

Terennüm, Lafız ve Katma Söz Kullanımının Türk Müziğindeki İşlevselliği

The Functionality of Tarannums, Words and Added Lyrics in Turkish Music

Ayşe Emsal Aksın Çevik 

Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Konya, Türkiye

Assist. Prof., Selçuk University, Dilek Sabancı State Conservatory, Department of Traditional Turkish Music, Konya, Türkiye

emsal.cevik@selcuk.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-6763-6017>

Article Type / Makale Tipi
Research Article / Araştırma Makalesi

DOI: 10.31591/istem.1541854

Article Information / Makale Bilgisi
Received / Geliş Tarihi: 01.09.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 30.12.2024
Published / Yayın Tarihi: 31.12.2024

Cite as / Atıf: Aksın Çevik, Ayşe Emsal. "Terennüm, Lafız ve Katma Söz Kullanımının Türk Müziğindeki İşlevselliği". *İstem* 44 (2024), 581-608. <https://doi.org/10.31591/istem.1541854>

Plagiarism / İntihal: *This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi.*



Copyright / Telif Hakkı: *"Authors retain the copyright of their works published in the journal, and their works are published under the CC BY-NC 4.0 license. / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC-BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır."*

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem>

Terennüm, Lafız ve Katma Söz Kullanımının Türk Müziğindeki İşlevselliği

Öz

Türk Müziği sözlü eserleriyle oluşturulan kompozisyonun en önemli ögesi şiiirdir. Şiir, şairin duygusunu çeşitli söz sanatlarıyla ve derin anlatımlarla destekleyerek edebi bir bütünlük içerisinde oluşturulur. Şiirin ezgiyle birlikteliğinden oluşan bir eser ise, hem işitsel hem de manevi değerlerin bütünlüğü bir şekilde insan ruhuna seslenmesi durumu olarak ifade edilebilir. Bu araştırma, Türk Müziğinin hem dini hem de din dışı eserlerinin birçok formunda güfteden bağımsız olarak ezgiyle birlikte kullanılan katma sözlerin, lafızların ve terennüm olarak adlandırılan anlamlı ve anlamsız hece, söz ve söz gruplarının kullanım amaçlarını incelemektedir. Çalışmada notaya alınmış transkripsiyonlara dayanarak ilgili eserlerde terennümlerin, lafız ve katma sözlerin geleneksel Türk müziğinde hangi şekillerde kullanıldığı araştırılmıştır. Tespitlerimize dayalı olarak Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği formlarında bestelenmiş ya da anonim olarak bilinen eserlerde görülen terennüm, katma söz ve lafızların kullanım amaçlarının bilinmeyen yönleri ilk defa ele alınmıştır. Doküman tarama modeli kullanılan çalışmada, Devlet Korosu nota arşivi ve Repertükül nota arşivinde yer alan eserlerin öncelikle güfte yapılarına bakılmıştır. İnternet sitelerinde bulunan icra kayıtları ile de mevcut güftelerin transkripsiyon üzerine nasıl yerleştirildiği ve bu yerleşimin yanı sıra yer alan terennüm, lafız ve katma sözlerin güfteyle ilişkisi sorgulanmıştır. Geleneksel icralara dayalı olarak söz konusu öğelerin nasıl kullanıldığı ile ilgili ihtimaller üzerinden yorumlanmaya çalışılmıştır. Araştırma bulgularına göre sadece Klasik Türk Müziği beste formlarında kullanılması zorunluluk arz eden terennümlerin hemen hemen her formda kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra terennüm, katma söz ve lafızların; güfteyi anlam bakımından desteklediği, usûl-aruz vezni ilişkisi bakımından bestekârlara rehberlik ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca bestekârlar tarafından ya da kaynak kişilerce güfteden bağımsız bir şekilde kullanılan lafız ve katma sözlerin mana vurgusunu desteklediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Terennüm, Lafız, Katma Söz, Klasik Türk Müziği, Türk Halk Müziği.

The Functionality of Tarannums, Words and Added Lyrics in Turkish Music

Abstract

Poetry is the most important element of the composition created with the oral works of Turkish Music. Poetry is created in a literary integrity by supporting the poet's emotion with various word arts and deep expressions. A work consisting of the combination of poetry with melody can be expressed as a situation in which both auditory and spiritual values address the human soul in an integrated manner. This study examines the purposes of tarannums, words, the added lyrics as lexical or non-lexical syllables, words or word groups, which are used independently of the lyrics and together with the melody in many forms of both religious and non-religious works of Turkish Music. Based on the notated transcriptions, the study investigates the ways in which tarannum, words and added lyrics are used in traditional Turkish music. Based on our findings, the unknown aspects of the purposes of the use of tarannums, words, and added lyrics seen in anonymous or composed works in Turkish Folk Music and Classical Turkish Music forms have been discussed in detail for the first time. In the research, which used the document scanning model, the lyric structure of the works in the State Choir note archive and Repertukul sheet music archive were first examined. With the performance recordings available online, how the existing lyrics were placed on the transcription and the relationship between this placement and the lyrics, as well as the tarannum, words and added lyrics, were questioned. Based on traditional performances, it was tried to interpret the possibilities of how these elements were used. According to the findings of the research, it is seen that tarannums requiring necessity are used only in almost every composition forms of Classical Turkish Music. In addition, it has been concluded that tarannums, words, added lyrics support the lyrics in terms of meaning and guide the composers in terms of the relationship of pattern and aruz rhythm. In addition, it has been concluded that the added words and added lyrics employed beyond the main lyrics by the composers or the source persons support the meaning emphasis

Keywords: Tarannum, Added Words, Added Lyrics, Classical Turkish Music, Turkish Folk Music.

Giriş

Türk Edebiyatı'nın birçok nazım türünde şiirlerin anlam ve hissiyat bakımından kifayetsiz kaldığı örneklere rastlamak mümkündür. Hatta duygu ve düşüncelerin kelimelelere yeterince aktarılmadığını konu alan şiirler görmek de mümkündür¹. Şiirin ezgiye dönüştürülmesinde yani müzik sanatında da buna benzer bir durum söz konusu olabilmektedir. Şiir, bestekârın elindeki temel malzemedir ve bu malzeme üzerinden oluşturacağı ürünü her yönüyle işlemelidir. Bestelenecek olan güftenin hangi usûlle ölçüleceği, hangi makamdan oluşturulacağı gibi temel sorunların ötesinde, üzerinde titizlikle durulması gereken diğer ayrıntılar bulunmakta ve bazı hesaplamalar gerektirmektedir. Bestekâr, yukarıda bahsi geçen temel sorunları belirli bir süzgeçten geçirdikten sonra güftenin anlam vurgusunu kendinden önce yaşamış bestekârların eserlerinden de yola çıkarak yani benzer bir yol izleyerek bestelemekte; bazen de radikal ezgilerle bezeyerek kendi imzasını atmakta ve diğerlerinden farklılık arz etmektedir. Burada bestekârlarca tercih edilen bir uygulama; aruz vezninin bazı vezin kalıpları belli usûllere kolaylıkla uyum sağlayabilmektedir. Mesela aşağıda da görüldüğü gibi müsemmen usûlündeki "Hem cemâlin gösterip çekmek olur mu" mısraıyla başlayan Hüseyini makamındaki eser söz konusu usûlün darplarına oldukça uygun bir şekilde dağılım göstermektedir.

Tablo 1. Müsemmen Usûlündeki Eserin Usûl-Vezin Dağılımı

Düü	üm	teek	teeek	Düü	Üm	teek	teeek	Düü	üm	teek	teeek	Düü	üm	Teeek
Fâ'	i	lâ	tün	Fâ'	i	lâ	Tün	Fâ'	i	Lâ	tün	Fâ'	i	Lün
Hem	ce	mâ	lin	gös	te	rip	Çek	mek	o	lur	mu	ken	di	ni

Dolayısıyla usûl-vezin uyumuna göre belirli usûllerin tercihi yol gösterici olmaktadır. Elbette usûl-vezin uyumuna göre yazılmayan eserler de bulunmaktadır. Hatta Dede Efendi gibi bazı bestekârların kalıplaşmış kuralların dışına çıkarak güftenin varlığını ön plana çıkarmış bestekârlarımız da yok değildir. Burada bestekârın yaptığı şey, gerek ezgi ve seyir bütünlüğü, gerekse lafız kullanımlarının koordinasyonu ile birlikte usûl-vezin dağılımını göz ardı edip tamamen şiirin vurgusunu desteklemekten ibarettir.

Güfte, ezgi ve usûl bütünlüğü ile ilgili olarak; bir bestekâr güftenin anlamını iyi bilmeli ve müzikle ilgili malzemeleri gereğince ve yerli yerinde uygulamalıdır. Bu malzemeler; suskunluk yaratmak için esler, anlamı tamamlamak adına lafız kullanımı, saz payları, pekiştirici ifade yaratmak için kelime tekrarları, duygu değişimleri için perde değişimleri, belirli bir duyguyu derinleştirme ya da bariz hale getirebilmek için puandork'lar, hüzün, sitem, ayrılık vb duyguları anlatmak için

¹ Selçuk Çıkla, "Kelimelerin ve Şiirin Kifayetsizliği Üzerine Yazılmış Şiirler", *Türk Dili Dergisi* 67/782 (Şubat 2017), 30.

usûl-makam ve ezgi değişiklikleridir². Kaynak kişiler tarafından aktarılan anonim eserlerde de görülebilen bu envanter seçimleri yaşamın hissettirdiği duygu ve düşünceler ya müzikal benlikler yoluyla ya da kültürel aktarımın oluşturduğu hissiyatla oluşmaktadır. Bu oluşturma esnasında herhangi bir kural ve kaideye bağlı kalmaksızın sadece şiirin daha etkili bir müzik dili ile anlatımı söz konusudur. Burada ezgi başta olmak üzere katma sözler, lafızlar, terennümler, saz payları ve usûl önemli bir rolü üstlenmektedir. İşte bu malzemelerle yoğurulan anonim eserler şiir- ezgi ve diğer tüm unsurlarla birlikte içsel bütünlüğü tamamlamış olurlar. Mana vurgusunu ortaya çıkaran-derinleştiren bu unsurlar şiirin varlığını güçlendiren yapı taşlarıdır. Bu yapı taşları bazen kalıplaşmış bir uygulama olarak karşımıza çıkarken çoğu zaman da içsel bir dürtünün sonucu olarak ortaya çıkabilmektedir.

Türk müziğinde terennümler üzerine yapılmış akademik incelemeler oldukça sınırlıdır. Doğrudan lafızlar ve katma sözleri inceleme konusu yapan çalışma ise tespit edilememiştir. Terennümlerle ilgili olarak yapılan akademik çalışmaların en kapsamlısı Cinuçen Tanrıkorur'un *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler* isimli kitabında yer alan "*Türk Musikisinde Terennüm*" başlıklı bölümdür³. Bu çalışmada yazar lafzî ve ikâf terennüm örneklerine değinmiş, Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği formlarında yer alan terennüm türlerine ve kendi ifadesine göre terennüm dışı süslere yer vermiştir. Fakat söz konusu terennüm ve terennüm dışı süsler olarak ifade ettiği sözlerin amaçları ile ilgili detaylı bir açıklamaya değinmemiştir. Gülçin Yahya Kaçar'ın "*Buhûrizâde Musafa İtrî Efendi'nin Eserlerindeki Terennüm Tahlili*" isimli çalışmasında İtrî'nin bestelediği klasik eserlerdeki terennümlerin ezgileri incelenmiştir⁴. Günbek'in "*Anti-Okülersentrik Gelenek Olarak Terennümler*" başlıklı çalışmasında dil ve felsefe bağlamında terennümler "kuş dili ve ötmek" kelimeleri üzerinden yola çıkılarak söz konusu terennümlerin ortaya çıkış şekilleri üzerinden yorumlanmıştır⁵. İşcan ve Yüksel, terennümleri farklı bir perspektiften yani zaman bakımından değerlendirdikleri "*Hafız Sami Gazellerindeki Terennüm Kelimeleri*" adlı çalışmalarında eser boyunca icra edilen terennümlerin sürelerini incelemişlerdir⁶. Açar, "*Erzurum Türküleri Örneğinde Türk Halk Müziği'nde Terennümler*" isimli çalışmasında Erzurum türkülerinde geçen terennümleri vezin-ezgi münasebeti bakımından incelemiş ve bu terennümlerin yalnızca cümle tamamlamaya yarayan unsurlar olduğuna değinmiştir⁷.

² Serda Türkel Oter, *Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın Mânâ Prozodisi Yönünden Zengin Olan Eserlerinin Analizi* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011), 48-50.

³ Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler* (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 1998).

⁴ Gülçin Yahya Kaçar, "*Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin Eserlerindeki Terennümlerin Tahlili*", *Uluslararası İtrî Sempozyumu*, (İstanbul, 2019).

⁵ Zeynel Günbek, *Anti-Okülersentrik Gelenek Bağlamında Terennümler* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019).

⁶ Nilgün İşcan - Mehmet Yüksel, "Hâfız Sâmi Gazellerinde Terennüm Kelimeleri ve Kullanımı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 1/2 (2011).

⁷ Yakup Açar, "Erzurum Türküleri Örneğinde Türk Halk Müziğinde Terennümler", *Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi*, ed. Fatih Çağatay Baz - Merve Kızıryüz (Adıyaman: →

Katma sözlerle ilgili olarak Dağdeviren'in Arguvan Yöresi ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında⁸ Arguvan türkülerinde bir ya da birden fazla kelimeden oluşan katma sözlerin bulunduğu belirtilmiştir. Bu sözleri, yörede kullanılan usüllerin yapısını belirleyen ve usûl çeşitliliğine etken unsurlar olarak tanımlamaktadır. Güven'in hikayeli türküler üzerine yapmış olduğu çalışmasında Hoyratlar ve Baraklara eklenen katma sözlerin söz konusu esere çeşni kattığı ifade edilmiştir⁹. Aksoy ve Çapraz'ın¹⁰ Kınık'dan¹¹ aktardığına göre katma sözlerin ritmik unsurlar olduğu ve bu unsurlarla şiirdeki ifadenin güçlendirildiği yönünde tespitleri bulunmaktadır. Lafızlar ile ilgili olarak da Aksın Çevik'in beste formu ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında büyük usûllerle bestelenen eserler içerisinde yer alan lafızların şiir içerisindeki anlamı destekleyen unsurlar olduğu ve bu lafızların usûl-vezin ilişkisi ile ilgili olduğu tespitleri yer almaktadır¹².

Konuya dair literatürdeki sınırlılık dikkate alındığında, çalışma terennüm, lafız ve katma sözlerin Türk müziğindeki kullanım amaçlarına dair literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir. Bu amaçla çalışmada, literatürdeki kaynaklarla birlikte mevcut repertuvarlardaki transkripsiyonlar ve icra kayıtları birlikte yorumlanarak söz konusu üç ögenin hangi amaçlarla kullanıldığını tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada kullanılan eserler Devlet Korosu¹³ ve Repertükül¹⁴ nota arşivi taranmak suretiyle, terennüm, lafız ve katma söz varlığı dikkate alınarak seçilmiştir. Seçilen eserlerin transkripsiyonları ve online kaynaklarda yer alan icra kayıtları¹⁵ birlikte değerlendirilmek suretiyle eserlerdeki terennüm, katma söz ve lafızların, ezgi ve güfte ile birlikte yer almasının sebepleri incelenmiştir. Söz konusu üç ögenin güfte ile birlikte bulunmasının usûl-vezin ilişkisi bakımından, güfte/anlam bakımından ve dolayısıyla mana prozodisi bakımından nasıl bir gereklilik olduğu sorgulanmıştır. Bununla birlikte online icra kayıtlarına dayalı olarak bahsi geçen üç unsurun kültürel aktarım olup olmadığı sorularına yanıt aranmıştır.

Literatürdeki çalışmalarda terennüm, katma söz ve lafız unsurları makam, ezgi, süre ve yöre özellikleri bakımından değerlendirilmiştir. Diğer çalışmalarda ise mevcut literatürü inceleyerek kaynaklarda yer alan üç unsurun varlığına dair bilgi-

→

İksad, 2019).

⁸ Mustafa Dağdeviren, "Arguvan Yöresi Halk Müziği Eserlerinde Usul, Metrik Yapı ve Düzüm Sistemleri", *Sanat ve İnsan Dergisi* 5/1 (2021), 87, 98.

⁹ Merdan Güven, *Türkiye Sahasındaki Hikayeli Türküler Üzerine Bir Araştırma* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2005), 75-76.

¹⁰ Erol Aksoy - Erhan Çapraz, *Kayseri Türküleri ve Oyun Havaları* (Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2019), 23.

¹¹ Mehmet Kınık, *Kayseri'de Halk Müziği ve Kayseri Türküleri* (Ankara: Yayınevi Yayınları, 2011), 52.

¹² Ayşe Emsal Aksın Çevik, *Beste Formundaki Eserlerin Biçim, Ezgi ve Usûl Açılımlarından İncelenmesi* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021).

¹³ Devlet Korosu, "Nota Arşivi" (10 Temmuz 2024).

¹⁴ Repertükül, "Nota Arşivi" (10 Temmuz 2024).

¹⁵ İcra kayıtlarına Mutriban, "Mevlevi Ayini Dinle" (18 Temmuz 2024) ve Youtube (20 Temmuz 2024) internet sitelerinden ulaşılmıştır.

ler yer almaktadır. Ancak icra kayıtları ve transkripsiyonlar arasındaki ilişkiye dair çalışmalar kısıtlı kalmıştır. Bu araştırma, özellikle icra kayıtları ve transkripsiyonlara dayanmak suretiyle terennüm, lafız ve katma sözleri inceleyerek literatüre bu yönüyle katkı sağlamayı hedeflemektedir. Genel olarak ifade edilirse, temel araştırma problemi olan “Türk müziği eserlerinde kullanılan terennüm, katma söz ve lafızların işleyişi nasıldır?” sorusuna cevap aranmıştır.

1. Terennüm, Lafız ve Katma Sözler: Kavramsal Çerçeve

Tanrıkorur’a göre “Eski mûsikî kitaplarında usûller, Arûz’da da kullanılan kısa-uzun dönüşümlü bazı kalıplarla gösterilirdi. Bu kalplar Ten, Te-ne, Te-nen, Tâ-ni, Te-ne-nen ve Te-ne-ne-nen gibi, hem vezinlerin, hem usûllerin öğreniminde kullanılan 6 onomatopeik terimle sistemleştirilmiştir. İlginç olan, bu terimlerin her birine verilen adların, Arûz kelimesinin kök anlamında da gördüğümüz gibi, bedevî hayatın sembolü olan çadırla ilgili deyimler oluşudur. Ten “sabah hafif” (ince tip), Te-ne “sabah sakil” (kaba ip), Te-nen “veded-i mefrûk (ayrık kazık), Tâ-ni “veded-i mecmu” (bitişik kazık), Te-ne-nen “fâsıla suğra” (küçük ara), Te-ne-ne-nen “fâsıla kübrâ” (büyük ara).” Burada dikkati çeken diğer husus yukarıda ifade edilen îkâî terennümlerin tıpkı arûz kalıplarının ritmik özelliklerini yansıtan niteliklere sahip oluşudur¹⁶.

Kelime anlamı olarak terennüm “yavaş ve güzel şekilde şarkı söyleme, şakıma”¹⁷, “güzel ve alçak sesle şarkı sesle şarkı söyleme”¹⁸ anlamına gelmektedir. Türk müziği açısından değerlendirildiğinde Tanrıkorur, terennümün çoğunlukla büyük formulu sözlü eserlerde yer aldığını ifade etmektedir¹⁹. Terennümün buradaki misyonunun, bestekârın ezgiyi oluşturma hünerini ortaya çıkarmak için güfteden bağımsız olarak eklendiğine ve söz konusu eklenen anlamlı-anlamsız kelime ve hecelerinin eserin belirli kısımlarında aynı ya da farklı ezgilerle tekrar edilen bir “süs” olarak adlandırılabileceğine dikkati çekmektedir²⁰. Yukarıdaki bilgiler ışığında terennüm kelimesinin karşılığı düşünüldüğünde; terennümün mevcut eserin icrasındaki ses düzeyinden daha düşük bir ses düzeyiyle icra edilen, usûlün darplarına uygun bir şekilde yerleştirilen ritimli ve ezgili kısımlar olarak tanımlayabiliriz. Bu kısımlar bestekârın besteleme anlayışına imzasını taşıdığı önemli yerlerdendir. Genelde uzun ritmik söz ve hecelerle bestelenebildiği gibi kısa hece-söz gruplarıyla ve uzun ezgilerle de bestelenebilmektedir. Türkel Oter, güfte-müzik ilişkisi konulu çalışmasında, Klasik Türk Müziğinde terennümlerin cümle ya da mısralar halinde de eklenebileceğine ilişkin güfte örnekleri sunmuştur²¹. İlaveten bestekâr tarafından eklenen terennümlerin ezgisel olarak ifade farklılığı yaratabileceğine değin-

¹⁶ Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), 88.

¹⁷ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1999), “terennüm”, 1084.

¹⁸ Güncel Türkçe Sözlük, “Terennüm” (Erişim 5 Ağustos 2024).

¹⁹ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*.

²⁰ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, 120.

²¹ Serda Türkel Oter, “XVII-XX. Yüzyıllar Arasında Türk Musikisinde Güfte-Beste Etkileşimine Bir Bakış”, *İstem* 9/18 (2011).

miştir. Bu doğrultuda aynı kökten gelen Türk müziğinin farklı türleri olarak adlandırılabilir Türk Halk Müziği eserlerinde de terennüm kullanımının kaçınılmaz olduğu düşünülebilir. Bu konuyla ilgili olarak bulgular kısmında icrâ kayıtları, notalar ve güftelerde yer alan tespitler konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Arapça kökenli olan “lafz” kelimesi “söz, kelime” anlamına gelmektedir²². Transkripsiyonlar üzerinden yola çıkılarak edinilen bilgiler doğrultusunda “lafız” olarak tabir edilen kelime ve söz grupları terennümlerin aksine genelde kısa ezgilerle birlikte yer alırlar. Nadiren de olsa uzun ezgilerle yer alabilen katma sözlerin esas amacının mısrayı anlam bakımından tamamlamak olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda “Âh, amân, of, ey, yâr, vb.” kelime ve heceler lafızlara örnek verilebilir.

“Katma söz” terimi mevcut güftenin içeriğinde bulunmayan, kullanılan veznin yapısını değiştiren ya da bozan harf, hece ya da kelime olarak tanımlanabilir. Buna göre katma sözleri güftenin bazen anlamını pekiştiren ve kuvvetlendiren, bazen de güftenin yapısını bozabilen ses ve hece grupları olarak nitelemek mümkündür. Bunlar da “ı, u, de, da, oy, bre, ah, vb. harf ve hecelerdir. Anlamlı-anlamsız harf ve hecelerin genelde prozodi bakımından güfteye eklendiği düşünülmektedir. Aynı doğrultuda Güven, katma sözlerin ezgi ve söz uyumunu sağlamak için yer aldığını ifade etmektedir²³. Bununla birlikte icracının bir eseri okurken sessiz harfler arasına sesli harf alarak kolaylıkla okuyabilmesi için eklenirler²⁴. Bilhassa açık hece ile biten kelimelere eklenirler. Bir başka sebep ise eserin darplarının daha bariz duyulması ve böylece eserin dinamik olması bakımından eklenebildiğini söyleyebiliriz. Katma sözler bazen de bir kişiyi niteleyebilir. Söz gelimi bir güzellik unsuru, bir duygu durumunu ifade eden sözcükler olabilir. “Can Ayşe’m, gelin Ayşe’m, oy Ayşe’m, ah Ayşe’m” olarak verilen örneklerde Ayşe isminin yanına eklenen sözler mevcut güftenin yapısında bulunmuyor ise söz konusu sözleri “katma söz” olarak değerlendirmek gerekir. Bunun yanı sıra anonim karakterli eserlerde kaynak kişiden notaya alan kişiye kadar kültürel aktarımın değişmesi sürecinde günümüze ulaşabilen transkripsiyonların değişmesi kaçınılmaz olmaktadır.

2. Bulgular ve Yorum

2.1. Klasik Türk Müziği Formlarında Terennüm, Lafız ve Katma Söz (Hece) Kullanımı

Terennümler, Klasik Türk Müziğinin kâr, ağır semâi, yürük semâi ve beste gibi sözlü formlarında mülazimete denk gelen kısımlardır. Bunlar, anlam bakımından lafzi ve îkâf olarak iki kısımda anılmaktadır. Lafzi terennümler anlamlı, îkâf terennümler anlamsız ritmik hecelerden oluşmaktadır. Bu terennümler

²² Devellioğlu, “lafz”, 539.

²³ Merdan Güven, *Türkiye Sahasındaki Hikayeli Türküler Üzerine Bir Araştırma* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2005), 72.

²⁴ Bu konuyla ilgili detaylı bilgiler “Bulgular” kısmında verilmektedir.

arûz veznindeki ritmik değerlere tekabül etmektedir²⁵. Söz gelimi “te, nen” hecele-ri, açık-kapalı hece değerleri itibariyle birbirinden farklı sayısal değerlere sahiptirler. Açık heceler yarım, kapalı heceler bir tam sese denk gelmek üzere bestelenebilmektedir. Bestelenen eserin usûl mertebesi büyüdükçe prozodi bakımından açık heceler bir tam sese, kapalı heceler iki ya da daha fazla birim değere denk gelebilmektedir. Bunun yanı sıra eser içerisinde yer alan terennümlerin sekizlik nota ya da dörtlük nota üzerinden kurgulanacağı bestekârın tasarrufu üzerinden de olabilmektedir.

Klasik Türk Müziğinde terennümler lafzî (anlamli) ve ikâî (anlamı olmayan) şekillerde yer aldığına değinmiştik. Bu terennümler bir eserde sadece lafzî ya da ikâî olarak yer alabileceği gibi hem lafzî terennüm hem de ikâî terennüm olarak bir arada kullanılabilirler. Klasik Türk Müziği sözlü eserlerinin en büyüğü olarak adlandırılmış ve terennüm kısımları oldukça uzun tutulan kârların, Ezgi’ye göre tarif edilen biçimlerden bir tanesi aşağıdaki gibidir²⁶:

İkâî terennüm + 1.mısra + lafzî terennüm

İkâî terennüm + 2.mısra + lafzî terennüm

3.mısra + ikâî terennüm

İkâî terennüm + 4.mısra + lafzî terennüm

Yukarıdaki şekle ilâveten kâr formunun biçimi, mısra sayılarına ve bestekârın besteleme tekniğine göre de değişebilmektedir.

Elimize ulaşabilen ilk eserler XV. yy’da yaşamış olan Meragî’ye atfedilen nakış ve kâr formunda eserlerdir. Farsça olarak yazılan bu eserlerin dikkati çeken en belirgin özelliklerinden birisi terennüm kısımlarının oldukça uzun tutulmasıdır. Büyük formlu eserler olması bakımından kâr²⁷ örneklerinde yer alan terennüm kısımlarının, eseri genişletmek amacıyla eklenmiş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca söz ve darpların ritmik bir şekilde birbiriyle bütünleşik olarak icrâ edilmesi, söz konusu uzun süre zarfında icra edilen kârlara dinamizm katabilmektedir. Şenduran, XIX.yy’da bestelenen kârlarda yer alan mısra sayılarının azaldığına değinmiştir²⁸. Bu konuyla ilgili muhtemel tespit, XIX.yy’da bestelenmiş kârlarda mısra sayısı arttıkça terennüm kısımlarının da azalmış olabileceğidir. Kâr formunda icra edilen terennümlere “hey yi yâr ah ki cânım, de re dil nâ re dir nâ vb. örnekler verilebilir.

²⁵ Yılmaz Öztuna, “Terennüm”, *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Eserler Dizisi, 1990), 2/390.

²⁶ Suphî Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi*, 5. Cilt, (İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1953), 302.

²⁷ Bekir Sıtkı Sezgin tarafından icrâ edilen XV. yüzyıla ait bir kâr örneği için bkz. Klasik Türk Musikisi, “Bekir Sıtkı Sezgin, Kâr-ı Muhteşem”, *Youtube* (14 Aralık 2017). 19. yüzyıla ait bir kâr örneği için bkz. Recep Gayretli, “Meral Uğurlu - Pek Sevdim Efendim Seni Gayretle Beğendim (Kâr)”, *Youtube* (26 Ocak 2013).

²⁸ Fatma Münevver Şenduran, *Türk Müsîkisinde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine Bir İnceleme* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019), 486-488.

Beste, ağır semâi ve yürük semâi gibi klasik formlarda birinci, ikinci ve dördüncü mısraların sonunda aynı ezgiyle tekrar eden îkâî ve lafzi terennümler yer alır. Meyan kısım olarak icra edilen üçüncü mısralardan sonra gelen terennümler ise diğer mısraların sonunda yer alan terennümlerle aynı ezgiyle bestelenmiş olabileceği gibi farklı ezgilerle de bestelenebilir. Yukarıda ifade edilen söz konusu formların nakış biçimlerinde ise mısralardaki ezgilerin bir kurala bağımlı kalmaksızın aynı olup olmaması çoğunlukla bestekârın besteleme biçimi ile ilgilidir. Mevcut repertuarımızdaki büyük formulu bestelere bakıldığında eserlerde yer alan terennümlerin hem îkâî hem de lafzi olarak bir arada kullanıldığı, terennüm ezgilerinin uzun tutulduğu ve bunun gibi sebeplerden ötürü eserlerin biçiminin “Nakış” olarak yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla yukarıda ifade ettiğimiz özellikler bir eserin nakış olabilme özelliklerinden birkaç tanesidir. Bununla birlikte XV.yy’dan beri eserlerde yer alan terennüm ritüelinin beste, ağır semâi ve yürük semâi gibi klasik formulu eserlerde de kullanımının kültürel aktarım olarak geleksel bir kullanım olduğu fikri düşünülmektedir.

Genellikle klasik fasılda yer alan formlardan oluşan eserlerin mısra başlarında, ortalarında ve sonlarında yer alan lafızlar vardır ki bunlar genelde daha kısa söz ve hece gruplarından oluşmaktadır. Mısra başında kullanılan lafızlar ile ilgili olarak; söz gelimi Zencîr usûlünde bestelenmiş bir eserin güftesi açık heceyle başlayan bir vezin kalıbı ile bestelenmiş ise söz konusu Zencîr usûlünün kuvvetli olarak vurulan ilk darbi ikilik notaya denk geldiğinden ve prozodik kaygılar gözetilerek eser başına “Yâr, âh” şeklinde lafızlar eklenmektedir. Başka bir örnek de Ağır Çember usûlüyle ilgili olarak verilebilir. Ağır Çember usûlüyle bestelenen eserlerin büyük bir kısmında güftelerin açık-kapalı hece olup olmadığına bakılmaksızın her mısranın bir lafız ile başladığı bilinmektedir. Bu durum bir besteleme şekli olarak nitelendirilebilir. Bilhassa Dede Efendi ve talebelerinin eserlerinde bu besteleme şeklini görmek mümkündür. Böylece bestekârların bir silsile içerisinde birbirlerinden etkilenmiş oldukları sonucu da ortaya çıkmaktadır. Bir diğer durumda ise mısra ortalarında yer alan hece ve söz grupları vardır ki bunlar tamamen usûl-vezin dağılımı bozmakta fakat güfteyi anlam bakımından desteklemektedir. Bu fikre en güzel örnek Dede Efendi’nin Mahur makamında bestelediği “Ey gonca-dehen hâr-ı elem cânıma geçti” mısraıyla başlayan eseridir. Eserin güftesi aşağıdaki gibidir;

“Ey gonca-dehen hâr-ı elem **âh âh âh** cânıma geçti

Tîr-i sitemin her biri **âh âh âh** yanıma geçti

Şimdi hele ey sabr ü tahammül **âh âh âh** sana geçti

Bu mihnet ü gam çâk-i girî **âh âh âh** bânıma geçti ²⁹”

Yukarıdaki güfte aralarına yerleştirilen lafızların, âşşğın çektiği sıkıntılarını

²⁹ Eserin güftesi şuradan alınmıştır: Devlet Korosu, “Türk Sanat Müziği Nota Arşivi”, (Erişim 12 Temmuz 2024).

temsilen yer aldığı düşünülmektedir. Dolayısıyla bestekâr tarafından esere eklenen lafızlar güftenin anlamını kuvvetlendirmekte ve manaya vurgu yapmaktadır. Başka bir örnek te mısra sonlarında yer alan lafızlarla ilgilidir. Bilhassa büyük usüllerde bestelenmiş beste formundaki eserlerde mısra sonlarında yer alan “yâr, cânım, aman, hey dost” vb lafızlar söz konusu eserin bestelendiği usûlü tamamlama görevi üstlenerek eserin dinamizmini sağlamış olurlar. Bir bakıma teslim görevi üstlenen bu lafızlar, terennüm var ise terennüme, terennüm yok ise diğer mısralara geçişi kolaylaştırmaktadır. Aksın Çevik’in beste formu ile ilgili yapmış olduğu çalışması yukarıda ifade edilen fikirleri desteklemektedir³⁰.

GERDANIYE BESTE

Bakılır mı o şeh-i kişver-i hüsn übâde

USUL: AĞIR ÇEMBER

BESTE: EYYUBİ EBUBEKİR AĞA

The image shows a musical score for a Gerdaniye Beste. It consists of a single melodic line in 2/4 time, written in a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score is divided into eight staves. The lyrics are: Ah Ba kı lır mi a şe hi kiş ve ve ri hüs nâ bâ de yâr yâr.

Şekil 1. Gerdaniye beste notası

Kaynak: Devlet Korosu, “Türk Sanat Müziği Nota Arşivi” (Erişim 14 Temmuz

³⁰ Aksın Çevik, *Beste Formundaki Eserlerin Biçim, Ezgi ve Usûl Açılımlarından İncelenmesi*.

2024)

Şekil 1’de Ebubekir Ağa’nın Gerdaniye makamındaki bestesi yukarıda ifade ettiğimiz fikirlere örnek bir eser olarak sunulmuştur. Bu eserin ilk mısraı iki Ağır Çember usûlü ile ölçülmüştür. Eserin sekizinci portesinde yer alan “yâr, yâr” lafızlarının, terennüm kısmına geçmeden önce usûlü tamamlamak üzere yer aldığını söyleyebiliriz.

Bunlardan başka bir de beste, ağır semâi, yürük semâi gibi formların güftelerinde ikinci mısram sonunda yer alan “hey cânım” şeklinde okunan bir kısım bulunmaktadır. Bu kısımlar eserin diğer hanelerine geçiş yapılacağını göstermek için yer alırlar.

DILI PUR İSTIRABIM
HISAR AĞIR SEMÂİ Buhârî Zâde Mustafa İtrî Ef.

Şekil 2. Hisar ağır semâi notası

Kaynak: Devlet Korosu, “Türk Sanat Müziği Nota Arşivi” (Erişim 16 Temmuz 2024).

Şekil 2’de terennümden sonra gelen “hey cânım” lafzının diğer mısralara bağlayıcı bir ezgiyle yer aldığı görülmektedir. Eğer terennümden sonra eserin ze-

minhâne kısmına dönülecekse eserin zeminhânesindeki seslere yakın bir çeşni ya da ezgi ile, meyanhâneye gidilecekse meyanhânedede yapılacak olan makamsal geçki ya da yakın ezgilerle yer aldığı görülebilmektedir. Tanrıkorur'un "hey cânım" lafzıyla ilgili yorumları, yukarıdaki fikirlerle örtüşmektedir³¹.

"Gazelerde terennümler, icracıların güftenin anlam gücünden faydalanmaksızın da melodi yaratmadaki hünerlerini göstermek amacıyla icra ettikleri, sözlük anlamları bulunan veya bulunmayan ünlem şeklindeki kelime veya kelime çiftleridir"³². Bunlar bir eserin iskelet yapısında bulunan giriş, gelişme, meyan ve bitiş bölümlerinin ezgilerinin başında "amân, of, meded, vay" vb. kelimelerle seslendirilmektedir. Gazel hangi makamda icra ediliyor ise terennümler de o makamın seyir ve geçki esaslarına göre okunmaktadır. Burada terennümler gazelin yukarıda bahsi geçen giriş, gelişme, meyan ve bitiş bölümlerinin başlarında okunmakla beraber söz konusu bölümlerdeki ezgi cümlelerine hazırlar nitelikte olabilmektedir. Bununla birlikte her bölümden sonra da okunabilen bu terennümler, güftedeki ezgisel anlatıma duraksama hissiyatı vererek bir sonraki mısraya hazırlama misyonu üstlenmektedir denilebilir.

Transkripsiyonlar üzerinden değerlendirmek gerekirse katma söz ya da heceler Türk müziğinde güfteden bağımsız olarak ezgi ile birlikte yer aldığını söyleyebiliriz. Bu hece ya da söz gruplarının, mevcut bestenin ezgiyle birlikte bir bütünü oluşturabilme görevini üstlenmesi olarak da değerlendirebiliriz. Oluşturulan bu düzen esasında bestecinin besteye katmak istediği duyguyu destekler niteliktedir. Öte yandan da şiirin vezin düzeninde olmayan harf ve heceler zamanla güftenin bütününe ait parça olarak görülmeye başlamaktadır. Bu durumun müzik açısından olumlu tarafları olmasına rağmen, dil ve müzik ilişkisi bakımından olumsuz tarafları da bulunmaktadır. Bu konuyu detaylı bir şekilde örneklendirerek acıkmak gerekirse;

³¹ Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsikişi*.

³² İşcan – Yüksel, "Hâfız Sâmî Gazellerinde Terennüm Kelimeleri ve Kullanımı", 152.

YÜRÜK SEMÂİ
SÜRE : 4
♩ = 96

HİCÂZ (UZZÂL) NAKİŞ YÜRÜK SEMÂİ
(TERKEYLEDİ GERÇİ BENİ OL MAH-CEMALİM)

BESTEKÂRI *

TER KEY LE Dİ GER Çİ BE Nİ OL MA HI CE MÂ
LİM LİM ŞA YES TE İ VAS

Şekil 3. Uzzâl nakış yürük semâi notası

Kaynak: Devlet Korosu, “Türk Sanat Müziği Nota Arşivi” (Erişim 18 Temmuz 2024).

Şekil 3’te “*Terkeyledi gerçi beni ol mâh-cemâlim*” mısraıyla başlayan Zaharya’ya ait Uzzal makamındaki eserin³³ güftesindeki “mâh-cemâlîm” kelimeleri, nota üzerine “mâhî cemâl” şeklinde yazılmıştır. Bunun en temel sebebi mâh kelimesindeki medd uygulamasından dolayıdır. Genellikle medd’li kelimelerde görülen bu uygulama, mevcut nota arşivlerindeki transkripsiyonların güfte kısmına eklenmesinden kaynaklanmaktadır. Bir diğer durum ise icracıların kolay okuması adına iki sessiz harf arasına sesli bir harf ekleyerek nota üzerine eklenen harflerle ilgilidir. Hem medli kelimelerin hem de iki sessiz harf arasına yerleştirilen sesli harflerin icracılara kolaylık sağlayabilmesi için yapılan bu durum zaman içerisinde transkripsiyonlar üzerinde tahribata yol açmıştır. Mevcut güfte içerisinde yer almayan kelimeler, güftenin orijinal metnine dâhil edilerek asimile olmuştur. Bilhassa terkipsiz kelimelerin terkipliymiş gibi zannedilmesi ve güfte üzerine dâhil edilmesi anlam bozulmalarına neden olmuştur. Söz gelimi “mâh-pâre, sâd-pâre, bağbân, mâh-rû” kelimeleri mâhî pâre, sâdî pâre, bağbân, mâhî rû şeklinde yazılıp icra edilebilmekte ve anlam değişikliği olabilmektedir. Aksın Çevik’in de beste formu ile ilgili tespitleri yukarıdaki fikirleri desteklemektedir³⁴.

³³ Eser Gönül Makamı, “Hicaz Yürük Semâi – Terkeyledi Gerçi Beni Ol Mah-ı Cemalim”, Youtube (19 Temmuz 2012)’da “mâh-ı cemâl” şeklinde icra edilmiştir.

³⁴ Aksın Çevik, *Beste Formundaki Eserlerin Biçim, Ezgi ve Usûl Açılımlarından İncelenmesi*.

Hafif (Yürük) **GÜLİZAR BESTE** İSAK

AH SÂ Bİ DÂ RİT
 Tİ Sİ GAN ZEN
 SİR NÜ MİL
 EY MEH CE BİN
 TERENNÜM
 AH YEL LE LE LEL Lİ YEL LE LEL Lİ
 DOST TE SE LEL LE LEL LEL Lİ
 LEL Lİ AH YELE LEL LELELEL LE LE LEL LELELEL Lİ
 Lİ AH BE Lİ Vİ Bİ NEH
 AH LÜT Fİ LE
 SİR GER C SER
 ET MEZ SE DL
 DL FET H
 SÂH

Dâğıldır-î tir-i gamzendir gâñül ey meh cabîn
 İftirâk-î meh-cemâllinle görüller pür-erîn
 Lûtf ile bir kez eger etmezse ol âfet nigâh
 Eşk-i çâşimile olur tûfânzadê rûy-î zemîn

(Terennum : Ah yel lelele li yel le le li dost
 te re lele le lele li ah ye le lele
 le lele le lele le lele li li ah be li yârî men)

Şekil 4. Gülizar beste notası

Kaynak: Devlet Korosu, "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi" (Erişim 19 Temmuz 2024).

Şekil 4'teki eser³⁵ örneğinde dâğ-dâr kelimelerinin hem nota üzerine hem de güfte kısmına dağdâr şeklinde yazıldığı görülmektedir. Bu durum güftelerin yıllar içerisinde yanlış bir şekilde aktarılmasına sebep olabilmektedir.

Kaside başında ve sonunda icra edilen terennümlerin genel itibariyle inanç duygusu, Allah ve Peygamber sevgisi vb. konularını barındırması nedeniyle söz konusu formun başlama ve bitme esnasında dini duygulara hürmeten kullanılan söz grupları olduğunu söyleyebiliriz. Kaside ortalarında icra edilen lafızlar ise icracının nefes alması için uygun bir alan yaratmakla birlikte, bir sonraki mısraya geçişin olduğunu da gösterebilmektedir. Kasideler, Ah, aman, medet yâ sâhibe-l meydân, meded yâ tabîbe'l kulûb, meded yâ sâhibe-l imdât, yâ seyyidel beşer, Ya Rasûlallah, yâ sâhibe-l cemâl vb uzun ezgili sözlerle başlamaktadır. Bu söz grupları icracıyı esere hazırlar nitelikte olup esere girizgâh yapmak için uygun bir alan yaratabilmektedir. Kasidelerde güfte, mısra ortalarında ya da sonlarında ya kelime tekrarları ile tekrar etmekte ya da yar ey, gönül ey vb lafızlarla pekiştirilmektedir. Bu lafızlar ise icracının oluşturduğu kompozisyonu kelime tekrarları ve lafızlar ile bezemektedir. Kasideler genelde, "Meded yâ erhamerrâhimin ya da meded yâ tabib-el kulub" sözleri ile bitebilmektedir. Kasidelerde başlama ve bitme esnasında kullanılan söz grupları geleneksel icralarda terennüm olarak değerlendirilebilir. Kullanım bakımından icrâcîdan icrâciya göre değişen bu söz grupları söz konusu kasidelerin gelenekselleşmiş söyleniş şekilleridir³⁶.

Şarkı formundaki eserler oldukça fazla biçimlerde yer alırlar. Bestekârın besteleme biçimine göre değişebilen lafızlar hem anlam vurgusunu desteklemek hem de bestelenen usûlü tamamlamak maksadıyla yer alabilirler. Söz gelimi XIX.yy'da yaşamış olan Hacı Arif Bey "Of" lafızıyla başlayan şarkılarıyla bilinmektedir.

"Niçin terk eyleyip gittin a zalim³⁷"

"Devâ yokmuş neden bîmârı aşka³⁸"

"Çok gördü felek şimdi beni bezm-i civanda³⁹"

"Dün gece rüyamda gördüm yârimi⁴⁰"

"Mükedder derdi peyder peyle şimdi⁴¹"

³⁵ Kani Karaca eseri "dâğı-dâr" şeklinde icrâ etmiştir. Bkz. Faruk İnan, "Kâni Karaca - Dağ-dâr-ı Tîr-i Gamzendir Gönül Ey Mehcebin", Youtube (1 Eylül 2017).

³⁶ Bülbül Kasidesi'nin İsmail Doruk tarafından icrâsı için bkz. Halis Gül, "Bülbül Kasidesi - Ötme Bülbül - İsmail Doruk", Youtube (15 Eylül 2012). Bilal Demiryürek ve İsmail Çoşar tarafından icra edilen Bülbül Kasidesinde kullanılan terennüm kısımları için bkz. Recep Gayretli, "İsmail Çoşar & Bilal Demiryürek - Bülbül (İlahi)" Youtube (2 Haziran 2011).

³⁷ Eserin Münip Utandı tarafından icrâsı için bkz. Yenikapı Müzik, "Münip Utandı, Niçin Terk Eyleyip Gittin a Zalim", Youtube (24 Kasım 2015).

³⁸ Eserin Bekir Sıdkı Sezgin tarafından icrâsı için bkz. Recep Gayretli, "Bekir Sıdkı Sezgin - Deva Yokmuş Neden Bîmâr-ı Aşka", Youtube (22 Ağustos 2011).

³⁹ Eserin Meral Uğurlu tarafından icrâsı için bkz. Recep Gayretli, "Meral Uğurlu, Çok Gördü Felek Şimdi Beni Bezm-i Cihanda", Youtube (23 Temmuz 2015).

⁴⁰ Eserin Mustafa Erses tarafından icrâsı için bkz. Recep Gayretli, "Mustafa Erses, Dün gece Rüyada Gördüm Yarimi", Youtube (23 Haziran 2019).

Mısralarıyla başlayan eserler Hacı Arif Bey'in "Of" lafızlarını tüm mısra başlarında ve sonlarında oldukça uzun ezgilerle birlikte bestelediği eserlerden sadece birkaç tanesidir. Bestekârın eserlerinde kullandığı "Of" lafızlarının ezgisinin benzer olup olmadığına bakılmaksızın terennüm olduğu düşünülmektedir.

Şekil 5'te Hacı Arif Bey'in Kürdilihicazkâr makamındaki "Niçin terk eyleyip gittin a zalim" mısraıyla başlayan şarkı formundaki eserinin ilk mısraı yer almaktadır. Diğer mısralarda da Of'lu terennüm kısımları bulunmaktadır.

KÜRDİLİ-HICAZKÂR ŞARKI
NİÇİN TERKEYELEYİP GİTTİN A ZÂLİM

♩ : 108
USÛLÜ : Aksak
MÜZİK : Hacı Arif Bey
SÖZ : Hacı Arif Bey

Şekil 5. Kürdili hicazkâr şarkı notası

Kaynak: Devlet Korosu, "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi" (Erişim 24 Temmuz 2024).

Yukarıdaki bilgilere ilaveten şarkı formunda ritmik kelime ve söz gruplarından oluşan terennüm bölümünün yer almadığına dair genel bir kanı olsa da bazı eserlerde bu durumun aksi göze çarpmaktadır.

→

⁴¹ Eserin Sabite Tur Gülerman tarafından icrâsı için bkz. Mercan'ca. "Sabite Tur Gülerman, Mükedder Derd-i Peyderpeyle Şimdi", *Youtube* (25 Kasım 2011). https://www.youtube.com/watch?v=jZ_ZLe2I2rY

Ayrıldı gönül şimdi yine bir tek eşinden
 Bulmak da teselli batan akşam güneşinden
 Alnımdaki hattı yaşımın mâtemi sanma
 Her çizgi açıldı acı hicrân ateşinden
Cânım ye le lel ye lel lel lel lel
Âhım ye lel lel lel lel⁴²

Nihâvend makamında bestelenen eserde görüldüğü üzere terennüm bölümü bulunmaktadır. Ne var ki terennüm kısmının oluşu söz konusu eserin klasik formlardan olan beste, ağır semâi vb biçimlerinde olduğu gibi bir işleyiş gösterdiği anlamına gelmez. Bu durumu tamamen bestekârın besteleme tekniği ile ilgili bir durum olarak nitelendirebiliriz.

İlahi formuna bir örnek olarak “*Ömrün bitirmiş vîrânemiyem*”⁴³ mısraıyla başlayan Hicaz makamındaki esere verilebilir. Eser, dört usûl ölçüsü kadar “Allah hû Allah” ezgisiyle seyre başlamış ve her iki mısradan sonra aynı ölçü sayısı ve aynı ezgiyle devam etmiştir. Burada yer alan söz grubunun terennüm edasıyla bestelendiği düşünülmektedir.

İcrâ kayıtlarına göre sözlü terennümlerin yanı sıra saz terennümleri de vardır ki bunlar sadece Mevlevî âyinlerinde⁴⁴ kullanılmaktadır. Genellikle birinci ve ikinci selamdan sonra bir saz terennümü, üçüncü selam bölümünde bir, iki ya da üç tane saz terennümü bulunmaktadır. Saz terennümü sayısı bestekârdan bestekâra değişebilmektedir. Mevcut notalar incelendiğinde terennümler, Mevlevî âyinlerin sözel bölümlerini ezgisel olarak tamamlamaktadır. Mevlevî âyinleri ritüel olarak peşrev ile başlamakta ve son yürük semâi adı verilen kısım ile bitirilmektedir. Orta kısmında ise genellikle Farsça dili ile yazılmış şiirlerden oluşan bölüm yer almaktadır. Bu kısımda bulunan selamlar arasında yer alan saz terennümleri söz konusu âyin ritüelinin gereksinimi ya da hem saz hem de sözlü bir form olduğunun göstergesi olabilir. Bunun yanı sıra icra kayıtlarına göre yorum yapmak gerekirse saz terennümleri birinci ve ikinci selamdan sonra yer alan saz terennümleri diğer selamlara geçişin temsili olabilir. Üçüncü selam diğer selamlardan daha uzun ve farklı bölümlere sahip olduğu için buradaki saz terennümlerinin sayısı seçilen rubâinin uzunluğuna göre değişebilmektedir. Burada yer alan terennümler usûl değişikliğini bariz hale getirirken usûlün hızlandırılmasında da rol alabilmektedir. Yani bir önceki usûlü bir başka usûle metronom bakımından hızlandırarak taşırlar. Âyinlerde yer alan sözlü terennümler ise kısa söz gruplarıyla yer alırlar. Farsça olarak

⁴² Eserin güftesi Devlet Korosu, “Türk Sanat Müziği Nota Arşivi” (Erişim 26 Temmuz 2024)’nden alınmıştır.

⁴³ İlahînin TRT İstanbul Radyosu tarafından icrâsı için bkz. Dini Musiki, “TRT İstanbul Radyosu / İlahi / Ömrün Bitirmiş Viranemiyem”, Youtube (4 Şubat 2023).

⁴⁴ Bu kısımda yer alan bilgiler Mutriban, “Mevlevî Ayini Dinle” sitesinde yer alan icra kayıtlarına göre yorumlanmıştır.

yazılan bu sözlü terennümler genelde mısra sonlarında olmakla birlikte bu terennümlerin diğer mısralara geçişi gösterdiği düşünülmektedir. Dolayısıyla hem sözlü terennümlerin hem de saz terennümlerin bir arada bulunduğu tek form âyin-i şeriflerdir.

2.2. Türk Halk Müziği Formlarında Terennüm, ve Katma Söz Kullanımı

Türkülerde terennümün varlığı ve terennüm kullanımının olduğuna dair yaygın bir görüş olmamasına rağmen Tanrıkorur'a göre türkülerde terennüm kullanımının bulunduğu ifade edilmektedir⁴⁵. Açar, Erzurum türkülerinde terennüm kullanımının yaygın olduğunu ifade etmektedir⁴⁶. Son olarak Aksın Çevik'te 17.yy'ın önemli kaynaklarından olan Hâzâ Mecmuâ-i Sâz u Söz'de Varsağı olarak kayıt altına alınmış türkülerin iki tanesinde terennüm bölümlerinin yer aldığına değinmiştir⁴⁷. Mevcut repertuarlar ve icra kayıtları incelendiğinde türkülerin büyük çoğunluğunda yer alan terennüm kısımlarının Klasik Türk Müziğinde olduğu gibi belirli hece ve söz gruplarıyla yazılmadığı anlaşılmaktadır. Yer alan terennümler genellikle güfte ile ya doğrudan ilişkili sözler ya da güfteyi anlam bakımından tamamlayan hece-söz ya da cümlelerdir. Türkülerdeki terennümün tespitinde mevcut güfteden bağımsız olarak icrâ edilen kısım önemlidir. Bu kısımlar uzun ezgilerle söylenen kısa söz grupları olabileceği gibi yine uzun ezgilerle yer alan cümleler olarak da yer alabilmektedir. Ne var ki uzun havalar olarak nitelendirilen türün alt dalları olarak sınıflandırabileceğimiz bozlak, barak, gazel, maya, divan, hoyrat vb. türlerde birbirine benzer terennümler "Aman, kurbanın olam, zalımsın ne edem, yâr yâr amân" vb. şeklinde olabilmektedir. Uzun ezgilerle söylenebilen bu terennümler, icrâcîdan icrâciya göre değişen unsurlar olmakla birlikte kültürel aktarımın ve değişimin sonucuyla farklılaşabilmektedir.

Divan, hoyrat, maya, barak, gazel, bozlak vb. uzun hava türlerinde katma söz ve terennüm kullanımları birbirine benzemektedir. Mevcut repertuarlar ve icrâ kayıtları özelinde değerlendirmek gerekirse; yukarıda ifade edilen türlerde "aman, oy, kurbân, yâr vb. söz gruplarının müşterek olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Esasen söz konusu türlerin müzikal olarak değerlendirilmesinde güftenin edebi özellikleri, kullanılan makam, usûllü-usûlsüz saz paylarının olup olmadığı gibi söz konusu biçimleri birbirinden ayırt edici özellikler olmasına rağmen diğer unsurlar da önemli olmaktadır. Söz gelimi divân formu, çoğunlukla Doğu Anadolu bölgesinde belli makam ve icra teknikleri ve kullanılan usûllü-usûlsüz saz payları ile diğer formlardan ayrılmaktadır. Bunun yanı sıra spesifik bir örnek olarak, bir divân Elazığ'da "Harput Divanı", Diyarbakır'da "Nevrûzi Divân" şeklinde ya yöre ismiyle ya

⁴⁵ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*.

⁴⁶ Açar, "Erzurum Türküleri Örneğinde Türk Halk Müziğinde Terennümler".

⁴⁷ Ayşe Emsal Aksın Çevik, "Varsağlarda Biçim", *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler - XIV*, ed. Haluk Yücel – Serda Türkel Oter (Konya: Eğitim Yayınevi, 2024).

da makam ismi ile de anılabilmektedir.

Baraklar ve hoyratlarda mısra başlarında ve sonlarında yer alan terennümlerin yanı sıra art arda tekrar edilen söz grupları bulunmaktadır ki bu durum iki biçimin de belirgin özelliklerindedir. Aşağıda Kürdi Hoyrat'ın⁴⁸ güftesi yer almaktadır. Mısra başında ve sonunda yer alan söz gruplarının hem şiirdeki anlamı pekiştiği hem de söz konusu kısımların terennüm olduğu düşünülmektedir.

(*Ah oğul gine*) Naçar ağlama (*kibar ağlama nedem ben*)
 (*Ah oğul gine*) Gündür geçer ağlama (*kurbanım ağlama ölem ben*)
 (*Ah oğul gine*) Birgün kapıyı kapayan (*kibar yârim kapayan ölem ben*)
 (*Ah hele zâlim*) Bir kapıyı açar (*Ah oğul aman aman di yar aman aman aman aman aman bir kapıyı açar ağlama, yandı canım nedem ben, ne çâre elinden, nere gidem ben*)⁴⁹

Türkülerde mevcut güfteye bazen “de, da” vb eklerinin yanı sıra “aman, oy, gelin, bre, ah” vb birçok kelime ve hecenin eklendiği bilinmektedir. Söz konusu hecelerın şiire eklenmesinin en belirgin sebebi kendinden önce gelen hecenin açık hece olması dolayısıyla söz konusu ezginin prozodik olarak “de, da” ekleriyle tamamlanmak ihtiyacından kaynaklandığı söylenebilir. Uşak yöresine ait “Silme gözyaşlarımı”⁵⁰ mısrayla başlayan türküde “da” ekinin eklenmesi bunun belirgin bir örneği olarak gösterilebilir.

Silme gözyaşlarımı (*da*)
 Gözlerimde kurusun
 Akıttığım gözyaşı
 Cehennem suyu olsun⁵¹

Türkülerde bazı söz grupları ya da sözcükler, güfteyi anlam bakımından tamamlamak maksadıyla yer alırlar. Sivas yöresine ait “Kaleden iniş m’olur”⁵² türkü-sü yukarıda ifade edilen fikirleri destekler niteliktedir.

Kaleden iniş m’olur (*nanay nanay, zalim nanay, kibar nanay*)
 Ham demir gümüş m’olur (*yâd ele bakma, ciğerim yakma*)
 Evelden ikrar verip (*nanay nanay, zalim nanay, kibar nanay*)
 Sonradan gümüş m’olur (*yâd ele bakma, ciğerim yakma*)⁵³

⁴⁸ Muzaffer Ertürk tarafından icrâ edilen Kürdi Hoyrat için bkz. Muzaffer Ertürk, “Kürdi Hoyrat (Elazığ)”, *Youtube* (7 Ocak 2024).

⁴⁹ Eserin güftesi şuradan alınmıştır: Nota Arşivleri, “Kürdi Hoyrat” (2 Ağustos 2024).

⁵⁰ Eserin İbrahim Can tarafından icrâsı için bkz. Coşkun Plak, “İbrahim Can, Silme Gözyaşlarımı”, *Youtube* (19 Ağustos 2015).

⁵¹ Bu türkünün güftesi Repertükül “Nota Arşivi”nden alınmıştır.

⁵² Eserin Erkan Oğur ve İsmail Hakkı Demircioğlu tarafından icrâsı için bkz. Kalan Müzik, “Erkan Oğur & İsmail Hakkı Demircioğlu - Kaleden İniş m’olur”, *Youtube* (9 Ocak 2013).

⁵³ Bu türkünün güftesi Repertükül “Nota Arşivi”nden alınmıştır.

7'lik hece ölçüsüyle yazılan şiirde; her mısradaki tekrar eden terennüm kısımlarının olduğu düşünülmektedir. Esasında şiirin üçüncü mısraı ya da sadece dördüncü mısra anlam vurgusunun yapıldığı mısra olarak bilinir. Fakat bu türküde her mısraın sonuna eklenen sözlerle sevgiliye olan sitemin vurgulandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Eserin her mısraındaki terennümü andıran bu anlamlı-anlamsız sözcüklerin bilhassa sitem, sevgi ve acı duygusunu ortaya çıkarmak adına kullanıldığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu söz grupları terennüm olarak değerlendirilebilir.

Bir başka örnek de; 7'lik hece ölçüsüne göre yazılmış Bursa yöresine ait "Cici pabucum"⁵⁴ isimli türküde ilk dört mısradan sonra görülen anlamlı-anlamsız sözlerin terennüm olduğu düşünülmektedir.

Cici pabucum cici
Gezdiğim çimen içi
Benim de sevdiceğim
Kavrulmuş badem içi
Ya le li ya le li ya le li ya le li
Aman aman civanım da ben yandım

Kişiyi atfedilen bir örnek de İzmir yöresine ait türkü⁵⁵ için söylenebilir:

At gelir şakır şakır (*Nazire'm of*)
Süt gelir bakır bakır
Yine karşıma çıktın (*Nazire'm of*)
Börülce gözlü çakır⁵⁶

İzmir yöresine ait türküde ikinci ve dördüncü mısralarda yer alan "Nazire'm of" sözleri hem sevgiliye seslenme hem de kişiyi atfetme gibi durumları ifade etmektedir. Bunun yanı sıra türkünün diğer mısralarında da sistematik bir şekilde yer alan sözlerin, ritmik darplarla usûlü tamamladığı anlaşılmaktadır. Ayrıca türkünün Nazire isimli bir şahsa yazılmış olabileceği ya da yörede türkünün "Nazire" türküsi olarak bilindiği ihtimalleri de söz konusudur.

⁵⁴ Eserin Nazlı Öksüz tarafından icrası için bkz. Nazlı Öksüz, "Cici Papucum Cici", *Youtube* (24 Kasım 2023).

⁵⁵ "Bergama Türküleri" isimli albümde yer alan eser için bkz. Bergama Belediyesi, "At Gelir Şakır Şakır Nazire'm", *Youtube* (11 Ocak 2016).

⁵⁶ Eserin güftesi Repertükül, "Nota Arşivi"nden alınmıştır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 155 - 1B / 3 / 1975

YÖRESİ
HACİREKTAŞ - İLİCEK KÖ.

KİMDEN ALINDIĞI
SELVET ASLAN

BAHÇAYA BİBER EKDİM

DERLEYEN
MINE YALÇIN

DERLEME TARİHİ
18 / 8 / 1972

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

SÜRE :

BAH CA YA Bİ BE REK DİM DE GİZ MEY REM MEY RE MEY REM
AH NE ZA MAN GA BA RA ÇAK DA YA ROĞ LA NOĞ LA NOĞ LAN
VAY NE ZA MAN GA BA RA ÇAK DA YA ROĞ LA NOĞ LA NOĞ LAN
ŞU SE NİN KÖ TÜ GÖ CAN DA GİZ MEY REM MEY REM MEY REM
AH NE ZA MA NEY O LA ÇAK DA YA ROĞ LA NOĞ LA NOĞ LAN
VAY NE ZA MAN EY O LA ÇAK DA YA ROĞ LA NOĞ LA NOĞ LAN

(1)

Bahçaya biber ekdimde (Giz meyrem meyrem meyrem)
Ah nezaman gâbaracak da (Yâr oğlan oğlan oğlan)
Şu senin zalim babanda (Giz meyrem meyrem meyrem)
Ah nezaman ey olacakda (Yâr oğlan oğlan oğlan)

(2)

Kale kaleye karşıda (Giz meyrem meyrem meyrem)
Ah kalenin dibî çarşıda (Yâr oğlan oğlan oğlan)
Bir tomurcuk gül olsamda (Giz meyrem meyrem meyrem)
Ah açılısam yâre karşıda (Yâr oğlan oğlan oğlan)

(3)

Başında puşusunada (Giz meyrem meyrem meyrem)
Ah oturmuş karşısunada (Yâr oğlan oğlan oğlan)
vay Adım meylimi verirdi (Giz meyrem meyrem meyrem)
Ah kapı bir komsusunada (Yâr oğlan oğlan oğlan)
vay

Şekil 6. 'Bahçeye Biber Ektim' notası

Kaynak: Repertükül, "Nota Arşivi"

Şekil 6'daki türkü 7'lik hece ölçüsüne göre yazılmıştır. Buna göre türkünün⁵⁷ ilk dört mısrasında kullanılan katma söz ve terennümler aşağıda gösterilmiştir.

Bahçaya biber ekdim (de) (*Gız Meyrem Meyrem Meyrem*)
 (Ah) ne zaman kabaracak (da) (*Yâr oğlan oğlan oğlan*)
 Şu senin zalım baban (da) (*Gız Meyrem Meyrem Meyrem*)
 (Âh) ne zaman ey olacak (da) (*Yâr oğlan oğlan oğlan*)

Türkünün birinci ve üçüncü mısralarının başlarında yer alan "Âh" sözcükleri, güfte başlarında yer alan açık hecelerden dolayı eklendiği düşünülebilir. Güfte sonlarına eklenen "de, da" hecelerinin ise hem terennüme geçişi gösteren pekiştirici bir hece olarak, hem de prozodi bakımından ezgi ve usûlü tamamlayan öğeler olarak yer aldığı düşünülmektedir. "Gız Meyrem Meyrem Meyrem, Yâr oğlan oğlan oğlan" kısımlarının ise terennüm olduğunu söyleyebiliriz.

Türk Halk Müziği eserlerinde görülen katma sözlere aman, of, hoppa, nanay, yandım, öldüm, kurban, hayran, hey, dost, ey, gel, civanım, uy, oy, edalım, sürmelim, vay, amanın, haydi, yavru, gülüm, kız, leyli, yu, lolo, kurban, hayran vb. şeklinde örnek verilebilir. Bir de spesifik olarak bazı türlerde kullanılan sözler vardır ki bunlar söz konusu türde yaygın biçimde kullanılırlar. Bunlardan hoyratlarda "hele zalım, baba bugün", mayalarda "yavri yavri, oğul oğul", deyiş formunda "yar Ali yar, dost dost" sözleri sıklıkla kullanılmaktadır. Bunların dışında katma sözler, türkülerin konularına göre de değişiklik gösterebilmektedir. Söz gelimi kahramanlık, yiğitlik konuları içeren türkülerde katma sözler "hey, hey, efem, bre", ağıtlarda "ölüm, zalım, uy, oy, yandım", ninnilerde "nenni nenni, bebek, uy uy, halaylarda "haydi, hoppa şeklinde görülebilmektedir. Bunlar genelde mısra içerisinde ya da sonlarında kısa ezgilerle yer almakla birlikte mısra geçen kelimeleri ritmik olarak desteklemektedir. Bir diğer neden ise yukarıda bahsedildiği üzere kelimelerin açık-kapalı özelliğinden dolayıdır.

Türkülere eklenen katma sözlerin yanı sıra mısra içerisindeki kelime ya da sözlerin eksik olarak yazıldığı bir durum vardır ki bu da Karadeniz türkülerinde mevcuttur. Bu bölgede 7/8 lik ritimde olan bazı türkülerin diğer bölgelerdeki türkülere nazaran en belirgin farkı mısra tekrarlarındaki kelime bölünmeleridir.

⁵⁷Eserin Leyla Ertaş tarafından icrâsı için bkz. Leyla Ertaş, "Kız Meryem", Youtube (14 Şubat 2016).

KAYNAK kışkı
DURSUN TANYAŞ

NOTALAYAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

SÜRE: ♩. ♩. ♩. 76

ÇAY ELİNDEN ÖTEYE

ÇA YE LİN DEN Ö TE YE Gİ DE LUM YA YA
SE PE TU DEN İP LE SE Rİ DE SE Yİ O
KAR LI DE RE DEN BE Rİ YE ŞİL ÇAY BAH

Lİ YA Lİ Gİ DE LUM YA Lİ YA Lİ
MU ZU Mİ KES SE SE Yİ O MU YA Lİ
ÇE LE RI YE ŞİL ÇAY BAH CE LE RI

Gİ DE LUM YA Lİ (SAZ --) AR KAN DA Kİ
KES SE Yİ O MU (SAZ --) AC BE DA Kİ
YE ŞİL ÇAY BAH ÇE Fİ YAZ PEŞ
Zİ

SE PE TUN BE NO LA YİM HA MA Lİ
TE MA LI Bİ GÖ RE YİM YİM HA MA Lİ
TOP LA YI PEŞ TE MAL LI KIZ ZU LA Nİ
Rİ

BE NO LA YİM HA MA Lİ BE NO LA YİM HA (SAZ :)
Bİ GÖ RE YİM YİM YÜ YÜ ZÜ Nİ BE NO LA YİM HA
PEŞ TA MAL LI KIZ LA RI PEŞ TE MAL LI KIZ

Şekil 7. 'Çay Elinden Öteye' notası

Kaynak: Repertükül, "Nota Arşivi"

Şekil 7'de⁵⁸ birbiri ardınca yaklaşık üç porte boyunca söylenen iki mısra görülmektedir. Burada icracı için herhangi bir nefes alma imkânı bırakmayan bir durum bulunmaktadır. Herhangi bir es bulunmadığı takdirde türkünün iki mısra boyunca okunmasının icracı için güçlükle yaratacağı düşünülmektedir. Üçüncü portenin ikinci ölçüsünde "saz" olarak ifade edilen kısmı yarım kalan kelimelerin tamamlanması için uygun bir yer olmasına rağmen burada kelimeler eksik bir şekilde yazılmıştır. Dolayısıyla kelimelerin kesik ya da eksik bir şekilde okunmasının icracının nefes alması için uygun bir alan yarattığı ihtimali söz konusudur. Bu durum 7/8'lik usülle notaya alınan türkülerin en belirgin özelliğidir.

⁵⁸ Eserin Erkan Ocaklı tarafından icrâsı için bkz. Alirecep1, "Erkan Ocaklı (Çay Elinden Öteye)", *Youtube* (13 Eylül 2011). <https://www.youtube.com/watch?v=n1OwGJR4swl>

Sonuç

Klasik Türk Müziğinde terennümler kâr, beste, nakış, yürük semâi, ağır semâi gibi büyük formlu eserlerin içerisinde zorunlu olarak kullanılırlar. Nadir de olsa az sayıda eserde terennüm bulunmaz. Terennümlerin lafzi, îkâi ya da hem lafzi hem de îkâi olarak bir arada kullanılması bestelenen eserin biçimini de etkilemektedir. Şarkılarda görülen terennümlerin ise tamamen bestekârın tasarrufu doğrultusunda bestelendiği ve klasik eserlerdeki gibi bir işleyişe sahip olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Buna göre büyük formlu eserlerde ve klasik fasıllarda yer alan eserlerin büyük bir kısmında terennüm, bir bestenin zorunlu süsleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şarkı, ilâhi vb formlarda terennüm kullanımının ise bestekârın besteleme biçimi ile ilgili olduğu görülmüştür. Anonim eserlerde yer alan katma söz ve terennüm kısımlarının ise, kompozisyon olarak oluşturandan türküyü derleyene kadar kültürel aktarımın da etkisiyle eklenebilen ve icrâcîdan icrâcîya değişebilen unsurlar olduğu diğer sonuçlardır. Bu bağlamda türkülerde yer alan terennümlerin zorunlu süsler olmadığı, söz konusu terennümlerin güfteyle yakından ilişkili sözler olduğu tespit edilmiştir. Mevcut şiirlere eklenen sözlerin genellikle anlamı kuvvetlendirmek maksadıyla oluşturulduğu da diğer sonuçlardandır.

Mevcut transkripsiyonlar ve icra kayıtları incelendiğinde Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği türlerinde yer alan katma söz, lafız ve terennüm kullanımına dair sonuçlar aşağıdaki gibidir:

Klasik Türk Müziği formlarında katma sözlerin söz konusu eserin güftesinin ezgisel olarak kolay okunabilmesi adına kullanıldığı anlaşılmaktadır. Burada iki sessiz harf arasına bir sesli bir harf alarak icrâ etme söz konusudur. Bazen de meddlî kelimelerin kolay okunabilmesi için kullanıldığı tespit edilmiştir.

Klasik Türk Müziği sözlü eserlerinde zorunlu lafız kullanımı bilhassa Zencîr usûlünde bestelenmiş eserlerle ilgilidir. Zencîr usûlünün ilk darbu kuvvetli darb (Düm) ile başlamaktadır. Eğer güftenin ilk hecesi açık heceyle başlayan bir vezin kalıbıyla bestelenecekse kuvvetli darp açık-kapalı hece uyumuna göre açık heceye tekâmül edememektedir. Bu yüzden eserin başına bir lafız eklenmesi durumu söz konusu olmaktadır. Bu uygulama, Zencîr usûlünde bestelenen eserlerin büyük bir çoğunluğunda bulunmaktadır. Dolayısıyla Zencîr usûlünde bestelenen eserlerde görülebilen bu uygulamanın, genel bir besteleme anlayışı olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Bunların dışında büyük ve küçük formlu eserlerde güfte aralarına yerleştirilen lafızların, çoğunlukla cümleyi anlam bakımından güçlendirmek için kullanıldığı, büyük usûllerde bestelenmiş eserlerin güfte sonlarında yer alan lafızların ise bestelenen usûlü tamamlamak için yer aldığı ve bunun yanı sıra eserin diğer hanelerine geçişi gösterebilmek için kullanıldığı ve teslim görevini üstlendiği tespit edilmiştir. Ayrıca lafızların, güftenin anlamını güçlendirmek ve dolayısıyla manayı

vurgulamak, sevgiliye ya da kişiye atfetmek için kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi vb formlarda güfteden bağımsız olarak yer alan terennümler mısralardan önce ya da sonra gelen zorunlu ezgili ritmik süslerdir. Dolayısıyla bu süslerin mısraların bitişini ve hanelere geçişi belirgin hale getirmek için kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kaside ve ilâhi formundaki eserlerin mısra başında ve bitiminde kullanılan terennümler genelde Allah ve Peygamber sevgisi gibi inançsal duygulardan dolayı “*sevgi, övgü ve af dileyen*” ifadeleri barındıran sözcüklerle yazıldığı anlaşılmaktadır. Kullanılan söz gruplarının diğer formlarda kullanılan söz gruplarından bu yönüyle farklılık arz ettiği sonuçlarına ulaşılmaktadır. Gazelerde kullanılan terennümlerin ise giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine geçişi gösterdiği anlaşılmıştır.

Mevlevî âyinlerinde saz terennümlerinin, bir selamdan diğerine geçişi belirgin hale getirebildiği gibi, usûl değişikliğini göstermek ve ayin içerisindeki hızı metronom bakımından artırabilmek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Rubai sayısına göre saz terennümlerinin sayısı değişebilmektedir. Genelde Farsça olarak yazılan söz terennümlerinin ise mısraların sonunda yer alarak diğer mısralara geçişi temsil ettiği diğer sonuçlardandır.

Türk Halk Müziğinde kullanılan katma sözlerin, ezgi-usûl ve hece uyumunu sağlamak için, şiirin anlamını tamamlamak ve manayı güçlendirmek, icrâciya nefes alanı bırakabilmek, güfte başlarında mısraya girizgâh yapabilmeyi kolaylaştırmak, kendisinden önce ya da sonra gelen kelimenin anlamını pekiştirmek için kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra mısra sonlarında diğer mısralara geçişin olduğunu vurgulamak için kullanıldıkları diğer sonuçlardandır. Son olarak da icrâ kayıtları ve notalar incelendiğinde katma sözlerin, mısralardaki ezgiyi ritmik olarak tamamlamak için yer aldığı, açık hecelerdeki ezgiyi prozodi bakımından desteklemek için kullanıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Türkülerde terennümlerin, şiirin anlamını tamamlamak ve manayı güçlendirmek, icrâciya nefes alanı bırakabilmek için kullanıldığı anlaşılmıştır. Güfte başlarında mısraya girizgâh yapabilmeyi kolaylaştırmak, mısra sonlarında ise diğer mısralara geçişin olduğunu vurgulamak için kullanıldığı tespit edilmiştir. Bir diğer sonuç ise şiirin güftesinde yer almayan anlamlı-anlamsız hecelerden oluşan terennümlerin ritmik kısımlar olduğu ve bu kısımların icrasının esere dinamizm kattığı yönündedir.

Her iki türde kullanılan söz konusu üç ögenin hem ezgisel anlatımı hem de sözel ifadeleri zenginleştirdiği, bununla birlikte ritmik unsurları bariz hale getirmek için kullanıldığı tespit edilmiştir. Klasik Türk Müziğinin büyük formlu eserlerinin büyük birçoğunda zorunlu olarak kullanılan terennümlerin, Türk Halk Müziğinin maya, hoyrat, divan, gazel gibi birçok formunda da yaygın bir şekilde kullanılmasıyla paralellik gösteren bu durum her iki türün de girift olduğunun bir gös-

tergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Elimize ulaşabilen eserler dikkate alındığında; XV.yy'dan günümüze kadar ulaşabilen eserler örneklerinde terennüm, katma söz ve lafızların kullanıldığı ve bu kullanımların anonim eserlerde de farklı biçimleriyle yer aldığı görülmüştür. Klasik Türk Müziğinin ve Türk Halk Müziğinin aynı kökten gelmiş olduğu ve kültürel aktarımın olduğu dikkate alınırca bu sonucun doğal kabul edilmesi gerekir.

Yukarıdaki bilgilere ilaveten hem Klasik Türk Müziğinin hem de Türk Halk Müziği formlarının alt türlerinde de terennüm, lafız ve katma sözlerin bulunabileceği düşünülmektedir. Ancak bu çalışma sınırlı eser örnekleriyle yürütülmüştür. Bundan sonraki çalışmalarda her iki türün farklı formlarında yer alan eserler, transkripsiyonlar ve icrâ kayıtları aracılığıyla incelendiğinde terennüm, lafız ve katma sözlerin kullanımına dair kavrayışımızın daha da ilerleyeceği düşünülmektedir.

Funding / Finansman: This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Conflicts of Interest / Çıkar Çatışması: The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Açar, Yakup. "Erzurum Türküleri Örneklemesinde Türk Halk Müziğinde Terennümler". *Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi*. ed. Fatih Çağatay Baz – Merve Kızıryüz. 438-445 Adıyaman: İksad, 2019.
- Aksın Çevik, Ayşe Emsal. "Varsağılarda Biçim". *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler – XIV*. ed. Haluk Yücel – Serda Türkel Oter. 107-117 Konya: Eğitim Yayınevi, 2024.
- Aksın Çevik, Ayşe Emsal. *Beste Formundaki Eserlerin Biçim, Ezgi ve Usûl Açılımlarından İncelenmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.
- Aksoy, Erol – Çapraz, Erhan. *Kayseri Türküleri ve Oyun Havaları*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2019.
- Bergama Belediyesi. "At Gelir Şakır Şakır Nazire'm". Youtube. Yayın Tarihi 11 Ocak 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=TGcfGYCWos0>
- Coşkun Plak. "İbrahim Can, Silme Gözyaşlarını". Youtube. Yayın Tarihi 19 Ağustos 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=fuYa9rvLG4Q>
- Çıkla, Selçuk. "Kelimelerin ve Şiirin Kifayetsizliği Üzerine Yazılmış Şiirler". *Türk Dili Dergisi*, 67/782 (Şubat 2017), 30-36.
- Dağdeviren, Mustafa. "Arguvan Yöresi Halk Müziği Eserlerinde Usul, Metrik Yapı ve Düzüm Sistemleri". *Sanat ve İnsan Dergisi* 5/1 (2021), 86-100.
- Devlilioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1999.
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 10 Temmuz 2024. <http://www.sanatumuziginotalari.com/>
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 12 Temmuz 2024. http://www.sanatumuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=29769&mode=1&sessio nid=166127021
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 14 Temmuz 2024. http://www.sanatumuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=15835&mode=2&sessio nid=166127021
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 16 Temmuz 2024. http://www.sanatumuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=7369&mode=2&session id=166127021
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 18 Temmuz 2024. http://www.sanatumuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=46189&mode=1&sessio nid=166127021
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 19 Temmuz 2024. http://www.sanatumuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=22984&mode=2&sessio nid=166127021
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 24 Temmuz 2024. http://www.sanatumuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=30914&mode=1&sessio nid=166174622
- Devlet Korusu. "Türk Sanat Müziği Nota Arşivi". Erişim 26 Temmuz 2024. http://www.sanatumuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=25568&mode=1&sessio nid=166174622
- Dini Musiki. "TRT İstanbul Radyosu / İlahi / Ömrün Bitirmiş Viranemiyem". Youtube. Yayın Tarihi 4 Şubat 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=7oRa3DJ5Qtk>
- Ertaş, Leyla. "Kız Meryem". Youtube. Yayın Tarihi 14 Şubat 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=JzyNSySy41c>
- Ertürk, Muzaffer. "Kürdi Hoyrat (Elazığ)". Youtube. Yayın Tarihi 7 Ocak 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=1gkSK-rYiQ>
- Ezgi, Suphi. *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*. 5. Cilt. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1953.
- Gayretli, Recep. "İsmail Çoşar & Bilal Demiryürek - Bülbül (İlahi)". Youtube. Yayın Tarihi 2 Haziran 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=5opiu7nfttk>
- Gayretli, Recep. "Meral Uğurlu - Çok Gördü Felek Şimdi Beni Bezm-i Cihanda". Youtube. Yayın Tarihi 23 Temmuz 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=gnGddMwzGeA>
- Gayretli, Recep. "Meral Uğurlu - Pek Sevdim Efendim Seni Gayretle Beğendim (Kâr)". Youtube. Yayın Tarihi 26 Ocak 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=4fjIUKyrDoY>
- Gayretli, Recep. "Mustafa Erses - Dün gece Rüyada Gördüm Yarımı". Youtube. Yayın Tarihi 23

- Haziran 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=YmOdTvrDzjg>
- Gayretli, Recep. "Bekir Sıdkı Sezgin - Deva Yokmuş Neden Bîmâr-ı Aşka". *Youtube*. Yayın Tarihi 22 Ağustos 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=94F984Q-gWQ>
- Gönül Makamı. "Hicaz Yürük Semâi - Terkeyledi Gerçi Beni Ol Mah-ı Cemalim". *Youtube* Yayın Tarihi 19 Temmuz 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=XpYF7Gng4Ws>
- Gül, Halis. "Bülbül Kasidesi - Ötme Bülbül - İsmail Doruk". *Youtube* Yayın Tarihi (15 Eylül 2012) <https://www.youtube.com/watch?v=n7zXDpOlxpE>
- Günbek, Zeynel. *Anti-Okülersentrik Gelenek Bağlamında Terennümler*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim 5 Ağustos 2024. <https://sozluk.gov.tr>
- Güven, Merdan. *Türkiye Sahasındaki Hikayeli Türküler Üzerine Bir Araştırma*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2005.
- İnan, Faruk. "Kâni Karaca - Dağ-dâr-ı Tîr-i Gamzendir Gönül Ey Mehcebin". *Youtube*. Yayın Tarihi 1 Eylül 2017. https://www.youtube.com/watch?v=mAEmod3d9_s
- İşcan, Nilgün - Yüksel, Mehmet. "Hâfız Sâmî Gazellerinde Terennüm Kelimeleri ve Kullanımı". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 1/2 (2011), 151-162.
- Kaçar, Gülçin Yahya. "Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Eserlerindeki Terennümlerin Tahlili", *Uluslararası İtrî Sempozyumu*. 81-118. İstanbul: 2019.
- Kalan Müzik. "Erkan Oğur & İsmail Hakkı Demircioğlu - Kaleden İnış'olur". *Youtube*. Yayın Tarihi 9 Ocak 2013. https://www.youtube.com/watch?v=_Oyn-4U8utQ
- Kınık, Mehmet. *Kayseri'de Halk Müziği ve Kayseri Türküleri*. Ankara: Yayınevi Yayınları, 2011.
- Klasik Türk Musikisi. "Bekir Sıtkı Sezgin Kâr-ı Muhteşem". *Youtube*. Yayın Tarihi 14 Aralık 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=sEP2Tfel3TU>
- Mercan'ca. "Sabite Tur Gülerman. Mükedder Derd-i Peyderpeyle Şimdi". *Youtube*. Yayın Tarihi 25 Kasım 2011. https://www.youtube.com/watch?v=jZ_ZLe2I2rY
- Mutriban. "Mevlevî Ayini Dinle". Erişim 18 Temmuz 2024. <https://www.mutriban.com>
- Nota Arşivleri. "Kürdi Hoyrat". Erişim 2 Ağustos 2024. <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/baba-nacar-aglama-hoyratpdf1518688408.pdf>
- Öksüz, Nazlı. "Cici Papucum Cici". *Youtube*. Yayın Tarihi 24 Kasım 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=56eUkTrREwE>
- Öztuna, Yılmaz. "Terennüm". *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*. 2/390. Ankara: Kültür Bakanlığı Eserler Dizisi, 1990.
- Repertüül. "Nota Arşivi". Erişim 10 Temmuz 2024. <https://www.repertukul.com>
- Şenduran, Fatma Münevver. *Türk Müsîkisinde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019.
- Tanrıkorur, Cınuçen. *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.
- Tanrıkorur, Cınuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Türkel Oter, Serda. "XVII-XX. Yüzyıllar Arasında Türk Musikisinde Güfte-Beste Etkileşimine Bir Bakış". *İstem* 9/18 (2011), 65-81.
- Türkel Oter, Serda. *Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın Mânâ Prozedisi Yönünden Zengin Olan Eserlerinin Analizi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.
- Yavuz Burç Palkçılık. "Erkan Ocaklı (Çay Elinden Öteye)". *Youtube*. Yayın Tarihi 13 Eylül 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=n1OwGJR4swI>
- Yenikapı Müzik. "Münip Utandı - Niçin Terk Eyleyip Gittin A Zalim". *Youtube*. Yayın Tarihi 24 Kasım 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=NZeHu2CDJg8>
- Youtube. Erişim 20 Temmuz 2024. <https://www.youtube.com>