

ralı bendlerden yedi sekiz mısralı bendlere kadar değişik hacimde kaleme alınmış güftelerin şarkı olarak bestelendiği görülmektedir. Ancak murabba adının aynı zamanda bir beste formu olduğuna işaret etmek gerekir. Ayrıca dört veya daha çok mısralı bir şekil olarak şarkılarda güfte halinde kullanılan birkaç bendlik şiirler, daha ziyade ilk bendin son mısraının diğer bendlerin sonlarında nakarat şeklinde tekrarlanması sebebiyle "mütekerrir" olarak adlandırılmıştır. Fakat en çok kullanılan şekil dört mısralı, yani murabba-ı mütekerrir halindeki güftelerdir. Bunu iki veya üç bendlik güfteler takip eder. Bu sebeple bazı güfte mecmualarında şarkı yerine murabba, muhammes, müsemmen gibi adlandırmalar yer almaktadır. Hâfız Post'un hüseyin makamında ve devr-i revân usulünde bestelediği, "Nâlemiz tuttu yeter âfâkı / Yâd kıl eylediğin misâkı / Şâd-kâm eyle dil-i müştâkı / Kârimız lutfuna kaldı sâkı" bendiyle başlayan şarkı üç bendden ibarettir.

Şarkılar genellikle dört mısralı bendler halinde yazıldığından murabba ve tuyuğ gibi dört mısralı bendlerden veya sadece dört mısradan meydana gelen divan edebiyatı nazım şekilleriyle benzerlik gösterse de şarkılarda ilk dört mısralık bendin ikinci mısraı nakarat halinde her bendin sonunda tekrarlanır ve aynı melodiyile ezgilenirilir: a aⁿ / aⁿ / b b b aⁿ / veya a a a aⁿ / b b b aⁿ. Bilhassa XIX ve XX. yüzyıllarda sadece dört mısradan ibaret ve bazıları nakaratsız şarkılar da kaleme alınmıştır. Şarkılarda aruz vezninin "mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün", "mefâilün mefâilün feülün", "mef'ülü mefâilü mefâilü feülün", "mef'ülü fâilâtü mefâilü fâilün", "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün", "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün", "feilâtün mefâilün feilün" gibi hece vezninin ahengini hatırlatan kalıpların yanında hecenin 4+4=8, 4+4+3=11, 4+5=9 şeklindeki vezinleri de kullanılmıştır.

Şarkının gerek güfte gerekse beste olarak gelişmesinde Sâmi, Nâbî, Nedîm gibi divan şairlerinin aynı zamanda bestekâr olmaları yanında Hâfız Post, İtrî, Nazîm gibi bestekârların kendi yazdıkları güfteleri bestelemelerinin de önemli etkisi vardır. Bu sebeple şarkı hem bestekâr hem de şairler tarafından geliştirilmiştir. XVII. yüzyıldan itibaren pek çok şairin şarkı güftesi kaleme aldığı veya bunların şarkı tarzında yazdıkları şiirlerin bestelendiği bilinmektedir. Bunlar arasında Nâîf, Nazîm, Nedîm, Şeyh Galib, Enderunlu Fâzıl, Enderunlu Vâsîf, Pertev Paşa, Leylâ Hanım, Fa-

tîn Efendi, Osman Nevres gibi isimler öne çıkmaktadır. Bilhassa Nedîm yalın bir dille en şuh, en güzel şarkıları kaleme alan bir şairdir. Enderunlu Vâsîf değişik nazım şekillerinde 200'ün üzerinde örnekle en çok şarkı yazan sanatkâr unvanını elde etmiştir. Yine pek çok bestekârın, şarkı nazım şeklinde yazılmadığı halde beğendiği veya çeşitli zümreler tarafından beğenilen şiirleri seçerek bestelediği bilinmektedir. Bunlar şiirleri çok defa yazıldığı gibi bestelemiş, bazan da nakarat olmaya uygun mısraı belirleyerek şarkı güftesi haline getirmiştir. Bu sebeple güfte mecmualarında kayıtlı bazı şiirler divanlarda farklı biçimlerde yer almaktadır.

Bazı bestekârların besteledikleri eserlerin güftelerini kendilerinin yazması, bu eserlerin bestelerinin sanat değeri bakımından güftelerinden çok üstün olmasına yol açmıştır. Bir kısım bestekârlar da yakınları tarafından verilen güfteleri bestelemek mecburiyetinde kalmıştır. İbnülemin Mahmud Kemal'in *Hoş Sadâ* adlı eserinin mukaddimesinde bazılarını işaret ettiği seviyesiz güftelerin benzerleri güfte mecmualarında da yer almaktadır. Bazılarında ise daha seviyesiz müstehcen şarkıların bulunduğu görülmektedir. İbnülemin, "Güftelerin onda dokuzunun hezeyân-ı mahz olması da mûsikinin en büyük dertlerindedir" dedikten sonra Şevki Bey'in, "Hüsnüne sükket demek de söz müdür" mısraıyla başlayan nihâvend şarkısını örnek gösterir. Ancak diğer güftelerde olduğu gibi şarkı güftelerinde de icra edenlerin sözleri unutmaları yahut yanlış hatırlaması veya mânasını kavrayamaması gibi sebeplerle bazı değişikliklerin meydana geldiği, güfte mecmualarının da şifahi bilgilere dayanarak yahut hânenyelerin okuyuşlarını esas alarak düzenlendiği unutulmamalıdır.

Şarkı güftelerinin toplandığı mecmuaların en önemlileri Hâfız Post ile Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin derlemeleridir. Matbaacılığın yaygınlaşmasından sonra şarkılar müstakil kitaplarda toplanmıştır. Bunlara müellifleri bilinmeyen *Şarkı Mecmuası* (İstanbul, ts.) ve *Şarkılar ve Kantolar* (İstanbul 1919) adlı derlemelerle Cenap Muhittin Kozanoğlu'nun *Şarkılar* (Sivas 1339) ve Ata Terzibaşı'nın *Şarkı ve Türküler* (Bağdad 1953) isimli mecmuaları örnek gösterilebilir. Ayrıca derleyenin adıyla basılmış *Hâşim Bey Mecmuası* (İstanbul 1280) ve *Mecmûa-i Ârifî* ile (İstanbul 1290) Mehmed Selim'in *Mecmûa-i Beste Semâiyât ve Şarkıyyât* (İstanbul, ts.), Ahmet Avni Konuk'un *Hâ-*

nende (İstanbul 1317). Hasan Tahsin'in *Gülzâr-ı Mûsikî* (İstanbul 1323) ve Şamlı İskender'in *Câmîu'l-elhân veyahut Mükemmel Şarkı Faslı Mecmuası* (İstanbul, ts.) gibi güfte kitaplarında da şarkılara yer verilmiştir. Cumhuriyet döneminde yayımlanan şarkı güfteleri arasında *Seçilmiş Şarkı Güfteleri* (I-II, İstanbul 1948-1949), Şerif İçli'nin *Şarkı Güfteleri* (I-III, İstanbul 1949-1950) ve Etem Ruhi Üngör'ün *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi* (I-II, İstanbul 1981) adlı eserlerine işaret etmek gerekir.

BİBLİYOGRAFYA :

Kantemiroğlu, *Kitâbü İlmî'l-mûsikî alâ vehî'l-hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlmînin Kitâbı* (nşr. Yalçın Tura), İstanbul 2001, I, 186-187; *Nedîm Divânı* (haz. Muhsin Macit), Ankara 1997, s. 254; İbnülemin, *Hoş Sadâ*, s. 8-10; Özege, *Katalog*, IV, 1630; Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara 1983, s. 214-216; Nilgün Doğrusöz, *Hafız Post Güfte Mecmuası* (yüksek lisans tezi, 1993), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 73, 113, 157, 192, 234, 286, 305, 332, 357; Bahattin Kahraman, *Vâhid Mah-tûmî: Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Eserlerinin Tenkidli Metni* (doktora tezi, 1995), SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 98-100, 116-123, 452-553; İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul 1999, s. 367; a.mlf., "Şarkı", *TDEA*, VIII, 106-107; Alâeddin Yavaşca, *Türk Mûsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul 2002, s. 122-323; E. G. Ambros, "Şarkı", *EP* (İng.), IX, 353-354; İsmail Hakkı Özkan, "Güfte", *DİA*, XIV, 218.



MUSTAFA UZUN

□ MÜSİKİ. Divan edebiyatı şekillerinden biri olan şarkı, belli bir üslûp ve nağme yapısı çerçevesinde ve küçük usullerle bestelenmesi dolayısıyla Türk mûsikisinde ortaya çıkan bir formdur. Hacı Ârif Bey, Şevki Bey, Sermüezzîn Rifat Bey, Hâşim Bey gibi bestekârlarca belli kurallara oturtulan bu forma daha sonra Rahmi Bey, Lemi Atlı, Zeki Ârif Ataerğın ve Suphi Ziya Özbekkan gibi sanatkârlar tarafından büyük rağbet gösterilmiş ve bu rağbet günümüzde de devam etmektedir. Hacı Ârif Bey'den önceki klasik devirde de şarkılar bestelenmiş, ancak bunlar daha çok türkülerini andıran ve nakaratları türkülerdeki kavuştakları hatırlatan bir yapı etrafında şekillenmiştir. Fakat Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi ve Şâkir Ağa gibi bestecilerin şarkıları bu tesbitin dışında tutulmalıdır.

Şarkılar en çok on zamanlıya kadar olan küçük usullerle bestelenmiş, bu usullerin çoğunlukla 8'lik mertebeleri tercih edilmiştir. Ancak 9/4'lük ağır aksak kuralın dışında olup bu usulde bestelenmiş epeyce şarkı bulunmaktadır. Fakat meselâ 8/4'lük ağır düyek veya 10/4'lük ağır aksak se-

mâî şarkılar fazla değildir. Yirmi altı zamanlı evsat usulüyle bestelenmiş çok az şarkı vardır, on üç zamanlı şarkı devr-i revânî usulü ile bestelenenler ise nâdirdir. Bir mûsiki kompozisyonu olarak şarkıyı kâr, beste, ağır ve yürük semâî gibi büyük formlardan ayıran bir başka özellik ise şarkılarda terennümün olmamasıdır. Bazı şarkıların mısra başında, ortasında veya sonunda bir veya birkaç ölçülük "of, aman, canım, hey, âh" gibi terennümler bulunursa da bunlar mısraın mânâsını güçlendirme amacına dayanan ve büyük formlardaki gibi başlı başına bir bölüm teşkil etmeyen durumlardır.

Şarkılar pek çok şekilde kullanılmışsa da kompozisyonda ana kalıp dörtlük şeklinde olmalıdır. Kantemiroğlu şarkının altı veya sekiz beyitten meydana gelebileceğini, sadece sofyan ve devr-i revân usulüyle bestelenebileceğini söyledikten sonra şarkıların beyit esasına göre teşkil edildiğini belirtir. En basit şekliyle dört mısralı bir şarkının mısra isimleri ve beste şekli şöyledir: 1. mısra zemin adını alır ve şarkının makamında seyredilip sonunda o makamın güçlü perdesinde yarım karar yapılır. 2. mısra nakarattır. Yine aynı makama gezinilir ve mısra sonunda makamın durak perdesinde tam kararlı nihayete erer. 3. mısra miyan (meyan) adını alır, bu mısradaki yakın veya uzak bir yahut birkaç makama geçilir. Bu mısra sonunda yine ilk makama dönüş köprüsü kurulur ya da 1. mısraın son bir iki nağmesi tekrar edilir. 4. mısra yine nakarattır ve 2. mısraın bestesiyle okunur. Bu ana yapının şeması şöyledir:

- | | |
|----------|------------|
| 1. mısra | A: Zemin |
| 2. mısra | B: Nakarat |
| 3. mısra | C: Miyan |
| 4. mısra | B: Nakarat |

Mısra sonlarında diğer mısralara geçmek için bazan kısa, bazan nisbeten daha uzun saz kısımları olabilir. Bunlara ara nağme adı verilir. Şarkıların bazılarında mısra sonlarından alınmış bir bölüm tekrar edilebilir. Bu durumda şema şu biçimi alır:

- | | |
|---------------|----------|
| 1. mısra A+a: | Zemin |
| 2. mısra B+b: | Nakarata |
| 3. mısra C+c: | Miyan |
| 4. mısra B+b: | Nakarata |

Bazı şarkılarda her mısra ayrı ayrı iki defa besteli olabilir. Bu durumda şema şu biçimi alır:

- | | |
|---------------|----------|
| 1. mısra A+B: | Zemin |
| 2. mısra C+D: | Nakarata |
| 3. mısra E+F: | Miyan |
| 4. mısra C+D: | Nakarata |

Birtakım şarkılarda son mısra 2. mısraın bestesinden farklı ve ayrıca bestelidir. O takdirde mısraların adları da değişir:

- | | |
|-------------|-------|
| 1. mısra A: | Zemin |
| 2. mısra B: | Zaman |
| 3. mısra C: | Miyan |
| 4. mısra D: | Karar |

Şarkılar dört mısralı olmayabilir; 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 mısralı şarkılar da vardır. Bunlar mısra sayısına göre şöyle adlandırılır: İki mısralı müsennâ şarkı, üç mısralı müselle şarkı, dört mısralı murrabba şarkı, beş mısralı muhammes şarkı, altı mısralı müseddes şarkı, yedi mısralı müsebbâ' şarkı, sekiz mısralı mütesâ' şarkı, on mısralı muaşşer şarkı, on iki mısralı isnâşşer şarkı. Şarkılar arasında iki ve üç mısralı olanlar fazla değildir. Bunlar, bir çeşit şehir türküsü denilebilecek mülâzime eserlerdir ki önemli bir şarkı bestekârı olan Tanbûrî Mustafa Çavuş'un bazı şarkıları bunlara örnektir. Genellikle Türk mûsikisi repertuarında on iki mısralı şarkılar az, yedi ve dokuz mısralı şarkılar çok daha az bulunmaktadır. Bütün şarkılar dört mısralı şarkıların kurallarına ve imkânlarına uygun biçimde bestelenir. Bunlardan sadece birer örnekle konu açıklanabilir:

Beş mısralı şarkı:

- | | |
|---------------------|---------|
| 1. mısra A: Zemin | |
| 2. mısra B: Nakarat | |
| 3. mısra C | } Miyan |
| 4. mısra D | |
| 5. mısra: Nakarat | |

Altı mısralı şarkı:

- | | |
|---------------------------|---------------------|
| 1. mısra A: Zemin | 1. mısra A: Zemin |
| 2. mısra B: Nakarat | 2. mısra B: Nakarat |
| 3. mısra C: I. Miyan veya | 3. mısra C |
| 4. mısra B: Nakarat | 4. mısra D |
| 5. mısra D: II. Miyan | 5. mısra E |
| 6. mısra B: Nakarat | 6. mısra B: Nakarat |

Sekiz mısralı şarkı:

- | | |
|--------------------------|----------------------|
| 1. mısra A: Zemin | 1. mısra A: Zemin |
| 2. mısra B: Nakarat | 2. mısra B: Nakarat |
| 3. mısra C: I. Miyan | 3. mısra C: I. Miyan |
| 4. mısra B: Nakarat veya | 4. mısra B: Nakarat |
| 5. mısra D: II. Miyan | 5. mısra D |
| 6. mısra B: Nakarat | 6. mısra E |
| 7. mısra E: III. Miyan | 7. mısra F |
| 8. mısra B: Nakarat | 8. mısra B: Nakarat |

Özellikle beş mısralıdan itibaren (dört mısralılarda da olabilir) 1, 2, 3. miyanlarda başka usullere geçişler yapılabilir, fakat son mısradaki ilk usule dönülür. Fantezi şarkıların dışında şarkılarda her mısraın usul sayısının eşit veya orantılı olması, ayrıca her mısraın karşılıklı hecelerinin kul-

lanılan usulün aynı vuruşlarına isabet etmesi gerekir (bu kural büyük formlar için de geçerlidir).

Şarkıların başında güfteli kısımdan önce veya sonra şarkının makam ve usulünde bir ara nağme bulunabilir. Bunlar daha çok şarkıda kullanılan nağmelerle örülür. Şarkıdan sonra gelen ara nağmeler ise genellikle iki, üç kıtalı şarkılarda kıtaları birbirine bağlamak amacıyla kullanılır. Şarkıların ara nağmelerinin usul sayısı mısraların usul sayısı ile eşit veya orantılı olmalıdır. Ayrıca usul geçişi yapılmış şarkılarda bazan bu geçişi ara nağme ile başlatılabilir.

Şarkılarda ana tema aşktır. Aşkın her türlü nüansı bu eserlerde işlenmiş, aşk karşısındaki psikolojik durumlar in ince ayrıntısına kadar terennüm edilmiştir. Fakat şarkıda konu serbestliği söz konusu olduğundan akla gelebilecek pek çok şey şarkıda yer almıştır. Bütün duygu ve konular sonunda sevgiliye ve aşka bağlanır: "Aşk imiş her ne var âlemde" mısraında ifadesini bulan şarkının bir aşk mûsikisi olduğu rahatlıkla söylenebilir.

BİBLİYOGRAFYA :

Kantemiroğlu, *Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vehî'l-hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbî ve İcrâ İlminin Kitâbı* (nşr. Yağın Tura), İstanbul 2001, I, 186-187; Tanbûrî Cemil Bey, *Rehber-i Mûsikî*, İstanbul 1321, s. 25; Suphi Ezgi, *Nazarî-Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul, ts., III, 221-285; Mahmut R. Gazimihal, *Mûsikî Sözlüğü*, İstanbul 1961, s. 53; İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul 2006, s. 108-111; E. G. Ambros, "Şarkî", *El²* (İng.), IX, 353-354.



İSMAİL HAKKI ÖZKAN

ŞARKI DEVR-İ REVÂNİ

Türk mûsikîsi usullerinden.

Türk mûsikîsinde bir görüşe göre on zamanlıdan büyük olduğu için büyük, diğer bir görüşe göre on beş zamanlıdan küçük olduğu için küçük (Arel-Ezgi) usuller sınıfına giren şarkı devr-i revânî usulü şarkı formunda kullanılmak üzere terkip edilmiş on üç zamanlı bir usuldür. Klasik devirde bu usulle bestelenmiş şarkıların pek azı günümüze ulaşmıştır. Romantik devirde de pek rağbet görmeyen bu usul sonraki dönemlerde tamamen kullanımdan düşmüştür. Bugün son romantikler denilen bestekârlar dahil olmak üzere hiçbir bestekâr tarafından kullanılmamaktadır.

Şarkı devr-i revânî yapı itibarıyla bir üç zaman, iki dört zaman ve bir iki zamanın;