

TÜRK MÜSİKİSİNDE KÂR-I NÂTIKLARIN BESTE VE GÜFTE İLİŞKİSİNDE MİTHAT AKGÖKÇE ÖRNEĞİ

Semih OKCU

Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, semih.okcu@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9992-9834

M. Serkan ÇAKIR

Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, serkan.cakir@inonu.edu.tr, ORCID:0000-0002-7827-9246

Okcu Semih ve M. Serkan Çakır. "Türk Müsîkisinde Kâr-ı Nâtlıkların Beste ve Güfte İlişkisinde Mîthat Akgökçe Örneği". idil, 108 (2023 Ağustos): s. 1228-1240. doi: 10.7816/idil-12-108-14

ÖZ

Bu çalışmada müsikî diksiyonu olan Prozodi ve Prozodiyi oluşturan unsurlar, daha sonra Kâr-ı Nâtlık formu hakkında genelden özele doğru bilgiler verilmiştir. Akabinde Türk müsikisinde Kâr-ı Nâtlıkların ele alınarak gerekli inceleme ve analizler yapılmıştır. Çalışmanın sonuç bölümünde ise yapılan analizler bağlamında elde edilen birtakım çıkarımlar ve bunların neticesinde birtakım öneriler yer almaktadır. Araştırma, "Nitel" araştırma çerçevesinde ele alınıp "Betimsel" yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem doğrultusunda da "Tarama" modelinden yararlanılmıştır. Veriler; literatür taraması, gözlem ve görüşme, içerik analizi, müzikâl analiz yöntemleri kullanılarak elde edilmiştir. Bu çalışma hem sanatsal eserlerin devamı açısından hem de müsikimizi öğreticiliği açısından Kâr-ı Nâtlıkların önemini bir kez daha vurgulamıştır. Araştırmaya konu olan eserin besteleme teknikleri ve prozodi açısından genel itibarıyla örnek teşkil edecek nitelikte kusursuza yakın eserler arasında olduğu tesbit edilmiştir. Çalışmamız, besteleme teknikleri ve prozodi hususuna katkı sağlayacağı gibi çalışma kapsamındaki eserin referans alınacak eserler arasında olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kâr-ı Nâtlık, beste, güfte, prozodi

Bu çalışma 1. yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

Makale Bilgisi:

Geliş: 12 Haziran 2023

Düzeltilme:9 Temmuz 2023

Kabul: 22 Temmuz 2023

Giriş

Beste kelime olarak, Farsça "bağlanmış, bağlı" anlamlarına gelmekle beraber, küçük veya büyük formdaki her türlü saz eseri yahut sözlü eser, yani her mûsikî parçasıdır (Yavaşca, 1992, 543). Güfte ise, Türk mûsikisinde "bestelenen eserlerin sözü" mânâsında kullanılır (Özcan, 1996: 217). Beste ve güfte ilişkisinin açığa çıkarmayı hedefleyen bir müzikolog, dil ile mûsikî arasındaki ilişkiyi sağlam temellere oturtmalıdır (Güven, 2012: 102). Bu durum bestekâr içinde aynı öneme sahiptir. Arel (1997: 15) prozodi bahsini, güfteli eserlerde sözün besteye giydirilmesi şeklinde, Hatipoğlu (1983: 1-3) ise, "sözlü mûsikî eserlerinde güftenin besteye nasıl giydirileceğini bildiren, yani güftenin tegannîde düzgün okunmasını temin eden ilimdir" şeklinde tarif etmektedir. Bestekâr güftenin mânâsını melodiye aktarırken müzikteki ifade biçimlerinden faydalanmalı ve şekil açısından önemli olan mânâyı özümseyebilmelidir. Durumu özümseydikten sonra güftenin mânâsını dikkat çekici pek çok müzikal ifadelerle belirtebilmelidir (Akbay, 2020: 21). Bir beste yapmak bestekârın yüreğine dolan ilham onu yalnızlığa itmiş, yaratacağı işin çabası haline yani bir annenin evladını dünyaya getirmekteki ruh haline girmiştir. Bestekârın ürettiği eser ile arasındaki bağ bu sebeple tıpkı bir anne şefkati ve sahiplenme hissiyatına benzer (Şen, 2001:192). Arel (1969: 224-225) bestecilik anlayışı ışığında bir bestekârın yapması gerekenleri şu şekilde sıralamıştır; doğuştan mûsikîye istîdatlı olmak, en az yüksek tahsilli tamamlamış ve kültürlerini genişletmek, Türk mûsikîsinin ve garp mûsikîsini, iki alanda da bestecilik yapacak kadar iyi bilmek, mûsikîden başka bir meslekle uğraşmamak. Bu dört şart bestekârlık arabasının dört tekerleğidir. Bir tanesi eksik veya bozuk olunca araba aksar. Makamlarımızdan her birinin içinde adeta elle tutulabilecek kadar koyulaşmış öyle duygular duruyor ki bir bestekârın gelişigüzel makam kullanması kendi sanatı için tehlike oluşturacaktır. Türk mûsikîsi gibi çeşit çeşit renkleri barındıran bir ses paletile bestekârlık yapmak bir bakımdan pek zevkli fakat başka bir bakımdan pek mesuliyeti bir meşguliyet teşkil eder. Ulu orta hareket edip de bilfarz Hüzûzâm makamından gelin marşı, Bestenigâr makamından oyun şarkısı, Muhayyer makamından cenaze mersiyesi yazmak, gözyaşları ile düğün yapma ya, dualarla çarliston oynamaya, kahkahalarla tabut taşımaya benzeyecek derecede uygunsuz bir şeydir. Müstakbel bestekârlarımızdan umduğum hem tonalite de hem de makamlarda inleme taklidi durumuna gelen yeni üslubumuzu, ağlama ve ağlatmaktan kurtaracak bir çözüm sunmalarıdır. Ancak tüm şartları yerine getirerek bestesini oluşturan bestekâr ile iş nihayete ermeyecektir. Mânâ prozodisi açısından eserleri okuyan hânendelere de büyük görev düşmektedir. Hânendeler, kreşendo (gittikçe kuvvetlenerek), dekreşendo (gittikçe hafifleyerek), forte (kuvvetli), piano (hafif) gibi nüansları kullanmalı ve mânâyı açığa çıkarmalıdır (Akbay, 2020: 21). Mânâ prozodisi bahsi içerisinde söz mûsikîsinde güfteyi şiirler oluşturmakta olduğu gibi, şiirlerin bir düzen halinde ifade edilmesi ise vezinler ile mümkündür. Güfteyi oluşturan şiirler, hece ve arûz vezinlerinden meydana gelmektedir. Cumhuriyet dönemi öncesi sanat dili olarak Farsça kullanıldığından ötürü Türk şiiri daha çok teşekkülünde İran şiirinden hareket etmiştir. Orada kullanılan vezinin adı ise arûz olmuştur. İncelediğimiz Kâr-ı Nâtlık'ın güfte veznin arûz vezninden teşekkül ettiğini görmekteyiz. Beste ve güfte ilişkisi çerçevesinde tarama yönteminden yararlanarak yapmış olduğumuz çalışmamız, semiyotik (gösterge) analizi açısından ele alınmıştır. Beste ve Güfte ilişkisi ve doğal olarak bu ilişkinin uyumu, besteleme teknikleri ve prozodi hususlarına doğrudan katkı sağlayan en temel husustur. Bu ilişkinin en önemli ve gerekli olduğu form yapısı ise Kâr-ı Nâtlardır. Çalışmamızın, mûsikîmize yeni eserler kazandırılırken ne gibi unsurlara dikkat edilmesi gerektiğine katkı sağlayacağı gibi hangi eserlerin referans alınması hususunda da önemli rol oynayacağı düşünülmektedir.

Besteleme Teknikleri ve Prozodi

Besteleme süreci ilk etapta zihinde başlar. Zihin, yani ruhun yönlendirdiği mekanizma, önce doymak sonra duymak ve görmek, en nihayetinde seslendirmek kabiliyetleri ile dünyaya uyum sağlamaya başlar. İçine doğduğu yerin yiyecekleri ile beslenir, diliyle konuşur, inançları ile yaradanı ve onun sistemini tanır ve bu yerin mûsikîsini duyup şiirlerini okur, enstrümanlarını dinler veya icra eder. Geçmişinden gelen genetik aktarımların etkisini ve ses zenginliğini içinde duyar. Bir bestekâr duyduklarını zihninin belli bir kısmında tekrar duyabilmek için istifler. İstiflenmiş olan bellekteki bu sesler ruhunun iştirâkiyle harmanlanarak duygu unsurunda devreye girmesiyle birlikte, daha önceki neşeli veya hüznü bir olayın yarattığı etkiyi karşılaştırır. Nihayetinde küçük müzik parçacıkları ile istifledikleri kodları hassas bir ayrıma sokar. O duyduklarını istiflerken farklı renk kodlarının da olduğunu idrak etmeye başlar ki bunlarda "tını"lar olacaktır (Sayan, 2010: 262). Zihninde oluşan birikimleri yazı diliyle aktaran insan, mûsikî diline ihtiyaç duyacaktır. Mûsikî dilini yazıya aktarmaya yarayan nota ile belleğinde istiflediği tını ve sesler vasıtasıyla bestekârlık yeteneğini kullanarak konuşma dilinden de

öğrenmiş olduğu ifade biçimini müziğe de soru cevap şeklinde bir diyalog ile cümlecikler oluşturarak aktarma kabiliyetini kullanır. İşte bu durum bestecilik yeteneği ile mümkündür. Çünkü herkes istiflediği tını ve sesleri mûsikî diliyle anlatamaz. Beste, müzik mimarının bütünleşen eseridir. Herkes olup biten titreşimleri işitir ve bir mânâ verir. Bestekâr ise içten dışa duyabilen kişidir (Sayan, 2010: 262). Bestecilik tekniklerinin en temel unsuru motif ve cümledir. Motif, müzik için en küçük fikir demektir. Birbirini tamamlayan iki motif ise bir müzik cümlesi oluşturmaktadır (Cangal, 2011: 2). Oluşturulan müzik cümleleri ise soru ve cevap tekniğine tabi tutulmak zorundadır. Aynı zamanda soru ve cevap tekniğinde ölçü sayısının eşit olması, notaların iniş ve çıkış yaparken hareket kabiliyetlerinin ahengi bozmaması için nota değerlerinin de dinlenme yeri olan güçlüye kadar olan kısımda ve dinlenme yerinden sonra güçlüden sonraki olan kısımda, birbirine eşit olması gereklidir. Örnekte görüldüğü gibi, üç ölçü ile güçlüye yine üç ölçü ile durak perdesine gelinmektedir. Tek sayıda ölçü ile devam eden eserler belli bir noktada yine omurgayı dörtlemek durumunda kalacak demektir. Tüm bestekârlar bu söylenenler de hassas davranmalıdır (Sayan, 2010: 274).



Bestecilik meselesinde mühim ve anlatılması bir o kadar da zor olan ilk yani ritim meselesidir. Beste de herhangi bir aksaklık var ise önce bunu ritimde daha sonra da kompozisyonda yani bestecilikte ararız. Ritim ile beraber beste yapma sürecinin bir arada yürüdüğü bir örnek gösterelim (Sayan, 2010: 274).



Sözsüz beste yapma kabiliyeti belli bir düzeye geldikten sonra, sözlü beste yapma aşamasına geçilebilir. Bu aşamada, söz oluşturma, sözü prozodi kuralları çerçevesinde tartımlaştırma, formlaştırma ve ezgileştirme aşamasıdır (Tuğcular, 2015: 9). Bestecilik tekniklerinde özellikle "uygulanabilen beste" ifadesi önemlidir. Uygulanabilen besteden kasıt şudur. "Ankara'ya gidiyorum" cümlesi şarkı olamaz. Sebebi şudur; ne zaman, nasıl, niçin ve kiminle gidiyorsun? gibi sorular cevapsız kalıyor ise şiir kapalı hale gelecektir. Ancak "Ben bugün saat 15:00'te uçakla Ankara'ya kardeşimi görmeye gidiyorum" şeklinde ifade edilen bir cümle ideal bir şarkı sözü olabilir (Sayan, 2010: 273). Tüm bu süreçler tamamlandıktan sonra sözün devreye girdiği bu noktada ise en önemli husus olan söz ve beste uyumu olan Prozodi devreye girecektir.

Prozodi

Bestecilik tekniklerinin en önemli unsuru olan prozodi, bütün müziklerde mevcut bulunan ve her milletin kendi dilinin doğal gereksinimi olan, vazgeçilmez bir ilimdir. Prozodi, "vurgu" ile beraber her dilin en gerekli ve en önemli unsurudur. Bunu kaybetmiş bir ifade tatsız olacaktır. Dil prozodisini hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına uyacak şekilde kelime okuması yapma şeklinde ifade ediyorsak eğer, mûsikî prozodisi içinde şu ifadelerle tanımlama yapmamız uygun olacaktır; güftenin besteye belli kurallar çerçevesinde taksim edilerek, teganni esnasında güftenin doğru icrasını sağlayan ilimdir (Hatipoğlu, 1983: 1-3). Gazimihal (1961: 210) prozodiyi Yunanca pros(göre) ve ode(şarkı) kelimelerinde "şarkıya göre" anlamına geldiğini ifade etmiş, Gültaş (2003: 1) ise "prozodi (beste diksiyonu), kelimelerin bestede kullanımı ile ilgilidir" demektir. Bu kullanımda kelimelerin anatomik yapısında bozulmalar var olup olmayışına göre, eserin prozodisi kötü veya iyi olmaktadır. Konuşma prozodisi dilin Fonetik yapısına göre kelimelerin söyleniş sırasında ortaya çıkan tabii ve gerçek bir durumdur. Burada, kelimedeki hecelerin "uzunluk- kısalık" larında bir fark ortaya çıkmaz. Elbetteki sözlü mûsikîde en önemli unsur uzunluk- kısalık mevzuuyla beraber uygunluktur ve uygunluğun yaratılmasında en önemli âmil vurgudur. Vurgu mûsikînin can damarıdır. Sözlü eserlerdeki prozodik olaylar, doğrudan vurgu ve vurgulamalara dayanır. Dil prozodisinde aynı şekilde bestelerde de uygulandığını düşünürsek eğer, söz mûsikîsinde de kelimelerin kullanılmasında bir sorun olmayacağı düşünülür. Ancak, mûsikîde, melodik ifadeler(nağme) kullanılmaktadır. Buna "uzun seslerle konuşma" denmektedir. Öyleyse "nağmeli konuşurken kelime yapısını koruyabiliyor muyuz? Gerçek şudur ki, bu nağmeler her hece için serbestçe yapılamaz. Nağmelerin (uzamaların) yapılabildiği heceler ancak uzun hece yani kapalı heceler de olabilmektedir" (Hatipoğlu, 1983: 1-3). Ancak nağmelerin uzama yapan

yani imâle olan hece için ve açık hece olsa dahi vurgulu heceler içinde geçerli olabilmesi gerekmektedir. Bu katı kural olmasa dahi cevazlı olarak düşünölmelidir.

Beste-Güfte İlişkisi

Sözlerin uygun şekliyle kullanımı eserler için en önemlisidir. Dolayısı ile şairlerimizin de en az bestekârlarımız kadar ve tabi bestekârlarımızın da şairler kadar bağılı oldukları dilimizi her açıdan çok iyi bilmeleri gerekmektedir. Beste ve şiir ahenk açısından eserlerimize aynı oranda sorumluluk katar. Eserler gücünü şiirden almaktadır. Bazı eserlerde ise müzik, şiiri ezmekte adeta yok olmasına sebebiyet vermektedir. Bizim amacımız ise şiir ve müsikînin iç içe harmanlandığı şekliyle kullanılmasını sağlamaktır (Sayan, 2010: 282). Beste ve güfte ilişkisini açığa çıkarmayı hedefleyen bir müzikolog, dil ile müsikî arasındaki ilişkiyi sağlam temellere oturtmalıdır (Güven, 2012: 102). Müsikîmizde beste ve güfte ilişkisini en fazla arttıran unsurlardan biri ise sözlü eserlerin anlatım gücü bakımından çok önemli bir özelliğe sahip olmasıdır (Şen, 2001:192). Şâir ve bestekârların en önemli görevi kendi dillerini iyi bilmeleridir. Gerek şiir gerekse beste, esere ahenk açısından eşit sorumluluk ve güzellik katmaktadır. Kimi eserlere şiir, kimi eserlere ise beste ehemmiyet vermektedir. Her ikisi de birbirini arka plana atmamalı iç içe kaynaşp birbirini tamamlamalıdır. Bir eserin oluşturulma evresinde şiir cümlelerini oluşturan kelimelerin sessiz ölçülere oturtulduğu zaman diliminde, açık-kapalı, bağılı-bağısız, vurgulu-vurgusuz halleri, usül seçiminde birim süre nota şekillerine göre ayarlanmalıdır. Ölçü sayısı ve hece yerleşimi kusurlu olursa âhenk ve simetri bozulmuş olacaktır (Sayan, 2010: 282-292).

Mânâ Prozodisi

Mânâ prozodisi, sözlü bir müzik eserinde güfte ile bestenin anlam bakımından uygunluk göstermesidir (Akbat, 2020: 20). Mânâ kelime dizilerinden meydana gelen cümledeki duygu ve düşüncenin açık veya gizli olarak duyurulmasıdır. Mânâyı şiirin sesi oturumdan aynı zamanda sesi de muayeneden ayırmak mümkün değildir. Mânâsız bir şiir, güfte olarak seçilemez (Güldaş, 2003:214). Bestekâr, güftenin mânâsını melodiye yansıtırken müzikteki ifade şekillerinden faydalanmalıdır ve şekil açısından önemli olan mânâyı kavrayabilmektir. Bestekâr bunu kavradıktan sonra güftenin mânâsını dikkat çekici pek çok müzikal ifadelerle belirtebilmektedir. Ayrıca mânâ prozodisi açısından eserleri icra eden ses sanatçılara da büyük görev düşmektedir. Ses sanatçuları, kreşendo (gittikçe kuvvetlenerek), dekresşendo (gittikçe hafifleyerek), forte (kuvvetli), piano (hafif) vb. nüansları kullanarak eserin mânâsını ön plana çıkartmalıdır (Akbat, 2020: 21). Bestede mânâ prozodisi ise müsikî açısından ifadeyi mümkün kılan sanatları melodiye taşırken müsikînin ifade gücünün çeşitli vasıtalarından yararlanmak, sitemi, öfkeyi, hayranlığı, mübâlağayı, korkuyu, kinâyeyi ve diğer ifadeleri, tizlerde haykırarak, coşarak veya monoton melodilerde dolaşarak, uzun sesler kullanarak, kısa, kesik, bol es'li notalar yerleştirerek, çeşitli tekrarlarla giderek, entervallerle iniş, çıkışları sertleştirerek ve daha pek çok vasıtalarla, yakaladığı mecâzî ve lafzî mânâyı, porte üzerinde âdetâ resmetmektir (Bora, 2021).

Prozodi Açısından Dikkat Edilmesi Gereken Unsurlar

En önce yapılması gereken işlem, seçimi yapılmış ve beslenmeye her bakımdan uygun olan güftenin sıralarındaki kelime hecelerinin açıklandığı şekilde "uzunluk-kısalık" larının tespitidir. Bu tespit yapıldıktan sonra, bu hecelerın görünümüne en iyi uyan usulün seçimi ikinci önemli husustur. Usul seçiminde, melodik bir uygulamadan çok, yerinde söylemek gerekirse, resitatif bir uygulama söz konusu olmalıdır. Yani hecelerın "kısalık-uzunluk" larını dikkate alarak heceleri tek çizgi halinde, uygun olan usulün darplarına (vuruşlarına) dağıtmak en isabetli yol olacaktır. Bestekâr bu çalışmayı yaparken:

1. "Açık" yani "kısa" hecelerın, kendi değerine uygun olan usul birim değerini kesinlikle tesbit etmelidir.
2. Tespit edilmiş "kısa hece" değeri, kesinlikle usul değerinin uzun zamanını isabet ettirilmemelidir.

3. "Uzun hece" usulün uzun zamanına verilmeli ve kendi değerinden küçük olan, kısa usul zamanına verilmekten kaçınılmalıdır. Güftenin, açıkladığımız bu hecelerdeki "uzunluk-kısalık" durumuna tam uyabilen bir usulü bulmak imkânsız değilse de çok zordur. Bize düşen görev, başlangıçta en uygununu tayin etmektir. Bundan sonra yapılacak iş uymayan tarafların tespitine gelir. Fakat ilk planda usulün seçiminde, kısa hecelerın tayin edilen birim zamanına uyması muhakkak surette temin edilmelidir. Düşünölen usulün "birim kısa zamanları", ileride açıklayacağımız çeşitli alternatifler (parçalama birleştirme) düşünölenek, kısa hecelere isabet ettirilemiyorsa bu usulden vazgeçilmelidir. Kısa heceler de istenilen uygunluk sağlandıktan sonra, uzun hecelerın bize sağladıkları

elastikiyetten (uzayabilme kabiliyetinden) istifade ederek, usulün uzun zamanlara uydurulması kolay olacaktır. Özetleyecek olursak uygun bir usulün seçiminde:

1. Öncelikle, kısa hecelerin usulün kısa zamanlarına rastlanması sağlanmalıdır.

2. Uzun heceler ise, kendi değerlerinden kısaltılmamak şartıyla, aynı veya daha uzun değerlerde usul zamanlarına verilmelidir (Hatipoğlu, 1983: 6).

Türk Müsikiğinde Kâr-ı Nâtlık Formu

Kâr- Nâtlık formunun söz müsikisi içerisinde olan lâ-dini yani din dışı sözlü form içerisinde yer almaktadır. Kâr adının verilmesi, Kâr formu ile ilişkiden dolayı değil, kelimenin Farsçadaki anlamından dolayıdır. Nitekim Kâr-ı Nâtlık, "konuşan (kendi kendini anlatan) eser" demektir ve bestecinin, sanat ilhamından ziyade öğreticiliği ve ustalık gösterisini ön plana aldığı bir tür "müzikli beyin jimnastiği"dir (Tanrıkorur, 2003: 50). Kâr- Nâtlık, birbirini takip eden makamlardan yapılmıştır. Bir mısra, bir beyit, bir makama ayrılabilir gibi, bir mısradan birden fazla makamda gösterilebilir (Öztuna, 1969: 326). Kâr-ı Nâtlıklar, makam ve usullerin tarifi açısından önemli bir beste formudur (Özalp, 1986: 43). Birbirini takip eden makamlardan teşekkül etmiştir. Eser, çok zaman, aynı makam ile başlayıp biter ve o makamın ismini taşır; eğer başladığı ve bittiği makamlar ayrı ayrı ise, bittiği makamın ismini alır. Güftede daima bir edebî sanat ile üzerinde durulan makam zikredilmiştir; bu sebeple "nâtlık" sıfatı verildiği kolayca anlaşılabilir. Bu şekilde eserin "didaktik" bir mahiyet taşıdığını da ilâve etmek lâzımdır (Develioğlu, 2013: 562). Karaosmanoğlu (2007: 1) Kâr-ı Nâtlıklar'ı makam ve usullerin tarifi açısından önemli bir beste formu olması ve bu bakımdan serbest bir form olan fihrist taksimlere benzemesi hasebiyle Ahmed Avni Konuk'un Rast makamı ile başlayan Kâr-ı Nâtlık'ını "Fihrist-i Makâmât" ismiyle neşretmiştir. 15'ten 119' a kadar değişen sayılarda makam (bazen hem makam hem usûl) tarifini amelî olarak veren Kâr-ı Nâtlıklar bestelenmiştir (Tanrıkorur, 2003: 50). Nâtlık; söyleyen, gösteren, bildirici demektir. Kâr-ı Nâtlıkların güftesinin her mısraı bir ilişki kurularak ayrı bir makam ve usulden söz eder. Her mısra, içinde geçen makam ve usulde bestelenir; dolayısıyla her mısradan ayrı bir makam ve usule geçki yapılarak eserin sonuna kadar gidilir. Kâr-ı Nâtlıklar başladıkları makamın adıyla anılırlar ve yine başladıkları makamlarla sona ererler. Bazı Kâr-ı Nâtlıklar başlangıç makamı ile bitmemişlerdir ve yine ilk makamın adı ile isimlendirilirler. Kâr-ı Nâtlıklar en bileşik formlardır. Şeması: A+B+C+D+E+F+... (Özkan, 2013:104-105). Yalnızca makamlardan oluşan Kâr-ı Nâtlıklar'a "külli'n-nagam", yalnızca usullerden oluşan Kâr-ı Nâtlıklar'a "külli'd-durûb", hem usul hem makamlardan oluşan Kâr-ı Nâtlıklar'a ise "külli'd-durûb ve'n-nagam" denilmektedir. Bestelenmiş ancak günümüze besteleri ulaşmayan Sami Efendiye ait Kâr-ı Nâtlık çeşitli güfte mecmuâlarında; Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmi Divânında, *Tertîb-i Makâmât-ı Müsiki* ve *Elif-i Evvel Tertîb-i Makam* isimleriyle, Manzûme-i Fihrist-i Sâmi Efendi adıyla İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan Hekimbaşı Mecmuâsında, Millet Kütüphanesi Ali Emîrî Manzum yazmalarda 705 numaralı güfte mecmuasında, Nâli Efendi Mecmuâsı'nda *İbtida Rast* ismi ile, Hasan Efendi Mecmuâsı'nda, Gülşeni'nin onsekizinci yüzyılda yazılmış olan mecmuasının düzenlenmesinde, Tanburî Ali Efendi tarafından verilen bir mecmuâda, British Library'de bulunan Türk müsikisi el yazmaları içinde, Bibliothèque Nationale de France'ta bulunan Türk müsikisi el yazmalarından Suppl. Turc 599 numaralı güfte mecmuasında *Der Fihrist-i Makam* adıyla, Atatürk Kitaplığında bulunan bir güfte mecmuasında, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Manzum, 705 numarada bulunan bir diğer mecmuada farklı isimlerle neşredildiği görülmektedir (Tunçay, 2018: 123-136).

Bulgular ve Yorum

Çalışmamızın örneklemini oluşturan Mithat Akgökçe'ye ait Kâr-ı Nâtlık'ın, beste ve güfte ilişkisi, prozodik açıdan analiz edilecek ve besteleme teknikleri açısından ayrıca incelenecektir. Sorun teşkil edebilecek hususlar ve gerekli açıklamaların detayı, ilgili analiz başlığı altında ayrıca beyan edilecektir.

Analiz Yapılırken Kullanılacak İşaretler

İnceleyeceğimiz eserlerin güftelerinin tamamı Arûz vezninde yazıldığı için veznin kuralları çerçevesinde kullanılacak işaretler şu şekilde olacaktır:

1. Açık heceler güfte için (–) şeklinde, kapalı heceler (•) şeklinde gösterilir. Prozodik açıdan hatalı olan heceler ise nota altındaki güfteyi halka içerisine alarak
2. Hece haline gelmesi ve kelimenin bölünmesine sebebiyet veren heceler kırmızı halka şeklinde ayrıca gösterilecektir. Ayrıca izafet terkipleri daima kapalı hecedir.

2. Arûz'un Remel bahrine giren Fâilâtün (– • – –) / Feilâtün (• • – –) ve Recez bahrine giren Müstef'îlün (– – • –) / Müstef'îlâtün (– – • – –) ailesi kalıplarıyla; Arûz'un Hezec bahrine giren Mef'ûlû (– – •) veya Mefâilün/Mefâilün (• – – – / • – • –) ve Müctess bahrine giren Mefâilün/Feilâtün (• – • – / • • – –) ailesi kalıplarıyla gösterilmektedir. Remel ve Recez bahrine giren kalıplar Ağır Aksak, Aksak ve Devrihindi, Curcuna, Müsemmen usulleri ile, Hezec ve Müctess bahrine giren kalıplar ise Sengin Semâî, Semâî ve Aksak ve Türk Aksağı usulleri ile kullanılarak bestelendiği daha uygun görülmüştür. Açık hece ile başlayan Feilâtün (• • – –), Mefâilün (• – • –) kalıpları 8'lik, kapalı hece ile başlayan kalıplar ise 4'lük değere sahip usullerle bestelenmesi daha uygun görünse de bestekâr doğru güfte dizilimi sağlayabiliyorsa her usulü kullanabilir.

3. Kalıp içerisinde "imâle" varsa ki bunlar Arapça ve Farsça da Med haflerinde harfin telaffuzunu uzatan harflerde olabilir. i, a, u harfleri için "^^" işaretiyle î, â, û şeklinde gösterilir. "^^" işaret aynı zamanda heceyi kapalı hece olarak ta değiştirir. İlgili hece altında imâle ve şapka ile hece kapalı duruma getiren durumlar nota altında beyan edilecektir. Güfte için "zihaf" hecenin altı çizilerek gösterilecektir.

4. Vasl (ulama) var ise o da (_) iki kelime arasında alt çizgi işareti ile heceler arasında gösterilecektir. Bu işaret hem güfte için hem de notadaki ilgili yer için aynı şekilde gösterilecektir.

5. Prozodi açısından sorun teşkil edebilecek heceler çember içerisinde gösterilmiş ve varsa Cevazlı ve bu doğrultuda Statik kalıplar ilgili hecenin altında ayrıca beyan edilecektir. Güfte yerleşiminde açık-kapalı hece ve vurgulu heceler analiz edildiğinde ise ölçü sonuna denk gelen açık ya da kapalı heceler cevazlı(toleranslı) heceler olarak gösterilmiştir. Cümle ya da kelime sonuna denk gelen vurgulu heceler de yine cevazlı olarak değerlendirilebilirler.

Analiz Yapılırken İzlenen Yol

1. Dilbilimsel açıdan uygun Güfte seçilmiş mi?
2. Güftenin veznine göre usul ve form seçilmiş mi?
3. Güfte'nin taktî'ye (güfte taksimi) uygulaması doğru yapılmış mı?
4. Güfte içindeki kelimelerin usule göre ölçü sayısı ve hece yerleşimi doğru yapılmış mı?
5. Hece ve manâ vurgusu doğru uygulanmış mı?
6. Durak yerlerine riayet edilmiş mi?
7. Manâ'ya göre usul, makâm ya da ton seçimi doğru yapılmış mı?
8. Ezgi dizilimi yapıldıktan sonra güfteye göre ezgi için motiflerle oluşturulan cümlelerin soru ve cevap uygulaması yapılmış mı?

İncelemeğe konu olan eserlerin güfteleri zaten Kâr-ı Nâtik formu için yazıldığından ötürü eserler için güfte ve form uygunluğu hususuna değinmeğe lüzum yoktur. Makâm ve usuller pedagojik bir amaç taşıdığından ötürü söz boyama açısından müzikal semiyotikteki "öznel" kategorisine girmektedir.

Mithat Akgökçe (Güfte: Sevinç Atan); Nihâvend Kâr- Nâtik'm Beste ve Güfte İlişkisi Açısından Analizi

"Küllü'n-nagam" şeklinde bestetelenmiş eser, 14 farklı olmak üzere 15 makâmdan ve 4 farklı usûlden meydana gelmiştir.

Eser, *Türk Aksağı* usûl ile *Nihâvend* makâmında başlamış ardından, *Şedaraban*, *Nikriz*, *Rast*, *Sazkâr*, *Hüzzâm* makâmı geçilmiş, ardından *Müsemmen* usûl ile *Karcığar* ve *Nevâ* makâmı geçilmiş, ardından *Devr-i Hindi* usûl ile *Hisar* ve *Bûselik* makâmı geçilmiş ardından, *Aksak* usûlü ile *Sabâ*, *Dügâh*, *Uzzâl* ve *Neveser* makâmı geçilmiş, ardından tekrar *Nihâvend* makâmına *Türk Aksağı* usûl ile geçilmiş ve eser sonlandırılmıştır.

Güfte, Arûz'un *Hecez* bahrine giren Me fâ î lün/ Me fâ î lün/ Me fâ î lün /Fâ î lün ve *Remel* bahrine giren Fâ î lâ tün / Fâ î lâ tün / Fâ î lâ tün / Fâ î lün kalıplardan oluşturulmuştur.

Bestekâr, "Nihâvend" makâmında başlayıp nihayetlendirdiği eserinde güfteyi tef'ileleri uygun şekilde yerleştirdiği görülmektedir. Durgu yerini hem mânâya göre hem de arûzdaki taktî'ye göre uygulamış, durguyu her mısranın sonunda olacak şekilde "Soru cümlesi" olarak uygulamıştır. Bir sonraki mısra ise "Cevap cümlesi" olarak uygulanmıştır. Genel olarak manâ prozodisi açısından da sorunsuz olduğu görülmektedir. Prozodik olarak kusurlu olan heceler ayrıca yine halka içerisine alınmıştır. Yine güfte yerleşimi doğru gözükse de vurgu ve hece bölünmesinden kaynaklanan kusurlu hece ise halka ile gösterilmiş ve ayrıca hece altında belirtilmiştir.

Yoktur bilirim sazda Nihâvend'e sınıır

- - •/• - - •/• - - •/• -

Mef'û lü/ Me fâ î lü/ Me fâ î lü/ Fe ul *Hezec*

Meyledip Gülzâr'e bir dem Karcığâr'dan geçsek_ah

- • - -/ - • - -/ - • - -/ - • -

Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün / Fa i lâ tün / Fâ i lün *Remel*

Ufkumda Sabâ nây ile ürperse gönül

- - •/• - - •/• - - •/• -

Mef'û lü/ Me fâ î lü/ Me fâ î lü/ Fe ûl *Hezec*

Müzikal semiyotik açısından incelendiğinde:

Güfte içindeki kelimelerin ölçü sayısı ve hece yerleşimi uygundur. Bölümler arası uyum (Bünyan) sorunsuzdur. Güftede makâm ve usûl isimleri olarak kullanılan kelimelerinin geçtiği yerlerde, melodik yapıda da bu kelimelerin müzikal anlamları desteklenmektedir. Makâm ismi zikredilirken güfte yerleşimi makâmın seyrine göre yapılmış, ayrıca kelimeler mânâya göre besteye yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Dolayısıyla kelime yerleşimi bakımından mânâ prozodisine genel olarak uygun olduğu görülmektedir. "Meyledip gülzâr'e bir dem Karcığâr'dan geçsek ah" mısrasında "gülzâr" kelime anlamı olarak kullanılmış olup makâm olarak zikredilmemiştir.

Bölümlere ait makâmaların asma kararları ve güçlülere yerli yerindedir. Ezgisel hattın kullanılan makâma ait belirli seyir yapıları ekseninde oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca ezgisel hat genel hatlarıyla "Fırtına Motifi" şeklinde oluşturulmuştur.

Eserin Semiyotik Analizi

Türk Aksağı
NIHÂVEND

Fırtına Motifi

Yok tur bi li rim saz da ni hâ K.hece.

vend e sı nır ak şam la i ner

Soru

tül gi bi der yâ la ra sır K.hece.

ŞEDARABAN

Ses siz ce a kıp ben di ni aş

tık ça za man his len me de um

Soru

mâ ni sa ran şe da ra ban K.hece.

NIKRİZ

Bul mak di le rim sev gi li nik

riz de fû sün her nağ me de sev

dâ li se sin kal bi me sun K.hece

Cevap

Cevap

RAST



Saz lar ça lı nır şev ki le yâr



rast ta gi der tit rer yü re ğim



mest o la rak dost ta gi der

SÂZKÂR



Sâz kâr yı ne ser mes



ti mi bağ lar bu ge ce

HÜZZAM



Hüz zâm i le câ nan

K.hece



dı ye ağ lar bu ge ce

Müsemmên

KARCIĞAR



Mey le dip gül zâ re bir dem kâr cı ğâr dan geç sek ah

NEVÂ



meş ke fer mân câ na der mân şol ne vâ dan iç sek ah

K.hece

S
o
r
u

C
e
v
a
p

Devr-i Hindi
HİSAR
Kâ ma lıp aşk tan her an es sek hişar dan göy le ce
K.hece Cevazlı S
o
r
u

BÜSELİK
Ses ve rir sâ zın i çin den bú se lik bir bil me ce
K.hece Cevazlı C
e
v
a
p

Aksak
SABÂ $\text{♩}:108$
Uf kum da sa bâ nây i le ür per se gö nül
K.hece S.
S.

DÜĞÂH
Bir fas lı dü ğâh tan gü le ses ver se gö nül
C.
C.

UZZÂL
Uz zâl i le en gin le re ak tık ça bu cân

NEVESER
İl hâm a la cak şol ne ve ser den (de her an

Türk Aksağı
NİHAVEND $\text{♩}:90$
Şen len ki gö nül her ya nı sar
S.
mak ta ba har son bul du şu kâr
kil di ni hâ vend de ka rar S O N
K.hece C.

Sonuç

Sistemik müzikoloji çerçevesinde tarama yönteminden yararlanarak yapmış olduğumuz çalışmamız, semiyotik (gösterge) analizi açısından ele alınmıştır. Semiyotik açıdan analize tabi tutulan eser incelendiğinde, prozodik açıdan en önemli unsur olan güftenin besteye hem darp hem de uzun-kısa, açık-kapalı uygunluklarına dikkat edildiği görülmektedir. Bununla birlikte mânâ prozodisi açısından gerek vurgu, gerekse durak değerlerine mümkün mertebe dikkat edildiğini de görmekteyiz. Beste-güfte arasında bilinçli oluşturulmuş anlamsal bir ilişki olduğunu görmekteyiz. Bununla beraber unutulmaması muhakkak olan bir husus şudur ki bestekâr duyguyu esere verebilmek açısından özgür hareket hürriyetine sahip olduğu için prozodik açıdan sorun teşkil edecek unsurlar olabilecektir. Fakat Kâr-ı Nâtiklerin besteleniş amacı duyguyu vermek değil müsikîyi ve bu çerçevede özellikle beste-güfte ilişkisini öğretmek olduğundan bestekârın prozodiye daha çok dikkat etmesi gerekmektedir. Bestekârın, mümkün mertebe bu duruma dikkat etmiş olduğu muhakkaktır. Yine de müziğin yapısı itibariyle bestekârın bu duruma dikkat etse de cevazlı noktalar dışında hataya düşebilmekte olduğu ayrıca görülmektedir. Kâr-ı Nâtiklerin oluşturulma sebebi pedagojik yani öğretici bir amaç gütmekten ötürü, güfte doğal olarak makam ve usûllerden örülü bir mânâ oluşturmak zorundadır. Bu nedenle güfte, makam ve usûl kendiliğinden uygun düşecektir. Eser incelendiğinde ise, güfte içerisinde makâm ve usûl isimleri olarak kullanılan kelimelerin geçtiği yerlerde, melodik yapıda da bu kelimelerin müzikal anlamları desteklenmektedir. Makâm ismi zikredilirken, güfte yerleşimi makâmın seyrine göre yapılmış, ayrıca kelimelerin mânâyâ göre besteye yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Dolayısıyla kelime yerleşimi bakımından mânâ prozodisine genel olarak uyulduğu görülmektedir. Ayrıca eserde yer alan "Ezgisel Hat" örgüsünün, kullanılan makâmlara ait belirli seyir yapıları ekseninde meydana getirildiği ve eserin Fırtına Motifi ile oluşturulduğu, görülmektedir. Çalışmamız; bestecilik tekniklerinde "Prozodi" hususunun ne kadar önemli olduğunu ortaya koymakla birlikte, hem sanatsal eserlerin devamı açısından hem de müsikîmizi öğreticiliği açısından Kâr-ı Nâtiklerin önemini bir kez daha vurgulamıştır. Araştırmaya konu olan Kâr-ı Nâtik'in beste ve güfte uyumu doğrultusunda "Besteleme Teknikleri ve Prozodi" açısından genel itibariyle örnek teşkil edecek nitelikte ve kusursuza yakın eserler arasında olduğu tesbit edilmiştir. Bununla birlikte yeniden ifade etmek gerekiyor ki özellikle Cumhuriyet dönemi sonrası bestelenen sadece Kâr-ı Nâtikler değil, diğer tüm formlardaki eserler bilhassa hece vezninin de kullanılmaya başlanmasıyla, kusur denilebilecek hususların en asgari seviyeye indirildiği ayrıca göze çarpmaktadır. Sonuç olarak; bu çalışmanın, müsikîmize yeni eserler kazandırılırken ne gibi unsurlara dikkat edilmesi gerektiğine katkı sağlayacağı gibi hangi eserlerin referans alınması hususunda da önemli rol oynayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- Akbay, Feyyaz. "Türk Müziğinde Besteden Güfteye Gitme Yolunda Prozodi", İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2020.
- Akbay, Feyyaz. "Sözlü Türk Müziğinde Dönemsel Prozodi Anlayışı ve Seçilmiş Bestekârların Eserlerinin Prozodik Açıdan İncelenmesi", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.
- Arel, Hüseyin Sadettin. "Türk Müsiki Kimidir, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi", 1969
- Arel, Hüseyin Sadettin. "Prozodi Dersleri", Haz. Bardakçı, Murat, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1997
- Cangal, Nurhan. Müzik Formları, Ankara: Arkadaş Yayınları, 2011.
- Develioğlu, Ferit. "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat", Ankara: Kitabevi Yayınları, 2013.
- Demir, Gonca. "Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Özelliklerinin Fonetik Notasyonu". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. "Müsikî Sözlüğü". İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- Güldaş, Saadet. "Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Müsikiğinde Prozodi", İstanbul: Kurtiş Matbaacılık, 2003.
- Güven, Merdan. "Altın Adam Gazimihal", Ankara: Fenomen Yayınları, 2012.

- Hatipoğlu, Aahmet. "Türk Müsikiş Prozodisi", Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1983.
- Karaburun Doğan, Derya. ve Çakı, Caner. "*Türk Siyasal Hayatında Propoganda Müzikleri*", ed. Derya Karaburun Doğan ve Caner Çakı. Ankara: Genel Dağıtım Akademisyen Kitabevi, 2018
- Karaosmaoğlu, Mustafa Kemal. "Fishrist-i Makâmat", İstanbul: Nota Yayıncılık, 2007.
- Özalp, Nazmi. "Türk Müsikiş Tarihi- Derleme", Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1. (1986). 234.
- Özkan, Mustafa. "İnsan İletişim ve Dil", İstanbul: Kilim Matbaacılık, 2009.
- Özkan, İsmail Hakkı. "Güfte", İslam Ansiklopedisi Cilt 14, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul. 14. (1996). 217-218.
- Özkan, İsmail Hakkı. "Türk Müsikiş Nazariyatı ve Usûlleri", İstanbul: Yaylacılık Matbaası, 2013
- Öztuna, Yılmaz. "Kâr-ı Nâtlık", Türk Müsikiş Ansiklopedisi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1. (1969). 427-428.
- Paçacı Tunçay, Gönül. "Önce Söz, Kâr- ı Nâtlık", Üsküdar Belediyesi, İstanbul: Fikirus Ajans ve İnşaat Tic. Ltd. Şti. 2018.
- Sayan, Erol. "Ulusal Müziğimiz Teknik-Analiz ve Bestecilik", İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2010.
- Şen, Hasan. Oral. "Alâeddin Yavaşça", Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, 2001.
- Tuğcular, E. "Eğitim Müziği Besteleme Dersinde İzlenen Yöntemler (Gazi Üniversitesi Örneği)". Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1.1 (2015), 9 -11.

Web Kaynakları

Bağlantı 1: "T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı" 24.07.2021

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3700/kar-i-natik.html>

Bağlantı 2: "OMAR(Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi). Önce Söz: Kâr-ı Nâtlar (Batı Notası)", 09.07.2021. [https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/notalar/once-soz:-k%C3%A2r-i-n%C3%A2tik'lar-\(bati-notasi\)](https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/notalar/once-soz:-k%C3%A2r-i-n%C3%A2tik'lar-(bati-notasi))

Bağlantı 3: "ProzodiNedir" 24.07.2021.<https://www.salihbora.com/bilgiler/nedir/prozodi-nedir/>

THE EXAMPLE OF MITHAT AKGOKCE IN THE RELATIONSHIP BETWEEN COMPOSITION AND LYRICS OF KAR-I NATIKLAR IN TURKISH MUSIC

Semih OKCU, M. Serkan ÇAKIR

ABSTRACT

In this study, prosody, which is the diction of music, and the elements that make up prosody, and then information about the Kâr-ı Nâtlk form from general to specific. Subsequently, Kâr-ı Nâtlks in Turkish music are discussed and necessary analyses and analyses are made. In the conclusion part of the study, there are some inferences obtained in the context of the analyses and some suggestions as a result of these. The research was handled within the framework of "Qualitative" research and "Descriptive" method was used. In line with the descriptive method, the "Survey" model was utilised. The data were obtained by using literature review, observation and interview, content analysis and musical analysis methods. This study has once again emphasised the importance of Kâr-ı Nâtlk in terms of both the continuation of artistic works and the teaching of our music. It has been determined that the work that is the subject of the research is among the works that are close to perfect in terms of composition techniques and prosody, which are exemplary in general. Our study will contribute to the issue of composition techniques and prosody, and it is thought that the work within the scope of the study is among the works to be taken as reference.

Keywords: Kâr-ı Nâtlk, composition, lyrics, prosody