

# BESTE VE İCRA İLİŞKİSİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ: İKİ SÛZİNÂK ŞARKI

Dr. Nevin ŞAHİN\*

## ÖZET

*Türk Müziğinde, özellikle saz müziği bestekârlarının eserleri ele alınarak, bestecilik yaklaşımları üzerine kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür. Bu çalışmaların ortak özelliği, bir bestekârın yaşam öyküsü ve bestelerinin ele alınıp monografi niteliğinde irdelenmesidir. Ancak aynı dönemde eser vermiş olan bestecilerin üretimlerindeki ortaklıklar, Türk Müziğinde teorik çalışmalar kapsamında yoğunlukla incelenmemiştir. Beste ve icra ilişkisi üzerine böyle bir karşılaştırma yapmak amacıyla bu çalışmada 20. yüzyıl şarkı besteciliğine odaklanılmıştır. Yaşam öyküleri paralellikler barındıran iki bestekâr olan Sadettin Kaynak ve Gavsî Baykara'nın birbirine müzikal yapı itibarıyla çok benzeyen, ancak biri çok sık icra edilirken biri nadiren icra edilen, Sûzinâk makamındaki iki eseri karşılaştırılmıştır. Form, usûl ve anlatı boyutlarıyla gerçekleştirilen analiz, benzer eserlerin farklı icra tercihlerine maruz kalmasını teorik açıdan değerlendirmektedir. Ele alınan dar örneklemin bulguları ışığında, Türk Müziğinde bestecilik yaklaşımlarının incelenmesine yönelik daha geniş kapsamlı analizlerde dikkate alınabilecek öneriler sunulmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Bestecilik, Analiz, Sûzinâk, Sadettin Kaynak, Gavsî Baykara

---

\*İstanbul Alman Şarkiyat Enstitüsü, İstanbul / TÜRKİYE, sahin@oiiist.org

# A COMPARATIVE ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN COMPOSITION AND PERFORMANCE: TWO SONGS IN MAKAM SÛZİNÂK

Dr. Nevin ŞAHİN\*

## **ABSTRACT**

*In Turkish Music, there are comprehensive studies on approaches to composition especially regarding the instrumental compositions. These studies usually dig into a composer's biography and his works like a monography. However, the similarities between the works of contemporary composers have not been frequently analyzed. This study focuses on composition of songs in the 20th century to make a comparison of the relationship between composition and performance. Two songs in makam Sûzinâk from Sadettin Kaynak and Gavsî Baykara, whose life stories share common turning points, are comparatively analyzed resting on the fact that one is frequently performed while the other is neglected. The analysis on form, usûl and narration finds a theoretical ground for the different performance preferences for similar songs, and offers suggestions for more comprehensive analyses of approaches to composition in Turkish music.*

**Keywords:** *Composition, Analysis, Sûzinâk, Sadettin Kaynak, Gavsî Baykara*

---

\*Orient-Institut Istanbul, Istanbul / TURKEY, sahin@oiist.org

## 1. GİRİŞ

Türk Müziğinde araştırmacıların ilgisini uyandıran başat konulardan biri repertuvarıdır. Bestekârların nasıl bir anlam dünyasında yaşadığı, eserlerin hangi kuramsal altyapı ve duygusal birikimle bestelendiği, icracıların eserde neleri ön plana çıkardığı gibi sorular, farklı odak noktaları olsa da çıkarımları itibarıyla Türk Müziği repertuvarını anlamaya yönelik çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu alandaki çalışmalar, bir bestekârın hayatı ve eserlerine yoğunlaşabildiği gibi (Köprek, 1996; Yamaner-Yamak, 2003; Özdemir, 2009), bir icracının performansını anlamaya yönelik (Yavuz, 1994; Yahya, 2002, Eruzun-Özel, 2010) ya da bir bestekârın belirli bir formdaki eserlerini çözümlemeye yönelik (Akgün, 2011; İrden, 2012; Gidiş, 2014) şekillenebilmektedir. Çok farklı bestekâr ve icracıların çok farklı örneklerine odaklanan böyle çalışmalarda bir ortak nokta göze çarpmaktadır: Bu çalışmalar, bestekâr ya da icracıyı biyografik bir bütün olarak ele almakta, onun repertuvara katkılarını bir monografi derinliğinde eğilmektedir. Yaygın olmamakla birlikte, farklı bestekâr ya da icracıları karşılaştıran (Zeybek, 2013) veya bir bestecilik yaklaşımıyla bestekârların anlayışlarını karşılaştıran (Çolakoğlu, 2006) karşılaştırmalı çalışmalar da mevcuttur. Ancak Türk Müziği repertuvarına yönelik karşılaştırmalı çalışmaların keşfedilmeyi bekleyen çok daha büyük bir potansiyel taşıdığı söylenebilir.

Bu çalışma, Türk Müziği sözlü eser repertuvarı özelinde bestecilik yaklaşımlarını anlama ve yorumlama amacıyla gerçekleştirilmekte olan kapsamlı bir çalışmanın ilk basamağı olarak, aynı dönemde eser vermiş bestekârların repertuvara katkılarının karşılaştırılmasına odaklanmaktadır. İki çağdaş bestekârın iki eserinin ele alındığı bu çalışmada hem farklı bestekârlar üzerinden hem de beste ve icra ilişkisi üzerinden farklı katmanlarda karşılaştırmalar yapılması hedeflenmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında repertuvara önemli katkılar sunmuş olan Sadettin Kaynak (1895-1961) ve Gavsı Baykara (1902-1967), bu çalışmada ele alınan bestekârlardır. Yaşam öyküleri pek çok ortaklık barındıran bu iki bestekârın aynı makamdaki iki sözlü eserinin form yapısı, güfte-usûl ilişkisi ve güfte-müzikal anlatım ilişkisi açılarından analiz edilmesiyle, beste-icra ilişkisine dair teorik çıkarımlar aranmıştır. Bu bağlamda Sadettin Kaynak'ın bestelediği, TRT repertuvarına 6396 numarasıyla kayıtlı “Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır” isimli Sûzinâk şarkı ile Gavsı Baykara'nın bestelediği, TRT repertuvarına 3508 numarasıyla kayıtlı “Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır” isimli Sûzinâk şarkı incelenmiştir. Beste-icra ilişkisi üzerine niceliksel ve niteliksel analizlerin yapıldığı ve karşılaştırmalı araştırmalara bir giriş niteliği taşıyan bu çalışma, çok dar bir örneklem üzerine yürütülmüş olmasına rağmen önemli sayılabilecek bulgulara erişmiştir. Bu bulgular ışığında, Türk Müziğinde bestecilik yaklaşımlarının incelenmesine yönelik yürütülebilecek daha geniş kapsamlı araştırmalar ve karşılaştırmalı çalışmalara yönelik öneriler sunulmuştur.

## 2. 20. YÜZYILDA İKİ BESTEKÂR: SADETTİN KAYNAK VE GAVSİ BAYKARA

Çalışma kapsamında ele alınan iki bestekâr, çok yakın tarihlerde yaşamış ve müzik konusunda benzer eğitimler almıştır. İki sanatçı da hem icracı hem de bestekâr olarak bilinmektedir. Bu bölümde, bestekârlar Sadettin Kaynak ve Gavsî Baykara'nın yaşam öykülerinden ayrıntılar aktarılarak ortak noktalar vurgulanmaktadır.

1895 yılında müderris Ali Alâeddin Efendi ve Havva Hanım'ın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelen Sadettin Kaynak, babasının dinî eğitime verdiği önemin etkisiyle 9 yaşında hâfız olmuştur (Kaynak ve Özcan, 2002, s. 85). Çocuk yaşta babasını kaybeden Kaynak, onun vasiyetine uyarak tahsiline ilahiyat alanında devam etmiş ve bir dönem kâtiplik yaptıysa da hayatına din adamı olarak devam etmiştir (Şen, 2003, s. 13-14).

İlk mûsikî derslerini Hâfız Melek Efendi'den almış olan Kaynak, askerliği nedeniyle Diyarbakır, Mardin, Elazığ gibi doğu illerinde görev yapmış ve halk müziği öğelerinden beslenmiştir. Askerlik sonrası Mehmet Emin Dede ve Kâzım Uz'la müzik çalışmalarını sürdürerek dinî müzik alanında da önemli bir birikim edinmiştir (Kaynak ve Özcan, 2002, s. 86). Enderûnda başlayan müezzin-hanende geleneğinin hâfız-hanende ve hâfız-gazelhan şeklinde devam ettiğini belirten Şen (2003, s. 43), hâfızlık ve mûsikinin hep iç içe olduğunu vurgulayarak, Kaynak'ın da bu geleneğin devamı niteliği taşıdığını belirtmiştir. Ayrıca, Kaynak'ın, soyadı kanunu uygulamaya konulduğunda kendisine uygun bir soyadı bulamadığı ve yaptığı bestelerin kaynağının ne olduğunu düşünürken Kaynak soyadını aldığı rivayet edilmektedir (Şen, 2003, s. 19).

1920'lerde plaklar doldurmaya başlayarak bestekârlığının yanı sıra ses icrasıyla da ön plana çıkan Kaynak'ın Türk Müziği repertuarına çok önemli başka bir katkısı da film müzikleri alanında olmuştur. Önceleri Mısır ağırlıklı yabancı filmlere müzikler besteleyen Kaynak, 85 filme müzik yaptığını belirtmiştir (Kaynak ve Özcan, 2002, s. 86). İmamlık maaşının yanında film çalışmaları ve plaklardan elde ettiği gelirlerle yaşamını sürdüren Kaynak, hayatının son zamanlarında plak şirketlerinden alacaklarını tahsil edemediği için maddî zorluklar çekmiştir (Şen, 2003, s. 25-27).

Kendi ifadesiyle 1000'in üzerinde eser bestelemiş olan Kaynak'ın (Kaynak ve Özcan, 2002, 87) 668 eseri tespit edilmiş, 20 eserin de onun bestesi olduğu iddia edilmiştir. Bazılarının notaları bulunamamış olan bu eserlerin çoğu, şarkı formundadır (Şen, 2003, s. 421-462). Üstatlarının evine meşke gittiği gibi kendi evinde de meşkler düzenlemiş (Şen, 2003, s. 89) ve Alâeddin Yavaşca gibi önemli icracıların yetişmesine katkı sunmuş olan Kaynak'ın müzikle örülü yaşamı, 1961 yılında noktalanmıştır.

Yenikapı Mevlevihanesi'nin son şeyhi Abdülbâkî Baykara'nın ilk çocuğu olarak 1902'de dünyaya gelen Gavsî Baykara, baba tarafından şeyh silsilesine dahildir (Göktürk, 1969, s. 2277). Yazıcızâde Ahmet Bican'a dayandırılan bu soyda Ali Nutkî Dede, Nâsır Abdülbâkî Dede, Abdürrahîm Kühî Dede gibi önemli bestekâr ve müzikbilimciler sıralanmaktadır (Erdoğan, 2003, s. 17-21).

Büyükbabası Şeyh Celaleddin Efendi'den henüz 5 yaşındayken kudüm velvelelerini öğrenen Baykara, onun vefatının ardından Halid Efendi'den ney öğrenmiş, sonraları ise Rauf Yekta Bey'den ve Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy'dan istifade etmiştir (Göktürk, 1969, s. 2277). Bir yandan farklı okullarda eğitimine devam ederken bir yandan da Mevlevihanede eğitim almayı sürdüren Baykara, genç yaşta mutrıba çıkmış ve 1925'e kadar Mevlevihanede mutrıplığa devam ederek ney icra etmiştir (Erdoğan, 2003, s. 56). Tekkeler kapandıktan sonra başka görevler yapmış olsa da 1940'larda İstanbul'a geri dönerek belediye konservatuvarında ney dersleri vermiştir (Göktürk, 1969, s. 2277).

Konservatuvar günlerine kadar bestelemiş olduğu 150 kadar eseri yırttığı aktarılan Baykara'nın (Göktürk, 1969, s. 2277) günümüze 60 kadar eseri ulaşmıştır ve bunların çoğu saz eseridir (Erdoğan, 2003, s. 57). 1967'de vefat eden Baykara'nın "şeyhzade" yani şeyh oğlu olması, Mevlevihanede çok özel bir eğitimden geçmesine vesile olmuştur. Yenikapı Mevlevihanesi Postnişini Şeyh Gavsî Baykara Hazretleri diye nitelendiği hâtıratında, Baykara'nın pek çok dil bildiği ve Mevlevihaneden Rum meyhanesine pek çok kültüre aşına olduğu vurgulanmaktadır (Özeke, 2000, s. 28-34).

Şen (2003, s. 91-92), Kaynak'ın bestecilik kimliğiyle ilgili önemli kıyaslamalar yaparak bu çalışmaya yön veren tespitlerde bulunmuştur. Tanburî Mustafa Çavuş, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Tanburî Cemil Bey'i bir "yıldız grubu" olarak nitelendiren Şen, Alâeddin Yavaşca'nın "bir müzik dehası, kabına sığmayan bir bestekâr" olarak tanımladığı Kaynak'ı da bu gruba dahil etmiştir. Saray aristokrasisinde âşık tarzı müziğe odaklanan ve dönemin klasik formlarına rağbet etmemiş olan Tanburî Mustafa Çavuş (Şen, 2003, s. 94-95); çok çeşitli formlarda ve yeni nağmelerle eserler üretip geniş halk kitlelerine müziğini ulaştırmakla kalmayan, eserlerini öğrencileriyle meşk ederek onların daha geniş çevrelerde duyulmasını sağlayan Dede Efendi (Şen, 2003, s. 95-96); şarkı formunu mûsikînin baskın formu haline getiren, buna rağmen türkü ve köçekçe gibi formlara hiç ilgi göstermemiş olan Hacı Arif Bey (Şen, 2003, s. 98-99) ve tanbur sazının icra tekniğini değiştiren Tanburî Cemil Bey (Şen, 2003, s. 99), müziğin önemli dönüşümler geçirmesinde rol oynayan mihenk taşları olarak bu yıldız grubunda anlatılmıştır. Kökleri Osmanlı'ya dayansa da bir Cumhuriyet bestekârı olan Kaynak, mûsikî inkılabı sürecinde Türk Müziğinin tamamen yok olmasını engellemek gibi önemli bir rol üstlenmiştir (Şen, 2003, s. 101-105). Alaturka-alafranga çatışmasında çoksesliliği reddederken form zenginliğini benimsemiş ve revü, tango, operet gibi formlarda da eserler bestelemiştir (Şen, 2003, s. 106). Tutucu çevreler tarafından çok rahatsız edilen Kaynak, Yavaşca'nın iddiasına göre Hacı Arif Bey'in yıllar önce yaşadığı şeyin (Şen, 2003, s. 99), Cinuçen Tanrıkorur'un (2014, s. 261) iddiasına göre de Tanburî Cemil Bey'in yıllar önce yaşadığı şeyin bir benzerini yaşamıştır. Kaynak'ı yukarıda aktarılan yıldız grubundan ayıran en önemli özellik saray himayesinin olmamasıdır. Yaşadığı dönem itibarıyla sanatından kazanmak gibi bir şansını olmayan Kaynak, dönemin gelişmelerine ayak uydurarak plaklardan geçiminin bir bölümünü karşılamıştır (Şen, 2003, s. 108-109).

Bu kıyaslamalar Kaynak'ın Türk Müziği besteciliğindeki önemini gözler önüne serdiği gibi Baykara hakkında görece kısıtlı bilgiye erişebilmemizi de açıklamaktadır. Kaynak, eşsiz beste kabiliyetinin yanı sıra dönemin koşullarına iyi uyum sağlamasıyla adını her kesime duyur-

muştur. Baykara'yla ilgili yıldız grubu tarzı benzetmeler yapılmamıştır, ancak Kaynak hakkında daha çok sayıda yayın üretilmesi onunla ilgili daha fazla kuramsal yorum yapılmasına da sebep olmuştur. Ayrıca Kaynak'ın üstün besteciliği, çağdaşı olan diğer bestekârların kaçınılmaz olarak gölgede kalmasıyla sonuçlanmıştır. Buna karşın, Kaynak ve Baykara'nın bestelerinde belirleyici rol oynamış olan üç ortak noktayı vurgulamak gerekir. İlk olarak, engin müzik birikimine sahip olan Mevlevî geleneği bu iki bestekârın müzikal kimliğinin gelişmesinde etkili olmuştur. Silsileden gelen Baykara, Yenikapı Mevlevihanesi'nin müzikal birikimiyle doğrudan beslenmiştir. Zekâî Dedé'nin öğrencisi olan yani Bahariye Mevlevihanesi'nden beslenen Kâzım Uz ve Aziz Dedé'nin öğrencisi olan yani Galata Mevlevihanesi'nden beslenen Neyzen Emin Dede, Kaynak'ın mûsikî hocaları olmuştur (Şen, 2003, s. 72-73). İkinci olarak, biri hâfız olan öbürüyse pek çok dil bilen bu iki bestekâr, sözcüklerle yakın ilişkilerini bestekâr kimliklerinde yansıtmıştır. Son olarak, bestekâr kimliklerinin yanı sıra hem Kaynak hem de Baykara icracı kimlikleriyle öne çıkmıştır. Kaynak, ses icrasıyla; Baykara da ney icrasıyla tanınmıştır. Kaynak'ın sözlü müziğe olan katkısıyla Baykara'nın saz müziğine olan katkısı düşünüldüğünde, icra boyutlarıyla ayrılan bu iki bestekârın repertuvara katkılarının da farklılaştığı görülmektedir. Ancak Reha Sağbaş'ın da vurguladığı gibi Kaynak'ın yüksek bir sazende ustalığında bestelediği aranağmeler (Gidiş, 2014, s. 30), sözle ilişkilerinin yanı sıra saz müziğiyle ilişkilerinde de bu iki bestekârın bir ortaklık taşıdığını göstermektedir. Bu çalışma kapsamında gerek eğitim gerek icra gerekse bestecilik açısından ortak özellikleri vurgulanan bestekârların beste açısından ortaklıkları bulunan fakat icra açısından farklılık gösteren iki eseri arasındaki ilişki, teorik açıdan açıklanmaya çalışılmıştır.

### 3. YÖNTEM

Beste ve icra ilişkisi çerçevesinde yukarıda ortak yönleri detaylandırılan iki çağdaş bestekârın, taşıdıkları ortaklıklar üzerinden seçilen Sûzinâk makamındaki iki eseri karşılaştırılmıştır. Örneklem oluşturulması sırasında beste faktörü makamın belirlenmesinde ve icra faktörü eser seçiminde rol oynamıştır. Kaynak'ın yüzlerce şarkısı bulunmasına rağmen Baykara'nın repertuvara kayıtlı yalnızca yedi şarkısı bulunmaktadır (http-1). Bestekârların aynı makamda birden fazla şarkı bestelemesi kıyaslamayı mümkün kılacağından Baykara'nın yedi şarkısından aynı makamda olmayanlar örneklem dışında bırakılmıştır. Kürdilihicazkâr ve Sûzinâk makamlarında ikişer şarkısı repertuvarda bulunan Baykara'nın Kürdilihicazkâr şarkıları, Kaynak'ın aynı makamdaki şarkılarıyla usûl ortaklığı barındırmadığı için Sûzinâk makamına odaklanılmıştır. Bestekârların Sûzinâk makamındaki şarkıları arasından Kaynak'ın 6396 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır" isimli şarkısı ve Baykara'nın 3508 repertuvar numarasıyla kayıtlı "Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır" isimli şarkısı, icra noktasındaki farklılık nedeniyle seçilmiştir. Türk Müziğinde icra konusunda yeterli istatistiksel veri bulunmadığı için (Karaosmanoğlu ve Özel, 2018) icra sıklıkları konusundaki kanaat YouTube paylaşımlarıyla desteklenmiştir.

Araştırma çerçevesinde yukarıda belirtilen eserlerin form yapısı, güfte-usûl ilişkisi ve güfte-

müzikal anlatım ilişkisi üzerinden niteliksel incelemeler yapılmıştır. Şarkıların incelenmesinde güfte üzerinden müzikal cümlelerin tespit edilerek form analizi yapılmasına dayalı yaklaşım (Ezgi, 1937, s. 221-285) bu çalışmada da benimsenmiştir. Bu analizin detaylandırılmasında Batı Müziğinde sıklıkla kullanılan katmanlı analiz (Berki, 2016) tercih edilmiştir. Eser seçiminde usûl ortaklığı arandığı için güfte-usûl ilişkisi darplar üzerinden (Özkan, 2016) ele alınmıştır. Müzikal anlatım konusunda, eserdeki müzikal öğelerin bestekâr tarafından sözlerdeki anlamı yansıtmak üzere bilinçli olarak şekillendirilmesini anlatan “söz boyama (word-painting)” tekniğine yönelik analizler (Özen ve Baysal, 2017) örnek alınmıştır, ancak bu tekniğin kullanılıp kullanılmadığına yönelik bir çalışma makalenin kapsamı dışında kalacağı için analize dahil edilmemiştir. Nitel analizleri desteklemek amacıyla bestekârların Sûzinâk makamında tespit edilen bütün şarkılarının (Baykara 2 şarkı, Kaynak 4 şarkı) form yapısı incelenerek niceliksel sonuçlara ulaşılmıştır. İcra noktasında değerlendirme yapabilmek adına, YouTube üzerinde ilgili şarkıların videoları tespit edilmiştir (http-2). Ayrıca Türk Müziği eserleri paylaşan bir YouTube kanalındaki, farklı bestekârların farklı icracılar tarafından seslendirilmiş bütün Sûzinâk eserleri (20 video) karşılaştırılmıştır. Yapılan analizler sonucu iki eser özelinde ulaşılan niteliksel bulgular, niceliksel bulgularla karşılaştırılmıştır.

Çalışma kapsamında niceliksel olarak incelenen üç grup eser bulunmaktadır: Baykara'nın Sûzinâk şarkıları, Kaynak'ın Sûzinâk şarkıları ve YouTube kanalındaki Sûzinâk şarkılar. Baykara'nın şarkıları B-1 ve B-2 şeklinde, Kaynak'ın şarkıları K-1, K-2, K-3, K-4 ve K-5 şeklinde, güftelerin alfabetik sırasına göre kodlanmıştır. Niteliksel olarak incelenen eserler, bu gösterimde B-2 ve K-2 kodlarıyla gösterilmektedir. K-1 makam değişmeli bir eser olduğu için örneklemin dışında bırakılmıştır. Türk Müziği eserleri paylaşımı yapan bir YouTube kanalı, icra karşılaştırması için referans alınmış ve kanal adının kısaltması olan İB şeklinde bu eserler kodlanmıştır. 1'den 20'ye yapılan sıralama, ilgili kanalın “Sûzinâk Makamında Şarkılar” isimli oynatma listesindeki sıra numaralarını göstermektedir. İB-8, şarkı değil ağır semâî olması gerekçesiyle örneklemin dışında bırakılmıştır. İB-6, İB-9, İB-10 ve İB-12, İB-4'ün; İB-11 İB-5'in, İB-17 ve İB-19 İB-16'nın, İB-18 de İB-13'ün başka icracılar tarafından seslendirilmiş videolarından oluşmaktadır, İB-15 ise B-2'nin bir icrasıdır. B ve K grubu eserlerin YouTube üzerindeki icra temsillerine bakıldığında Mayıs 2018 itibarıyla B-1 ve K-5'in 10'un üzerinde videosu, K-2'nin aynı kayıttan üretilmiş 2 videosu, B-2'nin 100'ün üzerinde videosu görülmekte, diğer eserlerle ilgili bir videoya rastlanmamaktadır.

Çalışma kapsamında yapılan niteliksel ve niceliksel analizler teori eksenli olarak gerçekleştirilmiştir. İncelenen eserlere yönelik tarihsel, toplumsal ve kültürel verilerin kapsamlı analizi, makalenin boyutlarını aşacağı için çalışma dışı bırakılmıştır. Ancak bu durum, analizlere yönelik bir sınırlılık doğurmuştur.

#### 4. ANALİZ BULGULARI

B, K ve İB gruplarındaki eserlerin niceliksel bulguları, Sûzinâk makamı hakkındaki kuramsal açıklamalar ışığında değerlendirilmiştir. Arel nazariyatında, iki farklı Sûzinâk makamı tarif edilmiştir. Karara Rastlı giden ilk makam, 12 basit makam arasında sıralanarak Basit Sûzinâk adı verilen makamdır; karara Hicazlı giden diğeri ise, Zirgüleli Hicaz makamı şeddi şeklinde tanımlanan ve Zirgüleli Sûzinâk adı verilen göçürülmüş makamdır (Özkan, 2016, s. 203-207, 260-263). Nâsır Abdülbâkî Dede (1765-1821), Tedkik ü Tahkik isimli yazmasında Sûzinâk makamını bir terkiib olarak anlatırken yalnızca Zirgüleli Sûzinâk adıyla Arel nazariyatında anılan makamı tarif etmiştir (Başer, 2013, s. 203-206). Eugenia Popescu-Judetzi'nin (2010) hazırladığı katalogta Tanburî Küçük Artin (18. yüzyıl) dışında kalan edvarların Nâsır Abdülbâkî Dede ile benzer tarifler yaptığı, Artin'in ise Aşiran kararlı bir Sûzinâk makamı tarif ettiği görülmektedir; Hagopos Ayvazyan (1869-1918) yazmasındaki Sırf Sûzinâk isimli makama kadar ise Arel nazariyatında Basit Sûzinâk olarak tanımlanan makama rastlanmamaktadır. Karadeniz nazariyatında Sûzinâk makamı, iki farklı türü bulunan bir basit makam olarak incelenmiştir (Karadeniz, 2013, s. 87). "Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri" isimli çalışmasında Arel (1991, s. 349), şed makamlar bölümünde Zirgüle makamının Rast perdesindeki şeddinin Zirgüleli Sûzinâk ya da Hicazkâr makamı olduğunu belirtmiştir. Aynı ekolün temsilcisi olan Suphi Ezgi (1933, s. 242-255), Hicazkâr makamının başka bir makamın şeddi olduğunu belirterek seyirleri birbirinden farklı olan bu iki makamı birbirinden ayırırken Arel, böyle bir ayrıma gitmeyerek Sûzinâk makamının anlaşılmasını zorlaştırmıştır.

Farklı makam tarifleri incelendiğinde, seyre Nevâ perdesinde Hicazlı başlayarak Rast perdesindeki karara Rast ya da Hicaz seyirinde giden bu makam için Karadeniz-Töre sisteminin verdiği tanımın en geçerli tanım olduğu sonucuna ulaşılabılır. Bu açıdan bakıldığında, incelenen B, K ve İB grubu eserlerinin aynı makam adı altında tasnif edilmiş olması kuramsal açıdan doğrudur denilebilir. Tablo 1'de görüleceği üzere B grubu eserlerde %50 oranında iki tür de kullanılırken K grubu eserlerin %100'ü karara Rast seyirde giden ilk Sûzinâk türündedir. Öte yandan İB grubu eserlerin %100'ü karara Hicaz seyirde giden ikinci Sûzinâk türündedir. Bu makamsal bulgu ışığında, birinci türde olan K-2 ve ikinci türde olan B-2'nin icra noktasında ayrışmasının beklendiği yorumu yapılabilir. Ancak 8741 repertuar numarasıyla kayıtlı, Ahmet Rasim Bey'e ait "Pek revâdir sevdiğim ettiklerin" şarkısında Rastlı ve Hicazlı seyirlerin iç içe geçmesi gibi kuramsal ayrımla çelişen uygulamaların varlığı göz önünde bulundurulduğunda, bu yorumun beste-icra ilişkisini açıklama niteliği taşımadığı görülmekte ve bestecilik tercihlerine yönelik daha detaylı incelemeler yapılmasının gerekliliği önem kazanmaktadır.

Tablo 1. Makam ve form kapsamındaki niceliksel bulgular

|                 | Form |       | Makam  |         | Güfte bölümlerindeki karar perdelerinin dağılımı |                      |        |
|-----------------|------|-------|--------|---------|--|----------------------|--------|
|                 | ABCB | Diğer | Rastlı | Hicazlı | Karar perdesi (Rast)                             | Güçlü perdesi (Neva) | Diğer  |
| <b>B Grubu</b>  | 2    | 0     | 1      | 1       | %50  | %50                  | %0     |
| <b>K Grubu</b>  | 3    | 1     | 4      | 0       | %41,17   | %35,29               | %23,52 |
| <b>İB Grubu</b> | 8    | 2     | 0      | 10      | %51,28   | %43,58               | %5,12  |



Güfte temelli olarak müzik cümleleri incelendiğinde, B-2 ve K-2'nin form yapısıyla ilgili karışımıza Tablo 2 ve Tablo 3'teki şemalar çıkmaktadır.

*Tablo 2. Sadettin Kaynak'ın "Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır" isimli eserindeki (K-2) form özellikleri*

|                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| Aranağme                   |                             |
| Hicran dolu geceler<br>A1  | bahtım gibi karadır<br>B1   |
| Çektiğim işkenceler<br>A2  | kalbde derin yaradır<br>B2  |
| Gözlerim nemli<br>C1       | yüreğim gamlı<br>C2         |
| Bu hasret bana<br>D        | oldu elemli<br>E            |
| Aranağme                   |                             |
| Dünya bana zindandır<br>F1 | yüreğim dolu kandır<br>G1   |
| Bu varlığı n'ideyim<br>F2  | çektğim hep hicrandır<br>G2 |
| Gözlerim nemli<br>C1       | yüreğim gamlı<br>C2         |
| Bu hasret bana<br>D        | oldu elemli<br>E            |

*Tablo 3. Gavsî Baykara'nın "Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır" isimli eserindeki (B-2) form özellikleri*

|                            |                           |                          |
|----------------------------|---------------------------|--------------------------|
| Dokunma kalbime zira<br>A  | çok incedir kırılır<br>B1 | inedir kırılır<br>B2     |
| O tıpkı mâbede benzer<br>C | ki orda hıçkırılır<br>D1  | orda hıçkırılır<br>D2    |
| Gülersen aşkıma gönüm<br>E | harâb olur yıkılır<br>B1' | harâb olur yıkılır<br>B2 |
| O tıpkı mâbede benzer<br>C | ki orda hıçkırılır<br>D1  | orda hıçkırılır<br>D2    |
| Aranağme                   |                           |                          |

Müzik cümlelerine göre form analizi yapıldığında ortaya çıkan ve birbirinden hayli farklı görülen bu iki şema, bir üst katmanda incelendiğindeyse iki eserin güfte kısımlarının aslında aynı formda olduğu ve bu formun şarkı besteciliğinde en yaygın kullanılan form olan A (zemin) + B (nakarat) + C (miyân) + B (nakarat) formu (Yavaşca, 2002, s. 125; Özkan, 2016, s. 108) olduğu görülmektedir. Nitekim B grubu eserlerin %100'ü, K grubu eserlerin %75'i, İB grubu eserlerin de %80'i bu formdadır (Tablo 1). Tablo 4 ve Tablo 5, eserlerdeki güfte bazlı melodik cümleleri ölçü numaralarıyla birlikte ilk katmanda göstermektedir. Zemin, miyân ve nakaratı oluşturan cümle grupları ise bir üst katmanda, ölçü numaraları ve karar perdeleriyle gösterilmektedir. Tablo 4 ve Tablo 5'te gösterilen iki katmanlı analiz şemaları, iki eserin aynı formda olduğunu ortaya koymaktadır.

Tablo 4. K-2'nin iki katmanlı analiz şeması

|          |      |       |       |       |       |       |       |          |       |       |       |       |       |       |       |          |      |       |       |       |       |       |       |          |  |  |  |    |  |  |  |
|----------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|----------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|----------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|----------|--|--|--|----|--|--|--|
| 7        |      |       |       | 14    |       |       |       | 15       |       |       |       | 22    |       |       |       | 23       |      |       |       | 30    |       |       |       | 15       |  |  |  | 22 |  |  |  |
| <b>A</b> |      |       |       |       |       |       |       | <b>B</b> |       |       |       |       |       |       |       | <b>C</b> |      |       |       |       |       |       |       | <b>B</b> |  |  |  |    |  |  |  |
| Neva     |      |       |       |       |       |       |       | Rast     |       |       |       |       |       |       |       | Eviç     |      |       |       |       |       |       |       | Rast     |  |  |  |    |  |  |  |
| 7-8      | 9-10 | 11-12 | 13-14 | 15-16 | 17-18 | 19-20 | 21-22 | 23-24    | 25-26 | 27-28 | 29-30 | 15-16 | 17-18 | 19-20 | 21-22 | 7-8      | 9-10 | 11-12 | 13-14 | 15-16 | 17-18 | 19-20 | 21-22 |          |  |  |  |    |  |  |  |
| A1       | B1   | A2    | B2    | C1    | C2    | D     | E     | F1       | G1    | F2    | G2    | C1    | C2    | D     | E     | A1       | B1   | A2    | B2    | C1    | C2    | D     | E     |          |  |  |  |    |  |  |  |

Tablo 5. B-2'nin iki katmanlı analiz şeması

|          |     |     |     |      |       |          |       |       |     |      |       |          |       |       |     |      |       |          |       |       |     |      |       |
|----------|-----|-----|-----|------|-------|----------|-------|-------|-----|------|-------|----------|-------|-------|-----|------|-------|----------|-------|-------|-----|------|-------|
| 1        |     |     | 6   |      |       | 7        |       |       | 12  |      |       | 13       |       |       | 18  |      |       | 7        |       |       | 12  |      |       |
| <b>A</b> |     |     |     |      |       | <b>B</b> |       |       |     |      |       | <b>C</b> |       |       |     |      |       | <b>B</b> |       |       |     |      |       |
| Neva     |     |     |     |      |       | Rast     |       |       |     |      |       | Neva     |       |       |     |      |       | Rast     |       |       |     |      |       |
| 1-2      | 3-4 | 5-6 | 7-8 | 9-10 | 11-12 | 13-14    | 15-16 | 17-18 | 7-8 | 9-10 | 11-12 | 13-14    | 15-16 | 17-18 | 7-8 | 9-10 | 11-12 | 13-14    | 15-16 | 17-18 | 7-8 | 9-10 | 11-12 |
| A        | B1  | B2  | C   | D1   | D2    | E        | B1'   | B2    | C   | D1   | D2    | E        | B1'   | B2    | C   | D1   | D2    | E        | B1'   | B2    | C   | D1   | D2    |

Form ortaklığı tespit edilen ilgili eserlerde gözlemlenen önemli bir fark vardır: Baykar'a'nın eserinde güfte, zemin ve miyân bölümlerinde makamın güçlü perdesiyle, nakarat bölümlerinde de makamın karar perdesiyle bitmektedir; Kaynak'ın eserindeyse güfte, zemin bölümünde makamın güçlü perdesiyle, nakarat bölümlerinde makamın karar perdesiyle biterken, miyân bölümünde makamın güçlü perdesinde değil makamın sıklıkla kullanılan perdelerinden biri olmayan Eviç perdesinde bitmektedir. Bu farklı perde tercihi, şarkı besteciliği konusunda çığır açan Kaynak'ın (Tanrıkorur, 2014, s. 257) forma getirdiği bir yenilik, besteciliğine özgü bir yaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu farklılık Tablo 1'deki bulgular ışığında değerlendirildiğinde, Kaynak'ın icrada yaygın olarak tercih edilen yapıdan ayrıştığı gözlemlenmektedir; zira İB grubunda makamın karar ve güçlü perdeleri, güfte bölümlerinin karar sesleri olarak neredeyse yarı yarıya dağılmaktadır ve bir güfte bölümünün karar sesi olarak Eviç perdesinin kullanımıyla karşılaşmamaktadır; B grubunda da güfte bölümlerinin karar sesleri olarak Neva ve Rast perdeleri yarı yarıya dağılım göstermektedir. Dolayısıyla bu yeniliğin icra sıklığına olumlu bir yansımalarının olmaması beklenebilir.

Güfte-usûl ilişkisi açısından incelendiğinde, güftelerin vezinlerindeki farklılık göze çarpmaktadır. K-2 hece veznindeki bir güfte üzerine bestelenmiştir; zemin ve miyân mısraları 7+7, nakarat mısralarıysa 5+5 hece vezindedir. B-2 ise aruz vezninde bir güfte üzerine bestelenmiştir; kullanılan güftenin her mısraı MEFÂ'İLÜN/FE'İLÂTÜN/MEFÂ'İLÜN/FE'İLÜN vezniyle yazılmıştır. Farklı vezinlere rağmen iki eser de aynı usûlde bestelenmiştir ve K-2'nin miyân bölümü dışındaki tüm bölümlerde mısraın son hecesi ölçü başına gelecek şekilde sözler konumlandırılmıştır. Biri hâfız, öbürü çok dilli olan bestekârların sözcüklere olan ustalıklı hakimiyeti, güfte-usûl ilişkisi açısından benzerliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 8 zamanlı; 1 yarı kuvvetli düm, 1 kuvvetli tek, 1 yarı kuvvetli tek, 1 kuvvetli düm ve 1 zayıf tek şeklindeki 5 darptan oluşan Düyek usûlüne göre (Özkan, 2016, s. 633) güftelerin konumlandırıldığı Tablo 6 ve Tablo 7'de, güfte-usûl ilişkileri gösterilmektedir. Bu tablolarda görülen ilişkiler, dikkat çekici

bir farka işaret etmektedir ve güfte bölümlerinin karar sesleriyle ilgili bulgularla paralellik göstermektedir. Makamın güçlü ve karar perdelerinde tamamlanan güfte bölümleri yarı kuvvetli darpta sonlanırken, K-2'deki bu perdeler dışında bir perdede tamamlanan güfte bölümü ise kuvvetli darpta sonlanmıştır.

Tablo 6. K-2'de güfte-usûl ilişkisi

| Düm  | te-ek  | tek | dü-üm | te-ek | Düm   | te-ek | tek | dü-üm | te-ek |
|------|--------|-----|-------|-------|-------|-------|-----|-------|-------|
| Hic  | ran    | do  | lu    | gece  | ler__ |       |     |       |       |
| (es) | bahtım | gi  | bi    | kara  | dır__ |       |     |       |       |
| (es) | Çekti  | ğim | iş    | kence | ler__ |       |     |       |       |
| (es) | kalbde | de  | rin   | yara  | dır__ |       |     |       |       |
| (es) | Göz    | le  | rim   | nem   | li__  |       |     |       |       |
| (es) | yü     | re  | ğim   | gam   | lı__  |       |     |       |       |
| Bu   | has__  |     | ret   | ba    | na__  |       |     |       |       |
| (es) | ol     | du  | e     | lem   | li__  |       |     |       |       |
| Dün  | ya__   |     | ba    | na    | zin__ | dan   |     | dır__ |       |
| yü   | re__   |     | ğim   | do    | lu__  | kan   |     | dır__ |       |
| Bu   | var__  |     | lı    | ğı    | ni__  | de    |     | yim__ |       |
| (es) | çek    | ti  | ğim   | hep   | hic__ | ran   |     | dır__ |       |
| (es) | Göz    | le  | rim   | nem   | li__  |       |     |       |       |
| (es) | yü     | re  | ğim   | gam   | lı__  |       |     |       |       |
| Bu   | has__  |     | ret   | ba    | na__  |       |     |       |       |
| (es) | ol     | du  | e     | lem   | li__  |       |     |       |       |

Tablo 7. B-2'de güfte-usûl ilişkisi

| Düm  | te-ek | tek | dü-üm | te-ek | Düm   | te-ek | tek | dü-üm | te-ek |
|------|-------|-----|-------|-------|-------|-------|-----|-------|-------|
| Do   | kun   | ma  | kal__ | bi    | me__  |       |     | zi    | ra    |
| çok  | in    | ce  | dir   | kırı  | lır__ |       |     |       |       |
| (es) | in    | ce  | dir   | kırı  | lır__ |       |     |       |       |
| O    | tıp   | kı  | mâ    | bede  | (es)  | ben__ |     | zer__ |       |
| ki   | or    | da  | hıç   | kırı  | lır__ |       |     |       |       |
| (es) | or    | da  | hıç   | kırı  | lır__ |       |     |       |       |
| Gü   | ler   | sen | aş__  | kı    | ma__  |       |     | gön   | lüm   |
| ha   | râ    | bo  | lur   | yıkı  | lır__ |       |     |       |       |
| ha   | râ    | bo  | lur   | yıkı  | lır__ |       |     |       |       |
| O    | tıp   | kı  | mâ    | bede  | (es)  | ben__ |     | zer__ |       |
| ki   | or    | da  | hıç   | kırı  | lır__ |       |     |       |       |
| (es) | or    | da  | hıç   | kırı  | lır__ |       |     |       |       |

Gerek makam, gerek form, gerekse usül işlenişleri açısından ortaklıklar barındıran söz konusu eserlerde güfte-müzikal anlatım ilişkisine bakıldığında dikkate değer farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Müzikal anlatım açısından Baykara'nın eseri bir bütünlük arz ederken Kaynak'ın eserinin bir sıra dışılık barındırdığı gözlemlenmektedir. Nota 1'de, B-2'nin zemin bölümünde "çok incedir" güftesinin bulunduğu B1 cümlesinde (3. ölçü) eser Muhayyer perdesine kadar çıkmaktadır, bu perde ilgili bölümün en tiz sesidir. B2 cümlesinin (5. ölçü) en tiz sesi de yine "incedir" sözüne oturtularak uyum sağlanmıştır. Aynı bölümde, B1 ve B2 cümlelerinin "kırılır" güftesinin bulunduğu üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerinde kırılma hissini yansıtmak için 16'lık notalar ve birkaç steplik atlamalar (B1 cümlesinde pest tarafa, B2 cümlesinde tiz tarafa doğru) gözlemlenmektedir.

DO KUN MA KAL BI ME Zİ RÂ ÇOK IN CE DIR KI RI  
LİR IN CE DIR KI RI LİR (SAZ) LİR (SAZ)

Nota 1. B-2 zemin bölümü (1-6. ölçüler)

Aynı eserin nakarat bölümünde (Nota 2) C cümlesinin "benzer" güftesine geçerken (8. ölçü) Acem ve Hüseyin perdelerindeki arızalar kaldırılmıştır. Bunun mabedin kutsallığına ve ilahî kusursuzluğuna bir gönderme olarak yorumlanması mümkündür, daha sözcük tamamlanmadan ilgili arızaların geri gelmesi de gerçek bir mabetten değil bir benzerlikten söz edildiğini hatırlatır niteliktedir. İlgili bölümün D1 ve D2 cümlelerinin "hıçkırılır" güftesinde 16'lık notaların ve çarpmaların tercih edilmesi, hıçkırık hissini desteklemektedir.

O TIP KI MA BE DE BEN ZER KI OR DA HIÇ KI RI  
LİR OR DA HIÇ KI RI LİR (SAZ) LİR (SAZ)

Nota 2. B-2 nakarat bölümü (7-12. ölçüler)

Miyân bölümünde (Nota 3) zemin bölümüyle ortak müzik cümlelerinin bir anlam ortaklığına işaret ettiği düşünülebilir. B1' cümlesi "yıkılır" güftesinde B1 cümlesine eşitlenmiştir. Kırılmak ve yıkılmak sözcüklerindeki anlam ilişkisi, müzik cümlelerindeki paralellikle yansıtılmıştır. Bölümün başındaki "Gülersen aşkıma" güftesinde gülme hissiyle ilişkilendirilebilecek şekilde birkaç steplik atlamalarla tiz tarafa doğru gösterilen çıkış, B1' cümlesindeki "harâb olur yıkılır" güftesine gelindiğinde şarkının en tiz yerinden en pest yerine doğru bir harekete dönüşür, bu bir anlamda melodik bir "yıkılma" olarak yorumlanabilir.

GÜ LER SEN AŞ KI MA GÖN LÜM HA RÂB O LUR YI KI  
LIR HA RÂB O LUR YI KI LIR (SAZ - - - - -)

Nota 3. B-2 miyân bölümü (13-18. ölçüler)

Kaynak'ın eserine bakıldığında anlamsal bir sıra dışılıkla karşılaşılmaktadır. Nota 4'te, K-2'nin zemin bölümünün, makamın güçlü perdesi etrafındaki ezgilerle şekillendiği görülmektedir. "Hicran dolu", "karadır" gibi olumsuz anlamlı, "karanlık" ifadeler sözcük anlamıyla aynı doğrultuda bir ilişki kuramayacak kadar parlak bir sesi vurgulamaktadır. Aynı bölümün B2 cümlesinde (13. ölçü) "derin" sözcüğü Muhayyer perdesine kadar genişleyen bir melodiyle, cümlenin en dibindeki değil en tepesindeki seslerle örtüştürülmüştür.

Hic rân do lu ge ce ler bah tım gi bi ka ra dır  
Çek ti ğim işken ce ler kalb de de rin ya ra dır

Nota 4. K-2 zemin bölümü (7-14. ölçüler)

Eserin nakarat bölümünde (Nota 5), C1 cümlesindeki "nemli" güftesi (15. ölçü) ağıyormuş gibi seslerin aşağı doğru süzülmesiyle ifade edilmektedir. Bu anlamsal ilişkinin olağanlığına paralel olarak C2 cümlesindeki "gamlı" güftesinin de benzer bir ezgisel doğrultu izlenmesi beklenmektedir, ancak ezgi tam ters yönde, tiz tarafa genişlemektedir (17. ölçü). E cümlesindeki "elemli" güftesi de sözcük anlamıyla ilişkisiz şekilde, Nâsır Abdülbakî Ded'e'nin ifadeleriyle "gönül genişliği ve sevinç" uyandıran Rast makamında (Başer, 2013, s. 131) işlenmektedir.

Göz le rim nem li yü re ğim gam lı  
Bu has ret ba na ol du e lem li D.C.

Nota 5. K-2 nakarat bölümü (15-22. ölçüler)

Nota 6'daki miyân bölümünde, F1 cümlesinin Segâh perdesinde Sabâ makamında işlendiği görülmektedir. Güftedeki "zindandır" sözcüğüyle paralel olarak (24. ölçü) küçük mücennep aralıklarına sıkıştırılan ezgi, zindanın sıkışmışlık hissini yansıtmaktadır. Ancak aynı sıkışıklık G1 cümlesinde "yüreğim dolu kandır" güftesinin sonunda da (26. ölçü) karşımıza çıkmaktadır, bu dar aralıkların "dolu" hissini yansıtamayacak nitelikte olduğu söylenebilir. Güfte-müzikal anlatım ilişkisine odaklanıldığında Kaynak'ın alışılmışın dışında, karşıtlıklarla bezeli bir ilişki kurguladığı görülmektedir. Baykara'nın yaklaşımıyla karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklılığın, form ve usûl işlenişleri konusunda gözlemlenen farklılıklarla ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Dün ya ba na zin dan dır yü re ğim do lu kan dır  
Bu var lı ğı n'ı de yim çek di ğim hep hic rân dır *Dr.S.Ö.*

Nota 6. K-2 miyân bölümü (23-30. ölçüler)

Baykara'nın eseri, Sûzinâk repertuarı içinde en sık icra edilen eserler arasında yer almaktadır. Mayıs 2018 itibarıyla YouTube web sitesinde bu eserin Safiye Ayla'dan Yıldız Tilbe'ye çok geniş bir icracı çeşitliliği taşıyan 100'den fazla icrasının videosu bulunmaktadır. Kaynak'ın eserinin ise aynı sitede yalnızca iki videosu bulunmaktadır ve bu iki video da Alâeddin Yavaşca'nın aynı icrasından hazırlanmıştır. Kaynak'ın eseri aynı zamanda bir film müziği olma özelliği taşımasına rağmen içinde kullanılmak üzere bestelendiği 1952 Erman Film yapımı Tahir ile Zühre filminde de kullanılmamıştır (Dikici, 2011, s. 197). Yapılan analizler ışığında icra sıklıkları arasında farklılıklar bulunan bu iki eserin beste-icra ilişkisi Tablo-8'i ortaya çıkarmaktadır.

Tablo 8. B-2 ve K-2'de beste-icra ilişkisi

| Analiz unsurları           | B-2  | K-2  |
|----------------------------|--|--|
| Bestekârların müzikal yönü | Dinî eğitim, sözcüklerle ilişki, icracılık | Dinî eğitim, sözcüklerle ilişki, icracılık   |
| Bestekârın tanınırlığı     | Düşük                                      | Yüksek                                       |
| İcra sıklığı               | Yüksek                                     | Düşük  |
| Makam, usûl ve form yapısı | Sûzinâk, Düyek, ABCB                       | Sûzinâk, Düyek, ABCB                         |
| Makam işlenişi             | Bölüm sonlarında karar ve güçlü perdeleri  | Miyân bölümünün sonunda farklı perde tercihi |
| Usûl işlenişi              | Bölüm sonlarında yarı kuvvetli darp        | Miyân bölümünün sonunda kuvvetli darp        |
| Müzikal anlatım            | Bütünlüklü                                 | Sıra dışı                                    |

Ortak müzikal yönleri bulunan bestekârların, ortak makam, form ve usûl yapıları taşıyan eserleri olan bu iki şarkı arasında, icra yaygınlığında ortaya çıkan bu farkın teorik tespitlerle ilişkisi olduğu düşünülmektedir. B-2'nin yaygın icrasına karşın form, usûl ve müzikal anlatım noktalarında ayrışan K-2'nin seyrek icrası, bestekârının tanınmışlığına rağmen K-2'nin repertuarın çok tanınmayan eserleri arasında yer almasının nedenleri arasında teorik farklılığın da gösterilebileceği sonucunu doğurmaktadır. İki bestecinin iki Sûzinâk şarkı özelinde farklı bestecilik yaklaşımları benimsedikleri söylenebilir. Baykara daha yaygın müzikal ve anlamsal özellikleri tercih ederken Kaynak alışılmışın dışında anlatım özellikleri kullanmış, formu alışılmışın dışında yorumlamış ve makam seyrinde farklılıklar gözetmiştir. Gerek eğitim, gerek icracılık gerekse bestecilik konusunda ortaklıkları bulunan bu bestekârların ilgili iki eserdeki farklı yaklaşımları, az bilinen bestekârın çok icra edilirken çok bilinen bestekârın az icra edilmesi gibi bir sonucun ortaya çıkmasında da etkili olmuştur.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Biri döneminin en iyi tanınan, diğeri çok bilinmeyen iki Türk Müziği bestekârının biri neredeyse hiç icra edilmeyen, diğeriyle sıklıkla icra edilen iki şarkısı üzerine makam, form, usûl ve müzikal anlatım eksenli gerçekleştirilen karşılaştırmalı analizlerin bulguları, eserlerin icra yaygınlığının form, usûl ve müzikal anlatımla ilişkili olduğunu göstermektedir. Gavsî Baykara'nın çok tanınan "Dokunma kalbime zira çok incedir kırılır" isimli Sûzinâk şarkısı, güftenin zemin ve miyân bölümlerinde makamın güçlü perdesinde, nakarat bölümlerindeyse makamın karar perdesinde sonlandığı, ilgili perdelerin usûlün yarı kuvvetli olan ilk darplarında yer aldığı, güf-teyle müzikal anlatımın bir bütünlük taşıdığı ve icra yaygınlığı bulunan bir şarkıdır. Döneminin en iyi bilinen bestekârlarından olan Sadettin Kaynak'ın "Hicran dolu geceler bahtım gibi karadır" isimli Sûzinâk şarkısı ise, diğer eserle makam ve form yapısı açısından taşıdığı ortaklıklara rağmen güftenin miyân bölümünde makamın güçlü perdesinde ve usûlün ilk darbında sonlanmadığı, güf-teyle müzikal anlatımın karşıtlıklar barındırdığı ve icra yaygınlığı bulunmayan bir şarkıdır. Beste-icra ilişkisi konusunda, çalışma kapsamında ele alınmayan tarihsel, toplumsal ve kültürel gerekçeler olabileceği gibi, beste-icra ilişkisindeki farklılığın teorik bir gerekçesi de olduğunu bu iki örnek özelindeki analiz bulguları göstermektedir. Bu tarz teori temelli karşılaştırmalı araştırmalar, incelenen eserlerle ilgili beste-icra ilişkisine yönelik çıkarımlara ulaşılmasını sağlayabilir. Ancak gerek örneklemin küçüklüğü gerekse salt teorik perspektiften analiz ve karşılaştırmaların yapılması, bu çalışma özelinde ulaşılan sonuçların ancak buzdağının görünen kısmı olarak yorumlanabileceğini göstermektedir. Beste-icra ilişkisini anlama konusunda tarih, edebiyat, sosyoloji gibi farklı disiplinlerin niteliksel karşılaştırmalara; istatistik, bilişim teknolojileri gibi farklı disiplinlerin de niceliksel karşılaştırmalara katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Bu çalışma, çağdaş olan ve biyografik ortaklıklar taşıyan iki bestekârın makam, usûl ve form açısından ortak olan iki eserini ele alacak şekilde daraltılmış bir örneklem üzerinde gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sınırlılıkları göz önünde bulundurulduğunda, daha geniş kapsamlı karşılaştırmaların bireysel ya da dönemsel bestecilik kimlikleriyle ilgili çıkarımlara ulaşılmasını sağlayabileceği düşünülmektedir. Böylesi çalışmalar, Selâhattin İçli'nin bestecilik yaklaşımını Alman Gebrauchsmusik Akımı içinde konumlandıran analizde (Çolakoğlu, 2006, s. 48-

49) olduğu gibi ulusal, ulus ötesi ve küresel değerlendirmelere araştırmacıları yönlendirebilir. Bu sayede Türk Müziğinde bestecilikle ilgili yeni araştırma alanlarının açılmasının yanı sıra Türk Müziği tarihi için bestecilik kimlikleri üzerinden yeni tasnif önerilerinin ortaya çıkması da mümkün olabilir.

Her ne kadar ilgili filmde kullanılmamış olsa da Kaynak'ın "Hicran Dolu Geceler Bahtım Gibi Karadır" isimli şarkısı bir film müziği olma özelliği taşımaktadır. Bu eserin ilgili filmde neden kullanılmadığı sorusu, başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte sinema-müzik arasındaki ilişkiye dair değerlendirmeler ortaya koyma potansiyeli taşımaktadır. Dolayısıyla film müziklerine odaklanan karşılaştırmalı araştırmaların yürütülmesi, Türk sinema tarihine ışık tutulmasının da önünü açmaktadır. Bu alandaki çalışmaların yaygınlaşmasının hem Türk Müziği hem de Türk Sineması açısından sağlayacağı faydalar göz önünde bulundurulduğunda karşılaştırmalı analizlerin müziği farklı disiplinlerle buluşturma imkânı sunduğu bir kez daha anlaşılmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Akgün, E. (2011). *Alâeddin Yavaşca'ya Ait TRT Repertuarında Yer Alan Kürdilihicazkâr Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Arel, H. S. (1991). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Onur Akdoğu, haz. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başer, F. A. (2013). *Türk Müsîkisinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Berki, T. (2016). *Analiz Atölyesi-4*. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yürütülen atölye çalışması. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Çolakoğlu, G. (2006). *Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği ve Selâhattin İçli*, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (16), 37-49. <http://dergipark.gov.tr/esosder> (Erişim tarihi: 12.03.2018)
- Dikici, R. (2011). *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar: Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikâyesi (4. Baskı)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Erdoğan, M. (2003). *Meşrutiyetten Cumhuriyete Bir Mevlevî Şeyhi Abdülbâkî Baykara Dede: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eruzun-Özel, A. (2010). *Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri*, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (11), 283-298.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Cilt 1. İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1937). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Cilt 3. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Gidiş, V. (2014). *Sadeddin Kaynak'ın Hicaz Makamında 14 Eserinin İncelenmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Göktürk, H. (1969). *Gavsi Baykara*. R. E. Koçu ve M. A. Akbay, der. İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 4. (s. 2277). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi.
- İrden, S. (2012). *Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyinleri'ndeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Müsîkisine Etkileri*, *İdil Dergisi*, 1(4), 60-83.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Müsîkisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaoşmanoğlu, M. K. ve Özel, Ö. (2018). *Türk Makam Müziği Eserleri için Popülerlik ile Ezgisel Özgünlük/Öngörülebilirlik İlintisi*, TUMAC. 9 Mart 2018. <http://tumac.org/turk-makam-muzigi-eserleri-icin-populerlik-ile-ezgisel-ozgunluk-ongorulebilirlik-ilintisi/> (Erişim tarihi: 02.04.2018)
- Kaynak, G. ve Özcan, N. (2002). *Sadettin Kaynak*. İslam Ansiklopedisi, Cilt 25. (s. 85-87). Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Köprek, G. E. (1996). *Fehmi Tokay'ın Hayatı, Eserleri ve Musikimize Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özeke, A. D. (2000). *Neyzenler Kahvesi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özen, E. ve Baysal, O. (2017). *Mevlevî Âyinlerinde Söz-Boyama İzleri*, *Porte Akademik*, 16, 52-70.
- Özkan, İ. H. (2016). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri (16. Baskı)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Popescu-Judetz, E. (2010). *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şen, H. O. (2003). *Sadeddin Kaynak*. Ankara: Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu.
- Tanrıkorur, C. (2014). *Türk Müzik Kimliği (2. Baskı)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yahya, G. (2002). *Ünlü Vîrtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri: Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yamaner-Yamak, H. (2003). *Neşet Ertaş'ın Hayatı ve Eserleri*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Müsîkîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yavuz, Ş. (1994). *Münir Nurettin Selçuk'un İcracı Olarak Türk Musikisindeki Yeri ve Önemi*. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkî Sezgin İcralarının Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- [http-1: http://www.sanatmuziginotalari.com](http://www.sanatmuziginotalari.com) (Erişim tarihi: 10.02.2018)
- [http-2: http://www.youtube.com](http://www.youtube.com) (Erişim tarihi: 12.02.2018, 31.05.2018)