

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

XIX. YÜZYIL TÜRK KLASİK MÜZİĞİ ŞARKI FORMUNDA
KULLANILAN MAKAM, GÜFTE VE KONULAR ÜZERİNE BİR
ARAŞTIRMA

Hazırlayan

Ahmet ALTAY

Danışman

Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Müzik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ekim 2010

KAYSERİ

Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER danışmanlığında Ahmet ALTAY tarafından hazırlanan “XIX Yüzyıl Türk Klasik Müziği Şarkı Formunda Kullanılan Makam, Güfte Ve Konular Üzerine Bir Araştırma ” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

27.10.2010

(Tez Savunma Sınav Tarihi)

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dr. N.Oya LEVENDOĞLU ÖNER

[Signature]

Üye : Doç. Dr. Müsevver ASKEROĞLU

[Signature]

Üye : Yrd. Doç. Dr. Gülay KARŞICI

[Signature]

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 27.10.2010 tarih ve 2010/53 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER



ÖNSÖZ

Türk Klasik Müziği bütün sistematiği ve birikimi ile yüzyılların imbiğinden geçmiş, yapısal değişikliklere uğramış ve bu gün bilinen çizgiye ulaşmıştır. Sözel ve çalgısal birçok formu içinde barındırarak araştırılmaya ve çalışılmaya oldukça uygun bir zemin oluşturmuştur. XIX. yy. da şarkı formu Hacı Ârif Bey öncülüğünde gelişerek günümüze kadar ulaşmış ve oldukça fazla malzeme biriktirmiştir. Bu ekseninde, Zekâi Dede, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey ve son halka olarak kabul edilen Lem'i Atlı gibi bestecilerden rastlantısal olarak seçilmiş 5'er eser çalışmanın malzemesini oluşturmuştur. Oldukça kapsamlı bir konu olduğu için besteci ve eser sayısı sınırlaması yaparak bir yol haritası belirlenmiştir.

Bu çalışmada, bu engin denizin yalnızca bir kıyısında bilimsel yola adım atma olanağını sağlayan değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER, ilk ve en büyük teşekkür edilecek kişidir. Bu bilimsel yolda çaresizlikler ve çalışma zorlukları içindeyken bu zorlukları aşmama yardımcı olan ve beni aydınlatan kişi yine değerli hocam ve danışmanımdır. Bu bağlamda ikinci ve üçüncü teşekkür borcum yine danışmanımadır. Tezimi oluşturmaya başladığım günlerde ilk tohumları atan ve çok yönlü bilimsel birikimiyle bana yol gösteren değerli dostum ve Ağabeyim Ecz. Halil TEKİNER'E, eserlerin makam ve güfte analizlerinde kısmen de olsa emeğini esirgemeyen sayın hocam Sevda ÖZDEMİR'E ve kıymetli arkadaşım Özlem ŞAHİN'E, yine zaman zaman görüşlerinden yararlandığım değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Fazlı ARSLAN'A, çalışmayı bitirmem konusunda beni sürekli teşvik eden ve işlerimi kolaylaştıran çevremdeki nice nice insanlara ve varlık sebebim aileme teşekkürü borç bilirim.

**TÜRK KLASİK MÜZİĞİ ŞARKI FORMUNDA 19. YÜZYILDA
KULLANILAN MAKAM, GÜFTE VE KONULAR ÜZERİNE BİR
ARAŞTIRMA**

Ahmet ALTAY

ÖZET

Bu çalışmada Türk Klasik Müziğinin en yaygın olarak kullanılan şarkı formu ele alınmıştır. 19. Yüzyıl bestecilerinden olan Zekâi Dede, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey ve Lem'i Atlı'ya ait toplam yirmi esere makam ve güfte analizi uygulanmıştır. Bu analizler sonucunda, eserlerde geçen makamların geleneksel biçimde kullanıldıkları ve bestecilerin sosyal kimlikleriyle sanat eseri üretim çizgisi arasında bir paralellik olduğu gözlenmiştir. Seçilen eserlerdeki güftelerin teması genellikle aşk, sevgi ve sevgilidir. Yalnızca Lemi Atlı'ya ait Uşşak makamındaki eser aşk-sevgi teması dışındadır. Bu durum dönem bestecilerinin lirik ve melankolik yapılarını yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 19. Yüzyıl, Şarkı Formu, Makam, Güfte, Analiz

A STUDY ON MAKAMS, LYRICS AND THEMES OF THE 19TH CENTURY SONG FORM IN TURKISH CLASSICAL MUSIC

Ahmet ALTAY

ABSTRACT

In this study, songs as the most commonly used form of Turkish classical music have been examined. Randomly selected 20 songs of the 19th Century composers (Zekai Dede, Hacı Arif Bey, Şevki Bey and Lem'i Atlı) were analyzed in terms of their makams and lyrics. It has been concluded that makams were used in their traditional styles and there is a parallel relationship between composers' social identities and their artistic creations. The main theme of these songs is about love. Lemi Atlı's song in Uşşak Makam is, however, the only exception. This situation reflects the composers' lyric and melancholic characters.

Key words: 19th Century, Song form, Makam, Lyrics, Analysis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

1.1. 19.YY.A KADAR TÜRK MÜZİĞİNİN KISA TARİHÇESİ	2
1. 2. 19.yy.da Türk Müziği.....	5
1. 3. Türk Klasik Müziği'nde Formlar	7
1.3.1. Şarkı Formu	7
1.3. 1.1. Edebî Bir Tür Olarak Şarkı Formu	8

BÖLÜM II

2. DÖNEM BESTECİLERİNİN YAŞAMLARI VE ESERLERİ	10
2.1. Zekâi Dede: Yaşamı ve Eserleri	10
2.1. 1. Yaşamı	10
2.1.2. Besteciliği ve Eserleri	11
2.2. Hacı Ârif Bey: Yaşamı ve Eserleri.....	12
2.2. 1. Yaşamı	12
2.2.2. Besteciliği ve Eserleri	13
2. 3. Şevki Bey: Yaşamı ve Eserleri	14
2. 3.1. Yaşamı	14
2.3.2. Besteciliği ve Eserleri	15
2.4. Lem'i Atlı: Yaşamı ve Eserleri	15
2.4.1. Yaşamı	15
2.4.2. Besteciliği ve Eserleri	16

BÖLÜM III

3. 19. YÜZYIL BESTECİLERİ TARAFINDAN İŞLENEN ŞARKI FORMUNDAKİ ESERLERDE MAKAM VE GÜFTE ANALİZLERİ	17
3.1. Zekâi Dede Şarkıları	17
3.1.1. Hicri Gül Ruhdan mıdır İsimli Eserin Makamsal Analizi	17
3.1.2. Güfte Analizi:	17
3.2.1. Vakfı Rahi Aşkın İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	18
3.2.2. Güfte Analizi	19
3.3.1. Ben Neler Çekmedeyim Bilsen İsimli Eserin Makamsal Analizi	20
3.3.2. Güfte Analizi	20
3.4.1. Yine Bağlandı Dil Bir Nev- Nihale İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	21
3.4.2. Güfte Analizi.....	21
3.5.1. Bir Nev Civandır İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	22
3.5.2. Güfte Analizi.....	22
3.2. Hacı Ârif Bey Şarkıları	22
3.2.1.1. Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryâde İsimli Eserin Makamsal Analizi	23
3.2.1.2. Güfte Analizi	23
3.2.2.1. Ben Buy-i Vefa Bekler İken İsimli Eserin Makamsal Analizi	23
3.2.2.2. Güfte Analizi	23
3.2.3.1. Gurûb Etti Güneş Dünya Karardı İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	24
3.2.3.2. Güfte Analizi.....	24
3.2.4.1. İltimas Etmeğe Yâre Varınız İsimli Eserin Makamsal Analizi	25
3.2.4.2. Güfte Analizi.....	25
3.2.5.1. Olmaz İlaç Sine-i Sâd- Pâreme İsimli Eserin Makamsal Analizi	26
3.2.5.2. Güfte Analizi	26
3.3. Şevki Bey Şarkıları	27
3.3.1.1. Esir-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım İsimli Eserin Makamsal Analizi	27

3.3.1.2. Güfte Analizi	27
3.3.2.1. Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Ateş-bârına İsimli Eserin Makamsal Analizi	28
3.3.2.2. Güfte Analizi	28
3.3.3.1. Dil Yâresini Andırarak İsimli Eserin Makamsal Analizi	29
3.3.3.2. Güfte Analizi	29
3.3.4.1. Nedir Bu Hâletin İsimli Eserin Makamsal Analizi	29
3.3.4.2. Güfte Analizi	30
3.3.5.1. Küşâde Tâli'im İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	30
3.3.5.2. Güfte Analizi	30
3.4. Lemi Atlı Şarkıları	31
3.4.1.1. Bu İmtidâd-ı Cevre ki İsimli Eserin Makamsal Analizi	31
3.4.1.2. Güfte Analizi	31
3.4.2.1. Bin Gül Çıkarırdım Sana İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	32
3.4.2.2. Güfte Analizi	32
3.4.3.1. Bir Kendi Gibi Zalimi Sevmiş Yanıyormuş İsimli Eserin Makamsal Analizi...	33
3.4.3.2. Güfte Analizi	34
3.4.4.1. Gezdim Yürüdüm Dün Gece İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	34
3.4.4.2. Güfte Analizi	34
3.4.5.1. Hastayım Yalnızım İsimli Eserin Makamsal Analizi	35
3.4.5.2. Güfte Analizi	35

BÖLÜM IV

4.SONUÇ	37
4.1. Sonuçlar	37
4.2. Öneriler	38
KAYNAKÇA	39
EKLER	42
ÖZGEÇMİŞ	67

GİRİŞ

Türk Klasik Müziği sözlü formlarından olan şarkı formu, elde bulunan mevcut repertuarın büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Bu bakımdan, şarkı formu Türk Klasik Müziğinde en yaygın olarak kullanılan formdur.

19.yüzyılda toplumun sosyal değişim sürecine paralel olarak kültürel ve sanatsal değişim de kaçınılmaz olmuştur. Bu yüzyıl içerisinde, özellikle Hacı Ârif Bey'in öncülüğünde bugünkü işleniş şekliyle kullanılmaya başlanan şarkı formu, 20. yüzyılda da en çok kullanılan form olmuştur.

Bu çalışmada, 19. yüzyıl bestecilerinden olan Zekâi Dede, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey ve Lemi Atlı'ya ait toplam 20 şarkı ele alınmıştır. Ele alınan bu şarkılar makam, güfte ve konuları bakımından analiz edilmiştir. Eserleri analiz etmek, bestecilerin sanatsal üretim çizgisini ve dönemin sanat anlayışını görebilmek açısından önemlidir. Yapılan güfte analizlerinde, güftelerin şekilsel yönü ve hangi arûz kalıplarında olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanında metin tahlili de uygulanıp, temaları açıklanmıştır. Makamsal analizlerde, eselerin makam dizisi içinde kullandıkları perdeler, ses alanı genişliği ve çeşniler yönünden makamın seyir özellikleri açıklanmıştır. Elde edilen bulgular, eserleri ve bestecileri karşılaştırabilme olanağı sağlamıştır. Böylece 19. yüzyıl başlarından günümüze uzanan şarkı besteciliği biçimi örnekler doğrultusunda incelenmiştir.

BÖLÜM I

1.1. 19.YY.A KADAR TÜRK MÜZİĞİNİN KISA TARİHÇESİ

Orta Asya'dan hareket ederek, asırlar boyu Anadolu'ya doğru ilerleme gösteren Türkler, 11.yy.ın sonlarından itibaren Anadolu coğrafyası merkezli birçok devlet kurmuşlardır. Bu coğrafi hareketlilik, bölgedeki diğer medeniyet oluşturmuş toplumlarla kültürel temaslara girmeyi de beraberinde getirmiştir. Siyasi ve toplumsal olayları ilgilendiren bu temaslarda, birçok kültür unsurunun yanında müzik de payını almıştır. Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Beylikler Dönemi ve nihayet Osmanlı Devletini kapsayan bu etkileşim dönemi, 11. yy. başlarından itibaren Osmanlı Devleti'nin dağılmasına kadar devam etmiştir. Selçuklu devirlerine ait kaynakların azlığı neticesinde, dönemin sosyal ve kültürel yaşamına dair bilgiler, henüz tam manasıyla ortaya konulmamıştır. Selçuklu dönemi müziği için, Safiyüddin Urmevî, Nasıreddin Tûsî, Kutbettin Şirâzî gibi o dönemin müzik bilginlerinin yazdığı eserler kısmen aydınlatıcı olmaktadır. Anadolu Beylikleri döneminin etkileşimi hakkında İsmail Hakkı Uzunçarşılı şunları söylemektedir: *“Osmanlı hudutları Anadolu'da genişlediği ve Anadolu Beylikleri Osmanlı hudutları içine alındığı sırada Anadolu Beyleri sarayına mensup bir hayli şair, edip ve san'atkârın ve bu arada musikişinasların Osmanlı sarayına girdiklerine şüphe yoktur.”* (Uzunçarşılı 1977, 81). Müziğin yanı sıra, Türk dili ve diğer Türk sanatlarında da bu etkileşimin örneklerini görebilmek mümkündür. Türk dili üzerinde Arapça, Farsça, İbranice gibi doğu dillerinin etkisi ve bu dillere ait kelimeler olduğu gibi; Almanca, Bulgarca, Fransızca, İngilizce, Latince, İspanyolca gibi batı dillerinden de kelimeler mevcuttur. Dünyada kullanılan hiçbir gelişmiş dil yalın olmadığı gibi, Türkçe' de yalın değildir (Argunşah 2006, 54). Dildeki etkiyle beraber, coğrafi yakınlık ve dînî birliktelik bütün olarak “İslam Sanatları” olgusunu geliştirmiştir. Bu doğrultuda, Türk Klasik Müziği olarak nitelendirdiğimiz müzik, geçmiş asırlarda bir bütün olarak Osmanlı Müziği'dir ve bu müzik İslam dünyasında var

olan mzk geleneğinin bir devamı olarak incelenmektedir (İhsanoğlu 2003, III). Bunların yanında Türk Müziği, Osmanlılar döneminde devlet içerisindeki etnik unsurların ve komşu diğer ülkelerin müziklerini de etkilemiştir (İhsanoğlu 2003, IV). Türk Klasik Müziği, Türk Tarihinin siyasi ve sosyal gelişimine paralel olarak her yüzyılda farklı dönemsel gelişim çizgisi göstermiştir ve bu şekilde ele alınmaktadır. Kimi zaman teorik-nazarî çalışmalar ne çıkmış, kimi zaman devlet himayesi ağır basmış ve mzk revaçta olmuş, çeşitli formlar ve algılar ön planda veya geri planda olmuştur. Osmanlılar ncesi Türk-İşlam devletlerinde grldği üzere, mzk faaliyetlerinin merkezi, Osmanlılar döneminde de saraylar olmuştur. Bunun dışında, tekkeler, mevlevîhâneler ve nüfuzlu kimselerin sahip olduğu özel konaklar da müziğin himaye edilmesinde önemli rol oynamışlardır. Musiki, tekkedeki ruhu yükseltmek için yapılan bir n çalışmadır (Kara 1980, 249). Osmanlı Sarayı, erken dönemde özellikle Yıldırım Bayezid ve II. Murat devirlerinde sanatçıları himaye eden önemli bir merkez haline gelmiştir (İhsanoğlu 2003, V). Uzunçarşılı, bu noktada Bursa ve Edirne saraylarını işaret etmiştir (Uzunçarşılı 1977, 79). Mevlana ğretleri ve Mevlevîlik, doğuşundan itibaren Osmanlı coğrafyasında yüzyıllar boyunca etkili olmuş ve Türk Müziği'nin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. *“zellikle mevlevî cemaatleri dinî ve dindışı musiki ürünlerinin yayılmasında, musiki eğitiminin güçlendirilmesinde, bu arada notanın hem musiki parçalarının hatırlanmasına, hem de bu parçaların kütüphanelere kazandırılmasına yardım eden teknik bir araç olarak kullanılmasında baş rolü oynadılar”*(Judetz 1998, 18). Mevlevilik, musikiyi ön planda tutmuş bir Türk tarikatıdır ve Anadolu'da Konya merkezli gelişmiştir. Daha sonra Bursa ve Edirne, gelişimin önemli merkezleridir (ztuna 1987, 74). Mevlevilik kültürüne mensup birçok musikişinas, müziğin sadece icra yönüyle değil, nazariyat-teori yönüyle de ilgilenip mzk konulu kitaplar yazmışlardır. Müzik nazariyatını içeren bu kitaplar “edvar” olarak isimlendirilmiştir. Mzikolojik alışmalar ve edvar geleneği yaygın bir uygulama olup, dönemin müzik bilginlerince çeşitli hükümdarlara eserler sunulmuştur. Amasyalı şkrullah, Safiyüddin'in Edvarını Türkçe'ye çevirip yaptığı ilavelerle Sultan II. Murad'a sunmuş, Fethullah Mu'min şirvanî ve Abdülaziz Kemalüddin isimli müzik bilginleri Fatih Sultan Mehmed'e birer eser sunmuşlar, Lâdikli Mehmet Çelebi II. Bayezid'e *Fethiyye* isimli eserini sunmuştur (Uzunçarşılı 1977). XV. yy. nazari çalışmalar bakımından önemli olup, XVIII. yy.dan itibaren Mevleviliğe mensup musikişinaslar tarafından yine nazari çalışmalar yapılmıştır. XIX. yy.da bu çalışmalar

artarak devam etmiştir. Ali Ufkî'nin *Mecmua i Sâz ü Söz* isimli eseri, Dimitri Kantemir'in *Kitab-ı İlmi'l Musiki alâ vechi'l Hurûfat* isimli eseri, Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin *Atrab ül Âsar* isimli eseri, Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk* isimli eseri bu dönemdeki müzik konulu kitaplardır. Osmanlı sarayında ve sivil toplum yaşamında her yönüyle devam eden Türk Müziği, gerek hanedan üyeleri tarafından bizzat icra edilmiş ve himaye görmüş; gerekse sarayın Enderun kısmında eğitimi verilmek üzere geliştirilmiştir. Enderun, doğrudan padişaha ait olan ve rütbeli subayların genel eğitim verdiği bir okul olarak, ciddi ve sistemli olarak Türk Müziği eğitimi ve öğretimi de veren bir kurumdur. Doğrudan padişaha bağlı olması dolayısıyla Enderun'a mensup kişilerin yapmış oldukları müzik faaliyetleri yalnızca padişah ve yakın çevresi tarafından dinlenilmekteydi. Döneminde en büyük icracı ve bestekâr olan musikişinaslar Enderun'da yetişmişlerdir. (Öztuna 1987, 66) Enderun'da, kabiliyetli gençlere dînî ve dindışı müzik eğitimi verilmekteydi ve buradan yetişen gençler çeşitli rütbelerle saray içinde müzik faaliyetlerinde görevlendirilmekteydi. Şakir Ağa, Hamamîzade İsmail Dede, Hâşim Bey ve Dellalzâde gibi isimler bunlardan birkaçıdır (Özcan 1996, 251). Osmanlı sarayında Enderun içerisinde müzik eğitimine dair devam eden bu sistematik ve geleneksel yapı, XV. yy.dan itibaren başlayıp XVI, XVII ve XVIII. yy.larda dönemin sanat anlayışı içinde bir saray içi meşk geleneği oluşturmuştur. Meşk yöntemi Türk Klasik Müziği'nin kendisi kadar eski olup pek az değişikliğe uğramış ve en az dört asır boyunca müzisyenleri birbirine bağlayan bir köprü olmuştur (Behar 2003, 25). Uzunçarşılı, meşk sistemine dayanan saray içi müzik eğitimi geleneğinin IV. Murat devrinde derli toplu bir şekilde uygulanmakta olduğunu ve böylece süregeldiğini söylemektedir. “*Gerek Osmanlı sarayının ve gerek saray dışı musiki hareketi Onyedinci asrın tamamıyla Onsekizinci yüzyılı küçük aksamalar müstesna tamamen doldurmuş ve aynı hızla Ondokuzuncu asra atlamıştır. Bu hususta padişahların rağbetleri ve teşvikleri mühim âmil olmuştur. Bu padişahlar içinde musiki zevki duyan Dördüncü Murad, Dördüncü Mehmed, İkinci Mustafa, Birinci Mahmud, Üçüncü Selim, İkinci Mahmud ile onsekizinci asır musikisini, edebiyatını, sanayini körikleyen Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'yı başta zikrederim*” (Uzunçarşılı 1977, 95). II. Mahmut'un yenileşme faaliyetleri kapsamında Enderun'u kapatmasıyla, Enderun'da devam etmekte olan geleneksel müzik eğitimi de sona ermiştir. Enderun'daki müzik eğitiminin yerini almış olan Mızıkâ-i Hümayun, Enderun'a göre daha yenilikçi ve daha modern bir kurum olarak 1827 yılında İstanbul'da kurulmuştur.

Kendi oluşumu içerisinde Türk ve Batı müzik eğitimi yapılanması ile faaliyete başlamış, bünyesinde bando oluşturularak mehter takımının yerine alternatif bir askeri müzik topluluğu faaliyet göstermiştir. Batılı bir müzik eğitimi anlayışını benimseyen bu kurum, 1828'den itibaren davet üzerine gelen İtalyan şef Giuseppe Donizetti ile faaliyetlerine devam etmiştir (Özalp 2000, 59). Bu olaylar bütünü, müziğin gelenekselden modern çizgiye geçmesine ve Batı Müziğinin Osmanlı başkentindeki temaslarına örnek teşkil etmiştir. Bunların yanında, dönemin siyasal ve sosyal gelişmelerini incelemek sanatın gelişimi ve seyri açısından da önemli ipuçları vermektedir. Öyle ki; XVIII. yy. başlarında yer alan Lale Devrinin sanat ve edebiyat üzerindeki olumlu etkisi, aynı yüzyılın sonuna kadar geçerli olmuştur. Devlet yönetimini ilgilendiren olayların halk üzerindeki etkisi sanatsal üretimin seyrini belirlemiştir.

1. 2. 19.yy.da Türk Müziği

Osmanlı Devleti XIX. yy.da bir takım siyasal gelişmeler yaşamıştır. 1789'da Fransa'da yaşanan halk hareketinin yansımaları şüphesiz Osmanlı coğrafyasında da etkili olmuştur. Milletleşme ve ulus-devlet anlayışı bütün dünyada hızla yayılmış, fikir hareketleri artarak devam etmiştir. Bunun sonucunda, Osmanlı Devleti gibi üniter-çok uluslu bir yapıya sahip olan devletler hem sosyal hem de siyasal bakımdan bir değişim sürecine girmişlerdir. Tanzimat ve sonrasındaki gelişmeler bu değişim sürecinin kaçınılmaz sonuçlarını doğurmuştur. XIX. yy. başlarında III. Selim idaresinde (1789-1808) devam eden Osmanlı Devleti, III. Selim'in bizzat musikişinas-bestekâr bir devlet adamı olması sonucunda müziğin himayesi bakımından parlak bir devir yaşamıştır. III. Selim'in saltanat devri Türk kültür ve medeniyet tarihi bakımından; dolayısıyla Türk Klasik Müziği bakımından çok önemli ve özel bir devir olmuştur ve bu devir bir ekol olarak anılmaktadır (Aksüt 1993, 86). III. Selim'in müzik üzerindeki olumlu etkisi yalnızca beste üretimi ve icracılık yönüyle kalmayıp birkaç yüzyıldır durgun olan müzik teorisine yönelik nazarî çalışmaları da beraberinde getirmiştir. Mevlevî şeyhi Abdülbaki Nasır Dede, "*Tedkîk u Tahkîk*" ve "*Tahrîriyye*" isimli iki önemli eser yazmıştır (Özcan 1996, 251). Yine bu devrin başlarında yaşamış musikişinaslardan olan Hamparsum Limonciyan (1768-1839), III. Selim'in teşviki ile bir nota sistemi geliştirmiştir. Hamparsum adı verilen bu sistem, Ermeni alfabesindeki harflere bir takım ilaveler

yapmak suretiyle müzik eserlerini yazmak üzere kullanılmıştır (Öztuna 1987, 64). Bu sistem, Türk Klasik Müziğinde batı notasından sonra en yaygın olarak kullanılan nota yazım sistemi olmuştur (Özcan 1996, 273). Bu yüzyılda III. Selim dâhil olmak üzere sırasıyla IV. Mustafa, II. Mahmut, I. Abdülmecid, Abdülaziz, V. Murat ve II. Abdülhamit gibi yedi padişah devleti idare etmişlerdir. Bu dönemlerde yaşanan sosyal-siyasal hareketlilik ve ilgili padişahların sanata, müziğe olan yakınlığı mevcut müzik faaliyetlerinin seyri konusunda önemli etkiye sahip olmuştur. Bir kültür ve dînî yapılanma olarak Mevlevilik ve Mevlevî müziği de bu yüzyılda ilerleme kaydetmiştir. XIX. yy.a kadar bestelenmiş olan Mevlevî ayini sayısı 14 iken, yalnızca bu yüzyılda 32 kadar ayin bestelenmiştir (Özcan 1996, 257). Yüzyılın başlarında hâkim olan büyük formlar ve büyük usullerle yapılan “klasik beste” anlayışı, yüzyılın ortalarına yaklaştıkça özellikle Hacı Arif Bey’in etkisiyle beraber yerini “şarkı” formuna bırakmaya başlamıştır. Bu devir Hacı Arif Bey öncülüğünde bir ekol oluşturup aynı yüzyıl içerisinde artarak devam etmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Devrin en büyük özelliği, şarkı formunun diğer büyük formlara karşı üstünlüğü olmuştur (Öztuna 1987, 95). Müzikteki bu değişim sanatın farklı dallarında da görülmüştür. Bu değişim çok boyutlu olup, eğitim sistemi, resim, edebiyat, mimari, tıp gibi birçok alanda görülmektedir. Aynı dönemde yaşanan siyasal gelişmeler, batıya yöneliş, daha Avrupalı bir bakış açısı ve yaşam tarzı oluşturma isteği bu değişim çizgisinin öncü belirleyicileri olmuşlardır. 1826’dan itibaren Yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla birlikte müzik eğitiminin yeni ocağı Mızıka-i Hümayûn olmuştur. Böylece Batı müziği eğitimi resmî olarak başlayıp; edebiyat ve diğer sanat dallarında görülen batı etkisi müzik eserlerinde de kendini göstermeye başlamıştır (Özcan 1996, 257). Bu yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve eser üretmiş olan Hamamizade İsmail Dede Efendi (1778- 1846) devrin en büyük bestekârı kabul edilmiştir. Onun son dönem öğrencilerinden olan Hacı Arif Bey’in öncülüğünde gelişen şarkı formu bu yüzyıla hâkim olmuştur. Aynı dönem içerisinde Şakir Ağa, Dellalzâde, Kazasker Mustafa İzzet, Rifat Bey, Hacı Faik Bey, Tanburi Büyük Osman Bey, Neyzen Yusuf Paşa, Bolahenk Nuri Bey, Nikoğas Ağa, Leon Hancıyan, Tanburi Ali Efendi, Kemani Tatyos, Rahmi Bey gibi isimler bu yüzyılın sanat anlayışına göre eser üreten ve en önde gelen bestekârlardır.

1. 3. Türk Klasik Müziği'nde Formlar

Dünya üzerindeki birçok ulusal müzikte olduğu gibi, Türk Müziği'nin bir türü olan Türk Klasik Müziği'nde de değişik formlar ve beste biçimleri görülmektedir. Farklı beste biçimlerine sahip olan formlar öncelikle türler içerisinde ele alınmaktadır. Türk Müziği, Geleneksel Türk Müziği ve Çağdaş Türk Müziği olmak üzere ikiye ayrılmaktadır ve bu yapı dînî- dindışı olmak üzere incelenmektedir. Ayrıca Türk Müziği'nde formlar, sözlü ve sözsüz olarak ta ele alınmaktadır. Onur Akdoğu'ya göre: *“Müziğin sözlü ya da sözsüz olması da türü belirleyen öğeler olarak karşımıza çıkar. Bu öğeler nedeniyle de müzik, sözel müzik ve çalgısal müzik olarak iki alt türe ayrılır. Dolayısıyla, Türk müziği de “Çalgısal Türk Müziği” ve “Sözel Türk Müziği” olmak üzere iki alt türü içerir”* (Akdoğu 2003, 4). Dînî ve dindışı alt türler; Türk Halk Müziği, Türk Klasik Müziği, Türk Askerî Müziği, Eğlence Müziği, Câmî Müziği, Tasavvuf Müziği olarak gruplandırılmıştır (Akdoğu 2003, 4). Bu alt türler içerisinde değişik formlar ve beste biçimleri vardır. Taksim, Peşrev, Medhâl, Sazsemaisi, Oyun Havası, Aranağme gibi formlar sözsüz formlardır. Kâr, Kârçe, Kâr-ı Nâtık, Beste, Ağırsemai, Yürüksemai gibi formlar büyük formlar; Şarkı, Türkü, Gazel, Fantezi, Köçekçe, Tavşanca gibi formlar ise Türk Klasik Müziği'ne ait küçük-sözlü formlardır.

1.3.1. Şarkı Formu

Türk Klasik Müziği'nde XIX. yy. başlarından itibaren, Hacı Arif Bey'le birlikte yaygın olarak kullanılmaya başlanan şarkı formu, genellikle 10 ya da 15 zamanlıya kadar küçük usullerle bestelenmiş bir formdur. Bu konudaki genel tanım ve isimlendirmeler şu şekildedir: Dr. Suphi Ezgi'ye göre şarkı; *“ Dört, beş, altı musralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir, Türkîdarb, Bereşan, Sakîl, Devrikebir, Darbıfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bu gün elimizde mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türkaksağı, Aksak semai gibi ufak usullerle ölçülmüşdürler”* (Ezgi 193?, 221). Onur Akdoğu'ya göre şarkı; *“Sözel bir türdür. On zamanlıya kadar usûller kullanılır. Dolayısıyla, ezgiler küçük soluklu, kolayca algılanabilir niteliktedir. Eskiden tegannî, daha eskiden ır denilmiştir. Genel anlamıyla şarkı, dîvan edebiyatında kullanılmış abcb- dddb biçimiyle yazılmış aynı adla anılan şiir türünün ezgilendirilmesiyle oluşturulmuştur. İstisna da olsa on zamanlıdan büyük usûllerle bestelenmiş şarkılar da vardır. Örneğin İbrahim Ağa'nın Mâhur makamındaki 26 zamanlı evsat usûlündeki*

şarkısı, ya da Âşık Mustafa'nın Gerdâniyebûselik makamındaki ve 13 zamanlı şarkı devrirevânı usûlüyle bestelediği şarkı gibi" dedikten sonra şarkıları; Çocuk ve Gençlik Şarkıları, Fasil Şarkısı, Solo Şarkı, Piyasa Şarkısı, Eğlence Şarkısı gibi beş gruba ayırmıştır (Akdoğu 2003, 275–276). Feridun Darbaz'a göre şarkı; *"Dört mısralı bentlerden kurulmuş murabbaya benzer. Koşmadan türemiştir. Aruz kalıpları ve özellikle bestelenmek için yazılmış, edebi bir biçimdir. Şarkılar iki bentten beş bente kadar olabilir. Ezgilenişlerinde basit biçimler ile küçük ve büyük ölçüler kullanılmıştır"* (Darbaz 1973, 243-244). Ferit Sıdal'a göre şarkı; *"4-5-6 ve daha fazla mısralı şiirlerin, terennümsüz olarak bestelenmişlerine şarkı ismi verilmiştir. Şarkıların bölümleri zemin-nakarât- meyan adları ile birbirlerinden ayrılırlar, bu bölümler arasında veya sonlarında aranağmeler de olabilir. Şarkılar genellikle küçük usullerle bestelenmişlerdir"* (Sıdal 1985, 233). Nazmi Özalp'e göre şarkı; *"Aruz ve hece vezninin çeşitli kalıpları ile söylenmiş şiirlere yapılan bestelerdir"* (Özalp 1992, 22). Alâeddin Yavaşca'ya göre şarkı; *"Türk mûsikisinde küçük formdaki eserlerin en önemlisidir. Genellikle küçük usullerle ölçülen şarkı formu Türk Musikisi repertuarının en büyük kısmını içerir. Şarkılarda en çok on zamanlıya kadar olan küçük usuller kullanılmıştır"* (Yavaşca 2002, 122–23–24). Cinuçen Tanrıkorur'a göre şarkı; *" aaba kafiye düzenine göre yazılmış dört, beş veya daha fazla mısralı güftelerin genellikle küçük usullerle ve terennümsüz olarak bestelenmiş halidir"* (Tanrıkorur 2003, 50). Bu tanımlardan hareketle şarkı, genellikle on zamanlıya kadar olan küçük usullerle bestelenen, dört veya daha fazla mısralı, parlak bir melodi seyri olan ve yoğun olarak tercih edilen bir Türk Müziği formudur.

1.3. 1.1. Edebî Bir Tür Olarak Şarkı Formu

Türk Klasik Müziği'nde yoğun olarak kullanılan ve sözlü eser formlarından olan şarkı, klasik edebiyatımızda da önemli bir nazım türüdür. Esasında 17.yy. dan bu yana görülmekte olup koşma şeklinden türemiş olan ve murabbaya benzeyen bir nazım şeklidir. Genellikle bestelenmek üzere yazılan şarkılar aruzun oynak ve canlı vezinleri kullanılarak yazılmıştır. Daha ağır başlı olan murabba türünden farklı olarak şarkılarda aşk konuları günlük maceralar ve ilan-ı aşk teması işlenmiştir (Kabaklı 1967, 571). Şarkıların murabba şeklinde yazılması, ikinci mısralarının dördüncü mısra olarak tekrarlanması ve diğer bendlerin sonunda da tekrarlanması karakteristik bir özelliktir (Tâhir-ül Mevlevî 1973, 137). Genellikle iki bentten beş bende kadar olan şarkılar

gazelden daha fazla rağbet görmüş, bestelenerek söylenmiş olması halk arasında yaygınlaşmasına ve halk zevkine etki etmesine sebep olmuştur (Banarlı 2004, 203). Şarkılarda aruz ölçüsünün birçok kalıbı kullanıldığı halde, müzik ve beste uygunluğu açısından iki uzun, iki kısa duraklı mef'ûlü, mefâîlü, mefâîlü, feûlün kalıbı yaygın olarak kullanılmıştır (Pala 2002, 434). Zamanla murabba türünün yerini alan şarkılar, XVIII. yy. şairi Nedim tarafından yoğun olarak işlenmiş ve ivme kazanmıştır. Bu durum sonraki yüzyılı da içine alarak müzik-edebiyat ekseninde şarkı formunun doğuşuna ve gelişimine bir zemin hazırlamıştır. Nedim'den sonra, Şeyh Galip ve Enderunlu Vâsıf da edebî bir tür olan şarkı formunda önemli eserler üretmiş olan önemli şairlerimizdendir.

Bu çalışmanın amacı, Türk Klasik Müziği şarkı formunda bestelenmiş olan eser örneklerini incelemektir. Bu inceleme, ele alınan örnek eserlerin bestecilerini ve bu bestecilerin sanatsal üretim çizgisini görebilmek adına önemlidir. Eserleri incelenen besteciler olarak Zekâi Dede, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey ve Lem'i Atlı çalışmanın ilk örneklemini; bu bestecilerin şarkı formundaki eserlerinden rastlantısal olarak seçilmiş 5'er eser de çalışmanın ikinci örneklemini oluşturmaktadır. XIX. yy.da şarkı formunun öncüleri ve en üretken isimlerinden olan bu besteciler, gerek kişilikleri, gerek yaşam tarzları ve gerekse buldukları sosyal ortam neticesinde birbirinden farklı içerikli eserler üretmişlerdir. Çalışmada ikinci örneklem grubunda yer alan 20 şarkı, makam, güfte ve güftelerin konusu yönünden incelenmiş, bu bulgular bestecilerin kimlikleri ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Sahip olunan kültürel kimlik ve sanatsal üretim çizgisinin birbiri ile olan teması saptanmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM II

2. DÖNEM BESTECİLERİNİN YAŞAMLARI VE ESERLERİ

2.1. Zekâi Dede: Yaşamı ve Eserleri

2.1. 1. Yaşamı

1824 yılında İstanbul-Eyüp’de doğan Zekâi Dede, dînî müzik ve hâfızlık eğitimi geleneğinden gelen önemli bir Türk Müziği bestecisidir.19 yaşına geldiğinde, aile büyükleri tarafından yetiştirilerek icâzet almış bir hattat ve hâfızdı (İnal 1958, 286). Dede Efendi’nin en seçkin öğrencilerinden olan Eyyubî Mehmet Bey’den müzik eğitimi almış, böylece Dede Efendi ve daha öncelerine dayanan klasik üslup meşk silsilesine dâhil olmuştur. Bir süre sonra hocası tarafından Dede Efendi ile tanıştırılmış, Dede Efendi’den bizzat musiki dersleri almıştır. 1845 yılında Mısır valisi tarafından Mısır sarayına davet edilmiş ve burada bir süre görev yapmıştır.1868’den itibaren Yenikapı Mevlevîhanesine devam etmiş ve burada 13 yıl boyunca kudümzenbaşı olarak görev almıştır. 1883 yılında Darüşşafaka’da başladığı musiki hocalığı görevine 14 yıl boyunca devam etmiştir. Başta oğlu Hafız Ahmet Irsoy olmak üzere, Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede, Ahmet Avni Konuk, Kazım Uz, Ahmet Rasim, Şevki Bey gibi musikişinas talebeler yetiştiren Zekâi Dede nota bildiği halde notayı kullanmamıştır. Arapça ve Farsça gibi doğu dillerini iyi derecede bilen Zekâi Dede, 24 Kasım 1897’de ölmüş; İstanbul-Eyüp’te toprağa verilmiştir (Aksüt 1993, 215-216).

2.1.2. Besteciliği ve Eserleri

Sanatsal değeri son derece yüksek ve zevkli eserler bestelemiş olan Zekâî Dede'nin birçok eseri günümüze ulaşamamıştır. Nota kullanmaması bu duruma sebep olmuştur. Türk Klasik Müziği'nde bulunan büyük ve küçük birçok formda eser üretmiştir. Dînî ve dindışı formlarda 200'ün üzerinde eser bestelemiş olan Zekâî Dede, özellikle usûl-ritm ve melodi uyumu konusunda oldukça usta bir konumdadır. Bestelemiş olduğu eserlerin yaklaşık olarak yarısı dînî formlar, diğer yarısı ise dindışı olan formlardadır (Aksüt 1993, 217). Klasik bir meşk ekolüne ve bestecilik çizgisine sahip olan Zekâî Dede, şarkı formunda da oldukça sanatlı eserler bestelemiştir. Eserlerinin birçoğu, ölümünden sonra oğlu Hafız Ahmet Irsoy tarafından toparlanarak yayımlanmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen eserler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

TABLO.1. Zekâî Dede tarafından bestelenmiş örnek eserler

Güftenin İlk Mısraı	Güfte Yazarı	Makam	Usul
Hicri Gül Ruhdan mıdır	Bilinmiyor	Nihâvend	Aksak
Vakfı Rahi Aşkın İtmişken	Bilinmiyor	Suzinak	Aksak
Ben neler çekmedeyim bilsen	Bilinmiyor	Mahur	Şarkı Devri Revânı
Yine Bağlandı Dil Bir Nevnihâle	Bilinmiyor	Neva	Yürük Semai
Bir Nevcivandır	Bilinmiyor	Şehnaz Buselik	Yürük Semai

2.2. Hacı Ârif Bey: Yaşamı ve Eserleri

2.2. 1. Yaşamı

Hacı Arif Bey 1831'de İstanbul-Eyüp'te doğdu. İlköğrenimi sırasında güzel sesiyle dikkat çekti. İlk müzik bilgilerini 1840 yılına doğu Mehmet Bey'den (Eyyubi) aldı. Mehmet Bey Arif'i Dede Efendi'yle tanıştırdı ve bu sayede Dede'nin öğrencileri olan Mehmet Bey'le Zekâi Dede'den sonra, bizzat Dede'den de ders alarak Türk klasik müziği meşh silsilesine bağlandı. (Öztuna 1986, 15) Daha sonra Muzıka-i Hümayun'a girdi. Zekâsı, nezâketi, terbiyesi ve kabiliyeti ile padişahın ilgisini çeken Ârif Bey, 20 yaşına gelmeden mabeyne girmiş ve "Kurena" lık mertebesine kadar yükselmiştir. (Aksüt 1993, 162) Kurena, padişaha yakın olan ve hizmetlerinde bulunan kimseler için kullanılan bir tabirdir. Sanatındaki gücü ve etkinliği dolayısıyla saray içinde ve dışında tanınmış, meslektaşları arasında farklı bir şöhrete sahip olmuştur. Bu durumdan dolayı devrin padişahı ile yakın temaslarda bulunmuştur. Sultan Abdülmecid, Abdülaziz, V. Murat ve II. Abdülhamit gibi padişahların dönemlerinde, sarayın değişik bölümlerinde görevde bulunmuştur. Harem-i Hümâyûn'da, saraydaki cariyelere musiki hocalığı yaptığı dönemlerde sırasıyla; "Çeşm-i Dilber", "Zülf-i Nigâr", "Nigârnik Kalfa" isimindeki cariyelerle evlilikler yapmıştır. Bu evliliklerin her biri, dönemin padişahının özel izni ve bilgisi dâhilinde gerçekleşmiştir. Yaptığı evliliklerin ardından dönem dönem saraydaki görevinden ayrılmış fakat maaş almaya devam etmiştir. En sıkıntılı ve itibarsız günlerini II. Abdülhamit'in padişah olduğu dönemde geçirmiştir. Bu konuda Yılmaz Öztuna şu bilgileri vermektedir: " *Sultan Abdülhamit ile beraber (sarayda) atmosfer değiştı. Sarayın israfı ilk defa son buldu. (Abdülhamit'in) Amcası ve babası derecesinde Ârif Bey'e cömert davranması bahis konusu bile değildi. Üstelik Türk Musikisini hiç bilmeyen ilk padişahtı ve gene üstelik Batı Musikisini öğrenmişti ve bu san'ata düşküdü*". II. Abdülhamit zamanında "kolağası" gibi çok düşük bir rütbeyle Muzıka-i Hümayundaki görevine devam etti. (Öztuna 1986, 27) Bir ara İran Şâh'ı Nâsıreddin tarafından Tahran sarayına davet edildi fakat gitme düşüncesi yine padişah tarafından engellendi. II. Abdülhamit ile pek iyi geçinemeyen Ârif Bey, kaprisli davranışları dolayısıyla zor günler yaşamıştır. Padişah ile arasında geçen olumsuz bir diyalog sonucunda, padişahın emriyle Muzıka-i Hümayun'daki odasında 50 gün süren hapis cezası almıştır. Bu cezaya tahammül edemeyen Ârif Bey, "Ahteri düşkün garfîb-û âşık-î âvâreyim" güfteli nihavent şarkısını besteleyerek hem kendisini affettirmiş; hem

de yine padişah tarafından “miralay” rütbesine yükseltilmiştir (Öztuna 1986, 29). 1884 yılında kalp rahatsızlığı geçiren Ârif Bey, Mızıka-i Hümayun’daki odasında fenalaşarak, 28 Haziran 1885 günü 54 yaşında iken yaşamını yitirmiştir. Padişahın emriyle Beşiktaş’ ta, Yahya Efendi mezarlığında toprağa verilmiştir (Öztuna 1986, 30).

2.2.2. Besteciliği ve Eserleri

Sanatsal değeri yüksek eserler üreten, zarif ve kibar bir bestecilik stili oluşturan Hacı Arif Bey, başlangıcından zamanımıza kadar, Türk müziğindeki *şarkı* bestekârlarının en büyüklerinden sayılmış, bestekârlığı, kendisinden sonra gelen birçoklarını etkilemiştir. (Aksüt 1993, 165) Yaygın bir söylem olarak Hacı Ârif Bey’in 1000 civarında eser bestelediğinden bahsedilir. Fakat bu bilimsel olmaktan uzak ve tahminler üzeredir. Türk Müziği eserlerinin çok uzun zamanlar notaya alınmayıp meşk sistemiyle varlığını devam ettirdiği düşünüldüğünde, hafızalardan zamanla silinmiş eserlerin varlığı da bilinen bir gerçektir. Buna bağlı olarak, Hacı Ârif Bey’in de önemli ölçüde unutulmuş eserleri bulunduğu düşünülebilir. Bu kapsamda, tespit edilebilen eser sayısı yaklaşık olarak 386 şarkı, 8 dînî eser ve bir de dindışı büyük formlu eseri olmak üzere 400 kadardır. Çok sevilen Kürdîlihiczâkâr makamını ve müsemmen usûlünü tertip eden Hacı Ârif Bey, 1873 yılında Mecnûa i Ârifî isimli bir şarkı mecmuası yayınlamıştır. Aynı zamanda yumuşak ve tatlı sese sahip bir hânendedir (Aksüt 1993, 167).

Çalışma kapsamında incelenen eserler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

TABLO 2. Hacı Ârif Bey tarafından bestelenmiş örnek eserler

Güftenin İlk Mısraı	Güfte Yazarı	Makam	Usul
Bakmıyor Çeşm-i Siyah	Mehmet Sâdi Bey	Nihâvend	Aksak
Ben Bûy-i Vefâ Bekler İken	Bilinmiyor	Nihâvend	Türk Aksağı
Gurûb Etti Güneş	Hikmet Bey	Kürdîlihiczâr	Curcuna
İltimâs Etmeye Yâre Varınız	Hacı Ârif Bey	Muhayyer	Aksak
Olmaz İlaç Sîne-i Sâd Pâreme	Nâmık Kemâl	Segâh	Curcuna

2. 3. Şevki Bey: Yaşamı ve Eserleri

2. 3.1. Yaşamı

1860 yılının ikinci yarısında, İstanbul-Fatih'te doğmuştur. Kâtip Necmeddin Bey' den aldığı ilk müzik eğitimi sonrasında Mızıkâ-i Hümayûn'da görevli bulunan Hacı Arif Bey' den faydalanmış ve onun himayesinde bir dönem sarayda bulunmuştur (İnal 1958, 276). Saray içi protokolünde uygulanan davranışlar, Şevki Bey'in rind-meşreb karakterine zıt olduğu için saray çevresinden uzaklaşarak gümrük memuru olmuştur (Aksüt 1993, 205). Alkole düşkünlüğü neticesinde, hayatının en verimli çağlarında 31 yaşında iken kalp krizi geçirerek vefat etmiştir. Mezarı İstanbul-Kuzguncuk'ta Nakkaştepe mezarlığındadır. Şevki Bey'in vefatından sonra 1892 yılında basılan "Yadigâr-ı Şevki Yahud Mahsul-i Tabiat" isimli şarkı mecmuasında Şevki Bey'in de eserleri yer almaktadır. Yakın arkadaşı Mehmed Hafid Bey tarafından önsöz yazılan bu eserde, kitabın gelirinden elde edilen paranın Şevki Bey'in annesine ve babasına yardım olarak verileceği yazmaktadır (İhsanoğlu 2003, 159).

2.3.2. Besteciliği ve Eserleri

Yaşadığı dönemde 1000'den fazla şarkı bestelemiş olan Şevki Bey'in bu gün elde bulunan eserlerinin sayısı 265-270 kadardır. Eserlerinin notaya alınmayışı, birçok kimsede görüldüğü gibi bestelerinin unutulmasına sebep olmuştur. Yapı ve biçim bakımından birbirine çok benzeyen eserler bestelemiş olan Şevki Bey, Uşşak makamını çok sevmiş ve çok kullanmıştır. Bestelemiş olduğu eserlerin 72 tanesi Uşşak makamındadır.

Çalışma kapsamında incelenen eserler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

TABLO 3. Şevki Bey tarafından bestelenmiş örnek eserler

Güftenin İlk Mısraı	Güfte Yazarı	Makam	Usul
Esir-i zülfünüm Ey Yüzü Mâhım	Bahriyeli Vâsıf Bey	Uşşak	Curcuna
Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı	Ahmet Râsim Bey	Uşşak	Ağır Aksak
Dil Yâresini Andırarak Yâre	Hafid Bey	Hicaz	Aksak
Nedir Bu Hâletin Ey Meh-cemâlim	Niğde'li Hikmet Bey	Hüseynî	Curcuna
Küşâde Tali'im Hem Bahtım Uygun	Bilinmiyor	Hüzzam	Curcuna

2.4. Lem'i Atlı: Yaşamı ve Eserleri

2.4.1. Yaşamı

1870 yılında, İstanbul- Üsküdar' da doğdu. Doğumundan bir hafta sonra annesini ve 2 yıl sonra da babasını kaybetti. O yıllarda evli olan ablasının himayesinde büyüdü. Özel dersler alarak yetişti. Genç yaşta sesinin güzelliği ile dikkat çekti ve Hâfız Yusuf

Efendi'den ilk derslerini almaya başladı. 1888 yılında 18 yaşında iken, bir genç kıza duyduğu ilgi neticesinde Karcığar Makamında, “*Hüsniine etvâr- ı nâzın şân senin*” güfteli ilk bestesini yaptı (Rona 1970, 133). Bir süre sonra Hacı Ârif Bey ile tanıştı ve onun son dönem öğrencilerinden oldu. İçişleri Bakanlığı ve çeşitli devlet kurumlarında memurluk yaptı. Takvim-i Vekayi gazetesinde yazarlık yaptı. İzmir’de ve Bursa’da bulundu. 25 Kasım 1945 tarihinde İstanbul’da vefat etti. İçerenköy mezarlığına defnedildi (Akdoğu 1990).

2.4.2. Besteciliği ve Eserleri

Çeşitli kaynaklarda 300’den fazla eser bestelediği dile getirilen Lemi Bey’in birçok eseri unutulmuştur. Nota bilmemesi dolayısıyla birçok eseri yazılamamış ve hafızalardan silinmiştir. Bu gün elde bulunan 167 kadar eserinin makamsal ağırlık olarak birçoğu Uşşak makamındadır. Daha sonra Kürdîlihiczakâr makamı gelmektedir. En fazla kullandığı usûl ise Senginsemai usûlüdür. Fasıllarda çok yer verilen şarkıları ritm ve melodi uyumu yönünden oldukça başarılı olup, çok çalınıp söylenmiştir (Rona 1970, 133).

Çalışma kapsamında incelenen eserler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

TABLO 4. Lem’i Atlı tarafından bestelenmiş örnek eserler

Güftenin İlk Mısraı	Güfte Yazarı	Makam	Usul
Bu imtidâd-ı cevre ki bahtın şitâbı var	Nedim	Uşşak	Düyek-Sofyan
Bin gül çıkarırdım sana kalbimdeki külden	Yaşar Nabi Nayır	Nihâvend	Senginsemai
Bir kendi gibi zalimi sevmiş yanıyormuş	Bilinmiyor	Kürdîlihiczakâr	Senginsemai
Gezdim yürüdüm dün gece	Semih Mümtaz	Muhayyer	Senginsemai
Hastayım yalnızım	Rıza Tevfik	Hicaz	Semai

BÖLÜM III

3. 19. YÜZYIL BESTECİLERİ TARAFINDAN İŞLENEN ŞARKI FORMUNDAKİ ESERLERDE MAKAM VE GÜFTE ANALİZLERİ

3.1. Zekâi Dede Şarkıları

3.1.1. Hicri Gül Ruhdan mıdır İsimli Eserin Makamsal Analizi

Nihavend- i Kebîr makamında ve Ağır Aksak usûlünde olan eser, Irak ve Tiz Çargâh perdeleri arasında olmak üzere toplam 16 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Irak, Rast, Dügâh, Kürdi, Buselik, Çargâh, Nim Hicaz, Nevâ, Nim Hisar, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle ve Tiz çargâh'tır. Bu perdeler arasında, makamın ana dizisi dışındaki perdeler de bulunmaktadır. Zeminde nevada buselik, rastta buselik, nakaratta; gerdaniyede buselik, çeşniler görülmektedir. Meyanda ise nevada buselik, buselikte müstear, gerdaniyede buselik gibi asma kalıplar görülmektedir.

3.1.2. Güfte Analizi:

Hicri gül ruhdan mıdır ahın senin

Noldu ey can bülbüli noldu sana

Gonca femden var mı dil hahin senin

Noldu ey can bülbüli noldu sana

(Failatün Failatün Failün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Hicr: Ayrılık. Gül ruh: Gül yanak. Gonca: açılmamış çiçek, tomurcuk. Fem: ağız. Gonca fem: Sevgilinin küçük ağzı. Dil-hah: Gönül dileği, isteği.

Ey gönül bülbülü sana ne oldu ki böyle ağlayıp sızlar, ah edersin. Ah etmen gül yanaklı sevgiliden ayrılmandan dolayı mıdır? Gül goncasına benzeyen dudağı mı arzu ediyorsun, ne oldu sana ey gönül bülbülü?

Âşık gönlünü bülbüle benzetmiştir. Bülbül güle âşıktır. Onsuz yaşayamaz. Her fırsatta şakıyarak aşkını güle ifade eder. Aşığın gönlü de tıpkı bülbül gibi sevgilinin aşkıyla yanıp kavrulmaktadır. Bülbül, gülün dikenlerinden dolayı kan revan içerisinde. Aşığın gönlü de ızdırabdan dolayı kan gölüne dönmüştür. Bülbül gülden ayrılınca ah eder feryat eder. Âşık da gönlünün feryadının gül yanaklı sevgiliden ayrılmak olduğunu söylemektedir. Âşık, gönlüne bilmezden gelerek, gamlanmasının nedenini soruyor. Âşık, gönül kederini bülbülün gülü arzulaması gibi sevgilinin gül goncasına benzeyen dudağını arzulamasına bağlıyor.

3.2.1. Vakfı Rahi Aşkın İsimli Eserin Makamsal Analizi

Suzinak makamında ve Ağır Aksak usûlünde olan eser, Rast ve Muhayyer perdeleri arasında olmak üzere toplam 13 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Nim Zirgüle, Dügâh, Kürdi, Buselik, Çargâh, Nevâ, Hisar, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer'dir. Bu perdeler arasında, makamın ana dizisini oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zemin bölümünde rastta rast, rastta hicaz, çargâhta nikriz, nevada hicaz, nakaratta; segâhta hüzzam, dügâhta buselik çeşnileri görülmektedir. Meyanda ise nevada rast, rastta hicaz, çargâhta nikriz, segâhta hüzzam ve rastta rast çeşnileri görülmektedir.

3.2.2. Güfte Analizi

Vakfı rahi aşkın itmişken bütün can ü teni

Bir nigahi lütfeye layık görmedin ey meh beni

Âh a zalim kimlere şekva idem bilmem seni

Bir taraftan olmasa bari gam ü çerh i deni

(Failatün Failatün Failatün Failün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Vakf: durak rah: yol Nigahi: Bakış, bakma lutf: hoşluk güzellik. İyi muamele, iyilik. Şekva: Şikâyet, sızlanma hoşnutsuzluk. Cerh: yaralama, yaralanma 2.çürütme. Deni: Alçak, densiz. (Şiirde dünya manasında kullanılmıştır.) Meh: ay.

Ey ay yüzlü sevgili! Ben bütün ruhumu ve bedenimi senin yoluna koymuşken, sen bana bir bakışını bile layık görmedin. Ey zalim sevgili bilmem ki kime şikâyet edeyim seni. Zaten senin derdin var bende, bari bir de şu alçak dünyanın derdi olmasaydı. Âşık sevgiliye ulaşmak için her türlü çileyi çekmektedir. Öyleki ruhunu ve bedenini sevgiliye adamıştır. Aşkın ateşi aşığın ruhunu pişirirken, bedenini de dağlamaktadır. Âşık başını sevgilinin yoluna koymuşken maşuk bir bakışı dahi aşığa çok görmektedir. Âşık, zaten aşkın derdinin verdiği çilenin dışında alçak dünyanın da kendisine gam keder verdiğini; aşkın yarası yetmiyormuş gibi dünyanın da kendisini yaraladığını belirtmektedir. Âşık, sevgiliye seni kime şikâyet edeyim diyerek dert yansa bile bu durumdan rahatsız değildir. Çünkü sevgilinin cevri ü cefası aşığa acı vermekle birlikte onun derdine de derman olmaktadır.

3.3.1. Ben Neler Çekmedeyim Bilsen İsimli Eserin Makamsal Analizi

Mahur makamında ve Şarkı Devri Revanı usûlünde olan eser, Hüseyini Aşîran ve Tiz Nevâ perdeleri arasında olmak üzere toplam 20 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Hüseyinî Aşîran, Geveşt, Rast, Dügâh, Dik Kürdi, Buselik, Çargâh, Nim Hicaz, Nevâ, Nim Hisar, Hüseyinî, Acem, Mahur, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Buselik, Dik Sünbüle, Tiz Çargâh, Tiz Nim Hicaz ve Tiz Nevâ'dır. Bu perdeler arasında, makamı oluşturan perdelerin dışında başka perdeler de bulunmaktadır. Zeminde gerdaniyede çargâh, nevada rast, gerdaniyede nikriz, nakaratta; gerdaniyede çargâh, nevada buselik ve rastta nikriz çeşnileri bulunmaktadır. Meyanda ise segâhta hüzzam, gerdaniyede çargâh ve nikriz çeşnileri bulunmaktadır.

3.3.2. Güfte Analizi

Ben neler çekmedeyim bilsen dili âvareden

Bir de sen yâre açarsın gamze i hun hâreden

İntikâm almaksa kasdın aşığı bîçâreden

İşte gönlüm işte sen ben çıktım artık âreden

(Failatün Failatün Failatün Failün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Hun-har: kan alıcı, kan dökücü, zalim. Avare: Başboş, serseri. Gamze: yan bakış, süzgün bakış.

Ey sevgili! Bu serseri gönülden çektiğim yetmezmiş gibi bir de kan alıcı bakışlarınla sen yaralıyorsun beni. Eğer amacın bu çaresiz âşıktan intikam almaksa işte gönlüm ortada, işte sen buradasın ben aradan çıktım. Gönlümden alabilirsin intikamını, ben aradan çıkıyorum.

Sevgilinin en güçlü tuzağı yan bakışlarıdır. Maşuğun kaşı yay; kirpikleri oktur. Yan bakışı ile okları çeken yay ardı ardına aşğın gönlüne aşk oklarını isabet ettirir. Âşık artık çaresiz sevgiliye kul köle olur. Onun okları aşğın gönlünü kana bulamıştır. Bu nedenle sevgili zalimdir, bakışları ise kan dökücüdür. Âşık gamze oklarının gönlünden hiç ayrılmamasını ister. Bunun sebebi sevgilinin devamlı bakışlarını istemek ve okun geri çıkmasının çok zor oluşudur. Âşık gönül evine okların isabet etmesi için aslında can atar. Âşık, sevgiliye amacın benden intikam almaksa seve seve ben buna razıyım diyerek can alıcı bakışlara esir olma isteğini belirtmektedir.

3.4.1. Yine Bağlandı Dil Bir Nev- Nihale İsimli Eserin Makamsal Analizi

Neva Makamında ve Yürük Semâi usûlünde olan eser, Rast ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 12 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdeler arasında makamı oluşturan perdeler dışında perdeler de bulunmaktadır. Zemin bölümünde nevada rast, nevada buselik, dügâhta uşşak, nakarat bölümünde ise muhayyerde çeşnisiz, nevada rast, nevada buselik ve dügâhta uşşak çeşnileri görülmektedir.

3.4.2. Güfte Analizi

Yine bağlandı dil bir nev-nihale

Misali gelmez âlemde hayale

Nigeh akla ziyandır zülfü hâle

Amansız girmez âgûş-i visale

Ne sabra çare var ne arz-ı hâle

(Mefailün Mefailün Feulün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Nev-nihal: Taze fidan, yetişmiş güzel kız. Nigeh: Bakış, bakma. Aguş: Kucak. Visal: Ulaşma, sevgiliye kavuşma.

Gönül yine taze fidan boylu bir güzele bağlandı ki; onun gibisi bir daha asla hayal edilemez, dünyada benzeri bulunmaz. Bakışları akla zarar, saçları ise ay yüzünü çevrelemiş bir hâle gibi. Öyle bir afet ki, aman dileyerek kucağa alınabilir ancak ne sabrecek dermanım var ne de halimi anlatmaya dermanım var.

Burada sevgilinin güzellik unsurları tasvir edilmiştir. Hâle hem ayın hem de güneşin etrafındaki ışık, ağıldır. Maşuk hem güneş hem de ay yüzlüdür. Sevgili ay yüzlüdür. Sevgilinin yüzüne düşen zülüfleri ise ayın halesi olarak tasvir edilmiştir. Sevgili o kadar parlak ve hoştur ki akıllara zarar veren bir güzelliğe sahiptir. Ayın ışığı göze zarar vermez. Bu durumda aşığın gözünü kör eden, aklını alan güneşten başka bir şey de olamaz. Güneş yüzlü sevgili aşığı yakar, kavurur; onu deli eder. (Akla ziyan olması). Sevgiliye sarılıp bir an önce onu kucaklamak isteyen aşığın artık ne sabrı ne de kararı kalmıştır. Ancak maşuk aşığa cefa çektirmekte ısrarlıdır.

3.5.1. Bir Nev Civandır İsimli Eserin Makamsal Analizi

Şehnazbuselik Makamında ve Yürük Semâi usûlünde olan eser, Rast ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 15 farklı perde kullanılarak bestelemiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Nim Zirgüle, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Şehnaz, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Buselik ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdeler arasında makamın ana dizisini oluşturan perdelerden başka perdeler de bulunmaktadır. Eser içerisinde sırasıyla; nevada nikriz, hüseyinîde uşşak, dügâhta buselik, rastta rast ve dügâhta buselik çeşnileri görülmektedir.

3.5.2. Güfte Analizi

<i>Bir nev civandır</i>	<i>Destinde cami</i>
<i>Aşubi candır</i>	<i>İçmek meramı</i>
<i>Serv ü revandır</i>	<i>Hoşdur hıramı</i>
<i>Kaddi fidandır</i>	<i>Kaddi fidandır</i>

(Müstefilatün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Civan: Genç. Nev: yeni. Aşubi: Karıştırmacı. Kadd: Boy. Dest: El Cam: Kadeh, şarap. Hıram: Nazlı, edalı, salına salına gidiş.

O,gönülleri karıştıracak bir genç kızdır, salınan bir servi gibidir, fidan boyludur. Elinde bir kadeh, amacı içmektir. Yürümesi hoştur, fidan boyludur

Elindeki kadehle içki içmek arzusunda olan genç kız, gönülleri karıştıracak özellikte, salınan servi gibi fidan boyludur, hoş yürüyüşlü ve endamlıdır. Burada divan şiiri güzeli karşımıza tipik özellikleriyle çıkmaktadır. Uzun boylu ve oldukça alımlıdır. Boyu adeta serviyi andırır. Sevgili, salınarak etrafındaki gençlerin gönlünü çalıp ortalığı karıştıran bir fettandır. Âşıklar bu fettan güzele ulaşmak için birbiriyle yarışır. Rakipler sevgilinin arzusu ile sürekli bir mücadele sergilemektedirler. Bu güzelin tek arzusu ise elindeki kadehle etrafındakilere şarabını sunup onları sarhoş etmektir. Şarap sevgilini dudağıdır. Âşıklara dudağını sunarak adeta onları mest etmektedir.

3.2. Hacı Ârif Bey Şarkıları

3.2.1.1. Bakmıyor Çeşm-i Siyah Feryâde İsimli Eserin Makamsal Analizi

Nihâvend Makamında ve Aksak usûlünde olan eser, Yegâh ve Sünbüle arasında olmak üzere toplam 19 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru; Yegâh, Kaba Nim Hisar, Irak, Rast, Dügâh, Kürdi, Çargâh, Nim Hicaz, Nevâ, Nim Hisar, Dik Hisar, Hüseyinî, Acem, Eviç, Mahur, Gerdaniye, Şehnaz, Muhayyer ve Sünbüle'dir. Bu perdeler arasında makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zeminde; kürdide çargahlı, rastta buselikli, nakaratta; nevada sabâhı, kürdide çargahlı, rastta buselikli asma kalışlar görülmektedir. Meyanda ise nevada sabâ, nevada uşşak ve rastta buselik çeşnileri görülmektedir.

3.2.1.2. Güfte Analizi

Bakmıyor eşm-i siyah feryâde

Yetiş ey gamze yetiş imdâde

Gelmiyor hançer-i ebrû dâde

Yetiş ey gamze yetiş imdâde

(Fâilatün Fâilatün Fâilün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Çeşm: Gz: Ebru. Dad: Adalet, doğruluk.

Siyah gözler aldırış etmiyor feryadıma. Ey bakış yardımıma yetiş. Hançer kaşları gelmiyor insafa. Ey bakış yardımıma yetiş. Âşık sevgilisinin onu görmezden gelişine onun haline aldırış etmemesine vurgu yapmış. Ancak bunu özelleştirip sevgilinin siyah gözlerinin ve hançer kaşlarının acımasız olduğunu söylemiştir. Gözlerin ve kaşların can alıcılığından yakınan âşık sevgilisinden hiç olmazsa bari bir bakış istiyor.

3.2.2.1. Ben Buy-i Vefa Bekler İken İsimli Eserin Makamsal Analizi

Nihavend Makamında ve Türk Aksağı usûlünde olan eser, Irak ve Sünbüle arasında olmak üzere toplam 16 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru; Irak, Rast, Dügâh, Kürdi, argâh, Nim Hicaz, Nevâ, Nim Hisar, Dik Hisar, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Dik Şehnaz, Muhayyer ve Sünbüle'dir. Bu perdeler arasında makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zeminde; rastta buselik, nevada zirgüleli hicaz ve hicazlı, nakaratta; çargâhta buselikli, dügâhta kürdili ve rastta buselikli çeşniler görülmektedir. Meyanda ise nevada uşşaklı, çargâhta rastlı ve nevada kürdili asma kalışlar görülmektedir.

3.2.2.2. Güfte Analizi

Ben by-i vefa bekler iken sy-i emenden

Aldım boyumun ölçüsünü serv-i semenden

Âzâr ı hezâr etse de vazgeçse de benden

Geçmez yine şeydâ gönül ol gonca dehenden

(meful mefail mefail feulün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Buy: Koku, mit, sevgi. Suy: Yn, cihet, taraf. Semen: Yasemin: Azar: Kırılma, incitme. Hezar: Bin Şeyda: Aşktan akılını kaybetmiş, divane, düşkün. Dehen: Ağız

Ben çimen taraflarından vefa umarken, yasemin servisinden boyumuzun ölçüsünü aldık, umulan olmadı. Bin türlü hakaretle vazgeçse de benden, yine de çılgın gönlüm o gül goncası dudaklardan vazgeçmez.

Sevgili serviye benzeyen boyu, güle benzeyen yanağı, gül goncasına benzeyen dudağı ve sümbüle benzeyen saçı ile bir bütün olarak; düzenli bir bahçeyi, gül bahçesini çimeni andırır aşığa. İşte aşığın çimen tarafından umduğu vefa aslında sevgiliden beklediği vefayı gösterir. Yasemin çiçeğine benzettiği sevgilinin vefa göstermeyişi ile âşık boyunun ölçüsünü almış olur; yani beklentisi boşa çıkmıştır. Sevgili bin türlü hakaretle aşığı kovsa da, o yine de gül goncasına benzeyen dudaktan vazgeçmeyi düşünmez. Çünkü sevgilinin dudağı ab- hayat sunar aşığa.

3.2.3.1. Gurûb Etti Güneş Dünya Karardı İsimli Eserin Makamsal Analizi

Kürdîlihiczakâr Makamında ve Curcuna usûlünde olan eser, Rast ve Tiz Nevâ arasında olmak üzere toplam 15 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Nim Zirgüle, Kürdi, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Dik Hisar, Acem, Gerdaniye, Nim Şehnaz, Dik Şehnaz, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ'dır. Bu perdeler arasında makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zeminde gerdaniyede buselikli, çargâhta rastlı ve nevada uşşaklı kalıplar görülmektedir. Nakaratta; çargâhta buselikli, nim hisarda çargâhlı ve rastta kürdili çeşniler görülmektedir. Meyanda ise gerdaniyede uşşaklı ve dik şehnazda çeşnisiz asma kalıplar görülmektedir.

3.2.3.2. Güfte Analizi

Gurûb etti güneş dünya karardı

Gül-i bağ-ı emel soldu sarardı

Felek de böyle mâtemler arardı

Gül-i bağ-ı emel soldu sarardı

(Mefailün Mefailün Feulün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Gurûb: Bir gök cisminin batıda görünmez olması, batması. Emel: İstek, arzu.

Güneş battı ve dünya karanlık içinde kaldı, arzularımın bahçesinin gülü soldu, sarardı. Zaten talihim de böyle yas havası arıyordu. Arzularımın bahçesinin gülü soldu, sarardı.

Aşığın tek arzusu sevgiliye ulaşmak; belki sadece onu bir kez de olsa görebilmektir. Burada aşığın gün boyunca sevgiliyi beklediğini ancak güneşin batmasıyla birlikte tüm ümidini de yitirdiğini anlıyoruz. Bunu arzu bahçesinin gülünün solmasıyla ifade etmiştir. Felek de yani dünya da böyle bir matem beklemektedir. Çünkü günün sonunda havanın aydınlığı yerini karanlığa bırakacaktır. Ayrıca felek de böyle matemler arardı mısrasından biz aşığın talihinin, bahtının kara olduğunu ya da buna meyili olduğunu anlıyoruz. Âşık melankolik bir yapıya sahip olduğu için aslında vuslata erememe onu şaşırtmaz ama ümit etmekten de hiç bir zaman vazgeçmez. Aşığın çektiği çile cefa onun için adeta kutsaldır. Sevgili yüz vermeyerek aşığa matem tutturur. Tüm dünyanın kararmasıyla aşığın mateminin devam ettirildiğini görmekteyiz.

3.2.4.1. İltimas Etmeğe Yâre Varınız İsimli Eserin Makamsal Analizi

Muhayyer Makamında ve Aksak usûlünde olan eser, Dügâh ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 12 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Dügâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdeler arasında makamı oluşturan perdelerden başka perdeler de bulunmaktadır. Zeminde hüseyinîde uşşaklı ve nevada rastlı, nakaratta; gerdaniyede buselik, yerinde muhayyer çeşnileri görülmektedir. Meyanda ise nevada rastlı ve dügâhta muhayyerli çeşni görülmektedir.

3.2.4.2. Güfte Analizi

İltimas etmeğe yâre varınız

Kula kul oldum aman kurtarınız

Etsin âzâd beni yâr yalvarınız

Kula kul oldum aman kurtarınız

(Feilatün Feilatün Feilün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: İltimas: 1. Kayırma 2. Arka, kayırıcı. 3.Yapılmasını isteme. Azad: Kurtulmuş, serbest olan. 2. Ayıpsız, kusursuz.

Sevgiliye gidip rica edin, yalvarın beni bu dertten kurtarın: Ben ona kul olmuş ona bağlanmışım, beni serbest bıraksın. Gönlümü kendine çekmekten, yüz vermeyip bana cefa etmekten vazgeçsin. Kula kul oldum beni kurtarın. Divan edebiyatında sevgili aşığın gönlünü çeşitli cilvelerle, naz ve işveyle, gamzeyle fetheder. Aşığı kendine kâh zincir gibi kıvrım kıvrım olan saçlarıyla kâh gamze oklarıyla esir eden sevgilin tek amacı aşk ateşini âşıkların gönlüne bırakmaktır. Ancak âşık bu dertten bir türlü

kurtulamaz. Çünkü vefasızlık örneği sergileyen sevgili aşığa yüz vermez. Âşık sevgilinin esiri olmuştur. Sevgiliden vefa göremeyen âşık bu esaretten kurtulmak için yardım istemektedir.

3.2.5.1.Olmaz İlaç Sine-i Sâd- Pâreme İsimli Eserin Makamsal Analizi

Segâh makamında ve Curcuna usûlünde olan eser, Rast ve Tiz Nevâ arasında olmak üzere toplam 14 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Dik Hisar, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ'dır. Bu perdelerin arasında makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Eserin zemin kısmında segâhta segâhlı ve rastta rastlı, nakaratta; segâhta segâhlı ve eksik ferahnâklık çeşniler görülmektedir. Meyanda ise gerdaniyede rastlı, eviçte segâhlı asma kalıflar görülmektedir.

3.2.5.2. Güfte Analizi

Olmaz ilaç sine-i sâd pâreme

Çâre bulunmaz bilirim yâreme

Baksa tabîban-ı cihân çâreme

Çâre bulunmaz bilirim yâreme

(Failatün Failatün Failün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Tabîban: Tabipler, doktorlar.

Benim aşk acısıyla bin parçaya ayrılan sineme ilaç bulunmaz, derdime derman bulunmaz biliyorum. Dünyanın bütün doktorları benim için çare arasalar bile, benim gönül yaramın çaresi bulunmaz. Her derdin çaresinin olmasa bile içine düştüğü gönül derdinden kimsenin onu çekip alamayacağı kanaatindedir. Çünkü onun derdi aslında dermandır. Aşığı âşık yapan aşkın ta kendisidir. Nasıl ki çiçek susuz yaşayamazsa âşık da aşkın cefası, eziyeti olmadan yaşayamaz. O hiç bir zaman aşk derdinden muzdarip değildir. Gönül derdinin çaresi doktor değil, aşığı bu derde salan fettan sevgilidir.

3.3. Şevki Bey Şarkıları

3.3.1.1. Esir-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım İsimli Eserin Makamsal Analizi

Uşşak Makamında ve Curcuna usûlünde olan eser, Irak ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 15 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisar, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdelerin arasında makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Eserin zemin bölümünde dügâhta çeşnisiz, yerinde rast nevâda buselik çeşnileri bulunmaktadır. Nakarat bölümünde nevada buselik, segâhta çeşnisiz, yerinde rast, yerinde uşşak, meyanda ise; gerdaniyede buselik, nevada hicaz, muhayyerde çeşnisiz, nevada hicaz hümayun acemde çargâhlı ve nevada buselikli çeşniler bulunmaktadır.

3.3.1.2. Güfte Analizi

Esir-i zülfünüm ey yüzü mâhım

Gece doğmuş benim bahtı siyahım

Güzel gün görmeye var iştibahım

Gece doğmuş benim bahtı siyahım

(Feilatün Mefailün Feilün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: İştibah: Şüphe etmek. Mâh: Ay yüzlü.

Ey ay yüzlüm senin zülfünün esiriyim. Benim kara bahtım gece doğmuş. Güzel bir gün görebileceğimden şüphe etmekteyim. Çünkü benim kara bahtım gece doğmuş. Divan edebiyatında kadın tasvirinde ay gibi nurlu, parlak bir yüz ve zülf-i siyah dediğimiz siyah saç kullanılmaktadır. Sarı ya da başka renkte saç divan şiirlerinde görülmez. Kalıp olarak tek saç rengi siyahtır. Burada da sevgilinin saçları siyahtır. Sevgili zincire benzetilen kıvrımlı saçları ile aşığın elini kolunu bağlayarak adeta kendisine esir etmiştir. Âşık sevgilinin yüzünü uzun ve kıvrırcık olan saçlarından dolayı görememektedir. Şair tüm bunların sebebini ise kara talihine yani bahtsızlığına bağlamaktadır. Burada şair ay tutulmasını da tasvir etmiş olabilir. Ay tutulmasında ayın yüzü bir süre sonra kararmaya başlar. Âşık, sevgilinin ay gibi olan yüzünün saçlarıyla örtünmesinden şikâyetçidir. Ay yüzlü güzeli görememektedir. Sevgilinin yüzünü görebileceği güzel günlerin geleceğine de inancı azalmıştır. Çünkü âşık talihsizdir.

3.3.2.1. Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Ateş-bârına İsimli Eserin Makamsal Analizi

Uşşak makamında ve Ağır Aksak usûlünde olan bu eser, Rast ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 16 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Dügâh, Segâh, Buselik, Çargâh, Nim Hicaz, Nevâ, Hisar, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdeler arasında, makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Eser içerisindeki çeşniler ölçü kalıplarının dışına çıkmış olmakla beraber zeminde çargâhta çeşnisiz, nakaratta; nevada rast, yerinde uşşak, meyanda ise muhayyerde ve çargâhta çeşnisiz yönelmeler bulunmaktadır.

3.3.2.2. Güfte Analizi

Kimseler gelmez senin feryâd-ı âteş-bârına

Yandın ey bîçare dil yandın melâmet nârına

Yes-i sevda rengi çökmüş gül gibi ruhsârına

Yandın ey bîçare dil yandın melâmet nârına

(Failatün Failatün Failatün Failün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Ateş-bar: ateş yağdıran. Melâmet: Kınama, ayıplama. Ruhsar: yanak Yes: Keder, üzüntü.

Şair burada gönlüne sesleniyor. Ey çaresiz gönül kınama ayıplanma ateşiyle yandın kavruğdun. Burada gönül 1. aşktan dolayı yanıyor. 2. İnsanların onu ayıplamasından dolayı yanıyor. Senin ateş yağdıran feryadını kimseler duymaz, bilmez. Gül gibi güzel yanaklarının üstüne sevdanın kederi çökmüş. Yani gül yanaklarının yerini aşkın verdiği hüzn almış, kararmış burada âşık olmadan önce gül gibi güzel olan kalp kara sevdaya tutulduktan sonra rengi kararmış olarak tasvir edilmiştir... Ey çaresiz gönül kınama ayıplanma ateşiyle yandın kavruğdun.

Melâmet kınama, ayıplama anlamındadır. Ancak tasavvufi anlamda baktığımızda kınayanların kınamasından çekinmeden doğru yolda yürümek manasındadır. Peygamberler, veliler hep kınanmışlardır. Bu yüzden Hak yolunda yürüyenler kınanmayı daima göze almaları ve buna da hiç aldırış etmemeleri gerekmektedir. Özellikle âşıklar aşkları uğrunda her türlü kınanmayı, hatta aşağılanmayı göze alırlar).

3.3.3.1. Dil Yâresini Andıracak İsimli Eserin Makamsal Analizi

Hicaz makamında ve Aksak usûlünde olan eser, Rast ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 15 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Dügâh, Dik Kürdi, Buselik, Çargâh, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Şehnaz, Muhayyer, Tiz Buselik ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdeler arasında makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zemin bölümünde hüseyinîde çeşnisiz, nevâda buselikli asma kalışlar bulunmaktadır. Nakaratta; nevâda buselik ve yerinde hicaz çeşnisi görülmektedir. Meyanda ise gerdaniyede çeşnisiz ve nevada rastlı asma kalışlar görülmektedir.

3.3.3.2. Güfte Analizi

Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz

Dünyada gönül yâresine çâre bulunmaz

Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir

Dünyada gönül yâresine çâre bulunmaz

(Mefülü Mefailü Mefailü Feülün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Yâre: Yara Mesel: Atasözü

Gönül yarasına benzeyecek yara bulunmaz. Dünyada gönül yarasına çare, derman bulunmaz. Meşhur bir atasözü vardır ya her derdin çaresi vardır diye lakin gönül derdine çare yoktur, bulunamaz.

3.3.4.1. Nedir Bu Hâletin İsimli Eserin Makamsal Analizi

Hüseyinî makamında ve Curcuna usûlünde olan eser, Rast ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 13 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Dügâh, Segâh, Buselik, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdeler arasında, makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zemin bölümünde; hüseyinîde çeşnisiz, nevada rast hüseyinîde uşşak, yerinde uşşaklı çeşniler görülmektedir. Nakaratta; nevada rast, nevada buselik, çargâhta çargâh, segâhta çeşnisiz, çargâhta çeşnisiz, yerinde uşşak, yerinde hüseyinî çeşniler görülmektedir. Meyanda ise dizinin orta bölümü kullanılmış ve çargâhta çeşnisiz, hüseyinîde çeşnisiz, nevada rast, gerdaniyede çeşnisiz, hüseyinîde uşşak ve hüseyinîde çeşnisiz asma kalışlar görülmektedir.

3.3.4.2. Güfte Analizi

Nedir bu hâletin ey meh cemâlim

Aman söyle perişan oldu hâlim

Tükendi akl-ü endişem hayâlim

Nasıl kıydı sana ol kanlı zâlim

(Mefailün Mefailün Feulün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Endişe: düşünce, vesvese. Halet: hal, durum. Cemal: Yüz.

Ey ay yüzüm bu halin de nedir. Aman söyle ki halim perişandır. Ben de akıl, fikir kalmadı. Sana o kanlı zalim nasıl kıydı. Kanlı zalim olarak zikredilen sevgilidir. Şair yüzüne seslenmektedir. Halin perişan sana ne oldu böyle demektedir. Çünkü aşkın kederinden dolayı yüzü solmuş; adeta çökmüştür. Şair sevgiliyi o kanlı zalimi düşünmekten artık aklım fikrim kalmadı demektedir. Sevgili burada kanlı bir zalime benzetilmektedir. Çünkü sevgili bütün âşıkları güzelliğiyle büyüleyerek avlamıştır. Onların adeta kanına girmiştir. Çünkü sevgiliye âşık olan sadece dörtlükteki âşık değildir. Âşık diğer rakiplerini ve sevgiliyi düşünmekten adeta tükenmiştir.

3.3.5.1. Küşâde Tâli'im İsimli Eserin Makamsal Analizi

Hüzzam makamında ve Curcuna usûlünde olan eser, Rast ve Tiz Çargâh arasında olmak üzere toplam 14 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Dügâh, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisar, Dik Hisar, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle ve Tiz Çargâh'tır. Bu perdeler arasında, makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zeminde; nevada hicaz, rastta rast çeşnileri; nakaratta nevada hicaz, segâhta çeşnisiz ve segâhta segâhlı asma kalıplar görülmektedir. Meyanda ise; gerdaniye ve nim hisar perdelerinde çeşnisiz, nevada uşşak çeşnileri görülmektedir.

3.3.5.2. Güfte Analizi

Küşâde tâli'im hem bahtım uygun

Aman sâki bana hiç durma mey sun

Gamım yok zevk ü şevkim hâdden efzûn

Aman sâki bana hiç durma mey sun

(Mefailün Mefailün Feulün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Küşade: açık Tali’i: Kader, baht, kısmet. Mey: şarap. Eftun: Fazla, çok

Gönlüm, bahtım açık, yani talihim açık bahtım da ona uygun bir şekilde açık. Aman saki bana hiç ara vermeden şarap sun içeyim. Gamım kederim yok. Zevkim, mutluluğum haddinden fazla. Aman saki bana hiç ara vermeden şarap sun. Sâki kadeh sunan içki veren kişidir. Divan şiirinde saki çok önemli bir yere sahiptir Meclise neşe ve canlılık veren odur. Ortada dolaşarak içki dağıtmak onun görevidir. Şairin gözünde sevgili bir sâki sayılmaktadır. Sâki güzelliğiyle dikkat çeker. Hatta âşık içkiden değil sâkinin güzelliğinden sarhoş olmalıdır. Sakinin yetenekleri mevcuttur. Binlerce beyit ezberindedir. Güzel şiir okur, şarkı söyler.

3.4. Lemi Atlı Şarkıları

3.4.1.1. Bu İmtidâd-ı Cevre ki İsimli Eserin Makamsal Analizi

Uşşak makamında ve Düyek usûlünde olan eser, Rast ve Gerdaniye arasında olmak üzere toplam 9 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Eviç ve Gerdaniye’dir. Bu perdeler arasında, makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Eserin zemin bölümünde dügâhta uşşaklı ve rastta rastlı çeşniler görülmektedir. Nakaratta; rastta rastlı, dügâhta uşşaklı, meyanda ise dügâhta hüseyinî, çargâhta çargâhlı, rastta rastlı ve yerinde uşşaklı çeşniler görülmektedir.

3.4.1.2. Güfte Analizi

Bu imtidâd-ı cevre ki bahtın şitâbı var

Mihnet medâr olan feleğe intisâbı var

Eyler nesim-i lütfu bize gird bâdı gam

Bu rüzgâr-ı bî mededin inkîlabı var

(Mefulü Failatün Mefailü Failün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Cevr: cefa, eziyet, zulüm, sitem. İmtidad: uzama, uzanma, uzun sürme. Şitab: acele acele etmek, sürat. Mihnet: zahmet, eziyet, gam, keder. Medar: bir şeyin döneceği devredeceği üzerinde hareket edeceği yer etrafında dönülen nokta. İntisab: Bir yere bağlanma kapılanma. Gird: yuvarlak Nesim:

hafif rüzgâr, hoş, mülayim. Bad: rüzgâr. Meded: yardım, imdat. İnkîlab: Değişme, bir halden bir hale girme.

Bu eziyetin sürüp gitmesinin sebebi feleğin ta kendisidir. Çünkü feleğin amacı bu kadar hızlı akıp giden hayattın eziyetini de çektirmektir Bize rüzgârın lütfu bile gam yelini estirmektir. Ancak o çaresiz rüzgârın bile değişeceği gün vardır.

Şair burada sürekli cefa çekmenin, eziyet görmenin sebebini feleğe bağlamaktadır. Felek aslında insanın kaderidir. Âşık dünyaya gelmesinden itibaren çile çekmeye başlar. Ona cevr ü cefa veren ise ya beşeri hayattaki güzel dilber, sevgili ya da manevi hayattaki ilâhî sevgili Allah'tır. İster sevgili ister Allah olsun âşık ona ulaşabilmek için çile çekmekte; çeşitli merhaleleri geçmektedir. Güzel esinti ise gam rüzgârı olarak çıkmaktadır karşımıza. Burada gam rüzgârı, hayat yolundaki engeller çileler yine sevgiliye ulaşmakta karşılaşılan zorluklar olarak tasvir edilmiştir. Ancak şair yine de ümitsiz değildir. Çünkü son mısradaki "bu rüzgârı bi-mededin inkılâbı var" diyerek bu feleğin, zamanın değişeceğini yani kaderinin de bir gün değişeceği ümidini taşıdığını söylemektedir. Rüzgâr burada iki anlamdadır. 1. Zaman, devir. 2.yel manasında kullanılmıştır.

3.4.2.1. Bin Gül Çıkarırdım Sana İsimli Eserin Makamsal Analizi

Nihâvend makamında ve Yürük Semâi usûlünde olan eser, Irak ve Tiz Nevâ arasında olmak üzere toplam 15 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Irak, Rast, Dügâh, Kürdi, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Buselik, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ'dır. Bu perdeler arasında makamı oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zeminde; nevada zirgüle, Nakaratta; çargâhta buselikli, dügâhta kürdili asma kalıplar görülmektedir. Meyanda; nevada hicaz, muhayyerde buselik, nevada kürdi ve hicaz çeşnileri görülmektedir.

3.4.2.2. Güfte Analizi

*Bin gül çıkarırdım sana kalbimdeki külden
Bir gün beni ansaydın eğer sen de gönülden
Bülbül gibi yanmazdı gönül sevdiği gülden
Bir gün beni ansaydın eğer sen de gönülden*

(Mefulü Mefailü Mefailü Feülün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Gül: 1. Çiçek 2. Tas. Gönülde meydana gelen bilginin neticesi ve meyvesi. Bülbül. Divan edebiyatı bülbülden ayrı düşünülemez. O şakıyıyla ağlayıp inleyen, durmadan sevgilisinin güzelliklerini anlatan ve ona aşk sözleri arzeden bir aşğın timsalidir. Bazen aşğın kendisi bazen canı bazen de gönülü olur. Bülbül güle âşık kabul edilir. Nasıl bülbül gülsüz olamazsa âşık da maşuksuz olamaz. Gülün dikenleri nasıl ciğerini delerse, sevgilinin eziyetleri de aşğın bağırı deler. Kısaca bülbülün her özelliği âşıkta mevcuttur... (İskender PALA)

Şair burada sevgilinin vefasızlığından, umursamazlığından dert yanmaktadır. Sevgili aşğın gönlünü adeta fethetmiş, onu kendine kul eylemiştir. Ancak nihayetinde maşuk, aşğı o çaresizliği içinde terk etmiş, onu aşkın ateşine atmıştır. Aşkın ateşi kalbini adeta yakmış kül eylemiştir. Ancak âşık tüm bu cefaya yakıp yıkmaya rağmen sevgiliye yine de gül vereceğini söylemektedir. Tek isteği sevgilinin onu canı gönülden anması, zikretmesidir. Âşık buna karşılık kalbinin yanan küllerinden bin gül verecektir. Bülbül güle âşıktır. Gülün bir lütfuna bülbül canını ortaya koyar. Ona aşkını haykırır durmadan. Gülün etrafında pervane olur. Çoğu zaman bile bile kendini aşkın ateşine atar. Âşık da bülbül gibi yanma sebebini sevgilinin sözünde durmamasına bağlamaktadır. Sevgili yalancıdır, vefasızdır. Âşık sevgilinin vefasızlığını, cevr ü cefasını hatta sadakatsizliğini bildiği için lafla değil, gönülden ve içten anılmak istemektedir.

3.4.3.1. Bir Kendi Gibi Zalimi Sevmiş Yanıyormuş İsimli Eserin Makamsal Analizi
Kürdîlihiczakâr makamında ve Sengin Semâi usûlünde olan eser, Acemaşiran ve Tiz Nim Hisar arasında olmak üzere toplam 16 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Acemaşiran, Nim Zirgüle, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Dik Hisar, Acem, Gerdaniye, Nim Şehnaz, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ ve Tiz Nim Hisar'dır. Bu perdeler arasında, makamı oluşturan perdelerden başka perdeler de bulunmaktadır. Zeminde; nevada hüseyinî, gerdaniyede kürdili asma kalışlar görülmektedir. Nakaratta; kürdide çargâhlı, acemaşiranda buselikli, rastta kürdili çeşniler görülmektedir. Meyanda ise; nevada uşşaklı, acemde nikrizli ve gerdaniyede kürdili çeşniler görülmektedir.

3.4.3.2. Güfte Analizi

*Bir kendi gibi zâlimi sevmiş yanıyormuş
Duydum ki beni şimdi vefâsız anıyormuş
Kalbim gibi feryâd ediyor sızlanıyormuş
Duydum ki beni şimdi vefâsız anıyormuş*

(Mefulü Mefailü Mefailü Feulün)

Âşık zamanında aşk derdine düştüğü sevgili tarafından anıldığını söylemektedir. Bunun sebebini ise vefasız sevgilinin bir zalimin aşkına yanmış olmasına dayandırmaktadır. Bilindiği gibi divan şiirinde sevgili aşığa zulmeden zalim bir tip olarak karşımıza çıkar. Kendisine âşık olan gençlere zulmetmekten adeta haz duyar. Onun verdiği ızdırap aşığın gönlünü nasıl yakar bilmez. Şair burada sevgilinin de başka bir zalimin tuzağına düştüğünü yani âşık olduğunu; kendisine âşık olan kişinin durumunu böylece daha iyi anladığını ifade eder. Zamanında âşığın gönlü aşk acısı ile sızlarken şimdi de sevgilinin kalbi aşk acısıyla yanmaktadır. Sevgili bir bakıma yaptıklarını çekmekte, kendisi bizzat o zulmü yaşamaktadır.

3.4.4.1. Gezdim Yürüdüm Dün Gece İsimli Eserin Makamsal Analizi

Muhayyer makamında ve Sengin Semâi usûlünde olan eser, Dügâh ve Tiz Hüseyînî arasında olmak üzere toplam 17 farklı perde kullanılarak bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyînî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Nim Şehnaz, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Segâh, Tiz Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Nim Hicaz, Tiz Nevâ ve Tiz Hüseyînî'dir. Bu perdeler arasında, makamı oluşturan perdelerden başka perdeler de bulunmaktadır. Zeminde; nevada rast, muhayyerde muhayyer, Nakaratta; acemde çargâh, çargâhta çargâh, nevada buselik çeşnileri görülmektedir. Meyanda ise hüseyînîde sabâ, nevada rast, gerdaniyede nikriz, muhayyerde hicaz, muhayyerde çargâh, nevada rast ve yerinde muhayyer çeşnileri görülmektedir.

3.4.4.2. Güfte Analizi

*Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim
Tâ fecre kadar balkonun altındaki bendim
Sensiz yaşamam ben seni görmezsem efendim
Tâ fecre kadar balkonun altındaki bendim*

(Mefulü Mefailü Mefailü Feulün)

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Hicran: ayrılık, iç acısı. Fecr: Tan yerinin ağarması.

Burada âşık sevgilinin ayrılık acısına dayanamayarak tüm gece gezdiğini hatta onu görebilme ihtimali üzerine tan yeri ağarana dek balkonun altında beklediğini söylemektedir. Sevgili işveli, nazlıdır. Âşık aşkını göstermeye çalışsa bile maşuk onu hiç umursamaz. Sevgili vefasızdır. Aşığın yüzüne bir kere baksa aşığı çok mutlu edecektir. Âşık belki de bu ümidi nedeniyle tüm gece balkonun altında sevgilinin bir lütfunu beklemektedir. Sabaha dek aşığın balkonun altında beklediğinin bile farkında olmayan sevgilinin tavrı ise bellidir. Bunu bilen âşık maşuğunu göremezse yaşayamayacağını haykırmaktadır.

3.4.5.1. Hastayım Yalnızım İsimli Eserin Makamsal Analizi

Hicaz makamında ve Semâi usûlünde olan eser, Hüseyinî Aşîran ve Tiz Hüseyinî arasında olmak üzere toplam 20 farklı perde ile bestelenmiştir. Bu perdeler pestten tize doğru sırasıyla; Hüseyinî Aşîran, Irak, Rast, Dügâh, Dik Kürdi, Buselik, Çargâh, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Dik Sünbüle, Tiz Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Nim Hicaz, Tiz Nevâ ve Tiz Hüseyinî'dir. Bu perdeler arasında, makamın dizisini oluşturan perdelerin dışında perdeler de bulunmaktadır. Zeminde; dügâhta hicazlı, nevada buselikli, rastta nikrizli, nevada rastlı, nim hicazda çeşnisiz, rastta nikrizli ve dügâhta hicazlı çeşniler görülmektedir. Nakaratta; hüseyinîde hüseyinî, nevada buselik, nim hicazda çeşnisiz, rastta nikrizli ve dügâhta hicazlı asma kalıplar görülmektedir. Meyanda ise muhayyerde hicazlı, gerdaniyede buselikli, hüseyinîde uşşaklı nevada buselikli, rastta nikrizli ve dügâhta hicazlı çeşniler görülmektedir.

3.4.5.2. Güfte Analizi

<i>Hastayım yalnızım seni yanımda</i>	<i>Tâlî'in kahrı var her hevesimde</i>
<i>Sanıp da bahtiyâr ölmek isterim</i>	<i>Boğulmuş figânlar titrer sesimde</i>
<i>Mahmûr-ı hülyâyım câm-ı lebinden</i>	<i>O güzel ismini son nefesimde</i>
<i>Kanıp da bahtiyâr ölmek isterim</i>	<i>Anıp da bahtiyâr ölmek isterim</i>

Güfte içerisindeki eski dile ait kelimeler: Mahmur: sarhoşluğun verdiği sersemlik. Baygın göz. Hülyâ: kuruntu, hayal. Olmayan bir şeyi düşünmek. Bahtiyar: mutlu, mesut, talihli. tâli': kismet, kader, baht. Figân: ağlayıp sızlama, bağırıp çağırma.

Ömrün sonunda, hastalık ve çaresizlik içinde geçen günleri sevgili ile beraber geçirme arzusu şiirselleşmiştir. Öyle ki bu son dönemdeki son arzu, sevgilinin dudağından hayat zevkine kanma şeklindedir. Şans ve kader yönünden mutlu olunamamış bir hayat çizgisi kederler içinde boğulmaya sebep olmuş ve yine bu çaresizlikten kurtuluş son nefeste sevgilinin adını anma arzusuyla çözüm bulmuştur.

BÖLÜM IV

4.SONUÇ

4.1. Sonuçlar

Araştırmada, Türk Klasik müziğinin XIX. yüzyıl bestecilerinden olan Zekâi Dede, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey ve Lemi Atlı gibi bestecilerin, şarkı formunda besteledikleri eserlerden rastlantısal olarak seçilmiş toplam 20 esere güfte ve makam analizi uygulanmıştır. Bu analizler sonucunda şu verilere ulaşılmıştır:

- İncelenen 20 eser içerisinde, perde sayısı itibariyle en kısa ses alanına sahip eser 9 perde ile Lemi Atlı'ya ait olan Uşşak makamındaki “Bu imtidâd-ı Cevre ki Bahtın Şitâbı Var” isimli eserdir.
- Perde sayısı en fazla olan iki eser ise 20 perde ile Lemi Atlı'nın Hicaz makamındaki “Hastayım Yalnızım” adlı eseri ve Zekâi Dede'nin Mahur makamındaki “Ben Neler Çekmedeyim Bilsen” isimli eserdir. İlk eser Hüseyinî Aşîran ve Tiz Hüseyinî perdeleri arasındaki ses alanıyla, en geniş ses alanına sahip eserdir. İkinci eser ise Hüseyinî Aşîran ve Tiz Neva perdeleri arasındadır.
- Ele alınan 20 eserden 19 tanesi, Semâi ve Curcuna arasındaki küçük usûllerle bestelenmişken, yalnızca Zekâi Dede'ye ait Mahur makamındaki “Ben Neler Çekmedeyim Bilsen” isimli eser, büyük usûllerden olan “Şarkı Devri Revanı” usûlüyle bestelenmiştir.
- Eserlerdeki makamların işlenişi ve kullanılan çeşniler bakımından Zekâi Dede'nin eserlerinde geleneksel kullanımdan farklı olarak, neva perdesi üzerinde nikriz çeşnisi görülmektedir. Hacı Ârif Bey'in eserlerinde yine nevâda sabâ, kürdide çargâh, nim hisarda çargâh gibi çeşniler, perdelerinin yeri itibariyle alışılmışın dışındadır. Şevki Bey'in eserlerinde geleneksel kullanım dışında bir çeşni bulunmamaktadır. Lemi Atlı

eserlerinde ise yine kürdide çargâh, acemaşiranda buselik, acemde nikriz, hüseynde sabâ gibi çeşniler, perdelerinin yeri itibariyle alışılmışın dışındadır.

- Eserlerin güfte analizlerine göre 20 güfteden 19'unun, dönemin şiir anlayışına ve zevkine uygun olarak genellikle arûz kalıplarıyla yazılmış klasik şiirler olduğu gözlenmiştir. Arûz kalıplarından olan “*Mefailün Mefailün Feulün*” kalıbının yoğun olarak kullanıldığı görülmüştür. Lemi Atlı'ya ait “Hastayım Yalnızım” isimli Hicaz şarkıda ise daha çok hece veznine uyan güfte yapısı görülmektedir.

- Yine güfte analizine göre, incelenen 20 güftenin 19'unda ağırlıklı olarak görülen tema *aşk, sevgi, sevgili, aşk acısı, sevgiliye kavuşma ve ayrılık acısı* gibi, klasik şiirin vazgeçilmez temalarıdır. Yalnızca Lemi Atlı'ya ait Uşşak makamındaki “Bu imtidâd-ı Cevre ki Bahtın Şitâbı Var” isimli eserde tema olarak *kader, felek* ve *yakınma* temaları görülmektedir. Ve bu yakınma, kısmen de olsa yine aşk teması içeren şiirlerde görüldüğü gibi lirik bir şekilde ve aşk teması üzerinden anlatılmıştır.

- Zekâi Dede'nin bilinen uhrevî kimliğine rağmen, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey ve Lemi Atlı gibi isimlerde görülen, daha dünyevî karaktere bağlı sanatsal üretim çizgisinin Zekâi Dede'de de var olduğu gözlenmiştir. Güftelerde seçilen temaların, genel olarak dönem bestecilerinin romantik, lirik ve melankolik yapılarını yansıttığı görülmektedir.

4.2. Öneriler

Türk Klasik müziğinde mevcut bulunan eserlere güfte ve makam analizi uygulamak, eserleri ve bestecileri kıyaslayabilmek için önemlidir. Analizi dönemlere göre, yüzyıllara göre, formlara göre, makamlara göre, usullere göre, güftelere göre ayrı ayrı ve sayıca çok eser üzerine uygulamak mümkündür. Bu analizler sonucunda, ele alınan dönemdeki elde edilen bulguların, birbirinden çok farklı tarihsel dönemlerdeki bulgularla kıyaslanarak sanatsal üretim çizgisinin dönemlere göre farkları ve genel seyri konusunda bilgiler edilebilir. Böylelikle, Türk Klasik müziğinde makamların ve usüllerin kullanımına göre nazarî gelişim, formların oluşumu ve kullanımına göre bestecilik çizgisi, repertuar birikimine göre de dönemsel değişim çizgisi gözlenebilir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, Onur; Lemi Atlı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi:132, 1990
- Akdoğu, Onur; Türk Müziğinde Eser Analizleri, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1993
- Akdoğu, Onur; Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Kendi Yayını, İzmir, 2003
- Aksüt, Sadun Kemali; 500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1967
- Arel, H. Sadettin; Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1968
- Argunşah, Mustafa; Dil Yarası, Türk Ocakları Kayseri Şubesi Yayınları, Kayseri, 2005
- Banarlı, Nihad Sâmi; Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Cilt 1, MEB Yayınları, İstanbul, 2004
- Behar, Cem; Aşk Olmayınca Meşk Olmaz (Geleneksel Osmanlı Türk/Müziğinde ğretim ve İntikal) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
- Ceylan, Can; lmnn 120. Yılında Hacı Ârif Bey, İst. Büyükşehir Belediyesi Kültür Müd. Yayınları, İstanbul, 2005
- Çıpan, Mustafa; Yard. Doç. Dr.; Güfte İncelemesi 1 Notalar, Güfteler, Şekil zellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Musiki Bilgileri, Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, Konya, 1999
- Darbaz, Feridun; Türk ve Batı Müziği, Musiki Kültür Derneği Yayınları, İstanbul, 1973
- Devellioğlu, Ferit; Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lgat, Aydın Kitabevi, (19. Baskı) Ankara, 2002
- Ezgi, Suphi Dr.; Nazari ve Ameli Türk Musikisi (5 Cilt), İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1933-1953
- İhsanoğlu, Ekmeleddin; Ramazan Şeşen; Gülcan Gündüz ve Diğerleri; Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi, IRCICA (İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi) Yayınları, İstanbul, 2003

- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal; Son Asır Türk Müzişinasları (HOŞ SADA) , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Seri:1, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958
- Judetz, Eugenia, Popescu; Türk Müzikisi Kültürünün Anlamları, (Çev. Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 1998
- Kabaklı, Ahmet; Türk Edebiyatı, Cilt 1, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1967
- Kara, Mustafa; Din, Hayat, Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1980
- Olgun, Tâhir (Tâhir- ül Mevlevî); Edebiyat Lügatı, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973
- Özalp, Nazmi Dr.; Türk Müzikisi Tarihi (2 Cilt), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000
- Özalp, Nazmi Dr.; Türk Müzikisi Beste Formları, TRT Yay., Ankara, 1990
- Özcan, Nuri Dr. ; “Osmanlılarda Müzik”, Osmanlı Ansiklopedisi, Cilt 3, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996
- Öztuna, Yılmaz; Hacı Arif Bey, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi: 24, Ankara, 1986
- Öztuna, Yılmaz; Şevki Bey, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi: 105, Ankara, 1988
- Öztuna, Yılmaz; Türk Müzikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2000
- Pala, İskender; Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, L&M Yayıncılık, (9. Baskı) İstanbul, 2002
- Rona, Mustafa; Yirminci Yüzyıl Türk Müzikisi, Türkiye Yayınevi, (İlaveli üçüncü baskı), İstanbul, 1970
- Sıdal, Ferit; Türk Müzikisi Nazariyatı, TRT Yayınları, Ankara, 1985
- Tanrıkörur, Cinuçen; Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003
- Uzunçarşılı, Ord. Prof. İsmail Hakkı; “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Müzik Hayatı”, (19 resimle birlikte) BELLETEN, Cilt: XLI, Sayı: 161, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1977 s.79-114

Üngör, Etem Ruhi; Türk Musikisi Güfteler Antolojisi, Eren Yayıncılık, (2 Cilt),
İstanbul, 1981

Yavaşca, Alaeddin Prof. Dr.; Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk
Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002

Yekta, Rauf; Esatiz-i Elhan, Yay. Hazl.: Nuri Akbayar, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000

Türk Musikisi Klasiklerinden Hafız M. Zekâi Dede Efendi Külliyyatı, Cilt 1, İstanbul
Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1940

www.notaarsivleri.com erişim tarihi: 04.10.2010

EKLER

Nehâvendi kebir makamında şarkı

Mehmed Zekâi Dede Efendi

(♩ = 88.)
No. 183
(AKSAK)

Ah hicri gul ruh dan mı dir a

hi hin se nin se nin

hicri gul ruh dan mı dir a

hi hin se nin se nin

nol du ey can bülbü li nol

du du sa na na

nol du ey can bulbu li nul

du du sa na a ca nim

(MİRAN)
gun ca fem den varmi dil ha

hi hi se nina ca nim

gance fem — den — varmidil — ha

hin — hin — se — nin se — nin

n ol du ey can bulbu li nol

du — du — sa na sa na

nol bu du ey can bulbu li n ol

du — du — sa — na

(ARANAÖMESİ)

1 2

G Ü F T E S İ

Hieri gül ruhdan mıdır ahın senin
 Nuldu ey can bülbüli nuldu sana
 Gunçe femden var mı dil hahin senin

NEKARAT

Nuldu ey can bülbüli nuldu sana

Suzinâk makamında ve aksak ikanda şarkı
Riafız Mehmed Zekâi Dede Efendi

No 187

Vak fı ra — hi — aşkını — E mi ş —

ken bu tun ca — nü — te —

ni — saz | nımniğâ — hi —

luttelâ — yik — | saz | görmedin — ey —

meh — meh — be ni — 1 .

2 (MIVAN) ah a za lum —

kim le.re — şek — va — i — dem — bil —

mem — sey — ni — saz —

birtaraf — dan — ol masa — ba —

saz ri ga mi — çer — hi — hi —

de ni saz.

(aranağmesi)

G Ü F T E S İ

Vakfi rahi aşkın itmişken bütün canü teni
 Bir nigâhi lütfе lâyık görmedin ey meh beni
 Âh azahım kimlere şekva idem bilmem seni
 Bir taraftan olmasa bari gamü çerhî deni

Mahur makamında ve şarkı devri rivanı

ikanda şarkı Zekâi Dede Efendi

Ben ne ler çek

mek de yim bil sen

di li a va re den

bir de sen ya

iş te göy lüm

re a çar sın gam

iş te sen ben çık

ze i hun ha re den ah (MEVAN)

dim ar. tik a re den

in ti kam al

mak sa kas dın a

şı kıl bi ça re den

G Ü F T E S İ

Ben neler çekmekdeyim bilsen dili âvareden
 Bir de sen yare açarsın gamzei hun hareden
 İntikam almaksa kasdın aşığı biçareden
 İşte göylüm işte sen ben çıktım artık âreden

17/1/12

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

TSM Repertuar No : 11425

NEVÂ ŞARKI

USÛLÜ : YÜRÜK SEMÂİ
♩:192

YİNE BAĞLANDI DİL BİR NEV-NİHÂLE

MÜZİK : ZEKÂİ DEDE

Yİ NE BAĞ LAN DI DİL BİR NEV Nİ HÂ LE
ME LÂ HAT GÜL ŞE NİN DE TÂ ZE BİR GÜL

Mİ SÂ Lİ GEL MEZ Â LEM DE HA YÂ LE
FE LEK DE OL MAZ AK RÂ Nİ TA HAY YÜL

Mİ SÂ Lİ GEL MEZ Â LEM DE HA YÂ LE
FE LEK DE OL MAZ AK RÂ Nİ TA HAY YÜL

Nİ GEH AK LA Zİ YAN DIR ZÜL FÜ HÂ LE FÜ HÂ LE
DÖ KÜL MÜŞ TUR RA TUR RA HEM DÜ SÜN BÜL DÜ SÜN BÜL

A MAN SIZ GİR MEZ Â GU Şİ Vİ SÂ LE
KU HI TÂ BA Nİ İZ RE EB RI KÂ KÜL

NE SAB RA GA RE VAR NE MÜŞ AR ZÜL Zİ HÂ LE
O MÂ HI HÜS RE OL

(SAZ - - - - -)

1 (Saz - - - - -) 2

1 2

DC

Şehnaz buselik makamında ve yürük semai ikanda şarkı

ZEKÂİ DEDE EFENDİ

Bir nev civan dir bir nev
civan dir a şu bi can dir
ser vu re van dir kâd di
fi dan dir ser vu re van dir
kâd di fi dan dir

GÜFTESİ

Bir nev civandır
Aşubi candır
Servü rvandır
Kaddi fidandır

Destinde cami
İçmek meramı
Hoşdur hıramı
Kaddi fidandır

Bir ince beldir
Pek bi bedeldir
Gayet güzeldir
Kaddi fidandır

Sev ol nihâli
Mümkün visâli
Yukdur misâli
Kaddi fidandır

NIHÂVEND ŞARKI
BAKMIYOR ÇEŞM-İ SİYAH FERYÂDE

Beste: Hacı Ârif Bey
Güfte: Mehmed Sâdi Bey

Usûlü: Aksak

Bak mı yor çeş mi si yah fer yâ
de (Saz...)
...) Ye tiş ey gam ze ye tiş im dâ de
de (Saz...)
...) Gel mi yor han çe ri eb rû dâ de
de (Saz...)
...) Gel mi yor han çe ri eb rû dâ de (Saz...)
...) Ye tiş ey gam ze ye tiş im dâ de
de (Saz...)
Aranağme ...

Bakmıyor çeşm-i siyah feryâde
Yetiş ey gamze yetiş imdâde
Gelmiyor hançer-i ebrû dâde
Yetiş ey gamze yetiş imdâde

Aruz Vezni: Fâîlatün / Fâîlatün / Fâîlün

NİHÂVEND ŞARKI
BEN BÛY-İ VEFÂ BEKLER İKEN SÛY-İ ÇEMENDEN

Usûlü: Türk Aksağı

Beste: Hacı Ârif Bey

♩=112

Ben bû yi ve fâ bek ler i ken
sû yi çe men den (Saz) den (Saz)
Al dım bo yu mun öl çü sü nü
Geç mez yi ne şey dâ gö nül ol
ser vi se men den (Saz) den (Saz)
gon ca de hen den den
Â zâ rı he zâr et
se de vaz geç
se de ben den (Saz) den (Saz)
den (Arañağme'ye) Arañağme . . .

Ben bû-yi vefâ bekler iken sû-yi çemenden
Aldım boyumun ölçüsünü serv-i semenden
Âzârî hezâr etse de vazgeçse de benden
Geçmez yine şeydâ gönülde ol gonca dehenden

Aruz Vezni: *Mef'ûlü / Mefâilü / Mefâilü / Feülüm*

Eser No: HAB148

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI
GURÛB ETTİ GÜNEŞ DÜNYÂ KARARDI

Usûlü: Curcuna
♩=240

Beste: Hacı Ârif Bey
Güfte: Nigdeli Hikmet Bey

Gu rûb et ti gü neş dün
yâ ka rar dı (Saz.....)

Gu rûb et ti gü neş dün
yâ ka rar dı (Saz.....)

Gü li ba ğı e mel sol
du sa rar dı (Saz.....)

Gü li ba ğı e mel sol
du sa rar dı (Saz.....)

Fe lek de böy le mâ

ÖLÜMÜNÜN 120. YILINDA HACI ARIF BEY

GURÛB ETTİ GÜNEŞ DÜNYÂ KARARDI - s.2

tem

ler a rar dı ler dı (Saz.....)

dı (Aranâğme'ye) Aranâğme...

Gurûb etti güneş dünyâ karardı
 Gül-i bağ-ı emel soldu sarardı
 Felek de böyle mâtemler arardı
 Gül-i bağ-ı emel soldu sarardı

Aruz Vezni: *Mefâilün / Mefâilün / Feülün*

Not: Bu eser Hacı Ârif Bey'in son eseridir ve ölmeden birkaç gün önce bestelemiştir.

MUHAYYER ŞARKI
İLTİMÂS ETMEYE YÂRE VARINIZ

Usûlü: Aksak

♩=136

Beste: Hacı Ârif Bey
Güfte: Hacı Ârif Bey

İl ti mâs et me ye yâ re
Yâr ağ la tır be ni ni ye
va rı nız ah va rı nız (Saz ...) nız (Saz ...) so ru nuz ah so ru nuz
...) Ku la kul ol dum a mân kur
Ay rı dır şim di o nun la
ta rı nız (Saz ...) nız (Saz ...) yo lu muz muz
...) Et sin â zâd be ni yâr yal
Bu hâl i le ne o la cak
va rı nız (Saz ...) nız (Saz ...) so nu muz muz nız (Aranâğme'ye)
Aranâğme ...

İltimâs etmeye yâre varınız Yâr ağlatır beni niye sorunuz
Kula kul oldum amân kurtarınız Ayırır şimdi onunla yolumuz
Etsin âzâd beni yâr yalvarınız Bu hâl ile ne olacak sonumuz
Kula kul oldum amân kurtarınız Kula kul oldum amân kurtarınız

Aruz Vezni: Feilâtüm / Feilâtüm / Feilün

ÖLÜMÜNÜN 120. YILINDA HACI ARIF BEY

Eser No: HAB234

SEGÂH ŞARKI

OLMAZ İLAÇ SİNE-İ SAD-PÂREME

Beste: Hacı Ârif Bey

Güfte: Mehmed Nâmık Kemâl

Usûlü: Curcuna

♩=120

Ol maz i laç sı ne i sad pâ re me pâ re me
Kas de di yor tî ri mü jen câ nı ma câ nı ma

(Saz) Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me
Göz le ri en son gi re cek ka nı ma

Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me (Saz)
Göz le ri en son gi re cek ka nı ma (SON)

Bak sa ta bî bâ nı ci han çâ re me
Şer he de mem hâ li mi câ nâ nı ma

Bak sa ta bî bâ nı ci han çâ re me (Saz)
Şer he de mem hâ li mi câ nâ nı ma

Aranağme ...

D.C.

Olmaz ilaç sine-i sad-pâreme. Kasdediyor tîr-i müjen cânıma.
Çâre bulunmaz bilirim yâreme. Gözleri en son girecek kanıma.
Baksa tabîban-ı cihân çâreme. Şerh edemem hâlîmi cânânıma.
Çâre bulunmaz bilirim yâreme. Çâre bulunmaz bilirim yâreme.

Aruz: Müfteilün / Müfteilün / Fâilün

Not: Hacı Ârif Bey, bu eseri ikinci eşi, Zülf-i Nigâr Hanım'ın vereme yakalanmasıyla düştüğü çâresizlik içinde bestelemiştir. C.C.

TRT REP. NO: 3918

UŞŞAK ŞARKI

ESİRİ ZÜLFÜNÜM EY YÜZÜ MAHİM

Söz: Bahriyeli VASİF

Müzik: Şevki BEY

Uslü: CURCUNA

(ARANAĞME ...)

...)

E Sİ Rİ ZÜL FÜ NÜM ... EY EY EY ...

EY ... YÜ ZÜ MA ... HIM (SAZ ...) HIM (SAZ ...)

GE CE DOĞ .. MUŞ .. BE NİM ... BAH .. Tİ Sİ YA ..

HİM ... GE CE DOĞ ..

MUŞ ... BE NİM ... BAH .. Tİ Sİ YA ... HİM (SAZ ...)

GÜ ZEL GÜN .. GÖR ... ME YE ... VAR ...

İŞ .. Tİ BA ... HİM ... GÜ ZEL GÜN ...

GÖR .. ME YE ... VAR .. İŞ ... Tİ BA ... HİM (SAZ ...)

ESİRİ ZÜLFÜNÜM EY YÜZÜ MAHİM
 GECE DOĞMUŞ BENİM BAHTI SİYAHİM
 GÜZEL GÜN GÖRMEYE VAR İSTİBAHİM
 GECE DOĞMUŞ BENİM BAHTI SİYAHİM

R. Oktar

-Uşak Şarkı-
7240 KİMELER GELMEZ SENİN FERYÂD-I ÂTEŞ-BÂRINA

Ağır Akşak (4/8)

Beste: Nevki Bey
Güfte: Ahmet Râim Bey

Kim se lâz gel mez se nin fer
yâ di â teş bâ ri na (---SARZ---)
-> Yan dın ey bi pâ re dil yan
dın me lâ met nâ ri na (---SARZ---)
-----> Yan dın ey bi pâ re dil yan
dın me lâ met * nâ ri na (---SARZ---)
--> Yes i sev dâ ren gi çök müş
gül gi bi ruh sâ ri na (---SARZ---)
KODA'YA
* nâ ri na (---SARZ---) KODA---

Kimeler gelmez senin feryâd-ı âteş-bârına
Yandın ey bîpâre dil yandın melâmet nârına
Yes-i sevdâ rengi çökmüş gül gibi ruhsârına
Yandın ey bîpâre dil yandın melâmet nârına

TRT REP. NO :

HİCAZ ŞARKI**DİL YARESİNİ ANDIRACAK**

Usulü : Aksak

Beste : Şevki Bey

(Aranağme)

Dil ... ya re si .. ni

an ... di .. ra .. cak ... ya ... re bu lun

... .. maz (SAZ ...) maz (SAZ ...)

...) Dün ... ya da gö .. nül

ya ... re .. si .. ne ... ça ... re bu lun

... .. maz (SAZ ...) maz (SAZ ...)

...) Her ... der di .. no .. lur

ça re ... si meş .. hu ... ru me se dir (SAZ ...)

R. Oğtar

DİL YARESİ ANDIRACAK YARE BULUNMAZ
 DÜNYADA GÖNÜL YARESİNE ÇARE BULUNMAZ
 HER DİRDİN OLUR ÇARESİ MEŞHUR-U MESELDİR
 DÜNYADA GÖNÜL YARESİNE ÇARE BULUNMAZ

T R T MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 8159

HÜSEYİNİ ŞARKI
NEDİR BU HÂLETİN EY MEH-CEMÂLİM

USÛLÜ : Cürcuna

MÜZİK : Şevki Bey
SÖZ : Hikmet Bey (Niğde'li)

NE DİR BU HÂ LE TİN EY ME MEH CE MÂ LIM
(SAZ - - - - -) A MANSÖY LE PE RI ŞÂN
NA SIL KIY DI SA NA OL
OL KAN DU HÂ LİM (SAZ - - - - -) A MAN SÖY
LI ZÂ LİM NA SIL KIY
LE DI PE RI ŞÂN OL DU HÂ LİM
SA NA OL KAN LI ZÂ LİM
(SAZ - - - - -) TÜ KEN DI AK LÜ EN DI ŞEM
HA YÂ LIM (SAZ - - - - -) TÜ KEN DI AK LÜ EN
DI ŞEM HA YÂ YÂ HA YÂ LIM (SAZ - - - - -)
Aranağmesi

NEDİR BU HÂLETİN EY MEH-CEMÂLİM
AMAN SÖYLE PERİŞÂN OLDU HÂLİM
TÜKENDİ AKL-Ü ENDİŞEM HAYÂLİM
NASIL KIYDI SANA OL KANLI ZÂLİM

SANA MESKEN İKEN GÖNLÜM KUÇAĞIM
MEZARA DÖNDÜ DERDİNLE YATAĞIM
HARAB OLDU EVİM SÖNDÜ OCAĞIM
NASIL KIYDI SANA OL KANLI ZÂLİM

9571777

T R T MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 7353

HÜZZÂM ŞARKI
KÜŞÂDE TÂLİM HEM BAHTIM UYGUN

USÛLÜ : Curcuna

MÜZİK : Şevki Bey
SÖZ : -

KÜ ŞÂ DE TÂ Lİ İM HEM
BAH TIM UY GÜN (SAZ ...) GÜN (SAZ ...)

A MAN SÂ Kİ BA NA HIÇ DUR MA MEY
SUN A MAN SÂ Kİ BA NA HIÇ DUR MA MEY SUN (SAZ ...)

GA MİM YOK ZEV KÜ SEV KİM
HÂD Aranagme DEN EF ZÜN (SAZ ...)

KÜŞÂDE TÂLİM HEM BAHTIM UYGUN
AMAN SÂKİ BANA HIÇ DURMA MEY SUN
GAMİM YOK ZEVK Ü ŞEVKİM HÂDDEN EFZÛN
AMAN SÂKİ BANA HIÇ DURMA MEY SUN

9542782

2549.

Düyek (Bu imtidâd-ı çevre ki bahtın şitâbı var) UŞSAK ŞARKI LEM'İ ADLI

BU İM Tİ DÂ Bİ CEV RE Kİ -- BAHTIN Şİ TÂ Bİ VAR (-- saz --) VAR (-- saz --)

MİH NET ME DÂ R O LAN FE LE ĞE --- İN -- Tİ SÂ --- Bİ VAR (-- saz --)

MİH NET ME DÂ R O LAN FE LE ĞE İN Tİ SÂ Bİ VAR (-- saz --)

EY LER NE Sİ Mİ LÛT FU Bİ ZE GİRD -- BÂ -- Dİ GAM ---

EY LER NE Sİ -- Mİ LÛT FU Bİ ZE --- GİRD -- BÂ -- Dİ GAM (-- saz --)

BU RÛ Zİ GÂ -- RI Bİ ME DE DİN --- İN -- KÎ LÂ --- Bİ VAR (-- saz --)

BU RÛ Zİ GÂ -- RI Bİ ME DE DİN İN KÎ LÂ -- Bİ VAR (-- saz -- Koda'ya --)

KODA

BU İMTİDÂD-İ CEVRE Kİ BAHTIN ŞİTÂBİ VAR
 MİHNET MEDÂR LAN FELEĞE İNTİSÂBİ VAR
 EYLER NESİM-İ LÛTFU BİZE GİRD BÂDİ GAM
 BU RÛZİGÂR-İ Bİ MEDEDİN İNKİLÂBİ VAR

NİHAVEND ŞARKI

BİN GÜL ÇIKARIRDIM SANA

Usulü : Yürük Semai

Beste : Lemi ATLI

Bin gül çı ka rır dım ... sa na ... kal bim ... 3 ... de ki kül ... 3 ...
den (SAZ) den (SAZ)
Bir ... gün .. be ni ... an say dım ... e ğer
sen de gö nül den ... (SAZ)
bir gün ... be ni ... an ... say ... dım ... e ... ğer
sen de gö nül den (SON) (SAZ... ..)
bül ... bül gi bi yan ... maz dı ... gö ... nül
sev ... di ği gül den (SAZ)
bül .. bül gi bi ... yan ... maz dı ... gö ... nül
sev ... 3 ... di ği gül ... 3 ... den (SAZ) R. Oktar ...)

BİN GÜL ÇIKARIRDIM SANA KALBİMDEKİ KÜLDEN
BİR GÜN BENİ ANSAYDIN EĞER SEN DE GÖNÜLDEN
BÜLBÜL GİBİ YANMAZDI GÖNÜL SEVDİĞİ GÜLDEN
BİR GÜN BENİ ANSAYDIN EĞER SEN DE GÖNÜLDEN

MUHAYYER SARKI
GEZDİM YÜRÜDÜM

4888

SENGİN SENA-K (♩=72) LEM-İ ADLI

GEZ- DİM YÜ- RÜ- DÜM DÜN GE- SE HİC RA- NI-

NI YEN- DİM (SAZ- TA FEC- RE KA- DAR

BAL- KO- NUN AL- TIN- DA- KI BEN- DİM

(SAZ (SAZ- SEN- SİZ YA ŞA MAM BEN SE-

NI GÖR- MEZ- SEN E- FEN- DİM BİR GÜN YA-

ŞA- MAN BEN SE- Nİ GÖR- MEZ- SEN E- FEN-

DİM (SAZ- DİM Kodaya

GEZDİM YÜRÜDÜM DÜN GECE HİCRÂNINI YENDİM
TÂ FECRE KADAR BALKONUN ALTINDAKİ BENDİM
SENSİZ YAŞAMAM BEN SENİ GÖRMEZSEM EFENDİM
NAKARAT

4888

T R T MUZİK DAİRESİ YAYINLARI

TSM REPERTUAR NO. 6083

HİCAZ ŞARKI

HASTAYIM YALNIZIM SENİ YANIMDA /
SANIP DA BAHTİYAR ÖLMEK İSTERİMMÜZİK : LEMİ ATLI
SÖZ : RİZÂ TEVFIK BÖLÜKBAŞIUSÛL : SEMAİ
♩ = 192

Saz ...

HAS TA YIM YAL NI ZIM SE Nİ YA NIM DA
SA NIP DA BAH Tİ YÂR ÖL MEK İS TE RİM
(Saz ...)
MAHL MÜ RU HÜLVÂ YİM CÂ MI LE BİN DEN
KA NIP DA BAH Tİ YÂR ÖL MEK İS TE RİM
(Saz ...)
BİR ÖL MAZ HE VE SİN DÜŞ TÜR PE Şİ NE
YUL RUL DUM HÜS NÜ NÜN ŞEN GÜ NE Şİ NE

6083



GÜL ZEL GÖZLE_Rİ_NİN AŞK A_TE_Şİ_NE
YA_NIP DA BAHTİ YÂR ÖL_MEK İS_TE_RİM (Saz...)
TÂ_Lİ_İN KAHR_I VAR HER HE_VE_SİM DE
BO_ĞUL MUŞ_Fİ_GÂN_LAR TİT_RER SE_SİM DE
O GÜ_ZEL İS_Mİ_Nİ SON NE_FE_SİM DE
A_NIP DA BAHTİ YÂR ÖL_MEK İS_TE_RİM (SON) nihat

-1-

HASTAYIM YALNIZIM SENİ YANIMDA
SANIP DA BAHTİYÂR ÖLMEK İSTERİM
MAHMÜR-İ HÜLYAYIM CÂMI LEBİNDEN
KANIP DA BAHTİYÂR ÖLMEK İSTERİM

-2-

BİR OLMAZ HEVESİN DÜŞTÜM PEŞİNE
YURULDUM HÜSNÜNÜN ŞEY GÜNEŞİNE
GÜZEL GÖZLERİNİN AŞK ATEŞİNDEN
YANIP DA BAHTİYÂR ÖLMEK İSTERİM

-3-

TALİİN KAHR_I VAR HER HEVESİMDE
BOĞULMUŞ FIGÂNLAR TİTİRER SESİMDE
O GÜZEL İSMİNİ SON NEFESİMDE
ANIP DA BAHTİYÂR ÖLMEK İSTERİM

RİZÂ TEVFİK BÖLÜKBAŞI

ÖZGEÇMİŞ

17.03.1985 tarihinde Kayseri’ de doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Kayseri’de tamamladı. 1999 yılında Kayseri Büyükşehir Belediye Konservatuarına girerek kurumun müzik faaliyetlerine katıldı. 2002 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümüne girerek 2006 yılında mezun oldu. 1999-2007 yılları arasında Belediye Konservatuarı ve Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü bünyelerinde kurulan çeşitli korolarda korist ve solist olarak görev aldı. 2008 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik bölümünde lisansüstü eğitime başladı. Eylül 2010’da aynı kurumda Öğretim Elemanı olarak göreve başladı. Halen Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde Öğretim Elemanı olarak görevini sürdürmektedir.

Adres: Güllük Mah. Y.Emre Bul. Özata Ap. No: 3/3 Melikgazi- KAYSERİ

E- posta: ahmetaltay_004@hotmail.com

Tel: 0536 796 97 98