

Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Öğretim Görevlisi
Email: mshgencoglu@gmail.com

TÜRK MÜSİKİSİ'NDE GÜFTE – BESTE MÜNÂSEBETİ

Özet: *Türk Müsîkîsi eserlerini meydana getiren iki aslî unsur olan güfte (söz) ve beste (ezgi), birtakım kâidelerle göre bir araya getirilmiştir. Bu çalışma; Türk Müsîkîsi'nde güfte-beste ilişkisinde ölçüt olarak kullanılan prozodi, arûz ve Türkçe'ye özgü fonetik-gramatik kuralları tümüyle ele alarak mukâyeseli bir değerlendirmeye ortaya koymaktadır. Çalışmada; kaynak tarama, karşılaştırma, kritik ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışma; bu konudaki bilgi kirliliğini, yaklaşım hatalarını ortadan kaldırması ve değerlendirme esaslarını belirlemesi bakımından önemlidir.*

Anahtar Kelimeler: *Güfte - Beste Münâsebeti, Prozodi, Arûz, Türk Dili ve Müzik*

Giriş

Türk Müsîkîsi'nde güfte ve beste uyumu husûsunda muhtelif çalışmalar yapılmış olsa da bu hususa ekseriyetle dar bir çerçeveden bakılmış ve buna temel oluşturan birçok unsur göz ardı edilmiştir. Bunun başlıca nedeni; bu alanda fikir ortaya koyan ilgililerin edebiyat ve mûsikî bilgisine birarada hâkim olmamalarıdır. Bu itibarla Türk Müsîkîsi'nde güfte-beste münâsebetini ortaya koyabilmek için mûsikî ilmine, edebiyata ve husûsen de Türk dilinin hece, cümle, vurgu, tonlama vb. gibi yapılarını esaslı şekilde ele almak elzemdir.

Türk Müsîkîsi açısından güfte-beste uyumu konusu, özellikle 1826'dan sonra başlayan mûsikî islâhı ve inkişâfî sürecinde Batı kaidelerinin esas alınması hasebiyle “prozodi” kavramına indirgenmiştir. Hâlbuki güfte-bestehususunun değerlendirilmesinde prozodi hususu sadece bir unsuru ifâde ederken bununla birlikte arûz sistemi, hece ölçüsü ve Türk dilinin kendine has vurgu, tonlama ve diğer özellikleri esas teşkil eder. Hülâsâ Türk Müsîkîsi'nde güfte-beste münâsebetihususunu değerlendirilirken tüm bu hususlarla hüküm vermek mümkündür.

Dolayısıyla bu konu, Uysal'ın ilgili eserinde de belirtildiği gibi edebiyat ilmi ve kâidelerine hâkim mûsikîcilerce irdelendiği takdirde temellendirilebilir [27].

Prozodi ve arûz nedir, unsurları nelerdir?

Mûsikî ve şiirin; evrensel ritmik dürtünün ilk ve doğrudan olan duygusal dışavurumlarından olduğu anlaşılmıştır. Başlangıçta onlar, içgüdüsel olarak, kelimelerin melodiye uydurulmuş söze dayalı hissi şeklinde kaynaştırılmıştır. Fakat yaşam gitgide karmaşıklaştığından bu iki sanat birbirinden ayrılmış, her biri kendi yaratıcılığını ve ritmik dürtünün kendine özgü ifâdesini geliştirmiştir. Yüzyıllar sonra, bu şâheserlerin bir birikimi meydana gelmiştir. Araştırmacılar tarafından ele alınmışlar, eski şâir ve gramerciler, geleceğin şâirleri için kurallar oluşturmaya başlamışlardır. Bu sûretle prozodi doğmuş ve modern bakış açısından gitgide şiirsel yapının belirli birbilimiolarak gelişmiştir [18].

Prozodi terimi; mûsikî ilmine, “Batı” ifâdesiyle genelleştirilen Avrupâi kültürün kazandırdığı, güfte-beste uyumunubelirli unsurlarla inceleyen ve değerlendiren edebî disiplindir.

Ülkemizde prozodikavramından ilk kez söz eden müzikolog Mahmut Râgıp Gâzîmihâl'dir. Gâzîmihâl'e göre "prozodi; kelimelerin vurgu, çıkarılış ve kıymete uyarlık bakımlarından iyi telâffuzu... Sözler ile mûsikînin bu doğruluğu kollayacak sûrette uzlaştırılmış bulunması... Zamanımızın ses mûsikîsinde eskiden olduğundan daha titizlikle prozodi kaygısı izhâr olduğu açıktır. Prozodi kuralları araştırılarak her kelimenin hece kemmiyetine (uzunluk – kısalık) iyice uygun nota kümecikleri düşürülmeye gayret ediliyor" [10].

Hüseyin Sadettin Arel'e göre prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir [2].

Anlaşılabileceği gibi prozodi kavramı; birtakım kâidelerihativâ eder ve bunlar vâsıtasıyla sözlü yapıtların telâffuzunu, düzenini, mûsikî ile bütünleşme esaslarını belirler. Prozodi sistemi; sözcükleri oluşturan hecelerin uzunluk ve kısalık tespitiyle bunların dile, telâffuza uyumunun üzerinde durur. Buna göre; sessiz harf ile biten heceler uzun (kapalı), sesli harf ile biten heceler ise kısa (açık) hecelerdir. Buna bağlı olarak konuşmadaki tonlamanın veya mûsikî eserlerinin bu düzene uygun oluşturulması gerekir. Sözcüklerin anlaşılabilirliği bakımından uzun hecelere değer bakımından uzun sesli nota, kısa hecelere kısa sesli nota verilmelidir. Bunun yanı sıra prozodi; sözcüklerdeki vurgu konusuna eğilir ve tonlama unsurunun olduğu her ortamda vurgunun doğruluğunu inceler. Sözlü yapıtlardaki veya mûsikî güftelerindeki sözcükler ile cümlelerin vurguları önem taşır. Vurgu vâsıtasıyla sözcüğün veyacümlenin anlamında, ifâdedeki öneminde değişiklik oluşturulabilir. Hattâ buna "mânâ prozodisi" adı verilir. Türkçe sözcüklerde vurgu genellikle son hecede olmakla beraber, verilmek istenen anlama göre bu hecenin yeri değişebilir. Ünlem, pekiştirme gibi durumlarda bu özellik ortaya çıkar. Türkçe cümlelerde de vurgu son sözcükte, yâni ana fiildedir. Ancak ünlem veya pekiştirme gibi durumlarda vurgulu sözcük değişebilir, diğer öğeler vurgulanabilir.

Türk dilinde prozodi aslî öneme sahip olmamakla birlikte özellikle Avrupa dillerinde temel teşkil eder. Nitekim örneğin bir İngilizce sözcüğün bölünmesi, uzunluk-kısalık vb. gibi yollarla vurgulu hecesinin değiştirilmesi; o sözcüğün anlaşılmasını çok güçleştirecektir. Türk dilinde ise bir sözcük, bölünme veya vurgu yerinin değiştirilmesi durumunda da anlaşılabilir. Zîrâ Türk dilinin anlaşılmasında esas; her şeyden evvel telâffûzdur.

Prozodi sistemini bu sûretle ifâde ettikten sonra Türk Mûsikîsi'nde güfte – beste dengesinde, ilişkisinde esas alınan aruz kavramını ele alalım.

Aruz, sözlük anlamı itibârıyla şöyledir:

Şiirin âhenk ölçülerinden, nazmın vezinlerinden bahseden ilim. Arap, Fars, Türk şiirinde kullanılan vezin ki; hecelerin uzunluk (kapalılık) ve kısalık (açıklık) değerlerine dayanır [12].

Gültaş'ın aruza ilişkin açıklamaları da aruzun önemini ve mûsikiyle ilişkisini ifâde etmektedir:

Aruz, kısa ve uzun hecelerin birbiriyle muntazam nöbetleşmesiyle sıralanmasından meydana gelmiştir. Bu vezinle söylenmiş bir şiirin bütün mısralarında kısa ve uzun heceler hep aynı yerde olacağından, mısralar, aynı seslerin aynı yerlerde tekrarlanmasından doğan bir âhenkle söylenir. Vezin, belirli bir düzenle mısralara aynı

âhengi verir. Bu âhenk ilk bakışta bir melodi değil, bir tempodur, notalanmadır. Kısaca mûsikîdir. (...) Fuat Köprülü ise aruzdaki bu mûsikînin, muayyen bestelerle okunmak için meydana getirilmiş olduğu görüşündedir [12].

Batılılaşma Zihniyeti ve Prozodinin Türk Mûsikîsi’ne Sirâyeti

Prozodi disiplininin Türk Mûsikîsi’ne tesirini; Osmanlı Devleti’nin batılılaşma, batı kültür ve medeniyetinden yararlanma niyetiyle hareket etmesindenîtibâren incelemek gerekir ki bunun ilk fiilî, gözle görünür adımları; 3. Selim döneminde başlasa da en etkin sûrette 19. yüzyılın ilk çeyreğine, yani 2. Mahmud’un 1826 yılında Mehter-i Hümâyûn’u kaldırıp Mızıka-i Hümâyûn’u kurmasına isâbet eder.

3. Selim’le başlayan değişim hareketleri, idârede ve kültürde istenilen düzeye gelinmeden sona ermiştir. 1826 yılı, gerçek anlamda batılılaşmanın uygulama alanı bulduğu başlangıç tarihi kabul edilebilir. Güçlü bestecilerimizden olan 2. Mahmut, saraya davet ettiği İtalyan besteci Donizetti ile müziğimize ve bestecilerimize ne denli sıkıntı vereceğini tahmin edemezdi [21].

Mehterin Avrupa askerî bandolarına uyarlanan vurma sazları, tâlihin bir cilvesi olarak ondokuzuncu yüzyıl başlarında yeni biçimleriyle Türkiye’ye dönmüştür. Batı etkisi o yıllarda askerî mûsikî takımlarına iyice girmiş, 1820 dolaylarında da o zaman “tambourmajor” denilen bando zâbitleri yönetiminde yeni bandolar kurulmuştu. Batı mûsikîsinin etkisiyle mûsikîde armoniye yer verilmeye başlanması, daha sonraki değişiklikleri hazırlamıştır. Türk mûsikîciler için bir yenilik olan armoninin uygulanması, Avrupa tekniğinin Türk askerî bandolarına girmesini kolaylaştırmıştır. Mehter örgütü ile Yeniçeri Ocağı arasındaki yakın bağ ise; mehterin âkîbetini kaçınılmaz hâle getirdi. 1826’da Sultan 2. Mahmut Yeniçeri Ocağı’nı kaldırdı, Bektâşiliği yasakladı ama bu tarikat yer altına inerek varlığını sürdürdü. Yeniçeriliğin kaldırılması ve Bektâşi tarikatının yasaklanmasıyla mehter örgütleri de altüst oldu. Vakâ-i Hayriyye diye anılan ıslahat, eski kurumların varlığına son verilerek yeni kurumlar oluşturulması anlamına geliyordu. Aynı dönemde Türk askerî mûsikî takımı da yerini, Batı örneğine göre kurulan yeni askerî bandolara bıraktı. 1831’de Mızıka-i Hümâyûn adlı bir askerî mûsikî kuruluşu oluşturulup sultanın gözetimine verildi [Aksoy, 70; 2007].

Mızıka-i Hümâyûn ile Türk Müziği’nde yeni arayışlara, yeni açılımlara yönelme çalışmalarına başlanmıştır [5]. Bu yeni teşkilâtın kurulmasıyla Avrupa’dan birçok eğitimci getirilmiş, bu hocalara yüksek rütbe ve yetkiler verilmiştir. Mehterhâne yerine Mızıka-i Hümâyûn’un kurulmasıyla mûsikî alanında tam anlamıyla bir değişim gerçekleşmiştir. Bu değişimle, gelişim niyetlenmiş ancak Avrupa’dan alınan sistem, mûsikî teorisi, anlayışı ve repertuarı; Osmanlı askerî mûsikîsini, kültürü ve tüm yapısıyla ortadan kaldırmıştır. Batı kültürü ve sistemine dayanan bu bando musikisini öğretmek adına Avrupa’dan getirilen hocalar; Osmanlı ordusuna kendi musiki anlayışlarını, duyularını, nota ve teori sistemini öğretti. Öyle ki bu süreç Osmanlı’nın; kendi mûsikî kültürünü, birikimini, coşkunluğunu, repertuarını kendi isteğiyle bir kenara bırakmasına ve zamanla unutmaya mâl oldu. Osmanlı mûsikîsinin uzun bir dönem nazarî faaliyetlerden uzak kalması, mûsikîcilerin ve nazariyatçıların, birkaç isim dışında etkin, özgün çalışmalar ortaya koymaması da bu şekilde bir Batı’ya yöneliş sevk olmayı zorunlu kılmıştır.

Tam mânâsıyla Mızıka-i Hümâyun'la ortaya çıkan ve gelişen siyâsî, idârî, sosyokültürel vs. anlamda Batılılaşma sevdası; Cumhuriyet Dönemi'ne, millî ruh ve bilinçten yoksun, Batı'ya özenen bir aydın (!) sınıfı getirdi. Bu dönemde halkın diğer kesimleri de ister istemez bu kesimin güdümünde kaldı ve bu bilinçsiz ortam doğrultusunda yapı kazandı. Hele hele Cumhûriyettârihinin ilk yıllarından, Atatürk Dönemi'nden sonra bu anlamda metânet ve bilincin izleri âdetâ yok olduğundan; 1980'lere kadar siyâsî oluşumların türlü çalkantılarıyla sosyokültürel gelişme anlamında oyalanılmış, Türk Mûsikîsi eğitimi dâhi yasaklanıp Batı'yı model alan bir anlayışla hareket edilmiş ve netîcede bu zâfiyetler de -ilginçtir ki- Atatürk'e dayandırılmıştır. Hâlbuki ulu önder yaptığı inkılâplarla, kurduğu kadroyla, vücûda getirdiği kurumlarla istisnâsız her alanda devlet adına büyük mesâfelerkatetmiş, bu çağdaş adımları destekleyen birçok söylemde bulunmuştur. Gerçek bunun aksi olsaydı; 1980'lerden – hatta biraz öncesinden- îtibâren okullarda Türk Mûsikîsi eğitimi verilmesinin sağlandığı, demokrasinin işlerliğinin ve yatırım fırsatlarının arttığı günümüze kadar geçen yaklaşık 40 yıllık süreçte geldiğimiz nokta bu anlamda tatminkâr olmalıydı. Ancak hâlen aynı iktidarsız düşünce yapısında ısrar edilmekte ve Atatürk Dönemi'ndeki gibi gelişimde millîlik, kararlılık ve çaba olgusu görülmemektedir.

Atatürk döneminden önceki zihniyeti Ziya Gökalp'in şu fikirlerinden anlamak mümkündür: İstanbul'da mevcut bulunan Dârûlelhân, “dümtek” usulünün... Dârûlelhân'ıdır. Bu kurum, ilkel öğeleri halkın içten ezgilerinde gözükken ve Avrupa Müziği'ne uygun olarak armonize edildikten sonra çağdaş ve batılı bir nitelik kazanacak olan gerçek Türk Müziği'ne hiç önem vermemektedir [11].

Yanlış görüşlerin Türk kültürüne büyük zararları olmuştur. Türk dili, Türk edebiyatı ve Türk tarihi gibi millî kültürün bir parçası olan Türk Mûsikîsi yıllarca okullarda okutulmamış, sadece Avrupa medeniyetinin bir parçası sayılan Batı Mûsikîsi'ne yer verilmiştir. (...) Türk Mûsikîsi'nin okul dışı bırakıldığı, korunmak şöyle dursun kovuluşu, pek tabii olarak onun gelişmesine engel olmuştur [17].

Atatürk, Batı'nın “müziğinin” değil “müzikçiliğinin” alınması üzerinde durur. (...) Atatürk'ün gerçekleştirmeye koyulduğu Türk Müzik İnkılâbı'nda esas olan; dışarıdan ürün almak değil, süreç almaktır [26].

Oysa daha sonraki hükümetlerin bu yöndeki zihniyetleri kurumsal yatırımlara da yansımış ve hâlen devam eden Eğitim Fakülteleri'nde Batı Müziği'ne dayanan, bu yöne ağırlık veren eğitim anlayışının temellerini atmıştır. Hattâ bu kurumlarla birlikte faaliyet gösteren Batı Müziği konservatuarlarının niceliği göz önüne alındığında, ülkemizde Türk Mûsikîsi eğitimi veren üniversite düzeyindeki kurumlar çok daha azdır. Bu hakikat özel kurslarda, müzik eğitim merkezlerinde dâhi böyledir. İşte bu bilinçsiz gidişat, en az Atatürk döneminde mevcut idi. Öyle ki Atatürk döneminden önce başlayan Batı'yı taklit ve tatbik etme fikri, Atatürk döneminden sonra tekerrür etmiştir.

Öte yandan dünyanın mûsikîsi dinlenen ve çalınan Türkiye'de bizim soyumuzdan olan insanların mûsikîlerine yabancı kalmamızı izah etmek çok güçtür. Bu dar görüşlülüğü artık bırakmalı, Türkiye dışındaki Türkler'in edebiyatları gibi mûsikîlerine de kapılarımızı açmalıyız [17].

Prozodi ve Arûzun Türk Mûsikîsi’ndeki Yeri ve Önemi

Batı’da 18. yüzyıl ortalarından itibaren ağırlık kazanan bir konu olan “prozodi” ye, Türk Mûsikîsi yazınında ilk olarak, 20. yüzyıl başlarında, Mahmut Râgıp Gâzîmihâl tarafından değinilmiştir [23].

Aruz; Arap dilcilerinden İmam Halil’in, eski Arap şiirlerini esas tutarak bir sisteme bağladığı rivâyet edilen, hecelerin uzunluğu ve kısalığı esâsına dayanan, esas Arap nazmında, muayyen kalıpları Türk, Fars, Efgan, Pakistan ve kısmen Hindistan nazımlarında kullanılan vezindir [8].

Aruz vezni; Osmanlı İmparatorluğu’nun –dolayısıyla medeniyet ve kültürünün- zayıflaması, bunun getirdiği sosyal – kültürel değişimler, yenilikçi akımlar karşısında 20. yüzyılın ortalarına doğru önemini yitirmeye başlamıştır. Klâsik Türk Mûsikîsi’nin eski rağbetini kaybetmesi de aynı dönemlere denk gelmektedir. Her iki sanatın da son temsilcileri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Türk Müziği ve Türk Edebiyatı’nın birlikteliği, aruzun önemini yitirmesiyle sarsılmıştır.

Prozodi, bir bestenin ezgi yapısıyla sözlerindeki nazmın duyum ve anlam bakımından birbiriyle mutâbakatını ifâde eder. Esâsen Türk Mûsikîsi’nde prozodi kaygısı güdülmemiş, güfte – ezgi uyumu için aruz düzeninden yararlanılmıştır. Bestelemede prozodinin ölçüt alınması, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupâî müzik türlerinin Türk müzik kültürüne ve anlayışına nüfuz etmesinden sonra görülmektedir. Klâsik eserlerimizde yer yer görülen prozodik uyum, o eserlerin prozodiyi dikkate alarak bestelendiğinden değil, bestenin aruzla oluşturulan güfteyle nota – hece yönünden örtüşmesinden ileri gelmektedir.

Türk Sanat Müziği şaheserlerinin güftelerinin hemen tamamını DîvanEdebiyatı geleneğine, estetiğine, zevkine bağlı olarak yazılmış şiirler teşkil etmektedir [7]. DîvanEdebiyatı’nda temel alınan, yüzyıllarca kullanılmış olan nazım biçimi ise aruzdur.

Aruz ilminin ihtivâ ettiği kalıplar, kendi içlerinde veya biraraya geldiklerinde bir usûl hissi verirler. Bu husûsiyet, aruz kalıplarına tâbi olarak oluşturulmuş güftelerin mûsikî usûlleriyle uyumunu meydana getirir.

Müziyen olarak H.S.Arel, Y.Öztuna ve C.Öney de aruz kalıplarının (...) belirli usûllerle paralellliğini ve çeşitli vâsıtalara usûllere yerleştirilebileceğini genişçe inceleyerek ortaya koyarlar. Bir şâir olan Enis Behiç Koryürek’in de aruzdaki âhenk özelliği ve ritmik unsurlarla ilgilendiğine şahit oluyoruz. Koryürek, aruzun ritmik yapısını tamamen mûsikîye bağlayarak vezinlerin usûllerden meydana geldiğini ortaya atmıştır [12].

Türkçe’nin tarihine bakılırsa, aruz, on üçüncü yüzyıldan beri dilimizde kullanılıyor. (...) Halkın büyük bir heyecan ve zevk ile dinlediği “Mevlût”, aruz vezniyledir. İstiklâl Marşı’mızın güftesi de aruz vezniyledir [4]. Bir eserin, bizde ulvî bir tesîr yapabilmesi için, ölçülü, tertipli, vezinli ve bilhassa âhenkli olması; diğer bir tâbirle mâhir bir hattatın, ehil bir mimarın, duygulu bir bestekârın ve nihâyet içli bir şâirin eseri olması lâzımdır. Aruzla mûsikî arasında âhenk ve mevzû yönünden çok benzerlik vardır. Aruza, diğer bir tabirle, nazım mûsikîsi de diyebiliriz. Aruz vezniyle yazılmış şiirlerin çok defa beste ile terennümü, âyinler, ilâhîler, marşlar, gazeller şeklinde okunması bu yüzdendir. Aruzun husûsiyetlerini gereği gibi anlayabilmek için mûsikî ile olan münâsebetlerini bilmekte fayda vardır [4].

Türk bestekârı için Türk dilinde kullanılan hece ve aruz vezinlerini çok iyi bilmek şarttır. Hattâ alelâde okuyucu, ses sanatkârı; bu şiir vezinlerini bilmelidir. (...) Türk şiiri ve mûsikîsinde aruz, hece ve serbest vezinlerden çok daha fazla kullanılmıştır. (...) Aruz bilmeden prozodi öğrenmek mümkün değildir. Aruzu kavrayabilmek için Türk dilinin bazıhusûsiyetlerini, Türk dilbilgisini bilmek esastır. Aslında Türk millî kültürü olarak aruzu her aydın bilmelidir ve her müzisyenin bilmesi şarttır [20].

Klasik Türk şiiri dendiği zaman da bunu aruz vezninin dışında düşünmek zordur. Aruz, İslâmî kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsüdür. Klasik Türk Mûsikîsi formları içinde bestelenmiş söz eserlerine şöyle bir göz gezdirmek dahi bestelenmiş şiirlerin vezni ile bunların bestelenmesinde kullanılmış mûsikî usûlleri arasında dikkat çeken bir ilişkinin varlığını hissetmeye yetecektir. Aslında böyle bir ilişkinin varlığı tâ Abdülkadir Merâği (1360-1435) zamanından beri bilinmiş (...) ve ispat edilmiş... [22].

Müziğin ses sisteminden usûle kadar hemen her noktasının en ince ayrıntılarına kadar incelendiği eski risalelerde prozodi kavramından bahis yoktur. Gerçi “düzgün konuşma sanatı” diyebileceğimiz “tecvid” konusunda çok şeyler yazılmıştır ama tecvidin besteli eserlerle bağdaştırılması hususunda herhangi bir kayıt yoktur. Elimizdeki örnekler de prozodinin geçmişte hiçbir zaman sözkonusu olmadığını rahatça kanıtlayacak kadar çok sayıdadır. Zaten Türk Müziği gibi makamsal temel üzerine kurulu ve melodiye ağırlık veren müziklerde ezginin sözden üstün olması da kaçınılmazdır. Bugün “kural” olarak nitelenen sınırlamalara uymayan ezgisel hareketler “hata” sayılıp bu kurallar eski eserlere tatbik edilirse, en ünlü bestecilerin en tanınmış parçalarında bile “yanlış” diye nitelendirilebilecek yüzlerce örnekle karşılaşılır. Bu yol İtrî'den Dede'ye, Ebûbekir Ağa'dan Lemi Atlı'ya kadar hemen her bestecinin “kompozisyon hatası” yapmış oldukları anlamına gelir ki; böylesine bir uygulama, en azından gereksizdir. Gırtlak nağmelerinin (...) hâlâ gelenek sayıldığı, daha da önemlisi sözün değil melodinin etkin olduğu Türk Müziği'nde prozodinin bir kurallar bütünü olarak uygulanmasını beklemek son derece güç, hatta imkânsızdır. Ezgiden fedakârlık edilmesini gerektiren prozodi, sadece bu nedenlerle gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ütopya gibidir [2].

Söz ve nağme, geçmişten getirdikleri (...) ile ustaca biraraya gelir ve içinden çıktığı topluma bir duygu ve duyuş atmosferi yaşatır. Öyle eserler vardır ki; toplum, onların tekniğinden anlamasa bile nağmelerinin ve sözlerinin ustaca yana yana gelerek oluşturdukları tesir ile hangi tabakasında olursa olsun, toplumun tüm bireylerine ortak bir heyecan yaşatır. Bunun en iyi örnekleri; küçük bir ses alanı içerisindeki büyük ifade gücünün çarpıcı örneklerinden olan İtrî'ye ait eserlerin ilk sırasında gelen Tekbir ve Salât-ı Ümmiye'dir. (...) Bu iki eser, sadece prozodi hatâsı taşımadıkları için değil, âit olduğu toplumun değerleri, kendinde söz ve nağme hâlinde yerli yerine oturan eserler oldukları için değerli ve kalıcıdır [6].

Aruz vezni ve Klâsik Türk Mûsikîsi'nin izdivâcızorâki veya tesâdüfî değil, tamâmen estetik görüşe ve ilmî temellere dayanan bir izdivaçtır [16].

Türk Mûsikîsi'nde bestelemenin nasıl olması gerektiği üzerine birtakım kuralların ötesinde şu bir gerçektir ki; güftenin bestelenmesi mümkün olabildiği ve mâkûl karşılanacağı gibi, bir bestenin üzerine uygun bir güfte yerleştirmek de pek tabii

imkân dâhilindedir. Fakat şüphesiz bu ikinci yöntem; ilkinen nispetle zorluk arz eder ve müzikalitenin sağlanması için mûsikî bilgi ve görgüsüyle birlikte itinâlı bir çalışma gerektirir. Bir ezgi üzerine uyumsuz bir güfte yerleştirmeye veya bu uyumu sağlayacak seçim ve düzenlemeleri yapmamakla niteliksiz bir mûsikî ürünü ortaya çıkacağı açıktır. Bu gibi nedenlerden ötürü beste üzerine güfte uygulama yöntemi hem çok daha az tercih edilmiş hem de gereken özen ve çalışma zâfiyetleri dolayısıyla daha düşük başarı elde edilmiştir. “Eğer bu tarz beste yapmak bu kadar kolay olsaydı; bütün saz eserlerimize birer güfte giydiriverirdik” ifâdesinden açıkça anlaşılacağı gibi Arel de bu yöntemin nispeten zorluğuna dikkat çekmiştir.

Prozodî husûsunda üzerinde durulması gereken nokta; hangi mûsikî alanlarında ve formlarında prozodikkâidelerin aranacağı ve bunun isâbetli olacağıdır. Mûsikîde anlaşılabilirliği sağlamak için tek şart veya yol; kelimeleri muhtelif kurallara tâbi tutmak, kısa – uzun hece hesabı yapmak değildir. Öyle ki özellikle Türk Mûsikîsi’nin yapısında olan ve ilke edinilen çok sayıda müzikal unsur vardır. Bu hesaplar ise ancak ikinci derecede itibârî nitelikte kabûl edilebilir. Ayrıca Türk Mûsikîsi sözlü eserleri üretilirken dikkate alınan husus; Batı Mûsikîsi’nin aradığı prozodik kurallar değil, kendine özgü dil ve vezin özellikleri idi. Zîrâ Türk Mûsikîsi’ne, güfte ve beste kültürü ve anlayışına uygun özellikler; bu yapılar da mevcuttur.

Bu konuda tanbûrî ve bestekâr Hatipoğlu, olması gereken yaklaşımı şöyle ifade etmiştir “(...) bu tür ilmî meselelerin çözümünde mûsikîmizin vazgeçilmez karakterini oluşturan makam, usûl, nağme yapısı, tavır, üslûp vb. gibi özelliklerden tâviz vermek esas olmalıdır. En basit anlamıyla mûsikîmizin bu karakterini bozacak uygulamalardan kesinlikle uzak kalınmalıdır. Konumuzla ilgisi sebebiyle; Batı Mûsikîsi’nde çok yaygın olan, neredeyse “konuşma prozodisi = mûsikî prozodisi” diyebileceğimiz uygulamanın olduğu gibi Türk Mûsikîsi’ne aktarılması ne derece doğru olur?” [13].

Klâsik Türk Mûsikîsi eserlerinin prozodî kâideleriyle çoğu zaman uyumunun kaynağı; “aruzla yazılan güfteler” gibi teknik bir konunun yanında Türk kültür ve medeniyetinde, böylesine muazzam bireysel süreçte ortaya çıkan bir nevî mûsikî algı ve ifâde biçimidir. Nasıl ki bir milletin bulunduğu coğrafyadan geleneklerine, geliştirdiği veya edindiği dinsel anlayıştan günlük yaşayış özelliklerine kadar tüm etmenler o milletin kültür ve medeniyet unsurlarını belirliyor ve etkiliyorsa; Türk Mûsikîsi’ni tüm teşekkülleriyle meydana getiren milletlerin her türlü insânî özellikleri de bu mûsikînin biçimini, üslûbunu ve unsurlarını tesis etmiştir. Yüzlerce yıllık bir geçmişe dayanan Türk Mûsikîsi; en eski eserlerinden aynı üslûbu tâkip eden yeni eserlerine dek incelendiğinde; usûl olgusunun, hattâ özelliklerle usûlleri meydana getiren vuruşların büyük bir öneme hâiz olduğu görülmektedir. Usûllerin veya vuruşların bu derece belirleyici olması; bu mûsikîyi diğer milletlerin mûsikîlerinden ayırmakta, öyle ki bu husûsiyet “aksak usûl” yapısıyla zuhrederek, bu mûsikîyi oluşturan milletlerin yaşayış ve yaradılış özelliklerinin bir ifâdesi olarak belirlemektedir [Tarcan, 182-346; 1998].

Mûsikî, mânâ yönünden; ruhî ve fikrî olguların izâmî seslerle ifâde etme demek olması itibarıyla zâten bir ihtiyacı işâret etmektedir ki mûsikîde “aksak usûl” yapısının ortaya çıkışı da şüphesiz yaşayışın etkilediği yaradılışsal özelliklerin dışı vuruşudur. Bu bakımdan Türk topluluklarının yaşamında yaklaşık üç bin yıldır vazgeçilmez ve kutsal bir yeri olan atın yürüyüş şeklinden bu halkların yaşam sürdürdüğü bölgelerin coğ-

rafi ve iklimsel yapılarına, kişilik özelliklerinden dil ve kültür yapılarına değin herşeyin tesiri; diğer sanatlar gibi mûsikîde de muhtelif şekillerde ortaya çıkmıştır. Saray efrâdından halka dek her zümrenin içine işlemiş olan yüzlerce yıllık askerî mûsikî teşkilâtının, mehterin duraksamalı adımları; sözkonusu içsel olguların “aksak usûller” olarak ortaya çıktığının belki en açık göstergesidir.

Netice itibarıyla aruzun, mûsikî ile doğrudan ilişkisi vardır. Öyle ki bazı bestekâr, müzikolog ve şâirler, aruz kalıplarının, mûsikî güftelerini oluşturmaya destek olması amacıyla ortaya çıktığı görüşündedir. Bu yönden aruz, Türk Mûsikîsi'nin gûfte yapısı yanında yorumlama yönünü, icrâsını da etkilerken, prozodi; anlam, telâfuz gibi daha teknik konular üzerinde durmaktadır. Mûsikî eseri meydana getirirken, güfteyi, aruz ile yazılmış olanlardan tercih eden, hattâ bunu mûsikî kültürü hâline getirerek yüzyıllarca yaşatan Türk Mûsikîsi için prozodik kaygıyla değerlendirme yapmak; ancak 20. yüzyılda görülmeye başlayan ve günümüzde devam eden, aruzun terk edildiği müzik eserleri için geçerli bir yaklaşım olabilir. Türk Mûsikîsi kültürü dâiresindeki eserleri ve/veya güfteleri, bambaşka teknik özelliklere dayanan Batı Müziği teorisine, prozodisine göre değerlendirmek; şüphesiz isâbetsiz sonuçlara yol açacaktır. Bu nevî yaklaşımlar, Türk Mûsikîsi'nin aslına sâdik kalarak gelişmesini engellemiş, herhangi bir teorik ve estetik temele dayanmayan sayısız popüler kültür ürününün ortaya çıkması karşısında hiçbir varlık gösterememiş ve netîcede Türk Mûsikîsi'ni maddî ve rûhî kayba uğratmıştır.

Bu yüce ruhu ancak kendi ürünü olan müzik düzeninin anlatabileceği, o düzenin, Batı Müziği'nin on iki sesli dar çemberi içine örselenmeden giremeyeceği ortadadır. Müziğimizin taşıdığı bu renk zenginliği ve özelliğini, her şeyimizde olduğu gibi, örneğin dilimizde de açıkça görmek elimizdedir. (...) Dilimizin özel seslerini diğer bir dilin ses çerçevesi içine alırsak; nasıl gülünç bir sonuç doğar ve dilimizin ululuğu zedelenirse, makamlarımızın kendine özgü seslerini diğer bir müziğin olanaklarına sokmaya zorlarsak, benzer sonuç doğar [15].

Türk Mûsikîsi'nde Gûfte – Beste Mûnâsebetinin İncelenmesi

Türk dilinin söz konusu olduğu herhangi bir müzikal eserde bazı durumlarda prozodik problemlerin meydana geldiği kabul edilebilir. Bu durumlardan birisi uyumsuz veya güç uyum arz eden türlerin yorumsal özelliklerini devşirmektir. Örneğin Türkçe sözlü bir pop şarkısında bir heceyi, arabesk tavırla mübalağalı olarak uzatmak, prozodik bir hata sayılabilir.

Bunun gibi müzikal eser içerisinde aslî önemi olmayan bağlaç, edat gibi sözcüklerin uzun veya kısa tutulması da prozodi sorunu olarak kabul edilebilir.

Ne Kavgam Bitti Ne Sevdâm

Pop İcrâ



Arabeskvârî İcrâ



Sezen Aksu’ya âit olan pop türündeki bu parçanın ilk portesinde olması gereken icrâ görülmekteyken ikinci portede bazı hecelerin gereksiz yere uzatıldığı görülmektedir. Bu, prozodik hata olmasının yanında müzikal duyumda aksamaya da sebep olmaktadır. İkinci ölçünün sonundaki “gi” hecesi kısa olduğu hâlde uzun heceler gibi 8’lik notayla kullanılmıştır. Aynı zamanda “gibi” sözcüğünün edat olması nedeniyle bu sözcük tek başına bir duygu veya düşünceyi ifade etmemekte ve özellikle vurgulamayı gerektirmediğinden uzun nota değeriyle kullanılması müzikaliteyi olumsuz olarak etkilemektedir.

Bununla birlikte prozodik prensiplerin ihmal edilmesi her zaman bir hata oluşturmayabilir:

Sokul Bana



Harun Koçak’a âit bu parçanın nakarat bölümünü gösteren yukarıdaki portede “bana” sözcüğünün iki hecesi de aynı değerde gösterilerek “ba” hecesi vurgulanmıştır. Burada parçanın sözlerinden anlaşılan özlem ve tutku duyguları; “bana” sözcüğünün bütün olarak vurgulanmasıyla ifâde edilmiştir. Dolayısıyla buradan anlaşılmaktadır ki Türk Mûsikîsi bağlamında mânâ prozodisi, sadece sözcüklerin cümle içindeki tonlamalarına göre öne çıkarılması biçiminde değil sözcükleri oluşturan hecelerin vurgulanması şeklinde de söz konusu olmaktadır.

Türk Mûsikîsi eserleri için prozodi sistemini temel alarak verilen hükümler, umûmîyetle ilmî değerlendirmelerin ötesinde öznel yargılar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda örneğin büyük bestekâr Sâdettin Kaynak’ın eserleri dahi bu gibi mesnetsizyоруmlara muhatap bırakılmıştır.

Sâdeddin Kaynak, son asrın en mükemmel prozodi örneklerini hemen hemen her eserinde göstermiş bir bestekâr olarak son dönem Türk Mûsikîsi Tarihi’ne geçmiştir.

Kompozisyon bakımından en sıradan denilebilecek ve sipariş üzerine bestelediğieserlerde dahi bu ustalığıngöstermiş ve bu yönü, mûsikî otoriteleri tarafından tasdik edilmektedir.

Hele bugünün dejenere hâline Kaynak’ın öncü olduğunu göstermek, en ufak deyişle günah olacaktır [1].

20. yy.’ın en verimli ve kâbiliyetli bestekârı Hafız Sâdeddin Kaynak, bestekârlığının yanı sıra mûsikî bilgisine de vâkıf bir bestekâr idi. Farklı amaçlarla yaptığı bazı bestelerinin, amacı dikkate alınarak değerlendirilmesi ve prozodi vb. gibi teknik ölçütlere tâbi tutulup nesnellikten uzak şekilde karalanmaması icâp eder.

Sadettin Kaynak’ın film müziği bestekârlığı, salt beste yapmanın çok daha ötesindedir.

Çünkü bestekâr ilhamı ile baş başa değildir ve uyması gerekli birçok kâide vardır.

Öncelikle filmin senaryosuna uygun, bir beste olması gerekmektedir. Zaman, mekân, süre, görüntü ve konu ile paralellik göstermesi gereken bir beste tabii ki

bestekârı bu konularda sınırlandırmıştır. Özellikle Arap ve Mısır filmlerine yapılan adaptasyon bestelerde var olan bestenin süresinin yanı sıra; eserlerin sözlü bölümleriyle saz bölümlerinin denk getirilmesi gerekliliği en büyük bağlayıcı unsur olmuştur. Orijinali seyredilen film için senaryonun okunması, başta Vecdi Bingöl tarafından olmak üzere güfte yazarlarının şarkı sözlerinin orijinal filmde seslendiren oyuncunun ağız hareketlerine bağlı kalıp açık veya kapalı heceler birbirine denk kullanarak yazması, konuya, makam, usûl, ritm ve güfteye uygun beste yapılması gerekmektedir. Bu sınırlılık içerisinde elde edilen ürünler olan eserlerine bakılması dâhi bestekârlık yetisi hakkında bilgi edinilmesini sağlamaktadır [19].

Güfte – ezgi uyumunu konu alan birçok çalışmaya bakıldığında; ne yazık ki çok kıymetli eserlerin ve bestekârların sadece prozodi kâideleri çerçevesinde değerlendirildiği görülmektedir.

Hâlbuki her sanat akımı içinde vücûda getirilen sanat eserleri o çağın anlayışına, kullanılan dile ve kültür biçimine göre değerlendirilmelidir. Bütün dünyada, meselâ 17. yüzyılda ortaya konan bir eser, 20. yüzyılın anlayışı ile bağdaşmaz. Bu sebeple her ülkede klâsizmın katı kurallarına karşı çeşitli sanat akımları doğmuş, gelişmiş, bunların yerini yenileri almış, fakat klâsizm değerini asla yitirmemiştir. İşte Türk Mûsikîsi'nin klâsik repertuarında bulunan eserler de bu açıdan değerlendirilmeli, kesinlikle 20. yüzyılın görüşü ile bir karşılaştırmaya yer verilmemelidir [13].

Aşağıda; Türk Mûsikîsi'neâit muhtelif eserler, güfte-beste münâsebeti bakımından incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Türk düğün geleneğinde icrâ edilmiş bir ezginin güfte-beste tahlilini ele alalım [3]:

Gelin Havası

The image shows two staves of musical notation for the song 'Gelin Havası'. The first staff is in 8/8 time and contains the lyrics: 'A ras da ğı na ge li nim A ras da ğı na'. The second staff continues the melody with the lyrics: 'Ok ka sı o na ge li nim ok ka sı o na'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 8/8.

Sözleri hece ölçüsüyle yazılmış olan bu ezginin ilk ölçüsündeki ilk hücrede kısa olan “a” hecesi ile uzun olan “ras” hecesi aynı değerde (8’lik) yazılmıştır. Ayrıca “ğ” hecesi ile ikinci ölçüdeki “na” hecesi de aynı nota değeriyle (8’lik) yazılmıştır. Prozodik anlayışa göre “na” hecesi son hece olduğundan uzatılması gerekirdi. Oysa burada görülen prozodikuyumsuzluk; “ğ” hecesinin uzatılarak “dağ” kavramının enginliğinin vurgulanması, yani mânâ prozodisi ile açıklanabilir.

Kıpçak Türkleri’neâit olan “Sarı Gelin” adlı türküyü inceleyelim [25]:

Sarı Gelin

Er zu rum çar şı pa zar ney nim a man a man

ney nim a man a man ney nim a man a man sa rı ge lin

İ çin de bir kız ge zer oy ni nen öl sün sa rı ge lin a man

sa rı ge lin a man sa rı ge lin a man su na yâ rim

İlk ölçüde “zu”, ikinci ölçüde “pa”, üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçüde “a”, altıncı ölçüde “sa” ve “ge” heceleri kısa olduğu hâlde uzun nota değeriyle kullanılmıştır. Üçüncü ve dördüncü portede de aynı prozodik uyumsuzluklar görünüyorsa da bilhassa Halk Mûsikîmiz’de müzikal ürünler prozodi kaygısı güdülerek değil, bireyle- rin yaşam sürecinde edindiği duygulara binâen meydana geldiklerinden bu tür eserler- de kompozisyonel koşullanma aranmamalıdır.

Türk Mûsikîsi’nin en kudretli bestekârlarından İtrî’nin (1640? – 1712) “Tûti-i mûcizegûyem” sözleriyle başlayan meşhur bestesinin ilk mısırâsınıgüfte – ezgidüzeni bakımından ele alalım [TRT TSM Rep. No: 10723]

17. yy.’da yetişen büyük bestekârın güftesi aruzla yazılan bu eserine prozodik anlayışla bakmanın münâsebetsiz olacağını idrâk ederek eserdeki âhengi ve aruz – usûl düzeninin üslûpla bütünleşerek verdiği hissin niteliğini anlamak, daha nesnel ve isâbetli bir yaklaşım olacaktır.

Tûti-i Mûcize Gûyem Ne Desem Lâf Değil

Buhûrîzâde Mustafa İtrî

Ah Tû ti i mû ci ze gû yem ne de sem lâf de ğil

Eserin güftesi aruz biçiminde, “Fâilâtün – Fâilâtün – Fâilâtün-Falün” vezniyle yazılmıştır.

İlk ölçünün sonunda bulunan “i” hecesinin uzun (2’lik) notaya denk gelmesi; bu hecenin izafet kesresi olması dolayısıyla kendi başına bir bütünlük arz ettiği ile açıklanmalıdır. Ayrıca bu hecenin, aruz kalıbının(Fâilâtün) üçüncü hecesine denk gelmesi de uzun notaya denk getirilmesinin bir diğer sebebidir.

2. ölçüyü 3. ölçüye bağlayan “gû” hecesi, uzun hece olması yanında 3. ölçünün, bazı nüshâlarda dörtlük sus ile başladığı görülmekteyse de bunun sadece bir notasyon hatası olduğu göz önüne alınmalıdır.

19. yy. Türk Mûsikîsi'nin gayrimüslim bestekârlarından Lavtacı Hristo'nun “Gidelim Göksu'ya” şeklinde başlayan eserini de aynı açıdan inceleyelim [24]:

Gidelim Göksu'ya Bir Âlem-i Âb Eyleyelim

Lavtacı Hristo

Gi de lim..... Gök..... su ya bir.....

â..... le mi âb..... ey..... le ye... lim

Eserin güftesi aruzla, “Failâtün-Failâtün-Failâtün-Failün” vezniyle yazılmıştır. Güftesindeki “çoşkunluk, eğlence, aşk teması”na uygun olan Kürdîlihiczâkâr makâmılabesstelenen bu eser için aksakusûlü tercih edilerek “makam – usûl – tema” bütünlüğü elde edilmiştir.

Bu eseri prozodik olarak incelediğimizde ise; daha ilk mısırâdan birkaç hatâ göze çarpmaktadır. İkinci ölçüde “Göksu'ya” sözcüğü bir dörtlük sus ile bölünmüştür. Oysa “Gök” hecesi, “Failâtün” kalıbının son hecesine (tün) ve usûlün ilk darbına (düm) denk gelmektedir.

Dördüncü ölçüdeki “â” hecesinin de bir ölçüyü aşan derecede uzun tutulması, sözcüğün bölünme duyumuna neden olmuştur. Hecenin uzun olması, bu bölünmenin verdiği kopukluk hissini telâfi edememektedir. Ancak yine bu hece de aruz kalıbının “tün” hecesine ve kuvvetli vuruşuna denk getirilmiştir. Ayrıca burada amaç edinildiği anlaşılan, ilgi çeken birincil husus güftenin anlamı değil, bestenin yürüklüğü ile kullanılan makam – usûl ile sağlanan çoşkunluğun betekârın dönemindeki fasıl anlayışına uygun düşüyor olmasıdır.

20. yy.'ın büyük bestekârlarından Lemi Atlı'nın (1869-1945) “Lerzân ediyor-rûhumu” diye başlayan eserini de güfte – ezgi uyumu bakımından şöyle değerlendirebiliriz [24]:

Lerzân ediyor rûhumu çeşmindeki efsûn

Lemi Ath

Ler..... zân..... e..... di..... yor rû..... hu..... mu..... çeş

min..... de ki... ef..... sûn SAZ.....

Eserin ilk ölçüsünde “e” ve “di” heceleri kısa olduğu hâlde, uzun hecelerle aynı nota değeriyle bestelenmiştir. İkinci ölçüde göze çarpan prozodik sorun, “çeşmin” sözcüğünün ölçü sonundaki sus işaretiyle bölünmesidir. Fakat eserin güftesi aruz ölçüsünün “Mefûlû – Mefâilû – Mefâilû – Faîlün” kalıbıyla yazılmış ve söz konusu heceler, yine uzun aruz kalıplarına denk düşmüştür.

Sonuç

Sonuç itibarıyla aruz kaygısının güdülmediği Batı kültürünün ürünü olan müzik türlerine uygulanabilen prozodi kâidelerinin, Türk Mûsikîsi’nin kendine özgü sistem ve anlayışınaâitsözlü eserler üzerinde biçim ve uslûp vb. gibi etkenler dolayısıyla temel ölçüt olarak kabul edilmesi bir yaklaşım hatası olacaktır.

Bu nedenle “prozodi” kavramı; Türk Mûsikîsi’nde güfte-beste münâsebetinde göz önüne alınması gereken unsurların sadece biri olarak kabul edilmeli ve prozodi sistemiyle beraber arûz sistemi, hece ölçüsü ve Türk dilinin fonetik ve gramatik özellikleri değerlendirmeye esas alınmalıdır.

KAYNAKÇA:

1. Anıl, Avni (1970), Sâdeddin Kaynak Eserleri ve Görüşler, *Mûsikî ve Nota Mecmuası*, sy. 5, C. 1, İstanbul
2. Arel, Hüseyin Sadettin (1992), (Haz. Murat Bardakçı), *Prozodi Dersleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul
3. Ataman, Sâdî Yâver (1992), *Eski Türk Düğünleri*, TTK Basımevi, Ankara
4. Belviranlı, Ali Kemal (1965), *Aruz ve Âhenk*, Selçuk Yayınları, Konya
5. Budak, Ogün Atilla (2000), *Türk Müziği’nin Kökeni – Gelişimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
6. Cançelik, Ali (2010), XVIII. Yüzyıl Dîvan Şiir–Mûsikî İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
7. Çıpan, Mustafa (1999), *Güfte İncelemesi I*, Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, Konya
8. Devellioğlu, Ferit (2011), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, 28. Baskı, Ankara
9. Eugenia Popescu – Judetz (2007), (Çev. Bülent Aksoy), *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları*, 3. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul
10. Gazimihâl, M. Râgıp (1961), *Mûsikî Sözlüğü*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul
11. Gökalp, Ziya (1990), *Türkçülüğün Esasları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara
12. Güldaş, Saadet (2010), *Vurgu ve Vurgulamaları İle Türk Mûsikîsi’nde Prozodi*, İstanbul
13. Hatipoğlu, Ahmet (1983), *Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Mûsikîsi Prozodisi*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara
14. Heyet (1995), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lûgat*, TÜRDAV, İstanbul
15. İlerici, Kemal (1981), *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, Millî Eğitim Basımevi, 2. Baskı, İstanbul
16. İlhan, A. Başak (2013), *Klâsik Türk Mûsikîsi 5 ilâ 10 Zamanlı Usûllerde Usûl – Aruz Vezni İlişkisi*, Yayınlanmamış YL Tezi, İstanbul
17. Kaplan, Mehmet (1982), *Kültür ve Dil*, Dergâh Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
18. Monroe, Harriet (1922), “Prosody”, *Poetry*, Vol. 20, No. 3, s. 149

- 19.Özdemir, Sinem (2009), *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sâdettin Kaynak*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ SBE, İstanbul
- 20.Öztuna, Yılmaz (1976), *Türk Mûsikisi Ansiklopedisi*, Millî Eğitim Basımevi, 1. Baskı, 2. Cilt, 2. Kısım, İstanbul
- 21.Sayan, Erol (2003), *Müziğimize Dâir Görüşler Analizler Öneriler*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A. Ş. Yayınları, 1. Baskı, Ankara
- 22.Tanrıkorur, Cinuçen (2003) *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- 23.Tekin, Hatice Selen (2011), “Şâir ve Besteci Arasındaki Âhenk”, *Turkish Studies*, Vol. 6/3, s. 329-354
- 24.TRT TSM Repertuarı: 10723, 4899, 7385
- 25.TRT THM Repertuarı: 615
- 26.Uçan, Ali (1998), Atatürk ve Türk Müzik İnkılâbı'na Genel Bir Bakış, *Opera Bale Dergisi*, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yayınları, sy. 22, Ankara
- 27.Uysal, Selçuk (2010), *Mûsikî Edebiyâtı*, Doğu Kitabevi, İstanbul

Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU

State Conservatory Of The Caucasus University, prelector

THE RELATIONSHIP OF LYRICS – MELODY IN TURKISH MUSIC

Summary: *The lyric sand melody which are the essential elements that make up the Turkish Music works, have been brought together according to some rules. This study reveals a comparative evaluation of phonetic-grammatical rules in Turkish prozody, aruz system which is used as a criterion in the relationship of lyric sand melody in Turkish Music. It is used in the study resources careening, comparison, critical and analysis methods. The study is important in terms of eliminating their formation pollution, approach error sanded terming the evaluation principles.*

Key words: *The Relationship of lyrics – Melody, Prozody, Arüz, Turkish Language and Music*

Rəyçi: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Fəxrəddin Baxşəliyev