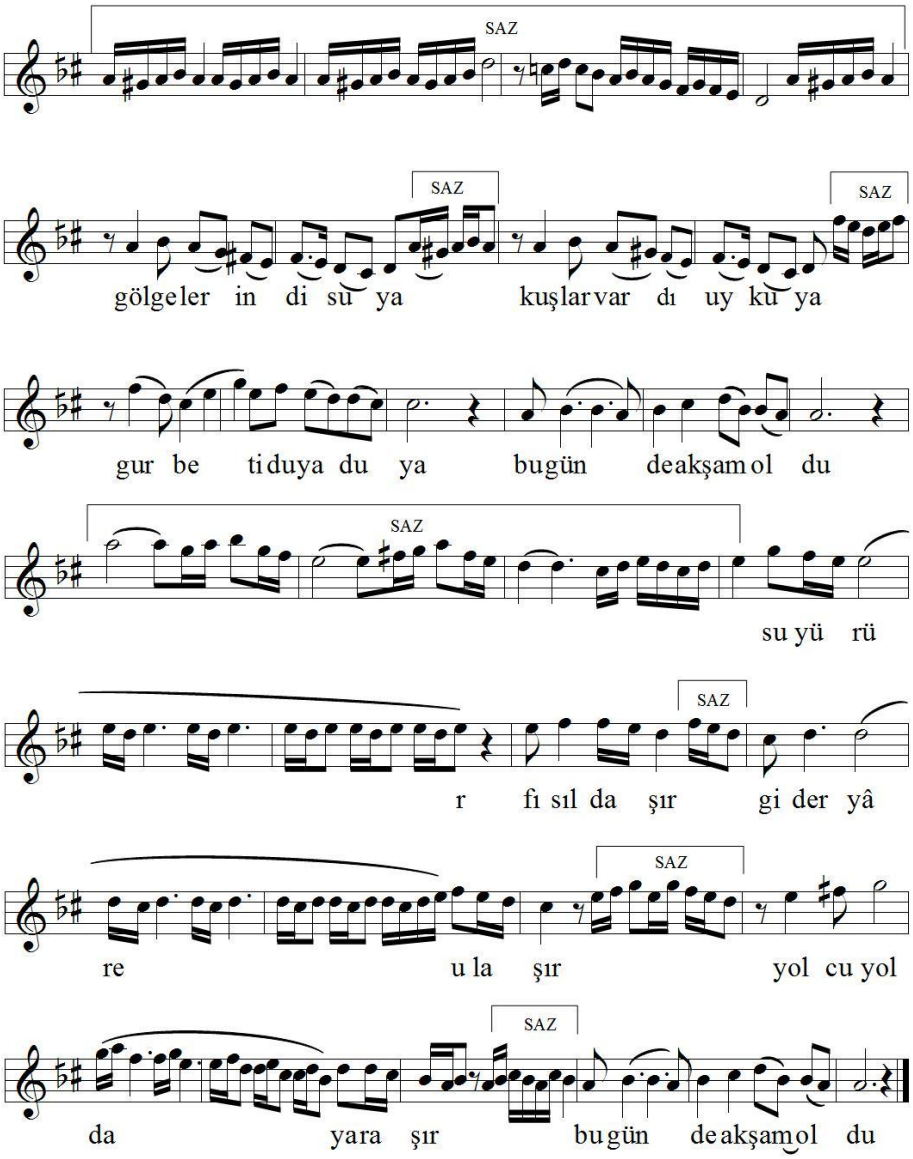
[120] Güldaş, a.g.e., s. 370-393

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÂDEDDİN KAYNAK'IN MÂNÂ PROZODİSİ YÖNÜNDEN ZENGİN OLAN ESERLERİNİN ANALİZİ

HİCAZ ŞARKI

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE : VECDİ BİNGÖL

USÛL: DÜYEK

SAZ
SAZ
SAZ
gölgeler in di su ya kuşlar var dı uy ku ya
gur be ti duya du ya bugün de akşam ol du
SAZ
su yü rü
SAZ
r fı sıl da şır gi der yâ
SAZ
re u la şır yol cu yol
SAZ
da yara şır bu gün de akşam ol du

1. DÜYEK USÛLÜNDE HİCAZ[121] ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Enginde yavaş yavaş (yavaş yavaş), günün minesi soldu (soldu)
Derdim bana arkadaş, bugün de akşam oldu

Gölgeler indi suya, kuşlar vardı uykuya
Gurbeti duya duya, bugün de akşam oldu

Su yürür fısıldaşır, gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır, bugün de akşam oldu

Yapılan çalışmanın öneminin anlaşılması bakımından Hasan Oral Şen'in TRT Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı tarafından yayımlanan ve Sâdeddin Kaynak'ı pek çok yönüyle ele alan kitabından bir alıntı yapmayı uygun gördük. Hasan Oral Şen bu eserle ilgili olarak kitabında şöyle diyor:

"Sâdeddin Kaynak'ın Hicaz makamından bestelediği bu güfte ile ortaya çıkan eser, güfteyle-bestenin gerçek anlamda, yan yana, can cana, sarmaş dolaş olduğunu gördüğümüz bir örnektir.

Vecdi Bingöl'ün, pek ince ve parlak nakış ile çok renkli ve güzel bir çiçek anlamında kullanılabilen "Mine"yi soldurup, gün batımını, gurup vaktini pek güzel resmetmesini bir mecaz şaheseri olarak görebiliriz. Akşamın sessizliği ve kimsesizliği, gölgelerin sulardaki aksi, kuşların uykuya dalması, hele hele gurbetin yalnızlığını insanın iliklerine kadar hissetmesi, büyük bir başarı ile ifadelendirilmiştir.

Suyun ten misali ürpererek kıpırdaşmasının sevgiliye ulaşacağı hayali bile, şair Vecdi Bingöl'ün müzmin bir romantik olduğunun en güzel göstergesidir"[122]

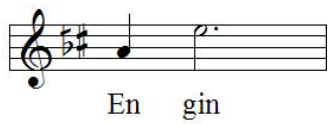
---

[121] Hicaz makamı, Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde en çok kullandığı makamların ikincisidir. Kaynak bu makamda 67 tane eser bestelemiştir. (Özdemir, a.g.e., s. 226)
Hicaz makamı, durağı olan Dügâh perdesi üzerinde bir Hicaz dörtlüsüne, Nevâ'da Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmuş bir makamdır. Güçlüsü Nevâ, Tiz Durağı Muhayyer perdesidir. İnici-çıkıcı bir seyre sahip olan makam, genellikle Tiz bölgede, simetrik (Hicaz dörtlüsü ile) olarak genişleme yapar. Lirik ve mistik (tasavvufî) duyguların ifadesinde kullanılan makamın dizisi, ses aralıkları itibariyle gurbet duygusunun tebliğine çok elverişlidir. (Tanrıkorur, "Mü…", s. 35)

[122] Şen, "Sâ..." s. 306

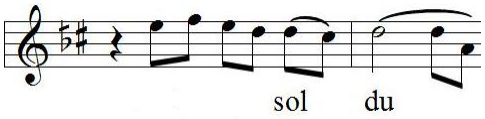
Bu eserin güftesinin adı, Vecdi Bingöl tarafından "Gurbet akşamları" olarak belirlenmiş ve şâiri, şiirin bu şekilde anılmasından memnuniyet duyacağını hep dile getirmiştir.[123] Ünlü bir mûsikîşinas olan Prof. Dr. Osman Şevki Uludağ, mûsikî ile ilgili bir yazısında aynen şöyle demiştir: *"Hicâz makâmı, gurbetin lisânıdır."*[124] Nitekim, Bir dergiye verdiği röportajda *"Makâmın seçimi bestelenecek mevzua bağlıdır. Neşeli veya acıklı, elemli yahut hareketli olduğuna göre makam seçilir."*[125]diyen Sâdeddin Kaynak, Vecdi Bingöl'ün "Gurbet akşamları" adını koyduğu ve "gurbet"i anlattığı bu şiiri, konuya uygun olarak Hicaz makamı ile bestelemiştir. Yine aynı sohbette Sâdeddin Kaynak; *"Doğu ve Güneydoğu'nun mûsikîsi, oraların insanı çoğunlukla gurbette olduğu için, uzun uzun müzik cümleleriyle ortaya çıkar."* demiştir. İşte "Gurbet akşamları" şiirinde Sâdeddin Kaynak, ruh ikizi diyebileceğimiz Vecdi Bingöl'le bütünleşerek, Hicaz makamını "gurbetin lîsânı" yapmıştır.

1.A. Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

1.A.a

Sâdeddin Kaynak'ın eserleri içinde, söz-melodi ilişkisini üst düzeyde uyguladığı eserlerinden olan bu Hicaz Şarkı'nın sözleri "engin" kelimesiyle başlamaktadır. Sözlük anlamı olarak; "Ucu bucağı görünmeyecek kadar geniş, çok geniş"[126] mânâsına gelen "engin" kelimesi için bestekâr, "Dügâh-Hüseynî" perdeleriyle 5'li bir aralık kullanarak, anlama uygun vurgu sağlamıştır. Çünkü müzikal aralıklar içerisinde birbiriyle en çok uyumlu tınlayan aralık, oktavından sonra 5'li aralıktır. Bir doğal ses tınladığında 8'lisinden (oktavından) hemen sonra

[123] Hasan Oral Şen bu bilgiyi, yeni çıkaracağı kitabı "Vecdi Bingöl" üzerine sohbetimiz esnasında paylaşmıştır.
[124] Şen, "Sâ..." s. 310
[125] Şen, "Sâ..." s. 154
[126] *Türkçe Sözlük*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998, c. 1, s. 713

duyulan ilk selen (doğuşkan)[127], sesin üst 5'lisidir.[128] Bu 5'li aralıktaki tınlama, diğer aralıklara göre daha uzun süreye sahiptir. Aynı zamanda tam bir 5'li aralığının insana huzur ve rahatlama hissi verdiği muhakkaktır. Dolayısıyla bu uzun süreli ve huzur verici tınlayış, "engin" kelimesinin mânâsıyla bağdaşlaşmaktadır. Kaynak, bu 5'li aralığın dışında makamın içinde başka herhangi bir aralık kullanmış olsaydı, "engin" kelimesine karşılık gelen "sınırsız genişlik ve büyüklük" hissini bu kadar iyi ifade edemeyebilirdi. Elbetteki Sâdeddin Kaynak, seslerin doğuşkanlarını değil, kelimenin mânâsını düşünerek beste yapmaktadır. Ancak, kelimenin anlamına göre kullandığı aralıkların fiziksel yanları düşünüldüğünde, kullanılan ezgilerdeki başarının sadece hissiyat boyutunda kalmadığı da anlaşılmaktadır. Bunun da ötesinde, Sâdeddin Kaynak'ın, bu kelime için dar bir aralık yahut daha küçük nota birimleri kullanmayışı, dikkatten kaçmaması gereken bir durumdur. Kelimenin ikinci hecesine karşılık gelen Hüseynî perdesinin, Dügâh perdesinde iki birimlik kalıştan sonra altı birim kullanılması ve tiz perdeye karşılık gelmesi, prozodik olarak ikinci hecede olan kelime vurgusunun, melodik olarak da sağlanması açısından oldukça önemlidir.

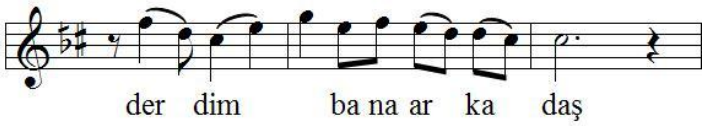
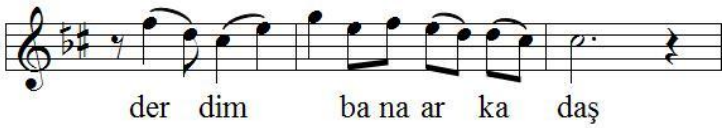
1.A.b

Güftenin "günün minesi soldu" şeklinde devam eden 2. mısra'ında, "soldu" kelimesinde kullanmış olduğu melodiyle bestekâr, Nevâ perdesinden Dügâh perdesine düşerek "solmak" kelimesinin insanda -görsel olarak- uyandırdığı fikri, melodik olarak vurgulamıştır. "Soldu" kelimesinin "-du" hecesindeki notaların üzerinde yer alan bağ işaretiyle, Dügâh perdesine Nevâ perdesinden glissando[129] ile inilmesi istenmiş, böylece sözlü ifadenin melodik ifadeyle tam olarak örtüşmesi amaçlanmıştır.

---

[127] Tabiatta hiçbir müzik sesi tek başına değildir; doğuşkan, armonik, selen adı verilen, ana sesin önce 8'lisi (oktavı),sonra 5'lisi, 4'lisi, büyük 3'lüsü vs. düzeninde ve hep hafifleyerek giden yan seslerle birlikte duyulur.

[128] Tanrıkorur, "Mü…", s. 40

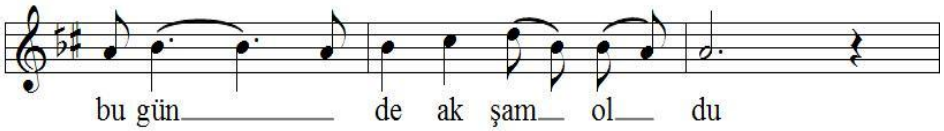
[129] **Glissando:** Kaydırmak. Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme. (Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002, s. 225)

1.A.c

Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde sıkça "dert" kelimesine rastlamaktayız. Bu kelimeyi melodik olarak anlatmak için Kaynak, çoğunlukla uzunca mûsikî cümleleri kurmayı tercih etmiştir. Bu da bize bestekârın eserlerini söz-melodi ilişkisine dayalı olarak bestelediğinin kanıtlarından biridir. Nitekim burada da "dert" kelimesi için 10 birim zaman kullanılmıştır. Günlük hayatta da "dert", uzun cümlelerle anlatılan bir haldir. Sâdeddin Kaynak'ın, insanların kelimeleri ortak tasavvur ettiği şekilde, melodilerini sözlere giydirdiği görülmektedir. Elbette ki bunu yapmak için, çağrışımı ve tasviri mümkün olan kelimelere ihtiyaç vardır. Bu sebeple Kaynak'ın, besteleyeceği şiirleri, bu özellikleri göz önünde bulundurarak, büyük bir özenle seçtiğini düşünmekteyiz.

Bunlarla birlikte bestekâr, Acem'den Nevâ'ya, Nim-Hicaz'dan Hüseynî'ye ve Hüseynî'den Gerdâniye'ye olmak üzere, dert kelimesi için, ardı ardına küçük üçlü aralık[130]lar kullanmıştır. Bu durum, küçük üçlü aralığın, insanda uyandırdığı "duygusal" ifadeyle, kelimenin anlamı arasında bağlantı kurulduğunu düşündürmektedir. Bu aralığın birkaç defa birbiri ardına kullanımına, Türk Mûsikîsi'nde sıkça rastlanmamaktadır. "Dert" kelimesiyle ilgili değinilen tüm bu ayrıntılar, araştırmamızın konusunu desteklemektedir.

[130] **Küçük üçlü aralık:** İki aralığı toplamı 1 tanini (9 koma) ile 1 bakiye (4 koma) toplamına eşit olan, yani 13 koma olan üçlülerdir. (İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri,* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1990, s. 40)

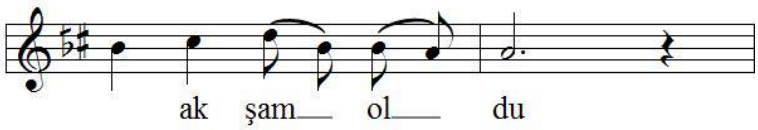
1.B. Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

1.B.a

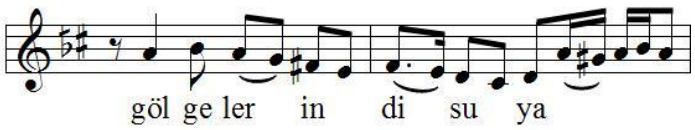


Güftede, her kıtanın sonunda yer alan "Bugün de akşam oldu" mısra'ı, eser içinde en dikkati çeken bölümlerden biridir. Her üç kıtada da bu mısra'ın geldiği bölüm aynı melodiyle bestelenmiştir. Böylece şiirin tamamındaki bütünlük bestede de sağlanmıştır. Bu durum tesadüf ihtimalinden çok, Sâdeddin Kaynak'ın bestekârlık anlayışının bir göstergesi olarak düşünülmelidir. Ayrıca mısrada yer alan "de" bağlacının usûl başına, yani usûlün kuvvetli zamanına getirilmesi, söz olarak vurgulanan bu ekin, simetrik olan melodik vurgusunu da sağlaması bakımından dikkati çeken unsurlardan biridir. Bu bölümde bestekârın, hem söze hem de mûsikîye olan hakimiyeti göze çarpmaktadır.

1.B.b

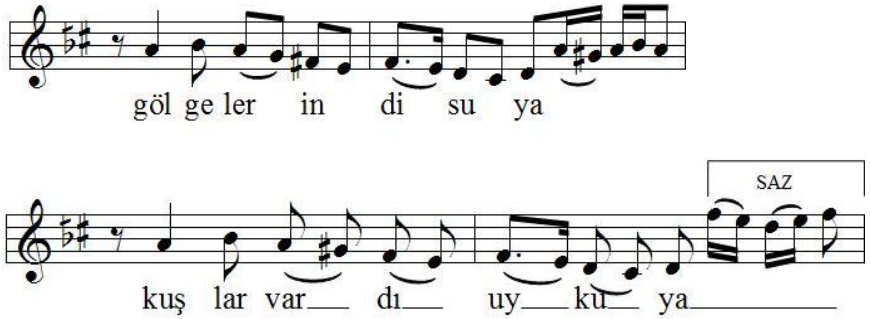


Eserin bu kısmında, "akşam oldu" sözleri için oluşturulan ezgide, çok belirgin olmamakla beraber, "koyu bir anlatımla" güneşin battığı, günün bittiği, yani akşam olduğu hissi nağmelere yansıtılmıştır. Güçlüden karara doğru gidilip, karar perdesinde sonlandırılarak betimlenen bu duygu, akşam vaktinin durgunluğunu ve günün sona erişini tasvir etmektedir.

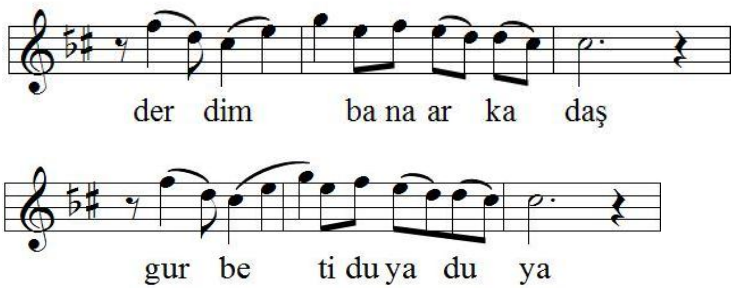
1.B.c

Bestekâr, gölge kelimesindeki "koyu, karanlık" ifadeyi sağlamak için pest bir bölgede melodisini kurmuştur. Bu kelimeyi daha iyi ifade edebilmek için "Dügâh-

Hicaz" perdeleriyle küçük mücenneb[131] aralığını kullanmış ve yine sözcüğün "-ler" ekinde kullanılan "Dügâh-Nim Zirgüle" perdelerindeki küçük mücenneb aralığı ile anlamı tamamlamıştır. Bu sayede oluşan küçük üçlü aralığı, kelimenin ezgi olarak anlatımı için bestekâr tarafından tercih edilmiştir. Sonra "indi" kelimesinde melodiyi Yegâh perdesine kadar Hüseyni-aşîrân'da Hicâz'lı kalış ve Yegâh'ta yine Hicâz'lı geçki ile düşüren Kaynak, suyun gölgeye inişini notalara aktarmıştır. "İnmek" sözcüğünde hem görsel hem de işitsel olarak sağlanan anlam vurgusu, eserin en çarpıcı unsurları arasında yer almaktadır.

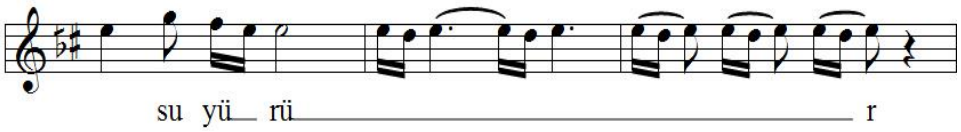
1.B.d



Sâdeddin Kaynak, "gölgeler indi suya" mısra'ı ile "kuşlar vardı uykuya" mısra'ını birebir aynı melodiyle bestelemiştir. Güneşin batışıyla gölgelerin suya inmesi nasıl bir süreçse, kuşların uykuya varması da böyle bir süreç gerektirir. Güneşin doğuşuyla yeni bir günü müjdeler gibi cıvıldayan kuşların, güneşin batıp, gölgelerin suya inişiyle kuytulara çekilmesi aynı süreçte gerçekleşmektedir. Akşamın gelmesinin hüznünü yansıtan, birbiriyle bağlantılı ve aynı duyguya çağrışım yapan bu mısraları bestekârın, bu sebeplerden dolayı aynı melodiyle bestelediğini söyleyebiliriz.

1.B.e

[131] **Küçük mücenneb:** İki ses arasındaki uzaklığı 5 koma olan aralıktır.

"Gurbeti duya duya" cümlesi, "Derdim bana arkadaş" sözüyle aynı melodilere sahiptir. "Gurbet ve dert" kelimeleri arasında bağlantı kurduğunu düşündüğümüz bestekâr, burada ince mûsikî anlayışını göstermektedir. "Gurbet"lik şiirlere konu olan en yakıcı dertlerden bir tanesidir. Örneğin; Erzurum'lu Emrah, şiirinde "sıla derdi, vatan derdi, yâr derdi" sözleriyle, aslında "gurbet"lik anlatmaktadır. Birbirine girift olan bu sözcüklerden ötürü bestekâr, melodik kurguyu aynı ezgilerle oluşturmuştur diyebiliriz. Ardı ardına üç defa kullanılan küçük üçlü aralığıyla sağlanan "duygusal" etkiyle beraber, Nîm Hicaz perdesinde yapılan "çeşnisiz kalış"[132]la, "gurbet" lik duygusunun "ezikliği" daha kuvvetli bir şekilde hissedilmektedir. 10 birim zamanda anlatılan "gurbet" sözcüğü, "dert" kelimesinde olduğu gibi, uzun bir cümle yapısındadır. Bu durumun bir tesadüf olmadığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü Sâdeddin Kaynak, bir röportajda "gurbet"lik ifade eden sözcüklerin uzun melodilerle anlatılması gerektiğine dair şu cümlelere yer vermiştir: *"Şark vilayetlerimize ait şarkı ve türkülerde uzun melodiler kullanılır. Bu bölge halkının hayatı daima gurbette geçtiği için, şarkılarında dağların, kervanların sesleri yollar gibi uzar gider."*[133] Bu cümleler, düşüncemizin doğruluğunu destekleyen özelliktedir.

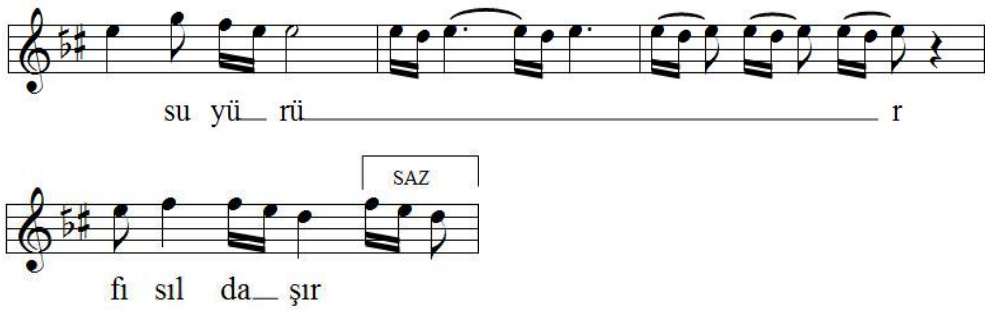
1.B.f

Bu maddeye bir düzeltme yaparak başlamak, eserin yorumu açısından oldukça elzemdir. Eserin üçüncü kıt'asının ilk mısra'ı olan "Su yürür fısıldaşır" cümlesi bazı notalarda "Su uyur fısıldaşır" olarak geçer. Ardından gelen mısra ise, "gider yâre ulaşır" şeklindedir. Şiirin anlamına bakıldığında birbirini tamamlaması gereken bu iki mısra arasında bir anlam bozukluğu dikkatten kaçmamaktadır. Mânâ olarak "Su uyur" ise "yâre ulaşması" mümkün olamaz. Melodik olarak incelendiğinde ise, eserin bu kısmının "Su uyur" lafzından çok "Su yürür" cümlesine uygun olduğu görülmektedir. Nitekim Hasan Oral Şen kitabında Vecdi Bingöl'ün

[132] **Çeşnisiz Kalış:** Eser içinde başka bir makamı anımsatma amacı olmaksızın, esas makamın asma kalış oluşturacak perdesinin dışında yapılan kalışlardır.
[133] Şen, "Sâ..." s. 154

kendi el yazısı ile şiirin bu kelimesini "uyur" değil "yürür" olarak yazdığını nakletmiştir.[134]

Sanki bir denizi gözler önüne getiren bu mûsikî cümlesinde, derinlerde küçük, kıyılara doğru büyüyüp, hızlanan dalgalar, melodilerle tasvir edilmektedir. Bu tasviri anlatmak için bestekâr güftenin başlayıp sona erdiği ölçüye kadar, bir önceki ölçüden daha küçük nota birimleri kullanarak, melodinin hızlanmasını ve yürümesini sağlamıştır. Buradan yola çıkarak, ezgileri güftelerle bütünleştiren bir bestekârın "su uyur" sözünü bu şekilde ifade etmesinin mümkün olamayacağını, Kaynak'ın mûsikî cümlesiyle "su uyur" sözünün uyum göstermediğini söyleyebiliriz.

1.B.g



Bestekâr, "fısıltı" anlamı verebilmek için, "Su yürür" cümlesinde kullandığı, küçülerek giden nota tartımlarından çıkıp, Hüseynî perdesinden Acem perdesine yükselmektedir. Bestekârın Acem perdesine vurgusu, sukûnet duygusunu ifade eder niteliktedir. Nitekim fısıltı da sükûnet içinde, alçak sesle yapılan ufak bir konuşmadır. İşte bu noktada, icrâcıların hassasiyeti büyük önem taşımaktadır. Çünkü kelime ile melodi arasındaki uyum; bestekârın Acem perdesinde kalarak yakaladığı sükûnet duygusunu, hânende ve sâzendelerin, ancak melodiyi piano şekilde icra etmeleriyle tamamlanmış olacaktır.

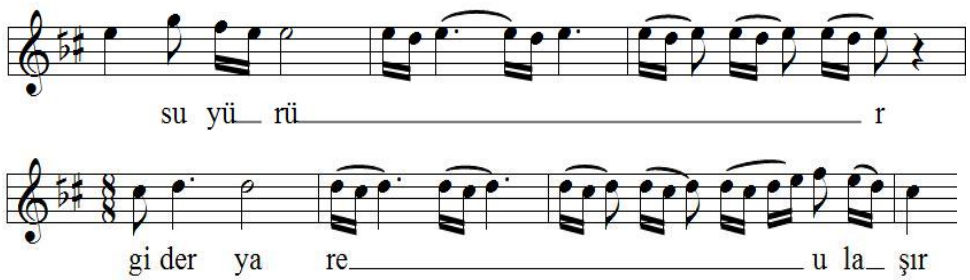
Esâsında –piano, mezzo forte, forte gibi-[135] nüans terimlerinin nota üzerinde belirtilmesi, eserde yapılan beste-güfte uyumunun anlaşılması açısından elzem bir meseledir. Batı Müziği eserlerinde sıkça karşılaştığımız bu terimlere, Türk Mûsikîsi bestekârları tarafından pek de rağbet edilmemiştir. Dolayısıyla eser üzerinde yapılan

[134] Şen, "Sâ..." s. 306

[135] Piano (p.): hafif, mezzo forte (mf.): orta kuvvette, forte (f.): kuvvetli demektir. Bir müzik eserinin yorumlanması sırasında, seslere uygulanan hafiflik ya da kuvvet derecelerine nüans denir. Tıpkı konuşurken bazı hece ve sözcükleri hafif, bazılarını da kuvvetli söylediğimiz gibi.. (Ahmet Say, *"Müziğin Kitabı",* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001, s. 55)

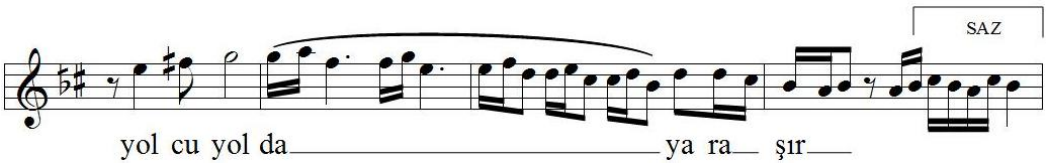
beste-güfte analizleri, bazı noktalarda "kişisel yorum" fikirlerine sebep olabilmektedir. Ancak bu eser o kadar kuvvetli bir eserdir ki, söz ve melodi beraberliği, -nüans tanımları olmasa bile- icrâcıya gereken nüansları yaptırmaya muktedirdir. Nitekim "fısıldaşır" kelimesinde herhangi bir nüans belirtilmese de, bu sözün "forte" olarak okunmayacağı çok açıktır. Bu da bize güftenin kendi içindeki mûsikî ifadesinin ve bestekârın bu mûsikîyi ne kadar iyi hissettiğinin bir göstergesidir. Kaldı ki, Sâdeddin Kaynak'ın kendi el yazısıyla yazmış olduğu notalara baktığımızda, kendisinin nüans işaretlerini notalarında kullandığını görmekteyiz. Ancak, bestekârın el yazısıyla yazılmış notalarının tamamına –büyük uğraşlarımıza rağmen- ulaşamadık. Kendi çabalarımızla ulaşabildiklerimiz arasında, eserin yorumu açısından icracıları yönlendiren nüans işaretlerinin olması, hem bestekârın mânâ prozodisi konusundaki yaklaşımını anlamamıza, hem de bizim bu ve diğer eserleriyle ilgili daha sağlam temeli olan yorumlar yapmamızda büyük etkisi olmuştur.

1.B.h



"Su yürür" sözüyle benzer bir melodiye sahip olan "Gider yâre ulaşır" cümlesi, melodik seyir itibariyle, yine bir önceki ölçüden daha küçük nota birimleriyle kurulmuştur. Benzerlikten öte "Gider yâre ulaşır" cümlesi, "Su yürür" cümlesiyle farklı perdeden fakat aynı tartımla vurgulanmıştır. Bu mûsikî cümlesinde bestekârın güfteye olan hâkimiyeti tekrar kendini göstermektedir. "Su yürür" cümlesinde olduğu gibi "Gider yâre ulaşır" cümlesinin öznesi de "su"dur. Dolayısıyla suyun yürümesi yani akışı, yâre ulaşana kadar devam etmektedir. Aynı özneye sahip bu iki cümlenin, mûsikî cümlesi olarak bakıldığında da öznelerinin ortak kullanılması, çok önemli bir unsurdur. Bu anlayış ile güftede var olan bu iki cümle arasındaki bütünlük, bestede de sağlanmıştır.

1.B.ı



"Yolcu yolda yaraşır" cümlesinde "yol" sözcüğü, anlamının ifade ettiği uzaklığı anlatır nitelikte, uzun bir mûsikî cümlesine sahiptir. İki ölçülük bir zamanda ezgilendirilen sözcük, giderek küçülen nota birimleriyle oluşturulan tartımlarla, "yolcunun" giderek hızlanan adımlarını akla getiren bir yapıya sahiptir.

1.B.i

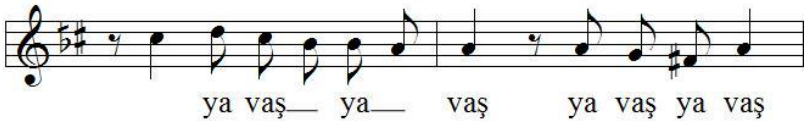
Enginde yavaş yavaş, günün minesi soldu
Derdim bana arkadaş, bugün de akşam oldu

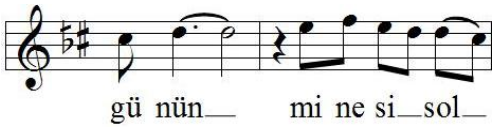
Gölgeler indi suya, kuşlar vardı uykuya
Gurbeti duya duya, bugün de akşam oldu

Su yürür fısıldaşır, gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır, bugün de akşam oldu

mısralarından meydana gelen güfte, "akşam vaktinin gelişiyle, gurbetin ve yalnızlığın derdinin de karanlıklar gibi sardığı" bir anlamla oluşturulmuştur. Her mısra'ın sonunda tekrar edilen "Bugün de akşam oldu" cümlesi, güftenin ana temasını oluşturan kasvetli bir anlatıma sahiptir. Şiirin genel konusuna istinaden bestekâr, makamın parlak bölgesi olan tizlere yönelmemiştir. Sözlü kısımda en fazla Muhayyer perdesine çıkan eserde, tiz durak üzerinde genişleme kullanılmadığı görülmektedir. İnici-çıkıcı bir makam olan Hicaz makamının, genellikle tiz bölgede genişleyen seyrinin aksine, pest bölgede uygulanan genişleme, şiirin konusuna yönelik bir seyir oluşturulduğu düşüncesi uyandırmaktadır.

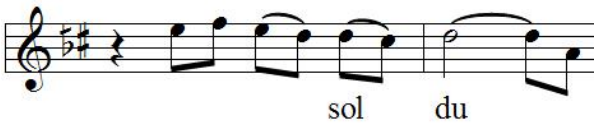
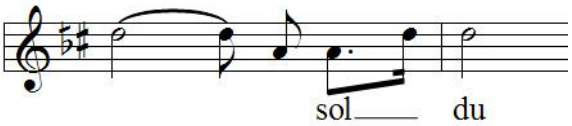
1.C. Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

1.C.a

Şarkının birinci mısra'ında "yavaş yavaş" kelimeleri, pekiştirilmek amacıyla yinelenmiştir. Bestekâr, tekrar yapmadan, ölçü sonuna kadar, Dügâh perdesinde uzunca bir kalış yapmak yerine; bu kelimeleri farklı melodilerle bir kez daha kullanmayı tercih etmiştir. Bu, dikkati çeken bir durumdur. Ana teması "akşam vaktinin gelmesi" olan bu dev-âsâ eserde, yinelenen "yavaş yavaş" kelimelerinin güçlüden peste doğru seyredişinde de, akşamın an-be-an gelişi nağmelerle hazırlanmaktadır.



"Yavaş yavaş" sözcüklerinden hemen sonra gelen "Günün minesi soldu" cümlesinde "gün" kelimesindeki güçlü perdesine yöneliş, akşam duygusundan çıkıp, bize aydınlık hissini verirken, kelimenin bir ölçü kadar aynı perdede devam etmesi de günün uzunluğunu ifade eder niteliktedir.

1.C.b

a)

b)

Kaynak, "soldu" kelimesiyle Nevâ perdesinden Dügâh perdesine düştükten sonra kelimeyi tekrarlayarak, bu defa Dügâh perdesinden aynı zamanda Hicaz

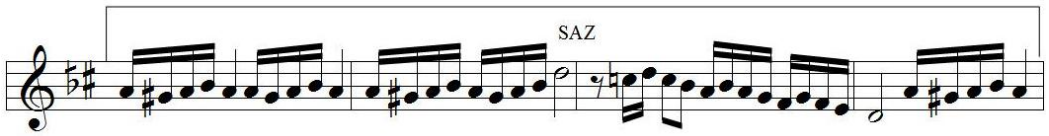
makamının güçlüsü olan Nevâ perdesine yönelmiş, makamın da özelliği olarak güçlü perdesinde bir kalış yapmıştır.

"Soldu" kelimesinin geçtiği ilk cümlecikte, Nevâdan Dügâh perdesine düşülerek "solma" hissi uyandırılmıştır. Sözcüğün tekrarlandığı ikinci cümlecikte ise, hem pekiştirme yapmak hem de bitiş duygusu verilmek amacıyla güçlü sesinde bırakılan ezgiyle *yarım kararlı bir cümle*[136] oluşturularak, "soldu" kelimesine vurgu yapılmıştır. Bu tekrar kısmında adeta solma eyleminin nihayete erdiği haber verilmektedir. Özellikle nağme sonundaki dörtlük sus işaretiyle notada gösterilen duruş, bu tamamlanışı belirginleştirir niteliktedir. Çünkü nağmenin uzaması engellenmiş ve kesin bir bitiş duygusu verilmiştir.

1.D. Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde terennüm kullanılmamıştır.

1.E. Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

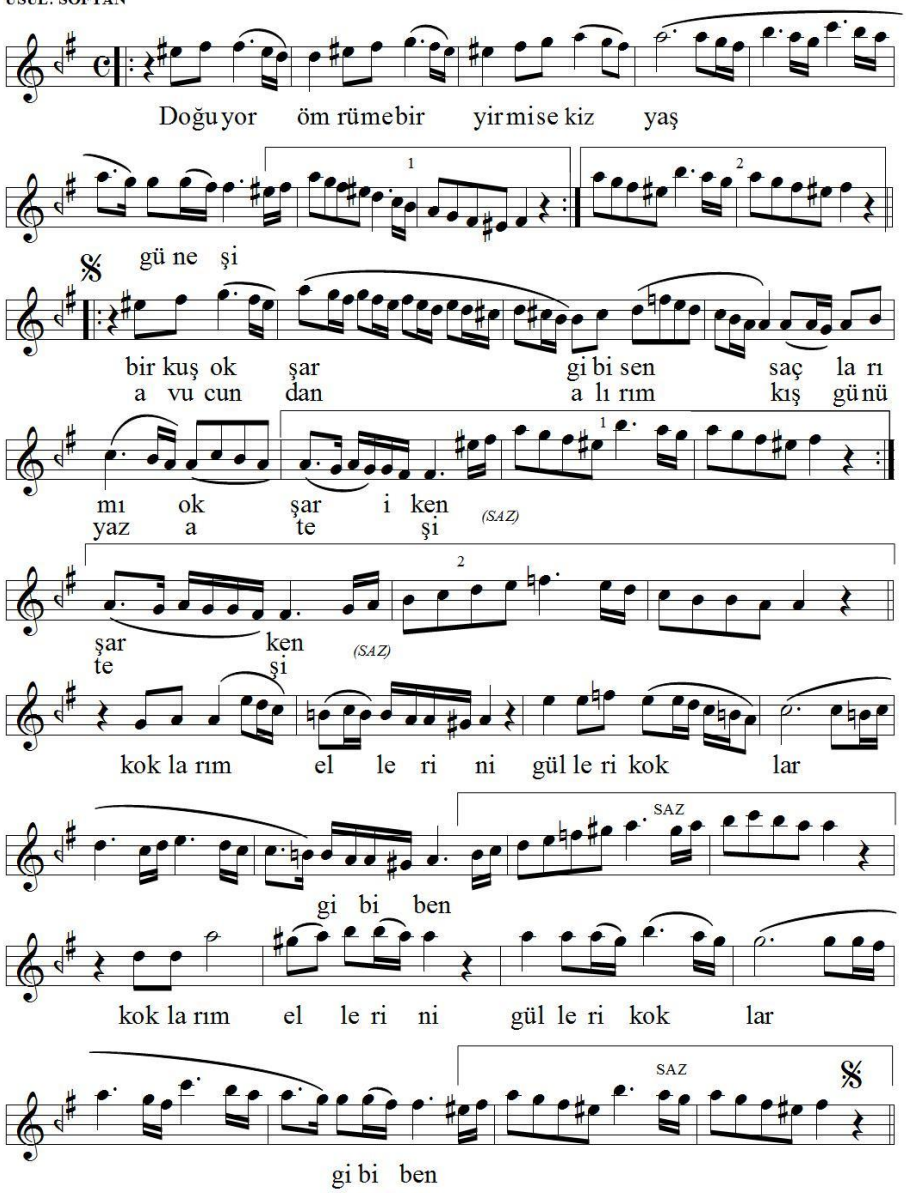
1.E.a

"Gölgeler indi suya kuşlar vardı uykuya" mısra'ından önce kullanılan saz payında, Dügâh perdesinde başlatılan ezgi, Yegâh perdesine kadar yapılan inişle, söze hazırlık amacına işaret etmektedir. Bu şekilde oluşturulan saz payıyla, ardından gelen güfte arasında uyum oluşturulduğu görülmektedir.

[136] **Yarım kararlı cümle:** Makâmın güçlü sesinde biten mûsikî cümleleridir. (Onur Akdoğu, *Türk Musıkisinde Türler ve Biçimler,* Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996, s. 57) Güçlü, seyir sırasında ezgi cümlelerinin bir süre dinlendirildiği 'melodik noktalı virgül' perdesinin genel adıdır. Bu yüzden 'asma karar' veya 'geçici durak' olarak isimlendirilmiştir. (Tanrıkorur, "Os…", s. 141)

EVİÇ ŞARKI

BESTE:SÂDEDDİN KAYNAK

GÜFTE:CENAB ŞEHÂBEDDİN

USÛL: SOFYAN

2. SOFYAN USÛLÜNDE EVC[137] ŞARKI

Söz: Cenap Şehâbettin

Sesin işler gibi bir şûh kanat gamlarıma
Seni dinlerken olur kalbim uçan kuşlara eş
Gün batarken sanırım gölgeni bir başka güneş
Sarışınlık getirir gözlerin akşamlarıma

Doğuyor ömrüme bir yirmisekiz yaş güneşi
Bir kuş okşar gibi sen saçlarımı okşar iken
Koklarım ellerini gülleri koklar gibi ben
(Koklarım ellerini gülleri koklar gibi ben)
Avucundan alırım kış günü yaz ateşi

Gönlüme avdet eder her unutulmuş nisan
Ne zaman gençliğini yolda hırâman görsem
Eskiden pembe dudaklarda dağılmış bûsem
Toplanır leblerime bir gece dalgın dursan

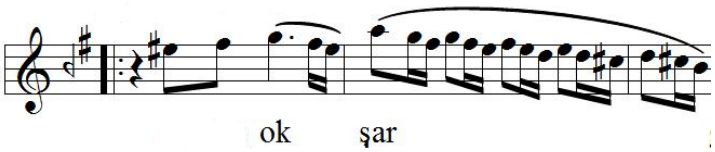
Seni zambak gibi gördükçe açık pencerede
Gül açar bahtımın evvelki hazanlık korusu
Genç eder ufkumu hülyâlarımın genç kokusu
Sorarım ak saçımın örttüğü yıllar nerede

Çehremi varsın o solgun seneler soldursun
Yeni yıldız gibi doğdukça güzel her akşam
Gençliğin böyle benimken kocamam hiç kocamam
Ruhum, ölsem bile ben, sen yaşayan ruhumsun

[137] Mürekkeb yapıda olan Eviç makamı, bünyesinde pek çok 4'lü ve 5'li barındırır. Eviç perdesinde Segâh ve Ferâhnak 5'lileri, Nevâ'da Rast ve Bûselik beşlileri gösteren makam, yerinde Bayâti dizisi yaptıktan sonra, Irak perdesinde Segâh 4'lüsü ile karar eder. İnici bir seyre sahip olan makamın birinci derece güçlüsü Eviç, ikinci derece Dügâh perdesidir.
Bestekârın bu makamda 7 tane eseri mevcuttur.

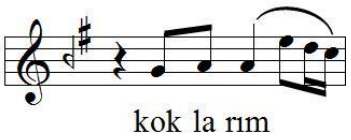
2.A. Kelime ile melodi arasındaki uyum

2.A.a



Şiirin ikinci mısra'ında yer alan "okşar" kelimesi ile bu kelimeyi anlatmak için kurulan melodik cümle arasında, bir uyum dikkati çekmektedir. "Okşamak": "sevgi veya şefkat belirtisi olarak elini bir şeyin üzerinde yukarıdan aşağıya gezdirmek"[138] mânâsındadır. Bu, yukarıdan aşağıya hareketlerle yapılan ve tekrarlanan bir eylemdir. Eserde bu kelimenin anlatımı için, Gerdâniye perdesinde üç birim sekizlik kalışla beraber iki onaltılık Acem ve Hüseynî perdesi kullanılmış, daha sonra "*sekileme*"[139] yoluyla, Muhayyer perdesinden Segâh perdesine, -5 kez- bir sekizlik ve iki onaltılık nota birimleri kullanılarak inilmiştir. Her defasında bir alt perdede tekrarlanan bu melodik tartımlarla, kelimenin anlamı zihinde görsel olarak da belirmektedir. Yani, kişi eserin melodisini bilmeden yahut eseri deşifre etmeden, sadece esere görsel olarak bakarak, bu kelime ile melodisi arasındaki uyumu anlamakta güçlük çekmeyecektir.

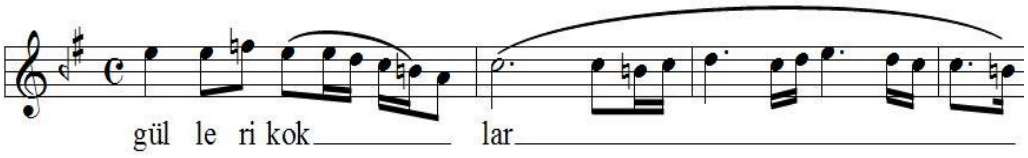
2.A.b

a)

Şiirin "koklarım ellerini gülleri koklar gibi ben" sözlerinden oluşan üçüncü mısra'ında iki defa "koklamak" kelimesi geçmektedir. "Koku": "Nesnelerden yayılan zerrelerin burunda uyandırdığı duygu"dur.[140] "Koklamak" ise; "burunda uyanan bu duyguyu tanımlayabilmek için bir şeyi burnuna yaklaştırmak ve bir şeyin havasını içine çekmektir. Mısra'ın ilk başında yer alan "koklarım ellerini" kısmında Kaynak,

[138] *Türkçe Sözlük*, c. II, s. 1674
[139] **Sekileme:** Bir motifin veya ezginin ya da herhangi bir kümenin, ardı ardına gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması yöntemine denir. **(**Akdoğu, a.g.e., s. 19)
[140] T.D.K. Büyük Türkçe Sözlük, İnternet

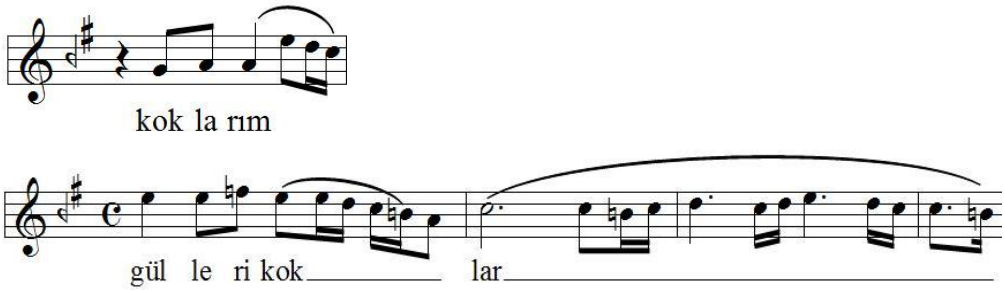
hızlı ve derince bir nefes alır gibi Dügâh perdesinden Hüseynî perdesine –5'li aralık kullanarak- atlamıştır.[141] Burada, şâirin sevgilinin kokusunu henüz farketme hali söz konusudur. Kokuların duyulduğu ilk anda, içe çekilen hava kısa soluklu olur. Bu ilk çekilen havayla beraber, burunda uyanan kokunun cinsi, beyinde de tanımlanmış olur. Yani, beyin kokunun güzel mi çirkin mi olduğuna bu ilk solukta karar verir. Bu sebeple bestekâr, bu hali notaların üzerinde uzunca kalışlar yapmadan, atlamalı seslerle anlatmayı uygun bulmuştur. Kokunun beyinde tanımlandığı bu durumda her ne kadar alınan hava kısa soluklu da olsa, kesik değildir ve keskin bir bitiş söz konusu değildir. Yani, ister derin ister kısa soluklu bir nefes olsun, buruna çekilen havanın sona doğru ağırlaşan bir süreci vardır. "Koklama" eylemindeki bu süreci de bestekâr, atlanan seste kalmayıp pestlere doğru yönelerek anlatmıştır.

b)



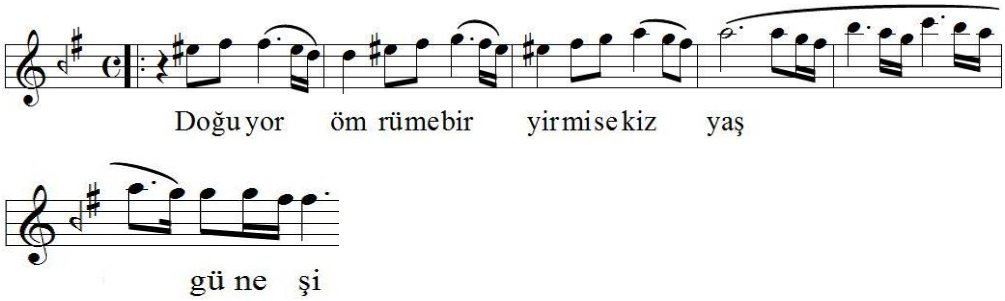
Mısra'ın "Gülleri koklar gibi" şeklinde devâm eden kısmında, "koklamak" kelimesi tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bir öncekiyle aynı anlamı ihtiva eden bu kelimenin, eser incelendiğinde farklılaşan bir takım durumları göz ardı edilmemelidir. İlkinde kokunun algılanması söz konusu iken burada koklamak kelimesi, fark edilen ve güle benzetilen kokunun beğenilmesi, zihinde ve gönülde sevgiliden bir iz olarak yer etmesi mânâsında kullanılmıştır. Nitekim, sevgiliyi anlatan bir kokuyu fark eden âşık, sevgilinin kokusunu zihnine yerleştirmek istercesine o kokuyu ciğerlerinin en derin köşesine kadar tekrar tekrar doldurmak ister. Eserde de bu mânâyı bize düşündüren nağmeler görülmektedir. Sâdeddin Kaynak, sevgilinin kokusunu hafızasına yerleştirmek isteyen bir âşık edasıyla, Çargâh perdesinden Hüseynî perdesine kadar bir öncekine benzer tartımlarla ancak daha uzun kalışlar yaparak, daha uzun soluklu ve daha derin alınan bir koklama eylemini anlatmıştır.

[141] Bestekârın derin nefesi anlatmak için 5'li aralık kullanması dikkati çeken unsurlar arasındadır. "Enginde yavaş yavaş" mısra'ıyla başlayan Vecdi Bingöl şiirinde Kaynak, "engin" kelimesini anlatmak için de 5'li aralık kullanmıştı. Bkz. 1.A.a, s. 55



Her iki "koklama" eyleminde, bestekârın makamın özelliğini de kullanarak tizlere doğru seyretmesi ve sonrasında "ciğerdeki nefesi boşaltır" gibi pestlerde kalması, dikkate şayan bir durumdur. Tıpkı "nefes alma", "koklama" eylemleri gerçekleşirken gözle görülür şekilde havanın ciğerlere dolması, nefes alırken tizleşen ve verirken pestleşen soluk sesi notalarla resmedilmiştir.

2.B. Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

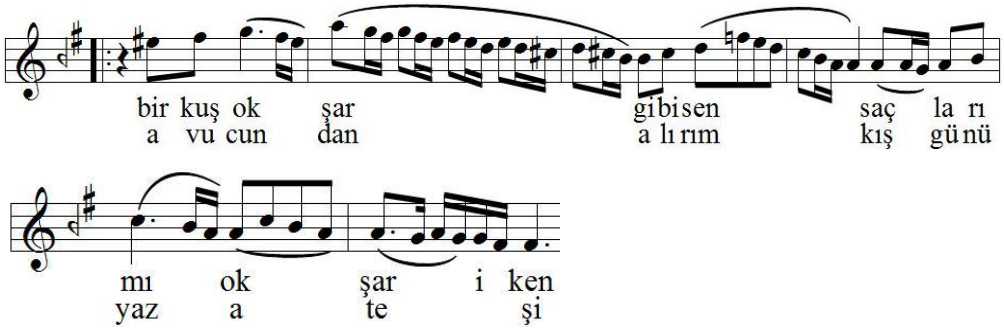
2.B.a

Güftenin "Doğuyor ömrüme bir yirmisekiz yaş güneşi" ile başlayan ilk mısra'ını Kaynak, tasviri, mûsikî cümleleriyle mümkün olacak en uygun şekilde notalarla buluşturmuştur diyebiliriz. Nitekim cümleye bakıldığında tasviri mümkün olan, "güneşin doğması"dır. Cümlenin başını ve sonunu oluşturan bu iki kelimeyle meydana getirilen ilk mısra'ın, tam bir cümle olarak düşünülüp, notaya da bu şekilde aktarıldığı görülmektedir. Aynı zamanda seçilen makamın tiz karakterli oluşu, Evc perdesi civarından seyre başlayıp tizlere yönelmesi ve güfteyle eşsiz uyumu da bestekârın makam bilgisini gözler önüne sermektedir. Nitekim *"Evç, kelime anlamı olarak; doruk, yüceliğin en üst noktası, yükseklerde dolaşan gibi mânâlara*

sahiptir."[142] Dolayısıyla, makamın kelime mânâsıyla, eserin ilk mısra'ı arasındaki uyum, aksi iddia edilemeyecek şekilde, güfte odaklı bir makam seçimine işaret etmektedir. Bu cümle için bestekâr, Acem (mi diyez) perdesiyle başlamış, sırasıyla Evc, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh perdelerinde kalışlar yaparak yine Evc perdesinde karar etmiştir. Tıpkı güneşin doğup, yavaş yavaş gökyüzünde yükselmesi ve belli bir süre gökyüzünde asılı kalması gibi, notalarda da kademeli olarak tizlere yükseliş ve kalışlar söz konusudur.

Mecâzi olarak bakıldığında cümle, şâirin hayatında yeni doğan bir aşk mânâsını düşündürmektedir. Yirmi sekiz yaşında âşık olan şâirin heyecanı, ömrüne bir güneş gibi doğmuştur. Bu farkındalık halinde heyecanı, bir güneş gibi an be an yükselerek doruklara çıkmaktadır. Gerek gerçek mânâda gerekse mecâzi anlamda olsun, bu mûsikî cümlesiyle, şairin "ömrüne doğan yirmisekiz yaş güneşi" güftesiyle bir uyum içinde betimlenmiştir.

Şiirin tamamına bakıldığında ise; şâirin genç bir bayana âşık olduğu anlaşılmaktadır. Şâirin âşık olduğu kadın 28 yaşındadır. Kendisi daha olgun olan şâir, âşık olduğu kadın, onun saçlarını okşarken o da gençleşmekte, 28 yaşına geri dönmektedir. Hatta 28 yaş, ömrüne bir güneş gibi doğmakta ve onun geceye benzettiği yaşını ve ömrünü aydınlatmaktadır.

2.B.b



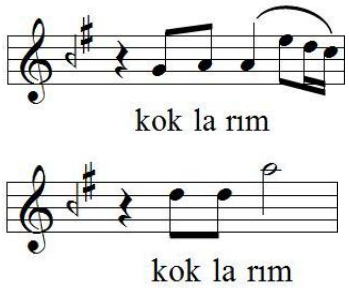
Güftenin ikinci ve dördüncü mısraları aynı melodiyle bestelenmiştir. Bu, şarkı formlarında sıkça rastlanılan bir durumdur. Şarkı formunun gereği olarak, genellikle nakarat kısmı dediğimiz ikinci ve dördüncü mısralar aynı melodilerle bestelenmektedir. Sâdeddin Kaynak, şarkı formunun kalıplarına sıkı sıkıya bağlı

[142] Yağmur Damla Örsel, "Makamlarımızın Kelime Mânâları ile Melodik Yapıları Arasındaki Prozodik İlişkiler", İ.T.Ü.T.M.D.K., Çalgı Eğtitimi Böl., Bit. Tezi, 1993, s. 122

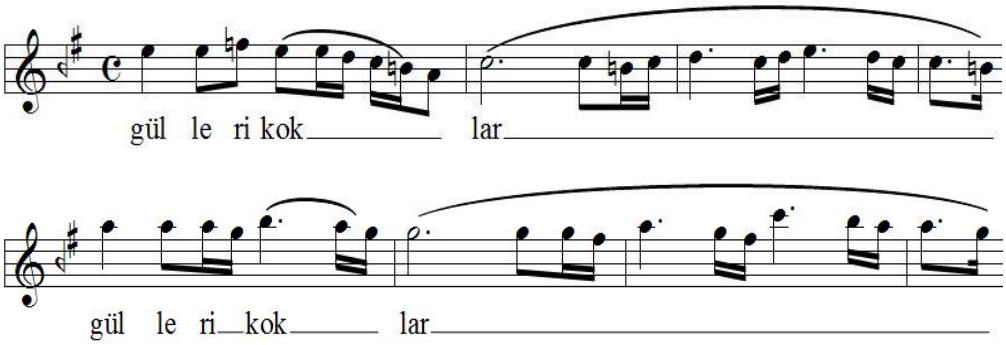
kalmamasına ve bu sebeple eserlerinin farklı form isimleri adı altında incelenmesine karşın, bu eseri geleneksel şarkı formunun kurallarına uygun bestelemiştir. Anlamlarındaki örtüşmeden ötürü, "Bir kuş okşar gibi sen saçlarımı okşar iken" ve "Avucundan alırım kış günü bir yaz ateşi" mısralarının aynı melodiyle bestelenmesinin tesadüf olamayacağı düşünülmektedir. Şâir yaz ateşini, sevgilinin avucundan, sevgili tarafından saçları okşanırken almaktadır. Dolayısıyla, okşama eylemi dördüncü mısrada da devam etmektedir. Bu durumu anlatmak için bestekârın aynı melodileri kullanması, onun güfteye hakimiyetinin ve bestekârlık anlayışının bir neticesidir diyebiliriz.

2.C. Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

2.C.a

a)

Güftenin üçüncü mısra'ı olan "Koklarım ellerini gülleri koklar gibi ben" sözleri, farklı melodilerle yinelenmiştir. "Koklamak" kelimelerinde görülen uyum, bu kelimelerin yinelemelerinde de kendini göstermektedir. "Koklarım" kelimesinde, ilk olarak Dügâh perdesinden Hüseynî perdesine atlayan bestekâr, burada da aynı şekilde 5'li aralık kullanarak Nevâ perdesinden Muhayyer perdesine atlamıştır. Farklı notalarda da olsa simetrik nota kullanımları, kelimenin anlamı üzerinde durulduğunun kanıtı gibidir.

b)



"Gülleri koklar gibi" sözünde kullanılan "koklar" yinelemesinde de durum aynı şekildedir. İlkinde Çargâh üzerinde kalışla başlayıp, Hüseynî perdesine çıkarken kullanılan tartımın, tekrarında Gerdâniye perdesi üzerinde başlayıp, Tiz Çargâh'a çıkan birebir simetrisi, tezimizin sağlaması niteliğindedir. Sâdeddin Kaynak, bu kelimeler üzerinde sağlamış olduğu duyguyu ve kullanmış olduğu tasviri, yinelemelerinde farklı notalar üzerinde devam ettirmiştir.

2.D. Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

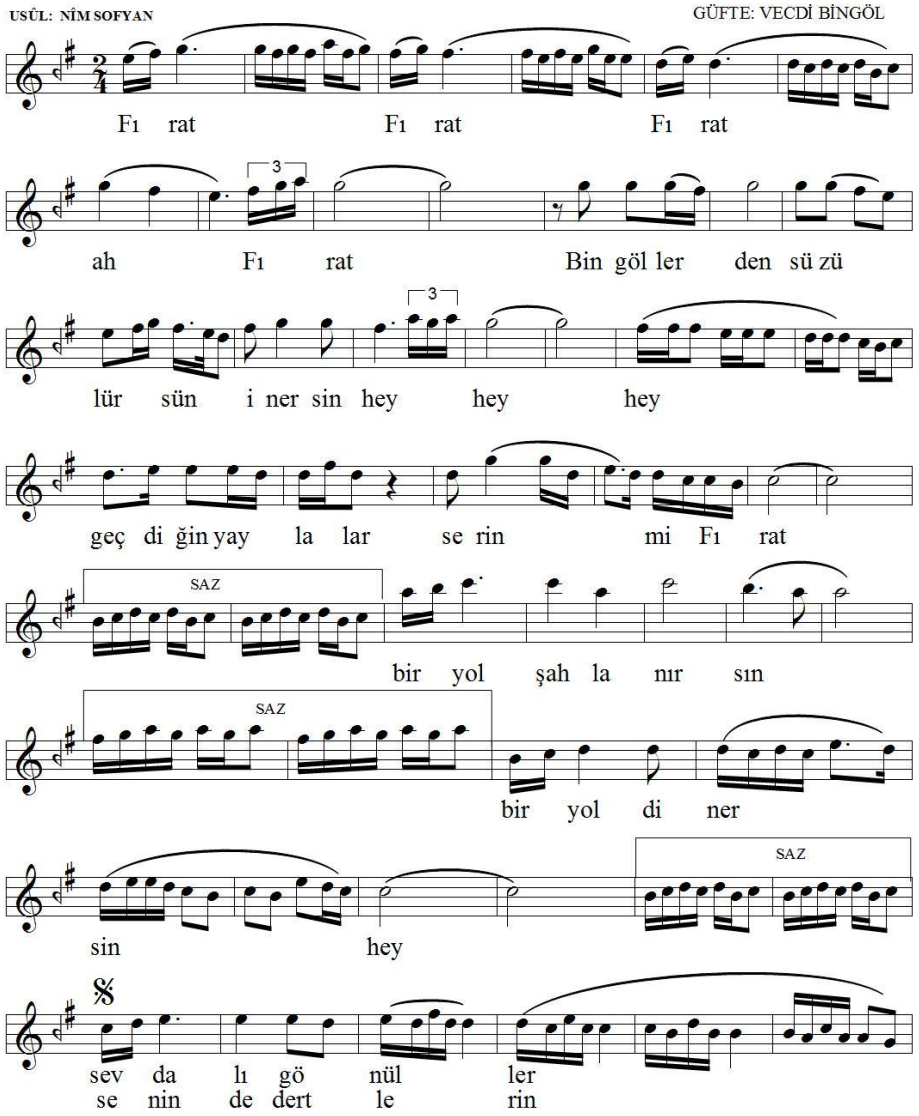
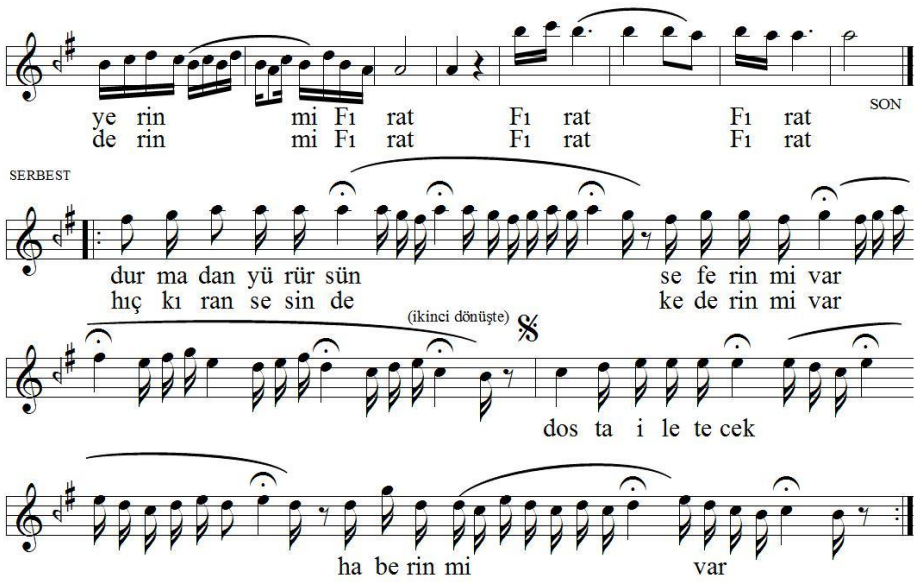
Eserde terennüm kullanılmamıştır.

2.E. Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

Eser aranağmesiz bestelenmiştir. Eser içindeki saz payları, bağlantı amaçlı olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla uyum oluşturabilecek saz kısımları bulunmamaktadır.

HÜSEYNİ ŞARKI

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE: VECDİ BİNGÖL

USÛL: NÎM SOFYAN



3. NİM SOFYAN USÛLÜNDE HÜSEYNÎ[143] ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

(Fırat, Fırat, Fırat, âh Fırat)

Bingöllerden süzülürsün, inersin (hey, hey)

Geçtiğin yaylalar serin mi Fırat?

Bir yol şahlanırsın, bir yol dinersin (hey, hey)

Sevdâlı gönüller yerin mi Fırat?

<u>Serbest</u>

Durmadan yürürsün seferin mi var?

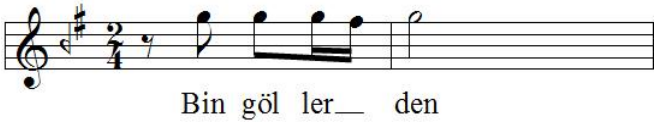
Dosta iletecek haberin mi var?

Hıçkıran sesinde kederin mi var?

Senin de dertlerin derin mi Fırat? (Fırat, Fırat)

[143] Hüseynî makamı, yerinde (Dügâh'ta) Hüseynî 5'lisine, Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak 4'lüsünün birleşimiyle oluşmuş, basit bir makamdır. Güçlsüsü, makamın adını aldığı Hüseynî perdesi, Tiz Durağı Muhayyerdir. Genişlemesi, Tiz Durak üzerinde simetrik olarak yapılır.
Gurbet ve kır hayatı konularının (pastoral) anlatımında ideal bir seyir tarzına sahip olan bu makam, Halk Mûsikîmiz'de çok kullanılan en eski makamlarımızdandır. Klasik eserlerde, şarkı formunda pek çok örnekleri olan makamın, daha çok Türkü formundaki eserlerde kullanıldığı söylenebilir.(Tanrıkorur, a.g.e., s. 36)
Sâdeddin Kaynak'ın 59 tane eser bestelediği Hüseynî makamı, bestekârın en çok kullandığı makamların üçüncü sırasında yer almaktadır.

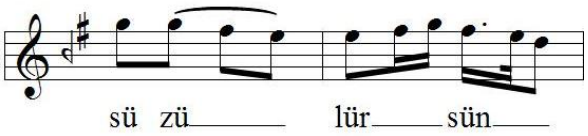
3.A. Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

3.A.a

Şiirde Fırat Nehri, Bingöl Dağları'ndan hayat bulmaktadır. Dolayısıyla akmaya yani süzülmeye başladığı yer Bingöl Dağları'dır. Bu sebeple, şiirde Fırat Nehri'nin doğuş noktası olan "Bingöl'lerden" kelimesi, kelimeyi anlatacak melodinin doğuş noktası olarak seçilen Gerdâniye perdesi ile vurgulanmış, bu perde üzerindeki kalışla, Bingöl dağlarının kaynak noktası olduğu belirginleştirilmiştir. Daha sonra eşsiz bir anlatımla süzülme eylemi, Gerdâniye perdesinden başlamıştır.

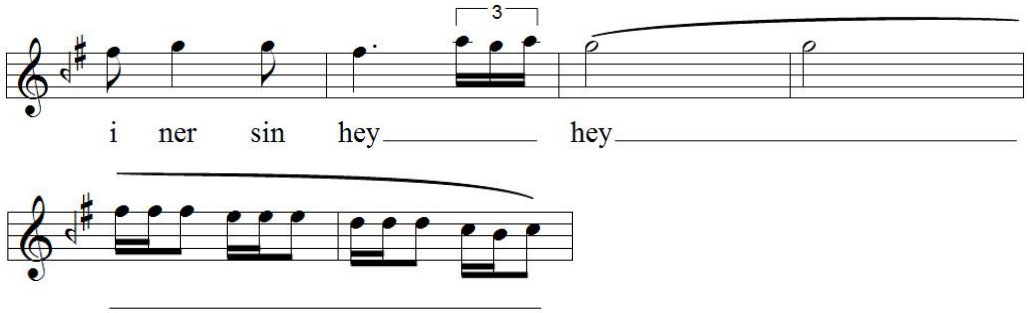
Gerçekte, Fırat Nehri iki büyük koldan oluşmaktadır. Bunlardan biri Karasu, diğeri ise Murat Irmağıdır. Vecdi Bingöl'ün kimi zaman süzülerek indiğini, kimi zaman sularının gürül gürül aktığını gördüğümüz, geçtiği yaylaların serinliğiyle ürperdiğimiz bu eşsiz şiirine konu olan Fırat Nehri, Bingöl Dağları'ndan doğan, "Peri, Göynük ve Hınıs Çayları"nın, Fırat'ın en büyük kolu olan Murat ırmağına dökülmesiyle can bulmaktadır.

Vecdi Bingöl'ün şiirlerinde, doğup büyüdüğü yerler, baba ocağı ve sevdikleriyle farklı bir gönül bağı olduğu dikkati çeker. Bu bağları anlatırken Fırat'ın suyundan, Bingöl dağlarından, Sarıçiçek yaylalarından yankılanan seslerle adeta haykırır şâir. Doğduğu, büyüdüğü,: Eğin, Ahlat, Arapgir ve hayallerini süsleyen Bingöl yaylaları onun şiirlerinin vazgeçilmezlerindendir. Nitekim bu şiirinde, Bingöl yaylalarından süzülüp, inen Fırat'ın sularını, o çok iyi bildiği yerlere olan hasretini ve özlemini anlatırken aynı zamanda mısralarıyla bir memleket tablosu çizmektedir.

Sâdeddin Kaynak, askerlik görevini yapmak üzere Diyarbakır'a gitmiş, bu sebeple Gaziantep, Elazığ, Harput, Malatya ve Mardin dolaylarında bulunmuştur. Bu yörelerin tabiatına ve mûsikîsine olan âşinalığı, bestelediği bu Vecdi Bingöl şiirindeki güfte-beste-makam uyumu ile kendini göstermektedir. Şiirde gördüğümüz Fırat'ın kâh coşan, kâh durulan, kimi zaman da hıçkırıklara boğulan ama durmadan akan suları, bestesiyle berâber adetâ ses bulmuş, işitilmeye başlanmıştır.

3.A.b

Güftenin birinci mısra'ında yer alan "süzülmek" kelimesi, konusu Fırat Nehri olan şiirde "akmak" anlamında kullanılmıştır. Kaynağını dağlardan alan nehirler, denizlere karışmak üzere aşağı doğru bir eğimle akarlar. Bu eğimden aldıkları hızla, yüksek kayaları bile aşarak yollarına devam ederler. "Süzülmek" kelimesinin geçtiği melodide de anlatım tamamiyle böyledir. Fırat'ın Bingöl'ün dağlarından başlayan yolculuğunu ve bu yükseklerden başlayan akışı anlatmak için bestekâr, kelimeye melodinin doğuş noktası olan Gerdâniye perdesinden başlamıştır.[144] Hüseynî perdesine inişle anlatılan süzülme eyleminden sonra, tıpkı yüksek bir kayanın üzerinden aşan suyu anlatır gibi, onaltılık nota tartımlarıyla Gerdâniye'ye çıkan melodi, Nevâ perdesinde son bulmuştur. Bunun yanı sıra süzülmek kelimesi için Gerdâniye'den Hüseynî perdesine inişte bağ işareti kullanılarak melodik anlatım kuvvetlendirilmiştir.

3.A.c

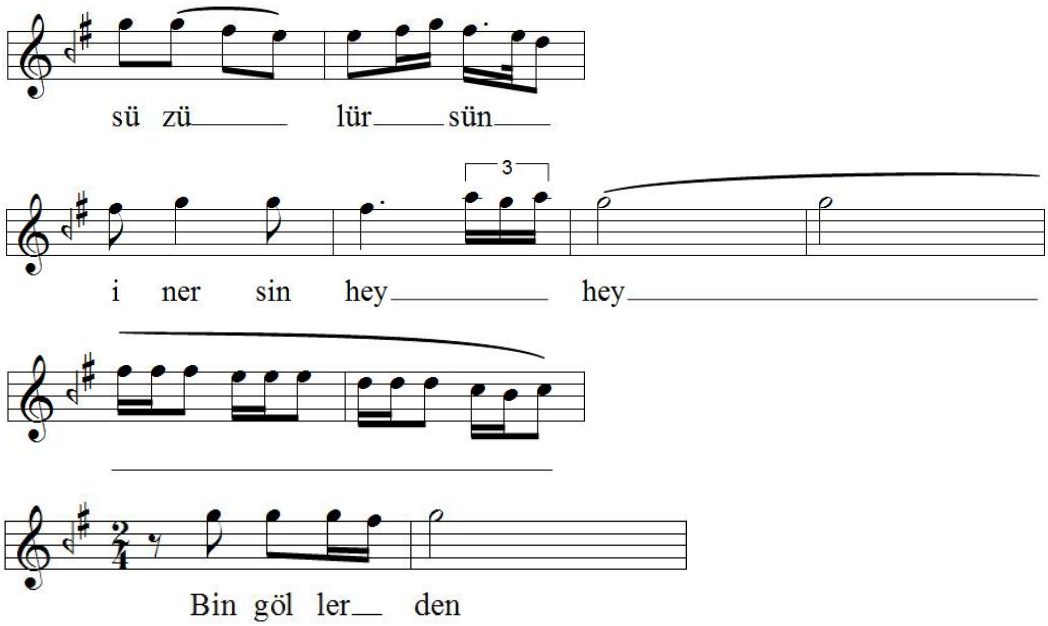


Güftenin birinci mısra'ının son kelimesi olan "inersin" sözü, ezgi anlatımı ve mısra'ın bütünlüğünü sağlaması bakımından "süzülmek" kelimesinde olduğu gibi yine Gerdâniye perdesinden başlatılmıştır. Bu iniş duygusu, kaynak noktası olarak kabul edilen Gerdaniye perdesinden[145] Çargâh perdesine doğru pestleşerek tasvir edilmiştir. Kaynak, Halk Mûsikîsi özellikli "hey" terennümü ile beraber bu iniş için 5 ölçü kullanmıştır.

Sâdeddin Kaynak eserlerinde, "inmek" sözcüğünün melodik anlatımı için, bulunduğu perdeden pest bölgelere doğru seyretmektedir. Bunun için makamın tiz karakterli olmasına gerek olmadığını, Hicaz eserdeki kullanımıyla ortaya koymaktadır. "Enginde yavaş yavaş" eserinde Rast'tan Yegâh perdesine yaptığı

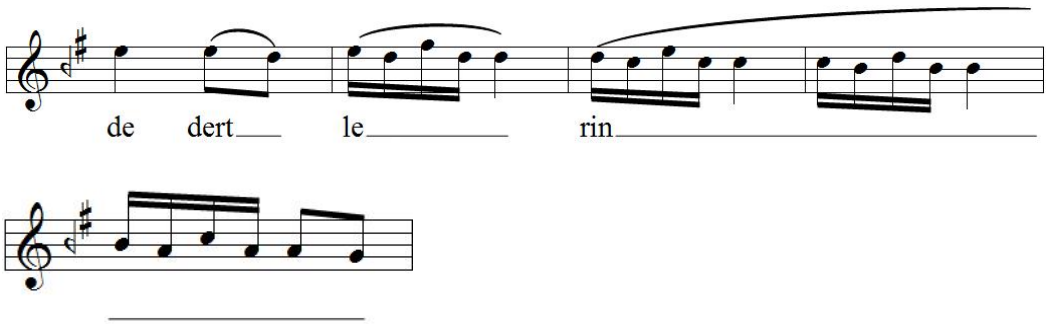
[144] Bkz. İncelenen eser, 3.A.b, s. 76
[145] Bkz İncelenen eser, 3.A.b, 3.A.c., s. 76, 77

genişlemeyle, geleneklerin dışında bir anlatım kullanarak, kelimenin tasvirini mümkün kılmıştır.[146]



"Süzülmek ve inmek" kelimelerinde görülen pestlere doğru melodik seyir, anlamın gereği olarak "Bingöl'lerden" kelimesinin anlatımında kullanılmamıştır. Hatta bestekârın "Bingöl'lerden" sözü için Gerdâniye üzerinde durarak Fırat Nehri'nin kaynak noktasına vurgu yapması, süzülmek ve inmek anlatımlarının da bu perdeden başlaması, dikkatten kaçmaması gereken bir durumdur. Bu durum, bestekârın güftenin anlamına göre melodileri oluşturduğunu gösterdiği, önemli bir örnektir.

3.A.d



Şarkının ikinci kıtasının serbest kısmından sonra gelen "senin de dertlerin derin mi Fırat?" mısra'ında yer alan "dert" kelimesi için bestekâr 10 birim zaman

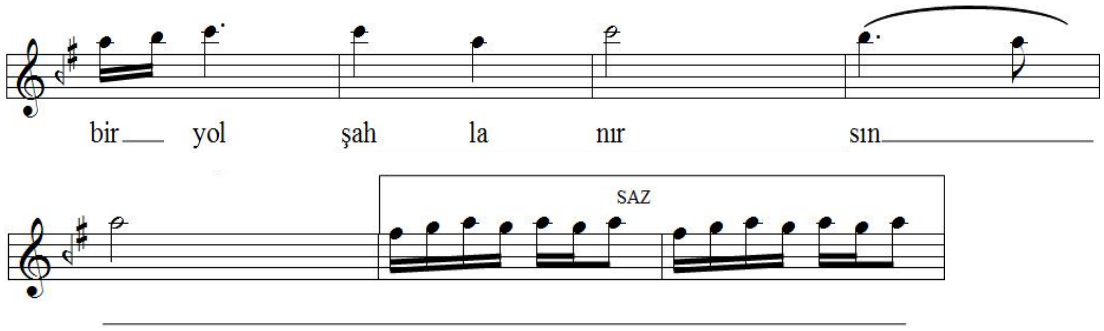
[146] Bkz. "Enginde yavaş yavaş", 1.B.c., s. 59

kullanmıştır. Bu eserde dört ölçüden fazla usûl kullanılarak anlatılan "dert" kelimesi Kaynak'ın eserlerinde genellikle uzun cümlelerle anlatılmaktadır. Bestekârın tezimize konu olan "Enginde yavaş yavaş" sözleriyle başlayan Hicaz eserinde de "dert" kelimesi için 10 birim zaman kullanmıştır.[147]

"Senin de dertlerin derin mi Fırat?" cümlesi içindeki, "senin de " sözünde kullanılan "de" edatının, edebî kullanımda varolan bütünlüğü ezgide de sağlanması açısından, usûlün başına yani usûlün kuvvetli zamanına getirilmesi ve edatın ,"senin" kelimesinden bu yolla ayrılarak melodik olarak da vurgulanması, dikkati çeken önemli bir unsurdur. Bu durum, yine "Enginde yavaş yavaş" eserinin, "Bugün de akşam oldu" mısra'ında karşımıza çıkmaktadır.[148] Bestekârın güfteye hakimiyetini tekrar tekrar gözönüne çıkarması açısından bu örnekler oldukça önemlidir.

3.B. Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum

3.B.a

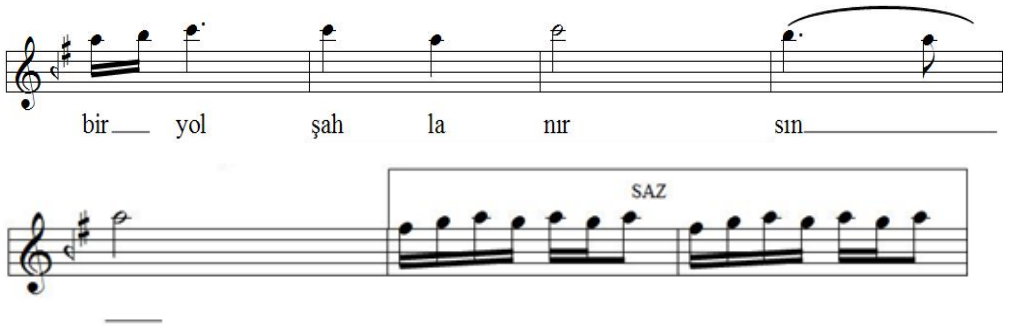


"Şahlanmak" kelimesinin önünde kullanılan "bir yol" zarfı, halk dilinde karşılaşılan ve bazen anlamında kullanılan bir kelimedir. Bestekâr, "Bir yol şahlanırsın" mısra'ından önce Çargâh perdesine kadar inmiş olan melodiden, bir anda Tiz Çargâh perdesine bir oktav atlayarak cümlenin anlamına kuvvetli bir vurgu yapmıştır. "Şahlanmak" kelimesinin şiirdeki anlamı, "suyun coşması, taşkınlık göstermesi"dir. Bir oktav atlama yapılarak tizlerde kurulan melodiyle, bu anlama uygun ezgi kullanımı sağlanmıştır. Cümlenin sonuna eklenen "hey" terennümüyle ve saz payıyla devam eden tizlerdeki melodi, ifadeyi güçlendirmektedir.

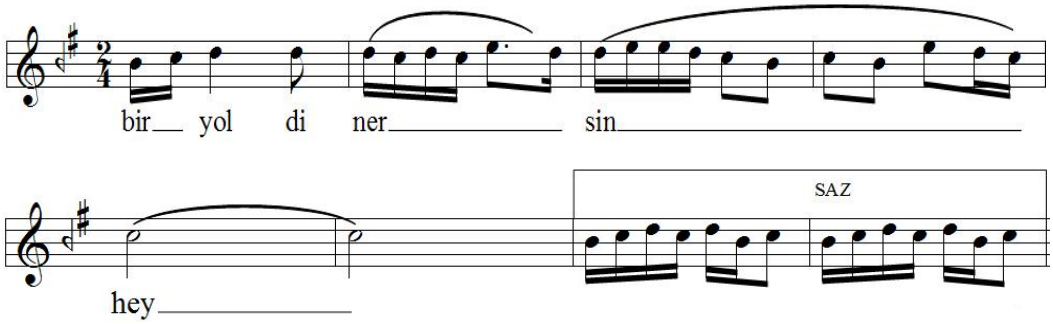
[147] Bkz. "Enginde yavaş yavaş", 1.A.c, s. 57
[148] Bkz. "Enginde yavaş yavaş", 1.B.a, s. 58

3.B.b

a)

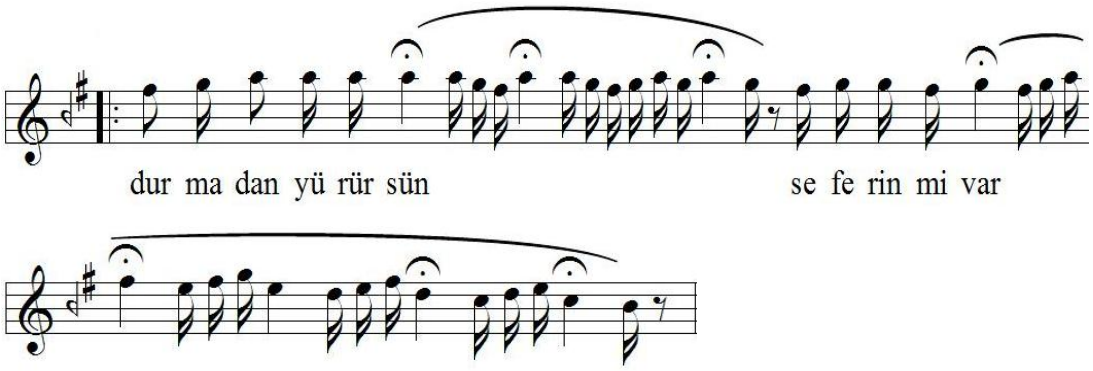


b)



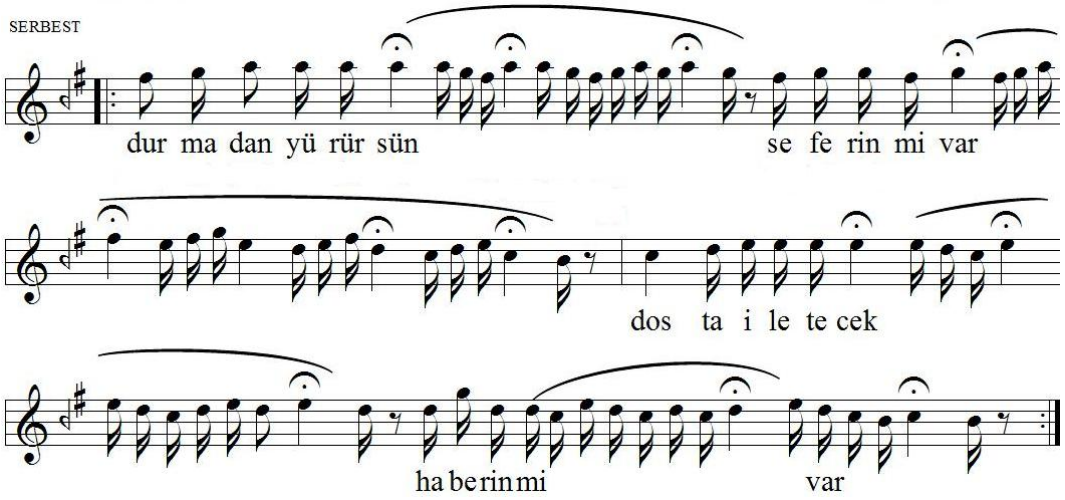
"Bir yol şahlanırsın" ve ondan hemen sonra gelen "Bir yol dinersin" mısraları anlamca birbirine zıt iki cümledir. Bestekâr, birbiri ardına gelen bu iki zıt cümle için melodi kullanmakta pek de zorluk çekmemiştir. "Şahlanmak" kelimesini ezgilendirmek için keskin bir atlayışla tizlere yönelen bestekâr, bu defâ "dinmek" kelimesi için keskin bir geçiş yapmış ve Muhayyer perdesinde kalan ezgiyi, neredeyse bir oktav pestleştirerek, Segâh perdesinden başlatmıştır. Bu sayede, cümleler arasında var olan zıt anlamı, peste ve tize doğru oktavlı atlayışlarla ezgide de sağlamıştır. Bestekâr, "Bir yol dinersin" mısra'ının sonuna eklediği "ey" terennümü ve saz payıyla, bir önceki cümlede kullandığı ifade vurgusunu simetrik olarak sağlamaktadır. Pestlerde kurulan bu saz payındaki suyun hareketleri, tizdekiyle birebir aynı tartımlara sahip olmasının yanında, dingin bir ifadeyle anlatılmıştır.

3.B.c



"Durmadan yürürsün seferin mi var?" mısra'ı usûlsüz, serbest olarak bestelenmiştir. Öznesi "Fırat Nehri" olan mısrada, "yürümek" kelimesi "akmak" anlamındadır. Bestekârın "Enginde yavaş yavaş günün minesi soldu" mısralı Hicaz eserinde karşımıza çıkan suyun yürüme eylemi, bu şiirde de benzer şekilde görülmektedir.[149] "Durmadan yürürsün" sözünde sürekli olarak değişen sekizlik, onaltılık, dörtlük nota birimleri ve dörtlük notalarda kullanılan puandorglarla, nehrin yer yer hızlanan, yer yer ağırlaşan akışı tasvir edilmektedir. "Seferin mi var" sözünde ise Gerdâniye'den başlayan ve dörtlük nota birimlerinin ardından gelen sekizlik triyolelerle, her seferinde bir alt perdeden peste inen nağmeler, nehrin aşağı doğru akışını ezgisel olarak ifade etmektedir.

3.B.d

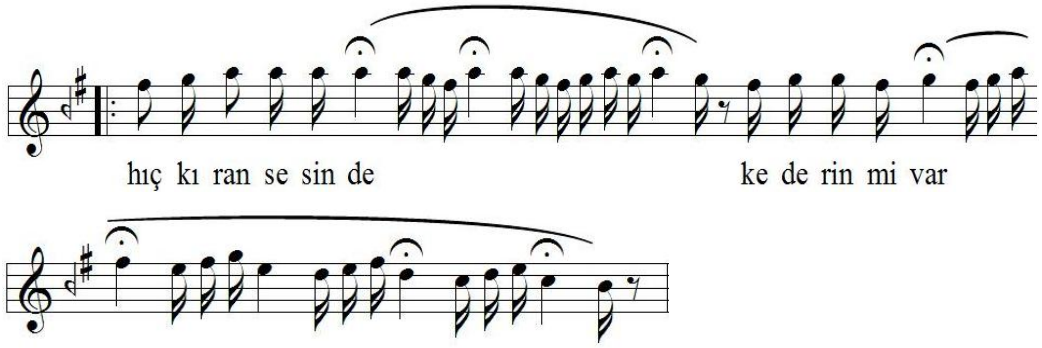


"Durmadan yürürsün seferin mi var?" ve devamı olan "Dosta iletecek haberin mi var?" mısraları, öznelerinin aynı olması ve anlam bütünlüğü dolayısıyla benzer

[149] Bkz, "Enginde yavaş yavaş", 1.B.e, s. 59

nota tartımları ve benzer melodilerle kurmuştur. Çünkü bu mısrada, yürüme eylemi devam etmektedir. "Fırat"ın dosta haber iletmesi, varacağı yere akması yani yürümesiyle mümkündür. Bu sebeple önceki mısrayla benzer nota tartımlarının kullanılması, güftedeki anlam bütünlüğünün melodik olarak yakalanması açısından olduğunu düşündürmektedir.

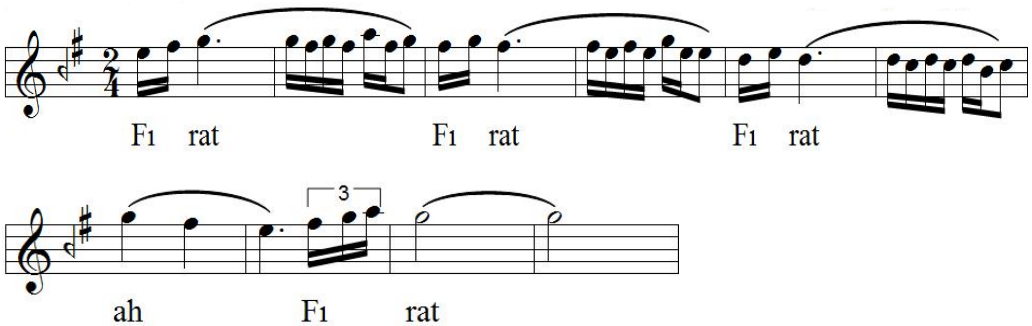
3.B.e



Şiirin ikinci kıt'asının üçüncü mısra'ını oluşturan "Hıçkıran sesinde kederin mi var" cümlesi, ilk iki mısrayla aynı özneyi paylaşmaktadır. Şâir, "Fırat" yürürken yani akarken çıkan sesleri, nehrin hıçkırıklarına benzetmiştir. Bu benzetmeden dolayı "Hıçkıran sesinde kederin mi var?" cümlesi, bulunduğu kıt'anın birinci mısra'ı olan "Durmadan yürürsün seferin mi var?" cümlesiyle birebir aynı mûsikî cümlesiyle bestelenmiştir. Çünkü hıçkırıklara benzetilen suyun sesleri, "Fırat"ın yürüme yani akma eylemiyle beraber var olmaktadır. Bestekârın bu sebeple dolayı bu iki mısra'ı aynı ezgilerle bestelediği söylenebilir.

3.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum

3.C.a



Güfteye bestekâr tarafından eserin başına hem bir nevi aranağme hem de terennüm anlayışıyla düşünebileceğimiz, "Fırat" sözü eklenmiş ve bu söz dört defa tekrar edilmiştir. Eserin sözlerine ve sözlere göre eser için seçilen makama bakıldığında, aynı zamanda "ağıt"ı andıran bu tekrarlar, güfteye hazırlık mahiyetinde görülebilir.[150]

3.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum

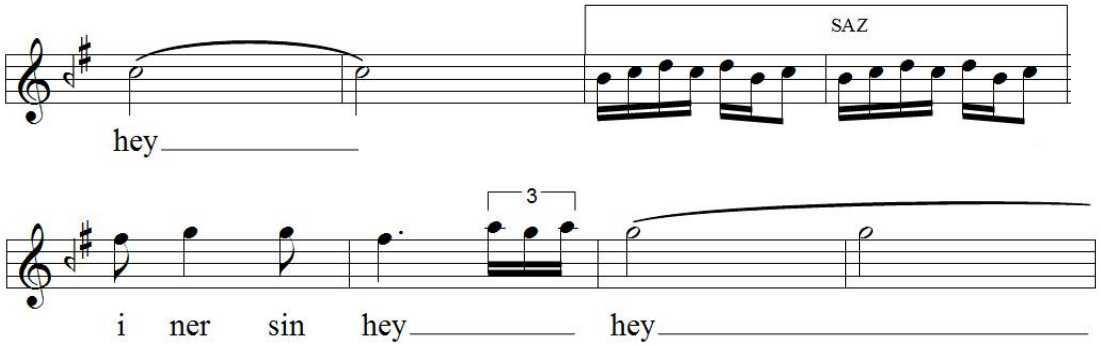
3.D.a

Sâdeddin Kaynak, eserlerinin makamını, güftesinden yola çıkarak belirleyen bir bestekârdır. Nitekim bir dergide yaptığı röportajda "-*Eserlerinizin makamını neye göre intisâb (seçmek) edersiniz?"* sorusuna şöyle cevap vermiştir: "- *Makamın seçimi bestelenecek mevzua bağlıdır. Neşeli veya acıklı, elemli yahut hareketli olduğuna göre makam seçilir. Bir eseri hazırlarken bunun bütün memlekete mi? Yoksa yurdun herhangi bir bölgesine mi? hitap edeceğini düşünürüm. Bir bölgeye ait şarkı yapılırken, o mıntıkadaki halkın şivesi, tekellüm (konuşma) ahengi göz önünde tutulur. Esâsen yurdun her mıntıkasına ait bir terennüm tarzı vardır. Bilhassa ritimler ayrılır. Meselâ Şark vilâyetlerimize ait şarkı ve türkülerde uzun melodiler kullanılır. Bu bölge halkının hayatı daima gurbette geçtiği için, şarkılarında dağların, kervanların sesleri yollar gibi uzar gider. Şimal (kuzey) bölgemizin halkı ise daima su ile, denizle, rüzgârla ve balıkla alâkalı olduğundan, nağmelerinde hareketlilik ve canlılık hâkimdir."*[151]

Kaynak'ın bu sözlerinden, şark vilayetlerimizden olan Bingöl'ün ve Fırat nehrinin konu olduğu güfteyle, Hüseynî makamı eşleşmesinin tesâdüf üzere olmadığı anlaşılmaktadır. Halk Mûsikîmizde de çokça kullanılan ve en eski makamlardan biri olan Hüseynî makamının, gurbet ve kır hayatı konularının (pastoral) ifadesinde ideal bir seyir tarzına sahip olması[152] ve "Halk Müziği'nde "Kerem Ayağı"na karşılık gelmesi"[153], eser için seçilmesinde önemli unsurlar olarak gösterilebilir. Buna ek

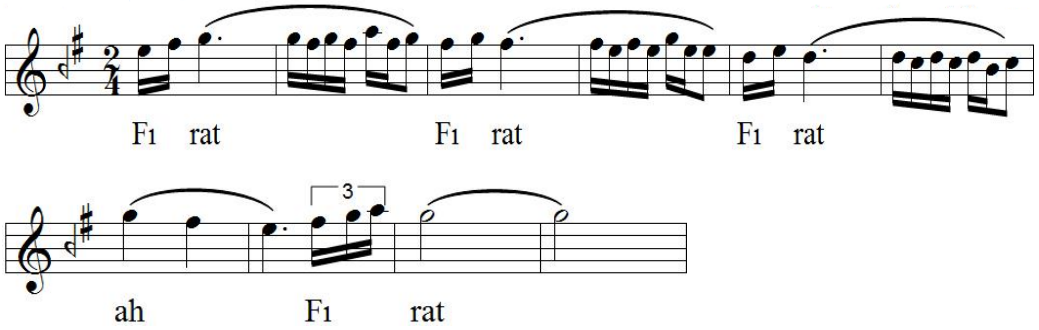
[150] Bkz. İncelenen eser, 3.D.a, 3.E.a, s. 83, 84
[151] Şen, "Sâ..." s. 154
[152] Tanrıkorur, "Mü…", s. 36
[153] Tanrıkorur, a.g.e, s. 70

olarak; türkü formunda bestelenen eserin güftesinde zaman zaman kullanılan, Halk Müziği özellikli "hey" terennümü de bu fikri kuvvetlendirmektedir.



3.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum

3.E.a

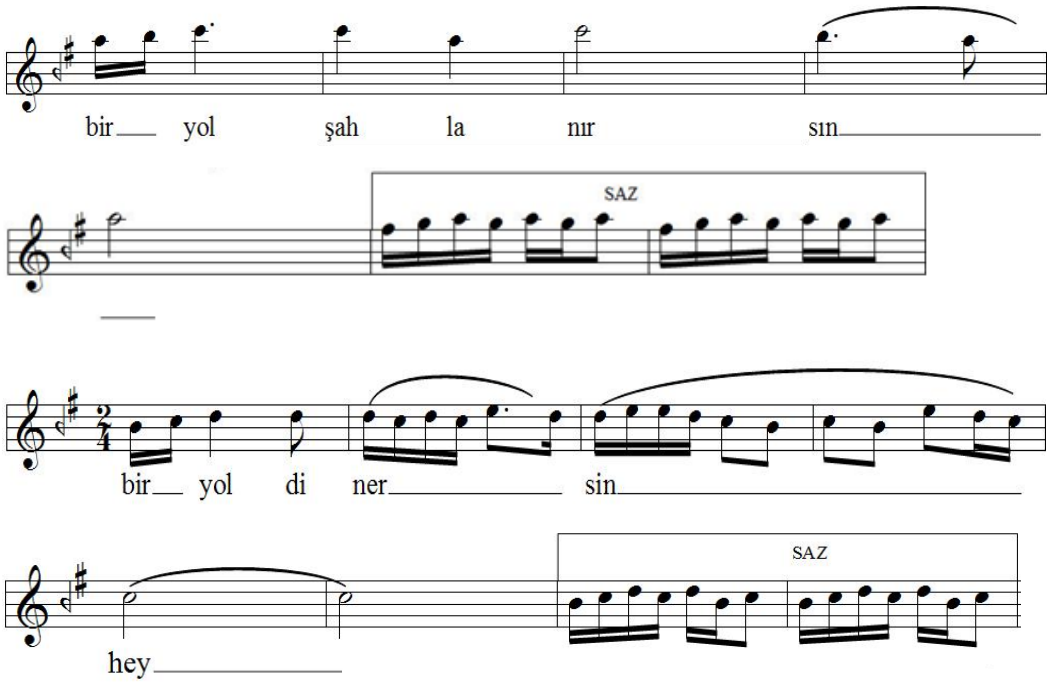


Eserin girişinde, güfteye dahil olmayan "Fırat" kelimesi, tıpkı "ağıt"ı andıran melodilerle dört kez tekrar edilmiştir. Güfte dışında yer alan bu giriş, aynı zamanda bir aranağme niteliğinde de kullanılmıştır. Sâdeddin Kaynak: "*aranağme benim şarkılarımın taktimidir. Şarkıyla berâber hatta daha fazla güfteyi düşünürüm. Sanki o aranağme güftenin aranağmesidir".*[154] cümleleriyle bir bakıma bu eseri anlatmaktadır.

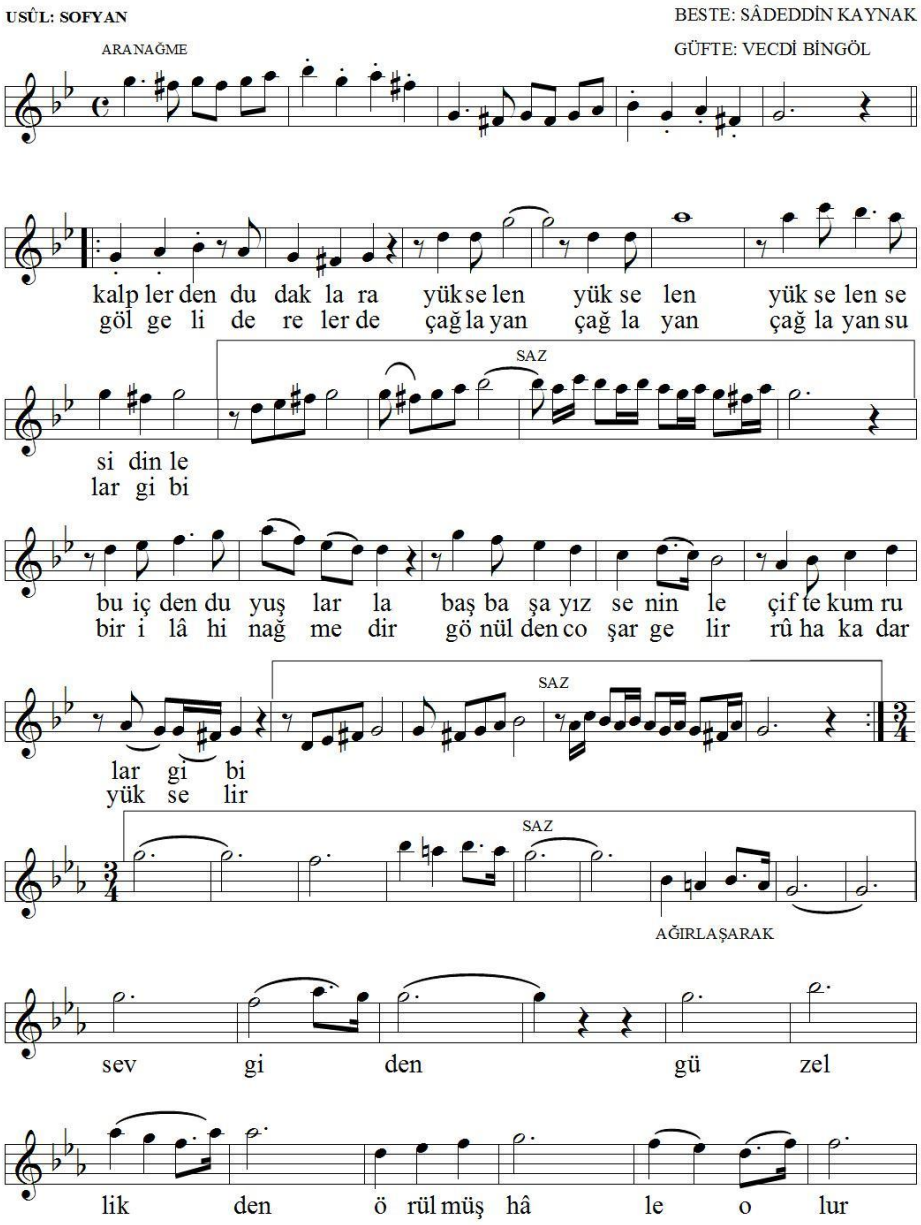
Bu aranağme anlayışıyla bestekâr, "Eserin birinci mısra'ından önce, "Fırat" kelimesine, Nim Sofyan usûlünde (2/4) olmak üzere her iki ölçüde bir kelimeyi tekrarlayarak altı ölçülük melodi giydirmiş, ayrıca arada ifadeye güç katmak için, bir ölçüden fazla, hiç vazgeçemediği "Ah" terennümünü kullanmıştır. Sonrasında ise iki ölçüden fazla tekrar "Fırat" kelimesi melodilendirilerek bir bakıma toplam 10 ölçülük bir aranağme ortaya konmuştur." [155]

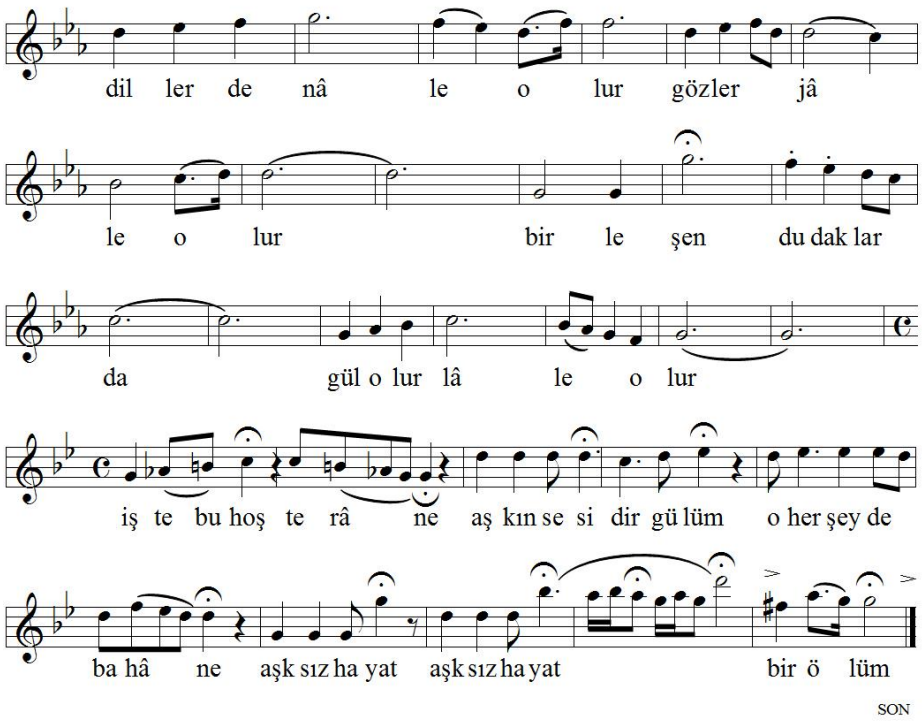
[154] Şen, "Sâ..." s. 183
[155] Şen, a.g.e. s. 183

3.E.b



Eserin üçüncü mısra'ı olan "Bir yol şahlanırsın, bir yol dinersin" cümlesinde "şahlanmak ve dinmek" sözcüklerinden sonra yer alan saz paylarındaki onaltılık nota tartımları, suyun hareketlerini tasvir etmek amacını akıllara getirmektedir. Aynı zamanda her iki saz payında görülen melodilerin farklı perdelerde ancak aynı kalıpla kullanılması dikkat çeken bir özelliktedir. Saz payında devam eden melodik anlatım, bestekârın güfteyle besteyi bir bütün olarak düşündüğünü hatırlatan bir unsur oluşturmaktadır.

NİHÂVEND

USÛL: SOFYAN
BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK
ARANAĞME
GÜFTE: VECDİ BİNGÖL
kalp ler den du dak la ra yük se len yük se len yük se len se
göl ge li de re ler de çağ la yan çağ la yan çağ la yan su
SAZ
si din le
lar gi bi
bu iç den du yuş lar la baş ba şa yız se nin le çif te kum ru
bir i lâ hi nağ me dir gö nül den co şar ge lir rû ha ka dar
SAZ
lar gi bi
yük se lir
SAZ
AĞIRLAŞARAK
sev gi den gü zel
lik den ö rül müş hâ le o lur



4. DÜYEK-SEMÂİ USÛLLERİNDE NİHAVEND[156] ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Birinci bölüm[157]

Kalplerden dudaklara yükselen (yükselen, yükselen) sesi dinle

Bu içten duyuşlarla başbaşayız seninle

Çifte kumrular gibi…

Gölgeli derelerde çağlayan (çağlayan, çağlayan) sular gibi

Bir ilâhi nağmedir, gönülden coşar gelir

Ruha kadar yükselir…

[156] Nihâvend makamı, Rast perdesi üzerinde Bûselik 5'lisine, Nevâ'da Kürdî ve Hicaz 4'lülerinin birleşmesinden oluşmuş bir makamdır. Durağı Rast perdesi olan makamın güçlüsü Nevâ, Tiz Durağı Gerdâniye perdesidir. Makam, inici-çıcı bir seyre sahiptir. Hem pest hem de tiz bölgede genişleme yapabilen makam, ya Gerdâniye'de simetrik yahut Yegâh'ta Hicaz 4'lüsüyle genişler. Nevâ'da Uşşak 4'lüsü, eserlerde makamın karakteristik bir özelliği olarak kendini göstermektedir.
Nihâvend makamında 79 adet eser besteleyen Kaynak, eserlerinde en çok bu makama yer vermiştir.

[157] **Bölüm:** Gerek ritmik, gerekse makamsal olarak yarattığı etki nedeniyle birbirinden ayrılan melodik bütünlere bölüm denir. Eser içinde mevcut olan bölüm değişikliğini, bir önceki kısma göre ortaya çıkan ve o kısmı bize unutturan ritmik ve makamsal başkalaşım sonucu anlarız.

İkinci bölüm

Sevgiden, güzellikten örülmüş hâle olur

Dillerde nâle olur, gözlerde jâle olur

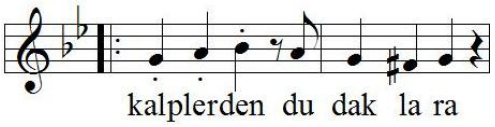
Birleşen dudaklarde gül olur, lâle olur

Üçüncü bölüm

İşte bu hoş terâne aşkın sesidir gülüm

O herşeyde bahâne, aşksız hayat (aşksız hayat) bir ölüm

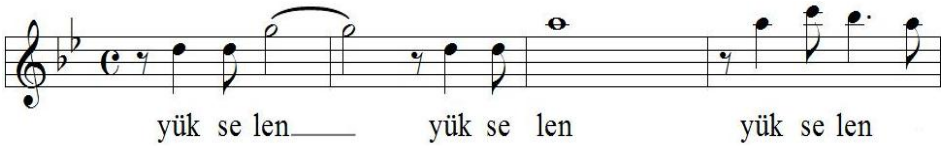
4.A. Kelime ile melodi arasındaki uyum

4.A.a

Konusu "aşk" olan şiirde şâir, "Kalplerden dudaklara yükselen sözü dinle" diyerek, kalbinin atışlarını sevgilisine dinletmek, ona aşkını ilan etmek istediğini ifade etmektedir. Bu konuyla ilgili İskender Pala *Kitâb-ı Aşk* adlı kitabında şöyle söylemektedir: *"Aşka tutulan kişinin tavrı o anda başkalaşır, kalbinin ritmi artar, ne yaptığını bilemez olur."*[158] Bu ritmi şiirde duyan bestekâr, "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle" cümlesinde "kalplerden" kelimesinde görülen ve ölçü içinde notaları birbirine eşit parçalara ayıran "*staccato*"[159]larla, ezgide ritmik yapı oluşturarak, kalp atışlarını hissettiren bir kalıp oluşturmuştur. Bu kalıbı sözlerden önce gelen aranağmede iki kez kullanan bestekâr, söze hazırlık yapmış, böylece aranağme ile şarkıyı takdim etmiştir. Şiirde "kalp"te başlayan aşk, eserde makamın başlangıcı olan durak perdesiyle, kalbin ritmleri ise; kesik nağmelerle ifade edilmiştir. Daha sonra aşkın heyecanıyla şiddetlenen kalp ritimleri "yükselen" kelimesiyle, aşkın sesi olmuştur.

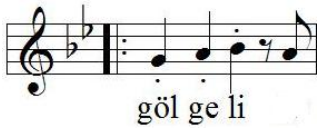
---

[158] İskender Pala, *Kitâb-ı Aşk,* Alfa Yayınları, İstanbul, 2005, s:25

[159] " Staccato" müzik terimi olarak, notaların nasıl seslendirileceğini gösteren, ifadelendirme yani artikülasyon işaretlerindendir. Notaların sıçratılarak seslendirilmesine denir. (Ahmet Say, *Müziğin Kitabı*, s. 51) Kesik ve kuvvetli anlamındadır.

4.A.b

Bestekâr, "yükselmek" kelimesi için, makamın güçlü sesi olan Nevâ perdesinden, tiz durağı Gerdâniye perdesine dörtlü aralık kullanarak atlamış ve bu şekilde kelime ile melodi arasındaki uyumu yakalamayı amaçlamıştır. Ayrıca kelimenin iki kez daha tekrarlanarak, Nevâ perdesinden Muhayyer'e, Muhayyer perdesinden de Tiz Çargâh'a çıkması ve bu kelime için tizlere doğru "yükselen" ezgilerin kullanılması, amacın kelimeyi melodik olarak anlatmak olduğunun kanıtı gibidir.[160] "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle" sözleriyle başlayan şiirde melodi, Nihâvend makamının karar sesi olan Rast perdesi civarından başlamıştır. "Kalplerden dudaklara" sözlerinin karar perdesi civarında ezgilendirilmesi, mısra'ın "yükselen" şeklinde devam eden kelimesinin vurgusunu belirginleştirmiş ve sonrasında "yükselen" kelimesi için tiz perdeye doğru atlamalı sesler kullanması, kelimenin sözel ve ezgisel anlam bütünlüğünü çok daha çarpıcı hale getirmiştir. Ayrıca bestekâr "yükselen sesi dinle" emir sözünden sonra, saz paylarında da melodiyi tizlere taşıyarak, yükselen sesleri dinletmekte ve sözün olmadığı bu bölümde anlatımına devam etmektedir.

4.A.c

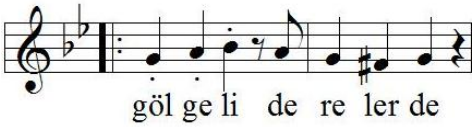
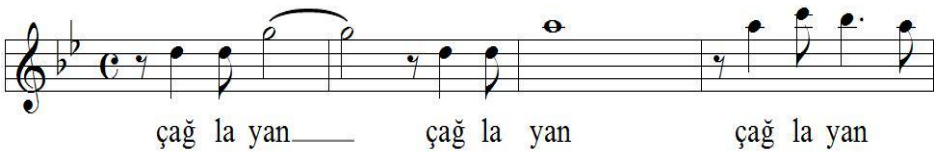


Güftenin ikinci mısra'ı için, ilk mısra'ın melodileri kullanılmıştır. Bu kullanım, tekerrürden ziyâde, güfte-melodi ilişkisinin sağlanması maksadıyla yapılmıştır. Burada karşılaşılan "gölge" kelimesi için pestlerde kurulan melodi,

[160] "Yükselen" kelimesinin anlamına vurgu yapan benzer bir anlatım, Yahyâ Kemal Beyatlı'nın "Çepçevre bahâr içinde bir yer gördük" mısra'ıyla başlayan şiirini, Muhayyer makâmında besteleyen Münir Nurettin Selçuk'un eserinde de görülmektedir. Güftenin ilk kıt'asının son mısr'aında geçen sözcük için Münir Nurettin melodiyi, Segâh perdesinden Muhayyer perdesine kadar kademeli olarak "yükseltmiştir".

kelimenin anlamıyla örtüşmektedir. Sâdeddin Kaynak, "Enginde yavaş yavaş" kelimeleriyle başlayan eserinde geçen ve "karanlık" duygusunu çağrıştıran "gölge" kelimesi için de pestleri kullanmıştır. Ayrıca bu eserde "gölge" kelimesini anlatmak için "bakiye"[161] aralık kullanan bestekârın, adı geçen diğer eserde "küçük mücenneb" gibi yine dar bir aralıkla kelimeyi anlatması[162], kelime ile melodi arasındaki uyumun önemli bir göstergesidir.

4.A.d

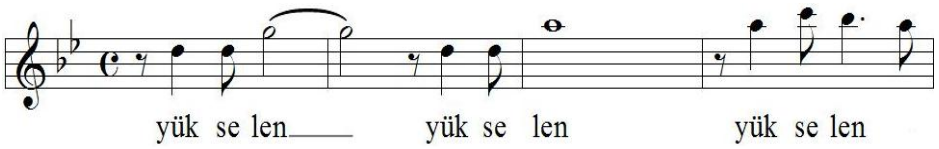
a)

b)

"Gölgeli dereler"i anlamına uygun olması bakımından pestlerde ve dar aralıklarla anlatan bestekâr, bu sayede "çağlamak" kelimesinin vurgusunu sağlamıştır. "Çağlamak" kelimesi suların köpürerek, ses çıkartarak, coşkun bir şekilde akmasını ifade etmektedir. Bestekâr bu anlamı vurgulamak için "yükselen" kelimesiyle aynı melodileri kullanmış, bu yolla suların çağlarken yükselerek çıkarttığı sesleri anlatmıştır. Bu anlatımına Kaynak, yine "yükselen" kelimesinde olduğu gibi, saz payında da seslerin yükselmesiyle devâm etmektedir.

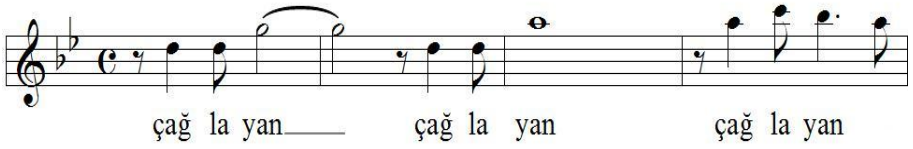
[161] **Bakiye:** 4 komalık aralık.
[162] "Enginde yavaş yavaş", 1.B.c, s. 58

4.B. Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum

Eserde cümle ile ezgi uyumuna rastlanmamaktadır.

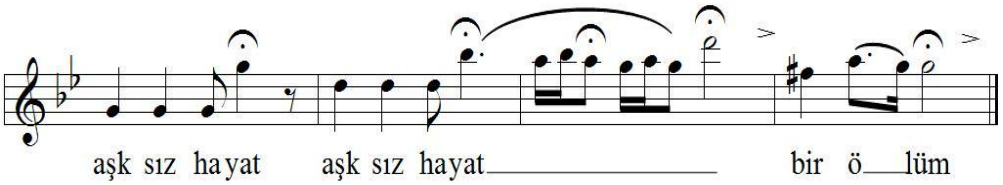
4.C. Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum

4.C.a

Eserin birinci bölümünün ilk mısra'ında görülen "yükselen" kelimesi, güfte dışında iki defa yinelenmiştir. Her defasında daha tiz perdeye taşınan tekrarlarla, kelime anlam olarak vurgulanmıştır. *"'Yükselen' kelimesinin üç kere tekrârı, aşığın kalbinin sesini, sevgilsine dinletmek arzusunu belirmektedir."*[163] Aynı zamanda tizlere taşınan bu melodilerle, sözcük görsel olarak da zihinde canlanmakta ve bestekârın sözcük için yaptığı anlam vurgusu daha belirgin hale gelmektedir.

4.C.b

İlk bölümde karşılaştığımız "çağlayan" kelimesi, güfteyle beraber üç kez görülmektedir. Bestekâr tarafından iki defa daha kullanılan sözcüğün, "çağlamak" kelimesinin "coşkunluğunu" ifade eder nitelikte tizlere taşınması, söz-ezgi birlikteliğine dikkati çekmektedir.

[163] Göksu, a.g.t., s, 8

4.C.c

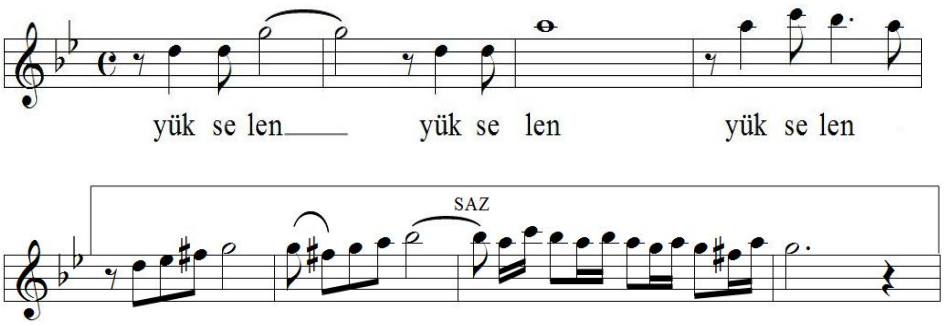


"Aşksız hayat bir ölüm" sözünde, bestekâr "aşksız hayat" sözcüğünü tekrar etmiştir. İlkinde Rast perdesinden Gerdâniye'ye, ikincisinde Nevâ'dan Tiz Nevâ'ya oktavlı atlayışlar yapılarak, aşkın konu olduğu şiire tezat olan "aşksız hayat" vurgulanmıştır. *"Hem puandorg, hem tekrar ve hem de uzun seslerle aşksız hayatın ölümcül oluşunun haykırılışı, çok başarılıdır.*[164]

4.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum

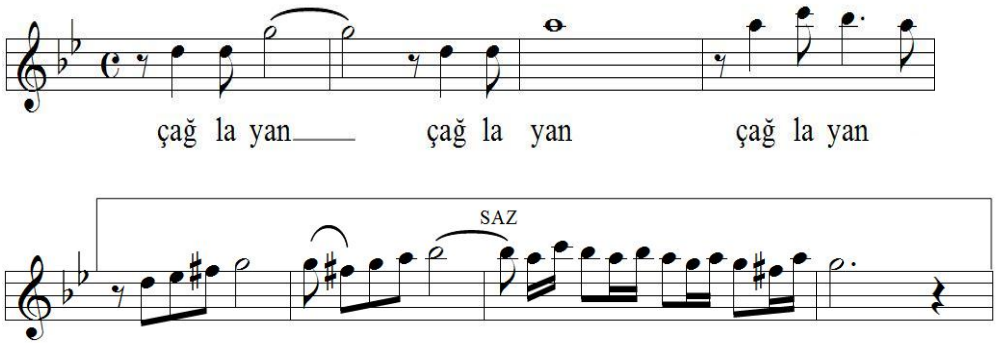
Eserde terennüm bulunmamaktadır.

4.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum

4.E.a

Eserde "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle" mısra'ında, "yükselen sesi dinle" sözüyle melodi, tiz bölgelere çıkmaktadır. Sözün ardından gelen saz payında, ezgilerin yine tizlere doğru seyri, sözlerde başlayan anlatımın, saz kısmında devam ettiğini göstermektedir. Bestekâr, sözün ardından kullandığı saz payında, "yükselen"

[164] Güldaş, a.g.e., s. 387

sesleri, sevgiliye duyurmak istediğini hissettiren bir tablo meydana getirmiştir. Bu durum beste-güfte uyumu açısından önem arz etmektedir.[165]

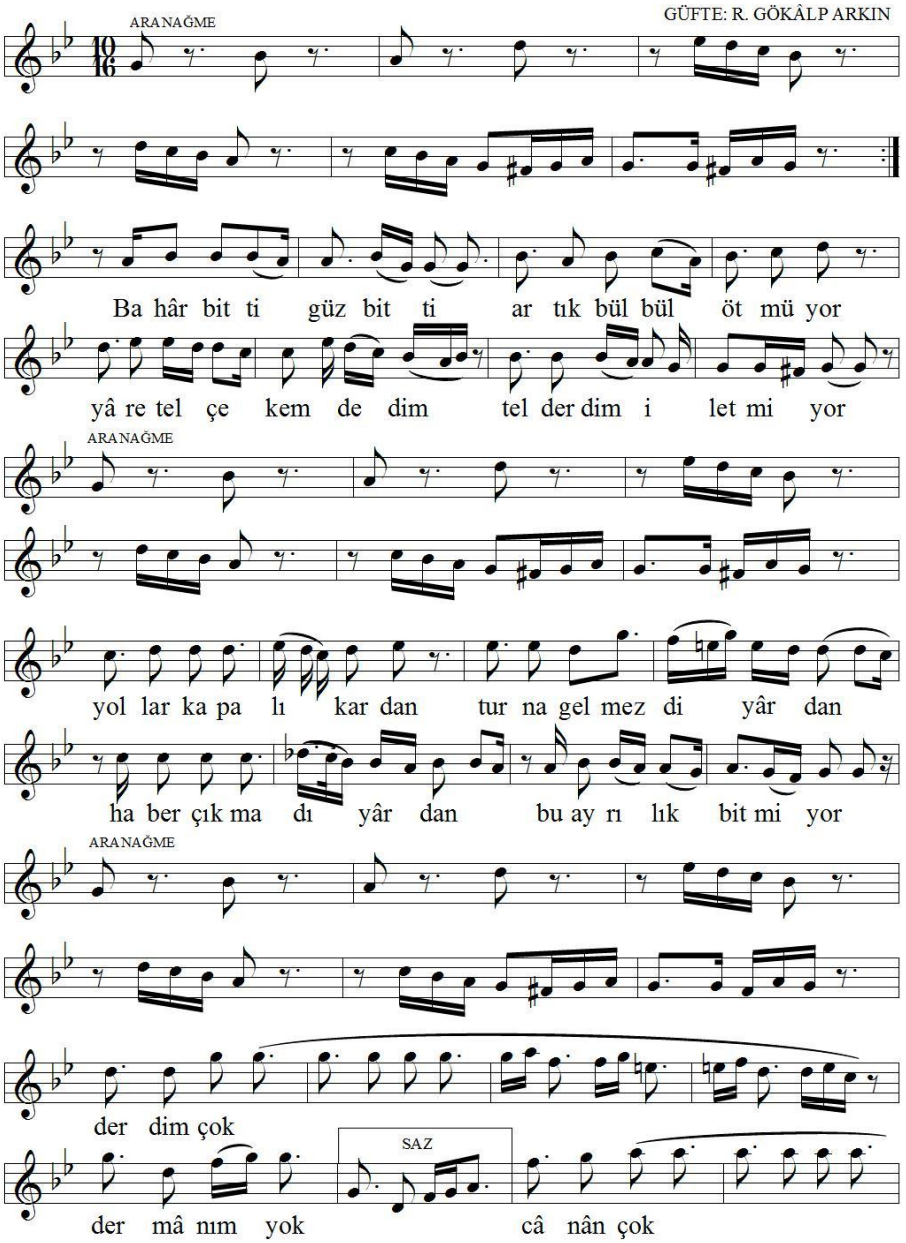
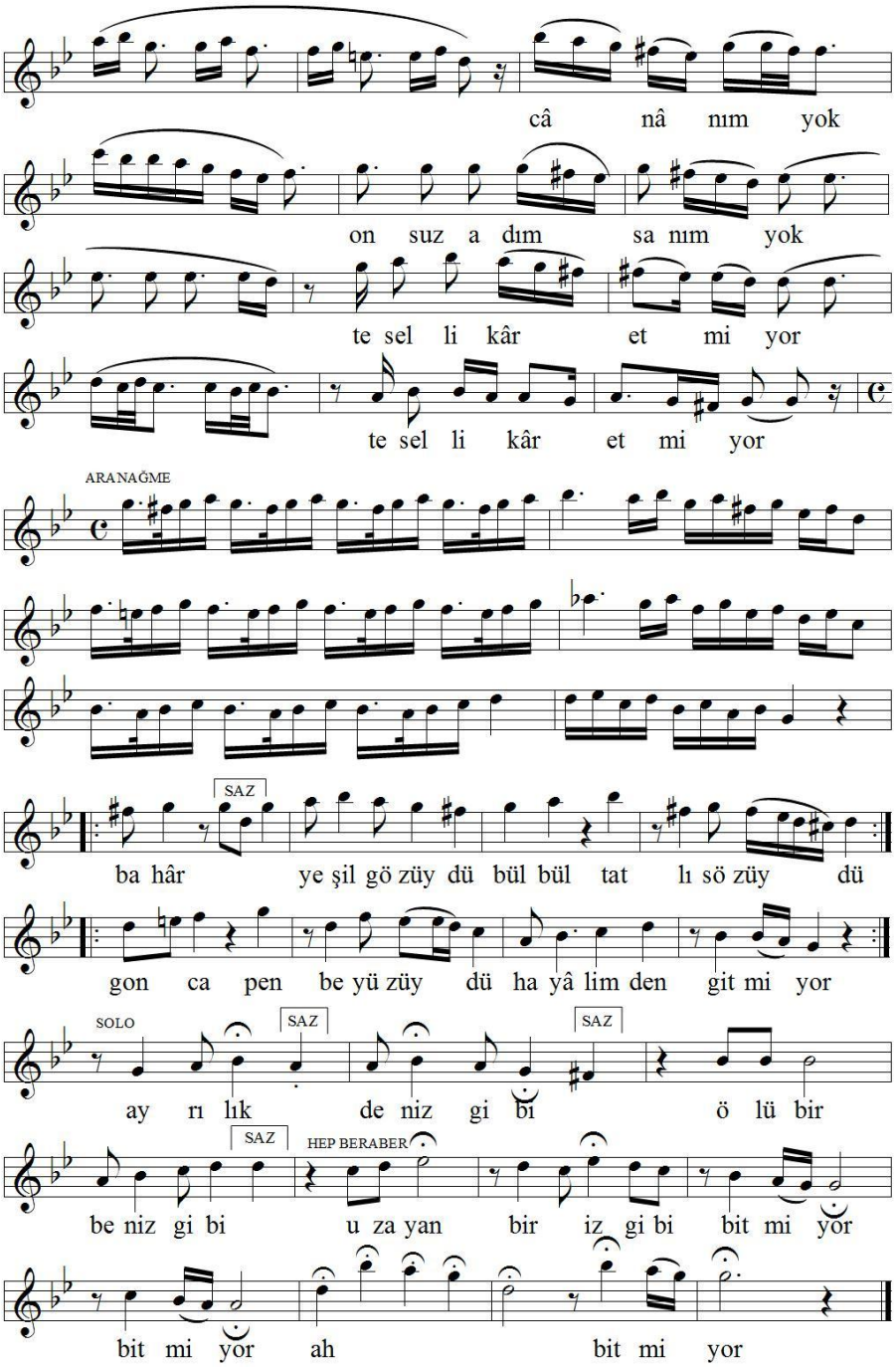
4.E.b

Bestekâr "gölgeli derelerde çağlayan sular gibi" cümlesinin "çağlayan" sözcüğünde, tiz seslerle yaptığı anlam vurgusunu, cümlenin sonunda kullandığı saz payında devam ettirmiştir.[166]

[165] Bkz. İncelen eser, 4.A.b, s. 89
[166] Bkz. İncelenen eser, 4.A.d, 90

NİHÂVEND ŞARKI

USÛL: CURCUNA-DÜYEK

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK

GÜFTE: R. GÖKÂLP ARKIN

câ nâ nım yok
on suz a dım sa nım yok
te sel li kâr et mi yor
te sel li kâr et mi yor
ARANAĞME
SAZ
ba hâr ye şil gö züy dü bül bül tat lı sö züy dü
gon ca pen be yü züy dü ha yâ lim den git mi yor
SOLO
SAZ
SAZ
ay rı lık de niz gi bi ö lü bir
SAZ
HEP BERABER
be niz gi bi u za yan bir iz gi bi bit mi yor
bit mi yor ah bit mi yor

5. CURCUNA-SOFYAN USÛLLERİNDE NİHÂVEND ŞARKI

Söz: Ramazan Gökâlp ARKIN

Birinci bölüm

Bahâr bitti güz bitti, artık bülbül ötmüyor
Yâre tel çekem dedim, tel derdim iletmiyor

Yollar kapandı kardan, turna gelmez diyardan
Haber çıkmadı yardan, bu ayrılık bitmiyor

İkinci bölüm

Derdim çok, dermânım yok
Cânân çok, cânânım yok
Onsuz adım sanım yok
Tesellî kâr etmiyor (tesellî kâr etmiyor)

Üçüncü bölüm

Bahâr yeşil gözüydü, bülbül tatlı sözüydü
Gonca pembe yüzüydü, hâyâlimden gitmiyor

Dördüncü bölüm

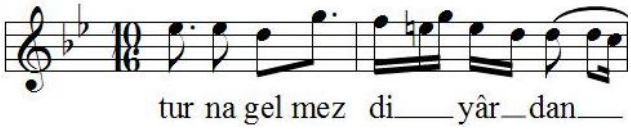
Ayrılık deniz gibi, ölü bir beniz gibi
Uzayan bir iz gibi, bitmiyor, bitmiyor (bitmiyor)…

5.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

5.A.a

"Turna gelmez diyardan" mısra'ı ile "Haber çıkmadı yârdan" mısra'ı, anlam bakımından bağlantılıdır. "Turna gelmez diyardan" sözü, şâirin memleketinden ve sevdiğinden uzakta olduğunu anlatmaktadır. "Turna kuşları" uzun mesafeler katettikleri için halk arasında "haberci" olarak bilinirler. Hasret çekenler, sevgililer sevdiklerine turna ile selam gönderir, ondan haber beklerler. Bir Halk Türküsü'nde geçen;

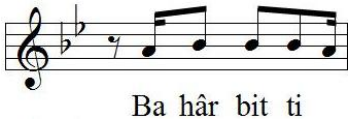
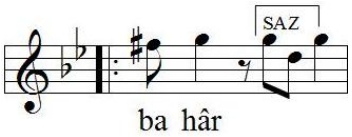
Gökyüzünde bölük bölük turnalar
Yok mu sizin vatanınız, eliniz
Bir nâme yazayım yâre götürün
Eğer dosta uğrar ise yolunuz

Dizeleri, aşıkların turnalardan çaresizce haber medet umduklarını göstermektedir. Nitekim şiirin "haber çıkmadı yardan" sözüyle devam etmesi, şâirin de turnalardan haber beklediğinin kanıtıdır.

Bestekâr, iki mısra arasında anlam olarak var olan bağlantıyı, melodi olarak da yakalamak için "diyardan" sözcüğünde küçük bir Uşşak çeşni[167]si yaptıktan sonra, usûlün sonunda melodiyi Nevâ'dan Çargâh perdesine bağlamaktadır. Nevâ perdesinde yapılan Uşşak geçkisiyle Çargâh'ta kalan melodi, "diyâr" kelimesinin anlamına vurgu yapmanın yanısıra, "Haber çıkmadı yardan" sözünde kullanılan Sabâ-zemzeme geçki[168]sine bir hazrılık amacına da hizmet etmektedir. "Yâr"dan beklenen fakat bir türlü gelmeyen haberin üzüntüsü ve hayal kırıklığı Sabâ

[167] **Çeşni:** Makamların bünyelerinde bulunan melodik yapıların seyirleri ve bu seyirlerin diğer makamlardan ayırt edilmesini sağlayan kompozisyondur.
[168] **Geçki:** Suphi Ezgi geçkiyi, *"Muayyen bir makam ile icra olunan bir lahnin seyri sırasında başka bir makam yapmaya geçki denilir"* şeklinde tarif etmiştir. Yakup Fikret Kutluğ, *"Türk Mûsikîsinde Makamlar",* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 93. Buna göre geçki; eser içinde, bestelenen makamın seyri sırasında kimi zaman melodik yapılarının dışına çıkarak başka herhangi bir makamın melodik yapısına geçilmesiyle yapılan makam değiştirme durumudur şeklinde açıklanabilir.

Zemzeme'ye geçişle hissettirilmiş, bu sayede söz ve ezgi arasında bütünlük oluşturulmuştur.

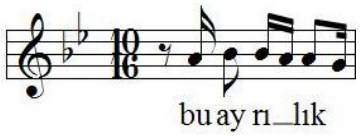
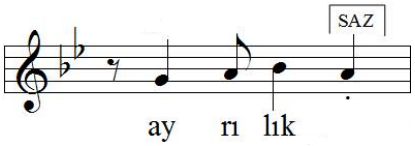
5.A.b

Şiirde iki defa karşılaşılan "bahâr" kelimesi, benzetme unsuru olarak kullanılmış, ilkinde "sevgiliyle geçirilen günlere", ikincisinde bahar mevsimi üzerinden "sevgilinin fiziksel özelliklerine" benzetilmiştir.

Şarkının hemen girişinde "Bahâr bitti" sözüyle, sevgiliden ayrılmanın hüznünü notalarla buluşturan bestekâr, karar perdesinde başlattığı bu nağmeyi, Kürdî perdesinde yaptığı asma kalışla güçlendirmiştir. Burada kullanılan küçük üçlü aralığın, anlatımın başarısında önemli bir rolü olduğu düşünülebilir.

Şiirin üçüncü bölümünde "bahâr yeşil gözüydü" sözünde baharın rengi olan yeşille, sevgilinin göz rengi arasında bağlantı kurulmuş ve sevgiliyi tasvir eden bu anlatım, ezgiye ve usûle "neşe" ifadesiyle yansımıştır. "Bahâr", insanın his dünyasında da "neşe" uyandıran bir sözcüktür. Bu yönüyle, şiire gerçek mânâsıyla yansıyan "bahâr"ın, Sâdeddin Kaynak tarafından melodiye neşe ve sevinç anlatımıyla aksettirilmesi, beklenen bir durumdur diyebiliriz.

Eserde tezat iki duyguya çağrışım yapan "bahâr" kelimelerinin, melodi itibariyle de zıtlığını yakalamak için Kaynak, Rast ve Gergâniye perdeleri arasındaki oktav gücünü kullanmıştır.

"Bahâr" kelimelerindeki bu söyleyişler, eserin en çarpıcı noktalarından birini teşkil etmektedir.

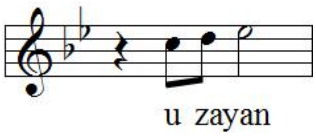
5.A.c

Eserde birinci ve dördüncü bölümlerde olmak üzere iki defa "ayrılık" kelimesine ratlanmaktadır. Melodik işlenişleri açısından oldukça benzerlik göstermeleri, incelenmesi gereken bir unsur oluşturmaktadır.

Birinci bölümde karşılaşılan "ayrılık" sözcüğü için Kaynak, karar perdesinden başlayıp Kürdi perdesine yönelerek kullandığı küçük üçlü aralığıyla, bu sözcüğün melodik söylemini sağlamıştır. Son heceye denk gelen Kürdi perdesi, prozodik olarak vurgulanan hecenin, melodiyle uyumu açısından da önemlidir.

Dördüncü bölümde görülen "ayrılık" kelimesi, ilkinde olduğu gibi Rast ve Kürdî perdeleri arasında ifadelendirilmiştir. Eser içinde anlam yönünden var olan tutarlılığı gözler önüne sermekte olan bu durum, aynı zamanda söz-melodi birlikteliğine verilen önemin bir işaretidir. Ayrıca, yine Kürdî perdesi üzerinde ve son hecede kullanılan puandorgla, kelimenin "uzun bir süreç" içerdiği belirginleştirilmiştir. Puandorgların, mûsikînin her türlü formunda, duyguların aşırılığını vurgulamak, kelimeler arasında bir yorumlama vasıtası olmak gibi görevleri yerine getirdiği bilinmektedir.[169]

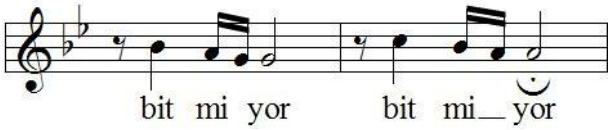
Aslında "ayrılık" sözcüğü güftenin tamamına bakıldığında, konuyu özetleyen bir durumdadır. Üçüncü bölüm dışında, "ayrılık" temasını işleyen şiirin besteye yansıması, Rast ve Kürdî perdesi üzerindeki kalışlar ve nağmelerdir. Bu şekilde, makamın üçüncü derecesi civarında kurduğu cümlelerle, küçük üçlü aralığı vurgulayan bestekâr, güftenin ana teması olan "ayrılığın", mûsikî diliyle söyleyişini sağlamıştır. Bestekâr, eserde makamın önemli durak yerleri olan Güçlü (Nevâ) perdesinde yedi, tiz durağı Gerdâniye'de iki, ve karar perdesi olan Rast'ta ondört kez kalış yapmıştır. Eser içinde sekiz kez üzerinde kalış yapılan Kürdi perdesi, bu yönüyle makâmın güçlüsü olan Nevâ perdesinden daha fazla asma kalış olarak kullanılmış, Nevâ'yı bir nevî ikinci derece güçlü sıfatına itmiştir. Bu rakamlar, Sâdeddin Kaynak'ın bu eserde, güfteye uygunluk düşüncesiyle, Nihavend makamının geleneklerine sıkı sıkıya bağlı kalmadan özgür bir alan yarattığını, ancak

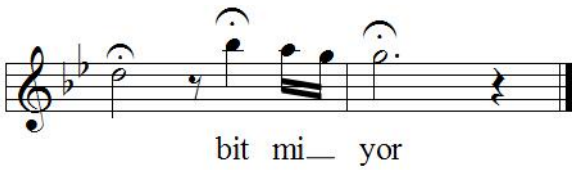
[169] Güldaş, a.g.e., s. 386

bunları yaparken makamın özelliklerini de tamamen göz ardı etmediğini göstermektedir.

5.A.d

"Uzamak" kelimesi, "uzun sürmek" mânâsındadır. Güftede "uzayan" olarak geçen sözcüğün, besteyle uyumunun yakalanması açısından, Nîm Hisar perdesinde iki birim zamanlık kalış göze çarpmaktadır. Aslında bu uzatma, şiirin kendi iç mûsikîsinde var olan bir unsurdur. Şiire ahenk kazandırmak amacıyla, "uzayan" sözcüğünün "-yan" hecesinin uzatılarak, "uzayaaaan" şeklinde telaffuzu, bir nevî gelenektir. Tıpkı "*Uzaklığı ifade etmek için kullandığımız "uzak" kelimesinin "-zak"hecesini "zaaak" diye uzatarak"*[170] söylediğimiz gibi… İşte bu uzatmalar, gerek güftede gerekse bestede, kelimenin anlamına derinlik katan hususiyetlerdir.

5.A.e

Şiirde "Bitmiyor" sözü iki kez kullanılmıştır.

Bestekâr, bu sözcüğün anlatımı için puandorg'lardan faydalanarak, ilkinde Rast'ta uzattığı "-yor" hecesini, ikincide Dügâh'ta uzatmıştır. Böylece "bitmemek" mânâsıyla örtüşen bir melodi meydana getirilmiştir. Pestlerde kurulan ezgi, aynı zamanda "umutsuzluk" hissine çağrışım yapmaktadır.

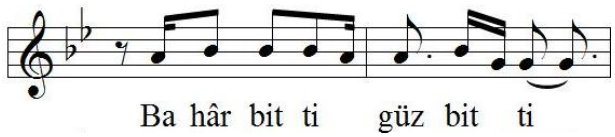


En son olarak bestekâr tarafından bir kez daha tekrarlanan sözcük, pekiştirmeyi güçlendirmiş, aynı anda bestekâr, Rast'ta ezgilendirilen "bitti" kelimesine zıt olan "bitmiyor" sözcüğünü, yine "tezat sanatını" kullanrak

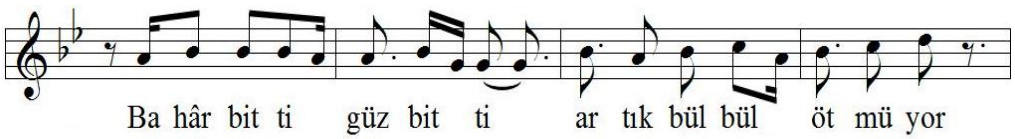
[170] Güldaş, a.g.e., s. 337

Gerdâniye'de bitirmiştir. Bu durum, anlamca birbirine zıt olan iki sözcüğün, melodiyle de bilinçli olarak vurgulandığının göstergesidir. Yine kelime için kullanılan puandorglar, anlama vurgu yapıldığını göstermenin yanı sıra, bestekârın eser içinde aynı anlamda kullanılan sözcüklerde oluşturduğu melodik bütünlüğün önemli bir işaretidir.

5.B Cümle ile melodi arasındaki uyum

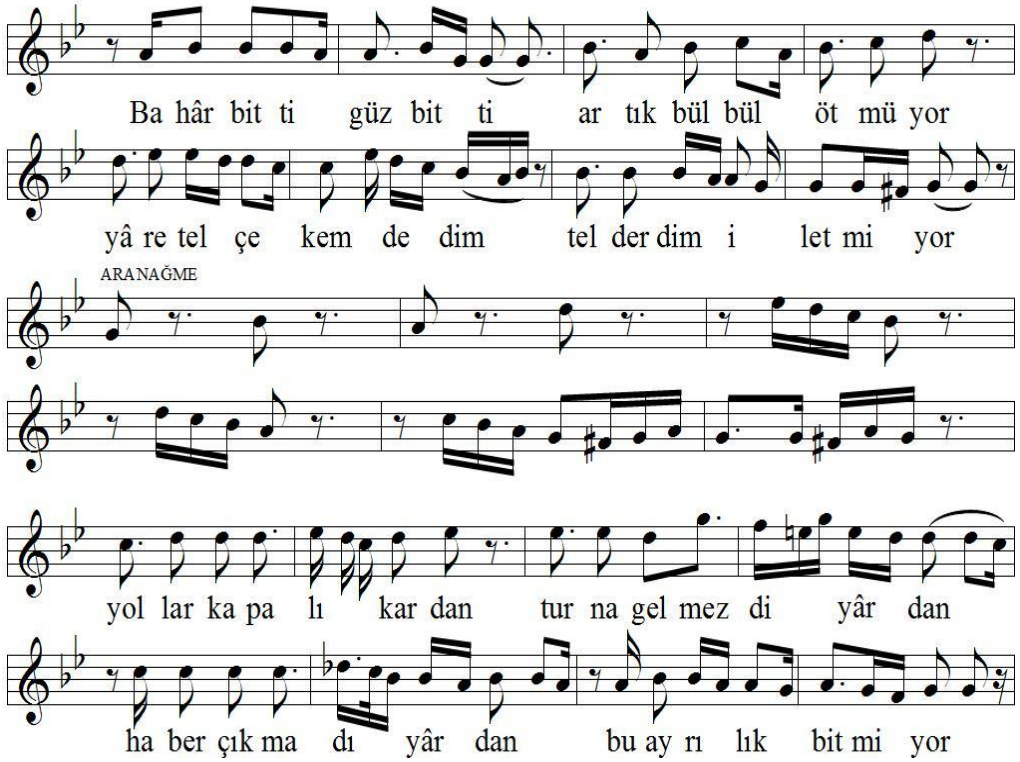
5.B.a

Nihâvend mâkâmında bestelenen şarkının güftesinde mecazlı bir anlatım görülmektedir. Şâir, cânanından ayrılışını kış mevsimine benzetmiş, onunla geçirdiği zamanları ise bahar ayları olarak nitelendirmiştir. "Bahâr bitti, güz bitti" sözünde sevgiliyle geçirilen güzel günlerin sona erişinden doğan üzüntü anlatılmış, "bitti" ifadesini ortaya koymak maksadıyla, bu anlatım melodiye kısa kalışlarla yansımıştır. "Güz bitti" sözü için Rast perdesinde üç birimlik es'le belirginleşen keskin bitiş duygusu, Kürdî perdesinde ezgilendirilen "bahar bitti" sözünde görülmemektedir. Her ne kadar baharın bitmesi ayrılığın habercisi de olsa, şâir için bahar, güz mevsimi kadar ayrılığa yakın değildir. Bundan yola çıkarak bestekârın, Kürdi perdesinde kaldığı "bitti" sözünde, karar perdesindeki tartımı aynen uygulamak yerine, ayrılığa adım adım yaklaşıldığını anlatan bir melodik seyir kullandığı, Rast perdesindeki kararla da kesin bitiş duygusunu anlattığı söylenebilir.

5.B.b



"Bahâr bitti güz bitti, artık bülbül ötmüyor" söyleminde Dîvan Edebiyatında görülen gül-bülbül ilişkisi göze çarpmaktadır. Kış mevsiminin gelişiyle gül solmakta, bu sebeple gülün dîvâne âşığı olan bülbülün bahar aylarındaki cıvıltıları, yerini suskunluğa bırakmaktadır. Bu suskunluğu ifade etmek için, "ötmüyor" kelimesinden

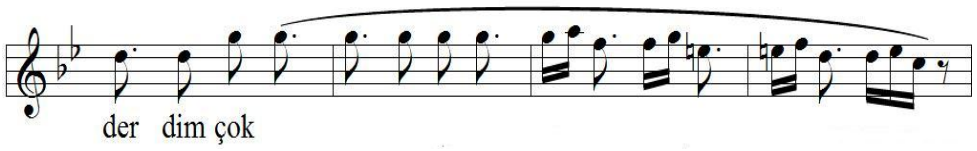
sonra, usûlün sonunda üç birimlik "sus"la anlatım, melodik olarak tamamlanmaktadır.

5.B.c

Bahar bitti güz bitti
Artık bülbül ötmüyor
Yâre tel çekem dedim
Tel derdim iletmiyor

Yollar kapandı kardan
Turna gelmez diyârdan
Haber çıkmadı yârdan
Bu ayrılık bitmiyor

dizeleri şiirin ve şarkının birinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde şâir, yâre ulaşmanın mümkün olmadığını ve bu dizelerdeki olumsuz şartların, kavuşmaya engel teşkil ettiğini anlatmaktadır. Şarkıda her cümlenin sonunda yer alan "sus"

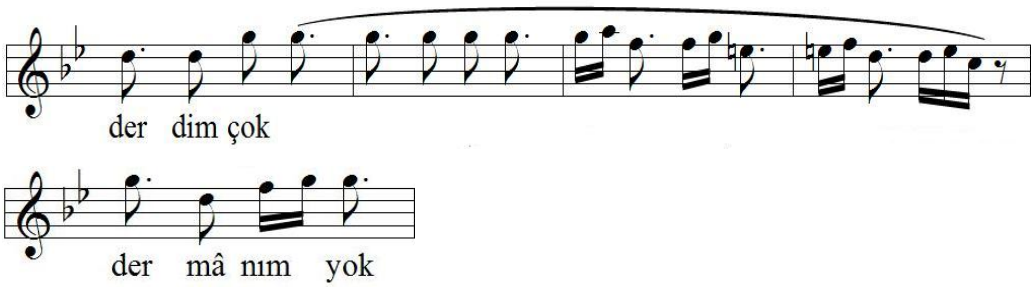
işaretleriyle vurgulanan bu çaresizlik duygusunun, beste ve güfte arasında uyumu sağladığı görülmektedir. Aynı zamanda bestekâr, bu çaresizlik duygusunu hissettirmek için, Nihavend makamının alışılagelmiş seyrinin dışında, esere güçlüsü olan Nevâ civarından değil, "karar perdesi"[171] civarından başlamış ve eserin birinci bölümünü teşkil eden bu kısımda, ağırlıklı olarak Kürdî perdesinde kalışlarla, küçük üçlü aralığını sıkça kullanmıştır. Şayet bestekâr, esere makamın güçlüsü olan Nevâ civarından başlayıp, anlatıma güçlü etrafında devam etseydi, çaresizlik ve hüzün hissini bu denli etkili tasvir edemeyebilirdi.

5.B.d

Eserin ikinci bölümünü;

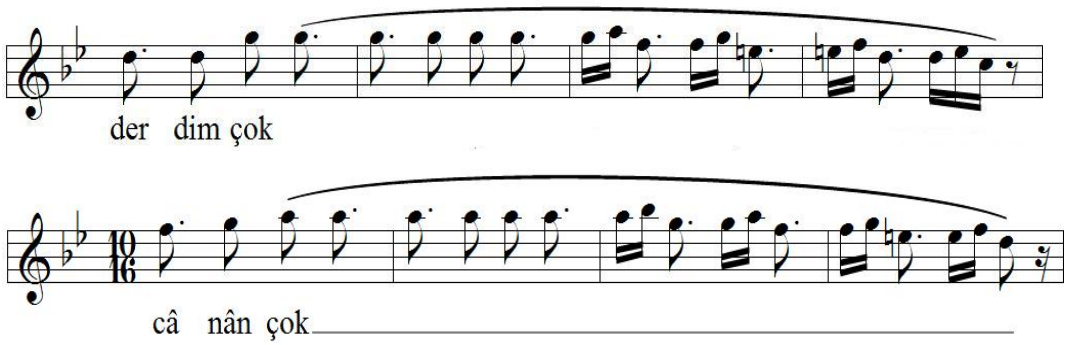
Derdim çok, dermânım yok
Cânân çok, cânanım yok
Onsuz adım sanım yok
Bu ayrılık bitmiyor

dizeleri oluşturmaktadır. Bestekâr, "derdim çok" kısmında tizlere yönelerek, serzeniş ve isyan duygularıyla beraber, tizlerde kurduğu otuzbeş birim zamanlık ezgiyle, "çok" kelimesinin mânâsına vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda, bu ezgi, "çok" kelimesini içinde barındıran "dert" sözcüğünü de anlatmaktadır. Bu yönden bakıldığında, bu eserde olduğu gibi, birçok eserinde uzun uzun cümlelerle karşımıza çıkan "dert" sözü için, Kaynak'ın geleneğini bozmadığı söylenilebilir. Fakat burada asıl mesele, derdin hissiyatından ziyade, derdin niceliği, çokluğudur. Bu sebepten dolayı, bestekârın, daha ağırlıklı olarak "çok" sözcüğüne vurgu yaptığı anlaşılmaktadır

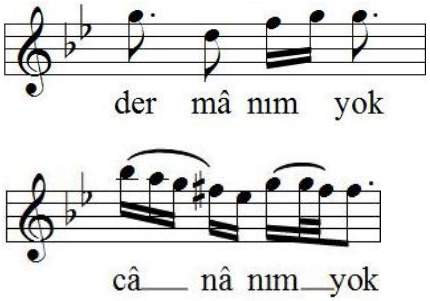
[171] **Karar perdesi:** Makamların birinci dereceleri olup, makamlar bu perde üzerinde son bulurlar.

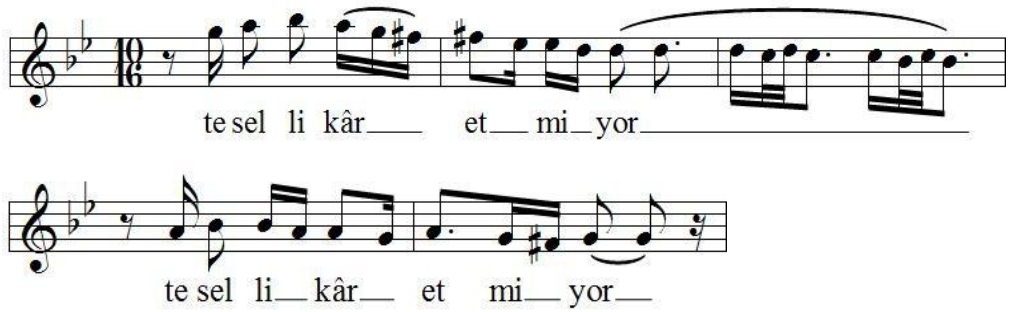
5.B.e

"Derdim çok" cümlesinin bestekârca, ne kadar coşkunluk, taşkınlık ifade ettiği, göze ve kulağa bir mânâ zenginliği içinde sunulmuştur. Bu güçlü anlatımın hemen ardından gelen "dermânım yok" cümlesinin sonunda, Gerdâniye'de üç birim zamanlık kısacık bir kalış yapan bestekâr, bu kalışla, hem "yok" kelimesinin müzik diliyle bütünlüğünü, hem de "yok" sözcüğünün zıttı olarak uzun mûsikî cümleleriyle bestelenen "çok" anlatımının kuvvetlendirilmesini sağlanmıştır.

5.B.f



"Derdim çok, dermânım yok" cümlesinden sonra karşımıza çıkan "cânân çok, cânânım yok" mısra'ında görülen "çok" sözcüğü için kurulan ezgi hiç de farklı değildir. Hatta kelime, Muhayyer perdesinde birebir aynı tartımda ve aynı değerde ifadelendirilmiştir. Bu simetrik kullanımla, bestekârın kelimelerin beste ve güftedeki uyumuna verdiği önem bir kez daha görülmektedir.

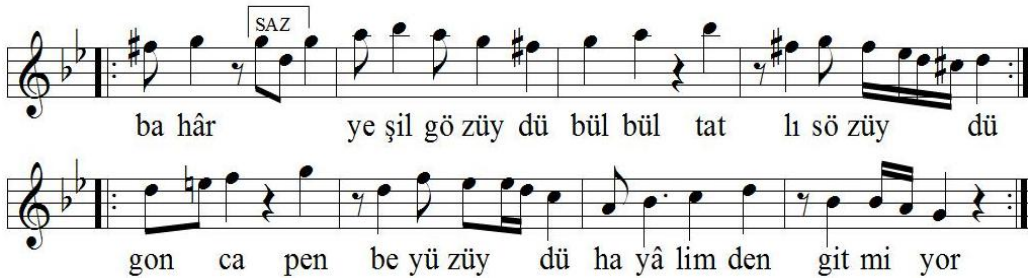
5.B.g

"Cânânım yok" sözünde Eviç perdesinde üç birim zamanlık kalışla görülen "yok" sözcüğünün vurgusu, yine "dermânım yok" anlatımıyla birebir aynı değerde ve tartımda kullanılmıştır. Bestekârın, "canânım yok" cümlesinin anlatımı için, Eviç perdesinde kalmayı tercih etmesi, dikkatten kaçırılmaması gereken bir durumdur. Sevgilisinin yokluğu karşısında güçsüz ve sıkıntılı duruma düşen şâirin bu ezikliğini, melodik olarak anlatmak için bestekâr, Eviç perdesinde asma kalış yapmıştır. Aynı zamanda Nevâ'da Hicaz geçkisine hazırlık yapan bestekâr, Eviç'teki bu çeşnisiz kalışla, duyguyu güçlendirmiş, söz ile ezgiyi bütünleştirmiştir.

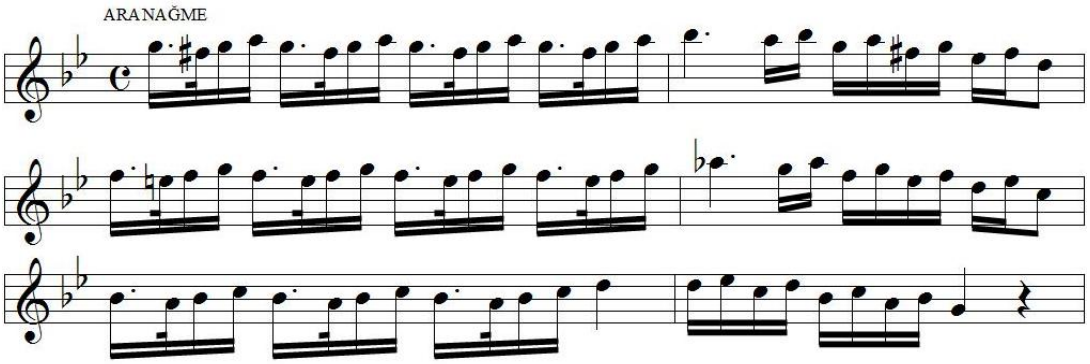
5.B.h

Eserin ikinci bölümünün son mısra'ını oluşturan "tesellî kâr etmiyor" cümlesi, uzun ezgilerle anlatılmıştır. Sesler Gerdâniye'den, makâmın üçüncü derecesi olan Kürdî perdesine doğru pestleştirilerek, bu perdede yapılan çeşnisiz kalışla, avutmak için söylenen sözlerin fayda sağlamadığı ve bu sebeple oluşan umutsuzluk duygusu tasvir edilmiştir. Bestekârın, olumsuzluk ifade eden kelime ve cümleler için, çoğunlukla melodileri pest perdelerde kurduğu, makamın üçüncü derecesinde yaptığı kalışlarla küçük üçlü aralığını vurgulayarak, bu anlamları mûsikî diliyle anlattığı söylenilebilir.

5.B.ı

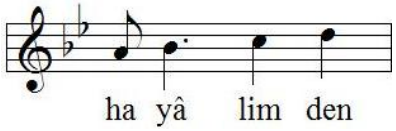
Güftenin ve bestenin üçüncü bölümü olan;

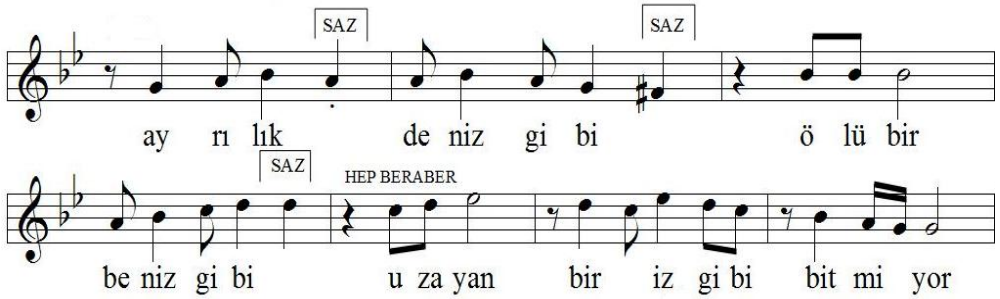
Bahar yeşil gözüydü
Bülbül tatlı sözüydü
Gonce pembe yüzüydü
Hayâlimden gitmiyor

sözlerinin diğer bütün bölümlere göre farklı bir anlamı vardır. Bütün olumsuzluklar içinde, geçmişte sevgiliyle geçirilen günleri hatırlayan şâir, sevgiliye dair güzellikleri *mûsikî sanatının en etkili ifadesi olan mübalağa sanatı*[172] ile sıralamış ve o günlere özlemini dile getirmiştir bu bölümde.

Bestekâr, edebî olarak farklı bir ifadesi olan bu bölüm için, ezgi olarak da farklılık yaratmak ve mübalağalı söyleyişe sahip olan bu bölümü, diğer bölümlerden ayırmak amacıyla usûlü değiştirmiş, üçüncü bölümde Rast'ta karar eden melodiyi bir oktav atlayarak Gerdâniye'den başlatmıştır. Bu bir oktavlık atlamayla ezgi, önceki iki bölümün "ayrılık" anlatımından sıyırılıp, baharın coşkusunu, cıvıltısını ortaya koymaktadır.



[172] Güldaş, a.g.e., s. 225

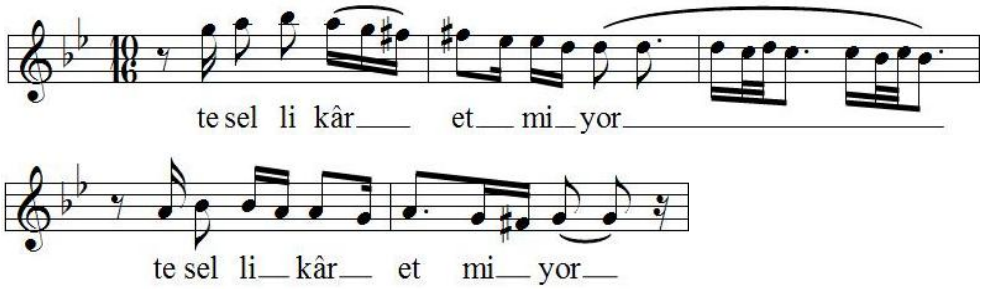
Bu coşkuyu yaratmak, sevgiliyle geçirilen günlere benzetme yapılan “bahar” mevsimini anlatmak için, Sofyan(4/4) usûlü ile birlikte her ölçüde 16’lık değerde nota birimlerinden oluşan sekilemelerden[173] örülmüş bir aranağme kullanılmıştır. Ritmik yapıdaki bu aranağme, sözlerden önce baharın neşesini, kuşların cıvıltısını esere taşımıştır. Eserin başında, "durak”[174] (Rast) perdesi üzerinde meydana getirilen aranağme ile bu bölüm için tiz durak (Gerdâniye) perdesinde yazılan aranağme arasındaki tezatlık, sözlü kısımlar arasında görülen mânâ farkıyla paralellik göstermektedir.[175] Bu tezatlık, bir oktavlık atlamayla vurgulanmıştır. Her iki aranağme de kendinden sonra gelen sözlerin konusunu vurgular niteliktedir.

Bahârın gelişiyle beraber, bülbüllerin neşe içinde cıvıltılarını işittiğimiz, rengarenk açan çiçekleri, kurumuş dalların yeşilin her tonuyla süslenişini gördüğümüz bu bölümde, neşeyle ve mutlulukla başlayan nağmelerin, üçüncü mısradan itibaren tekrar hüzün duygusuna doğru seyri, dikkati çekmektedir. Özellikle, “hâyal” sözcüğünde, makamın üçüncü derecesi üzerinde yapılan kalış ve “gitmiyor” kelimesiyle Kürdî’de pekiştirilen küçük üçlü aralığı, “hüzün ve ayrılık” duygusunun yeniden yakalanmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda dördüncü bölüme hazırlık yapılan bu geçişle, şâîrin hatıralardan ve hayallerinden sıyrılıp, gerçeğe dönüşü, notalarla resmedilmiştir.

5.B.i

[173] Akdoğu, a.g.e., s. 19
[174] **Durak:** Karar perdesidir.
[175] Bkz. İncelenen eser, 5.A.b, s. 98

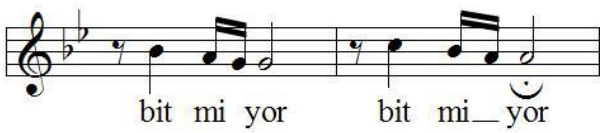
Ayrılık deniz gibi
Ölü bir beniz gibi
Uzayan bir iz gibi
Bitmiyor, bitmiyor…

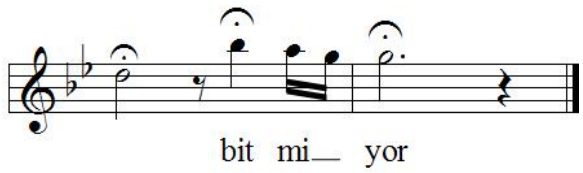
dizeleri, güftenin dördüncü ve son kısmını oluşturmaktadır. Burada güftekâr "ayrılığı", süreç olarak, "ölüme ve uzayan bir iz"e benzetmiş, bu sürecin bir türlü bitmeyişinden dert yanmıştır. Melodide ve sözcüklerin anlatımında serbestlik yaratmak için kullanılan puandorglar, usûlün doğal olarak ağırlaşmasını sağlamış, birbirine benzetilen bu sözcükler arasındaki "bitmek bilmeyen sürecin", besteyle uyumunda önemli bir rol oynamıştır.

5.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum

5.C.a

"Tesellî kâr etmiyor" sözündeki, umutsuzluk duygusunun pekiştirilmesi açısından, cümle tekrar edilmiştir. Bu şekilde kuvvetlendirilen anlam, melodinin durak perdesi olan Rast'ta karar etmesiyle tamamlanmıştır.

5.C.b

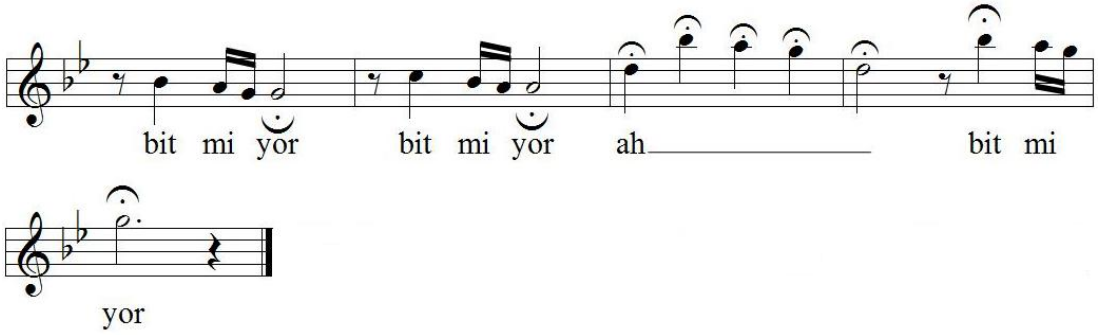
a)

b)



Bestekâr, eserin sonunda güftede iki defa yinelenen “bitmiyor” kelimesinden sonra, bir defa daha tekrarladığı sözcükle hem görsel hem de işitsel bir bütünlük kurmuştur. Eserin karar perdesinin aksine, tiz durak olan Gerdâniye’de sona ermesi, birçok eserde solistler tarafından bir maharet gösterisi olarak uygulanan, ancak teorikte sıkça karşılaşılmayan bir durumdur. Sâdeddin Kaynak’ın eseri geleneksel anlayışın dışında sonlandırmasının nedeni, “bitti ve bitmiyor” kelimelerinin tezat anlamlarını, bestede uygulama kaygısı olabilir. “Bitti” sözcüğü için seçilen Rast perdesine tam bir zıt anlam oluşturmak için düşünülebilecek ilk perde Gerdâniye’dir. Aynı zamanda bu perdeyle tizlerde kurulan melodi, “isyan” duygusuna çağrışım yapıldığını düşündürmektedir.

5.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum

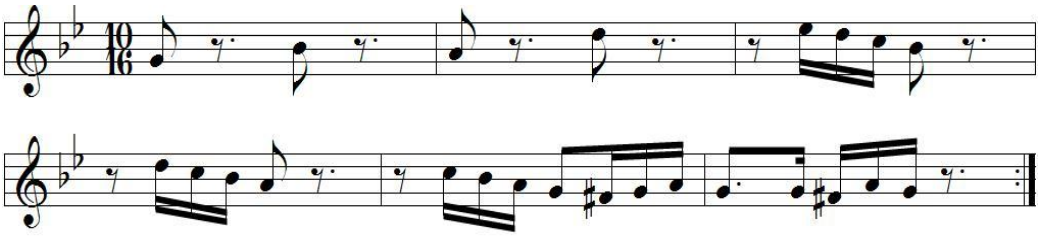
5.D.a



Eserin sadece bitiş cümlesinde, Kaynak’ın hiç vazgeçemediği “ah” terennümü görülmektedir. Son cümlede ayrılığın bitmediğine serzenişte bulunan şâirin söylemine ek olarak, “ah” terennümüyle beraber kullanılan “bitmiyor” sözcüğü, bestekârın şâirin isyanına katkısını öne çıkarmaktadır. Bestekâr puandorglarla vurguladığı “bitmiyor” sözcüklerinden sonra “ah” terennümüyle eser içinde bir iç çekiş meydana getirmiştir.

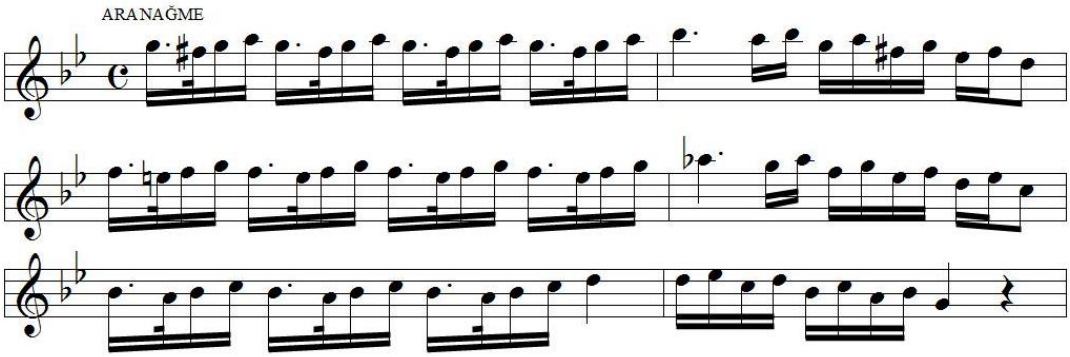
5.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum

5.E.a



Birinci bölümün başında görülen aranağme, güftenin sözlerine hazırlık mahiyetindedir. Hemen hemen Rast'ta Bûselik beşlisi içinde kurulan ve bu beşli içinde, makâmın üçüncü derecesi olan Kürdî perdesinin çokça bulunduğu aranağme, konusu "ayrılık" olan şiirin özetlendiği melodiler bütünü gibidir. Birinci bölümün sözlerinin, yine neredeyse Rast'ta Bûselik beşlisi içinde melodilendirilmesi, bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Ayrıca, hem aranağmede, hem de sözlü kısmın birinci bölümünde kullanılan "sus"lar, güfte ile besteyi anlamca bütünleştiren başka bir ayrıntıdır.

5.E.b



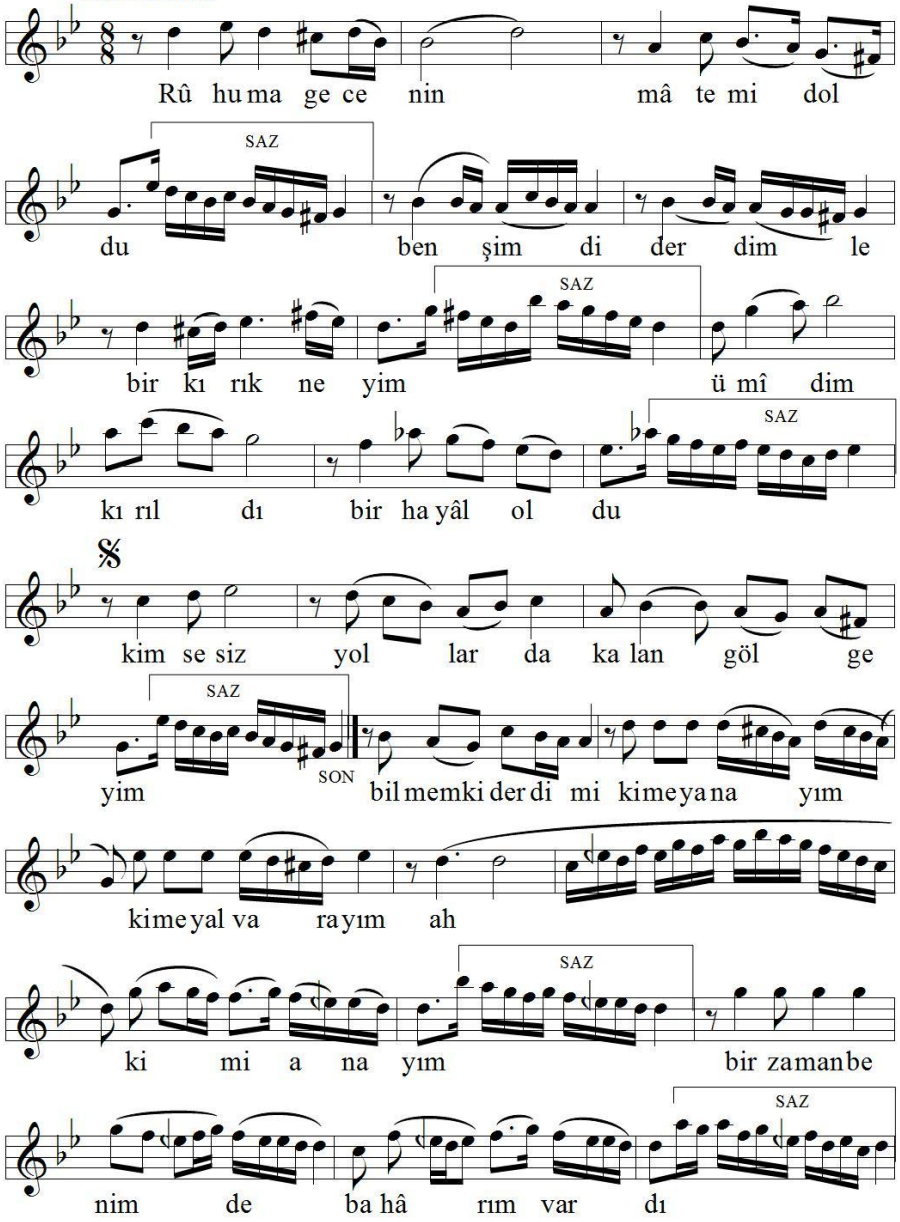
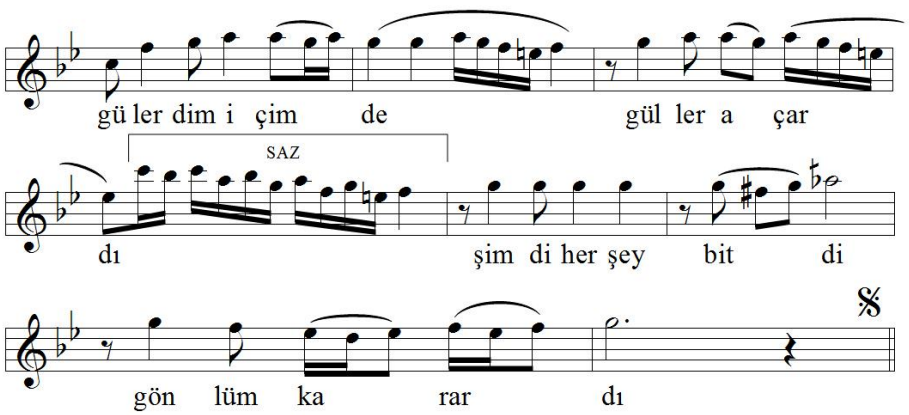
Eserin üçüncü bölümünü oluşturan "Bahâr yeşil gözüydü, bülbül tatlı sözüydü, gonce pembe yüzüydü, hayâlimden gitmiyor" mısralarının önünde yer alan aranağme, sözlerde hissedilen "bahar coşkusunu" anlatmak için, söze hazırlık niteliği taşımaktadır.[176] Şiirin diğer bütün sözlerine hakim olan "ayrılık" duygusuyla birlikte görülen Curcuna usûlü, bu aranağmeyle birlikte yerini Düyek usûlüne bırakarak, sözlerde yer alan farklı anlatıma dikkat çekme amacını düşündürmektedir. Coşkun bir ifadesi olan "Bahâr yeşil gözüydü, bülbül tatlı sözüydü, gonce pembe yüzüydü, hayâlimden gitmiyor" sözleri, aranağmesiyle birlikte Düyek usûlüne geçilerek

[176] Bkz. İncelenen eser, 5.B.ı, s. 106

anlatıldıktan sonra, devamında gelen mısraların bu usûlle devam etmemesi, bu düşüncenin kanıtı niteliğini taşımaktadır.

NİHÂVEND ŞARKI

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE: M. NÂFİZ IRMAK

USÛL: DÜYEK



6. DÜYEK USÛLÜNDE NİHAVEND ŞARKI

Söz: Mustafa Nafiz IRMAK

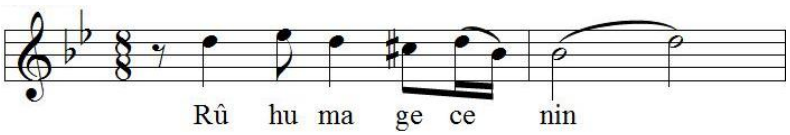
Rûhuma gecenin mâtemi doldu
Ben şimdi derdinle bir kırık neyim
Ümîdim kırıldı bir hayâl oldu
Kimsesiz yollarda kalan gölgeyim

Bilmem ki derdimi kime yanayım
Kime yalvarayım âh kimi anayım

Bir zaman benim de bahârım vardı
Gülerdim içimde güller açardı
Şimdi herşey bitti gönlüm karardı
Kimsesiz yollarda kalan gölgeyim

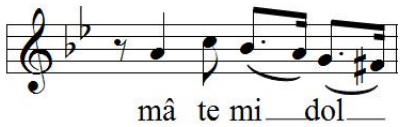
6.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

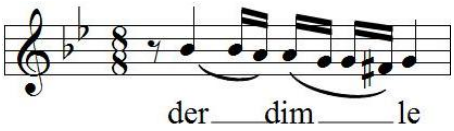
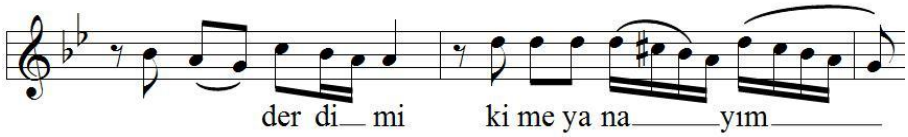
6.A.a



Esere Nihâvend makâmın özelliği olarak güçlü (Nevâ) perdesinden başlayan Kaynak, “gece” sözcüğünde, hemen ilk ölçüde Nîm Hicaz perdesini kullanmıştır. Bu

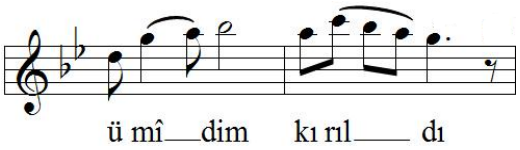
şekilde oluşan yerinde Nikriz geçkisiyle esere başlanması, yaygın bir durum değildir. Aynı zamanda Nîm Hicaz perdesiyle "gece" sözcüğünün ilk hecesinde bir "küçük ikili aralığı"[177] oluşturulmuştur. Bu aralıkla bestekârın, "gece" kavramının insanda uyandırdığı hüznü, ezgiye aktarmak ve böylece kelimenin anlamına dikkati çekmek istediği fikri uyanmaktadır.

6.A.b

İlk mısrada karşımıza çıkan "matem" sözcüğü, Dügâh'tan Çargâh perdesine atlayıştan sonra, son hecede Kürdî perdesinden yararlanılarak ifade edilmiştir. Gecenin üzerine çöken üzüntüsünü, hüznünü mâteme benzeten şâirin anlatımına karşılık, melodik olarak oluşturulan küçük üçlü aralığı ve özellikle Kürdî perdesinde kalışla, kelime ile ezginin uyumu sağlanmaya çalışılmıştır.

6.A.c

Bu eserde "dert" kelimesi iki defa karşımıza çıkmaktadır. ilkinde "derdinle" olarak görülen ve Kürdî perdesi üzerinde, küçük üçlü aralığı kullanılarak ifade edilen "dert" kelimesi, Sâdeddin Kaynak'ın incelen eserleri arasında sıkca görülmektedir. Genellikle uzun kalışlarla melodiye yansıyan sözcük, burada yedi birim zamanda ve bir ölçüde anlatılmıştır. Eserin bu bölümünde "dert" kelimesi, uzun cümlelerden ziyâde, küçük üçlü aralığın gücünden yararlanarak, "hüzün" ifadesiyle bütünleşmektedir.

[177] **Küçük ikili aralığı:** Türk Mûsikîsi'nde 4 ve 5 komalık aralıklar küçük ikili aralığı olarak adlandırılır.

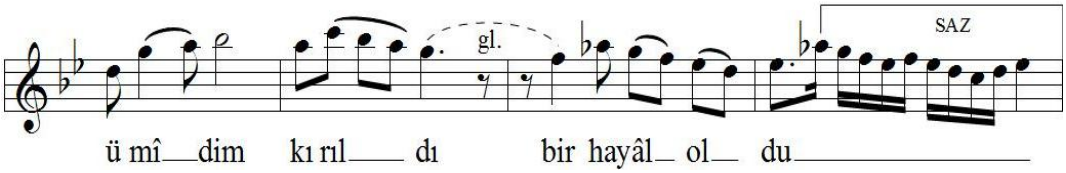
İkincisinde “Bilmem ki derdimi kime yanayım?” diyerek “dert yanan” şâirin duygularını, mûsikî lisânıyla anlatmak için bestekâr, “dert yanmak” kelimesinde 10 birim zaman kullanmış[178] ve güftedeki bu “serzeniş”i yerinde Nikriz geçkisiyle pekiştirmiştir.

6.A.d

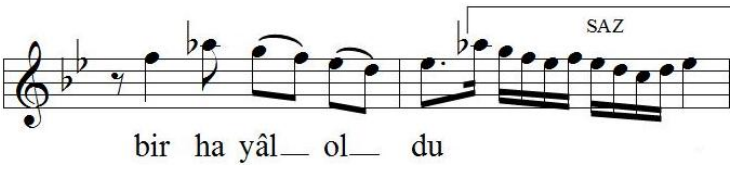


“Ümîdim kırıldı” sözünde “ümit” kelimesini, Nevâ’dan Dik Kürdi’ye tırmandırıp tiz perdelerde bir söyleyişle çarpıcı hale getiren bestekâr, “ümit” kelimesinin anlamına vurgu yapmıştır. Bu şekilde tizlerde kullanılan ezgiler, âşığın tamamen ümidini kaybetmediğini, hâlâ bir şansı olabileceğini anladığımız bir ifade oluşturmuştur.

6.A.e



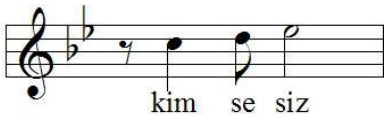
“Ümîdim kırıldı bir hayâl oldu” cümlesinde “kırıldı” sözcüğünün, son hecesinde Gerdâniye üzerinde iki birim zamanlık kalıştan sonra, Acem perdesine düşüş, bağ işaretiyle “kırıldı” kelimesine vurgu yapmakla beraber, hayâl kelimesi için küçük üçlü aralığına hazırlık niteliğindedir.

6.A.f

Burada, Acem ve Dik Nîm Zirgüle perdelerinde oluşturulan küçük üçlü aralığıyla “hayâl” kelimesi, “bahâr bitti güz bitti” sözleriyle başlayan eserde de farklı

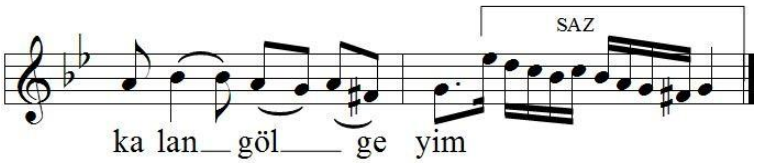
[178] Bkz. “Enginde yavaş yavaş” 1.A.c, s. 57, “Bingöllerden süzülürsün” 3.A.d., s. 57, Bahâr bitti güz bitti 5.B.d, s. 103

perdede ancak yine küçük üçlü vurgusuyla anlatılmaktadır.[179] Farklı eserlerde ve değişik perdelerde, aynı mânâda olan kelimelerin aynı ifadeyle yakalaması, bestekârın incelenen yönünün belirginleşmesi açısından önem arz etmektedir.

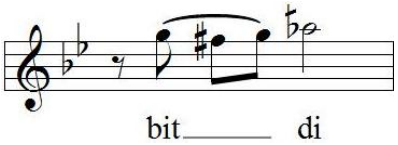
6.A.g



"Kimsesiz yollar" ifadesinde "kimsesiz" kelimesinin anlatımında kullanılan Çargâh üzerinde küçük üçlü aralığı, yalnızlık ve hüzün duygularını hissettirerek kullanılmış, böylece mânâya melodik derinlik kazandırılmıştır. Sâdeddin Kaynak'ın incelenen eserlerinde pek sık karşımıza çıkan "hüzün, yalnızlık, ayrılık, karanlık vb. " duygular, çoğunlukla küçük üçlü aralığı kullanılarak ezgilendirilmiştir.

6.A.h

"Kalan" sözcüğünün ikinci hecesinde, Nihâvend makamının üçüncü derecesi alınarak, Rast'ta küçük üçlü aralığı ile hazırlık yapılan "gölge" kelimesi, karar perdesine doğru pestleşen "dingin" söylemiyle, söz ile mûsikî arasında uyum bakımından dikkat çekmektedir. Farklı makamlarda, farklı perdelerde karşılaşılan ve "gölge" kelimesini ifade eden melodik cümleler, Kaynak'ın eserlerinde çoğunlukla pest bölgede ve küçük üçlü aralığıyla kurulmaktadır.[180]

6.A.ı



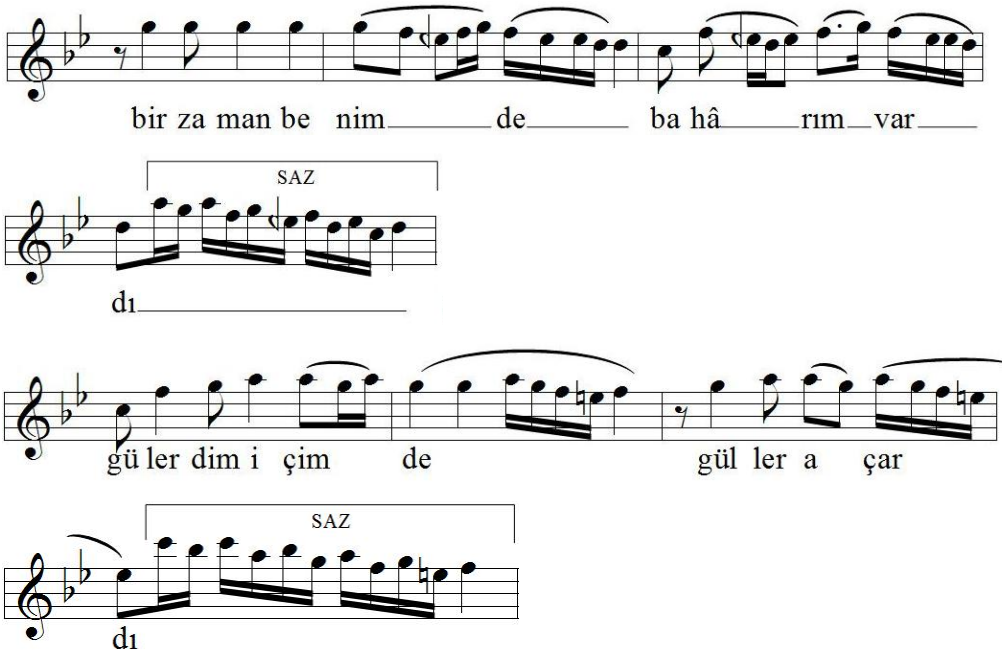
"Bitti" sözcüğünün geçtiği cümleden önce, 12 ölçü işlenen Uşşak geçkisinden, birdenbire Eviç ve Dik Nîm Zirgüle perdelerini alarak, küçük üçlü

[179] Bkz. "Bahâr bitti güz bitti", 5.B.ı, s. 106
[180] Bkz. "Enginde yavaş yavaş", 1.B.c, s. 58 "Kalplerden dudaklara", 4.A.c., s. 89

aralığı oluşturulması, kelimenin anlamına vurgu amaçlı olduğunu göstermektedir. Daha sonra, eserin devamında çeşni niteliğindeki bu perdelerin görülmeyişi, bu fikrin kanıtı mahiyetindedir. "Bitti" kelimesinin "Bahâr bitti güz bitti" eserinde uygulanışıyla benzeşmesi de ilgi çekici bir başka özelliktir.[181]

6.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

6.B.a



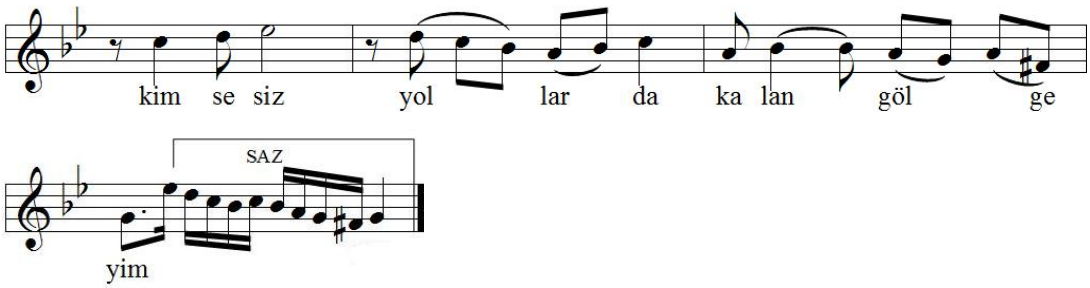
Bir zaman benim de bahârım vardı
Gülerdim içimde güller açardı

mısraları için, ilk cümlede şâirin "geçmiş güzel günlerine" benzetme yaptığı "bahâr" temasından dolayı tiz durak (Gerdâniye) perdesine yönelen bestekâr, "bir zaman" sözünün "buruk bir sevinç" ifadesi olarak cümleyi Nevâ'da Uşşak'lı kalışla anlatmıştır. "Gülerdim içimde güller açardı" sözüyle, daha tiz perdelerde seyreden melodi, Uşşak'lı devam eden kalışın etkisiyle, yine o buruk söylemden kurtulamamıştır. Özellikle sözlerden sonra söylemin devâm ettiği saz paylarında, simetrik olarak uygulanan onaltılık tartımların ilkinde Muhayyer'den Nevâ'ya,

[181] Bkz. "Bahâr bitti güz bitti", 5.A.b., s. 98

ikincisinde de Tiz Çargâh'tan Acem perdesine kadar 3'lü atlamalarla oluşturulan "neşe" duygusu, yine Uşşak geçkisiyle gölgelenmiştir.

6.B.b



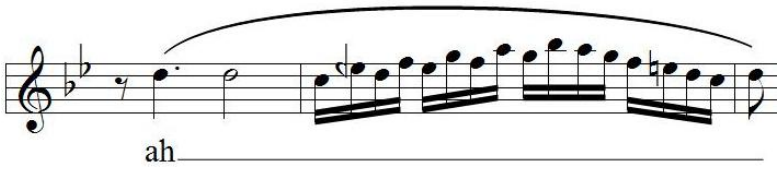
Şiirde ilk dörtlüğün son mısra'ı olarak görülen "Kimsesiz yollarda kalan gölgeyim" cümlesi, aynı zamanda şiirin son cümlesini de teşkil etmektedir. "Senyo" işaretiyle aynı melodiye yönlendirilen cümle, şiirdeki var olan anlam bütünlüğünü şarkıda da sağlaması açısından önemlidir. Burada serbest bir form anlayışıyla eserini oluşturan bestekârın, bu bölümü "nakarat" olarak düşündüğü söylenilebilir.

6.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eser içinde sözlerde yineleme görülmemektedir.

6.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

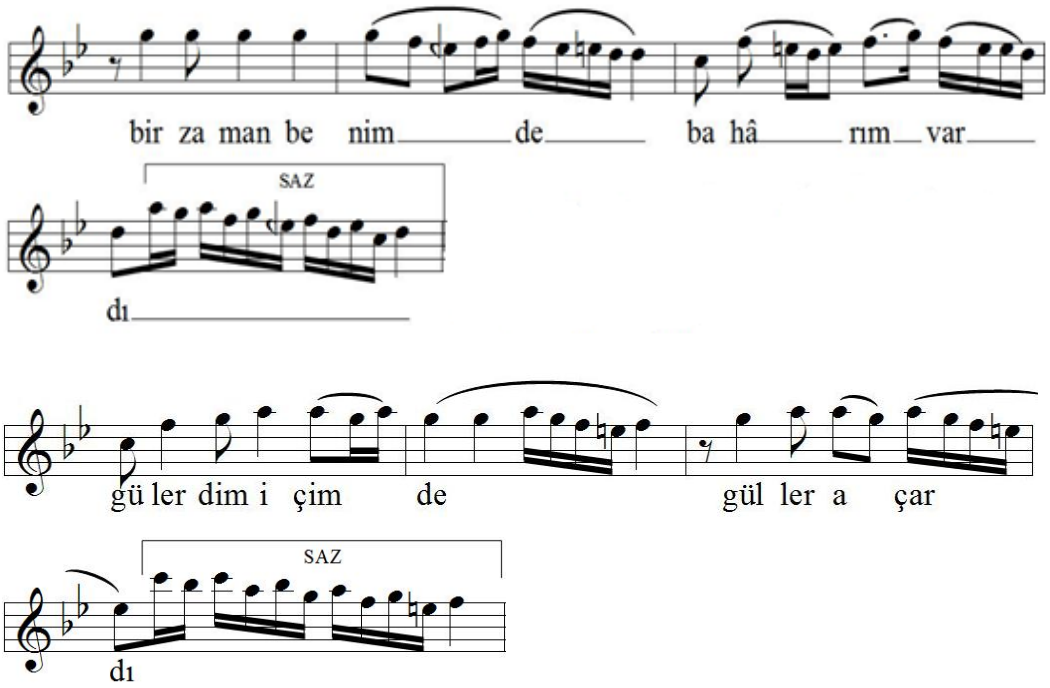
6.D.a



Kaynak, derin bir "âh" çeker gibi, iki ölçüden fazla sürede ve on altı birim zamanda anlattığı terennümü, Nevâ perdesinden başlatıp, Uşşak geçkisiyle yine Nevâ perdesinde sonlandırmıştır. Bu Uşşak geçkisi, ah çekişle bütünleşen bir melodik söylem oluşturmuştur.

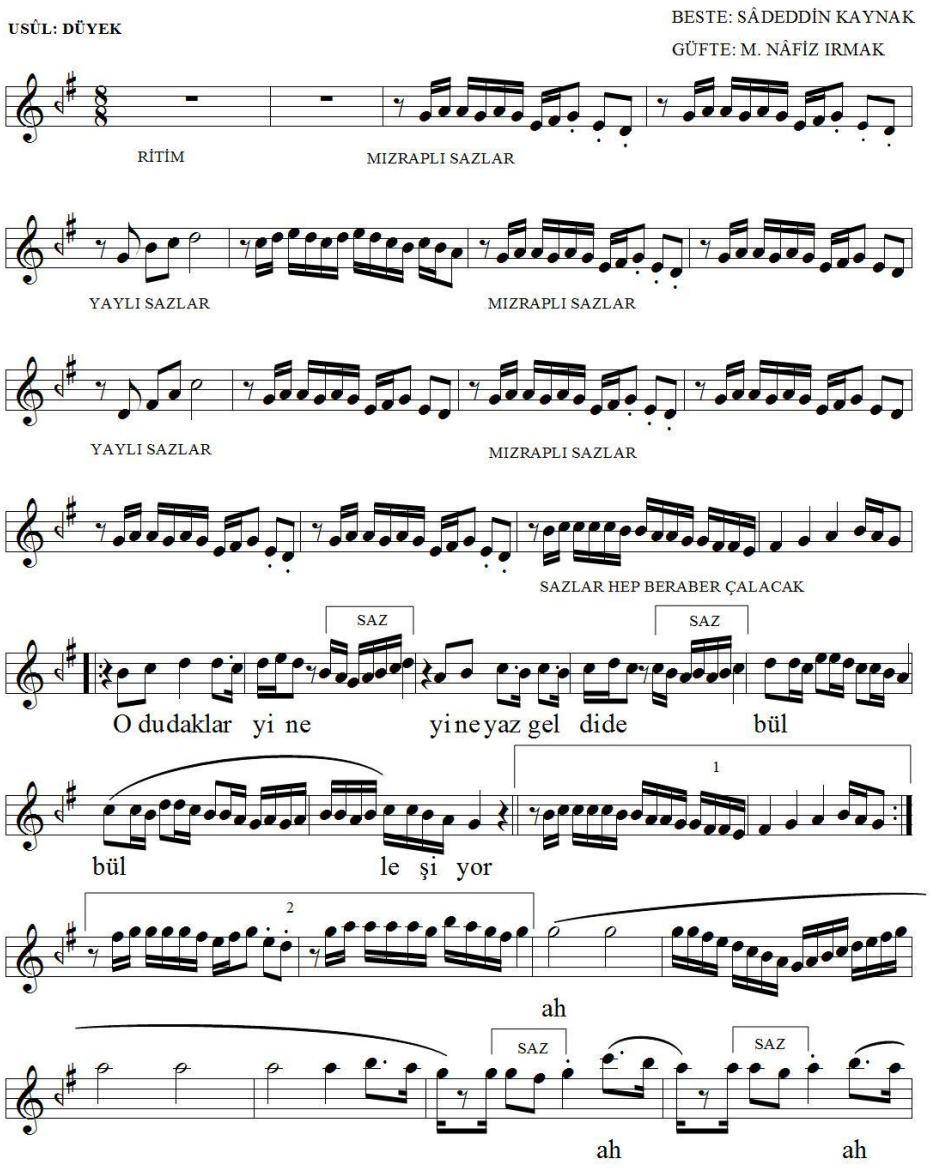
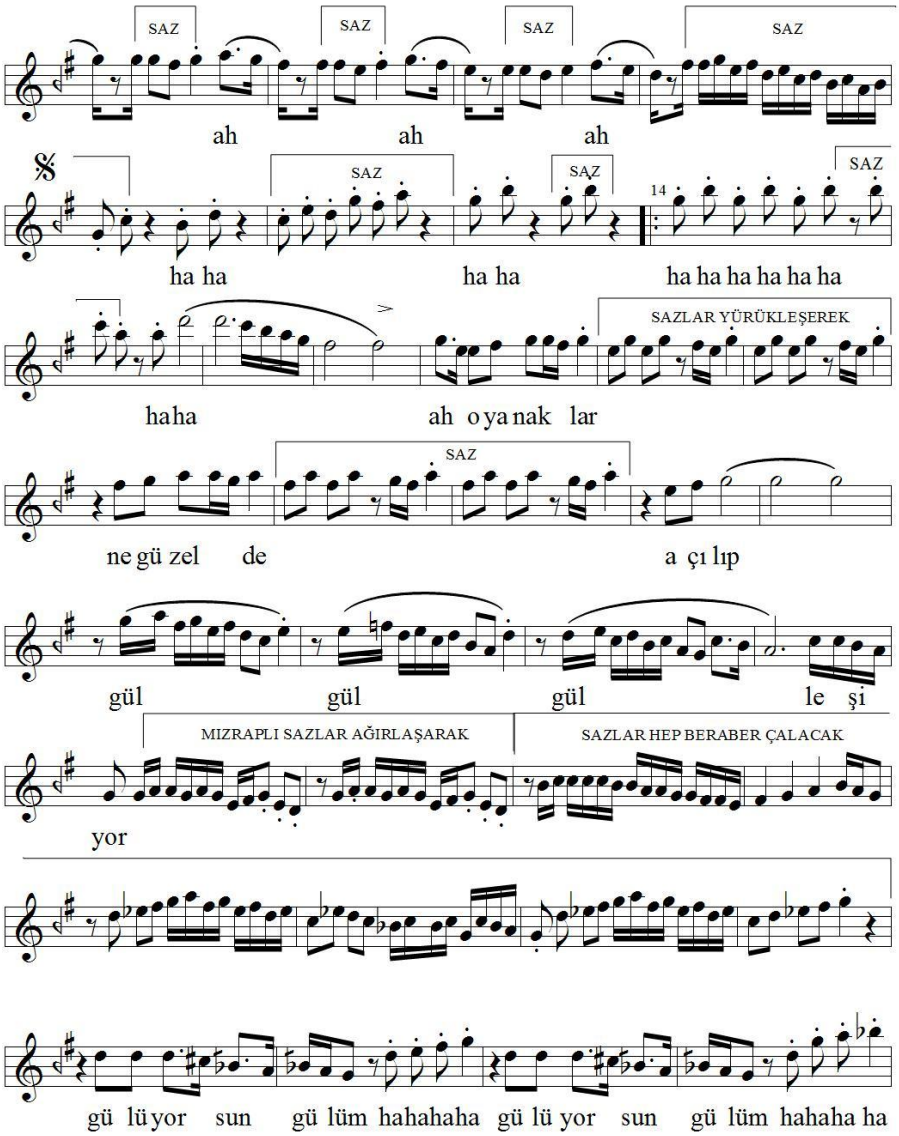
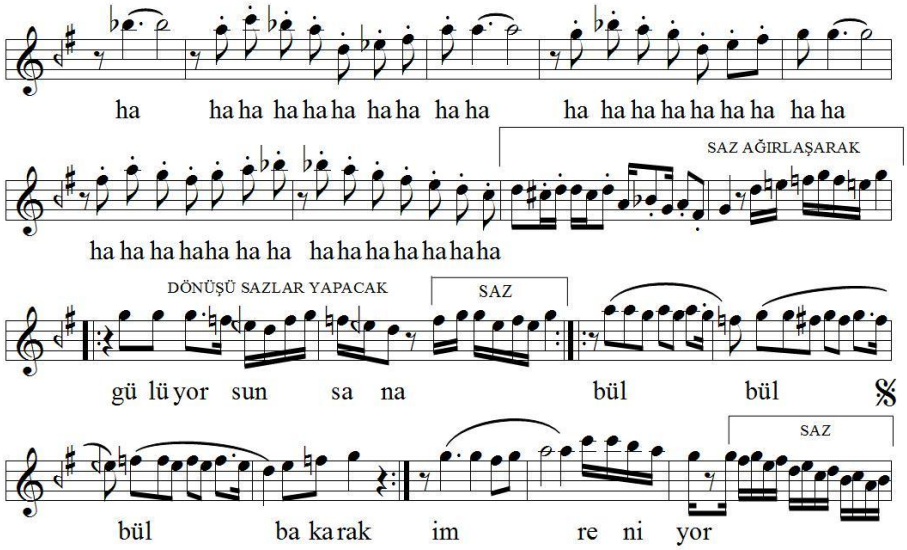
6.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum:

6.E.a



Bir zaman benim de bahârım vardı
Gülerdim içimde güller açardı

sözlerinde, geçmiş günlerin hatırlanışıyla notaya aktarılan "neşe", onaltılık tartımlar oluşturularak, ilk sözün ardından Muhayyerden Nevâ'ya, ikinci sözden sonra da Tiz Çargâh'tan Acem'e olmak üzere üçlü atlamalarla saz paylarında devam ettirilmiştir.

RAST ŞARKI

USÛL: DÜYEK
BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE: M. NÂFİZ IRMAK
RİTİM
MIZRAPLI SAZLAR
YAYLI SAZLAR
MIZRAPLI SAZLAR
YAYLI SAZLAR
MIZRAPLI SAZLAR
SAZLAR HEP BERABER ÇALACAK
SAZ
SAZ
O dudaklar yi ne yineyaz gel dide bül
1
bül le şi yor
2
ah
SAZ
SAZ
ah
ah

SAZ
SAZ
SAZ
SAZ
ah ah ah
SAZ
SAZ
SAZ
14
ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha
SAZLAR YÜRÜKLEŞEREK
haha ah o ya nak lar
SAZ
ne gü zel de a çı lıp
gül gül gül le şi
MIZRAPLI SAZLAR AĞIRLAŞARAK
SAZLAR HEP BERABER ÇALACAK
yor
gü lü yor sun gü lüm hahahaha gü lü yor sun gü lüm hahaha ha

7. DÜYEK USÛLÜNDE RAST[182] ŞARKI

Söz: Mustafa Nafiz IRMAK

O dudaklar yine (yine) yaz geldi de bülbülleşiyor

(Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah)

(Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha)

(Ah) O yanaklar ne güzel de açılıp (gül gül) gülleşiyor

Gülüyorsun gülüm (gülüyorsun gülüm)

Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Gülüyorsun, sana bülbül bakarak imreniyor

(Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha)

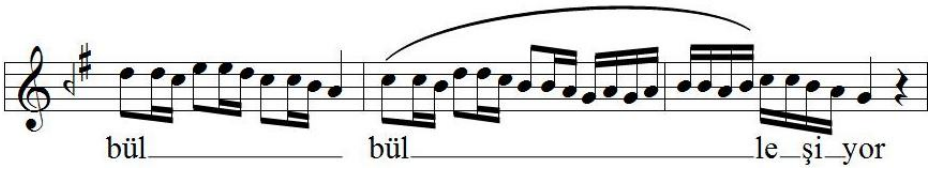
(Ah) O yanaklar ne güzel de açılıp (gül gül) gülleşiyor

[182] Rast makamı, yerinde Rast 5'lisine, Nevâ'da Rast 4'lüsünün eklenmesiyle oluşmuş, basit makamlarımızdandır. Güçlüsü Nevâ, tiz durağı Gerdâniye perdesidir. Çıkıcı bir makam olan Rast, pest bölgede, Yegâh'ta simetrik şekilde genişleme yapar.
Makam, zarif bir ihtişam, belâgat ifade eder. (Öztuna, "Bü…", c.II, s. 213
Sâdeddin Kaynak Rast makamında 46 tane eser bestelemiştir. En çok beste yaptığı altıncı makamdır.

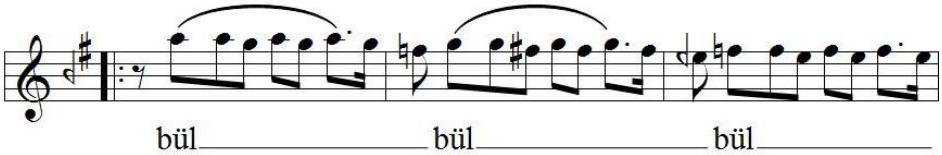
7.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

7.A.a

a)



b)



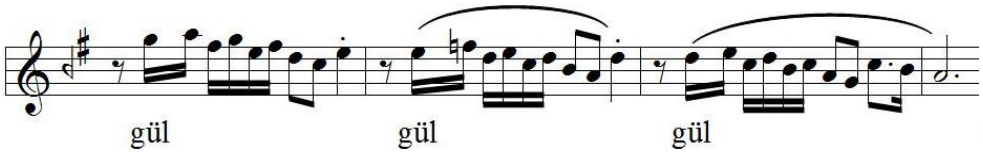
"Bülbül" sözcüğü, güftede ilk ve son mısrada olmak üzere, iki defa geçmektedir. İlkinde şâir, "O dudaklar yine yaz geldi de bülbülleşiyor" diyerek, sevgilinin gülüşünü ve konuşmasını "bülbül"e benzetirken, son mısrada "Gülüyorsun, sana bülbül bakarak imreniyor" sözüyle, "bülbül"ü gerçek mânâda kullanmıştır.

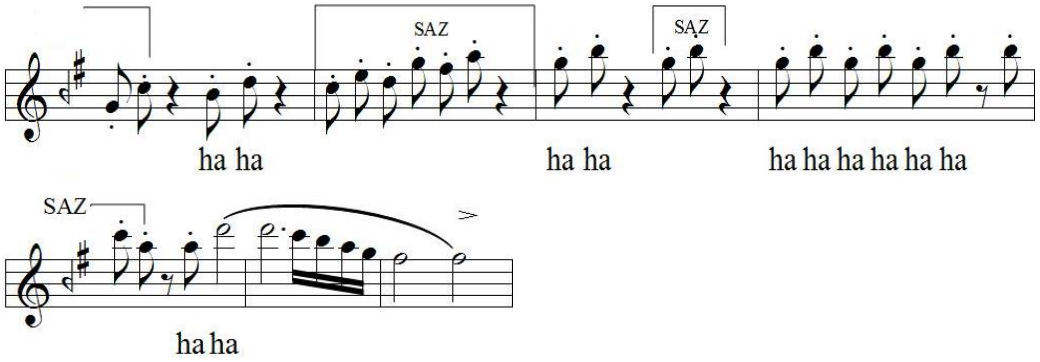
Bestekâr, ilk "bülbül" kelimesinde, "bülbül kuşunun" ötüşünü andırması bakımıdan, bir sekizlik, iki onaltılıktan oluşan nota tartımını altı defa tekrarlamış, daha sonra, üç defa ardı ardına dörderli onaltılık nota birimlerini kullanarak nağmeleri daha çarpmalı hale getirmiştir. Bu sâyede, "bülbül"ün önce uzun uzun, sonra sıklaşan nağmeleri, bir bakıma notayla buluşmuştur.

"Gülüyorsun, sana bülbül bakarak imreniyor" sözüyle, sevgilinin bülbülleri kıskandıran kahkahalarının anlatıldığı güftenin bu kısmında "bülbül" kelimesi, tizlerde ve uzun melodilerle anlatılarak kelimenin anlamıyla örtüşmesi amaçlanmıştır.

Her iki "bülbül" sözcüğünün de üç ölçülük zamanda anlatılması dikkati çeken bir ayrıntıdır.

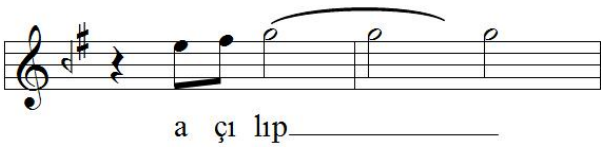
7.A.b

a)

b)



"O yanaklar ne güzel de açılıp gülleşiyor" cümlesinde, "gülleşiyor" kelimesi "tevriye sanatı" [183] yoluyla hem "gülmek", hem de bülbülün mâşûku olan ve bunun yanında, yanağın benzetme unsuru olarak kullanılan "gül" çiçeğini kastetmektedir. Aynı zamanda bestekâr tarafından "gül" sözcüğünün üç kez tekrarlanması ve bu mısraya "ha ha ha" terennümleriyle hazırlık yapılması, bestekârın da anlamı hem "gül", hem de "gülmek" mânâlarıyla vurgulandığını bir göstergesidir. "Gülleşiyor" sözünde, "bülbül" kelimesinde kullanılan benzer melodik tartımların görülmesi, birbirine benzetme yapılan bu iki kelimenin, bu yönüyle belirtilmesi açısından önemlidir.

7.A.c

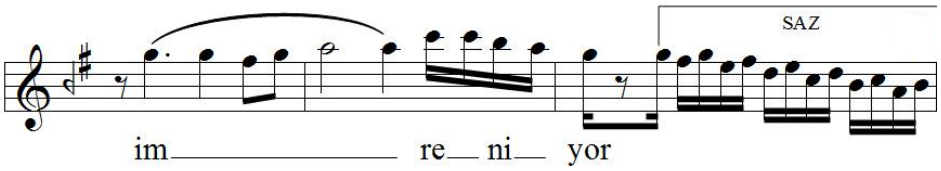


"O yanaklar ne güzel de açılıp, gülleşiyor" cümlesinde görülen "açılmak" kelimesinde, mânâ ile ezgiyi bütünleştirmek maksadıyla bestekâr, Hüseynî perdesinden başlayarak Gerdâniye perdesine çıkmıştır. Arada Eviç perdesini de

[183] **Tevriye sanatı:** Edebî bir sanat olan tevriye, iki ya da ikiden artık anlamı olan bir sözcüğü, bir dize ya da beyit içinde yakın anlamını söyleyip, uzak anlamını kastetmektir.

kullanarak tize doğru kademeli bir seyirle, anlamın melodik olarak sağlandığı görülmektedir.

7.A.d



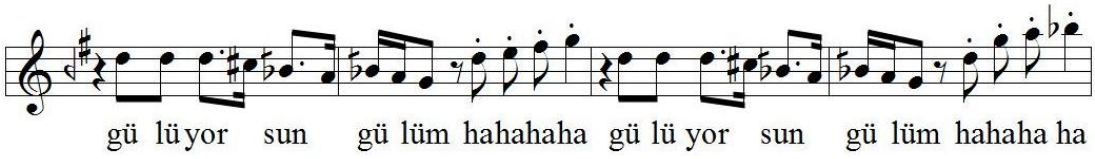
Bülbülün sevgilinin gülüşüne gıpta etmesinin ifade edildiği "imrenmek" sözcüğü, eserde uzun seslerle ve tizlerde bir kullanımla görülmektedir. "Bülbül" anlatımının devam ettiği "Gülüyorsun, sana bülbül bakarak imreniyor" cümlesinde, "imrenmek" sözcüğünün, sonunda kullanılan onaltılık tartım, "bülbül" anlatımının, güfte ve beste yönünden tamamlayıcısı olarak görülmektedir.

7.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde cümle olarak bestenmiş bir kısım görülmemektedir.

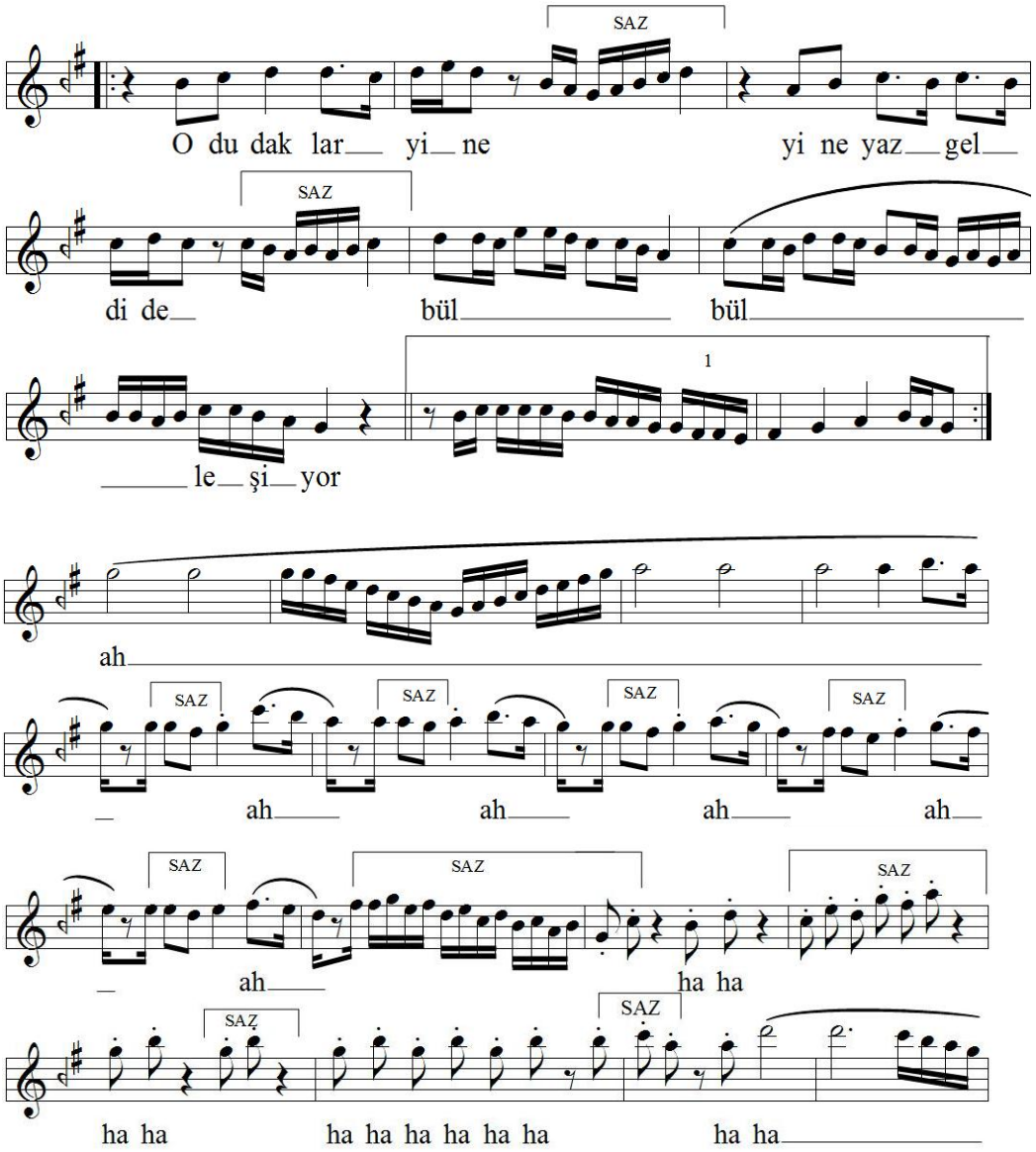
7.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

7.C.a

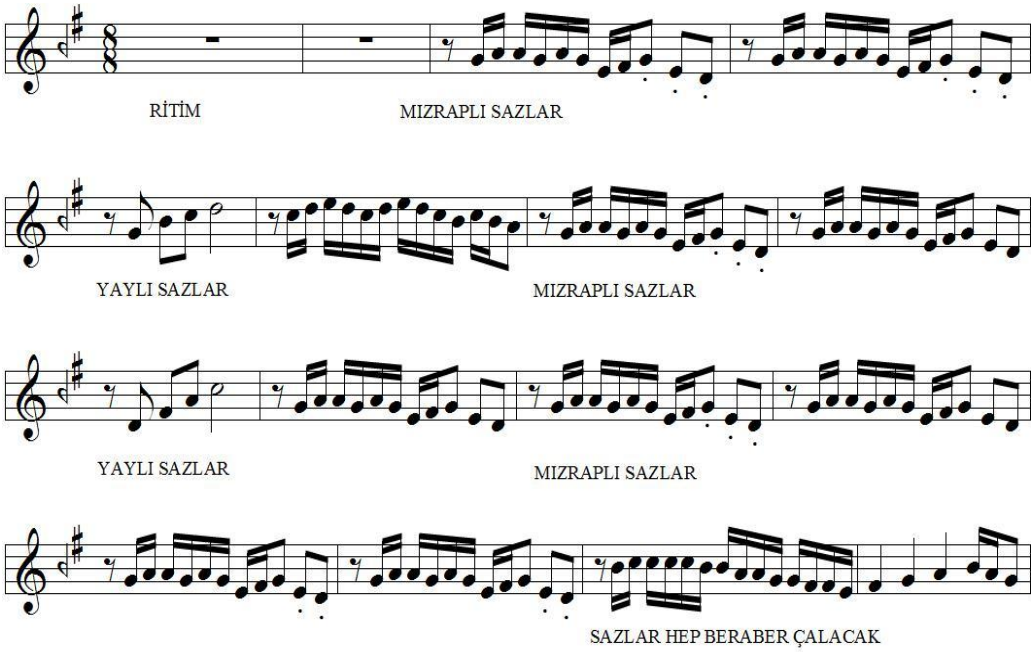


"Gülüyorsun gülüm" sözü, bestekâr tarafından bir kez daha tekrar edilmiştir. Her iki kullanımda da sözün ardında görülen "ha ha" terennümleriyle eylem, sözel olarak seslendirilmiştir. Terennümlerle bütünleşen söz, iki seferde de yerinde Nikriz geçkisiyle anlatıldıktan sonra, tiz bölgeye seyretmektedir. Tizlere doğru oluşturulan bu seyirle, gülmek eyleminin neşeli ifadesi, melodik olarak ifadelendirilmek istenmiş olabilir. Ayrıca sözün iki kez tekrarıyla, anlatım kuvvetlendirilmiştir.

7.D Terennümler ve Melodi Arasındaki Uyum

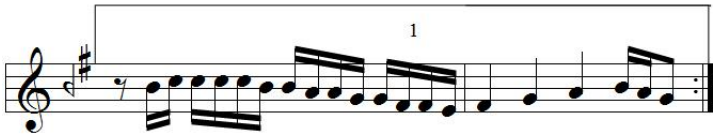
7.D.a

"O dudaklar yine yaz geldi de bülbülleşiyor" cümlesinde "bülbülleşiyor" söylemiyle güftede tasvir edilen sevgilinin konuşmalarını ve gülüşünü anlatmak için bestekâr, "ah" ve "ha ha" terennümleri kullanmıştır. Bu terennümlerde görülen gerek uzun kalışlar, gerek onaltılık nota tartımları ve gerekse tiz perdelerde kullanılan melodilerle, baharın gelişini müjdeleyen "bülbülün nağmeleri" kimi zaman sevgilinin konuşması, kimi zaman da şen kahkahaları olarak seslendirilmiştir.

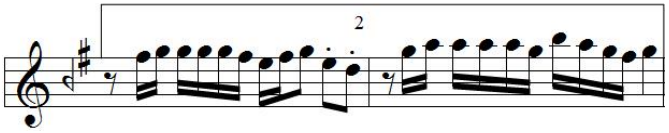
7.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum

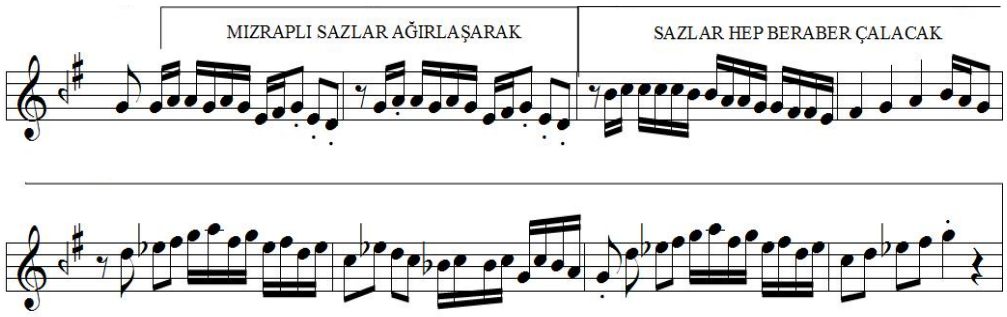
7.E.a

Yaz mevsiminin gelişi ve bu sebeple hissedilen sevinç ve neşe duygularının konu edildiği şiirin, aranağmeyle takdimini yapan Sâdeddin Kaynak, makamın durak sesi üzerine kurduğu ritmik ve neşeli melodilerle, eserin söz kısmında görülen anlama hazırlık yapmıştır. Aranağme içindeki hemen her ölçüde sıkça kullandığı onaltılık birim zamandaki notalarla, ritmik ve neşeli yapının sağlandığı görülmektedir.

7.E.b

a)



b)

c)

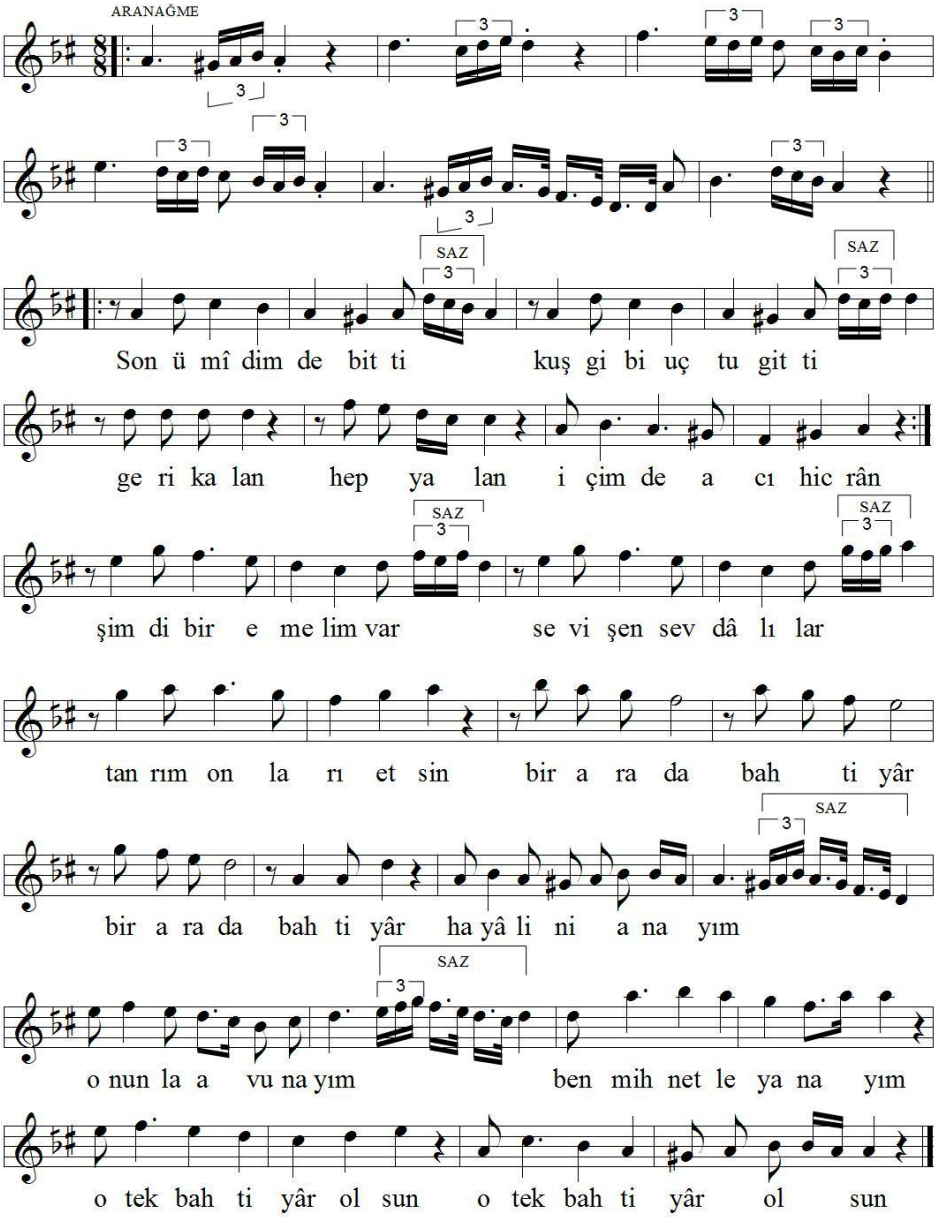


Güfte aralarında kullanılan, dinleyen ve okuyan kişileri dinlendirme amacı taşıyan saz paylarında, eserin aranağmesinde olduğu gibi, anlama uygun ezgiler dikkati çekmektedir. Hemen her saz payında görülen on altı birim zamanlık notalarla kurulan melodiler, anlamda var olan sevinç ve neşe ifadesini sağlamakta, büyük oranda etkili olduğunu düşündürmektedir.

HİCAZ ZİRGÜLE
ŞARKI

USÛL: DÜYEK

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK

GÜFTE: M. NÂFİZ IRMAK

8. DÜYEK USÛLÜNDE HİCÂZ ŞARKI

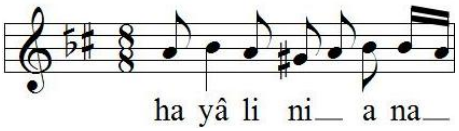
Söz: Mustafa Nâfiz IRMAK

Son ümîdim de bitti
Kuş gibi uçtu gitti
Geri kalan hep yalan
İçimde acı, hicrân

Şimdi bir emelim var
Sevişen sevdâlılar
Tanrım onları etsin
Bir arada bahtiyâr
(Bir arada bahtiyâr)

Hayâlini anayım
Onunla avunayım
Ben mihnetle yanayım
O tek bahtiyâr olsun
(O tek bahtiyâr olsun)

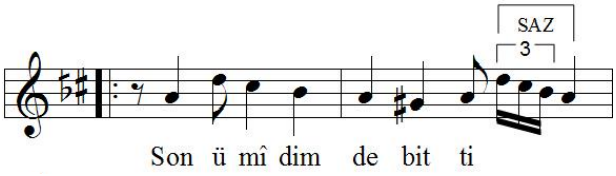
8.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

8.A.a

"Hayâlini anayım" cümlesinde geçen "hayâl" sözcüğü, Dügâh, Dik Kürdî ve makâmın yedeni olan Nîm Zirgüle perdeleriyle oluşturulan küçük üçlü aralığından yararlanılarak anlatılmıştır.

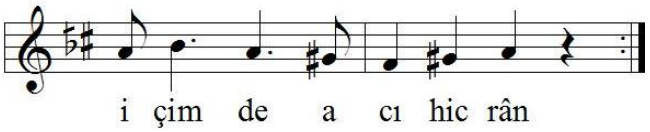
Sâdeddin Kaynak'ın incelediğimiz diğer bazı eserlerinde de rastladığımız bu kelimenin, farklı makamlara rağmen, benzer ve hatta aynı şekilde kullanımları, bestekârın incelenen yönünü müsbet bir şekilde ortaya koyan örneklerden bir tanesidir.[184]

[184] Bkz, "Bahâr bitti, güz bitti" 5.B.ı, s. 106, "Son ümîdim de bitti", 6.A.e, s. 113

8.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

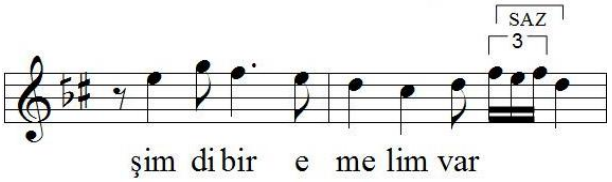
8.B.a

"Son ümîdim de bitti" sözleriyle başlayan ve ümitsizliğin anlatıldığı şiirin ilk mısra'ı, anlama uygun olması bakımından makâmın karar perdesinden başlayarak ezgilendirilmiştir. Bu mısrada dikkati çeken "son" kelimesinin makamın durak perdesinde melodilendirilmesinin ardından, "ümit" sözünde güçlü perdesi olan Nevâ'ya yönelerek anlama vurgu yapan bestekârın, tekrar karar perdesine kademeli olarak inerek, "ümidin yavaş yavaş bitişini" notalara aktarmasıdır. "Bitti" sözcüğünün ikinci hecesinde Nîm Zirgüle perdesinin yeden olarak alınmasıyla oluşan küçük mücenneb aralığı, bitişin umutsuzluğunu ve mutsuzluğunu belirgin hale getirmiştir. Kesin bitiş duygusunun vurgusunu sağlamak amacıyla karar perdesinde görülen "bitti" kelimesinin[185], dar aralık kullanılılarak anlatımı, incelenen bazı eserlerde de karşılaşılan bu kelimenin anlatımıyla benzerlik göstermesi açısından önem arz etmektedir.[186]

8.B.b

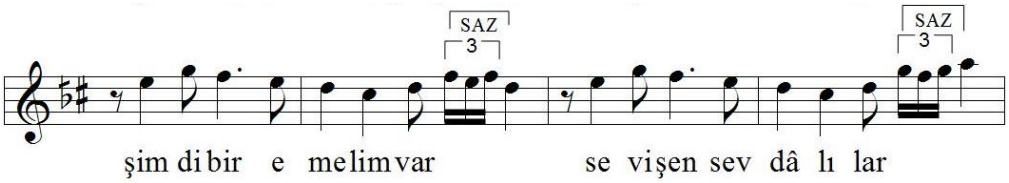


Ayrılığın neden olduğu onulmaz acıyı ifade eden "içimde acı, hicrân" sözleri, pest bölgede, karar perdesi civarında notalara aktarılmıştır. İlk ölçüde Dügâh, Dik Kürdi ve Nîm Zirgüle perdeleriyle oluşturulan küçük üçlü aralığı, sözlerde var olan kasvetin, melodik ifadesi niteliğindedir diyebiliriz. "Hicrân" kelimesinde kullanılan küçük ikili aralığı da anlamı "ayrılık" olan sözcüğün, ezgi ile bütünlüğünü sağlamak maksadıyla yapıldığını düşündürmektedir.[187]

[185] Bkz. "Bahâr bitti, güz bitti", 5.A.b, s. 98
[186] Bkz. "Bahâr bitti, güz bitti", 5.A.b. s. 98, "Son ümîdim de bitti", 6.A.h, s. 115
[187] Bkz. "Bahâr bitti, güz bitti", 5.A.c, s. 98

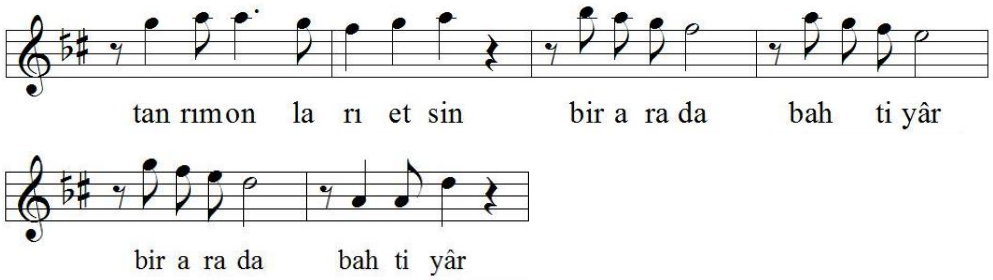
8.B.c

"İçimde acı, hicran" sözlerinin kasvetli anlatımının ardından, "Şimdi bir emelim var" cümlesiyle devam eden olumlu söylem için bestekâr, Hüseynî perdesinden başlayarak Nevâ'da oluşturduğu Bûselik dörtlüsüyle, bir önceki cümlenin olumsuz ifadesinden uzaklaşmıştır.

8.B.d



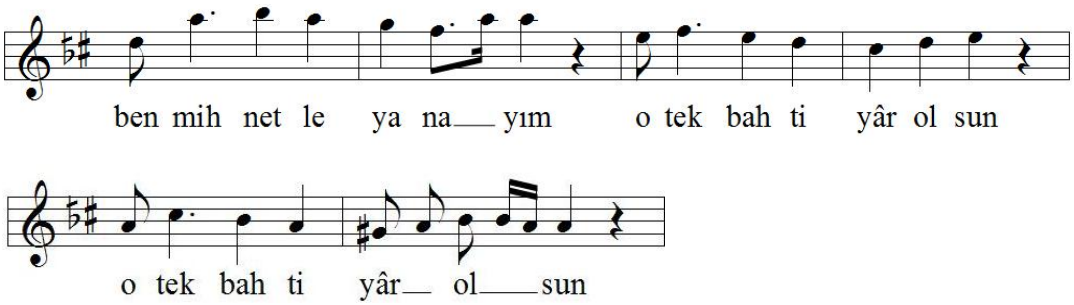
Şimdi bir emelim var
Sevişen sevdâlılar

mısraları, aynı mûsikî cümleleriyle kurulmuştur. "Şimdi bir emelim var. O da; sevişen sevdalılardır" anlatımıyla birbirini tamamlayan güftenin, besteye yine birbirini tamamlayan melodilerle yansıması, güfte-beste uyumu açısından önemlidir.

8.B.e

Tanrım onları etsin
Bir arada bahtiyâr

sözleriyle bir yalvarma ve yakarma ifadesi olarak, tizlere yönelen bestekâr, iki kez tekrarladığı "bir arada bahtiyâr" sözünde ardı ardına dört kez kullandığı "tam dörtlü aralığın"[188] rahatlama hissi veren duyumuyla da anlatımı güçlendirmiştir.

8.B.f



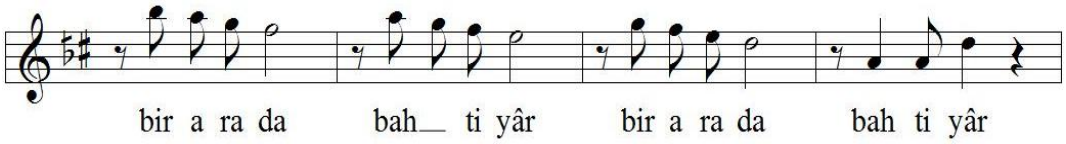
Ben mihnetle yanayım
O tek bahtiyâr olsun

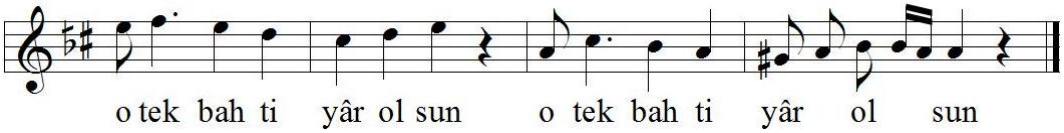
cümlelerini melodik olarak anlatmak için bestekâr, isyan duygusu uyandıran "Ben mihnetle yanayım" sözünü, makâmın Tiz Durak perdesi civarında ezgilendirmiştir. Daha sonra iki kez tekrarladığı "O tek bahtiyar olsun" sözünde, "makamın beşinci derecesinden"[189] karar perdesine doğru seyrederek, "sevgilinin bahtiyarlığının kendi mutsuzluğu" olduğunu anlatan Hicaz çeşnili ezgilerle, güftede asıl olan "mutsuzluk" duygusunu vurgulamıştır.

[188] **Tam dörtlü aralık:** Üç aralığı toplamı 22 koma olan dörlülerdir. (Özkan, a.g.e., s. 4)
[189] İncelenen eser Hicaz makamında olup, makamın beşinci derecesi, Hüseynî perdesi yani güçlü üstüdür. (Özkan, a.g.e., s. 72)

8.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

8.C.a

a)

b)

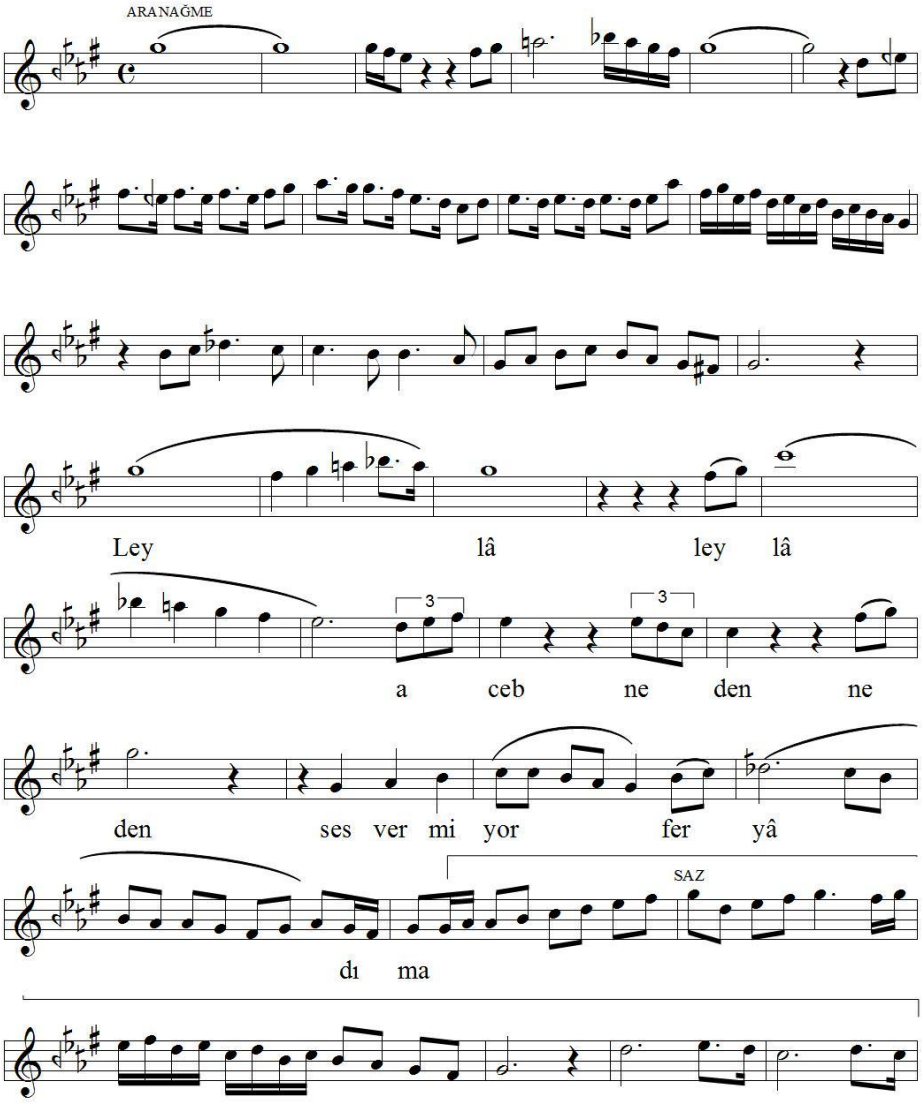
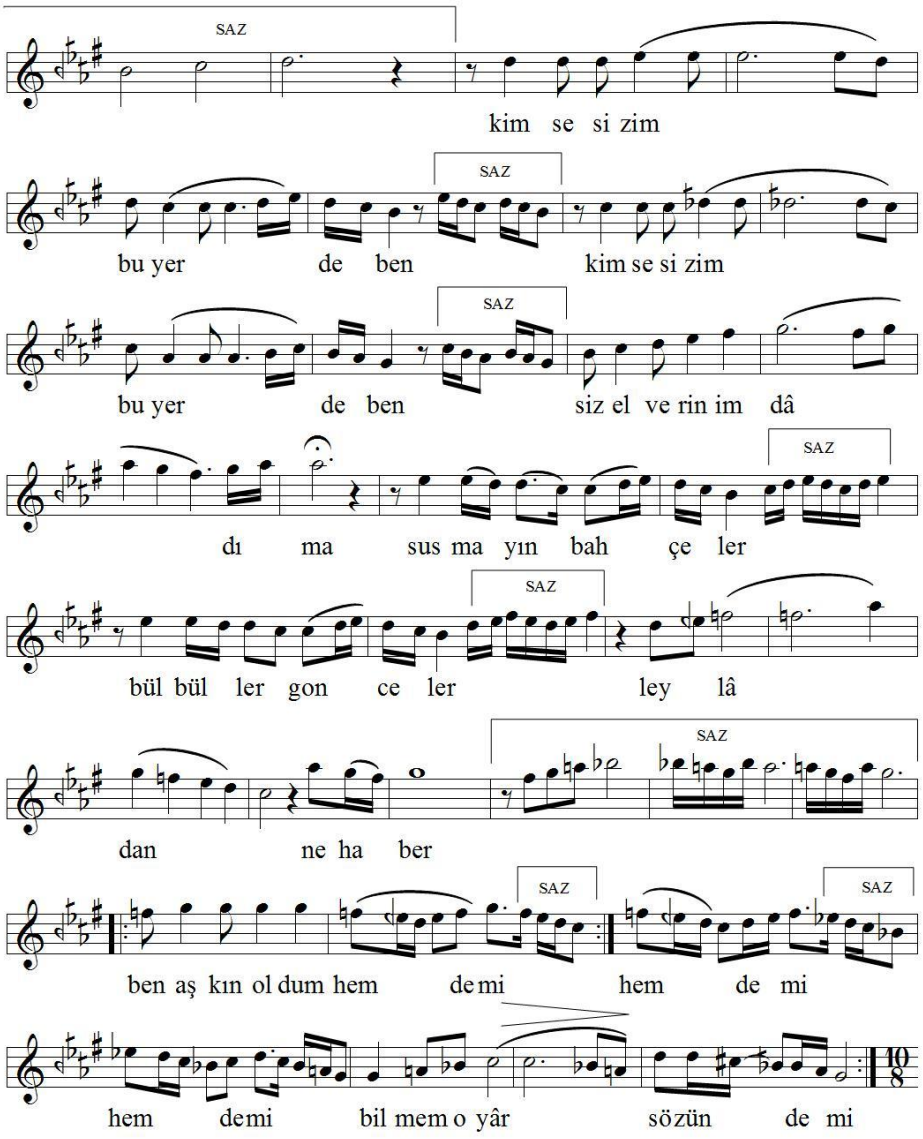
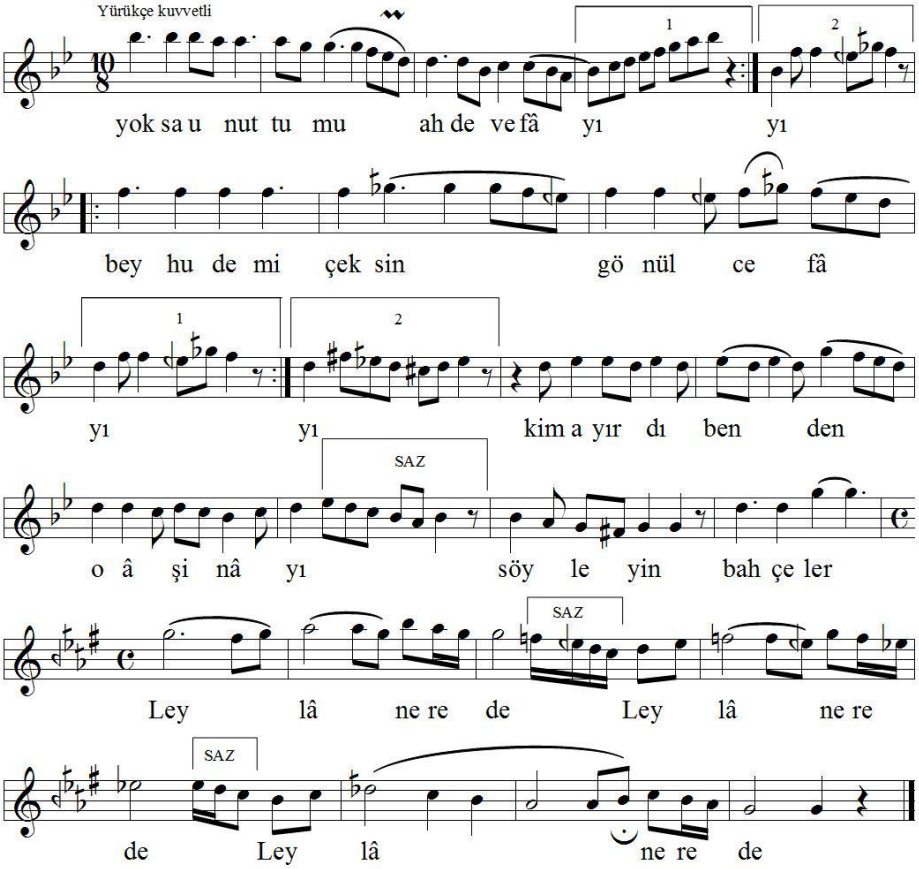


Eserde sadece “Bir arada bahtiyâr” ve “O tek bahtiyâr olsun” mısralarının tekrar edilmesi, bestekârın “bahtiyâr” kelimesine vurgu yapmak olduğunu düşündürmektedir.

HİCAZKÂR

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK

GÜFTE: VECDİ BİNGÖL

USÛL: SOFYAN-DÜYEK-CURCUNA

SAZ
kim se si zim
SAZ
bu yer de ben kim se si zim
SAZ
bu yer de ben siz el ve rin im dâ
SAZ
dı ma sus ma yın bah çe ler
SAZ
bül bül ler gon ce ler ley lâ
SAZ
dan ne ha ber
SAZ
SAZ
ben aş kın ol dum hem de mi hem de mi
hem de mi bil mem o yâr sözün de mi

9. SOFYAN, DÜYEK, CURCUNA USÛLLERİNDE HİCAZKÂR[190] ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Birinci Bölüm

Leylâ, Leylâ acep neden, ses vermiyor feryâdıma

İkinci Bölüm

Kimsesizim bu yerde ben (kimsesizim bu yerde ben)

Siz el verin imdâdıma

[190] Hicazkâr makamı, durağı olan Rast perdesi üzerinde Hicaz 5'lisine, Nevâ'da Hicaz 4'lüsünün birleşimidir. İnici bir seyre sahip olan makamın güçlüsü Gerdâniye perdesidir. Seyir itibariyle Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi ile giriş yapan makam, genişleme olarak Gerdâniye'de Hicaz 5'lisini de kullanır.
İnici seyriyle parlak bir yapıya sahip olan makam, bestekâr tarafından 18 eserde kullanılmıştır. (Özdemir, a.g.t., s. 226)

Susmayın bahçeler

Bülbüller, gonceler

Leylâ'dan ne haber?

Üçüncü Bölüm

Ben aşkın oldun hem-demi (hem-demi, hem-demi)

Bilmem o yâr sözünde mi?

Dördüncü Bölüm

Yoksa unuttu mu ahde vefâyı

Beyhûde mi çeksin gönül cefâyı?

Kim ayırdı benden o âşinâyı?

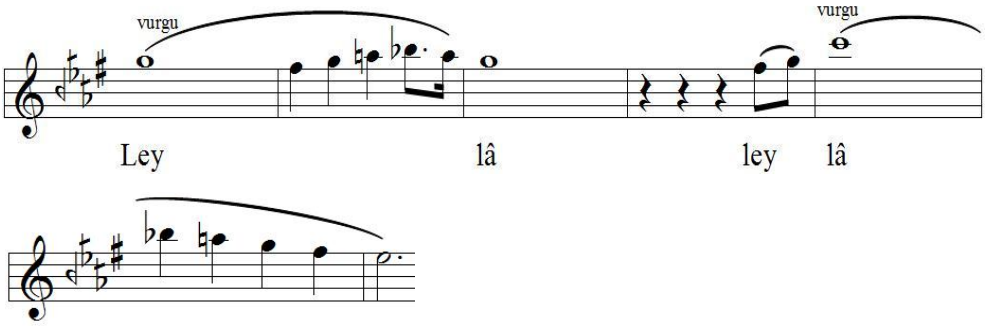
Söyleyin bahçeler

Beşinci Bölüm[191]

Leylâ nerede (Leylâ nerede, Leylâ nerede?)

9.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

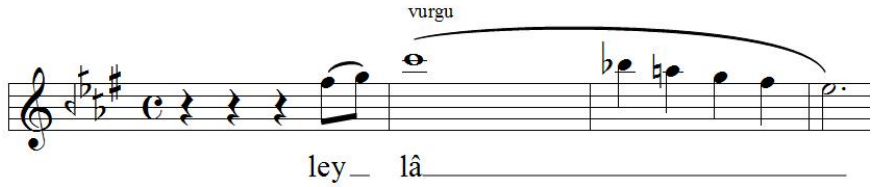
9.A.a



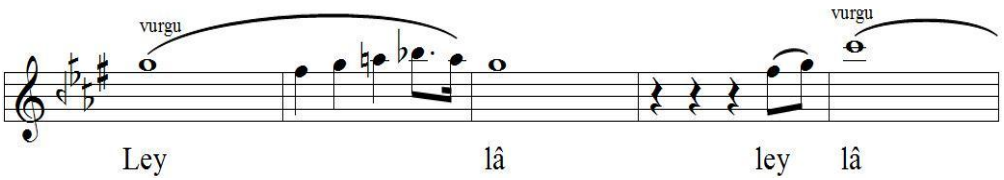
Leylâ-Mecnûn filmi için bestelenen ve sevenle sevilenin adeta simgesi olarak görülen Leylâ-Mecnûn aşkının konu edildiği Vecdi Bingöl şiiri, "Leylâ, Leylâ" sözleriyle başlamaktadır. Eserin girişinde Leylâ isminin iki kez tekrarı, Mecnûn'un çöllerde sevdiğini araması, ona seslenmesini anımsatan melodilerle görülmektedir. Bestekâr, sözcüğün ilk hecesini, makâmın güçlüsü olan Gerdâniye'de dört birim

[191] Akdoğu, a.g.e., s. 112.

zamanlık kalışın ardından, Acem'den Sünbüle perdesine kadar çıkarak iki ölçüde ezgilendirmiş, ikinci hecede tekrar Gerdâniye'de bir ölçülük kalış yapmıştır. Bu şekilde geçtiği ilk kısımda, sözcüğün kelimenin ilk hecesine vurgu yapılmıştır.

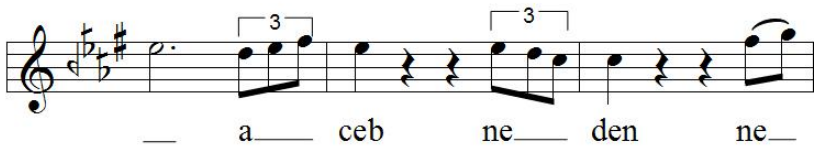


Sözcüğün ikinci tekrarında, ilkinin aksine vurgu ikinci hecededir. İlk hece birer sekizlik Acem ve Gerdâniye perdeleriyle bestelendikten sonra, ikinci hecede birden Tiz Çargâh perdesine atlama yapılarak bir ölçü kullanılmış, tekrar bir ölçüden fazla zamanda Tiz Çargâh'tan Hisar perdesine kadar inilmiştir. İkinci hecede Tiz Çargâh'ta bir ölçülük kullanım, eserde Mecnûn'un Leylâ'ya sesini duyurmaya çalıştığı bir bölüm gibidir. Adeta filmin bir karesini gözler önüne getiren Tiz Çargâh perdesine atlayış, aynı zamanda ikinci hecede olan vurguyu daha da belirgin hale getirmektedir.



Sâdeddin Kaynak, şiirde iki defa geçen "Leylâ" kelimesinin tekrarında kullandığı farklı hece vurgusuyla, Mecnûn'un Leylâ'ya seslenişini notalara dökmüştür diyebiliriz. Ayrıca ilk "Leylâ" kelimesinden sonra görülen üç birim zamanlık sus işaretleri, Leylâ'dan gelebilecek yanıtın beklendiğini düşündüren bir kısımdır.

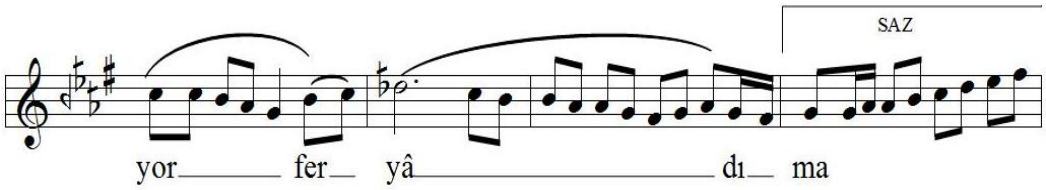
9.A.b



Eserin başında Leylâ'ya seslenen, ancak devamında "Acep, neden ses vermiyor feryâdıma" sözleriyle sesini Leylâ'ya duyuramadığı anlaşılan bestekârın, "acep neden?" soru kelimesinde kullandığı tartımlar dikkat çekicidir. Her iki sözcüğün geçtiği melodik kısımda görülen "triyole (üçleme) ve sus"lar, soru ifadesini

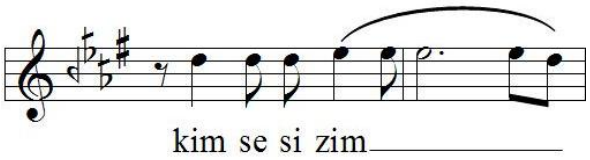
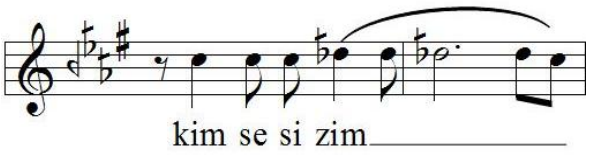
güçlendirmekte ve eserin bütününe bakıldığında bu şekil bir anlam ve melodik anlatımın eserin diğer kısımlarında görülmemesi, buradaki soru kelimelerine vurgu yapıldığını işaret etmektedir. Eserde "neden" kelimesini tekrarlayarak melodiyi tizlere taşıyan Kaynak, kelimeyi hem vurgulamış hem de isyan duygusunu uyandırmıştır.[192] Bunun yanında, "acep" ve "neden" kelimelerinin sonundaki "es"ler, sorunun ardından gelmesi umulan cevabın beklendiğini gösteren kısımlar olarak düşünülebilir.

9.A.c



"Feryâd" kelimesini neredeyse üç ölçülük uzun bir mûsikî cümlesiyle anlatan Sâdeddin Kaynak, ikinci hecede kullandığı Hicaz (re bemol) perdesiyle, "sevgilinin feryâdını duymaması veya kayıtsız kalmasından duyduğu kederi", ezgiye yansıtmaktadır. Sözcüğün ardından gelen ve sekiz ölçülük saz payıyla devam eden "feryâd" anlatımı, yer yer tizlere çıkan melodilerle, kelimenin anlamına vurgu yapan "haykırış"ların melodik bir ifadesi niteliğindedir.

9.A.d

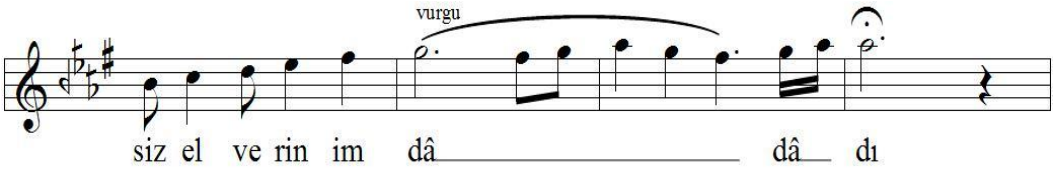
a)

b)

"Kimsesizim bu yerde ben" cümlesi eserde iki kez tekrarlanmıştır. Bu cümle içerisinde bestekâr, "kimsesiz" kelimesinin geçtiği ilk kısımda Nevâ ve Hisar

[192] Bkz. İncelenen eser, 9.C.a, s. 142

perdelerini, ikinci kısımda ise Çargâh ve Nîm Hicaz (re bemol 5) perdelerini kullanmış, böylece, bu sözcüğü işlediği melodik bölümlerde simetrik olarak kullandığı küçük ikili aralığı sayesinde "gariplik ve yalnızlık" duygularını aksettirmeyi başarmıştır.

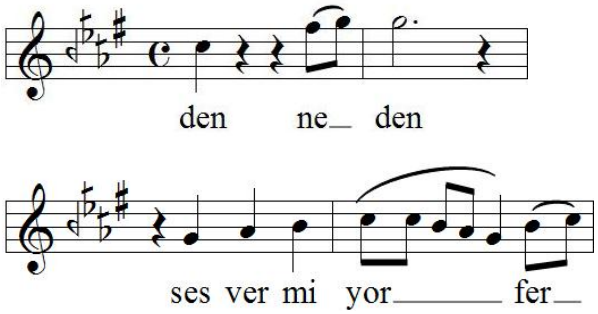
Sâdeddin Kaynak'ın, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu" adlı eserinde "kimsesiz" kelimesini, yine dar aralıklarla işlediği görülmektedir.[193]

9.A.e



"Siz el verin imdâdıma" güftesinde "imdâd" kelimesini anlatmak amacıyla Segâh perdesinden Muhayyer'e kadar kademeli olarak yükseliş dikkati çekmektedir. Bu yükselişle Gerdâniye perdesine taşınan sözcük, "yardım isteyen" sevgilinin tizleşen ve yükselen sesini ifade etmektedir. "İmdâd" kelimesinin ikinci hecesini, ilk heceden bir üst perdeye taşıyan ve bir ölçü kadar uzatan Kaynak, bu şekilde hem kelimenin ikinci hecesinde olan diksiyon vurgusunu, hem de anlam vurgusunu sağlamıştır.

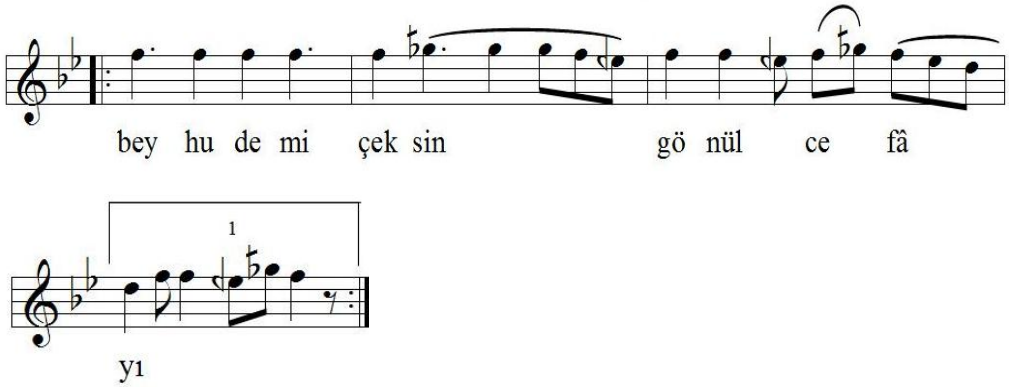
9.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

9.B.a

Bir önceki ezgide, Gerdâniye perdesinde kalan ve isyan duygusu uyandıran mûsikî cümlesinden sonra, "ses vermiyor" sözünün müzikal ifadesi için bir oktav pesti olan Rast'a düşülmüştür. Bu şekilde Rast perdesi üzerinde yapılandırılan

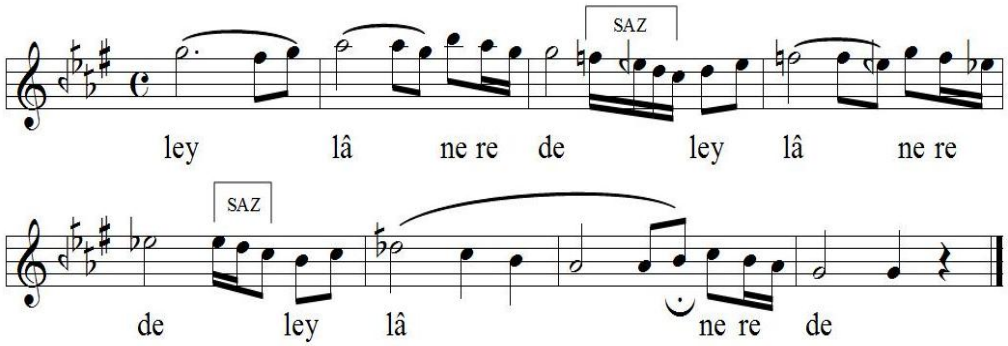
[193] Bkz, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.A.g, s. 115

melodi, sevgiliden gelmeyen cevabın oluşturduğu "üzüntü ve sükûneti" hissettirmektedir.

9.B.b

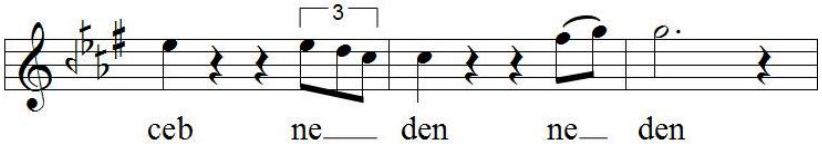


Güftenin "gönül bu eziyetleri, çileleri boşuna mı çeksin" mânâsında olan "beyhûde mi çeksin gönül cefâyı" cümlesi, eserde Acem'de Sabâ geçkisiyle kurulmuştur. "sıkıntı, eziyet" ifadesi olan "cefâ" kelimesinin vurgulanması için Sabâ makamını tercih eden bestekârın, bu ve benzeri anlamları ihtiva eden birçok kelimede olduğu gibi, yine dar aralıklar kullanmadaki tutarlılığı dikkati çekmektedir.

9.B.c

Eserin son sözü olan "Leylâ nerede?" cümlesi, eserin girişindeki "Leylâ'ya" seslenişin bir simetrisi niteliğinde olup, yine tizlerde yapılandırılmıştır. Bir haykırış ifadesi olan bu melodinin neticesi olarak iki defa tekrarlanan cümle, karar perdesine doğru seyreden ezgilerle kurulmuş ve bu seyirle, "haykırışların yerini umutsuzluk duygusuna bırakması" tasvir edilmiştir.

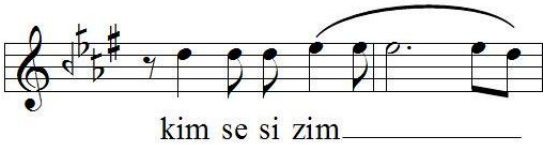
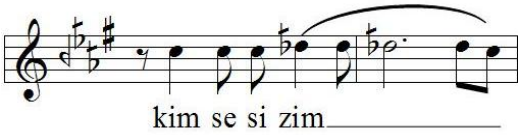
9.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

9.C.a

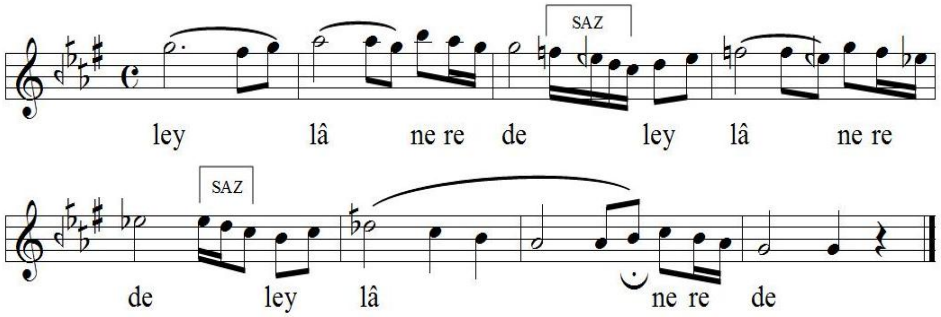


Eserin ilk cümlesi olan "Leylâ Leylâ, acep neden ses vermiyor feryâdıma" cümlesinde "neden" soru kelimesini yineleyen bestekâr, ilkinde triyole (üçleme)'den sonra Çargâh perdesinde bıraktığı soru kelimesini, tekrarında dörtlüsü olan Gerdâniye perdesine çıkarmıştır. Bu şekilde soru kelimesini, konuşma dilinde olduğu gibi, tekrarında daha vurgulu hale getirirken, aynı zamanda isyankar bir söyleyiş ortaya koymuştur.

9.C.b

a)

b)

"Kimsesizim" kelimesi eserde iki kez kullanılmıştır. Her iki kullanımda da küçük ikili aralığın kullanıldığı kelimenin, mûsıki cümleciğinde görülen simetri, çalışmamız içinde dikkati çeken bölümlerden biridir.[194]

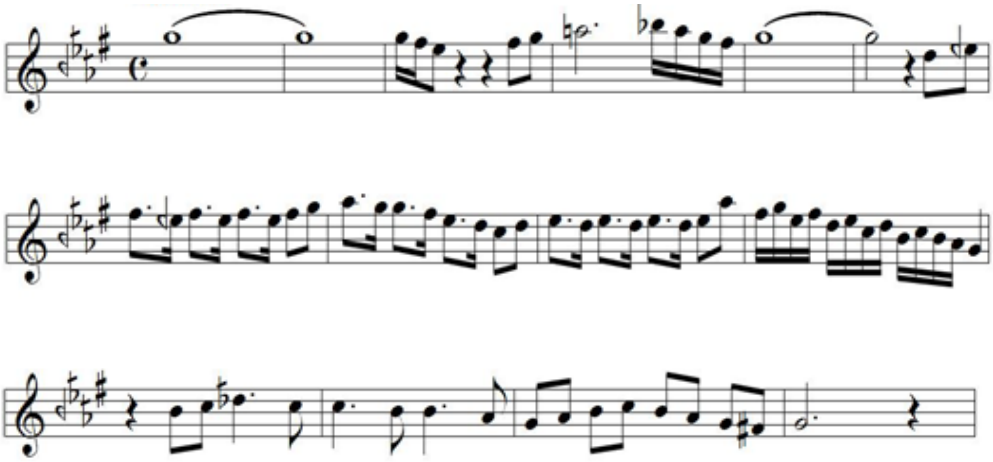
[194] Bkz, İncelenen eser, 9.A.d, s. 139, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.a.g., s.115

9.C.c

"Leylâ nerede?" sözüyle son bulan eserde, söz üç defa tekrar edilmiştir. İlkinde tiz bölgede görülen cümle, ikincide orta kısımlarda seyretmekte ve üçüncü tekrarda pest bölgede karar etmektedir. Aşığın sevgiliyi bulma ümidinin yavaş yavaş tükendiğini hissettiren "Leylâ nerede?" sözünün tekrarlarındaki kademeli düşüş, durak perdesinde biten ezgilerle *tam kararlı bir cümle*[195] oluşturmuştur. Bu bitiş, Mecnûn'un ümidinin tamamen tükendiğini düşündüren bir ifadeye sahiptir.

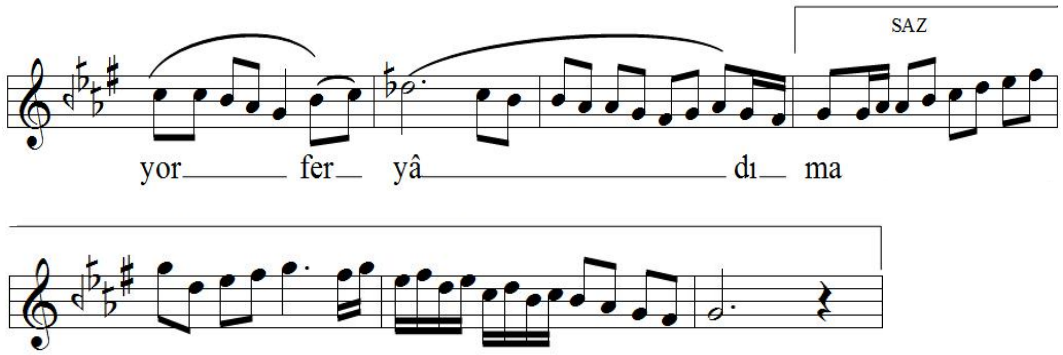
9.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde terennüm kullanılmamıştır.

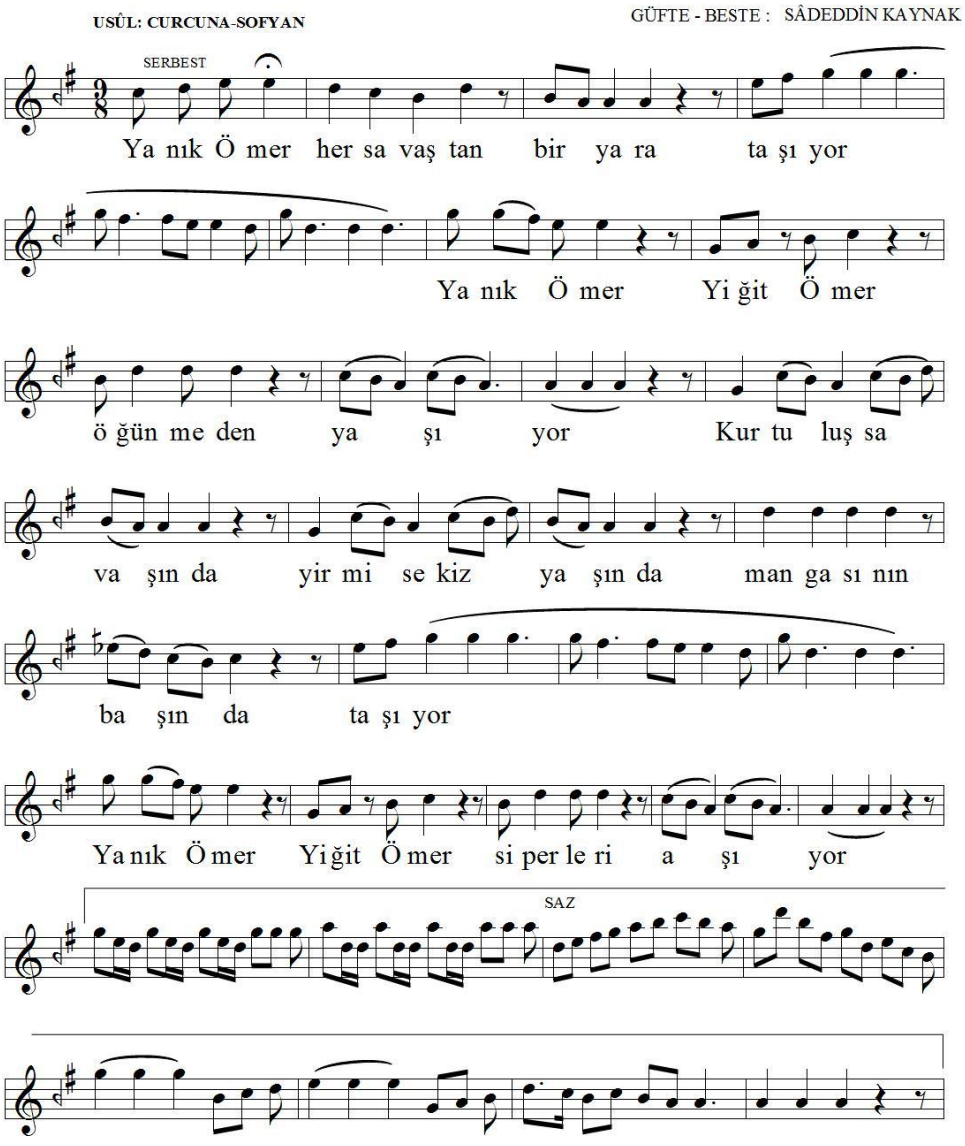
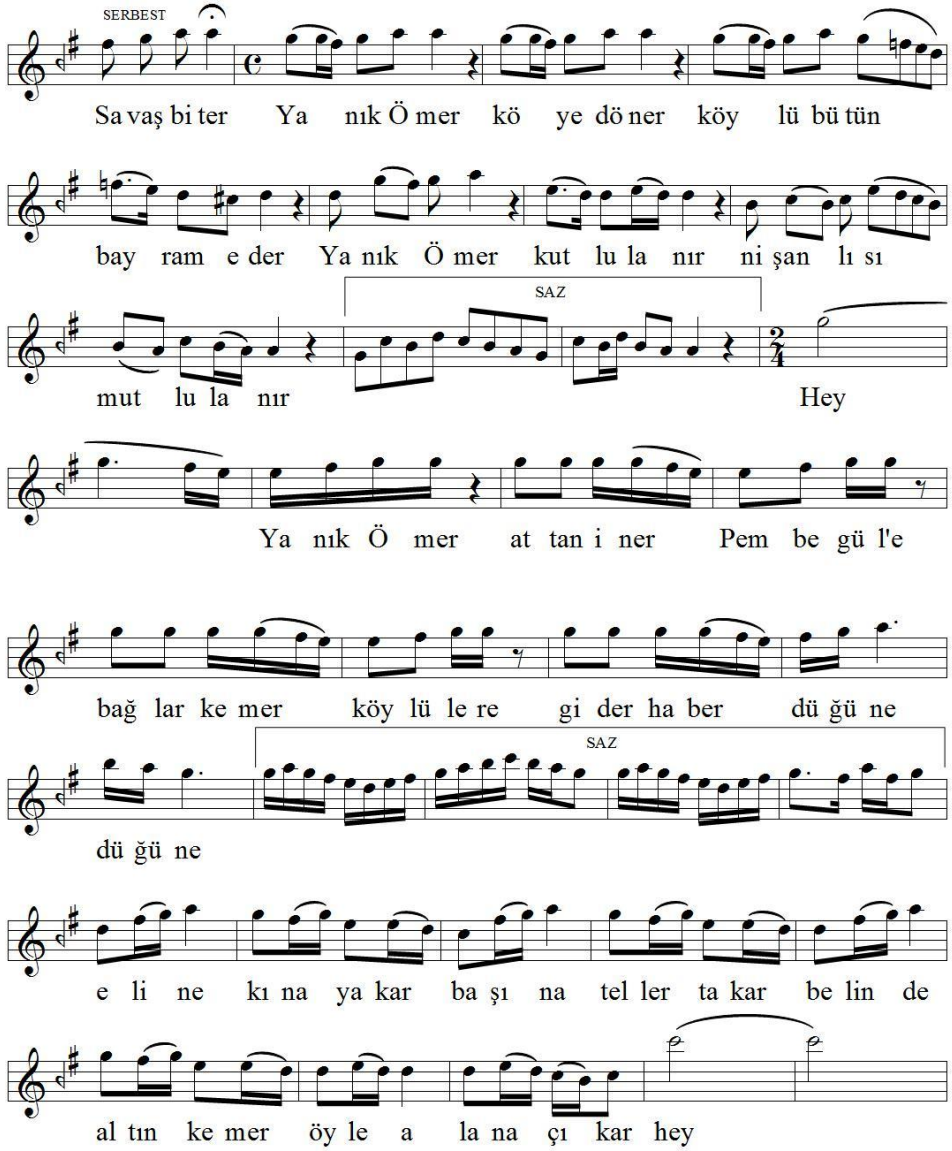
9.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

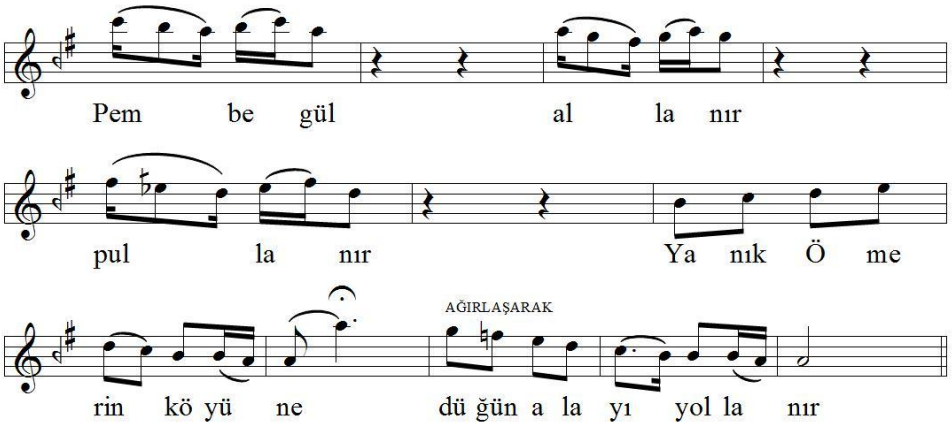
9.E.a

[195] **Tam kararlı cümle:** Makamın durak sesinde biten cümlelerdir. Seslendirildiğinde tam bir bitiş etkisi oluşturduğu için, sözün bitişti gibidir. Noktanın karşılığı olduğunu söyleyebiliriz. (Akdoğu, a.g.e., s. 56) (Özkan, a.g.e., s. 74)

Eserin aranağmesi, şiirin ilk mısra'ı için kurulan melodik cümlelerle benzerlik göstermesi açısından, söze hazırlık niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda bu kısım, girişte "isyan ve haykırış", devamında Nevâ'da Uşşak geçkisiyle "üzüntü" ve sonunda Nim Hisar perdesi alarak sağladığı "gariplik ve yalnızlık" duygularını barındırması bakımından, şiirin ezgilerle bir özeti olarak da düşünülenilir.

9.E.b

Sâdeddin Kaynak'ın şiirde var olan kelime ve cümleleri ifade etmek için sözel kısımla kendini sınırlandırmadığı, sözlerin başında, arasında yahut sonunda kullandığı aranağme ve saz paylarıyla anlatımına devam ettiği örnekler birçok eserinde karşımıza çıkmaktadır. "Feryâd" sözcüğünden sonra gelen saz payında görülen bu durum, örnek teşkil eden bir yapıdadır. Sözcüğün olduğu kısımda ifade edilen keder duygusundan sonra, "haykırışlara" dönüşen saz payıyla bestekâr, sözsüz bölümde de anlama vurgu yapılabileceğini göstermektedir.[196]

[196] Bkz. "Bingöllerden süzülürsün", 3.B.a, s. 79

HÜSEYNÎ ŞARKI

SERBEST
Sa vaş bi ter Ya nık Ö mer kö ye dö ner köy lü bü tün
bay ram e der Ya nık Ö mer kut lu la nır ni şan lı sı
SAZ
mut lu la nır
Hey
Ya nık Ö mer at tan i ner Pem be gü l'e
bağ lar ke mer köy lü le re gi der ha ber dü ğü ne
SAZ
dü ğü ne
e li ne kı na ya kar ba şı na tel ler ta kar be lin de
al tın ke mer öy le a la na çı kar hey



10. AKSAK, SOFYAN, NÎM SOFYAN USÛLLERİNDE HÜSEYNÎ ŞARKI

Söz: Sâdeddin KAYNAK

Birinci Bölüm

Yanık Ömer, her savaştan bir yara taşıyor
Yanık Ömer, Yiğit Ömer öğünmeden yaşıyor
Kurtuluş savaşında yirmi sekiz yaşında,
Mangasının başında, taşıyor…
Yanık Ömer, Yiğit Ömer siperleri aşıyor

İkinci Bölüm

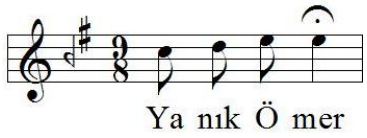
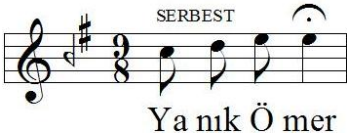
Savaş biter. Yanık Ömer köye döner;
Köylü bütün bayram eder.
Yanık Ömer kutlulanır, nişanlısı mutlulanır

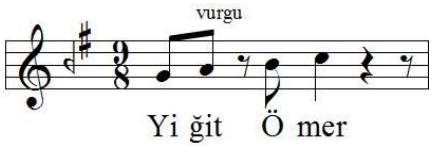
Üçüncü Bölüm

(Hey) Yanık Ömer attan iner, Penbegül'e bağlar kemer,
Köylülere gider haber: Düğüne, düğüne!...

Eline kına yakar, başına teller takar,
Belinde altın kemer, öyle alana çıkar
(Hey) Penbegül allanır, pullanır;
Yanık Ömer'in köyüne düğün alayı yollanır.

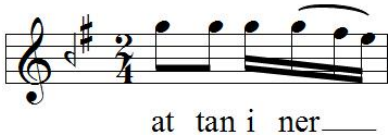
10.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

10.A.a

"Yanık Ömer" sözünün işlendiği, eserin girişindeki serbest kısımda bestekâr, Çargâh ve Nevâ'dan sonra Hüseynî perdesinde kalarak oluşturduğu Halk Mûsikîsi'ne özgü küçük motif[197]te, birinci bölümün içinde var olan "savaş, gurbet ve ayrılık" temalarını özetlemektedir. Özellikle Hüseynî perdesi üzerinde yer alan puandorgla bu ifade güçlendirilmiş, Ömer'in lakabı olan "yanık" kelimesinin anlamıyla örtüşen, "yanık" bir nağme oluşturulmuştur.

Birinci bölümde, ikinci ve dördüncü mısrada olmak üzere iki defa daha karşılaşılan ve birebir aynı melodilerle görülen Yanık Ömer sözü, yine Hüseyni perdesinde kalışla ifade edilmiş, bu sayede "yanık" kelimesine vurgu devam ettirilmiştir. Her iki mısrada simetrik olarak kullanılan ve bu amaçla kurgulanan "Yanık Ömer" sözcüğü, bestekârın mûsikî cümlelerini anlama yönelik kurduğunu gösteren önemli unsurlardandır.

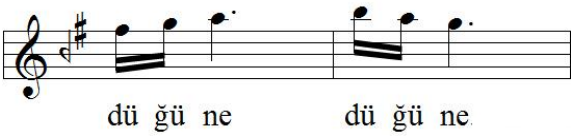
10.A.b

Hem ikinci hem de dördüncü mısrada yer alan "Yanık Ömer" kelimelerinde hissedilen dertli söylemin ardından, "Yiğit Ömer" sözcükleriyle devam eden kısımlar Rast perdesi üzerinde ezgilendirilmiştir. "Yiğit" kelimesinin ikinci hecesi için Rast'tan Dügâh perdesine yönelen bestekâr, bu sayede ikinci hecede olan diksiyon vurgusunu sağlamış, akabinde sekizlik sus işaretinden yararlanarak, kahramanlık

[197] **Motif:** En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine denir. Motif, bir ölçü içerisinde olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir. (Akdoğu, a.g.e., s. 15)

ifadesi olan kelimeyi mûsikî diliyle anlatmıştır. Ayrıca ezginin pestlerde kurulması ifadenin gücünü arttırmış, "Ömer" sözcüğünde Segâh ve Çargâh seslerinde kullanılan simetrik hece vurgusu ve sonrasında kullanılan "sus"larla sağlanan keskin bitiş, anlatımı tamamlamıştır diyebiliriz.

10.A.c

Üçüncü bölümün başında yer alan "Yanık Ömer attan iner" cümlesinde görülen "inmek" sözcüğü için, Gerdâniye'den Hüseynî perdesine düşen bestekâr, mânâ ile ezgi arasındaki uyumu yakalamıştır. Bestekârın bu kelime için incelenen başka bir eserde benzer olarak kullandığı melodi, dikkate değer özelliktedir.[198]

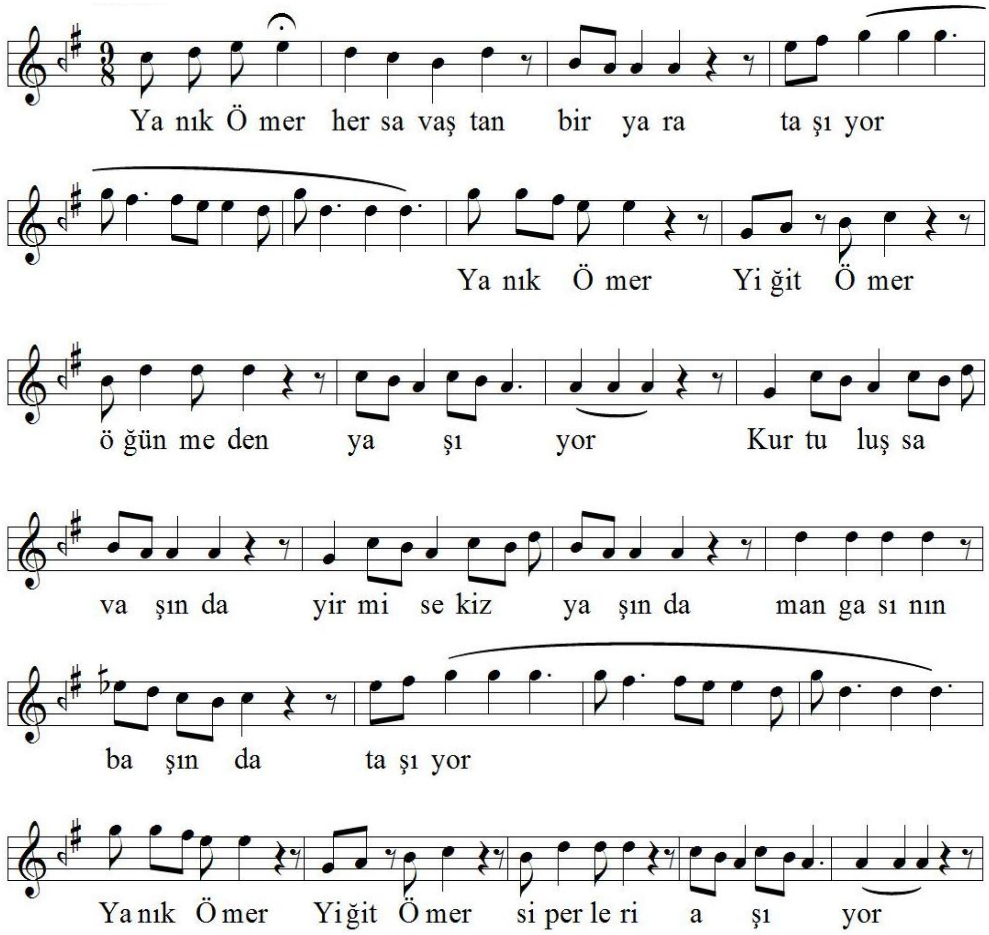
10.A.d



Eserin son bölümünün üçüncü mısra'ı olan "Köylülere gider haber: düğüne düğüne!" sözüyle, adeta "çığırtkanların davullarıyla meydanda köy halkına düğün haberini vermek için seslenişlerini" resmeden bir tablo gözler önüne serilmektedir. Bu müjdeli haberi mûsikî lisanıyla anlatmak için bestekâr, Hüseynî perdesinde bıraktığı ve ardı ardına üç kez kullandığı müzik cümlesinden sonra, "düğüne, düğüne" çağrısı için tiz bölgeleri seçmiştir. Eser içinde bu tür "müjdeli ve sevinçli" anlatımlar için tiz bölgelerin tercih edildiği görülmektedir.[199]

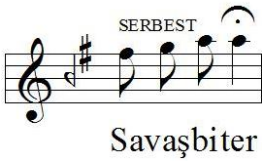
[198] Bkz. "Bingöllerden Süzülürsün", 3.A.d, s. 813.1.4.
[199] Bkz. İncelenen eser, 10.B.b, 10.B.c, 10.B.d., s. 151, 152

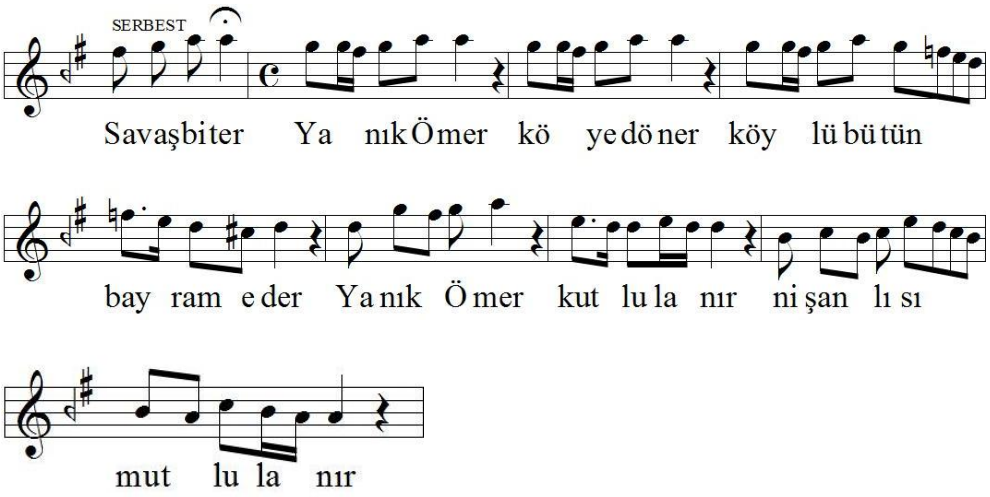
10.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

10.B.a

Eserin birinci bölümünü oluşturan;

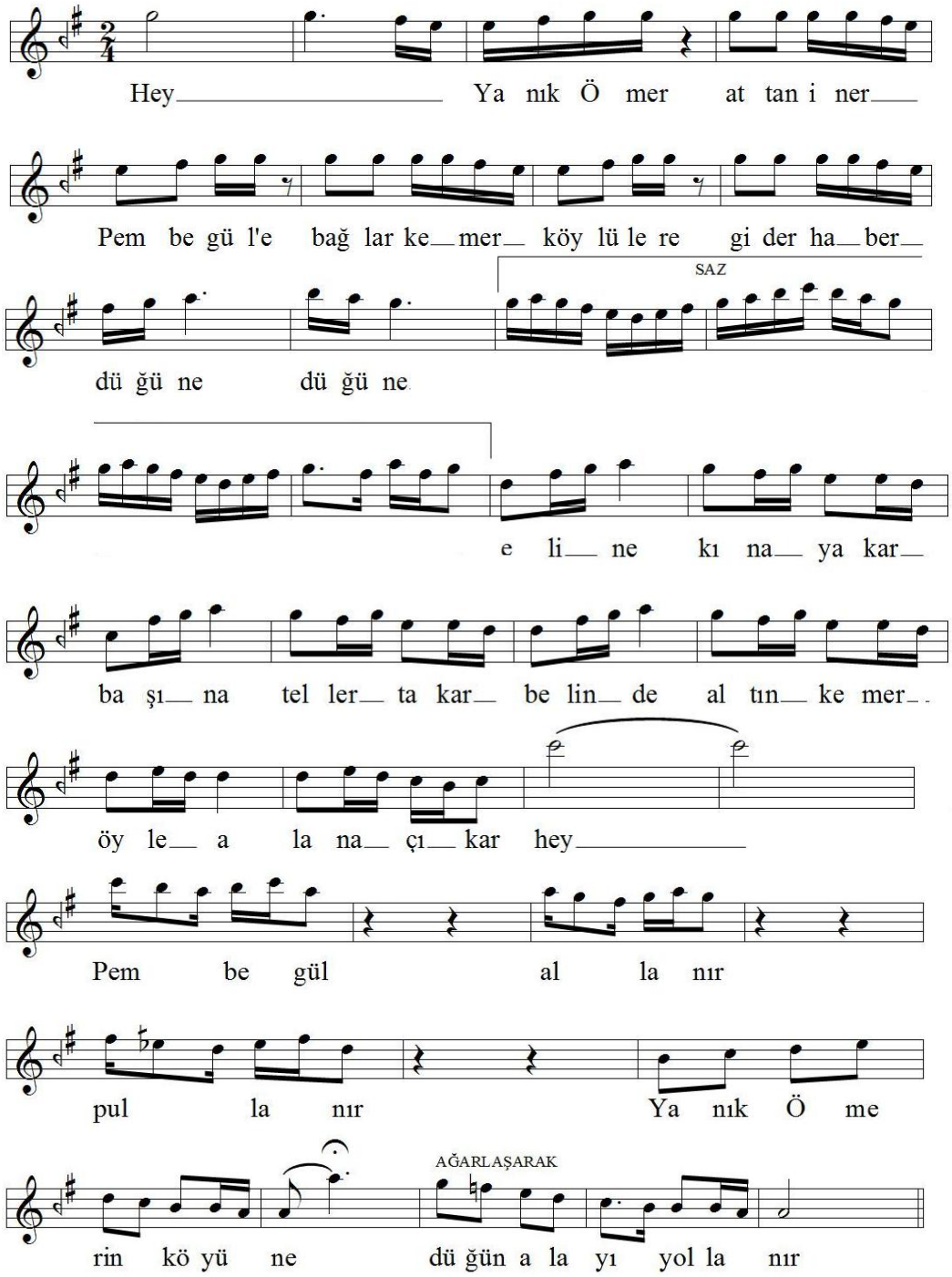
Yanık Ömer, her savaştan bir yara taşıyor
Yanık Ömer, Yiğit Ömer öğünmeden yaşıyor
Kurtuluş savaşında yirmi sekiz yaşında,
Mangasının başında, taşıyor…
Yanık Ömer, Yiğit Ömer siperleri aşıyor.

Dizeleri, Yanık Ömer'in Kurtuluş Savaşı sırasında yaşadığı zorlukları ve bu zorluklar içinde gösterdiği yiğitliği ve başarıları anlatan kısmıdır. Diğer iki kısımdaki müjdeli ve neşeli anlatımın aksine, bu bölümde kahramanlık ifade eden cümleler, melodiye aynı üslupla yansıtılmıştır.

10.B.b

Eserin ikinci bölümünün hemen başında, tıpkı birinci bölümde olduğu gibi serbest bir kısım kullanılmıştır. “Savaş biter” cümlesinde, Acem sesiyle başlayıp, Muhayyer perdesinde puandorglu bir kalışla oluşturulan bu kısmın, tiz bölgede olması itibariyle “müjde veren” bir müzik söylemine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu motifle, ezgi olarak, adeta savaşın bitişi ilan edilmekte, duyurulmaktadır.

10.B.c

Savaş biter. Yanık Ömer köye döner;
Köylü bütün bayram eder.
Yanık Ömer kutlulanır, nişanlısı mutlulanır

mısralarından oluşan ikinci bölüm, serbest olarak bestelenen “Savaş biter” cümlesinden sonra, Aksak usûlünden Sofyan usûlüne geçki yapılmasıyla,” savaş, kahramanlık ve ayrılık” temalarının işlendiği birinci bölümden farklı bir mûsikî ifadesiyle anlatılmıştır. İkinci bölümün güftesinde var olan sevinçli ve neşeli tasvirin, Sofyan usûlünden ve birinci bölüme göre daha ritmik tartımlardan faydalanılarak, besteye yansıtıldığını, böylece güftenin ve bestenin ortak bir ifade oluşturduğunu söyleyebiliriz.

10.B.d

Düğün haberinin verilmesi ve edebî olarak düğünün tasvir edilmesinden dolayı üçüncü bölüm, oyun havalarının[200] en çok tercih edilen usûlü Nîm Sofyan ile

[200] **Oyun Havası:** Raksa uygun yapıda, çeşitli oyunların figürlerine uygun ritm ve ahenkte bestelenmiş Anadolu ve Rumeli kaynaklı otantik Türk menşeli mûsikî eserlerinin umumi adı. Çiftetelli, Sirto, Longa, Zeybek, Horon, Hora, Bar, Ağırlama, Halay, Köçekçe, Tavşanca… gibi. Bu

bestelenmiştir. Yine bir önceki bölüme göre daha dinamik olan ve onaltılık nota tartımlarının sıkça kullanıldığı bir yapının görüldüğü bu kısımda, güfte mânâsı itibariyle, seçilen usûlün isabetli bir tercih olduğu düşünülmektedir. Melodik açıdan bakıldığında; bu bölüm tümüyle makamın tiz bölgelerinde kurulmuş, bu sayede sözlerle anlatılan" sevinç ve coşku" nağmelere aksettirilmiştir.

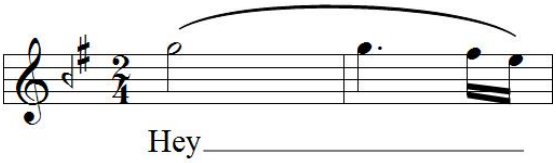
10.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde yinelemeler ile melodik uygunluk gösterecek bir kullanıma rastlanmamıştır.

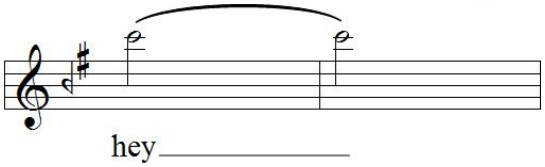
10.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

10.D.a

a)



b)



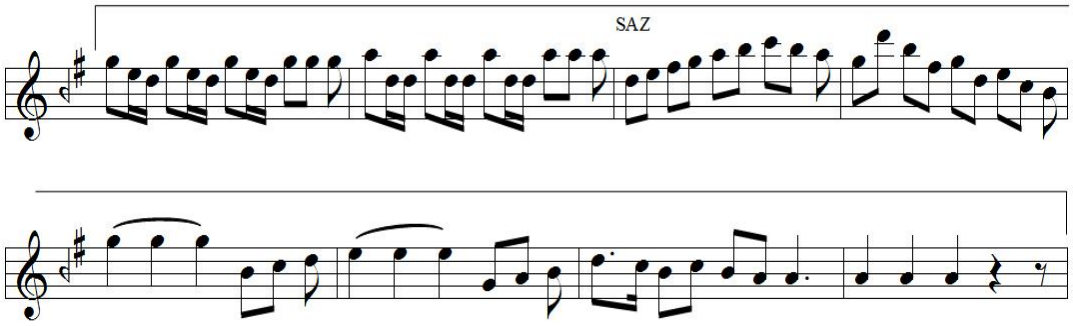
Üçüncü bölümün başında ve ortasında "hey" terennümleriyle karşılaşılmaktadır. Halk Mûsikîsi özellikli olan bu terennüm, türkü formuna benzemesinden dolayı kullanılmıştır. Sâdeddin Kaynak, Klasik Mûsikîyle Halk Mûsikîsini harmanladığı eserlerinde benzeri terennümlerden yararlanan bir bestekârdır.[201]

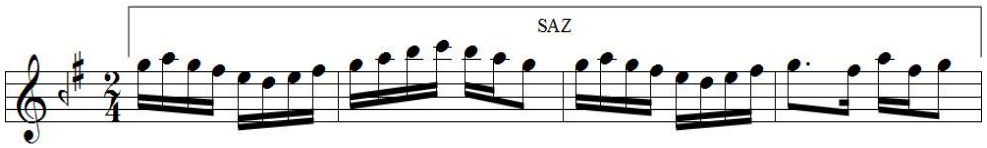
---

eserlerde daima küçük usûller kullanılır. (Alâeddin Yavaşca, a.g.e., s. 91) (Öztüna, "Bü…", c. 2, s. 174)

[201] Bkz. "Bingöllerden süzülürsün, inersin", 3.A.d, s. 78

10.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

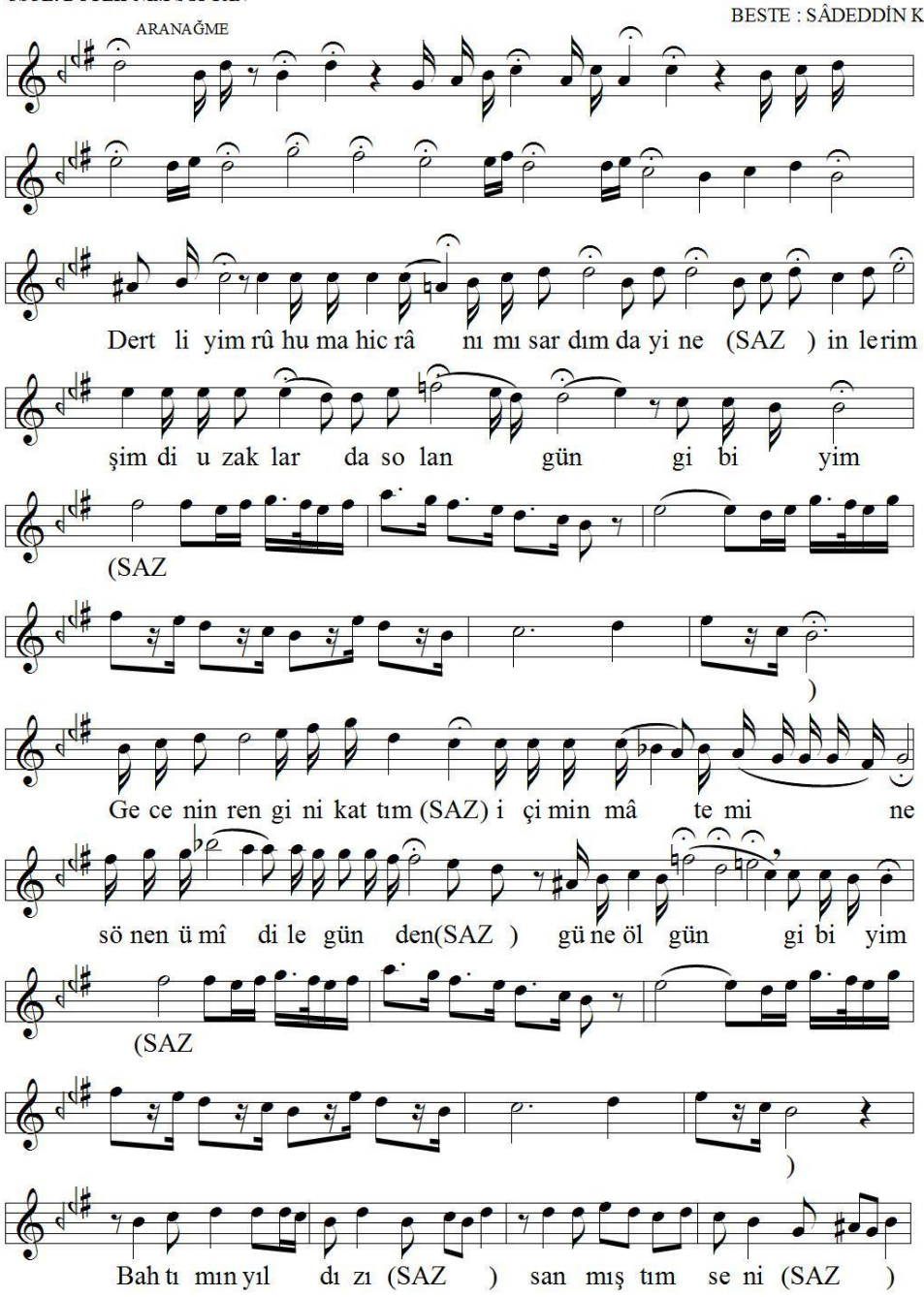
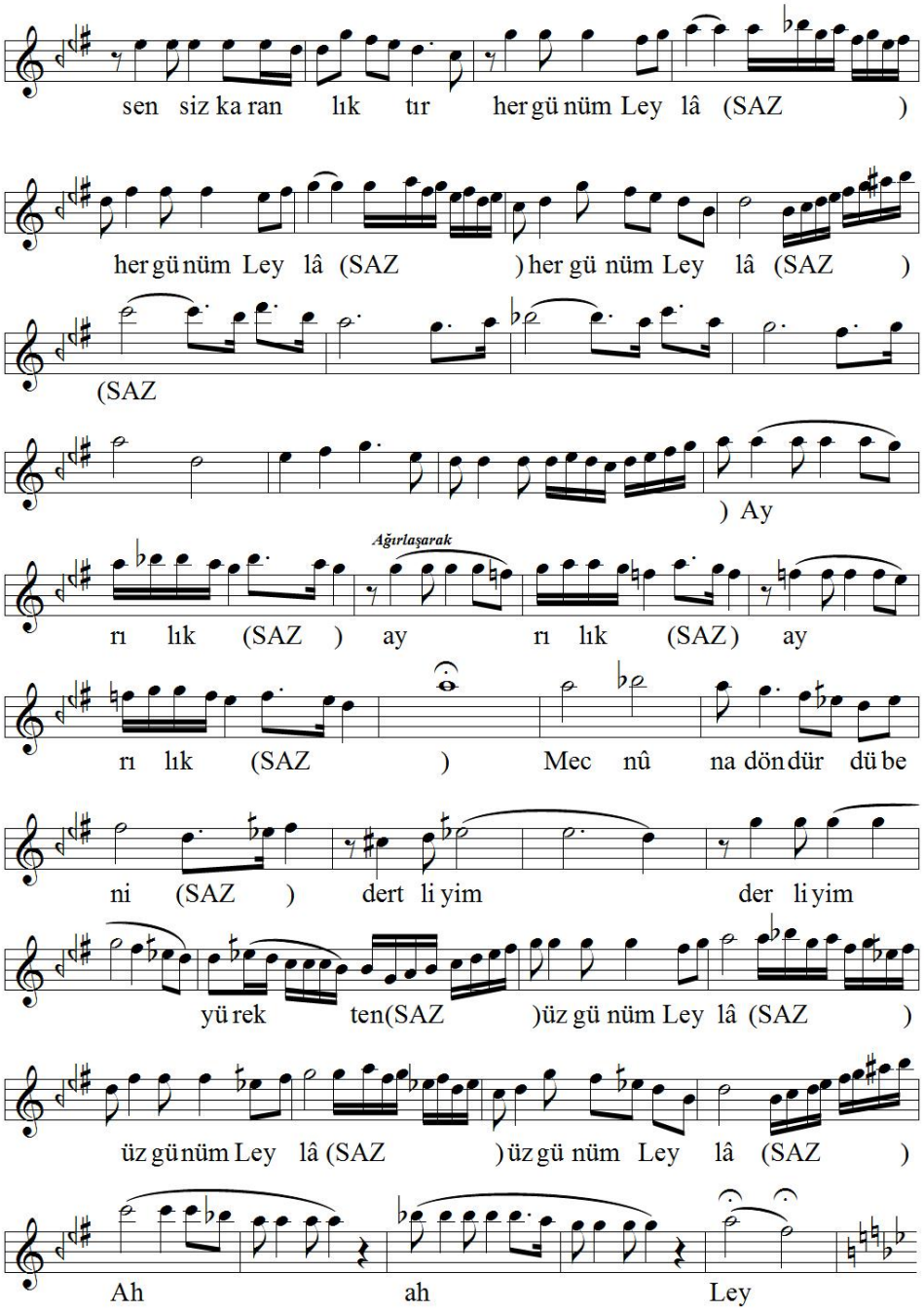
10.E.a

Eserin birinci bölümünün sonunda "Yanık Ömer, Yiğit Ömer siperleri aşıyor" mısra'ından sonra gelen altı ölçülük saz payı, mangasıyla birlikte "Yanık Ömer"in siperleri aşmasının tasvîr edildiğini düşündüren bir yapıdadır. Özellikle saz payının ilk iki ölçüsündeki sekilemeli nota tartımları, bu düşünceyi kuvvetlendiren kısımlardır. Bu bölümle ilgili Hasan Oral Şen kitabında; "*Sâdeddin Kaynak'ın tasvîri mahiyetteki melodilere yer verdiği diğer bir eseri de Hüseynî makamındaki "Yanık Ömer"idir. Güftenin "Yanık Ömer siperleri aşıyor" sözlerinden sonraki saz bölümünde; bir süvari grubunun atları ile tozu dumana katan nal seslerinin hissedildiği bir tablo gözler önüne serilmek istenmiştir"*[202] demiştir.

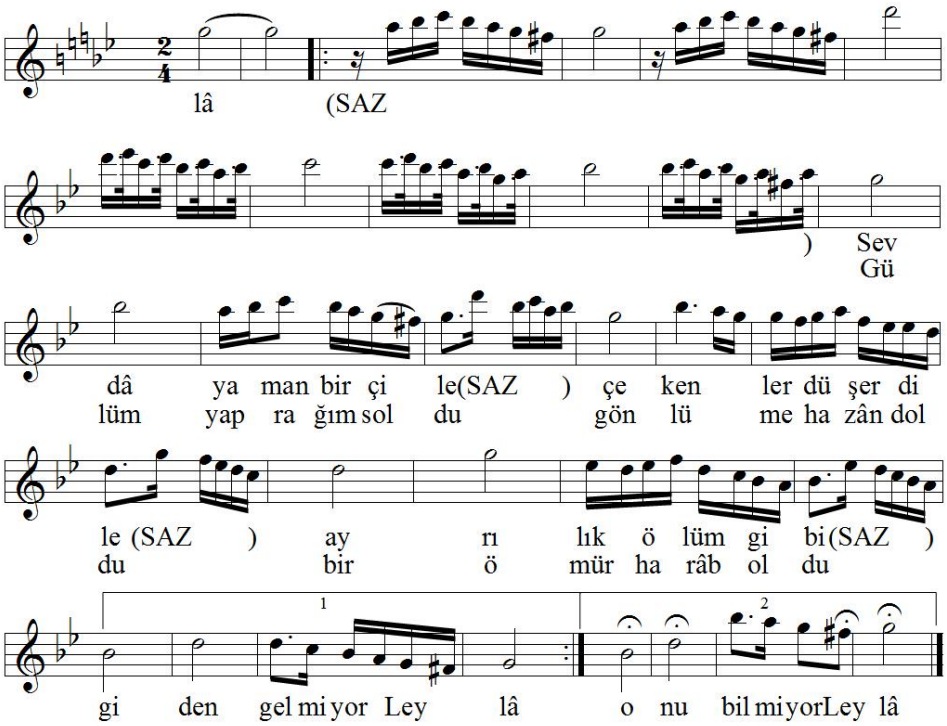
10.E.b

Düğün haberinin verildiği "düğüne düğüne" sözlerinin akabinde bestekâr, dört ölçülük bir saz payı kullanmıştır. Sözün olmadığı, tamamen onaltılık notaların görüldüğü aranağmede, oyun havası formunu andıran motiflerle, "düğüne" çağrısına atıfta bulunulmuştur.

[202] Şen, "Sâ..." s. 185

SEGÂH-NİHÂVEND ŞARKI

USÛL: DÜYEK-NÎM SOFYAN

GÜFTE : VECDİ BİNGÖL
BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK

sen siz ka ran lık tır her gü nüm Ley lâ (SAZ)
her gü nüm Ley lâ (SAZ) her gü nüm Ley lâ (SAZ)
(SAZ
) Ay
Ağırlaşarak
rı lık (SAZ) ay rı lık (SAZ) ay
rı lık (SAZ) Mec nû na dön dür dü be
ni (SAZ) dert li yim der li yim
yü rek ten(SAZ)üz gü nüm Ley lâ (SAZ)
üz gü nüm Ley lâ (SAZ) üz gü nüm Ley lâ (SAZ)
Ah ah Ley



11. SOFYAN, DÜYEK USÛLLERİNDE SEGÂH-NİHÂVEND[203] ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Birinci Bölüm

Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine

İnlerim şimdi uzaklarda solan gün gibiyim

Gecenin rengini kattım içimin mâtemine

Sönen ümîd ile günden güne ölgün gibiyim

İkinci Bölüm

Bahtımın yıldızı sanmıştım seni

Sensiz karanlıktır her günüm Leylâ

Ayrılık Mecnûn' a döndürdü beni

Dertliyim yürekten, üzgünüm Leylâ

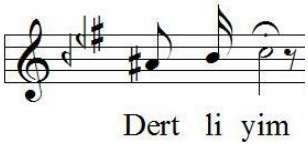
[203] Bestekâr, kimi zaman eserlerini başladığı makamla bitirmemiş, makamları değişmeli olarak kullanarak, kendine ifade özgürlüğü yaratmıştır. Segâh makamında başlayıp, Nihâvend makamında bitirdiği bu eser, bestekârın makam değişmeli olarak bestelediği 28 eseri arasında, mânâ prozodisi açısından kuvvetli bir eserdir.

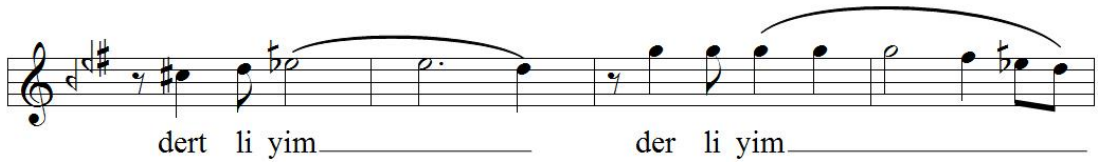
Üçüncü Bölüm

Sevdâ yaman bir çile
Çekenler düşer dile
Ayrılık ölüm gibi
Giden gelmiyor Leylâ

Gülüm yaprağım soldu
Gönlüme hazân doldu
Bir ömür harâb oldu
Onu bilmiyor Leylâ

11.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

11.A.a

Birinci bölümü tamamen serbest olarak bestelenen eserde "dertliyim" kelimesinin son hecesinde kullanılan puandorgla sözcüğün uzaması sağlanmış, anlamı itibariyle uzun uzun anlatılan üzüntülerin bir ifadesi şeklinde besteye yansıtılmıştır. Kaynak'ın birçok eserinde "dert" kelimesi yine bu örnekte olduğu gibi, uzun soluklu nağmelerle işlenmiştir.[204]

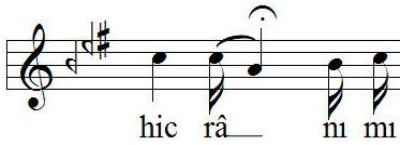


İkinci bölümde dertli olduğunu tekrar dile getirilen ve belki de şiirin ana teması olarak düşünülebilecek "dertliyim" sözcüğünü bestekâr, Nîm Hicaz, Nevâ ve Hisar perdelerini kullanarak, ilk bölümde olduğu gibi küçük üçlü aralığıyla besteye taşımış ve iki ölçülük anlatımıyla yine uzun bir melodik yapı oluşturmuştur. Hatta kelimenin bir kez daha tekrar edilmesiyle, sözcüğün daha da uzaması sağlanmıştır.

[204] Bkz. "Enginde yavaş yavaş", 1.A.c, s. 57, "Bahar bitti güz bitti", 5.B.d, s. 103, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.A.c, s. 113

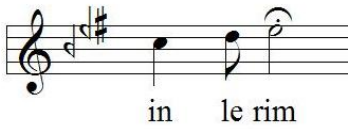
Bu sayede, ayrı bölümlerde yer alan, aynı anlamdaki kelimenin anlatımında bütünlük sağlandığını söyleyebiliriz.

11.A.b

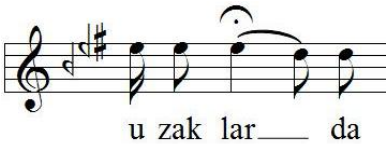


Birinci bölümde karşımıza çıkan "ayrılık acısı" anlamındaki "hicrân" sözcüğünün, Çargâh'tan Dügâh perdesine düşmek suretiyle bir küçük üçlü aralığı oluşturması ve bu aralığın melankolik[205] bir his uyandırması, kelimenin anlamına yönelik melodik bir seçim olduğunu düşündürmektedir. Aynı zamanda bestekârın "Son ümîdim de bitti" sözleriyle başlayan eserinde görülen bu kelimenin, küçük üçlü aralığından faydalanarak benzer şekilde ifade edilmesi, bu düşüncemizi kuvvetlendirmektedir.[206]

11.A.c

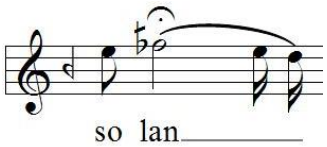


Serbest biçimde bestelenmiş birinci bölüm içinde yer alan "inlemek" kelimesinde, eylemin uzun bir süreç içinde gerçekleşmesi sebebiyle puandorg işareti kullanılmıştır. Bu mûsikî işaretinin sesi uzatan ve duyguların aşırılığını vurgulayan özellikleri vasıtasıyla, sözcüğün melodik tasvirinin yapılmak istendiği düşünülmektedir.

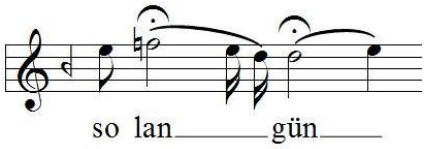
11.A.d

"Uzaklar" kelimesinin "gidilmesi çok süren" anlamının gereği olarak, üçüncü hecedeki uzatma işareti (puandorg) ile, sözcüğün anlamıyla örtüşen bir duyum ortaya

[205] **Melankolik:** Hüzün veren, hüzün belirtisi olan
[206] Bkz. "Son ümîdim de bitti", 8.B.b, s. 130, "Bahâr bitti güz bitti", 5.A.c, s. 98

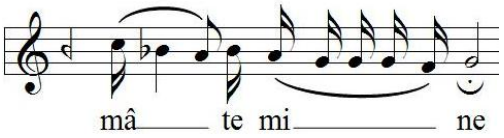
çıktığı görülmektedir. Benzer bir ifade, bestekârın "Bahâr bitti güz bitti" mısra'ıyla başlayan eserinde de göze çarpmaktadır.

11.A.e

"Solmak" eyleminin anlatıldığı "solan" sözcüğünde bestekâr, ikinci hecede Acem'den Nîm Hisar'a ve sonra Nevâ perdesine düşerek, fiilin ifadesini melodilere uygulamıştır. Bu sesler üzerinde görülen bağ işaretiyle görsel olarak da tamamlanan kelime, Kaynak'ın bir başka eserindeki aynı şekilde kullanımıyla tezimiz içinde ilgi uyandıran unsurlardan bir tanesidir.[207]

11.A.f

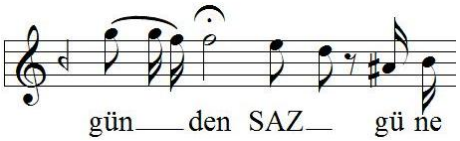


"Gün" kelimesi, "uzun bir zaman" ve "geçen, akan zaman" mânâlarının izahı niteliğinde bir yorum olarak, eserde puandorg işareti ile ezgiye tatbik edilmiş ve sözcük bu şekilde vurgulanmıştır. Kendinden önce gelen "solan" kelimesiyle bir tamlama oluşturması bakımından, "solan" sözcüğünde uygulanan motifin Çargâh perdesi üzerindeki simetrisi, melodilerde de bir tamlama oluşturulduğu fikrini uyandırmaktadır. Bu motifle "gün" ün sona erişi, akşam vaktinin gelişi, dolayısıyla dertlerin, hicrânların rûhu sarışı betimlenmiştir.

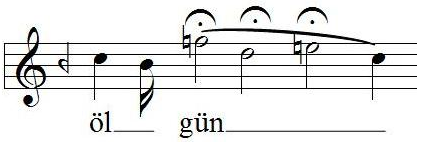
11.A.g

"Gecenin rengini kattım içimin mâtemine" cümlesindeki "mâtem" sözcüğünde bestekâr, Kürdî perdesi alarak başlattığı ezgiyi Rast'ta bitirerek bir

[207] Bkz. "Enginde yavaş yavaş", 1.A.c, s. 57

küçük üçlü aralığı oluşturmuştur. Sözcüğün çağrıştırdığı "acı ve üzüntü", bu aralık kullanılarak hissettirilmiştir. Bu kelime, Sâdeddin Kaynak'ın başka bir eserinde de küçük üçlü aralığıyla kendini göstermektedir.[208]

11.A.h

"Günden güne" ikilemesinde "-den" hal ekinin "ayrılma/uzaklaşma" ifadesinin melodilerle simetrik kullanımı, mânâ prozodisi bakımından dikkat çekicidir. "-den" ekinin olduğu Eviç perdesinde kullanılan puandorgla "gün" kelimesinin anlamını vurgulayan Kaynak, "güne" sözcüğünde Kürdî (la diyez) perdesine düşerek ekin uzaklaşma ifadesini sağlamış, aynı zamanda bağ işaretiyle ikilemeyi birbirine ekleyerek anlamın kopukluğunu engellemiştir. "Solan gün" tamlamasında "gün" sözcüğü için uygulanan puandorglu anlatımın, "günden" kelimesine de tatbik edilmesi, bestekârın aynı anlamdaki kelimeleri, benzer şekilde kurguladığının bir kanıtı gibidir.[209]

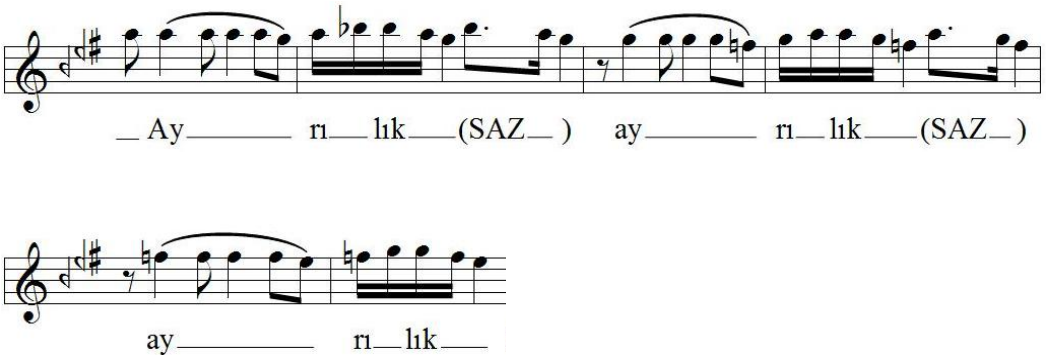
11.A.ı



"Diriliği, canlılığı, tazeliği kalmamış, gücü azalmış, zayıflamış" anlamında olan "ölgün" kelimesi, "solan" sözcüğüyle benzer anlama sahip olmasından dolayı, esere de bu şekilde yansıtılmıştır. Eviç'ten Çargâh'a doğru pestleşen notalar, şâirin azalan, zayıflayan gücünün tezahürü şeklinde besteye aktarılmıştır.[210]

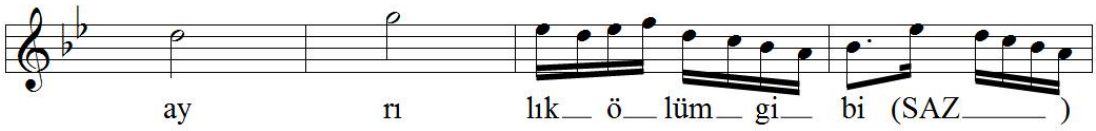
[208] Bkz. "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.A.b, s. 113
[209] Bkz. incelenen eser, 11.A.f, s. 160
[210] Bkz. İncelenen eser, 11.A.e, s. 160

11.A.i



"Sensiz karanlıktır her günüm Leylâ" sözleriyle isyanını dile getiren şâir, devamında "ayrılık Mecnûn'a döndürdü beni" diyerek başkaldırısını sürdürmüştür. Bestekâr şâirin bu duygularını tizlerde kurduğu, adeta feryat eden mûsikî cümleleriyle anlatmış, bu isyan içinde "ayrılık" kelimesini de tiz bölgede kurmuştur. Tizlerde olmasına rağmen, incelediğimiz eserler içinde "ayrılık" kelimesinin geçtiği pek çok yerde olduğu gibi, kelimeyi anlatmak için yine dar aralıklar uygulayan bestekâr, burada da küçük üçlü aralığı kullanmıştır. Hangi makamda ve makamın hangi bölgesinde olursa olsun, bestekârın aynı hissiyata vurgu yapması bakımından benzer kullanımları, tezimizin önemli unsurları arasında yer almaktadır.[211] Ayrıca, "*ayrılık kelimesi üç kere tekrarlanarak, ikişer ve üçer ölçü içinde kuvvetle hissettirilmiştir. Ayrılık motifi bu şekliyle vurgulanmıştır."*[212]

11.A.j

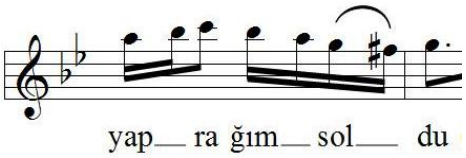


Şiirin son bölümünün üçüncü mısra'ında ölüme benzetilen ayrılık, "ölüm gibi" sözüne vurgu yapılarak anlatılmıştır. Nîm Hisar perdesinden Kürdî'ye sıralı seslerle inen bestekâr, karara doğru seyreden melodiden faydalanarak "ayrılığı", "hayatın sona erişi" mânâsıyla tasvir etmiştir. Kürdî perdesinde kalışla daha da

[211] Bkz. "Bahâr bitti, güz bitti" 5.A.c, 5.B.i., s. 98, 107, "Son ümîdim de bitti" 8.B.b, s. 130
[212] Fulya Şen, "Cumhuriyet Dönemi Şarkılarımızda "Gurbet" ve "Ayrılık" Motiflerinin Makam ve Usûllerimiz Açısından İncelenmesi, İ.T.Ü.T.M.D.K., Temel Bilimler Böl., Bit. Tezi, 1994, s. 53

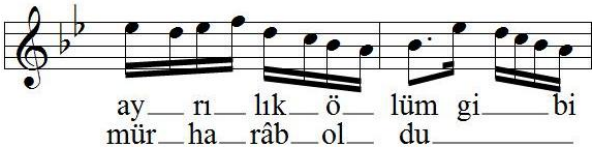
belirginleşen “ayrılık” duygusu, “ayrılık” kelimesinin anlatıldığı başka eserlerde de benzer şekilde kullanılmıştır.[213]

11.A.k



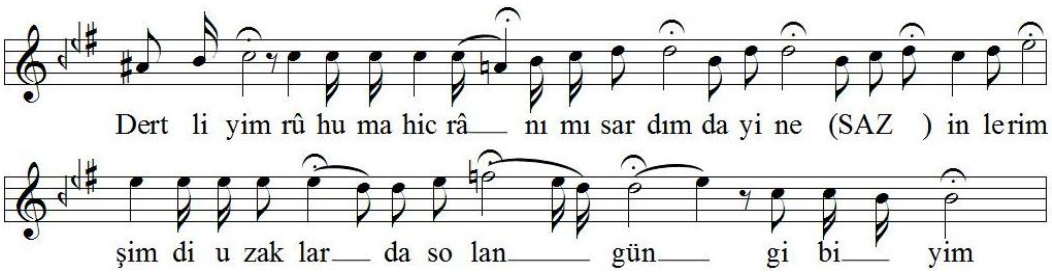
Son bölümde karşımıza çıkan “soldu” sözcüğü, küçük bir motif içinde, anlamıyla uyum oluşturacak şekilde anlatılmıştır. Gerdâniye’den Eviç perdesine inişle ifade edilen kelime, aynı zamanda bu iki nota üzerine konulan bağ işareti sayesinde, mânâsıyla bütünleşen bir görüntü oluşturmaktadır. “Solmak” kelimelerinin geçtiği kısımlarda, pest seslere düşüş ve bağ işareti kullanımı, Kaynak’ın eserlerinin geleneklerinden biridir diyebiliriz.[214]

11.A.l



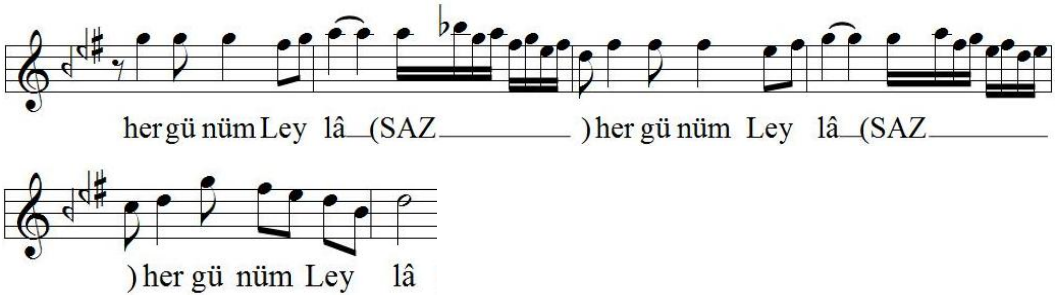
Üçüncü bölümde “ölüm gibi” ve harâb oldu” sözleri aynı ezgiye sahiptir. Peste doğru düşen notalarla, “yıkılma, perişan olma” halini anlatan “harâb oldu” sözü, melodik olarak betimlenmiştir.

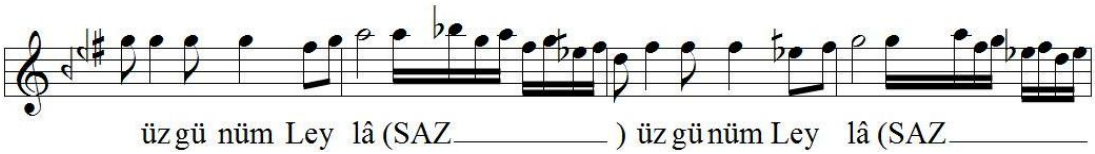
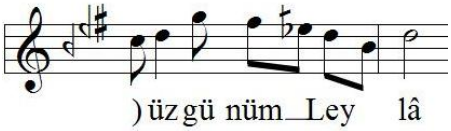
11.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

11.B.a

[213] Bkz. “Bahâr bitti güz bitti”, 5.A.c, s. 98
[214] Bkz. “Enginde yavaş yavaş”, 1.A.b, s. 56, İncelenen eser, 11.A.e, s. 160

Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine
İnlerim şimdi uzaklarda solan gün gibiyim
Gecenin rengini kattım içimin mâtemine
Sönen ümîd ile günden güne ölgün gibiyim

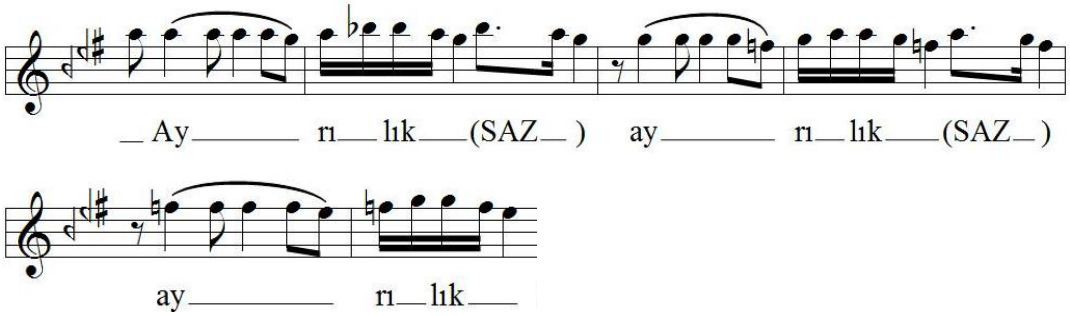
mısralarından oluşan birinci bölüm, "resitatif"[215] bir anlayışla bestelenmiştir. Serbest ezgilerle ve puandorglarla, bu üslûbu oluşturan bestekârın, bu kısımda özgür bir alan yaratıp, konuşma edasıyla derdini anlattığını söyleyebiliriz.

11.B.b

"Sensiz karanlıktır her günüm Leylâ" cümlesinin "her günüm Leylâ" kısmı, cümlenin genel anlamının yansıtıldığı bir isyan söylemi olarak tizlerde kurulmuştur. Kaynak'ın Hicazkâr makamında bestelediği "Leylâ aceb neden ses vermiyor feryâdıma" sözleriyle başlayan eserinde olduğu gibi, burada da tizlerde oluşturulan nağmeler ve tekrar edilen sözlerle aynı zamanda "Leylâ"ya seslenişi düşündüren anlatımlar ilgi çekmektedir.[216]

11.B.c

[215] **Recitativo(Recitative, Resitatif):** Konuşur gibi söyleyiş demektir. (Nesibe Özgül Özbilen, "Fasıl şarkıcılığı açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler", İTÜ Sosyal Bilimler Ens., Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006, s. 33)
[216] Bkz. "Leylâ aceb neden ses vermiyor feryâdıma", 9.A.a, s. 137

Eserin ikinci bölümündeki "üzgünüm Leylâ" cümlesi, yine ikinci bölümün başında yer alan "her günün Leylâ" sözleriyle aynı ezgilerle ifadelendirilmiştir. Benzer duygulara çağrışım yapan bu kısımların, tiz bölgede sitemli bir sesleniş maksadıyla aynı şekilde melodilendirildiği fikri uyanmaktadır.

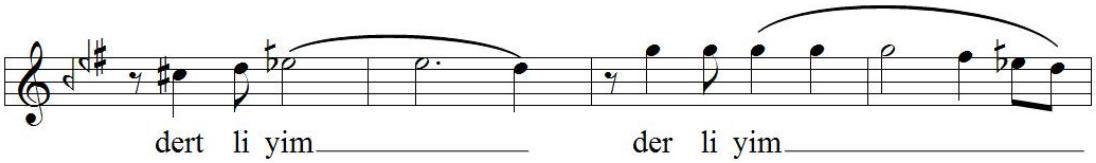
11.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

11.C.a



"Ayrılık Mecnûn'a döndürdü beni" sözlerinde, "ayrılıktan dert yanan bestekâr, tizlerde küçük üçlü aralığıyla ayrılığın hüznünü ifade ettikten sonra, kelimeyi iki kez daha tekrarlayarak, şikayetini dile getirir nitelikte kelimeye vurgu yapmıştır.

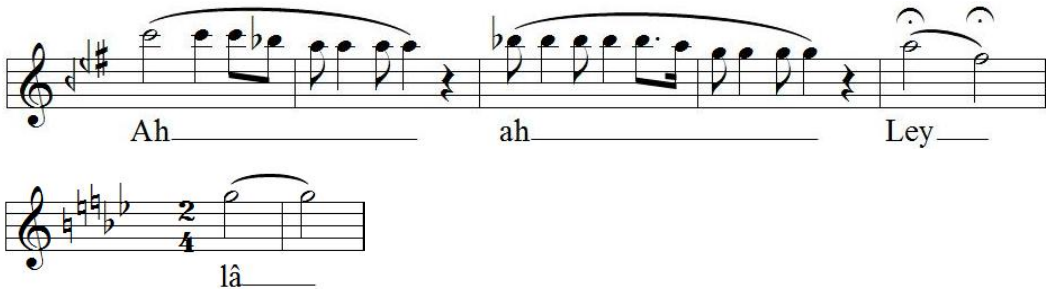
11.C.b



Eserin ikinci bölümünün güftesinde görülen "dertliyim" sözü bestekâr tarafından yinelenmiştir. Bu yineleme, şiirin teması olan "dertli olma" durumunu belirten bir özelliğe sahiptir. İlkinde küçük ikili aralığının hüzünle bütünleşen duygusu ile yapılandırılan kelime, ikincisinde tizlerde kullanımıyla, isyan söylemini düşündürmektedir.

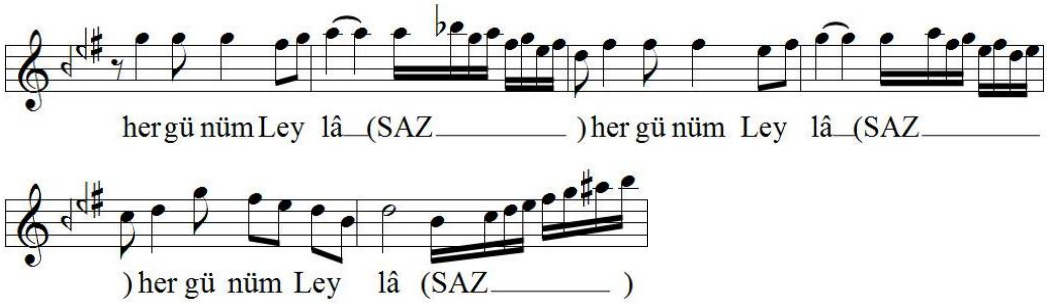
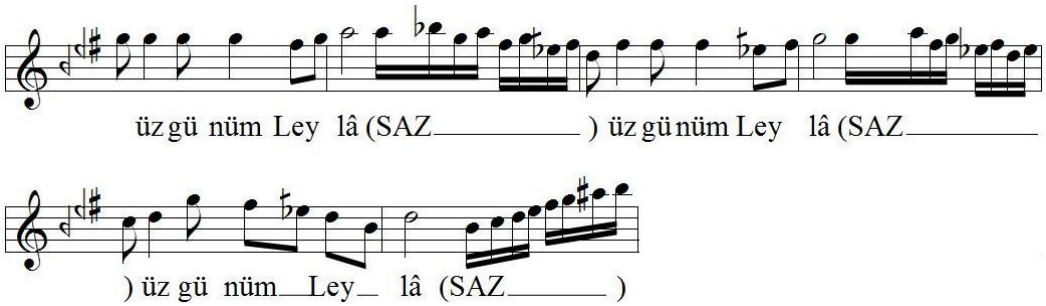
11.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

11.D.a

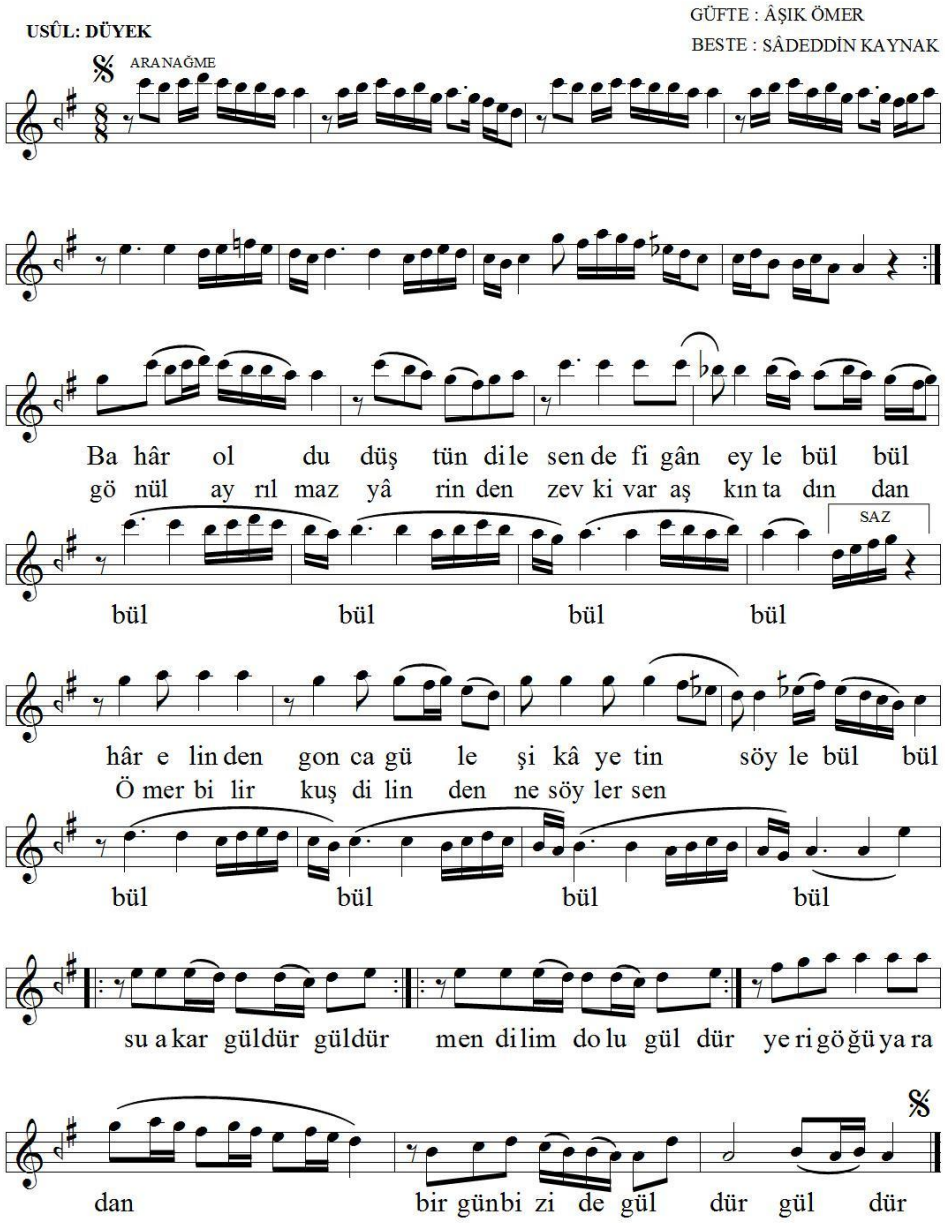


"Üzgünüm Leylâ" sözlerinden sonra bestekâr güfteye "ah ah Leylâ" lafzî terennümünü eklemiştir. "Hem derin bir keder hem de özlemle bir ah çekişin" notaya aktarıldığı terennüm, Tiz Çargâh'ta başlayıp, Gerdâniye perdesinde altı ölçülük uzun bir mûsikî cümlesiyle mânâya yakışan bir yapı meydana getirmiştir diyebiliriz.

11.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

11.E.a

"Sensiz karanlıktır her günüm Leylâ" sözleriyle tiz bölgede isyankar bir duyuş yaratan bestekârın, sözlerden sonra kullandığı saz payında Tiz Çargâh perdesine çıkması, bu isyanını devam ettirdiği, hatta sitemini artırdığı düşüncesine neden olmaktadır. Bu düşünceyle, sözlerde başlayan anlama yönelik melodilerin, sözsüz kısımda devam ettirilmesiyle, güfte ile aranağme arasında bir bütünlük sağlandığı söylenebilir.

"Üzgünüm Leylâ" sözlerinden sonra gelen terennümlü kısmın melodileri ile "her günüm Leylâ" sözünden sonraki saz payındaki ezgilerin benzerliği oldukça dikkat çekicidir. "Üzgünüm Leylâ" ve "her günüm Leylâ" sözlerinin aynı nağmelerle kurulmasından sonra[217], kendilerinden sonraki ezgilerin de benzerlik göstermesi, Kaynak'ın beste yaparken güfteyi ön planda tutma vasfını göstermektedir.

[217] Bkz. İncelenen eser, 11.B.c, 11.B.b, s. 164

MUHAYYER ŞARKI

12. DÜYEK USÛLÜNDE MUHAYYER[218] ŞARKI

Söz: Âşık Ömer

Bahâr oldu düştün dile
Sen de figân eyle bülbül (bülbül bülbül)
Hâr elinden gonca güle
Şikâyetin söyle bülbül (bülbül bülbül)

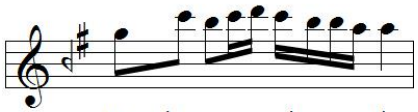
Su akar güldür güldür
Mendilim dolu güldür
Yeri göğü yaradan
Bir gün bizi de güldür

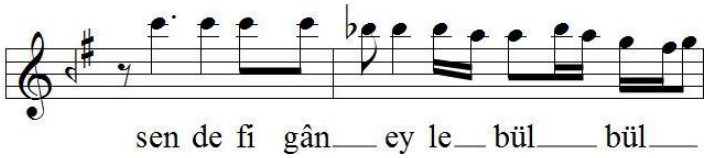
Gönül ayrılmaz yârinden
Zevki var aşkın tadından (bülbül bülbül)
Ömer bilir kuşdilinden
Ne söylersen söyle bülbül (bülbül bülbül)

Su akar güldür güldür
Mendilim dolu güldür
Yeri göğü yaradan
Bir gün bizi de güldür

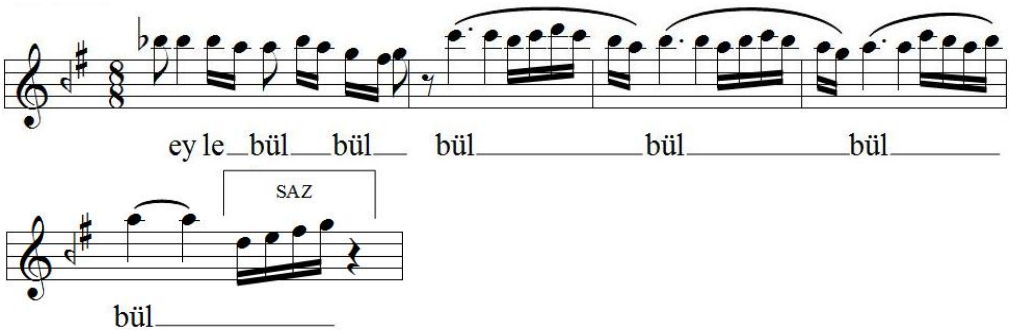
12.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

12.A.a

[218] Muhayyer makamının karar perdesi Dügâh'tır. Yerinde bir Hüseynî 5'lisine, Hüseynî'de Uşşak 4'lüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Hüseynî makamının inici şekli olarak da tanımlanan makam, tiz durağı olan Muhayyer civarından seyre girer ve Muhayyer üzerinde simetrik olan genişlemeyi makamın gereği olarak sıkça kullanır.
İnici bir seyri olması dolayısıyla parlak makamlarımızdan olan Muhayyer makamı, neşe, coşku ve canlılık ifade eden bir yapıdadır.
Hüseynî makamı gibi, Halk Mûsikîmizde çokça kullanılan Muhayyer makamında bestekâr, 34 tane eser bestelemiştir. Türkü formunun vazgeçilmezlerinden olan bu makam, bestekârın kullandığı makamlar içinde üst sıalarda yer almaktadır. (Özdemir, a.g.t., s. 226)

Dîvan ve Halk edebiyatında "bahâr", doğanın yeniden canlanmasını, çiçeklerin açmasını anlatan, kimi zaman da aşkı yahut cenneti tasvir eden bir benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu şiirde "Bahâr oldu" sözünden yola çıkarak bestekâr, Muhayyer makamının güçlüsü olan Muhayyer perdesi civarında ezgilendirdiği "bahâr" kelimesini, makamın parlak, "neş'e, coşku ve canlılık yaratan"[219] yapısından da yararlanarak, müjdeleyici bir yapıda oluşturmuştur. Benzer bir kullanım, incelenen eserler içinde yer alan "Bahâr bitti, güz bitti" eserinde de görülmektedir.[220]

12.A.b

"Sen de figân eyle bülbül" cümlesinde geçen figân sözcüğü; "bağırarak ağlama" anlamındadır. Bu kelimeyi mânâsına yönelik notalara taşıyan bestekâr, Tiz Çargâh perdesinde kurduğu melodiyle, bağırma eylemini ezgilendirmiş, kullandığı Sünbüle perdesiyle de ağlama eylemine vurgu yapmıştır.

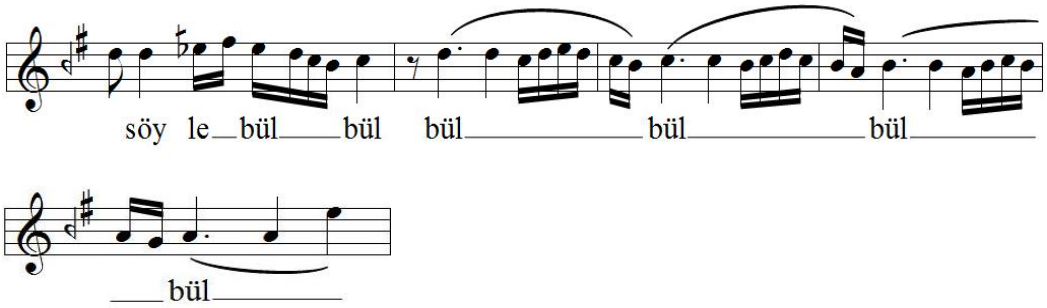
12.A.c



"Bülbül" motifi, Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde çoğunlukla uzun cümleler, küçük ve çarpmalı nota birimleriyle bestelerine yansımaktadır. İkinci mısrada görülen "bülbül" sözcüğü için bestekâr, makamın güçlüsü olan Muhayyer civarında

[219] Örsel, a.g.t., s. 123
[220] Bkz. "Bahâr bitti, güz bitti", 5.A.b, s. 98

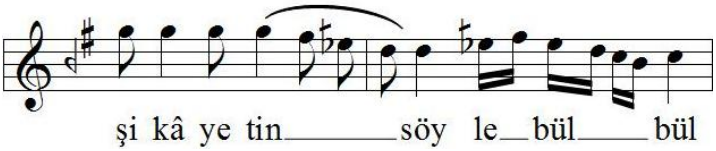
ezgiler oluşturarak, "bülbülün baharı karşılayışını" hissettiren bir yapı oluşturmuştur. Aynı zamanda güfte dışında kullanılan "bülbül" söylemlerinde, önce uzun nağmelerle kurduğu mûsikî cümlelerini, sonlara doğru onaltılık nota tartımlarıyla süsleyerek, "bülbül" kuşunun ötüşüne atıfta bulunmuştur diyebiliriz. Çok benzer bir kullanıma karşılaştığımız "O dudaklar yine yaz geldi de" mısra'ıyla başlayan eser, "bülbül" sözcüğünde iddia ettiğimiz durumu ispatlayan bir ögedir.[221]



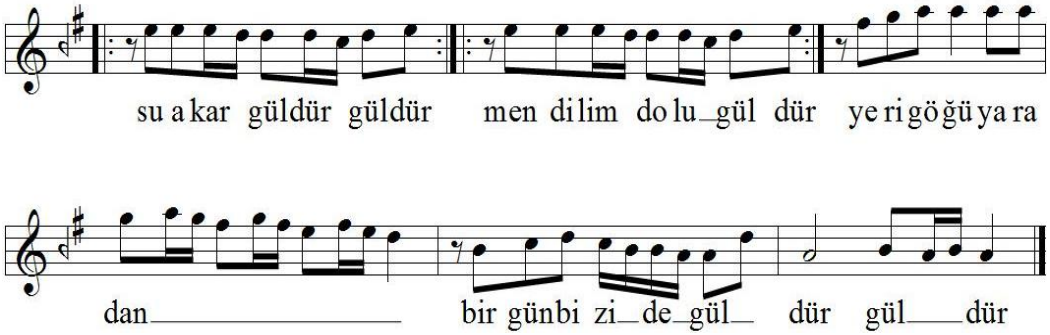
Güftede ilk kıtanın dördüncü mısr'ında tekrar görülen "bülbül" kelimesi, Hisar perdesinde onaltılık notalarla başlayan ve Çargâh'ta sekizlik kalıştan yararlanılarak, iki sekizlik nota içinde bile anlamıyla bütünleşen bir melodik kurguya sahiptir. Devamında kelimenin güfte dışında iki kez yinelenmesiyle, ikinci kıtada yapılan tekrarla farklı perdelerde ancak aynı kalıpta uygulanışı, kelimenin mânâ vurgusunun belirgin hale getirilmesinin amaçlandığını düşündürmektedir.

Halk Müziği ezgilerinde de çokça kullanılan "bülbül" motifi, Kaynak'ın eserlerinde tesbit ettiğimiz tartımlarla benzerlik göstermektedir. Özellikle "Seherde ağlayan bülbül" mısra'ıyla başlayan, Şarkışla yöresindeki türküde her kıtadan sonra, güfteye ek olarak görülen ve beş kez tekrarlanan "bülbül" kelimesi, anlama uygun kullanımının yanında, güfteyi tamamlayan bir unsur olması bakımından önemlidir. Yine Konya yöresine ait "Gitme bülbül" türküsünde "a bülbül" söylemi, kullanılan tartımlar ve mûsikî cümlesiyle, incelediğimiz eserlerdeki "bülbül" motifine benzerlik taşıyan bir başka örnektir.[222]

[221] Bkz. "O dudaklar yine yaz geldi de", 7.A.a, s. 138
[222] Ergül Aksoy, "Türk Halk Müziği Ezgilerinde Bülbül Motifinin Mana ve Melodi Açısından İncelenmesi", İ.T.Ü.T.M.D.K. Ses Eğitimi Böl., Bit. Tezi, İstanbul, 1996, s.7, 15

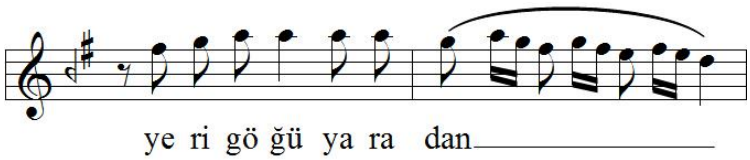
12.A.d

Birinci kıtanın son mısra'ından görülen "şikâyet" kelimesi, Nevâ'da Hicaz çeşnisiyle anlatılmıştır. Makamın bünyesinde var olmayan Hisar (mi bemol) perdesi, "şikâyet" sözcüğünün anlamına vurgu yapmaktadır. Hicaz makamının yanık sesleriyle dile getirilen sözcük, "Hâr elinden gonca güle, şikâyetin söyle bülbül" sözlerinden ötürü, bülbülün "gönül ateşini, sevgiliye duyulan derin hasreti"[223] ifade eder niteliktedir. Sözcüğün anlatımında seçilen Hicaz çeşnisi, anlam olarak; "ismini aldığı ülkenin sıcak ve nemli ikliminin özelliğini taşır. Yakan, kavuran bir çöl yangınını tasvir eder. Aynı zamanda bir sürgün yeri olan Hicaz şehri, gözyaşları, hasret, ayrılık gibi acıları dile getirir."[224] İşte bu sebeplerden dolayı, Hicaz çeşnisi, güftenin anlatımına gönderme yapıldığını düşündüren bir unsurdur.

12.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

12.B.a

Su akar güldür güldür
Mendilim dolu güldür
Yeri göğü yaradan
Bir gün bizi de güldür

[223] Örsel, a.g.t., s.117
[224] Şehnaz Güldaş, "Lem'i Atlı'nın Bütün Eserlerinde, Prozodik Açıdan, Müzik-Edebiyat İlişkileri", İ.T.Ü.Sosyal Bilimler Ens., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994, s.181

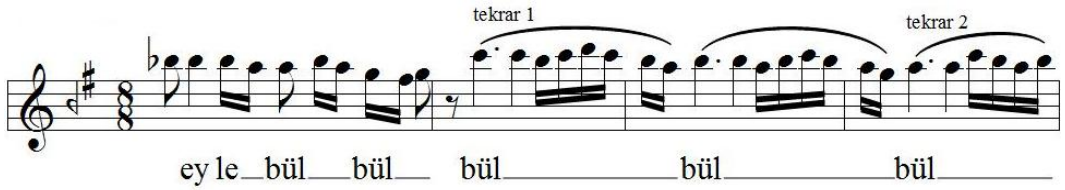
kıtasında yer alan cinaslı söylemlerin kullanıldığı cümleler, güftenin neşe ifadesine sahip kısımlarıdır. Eserde nakarat olarak düşünülen bu bölümde kullanılan tartımlarla, güftedeki neşe ifadesi bestede de yakalanmıştır.

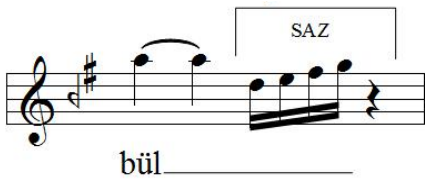
12.B.b

Yeri göğü yaradan" mısra'ında Hüseynî'de kalıştan sonra Muhayyer'e yükselen seslerle "Yaradan" kelimesinin anlamına vurgu yapıldığı fikri uyanmaktadır.

12.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

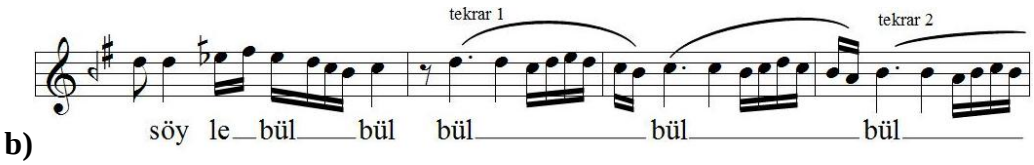
12.C.a

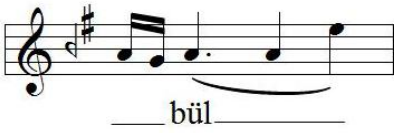
a)





b)





Birinci kıtanın ikinci ve dördüncü mısralarında var olan "bülbül" sözcüğü, güfte dışında iki kez tekrarlanmıştır. İlkinde ezgi gereği Tiz Çargâh'ta başlayıp, Muhayyer'de biten tekrar sözcüğü, dördüncü mısrada simetrik olarak Çargâh'ta

başlayıp, Dügâh perdesinde son bulmuştur. Aynı ezgilerin oktavlı simetrik melodileri ve tekrarların sağladığı kelime vurgusu, güfte-mânâ ilişkisine dikkatleri çekmektedir.

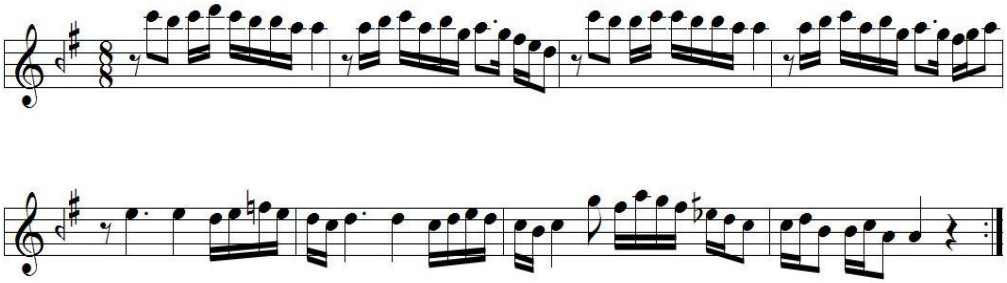
"Bülbül" kelimesinin, güfte dışında, ikinci kıtanın ikinci ve dördüncü mısra'ında, ilk kıtada uygulanan şekliyle birebir aynı olan tekrarları yapılmıştır. Bu tekrarlar, sözcüğün anlamı üzerine ısrarlı bir şekilde vurgu yapıldığını gösteren bir durumdur.

12.D Terenümler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde terennüm kullanılmamıştır.

12.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

12.E.a

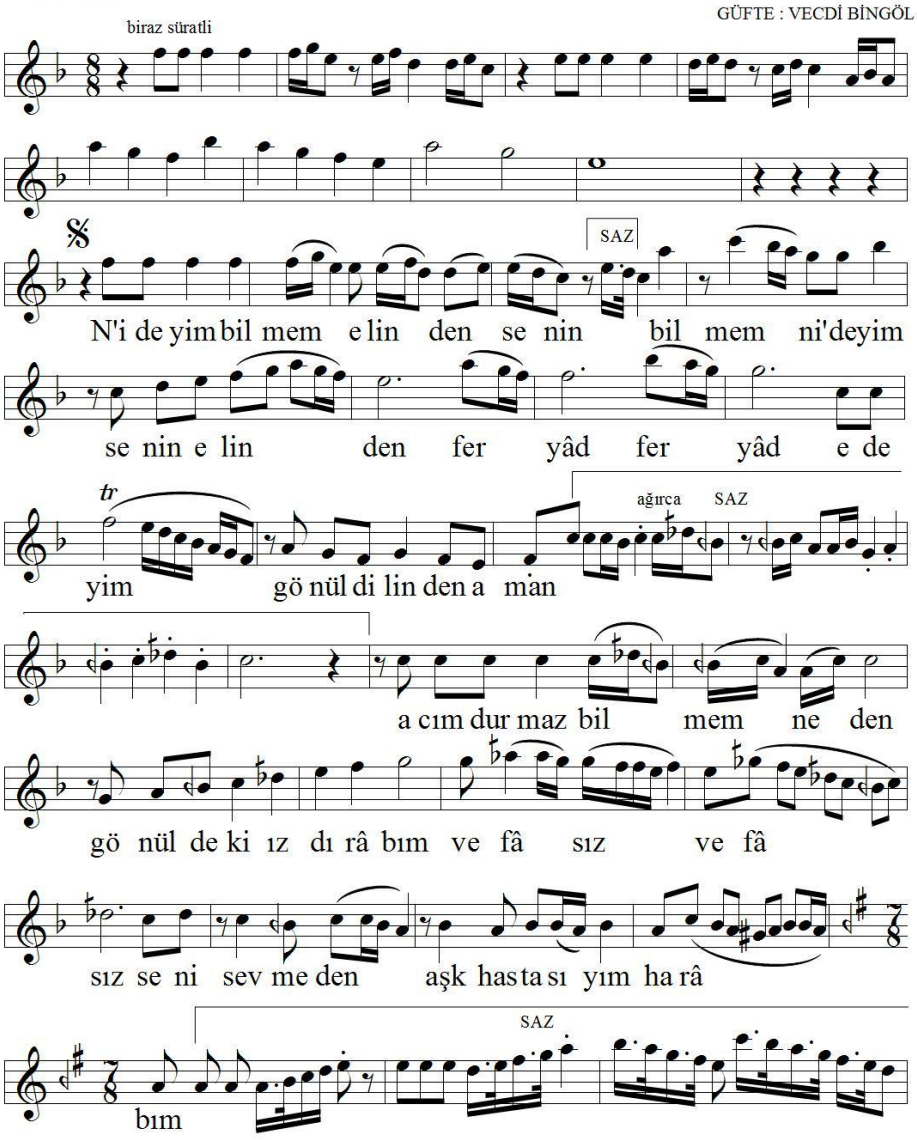
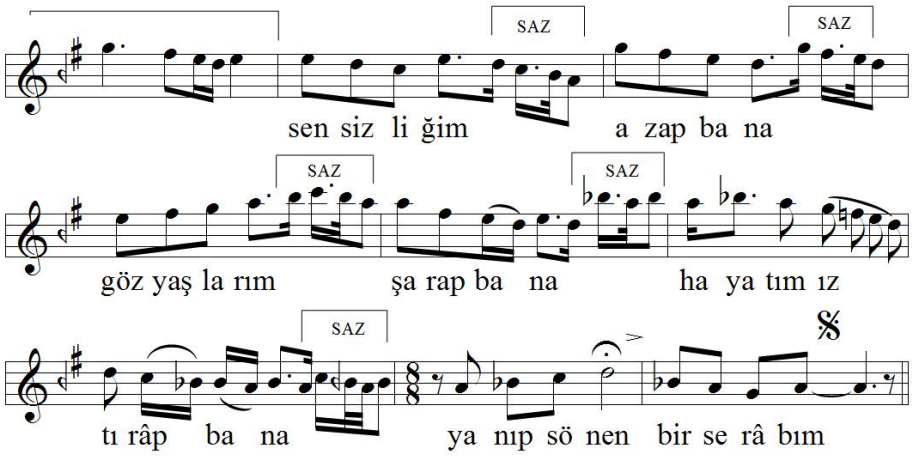


Eser, 8 ölçülük uzun bir aranağme ile başlamaktadır. Nakarata kadar olan bölümünün bir özeti niteliğinde olan aranağme, "hanendeye makamı göstermesi ve besteye dikkat çekmesi"[225] yönleriyle eserin girizgah kısmını oluşturmaktadır. İlk dört ölçü, ezgi kurulumu açısından ilk iki mısra'ın, beş ve altıncı ölçüler "bülbül" motiflerinin olduğu kısımların, son iki ölçü ise; son iki mısra'ın melodilerle özetlendiği bölümüdür. Bu şekilde incelendiğinde, "güfteli esere bir giriş oluşturmak"[226] mânâsında olan "aranağme" sözcüğü, Kaynak'ın bu eserinde tam karşılığını bulmaktadır diyebiliriz.

[225] Sevtap Şenoğlu, "H.S. Arel'in Prozodi Hakkındaki Makaleleri", İ.T.Ü.T.M.D.K. Temel Bilimler Böl., Bit. Tezi, İstanbul, 1992, s. 67
[226] Arel, a.g.e., s. 74

ACEMAŞÎRAN

USÛL: DÜYEK

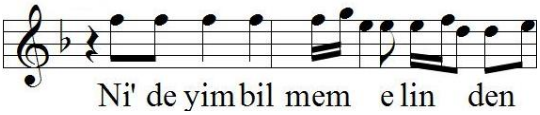
BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE : VECDİ BİNGÖL



13. SOFYAN USÛLÜNDE ACEM-AŞÎRAN[227] ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

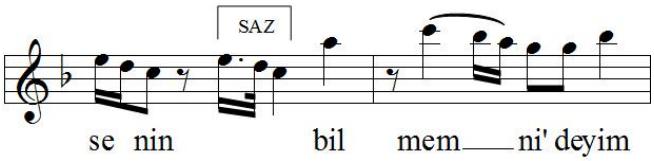
Ni'deyim bilmem elinden senin
Bilmem ni'deyim senin elinden
Feryâd (feryâd) edeyim gönül dilinden aman
Acım durmaz bilmem neden gönüldeki ıztırâbım
Vefâsız (vefâsız) seni sevmeden aşk hastasıyım harâbım
Sensizliğim azap bana, gözyaşlarım şarap bana
Hayâtım ıztırap bana yanıp sönen bir serâbım

13.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

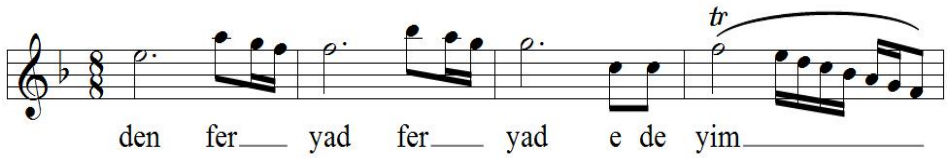
13.A.a

"Ni'deyim bilmem" soru sözünde, tereddüt ifade eden bir anlatım söz konusudur. Bestekâr bu soru sözündeki kararsız söylemi esere, "bilmem" sözcüğünün ikinci hecesinde kullandığı iki onaltılıktan sonra dörtlük notadan

[227] Acem-aşîrân makamı, Acem ve Acem-kürdî makamlarını bünyesinde barındıran bileşik bir makamdır. Acem'de Çargâh 5'lisiyle seyre giren makam, yerinde Bayâti makamı dizisi ile yerinde (Dügâh'ta) Kürdi 4'lüsünü gösterdikten sonra, Acem-aşîrân perdesinde Çargâh 5'lisi ile karar eder. İnici bir seyre sahip olan makamın, Acem perdesinde kalışlarıyla sükûnet duygusu uyandırdığını söyleyebiliriz.
Acem-aşîrân makamı, 19 eserle bestekârın en çok kullandığı 11. Makamdır.

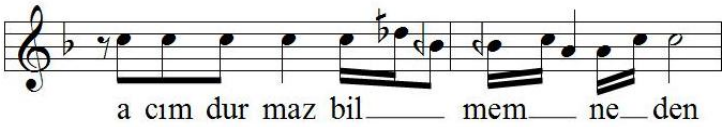
yararlanarak sağladığı duraksama ile uygulamış, bu sayede soru ifadesini yakalamıştır. Devamında "elinden senin" sözlerinin yer aldığı cümlede, aynı tartımdan faydalanarak, anlatımı pekiştirmiştir. Bestekâr, soru ifade eden kelimelerde, eserin genel akışının içinde kullandığı farklı tartımlarla, söylemi belirginleştirmeyi başarmaktadır.[228]

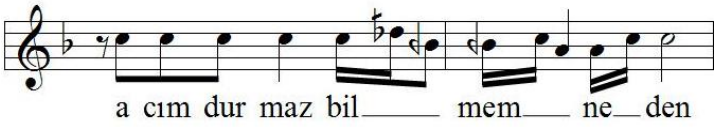


Eserin ikinci mısra'ında Dîvan Edebiyatı'nda "akis sanatı"na benzer bir yapıyla ilk cümleyi, aynı anlamda olacak şekilde tekrarlamıştır. İlkinde "ni'deyim bilmem" olan söz, burada "bilmem nideyim" şeklinde yinelenmiş, bu defa, "nideyim" sözcüğünün son hecesinde kullanılan ilk mısradakine çok benzeyen bir tartımla, ifadenin vurgusu sağlanmıştır.

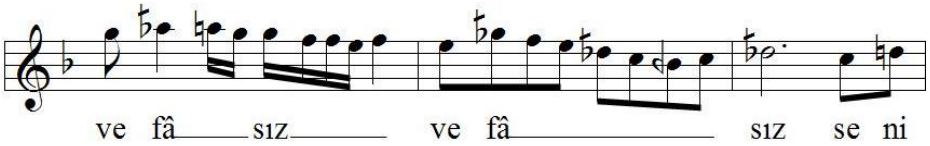
13.A.b

Eserin üçüncü mısra'ında görülen "feryâd" kelimesi, Hüseynî perdesinde kalıştan sonra, Muhayyer'e atlanmak suretiyle ezgiye aksettirilmiş, böylece sözcüğün anlamı olan "haykırış, çığlık" melodik olarak vurgulanmıştır. Sonrasında bestekâr tarafından bir kez daha tekrarlanan kelime, Sünbüle perdesinde aynı tartımlarla uygulanarak, bir bakıma haykırışın şiddeti artırılmıştır. Dört ölçü içinde anlatılan "Feryâd edeyim" cümlesi, uzun bir mûsikî cümlesi oluşturması bakımından da önem arz eden bir konumdadır. Çünkü bestekâr, eserlerinde "feryâd" sözcüğü için genellikle uzun cümleler kurmakta ve kelimeyi çoğunlukla tizlerde ifade etmektedir.[229]

[228] Bkz." Leylâ acep neden ses vermiyor feryâdıma", 9.A.b, s. 138
[229] Bkz. "Leylâ acep neden ses vermiyor feryâdıma", 9.A.c, s. 139

13.A.c

"Acım durmaz bilmem neden" cümlesinde geçen "bilmem neden" soru sözü, "ni'deyim bilmem" sözünde olduğu gibi, edebî olarak tereddüt ifadesi olan bir söylemdir. "Bilmem" sözcüğünden kaynaklanan bu kararsız olma durumunu Kaynak, yine "ni'deyim bilmem" ve "bilmem ni'deyim" kullanımlarındakine çok benzeyen tartımlarla vurgulamıştır. Eserin genel akışının içerinde rahatlıkla fark edilebilen bu duraksamalı melodilerin, anlama ilgi çeken yapıda oldukları söylenebilir.

13.A.d

"Acım durmaz, bilmem neden gönüldeki ızdırâbım?" cümlelerinde hissedilen "sıkıntı ve üzüntü" hali, notaya "Sabâ geçkisiyle" yansımıştır. Hicaz perdesinin alınmasıyla, eserin makamı olan Acamaşîran'ın parlak havasından çıkılarak, "acı ve ızdırap" sözcükleri, Sabâ makamıyla anlatılmak istenmiştir. Bestekârın, dar aralıklara sahip bu makamı, benzer kelimelerin anlatımında kullanması dikkatten kaçmaması gereken unsurlar arasındadır.[230]

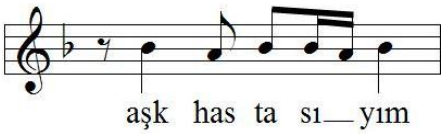
13.A.e



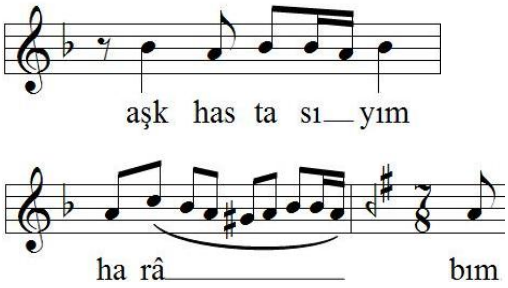
"Vefâsız" kelimesinde kullanılan Dik Zirgüle (la bemol) perdesiyle, "hakikatsiz" olan sevgiliye edilen sitem ezgilendirilmiştir. Güfte dışı bir kez daha tekrar edilen kelimede yapılan Sabâ geçkisi, sözcüğün etkisinin artırılmak istendiğini düşündürmektedir.

[230] Bkz. "Leylâ acep neden ses vermiyor feryâdıma", 9.B.b, s. 141

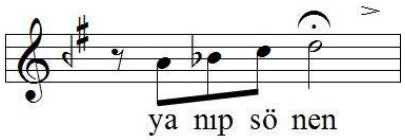
13.A.f



Bestekâr, "aşk hastasıyım" tamlamasını Kürdî perdesi üzerinde kurmuş, son hecede Dügâh perdesine düşmüştür. Bu düşüşle oluşan küçük ikili aralığının gücünden yararlanılarak, "aşka, sevgiliye olan tutkunluk ve daha önemlisi tutkunluğun çaresizliği" anlatılmıştır.

13.A.g

"Aşk hastasıyım" sözünün çaresizliğini dar aralıkla anlatan bestekâr, ardından gelen "harâbım" kelimesinin anlamı olan "perişan" olma ifadesini, Dügâh'ta kullandığı küçük üçlüden sonra, yeden olarak Nîm Zirgüle perdesini alarak oluşturduğu küçük ikili aralığın desteğiyle anlatmıştır. Böylece, bir önceki sözden daha yoğun olarak hissedilen "acınacak halde olma durumu" çokça kullanılan dar aralıklar yardımıyla vurgulanmıştır. Aynı zamanda Çargâh'tan Nîm Zirgüle perdesine kadar inişle, kelimenin "yıkılmış" anlamı da ezgisiyle uyum içinde görülmektedir.[231]

13.A.h

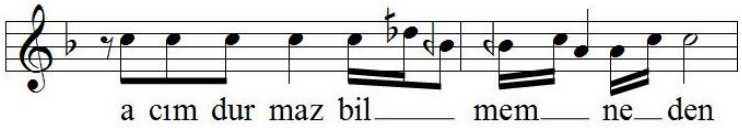


Sâdeddin Kaynak, kendi el yazısı notada, sönen kelimesi üzerine koyduğu puandorg ve dekreşendo işaretleri ile sözcüğün nasıl okunması gerektiğini belirtmiştir. Puandorgla uzayan kelime, dekreşendo işareti ile, anlamı gereği sonlara

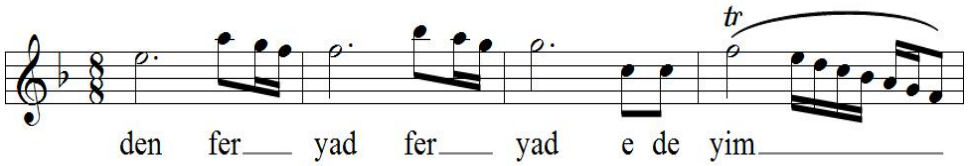
[231] Bkz. "Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine", 11.A.l, s. 163

doğru sönerek icra edilmelidir. Böylece sözcüğün anlamındaki vurgu sağlanmış olacaktır.

13.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

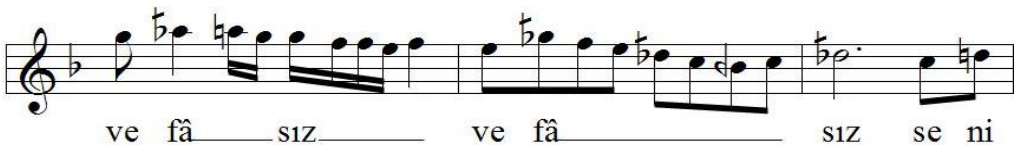
13.B.a

"Acım durmaz bilmem neden gönüldeki ıztırâbım" cümlesinin kederli söyleyişi, besteye yerinde Sabâ geçkisiyle yansımıştır. Sabâ makamının kasvetli yapısı sayesinde, bu" iç sıkıntısı" ifade eden cümle, bestesiyle uyum sağlamıştır diyebiliriz. Benzer bir anlatım bestekârın başka bir eserinde de görülmektedir.[232] "Gönüldeki ıztırâbım" sözünde Sabâ geçkisinin devam ettiği ezgide, "ıztırap" kelimesinde Hicaz perdesinden Gerdâniye'ye kademeli olarak çıkış, "acının, üzüntünün" doruklara çıktığı bölümdür.

13.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

13.C.a

"Feryâd" kelimesi, bestekâr tarafından bir kez daha tekrar edilmiştir. Tekrarında daha tiz bölgede oluşturulan nağmeyle, sözcüğün etkisinin artırılmak istendiği akla gelmektedir. Kelimenin anlamı düşünüldüğünde, feryat eden bir kişinin "yüksek sesle haykırması" göz önüne gelir. Bu yönüyle, tiz bölgelere çıkan seslerin, "haykırış" ifadesi olarak güfteyle uyumu, çarpıcı bir hal almaktadır.

[232] Bkz. "Leylâ aceb neden ses vermiyor feryâdıma" 9.B.b, s. 141

13.C.b

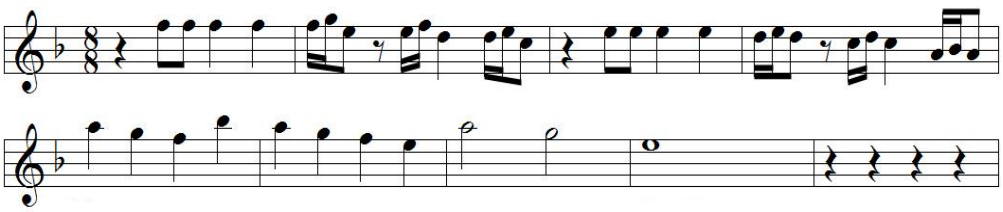


Kaynak, "vefâsız" kelimesini, güfteden ayrı olarak bir kez daha yinelemiştir. Bu yinelemenin, "sevgilinin çabuk geçen sevgisine sitem etme" düşüncesiyle yapıldığı hissi uyanmaktadır.

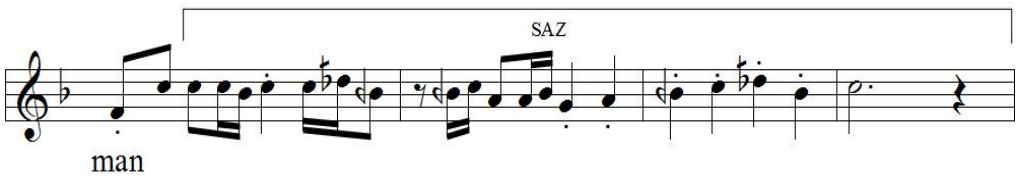
13.D Terennümler İle Kelime Arasındaki Uyum

Eserde terennüm kullanılmamıştır.

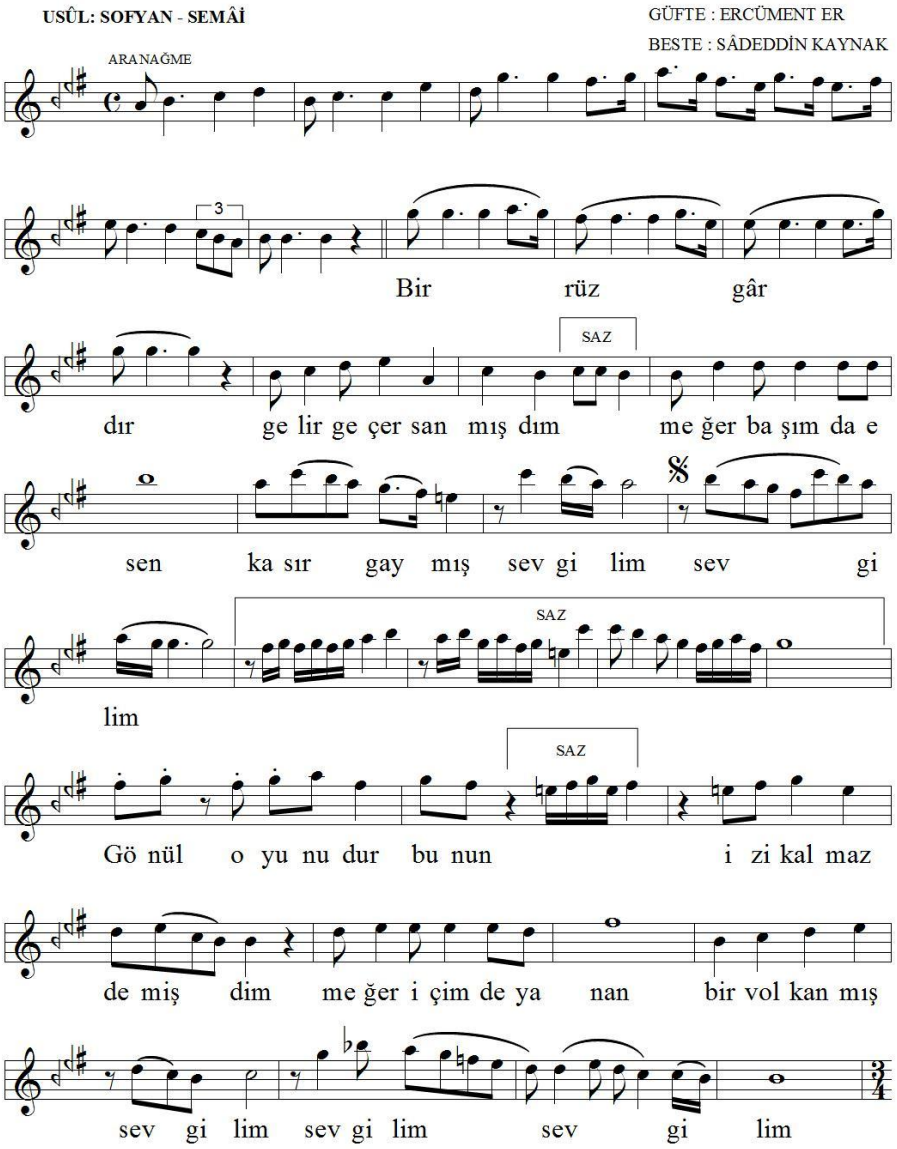
13.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

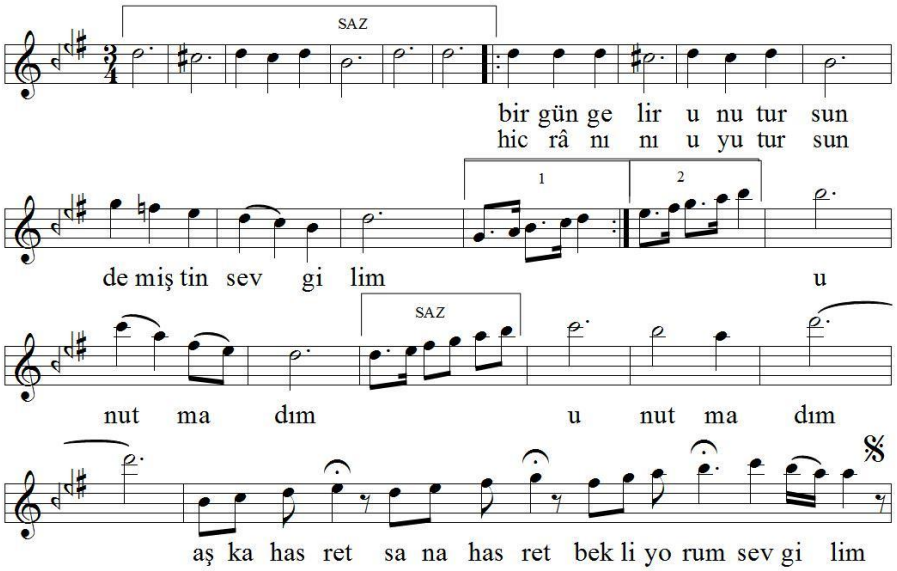
13.E.a

Güftede ağırlıklı olarak hissedilen ve hem güftede hem de bestede var olan tereddüt ifadesi, eserin giriş sazında da kendini göstermektedir. Gütteli kısımda bu ifadenin anlatılması için kullanılan tartımlar benzer şekilde aranağmede de yer almış ve bu sayede aranağme-güfte arasındaki uyum elde edilmiştir.

13.E.b



"Acım durmaz, bilmem neden gönüldeki ızdırâbım" mısra'ının anlamına yönelik yapılan Sabâ geçkisi, mısradan önce gelen aranağmede başlatılmıştır. Bu sayede, cümlenin mânâsına ön hazırlık yapılmış, güfte aranağmesiyle takdim edilmiştir.

SEGÂH

USÛL: SOFYAN - SEMÂİ
GÜFTE : ERCÜMENT ER
BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK
ARANAĞME
3
Bir rüz gâr
SAZ
dır ge lir ge çer san mış dım me ğer ba şım da e
sen ka sır gay mış sev gi lim sev gi
SAZ
lim
SAZ
Gö nül o yu nu dur bu nun i zi kal maz
de miş dim me ğer i çim de ya nan bir vol kan mış
sev gi lim sev gi lim sev gi lim



14. SOFYAN-SEMÂİ USÛLLERİNDE SEGÂH[233] ŞARKI

Söz: Ercüment ER

Birinci bölüm

Bir rüzgârdır gelir geçer sanmıştım

Meğer başımda esen kasırgaymış sevgilim (sevgilim)

Gönül oyunudur bunun izi kalmaz demiştim

Meğer içimde yanan bir volkanmış sevgilim (sevgilim, sevgilim)

İkinci bölüm

Bir gün gelir unutursun demiştin sevgilim

Hicrânını uyutursun demiştin sevgilim

Unutmadım.. Unutmadım

[233] Nazari olarak yerinde (Segâh perdesi) Segâh 5'lisine, Eviç perdesinde Hicaz 4'lüsünün birleşimiyle meydana gelmiş bir makamdır. Lakin uygulamada bu dizi yerine, Nevâ'da Bayâti makamı dizisine, yerinde Segâh 4'lüsünün eklenmesiyle oluşmuş mürekkeb bir makam olarak tarif etmek daha doğru olur. Yapısı gereği tiz bölgeleri kullanan makam, pest tarafta yerinde Uşşak'lı ve Rast'lı kalışlar yapabilir.
İnici-çıkıcı bir seyir izleyen Segâh makamı, hem mistik hem de ağırbaşlı lirik bir havaya sahiptir. (Tanrıkorur, "Mü…", s. 37)
Kuvvetli bir zühd, açık ve soylu bir hüzün duygusu tebliğ eder. (Öztuna, "Bü…", c. II, s. 271)
Kaynak bu makamda 20 tane eser bestelemiştir. Bestekârın en çok kullandığı makamlar içinde Segâh, 10. sırada yer almaktadır.

Üçüncü bölüm

serbest

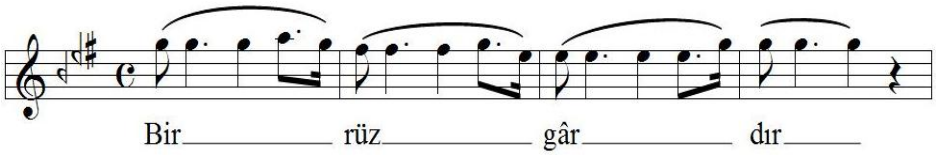
Aşka hasret, sana hasret, bekliyorum sevgilim (sevgilim)

Gönül oyunudur bunun izi kalmaz demiştim

Meğer içimde yanan bir volkanmış sevgilim (sevgilim, sevgilim)

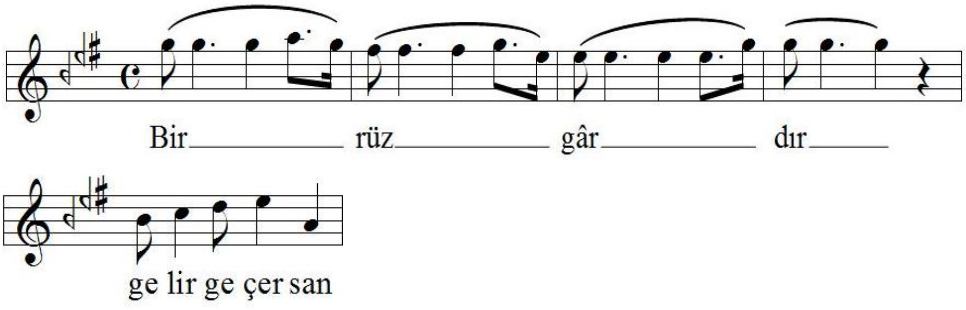
14.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

14.A.a



"Bir rüzgârdır" sözü dört kapalı heceden oluşan bir yapıya sahiptir. Kapalı hecelerden yararlanarak bestekâr sözü, dört ölçüde, uzun mûsikî cümleleri kurarak anlatmıştır. İlk üç ölçü birbiriyle aynı tartımlarda fakat farklı notalardan oluşmaktadır. Usûlün ilk üç darbında aynı ses üzerine yapılandırılan uzun melodiler ve son darplarda farklı notalara geçerek oluşturulan atlamalı küçük ezgiler, "uzun esintilerden sonra rüzgarın kısa kesintilere uğraması" gibidir. Dört ölçüde de tek ses üzerinde usûlün son darbına kadar devam eden sesler, "rüzgâr" tasvirini oluşturulduğunu gösteren özeliktedir.

14.A.b

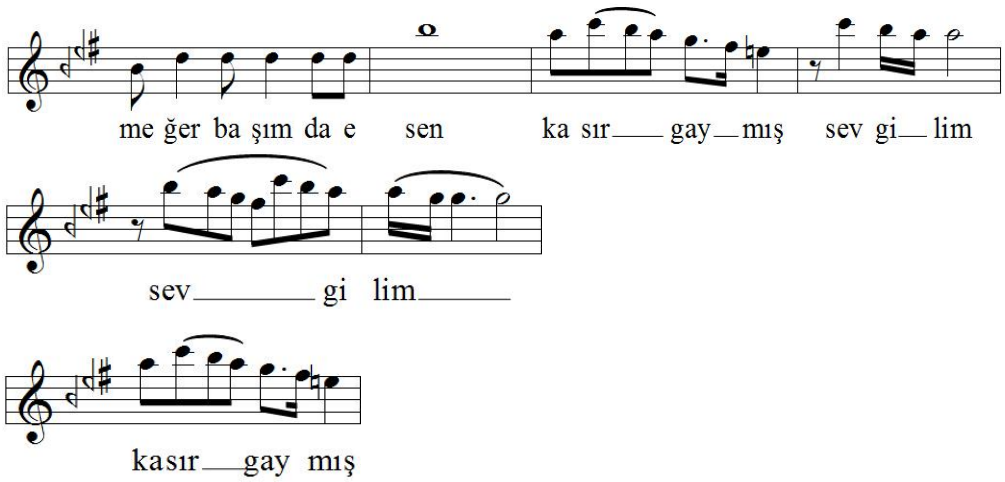


"Gelir geçer", "sürekli olmayan, kısa süreli"[234] şeyleri anlatmak için kullanılan bir sözdür. Yine dört heceden oluşmasına rağmen "bir rüzgârdır"

[234] *Türkçe Sözlük*, c. I, s. 833 (gelip geçici)

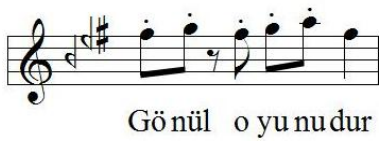
anlatımının tersine, bir ölçüden daha kısa sürede ezgilendirilen söz, mânâ prozodisi açısından önemli bir örnektir. Hece taksimatı açısından "açık kapalı açık kapalı (. _ . _)" şeklinde sıralanmasından dolayı sözcük, oldukça kısa ezgilerle anlatılmasına rağmen, prozodik açıdan da hata oluşturmamıştır. Bu sözcüğün anlatımıyla, "bir rüzgârdır" sözünün ifadesi de daha çarpıcı hale gelmiştir.

14.A.c

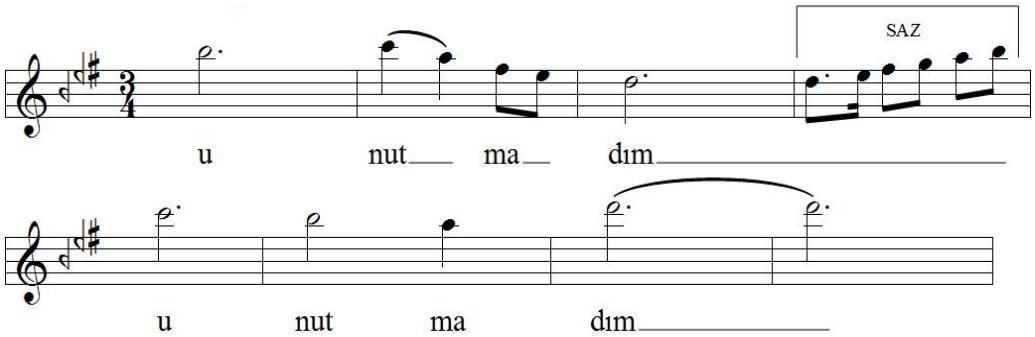


Eserde güftenin ikinci mısra'ı olan "Meğer başımda esen kasırgaymış sevgilim" cümlesinde bestekâr, özellikle "kasırga" kelimesini vurgulamıştır. Kaynak, "esen" sözcüğünde Nevâ'dan Tiz Segâh perdesine yaptığı keskin atlamayla, "esmek" kelimesine de gönderme yaparken, asıl "çok şiddetli rüzgâr, şiddetli fırtına" anlamına gelen "kasırga" sözcüğünü anlamca belirtmek istediğini düşündürmektedir.

Cümlenin sonunda yer alan "sevgilim" kelimelerinde tizlerde seyreden melodiler, "kasırga"nın devam ettiğini hissettiren kısımlardır.

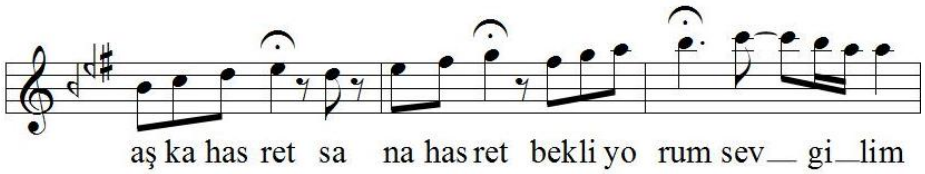
14.A.d

"Gönül oyunu" tamlamasında heceler üzerine koyduğu "stakato"larla bestekâr, "oyun" kelimesindeki "eğlence" mânâsını ezgilere yansıtmak istemiş olabilir.

14.A.e

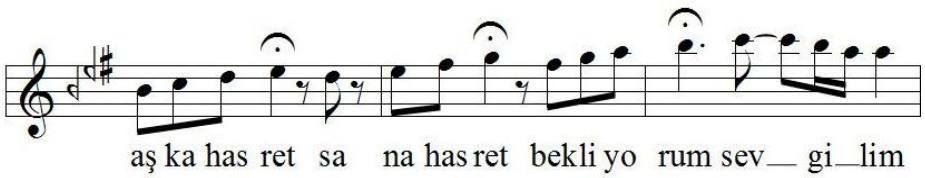


İkinci bölümünde, sevgilinin "unutursun" sözlerine, şâirin "unutmadım" cevabı, eserde isyan niteliğinde olarak tizlerde anlatılmıştır. Bu anlatım için iki kere tekrar edilen kelime, ilkinde Tiz Çargâh'a kadar çıkarken, ikincisinde Tiz Nevâ perdesinde uzunca kalışıyla adeta bir haykırış ifadesi oluşturmuştur.

14.A.f

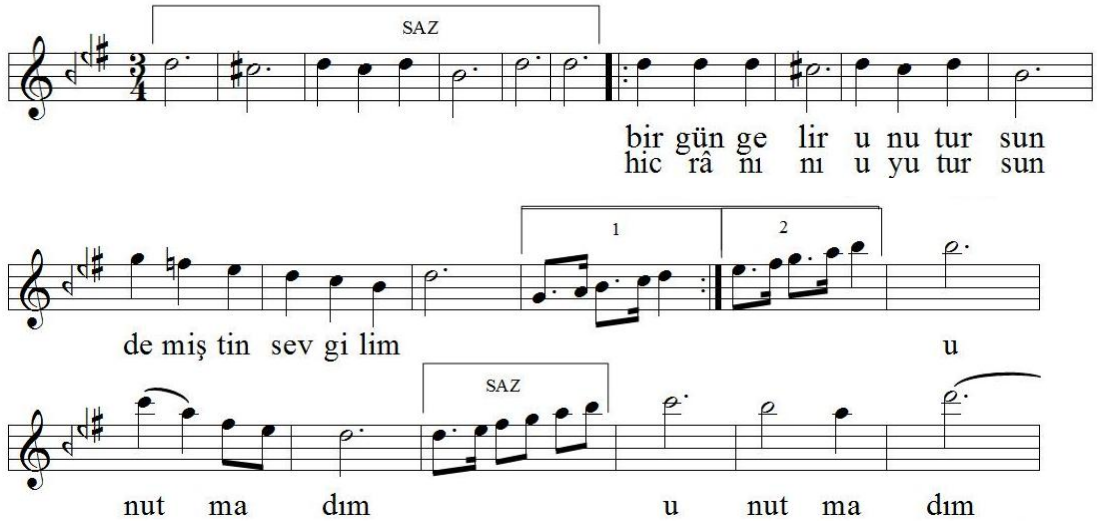


Şiirde "hasret" sözcüğü iki defa geçmektedir. Her ikisi de serbest kısımda yer alan ve puandorgla uzatılan kelime, "uzun bir süreç" olan "hasretlik" anlamına vurgu yapan bir anlayışa sahiptir. İlkinde "aşka hasret" diyerek Hüseynî'de puandorgla uzayan sözcük, ikincisinde "sana hasret" söylemiyle yine puandorglu olarak Gerdâniye perdesine çıkarak, "hasretlik" vurgusunu daha baskın ifade eden bir yapı oluşturmuştur.

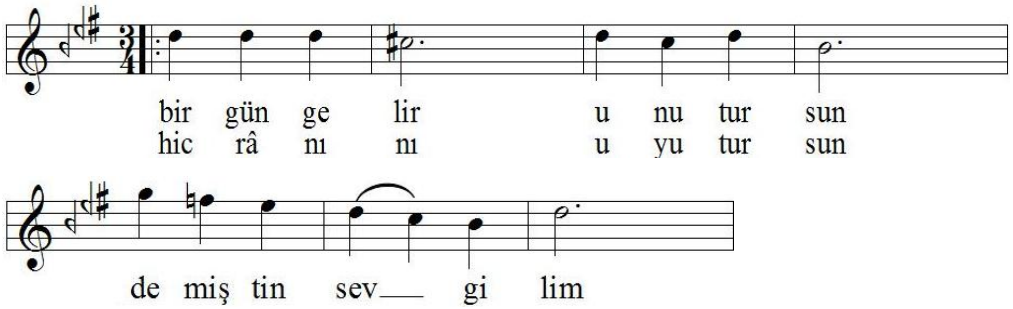
14.A.g

Eserin serbest kısmında görülen "bekliyorum" sözcüğü, Eviç'ten Tiz Segâh'a kadar çıkan ezgileriyle, bir "sesleniş" ifadesine sahipken, son hecesindeki puandorg işaretiyle de eylemin hala süregeldiğini düşündürmektedir.

14.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

14.B.a



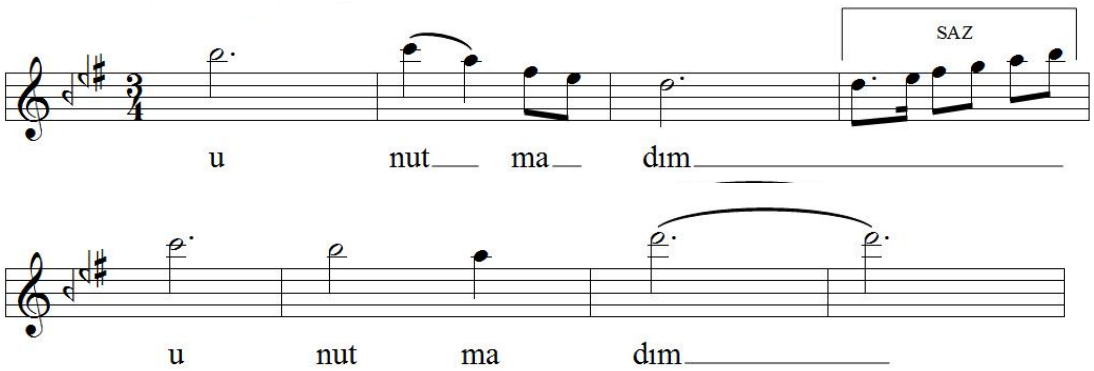
Eserin ilk bölümünde şâir kendi durumunu anlatırken, ikinci bölümünün ilk iki mısra'ı arasındaki ifade farkını ortaya koymak adına, ikinci bölümü usûl değiştirerek, Semâi usûlü ile anlatmayı uygun görmüştür. Bununla birlikte aynı melodiyle bestelediği bu iki mısrada, Nîm Hicaz perdesini alarak Müstear makamına geçki yapan Kaynak, anlatımı büsbütün farklılaştırmıştır.



Sevgilinin söylediği sözlerden oluşan ilk iki mısra, aynı ezgilerle bestelenmelerinden dolayı da ilgi çeken bir duruma sahiptir. Sevgilinin geçmişte sarf ettiği bu basmakalıp olarak ifade edilebilecek sözler, hem Semâi usûlüyle hem de Müstear geçkisiyle birleşerek, bir "avutma" hissi uyandırmaktadır.

14.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

14.C.a

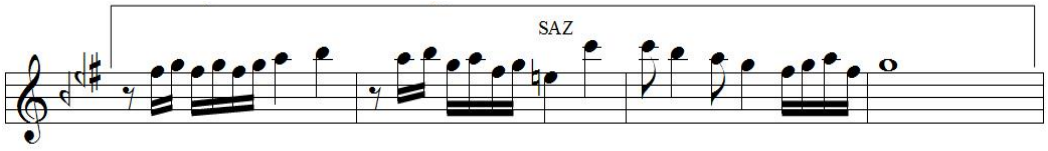


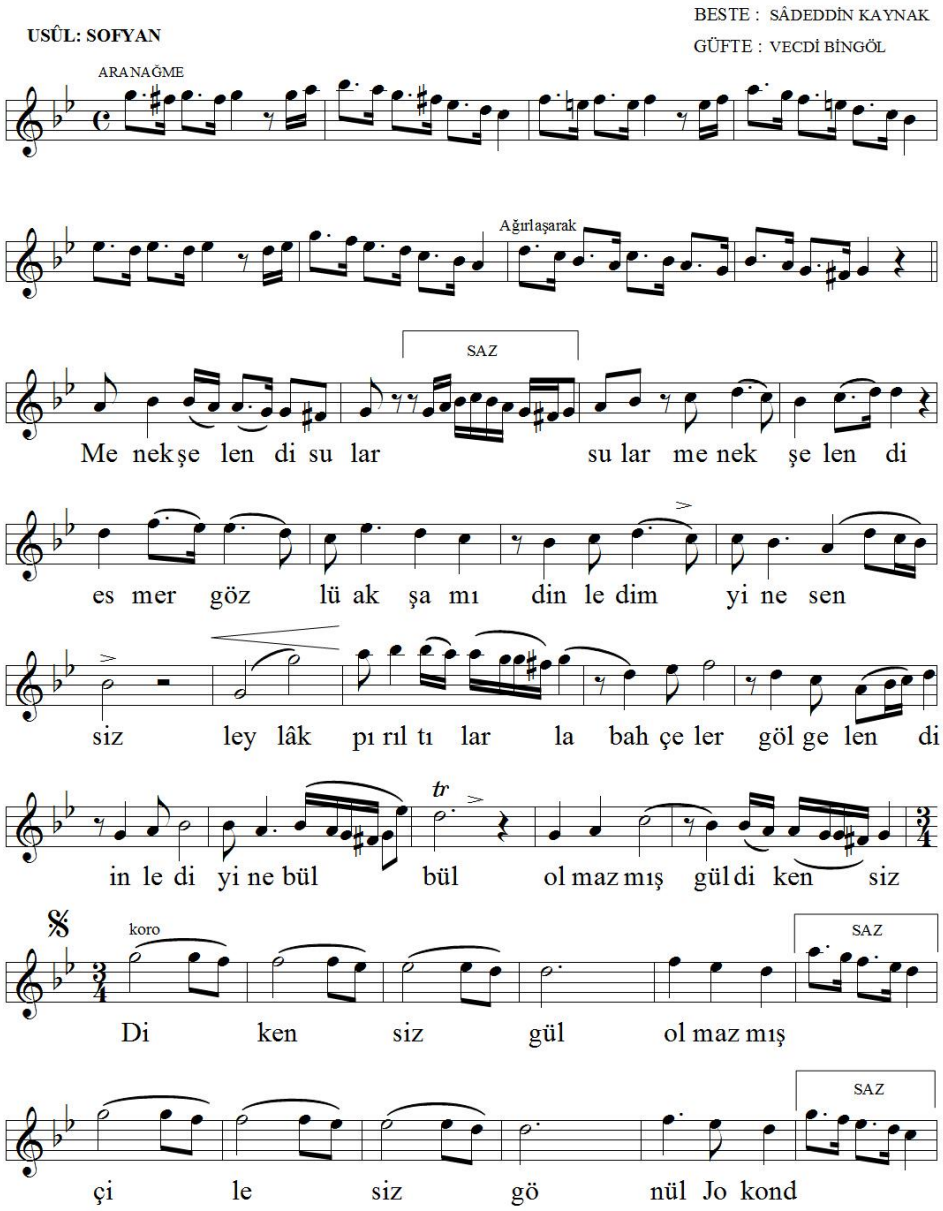
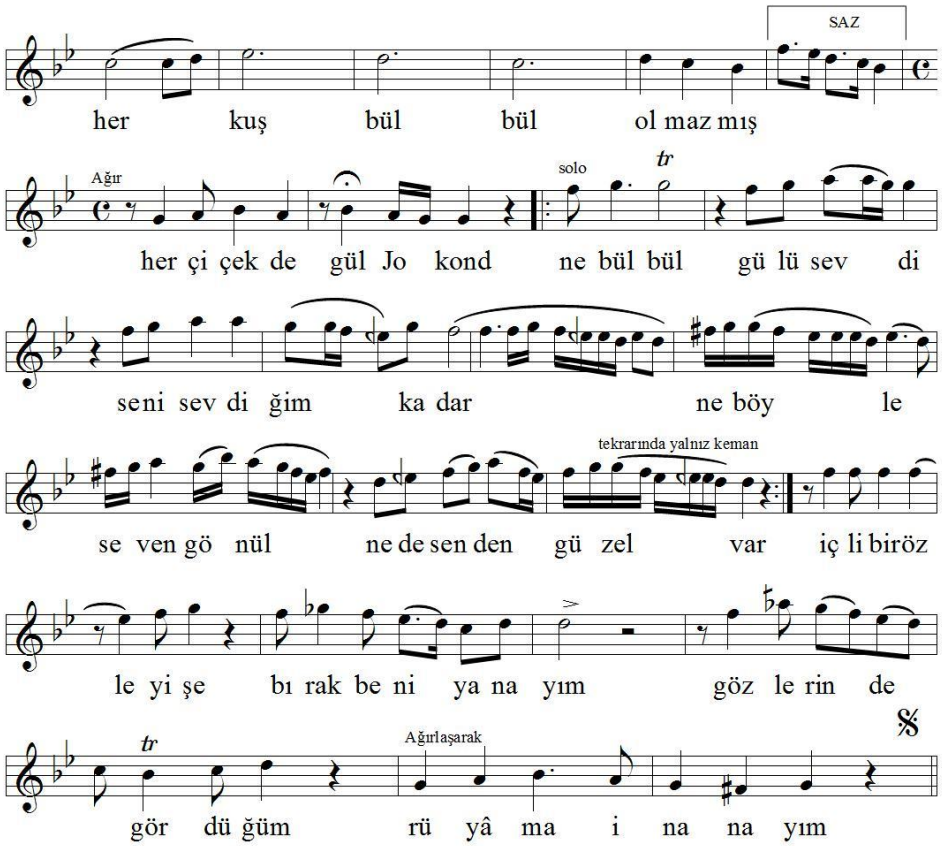
"Unutmadım" sözcüğü şâir tarafından iki defa tekrar edilmiştir. Güftede yinelenerek vurgulanan kelimenin, eserde tekrarlanan kısımda daha tiz bölgelere çıkılarak, daha kuvvetli ifade edilmesiyle, güftesiyle uyum içinde olduğunu söyleyebiliriz.

14.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde terennüm kullanılmamıştır.

14.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

14.E.a

"Gönül oyunu" tamlamasından önce kullanılan saz payı, oluştuğu on altılık tartımlar ve stakatolarla, "oyun" kelimesine gönderme yapıldığını düşündüren bir yapıdadır.

NİHÂVEND

BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE : VECDİ BİNGÖL
USÛL: SOFYAN
ARANAĞME
Ağırlaşarak
SAZ
Me nek şe len di su lar su lar me nek şe len di
es mer göz lü ak şa mı din le dim yi ne sen
siz ley lâk pı rıl tı lar la bah çe ler göl ge len di
in le di yi ne bül bül ol maz mış gül di ken siz
koro
SAZ
Di ken siz gül ol maz mış
SAZ
çi le siz gö nül Jo kond

15. SOFYAN USÛLÜNDE NİHÂVEND ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Birinci bölüm

Menekşelendi sular, sular menekşelendi

Esmer gözlü akşamı dinledim yine sensiz

Leylâk pırıltılarla bahçeler gölgelendi

İnledi yine bülbül olmazmış gül dikensiz

İkinci bölüm

Dikensiz gül olmazmış, çilesiz gönül Jokond[235]

Her kuş bülbül olmazmış, her çiçek de gül Jokond

[235]Ressam Leonardo da Vinci'nin ışık ve gölge oyunları ile renk birliğini olağanüstü sağladığı ünlü "Mona Lisa" olarak da anılan tablosu. (Şen , "Sâ…", s.320)
Eserin güftekârı olan Vecdi Bingöl eserin "Jokond" adıyla anılmasını istediğinden dolayı, sözler orjinaline bağlı kalarak yazılmıştır.

Üçüncü bölüm

serbest

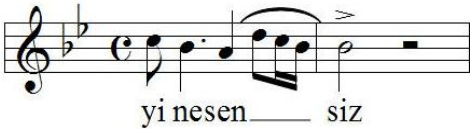
Ne bülbül gülü sevdi, seni sevdiğim kadar

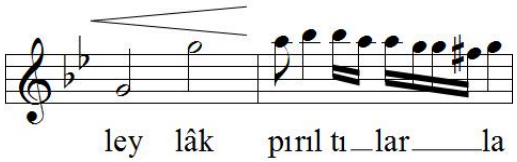
Ne böyle seven gönül, ne de senden güzel var

İçli bir özleyişe bırak beni, yanayım

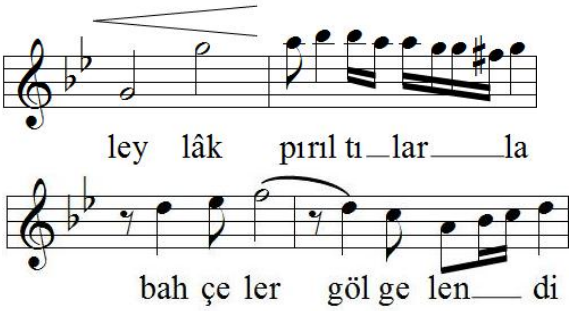
Gözlerinde gördüğüm rüyâma inanayım

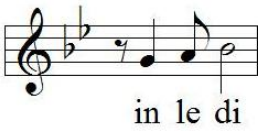
15.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

15.A.a

"Sensiz" sözcüğü Kürdî perdesi üzerinde bir kalışla karşımıza çıkmaktadır. Makamın üçüncü derecesi olan Kürdî perdesinin melankolik hissiyatından faydalanılarak, sözcüğün "ayrılık, hasret, üzüntü" anlamlarına uygun bir söylem oluşturulmak istendiği fikri uyanmaktadır. Bestekârın sözcüğün sonunda kullandığı "dekreşendo"[236] işareti ise, çaresizlik duygusuna çağrışım yapmaktadır.

15.A.b

Şiirin üçüncü mısra'ında görülen "leylâk pırıltılarla" sözü, tiz bölgelerde seyreden melodilerle bestelenmiştir. "Leylâk", parlak, yeşil yapraklı bir ağaç olmasından dolayı, pırıltılı oluşuna atıfta bulunulmuş, "leylâk"tan yansıyan ışık da, göz alıcı olması itibariyle, makamın en dikkat çekici bölgesinde ezgilendirilmiştir. "Leylâk" sözcüğünde, Rast perdesinden Gerdâniye'ye bir oktav atlayışla çarpıcı hale getirilen melodi, "pırıltılarla" sözcüğünde tiz durak olan Gerdâniye perdesinde devam etmesiyle, eserin en görkemli kısımlarından birini oluşturmuştur.

[236] Nüans işaretlerinden olan dekreşendo (decrescendo), sesin gittikçe hafiflemesini ifade etmektedir. (İlhan Baran, *Temel Müzik Kuralları,* Evrensel Müzikevi, Ankara, 1997, s. 71) Bestekârın kendi el yazısından notaya alınan eserdeki nüans işaretleri, mânâ prozodisi konusunda yaptığımız yorumların daha somut ifadesi açısından çok önemlidir.

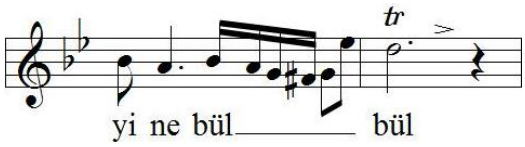
15.A.c

"Leylâk pırıltılarla" sözünde Sünbüle perdesine kadar çıkan ezgilerden sonra "Bahçeler gölgelendi" cümlesi, Kürdî'ye kadar inerek tezat bir yapıda kurulmuştur. Özellikle "gölgelendi" sözcüğünde pestlere doğru seyreden ezgiyle ve burada oluşan küçük üçlü aralığıyla, kelimenin anlamı vurgulanmıştır. "Gölge", incelenen eserler içinde en çok rastlanan kelimelerden biri olması ve çoğunun motif olarak benzerlik göstermesi bakımından, tezimizde önemli bir yer tutmaktadır.[237]

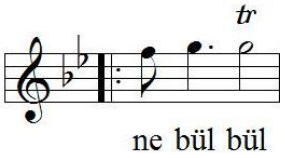
15.A.d

"İnlemek" sözcüğünün "acı ve üzüntü" ifadesi olarak, makamın üçüncü derecesine denk gelecek şekilde ezgilendirildiği görülmektedir. Bestekâr, bu tip anlatımlar için Nihâvend makamında çokça kalış yaptığı Kürdî perdesini, güftenin ana temasıyla bağlantılı olarak, bazen birinci derece güçlü gibi kullanmaktadır. Aynı zamanda yine "inlemek" kelimesinin süresine vurgu yapan bir motifle, son hecenin iki birimlik notayla uzamasını sağlayan bestekâr, sözcüğün "uzunca bir zaman içinde gerçekleştiğine" dikkati çekmiştir diyebiliriz. Sâdeddin Kaynak, benzer bir motifi Segâh-Nihâvend makamlarında bestelediği eserinde de kullanmıştır.[238]

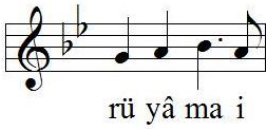
[237] Bkz. "Enginde yavaş yavaş" 1.B.c, s. 58, "Kalplerden dudaklara", 4.A.d, s. 90, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.A.g, s. 130
[238] Bkz. "Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine" 11.A.c, s. 159

15.A.e

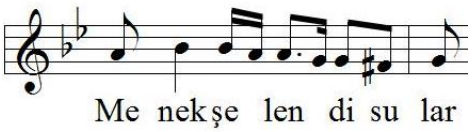
a)



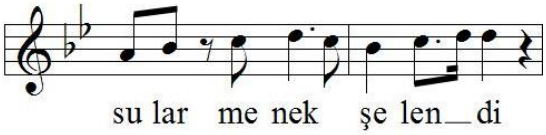
b)

Eserin birinci bölümünün son mısra'ında ve serbest kısımda karşılaşılan "bülbül" kelimesi, benzer kullanımlarla görülmektedir. Her ikisinin de ikinci hecesine "trill"[239] işareti koyarak ezgiyi çarpmalı hale getiren bestekâr, "bülbül" ün ötüşüne gönderme yapmış ve güftesiyle uyumlu bir ezgi oluşturmuştur.

15.A.f

"Rüyâ" sözcüğü, "düş, hayal" anlamlarına gelmektedir. Eserde Rast perdesi üzerinde oluşturulan küçük üçlü aralığıyla ve yine Kürdî perdesi üzerindeki belirgin kalışla kendini gösteren sözcük, Kaynak'ın "hayâl" kelimesinde kullandığı benzer ifadelerden ötürü mânâ prozodisinde gösterilebilecek somut örneklerdendir.[240]

15.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

15.B.a

[239] **Trill:** Her bir notanın üzerine "tr" yazılmakla gösterilir. Üzerinde bulunduğu notayı, makam dizisinde o notadan sonra gelen nota ile nöbetleşe 322lik notalar halinde okutur. Yalnız son ses kıymeti temin etmek için 16'lıktır. (Öztuna, "Bü…", c. II, s. 324)

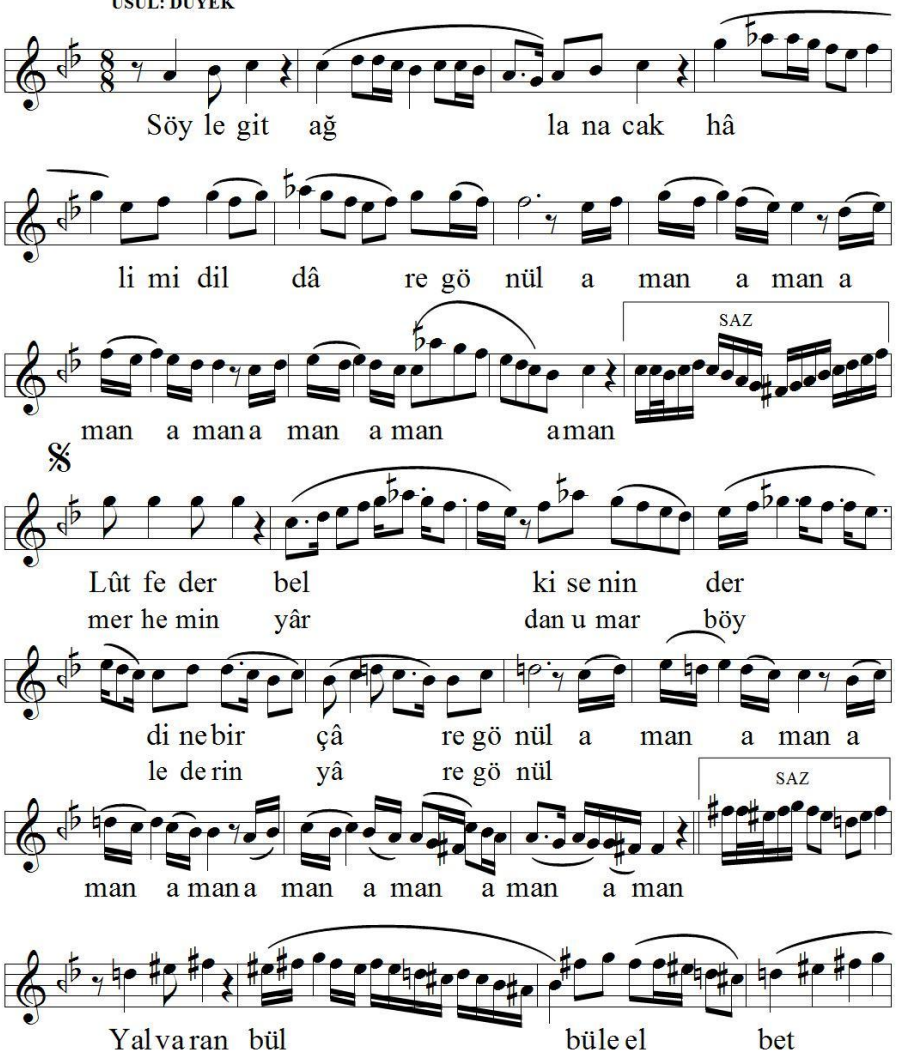
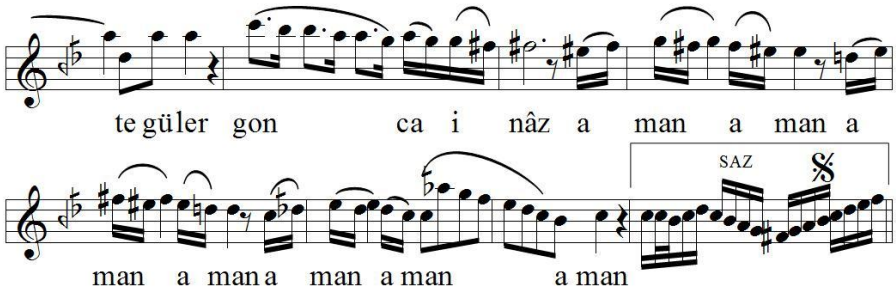
[240] Bkz. "Bahâr bitti, güz bitti", 5.B.ı, s. 120, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.A.e, s. 130, "Son ümîdim de bitti", 8.A.a, s. 145

Şâir, "menekşelendi sular" cümleleriyle başladığı şiirinde "menekşelenmek" sözcüğünü "mecazî"[241] anlamda kullanmıştır. "Teşbih sanatı" yoluyla suyun rengini "menekşe"ye benzeten şâir, bu benzetmeyle akşam vaktinin gelişini tasvir etmektedir. Bestekâr şiirde var olan bu tasviri, "güneşin batıp, gölgelerin inmesiyle kararan suların" bir yansıması olarak, Dügâh'ta başlattığı melodileri Irak perdesine düşürürerek anlatmıştır.

"Akis sanatı"[242]yla aynı cümleyi tekrarlayan şâir, bu defa "sular menekşelendi" diyerek anlamı pekiştirmiştir. Kaynak bu anlamı esere Dügâh'ta başlayıp, makamın güçlüsü olan Nevâ'da yarım karar yaparak aktarmış, hem yarım kararın verdiği bitiş etkisi hem de ezginin sonuna koyduğu sus işaretiyle, "günün sona erip, akşamın gelişini" mûsikî cümleleriyle ifade etmiştir diyebiliriz.

[241] **Mecaz Sanatları:** Sözcükleri gerçek anlamlarının dışında kullanarak yapılan sanatlardır. Mecaz sanatı söze güzellik, canlılık ve daha etkili bir güç vermek için yapılır. (Dilçin, a.g.e., s.405)
[242] **Akis Sanatı: bi**r dize veya cümlenin anlamlı iki parçasından birini önce, ötekini sonra söyleyerek yani dizeyi ters yüz ederek aynı, anlamda bir dize ya da cümle meydana getirmektir. (Dilçin, a.g.e., s. 485)

BESTENİGÂR ŞARKI

BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE : VECDİ BİNGÖL

USÛL: DÜYEK



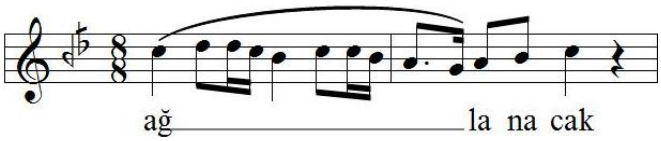
16. DÜYEK USÛLÜNDE BESTENİGÂR[243] ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül (aman aman…)
Lûtfeder belki senin derdine bir çâre gönül (aman aman…)
Yalvaran bülbüle elbette güler gonca-i nâz (aman aman…)
Merhemin yârdan umar böyle derîn yâre gönül (aman aman…)

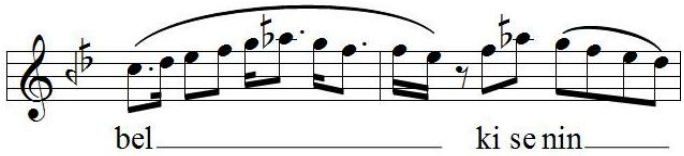
16.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

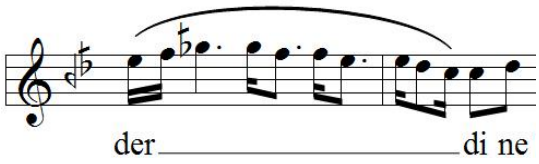
16.A.a

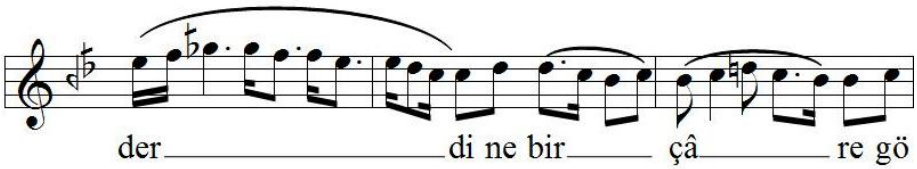


Güftenin ilk mısra'ında bulunan "ağlanacak hâlini" tamlamasındaki, "ağlanacak" kelimesinde kullanılan tartımlar, anlamıyla uyum yaratan bir duyuma sahiptir. Özellikle ilk hecede, Çargâh'ta ve Segâh'ta dörtlük kalışlar ve bu kalışların sonralarında, dörtlük içinde bir sekizlik ve iki on altılıktan oluşan tartımlarla, "iç çekişleri" anımsatan bir ağlama hali hissedilmektedir. Bir ölçü içinde anlatılan bu hal, zaman zaman uzun seslerle devam eden, zaman zaman hıçkırık ifadesiyle bütünleşen çarpmalı notaların, inici bir seyirle nöbetleşerek, "ağlama" durumunun müzikal tarifini oluşturmaktadır diyebiliriz.

[243] Bestenigâr makamı, yerinde Sabâ makamı dizisine, Irak perdesinde Segâh 4'lüsünün eklenmesiyle meydana gelmiş bir makamdır. Güçlüsü, Sabâ makamının da güçlüsü olan Çargâh perdesidir. İnici-çıkıcı bir makam olan Bestenigâr'da Irak-Hicaz atlaması, makamın karakteristik bir özelliğidir.
Bu makam bilhassa ızdırap, kuvvetli hüzün, matem, zühd derecesini bulan dindarlık gibi mevzulara çok elverişidir. (Öztuna, "Bü…", c. I, s. 157)
Bu makamda bestekâr 3 tane eser bestelemiştir.

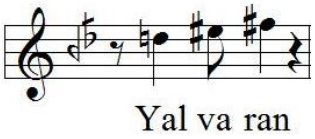
16.A.b

Şiirin ikinci mısra'ında geçen "belki" sözcüğü, "tereddüt" ifadesi oluşturacak melodilere sahiptir. İki ölçüye yakın sürede anlatılan kelime, ilk ölçünün sonunda ve ikinci ölçünün başında, ters yapılı tartımlarla "belirsizliği" ve bu tartımlar içinde kullanılan Nîm Şehnaz (la bemol) perdesiyle de "umutsuz bir beklenti"ye vurgu yapıldığını düşündürmektedir. Sâdeddin Kaynak, güfteler içinde geçen tereddüt ifadesi olan sözcüklerde ve zarflarda, bu tür farklı tartımlar kullanarak, anlama uyan ezgiler oluşturmayı amaçladığını düşünmemize sebep olmaktadır.[244]

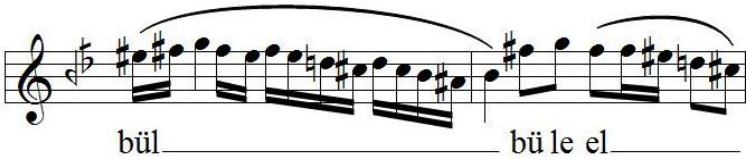
16.A.c

İncelenen eserlerde sıkça rastladığımız "dert" kelimesi, bu Bestenigâr eserde de görülmektedir. Sözcük, diğer eserlerin çoğunda olduğu gibi, yine uzunca bir ezgiye sahiptir. İki ölçüye yakın sürede anlatılan "derdini" sözü, bestekârın anlatımı neredeyse sabitleşen bir yapıya dikkatimizi çekmektedir.[245] Sözcüğün tasviri amacıyla kullanıldığını düşündüren Eviç (sol bemol) perdesi, eserin bünyesinde bulunan Sabâ makamıyla beraber "dertli bir söyleyiş" meydana getirerek, mânâ vurgusunu güçlendirmektedir.

16.A.d

[244] Bkz. "Ni'deyim bilmem elinden senin", 13.A.a, s. 176, "Leylâ acep neden ses vermiyor feryâdıma", 9.A.b, s. 138

[245] Bkz. "Enginde yavaş yavaş" 1.A.c, s. 57, "Bahâr bitti, güz bitti", 5.B.d, s. 103, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu" 6.A.c, s. 113, "Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine" 11.A.a, s. 158

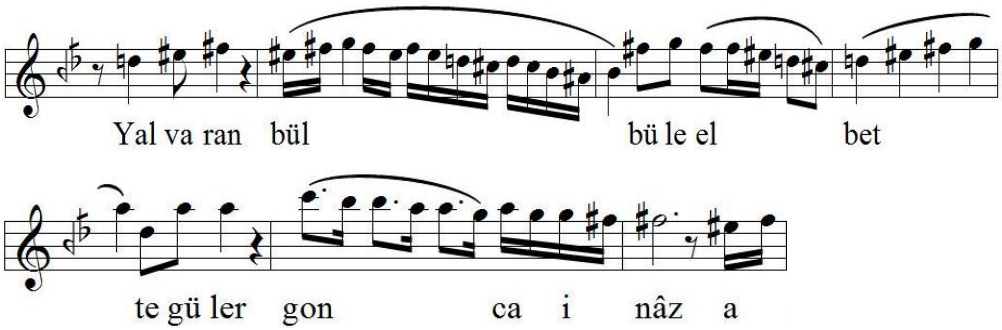
“Derdini” sözcüğünün “kasvetli” anlatımından, Nîm Hicaz (re bemol) perdesinin Nevâ (re) perdesine çevrilmesiyle çıkılarak, “çâre” kelimesi vurgulanmıştır. “Derdin ilacı, devâsı” olan anlamıyla “çare” kelimesi, ezgi içindeki Nevâ perdesiyle bir “rahatlama” hissi uyandırmakta, bu şekilde Sabâ makamından kurtularak, “derde derman olan” bir mûsikî söylem oluşturmaktadır.

16.A.e

Eserin meyân sözünde kullanılan “yalvarmak” kelimesi, Eviç’te Segâh çeşnisiyle anlatılmıştır. Hem eserin asıl makamı olan Bestenigâr, hem de bu motif için kullanılan Segâh makamı, ilk planda hissettirdikleri dînî edâyla, “yalvarmaya, duaya, niyaza müsait” bir yapıyı bünyelerinde barındırmaktadırlar.[246] Bu sebeple, “yalvaran” sözcüğünün, melodik anlatımı için seçilen Segâh çeşnisiyle bir uyum içinde olduğu görülmektedir. Ayrıca kelimenin, tize doğru seyreden bir motifle kurulmasının, mânâ vurgusunu güçlendirici bir etkisi olduğu söylenilebilir.

16.A.f

“Bülbül”, Sâdeddin Kaynak’ın eserleri içinde belli bir şekil almış ve hatta kalıplaşmış bir melodik kuruluşu olan kelimelerden bir tanesidir. Eserlerde büyük bir çoğunlukla, uzun mûsikî cümleleri, çarpmalı nota tartımlarıyla ve trilllerle görülen sözcük, anlamı ezgilere taşıyan bir anlayışla kendini göstermektedir.[247] Bu eserde on altılık nota tartımlarının hakim olduğu bir ölçüden fazla süreye sahip olan motif, Gerdâniye üzerindeki trill işaretiyle de, analizini yaptığımız diğer eserlerde olduğu gibi, anlama yönelik yapıyla kendini göstermektedir.

[246] Örsel, a.g.t., s. 124, 125
[247] Bkz. “O dudaklar yine yaz geldi de bülbülleşiyor”, 7.A.a, s. 122, “Bahâr oldu düştün dile”, 12.A.c, s. 170, “Menekşelendi sular” 15.A.e, s. 193

16.A.g



"Yalvaran bülbüle elbette güler gonca-i nâz" sözleriyle bestelenen üçüncü mısrada, "güler" sözcüğünün tizlerde kurulması dikkat çekmektedir. "Gülmek" eylemi, "hoşa giden şeylerde, genellikle sesli ve neşeli biçimde duyguların açığa vurulmasıdır." Bu nedenle, tizlerde ifade edilen kelimenin anlamıyla uyumlu bir tablo çizdiğini söylemek yanlış olmaz. Sonrasında Tiz Çargâh'a kadar çıkan seslerle "gonca-i nâz" tamlamasında devam eden anlatım, "nazlı goncanın gülüşünü" tasvir eden melodilerle zenginleştirilmiştir.

16.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

Cümleler halinde bestelenmiş melodilere rastlanmamıştır.

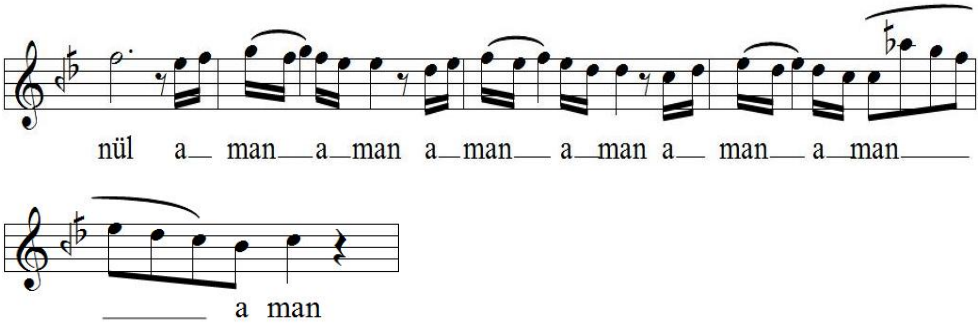
16.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde yineleme kullanılmamıştır.

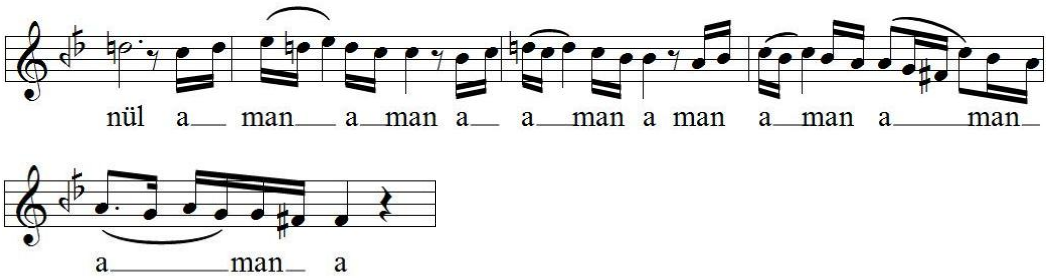
16.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

16.D.a

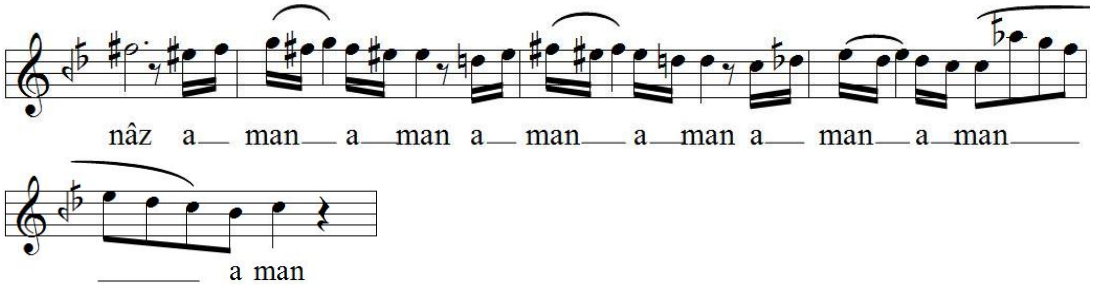
a)



b)



c)

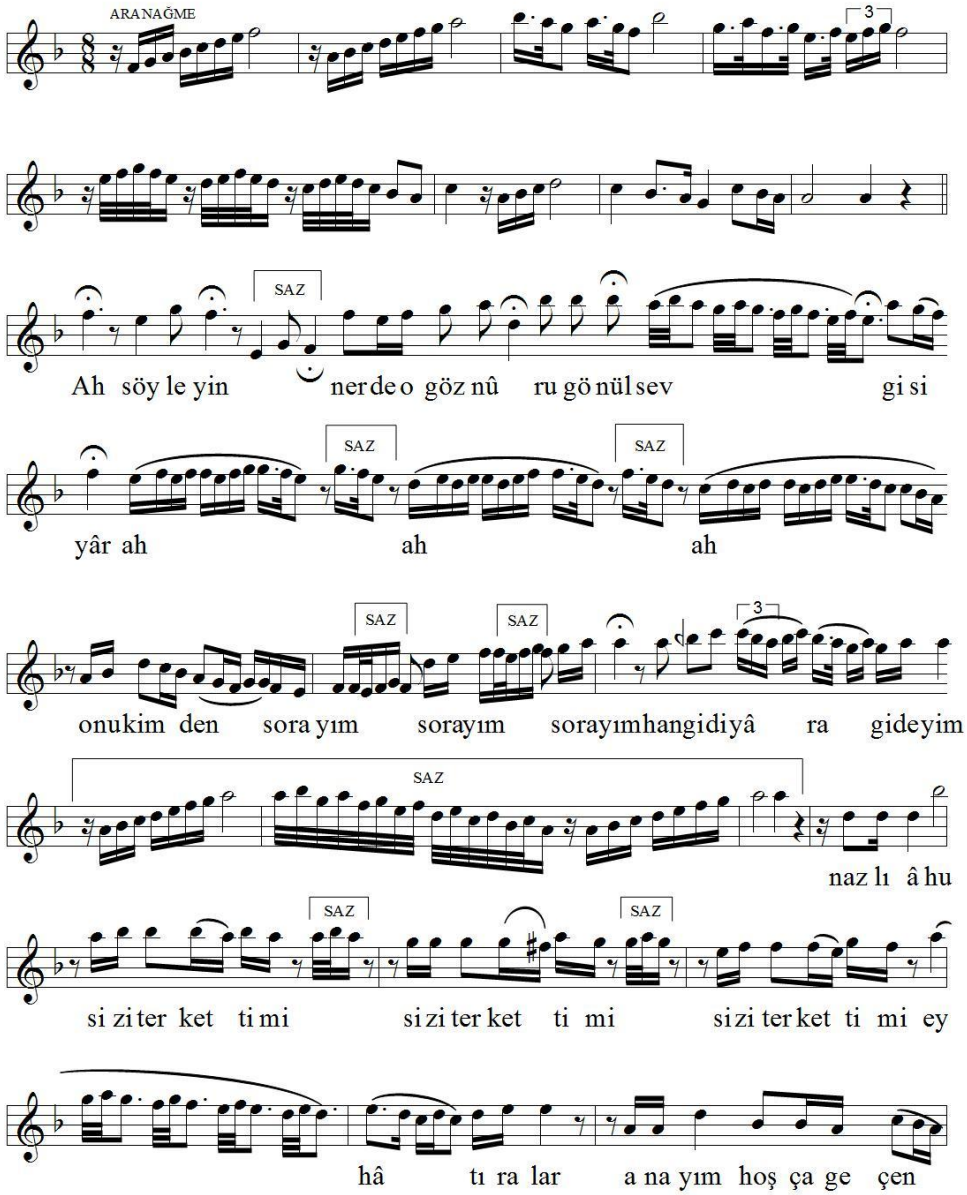
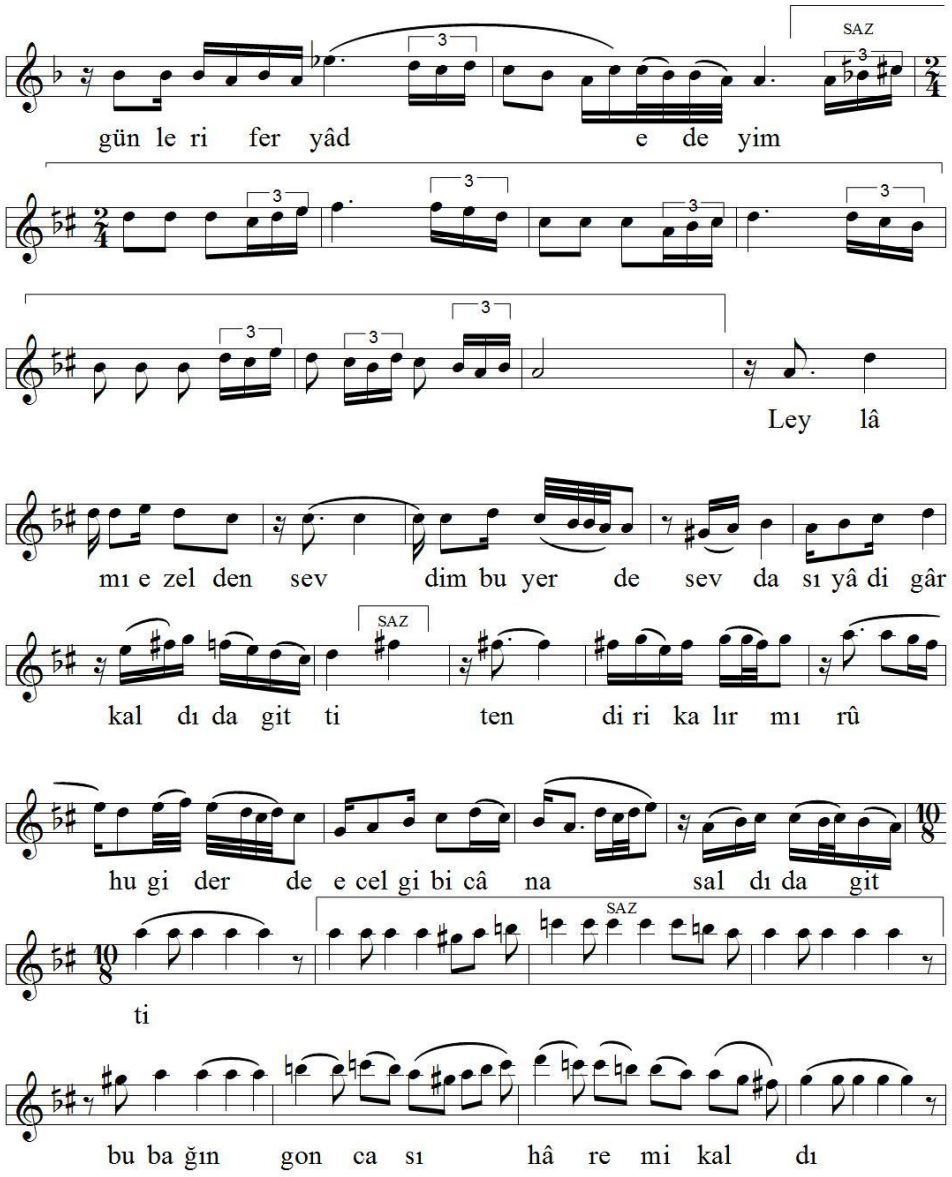
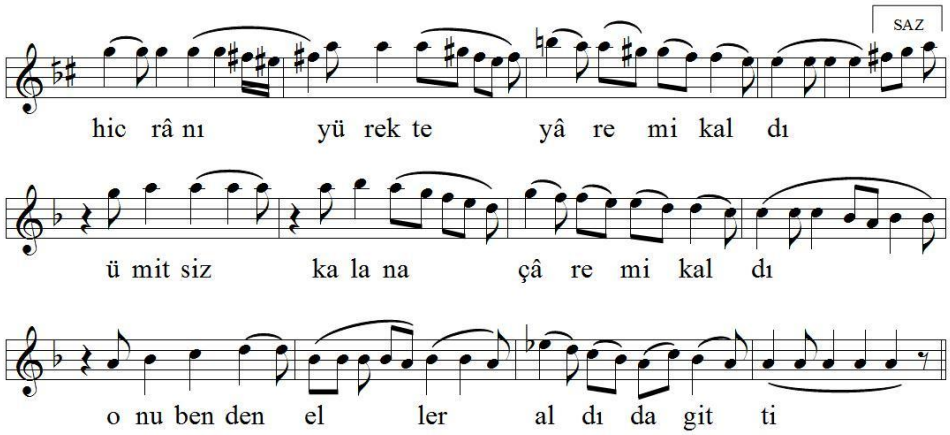


Güftenin her mısra'ının sonuna bestekâr tarafından eklenmiş "aman" terennümü göze çarpmaktadır. Eserlerinde çoğu zaman, imzası olarak nitelendirilebileceğimiz "ah" terennümüne yer veren Kaynak'ın, bu eserde "aman" terennümünü kullanmış olması, dikkate şayan bir durumdur. Bir ünlem sözü olan "aman" kelimesi, "yardım istenildiğini anlatan bir sözdür."[248] Güftenin ana temasına bakıldığında görülen "yardan istenen yardım" hali, "aman" terennümünün seçim nedenini açıklamaktadır. Buradan yola çıkarak, her mısra'ın sonunda yedişer kez tekrar edilen terennümlerin, belki de güfteyi bir sözle özetleyen bir özelliğe büründüklerini söyleyebiliriz.

[248] Büyük Türkçe Sözlük, T.D.K., İnternet

ACEMKÜRDÎ ŞARKI

USÛL: DÜYEK - NÎM SOFYAN - CURCUNA

BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE : VECDİ BİNGÖL

SAZ
gün le ri fer yâd e de yim
Ley lâ
mı e zel den sev dim bu yer de sev da sı yâ di gâr
SAZ
kal dı da git ti ten di ri ka lır mı rû
hu gi der de e cel gi bi câ na sal dı da git
SAZ
ti
bu ba ğın gon ca sı hâ re mi kal dı

17. DÜYEK, NÎM SOFYAN, CURCUNA USÛLLERİNDE ACEM-KÜRDÎ[249]

ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Birinci bölüm

Söyleyin nerde o göz nûru gönül sevgisi yâr?

Onu kimden sorayım (sorayım, sorayım) hangi diyâra gideyim?

Nazlı ahû sizi terk etti mi (sizi terk etti mi, sizi terk etti mi) ey hâtırâlar?

Anayım hoşca geçen günleri feryâd edeyim

İkinci Bölüm

Leylâmı ezelden sevdim bu yerde

Sevdâsı yâdigâr kaldı da gitti

Ten diri kalır mı rûhu gider de?

Ecel gibi câna saldı da gitti

[249] Acem-kürdî makamı, Acem'de Çargâh 5'lisi, yerinde Bayati dizisi yaparak Acem makamını gösterdikten sonra yerinde Kürdî dörtlüsü ile karar eden bir makamdır. Bazen Acem makamının terkibindeki Bayati kullanılmaksızın sadece yerinde Kürdî dörtlüsünü kullanır. Güçlüsü birinci derece Nevâ, ikinci derece Çargâh perdesidir.
Sâdeddin Kaynak'ın Acem-kürdî makamında 6 tane eseri mevcuttur.

Üçüncü bölüm

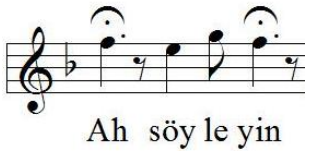
Bu bağın goncası hâre mi kaldı?

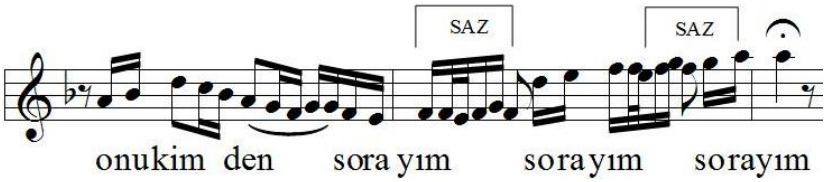
Hicrânı yürekte yâre mi kaldı?

Ümitsiz kalana çâre mi kaldı?

Onu benden eller çaldı da gitti

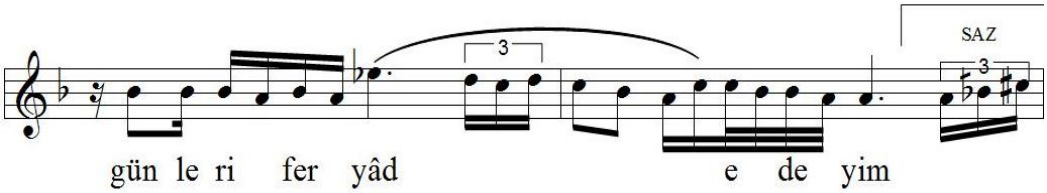
17.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

17.A.a

Bestekâr, eserin hemen girişinde bulunan "söyleyin" kelimesinin son hecesine koyduğu puandorg işaretiyle, resitatif bir söylem oluşturmuş ve bu söylemle, beklediği haberin cevabını almak ister gibi, makamın güçlüsü olan Acem perdesinde uzunca bir kalış yapmıştır. Hüseynî'den Gerdâniye perdesine atladıktan sonra Acem sesinde bekleyişle oluşturulan motif, sözün devamında gelecek olan soru cümlesine hazırlık yapma, muhatabının dikkatini çekme mahiyetinde olduğunu hissettirmektedir.

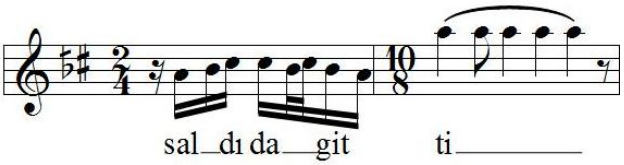
17.A.b

"Onu kimden sorayım" cümlesinde güfte dışında iki kere daha tekrar edilen "sorayım" sözcüğü, her seferinde daha tiz bölgede oluşturularak, "haykırışlara" dönüşmüştür. Son tekrarda Muhayyer perdesindeki puandorglu kalış, "sorulan sorunun cevabını bekleyen" bir anlatımı düşündürmekte ve eserin başında görülen "söyleyin" sözcüğündeki yapıyla benzerlik göstermektedir.

17.A.c

Kaynak, eserlerinin pek çoğunda "feryâd" kelimesini, anlamı itibariyle tiz bölgelerde ifade ederek, mânâ prozodisini sağlarken, aynı zamanda uzun mûsikî cümleleri kurarak, eylemin süresine vurgu yapmaktadır.[250]

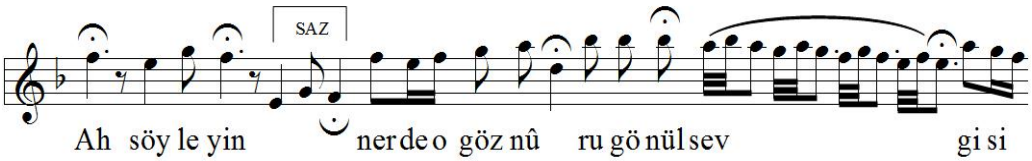


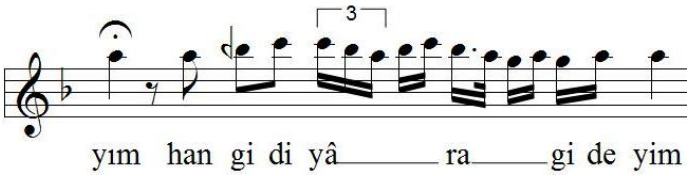
Bu Acem-kürdî eserde, Dügâh'tan Nim Hisar (mi bemol) perdesine atlanılarak oluşturulan "feryâd" söylemi, makamın orta bölgelerinde kurulmasına rağmen, Nîm Hisar perdesine atlayışla oluşan "eksik beşli" aralığı sayesinde, "acıyla haykırış" mânâsını hissetmemizi sağlayan bir cümle kurgusuyla yapılandırılmıştır. İkinci hecede nağmenin sonuna getirilen puandorg işaretiyle, sözcüğün uzaması sağlanmış, böylece "uzun bir süre içinde gerçekleşen" eylem, anlamına uygun melodilendirilmiştir.

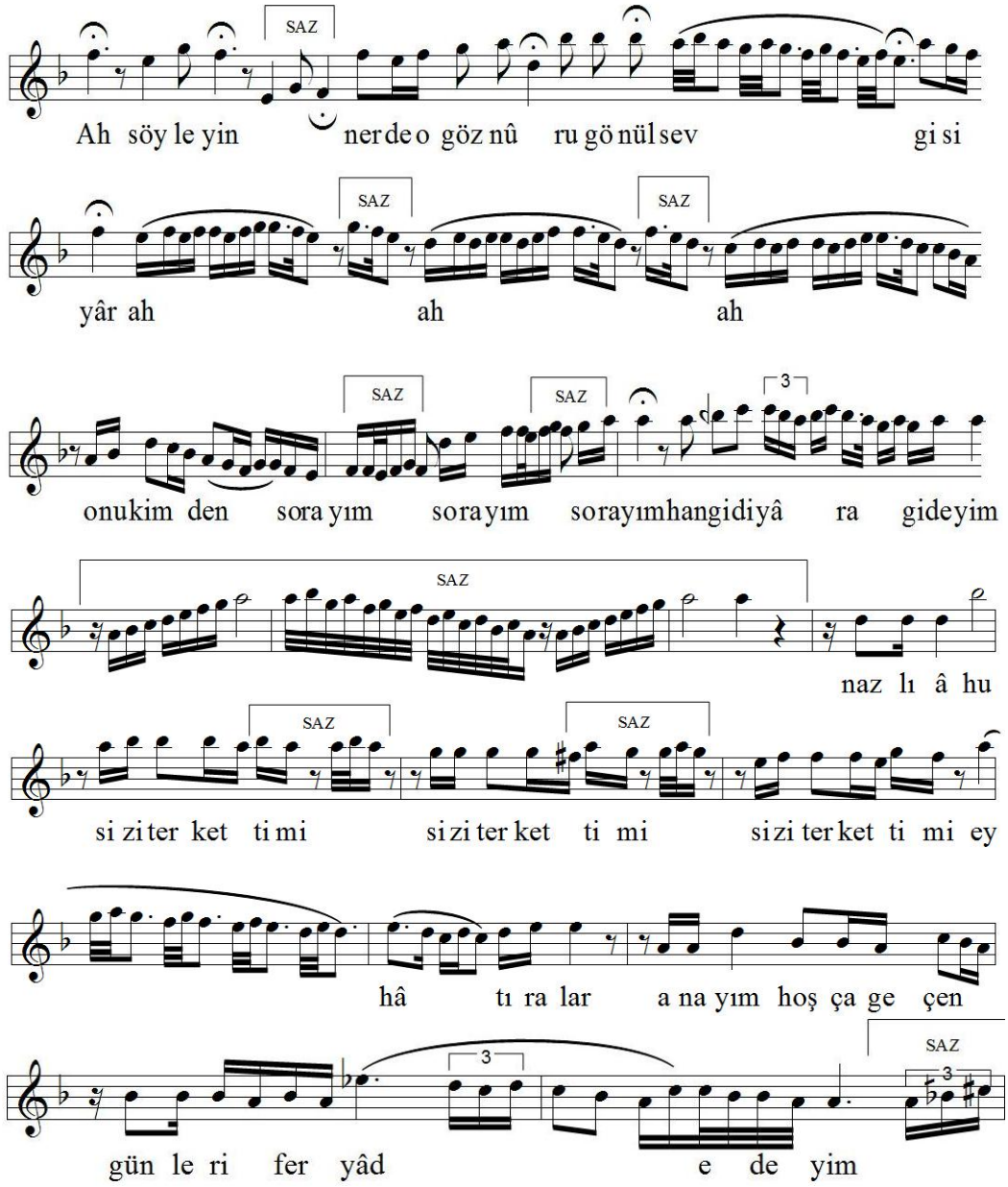
17.A.d

Eserin ikinci kıtasının son sözünde görülen "gitti" kelimesinin, Dügâh perdesinden Muhayyer'e atlamak suretiyle ifade edildiği göze çarpmaktadır. Eserde çarpıcı bir duyum oluşturan bu oktavlı anlatım, "sevgilinin terk edip uzaklara gidişini" hissettirdiği gibi, aynı zamanda bu duruma isyan edildiğini düşündüren bir yapıya sahiptir.

[250] Bkz. "Leylâ acep neden ses vermiyor feryâdıma", 9.A.c, s. 139, "Ni'deyim bilmem elinden senin" 13.A.b, s. 177

17.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

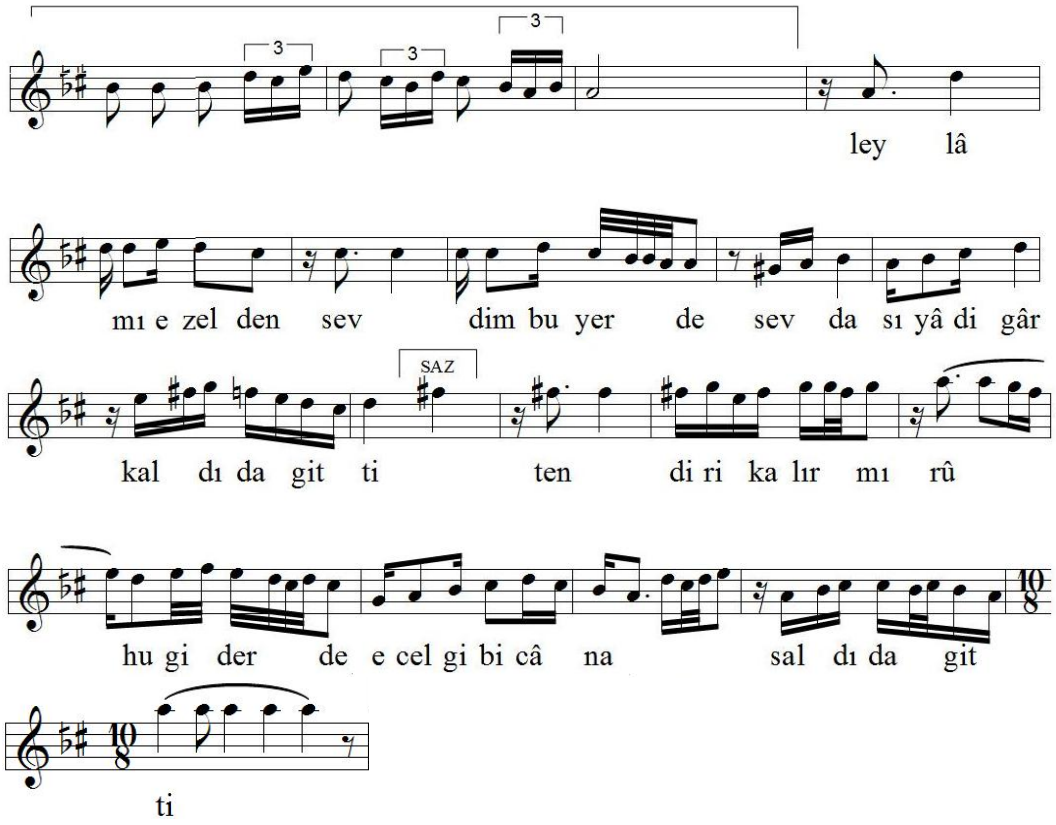
17.B.a

Güftenin "Nerde o göz nûru gönül sevgisi yâr" mısra'ı bir bütün olarak düşünülerek bestelenmiştir. Cümlenin içinde yer alan soru ifadesini anlatmak maksadıyla, iki otuz ikilikten sonra bir noktalı sekizlik notayla oluşturulan tartım ve ard arda dört kez sekilemeli olarak kullanılan nağmeler, mûsikî diliyle soru işaretli bir anlatım oluşturulduğunu düşündürmektedir.

17.B.b

"Hangi diyâra gideyim" cümlesinin geçtiği kısımda, Tiz Çargâh perdesine kadar çıkan ezgilerle, "diyâr" kelimesinin "uzaklığı" ifade eden anlamıyla örtüşen, melodik işleyiş göze çarpmaktadır. Bestekâr, bu cümle için, Muhayyer perdesinde küçük bir Uşşak çeşnisiyle, farklı bir duyum oluşturarak, yine "diyâr" kelimesinin "farklı bir yer, ülke" olduğuna değinmiş olabilir. Aynı zamanda soru cümlesinin gereğine uygun şekilde, cümle sonunda Muhayyer üzerinde puandorglu kalış yapılmış, böylece "soruya cevap bekleyen" bir durum ortaya çıkarılmıştır.

17.B.c

Söyleyin nerde o göz nûru gönül sevgisi yâr?
Onu kimden sorayım hangi diyâra gideyim?
Nazlı âhu sizi terk etti mi ey hatıralar?
Anayım hoşca geçen günleri feryâd edeyim.

sözlerinden ibaret olan birinci bölüm, güftesi itibariyle şâirin, sorular sorup cevaplar beklediği mısralardan oluşmaktadır. Özellikle ilk üç mısrada kendini gösteren sorular, bestede ters yapılı nota tartımlarıyla ve serbest ölçülerle oluşturulan

soru üslubuyla uyum içindedir. Hem birinci bölümün son mısra'ında hem de diğer iki bölümde kullanılmayan bu ters yapılı tartımlar bize, özellikle soru ifadesini mûsikî lisanında meydana getirmek amacını düşündürmektedir. Benzer tartımların, Kaynak'ın "Ni'deyim bilmem elinden senin" mısra'ıyla başlayan "Acam-aşîran" eserinde de görülmesi ve aynı işlevde olması, mânâ prozodisi açısından önem arz etmektedir.[251]

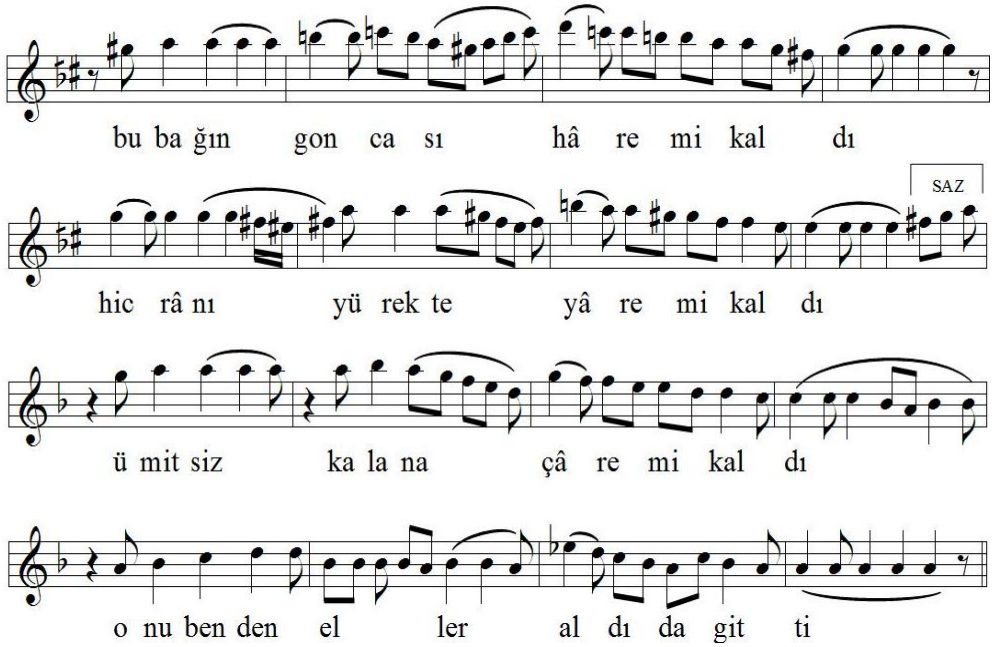
17.B.d

Leylâmı ezelden sevdim bu yerde
Sevdâsı yâdigâr kaldı da gitti
Ten diri kalır mı ruhu gider de?
Ecel gibi câna saldı da gitti

sözlerinin birinci bölümden farklı bir anlatımı vardır. İlk bölümde "sevgilinin akıbeti belli değilken ve şâir sorduğu sorularla buna cevap ararken", "burada sevgilinin gidişinin anlaşıldığı ve aşığın derin bir kedere gark olduğu" görülmektedir.

[251] Bkz. "Ni'deyim bilmem elinden senin", 13.A.a, s. 176

Bu sebeple, birinci bölümden ayrı düşünülen bu kısım, gerek Nîm Sofyan usûlüne geçişle, gerekse makam değiştirilerek yaratılan farklı duyguyla, eserin ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde Hicaz makamına geçki yapan bestekâr, "gönül ateşini ve sevgiliye duyulan derin hasreti, makamın yakıcı, kavurucu sesleriyle dile getirmiştir."[252]

17.B.e



Şiirin üçüncü kıtası olan ve eserde de üçüncü bölüm olarak karşılaştığımız;

Bu bağın goncası hâre mi kaldı?
Hicrânı yürekte yâre mi kaldı?
Ümitsiz kalana çâre mi kaldı?
Onu benden eller aldı da gitti

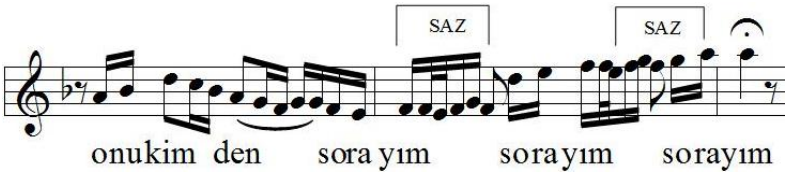
sözlerinde şâir "tecâhül-i ârif"[253] sanatı yapmıştır. Yârin gidişinin ardından olacakları bildiği halde, bilmiyormuş gibi sorular sormuş, aslında var olan duruma isyânını dile getirmiştir. Yani birinci bölümde var olan soru ifadeleriyle, burada olan

[252] Güldaş, a.g.t., s. 181, 182
[253] **Tecâhül-i Ârif:** Bilinen bir gerçeği, bir nükteye dayanarak bilmiyormuş gibi söylemektir. Yani, *tecâhül-i ârif* ne hiç bilmemektir, ne de bildiğini saklamaktır. Buna göre söylersek, bildiğini, türlü nedenlerle bilmezlenerek, dolaylı yollardan anlatmaktır. (Dilçin, a.g.e., s. 441)

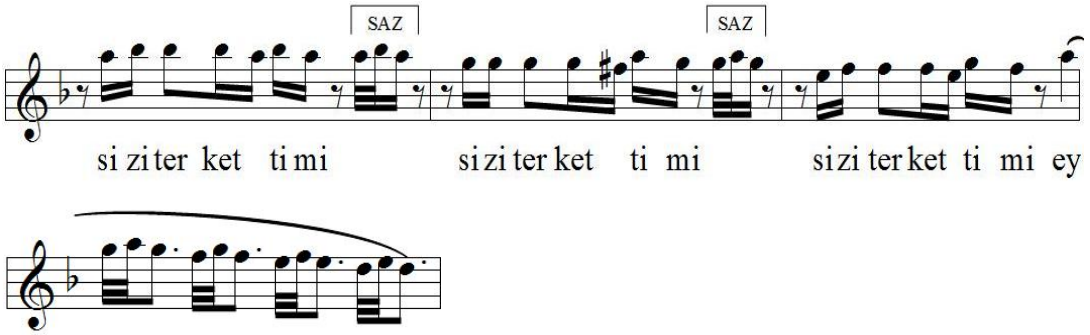
sorular arasında anlam olarak bir bağlantı bulunmamaktadır. Bu nedenle, birinci ve ikinci bölümden farklı bir bölüm olarak bestelenen bu kısım için, yine usûl değişikliği yapan bestekârın, bu defa Curcuna usûlü kullanarak diğer bölümlerin anlatımından farklı bir üslûp oluşturduğundan ve bu bölümü tamamen tiz bölgede kurarak, "isyankar" bir söyleyiş yarattığından bahsedebiliriz.

17.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

17.C.a



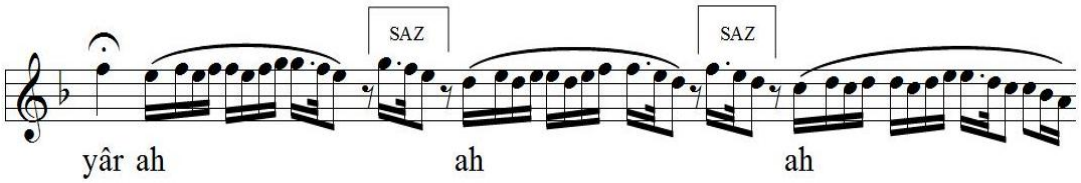
Bestekâr, "Onu kimden sorayım?" soru cümlesinde, güfteye ek olarak, "sorayım" kelimesini iki defa daha tekrarlamıştır. Bu tekrarlarla pekiştirilen anlatımın, her defasında daha tiz bölgelere çıkmasıyla, söylemin şiddetini artırması ve bir "feryad" ifadesi oluşturması bakımından ilgi çekici bir kısım olduğu söylenebilir.

17.C.b

"Nazlı âhu sizi terk etti mi?" soru cümlesinin "Sizi terk etti mi?" kısmı**,** üç kez yinelenmiştir. İlk ikisinde soru işareti mahiyetinde, ters yapılı bir tartımdan yararlanılarak oluşturulan küçük saz paylarıyla karşılaşılırken, son tekrarda yer alan "ey" terennümünde, saz paylarında görülen tartımın aynısı, dört defa arka arkaya kullanılmıştır. Böylelikle, üç defa tekrarlanarak vurgulanan söz, oluşturduğu soru

üslûbuyla da bir bütünlük sağlamıştır. Bunun yanında, yinelenen sözlü kısımların peste doğru seyri, anlamda bir "kabullenemeyiş" olduğunu hissettirmektedir.

17.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

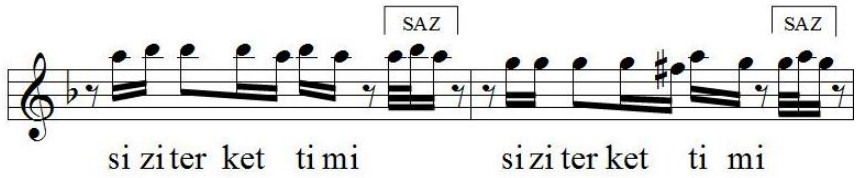
17.D.a



Birinci mısradan sonra, üç kez tekrar eden "ah" terennümü kullanılmıştır. Güftenin anlamına bakıldığında, ikinci mısra'ı niteleyen bu terennüm, "derin bir özlemle içten ah çekiş" mânâsında, "onu kimden sorayım" sözüyle bütünleşmektedir. Bu terennümün müzikal ifadesine baktığımızda; serbest olması ve uzun cümlelerle kurulması, "ah çekmek" eyleminin besteye uyumunda, fark edilen bir unsur oluşturmuştur.

17.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

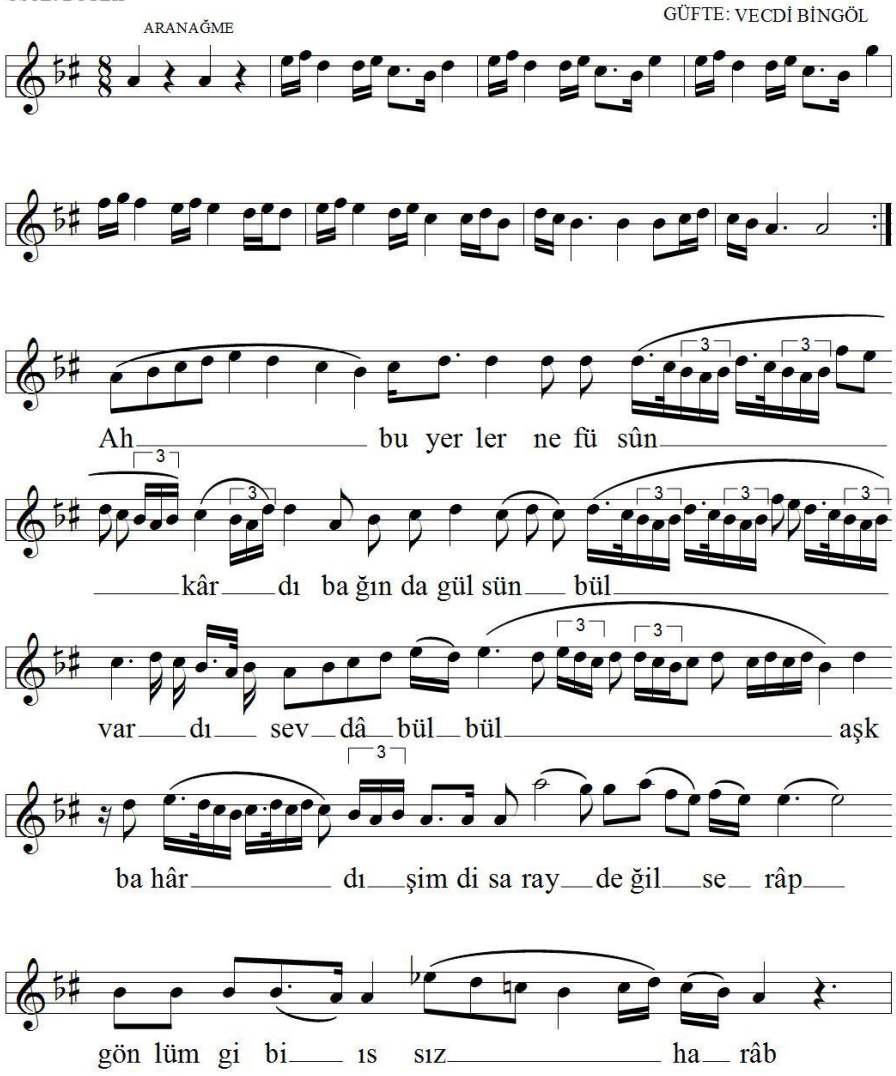
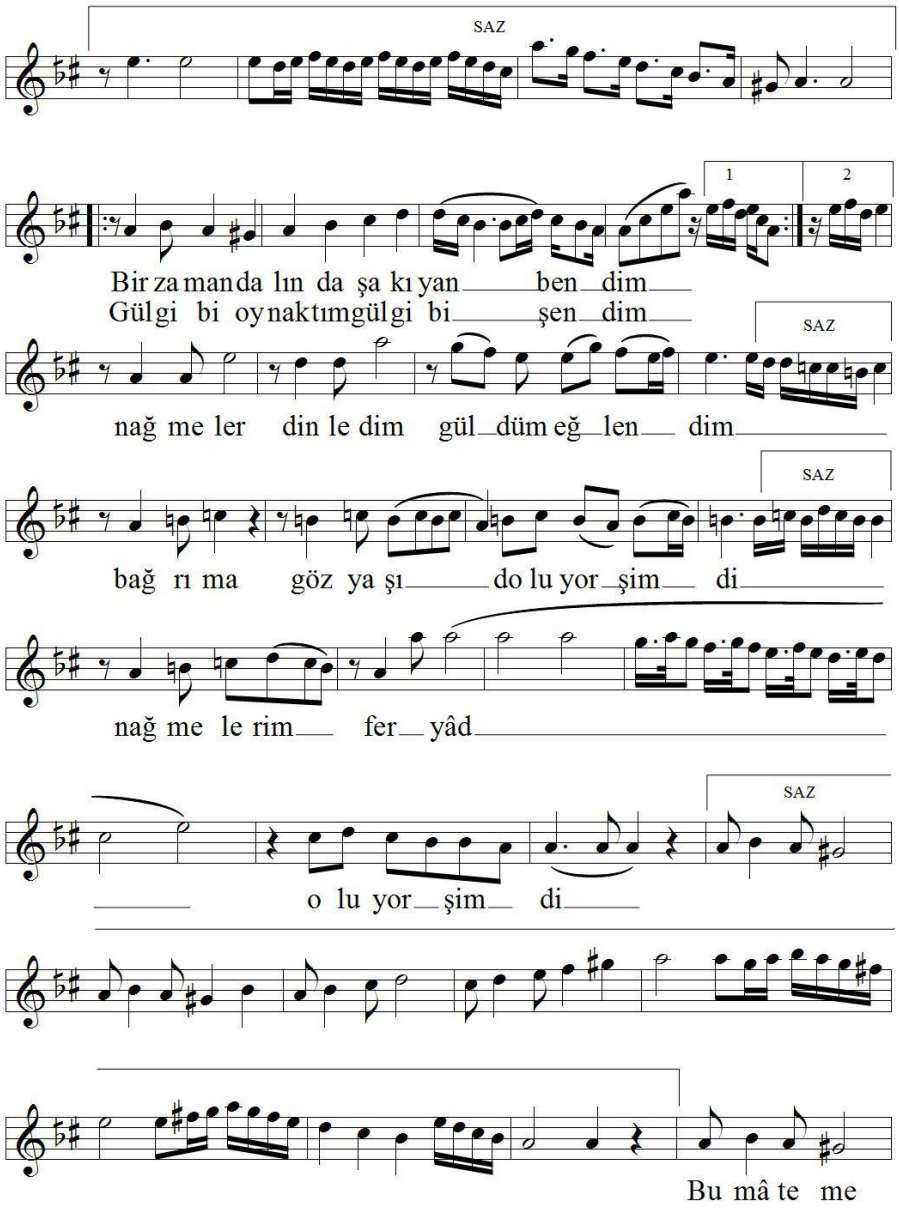
17.E.a

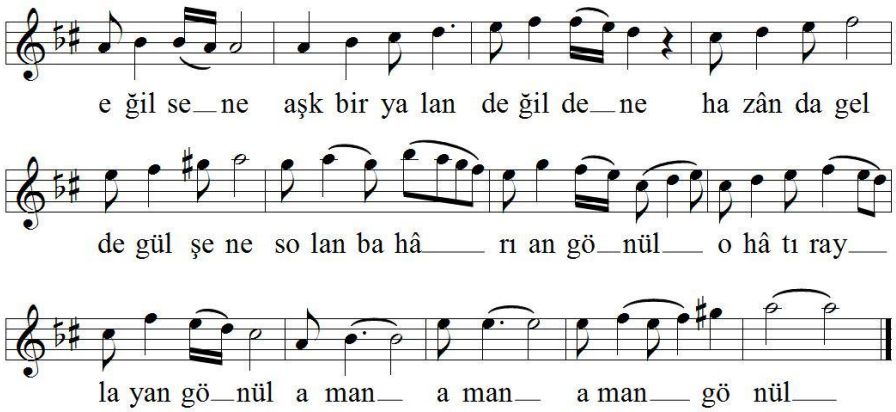


Bestekâr, "Nazlı âhu sizi terk etti mi?" soru cümlesinden sonra, küçük saz paylarında kullandığı, iki otuz ikilik ve ardından bir onaltılık nota kalıbıyla, güftenin sonunda olan soru işaretini ezgiye, saz paylarından faydalanarak koymuştur diyebiliriz.

HİCAZ ŞARKI

USÛL: DÜYEK

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE: VECDİ BİNGÖL

SAZ
1
2
Bir za man da lın da şa kı yan ben dim
Gülgi bi oy naktımgülgi bi şen dim
SAZ
nağ me ler din le dim gül düm eğ len dim
SAZ
bağ rı ma göz ya şı do lu yor şim di
nağ me le rim fer yâd
SAZ
o lu yor şim di
Bu mâ te me



18. DÜYEK USÛLÜNDE HİCAZ ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

Birinci Bölüm

Birinci kısım

Serbest

Bu yerler ne füsunkârdı

Bağında gül, sünbül vardı

Sevdâ bülbül aşk bahârdı

İkinci kısım

Şimdi saray değil serâp

Gönlüm gibi ıssız harâp

İkinci Bölüm

Birinci kısım

Bir zaman dalında şakıyan bendim

Su gibi oynaktım gül gibi şendim

Nağmeler dinledim güldüm eğlendim

İkinci kısım

Bağrıma gözyaşı doluyor şimdi

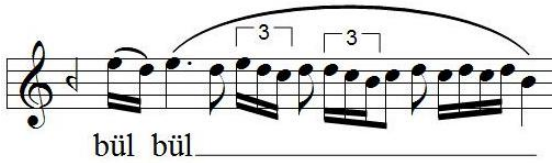
Nağmelerim feryâd oluyor şimdi

Üçüncü Bölüm

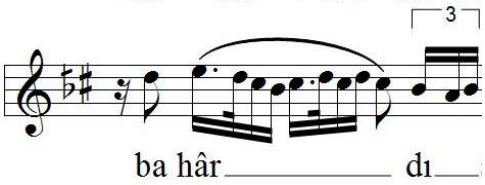
Bu mâteme eğilsene
Aşk bir yalan değil de ne!
Hazânda gel de gülşene
Solan bahârı an gönül
O hâtırayla yan gönül

18.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

18.A.a



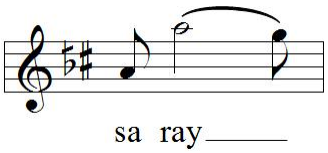
Serbest olarak bestelenen birinci bölümde, uzun cümlelerle ve on altılık triyolelerin oluşturduğu çarpmalı nota gruplarıyla "bülbül" sözcüğü, bestekârın eserlerinde en yaygın olarak kullandığı şekliyle karşımıza çıkmaktadır.[254] Bu şekil, "bülbül" kuşunun ötüşünü tasvir eden bir anlatımdır. Eserlerinde çok benzer şekilde kullanılan bu anlatım, bestekârın eserlerin kompozisyonunu yaparken güfteyi gözettiğine ve hatta güfteyi çoğu zaman ön planda tuttuğuna kanıt gösterilebilecek unsurlardandır.

18.A.b

"Bahârdı" sözcüğünde hüzünlü bir söyleyiş görülmektedir. "-di'li geçmiş zaman" kullanımıyla, aslında "baharın bittiğini" anlatan sözcük, bu sebepten ötürü makamın güçlüsü civarından durak perdesine doğru bir seyirle ezgilendirilmiştir. Bu peste doğru giden seyirle beraber Dik Kürdî perdesindeki çeşnisiz kalış, "baharın bitişinden duyulan üzüntüyü" hissettiren bir nağme oluşturmuştur. Bu yönüyle

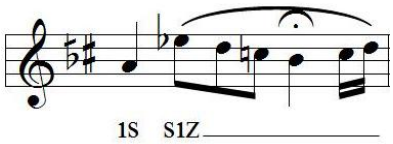
[254] Bkz. "O dudaklar yine yaz geldi de bülbülleşiyor", 7.A.a, s. 122, "Bahâr oldu düştün dile", 12.A.c, s. 170, "Menekşelendi sular", 15.A.e, s. 193, "Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül" 16.A.f, s. 198

"bahârdı" kelimesinin, "Bahâr bitti güz bitti" sözleriyle başlayan Nihâvend eserdeki, "bahâr bitti" anlatımıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir.[255]

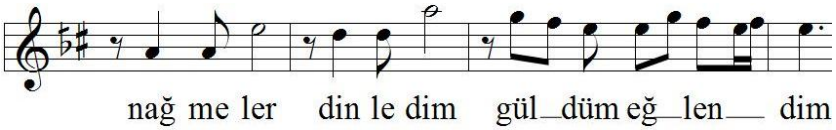
18.A.c



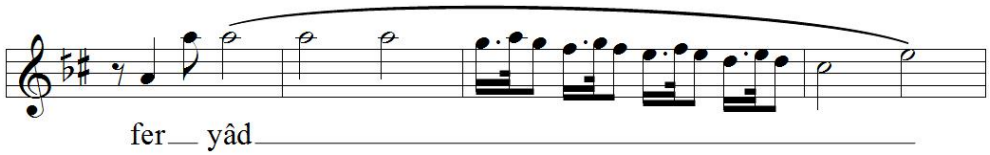
Eserde "saray" kelimesi, Dügâh perdesinden Muhayyer'e bir oktavlık atlayışla kullanılmıştır. Sözcüğün anlamındaki "görkem ve gösteriş", bu bir oktavlık atlayışla bütünleşen bir yapı göstermektedir.

18.A.d

Şiirin birinci bölümündeki "ıssız" kelimesi, benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. "Gönlüm gibi ıssız" sözüyle, "gönlün kimsesizliğini, yalnızlığını" vurgulayan "ıssız" sözcüğü, burada mecâzi olarak "kimsesiz" mânâsına gelmektedir.[256] Bu kelimeyi vurgulamak için bestekâr, Nîm Hisar (mi bemol) perdesinden Dik Kürdî (si bemol)'ye kadar sıralı seslerle inerek puandorglu bir kalış yapmış, bu arada makamın donanımında olan Nîm Hicaz (do diyez) perdesini atarak, burada küçük bir Bûselik çeşnisi oluşturmuştur. Sözcüğün ikinci hecesinde Dik Kürdî'de puandorglu kalışın ardından Nevâ'ya kadar uzayan ezgiyle meydana gelen küçük üçlü aralığı, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu" sözleriyle başlayan Nihâvend eserdeki aynı anlamda olan "kimsesiz" kelimesinde de görülmektedir.[257] Bu durum, bestekârın kelimenin uyandırdığı "yalnızlık ve hüzün" hissini, melodik açıdan duyurmak maksadıyla bu aralığı kullandığını düşündürmektedir.

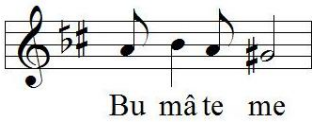
[255] Bkz. "Bahâr bitti güz bitti", 5.A.b, s. 98
[256] *Türkçe Sözlük*, c.I., s. 1025
[257] Bkz. "Rûhuma gecenin mâtemi doldu" 6.A.g, s. 115

18.A.e

Bestekâr, "gülmek, eğlenmek" sözcüklerinin verdiği "mutluluk" hissini eserde sağlamak için, bu kelimelerden önce gelen sözlerde ezgileri tiz bölgeye taşımış ve Gerdâniye perdesi civarında bu sözcükleri vurgulamıştır. Bu sayede anlama yönelik melodik kurgu sağlanmıştır.

18.A.f

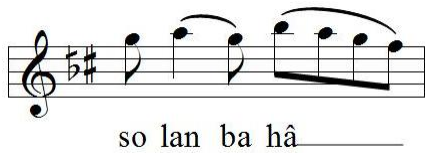


Güftenin ikinci bölümünde kullanılan "feryâd" sözcüğü, Hicaz makamının durak perdesinden (Dügâh), tiz durağı olan Muhayyer'e bir oktavlık atlayışla, sözcüğün "haykırış, çığlık" anlamına uygun olarak kurgulanmıştır. Bununla beraber, dört ölçü gibi uzun bir mûsikî ifadesine sahip olan kelime, eylemin anlam olarak gerçekleştiği süreye vurgu niteliğindedir. Bestekâr, bu kelimeyi diğer eserlerinde de oldukça benzer şekillerde ifadelendirmiştir.[258]

18.A.g

Eserin son bölümünde karşılaşılan "mâtem" kelimesi, "acı ve üzüntü" mânâlarına yönelik olarak Dik Kürdî ve Nîm Zirgüle perdeleri arasında küçük üçlü aralığı oluşturan bir motifle anlatılmış, bu aralık yardımıyla kelime ile melodi arasındaki uyum sağlanmaya çalışılmıştır. Aynı sözcüğün incelenen iki eserde daha çok benzer ifadelerle görülmesi, ortaya atılan bu tezin sağlaması niteliğini taşımaktadır.[259]

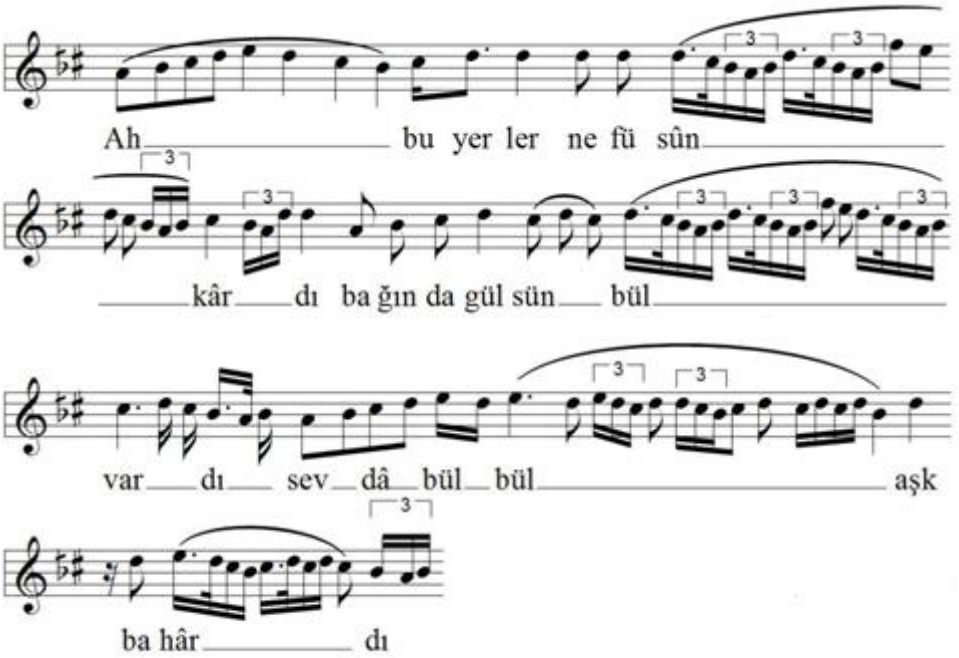
[258] Bkz. "Leylâ acep neden ses vermiyor feryâdıma", 9.A.c, s. 139, "Ni'deyim bilmem elinden senin", 13.A.b, s. 177, "Söyleyin nerde o göz nûru gönül sevgisi yâr", 17.A.c, s. 205

[259] Bkz. "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.A.b, s. 113, "Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine", 11.A.g, s. 160

18.A.h

Eserin son kısmında görülen "solan bahâr" tamlaması, "solmak" kelimesini vurgulayan bir melodiye sahiptir. "Solan" sözcüğüyle ifade edilen "baharın sona erişi", "bahâr" kelimesinde Dik Sünbüle (si bemol) perdesinden Hüseynî perdesine sıralı seslerle inişle gösterilmiş, üzerinde yer alan bağ işaretiyle de "solmak" eyleminin görsel hali vurgulanmıştır. Tizden peste doğru, gerek atlamalı gerekse sıralı seslerle ezgilendirilen "solmak" sözcüğü, incelediğimiz diğer bazı eserlerde benzer kullanımlarıyla ilgi çekmektedir.[260]

18.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

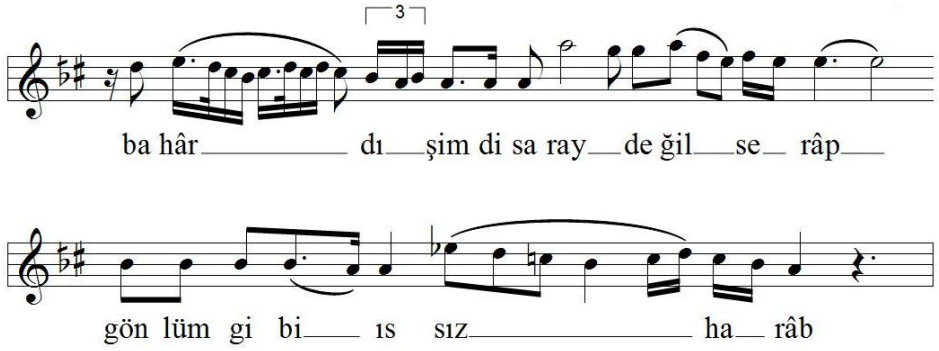
18.B.a



Bu yerler ne füsunkârdı
Bağında gül, sünbül vardı
Sevdâ bülbül, aşk bahârdı

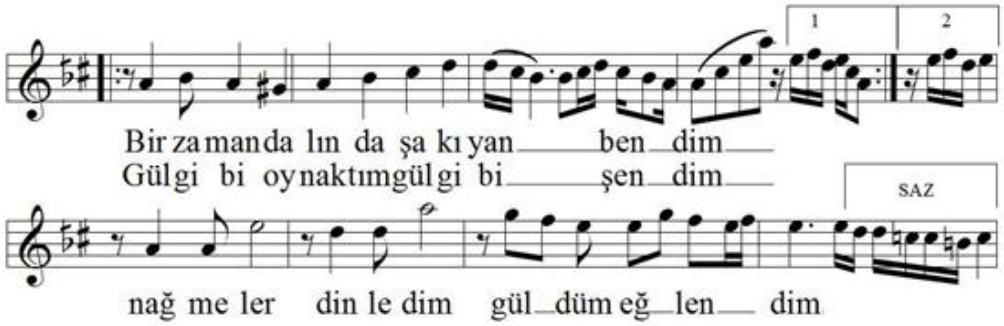
[260] Bkz. "Enginde yavaş yavaş", 1.A.b, s. 56, "Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine", 11.A.e, 11.A.f, s. 160

sözleri birinci bölümün ilk kısmını oluşturmaktadır. Serbest ezgilerle "bir yerin" tasvir edildiği bu kısımda kullanılan –di'li geçmiş zamanla, "bu yerlere duyulan özlem dile getirilmiş", "eski hali kalmayan yerlerin durumundan dolayı duyulan hüzün", bu kısımda melankolik ezgilerle bütünleşmiştir.

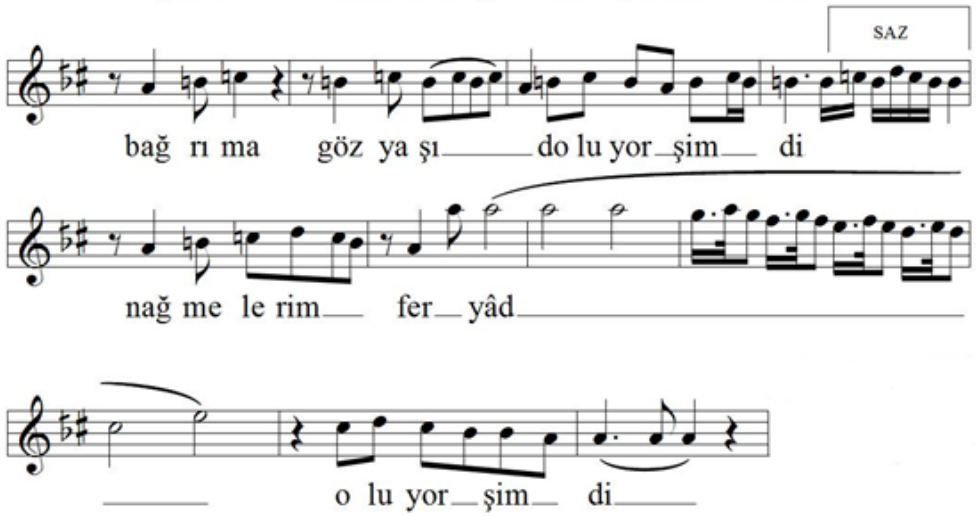


Şimdi saray değil, serâp
Gönlüm gibi ıssız harâp

sözleri ise birinci bölümün ikinci kısmını oluşturmaktadır. İlk kısımda "özlediği yerleri" hüzünlü ifadelerle anlatan bestekâr, bu kısımda "şimdi" sözüne istinaden, zaman ve durum değişikliğini ezgide belirtmek maksadıyla, "saray" sözcüğünde oktavlı bir atlayışla Tiz Durak perdesine yönelmiştir. Bu oktavlı atlayışla dikkat çekici bir etki yaratan bestekâr, devamında bu kısımda Bûselik makamına geçki yaparak, "eskiden güzelliklerle dolu olan yerlerin" şimdi "kimsesiz ve harap" olduğunu vurgulamayı amaçladığını düşündüren bir yapı oluşturmuştur.

18.B.b

Bir zaman dalında şakıyan bendim
Su gibi oynaktım, gül gibi şendim
Nağmeler dinledim, güldüm eğlendim

mısraları ikinci bölümün ilk kısmıdır. Bu kısımda, kendinin geçmiş güzel günlerini anımsayan şâir, yine –di'li geçmiş zaman kullanarak, bu günlere duyulan hasreti betimlemiştir. Güftede var olan bu anlatımı bestekâr, birinci bölümdeki serbest nağmelerden çıkarak usûllü olarak bestelemiş, iki bölüm arasındaki farkı böylece duyurmayı başarmıştır. Usûlün ritmiyle, "o günlerin sevincini" hissettiren Kaynak, aynı zamanda karar perdesi civarındaki ezgilerle melankolik söylemini devam ettirmiş ve "buruk bir sevinç" ifadesi yakalamıştır.



Bağrıma gözyaşı doluyor şimdi
Nağmelerim feryâd oluyor şimdi

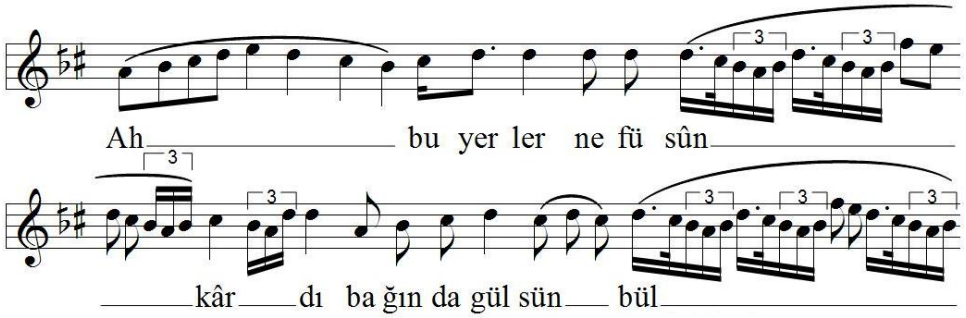
mısraları ise ikinci bölümün ikinci kısmını oluşturan sözlerdir. Bu bölümün ilk kısmında "geçmişteki güzel günlere" atıfta bulunan şâir, devamında "şimdi ne kadar mutsuz" olduğunu yukarıdaki iki mısrayla anlatılmıştır. Şâirin bölüm içinde işlediği iki farklı duygunun ifadesini yakalayabilmek için Kaynak, bölümün "geçmiş güzel günleri" ifade ettiği ilk kısmını Hicaz makamında besteledikten sonra, "o güzel günlerin sona erdiği" anlatılan ikinci kısım için makam değiştirerek, Bûselik makamını tercih etmiştir. Bu sayede duygular arasındaki geçişi sağlamıştır diyebiliriz. Bestekârın, eserin birinci bölümde görülen zaman ve duygu değişikliğini

de Hicaz'dan Bûselik makamına geçerek anlatması, sözlerin güfteyle uyumu açısından, eser içinde tutarlılık gösteren bir ayrıntıdır.

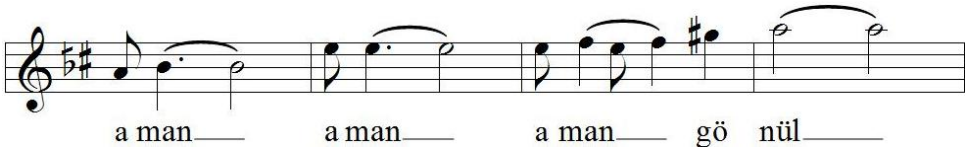
18.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eser içinde tekrar eden söz bulunmamaktadır.

18.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

18.D.a

Bestekâr, eserin ilk mısra'ının başında "ah" terennümü kullanmıştır. Kaynak'ın vazgeçemediği bir terennüm olan "ah", bu mısra'ın sözleriyle, ahengi açısından dikkat çeken bir konuma sahiptir. Şâirin geçmişte kalmış hoş bir hatırayı yad ettiği "Bu yerler ne füsunkârdı, bağında gül, sünbül vardı, sevdâ bülbül, aşk bahardı" sözlerinin başına, "ah" terennümü ekleyen bestekâr, "derin bir hasretle iç çekerek", sözlere bir nevi ön hazırlık yapmıştır.

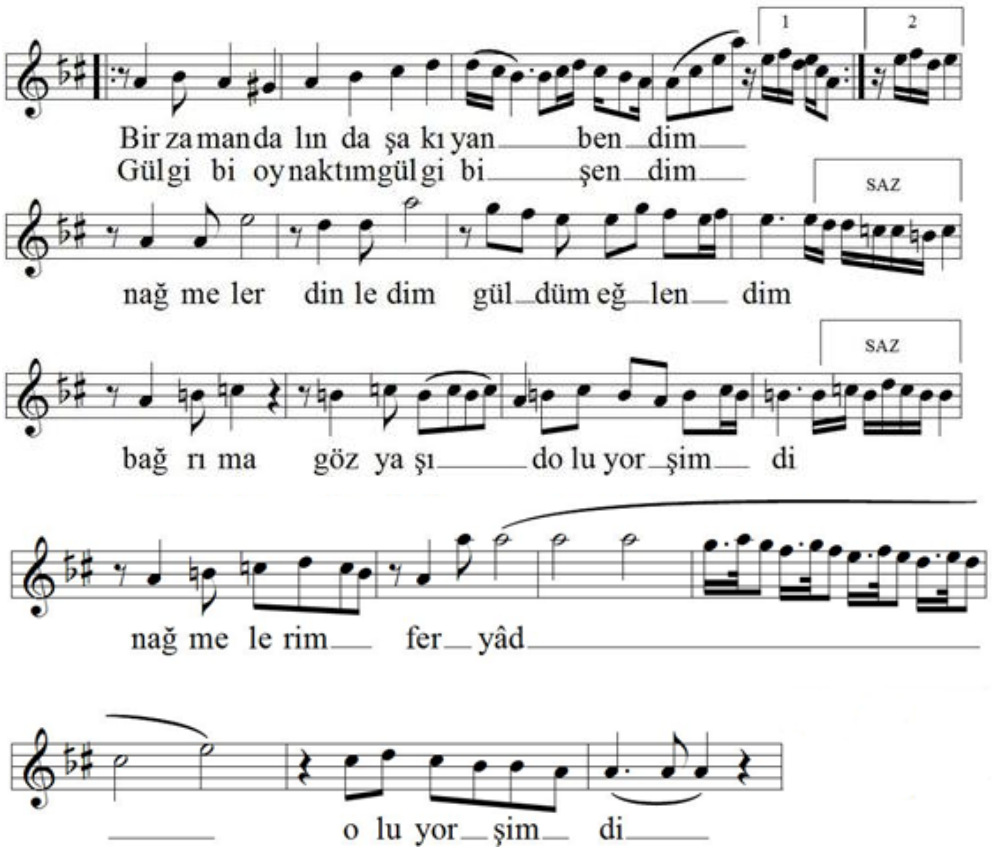
18.D.b



Eserin sonunda bestekâr tarafından üç kez ardı ardına yinelenen "aman" terennümü, tizlere doğru bir seyirle kurulmasından dolayı, anlamına yönelik melodiler seçilerek oluşturulduğunu akla getirmektedir. Bestekâr, güfte dışında "aman aman aman gönül" diyerek son bölümün sözlerindeki isyana bu lafzî

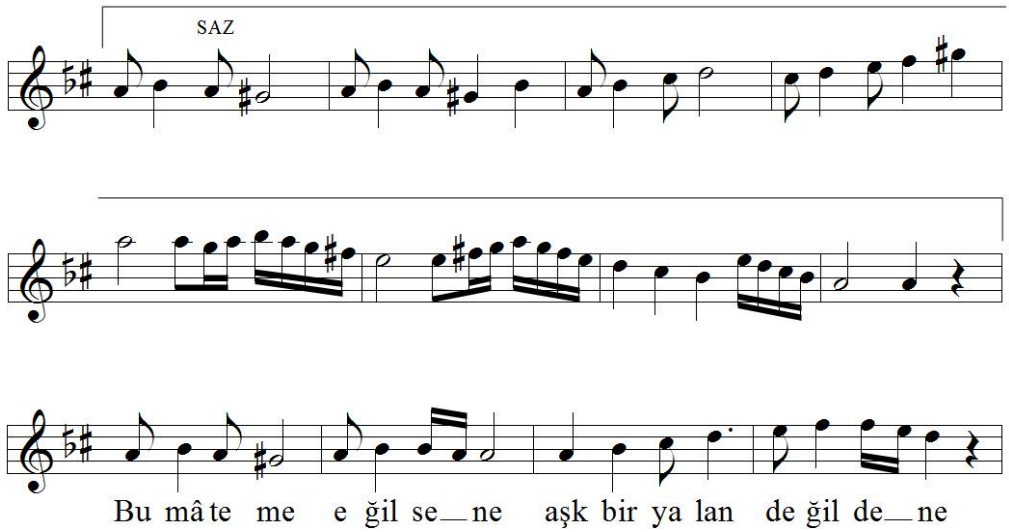
terennümüyle[261] katkıda bulunmuştur. Burada bestekâr, "gönül"den istediği yardımı, bir sesleniş niteliğinde tizlerde oluşturmuş ve çaresizliğine isyan eden bir anlayışla tiz durakta karar etmiştir diyabiliriz.

18.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

18.E.a

İkinci bölümü oluşturan mısraları, sözleri itibariyle iki kısım olarak ezgilendiren bestekâr, geçmiş zamanı Hicaz makamıyla, şimdiki zamanı ise Bûselik makamıyla ifade etmiş, bu iki zaman arasındaki geçişe hazırlık olarak küçük bir saz payı kullanmıştır. Bu saz payında, donanımda olan Dik Kürdî ve Nîm Hicaz perdelerini naturelleyerek, Çargâh ve Bûselik perdelerini kullanan bestekârın, Bûselik makamına, dolayısıyla anlatmak istediği duygulara geçiş yaptığını ve bu sayede anlatımı saz payında başlattığını söyleyebiliriz.

[261] **Lafzî Terennüm:** Belli anlamı olan bir veya daha fazla kelime, mısra, beyt, bend hatta daha fazla ölçülere kadar çıkabilen, güftenin usûlüne ve veznine uygun (bazen de vezin değişikliği ve usûl geçkisi yapabilen) bestekârın şiire hakimiyetini göstererek eserin güftesinden bağımsız fakat anlam bütünlüğünü bozmadan kullanılan terennümlerdir. (Serda Türkel Oter, "Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi", Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı: 27, Konya, 2010, s. 237)

18.E.b



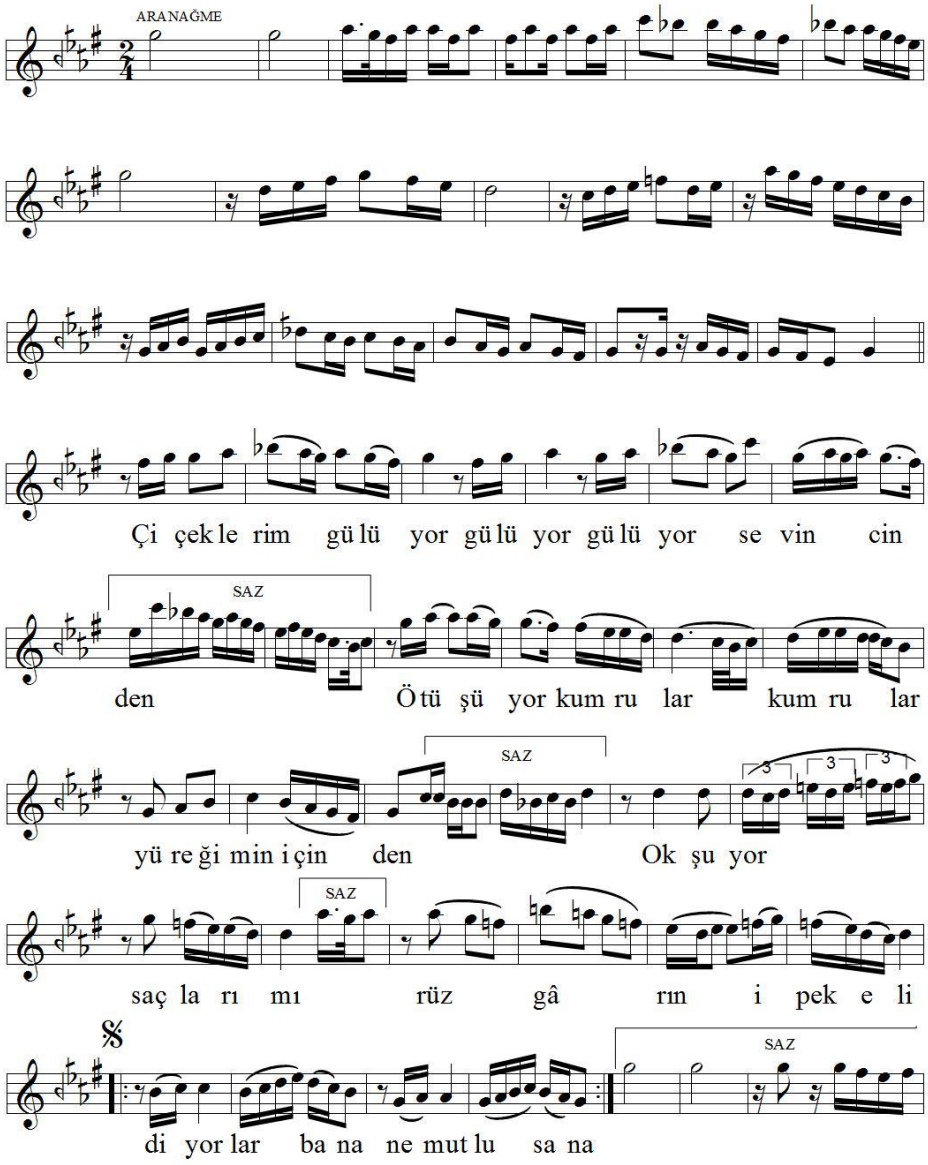
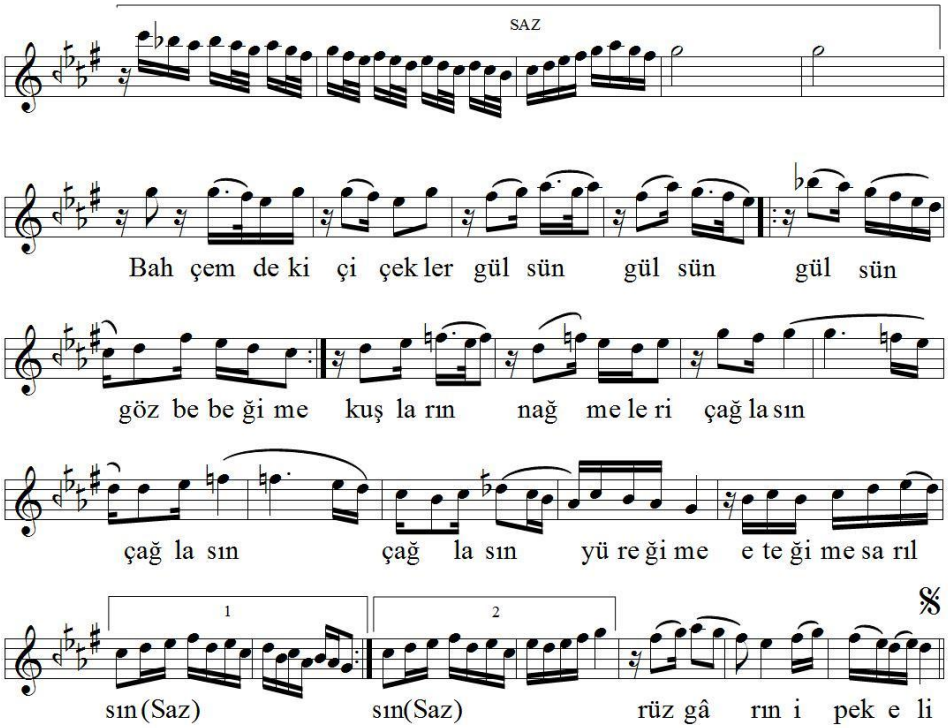
Bu mâteme eğilsene
Aşk bir yalan değil de ne
Hazanda gel de gülşene
Solan bahârı an gönül
O hatırayla yan gönül

sözlerinin geçtiği son bölümün önünde görülen aranağme, melodiler bakımından sözlerle yakın ilişki içindedir. Bu aranağmede sözlerdeki nağmelerin özeti niteliğinde olan ezgiler, mânâya yönelik yapılan hazırlığı düşündürecek özelliktedir.

HİCAZKÂR

BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK

USÛL: NÎM SOFYAN

GÜFTE : VECDİ BİNGÖL



19. DÜYEK USÛLÜNDE HİCAZKÂR ŞARKI

Söz: Vecdi BİNGÖL

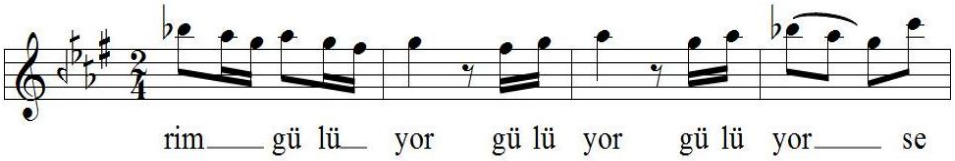
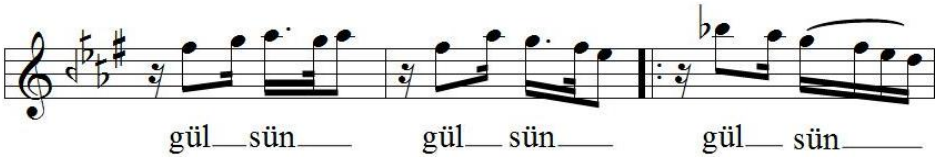
Çiçeklerim gülüyor sevincinden
Ötüşüyor kumrular yüreğimin içinden
Okşuyor saçlarımı rüzgârın ipek eli
Diyorlar bana: "ne mutlu sana"

Bahçemdeki çiçekler gülsün gözbebeğime
Kuşların nağmeleri çağlasın yüreğime
Eteğime sarılsın rüzgârın ipek eli
Diyorlar bana: "ne mutlu sana"

19.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

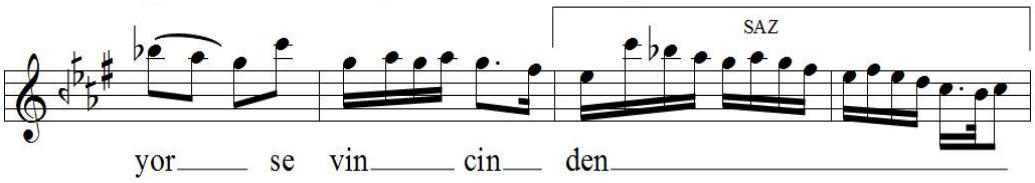
19.A.a

"Çiçeklerim gülüyor sevincinden" sözleriyle başlayan bu eserde bestekâr, sözlerin ihtiva ettiği "mutluluk, sevinç" ifadelerinden ötürü, inici makamların bu ve

benzer ifadelerin anlatımındaki avantajından yararlanarak inici bir makam olan Hicazkâr'ı tercih etmiş, aynı zamanda kullandığı nota değerleri ve tartımlarıyla da bu ifadelerin verdiği neşeyi, sözlere tatbik etmeye çalışmıştır.

Güftenin ilk mısra'ında görülen "gülüyor" sözcüğü, makamın güçlüsü olan Gerdâniye perdesi üzerinde ezgilendirilmiştir. Makamın gereği olarak tiz bölgede görülen bu söz, aynı zamanda anlamından dolayı da bu bölgenin seçildiğini düşündürmektedir.[262] Sözcüğün güfte dışında iki kez daha tekrar edilmesi ve her defasında daha tizlere taşınması, bu düşünceyi destekleyen bir durumdur. Eser içinde "neşe, mutluluk, sevinç" hislerinin en rahat ifade edildiği bölge tizlerdir. Elbette seçilen perdelerin, nağmelerin ve kullanılan nota tartımlarının da hislerin anlatımında payı çok büyüktür. İşte Sâdeddin Kaynak, tüm bu özelliklerden yararlanarak, "gülüyor" sözcüğünü tizlerde kurmuş, iki kez tekrar ettiği sözcüğü, her seferinde bir üst perdeye çıkararak, gülme eylemini, bir bakıma "kahkahaya" çevirmiştir. Bu sayede elde edilen melodilerle de kelimenin barındırdığı "mutluluk ve sevinç", sözcükle bütünleşmiştir.

Şiirin ikinci kıtasının ilk mısra'ında bir kez daha kullanılan "gülmek" kelimesi, ilkine benzeyen kullanımıyla fark edilmektedir. "Gülsün" şeklinde görülen sözcük, yine bestekâr tarafından iki defa tekrar edilmiş ve sözcüğün tekrarlandığı her melodi, bir öncekine göre tizleşmiştir. Bu yönüyle melodi kurguları çok benzeşen "gülüyor ve gülsün" kelimelerinin, aynı duyguya çağrışım yapmaları nedeniyle, benzer şekilde bestelendiği düşünülebilir.

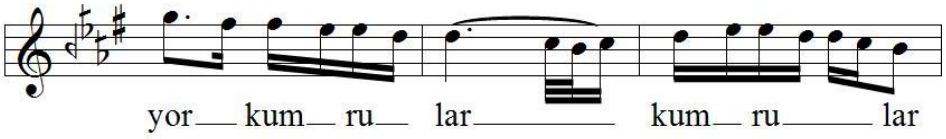
[262] Bkz. "Rûhuma gecenin mâtemi doldu" 6.B.a, s. 116, "Bu yerler ne füsunkârdı", 18.A.e, s. 217

19.A.b



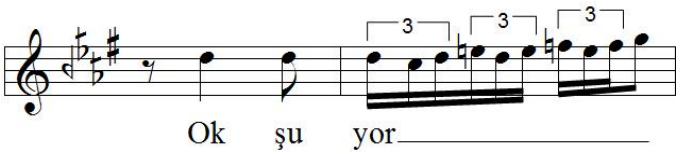
Eserde "gülüyor sevincinden" sözünde "sevinç"[263] kelimesi, anlamı dolayısıyla, Tiz Çargâh perdesinden başlayan bir ezgiyle görülmektedir. "Gülüyor" sözcüğünün üç kez yinelenmesiyle her defasında daha tizlere taşınan melodi, ardından gelen "sevincinden" kelimesinde bir "coşkunluk" ifadesi olarak, eserde çıkılan en tiz perdeyi oluşturmuştur.

19.A.c



"Ötüşüyor kumrular yüreğimin içinden" sözleriyle, kalbinin seslerini, çarpıntılarını "kumruların ötüşüne" benzeten şâir, yüreğindeki sevinci bu kuşların cıvıltılarıyla tasvir etmiştir. Bu benzetmeden ötürü, "kumrular" sözcüğünü, onaltılık ve hatta otuz ikilik notalarla bezeyen bestekâr, "kumruların" cıvıltılarına atıfta bulunan nağmeler oluşturmuştur diyebiliriz.

19.A.d

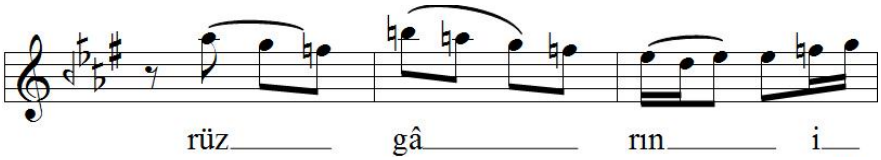


Daha önce Eviç makamında bir eserde rastladığımız "okşamak" kelimesi, bu eserde tekrar karşımıza çıkmaktadır. Eviç eserde uygulanan tartımlara benzerlik göstermesiyle ilgi uyandıran "okşuyor" kelimesi[264] için, son hecede sekilemeli olarak kullanılan onaltılık triyoleler, her seferinde bir alt perdeye inen nağmeleriyle, eylemin zihinde canlanmasını amaçlayan bir unsur olarak kullanıldığını akla getirmektedir. Bununla beraber Çargâh'ta başlayıp, Gerdâniye perdesine doğru

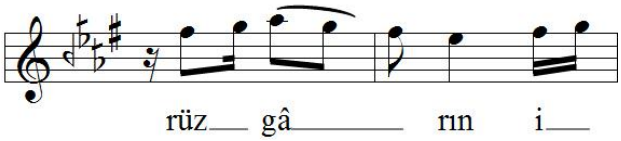
[263] **Sevinç:** İstenen veya hoşa giden bir şeyin olmasıyla duyulan coşku. (*Türkçe Sözlük*, c.II, s. 1954)
[264] Bkz. "Doğuyor ömrüme bir yirmisekiz yaş güneşi", 2.A.a, s. 68

seyrederek tizlere çıkan ezginin, "rüzgârın okşadığı saçların", esintiyle uçuşmasını gözler önüne getiren bir anlatımının olduğu söylenebilir.

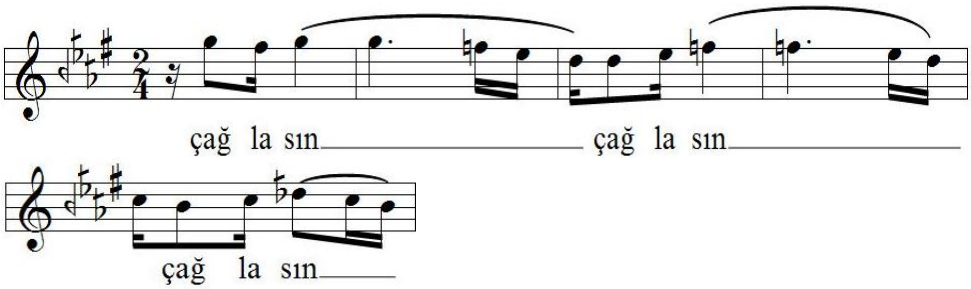
19.A.e



Eserde iki defa geçen "rüzgâr" sözcüğü, birbirlerine benzer melodi kullanımlarından dolayı dikkat çeken bir özelliğe sahiptir. "Rüzgârın" sözcüğünün kapalı hecelerden oluşmasından yararlanarak uzun melodiler meydana getiren bestekâr, bu uzun ezgilerle rüzgârın esintisinin melodik tasvirini yapmıştır. Hecelerin uzun ezgilerle oluşturulması ve eser içinde hemen bütün kelimelerin hece taksimatından farklılık göstermesi, kelimenin anlamına yapılan vurgunun belirginleşmesi açısından önemli bir durum oluşturmuştur.

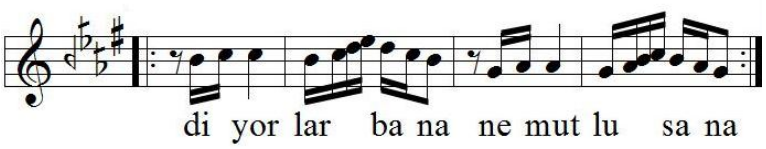
Kelimenin ilk olarak geçtiği üçüncü mısrada, Dik Şehnaz (la bemol) perdesinden Hisar (mi bemol)'a sıralı seslerle indikten sonra, ikinci heceyi Sünbüle perdesinden alarak sıralı olarak düşürdüğü seslerle bestekâr, rüzgârın kimi zaman durgun, kimi zaman da kuvvetli esintilerini nağmelendirmiştir.

İkinci kez eserin sonlarına doğru kullanılan "rüzgârın" sözcüğü, ölçü içerisinde hece dağılımı açısından ilkine çok benzer, ancak ilkinden farklı bir ezgiyle görülmektedir. Burada da Acem'den başlayıp Hisar'a kadar, bir buçuk ölçüye yakın sürede, sıralı seslerle çıkıp inen Kaynak, yine "rüzgârın esintilerini" notalarla buluşturmuştur.

19.A.f



Şiirde ikinci kıtanın ikinci mısra'ında bulanan "çağlamak" kelimesi, makamın güçlüsü ve tiz durağı olan Gerdâniye perdesi üzerinde iki ölçüye yakın uzun bir kalışla, tizlerde ifade edildikten sonra, Nevâ'ya sıralı ve bağlı seslerle inilmiştir. Bu ifadeyle şiirde mecazi anlamda kullanılan kelime, hem gerçek hem de mecazi anlamına uygun düşecek ezgilerle görülmektedir. Bestekâr şiire ek olarak iki defa daha yinelediği kelimenin anlatımına, yine uzun melodilerle devam etmiştir. Uzun bir süreçte gerçekleşen eylemin, esere de uzun ezgilerle, tiz seslerle ve tekrarlı kullanımlarla yansıması, kelimenin mânâsına vurgu amacını akla getirmektedir. İncelenen Nihavend bir eserde, oldukça yakın kullanımıyla "çağlamak" kelimesi, bu düşünceyi destekleyen bir yapıda görülmektedir.[265]

19.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

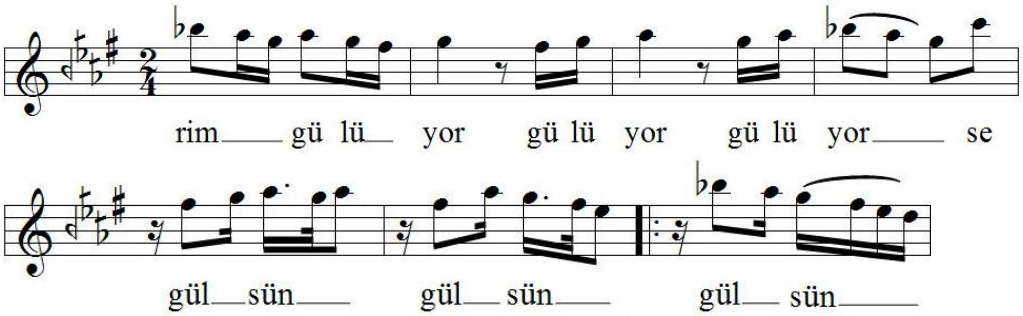
19.B.a

"Diyorlar bana:- ne mutlu sana" cümlesi, eser içinde başkasının ağzından bir konuşma olarak her iki kıtanın sonunda yer almaktadır. Şâir, iki kıtanın ilk üç mısra'ında da, kendi mutluluğuna, sevincine dair benzetmeli, çoğu zaman mübalağalı edebî anlatımlarda bulunmuş, son mısralarda "diyorlar bana: -ne mutlu sana" sözleriyle, bu mutluluğa şahit olanların görüşüne yer vermiştir. Güftedeki bu anlatıma karşılık bestekâr, şâirin ağzından olan mısraları makamın tiz bölgelerinde ve çıkıcı nağmelerle, başkalarının söylemi olan "diyorlar bana: -ne mutlu sana" cümlesini, makamın pest bölgesinde, karar perdesi civarında bestelemiştir. Her iki

[265] Bkz. "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle", 4.A.d, s. 90

kıtanın sonunda da birebir aynı melodilerle görülen "doğrudan anlatımlı cümle"[266], başkalarının düşüncelerini anlatması dolayısıyla diğer mısralardan farklı bir duruma sahiptir. Bu sebeple, tizlerde ifade edilen diğer mısralarla arasındaki farklı anlatıma dikkati çekmek için, bestekârın cümleyi zıt bir kullanımla pestlerde ezgilendirmesi, tırnak içinde bir anlatım olarak düşünülebilir.

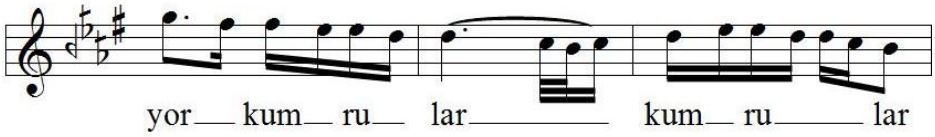
19.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

19.C.a



Birinci ve ikinci kıtanın ilk mısralarında yer alan "gülüyor ve gülsün" sözcükleri, güfte dışında, tizlere doğru seyreden melodilerle kullanılmıştır. Tekrarlarıyla, hem kelimenin anlamını pekiştirmek, hem de eylemin süresine vurgu yapmak, tizlere seyriyle de, şiirin ana teması olan "sevinç, mutluluk" ifadelerini yakalamak gayesini akıllara getiren yinelemeler, güfteyle uyum içinde bir yapıya sahiptir.

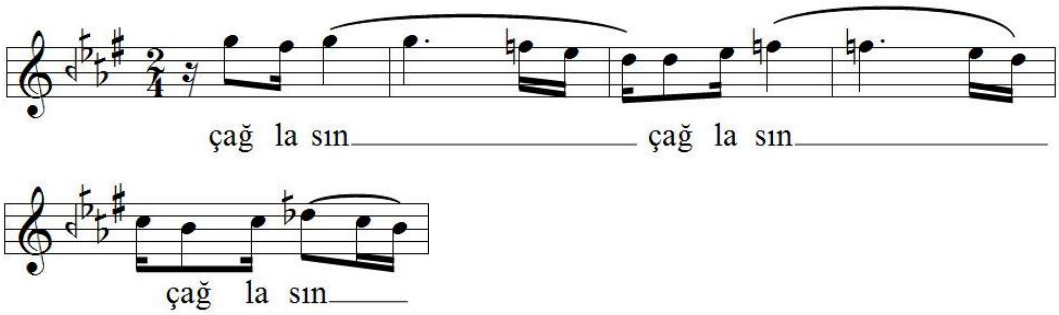
19.C.b



"Kumrular" kelimesi eserde iki kez tekrar edilmiştir. Tekrarıyla pekişen sözcüğün nağmelerinin, kuşların ötüşünü andıran nota gruplarına sahip olduğu görülmektedir.

[266] **Doğrudan anlatımlı cümle:** Herhangi bir konuda bir kişinin görüş ve düşüncelerinin hiçbir değişikliğe uğratılmadan verildiği cümlelerdir. Bu cümleler genellikle tırnak içinde gösterilir. (Türkçe, Türk Dili ve Edebiyatı Kaynak Sitesi, İnternet)

19.C.c

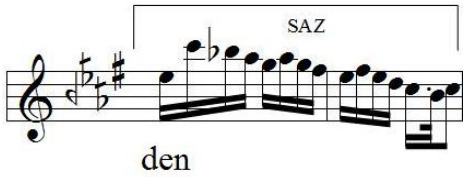


İkinci kıtanın ikinci mısra'ındaki "çağlasın" sözcüğünü bestekâr, güfteye ek olarak iki kez daha kullanmıştır. Bu sayede eser içinde uzunca bir söylem oluşturan bu kelime, süresi bakımından vurgulanmış, aynı zamanda tekrarlarında farklı notalar üzerindeki benzer melodileriyle, anlamca simetrik bir söyleyiş sağlanmıştır.

19.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

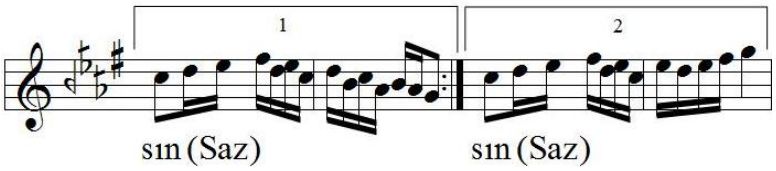
Eserde terennüm kullanılmamıştır.

19.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

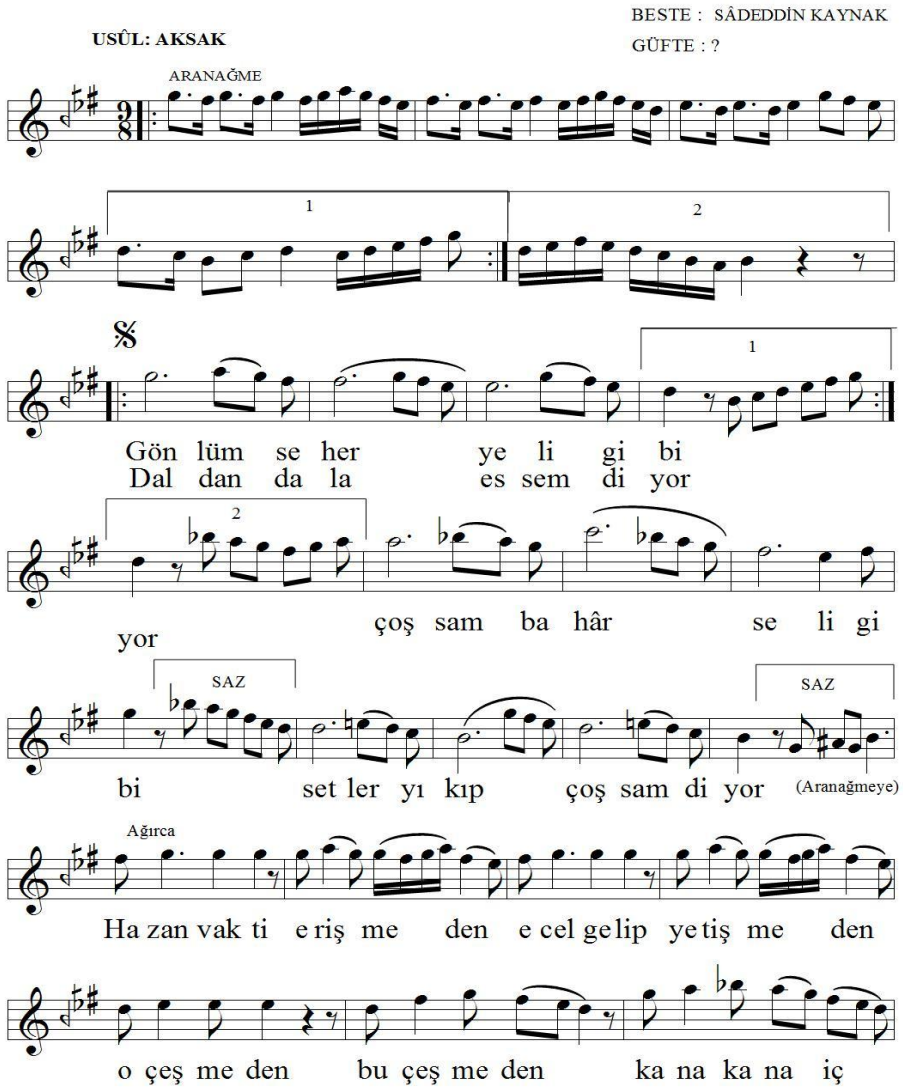
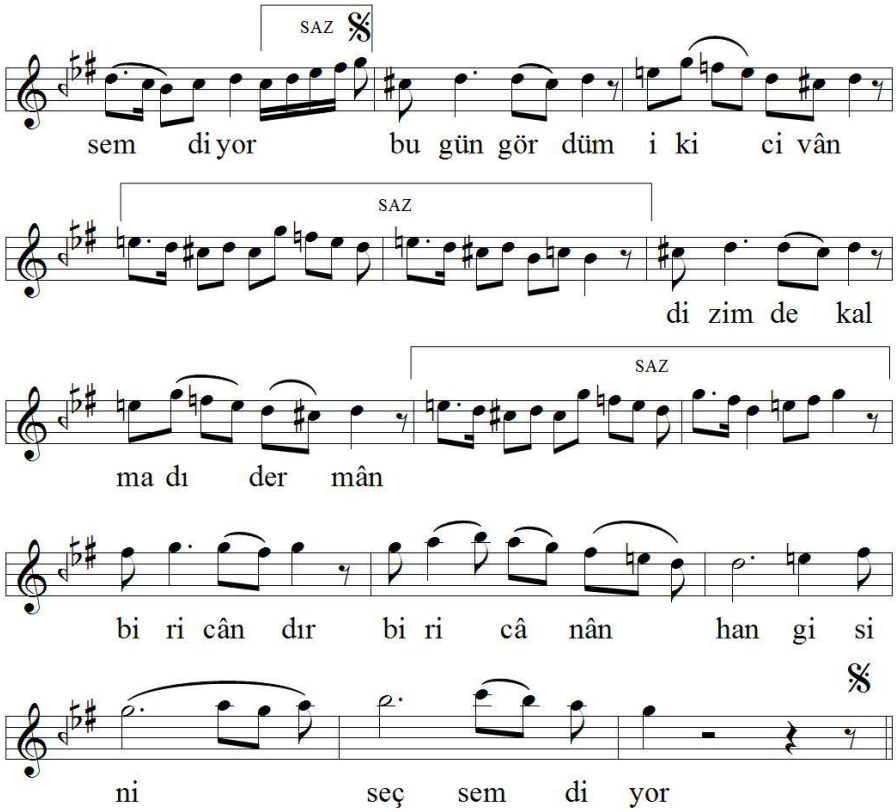
19.E.a

"Çiçeklerim gülüyor sevincimden" cümlesinin mutluluk uyandıran nağmelerinden sonra gelen saz payında, onaltılık notalarla oluşturulan ritmik ve neşeli ezgilerle, anlatım devam etmektedir. Bu anlatım için Tiz Çargâh perdesinden başlatılan melodinin, "sevinç" kelimesindeki coşkunluğu tamamlayan bir özelliğe sahip olduğu söylenilebilir.[267]

[267] Bkz. İncelenen eser, 19.A.b., s. 227

19.E.b



"Eteğime sarılsın rüzgârın ipek eli" mısra'ının "eteğime sarılsın" sözünden sonra görülen saz paylarında, ikili aralıklarla oluşturulan onaltılık nota grupları kullanılmıştır. İki dolap halinde düzenlenen saz paylarının ilki, "eteğime sarılsın" sözüne dönüş yaptırırken, ikincisi, sözü "rüzgârın ipek eline" bağlama görevine sahiptir. Her iki saz payında da ikili aralıklarla ve onaltılık notalarla oluşturulan ritmik nağmeler, "rüzgârın esintisiyle uçuşan eteğin" tasvir edildiğini düşündüren özelliktedir.

HÜZZAM

20. AKSAK USÛLÜNDE HÜZZAM[268] ŞARKI

Söz: ?

<u>Birinci bölüm</u>

Gönlüm seher yeli gibi

Daldan dala essem diyor

Coşsam bahâr seli gibi

Setler yıkıp geçsem diyor

[268] Hüzzam makamı, nazari olarak yerinde (Segâh) Hüzzam 5'lisine, Eviç perdesinde Hicaz 4'lüsünün birleşmesidir. Uygulamada ise; Nevâ'da Hümâyun makamı dizisine, yerinde Hüzzam dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiş bir makam olarak ifade edebiliriz. İnici-çıkıcı bir makam olan Hüzzam'ın güçlüsü Nevâ perdesidir.
İsim olarak hüzne çağrışım yapan Hüzzam makamının, bir-iki perde dışında, melodileri Segâh'ınkilere hayli yakındır. Karakter olaraksa; melankolik lirizmi en güzel anlatan bir dizi ve seyre sahiptir. (Tanrıkorur, "Mü…" s. 37)
Bestekârın Hüzzam makamında 43 adet eseri vardır.

İkinci bölüm

Hazan vakti erişmeden

Ecel gelip yetişmeden

O çeşmeden bu çeşmeden

Kana kana içsem diyor

Üçüncü bölüm

Bugün gördüm iki civân

Dizimde kalmadı dermân

Biri cândır biri cânân

Hangisini seçsem diyor

Birinci bölümün tekrarı

(Gönlüm seher yeli gibi

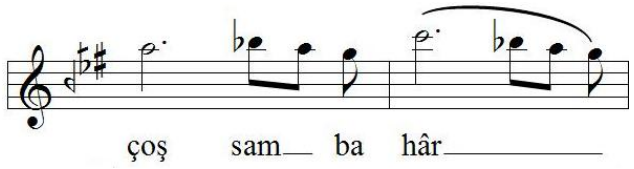
Daldan dala essem diyor

Coşsam bahâr seli gibi

Setler yıkıp geçsem diyor)

20.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

20.A.a

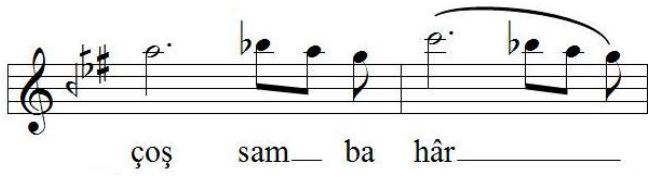


"Coşsam bahâr seli gibi" cümlesinde, bahar selinin coşmasını konu alarak aslında kendi heyecanını, içten içe kaynayışını anlatan şâir, burada duygularını benzetme yoluyla ifade etmiştir. Gerek gerçek gerekse mecâzi anlamıyla abartılı bir duyguyu anlatan "çoşmak"[269] kelimesi, bestekâr tarafından eserde makamın tiz bölgesinde kurulmuş, böylece kelimenin anlamıyla uyumlu bir melodi meydana

[269] **Coşmak:** 1. Duygu ve düşünceleri güçlü bir duygu ile dışa vurmak. 2. (Doğa olaylarının herhangi biri) birdenbire çoğalıp hızlanmak. 3. Heyecanlanmak, içten içe kaynamak, aşırı duygulanmak (Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük, İnternet)

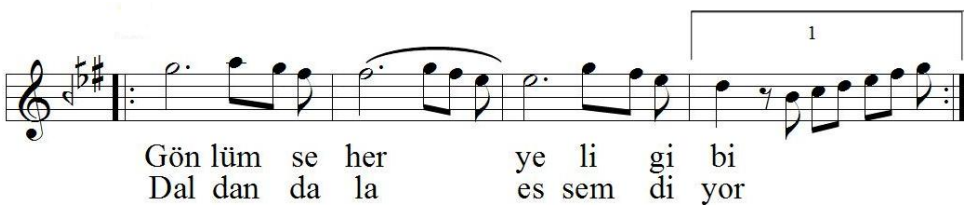
getirilmiştir. Bestekâr, ardından gelen "bahâr" sözcüğünde Tiz Çargâh perdesine kadar çıkarak, "coşmak" kelimesinin anlam vurgusunu daha da arttırmıştır.

20.A.b



"Bahâr" kelimesi, hem asıl anlamıyla hem de benzetme unsuru olarak şiirlere çokça konu olan bir terimdir. Sâdeddin Kaynak'ın incelediğimiz eserleri arasında en çok karşılaştığımız kelimelerden biri olan "bahâr", güzellikleri çağrıştırdığı, ilkbaharın heyecanlarını anlattığı yahut bu yönleriyle benzetme unsuru olduğu şiirlerde, bestekâr tarafından genellikle eserlerin tiz bölgelerine denk gelecek şekilde ve neşeli nağmelerle bestelenmiştir.[270] Bu Hüzzam eserde de aynı durum gözlenmektedir. Gerdâniye ve Tiz Çargâh perdeleri arasında ezgilendirilen sözcüğün tizlerde oluşturulan nağmelerle, baharın getirdiği coşkulu ve neşeli ifadeyi hissettirecek şekilde notalara aktarıldığını söyleyebiliriz.

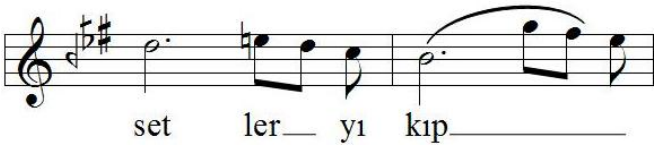
20.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

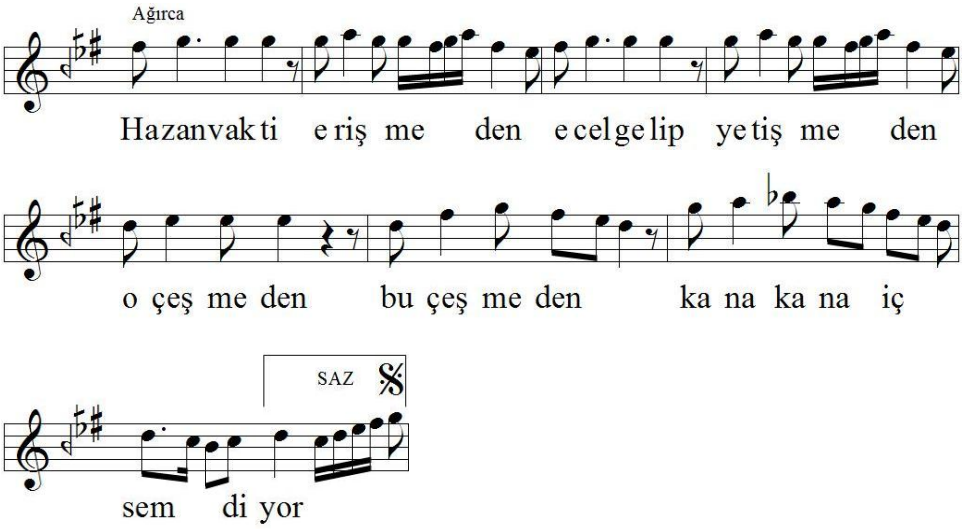
20.B.a

Gönlüm seher yeli gibi
Daldan dala essem diyor

mısraları, eserde birebir aynı melodilerle görülmektedir. Aynı ezgilerle görülen mısralarda, dokuz zamanlı her ölçü için altı birim zamanlı kalışın akabinde, sıralı seslerle üç sekizlik düşüş yapılmıştır. Her defasında bir sonraki ölçü için, altı

[270] Bkz. "Bahâr bitti güz bitti", 5.B.a, s. 101, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.B.a, s. 116, "Bahâr oldu düştün dile", 12.A.a, s. 170

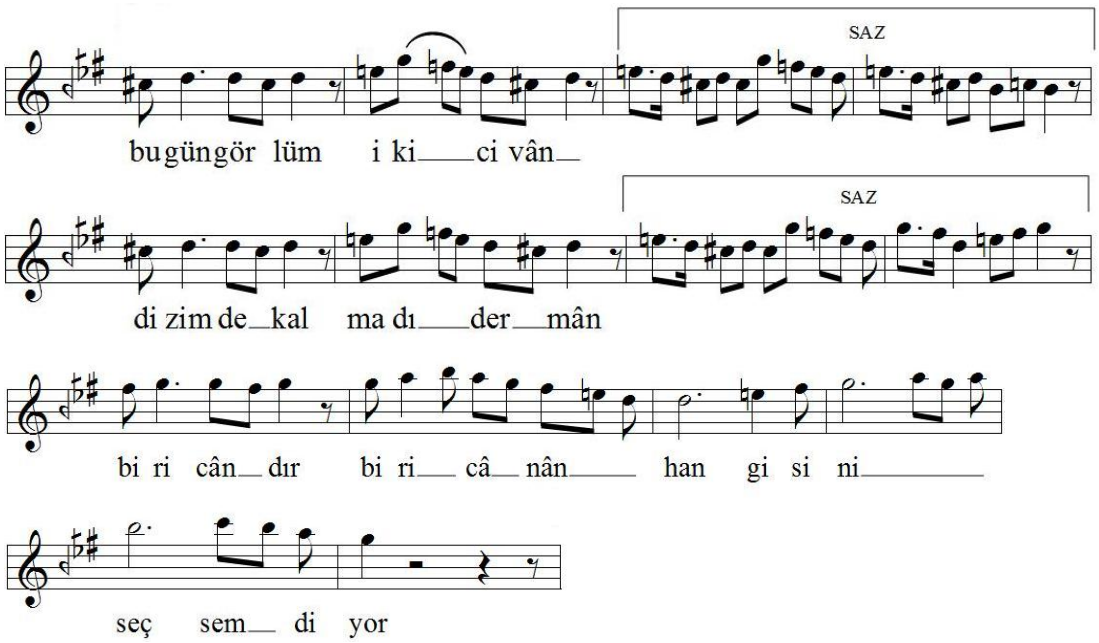
birim zamanlık kalıştaki sesten, bir alt perdeye inilerek sekilemeli olarak yapılandırılan notalar, ölçü içinde uzun kalışlar ve inişli çıkışlı nağmeler oluşturmuşlardır. Bu uzun sesler ve her defasında bir alt perdeden sıralı seslerle oluşturulan ezgiler, mısralarda geçen seher yelinin, kimi zaman uzun uzun, kimi zaman da belli belirsiz gelip geçen esintilerini hayale getirecek niteliktedir.

20.B.b

Bestekâr**, "**Setler yıkıp geçsem diyor" cümlesinde "yıkıp" sözcüğünün ikinci hecesinde Segâh perdesinden Gerdâniye'ye bir atlama yaparak, cümlenin ifade ettiği gibi, suların setlerin üzerinden aşıp geçişini notalarla resmetmiştir.

20.B.c

Hazan vakti erişmeden
Ecel gelip yetişmeden
O çeşmeden bu çeşmeden
Kana kana içsem diyor

kıtası, ikinci bölüm olarak düşünülmüştür. Bestekâr, herhangi bir makam ve usûl değişikliği yapmaksızın, birinci bölümün hemen her ölçüsünde kullanılan altı birim zamanlık kalışlardan çıkıp, usûlün darplarına uygun, daha kısa süreli nota birimleri kullanarak, bu bölümü farklı bir anlayışla oluşturmuştur. Bu anlayışla, sözlerin aceleci ve sabırsız anlatımı besteye yansımıştır.

20.B.d



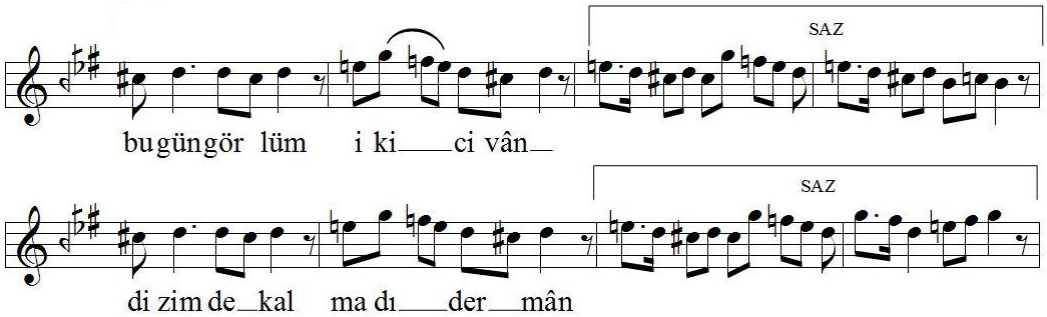
Üçüncü kıta olan;

Bugün gördüm iki civân
Dizimde kalmadı dermân
Biri cândır biri cânân
Hangisini seçsem diyor

mısralarının, anlam olarak diğer iki kıtadan farklı bir söylemi vardır. Şâir, diğer bölümlerde yer verdiği "hercâi"[271] söylemini, bu bölümde "iki güzel genç kadın gördüğünü ve hangisini seçeceğine karar veremediğini" söyleyerek, gözler önüne sermektedir. Bu bölümün diğer bölümlerden ayırma maksadını düşündüren Müsteâr makamına geçiş, farklı bir ifade yakalanmasını sağlamıştır.

[271] **Hercâi:** 1. Hiçbir şeyde kararlı olmayan veya konudan konuya geçiveren (kimse) 2. Aşkta değişken, vefasız. (*Türkçe Sözlük,* Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1998, c. I, s. 980)

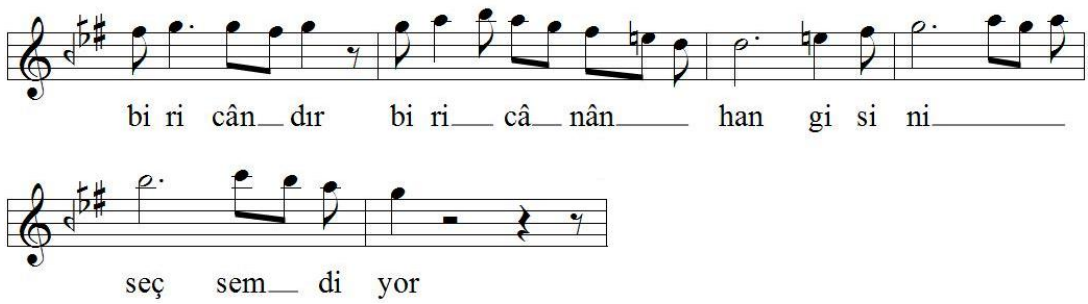
20.B.e



Son bölümde şâir, gördüğü iki güzel kadın karşısında, bacaklarındaki gücü, kuvveti kaybettiğini anlatan şu mısralara yer vermiştir:

Bugün gördüm iki civân
Dizimde kalmadı dermân

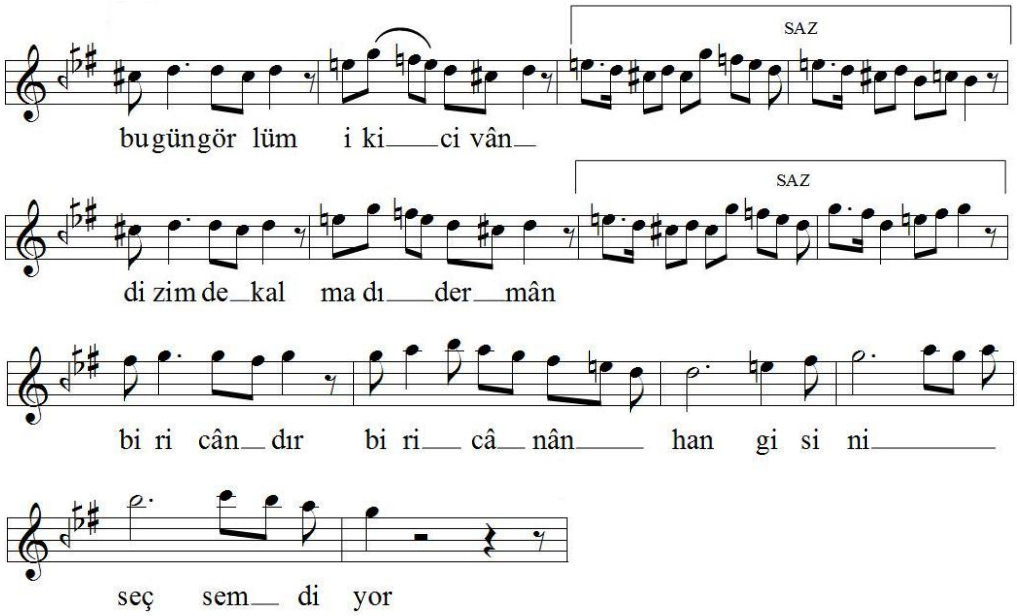
Birbirine anlamca bağlı bu mısralar, Müsteâr makamına geçkiyle anlatılmış, bu makamın dingin ifadesiyle, ikinci mısradaki "Dizimde kalmadı dermân" cümlesinin ihtiva ettiği "takatsizlik" hali tasvir edilmiştir. Bu halin müsebbibi olması dolayısıyla, "iki civân" sözünün geçtiği mısra da ezgiye Müsteâr'lı anlatımla yansımıştır.

20.B.f

Üçüncü bölümde "Biri cândır biri cânân, hangisini seçsem diyor" sözleriyle, her iki civanın kıymetine vurgu yapılmış, bundan dolayı eser Müsteâr'lı anlatımın dinginliğinden kurtularak, bu kısım tiz bölgede, Gerdâniye'de Mâhur makamına geçkiyle ifade edilmiştir. Mâhur makamının parlak bir makam olması sebebiyle, bu kısım göz alıcı bir etki yaratmaktadır. "Hangisini seçsem diyor" cümlesinde yine Mâhur geçkisi devam ettirilerek Tiz Çargâh perdesine kadar çıkan melodi, "hoşa

giden bir şeyin heyecanını, mutluluğunu" yansıtan bir anlatım sergilemektedir. Bu düşünceye sebep olarak," Mâhur makamının neşeli, şuh bir makam"[272] olması gösterilebilir.

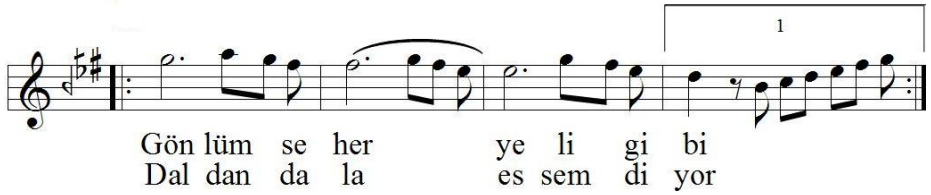
20.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

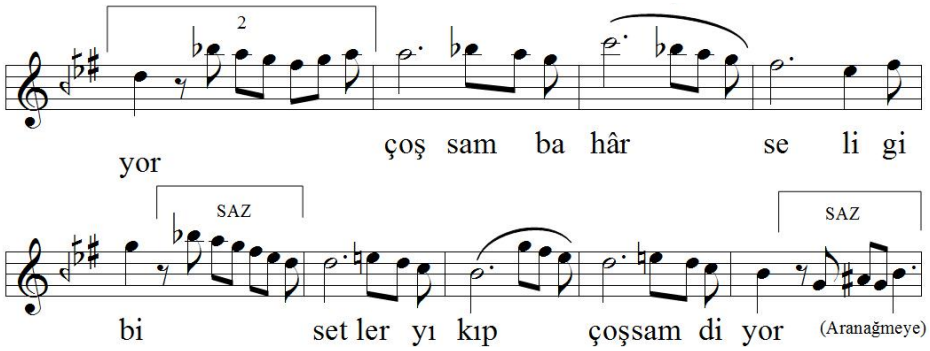
20.C.a



Güftenin ilk mısra'ı, üçüncü mısradan sonra bütünüyle tekrar edilmiştir. Son mısrada şâirin;

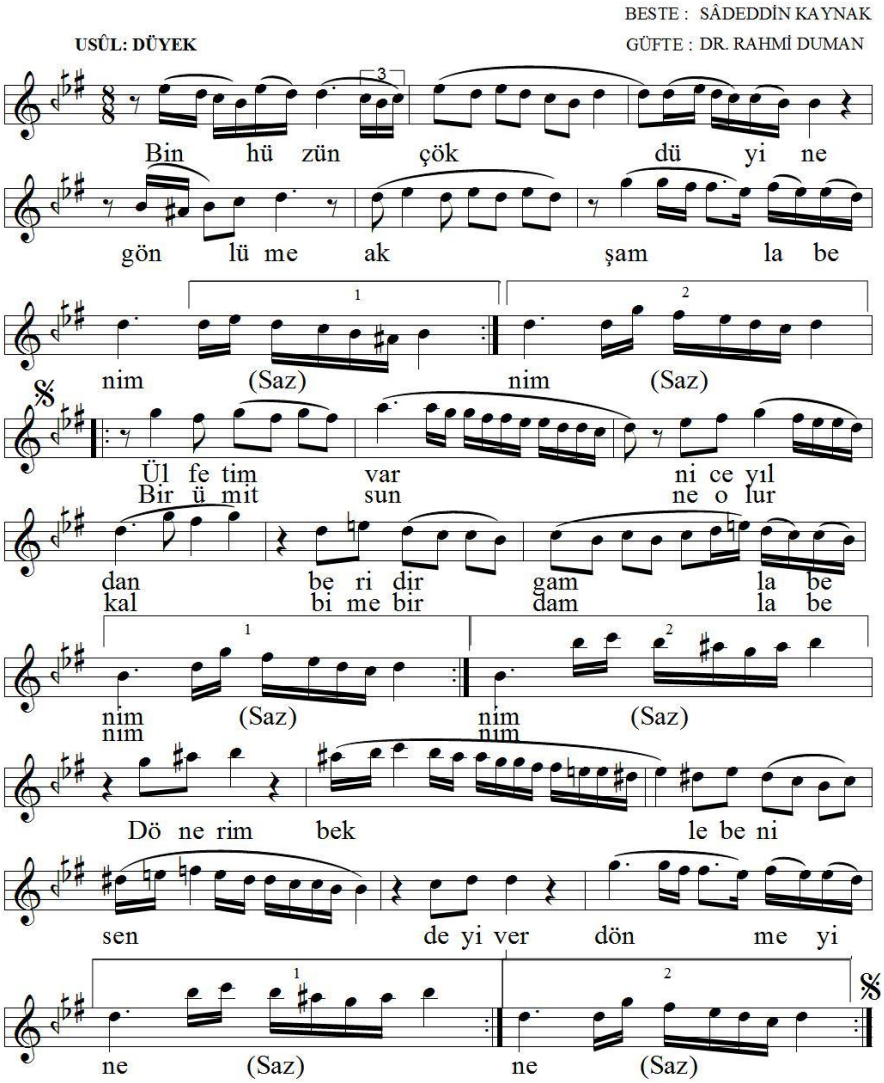
Bugün gördüm iki civân
Dizimde kalmadı dermân
Biri cândır, biri cânân
Hangisini seçsem diyor

sorusuna cevap olarak bestekâr, ilk mısra'ı yinelemiştir.

[272] Öztuna, "Bü…",Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1990, c. II, s. 10



Gönlüm seher yeli gibi
Daldan dala essem diyor
Coşsam bahâr seli gibi
Setler yıkıp geçsem diyor

sözleriyle Kaynak, şâirin şiirdeki hercâi anlatımına gönderme yaparak, adeta şâirin bir karara varamayacağını, yine daldan dala konacağını hatırlatmıştır. Bu taraftan bakarak, ilk kıtanın en son tekrar edilmesiyle, üçüncü bölümün son mısra'ındaki soruya yanıt verildiğini ve bu yanıtla şiirin anlamının bestekâr tarafından kendi tasavvuru olarak tamamladığını söyleyebiliriz.

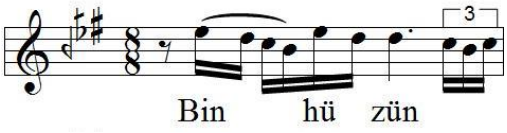
HÜZZAM

21. DÜYEK USÛLÜNDE HÜZZAM ŞARKI

Söz: Dr. Rahmi DUMAN

Bin hüzün çöktü yine gönlüme akşamla benim
Ülfetim var nice yıldan beridir gamla benim
-Dönerim bekle beni sen- deyiver, dönme geri
Bir ümit sun ne olur kalbime bir damla benim

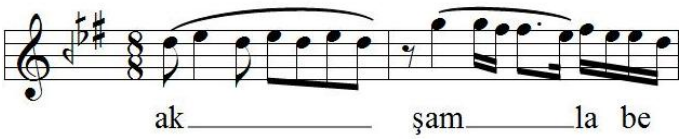
21.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

21.A.a



"Hüzün" sözcüğü, eserin makamı olan Hüzzam'la girift bir terimdir. Yılmaz Öztuna kitabında Hüzzam makamını; *"koyu hüzün ifade eden bir makam"*[273] olarak tanımlamıştır. Bunun yanı sıra pek çok değerli sâzende ve hânende de Hüzzam makamını yine "hüzün"le bağdaştırmışlardır.[274] Bu sebeple bestekârın, eserin birinci mısra'ında görülen "hüzün" kelimesini ezgilendirmek için pek de zorlanmadığını söylemek yanlış olmaz. Sözcük, makamın belki de "hüzün"le bütünleşmesine sebep olan Hisâr perdesinden başlatılmış ve Çargâh perdesinde kalışla ifade edilmiştir. Bu sayede oluşan küçük üçlü aralığıyla da kelimenin melankolik söylemi, melodik olarak tamamlanmıştır diyebiliriz. Bestekârın "hüzün" ifade eden sözcükleri küçük üçlü aralığı oluşturan nağmelerle ifade etmesi, incelenen eserler içinde dikkat çeken en önemli ayrıntılardan bir tanesidir.[275]

21.A.b

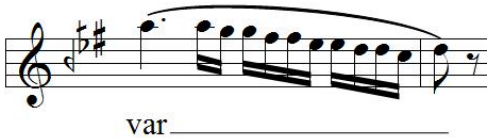


Eserin ilk mısra'ında geçen "akşam" kelimesinin ilk hecesinde, sadece Nevâ ve Hisâr perdeleri arasında gidip gelerek oluşturulan nağmede, küçük ikili aralığının ve Hisar perdesinin hakimiyetiyle yoğun bir hüzün duygusu hissedilmektedir. Nitekim, "akşam, gece" gibi sözcüklerin insanda "gönül üzüntüsü, gam, keder" duygularına neden olduğu muhakkaktır. Çünkü bu zaman dilimleri, insanların kendileriyle ve dertleriyle baş başa kaldıkları ve yüzleştikleri vakitlerdir. Eserin ana teması olan "hüzün" duygusuyla bütünleşen "akşam" kelimesi ve bu kelime için oluşturulan nağme, söz ve ezgi arasındaki ilişkiyi gösteren bir özelliktedir.

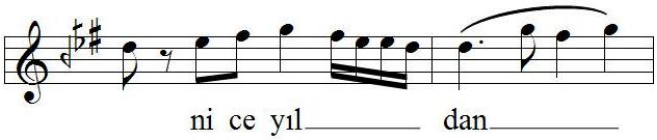
[273] Öztuna, "Bü…", c. I, s. 363.
[274] Örsel, a.g.e., s. 101
[275] Bkz. "Bahâr bitti güz bitti", 5.A.b, 5.B.c, 5.B.ı, s. 98, 102, 106, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.A.g, s. 115, "Dertliyim rûhuma hicrânımı sardım da yine", 11.A.b, 11.A, s. 159, 160

Bestekârın başka bir eserinde "gece" kelimesi için benzer müzikal bir anlatım kullanması, dikkat çekici bir durum oluşturmuştur.[276] Aynı zamanda sözcüğün iki ölçüye yakın zamanda anlatılması, "kederli bir akşam" vaktinin bitmek bilmeyen saatlerine vurgu yapıldığını akıllara getirmektedir.

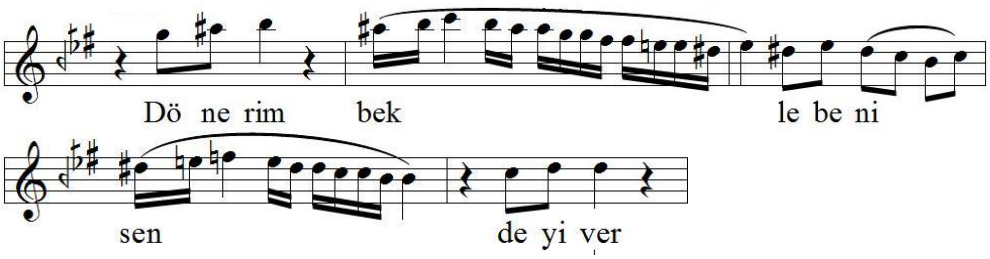
21.A.c

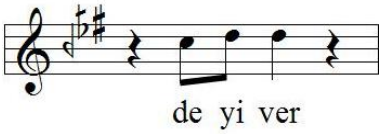
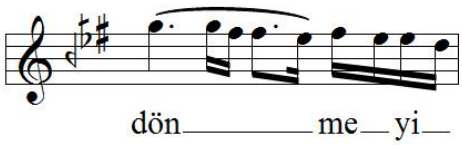


Yok karşıtı olan "var" sözcüğü, eserde bir ölçüdgen uzun bir sürede anlatılmıştır. Bestekârın "Bahâr bitti güz bitti" sözüyle başlayan Nihâvend eserinde "yok" kelimesi için kullandığı kısa süreli anlatımla[277], bu eserde "var" sözcüğünün söyleminin zıt bir ifadeye sahip olması, kelimenin melodik açıdan değerlendirilmesini zarûrîleştirmiştir.

21.A.d

"Ülfetim var nice yıldan beridir gamla benim" mısra'ında "çok senedir" mânâsına gelen "nice yıldan" sözü, iki ölçülük bir zamanda anlatılmıştır. Özellikle bir buçuk ölçüye karşılık gelen "yıl" kelimesi, eser içindeki uzun anlatımıyla, anlama vurgu yapıldığını destekleyen bir melodik yapıdır.

21.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

21.B.a

[276] Bkz. "Rûhuma gecenin mâtemi doldu" 6.A.a, s. 128
[277] Bkz. "Bahâr bitti güz bitti" 5.B.e., 5.B.g, s. 118, 119

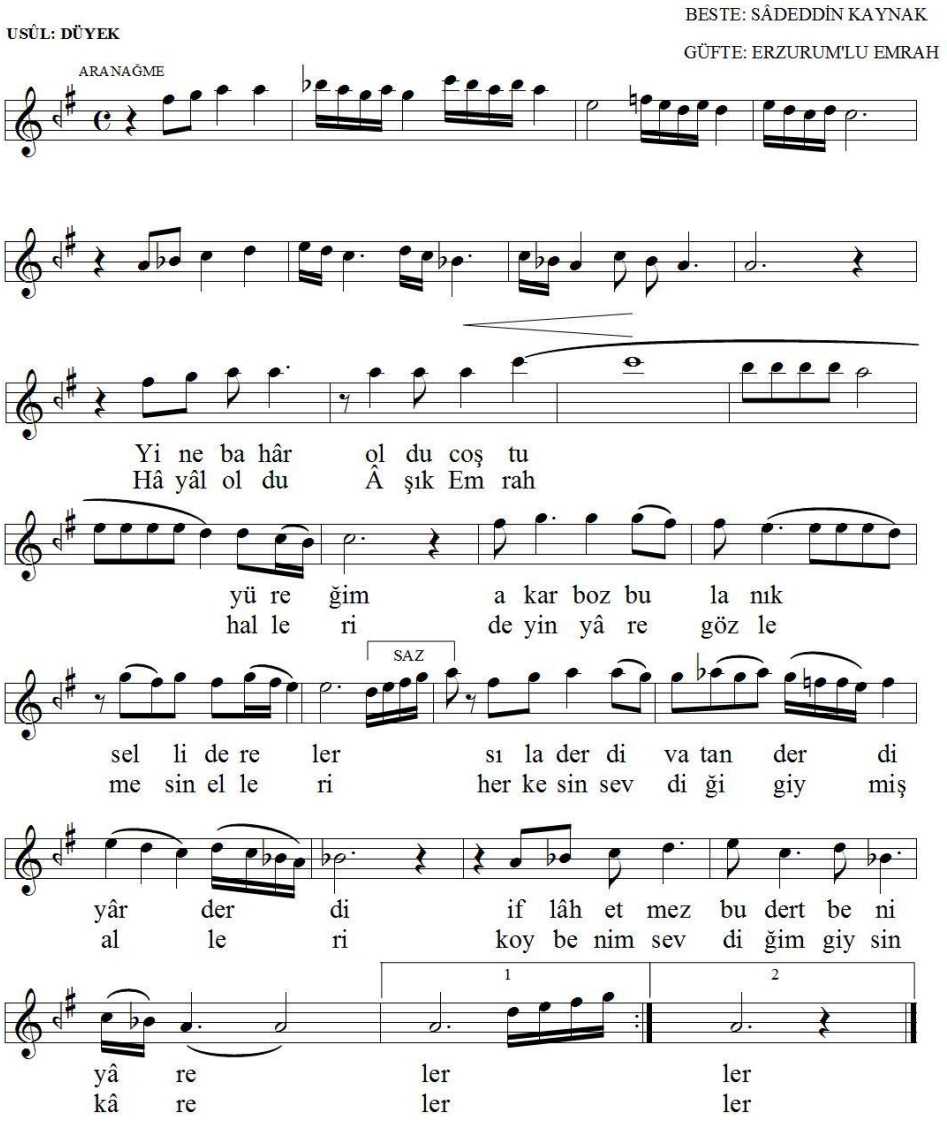
“-Dönerim bekle beni sen- deyiver” cümlesi şâirin sevgiliden duymak istediği ve sevgilinin ağzından konuştuğu bir ifadedir. Diğer mısralarda kendi umutsuz halinden bahseden şâir, üçüncü mısrada sevgiliden bir beklenti içine girmiş ve ondan duymak istediği sözlere, onun ağzından yer vermiştir. Bu anlatımdan dolayı, meyân olarak bestelediği üçüncü mısra’ın bu sözlerini bestekâr, tiz durak civarında ezgilendirmiş ve yaptığı Segâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı geçkisiyle de diğer sözlerden farklı bir söylem meydana getirmiştir. Bununla birlikte,“Dönerim bekle beni sen” cümlesinden sonra gelen es’le “sevgilinin söylediği sözlerin” son bulduğu belirginleştirilmiştir.

“Deyiver” sözcüğüne gelince bestekâr, Nevâ perdesini alarak Zirgüleli Hicaz makamının duygusundan kurtulmuş ve sevgilinin söylediği sözlerden yeniden şâirin söylemine geçiş yapmıştır. Aynı zamanda, ölçünün başına ve sonuna koyduğu sus işaretleriyle de, bu kelimeden önceki ve sonraki farklı söylemleri birbirinden ayırmıştır,

“Dönme geri” cümlesi, yine şâirin kendi ifadesi olarak Hüzzam makamında bestelenmiş, böylece “sevgiliden beklenen cümle” daha çarpıcı hale gelmiştir.

21.B.b

Şiirin tamamı olan;

Bin hüzün çöktü yine gönlüme akşamla benim
Ülfetim var nice yıldan beridir gamla benim
-Dönerim bekle beni sen- deyiver, dönme geri
Bir ümit sun ne olur kalbime bir damla benim

mısraları "üzüntü ve hüzün" duygularıyla yoğrulmuş sözlerden oluşmaktadır. Şâir, "yine, beri" gibi kelimelerle, bu duygulara aşina olduğunu, hatta "gamla, hüzünle" arkadaş, dost olduğunu dile getirmiştir. Şiirin tamamına hakim olan bu duygulardan ötürü, bestekârın "koyu hüzün ifade eden" Hüzzam makamını seçmiş olmasının oldukça yüksek bir ihtimal olduğunu söyleyebiliriz. Sâdeddin Kaynak'ın bir konuşmada ifade ettiği *"Makamın seçimi bestelenecek mevzua bağlıdır. Neşeli veya acıklı, elemli yahut hareketli olduğuna göre makam seçilir."*[278] sözleri, fikrimizin ihtimalden öte, kesin bir durum arz ettiğine işaret etmektedir.

MUHAYYER KÜRDÎ ŞARKI

[278] Mûsikî Mecmûası, sayı 377, s. 21-26

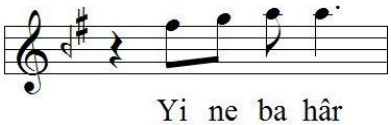
22. DÜYEK USÛLÜNDE MUHAYYER-KÜRDÎ[279] ŞARKI

Söz: Erzurum'lu Âşık Emrah

Yine bahâr oldu, coştu yüreğim
Akar boz bulanık selli dereler
Sıla derdi, vatan derdi, yâr derdi
İflâh etmez bu dert beni, yâreler
(Sıla derdi, vatan derdi, yâr derdi
İflâh etmez bu dert beni, yâreler)

Hayâl oldu Âşık Emrâh halleri
Deyin yâre, gözlemesin elleri
Herkesin sevdiği giymiş alleri
Koy benim sevdiğim giysin kâreler
(Herkesin sevdiği giymiş alleri
Koy benim sevdiğim giysin kâreler)

22.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

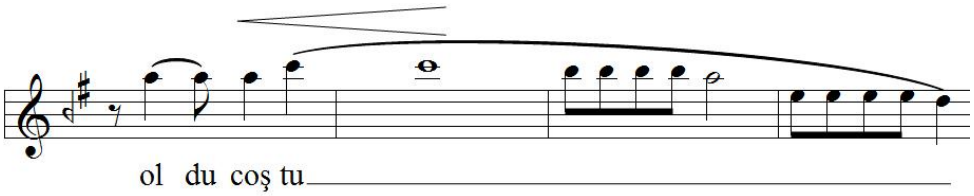
22.A.a

Birinci mısrada geçen "bahâr" sözcüğü, bestekârın pek çok eserinde olduğu gibi yine tiz bölgede işlenmiş,[280] ve bu eser için kelimenin geçtiği melodik kısımda Muhayyer makamı kullanılmıştır. "*Muhayyer makamının özellikle tizlerde*

[279] Yerinde Muhayyer makamı dizisine, yerinde Kürdî 5'lisinin birlşmesiyle Muhayyer–kürdî makamı meydana gelmiştir. Durağı Dügâh, güçlüsü birinci derece Muhayyer, ikinci derece Hüseynî perdesidir. Muhayyer'de Hüseynî 5'lisi ile seyre giren makam, yine Muhayyer üzerinde Kürdi 5'lisini de kullanır. Bazen Muhayyer makamının terkibinde yer alan Muhayyer'de ve yerinde Hüseynî 5'lisi kullanılmaksızın, bu perdeler üzerinde sadece Kürdî 5'lisi kullanıldığı görülebilir.
Bestekâr bu makamda 19 adet eser bestelemiştir.

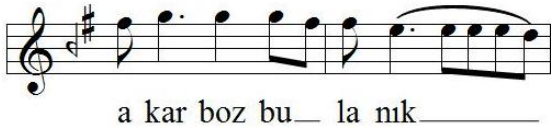
[280] Bkz. Bkz. "Bahâr bitti güz bitti", 5.B.a, s. 101, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.B.a, s. 116, "Bahâr oldu düştün dile", 12.A.a, s. 170, "Gönlüm seher yeli gibi" 20.A.b, s. 235

dolaşmasıyla neş'e, coşku ve canlılık yaratması"[281], kelimenin anlamı üzerinde sağlanan uyum ile kendini göstermektedir. Nitekim "bahâr", doğanın canlanmasıyla insanda neş'e uyandıran bir olgudur. Bu yönüyle kelimenin Muhayyer makamıyla anlatılmasının tesadüf olmadığı düşünülebilir. Baharın gelişini müjdeleyen anlatımlar, Kaynak'ın eserlerine çoğu zaman aynı anlayışla yansımaktadır.

22.A.b

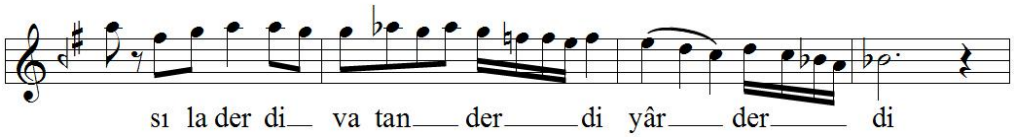


İlk mısrada yer alan "coştu" kelimesinde, ezgiyi Tiz Çargâh perdesine kadar çıkaran bestekâr, aynı zamanda üç ölçülük bir zamana yaydığı anlatımıyla, mecâzi anlamda "çoğalarak artan güçlü duyguların" ifadesi olan kelimenin, adeta melodik tasvirini yapmıştır. Eserin sözlü kısmında, en tiz perdeye bu sözcükle çıkılması, kelime vurgusu bakımından etkili bir ifade oluşturulmak istendiğini düşündürmektedir. Aynı sözcüğün bir başka eserde hemen hemen aynı şekilde işlenişi, bu düşünceyi güçlendirmektedir.[282] Bunun yanında sözcük için konulan kreşendo işaretiyle kuvvetlendirilen sesler, coşkunluğu artıran bir etki yaratmaktadır.

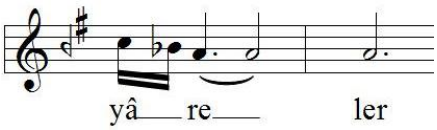
22.A.c

"Akar boz bulanık selli dereler" mısra'ında "akar boz bulanık" sözünü, Gerdâniye'de altı birim zamanlık kalışın ardından yavaş yavaş ve kademeli olarak Nevâ perdesine düşüren bestekâr, suyun dere yatağındaki akışını betimleyen melodiler oluşturmuştur. Sırasıyla Gerdâniye'den Acem'e, Acem'den Hüseyni'ye ve Hüseynî'den de Nevâ perdesine doğru aşağıya inen seslerle ezgide oluşturulan düşüş, suların akışını gözler önüne getiren melodik bir söylem içermektedir. Bestekâr, "Bingöllerden süzülürsün, inersin" sözüyle başlayan eserinde, Fırat Nehri'nin akışını

[281] Örsel, a.g.t., s. 123
[282] Bkz. "Gönlüm seher yeli gibi", 20.A.a, s. 234

anlatan şiirin, "süzülürsün, inersin" sözcüklerinde de benzer anlatımlar kullanmıştır.[283]

22.A.d

Şiirin üçüncü mısra'ı olan "sıla derdi, vatan derdi, yâr derdi" tamlamalarıyla, şâir tarafından üç kez tekrar edilen "dert" kelimesinin, bu tekrarlarla melodik olarak da uzun bir söylem oluşturduğu ifade edilebilir. Ancak eser içinde "dert" kelimeleri için uzunca anlatımlardan öte, özellikle Gerdâniye ve Dügâh perdeleri üzerindeki Kürdî'li kalışlarla, kederli ezgiler kendini göstermektedir. Kelimenin en son tekrarında, makamın ikinci derecesi olan Kürdî perdesi üzerindeki kalışın, kederli ifadeyi daha etkili hale getirdiği görülmektedir.

22.A.e



"Bu dert beni iflâh etmez, yâreler" mısra'ındaki " yâre kelimesi, mecâzi olarak "dert, üzüntü, acı"[284] anlamındadır. Melodik olarak yerinde Kürdî üçlüsü[285]yle görülen sözcük, küçük üçlü aralığıyla ezgilendirilmesiyle, eserin üçüncü mısra'ında geçen "dert" kelimeleriyle benzerlik göstermektedir. Eser içinde aynı mânâya gelen bu sözcüklerin, müzikal ifadesindeki simetri oldukça dikkat çekicidir.[286]

[283] Bkz. "Bingöllerden süzülürsün, inersin", 3.A.c, 3.A.d, s. 91, 92
[284] *Türkçe Sözlük*, c. II, s. 2393 (yara)
[285] **Yerinde Kürdî üçlüsü:** Makamın durak perdesi olan Dügâh, Kürdî ve Çargâh perdeleri kullanılarak oluşturulan üçlüdür.
[286] Bkz. İncelenen eser, 22.A.d, 22.C.a, s. 248, 249

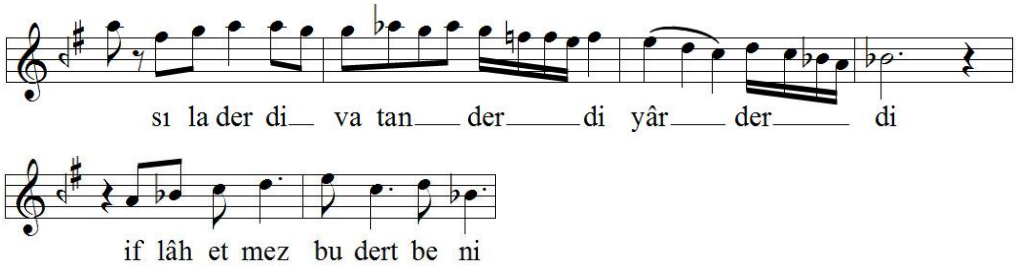
22.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

22.B.a

Yine bahâr oldu, coştu yüreğim
Akar boz bulanık selli dereler
Sıla derdi, vatan derdi, yâr derdi
İflâh etmez bu dert beni, yâreler

sözlerini bestekâr, Muhayyer-kürdî makamında bestelemiştir. İlk mısrada, makamın gereği olarak Muhayyer'li giriş yapan bestekâr, Muhayyer makamının, *"coşkun ve de biraz içli karakterli"*[287] oluşundan yararlanarak, "Yine bahâr oldu, coştu yüreğim" sözlerini, tiz bölgede coşkulu, bir yandan da bu duruma içerleyen bir anlayışla bestelemiştir. Sıladan, vatandan ve yardan ayrı olmasından dolayı, baharın gelişiyle bir bakıma şâirin yüreğindeki "gurbet duygusu" da dereler gibi coşmaktadır. Bu bakımdan, bu buruk coşku, sözüyle uyum içinde bestelenmiştir diyebiliriz. Birinci kıtanın son iki mısra'ındaki daha içli ve dertli söyleyişler, Kürdî ağırlıklı nağmelerle ifade edilmiş, eserin sonunda Kürdî beşlisiyle[288] makamıyla beraber tamamen bir umutsuzluk duygusu hakim olmuştur.

22.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

22.C.a

Eserin ilk kıtasında dört kez "dert" kelimesi geçmektedir. Kürdî'li ezgilerin ağırlıkta olduğu tekrarlar, söz ile melodi arasındaki uyum açısından önem arz

[287] Öztuna, "Bü..", c. II, s. 62
[288] Muhayyer Kürdî makamı; Muhayyer makamına Kürdî beşlisinin eklenmesiyle oluşmuş bir makamdır. Eserin sonunda kullanılan Kürdî beşlisiyle bestekâr, makamın nazarî özelliğinden yararlanarak, sözlerle melodi arasında bir uyum yakalamıştır.

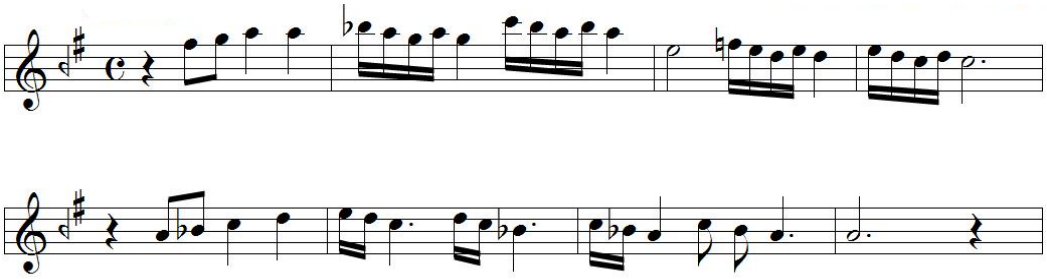
etmektedir. Yine sözcüğün ikinci, üçüncü ve dördüncü tekrarlarında görülen küçük üçlü aralığı, kelimenin kederli söylemin sağlanması bakımından ilgi uyandırmaktadır.

22.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

Eserde terennüm kullanılmamıştır.

22.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

22.E.a

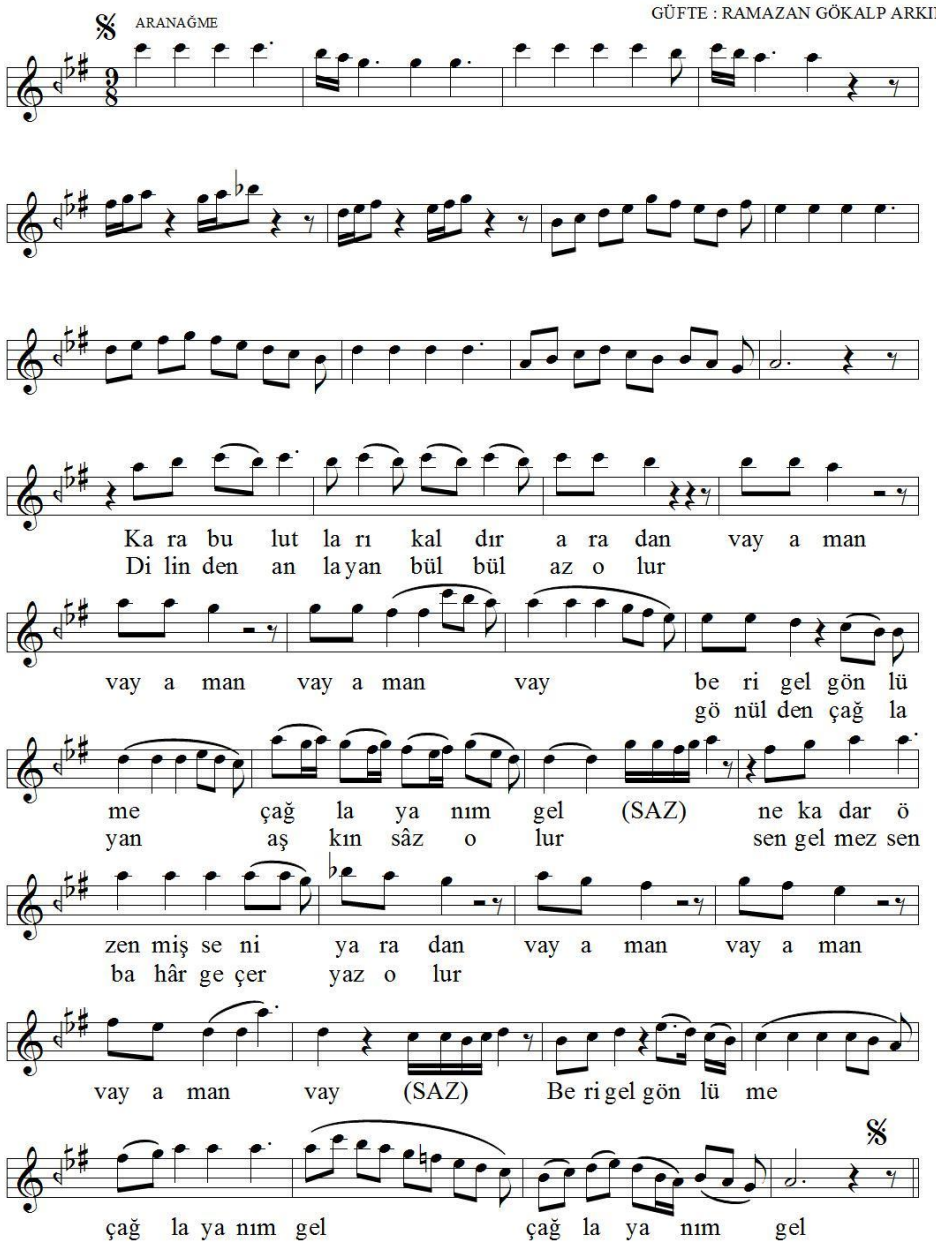


Eserin giriş sazında, sözlü bölümden farklı olarak, Muhayyer'de Kürdi dörtlüsünü işleyen bestekâr, Kürdî'nin dertli söyleminden yararlanmış ve makamın gereği olarak yerinde yine Kürdi makamıyla karar ederek, söylemi devam ettirmiştir. Güftenin genel ifadesine bakıldığında yoğunlukla hissedilen dertli söyleyişler, aranağmeyle arasındaki bağa işaret etmektedir. Bestekârın, güftenin ana temasına dikkat çekmek maksadıyla, güftedeki gibi Muhayyer dörtlüsüyle giriş yapmak yerine, Kürdî dörtlüsünü tercih ettiği düşünülebilir.

KARCİĞAR ŞARKI

USÛL : AKSAK

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK

GÜFTE : RAMAZAN GÖKALP ARKIN

23. AKSAK USÛLÜNDE KARCİĞÂR[289] ŞARKI

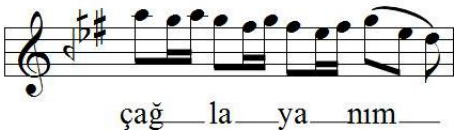
Söz. Ramazan Gökalp ARKIN

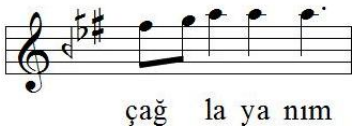
Kara bulutları kaldır aradan (vay amân vay amân vay amân vay)
Beri gel gönlüme çağlayanım gel
Ne kadar özenmiş seni Yaradan (vay amân vay amân vay amân vay)
Beri gel gönlüme çağlayanım gel (çağlayanım gel)

Dilinden anlayan bülbül az olur (vay amân vay amân vay amân vay)
Gönülden çağlayan aşkım sâz olur
Sen gelmezsen bahâr geçer yaz olur (vay amân vay amân vay amân vay)
Beri gel gönlüme çağlayanım gel (çağlayanım gel)

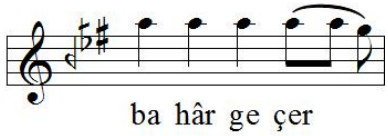
23.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

23.A.a

"Çağlayan", "köpürerek ve ses çıkararak coşkun bir şekilde akan su"dur. Şiirde şâirin, sevgilinin coşkulu hallerinden dolayı onu "çağlayan"a benzettiği düşünülmektedir. Güftenin ilk kıtasının ikinci ve dördüncü mısraları ve ikinci kıtanın dördüncü mısra'ında benzetme unsuru olarak kullanılan "çağlayan" kelimesi, birbirine benzeyen müzikal anlatımlarıyla dikkat çekmektedir.

İlk olarak, ilk kıtanın ikinci mısra'ında görülen sözcük, Muhayyer'den başlayıp, Nevâ'ya kadar, her seferinde bir alt perdede oluşturulan triyolelerle, bir ölçülük sürede anlatılmıştır. Makamın tiz bölgelerinin seçilmesiyle sözcüğün ihtiva ettiği "coşkunluk", söz-ezgi beraberliğini sağlarken, ardı ardına dört kez tekrar eden triyolelerle süresi bakımından pekiştirilmiştir diyebiliriz.

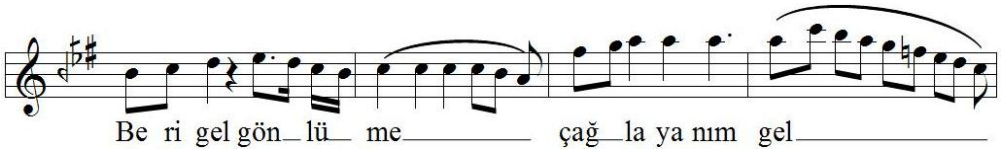
[289] Karciğar makamı, yerinde Uşşak 4'lüsüne, Nevâ'da Hicaz 5'lisinin birleşimidir. Durağı Dügâh, güçlüsü Nevâ'dır. İnici-çıkıcı bir seyre sahiptir. Genişlemesi Muhayyer'de Uşşak 4'lüsüyle simetrik olarak yapılır.
Coşkun, hareketli bir makamdır. (Öztuna, "Bü…", c. I, s. 431)
Bestekârın bu makamda 25 eseri mevcut olup, en çok bestelediği makamların 9. sırasındadır.

İkinci olarak güftenin aynı sözleri tekrar eden, birinci ve ikinci kıtalarının son mısralarında karşılaştığımız "çağlayan" kelimesi, Eviç ve Gerdâniye perdelerinden sonra Muhayyer'de uzunca bir kalışla görülmektedir. Yine tiz bölgede, Muhayyer civarında ve bir ölçülük sürede anlatılan sözcük, ilkiyle oldukça benzer bir kullanıma sahiptir.

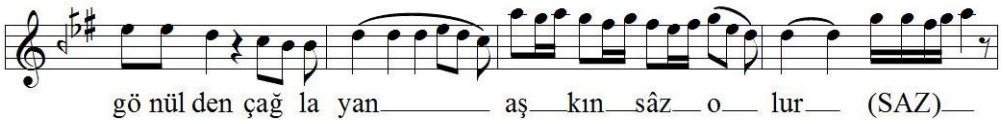
Bestekârın "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle" ve "Çiçeklerim gülüyor sevincinden" sözleriyle başlayan eserlerinde görülen "çağlayan" kelimesinin, incelediğimiz bu eserdekilerle oldukça yakın mûsikî ifadelerine sahip olması, bestekârın tizlerde anlattığı kelimenin mânâsını vurgulamak istediği fikrini kuvvetlendirmektedir.[290]

23.A.b

Güftenin ikinci dörtlüğünün, ikinci mısra'ında yer alan "bahâr" sözcüğü, Karciğâr makamının tiz durağı olan Muhayyer perdesindeki kullanımla görülmektedir. İncelediğimiz eserler içinde birçok kez rastladığımız "bahâr" kelimesi, cümlenin içinde bulundurduğu anlama, benzetme unsurlarına göre farklı melodik söylemlerle ifade edilmiştir. Ancak baharın asıl mânâsında bulunan duyguların, bestekârın ezgilerine yansıması, kullanıldığı makamın tiz bölgeleri yahut bu bölgeye yakın perdelerdir. Bu eser için de aynı durumun söz konusu olması, Kaynak'ın "bahâr" sözcüğündeki kullanımlarını, ilgi çekici yapmaktadır.[291]

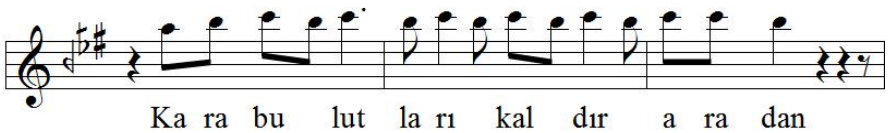
[290] Bkz. "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle", 4.A.d, s. 90, "Çiçeklerim gülüyor sevincinden", 19.A.f, s. 229

[291] Bkz. "Bahâr bitti güz bitti", 5.B.a, s. 101, "Rûhuma gecenin mâtemi doldu", 6.B.a, s. 116, "Bahâr oldu düştün dile", 12.A.a, s. 170, "Gönlüm seher yeli gibi", 20.A.b, s. 235, "Yine bahâr oldu coştu yüreğim", 22.A.a, s. 246

23.A.c

“Beri gel gönlüme çağlayanım gel” mısralarında, sevgiliye çağrıda bulunan şâirin anlatımına karşılık olarak bestekâr, bu mısra’ın son kez tekrarlandığı eserin bitiş cümlesinde, “gel” sözcüğünde yaptığı Muhayyer’den Tiz Çargâh perdesine sıçrayışla, “coşkulu ve içten bir sesleniş” meydana getirmiştir. Ezginin devamında Çargah’ta yapılan Nikriz’li kalışla, sevgiliye yöneltilen bu seslenişin, bir yalvarış ifadesine dönüştüğü hissedilmektedir.

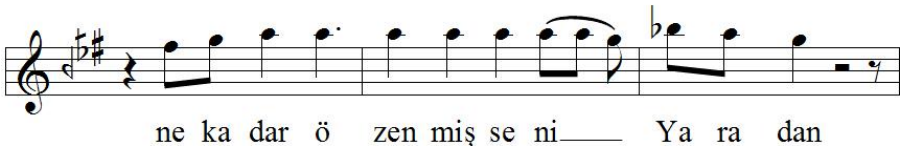
23.A.d

“Gönülden çağlayan aşkım sâz olur” mısra’ında “çağlayan aşk” tamlaması, Çargâh’tan başlayıp, Muhayyer perdesine kadar çıkan seslerle ve üç ölçüye yakın zamanda, uzun süreli anlatımıyla, “çağlayan” kelimesinin anlamına uyumlu melodi oluşturulduğu fikri veren bir motifle işlenmiştir.[292]

23.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

23.B.a

Karciğâr makamı, seyri itibariyle inici-çıkıcı bir makamdır. Çoğunlukla seyre, güçlüsü olan Nevâ civarından girer.[293] Sâdeddin Kaynak, “Kara bulutları kaldır” mısra’ıyla başlayan bu eserde, cümleyi makamın tiz durak perdesinden Tiz Çargâh’a taşımış ve bu perde üzerinde uzunca kalışlar yapmıştır. Bu kalışla oluşturulan motifle, adeta gökyüzündeki kara bulutları dağıtmak istercesine, tizlerde oluşturulan

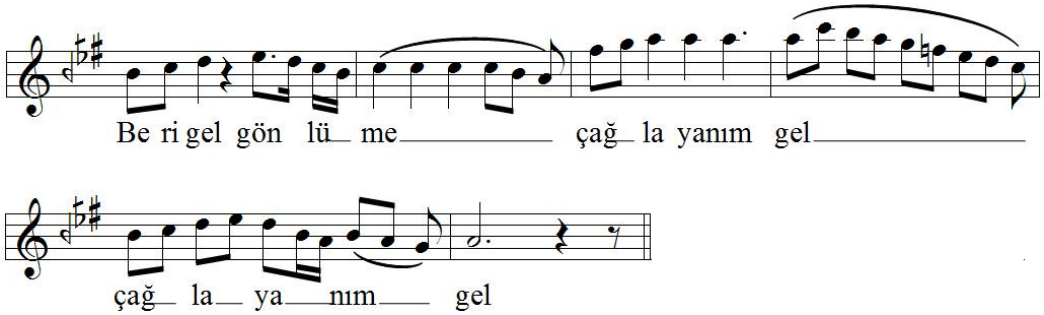
[292] Bkz. İncelenen eser, 23.A.a, s. 252
[293] Özkan, a.g.e., s.176

melodiler, dikkate değer özelliktedir. Genelin aksine, makamın inici olarak kullanılması, bestekârın bu cümlenin anlamını vurgulamaya yönelik ezgiler oluşturduğuna dair güçlü bir delil olarak gösterilebilir.

23.B.b

"Ne kadar özenmiş seni Yaradan" cümlesi, tiz bölgede oluşturulan melodik söylemle, sevgilinin güzelliğine ve "Yaradan" sözcüğünün "yüce"liğine vurgu yapıldığını düşündüren bir yapıya sahiptir.

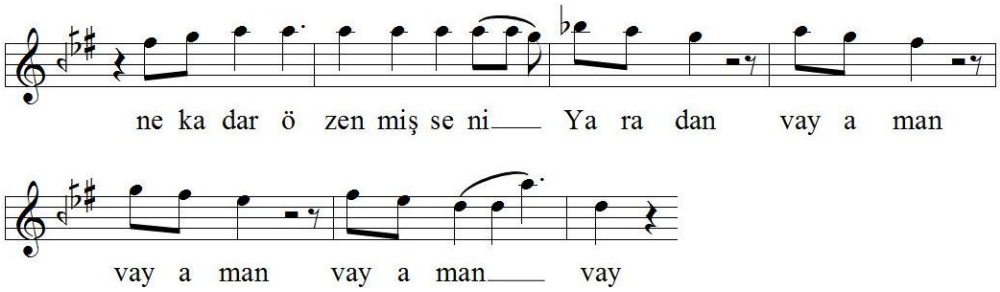
23.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

23.C.a

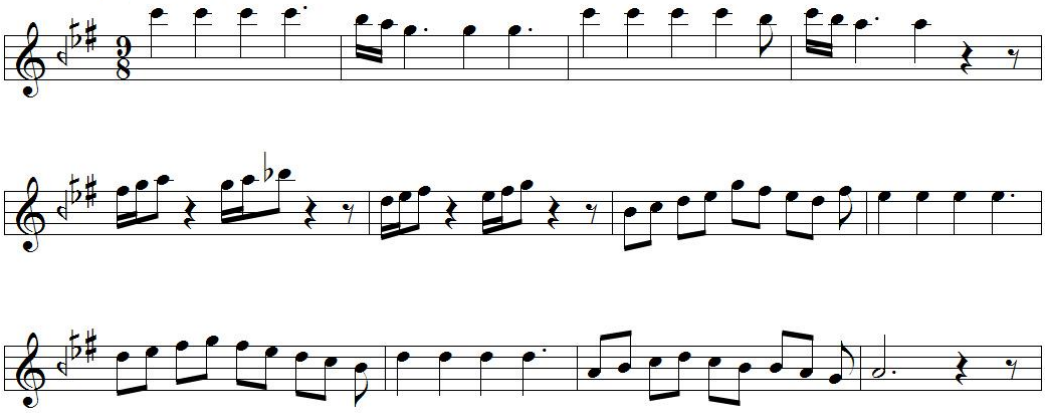


Her iki dörtlüğün son mısra'ı olan "beri gel gönlüme çağlayanım gel" cümlesinde, "çağlayanım gel" sözü, güfte dışında, bestekâr tarafından tekrar edilmiştir. İlkinde tizlerde kullanımıyla, "sevgiliye sesini duyurmak istercesine güçlü bir davet" söz konusu iken, sözün tekrarlandığı kısım, karara doğru seyriyle, davetin pekiştirildiği, hatta belki biraz da "inat etme de gel" söyleminin düşünülebileceği bir anlayışa sahiptir diyebiliriz.

23.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

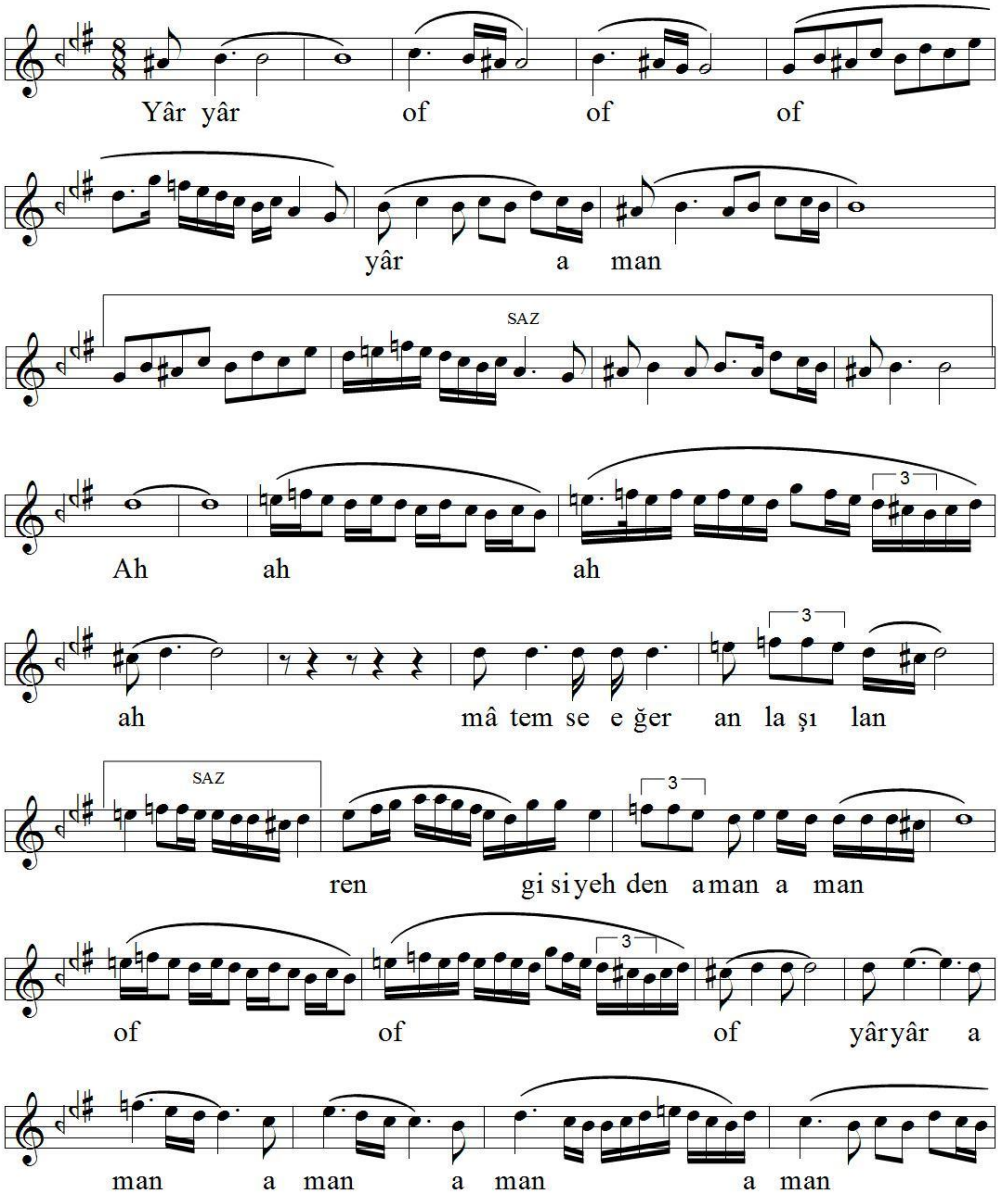
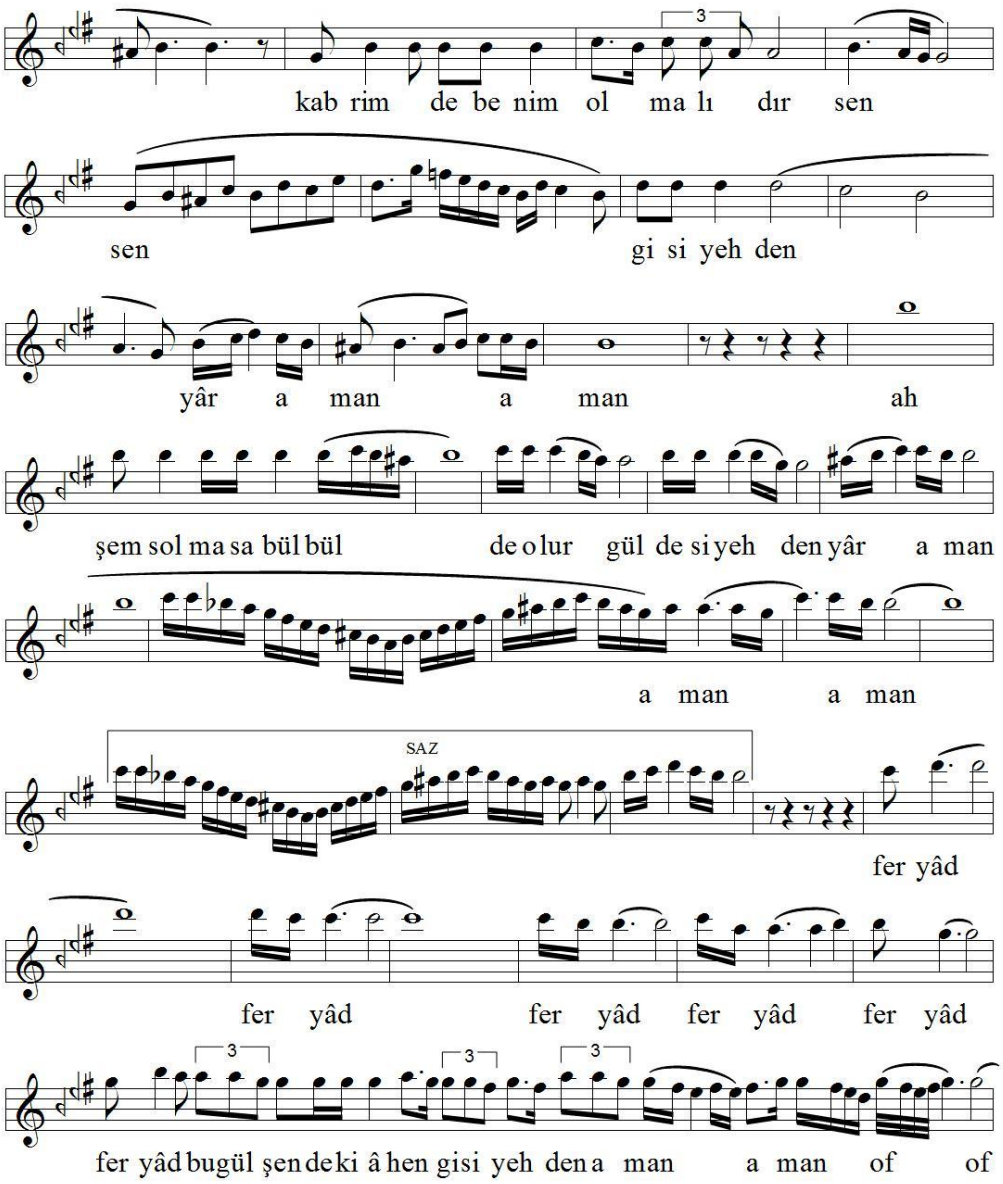
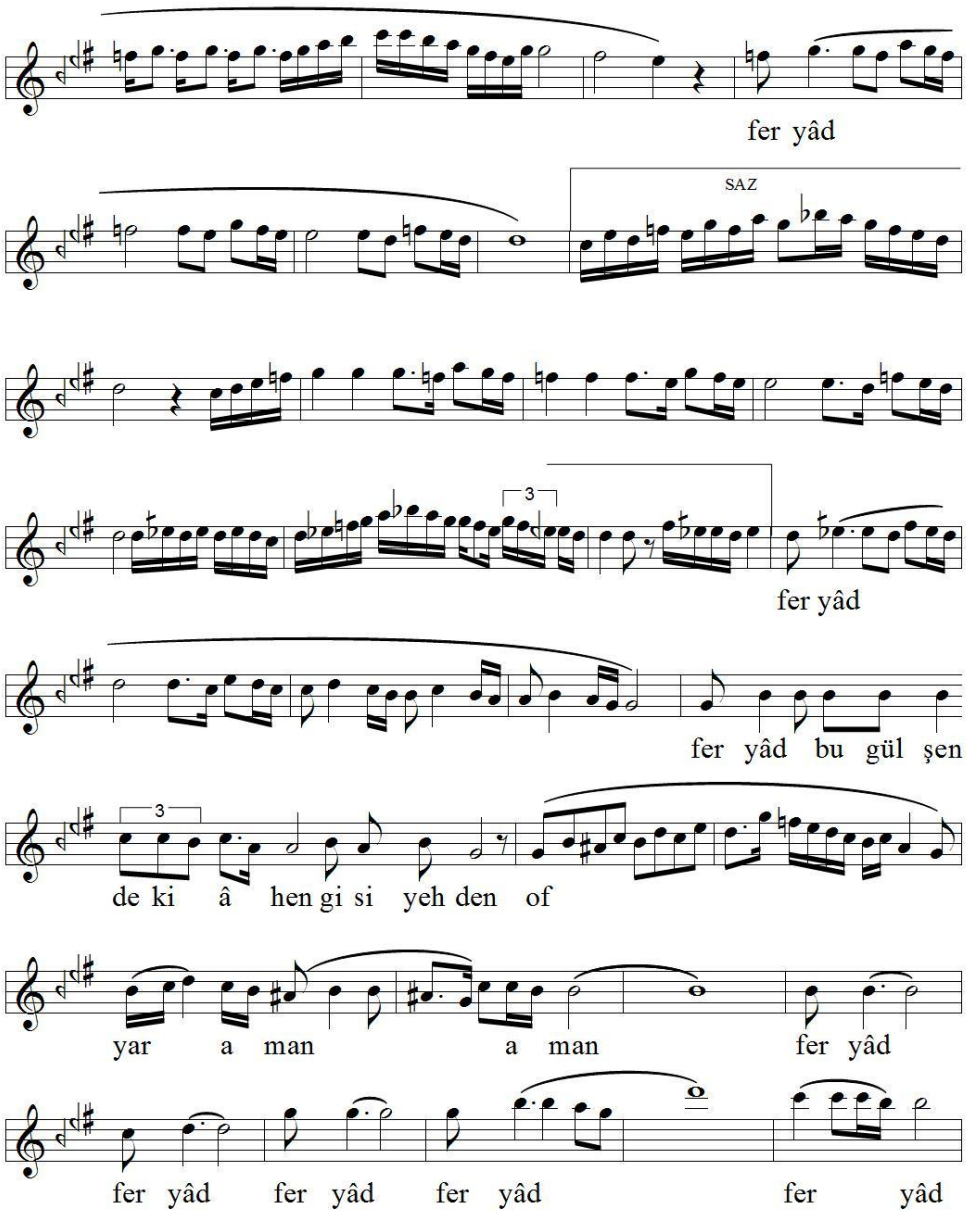
23.D.a

Bestekâr, güftenin her iki kıtasının birinci ve üçüncü mısralarının sonuna, "vay aman" lafzî terennümlerini eklemiştir. Değişik anlamlar yüklenerek eklenmiş olabilecek bu terennüm, "ne kadar özenmiş seni Yaradan" mısra'ından sonraki kullanımıyla, "şaşma anlatan bir söz" olarak ifade edildiğine kanaat getirilebilecek bir işleyişe sahiptir.

23.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

23.E.a

Bestekâr, aranağmeyi güftenin ilk mısra'ı olan "Kara bulutları kaldır aradan" cümlesine yönelik bir ezgiyle başlatmıştır. Tiz Çargâh perdesinden başlatılan aranağmede, ilk mısrada olduğu gibi makamın genel seyrinin dışında bir biçim oluşturulmuştur. Bu biçim bize, güfteye göre oluşturulan bir aranağmeyi göstermektedir. Bestekâr, bu aranağme ile kendi deyimiyle güftenin takdimini yapmıştır.

SEGÂH ŞARKI

USÛL: DÜYEK

BESTE : SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE : ABDULHAK HAMİT TARHAN

kab rim de be nim ol ma lı dır sen
sen gi si yeh den
yâr a man a man ah
şem sol ma sa bül bül de o lur gül de si yeh den yâr a man
a man a man
SAZ
fer yâd
fer yâd fer yâd fer yâd fer yâd
fer yâd bugül şen de ki â hen gisi yeh den a man a man of of

fer yâd
SAZ
3
fer yâd
fer yâd bu gül şen
3
de ki â hen gi si yeh den of
yar a man a man fer yâd
fer yâd fer yâd fer yâd fer yâd

24. DÜYEK USÛLÜNDE SEGÂH ŞARKI

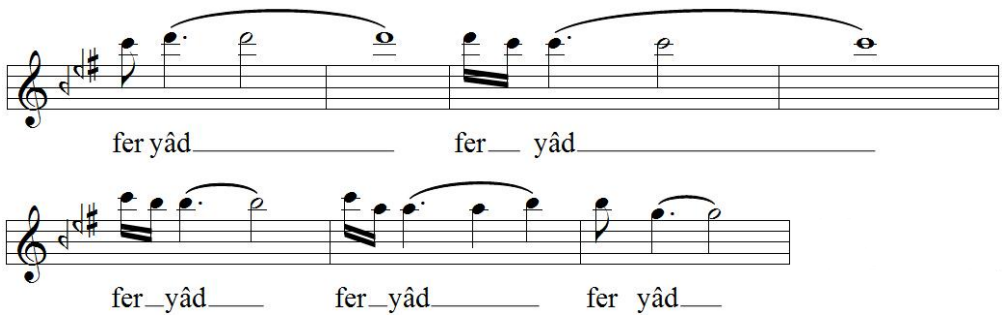
Söz: Abdülhak Hamit Tarhan

(Yâr of yâr aman ah)
Mâtemse eğer anlaşılan reng-i siyehden
(Aman of yâr aman)
Kabrim de benim olmalıdır reng-i siyehden
(Yâr aman ah)
Şems olmasa bülbül de olur gül de reng-i siyehden
(Aman feryâd)
Feryâd bu gülşendeki aheng-i siyehden

Şiirin nesre çevirisi:
Eğer siyah renkten anlaşılan matem ise
Benim kabrim de siyah renkli olmalıdır
Güneş olmasa bülbülün de gülün de rengi siyah olurdu
Feryat, bu çiçek bahçesi gibi duran dünyadaki siyah rengin ahenginden

24.A Kelime ile Melodi Arasındaki Uyum

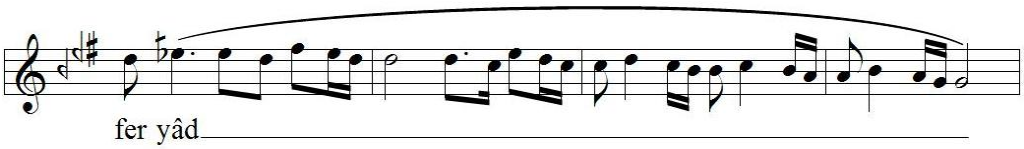
24.A.a



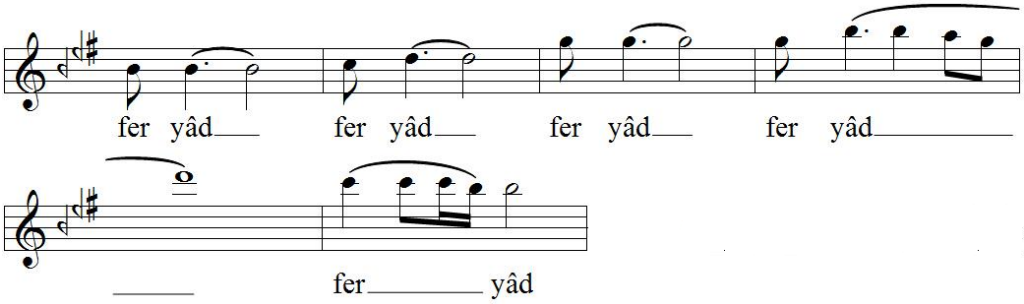
Eserin son mısra'ında karşımıza çıkan "feryâd" kelimesi, bestekârın eserlerinde en çok rastadığımız sözcükler arasındadır. İşleniş bakımından birbirine benzerlikleriyle tezimizde daha önce değindiğimiz sözcük[294], bu eserde en çarpıcı şekliyle gözler önüne serilmektedir. Adeta bu kelimeden yola çıkılarak bestelenmiş

[294] Bkz. "Leylâ acep neden ses vermiyor feryâdıma", 9.A.c, s. 139, "N'ideyim bilmem elinden senin", 13.A.c, s. 178, "Bu yerler ne füsûnkârdı", 18.A.f, s. 217

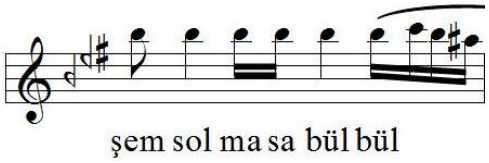
gibi görünen eser, sözcüğün tizlerde, uzun uzun terennüm edilişiyle, anlamına dikkati çeken bir yapıda bestelenmiştir. Güfte dışında defalarca tekrar edilen bu sözcük için bestekâr, eserin en tiz perdesine çıkmış, yinelenen kısımlarda çoğunlukla da seyri tiz bölgede devam ettirerek, anlamla bütünleşen bir melodi meydana getirmiştir.



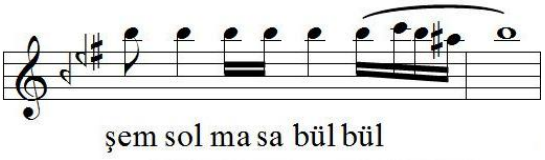
Makam seyri itibariyle, pest bölgede de kurulan cümleler, kelimenin sahip olduğu anlamı ve bu eylemin uzunluğunu vurgulayan çeşnilere sahiptir. Pest bölgelerde kurulan çeşni ve ezgilerin, sesini duyurma ümidini giderek yitiren bir kimsenin haykırışını hissettirmektedir. Nevâ perdesi üzerinde yapılan Hicaz geçkisiyle de bu durum pekiştirilmektedir.



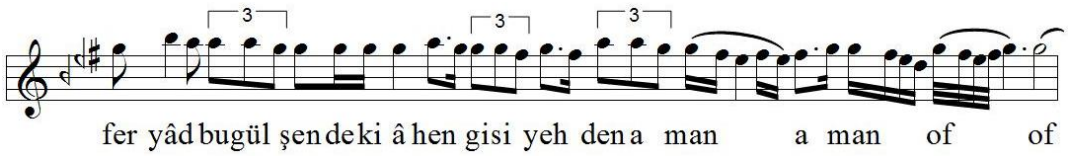
Bestekâr, eserin bitiş sözcüğü olarak seçtiği "feryâd" kelimesinde, Nevâ'dan Gerdâniye'ye, Gerdâniye'den Tiz Segâh'a ve Tiz Nevâ'ya kadar kademeli olarak yükselttiği sesleri, Tiz Durak perdesinde sonlandırmıştır. Bu bitiş bestekârın bazı eserlerinde olduğu gibi, mânâya vurgu yapmak dolayısıyla, makamın geleneksel yapısının dışında bir uygulamadır. Bu şekilde bir bitişle, güftedeki haykırışlar, melodiyle tamamlanmıştır.

24.A.b

Karamsar anlamlarından dolayı güçlü ve karar perdeleri civarında ezgilendirilen ilk iki mısra'ın aksine üçüncü mısra, "şems" yani güneş sözcüğünün vurgusunu sağlamak maksadıyla tiz bölgede oluşturulmuştur. Aynı zamanda üçüncü

mısra, olumlu mânâsıyla diğer üç mısradan ayrılmaktadır. Meyan olarak bestelenen bu mısra'ın, anlamı ve ezgisi arasında sağlanan bütünlük, güftenin üçüncü mısra'ına denk gelmesi olarak düşünülse de, söz konusu bestekârın Sâdeddin Kaynak oluşu, bu düşüncenin yersizliğini göstermektedir. Klasik anlayışa sıkı sıkıya bağlı kalmayan Kaynak'ın, bu özelliğinden dolayı, formu değil mânâyı gözettiği fikri ağır basmaktadır.

24.A.c

Küçük bir motif içinde de olsa "bülbül" kelimesi, melodik olarak anlama uygun bestelenmiştir. Bestekârın sözcüğün ikinci hecesinde kullandığı onaltılık nota tartımıyla, anlamsal etkiyi yakalamaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Bestekârın eserlerinde "bülbül"ün ötüşüne yapılan melodik benzetmeler, genellikle başarıyla ezgilendirilmiştir.[295]

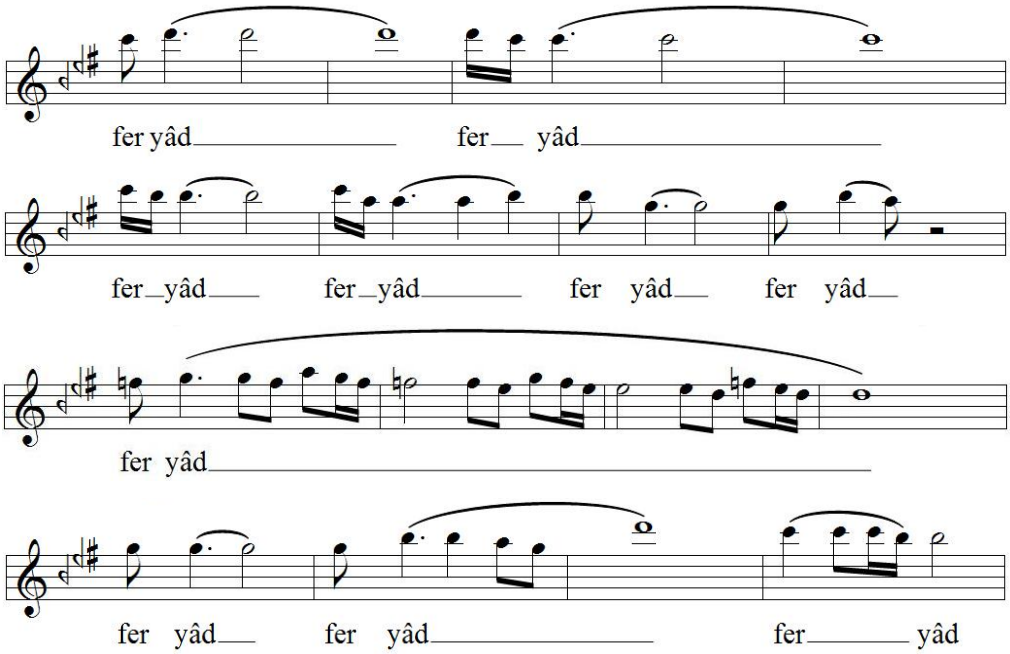
24.B Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum

24.B.a

Şiirin son mısra'ı olan "Feryâd bu gülşendeki âheng-i siyehden" cümlesi, yüklemini oluşturan "feryâd" sözcüğü nedeniyle, makamın tiz durak perdesi olan Tiz Segâh civarında melodilendirilmiştir. Mısra ezgilendirilmeden evvel, yüklemi olan bu kelime, güftesinin dışında beş defa tekrar edilmiştir. Cümlenin tasvire müsait tek sözcüğü olan "feryâd", mısra'ın tiz bölgede meydana getirilmesinin nedeni olarak gösterilebilir.

[295] Bkz. "O dudaklar yine yaz geldi de bülbülleşiyor", 7.A.a, s. 122, "Bahâr oldu düştün dile", 12.A.c, s. 170, Menekşelendi sular", 15.A.e, s. 193, "Söyle git ağlanacak hâlini dildâre gönül", 16.A.f, s. 198

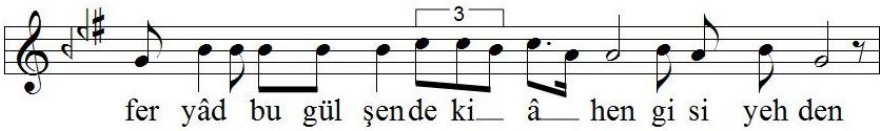
24.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum

24.C.a



"Feryâd" kelimesi, güftesiyle beraber ondört defa yinelenmiştir. Bu yinelemelerin onunda tiz bölgede seyreden ezgiler, kelimenin anlamında var olan "haykırışların" tasviri niteliğindedir. Bununla beraber, tekrarların sağladığı uzunca söylemler, bestekârın çoğunlukla sözcüğünün tasvirinde tamamlama unsuru olarak başvurduğu bir kullanımdır.

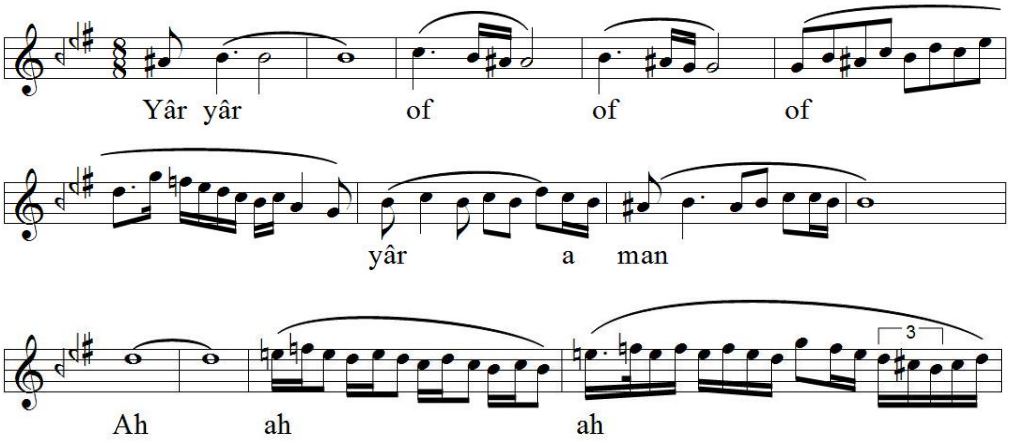
24.C.b



"Feryâd bu gülşendeki âheng-i siyehden" mısra'ı bestekâr tarafından bir kez daha tekrar edilmiştir. İlkinden farklı olarak, karar civarında kurulan cümle, "gülbahçesi gibi görünen dünyanın siyah renginden" sitemle bahseden bir anlayışla melodilendirilmiştir diyebiliriz.

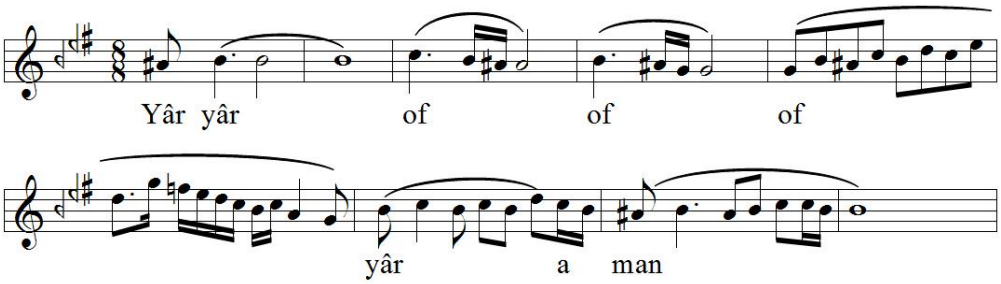
24.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum

24.D.a



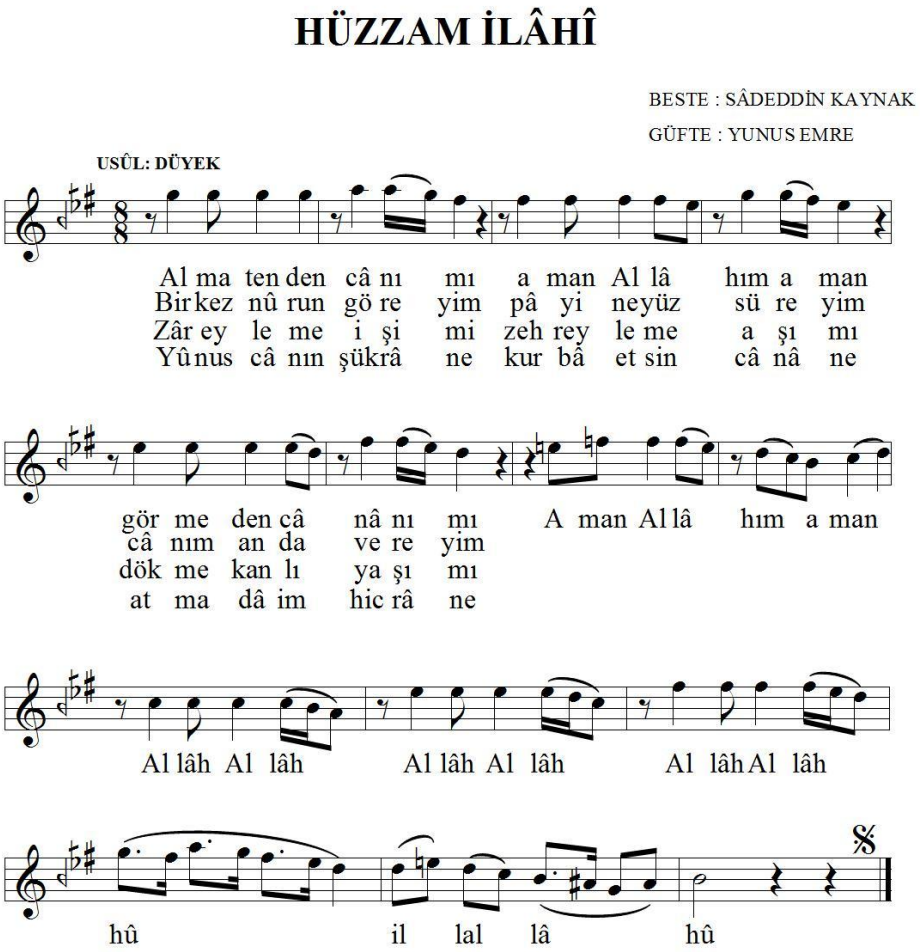
Terennümle başlayan eser, Kâr formuna has bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Esere, kalıplar içinde sıkışıp kalmadan, özgür bir form anlayışı ile bir girizgâh yapan Kaynak, aynı zamanda tüm mısraların başında yer alan terennümlerle yine farklılığını ortaya koymaktadır. Her mısra'ın başında kullanılan ve eser içinde büyük bir kısmı oluşturan "of, aman, ah" terennümlerinin, güftenin mânâsını destekleyen anlamlara sahip olduğu görülmektedir. Öncesinde kullanıldıkları mısra'ın melodilerine uyum gösteren terennümler, söze hazırlık mahiyetinde düşünülebileceği gibi, şiirin karamsar anlamıyla bütünleşen bu terennümlerin, sözlerin etkisini arttırdığı söylenebilir.

24.D.b



İlk üç mısra'ın başında "of, aman, ah" terennümleriyle beraber "yâr" lafzı yer almaktadır. Bu şekilde şiirin genel mânâsını özelleştirerek, sevgiliye seslenen bestekâr, kendi insiyatifini kullanarak güfteyi, yâre atfetmiştir. Bu terennümün, hem söz, hem de ezgiyle güfteye hazırlık mahiyetinde seslenişlere sahip olduğu fikri uyanmaktadır.

24.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum

Eserde arasaz yönünden bahsedilebilecek bir uyum söz konusu değildir.

25. DÜYEK USÛLÜNDE HÜZZAM İLÂHİ

Söz: Yunus Emre

Alma tenden cânımı
Aman Allâh'ım aman
Görmeden cânânımı
Aman Allâh'ım aman
(Allâh Allâh Allâh Allâh
Allâh Allâh Hû illâllâhû)

Ahım göğe çıkmasın
Melekleri yakmasın
Felekleri yıkmasın
Aman Allâh'ım aman
(Allâh Allâh Allâh Allâh
Allâh Allâh Hû illâllâhû)

Âşıkız Muhammed'e
Ol resûl-i emcede
Koyma bizi firkate
Aman Allâh'ım aman
(Allâh Allâh Allâh Allâh
Allâh Allâh Hû illâllâhû)

Zâr eyleme işimi
Zehr eyleme aşımı
Saçma kanlı yaşımı
Aman Allâh'ım aman
(Allâh Allâh Allâh Allâh
Allâh Allâh Hû illâllâhû)

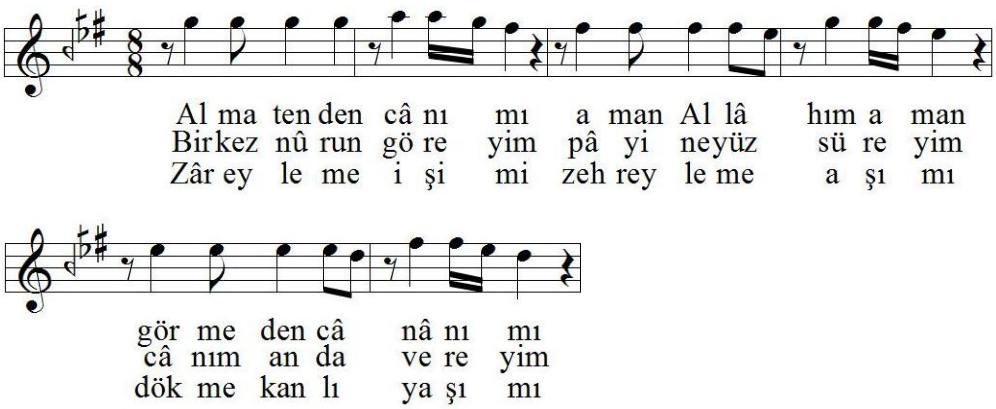
Bir kez nûrun göreyim
Bâbına yüz süreyim
Cânı andan vereyim
Aman Allâh'ım aman
(Allâh Allâh Allâh Allâh
Allâh Allâh Hû illâllâhû)

Yûnus cânın şükrâne
Kurbân etsin cânâne
Atma dâim hicrâne
Aman Allâh'ım aman
(Allâh Allâh Allâh Allâh
Allâh Allâh Hû illâllâhû)

25.A Kelime İle Melodi Arasındaki Uyum

İlâhi formunda bestelenen eserde, kelime ile melodi ilişkisine dair bir bulgu yoktur.

25.B Cümle İle Melodi Arasındaki Uyum

25.B.a

Güftenin "Alma tenden cânımı", "Zâr eyleme işimi", "Bir kez nûrun göreyim" sözleriyle başlayan birinci, dördüncü ve beşinci mısralarında, "niyaz"[296] söz konusudur. "Hüzzam makamının çoğunlukla Nevâ civarından başlayan seyri"[297]nin aksine, eserin girişinde Gerdâniye ve Muhayyer perdeleriyle, tiz bölgeler tercih edilmiş, bu sayede Yûnus'un dileklerini Allâh'a duyurmak istercesine bestekâr, inici nağmelerle melodik yapıyı oluşturmuştur. Bu motiflerle tizlerde ifade edilen cümlelerin bir "sesleniş" hissi olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda, her kıtanın ilk iki mısra'ında, Eviç ve Hisar perdeleri kullanılarak oluşturulan çeşnisiz kalışlarla, "ezik ve çaresiz" bir ifade meydana getirilmiş, böylece melodik olarak bir "yalvarma, yakarma" söylemi ortaya çıkmıştır diyebiliriz.

Aynı melodilere sahip "Âhım göğe çıkmasın", Âşıkız Muhammed'e" ve "Yûnus cânın şükrâne" sözleriyle başlayan sözlerde de, diğer mısralarda edebî olarak hissedilen "ezik ve çâresiz" ifade, Eviç ve Hisar perdelerindeki kalışlarla sağlanmıştır. Sonuç olarak, şiirin tamamında var olan "çaresizlik" duygusunun, her kıtanın aynı ezgilerle besteye aktarılmasıyla hissettirildiğini söyleyebiliriz.

---

[296] **Niyaz:** Yalvarma, yakarma. (*Türkçe Sözlük*, c. II, s. 1657)

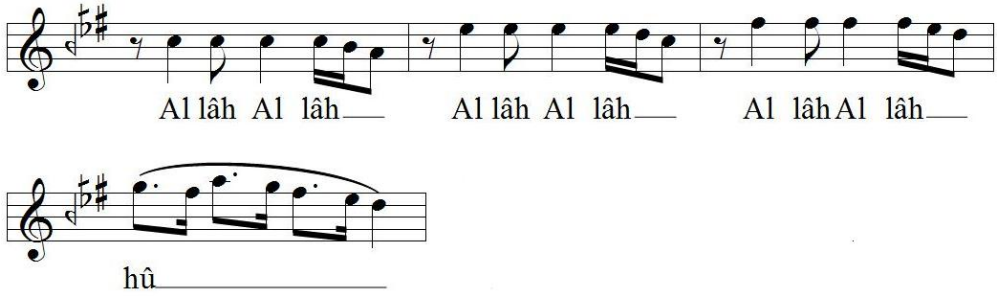
[297] Hüzzam inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Genelde güçlü olan Nevâ açılarak makama girilir. Nevâ hem güçlü, hem de en çok asma karar verilen perde olarak makamın çeşnisinin meydana getirilişinde önemli bir role sahiptir. (Kutluğ, a.g.e., s. 202)

25.C Yinelemeler İle Melodi Arasındaki Uyum

Güftede ne şâir, ne de bestekâr tarafından bir tekrar yapılmamıştır.

25.D Terennümler İle Melodi Arasındaki Uyum

25.D.a

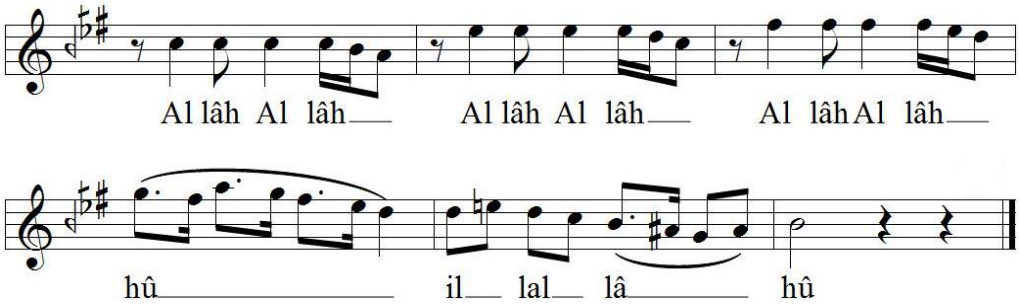


Bestekâr güfte dışında;

"Allâh Allâh Allâh Allâh
Allâh Allâh Hû illâllâhû"

sözleriyle bir nevi lafzî terennüm meydana getirmiş ve her kıtanın sonunda bu terennümü kullanmıştır. "Allâh Allâh" ikilemelerini, ilk olarak Çargâh, ikincisinde Hisar ve son olarak Eviç perdesine taşıyarak melodilendiren bestekâr, "Allâh" kelimesinin "büyüklük ve yüceliğini" ifade etmek için, sürekli olarak yukarı doğru çıkan seslerden faydalanmıştır. Aynı anlamda olan "Hû" sözcüğünün, Muhayyer perdesiyle, eserde kullanılan en tiz perdeyi oluşturması, ikilemelerdeki anlamı tamamlamasının yanı sıra, kelimenin mânâsına göre ezgi oluşturulduğuna dair bir işaret niteliğindedir.

25.D.b



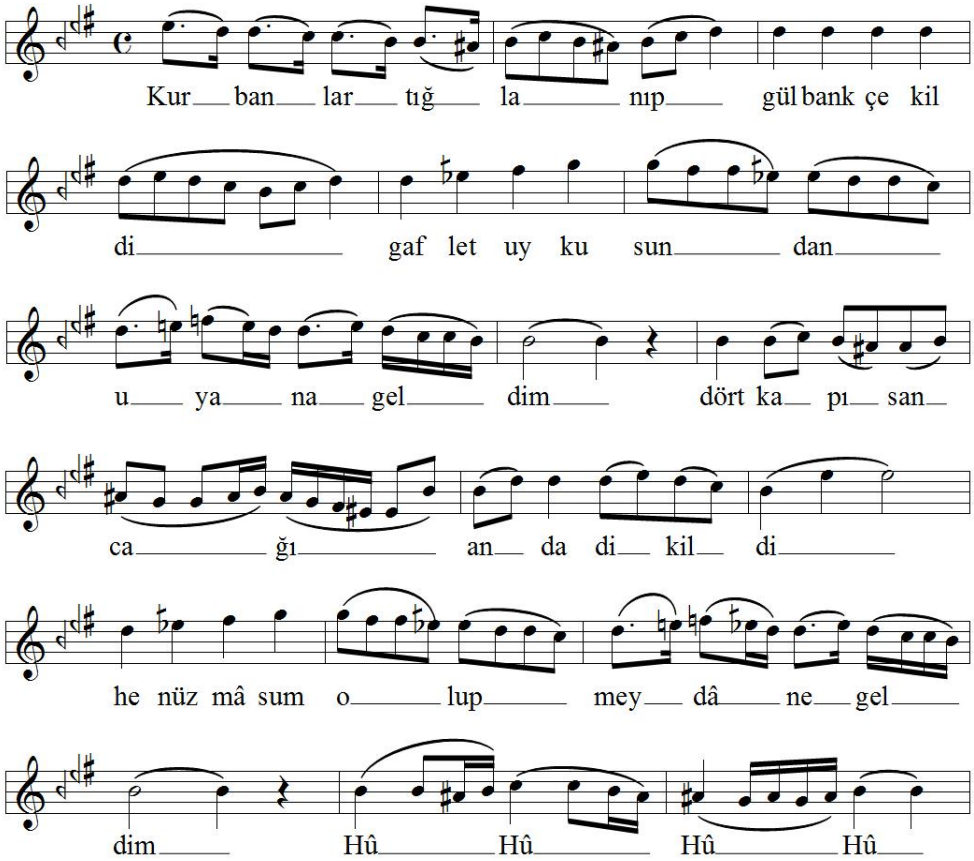
Bestekârın kendi söylemleri olan ve her dörtlüğün sonunda ezgilendirdiği terennümün son sözü "illâllâhû" yani "Allah'tan başka ilâh yoktur" cümlesidir. "Allâh Allâh" ikilemeleriyle başlayan ve Allâh'ın ululuğunu anlatmak için tizlere doğru seyreden seslerle oluşturulan ezgilerden sonra, karar perdesinde görülen "illâllâhû" sözcüğü, hem edebî hem de melodik olarak, bir teslimiyet ifadesiyle görülmektedir.

25.E Aranağme İle Güfte Arasındaki Uyum

İlahi formundaki eser, aranağmesiz bestelenmiştir.

SEGÂH İLÂHİ

BESTE: SÂDEDDİN KAYNAK
GÜFTE: ŞÂHİKA

USÛL: SOFYAN

26. SOFYAN USÛLÜNDE SEGÂH İLÂHİ

Söz: Şâhika

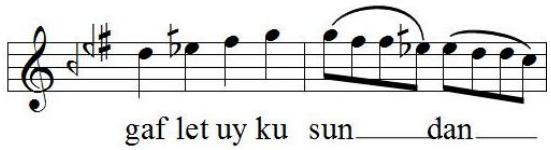
Kurbanlar tığlanıp gülbank çekildi
Gaflet uykusundan uyanageldim
Dört kapı sancağı anda dikildi
Henüz mâsum olup meydâne geldim

Şiirin nesre çevirisi:

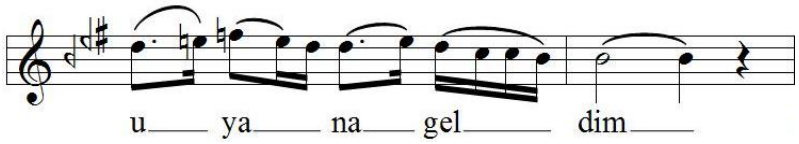
Kurbanlar kesilip dualar okundu
Haktan ayrı olduğumu fark edip bu ayrılık uykusundan uyanıverdim
Şeriat, târikat, hakikât, mârifet kapılarının bayrakları oraya dikildi
Ben de bütün günahlarıma tövbe edip günahsız olarak (bu kapılardan geçmek üzere) meydana çıktım.

26.A Kelime ile Melodi Arasındaki Uyum

26.A.a



Bestekâr, Segâh makamında bestelediği İlâhi'nin ikinci mısra'ında, iki ölçü kadar Hüzzam makamına geçiş yapmıştır. "Gaflet uykusu" tamlamasında görülen Hüzzam geçkisi, anlamıyla örtüşen bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır. İlk mısra'ı Segâh makamıyla ifade ettikten sonra, "gaflet"[298] kelimesinin anlamına atıfta bulunan bestekâr, sözcüğün hemen ilk hecesinde küçük mücennep aralığıyla mânâyı vurgulamıştır. "Gaflet uykusundan" tamlamasında devam eden Hüzzam geçkisiyle, anlam bütünlüğü sağlanmıştır. Sonrasında geçkinin devam ettirilmeyişi, bu anlamı daha belirgin hale getirmiştir.

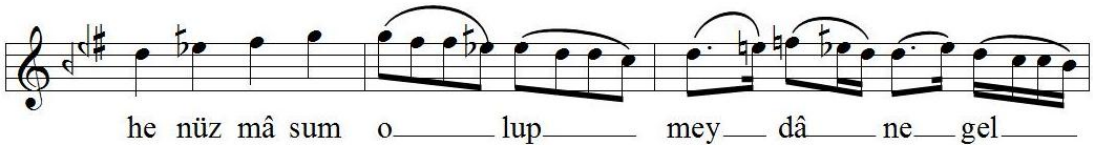
26.A.b

İkinci mısradaki "Gaflet uykusundan" tamlamasında Hüzzam makamına yapılan geçkiden sonra, "uyanageldim" kelimesinde, Hisar ve Eviç perdelerinin atılmasıyla, Hüzzam makamının melankolik duygusundan çıkılmıştır. Segâh makamının bünyesinde olan Dik Hisar perdesi yerine Hüseynî perdesinin kullanılışı, "uyanmak" sözcüğünün mânâsına yönelik ezgi oluşturulduğunun kanıtı gibidir.

[298] **Gaflet:** aymazlık, çevresinde olup bitenlerin farkına varmama hali.

Hüzzam makamının ardından, Hüseynî ve Acem perdeleriyle oluşturulan rahatlama hissi ve eserde meydana gelen uyanma duygusu, sözcük için kullanılan nota tartımlarıyla bütünleşen bir yapıdadır. Sözcükten önce, altı ölçü boyunca dörtlük ve sekizlik nota tartımlarıyla giden tekdüzelikten sonra, "uyanageldim" kelimesinde kullanılan onaltılık notalarla, eser içinde bir silkelenme ve uyanma hali baş göstermektedir. Birbirlerinin zıt anlamlıları olan "uyumak ve uyanmak" kelimeleri için melodik yapıda da zıt bir söylem tercih edilmesi, güfte ve beste uyumu açısından çarpıcı bir örnektir. Güftelerde var olan zıt ifadelerin, bestekâr tarafından eserleri içinde çoğunlukla simetrik olarak kullanılması, tezimizde yer edinen önemli detaylardandır.

26.B Cümle ile Melodi Arasındaki Uyum

26.B.a



Şiirin son mısra'ı olan "Henüz mâsum olup meydâne geldim" cümlesi, "ben de bütün günahlarıma tövbe edip günahsız olarak meydana çıktım" anlamındadır. "Gaflet uykusu" tamlamasında olduğu gibi, günahlardan tövbe etme mânâsına yönelik olan kısımda Hüzzam makamı görülürken, günahsız olarak meydana çıkma durumu, Segâh makamıyla ve farklı tartımıyla ifadelendirilmiştir. "Gaflet uykusundan uyanageldim" cümlesiyle aynı melodiye sahip olan bu kısım, mânâ olarak da benzeşmesi sebebiyle aynı ezgilerle bestelendiğini düşündürmektedir.

26.C Yinelemeler ile Melodi Arasındaki Uyum

Eserde yineleme kullanılmamıştır.

26.D Terennümler ile Melodi Arasındaki Uyum

Eser içinde terennüm olarak düşünülebilecek sözcükler ile melodi arasında dikkat çekici bir uyuma rastlanmamıştır.

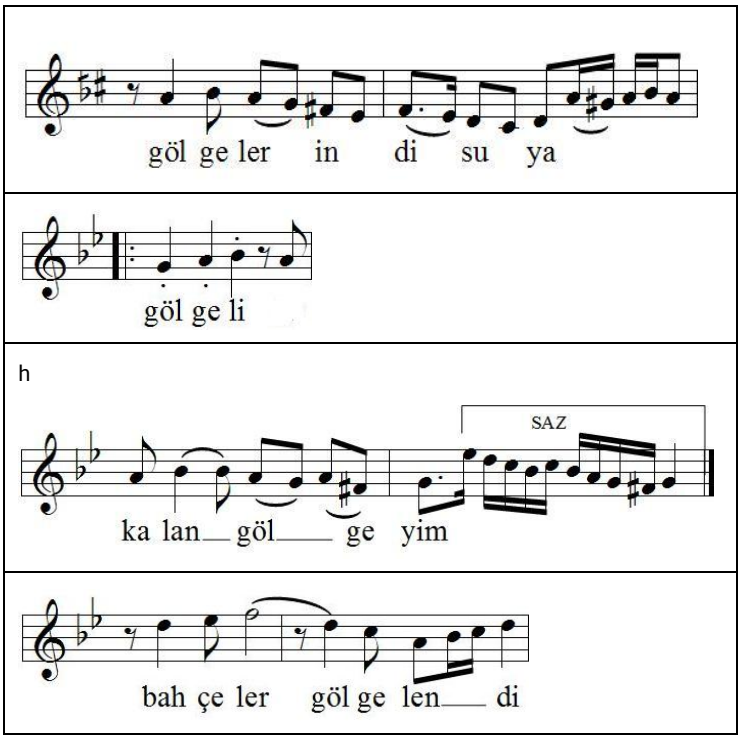
26.E Aranağme ile Güfte Arasındaki Uyum

Eserde aranağme yoktur.

ŞEKİLLER LİSTESİ

İncelenen eserlerde aynı anlamlardaki kelimelerin melodik kullanımları

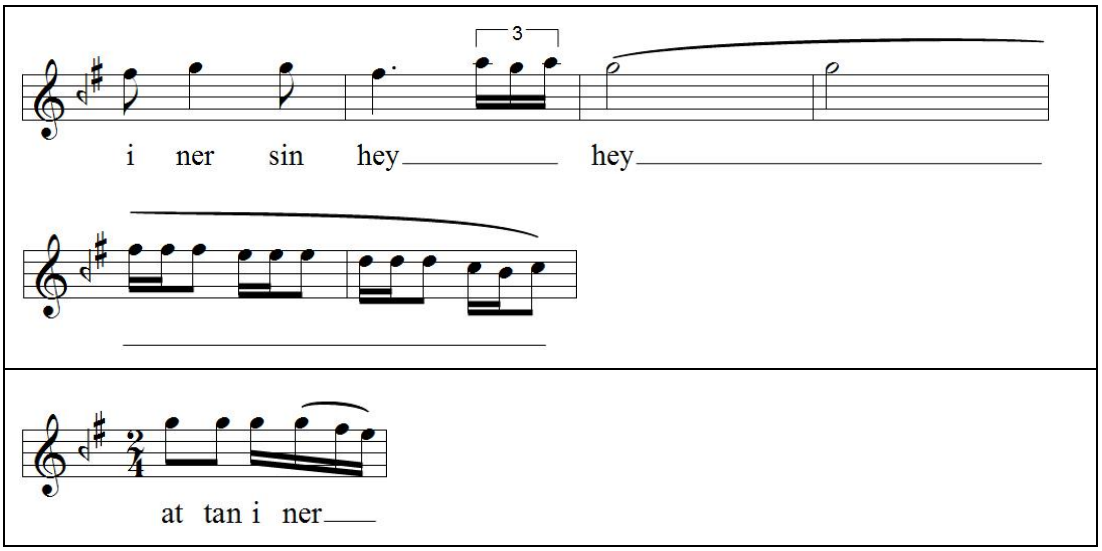
Gölge kelimesi



Şekil 1

Dört ayrı eserde karşılaşılan "gölge" kelimesi, pestlerde ve küçük üçlü aralığıyla melodilendirilmiştir.

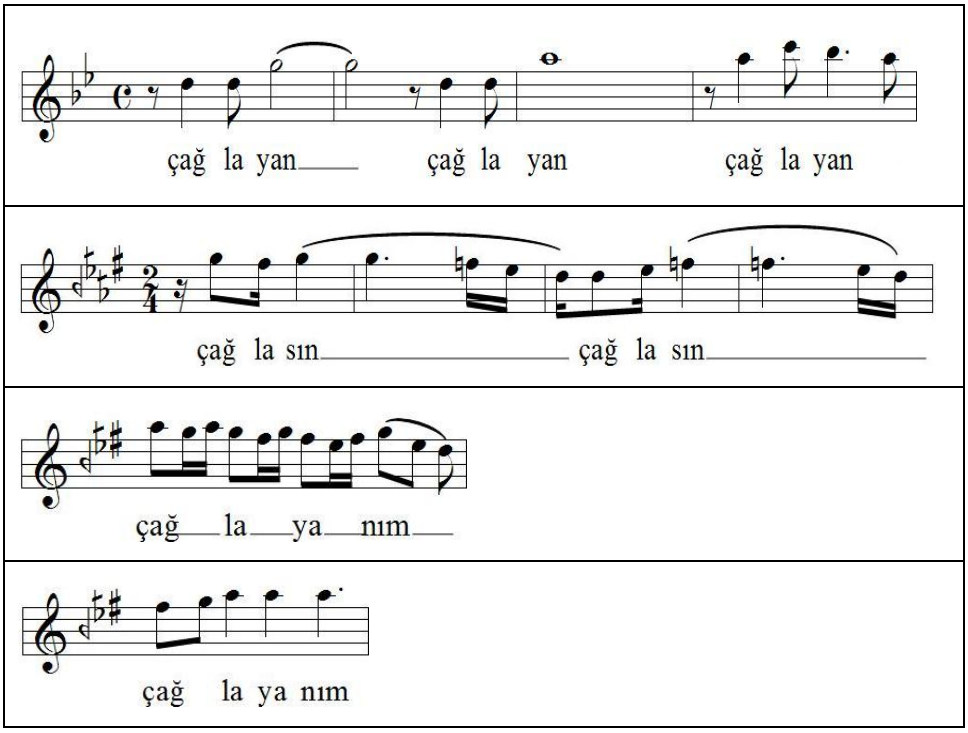
İnmek kelimesi



Şekil 2

"İnmek" sözcüğü, pestleşen ezgileriyle, anlamına yönelik kurulmuştur.

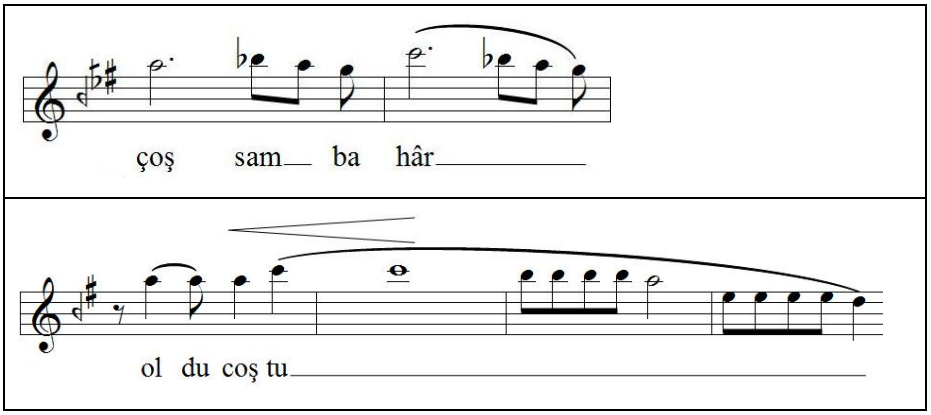
Çağlamak kelimesi



Şekil 3

Dört ayrı şekilde görülen "çağlamak" kelimesi, makamların tiz bölgelerinde kullanılmıştır. Çoğunlukla kademeli olarak tizleşen ezgiler, sözcüğün görsel mânâsını tasvire yöneliktir.

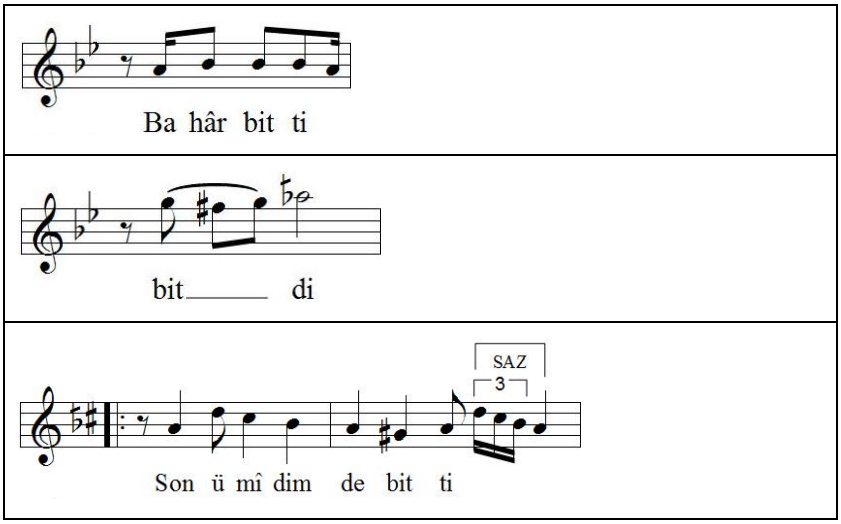
Coşmak kelimesi



Şekil 4

İki ayrı eserde geçen "coşmak" sözcüğü, makamın en tiz bölgelerinde, kademeli yükselişlerle oluşturulmuştur.

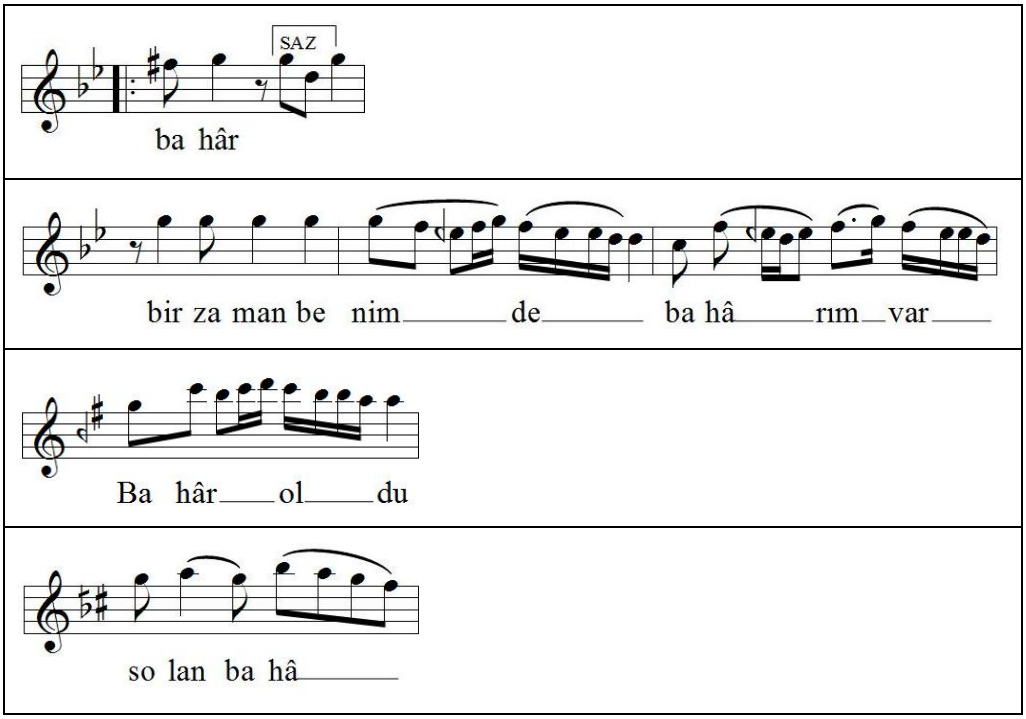
Bitmek kelimesi

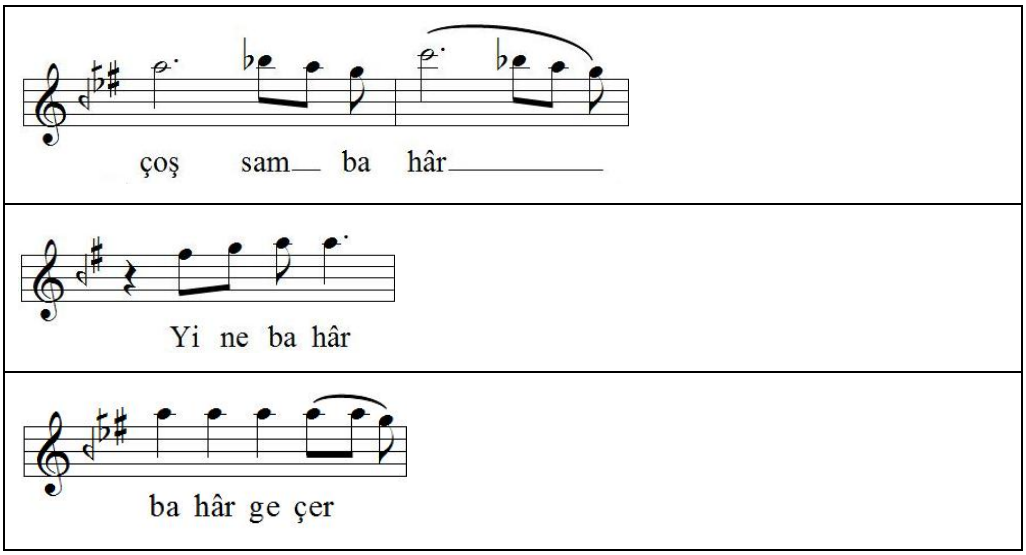


Şekil 5

Üç eserin ikisinde pest bölgede tasvir edilen "bitmek" eylemi, küçük aralıklarla anlatımıyla dikkati çekmektedir. Dar aralıkların gücünden yararlanılarak, eylemin umutsuzluk hissi ezgiye aksettirilmiştir.

Bahâr kelimesi

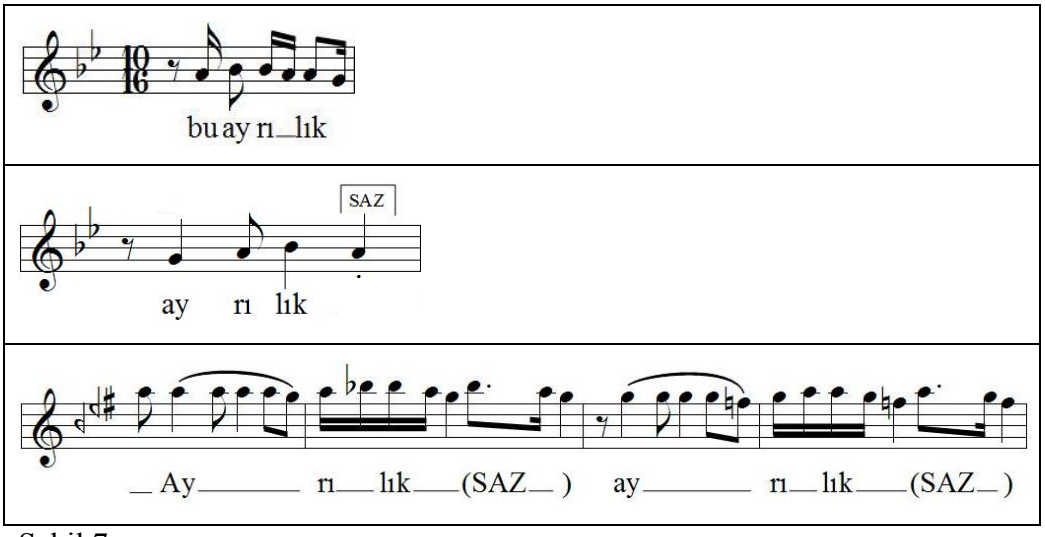




Şekil 6

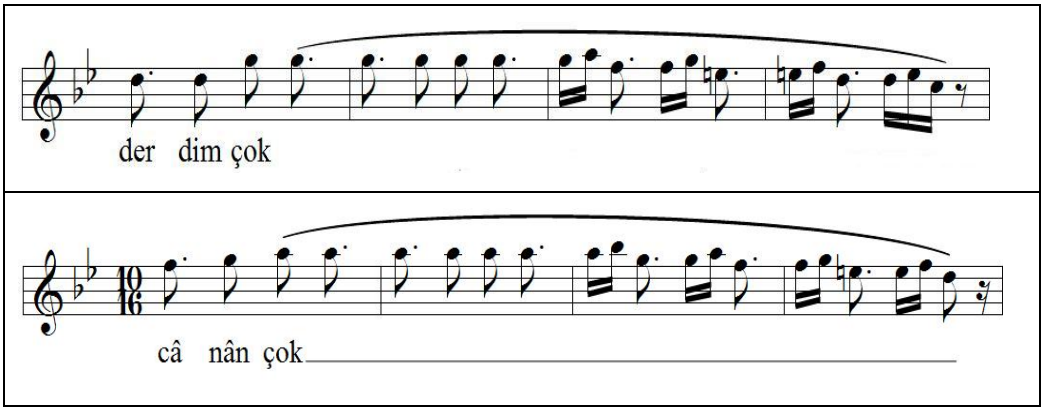
Bestekârın eserlerinde en sık rastladığımız kelimelerden biri olan "bahâr" sözcüğü, kullanıldığı makamın tiz bölgelerinde seyretmektedir. Makamın en parlak kısmı olan tiz bölgeler, sözcüğün anlamına vurgu yapıldığını göstermektedir.

Ayrılık kelimesi



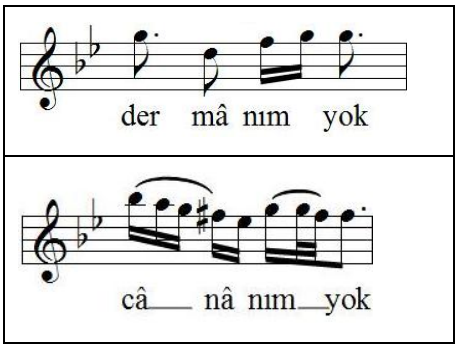
Şekil 7

Üç farklı yerde kullanılan "ayrılık" sözcüğü, küçük üçlü aralığı ile anlatılmıştır.

Çok kelimesi

Şekil 8

Bestekâr, "çok" sözcüğünü, anlamıyla örtüşen bir yapıda kullanmıştır.

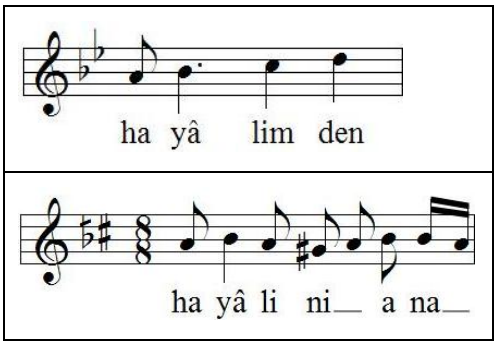
Yok kelimesi



Şekil 9

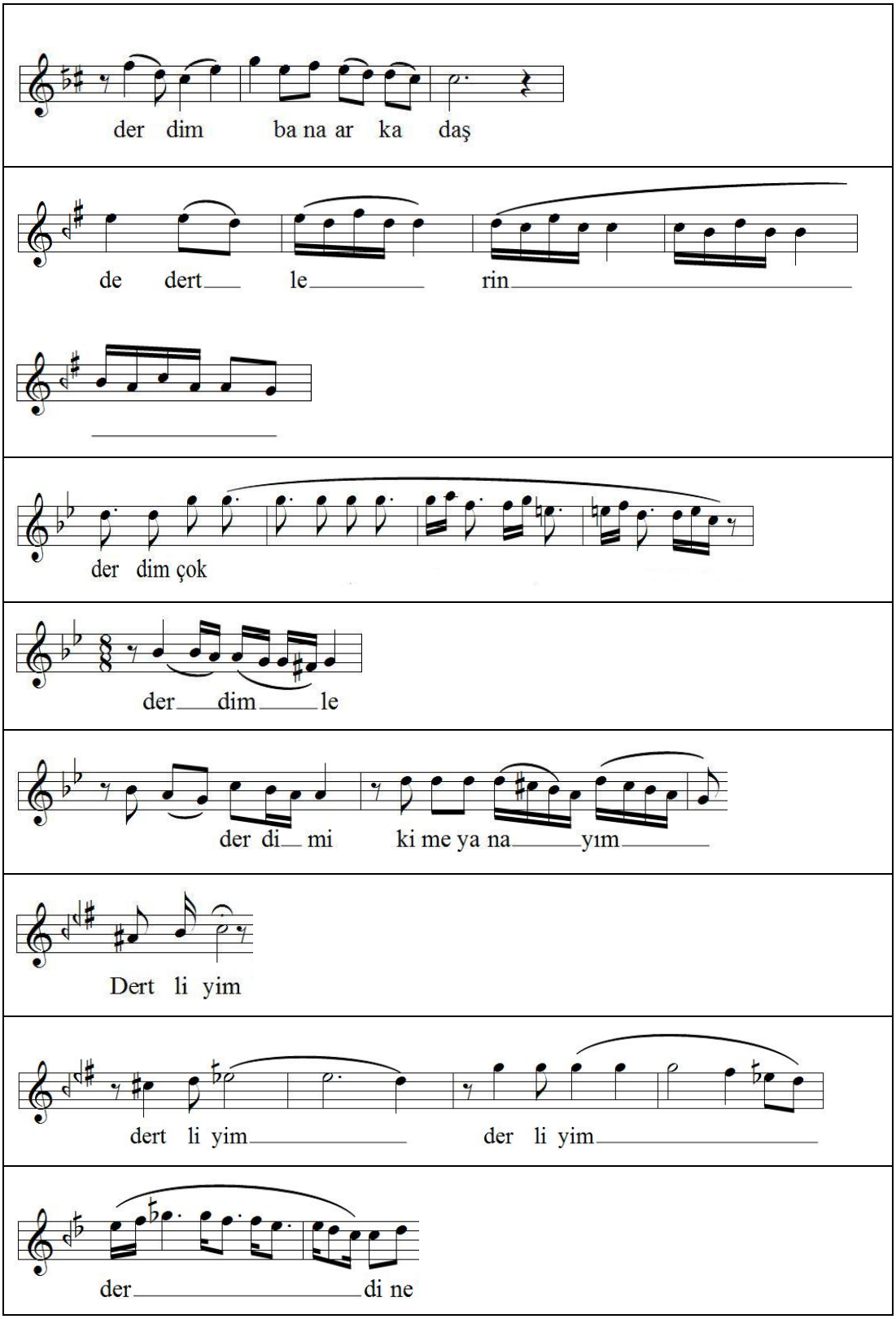
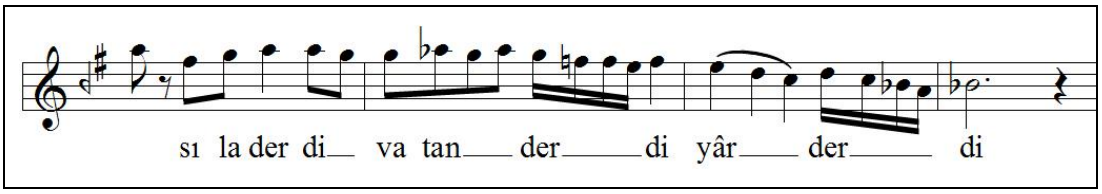
"Yok" sözcükleri kısa nota birimleriyle ifade edilmiştir.

Hayâl kelimesi



Şekil 10

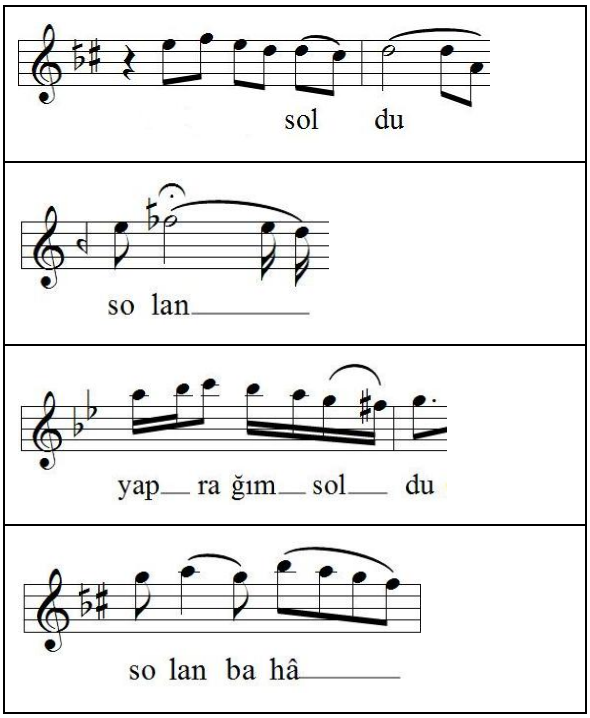
İki farklı eserde kullanılan sözcük için, pest bölgeler tercih edilmiş, küçük üçlü aralığıyla da kelimenin anlamını yansıtan ezgi kullanımı sağlanmıştır.

Dert kelimesi



Şekil 11

İncelenen eserler içinde en çok kullanılan kelimelerden biri de "dert"tir. "Derdin" uzun uzun cümlelerle anlatılan bir hal olması, bestekârın eserlerinde de, kimi zaman eser içindeki ölçü sayısıyla, kimi zaman da puandorglarla yine uzun ezgilerle yansımıştır.

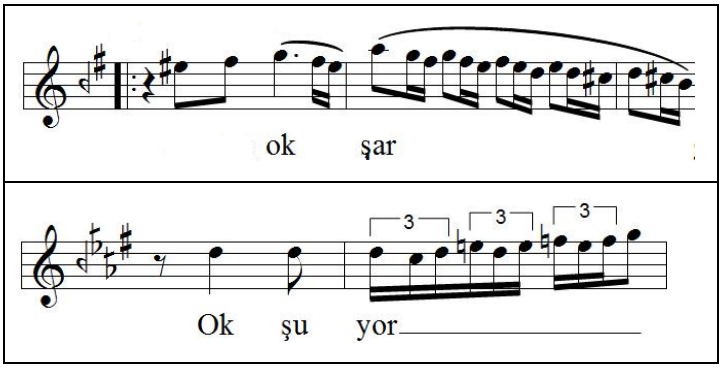
Solmak kelimesi



Şekil 12

"Solmak" eylemi, peste doğru seyreden notalarla anlatılmıştır. Böylece, eylemin mânâsı, görselliğiyle tasvir edilmiştir.

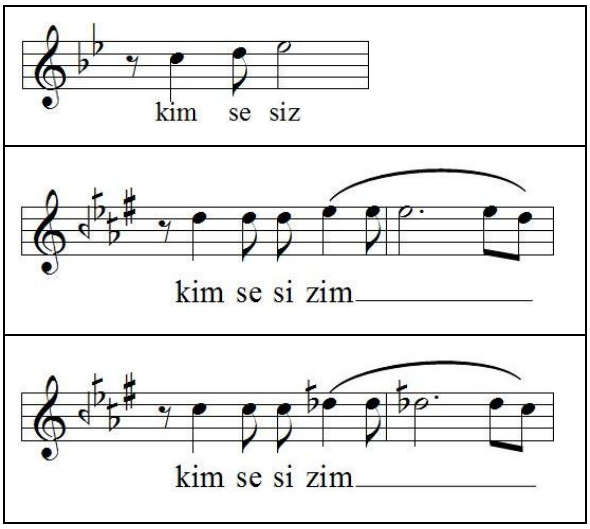
Okşamak kelimesi



Şekil 13

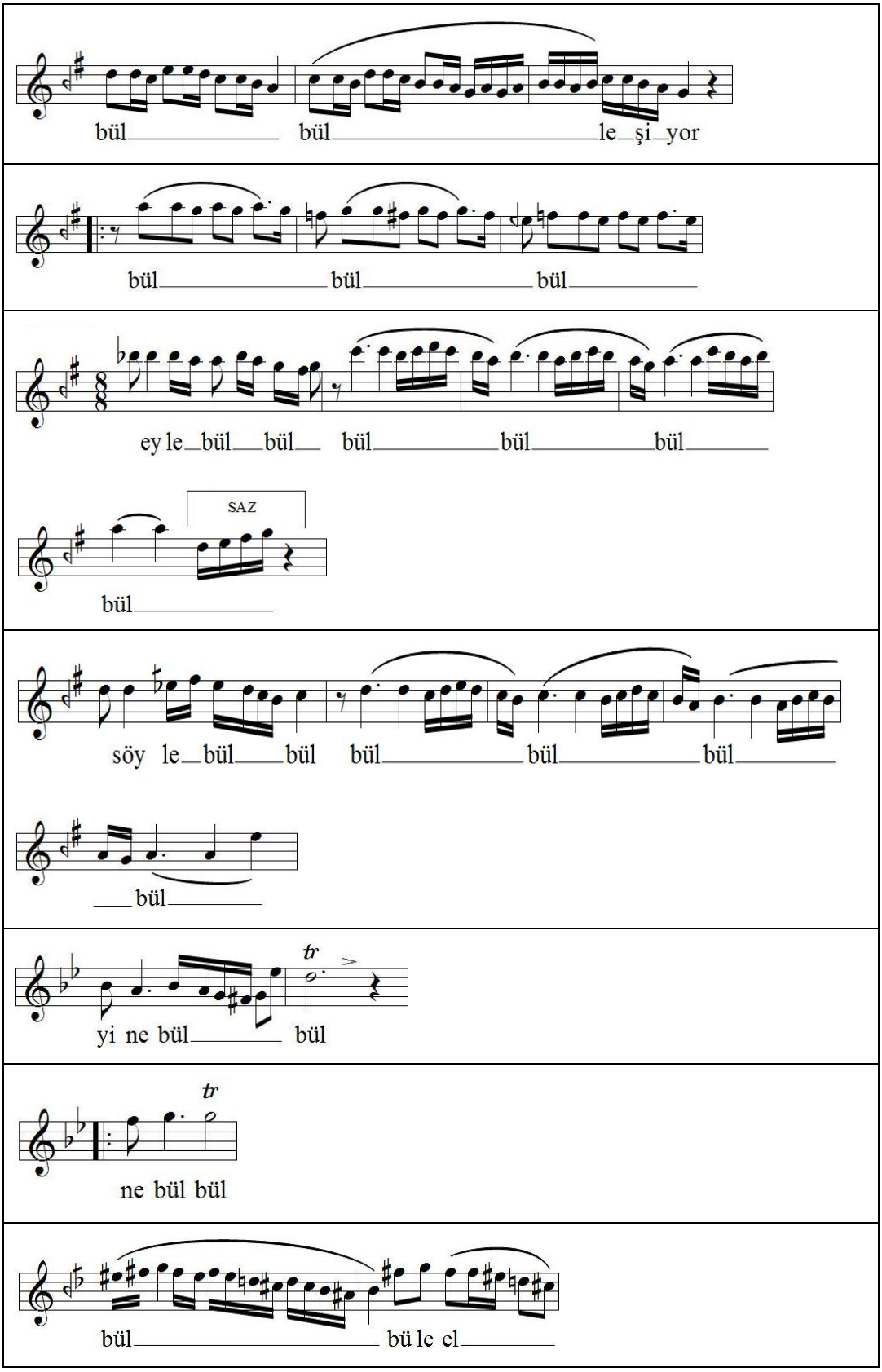
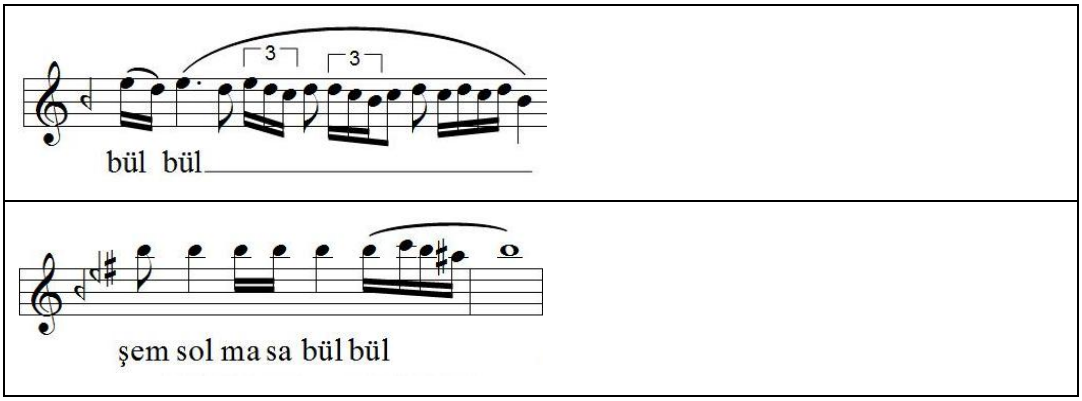
Sözcük için kullanılan benzer tartımlar dikkat çekicidir.

Kimsesiz kelimesi



Şekil 14

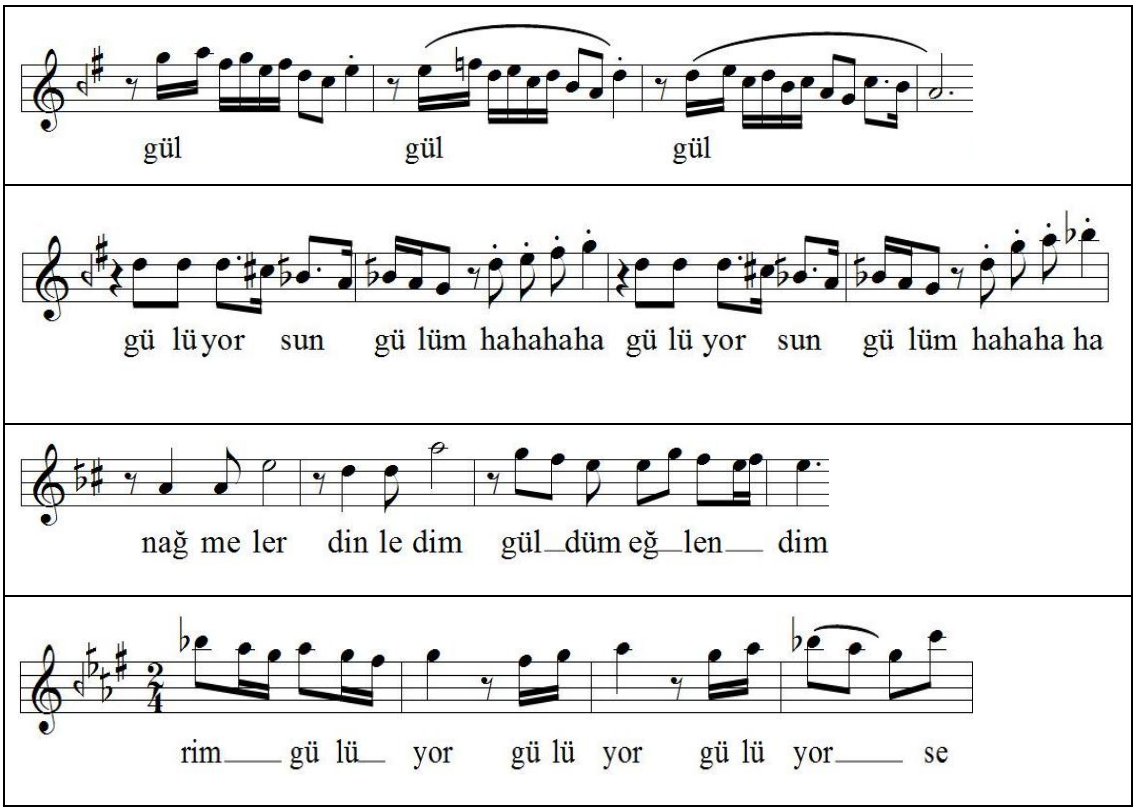
Üç değişik şekilde kullanılan "kimsesiz" kelimesine, küçük üçlü aralıkları hakimdir.

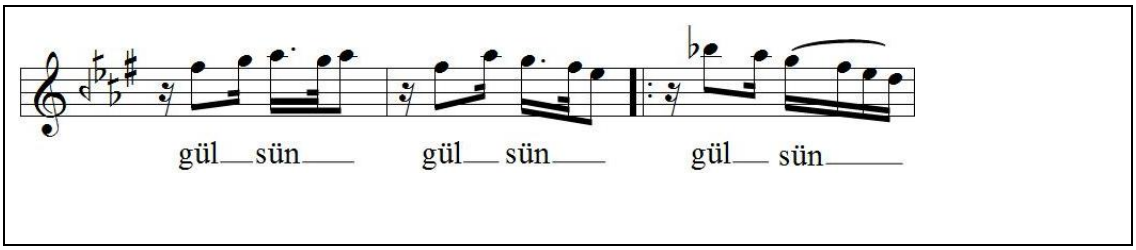
Bülbül kelimesi



Şekil 15

Dîvan Edebiyatı'nın vazgeçilmez metaforlarından biri olan "bülbül" sözcüğü, Kaynak'ın eserlerinde gerek çarpmalı nota tartımlarıyla, gerekse notaların üzerine konan trill işaretleriyle ifadelendirilmiştir. Büyük çoğunlukla uzun ezgilere sahip olan sözcük, "bülbül" kuşunun ötüşüne atıfta bulunulduğunu göstermektedir.

Gülmek kelimesi

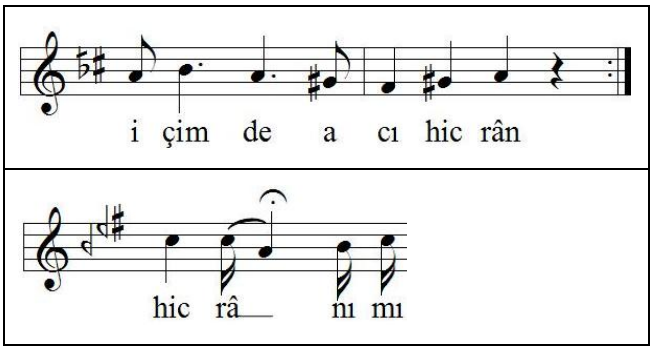




Şekil 16

"Gülmek" kelimesinin verdiği neşe duygusu, bestekârın eserlerinde tiz bölgelerin kullanımına neden olmuştur.

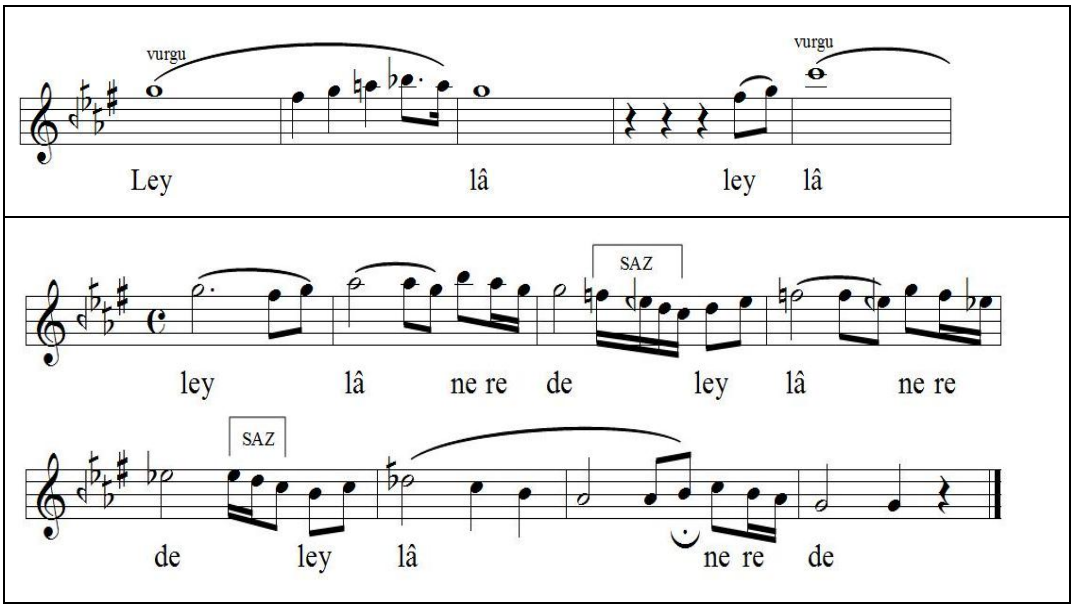
Hicrân kelimesi

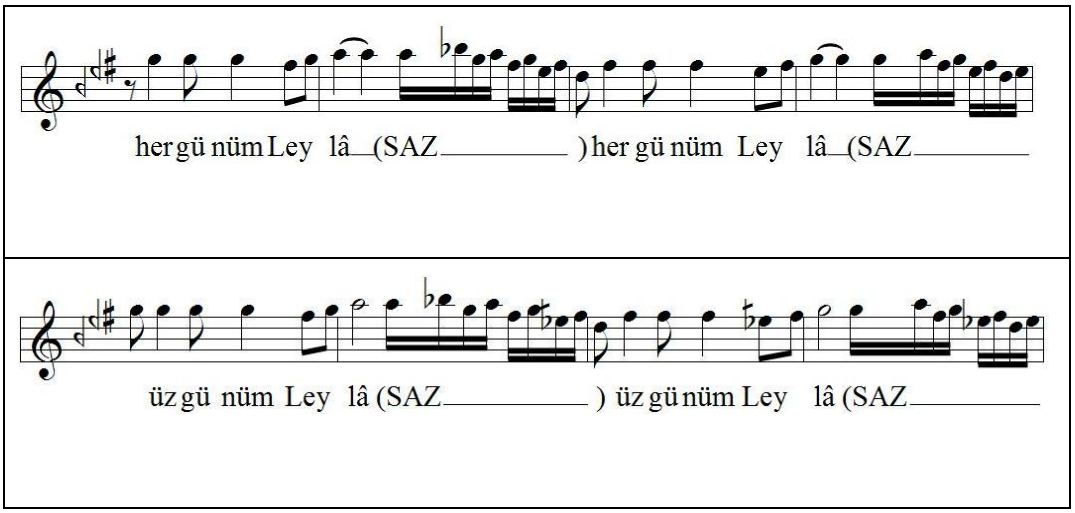


Şekil 17

Kasvetli bir anlama sahip "hicrân" kelimesi, küçük üçlü aralığından faydalanılarak anlatılmıştır.

Leylâ kelimesi

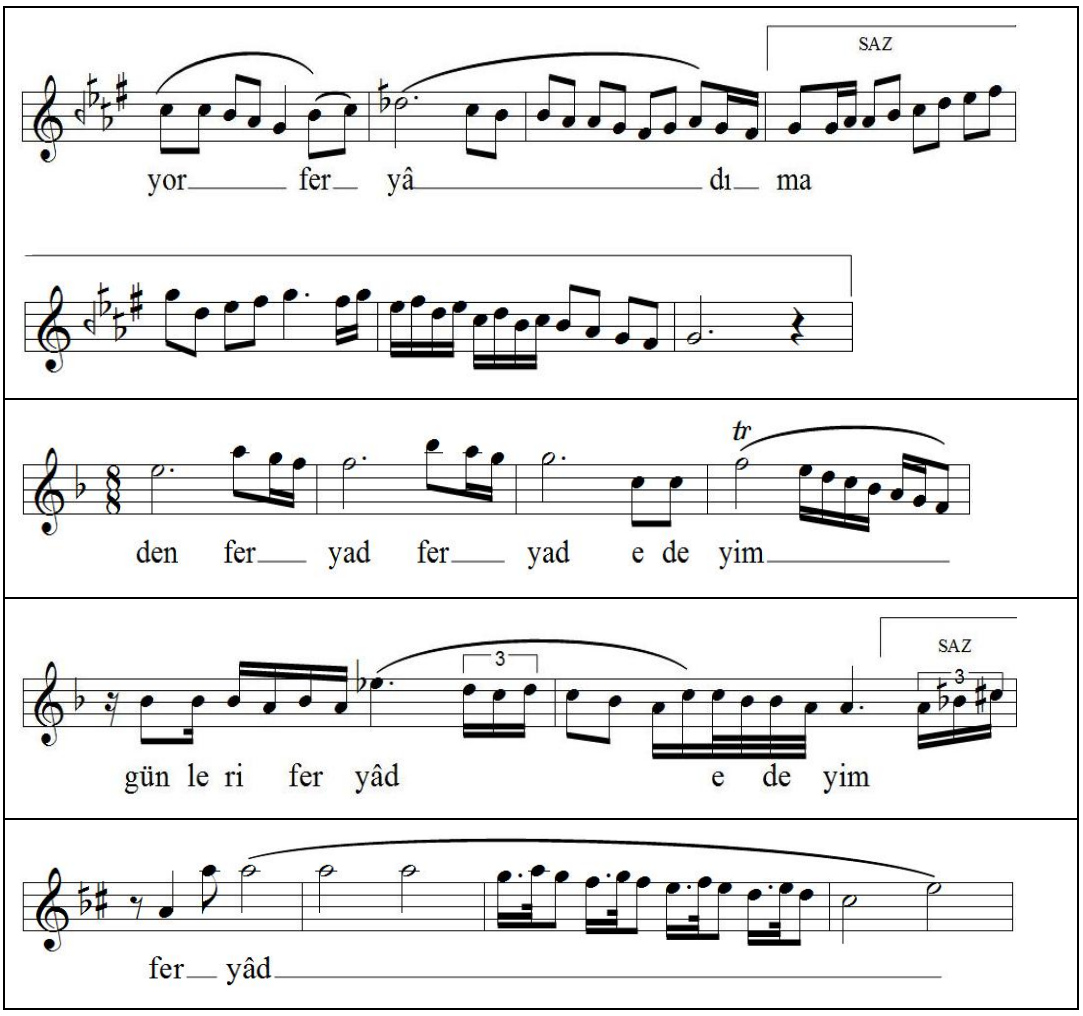


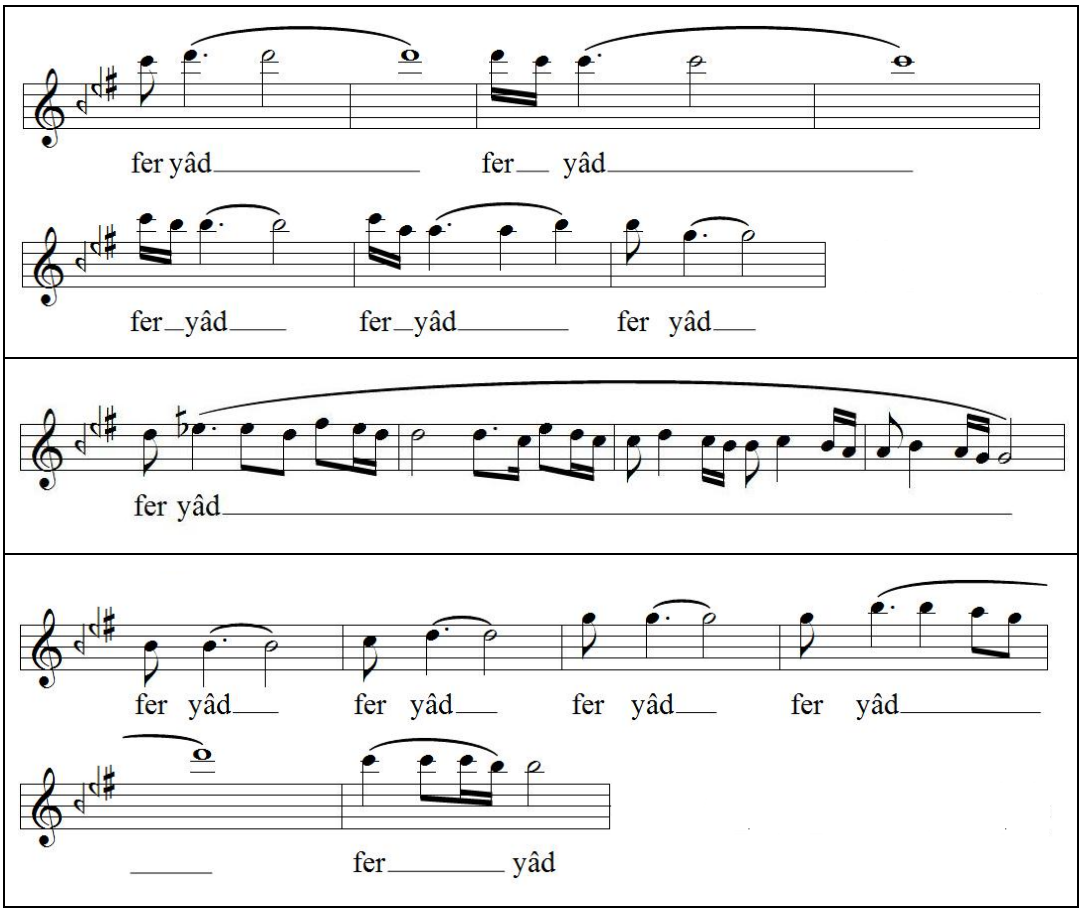


Şekil 18

Tiz bölgelerde görülen “Leylâ” sözcüğü, bir nida ifadesine sahiptir.

Feryâd kelimesi

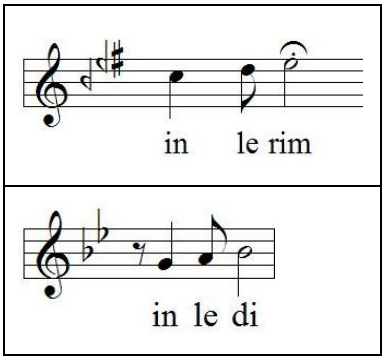




Şekil 19

İncelenen eserler içinde her zaman uzun mûsikî cümleleriyle anlatılan "feryâd" kelimesi, çoğunlukla tiz bölgelerin kullanımıyla da anlamıyla bütünleşen bir yapıda görülmektedir.

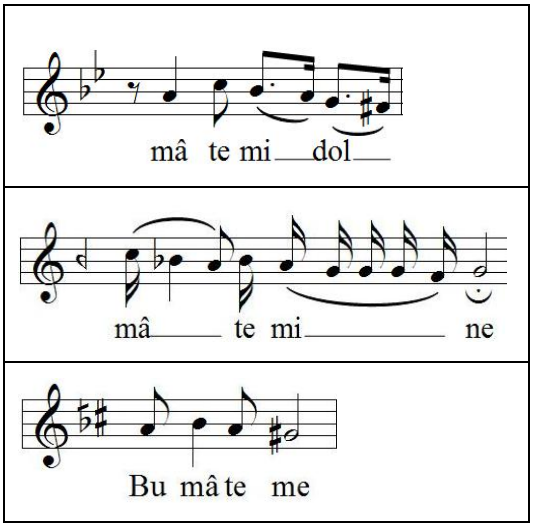
İnlemek kelimesi



Şekil 20

"İnlemek" sözcüğünün son hecesini daha uzun zamanlı nota birimleriyle kullanan bestekâr eylemi tasvir ederken, küçük üçlü aralığı kullanarak anlama vurgu yapmıştır.

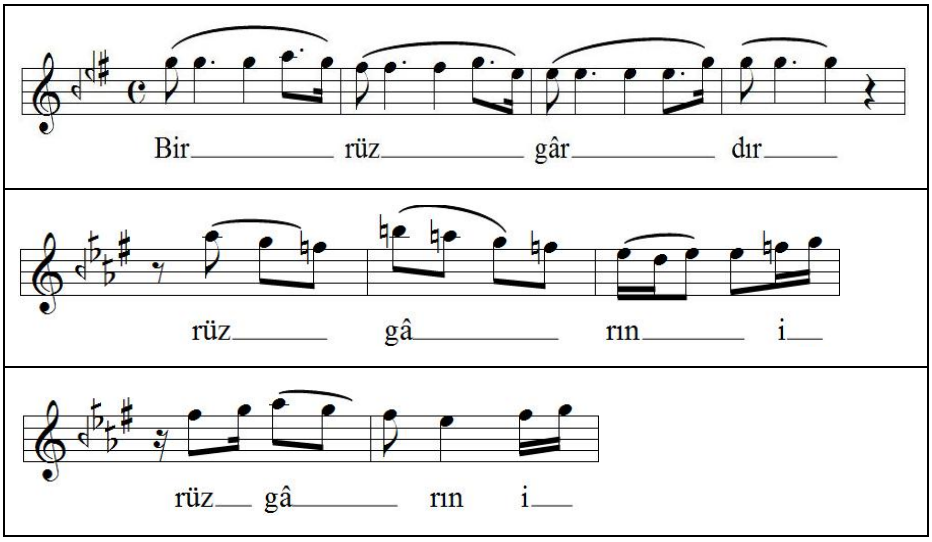
Mâtem kelimesi



Şekil 21

Sözcüğün anlamında var olan kasveti ifade edebilmek için bestekâr, "mâtem" kelimesinde küçük üçlü aralığı kullanmıştır. Bu tür kasvet ifadesi olan diğer sözcüklerde de küçük üçlü aralığının kullanılmış olması ilgi çekicidir. Bkz. şekil 5, 7, 14, 17, 20

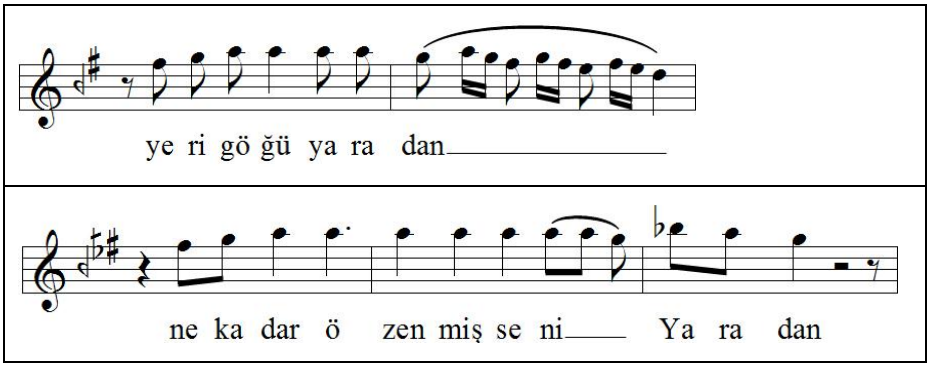
Rüzgâr kelimesi



Şekil 22

Kapalı hecelere sahip "rüzgâr" kelimesinin hecelerini uzun ezgilerle oluşturan bestekâr, bu şekilde sözcüğün anlamındaki esintiyi notalara aktarmıştır.

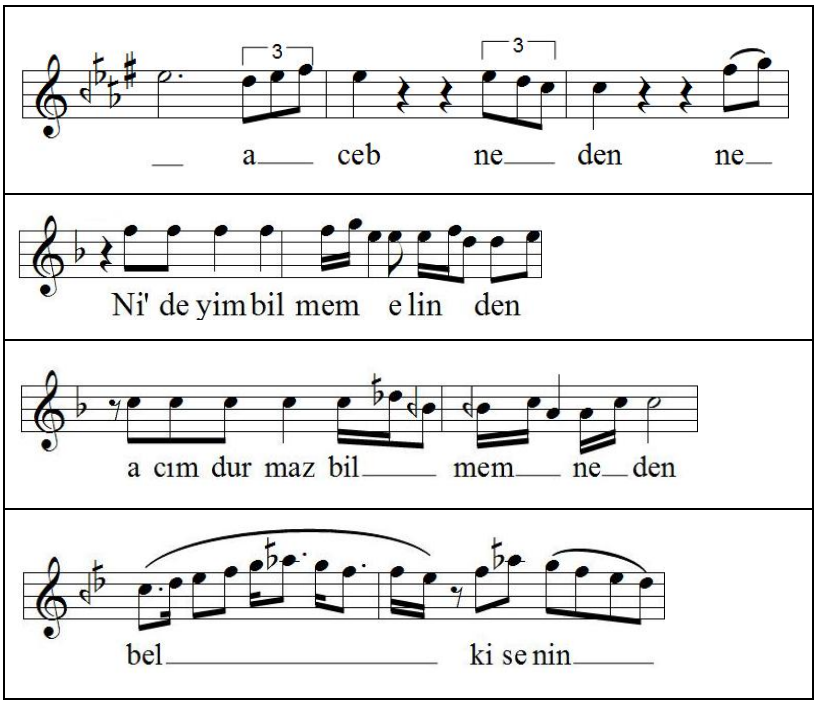
Yaradan kelimesi



Şekil 23

Sözcüğün yüceliğinin ifadesi için ezgiler, tiz bölgelere taşınmıştır.

İncelenen eserlerde tereddüt ifadesi olan kelimelerin melodik kullanımları

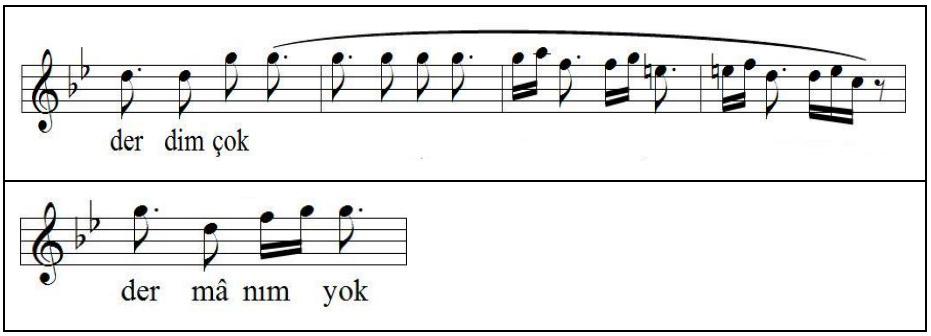


Şekil 24

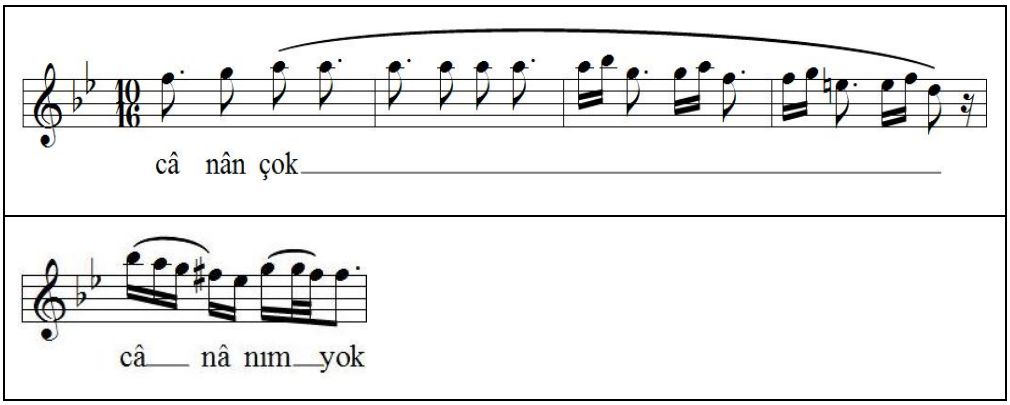
Bu tarz anlatımlar için bestekâr, triyole ve ters tartımlardan faydalanmıştır. Kısa birimli notaların ön kısımlarda kullanıldığı tartımlar, tereddüt ifadesinin yakalanmasında etkili olmuştur.

İncelenen eserlerde zıt anlamlardaki kelimelerin melodik kullanımları

Çok-yok



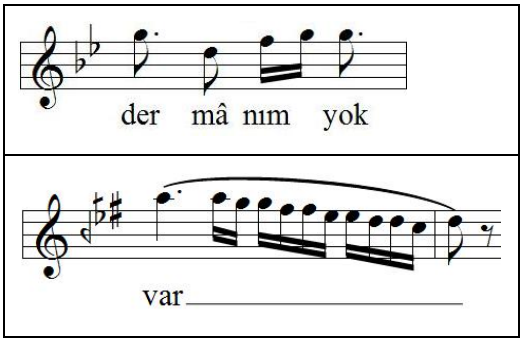
Şekil 25



Şekil 26

Şekil 25 ve 26'da görülen zıt anlama sahip "çok ve yok" kelimelerinde, melodik olarak da tezatlık oluşturmak maksadıyla, "çok" mânâsına yönelik üç ölçüden fazla ezgilendirilen sözcüklerinin aksine, "yok" kelimelerinde üç sekizlik nota birimi kullanılmıştır.

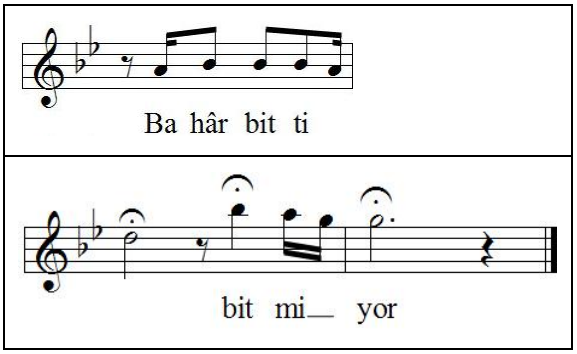
Yok-Var



Şekil 27

Şekil 25 ve 26'da görülen "çok ve yok" kelimelerinde olduğu gibi, "yok ve var" sözcüklerindeki zıt anlamlar, sözcüklerin mânâsına göre uzun ve kısa ezgi kullanımlarıyla meydana getirilmiştir.

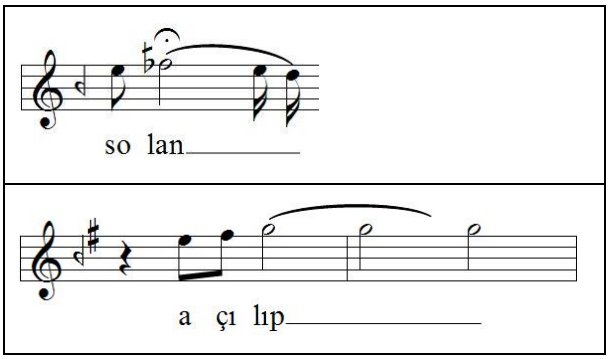
Bitti-bitmiyor



Şekil 28

Aynı eser içinde karşılaştığımız ve birbirlerinin tam zıttı olan "bitti ve bitmiyor" sözcüklerinde, oktavlı ezgi kullanılarak, melodik tezatlık oluşturulmuştur.

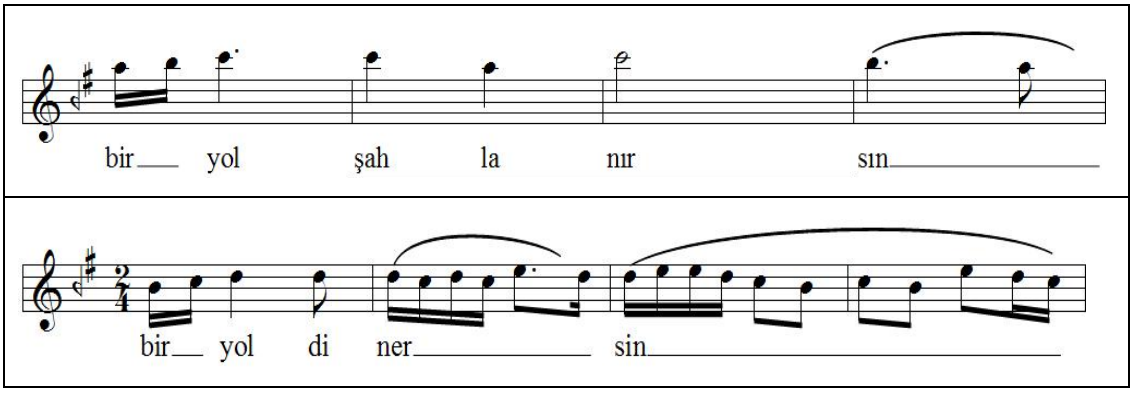
Solmak-açılmak



Şekil 29

"Solmak" kelimesinde kademeli olarak pestleşen notalar, "açılmak" sözcüğünde tam aksi olarak tizleşmektedir.

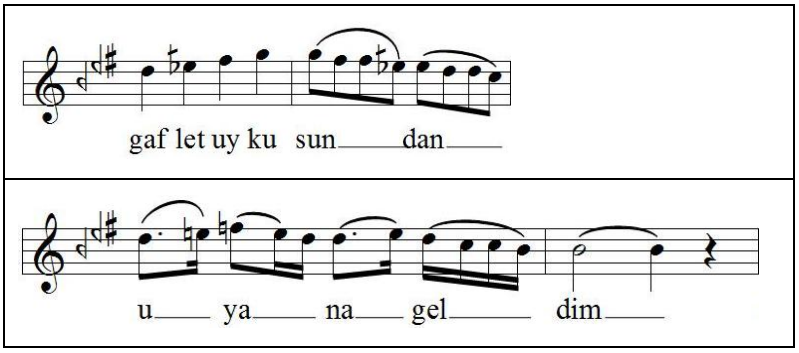
Şahlanmak-dinmek



Şekil 30

Aynı güftede birbiri ardına geçen "şahlanmak ve dinmek" sözcükleri, oktavlı kullanımlarıyla, tezat melodilere sahiptir.

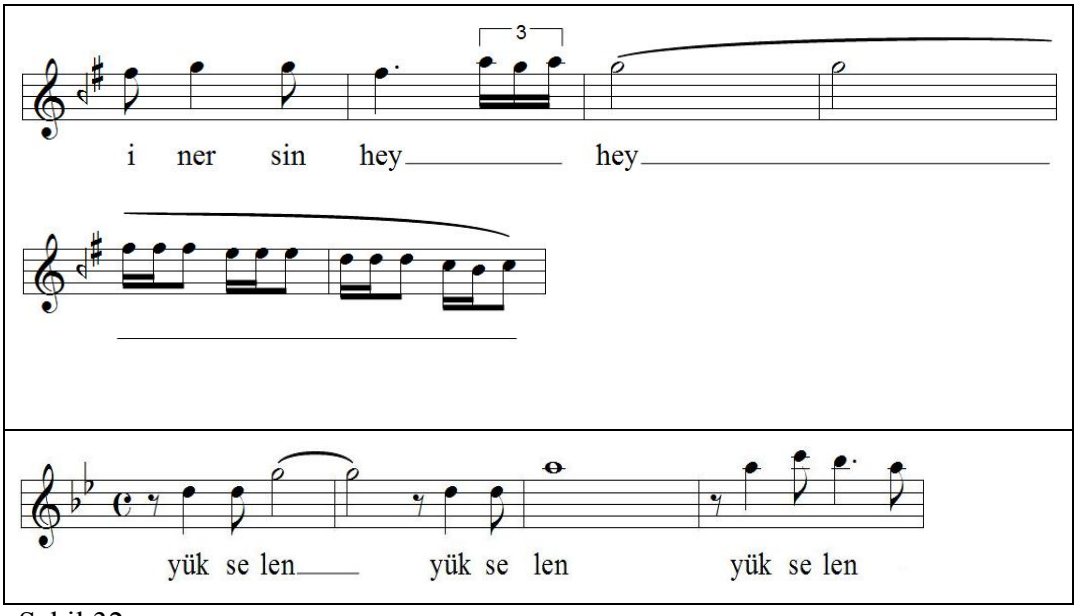
Uyku-uyanmak



Şekil 31

Aynı eser içinde görülen "uyku ve uyanma" kelimeleri, farklı makam kullanımlarıyla zıt anlam oluşturacak şekilde ezgilendirilmiştir.

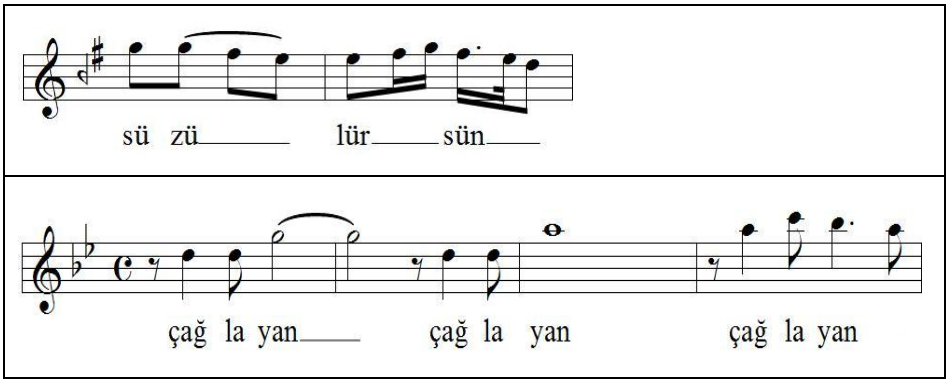
İnmek-yükselmek



Şekil 32

"İnmek ve yükselmek" sözcükleri, birebir anlamlarıyla ilişkili olarak, pestleşen ve tizleşen melodilere sahiptirler.

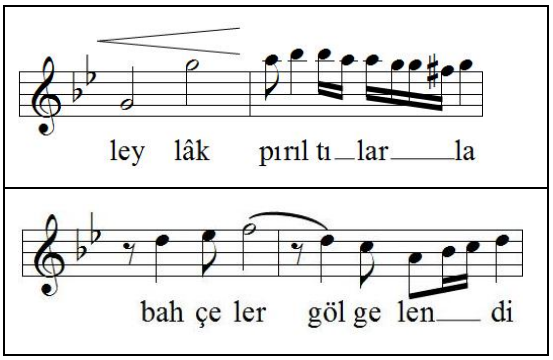
Süzülmek-çağlamak



Şekil 33

Bir suyun, bir derenin tasvirinde kullanılan "süzülmek ve coşmak" kelimeleri, anlamlarına yönelik olarak peste ve tize doğru seyreden ezgilerle oluşturulmuştur.

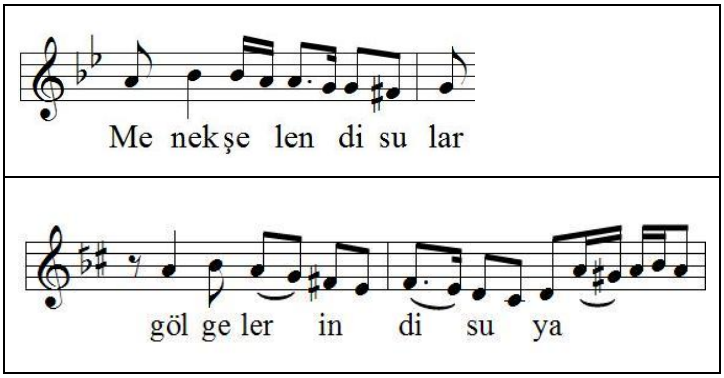
Pırıltı-gölge



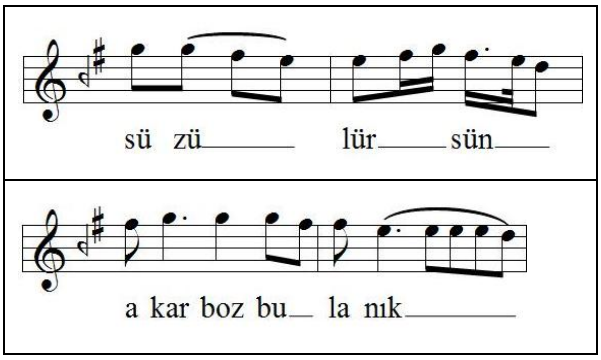
Şekil 34

Işıltıları tasvir eden "pırıltı" kelimesi için tiz bölgeleri kullanan bestekâr, aynı eserde hemen ardı sıra kullanılan "gölge" sözcüğü için, pest bölgeyi tercih ederek tezat bir anlam yakalamıştır.

İncelenen eserlerde aynı ve yakın anlamlı kelimelerin melodik kullanımları

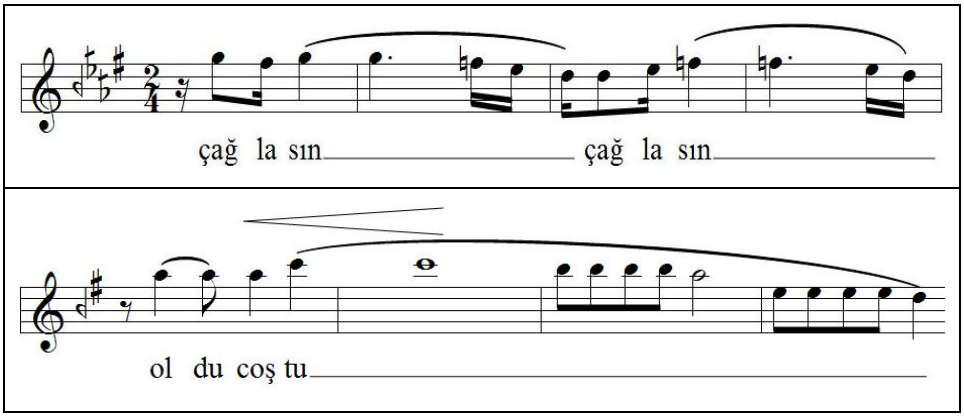
Menekşelenmek-gölge

Şekil 35

“Menekşelenmek” kelimesi, suyun kararması mânâsıyla, “gölge” sözcüğüyle benzerlik taşımaktadır. Ezgisel tasvir bakımından da benzerlik gösteren sözcükler, kullanıldıkları makamların pest seslerine doğru kademeli bir seyirle oluşturulmuşlardır.

Süzülmek-akmak

Şekil 36

“Süzülmek” , suyun akışını tasvir eden bir kelimedir. Benzer anlamları olan bu iki sözcüğün, Kaynak’ın ezgilerine yansıması da benzerlik göstermektedir. Sözcüklerin ezgisel tasviri, peste doğru inen notalarla meydana getirilmiştir.

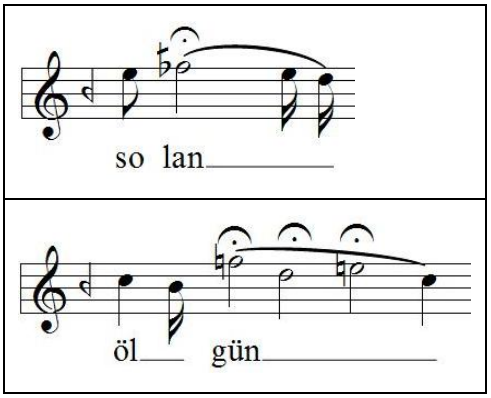
Çağlamak-coşmak



Şekil 37

"Çağlamak ve coşmak" , suyu benzer anlamlarla niteleyen kelimelerdir. Bu benzerlik, melodik olarak da kendini göstermektedir. Uzun mûsikî cümlelerine sahip olan sözcükler, tiz bölgelerde kurulmalarıyla, anlamlarını vurglayan yapılarda oluşturulmuşlardır.

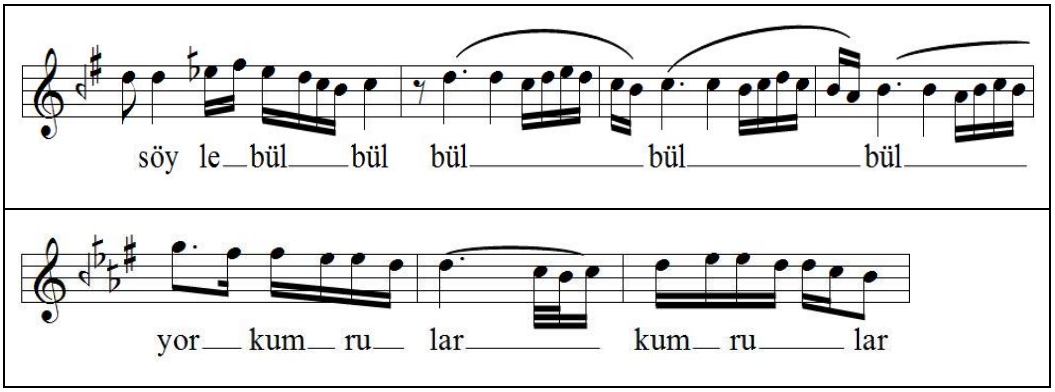
Solan-ölgün



Şekil 38

"Solan ve ölgün" sözcükleri yakın anlamlarıyla, peste doğru seyreden melodilere sahiptirler. Kelimelerin son hecelerinde, pest seslere kademeli inişle yapılan görsel tasvir dikkat çekicidir.

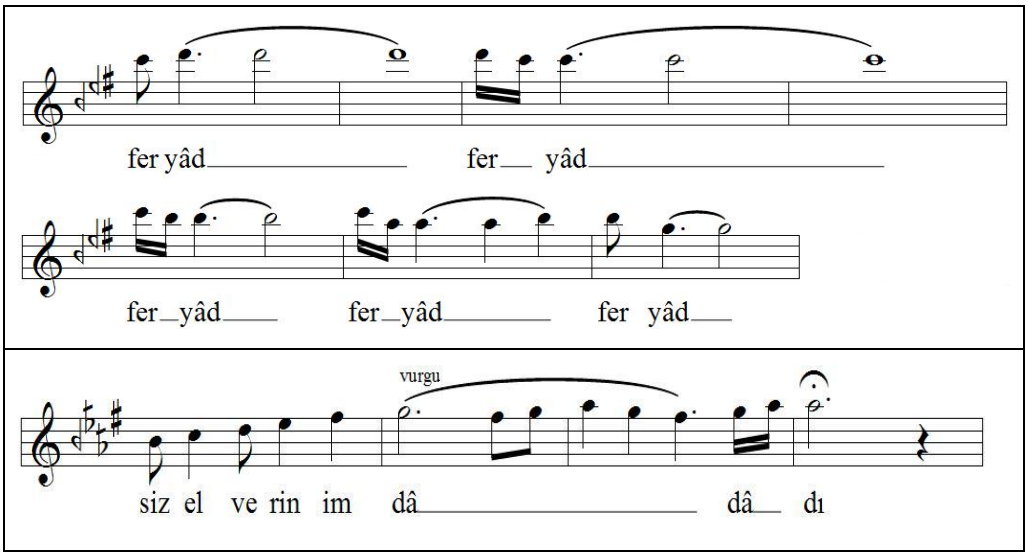
Bülbül-kumru



Şekil 39

Her iki kelime de kuş cinsi olmaları sebebiyle, eserlere ötüşlerini tasvir eden ezgilerle yansımıştır.

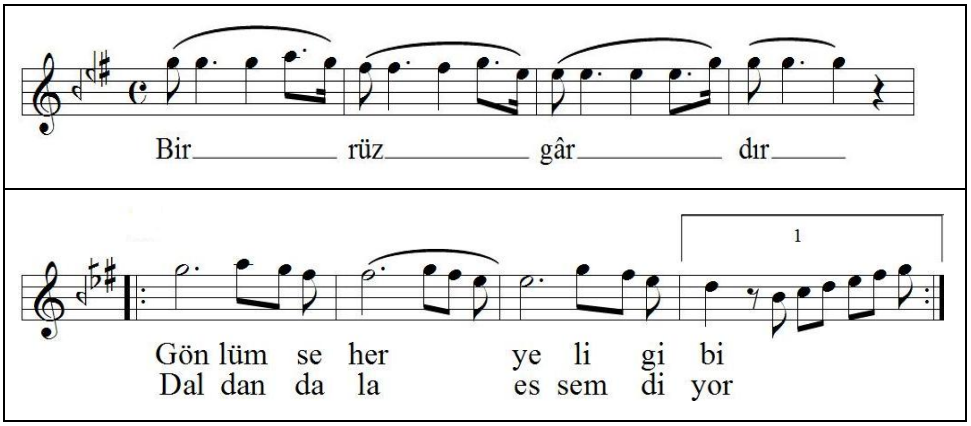
Feryâd-imdâd



Şekil 40

"Feryâd ve imdâd" sözcükleri, nida ifadesine sahiptirler. Bu sebeple tiz bölgelerde seyreden ezgilerle anlatılmışlardır.

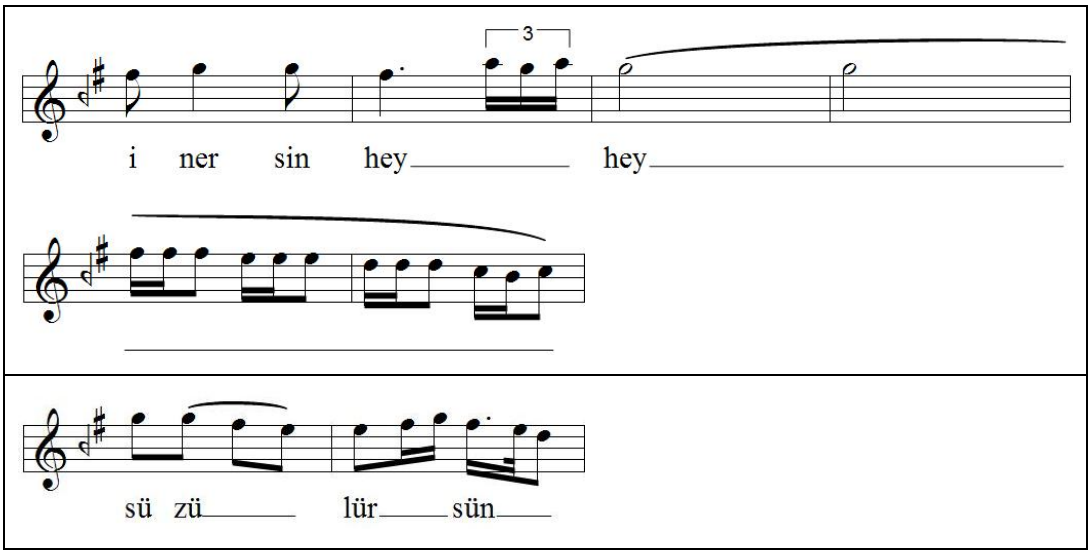
Rüzgâr-yel



Şekil 41

Aynı anlamdaki bu iki kelime, bestekâr tarafından esinti çağrışımı yapan ezgilerle meydana getirilmişlerdir.

İnmek-süzülmek



Şekil 42

Aynı eserde, benzer anlamla kullanılan sözcükler, birbirine yakınlık gösteren melodilerle görülmektedir. Bestekârın görsel tasviri, ezgilerle mümkün olan kelimelerdeki başarısı, tartışmasızdır.

SONUÇ

Mûsikîmizin önemli meselelerinden biri olan beste ve güfte arasındaki mânâ prozodisinin, Sâdeddin Kaynak'ın eserlerinde göstermeyi amaçlayan bu çalışmada, önemli sonuçlar elde edilmiştir.

Kaynak, güfte olarak seçtiği şiirlerin anlamına göre beste yapmaktadır. Bunu yaparken;

a) Şiirlerin genel konusuna göre makam ve usûl seçimi yapmakta, güfte içinde var olan konu değişikliklerine göre çoğunlukla eseri bölümlere ayırarak, bu bölümleri anlamına yönelik makam ve usûl geçkileri yahut değişiklikleriyle anlatmaktadır. Güftenin anlamını ön planda tuttuğu eserlerinde, kimi zaman anlamı verebilmek adına, eseri başladığı makamdan farklı bir makamla bitirmiştir. Bu yönüyle çoğu zaman ilgi uyandırmış bir bestekârdır.

b) Güftedeki anlamla, eserdeki nağmeleri bütünleştirmek maksadıyla, makamların genel karakterinin dışında kullanımlara başvurmuştur. Bu, bazen makamın seyrinin dışında esere giriş şeklinde görülürken bazen de, anlama uygun olarak tiz durak perdelerinde karar ediş şeklinde görülmektedir. Bu kullanımlarla bestekârın, makamı tamamen göz ardı etmeden ancak farklı bir uygulama meydana getirerek, dikkat çekici bir üslup oluşturduğunu söyleyebiliriz.

c) Bestekâr seçtiği gûfteyi bestelerken, anlamına göre kimi zaman şiirin bir mısra'ını kullanırken, çoğu zaman da kelimelerin çağrışım zenginliğinden faydalanmıştır. İnsanların beyninde görsel olarak yer etmiş sözcüklerde, notaların inici veya çıkıcı şekillerini kullanarak, bu görselliği notalara aktarmayı başarmıştır. His dünyasına yönelik kelime, cümle ve bölümleri, makamsal etkiler, aralıkların gücü ve usûl unsurundan faydalanarak ifade etmiştir. Özellikle belli başlı kelimelerde kalıp haline getirdiğini söyleyebileceğimiz anlatımlarıyla, adeta eserlerine imzasını atmıştır diyebiliriz.

d) Eserlerinde aynı anlama gelen kelimeler, güftenin içinde var olan anlatıma göre değişiklik göstermektedir. İçinde geçtiği bölüm veya cümlelerin anlamına göre olumlu ve olumsuz ifadeye sahip ancak aynı manada olan

sözcükler, doğal olarak melodik farklılıklar göstermektedir. Örneğin, birkaç eserde "bahar" kelimesi yer almasına rağmen, baharın gelişinin veya bittiğinin aynı hislerle anlatılamayacağı gibi…

e) Güftenin içinde zıt anlam ifade eden kelime, cümle ve kıtalar, eserde de bu zıtlığın hissedilmesini sağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Bestekâr bunu yaparken çoğunlukla oktavlı atlayışlar yapmış, bu sayede pestte ve tizde ifade edilen unsurlar arasında zıt bir anlatım sağlanmıştır.

f) Güftelerde aynı veya benzer anlamda olan kelimeler, çok yakın melodik örgülerle kullanılarak, anlama gösterilen önem vurgulanmıştır.

g) Bestekâr anlama yönelik kullandığı terennümlerle ve güfte dışında kullandığı yinelemelerle, güftenin anlamı pekiştirip güçlendirmiş, kendine böylece özgür bir alan yaratmıştır. Hatta anlatımı kuvvetlendirmek adına, daha önce hiç kullanılmamış nidaları, terennüm olarak kullanmış, bu şekilde de farklılık yaratmayı başarmıştır.

h) Kaynak'ın, mânâ prozodisini sağlamak amacıyla, zaman zaman diksiyon prozodisini göz ardı ettiği görülmüştür. Tezin konusunun dışında olan bu konuyu belirtmek, bestekârın kompozisyon yönünün anlaşılması açısından önemlidir.

i) Bestekârın ulaşabildiğimiz, kendi el yazısıyla yazmış olduğu notalarda önemli olduğunu düşündüğümüz bir detay dikkati çekmiştir. Sâdeddin Kaynak, eserlerinde kullandığı nüans işaretleriyle, anlatımların mânâsını ve hissiyatını kuvvetlendirmiş, bu işaretlerle eserlerin icrasına dair, hânende ve sâzendelere yön göstermiştir.

j) Kaynak, eserlerinde aranağmeleri, kendi deyimiyle "eserlerinin takdimini yapmak üzere" genellikle güfteye hazırlayan ve güftenin özeti şeklinde bestelemiş, hatta bazen çok daha ayrıcalık yaratarak, şiirle girift "sözlü aranağme" diyebileceğimiz kullanımlarda bulunmuştur.

Tüm bunların ışığında şunları söyleyebiliriz:

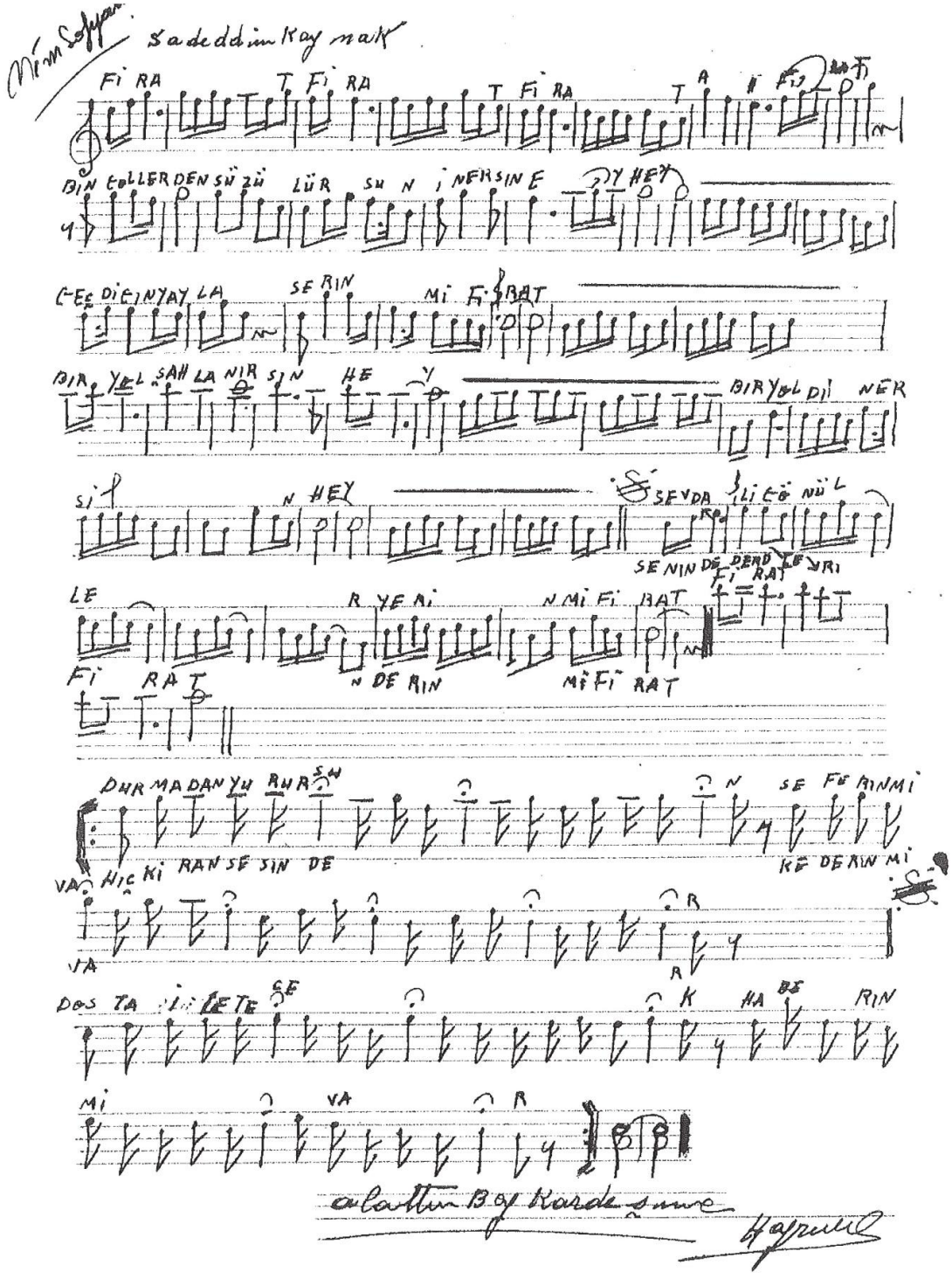
Bestekâr, bunları yaparken tasviri mümkün kelime ve cümleleri kullanmıştır. Bestekârın eserlerinin tamamında veya bir eserinin her satırında ve her kelimesinde mânâ ilişkisi ile oluşturulmuş melodiler aramak doğru bir mantık değildir. Burada güftenin gücü ve makamın özellikleri çok büyük rol oynamaktadır. Her ne kadar

Sâdeddin Kaynak, güfte seçiminde çağrışım zenginliği üst seviyede olan sözleri tercih etmiş olsa da, şiirlerin mûsikî lisanıyla ifade edilebilen ve edilemeyen sözcüklerle örgülü olacağı muhakkaktır. Güftede yer alan "yürek, emek, sevgi" vb. kelimelerin, anlama yönelik melodilendirilmesi ne kadar zorsa, "yükselmek, inmek, çağlamak, haykırmak" vb. sözcüklerin ifadesi bir o kadar kolaydır. İşte bestekâr, görsel ve işitsel tasvire müsait olan bu tür sözcüklerin gücüyle, kendi mûsikî gücünü meydana getirmiş, bu sayede bir ekol oluşturmuştur. Bu özelliğinde, çocuk yaşta başladığı hafızlığının katkılarını göz ardı etmemek gerekir. Hangi mahiyetteki ayetin, mûsikînin hangi makamıyla ve nasıl bir edayla icra edileceğine vakıf olan bir bestekârın, bu özelliği bestekârlığına uygulamadığını söylemek, mümkün olamaz. Kur'ân-ı Kerîm'de "cennet" in anlatıldığı bir ayet için, kasvetli melodiler seçilemeyeceği gibi, "cehennem"in anlatıldığı ayetler de parlak makamlı, iç açıcı ezgilerden oluşturulmamalıdır. Kur'ân okumanın inceliklerini çok iyi bilen Kaynak, bu incelikleri eserlerine uygulamıştır diyebiliriz.

Sâdeddin Kaynak'ın halkın gönlüne taht kurmuş bir bestekâr olmasında, en önemli unsurlardan biri de eserlerindeki güfteleri günümüz Türkçesi ve hece vezni şiirlerden seçmesi ve beste-güfte bütünlüğüyle herkesin anlayacağı bir mûsikî dili oluşturmasıdır. Sanat, düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilen insanların işidir.[299] Sanatçı, içinde bulunduğu toplumu veya temsil ettiği milleti çok iyi anlayan ve tanıyan insandır. İçinde yaşadıkları toplumun psikolojik ve sosyolojik yönlerini en iyi bilen kişilerdir. Onlar, temsil ettikleri toplumun maddî ve manevî ihtiyaçlarını ve sanatçılardan ne beklediklerini bilirler. Kısaca onlar, halkı çok iyi anlamak zorundadırlar.[300] Bunu çok iyi tahlil etmiş bir bestekâr olarak; sanatın zirvesi olarak nitelendirebileceğimiz bu eserlerdeki mânâ birlikteliği sayesinde, Kaynak'ın eserleri halkın zihninde, silinmeyecek şekilde yer etmiş, akılda kalıcı bu ezgilerle, 20 yy.'da çeşitli nedenlerle halktan uzaklaştırılmak istenen Türk Mûsikîsi'nin, layık olduğu yere gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

[299] Tolstoy, *Sanat Nedir?*, Şule Yayınları, 1996, s. 63
[300] Bayram Akdoğan, "Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlâk", A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2001, s. 10

EKLER

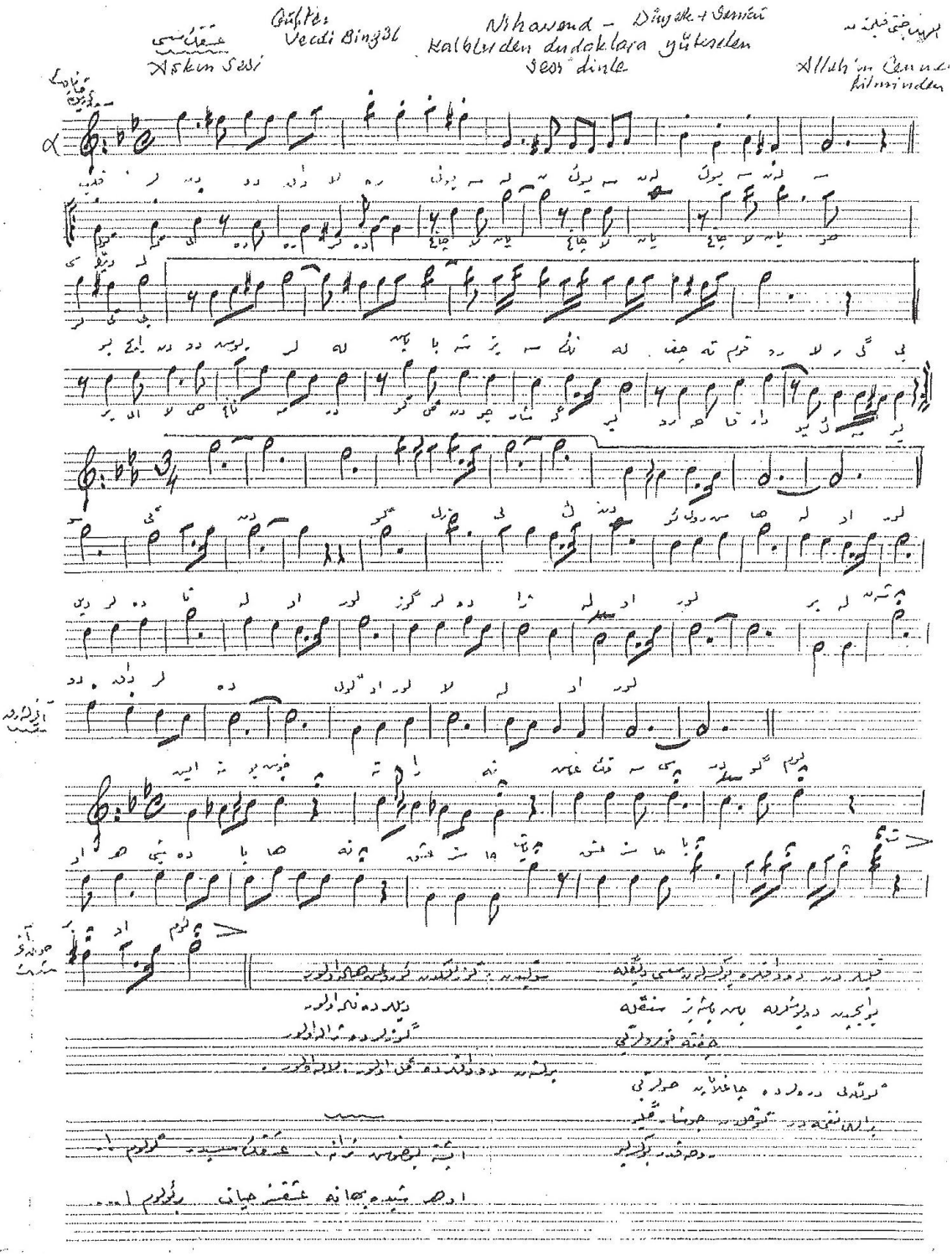

Mim Sofyan
Saadeddin Kaynak
FI RA T FI RA T FI RA T A H FIS
BIN GÜLLERDEN SÜZÜ LÜR SU N İNERSİNE HEY
GEC DİGİNYAY LA SE RİN Mİ FİBAT
BIR YOL SAH LA NIR SIN HE Y BIR YOL DU NER
SI N HEY SEVDA İLİCÖ NÜL
SE NIN DE DERD TE YRI
LE R YE Nİ N Mİ Fİ BAT Fİ RAT
Fİ RAT N DE RİN Mİ Fİ RAT
DUR MADAN YU RUR SUN SE FE RİN Mİ
VA Hİç Kİ RAN SE SİN DE KE DE RİN Mİ
VA R
DOS TA İLİ ETE SE K HA BE RIN
Mİ VA R
alaattin Boy Kardeşime
Hayrettin

BIN GÖLLERDEN SÜZÜLÜRSÜN INERSIN EYEY
GEÇ DI EINYAYLALAR SERINMI FIRAT

BIRYOL ŞAHLANIRSIN BIRYOLDINERSIN HEY
SEVDALI GÖNULLER YERINMI FIRAT

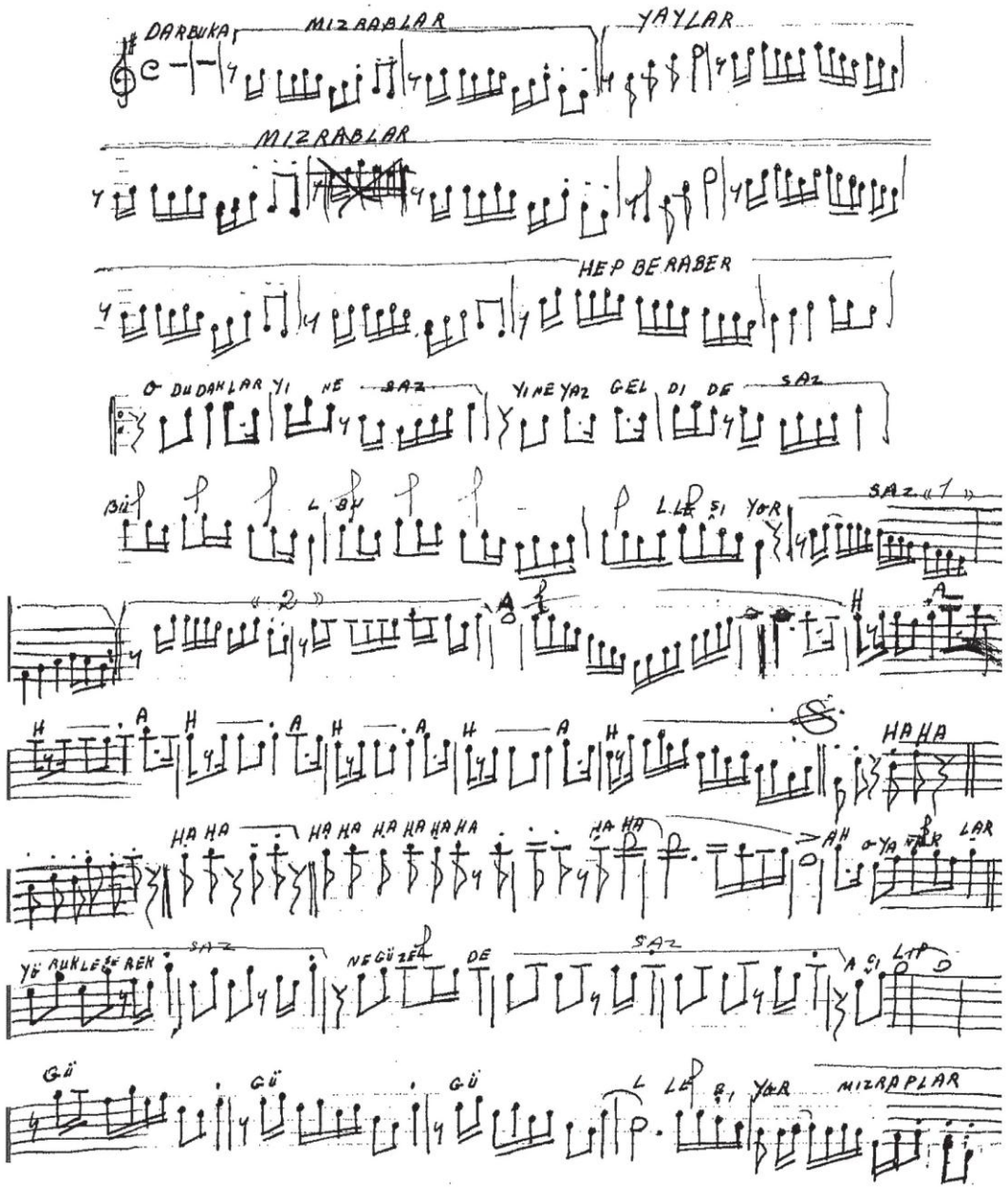
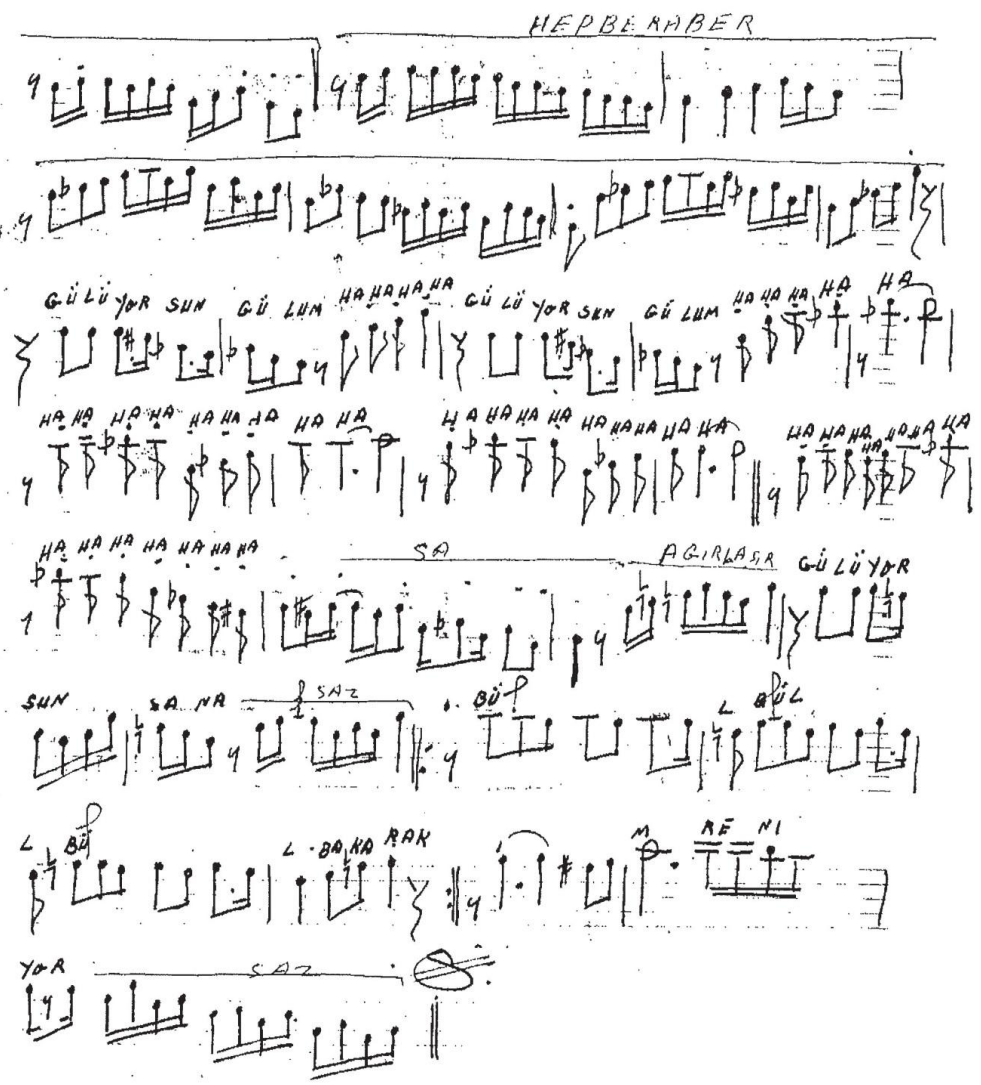
DURMADANYURURSUN SEFERINMI VAR
DOSTA ILE TECEK HABERINMI VAR

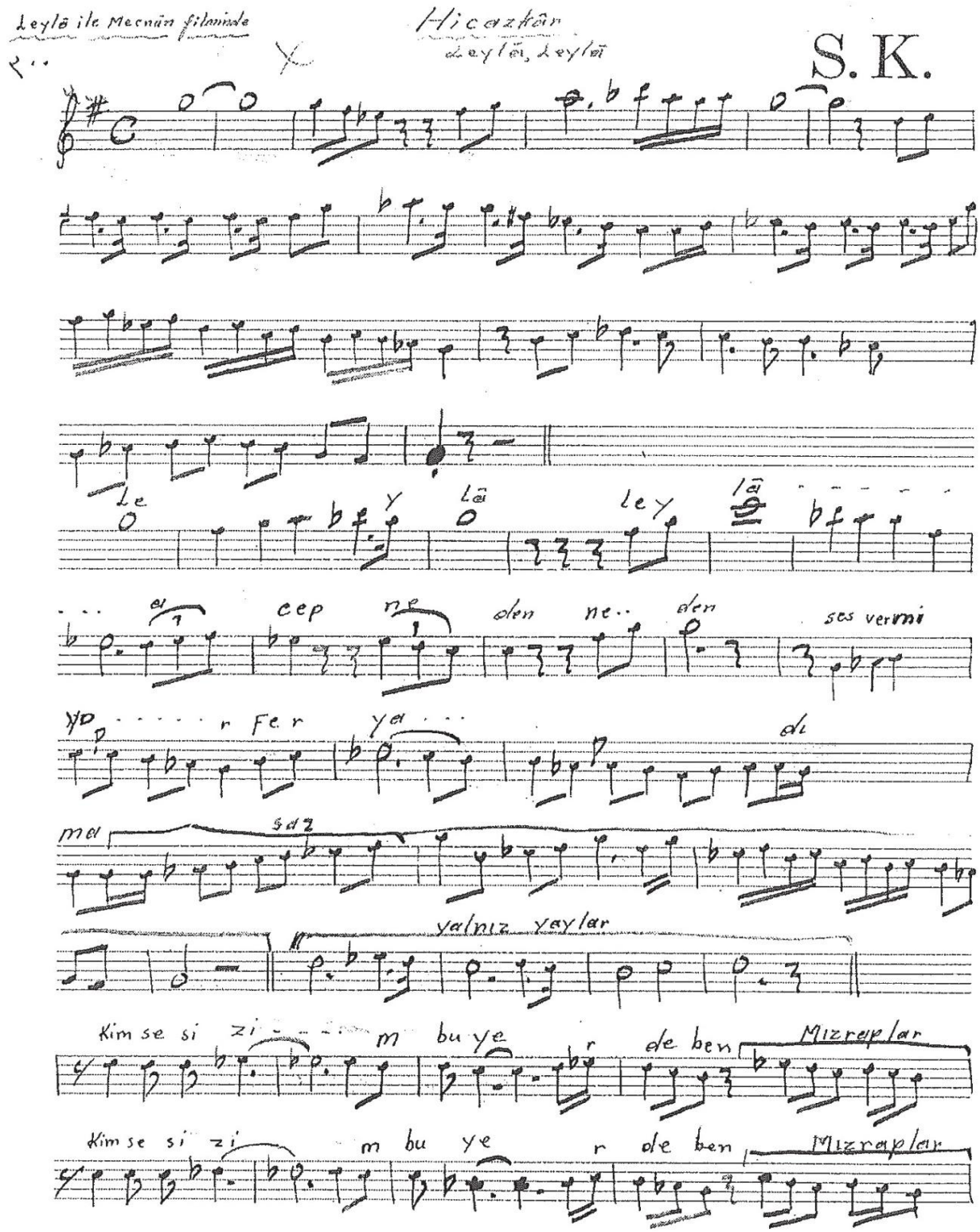
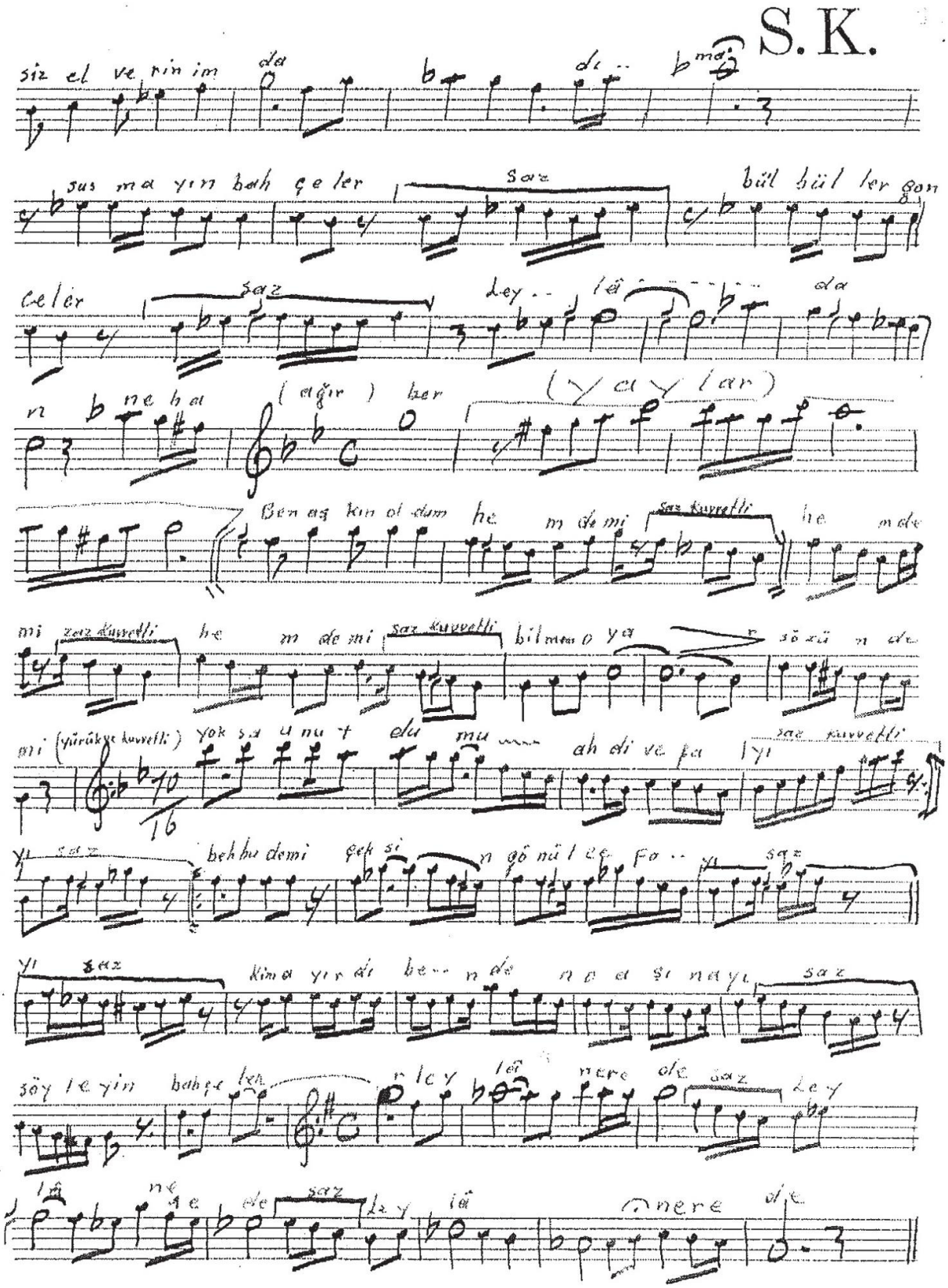
HIÇKIRAN SESINDE KEDERINMI VAR
SENINDE DERDLERINDERINMI FIRAT FI RAT FIRAT

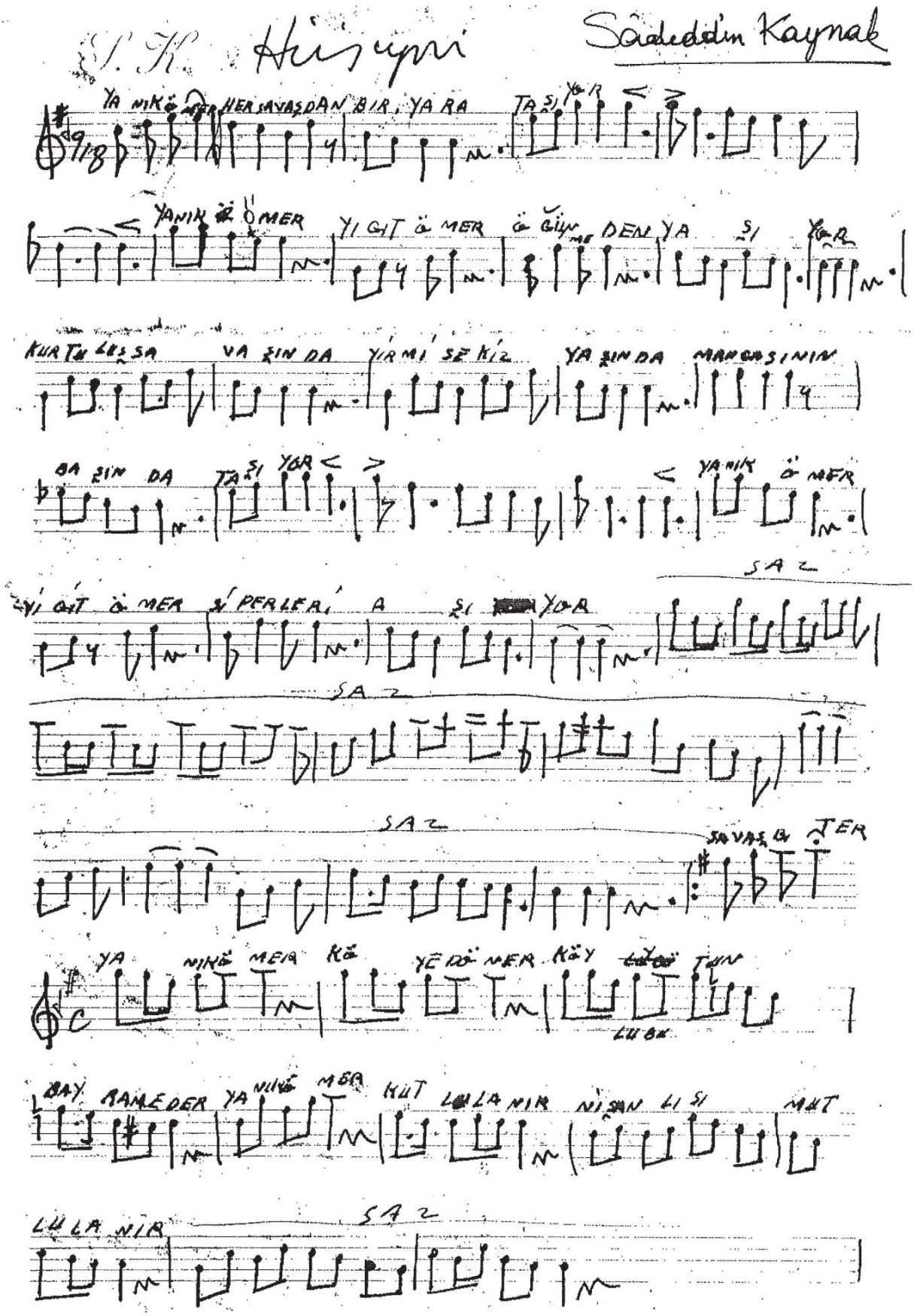
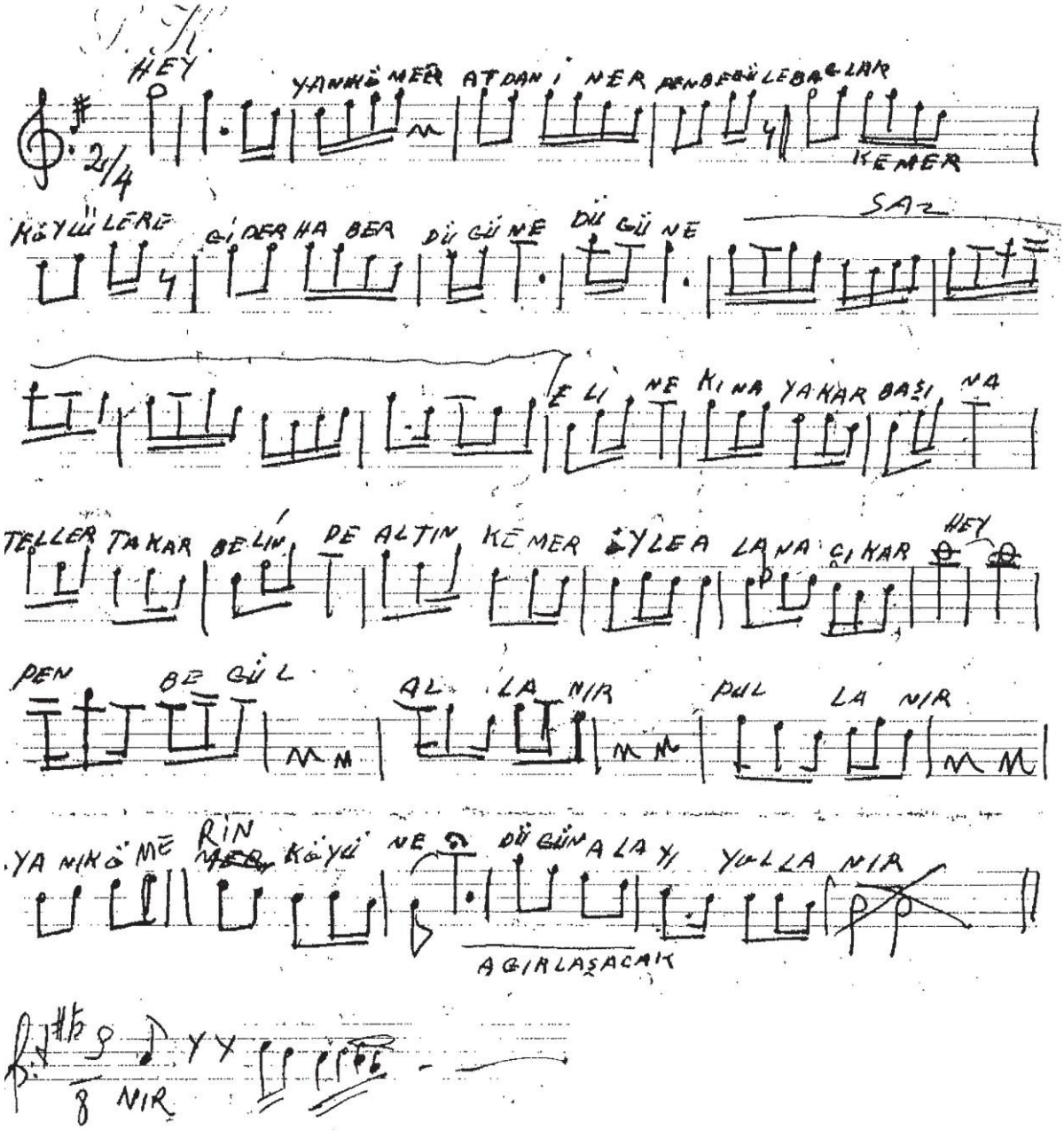

Güfte: Vecdi Bingöl
Nihavend – Düyek + Semai
Kalbinden dudaklara yükselen ses dinle
Aşkın Sesi
Allah'ın Cennet kılınmıştır

M.NAFIZ B

RAST

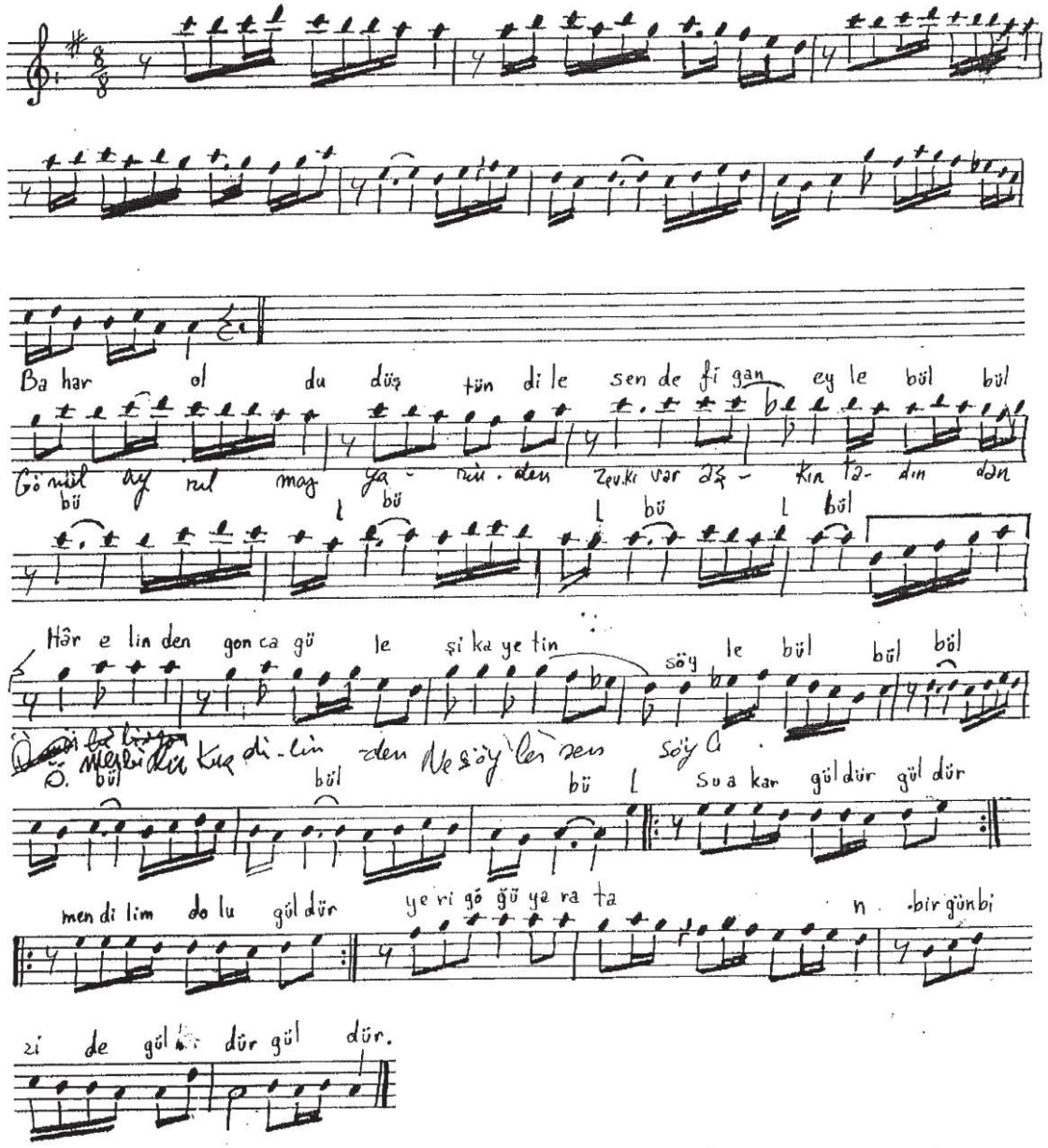
S. K.

HEPBERABER
GÜLÜYOR SUN GÜLÜM HAHAHAHA GÜLÜYOR SUN GÜLÜM HAHAHAHA HA
HA HA HA


Leylâ ile Mecnûn filminde
Hicazkâr
Leylâ, Leylâ
S.K.
Le y Lâ ley lâ
cep ne den ne.. den ses vermi
yo r Fe r ya dı
ma saz
yalnız yaylar
Kim se si zi m bu ye r de ben Mızraplar
Kim se si zi m bu ye r de ben Mızraplar

S.K.
siz el ve rin im da di.. ba
sus ma yın bah çe ler
Saz
bül bül ler gon
ce ler
Saz
ley.. lë.. da
n be he a
(ağır) ber
(ya yı lan)
Ben aş kın ol dum he m de mi
Saz Kuvvetli
he m de
mi Saz Kuvvetli he m de mi Saz Kuvvetli bil mem o ya
sö zü n de
mi (yürükçe kuvvetli) Yok sa u nu t du mu ah di ve fa
saz kuvvetli
yı saz
beh hu demi
çek si
n gö nül ler fa..
yı saz
yı saz
Kim a yır dı be.. n de
n e a şı nayı
saz
söy le yin bahçe ler
ley
lë
nere de saz ley
lë
ne a e de saz ley lë
nere de

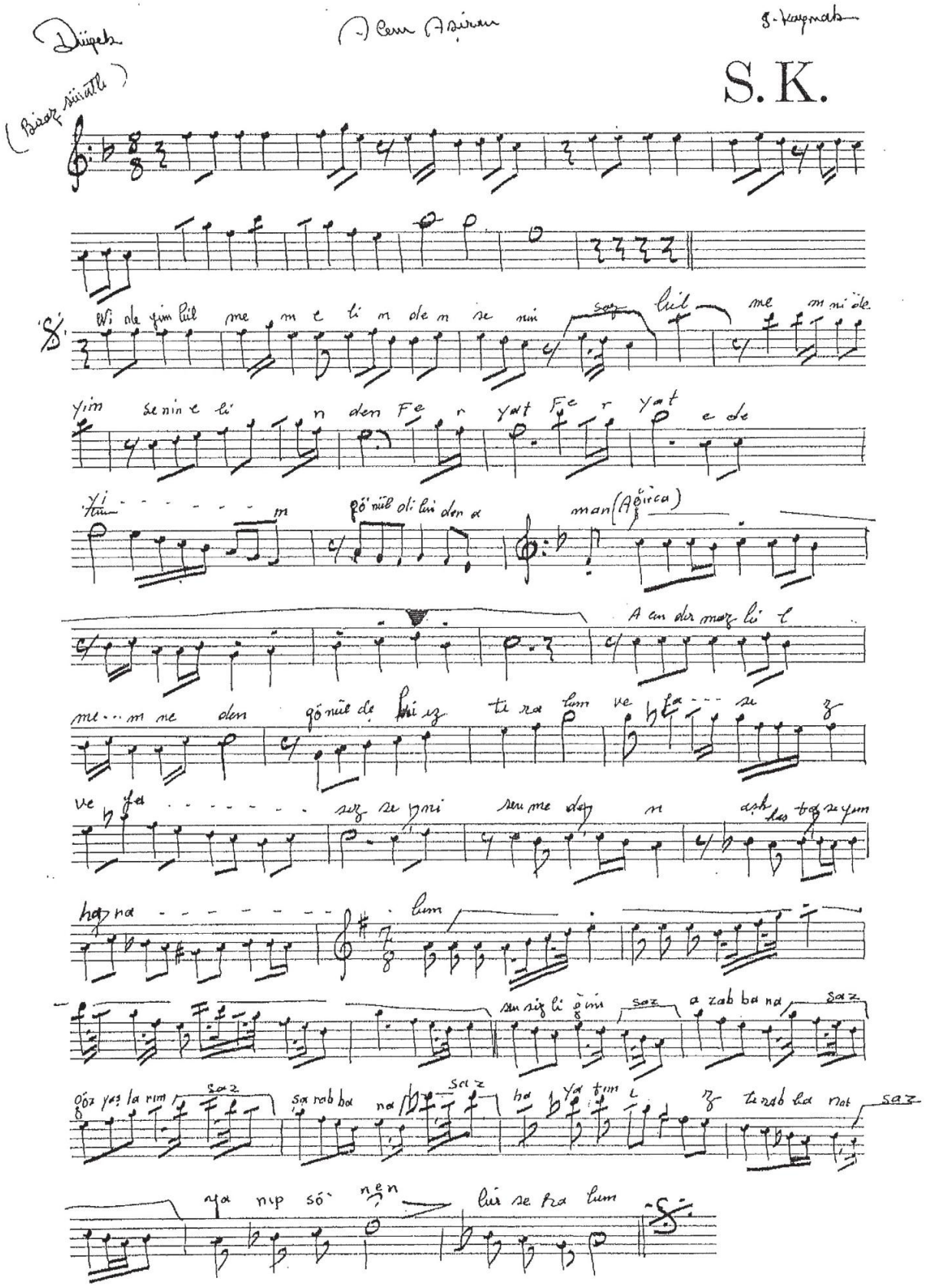

Hüseyni
Sâdeddin Kaynak
YA NİKÂH MEH SAVAŞDAN BIR YARA TAŞIYOR
YANIK ÖMER YİĞİT ÖMER ÖLÜM DEN YA ŞI YOR
KURTULUŞSA VA ZIN DA YİRMİ SEKİZ YA ŞIN DA MANGUŞ NIN
DA ŞIN DA TAŞI YOR
YANIK ÖMER
SAZ
Yİ ĞİT ÖMER Sİ PERLERİ A ŞI YOR
SAZ
SAZ
SAVAŞ DA ÖLDÜ
YA NİKÂH MEH KÂ YE DÖ MER KÖY LÜ
LÜ BÜ
BAY RAMLEDER YA NİKÂH MEH KÜT LÜLÜ NİR NİŞAN LI SI MÜT
LÜLÜ NİR
SAZ

HEY
YANIKÖMER ATDAN İNER PEMBEGÜLEBAĞLAR
KEMER
KÖYÜLERE GİDERHABER DÜĞÜNE DÜĞÜNE
SAZ
ELİNE KINA YAKAR BAŞINA
TELLER TAKAR BELİNE ALTIN KEMER ÇİYLEA LANA ÇIKAR
HEY
PEMBE GÜL
ALLANIR
PULLANIR
YANIKÖMERİN KÖYÜNE DÜĞÜNA LAYLA YULLANIR
AĞIRLAŞACAK
NIR

7 - X - 948

Muhayyer

S.K.

Bahar oldu düştün dile
Sen de figan eyle bülbül
Hâr elinden gonca güle
Şikayetin söyle bülbül

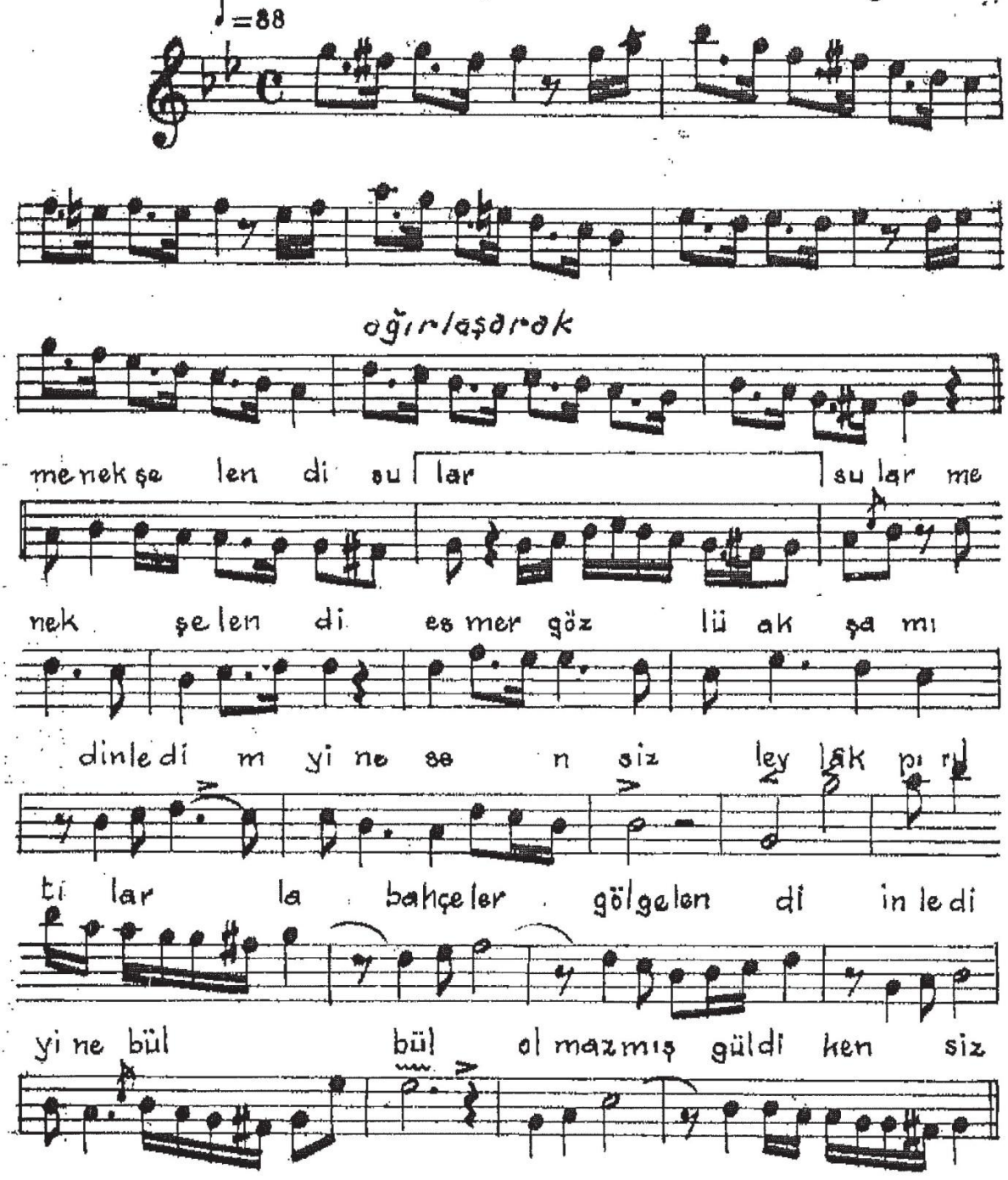
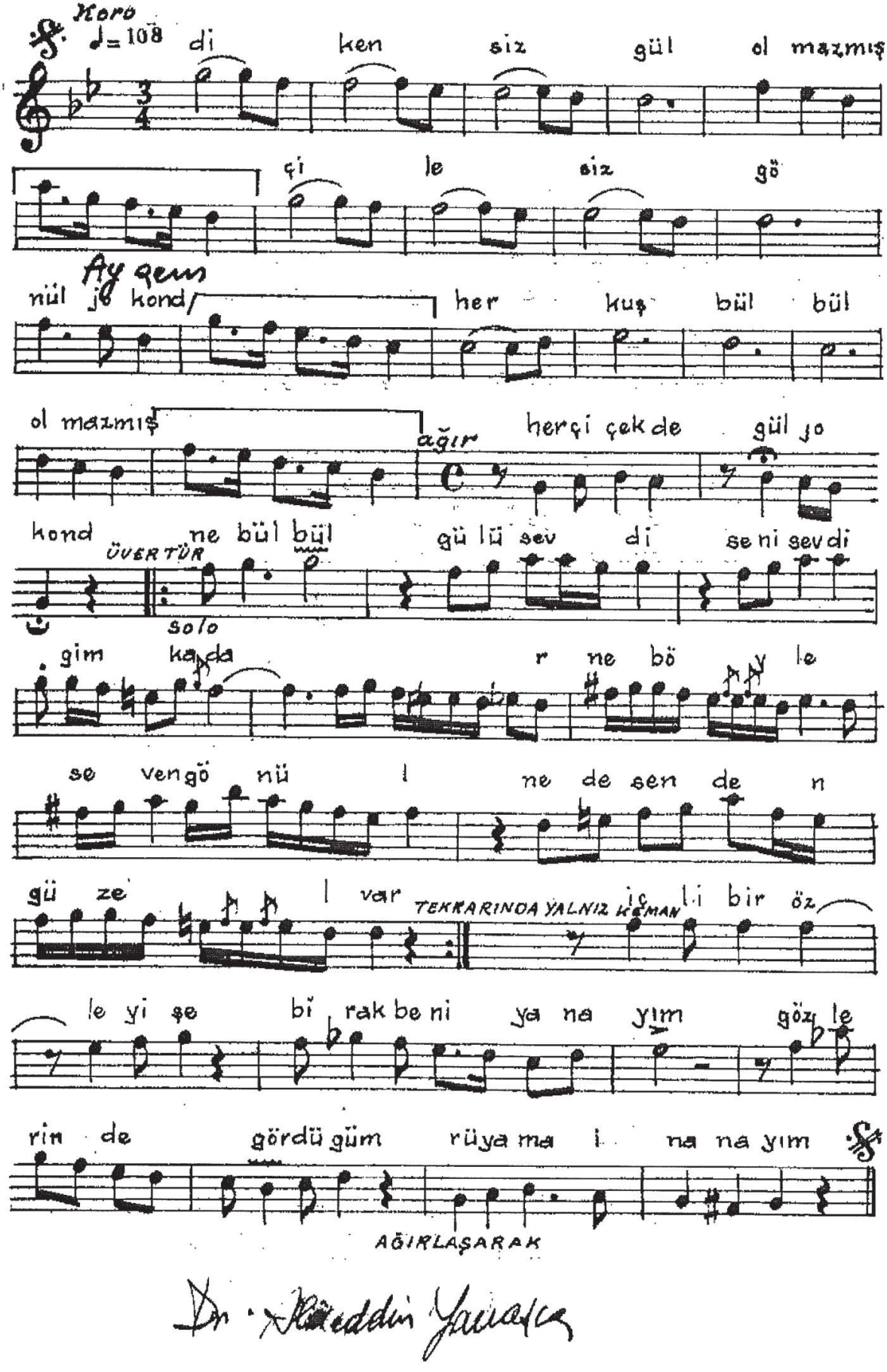
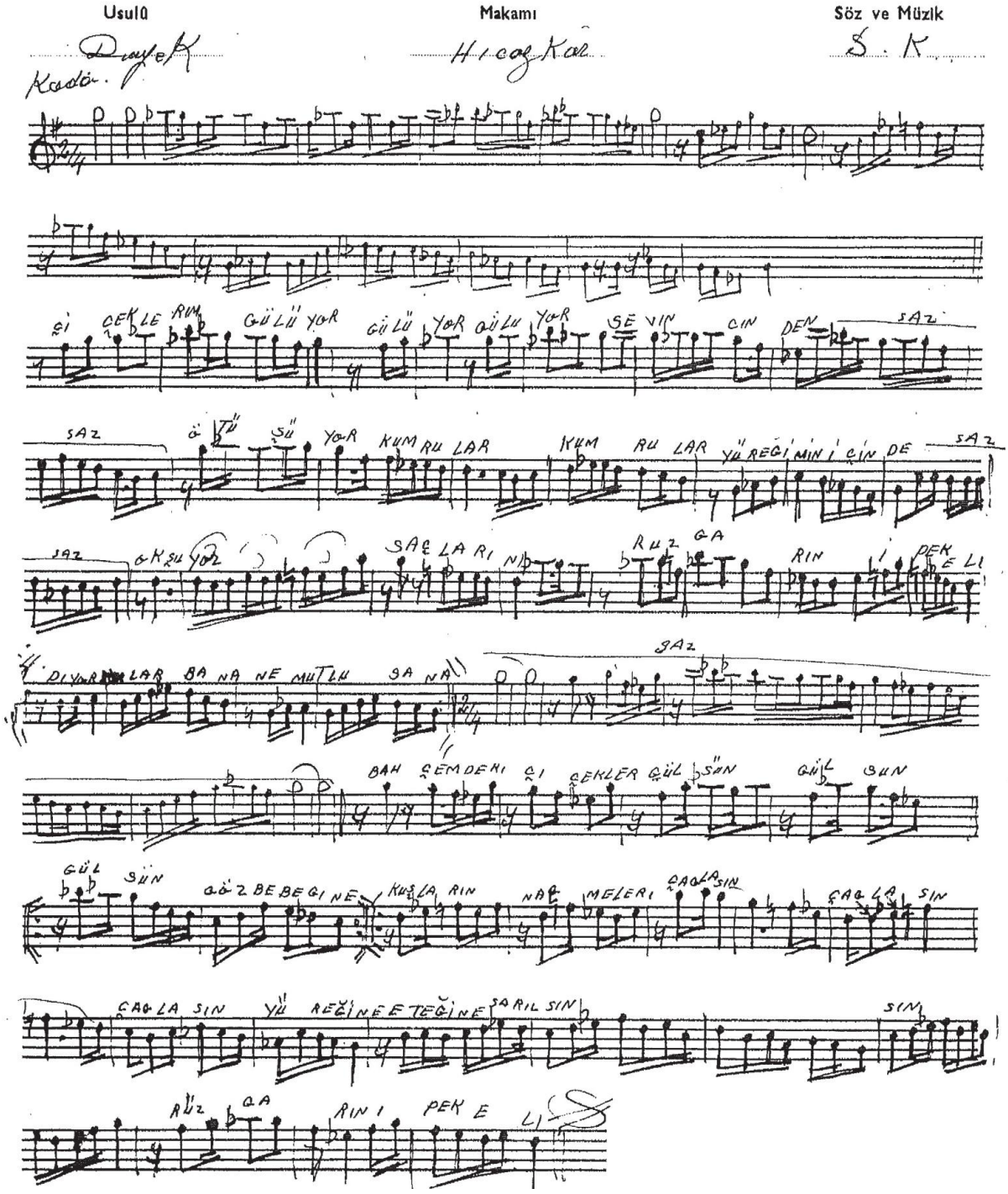
Gönül ayrılmaz yârinden
Zevki var aşkın tadından bülbül
Ömer bilir kuş dilinden
Ne söylersen söyle bülbül

Su akar güldür güldür
Mendilim dolu güldür
Yeri göğü yaratan
Bir gün bizi de güldür.

S. K.
Düşek
(Biraz şiirsel)
S.
Ni ale yim lil me m e ti n ole m se nin saz lil me m ni ole
yim se nin e ti n den Fe r yat Fe r yat e de
Yi m pö nüb oli lin den a man (Ağırca)
A cın dar mağ li l
me m ne den gö nüm de liz ti ra lım ve ha se z
ve ha saz se yri sev me dağ m aşk las tığ se yum
hay na lım
sev niz li ğim saz a zab ba na saz
göz yaş la rım saz sa rab ba na saz ha Ya tım ı z te rab ba nat saz
ya nıp sö nen lü se ra lım

Eyem

Romans «~~JOKOND~~»

Söz: Vecdi Bingöl

Komp... Sadeddin Kaynak

Dr. Kemaleddin Yavuzca

Usulü
Düyek
Kadın.
Makamı
Hicaz Kar
Söz ve Müzik
S. K.
ÇİÇEKLERİM GÜLÜYOR GÜLÜYOR GÜLÜYOR SEVİNÇDEN SAZ
SAZ ÖPÜŞÜYOR KUMRULAR KUMRULAR YÜREĞİMİN İÇİNDE SAZ
SAZ AKŞUYOR SAÇLARINDA RUZGARIN PEKELİ
DİYORLAR BANA NE MUTLU SANA SAZ
BAHÇEMDEKİ ÇİÇEKLER GÜLÜN GÜLÜN
GÜLÜN GÖZ BEBEĞİNE KUŞLARIN NAĞMELERİ ÇAĞLASIN ÇAĞLASIN
ÇAĞLASIN YÜREĞİNE TEĞİNE SARILSIN SIN
RUZGARIN PEKELİ

KAYNAKÇA

AK, Ahmet Şahin, *Türk Mûsikîsi Tarihi*,Akçağ Yayınları, Ankara, 2002

AKDOĞU, Onur, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996

AREL, Hüseyin Sadettin, *Prozodi Dersleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 199BARAN, İlhan, *Temel Müzik Kuralları,* Evrensel müzikevi, Ankara, 1997

BEHAR, Cem, *Zaman, Mekân, Müzik,* Afa Yayınları, İstanbul, 1998

BEHAR, Cem, *Mûsikîden Müziğe,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005

ÇAĞBAYIR, Yaşar, *Ötüken Türkçe Sözlük,* Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul, 2007

ÇIPAN, Yrd. Doç.Dr. Mustafa, *Güfte İncelemesi I,* Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1999

DEVELİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca Sözlük*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999

DİLÇİN, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*,Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1999

ERGAN, Doç Dr. Salih, *Türkiye Müzik Bibliyografyası*, Kuzucular Ofset, Konya, 1994

FONTON, Charles, (haz. Cem Behar) *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1987

GÜLDAŞ, Dr. Saadet, *Vurgu Ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsinde Prozodi*, Kurtiş Matbaacılık, İstanbul, 2003

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sada,* Maarif Basımevi, İstanbul, 1958

KAPLAN, Zekâi, *Dînî Mûsikî Dersleri,* MEB Yayınları, İstanbul, 1991

KAYGISIZ, Mehmet, *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000

KIZILTUĞ, Fikret, *Dilbeste,* Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2005

KORKMAZ Prof. Dr. Zeynep, ERCİLASUN Prof. Dr. Ahmet B., ZÜLFİKÂR Prof. Dr. Hamza, AKALIN, Prof. Dr. Mehmet, GÜLENSOY, Prof. Dr. Tuncer, PARLATIR, Prof. Dr. İsmail, BİRİNCİ Yrd. Doç. Dr. Necat, *Yüksek Öğretim Öğrenileri için Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri,* Sekreterlik Basım ve Yayınevi Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1992

KÖRÜKÇÜ, Çetin, *Türk Sanat Müziği,* Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1998

KAÇAR, Doç Dr. Gülçin Yahya, *Türk Mûsikîsi Rehberi,* Maya Akademi Yayın Dağıtım, Ankara, 2009

KUTLUĞ Yakup Fikret, *Türk Musıkisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000

MACİT Muhsin, *Dîvân Şiirinde Âhenk Unsurları,* Akçağ Yayınları, Ankara, 1996

ÖZALP Mehmet Nazmi, *Türk Mûsikîsi Tarihi,* TRT Yayınları, Ankara, 1986

ÖZALP, Mehmet Nazmi, *Türk Mûsikîsi Beste Formları,* TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayınevi Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1992

ÖZKAN İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1994

ÖZTUNA Yılmaz, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I-II,* Başbakanlık Basım Evi, Ankara, 1990

ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000

ÖZTUNA Yılmaz, *Itrî,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987

PALA, İskender, *Kitab-ı Aşk,* Alfa Yayınları, İstanbul, 2005

SAĞMAN, Ali Rıza, *Meşhur Hafız Sami Merhum,* Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1947

SALGAR, M. Fatih, *50 Türk Müziği Bestekârı,* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005

SALGAR, M. Fatih, *Üçüncü Selim Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001

SALGAR, M. Fatih, *Dede Efendi Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995

SAY, Ahmet, *Müziğin Kitabı,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001

SAY, Ahmet, *Müzik Sözlüğü,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2002

ŞEN, Hasan Oral, *Alâeddin Yavaşca*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998

ŞEN Hasan Oral, *Sâdeddin Kaynak,* TRT Müzik Dairesi Başlanlığı, Ankara, 2003

TANRIKORUR, Cinuçen, *Biraz da Müzik,* Feza Gazetecilik, A.Ş., İstanbul, 2001

TANRIKORUR, Cinuçen, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler,* Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998

TANRIKORUR, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*,

TANRIKORUR, Cinuçen, *Sâz ü Söz Arasında*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003

----------, *Türkçe sözlük*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998

UZCAN, Nihat, *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Bestekârları Ansiklopedisi,* İtimat Kitabevi, İstanbul, 1978

ÜNLÜ, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman,* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004

YAVAŞCA, Alâeddin, *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri,* Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul, 2002

Tezler

AKSOY, Ergül, "Beş Türk Halk Müziği Ezgisi'nde "Bülbül" Motiflerinin Melodik ve Prozodik Tahlili", İ.T.Ü.T.M.D.K Ses Eğitimi. Böl. Bitirme Tezi, 1997

BATMAZ, Elif, "Sâdeddin Kaynak Biyografisi, Eserlerinin İncelenmesi" İ.T.Ü.T.M.D.K. Temel Bilimler Böl., Bitirme Tezi, 1992

ÇAKMAK, Seda, "Sâdeddin Kaynak Külliyatı", İ.T.Ü.T.M.D.K. Temel Bilimler Böl., Bitirme Tezi, 2002

GÖKSU; Merih, "Sâdeddin Kaynak'ın Beş Eserinin Prozodik Tahlili", İ.T.Ü.T.M.D.K. Çalgı Eğitimi Böl. Bitirme Tezi, 1993

GÜLDAŞ Şehnaz, "Lem'i Atlı'nın Bütün Eserlerinde, Prozodik Açıdan, Müzik-Edebiyat İlişkileri, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1994

KUYUCU Mehtap Melda, "Sâdeddin Kaynak'ın Film Müzikleri", İ.T.Ü.T.M.D.K. Ses Eğitimi Böl., Bitirme Tezi, 1996

ÖRSEL, Yağmur Damla, "Makamlarımızın Kelime Mânâları ile Melodik Yapıları Arasındaki Prozodik İlişkiler, İ.T.Ü.T.M.D.K. Çalgı Eğitimi Böl. Bitirme Tezi, 1993

ÖZBİLEN, Nesibe Özgül, "Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler", İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006

ÖZDEMİR, Sinem, "Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak", İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2009

SANDALCI, Didem, "Sadettin Kaynak Hayatı, Bestekârlığı ve Eserleri", Lisans

Bitirme Ödevi, Konya 2002

ŞEN, Fulya, "Cumhuriyet Dönemi Şarkılarımızda "Gurbet" ve "Ayrılık" Motiflerinin Makam ve Usullerimiz Açısından Prozodik İncelenmesi, İ.T.Ü.T.M.D.K. Temel Bilimler Böl., Bitirme. Tezi, 1994

ŞENAT, Fatma Asiye, "Sadettin Kaynak Hayatı, Eserleri", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara, 1991

ŞENOĞLU, Sevtap, "H. S. Arel'in Prozodi Hakkındaki Makaleleri, İ.T.Ü.T.M.D.K. Temel Bil. Böl., Bitirme Tezi, 1992

TEMUR, Vedat, "Sâdeddin Kaynak'ın Değişik Formlarda Bestelenmiş 10 Eserinin Makamsal Ve Edebî Yönden İncelenmesi ve İcrası, İ.T.Ü.T.M.D.K. Ses Eğt. Bölm., Bitr. Tezi, 2005

Mecmuâlar- Makaleler

BARDAKÇI, Murat, "Arabesk ve Abdülvehab", http://www.haberturk.com/yazarlar/536713.arabesk-ve-abdulvehab

BEŞİROĞLU, Ş.Şehvar, "Türk Müziği'nin Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr. S.Kaynak, Popüler Müzik Araştırmaları Dergisi, sayı.1, İzmir, 2002

BİLGİN, Yrd. Doç. Dr. Selçuk, "Eğitim Müziğinde Prozodi", Isparta, 2002

ÇAM, Nusret, "İslâmda Sanat, Resim ve Mîmârî", Ankara, 1994

DUYGULU, Melih, "Türk Halk Müziğinde Anlam: "Ezgi-Güfte İlişkisisi" , Kitaplık Edebiyat Dergisi, Sayı. 12, 2004

GÖÇKÜN, Dr. Önder, "Şiir Okuma San'atında Mûsikînin Yeri", Kök Dergisi, 1982

GÜLDAŞ, Ayhan, "Klasik Türk Mûsikîsiyle Alakalı Terimler, Kelimeler ve Makamları", Kök Dergisi, 1981

GÜLDAŞ, Ayhan, "Şiirimizde Kâr-ı Nâtıkların Yeri ve Önemi", Kök Dergisi, 1982

GÜLDAŞ, Saadet, "Bekir Sıtkı Sezgin'le Dînî, Tasavvufî, Mûsikî ve Klasik Mûsikîmiz Hakkında Mülakat", Kök Dergisi, 1982

GÜLDAŞ, Saadet, "Sadettin Heper ile Mülâkat III", Kök Dergisi, 1982

GÜLLE, Yrd. Doç. Dr. Sıtkı, "Açıklamalı Örnekleriyle Tecvid İlmi", İ.Ü. İlahiyat Fakültesi, Huzur Yayın Dağıtım, İstanbul

KAYNAK, Sâdeddin, "Mûsikîmizin Bugünkü Durumu ve Mûsikî İnkılâbı" Radyo Mecmuası, 1942

----------, Mûsikî Mecmûası, S. 377

----------, Mûsikî Mecmuası, S. 157, s. 18

TÜRKEL OTER, Serda, "Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi", Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı: 27, Konya, 2010

ÜNGÖR, Etem Ruhi, "Karadeniz Ereğlisi'nde Sâdeddin Kaynak Konseri", s. 364

ÖZET

Yapmış olduğumuz bu çalışmanın ilk bölümünde, Sâdeddin Kaynak'ın hayatı, mûsikî hayatı ve mûsikî mirası ayrı başlıklar altında değerlendirilmiştir. Ailesi, çocukluğu ve vefatının ele alındığı hayatı kısmında, bestekârın tezimiz açısından önem arz eden hâfızlığı da anlatılmıştır. Kaynak'ın mûsikî eğitimi, yaşadığı dönemdeki mûsikî anlayışının kendi mûsikî anlayışına etkileri, bestekârlığı, bestelerinde kullandığı şiirler ve şâirler ve bestekârın şiirlerini en çok kullandığı şâir olan Vecdi Bingöl, mûsikî hayatı kısmında yer almaktadır. Kaynak'ın eserleri ve öğrencileri de mûsikî mirası başlığı altında birinci bölümün konuları arasındadır. İkinci bölümde, Kaynak'ın tezimize konu olan yönüne ışık tutması açısından, prozodi ve mânâ prozodisi konuları işlenmiştir. Üçüncü bölümde ise; bestekârın farklı formlardan örneklerinin yer aldığı ancak söz-ezgi birlikteliği açısından zengin olması sebebiyle, çoğu film müziklerinden oluşan eserleri, mânâ prozodisi yönünden analiz edilmiştir.

Güfte-beste uyumunun zirvesi olarak nitelendirebileceğimiz Sâdeddin Kaynak, hâfızlığını bestekârlığıyla yoğurmuş ve ekol yaratmış bir bestekârdır. Güftelerini günümüz Türkçesi ve hece vezni şiirlerden seçerek, beste-güfte bütünlüğüyle herkesin anlayabileceği bir mûsikî dili oluşturması, bestekârın halkın zihninde, silinmeyecek şekilde yer etmesine neden olmuştur. Bugün dahi, eserlerine en çok rağbet edilen bestekârlardan biri olması, oluşturduğu bu mûsikî dilinin neticesidir.

ABSTRACT

The life of Sâdeddin Kaynak, his life in music and his musical heritage were evaluated under separate headlines in the first part of this study. His being a hafiz, essential for our thesis, was also mentioned in the section where his family, childhood and his death were dealt. His music education, the effects of the music approach in his day on his understanding of music, his composing ability, the poems and poets used in his tunes and the poet Vecdi Bingol whose poems he used most were mentioned in his musical life section.

The works of Kaynak and his students are among the subjects of the first part under the heading of musical heritage. In the second pert, prosody and meaning prosody themes were studied in order to shed light on the issue of our thesis. In the third part; the works of the composer most of which consisted of film music as they were rich in terms of their word-melody harmony and his work samples in different forms were analyzed according to their meaning prosody.

Sadeddin Kaynak who can be described as the peak of the harmony of lyric-composition was a composer who reinforced his being a hafiz with the help of his song writing and created an ecole. The fact that he chose his songs from the present-day Turkish and syllabic metered poems, and created musical language in harmony with tune-song integrity that could be grasped by everyone caused him to make an indelible impression in public mind. Even today, the fact that he is one of the composers whose works are demanded most results from the musical language he created.