

**SÖZLERİ CAHİT SITKI TARANCI'YA AİT  
TRT REPERTUARINDA YER ALAN ESERLERİN  
MAKAM VE GÜFTE ANALİZİ**

**Asiye ÖZER**

**Yüksek Lisans Tezi  
Müzik Bilimleri Anabilim Dalı  
Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ  
2015  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI**

**Asiye ÖZER**

**SÖZLERİ CAHİT SITKI TARANCI'YA AİT TRT  
REPERTUARINDA YER ALAN ESERLERİN MAKAM VE GÜFTE  
ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ**

**ERZURUM-2015**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

16.06.2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**SÖZLERİ CAHİT SITKI TARANCI'YA AİT TRT REPERTUARINDA YER ALAN ESERLERİN MAKAM VE GÜFTE ANALİZİ**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun .... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Asiye ÖZER



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

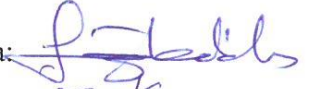
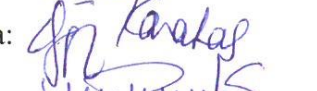

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ danışmanlığında, Asiye ÖZER tarafından hazırlanan bu çalışma 16 / 06 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan:** Yrd. Doç. Dr. Okan SAĞLAMBİLEN

**Jüri Üyesi:** Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

**Jüri Üyesi:** Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN

İmza:   
İmza:   
İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 16 / 06 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	VII
ABSTRACT .....	VIII
KISALTMALAR DİZİNİ .....	IX
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	X
TABLolar DİZİNİ .....	XI
ÖNSÖZ.....	XII
GİRİŞ .....	1
<b>I. DİYARBAKIR VİLAYETİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER.....</b>	<b>2</b>
A. Diyarbakır Vilayetinin Coğrafi Konumu .....	2
B. Diyarbakır Vilayetinde Tarihsel Konum .....	3
1. Akkoyunlular Döneminde Diyarbakır .....	5
2. Osmanlılar Döneminde Diyarbakır.....	5
3. Cumhuriyet Döneminde Diyarbakır .....	6
C. Diyarbakır Vilayetinde Edebi Durum .....	7
D. Diyarbakır Vilayetinde Tarihi Mekânlar .....	8
1. Surlar.....	9
2. Camiiler .....	9
3. Medreseler .....	12
4. Mescidler .....	13
5. Hanlar .....	13
6. Cumhuriyet Dönemi Anıtları ve Tarihi Eserleri.....	14
<b>II. DİYARBAKIRLI ŞAİRLER .....</b>	<b>16</b>
A. Ahmed Arif .....	16
B. Ahmed Paşa (H. 996/M. 1587) .....	17
C. Ahmet Şükrü (D.T. 1862/Ö.T. 1930).....	17
D. Ali Emiri (D.T.1857/ Ö.T.1921).....	17
E. Cenap Ozankan .....	18
F. Fâik Ali Ozansoy (D. T. 1876/Ö.T. 1950) .....	18
G. Fuat Edip Baksı (D.T. 1912/ Ö.T. 1974) .....	18
H. Humari (H. 1000/M. 1591) .....	18
I. İbrahim-İ Gülşenî (Ö. H. 940/M.1533) .....	19

İ. Melek Tigrel .....	19
J. Mesîhi (H. 970/M. 1562) .....	19
K. Munis Fâik Ozansoy (D.T. 1911/Ö.T. 1975).....	19
L. Muzaffer Budak.....	20
M. Ömer Çapanoğlu .....	20
N. Sezai Karakoç .....	21
O. Süleyman Nazif (D.T. 1869/Ö.T. 1927) .....	21
Ö. Şeref Uluğ (D.T. 1892/Ö.T. 1976).....	22
P. Tahsin Cahit Çubukçu (D.T 1901/Ö.T 1962).....	22
R. Ziya Gökalp (D.T. 1876/Ö.T. 1921) .....	23

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

<b>1.1. CAHİT SITKI TARANCI.....</b>	<b>24</b>
1.1.1. Hayatı.....	24
1.1.2. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Sanatı ve Sanat Görüşleri Hakkında Genel Bilgiler	29
1.1.3. Cahit Sıtkı Tarancı Şiirleri.....	31
1.1.4. Cahit Sıtkı Tarancı Düzyazıları .....	32
<b>1.2. TÜRK MÜZİĞİNDE GÜFTE .....</b>	<b>32</b>
<b>1.3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ŞARKI VE FANTAZİ FORMU .....</b>	<b>35</b>
1.3.1. Şarkı .....	35
1.3.2. Fantezi .....	38
<b>1.4. PROBLEM CÜMLESİ.....</b>	<b>39</b>
<b>1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI.....</b>	<b>39</b>
<b>1.6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....</b>	<b>39</b>
<b>1.7. VARSAYIMLAR .....</b>	<b>39</b>
<b>1.8. SINIRLILIKLAR.....</b>	<b>40</b>
<b>1.9. TANIMLAR .....</b>	<b>40</b>

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

<b>2.1. ARAŞTIRMA MODELİ .....</b>	<b>41</b>
<b>2.2. EVREN ve ÖRNEKLEM .....</b>	<b>42</b>
<b>2.3. VERİLERİN TOPLANMASI .....</b>	<b>43</b>
<b>2.4. TOPLANAN VERİLERİN ANALİZİ .....</b>	<b>43</b>

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR ve YORUM

<b>3.1. ACEM KÜRDÎ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERLERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>44</b>
3.1.1. “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Analizi .....	45
3.1.1.1. “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	46
3.1.1.2. Acem Kürdi Makamında Bestelenen “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	51
<b>3.2. HİCAZ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERLERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZLERİ.....</b>	<b>53</b>
3.2.1. “Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” İsimli Eserin Analizi .....	54
3.2.1.1. “Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” İsimli Eserin Makamsal Analizi ...	54
3.2.1.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Bir Güzel Bilirim” İsimli Eserin Güfte Analizi.....	59
3.2.2. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Analizi.....	60
3.2.2.1. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	60
3.2.2.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	66
3.2.3. “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	67
3.2.3.1. “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserin Makamsal Analizi .....	67
3.2.3.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	77
3.2.4. “Zûlmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserin Analizi.....	80
3.2.4.1. “Zûlmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	80

3.2.4.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Zulmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	86
<b>3.3. HÜZZAM MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>88</b>
3.3.1. “Bilmem Ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” İsimli Eserin Analizi .....	89
3.3.1.1. “Bilmem Ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	89
3.3.1.2. Hüzam Makamında Bestelenen “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	98
<b>3.4. KÜRDÎ’Lİ HİCÂZKÂR MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERLERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>100</b>
3.4.1. “Dünya Gözüyle Görsem, Murada Ermek Nedir” İsimli Eserin Analizi.....	100
3.4.1.1. “Dünya Gözüyle Görsem, Murada Ermek Nedir” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	101
3.4.1.2. Kürdî’li Hicâzkâr Makamında Bestelenen “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	106
3.4.2. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Analizi.....	107
3.4.2.1. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	107
3.4.2.2. Kürdî’li Hicâzkâr Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	112
3.4.3. “Mademki Vakit Akşam” İsimli Eserin Analizi .....	113
3.4.3.1. “Mademki Vakit Akşam” İsimli Eserin Makamsal Analizi .....	113
3.4.3.2. Kürdî’li Hicâzkâr Makamında Bestelenen “Mademki Vakit Akşam...” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	117
<b>3.5. MAHUR MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>119</b>
3.5.1. “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserin Analizi .....	119
3.5.1.1. “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserin Makamsal Analizi .....	120
3.5.1.2. Mahur Makamında Bestelenen “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	124
<b>3.6. NİHAVEND MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>126</b>



3.6.1. “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserin Analizi .....	127
3.6.1.1. “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserin Makamsal Analizi .....	127
3.6.1.2. Nihâvend Makamında Bestelenen “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserin Gûfte Analizi .....	135
<b>3.7. RÂST MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESRE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>137</b>
3.7.1. “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserin Analizi .....	137
3.7.1.1. “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserin Makamsal Analizi .....	138
3.7.1.2. Rast Makamında Bestelenen “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserin Gûfte Analizi.....	153
<b>3.8. SEGÂH MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERELERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZ.....</b>	<b>156</b>
3.8.1. “Bu Tatsız Akşam Saatinde Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserin Analizi .....	157
3.8.1.1. “Bu Tatsız Akşam Saatinde Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserin Makamsal Analizi .....	157
3.8.1.2. Segâh Makamında Bestelenen “Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserin Gûfte Analizi.....	163
3.8.2. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Analizi.....	164
3.8.2.1. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	164
3.8.2.2. Segâh Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Gûfte Analizi .....	170
3.8.3. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Analizi.....	171
3.8.3.1. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi.....	171
3.8.3.2. Segâh Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli (Rep No: 13271)” İsimli Eserin Gûfte Analizi .....	174
<b>3.9. ŞEVK’EFZÂ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>175</b>
3.9.1. “Anacığım” İsimli Eserin Analizi .....	176
3.9.1.1. “Anacığım” İsimli Eserin Makamsal Analizi, .....	176
3.9.1.2 Şevk’efzâ Makamında Bestelenen “Anacığım” İsimli Eserin Gûfte Analizi.....	182

<b>3.10. ZİRGÛLE’Lİ HİCAZ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ.....</b>	<b>184</b>
3.10.1. “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserin Analizi.....	185
3.10.1.1. “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserin Makamsal Analizi .....	185
3.10.1.2. Zirgûle’li Hicaz Makamında Bestelenen “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserin Güfte Analizi .....	188
<b>SONUÇ.....</b>	<b>189</b>
<b>ÖNERİLER .....</b>	<b>191</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>192</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>196</b>

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

SÖZLERİ CAHİT SITKI TARANCI'YA AİT TRT REPERTUARINDA YER  
ALANESERLERİN MAKAM VE GÜFTE ANALİZİ

Asiye ÖZER

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

2015, 196 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN

Yrd. Doç. Dr. Okan SAĞLAMBILEN

“Sözleri Cahit Sıtkı Tarancı’ya ait TRT Repertuarında Yer Alan Eserlerin Makam ve Güfte Analizi” isimli çalışma; giriş, üç bölüm ve sonuç kısımlarından meydana gelmektedir. Araştırmanın giriş bölümünde; Diyarbakır vilayeti ve Diyarbakır vilayetinde yetişmiş şairler hakkında genel bilgiler ve Türk müzikîsi’nde önem arz eden makam olgusu üzerinde durulmuştur. Problem durumunun ele alındığı birinci bölümde; araştırmanın merkezinde yer alan noktalardan biri olan Cahit Sıtkı Tarancı hakkında da detaylı bilgiler verilmiştir. Yine bu bölüm dâhilinde analizleri yapılan güftelerin daha iyi değerlendirilebilmesi açısından, “güfte, şarkı ve fantezi” kavramı ve teknik özellikleri ele alınmıştır. Bu bölüme müteakip gelen ikinci bölümde ise yapılan çalışmanın yöntem kısmı yer almaktadır. Bu paralelde bu kısım dâhilinde; araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve analizi gibi veriler bulunmaktadır. Üçüncü bölümde ise yapılan çalışmanın bulgular ve yorum kısmı yer almaktadır. Bulgular ve yorum başlığı altında, analizi yapılan on yedi eserin güfte ve makam özellikleri ele alınmıştır. Araştırmanın en son bölümünü teşkil eden sonuç kısmında ise, yapılan analizler bağlamında elde edilen birtakım çıkarımlar ve bunların neticesinde şahsımıza ait bazı öneriler yer almaktadır.

Yapılan araştırmanın evrenini TRT TSM Repertuarı’nda yer alan eserler, örneklemini ise “Sözleri Cahit Sıtkı Tarancı’ya ait TRT Repertuarında Yer Alan Eserlerin Makam Ve Güfte Analizi” oluşturmaktadır.

Bu çalışmada “tarama (survey) yöntemi” kullanılmıştır. Bu paralelde TRT repertuarında yer alan söz konusu şaire ait on yedi eser belirlenmiş, bu eserlerin makam ve güfte analizleri yapılmıştır ve şaire ait manzumların, çeşitli bestekârlar tarafından güfte olarak değerlendirilip ne şekilde melodi örgüsüyle işlendiğini saptayıp bazı sonuçlara ulaşmak amaç edinilmiştir.

Yapılan çalışmanın sonuç kısmında bestelenen on yedi şiir farklı bestekârlar tarafından, farklı makamlarda ve farklı usûllerde bestelendiği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte bestelenen on yedi eser için bestekârların tercih ettiği makamlar; Acem Kürdi, Hicaz, Mahur, Nihavend, Rast, Segâh, Şevk’efza ve Zirgüle’li Hicaz ve bu makamlardan en çok Hicaz makamının kullanıldığı tespit edilmiştir. Kullanılan usullerden ise en çok Düyek (8/8) usûlünün kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bu çalışmada temel olarak; şiir ve müziğin birbiriyle çok yakın temas halinde olan iki sanat dalı olduğu ve Türk edebiyatında bestelenmeye hazır birçok şiirin Türk müziğine kazandırılması için bestecilerin dikkatine sunularak gerekli çalışmaların yapılması düşüncesi ortaya çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Cahit Sıtkı Tarancı , Diyarbakır, Şair, TRT

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**THE TUNE AND LYRICS ANALYSIS OF CREATIONS WHICH ARE IN THE TRT REPERTORY THAT BELONG TO CAHİT SITKI TARANCI**

**Asiye ÖZER**

**Advisor: Assist. Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ**

**2015, page: 196**

**Jury: Assist. Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ  
Assist. Prof. Dr. Yavuz ŞEN  
Assist. Prof. Dr. Okan SAĞLAMBILEN**

In the study, ‘The Tune and Lyrics Analysis of Creations Which Are In the Trt Repertory That Are Belong to Cahit Sıtkı Tarancı’, consists of introduction, three sections and conclusion parts. At the introduction part of inquiry, it is emphasized on Diyarbakır, artistic features of poet and music that are crucial in Turkish music. In the first part of our study that we focus on the problem, detail information is given about Cahit Sıtkı Tarancı who is one of the central point of our inquiry as well. Again in this section, to make more assessable lyrics we analyzed, we focus on the ‘lyrics, song, fantasy’ term and its technical features. And also in the next second part, the method section takes place. In this parallel, at this section data such as ‘the method of inquiry, universe and sample, data gathering and analysis’ takes place. At the third part, findings and comment section of our study is located. Under the title of findings and comments, the lyrics and tune features of seventeen creations analyzed are focused on. At the last part of study, in conclusion, there are some results of analysis and our own offers about these results.

The universe of inquiry is formed by the creations of TRT TSM repertory, and sample is formed by ‘the the tune and lyrics analysis of creations located in TRT repertory that are belong to Cahit Sıtkı TARANCI’.

In inquiry screening method is employed. In this paralel seventeen creations of this poet which located in TRT repertory was determined, and their lyrics and tune was analyzed. In inquiry, we wanted to find out how the lyrics of the composer was used so that we could have some results.

At the end of the study,it is understood that seventeen poems are composed at different tunes and different methods by different composers.Nevertheless,the tune that composers prefer to use for the creations composed can be compile as:. Acem Kürdi, Hicaz, Mahur, Nihavend, Rast, Segâh, Şevk’efza and Zırgûle’li Hicaz,and in these tunes,it is understood that Hicaz is the most popular one.In the methods,’DÜYEK’ is the most popular one. At the end of study, basically it is understood that poem and music are in close contact, and many of poems that can be composed to bring to Turkish music, it must be submitted to the attention of the composers.

**Keyword:** Cahit Sıtkı Tarancı , Diyarbakır, poet, TRT

## KISALTMALAR DİZİNİ

<b>a.s</b>	: Aleyhis selam
<b>c</b>	: Cild
<b>Dr</b>	: Doktor
<b>DBB</b>	: Diyarbakır Büyük Şehir Belediyesi
<b>GSTM</b>	: Geleneksek Türk Sanat Müziği
<b>H.</b>	: Hicri
<b>Hz.</b>	: Hazreti
<b>İ. S.</b>	: İslamiyet'ten sonra
<b>Ö.</b>	: Ölümü
<b>MÖ.</b>	: Milattan Önce
<b>MS</b>	: Milattan Sonra
<b>M</b>	: Miladi
<b>m</b>	: Metre
<b>km</b>	: Kilo metre
<b>Rep. No</b>	: Repertuar Numarası
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>vb</b>	: ve benzeri
<b>vs.</b>	: Vesaire
<b>TBMM</b>	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
<b>TSM</b>	: Türk Sanat Müziği
<b>%</b>	: Yüzde

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1. Acem Kürdi Makamı Dizisi.....	45
Şekil 3.2. Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden İsimli Eserin Notaları.....	47
Şekil 3.3. Hicaz Makamı Dizisi.....	53
Şekil 3.4. Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem İsimli Eserin Notaları.....	55
Şekil 3.5. Gitti Gelmez Bahar Yeli İsimli Eserin Notaları.....	62
Şekil 3.6. Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder İsimli Eserin Notaları.....	71
Şekil 3.7. Zulmü Pek Çok İnsafı Az İsimli Eserin Notaları.....	82
Şekil 3.8. Hüzzam Makamı Dizisi.....	88
Şekil 3.9. Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden İsimli Eserin Notaları.....	92
Şekil 3.10. Kürdili Hicazkâr Makamı Dizisi.....	100
Şekil 3.11. Dünya Gözüyle Görsem, Murada Ermek Nedir İsimli Eserin Notaları.....	102
Şekil 3.12. Gitti Gelmez Bahar Yeli İsimli Eserin Notaları.....	109
Şekil 3.13. Mademki Vakit Akşam İsimli Eserin Notaları.....	114
Şekil 3.14. Mahur Makamı Dizisi.....	119
Şekil 3.15. Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer İsimli Eserin Notaları.....	121
Şekil 3.16. Nihavend Makamı Dizisi.....	126
Şekil 3.17. Damlardaki Kar Saçaktaki Buz İsimli Eserin Notaları.....	130
Şekil 3.18. Rast Makamı Dizisi.....	137
Şekil 3.19. Otuz Beş Yaş İsimli Eserin Notaları.....	144
Şekil 3.20. Segâh Makamı Dizisi.....	156
Şekil 3.21. Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar İsimli Eserin Notaları.....	159
Şekil 3.22. 4946 Repertuar Numaralı Gitti Gelmez Bahar Yeli İsimli Eserin Notaları.....	166
Şekil 3.23. Gitti Gelmez Bahar Yeli (Rep. No: 13271) İsimli Eserin Notaları.....	171
Şekil 3.24. Şevkefza Makamı Dizisi.....	175
Şekil 3.25. Anacığım İsimli Eserin Notaları.....	178
Şekil 3.26. Zircüle’li Hicaz Makamı Dizisi.....	184
Şekil 3.27. Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı İsimli Eserin Notaları. ...	185

## TABLOLAR DİZİNİ

<b>Tablo 3.1.</b> “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları.....	50
<b>Tablo 3.2.</b> “Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	58
<b>Tablo 3.3.</b> “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	65
<b>Tablo 3.4.</b> “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	76
<b>Tablo 3.5.</b> “Zulmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	85
<b>Tablo 3.6.</b> “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları.....	97
<b>Tablo 3.7.</b> “Dünya Gözüyle Görsek, Murada Ermek Nedir ” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları.....	105
<b>Tablo 3.8.</b> “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	111
<b>Tablo 3.9.</b> “Madem ki Vakit Akşam” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	116
<b>Tablo 3.10.</b> “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	123
<b>Tablo 3.11.</b> “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	134
<b>Tablo 3.12.</b> “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları...	152
<b>Tablo 3.13.</b> “Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	162
<b>Tablo 3.14.</b> “Gitti Gelmez Bahar Yeli” (Rep. No: 4946) İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları.....	169
<b>Tablo 3.15.</b> “Gitti Gelmez Bahar Yeli” (Rep. No: 13271) İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları.....	173
<b>Tablo 3.16.</b> “Anacığım” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları .....	181
<b>Tablo 3.17.</b> “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları.....	187

## ÖNSÖZ

Önemli bir kültür şehri olan Diyarbakır, tarih boyunca büyük uygarlıkların kültürel ve ekonomik faaliyetlerin merkezi olarak kabul edilmiştir.

Bir kenti var eden ve o kente kültürel kimlik kazandıran öncelikle sanatkârlar ve sanatkârların bıraktıkları eserlerdir. Diyarbakır'ın kültürel kimliğini kazanmasında rol oynayan şairlerimizden Cahit Sıtkı Tarancı, "Türkçenin ses vekâleti bizdedir." diyerek şiirlerinde kullandığı sade, açık ve akıcı Türkçesiyle Diyarbakır'dan tüm ülkeyi edebi bakımdan aydınlatan, zenginleştiren bir ışık emsali olmuştur.

Sadece şiir dünyasında değil müzik dünyasında da önemli bir yeri olan Cahit Sıtkı Tarancı'nın birçok şiiri besteciler tarafından bestelenmiş ve yorumlanmıştır.

Sanat dalları içinde birbirine en yakışan şiir ve müzik türleridir. Tarih boyunca şiir ile müzik, büyük bir uyum içinde kopmaz bir bütünlük oluşturmuştur ve şiir dünyasında önemli kalemlerden kopan şiirlerin bir diğer sanat dalı olan müzik sanatında da karşılığını bulması doğal bir sonuçtur.

Umutların, özlemlerin, aşkların, ölümlerin, yaşanan her şeyin şairler tarafından kaleme alınması ve bestekârlar tarafından bestelenerek dinleyicilerde yankı bulması ayrıca bir güzelliştir. Bu muazzam güzelliğe az da olsa bir katkımız olabileceğini düşünerek daha önce üzerinde hiçbir çalışma yapılmamış olan bu konuyu yüksek lisans tez konusu olarak araştırmaya tâbi tuttuk.

Araştırma konusunun belirlenmesi ve oluşmasında desteğini esirgemeyen, her aşamasında bilgi, tecrübe ve düşünceleriyle büyük katkı sağlayan başta değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ'a, destek ve ilgisini hiçbir zaman eksik etmeyen kıymetli hocam Mücahit SANIR'a ve Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Ahmet GÜNDÜZ'e, sabrı ile her an desteğini yanımda hissettiğim yüksek lisans sınıf arkadaşım Necdet ERDAĞ'a, tez dönemi boyunca tüm stresimi ve sıkıntımı büyük bir sabırla çeken fedakar annem Şahide ÖZER'e ve Müzik eğitimimin şekillenmesinde emeği geçen tüm aile fertlerime teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.



## GİRİŞ

Mezopotamya ve Anadolu medeniyetlerinin geçiş bölgesinde olan Diyarbakır'ın yerleşik tarihi MÖ 1700'lere dayanmaktadır. Diyarbakır şehri 26 değişik uygarlığa beşiklik etmiştir. MÖ 3000 yıllarında Hurriler'den başlayarak ve Osmanlılara kadar uzanan ve yoğun bir tarihi geçmişi olan şehir, ev sahipliği yaptığı her uygarlığın izlerini günümüze kadar getirmiştir. Söz konusu vilayet, çeşitli dönemlere ait izler ve kültürel hareketlilikle Anadolu coğrafyası'nda önem arz eden bir uygarlık merkezi haline gelmiştir.

Şüphesiz; Diyarbakır şehrinin tarihte önemli bir yer olmasında birçok sebep vardır ve bunlardan biri de yetiştirdiği sanatçılar ve fikir insanlarıdır. Cahit Sıtkı Tarancı ise bunların en önemlilerinden biridir. Edebiyatın oluşumunda en önemli obje olan dil; duygu ve düşüncelerin aktarımında en önemli araçtır ve Cahit Sıtkı Tarancı bu aracı kullanarak sadece Diyarbakır için değil Türkiye'nin önemli şairlerinden biri olmuş ve kendisinden sonra gelen şairlere rehber olarak Türk edebiyatında ölümsüz olmayı başarmıştır. Cahit Sıtkı Tarancı şiirlerinde aliterasyon, asonans ve söz tekrarları gibi söyleyiş özelliklerini kullanarak hem ritmi hem ahengi beslemiş hem de anlama hizmet etmiştir. Cahit Sıtkı Tarancı şiirlerinde ses ve sese dayalı sanatlarla şiirlerine müzikal bir değer yüklemiş ve Türk Sanat Müziği bestekârları tarafından şiirleri rağbet görmüş ve bestelenmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çok geniş topraklara sahip olması ve birçok uygarlığın bu topraklarda yaşaması sanatın her alanında olduğu gibi Türk müziğine de zenginlikler katmıştır.

Türk Sanat Müziğinin icra edilebilmesi için ilk kez Rauf Yekta'nın (1871-1935) oluşturduğu, daha sonra Saadeddin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından geliştirilen 24'lü ses dizgesi kullanılmıştır. Bu dizgede, bir 8'li içinde frekansları belli ve değişmez 24 sesin varlığı kabul edilmiş ve bu sesler Geleneksel perde isimleriyle adlandırılmıştır.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin en önemli özelliği makamsal olmasıdır. Belirli makam, usul ve form kurallarına uygun olarak icra edilir. Türk müziğinin temelini, çeşni dediğimiz dörtlü ve beşliler meydana getirir. Bundan hareketle makam; bir dizide, bir ya da birden fazla sesin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitirilmesiyle var olan işitsel etkiye denir. Bu paralelde, bir makamı oluşturan üç temel öğe

vardır. Bu öğeler; dizi, güçlü ve durak sesleridir. Makamlarımız; Basit makam, Şed (Göçürülmüş) makam ve Mürekkep (Birleşik) makamlar olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır.

Yapılan bu çalışma içerisinde TRT repertuarında sözleri Cahit Sıtkı Tarancı'ya ait eserlerin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

Eserlerin makam analizleri yapılırken bestekârların hangi makamları kullandığı, makamların ve ezgilerin geleneksel seyir anlayışına uygun olup olmadığı, eserlerde; geçki, çeşni ve renk unsurlarının var olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Makamsal analizin yanında tez çalışmasını kapsayan bir diğer unsur olan güfte olgusundan hareketle; Cahit Sıtkı Tarancı'ya ait güfte olarak değerlendirilen şiirler de analize tâbi tutulmuştur. Yapılan bu çalışma kapsamında yer alan güftelerin analizleri yapılırken, usta şairimiz Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde kullandığı dil, anlatım, kafiye (uyak), redif, vezin ve ahengi sağlayıp anlamı bütünleyen teknik ya da biçimle ilgili unsurların yanında müzikalite değerini yükselten ses ve sese dayalı sanatları kullanıp kullanmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

## **I. DİYARBAKIR VİLAYETİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER**

Bu bölümde Diyarbakır vilayetinin coğrafi ve tarihsel konumu hakkında bilgiler verilmiştir ayrıca yine söz konusu olan vilayette genel manada edebi durum, tarihi mekânlar ve vilayette yetişmiş şairler hakkında bilgiler verilmiştir.

### **A. Diyarbakır Vilayetinin Coğrafi Konumu**

Diyarbakır ili, Güneydoğu Anadolu Bölgesinin orta kısmında, El-cezire denilen Mezopotamya'nın kuzey sonundadır. Doğudan Siirt, Muş; güneyden Mardin, batıdan Urfa, Adıyaman, Malatya; kuzeyden Elazığ ve Bingöl illeriyle sınırdadır. Yüzölçümü 15.354 km<sup>2</sup> olan il, 37° 30 ve 38° 43 kuzey enlemleriyle, 40° 37 ve 41° 20 doğu boylamları arasında kalmaktadır. Bölge, etrafı az çok yüksek dağlarla çevrili, ortası çukurca bir görünümündedir. % 37' sini dağların kapladığı il sınırları içinde ovaların payı % 31 dolaylarındadır. Ovalar, tarıma elverişli, verimli topraklardır. Dicle, irili ufaklı kollarıyla bu verimli toprakları sulayan biricik nehirdir.

Diyarbakır şehri Karacadağ'dan Dicle'ye değin uzanan geniş bazalt plâtosunun doğu kenarında, Dicle vadisinden yüz metre kadar yükseklikte ve açıkça belli olan nehir kavsinin tepesinde, hâkim, hissolunacak şekilde ufki bir sath üzerinde kurulmuştur.

Dicle ile bu düzlük arasında zemin, doğu ve güneydoğuya doğru sarp, kayalık bir silsile arz eder. Güneyde ise tatlı bir meyille alçalır. Plâtoyu güneybatıda "Ben-u-sen" denilen az derinlikte bir sel çukuru yarar. Batı ve kuzeyde ise bazaltlı arazide hafif bir meyil vardır.

Bu genel şartlar, doğu ve güneydoğuda kayalık bir korniş kenarında kurulmuş olan şehri baştanbaşa kuşatan surun şeklini belirlemiştir.

Şehrin kapsadığı alan, 37. enlemin 56 dakika kuzeyinde ve 40. boylamın 13 dakika doğusundadır. Denizden yüksekliği 650 metredir. Bu rakam bazı yerlerde 640 m düşer ve bazı yerlerde de 660 m yükselir.

Şehrin ne zaman kurulduğu bilinmiyor. Ancak şehrin doğusunu sınırlandıran ve Dicle yatağından yüz metre kare kadar yükseklikte bulunan Fiskaya isimli sarp kayalığın İç kale kesimin ilk yerleşme yeri olarak çekirdeği oluşturduğu sanılmaktadır. En az beş bin yıllık bir geçmişe sahiptir (Beysanoğlu,1992b:1-2).

## **B. Diyarbakır Vilayetinde Tarihsel Konum**

Diyarbakır ve çevresi her devirde önemini korumuş, medeniyetler arasında bir köprü görevi görmüş, bu nedenle de çeşitli uygarlıkların tarihi ve kültürel mirasını günümüze kadar taşımıştır.

Diyarbakır jeopolitik önem ve kültürel cazibesıyla asırlar boyunca birçok devletin hâkimiyeti altına girmiştir. Nitekim Hitit ve Hurri-Mittaniler ile (İ.Ö.3500) başlayan ve sırasıyla Asurlar, Urartular (İ.Ö.1260-653), Medler (İ.Ö.653-625), Partlar (İ.Ö.140-85), Büyük Tigran (İ.Ö.85-69), Roma (İ.Ö.69-I.S.53), Romalılar-Partlar (53-226), Sasaniler-Romalılar (229-395), Bizanslıların (395-639) egemenliğinde kalmıştır. Bu yüzden kültürel yapı ve hâkimiyet sürekli bir değişim halinde olmuştur. Bu değişim şehrin isminde de kendini göstermiştir (Besim, 1998:256).

Geçmişten buyana pek çok isimle bilinen Diyarbakır şehri; Amid, Amidi, Amad, Amida, Kara Amid, Diyar-ı Bekir isimleriyle anılarak gelmiştir. Diyarbakır'ın tarihine

baktığımız zaman daha çok Amid ve Diyarbakır isimlerinin kullanıldığını görmekteyiz (Giray, 2010:17).

Farklı dönemlerde farklı devletlerin işgaline uğrayan şehrin adı, egemen devletin inancının, kültürünün ya da dilinin farklılığı sebebiyle değişikliğe uğramıştır. Bu değişikliklerle beraber aynı kökten türemiş olmaları nedeniyle kısmi değişikliklerin ötesinde temelde bir farklılık görülmemiştir. Dolayısıyla bu şehirde hâkimiyet kurmuş olan bütün devletler bu ismin kendi kaynaklarındaki şivesel farklılıklarına yer vermişlerdir. Örneğin; Roma ve Bizans dönemi boyunca buraya “Amida” deniliyordu (Türkiye İş Bankası, 1995:6).

Diyar-ı Bekir; Cezire bölgesinin İslam orduları tarafından fethedilmesinden sonra İslami kaynaklarda görmeye başladığımız bu isim, kökeni ve bu bölgeye ad olmasıyla ilgili olarak farklı rivayetler, değişik yorumlar yapılmıştır (Giray, 2010:18).

Diyar-ı Bekir isminin bazen eski ismiyle “Amid” bazen de Cezire’nin bir parçası olarak bu bölgeye isim olduğunu görüyoruz. İslam tarihi kitaplarında bu şekilde geçmekle beraber, bunun aksi olan rivayetlerde yok değildir (Karan, 2004:827).

Bu ismin kökeni ile ilgili çok farklı rivayetler olmakla beraber, en yaygın görüşler şunlardır:

Diyar-ı Bekir’in bugünkü Urfa kapısı yanında “Beni Meryem” adında Rumlara ait büyük kız lisesi vardı. Burası Araplar tarafından fethedildikten sonra Bakirelerin yeri anlamına gelen; “Diyaru’l-bakire” adı verilmişti” (Günkut, 1937:38). Zamanla bu ad, bölgeye ve bilahare bu şehre ad olarak kullanılmış, cumhuriyet döneminde az değişiklikle Diyarbekir’e dönüşmüştür (Beysanoğlu, 1998:23).

Evliya Çelebi meşhur seyahatnamesinde “Diyar-ı Bekir” isminin kökeniyle ilgili olarak şu efsaneyi zikreder:

“Hz. Yunus (a.s) Musul halkını irşada davet eder, ancak halk onun davetine icabet etmez. Bunun üzerine Hz. Yunus onlara beddua ederek Diyar-ı Bekir’e gelir. Buranın halkı mucizesiz olarak hemen ona iman eder. O da “Fis Kayası” mevkiinde yedi yıl kalır. O dönemde orayı bir kız idare edermiş. Bu kız da Hz. Yunus’a iman etmişti. Hz. Yunus’un talimiyle Fiskayası’nda şehri bina ettiği için tarihçiler Diyar Bıkr (kız şehri) derler”. Yine bununla ilgili olarak Alusi’nin rivayetine göre, Arîm selinden sonra Yemendeki kabileler

burayı terk ederek Irak ve El-Cezire denilen yukarı Mezopotamya bölgesine yerleştiler. Bu bölge, daha sonra buraya yerleşen Araplara nispetle ‘‘Diyar-i Bekir’’ olarak isimlendirildi. Hemedani de bunların El-Cezire bölgesine yayıldıklarını söyler (Giray, 2010:19).

Bu ismin bugünkü kullanımı ise Beysanoğlu arşiv bilgilerine dayanarak şöyle anlatır:

‘‘Cumhuriyet döneminde 15 Kasım 1937 Pazartesi günü saat 18.00’de Diyarbakır’a gelen Atatürk, halkevinde şerefine verilen konserde yaptığı konuşmada: ‘‘Yirmi yıl sonra Diyarbakır’da bulunuyorum’’. Şeklindeki konuşması üzerine ertesi gün şehrin ve vilayetin adı 10 Aralık 1937 gün 7789 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile Diyarbakır’a çevrildi. 18 Aralık 1937 tarihli 3789 numaralı Resmi Gazete’de yayınlanmıştır’’ (Beysanoğlu, 2003c:6).

### **1. Akkoyunlular Döneminde Diyarbakır**

Akkoyunlular döneminde Timur, Irak ve Suriye seferlerinde öncü olarak kullandığı Karayuluk Osman Bey’e bu hizmetlerine karşılık olarak 1401 senesi Nisan’ında Diyerbekir şehrini ve havailisini vermiş. Akkoyunlular da bu tarihten itibaren Diyerbekir’i başkent yaparak devlet kurmuşlardır (Beysanoğlu, 2003a:427).

Akkoyunlu Devletinin kurucusu Karayuluk Osman Bey’in ölümünden sonra Akkoyunlu şehzadeleri arasında çıkan taht kavgaları, devletin toprak kaybetmesine ve otoritenin zayıflamasına neden olmuştur (Beysanoğlu, 2003a:433-434).

Diyarbakır yöresi, 1507 tarihine kadar Akkoyunlular yönetiminde kalmıştır. Bu tarihten sonra bölgeye Şah İsmail egemen olmuştur. Sah İsmail cesur ve yetenekli komutanlarından Ustaçlı Muhammet Han’ı Diyarbakır Valiliği’ne atamıştır. Safeviler’in hâkimiyeti 8 yıl sürdükten sonra 921/1515 yılında Osmanlı Devleti’ne katılmıştır (Beysanoğlu,2003a:462).

### **2. Osmanlılar Döneminde Diyarbakır**

Yavuz Sultan Selim ile Şah İsmail arasında 920-1514 tarihinde Çaldıran’da yapılan savaşta Şah İsmail’in ordusu büyük bir yenilgiye uğramıştır. Bu savaşa Şah İsmail’in Diyarbekir valisi Ustaçlı Muhammed Han da katılmıştır. Ordusu perişan olmuş, kendisi de

öldürülmüştür. Bunu fırsat bilen Amid halkı ayaklanmıştır. Safeviler'in şehirde kalan yöneticileri yok edilmiştir (Beysanoğlu, 2003a:462).

Ayaklanmayı yönetenler, İdris-i Bitlisi'ye haber göndererek Sultan Selim'e bağlanmak ve Osmanlı birliklerine katılmak istediklerini, bu konuda yardımcı olmasını istemişlerdir. Yavuz Sultan Selim de bu durumu kendine bildiren İdris-i Bitlis'i bu işle görevlendirmiştir. Bunu duyan Şah İsmail de buna karşı önlemler almıştır. İlk iş olarak, Ustaçlı Muhammed Han'ın kardeşi Karahan'ı Urfa hâkimi Durmuş Bey ile birlikte Amid'i kuşatıp geri almakla görevlendirmiştir. Amid bir yıl kadar kuşatma altında kalmış, Bıyıklı Mehmed Paşa komutasında Osmanlı ordusu Amid'in imdadına yetişmiştir. Bir yılı aşan zorlu bir savaştan sonra Diyerbekir, Eylül 1515'te Osmanlı birliğine katılmıştır. Savaş esnasında harap olan şehir yeniden inşa edilmiştir (Beysanoğlu, 1992:8).

### **3. Cumhuriyet Döneminde Diyarbakır**

Cumhuriyetin ilanı ve Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın seçilişi haberi Diyarbakır'da sabaha doğru duyuldu. Vali Ahmet Mithat Bey, 7. Kolordu komutanı Cafer Tayyar (Eğilmez) Paşa; Belediye başkanı Hüseyin (Uluğ) ve birçok kuruluş başkanları, halkın ileri gelenleri, Gazi Mustafa Kemal Paşa'ya tebrik telgrafları çektiler. Resmi daireler tatil edildi. Şehir bayraklarla süslendi. Cumhuriyetin ilanı ve Gazi'nin Cumhurbaşkanlığına seçimi İç Kale'den atılan 101 pare topla kutlandı. Halkın mülki ve askeri erkânın, okulların, dernek ve esnaf kuruluşlarının katıldığı muazzam bir tören yapıldı. Vali tebrikleri kabul etti (Beysanoğlu, 2001:886).

Atatürk'ün 1. Dünya Savaşı içinde Diyarbakır'da bulunduğu sıralarda bölgeyi Rus istilasından kurtarma ve şehirde giriştiği bayındırlık işlerinden ve gerekse burada kaldığı süreçte halka gösterdiği sevgi ve yakın ilgi halkını ona bağlamış ve halkın sevgisini kazanmıştır. Bu bağlılık ve sevginin verdiği heyecanla Belediye Meclisinin 2 Nisan 1926 günü toplantısında Atatürk'ün Diyarbakırlıların fahri hemşerililiğini kabul buyurmaları için karar konuşulmuş ve oybirliğiyle karar alınmıştır. Bu karar telgrafta Mustafa Kemal'e iletilmiş ve 5 Nisan 1926'da Mustafa Kemal Diyarbakırlıların hemşerililiğini kabul ettiğini bildirmiştir.

Böylece 5 Nisan Diyarbakır'ın özel bayramı oldu. Her yıl 5 Nisan'da törenler tertiplenir; günün anlam ve önemi Atatürk'ün aziz hatıraları üzerine konuşmalar yapılır (Beysanoğlu, 2001:1032-1034).

### C. Diyarbakır Vilayetinde Edebi Durum

Türkiye'de hassas bazı bölgeler ve şehirler vardır ki bunlar toplumsal politik tarihi ve kültürel yönden büyük önem taşırlar. Doğu ve Güneydoğu Anadolu kentleri, mistik ve metafizik bir dokuya sahiptirler. Çağlar boyunca Diyarbakır'ın Güneydoğu Anadolu'da bir düşünce ve sanat merkezi oluşunun çeşitli nedenleri vardır. İlk önce büyük mıntika ve bölgeleri birbirine bağlayan ana yolların kavşağı ve dört yolu durumunda bulunması, tarihi çemberin odak noktasını oluşturması özellikle Van, Erzurum, Bitlis, Urfa, Rakka, Musul gibi büyük vilayetlerin çevrelediği geniş bir eyaletin merkezi durumunda bulunması, İslamiyet'ten önceki çağlardan başlayarak güçlü bir ticaret şehri rolünü oynaması, buraya değişik bir görünüm kazandırmıştır (Diclehan, 1981:51).

Bu gibi nedenlerden dolayı geçmişinde çeşitli milletlerin askeri ve siyasi üstünlük kurmak için çaba sarf ettiği Diyarbakır, kültürlerin düello sahası haline gelmiştir çünkü bu coğrafi ortamda kalıcılıklarını korumak için milletler sosyo-kültürel kimliklerini de yöreye taşımışlardır. Nitekim Türkler siyasi ve askeri üstünlüklerini sağladıktan sonra yöreye hareketli sosyo-kültürel yatırımlar başlatmışlardır. Bunların yanı sıra bölgenin her köşesinde vücuda getirilen ölümsüz eserler, şehrin sosyo-kültürel temposunun yüksekliğinin somut kanıtıdır (Akgündüz, 1991:65).

Mevcut belgelere göre ilk dönemlerde daha çok Süryani kültürünün egemen olduğu anlaşılmaktadır. Amid (Diyarbakır), Meyyafarkin (Silvan) ve Egil bu kültürlerin odak noktasıdır. Bu dönemde yetişen bilim ve sanat adamlarından en eskisi Amidli İshak'tır. (İ.S. 363-418). Bizans İmparatorluğunda Merefram'dan sonra en büyük Süryani bilgini sayılırdı. Eserleri çeşitli dillere çevrilmiştir. Dokuzuncu yüzyılda Amidli Etyüs, ünlü bir tıp bilginidir. Tıpla ilgili 16 eseri bilinmektedir. Egilli Yuhanna (507-586) ise üç büyük ciltlik *Kiliseler Tarihi* adlı eserin yazarıdır. Maryeşua (450-520) ise *Vakayi-name* adlı eserinde Doğu ve Güneydoğuda cereyan eden olayları ve Bizans-Sasani savaşlarını anlatmıştır (Beysanoğlu, 2002:220).

Diyarbakir'in Müslüman Araplar tarafından fethedilmesinden sonra bilhassa Mervaniler (977-1084) döneminde büyük bir kalkınma hareketine sahne olmuştur. Şehir, bu dönemde İslam dünyasının önde gelen bilim ve edebiyat merkezlerinden biri olmuştur. İbn Nübata (949-984), Şair Fazıl (ö. 1038), Muhammed b. Benan (ö. 1063), Ebü'l Kasım Hasan (ö. 1074), Ali bin Muhammed (ö. 1074), İbn Esad (ö. 1074) bu dönemin ünlü bilgin şair ve yazarlardandır (Beysanoğlu, 2002:220).

Artukoğulları döneminde de Diyarbakir, bilim ve edebiyat alanında gelişme sürdürmüştür. Artuklu hükümdarları yaptıkları medreseler, köprüler, hastaneler, imarethaneler ve bunlar için kurdukları zengin vakıflar ile bilim ve sanatın korunmasında ve gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Artukoğulları (1102-1231) ve Eyyubiler (1232-1240) zamanında Diyarbakir'de, birçok şair ve bilim adamı yetişmiştir. Amidli Abdülvahit (ö.1160), Ebü'l Fedail Ali (1163-1207), Eü'l Hasan Seyfüddin Amidi (1156-1233), Zehebi (1274-1348), Ali bin Ahmet (ö. 1360), İbn Nübate (1287-1366) bunların başlıcalarıdır. Çağının en büyük şairlerinden biri olan Nesimi (ö. 1404) de bu dönemin önde gelen isimlerindedir. Bunlardan 26 eseri olan Seyfüddin Amidi, İslam felsefesinin büyük üstatlarından sayılır (Beysanoğlu, 2002:220).

19.yüzyıla gelindiğinde bu dönem edebiyatının, Osmanlıdaki edebi gelişmeye paralel olarak en parlak devrini yaşadığı söylenebilir. Diyarbakir bu dönemde, edebi hayatın geliştiği önemli kültür merkezlerinden biri konumundadır ancak birçok şairin yetiştiği bu dönem hakkında ayrıntılı bilgi kaynaklarda mevcut değildir. Diyarbakir'in yetiştirdiği 228 şairden 22'si 19. yüzyılda yaşamıştır. Bu sayı, bu yüzyılda Diyarbakir'de edebi alandaki faaliyetlerin yoğunluğunun bir göstergesidir. Nitekim Diyarbakir'in en eski halk şairi olan Şahi, bu yüzyılda yetişmiştir (Beysanoğlu, 1992a:18).

#### **D. Diyarbakır Vilayetinde Tarihi Mekânlar**

Bu paragrafta Diyarbakır vilayetinde yer alan tarihi mekânlardan; surlar, camiler, medreseler, mescitler ve hanlar hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bölümde yer alan tarihi mekânlar Cumhuriyet döneminden önce inşa edilen yapılardır.



## 1. Surlar

Şehrin doğusunu sınırlandıran ve Dicle yatağından 100 m. kadar yükseklikte bulunan Fis Kayası isimli Sarp kayalığın İçkale kesiminin ilk yerleşim yeri olarak inşa edildiği sanılmaktadır.

Kuruluş tarihi kesin olarak bilinmeyen kentin MS 2. Constantius döneminde, şimdiki Mardin Kapı, Yeni Kapı, Dağkapı'ya kadar olan yeri inşa edilmiş, şehir genişletilmiş, ilk kale İç kale durumuna gelmiştir. 6. yüzyılda Justinianus zamanında güçlendirilerek son şeklini almış, zaman zaman onarımlarla günümüze kadar ulaşmıştır. Surlar şehri bir kalkan balığı gibi çevrelemekte ve üzerinde 12 devletin kitabeleri bulunmaktadır. Duvarların yüksekliği 12 m, genişliği 3-5 m, uzunluğu ise 5 km'dir. Bugün dahi özelliğini kaybetmeyen burçlar şunlardır: Keçi burcu, Yedi kardeş burcu, Evli beden (Ben u Sen) burcudur.

Her tarafı çeşitli devir ve medeniyetleri yansıtan kitabeler, asma ve kabartma motiflerle doludur. Çeşitli yazıtlar, meyve ve tahıl motifleri, silah şekilleri, güneş ve yıldız sembolleri, gamalı haç, kaplan, boğa, çift başlı kartal, akrep ve at kabartmaları var.

Yontma bazalt taştan yapılmış olan Diyarbakır Kalesi iç ve dış olmak üzere ikiye ayrılır. İlk surların M.Ö 3000 yıllarında şehrin hâkimi olan Hurriler tarafından yapıldığı sanılmaktadır (Çiçek, 2007:31).

## 2. Camiiler

Söz konusu camiiler alfabetik olarak sıralanmıştır.

**a. Ali Paşa Camii:** Diyarbakır Beylerbeyi Ali Paşa tarafından yaptırılmıştır (M.1534-1537). Caminin medresesi uzun yıllarca değişik amaçlarla kullanılmıştır. En son olarak Diyarbakır Büyük Şehir Belediyesine bağlı "huzur evi" olarak kullanılmaktadır (Sarı, 1996:29).

**b. Arap Şeyh Camii:** Vali Mustafa Paşa tarafından (m.1640-1650) tarihlerinde yaptırıldığı ifade edilmektedir. Osmanlıların çok kubbeli camii örneklerinin ilklerindedir. Süslemeli değildir. Bir türbe üzerine yapıldığı için bu adı almıştır (Sarı, 1996:30).

**c. Behram Paşa Camii:** Bir Osmanlı eseri olup, Diyarbakır Valisi Behram Paşa tarafından yapılmıştır. Camii, Mimar Sinan eseridir (Sarı, 1996:29).

**d. Defterdar Camii:** Defterdar Ahmet Paşa (m.1594)'nin yaptırdığını söyleyenler olduğu gibi, Defterdar Zîpi Bey tarafından yaptırıldığını söyleyenlerde vardır (Sarı, 1996:30).

**e. Fatih Paşa Camii:** Diyarbakır'daki ilk Osmanlı eseridir. Diyarbakır'ı Osmanlı topraklarına katan Bıyıklı Mehmet Paşa (1515) ilk olarak bu camiyi yaptırmıştır (M.1516-1520) (Sarı, 1996:28).

**f. Hanzâde Camii:** Bir Osmanlı eseridir. Kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir (Sarı, 1996:30).

**g. Hoca Ahmet Camii (Ayni Minare Camii):** Camii Akkoyunlu döneminde yapılmıştır (M. 1498). Vakıf senesinde Hacı Ahmet isminde bir hayırsever tarafından yapıldığı yazılmaktadır. Osmanlı dönemi öncesi sanat özelliklerini taşımaktadır. Minaresi dört köşelidir ve siyah taştan yapılmıştır. Camii ve minaresi süslemesizdir (Sarı, 1996:28).

**ğ. Hüsrev Paşa Camii:** Diyarbakır'ın ikinci valisi Hüsrev Paşa tarafından yaptırılmıştır (1521-1528). Yapı; camii ve medreseden oluşmaktadır. Önce medrese sonra camii daha sonra da minare yapılmıştır (Sarı, 1996:29).

**h. Hz. Ömer Camii:** Mardin kapısının (çıkışa göre sağ tarafta, girişe göre sol tarafında sur içinde) bulunan bu caminin yapılış tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Halk arasında Halife Hz. Ömer'e atfen, Hz. Ömer camii denilmektedir. Oysa camiide bulunan değişik kitabelerden; bu caminin bir Nisanoğulları dönemi (1142-1182) eseri olduğu çıkarılabilir. Camideki bir kitabe yapılış tarihinin 1145 olduğunu kanıtlamaktadır (Sarı, 1996:27).

**ı. Hz. Süleyman Camii:** Bu camii Saraykapı' da bulunmaktadır. Nisanoğulları döneminde yapılmıştır (M.1120). Caminin en nemli özelliği, Hz. Ömer döneminde Diyarbakır'ın fethinin buradan başlamasıdır. Bir su kanalından giren askerler, şu anda caminin bulunduğu yerde şehit olmuştur. 24 sahabenin bulunduğu bu mekân Müslümanlarca kutsal olarak kabul edilmektedir.

Caminin dört köşeli bir minaresi vardır. İç kısmında dört sütun vardır ve kubbe bu sütunlar üzerinde durmaktadır. Camii içinde çeşitli mezarlar bulunmaktadır. Mihrap çinilerle süslenmiştir.

Hz. Süleyman Camii, Arap-Selçuklu sanatının özelliklerini taşımaktadır (Sarı, 1996:26).

**i. İskender Paşa Camii:** Camii 12. Diyarbakır Beylerbeyi İskender Paşa tarafından yaptırılmıştır. Bir Osmanlı eseridir. Şehirde bulunan Osmanlı dönemi eserleri ile Osmanlı dönemi öncesi eserlerinin özelliklerini taşımaktadır (Sarı, 1996:29).

**j. Kadı Camii:** İsmail Kadı adında bir hayırsever tarafından yaptırılmıştır (m. 1533-1543). Minaresizdir. Mescid hükmündedir (Sarı, 1996:30).

**k. Kurt İsmail Paşa Camii:** Sur dışında yapılmış ilk camiidir. Diyarbakır Valisi Kurt İsmail Paşa tarafından (m.1869-1875) yıllarında kardeşi Meded Bey adına yaptırılmıştır (Sarı, 1996:31).

**k. Lala Bey Camii:** Bir Akkoyunlu dönemi eseri olup, dönemin özelliğini taşımaktadır. Eğil Beylerinden Lala Kasım Bey tarafından yaptırıldığı kabul edilmektedir (Sarı, 1996:28).

**l. Melik Ahmet Camii:** Melik Ahmet Paşa tarafından yaptırılmıştır. Osmanlı dönemi camilerindedir. Diğer camilerin özeliğini taşımaktadır (Sarı, 1996:30).

**m. Nasuh Paşa Camii:** Diyarbakır Valisi Nasuh Paşa tarafından (m.1606-1611) tarihleri arasında eşi Servinaz Hanım adına yaptırılmıştır (Sarı, 1996:30).

**n. Nebi Camii:** Akkoyunlu eseri olup, XV. yüzyılda yapılmıştır. Minaresinde ve caminin değişik yerlerinde Peygamberimizden sözler yazılmıştır. Bu nedenle de Peygamber Camii veya Nebi Camii denilmektedir. Caminin en önemli özelliği minaresinin dört köşe olması ve süsleme sanatının kitabelerle bezenmesidir. Ve caminin kible yönünde 1718 yılında valilik yapan Köprülü Abdullah Paşa'nın eşi ve kızının mezarları vardır (Sarı, 1996:27-28).

**o. Paşa Camii:** Sadrazam Çalık Ali Paşa tarafından (m. 1670) yılında yaptırılmıştır (Sarı, 1996:31).

**ö. Safa Camii:** Akkoyunlu döneminde yapıldığı tahmin edilmekte ise de tamiratının (1531-1532) tarihleri arasında yapıldığından Osmanlı sanatını çağrıştırmaktadır. Minaresinin süslemesi ise Selçuklu sanat anlayışını yansıtmaktadır. Minaresi Kur'an ayetleriyle baştanbaşa süslenmiştir. Bu yönüyle Diyarbakır'da örnek bir özelliği vardır (Sarı, 1996:28).

**p. Sin Camii:** Yapılış tarihi bilinmemektedir. Mimari özelliği ile Osmanlı öncesini andırmaktadır. Camii minaresiz olup 1944 tarihinde Vakıflar Genel Müdürlüğünce satılmıştır. Alan şahıs tamir ettirerek bugünkü şeklini vermiştir (Sarı, 1996:28).

**r. Şeyh Matar Camii:** Bir Akkoyunlu dönemi eseridir. Şeyh Mutahhar'ın türbesinin üzerine yapıldığından halk dilinde "Şeyh Matar Camii" olarak bilinmektedir. Akkoyunlu Sultanı Kasım Bey zamanında yaptırılmıştır(1500). Bu nedenle "Kasım Bey Camii" de denilmektedir.

Şeyh Matar Camii'nin en önemli özelliği minaresinin dört ayak üzerinde durmasıdır. Kitabelerinin Kur'an'dan surelerle süslendiği minare dört ayak üzerine yapılmasıyla örneğine rastlanmayan bir özellik taşımaktadır. Bölgenin özelliği gereği çoğunluğu siyah taş olmak üzere siyah-beyaz taşlardan yapılmıştır (Sarı, 1996:28).

**s. Ulu Camii:** Diyarbakır Ulu Camii ülkemizin en eski camilerindedir. Hz. Ömer döneminde Diyarbakır'ın fethedilmesiyle (639) burası camii haline getirilmiştir. Yıllarca İslâm kültürünün merkezi durumunda olmuştur.

Camiinin içi dikdörtgen şeklindedir ve çok sütunludur. Selçukluların sanat özelliklerini taşımaktadır (Sarı, 1996:26).

### 3. Medreseler

Medreseler, zamanın üniversiteleridirler. Burada Tefsir, Hadis, Fıkıh, Kelâm gibi dini ilimlerin okutulmasının yanında, edebiyat, felsefe, mantık, kimya, matematik, fizik ve astronomi gibi müspet ilimlerde okutulmuştur. Buralarda okuyan öğrenciler zamanla seçmiş oldukları bilim alanında uzmanlaşmışlardır.

Diyarbakır da bir ilim, kültür ve medeniyet şehri olduğundan, birçok medrese yapılmıştır. Adı geçen medreseler aşağıda alfabetik olarak verilmiştir.

**a. Ali Paşa Medresesi:** Hadım Ali Paşa tarafından yapılmıştır (m. 1534-1537). Mimar Sinan'ın eseri olduğu rivayet edilmektedir.

**b. Hüsrev Paşa Medresesi:** Osmanlı devri valilerinin ikincisi olan Hüsrev Paşa tarafından yaptırılmıştır (m. 1521-1528).

Bunların dışında kısmen veya tamamen harap olmuş, kullanılmaz duruma gelmiş medreseler de Müslühiddin Lari Medresesi ve Nebi Camii Medresesi'dir (Sarı, 1996:32-34).

**c. Mesudiye Medresesi:** Artuklu dönemi eserlerindedir. Mimarı Mahmut oğlu Caferdir.

**d. Zinciriye Medresesi (Sincariye Medresesi):** Medrese (m. 1198, h.595) tarihinde yapılmıştır. Mimarın ismi İsa Ebu Dirhem'dir. Ağırlıklı görüş medresenin bir Artuklu dönemi eseri olduğudur. Melik Sincar'a İzaften "Sincariyye" ismi de verilmiştir.

#### 4. Mescidler

Camiilerin yanı sıra özellikle Akkoyunlular ve Selçuklular döneminden kalma mescidler vardır. Adı geçen mescidler alfabetik olarak sıralarsak; Balıklı Mescidi, Hacı Büzruk, Mescidi, Hamza Bey Mescidi, İbrahim Bey Mescidi, İzzeddin Mescidi, Kaşık Budak Mescidi, Mervani Mescidi, Semaoglu Mescidi, Taceddin Mescidi (Sarı, 1996:33-35).

#### 5. Hanlar

Adı geçen hanlar aşağıda alfabetik olarak verilmiştir

**a. Çifte Han:** Kesin yapım tarihi bilinmemektedir. Eldeki belgelerden 16. yüzyıldan kalma Osmanlı Devri eseri olduğu anlaşılmaktadır (Sarı, 1996:35).

**b. Deliller/Hüsrev Paşa Hanı:** Diyarbakır valilerinden Hüsrev Paşa tarafından 1527' de yaptırılmıştır. Mimarı belli değildir (Sarı, 1996:35).

**c. Hasan Paşa Hanı:** Diyarbakır valilerinden Hasan Paşa tarafından yaptırılmıştır. Hasan Paşa Hanı'nda tarihi iki kitabe bulunmaktadır (Sarı, 1996:35).

**d. Sülüklü Han:** 1683 yılında Hanilioğlu Mahmut Çelebi ve kız kardeşi Atike Hatun tarafından yapılan tarihi Sülüklü Han 2010 yılı itibariyle restore edilip ziyaretçilerin hizmetine girmiştir. Han içerisinde eski bir kuyu bulunur. Bir dönem hekimler tarafından burada bulunan kuyudan sülük çıkarıldığı bilinmektedir. Şifa amaçlı toplanan sülüklerin burada toplanılmasından hana Sülüklü Han ismi verilmiştir. Hayvanların konaklama yeri

olarak kullanıldığı han Kurtuluş Savaşı sırasında süvari birliklerin karargâhı olarak kullanılmıştır

(<http://www.diyarbakirkulturturizm.org/Yapit/Details/HANLAR/19/SULUKLU-HAN/189>) 10.12.2014.

**e. Yeni Han:** 1788-89 tarihlerinde yapılmıştır. Mimarı bilinmeyen Yeni Han'ın kitabesinde Seyyid Hacı Abdullah adlı biri tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir. Bugün harabe haldedir (Sarı, 1996:35).

## 6. Cumhuriyet Dönemi Anıtları ve Tarihi Eserleri

Cumhuriyet dönemine ait anıtlar ve tarihi eserler alfabetik olarak aşağıda sıralanmıştır.

### a. Anıtlar

Şehri süsleyen iki anıt vardır ve ikisi de Cumhuriyet dönemine aittir.

**-30 Ağustos Zafer Anıtı:** 30 Ağustos Zafer Anıtı Derneği ve halkın yardımları sonunda kısa bir süre içinde anıt tamamlanmış ve 30 Ağustos 1972 günü saat 16'da yapılan büyük bir törenle açılmıştır.

Anıtın 4 bölümden oluşan ana yapısının ilk bölümünde "Diyarbakır Milli Mücadele Malul Gazileri", ikinci bölümde "Diyarbakır Milli Mücadele Şehitleri", son iki bölümde de "Diyarbakırlı Milli Mücadele Şehitleri", son iki bölümde de "Diyarbakırlı Milli Mücadele Gazilerinin listeler halinde kimliklerini açıklayan tunç levhalar çakılıdır (Beysanoğlu, 2001:1095-1096).

**-Atatürk Anıtı:** Anıt "Atatürk Anıtını Yaptırma Derneği" tarafından yaptırıldı. Vali Niyazi Akı zamanında başlayan çalışmalar, Vali Nezihi Fırat zamanında sürdürüldü. Nihayet Vali Namık Kemal Şentürk zamanında tamamlandı ve 5 Nisan 1964 günü saat 10'da yapılan bir törenle anıt açıldı.

Anıtı oluşturan heykelin kaidesi ve çevre düzenlemesi Mimar Orhan, Cezmi Tuncer, heykel bölümü Hüseyin Anka Özkan tarafından yapılmıştır (Beysanoğlu, 2001:1093).

### b. Müzeler

Günümüzde Diyarbakır'ın aktif olan müzeleri aşağıda alfabetik olarak verilmiştir.

**-Arkeoloji Müzesi:** Diyarbakır'ın ilk müzesidir. 1934 yılında Ulu Camii Külliyesi dâhilinde bulunan Artuklu eseri Sincariye (Zinciriye) medresesinde hizmete açılmıştır. Daha sonra binanın yetersizliği sebebiyle modern bir müze bina yapısının yapımına gidilmiş, 1971 yılında inşasına başlanılan yeni binanın 1992'de tamamlanması üzerine Mart 1993'te ziyarete açılmıştır (Beysanoğlu, 2001:1096).

**-Atatürk Müzesi:** “Gazi Köşk” de denilen Atatürk köşkü 1973 yılında restore edilmiştir. Atatürk yılı nedeniyle 1981'de tekrar onarılmış, bahçeye bir Atatürk büstü dikilmiştir. Mükemmel bir hale gelen köşk, müze haline getirilerek 5 Nisan 1981 yılında törenle halkın ziyaretine açılmıştır (Beysanoğlu, 2001:1110).

**-Cahit Sıtkı Tarancı Müzesi:** Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği 12 Ekim 1969 tarihinde yapılan Olağan Genel Kurul Toplantısında Cumhuriyet Donemi Türk Edebiyatının en güçlü şairlerinden Cahit Sıtkı Tarancı'nın doğup büyüdüğü baba evinin satın alınarak bir müze haline getirilmesine karar vermiştir. Bina uzun zamandan beri Traham Hastanesi olarak kullanılıyordu. Boşaltılması üzerine gereken onarımlar yapıldı. 28 Ekim 1973 günü saat 15.30'da yapılan görkemli bir törenle “Cahit Sıtkı Tarancı Kültür Müzesi” olarak hizmete açıldı (Beysanoğlu, 2001:1104).

**-Diyarbakır Müzesi:** Yazar Esmâ Ocak, Diyarbakır'ın mimari bakımından örnek evlerinden birini satın alarak restore ettirdi. 19 Ekim 1996 Cumartesi günü saat 13'te yapılan bir törenle halkın, yerli ve yabancı turistlerin ziyaretine açtı. Esmâ Ocak'ın Diyarbakır'a kazandırdığı bu evi “Diyarbakır Etnografya Müzesi” diye de biliriz (Beysanoğlu, 2001:1113).

**-Komutan Atatürk Müzesi ve Kütüphanesi:** Atatürk'ün 2. Ordu komutanı olarak Diyarbakır'da bulunduğu sırada (11 Mart 1917-10 Temmuz 1917) karargâh olarak kullandığı İç Kale'deki binanın onarılarak müze haline getirilmesi çalışmalarına Kolordu Komutanı Korgeneral Şükrü Olcay zamanında başlandı. Gerekli hazırlıklar ve çalışmalarla müze daha zengin bir duruma getirilerek 20 Ağustos 1973 günü yapılan büyük bir törenle hizmete açıldı (Beysanoğlu, 2001:1105).

**-Ziya Gökalp Müzesi:** Ziya Gökalp Müzesini Açma Komitesi tarafından müze açılmıştır. 23 Mart 1956 Cuma günü saat 15'te açılmıştır (Beysanoğlu, 2001:1101).

## II. DİYARBAKIRLI ŞAİRLER

Bu bölümde Diyarbakır vilayetinde doğmuş ve yetişmiş Türk edebiyatının çeşitli dönemlerinde yer almış önemli şairler hakkında genel bilgiler verilmiştir. Şairler alfabetik olarak aşağıda sıralanmıştır.

### A. Ahmed Arif

Ahmed Arif 21 Nisan 1927 Perşembe günü Diyarbakır'ın Fatihpaşa Mahallesi semtindeki Yağcı Sokağı 7 numaralı evde doğdu. Ahmed Arif' in babası Kerküklü Arif Hikmet, annesi Erbil'li Sare Hanımdır.

Ahmed Arif, Diyarbakır'da, sadece anaokuluna devam edebildi ve okumayı burada öğrendi. Ahmed Arif'i 1933-1934 ders yılında, Siverek İlkokulu'na yazdırdılar. Okuma yazmayı anaokulunda öğrendiği için, sınıfın en çalışkan ve en gözde öğrencisi sayılıyordu. Ahmed Arif 1939 yılında ilkokuldan mezun oldu. O tarihlerde, yalnız Diyarbakır ve Urfa'da ortaokul vardı. Onu, Diyarbakır Ortaokuluna devam etmek üzere ninesi Ayşe Çalp'ın yanına gönderdiler. Daha sonra Urfa'ya ablasının gözetiminde okuması için Urfa Ortaokuluna kaydı yapıldı.

Ahmed Arif, şiire ortaokulda başladığını, İstanbul'da çıkan "Yeni Mecmua" ya bir şiir gönderdiğini, yayımlayıp yayımlanmadığını bilemediğini ancak verilen cevapta, yetenekli olduğundan yazmaya devam etmesinin önerildiğini söyler.

Ahmed Arif, Urfa Ortaokulunu 1942 yılı Haziran ayında bitirdi. Babası, onu Afyon Lisesi'ne gönderdi. Yatılı okudu.

1943-1946 yılları arasında da, bazı dergilerde yayımlanmış şiirleri vardır. Fakat o, henüz şiirde kendine özgü yapıyı elde edememiş, arzuladığı hedefe varamamıştır. Bu zamana kadar yazdığı şiirlerde, Faruk Nafiz, Ahmed Muhip, Ahmed Hamdi, Cahit Külebi, Behçet Neçatiğil gibi o dönemin ünlü şairlerin etkisi açıkça görülmektedir.

Ahmed Arif, Afyon Lisesini 1945'te bitirdi. Bir süre ağabeyinin yeni görev yeri olan Uşak'ta kaldı. Bu sırada babası da emekli olmuş, ailecek Diyarbakır'a dönmüşlerdir. Ahmed Arif de Diyarbakır'a geldi. Aynı yıl askere alındı. Yedek subay olarak Karadeniz Boğazı'nda yaptığı bu vatani görevi çok rahat geçti.



1947 yılı sonbaharında yükseköğrenim için Ankara'ya gelen Ahmed Arif, Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümüne kaydını yaptırdı.

Ahmed Arif, 26 Haziran 1967 günü Aynur Hanım'la evlendi. Bu sırada Halkçı gazetesinde çalışıyordu. Artık düzenli bir hayatı, mutlu bir yaşantısı vardı.

Ahmed Arif, 2 Haziran 1991 Pazar günü sabah saat 7 dolaylarında geçirdiği bir kalp krizi sonucu hayata gözlerini yumdu. Ertesi gün Maltepe Camiinde kılınan öğle namazından sonra Cebeci mezarlığında toprağa verildi (Beysanoğlu, 1997:227-253).

### **B. Ahmed Paşa (H. 996/M. 1587)**

İskender Paşa'nın en büyük oğludur. 933/1526 senesinde Diyarbakır'de dünyaya gelmiştir.

Zamanının geçerli üç dili olan Arapça, Farsça ve Türkçeyi çok iyi kullanmasını bilen Ahmed Paşa, bulunduğu yerlerde şairlerle sık sık toplantılar yapmış ve onları koruması altına almıştır. Bu konu ile ilgili olarak “*Şairler Danışma Encümeni*” kurmuş ve kendisi de bu encümenin iki şeref azasından biri olmuştur (Ekmekçi, 2009:96-97).

### **C. Ahmet Şükrü (D.T. 1862/Ö.T. 1930)**

1862'de Diyarbakır'da doğdu. Orta öğrenimini tamamladıktan sonra belediye başkanlığında çeşitli görevlerde çalıştı. 1930 senesi kasım ayında vefat etti. Sevilen bir şairdi. Dicle, Diyarbakır ve Diyarbakır'de Dicle gazetelerinde şiirleri yayımlanmıştır (Beysanoğlu, 2003a:12).

### **D. Ali Emiri (D.T.1857/ Ö.T.1921)**

Son yüzyılda yetişen ünlü bilim adamlarımızdandır. 1857 yılında Diyarbakır'da doğmuştur.

Osmanlı tarihi ve edebiyatı hakkında derin bir bilgiye sahip olan aynı zamanda şair ve yazardı (Beysanoğlu, 1997:59).

Ali Emiri Efendi 24 Ocak 1924 Perşembe günü sabaha karşı tedavi edilmekte olduğu Şişli'deki Fransız Hastanesinde hayata gözlerini yumdu (Beysanoğlu, 1997:63).

### **E. Cenap Ozankan**

Büyük edip ve şairlerimizden Süleyman Nazif'in torunu, Sait Nazif'in oğlu olan Cenap Ozankan, Diyarbakır' da 1924 yılında doğdu. Trabzon' da İskender Paşa İlkokulunda, İzmir'de İnönü Lisesinde ve Ankara'da Mülkiye Mektebinde okudu.1950 yılında Cumhuriyet gazetesinde ilk mesleki yazı hayatına başladı. Bu arada gazetede çıkan birçok edebi ve tarihi incelemeler yaptı. Kaleme aldığı konuların hemen hepsi Atatürk'e, onun emsalsiz zaferlerinden, inkılâplarına ve milli konulara dairdir (Beysanoğlu, 1997:173).

### **F. Fâik Ali Ozansoy (D. T. 1876/Ö.T. 1950)**

1876 Martının 22. Çarşamba günü doğdu. Süleyman Nazif'in kardeşidir. İlk tahsilini tamamlayınca Askeri Rüştiyeye kaydoldu. Burayı bitirince İstanbul'a giderek Mektep-i Mülkiyeye girdi. 1901 senesinde mülkiyeyi bitirdi ve Bursa vilayeti Maiyet memurluğuna tayin edildi. Farklı yerlerde kaymakamlık yaparken bir yandan da edebi araştırmalarına devam etti.

1 Ekim 1950 de Ankara'da vefat etti (Beysanoğlu, 1997:253-254).

### **G. Fuat Edip Baksı (D.T. 1912/ Ö.T. 1974)**

Bestelenmiş güfteleriyle ün salmış şairlerimizdendir. 1912 yılında Diyarbakır'da doğdu ve ilköğretim tahsilinin burada tamamladı. Elazığ İlk Öğretmen Okulunu bitirdi (1930). Çeşitli ilkokullarda öğretmenlik yaptı.

Fuat Edip Baksı, ilk şiir zevkini, Diyarbakır'da dayısının evinde toplanan halk şairlerinden almış Haftanın belli günlerinde sazlarıyla birlikte gönülleri konuşturan ozanları hayranlıkla dinlemiş, böylece halk deyişlerindeki incelikleri sezme ve sevmek fırsatını bulmuştur. Nitekim bugün şiirlerinde bu bilinçli sezginin izleri vardır. 1974 İzmir'de öldü (Beysanoğlu, 1997:459).

### **H. Humari (H. 1000/M. 1591)**

Diyarbakır'ın önde gelen şairlerinden biri olan Humari, 930/1523 senesinde Diyarbakır'da doğmuştur. 1000/1591 senesinde aynı şehirde vefat etmiştir. Diyarbakır'ın

âlim ve şairlerinden çeşitli ilimleri tahsil eden Humari, özellikle Diyarbakırlı Halife'den ilim tahsil görerek şiir ve edebiyatta asrının en meşhur şairleri arasında yer almıştır. Gençlik çağlarından itibaren edebiyata büyük bir ilgi duyan Humari, zamanın çoğunu şairlerle geçirmiştir. Şiirin be güzel sözlü şairlerin aşığı olup kendini onların hizmetine sunmuştur (Ekmekçi, 2009:104,105).

### **I. İbrahim-İ Gülşenî (Ö. H. 940/M.1533)**

19.yüzyılın en eski ve en önemli Diyarbakırlı şairi, hiç şüphe yokki İbrahim-i Gülşeni'dir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. *Menakıb-ı İbrahim-i Gülşeni*'nin sonunda '940/1533' 114 yaşında öldüğü kaydedilmiştir. Buna göre Gülşeni' nin doğumunun H.826/ M.1423 olması gerekiyor (Ekmekçi, 2009:27-28).

### **İ. Melek Tigrel**

Tanınmış devlet ve siyaset adamlarımızdan İhsan Hamit Beyin kızıdır. Birkaç yıl Gazi İlkokulunda öğrenim gördükten sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a gitmiş.1973 senesinde Paris'te yayınlanan *Antologie de la Poesi Mondiale* isimli kitapta 'Yankı' başlıklı şiiri Türkçe ve Fransızca olarak yayımlanmıştır. Ayrıca 'İdeal' adlı şiiri Tarık ve Yüksel Kip tarafından bestelenmiştir (Beysanoğlu, 1997:181).

### **J. Mesihi (H. 970/M. 1562)**

19. yüzyılın Ermeni şairlerinden biri olan Mesihi Amid'de doğmuştur. Kendisinden bahseden kaynaklarda doğum tarihi mevcut değildir. Gençlik yıllarından itibaren edebiyatla uğraşmıştır. Kısa sürede söz ve yazı sanatında üstat olmuştur. Farsça da şiir yazan Mesihi aynı zamanda devrin tanınmış hattatlarından (Ekmekçi, 2009:76).

### **K. Munis Fâik Ozansoy (D.T. 1911/Ö.T. 1975)**

Ünlü şair ve devlet adamıdır. Diyarbakır'ın en eski ve en soylu bir ailesinin çocuğudur. Faik Ali Ozansoy' un oğlu, Süleyman Nazif'in yeğenidir. 4 Nisan 1911 tarihinde-babasının mutasarrıf bulunduğu Midilli' de doğdu. İstanbul'da başladığı

İlköğretimine Ecole Moderne isimli Fransız okulunda devam etti Galatasaray Lisesini (1932) , Ankara Hukuk Fakültesini bitirdi (1935) (Beysanoğlu,1997:399).

Munis Faik Ozansoy' un yazı hayatı 1930 yılında başlar. O zamanlar Galatasaray Lisesinde öğrenci bulunuyordu. İlk şiirleri ve yazıları o tarihte yayımlanmakta olan 'Akademi' ve 'Galatasaray' dergilerinde çıkmıştır. 1936-1937 yılları arasında babası Faik Ali Ozansoy'la birlikte 'Marmara' dergisini çıkarmaya koyuldu. 1950 yılından sonra kurucularından olduğu 'Hisar' dergisinde devamlı olarak şiir ve yazıları çıkmıştır. 1975'te öldü (Beysanoğlu, 1997:399-400)

### **L. Muzaffer Budak**

Şair ve yazar, 1934 yılında Hazro'da doğdu. İstanbul Maçka İlkokulu ve Nişantaşı Ortaokulundan mezundur. Diyarbakır Ziya Gökalp Lisesini bitirdi. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Sosyal Siyaset Bölümünde yükseköğrenimini yaptı. Uzun yıllar Sanat Dünyası, Yelken, Çağrı, Güney, Diriliş, Ankara Sanat ve Sanat Çevresi ve benzeri dergilerde şiirleri, yazıları yayımlandı (Beysanoğlu, 1997:392).

### **M. Ömer Çapanoğlu**

Şair, hukukçu. 15 Ocak 1926 Eğil'de doğdu. İlköğrenimini Eğil'de, ortaöğrenimi Diyarbakır Ziya Gökalp Lisesinde tamamladı (1943). İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinden mezun oldu (1948). Çeşitli yerlerde savcı yardımcılığı yaptıktan sonra Adalet Bakanlığı temsilcisi olarak göreve devam etti (Beysanoğlu, 1997:181).

Ömer Çapanoğlu, şiirlerini şu kitaplarda toplamıştır:

-Sonra Tanrı Konuştu (1958)

-Ulu Vargı (1971)

-Erk (1973)

-Ata Türkiye (1973)

-Hatun Sultan Sevgilim (1987) (Beysanoğlu, 1997:188).

### **N. Sezai Karakoç**

Şair, yazar ve fikir adamı olan Sezai Karakoç, 1933 yılında Ergani’de doğdu. İlkokulu Ergani’de okudu. Maraş Ortaokulu’nda mezun olunca Gaziantep Lisesine parasız yatılı olarak girdi, liseyi 1950 yılında bitirdi. Babasının İlahiyat, kendisi felsefe öğrenimini yapmak arzusunda olmalarına rağmen, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesinde parasız yatılı olarak okuma olanağını kazanınca yükseköğrenimini bu fakültede yaptı (1954).

Bir süre Maliye Müfettiş Yardımcılığı (1956-1959), Gelirler Genel Müdürlüğü Kontrolörlüğü görevlerinde bulundu (1959-1965). 1965 yılında istifa ederek fikri ve edebi çalışmalara yöneldi. Bir ara (1971-1974) yeniden Maliye Bakanlığında bazı görevler aldıysa da yine ayrılıp serbest hayatına devam etti. Diriliş Yayınlarını kurdu ve kendi kitaplarını yayımladı. Şiirleri, Hisar (1951-1954), Mülkiye (1953-1954), İstanbul (1953-1957), Şiir Sanatı (1955), Pazar Postası (1957-1958), Soyut (1965) dergilerinde yayımlandı.

Sezai Karakoç, ilk şiirlerinden başlayarak son şiirlerine kadar hem önceki kuşak şairlerinden ve hem de kendi kuşağından farklı bir yol tuttu. Bir yandan statik zaman çerçevesi içinde tarihe, özellikle İslam tarihine yönelirken, diğer taraftan kuvvetli bir dinamizmle metafizik dünyaya doğru açıldı (Beysanoğlu, 1997:339-357).

### **O. Süleyman Nazif (D.T. 1869/Ö.T. 1927)**

Süleyman Nazif 1869’da Diyarbakır’ın Aziz Camii Mahallesinde doğmuştur. Nazif dört yaşında iken, babası Mamuretü’l-aziz sancağına mutasarrıf tayin olunca, ailesini de beraber götürür. Babasının Maraş’a tayini sebebiyle ailesini de oraya nakleder. Maraş’ta bir buçuk sene kaldıktan sonra Diyarbakır’a döndüler. Nazif, tahsiline devam üzere rüştiye mektebine gönderilir. Bu mektep, onun üzerinde hayatının sonuna kadar unutamadığı pek fena bir tesir bırakmıştır. Onun asıl tahsil devresi, babasının 1879 yılında ikinci defa Mardin Mutasarrıfı olmasından sonra başlar. Bundan sonra öğrendiği her şeyi babasına borçludur (Karakas, 1988:40-43).

Nazif, sırasıyla 1909 Eylülünde Basra valisi, 1910 Ekimi’nde Kastamonu, 1911 Haziranı’nda Trabzon, 1913 Eylülünde Musul ve nihayet 1914 Aralığı’nda Bağdat

valiliğine tayin edildi. 1912 yılında Trabzon valiliğinden ayrılarak İstanbul'a gelip Hak gazetesinin başyazarlığını yaptı (Beysanoğlu, 1997:192).

Milli heyecanı yatışma nedir bilmeyen Nazif, 23 Ocak 1920 de Darülfünun Konferans salonunda Pierro Loti' yi anmak vesilesiyle yapılan en hakikatte işgali protesto etmek amacını taşıyan toplantıdaki hitabesiyle dinleyenleri galeyana getirmiş ve bu olay onun Malta'ya sürülmesine sebep olmuştur. Burada boş durmadı ve Milli duyguları terennüm eden şiirler ve makaleler yazdı. 1922 yılı başlarında İstanbul'a döndü ve yazı hayatına tekrar döndü (Beysanoğlu, 1997:192).

Süleyman Nazif, 1927 yılının 4 Ocak tarihinde yakalandığı Zatürre hastalığından öldü (Beysanoğlu, 1997:194).

### **Ö. Şeref Uluğ (D.T. 1892/Ö.T. 1976)**

1892'de Diyarbakır' da doğdu. İlköğrenimini memleketinde tamamladı. İstanbul Yatılı İdadisinden 1908'de, Mülkiyeden 1913'te mezun oldu. Aynı yıl eylül ayında Diyarbakır Sultanisine Türkçe-Edebiyat öğretmenini olarak atandı. 1917'de Sultani müdürlüğüne ve ek görev olarak da Milli Eğitim Müdür yardımcılığına getirildi. Ağustos 1923'te 2. Dönem Diyarbakır Milletvekili olarak TBMM'ye girdi. Ekim 1933'te Diyarbakır Belediye Başkanlığına seçildi. 6 dönem Urfa milletvekili oldu. Şeref Uluğ gençlik dönemlerinde şair ve yazardı. Dicle ve Diyarbakır'de Dicle gazetelerinde 'Timuçin' takma adıyla yayımlanmış bir hayli şiir ve düz yazıları vardır. 11 Şubat 1976 günü vefat etti (Beysanoğlu, 2003b:19).

### **P. Tahsin Cahit Çubukçu (D.T 1901/Ö.T 1962)**

Çubukçu ailesine mensup Şaban Efendi'nin oğludur. 1901 tarihinde doğdu. Tahsili lise ve hususidir. 1937 tarihinden itibaren Diyarbakır gazetesinin sahip ve başyazarı oldu. Bu gazetede ve Halkevinin yayımladığı Karacadağ dergisinde çeşitli konularda bir hayli yazısı ve şiirleri çıktı (Beysanoğlu, 1997:389).

**R. Ziya Gökalp (D.T. 1876/Ö.T. 1921)**

Ziya Gökalp, Türk milletinin yirminci yüzyılda yetiştirdiği en önemli fikir ve edebiyat adamlarından biridir.

23 Mart 1876, Diyarbakır'da dünyaya gelir. Ziya Gökalp önce Mercimek Örtmesi İlkokuluna sonra da Askeri Rüştüye Mektebine devam eder.

Bir sıkıntı anında intihara sürüklenir ve beynine kurşunu sıkar ama kurtulur. Kafasının zararsız bir yerinde kalıveren kurşun ilerde genç yaşta ölümünün sebebi sayılmıştır.

Bu ölümden kurtuluş Gökalp'ın hayatında yeni ufuklar açmıştır. Amcasının kızı Vecihe Hanım'la evlenir, memuriyete girer. Memleketinde geçen yıllarda çok okur, düşünür, araştırır. Diyarbakır gazetesinde yazılar yayınlar, fikirleriyle tanınmaya başlar.

1908 Meşrutiyet'i ile birlikte İttihat ve Terakki'nin Diyarbakır şubesini kurar, bu sırada yazı ve şiirlerini ayrıca kendisinin çıkardığı Peyman gazetesine de vermekte fikri çalışmaları hız kazanmaktadır.

1912'de İttihat ve Terakki Partisi'nin Ergani Sancağı milletvekili seçilerek İstanbul'a gider, beyin ve hoca rolü oynayarak dernek ve dergiler yoluyla fikir mücadelesini sürdürür.

Bu arada o zamanki üniversite İstanbul Darülfünunda sosyoloji dersleri verir, kendi kurduğu Yeni Mecmua'da Türk milliyetçiliği ülküsünün fikri çerçevesini düzenler.

İkinci TBMM'ye Diyarbakır milletvekili olarak girer. İlk Cumhuriyet Anayasası'nı hazırlayanlar arasında bulunur.

Fakat yeni Türk Devletine ve Cumhuriyeti'ne hizmet edebileceği olgun bir çağında hastalanır, tedavi için gittiği İstanbul'da 24 Ekim 1924'te 48 yaşında vefat eder (Ergüzel, 2002:11-15).

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

Bu bölümde Diyarbakır vilayetinde yetişmiş ve Türk Edebiyatında önemli yeri olan ve araştırmamızın merkezinde yer alan Cahit Sıtkı Tarancı hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Yine bu bölüm dâhilinde analizlerini yaptığımız eserlerin daha iyi değerlendirilebilmesi için “güfte, şarkı ve fantezi” kavramları ve bu kavramların teknik özellikleri ele alınmıştır.

#### 1.1. CAHİT SITKI TARANCI

Bu bölümde çalışmamızda yer alan önemli hususlardan biri olan güftelerin şairi Cahit Sıtkı Tarancı hakkında genel bilgiler verilmiştir.

##### 1.1.1. Hayatı

Cahit Sıtkı, Diyarbakır'ın “soylu ve köklü ‘Pirinççi Zade’ ailesine mensuptur.” (Sâmanoğlu 1988:3). Ünlü şairin büyük dedesi Hacı Ali Efendi çevresinde nüfuzlu, aydın ve varlıklı bir kişi olarak bilinir. Kendisinin büyük oğlu Arif Efendi, Diyarbakır'da belediye başkanlığı yapmış ve I. Meşrutiyet'in ilanından sonra Diyarbakır'dan milletvekili seçilmiştir. Küçük oğlu Hacı Hüseyin ise babasının ziraat ve ticaret işlerini yürütmüş ve izdivacını, Müftü Hacı Ahmet Efendi'nin kızı Hayriye Hanım'la gerçekleştirmiştir (Korkmaz, 2002:3). 1888 senesinde bir erkek çocukları oldu. Adını Bekir Sıtkı koydular. Bekir Sıtkı büyüyünce babasının izinde yürüdü. O da tarım ve ticaretle uğraştı. Amcası Arif Efendi'nin kızı Arife Hanım'la evlendi. Soyadı Kanunu çıkınca –Pirinççi Zade olmasına rağmen – Tarancı soyadını aldı (Beysanoğlu, 1969:1).

Bekir Sıtkı'nın evlerindeki Kurân-ı Kerim'in kapak içine düştüğü nota göre Cahit Sıtkı, 2 Ekim 1910 tarihinde Diyarbakır'da bir ara Trahum Hastanesi olarak da kullanılan ve hala Cahit Sıtkı Tarancı Müzesi adıyla düzenlenmiş olan evlerinde dünyaya gelir. Asıl adı Hüseyin Cahit'tir. Üçü kız, üçü erkek olmak üzere toplam altı kardeşin en büyüğü olan şairin diğer kardeşleri şunlardır: Mehmet Halit, Sabiha Nihal (Erkmenoğlu), Yıldız (Köksal), Atiye Hilal (Arda), Yılmaz Cihangir (Korkmaz, 2002:3-4).



Çocukluk yıllarında evin içinde oldukça neşeli, esprili ve enerjik olan Cahit Sıtkı, evin dışında daima içine kapanık, suskun ve çekingendir. Fiziksel olarak cılız, naif bir yapıya sahiptir. Bu yüzden sık sık hastalanır ve ailesi bu ilk çocuğun başına pervane kesilir. Özellikle baba Bekir Sıtkı, ataerkil aile kabulündeki “oğul” imgelerinin bütün ümitlerini, hülyalarını onun üzerine kurmuştur (Korkmaz, 2002:4).

Okul çağına gelince kendisini Nümune-i Terakki-i Hamidi Mekteb-i İptidaisi’ ne verdiler. Bir yıl sonra Mekteb-i Sultaninin iptidai kısmına nakletti. İlkokulu bitirince İstanbul’a gönderildi. Kadıköy’ de Saint-Joseph Lisesine girdi. Dört yıl bu lisede okudu. 1928 yılında, imtihanla Galatasaray Lisesinin dokuzuncu sınıfına nakletti. Burada şair Ziya Osman Saba ile arkadaş oldular. Sonraları bu arkadaşlık, tam bir dostluk halini almış ve ölümüne kadar sürmüştür (Beysanoğlu, 1969:4-5).

Cahit, hafta tatillerini, dayısı Feyzi Bey’in Kadıköy’deki evinde geçiriyordu. Yaz tatillerinde Diyarbakır’a gelirdi. Günlerini; şehir parkına gitmek, sinemaya gitmek, arkadaşlarına uğramak, arkadaşlarıyla gezinmek, bazen da İl Kitaplığında çeşitli dergi, gazete ve kitap okumak suretiyle doldurmaya çalışırdı. Ara sıra, kız kardeşi Yıldız’a Fransızca, edebiyat dersi verir. Onu, gelecek ders yılına hazırlardı. Yazın bunaltıcı sıcaklarında büyük ve güzel evlerinin geniş avlusunu süsleyen havuzunda yüzerdi. Yüzmeyi bu havuzda öğrendiğini söylerdi. Bazen da babasıyla birlikte Karacadağ’ın eteklerinde bulunan çeltik tarlalarına gider köylülerin çalışmalarını gözetlerdi. (Beysanoğlu, 1969:9).

Sevdiği Türk şairleri arasında da, o zamanlar hemen herkesin sevgilisi Haşim’le Yahya Kemal’den başka yine o zamanlar bir genç şair, Necip Fazıl Kısakürek’te vardı (Beysanoğlu, 1969:13).

Galatasaray’ın son sınıfında, bu son yılda, Cahit’in şiir denemeleri, en çok ‘Muhit’ dergisinin istidatlar sahifesinde, bir de lisenin ‘Akademi’ adlı dergisinde çıkardı (Beysanoğlu, 1969:13).

Cahit Sıtkı’da şiir yazma hevesinin ne zaman başladığını kesin olarak bilmiyoruz. Ancak Galatasaray Lisesine girdiği sıralarda şiir yazmakta olduğu söylenebilir. Ziya Osman Saba ile arkadaşlıkları, onu şiir yazmasını daha da etkilemiştir (Beysanoğlu, 1969:14).

1931 yılında Galatasaray Lisesini bitirdi. Cahit Sıtkı, babasının arzusunun uyararak o zaman Yıldız'da bulunan Mülkiye Mektebi (Siyasal Bilgiler Fakültesi) ne girdi. Mülkiye'nin 352 numaralı öğrencisi oldu. Mektep yatılı ve üstelik Cahit daimi yatılıydı. Ziya Osman Saba, istediği akşamüstü mektebe gider arkadaşına uğradı. Cahit her seferinde, arkadaşına yeni şiirler okurdu (Beysanoğlu, 1969:21).

Son yazdığı şiirlerini ayrıca Peyami Safa'ya da göndermiş, düşüncelerini öğrenmek istemiştir. Peyami Safa, Cumhuriyet gazetesinde bu vesileyle üç makale yazdı. Şairimizin sanat dünyasına takdim ve kabul edilmişinde önemli tesiri olmuştur (Beysanoğlu, 1969:21).

İlk yazdığı ve Peyami Safa'nın makalelerinde incelediği bu şiirler, "Ömrümde Sükut" kitabında toplandı ve Semih Lutfi'nin Sühulet Kütüphanesi tarafından yayınlandı. Cahit, bu ilk şiir kitabını "Büyük dostum" hitabıyla Peyami Safa'ya ithaf etmiştir (Beysanoğlu, 1969:34).

Artık kendini tamamen şiire vermiştir. Derslerine pek girmiyor, bu yüzden de başarılı olamıyordu. Lisede iken başladığı sigaraya, şimdi de içki eklenmişti. Ziya Osman Saba, Cahit'in rakıyı ve daha başka şeyleri, kendi (Cahit'in) sözüyle "hayatı daha keşif yapmak için" hep şiir adına ve uğruna içtiğine işaret eder (Beysanoğlu, 1969:34).

Babası, Cahit'in okumasını ve mutlaka mülkiyeyi bitirmesini arzuluyordu. Oğlunun rahatlıkla okuyabilmesi için kendisine ayda otuz lira gönderiyordu. Bu, o zamanlar için büyük bir paraydı. Fakat Cahit, daha önce belirttiğimiz gibi, derslere pek girmez ve çalışmazdı. Sınıfta kalışını; babası, hep şiire olan aşırı bağlılığından sanır. Kendisiyle bu konuyu tartışırdı. Cahit yine kendi hayatını yaşamaktaydı. Böylece dört yıl geçtikten sonra Mülkiye'yi bitirmeden ayrılmak zorunda kalmıştı (Beysanoğlu, 1969:35).

İstanbul'a dönüşünde bu defa Yüksek Ticaret Okuluna yazıldı. Aradan uzun bir süre geçti. Bir pansiyonda kalıyordu. Babası, Diyarbakır'da pirinç ekiminden çok zarar etmişti. Eskisi gibi bol para gönderemiyordu. Cahit bu sıkıntıyı gidermek için memuriyet aramaya koyuldu. Sümerbank'ın imtihanına girdi ve Sümerbank'a memur oldu. Fakat memuriyet hayatı onu sıkıyor, her gün mesainin bitimini sabırsızlıkla bekliyordu. Bir taraftan da Cumhuriyet gazetesine hikâyeler yazıyordu. Bu memuriyet hayatı ancak bir yıl sürebildi (Beysanoğlu, 1969:35-36).

Cahit, kendisini çok çabuk sevdirdi. Kısa bir süre içinde Nadir Nadi ile Doğan Nadi'nin de sevgisini kazandı. Böylece Cahit'e Paris yolu açıldı. Orada, hem Sciences

Poitiques'e devam edecek, hem de Cumhuriyet gazetesine hikâyeler, makaleler yazacaktı. 1938 yılı sonlarına doğru Paris'e hareket etti. Orada bir yandan derslerine devam ediyor, bir yandan da Paris Radyosu'nda Türkçe yayınları spikerliğini yapıyordu (Beysanoğlu, 1969:36).

Çok geçmeden savaş tehlikesi belirdi. Hükümetin tebligatı üzerine yol hazırlığına başlayan Cahit, 13 Haziran 1940 günü bir bisiklete atlayarak Paris'ten ayrıldı. Perigueux'ten Lyon'a gitti. Lyon'dan Cenevre'ye geçen Cahit, İsviçre'nin bu güzel şehrinde bir süre kaldıktan sonra yurda döndü (Beysanoğlu, 1969:37-38).

Cahit, yurda döner dönmez Diyarbakır'a geldi (Ekim/1940). İlk günleri sevdiklerinin arasında buluşmaktan doğan sevinç içerisinde geçti. Sonraları can sıkıntısı kendini göstermeye başladı. Ayrıca, askerlik için yaptığı müracaatın uzaması, bu sıkıntıyı artırıyordu. Nihayet, Mart/1941 de askere alındı. 12 Mart 1941 de hazırlık kıt'asına katılarak İzmir'de askerliğe başladı. Nisan ayı sonlarında Ankara'da Yedek Subay Okuluna geçti. Altı aylık okul dönemi sonunda piyade asteğmeni olarak Burhaniye'ye verildi. Alay'ın 2. Tabur, 5. Bölük komutanlığı emrinde göreve başladı. 1942 yılı Ağustos'unda, Ilica Sahil Muhafaza Taburu Emir Subaylığına atandı ve aynı tarihte teğmen oldu. 1943 yılı Ekim'inde terhis edildi (Beysanoğlu, 1969:39-40).

Cahit, terhisten sonra İstanbul'a gitti. Babası Sıtkı Tarancı, daha önceden Diyarbakır'dan İstanbul'a taşınmış, Eminönü Yemiş Semtinde yazıhane ve Beyoğlu'nda, Firuzağa'da bir apartman katı kiralamıştı. Cahit, babasının yanında kalıyor, onun ticari defterlerini tutuyordu.

Çok geçmeden kendini gene içkiye kaptırdı. Babası oğlunun gecenin geç saatlerinde içkili gelmesine kızılıyordu. Bunun üzerine, babaevinden ayrılan Cahit, Beyoğlu'nun göbeğinde tuttuğu bir pansiyonda kalmaya başladı. Artık, kendi başına buyruk, meyhanelerde keyfince içen, istediği yerlerde dolaşan bir kişi olmuştur. Gündüzleri, babasının yazıhanesinde çalışıyordu. Bu durum, 1944 yılı sonlarına kadar sürdü (Beysanoğlu, 1969:40-41).

1944 yılı sonlarına doğru Ankara'ya giden Cahit, Anadolu Ajansında mütercim oldu. Memnundu. Çünkü dostlarının çoğu başkentte idi. Ahmet Muhip, Orhan Veli, Şahap Sıtkı, Melih Cevdet, Oktay Rifat, Baki Süha, Ceyhun Atuf, Yaşar Nabi, Cevdet Kudret, Sabahattin Eyüpoğlu vs...

Cahit, o yaz “Otuz BeşYaş” şiiri üzerinde çalışıyordu. Şiirin mutlaka yedi kıta ve her kıtanın da beşer mısra olmasını, böylece, yazıldığı yaşa ve adına uygun düşmesini gerekli buluyordu. Nihayet şiir tamamlandı ve büyük bir emek verdiği bu şiirle o yıl CHP şiir ödülünü kazandı.

Bir süre sonra Cahit, Anadolu Ajansı’ndaki görevinden ayrılarak Toprak Mahsulleri Ofisi’ne geçti. Bu yeni memuriyetine de ısınmadı. Bu defa Çalışma Bakanlığında o gün için iyi sayılabilecek bir mütercimlik kadrosuna tayin edildi. Baki Süha Ediboğlu’nun beyanına göre Cahit, “Artık kısmen; muntazam sayılabilecek bir hayat sürüyor, ailesi ve babası ile görüşüyor, mektuplaşıyor, işine zamanında gidiyor, zamanında çıkıyor ancak akşamüstleri şaşmaz ve değişmez bir intizamla saat altı sularında Ankara’da Büyük postanenin yanındaki Şükran lokantasına devam ediyordu. Burası lokanta ile meyhane arası sevimli bir yerdi. Ancak 20-25 kişi alabilecek büyüklükte olan Şükran lokantasının belli başlı müşterileri, şairler, hikâyeciler, gazeteciler ve sayıları birkaçı geçmeyen ressamardan ibaretti.” (Beysanoğlu, 1969:41-42).

Cahit, görevli bulunduğu vekâlette Cavidan Tınaza âşık oldu ve 4 Temmuz 1951 Çarşamba günü, Ankara Halkevi’nde evlendi. Ziya Osman Saba, şairimizin evliliği şöyle anlatıyor: “Artık, yeni evli Cahit –hep bana anlattıklarına göre –hanımının hayırlı tesiri ve nüfuziyle rakıyı bırakmış veya çok azaltmış, o yol kesici meyhanelerin önünden cesaretle geçerek evine, karısına, biran önce kavuşmaya bakıyordu. Artık, yeni evli Cahit –hep şiirlerine göre mazbut bir ev erkeği olmaya gayret ediyor, bugün hepsi Düşten Güzel’deki şiirlerin hemen hepsinde herhalde bundan tam bir biçim kaygısıyla yazılmış oluyordu.”

Ne yazık ki bu mutlu hayat çok sürmedi. 1954 yılı Ocak ayının sonlarına doğru hastalandı (Beysanoğlu, 1969:43-44).

Şairimizin hastalık günlerinden değerli yazar ve şair M. Sunullah Arısoy şöyle anlatıyor: Cahit Sıtkı Tarancı’ya tam felç gelmişti ve hastaneye kaldırılmıştı. Cahit Sıtkı, yaklaşık üç ay boyunca Ankara’da hastanede kaldı. O sıralar hafızası da yitikti. Konuşulanların çoğunu anlamıyordu. Durup durup, gülmeyle ağlama arası sesler çıkarıyordu. Çok karamsardı. Sonra İstanbul’a nakline karar verildi. Onu Nişantaşı, İşçi Sigortaları Hastanesi’ne yatırdılar.”

İstanbul’da az kaldı. Doktorlar, iyi olmaz demişlerdi. Oradan Diyarbakır’a getirildi. Cahit, baba evinde doğduğu odada, bu defa hasta olarak yatıyordu. Burada bir yıl kadar

kaldı ve bu süre içinde esaslı hiçbir tedavi görmedi. Eşi Cavidan Tarancı, Ankara'dan Diyarbakır'a uçakla özel bir doktor göndermişti. Cahit'i muayene eden doktor, burada kalmasını doğru bulmadı. 7 Ekim 1955 Cuma günü Diyarbakır'dan Ankara'ya gönderilen Cahit, Ankara Tıp Fakültesi Hastanesine yatırıldı.

Başta M. Sunullah Arısoy, Behçet Kemal Çağlar, Ahmet Muhip Dranas olmak üzere birçok yazarlarımız, Cahit Sıtkı'nın tedavi için Avrupa'ya gönderilmesi yolunda yazmaya, ilgililer nezdinde teşebbüs girişmeye başladılar. Semad Ağaoğlu'nun da yardımıyla Cahit Sıtkı'nın tedavi için Viyana'ya gönderilmesi sağlandı.

6 Eylül 1956 Çarşamba günü Viyana'ya gönderildi. Yanında kardeşi Halit Tarancı vardı. 12 Ekim 1956 Cuma günü zatülcamp'ten öldü. Cenazesi yurda getirildi ve 26 Ekim 1956 Cuma günü Ankara'da gömüldü (Beysanoğlu, 1969:47-63).

### **1.1.2. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Sanatı ve Sanat Görüşleri Hakkında Genel Bilgiler**

Eserlerinde Fransız şiirinin etkileri görülen ve onlardan Türk Halk Edebiyatı mahsullerini de eksik etmeyen Cahit Sıtkı, şiirlerinin “konu veya tem itibariyle neden bahsederse etsin, vezin, kafiye ve şekil itibariyle nasıl olursa olsun, asıl olan sahip olduğu bütün güzelliği ile” (Çetişli, 2004:85) ... çerçeveli olmasını arzulamış, bu bağlamda sanatını teşbih, istiare ve mecazlarla köreltmemeye gayret ederek bilhassa ses değeri önem arz eden ve okuyucuya akıcı bir üslupla ulaşan bir düşüncüyü önemseydiği görülmüştür (Eronat, 2006:33).

“Elimde Türkçe gibi güzel bir silahım var” ifadesiyle sanat anlayışındaki içtenliğine ve şiirde olması gereken malzemenin yani kelimelerin sade ve açık olması gerektiğine dikkat çeken şairin, şiirle ilgili şunları aktarması önemlidir (Eronat, 2006:3);

“Şiir kelimelerle güzel şekiller kurma sanatıdır ama kelime nedir? Annedir, dosttur, kadehtir, hasrettir, hayaldir; bir manası, tedavisi, bir gölgesi, hatta bir rengi ve adı olan nesnedir. Kelime insanoğlundan haber verir. İnsanoğlunu işitmek her sanatkârın boynunun borcudur. İnsanoğlu dünyanın en zengin madenidir. Kelime dedik ama kelime boş bir kalıp değil ki! Şairin hisleri, fikirleri, hayalleri, dünya görüşü, felsefesi, şahsiyeti, her şeyi şiirde belli olur. Şu var ki kelimeleri tanımak, bilmek, sevmek, okşamasını bilmek lazım. Hangi kelime hangi kelimeyle yan yana geldiğinde nasıl bir ışık peyda olur? Bunu bilmek gerek. Mallarmé'nin “şiir, kelimelerin dinidir” demesi bundandır. “Şiir bu suretle hüner ve

marifet işi oluyor. Öyledir de. Ata binmek, kundura yapmak, hatta kundura boyamak ne ise şiir de odur, yani ustalık ve ihtiras işidir” (Beysanoğlu, 1969:65).

Şiirde şekil meselesine gelince, şairimize göre “şekil olmayan yerde şiir aramak beyhude olur. Valéry söylüyor: “Demek kâfi değil, duyurmak lazım, hatta güzel duyurmak lazım.” Öyledir, aynı kumaştan iki terzi de elbise diker biri hakikatten elbise olur, diğeri elbiseden başka her şeye benzer. Makas meselesi, başka bir şey değil, şair için de aynı şey vardır. Şahsi bir his, yeni bir imal, ileri bir fikir bulabilirsiniz. Ama kâfi değil, şairliğimiz onları söylemekte belli olacaktır.

Bütün büyük sanat eserlerine bakınız, hepsinde şeklin zaferini göreceksiniz. Şekil hummasına tutulmamış sanatkâr, şairse kalemini, ressam ise fırçasını elinden atmalıdır. Şekilsizlik içinde güzellik avına çıkanlar, kendi kendilerini aldatmaktan başka bir şey yapmış olmazlar (Beysanoğlu, 1969:66-67).

Şairimiz, şiirde ses, anlam ve biçim bütünlüğünü şart koşar. Vezin meselesinde mutaassıp değildir. Ona göre “aruzla yazılmış bir mısra heceye de uyabilir, serbest vezinli bir şiirde geçebilir.” Ancak kül olarak alındığı zaman aruzla mı heceyle mi serbest vezinle mi yazıldığı belli olur. Nasıl ki yemiş vardır, dalında güzeldir, yemiş vardır tabakta, bunun gibi mesela şiir vardır aruzla söylendiği için güzeldir, şiir vardır serbest vezinle söylendiği için güzeldir. Asıl mesele, söylemek istediğimiz şeye en tam ifadesini verebilmektir. Bu, şiirine göre bazen hece ile veya aruzla bazen de serbest vezinle mümkündür. Şair, şiirinin müştak olduğu vezni keşfedebilen adamdır. Hece vezniyle yazılmış öyle şiirler vardır ki okunurken “keşke serbest vezinle yazılısaydı” deriz. Buna karşılık serbest vezinle yazılmış öyle şiirler vardır ki: “Benim vezinli kafiyeli yazılmam icab ederdi” diye bar bar bağırır. Veznin, nihayet “kelimelerin arzu edilen sesi çıkarabilmesi için şu ya da bu şekilde tertibinden başka bir şey” olmadığı görüşünde olan Tarancı, kafiye hususunda da aynı kanıdadır. Ona göre, “bir güzellik unsuru olarak kullanılmadıkları zaman” kafiye de vezin gibi can sıkıcı olur (Beysanoğlu, 1969:67-68).

Şiirde mevzu hususunda da şu görüşü savunur:

“Ben mevzular ve temler arasında hiçbir hiyerarşiye taraftar değilim, çünkü sanat eserinde güzelliğin bahsedilen şeyden ziyade ondan nasıl bahsedildiği keyfiyetiyle alakalı olduğuna inanmışımdır. Bence, ölüm, aşk, Allah, vatan, dostluk, evlilik, sefahat, sefalet... Mevzuları arasında hiçbir fark yoktur. Hepsi de insanın duyduğu, yaşadığı, felaket veya

saadetlerinin müsebbibi olan şeylerdir. Zaten, bunun içindir ki “mevzularınızı nasıl seçersiniz? gibi suale cevap vermek lüzumunu hiçbir zaman duymadım”. Şiirde güzellik konusunda da şu benzetmeyi yapar: “Umumiyetle şiirde güzellik mefhumunu şöyle bir teşbihle hülâsa edeyim: Sokakta elbiseyle gezmek, pijama ile gezmekten daha güzeldir, yatakta ise aksi. İşte bütün mesele ‘ne, ne zaman’ güzel olabileceğini, küllün havasını bozmayacağını sezme ve bilmektir. Bu bilindikten sonra niçin filan tabirin filan şiirde gitmediğini, fakat diğer bir şiirde pekâlâ gittiğini anlamak kolaydır”. (Beysanoğlu, 1969:68-69).

Şiirde formdan ne anladığını da şöyle anlatır: “Söylemek istediğim şeyin his, hayal, fikir, intiba... Nasıl söylemek istediğimi sezerek, keşfederek onu o şekilde söylemeye form diyorum” (Beysanoğlu, 1969:68-69).

Cahit Sıtkı, şiirde teferruatı sevmez. Şiirde faydayı ve propagandayı düşünmemiştir. Yaşadığı günlerdeki şiir akımları dışında kalmasını bilmiştir. Sanatta insanı ön planda tutar. Ona göre “içine insan girmeyen yahut insanı hatırlatan emareler bulunmayan ıssız bir tabiat parçası, tabiat olarak belki güzeldir fakat sanat planında güzel olamıyor” (Beysanoğlu, 1969:69).

### 1.1.3. Cahit Sıtkı Tarancı Şiirleri

Cahit Sıtkı’da şiir yazma hevesinin ne zaman başladığını kesin olarak bilmiyoruz. Ancak Galatasaray Lisesi’ne girdiği sıralarda şiir yazmakta olduğunu ve şiire 1928 yılından önce başladığını söyleyebiliriz.

Şiirleri ilk defa Muhit ve Servet-i fûnûn dergilerinde yayımlandı (1930). Sonradan “Ömrümde Sükût” ta topladığı bu ilk şiirlerinde, Fransız şairlerden Baudelaire’in, Verlaine’in etkilerinde kalmıştır. Bu eski sevdikleri arasına, zamanla Rimbaud, Valéry ile Paul Eluard da katılmışlardır.

Şairimizin daha sonraları bu etkilerden kurtularak kendine yöneldiğini; bize, kendini buluşun güzel örneklerini vermeye başladığını görürüz. Artık şairimiz, öz ve biçim yönlerinden olduğu gibi, dil ve deyiş bakımından da başarılıdır. Yeni Türk Şiirinin en usta şairlerinden biri sayılmaktadır. Bir örnek şair, çığır açan bir şair diye anılmaktadır (Beysanoğlu, 1969:71).

Tarancı'nın şiirleri ve yaptığı şiir çevirileri dört kitapta toplanmıştır:

Ömrümde Sükût (1933)

Otuz Beş Yaş (1946)

Düşten Güzel (1952)

Sonrası (1957)

#### 1.1.4. Cahit Sıtkı Tarancı Düzyazıları

Cahit Sıtkı Tarancı, şiirleri dışından bir hayli hikâye yazmıştır. Hikâyeleri çoğunlukla Cumhuriyet gazetesinde yayımlanmıştır (1937-1944). Hikâyeleri oldukça güzel ve değişik bir hava taşır. Hikâyelerinin bir kısmında “Cevat Sadık” veya “İrfan Kudret” takma adını kullanmıştır (Beysanoğlu, 1969:71).

Bu dergilerde yazıları yayımlanmıştır: Muhit, Servetifünun, Varlık, Yücel, İnkılâpçı Gençlik, İnsan, Gündüz, Akpınar, Kültür Haftası, Ülkü, Demet, Pınar, İşte, İstanbul, Yaratış, Ankara.

Bu gazetelerde yazıları yayımlanmıştır: Cumhuriyet, Akşam (sanat sayfası), Vatan (sanat yaprağı), Sanat ve Edebiyat (Beysanoğlu, 1969:72).

Diğer Kitapları da aşağıda verilmiştir;

Ziya'ya Mektuplar (1957)

Fransa'da Müstakil Resim (1938)

Peyami Safa (1969)

## 1.2. TÜRK MÜZİĞİNDE GÜFTE

Güfte (گفته), Farsça bir kelime olup “guften” yani “söylemek” anlamına gelen kökten türemiş ve “söylenmiş” karşılığındadır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde güfte kelimesi eserlerin söz kısmını tanımlamaktadır (Ayverdi, 2005:1106).

Şiir kriterlerine uygunluk gösteren güfteler, kafiye ve vezin gibi bir takım edebî tekniklerle de yakınlık gösterirler. Bu paralelde, müzik açısından şiirin prozodik kuralarını bilmek besteci ve icracılar açısından önem arz eder. Şiir bestelenmeye başlandığından



itibaren müziğin bir parçası haline gelerek, müzik tabiriyle güfte adını alır (Gültaş, 2003:209).

Edebiyat terimi olarak şarkı, kimi zaman bestelenen her türlü eserin metnini belirten Farsça güfte kelimesiyle aynı anlamda kullanılmıştır. Ancak güfte, anlam bakımından daha kapsamlıdır ve her türlü musiki eserinin sözlü kısmını ifade etmektedir (Uzun, 1997:358).

Edebiyatımız ve musikimiz birbiriyle ilişkilerini şiirle kurmuştur. Zira hem beste, hem de güftenin ortak ve temel karakteristiğini ses, estetik ve ahenk unsurları meydana getirir. Bu iki sanatımızın ortaya çıkmasında, insanlığın genel tarihinde olduğu gibi en önemli rolü din oynamıştır.

Musikimizin önemli bestekârlarından Osman Nuri Akın söz konusu birlikteliğinden böyle bahsediyor: “Musiki ile edebiyat, şairle bestekâr, birbirinin kolundan çıkmayan sevgililere benzerler. Gerçekten musiki tarihi tetkik edilecek olursa, bu iki sevgiliden bazen birisinin, bazen da diğerini geride kaldıkları vâkidir, ama ayrıldıkları vâki olmamıştır. Şurası muhakkaktır ki, bir memleket musikisinin kalkınabilmesi, hatta ayakta kalabilmesi için, musiki kültürü ile edebi seviyenin bağdaşması, yekdiğerine gönül birliğiyle sarılıp kucaklaşması lâzımdır”.

2500 yıllık geçmişe sahip olan kültür mirasımız içinde özel bir yeri olan musikimizin, özellikle altı asırlık Osmanlı Devleti döneminde özgün bir kimlik ve kurumsallık kazandığı bir gerçektir.

Geçmişî Altaylılar (M.Ö. 4000) dönemine kadar dayanan müziğimizdeki sözlü eserler, “... ‘Şaman müziği’ denilen ‘büyüsel-dinsel-törenselle müzik’ giderek belirginleşti. ‘Şaman’ denilen ‘meslekselle müzikçi’nin’ topluluk ve toplum içinde önemli bir konumu ve saygın bir yeri vardı. Türk dilinin evriminde –belirmeye başlayan ‘Ön Türkçe’ye (Proto Türkçe’ye) bağlı-asıllı olarak ‘sözlü Ön Türk Müziği’ (sözlü Proto Türk Müziği) de oluşmaya-belirmeye başladı...”

Türk müziğinin Altaylılar ile başlayan yapılanması, daha sonraki Hun, Göktürk ve Uygur devletleri dönemlerindeki gelişme süreçleri sonucunda daha farklı bir özellik kazanır. Dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren İslamiyet ile hızla tanışan ve Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu devletleri dönemlerinde, devletçe-resmen kabullenen Türk

toplumunun müzik kültürü bu devletlerin eliyle yeniden radikal bir yapılanmaya başlanmıştır.

“...Satuk Buğra Han (Karahanlı hükümdarı), Abdülkerim adını alarak Müslüman olunca, bu din devletçe de benimsendi. Yalnız İslam inancı değil, kültürü, düşüncesi, tasavvufu, edebiyatı da Orta Asya’ya yayıldı. Bu sanat ve kültürün değişiminden ve gelişiminden Türkler ve İranlılar büyük ölçüde yararlandılar”.

Uygurlar zamanında da Maniheizt ve Budist şiir ve ilahiler var ise de bunlar farklılaşmamış genel ilahi form’unda idiler. İslami şiir ise “Tevhid”, “Münacat”, ”Na’at”, “Salât”, “Kaside”, “Medhiye” vs. formlarıyla çeşitlenince bunların bestelenmesiyle musiki form sayısı da aynı isimlerle artmıştır. Minareden duyulan ezan, camide dinlenen kur’an tilaveti (Makamlı tecvidli okuyuş) makam ve prozodi bilgilerinin bilinçli olarak gelişmesine yol açmıştır. Dini şiirlerin yanı sıra edebi değeri olan duygusal aşk şiirlerinin, murabba’ların bestelenmesiyle de sanat musikisinin ilk örnekleri, İslam ve edebiyatını, şiir formlarını kabul eden Karahanlılardan itibaren ortaya çıkmıştır.

12. yüzyılda Türk Tekke şiirinin oluşması sonucunda, bu şiirin ürettiği sözlerle tekke musikisinin de karakteristik yapısı baştanbaşa değişmiştir.

Selçuklular döneminde Acem ve Arap müzik kültürleri ile yapılan karşılıklı alışveriş neredeyse bir İslam müziği ortaklığı meydana gelmiştir.

Osmanlı Devleti’nin cihan devleti olduğu zamanlarda ise, Türk Musikisi, 14. yüzyıldan başlayarak, önce Kuzey Afrika, Güney Batı Asya ve Balkanlar, daha sonra Ortadoğu ve giderek Avrupa müzikleri, kültürleri ile etkileşim ağı kurmuştur. Bu sürecin sonucunda, diğer toplumlarla sistem ortaklığı bulunan musikide hâkim unsur olmuş ve neredeyse 18. yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir.

Musikinin sözlü formlarında önemli bir materyal teşkil eden güfte ve güfte seçimi her dönem kendi önemini korumayı başarmıştır. Cinuçen Tanrıkorur’un ifadesiyle; “mümeyyiz vasfi esas itibariyle bir ses musikisi oluşunda ortaya çıkan Türk musikisi, söze verdiği ağırlık dolayısıyla önce bir şiir musikisidir”.

15. yüzyıla kadar Türkçe ile yazılan edebiyata, bu yüzyılda Arap ve Fars dilinden alınan kelimelerin katılmasıyla yeni bir dil olarak “Osmanlıca” denilen, zengin ve soyut anlatıma elverişli bir edebi dil ortaya çıkmıştır. Bu dille birlikte, Divan şiiri 16. yüzyılda

duruk noktasına ulaşmış Fuzûlî ve Bâkî bu dönemin en parlak isimlerindedir. Geleneksel Musiki de hemen hemen aynı zamanlarda, benzeri gelişimler göstermiş ve 17. yüzyılda erişebileceği en mükemmel düzeye erişmiştir. Gelişmelerini tamamlayan şiir ve musiki sanatı, daha sonraki yüzyıllarda, et ile tırnak misali birbirlerinin ayrılmaz parçaları olmuştur.

Divan şiiri, milletimizce 13. ve 19. yüzyıllar arasında ortaya konulan, İslam kültür ve medeniyetinin ortak özelliklerini yansıtan, bir anlamda Arap ve Fars edebiyatının derin etkisini taşıyan bir edebiyat türüdür.

Divan edebiyatı, tarihsel bütünlük içinde zamanla geleneksel musikimizin beslendiği en zengin kaynak olmuştur. 17. yüzyıla kadar nota kullanılmayan musikimizde güftelerinin icracılar tarafından yazılıp, mecmualarda toplanması gelenek haline gelmiştir. Bu gelenek sayesinde, eserlerden bazılarının melodisi unutulsa bile bestecinin adı güfteyle birlikte sonraki zamanlara kadar ulaşma şansına erişmiştir.

19. yüzyılın ortalarında o zamana kadar sıradan bir form olan mevcut şarkı formunu bir anlamda yeniden ihyâ eden Hacı Ârif Bey (1831-1885) aynı zamanda bir ekol olarak da musikimizde Romantik dönemi başlatmıştır.

O zamana kadar bestekârların genellikle sözlü eserlerde divân şairlerinin şiirlerinden güfte seçerken, artık bugünkü söylenişiyile “şarkı sözü” diyebileceğimiz dizeler yazan güfte şairleri ortaya çıkmıştır.

Cumhuriyet sonrasında başta Yahya Kemal Beyatlı olmak üzere, Mehmet Âkif Ersoy, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Haşim, Kemalettin Kamu, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Ümit Yaşar Oğuzcan, Cahit Sıtkı Tarancı gibi önemli şairlerin şiirlerinden seçilmiş dizeler, bestekârlarımızın şarkılarına güfte olarak seçilmiştir ([www.musikidegisi.net/?p=1083](http://www.musikidegisi.net/?p=1083)), 12.02.2015.

### **1.3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ŞARKI VE FANTAZİ FORMU**

Bu bölümde şarkı ve fantezi formlarını detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

#### **1.3.1. Şarkı**

“... Şarkılar, musikî repertuarımızın çeşitli eserleri arasında bir takım enfüsî, âfakî temayüllerimizin, acı tatlı hatıralarımızın söz ve sestem yapılmış birer abidesi gibidir.

Söz olarak şarkı, divan edebiyatı şairlerinin vücûde getirdikleri milli bir şiir şeklidir. Halk edebiyatımızın Türkü ve Koşma'larının tesiri ile meydana gelmiştir. Doğu Dünyası'nda evvelce de müşterek bir iç ve dışa mâlik olan ve Murabba dediğimiz dörder mısradan mürekkep şiir şekilleri vardı. İşte eski şairlerimizin bunları XIV. ve XV. yüzyıllardan başlayarak dörtlükler halinde terennüm edilen halk türkülerimize benzetmeğe başlamışlar, bu şiirlere XVII. yüzyıldan itibaren şarkı demişlerdir. Böylece şiir sahasında gittikçe bollaşmağa başlayan şarkı, beste alanında da hızla genişleyen bir şekil, bir terennüm tarzı bulmaya başladı. İlk zamanlarda İtrî, Nazîm ve benzerleri gibi klâsik musikîmizin Kâr, Murabba' Beste, Ağır ve Yürük Semâi gibi en sanatlı ve en orijinal mahsullerini vermiş olan bestekârlarımız bile, şarkı şeklinde bazı eserler yapmayı denemişlerdir. Nihayet XVIII. yüzyılın (Lâle Devri) bestekârları, klâsik beste şakileri yanında, gittikçe rağbet kazanan şarkı'ya daha geniş yer ayırmaya başlamışlar ve o zaman ki hayatın iç ve dış cephelerini belirten bu söz şekillerini daha kolay kavranabilir bir uslûp, ahenk ve êda içinde bestelemişlerdir. Bunun sebebini söz olarak Nedim'le beraber, daha kuvvetli tılsımlı bir şekilde kendini duyurmaya başlayan mahallileşme, halka doğru inme, halkın zevk ve heyecanını göz önünde tutma temayüllerinin, bestekârlarımızı da sirayetinde aramamız gerekir. Buna aynı zamanda şarkılara form, melodi ve ritim olarak, bestekârın vermiş olduğu renk ve karakter hususiyetlerini de eklemeliyiz.

Nedim'in sanatkâr kabiliyetinde zarifleşen, inceleşen bu çığır, daha sonra Enderûnlu Fazıl, Vâsıf, Şeyh Galip, İzzet Molla gibi eski şiirin tanınmış birçok şairlerinden başka eli kalem tutan, kendinde biraz olsun şiir yazma kudretini bulan, vezin ve kafiye düşkünü heveskârlar bile, halkın gittikçe genişleyen bu temayülünü göz önünde tutarak, yaşanan hayatın türlü tezahürlerini, sâde ve samimi bir dil, kısa vezin kalıpları içinde gönülden gönüle yaymaya çalışmışlardır. Bu yayılışın en ücra köşelere kadar uzanmasında, bestenin ve bestekârın rolü çok önemli olmuş,

Bir safâ bahsedelim gel şu dil-i nâşâda

Gidelim serv-i revânun Sâdabad'a

gibi belli başlı güftelerle,

Suda balık yan gider

Kâh eğlenir, kâh gider

Tekerlemesine kadar, irili ufaklı, değerli değersiz birçok sözler bu sayede herkesin hâfızasına âdeta çivilenmiştir. İşte çok eski devirlerden beri kuvvetli bir gelenek haline gelen klâsik beste şekillerinin hâfız post'u, Itrî'yi, Zaharya'yı, Nazîm'i, Sadullah Ağa'yı, İzak'ı ve daha birçoklarını atladıktan sonra Hamamizâde İsmail Dede, Dellal-zâde, Şakir Ağa, Zekâi Dede gibilerinin sanatkâr şahsiyetlerinde, hemen hemen en son fakat, en olgun, en parlak örneklerini vermişler, yerlerini XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak gittikçe azalan bir kemiyetle Hacı Ârif Bey'den Lemi Atlı'ya kadar uzanan bu şarkı heves ve iptilasına bırakmışlardır. Bunda Tanzimat'ın toplumumuza, edebiyatımıza getirdiği yeniliklerin musîkimize de aksetmesinin tesirleri vardır.

Beste şekilleri otuzdan çok olan şarkılarımızın, güfteleri genel olarak türlü insanî duygulara makas olmuştur. Bu sözlerle aşk, yeis, ümit, ızdırap, sevinç, neşe gibi çeşitli anlar terennüm edildiği gibi, bir kısmında da rintliğin, kalenderliğin, lâubaliliğin hatta tevekkülün, kaza ve kadere bağlanmanın lüzum ve zarureti telkin edilmiştir. Bilhassa geçen asırda şarkıya verilen önem ve değer, şarkı repertuarımızın zengin fasıllar yapmak için çoğaltılması lüzumu, belki de ağır ve mistik formların bu asır klâsik musîki anlayışında, zamanın romantik cereyanına uyularak, daha eskilere mahsus bir gelenek olarak telâkkiye başlanmasından ileri gelmiştir. İşte edebiyatımız üzerindeki tesirlerini bildiğimiz bu romantik cereyan musikimizde de, başta Hacı Ârif Bey olmak üzere, Rifat Bey, Hacı Faik Bey, Şevki Bey, Medenî Aziz Efendi gibi birçok değerli besteciler yetiştirmiştir.

Şarkı'nın "Şark" sözcüğüyle bir ilgisi yoktur; Uygurca kökenli "çar" köküne "kui" edatı eklenerek türetilmiş ve Türkiye Türkçesinde bir takım fonetik değişikliklere uğrayarak "Şarkı" şeklini almıştır. Bilindiği gibi eski Türk lehçelerinde "şar, sar, sarın, ciru, car, yu" gibi köklere "- namak, -lamak" mastarı eklenirse bunların hepsi "şarkı söylemek" anlamına gelir.

Şarkılar, Arûz vezni'nin çeşitli kalıplarıyla söylenmiş, aslında dört mısralı şiirler olmakla birlikte, dörtlü (Murabba), beşli (Muhammes), altılı (Müseddes), yedili (Müsebbâ), sekizli (Müsemmen) şiirlere yapılmış şarkılar pek çoktur. Eski şarkılar nispeten büyük usûllerden Evsat ve Şarkı Devrirevanı gibi usûllerle bestelenmiştir. Ancak Şarkı genellikle Aksak usûlünün değişik mertebeleri ile Devrihindî, Türk Aksağı, Curcuna,

Müsemmen, Düyek, Sofyan, Nim Sofyan, Sengin Semâi gibi küçük usûllerle bestelenmiştir.

Özel besteleniş şekli olan bir beste formudur; Dr. Suphi Ezgi yirmi beş tür ayrı şarkı şekli tespit etmiştir. Dört mısralı olan şiirlerin bestelenişinin klâsik şekli şöyledir: birinci mısra'a "Zemin" denir ki Murabbaların birinci hânesine karşılıktır. İkinci mısra ile son mısranın bestesi aynıdır; buna "Nakarat" denir. Üçüncü mısranın bestesi diğerlerine benzemez; bu bölüm "Meyan" adını alır ve burada makam geçkileri (modülasyonlar) yapılır. Dört mısranın bestesi dönüş ve geçiş aranağmeleri ile birbirine bağlanır.

Daha sonraları şarkı bestekârlığı da Batı musîkisi'nin etkisi altına girerek zaman zaman şekil ve anlam değiştirerek günlük zevk ve moda karşılık veren kısa ömürlü, sanat değeri düşük örnekleri ortaya çıkmıştır (Özalp, 2000:141-144).

### 1.3.2. Fantezi

Türk musikisinde, son asır içinde, serbest yazılan şarkılara verilmiş addır. Bunlar, şarkı formunun kaidelerine uymayan hafif, basit ve popüler eserlerdir (Öztuna, 1990:284)

Fantezi formunun temeli, (II. Mahmut Han ve Abdülmecid zamanında saraya Batı müziğinin girmesi ve o devirde yaşayan bazı bestekârlarımızı etkilemesiyle) Üç zamanlı vals (Semâi) usûlünde şarkılar yapma özentilerine dayanır.

Halka çabuk anlatılabilmesi, piyasada tutulup kazanç temin etmesi bakımından genelde san'at değerleri düşük, kolay öğrenilir türde şarkılara bazı bestekârların itibar etmesi 1920'lerden zamanımıza kadar gittikçe artan hızda gelmiş, 1980'den itibaren şarkı musikisinin giderek yozlaşmasına sebep olacak dereceye ulaşmıştır. Bu tür şarkıların bünyeleri (yapıları) da bir istikrar göstermemektedir. Bu şarkıların bir kısmının yapısı, geleneksel şarkı yapılarına uymaktaysa da, bir kısmı türkü yapılarından esinlenmektedir. Daha çoğu "pop müziği", "Türkçe sözlü hafif Batı müziği" ile yukarıda bahsettiğimiz şarkıların biçimleri arasında bocalayan tarzdadır. Çoğunlukla san'at değerinden uzaktır (Yavaşca, 2002:323).

Bugün şarkı formu anlayışı zaten değişik olmakla beraber, teknik yapısı nispeten sağlam eserler de bestelenmektedir. Günümüzün şarkıları daha çok bu şekli hatırlatmakta, zaman zaman bütünü ile bu sınıfa giren eserler bestelenmektedir (Özalp, 1992:22).

#### **1.4. PROBLEM CÜMLESİ**

Araştırmanın problem cümlesi “Sözleri Cahit Sıtkı Tarancı’ya ait TRT repertuarında yer alan Eserlerin Makam ve Güfte Analizi” neticesinde elde edilen bulguların özellikleri nelerdir, ne gibi özellikler taşımaktadır?” şeklinde belirlenmiştir.

#### **1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI**

Bu çalışmada Cahit Sıtkı TARANCI’ ya ait şiirlerin çeşitli bestekârlar tarafından farklı makamlarda bestelenmiş eserlerin güfte ve makam açısından analizleri yapılacaktır. Bu sayede şairin Türk Musikisinde güfte olarak değerlendirilmiş eserleri, bestekârlar tarafından hangi formlarda ve hangi makam anlayışıyla işlendiği ortaya konulması amaçlanmaktadır. Yine bu sayede bestekârların eserlerinde dönem itibariyle bestekârlık yönünden Türk musiki anlayışının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

#### **1.6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ**

Cumhuriyet döneminin önemli şairleri arasında gösterilen Cahit Sıtkı Tarancı’nın eserleri dönemin önemli bestekârları tarafından değer görüp Türk musikisinin çeşitli formlarında güfte olarak kullanılmıştır. Türk şiirinin Nedim, Şeyh Galip, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı, Behçet Kemal Çağlar... gibi önemli şairlerinin eserleri çeşitli dönemlerde farklı bestekarlar tarafından güfte olarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmamızda Tarancı’ya ait Türk musikisinde ait olduğu konum, söz konusu analizlerin de yardımıyla ortaya konacaktır. Böyle bir çalışmanın Cahit Sıtkı Tarancı kapsamında bir ilk olması ve bundan sonraki bu tür çalışmalara örnek teşkil etmesi açısından önem arz etmektedir.

#### **1.7. VARSAYIMLAR**

a. Bu çalışmada izlenen yaklaşımın ve seçilmiş olan yöntemin araştırmanın amacına, konuya ve problemin çözümüne uygun olduğu,

b. Veri toplama araçlarının, uygulama yöntemlerinin ve bu yöntemlerle toplanan veriler neticesinde elde edilen sonuçların geçerli ve güvenilir olduğu varsayılmıştır

## 1.8. SINIRLILIKLAR

Bu çalışma TRT Repertuarında yer alan güfteleri Cahit Sıtkı TARANCI' ya ait eserlerin makam ve güfte analizleri ile sınırlandırılmıştır.

## 1.9. TANIMLAR

**Güfte:** Farsça bir kelime olup “guften” yani “söylemek” anlamına gelen kökten türemiş “söyleyiş” karşılığındadır (Ayverdi, 2005:1106).

**Analiz:** Bir bütünü, kendini oluşturan öğelerine ayırtırmak olarak tanımlıyoruz. Amacı ise bütünün iyi anlaşılabilmesi, kavranabilmesidir. Bütünün iyi anlaşılabilmesi için temel koşul ise onu oluşturan öğeleri iyi tanımlamak olasıdır. Bu açıdan bakıldığında analiz, birleşikten basite yol alan bir bilimsel yöntem olarak karşımıza çıkar. Müziksel analiz ise bir eserini, kendisini oluşturan öğelerine ayırarak o öğeleri tek tek ele alıp incelemek, böylece o eserin daha iyi anlaşılabilmesini sağlamaktır. Dolayısıyla müziksel analizin konusu içine; müzik eserini oluşturan ses, motif, ezgi, ritim olguları ve bunların değişimlerinin incelenmesi yanında cümlecik, cümle ve bölümlerinin oluşumlarının incelenmesi, kısacası, biçim'in incelenmesi girer (Akdoğan, 2003:131).

**Şarkı:** Eskiden *teganni*, daha da eskiden *ır* olarak kullanılmıştır. Kırsal kesimlerde sözel tüm ezgilere türkü denilmesi gibi kentsel kesimlerde sözel tüm ezgiler, genel bir anlatımla şarkı olarak adlandırılmıştır. Genel anlamıyla şarkı, divan edebiyatında kullanılmış abcb-dddb biçimiyle yazılmış aynı adla anılan şiir türünün ezgilendirilmesiyle oluşturulmuştur (Akdoğan, 2003:276).

**Makam:** Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim (uyumlu) seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir (Karadeniz, 1965:64).



## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması, toplanan verilerin işlenmesi ve çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikler yer almaktadır.

#### 2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

“Araştırma modeli, araştırmanın amacına uygun şekilde ve en ekonomik yolla, verilerin toplanması ve analiz edilip çözümlenebilmesi için gerekli olan tüm koşulların düzenlenmesidir” (Seltiz ve diğerleri, 1959:50).

“Bu koşulların düzenlenmesinde iki temel yaklaşım vardır. Bunlar betimleme ve denemedir. Araştırmacı, amacına ve içinde bulunduğu koşullara göre, bu temel yaklaşımlardan yararlanmak zorundadır” (Karasar, 2007:76).

Araştırmada bu bilgiler doğrultusunda “betimsel” model kullanılmıştır. Buna göre bu araştırma “betimsel” bir araştırma niteliği taşımaktadır.

Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda, ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek “ne” oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır. Tarama (survey) betimsel araştırmalarda kullanılan yaygın yöntemlerin başında gelmektedir. Bu nedenle betimsel araştırmalar genellikle Tarama (survey) araştırmaları olarakta bilinmektedir (Erkuş, 2005:73).

Betimleme; olayları, obje ve problemleri anlama ve anlatmada ilk aşamayı oluşturur. Bilimsel etkinlikler olayların betimlenmesiyle başlar. Bu sayede onları iyi anlayabilme, gruplayabilme olanağı sağlanır ve aralarındaki ilişkiler saptanmış olur. Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır (Kaptan, 1998:59).

Bu bilgiler doğrultusunda tarama (survey) modelinden yararlanılmıştır. Araştırma konusunun temellendirilmesi ve yönlendirilmesi için belgesel tarama yapılmıştır. Konuyla ilgili bilgiler toplanmış ve ihtiyaç duyulan veriler arşiv- kütüphane ve internet taraması yoluyla elde edilmiştir.

Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir. Bu tür bir yaklaşımda, ilgilenilen olay, madde, birey, grup, kurum, konu vb. birim ve duruma ait değişkenler, ayrı ayrı betimlenmeye (tanıtılmaya) çalışılır. Be betimleme, geçmiş yada şimdiki zamanla sınırlı olabileceği gibi, zamanın bir fonksiyonu olarak gelişimselde olabilir (Karasar, 2007:79).

Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamadır. Tarananlar: geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina, heykel vb. kalıntılarla olgular hakkında; sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam, öykü vb.lerdir (Karasar, 1999:183).

Ayrıca Tarama (survey) araştırmalarında veri toplamak için sıkça kullanılan tekniklerden görüşme tekniği de kullanılmış ve kişisel bilgilere ulaşabilmek amacı ile araştırma kapsamında ihtiyaç duyulan verilere ulaşılmıştır.

“Görüşme, belli bir amaçla yüz yüze gelen iki veya daha fazla kişinin, belli bir amaçla sözel veya sözel olmayan iletişim araç ve tekniklerini kullanmak suretiyle yarattıkları bir etkileşimdir” (Özgüven, 1992:4).

“Görüşme, toplumbilimcilerin sıklıkla başvurdukları teknikler arasındadır. Bilgi alınacak kişilerle karşılıklı konuşma şeklinde yapılır” (Seyidoğlu, 2003:37).

## **2.2. EVREN ve ÖRNEKLEM**

Evren, araştırma sonuçlarının genellemek istendiği elemanlar bütünüdür. Araştırmalarda iki tür evren bulunmaktadır. Bunlardan ilki “Genel Evren”, ikinci ise “Çalışma Evreni” dir. Genel evren soyut bir kavramdır. Bu kavramın tanımlanması kolaydır. Ancak ulaşılması güç ya da çoğu zaman imkânsız bir bütündür. Çalışma evreni ise ulaşılabilen evrendir. Bu yüzden de somuttur. Araştırmacı bu bütünü gözleyerek ya da buradan seçilen örnek bir grup üzerinde gözlem yaparak görüş bildirebilir (Karasar, 2007:109).

Örnekleme ise belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. “Üzerinde araştırma yapılan gözlenebilir ve

ortak özelliklere sahip birimler topluluğundan rastsal ve az sayıda seçilen birimlerin incelenmesi ve elde edilen sonuçlardan yararlanarak bu topluluğa ilişkin tahminde bulunulması işlemine ise örnekleme denir” (Ergün Bülbül, 2001).

Çoğu durumda, iyi belirlenmiş küçük bir örneklem üzerinde yapılan araştırma, geniş bir evrende yapılandan daha iyi sonuçlar verir. Bu nedenle gereğinden büyük kümeler üzerinde çalışmak bir övünç kaynağı değildir. Ancak her araştırmanın mutlaka örneklem üzerinde yapılması zorunluluğu da yoktur. Hakkında bilgi edinilmek istenen bütün, yukarıda belirtilen nedenler açısından bir sakınca yoksa tümü ile de incelenebilir (Karasar, 2007:111).

Bu bilgiler doğrultusunda, genel bir yargıya varıp daha belirgin ve kesin sonuçları ortaya koymak açısından araştırmanın evrenini TRT TSM Repertuarı’nda yer alan eserler, örneklemini ise “Sözleri Cahit Sıtkı Tarancı’ya ait TRT Repertuarında Yer Alan Eserler” oluşturmaktadır.

### **2.3. VERİLERİN TOPLANMASI**

Verilerin toplanmasında “tarama” yöntemi kullanılmıştır. Kullanılan bu yöntemle güfteleri Cahit Sıtkı TARANCI’ ya ait eserlerden ve konusunda uzman kişilerin Geleneksel Türk Sanat Müziğine yönelik bilgilerinden faydalanılmıştır.

### **2.4. TOPLANAN VERİLERİN ANALİZİ**

Bu Yüksek Lisans tez çalışmasında kullanılmış olan veriler TRT Repertuarında yer alan güfteleri Cahit Sıtkı TARANCI’ ya ait eserler Makam ve Güfte Analiz Yöntemi ile incelenmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR ve YORUM

Konumuz içerisinde yer alan eserlerin makam ve güfte analizleri yapıldığında makamsal analiz için temel olarak dörtlü ve beşliler ele alınmıştır. Dörtlülerin ve beşlilerin yer almadığı ölçülerde uygun olan üçlüler incelemeye tabi tutulmuştur. Bunun dışında kimi zaman makam dizileri de başlı başına analiz edilmiştir. Bir veya iki ölçüde yetmeyen analiz işlemleri takip eden ölçülerin de analize dâhil edilmesiyle ile tamamlanmıştır.

Güfte analizleri için şiirin vezni, uyak çeşitleri ve uyak düzeni ele alınmıştır.

### 3.1. ACEM KÜRDÎ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERLERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

Bu bölümde Acem-Kürdi makamında bestelenmiş ve güfteleri Cahit Sıtkı Tarancı'ya ait eserler makam ve güfte açısından incelenmiştir. Söz konusu makamın özellikleri aşağıda sunulmaktadır.

**Durağı:** La ( Dügâh) perdesidir.

**Seyri:** İnicidir.

**Güçlüsü:** Birinci mertebe güçlü Acem perdesidir. İkinci derece güçlü Nevâ perdesidir. Bazı eserlerde Muhayyer de güçlü gibi kullanılmıştır. Eğer önce Acem makamı gösteriliyorsa birinci güçlü Nevâ, ikinci güçlü Acem olmalıdır. Fakat Çârgâh'ın da ikinci güçlü gibi kullanıldığı birçok eserde görülür.

**Dizisi:** Acem perdesinde bir Çârgâh beşlisine yerinde Beyâtî dizisinin ve yine yerinde bir Kürdî dörtlü veya beşlisinin eklenmesiyle meydana gelir. Makam yerinde Kürdî çeşnisiyle karar verir.

Acem'de Çârgâh Beşlisi

T B T T

Neva'da Buselik Beşlisi Yerinde Uşşâk Dörtlüsü

T T B T T S K

Yerinde Kürdi Dörtlüsü

T T B

Şekil 3.1. Acem Kürdi Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için küçük mücnneb bemolü donanıma yazılır. Gerekli değişiklikler eser içinde gösterilir.

**Yeden:** 2. çizgideki sol (Râst) perdesidir.

**Genişleme:** Makam, yapı bakımından zâten kendiliğinden geniş bir seyir alanına sahiptir. Bu sebeple ayrıca genişletilmemiştir.

**Seyri:** Acem perdesi civarından seyre başlanır. Acem perdesindeki Çârgâh beşlisi gösterildikten sonra bu perdede Çârgâh çeşniyle yarım karar yapılır. Sonra Beyâti dizisine geçilir ve eğer eser uzunsa Beyâti dizisinde de gezinilip Acem makamında olduğu gibi Acem makamı tamamlanıp Kürdi dörtlüsüne geçilerek Dügâh perdesinde Kürdi çeşniyle tam karar yapılır. Eğer eser bütün bu özellikleri gösterebilecek kadar uzun seyir müsait değilse Acem perdesindeki Çârgâh beşlisinden sonra Nevâ perdesindeki Buselik gösterilip yerinde Kürdi dörtlüsüne geçilir ve Kürdi çeşniyle tam karar yapılır (Özkan, 2003:344-346).

### 3.1.1. “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

### 3.1.1.1. “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” isimli eserin makam ve güfte analizi aşağıda sunulmaktadır.

#### ACEMKÜRDİ ŞARKI -Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden-

USÛLÜ: DÜYEK

MÜZİK: SUPHİ İDRİSOĞLU

SÖZ: CÂHİT SITKI TARANCI

TSM REPERTUAR NO: 13611

$\text{♩} = 152$



27  
bül bül de ğil dir ö ten sa..... 3 saz....

32  
baş ka rüz gâr bu rüz gâr baş ka rüz gâr D.C.

36  
Bil mem ki hâ tı râ lar saz... 3

40  
saz.. ge lir gel mez son ba har

43  
ge lir ge mez son ba har SON

**Şekil 3.2.** Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak ikinci ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesinde Çargâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**5.-6. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak altıncı ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesinde Çargâh beşlisi seslendirildiği görülmektedir.

**7.-8. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yedinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesinde Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak onuncu ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesinde Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**11.-12.-13.-14. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde on birinci ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün üçüncü sesi olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik beşlisi gösterilerek daha sonra aynı ölçüye devam edip on dördüncü ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**15.-16.-17.-18. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseyni) perdesine kadar olan bölümde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**19.-20.-21. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde on dokuzuncu ölçüden başlayarak yirmi birinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar olan bölümde Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**22.-23.-24. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi ikinci ölçüden başlayarak ölçünün altıncı sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde Bûselik dörtlüsünün bir bölümü gösterilerek yine aynı ölçünün beşinci sesi olan La (Muhayyer) perdesi ile yirmi üçüncü ölçünün ilk sesi olan Re (Neva) perdeleri arasında Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra yine aynı ölçüye devam ederek yirmi dördüncü ölçünün son sesi olan La (Dügâh) perdesinde Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği gösterilmektedir.

**25.-26.-27.-28.-29.-30.-31. Ölçüler:** Yedi ölçü birlikte incelediğimizde yirmi beşinci ölçüden başlayarak otuz birinci ölçünün son notası olan Sol (Gerdaniye) perdesinde Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**32. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.



**33.-34. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz üçüncü ölçüden başlayarak otuz dördüncü ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Kürdî dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**35. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselîk beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**36. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesinde Çargâh dörtlüsünün bir bölümünün kullanıldığı görülmektedir.

**37.-38.-39.-40.-41.-42.-43.-44. Ölçüler:** Sekiz ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz yedinci ölçüden başlayarak kırk ikinci ölçünün üçüncü sesi olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselîk beşlisi gösterilerek daha sonra yine aynı ölçüye devam edip kırk dördüncü ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine Kürdî dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**Tablo 3.1.** “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSMİ	KULLANIM SIKLIĞI
TİZ ÇÂRGÂH	2
SÜN BÜLE	11
MUHAYYER	22
GERDÂNIYE	31
EVİÇ	4
ACEM	28
HÜSEYNÎ	31
NÎM HİSÂR	5
NEVÂ	31
NÎM HİCÂZ	9
ÇÂRGÂH	22
KÜRDÎ	16
DÜGÂH	20

“Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan La (Dügâh) perdesinin güçlü perdesi Fa (Acem) ve makamın ikinci derece güçlüsü olan Re (Neva) perdelerinin kullanım sıklıklarına bakılarak Acem Kürdi makamı özelliklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra Acem Kürdi makamı seyri inicidir ve La (Muhayyer) perdesinin kullanım sıklığından makamın seyrinin inici özelliğini de göstermiş olduğunu söyleyebiliriz.

### 3.1.1.2. Acem Kürdi Makamında Bestelenen “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Düyek

Beste: Suphi İdrisoğlu

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### HATIRALAR

Bilmem ki hâtıralar,  
Ne istersiniz benden,  
Gelir gelmez sonbahar?

Bu kanat çırpış neden?  
Cama vuracak ne var  
Ey eski hâtıralar

Sanmayın güller açar,  
Bülbül değildir öten;  
Bu rüzgâr başka rüzgâr.

Ne istersiniz benden,  
Bilmem ki hâtıralar,  
Gelir gelmez sonbahar?

Vezeni: 4+3= 7’li hece ölçüsü kullanılmıştır.

Uyak Düzeni: aba/baa/aba/baa

Uyak çeşitleri: 1. ve 2. dizlerdeki hatıralar/sonbahar sözcüklerindeki –ar sesleri tam kafiyedir. 2. kısımda 2. ve 3. dizelerdeki var /hatıralar sözcüklerindeki –ar sesleri tam kafiyedir. 3. kısımda 1. ve 3. dizelerdeki açar/rüzgâr sözcüklerindeki –ar sesleri tam

kafiyedir.4. kısımda 2. ve 3. dizelerdeki hatıralar/sonbahar sözcüklerindeki –ar sesleri tam kafiyedir.

Şiirin genelinde –ar esleri ve d(t)en seslerinin benzerliği görülmektedir.  
(aba/bab/aba/baa)

Şiirin genelinde –a harfi sıklıkla tekrar edildiğinden dolayı asonans sanatı kullanılmış ve bu da şiirin mûsiki zevkini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca şiire genel olarak baktığımız zaman sözcüklerin dizayn edilmiş bakımından tenassüp sanatının bolca kullanıldığı ve doğadaki olayların (bûlbûlün ötüşü, yaprakların hışırtısı, kuşların cıvıltısı, sonbahar mevsiminin rûzgârları) birbirleriyle hitap edilmiş şekli bakımından şiirdeki musikiye sıkça yer verdiğinin göstergesidir. Şairin kullanmış olduğu “ey” kelimesi nidâ sanatıyla adeta mûsiki tarzda doğadaki olaylara cevap vermektedir.

### 3.2. HİCAZ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERLERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZLERİ

**Durak:** La ( Dügâh) perdesidir

**Seyri:** İnici - Çıkıcı

**Güçlüsü:** Neva perdesi Bu perde üzerinde Rast beşlisi ile asma kalış yapılır

**Dizisi:** Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsüne Neva perdesi üzerinde Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşur.



**Şekil 3.3.** Hicaz Makamı Dizisi.

**Donanımı:** Si bemol (Dik Kürdi),Fa diyez (Evç) perdeleri donanıma yazılır

**Yeden:** Sol ( Rast perdesidir )

**Genişleme:** Neva perdesi üzerindeki rast beşlisi simetrik olarak Yegâh perdesi üzerine göçürülür. Bir diğer genişleme ise Dügâh perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsü simetrik olarak Muhayyer perdesi üzerine aktarılarak yapılır. Bazı geleneksel eserlerde Muhayyer perdesi üzerinde Buselik çeşnisi de genişleme olarak kullanılır.

**Seyri:** Makamın seyrine Güçlü perdesi olan Neva perdesi üzerinde Rast beşlisi ile başlanır burada yapılan yarım kalışın ardından Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü gösterilerek makamın dizisi tamamlanır. Muhayyer perdesi üzerinde Hicaz ve Buselikli genişleme gösterildikten sonra Neva perdesinde Buselik çeşnili asma kalış, Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde çeşnisiz asma kalış ve Rast perdesinde yapılan Nikrizli asma kalışın ardından Yegâh perdesi üzerindeki Rastlı genişleme gösterilerek makamın seyri tamamlanır (Özkan, 2003:164-165).

### 3.2.1. “Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### 3.2.1.1. “Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” İsimli Eserin Makamsal Analizi

Aşağıda “Ben Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

**HİCAZ ŞARKI**  
**BİR GÜZEL BİLİRİM BİR DAHA BİLMEM**

USÛL: AKSAK  
♩ = 252  
%

MÜZİK: İSMAİL AKÇAPINAR  
SÖZ: CÂHİT SİTKİ TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 15347

ARANAĞME -tek saz-

4 -tek saz-

7 Bir gü zel bi li rim

11 bir da ha bir da ha bil mem on da gör cil ve ne dir

15 e da ne dir öy le sa tar ken di ni

19 ken di ni dir hem dir hem on dan bu gö nül bu gö nül

23 de li di va ne dir ner den çat tım ner den

%

27  
böy le si bir güz ze le net sem ney le

30  
sem o kız gel mez e le kap tır dım

34  
ken di mi bir ke re se le ba na sor

38  
dal ga ne dir ne dir ka ya ne dir gün düz i şim de

42  
i şim de be ni şaş kın e der ge ce dü şüm de

46  
dü şüm de be ni çıl gın e der ay rı lı ğı

50  
ba şım dan aş kın e der e der bir sev da ki

54  
yan mak tan baş ka ne dir ne dir

Şekil 3.4. Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; birinci ölçüden başlayarak ikinci ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; üçüncü ölçüden başlayarak hicaz hümayun makam dizisinin barındırdığı seslerde çıkıcı bir seyir özelliği gösterilerek Mi (Hüseyni) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir..

**5.-6.-7.-8.Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde; beşinci ölçüden başlayarak altıncı ölçünün ilk sesi olan Re (Nevâ) perdesinde Hicaz Hümayun makamının Bir tür genişlemesi olarak bilinen La (Muhayyer) perdesinde ki Kürdü dörtlüsünün eklenmesi ile Re (Neva) perdesinde Buselik dizisinin ilk yedi derecesinin seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10.-11.-12. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde; dokuzuncu ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**13.-14.-15.-16. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde; on üçüncü ölçüden başlayarak on altıncı ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Râst beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**17.-18. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; on yedinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar olan bölümde Râst beşlisinin çıkıcı olarak seslendirildiği görülmektedir.

**19.-20.-21. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde; on dokuzuncu ölçüden başlayarak yirmi birinci ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**22.-23.-24. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde; yirmi ikinci ölçüden başlayarak yirmi dördüncü ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**25.- 26.-27.28. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde; yirmi beşinci ölçüden başlayarak yirmi altıncı ölçünün ilk sesi La (Dügâh) perdesi üzerinde Zîrgûle’li Hicaz dörtlüsü gösterilerek yine aynı ölçüye devam edip yirmi sekizinci ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizisinin ilk altı sesi kullanılarak karar ettiği görülmektedir.



**29.-30.Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; yirmi dokuzuncu ölçüden başlayarak otuzuncu ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Râst beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**31.-32. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; otuz birinci ölçüden başlayarak otuz ikinci ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**33.-34. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; otuz üçüncü ölçünün ilk sesi olan Re (Nevâ) perdesin başlayarak otuz dördüncü ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Râst beşlisinin çıkıcı olarak seslendirildiği görülmektedir.

**35.-36.-37. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde; otuz beşinci ölçüden başlayarak otuz yedinci ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**38.-39.-40. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde; otuz sekizinci ölçünün yedinci sesi olan La (Dügah) perdesinde Hicaz beşlisi gösterilerek yine aynı ölçüden devam edip kırkıncı ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**Tablo 3.2.** “Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
MUHAYYER	1
GERDÂNIYE	7
ACEM	16
HÜSEYNÎ	2
NÎM HİSÂR	14
NEVÂ	40
ÇÂRGÂH	54
NÎM HİCÂZ	6
BÛSELİK	3
KÛRDÎ	83
DÛGÂH	70
IRAK	11

“Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan La (Dügâh), güçlü sesi olan Re (Neva) perdesinin kullanım sıklıklarına bakılarak Hicaz makamı özelliklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra notaların dağılımlarına bakarak Hicaz makamının da özelliği olan hem tiz tarafta hem pes tarafta genişleme gösterdiğini söyleyebiliriz.

### 3.2.1.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Bir Güzel Bilirim” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usûlü: Aksak

Beste: İsmail Akçapınar

Güfte: Cahit Sıtkı Tarancı

#### **Bir Güzel Bilirim**

Bir güzel bilirim, bir daha bilmem  
Onda gör cilve nedir, eda nedir  
Öyle satar kendini dirhem dirhem  
Ondan bu gönül deli divanedir

Nerden çattım böylesi bir güzele  
Netsem, neylesem o kız geçmez ele  
Kaptırdım kendimi bir kere sele  
Bana sor dalga nedir, kaya nedir

Gündüz işimde beni şaşkın eder  
Gece düşümde beni çılgın eder  
Ayrılığı başımdan aşkın eder  
Bir sevda ki yanmaktan başka nedir?

Vezni: 5+6= 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Uyak düzeni: İlk kıta çapraz uyak diğer kıtalar ise düz uyaktır.(abab/cccb/dddb)

Uyak çeşitleri: 1. ve 3. dizelerdeki bilmem/dirhem sözcüklerindeki –em sesleri tam uyaktır. 2. ve 3. dizelerdeki nedir/divanedir sözcüklerindeki biri diğerini kapsadığı için tunç uyaktır.

2.kıtanın 1. , 2. ve 3. dizelerindeki güzele/ele/sele sözcüklerindeki –e yönelme hal eki rediftir. Geriye kalan el sesleri ise tam uyaktır. Son dize ilk kıtanın son dizesi ile kafiyelidir.

3. kıtanın 1, 2 ve 3. dizelerindeki şaşkın eder /çılgın eder/aşkın eder sözcüklerindeki eder sözcüğü yardımcı fiil olduğu için rediftir. –ın sesleri ise tam uyaktır. Son dize ilk kıtanın son dizesi ile kafiyelidir.

Şiiri genel itibariyle incelediğimizde takrir sanatının açıkça görüldüğü“-b, -l,-m” harfleriyle aliterasyon sanatının yapıldığını ve “-a, -e, -i” harfleriyle asonans sanatının yapıldığını ayrıca şair, şiirinde empresyonist izlenimler bıraktığı için ruh halinden yola çıkarak mûsiki sanâtının şiirdeki yansımasını görmekteyiz.

### **3.2.2. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Analizi**

Bu başlık altında “Gitti Gelmez Bahar Yeli” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### **3.2.2.1. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi**

“Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi Aşağıda Sunulmaktadır.

## Sanatkarın Ölümü Gitti Gelmez Bahar Yeli

Makamı : Hicaz  
Usül : Düyek

Güfte : Cahit Sıtkı Tarancı  
Beste : Dr Alaeddin Yavaşca  
TSM Repertuar No : 12004



## Gitti Gelmez Bahar Yeli

21  
ler ki lit li a nah tar tan rı da kal dı

24  
gel di çat tı en son öl mek ne bir ye miş

27  
ne bir çi çek saz.....

30  
..... ya nı yor gü neş

33  
te pe tek bü tün bal la rı da kal dı

36  
..... ya nı yor gü neş

39  
te pe tek saz..... bü tün bal a rı da kal dı

SON

Şekil 3.5. Gitti Gelmez Bahar Yeli İsimli Esrim Notaları.

**1.-2.-3.-4.-5.-6. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde; birinci ölçüden başlayarak altıncı ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**7.-8. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; yedinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseyni) perdesine kadar olan bölümde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; dokuzuncu ölçüden başlayarak onuncu ölçünün beşinci sesi olan Re (Neva) perdesinde Buselik dörtlüsü gösterilerek daha sonra aynı ölçüye devam edip, ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Hicaz dörtlüsün seslendirildiği görülmektedir.

**11.-12. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; on birinci ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün sonundaki La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**13. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün beşinci notası olan Sol (Rast) perdesinde Nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir. Daha sonra yine aynı ölçüye devam edip ölçünün son sesi Re (Neva) perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

**14.-15. Ölçüler:** İki ölçü birlikte incelediğimizde; on dördüncü ölçüden başlayarak on beşinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**16.-17. Ölçüler:** İki ölçü birlikte incelediğimizde; on altıncı ölçüden başlayarak on yedinci ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**18.-19. Ölçüler:** İki ölçü birlikte incelediğimizde; on sekizinci ölçüden başlayarak on dokuzuncu ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**20.-21.-22.-23 Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde; yirminci ölçüden başlayarak yirmi ikinci ölçünün ikinci notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisi, ardından ölçüye devam edip yirmi üçüncü ölçünün ikinci sesi olan Sol (Rast) perdesinde Nikriz dörtlüsü gösterilerek ölçünün sonunda yer alan La(Dügâh) perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.

**24.-25. Ölçüler:** İki ölçü birlikte incelediğimizde; Yirmi beşinci ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseyni) perdesinde Hüseyni beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**26.-27. Ölçüler:** İki ölçü birlikte incelediğimizde; yirirmi altıncı ölçüden başlayarak yirmi yedinci ölçünün sonunda yer alan Fa (Eviç)perdesinde Segâh dörtlüsünün bir bölümünün kullanıldığı görülmektedir.

**28. Ölçü:** İncelendiğinde, ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseynî) perdesinde Hüseyni beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**29. Ölçü:** İncelendiğinde, Ölçünün sonunda yer alan La (Muhayyer) perdesine kadar olan bölümde Re (Nevâ) perdesinde Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**30.-31. Ölçüler:** İki ölçü birlikte incelediğimizde; otuzuncu ölçüden başlayarak otuz birinci ölçünün sonunda yer alan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**32.-33.-34.-35. Ölçüler:** Dört ölçü incelendiğinde; otuz ikinci ölçüden başlayarak otuz üçüncü ölçünün üçüncü notası olan Re (Nevâ) perdesinde Bûselik dörtlüsü gösterilerek daha sonra yine aynı ölçüye devam edip otuz beşinci ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine kadar olan bölümde Hicâz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**36.-37. Ölçüler:** İki ölçü birlikte incelediğimizde; on sekiz ve on dokuzuncu ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**39.-40.-41.-42. Ölçüler:** Dört ölçü birlikte incelendiğinde; otuz dokuzuncu ölçüden başlayarak kırkıncı ölçünün ikinci notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisi, ardından ölçüye devam edip kırk ikinci ölçünün ilk sesi olan Sol (Rast) perdesinde Nikriz dörtlüsü gösterilerek ölçünün sonundaki La (Dügâh) perdesinde tam karar ettiği görülmektedir.



**Tablo 3.3.** “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ BÛSELİK	2
MUHAYYER	12
GERDÂNİYE	18
EVİÇ	12
ACEM	13
HÛSEYNÎ	35
NEVÂ	40
NÎM HİCÂZ	45
DİK KÛRDÎ	40
DÛGÂH	47
RÂST	11

“Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan La (Dügâh), Güçlü sesi olan Re (Neva) perdesinin kullanım sıklıklarına bakılarak Hicaz makamı özelliklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra Do diyez (Nim Hicaz) ve Si bemol (Dik Kürdi) perdelerinin kullanım sıklıklarına bakılarak bu perdelerde çeşnisiz asma kararlar yaptığını söyleyebiliriz.

### 3.2.2.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Düyek

Beste: AlâddinYavaşca

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### Gitti Gelmez Bahar Yeli

Gitti gelmez bahar yeli,

Şarkılar yarıda kaldı,

Bütün bahçeler kilitli,

Anahtar tanrıda kaldı.

Geldi çattı en son ölmek,

Ne bir yemiş nede bir çiçek,

Yanıyor güneşle petek,

Bütün bal arıda kaldı.

Vezeni: 4+4= 8’li hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Uyak düzeni: a, b, a, b(çapraz uyak) – c, c, c, b (düz uyak) şeklindedir.

Uyak çeşitleri: 1. Dörtlük: “yeli, kilitli” sözcüklerindeki “li” ler tam uyak, “yarıda” “tanrıda” sözcüklerinde, “da kaldı” kısımları rediftir, “rı” lar sözcükleri tam uyaktır.

2. Dörtlük : “ölmek, çiçek, petek” sözcüklerindeki “ek” kısımları tam uyaktır. Son mısra 1. dörtlükteki gibi “arıda” sözcüğündeki “rı” tam uyak, “-da kaldı” bölümü rediftir.

Şiire mûsiki zevki veren unsurlar yine sözcükler arasındaki uyumdan kaynaklanmaktadır. Bahar, bahçe, bal, arı, güneş, çiçek kelimeleri arasında tenasüp sanatının uygunluğu ayrıca şairin kendinde bıraktığı sembolist kuramın etkisiyle yine doğaya atıfta bulunmaktadır. Mamafih sözcüklerdeki “-a, -e, -i” harfleri arasında asonans

sanatının uygulandığı; “-l, -r, -ç” harfleriyle de aliterasyon sanatının yapıldığı başta uyak düzeni kurulduğu ayrıca şairin açıkça söylediği gibi “şarkılar yarıda kaldı” cümlesiyle zaten bizlere açıkça şiirin içinde mûsikiyi önemseddiği görülmektedir.

### **3.2.3. “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserin Makamsal Analizi**

Bu başlık altında “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### **3.2.3.1. “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserin Makamsal Analizi**

“Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

HİCAZ FANTEZİ  
YAŞ OTUZ BEŞ YOLUN YARISI EDER

USÛLÜ= SOFYAN

MÜZİK: FETHİ KARAMAHMUTOĞLU  
SÖZ: CAHİT SİTKİ TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 11218



## YAŞ OTUZ BEŞ YOLUN YARISI EDER


33    
 dost bil di ği ay na lar za man la na sıl <sup>D.C.</sup> de ği çi yor in

37    
 san han ği res mi me bak sam ben ben de ği lim

41    
 ner de o ğün ler o şevk o he ye can bu ğü ler yüz lü a

45    
 dam ben de ği lim ya lan dır kay ğı sız ol du

49    
 ğum ya lan ha yal me yal şey ler den ilk aş kımız ha tı ra sı bi

54    
 le ya ban cı ge lir ha ya ta be ra ber baş la dı ğı mız

59    
 dost lar la da yol lar ay rıl dı bir bir git tik çe ar tı

63    
 yor yal nız lı ğı mız gök yü zü nün baş ka ren ği

## YAŞ OTUZ BEŞ YOLUN YARISI EDER

67  de var mış geç far ket tim ta şın sert ol du ğu nu saz...

71  su in sa nı bo ğar a teş ya kar mış her do ğan gü

74  nün bir dert ol du ğu nu saz... in san bu ya şa ge lin ce an lar mış D.C.

79  ay va sa rı nar kır mı zı son ba har her yıl bi raz da

83  ha be nim sev sev di ğim ne dö nüp du ru yor ha va da kuş

87  lar ner den çık tı bu ce nâ ze ö len kim bu ka çın cı

92  bah çe gör düm tâ rû mar ney ler sin ö lüm her ke sin

96  ba şın da u yu dun u yan ma dın o la cak kim bi lir

## YAŞ OTUZ BEŞ YOLUN YARISI EDER

101  
ner de na sil kaç ya şın da bir na mazlık sal ta na tın o la cak

106  
taht mi sa li o mu sal lâ ta şın da saz--

110  
SON

Şekil 3.6. Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder İsimli Eserin Notaları.

**1.-2.-3.-4. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak Sol (Nim Zirgüle) perdesinin de kullanılması ile dördüncü ölçüde yer alan La (Dügâh) perdesinde bir Segâh duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**5.-6.-7. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak Sol (Nim Zirgüle) perdesinin de kullanılması ile altıncı ölçünün beşinci notası olan La (Dügâh) perdesinde bir Segâh duyumunun gerçekleştiği görülmektedir. Daha sonra aynı ölçüye devam edip yedinci ölçüde yer alan Fa (Acem Aşiran) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**8.-9.-10.-11. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde sekizinci ölçüden başlayarak Hicaz dörtlüsünün ilk üç derecesini kullanarak onuncu ölçüde yer alan Si (Dik Kürdi perdesinde) çeşnisiz yarım kalışın ardından daha sonra gelen on birinci ölçünün son notası La (Dügâh) perdesinde karar ettiği görülmektedir.

**12.-13.-14.-15.-16. Ölçüler:** Beş ölçüyü birlikte incelediğimizde On ikinci ölçüden başlayarak on dördüncü ölçünün ilk sesi olan Re (Neva) perdesinde Hicaz dörtlüsünün ardından Ölçüye devam edip beşinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde Buselik beşlisinin bir bölümünü seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra gelen on altıncı ölçünün ikinci notası Si (Dik Kürdi) perdesinde Çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**17.-18.-19. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçüden başlayarak on dokuzuncu ölçüde yer alan La (Dügâh) perdesinde Zirgüle'li Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**20.-21.-22. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirminci ölçüden başlayarak yirmi birinci ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesinde Çargâh beşlisi gösterilerek daha sonra aynı ölçünün aynı sesi ile yirmi ikinci ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdeleri arasında Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**23.-24.-25.-26.-27.-28. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi üç ve yirmi dördüncü ölçünün üçüncü notası olan Do (Çargâh) perdeleri arasında Buselik üçlüsünün kullanıldığı görülmektedir. Daha sonra yirmi dördüncü ölçüye devam ederek yirmi yedinci ölçünün ilk sesi olan Re (Neva) perdesinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Yirmi yedinci ölçünün ikinci sesi olan Do (Nim Hicaz) perdesinde devam ederek yirmi sekizinci ölçünün üçüncü notası olan Sol (Rast) perdesinde Nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**Not:** Yirmi altı, yirmi yedi ve yirmi sekizinci ölçüler arasında Neveser makamı dizisinin kullanıldığı görülmektedir.

**29.-30.-31. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi dokuzuncu ölçüde Hicaz makamının pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta Rast beşlisinin bir bölümünü kullanarak otuzuncu ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz dörtlüsünün gösterilmesinden sonra otuz birinci ölçüde yer alan Si (Dik Kürdi) perdelerinde çeşniz kalış yaptığı görülmektedir.

**32. Ölçü:** Ölçünün üçüncü notası olan Re (Neva) perdesinde Buselik üçlüsü kullanılarak daha sonra ölçünün sonunda yer alan Do (Nim Hicaz) perdesinde çeşniz kalış yaptığı görülmektedir.

**33.-34. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz dördüncü ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Zirgüle'li Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**35.-36.-37. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz beşinci ölçüde Segâh makamının pest taraftaki genişlemesi olan Rastta Rast ile başlayarak otuz yedinci ölçüde



bulunan Si (Segâh) perdesinin olduğu bölüme kadar Segâhta Eksik Segâh beşlisinin bir bölümünün seslendirildiği görölmektedir.

**38.-39.-40. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz sekizinci ölçüden başlayarak kırkınıcı ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde Eksik Müstear beşlisi seslendirilerek Re (Neva) perdesinde kalış yaptığı görölmektedir.

**41.-42.-43.-44.-45.-46. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk birinci ölçüden başlayarak kırk üçüncü ölçünün ikinci notası olan Re (Neva) perdesinde Buselik beşlisinin seslendirildiği görölmektedir. Daha sonra kırk üçüncü ölçünün üçüncü notası ile kırk beşinci ölçünün dördüncü notası olan Do (Nim Hicaz) perdeleri arasında Eksik Müstear beşlisi gösterilerek ölçüye devam edip ardından gelen kırk altınıcı ölçüde Si (Dik Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görölmektedir.

**47.-48.-49. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk yedinci ölçüden başlayarak kırk dokuzuncu ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Zirgüle’li Hicaz beşlisinin ilk üç derecesi kullanılarak karar ettiği görölmektedir.

**50.-51.-52.-53.-54.-55. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde ellinci ölçüden başlayarak elli beşinci ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesinde Buselik beşlisinin seslendirildiği görölmektedir.

**56.-57. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde elli altı ve elli yedinci ölçülerde dizinin altı yedi sekiz ve dokuzuncu derecelerinde karışık gezinerek elli yedinci ölçünün ikinci sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapılarak her hangi bir dörtlü ve beşli duyumunun gerçekleşmediği görölmektedir.

**58.-59.-60. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde elli sekizinci ölçüden başlayarak altmışınıcı ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görölmektedir.

**61.-62.-63.-64. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde altmış birinci ölçüden başlayarak altmış dördüncü ölçüde yer alan La (Dügâh) perdesinde Zirgüle’li Hicaz beşlisinin ilk üç derecesi kullanılarak kalış yaptığı görölmektedir.

**65. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Rast dörtlüsünün seslendirildiği görölmektedir.

**66.-67.-68.-69.-70. Ölçüler:** Beş ölçüyü birlikte incelediğimizde altmış altıncı ölçüden başlayarak yetmişinci ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdeleri arasında Nevada Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**71.-72. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yetmiş birinci ölçüden başlayarak yetmiş ikinci ölçünün son notası olan La (Muhayyer) perdesinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**73.-74. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yetmiş üçüncü ölçüden başlayarak aynı ölçünün beşinci notası olan Sol (Gerdâniye) perdesinde Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra aynı ölçünün aynı sesinden devam ederek yetmiş dördüncü ölçünün İkinci sesi olan Re (Neva) perdesinde Buselik dörtlüsünün gösterilmesinin ardından ölçünün son notası olan Mi (Hüseyni) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**75.-76.-77.-78. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yetmiş beşinci ölçüden başlayarak yetmiş sekizinci ölçüde yer alan La (Dügâh) perdeleri arasında Zirgüleli Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**79.-80.-81.-82.-83.-84. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde yetmiş dokuzuncu ölçüden başlayarak seksen ikinci ölçünün üçüncü notası olan La (Muhayyer) perdesinde Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra tekrar seksen ikinci ölçünün üçüncü notası La (Muhayyer) perdesi ile seksen üçüncü ölçünün ilk notası Mi (Hüseyni) perdeleri arasında Hicaz dörtlüsü gösterilerek ölçüye devam edip ardından gelen seksen dördüncü ölçüde yer alan Re (Neva) perdesinde Nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**85. Ölçü:** Ölçünün ilk notası Mi (Hüseyni) perdesi ile ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdeleri arasında Hüseynide Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**86.-87.-88.-89. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde seksen altıncı ölçüden başlayarak seksen dokuzuncu ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem) perdeleri arasında Nevada Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**90.-91.-92.-93. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde doksanıncı ölçüden başlayarak doksan birinci ölçünün ilk notası olan La (Dügâh) perdesinde Zirgüle'li Hicaz

beşlisi gösterilerek daha sonra aynı ölçüye devam edip doksan üçüncü ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdeleri arasında Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**94.-95.-96. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde doksan dördüncü ölçüden başlayarak Sol (Nim Zirgüle) perdesinin de kullanılması ile doksan altıncı ölçünün üçüncü notası olan La (Dügâh) perdesinde bir Segâh duyumunun gerçekleştiği görülmektedir. Daha sonra aynı ölçüye devam edip ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem Aşiran) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**97.-98.-99.-100. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde doksan yedinci ve doksan sekizinci ölçülerde Zirgüle’li Hicaz beşlisinin bir bölümü seslendirilerek daha sonra gelen doksan dokuzuncu ölçüde bulunan Si (Dik Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yapılıp yüzüncü ölçüde La (Dügâh) perdesi ile kara ettiği görülmektedir.

**101.-102.-103. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz birinci ölçüden başlayarak yüz üçüncü ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdeleri arasında Zirgüle’li Hicaz dörtlüsünün kullanıldığı görülmektedir.

**104.-105.-106. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz dördüncü ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesinde Buselik üçlüsü kullanılarak yüz beşinci ölçüde yer alan Si (Dik Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir. Daha sonra yüz altıncı ölçüsün son notası olan La (Dügâh) perdesinde tamamen Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**107.-108. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz yedinci ölçüden başlayarak yüz sekizinci ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdeleri arasında Zirgüle’li Hicaz beşlisinin bir bölümünün kullanıldığı görülmektedir.

**109.-110.-111.-112. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz dokuzuncu ölçüden başlayarak Sol (Nim Şehnaz) perdesinin de kullanılması ile yüz on ikinci ölçüde yer alan La (Muhayyer) perdesinde bir Segâh duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**Tablo 3.4.** “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ NEVÂ	1
TÎZ NÎM HİCÂZ	3
TÎZ ÇÂRGÂH	4
TÎZ BÛSELİK	5
DİK SÛNBÛLE	11
MUHAYYER	21
NÎM ŞEHNÂZ	9
GERDÂNIYE	23
EVİÇ	12
ACEM	24
HÛSEYNÎ	40
NÎM HİSÂR	3
NEVÂ	65
NÎM HİCÂZ	54
ÇÂRGÂH	10
BÛSELİK	4
SEGÂH	6
DİK KÛRDÎ	63
KÛRDÎ	1
DÛGÂH	72
NÎM ZİRGÛLE	20
RÂST	5
IRAK	1
ACEM AŞÎRÂN	1

“Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan La (Dügâh), Güçlü sesi olan Re (Neva) perdesinin kullanım sıklıklarına bakılarak Hicaz makamı özelliklerini görmekteyiz. Notaların dağılımından hem pes tarafta hem tiz tarafta genişleme gösterdiğini bununla beraber Do diyez (Nim Hicaz) ve Si bemol (Dik Kürdi) perdelerinin kullanım sıklıklarına bakılarak da bu perdelerde çeşnisiz asma kararlar yaptığını söyleyebiliriz.

### 3.2.3.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usulü: Sofyan

Beste: Fethi Karamahmutoğlu

Güfte: Cahit Sıtkı Tarancı

#### Yaş Otuz Beş Yolun Yarısı Eder

Yaş otuz beş! yolun yarısı eder.

Dante gibi ortasındayız ömrün.

Delikanlı çağımızdaki cevher,

Yalvarmak, yakarmak nafiye bugün,

Gözünün yaşına bakmadan gider.

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?

Benim mi Allahım bu çizgili yüz?

Ya gözler altındaki mor halkalar?

Neden böyle düşman görünüyorsunuz,

Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?

Zamanla nasıl değişiyor insan!  
Hangi resmime baksam ben değilim.  
Nerde o günler, o şevk, o heyecan?  
Bu güler yüzlü adam ben değilim;  
Yalandır kaygısız olduğum yalan.

Gökyüzünün başka rengide mi varmış!  
Geç farkettim taşın sert olduğunu.  
Su insanı boğar, ateş yakarmış!  
Her günün bir dert olduğunu,  
İnsan bu yaşa gelince anlarmış.

Ayva sarı, nar kırmızı sonbahar!  
Her yıl biraz daha benimsediğim.  
Ne dönüp duruyor havada kuşlar?  
Nereden çıktı bu cenaze? Ölen kim?  
Bu kaçıncı bahçe gördüm tarumar?

Hayal meyal şeylerden ilk aşkımız;  
Hatırası bile yabancı gelir.  
Hayata beraber başladığımız,  
Dostlarla da yollar ayrıldı bir bir;  
Gittikçe artıyor yalnızlığımız.

Veze: 4+7= 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Uyak düzeni: ababa/acaca/deded/cacac/fgfgf/acaca/hıhı

Uyak çeşitleri: 1. ,3. ve 5. dizelerindeki –er sesleri tam uyaktır. 2. ve 4. dizelerdeki ömrün/bugün sözcüklerindeki –ün sesleri tam uyaktır.

2.kısımda 2. ve 4. dizelerdeki yüz/görünüyorsunuz sözcüklerindeki –z sesi yarım uyaktır. 3. ve 5. dizelerdeki -var/halkalar/aynalar sözcüklerindeki –ar tam uyaktır.

3.kısımda 2. ve 4. dizelerdeki –baksam ben değilim/adam ben değilim sözcüklerindeki –ben değilim rediftir. –am sesleri ise tam uyaktır.1. , 3. ve 5. dizelerdeki insan/ heyecan/yalan sözcüklerindeki –an sesleri tam uyaktır.

4.kısımda 1. ,3. ve 5. dizelerdeki aşkımız/başladığımız/yalnızlığımız sözcüklerindeki –ımız eki rediftir. -k-ğ sesi ise yarım uyaktır. 2. ve 4. dizelerdeki gelir/bir bir sözcüklerindeki –ir sesleri tam uyaktır.

5. kısımda varmış/yakarmış/anlarmış sözcüklerindeki – mış eki duyulan geçmiş zaman eki olduğu için rediftir. Geriye kalan –ar sözcükleri ise tam kafiyedir.

6. kısımda sonbahar/kuşlar/tarumar sözcüklerindeki –areki tam kafiyedir. benimsediğim/kim sözcüklerinde biri diğerini kapsadığı için tunç kafiye vardır.

7.kısımda başında/yaşında/taşında sözcüklerindeki –da eki bulunma hal eki olduğundan ve –ın eki ikinci tekil şahıs eki olduğu için redif olarak kullanılmış geriye kalan –aş sözcükleri tam kafiye olarak karşımıza çıkmaktadır. –uyanamadın olacak/saltanatın olacak sözcüklerinde –ın olacak sözcüğü redif olarak kullanılmış geriye kalan – at eki ise tam kafiye olarak kullanılmıştır.

Sembolik şair olan Cahit Sıtkı sadece Türk edebiyatına değil dünya edebiyatına kendini tanıtan Otuz Beş Yaş şiiri ile ölüm ve yalnızlık temalarını en mükemmel şekilde diğer şiirlerini kapsayacak ana temayı bu şiiriyle özetlemiştir. Şiirin genel itibarına bakacak olursak ünlü İtalyan yazar Dante atıfta bulunmaktadır. Dante’nin yazmış olduğu İlahi Komedyada adlı eserinde müziğin yoğun şekilde şiirle birleştirildiğini ve bütün Avrupa camiasında kabul görülen öteki tarafa yolculuğun sırlarını terennüm şeklinde şiirine aktararak şairimizi derin bir etki içinde bırakmıştır. Şairimiz de “Otuz Beş Yaş” şiirin başlangıcında bizlere empresyonist izlenimler vermeye çalışmıştır.

Genel itibariyle şiir, resmin ve müziğin iç içe verilmesi bakımından şair kendi portresini vermeye çalışmaktadır. Gökyüzünün, sonbaharın, vuslatın habercisi olan yılların bir insanı ne kadar çok yalnızlaştırdığını ve gittikçe yaklaşan ölümü, kuşların artık kendisi için ötmediğini, bülbülün nale gibi ötmediğini, baharın bittiğini artık musalla taşının olduğunu ve ölümün kaçınılmaz olduğunu, karamsar bir şekilde bize vermektedir. Türk edebiyatında böyle bir şiir tarzını kaleme alan üstat Ahmet Haşim'in "Merdiven" adlı şiirinde görmekteyiz. Zaten Haşim "*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*" adlı makalesinde şiirin mûsiki ile iç içe olduğunu ölüm temasında bile şiirin yalnızlık politikasıyla şiirin işlevselliğini şu beyiti ile açıklamıştır:

“Sırr-ı men ez nale-i men dûr nîst

Lîk çeşm ü gûşrâ ân nûr nîst”

“Mâna” araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını râşe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olması gerek. Et zerresi için susturulan o sihregiz sesi telafiye kâfimidir? Diyerek şiirde her şeyden evvel mana üzerinde değil kelimelerin telaffuz edilmesi şeklinde mûsikinin ön plana çıkarıldığını dile getirmektedir

([http://www.edebice.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=198:Ahmet-hasim-siir-hakkında-bazı-muelahazalar&catid=33:fecri-ati&Itemid=124](http://www.edebice.net/index.php?option=com_content&view=article&id=198:Ahmet-hasim-siir-hakkında-bazı-muelahazalar&catid=33:fecri-ati&Itemid=124)), 02.13.2015.

Cahit Sıtkı Tarancı şiirinde bu temayla Ahmet Haşim ile ortak görüşü vermeye çalışmıştır.

### **3.2.4. “Zûlmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserin Analizi**

Bu başlık altında “Zûlmü Pek Çok İnsafı Az” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### **3.2.4.1. “Zûlmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserin Makamsal Analizi**

“Zûlmü Pek Çok İnsafı Az” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.



## ZULMÜ PEK ÇOK İNSAFI AZ

### Hicaz Şarkı

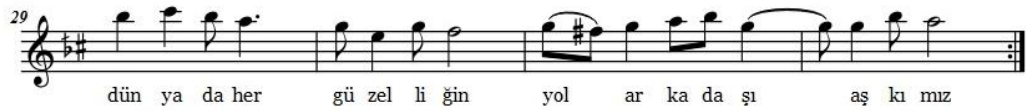
DÜYEK

MÜZİK : İsmail AKÇAPINAR  
SÖZ : Cahit SITKI TARANCI  
TSM Repertuar No: 15289

♩ = 240



Aranāğme



## ZULMÜ PEK ÇOK İNSAFI AZ

33 a ln ya zam a ln ya zam yıl dı zin ol du yıl dı zam

37 te me li sağ lı ğı mı zın her şe yin ba şı aş kı mız

Şekil 3.7. Zulmü Pek Çok İnsafı Az İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde Birinci ölçüden başlayarak ikinci ölçünün son notası olan Mi (Hüseyni) perdesine kadar Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak ölçünün dördüncü sesi olan Mi (Hüseyni) perdesinde Uşşak üçlüsü seslendirilerek ölçüye devam edip dördüncü ölçünün son notası olan La (Muhayyer) perdesine kadar Hicaz Makamı Dizisinin Tiz bölgedeki genişlemesi olan Hicaz dörtlüsünün bir bölümünün seslendirildiği görülmektedir.

**5.-6.-7.-8. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine kadar olan bölümde tamamen Hicaz Hümayun Makamı Dizisinin seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak dizinin bir, üç, beş, ve altıncı derecelerinde atlamalar yaparak onuncu ölçünün sonunda dizinin beşinci derece sesi olan Mi (Hüseyni) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**11.-12. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on birinci ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesine kadar Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**13.-14.-15.-16. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde on üçüncü ölçüden başlayarak on dördüncü ölçünün ilk sesi olan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar Nikriz

dörtlüsü gösterilerek ölçüye devam edip on beşinci ölçünün dördüncü sesi olan La (Muhayyer) perdesine kadar Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra yine aynı ölçüye devam edip on altıncı ölçünün son notası La (Muhayyer) perdesine kadar Hicaz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**17.-18. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde her hangi bir dörtlü veya beşli seslendirilmeyip dizinin dördüncü ve altıncı dereceleri arasında gezinerek on sekizinci ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**19.-20. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde her hangi bir dörtlü veya beşli duyumunun gerçekleşmeyip yirminci ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseyni) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**21.-22. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak yirmi ikinci ölçünün ilk sesi olan Re (Neva) perdesine kadar Buselik beşlisi seslendirilerek ölçüye devam edip ölçünün sonunda yer alan Si (Dik Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**23.-24. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi üçüncü ölçüden başlayarak yirmi dördüncü ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine kadar Hicaz üçlüsü seslendirilerek tam karar ettiği görülmektedir.

**25. Ölçü:** İncelendiğinde herhangi bir dörtlü veya beşli duyumunun gerçekleşmediği ayrıca ölçüde dizinin bir, dört, ve beşinci dereceleri arasında gezinerek ölçünün son notası olan Mi (Hüseyni) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**26. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseyni) perdesine kadar Kürdi üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**27.-28 Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedinci ölçüden başlayarak yirmi sekizinci ölçünün sonunda yer alan Fa (Eviç) perdesine kadar olan bölümde Eviçte Segâh beşlisinin bir bölümünün seslendirildiği görülmektedir.

**29. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan La (Muhayyer) perdesine kadar Hicaz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**30. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem) perdesine kadar Mi (Hüseyni) perdesinde Kürdi üçlüsü seslerinde karışık gezinerek ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**31.-32. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde her hangi bir dörtlü veya beşli duyumunun gerçekleşmeyip otuz birinci ölçüden başlayarak otuz ikinci ölçünün sonuna kadar Makam dizisinin yedi, sekiz ve dokuzuncu derecelerinde karışık gezinerek ölçünün sonunda yer alan La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**33.-34. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz üçüncü ölçüden başlayarak otuz dördüncü ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesine kadar Nikriz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**35.-36. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz beşinci ölçüden başlayarak otuz altıncı ölçünün dördüncü sesi olan Si (Segâh) perdesine kadar Eksik Segâh beşlisi seslendirilip daha sonra ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesinde Çargahlı kalış yapıldığı görülmektedir.

**37. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan La (Muhayyer) perdesine kadar Hicaz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**38. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem) perdesine kadar Mi (Hüseyni) perdesinde Kürdi üçlüsü seslerinde karışık gezinerek ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**39.-40. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beş ve on altıncı ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**Tablo 3.5.** “Zulmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSMİ	KULLANIM SIKLIĞI
DİK NÎM HİCÂZ	3
TÎZ DİK BÛSELÎK	1
DİK SÛNBÛLE	15
MUHAYYER	20
NÎM ŞEHNÂZ	2
GERDÂNİYE	34
EVİÇ	10
ACEM	21
HÛSEYNÎ	24
NEVÂ	23
NÎM HİCÂZ	14
ÇÂRGÂH	2
SEGÂH	1
KÛRDÎ	8
DÛGÂH	8

“Zulmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan La (Dügâh), güçlü sesi olan Re (Neva) perdesinin kullanım sıklıklarına bakılarak Hicaz makamı özelliklerini görmekteyiz. Notaların dağılımına bakılıp tiz tarafta genişleme gösterdiğini de söyleyebiliriz.

### 3.2.4.2. Hicaz Makamında Bestelenen “Zülmü Pek Çok İnsafı Az” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usulü: Düyek

Beste: İsmail Akçapınar

Güfte: Cahit Sıtkı Tarancı

#### Zülmü Pek Çok İnsafı Az

Zülmü pek çok insafı az

Hayata karşı aşkımız

Ne etseler ki çatlamaz

Bir sabır taşı aşkımız.

Samanlık seyran dediğin

Aşkımız aşk ile zengin

Dünyada her güzelliğin

Yol arkadaşı aşkımız.

Alın yazım alın yazın

Yıldızım oldu yıldızın

Temeli sağlığımızın

Her şeyin başı aşkımız

Vezeni: 4+4= 8’li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Uyak düzeni: abab/cccb/dddb

Uyak çeşitleri: 1. ve 3. dizelerdeki az/çatlamaz sözcüklerindeki biri diğerini kapsadığı için tunç uyaktır.

2. ve 4. dizelerdeki karşı aşkımız/ taşı aşkımız sözcüklerindeki aşkımız rediftir. Geriye kalan –şı sesleri ise tam uyaktır.

2. kıtanın 1. , 2. ve 3. dizelerindeki dediğin/zengin/güzelliğin sözcüklerindeki –in sesleri tam uyaktır. Son dize ilk kıtanın son dizesi ile kafiyelidir.

3. kıtanın 1. , 2. ve 3. Dizelerindeki yazın/ yıldızın/ sağlığımızın sözcüklerindeki –ın eki şahıs eki olduğu için rediftir. Geriye kalan –zeki yarım kafiyedir.

Şairimiz farklı bir temayla karşımıza çıkarak bu sefer Halk edebiyatının kısa kalıplarını kullanıp şiiri bestekârlara armağan etmiştir. Şairin önemlikle “Aşkımız” sözcüğünü sık sık tekrar ederek takrir sanatı kullanmış ve bu da şiirin mûsikiye ne kadar yakın olduğu ispatıdır aslında. Şairin kullanmış olduğu “–a, –e” harfleri ile asonans sanatını icra etmiştir. “–y, –z, –ş” harflerini kullanarak da aliterasyon sanatıyla mûsikiye yakın olan harfleri kullanmaya çalışmıştır.

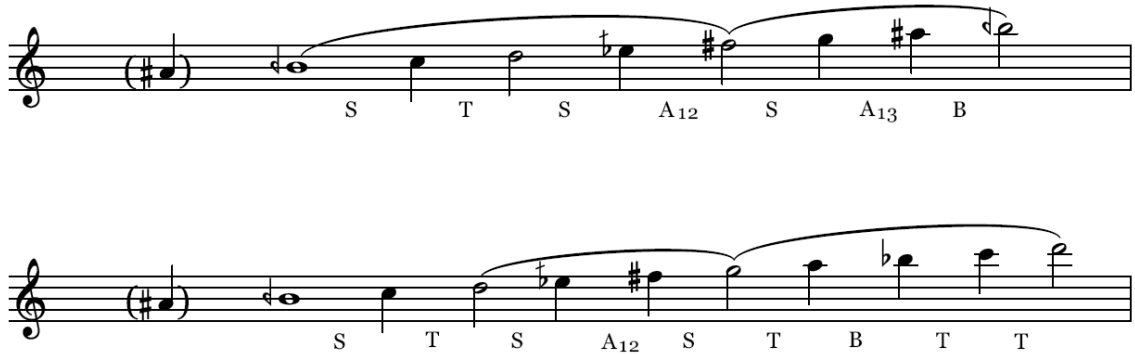
### 3.3. HÜZZAM MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

**Durağı:** Si ( Segâh) perdesidir.

**Seyri:** İnici-çıkıcıdır.

**Güçlüsü:** 3. derece Nevâ perdesidir. Bu perde üzerinde Hicaz çeşni ile yarım karar yapılır.

**Dizisi:** Yerinde Hüzâm beşlisine Eviç'de Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Ayrıca güçlü Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsünün Hümâyûn dizisi halinde uzamasından, Gerdâniye perdesi üzerinde bir Buselik beşlisinin meydana geldiği dolayısıyla tiz bölgenin değişik iki çeşniye sahip olduğu söylenmiş, bu durum makamın mürekkep oluşunun sebeplerinden biri olarak gösterilmiştir.



**Şekil 3.8.** Hüzâm Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için koma bemolü, Mi için bakiye bemolü, Fa için bakiye diyezi donanıma yazılır.

**Yeden:** La diyez (Kürdi perdesidir)

**Genişleme:** Hüzâm makamı, yapısı gereği tiz taraftan zaten kendiliğinden genişlemiştir.

**Seyri:** Hüzâm beşlisinin seslerinden seyre başlanır. Makamı meydana getiren bütün çeşni ve dizilerde karışık gezinilip güçlü Nevâ perdesinde Hicaz çeşniyle yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar da gösterilir. Nihayet yine karışık



gezinilip Segâh perdesinde mutlaka Hüzûzâm beşlisi ile yedenli tam karar yapılır (Özkan, 2003:311-315).

### 3.3.1. “Bilmem Ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Bilmem Ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### 3.3.1.1. “Bilmem Ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Bilmem Ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

### HÜZZAM ŞARKI Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden

USÛL : Semai, Curcuna

Müzik : Necdet VAROL  
Söz : Cahit SITKI TARANCI  
TSM Repertuar No : 1689

Aranağme...

6

11

18

23


30


Bil mem ki ha ha ti ra lar

38

ne is ter si niz ben den ge lir gel mez


## Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden


46  son ba har ge lir gel mez

55  sen ba har

1.   
 59 

2.   
 67 

74  bu ka nat çır pış ne den (saz.....)

82  ..... ) ca ma vu ra cak ne var saz.....

90  ..... ay es ki ha tı ra lar

98  Ey es ki ha tı ra

## Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden

105  lar .....saz.....

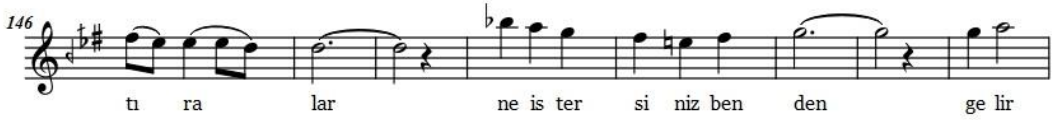
112  .....) san ma yın gül ler a çar saz.....

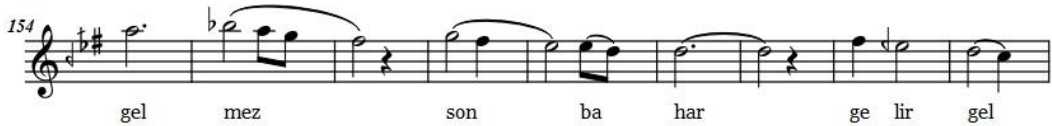
116  .....) bül bül de ğil dir ö ten saz.....

122  ..... bu rüz gâr baş ka rüz gâr bu rüz

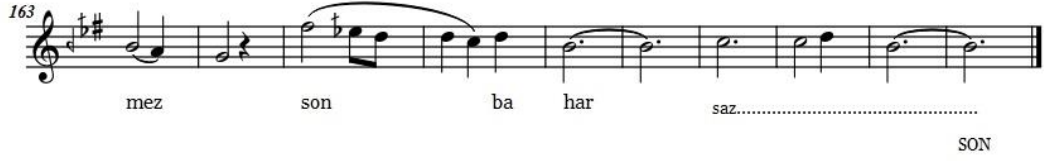
130  gâr baş ka rüz gâr

139  bil mem ki hâ

146  tı ra lar ne is ter si niz ben den ge lir

154  gel mez son ba har ge lir gel

### Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden



**Şekil 3.9.** Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde herhangi bir dörtlü veya beşli duyumunun olmadığı ve birinci ölçüden başlayarak ikinci ölçüde yer alan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüde Basit Suzinak Makamı Dizisinin ilk altı derecesi kullanılarak dördüncü ölçüde yer alan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.

**5.-6.-7.-8. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçüde yer alan Re (Neva) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10.-11.-12. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak on birinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar Buselik dörtlüsü seslendirilip daha sonra gelen on ikinci ölçüde Fa (Eviç) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**13.-14.-15.-16. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde on üçüncü ölçüden başlayarak on altıncı ölçüde yer alan Re (Neva) perdesine kadar Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**17.-18. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik üçlüsünün ardından on sekizinci ölçüde ölçünün son notası Fa (Acem) perdesinde Çargâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**19.-20. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on dokuzuncu ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Re (Neva) perdesinde Hicaz dörtlüsü sesleri

gösterilerek yirminci ölçüde yer alan Fa (Eviç) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**21.-22. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak ölçünün dördüncü sesi Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Hicaz dörtlüsü seslendirilerek ölçüye devam edip yirmi ikinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**23.-24. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi üçüncü ölçüden başlayarak yirmi dördüncü ölçüde yer alan Re (Neva) perdesine kadar Hicaz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**25.-26. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi beşinci ölçüden başlayarak yirmi altıncı ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**27.-28. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedinci ölçünün üçüncü notası olan Do (Çargah) perdesine kadar Nikriz üçlüsü seslendirilip ölçüye devam ederek yirmi sekizinci ölçüde yer alan Mi (Hisar) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**29.-30.-31.-32. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi dokuzuncu ölçüden başlayarak otuz ikinci ölçünün sonunda yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Hüzzam Makamı Dizisinin ilk altı derecesinin kullanıldığı görülmektedir.

**33.-34. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde bir ve ikinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**35.-36.-37.-38. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz beşinci ölçüden başlayarak otuz sekizinci ölçüde yer alan Re (Neva) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**39.-40.-41.-42. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz dokuzuncu ölçünün son notası Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik üçlüsü gösterilerek kırkıncı ölçüye devam edip kırk bir ve kırk ikinci ölçülerde yer alan Sol (Gerdâniye) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**43.-44. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde her hangi bir dörtlü veya beşli seslendirilmeden kırk üçüncü ölçüden başlayarak kırk dördüncü ölçüde yer alan La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**45.-46. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk beşinci ölçünün son notası Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik üçlüsü gösterilip kırk altıncı ölçüde yer alan Fa (Eviç) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**47.-48.-49.-50. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk yedinci ölçüden başlayarak ellinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**51.-52.-53.-54. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde elli birinci ölçüden başlayarak elli üçüncü ölçünün ilk sesi Si (Segâh) perdesine kadar Tam Segâh beşlisi seslendirilerek yine aynı ölçünün aynı sesinden devam edip elli dördüncü ölçünün son sesi olan Sol (Rast) perdesine kadar Rastta Rast üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**55.-56.-57.-58. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde Elli beşinci ölçüden başlayarak elli sekizinci ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Hüzzam beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**59.-60.-61.-62. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde elli dokuzuncu ölçüden başlayarak altmış ikinci ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**63.-64.-65.-66. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde altmış üçüncü ölçüden başlayarak altmış altıncı ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Hüzzam Makamı Dizisinin ilk altı derecesinin seslendirildiği görülmektedir.

**67.-68.-69.-70.-71.-72.-73.-74.-75.-76.-77.-78.-79.-80.-81.-82. Ölçüler:** On altı ölçüyü birlikte incelediğimizde altmış yedinci ölçüden başlayarak seksen ikinci ölçüde yer alan Si (Tiz Segâh) perdesine kadar olan bölümde Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**83.-84.-85.-86.-87.-88.-89.-90. Ölçüler:** Sekiz ölçüyü birlikte incelediğimizde seksen üçüncü ölçüden başlayarak doksanıncı ölçüde yer alan Fa (Eviç) perdesine kadar olan bölümde Eviçte Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**91.-92.-93.-94. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde doksan birinci ölçüden başlayarak doksan üçüncü ölçünün son notası Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik üçlüsü seslendirilip daha sonra gelen doksan dördüncü ölçüde Fa (Eviç) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**95.-96.-97.-98. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde doksan beşinci ölçüden başlayarak doksan sekizinci ölçüde yer alan Re (Neva) perdesine kadar Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**99.-100.-101.-102. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde doksan dokuzuncu ölçüden başlayarak yüzüncü ölçünün son notası (Re) Neva perdesine kadar Hicaz dörtlüsü gösterilip yüz birinci ölçüye devam ederek yüz ikinci ölçünün sonunda ki Do (Çargâh) perdesine kadar dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**103.-104.-105.-106. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz üçüncü ölçüden başlayarak yüz altıncı ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Tam Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**107.-108.-109.-110. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz yedinci ölçüden başlayıp yüz onuncu ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**111.-112.-113.-114. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz on birinci ölçünün beşinci sesi olan Do (Çargâh) perdesine kadar Rastta Rast dörtlüsü gösterilip ölçüye devam ederek yüz on dördüncü ölçünün son notası Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Nevada Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**115.-116. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz on beşinci ölçüden başlayarak yüz on altıncı ölçünün son notası Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**117.-118.-119.-120.-121.-122.-123.-124.-125.-126.-127.-128.-129.-130.-131.-132.-133.-134.-135.-136.-137.-138. Ölçüler:** Yirmi iki ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz on yedinci ölçüden başlayarak yüz otuz sekizinci ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar tamamen Segâh Makamı Dizisinin seslendirildiği görülmektedir.

**139.-140.-141.-142. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz otuz dokuzuncu ölçüden başlayarak yüz kırk ikinci ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Hüzam Makamı Dizisinin ilk altı derecesinin kullanıldığı görülmektedir.

**143.-144. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde bir ve ikinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**145.-146.-147.-148. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz beş, otuz altı, otuz yedi ve otuz sekizinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**149.-150.-151.152. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz dokuz, kırk, kırk bir ve kır ikinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**153.-154.-155.-156. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz elli üçüncü ölçüden başlayarak yüz elli beşinci ölçünün son notası Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik üçlüsü gösterilip daha sonra gelen yüz elli altıncı ölçüde yer alan Fa (Eviç) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**157.-158.-159.-160. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk yedi, kırk sekiz, kırk dokuz ve ellinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**161.-162.-163.-164. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde elli bir, elli iki, elli üç ve elli dördüncü ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**165.-166.-167.-168.-169.-170.-171.-172. Ölçüler:** Sekiz ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz altmış beşinci ölçüden başlayarak yüz yetmiş ikinci ölçüde yer alan Si (Segâh) perdesine kadar Hüz zam beşlisi seslendirilerek karar ettiği görülmektedir.



**Tablo 3.6.** “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

<b>NOTA İSMİ</b>	<b>KULLANIM SIKLIĞI</b>
TÎZ NEVÂ	2
TÎZ ÇÂRGÂH	13
TÎZ BÛSELİK	1
TÎZ SEGÂH	23
SÛNBÛLE	15
MUHAYYER	25
GERDÂNIYE	57
MÂHÛR	5
EViÇ	49
ACEM	1
HÛSEYNÎ	3
DİK HİSÂR	7
HİSÂR	36
NEVÂ	58
ÇÂRGÂH	32
SEGÂH	35
KÛRDÎ	1
DÛGÂH	4
RÂST	5

“Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Bizden” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Si (Segâh), Güçlü sesi olan Re (Neva) perdesinin kullanım sıklıklarına bakılarak Hüzûm makamı özelliklerini görmekteyiz. Notaların dağılımına bakılıp tiz tarafta genişleme gösterdiğini hem de Sol (Rast) perdesinin de kullanımından pes tarafta genişleme gösterdiğini söyleyebiliriz.

### 3.3.1.2. Hüzam Makamında Bestelenen “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Semai

Beste: Necdet VAROL

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### HATIRALAR

Bilmem ki hâtıralar,  
Ne istersiniz benden,  
Gelir gelmez sonbahar?

Bu kanad çırpış neden?  
Cama vuracak ne var  
Ey eski hâtıralar

Sanmayın güller açar,  
Bülbül değıldir öten;  
Bu rüzgâr başka rüzgâr.

Ne istersiniz benden,  
Bilmem ki hâtıralar,  
Gelir gelmez sonbahar?

Vezeni: 4+3= 7’li hece ölçüsü kullanılmıştır.

Uyak düzeni: aba/baa/aba/baa

Uyak çeşitleri: 1. ve 2. dizlerdeki hatıralar/sonbahar sözcüklerindeki –ar sesleri tam kafiyedir.

2. kısımda 2. ve 3. dizelerdeki var/hatıralar sözcüklerindeki –ar sesleri tam kafiyedir.

3. kısımda 1. ve 3. Dizelerdeki açar/rüzgâr sözcüklerindeki –ar sesleri tam kafiyedir.

4. kısımda 2. ve 3. dizelerdeki hatıralar/sonbahar sözcüklerindeki –ar sesleri tam kafiyedir.

Şiirin genelinde –ar esleri ve d(t)en seslerinin benzerliği görülmektedir.( aba/baa/aba/baa)

Şair şiirinde ikircikli davranmaktadır. Sonbaharın hem geleceğini hem de gelmeyeceğini söylemektedir. Yine sonbahar, kuşlar, bülbüller, rüzgâr, güller sözcüklerini kullanarak tenasüp sanatını icra etmiştir. “-i, -a, -e” harflerini kullanarak asonans sanatını, “-z” harfini kullanarak şiire genel olarak sonbahar rüzgârının sesini vermeye çalışmıştır aliterasyon sanatıyla. Ve kelimelerin sık sık tekrar edilmesi bakımından takrir sanatını kullanmış ayrıca Halk edebiyatı nazım şekillerini kullanarak geçmişte duyduğu özlemle yandığı hatıralarına sitem telaşıyla sembolik şiir tarzını ortaya koymuştur.

### 3.4. KÜRDİ'Lİ HİCÂZKÂR MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERLERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

**Durağı:** Râst perdesidir.

**Seyri:** İnicidir.

**Güçlüsü:** İnci bir makam olduğu için birinci merteye güçlü tiz durak Gerdâniye perdesidir. Üzerinde Kürdi çeşnisi ile yarım karar yapılır. İkinci merteye güçlü ana dizinin ek yerindeki Çârgâh perdesidir.

**Dizisi:** Kürdi makamın dizisinin Râst perdesi üzerindeki inci şeddidir. Yani Râst perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsüne Çârgâh perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 3.10. Kürdili Hicazkâr Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si, Mi, La için küçük mücenneb bemolü perdeleri donanıma yazılır

**Yeden:** 1. aralıktaki Fa (Acem Aşırân) perdesidir.

**Genişleme:** Başta inceldiği gibi durak üzerindeki çeşni tiz durak üzerine simetrik olarak göçürülür.

**Seyri:** Tiz durak Gerdâniye civarından seyre başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezindikten sonra Gerdâniye perdesinde Kürdi çeşnisi ile yarım karar yapılır. Sonra bütün dizide gerekli asma kararları da göstererek karışık gezindikten sonra Râst perdesinde Kürdi çeşnisiyle yedenli tam karar yapılır (Özkan, 2003:245-248).

#### 3.4.1. “Dünya Gözüyle Görsem, Murada Ermek Nedir” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

### 3.4.1.1. “Dünya Gözüyle Görsem, Murada Ermek Nedir” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Dünya Gözüyle Görsem, Murada Ermek Nedir” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

**KÜRDİLİ HİCÂZKÂR ŞARKI**  
**DÜNYA GÖZÜYLE GÖRSEK, MURADA ERMEK NEDİR**

USÛLÜ: SOFYAN MÜZİK: AHMET HATİPOĞLI  
SÖZ: CÂHİT SITKI TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 3659

♩ = 66

saz....

5

9

Dün ya gö zü y le gör sek mu ra da er mek ne dir saz..

13

sen ol san ben ol sam fe lek ten bir ge ce ol saz..

17

u nu tup a ğar ma yı tan ye ri kırk yıl da bir saz.. or ta hk ay

22

ay ı şı ğı et raf bağ bah çe ol sa saz.....

27

i ki miz de bu se viç le

## DÜNYA GÖZÜYLE GÖRSEK, MURADA ERMEK NEDİR

31 u çar gi bi de sem saz... su bo yun da

34 sö gü t al tın da baş ba şa mah rem saz... haz dan ür per

38 di ği miz mest ol du ğu muz o dem saz... var lık be

42 ra ber çöz dü ğü müz bil me ce ol sa

Şekil 3.11. Dünya Gözüyle Görsem, Murada Ermek Nedir İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesinde Buselik beşlisi seslendirilerek daha sonra gelen ikinci ölçüye devam edip ölçünün sonunda yer alan Si (Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün ilk sesi olan Fa (Acem) perdesine kadar Buseli dörtlüsü gösterilerek ölçüye devam edip makamın Tiz Durak perdesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde kalış yapıldığı görülmektedir.

**5.-6.-7.-8. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak altıncı ölçünün dördüncü notası olan Do (Çargâh) perdesine kadar olan bölümde Rast beşlisi seslendirilerek ölçüye devam edip sekizinci ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesinde Kürdi beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**9. Ölçü:** İncelendiğinde ölçüde tam olarak bir dörtlü veya beşli duyumunun olmadığı fakat GTSM perde sistemi dikkate alındığında Kürdi üçlüsü seslerini barındırdığı görülmektedir.

**10. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**11. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan Si (Kürdi) perdesine kadar olan bölümde Çargâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**12.-13.-14. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde on ikinci ölçüden başlayarak on dördüncü ölçünün dördüncü notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Kürdi üçlüsünün ardından, ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem) perdesinde Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**15.-16. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak on altıncı ölçünün son notası olan Mi (Nim Hisar) perdesine kadar Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**17.-18.-19.-20. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçüden başlayarak on dokuzuncu ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesine kadar Buselik beşlisi seslendirilip ardından gelen yirminci ölçüye devam ederek ölçünün sonunda bulunan ve makam dizisinin beşinci derece perdesi olan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.

**21.-22.-23.-24. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak yirmi dördüncü ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Kürdi beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**25. Ölçü:** İncelendiğinde her hangi bir dörtlü veya beşli gösterilmeden makamın karar perdesi olan Sol (Rast) ve güçlü perdesi Do (Çargâh) perdeleri arasında atlama yaptığı görülmektedir.

**26.-27.-28.-29. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi altıncı ölçüden başlayarak yirmi yedinci ölçünün ikinci sesi olan Mi (Dik Hisar) perdesine kadar Eksik Segah beşlisinin büyük bir bölümü kullanılarak ölçüye devam edip yirmi sekizinci ölçünün beşinci notası Sol (Rast) perdesinde Hicaz duyumunun gerçekleşip yine aynı ölçüye devam ederek yirmi dokuzuncu ölçüde yer alan Do (Çargâh) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**30.-31.-32.-33. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde otuzuncu ölçüden başlayarak otuz üçüncü ölçünün sonunda yer alan Mi (Dik Hisar) perdesine kadar Eksik Segah beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**34. Ölçü:** İncelendiğinde, ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**35.-36. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz beşinci ölçüden başlayarak otuz altıncı ölçünün ilk sesi olan Sol (Gerdaniye) perdesinde Hicaz üçlüsünün ardından ölçüye devam edip yine aynı ölçünün dördüncü sesi olan Do (Çargâh) perdesine kadar buselik üçlüsü seslendirilerek ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.

**37.-38. Ölçü:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde her hangi bir dörtlü veya beşli duyumunun gerçekleşmeyip otuz yedinci ölçüde makamın güçlü perdesi Do (Çargâh) ve Tiz Durak perdesi Sol (Gerdâniye) perdeleri arasında atlayış yapılarak otuz sekizinci ölçüye devam edip ölçünün sonunda yer alan La (Nim Şehnaz) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.

**39. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesine kadar olan bölümde Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**40. Ölçü:** İncelendiğinde her hangi bir dörtlü veya beşli duyumunun gerçekleşmeyip Kürdili Hicazkâr Makam Dizisinin üç ve beşinci dereceleri arasında atlayış yapıldığı görülmektedir.

**41.-42.-43.-44. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk birinci ölçüden başlayarak kırk dördüncü ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.



**Tablo 3.7.** “Dünya Gözüyle Görsek, Murada Ermek Nedir ” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

<b>NOTA İSİMLERİ</b>	<b>KULLANIM SIKLIĞI</b>
TÎZ SEGÂH	1
SÜNBULE	3
NÎM ŞEHNÂZ	18
GERDÂNIYE	28
ACEM	27
DİK HİSÂR	10
NÎM HİSÂR	12
NEVÂ	30
ÇÂRGÂH	32
SEGÂH	4
KÜRDÎ	20
NÎM ZİRGÛLE	9
RÂST	12

“Dünya Gözüyle Görsek, Murada Ermek Nedir” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Sol (Rast), birinci merteye güçlü tîz durak sesi olan Sol (Gerdâniye) ve ikinci merteye güçlü sesi olan Do (Çârgâh) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Kürdî’li Hicazkâr makamı özelliklerini görmekteyiz. Notaların dağılımına bakılıp tiz tarafta genişleme gösterdiğini söyleyebiliriz.

### 3.4.1.2. Kürdî'li Hicâzkâr Makamında Bestelenen “Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Sofyan

Beste: Ahmet HATİPOĞLU

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### **Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden**

Dünya gözüyle görsek murada ermek nedir!

Sen olsan, ben olsam, felekten bir gece olsa!

Unutup ağarmayı, tanyeri kırk yılda bir,

Ortalık ayışığı, etraf bağ bahçe olsa!

İkimiz de bu sevinçle uçar gibi desem,

Su boyunca, söğüt altında, baş başa mahremi;

Hazdan ürgerdiğimiz, mest olduğumuz o dem,

Varlık beraber çözdüğümüz bilmece olsa!

Vezni: 7+7=14'lü hece vezni ile yazılmıştır.

Uyak düzeni: a b a b (çapraz uyak) c c c b(düz uyak) şeklinde yazılmıştır.

Uyak çeşitleri:

1. Dörtlük: 1. ve 3. Mısralarındaki ‘nedir, bir’ sözcüklerindeki ‘ir’ ler ve 2. ve 3. Mısraların ‘gece, bahçe’ sözcüklerindeki ‘ce, çe’ ler tam uyaktır, ‘olsa’ lar rediftir.

2. Dörtlük: ‘desem, mahrem, dem’ sözcüklerindeki ‘em’ ler tam uyaktır.

Şair şiirinde Halk edebiyatının uzun kalıplarını kullanmış, şiire farklı bir tarz vermeye çalışmıştır. Dörtlüklerle yazılan şiirimiz yine sembolik akımın etkisi altında yazılmıştır. Şair burada mûsikiden ziyade resmi ön plana çıkarmıştır aslında ama mûsiki tonlamalar şiire hâkim olmaktadır. Yine kelimelerin birbiriyle uyumu manadan ziyade şairde bıraktığı izlenimler şiirin genel teması etrafında yoğunlaştırılmıştır. Şair sembolik ve

romantik akımın etkisi altında kalmıştır. Baş başa geçirilen zamanın ay ışığı etrafında güllerle dolu bahçenin vermiş olduğu huzurdan dolayı doğanın hışirtısıyla mûsikiyi hissettirmeye çalışmıştır. Zaten kullanmış olduğumuz bu kelimeler tenasüp sanatının açıkça bir göstergesidir. Şiir genel itibariyle asonans ve aliterasyonla bunu nüks ettirmeye çalışmıştır.

### **3.4.2. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Analizi**

Bu başlık altında “Gitti Gelmez Bahar Yeli” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir

#### **3.4.2.1. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi**

“Gitti Gelmez Bahar Yeli” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

## KÜRDÎ'Lİ HİCÂZKÂR GİTTİ GELMEZ BA HAR YELİ

USÛL: SEMAİ

MÜZİK: SUPHİ  
SÖZ: CÂHİT SITKI TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 12999

♩ = 144

aranağme

10

19

27

36

45

54

63

Git ti gel me ba har ye li şar kı lar ya rı da  
kal dı şar kı lar ya rı da kal dı  
-SAZ- bü tün bah çe ler ki  
lit li saz.. a nah tar tan rı da kal dı saz...  
a nah tar tan rı da kal dı Aranağme..

1. 2.

72

81

90

98

105

113

121

129

Gel di çat tı en son

öl mek saz.. ne bir ye miş ne bir çi

çek saz ne bir ye miş ne bir çi çek

....SAZ.... Ya mı yor

gü neş te pe tek saz bü tün bal a rı da kal

dı saz bü tün bal a rı da kal dı

Şekil 3.12. Gitti Gelmez Bahar Yeli İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak ikinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**3.-4.-5.-6.-7.-8. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak beşinci ölçüde yer alan Mi (Dik Hisar) perdesine kadar Dik Hisarda Segah beşlisinin büyük bir bölümü kullanılarak daha sonra gelen ölçülere devam edip sekizinci

ölçüde yer alan ve Makamın Tiz Durak perdesi Sol (Gerdâniye) perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.

**9.-10.-11.-12.-13.-14.-15.-16.-17.-18. Ölçüler:** On ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak on sekizinci ölçüde yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar olan bölümde Gerdâniyede Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**19.-20.-21.-22.-23. Ölçüler:** Beş ölçüyü birlikte incelediğimizde on dokuzuncu ölçüden başlayarak yirmi üçüncü ölçüde yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**24.-25.-26. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi dördüncü ölçüde Sol (Gerdâniye) perdesinde Buselik üçlüsü ile başlayarak yirmi beşinci ölçüye devam edip yirmi altıncı ölçüde yer alan Si (Sünbüle) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**27.-28.-29. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedinci ölçüden başlayarak yirmi dokuzuncu ölçüde yer alan Re (Neva) perdesine kadar Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**30.-31.-32. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde otuzuncu ölçüden başlayarak otuz ikinci ölçüde yer alan Si (Kürdi) perdesine kadar Kürdide Çargâh çeşnisinin seslendirildiği görülmektedir.

**33.-34.-35.-36. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz üçüncü ölçüden başlayarak otuz beşinci ölçüde yer alan La (Nim Zirgüle) perdesinde Çargâh üçlüsü gösterilip otuz altıncı ölçünün son notası olan Fa (Acem Aşiran) perdesinde Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**37.-38.-39.-40.-41.-42. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz yedinci ölçüden başlayarak kırk ikinci ölçüde yer alan La (Nim Zirgüle) perdesinde Kürdi dörtlüsü seslendirilip karar ettiği görülmektedir.

**Tablo 3.8.** “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSMİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ NEVÂ	3
TÎZ ÇÂRGÂH	11
TÎZ SEGÂH	9
SÛNBÛLE	14
MUHAYYER	2
ŞEHNÂZ	12
NÎM ŞEHNÂZ	16
GERDÂNİYE	41
ACEM	14
DİK HİSÂR	4
NÎM HİSÂR	14
NEVÂ	19
ÇÂRGÂH	19
KÛRDÎ	18
NÎM ZİRGÛLE	19
RÂST	13
ACEM AŞÎRÂN	2

“Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Sol (Rast), birinci merteye güçlü tîz durak sesi olan Sol (Gerdâniye) ve ikinci merteye güçlü sesi olan Do (Çârgâh) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Kürdî’li Hicazkâr makamı özelliklerini görmekteyiz. Notaların dağılımına bakılıp tiz tarafta genişleme gösterdiğini söyleyebiliriz.

### 3.4.2.2. Kürdî'li Hicâzkâr Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usûl: Semai

Beste: Suphi İdrisoğlu

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### **Gitti Gelmez Bahar Yeli**

Gitti gelmez bahar yeli,

Şarkılar yarıda kaldı,

Bitin bahçeler kilitli,

Anahtar tanrıda kaldı.

Geldi çattı en son ölmek,

Ne bir yemiş nede bir çiçek,

Yanıyor güneşle petek,

Bitin bal arıda kaldı.

Vezeni: 4+4= 8’li hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Uyak düzeni: a, b, a, b(çapraz uyak) – c, c, c, b (düz uyak) şeklindedir.

Uyak çeşitleri:

1. Dörtlük: “Yeli, kilitli” sözcüklerindeki “li” ler tam uyak, “yarıda”, “tanrıda” sözcüklerinde, “da kaldı” kısımları rediftir, “rı” lar sözcükleri tam uyaktır.

2. Dörtlük: “Ölmek, çiçek, petek” sözcüklerindeki “ek” kısımları tam uyaktır. Son mısra 1. dörtlükteki gibi “arıda” sözcüğündeki “rı” tam uyak, “-da kaldı” bölümü rediftir.

Şiire mûsiki zevki veren unsurlar yine sözcükler arasındaki uyumdan kaynaklanmaktadır. Bahar, bahçe, bal, arı, güneş, çiçek kelimeleri arasında tenasüp sanatının uygunluğu ayrıca şairin kendinde bıraktığı sembolist kuramın etkisiyle yine doğaya atıfta bulunmaktadır, mamafih sözcüklerdeki “-a, -e, -i” harfleri arasında asonans



sanatının uygulandığı; “-l, -r, -ç” harfleriyle de aliterasyon sanatının yapıldığı başta uyak düzeni kurulduğu ayrıca şairin açıkça söylediği gibi “şarkılar yarıda kaldı” cümlesiyle zaten bizlere açıkça şiirin içinde mûsikiyi önemseydiği görülmektedir.

### 3.4.3. “Mademki Vakit Akşam” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Mademki Vakit Akşam” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### 3.4.3.1. “Mademki Vakit Akşam” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Mademki Vakit Akşam” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

### KÜRDİLİ HİCAZKÂR ŞARKI Mademki Vakit Akşam...

USULÜ: DÜYEK  
SÜRE: 2'35"

MÜZİK: ÜNAL TÜRKÖZ  
SÖZ: CAHİT SITKI TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 15387

ma dem ki va kit ak şam ma dem ne

e vim bar kım saz.....

saz..... ne de bir tek a şî nam

ma dem ki va kit ak şam saz.....

meyan..sazl..... a çık sın giz li sof ram

gel sin ka deh te ra kım saz.....

saz..... dos tum neş em ve şar kım

mademki vakit akşam...

ma dem ki va kit ak şam saz.....

**Şekil 3.13.** Mademki Vakit Akşam İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak İkinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar olan bölümde Buselik beşlisi seslendirildiği görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesine kadar Kürdi beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**5. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Kürdi beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**6. Ölçü:** Şarkının ikinci dolabı olan altıncı ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar Do (Çargâh) perdesinde Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**7.-8.-9.-10. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yedinci ölçüden başlayarak onuncu ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar olan bölümde Kürdi makamının Sol (Rast) perdesindeki şeddi olan Kürdili Hicazkâr makamı dizisinin seslendirildiği görülmektedir.

**11. Ölçü:** İncelendiğinde altıncı ölçü ile tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**12.-13.-14. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde on ikinci ölçüden başlayarak on dördüncü ölçünün sekizinci notası olan La (Muhayyer) perdesine kadar Tiz bölgede Kürdi dörtlüsü seslendirilerek ölçünün sonunda bulunan Si (Sümbüle) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**15.-16. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak on altıncı ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Gerdâniyede Uşşak Dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**17. Ölçü:** İncelendiğinde ölçüde kullanılan sesler bakımından Kürdi duyumu görülerek ölçünün sonunda yer alan Si (Sünbüle) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**18. Ölçü:** İncelendiğinde altıncı ölçü ile tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**19.-20.-21.-22. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde on dokuzuncu ölçüden başlayarak yirmi ikinci ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar olan bölümde Kürdi makamının Sol (Rast) perdesindeki şeddi olan Kürdili Hicazkâr makamı dizisinin seslendirildiği görülmektedir.

**23. Ölçü:** İncelendiğinde altıncı ölçü ile tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**Tablo 3.9.** “Madem ki Vakit Akşam” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ NEVÂ	4
TÎZ ÇÂRGÂH	4
SÜN BÜLE	14
MUHAYYER	9
DİK ŞEHNÂZ	4
ŞEHNÂZ	2
NÎM ŞEHNÂZ	7
GERDANIYE	29
ACEM	23
DİK HİSÂR	8
NÎM HİSÂR	8
NEVÂ	15
ÇÂRGÂH	18
KÜRDÎ	8
NÎM ZÎRGÜLE	5
RÂST	8

“Mademki Vakit Akşam” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Sol (Rast), birinci merteye güçlü tîz durak sesi olan Sol (Gerdâniye) ve ikinci merteye güçlü sesi olan Do (Çârgâh) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Kürdî’li Hicazkâr makamı özelliklerini görmekteyiz. Notaların dağılımına bakılıp tiz tarafta genişleme gösterdiğini söyleyebiliriz.

### 3.4.3.2. Kürdî'li Hicâz-kâr Makamında Bestelenen “Mademki Vakit Akşam...” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usûl: Düyek

Beste: Ünal Türköz

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### Madem Ki Vakit Akşam

Mademki vakit akşam,  
Madem ne evim barkım,  
Ne de bir tek âşınam,  
Açılsın gizli sofram,  
Gelsin kadehte rakım,  
Dostum, neşem ve şarkım!  
Mademki vakit akşam!

Vezni: 3+4= 7'li hece ölçüsü

Uyak düzeni: aaaaaaa

Uyak çeşitleri: akşam/barkım/aşınam/sofram/rakım/şarkım/sözcüklerinde –m harfi tek ses benzerliği olduğu için yarım uyak kullanılmıştır.

Şair yine emperyonist akımın etkisinde kalarak şiirin başlığından da anlaşıldığı gibi melankolik bir ruh hali olan “akşam” motifini kullanmıştır. Aslında şiir “Abbas” şiirinin devamı şeklinde verilmiştir. O şiirde de akşamı özlemle bekleyişten kaynaklanan hüznü bir çilingir sofrasından mutluluk tablosunu sabırsız bir şekilde ortaya koymaya çalışmıştır. Yine bu motifi Türk edebiyatında en çok işleyen Ahmet Haşim şu şiiriyle açıklamaya çalışır:

“Akşam, yine akşam, yine akşam

Bir sırma kemerdir suya baksam,

Üstümde semâ kavs-i mutalsam!

Akşam, yine akşam, yine akşam

Göllerde bir dem kamış olsam!”

Kullanmış olduğu bu motif Türk edebiyatında sadece sembolik şairleri değil şiirle uğraşan diğer bütün şairleri bu şiiri ile etkisi altına almıştır.

Cahit Sıtkı'nın bu şiirine dönecek olursak akşam motifinin hüznün kokan kelimeleri şairi mutlu kılmaktadır. Çünkü akşam çöktüğü zaman gönül kadehinin en güzel anları olan sofraların kurulması, çılgın bir şekilde ortada gezmesi, gidecek tek yerlerin içki sofrası olduğunu ve o sofranın vermiş olduğu huşu şairde aslında divan edebiyatındaki ab-ı hayat şurubu olan şaraba atıfta bulunmuştur. Şiirde kullanılan “-d, -t, -ş” harflerin tekrarıyla aliterasyon sanatı yapıldığı açıkça görülmektedir. “-a, -e” harflerinin tekrarıyla da asonans sanatının yapıldığı görülmektedir. Ayrıca bu sözcüklerin içki sofralarından bahsettiği için ve gönlün vermiş olduğu huzurla aslında bize şiirin mûsiki ile verilmeye çalışıldığını söylemektedir.

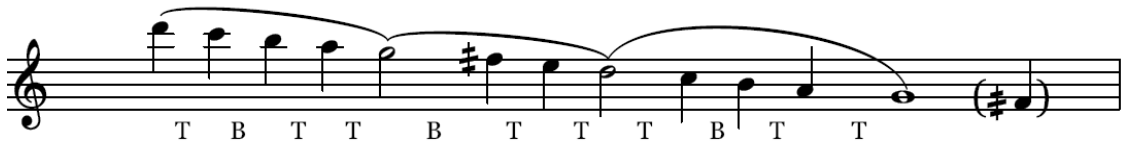
### 3.5. MAHUR MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

**Durağı:** Sol ( Rast) perdesidir.

**Seyri:** İnici.

**Güçlüsü:** 1. Derece Gerdâniye perdesi, 2. Derece Neva perdesidir.

**Dizisi:** Çargâh Makamı dizisinin Rast perdesi üzerindeki inici şeddidir. Rast perdesindeki Çargâh beşlisine Neva perdesinde Çargâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur.



**Şekil 3.14.** Mahur Makamı Dizisi

**Donanımı:** Fa diyez Mahur perdesi

**Yeden:** Fa diyez (Geveşt perdesi)

**Genişleme:** Rast perdesindeki Çargâh beşlisi simetrik olarak Gerdâniye perdesine aktarılır.

**Seyri:** Makamın seyrine 1. derece güçlü olan Gerdâniye perdesindeki Çargâh beşlisi ile başlanır. Daha sonra 2. derece güçlü olan Neva perdesinde Çargâh dörtlüsü gösterilerek Rast perdesinde Çargâh beşlisi ile tam karar yapılır. Ardından makamın asma kalıplarına geçilir. Hüseyini perdesinde Uşşak dörtlüsü ile çeşnili kalış ve rast perdesindeki Rast makamına yapılan geçkinin ardından Mahur makamı dizisine geçilir ve makamın seyri tamamlanır (Özkan, 2003:215-217).

#### 3.5.1. “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir

### 3.5.1.1. “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” isimli eserin Makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

## MÂHÛR ŞARKI NE DOĞAN GÜNE HÜKMÜM GEÇER

USÛLÜ: SOFYAN

MÜZİK: M. NURETTİN SELÇUK  
SÖZ: CÂHİT SITKI TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 7973

♩ = 80

saz...

4

7

Ne do ğan gü ne

10

hük müm ge çer ne hâl den an la yan bu lu nur

14

1. saz 2.

ah ak lım dan ö lü müm

18

çer son ra bu bah

22

çe bu kuş bu nur ve gö nül



25 tan rı sı na der ki saz. per vâm yok ver

28 di ğin e lem den saz... her miñ net ka

31 bû lüm ye ter ki gün ek sil me sin

34 pen ce rem den

Şekil 3.15. Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak ikinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar Çargâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Çargâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**5.-6.-7.-8. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümünde Mahur makamı dizisinde karışık gezinerek karar ettiği görülmektedir.

**9.-10.-11. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak on birinci ölçünün son notası olan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar olan bölümde Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**12.-13. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on ikinci ölçüden başlayarak on üçüncü ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde Çargâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**14. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar Çargah dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**15.-16.-17.-18. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde şarkının ikinci dolabı olan on beşinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün son notası olan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**19.-20. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ve ikinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**21.-22. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak Sol (Gerdaniye) perdesinde Çargâh dörtlüsü gösterilerek daha sonra gelen yirmi ikinci ölçüde yer alan La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**23. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Çargah dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**24.-25.-26. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi dördüncü ölçüde Mahur Makamı dizisinin bir, üç ve beşinci derecelerine atlayışlar yapılarak ölçüye devam edip yirmi beşinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde buselik beşlisi seslendirilerek daha sonra gelen yirmi beşinci ölçünün ilk notası Mi (Hüseyni) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**27.-28.-29. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedinci ölçüden başlayarak yirmi sekizinci ölçünün dördüncü notası olan Re (Neva) perdesine kadar Buselik üçlüsü seslendirilerek ölçüye devam edip yirmi dokuzuncu ölçünün sonunda yer alan Si (Buselik) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**30.-31. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde otuzuncu ölçüden başlayarak otuz birinci ölçünün son notası olan Sol (Gerdaniye) perdesine kadar olan bölümde Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**32.-33.-34.-35.-36. Ölçüler:** Beş ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz ikinci ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesine kadar Çargâh beşlisi gösterilerek daha sonra gelen ölçüye devam edip otuz altıncı ölçünün son sesi olan Sol (Rast) perdesine kadar Çargâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**Tablo 3.10.** “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ ÇÂRGÂH	5
TÎZ BÛSELİK	10
MUHAYYER	25
GERDÂNIYE	37
MÂHÛR	22
ACEM	6
HÛSEYNÎ	25
NEVÂ	34
ÇÂRGÂH	11
BÛSELİK	13
DÛGÂH	5
RÂST	8
GEVEŞT	1

“Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Sol (Râst), birinci merteye güçlü tîz durak sesi olan Sol (Gerdâniye) ve ikinci merteye güçlü sesi olan Re (Nevâ) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Mâhûr makamı özelliklerini görmekteyiz. Notaların dağılımına bakılıp tiz tarafta genişleme gösterdiğini söyleyebiliriz.

### 3.5.1.2. Mahur Makamında Bestelenen “Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Sofyan

Beste: M.Nurettin SELÇUK

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer

Ne doğan güne hükmüm geçer,  
Ne halden anlayan bulunur;  
Ah aklımdan ölümüm geçer;  
Sonra bu kuş, bu bahçe, bu nur.

Ve gönül Tanrısına der ki:  
Pervam yok verdiği elemden;  
Her mihnet kabulüm, yeter ki  
Gün eksilmesin penceremden!

Vezni:3+6= 9’lu hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Uyak düzeni: Şiir çapraz uyak ile yazılmıştır.( abab/cdcd)

Uyak çeşitleri: Kafiye olan 1. ve 3. dizelerdeki hükmüm geçer/ölümüm geçer sözcüklerindeki –üm geçer redif; geriye kalan -m sesi ise yarım kafiye. 2. ve 4. dizelerdeki bulunur/nur sözcüklerindeki son üç ses kafiye olduğu zengin kafiye vardır (tunç kafiyede diyebiliriz. Çünkü 4. dizenin son seslerinin hepsi 2. dizenin içinde mevcuttur).

2. kıtanın 1. ve 3. dizelerindeki der ki / yeter ki sözcüklerindeki ki bağlacı redif; geriye kalan –er sesleri ise tam uyaktır. 2. ve 4. dizelerdeki elemden/penceremden sözcüklerindeki –den eki redif; -em sesleri ise tam uyaktır.

Şairimiz, yine karşımıza ölüm temasıyla çıkmaktadır. Günlerin su gibi geçtiğini ve günlere hükmünün geçemediğini dile getirerek bir ızdırabın kalbine ok gibi saplandığını “Ah” sözcüğüyle vermeye çalışmıştır. Boğulacak kadar yalnızlığın içinde olan şairi

kimsenin onu anlamamasından da yakınmakta ve doğan güne hükmü geçen yüce yaratıcıya verdiği her minnetin kabulü olduğuna buna karşılık yeter ki günün eksilmemesiyle yalvarışını dile getirmiştir. Şair diğer şiirlerine atıftan bulunmuş, “akşam” motifi yerine ölümün getirmiş olduğu hüznle “gündüz” motifini tercih etmiştir.

Bu şiirde Halk edebiyatının nazım şekillerini tamamıyla verdiğinden ve kullanmış olduğu “-ç, -m” diş-dudak ünsüzleri olduğu için aliterasyon sanatı kullanarak şiirde musikiyi vermeye çalışmıştır. “Ölüm, mihnet, perva” kelimelerinin birbirine uyumunu yaparak da tenasüp sanatını kullanmıştır. “-ü, -e” harflerinin sıkça tekrar edilmesinden dolayı asonans sanatı da kullanılmıştır. Bu edebi sanatların kullanılması şiirin musikiye yakın olduğunun açıkça göstergelerindedir.

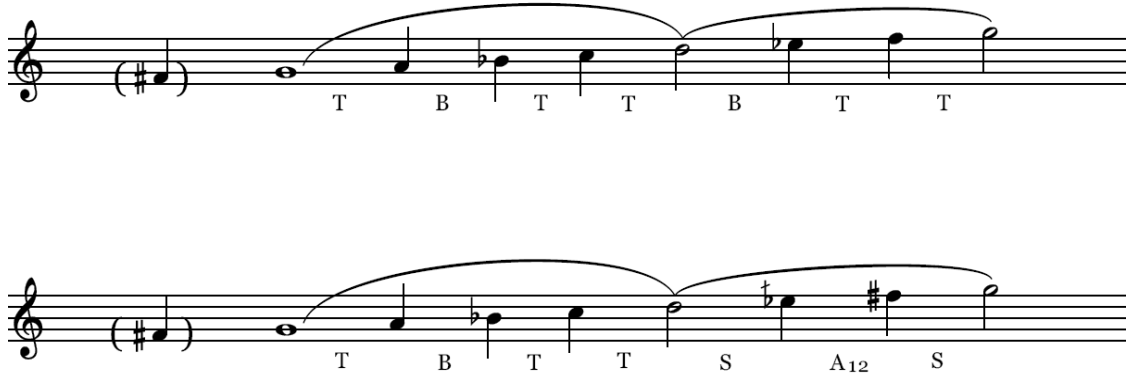
### 3.6. NİHAVEND MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

**Durağı:** Sol (Rast) perdesidir.

**Seyri:** İnici-çıkıcı.

**Güçlüsü:** Neva perdesi Bu perde üzerinde Rast beşlisi ve Hicaz beşlisi asma kalış yapılır.

**Dizisi:** Rast perdesi üzerinde Buselik beşlisi ve Neva perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ile Hicaz dörtlü sünün eklenmesiyle oluşur.



**Şekil 3.16.** Nihavend Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si küçük mücennep bemolü (Kürdi), Mi bakiye bemolü (Nim Hisar) perdeleri donanıma yazılır.

**Yeden:** Fa bakiye diyezi (Irak)

**Genişleme:** Neva perdesi üzerindeki Kürdi dörtlüsü simetrik olarak Re (yegah) perdesi üzerine aktarılır. Ayrıca Sol (Gerdaniye) perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü seslendirilir.

**Seyri:** Makamın seyrine Güçlü perdesi olan Neva perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü ile başlanır burada yapılan yarım kalışın ardından Rast perdesi üzerinde Buselik beşlisi gösterilerek makamın dizisi tamamlanır. Daha sonra Nihavend makamının olmazsa olmazları olan rast perdesin üzerinde ki Neveser makam dizisi seslendirilip ardından neva

perdesi üzerinde Arazbar makamı dizisi gösterildikten sonra tekrar makam dizisine dönülerek Nihavend makam dizisi ile son verilir (Özkan, 2003:234-236).

### **3.6.1. “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserin Analizi**

Bu başlık altında “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir

#### **3.6.1.1. “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserin Makamsal Analizi**

“Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

## NİHÂVEND ŞARKI -DAMLARDAKİ KAR SAÇAKTAKİ BUZ-

USÛLÜ: AKSAK- DÜYEK

MÜZİK: KAYA ÖZTAŞ  
SÖZ: CÂHİT SİTKİ TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 13747

♩ = 208





## -DAMLARDAKİ KAR SAÇAKTAKİ BUZ-

27  -saz----- D.C. duy gü neyden es ti ği ni

31  rüz ga rın gö re cek sin

34  ne ler o la cak ya rın -----saz----- -yu va da

38  çı r pı nan yav ru kuş la rın

41  uç mak he ve sin de ba har ba har

45  ba har ba har ge li yor --saz-----

48  ----- D.C. sab ret kom şu kı zı ya kın dır o

52  gün ba kar sın an sı zın be lir miş göğ sün

## -DAMLARDAKİ KAR SAÇAKTAKİ BUZ-

57  
cı vl cı vl söy le di ğin tür kü nün

61  
oy nak nağ me sin de ba har ba har

65  
ba har ba har ge li yor --saz-----

68  
-----son

Şekil 3.17. Damlardaki Kar Saçaktaki Buz İsimli Eserin Notaları.

1. **Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

2. **Ölçü:** Ölçünün dördüncü sesi olan Sol Rast perdesine kadar Fa (Irak) perdesi yeden alınarak Buselik üçlüsü gösterilip tekrar aynı ölçünün son kalıbında Çargâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

3. **Ölçü:** Ölçünün son sesi olan La (Dügâh) perdesine kadar Kürdi üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

4. **Ölçü:** Ölçünün dördüncü sesi olan Re (Neva) perdesine kadar Kürdi dörtlüsü gösterilerek ölçünün son kalıbında Re (Neva) perdesi üzerinde Kürdi üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

5. **Ölçü:** Sırası ile ölçünün yedinci sesi Re (Neva) perdesinde Kürdi ardından Do (Çargâh) perdesinde Buselik ve son olarak Si (Kürdi) perdesinde Çargâh çeşnilerinin seslendirildiği görülmektedir.

6. **Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün ilk kalıbında Do (Çargâh) perdesi üzerinde Zirgüle'li Hicaz yani Şevkefza Makamı Dizisinin ilk iki derecesi kullanılarak aynı sestem

ölçüye devam edip ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesinde Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**7.-8. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yedinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak onuncu ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**11.-12. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on birinci ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesine kadar yerinde Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**13.-14. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on üçüncü ölçüden başlayarak on dördüncü ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**15.-16. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak on altıncı ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**17.-18.-19. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün dördüncü notası olan Re (Neva) perdesine kadar Buselik beşlisi seslendirilerek ölçüye devam edip on dokuzuncu ölçüde yer alan Do (Çargâh) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**20. Ölçü:** Ölçüde tam olarak bir dörtlü veya beşli gösterilmeden ölçünün ikinci sesi Re (Nim Hicaz) perdesi ve yine aynı ölçünün sonunda yer alan Si (Kürdi) perdelerinde çeşnisiz kalışların yapıldığı görülmektedir.

**21.-22.-23.-24. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak yirmi dördüncü ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesine kadar yer yer çeşnisiz kalışlar gösterilip Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**25.-26. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi beşinci ölçüden başlayarak dizinin altıncı derece sesi olan Mi (Nim Hisar) perdesi de kullanılarak yirmi altıncı

ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**27.-28. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedinci ölçüden başlayarak dizinin altıncı derece sesi olan Mi (Nim Hisar) perdesi de kullanılarak yirmi sekizinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**29.-30.-31.-32. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi dokuzuncu ölçüden başlayarak otuz ikinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**33.-34.-35.-36. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz üçüncü ölçüden başlayarak otuz altıncı ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**37.-38.-39. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz yedinci ölçüden başlayarak otuz sekizinci ölçünün ilk iki sesine kadar küçük bir saba duyumu hissettirerek aynı ölçüye devam edip otuz dokuzuncu ölçünün son notası Sol (Rast) perdesine kadar Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**40.-41.-42. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk ikinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**43.-44. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde Buselik dörtlüsü sesleri arasında kırk üçüncü ölçüde Si (Kürdi) ve kırk dördüncü ölçüde Do (Çargâh) perdelerinde çeşnisiz kalışların yapıldığı görülmektedir.

**45.-46. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi beş ve yirmi altıncı ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**47.-48. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedi ve yirmi sekizinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**49. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesinde Buselik beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**50. Ölçü:** Ölçüde her hangi bir dörtlü veya beşli seslendirilmeden Mi (Hüseyni) perdesinden sonra Fa (Acem) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**51.-52. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde elli birinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Kürdi beşlisi seslendirilerek daha sonra gelen elli ikinci ölçüde yer alan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**53. Ölçü:** Ellinci ölçü ile tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**54.-55.-56. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde elli dördüncü ölçüden başlayarak elli beşinci ölçünün ikinci sesi olan Re (Neva) perdesinde Kürdi daha sonra gelen Do (Çargâh) perdesinde Buselik çeşnileri seslendirilip daha sonra aynı ölçüye Re (Nim Hicaz) perdesini altere olarak kullanıp ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Kürdü üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Elli altıncı ölçüde Si (Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**57. Ölçü:** Nihavend Makamı Dizisinin bir, üç, beş ve sekizinci derecelerine atlayış yaparak makamın Tiz Durak perdesi olan Sol (Gerdâniye) sesinde tam kalış yapıldığı görülmektedir.

**58. Ölçü:** Ölçünün son notası olan Si (Kürdi) perdesine kadar Çargâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**59.-60. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde elli dokuzuncu ölçünün ilk dört notasında saba makamı hissi uyandırıp ölçüye devam ederek ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Kürdi üçlüsünün ardından altmışıncı ölçüde ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesine kadar Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**61.-62. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde altmış birinci ölçüden başlayarak altmış ikinci ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesinde Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**63.-64. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk üç ve kırk dördüncü ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**65.-66. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi beş ve yirmi altıncı ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**67.-68. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedi ve yirmi sekizinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**Tablo 3.11.** “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
MUHAYYER	1
GERDÂNIYE	7
ACEM	16
HÜSEYNÎ	2
NÎM HİSÂR	14
NEVÂ	40
ÇÂRGÂH	54
NÎM HİCÂZ	6
BÛSELİK	3
KÛRDÎ	83
DÛGÂH	70
IRAK	11

“Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Sol (Râst), güçlü sesi olan Re (Nevâ) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Nihâvend makamı özelliklerini görmekteyiz. Nihâvend makamı hem tiz tarafta hem pes tarafta genişleyebilir fakat notaların dağılımına bakarak bestekârimızın sadece tiz taraftaki genişlemeyi kullandığını söyleyebiliriz.

### 3.6.1.2. Nihâvend Makamında Bestelenen “Damlardaki Kar Saçaktaki Buz” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usûlü: Aksak-Düyek

Beste: Kaya Öztaş

Söz: Cahit Sıtkı Tarancı

#### **Damlardaki Kar Saçaktaki Buz**

Damlardaki kar, saçaklardaki buz,  
Kanı kaynayan suya dar geliyor.  
Haberin var mı? Oluklardan sonsuz  
Akan su sesinde bahar geliyor.

Duy güneyden estiğini rüzgârın;  
Göreceksin neler olacak yarın.  
Yuvada çırpınan yavru kuşların  
Uçmak hevesinde bahar geliyor.

Sabret komşu kızı, yakındır o gün;  
Bakarsın ansızın belirmiş göğsün.  
Cıvıl cıvıl söylediğin türkünün  
Oynak nağmesinde bahar geliyor.

Vezni: 6+5= 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Uyak düzeni: şiirin birinci kıtası çapraz uyak diğer kıtaları ise düz uyaktır.(abab/cccb/dddb)

Uyak çeşitleri: 1. ve 3. dizelerdeki buz /sonsuz sözcüklerindeki –uz sesleri tam uyaktır. 2. ve 4. dizelerdeki dar geliyor/ bahar geliyor sözcüklerindeki -geliyor sözcüğü redif; geriye kalan –ar sesleri ise tam uyaktır.

2. kıtanın; 1, 2. ve 3. dizelerindeki rüzgârın /yarın/ kuşların sözcüklerindeki–arın sesleri zengin uyaktır. Son dize ise ilk kıtanın son dizesiyle kafiyelidir.

3. kıtanın; 1, 2. ve 3. dizelerindeki gün/göğsün/ türkünün sözcüklerindeki –ün sesleri tam uyaktır. Son dize ise ilk kıtanın son dizesi ile kafiyelidir.

Şairimiz şiirlerinin genelinde yalnızlık ve ölüm temasını sıkça kullanarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirde ise yaşamış olduğu mutluluk temasını can-ı gönülden vermeye çalışmıştır. Bu şiirde şen, şakrak, şuh eda hisleri şiirin geneline iplik iplik dökerek adeta insanın bütün vücudunu örten elbise misali sözcükleri şiire giydirtmiştir.

Şiire fonetik açıdan değinecek olursak zaten son cümlelerinde “Cıvıl cıvıl söylediğin türkünün, Oynak nağmesinde bahar geliyor.” diyerek şiirin, musikiyle ilişkisini açık şekilde dile getirmiştir. “kuş, su, cıvıltı, rüzgâr” kelimeleri bahar mevsimini çağrıştırdığı için ve şiirde ki musikinin coşkusu yoğun bir şekilde dile getirdiğinden tenasüp sanatının Divan edebiyatındaki Şarkı türünün ünlü şairi olan Nedim’in şuh eda sözcükleriyle hem tenasüp sanatı yapılmış hem de musikinin savunucu olan Nedim’e göndermeler yapmıştır.



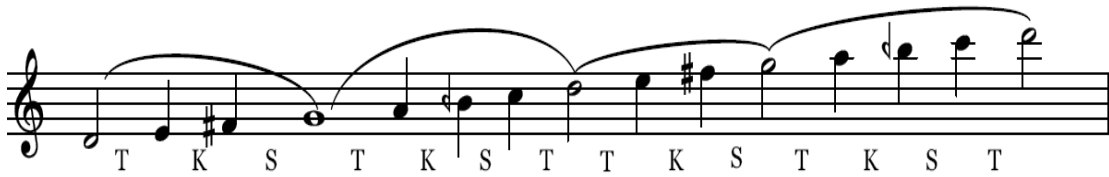
### 3.7. RÂST MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESRE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

**Durağı:** Sol ( Râst) perdesidir.

**Seyri:** Çıkıcıdır.

**Güçlüsü:** Nevâ perdesidir.

**Dizisi:** Yerinde bir Râst beşlisine Nevâ’ da bir Râst dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.



**Şekil 3.18.** Rast Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için koma bemolü, Fa için bakiye diyezi donanıma konulur.

**Yeden:** 1. aralıktaki bakiye diyezli Fa (ırak) perdesidir.

**Genişleme:** Nevâ üstündeki Râst dörtlüsü simetrik olarak Yegâh (re) üstüne göçürülmekle yapılır.

**Seyri:** Durak perdesinden, dizinin durak üzerindeki seslerinden, durak altında genişlemiş kısmın seslerinden seyre başlanabilir. Karışık gezinip Nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Bu arada evvel veya sonra gerekli yerlerde asma kararlar da gösterilebilir. Sonra bütün dizide, hatta istenirse genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra Râst perdesinde çoğunlukla yedenli tam karar yapılır (Özkan, 2003:137-140).

#### 3.7.1. “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Otuz Beş Yaş” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

### 3.7.1.1. “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Otuz Beş Yaş” İsimli Eserin Makamsal Analizi Aşağıda Sunulmaktadır.

## RAST ŞARKI - OTUZBEŞ YAŞ -

ÛSÛL: SOFYAN

MÜZİK: ÂMİR ATEŞ  
SÖZ: CAHİT SITKI TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 19498

♩ = 80



24 saz..... gö zü nün ya şı na saz.....

27 bak ma dan..... gi der saz..... şa kak la rı ma

30 kar mı yağ dı ne var saz..... be nim mi al la

34 hım bu çiz gi li yüz saz..... ya göz ler al tın


38 da ki mor hal..... ka lar....

40 saz..... neden böy le düş man gö rü nür sünüz saz.....

44 ..... yıl lar yı lı dost bil diğim ay na lar

48 saz..... za man la na sıl de ği şı yor in san

51  saz..... han gi res mi me

54  bak sam ben de ği lim saz.....

57  ner de o gün ler o şevk..... o he ye can saz.....

60  ..... bu gü len yüz lü adam..... ben de ği lim

64  saz..... ya lan dır kay gı sız saz..... ol du ğum yan

68  lan saz.....

72  ..... 3 3 3 3 3 3

75  ..... ha yal me yal.....

78 şey ler den ilk aş..... kı mız saz

81 ha ı ra sı bi le saz ya ban cı ge

84 lir saz ha ya ta be ra..... ber.....

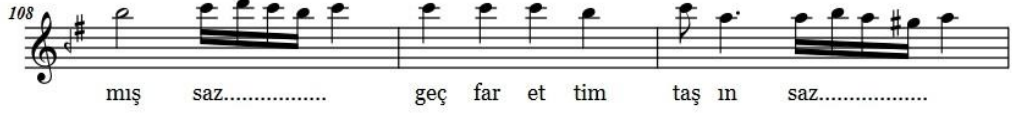
87 baş..... la dı ğı mız saz dost lar la da yol lar saz.....

91 ay rıl dı bir..... bir saz..... git tik çe ar tı yor saz.....


95 yal nız..... lı ğı mız saz.....

99

102



132    
 ğim saz..... ne dö nüp du ru yor saz..... ha va da kuş.....

136    
 lar saz..... ner daen çık tı bu ce na ze

139    
 ö len..... kim saz..... bu ka çın cı bah çe saz.....

143    
 gör düm ta..... ra mar saz..... ney ler sin..... ö

146    
 lüm saz..... her ke sin..... ba şın..... da u yu dun u ya

150    
 na ma dın..... o la cak saz.....

153    
 kim bi lir ner de na sıl saz..... ve kaç ya şın.....

156    
 da saz..... bir na maz lık sal ta na tın o la cak

160 saz..... taht mi sa li o mu sal la ta şın.....

164 da (son) -fahir güner-

**Şekil 3.19.** Otuz Beş Yaş İsimli Eserin Notaları.

**1.-2. Ölçü:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde; birinci ölçüde Sol (Rast) perdesinde Rast beşlisi gösterilerek, ikinci ölçüde Re (Neva) perdesinde Rast dörtlüsü seslendirilip ölçünün sonunda yer alan ve makamın Tiz Durak perdesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün ilk notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Gerdâniyede Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra aynı ölçüye devam ederek ölçünün ikinci sesi Re (Neva) perdesi ile ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdeleri arasında Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**5.-6. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak altıncı ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine kadar olan bölüde tamamen Hüseyni makamı dizisinin seslendirildiği görülmektedir.

**7.-8.-9. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yedinci ölçüden başlayarak dokuzuncu ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**10.-11. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde onuncu ölçüden başlayarak on birinci ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde tamamen Rast makamı dizisinin seslendirildiği görülmektedir.



**12. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**13.-14. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on üçüncü ölçüden başlayarak on dördüncü ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**15.-16. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak on altıncı ölçünün ilk sesi olan Si (Segâh) perdesinde Tam Segâh beşlisinin büyük bir bölümü gösterilerek yine aynı ölçüye Segâh üçlüsü ile devam edip makamın güçlü perdesi olan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.

**17.-18. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün beşinci sesi olan Do (Çargâh) perdesinde Çargâh üçlüsü gösterilerek daha sonra ölçünün sonunda yer alan Si (Segâh) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**19. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**20. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine kadar Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**21.-22.-23.-24. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak yirmi dördüncü ölçünün sonunda yer alan Re (Yegâh) perdesine kadar olan bölümde Rast Makamının Pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**25.-26. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi beşinci ölçüde makamın pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta ki Rastın birinci derecesi kullanılarak yirmi altıncı ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Rast üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**27.-28. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedinci ölçüden başlayarak ölçünün son notası olan Fa (Irak) perdesini yeden alıp yirmi sekizinci ölçünün ilk sesi Sol (Rast) perdesinde Rast üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra aynı ölçünün ikinci sesi Re (Neva) ve perdesi ile son sesi Sol (Gerdâniye) perdeleri arasında Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**29.-30.-31.-32. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi dokuzuncu ölçüden başlayarak otuz ikinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdeleri arasında Rast beşlisi seslendirilerek makamın Tiz Durak perdesi olan Gerdâniye perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.

**33.-34.-35. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz üçüncü ölçüden başlayarak otuz beşinci ölçünün son sesi olan Si (Tiz Segâh) perdesinde kadar olan bölümde Rast üçlüsü gösterilerek Tiz Segâh perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**36. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün tamamında Sol (Gerdâniye) perdesinde Rast dörtlüsü gösterilerek Do (Tiz Çargâh) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**37.-38.-39. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde otuz yedinci ölçüden başlayarak otuz dokuzuncu ölçünün son notası olan La (Muhayyer) perdeleri arasında Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**40. Ölçü:** İncelendiğinde tam olarak bir dörtlü veya beşli gösterilmediği görülmektedir. Fakat Fa (Evç) perdesinde Segâh beşlisinin ilk dört derecesini oluşturan seslerde karışık olarak gezinildikten sonra ölçünün sonunda yer alan La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**41.-2.-43. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk birinci ölçüden başlayarak kırk üçüncü ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar olan Bölümde Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**44.-45. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk dördüncü ölçüden başlayarak aynı ölçünün yedinci notası olan Re (Neva) perdesine kadar Nevada Rast dörtlüsü gösterilerek ölçüye devam edip kırk belinci ölçünün tamamında Fa (Eviç) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**46.-47. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk altıncı ölçüden başlayarak kırk yedinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**48. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesine kadar Rast dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**49. Ölçü:** İncelendiğinde ölçüde herhangi bir dörtlü veya beşli gösterilmeden makamın güçlü perdesi olan Re (Neva) perdesinden sonra Tiz Durak perdesi olan Sol (Gerdâniye) perdeleri görülmektedir.

**50. Ölçü:** İncelendiğinde ölçüde herhangi bir dörtlü veya beşli gösterilmeden makam dizisinin üçüncü derece sesi olan Do (Çargâh) perdesinden sonra beşinci derece sesi Mi (Hüseyni) perdelerinde çeşnisiz kalışlar yapıldığı görülmektedir.

**51.-52.-53. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde elli birinci ölçüden başlayarak elli üçüncü ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde Buselik üçlüsü gösterilerek yarım karar ettiği görülmektedir.

**54.-55.-56. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde elli dördüncü ölçüden başlayarak elli altıncı ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesine kadar Segâh beşlisinin ilk dört derecesinin kullanıldığı görülmektedir.

**57.-58.-59.-60. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde elli yedinci ölçüden başlayarak elli sekizinci ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra elli dokuzuncu ölçüye devam ederek altmışıncı ölçünün üçüncü notası olan Fa (Irak) perdesinde Segâh gösterilip ölçüye devam ederek ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**61.-62.-63.-64. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde altmış birinci ölçüden başlayarak altmış dördüncü ölçünün sonunda yer alan Re (Yegâh) perdesine kadar olan bölümde Rast Makamının Pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**65.-66.-67.-68. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde altmış beşinci ölçüde makamın pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta ki Rastın birinci derecesi kullanılarak altmış sekizinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Rast üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**69.-70. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ve ikinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**71.-72. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ve dördüncü ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**73.-74. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ve altıncı ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**75.-76.-77. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yetmiş beşinci ölçüden başlayarak yetmiş altıncı ölçünün ilk sesi olan Sol (Rast) perdesinde Rast beşlisi gösterilerek ardından ölçüye devam edip yetmiş yedinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**78.-79.-80. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yetmiş sekizinci ölçüden başlayarak sekseninci ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesine kadar tamamen Hicazkâr Makam dizisinin seslendirildiği görülmektedir.

**81.-82. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde seksen birinci ölçüden başlayarak seksen ikinci ölçünün sonunda yer alan Mi (Hisar) perdesine kadar tama olar bir dörtlü veya beşli görülmeyip ölçünün sonundaki Mi (Hisar) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**83.-84. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde seksen üçüncü ölçüden başlayarak seksen dördüncü ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**85.-86. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde seksen beşinci ölçüden başlayarak seksen altıncı ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesinde nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**87.-88. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde seksen yedinci ölçüden başlayarak seksen sekizinci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesine kadar Hüzzam duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**89.-90. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde seksen dokuzuncu ölçüden başlayarak doksanıncı ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesine kadar Uşşak üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**91.-92. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde doksan birinci ölçüden başlayarak doksan ikinci ölçünün sonunda yer alan Re (Yegâh) perdesine kadar olan bölümde Rast Makamının pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**93.-94.-95.-96. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde doksan üçüncü ölçüde makamın pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta ki Rastın birinci derecesi kullanılarak doksan altıncı ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Rast üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**97.-98. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ve ikinci ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**99.-100. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ve dördüncü ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**101.-102. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ve altıncı ölçülerle tamamen aynı olduğu görülmektedir.

**103.-104.-105 Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz üçüncü ölçüden başlayarak yüz dördüncü ölçünün ilk sesi olan Sol (Rast) perdesinde Rast beşlisi gösterilerek yine aynı ölçüye Si (Tiz Segâh) perdesi civarında karışık gezinerek devam edip yüz on beşinci ölçüde Si (Tiz Segâh) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**106.-107.-108. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz altıncı ölçüden başlayarak yüz sekizinci ölçünün ilk sesi olan Si (Tiz Segâh) perdesinde Segâhlı bir kalışın ardından ölçüye devam edip ölçünün son notası olan Do (Çargah) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**109.-110.-111.-112. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde kullanılan perdeler bakımından Gelenekse Türk Sanat Müziğinde herhangi bir dörtlü veya beşliye tekabül etmediği görülmektedir. Fakat şarkının Tiz bölgedeki Si (Segâh) perdesinin Natürel Si yani (Tiz Buselik) olarak düşünülmesi durumunda yüz dokuzuncu ölçüden başlayarak yüz on ikinci ölçünün son notası olan La (Muhayyer) perdeleri arasında Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**113.-114.-115. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz on üçüncü ölçüden başlayarak yüz on beşinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdeleri arasında Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**116.-117. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde her iki ölçüde de herhangi bir duyum (çeşni) gerçekleşmeden yüz on altıncı ölçüden başlayarak yüz on yedinci ölçüde yer alan Mi (Hisar) perdelerinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**118.-119.-120.-121. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz on sekizinci ölçüden başlayarak yüz yirminci ölçünün ilk sesi olan Do (Çargâh) perdesinde Nikriz dörtlüsü kullanılarak aynı ölçüye devam edip yüz yirmi birinci ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesinde Hicazlı yarım karar ettiği görülmektedir.

**122. Ölçü:** Rast makamı dizisinin güçlü perdesi olan Re (Neva) perdesi ile başlayarak ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesinde Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**123. Ölçü:** Ölçüde kullanılan seslere bakıldığında ölçünün Re (Neva) perdesinde kullanacağı çeşni dikkate alınarak GTSM de kullanılan dörtlü beşli aralıklarına aykırı olduğundan dolayı ölçünün üçüncü sesi olan Fa (Eviç) perdesinin Fa Natüre (Acem) perdesi olarak değiştirilmesinden sonra Re (Neva) perdesinde Uşşak beşlisinin seslendirildiği söylenebilir.

**124.-125.-126. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz yirmi dördüncü ölçüden başlayarak yüz yirmi beşinci ölçünün son notası olan Do (Çargâh) perdesinde Buselik üçlüsü gösterilerek daha sonra gelen yüz yirmi altıncı ölçünün sonunda yer alan Si (Kürdi) perdesinde Çargâh üçlüsü ile kalış yaptığı görülmektedir.

**127.-128. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz yirmi yedinci ölçüden başlayarak yüz yirmi sekizinci ölçünün ilk sesi olan Re (Neva) perdeleri arasında Kürdi dörtlüsü gösterilerek ölçüye devam edip Si (Kürdi) perdesinde Çargâh üçlüsü ile ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

**129. Ölçü:** Ölçüde Do (Çargâh) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**130.-131. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz otuzuncu ölçüden başlayarak yüz otuz birinci ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**132. Ölçü:** Kürdi üçlüsü gösterilerek ölçünün sonunda yer alan Si (Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**133. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine kadar olan bölümde Kürdi üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**134. Ölçü:** Kürdi üçlüsü gösterilerek ölçünün sonunda yer alan Si (Kürdi) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**135.-136.-137. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz otuz beşinci ölçüden başlayarak yer yer Fa (Irak) perdesini yeden alıp yüz otuz yedinci ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**138. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Kürdi dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**139.-140.-141. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz otuz dokuzuncu ölçüden başlayarak yüz kırk birinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde Rast perdesinde Nihavend makamını ilk beşlisi olan Buselik beşlisi seslendirilerek dizinin altıncı derece sesi olan Mî (Nim Hisar) perdesine de değinip Neva perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

**142. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesine kadar Buselik üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**143.-144.-145.-146.-147.-148. Ölçüler:** Altı ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz kırkinci ölçüden başlayarak yüz kır sekizinci ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdeleri arasında Çargâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**149.-150. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz kırk dokuzuncu ölçüden başlayarak yüz ellinci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesine kadar Eksik Segâh belisinin seslendirildiği görülmektedir.

**151.-152.-153.-154. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz elli birinci ölçüden başlayarak yüz elli ikinci ölçünün ilk sesi olan Re (Neva) perdesine kadar Buselik dörtlüsü gösterilerek daha sonra aynı ölçüye devam edip Rast perdesinde Rast beşlisi seslendirilerek yüz elli dördüncü ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**155.-156.-157. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz elli beşinci ölçüden başlayarak yüz elli yedinci ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**158.-159.-160. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz elli sekizinci ölçüden başlayarak yüz altmışıncı ölçünün sonunda yer alan Re (Yegâh) perdesine kadar olan bölümde Rast Makamının pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta Rast beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**161.-162.-163.-164. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yüz altmış birinci ölçüde makamın pest taraftaki genişlemesi olan Yegâhta ki Rastın birinci derecesi kullanılarak yüz altmış dördüncü ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar olan bölümde Rast üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**Tablo 3.12.** “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ NEVÂ	2
TÎZ ÇÂRGÂH	23
TÎZ SEGÂH	35
KÛRDÎ	5
MUHAYYER	57
NÎM ŞEHNÂZ	2
GERDÂNİYE	80
MÂHÛR	8
EVİÇ	54
ACEM	8
HİSÂR	35
NÎM HİSÂR	4
NEVÂ	126
NÎM HİCÂZ	2
ÇÂRGÂH	114
SEGÂH	82
DİK KÛRDÎ	2
KÛRDÎ	27
DÛGÂH	95
ZİRGÛLE	2
RÂST	68
IRAK	19
HÛSEYNÎ AŞÎRÂN	11
YEGÂH	15



“Otuz Beş Yaş” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Sol (Râst), güçlü sesi olan Re (Nevâ) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Râst makamı özelliklerini görmekteyiz. Râst makamı pes tarafta genişleme gösterir ve seyrek de olsa tiz tarafta genişleme gösterdiğini ifade edebiliriz. Bununla beraber notaların dağılımına bakılarak bestekârimizin makamın özelliği olan pes taraftaki genişlemenin yanında tiz taraftaki genişlemeyi de kullandığını söyleyebiliriz.

### 3.7.1.2. Rast Makamında Bestelenen “Otuz Beş Yaş” İsimli Eserin Güfte Analizi

Uslü: Sofyan

Beste: Amir Ateş

Güfte: Cahit Sıtkı Tarancı

#### Otuz Beş Yaş

Yaş otuz beş! yolun yarısı eder.  
 Dante gibi ortasındayız ömrün.  
 Delikanlı çağımızdaki cevher,  
 Yalvarmak, yakarmak nafîle bugün,  
 Gözünün yaşına bakmadan gider.

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?  
 Benim mi Allahım bu çizgili yüz?  
 Ya gözler altındaki mor halkalar?  
 Neden böyle düşman görünürsünüz,  
 Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?

Zamanla nasıl değişiyor insan!  
 Hangi resmime baksam ben değilim.  
 Nerde o günler, o şevk, o heyecan?

Bu güler yüzlü adam ben değilim;  
Yalandır kaygısız olduğum yalan.

Hayal meyal şeylerden ilk aşkımız;  
Hatırası bile yabancı gelir.  
Hayata beraber başladığımız,  
Dostlarla da yollar ayrıldı bir bir;  
Gittikçe artıyor yalnızlığımız.

Ve zin: 4+7= 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır.

Uyak düzeni: ababa/acaca/deded/cacac/fgfgf/acaca/hıhı

Uyak çeşitleri: 1. , 3. ve 5. dizelerindeki –er sesleri tam uyaktır. 2. ve 4. dizelerdeki ömrün/bugün sözcüklerindeki –ün sesleri tam uyaktır.

2. kısımda 2. ve 4. dizelerdeki yüz/görünüyorsunuz sözcüklerindeki –z sesi yarım uyaktır. 3. ve 5. dizelerdeki var/halkalar/aynalar sözcüklerindeki –ar tam uyaktır.

3. kısımda 2. ve 4. dizelerdeki baksam ben değilim/adam ben değilim sözcüklerindeki ben değilim rediftir. –am sesleri ise tam uyaktır. 1, 3. ve 5. dizelerdeki insan/ heyecan/yalan sözcüklerindeki –an sesleri tam uyaktır.

4. kısımda 1, 3. ve 5. dizelerdeki aşkımız/başladığımız/yalnızlığımız sözcüklerindeki –ımız eki rediftir. k-ğ sesi ise yarım uyaktır. 2. ve 4. dizelerdeki gelir/bir bir sözcüklerindeki –ir sesleri tam uyaktır.

5. kısımda varmış/yakarmış/anlarmış sözcüklerindeki – mış eki duyulan geçmiş zaman eki olduğu için rediftir. Geriye kalan –ar sözcükleri ise tam kafiyedir.

6. kısımda sonbahar/kuşlar/tarumar sözcüklerindeki –ar eki tam kafiyedir. benimsediğim/kim sözcüklerinde biri diğerini kapsadığı için tunç kafiye vardır.

7. kısımda başında/yaşında/taşında sözcüklerindeki –da eki bulunma hal eki olduğundan ve –ın eki ikinci tekil şahıs eki olduğu için redif olarak kullanılmış geriye

kalan –aş sözcükleri tam kafiye olarak karşımıza çıkmaktadır. –uyanamadın olacak/saltanatın olacak sözcüklerinde –ın olacak sözcüğü redif olarak kullanılmış geriye kalan –at eki ise tam kafiye olarak kullanılmıştır.

Sembolik şair olan Cahit Sıtkı sadece Türk edebiyatına değil dünya edebiyatına kendini tanıtan Otuz Beş Yaş şiiri ile ölüm ve yalnızlık temalarını en mükemmel şekilde diğer şiirlerini kapsayacak ana temayı bu şiiriyle özetlemiştir. Şiirin genel itibarına bakacak olursak ünlü İtalyan yazar Dante'ye atıfta bulunmaktadır. Dante'nin yazmış olduğu İlahi Komedyada adlı eserinde müziğin yoğun şekilde şiirle birleştirildiğini ve bütün Avrupa camiasında kabul görülen öteki tarafa yolculuğun sırlarını terennüm şeklinde şiirine aktararak şairimizi derin bir etki içinde bırakmıştır. Şairimiz de Otuz Beş Yaş şiirin başlangıcında bizlere empresyonist izlenimler vermeye çalışmıştır.

Genel itibariyle şiir, resmin ve müziğin iç içe verilmesi bakımından şair kendi portresini vermeye çalışmaktadır. Gökyüzünün, sonbaharın, vuslatın habercisi olan yılların bir insanı ne kadar çok yalnızlaştırdığını ve gittikçe yaklaşan ölümü, kuşların artık kendisi için ötmediğini, bülbülün nale gibi ötmediğini, baharın bittiğini artık musalla taşının olduğunu ve ölümün kaçınılmaz olduğunu karamsar bir şekilde bize vermektedir. Türk edebiyatında böyle bir şiir tarzını kaleme alan üstat Ahmet Haşim'in "Merdiven" adlı şiirinde görmekteyiz. Zaten Haşim "*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*" adlı makalesinde şiirin mûsiki ile iç içe olduğunu ölüm temasında bile şiirin yalnızlık politikasıyla şiirin işlevselliğini şu beyiti ile açıklamıştır:

“Sırr-ı men ez nale-i men dûr nîst

Lîk çeşm ü gûşrâ ân nûr nîst”

“Mâna” araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını râşe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olması gerek. Et zerresi için susturulan o sihengiz sesi telafiye kâfi midir? Diyerek şiirde her şeyden evvel mana üzerinde değil kelimelerin telaffuz edilmesi şeklinde mûsikinin ön plana çıkarıldığını dile getirmektedir.

Cahit Sıtkı Tarancı şiirinde bu temayla Ahmet Haşim ile ortak görüşü vermeye çalışmıştır.

### 3.8. SEGÂH MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERELERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZ

**Durağı:** Si ( Segâh) perdesidir.

**Seyri:** Çıkıcı.

**Güçlüsü:** Evç perdesidir Bu perde üzerinde Hicaz dörtlüsü ile asma kalış yapılır.

**Dizisi:** Segâh perdesi üzerinde Segâh beşlisine Evç perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur.

I. S T K T S A<sub>13</sub> B

II. S T K S T T B T T

Şekil 3.20. Segâh Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si bemol Segâh perdesi, Fa diyez Evç perdesi, Mi Bemol Dik Hisar perdesi donanıma yazılır.

**Yeden:** La diyez (Kürdi) perdesidir.

**Genişleme:** Tiz Segâh perdesi üzerindeki eksik ve tam Segâh beşlileri ile genişler.

**Seyri:** Makamın seyrine Segâh perdesi üzerindeki Segâh ya da Eksik Segâh beşlisi ile başlanır. Irak perdesi üzerinde yapılan Segâh dörtlüsü ile pestteki genişlemede gösterildikten sonra Evç perdesi üzerinde Hicaz ve Ferahnâk dörtlüleri de gösterilir Tiz Segâh perdesi üzerindeki Segâh beşlisi ile tizdeki genişlemenin ardından Segâh perdesi üzerinde tam ya da Eksik Segâhlı olarak karar edilir (Özkan, 2003:297-299).

### 3.8.1. “Bu Tatsız Akşam Saatinde Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Bu Tatsız Akşam Saatinde Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir

#### 3.8.1.1. “Bu Tatsız Akşam Saatinde Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Bu Tatsız Akşam Saatinde Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

#### SEGÂH ŞARKI (Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar)

USÛLÜ: DÜYEK  
-CODA-

MÜZİK: ALÂEDDİN YAVAŞÇA  
SÖZ: CÂHİT SİTKİ TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 2619

pp mf p saz...

4 pp 3 3 bu tatsız akşam saatinde

8 gözünmez kanatlarımızla SAZ... camavurmayın

12 ey ey hatıralar lar mf

16 f pp

19 sessizliğine doymadığım o eski saatler

22 riye ni baştan kurmayın kurmayın

25 kur ma yın ey ey

28 ha tı ra lar *mf* *f*

31 *pp* su da yıl dız

34 la ra u ya rak siz de u zak dan bir ça kıp bir sü nüp dur

38 ma yın dur ma yın ey ey

42 ha tı ra lar *mf* saz.....)

45 *pp* bu tat sız ak şam

48 sa a tin de baş u cum da per va ne ler gi bi SAZ...

52  
dö nüp dö nüp dur ma yın ey  
SAZ...

55  
ey ha tı ra lar  
*mf*

59  
SAZ... *pp* ha tı ra

62  
lar *pp*

**Şekil 3.21.** Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar İsimli Eserin Notaları.

**1.-2.-3.-4.-5.-6.-7.-8. Ölçüler:** Sekiz ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak yedinci ölçünün ilk notası olan Si (Segâh) perdesinde Segâh beşlisinin büyük bir bölümü seslendirilir. Daha sonra ölçüye devam ederek sekizinci ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesine kadar Segâh makamının pest taraftaki genişlemesi olan Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**9. Ölçü:** İncelediğimizde ölçünün son notası olan Si (Segâh) sesinde Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**10.-11.-12.-13.-14.-15.-16.-17.-18. Ölçüler:** Sekiz ölçüyü birlikte incelediğimizde onuncu ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün son notası olan Re (Nevâ) perdesine kadar Hüzzam makam dizisinin ilk yedi sesinde gezinerek makamın güçlü perdesi olan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**19.-20. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on dokuzuncu ölçüden başlayarak yirminci ölçünün son notası Fa (Eviç) perdesine kadar Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**21.-22.-23.-24. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak yirmi ikinci ölçünün beşinci sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik üçlüsü seslendirilip ölçüye devam ederek yirmi dördüncü ölçünün son notası olan Fa (Eviç) perdesine kadar tekrardan Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**25.-26.-27.-28.-29.-30.-31.-32. Ölçüler:** Sekiz ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi beşinci ölçüden başlayarak ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik dörtlüsü seslendirilip yirmi altıncı ölçüye devam ederek ölçünün üçüncü sesi Fa (Eviç) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir. Daha sonra aynı ölçüye devam edip yirmi yedinci ölçünün ikinci notası Re (Neva) perdesinde Hicaz dörtlüsü gösterilip ölçünü üçüncü sesi olan Mi (Hisar) perdesinde çeşniz kalışın ardından yine aynı ölçüye devam edip otuz ikinci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesine kadar olan bölümde eksik Segah beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**33. Ölçü:** İncelendiğinde herhangi bir dörtlü beşli duyumunun olmayıp ölçünün sonuna kadar yer alan Sol (Gerdâniye) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**34. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Mi (Hüseyni) perdesinde Buselik dörtlüsü seslendirildiği görülmektedir.

**35.- 36.-37.-38.-39. Ölçüler:** Dört ölçü incelendiğinde otuz beşinci ölçüden başlayarak otuz dokuzuncu ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Gerdaniyede Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**40. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesine kadar Nevada Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**41. Ölçü:** İncelendiğinde; ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesinde Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**42.-43.-44. Ölçüler:** Üç ölçü birlikte incelendiğinde kırk ikinci ölçüden başlayarak kırk üçüncü ölçünün ilk sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Buselik üçlüsü gösterilip ardından ölçüye devam edip kırk dördüncü ölçünün ilk sesi Sol (Rast) perdesine kadar Çargâh beşlisi gösterilerek yine aynı ölçünün sonun yer alan Re (Neva) perdesine kadar Nevada Çargâh dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**45.-46.- 47. Ölçüler:** Üç ölçü incelendiğinde kırk beşinci ölçüden başlayarak ölçünün beşinci sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Çargâh beşlisi gösterilip yine



aynı ölçüye devam ederek kırk yedinci ölçünün son notası olan La (Muhayyer) perdesine kadar Mi (Hüseyni) perdesinde Buselik dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**48.-49.-50. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde kırk sekizinci ölçünün son notası Sol (Gerdâniye) perdesinde Buselik üçlüsü gösterilip kırk dokuzuncu ölçüye devam ederek ellinci ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem) perdesine kadar Çargâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**51.-52.-53. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelendiğinde elli birinci ölçüden başlayarak elli ikinci ölçünün dördüncü sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Mi (Dik Hisar) perdesinde Çargâh üçlüsü sesleri gösterilip yine aynı ölçüye devam edip elli üçüncü ölçünün son notası Si (Segâh) perdesine kadar Eksik Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**54.Ölçü:** İncelendiğinde herhangi bir dörtlü beşli duyumu gerçekleşmeden Segâh makamı dizisinin pest taraftaki genişlemesi olan La (Dügâh) perdesinde Uşşak ve Sol (Rast) perdesinde Rast çeşnilerinin birinci derecelerinin kullanıldığı görülmektedir.

**55.-56.-57.-58.-59.-60.-61.-62. Ölçüler:** Sekiz ölçüyü birlikte incelediğimizde elli beşinci ölçüden başlayarak altmış iki ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesine kadar olan bölümde Eksik Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**Tablo 3.13.** “Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ ÇÂRGÂH	7
TÎZ BÛSELÎK	6
DİK SÛNBÛLE	4
MUHAYYER	29
GERDÂNİYE	48
MÂHÛR	10
EViÇ	19
ACEM	8
HÛSEYNÎ	7
DİK HİSÂR	13
HİSÂR	10
NÎM HİSÂR	3
NEVÂ	37
ÇÂRGÂH	31
BÛSELİK	1
SEGÂH	48
KÛRDÎ	12
DÛGÂH	6
RÂST	7

“Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Si (Segâh), güçlü sesi olan Re (Nevâ) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Segâh makamı özelliklerini görmekteyiz. Segâh makamı tiz tarafta zaten kendi yapısı gereği genişleme gösterir. Pest tarafta ise Segâh perdesinde durmayıp La (Dügâh) perdesinde Uşşak’lı ve Râst perdesinde Râst çeşniysiyle düşülebilir. Notaların dağılımına bakılarak bestekârimızın makamın

özelliği olan tiz taraftaki genişlemenin yanında pes tarafta ki genişlemeyi de kullandığını söyleyebilir.

### 3.8.1.2. Segâh Makamında Bestelenen “Bu Tatsız Akşam Saatinde, Görünmez Kanatlarınızla Cama Vurmayın, Hatıralar” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Düyek

Beste: Âlâadin YAVAŞÇA

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

Bu tatsız akşam saatinde,  
Görünmez kanatlarınızla,  
Cama vurmayın hatıralar,  
Sessizliğine doymadığım,  
O eski saatleri, yeni,  
Baştan kurmayın hatıralar...  
Suda yıldızlara uyarak  
Siz de uzaktan bir çakıp, bir,  
Sönüp durmayın hatıralar...  
Bu tatsız akşam saatinde  
Başımda pervaneler gibi,  
Dönüp durmayın hatıralar...

Vezni: Serbest ölçü kullanılmıştır.

Uyak düzeni: Belli bir uyak yoktur.

Uyak çeşitleri: Şiirin 3. 6. 9. ve 12. mısralarındaki “vurmayın hatıralar”, “kurmayın hatıralar”, ”durmayın hatıralar” sözcüklerindeki “mayın hatıralar” ise rediftir; “ur” lar tam uyaktır.

Şiirin edebi boyutuna değinecek olursak zaten şiirin ilk mısrasında sembolizmin kalıbı olan “Akşam” motifi kullanılarak şiirin devamına gerek kalmadan hüznün kokan

yalnızlık temasını verdiğini hissedebiliriz. Hatıralar bir Şiirinin devamı olan Hatıralar iki Şiiri tıpkı Necip Fazıl'daki gibi "Kaldırımlar 1,-2,-3,-4" Şiirleri devamı niteliğinde birbirini tamamlayan, canın ruhta kendini bulması gibi Şiirler de birbirini tamamlamıştır. Őairinde geğmişin yoğun bir etkisi altında kalındığının aęıkęa göstergelerindedir. Şair ise yalnızlık temasını geğmişe sitemini dile getirerek işlemektedir. Şair zaten hatıraları özlemleri birbirine kavuşturan, geğmişteki hatıralarını gagasında taşıyan kuşlara benzetme yapmıştır.

Şiire fonetik açıdan bakacak olursak Halk edebiyatının kısa kalıplarını sade bir dille ele alarak ve "-s" harfinin sık sık tekrar edilmesinden dolayı akşamın sessizliğini ortaya koymuş ve musikinin rüzgâr sesini vermeye ęalıřmıřtır. Tıpkı Ahmet Haşim'in akşam motifindeki sessizliğin vermiş olduğu huşu gibi.

### **3.8.2. "Gitti Gelmez Bahar Yeli" İsimli Eserin Analizi**

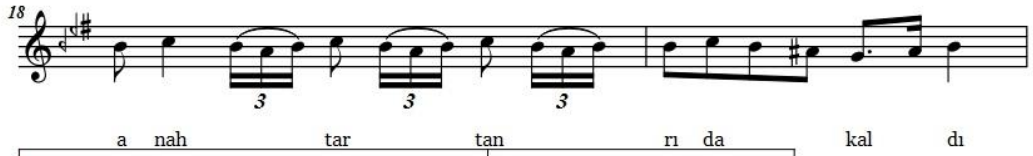
Bu başlık altında "Gitti Gelmez Bahar Yeli" isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir

#### **3.8.2.1. "Gitti Gelmez Bahar Yeli" İsimli Eserin Makamsal Analizi**

"Gitti Gelmez Bahar Yeli" isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

## SEGÂH ŞARKI GİTTİ GELMEZ BAHAR YELİ

USÛLÜ: DÜYEK

MÜZİK: TARHAN TOPER  
SÖZ: CÂHİT SİTTKI TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 4946

23 en son öl mek ne bir ye miş ne bir çi çek ya nı yor

27 gü neş de pe tek bü tün bal a

29 rı da kal dı

**Şekil 3.22.** 4946 Repertuar Numaralı Gitti Gelmez Bahar Yeli İsimli Eserin Notaları.

**1.-2.- Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak ikinci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdeleri arasında Segâh üçlüsü seslendirilerek karar ettiği görülmektedir.

**3.-4. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde üçüncü ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün üçüncü sesi olan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh beşlisi gösterilerek daha sonra ölçünün devamında Segâh üçlüsü ile Yarım Karar ettiği görülmektedir.

**5.-6. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak altıncı ölçünün ilk sesi olan Re (Neva) perdesinde Uşşak dörtlüsü gösterilerek ölçüye devam edip ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesinde Çargâh çeşnisi ile yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**7.-8. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yedinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün sonunda yer alan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh beşlisinin bir bölümünün seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak onuncu ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**11.-12. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on birinci ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün ikinci sesi olan Re (Neva) perdesinde Uşşak dörtlüsü daha sonra ölçüye devam edip Segâh üçlüsü seslendirilerek Re (Neva) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**13. Ölçü:** Ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesine kadar olan bölümde Eksik Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**12.-14. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde şarkının ikinci dolabı olan ve on ikinci ölçünün dördüncü sesi ile birlikte incelenen on dördüncü ölçüde, ölçünün üçüncü notası Sol (Gerdâniye) perdesinde Segâhta Tam Segâh Beşlisinin seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra yine aynı ölçünün dördüncü ve sekizinci sesi olan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh seslendirilerek ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**15.-16. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak on altıncı ölçünün ikinci notası olan Re (Neva) perdesinde Uşşak dörtlüsü gösterilerek aynı ölçüye devam edip ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh beşlisinin bir bölümünün seslendirildiği görülmektedir.

**17.-18. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesine kadar olan bölümde herhangi bir dörtlü beşli gösterilmeden makamın karar perdesi olan Si Segâh perdesi civarında gezinerek karar ettiği görülmektedir.

**19. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün sekizinci notası olan Si (Segâh) perdesine kadar olan bölümde Eksik Segâh beşlisi gösterir ölçünün devamında Segâh üçlüsü ile yarım karar verdiği görülmektedir.

**20. Ölçü:** Şarkının ikinci dolabı olan yirminci ölçü incelendiğinde, ölçünün son notası olan Si (Tiz Segâh) perdesine kadar olan bölümde herhangi bir dörtlü beşli gösterilmeden makamın Tiz Durak perdesi olan Si (Tiz Segâh) perdesi civarında gezinerek karar ettiği görülmektedir.

**21.-22. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi birinci ölçüden başlayarak yirmi ikinci ölçünün son notası olan Fa (Eviç) perdesine kadar olan bölümde Eviçte Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**23. Ölçü:** İncelendiğinde yirmi üçüncü ölçü Segâh makamı dizisinin üç, beş, altı ve yedinci derecelerinde gezinerek ölçünü son notası olan La (Muhayyer) perdesinde çeşnisiz kalış yaptığı görülmektedir.

**24. Ölçü:** İncelendiğinde ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesine kadar olan bölümde Uşşak dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**25. Ölçü:** İncelendiğinde ölçüde herhangi bir dörtlü ve beşli seslendirilmeden ölçünün son sesi olan Sol (Gerdâniye) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**26.-27.-28. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi altıncı ölçüden başlayarak yirmi yedinci ölçünün ilk sesi olan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra aynı ölçüye devam edip yirmi sekizinci ölçünün sonunda yer alan Si (Segâh) perdesine kadar herhangi bir duyum gerçekleşmeden karar perdesi civarında gezinerek tam kalış yaptığı görülmektedir.



**Tablo 3.14.** “Gitti Gelmez Bahar Yeli” (Rep. No: 4946) İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ ÇÂRGÂH	1
TÎZ SEGÂH	7
KÛRDÎ	4
MUHAYYER	4
GERDÂNIYE	16
EVIÇ	8
ACEM	13
DİK HİSÂR	20
NEVÂ	30
ÇÂRGÂH	27
SEGÂH	41
KÛRDÎ	18
RÂST	5

“Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde; karar perdesi olan Si (Segâh), güçlü sesi olan Re (Nevâ) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Segâh makamı özelliklerini görmekteyiz. Segâh makamı tiz tarafta zaten kendi yapısı gereği genişleme gösterir. Notaların dağılımına bakılarak bestekârimızın makamın özelliği olan tiz taraftaki genişlemeyi kullandığını söyleyebiliriz.

### 3.8.2.2. Segâh Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Düyek

Beste: Turhan Toper

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### **Gitti Gelmez Bahar Yeli**

Gitti gelmez bahar yeli,

Şarkılar yarıda kaldı,

Bitin bahçeler kilitli,

Anahtar tanrıda kaldı.

Geldi çattı en son ölmek,

Ne bir yemiş nede bir çiçek,

Yanıyor güneşle petek,

Bitin bal arıda kaldı.

Vezni: 8’li hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Uyak düzeni: a, b, a, b – c, c, c, b şeklindedir.

Uyak çeşitleri: 1. dörtlük: “yeli, kilitli” sözcüklerindeki “li” ler, “yarıda” “tanrıda” sözcüklerindeki “rı” lar tam uyak, “da kaldı” kısımları rediftir.

2. dörtlük : “ölmek, çiçek, petek” sözcüklerindeki “ek” kısımları tam uyaktır. Son mısra 1. dörtlükteki gibi “arıda” sözcüğündeki “rı” tam uyak, “-da kaldı” bölümü rediftir.

### 3.8.3. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Gitti Gelmez Bahar Yeli” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### 3.8.3.1. “Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Gitti Gelmez Bahar Yeli” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

**SEGÂH ŞARKI**  
**GİTTİ GELMEZ BAHAR YELİ**

USÛLÜ: DÜYEK MÜZİK: KAYA ÖZTAŞ  
SÖZ: CÂHİTSİTKİ TARANCI  
TSM REPERTUAR NO:13271

Saz...

Git ti gel mez ba har ye li şar kı lar ya rı da kal dı

Bü tün bah çe ler ki lit li a nah tar tan rı da kal dı

D.C

Gel di çat tı en son öl mek ne bir ye miş ne bir çi çek

Ya mı yor gü neş te pe tek bü tün bal a rı da kal dı

SON

Şekil 3.23. Gitti Gelmez Bahar Yeli (Rep. No: 13271) İsimli Eserin Notaları.

**1.-2.-3.-4. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde birinci ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**5.-6.-7.-8. Ölçüler:** Dört ölçüyü birlikte incelediğimizde beşinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdesinde Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**9.-10. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde dokuzuncu ölçüden başlayarak ölçünün son sesi olan Re (Neva) perdesinde Uşşak üçlüsü seslendirilerek onuncu ölçüde Segâh üçlüsü ile Re (Neva) perdesinde yarım kalış yaptığı görülmektedir.

**11.-12. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on birinci ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdeleri arasında Segâh üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**13.-14. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on üçüncü ölçüden başlayarak on dördüncü ölçü dâhil olmak üzere herhangi bir dörtlü beşli gösterilmeden on dördüncü ölçüde FA (Eviç) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**15.-16. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde Uşşak beşlisinin seslendirildiği görülmektedir. Daha sonra yine aynı ölçüsün beşinci sesi olan Fa (Acem) perdesi ile on altıncı ölçünün dördüncü notası Si (Segâh) perdeleri arasında Eksik Segâh beşlisi gösterilerek ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde yarım kalış yapıldığı görülmektedir.

**17.-18. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün üçüncü sesi olan Si (Segâh) perdesinde Eksik Segâh beşlisi gösterilerek yine aynı ölçüye devam edip Segâh üçlüsü ile yarım kara ettiği görülmektedir.

**19.-20. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on dokuzuncu ölçüden başlayarak yirminci ölçünün son notası olan Si (Segâh) perdeleri arasında Segâh üçlüsü seslendirilerek tam karar ettiği görülmektedir.

**Tablo 3.15.** “Gitti Gelmez Bahar Yeli” (Rep. No: 13271) İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
MUHAYYER	1
GERDÂNİYE	3
EVIÇ	6
ACEM	6
DİK HİSÂR	9
NEVÂ	15
ÇÂRGÂH	16
SEGÂH	36
KÜRDÎ	2
RÂST	6

“Gitti Gelmez Bahar Yeli” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde; karar perdesi olan Si (Segâh), güçlü sesi olan Re (Nevâ) perdelerini kullanım sıklıklarına bakılarak Segâh makamı özelliklerini görmekteyiz.

### 3.8.3.2. Segâh Makamında Bestelenen “Gitti Gelmez Bahar Yeli (Rep No: 13271)” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usül: Düyek

Beste: Kaya Öztaş

Güfte: Cahit Sıtkı Tarancı

#### Gitti Gelmez Bahar Yeli

Gitti gelmez bahar yeli,

Şarkılar yarıda kaldı,

Bitin bahçeler kilitli,

Anahtar tanrıda kaldı.

Geldi çattı en son ölmek,

Ne bir yemiş nede bir çiçek,

Yanıyor güneşle petek,

Bitin bal arıda kaldı.

Vezni: 4+4= 8’li hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Uyak düzeni: a, b, a, b (çapraz uyak) – c, c, c, b (düz uyak) şeklindedir.

Uyak çeşitleri: 1. dörtlük: “yeli, kilitli” sözcüklerindeki “li” ler tam uyak, “yarıda”, “tanrıda” sözcüklerinde, “da kaldı” kısımları rediftir, “rı” lar sözcükleri tam uyaktır.

2. dörtlük: “ölmek, çiçek, petek” sözcüklerindeki “ek” kısımları tam uyaktır. Son mısra 1. dörtlükteki gibi “arıda” sözcüğündeki “rı” tam uyak, “-da kaldı” bölümü rediftir.

Şiire mûsiki zevki veren unsurlar yine sözcükler arasındaki uyumdan kaynaklanmaktadır. Bahar, bahçe, bal, arı, güneş, çiçek kelimeleri arasında tenasüp sanatının uygunluğu ayrıca şairin kendinde bıraktığı sembolist kuramın etkisiyle yine doğaya atıfta bulunmaktadır. Mamafih sözcüklerdeki “-a, -e, -i” harfleri arasında asonans sanatının uygulandığı; “-l, -r, -ç” harfleriyle de aliterasyon sanatının yapıldığı başta uyak düzeni kurulduğu ayrıca şairin açıkça söylediği gibi “şarkılar yarıda kaldı” cümlesiyle zaten bizlere açıkça şiirin içinde mûsikiyi önemseydiği görülmektedir.

### 3.9. ŞEVK'EFZÂ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

**Durağı:** Acem Aşîrân perdesidir.

**Seyri:** İnicidir.

**Güçlüsü:** Birinci merteye güçlü Gerdâniye perdesidir. İkinci derece güçlü Çârgâh perdesidir.

**Dizisi:** Çârgâh perdesindeki Zîrgûle'li Hicaz dizisine yerinde Acem Aşîrân dizisinin (Acem Aşîrân'da Çârgâh dizisi) ve yine Acem Aşîrân perdesinde Nikrîz beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir.

The image displays three staves of musical notation for the Şevkefza Makamı Dizisi. Each staff is labeled with a Roman numeral (I, II, III) and contains a sequence of notes with intervals indicated below them. Staff I shows a sequence of notes with intervals S, A<sub>12</sub>, S, T, S, A<sub>12</sub>, S. Staff II shows a sequence of notes with intervals B, T, T, T, B, T, T. Staff III shows a sequence of notes with intervals S, A<sub>12</sub>, S, T. The notes are written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The intervals are labeled with letters and subscripts, representing specific intervals in the makam system.

**Şekil 3.24.** Şevkefza Makamı Dizisi

**Not:** Bazı Şevk'efzâ makamındaki eserlerin sonunda Acem Aşîrân perdesindeki Nikrîz beşlisi yoktur. Bunlar Çârgâh perdesindeki Zîrgûleli Hicaz dizisinden sonra yerindeki Acem Aşîrân dizisine geçip bu dizi ile karar verirler. Diğer bâzı Şevk'efzâ eserlerde ise yerindeki Acem Aşîrân dizisinin tamamı kullanılmayıp doğrudan Acem Aşîrân perdesindeki Nikrîz beşlisine geçilmiş ve bu beşli ile karar verilmiştir. Görülüyorki Şevk'efzâ makamı birkaç şekilde kullanılmıştır. Bunların hepsi Şevk'efzâ'dır.

**Not:** Şevk'efzâ makamında da Hicaz ve Şehnâz perdeleri Sabâ makamındaki gibi biraz dik basılmalıdır.

**Donanımı:** Si için koma bemolü, re için bakiye bemolü donanıma yazılır.

**Yeden:** 1. çizgideki mi (Hüseynî Aşîrân) perdesidir.

**Genişleme:** Makam, yapı bakımından zaten kendiliğinden geniş bir seyir alanına sahiptir. Bu sebeple ayrıca genişletilmemiştir.

**Seyri:** Birinci merteye güçlü olan Gerdâniye perdesi civarından Gerdâniye eksen olmak üzere seyre başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezinildikten sonra güçlü Gerdâniye perdesinde Hicaz çeşnili veya Acem perdesinde Nikrîz çeşnili asma kararlar yapılır. Sonra gereken yerlerde gerekli asma kararlar da gösterilerek Çargâh perdesine kadar inilir ve bu perdede Zîrgûle'li Hicaz çeşnili, Kürdi perdesinde de Nikrîz çeşnili asma kararlar yapılır. Daha sonra Acem Aşîrân dizisine geçilir. Bu dizide de karışık gezindikten ve gerekli asma kararları gösterdikten sonra, Acem Aşîrân perdesindeki Nikrîz beşlisine geçilir. Bu beşli ile Acem Aşîrân perdesinde genellikle yedenli tam karar yapılır.

Şevk'efzâ makamının bir başka çeşidinde ise Çargâh perdesindeki Zîrgûle'li Hicaz dizisinden sonra yerindeki Acem Aşîrân dizisine geçilip karar verilir. Bu çeşitte Acem Aşîrân perdesindeki Nikrîz beşlisi yoktur. Bu da Şevk'efzâ makamının bir çeşididir (Özkan, 2003, s.520-524).

### 3.9.1. “Anacığım” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Anacığım” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### 3.9.1.1. “Anacığım” İsimli Eserin Makamsal Analizi,

“Anacığım” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.



## ŞEVKEFZÂ ŞARKI

### Anacığım

Usül : Aksak

Müzik : Mehmet ONUR

Söz : Cahit Sıtkı Tarancı

TSM Repertuar No : 21426



Aranagme



Bir gün sı la ya



gel di ğim

de

saz.....



bir şey ler

se zer

sen

ha lim



de saz.....

hiç şaş

ma ya sın

a na cı ğım



a na cı ğım

Aranagme

## Anacığım

18

1. 2.

21

ba şı mı ko yup diz le ri ne u zun

24

ağ la ya ca ğım u zun ağ la ya ca ğım

27

bü tün in san la rın ye ri ne

29

bü tün in san la rın ye ri ne

Şekil 3.25. Anacığım İsimli Eserin Notaları.

**1. Ölçü:** İncelendiğinde ölçüde bir dörtlü veya beşli duyumunun olmayıp ölçünün ilk iki sesinde Saba makamının karakteristik özelliği olan Do (Çargâh) ve Sol (Gerdâniye) perdelerindeki atlama gösterilip ölçüye devam ederek ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**2. Ölçü:** İncelendiğinde Şevk'efza Makamı dizisi GTSM makam anlayışı içinde incelendiğinde söz konusu şarkının ikinci ölçüsünde yer alan onuncu ses Sol (Gerdâniye) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirilmek istendiği düşünülürse ölçünün dokuzuncu sesi olan La (Muhayyer) perdesinin bakiye bemolü değeri kadar pestleştirilip La (Şehnaz) sesine dönüştürülmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak ölçünün son sesi olan Fa (Acem) perdesinde de Nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**3. Ölçü:** İncelendiğinde her hangi bir dörtlü veya beşli duyumunun olmadığı ölçünün barındırdığı seslerde karışık gezinerek ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdaniye) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**4.-5. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde dördüncü ölçüden başlayarak aynı ölçünün on birinci notası olan Do (Çargâh) perdesine kadar Sâba Makamı dizisinin ilk altı derecesi kullanılarak ölçüye devam edip beşinci ölçünün dördüncü notası olan Re (Neva) perdesine kadar Kürdi dörtlüsünün ardından yine aynı ölçünün son notası Fa (Acem Aşiran) perdesinde Nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**6. Ölçü:** İncelendiğinde her hangi bir dörtlü veya beşli duyumunun olmadığı ölçünün barındırdığı seslerde karışık gezinerek ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseyni) perdesinde Re (Nim Hisar) perdesi yeden alınarak çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**7.-8. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yedinci ölçüden başlayarak sekizinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**9. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem) perdesine kadar Nikriz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**10.-11.-12. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde onuncu ölçüden başlayarak on ikinci ölçünün sonunda yer alan Do (Çargâh) perdesine kadar Saba Makamı dizisinin seslendirildiği görülmektedir.

**13. Ölçü:** Ölçünün son notası olan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**14. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Si (Kürdi) perdesine kadar Nikriz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**15. Ölçüler:** Ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem Aşiran) perdesine kadar Nikriz üçlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**16. Ölçü:** Ölçünün son notası olan Do (Tiz Çargâh) perdesine kadar Segâh üçlüsü sesleri gösterilerek Do (Tiz Çargâh) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**17. Ölçü:** Ölçünün son notası olan Fa (Acem) perdesine kadar Segâh üçlüsü sesleri gösterilerek Fa (Acem) perdesinde çeşnisiz kalış yapıldığı görülmektedir.

**18.-19. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on sekizinci ölçüden başlayarak on dokuzuncu ölçünün ilk sesi Fa (Acem Aşiran) perdesinde Nikriz ve ölçünün sonunda

yer alan Sol (Gerdâniye) perdesinde Hicaz dörtlüsünün ilk iki sesi kullanılarak Kalış yaptığı görülmektedir.

**20.-21.-22. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde Şarkının ikinci dolabı olan yirminci ölçü on sekizinci ölçü ile birlikte incelendiğinde ölçünün ilk notası olan Fa (Acem Aşiran) perdesinde Nikriz gösterilip yine aynı ölçüye devam ederek yirmi ikinci ölçünün dördüncü notası olan Do (Çargâh) perdesine kadar Çargâhta Zirgüle’li Hicaz üçlüsü seslerinde gezinerek Ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Kürdi üçlüsü ile kalış yaptığı görülmektedir.

**23.-24. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi üçüncü ölçüden başlayarak yirmi dördüncü ölçünün sonunda yer alan Sol (Gerdâniye) perdesine kadar Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**25.-26. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi beşinci ölçüden başlayarak yirmi altıncı ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem) perdesine kadar Nikriz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**27.-28.-29. Ölçüler:** Üç ölçüyü birlikte incelediğimizde yirmi yedinci ölçünün sonunda yer alan Sol (Rast) perdesine kadar Hicaz beşlisi seslendirildiği görülmektedir. Yirmi sekizinci ölçünün beşinci notası Fa (Acem Aşiran) perdesinde Nikriz üçlüsü seslendirilip ölçüye devam ederek yirmi dokuzuncu ölçünün son notası olan Sol (Rast) perdesine kadar tekrardan Hicaz beşlisini seslendirdiği görülmektedir.

**30. Ölçü:** Ölçünün sonunda yer alan Fa (Acem Aşiran) perdesine kadar Nikriz üçlüsü gösterilerek karar ettiği görülmektedir.

**Tablo 3.16.** “Anacığım” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSİMLERİ	KULLANIM SIKLIĞI
TÎZ NEVA	2
TÎZ ÇARGÂH	18
TÎZ SEGÂH	17
ŞEHNÂZ	20
NİM ŞEHNÂZ	1
GERDÂNIYE	31
ACEM	26
HÜSEYNİ	16
DİK HİSÂR	2
NİM HİSÂR	1
NEVÂ	3
HİCÂZ	11
ÇÂRGÂH	24
SEGÂH	9
KÜRDÎ	8
DÜGÂH	4
ZİRGÛLE	10
RÂST	14
ACEM AŞİRÂN	16
HÜSEYNİ AŞİRÂN	5

“Anacığım” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan Fa (Acem Aşirân), birinci mertebe güçlü sesi olan Sol (Gerdâniye) ve ikinci mertebe güçlü sesi olan Do (Çârgâh) perdelerinin kullanım sıklıklarına bakılarak Şevk’efzâ makamı özelliklerini görmekteyiz.

### 3.9.1.2 Şevk'efzâ Makamında Bestelenen “Anacığım” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usulü: Aksa

Beste: Mahmut Onur

Güfte: Cahit Sıtkı Tarancı

#### Anacığım

Bir gün sılaya geldiğimde,  
Bir şeyler sezersen halimde,  
Hiç şaşmayasın anacığım.

Başımı koyup dizlerine,  
Uzun uzun ağlayacağım  
Bütün insanların yerine.

Vezi: 5+4= 9'lu hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Uyak düzeni: aab/cbc

Uyak çeşitleri: 1. ve 2. dizelerindeki geldiğimde/halimde sözcüklerindeki –mde rediftir; –i sesleri yarım uyaktır. Dizlerine /yerine sözcüklerindeki –ine sesi rediftir ; –er tam uyaktır. anacığım/ağlayacağım sözcüklerindeki -ım harfleri rediftir ve –ğ harfi yarım uyaktır.

Şairimiz bu şiirinde, kalbinin ah oklarıyla delindiğini annesine duyulan özlemin acısının üstüne gurbet acısını da hissettirmiştir. Şair aslında anne teması üzerinden doğduğu toprakların havasını, kuşlarını, yollarını ve en önemlisi insanlarına duyduğu dayanılmaz bir memleket sevdasını ele almıştır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın sadece Türk edebiyatına değil mûsiki sanatını, sinema sanatını ve sanatçıları en önemlisi Diyarbakır'ın çıkmaz sokaklarındaki, virajlı yollarındaki ve kahve köşelerindeki insanları bile derin bir şekilde etkileyen “ Memleket İsterim” şiirini empoze ederek Dicle nehriindeki suları bile coşturmuştur hasret kokan memleket sevdasıyla.

Şiire fonetik açıdan bakacak olursak sadece Divan edebiyatının şarkı nazım biçiminin değil mûsikinin harfi olan –ş harfiyle şiire fon vererek aliterasyon sanatını kullanmıştır.

Ŗiirde kullanılan –a harfi de asonans sanatını kullanarak Ŗiire ayrı bir mûsiki tadı vermiŖtir. KullanılmıŖ olan kafiye ve redifler ayrıca Ŗiire mûsiki sanatının ruhanî varlığını hissettirmeye çalıŖmıŖtır.

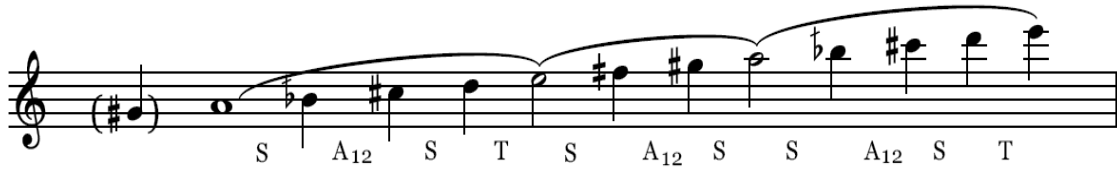
### 3.10. ZİRGÛLE'Lİ HİCAZ MAKAMINDA BESTELENMİŞ ESERE YÖNELİK MAKAM ve GÜFTE ANALİZİ

**Durağı:** La ( Dügâh) perdesidir.

**Seyri:** İnici-çıkıcı.

**Güçlüsü:** Hüseyni perdesidir. Üzerinde Hicaz çeşnisi vardır.

**Dizisi:** Yerinde Hicaz beşlisine Hüseyni'de Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 3.26. Zırgüle'li Hicaz Makamı Dizisi

**Donanımı:** Si için bakiye bemolü, Fa için koma diyezli, Do ve Sol için bakiye diyezli donanıma yazılır.

**Yeden:** 2. çizgideki bakiye diyezli Sol (Nim Zırgüle) perdesidir.

**Genişleme:**

- 1- Durak üzerindeki Hicaz beşlisi simetrik olarak tiz durak üstüne göçürülür.
- 2- Güçlü Hüseyni perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsü, Muhayyer'de bir Bûselik beşlisi eklenerek Hüseyni'de Hümayûn dizisi olarak uzatılır.
- 3- Pest taraftan da Hüseyni'deki Hicaz dörtlüsü simetrik olarak Hüseyni Aşırân perdesine göçürülebilir. Bazen de Yegâh perdesine Râst beşlisi ile düşülüp genişletilebilir.

**Seyri:** Makamın seyrine Güçlü perdesi olan Hüseyni perdesi civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezindikten sonra Hüseyni perdesi üzerinde yarım karar yapar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve Hicaz ailesinin öteki makamlarına da geçkiler gösterilir. Bütün dizide veya istenirse



genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesinde, Nim Zirgûle perdesini yeden olarak kullanıp, Zirgûle’li Hicaz çeşnişi ile tam karar yapılır.

### 3.10.1. “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserin Analizi

Bu başlık altında “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” isimli eserin makam ve güfte analizlerine yer verilmiştir.

#### 3.10.1.1. “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserin Makamsal Analizi

“Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” isimli eserin makamsal analizi aşağıda sunulmaktadır.

**ZİRGÛLE'LI HİCÂZ ŞARKI**  
**BULDUM, BULDUM YILLARDIR KAYBETTİĞİM AYNAYI**

USÛLÜ: DÜYEK MÛZİK: NÂLÂN AKSOY  
SÖZ: CÂHİT SITKI TARANCI  
TSM REPERTUAR NO: 2560

♩ = 128

Bul dum bul dum yıl lar dır kay bet ti gim ay na yı

na yı iş te en ya man ça ğım da ben yir mi

ya şım da ya şım da çok var

böy le toz pem be gör me miş tim dün ya yı

dün ya yı saz.... ye ni den ka

vak yel le ri e si yor ba şı mız da

Şekil 3.27. Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı İsimli Eserin Notaları.

**1.-2.-3.-4.-5. Ölçülere:** Beş ölçüyü birlikte incelediğimizde; birinci ölçüden başlayarak dördüncü ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde tamamen Zirgüle’li Hicaz dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Ardından şarkının ikinci dolabı olan ve bir, iki, üçüncü ölçülerle birlikte incelenen beşinci ölçüde ise Zirgüle’li hicaz dizisinin çıkıcı seyir karakteristiği göstererek Tiz durak perdesi olan La (Muhayyer) perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.

**6.-7. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde altıncı ölçüden başlayarak yedinci ölçünün ikinci notası olan Mi (Hüseyni) perdesinde Hicaz dörtlüsünün gösterilmesinin ardından yine aynı ölçüye devam ederek ölçünün son notası olan Re (Neva) perdesinde Nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**8.-9. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde sekizinci ölçüden başlayarak şarkının birinci dolabı olan dokuzuncu ölçünün sekizinci notası La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisi gösterilerek ardından ölçüye devam edip ölçünün son notası olan La (Muhayyer) perdesinin altıncı ölçüye bağlandığı görülmektedir.

**8.-10. ölçü:** Şarkının ikinci dolabı olan onuncu ölçü sekizinci ölçü ile birlikte incelendiğinde onuncu ölçünün sonunda yer alan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**11.-12. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on birinci ölçüde Zirgüle’li Hicaz beşlisinin gösterilmesinin ardından on ikinci ölçünün ilk notası olan Mi (Hüseyni) perdesinde yarım kara ettiği görülmektedir. Daha sonra aynı ölçüye devam ederek ölçünün sonunda yer alan Re (Neva) perdesinde Nikriz duyumunun gerçekleştiği görülmektedir.

**13.-14. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on üçüncü ölçüden başlayarak on dördüncü ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Zirgüle’li Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**15.-16. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on beşinci ölçüden başlayarak dizinin güçlü perdesi olan Mi (Hüseyni) perdesinin kullanılması ile Hicaz dörtlüsü kullanılarak yine dizinin Tiz Durak perdesi olan La (Muhayyer) perdesinde kalış yaptığı görülmektedir.

**17.-18. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on yedinci ölçüden başlayarak on sekizinci ölçünün sonunda yer alan Mi (Hüseyni) perdesinde Hicaz dörtlüsünün seslendirildiği görülmektedir.

**19.-20. Ölçüler:** İki ölçüyü birlikte incelediğimizde on dokuzuncu ölçüden başlayarak yirminci ölçünün son notası olan La (Dügâh) perdesinde Hicaz beşlisinin seslendirildiği görülmektedir.

**Tablo 3.17.** “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserde Kullanılmış Olan Notaların Dağılımları

NOTA İSMİ	KULLANIM SIKLIĞI
MUHAYYER	11
NÎM ŞEHNÂZ	12
DİK ACEM	15
HÜSEYNÎ	19
NEVÂ	10
NÎM HİCÂZ	15
DİK KÜRDÎ	13
DÜGÂH	16
NÎM ZİRGÛLE	2

“Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Esere ait tabloyu incelediğimizde karar perdesi olan La (Dügâh), güçlü sesi olan Mi (Hüseyni) perdelerinin kullanım sıklıklarına bakılarak Zîrgûle’li Hicâz makamı özelliklerini görmekteyiz. Makam yapı gereği her iki tarafta da genişleme özelliği taşımaya rağmen notaların dağılımına bakarak bestekârimizin sadece tiz taraftaki genişlemeyi gösterdiğini söyleyebiliriz.

### 3.10.1.2. Zîrgûle'li Hicaz Makamında Bestelenen “Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı” İsimli Eserin Güfte Analizi

Usûl: Düyek

Beste: Nâlân AKSOY

Güfte: Cahit Sıtkı TARANCI

#### **Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı**

Buldum buldum yıllardır kaybettiğim aynayı,

İşte en yaman çağımda ben yirmi yaşımda.

Çok var böyle tozpembe görmemiştim dünyayı,

Yeniden kavak yelleri esiyor başımızda.

Vezeni: 7+7= 14'lü hece ölçüsüyle ile yazılmıştır.

Uyak düzeni: abab (çaprak uyak) şeklinde yazılmıştır.

Uyak çeşitleri: Dörtlüğün 1. ve 3. mısralarındaki “aymayı” ve “dünyayı” sözcüklerindeki “-yı” lar rediftir “-a” lar yarım uyaktır. 2. ve 4. mısralarındaki “yaşımda” ve “başımızda” sözcüklerindeki “-da” eki yönelme eki olduğu için ve “-ım, -ımız” iyelik ekleri olduğu için rediftir. Geriye kalan “-aş” harfleri tam uyaktır.

Şiirin edebi boyutuna değinecek olursak; Halk edebiyatının nazım şekilleri açık şekilde kullanılmış şiirde somut bir aşkın yüreklerde yakılan bir sızıyı ele almıştır. Yine sembolizmin özelliklerinden yararlanarak “kavak yelleri, yirmi yaş, yıllar, pembe” kelimeleri şairde bıraktığı izlenimle acı bir şekilde bahara özlem beslemektedir.

Şiirin fonetiğinde ilk dörtlüğü bestekârlar tarafından daha estetik bulunduğu ve musiki cümlelerinin şair tarafından daha yoğun verilmeye çalışılmış ve vezin açısı bakımından uzun kalıplar kullanıldığı için şiirin tamamı bestelenmemiştir. “Kavak yelleri, yirmi yaş, yıllar, pembe” kelimeleri ile tenasüp sanatını kullanılmış, kelimelerle takrir sanatına değinilmiş, “-ı,-m” harflerini sık sık tekrar ederek takrir sanatını kullanmış, “-a, -e” harfleriyle de asonans sanatını kullanmış, şiirde durakları da kullanıp sembolizmin mûsiki ruhunu ortaya çıkarmıştır.

## SONUÇ

Türk edebiyatında önemli yeri olan Cahit Sıtkı Tarancı, kültürel anlamda büyük bir anlamı ve yeri olan Diyarbakır şehrini yazdığı şiirlerle edebiyat sanatından farklı boyutlara taşıdığını görmekteyiz. Şiir dünyasında olduğu kadar müzik dünyasında da önemli yeri olan ünlü şairimiz Cahit Sıtkı TARANCI'nın birçok şiiri, farklı bestekârlar tarafından çeşitli makam ve farklı usûllerde bestelenmiştir.

Yapılan analizler sonucunda Cahit Sıtkı TARANCI'nın bestelenen şiirlerinde bestekârlarımızın kullandıkları müzikal tekniklerin birbirinden uzak olmadıkları görülmüştür.

ESERİN MAKAMI	ESERİN ADI	ESERİN USÛLÜ	ESERİN SAYISI
Acem Kürdi	Bilmem ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden	Düyek 8/8	1
Hicaz	Bir Güzel Bilirim Bir Daha Bilmem	Aksak 9/8	1
Hicaz	Yaş Otuz Beş	Sofyan 4/4	1
Hicaz	Gitti Gelmez Bahar Yeli	Düyek 8/4	1
Hicaz	Zulmü Pek Çok İnsafi Az	Düyek 8/4	1
Hüzzam	Bilmem Ki Hatıralar Ne İstersiniz Benden	Semai 3/4, Curcuna 10/8	1
Kürdi'li Hicazkâr	Dünya Gözüyle Görsek, Murada Ermek Nedir	Sofyan 4/4	1
Kürdi'li Hicazkâr	Gitti Gelmez Bahar Yeli	Semai 3/4	1
Kürdi'li Hicazkâr	Mademki Vakit Akşam	Düyek 8/8	1
Mahur	Ne Doğan Güne Hükmüm Geçer	Sofyan 4/4	1
Nihavend	Damlardaki Kar Saçakta ki Buz	Aksak 9/8	1
Rast	Yaş Otuz Beş	Sofyan 4/4	1
Segâh	Bu Tatsız Akşamlarda Cama Vurmayın Hatıralar	Düyek 8/8	1
Segâh	Gitti Gelmez Bahar Yeli (Rep no:4946)	Düyek 8/8	1
Segâh	Gitti Gelmez Bahar Yeli	Düyek 8/8	1
Zirgûle'li Hicaz	Buldum, Buldum Yıllardır Kaybettiğim Aynayı	Düyek 8/8	1
Şevk'efza	Anacığım	Aksak 9/8	1

Bestelenen şiirler için bestekârlarımızın tercih ettikleri makamların; Acem Kürdi, Hicaz, Kürdili Hicazkâr, Mahur, Nihavend, Rast, Segâh, Şevkefza ve Zirgüleli Hicaz gibi makamların kullanıldığı ve bu makamlardan en çok ise Hicaz makamının kullanıldığı tespit edilmiştir. Tercih ettikleri usûllerin; Semai (3/4), Sofyan (4/4), Düyek (8/8) , Aksak (9/8) ve Curcuna (10/16) usûlleri ve bu usullerden en çok ise Düyek (8/8) usûlünün kullanıldığı görülmektedir. Tercih ettikleri formların ise Şarkı ve Fantezi formları olduğu görülmüştür. Buradan yola çıkarak lirik şiirler için tercih edilen en uygun makam, usûl ve türlerin yukarıdakiler olabileceği söylenebilir.

Türk musikisi birçok makamdan meydana gelmiş ve bu zenginlik içinde her duygu, farklı makamlarla kendini ifade edebilme fırsatı bulmuştur. Eski kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre her makamın insan psikolojisi üzerinde farklı etkiler bıraktığını söylememiz mümkündür. Cahit Sıtkı Tarancı güfteleri bestelenerek en çok kullanılan Hicaz makamının insan psikolojisi ve fizyoloji üzerinde; kuru-soğuk nedenli hastalıklar için, kemiklere ve beyne faydalı olduğu bilinmektedir. Bunun yanında çocuk hastalıklarının tedavi edici özellikleri vardır. Üro-genital sisteme ve kemiklere etki gücünün fazla olduğu, alçakgönüllülük duygusunu verdiği, düşük nabız atımını yükselttiği ve göğüs bölgesini diğer etki alanı olduğu bilinmektedir. Makamsal zenginliğe orijinal usullerin ve edebiyatın da eklenmesi ile muazzam bir uyum ortaya çıkmaktadır, bu uyum insanların ruhuna farklı farklı etkiler bırakabilmektedir.

Bestekârlar ve şairler manevi duyguları hissedebilen bu duyguları en iyi ifade edebilen ve insanlara sunabilen kişilerdir. Bu iki sanat dalının birbiri içinde yer bulması ve birbirlerini böyle etkilemesi doğal bir süreçle birlikte ahenk oluşturan harika bir sonuçtur.

Bu çalışmada şair Cahit Sıtkı TARANCI' nın bestelenmiş eserlerinin hem güfte hem de makamsal analizinin yapılması suretiyle Türk musikisinde beste-güfte birlikteliğinin oldukça önemli olduğu sonucu çıkartılabilir.

## ÖNERİLER

Hazırlamış olduğumuz bu tez çalışması sonucunda yapılan öneriler şu şekilde sıralanabilir:

1. Bu çalışma vasıtasıyla, Diyarbakır'ı tanıtan ünlü şairimiz Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinin daha geniş bir şekilde farklı araştırmacılar tarafından bestecilerin dikkatine sunulması.

2. Türk müziği eğitimi veren kurumlar bünyesinde güfte analizi dersinin verilmesi

3. Cahit Sıtkı TARANCI ve Diyarbakırlı şairler ile ilgili araştırmalarda hazırlamış olduğumuz bu tez çalışmasının göz önünde bulundurulması

4. Türk edebiyatından bestelenmeye hazır birçok şiirin Türk Müziğine kazandırılması.

5. Cahit Sıtkı TARANCI'nın "Türkçenin vekâleti bizdedir" cümlesinde belirttiği gibi şiirlerinde kullandığı sade, açık ve akıcı Türkçenin her dönemde şair ve bestekârlar tarafından etkin ve verimli kullanılması.

6. Cahit Sıtkı TARANCI'nın;

"Ne başta dert,

Ne gönülde hasret olsun.

Kardeş kavgasına

Bir nihayet olsun."

dizelerinde vurguladığı gibi toplumda, şiirde, müzikte barış ve sevgi dilinin hâkim olması.

7. Beste-güfte ilişkisi hakkında kendini geliştirmek isteyenlerin mutlaka bestecilerin ve güftekârların eserlerini incelemeleri bu tez çalışması sonucunda önerilmektedir

## KAYNAKÇA

- Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (I. Cild). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Akgündüz, H. (1991). *Tarih boyunca Çevresinin Eğitim, Bilim ve Kültür Merkezi Olarak Diyarbakır. Diyarbakır'ı Tanıtan Şevket Beysanoğlu*. Ankara: San Matbaası.
- Beysanoğlu, Ş. (2003a). *Anıtlar ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi*. II. Cild Ankara: DBB Kültür ve Sanat Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (2003b). *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*. IV. Cild. Ankara: Neyir Matbaası.
- Beysanoğlu, Ş. (1969). *Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Diyarbakır Tanıtma ve Turizm Derneği Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (Aralık, 1992a). *Diyarbakırlı Saz Şairleri*. Ankara: Ziya Gökalp Dergisi, 5, 18.
- Beysanoğlu, Ş. (1992b). *Kültürümüzde Diyarbakır*. Ankara: San Matbaası.
- Beysanoğlu, Ş. (1998). *Anıtlar ve Kitabeleriyle Diyarbakır Tarihi*. I. Cild. Ankara: DBB Kültür ve Sanat Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (2001). *Anıtlar ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi*. III. Cild Ankara: DBB Kültür ve Sanat Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (2002). *Türk Edebiyatında Diyarbakır ve Diyarbakırlılar*. Ankara: Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu.
- Beysanoğlu, Ş. (1997). *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*. II. Cild Ankara: San Matbaası.
- Beysanoğlu, Ş. (2003c). *Diyarbakır Tarihi*. Ankara: Kahraman Ajans.
- Çiçek, Z. A. (2007). *Diyarbakır'ın Fethi, tarihi ve Kültürü*. Diyarbakır: Diyarbakır Söz Matbaa.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Darkot, B. (1998). *Diyarbakır*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Diyanet Vakfı Yayınları.



- Diclehan, Ş. (Aralık, 1981). *Bir Kültür ve Uygarlık Şehri Olarak Diyarbakır*. Ankara: Ziya Gökalp Dergisi, 50-51
- Ekmekçi, G. (2009). *19. yüzyıl Diyarbakır Şairleri*. İstanbul: Diyarbakır Valiliği Hizmet Vakıf Başkanlığı.
- Ergün Bülbül, S. (2001). *Çözümsel İstatistik*. İstanbul: Alfa Yayın Dağıtım Ltd. Şti.
- Ergüzel, M. M. (2002). *Ziya Gökalp Hayatı-Eserleri-Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Hikmet Neşriyat
- Erkuş, A. (2005). *Bilimsel Araştırma Sormalı*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Eronat, K. (2006). *Ölümünün 50. yılında Cahit Sıtkı Tarancı "Cahit Sıtkı Hayatı ve Sanatı"* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi
- Giray, Z. M. (2010). *Diyarbakır Musiki Folkloru*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gültaş, S. (2003). *Türk Dilinin Diksiyonu-Prozodi Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Müsikisinde Prozodi*, İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Günkut, B. (1937). *Diyarbakır Tarihi*. Diyarbakır: Diyarbakır Basımevi.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel Araştırma Teknikleri ve İstatistik Teknikler*. Ankara: Tek ışık Web Ofset Tesisleri.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Musikisininin Nazariye ve Esaslar*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık Sanayi.
- Karakaş, Ş. (1988). *Süleyman Nâzif*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Karan, C. (2004). "Diyarbakır'ın ismi ve fethi üzerine bazı mülehazalar" (Bildiri). *1. Uluslararası "Oguzlardan Osmanlıya Sempozyum Bildirileri"*, 20-22 Mayıs, (ss. 827), Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği.
- Karasar, N. (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Korkmaz, R. (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Müsikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. (I. Cild). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Özgüven, İ. E. (1992). *Görüşme İlke ve Teknikleri*. Ankara: Odak Ofset Matbbacılık.
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı-Kudüm Velveleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikîsi Ansiklopedisi*. (I. Cild) Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Sâmanoğlu, G. (1988). *Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1.Baskı.
- Sarı, İ. (1996). *Şehrimiz Diyarbakır*. İstanbul: Diyarbakır Büyük Şehir Kültür Yayınları No:2.
- Selltız, C., Jahoda, M., Deutsch, M., Cook, S. W. (1956). *Research Methods in Social Relations*. Revised edition. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Seyidoğlu, H. (2003). *Bilimsel Araştırmave Yazma El Kitabı*. Geliştirilmiş 9. Baskı. İstanbul: Güzem Can Yayınları.
- Söylemez, M. M. (2001). *Bedevilikten Hadariliğe Küfe*. Ankara: Ankara Okulları Yayınları.
- Uzun, M. (1997). “Şarkı”. *İslam Ansiklopedisi*, (VIII, 358). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları
- Türkiye İş Bankası.(Aralık, 1995). *Kültür Sanat Dergisi*, 6.

### İNTERNET KAYNAKLARI

Assonans ve Aliterasya, Erişim Tarihi: 01.02.2015,

[http://www.turkceciler.com/soz\\_sanatları/aliterasyon.html](http://www.turkceciler.com/soz_sanatları/aliterasyon.html).

Diyarbakır İl Tarihi, Turistik ve kültürel Özellikleri. Erişim Tarihi: 01.05.2015,

(<http://forum.xn--edebiyatogretmeni-twb.net/diyarbakır-ili-tarihituristik-ve-kulturel-ozelikleri-t15479.0.html;new>).

Çavdaroğlu, S. Z. (12. Şubat 2015). Geleneksel Musikimizde Güfte formu ve Güfte Formlarındaki Değişim Süreçleri Tarihsel Açıdan Bir Bakış  
<http://www.musikidergisi.net/?p=1083>.

Tekrir, Tenasüp Sanatı, Erişim Tarihi: 01.02.2015,

<http://www.edebiyatogretmeni.org/tekrir-tekrar-etme/>.

Sülüklü Han. Erişim Tarihi: 10.12.2014,

<http://www.diyarbakirkulturturizm.org/Yapit/Details/HANLAR/19/SULUKLU-HAN/189>.

Haşim, A. (2004) “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”. Erişim Tarihi:02.13.2015,

[http://www.edebice.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=198:Ahmet-hasim-siir-hakkında-bazı-muelahazalar&catid=33:fecri-ati&Itemid=124](http://www.edebice.net/index.php?option=com_content&view=article&id=198:Ahmet-hasim-siir-hakkında-bazı-muelahazalar&catid=33:fecri-ati&Itemid=124).

**ÖZGEÇMİŞ**

Kişisel Bilgiler	
Ad Soyad	Asiye ÖZER
Doğum Yeri ve Tarihi	Diyarbakır 01. 07. 1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Çalıştığı Kurumlar	TRT, Milli Eğitim Bakanlığı
İletişim	
E-Posta	Mevlana_sems1453@hotmail.com
Tarih	20.05.2015