

Bu makaleye atıfta bulunmak için/To cite this article:

OKÇU, S, KARATAŞ, Ö.S. (2020). Ahmed Avni Konuk'a Ait Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-İ Makâmat) Adlı Eserin Segâh Kararlı Satırlarının Makam ve Güfte Analizi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24 (2), 939-958.

Ahmed Avni Konuk'a Ait Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmat) Adlı Eserin Segâh Kararlı Satırlarının Makam ve Güfte Analizi*

Semih OKCU (*)

Özgür Sadık KARATAŞ (**)

Öz: “Ahmed Avni Konuk'a ait Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmat) adlı Eserin Müteferrik Mekan Satırlarının Makam ve Güfte Analizi” adlı bu çalışmada, Ahmed Avni Konuk, Türk Müsikisinde Formlar ve Kâr-ı Nâtik, Arûz vezni ve Klasik Türk Müsikisiyle İlişkisi hakkında genelden özele doğru olacak şekilde bilgiler verilmiş, yapılan çalışmanın yöntem kısmı ile beraber Ahmed Avni Konuk'un Rast Kâr-ı Nâtik adlı eserinde kullandığı makam ve usûller'in tasnifi yer almaktadır. Bu paralelde bu kısım dâhilinde; araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve analizi gibi veriler bulunmaktadır. Bulgular ve yorum başlığı altında çalışmanın örneklemini oluşturan Ahmed Avni Konuk'a ait Rast Kâr-ı Nâtik'in (Fihrist-i Makâmat) Müteferrik satırlarının makam ve güfte analizi yapılmış, son bölümde ise yapılan analizler bağlamında elde edilen bir takım çıkarımlar ve bunların neticesinde şahsımıza ait bazı öneriler yer almaktadır. Araştırmada “Betimsel” yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem doğrultusunda da “Tarama” (Survey) modelinden yararlanılmıştır. Araştırma konusuna yönelik olarak kullanılan bu teknikler aracılığı ile elde edilen tüm veriler analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Bu çalışmada, bilindiği üzere Kâr-ı Nâtiklerin öğreticilik hususunda ne kadar verimli olduğu ortaya çıkmış ve son zamanlarda bu tip büyük form yapısına sahip eserlere rağbetin azaldığı düşünülürse bu ve benzeri Kâr-ı Nâtikler üzerinde yapılan her türlü çalışma, kaybolmaya yüz tutmuş olan bu ve benzeri formda bestelenmiş eserleri gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olacağı ön görülmüştür. Yine bu çalışmanın, hem sanatsal eserlerin devamı açısından hem de müsikimizi öğreticiliği açısından da bu tip yeni eserler oluşmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.


Anahtar Kelimeler: Ahmed Avni Konuk, Kâr-ı Nâtik, Güfte, Makam, Arûz


The Analysis of Modal and Lyrics Segâh Stable Lines of The Work Named Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmat) Belonging to Ahmed Avni Konuk

Abstract: This study called “The modal and lyrics analysis segâh stable lines of the work named Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmat) belonging to Ahmed Avni Konuk”. Has been arqued out, the points about Ahmed Avni Konuk, The Forms in Turkish Music and Kâr-ı Nâtik, The Prosody and its relation with Classic Turkish Music have been enlightened properly from the general to the particular, the description of the modal and methods which Ahmed Avni Konuk used in the work named “Rast Kâr-ı Nâtik” beside the method's part of

* Söz konusu çalışma, Ahmed Avni Konuk'a ait Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-İ Makâmat) adlı Eserinin Makam ve Güfte Analizi Adlı Yüksek Lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

*) Arş.Gör., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (eposta: semih.okcu@atauni.edu.tr)  ORCID ID. <https://orcid.org/0000-0002-9992-9834>

**) Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (eposta: cankal@gmail.com)  ORCID ID. <https://orcid.org/0000-0002-8597-3914>

Bu makale araştırma ve yayın etiğine uygun hazırlanmıştır  iThenticate® intihal incelemesinden geçirilmiştir.

the conducted study takes part. In this division and this parallel; there has been some datas such as the model of the research, the system and its sample, the datas being collected and their analyses. The modal and lyrics messy modal part of Rast Kâr-ı Nâtik, the work of Ahmed Avni Konuk, which forms the sample of the study under the heading of the findings and interpretation have been analyzed; at the end and fourth part, a certain number of inferences regarding to the analyses conducted and by reason of all these, some proposals belonging to us individually take part. "Descriptive" method has been used in the research. In accordance with the descriptive method, Survey model has been utilized. By these techniques used for the issue of the research, all datas gained have been analyzed and interpreted. In this research, as known, how productive Kâr-ı Nâtiks are about instructiveness has emerged and given that the demand for the works which have a huge formation like this has decreased so far, every study conducted on these or similar Kâr-ı Nâtiks has been predicted to help bring to light the composed works which are subject to decline in these or similar forms. Still, this study has been considered to contribute this type of new works to occur from the point of both artificial works' continuity and the instructiveness of our music.

Keywords: Ahmed Avni Konuk, Kâr-ı Nâtik, Lyrics, Modal, Prosody

Makale Geliş Tarihi: 27.12.2019

Makale Kabul Tarihi: 01.06.2020

I. Giriş

Aristo'nun en büyük öğrencilerinden, en yakın dostu ve müzik dalında kıymetli eserler vermiş olan Theofrastes'e göre müzik, mantıkla bir fazilet olup anlaşılması nefse güç gelir ve nefsin sırrını açığa çıkarmada eksik kalarak onu nağmeler şeklinde ortaya çıkarır ve onunla kederleri harekete geçirerek özüne türlü sanatlar gizler (Muhammed bin Abdülkerim eş-Şehristani. Çev. Tan, 2014, s. 351).

Durgun (2005) 'a göre müzik, bütün sanat ürünleri gibi kültürün kendi öz mantığı ve semantiği ile konuştuğu bir dildir (s. 100).

Sadece kişilere değil kültürlere de etki eden, insanlar arasındaki birlik, dirlik ve gönül beraberliğinde perçinleştiren mûsikî hakkında Mevlânâ Hazretleri bizlere şöyle seslenmiştir;

“Türk o Rûm o Arab ger Âşikest

Hemzebân-ı üst in bank-i sevâb...”

“Bu güzel, tatlı ses; Türk, Rum, Arap olsun bütün âşıkların müşterek dilidir” (Şen, 2001, s. 5).

Müziğin ahengini bizlere yansıtmaya yarayan birçok âlem vardır ve bu âlemler garp mûsikisinde ton, şark mûsikisinde ise makam olarak adlandırılır. Ancak bu âlemleri bizlere belli düzen halinde sunmaya yarayan ise form ve usûllerdir.

Tanrıkorur (2003) form kavramını bizlere şu beyanı ile aktarıyor; “Dünyanın her çeşit edebiyatında, Doğu'da olsun, Batı'da olsun, nasıl zaman içinde oluşmuş, yazar veya şairlerin kurallarına uymak durumunda buldukları edebî kalıplar varsa, çeşitli müziklerde de yine zaman içinde oluşmuş, bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerken

uymak durumunda buldukları beste kalıpları vardır. Bu kalıpların adına Fransızcadan aldığımız bir terimle “form” diyoruz” (s. 47).

Müziğin tarihi gelişimi ve bu gelişimi belgeleyen kaynaklar bakımından, dini tören ve uygulamaların içinden çıkıp dindışı alanda da geliştiğini göz önüne alarak, form sınıflamamızı; Dini Mûsikî Formları, Dindışı Mûsikî Formları olarak ele alıyoruz (Tanrıkorur, 2003, s. 48).

Dindışı Mûsikî Formları içerisinde ele alınan Kâr-ı Nâtık ise, büyük usûllü sözlü formlar arasında yer alır. Kâr adının verilmesi, Kâr formu ile ilgisinden dolayı değil, kelimenin Farsçadaki anlamından dolayıdır. Nitekim Kâr-ı Nâtık, “ konuşan (kendi kendini anlatan) eser” demektir ve bestecinin, sanat ilhamından ziyade öğreticiliği ve ustalık gösterisini ön plana aldığı bir tür “müzikli beyin jimnastiği” dir. 15’ ten 119’ a kadar değişen sayılarda makam (bazen hem makam hem usûl) tarifini amelî olarak veren Kâr-ı Nâtık’lar bestelenmiştir (Tanrıkorur, 2003, s. 50).

Bestelenmiş olan bu Kâr-ı Nâtıklar’ı 119 makam ve 9 usûl ile bugüne kadar en kapsamlı ele alan ve bizlere aktaran Ahmed Avni Konuk, yakın geçmişimizde yaşamış en önemli mutasavvıflardan olmakla beraber, şair, bestekâr, mesnevî şarihi ve bir hukukçudur. Ortaya koymuş olduğu “Rast Kâr-ı Nâtık (Fihrist-i Makâmat)” mûsikî dünyamıza ışık tutarak bu alanda ders niteliği taşıması hasebiyle de büyük önem arz etmektedir.

Günümüzde büyük form yapısına sahip eserlere rağbetin azalması, Kâr-ı Nâtık formunda eser verilmesi ve icra edilmesi hususunu da olumsuz yönde etkilemiştir. Bu form yapısı üzerinde yapılan her türlü çalışma kaybolmaya yüz tutmuş olan bu ve benzeri formda bestelenmiş eserleri gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olacak, aynı zamanda sanatsal eserlerin devamı açısından yeni eserler oluşmasına katkı sağlayacaktır. Bu vesile ile bu form yapısında bestelenmiş klâsik eserlerin iyi analiz edilmesi hususu hâsıl olmuştur.

II. Ahmed Avni Konuk Hakkında Genel Bilgiler

“İstanbul’da doğdu. Hâfız, şair, büyük bir müzik adamı ve mutasavvıftır. Mevlevîdir ve en kapsamlı Mesnevî şerhinin yazarıdır. Aynı zamanda önemli bir devlet adamıdır. Uzun yıllar PTT’nin genel müdürlüğü yardımcılığı yapmış, “postacı Ahmed Avni” ünvanıyla anılmıştır. Zekâî Dede’nin öğrencisidir. 119 makamı anlatan Kâr-ı Nâtık’ı vardır. Dilkeşide ve Bend-i Hisar makamları kendi buluşudur” (Ersönmez, 2013, s. 365).

Babası balmumu tüccarlarından Kadıoğlu Mustafa Kâzım Efendidir (Rona, 1960, s. 79). Annesi ise Tâcir Buhârâlı Hâfız Mustafa Efendi’nin kızı Fatma Zehra Hanımdır (Öztuna, 1969, s. 348).

Dokuz on yaşlarında iken birkaç ay arayla önce babasını, ardından annesini kaybetti. İbtidâî mektebini bitirdikten sonra Kur’ân-ı Kerim’i ezberledi ve cami derslerine devam ederek Arapça öğrendi. Galata Rüşdiyesi’nde dördüncü sınıfta okurken üçüncü sınıftan başladığı Dârüşşafaka’dan 1890’da mezun oldu. Memuriyeti sırasında

başladığı Mekteb-i Hukûk-ı Şâhâne'yi 1898'de birincilikle bitirdi. 6 Mart 1938'de İstanbul'da vefat etti ve Merkez Efendi Mezarlığı'na defnedildi. Konuk'un son zamanlarında Emine Hâdiye Hanım'la evlendiği, Eminönü Mal Müdürlüğü'nün 11 Mayıs 1938 tarihli yetim maaşını düzenleyen tezkeresinden anlaşılmaktadır. Konuk, 1904'te Mesnevîhan Selânikli Mehmed Esad Dede'ye intisap ederek Mevleviyye tarikatına girdi. Mürşidinin Çayırli Medrese'deki hücrelerinde verdiği derslere devam etti. Burada Tâhirülmevlevî ve Abdülhay (Öztoprak) efendilerle birlikte temayüz eden üç öğrenciden biri oldu. Mehmed Esad Dede'den Farsça öğrendi ve Meşnevî'yi okuyarak icâzet aldı. Bu yıllarda Fâtih türbedarı Ahmed Amiş Efendi'nin sohbetlerine de katıldı. Dârüşşafaka'da talebe iken okulun mûsiki muallimi Eyyübî Zekâi Dede'den aldığı derslerle başladığı mûsiki çalışmalarını mezuniyetinden sonra da hocasıyla devam ettirdi. Hocasından meşkettiği dinî ve din dışı formdaki eserleri en küçük ayrıntısına kadar hâfızasında koruyarak bu eserlerin gelecek nesillere aktarılmasında sağlam bir köprü vazifesi gördü. Ayrıca Fındıkzâde Taşkasap'ta meşkhâne haline getirilmiş bir kahvehanede Hacı Kirâmi Efendi'den mûsiki meşkeden Konuk, gençlik yıllarında Zekâi Dede'nin talebelerinden M. Suphi Ezgi ve Rauf Yektâ Bey'le de beraber çalıştı. Nota bilmeyen, ancak Dilkeşide ve Bend-i Hisar adlarında iki makam icat eden Konuk'un ilk bestesi, "Ey dilber-i şen sevdim seni ben" mısraıyla başlayan Karcıgar şarkısıdır (1888). BûselikAşiran, Rûy-i Irâk ve Dilkeşide makamlarındaki Mevlevî âyinleri dışında dinî eser bestelememiş; din dışı sahada bestelediği kâr, Rast Kâr-ı Nâtık, beste, ağır ve yürük semâi ile şarkı formlarında hepsinin güftesi kendisine ait otuz sekiz adet eserinin listesini Yılmaz Öztuna neşretmiştir. Hiç bilmediği bir makamdan edvâr kitaplarındaki tarif üzerine derhal bir eser besteleyecek derecede mûsiki nazariyatına vâkıf olan Konuk'un 119 makamdan meydana gelen Rast Kâr-ı Nâtık'ı mevcut Kâr-ı Nâtıklar içerisinde en muhtevalı olanıdır. İstanbul Konservatuarı neşriyatı arasında yayımlanan âyinlerden altı tanesinin güftesini nazmen Türkçe'ye çeviren Konuk, Türk mûsiki tarihinde İtrî ekolünün son temsilcileri arasında kabul edilir. Tasavvuf başta olmak üzere mûsiki, felsefe, edebiyat, matematik alanlarında geniş bilgisi olan Konuk, Fransızca'ya da hâkimdi. Şöhreti sevmeyen mütevâzi bir kişiliğe sahip olduğu için Türkiye'de pek fazla bilinmediği halde dinî, içtimaî sahada ve mûsikî gibi alanlarda sorulan sorulara verdiği cevapların İstanbul Robert Koleji Bülteni'nde yayımlanmasının ardından bazı şarkiyatçılar tarafından tanınmıştır. Aynı zamanda şair olan Konuk telif, tercüme ve şerh türü eserlerinde yer alan Arapça ve Farsça beyitlerin, rubâilerin bir kısmını nazmen Türkçe'ye çevirmiştir. Fahreddîn-i Irâkî'nin Lem'ât'ına yaptığı tercümenin sonunda "Ben" adlı bir manzumesi vardır. Ayrıca Tevfik Fikret'in Mehmed Âkif'e cevap olarak yazdığı "Târih-i Kadîm Zeyli"ne manzum bir reddiyesi bulunmaktadır (<https://islamansiklopedisi.org.tr/konuk-ahmet-avni>).

A. Eserleri

Ahmed Avni Bey, çok yönlü, velûd bir yazardır. Onun mahviyeti nedeniyle çok tanınmış olmamasına rağmen, her bir eseri büyük kıymet taşıyan birer baş eserdir. Konuk'un mûsikî alanındaki eserleri, tasavvufî eserlerine göre daha az bilinir. Mesut Cemil Bey onu, "Her dakikasının 60 saniyesinden bile bir tanesini boş geçirmemiş,

zamanını, doğrunun, iyi ve güzelin buyruğunda kullanmış bir büyük adamdı” diye anlatıyor(Barkçin, 2011, s. 23-24).

Ahmed Avni Bey sadece Türkiye’de değil yurtdışında da ilim erbâbları tarafından tanındığı bilinmektedir. Nitekim Halil Can şu rivâyeti aktarıyor: İsveçli bir oryantalist İstanbul’a gelir ve tanıştığı oluşturmuş dönemin meşhur mutasavvıflarından Mehmet Ali Avni’ye Ahmed Avni Bey’i ziyaret etmek istediğini söyler ancak Mehmet Ali Avni bu ismi hiç duymadığını söylediğinde, İsveçli oryantalist “Nasıl tanımazsınız? Biz onun Avrupa mecmualarında çıkan yazılarını zevkle okuyoruz ve o çok kıymetli bir âlimdir” der. Ahmed Avni Bey’in hakkında yapılan yayınların ve eserlerinin seslendirildiği konserlerin sayısı pek azdır. Can’ın şu tesbiti doğru değil midir? “Tamamen bizim olan bir âlimin yabancılar tarafından takdirine mukabil bizdeki kayıtsızlığa esef edilmez mi ?” (Barkçin, 2011, s. 23-24)

Ahmed Avni Konuk’un Hânende isimli Türk mûsikîsinin din dışı formlarındaki eserlerinin derlendiği bir güfte mecmuası da vardır. Baş tarafında makamlar ve usullerle ilgili kısa nazârî bilgi verilmiştir. Doksan beş makamdan 2706 parça eserin güftesini ihtiva eden eserin son sekiz sayfasında bestekâr resimleri vardır. Konuk’un bu çalışması zamanının en önemli matbu güfte derlemeleri arasında olup daha sonra yapılan antoloji çalışmalarına kaynak teşkil etmiştir (<https://islamansiklopedisi.org.tr/konuk-ahmet-avni>, Erişim Tarihi: 20.02.2017).

B. Terkip Ettiği Makamlar

“Ahmed Avni Konuk, 40 dolayında eser besledi, Dilkeşide ve Bend-i Hisar adlı iki makam terkip etti” (Karaosmaoğlu, 2007, s. 4).

1. Dilkeşide Makamı

Padişah muhâsibi ârif Mehmed Ağa’nın buluşu olan Dil-keş makamı ile karıştırılmamalıdır. Zîra bu makam Şedd-i Arabân ile başlayıp Rast perdesinde karar yapmaktadır(Tura, 2006, s. 50).

Barkçin (2001)’ a göre, Farsça “gönül çeken” anlamına gelen bu makam Hüseyini agâz edip, Yegâh perdesine karar vermektedir. Ekrem Karadeniz merhumun tarifine göre ise, makam “Hüseyini ve Sultânî-Yegâh makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir (s. 131).

Özkan (2013)’ a göre, Yerinde Hüseyini makam dizisine, yerinde Ferahfezâ makamı dizisinin bir kısmının (yerinde Acem Aşîrân dizisi+Yegâh’ta Bûselik dizisi) eklenmesinden meydana gelmiştir (s. 566).

Kısaca Dilkeşide makamı yerinde Hüseyini dizisine Yerinde Ferahfezâ ve Sultânî Yegâh dizilerinin eklenmesiyle oluşan incici seyir karakterine sahip, güçlüsü Hüseyini perdesi olan ve Yegâh perdesine karar eden mürekkebe (bileşik) bir makamdır.

2. Bend-i Hisar Makamı

Barkçin (2001)' a göre, bu makam "Hisar makamının bendi, bağlandığı, durduğu yer" anlamındadır. Ekrem Karadeniz merhumun tarifine göre, bu makam Hisar ve Sultânî-Yegâh makamlarının birleşmesiyle meydana gelmiş, önce Hisar makamı gibi terennüme başlayıp, bu makamın seyrini icra ile Dügâh perdesine iner ve burada hafif bir karar çeşnisi ile durduktan sonra Sultânî-Yegâh makamına geçer. Yegâh perdesinde karar verir (s. 133).

Özkan (2013)' a göre, yerinde Sûz'i-Dil makamına yerinde Bûselik ve yerinde Sultânî-Yegâh makamlarının eklenmesinden meydana gelmiştir. Güçlü, birinci mertebe Hüseyini, ikinci mertebe Dügâh perdeleridir. Tam karar Yegâh perdesinde Sultânî-Yegâh dizisiyle yapılır (s. 597).

III. Kâr-ı Nâtık

Kâr- Nâtık formunun söz mûsikîsi içerisinde olan lâ-dini yani din dışı sözlü form yapısında olduğu görülmektedir.

Eski bestekârlarımız besteleyecekleri eserin güftelerini Divan Edebiyatı şâirlerimizin kasideleri, gazelleri, rubâileri, murabba gibi dörtlü, muhammes gibi beşli, müseddes gibi altı mısralı şiirleriyle şarkı şeklinde yazdıkları eserler arasından seçmişler ve bunlardan kâr, beste, ağır ve yürük semaî, şarkı gibi beste şekilleri adı altında sözlü mûsikî eserleri vücûda getirmişlerdir. Divan Edebiyatı şâirlerimiz düşünce, duygu ve hayâl unsurlarıyla ördükleri şiirlerinde eskinin birçok ilim ve sanat eserini birer kaynak olarak ele almışlar, bu arada mûsikîmizin terimlerinden, mânâ elastikiyetinden geniş ölçüde yararlanarak türlü edebî sanatlarla değerlendirilmiş mesnevî şeklinde şiirler meydana getirmişlerdir. Kâr ile Kâr-ı Nâtık arasında en önemli fark Kâr-ı Nâtıkların güfteleri genel olarak mesnevî tarzında yazıldığı gibi güfte hangi makamla terennüm ediliyorsa, o makamın ismi de güfte içinde geçer. Her beyitte makam ve usûllerin tarifi açısından önemli bir beste formudur. Bu bakımdan serbest bir form olan fihrist taksimlere benzer. Nota yazısının popüler olmadığı dönemlerde, bu tür besteler sayesinde makamlarımızın birçoğu unutulmaktan kurtulmuştur denebilir (<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR-3700/kar-i-natik.html>).

Üstad Konuk'un, güftesini irticalen yazıp bestelediği bu eser, biraz da öğrencilerine tüm makamları öğretmeye kalmayabileceği korkusunun bir ürünüydü. Eseri Hacı Emin Dede doğrudan Ahmed Avni Konuk'un icrasından kaydederek hamparsum notasıyla yazmış, hem Ahmed Avni Konuk'un hem de Emin Dede'nin talebesi olan Emin Kılıç Kale ise batı notasına çevirmiştir. Emin Kılıç Kale'nin oğlu Yılmaz Kale ise babasının ricasıyla notayı silinmemesi açısından temize çekmiş, tashihini ise diğer oğlu Polat Kale yapmıştır. Ünlü notist Ziya Akyiğit'in de bu eseri Arel-Ezgi sitemine uygun bir el yazması mevcuttur (Karaosmanoğlu, 2007, s. 3). Eser, İtalyan notasıyla yeniden yazımını TRT'de notist olarak çalışan Hayati Akyavaş'tan istifade ederek, müzikolog Kemal Karaosmanoğlu gerçekleştirmiştir (Barkçin, 2011, s. 161).

Kâr-ı Nâtıklar makam ve usûllerin tarifi açısından önemli bir beste formudur. Bu bakımdan serbest bir form olan fihrist taksimlere benzer. Bu benzerlikten ötürü olsa

gerek ki Kemal Karaosmanoğlu Ahmed Avni Konuk'un Rast makamı ile başlayan Kâr-ı Nâtik'ını "Fihrist-i Makâmât" ismiyle neşretmiştir.

"Nota yazılarının sonuncusu ve en çok tutulmuş olanı Hamparsum notasıdır. 1813-1815 yıllarında Hamparsum Limonciyan tarafından bulunan bu nota yazısı, kolay ve pratik olduğu için epeyce yaygınlaşmıştır" (Budak, 2006, s. 59).

The image shows a handwritten musical score for the Segâh Kolu. The title is "V. Segâh Kolu" and the composer is "Ahmed Avni Konuk". The score is written on ten staves. The first staff has the title "V. Segâh Kolu" and the composer's name. The second staff has the lyrics "ve ri se o lu meh". The third staff has the lyrics "be ri de i i se me ri". The fourth staff has the lyrics "na be i se ga". The fifth staff has the lyrics "her de i a hicu sa meh". The sixth staff has the lyrics "el mez de be le". The seventh staff has the lyrics "bir se gah". The eighth staff has the lyrics "Verse el meh. Beinde i gahâsuna bir pürce, gah". The ninth staff has the lyrics "Perde i uluâsı benîm, olma azîli bağle bir 'Segâh'". The tenth staff is empty. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

v. **Segâh Kolu**
80.Segâh, 81.Segâh-Mâye, 82.Müstear, 83.Hüzzam, 84.Vech-i Arazbar

Şekil 1. Eserin Hamparsum notasıyla yazılmış Segâh Kolu Satırları

Not: Nota Karaosmanoğlu'nun 119 Makamlı Fishrist-i Makâmât Ahmed Avni Konuk adlı çalışmasından alınmıştır.

IV. Arûz Vezni ve Klasik Türk Mûsikîsiyle İlişkisi

Çetin (1993)'e göre Arûzun pek çok lugat mânasından, ıstılah olarak taşıdığı mânalarının bağlı bulunduğu ileri sürülenlerin başlıcaları şunlardır: "Yön, cihet, taraf, yan, bölge; Mekke, Medine ve etrafı; daracık dağ yolu; bulut; serkeş deve; çadırın orta

direği; ortaya çıkma veya çıkarma; kendisiyle bir şey karşılaştırılan, dolayısıyla ölçü ve örnek olan şey” (Çetin, 1993;424).

Tanrıkörur (2003)’e göre ise Arûz, İslamî kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsüdür. Arapça’da “çadırın orta direği” anlamına gelir(s: 87).

“Arûz’un Türk şiirine girmesi Türklerin müslüman olmasından sonradır. Ondan önce Türk metriği “vurgulu hece sayısına dayalıydı. İslam dolayısı ile ilim dili olarak Arapçayı öğrenen Türkler, yeni İran edebiyatının Horasan ve Maveraünnehr’deki parlak inkişafıyla karşılaşınca edebiyat dili olarak da Farsçayı öğrendiler. Bu suretle, müslüman İranlılar nasıl Arap Arûz’unu iktibas ettiler, Türkler de 2-3 asır sonra Acem Arûz’una iktibas ederek, İran örneklerinin taklidinden hareket eden yeni bir Türk şiiri yarattılar. Bu tecrübenin ilk büyük edebi ürünü, ilk müslüman Türk devleti olan Karahanlılar zamanında, 1069’da Kâşgar’da Balasagunlu Yusuf Has Hâcib tarafından Fa’ulün Fa’ülün Fa’ül(• -- / • -- / • --) vezninde yazılan Kutadgu Bilig(Mutluluk Bilgisi) adlı 7000 beyitlik manzumudur. Bununla beraber, en eski milli Türk şiir ölçüsü olan Hece vezni, bilhassa halk şairlerinin türkü ve destanlarında yaşamağa devam ederek bugüne kadar geldi. Ancak her iki türde birbirine tarih boyu tesir ederek, özellikle âşık edebiyatında, Acem şiirinde bulunmayan mûsikîye bağlı yeni vezinlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Özetle, Acem Arûz’unun 26 vezninden en çok 12’si Türk şiirinde kullanılırken, Türk mûsikîsi usullerinden kaynaklanan ve Acem şiirinde bulunmayan bazı yeni vezinler de Türkçenin yapısına uygun olarak son 40-50 yıldır şâirlerimizce icad edilmiş, ancak beş tekarlar bu yeni vezinlerde yazılan şiirlere pek fazla rağbet etmemişlerdir”(Tanrıkörur, 2003, s. 89).

Arûzla şiir yazmak isteyen Türk şairleri Türkçe kelimelerdeki hece eşitliğini seslilerle bitenleri açık-kısa, sessizlerle bitenleri kapalı-uzun sayma ilkesiyle ayırarak uygulama olanağı yaratmışlardır. Ancak Türkçenin yapısı gereği onları zorluklarla karşılaştırmış böylece bazı heceleri diğerlerinden fazla uzatarak okumuşlardır. Bu durum divan edebiyatında “imâle” yapma olarak değerlendirilmektedir (Mutluay, 1974: 60).

Arûz’un Remel bahrine giren Fâilâtün (- • - -) / Feilâtün (• • - -) ve Recez bahrine giren Müstef’ilün (- - • -) / Müstef’ilâtün (- - • - -) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla Ağır Aksak, Aksak ve daha az Devrihindî, Curcuna, Müsemmen usülleri kullanılarak; Arûz’un Hezec bahrine giren Mef’ül (- - •) veya Mefâilün/Mefâilün(• - - - / • - - -) ve Müctess bahrine giren Mefâilün/Feilâtün (• - • - / • • - -) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok Sengin Semâî, Semâî ve daha az Aksak ve Türk Aksağı usülleri kullanılarak, daha az güfte yazılmış olan Müzâri, Münserih vd. bahireleri şiirlerin de yine belirli usüller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır(Tanrıkörur, 2003, s. 85-86).

Nitekim, faydalandığımız bu bilgiler eşiğinde Ahmed Avni Konuk doğal olarak, güftesini mesnevi tarzında yazmış olduğu Kâr-ı Nâtik’inde imâle durumunu oldukça fazla kullandığı görülmektedir.

A. Gûfte

Farsça gûften (demek, söylemek) masdarından türemiş olup “söylenmiş söz” anlamındadır. Türk mûsikisinde “kâr, beste, semâi, şarkı, türkû, ilâhi, nefes gibi dinî ve din dışı formlarda bestelenen eserlerin sözü” mânasında kullanılır. Günümüzde bu anlamda “şarkı sözü” tabiri daha yaygındır. Gûfte kelimesi ayrıca “bestelenmek üzere yazılmış şiir” anlamına da gelir. Ancak tekbir, teşbih, salâ gibi dinî formların sözlerine metin denilmektedir. Gûfte kâleme alan kişiye de gûftekar adı verilir. Klasik Türk mûsikisi repertuarını meydana getiren çeşitli formlardaki eserlerin gûfteleri genellikle aruz vezniyle yazılmış gazel, şarkı, rubâi, kıta, müstezad vb. manzumelerden alınmıştır. Bunların, türlerine ve bestelenecek mûsiki formunun özelliğine göre iki ile on iki mısra arasında olabildiği görülmektedir. Bu durum dinî mûsikide de aynıdır. Mevlevî âyinlerinde ise çok sayıda kıtanın oluşturduğu uzun gûfteler kullanılmıştır. Bilhassa aruz vezniyle yazılan gûftelerin seçilmesi, bu vezinle Türk mûsikisi usulleri arasındaki yakın münasebet sebebiyledir. Aruz vezinlerinin ve bunları meydana getiren tef'ilelerle uzun (kapalı), kısa (açık) hecelerdeki âhengin gûfte-beste uyuşmasına önemli katkısı vardır. Özellikle klasik Türk mûsikisinde tef'ile ve kalıpların hangi usule nasıl yerleştirileceği konusu, “gûfte taksimi” denilen ve prozodi ilminin bir bölümünü meydana getiren sistemin ana unsurunu oluşturmuştur(Özkan, 1996, s. 217).

Prozodi, Gûfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan ilimdir (Arel, 1997; 15). Sözlü mûsikide en önemli unsur uzunluk- kısalık mevzuusuyla beraber uygunluk ve uygunluğun yaratılmasında en önemli âmil vurgudur. Vurgu mûsikînin can damarıdır. Sözlü eserlerdeki prozodik olaylar, doğrudan vurgu ve vurgulamalara dayanır (Güldaş, 2003, 1). Yalnız konu ile ilgili olarak bazı hecelerde yapılabilen vurgu ve Nüans ifadelerini söylediklerimizin dışında tutarsak sanki bütün hecelerimiz aynı kısalıp da veya başka bir söyleyişle aynı değerde imiş gibi kullanılmakta ve ya böyle bir intiba uyandırmaktadır. Bir an için konuşma prozodisindeki bu gerçeğin aynen mûsikîde, yani bestelerde de uygulanabildiğini düşünelim. Bu takdirde Mûsikî eserlerinde de kelimelerin kullanılmasında bir hata olmayacaktır; Fakat, gerçek böyle değildir. Çünkü mûsikîde, konuşmada bulunmayan ve uzun zamana ihtiyaç duyulan “Nağme” dediğimiz melodik ifadeler kullanılmaktadır. Tabir yerinde ise, sözlü mûsikî eserleri, bir bakıma uzun seslerle konuşmadır. Demek oluyor ki, Mûsikî icra ederken bazı heceleri “Uzun söylemek “mecburiyetinde kalmaktayız. Acaba bütün hediyelerimiz de bunu yapabiliyor muyuz? Başka bir deyişle “nağmeli konuşurken kelime anatomisi -yapısını- koruyabiliyor muyuz? İncelemelerimizde karşılaştığımız gerçek, bu uzamaların kelimelerimizin her çeşit hecesinde serbestçe yapılamadığıdır. Uzmanların, yani melodik yüklemelerin yapılabildiği heceler ancak uzun hece tabir ettiğimiz kapalı heceler de olabilmektedir” (Hatipoğlu, 1983:1-3).

V. Yöntem

Bu bölümde çalışmanın modeli, evreni-örnekleme, verilerin toplanması ve verilerin analizi üzerinde durulmuştur.

A. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın yürütülmesinde survey (tarama) modeli ve literatür tarama yöntemleri ile çalışmaya temel olan bilgiler sunulmuştur.

Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, “ne” oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Karakaya, 2009, s. 59).

Tarama araştırmaları beş aşamada gerçekleştirilir:

1. Problemin tanımlanması
2. Hedef grubun (örneklem) belirlenmesi
3. Veri toplama araçlarının hazırlanması
4. Verilerin toplanarak analiz edilmesi
5. Analizlerin yorumlanması ve değerlendirilmesidir (Karakaya, 2009, s. 69).

B. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini; Ahmed Avni Konuk’a Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmât), örneklemini ise Ahmed Avni Konuk’un Fihrist-i Makâmât’ının Segâh kararlı makam satırları oluşturmaktadır. Bestekâr eserinde 119 makam kullanmış Segâh kolu diye de nitelendirilen 5 adet makam kullanmıştır. Bu makamlar, Segâh, Segâh-Mâye, Müstear, Hüzzam ve Vech-i Arazbar makamlarıdır. Bestekâr Kâr- Nâtik’inin Segâh kararlı bu kısmında Yürük Semâi Usulününü kullanmıştır.

C. Verilerin Toplanması ve Analizi

Veriler; dergiler, kitaplar, kütüphanelerin veri tabanlarından, eserin notaları ise internet kaynakları değerlendirilmesi ve Türkiye Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Müzik Dairesi Başkanlığı Erzurum Radyosu Kütüphanesinden elde edilmiştir.

Bu çalışma kapsamında çalışmanın örneklemini oluşturan Kâr-ı Nâtik formunda bestelemiş olduğu Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmât) adlı eserinde kullandığı makam ve usuller saptanmıştır.

Araştırmada elde edilen veriler analiz edilerek, Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmât) adlı eser güfte ve makam açısından ele alınarak yorumlanmıştır. Analizlere dayalı yorumlamalar, çalışmanın bulgular ve yorum kısmına yansıtılmıştır.

VI. Bulgular ve Yorum

Çalışmamızın bu bölümünde, çalışmanın örneklemini oluşturan Ahmed Avni Konuk’a ait Rast Kâr-ı Nâtik (Fihrist-i Makâmât) adlı eserin Segâh kararlı satırlarının yer aldığı makamsal analizi ele alınarak ardından Mesnevî tarzında yazılmış güftesinin

analizi yapılmış ve gerekli açıklamaların detayı, ilgili analizler başlığı altında ayrıca verilmiştir.

Eserin notaları TRT Erzurum Radyosu Kütüphanesinden alınmış, orijinal haliyle kullanılmış olup, diğer nüshalarla karşılaştırılarak gerekli düzenlemeler yapılmıştır.

A. Makam Analizi

Çalışmamızın bu bölümünde, Ahmed Avni Konuk'a ait Rast Kâr-ı Nâtık (Fihrist-i Makâmât) adlı eserin içerisinde yer alan 119 makamın içerisinde Segâh kararlı makamların 88 adet ölçüsünün makamsal analiz için temel olarak bir makamın çeşni ve kalışlarını oluşturan üçlü, dördü ve beşliler ele alınmıştır. Üçlülerin, dördülülerin ve beşlilerin yer almadığı ölçülerde sonraki ölçülerle birlikte düşünülerek beraberinde oluşan ve uygun olan üçlüler, dördülüler ve beşliler olarak incelemeye tabi tutulmuştur. Bunun dışında kimi zaman aslında makam dizileri içerisinde bulunan ancak herhangi bir üçlü, dördü ve beşliyi oluşturmayıp sadece makama veya geçkisine ait olan perdeler de başlı başına analiz edilmiştir. Analiz esnasında, yerinde kullanılmayan herhangi bir 3'lü, 4'lü veya 5'li o makamın asma kalışını, genişlemesini veya yarım karar yapışını oluşturduğu düşünülerek ayrı ayrı ifade edilmemiş, sadece o makamın 3'lüsü, 4'lüsü, 5'lisi, tam yada yarım karar yapıldığı durumlarda da yedenleri beyân edilmiştir.

1. Segâh Satırları



Şekil 2. Segâh Satırları

1a. Segâh Satırları Makam Analizi

1. ve 2. Ölçüde; Seyir gereği Kürdi yeden gösterilip Rast perdesine düşülmüş
3. Ölçüde; Yerinde Uşşak 4'lüsü 2. Ölçü ile birlikte, Segâh Maye geçkisi oluşturmuş
4. ve 5. Ölçüler; Birlikte, Yerinde Segâh 5'lisi oluşturmuş
6. Ölçüde; Dik Hisar'da Nîkrîz 3'lüsü, 7. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü
8. Ölçüde; Donanımda kullanılan Dik Hisar perdesinden ötürü nazârî olarak Nevâ' da herhangi bir 3'lü oluşmamakta

9. Ölçüde; Dik Hisar'da Nîkrîz 3'lüsü, 10. Ölçüde; Donanımda kullanılan Dik Hisar perdesinden ötürü nazârî olarak Nevâ'da herhangi bir 3'lü oluşmamakta

11. Ölçüde; Çargâh'ta Rast 3'lüsü, 12. Ölçüde; Nevâ'da Uşşak 4'lüsü ve Yerinde Segâh 3'lüsü

13. Ölçüde; Yerinde Uşşak 4'lüsü, 14. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü ile 13. ve 14. Ölçüler; Birlikte, Segâh Maye geçki oluşturmuş

15. Ölçüde; Yerinde Eksik Segâh 5'lisi, 16. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü (Kürdî Yeden) kullanılmıştır.

2. Segâh Mâye Satırları

MÂ- YE- I AŞ- KI Dİ- LİM- DİR
BU MA- KÂ- MİN NAĞ- ME- Sİ
İN- LE- TİR RÜ- Hİ RE- VÂ- Nİ
DİL- DE BU TEN MAH- BE- Sİ

Şekil 3. Mâye Satırları

2a. Segâh Mâye Satırları Makam Analizi

1. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü, 2. Ölçüde; Yerinde Uşşak 4'lüsü
3. Ölçüde; Yerinde Rast 3'lüsü ve Yerinde Uşşak 4'lüsü
4. Ölçüde; Yerinde Rast 5'lisi, 5. ve 6. Ölçüler; Birlikte, Yerinde Rast 4'lüsü oluşturmuş
7. Ölçüde; Çargâh'ta Rast 4'lüsü, 8. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü (Kürdî Yeden)
9. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü, 10. Ölçüde; Nevâ'da Uşşak 3'lüsü
11. Ölçüde; Nevâ'da Uşşak 4'lüsü, 12. Ölçüde; Çargâh'ta Rast 3'lüsü
13. Ölçüde; Yerinde Rast 5'lisi, 14. Ölçüde; Yerinde Uşşak 4'lüsü
15. Ölçüde; Çargâh'ta Rast 4'lüsü, 16. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü (Kürdî Yeden) kullanılmıştır.

3. Müstear Satırları

MÜSTEAR

KİM - DEN AHZ - ET - DİN Kİ - OL - DUN
BÖY - LE Bİ - GÂ - NE E - DÂ
ÖY - LE TAV - RI MÜS - TE - AR EY
ŞÜH LÂ - VİK Mİ SA - NA

Şekil 4. Müstear Satırları

3a. Müstear Satırları Makam Analizi

1. ve 2. Ölçüde; donanımda kullanılan Dik Hisar perdesinden ötürü, nazari olarak Nim Hicaz'da herhangi bir 3'lüyada 4'lü oluşmamakta

3. Ölçüde; Nevâ'da Uşşak 4'lüsü, 4. ve 5. Ölçüler; Birlikte, Yerinde Segâh 3'lüsü (Kürdî Yeden)

5. 6. 7. 8. ve 9. Ölçüler; Birlikte, önce Yerinde Eksik ve Tam Müstear 5'lileri, akabinde 7. Ölçüde Nevâ'da Uşşak 4'lüsü kullanıp 8. 9. 10. 11 ve 12. Ölçüler ilave edilerek Yerinde Tam ve Eksik Müstear 5'lisi kullanılarak Müstear dizi oluşturmuş

12. ve 13. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü (Kürdî Yeden)

14. Ölçüde; Yerinde Müstear 4'lüsü, 14. 15. ve 16. Ölçüler; Birlikte, Yerinde Segâh 3'lüsü oluşturmuştur.

4. Hüzzam Satırları

HÜZZAM

SÂ - ZİN AL Â - GÜ - ŞA MİZ - RÂ -
BİN - İ - LE DEL Sİ - NE - Mİ
NAĞ - ME - İ HUZ - ZAM İ - LE DEF
İ - Y - LE GÜN - LÜN - DEN GA - Mİ

Şekil 5. Hüzzam Satırları

4a. Hüzzam Satırları Makam Analizi

1. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü, 2. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 3'lüsü
3. Ölçüde; Yerinde Hüz zam 5'lisi, 4. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü
5. Ölçüde; Yerinde Hüz zam 5'lisi, 6. Ölçüde; Gerdaniye'de Bûselik 3'lüsü ve Nevâ'da Hicaz 5'lisi
7. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 5'lisi ve Eviç'te Segâh 3'lüsü, 8. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 3'lüsü
9. 10 ve 11. Ölçüler; Birlikte, önce Nevâ'da Hicaz 3'lüsü akabinde Eviç'te Hicaz 5'lisi oluşturmuş
12. Ölçüde; Gerdaniye'de Bûselik 3'lüsü ve Nevâ'da Hicaz 5'lisi
13. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü, 14. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 3'lüsü
15. Ölçüde; Yerinde Hüz zam 5'lisi, 16. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü kullanılmıştır.

5.Vech-i Arazbâr Satırları

VECH-I ARAZBÂR

VEC - HI VAR VEC - HI A - RAZ - BÂR
ET - SE ŞU - HI MUT - HI - BAN
DIN - LE - YEN - LER MEST O - LUR SEY -
RET - ME - DEN VEC - HIN HE - MAN

Kütüphane
Derslik No: 2358

Nisan 1994

Müzik Dairesi Başkanlığı

M.189



Şekil 6. Vech-i Arazbâr Satırları

5a. Vech-i Arazbâr Satırları Makam Analizi

1. Ölçüde; Dik Hisar'da Segâh 3'lüsü, 2. Ölçüde; Acem'de Çargâh 4'lüsü
3. Ölçüde; Gerdaniye'de Bûselik 4'lüsü, 4. Ölçüde; Nevâ'da Uşşak 4'lüsü

5. Ölçüde; Nevâ'da Uşşak 3'lüsü, 6. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 4'lüsü ve Yerinde Segâh 3'lüsü ile Hüz zam geçki
7. Ölçüde; Nevâ'da Uşşak 3'lüsü, 8. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü
9. 10. ve 11. Ölçüler; Birlikte, Nevâ'da Hüseyini 5'lisi oluşturmuş
12. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 4'lüsü ve Yerinde Segâh 3'lüsü ile Hüz zam geçki
13. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü, 14. Ölçüde; Nevâ'da Hicaz 3'lüsü
15. Ölçüde; Yerinde Hüz zam 5'lisi, 16. Ölçüde; Yerinde Segâh 3'lüsü kullanılmıştır.

B. Güfte Analizi

Çalışılan eserin Mesnevi tarzında, Arûz'un Remel bahrine giren Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilün kalıbıyla yazıldığı görülmektedir. Çalıştığımız eserin, öncelikle imâle, zihaf ve vasl (ulama) yapılmış olan kısımları incelenmiş ve gerekli işaretlerle gösterilmiş, ardından beyitler günümüz Türkçesine göre sadeleştirilmiş ancak şerh dediğimiz yorumlama yapılmamış, nihayetinde bilinmeyen kelimeler ve terkipler verilmiştir.

Arûz Vezninde Kullanılan İşaretler

1. Kalıp içerisinde imâle varsa ki bunlar Arapça ve Farsça da Med haflerinde harfin telaffuzunu uzatan harflerde olabilir, i harfi için “^” işaretiyle î şeklinde
2. a, e, u ve ı harflerine denk gelen imâle için ise harflerine üzerine düz çizgi konularak ā, ē, ū, ī şeklinde.
3. Vasl (ulama) var ise o da iki kelimeyi arasında orta tire çizgi (-) işareti ile gösterilmiştir.

1. Segâh Satırlarının Güftesi

Verse ol meh bende-i gamhârınā bir bûsegâh

Perde-i âhım benim-olmazdı böylē bir Segâh

1a. Güftenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Kölesi olduğum o sevgili bana bir öpücük verse

Olmazdı gönlüm Segâh böyle

Meh: Ay, sevgili

Bende-i gamhâr: Tasalanan köle

Bûsegâh: Öpücük

Perde-i âh: Gönül

2. Mâye(Maya) Satırlarının Güftesi

Mâye-i ‘aşk-ı dilimdir bû makamın nağmesi

İnletir rûh-i revânî dilde bû ten mahbesi

2a. Güfthenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Bu makamın nağmesi âşık gönlümün maya (Mâye) sıdır

Bu vücudun kafesi gönülde ruhumu inletir

Mâye: Maya

Âşık-ı dil: Âşık gönül

Rûh-i revân: Ruha akan

Mahbes: Hapishane

3. Müstear(Takma, uydurma) Satırlarının Güftesi

Kimden-ahzettin ki oldun böyle bî-gâne-edâ

Öyle tavr-ı Müstear-ey şûh layık mî sana

3a. Güftenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Bu biçimsiz tavrı kimden aldın sen böyle

Bu uydurma, takma (Müstear) tavrı layık mı sana öyle

Bî-gâne-edâ: Çaresiz tarz

Tavr-ı Müstear: Uydurma tavrı

Şûh: Güzel

4. Hüzzam(Hüzünlü) Satırlarının Güftesi

Sâzın-al âgûşa mızrâbın-ilē del sînemi

Nağme-i Hüzzam-ilē def-eyle gönlünden gamı

4a. Güftenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Sazını eline al mızrabınla del sinemi

Hüzzam nağmesiyle def et gönlümden kederi

Âgûş: Kucak

Sîne: Göğüş

Nağme-i Hüzzam: Hüzzam nağmeleri

Hüzzam: Hüzünlü

5. Vech-i Arazbar Satırlarının Güftesi

Vechi var Vech-i Arazbâr-etse şûh-i mutribân,'

Dinleyenler mest-olur seyretmeden vechin heman

5a. Güftenin Günümüz Türkçesine Sadeleştirilmesi, İçinde Geçen Kelimeler ve Terkipler

Vech-i Arazbar-etseler yeri var güzel hanendeler

Yüzünü seyretmeden mest-olur hemen dinleyenler

Vech: Yüz

Şûh-i mutribân: Güzel hânende

Mest: Sarhoş

VII. Sonuç ve Öneriler

“Ahmed Avni Konuk’a ait Rast Kâr-1 Nâtık’ın Segâh kararlı satırlarının Makam ve Güfte analizi” adlı çalışmamız doğrultusunda varılan sonuçlar şu şekildedir;

Bestekârın Kâr-1 Nâtık adlı eseri, Rast makamı ile başlayıp Gülzâr makamı ile netice bulmuştur. Ancak biz sadece eser içerisinde bulunan Segâh kararlı satırların güfte ve makam analizini yaparak şu tesbitlerde bulduk;

Rast kararlı başlayan eserde, Rast kararlı makamlar gösterilmiş ve bu makamlar işlenirken makamların birçoğunda Kürdî’li karar yapıldığı görülmüş, ardından Dügâh kararlı makamlara geçilmiş ve Dügâh kararlı makamlar gösterildikten sonra Nevâ kararlı Araban ve Goncâ-i Ranâ, Segâh kararlı ve Çargâh kararlı müteferrik yani karışık makamlar şeklinde geçilmiş ve müteferrik makamlar gösterildikten sonra Dügâh karara sahip Kürdî’li ve Büselik’li makamlar işlenmiştir. Dügâh kararlı makamların ardında Segâh kararlı makamlara geçilmiş, Segâh kararlı makamlar gösterildikten sonra akabinde Irâk kararlı makamlara geçilmiş, Irâk kararlı makamlar gösterildikten sonra Acem Aşîrân kararlı makamlara geçilmiş ve Acem Aşîrân kararlı makamlar gösterildikten sonra Hüseyini Aşîrân kararlı makamlara geçilmiş, Hüseyini Aşîrân kararlı makamlar gösterildikten sonra Yegâh kararlı makamlara geçilmiş ve Yegâh kararlı makamlar gösterildikten sonra eser Gülzâr makamı ile bitirilmiştir.

119 makamın tamamı incelendiğinde nazari olarak kurallara bağlı kalındığı görülmekle beraber gerektiği yerlerde geçkilerinde kullanıldığı görülmektedir.

Eserde her karar perdesi değiştiğinde aynı zamanda usûl değişikliğine de gidildiği tespit edilmiştir. Ayrıca eserin ilk olarak Hamparsum notasıyla yazılmış nüshalarında her karar perdeli makamlar için “kol” kelimesi kullanıldığı görülmektedir. Bu tabir müsikimizde kullanılan bir tabir değildir. Eseri hamparsum notasına alan Emin Dede’nin bu tabiri kullandığını ön görmekteyiz. Bu tabir; Emin Dede’nin üstâdı Ahmed Avni Konuk ile beraber aynı meşk silsilesi içinde bulunanlar arasında kullanılan bir tabir olabilir.

Eserin güftesi incelendiğinde ise, Meh, Bezm-i mey, Mey, Üftâde, Dilber, Dildâde, Uşşâk, Mutrib, Niyaz, Mehveş gibi mazmunların sıkça kullanıldığı görülmektedir. Mazmunlar kimi zaman gerçek anlamında kimi zaman ise tasavvufî anlamda kullanılmıştır.

“Meh” ay anlamında iken güftede sevgili anlamında kullanılmıştır.

“Mey” genelde bir arada kullanılmış içki sun anlamı yerine, ilham ver anlamında kullanılmıştır.

“Hüzzam, Müstear ve Maye,” makamları ise güfte içerisinde hem makam adı hem de kelime anlamlarıyla kullanılmışlardır.

Günümüzde büyük form yapısına sahip eserlere rağbetin azalması, Kâr-1 Nâtık formunda eser verilmesi ve icra edilmesi hususunu da olumsuz yönde etkilemiştir. Bu form yapısı üzerinde yapılan her türlü çalışma kaybolmaya yüz tutmuş olan bu ve benzeri formda bestelenmiş eserleri gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olacak, aynı zamanda

sanatsal eserlerin devamı açısından yeni eserler oluşmasına katkı sağlayacaktır. Bu vesile ile bu form yapısında bestelenmiş klâsik eserlerin iyi analiz edilmesi hususu hâsıl olmuştur.

Kâr-ı Nâtık'ların öğreticiliği ve ustalık gösterisini ön plana aldığını ve Ahmed Avni Konuk'un bu eseri, hem hocasına nazire yapmak hemde öğrencisini eğitmek üzere meydana getirdiğinden yola çıkarak ülkemizde bulunan müzik bölümlerinin olduğu ilgili fakültelerde tıpkı Lavignac'ın solfej kitapları gibi Kâr-ı Nâtık'larımızında ivedilikle müfredata girmesi ve okutulmasını ön görmekteyiz.

Ayrıca klâsik eserler incelenirken güfte analizi büyük ehemmiyet taşımaktadır. Çünkü Türk Müsikisini sevmek öncelikle onu anlamaktan geçer, onu anlamak için ise sadece iyi bir icracı değil aynı zamanda da edebiyat alanında bilgi sahibi olmayı da gerektirmektedir. Klâsik eser bestekârlarının birçoğunun mutasavvıf olduğu ve en kapsamlı, en kalıcı eserlerin bu mutasavvıflardan hâsıl olduğu düşünülürse edebiyatın mûsikînin ayrılmaz parçası olduğu da ortaya çıkmakta, mûsikîmizin daha iyi yerlere gelmesi açısından bu alanda uzman kişilerin daha fazla çalışma ortaya koymalarının ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

Kaynaklar

- Arel, H. S. (1997). *Prozodi Dersleri* (Y. Haz. Bardakçı, M), İstanbul: Pan Yayıncılık
- Barkçin, S. Ş. (2011). *Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman*. İstanbul: Klasik Yayınları
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi Yayınları
- Çetin, N. M. (1993). *Arûz*, TDV İslâm Ansiklopedisi, (III, 424), Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.
- Develioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları
- Durgun, Ş (2005). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayıncılık
- Ersönmez, M (2013) *Güftelerin Dili*. İzmir: Toplumsal Çözüm Yayınları
- Şen, H. O.(2001) *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Müsikisinde Prozodi*, İstanbul: Kurtiş Matbaacılık
- Hatipoğlu, A. (1983) *Türk Müsikîsi Prozodisi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esaslar*. 1. bs. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Karakaya, İ. (2009). “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”. Abdurrahman Tanrıöğen (Ed.). Bilimsel Araştırma Yöntemleri (ss. 59-69). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karaosmaoğlu, M. K. (2007) 119 Makamlı Fishrist-i Makâmat Ahmed Avni Konuk, İstanbul: Nota Yayıncılık
- Muhammed Bin Abdülkerim Eş-Şehristâni. (2013) Dinler ve Mezhepler Tarihi el-Milel ve’n-Nihal (Çev. Muharrem Tan). Ankara: Kabalıcı Yayıncılık (t.y.)
- Mutluay, R. (1974) 100 Soruda Türk Edebiyatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özcan, N. (2003) “Limonciyan Hamparsum” İslam Ansiklopedisi (XXVII, 192-193). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı
- Özkan, İ. H. (2013). Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş
- Özkan, İ. H. (1996) “Güfte” İslam Ansiklopedisi (14, 217). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı
- Öztuna, Y. (1969).Ahmed Avni Konuk. Türk Müsikîsi Ansiklopedisi (I, 326), 1. Bs İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Öztuna, Y. (1969). Kâr-ı Nâtik. Türk Müsikîsi Ansiklopedisi (I, 348), 1. bs. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Rona, M. (1960). 50 Yıllık Türk Müsikîsi, İstanbul: Türkiye Yayınevi
- Tanrıkorur, Ç. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tura, Y. (2006) Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Gerçeği Araştırma. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Ahmed Avni Konuk Kâr-ı Nâtik, Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Erzurum Radyosu Kütüphanesi, 2358 No. (1994).
- Elektronik Kaynaklar*
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t. y.), <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3700/kar-i-natik.html>
- Tulgan, Ö. (t. y.), “Hamparsum Notası”, <http://hamparsum.net/nedir/Nedir.html>
- Öngören, R. (2002) “Ahmed Avni Konuk” İslam Ansiklopedisi (XXVI, 180-182). <https://islamansiklopedisi.org.tr/konuk-ahmet-avni>
- Kâr-ı Nâtik. (t. y.), <https://www.notaarsivleri.com>