T.C

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

ŞEVKİ BEY'İN UŞŞAK MAKAMINDAKİ ŞARKILARINDA METİNLERARASI İLİŞKİLER

Yüksek Lisans Tezi

Murat NERGİZ

Türk Müziği Anabilim Dalı

İZMİR

2024

T.C

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

ŞEVKİ BEY'İN UŞŞAK MAKAMINDAKİ ŞARKILARINDA METİNLERARASI İLİŞKİLER

Yüksek Lisans Tezi

Murat NERGİZ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu

Türk Müziği Anabilim Dalı

Türk Müziği Tezli Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne sunduğum "Şevki Bey'in Uşşak Makamındaki Şarkılarında Metinlerarası İlişkiler" adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Murat Nergiz

ÖNSÖZ

Bu tez, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans programı kapsamında hazırlanmıştır. Çalışmanın amacı, Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkılarında metinlerarası ilişkileri inceleyerek, bu eserlerin Türk müziği alanındaki yerini ve önemini belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda, bestelerinde Uşşak makamına bu kadar sıklıkla başvuran Şevki Bey'in, bu eserlerinde mutlak suretle bir diğer yaratmalarından izler taşıyabileceği kanısına yanıt aranmıştır. Araştırma, belge inceleme (doküman analizi), edisyon kritik ve yapısal analiz yöntemleri ile gerçekleştirilmiştir.

İzmir Murat Nergiz

27.06.2024

ÖZET

Bu tez çalışmasında, hânende ve besteci kimliğiyle ön plana çıkan Şevki Bey'in (1860-1891), yaşadığı dönemde hangi gelenek mensupları ile aynı ortamda bulunduğuna, hangi önemli figürlerin etkisinde kaldığına ve 31 yıllık kısa yaşantısı ile ilgili anlatımlar üzerine odaklanılmıştır. Tez çalışmasının giriş bölümünde Şevki Bey'in hayatı ile bilgiler verilirken, eserleri ve hakkında yapılan çalışmalardan bahsedilmiştir. Şevki Bey'in yaratma davranışlarının ortaya konabilmesi için çalışmanın başlıca kavramlarından olan "Metinlerarasılık" terimi irdelenmiş, çalışmamızdaki önemi vurgulanmış, çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve kavramsal çerçeve başlıkları ele alınmıştır.

19. yüzyıl, Türk sanat müziğinde önemli bir geçiş dönemidir. Bu dönemde, önceki yüzyıllardan gelen etkileşimlerin ve kültürel temasların dinamik bir sentezi gerçekleşmiştir. Bu dönemde yaşamış olan Şevki Bey'in besteleme üslubunun anlaşılabilmesi için Türk sanat müziği geleneği besteciliğinde öne çıkan hususların neler olduğu, bu gelenekte usta-çırak ilişkisinin (meşk sistemi) bestecilik serüvenindeki önemi ve besteci ve icracın bu icra ortamındaki önemi, yaratılan eserlerin mevcut icra ortamlarında yeniden yaratılması başlıkları altında yapılan araştırmalar, tez kapsamındaki birinci bölümü oluşturmuştur.

İkinci bölüm itibariyle Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkılarını çözümleyebilmemiz için makam kavramı dönemsel açıdan tasnif edilmiş, Uşşak makamının tarihsel süreç içerisindeki konumu ulaşılabilen kaynaklarca taranmış ve aktarımlar, geçmişten günümüze doğru sırasıyla ifade edilmiştir. Uşşak makamında sadece şarkı türünde eserler bestelemiş olan Şevki Bey'in yaratma davranışlarına odaklanmadan önce şarkı teriminin etimolojisi, şarkı türünün Türk sanat müziği geleneğinde ortaya çıkışı, yaygınlaşması, biçim özellikleri, güfte özellikleri, tema ve ritim katmanları hakkında bilgiler verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, Şevki Bey'in Uşşak makamındaki 52 şarkısı ele alınmıştır. Yapısalcı bir yaklaşımla, bestecinin eserlerindeki makam, tür, usûl ve ezgi malzemesi kesiti (EMK) gibi yapısal unsurlar analiz edilmiştir. Bu analizler, bestecinin besteleme sürecindeki tercihleri, teknikleri ve bu süreçte oluşan yapısal özellikleri ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Analiz sonuçları ise, Şevki Bey'in besteleme davranışlarını ve bu

davranışların Türk sanat müziği geleneği içinde nasıl yer aldığını göstermiştir. Bestecinin, geleneksel unsurları modern tekniklerle birleştirerek, Türk sanat müziği geleneğine yeni bir soluk getirdiği, ancak bu geleneğin temel değerlerine sadık kaldığı tespit edilmiştir. Bu sayede, Şevki Bey'in Türk sanat müziği geleneğindeki yeri ve temsil ettiği besteci tipi daha net bir şekilde belirlenebilmiştir.
Anahtar Kelimeler: Şevki Bey, Bestecilik, Uşşak Makamı, Şarkı, Metinlerarasılık, Özdeş Müzik İfadeleri.

ABSTRACT

This thesis focuses on Şevki Bey (1860-1891), who stood out as a singer and composer, examining the traditional figures with whom he shared the same environment during his lifetime, the influence of important figures on him, and narratives related to his short 31-year life. The introduction of the thesis provides information about Şevki Bey's life, his works, and the studies conducted on him.

To understand Şevki Bey's creative behavior, the term "intertextuality," one of the main concepts of the study, has been examined, and its importance in our research has been emphasized. The objectives, scope, method, and conceptual framework of the study have been addressed.

The 19th century is a significant transitional period in Turkish art music, during which a dynamic synthesis of interactions and cultural contacts from previous centuries took place. To understand the compositional style of Şevki Bey, who lived during this period, the study's first section includes research on prominent aspects of composition in the tradition of Turkish art music, the importance of the master-apprentice relationship (meşk system) in the compositional journey, the significance of the composer and performer in this performance context, and the recreation of the created works in existing performance environments.

In the second chapter, to analyze Şevki Bey's songs in the Uşşak makam, the concept of makam has been classified from a historical perspective, and the position of the Uşşak makam within the historical process has been examined through available sources, with the transmissions presented in chronological order from the past to the present. Before focusing on Şevki Bey's creative behavior in the Uşşak makam, information has been provided about the etymology of the term "şarkı" (song), the emergence, spread, formal characteristics, lyrics, thematic and rhythmic layers of the song genre in the tradition of Turkish art music.

In the third chapter, Şevki Bey's 52 songs in the Uşşak makam have been examined. With a structuralist approach, structural elements such as maqam, form, rhythm, and melodic material in the composer's works have been analyzed. These analyses aimed to reveal the composer's preferences, techniques, and structural characteristics that emerged during the compositional process. The results of the analysis

have shown Şevki Bey's compositional behavior and how these behaviors fit within the tradition of Turkish art music. It has been determined that Şevki Bey brought a new breath to the tradition of Turkish art music by combining traditional elements with modern techniques, while remaining faithful to the fundamental values of this tradition. Thus, Şevki Bey's place in the tradition of Turkish art music and the type of composer he represents have been more clearly defined.
Key Words: Şevki Bey, Composers, Maqam Uşşak, Song, İntertextuality, Identical Musical Expressions.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i
ÖZET ii
ABSTRACT iv
İÇİNDEKİLER vi
TABLOLAR LİSTESİ xi
ŞEKİLLER LİSTESİ xii
GRAFİKLER LİSTESİ xiv
KISALTMALAR xv
GİRİŞ 1
G.1. Şevki Bey'in Hayatı 1
G. 2. Şevki Bey'in Eserleri 6
G. 3. Şevki Bey Hakkında Yapılan Çalışmalar 10
G. 4. Kavramlar 12
G. 5. Problem Durumu, Amaç, Kapsam ve Yöntem 16
BİRİNCİ BÖLÜM 26
TÜRK SANAT MÜZİĞİ GELENEĞİNDE BESTECİLİK 26
1.1. Öne Çıkan Hususlar 26
1.2. Usta-Çırak İlişkisi ve Meşk 27
1.3. Besteci ve İcracı 29
1.3.1. Yeniden Yaratma (Yeniden Besteleme) 30
İKİNCİ BÖLÜM 34
UŞŞAK MAKAMI VE ŞARKI TÜRÜ 34
2.1. Türk Müziğinde Makam Nazariyatının Tarihsel Dönüşümü 34

2.2. Türk Müziğinde Uşşak Makamının ve Tariflerinin Tarihsel Dönüşümü 36
2.3. Şarkı Türü 41
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 49
ŞEVKİ BEY'İN UŞŞAK MAKAMINDAKİ ŞARKILARININ İNCELENMESİ VE YAPI ÇÖZÜMLEMELERİ 49
3.1. Biçim Özellikleri 49
3.1.1. Bölüm Özellikleri 51
3.1.1.1. Bölüm Sayıları 51
3.1.2. Cümle Özellikleri 53
3. 1. 2. 1. Tek Bölümlü Eserlerde Cümle Tipleri 55
3. 1. 2. 2. İki Bölümlü Eserler 57
3. 1. 2. 3. Üç Bölümlü Eserler 61
3. 1. 2. 4. Cümle Tiplerine İlişkin Grafikler 61
3.2. Uşşak Makamının Gerçekleştirilmesi 63
3.3. Usûlün İşlenmesi 74
3.3.1. Ritim Bileşenleri 74
3.3.2. Usûl Geçkisi 75
3.3.3. Darp-Perde Eşleşmeleri 75
3.4. Güftenin İşlenmesi 76
3.4.1. Güfte ve Ezginin Yapısal İlişkileri 76
3.4.2. Güfte Birimleri ve Bunlara Eşlik Eden Müzik İfadelerinin Yapısal İlişkileri 77
3.4.2.1 Bend-Bölüm İlişkisi 78
3.4.2.2. Dize-Cümlecik İlişkisi 78
3.5. Özdeş Ezgi Malzemesi Kesitlerine Sahip Cümleciklerin Benzerlikleri 80

3.5.1 Özdeş Ezgi Malzemesi Kesitlerine Sahip Cümleciklere İlişkin Genel Değerlendirme 94
SONUÇ 96
KAYNAKÇA 105
EKLER 109
Biçim Kurguları 109
Eser Notaları 116
1- Arzu Ediyor Vuslat-ı Can 116
2-Aşk Olsun O Rindâne ki 118
3-Ateş-i Firkatle Sinem Dağlayım 120
4- Bakmadın Vaktiyle İstikbâline 121
5- Ben Ağlarım Saz Ağlar 123
6- Bilmem Kime Şekva Edeyim 124
7- Bîzar Ediyor Âlemi Bu Hâl-i Tebahım 127
8- Bu Dehrin Germ-ü Serdinden 128
9- Bu Rengi Letafet 130
10- Canan Bana Cevr Eylemeyi 132
11- Canım Gibi Sevdikçe Seni 134
12- Cefaya Razıyım Ben Yar Elinden 136
13- Dağlar Dayanmaz Eninine 137
14- Derd-i Hicrânın Beni Nâşâd Eder 139
15- Dûçar-ı Hicr-i Yar Olalı 140
16- Ebrulerinin Hançeri Bu Sinemi Ey Mah 142
17- Esir-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım 144
18- Ey Gözüm Ağlama Dildâr Uyanır 146

19- Gâh Ümid-i Vuslat Eylersin.....148
20- Gel Lûtf ile Cana Bu Gece.....150
21- Getir Sâki Badeyi Kim Maye-i Candır.....151
22- Gülzâre Nazar Kıldım.....152
23- Hastasın Zannım Vefâ Mahzunusun.....154
24- Heva-yı Aşk Eser Serde.....155
25- İki Değil Sekiz Değil Üç Değil.....157
26- İştibah Etme Gözüm Nuru Bana.....158
27- Kim Demiş Suziş-i Aşkı Dil-i Şeyda Bilmez.....160
28- Kimseler Gelmez Senin Feryad-ı Ateş Barına.....161
29- Kucağımda Büyütürken Na-gâh.....163
30- Lûtf Eyle Tabib Dinleme Kalbim Benim Öyle.....164
31- Mahsun Dilimi Yâdın ile Şad Eder Oldum.....167
32- Mecnun Gibi Ben Dağlar Gezerken.....168
33- Meyhâneye Serdik Postu.....170
34- Müptela-yı Gam Olan Rahat-ı Dünya Bilmez.....171
35- Ne İçin Geçmez Acep Bir Günüm Azad-ı Alem.....172
36- Ne Revadır ki Görüp Cevrini Hû Diyelim.....174
37- Ölse de Aşık Onulmaz Yaresi.....176
38- Perde Çektin Ah A Kafir Matla-i Âmalime.....178
39- Perişan Etti Akl-ü Fikrimi.....179
40- Reng-i Ruhsarına Gülgün Dediler.....181
41- Saki İçelim Köhne Mey-i Neşve Fezayi.....183
42- Saklayıp Kalb-i Mükedderde Seni.....185
43- Salıp Sevdalara Zülf-ü Siyahın.....187

44- Sende mi Acep Uşşaka Eziyyet mi Çoğaldı 188
45- Sevdiğim Çok Yaramazdır Yaramaz 189
46- Şem-i Aşkın Ben İdim Pervanesi 191
47- Telif Edebilsem Feleği Ah Emelimle 192
48- Tepeden Nasıl İniyor Bakın 194
49- Yâd ile Geçmiş Zemânı Ağlarım 196
50- Yâr için Uşşak Baktı Fâlime 197
51- Zeybeklerle Gezer Dağlar Başında 198
52- Zir-i Nikabı İşveden Mah Eyleyip 199
ÖZGEÇMİŞ 200

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Şevki Bey'in Eserleri

Tablo 2: Şevki Bey'in Uşşak Makamındaki Eserleri

Tablo 3: Bir Cümleli Eserler

Tablo 4: İki Cümleli Eserler

Tablo 5: Üç Cümleli Eserler

Tablo 6: İki Bölümlü Eserler

Tablo 7: Üç Bölümlü Eserler

Tablo 8: Her Bir Öz-Metinlerarası Besteleme Davranışının Toplam Eser Sayısı ve Dâhil Olduğu Grup İçindeki Oranları

Tablo 9: Genel Değerlendirme

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Sofyan Usûlü
Şekil 2: Eş Sürelilik Örneği
Şekil 3: Denk Sürelilik Örneği
Şekil 4: Yeniden Yaratma Örneği 1
Şekil 5: Yeniden Yaratma Örneği 2
Şekil 6: Yeniden Yaratma Örneği 3
Şekil 7: Yeniden Yaratma Örneği 4
Şekil 8: Yeniden Yaratma Örneği 5
Şekil 9: Yeniden Yaratma Örneği 6
Şekil 10: 13. Yüzyıl Uşşak Cinsi
Şekil 11: Günümüz Uşşak Dörtlüsü
Şekil 12: Terennüm Örneği 1
Şekil 13: Terennüm Örneği 2
Şekil 14: Hicaz Hûmayun Nota Kesiti
Şekil 15: Hüseynî Nota Kesiti
Şekil 16: Bûselik Nota Kesiti
Şekil 17: Uşşak Makamı Şarkı Örneği 1
Şekil 18: Uşşak Makamı Şarkı Örneği 2
Şekil 19: Uşşak Makamı Şarkı Örneği 3
Şekil 20: Uşşak Makamı Şarkı Örneği 4
Şekil 21: Uşşak Makamı Şarkı Örneği 5
Şekil 22: Uşşak Makamı Şarkı Örneği 6
Şekil 23: Ezgileri Rast Perdesinden Dügâh Perdesine İlerleyen Ezgi Hareketleri Örnek-1 Uşşak Nakış Yürük Semâî
Şekil 24: Ezgileri Rast Perdesinden Dügâh Perdesine İlerleyen Ezgi Hareketleri Örnek-2 Uşşak Makamı Etüt Örneği
Şekil 25: Ezgileri Rast Perdesinden Dügâh Perdesine İlerleyen Ezgi Hareketleri Örnek-3 Uşşak Makamı Etüt Örneği
Şekil 26: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 1

Şekil 27: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 2
Şekil 28: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 3
Şekil 29: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 4
Şekil 30: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 5
Şekil 31: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 6
Şekil 32: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 7
Şekil 33: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 8
Şekil 34: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 9
Şekil 35: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 10
Şekil 36: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 11
Şekil 37: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 12
Şekil 38: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 13
Şekil 39: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 14
Şekil 40: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 15
Şekil 41: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 16
Şekil 42: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 17
Şekil 43: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 18
Şekil 44: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 19
Şekil 45: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 20
Şekil 46: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 21
Şekil 47: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 22
Şekil 48: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 23
Şekil 49: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 24
Şekil 50: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 25
Şekil 51: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 26

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1: Bölüm Sayısı
Grafik 2: Bölüm Oluşturan Etki Değiştiricilerin Eserlere Dağılımı
Grafik 3: Eşzamanlı Etki Değiştirici
Grafik 4: Eserlerin Cümle Sayıları
Grafik 5: Cümleler Arası Uzunluk İlişkileri
Grafik 6: Cümlelerin İçerdiği Cümlecik Sayıları
Grafik 7: Cümlecikler Arası Uzunluk ilişkileri
Grafik 8: Cümlecik Başındaki Motifler Arası İlişki
Grafik 9: Cümlecik Başındaki Motifler Arası İlişki
Grafik 10: Usûllerin Oranlara Göre Dağılımı
Grafik 11: Darp-Perde Eşleşmeleri
Grafik 12: Melismatik/Syllabic ilişkisi
Grafik 13: Güfte Biçimleri
Grafik 14: Dize-Cümlecik İlişkisi

KISALTMALAR

Akt: Aktaran

Emk: Ezgi malzemesi kesiti

Haz: Hazırlayan

Tsm: Türk sanat müziği

GİRİŞ

G.1. Şevki Bey'in Hayatı

Bu başlık altında verilen bilgiler, Rûşen Ferit Kam (1944), İbnülemin Mahmut Kemal İnal (1958), Baki Süha Ediboğlu (1962), Hayri Yenigün (1970), Nazmi Özalp (1986), Sadi Yaver Ataman (1987), Yılmaz Öztuna (1988) ve Fatih Salgar'ın (2005) yayınlarından derlenmiştir. Orta sınıf bir aileden gelen Şevki Bey, 1860 yılında İstanbul'un Fatih ilçesinde, Pirinççi Sinan mahallesinde doğmuştur. Babası Ahmed Efendi bir tarakçı esnafıdır, ancak annesinin adı kaynaklarda belirtilmemiştir. Repertuvarda yer alan sözlü eserlerine gösterilen rağbet ve çeşitli kaynaklardaki bilgilere dayanarak Şevki Bey'in özellikle yaşadığı dönemde benimsenen bir icracı ve besteci olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Bestecilik kimliği, günümüze kadar uzanan süreçte Şevki Bey'in öne çıkan statüsü olmuştur. Şevki Bey'in "bey" unvanı, özellikle müzik çevrelerinde ve son yıllarında kullanılmıştır. Ancak, resmi kayıtlarda ve yaşamının büyük kısmında "Şevki Efendi" olarak anılmıştır. Ün kazandığı dönemlerde ise genellikle "Bey" veya "Beyefendi" olarak anılmıştır.

Musıkîye olan ilgisi, çocuk yaşlarda Ticaret ve Nafia Nezareti kâtiplerinden Necmeddin Bey'in yanında şarkılar üzerine çalışarak başlamıştır (Öztuna, 1988, s.7). Yeteneği oldukça belirgindir ve birçok kaynak, onun eserleri hemen kavrayıp hatasız bir şekilde icra edebildiğini belirtmektedir. Muhtemelen Necmeddin Bey'in aracılığıyla, Şevki Bey Muzıka-yı Humâyun adı verilen Saray konservatuvarının Türk Musıkîsi bölümüne kabul edilmiştir.

Yılmaz Öztuna'nın Şevki Bey hakkındaki kitabından aktarımına göre;

> *"Şevki Bey, Muzika-yı Humâyun'da Hacı Ârif Bey ile tanıştı ve ondan musıkî dersleri aldı. Şarkı türünün inceliklerini öğrenerek, Ârif Bey'in kendi eserlerini de geçti. Eğer Şevki Bey'in Muzika-yı Humâyun'a 1873'te girdiği varsayılırsa, Ârif Bey'in 1885 Haziran'ında vefat ettiği düşünülürse, yaklaşık 11 veya 12 yıl birlikte çalışmış olmaları gerektiği anlaşılır"* (Öztuna, 1988).

Şevki Bey'in, Hacı Ârif Bey ekolünün takipçisi olduğu görüşü yaygındır. Diğer taraftan, genç yaşta ustasından bu türün tekniklerini öğrenen Şevki Bey, ancak üslûp

olarak sadece bazı eserlerinde ustasını takip etmiştir (İnal, 1958, s.276). Ârif Bey, genç öğrencisinin yeni bir üslûp geliştirdiğini fark etmiş ve onu teşvik etmiştir. Klasik görüşe göre, Ârif Bey'in musıkî eğitimi önceki neslin eğitiminden geride kalmış, hatta Şevki Bey'in eğitimi ise daha da sınırlı bir çerçevede gerçekleşmiştir. Dolayısıyla Şevki Bey, Ârif Bey'in musıkî ve kültür seviyesinden oldukça geride bir eğitim almıştır (Öztuna,1988). Zekâî Dede'nin yanına (ev ve mevlevihâne) gitmeye bir süre devam etmişse de bu ziyaretlerin sıklığı ve öğrendiği eserler hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır.

Şevki Bey'in, oldukça kısa ömründe rind (hareketli) bir hayat yaşadığı kaynaklarda çokça kez belirtilir. Nerdeyse tüm kaynaklar, Şevki Bey'in hayatını, içki alışkanlığı tarafından mahvolmuş bir dehâ olarak özetler. Sanatçının, alkole genç yaşta başladığı, zamanla her gece aşırı miktarda içki içmeye devam ettiği ve sabahları zor ayıldığı anlatılır (Öztuna, 1988; Ediboğlu, 1962). Bu durum, onun sürekli bir hüzün ve melankoli içinde olmasına yol açmıştır.

Şevki Bey'in ani ölümü, 31 yaşındayken gerçekleşmiştir. Bu olayın, hayranları ve İstanbul halkı tarafından üzüntüyle karşılandığı taranan kaynaklarda ifade edilmektedir. Ölümünün ardından, içki ve melankoliyle mücadele eden diğer müzisyenlerin hikayelerine benzer şekilde, Şevki Bey'in yaşamı da tartışılmış ve yazılmıştır. Şevki Bey'in içkiyle geçen kısa ömrü, onu çoğunlukla basit yaşam şartları ve içki meclislerinde bulunan dostları arasında geçmiştir.

Şevki Bey'in, içki sorunundan etkilenerek Saray'dan ayrılmaması (Öztuna, 1988) ve musıkî eğitimine devam ederek diğer musıkî türleriyle ilgilenmesi durumunda, muhtemelen daha büyük bir bestekâr olacağı, ancak etkileyici ve içten şarkılarını besteleme ilhamını bulamayacağı yönünde değerlendirmeler yapılmıştır.

Sâdi Yâver Ataman'ın (1987), babası Albay Dr. Ali Yâver Ataman'dan aldığı bilgiye göre, meclislerde Hacı Ârif Bey'in az içki içtiği fakat sık sık içer gibi davranıp dudağını kadehe değdirdiği, ancak Şevki Bey ile Tanbûrî Cemil Bey'in zaten toplantılara hafif içkiyle geldikleri ve içmeye devam ettikleri belirtilmektedir.

Sâdi Yâver Ataman, yine babasından naklen, Şevki Bey'in Mehmed Sâdî Bey (Sâdi Yâver Ataman'ın Dedesi)'in konağına sık sık gittiğini ve gece müzik meclislerine

içkili olarak katıldığını, ayrıca alt katta içtiğini, sofraya oturduğunda da içmeye devam ettiğini ifade eder. Salonda belirli bir kadife koltukta oturarak az konuşur, sorulduğunda mahcup bir şekilde kısa cevaplar verirmiş. Sesinin, Hacı Ârif Bey gibi çok parlak olmadığı ancak kendi şarkılarını çok etkili bir şekilde seslendirdiği ve döneminde hânende olarak kabul edildiği anlaşılıyor. Lavta çalma konusunda ileri gidemediği, ancak ud çaldığına dair rivâyetler bulunduğu belirtilmiştir (Salgar, 2005, s.330-331).

Şevki Bey'in yakın arkadaşı olan gazeteci, yazar ve bestekâr Ahmed Rasim Bey (1864-1932), onun hakkındaki bir hatırasını, Şevki Bey'in ölümünden sonra şu şekilde ifade ediyor:

> *"(Bir Avrupa kumpanyasının oynadığı Karmen operasından çıktıktan sonra) ... sarındım, toplandım, yola çıktım. Meyit Yokuşu tarîkıyle (yoluyla) dönüyordum. Eski Altıncı Dâirenin (Şişhâne) önüne geldiğim sıralarda idi ki, oradaki merdivenli yokuştan, birinin yuvarlana caddeye kadar geldiğini gördüm. Derhal koştum. Kolundan tuttum, kaldırdım. Bir de bakayım ki, bizim meşhûr bestekâr, hânende Şevki Bey merhûm değil mi? O kadar sarhoş ki, gözlerini bile açamıyor! Şimdi ne yapmalı? Bırakmak olmaz, bâ-husûs o hâlde. O vakitler, Beyoğlu'nda otel de bilmem. Düşündüm. Koluna girip eve kadar sürüklemekten başka aklıma bir çâre gelmedi. Koluna girdim. Yürüttüm. Köprü'nün ortasına geldik. Şevki'nin galiba istimi tükenmiş ki birdenbire çöktü, serildi. "Ne" dedim, "kalk birâder, davran, kendine gel". Belâya bakın ki, eğilmek ihtimâli yok. Muşambayı, paltoyu çözmeyince kabil değil. Hem hangi elle? Geceleyin uğradığım derde bakın. Rüzgâr azdırdıkça azdırdı. Amân yâ Rabbî, sen bilirsin! Bıraksam, beş dakika sonra kıkırdayacak. Söz anlamaz, duymaz. Belki de donma alâmetleri yüz göstermiş. Şimdi ne yapmalı? Kederimden ağlıyordum. Bıraksam, bir cinâyet, bırakmasam başı ucunda dursam ben de intihâra karar vermiş olacağım. Etrafta adam değil, it bile görünmüyordu. Gençlik âh gençlik! Gücüne ve ezici kuvvetine kurbân olayım! Buzdan her biri yarımşar okka olmuş eldivenlerimi nasılsa çıkardım, muşambayı çözdüm. Şevki'yi öyle bir sırtlayış sırtladım ki, hâlâ bu muvaffakıyyetime hayretteyim. Gayret, tehlikeden kaçış, bir arkadaş kurtarış, bana harâret veriyordu. Merhûmu, kuytu yerlerde dinlene dinlene, mola vere vere eve getirdim. Getirdim ama, bende yarılmadık dudak, çatlamadık el kalmadı. Ciddî söylüyorum ki, o ayazda ben de birdenbire heyecanlanıp da böyle bir güçlüğe katlanmasaydım, sabahleyin Köprü'den geçenler, ikimizi de sırıtmış bulurlardı. Ne dersiniz? Şevki sabahleyin beni görür görmez teessürsüz "gel şu şarkıyı geç" diye kendisine mahsûs okuyuş tarzıyla "Mahzun dilimî şâd-edecek sensin efendim, Her lahza benî yâd-edecek sensin efendim" şarkısını okumasın mı? Bîçâre, yemîn ederek, akşamki mâcerâdan haberi olmadığını, hayretler içinde temin etti idi"* (Öztuna, 1988).

Ölümünü haber veren Sabah gazetesi de şöyle yazmıştır: "Hânende-i şehîr Şevki Bey, cum'aertesi gecesi, Beylerbeyi'nde vergi müdîri Rahmî Bey'in hânesinde, sekte-i

kalbden vefât etti. Mûsikîde üstâd, fakat mest-i müdâm (devamlı sarhoş) idi" (akt. Öztuna, 1988).

Ölümünden İki gün sonra Tercümân-ı Hakikat gazetesi, büyük bestekârın ölümünü şu ifadeyle bildirdi:

> *"Bestelemiş olduğu birçok güzel şarkıları ile mûsikî meraklıları nezdinde şöhret-şi'âr olan Şevki Bey, 2 zü'l- hicce 1307 cum'aertesi gecesi, Bebek'de bir ahbâbının évinde misâfir iken sekte-i kalbden vefât eylediği, haber alınmışdır. Bu zâtda mûsikî istî'dâdı o kadar büyük idi ki, gençlik hâlinde verdiği eserlerde, istikbâlde Dede ve Itrî'ler mertebesini bulacağı şübhesiz idi. Lâkin işrete de o kadar mübtelâ idi ki, kendisi için böyle bir sû-i â'kıbetin karîb (yakın) olduğu, hâlinden, şânından görülüp anlaşılıyor idi. Öyle bir zekâyı hâriku'l-â'denin ziyâ'ına, azîm (büyük) teessüfler ederiz"* (akt. Öztuna, 1988).

Hacı Ârif Bey'in öncülük ettiği geniş kitlelerce kabul gören romantik şarkı ekolü, 1850'lerde başlamış ve Şevki Bey'in bestekâr olarak dâhil olduğu 1880'lere kadar yerleşmiştir. Ârif Bey ile teknik, estetik ve form açısından beliren bu tür, o dönem itibariyle yaygınlaşmıştır. Şevki Bey'in bestekarlık dönemi olan 1880-90 arasında Türk Musıkîsi ve bestekârlarının durumu, özellikle Şevki Bey'in etkisi daha yakından görülebilir.

Ârif Bey, Şevki Bey'in genç yaşta bestelediği ilk şarkılarını çok beğenmiş ve onu teşvik etmiş, gerçek bir takipçinin doğduğunu hemen anlamıştır (Öztuna, 1988). Bu dönemde hamparsum ve batı notasını bilen birçok müzisyen olmasına rağmen, bu tür bir müzik yapımında kayıp riski oldukça yüksektir. Bu şekilde yapılan ve hemen ezberlenmeyen birçok parça unutulur, kaybolur. Şevki Bey, kendi hakkında şöyle bir beyit yazmış: "Arza layık değil amma hünerim/Naçizane bini buldu eserim". Ancak günümüze ulaşanlar, notaya alınabilenler, bu sayının dörtte birinden azdır. Yani şarkılarının çoğu unutulmuş durumdadır (Özalp, 1986, s.260).

Rûşen Ferit Kam (1944)'ın aktarımına göre Şevki Bey'in "Türklerin Schubert'i" olarak adlandırılması yerinde olabilir. Viyanalı besteci Franz Schubert (1797-1828) gibi o da 31 yaşında öldü. Schubert 600'den fazla lied (şarkı) bestelemişti, Şevki Bey ise 1.000'den fazla şarkı besteledi. Ancak Schubert'in diğer müzik formlarında besteleme eğilimi göstermediği gibi bir eğilimde Şevki Bey'de görülmez. Schubert gibi düzenli bir hayat da yaşamadığı gibi tamamen düzensiz bir yaşam tarzına sahip olduğu

görülmektedir. Schubert gibi melankolik ve duygulu bir yapısı vardı ve maddi anlamda sıkıntılar çekiyordu. "Güfte gördüğü anda bestelemeye başlayabilirdi, yani "irticalen" besteleme yeteneğine sahipti" (Yenigün, 1970, s.20).

Bestekârlığının özellikleri, onun sanat kişiliğini ortaya koymuştur. Ârif Bey şarkısı ile Şevki Bey şarkısının karşılaştırılması, bu farkı belirginleştirir; bestekârın kişiliğini daha iyi anlatır. Makam, usûl, geçki gibi üç temel unsuru zenginliğinde Ârif Bey'e ulaşamamıştır. Bu unsurların üçü de Ârif Bey'de daha zengin ve çeşitlidir. Şevki Bey'in paleti daha sadedir. Bununla birlikte Şevki Bey'in duygusunu, saf ve samimi bir şekilde aktarmada maharetli olduğu söylenebilir. Şarkılarının çoğunda "aşk" teması ağırlıklıdır ve farklı duyguları işler: hasret, keder, hüzün, ümitsizlik, kırılma, incinme, gücenme, ıstırap, hatırlama gibi konular işlenmiştir. Sonraki şarkı bestekârları, genellikle ya Ârif Bey'i ya da Şevki Bey'i takip etmişlerdir. "Şevki Bey, tam anlamıyla bir müzik eğitimi almamıştır. Binlerce Türk Musıkîsi klasiğini ezberlememişti, belki birçoğunu dinlememişti ancak halka daha yakındı. Şarkıları çok popülerdi ve kolayca öğrenilip söylenebiliyordu" (Öztuna, 1988). Ârif Bey'in gençliği Tanzimat döneminin parlak yıllarına denk gelirken, Şevki Bey'in zamanı ise Türk müziğinin Batı müziğinin gölgesinde kaldığı bir dönemdir. Birbiriyle ilgilerini vurguladığımız iki besteci arasındaki farkların oluşmasında, bağlam farklılıklarının da rol oynadığı gözden kaçırılmamalıdır.

Şevki Bey, eserlerinin dörtte birini Uşşak makamında bestelemiştir. Başka hiçbir bestekârın bir makamı bu kadar sık işlediği görülmemiştir. Uşşak makamı ve Şevki Bey, ayrılmaz hâle gelmiştir. Şevki Bey'in lirik duyguları ve özellikle aşk temalarını işleme açısından Uşşak makamını tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Ediboğlu (1962, s.130)'nun aktarımına göre Şevki Bey sadece Uşşak makamında erişilmesi mümkün olmayan bir zirveye yükselmekle kalmamış, diğer makamlarda da kendine has tavrı ve inceliği göstermesini bilmiştir. Bestelerinde Uşşak'a yakın makamlar olan Muhayyer, Hüseynî ve Bayati makamlarını da kullanmıştır. Bu makamlara ek olarak günümüzde örneğine çok rastlanmayan Yegâh makamında da eser vermiştir. Ancak Rast, Nihâvend, Kürdili Hicazkâr, Sabâ ve Hüzzâm gibi tamamen farklı karakterdeki makamları az kullanmıştır.

Şevki Bey, güfte özelliklerinde 4 mısralı (murabba) şarkı türü ile sınırlı kalmamıştır. 5 mısralı (muhammes), 6 mısralı (müseddes), 8 mısralı (müsemmen) şarkıların çeşitleri de bulunmaktadır. Öztuna (1988)'nın belirttiğine göre, "Emel-i meyl-i vefâ sende de var bende de var" mısrasıyla başlayan bayatî; "Ülfet etsem yâr ile ağyâre ne" mısra ile başlayan humâyun; "Hicran oku sînem deler" ve, "Nedir bu hâletin ey mehcemâlim" mısralarıyla başlayan hüseynî; "Küşâde tâliim hem bahtım uygun" mısrasıyla başlayan hüzzâm; "Ol gonca-dehen bir gül-i handân olacaktır" mısrasıyla başlayan muhayyer; "Nedir bu dil-i zârın figanı" mısrasıyla başlayan rast; "Affeyle suçum ey gül-i ter başıma kakma" ve, "Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz" mısralarıyla başlayan hicaz uzzâl; "Gülzâra nazar kıldım vîrâne misâl olmuş", "Kimseler gelmez senin feryâd-ı ateş-bârına" ve, "Zeybeklerle gezer dağlar başında" mısralarıyla başlayan uşşak şarkıları, onun en sevilen eserlerindendir.

G. 2. Şevki Bey'in Eserleri

Eserlerini inceleyeceğimiz Şevki Bey'in Divanmakam.com adresinde toplam 136 eserinin nüshasına ulaşılmıştır. Günümüzde yaygın biçimde kullanılan bu internet sitesini referans almamızda, eser arşivinin kapsamlı olması ve eserlerin farklı nüshalarını içermesi etkenleri belirleyici olmuştur. Taramalar sonucunda nüshalarına ulaşılan tüm sözlü eserlerin şarkı türünde olduğu görülmüştür. Ulaşılan eserler aşağıda alfabetik olarak sıralanarak listelenmiştir.

No	İlk Dize	Usûl	Makam
1	Açma ciğergâhıma ok yâresi	Sengin semâi	Hicaz
2	Afveyle suçum ey gül-i ter başıma kakma	Yürük semâi	Hicaz
3	Ah ey ateş-i hicrâna yakma cânımı	Devr-i hindi	Bestenigâr
4	Âhım seni sînem gibi sûzan eder elbet	Aksak	Yegâh
5	Arz eylesen canım başa geleni	Curcuna	Hicaz
6	Arz-ı dîdâr eyle cânânım yeter	Ağır aksak	Yegâh
7	Arzu ediyor vuslat-ı can bahşını cânım	Aksak	Uşşak
8	Aşk olsun o rindâne ki gönlünde emel yok	Aksak	Uşşak
9	Aşkın eser-i sûzîşine can acımaz mı	Aksak	Hicaz

10	Ateş-i firkatle sînem dağlarım	Curcuna	Uşşak
11	Bağlanıp zülf-ü hezâran tâbına	Devr-i hindi	Hicaz
12	Baîs oldu çeşm-i mestin âşıkın berbâdına	Curcuna	Hicazkâr
13	Bakmadın vaktiyle istikbâline	Aksak	Uşşak
14	Bana doğru söyle âhu-nigâhım	Aksak	Hicaz
15	Ben ağlarım saz ağlar karşıda gülnaz ağlar	Aksak	Uşşak
16	Bî-nasîbim kereminden dehrin of	Müsemmen	Hüseynî
17	Bıçak düşmez belinden	Evfer	Muhayyer
18	Bilmem kime şekvâ edeyim derd-i derûnum	Aksak	Uşşak
19	Bilmiyorum bana noldu	Aksak	Hicaz
20	Bir katre içen çeşme-i pür hûn-i fenâdan	Ağır aksak	Bayâti
21	Bir kuzum var çok şirindir	Semâi	Şedaraban
22	Bir taraftan üzüyor gönlümü hicrin elemi	Aksak	Hicaz
23	Bîzâr ediyor âlemi bu hâl-i tebâhım	Curcuna	Uşşak
24	Böyle cefâ artık yeter	Türk aksağı	Yegâh
25	Böyle tırıl ne kalayım	Yürük semâi	Segâh
26	Bozuldu revnak-ı bağ-ı bahârım	Curcuna	Hicâz
27	Bu dehrin germ-ü serdinden	Aksak	Uşşak
28	Bu reng-i letâfet güle gülzâre de kalmaz	Aksak	Uşşak
29	Cam-ı aşkın içtim oldum derd-nâk	Ağır aksak	Sûzinak
30	Cânan bana cevr eylemeyi eyledi âdet	Aksak	Uşşak
31	Cânan beni yâd ediyor	Curcuna	Hicaz
32	Canım gibi sevdikçe seni gönlüm ey âfet	Aksak	Uşşak
33	Canım seni olsun beni canın gibi sakla	Aksak	Hicaz
34	Cefâya razıyım ben yâr elinden	Aksak	Uşşak
35	Çekmesin endişe gönlüm iftirâk-ı âtîye	Ağır aksak	Hüseynî
36	Çün bahar eyyâmı oldu geldi yaz	Ağır aksak	Sabâ
37	Dağlar dayanmaz enînine dil-i mâhzunumun	Aksak	Uşşak
38	Demem cânâ beni yâd et	Curcuna	Hicaz
39	Derd-i hicrânın beni nâşâd eder	Aksak	Uşşak
40	Deşt-i gama her lahzâda birkaç seferim var	Curcuna	Yegâh
41	Dil nalesini guş ile bir dâd edecek yok	Ağır aksak	Yegâh
42	Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz	Aksak	Hicaz
43	Doktor ne için nabzımı aldın ele söyle	Ağır aksak	Hicaz
44	Dü çeşm-i mestin	Curcuna	Hicazkâr
45	Dü çeşmim hûn ile doldu	Aksak	Yegâh

46	Dûçâr-ı hicr-i yâr olalı dîdem ağlıyor	Aksak	Uşşak
47	Duyup ahvâlimizi halk-ı cihan	Aksak	Şarkı
48	Ebrulerinin hançeri bu sinemi ey mâh	Aksak	Uşşak
49	Edersen de cefâ eğer	Nim sofyan	Yegâh
50	Eller ile yol yâri görünce bakakaldım	Curcuna	Hüseynî
51	Emel-i meyl-i vefa sende de var bende de var	Sofyan	Bayâti
52	Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım	Curcuna	Şarkı
53	Etme mecnun âşık-ı mecbûrunu	Aksak	Hicaz
54	Etmesin avdet melâl-i intizâr	Devr-i hindi	Hicaz
55	Ey dil diyemem yâr bana yâr olsan ne olurdu	Aksak	Hicaz
56	Ey gözüm ağlama dildâr uyanır	Aksak	Uşşak
57	Ey hevâ-i meşreb oldun baîsi berbadımın	Ağır aksak	Hicaz
58	Firâkın kesti tab ile tüvânı	Devri-i hindi	Yegâh
59	Firâkınla zâlim harâb oldu can	Aksak	Hicaz
60	Gâh ümidi vuslat eylersin gönül	Ağır aksak	Uşşak
61	Gam-u alam beni her an safâ vü neşeyâb eyler	Aksak	Hicaz
62	Gam dideleriz sâki sun bir dolu kâb olsun	Aksak	Hüzzâm
63	Gel lutf ile cânâ bu gece hâne senindir	Aksak	Uşşak
64	Getir sâki bâde mâye-i candır	Curcuna	Uşşak
65	Git elem ağyâre yüz sür bende tâkat kalmadı	Devr-i hindi	Şedaraban
66	Gönlümü dûçâr eden bu hâle hep	Devr-i hindi	Hicazkâr
67	Gönülde dağ-ı hicrandan eser var	Aksak	Muhayyer
68	Gördüm bu şeb sevdim seni	Sofyan	Hicaz
69	Gülzâra nazar kıldım virâne misâl olmuş	Aksak	Uşşak
70	Hâl-i nezimde acırsın sevdiğim dinle beni	Ağır aksak	Hicaz
71	Harâb oldu yerim yurdum otağım	Aksak	Kürdilihicazkâr
72	Hastasın zannım vefâ mahzûnusun	Curcuna	Uşşak
73	Hele vazgeçtim her türlü dilekten	Düyek	Yegâh
74	Hevâ-yı aşk eser serde	Aksak	Uşşak
75	Hiç soran yok hatr-ı nâşâdımı	Aksak	Hicaz
76	Hicrân oku sînem deler olmaktadır hâlim beter	Türk aksağı	Hüseynî
77	Hüsnüne söz var mı gayet anlısın	Aksak	Hicaz
78	İftihâr eyler seninle evc-i eflâk-i sema	Düyek	Mâhur
79	İki değil sekiz değil yüz değil	Aksak	Uşşak
80	İltifat eyle bana yırtayım artık kefeni	Ağır aksak	Hicaz
81	İştibâh etme gözüm nuru bana	Ağır aksak	Uşşak

82	Kader sen tâliim ve sen kapkarasın	Curcuna	Karciğar
83	Kâkülün oldu esîr-i dil ü cânım ezeli	Curcuna	Hüseynî
84	Kalmadı sabrım hasrete cânâ	Sengin semâi	Nihâvend
85	Kim demiş suzîş-i aşkı dil-i şeyda bilmez	Aksak	Uşşak
86	Kimseler gelmez senin feryâd-ı ateş bârına	Ağır aksak	Uşşak
87	Kış geldi fırak açmadadır sîneme yâre	Aksak	Hicaz
88	Kucağımda büyütürken nâ-gâh	Aksak	Uşşak
89	Küşade taliim hem-bahtım uygun	Curcuna	Hüzzâm
90	Lutf eyle tabib dinleme kalbim benim öyle	Ağır aksak	Uşşak
91	Mahzun dilimi yâdın ile şâd eder oldum	Aksak	Uşşak
92	Mecnun gibi ben dağlar gezerken	Aksak	Uşşak
93	Mest olan cam-ı ezelden gayrı sahba istemez	Ağır aksak	Muhayyer
94	Mey içerken düştü aksin camıma	Ağır aksak	Sabâ
95	Meyhâneye serdik postu	Aksak	Uşşak
96	Müptelâ-yı gam olan rahat-ı dünya bilmez	Aksak	Uşşak
97	Mûtâd edeli giryeyi zevkle hevesim yok	Curcuna	Yegâh
98	Ne için geçmez aceb bir günüm âzâd-ı elem	Aksak	Uşşak
99	Ne revâdır ki görüp cevrini hû diyelim	Devr-i hindi	Uşşak
100	Nedendir bu dil-i zârın figânı	Curcuna	Rast
101	Nedir bu hâletin ey meh-cemâlim	Curcuna	Hüseynî
102	Niçin şeb-tâ seher ben zâr ü zârım	Aksak	Hicaz
103	Nûş edip sâgâr-ı aşkın dili bi-huş ettim	Yürük semâi	Yegâh
104	Ol gonce dehen bir gül-i handân olacaktır	Curcuna	Muhayyer
105	Olmuyor bilmem güzellerde vefâ	Aksak	Şevkefza
106	Ölse de âşık onulmaz yâresi	Ağır Aksak	Uşşak
107	Perde çetin ah a kâfir matla-i âmâlime	Ağır aksak	Uşşak
108	Perişan etti akl-ü fikrimi zülfü perişanın	Devr-i hindi	Uşşak
109	Reng-i ruhsârına gülgün dediler	Ağır aksak	Uşşak
110	Safvet-i aşkım bilip ey gül-tenim	Aksak	Kürdilihicazkâr
111	Sâki içelim köhne mey-i neşve fezâyı	Aksak	Uşşak
112	Saklayıp kalb-i mükedderde seni	Aksak	Uşşak
113	Salıp sevdâlara zülf-i siyâhın	Curcuna	Uşşak
114	Sana bir şûh-i sitem gün deniyor	Ağır aksak	Yegâh
115	Sanki geldim de ne buldum bu harâb âbâde	Aksak	Muhayyer
116	Sanma çeşman ağlıyor	Türk aksağı	Şevkefza
117	Sen bu yerden gideli ey saçı zer	Aksak	Hicaz

118	Sende acep uşşâka eziyyet mi çoğaldı	Curcuna	Uşşak
119	Sevdiğim çok yaramazdır yaramaz	Curcuna	Uşşak
120	Severim cân ü gönülden seni tersâ çiçeğim	Ağır aksak	Hicaz
121	Sîneni sar sîne-i sad-pâreme	Curcuna	Kürdilihicazkâr
122	Söyle ey dil baîs-i âhın nedir	Aksak	Müstear
123	Sun sâgarı sâki bana mestâne dediler	Aksak	Hicaz
124	Şeb-i yelda-yı hicran içre kaldım	Aksak	Muhayyer
125	Şem-i aşkın ben idim pervânesi	Evfer	Uşşak
126	Tâbe key hicr ile giryân olayım	Aksak	Muhayyer
127	Telif edebilsem feleği ah emelimle	Aksak	Uşşak
128	Tepeden nasıl iniyor bakın şu kızın nişanlısı şanlıdır	Aksak	Uşşak
129	Ülfet etsem yar ile ağyare ne	Yürük semâi	Hicaz
130	Yâd ile geçmiş zamânı ağlarım	Curcuna	Uşşak
131	Yar için uşşak baktı fâlime	Aksak	Uşşak
132	Yayılmış yâreler sînem benim dertler yatağıdır	Aksak	Şevkefza
133	Yüzünü görmeyeli hayli zamandır	Aksak	Hicaz
134	Zannım bu ki cânâ beni kurban edeceksin	Aksak	Hicaz
135	Zeybeklerle gezer dağlar başında	Aksak	Uşşak
136	Zir-i nikâbı işveden mâh eyleyip arz-ı cebin	Türk aksağı	Uşşak

Tablo 1: *Şevki Bey'in Eserleri*

Şevki Bey'in ulaşılan bu eserleri ekseninde sıklıkla Uşşak, Hicaz ve Yegâh makamlarının yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Şevki Bey, 136 eserinde ekseriyetle Aksak (63), Curcuna (27) ve Ağır Aksak (21) usûllerinde şarkı bestelemiştir. Belirttiğimiz bu sıklıklar bestecinin yaratmalarında sergilediği baskın tutumu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu tutum, çalışmamıza bestecinin besteleme üslûbuyla ilgili katkı sağlayacaktır.

G. 3. Şevki Bey Hakkında Yapılan Çalışmalar

Bu başlıkta Şevki Bey hakkında yapılan çalışmalardan kısaca bahsedilecektir.

Yapılan araştırmalar sonucunda Şevki Bey hakkında Yılmaz Öztuna'nın yazmış olduğu; Kültür ve Turizm Bakanlığının 1988 yılında yayımladığı biyografi kitabı, Şevki

Bey hakkında hazırladığımız yüksek lisans tezi için öncelikli başvuru kaynağı olmuştur. Bu kitapta Şevki Bey'in hayatı, yaşadığı ortam, eserleri gibi ana başlıklarda detaylı bilgiler verilmiştir. Şevki bey hakkında yapılan en kapsamlı bilgiler bu kitaptadır (Öztuna, 1988).

Öztuna'nın bu kitabı beraberinde Şevki Bey'i konu alan diğer biyografi kitaplarından da bahsetmek yerinde olacaktır. İbnülemin Mahmut Kemal İnal (1958)'ın *"hoş sadâ"*, Baki Süha Ediboğlu (1962)'nun *"Ünlü Türk Bestekârları"*, Nazmi Özalp (1986)'in "Türk Musikisi Tarihi", Sadün Aksüt (1993)'ün *"Türk Musikisinin 100 Bestekârı"* isimli kitaplarında Şevki Bey'in hayatı ve eserleri hakkında bilgilerin bulunduğu bölümler mevcuttur.

Şevki Bey hakkında Sezer Akdağ (2018)'ın hazırlamış olduğu yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Ulusal Tez Merkezi'nden ulaşılan bilgilere göre *"Şevki Bey'in 25 Uşşak Eserinin Form ve Makamsal İncelenmesi"* isimli tez kapsamında Şevki Bey'in 25 uşşak şarkısı incelenmiş, yapılan analizler detaylandırılmıştır. Uşşak makamı, çeşitli müzik teorisyenlerinin yorumları doğrultusunda incelenerek, genel bir bakış açısı sunulmuştur. Bu sayede, makamın özellikleri ve yapısı hakkında bir anlayış sağlanmıştır. Çalışmanın bir sonraki aşamasında, eserlerin makamsal analizleri gerçekleştirilmiştir. Bu analizlerde, eserlerin makam yapıları şekil yardımıyla gösterilmiş ve çeşnilerle geçişlerin neler olduğu belirtilmiştir. Form analizleri ise, öncelikle notalar üzerinde şemalar ile gösterilerek, daha sonra ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu sayede, eserlerin yapısal özellikleri ve formel yapıları hakkında bir analiz sunulmuştur.

Fikret Turan (2019)' ın *"Tanzimat Döneminde Şehirli İstanbul Türkçesinin Müziğe Yansıyan Belirleyici Unsurları: Şevki Bey Şarkılarının Güftelerinde Farsça Kelimeler, Terkipler ve Ses Unsurları"* isimli makalesinde Şevki Bey'in güftelerinde yer alan Farsça kelimeler ve ses unsurları hakkında çalışmalar yapılmıştır. Bu unsurların bir kısmı Arapça kökenlidir, ancak bunların Türkçeye geçişi genellikle Farsça aracılığıyla olmuştur. Bu durum hem söyleyiş tarzında hem de geleneksel içerik değerinde görülmektedir. Sözsel düzeydeki bu çalışma, ilgili güftelerdeki Farsça kelimelerin Türkçeye etkileri ve kullanış biçimleriyle ilgili bilgiler içermektedir.

G. 4. Kavramlar

Türk sanat müziği geleneğinde, gelenek mensubu çevre arasında sözlü olarak aktarılan, paylaşılan, yaygınlaşan bilgilere bağlı olarak eserler ve üsluplar arasında benzerlikler ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, bestecilerin özgünlük endişeleri ve diğer bestecilerle yaratma noktasında sergiledikleri ortaklıklar, özgünlük ve benzerlik arasındaki dengenin ne olduğu sorusuna önem kazandırmaktadır. Bu tip soruları cevaplamak amacıyla çeşitli karşılaştırmaların yapıldığı, daha çok tarihçi bakış açısı ile ortaya bilgiler konulduğu görülmektedir. Diğer taraftan, özellikle söz boyutunu ele alan metinlerarasılık ve müziklerarasılık konseptli araştırmalar, bu problemin cevaplanması hususunda ümit vadetmektedir. Geleneğin yaratma tekniklerinin ortaklıklar konusundaki kabulünün çözümlenmesinde, metinlerarasılık ve ilgili kavramlara başvurulacak olması tezin özgün yönünü oluşturmaktadır. Bu sayede bestecilik geleneğinin günümüz koşullarında aktarımına katkı sağlayacak, araştırmaya dayalı bilgi üretmenin mümkün olacağı düşünülmüştür.

Metinlerarasılık kavramı ilk olarak 1960'lı yılların başında edebiyat teorisyeni Julia Kristeva tarafından ortaya atılan bir kavramdır. Metinlerarasılık, birden fazla metnin birbirleriyle olan ilişkilerini, alışverişlerini ve birbirleriyle olan konuşma biçimlerini ortaya çıkarma çabasıdır. "Kristeva'ya göre metinlerarası, bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası, başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir "yer (ya da bağlam) değiştirme" (transposition) işlemidir" (Tatlı, 2013, s.1 akt. Önal, 2013, s.70).

Gökalp Alpaslan (2007, s.9), "Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları" adlı kitabında, metinlerarasılık (intertextuality) kavramının teorik olarak 20. yüzyılda ortaya çıktığını, ancak uygulamada en eski yazılı edebi ürünlerden beri var olduğunu belirtir. Bu kavramın kökeninin, Mikhail Bakhtin'in "Söyleşimcilik (Dialogism) Kuramı"ndan geldiğini ifade eder. Julia Kristeva aracılığıyla Batı'da Bakhtin'in geç de olsa tanınmasını sağlayan Alpaslan, metinlerarasılık kavramını genişletir ve bu kavramla oluşturulmuş bütün metinlerin birer "alıntılar mozaiği" olarak algılanmaya başlandığını vurgular.

Bu bağlamda, Alpaslan'ın çalışması metinlerarasılık kavramının tarihsel gelişimini ve Bakhtin'in katkılarını ele alır. Julia Kristeva'nın çevirileri, Batı dünyasında Bakhtin'in fikirlerinin yayılmasına katkıda bulunur ve metinlerarasılık kavramını daha geniş bir perspektifle ele almamıza olanak tanır. Sonuç olarak, metinlerarasılık kavramı, bir metnin diğer metinlerle olan ilişkisini ve etkileşimini ifade eden zengin kapsamlı bir kavram olarak kabul edilir.

Metinlerin temel işlevi, mevcut hâldeki dizgelerini yeniden düzenleyerek yeni bir metin oluşturmaktır ve bu yeni metinler yeni anlamlar içerebilir. Dil ise üretken bir işlevi yerine getirir; dil aracılığıyla metinler, bileşenleri yan yana getirir, onları bir bağlamdan alır ve yeni bir bağlama yerleştirir, bu da karşılıklı ilişkiler içinde değişikliklere neden olur. Metinlerarasılık kavramı üzerine çalışmış birçok teorisyene göre, anlamın inşâ edildiği her şey bir metindir ve metni sınırlamak mümkün değildir; bir roman, bir resim, bir düşünce, bir film, bir heykel veya bir matematiksel denklem, hepsi birer metin olabilir (Genç, 2012, s.1).

Müzik alanında yapılan metinlerarasılık çalışmaları, sadece müziğin evrimsel süreçlerini değil, aynı zamanda teorik ve tarihsel bağlamda müziksel değişimleri, dönüşümleri ve etkileşimleri analiz etmemize olanak tanır hâle gelmektedir. Bu yaklaşım, her türlü müziksel benzerliğin müzikte metinlerarasılığın temel kuramsal çerçevesi altında nasıl tanımlanabileceğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda intihal ve alıntılama arasındaki belirsiz çizgi konusundaki yüzeysel tartışmalara sağlam bir teorik temel sunarak bu konunun daha derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlamaktadır (Özmenteş, 2018).

Müziklerarasılık çalışmaları ise, müzik ürünlerinin sessellik ve sözsellik boyutunda farklı müzik metinleri arasındaki ilişkiyi irdeleyerek üreticilerin gerek birbirleri ile gerek ise kendi eserleri içerisindeki alışverişini, dönüşümünü tespit etmektir. Müzikte sessellik, müzik üretiminin ilgili müzik metinlerinden aldığı etkileşimi yansıtması ya da alıntı işlemini kullanarak bir söylemin başka bir metni andırması ilişkisini kapsar. Müzikte sözsellik ise örneğin sözel katmanın yaratıldığı ortamın kültürel özelliklerini taşıması bakımından kendisini ilgili alanda sınırlamayıp; edebiyat, tarih gibi disiplinlerarası bir etkileşimde bulunması, bu bağlamın müziklerarasılık ya da

metinlerarasılık yörüngesinden çıkıp daha çok göstergelerarasılık parametresini yansıttığını ortaya koymaktadır (Aktulum, 2017).

Aktulum (1999)'un, "Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntıların yeni bir örgüsüdür" ifadesi, aktarılan diğer tanımlarla da bu bağlamda örtüşmektedir" (s.56).

Metinlerarasılık yaklaşımının önermesine göre, bir metnin orijinalliğini iddia etmek zor olsa da her metin zaman içinde geriye doğru izlenen bir düşünce zinciri olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, Gerard Genette (1997), metinlerarasılığı "bir metinde başka metinlerin/varlığı" olarak tanımlamış, ancak metinsel ilişkileri tek bir başlık altında toplamamıştır (Durmuş, 2012). Genette, alıntılar ve atıflar gibi temel metinlerarası tekniklerin yanı sıra daha geniş bir kavram olan "metinsel-aşkınlık" terimini kullanmayı tercih etmiş ve böylece metinsel ilişkiler alanını derinleştirmiştir.

> *"Genette'nin "metinsel-aşkınlık" çerçevesinde ele aldığı kavramlar şunlardır: "metinlerarasılık" (intertextuality), "ana-metinsellik" (hypertextuality), "yan-metinsellik" (paratextuality), "üst-metinsellik" (architextuality) ve "yorumsal üstmetin" (metatextuality). Bu kavramlar özellikle yazınsal analizlerle ilişkilendirilmiştir, ancak müzik alanında S. Lacasse tarafından uyarlanmıştır"* (Özmenteş, 2018).

Müzik alanında karşılaşılması en muhtemel başlıklardan biri olan "üst-metinsellik" terimini Genette (1997, s.1), her metnin kendisinden kaynaklanan genel ve üst kategorilerin -bağlam biçimleri, ifade biçimleri gibi- bir araya gelerek metni oluşturan düzenleniş biçimini ifade etmek için kullandığını belirtmiştir. Bu bağlamda inceleyeceğimiz eserlerin birbirleri arasındaki alıntılamalar, atıflar ve yinelemeler, örneğin özdeş ve benzeş müzik ifadeleri, eserlerin mevcut türleri içindeki etkileşimleriyle bağlantılı olduklarını ortaya koymaktadır.

Türk sanat müziği bestecilik geleneği çerçevesinde yaratılan eserlerde makam dizisi, seyir karakteri, makam dışında yapılan ödünçlemeler ve genellikle eserin türünü de belirleyebilen ritim özellikleri bestecilerin yaratma davranışlarını belirleyen unsurlardır. Bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, aynı makamdaki eserler geleneğin normlarına göre bestelenirken, seyir karakteri, belli bir seviyede yapılacak geçkiler, kalıp motifler besteciyi sınırlandıracak, türe ilişkin normlar devreye

girdiğindeyse bu sınırlılıklar ritim ve biçim hususlarına kadar yayılacaktır. Buna bağlı olarak, özellikle aynı makamda bestelenen birçok eserde metinlerarası ilişkilerin ortaya çıkması öngörülebilir bir sonuçtur. Bu çerçevede, Ulusal Tez Merkezi'nde, tezimiz odağında yapılan taramada Sezgin Açıkgöz tarafından, Doç Dr. S. Bahadır Tutu danışmanlığında hazırlanan *"18. Yüzyılda Yaşayan Geleneksel Türk Sanat Müziği Bestecilerinin Hicaz Makamı Ailesi Yaratmalarında Özdeş ve Benzeş Müzik İfadeleri"* adlı yüksek lisans tezinde karşılaşılan "özdeş müzik ifadesi ve benzeş müzik ifadesi" terimleri ve çalışma modeli dikkat çekmiştir (Açıkgöz, 2021).

Makamın besteci tarafından işlenişinin değerlendirilmesi ve benzer müzik ifadelerinin taranması için kullanılan başlıca araç "ezgi malzemesi kesiti" (EMK) olmuştur. Tutu danışmanlığında gerçekleştirilen Beril Çakmakoğlu (2017)'nun *"Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemâne"* ve Emre Üstgül'ün *"Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları"* adlı doktora tezlerinde, Sezgin Açıkgöz (2021)'ün "18. Yüzyılda Yaşayan Geleneksel Türk Sanat Müziği Bestecilerinin Hicaz Makam Ailesi Yaratmalarında Özdeş ve Benzeş Müzik İfadeleri" ve Osman Çalışkan (2022)'ın *"Isfahan Makamı (Ezgi Malzemesi Kesiti Çözümlemeleri ve Tanım)"* adlı yüksek lisans tezlerinde, EMK aracının doğaçlama ezgi üretimi, makam tekamülünün takibi, makam tariflerinde kalıp müzik ifadelerinin rolü ve bestecilik üslubu araştırılması amaçlarıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu aracın kullanılış şekli "Problem Durumu, Amaç, Kapsam ve Yöntem" başlığı altında detaylandırılmıştır.

Tez çalışmasında, örneklemde karşılaşılan öz metinlerarası (bestecinin kendi eserleri arasındaki ortaklıklar, alıntılar ve anıştırmalar) oluşumlar taranmıştır. Bulguların tasnifinde uyguladığımız teknik ilk kez yine Üstgül tarafından hazırlanan doktora tezinde kullanılmıştır (Üstgül, 2023).

> *"En sık karşılaşılan davranışlar baskın besteleme davranışı, en az karşılaşılanlar ise çeşitlendirici besteleme davranışı başlıkları altında tasnif edilmiştir. Bu terimlerin tercih edilmesinin nedeni, bestecinin biçemsel kimliğinin sık tekrarladığı baskın ve daha az sergilediği kendini tekrar etme durumundan kaçışını temsil eden çeşitlendirici besteleme davranışları etrafında örgütlenmesidir"* (Nergiz ve Tutu, 2023, s.8).

Yaygın davranışlar ise, gelenek mensupları tarafından sergilenen ortak davranışları nitelemek için kullanılmıştır.

> *"Baskın davranışların yaygın davranışlarla örtüşmesi durumu bestecinin geleneksel uygulamalara bağlılığına, çeşitlendirici davranışların yaygın davranışlarla örtüşmesi ise geleneksel uygulamalara daha az başvurduğuna, özgünlük arayışı motivasyonuna işaret edecektir. Ayrıca, birçok bestecinin bu iki uç nokta arasındaki skalanın farklı noktalarında yer alacağı varsayımında bulunabiliriz. Baskın ve çeşitlendirici besteleme davranışlarının yaygın besteleme davranışlarına oranı, bestecinin skaladaki yerini belirleyecektir. Buna karşın, bestecinin sadece bir baskın ya da sadece bir çeşitlendirici davranışı olmaması beklenen bir durumdur"* (Nergiz ve Tutu, 2023, s.8*)*.

G. 5. Problem Durumu, Amaç, Kapsam ve Yöntem

Metinlerarasılık çerçevesinde hiçbir metnin diğer metinlerden bağımsız olamayacağı ilkesinden yola çıkıldığında, Türk sanat müziği geleneği mensubu bestecilerin eserleri arasında da doğrudan ezgi ortaklıkları veyahut benzerliklerinin bulunduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu olası paylaşımlar aynı zamanda eserleri belli bir alt türe (şarkı gibi) ve belli bir makama dâhil etmekte, yani bir üst metne bağlamaktadır. Dahası bu ilişkiler eserlere ad olarak verilmiş, yazılı nüshaların başlıklarında belirtilmiştir. Bir başka deyişle başlıklar, bizi dinlemeye ya da icraya hazırlayan, eser hakkında belli biçim, ritim ve makam beklentilerine girmemizi sağlayan yan metinler (paratext) haline gelmektedir. Dolayısıyla, metinlerarasılığın genel sınıflandırmaları, müziklerarasılığın daha çok söz boyutundaki ele alınışları veya müzik kayıt teknolojisi bağlamında gerçekleşen ortaklıklara odaklanan Lacasse'nin (2018) "sessel aşkınlık" olarak çevrilen Transphonograpy (Özmenteş, 2018) kapsamlarında çeşitli değerlendirmeler yapmak mümkün görünmektedir.

Diğer taraftan, her ne kadar burada yazılı müzik metinleri olan notalar incelenecek olsa da sözlü gelenek dinamiklerinin Tsm besteciliğinde hâlen süren baskınlığının, bestecinin geleneğe dâhil olabilmek için selefleri ve çağdaşlarıyla benzer müzik ifadeleri yaratmasına, bunları farklı eserlerinde tekrarlamasına ve yeni eser yaratabilmek için faydalandığı benzerlikleri çeşitli tekniklerle farklılaştırmasına sebep olacağı varsayımında bulunmak gerekmektedir. Bir bestecinin tek bir eserini inşâ ederken bu birbirine zıt davranış tiplerini eş zamanlı olarak sergilemesi gibi bir çelişkinin ortaya çıkması problemi, Tsm geleneğinde bestecinin yaratma davranışında gerek benzer

gerekse farklı görüngüleri şekillendirmek için kullandığı tekniklerin belirlenmesini ve tasnif edilmesini gerektirmektedir.

Çalışmanın problemi, Tsm geleneği mensubu bir bestecinin farklı eserlerindeki ortaklıkların nasıl ve hangi boyutlarda gerçekleştiğinin teknik anlamda henüz ayrıntılı şekilde tanımlanmamış olmasıdır. Çalışmanın amacı, Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkıları sınırlılığında bu probleme bir çözüm önerisinde bulunmaktır. Çalışmanın cevaplamaya çalıştığı, aynı zamanda bestecinin üslubunun gösterenlerinin tespiti amacına hizmet edecek alt problem cümleleri ise şunlardır:

a. Şevki Bey'in Uşşak makamını işlerken sergilediği baskın ve çeşitlendirici davranışlar nelerdir, bunlar yaygın davranışlarla örtüşmekte midir?

b. Şevki Bey'in şarkı bestelemede biçim, usûl tercihlerinde ve güfte-beste ilişkisinin kurulmasında sergilediği baskın ve çeşitlendirici davranışlar nelerdir, bunlar yaygın davranışlarla örtüşmekte midir?

c. Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkılarında yer alan benzer müzik ifadeleri nelerdir ve hangi tekniklerle birbirlerinden farklılaştırılmışlardır?

Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkıları, makam ve alt tür sabitleri belirlenmiş olmasına karşın nicel bakımdan uygun bir çalışma sınırlılığı sunmaktadır. Makam ve tür sabiti, bestecinin bu muhtemel değişkenlerden kaynaklanarak çözümlemenin güvenirliğini olumsuz yönde etkileyebilecek risklerin azaltılmasına hizmet etmektedir. Besteci için eserinin içmüziksel çerçevesini oluşturan makam olgusu, aynı zamanda perde uzayından bazı geleneksel kalıp müzik ifadelerine kadar uzanan bir rehber ve sınırlayıcıdır. Özellikle bir bestecinin aynı makamdaki eserleri arasında metinlerarası ilişkilerin içmüziksel (salt ezgi unsurları) katmanlardaki varlığının tartışılması, kavramların örtüşmelerinin tespiti için verimli bir alan oluşturmaktadır. Örneklem, sınırlılığa karşın 52 eserlik bir materyal üzerinden çalışabilme imkanını sunmaktadır. Ayrıca, Şevki Bey'in besteciliği ve özellikle Uşşak makamını temsil kabiliyeti gelenek mensuplarınca genel kabul görmektedir.

> *"Türk mûsikisinde Uşşak makamını bu kadar ısrarla kullanan bir başka bestekâr bilinmemektedir. Zeki Ârif Ataergin'e bestelerinde Uşşak makamını neden hiç kullanmadığı sorulduğunda, 'Şevki Bey bu makamı o kadar güzel işlemiştir ki artık onun ardından söylenecek bir söz, yapılacak bir eser kalmamıştır; zira Şevki Bey Uşşak kapısını kapatmıştır' cevabını vermiştir"* (Özcan, 2010, s.30-31).

Metinlerarasılık kavramından faydalanarak besteleme yöntem ve teknikleri üzerinde yeni bir bakış açısı yaratmak çalışmanın amaçları arasındadır. Güfteler dışında içmüziksel özelliklerin ele alınacak olması bu çalışmayı metinlerarasılık odaklı çalışmalar arasında özel bir konuma taşımaktadır. Bu anlamda, biçim özelliklerinin, makam etkisinin gerçekleştirildiği aşamaların çözümlenmesinde ve sınırlı olarak güfte-ezgi ilişkisinin tartışılmasında nazari kaynaklarda yer alan ve yaygın besteleme davranışlarını yansıtan bilgilerle karşılaştırma yapma suretiyle özellikle inşâ tarzı bakımından çeşitli değerlendirmeler yapmak mümkün olmuştur. Ayrıca, bestecinin farklı eserleri arasındaki müzik ifadesi benzerlikleri de "öz metinlerarası ilişkiler" şeklinde ele alınmıştır. Dolayısıyla, tez çalışmasının yöntemi ağırlıklı olarak metin merkezlidir ve yapısalcıdır. Bu aşamada, yapısal incelemede kullanılan terimlerin ve benimsenen yaklaşımın açıklanması yerinde olacaktır.

Biçim özelliklerinin çözümlenmesi, bölüm, cümle ve cümlecik düzeylerinde gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan yaygın kaynaklarla birçok noktada buluşulmasına rağmen bazı farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu farklılıklar, yeni bir bölümün başlamasının muhtemel sebepleri ve cümle tipleri, yani cümleyi oluşturan cümleciklerin sayısı ve aralarındaki ilişkiler seviyesinde ortaya çıkmıştır.

Genel bir kanı olarak, en azından geleneksel Türk müziği geleneği çerçevesinde yeni bir müzik bölümünün ancak bir makam ya da usûl geçkisiyle başlayabileceği düşünülmektedir (Akdoğu, 2003, s.57). Konu hakkında belli bir yaklaşım ortaya koyma bakımından öne çıkan yine aynı kaynakta, geleneksel terimler olan zemin, nakarat, meyan ve hâne gibi oluşumlar için "bölme" teriminin kullanılması önerilmiştir. Buna karşın, gelenek mensubu bestecilerin yeni bir bölüm başlatmak için, yani bölme işlemi için farklı yöntemler kullanabildiği, yapılan bölme işleminin aslen "işitsel etki değişikliği" yaratma esasına dayandığı, bu değişikliklerin etkisinin büyüklüğü ya da küçüklüğünün ise daha çok bağlam özelliklerine bağlı estetik tercihlere göre şekillendiği, bu işitsel etki değiştiricilerin eş zamanlı olarak üst üste bindirilebildiği görülmektedir. Dolayısıyla, bu çalışmada Tutu tarafından yönetilen Seher Erkan (2023)'ın hazırladığı *"19. yüzyıl Türk Sanat Müziği Geleneğinde Çalgısal Eser Besteciliği"* adlı doktora tezindeki yaklaşım

benimsenerek, bölüm başlatan işitsel etki değiştiriciler "majör" (büyük) ve "minör" (küçük) olarak sınıflandırılmıştır. Karşılaşılan majör ve minör işitsel etki değiştiriciler şunlardır:

a. Majör İşitsel Etki Değiştiriciler: Makam ve/veya usûl geçkileri
b. Minör İşitsel Etki Değiştiriciler: Ses bölgesi değişimi, güçlendirilen ya da cazibe merkezi olan perdenin değişimi, çeşni ödünçleme

Bu işitsel etki değiştiricilerden çeşni ödünçleme, bulgular arasında "ödünç çeşni" olarak nitelenen oluşum, makamın bünyesinde bulunmayan bir makamsal etkinin, bu etkiyi içeren başka bir makama geçmeden, yani bir cümle boyutuna ulaşarak tam kalışla bitirilmeden o makamı hatırlatacak şekilde kullanılması, ödünçlenmesi şeklinde gerçekleşmektedir.

Müzik cümlesi ve cümleciklerin özellikleri konusunda Tutu tarafından yönetilen Erkan Aydın (2022)'ın *"Hâzâ Mecmûa-î Sâz ü Söz'de Türküler"* (Tür ve Biçim İncelemesi) adlı doktora tezinde karşılaşılan farklı bir yaklaşımı benimsememizin sebebi, Türkçe kaynaklarda cümlenin soru-cevap ilişkisi içindeki iki cümlecikten kurulu olduğu, periyotların ise bu ilişki içindeki iki cümleden oluştukları yönündeki anlatım tarzı ve bu tarzın yaygınlaşırken neredeyse her oluşumun genellikle müzik cümlesi olarak nitelenmesidir. Oysa, yabancı kaynaklarda cümleciklerin sayısı, cümleciği oluşturan motifler ve cümlecikler arasındaki ilişkilere göre "sentence" (cümle), "period" (periyot) ayrımın yapıldığı görülmektedir (Mount, 2020, s.477-490).

Buna göre cümle, son derece özel tipte bir oluşumdur ve ilk cümleciğin birinci-ikinci motifleri birbiri ile aynı ya da benzerdir. Ayrıca, ilk cümlecik net bir şekilde iki motife ayrılabilirken, ikinci cümlecikte ifade kesintiye uğramaz. Cümlecikler arasındaki ilişki öncüllük ve ardıllık olarak nitelenir. İlk cümlecik ikinciye nazaran daha az kararlı bir kalışla biter (Mount, 2020, s.479).

Periyot ise, cümlecikleri arasındaki ilişkinin soru-cevap şeklinde olması ve ilk cümleciğin cümledeki özelliği taşımaması sebebiyle ayrılmaktadır. Periyotlarda da ilk cümlecik ve ikinci cümlecik arasında cümledeki hiyerarşi tesis edilir. Dört cümlecikli periyotlar ise, "çifte periyot" olarak isimlendirilir ve bunlardan sadece sonuncusu tam kalışla biter.

Periyotları, cümlecikler arasındaki ilişki türlerinden tanımak, bu ilişkilere göre tasnif etmek de mümkündür.

a. Simetrik/Asimetrik Periyot (Cümlecik uzunlukları eşitse "simetrik", farklı ise "asimetrik").
b. Paralel/Karşıt (Cümlecikler aynı ya da benzer motiflerle başlıyorsa "paralel", farklı başlıyorlarsa "karşıt").
c. Geçkili/Geçkisiz (Cümlecikler aynı tonda ise "geçkisiz", farklı tonda ise "geçkili").

Güncel yabancı kaynaklardaki bu tarifler, bize bestecinin biçim inşâ üslubu hakkında yeni değerlendirme başlıkları oluşturma konusunda bir çıkış noktası oluştursa da bu bilgilerin yazarın da belirttiği gibi hem Batı hem de Türk müzik geleneklerinde birçok istisnası vardır. Ayrıca, cümle teriminin Türkiye'de alanda yaygınlaşmış olması bir adaptasyon yapma gerekliliğini doğurmaktadır. Buna göre "sentence" "sıralı cümle", "period" "periyodik cümle", "double period" "çifte periyot", cümlelerden kurulan periyotlar ise bir değişikliğe gidilmeden periyot olarak adlandırılmıştır. Ayrıca, dört cümlecikle kurulmayan periyotlarla da karşılaşıldığından, cümlecik sayısı üç ise "eksik periyot", cümlecik sayısı dörtten fazla ise "artık periyot" terimlerinin kullanılması gerekmiştir.

Biçim kurgularının yazımında kullanılan simgeler şunlardır:

Bölüm: Büyük harf, ayraç { }

Cümle: Küçük harf, ayraç ( )

Cümlecik: Alt simgeli (rakam) küçük harf, ayraç < >

Benzerlik: Benzer olan yapı biriminin simgesine eklenen üst simge (rakam)

Kurgular yazılırken cümlecik ayracı içinde ilgili cümleciğin bulunduğu ölçülerin numaraları, dönüşler içinse ":" işareti kullanılmıştır. Tüm eserlere ilişkin biçim kurguları ekler kısmında yer almaktadır.

"Şevki Bey'in Uşşak Makamındaki Şarkılarında Makam Kimliğinin Kesinleştirildiği Aşama" başlıklı bildirimizde de ele aldığımız üzere makamın işlenmesi incelenirken, Şevki Bey'in yaşadığı dönem ve sonrasında yapılan makam tariflerinde yer alan ilkeler, belge incelemesi yöntemiyle değerlendirilmiş, ağırlıklı olarak besteci davranışlarına ilişkin genellemelere dayandığı noktasından hareketle, üst-metinsel ilişkiler dönemsel olarak sınırlanan nazariyat kaynakları ile karşılaştırma suretiyle tespit

edilmiştir. Dolayısıyla, örneklem ve kaynaklar arasındaki örtüşmeler, tarafımızca yaygın besteleme davranışı olarak nitelenmiştir. Bu aşamada, araştırılan dönemde Uşşak makamındaki tüm eserlerin yeniden incelenmesi sonucunda yaygın davranışların saptanması, çalışmanın amacı ve kısıtlı hacmi sebepleri doğrultusunda tercih edilmemiştir. Taranan nazari kaynaklar, Abdülbâki Nâsır Dede'nin (1765-1821) "*Tedkīk u Tahkīk"*, Rauf Yekta Bey'in "*La Musique Turque"* (1922), Suphi Ezgi'nin "*Nazari ve Ameli Türk Musikisi"* (1933), Hüseyin Sadeddin Arel'in Musiki Mecmuası'nda yayınlanan "*Türk Musikisi Nazariyatı Ders Notları"* (1948-1967), Fikret Kutluğ'un "*Türk Musikisinde Makamlar"* (2000) olarak sınırlanmıştır. Bu kaynakların ilk ikisinin Şevki Bey öncesindeki, diğerlerinin ise ayrıca Şevki Bey'in eserlerinde karşılaşılan besteleme davranışlarını da içerdiği düşünülmüştür. Nazari kaynakların besteci davranışlarını yansıtabileceği kabulümüz doğrultusunda, tarifine başvurduğumuz teorisyenler arasında yer alan Kutluğ'un şu ifadesini burada vermek yerinde olacaktır:

> *"Musikimizde, romantik çağın başladığı dönemden beri pek beğenilerek, özellikle şarkı türünde eserlerin bestelenmesinde çokça kullanılan Uşşak Makamı, bu sevilme ve rağbet durumunu bugün de muhafaza etmiştir. Büyük şarkı bestekârlarımızdan Şevki Bey musikiciler ve halk arasında "Uşşakçı Şevki Bey" adıyla şöhret bulmuştur. Şevki Bey, hocası Hacı Ârif Bey gibi Uşşak makamının bütün inceliklerini gösterebilen bir bestekârımızdır"* (Kutluğ, 2000, s.170).

Taranan kaynaklarda, Uşşak makamındaki yaratmaların nasıl başlayacağı, hangi perdeleri kullanacağı ve nasıl tam kalış yapacağı üzerinde durulmuştur. Bu açıdan yaklaşıldığında, eserlerin ilk tam kalışlarını, Dügâh perdesinde Uşşaklı kalışı yaptıkları aşamaya kadar incelenmesinin gerekli ve yeterli olduğu anlaşılmıştır.

Bu sınırlılık çerçevesinde, örneklemde karşılaşılan öz metinlerarası (bestecinin kendi eserleri arasındaki ortaklıklar, alıntılar ve anıştırmalar) oluşumlar taranmıştır. Bunlardan en sık karşılaşılanları baskın besteleme davranışı, en az karşılaşılanları ise çeşitlendirici besteleme davranışı başlıkları altında tasnif edilmiştir. Bu terimlerin tercih edilmesinin nedeni, bestecinin biçemsel kimliğinin sık tekrarladığı baskın ve daha az sergilediği kendini tekrar etme durumundan kaçışını temsil eden çeşitlendirici besteleme davranışları etrafında örgütlenmesidir.

Baskın davranışların yaygın davranışlarla örtüşmesi durumu bestecinin geleneksel uygulamalara bağlılığına, çeşitlendirici davranışların yaygın davranışlarla örtüşmesi ise geleneksel uygulamalara daha az başvurduğuna, özgünlük arayışı motivasyonuna işaret edecektir. Ayrıca, birçok bestecinin bu iki uç nokta arasındaki skalanın farklı noktalarında yer alacağı varsayımında bulunabiliriz. Baskın ve çeşitlendirici besteleme davranışlarının yaygın besteleme davranışlarına oranı, bestecinin skaladaki yerini belirleyecektir. Buna karşın, bestecinin sadece bir baskın ya da sadece bir çeşitlendirici davranışı olmaması beklenen bir durumdur. Dolayısıyla, yaptığımız araştırmada bir bestecinin sergilediği davranışlar alt gruplar halinde birbiriyle oranlandıktan sonra verideki anlamlı kırılmalar tespit edilmiştir. Bu kırılmalar, davranışları baskın ve çeşitlendirici başlıklarına ayırmamızda esas alınmıştır. Örnekleyecek olursak, matematiksel yöntem kullanılarak elde edilen bulgulara göre muhtemel kırılmalar şu şekilde gruplanacaktır:

Örnek Durum 1

A davranışı %40,

B davranışı %30

C davranışı %15

D davranışı %15

Baskın Davranışlar: A ve B

Çeşitlendirici Davranışlar: C ve D

Örnek Durum 2

A davranışı %60

B davranışı %10

C davranışı %10

D davranışı %20

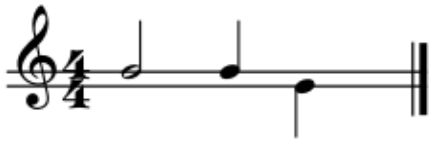
Baskın Davranış: A

Çeşitlendirici Davranışlar: B, C ve D

İlkesel olarak, kırılmanın dikkat çekici bir şekilde gerçekleşmediği durumlarda ise, her bir davranış yine yaygın davranışlarla karşılaştırılabileceği ve besteci özelinde değerlendirmeler yapılarak, bestecinin skalaya yerleştirilebileceği düşünülmüştür.
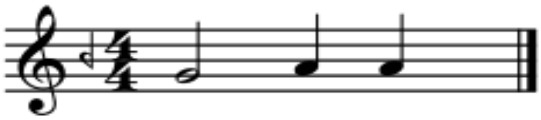
Usûlün gerçekleşmesi başlığı altında, yine Seher Erkan'ın yukarıda adı geçen tez çalışmasında karşılaşılan usûl darpları ve darplara karşılık gelen perde sürelerinin karşılaştırılmasında "eş sürelilik" ve "denk sürelilik" terimleri kullanılmıştır. Bu çerçevede, bir usûl darbıyla darpla eşit süreli bir perdenin karşılıklı gelmesi "eş süreli", bir usûl darbının süresinin birden fazla perde süresiyle doldurulması ise "denk süreli" olarak nitelenmiştir. Bu eşleşme tipleri aşağıda örneklenmektedir:

Usûl: Sofyan
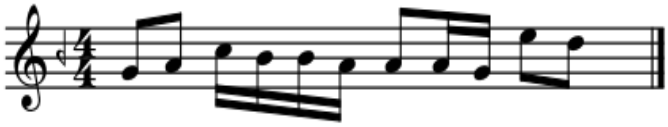


Şekil 1: *Sofyan Usûlü*

Eş Süreli



Şekil 2: *Eş Sürelilik Örneği*

Denk Süreli



Şekil 3: *Denk Sürelilik Örneği*

Eser içinde ağırlık kazanan muhtemel eşleşme tipleri, "homojen eş süreli", "ağırlıklı eş süreli", "homojen denk süreli", "ağırlıklı denk süreli", "karma" olarak öngörülmüştür.

Benzer bir tasnif, güfte-ezgi birlikteliğindeki perde-hece eşleşmelerinde de uygulanmıştır. Heceye bir perdenin eşliği "syllabic" (hecesel), heceye birden fazla

perdenin eşliği “melismatic” (melismatik) olarak etiketlemiş, her iki tip eşleşmelerin esere yayılan durumları yine “homojen”, “ağırlıklı” ve “karma” olarak öngörülmüştür.

Yapısal incelemede bu noktaya kadar elde edilen bulgular, pasta grafikler üzerinde oranlanmış, bestecinin baskın ve çeşitlendirici davranışları belirlenmiştir. Öz metinlerarası müzik ifadelerine ilişkin tespitler ise, nitel olarak değerlendirilmiştir. Müzik ifadelerinin taranması cümlecikler ölçeğinde yapılmıştır. Motif ölçeğindeki benzerliklerin aynı sözlü geleneğe bağlı müzik yaratmalarındaki muhtemel ortaklıklarının ötesinde, inşâ hakkında daha çok farklılık beklenebilecek bir inşâ boyutu bareminde çalışmanın tartışmaya verim kazandıracağı değerlendirilmiştir. Ortaklık, paylaşım veya benzerlik kelimeleri ile açıklanabilecek durumların incelenmesinde özdeş ezgi malzemesi kesitlerine sahip cümleciklerden yola çıkılmıştır.

Besteci bir makamsal etkiyi oluşturmak için makam dizisinin tümünü kullanmak zorunda değildir. Örneğin bir cümlecik sadece dügâh, segâh, çargâh perdeleri ile Uşşak makamına dair bir motif, cümlecik ya da cümle kurabileceği gibi bunu dizinin bütün perdelerinden oluşan ya da seçtiği genişliğe yayılmış perdelerinden müteşekkil bir örüntüyle de sunabilir. Dolayısıyla, Ezgi malzemesi kesiti (EMK), bir müzik ifadesinde (motif, cümlecik, cümle gibi) makamsal etkinin tesisinde kullanılan perdelerdir. EMK tercihi geleneğin çeşitli motivasyonlarına bağlı bir şekilde tezahür edebilecek olsa da esas itibariyle bestecinin belli bir makam içindeki ilk hareket alanını oluşturur. EMK’ndeki perdeler, yani malzeme, bestecinin tasarımıyla işlenmek suretiyle ezgi gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmada, EMK yazımında perdeler ezgideki rollerine göre farklı nota değerleri ile gösterilmiş ve pesten tize doğru sıralanmıştır.

EMK’nin merkezinde yer alan diğer perdelerin etrafında kümelendiği perde makamda durak perdesi ise birlik nota kullanılmış, merkezdeki perde durak değilse ikilik değerle yazılmış, ezgi akışını sağlayan asıl elemanlar olan perdeler dörtlük değerle, ezginin pes sınırında sadece belli bir perdeye yönlendirme işlevini taşıyan apojyatür, işleme notası gibi ya da tiz sınırda işleme notası veya kaçak nota görünümündeki ezgi süsleri ise sekizlik değerle gösterilmiştir.

Özdeşlik, bu çalışmada birebir aynılık anlamında kullanılmıştır. Örneğin özdeş iki EMK aynı perdelerden oluşur ve bu perdelerin ezgideki işlevleri aynıdır. Buna bağlı

olarak, özdeş EMK'ne sahip müzik ifadelerinde perdelerin işlevlerinin de ortak olacağı ortaya çıkmaktadır. Özdeş ezgilerde ise, geleneğin yeniden yaratma normlarına bağlı yüzeydeki aynılığı zedelemeyen farklılıklar bulunması mümkün görünmekte ise de tezde incelenen örneklemde bir karşılığı bulunmaması sebebiyle bu tartışmaya girmek gereksiz bulunmuştur.

Benzeşlik terimi, EMK ya da ezgi gibi yüzeydeki tanınırlığı algılanabilen ilişkilerin adlandırılmasında kullanılmıştır. Benzeşliklerin tespitinin ancak yazılı bir notanın tahlili ya da ezgilerin ancak defalarca dikkatli dinlenmesi sonucunda mümkün olduğu durumlar "örtük benzeşlik" olarak adlandırılmıştır. Benzeş müzik ifadeleri arasında bazı özelliklerin sabit bir şekilde tekrarlandığı, örneğin cümleciklerin belli bir aralığı içerebildiği, aynı zamanda ifadelerin farklılaştırılırken yani ifade özgünleştirilirken çeşitli tekniklere başvurulduğu görülmüştür. Özdeş EMK'ne sahip müzik ifadeleri sınırlılığında yapılan taramada, özellikle cümleciğin uzunluğunun değiştirilmesinde kalışın ikinci ölçü sonunda gerçekleşebileceği halde bir sonraki ölçünün kuvvetli olan ilk vuruşuna taşırıldığı (taşma), kalışın ifadeyi bir ölçü daha uzatan tarzda tekrarlandığı (pekiştirme), ara noktalarda ezgi hareketinin diğer benzeş cümleciklerden farklı bir yöne ilerlemesinin ardından son kısımda tekrar diğerleriyle aynı hedefe varmak için eklemelerin yapıldığı (yayma) gözlenmiştir. Elde edilen bulguların tartışılmasında burada açıklanan terimlere başvurulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK SANAT MÜZİĞİ GELENEĞİNDE BESTECİLİK

1.1. Öne Çıkan Hususlar

Türk sanat müziği bestecilik geleneğinin çalışma odağında öne çıkan özelliği, bu geleneğin sözlü kültür dinamiklerinin çevresinde gelişmiş olmasıdır. Mensubu olunan geleneğe bağlı tür, makam, usûl gibi bileşenler, özellikle estetik kabuller henüz yazılı kültür ortamının ağırlık kazanmadığı ortamda şekillenmiş, hatta birçoğu kesinleşmiştir. Dolayısıyla, besteci ve icracılar arasında nota okuryazarlığının giderek yaygınlaşması doğal olarak geleneğin değişim dinamiğini yönlendirse de daha önceki dönemlerde şekillenen temel yaratma davranışlarının bu "yeni" yazılı kültür ortamı üzerindeki etkileri baskınlığını sürdürmüştür.

Türk sanat müziğinin kökenleri, sözlü geleneklere dayanmaktadır ve sözlü kültür içerisinde gelişmiştir. Bu nedenle, Türk sanat müziği besteciliğinde sözlü kültürün etkileri günümüze yakın dönemlerde dahi oldukça belirgindir. Sözlü kültür, geleneğin yapısal temelindeki makam sisteminin oluşumunda ve repertuarın gelişiminde büyük bir rol oynamıştır. Nesilden nesle aktarılan sözlü eserler, bestecilerin ilham almasını sağlamış ve müziğin ifade derinliğinin tesisine katkıda bulunmuştur. Ancak zamanla, yazılı kültürün etkisi de müzik geleneğini yönlendirmeye başlamıştır.

Sözlü kültürün dinamikleri içinde, besteleme süreçlerinin, yazılı kültürün sunduğu ortamdan farklı bir biçimde işlediği gözlemlenir. Bu farklılık, yaratıcı bireyler ve dinleyiciler açısından özellikle hafızanın rolünde ortaya çıkar. Örneğin, sözlü geleneğin içerisinde hatırlamanın önemi büyük bir yer tutar ve bu yaratıcı etkinlikleri şekillendirir. Eserlerdeki ifade bütünlüğünün inşâsında ise, tekrarların ve kalıp ifadelerin rolü öne çıkar. Yazılı kültür ortamından farklı olarak, sözlü iletişimde bu tekrarlar ve kalıp ifadeler hem hatırlamayı kolaylaştırmada hem de yaratıcı üretkenliğin yapı taşlarının inşâsında merkezi bir rol oynar (Ong, 1991).

Türk sanat müziği besteciliği, notaların kullanımının yaygınlaşması ve yazılı kayıtların oluşturulmasıyla zamanla müzik yazısına, yani notaya entegre olmuştur. Bu yazılı kayıtlar, bestecilerin eserlerini daha kalıcı bir şekilde saklamalarını ve nesiller

boyunca aktarmalarını sağlamıştır. Yazılı kültürün olumlu etkileri arasında, müziğin daha geniş bir kitleye ulaştırılmasını kolaylaştırması, türün yaygınlaşmasına ve tanınmasına katkı sağlaması öne çıkmıştır. Sözlü ve yazılı kültürün sentezi, Türk sanat müziği besteciliğinde gerek çalgısal gerekse sözlü türlerdeki eserlere yansımıştır. Nota sayesinde, besteciler eserlerini daha belirli ve kalıcı bir biçimde ifade etme imkânı bulurken, icrada eserlerin yeniden yaratılması, bir başka deyişle yeniden bestelenmesi ise sözlü geleneğin estetik kabullerinin en yoğun şekilde gözlendiği alan olmuştur.

Sonuç olarak, sözlü ve yazılı kültürün etkileşimi, Türk sanat müziği besteciliğinde de kendini göstermiştir. Sözlü kültür, müziğin estetik kabullerini ve geleneksel yapısını oluştururken, yazılı kültür, eserlerin kalıcılığını arttırarak daha geniş kitlelere ulaşmasına aracılık etmiştir. Türk sanat müziği besteciliği, sözlü ve yazılı kültürün dinamikleri çerçevesinde günümüzde de sürdürülen bir müzik geleneğidir.

Bu çerçevede, usta-çırak ilişkisi geleneğin aktarımı anlamında önemli bir yere sahiptir. Ustaların bilgi ve deneyimlerini öğrencilere aktarmasıyla müzik türünün temel nitelikleri korunurken bireysel yaratıcılığın şekillendirilmesi suretiyle de geleneğin sürdürülmesini sağlar. Korunan temel nitelikler, Türk sanat müziğinin müzik ifadesi yaratma, bunları birbirleriyle ilişkilendirme, güfteyi ezgiyle birleştirme, biçim ve eserde bütünlüğü sağlama tarzı gibi belirleyici yapısal özelliklerini oluşturan unsurlardır. Usta-çırak ilişkisi içinde öğretim metodu ise, geleneğin tarihinin uzunluğuna kıyasla yakın sayılabilecek bir geçmişe kadar "meşk" yöntemine dayanmıştır. Meşk, bestecilik ve icra pratiğinin temelini oluşturan geleneksel bir öğretim yöntemidir. Ustaların öğrencilere aktardığı bilgiler, müzik geleneğinin kabullerine göre "doğru" bir şekilde öğrenilmesini ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlar.

1.2. Usta-Çırak İlişkisi ve Meşk

Türk müziğindeki "usta-çırak ilişkisi" ve "meşk" terimi, geleneksel müzik eğitimi ve öğretiminde önemli bir rol oynayan kavramlardır. Bu ilişki, geleneksel olarak usta müzisyenlerin öğrencilere müzik bilgisi ve icra sanatını aktardığı bir öğrenme yöntemini ifade eder. Bu yöntem, müziğin inceliklerini ve geleneklerini birebir iletim yoluyla aktarmayı amaçlar. Günümüzde de modern eğitim yöntemleri ve kuramlarının yanı sıra,

usta-çırak ilişkisi ve meşk geleneği hala Türk müziği öğrenme süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır.

Behar'a göre, "Meşk, bir üstat tarafından musikî parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir". Yine Behar, "müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı, yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmiş bazı nota yazılarının da kullanılmayıp dışlandığı bir müzik evreninin eğitim yöntemidir" (Behar, 1998).

Usta-çırak ilişkisinin çerçevesini teşkil eden meşk metodunun geleneksel Osmanlı dönemi Türk sanat müziği eğitiminin temelini oluşturduğunu Cem Behar'ın aşağıdaki ifadeleri göstermektedir:

> *"Yirminci yüzyılın başlarından önce, musiki icra ve öğretiminde hemen hiç nota kullanılmadığı için şifahi eğitim, yani esas itibariyle usta-çırak ilişkisine dayanan musiki eğitim sistemi olan meşk; esas itibariyle taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen musiki eseri de usûlüyle birlikte hafızada yer ederdi"* (Behar, 2003, s.14-15 akt: Aslan, 2007, s.244).

> *"İcra edildiği mekânlar, hitap ettiği dinleyici kitle ve estetik yapısı genel olarak farklı olmasına rağmen Türk kültürü içerisinde çok köklü bir geçmişe sahip olan bu iki gelenek (Thm ve Tsm) karşılaştırıldığında özellikle "eğitim tarzı" ve gelecek nesillere "intikal" şekli bakımından ortak öğelere sahip oldukları görülmektedir. Bunun en önemli sebebi her iki geleneğin de sözlü kültür ortamlarında icra ve intikal ettirilmesidir. Bundan dolayı özellikle "eğitim tarzı"na bakıldığında her iki gelenekte de çırakların, geleneğin icra edildiği mekânlarda ustalarını dikkatle dinleyerek, ustalarının eserlerini ezberleyerek, ustalarını dikkatlice gözlemleyerek, ustanın üslubunu taklit ederek yetiştiklerini söyleyebiliriz"* (Aslan, 2007, s.253).

İcra aşaması, yine sözlü gelenek dinamikleri bağlamında bir "yeniden yaratma" süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin yazılı halinde gösterilmemiş birçok unsurun, icra çevresinin ve/veya icracının özellikleriyle sıkı bir bağlantı içinde, icracının birikim ve estetik tercihleri doğrultusunda uygulanması, hatta motif, cümlecik vb. müzik ifadesi birimlerinin icracı tarafından yazılı olmayan normlar sınırında tekrar tasarlanması bu süreçte gerçekleşmektedir. Usta, diğer gelenek mensupları ve dinleyicilerin icra üzerindeki gözetimi, eserlerin icra edilirken belirli geleneksel kurallara uygun olarak sunulmasını sağlar ve bu da geleneğin sürekliliğine, ayrıca değerlerle uyumluluğuna katkıda bulunur.

Diğer taraftan, yeniden yaratma sürecinin sınırlarının kapsamının tamamen icra çevresinin tutumuyla ilgili olduğunun altını önemle çizmek gerekmektedir. Otantiklik iddiasının, yazılı metne olabildiğince sadık kalma ilkesi olarak belirlenmesi durumuna dönüşmesiyle özellikle son yarım yüzyılda karşılaşılmıştır. Buna karşın, Şevki Bey'in yaşadığı dönem itibariyle bu tutum üzerinde yoğunlaşmak tezin odağı bakımından gerekli bulunmamıştır.

1.3. Besteci ve İcracı

Türk müziği, çeşitli kültürel mirasa sahip olan Türkiye ve çevresindeki coğrafyalarda gelişen müzik türlerini kapsar. Türk müziği, tarihsel olarak farklı medeniyetlerin etkileşimi sonucu ortaya çıkmıştır ve kendine özgü bir karaktere sahiptir.

Türk müziği ağırlıklı biçimde sözlü bir geleneğe sahip olduğundan, bestecilik, genellikle besteleme sürecinde nota kullanılmayan, hatta bestelendikten sonra notaya alınmadan dolaşıma giren eserlerin nesilden nesile aktarılması yoluyla gelişmiştir. İlerleyen dönemlerde nota yazımının da yaygınlaşmasıyla birlikte bestecilik daha sistematik bir hâle gelmiştir.

Günümüzde de Türk sanat müziği bestecileri, yaygın geleneksel kabullerin izinden giderek yeni eserler üretmeye devam etmekte, ancak geleneksel normlara bağlı kalarak modernize etme ve yeni düzenlemeler yapma konusunda da esnek davranışlar sergileyebilmektedir. Bu doğrultuda, Türk sanat müziğinin canlı bir kültürel miras olarak günümüze kadar ulaşması amacına hizmet edildiği iddiası söylemsel bir motivasyon kaynağı olarak beyan edilmektedir.

Türk sanat müziği bestecisi, makam, usûl, tür normlarına ve ifade oluşturma noktasındaki estetik kabullere uymak ya da onları yorumlamak suretiyle geleneksel perde dizgesinin kapsadığı ses evreninde müzik eseri ya da performansı (örneğin taksim) tasarlayan gelenek mensubudur. Yeniden besteleme işleminin gelenekte önemli bir unsur olması aslında icracılara da bir nevi besteleme görevi yüklemiş, bu noktadaki sergilenen beceri ustalık göstergelerinden biri sayılmıştır. Buna karşın, besteci ve icracının rolleri, sadece performansa dayalı, irticalen yaratılan türler dışındaki eserlerin ilk tasarımının yapılması sürecine bağlı olarak farklılaşır. Dolayısıyla, bestecinin rolü, icracının tecrübesi

ve becerisine bağlı olarak yaratılan taksim, gazel vb. dışındaki türlerin ilk tasarımını yapmaktır.

Türk sanat müziği bestecilerinin dikkat çeken bir diğer özelliği ise, birçoğunun icracı ve besteci kimlikleriyle tanınmış olmalarıdır. Besteci adlarının başındaki, neyzen, kemâni, tanbûri, kanûni gibi sıfatlar bu eğilimin göstergelerindendir. İcra aşamasında edindiği tecrübe, içselleştirdiği müzik ifadesi inşâ tarzları, besteciye eserlerin ilk tasarımını yapabileceği birikimi sağlar. Tez çalışmasında şarkıları evreninde inceleme yaptığımız Şevki Bey de döneminde müzik pazarında hânende, ayrıca lavta ve ud icracısı olarak rağbet görmüştür (Öztuna, 1990, s.355).

İcracılar, belirli geleneksel yöntemler ve koşullar altında eğitim görmüşlerdir. Bu dönemde müzik eğitimi daha çok usta-çırak ilişkisiyle, birebir öğretim yöntemleri ve deneyimleri üzerine kurulmuştur. Yukarıda tanımlaması yapılan meşk sistemi ve usta-çırak ilişkisi üzerinde durulan hususlar Türk sanat müziği icracılarının yetişme tarzında etkin bir rol oynamıştır. Meşk sistemi ve usta-çırak ilişkisi özelinde icracı, ustasını hem icracılık hem de bilgi birikimi bakımından taklit ederek/örnekleyerek rol model almıştır.

Türk müziğinde icracılar, genellikle geleneksel müziği iyi bilmeli ve anlamalıdır. Müziğin teorik ve pratik yönlerini kavramış olmaları, eserlerin içindeki makam, usûl ve nağme gibi unsurları doğru bir şekilde icra etmelerini sağlar. İcracıların yetenekleri, sahip oldukları müzikal bilgi, teknik beceriler ve ifade gücüyle ölçülür. İyi bir icracı, notalara bağlı kalmadan müziği doğaçlama yeteneğine sahip olmalıdır. Aynı zamanda, eserlerin duygu ve anlamını doğru bir şekilde aktarabilmeli ve dinleyici üzerinde etkileyici bir izlenim bırakabilmelidir.

İcracı, mensubu olduğu müzik türünü toplumun farklı alanlarında icra ederek, kültürel ve sosyal yaşamı zenginleştirme amacı güden önemli figürdür. İcra şekli ile duygusal bir etki yaratma eğiliminde bulunur; geleneksel müzik mirasını sürdürme çabaları, Türk sanat müziğinin gelişiminde ve yaygınlaşmasında kritik bir rol oynar.
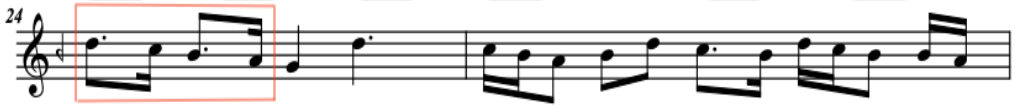
1.3.1. Yeniden Yaratma (Yeniden Besteleme)

Yeniden yaratma kavramı, icracıların veya aranjörlerin, mevcut bir müzik eserini kendi tarzlarına veya yorumlarına göre yeniden şekillendirmesini ifade eder. Bu, müziğin

evrildiği, farklı türlerle etkileşime girdiği ve sürekli olarak yeniden yorumlandığı dinamik bir süreçtir. Yeniden yaratma, eserlerin zaman içinde ve farklı kültürel bağlamlarda nasıl değişebileceğini ve gelişebileceğini gösteren önemli bir örnektir. Diğer taraftan, var olan bir müzik eserinin bağlam koşullarına (icracı, dinleyici, zaman, mekân) göre geleneğin kabul sınırları içinde yine gelenek mensubu icracı tarafından icra esnasında yeniden şekillendirilmesi tarzında yapılacak bir anlam sınırlaması, bu çalışmanın odağı bakımından tercih edilmiştir. Bu yeniden besteleme işlemi, icracıların yaratıcılıklarını ifade etmelerine ve mevcut eserlere kendi dokunuşlarını eklemelerine imkân tanır.
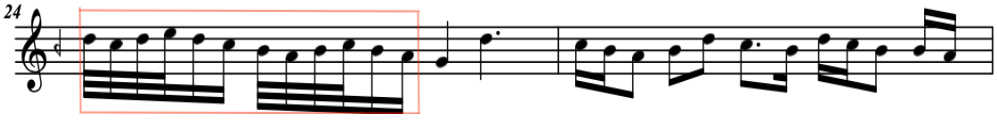
Yeniden yaratma işlemini Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkısı "Ey Gözüm Ağlama Dildar Uyanır" isimli aksak usûlündeki eseri çerçevesinde incelediğimizde Tülin Korman'ın Youtube platformunda kaydına ulaştığımız icrasını dinlediğimizde, yeniden yaratmaya örnek olabilecek bir motif geliştirme işleminin yapıldığı tespit edilmiştir. Eserin üzerinde yapılan bu değişim aşağıda görsel halde sunulmuştur.

Şarkının orijinal halinde belirtilen figür:



Şekil 4: *Yeniden Yaratma Örneği 1*
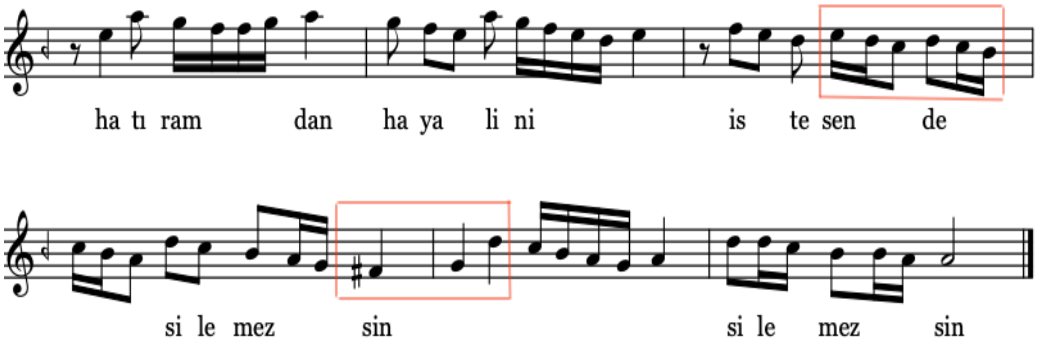
Şarkının yeniden yaratma işlemi sonrasındaki görünümü:



Şekil 5: *Yeniden Yaratma Örneği 2*
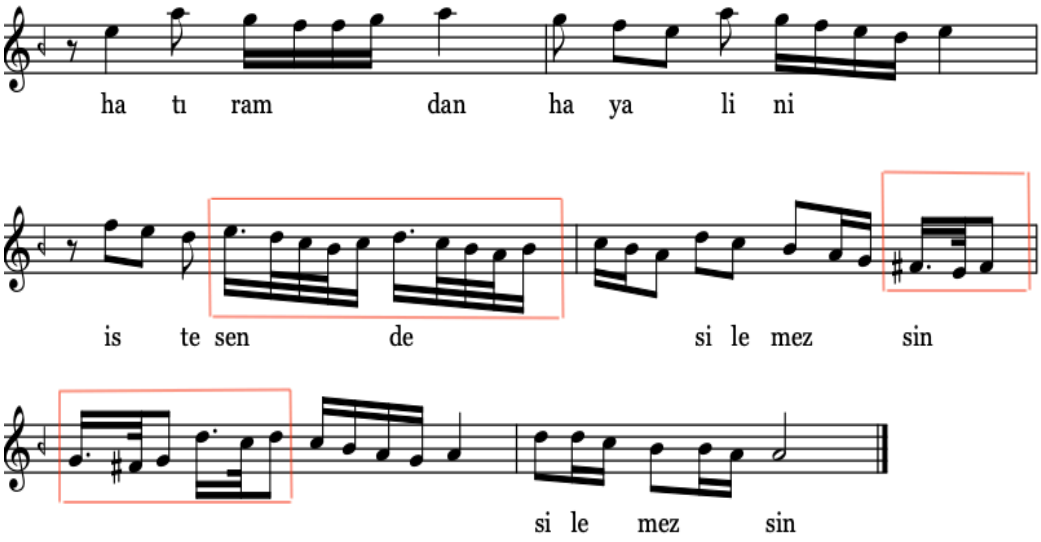
Örnekleri çeşitlendirecek olursak Erol Sayan'ın Bayati makamındaki şarkısı "Seni Ne Çok Sevdiğimi Söylesem De Bilemezsin" isimli düyek usûlündeki eserini örnekleyebiliriz. Yine aynı platformdan ulaştığımız ses kaydında Bekir Sıtkı Sezgin'in icrasında yeniden yaratmaya örnek olabilecek bir motif değiştirme işleminin yapıldığı tespit edilmiştir.

Şarkının orijinal halinde belirtilen figür:
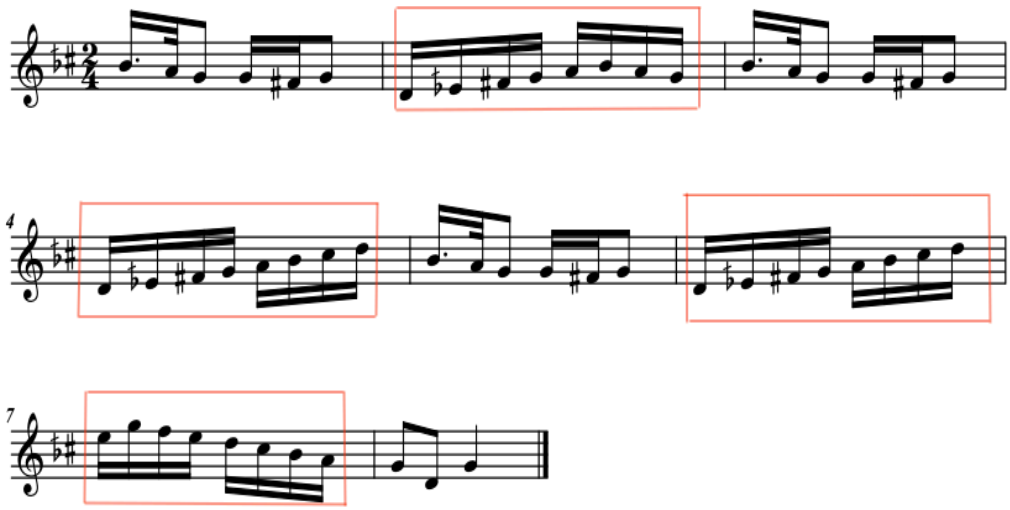


Şekil 6: *Yeniden Yaratma Örneği 3*

Şarkının yeniden yaratma işlemi sonrasındaki görünümü:
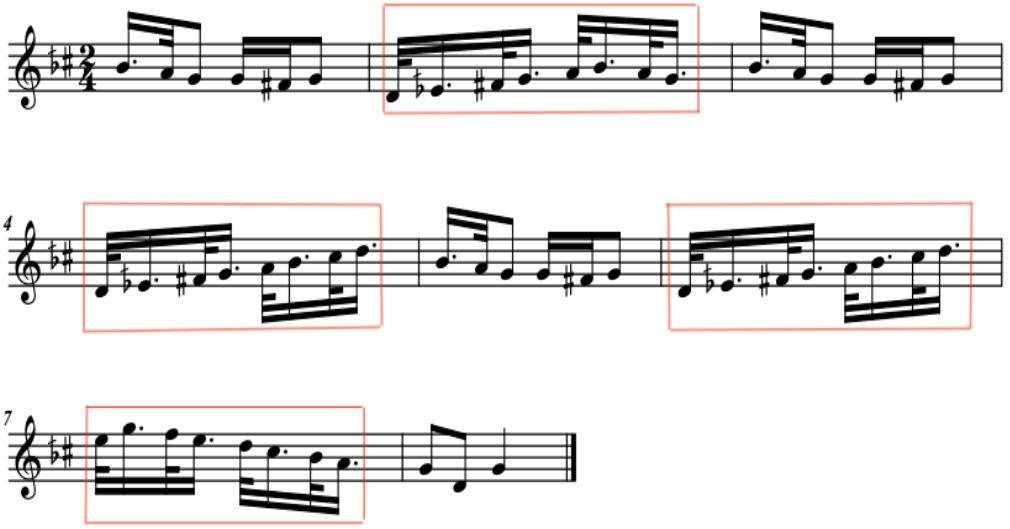


Şekil 7: *Yeniden Yaratma Örneği 4*

Sözel türdeki yeniden yaratma örneklerimizin ardından bir de çalgısal eser örneği sunmak hem çeşitlilik hem de bu davranış biçimini anlayabilmemiz adına uygun görülmüştür. Yaratma davranışını inceleyeceğimiz Tanbûri Cemil Bey'in Nikriz makamındaki Longa eserinin yeniden bestelenmeden önce orijinal halinde belirtilen figür:



Şekil 8: *Yeniden Yaratma Örneği 5*

Yine aynı sosyal medya platformunda yer alan Necdet Yaşar'ın bu eserdeki icrası özelinde yaptığı yeniden yaratma davranışı:



Şekil 9: *Yeniden Yaratma Örneği 6*

İncelediğimiz çalgısal icrada eserin orijinalinde yer almayan tartım ve düzüm farklılıklarını görmekteyiz. Necdet Yaşar'ın bu icrası tartım geliştirme işlemi ile eser üzerinde yeniden yaratma tekniği uygulamıştır. Özellikle çalgısal icralarda sıkça karşılaşabildiğimiz bu gibi motif geliştirmeler yeniden besteleme davranışının belirgin örnekleridir.

İKİNCİ BÖLÜM

UŞŞAK MAKAMI VE ŞARKI TÜRÜ

2.1. Türk Müziğinde Makam Nazariyatının Tarihsel Dönüşümü

Doç. Dr. S. Bahadır Tutu ile hazırladığımız ve 5 Haziran 2023 tarihinde Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün organize ettiği 2. Uluslararası Ege Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Kongresi'nde sunumu yapılan *"Şevki Bey'in Uşşak Makamındaki Şarkılarında Makam Kimliğinin Kesinleştirildiği Aşama"* isimli bildiride bu konu hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler çerçevesinde aşağıdaki ifadeleri tekrarlamak tarafımızca uygun bulunmuştur.

Son yıllarda, yazılı kültürün etkisiyle eğitim ve araştırma alanlarında "Makam nedir?" sorusu giderek daha fazla ilgi görmektedir. Bu soruya verilen yanıtlar, genellikle önceki tanımların gözden geçirilmesi, tartışılması ve tarihi kaynaklara başvurulmasıyla şekillenmekte, postmodern yaklaşımlar öne çıkmaktadır. Farklı yaklaşımlar arasındaki ayrımlar, genellikle hangi dönem ve kuramcıların görüşlerine dayandıklarına göre ortaya çıkmaktadır. Örneğin, günümüzde sistemci okulun önde gelen temsilcileri, müziği matematiksel bir perspektiften ele almakta, perdelerin oranlarına, ardışık dörtlü ve beşli dizilimlerine ve bunların aynı enstrüman tarafından seslendirilebileceği ortak yapılara odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, özellikle 1980'ler ve 1990'larda büyük ilgi görmüş ve 17'li dizge tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Özetle, perde dizgesinin, müzik dilinin geleneksel makamlar arasındaki temel öğesi ve en güçlü unsuru olarak kabul edilmesi yönünde, yaklaşık yüz yıl aradan sonra yeniden odaklanılan bir ideal olarak ortaya çıkmaktadır (Nergiz ve Tutu, 2023).

15. yüzyıldan itibaren müziği anlamak ve açıklamak için "makam" terimi nazari kaynaklarda önem kazanmıştır. Mevcut kaynaklara göre, bu terimi kullanan ilk nazariyatçının Abdülkâdir Merâgî (1353-1435) olduğu görülmektedir. Ondan sonra gelen nazariyatçılar, makamları açıklarken ezgi seyrine de değinmişlerdir (Bardakçı, 1986, s.63). Kantemiroğlu (1673-1723), *"Kitabû'l İlmi'l-mûsiki 'Alâ Vechi'l-hurûfât"* adlı eserinde makam kavramını daha geniş bir perspektiften ele alarak önceki nazariyatçılardan ayrılmıştır. Ezgi hareketi, genişleme, başlangıç ve bitiş noktaları,

perdelerin işlevleri ve basit ile birleşik makam sınıflandırmaları gibi unsurları incelemiştir (Tura, 2001, s.41). 18. yüzyılda makam terkibi üzerine yoğunlaşılan bir dönemde, Abdülbâki Nasır Dede Efendi (1765-1820) *"Tedkik-ü Tahkik"* adlı eseriyle, Kantemiroğlu'nun makam tanımlamalarına ek olarak "terkibat" terimini kullanarak terkib makam sınıflandırmasını nazari çalışmalara dâhil etmiştir (Aydar, 2018, s.189).

20. yüzyılın başlarında Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve Salih Murat Uzdilek (1891-1967) gibi önemli isimler, yazılı kültüre geçiş konseptiyle öne çıkan bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Bu yaklaşıma göre, müzik dizgesinin yeniden düzenlenmesi ve makamlar arasındaki ilişkinin belirlenmesi amacıyla 24'lü bir dizi kullanılması önerilmiştir. Bu görüş, neredeyse tüm yüzyıl boyunca etkili olmuştur. Perde dizgesindeki bu reformist yaklaşıma rağmen, Saadeddin Arel'in makam tanımlamalarında, sistemci okul üyeleri gibi dörtlü ve beşli ardışık perde gruplarının birleştirilmesi önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, Arel'in takipçileri, bu perde gruplarının nasıl kullanılacağı ve sıralanacağı konusundaki bilgilere giderek daha fazla vurgu yapmışlardır. Örneğin, İsmail Hakkı Özkan'ın *"Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri"* adlı eserinde bu konuya geniş yer verilmiştir. Bu, bir makamdaki eserlerin aynı başlık altında toplanmasının yanı sıra, makamlar arası dizge ve makamda kullanılan perde dizilerinin ötesinde, farklı besteleme yöntemlerinin de ortak noktalarının fark edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, Arel'in takipçilerinden önce Suphi Ezgi, makam tanımlamalarını eser incelemelerine dayandırmış ve bu yaklaşımı *"Nazari ve Ameli Türk Musikisi"* adlı eserinde vurgulamıştır (Ezgi, 1933, s.8).

2000'li yıllarda, makam tanımlamaları özellikle ezgi hareketlerine odaklanan 15. yüzyıl sonrası nazariyat kaynaklarının yeniden ilgi odağı haline gelmiştir. Bu kaynaklardaki tarifler, özellikle Hüseyin Sadeddin Arel'in sunduğu nazariyata birer karşı referans olarak kullanılmıştır. Bu referansa dayalı görüşlerin, eserlerin ve icraların başlangıcındaki (ağaz) ezgi hareketlerine ve belirli makamlara özgü motiflere ayrı bir önem atfetmeleri dikkat çekicidir (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012, s.26-27).
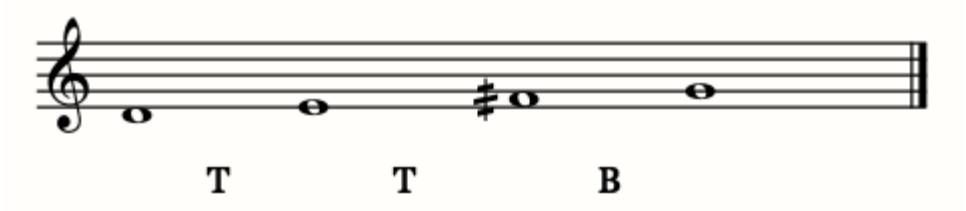
2.2. Türk Müziğinde Uşşak Makamının ve Tariflerinin Tarihsel Dönüşümü

Ortadoğu'da müzik teorisini anlatan tarihi ve yazılı kaynaklara edvar adı verilir. Bu isim hala kullanılmakla beraber, günümüzde teori içerikli kaynaklar yaygın bir şekilde "nazariyat" olarak anılmaktadır. Daha erken kaynakların genel müzik teorisi hakkında olmasının ötesinde, 13. yüzyılda Safiyuddin Abdülmü'min Urmevi'nin *Kitabü'l-Edvar* yazması, Türk Müziği'nin öncü kaynağı olarak kabul görmektedir. Türk Müziği'ne dair nazari bilgiler, bu yüzyıldan itibaren uygulamadaki değişimler doğrultusunda dönüşerek nazari kaynaklarda yer bulmuştur. Bu tarihsel dönüşüme, makamları açıklayan yazılı kaynaklar üzerinden baktığımızda, günümüzde kullandığımız terimle makamlar temel olarak dizi ve seyir özellikleri bakımından açıklanmış; ayrıca makam sınıflandırılma biçimlerinde de değişimler yaşanmıştır. "Makamların yapılarında meydana gelen değişimler ve bunların aktarımı 15. ile 17. yüzyıllarda belirgin bir biçimde ortaya çıktığı ve günümüze en yakın makam tariflerinin 17. yüzyıldan itibaren verilmeye başladığı tespit edilmiştir" (Levendoğlu, 2002, s.4-5).

Uşşak teriminin ilk kez metne geçtiği eser, Urmevi'nin 1236'da yazdığı *Kitabü'l-Edvar'*dır. Bu eserde Uşşak; yalnızca cins olarak ele alınmıştır. İlk olarak, Safiyuddin Abdülmü'min Urmevi'nin eserleri ve Urmevi etkisindeki kuramcılardan 15. yüzyılda yaşamış olan Abdülkadir Merâgî, Hızır bin Abdullah, Lâdikli Mehmet Çelebi gibi kuramcıların eserlerinde aynı yaklaşım sergilenmiştir.

Urmevi'nin edvarları her dönemde başvuru kaynağı olsa da makam kavramının ortaya çıkışından sonra tasniflerde farklı dönemlerde önemli değişimler meydana gelmiştir. Hatta, makamdan makama değişiklik göstermekle birlikte, bazı makamların tamamen farklı bir dizi olarak tanımlandığı, hatta isminin değiştiği görülebilmektedir. Örneğin Uşşak cinsi olarak tasnif edilen dörtlü, günümüzün çargâh dörtlüsüne tekabül etmektedir.
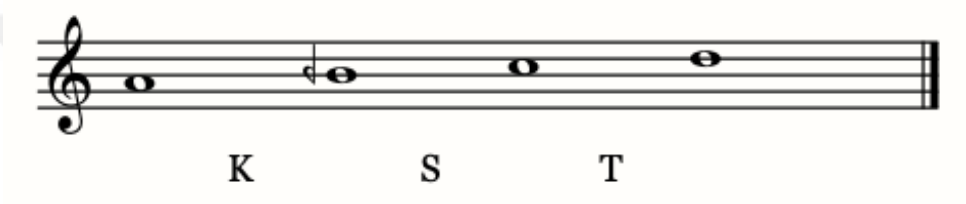
13. yüzyılda gösterim şekli:



Şekil 10: *13. Yüzyıl Uşşak Cinsi*

(Küçükgökçe, 2010, s.397)

Günümüz gösterim şekli:



Şekil 11: *Günümüz Uşşak Dörtlüsü*

(Levendoğlu, 2002, s.189)

Urmevi ve onun etkisindeki döneme dair nazariyat geleneğini anlamak için, Urmevi'nin Kitabü'l Edvar eserindeki müzik sistemini genel olarak açıklamak uygun gözükmektedir.

> *"Eserde; sesin ve ses aralıklarının özellikleri, tizlik ve pestliğin açıklanması, aralıkların oranları, kulağa hoş gelen ve gelmeyen seslerin sebepleri, devirler ve oranlar, iki telin hükmü, ud tellerinin düzeni ve seslerin çıkarılması, devirler, devir nağmelerinin ortak sesleri, devirlerin tabakaları, Ud'da alışılmamış akordlar, İka'nın devirleri, nağmelerin insanlar üzerindeki etkileri yer almıştır"* (Küçükgökçe, 2010, s.11).

Urmevi zamanında "makam" kelimesi kullanılmamıştır. Günümüzde makam; melodik bir seyiri ve kuralları olan ezgisel yapı anlamında kullanılmaktadır. Nazariyat kitaplarındaki makam tarifleri ile o makamların uygulamadaki biçimleri arasında ise çeşitli farklılıklar bulunabilir.

Urmevi, kitabının başlığında devir terimini kullanmıştır. Günümüzde dizi olarak karşılanması uygun olacak devirlerin adlarının, makam isimleri ile ortaklığı dikkat çekicidir.

> *"Urmevî, bir sekizliyi (oktav) on yedi aralığa bölerek bu aralıkları ebced harfleri ile gösteren sistemi oluşturmuş (...) İkili aralıkları bir oran ile hesaplayarak "Tanini" (T), "Bakiyye" (B) ve "Mücenneb" (C) olarak üç aralığa bölmüştür. Urmevî, aralıkları belirli kurallar çerçevesinde yan yana getirerek dörtlü ve beşlileri oluşturmuş, bunlara "cins" adını vermiştir. Dörtlüler, beşliler ve diğer bazı aralıkların art arda eklenmesiyle oluşan dizilere "devir" denmiştir. Makam kavramı Urmevî'den sonra kullanılmaya başlandığından, kendisi bunu devir kelimesiyle ifade etmiştir"* (Çalışkan, 2022, s.13).

Urmevi'nin ilk eseri olan Kitabü'l-Edvar'da adı geçen devir adları ile ortak olan makam adları; Uşşak, Nevâ, Bûselik, Rast, Irak, Isfahan, Zirefkend, Büzürk, Zengüle, Rehâvi, Hüseynî ve Hicaz'dır.

Urmevi'nin başlattığı sistemci ekolden Abdulkadir Merâgî, yaşamış olduğu 15. yüzyıla öncülük etmiştir. Merâgî, Urmevi'nin Uşşak cinsi tanımı üzerinde değişiklik yapmadan uygulamıştır. Fakat aynı yüzyıl temsilcilerinden Lâdikli Mehmet Çelebi, önceki kuramcıların tanımlarına ek olarak makamın seyrinin tiz taraftan başladığı bilgisini vermiştir.

17. yüzyıl itibariyle kaynaklarda anlatım biçiminde köklü değişiklikler ortaya çıkmıştır. Kantemiroğlu (1673-1723), *Kitabû'l İlmi'l-mûsiki 'Alâ Vechi'l-hurûfât* isimli edvarında kendinden önceki kuramcılardan farklı olarak makam kavramını daha geniş şekilde ele almıştır. Seyir kavramına odaklanarak; ezgi hareketi, genişleme, başlangıç ve bitiş noktası, perdelerin işlevleri, hatta basit ve birleşik makam sınıflandırmaları üzerinde durmuştur (Tura, 2001, s.41). Uşşak makamı hakkında Kantemiroğlu'nun verdiği bilgilere göre, bu makam aslında Dügâh makamının bir varyasyonudur. Kantemiroğlu, Dügâh makamını tam perde makamları arasında üçüncü sırada yer alan ve seyrini dügâhtan başlatıp, tam perdelerde dolaştıktan sonra tekrar dügâhta sonlandıran önemli bir makam olarak tanımlar. Ancak, Uşşak makamının bu sınıflandırmada adı geçmez. Kantemiroğlu, Uşşak makamının aslında Dügâh makamı olduğunu belirtir ve eski kaynaklara göre Uşşak'ın seyrinin nevâdan başlayarak çargâhı atlayıp bûselik ve dügâh ile rast perdesinde sonlandığını söyler (Levendoğlu, 2002, s.191).

18. yüzyılda makam terkibi üzerine yoğunlaşılan dönemde *Tedkik-ü Tahkik* ile Abdülbâki Nasır Dede Efendi; Uşşak makamının seyri nevâ perdesinden başlar ve çargâh, segâh ile dügâh perdesinde son bulur. Nevâdan yukarı çıkmak için hüseynî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerini kullanır. Nâsır Dede, bu makamın eskiler tarafından

Nevruz-u Asl, daha sonrakiler tarafından ise Nevâ olarak adlandırıldığını belirtir (Tura, 2006, s.39).

Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsiki Risalesi kitabındaki aktarıma göre Uşşak makamı; "nevâ perdesinden ses vermeye başlar; çargâh, segâh ve dügâh perdesine iner ve karar verir. Nevâdan yukarıya doğru hüseynî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdesine kadar seyreder" şeklinde ifade edilmiştir (Turabi, 2005, s.112).

Hâşim Bey'e göre Uşşak makamı, seyrini rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ ve hüseynî perdeleriyle başlatır ve tekrar rasta iner. Daha sonra gerdâniye, acem, hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh ve rast perdeleriyle dügâhta karar verir. Hâşim Bey, makamın beyâtî ve uzzâl perdelerini kullanması durumunda Dügâh makamına benzeyeceğini de ekler. Makamın ses sahası yegâh ve tiz nevâ arasındadır. Kullandığı segâh perde, segâh ile kürdî arasında yer alır ve segâh'a daha yakındır. Meyân bölgesinde eviç perdesi ile tiz nevâ arasındaki bölgeyi kullanır. Hâşim Bey'in Uşşak makamının segâh perdesi hakkındaki açıklaması bugün de geçerlidir (1864, s.28).

Uşşak makamına atfedilen ebced notasyonuyla verilen bilgiler birbiriyle örtüşürken, seyir tarifleriyle birlikte farklılıklar ortaya çıkar. Makam dizisinde günümüzde yer alan segâh perdesi, seyir tariflerinde 18. yüzyıla kadar bûselik olarak verilmiştir. Makamın bugünkü haline en yakın tarif, Kantemiroğlu tarafından en erken 18. yüzyılda verilmiştir.

Şevki Bey'in yaşadığı dönem sonrasında yazılmış nazari kaynaklar ve araştırmalara da değinecek olursak örneğin;

Nazari ve Ameli Türk Musikisi isimli eserde Uşşak makamı için;

> *"Uşşak dizisi pest tarafta bir uşşak tam dörtlüsüne tiz tarafta bir bûselik tam beşlisinin inzimamından (eklenmesinden) tevellüt etmiştir. Bu makam sâittir. Bünyesine göre güçlü, dördüncü derece olan nevâ sesidir. İptida, ekseriya karargâh ve bazen dördüncü güçlü nağmesinden icra edilir. Pestteki uşşak dörtlüsünde kendini gösterir, durak ya da güçlüde muvakkal bir karar yapar. Sonra tizdeki beşlide dahi seyrederek durakta yedenli ve yahut yedensiz kalır. Bu makamda yeden sesi bir tanini aralığında rast sesidir"* (Ezgi, 1933, s.57)

şeklinde ifade etmiştir.

Hüseyin Sadettin Arel ise *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* isimli kitabında Uşşak makamı, basit bir makam olarak sınıflandırılır ve bir Uşşak dörtlüsüne bir Bûselik beşlisi eklenerek oluşturulur. Seyri karar perdesi yakınından başlar ve çıkıcıdır. Güçlü

perdesi nevâ, karar perdesi ise dügâhtır. Donanımında si koma bemolü bulunur (haz. Akdoğu, 1991).

Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* kitabındaki Uşşak makamının tanımı, Arel sistemindeki Uşşak makamından bazı farklılıklar içermektedir. Karadeniz, Uşşak makamını basit makamlar kategorisinde, "dügâh perdesinde karar eden makamlar" başlığında incelemiştir. Karadeniz'in Uşşak makamına ilişkin açıklaması özetle şöyledir: Uşşak makamı, rast ve dügâh perdelerinden başlayarak seyreder. Çıkıcı seyri sırasında eviç perdesi kullanılırken, inici seyri esnasında acem perdesi eviçin yerini alır. Makamın yapısına herhangi bir işaret (değiştireç) eklemeye gerek yoktur. Uşşak perdesi (Arel sisteminde segâh perdesi olarak bilinir), icracılar tarafından anlaşıldığı ve sadece inici melodilerde kullanıldığı için, eserlerde bûselik perdesiyle karşılaşılabilir. Seyir, rast, dügâh veya nevâ perdelerinden başlayabilir ve nevâ perdesinde kısa bir duraksama yapılabilir. Çıkıcı ezgilerde eviç perdesi, inici ezgilerde ise acem perdesi kullanılır ve son olarak dügâh perdesinde sonlanır. Karar anında, bazen yegâh perdesinde rast beşlisi kullanılsa da bu Uşşak makamının özelliği değildir (Karadeniz, 2013, s.93-94).

İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri* isimli kitabı, makam tarifleri bakımından günümüzde yaygın bir şekilde referans alınmaktadır. Özkan'ın kitabındaki ifadesi aşağıda belirtilmiştir.

> *"Uşşak makamı hakkında önceki tanımlara paralel olarak; Durak civarından, durağın altında genişlemiş bölgenin seslerinden seyre başlanır. Önce durak üzerindeki Uşşak dörtlüsünün seslerinde dolaştıktan sonra dizinin iki tarafında karışık gezinip güçlü Nevâ perdesinde yarım karar yapar. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve diğer özellikler de gösterilir. Nihayet bütün dizide ve gerekiyorsa genişlemiş kısımda da karışık gezindikten sonra Dügâh perdesinde Uşşak Çeşnisi ile tam karar yapılır"* (1984, s.145).

Yukarıda Türk müziğinin başlıca dönemlerinden aktarılan bu ifadelerin, dönemlerinin müzik anlayışıyla uyumlu bir yol izlediği geniş kabul görmektedir. Nitekim Şevki Bey, benzerine pek rastlanmamış besteleme yeteneğine sahip olsa da bulunduğu dönemin ve mensubu olduğu icra ortamının izlerini taşımış olduğu muhtemeldir. Bu varsayımla Şevki Bey'in yaşadığı dönem ve sonrasındaki nazari kaynakların ifadeleri,

Şevki Bey'in bestelerinde karşılaşılan yaratma davranışlarıyla paralel tutum sergilemiş olma ihtimalini sürdürecektir.

2.3. Şarkı Türü

Yaşamı boyunca genellikle şarkı türünde eserler besteleyen Şevki Bey, özellikle Uşşak makamında birçok eser bestelemiştir ve nota nüshalarına ulaşabildiğimiz toplam 52 adet Uşşak şarkısı mevcuttur. Tez çalışmamızda Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkılarını incelemeden önce şarkı teriminin etimolojisi, şarkı türünün Türk sanat müziği geleneğinde ortaya çıkışı, yaygınlaşması, biçim özellikleri, tema ve ritimsel katmanları hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

19. yüzyılda yaşayan Şevki Bey'in besteci ve icracı kimliğiyle öne çıktığı dönem, Türk müziğinde köklü değişimlerin etkin görüldüğü bir dönem olarak tanımlanmaktadır. Şevki Bey'in yetişmesinde ve müzikal edimini/birikimini sağlamasında etkin bir rolmodel olan Hacı Ârif Bey Türk besteciliği ve hânendeliği ile tanınmış ve bu dönemde yenilikçi tutumuyla şarkı türünün kimliğinin şekillenmesine katkı sunmuştur. İçinde bulunulan çağın gereksinimi parametresinden bakarsak, birçok alanda köklü değişimlerin görüldüğü ortamda, Türk müziği alanında da değişimlerin hızlanması kaçınılmazdır. Şarkı türünün yaygınlaşmasında, Hacı Ârif Bey ve öğrencileri tarafından türün benimsenmesi etkili olmuştur. Hacı Ârif Bey'in öğrencisi Şevki Bey'in, yaşadığı dönemde bu değişimlerden etkilenip genellikle şarkı türünde eserler bestelemiştir. Hacı Ârif Bey ile münasebeti ve mensubu olduğu müzik ortamındaki yenilikçi dalga Şevki Bey'in bir şarkı bestekârı olarak tanınmasının hazırlayıcı sebepleridir. 19. yüzyıldan günümüze kadar birçok bestekâr şarkı bestelemeye rağbet etmiş, böylece süreç içerisinde gelenekte şarkı türü sözlü türleri arasında öne çıkmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, şarkı terimi anlam ve kullanım açısından değişikliklere uğramıştır.

> *"Günümüzde tüm melodi ve form türleri "şarkı" olarak adlandırılmış, müzik terminolojisi karmaşıklaşmıştır. Türkiye'de icra edilen müzik eserleri, ne türde olursa olsun "şarkı" olarak anılmış; müzisyenler de icra ettikleri türden bağımsız olarak "şarkıcı" olarak adlandırılmıştır. Bu durum, müzik terminolojisinde karışıklığa ve anlam kaymasına yol açmıştır"* (Tohumcu, 2009, s.711).

Özellikle 20. yüzyıldan günümüze kadar şarkı türü hakkında yapılan çalışmalarda ortaya çıkan en büyük farklılık, şarkı türünün sınıflandırılması özelinde olmuştur. Bazı çalışmalarda karşımıza çıkan "şarkı formu" terimin doğrudan şarkı türü yerine kullanılması, literatürde anlam karışıklığına yol açmıştır.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü'nde yer alan bilgilere göre, form kelimesi Fransızcadan dilimize geçmiş olup, "şekil, biçim; istenilen şeylerin yazılması, doldurulması için hazırlanmış basılı belge; bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu" gibi anlamları ifade eder. Bilim, teknoloji ve sanat alanlarında ise yaygın olarak "biçim, şekil" anlamında kullanılan bir terimdir, ancak her bir alanda genellikle belli ilkelere ve kurallara uygun olarak oluşturulan bir yapıyı ifade etmek için kullanılır. İngilizcede ise müzik biliminde kullanılan form terimi, "bir eserin yapısının belirli kurallara ve prensiplere göre nasıl oluştuğunu ifade etmek için kullanılır" şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Onur Akdoğu'ya göre, Türk müziğinde "form" terimi, sadece biçim unsurunun karşılığıdır. Dolayısıyla, sadece biçim özelliğiyle tanımlanamayacak olguların, "tür" terimiyle ifade edilmesi gerekmektedir. Usûl, biçem, makam dizgesi, ağız, söz, biçim ve/veya çalgı, müzik türüne ilişkin, örneğin peşrev, saz semai, şarkı gibi alt türleri birbirini tamamlayarak belirginleştirmektedir (Akdoğu, 1996). Bu açıklamalara bağlı olarak şarkı türünü belirleyen tek özelliğin biçim/şekil olmamasından dolayı bu çalışmada şarkıyı tür terimiyle nitelendirmek uygun görülmüştür. Buna karşın, şarkılar arasında karşılaşılan en yaygın biçim tipi "şarkı biçimi" olarak nitelenmiştir.

Şarkı teriminin etimolojisi araştırıldığında:

> *"Sümerler, MÖ. 4000-2000 tarihlerine kadar gidip, konuştukları dilde, şarkı söylemek anlamındaki "Sur", "Sir" sözlerini, muhtelif Türk lehçelerinde yine aynı anlamı taşıyan, "Sarın", "Cır", "Yur, "Yır", "Ir" köklerine bağlayabiliriz. Bu şekilde düşünecek olursak şarkı, "şark" kökü ve "İ" ekinin bütünleştirdiği Türkçe bir kelimedir. Arapça' da "Şarkî", "Şark'a", doğuya ait demektir. Eski şiir mecmualarında geçen "şarkî" kelimesi ise bir şiir formu manasına gelmektedir"* (Türkçe Sözlük, 1988, s.2912).

Şarkı türünün etimolojisi hakkında bilgi veren Yılmaz Öztuna'ya göre: "Şarkı, bir musikî ve Türk terimidir ve Arapça kaidesiyle yapılmıştır. Şark'a Doğu'ya ait demektir. Osmanlı döneminde bu kelime "şarkıyyat=şarkılar" şeklinde çoğaltarak kullanılmıştır. Elimizde böyle yazma "Mecmua-i Şarkıyyat"lar, "şarkılar mecmuası" denen güfte

kitapları vardır" (Öztuna, 2000, s.447) Mustafa Uzun'un şarkı teriminin açıklaması ise şu şekildedir:

> *"Arapça şark kelimesine nisbet ekinin getirilmesiyle oluşan şarkiden (Doğu'ya ait) geldiği kabul edilmektedir. Kelimenin kökeni hakkında "çağırmak, yüksek sesle söylemek, bağırmak" anla- mındaki çağırıdan türediği yolunda bir başka yorum varsa da bu fonetik bakım- dan mümkün görülmemektedir. Ayrıca Anadolu ağızlarında ve bazı Türk lehçele- rinde "ır / yır / cır" (şarkı, türkü) ve "ırlamak/yırlamak/cırlamak" (şarkı, türkü söylemek) kelimeleri yer almaktadır"* (Uzun, 1997, s.358).

Şarkı teriminin kökeni hakkında bilgiler verildikten sonra bu noktada, şarkı türünün çeşitli araştırmacılar tarafından gerçekleştirilen tanımları üzerinde durulacaktır. Dr. Suphi Ezgi'ye göre şarkı;

> *"Dört, beş, altı mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir, Türkîdarb, Berefşan, Sakîl, Devrikebir, Darbıfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bu gün elimizde mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türkaksağı, Aksak semai gibi ufak usûllerle ölçülmüştürler."* (Ezgi, 1953, s.221).

Feridun Darbaz'a göre şarkı; "Dört mısralı bentlerden kurulmuş murabbaya benzer. Koşmadan türemiştir. Aruz kalıpları ve özellikle bestelenmek için yazılmış, edebi bir biçimdir. Şarkılar iki bentten beş bente kadar olabilir. Ezgilenişlerinde basit biçimler ile küçük ve büyük ölçüler kullanılmıştır" (Darbaz, 1973, s.243-244). Ferit Sıdal'a göre şarkı; "4-5-6 ve daha fazla mısralı şiirlerin, terennümsüz olarak bestelenmişlerine şarkı ismi verilmiştir. Şarkıların bölümleri zemin- nakarat- meyan adları ile birbirlerinden ayrılırlar, bu bölümler arasında veya sonlarında aranağmeler de olabilir. Şarkılar genellikle küçük usûllerle bestelenmişlerdir" (Sıdal, 1985, s.233). Onur Akdoğu'ya göre şarkı;

> *"Sözel bir türdür. On zamanlıya kadar usûller kullanılır. Dolayısıyla, ezgiler küçük soluklu, kolayca algılanabilir niteliktedir. Eskiden tegannî, daha eskiden ır denilmiştir. Genel anlamıyla şarkı, dîvan edebiyatında kullanılmış abcb-dddb biçimiyle yazılmış aynı adla anılan şiir türünün ezgilendirilmesiyle oluşturulmuştur. İstisna da olsa on zamanlıdan büyük usûllerle bestelenmiş şarkılar da vardır. Örneğin İbrahim Ağa'nın Mâhur makamındaki 26 zamanlı evsat usûlündeki şarkısı, ya da Âşık Mustafa'nın Gerdâniyebûselik makamındaki ve 13 zamanlı şarkı devrirevânı usûlüyle bestelediği şarkı gibi"* (Akdoğu, 1996, s.275–276). şeklinde yorumlamıştır.
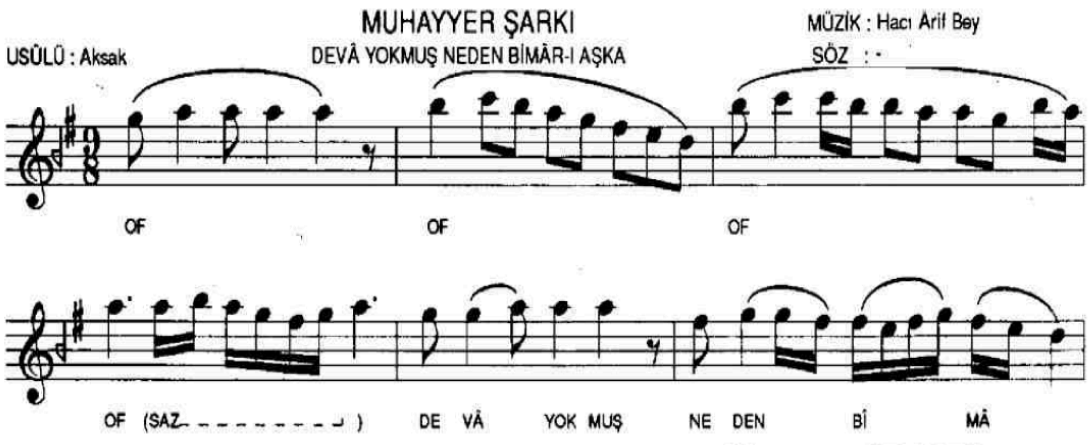
Alâeddin Yavaşça'ya göre şarkı; "Türk mûsikisinde küçük formdaki eserlerin en önemlisidir. Genellikle küçük usûllerle ölçülen şarkı formu Türk Musıkîsi repertuarının en büyük kısmını içerir. Şarkılarda en çok on zamanlıya kadar olan küçük usûller kullanılmıştır" (Yavaşça, 2002, s.122–24). Cinuçen Tanrıkorur'a göre şarkı; "aaba kafiye düzenine göre yazılmış dört, beş veya daha fazla mısralı güftelerin genellikle küçük usûllerle ve terennümsüz olarak bestelenmiş halidir" (Tanrıkorur, 2003, s.50).

Verilen tanımlardan, şarkı türündeki eserlerin özelliklerinin çok çeşitli olabileceği anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak, en sık karşılaşılan özelliklere dayanan bir tanım yaparken "genellikle" ifadesinin kullanılması zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Türk sanat müziği geleneğinde şarkı, genellikle a-a-b-a kâfiye düzenindeki dört mısralı yani murabba biçimindeki güftelerin küçük usûllerle, nadiren de olsa büyük usûllerle bestelenmesi görünümüyle karşımıza çıkar. Yaygın olarak bestelenen murabba güftelerin ilk dizesi "zemin" olarak adlandırılır ve bu bölümde esas makamın temel özellikleri ifade edilir. İkinci dize "nakarat" olarak bilinir ve bu kısımda esas makamın işlemesine devam edilir. Üçüncü dize "meyan" olarak anılır ve burada makam geçişleri, makam dizisinin farklı bölgelerinin işlenmesi vb. işitsel etki değişiklikleri yapılır. Son dize ise ikinci dize ile benzer özelliklere sahiptir ve yine "nakarat" adını taşır.

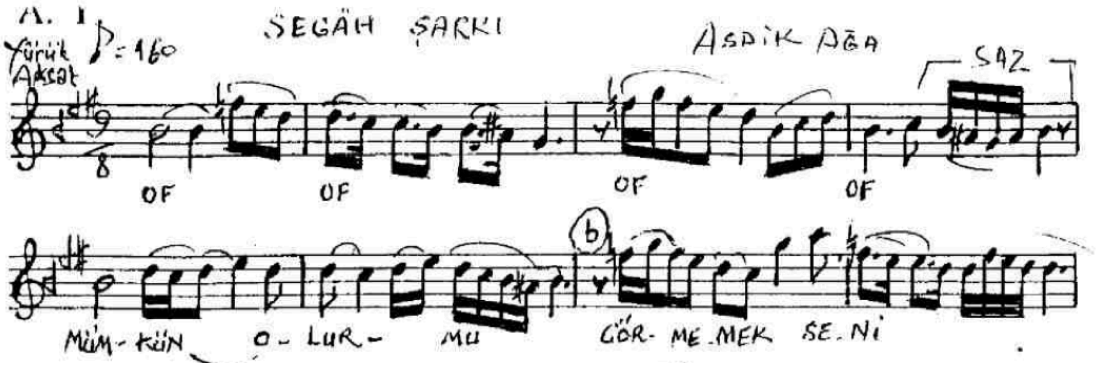
Ele alınan tanımların birçoğunda;

> *"Büyük formdaki eserlerin değerlendirildiği devirden şarkı formunun ilgi kazandığı döneme geçiş sürecinde Hacı Ârif Bey, bestelerinde büyük formların vazgeçilmez bir parçası olan terimlerden boşalan yeri bir seri "of" larla doldurmuştur. Bu tarz şarkılara murabba biçimi olarak iki şarkıyı örnek veriyoruz: Bunlardan birincisi Hacı Ârif Bey'in Muhayyer Aksak şarkısı "Deva yokmuş neden bîmar- ı aşka", diğeri Astik Ağa'nın Segâh şarkısı "Mümkün olur mu görmemek seni" eserleridir"* (Yavaşça, 2002, s.151).

İfadesini ve örneklerini irdelediğimizde büyük formdaki eser türleriyle bu konuda bir benzerlik taşıdığı görülmüştür. Büyük formdaki eserlerin şarkı türüne göre en büyük farkının; şarkıların terennümsüz ve küçük usûllerle bestelenmesi olduğuna dikkat çekilmiştir.



Şekil 12: *Terennüm Örneği 1*



Şekil 13: *Terennüm Örneği 2*

Geçmiş yüzyıllara geri döndüğümüzde, müziğin öğrenilmesi ve gelecek nesillere aktarılması, genellikle eğitim, aktarım ve usta-çırak yöntemiyle gerçekleştirildiğinden bahsetmiştik. Bu geleneksel sistem, müziğimizin öğrenilmesi ve geçmişten geleceğe taşınması açısından önemliydi. Ancak, bu yöntem, sözlü aktarımın getirdiği olumsuzlukları da beraberinde taşımaktaydı. Bu nedenle, pek çok şarkı zaman içinde kaybolmuş veya değişime uğrayarak tarihsel müzikbilimine belge oluşturma niteliğini yitirmiştir.

Yazılı kaynakların sınırlı olduğu bir dönemde, günümüze ulaşan eser sayısı oldukça kısıtlıdır. Bu yüzden, geçmişte yazılmış olan güfte mecmuaları, en azından güftelerin günümüze ulaşmasında kritik bir kaynak olmuştur. Bugüne kadar varlığını

sürdürebilen bilgilere dayalı olarak, nazariyat kitapları ve güfte mecmuaları içinde 17. yüzyılda Hâfız Post ve Hânende Mehmed Çelebi gibi bestekârların notaları günümüze ulaşmayan şarkılarının güfteleriyle karşılaşılmaktadır (Şenocak, 2012, s.17). Bu nedenle, bu şarkıların müzikal yapısı hakkında sınırlı bilgiye sahibiz.

18. yüzyılın ortalarından itibaren, şarkı besteciliğine ilgi arttı ve geniş soluklu sözlü eserlerin türleri içinde şarkı en fazla kullanılan tür haline geldi. Tanbûri Mustafa Çavuş ve Hacı Ârif Bey gibi birçok bestekâr, bu formatta eserler bestelemiş ve klasik "beste, kar, karçe" gibi türlere olan ilgi azalmıştır. Kâr, nakış, beste gibi türlerle karşılaştırıldığında, şarkı türü daha küçük ve basit görünmesi nedeniyle müzikseverler tarafından büyük ilgi görmüş, ancak bu, müziğin basite indirgenmesine yol açmış gibi algılanmıştır. 19. yüzyılda, Türk toplumundaki gelişmeler ve yeniliklerin etkisi göz önüne alındığında, şarkı türünün öğrenilmesinin daha kolay ve popüler olmasının yanı sıra fasıl müziği içindeki önemi nedeniyle besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen bir türe dönüştüğü görülmektedir. Bu değişikliğin nedeni, Türk toplumundaki zevk ve eğlence anlayışının evrim geçirmesi ve çağın estetik anlayışına daha uygun olması olarak yorumlanabilir. Özellikle 19. yüzyılda, şairler, şarkı türündeki bestelemeye uygun şiirler üreten ve bestekârlara ilham veren murabba tarzına benzeyen şiirlere yönelmişlerdir. Şairlerin bu yönelimiyle birlikte özellikle Sultan III. Selim (ö. 1808), Sultan II. Mahmud (ö. 1839), Hamamizade İsmail Dede Efendi (ö. 1845), Hacı Ârif Bey (ö. 1884), Şevki Bey (ö. 1891) ve Rahmi Bey (ö. 1864) gibi önemli şarkı bestekârları, bu türün yaygınlaşmasında büyük rol oynamışlardır (Yücel, 2016, s.64).

Şarkılar sözel temaları bakımından incelendiğinde birçok müzikbilimcinin değerlendirmeleri benzer ifadeler taşımaktadır. Bu anlatıma örnek olarak Yılmaz, şarkının teması hakkında:

> *"Şiirler genellikle aşk üzerine yazılmıştır. Ancak, bu aşk çok değişik şekillerde zuhur eder. Ya sevgiliye sitem edilir, ya övülür, ya da buram buram hasret giderilir. Sevgili (âşık olunan şey), çoğunlukla bir insan, bazan da bir bitki, bir böcek, bir hayvan, bazan bir sıla bazan da bir yer ya da olaydır. Hayaller, korkular, sevinçler ve kederlerle süslüdür şarkılar. Kısaca şarkı, insanla birlikte var olan, yaşayan canlı bir varlıktır"* (Yılmaz, 1994, s.43).

açıklamasında bulunmuştur. Öztuna ise kitabında şarkıların farklı konuları ele aldığını ve her türlü konuda şarkılar bestelendiğini ifade etmiştir. Ancak, en çok işlenen tema olarak

aşk konusuna yoğunlaşıldığını vurgulamıştır (Öztuna, 2000, s.443). Ayrıca bu bilgilere ek olarak Akdoğu, şarkı türünü çocuk ve gençlik şarkıları, fasıl şarkısı, solo şarkı, piyasa şarkısı ve eğlence şarkısı şeklinde sınıflandırmıştır (Akdoğu, 1996).

Ritim katmanları ve güfte şeması bağlamında Nim sofyan, Semai, Sofyan, Türk aksağı, Yürük ve Sengin semai, Devr-i hindi, Devr-i turan, Düyek, Müsemmen, Aksak, Evfer, Oynak, Raks aksağı, Curcuna gibi usûllerde bestelenen bu tür, usûlleri ile belirginlik kazanmıştır. Üç mısralı eserlerden sekiz mısralı eserlere kadar üretilebilmiş olan eserler aranağmelerle bağlantılı olarak birkaç dörtlüğü içine alan güftelerle bestelenmiştir. Öztuna bu bilgilere ek olarak; "…umumiyetle şarkı güftesi murabbadır. Ama muhammes (beş mısralı) ve müseddes (altı mısralı) olanlar da çoktur. Fakat elimizdeki şarkıların beşte dördünden fazlası dört mısralıdır. Müsemmen (sekiz mısralı) olanlar da görülür" (Öztuna, 2000; 443) şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. Güftedeki anlamın ve buna bağlı olarak kullanılan usûllerin ve melodik yapının üslûba etkisiyle ince (zarif), neşeli (hareketli), hüzünlü oluşu görülmüştür. Şarkı güftelerinde görülen şema, Yavaşça tarafından şu şekilde tasnif edilmiştir (Yavaşça, 2002):

a) Müselles şarkı (3 mısralı)

b) Murabba şarkı (4 mısralı)

c) Muhammes şarkı (5 mısralı)

d) Müseddes şarkı (6 mısralı)

e) Müsebba şarkı (7 mısralı)

f) Müsemmen şarkı (8 mısralı)

Şarkı türü hakkında yapılan bu tasnifler, Yavaşça'nın tasnifi ile ekseriyetle örtüştüğü görülmektedir.

Şarkı türü hakkında yapılan çalışmalara dayanan bu incelemenin ardından, türün Türk sanat müziği geleneğinde karşılaşılan belirgin özellikleri maddeler halinde şu şekilde sıralanabilir:

- Sözlü bir türdür.
- Güfteler, yaygın olarak murabba biçimindedir ve aaba kafiye düzenindedir. Bunun yanı sıra, farklı özellikler taşıyan güftelerle de karşılaşılmaktadır.

- Yaygın olarak 10 zamanlıya kadar olan usûllerle bestelenirler. Buna karşın, daha büyük usûllerle bestelenmiş örnekler de bulunmaktadır.
- Türk sanat müziği geleneği klasik fasıl uygulamasında yer alan kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi türlerin örneklerine göre daha kısa solukludur.
- Türk sanat müziği geleneği klasik fasıl uygulamasında yer alan kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi türlerden genellikle terennüm kısmı içermemesi yönüyle ayrılır. Buna karşın, türün gelişim süreci içinde terennüm ve terennüm işlevi taşıyan kısımları içeren örneklerle karşılaşılabilmektedir. Ayrıca, güncel olarak terennüm benzeri kısımları içeren sözlü eserlerin de şarkı olarak nitelenebildiği bilinmektedir (Bestesi Osman Babuşçu'ya ait olan "Kanımda Kıvılcım Canımda Ateş" isimli eserde yer alan terennüm bu maddeye uygun bir örnektir. Ayrıca bu şarkı 1990 yılında TRT Şarkı Yarışması'nda birincilik ödülü kazanmıştır. (https://www.youtube.com/watch?v=L5HiyBhLU9Q Youtube linkinden eserin kaydına ulaşabilirsiniz.)
- Yaygın olarak, A (a+b) + B (c+b) kurgusuyla bestelenir. Geleneksel terimlerle ifade edildiğinde, "zeminhâne" ve "meyanhâne" bölümlerinden oluşur. Buna karşın daha az ya da daha çok bölümün farklı örgülerle sıralanmasından oluşan örnekler de bulunmaktadır.

Şarkı türü ile ilgili yapılan açıklamalar ve karşılaşılan bu belirgin özellikler Şevki Bey dönemindeki şarkı besteciliği anlayışıyla paralel doğrultudadır. Şarkı türünün gelişimini sürdürdüğü dönemde yaşamış olan Şevki Bey, ürettiği şarkılar ile bu gelişime öncülük eden bestekârlardan olmuştur. Takip eden dönemde bestekârlar tarafından da sıkça kullanılan bu tür, Türk sanat müziği türleri arasında kalıcı olarak bir yer edinmiştir. Tür ekseninde karşılaşılan şarkıların Şevki Bey'in şarkılarıyla geleneksel yapıda uygunluk gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu hemfikirlik, tez konumuzda ele alacağımız "metinlerarasılık" kavramı ile ilgilidir. Belirli bir kapsamda kullanılan her uygulama gibi şarkı türü de içinde bulundurduğu geleneksel yapı sebebiyle aslında bir metinlerarası nitelik barındırmaktadır. Türk müziğinde yeni bir boyutta sunacağımız bu kavram; kullanılan melodik, tematik veya yapısal öğeler arasındaki ortaklıklar, etkileşimler ve alışverişleri daha ayrıntılı bir şekilde incelememize olanak sağlayacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞEVKİ BEY'İN UŞŞAK MAKAMINDAKİ ŞARKILARININ İNCELENMESİ VE YAPI ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Biçim Özellikleri

Şevki Bey'in Uşşak şarkılarının biçimlerinin çözümlendiği bu başlık altında, bölüm özellikleri, cümle özellikleri, dize ve müzik ifadesi eşleşmeleri ele alınmıştır. Alt başlıklarda yapılan değerlendirmeler, aşağıda yer alan şarkıların incelemeleri sonucunda ulaşılan verilere dayanmaktadır.

No	Eserin İlk Dizesi	Usûl
1	Arzu ediyor vuslat-ı can-bahşını canım	Aksak
2	Aşk olsun o rindâne ki gönlünde emel yok	Aksak
3	Ateş-i firkatle sînem dağlarım	Curcuna
4	Bakmadın vaktiyle istikbâline	Aksak
5	Ben ağlarım saz ağlar karşıda gülnaz ağlar	Aksak
6	Bilmem kime şekvâ edeyim derd-i derunum	Aksak
7	Bîzâr ediyor âlemi bu hâl-i tebâhım	Curcuna
8	Bu dehrin germ-ü serdinden	Aksak
9	Bu reng-i letâfet güle gülzare de kalmaz	Aksak
10	Cânan bana cevr eylemeyi eyledi âdet	Aksak
11	Canım gibi sevdikçe seni gönlüm ey afet	Aksak
12	Cefaya razıyım ben yar elinden	Aksak
13	Dağlar dayanmaz enînine dil-i mahzûnumun	Aksak
14	Derd-i hicrânın beni nâşâd eder	Aksak
15	Dûçâr-ı hicr-i yâr olalı dîdem ağlıyor	Aksak
16	Ebrulerinin hançeri bu sinemi ey mâh	Aksak
17	Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım	Curcuna
18	Ey gözüm ağlama dildâr uyanır	Aksak
19	Gah ümîd-i vuslat eylersin gönül	Ağır aksak
20	Gel lutf ile(eyle) cana bu gece hâne senindir	Aksak
21	Getir saki bade mâye-i candır	Curcuna

22	Gülzâra nazar kıldım vîrâne-misâl olmuş	Aksak
23	Hastasın zannım vefâ mahzûnusun	Curcuna
24	Hevâ-yı aşk eser serde	Aksak
25	İki değil sekiz değil yüz değil	Aksak
26	İştibâh etme gözüm nuru bana	Ağır aksak
27	Kim demiş suzîş-i aşkı dil-i şeyda bilmez	Aksak
28	Kimseler gelmez senin feryâd-ı ateş barına	Ağır aksak
29	Kucağımda büyütürken na-gah	Aksak
30	Lutf eyle tabib dinleme kalbim benim öyle	Ağır aksak
31	Mahsun dilimi yadın ile şad eder oldum	Aksak
32	Mecnun gibi ben dağlar gezerken	Aksak
33	Meyhâneye serdik postu	Aksak
34	Müptelâ-yı gam olan rahat-ı dünya bilmez	Aksak
35	Ne için geçmez aceb bir günüm azad-ı elem	Aksak
36	Ne revâdır ki görüp cevrini hu diyelim	Devr-i hindi
37	Ölse de aşık onulmaz yaresi	Ağır aksak
38	Perde çektin ah a kafir matla-i âmâlime	Ağır aksak
39	Perişan etti akl ü fikrimi zülf-i perişanın	Devr-i hindi
40	Reng-i ruhsârına gülgun dediler	Ağır aksak
41	Sâki içelim köhne mey-i neşve-fezayı	Aksak
42	Saklayıp kalb-i mükedderde seni	Aksak
43	Salıp sevdalara zülf-i siyahın	Curcuna
44	Sende acep uşşâka eziyyet mi çoğaldı	Curcuna
45	Sevdiğim çok yaramazdır yaramaz	Curcuna
46	Şem-i aşkın ben idim pervânesi	Evfer
47	Têlif edebilsem feleği ah emelimle	Aksak
48	Tepeden nasıl iniyor bakın şu kızın nişanlısı	Aksak
49	Yâd ile geçmiş zamanı ağlarım	Curcuna
50	Yar için uşşâk baktı falime	Aksak
51	Zeybeklerle gezer dağlar başında	Aksak
52	Zîr-i nikâbı işveden mâh eyleyip arz-ı cebîn	Türk aksağı

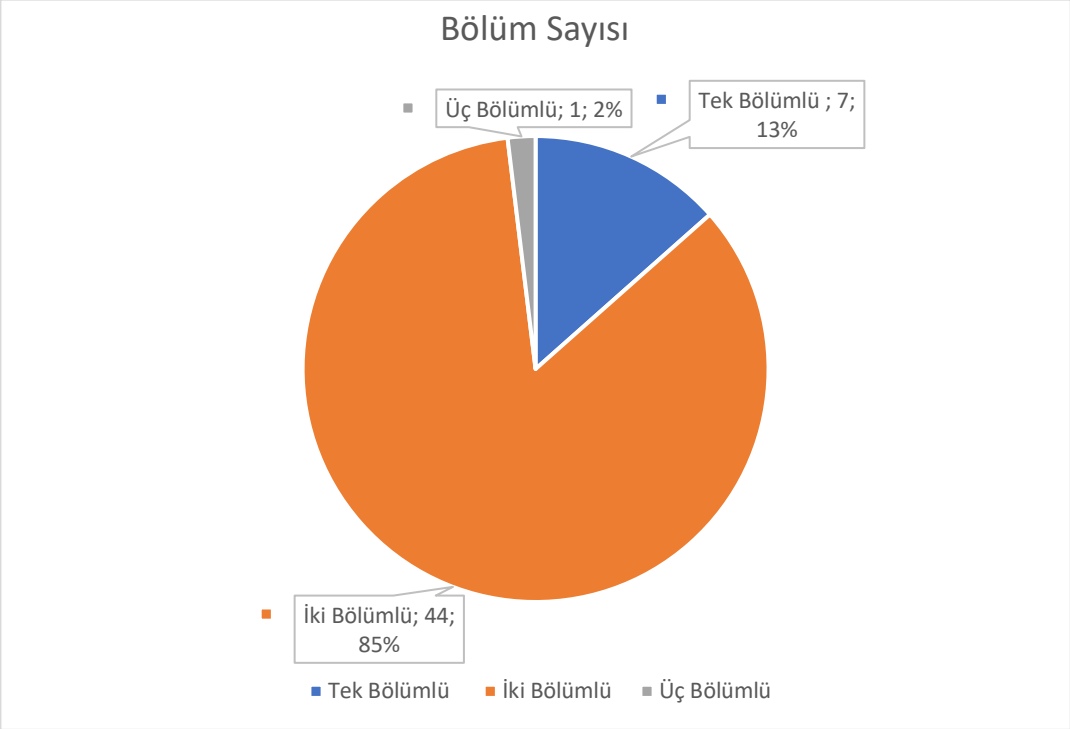
Tablo 2: *Şevki Bey'in Uşşak Makamındaki Eserleri*

3.1.1. Bölüm Özellikleri

Bu başlık altında, yukarıda verilen tabloda yer alan eserlerin içerdiği bölüm sayılarına, bölümlerin murabba güftelerle eşlemesinde yaygın bir geleneksel tutum olduğu belirlenen zeminhâne-meyanhâne kurgusuna uygunluğuna, uzunluklarına ve bölüm oluşturan işitsel etki değiştiricilerin niteliklerine odaklanılmıştır.

3.1.1.1. Bölüm Sayıları

Şevki Bey'in uşşak makamındaki 52 eserinin 7 tanesi 1 bölümlü[1], 44 tanesi 2 bölümlü[2] ve 1 tanesi 3 bölümlüdür[3]. Eserlerin içerdiği bölüm sayılarına göre oluşan tasnif gruplarının yüzdelik dağılımı aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.



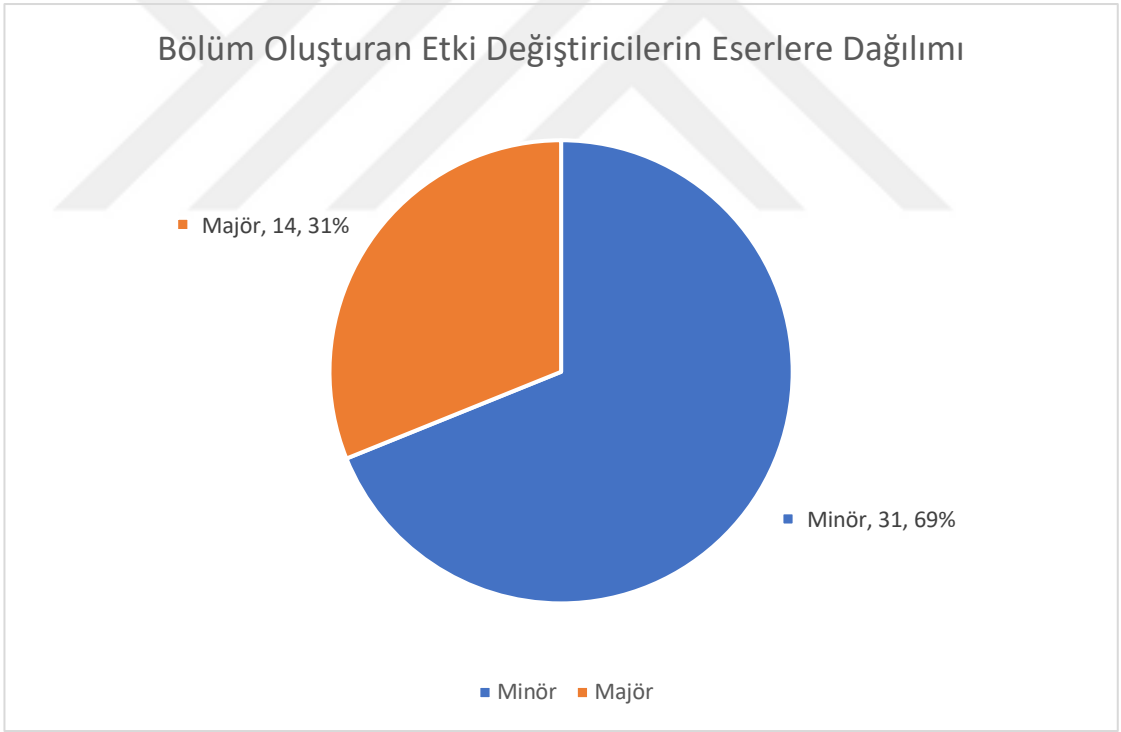
Grafik 1: *Bölüm Sayısı*

[1] Tek Bölümlü Eserlerin Numarası: 5, 20, 25, 34, 38, 45, 46

[2] İki Bölümlü Eserlerin Numarası: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52

[3] Üç Bölümlü Eserlerin Numarası: 30

İncelenen eserlerde yeni bölümlerin oluşmasını tetikleyen etki değiştiricilere rastlanmıştır. Bu etki değiştiriciler "Majör" ve "Minör" etki değiştiriciler olarak iki ana başlıkta toplanmaktadır. Majör etki değiştiriciler makam geçkisi ve usûl geçkisi, Minör etki değiştiriciler ise ses bölgesi değişimi, güçlendirilen perde değişimi ve ödünç çeşni başlıklarıyla ele alınmıştır. Tek bölümlü (7 eser) eserlerde herhangi bir etki değiştiriciye rastlanmadığı için bu kısımda iki ve üç bölümlü eserler üzerine yoğunlaşılmıştır. Yapılan incelemede geriye kalan 45 eserden 31 tanesinde minör[4], 14 tanesinde majör[5] etki değiştiricilerle karşılaşılmıştır. Aşağıdaki grafikte, majör ve minör etki değiştiricilerin eşzamanlı gerçekleşme durumları, majör işitsel etki değiştiricinin baskınlığı sebebiyle "majör" olarak etiketlenmiştir:

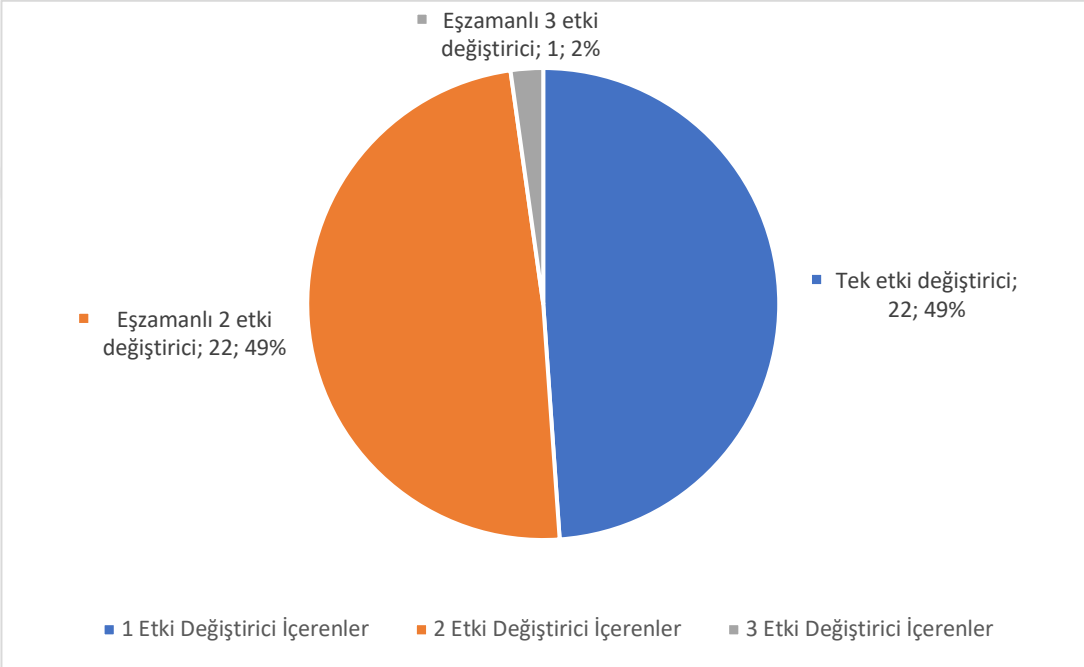


Grafik 2: *Bölüm Oluşturan Etki Değiştiricilerin Eserlere Dağılımı*

[4] Minör etki değiştiriciye sahip eser numaraları: 1, 2, 3, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52

[5] Majör etki değiştiriciye sahip eser numaraları: 4, 6, 8, 9, 11, 16, 18, 22, 24, 30, 39, 41, 42, 50

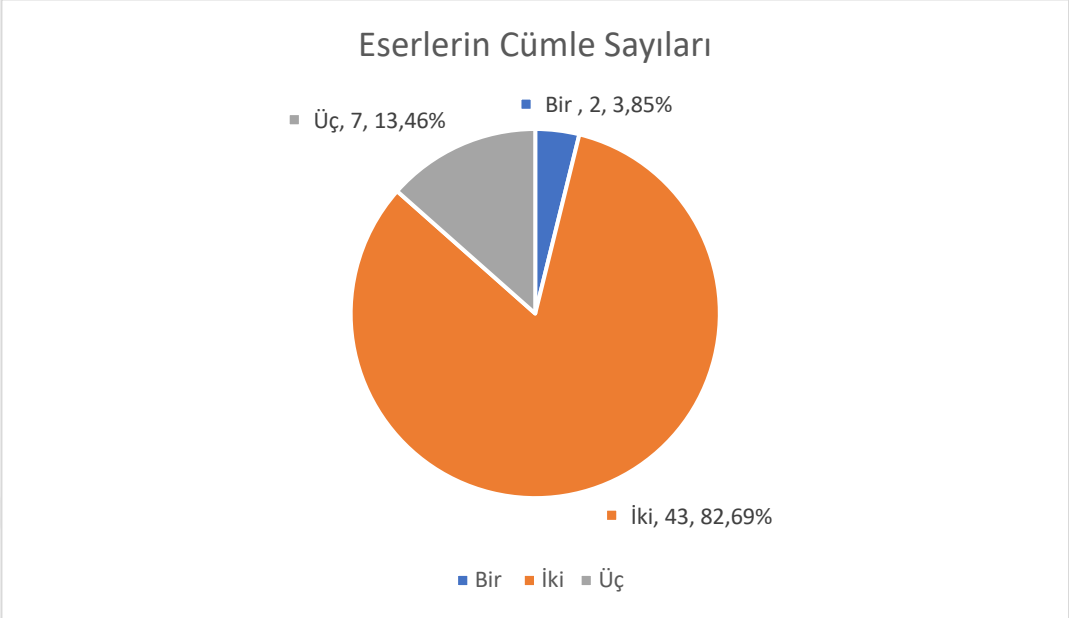
İncelemede, birçok eşzamanlı etki değiştiricinin yeni bir bölümü kendinden önceki bölümden ayırmada birlikte rol oynadığı görülmüştür. Bu kapsamda, 45 eser içerisinde 22 eserde tek bir etki değiştirici yeni bölümü başlatırken, 22 eserde iki ve bir eserde ise üç etki değiştiricinin üst üste bindirildiği saptanmıştır. Oluşan grafik şu şekildedir:



Grafik 3: *Eşzamanlı Etki Değiştirici*

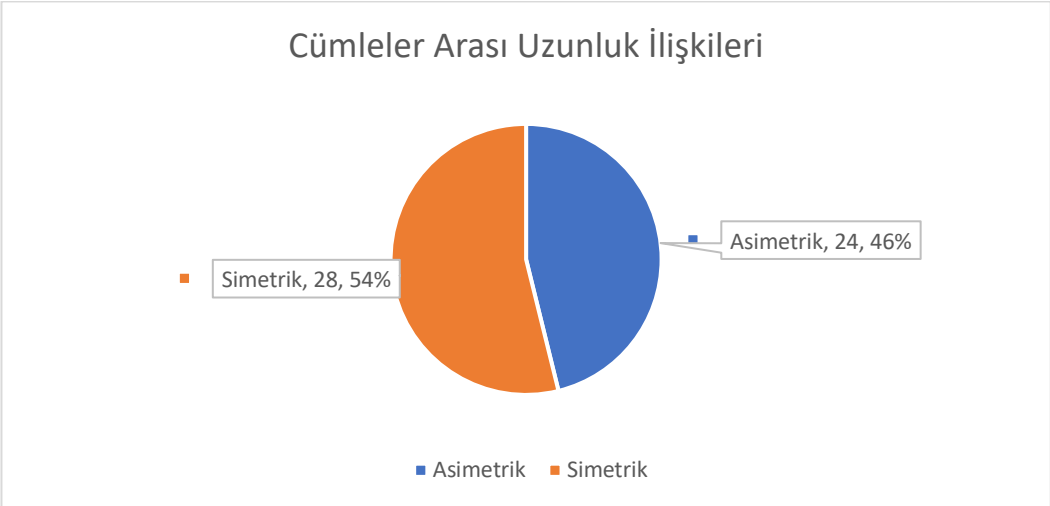
3.1.2. Cümle Özellikleri

Bölüm sayılarına göre değerlendirilen eserler, incelememiz doğrultusunda hacim olarak bir, iki ve üç cümleli eserler parametresinde gruplandırılmıştır. Bahsi edilen eserlerden tam kalışın gerçekleştiği nokta nazarı itibariyle bir cümleli 2; iki cümleli olan 43; üç cümleli olan 7 esere rastlanmıştır. Oluşturulan grafik ise aşağıda belirtilmiştir.



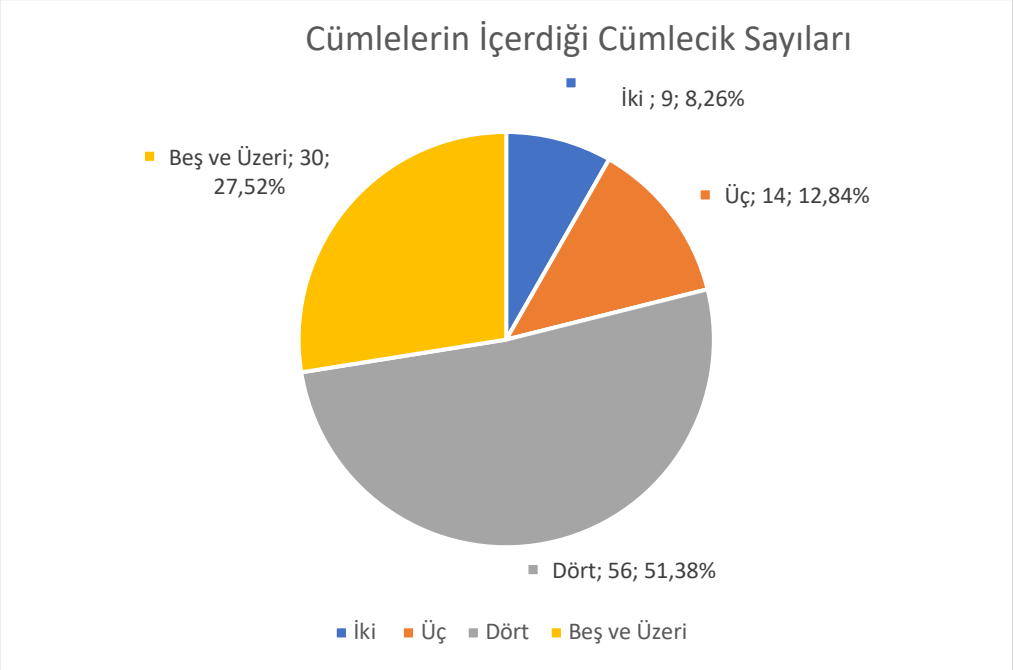
Grafik 4: *Eserlerin Cümle Sayıları*

Hacim ve müziksel etki açısından bölüm oluşumunda gerekli olan müzik cümlesinin, eser içerisinde barındırdığı uzunluk hacmi dolayısıyla bestecinin besteleme üslûbuyla ilgili bilgiler yansıtabileceği düşünülmüştür. İncelenen 52 eserin 28 tanesinin cümle uzunlukları simetrik, 24 tanesinin cümle uzunlukları asimetrik cümle yapısına sahiptir. Eserlerin kendi içerisinde bulundurduğu müzik cümlelerinin birbirlerine "Simetrik/Asimetrik" olma durumlarının oranı aşağıda gösterilmiştir.



Grafik 5: *Cümleler Arası Uzunluk İlişkileri*

Analiz yöntemimiz doğrultusunda, Şevki Bey'in davranış biçimini anlayabilmemiz için müzik cümlelerine ek olarak, cümlenin oluşturulabilmesi için hacimsel olarak daha küçük ve cümlenin yapıtaşı olan "cümlecik" ekseni üzerine yoğunlaşılmıştır. Bu anlayışla biçim kurguları oluşturulan eserler "iki", "üç", "dört", "beş ve üzeri" başlıklarıyla sınıflandırılmıştır. İki cümlecikli 9; üç cümlecikli 14; dört cümlecikli 56; beş ve üzeri cümlecikli 30, toplamda ise 109 cümleye rastlanmıştır. Son iki gruptaki yoğunlaşmalar, çifte periyot ve artık çifte periyotların besteci tarafından biçimin inşâsında sıkça kullanıldığına işaret etmektedir. Oluşan grafik şu şekildedir.



Grafik 6: *Cümlelerin İçerdiği Cümlecik Sayıları*

3. 1. 2. 1. Tek Bölümlü Eserlerde Cümle Tipleri

Şevki Bey'in Uşşak makamındaki 52 şarkısının 7 tanesi tek bölümlüdür. Bu kısımda tek bölümlü eserler cümle sayılarına göre tasnif edilmiştir. Yapılan tasniflerin ardından cümleler bir cümleyi oluşturan cümleciklerin ilişkilerine göre Simetrik/

Asimetrik, Karşıt/Paralel ve Ödünç Çeşnili/Geçkili/ Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz başlıklarıyla sınıflandırılmıştır.

a. Bir Cümleli Eserler

Bu maddeye uygun olan iki eser mevcuttur. “Ben ağlarım saz ağlar” dizesi ile başlayan 5 numaralı eser, “İki değil sekiz değil yüz değil” dizesi ile başlayan 25 numaralı eser birer cümleden oluşmaktadır.

Eser No 5:
a cümlesi Simetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 25:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz

Tablo 3: *Bir Cümleli Eserler*

b. İki Cümleli Eserler

Bu madde 4 eserden oluşmaktadır. “Gel lûtf eyle cana bu gece” dizesiyle başlayan 20 numaralı eser, “Müptela-yı gam olan rahat-ı dünya bilmez” dizesiyle başlayan 34 numaralı eser, “Perde çektin ah a kafir matla-i amalime” dizesiyle başlayan 38 numaralı eser ve son olarak “Sevdiğim çok yaramazdır yaramaz” dizesiyle başlayan 45 numaralı eser ikişer cümleden oluşmaktadır.

Eser No 20:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 34:
a ve b cümlesi Asimetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 38:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 45:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz

Tablo 4*: İki Cümleli Eserler*

c. Üç Cümleli Eserler

Şevki Bey'in Uşşak şarkıları içerisinde bu maddeye uygun sadece bir eser bulunmaktadır. "Şem-i aşkın ben idim pervanesi" dizesiyle başlayan 46 numaralı eser 3 cümleden oluşmaktadır.

Eser No 46:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
c cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz

Tablo 5: *Üç Cümleli Eserler*

3. 1. 2. 2. İki Bölümlü Eserler

Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkılarında besteleme biçiminde iki bölümlü eserlerin oransal olarak baskınlığı daha fazla dikkat çekmektedir. İki bölümlü eserlerin cümle tipleri aşağıda eser numaraları ile verilmiştir.

Eser No 1:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 2:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 3:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 4:
a cümlesi Simetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 6:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
c cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 7:

a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 8:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b ve c cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 9:
a, b ve c cümleleri Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 10:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 11:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 12:
a ve b cümlesi Simetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 13:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 14:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 15:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 16:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
c cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 17:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 18:

a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b ve c cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 19:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 21:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 22:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 23:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 24:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 26:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 27:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 28:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 29:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 31:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 32:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili

Eser No 33:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 35:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 36:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 37:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 39:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 40:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 41:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 42:
a ve b cümlesi Asimetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 43:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 44:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 47:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 48:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz

b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 49:
a ve b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 50:
a cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Asimetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
Eser No 51:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
Eser No 52:
a cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnisiz/Geçkisiz
b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili

Tablo 6: *İki Bölümlü Eserler*

3. 1. 2. 3. Üç Bölümlü Eserler

Şevki Bey'in, inceleme yöntemimizce tasnifini gerçekleştirdiğimiz eserlerinde sadece 1 eserin üç bölümlü olarak nitelendirilmesi uygun görülmüştür. "Lûtf eyle tabib dinleme kalbim benim öyle" isimli müseddes güfte biçimiyle bestelenen 30 numaralı eser, içerdiği majör etki değiştiriciler sebebiyle incelenen diğer eserlerden farklı bir konumdadır.

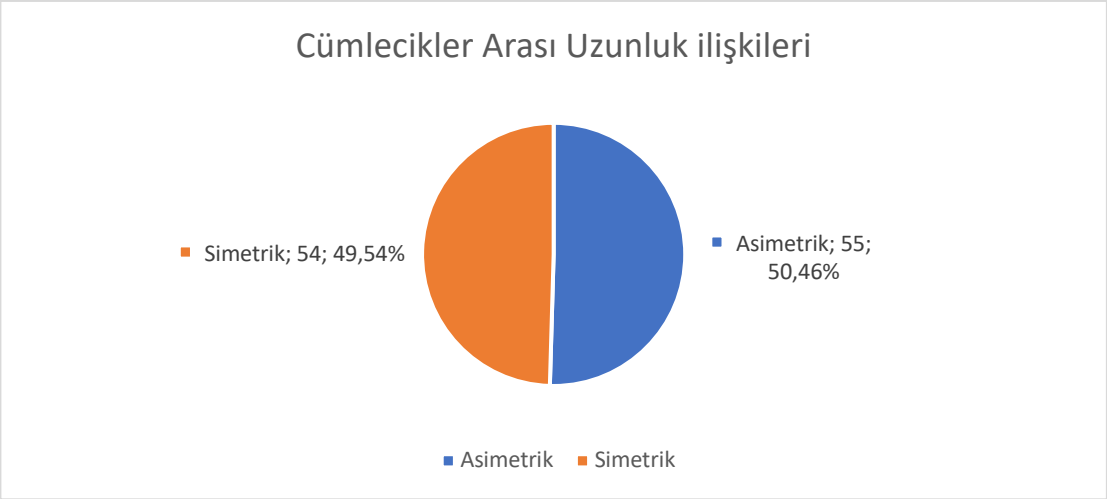
Eser No 30:
a ve b cümlesi Simetrik, Karşıt ve Ödünç Çeşnili/Geçkili
c cümlesi Asimetrik, Paralel ve Ödünç Çeşnili/Geçkili

Tablo 7: *Üç Bölümlü Eserler*

3. 1. 2. 4. Cümle Tiplerine İlişkin Grafikler

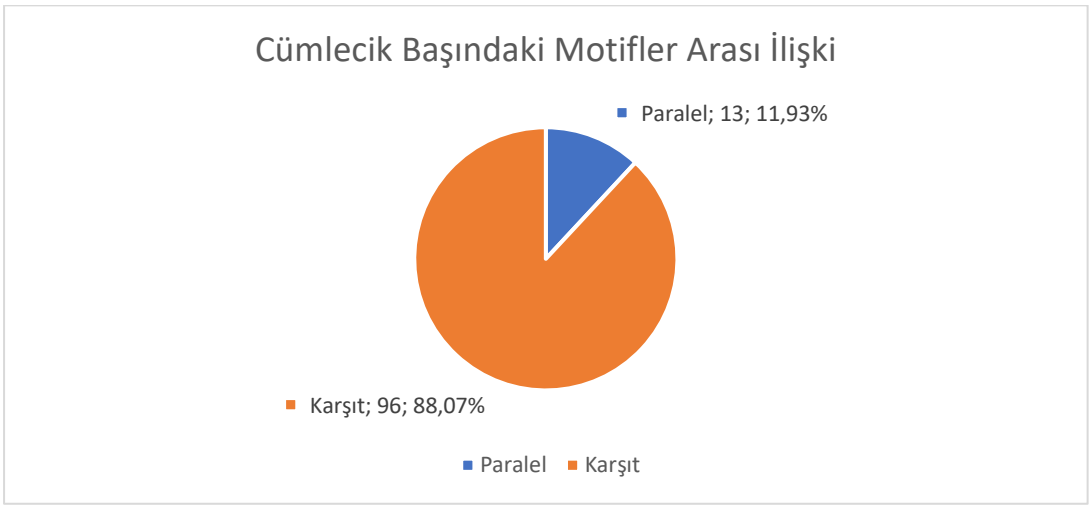
Yukarıda cümle tipleri listelenen müzik cümlelerinin bu tiplere dağılımı aşağıdaki grafiklerde gösterilmiştir.

Mevcut olan 109 cümlenin 54 tanesi Simetrik, 55 tanesi ise Asimetrik cümle tipi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Sayıların oranı aşağıda belirtilmiştir.



Grafik 7: Cümlecikler Arası Uzunluk ilişkileri

Cümleciklerin ilk motiflerinde sergiledikleri ezgisel hareket, karşıtlık ve paralellik başlıklarıyla incelenmiştir. Bu başlık altında incelenen cümleciklerin soru-cevap ilişkisine odaklanılmıştır. Eserlerin cümleleri, karşıt-paralel başlıklarıyla incelenmesi sonucu oluşan grafik ise aşağıda gösterilmiştir.



Grafik 8: *Cümlecik Başındaki Motifler Arası İlişki*

Yeterli hacim sağlanırsa yeni bir cümle, hatta bölüm dâhi oluşturabilecek olan ve zaman zaman bestecinin besteleme üslûbundan izler yansıtacağını düşündüğümüz bu

perspektif yani Cümleciklerin Makamsal Etki İlişkisi, analiz süresince önemli bir etken olmuştur. Şevki Bey'in Uşşak şarkılarında incelediğimiz yöntem doğrultusunda oluşan oran aşağıda gösterilmiştir.



Grafik 9: *Cümlecik Başındaki Motifler Arası İlişki*

3.2. Uşşak Makamının Gerçekleştirilmesi

Makam kavramını ele alan yaklaşımların ortak amacı, bir yaratma ya da yeniden yaratmayı belirli bir makama (sınıfa) dâhil eden kimlik işaretleyicilerini saptamaktır. Dizi, ezgi seyri ya da her iki hususa da değinen tariflere, kalıp motif, ezgi hareketlerinin formüler yapılarına dikkat çeken görüşler de eklenmiştir. Yaratmaları bir sınıfa, belli bir makama dâhil eden bu görüşleri, Genette'nin metinsel-aşkınlık önermesinin alt kategorilerinden architextuality (üst-metinsellik) kapsamında yorumlamak mümkündür (Genette, 1997, s.1). Diğer taraftan, yaratmanın hangi aşamasında ne kadar metin-ötesi gösterenin varlığının bu mensubiyeti sağlayabileceği, en azından bu terminoloji ve kavramsal çerçevede çok sık değerlendirilmemiştir. Oysa, yaklaşımların birbirinden farkları, tam da bu noktada, makam etkisinin gerçekleştiği belirleyici

yaratma/icra/dinleme aşamasını temel ölçüt olarak benimseyip benimsememelerinden kaynaklanmaktadır.

Bu başlık altında, Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkıları evreninde makam etkisinin kesinleştirildiği, yani yaratmanın belli bir makama bağlandığı aşamalar hakkında bir tasnif denemesi yapılmıştır. Ayrıca, üst-metinsel ilişkilerin ezgi bağlamında nasıl inşâ edildiği hakkında önermeler ortaya konulmuştur.

Buna karşın, bestecilerin makam etkisini eserin hangi aşamasında kesinleştirdiği konusunda bireysel davranışlar sergileyebileceği varsayımında bulunmak da mümkündür. Bu varsayım, aslında gelenek mensupları tarafından fark edilen, hatta yetişme sürecinde öğrenilen bir görüngüye dayanmaktadır. Nitekim yapı çözümlemeleri, Şevki Bey'in (1860-1891) Uşşak makamındaki şarkılarında makam etkisini farklı eserin farklı aşamalarında kesinleştirdiğini, başka bir deyişle Uşşak makamını gerçekleştirdiğini göstermiştir.

Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkılarında, yaptığı ilk tam kalışa kadar sergilediği öz metinlerarası besteleme davranışları beş başlık altında toplanmaktadır. Bunlar aşağıda maddeler halinde erkenden geçe doğru sıralanmıştır.

A. Eserin başında genellikle Rast perdesinden ya da Yegâh, Hüseynî aşiran ve Irak perdelerinin çıkıcı sıralanımları ile Dügâh perdesine ilerleyen bir ezgi hareketi bulunması.

B. İlk motifin Dügâh perdesi hedefli (motifin son perdesinin Dügâh) olması.

C. İlk cümleciğin Dügâh perdesinde Uşşak'lı tam kalış yapılması.

D. Uşşak makamı etkisinin ancak cümle ya da periyot (periyodik cümle ya da çifte periyot) sonunda Dügâh perdesinde Uşşak'lı tam kalış yapılması suretiyle tesis edilmesi.

E. Farklı makam etkisiyle başlanıp ilk cümle ya da periyot (periyodik cümle ya da çifte periyot) sonunda Dügâh perdesinde Uşşak'lı tam kalış yapılması suretiyle Uşşak makamı etkisinin tesis edilmesi.

Yapılan incelemede, A davranışıyla 19, B davranışıyla 11, C davranışıyla 13, D davranışıyla 4, E davranışıyla 5 kere karşılaşılmıştır. Verilerdeki kırılma 11 ve 5 arasındaki noktada gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, A, B ve C davranışları baskın, D ve
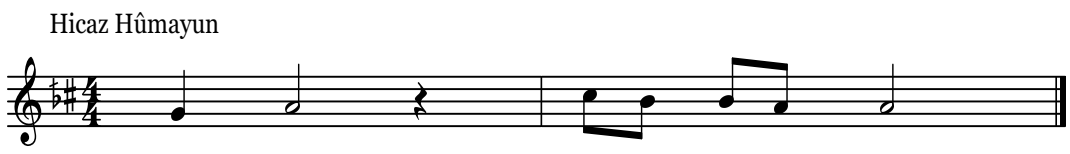
E davranışları çeşitlendirici olarak etiketlenmiştir. Baskın besteleme davranışlarının oranı %82,69 çeşitlendirici besteleme davranışlarının oranı %17,31 olarak belirlenmiştir.

Aşağıda yer alan tabloda, her bir öz-metinlerarası besteleme davranışının toplam eser sayısı ve dâhil olduğu grup (baskın, çeşitlendirici) içindeki oranları verilmiştir.
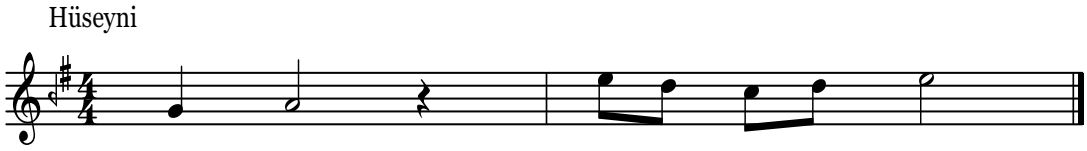
	Öz-metinlerarası Besteleme Davranışı	**Toplam İçindeki Oran**	**Grup İçindeki Oran**
Baskın Besteleme Davranışları %82,69	A	%36,54	%44
	B	%21,15	%26
	C	%25,00	%30
Çeşitlendirici Besteleme Davranışları %17,31	D	%07,69	%44
	E	%09,62	%56

Tablo 8: *Her Bir Öz-Metinlerarası Besteleme Davranışının Toplam Eser Sayısı ve Dâhil Olduğu Grup İçindeki Oranları*
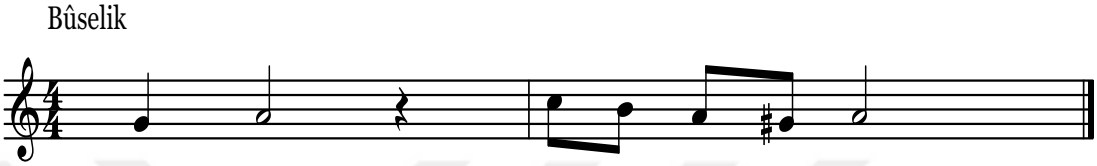
A davranışı, makam etkisinin kesinleşmesi anlamında en zayıf üst-metinsel ilintidir. Rast ya da Yegâh perdesinden başlayarak Dügâh perdesine ilerleyen hareket, bu perdede karar veren Hicaz makamı çeşitleri, Hüseynî, Bûselik gibi makamların başında da bulunma potansiyeli taşımaktadır. Aşağıda buna ilişkin örnekler yer almaktadır:



Şekil 14: *Hicaz Hûmayun Nota Kesiti*
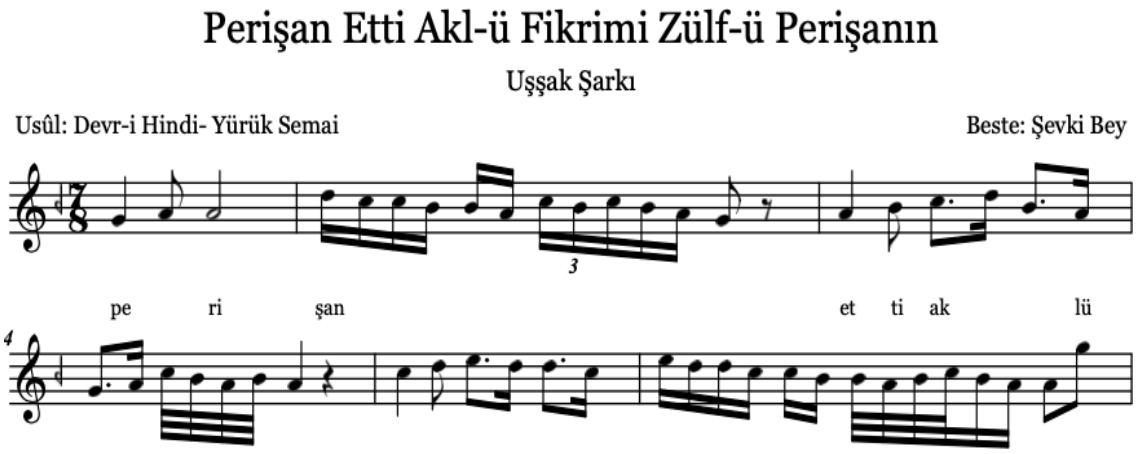


Şekil 15: *Hüseynî Nota Kesiti*
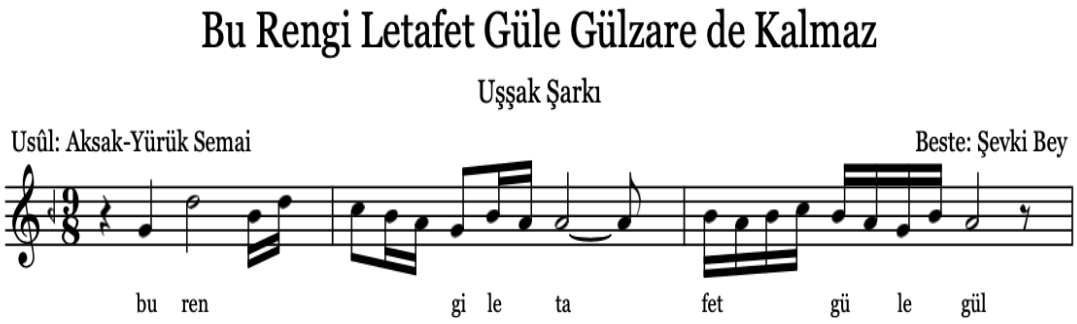


Şekil 16: *Bûselik Nota Kesiti*

Şevki Bey'in Uşşak makamındaki eserlerinde A davranışını sergilediği tipik bir örnek aşağıda yer almaktadır:
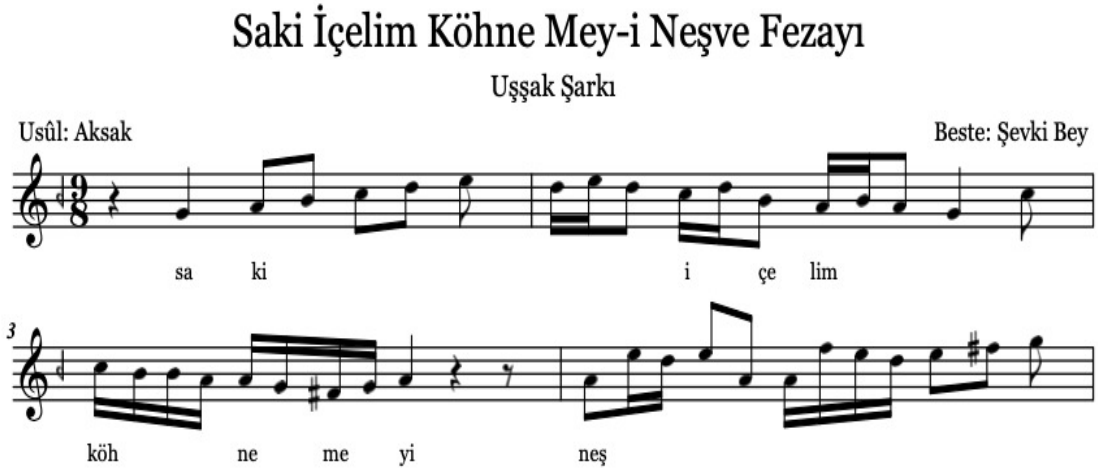


Şekil 17: *Uşşak Makamı Şarkı Örneği 1*

B davranışı, makam etkisinin kesinleşmesi adına A davranışına göre hacminin büyüklüğü bakımından daha kararlı bir görünümdedir. Buna karşın, özellikle bir sonraki motifin Hüseynî makamıyla üst-metinsel ilişki kurması mümkündür.
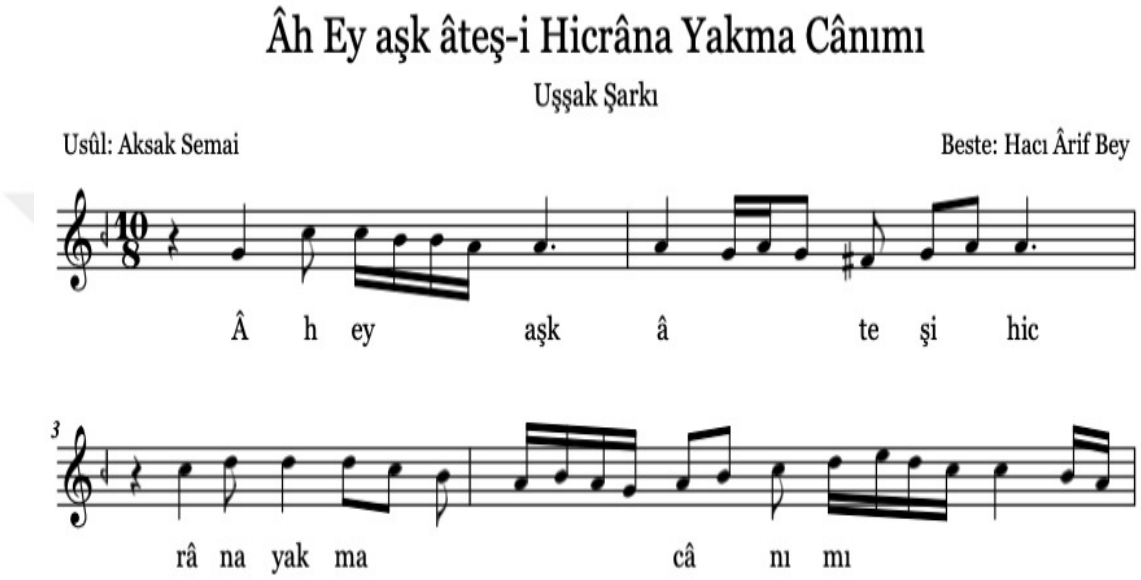


Şekil 18: *Uşşak Makamı Şarkı Örneği 2*

C davranışı makam etkisinin kesinleşmesinde nispeten doyurucu etkiler ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Cümle ya da periyotun ilk cümleciği, birçok kaynakta cümlenin tipine göre soru ya da öncül olarak isimlendirilmektedir (Prout, 1893, s.7; Koray, 1957, s.23; Akdoğu, 1994, s.55; Cangal, 2004, s.18). Buna bağlı olarak, ilk cümleciğin cümle ya da periyot sonundaki tam kalıştan daha az kararlı olması beklenir. İki ya da üç motiften kurulmuş olan ki, bu motiflerin birbirine geçişi besteci tarafından belirsizleştirilebilir, ilk cümleciğin tam kalış yapması genellikle tam bir bitmişlik algısı oluşturmaz. Dolayısıyla, makamın ayırt edilmesini bir an önce sağlama işlevinin taşıdığı düşünülebilecek bu davranışın, aslında bir estetik tercih olduğu ortaya çıkmaktadır.
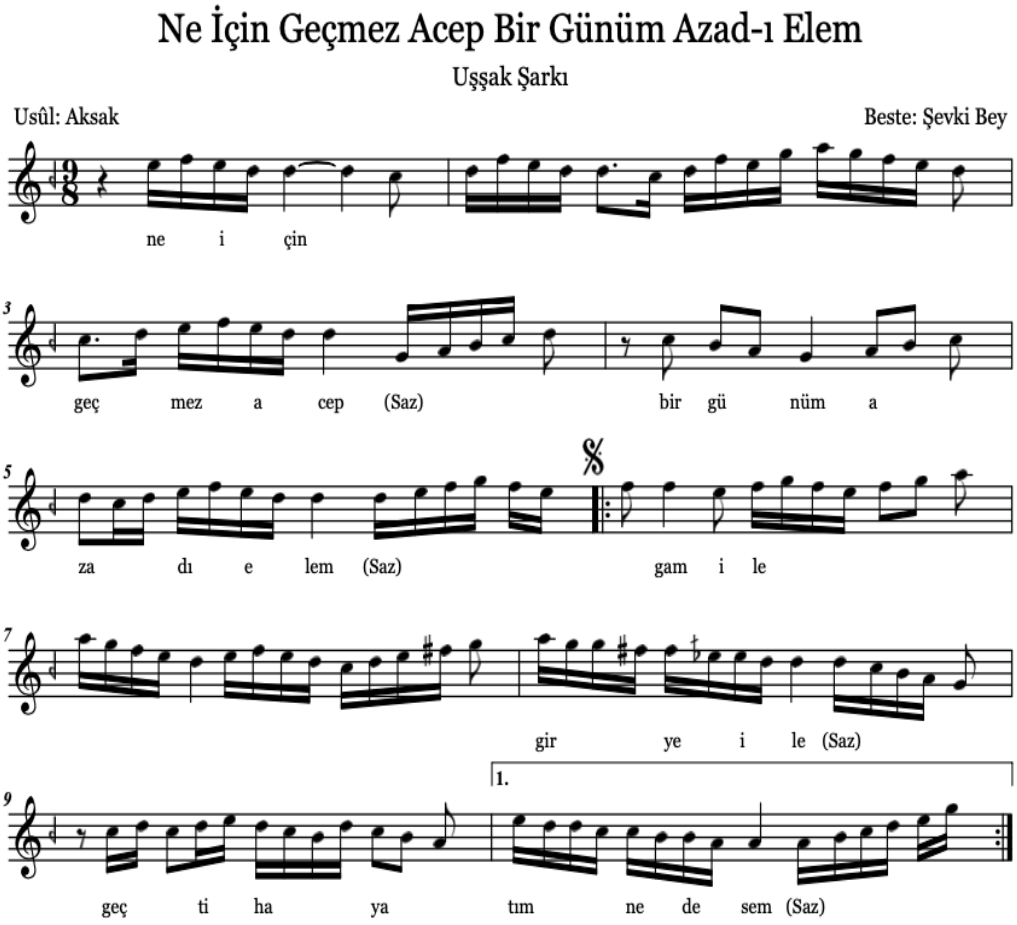


Şekil 19: *Uşşak Makamı Şarkı Örneği 3*

Hacı Ârif Bey'den (1831-1885) seçilen aşağıdaki örnekte, önce ilk ölçüde B sonra ikinci ölçüde C davranışının sergilendiği görülmektedir. Aynı davranışın başka besteciler tarafından sergilenmesi, Şevki Bey'in estetik tercihinin geleneksel bir uygulama olduğunu göstermektedir.
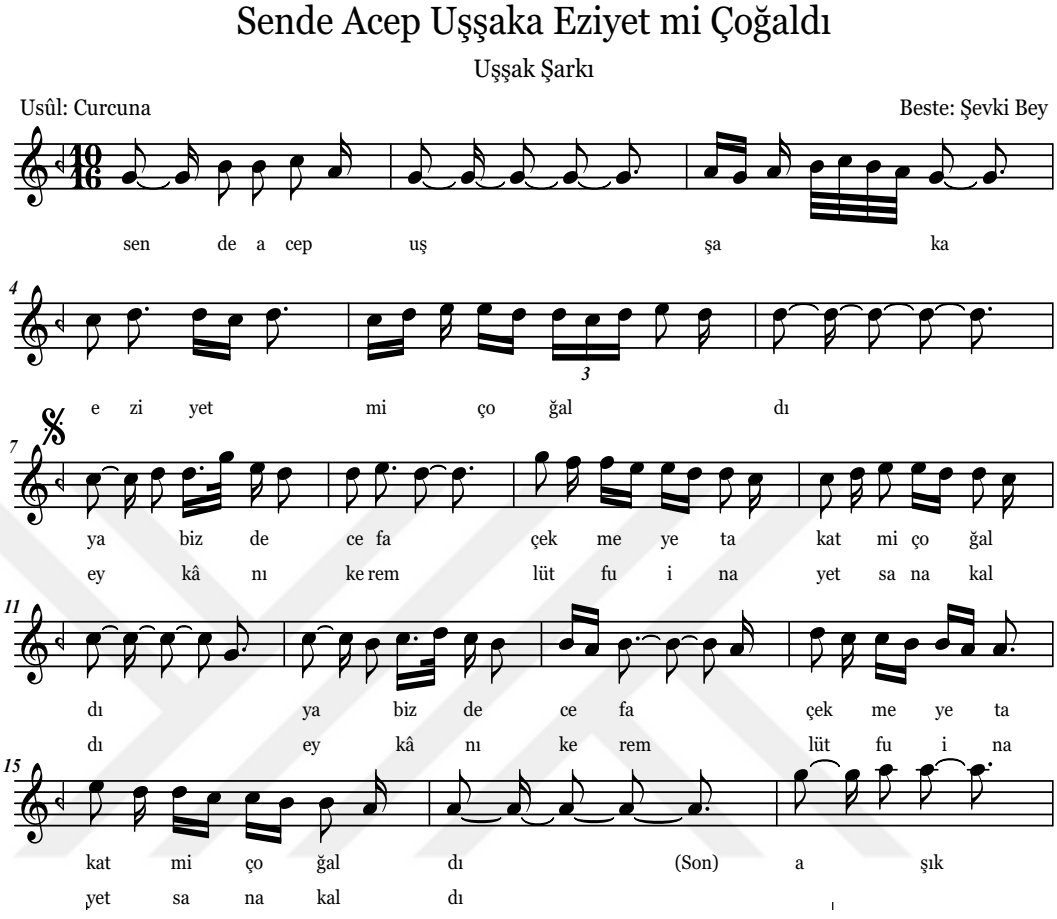


Şekil 20: *Uşşak Makamı Şarkı Örneği 4*

D davranışı, makam etkisinin kesinleştirilmesinin en geç aşamasını temsil etmektedir. Cümle, hatta dört cümlecikli çifte periyotların uzunluğu, iki bölümlü kısa soluklu bir eserin bir bölümünü, yani yarısını karşılayabilmektedir. Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkıları evreninde çeşitlendirme işlevini taşıyan D davranışının, aynı zamanda makam etkisinin kesinleşmesinin ertelenmesi amaçlı bir estetik tercih olduğu ortaya çıkmaktadır. Aşağıdaki örnekte tam kalış zeminhâne sonunda, 10. ölçüde yapılmıştır.
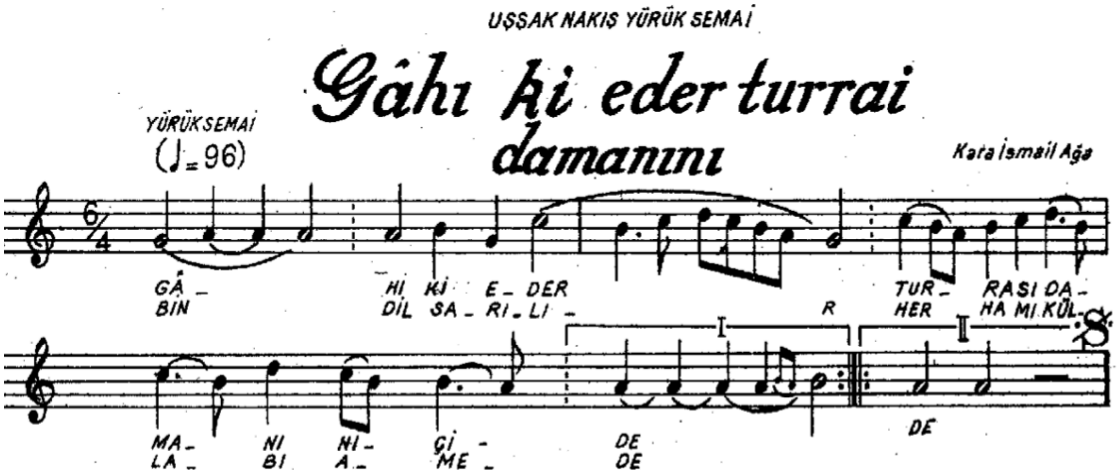


Şekil 21: *Uşşak Makamı Şarkı Örneği 5*

E davranışı da D davranışıyla çeşitlendirme işlevini paylaşmakta ve başlangıçta farklı makamların hatırlatılması sebebiyle daha deneysel bir görünüm sunmaktadır. Ayrıca, kırılma ile diğerlerinden ayrılan D ve E davranışlarının, ortak özelliği makam etkisinin kesinleştirilmesinin geciktirilmesidir. Aşağıda tam kalış kademeli olarak 14. ve 16. ölçülerde gerçekleşmiştir.



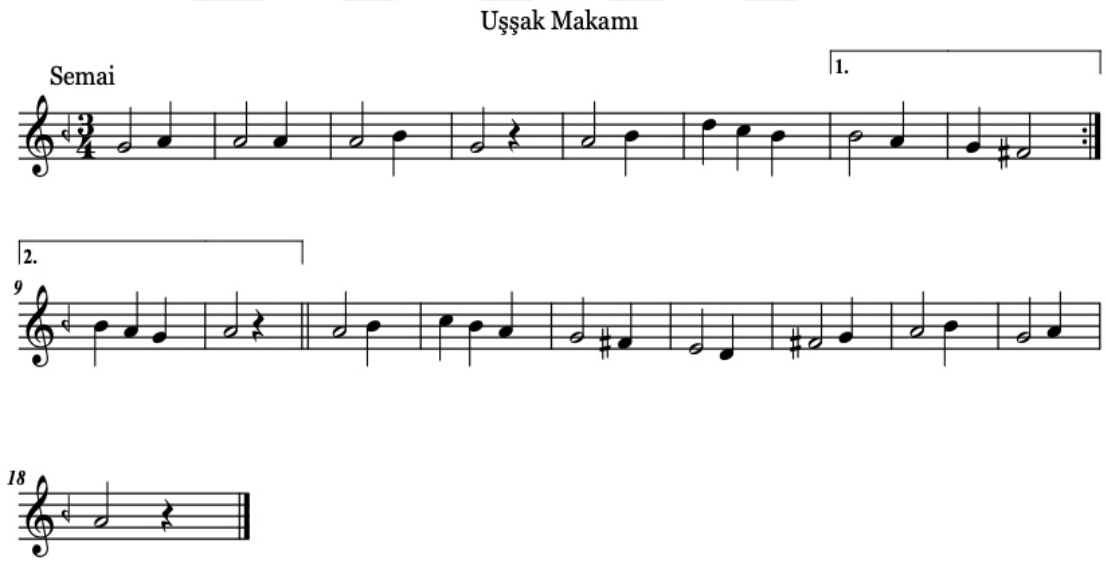
Şekil 22: *Uşşak Makamı Şarkı Örneği 6*

A davranışıyla, taranan nazari kaynaklardaki yaygın besteleme davranışlarına ilişkin bilgiler karşılaştırıldığında, başta Dügâh perdesine ilerleyen bir ezgi hareketinden Ezgi (1933, s.57) ve Kutluğ'un (2000, s.186) bahsettiği görülmüştür. Diğer taraftan, Ezgi'nin verdiği Kara İsmail Ağa'nın Uşşak Nakış Yürük Semâî örneği gibi, Yekta (1986, s.73) ve Arel (1991, s.48) 'in Uşşak makamını örnekleyen ezgileri rast perdesinden dügâh perdesine ilerleyen ezgi hareketleri ile başlamaktadır.
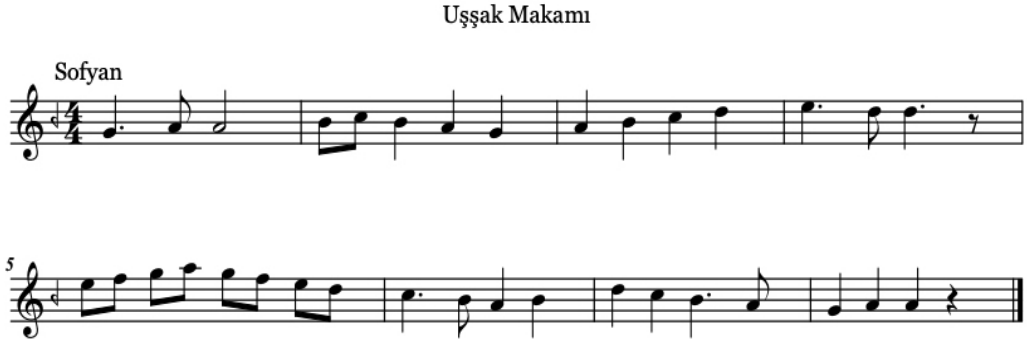


Şekil 23: *Ezgileri Rast Perdesinden Dügâh Perdesine İlerleyen Ezgi Hareketleri*

Örnek 1 Uşşak Nakış Yürük Semâî



Şekil 24*: Ezgileri Rast Perdesinden Dügâh Perdesine İlerleyen Ezgi Hareketleri*

Örnek 2 Uşşak Makamı Etüt Örneği



Şekil 25: *Ezgileri Rast Perdesinden Dügâh Perdesine İlerleyen Ezgi Hareketleri Örnek 3 Uşşak Makamı Etüt Örneği*

B davranışını belirleyen ölçek olan motif terimini, biçim ve ezgi arasındaki ilişkiye odaklanmayan ve biçimin en küçük yapıtaşına değinmeyen kaynaklarda doğrudan yer almamakla birlikte, taranan tüm kaynaklarda başlangıçta Dügâh perdesi çevresinde gelişeceği bildirilen ezgi özelliği ile örtüşmektedir. C davranışı ise, aslında her davranış tipinin yer aldığı eserlerin hepsinde kaçınılmaz olarak karşılaşılan ve dolayısıyla her kaynakta üzerinde durulan Uşşaklı tam kalışa ilişkindir. Bu davranış, erken bir safhada makam etkisinin ifşası yönündeki bir estetik tercih olarak kendini göstermektedir. D ve özellikle E davranışı, taranan kaynaklar ile örtüşmemektedir. Bunun sebebi, yukarıda da söylediğimiz üzere makam etkisinin kesinleştirilmesinin yine bestecinin estetik tercihine bağlı olarak geciktirilmesidir.

Şevki Bey'in incelediğimiz şarkılarında, ilk tam kalışın yapıldığı noktaya kadar sergilenen öz-metinlerarası besteleme davranışları, bestecinin üst-metinsel ilişkiler kurmak suretiyle eserlerini Uşşak makamına dâhil etme motivasyonunu yansıtmaktadır. Bu üst-metinsel ilişkiler, dönemsel olarak sınırlanan kaynaklarda yer alan Uşşak makamı tarifleri ile örtüşmektedir. Bulgular kısmında ayrıntılarını verdiğimiz kaynakların tümünün ortak noktası, tariflerin sonunda Dügâh perdesinde yapılacak Uşşak'lı tam kalışın anılmasıdır. Gerek Şevki Bey'in gerekse diğer tüm bestecilerin Uşşak makamındaki eserleri doğal olarak bu norma uymaktadır. Dolayısıyla, bu yaygın besteleme davranışı incelemede göz ardı edilmiştir. Diğer taraftan, bestecinin sergilediği A, B ve C davranışları da kaynakların çoğunda verilen bilgilerle, yani yaygın besteleme

davranışları ile örtüşmektedir. Bu besteleme davranışlarının ortak özelliği ise, makama ilişkin üst-metinsel belirteçlerin, eserin görece erken aşamalarında gerçekleşmeleridir. Ayrıca, toplamda %82,69 oranına ulaşan bu baskın besteleme davranışlarının aynı eser içinde birbirini takip edebildiği de gözlenmiştir.

Baskın davranış grubu içinde oransal anlamda öne çıkan A davranışı, ilk ezgi hareketi olarak Rast perdesinden durak olan Dügâh perdesine gidiş, taradığımız en eski kaynak olan Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkīk u Tahkīk* adlı eseri dışındaki kaynaklarda yazılı ve/veya görsel olarak ifade edilmiştir. En eski kaynakta bu bilgi yer almasa da Şevki Bey'den çok önce yaşamış bestecilerin eserlerinde bu ezgi gerçekleşmesiyle karşılaşılmaktadır. Buna bağlı olarak, Abdülbâki Nâsır Dede'nin bu davranışı bir norm olarak değerlendirmediği, daha sonra gelen teorisyenlerin ise, yaygın, belki de giderek yaygınlaşan uygulamaya tariflerinde yer verdikleri anlaşılmaktadır.

Aynı grupta yer alan B ve C davranışları, makama has tam kalış normunun ilk motif ya da cümlecikte gösterilmesi tercihine bağlıdır. Aynı tercih, bulgular kısmında örneklediğimiz üzere diğer bestecilerin eserlerinde de kendini göstermektedir. Son bir değerlendirmeyle, geleneğin üst-metinsel bağlantıların tesisine hizmet eden bir seçki sunduğunu, bestecinin seçki çerçevesinde yaptığı tercihin bireysel nitelik taşıdığını söylemek mümkündür.

Şevki Bey'in çeşitlendirici grupta yer alan D davranışı, B ve C davranışlarının aksine tam kalış normunun ertelenmesi, geciktirilmesi olarak tarif edilebilir. Bunun da başka besteciler tarafından sergilendiği ve estetik bir tercih olduğu görülmektedir. D davranışının sergilendiği eserlerde dizi odaklı yaklaşımlarda öne çıkarılan Uşşak makamı dizisini teşkil eden perdelerin baştan itibaren varlığı, makam etkisinin ancak eserin bir bölümünün bitişinde kesinleşmesine rağmen Uşşak makamıyla görece zayıf, üst-metinsel bir bağlantı kurulabilmesini sağlamıştır.

Diğer çeşitlendirici davranış tipi olan E kapsamında, bu zayıf bağlantının dahi kurulmadığı dikkat çekmektedir. Makama has normatif davranışın geciktirilmesi, yaygın davranışları yansıttıklarını kabul ettiğimiz kaynaklarla örtüşmemektedir. Diğer taraftan, bu tip bir ezgi seyri özelliğinin bazı teorisyenler tarafından oluşturulan yeni isim tamlamalarıyla başlıklandırılarak tarif edildiği görülmektedir. Örneğin Karadeniz (1984,

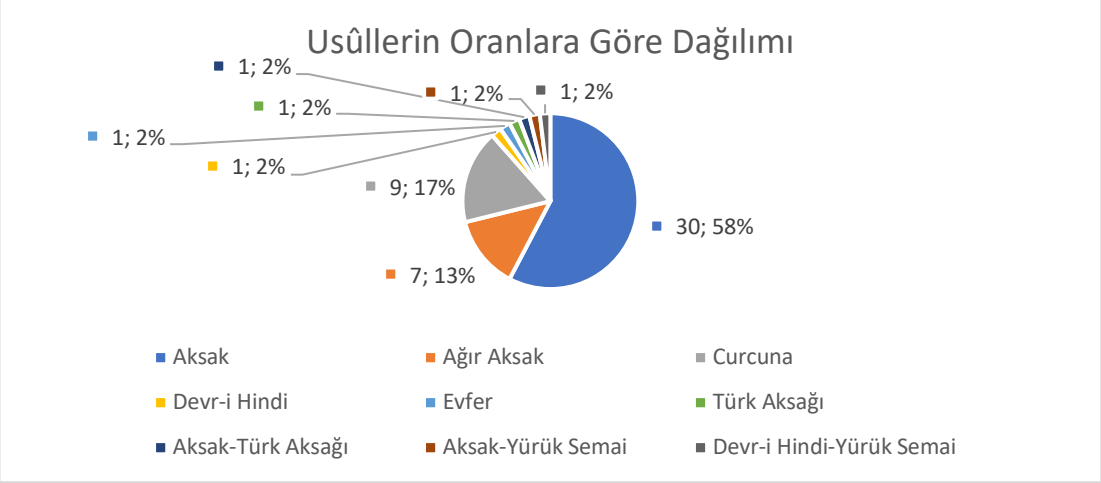
s.143), Hicaz ve Uşşak makamlarının iç içe kullanıldığı, arkasından Dügâh perdesinde Uşşak'lı tam kalışın yapıldığı ezgi gerçekleşmesini Uşşak Renk Hicaz olarak adlandırır. İnceleme kapsamında %9,62 oranında karşılaşılan E besteleme davranışı, başta farklı makam etkilerinin ödünçlenmesi, Uşşak makamı ile üst-metinsel ilişkinin cümle veya periyot sonuna ertelenmesi sebebiyle sürpriz bir etki yaratma potansiyeli taşımaktadır.

Sonuç olarak, Şevki Bey Uşşak makamındaki şarkılarında makam etkisini cümlecik veya cümle sonlarında kesinleştirmekte, şarkı-makam arasındaki üst-metinselliği geleneğin sunduğu seçki kapsamında %57,69 oranında eserin ilk ezgi hareketi ya da motifi gibi görece erken aşamasında sağlamaktadır. Şevki Bey'in baskın besteleme davranışları, Uşşak makamına ilişkin yaygın besteleme davranışları ile %82,69 oranında örtüşmektedir. Diğer taraftan makam dizisi perdelerinin de dâhil edileceği kapsamda, D çeşitlendirici besteleme davranışının da eklenmesiyle bu oran %90,38'e çıkmaktadır.

3.3. Usûlün İşlenmesi

3.3.1. Ritim Bileşenleri

Şevki Bey, Uşşak şarkılarını ekseriyetle aksak (30), curcuna (9) ve ağır Aksak (7) usûlleri ile bestelemiştir. Üç eserde birer kez başvurduğu usûller türk aksağı, devr-i hindi ve evfer usûlleridir. Şevki Bey, geriye kalan üç eserde ise ikişer adet usûl kullanarak usûl geçkisi yapmıştır. Eserlerin usûllere göre dağılımı şu şekildedir:



Grafik 10: *Usûllerin Oranlara Göre Dağılımı*

3.3.2. Usûl Geçkisi

Yukarıda gruplandırmaları yapılan eserler içerisinde 3 eserin, ikişer usûl barındıracak şekilde bestelendiğinden bahsedilmişti. Bu eserler "Bilmem kime şekvâ edeyim derd-i derûnum" dizesiyle başlayan 6 numaralı eser; "Bu reng-i letâfet güle gülzâre de kalmaz" dizesiyle başlayan 9 numaralı eser ve "Perişan etti akl ü fikrimi zülf-i perişanın" dizesiyle başlayan 39 numaralı eserlerdir. Usûl geçkisi yaparak eser içerisinde majör bir etki değişikliği oluşmasını sağlayan bu tutum, Şevki Bey'in nadiren başvurduğu bir bölüm oluşturma tekniğidir.

3.3.3. Darp-Perde Eşleşmeleri

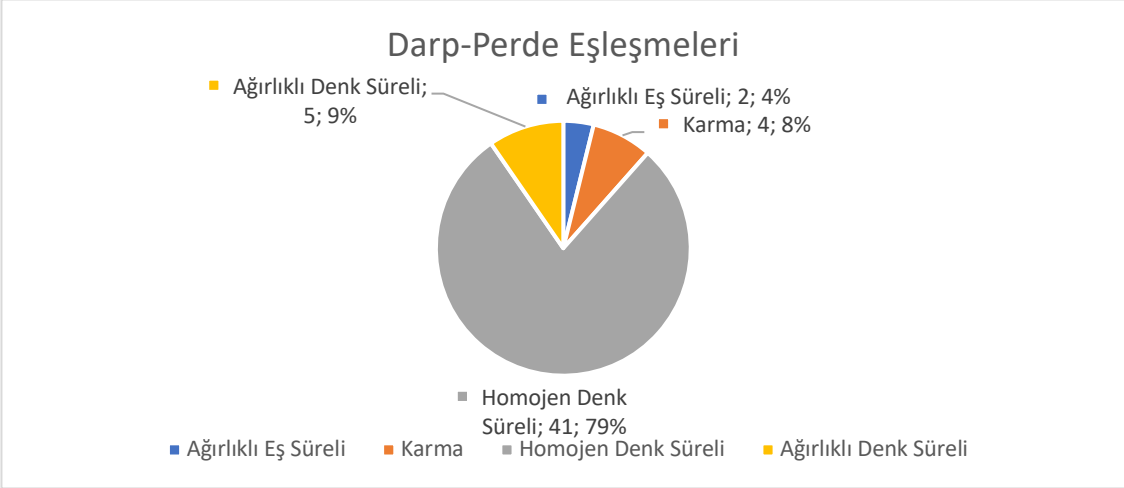
Şevki Bey'in kapsamımızdaki eserlerinde kullandığı usûllerin, üretilen ezgiler/kullanılan perdelerin süreleri ile ilişkisi bu başlıkta ele alınacaktır. Perdelerin usûlün darpları ile süre ilişkisi, "homojen eş süreli", "ağırlıklı eş süreli", "karma", "homojen denk süreli" ve "ağırlıklı denk süreli" maddeleriyle tasnif edilmiştir. İncelemeler doğrultusunda homojen eş süreli maddesine uygun eser bulunamazken, ağırlıklı eş süreli[6] 2; karma[7] 4, homojen denk süreli[8] 41; ağırlıklı denk süreli[9] 5 esere rastlanmıştır. Usûl darplarıyla darp boyunca seslendirilen perde süreleri arasındaki karşılaştırmada, homojen denk süreli olarak işaretlenen eserlerde, eser boyunca karşılaşılabilen birkaç eş süreli oluşum göz ardı edilmiştir. Oluşan grafik aşağıda gösterilmiştir.

[6] Ağırlı eş süreli eser no: 3, 23

[7] Karma eş süreli eser no: 21, 44, 45, 48

[8] Homojen denk süreli eser no: 1, 2, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 51

[9] Ağırlıklı denk süreli eser no: 5, 6, 7, 17, 52



Grafik 11: *Darp-Perde Eşleşmeleri*

3.4. Güftenin İşlenmesi

3.4.1. Güfte ve Ezginin Yapısal İlişkileri

Bu başlık Şevki Bey'in Uşşak şarkılarının güfte ve ezgi ilişkilerini kapsamaktadır. "homojen melismatik", "ağırlıklı melismatik", "karma", ve "ağırlıklı syllabic" alt başlıklarında tasnif yapılmıştır. Müzik cümlelerinin melismatik ve syllabic temelinde incelemeleri yapılarak güfte-ezgi arasındaki ilişki irdelenmiştir. Bu bağlamda Şevki Bey, Uşşak şarkılarında en çok başvurduğu "ağırlıklı melismatik" ve "karma" gütteleme biçimleri ile müzik ifadelerine yön vermiştir. 52 şarkın 24'ünde karma[10]; 20'sinde ağırlıklı melismatik[11]; 4'ünde homojen melismatik[12]; 3'ünde ağırlıklı syllabic[13] tutumlarıyla karşılaşılmaktadır. "Zir-i nikâbı işveden mâh eyleyip arz-ı cebin" dizesiyle başlayan 52 numaralı eserin asıl notasındaki sözleri anlaşılmadığı için yeniden notaya

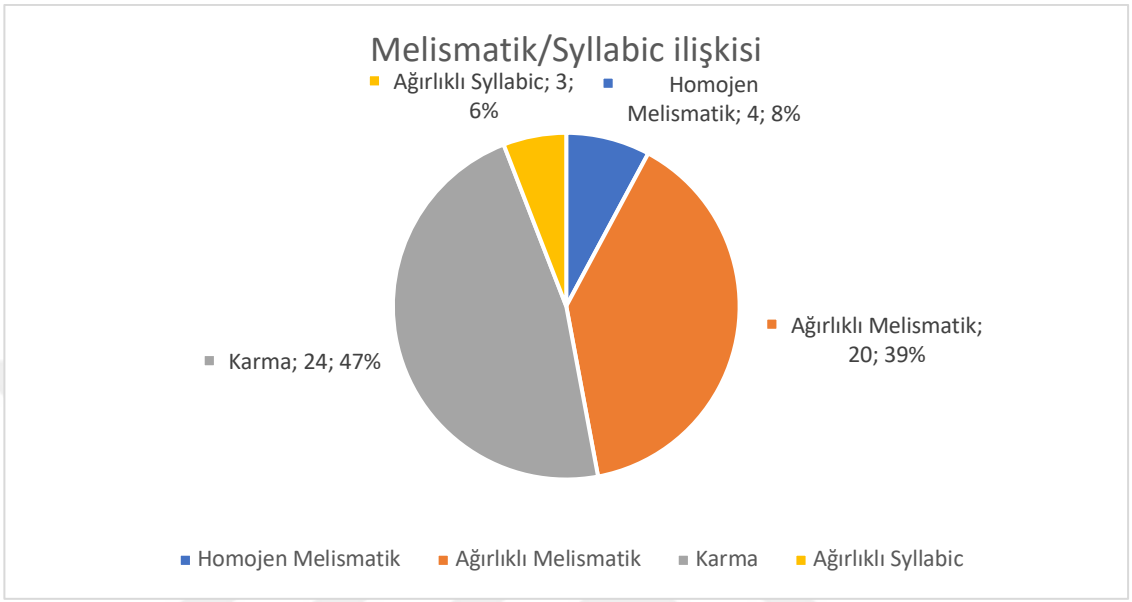
[10] Karma eser no: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 21, 25, 27, 31, 33, 34, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 48, 49

[11] Ağırlıklı melismatik eser no: 2, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 32, 35, 36, 40, 41, 50

[12] Homojen melismatik eser no: 1, 30, 37, 47

[13] Ağırlıklı syllabic eser no: 9, 46, 51

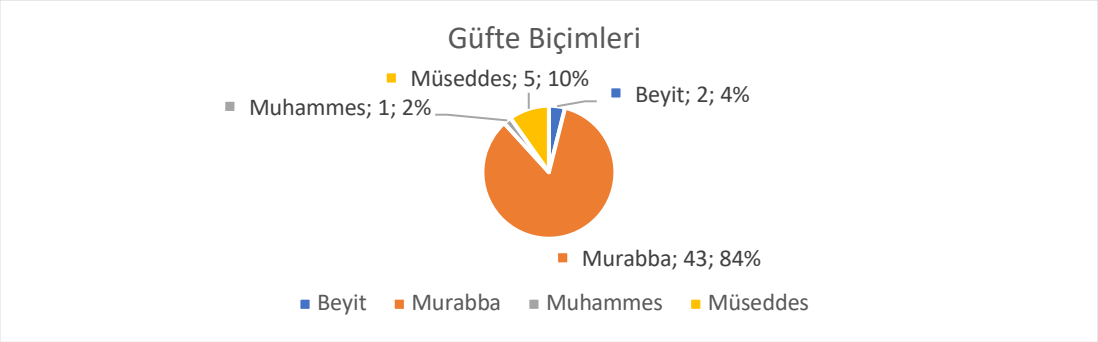
alınamamış ve bu değerlendirmeye dâhil edilmemiştir. Yapılan incelemede oluşan grafik aşağıda gösterilmiştir.



Grafik 12: Melismatik/Syllabic ilişkisi

3.4.2. Güfte Birimleri ve Bunlara Eşlik Eden Müzik İfadelerinin Yapısal İlişkileri

Şevki Bey'in Uşşak şarkılarında "Beyit", "Murabba", "Muhammes" ve "Müseddes" güfte biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Güftelerin biçim oranı aşağıda tasnif edilmiştir.



Grafik 13: Güfte Biçimleri

3.4.2.1 Bend-Bölüm İlişkisi

Bendleri beyit olan iki eserin tek bölümlü olması sebebiyle, müzik cümlelerinin bir bende bir bölüm eşlik edecek şekilde kurgulandığı görülmektedir.

Murabba güfte biçimindeki tek bölümlü beş eserde bir bende bir bölüm eşlik etmiştir.

Murabba güfte biçimine sahip iki bölümlü 38 eserin 37 tanesinin bend-bölüm ilişkisi iki dizeye bir bölümün eşlik etmesi 2+2 şeklinde karşımıza çıkarken; son bir eserin kurgusunda ise birinci bölümüne üç, ikinci bölümüne bir dizenin eşlik etmesi (3+1) şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Muhammes güfte biçimiyle bestelenmiş olan 47 numaralı eserin bendi, iki bölüme 2+3 şeklinde eşlik etmiştir.

Müseddes güfte ile bestelenmiş beş eserin bend-bölüm ilişkilerinde bölümlere eşlik eden dize sayılarında çeşitliliklere rastlanmaktadır. İki eserin bölümlerinde dizeler 4+2 şeklinde seslendirilirken; dizelerin bölümlere dağılımı geriye kalan bir eserde 2+4; bir eserde 2+2+2; bir eserde ise 3+3 şeklindedir.

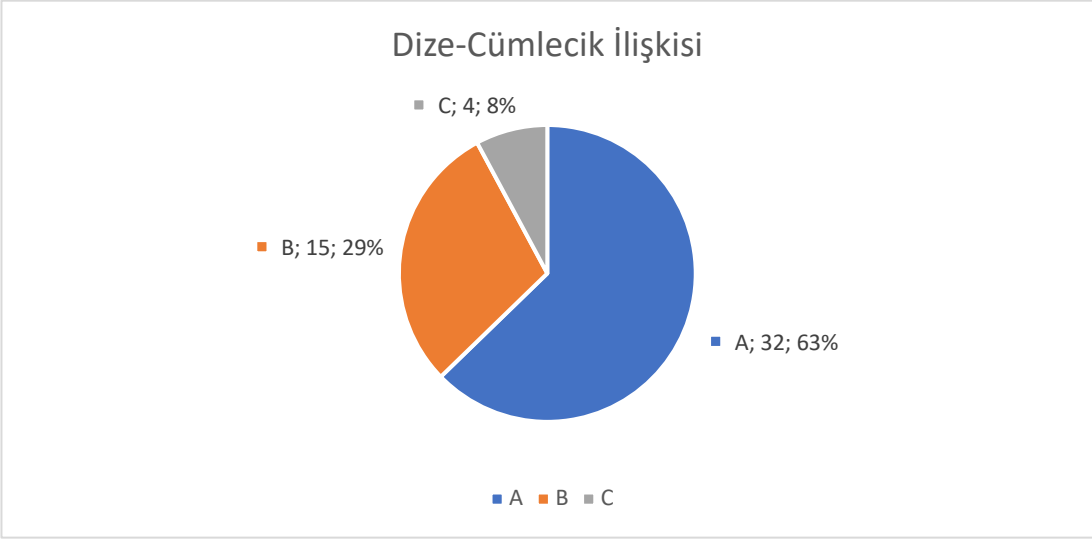
Şevki Bey'in bestelediği Uşşak şarkılardan murabba güfteli olanlarda, genellikle gelenek mensuplarının yaygın bir şekilde sergilediği besteleme davranışına rastlanmaktadır (Yavaşça, 2002, s.125). Bu kapsamda, güftenin ilk iki dizesine zeminhâne, sonraki iki dizesine ise meyanhâne bölümleri eşlik etmektedir. Nadiren de olsa bestelediği, gelenekte de şarkı güftesi olarak daha az karşılaşılan muhammes ve müseddes güftelerde, bu yaygın besteleme davranışından ziyade çeşitlendirici besteleme davranışları karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, Şevki Bey'in bu çeşitlendirici davranışının, gelenekte de yaygın olarak gözlenen çeşitlendirici davranışlarla örtüştüğü ortaya çıkmıştır.

3.4.2.2. Dize-Cümlecik İlişkisi

Bu başlıkta, güfte biçimleri kısadan uzuna doğru "beyit, murabba, muhammes ve müseddes" sırasıyla incelenmiştir. Sözleri belirlenemeyen 52 numaralı eser haricinde 51 eser değerlendirmeye alınmıştır. İncelemede, şu eşleşme tipleri ile karşılaşılmıştır:

a. Her bir dizeye eşit sayıda cümleciğin eşliği[14] (1+1, 2+2+2+2, 3+3+3+3 vb.)
b. Her bir dizeye birbirinin iki katı olabilen farklı sayılardaki cümleciklerin eşliği[15] (1+2+2+1, 2+4+2+4+2+2 vb.)
c. Her dizeye eşit veya birbirinin iki katı olmayan sayılardaki cümleciklerin karma eşliği[16] (1+3+2+2+5 vb.) durumlarıyla karşılaşılmıştır.

A tipi eşleşmenin baskın olduğu görülmüştür. Dolayısıyla, Şevki Bey'in dizelere cümleciklerle eşlik etmeyi ve bu davranışı sergilerken de genellikle eser boyunca ezginin biçimiyle desteklenen bir simetri kurmayı tercih ettiği ortaya çıkmıştır. 4, 8, 18 ve 48 numaralı eserlerde terennüm kısımlarını andıran "of" hecesi ve tekrarlarına genellikle birer cümlecik eşlik etmesi sonucunda, bu eserlerin hacimlerinin arttığı görülmektedir. Buna bağlı olarak, daha kısa olan güftenin uzunluğunun müzik katmanının uzunluğuna denkleştirildiği anlaşılmaktadır. Benzer bir durumdan söz eden Yavaşça (2002, s.150-152), Şevki Bey'in yanı sıra Hacı Ârif Bey ve Asdik Ağa'nın şarkılarındaki bu tip eşleşmeleri de örnek olarak vermiştir.



Grafik 14: *Dize-Cümlecik İlişkisi*

[14] A maddesine uygun eser no: 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 51
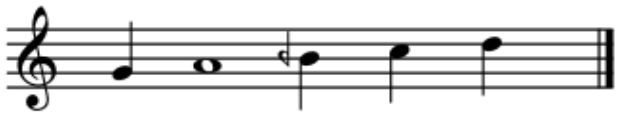
[15] B maddesine uygun eser no: 7, 9, 12, 16, 17, 27, 30, 31, 32, 38, 41, 42, 43, 44, 45

[16] C maddesine uygun eser no: 6, 21, 24, 29

3.5. Özdeş Ezgi Malzemesi Kesitlerine Sahip Cümleciklerin Benzerlikleri

Bu başlık altında taramada tespit edilen özdeş EMK'leri betimlenmiş, ezgi gerçekleşmeleri benzeş/özdeş olarak sınıflandırılmış, gerçekleştirmelerin konumları, sabit unsurları, farklılıkları ve farklılıkları ortaya çıkaran besteleme teknikleri anlatılmıştır. EMK dizek üzerinde gösterilmiş ve cümlecik boyutundaki ezgi gerçekleşmeleri örneklendirilmiştir.

Özdeş ezgi malzemesi kesitlerine sahip cümlecikler arasındaki benzerlik, aynı perdelerin aynı işlevlerdeki kullanımının yanı sıra ezgi kuruluşunda sabit olan kimi unsurlardan kaynaklanmaktadır. Bunlardan kalış motifleri, aynı makamsal özellikteki cümleciklerde ortaklığı doğal olarak beklenen bir unsurdur. Dolayısıyla, en azından makamsal boyutta belirgin bir metinlerarası ilişki zinciri kuran kalış motifleri üzerinde ayrıca durulmamıştır. Ayrıca, içerdikleri bazı aralıkların ve perde dizilimlerine cümleciklerin benzerliklerinin tesisinde rol verildiği anlaşılmıştır. Diğer taraftan, benzeş cümleciklerin özgün birer ifadeye dönüşmesini sağlayan ya da amaçlayan ezgi kuruluşu farklılıklarıyla da karşılaşılmıştır.



Şekil 26: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 1*

Şevki Bey'in aksak[17] usûlündeki sekiz, devr-i hindi[18] usûlündeki bir ve curcuna[19] usûlündeki bir Uşşak şarkısında 12 defa karşılaşılmıştır. Kesit, rast ve nevâ perdeleri arasındaki beş perdeden oluşmaktadır. Bu ezgi malzemesi kesitinde perdeler durak olan dügâh perdesi etrafında örgütlenmiştir. Aksak usûlündeki gerçekleşmeler benzeş cümlecikleri ortaya çıkarırken, curcuna usûlündeki gerçekleşme farklı bir ezgi

[17] No 6, a_1 cümleciği; no 12, a_1 ve d_1 cümlecikleri; no 15, a_1 cümleciği; no 20, d_1 cümleciği; no 22, d_1 cümleciği; no 34, a_1 ve d_1 cümlecikleri; no 47, a_1 cümleciği; no 51, a_1 cümleciği.
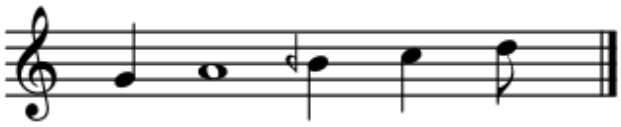
[18] No 39, a_1 cümleciği.

[19] No 49, d_1 cümleciği.

niteliğindedir. Bu gerçekleşmeler, eserlerin ilk cümleciğinde ve/veya nakarat sonundaki cümlecikte yer almaktadır. Özdeş ezgi gerçekleşmeleri ile karşılaşılmamıştır.

Kesitin benzeş ezgisel gerçekleşmelerinde iki aralığın sabit unsurlar olarak kullanıldığı dikkat çekmiştir. Cümleciklerin girişinde rast-dügâh ve herhangi bir noktasında rast-nevâ aralıkları bulunmaktadır. Girişteki aralıkta perdelerin zaman zaman yer değiştirebildiği ve dügâh-nevâ aralığının rast-nevâ aralığının etkisini anımsatacak şekilde konumlandırılabildiği görülmüştür.

Cümleciğin uzunluğu iki, üç ya da dört ölçü olabilmektedir. Tam kalışın üçüncü ölçü başındaki kuvvetli zamana taşırılması, ikinci ölçüde gerçekleşen tam kalıştan sonra üçüncü ölçüde kalışın pekiştirilmesi, bazen de iki ölçüde gerçekleşebilecek ezginin üç ölçüye yayılması durumlarıyla karşılaşılmıştır. Kısacası asgari iki ölçü uzunluğundaki ezgi, taşırma, pekiştirme ve yayma teknikleri ile üç ölçü uzunluğuna çıkarılabilmektedir. Devr-i hindi usûlündeki gerçekleşmeler ise dört ölçülüdür. Dördüncü ölçülerin bestelenmesinde aynı teknikler kullanılmıştır. Benzeş cümleciklerde perde süreleri ve özellikle aynı tartım grubundaki perdeler arasında olmak üzere, perdelerin sıraları anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde değişebilmektedir.



Şekil 27: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 2
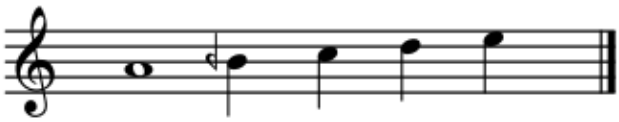
Kesit, rast ve nevâ arasındaki beş perdeden oluşmaktadır ve dügâh perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK ile altı eserde sekiz kere karşılaşılmıştır. Dört eser aksak[20], bir eser evfer[21] ve bir eser devr-i hindi[22] usûlündedir. Bir önceki EMK'nden farkı, nevâ perdesinin bu kesitte süs notası olarak kullanılmasıdır. Bu gerçekleşmeler, eserlerin ilk cümleciğinde ve/veya nakarat sonundaki cümlecikte yer almaktadır. Örnekler arasında

[20] No 18, a_1 cümleciği; no 31, f_1 cümleciği; no 32, a_1 ve f_1 cümleciği; no 48, a_1 ve $e_1{}^1$ cümlecikleri.

[21] No 46, d_1 cümleciği.

[22] No 39, d_1 cümleciği.

zincirleme bir ilişki vardır ve benzeşlik bir önce incelenen EMK'ne göre daha gevşek ve örtüktür. $32a_1$, $48e_1$, $32f_1$, $48a_1$ cümleciklerinde ilk ölçü sonunda segâh perdesi bulunmaktadır ve bu perdeye rast perdesi yönünden gelinmektedir. İkinci ölçülerde ise çargâh, segâh ve nevâ perdelerinden oluşan tartım grupları dikkat çekmektedir. $32a_1$ ve $48e_1$[1] cümleciklerindeki ezginin iki ölçüsü birbiri ile benzeştir, yani yapı ilkeleri aynıdır. $31f_1$ cümleciği de aynı yapı ilkesi ile tasarlanmıştır. Buna karşın diğer cümleciklerle benzeşlik kendini ikinci ölçüde göstermektedir. $48e_1$[1] ile $48a_1$ ikinci ölçüleri özdeştir. $18a_1$, $39d_1$, $48a_1$ girişlerinde yer alan rast-dügâh aralığı sebebiyle bir önceki ezgi malzemesi kesitinin gerçekleşmeleriyle de benzeştir. $46d_1$ ise çargâh perdesi ile bir ölçü süren girişi nedeniyle diğer tüm cümleciklerden farklıdır.
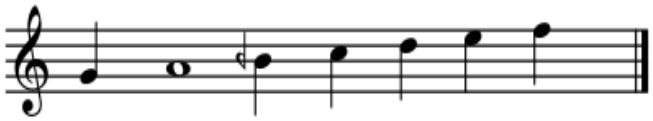


Şekil 28: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 3*

Kesit, dügâh ve hüseynî arasındaki beş perdeden oluşmaktadır. Bu EMK ile altı eserde yedi cümlecikte karşılaşılmıştır. Üç eser aksak[23], üç eser curcuna[24] usûlündedir. Kesit, dügâh ve hüseynî perdeleri arasındaki beş perdeden oluşmaktadır. Bu ezgi malzemesi kesitinde perdeler durak olan dügâh perdesine hedeflenmektedir. Bu EMK'ni barındıran cümleciklerin konumu farklılık göstermektedir. Aksak usûlündeki EMK'ni içeren cümlecikler iki ya da üç ölçü, curcuna usûlündeki EMK'ni içeren cümlecikler dört ile beş ölçü hacmine sahiptir. Sabit unsur hüseynî ve dügâh perdesi arasındaki bir ölçülük inici ezgidir ve $23a_1$ ve $32h_1$ cümleciklerinde bu ezgi hareketi görülmektedir. Diğer bir sabit unsur olarak $23e_1$, $27d_1$, $35d_1$, $44c_1$ cümleciklerinde girişte çargâh perdesi önem kazanmaktadır. $45e_1$ EMK'ne acem ve gerdâniye perdeleri eklenmiştir. Hüseynî-dügâh arasındaki belirleyici ezgi hareketi, araya başka perdeler eklenerek beş ölçüye yayılmıştır. bu sebeple bu cümlecikte benzeşlik örtük hâle gelmiştir.
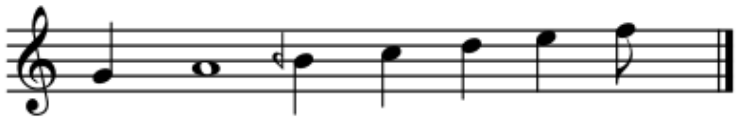
[23] No 27, d_1 cümleciği; no 32, h_1 cümleciği; no 35, d_1 cümleciği.

[24] No 23, a_1 ve e_1 cümlecikleri; no 44, c_1 cümleciği; no 45, e_1 cümleciği.



Şekil 29: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 4*

Kesit, rast ve acem arasındaki yedi perdeden oluşmaktadır ve dügâh perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK ile altı eserde karşılaşılmıştır. Beş eser aksak[25], bir eser ağır aksak[26] usûlündedir. Cümlecik hacimleri iki ile dört ölçü arasındadır. Üç ölçülük cümleciklerde yayma, dört ölçülük cümlecikte ise yayma ve taşma teknikleri uygulanmıştır. Rast-acem aralığı benzeşliği sağlayan sabitlerden biridir. $16a_1$, $2a_1$, $38a_1{}^1$ ve $9d_1$ cümleciğinde doğrudan karşımıza çıkarken; $11a_1$ ve $6d_1$ cümleciklerinde aralık, farklı perdelerle doldurularak ertelenmiş, böylece örtük bir benzeşlik oluşmuştur. İkinci sabit unsur ise acem, hüseynî, nevâ, çargâh perdelerinin arka arkaya gelen dizilimleridir. Sadece $9d_1$ cümleciğinde bu diziliminin dalgalı bir çizgi ile farklılaştırıldığı görülmüştür.



Şekil 30: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 5*

Kesit, rast ve acem arasındaki yedi perdeden oluşmaktadır ve dügâh perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK'ne sahip altı eser bulunmaktadır. Bu eserlerin üç tanesi aksak[27], iki tanesi ağır aksak[28] ve bir tanesi evfer[29] usûlündedir. Şekil itibari ile bir önceki EMK'nden farkı, acem perdesinin süs notası olarak kullanılmasıdır. Bu cümlecikler eserlerin zemin kısmında yer almaktadır. Aksak eser cümleciklerinde taşma ya da yayma ile dört ölçü, evfer usûlündeki cümlecik üç ölçü, ağır aksaklarda iki ya da

[25] No 2, a_1 cümleciği, no 6, d_1 cümleciği; no 9, $d_1$cümleciği; no 11, a_1 cümleciği; no 16, a_1 cümleciği.
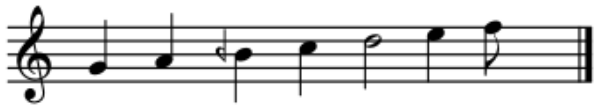
[26] No 38, $a_1{}^1$ cümleciği.

[27] No 1, a_1 cümleciği; no 13, a_1 cümleciği; no 50, a_1 cümleciği.

[28] No 28, a_1 cümleciği; no 40, a_1 cümleciği.
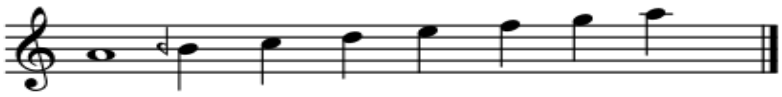
[29] No 46, b_1 cümleciği.

tam kalışı bir sonraki ölçü başında sonlandırarak taşırma ile üç ölçülü olacak şekilde karşımıza çıkmaktadır. Sabit unsurlar rast-acem aralığı ve acem, hüseynî, nevâ, çargâh perde dizilimidir. Cümleciklerin birinci-ikinci ya da ikinci-üçüncü ölçülerinin birleştiği noktalarda nevâ-çargâh aralığı bulunmaktadır. $1a_1$, $28a_1$, $46b_1$ cümlecik girişinde rast-dügâh aralığı kullanılmıştır. Bu, cümlecikler arasında benzeşlik yaratırken aynı zamanda bir numaralı EMK grubunda da gözlenen bir oluşumdur. $40a_1$ ve $50a_1$ cümlecikleri başında bulunan rast-çargâh aralığı ise bu iki cümlecik arasındaki benzeşliği pekiştirmektedir.



Şekil 31: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 6*

Kesit, rast ve acem arasındaki yedi perdeden oluşmaktadır nevâ perdesi ekseninde seyretmektedir. Bu EMK'ne sahip dört eserde beş cümlecik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlerin ilgili cümlecikleri aksak[30] usûlündedir. $35b_1$ cümleciği iki ölçü, $27b_1$, $4a_1$ ve $4b_1$ cümlecikleri üç ölçü, $24a_1$ cümleciği ise taşma işlemi ile dört ölçüye ulaşmaktadır. İlgili cümlecikler eserlerin zemin kısmında yer almaktadır. $35b_1$ cümleciği ile $4b_1$ cümleciğinin ikinci motifi çargâh, segâh, dügâh, rast perde dizilimi gerçekleştirerek inici, ardından nevâ perdesine sırasıyla çıkıcı dizilim gerçekleştirerek özdeş ifade taşıdıkları görülmüştür. $4b_1$, $27b_1$ ve $35b_1$ cümleciklerinin son motiflerinde tartım ve ezgi özdeşliği ile sabit unsur olan nevâ perdesine dalgalı hareket bulunmaktadır. $24a_1$ cümleciği ise diğer eserler ile benzeşlik taşımamaktadır.
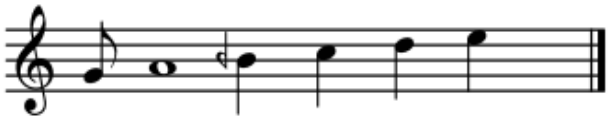


Şekil 32: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 7

Kesit, dügâh ve muhayyer arasındaki sekiz perdeden oluşmaktadır. Bu EMK üç eserde dört cümlecik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlerin ilgili cümlecikleri

[30] No 4, a_1 ve b_1 cümlecikleri; no 24, a_1 cümleciği, no 27, b_1 cümleciği; no 35, b_1 cümleciği.

aksak[31] usûlündedir. $14e_1$ ve $33e_1$ cümlecikleri iki ölçüdür ve meyanhâne girişi olarak nitelenebilir. $41d_1$ cümleciği zeminhânenin son cümleciğine denk gelirken, $41g_1$ cümleciği meyanhânenin üçüncü cümleciğine denk gelmektedir. $14e_1$, $33e_1$ ve $41d_1$ cümleciklerinde muhayyer perdesinden inici ezgi ile hüseynî perdesinin desteklenmesi sonucu sabit unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. 41 numaralı şarkıdaki cümlecikler üç ölçülüdür ve $41d_1$ cümleciği başına eklenen, yani bir önceki cümlecikle bağlantısını sağlayan ölçü ile hacmi genişlemiştir. Buna karşın sabit unsur muhafaza edilmiştir. $41g_1$ cümleciğinde ise hüseynî perdesinin rolü değişmiş, gerdâniye perdesi önem kazanmış, ezgi üç ölçüye yayılmış, benzeşlik örtük hâle gelmiştir. 18 numaralı EMK'ne sahip cümleciklerin son motifi uzunluğundadır ve bu motiflerle benzeşmektedir. Daha dar (dügâh-hüseynî) bir alanda gerçekleşen 14 a_1 cümleciği ise, bu iki farklı (7-18) EMK'ne sahip cümleciklerin en sade halini temsil etmektedir. $14a_1$ cümleciğindeki ezgi kuruluşu son on yıllarda popülerleşmiş olan "Beyaz giyme toz olur" dizesiyle başlayan türkünün de nakarat dizesine eşlik eden müzik ifadesi ile aynıdır.
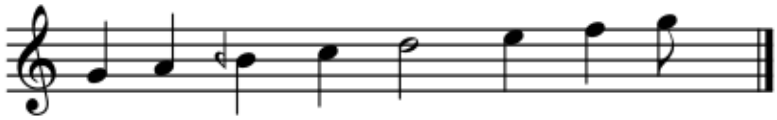


Şekil 33: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 8*

Kesit, rast ve hüseynî arasındaki altı perdeden oluşmaktadır. Bu EMK dört eserde karşımıza çıkmaktadır. Bu kesit dügâh perdesi etrafında seyretmektedir. Üç eser aksak[32] bir eser ağır aksak[33] usûlündedir. ölçü uzunlukları $16f_1$ ve $38a_1{}^1$ cümlecikleri iki, $18g_1$ cümleciği taşma işlemi ile üç, $42b_1$ cümleciği taşma işlemi ile dört ölçü uzunluğundadır. Bu cümlecikler nakarat kısmında konumlanmaktadır. Sabit unsur, cümlecik sonlarındaki çargâh, segâh, dügâh perde dizilimi gerçekleştirilmesidir.

[31] No 14, e_1 cümleciği; no 33, e_1 cümleciği; no 41, d_1 ve g_1 cümlecikleri.
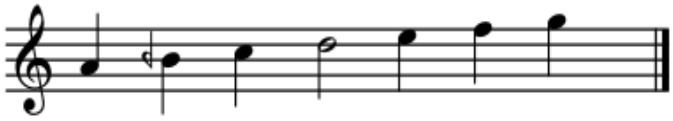
[32] No 16, f_1 cümleciği; no 18, g_1 cümleciği; no 42, b_1 cümleciği.

[33] No 38, $a_1{}^1$ cümleciği.



Şekil 34: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 9*

Kesit, rast ve gerdâniye arasındaki sekiz perdeden oluşmaktadır. Cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlanmıştır. Gerdâniye perdesi, bu EMK'nde bulunduğu cümleciklerde süs notası görevi görmüştür. Bu EMK, dört eserde karşımıza çıkmaktadır. Üç eser aksak[34] bir eser curcuna[35] usûlündedir. Cümlecikler zemin kısmına denk gelmektedir. $8b_1$ ve $29a_1$ cümlecikleri iki ölçü iken $48b_1$ ve $49b_1$ cümlecikleri üç ölçü uzunluğundadır. $8b_1$, $29a_1$ ve $48a_1$ cümleciklerinde sabit unsur rast-dügâh aralığıdır. $49b_1$ cümleciği diğerleri ile benzer sabit unsur taşımamaktadır.



Şekil 35: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 10*
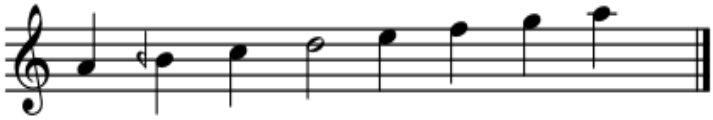
Kesit, dügâh ve gerdâniye arasındaki yedi perdeden oluşmaktadır. Cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK iki eserde üç cümlecikte karşımıza çıkmaktadır. Bir eser aksak[36], bir eser devr-i hindi[37] usûlündedir. Sabit unsur olan ve cümleciklerin farklı noktalarında bulunabilen dügâh-gerdâniye aralığı, $15b_1$ ve $39b_1$ cümleciğinde doğrudan, $39f_1$ cümleciğinde ise araya başka perdeler eklenerek yer almış ve burada örtük hâle gelmiştir. Zeminin son cümleciği olma niteliği taşırken, meyanhâne kısmının ezgisel kurgusu farklı olan 39 numaralı şarkıda (f_1) meyan kısmında karşılaşılmıştır.

[34] No 8, b_1 cümleciği; no 29, a_1 cümleciği; no 48, b_1 cümleciği.

[35] No 49, b_1 cümleciği.
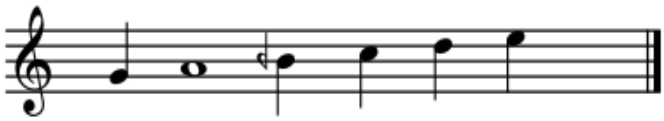
[36] No 15, b_1 cümleciği.

[37] No 39, b_1 ve f_1 cümlecikleri.



Şekil 36: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 11*

Kesit, dügâh ve muhayyer arasındaki sekiz perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler, nevâ perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu kesite sahip üç eser bulunmaktadır. Bir eser aksak[38], iki eser ağır aksak[39] usûlündedir. Cümlecikler zemin kısmının son cümleciğine denk gelmektedir. Sabit unsur muhayyer perdesinden sırasıyla gerdâniye, acem, hüseynî, nevâ perde dizilimiyle nevâ perdesine inici ezgi hareketi ve acem perdesine yüklenen önemdir. 37 numaralı şarkıda yayma tekniği ile ezgi uzatılmıştır.



Şekil 37*: Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 12*

Kesit, rast ve hüseynî arasındaki altı perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler dügâh perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK'ne sahip üç eser bulunmaktadır. Bir eser aksak[40], bir eser ağır aksak[41] ve bir eser curcua[42] usûlündedir. $3a_1$ ve $37a_1$ cümlecikleri ilk cümlecik özelliği taşırken, $50d_1$ cümleciği nakaratın son cümleciği özelliğini taşımaktadır. $3a_1$ ve $50d_1$ cümleciklerinde sabit unsur rast-dügâh dizilimi ve rast-hüseynî atlamasıdır. $37a_1$ cümleciğinde giriş motifi diğer cümleciklerle benzerlik taşımadığı için benzeşlik örtüktür.
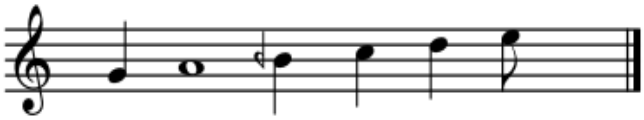
[38] No 22, b_1 cümleciği.

[39] No 19, b_1 cümleciği; no 37, b_1 cümleciği.

[40] No 50, d_1 cümleciği.
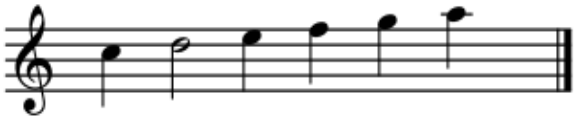
[41] No 37, a_1 cümleciği.

[42] No 3, a_1 cümleciği.
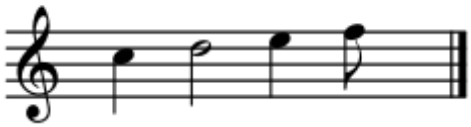


Şekil 38: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 13*

Kesit, rast ve hüseynî arasındaki altı perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler dügâh perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bir önceki EMK'nden farkı hüseynî perdesinin süs notası olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu EMK'ne sahip üç eser bulunmaktadır. İki eser aksak[43], bir eser ağır aksak[44] usûlündedir. Bu cümlecikler nakaratın son cümleciği olma özelliğini taşımaktadır. $51d_1$ cümleciğinde bir önceki EMK'nin özelliği olan rast-hüseynî atlaması mevcuttur. Sabit unsur hüseynî perdesinden dügâha doğru inici ezgi motifidir.



Şekil 39: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 14*

Kesit, çargâh ve muhayyer arasındaki altı perdeden oluşmaktadır. Cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlandırılmıştır. Bu EMK iki eserde karşımıza çıkmaktadır. iki eser de aksak[45] usûlündedir. $35a_1$ cümleciği giriş cümleciği özelliği taşırken, $47g_1$ cümleciği meyan bölümünde yer almaktadır. Sabit unsur muhayyer perdesinden nevâ perdesine inici ezgi hareketidir. Cümleciklerin son ölçüleri özdeştir.
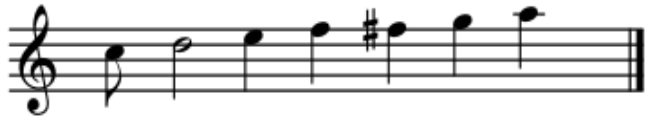


Şekil 40: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 15*

[43] No 24, c_1 cümleciği; no 51, d_1 cümleciği.

[44] No 30, d_1 cümleciği.
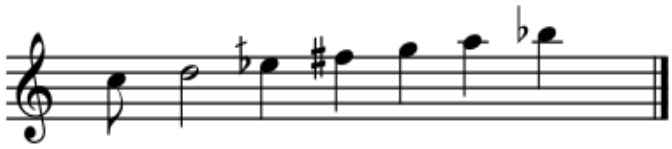
[45] No 35, a_1 cümleciği; no 47, g_1 cümleciği.

Kesit, çargâh ve acem arasındaki dört perdeden oluşmaktadır. Cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlandırılmıştır. Bu EMK bir eser içerisinde iki cümlecikte karşımıza çıkmaktadır. $20b_1$ ve $20b_1{}^1$ cümlecikleri, aksak usûlündedir ve zemin kısmında yer almaktadır. Bir iki perde değişimi haricinde iki cümlecik de özdeştir. Sabit unsur acem perdesinden hüseynî ve nevâ perdelerine inici ezgi hareketidir.



Şekil 41: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 16*

Kesit, çargâh ve muhayyer arasındaki yedi perdeden oluşmaktadır. Cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlandırılmıştır. Bu EMK iki eserde karşımıza çıkmaktadır. Bir eser aksak[46], bir eser devr-i hindi[47] usûlündedir. $27e_1$ cümleciği meyan cümleciğine denk gelirken $36b_1$ cümleciği zemin kısmına denk gelmektedir. Sabit unsur muhayyer perdesinden inici hareketle nevâ perdesinde rastlı kalış yapmasıdır. Cümleciklerin son kısımlarında gerdâniye, acem, hüseynî, nevâ perde sırasıyla inici ezgi dizisi oluşturulmuştur.



Şekil 42: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 17*

Kesit, çargâh ve sünbüle perdesi arasındaki sekiz perdeden oluşmaktadır ve cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlandırılmıştır. Bu EMK iki eserde karşımıza çıkmaktadır; bir eser curcuna[48], bir eser aksak[49] usûlündedir ve sabit unsur gerdâniye-
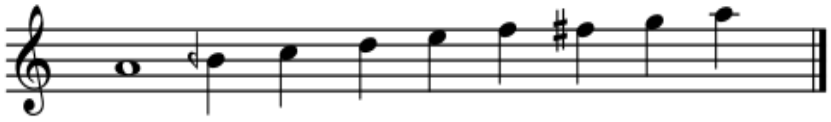
[46] No 27, e_1 cümleciği.

[47] No 36, b_1 cümleciği.

[48] No 17, d_1 cümleciği.
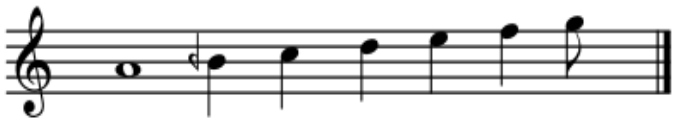
[49] No 50, e_1 cümleciği.

muhayyer aralığıdır. İki cümlecik de meyanhâne bölümünün ilk cümleciğidir ve nevâda hicazlı kalış yapmaktadır.



Şekil 43: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 18*

Kesit, dügâh ve muhayyer arasındaki dokuz perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler, dügâh perdesine hedeflenmektedir. Bu kesite sahip iki eser bulunmaktadır. Bir eser curcuna[50], bir eser ağır aksak[51] usûlündedir. Nevâ, hüseynî, evç, gerdâniye, muhayyer perdelerine çıkıcı, hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh perdelerine inici ezgi hareketleri sabit unsurdur. Cümlecikler nakarat kısmında karşımıza çıkmaktadır. $28c_1$ cümleciğinde kalış yapılabilecek ilk noktada ezgi yönü değiştirilmiş, cümlecik sonunda tekrarla kalış pekiştirilmiştir.



Şekil 44: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 19*

Kesit, dügâh ve gerdâniye arasındaki yedi perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler, dügâh perdesine hedeflenmektedir. Bu kesite sahip iki eser bulunmaktadır. Bir eser curcuna[52], bir eser ağır aksak[53] usûlündedir. Cümlecikler nakarat bölümünde yer almaktadır. cümleciklerin giriş kısımları benzememekte fakat orta bölgede sırasıyla hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, segâh perdeleriyle kurulan inici ezgi hareketleri sabit unsurdur. Ağır aksak şarkının başında nevâ perdesinin güçlendirildiği aşamada aynı zamanda ezginin süresi de uzatılmıştır. Diğer sabit unsur çargâh-gerdâniye aralığıdır.
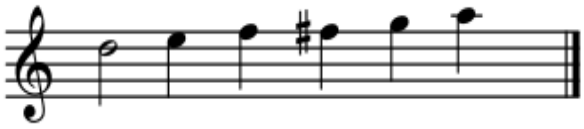
[50] No 23, c_1 cümleciği.

[51] No 28, c_1 cümleciği.

[52] No 21, e_1 cümleciği.
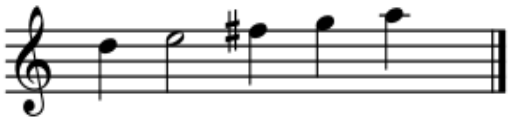
[53] No 38, c_1 cümleciği.

Sabit unsurlar 21 numaralı şarkıda doğrudan, 38 numaralı şarkıda araya başka perdeler eklenerek yer almıştır.



Şekil 45: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 20*

Kesit, nevâ ve muhayyer arasındaki altı perdeden oluşmaktadır. Cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlandırılmıştır. Bu kesite sahip iki eser bulunmaktadır. Bir eser aksak[54], bir eser curcuna[55] usûlündedir. İki cümlecik de zemin kısmında bulunmaktadır. Girişindeki bir ölçü sebebiyle daha uzun olan 23b_1 cümleciği, 14b_1 cümleciği ile kuvvetli bir benzeşlik göstermektedir. Sabit unsurlar gerdâniye-hüseynî aralığı ve evç, gerdâniye, muhayyer perdesi çıkıcı hareketi, ardından muhayyer perdesinden nevâya kadar sırasıyla nevâda bûselikli inici ezgisel harekettir.
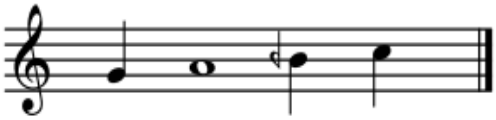


Şekil 46: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 21*

Kesit, nevâ ve muhayyer arasındaki beş perdeden oluşmaktadır. Cümlecikler hüseynî perdesi etrafında konumlandırılmıştır. Bu EMK iki eserde karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlerin ikisi de aksak[56] usûlündedir. Sabit unsurlar nevâ-hüseynî (farklı noktalarda), evç-hüseynî aralıklarıdır ve gerdâniye, evç, gerdâniye, muhayyer perde dizilimidir. Güfte özellikleri farklı olsa da (muhammes-müseddes) her iki cümlecik de meyan dizesi olan üçüncü dizelere eşlik etmektedir.

[54] No 14, b_1 cümleciği.
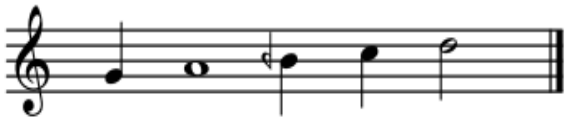
[55] No 23, b_1 cümleciği.

[56] No 22, e_1 cümleciği; no 47, f_1 cümleciği.
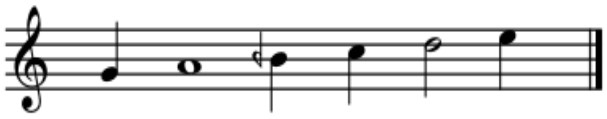


Şekil 47: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 22*

Kesit, rast ve çargâh arasındaki dört perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler dügâh perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK'ne sahip iki eser bulunmaktadır. bir eser aksak[57], bir eser ağır aksak[58] usûlündedir. İki cümlecik de giriş cümleciği özelliği taşımaktadır. Sabit unsurlar rast-dügâh aralığı ve segâh, çargâh, segâh, dügâh perde dizilimidir (farklı noktalarda). Tartım farklılıkları ve sabit unsurların farklı noktalara taşınması, benzeşliği örtük hâle gelmiştir. 1 numaralı EMK'nden tiz tarafta bir perde eksik olmasına karşın, bu EMK'ne sahip cümleciklerle de örtük bir benzeşliğe sahiptir. Ayrıca onlarla aynı şekilde giriş cümleciği niteliği taşımaktadır.



Şekil 48: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 23*

Kesit, rast ve nevâ arasındaki beş perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler dügâh ve nevâ perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK'ne sahip iki eser bulunmaktadır. İki eser de aksak[59] usûlündedir. Sabit unsur rast-nevâ aralığıdır. İki cümlecik ezgi benzerliğinde neredeyse özdeşlik düzeyindedir. Sabit unsur ve EMK'nde yer alan perdeler bakımından 1 nolu EMK'ne sahip cümleciklerle de benzeşmektedir. Bu açıdan fark, nevâ perdesinin işlevidir ve yine bir giriş cümleciği niteliğindedir.
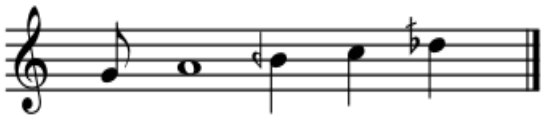


Şekil 49: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 24*

[57] No 22, e_1 cümleciği.

[58] No 38, a_1 cümleciği.
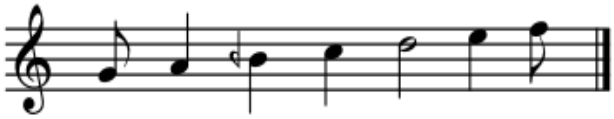
[59] No 9, a_1 cümleciği; no 20, a_1 cümleciği.

Kesit, rast ve hüseynî arasındaki altı perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler dügâh ve nevâ perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK'ne sahip iki eser bulunmaktadır. Bir eser aksak[60], bir eser curcuna[61] usûlündedir. $7a_1$ cümleciği eserin giriş cümleciği konumunda bulunurken, $13d_1$ cümleciği nakaratın son cümleciği konumundadır. Sabit unsurlar rast-dügâh aralığı ve rast-hüseynî aralığıdır. Usûl ve sabit unsurların kullanım yerlerinin farklılığı benzeşliği örtük hâle getirmiştir.



Şekil 50: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 25*

Kesit, rast ve nim hicaz arasındaki beş perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler dügâh perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK'ne sahip iki eser bulunmaktadır. Bir eser aksak[62], bir eser curcuna[63] usûlündedir. $3d_1$ cümleciği nakarat sonuna denk gelirken, $12g_1$ cümleciği meyan giriş cümleciğine denk gelmektedir. Sabit unsurlar rast-dügâh aralığı ve sırasıyla nim hicaz, çargâh, segâh, dügâh perdelerine inici ezgi hareketidir.



Şekil 51: *Özdeş Ezgi Malzemesi Kesiti 26*

Kesit, rast ve acem arasındaki yedi perdeden oluşmaktadır. Bu EMK'nde cümlecikler nevâ perdesi etrafında konumlanmaktadır. Bu EMK'ne sahip iki eser

[60] No 13, d_1 cümleciği.

[61] No 7, a_1 cümleciği.

[62] No 12, g_1 cümleciği.

[63] No 3, d_1 cümleciği.

bulunmaktadır. Bir eser aksak[64], bir eser ağır aksak[65] usûlündedir. Sabit unsur çargâh-nevâ aralığıdır. Hedef perde aynı olmasına rağmen kullanılan tartımlar ve ezgi farklılığı sebebiyle benzeşlik örtüktür.

3.5.1 Özdeş Ezgi Malzemesi Kesitlerine Sahip Cümleciklere İlişkin Genel Değerlendirme

Yapılan taramada toplam 26 Özdeş EMK ile karşılaşılmıştır. Bunlar toplamda 94 cümlecikte gerçekleşmektedirler. 94 gerçekleşmeden sadece dördü, aynı grupta bulundukları diğer cümleciklerden tamamen farklı ezgilerdir. Farklı cümleciklerin önemli bir kısmının curcuna usûlünde olması dikkat çekicidir. Yine Evfer ve Devr-i Hindi usûllerinde de birer farklı cümlecik bulunmaktadır. Benzeşmenin zayıflaması, yani örtük hâle gelmesinde ise, farklı usûllere birer örnek dağılımı söz konusudur. Dolayısıyla, örtüklük ve usûl değişkeni arasında anlamlı bir ilişki gözlenmemektedir.

15 özdeş EMK dügâh, yani durak perdesi etrafında teşekkül etmiştir. Bunlardan yedisi şarkıların ilk cümleciklerinde ya da nakarat sonundaki tam kalışlarda karşımıza çıkmıştır. 10 özdeş EMK ise, nevâ (güçlü) perdesi çevresinde örülü perdelerden oluşmaktadır. Beş ezgi gerçekleşmesi zemin kısımlarındadır. Genel olarak her bir özdeş EMK'nin eserlerin belli aşamalarında yer aldığı görülmüştür. Sadece altı özdeş EMK'ne bağlı cümlecik gerçekleşmeleri muhtelif aşamalara dağılmıştır. Dolayısıyla, özdeş EMK'ne sahip ezgi birimlerinin, özellikle durak perdesi çevresinde gelişenlerin biçim tasarımında çerçevesinde makam etkisinin tam kalışla kesinleştirilmesinde, nevâ perdesi merkezli ezgi parçalarının ise daha ziyade periyodik cümlelerin ilk cümleciğinde yer alarak soru-cevap ilişkisinin tesisinde rol oynadıkları anlaşılmaktadır. Hüseyni'de uşşak ve nevâda hicaz çeşnilerindeki iki özdeş EMK tipinin ise, yine biçim tasarımı ilgisinde meyan kısımlarındaki ezgi gerçekleşmeleri olduğu değerlendirilmiştir. Bu durum da bestecinin bölüm başlatma aşamasında sergilediği baskın davranışlardan biri olan çeşni

[64] No 4, e_1 cümleciği.

[65] No 38, b_1 cümleciği.

ödünçleme tekniğine bağlıdır. Yaptığımız genel değerlendirmeye dayanak olan bilgilerin gösterildiği tablo aşağıdadır:

Özdeş EMK No	Merkezdeki Perde	Karşılaşılma Sayısı	Usûl	Konum	Farklı Ezgi/ Örtük Benzeşlik
01	Dügâh	12	Aksak 8, Devr-i Hindi 1, Curcuna 1	İlk Cümlecik/Nakarat Sonu	Farklı 1 (Curcuna)
02	Dügâh	8	Aksak 4, Evfer 1, Devr-i Hindi 1	İlk Cümlecik/Nakarat Sonu	Farklı 1 (Evfer)
03	Dügâh	6	Aksak 3, Curcuna 3	Muhtelif	Örtük 1 (Curcuna)
04	Dügâh	6	Aksak 5, Ağır Aksak 1	İlk Cümlecik/Nakarat Sonu	Örtük 2 (Aksak)
05	Dügâh	6	Aksak 3, Ağır Aksak 2, Evfer 1	Zemin	-
06	Nevâ	5	Aksak 5	Zemin 4, Farklı 1	-
07	Dügâh	4	Aksak 4	Meyan Girişi 3, Farklı 1	-
08	Dügâh	4	Aksak 3, Ağır Aksak 1	Nakarat	-
09	Nevâ	4	Aksak 3, Curcuna 1	Zemin	Farklı (Curcuna)
10	Nevâ	3 (2 eser)	Aksak 1, Devr-i Hindi 1	Muhtelif	Farklı (Devr-i Hindi)
11	Nevâ	3	Aksak 1, Ağır Aksak 2	Zemin Sonu	-
12	Dügâh	3	Aksak1, Ağır Aksak 1, Curcuna 1	İlk Cümlecik/Nakarat Sonu	Örtük (Ağır Aksak)
13	Dügâh	2	Aksak1, Ağır Aksak 1	Nakarat Sonu	-
14	Nevâ	2	Aksak 2	Muhtelif	-
15	Nevâ	2 (1 eser)	Aksak 1	Zemin	-
16	Nevâ	2	Aksak 1, Devr-i Hindi 1	Muhtelif	-
17	Nevâ	2	Aksak 1, Curcuna 1	Meyan Girişi	-
18	Dügâh	2	Ağır aksak 1, Curcuna 1	Nakarat	-
19	Dügâh	2	Ağır aksak 1, Curcuna 1	Nakarat	-
20	Nevâ	2	Aksak 1, Curcuna 1	Zemin	-
21	Hüseynî	2	Aksak 2	Meyan	-
22	Dügâh	2	Aksak 1, Ağır Aksak1	İlk Cümlecik	-
23	Dügâh	2	Aksak 2	İlk Cümlecik	-
24	Dügâh	2	Aksak 1, Curcuna 1	İlk Cümlecik/Nakarat Sonu	-
25	Dügâh	2	Aksak 1, Curcuna 1	Muhtelif	-
26	Nevâ	2	Aksak 1, Ağır Aksak 1	Muhtelif	Örtük

Tablo 9: *Genel Değerlendirme*

SONUÇ

Şevki Bey'in hayatı başlığında ele alınan kaynaklardan edinilen bilgiye göre, 20.07.1860-08.07.1861 arasında kesin olarak bilinmeyen bir tarihte İstanbul'un Fatih İlçesi Pirinççi Sinan Mahallesi'nde dünyaya gelen Şevki Bey, orta sınıf bir aileye mensuptur.

Şevki Bey, Muzıka-yı Humâyun adı verilen saray konservatuvarının Türk musikisi bölümünde Hacı Ârif Bey'den ders almıştır. Buna bağlı olarak, Şevki Bey hakkında yapılan yayınlarda bu iki besteci arasında karşılaştırmalar yapılmıştır. Karşılaştırmalarda, özellikle yetiştikleri ortamların farklılıkları üzerinde durulmuştur. Genel olarak, Hacı Ârif Bey'in daha uzun, ayrıca verimli bir eğitim süreci yaşadığı, döneminde geleneğin statüsünün ve popülerliğinin Batı Musıkîsinden yüksek olduğu kabul görmektedir. Aynı zamanda, bağlam koşullarındaki farkların Hacı Ârif Bey'in gerek icra gerekse bestecilik bakımından, gelenek mensuplarınca daha elit olduğu benimsenmiş estetik değerleri temsil etmesine zemin hazırladığı düşüncesi de yaygındır. Diğer taraftan, şarkı türünde verdikleri eserlerle tanınmaları ve bu türün öncülerinden sayılmaları bestecilerin ortak yönü olarak değerlendirilmiştir.

Bestecinin öz statü beyanı, Şevki Bey'in "Arza layık değil amma hünerim/Naçizane bini buldu eserim" beytinde vücut bulmaktadır. Buna karşın, taranan arşivlerde 136 esere ulaşılabilmiştir. Toplam sayının bir miktar daha yükselmesi mümkün görünse de bestecinin yuvarlanmış bir sayı vermesinin ve/veya eserlerin büyük bir kısmının yazılarak günümüze intikal edememesinin sözlü gelenek dinamiklerinin işlediği bir icra ve yaratma bağlamından kaynaklandığı açıktır. Hayri Yenigün (1970, s. 20)'ün, Şevki Bey'in bir güfteyi gördüğü anda bestelemeye başlayabilmesi, yani "irticalen" besteleme yeteneğine sahip olduğu aktarımı, sözünü ettiğimiz sözlü kültür ortamı hakkında fikir vermektedir. Ayrıca, sanatçı hakkında aktarılan anekdotlarda, içkili meclis ortamları tasvir edilmiş, bu meclislerde alkol alma bakımından Tanburî Cemil Bey ile benzer tavırlarının altı çizilmiş (Ataman, 1987), bu meclislerden neredeyse kendini kaybetmiş halde ayrıldığı gecenin sabahında karşılaştığı tanıdıklarına akşama dair hiçbir şey hatırlamayıp şarkılarını terennüm etmesi (Ahmed Rasim'den akt. Öztuna, 1988)

anlatılarak “bohem” bir hayat tarzına işaret edilmiştir. Böyle bir hayat süren Şevki Bey, 1891 yılında henüz 31 yaşındayken vefat etmiştir.

Şevki Bey’in, ulaşılan eserleri sınırlılığında, sıklıkla Uşşak, Hicaz ve Yegâh makamlarını işlediği görülmektedir. Lirik duyguları ve özellikle aşk temalarını işleme açısından Uşşak makamını tercih ettiği anlaşılan Şevki Bey’e ait olduğu belirtilen eserlerin dörtte biri, ulaşılabilen eserlerinin ise yaklaşık üçte birinden fazlası (52 adet), Uşşak makamındadır. Sanatçı, Uşşak makamında en çok eser veren besteci olarak bilinmektedir ve ismi bu makamla ayrılmaz hâle gelmiştir. Buna bağlı olarak, Uşşak makamına ilişkin tariflerle bestecinin makamı işleyiş üslûbu arasında neden-sonuç ilişkisi bakımından döngüsel bir ilişkinin kuvvetle muhtemel varlığı dikkat çekmiştir. Sonuç olarak, 19. yüzyıl öncesi kaynaklarda yer alan bilgilerin makamla ilişkili olabilecek dizi ve seyir oluşumlarını kısıtlı ifadelerle verdikleri, buna karşın 19. yüzyıl kaynaklarından itibaren yer alan bilgilerin Şevki Bey’in makamı işleme üslûbu ile genel anlamda örtüştüğü tespit edilmiştir.

Makam kavramını ele alan yaklaşımların ortak amacının, bir yaratma ya da yeniden yaratmayı belirli bir makama (sınıfa) dâhil eden kimlik işaretleyicilerini saptamak olduğu görülmüştür. Yaratmaları bir sınıfa, belli bir makama dâhil eden, bu amaçla dizi, ezgi gerçekleşmesi ve/veya kimlik işaretleyicisi kalıp müzik ifadelerini öne çıkaran görüşlerin üzerinde durduğu hususları, Genette’nin metinsel-aşkınlık önermesinin alt kategorilerinden architextuality (1997, s.1), yani üst-metinsellikle ilişkilendirmek, eserlerin ortak hususlarının üst-metinsel olduğunu iddia etmek mümkündür.

Makam yaklaşımları arasındaki farklar, makam etkisinin gerçekleştiği belirleyici aşama noktasındaki kabullerine dayanmaktadır. Müzik algısı, zaman boyutundaki bir akış içinde gerçekleşen ses olaylarının takibiyle oluşur. Artzamanlı ses olayları, nota yazısıyla kâğıt vb. materyal üzerinde eşzamanlı olarak bir araya getirilse de estetik deneyimleme süreçleri olan yaratma/icra/dinleme bakımından zaman boyutuna bağlılık ortadan kalkmaz. Tutarlı bir değerlendirme yapabilmek için, yazılı metnin bizi zaman boyutundan bağımsız kılma vaadine kanmamak gerekmektedir. Buradaki incelemede, zamana bağlı akış ilkesine uyulmuş, bir makama has ezgi gelişiminin herhangi bir başka makamın

gerçekleşmesi olasılığını ortadan kaldırdığı an (çeşni ödünçleme veya geçki dışında), makam etkisinin kesinleştiği aşama olarak kabul edilmiştir.

Tez çalışmasında, Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkıları evreninde makam etkisinin kesinleştirildiği, yani yaratmanın belli bir makama bağlandığı aşamalar hakkında bir tasnif gerçekleştirilmiştir. Yapı çözümlemeleri, Şevki Bey'in Uşşak makamındaki şarkılarında, makam etkisini farklı eserin farklı aşamalarında kesinleştirdiğini (Uşşak makamını gerçekleştirdiğini) göstermiştir. Bu kapsamda karşılaşılan besteleme davranışı tipleri, tezin ilgili bölümünde de ayrıntılı şeklide anlatıldığı üzere şunlardır:

A. Eserin başında genellikle Rast perdesinden ya da Yegâh, Hüseyni aşiran ve Irak perdelerinin çıkıcı sıralanışları ile Dügâh perdesine ilerleyen bir ezgi hareketi bulunması.

B. İlk motifin Dügâh perdesi hedefli (motifin son perdesinin Dügâh) olması.

C. İlk cümleciğin Dügâh perdesinde uşşaklı tam kalış yapılması.

D. Uşşak makamı etkisinin ancak cümle ya da periyot (periyodik cümle ya da çifte periyot) sonunda Dügâh perdesinde uşşaklı tam kalış yapılması suretiyle tesis edilmesi.

E. Farklı makam etkisiyle başlanıp ilk cümle ya da periyot (periyodik cümle ya da çifte periyot) sonunda Dügâh perdesinde uşşaklı tam kalış yapılması suretiyle Uşşak makamı etkisinin tesis edilmesi.

Yapılan incelemede, A davranışıyla 19, B davranışıyla 11, C davranışıyla 13, D davranışıyla 4, E davranışıyla 5 kere karşılaşılmıştır. Verilerdeki kırılma 11 ve 5 arasındaki noktada gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, A, B ve C davranışları baskın, D ve E davranışları çeşitlendirici olarak etiketlenmiştir. Baskın besteleme davranışlarının oranı %82,69 çeşitlendirici besteleme davranışlarının oranı %17,31 olarak belirlenmiştir.

Sonuç olarak Şevki Bey, şarkı-makam arasındaki üst-metinselliği geleneğin sunduğu seçki kapsamında %57,69 oranında eserin ilk ezgi hareketi ya da motifi gibi görece erken aşamasında sağlamaktadır. Şevki Bey'in baskın besteleme davranışları, Uşşak makamına ilişkin yaygın besteleme davranışları ile %82,69 oranında örtüşmektedir.

Şarkı türünün gelişimini sürdürdüğü dönemde yaşamış olan Şevki Bey'in, gelişime öncülük eden bestekârlardan olduğu kabul edilmektedir. Şarkı türü ile ilgili tanımlarda verilen belirgin özellikler, Şevki Bey dönemindeki yaygın şarkı besteciliği anlayışıyla aynı doğrultudadır. Takip eden dönemde bestekârlar tarafından da sıkça kullanılan bu tür, Türk sanat müziği türleri arasında kalıcı olarak bir yer edinmiştir. Tür tanımı çerçevesinde; Şevki Bey'in şarkılarının, biçim tasarımı ve güfte-ezgi arasında yapısal ilişkilerin kuruluşu boyutlarında geleneksel yapıya uygunluk gösterdiği, türün benimsenmiş özelliklerinin dışına taşmadığı tespit edilmiştir.

Şevki Bey'in uşşak makamındaki 52 eserinin yedisi bir, 44'ü iki ve biri üç bölümlüdür. İncelenen eserlerde yeni bölümlerin oluşmasını tetikleyen etki değiştiriciler "majör" (büyük) ve "minör" (küçük) etki değiştiriciler olarak iki ana başlıkta toplanmıştır. Majör etki değiştiriciler makam geçkisi ve usûl geçkisi, Minör etki değiştiriciler ise ses bölgesi değişimi, güçlendirilen perde değişimi ve ödünç çeşni olarak belirlenmiştir.

Tek bölümlü eserlerde bölüm başlatan herhangi bir etki değiştiriciye rastlanmadığı için iki ve üç bölümlü eserler üzerine yoğunlaşılmıştır. Yapılan incelemede geriye kalan 45 eserden 31 tanesinde minör, 14 tanesinde majör etki değiştiricilerle karşılaşılmıştır. Majör ve minör etki değiştiricilerin eşzamanlı gerçekleşme durumları da majör işitsel etki değiştiricinin baskınlığı sebebiyle "majör" olarak etiketlenmiştir.

Majör etki değiştiricilerden sadece üçü usûl geçkisi niteliğindedir. Bu durum, usûl geçkilerinin bestecinin çeşitlendirici bir davranışı olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. İncelemede, birçok eşzamanlı etki değiştiricinin yeni bir bölümü kendinden önceki bölümden ayırmada birlikte rol oynadığı görülmüştür. Bu kapsamda, 45 eser içerisinde 22 eserde tek bir etki değiştirici yeni bölümü başlatırken, 22 eserde iki ve bir eserde ise üç etki değiştiricinin üst üste bindirildiği saptanmıştır. 19. yüzyıl İstanbul gayri resmî meclislerinde Şevki Bey'in gördüğü kabulden yola çıkıldığında, minör etki değiştiricilerin baskın varlığının bu çevre ve dönemdeki yaygın beğeniyi yansıttığı düşünülebilir. Etki değiştiricilerin eşzamanlı olarak kullanılmasının yeni bir bölümü başlatırken (örneklemimiz kapsamında meyânhâne bölümlerini başlatırken), üst üste

bindirilmesi tekniğinin ise duygusal coşkunluğun arttırılmasında rol oynadığı söylenebilir.

Tam kalışların gerçekleştiği noktalar nazarı itibariyle, bir cümleli iki; iki cümleli 43; üç cümleli olan yedi esere rastlanmıştır. Bestecinin baskın davranışının, müzik cümlelerini zeminhâne ve meyânhâne sonlarında bitirmek olduğu, bunun yine şarkı türünde bestecilerin yaygın olarak sergiledikleri tutumla örtüştüğü anlaşılmıştır. İncelenen 52 eserin 28'inin cümle uzunlukları simetrik, 24 tanesinin cümle uzunlukları asimetriktir. Oranların yakınlığı, baskın davranış ve başka bestecilerin bu konudaki tutumlarına ilişkin bilgi bulunmaması sebebiyle yaygın davranışlarla örtüşme belirlenememiştir.

Analizde, cümleler hakkındaki bulgularımızın yüzeysel kalacağı endişesi ve bestecinin üslûbunun cümlecikler düzeyinde daha yüksek çözünürlükte yansıdığını fark etmemiz sonucunda, cümleciklerin çözümlenmesine yoğunlaşılmıştır. İki cümlecikli dokuz; üç cümlecikli 14; dört cümlecikli 56; beş ve üzeri cümlecikli 30 olmak üzere toplamda109 cümleye rastlanmıştır. Son iki gruptaki yoğunlaşmalar, çifte periyot ve artık çifte periyotların besteci tarafından biçimin inşâsında sıkça kullanıldığına işaret etmektedir. Bu anlayışla biçim kurguları yazılan eserler, bulgular sunulurken "iki cümlecikli", "üç cümlecikli", "dört cümlecikli", "beş ve üzeri cümlecikli" başlıklarıyla sınıflandırılmıştır. Mevcut olan 109 cümlenin 54 tanesi simetrik, 55 tanesi ise asimetrik cümle tipi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu sonuç cümleler arasındaki uzunluk ilişkisiyle örtüşmektedir.

Cümleciklerin ilk motiflerinde sergiledikleri ezgi hareketlerinin benzerlik ilişkisi kapsamında, 13 paralellik (%11,93), 96 karşıtlık (%88,07) tespit edilmiştir. Bir başka deyişle, periyodik cümleler, çifte periyotlar, artık ya da eksik periyotlar kurarken cümleciklerin ilk motiflerini birbirine benzemeyen şekilde bestelemek Şevki Bey'in baskın davranışıdır.

Çalışmada, incelenen eserlerin usûllerine ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. Şevki Bey'in 52 eserinde ağırlıklı olarak aksak (30), curcuna (9) ve ağır aksak (7) usûlleri ile karşılaşılmıştır. Üç eserde birer kez başvurduğu usûller türk aksağı, devr-i hindi ve evfer usûlleridir. İncelemeler doğrultusunda homojen eş süreli maddesine uygun eser

bulunamazken, ağırlıklı eş süreli[66] 2; karma[67] 4, homojen denk süreli[68] 41; ağırlıklı denk süreli[69] 5 esere rastlanmıştır. Dolayısıyla, homojen denk süreli eşleştirmelerin bestecinin baskın davranışı olduğu görülmüştür. Herhangi bir karşılaştırma verisi bulunmasa da bu davranışın aynı zamanda gelenekte karşılaşılan yaygın davranışla örtüştüğü düşünülmektedir.

Şevki Bey'in Uşşak şarkılarında murabba güftelerin baskınlığı yaygın uygulama ile aynı doğrultudadır. Örneklemdeki şarkıların güftelerinden 43'ü murabba (%84), beşi müseddes (%10), ikisi beyit (%4), biri muhammes (%2) biçimindedir. Bendleri beyit olan iki eserin tek bölümlü olması sebebiyle, müzik cümlelerinin bir bende bir bölüm eşlik edecek şekilde kurgulandığı görülmüştür. Murabba güfte biçimindeki tek bölümlü beş eserde bir bende bir bölüm eşlik etmiştir. Murabba güfteli iki bölümlü 38 eserin 37 tanesinin bend-bölüm ilişkisi iki dizeye bir bölümün eşlik etmesi şeklinde karşımıza çıkmış; son bir eserin kurgusunda ise birinci bölümüne üç, ikinci bölümüne bir dizenin eşlik etmesi (3+1) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Muhammes güfte biçimiyle bestelenmiş olan 47 numaralı eserin bendi, iki bölüme 2+3 şeklinde eşlik etmiştir. Müseddes güfte ile bestelenmiş beş eserin bend-bölüm ilişkilerinde bölümlere eşlik eden dize sayılarında çeşitliliklere rastlanmaktadır. İki eserin bölümlerinde dizeler 4+2 şeklinde seslendirilirken; dizelerin bölümlere dağılımı geriye kalan bir eserde 2+4; bir eserde 2+2+2; bir eserde ise 3+3 şeklindedir.

Şevki Bey'in bestelediği Uşşak şarkılardan murabba güfteli olanlarda sergilediği baskın davranış yaygın davranışlarıyla uyuşmaktadır. Bu kapsamda, güftenin ilk iki dizesine zeminhâne, sonraki iki dizesine ise meyanhâne bölümleri eşlik etmektedir. Nadiren de olsa bestelediği, gelenekte de şarkı güftesi olarak daha az karşılaşılan muhammes ve müseddes güftelerde, bu yaygın besteleme davranışından ziyade çeşitlendirici besteleme davranışları karşımıza çıkmaktadır ki geleneksel uygulamalarda

[66] Ağırlı eş süreli eser no: 3, 23

[67] Karma eş süreli eser no: 21, 44, 45, 48

[68] Homojen denk süreli eser no: 1, 2, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 51

[69] Ağırlıklı denk süreli eser no: 5, 6, 7, 17, 52

aynı çeşitlendirici davranışlarla karşılaşıldığı bilgisine ilgili başlık altında zikredilen kaynaklarda da yer verilmiştir.

Dize ve dizeye eşlik eden müzik ifadesi birimi eşleşmeleri de bu araştırmada ele alınan hususlardandır. Sonuçta, her bir dizeye eşit sayıda cümleciğin eşliğinin baskın durum olduğu görülmüştür. Bu durum, bestecinin temel biriminin cümlecik ölçeğinde olduğu yönündeki izlenimimizi güçlendirmiştir.

Güfte ve ezginin ilişkileri kapsamında incelenen diğer bir husus hece ve perde eşleşmeleridir. Bu çerçevede, Şevki Bey'in Uşşak şarkılarında "ağırlıklı melismatik" ve "karma" eşleştirmelerini baskın davranış olarak sergilediği belirlenmiştir. Eserler ölçeğinde, 52 şarkının 24'ünde karma, 20'sinde ağırlıklı melismatik, dördünde homojen melismatik, üçünde ağırlıklı syllabic eşleşmelerle karşılaşılmıştır.

Çalışmada, bestecinin örneklem kapsamındaki eserlerde karşılaşılan metinlerarası unsurlar müzik cümlecikleri ölçeğinde çözümlenmiştir. Bu unsurların hepsinin aynı bestecinin eserlerinde yer alması sebebiyle "öz metinlerarası" nitelemesinin kullanılmasına gerek duyulmuştur. Tarama aracı olarak EMK tespiti kullanılmış, değerlendirme özdeş EMK'ne sahip cümlecikler üzerinden yapılmıştır.

Yapılan taramada toplam 26 özdeş EMK ile karşılaşılmıştır. Bunlar toplamda 94 cümlecikte gerçekleşmektedirler. 94 gerçekleşmeden sadece dördü, aynı grupta bulundukları diğer cümleciklerden tamamen farklı ezgilerdir. Buna bağlı olarak, özdeş malzemeyle birbirine benzer ezgiler tertip etmenin bestecinin baskın davranışı olduğu ortaya çıkmıştır.

Farklı cümleciklerin önemli bir kısmının curcuna usûlünde olması dikkat çekicidir. Yine Evfer ve Devr-i Hindi usûllerinde de birer farklı cümlecik bulunmaktadır. Benzeşmenin zayıflaması, yani örtük hâle gelmesinde ise, farklı usûllere birer örnek dağılımı söz konusudur. Dolayısıyla farklılık durumlarının tersine, örtüklük ve usûl değişkeni arasında anlamlı bir ilişki gözlenmemiştir.

15 özdeş EMK dügâh, yani durak perdesi etrafında teşekkül etmiştir. Bunlardan yedisi şarkıların ilk cümleciklerinde ya da nakarat sonundaki tam kalışlarda karşımıza çıkmıştır. 10 özdeş EMK ise, nevâ (güçlü) perdesi çevresinde örülü perdelerden oluşmaktadır. Beş ezgi gerçekleşmesi zemin kısımlarındadır. Genel olarak her bir özdeş

EMK'nin eserlerin belli aşamalarında yer aldığı, yani bestecinin bu noktada zaman içinde ritmik olarak gerçekleşen bir davranışı tercih ettiği görülmüştür ki, bu durumun büyük oranda makamın gerçekleşmesiyle ilintisi bulunmaktadır.

Sadece altı özdeş EMK'ne bağlı cümlecik gerçekleşmeleri muhtelif aşamalara dağılmıştır. Dolayısıyla, özdeş EMK'ne sahip ezgi birimlerinin, özellikle durak perdesi çevresinde gelişenlerin, makam etkisinin biçim tasarımı çerçevesinde tam kalışla kesinleştirilmesinde, nevâ perdesi merkezli ezgi parçalarının ise daha ziyade periyodik cümlelerin ilk cümleciğinde yer alarak soru-cevap ilişkisinin tesisinde rol oynadıkları anlaşılmıştır. Hüseyni'de uşşak ve nevâda hicaz çeşnilerindeki iki özdeş EMK tipinin ise, yine biçim tasarımı ilgisinde meyan kısımlarındaki ezgi gerçekleşmeleri olduğu değerlendirilmiştir. Bu durum da bestecinin bölüm başlatma aşamasında sergilediği baskın davranışlardan biri olan çeşni ödünçleme tekniğine bağlıdır.

Benzeş müzik ifadeleri arasında bazı özelliklerin sabit bir şekilde tekrarlandığı, cümleciklerin belli bir aralığı ya da kesit halindeki perde dizilişlerini içerebildiği, aynı zamanda ifadelerin farklılaştırılırken, yani ifade özgünleştirilirken çeşitli tekniklere başvurulduğu görülmüştür. Özdeş EMK'ne sahip müzik ifadeleri sınırlılığında yapılan taramada, özellikle cümleciğin uzunluğunun değiştirilmesinde kalışın ikinci ölçü sonunda gerçekleşebileceği halde bir sonraki ölçünün kuvvetli olan ilk vuruşuna taşırıldığı (taşma), kalışın ifadeyi bir ölçü daha uzatan tarzda tekrarlandığı (pekiştirme), ara noktalarda ezgi hareketinin diğer benzeş cümleciklerden farklı bir yöne ilerlemesinin ardından son kısımda diğerleriyle aynı hedefe ulaştırılması amaçlı eklemelerin yapıldığı (yayma) gözlenmiştir.

Sonuç olarak, Şevki Bey'in, biçim tasarımı, Uşşak makamını işleme, güfte ve ezginin yapısal ilişkisini tesis etme yönlerinden büyük oranda gelenek mensubu bestecilerin yaygın davranışlarını sergilediği görülmüştür. Bu örtüşmede, sanatçının geleneksel uygulamaların sıkı bir takipçisi olmasının ötesinde, gelenek-birey arasında kurulan döngüsel bir ilişkinin rol oynadığı görüşüne varılmıştır. Özellikle bestelendikleri dönem göz önüne alındığında, geleneği temsil kabiliyetine sahip olduğu geniş kabul gören Şevki Bey'in, Uşşak makamındaki şarkılarının, makam ve türlere ilişkin bilgileri aktaran, kısacası yaygın besteleme davranışlarını yansıtan nazarî kaynakların veri

tabanları arasında gerek doğrudan gerekse sözlü gelenekteki etki sahası dolayısıyla yer aldığını söylemek mümkündür. Ayrıca, sanatçının örneklem kapsamındaki şarkılarında karşılaşılan öz metinlerarası unsurların, basit birer tekrarın ötesine geçen benzeşlikler seviyesindeki varlığı bu çalışmada tespit edilmiş, bunların hangi araçlarla eserlere özgü hâle getirildiği açıklanmıştır. Farklı bestecilerin eserleri hakkında yapılacak yeni çalışmaların, özellikle metinlerarası unsurların teşhisi ve bunların geleneğin dinamikleriyle ilgileri hakkında daha kapsamlı bilgilere ulaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, S. (2021). *18. Yüzyılda Yaşayan Geleneksel Türk Sanat Müziği Bestecilerinin Hicaz Makamı Ailesi Yaratmalarında Özdeş ve Benzeş Müzik İfadeleri.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akdağ, S. (2018). *Şevki Beyin 25 Uşşak Eserinin Form ve Makamsal İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, (Üçüncü Baskı)*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Aksüt, S. (1993). *Türk Musikîsinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası/ Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Alpaslan, G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları.* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Arel, H. S. (1991), *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz: Onur Akdoğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aslan, F. (2007). *Âşık Edebiyatı "Usta-Çırak Geleneği" İle Geleneksel Osmanlı Türk Müziği "Meşk Usûlü" nün Karşılaştırılması.* Ankara: 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (s. 233-254).

Ataman, S. Y. (1987). *Mehmet Sadi Bey* (Vol. 100). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aydar, D. (2018). *Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış*. Bilig, (84), 179-196.

Aydın, E. (2022). *Hâzâ Mecmûa-î Sâz ü Söz'de türküler (Tür ve biçim incelemesi)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (Vol. 46). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Çakmakoğlu, B. (2017). *Kastamonu yöresi geleneksel müzik pratiklerinde kemâne*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çalışkan, O. (2022). *Isfahan Makamı (Ezgi Malzemesi Kesiti Çözümlemeleri ve Tanım)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Darbaz, F. (1973). *Türk ve Batı Müziği*. İstanbul: Musiki Kültür Derneği Yayınları.

Durmuş, G. (2012). *Alageyik"ten Yaralı Geyik'e Metinsel-Aşkınlık (Transtextualité) İlişkileri*. Milli Folklor, 24(96).

Ediboğlu, B. S. (1962). *Ünlü Türk Bestekârları*. İstanbul: Ak Kitabevi.

Erkan, S. (2023). *19. yüzyıl Türk sanat müziği geleneğinde çalgısal eser besteciliği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ezgi, S. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

Ezgi, S. (1953). *Nazari Ameli Türk Musikisi, IV*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi.

Genç, B. (2012). *Metinlerarasılık Bağlamında Reklam- Müzik İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature İn The Second Degree (Vol. 8)*. U Of Nebraska Press.

Haşim Bey (1864). *Mûsikî Mecmuası, (İkinci Baskı)*. İstanbul.

İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Kam, R. F. (1944). *Şevki Bey*. Ankara: Radyo, Sy. 28.

Karadeniz, M. E. (1984). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Koray, F. (1957). *Müzik Formları*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makamlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Levendoğlu, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Mount, A. (2020). *Fundamentals, Function, and Form: Theory and Analysis of Tonal Western Art Music*. Milne Library Publishing.

Nergiz, M. & Tutu, S.B. (2023). *Şevki Bey'in Uşşak Makamındaki Şarkılarında Makam Kimliğinin Kesinleştirildiği Aşama.* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ONG, W. J. (1991). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Önal, M. A. (2013). *Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı ve Yeniden Üretim*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi: Derleme*. Ankara: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Özcan, N. (2010). *Şevki Bey*. TDV İslâm Ansiklopedisi İçinde (Cilt 39, S. 30-31). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Özkan, İ. H. (2014). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Usûlleri ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Özmenteş, G., (2018). *Müzikte Metinlerarasılık Bağlamında Gezgin Bir Melodinin Öyküsü: 'Mısırlı/Mısırlou*. Antalya: III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması (S.146-154).

Öztuna, Y. (1988). *Şevki Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Öztürk, O. M., & Bayraktarkatal, M. E. (2012). *Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseynî Makamının İncelenmesi*. Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (PAMDAD), 4, S. 24-59.

Prout, E. (1893). *Musical Form*. England: Augener Ltd.

Salgar, M. F. (2005). 50 *Türk Müziği Bestekârı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sıdal, F. (1985). *Türk Musikisi Nazariyatı*. Ankara: TRT Yayınları.

Sözlük, T. (1988). *Türk Dil Kurumu Yayınları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Şenocak, E. (2012). *Tarihi Süreç İçinde Türk Müziğinde Şarkı Formu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tanrıkorur, Ç. (2003) *Osmanlı Dönemi Türk Musıkîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tohumcu, A. (2009). *Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma/Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu.* Ankara: 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (s.711-718.).

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'Ala Vechi'l-Hurufat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Y. (2006). *Tedkik Ü Tahkîk*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Turabi, A. H. (2005). *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

Turan, F. (2019) *Tanzimat Döneminde Şehirli İstanbul Türkçesinin Müziğe Yansıyan Belirleyici Unsurları: Şevki Bey Şarkılarının Güftelerinde Farsça Kelimeler, Terkipler ve Ses Unsurları.* İstanbul: II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi.

Uzun, M. (1997). *Şarkı Maddesi*. İslam Ansiklopedisi, Cilt 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Üstgül, E. (2023). *Haydar Tatlıyay ve besteleme davranışları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yavaşça, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yekta, R. (1986). *Türk Musîkisi*, Çev: Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yenigün, H. (1970). *Bir Büyük Bestekâr: Şevki Bey*. Musıkî ve Nota (6), 20-21.

Yılmaz, A. (1994). *Türk Musikisi'nde Şarkı Formu (Doğuşu ve Gelişimi)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yücel, H. (2016). *Türk Sanat Müziği Açıklamalı Türler Bibliyografyası*. Konya: Eğitim Yayınevi.

EKLER

Biçim Kurguları

Eser no 1:

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-8>+ c_1<:9-12>+ d_1<13-16:17>)}

B {b (e_1<18-21>+ f_1<22-25>+ c_1<:9-12>+ d_1<13-16:17>)}

Eser no 2:

A {a (a_1<1-2>+ Figür<3>+ b_1<4-6>+ c_1<:7-9>+ d_1<10-12:13>)}

B {b (e_1<14-16>+ b_1<17-19>+ c_1<:7-9>+ d_1<10-12:13>)}

Eser no 3:

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-8>+ c_1<:9-12>+ d_1<13-15>+ Figür<16>)}

B {b (e_1<17-20>+ b_1<5-8>+ c_1<:9-12>+ d_1<13-15>)}

Eser no 4:

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<7-9>+ d_1<10-13>+ e_1<14-17>+ f_1<18-21>)}

B {b (g_1<22-24>+ h_1<25-27>+ $ı_1$<28-30>+ d_1<10-13>+ e_1<14-17>+ f_1<18-21>)}

Eser no 5:

A {a (a_1<1-4>+ b_1<:5-7:8>)}

Eser no 6:

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-5>+ c_1<6-8>+ d_1<9-10>) +b (e_1<11-13>+ b_1<14-15>+ c_1<16-18>+ d_1<19-20>)}

B {c (e_1<21-26>+ f_1<27-34>) +d (g_1<35-38>+ h_1<39-40>+ $ı_1$<41-42>+ c_1^1<43-45>+ d_1^1<46-47>)}

Eser no: 7

A {a (a_1<:1-5:6>+ b_1<7-11>+ c_1<12-16>)}

B {b (d_1<:17-21:22>+ b_1<7-11>+ c_1<12-16>)}

Eser no: 8

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-6>) +b (c_1<7-8>+ d_1<9-10>+ e_1<11-13>+ f_1<14-17>+ g_1<18-19>+ h_1<20-22>+ $ı_1$<23-24>+ i_1<25-28>+ Figür<29-31>)}

B {c (j_1<32-36>+ k_1<37-39>+ l_1<40-8>+ d_1^1<9-10>+ e_1<11-13>+ f_1<14-17>+ g_1<18-19>+ h_1<20-22>+ $ı_1$<23-24>+ i_1<25-28>}

Eser no: 9

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-7>+ c_1<8-10>+ d_1<11-14>) +b (e_1<15-17>+ b_1<18-21>)}

B {c (f_1<22-25>+ g_1<26-29>+ c_1<8-10>+ d_1<11-14>)}

Eser no: 10

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-5>+ c_1<:6-7> d_1<8-10:11>)}

B {b (e_1<12-13>+ f_1<14-16>+ c_1<:6-7> d_1<8-10:11>)}

Eser no: 11

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<7-8>+ d_1<9-11>)}

B {b (e_1<12-14>+ b_1<15-17>+ c_1<7-8>+ d_1<9-11>)}

Eser no:12

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-4>+ c_1<5-6>+ d_1<7-8>+ e_1<9-10>+ f_1<11-12>)}

B {b (g_1<13-14>+ b_1^1<15-16>+ c_1<5-6>+ d_1<7-8>+ e_1<9-10>+ f_1<11-12>)}

Eser no 13:

A {a (a_1<:1-4>+ b_1<5-7:8>+ c_1<:9-11>+ d_1<12-15:16>)}

B {b (e_1<17-20>+ f_1<21-23>+ c_1<:9-11>+ d_1<12-15:16>)}

Eser no: 14

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-4>+ c_1<:5-6>+ d_1<7-8:9>)}

B {b (e_1<10-11>+ f_1<12-13>+ c_1<:5-6>+ d_1<7-8:9>)}

Eser no: 15

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<:7-9>+ d_1<10-12:13)}

B {b (e_1<14-16>+ b_1<17-19>+ c_1<:7-9>+ d_1<10-12:13)}

Eser no: 16

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-5>+ c_1<6-8>) +b (d_1<9-10>+ e_1<11-13>+ f_1<14-15>)}

B {c (g_1<16-18>+ h_1<19-20>+ $ı_1$<21-23>+ b_1<4-5>+ c_1<6-8>+ d_1<9-10>+ e_1<11-13>+ f_1<14-15>)}

Eser no: 17

A {a (a_1<:1-5:6>+ b_1<7-11>+ c_1<12-16>)}

B {b (d_1<17-21>+ e_1<22-26>+ b_1<7-11>+ c_1<12-16>)}

Eser no: 18

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-4>+ c_1<5-7>) +b (d_1<8-11>+ e_1<12-15>+ f_1<16-19>+ g_1<20-22>+ h1<23-26>)}

B {c ($ı_1$<27-30>+ i_1<31-33>+ j_1<34-37>+ f_1<16-19>+ g_1<20-22>+ h1<23-26>)}

Eser no: 19

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3>+ c_1<4-5>+ d_1<6>)}

B {b (e_1<7-8>+ b_1<3>+ c_1<4-5>+ d_1<6>)}

Eser no: 20

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>) +b (e_1<13-15>+ b_1^1+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

Eser no: 21

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-7>+ c_1<8-9>+ d_1<10-13>+ e_1<14-15>)}

B {b (f_1<16-18>+ Figür<19>+ g_1<20-23>+ c_1<8-9>+ d_1<10-13>+ e_1<14-15>)}

Eser no: 22

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

B {b (e_1<13-15>+ f_1<16-18>+ f_1^1<19-21>+ g_1<22-24>+ h_1<25-27>+ $ı_1$<28-30>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

Eser no: 23

A {a (a_1<:1-4>+ b_1<5-7>+ Figür<8:9>+ c_1<:10-13>+ d_1<14-16>+ Figür<17:18>)}

B {b (e_1<:19-22>+ b_1<23-25>+ Figür<26:27>+ c_1<:10-13>+ d_1<14-16>+ Figür<17:18>)}

Eser no: 24

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-8>+ c_1<9-12>)}

B {b (d_1<13-16>+ e_1<17-18>+ a_1^1<3-4>+ b_1<5-8>+ c_1<9-12>)}

Eser no: 25

A {a (a_1<:1-3:4>+ b_1<:5-7:8>)}

Eser no: 26

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-4>+ c_1<:5-6>+ d_1<7-8:9>)}

B {b (e_1<10-11>+ f_1<12-13>+ c_1<:5-6>+ d_1<7-8:9>)}

Eser no: 27

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

B {b (e_1<13-15>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

Eser no: 28

A {a (a_1<1-3>+ b_1<3-4>+ c_1<5-8>+ c_1^1<9+12>)}

B {b (d_1<13-15>+ b_1<15-16>+ c_1<5-8>+ c_1^1<9+12>)}

Eser no: 29

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-4>+ c_1<5-6>+ d_1<7-9>+ e_1<10-12>)}

B {b (f_1<13-14>+ g_1<15-16>+ c_1<5-6>+ d_1<7-9>+ e_1<10-12>)}

Eser no: 30

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ Figür<6>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>+ Figür<12>)}

B {b (e_1<13-15>+ b_1<16-18>+ Figür<18>+ c_1<19-21>+ d_1<22-24>+ Figür<24>)}

C {c (f_1<25-27>+ g_1<28-30>+ Figür<30>+ h_1<31-32>+ $ı_1$<33-36>+ c_1<37-39>+ d_1<40-42>+ Figür<42>)}

Eser no: 31

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-5>+ c_1<6-8>+ d_1<9-10>+ e_1<11-13>+ f_1<14-15>)}

B {b (g_1<16-18>+ b_1<19-20>+ c_1<6-8>+ d_1<9-10>+ e_1<11-13>+ f_1<14-15>)}

Eser no: 32

A {a (a_1<:1-2>+ b_1<3-4:5>+ c_1<6-7>+ d_1<8-10>+ e_1<10-12>+ f_1<12-13>)}

B {b (g_1<14-15>+ h_1<16-17>+ g_1<18-19>+ $ı_1$<20-21>+ c_1<6-7>+ d_1<8-10>+ e_1<10-12>+ f_1<12-13>)}

Eser no:33

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-5>+ c_1<:6-7>+ d_1<8-11:12>)}

B {b (e_1<:13-14>+ b_1<15-17:18)}

Eser no: 34

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-5>+ c_1<6-8>+ d_1<9-10>)}

B {b (e_1<11-13>+ f_1<14-15>+ c1<6-8>+ d_1<9-10>)}

Eser no: 35

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-5>+ c_1<:6-8>+ d_1<9-10:11>)}

B {b (e_1<12-15>+ b_1<16-17>+ c_1<:6-8>+ d_1<9-10:11>)}

Eser no: 36

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-6>+ c_1<7-10>+ d_1<11-14>+ e_1<15-16>+ f_1<17-20>)}

B {b (g_1<21-25>+ h_1<25-26>+ c_1^1<27-30>+ d_1^1<31-34>+ e_1<35-36>)}

Eser no: 37

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-5>+ c_1<5-7>+ d_1<8-9>)}

B {b (e_1<9-10>+ b_1<11-12>+ c_1<5-7>+ d_1<8-9>)}

Eser no: 38

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3-4>+ c_1<5-6>+ d_1<7-8>+ a_1^1<9-10>+ a_1^2<11-12>) +b (e_1<13-14>+ b_1<3-4>+ c_1<5-6>+ d_1<7-8>+ a_1^1<9-10>+ a_1^2<11-12>)}

Eser no: 39

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-8>+ c_1<9-12>+ d_1<13-16>) +b (e_1<17-20>+ f_1<21-23>)}

B {c (g_1<:24-28:29>+ h_1<30-35>)}

Eser no: 40

A {a (a_1<1-2>+ b_1<3>+ c_1<:4-5>+ d_1<6:7>)}

B {b (e_1<8-9>+ b_1<10>+ c_1<:4-5>+ d_1<6:7>)}

Eser no: 41

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

B {b (e_1<13-15>+ f_1<16-18>+ g_1<19-21>+ b_1<22-24>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

Eser no: 42

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-8>+ c_1<9-12>)}

B {b (d_1<13-16>+ e_1<17-20>+ b_1<5-8>+ c_1<9-12>)}

Eser no: 43

A {a (a_1<:1-3>+ Figür<4>+ b_1<5-9>+ Figür<10:11>)}

B {b (c_1<12-14>+ Figür<15>+ d_1<16-20>+ Figür<4>+ b_1<5-9>)}

Eser no: 44

A {a (a_1<1-6>+ b_1<7-11>+ c_1<12-16>)}

B {b (d_1<17-21>+ e_1<22-26>+ b_1<7-11>+ c_1<12-16>)}

Eser no: 45

A {a (a_1<:1-3>+ b_1<4-5>+ Figür<6:7>+ c_1<:8-10>+ d_1<11-12>+ Figür<13:14>) +b (e_1<:15-18>+ Figür<19-20:21>+ c_1<8-10>+ d_1<11-12>)}

Eser no: 46

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>) +b (c_1<7-9>+ d_1<10-12>) +c (e_1<13-15>+ f_1<16-18>) +b (c_1<7-9>+ d_1<10-12>)}

Eser no: 47

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<:7-9>+ d_1<10-12:13>)}

B {b (e_1<14-16>+ f_1<17-19>+ g_1<20-22>+ b_1<23-25>+ c_1<:7-9>+ d_1<10-12:13>)}

Eser no: 48

A {a (a_1<1-3>+ b_1<4-6>+ c_1<7-9>+ d_1<10-12>+ e_1<13-15>+ d_1<16-18>+ e_1^1<19-21>)}

B {b (f_1<22-24>+ g_1<25-27>+ d_1<10-12>+ e_1<13-15>+ d_1<16-18>+ e_1^1<19-21>)}

Eser no: 49

A {a (a_1<:1-3>+ b_1<4-6>+ Figür<7:8>+ c_1<:9-12>+ d_1<13-14>+ Figür<15:16>)}

B {b (e_1<17-19>+ b_1<20-22>+ c_1<:9-12>+ d_1<13-14>+ Figür<15:16>)}

Eser no: 50

A {a (a_1<1-4>+ b_1<5-8>+ c_1<9-13>+ d_1<14-16>)}

B {b (e_1<17-21>+ f_1<22-24>+ c_1<9-13>+ d_1<14-16>)}

Eser no: 51

A {a (a_1<:1-2>+ b_1<3-4:5>+ c_1<:6-7>+ d_1<8-9:10>)}

B {b (e_1<:11-12>+ f_1<13-14:15>+ c_1<:6-7>+ d_1<8-9:10>)}
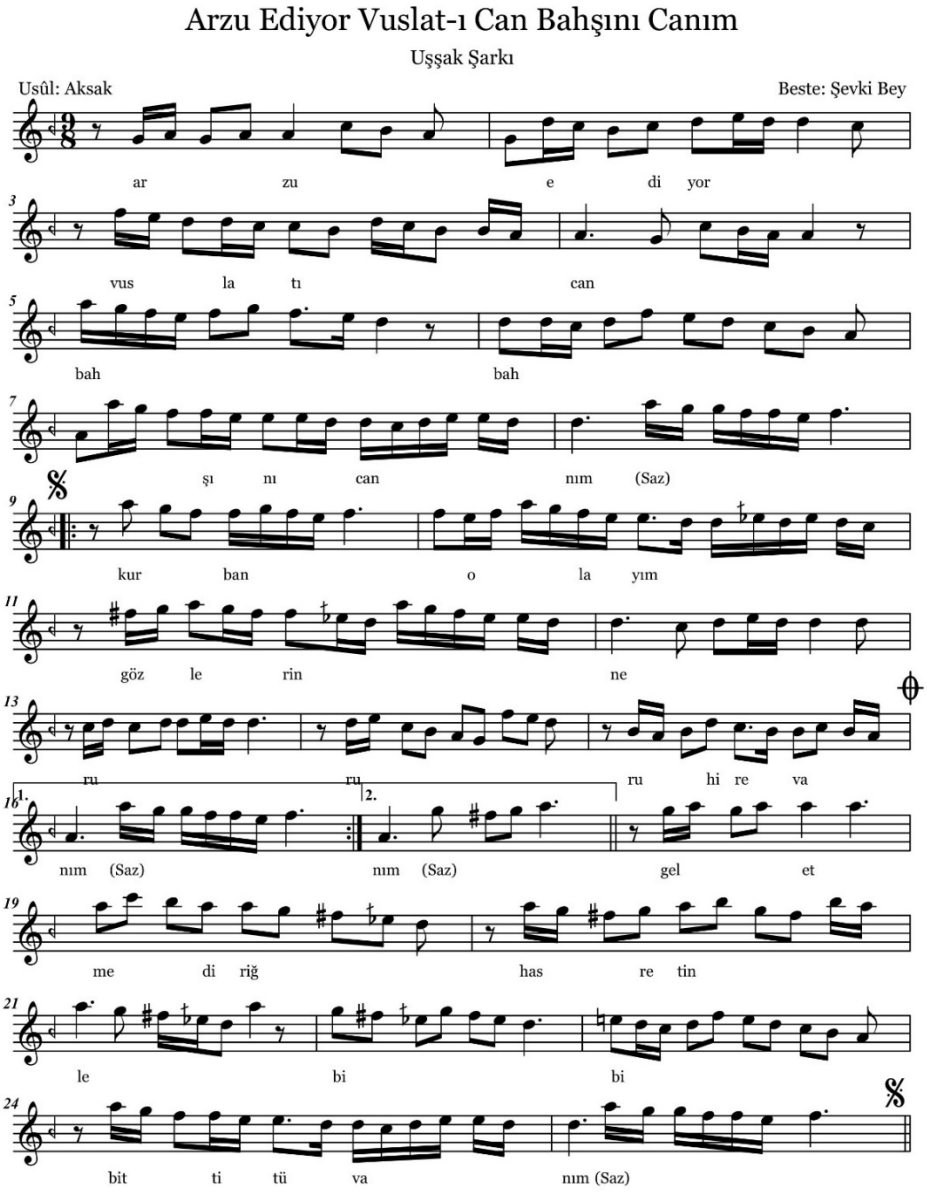
Eser no: 52
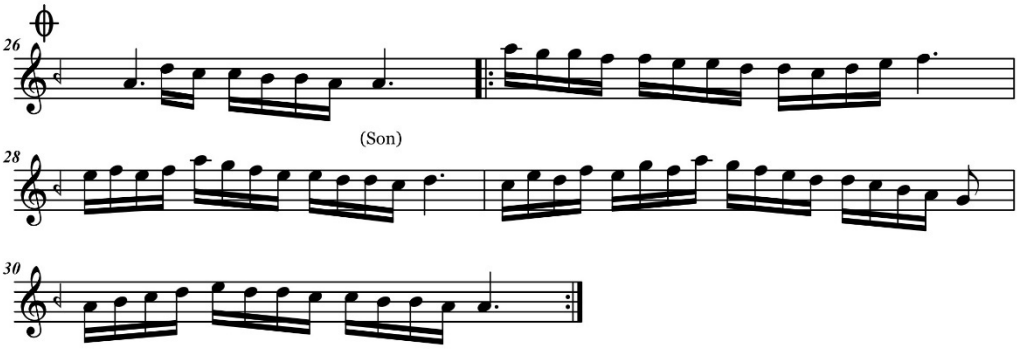
A {a (a_1<:1-8>+ b_1<9-16:17>)}

B {b (c_1<18-25>+ d_1<26-33>+ b_1<34-41>)}

Eser Notaları

1- Arzu Ediyor Vuslat-ı Can
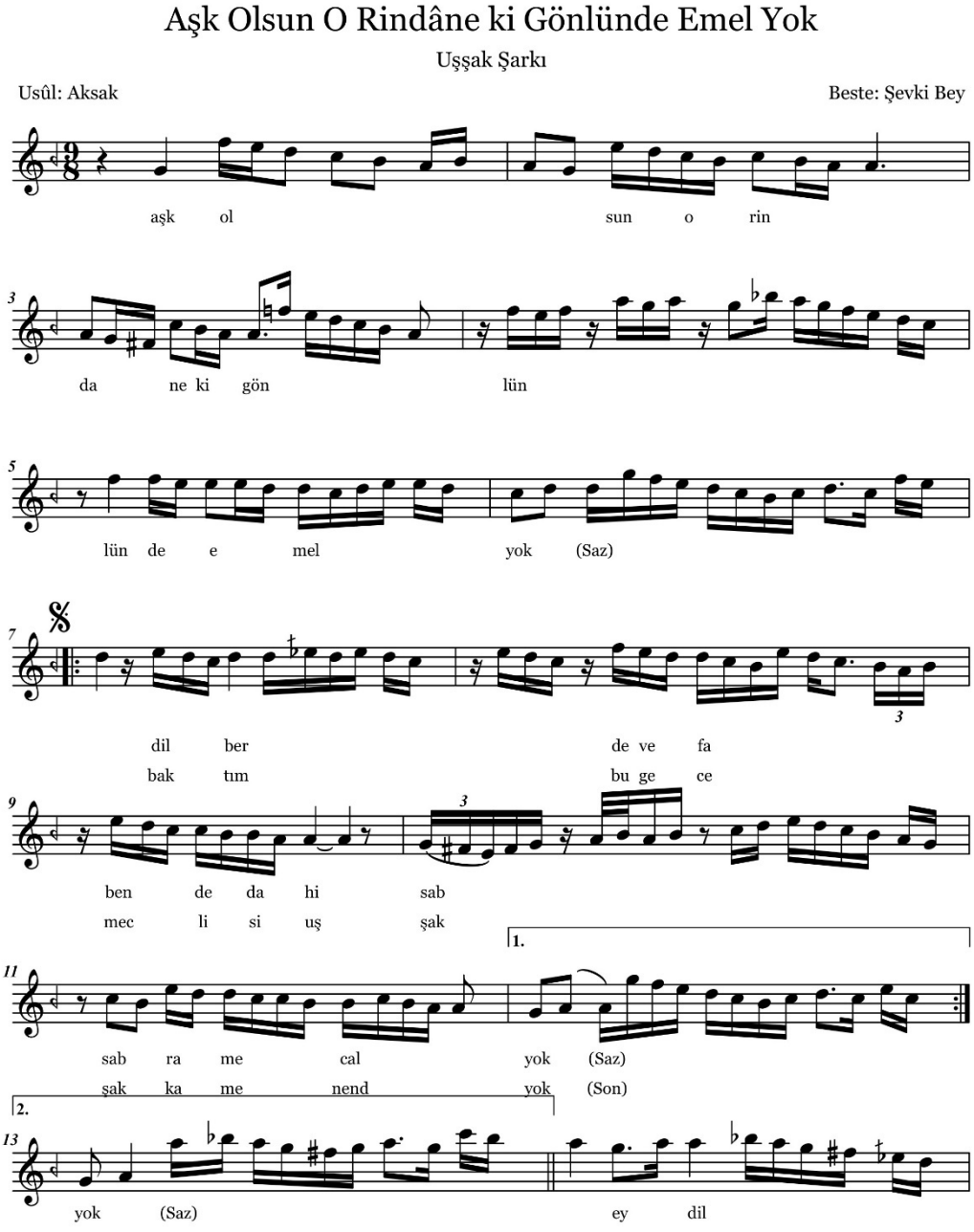


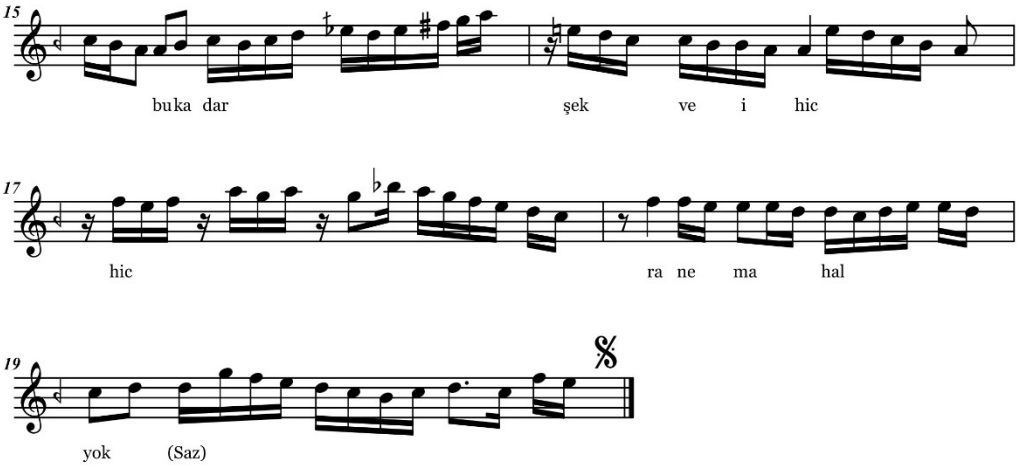


V.3

Arzu ediyor vuslat-ı can bahşını canım
Kurban olayım gözlerine ruh-i revanım
Gel etme diriğ hasret ile bitti tüvanım
Kurban olayım gözlerine ruh-i revanım

2-Aşk Olsun O Rindâne ki
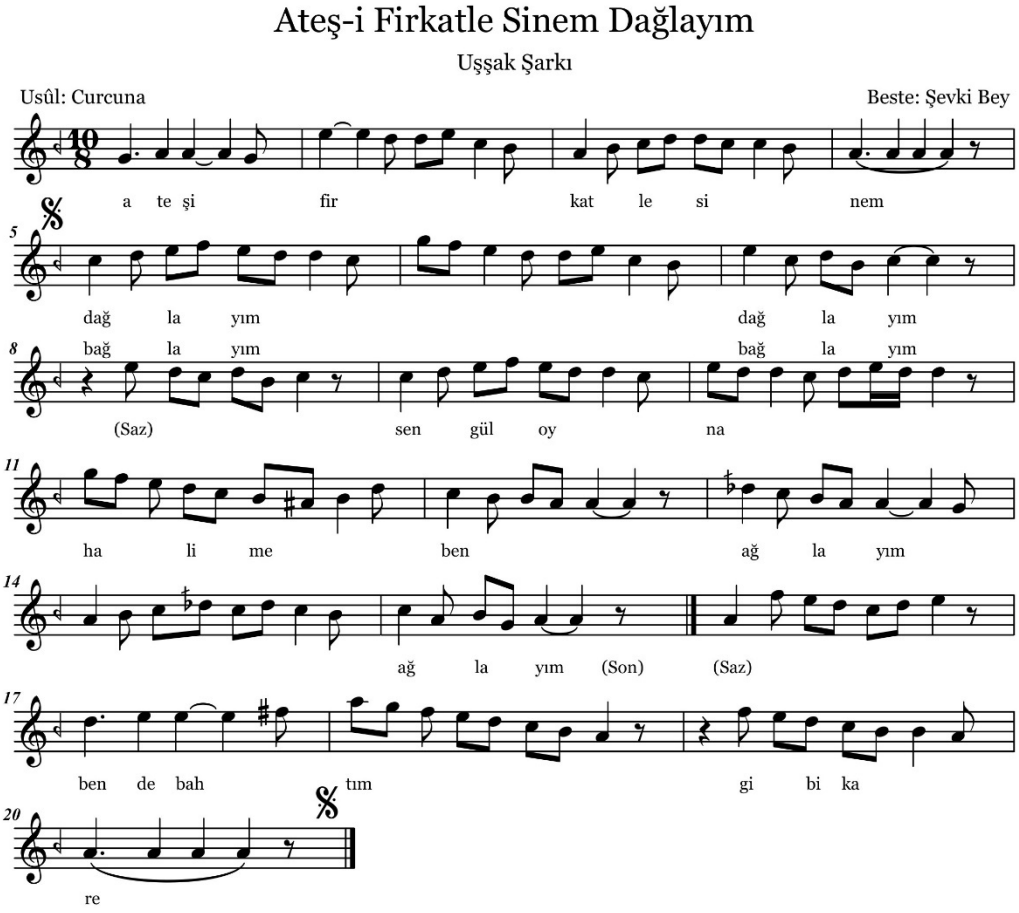




Aşk olsun o rindane ki gönlünde emel yok
Dilberde vefa ben de dahi sabra mecal yok
Ey dil bu kadar şekve-i hicrane mahal yok
Baktım bu gece meclis-i uşşaka menend yok

V.2
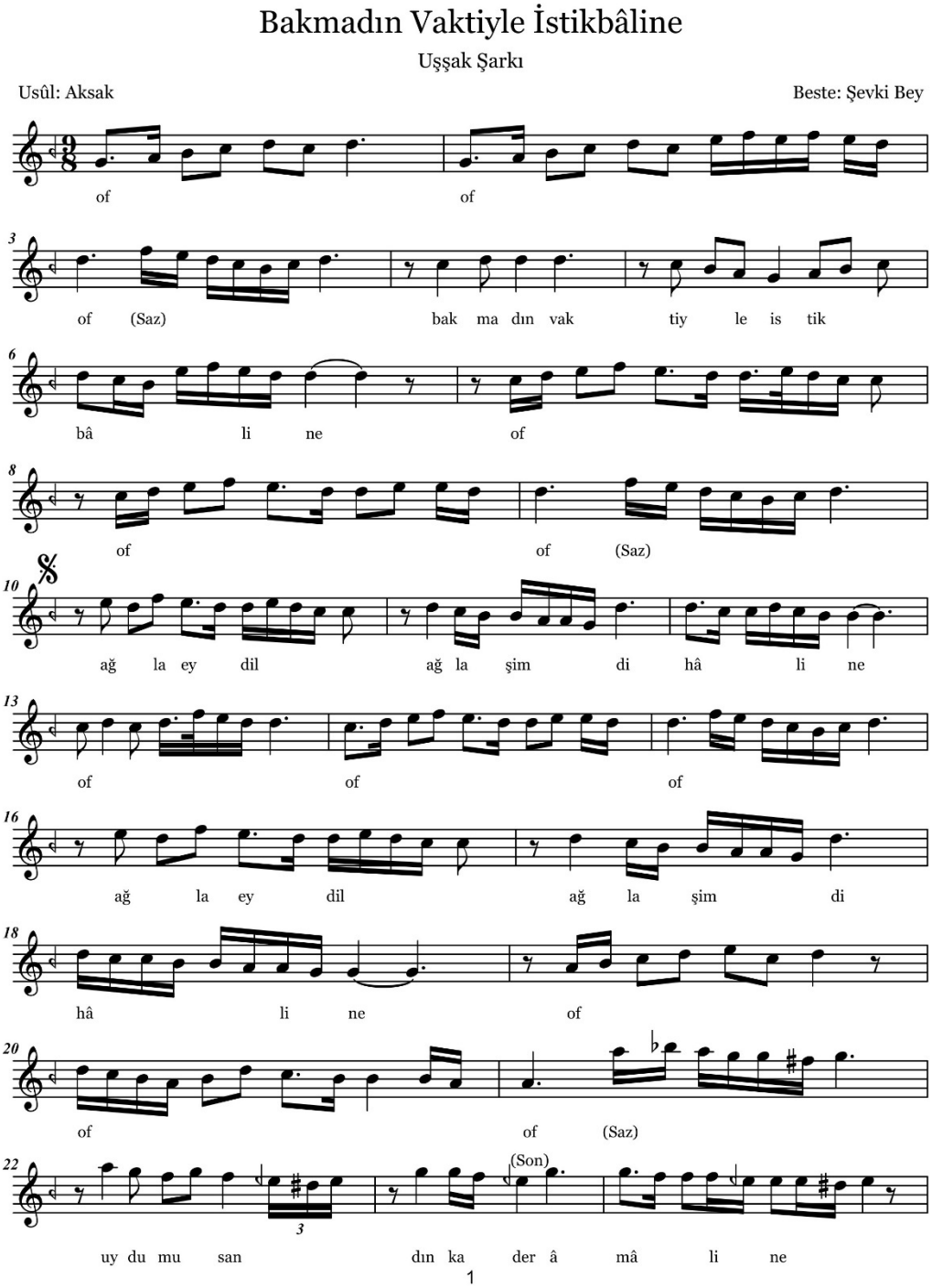
3-Ateş-i Firkatle Sinem Dağlayım

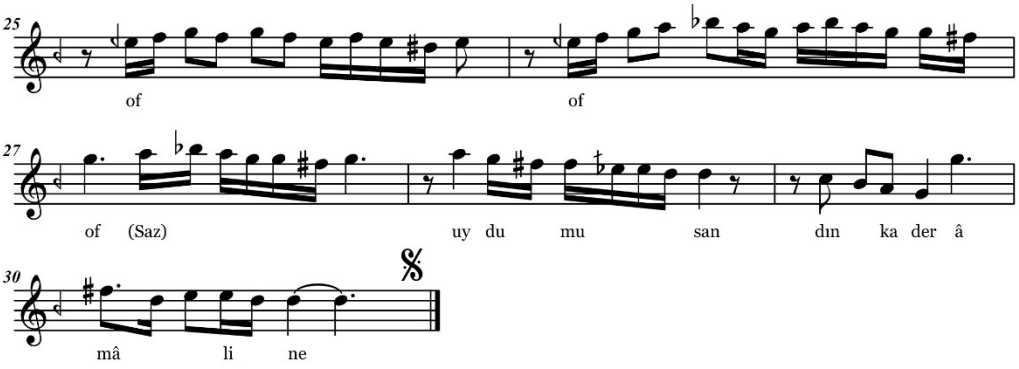


V.1

Ateş-i firkatle sinem dağlayım
Sen gül oyna halime ben ağlayım
Ben de bahtım gibi kare bağlayım
Sen gül oyna halime ben ağlayım

4- Bakmadın Vaktiyle İstikbâline
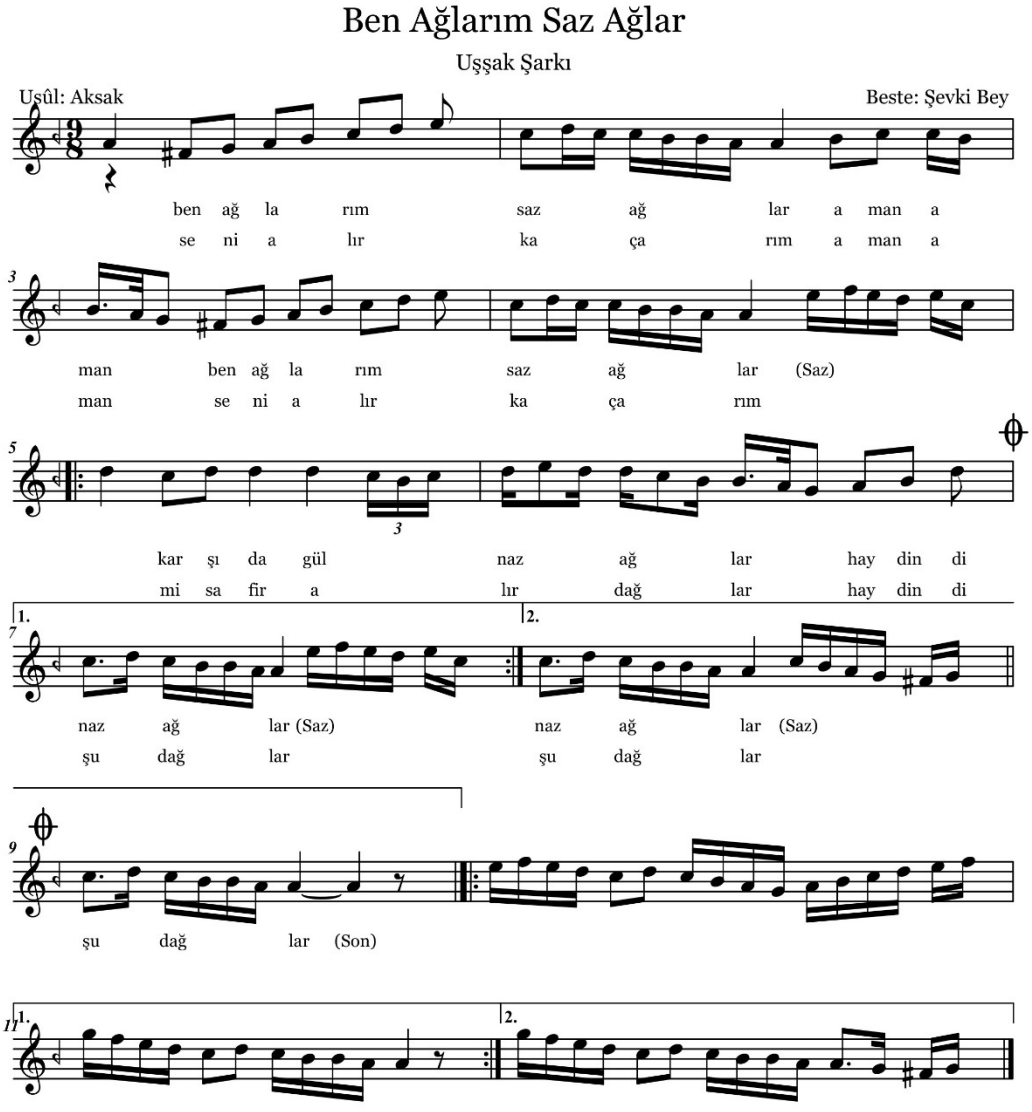




V.1

Bakmadın vaktiyle istikbâline
Ağla ey dil ağla şimdi hâline
Uydu mu sandın kader âmâline
Ağla ey dil ağla şimdi hâline
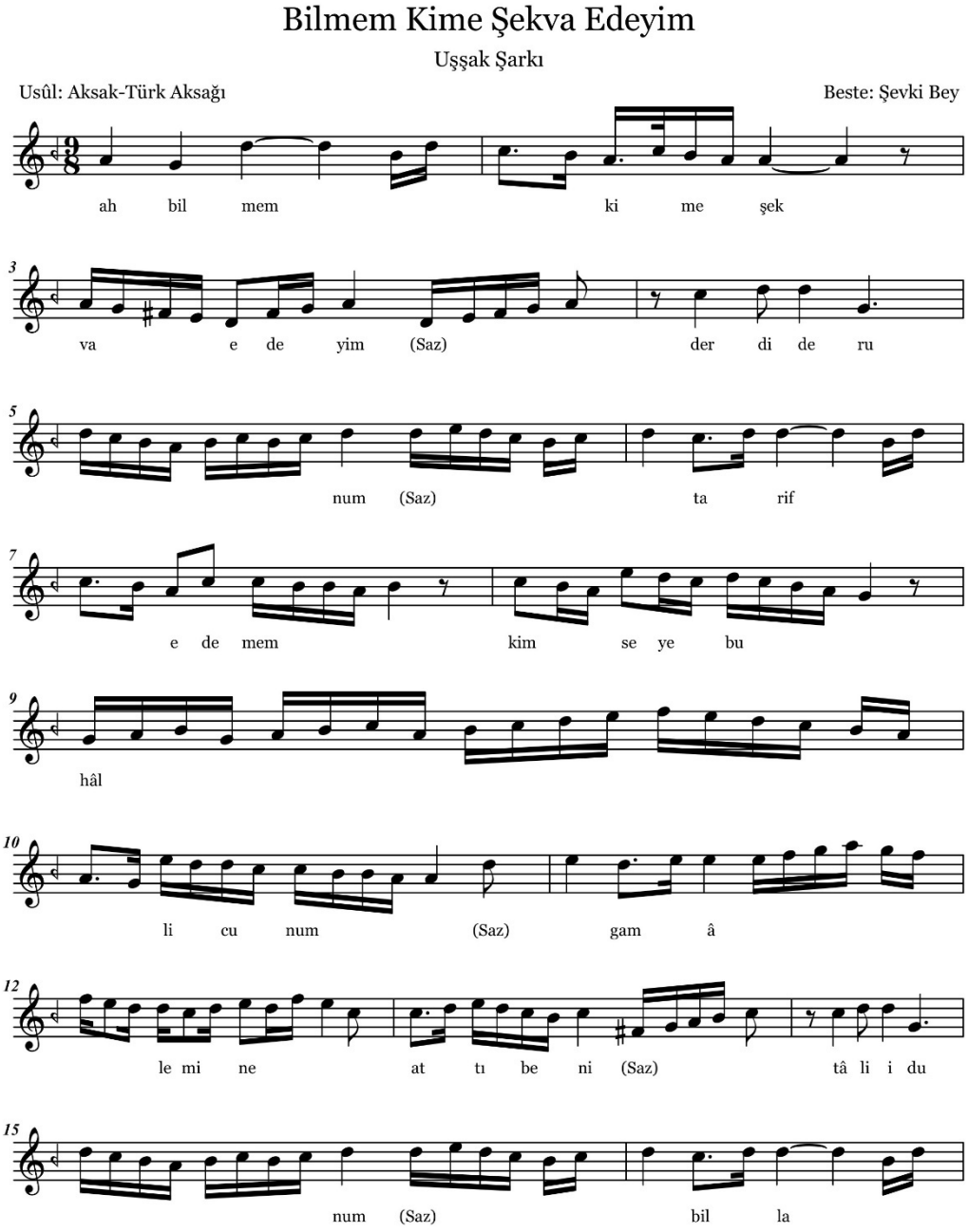
5- Ben Ağlarım Saz Ağlar
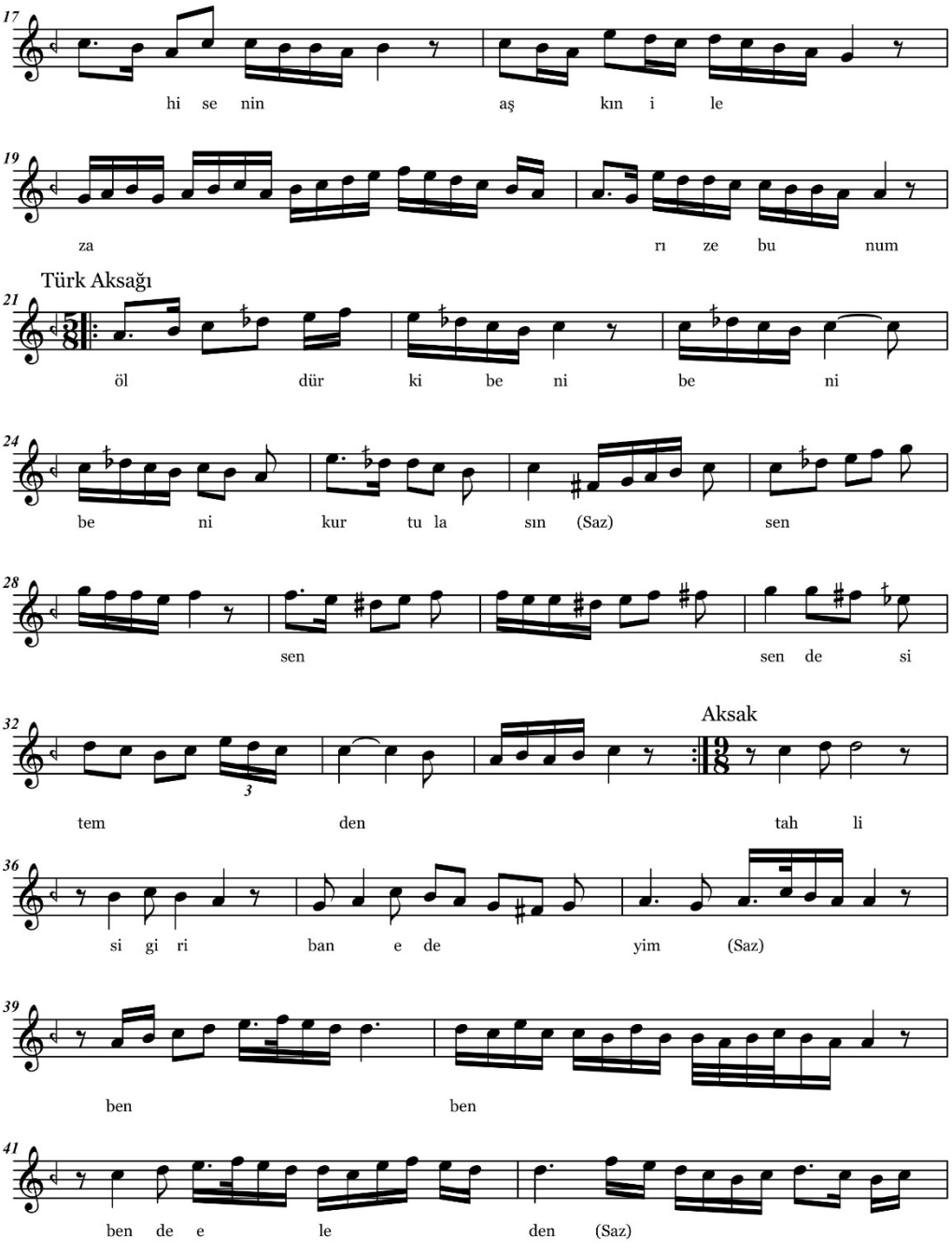


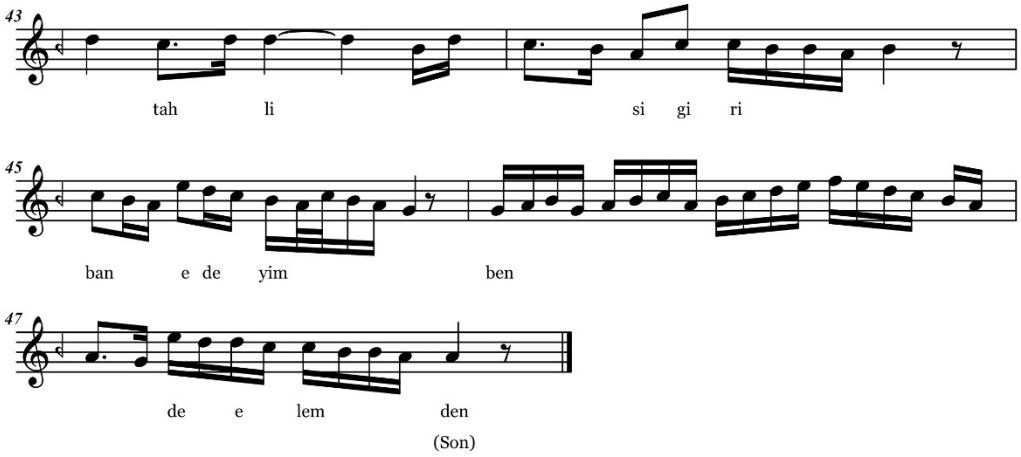
V.1

Ben ağlarım saz ağlar
Karşıda gülnaz ağlar
Seni alır kaçarım
Misafir alır dağlar

6- Bilmem Kime Şekva Edeyim
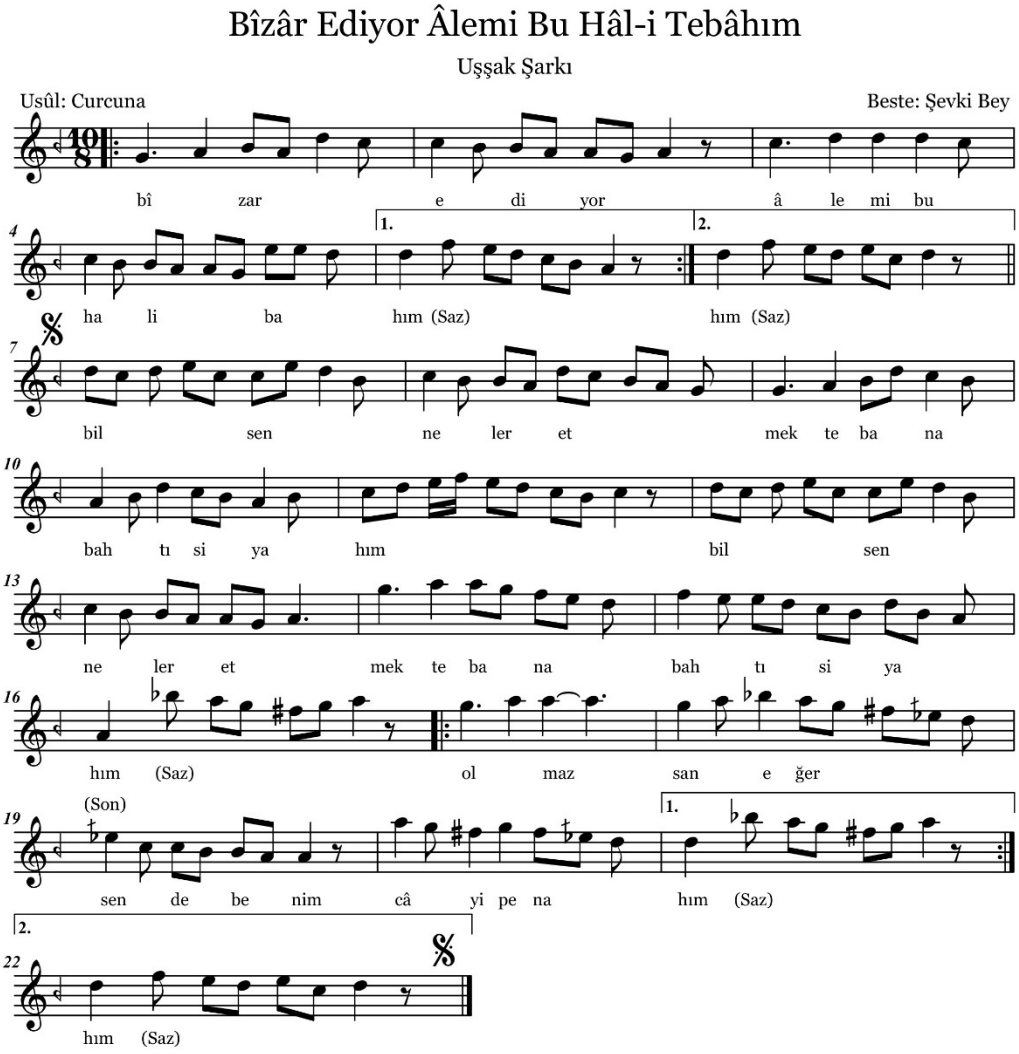



17
hi se nin aş kın i le
19
za rı ze bu num
Türk Aksağı
21
öl dür ki be ni be ni
24
be ni kur tu la sın (Saz) sen
28
sen sen de si
32
Aksak
tem den tah li
36
si gi ri ban e de yim (Saz)
39
ben ben
41
ben de e le den (Saz)



V.2

Bilmem kime şekvâ edeyim derd-i derûnum
Târîf edemem kimseye bu hâl-i cünûnum
Gam âlemine attı beni tâlî-i dûnum
Billâhi senin aşkın ile zâr-ı zebûnum
Öldür ki beni kurtulasın sen de sitemden
Tahlîs-i girîbân edeyim ben de elemden
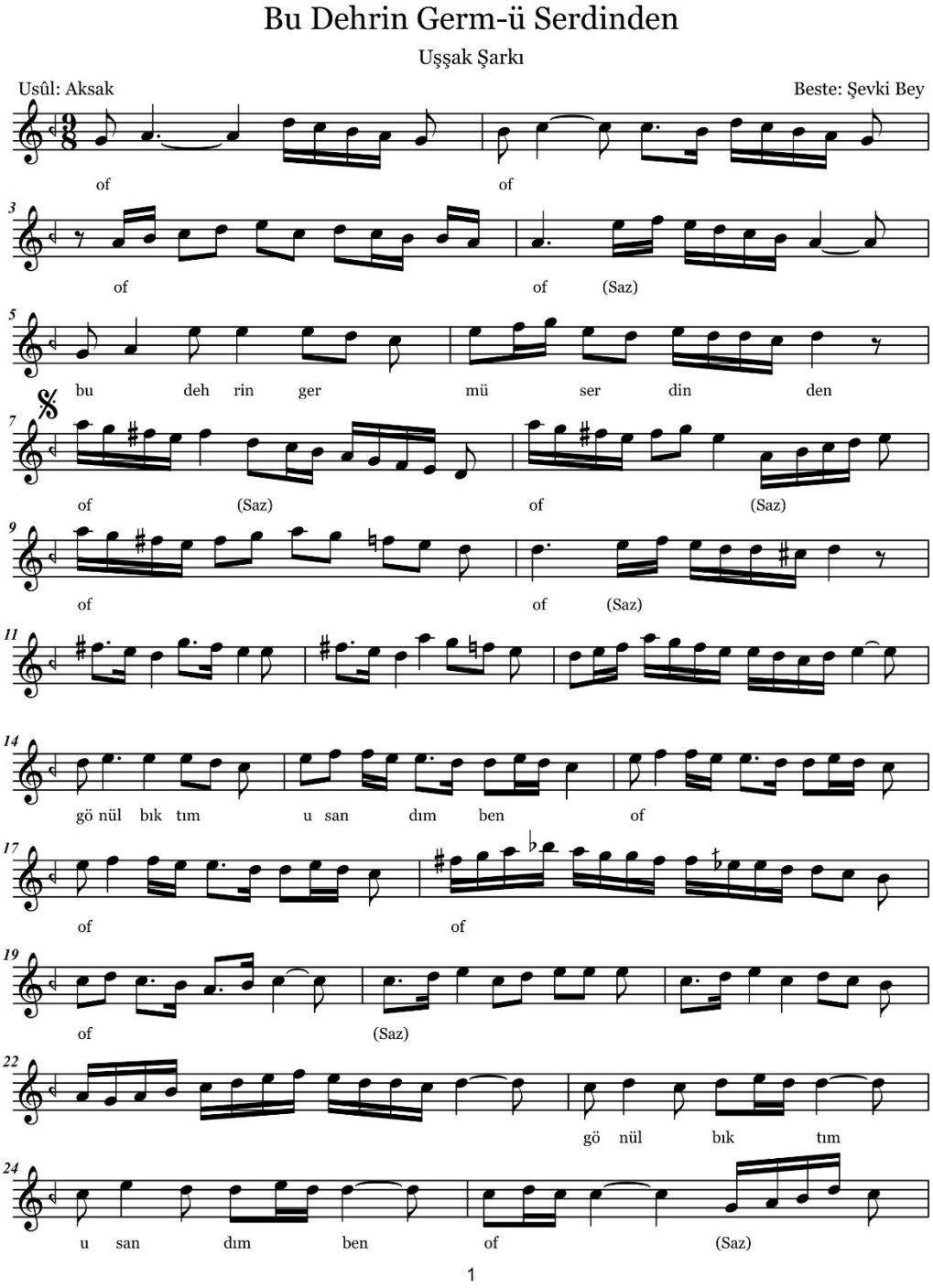
7- Bîzar Ediyor Âlemi Bu Hâl-i Tebahım
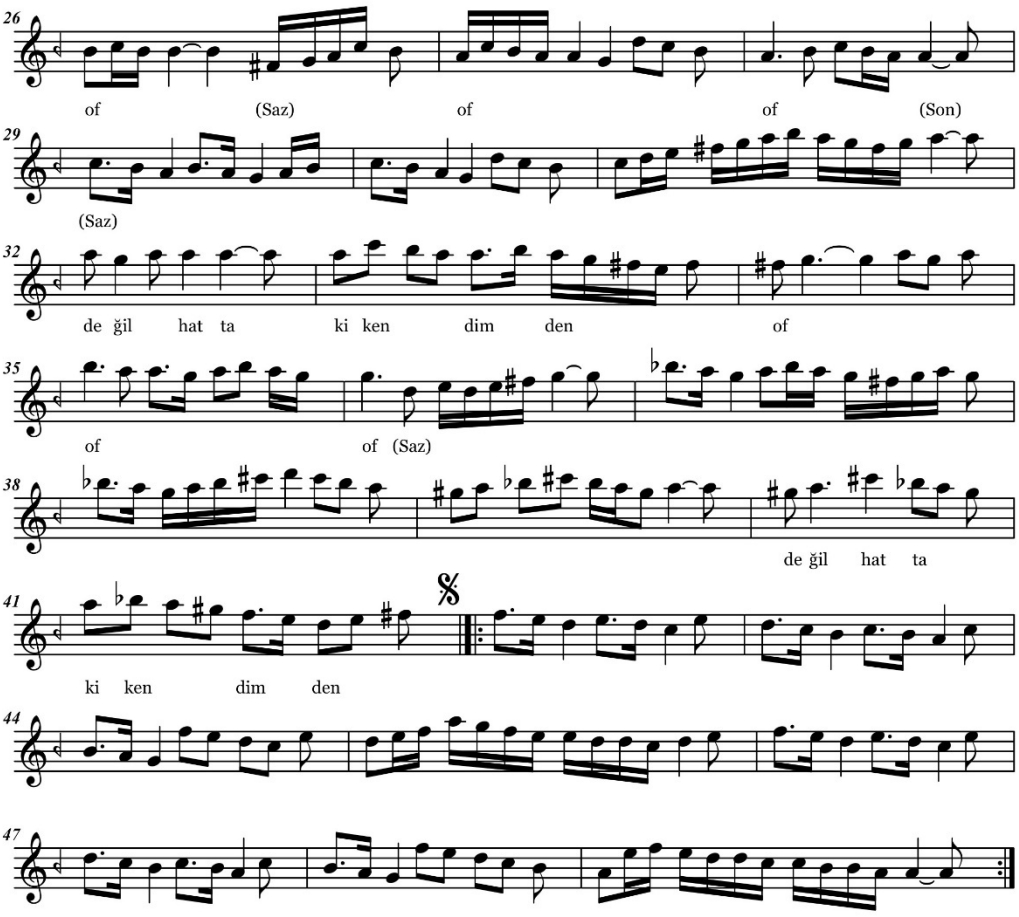


V.5

Bîzâr ediyor âlemi bu hâl-i tebâhım
Bilsen neler etmekte bana baht-ı siyâhım
Olmazsan eğer sen de benim cây-i penâhım
Dinler mi acep başkası bu nâle vü âhım

8- Bu Dehrin Germ-ü Serdinden
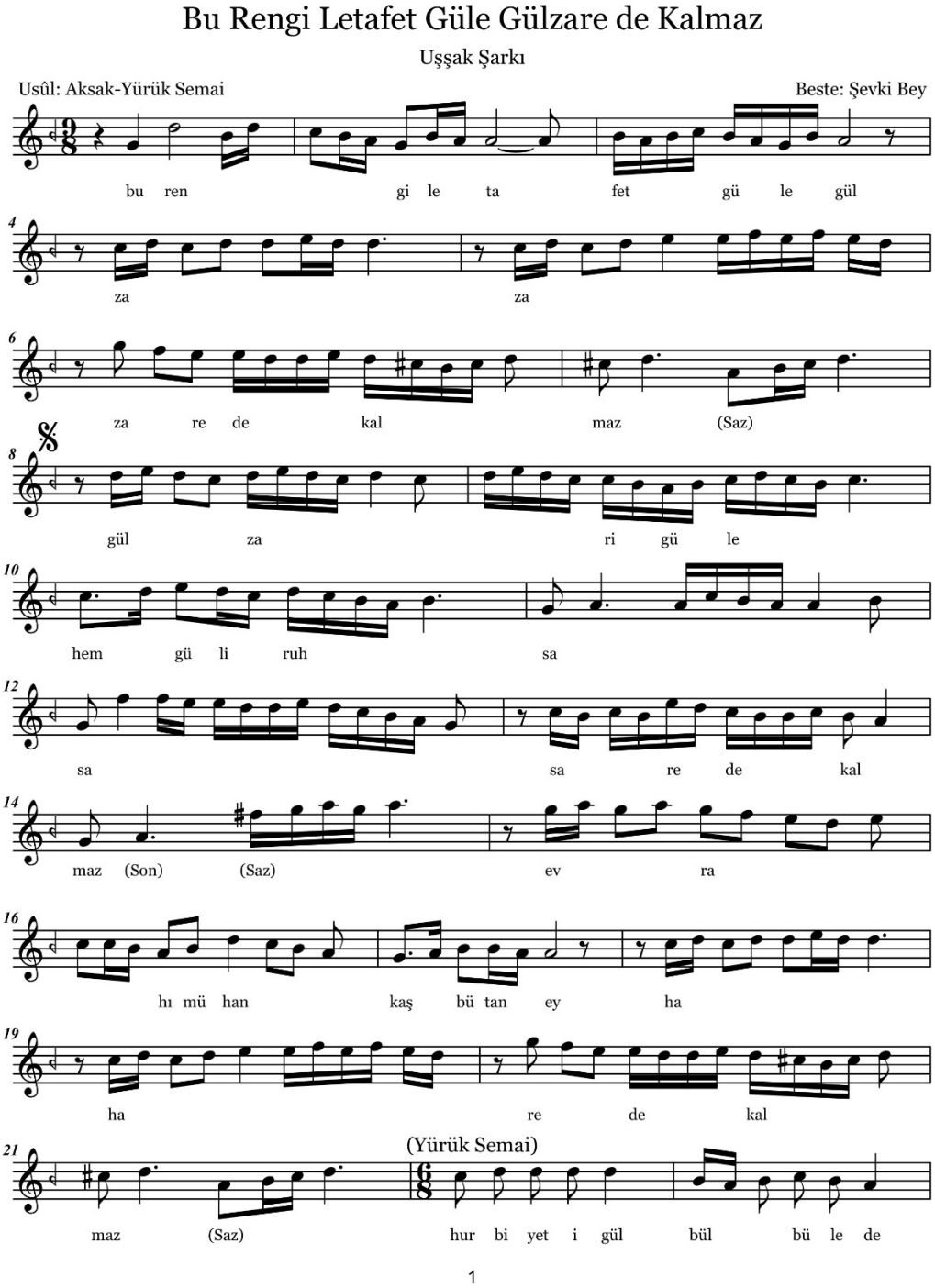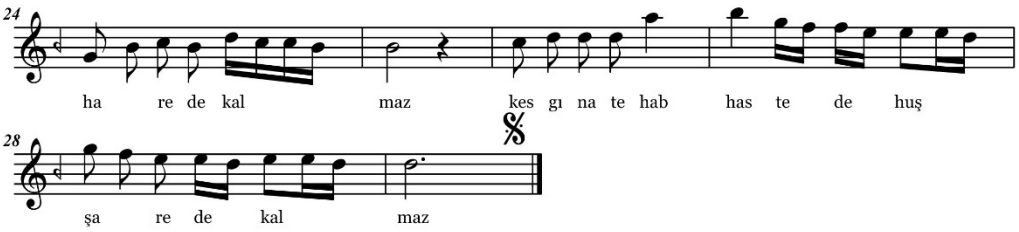




V.3

Bu dehrin germ ü serdinden
Gönül bıkdım, usandım ben
Değil hattã ki kendimden
Gönül bıkdım, usandım ben

9- Bu Rengi Letafet
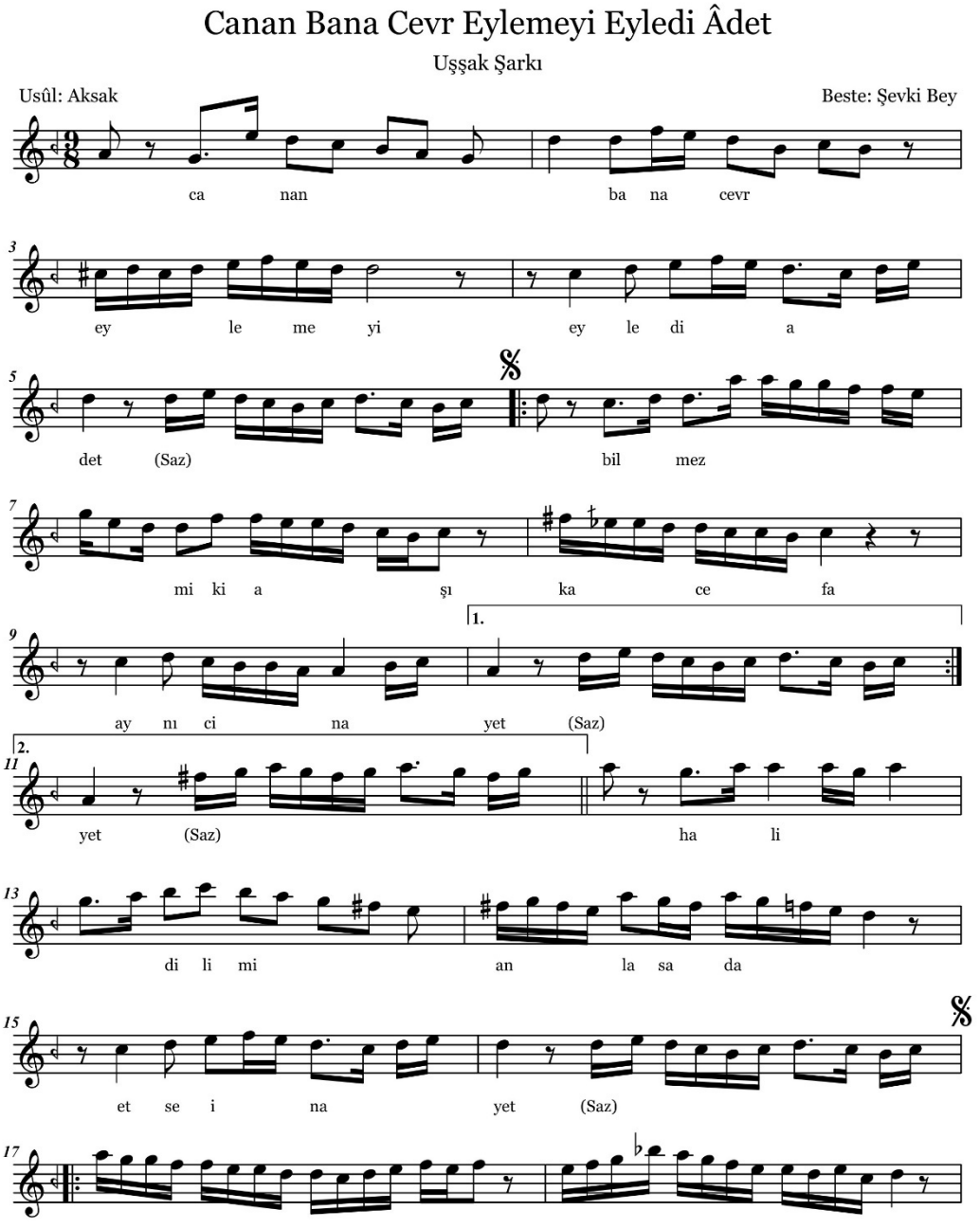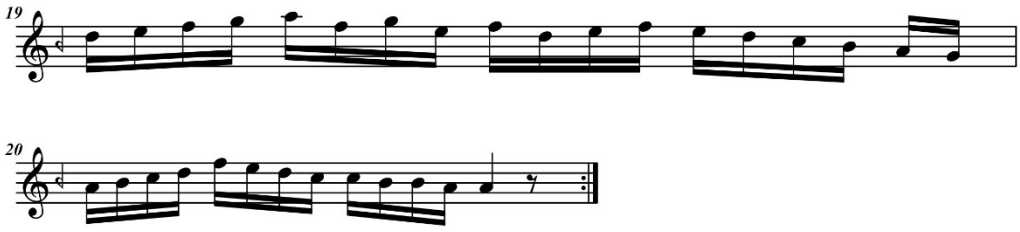




V.1

Bu reng-i letafet güle gülzare de kalmaz
Gülzar-i güle hem gül-i ruhsare de kalmaz
Ev rah-ı mühan kaşbütan ey hâre de kalmaz
Ey esy-i safa yâre de ağyare de kalmaz
Hurbiyet-i gül bülbüle de hâre de kalmaz
Kes gına te-hab haste de huşşâre de kalmaz

10- Canan Bana Cevr Eylemeyi
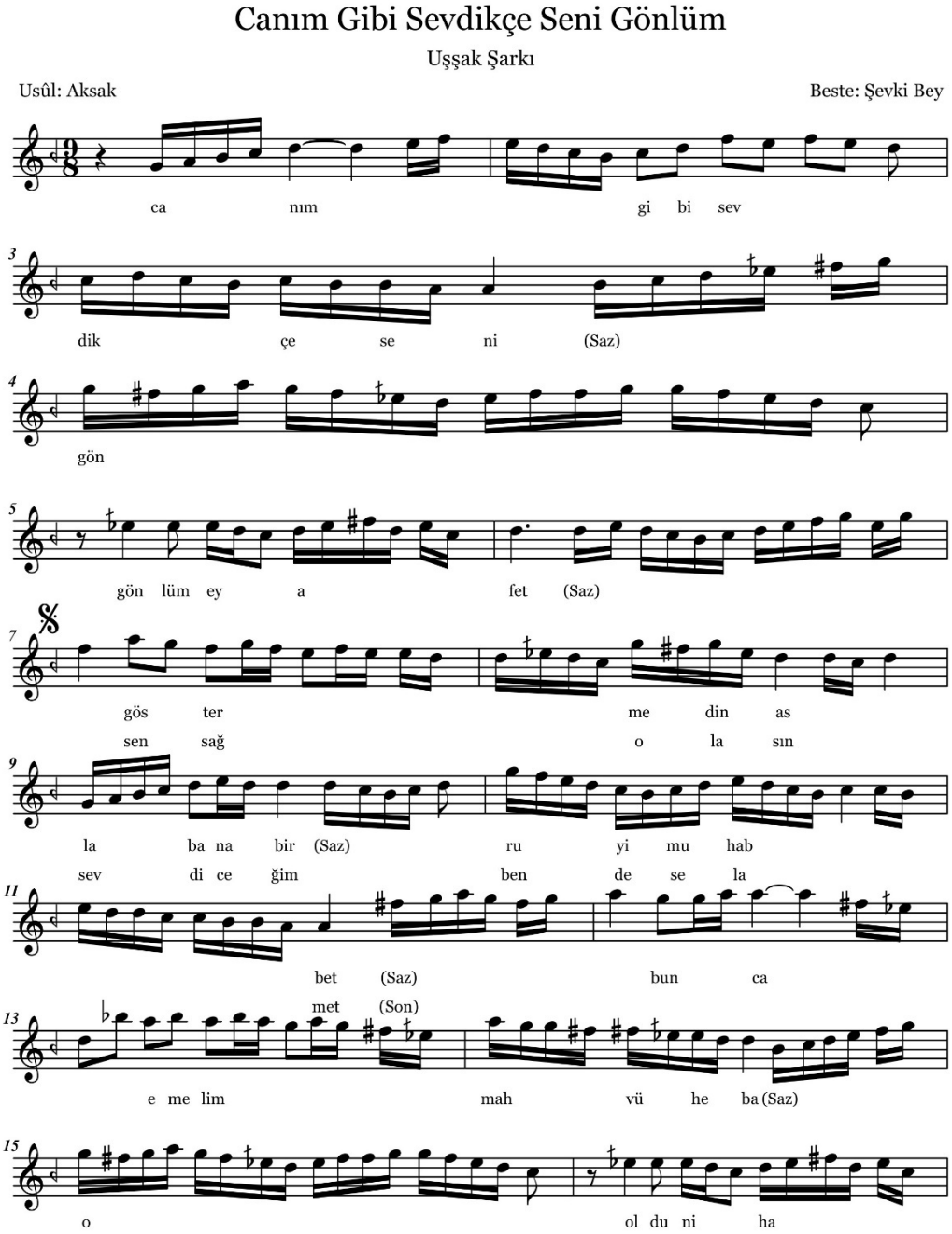


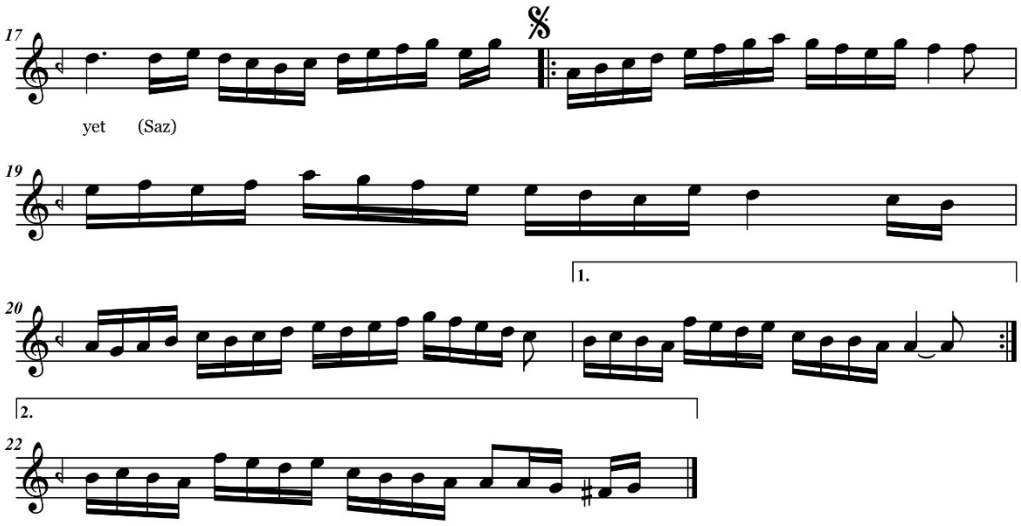


V.1

Canan bana cevr eylemeyi eyledi âdet
Bilmez mi ki âşıka cefa aynı cinayet
Hâl-i dilimi anlasa da etse inayet
Bilmez mi ki âşıka cefa aynı cinayet

11- Canım Gibi Sevdikçe Seni
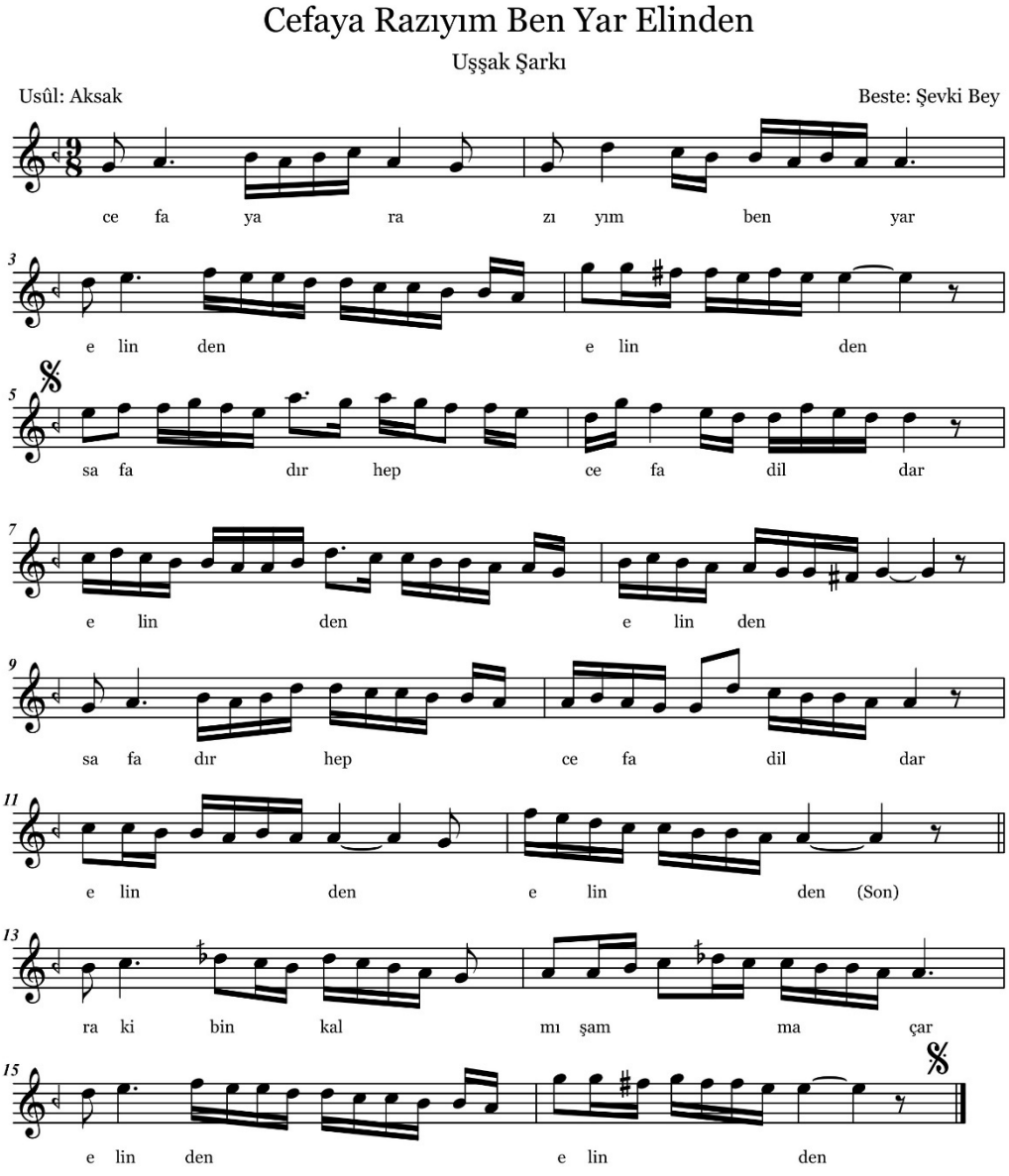




V.6

Canım gibi sevdikçe seni gönlüm ey afet
Göstermedin asla bana bir rûy-i muhabbet
Bunca emeğim mahv-ü heba oldu nihayet
Sen sağ olasın sevdiceğim ben de selamet
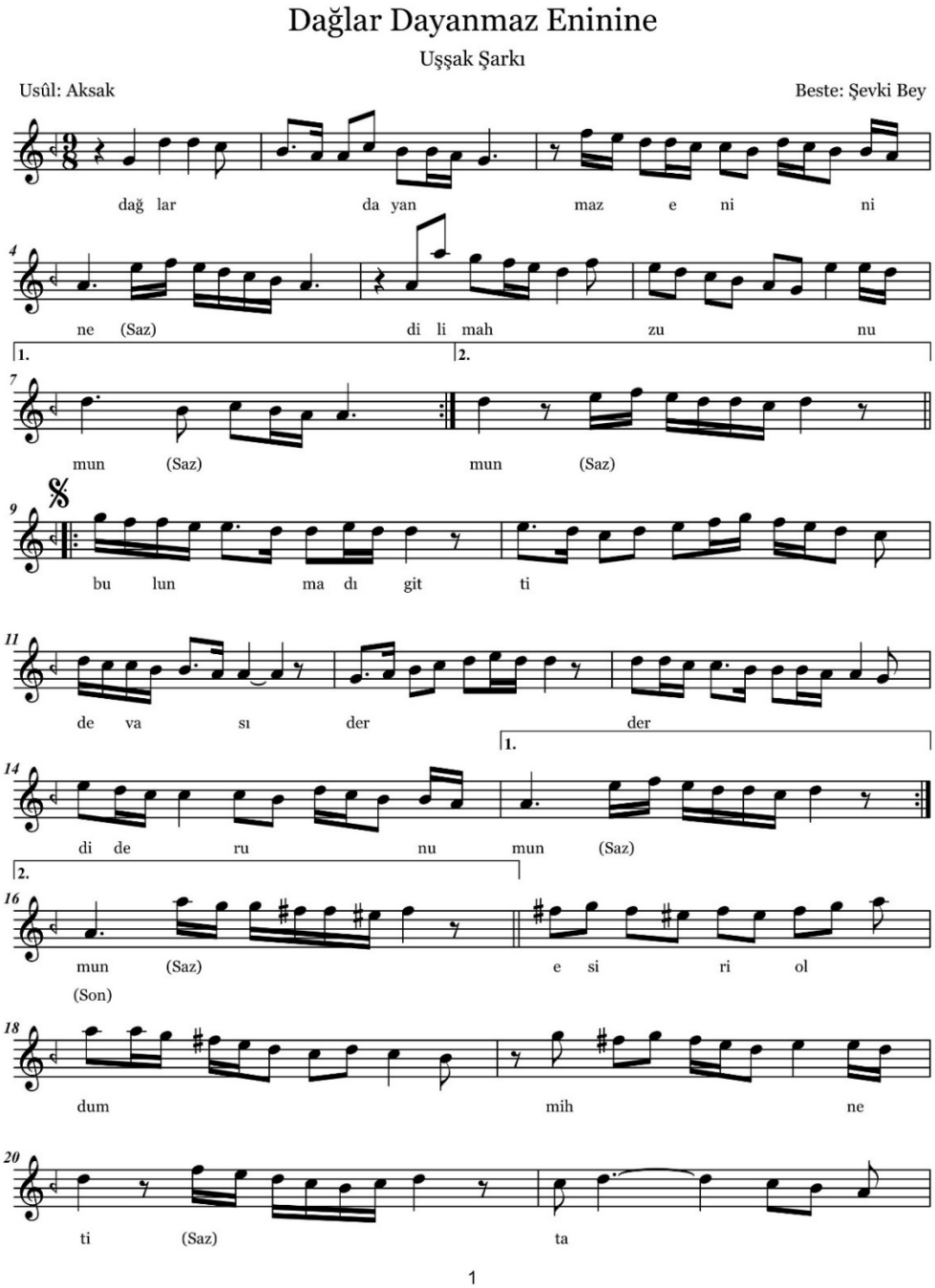
12- Cefaya Razıyım Ben Yar Elinden
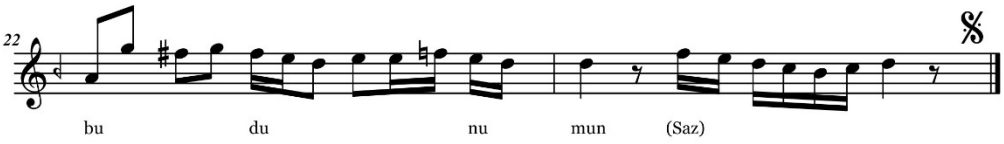


V.1

Cefaya razıyım ben yar elinden
Safadır hep cefa dildar elinden
Rakibin kalmışam mâçar elinden
Safadır hep cefa dildar elinden

13- Dağlar Dayanmaz Eninine
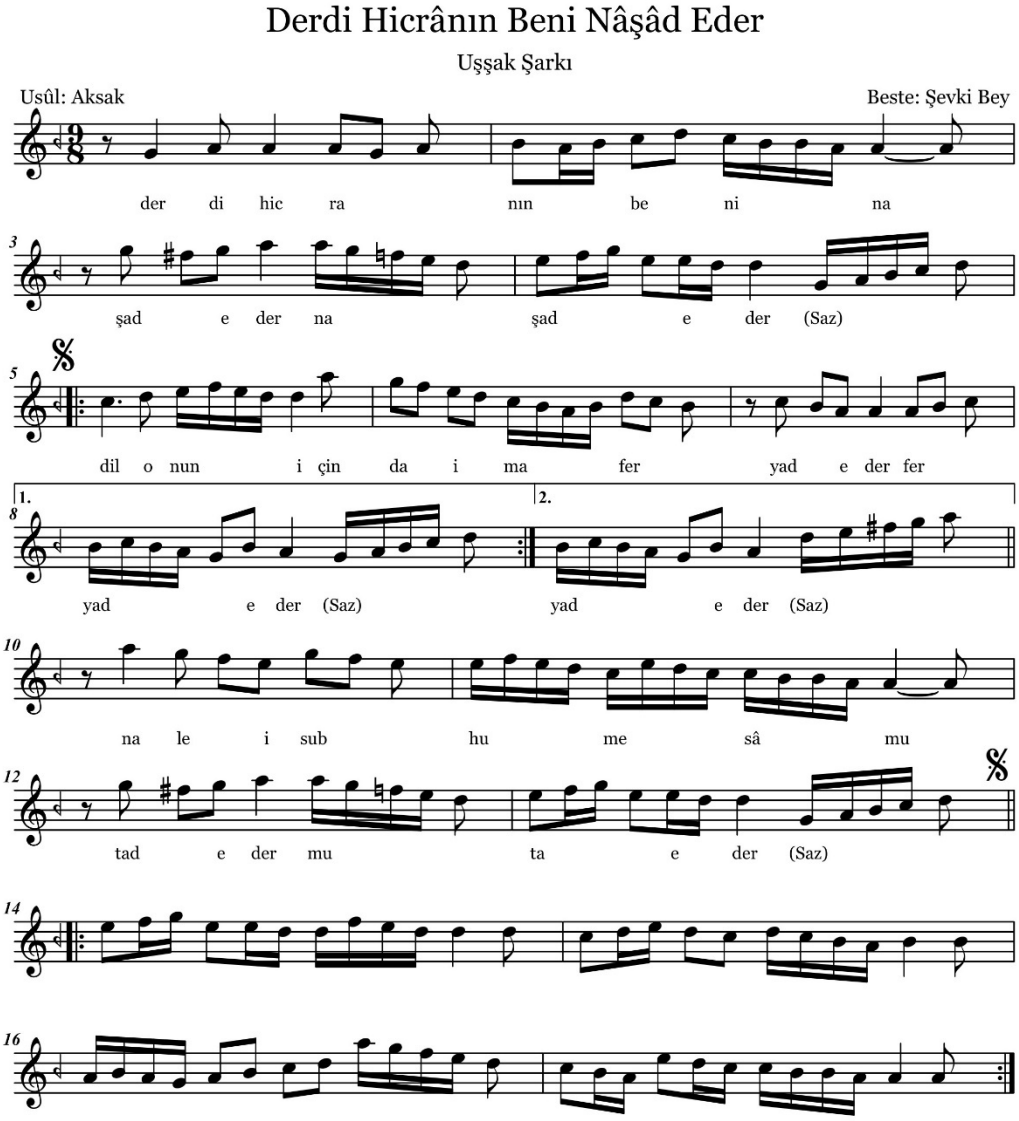




Dağlar dayanmaz eninine dil-i mahzunumun
Bulunmadı gitti devası derdi derunumun
Esiri oldum mihneti tabudunumun
Bulunmadı gitti devası derdi derunumun

V.5

2
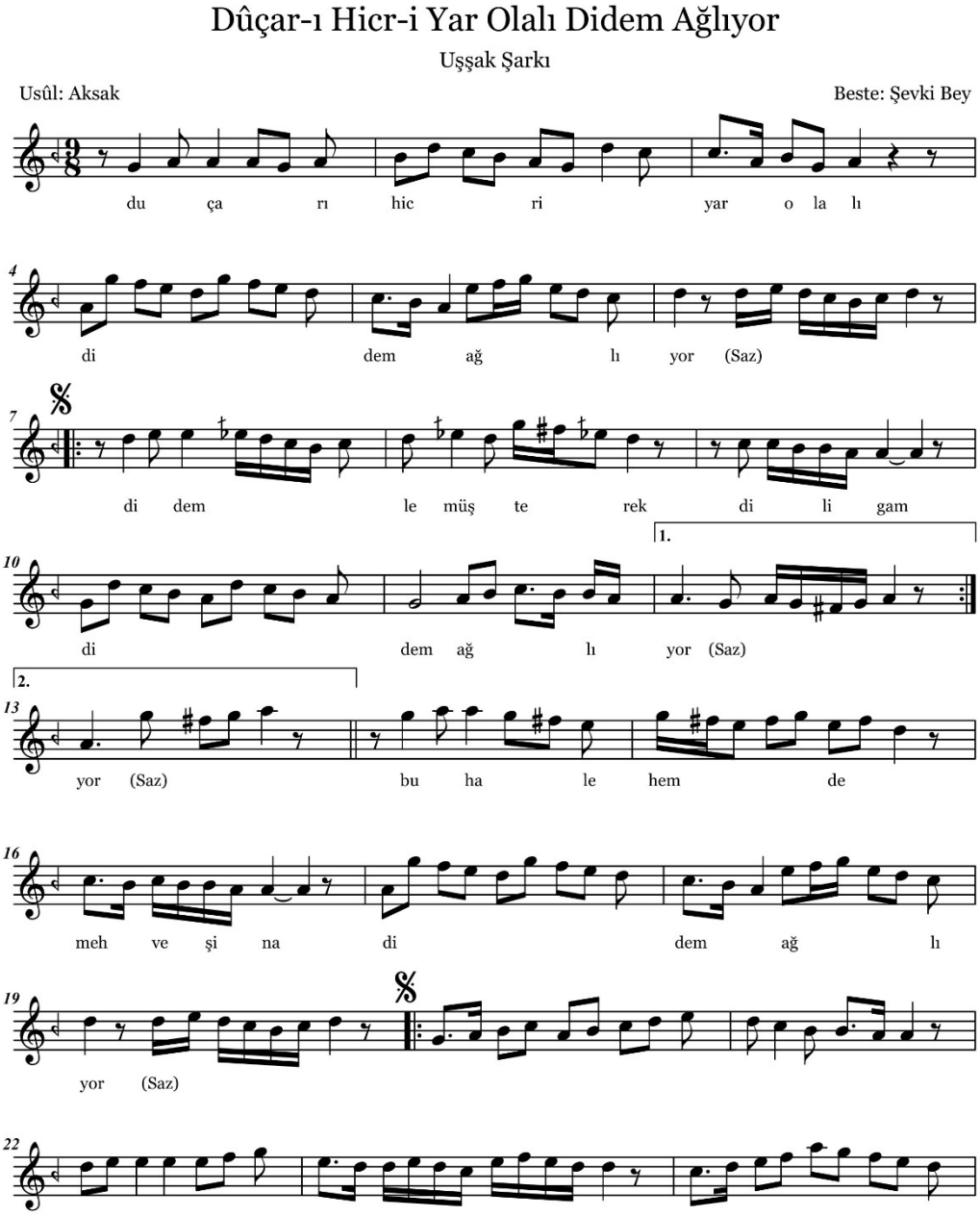
14- Derd-i Hicrânın Beni Nâşâd Eder
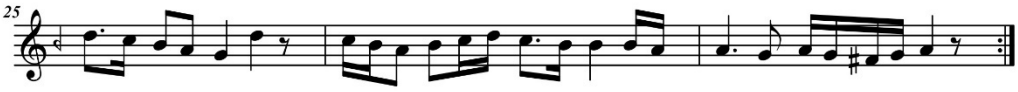


V.1

Derd-i hicrânın beni nâşâd eder
Dil onun için dâima feryâd eder
Nâle-i subh-u mesâ mutâd eder
Dil onun için dâima feryâd eder

15- Dûçar-ı Hicr-i Yar Olalı
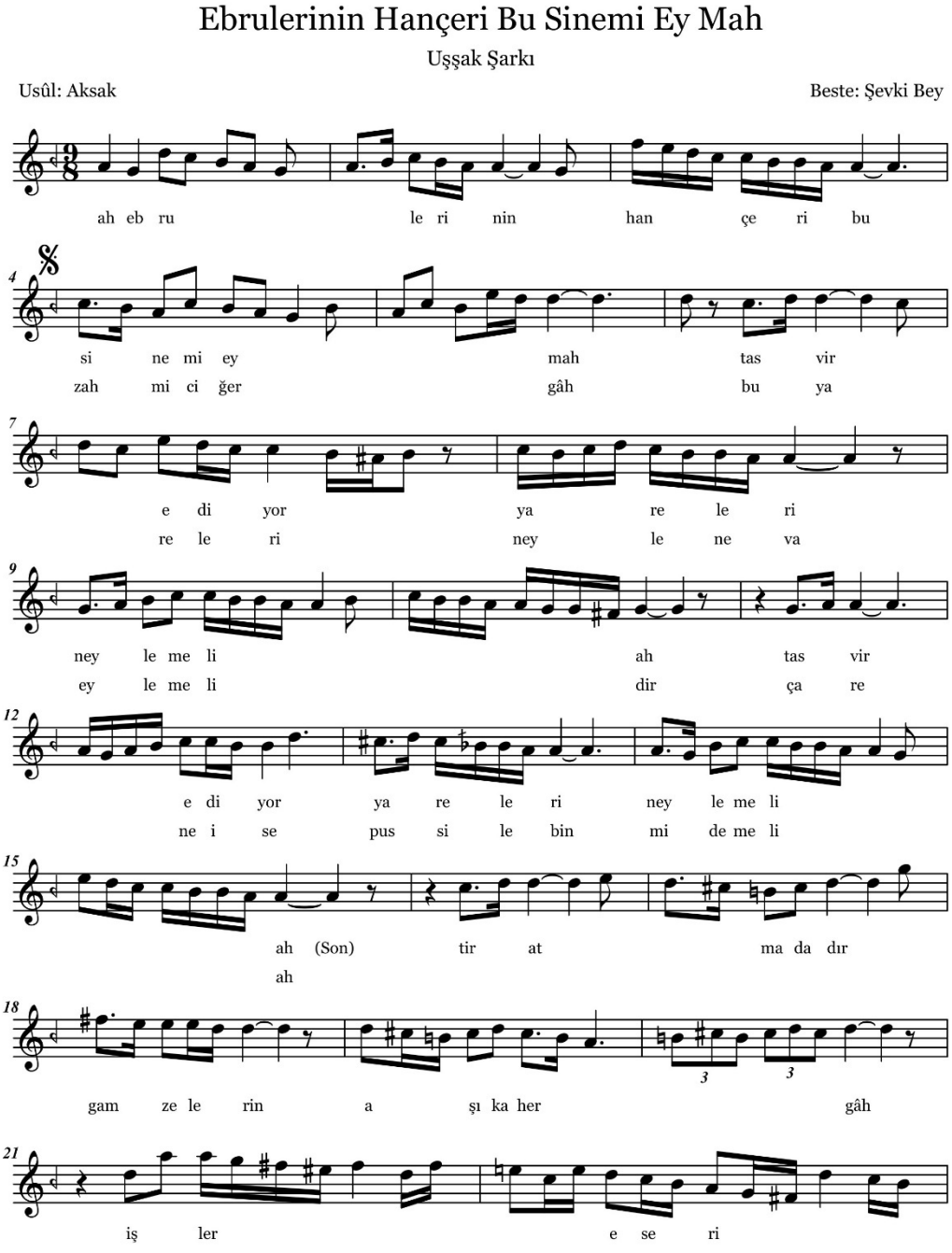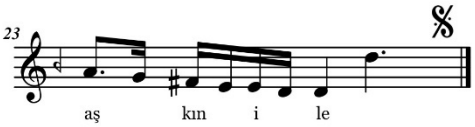




V.4

Dûçar-ı hicr-i yar olalı didem ağlıyor
Didemle müşterek dil-i gam didem ağlıyor
Bu hâle hem de mehveş nâdidem ağlıyor
Didemle müşterek dil-i gam didem ağlıyor

16- Ebrulerinin Hançeri Bu Sinemi Ey Mah
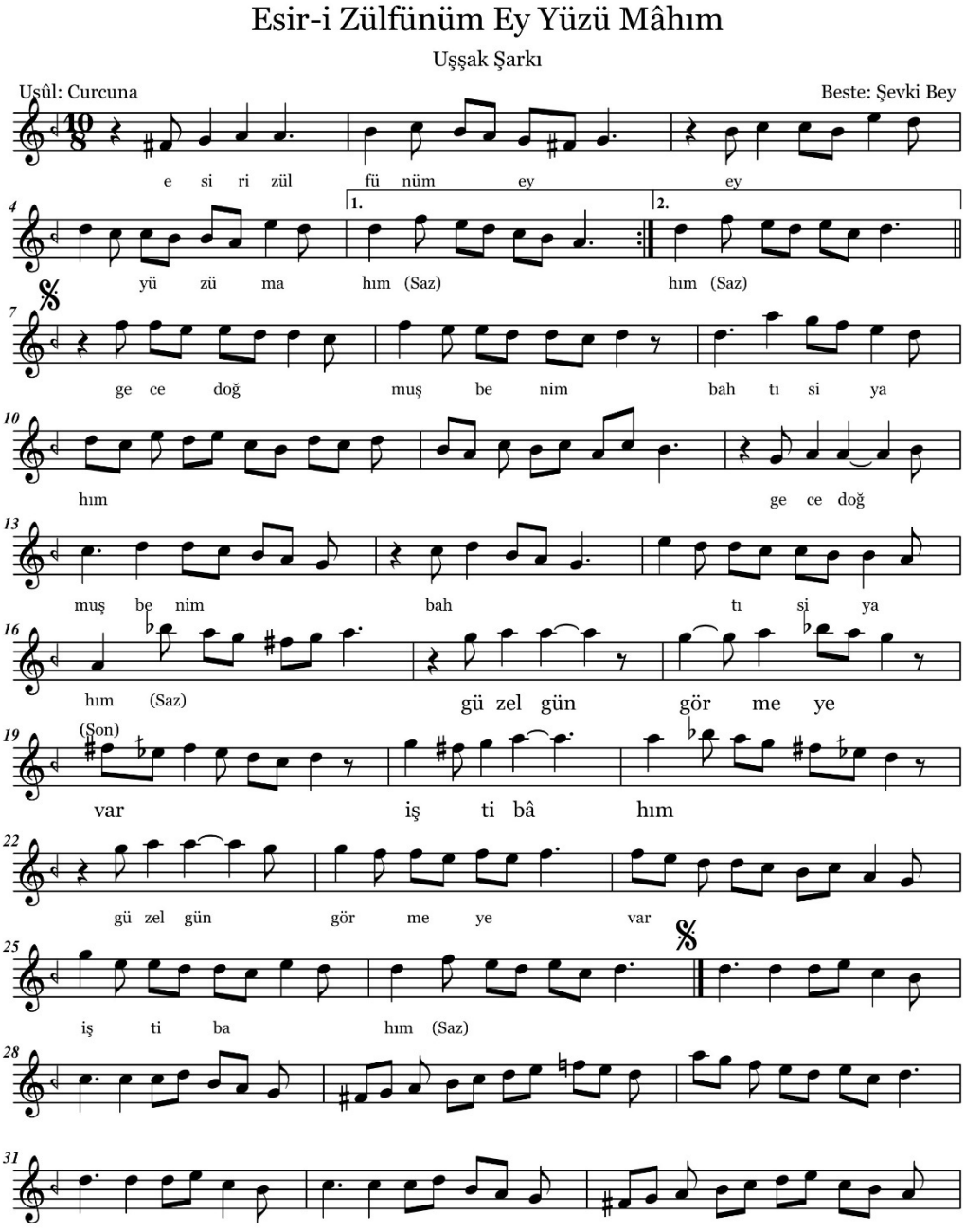


1
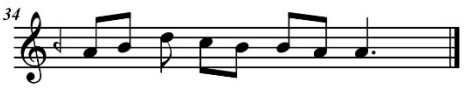


V.1

Ebrulerinin hançeri bu sinemi ey mah
Tasvir ediyor yareleri neylemeli ah
Tir atmadadır gamzelerin âşıka her gâh
İşler eser-i aşkın ile zahm-ı ciğer gâh
Bu yareleri neyle deva eylemelidir
Çare ne ise pus-si lebin mi demeli ah

17- Esir-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım
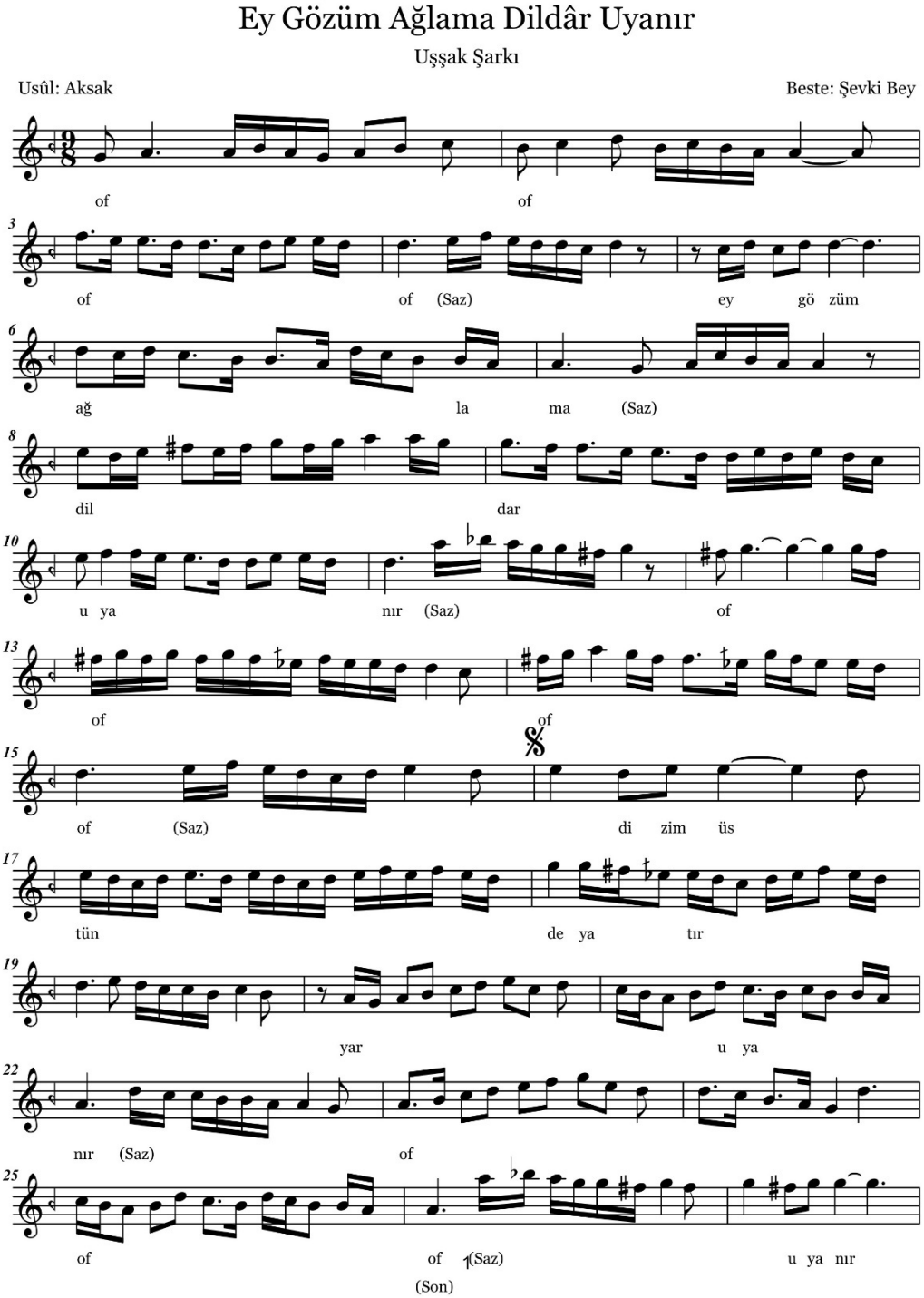


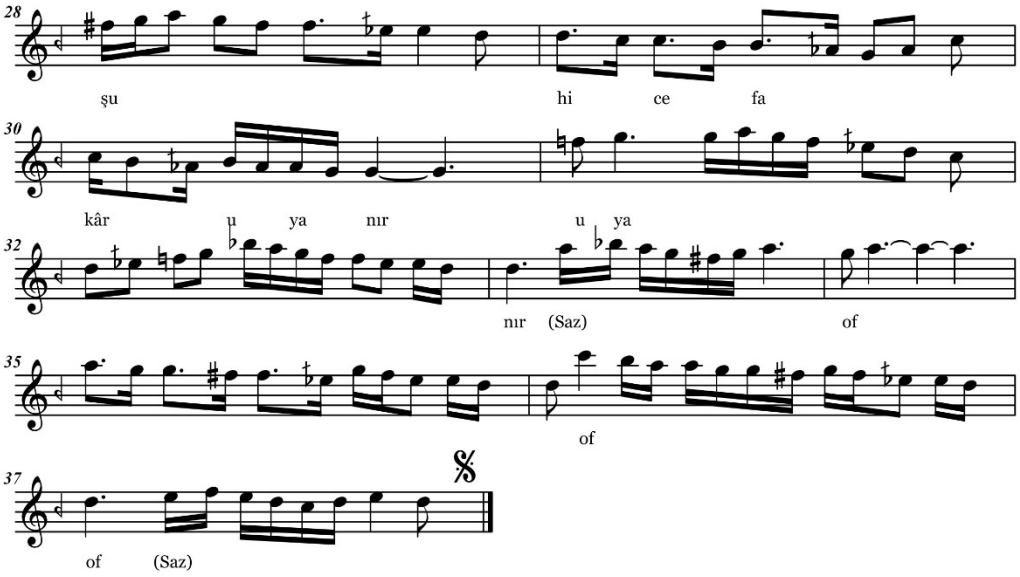


V.1

Esir-i zülfünüm ey yüzü mâhım
Gece doğmuş benim baht-ı siyahım
Güzel gün görmeye var iştibahım
Gece doğmuş benim baht-ı siyahım

18- Ey Gözüm Ağlama Dildâr Uyanır
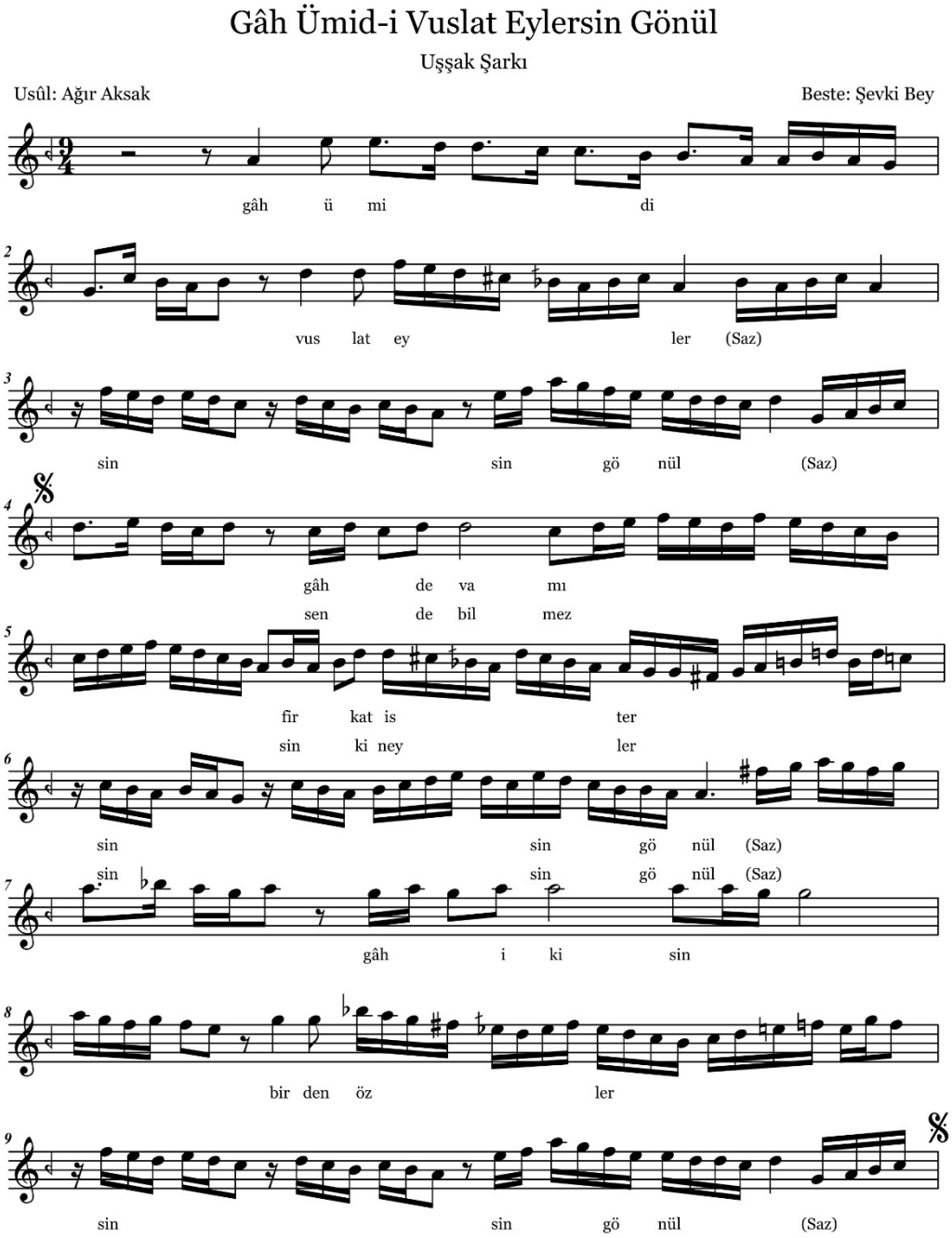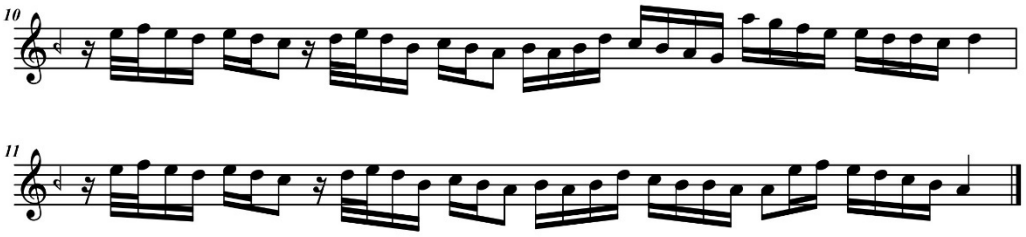




V.2

Ey gözüm ağlama dildâr uyanır
Dizim üstünde yatır yar uyanır
Uyanır şûhi cefakâr uyanır
Dizim üstünde yatır yar uyanır

19- Gâh Ümid-i Vuslat Eylersin
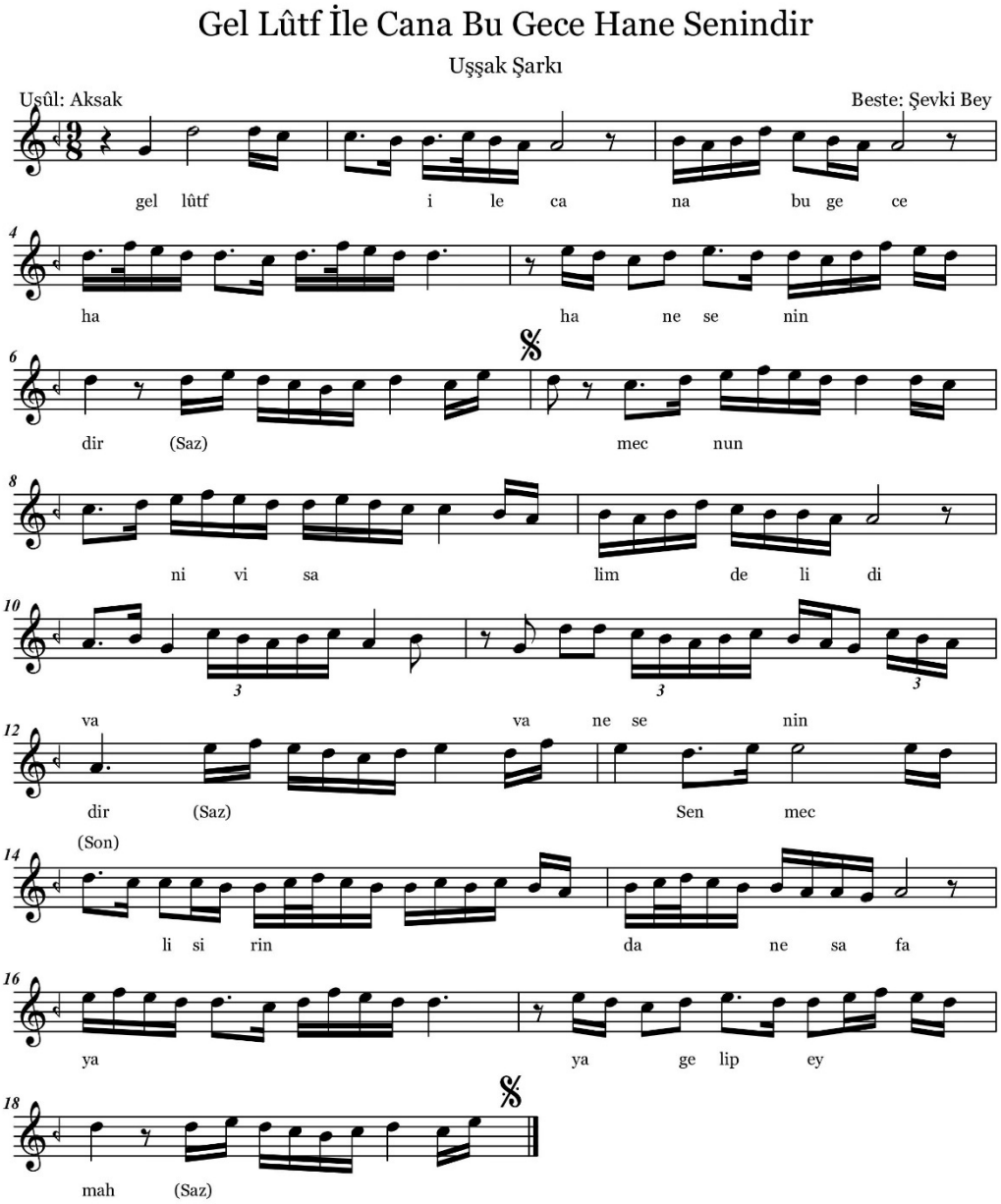




V.2

Gâh ümid-i vuslat eylersin gönül
Gâh deva mı firkat istersin gönül
Gâh ikisin birden özlersin gönül
Sen de bilmezsin ki neylersin gönül
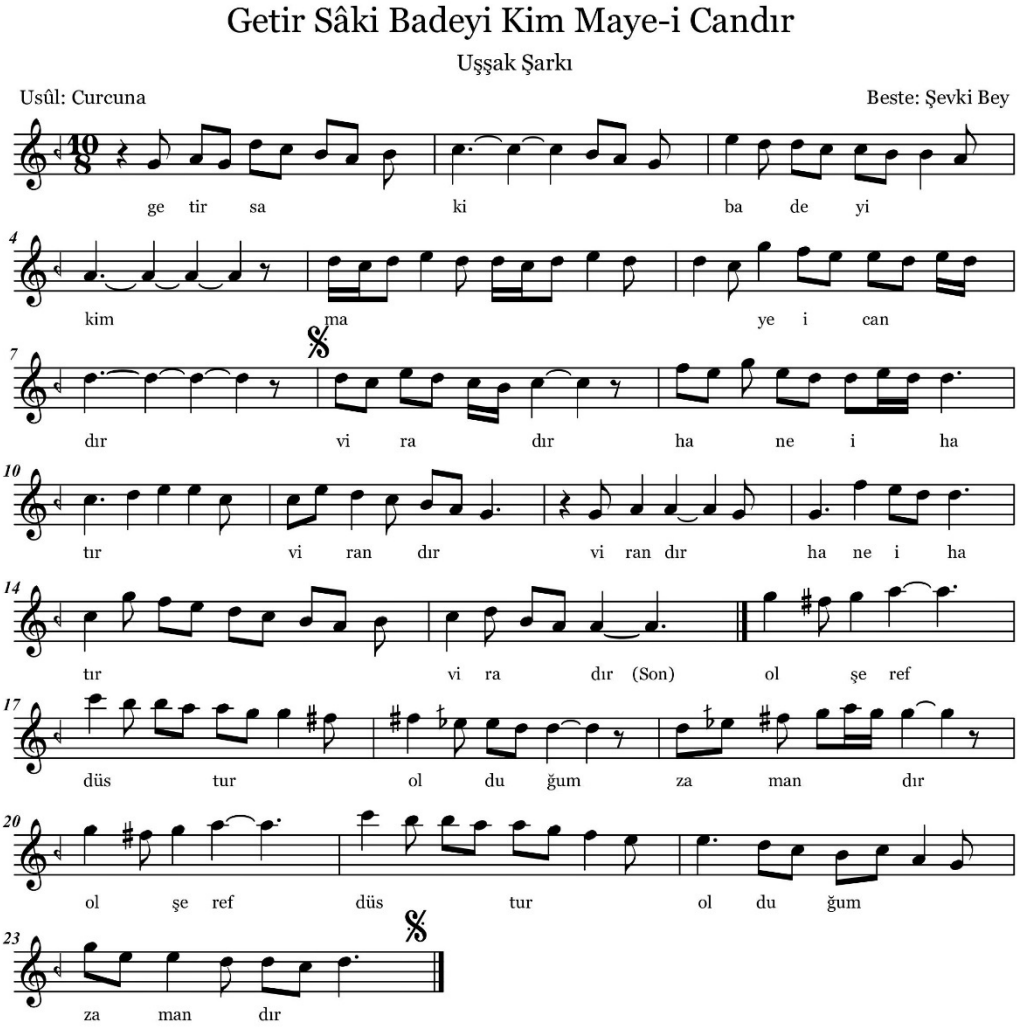
20- Gel Lûtf ile Cana Bu Gece



V.1

Gel lûtf ile cana bu gece hane senindir
Mecnuni visalim deli divane senindir
Sen meclisi rindane safaya gelip ey mah
Mecnuni visalim deli divane senindir
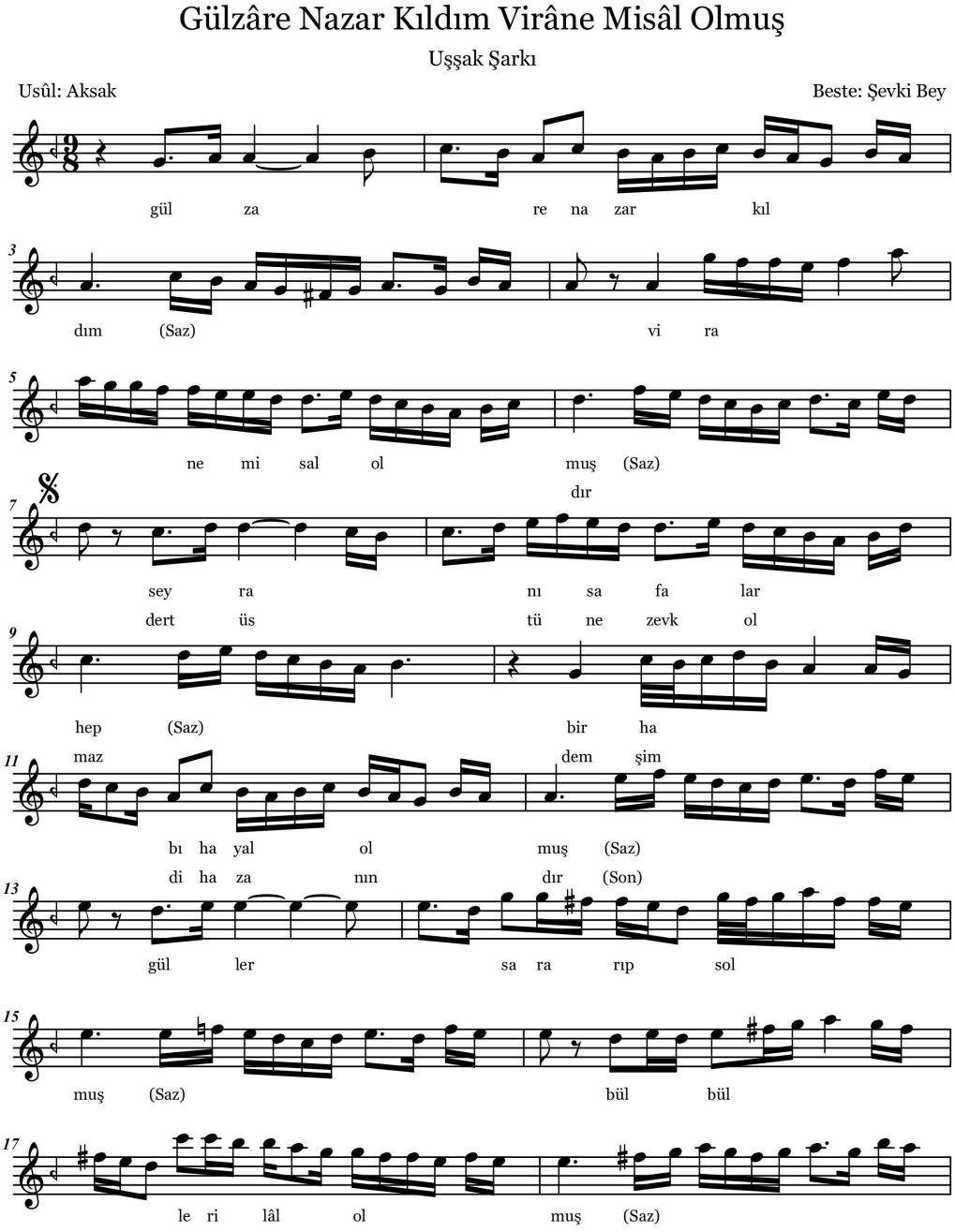
21- Getir Sâki Badeyi Kim Maye-i Candır
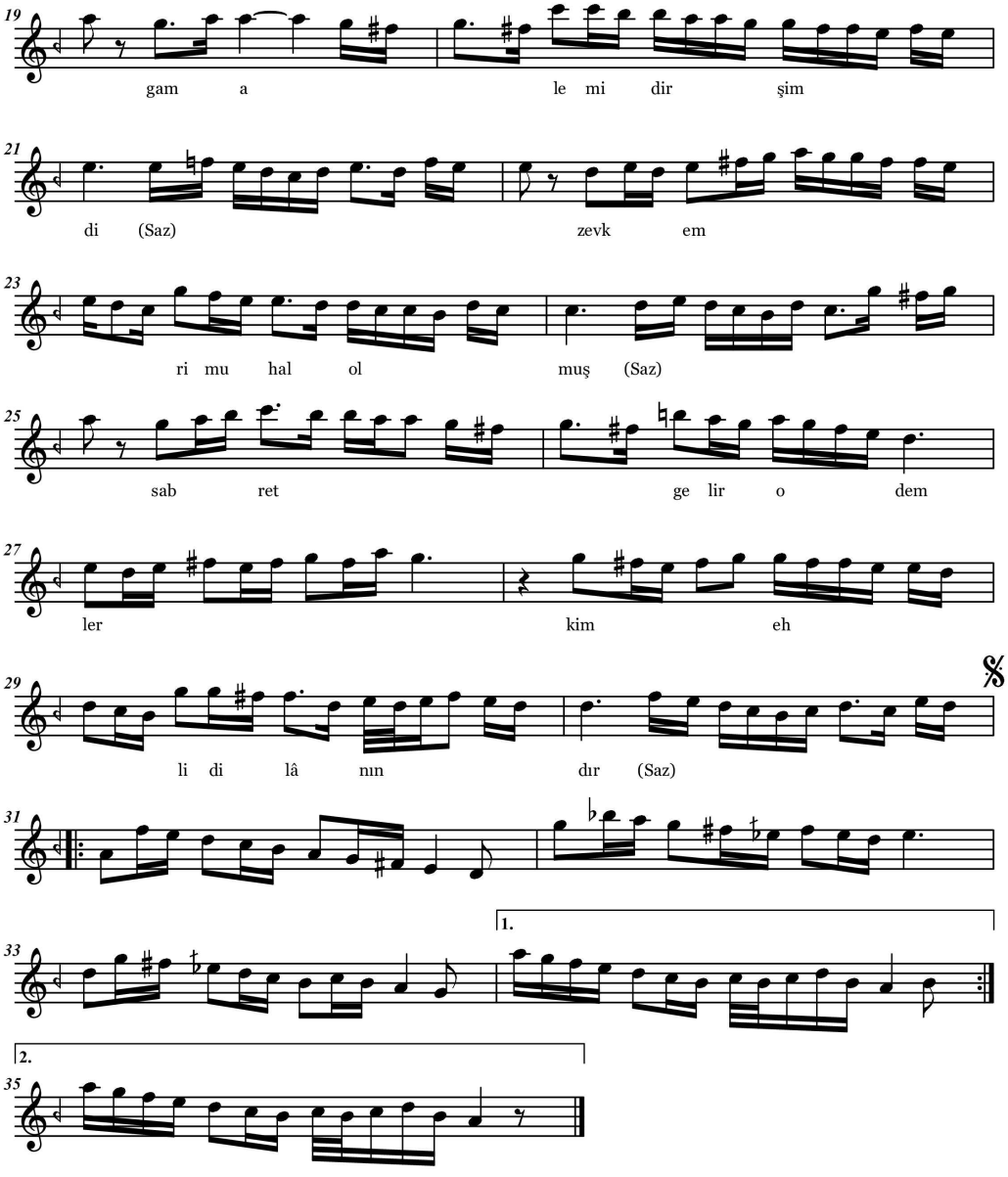


V.2

Getir saki badeyi kim maye-i candır
Virandır hane-i hatır virandır
Ol şereften düstur olduğum zamandır
Virandır hane-i hatır virandır

22- Gülzâre Nazar Kıldım
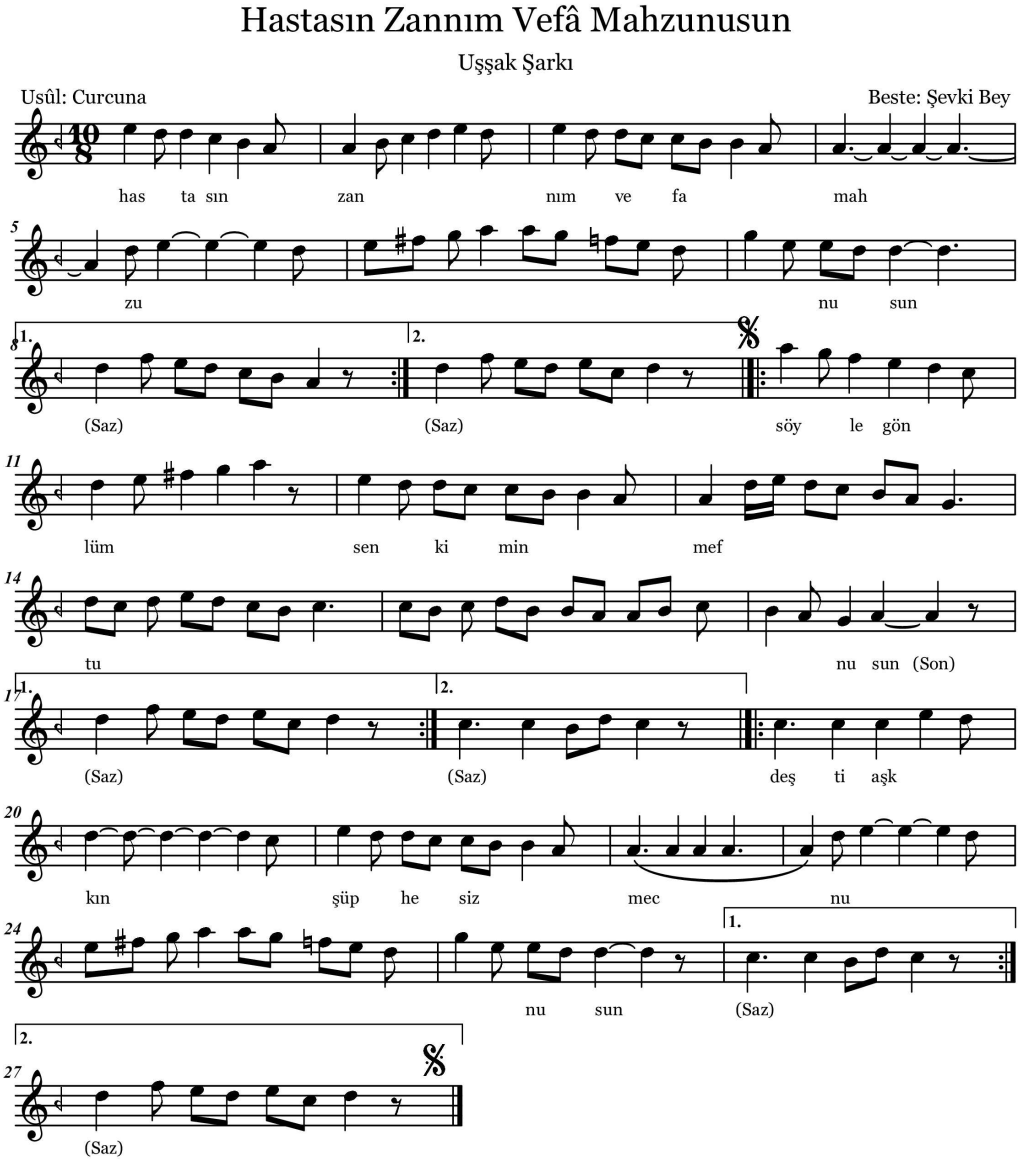




V.2

Gülzâre nazar kıldım virâne misâl olmuş
Seyran-ü safalar hep bir hab-u hayal olmuş
Güller sararıp solmuş bülbülleri lâl olmuş
Gam alemidir şimdi zevk emri muhal olmuş
Sabret gelir ol demler kim ehl-i dilânındır
Dert üstüne zevk olmaz dem şimdi hazânındır
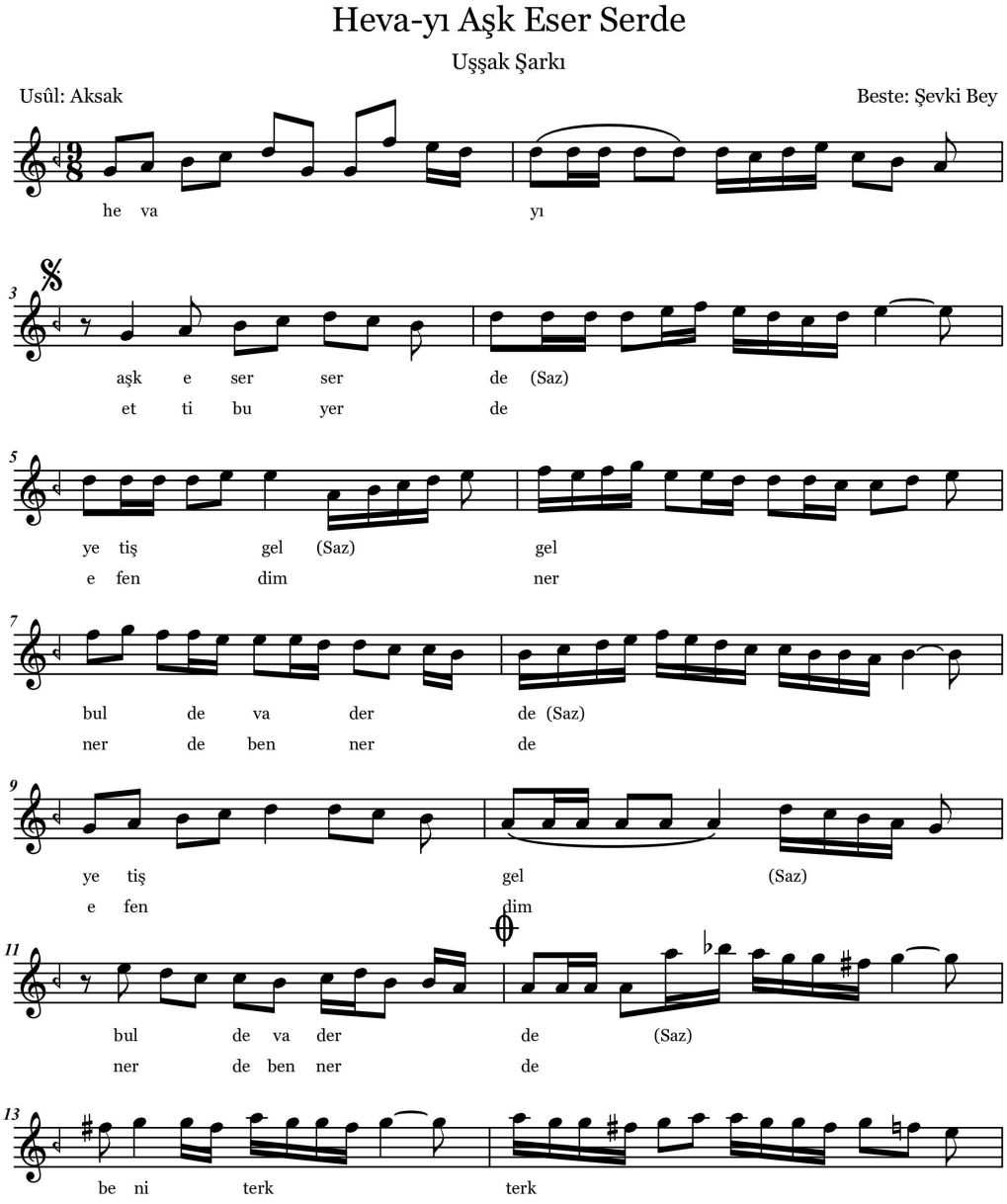
23- Hastasın Zannım Vefâ Mahzunusun
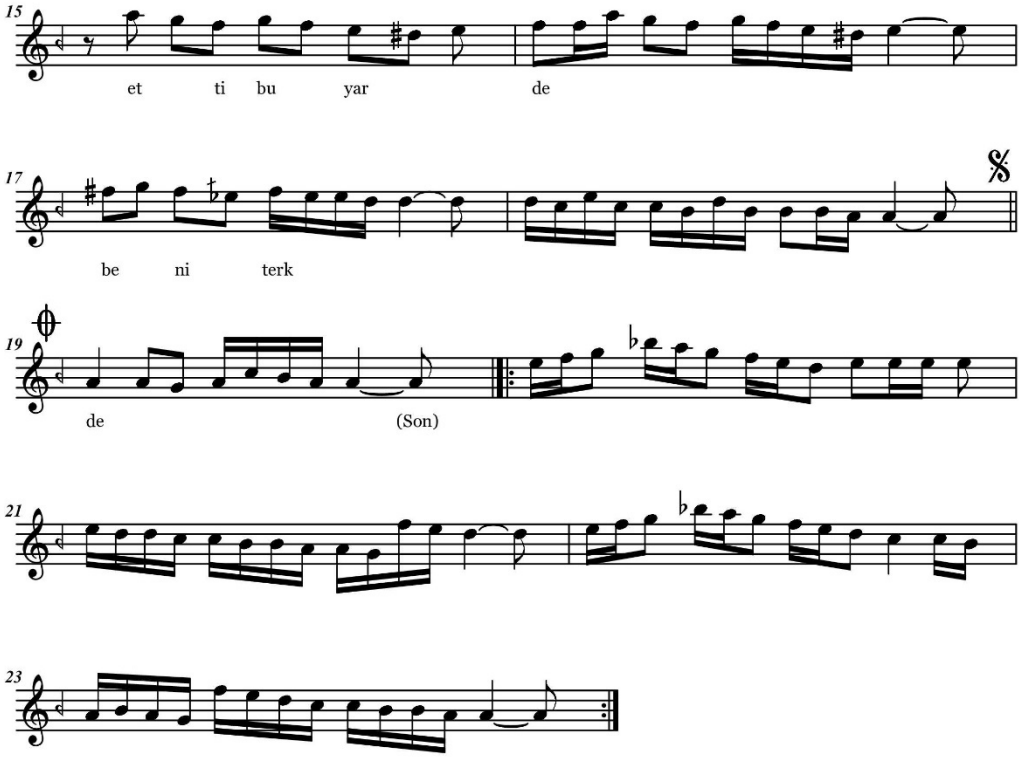


V.1

Hastasın zannım vefâ mahzunusun
Söyle gönlüm sen kimin meftunusun
Deşt-i aşkın şüphesiz mecnunusun
Söyle gönlüm sen kimin meftunusun

24- Heva-yı Aşk Eser Serde
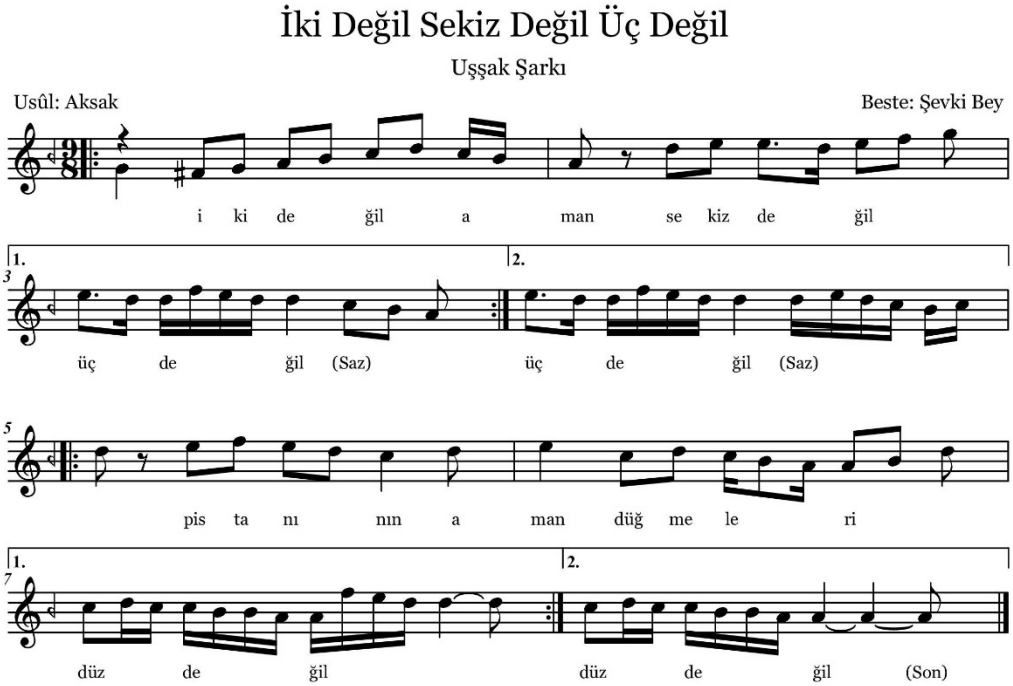




V.4

Heva-yı aşk eser serde
Yetiş gel bul devâ derde
Beni terk etti bu yerde
Efendim nerde ben nerde
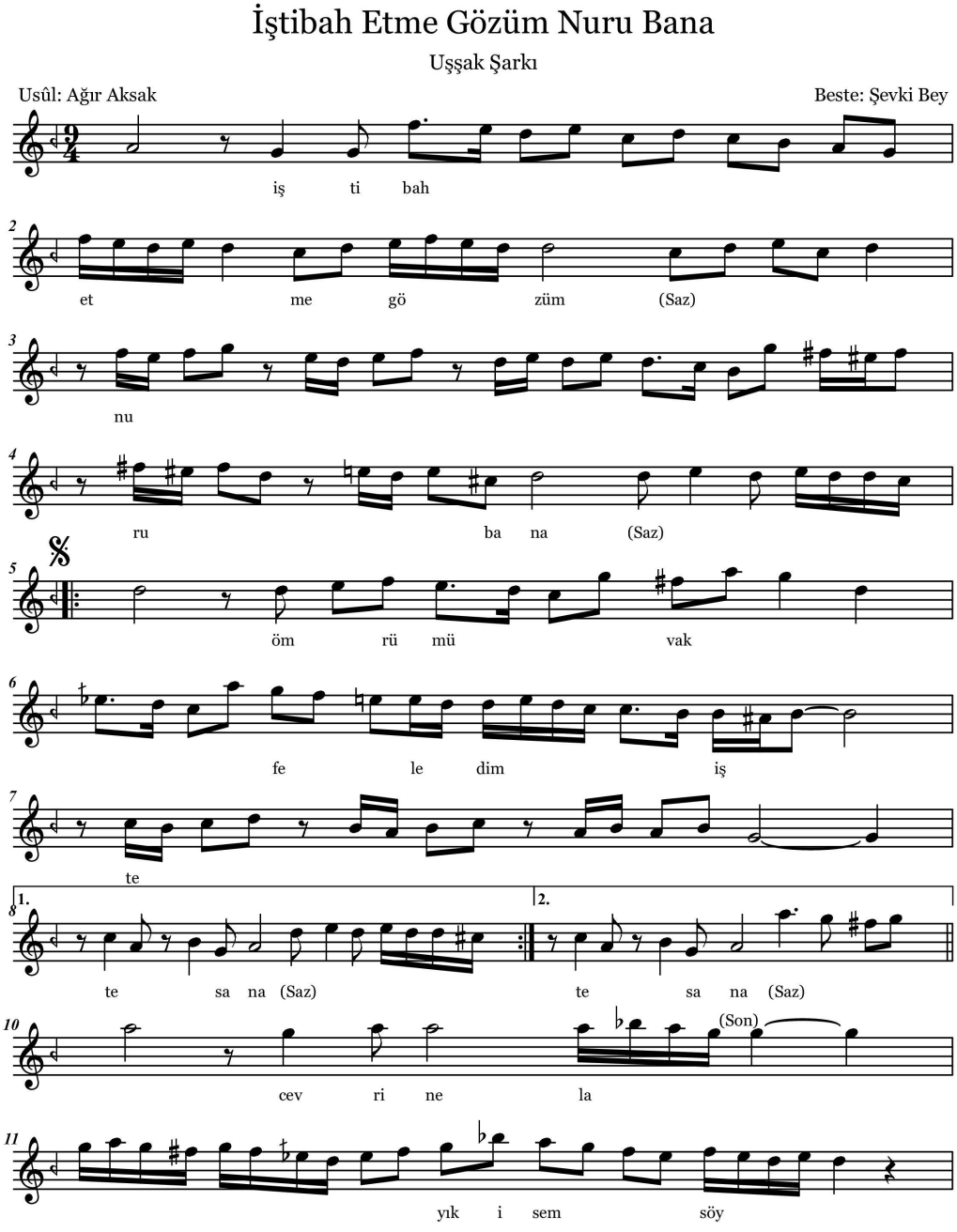
25- İki Değil Sekiz Değil Üç Değil

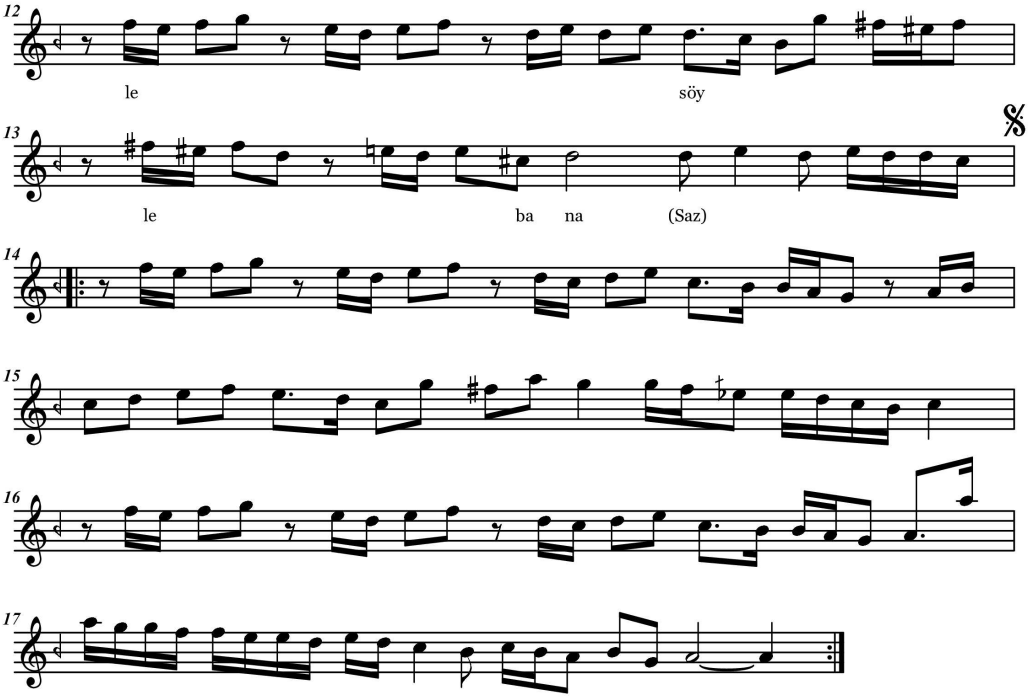


V.3

İki değil sekiz değil üç değil
Pistanının düğmeleri düz değil

26- İştibah Etme Gözüm Nuru Bana
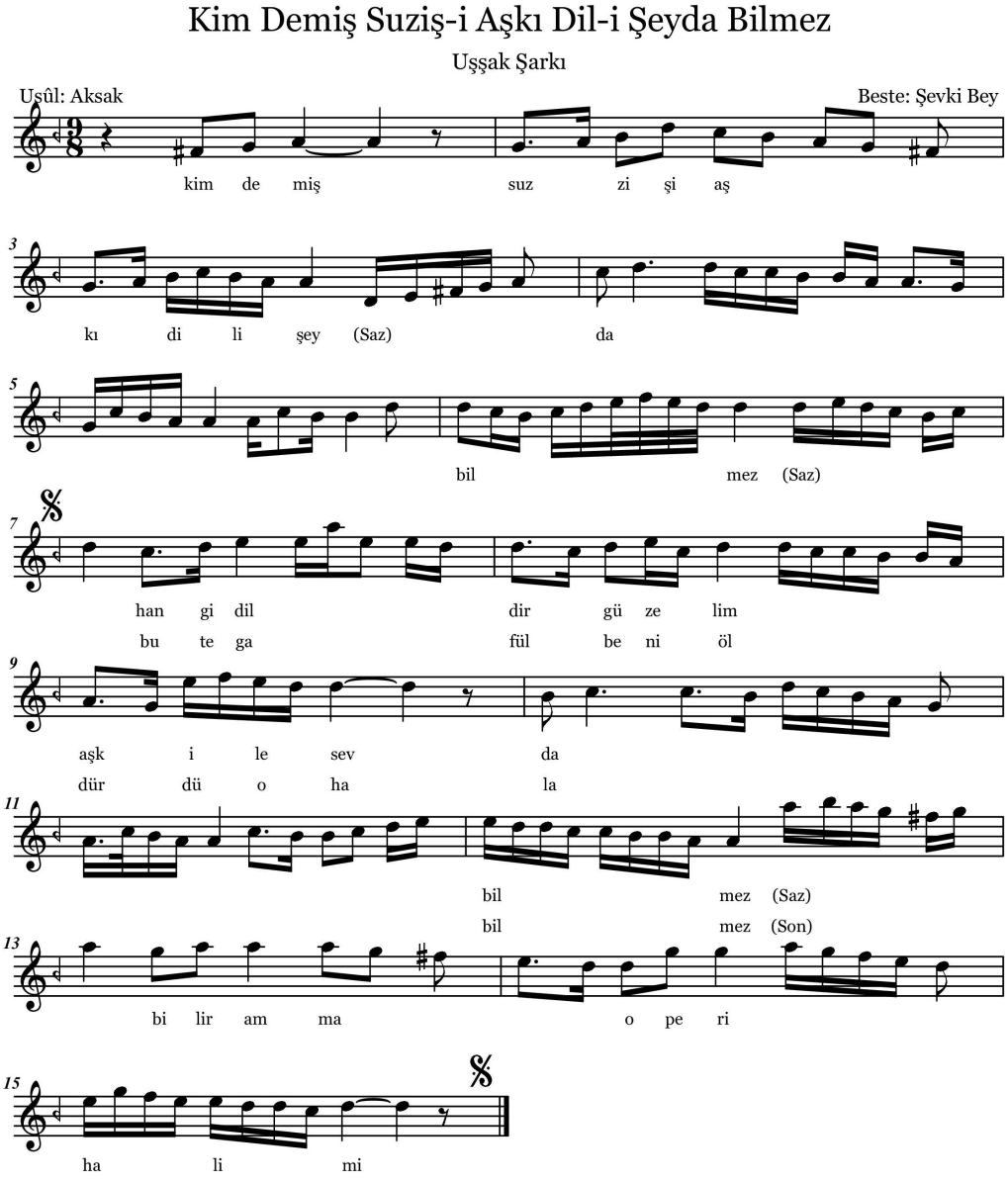




V.3

İştibah etme gözüm nuru bana
Ömrümü vakf eyledim işte sana
Cevrine layık isem söyle bana
Ömrümü vakf eyledim işte sana
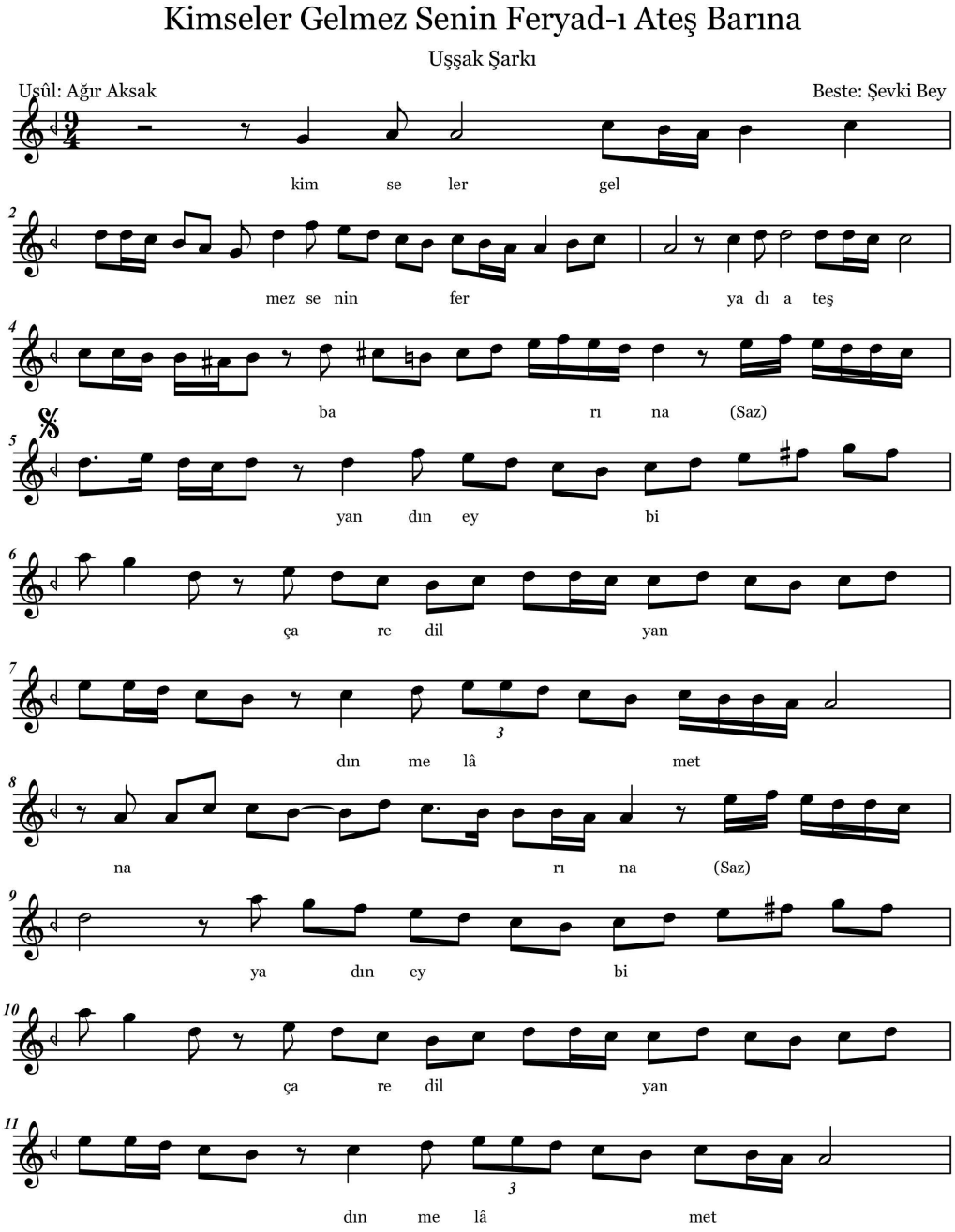
27- Kim Demiş Suziş-i Aşkı Dil-i Şeyda Bilmez

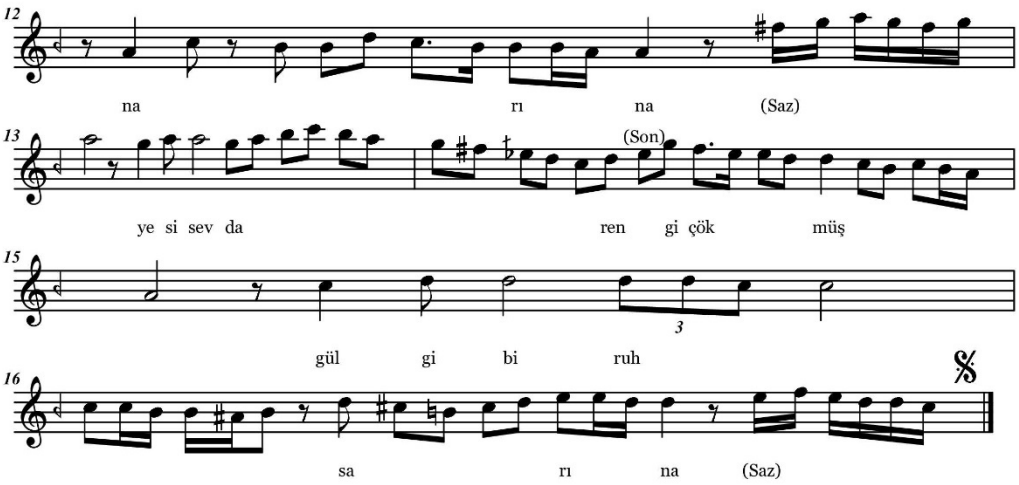


V.2

Kim demiş suziş-i aşkı dil-i şeyda bilmez
Hangi dildir güzelim aşk ile sevda bilmez
Bilir amma o peri halimi
Bu tegâful beni öldürdü hâla bilmez

28- Kimseler Gelmez Senin Feryad-ı Ateş Barına

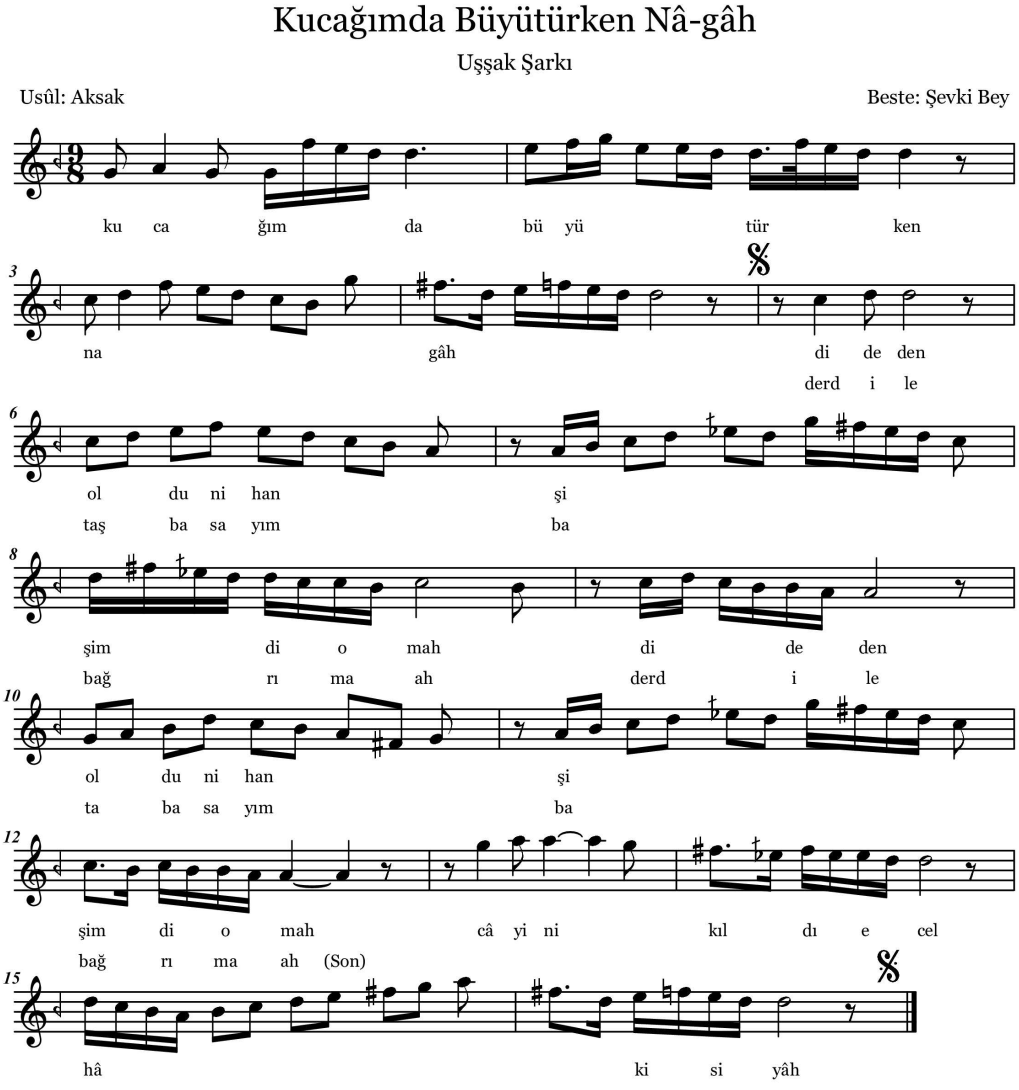




V.4

Kimseler gelmez senin feryad-ı ateş barına
Yandın ey bi çare dil yandın melâmet narına
Yesi sevda rengi çökmüş gül gibi ruhsarına
Yandın ey bi çare dil yandın melâmet narına
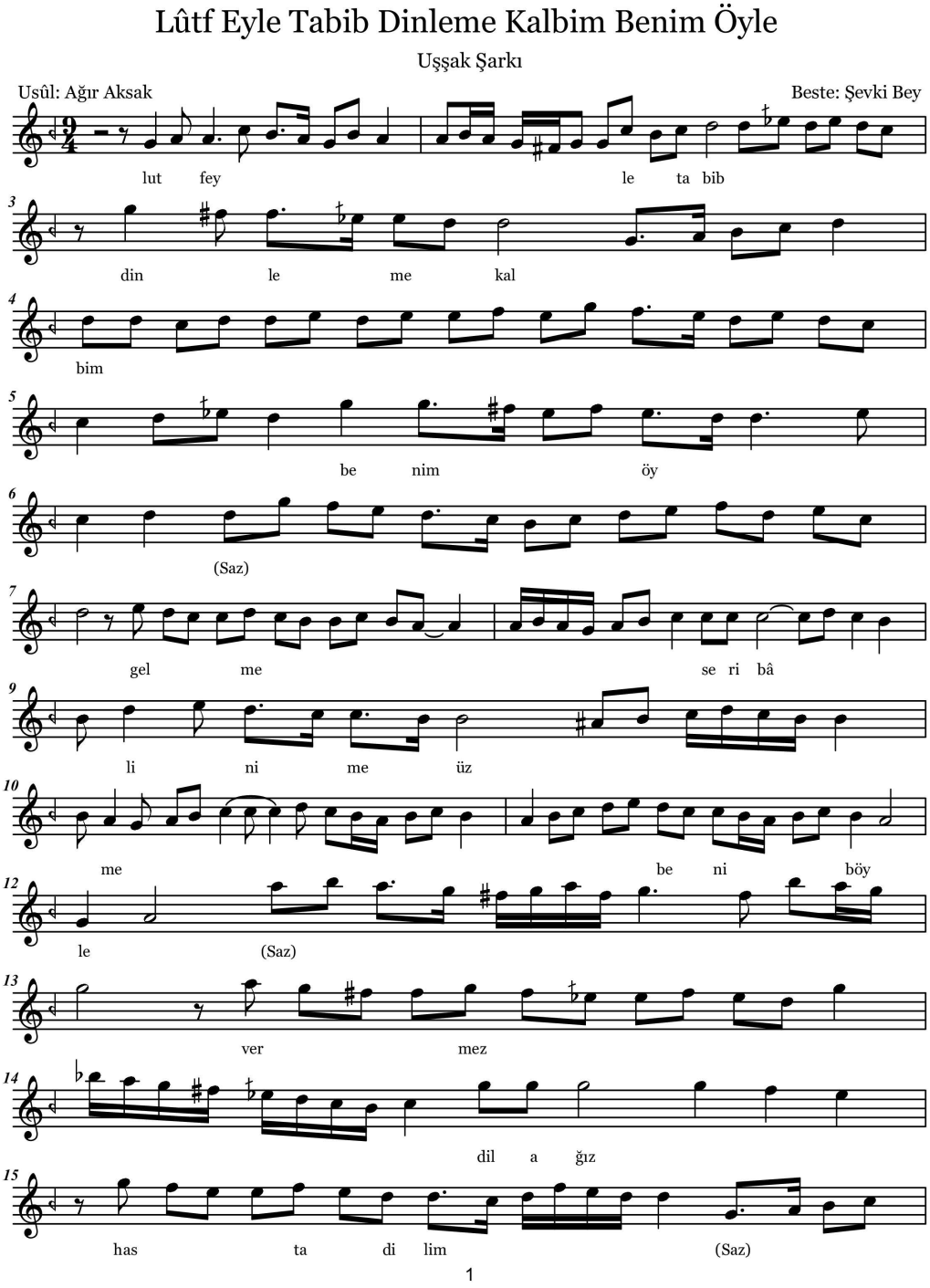
29- Kucağımda Büyütürken Na-gâh
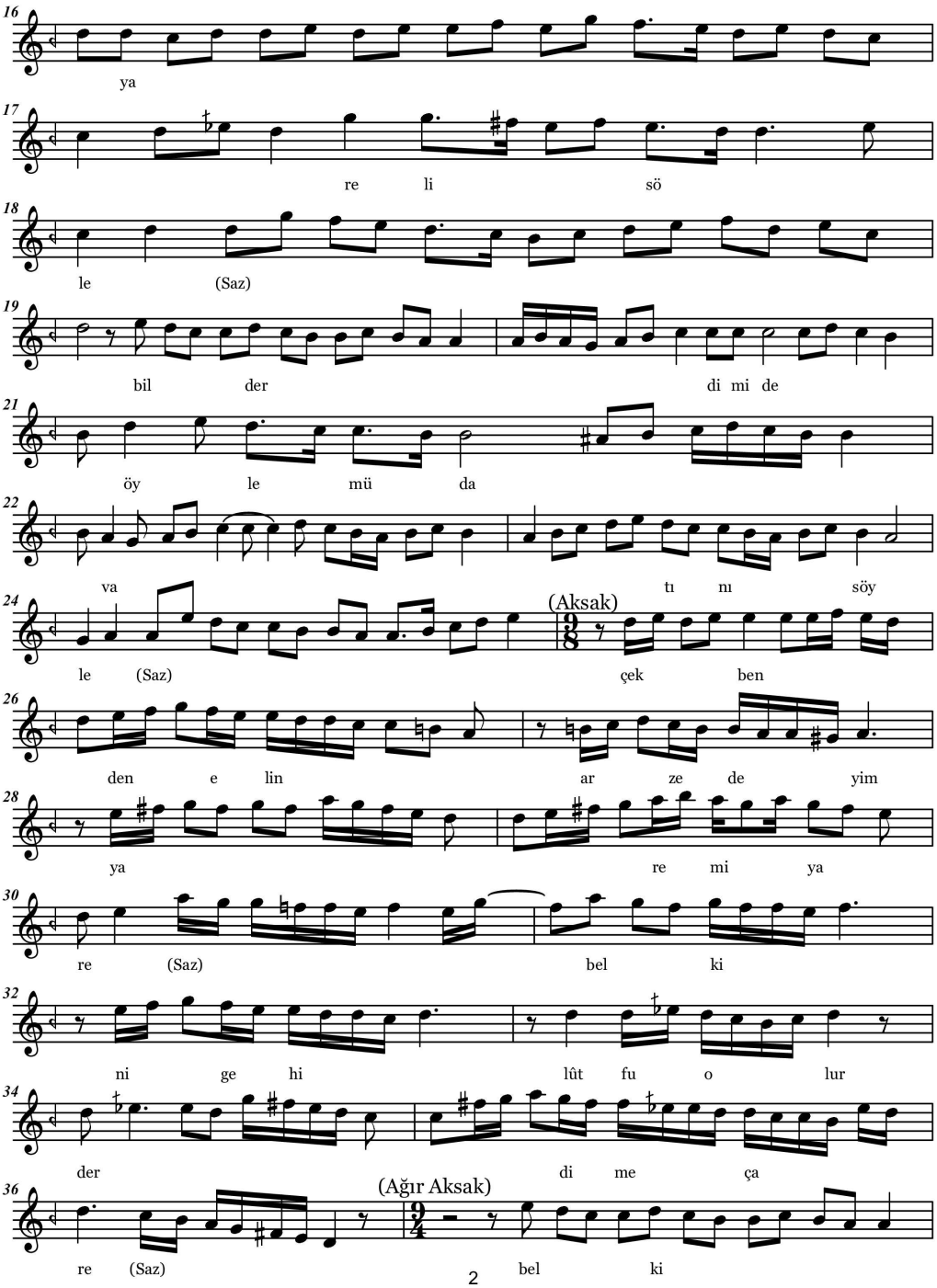


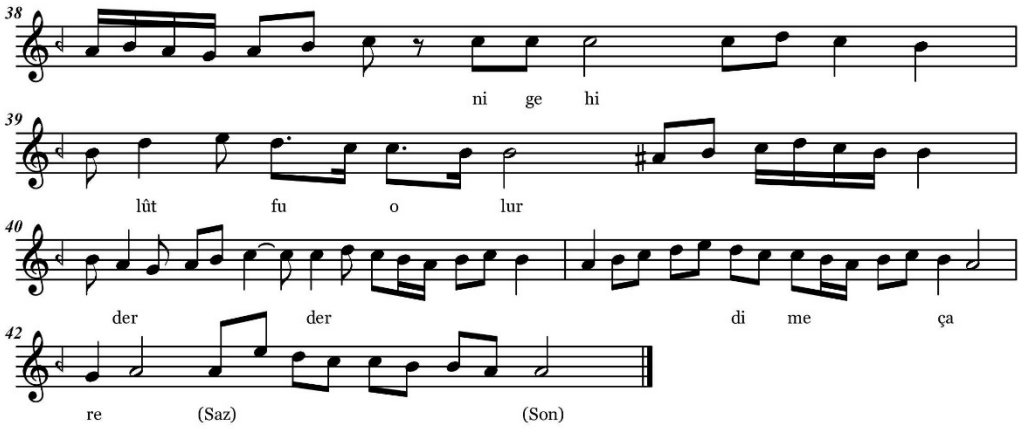
V.3

Kucağımda büyütürken nâ-gâh
Dideden oldu nihân şimdi o mâh
Câyini kıldı ecel hâk-i siyah
Derd ile taş basayım bağrıma ah

30- Lûtf Eyle Tabib Dinleme Kalbim Benim Öyle
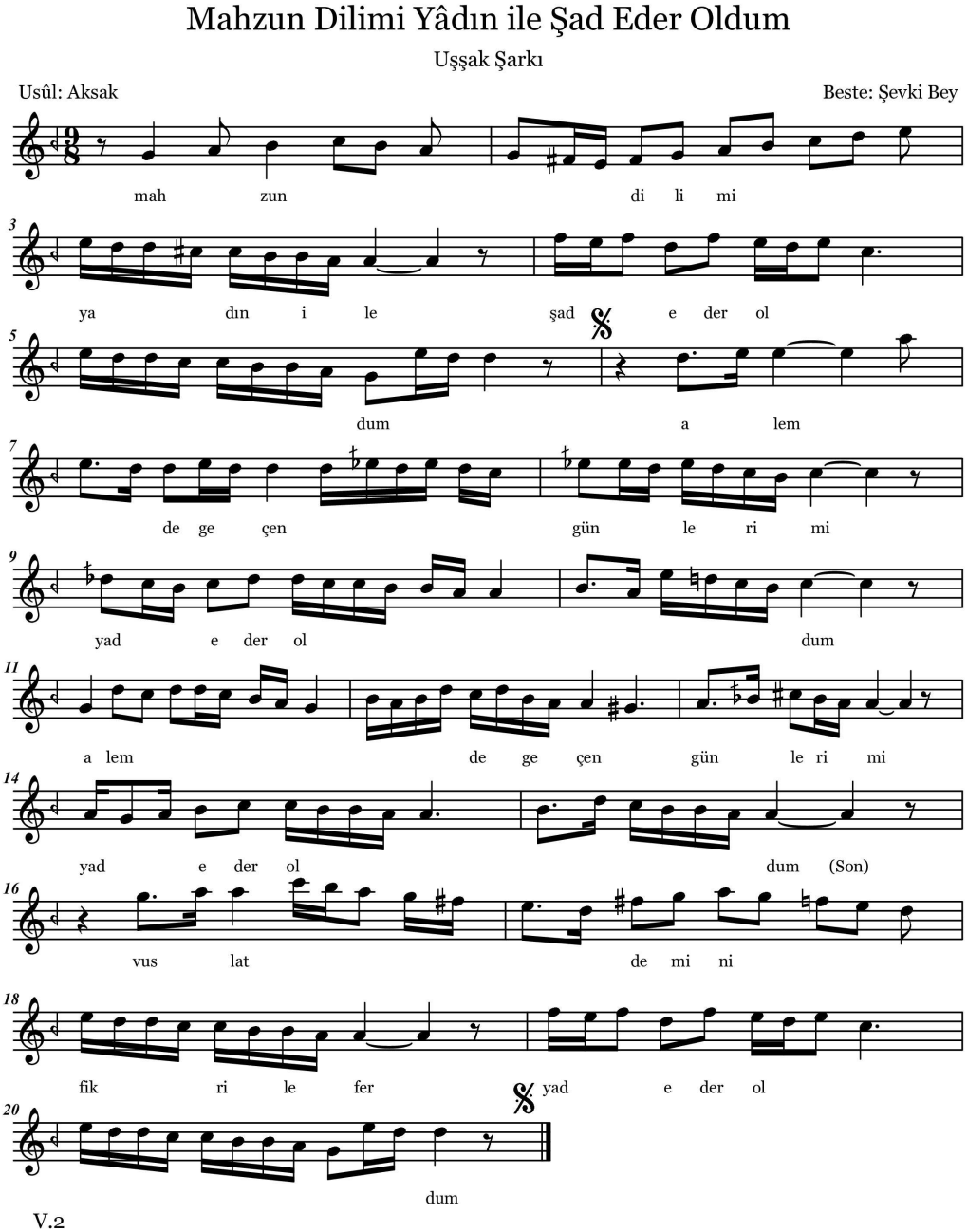



16
ya
17
re li sö
18
le (Saz)
19
bil der di mi de
21
öy le mü da
22
va tı nı söy
24
(Aksak)
le (Saz) çek ben
26
den e lin ar ze de yim
28
ya re mi ya
30
re (Saz) bel ki
32
ni ge hi lût fu o lur
34
der di me ça
36
(Ağır Aksak)
re (Saz) bel ki



V.1
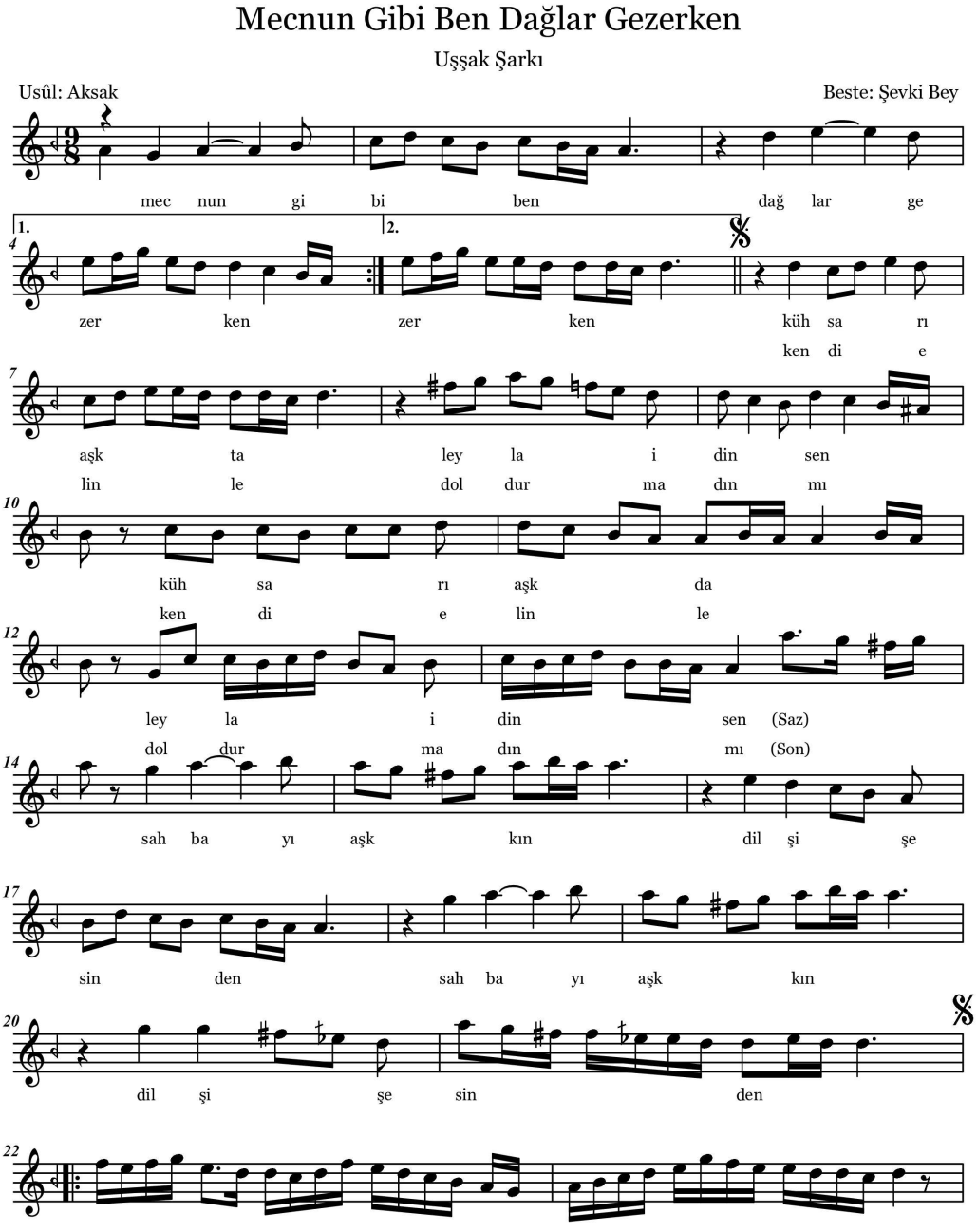
Lûtf eyle tabib dinleme kalbim benim öyle
Gelmese ser-i bâlinime üzme beni böyle
Vermez dilağız hasta dilim yâreli söyle
Bil derdimi de öyle müdâvâtını söyle
Çek benden elin arz edeyim yâremi söyle
Belki nigehi lûtfu olur derdime çare
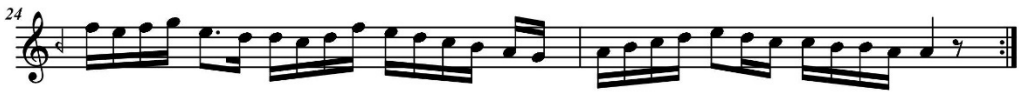
31- Mahsun Dilimi Yâdın ile Şad Eder Oldum



Mahzun dilimi yâdın ile şad eder oldum
Alemde geçen günlerimi yâd eder oldum
Vuslat demini fikr ile feryad eder oldum
Alemde geçen günlerimi yâd eder oldum

32- Mecnun Gibi Ben Dağlar Gezerken
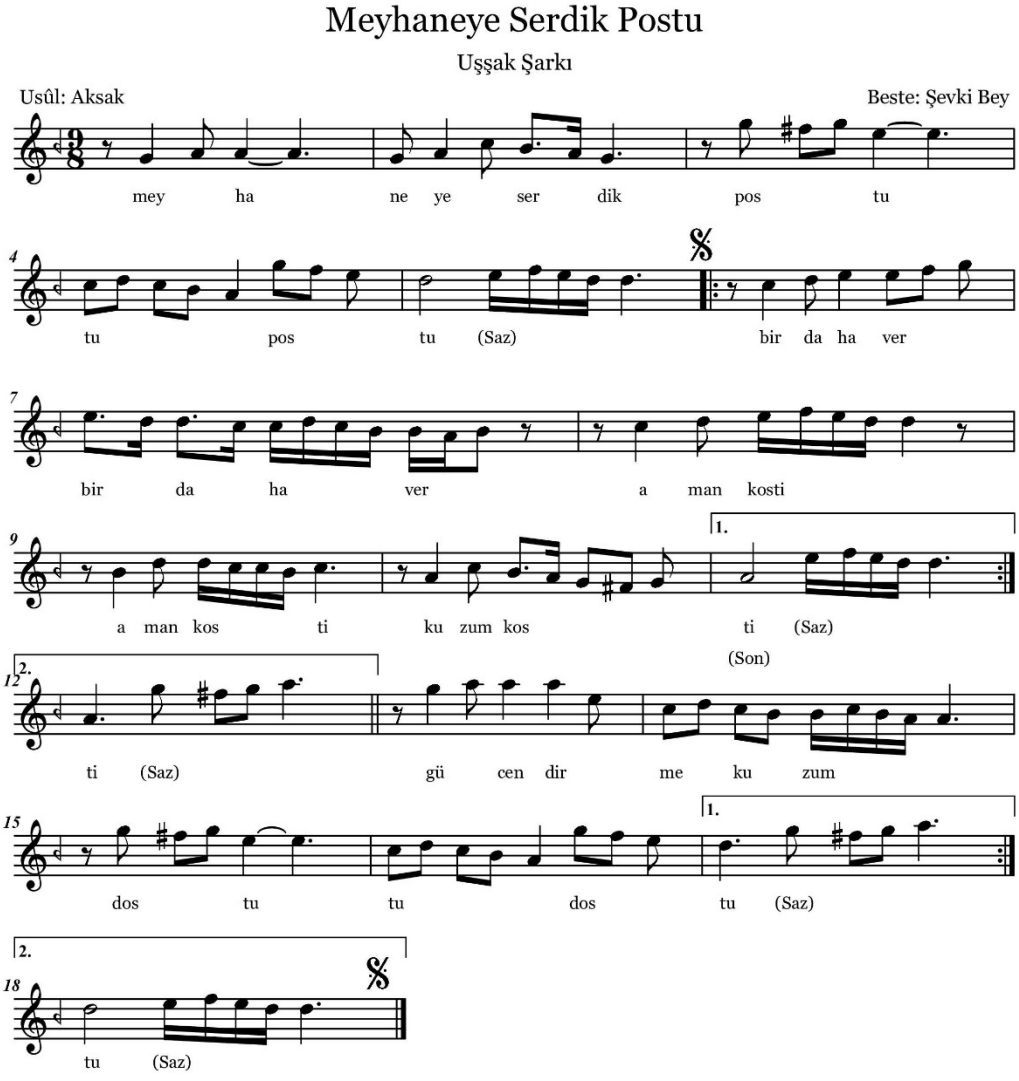




V.1

Mecnun gibi ben dağlarda gezerken
Kühsarı aşkta leylâ idin sen
Sahbâyı aşkın dil şişesinden
Kendi elinle doldurmadın mı

2
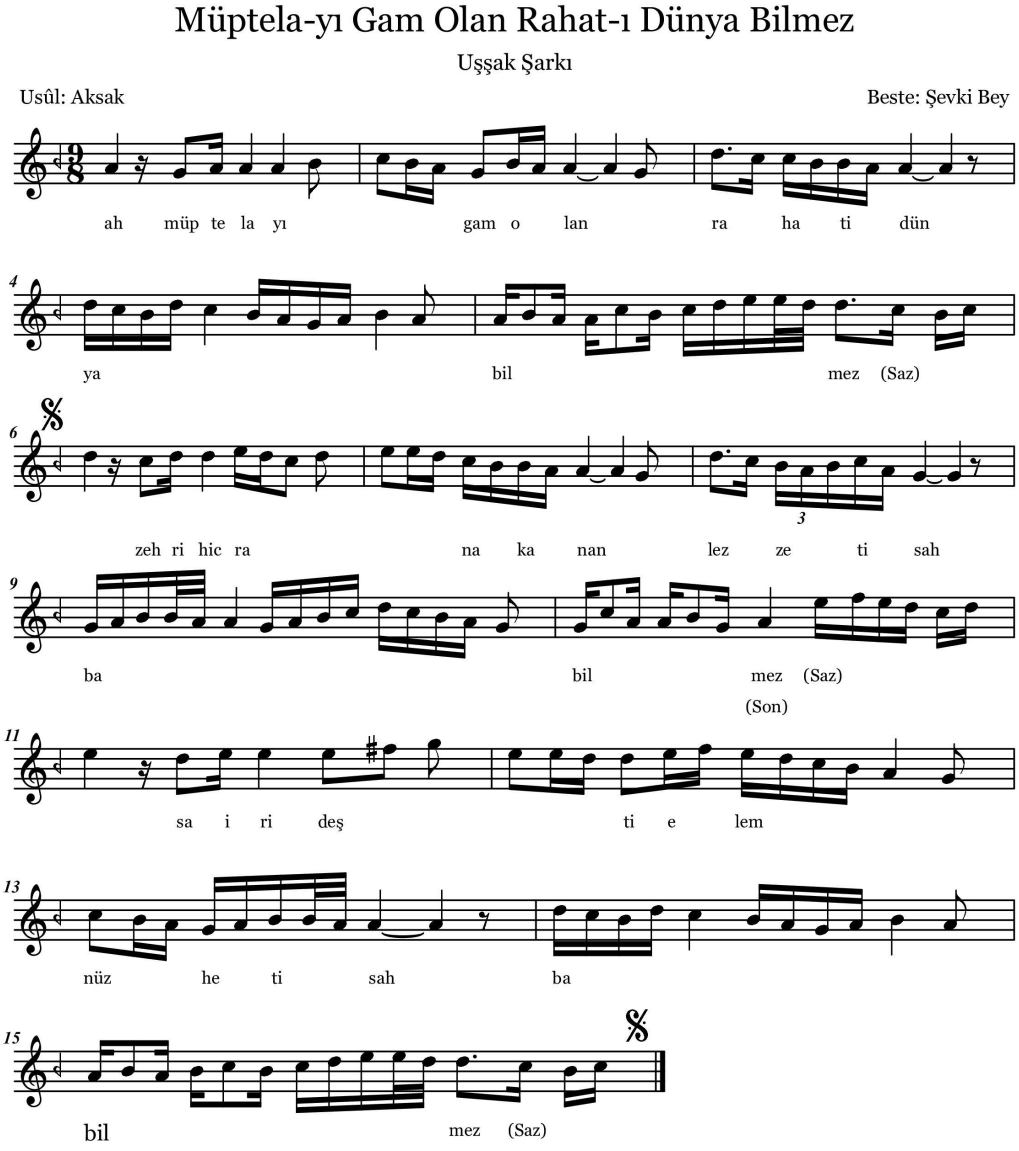
33- Meyhâneye Serdik Postu



V.1

Meyhaneye serdik postu
Bir daha ver aman kosti(Kızan kosti)
Gücendirme kuzum dostu
Bir daha ver aman kosti(Kızan kosti)
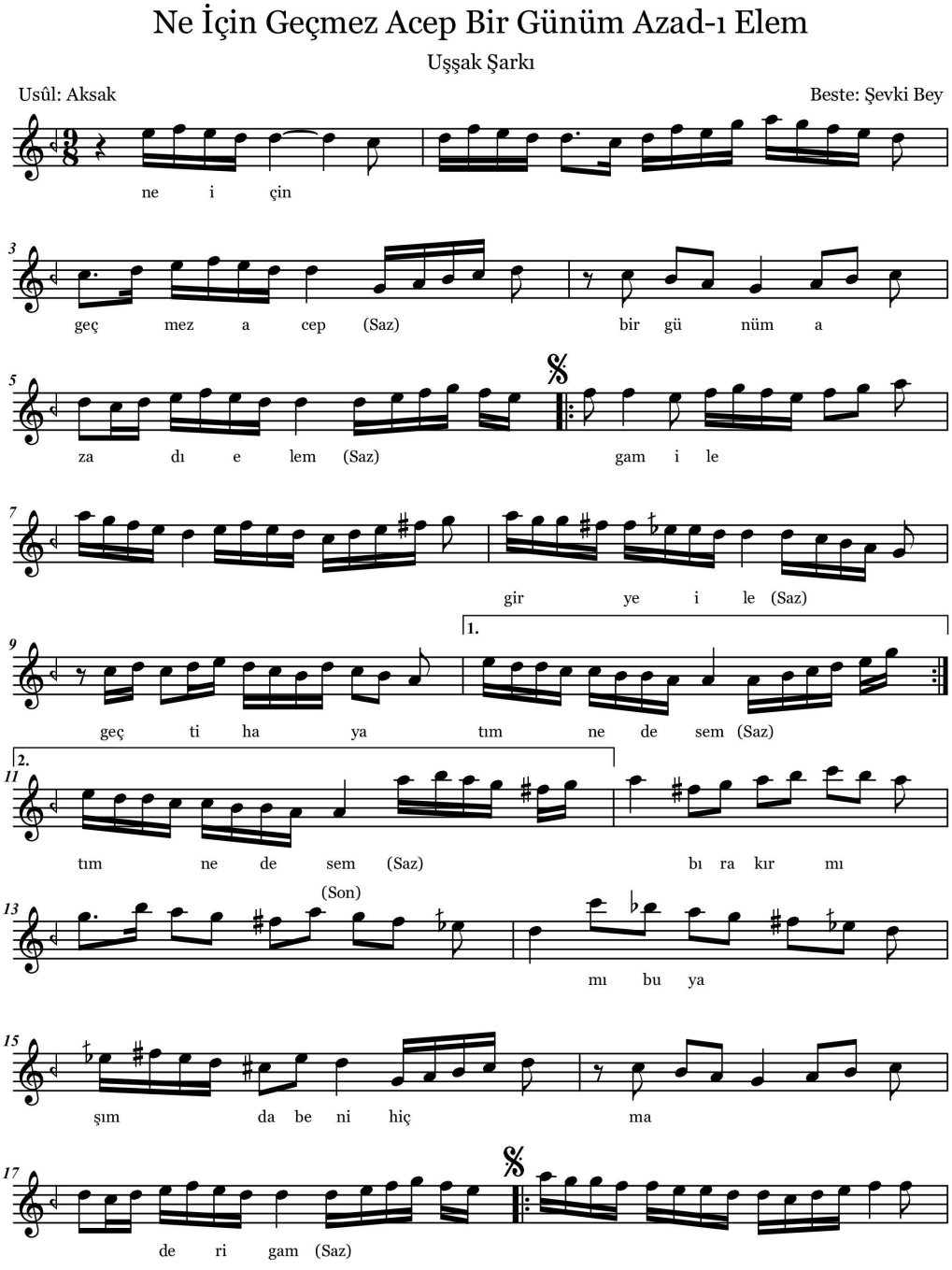
34- Müptela-yı Gam Olan Rahat-ı Dünya Bilmez
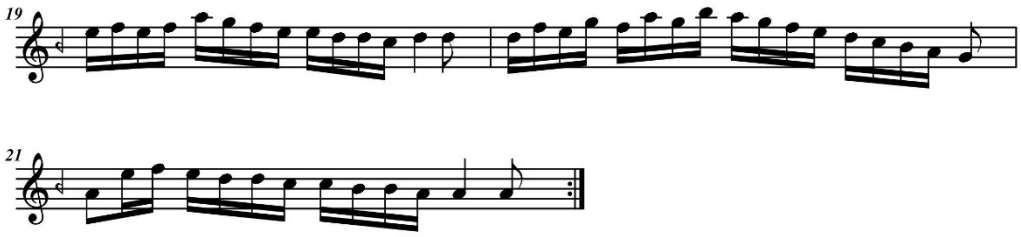


V.2

Müptela-yı gam olan rahat-ı dünya bilmez
Zehr-i hicrana kanan lezzet-i sahba bilmez
Sair-i deşt-i elem nüzhet-i sahba bilmez
Rind-i deryaya dalan sahil-i hülya bilmez

35- Ne İçin Geçmez Acep Bir Günüm Azad-ı Alem
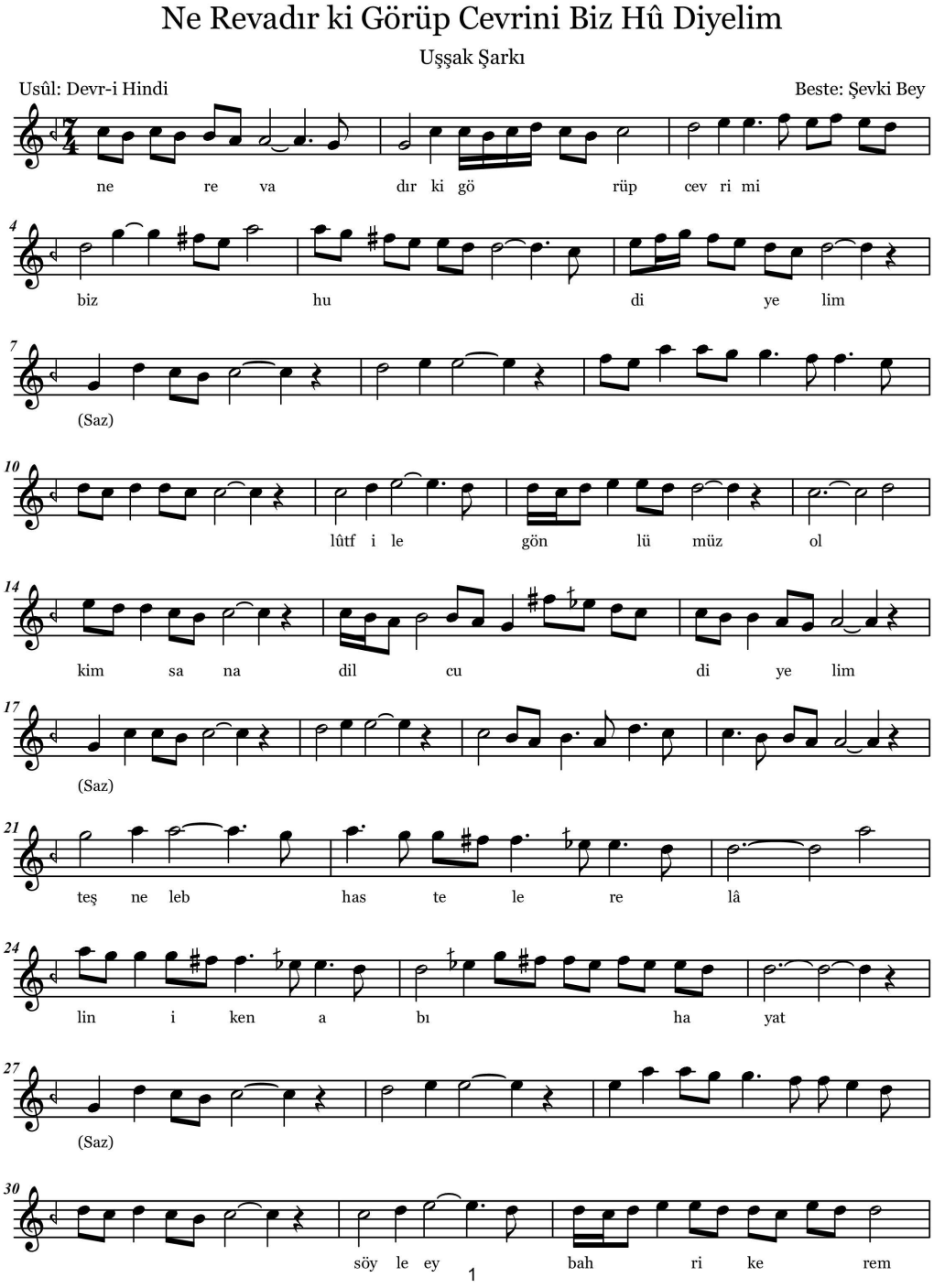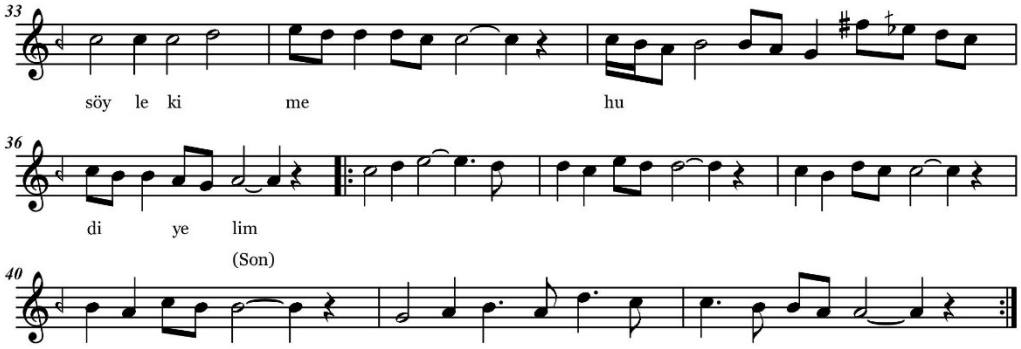




V.7

Ne için geçmez acep bir günüm azad-ı elem
Gâm ile, girye ile geçti hayatım ne desem
Bırakır mı bu yaşımda beni hiç mâderi gam
Gâm ile, girye ile geçti hayatım ne desem

36- Ne Revadır ki Görüp Cevrini Hû Diyelim
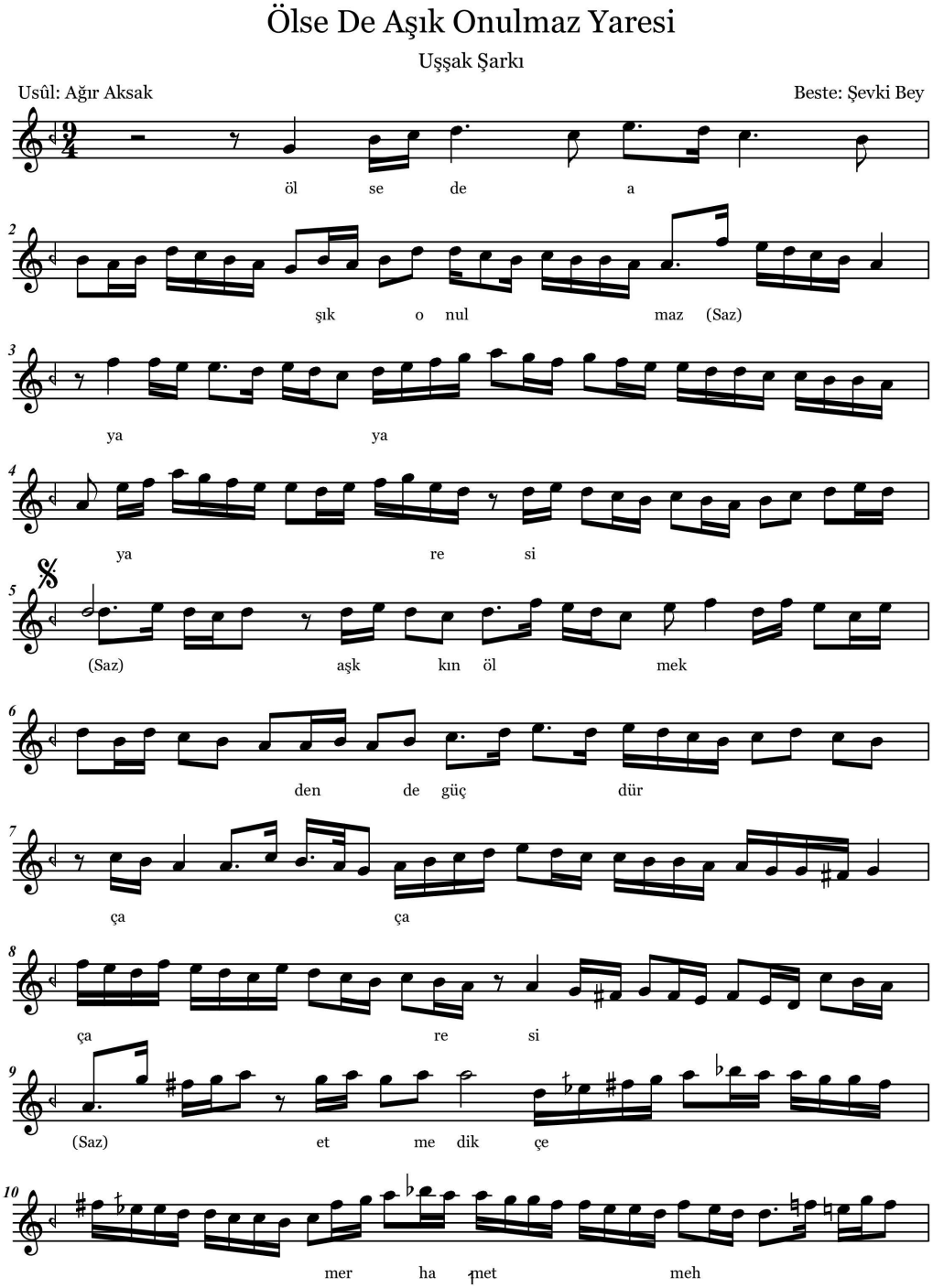


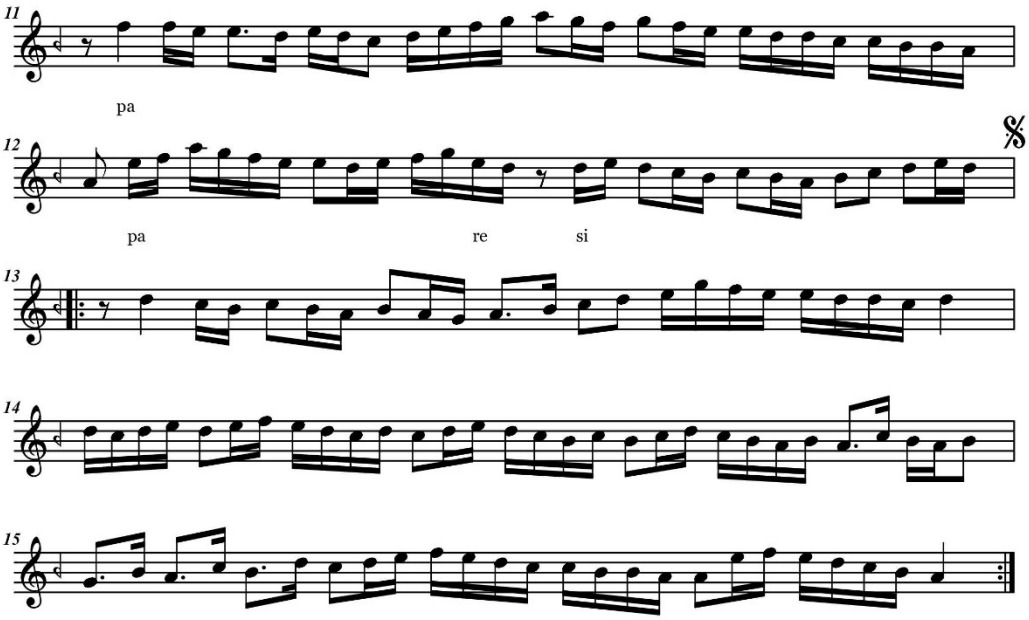


V.2

Ne revadır ki görüp cevrimi biz hû diyelim
Lûtf ile gönlümüz ol kim sana dilcû diyelim
Teşne leb hastelere lâlin iken ab-ı hayat
Söyle ey bahri kerem söyle kime hû diyelim

37- Ölse de Aşık Onulmaz Yaresi

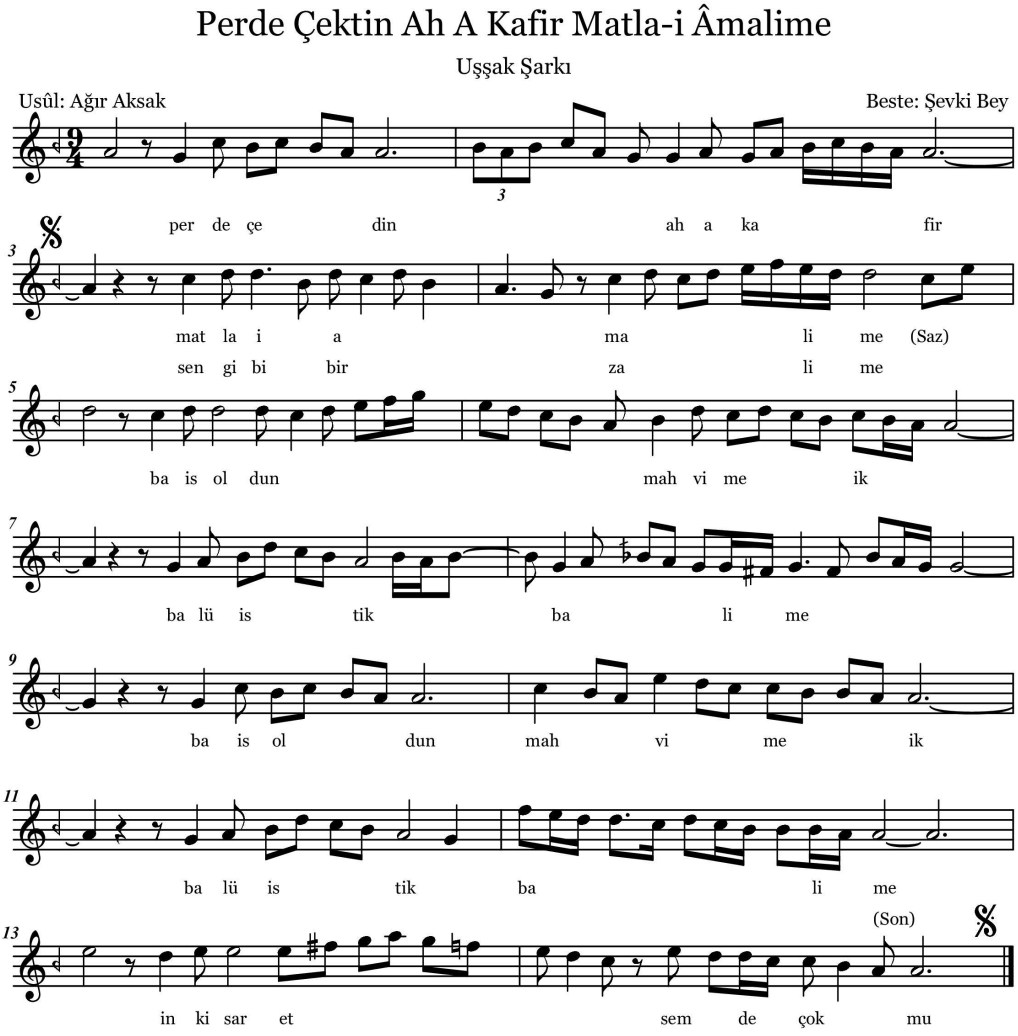




V.5

Ölse de aşık onulmaz yaresi
Aşkın ölmekten de güçtür çaresi
Etmedikçe merhamet mehparesi
Aşkın ölmekten de güçtür çaresi
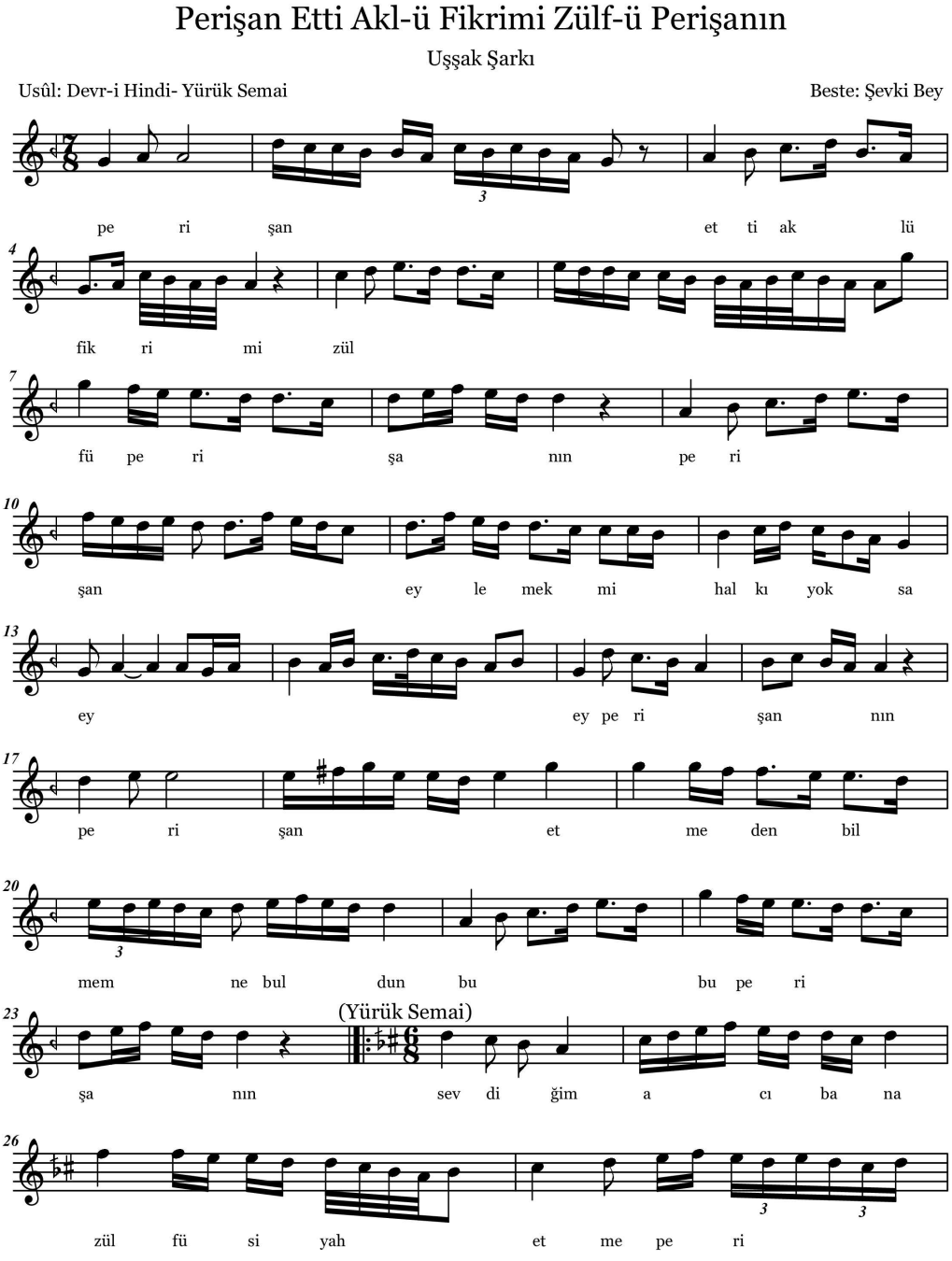
38- Perde Çektin Ah A Kafir Matla-i Âmalime
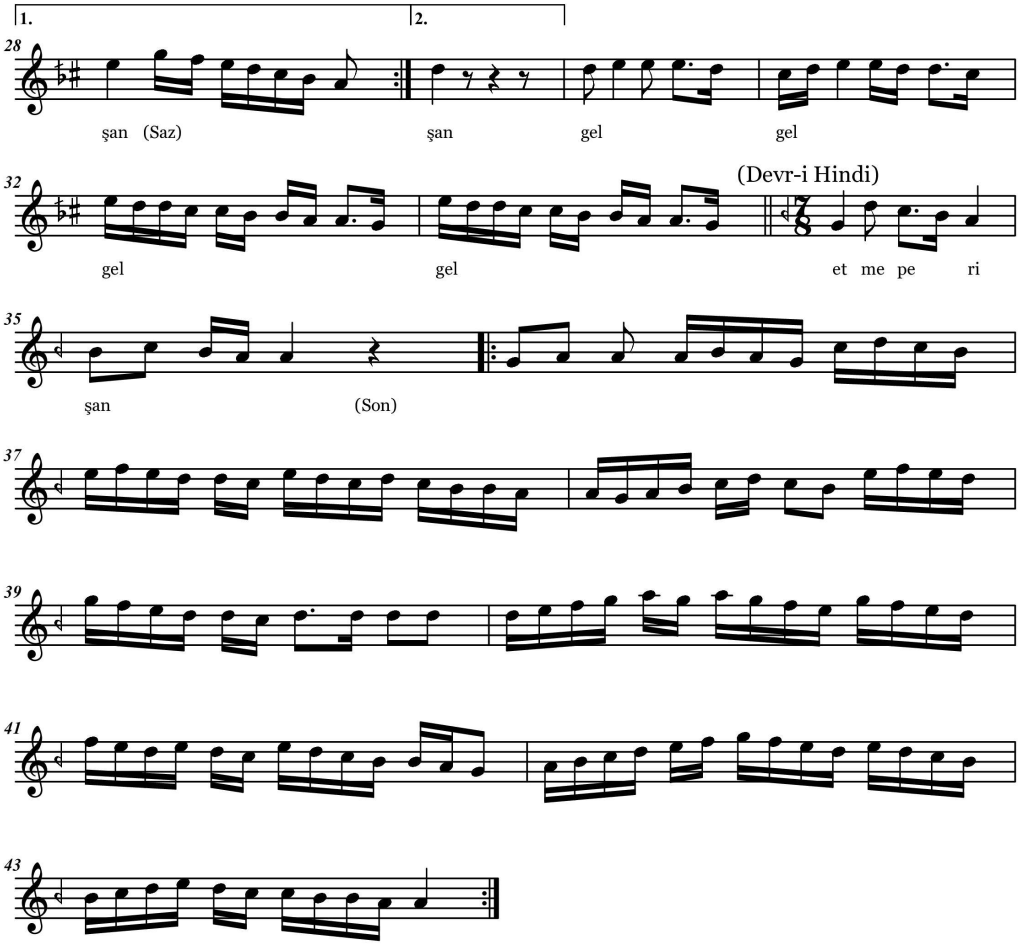


V.3

Perde çetin ah a kâfir matla-i âmalime
Bais oldum mahvime ikbal-ü istikbalime
İnkisar etsem de çok mu sen gibi bir zalime
Bais oldum mahvime ikbal-ü istikbalime

39- Perişan Etti Akl-ü Fikrimi
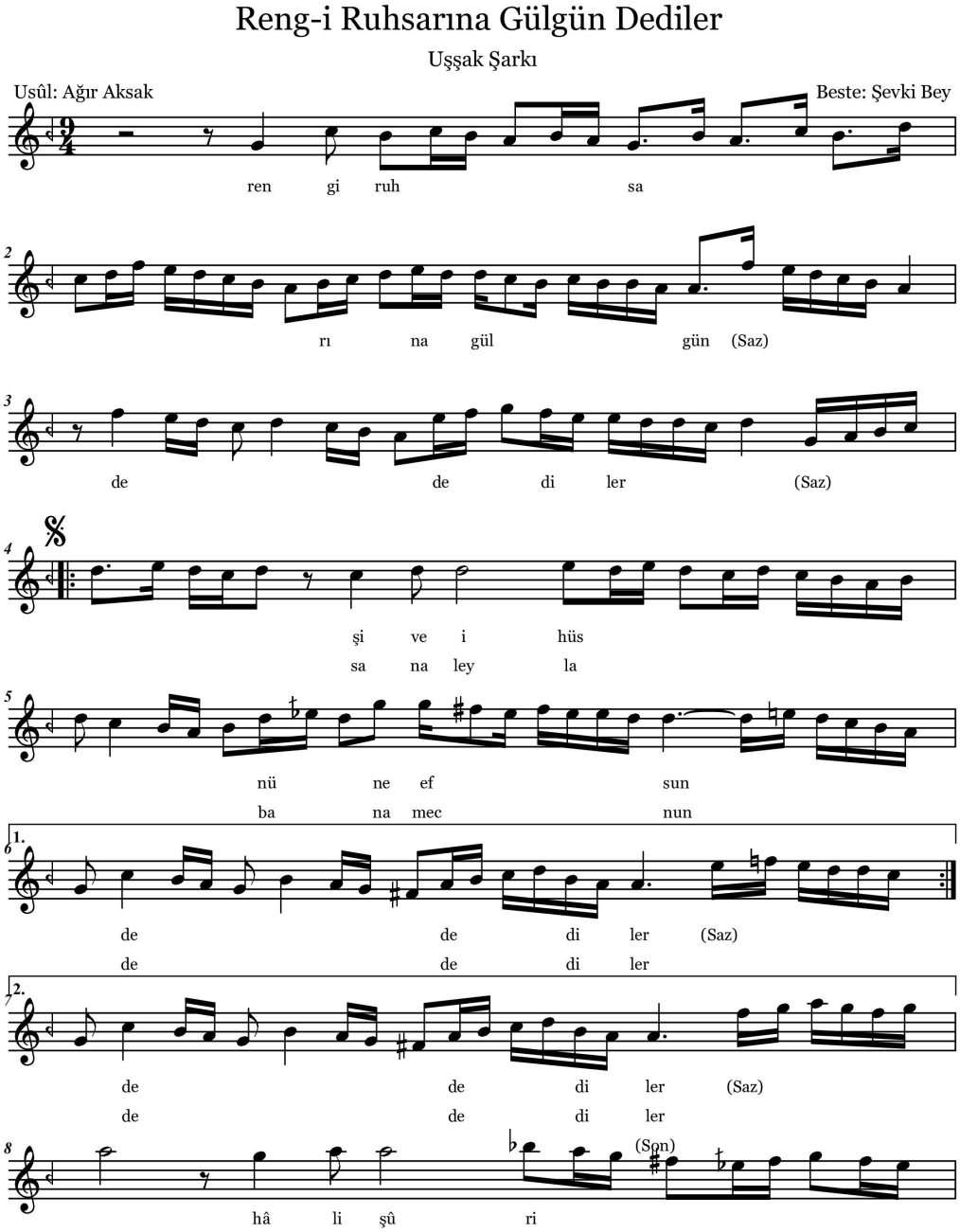


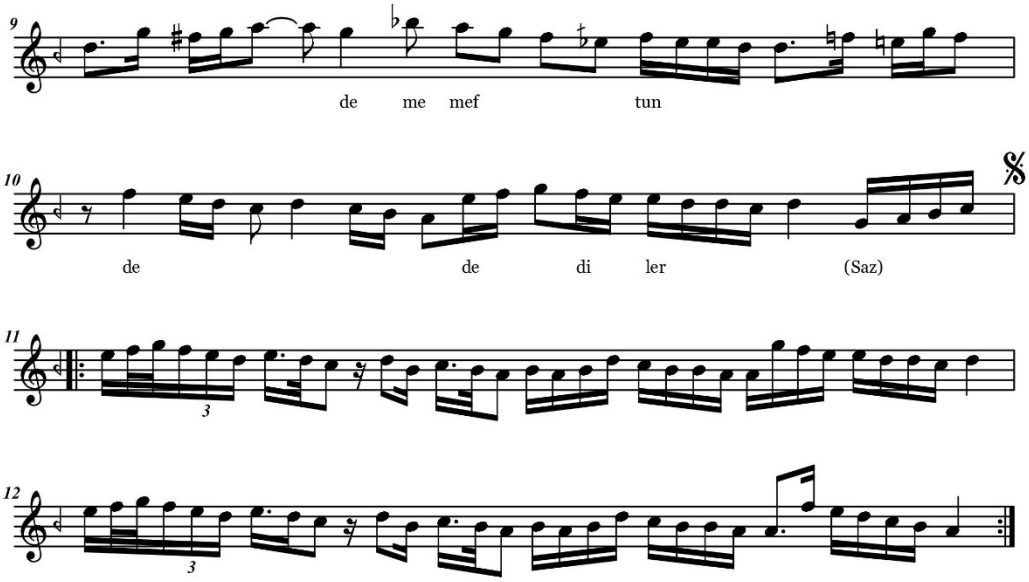


V.2

Perişan etti akl-ü fikrimi zülf-ü perişanın
Perişan eylemek mi halkı yoksa ey perişanın
Perişan etmeden bilmem ne buldun bu perişanın
Sevdiğim acı bana zülf-ü siyah etme perişan

40- Reng-i Ruhsarına Gülgün Dediler
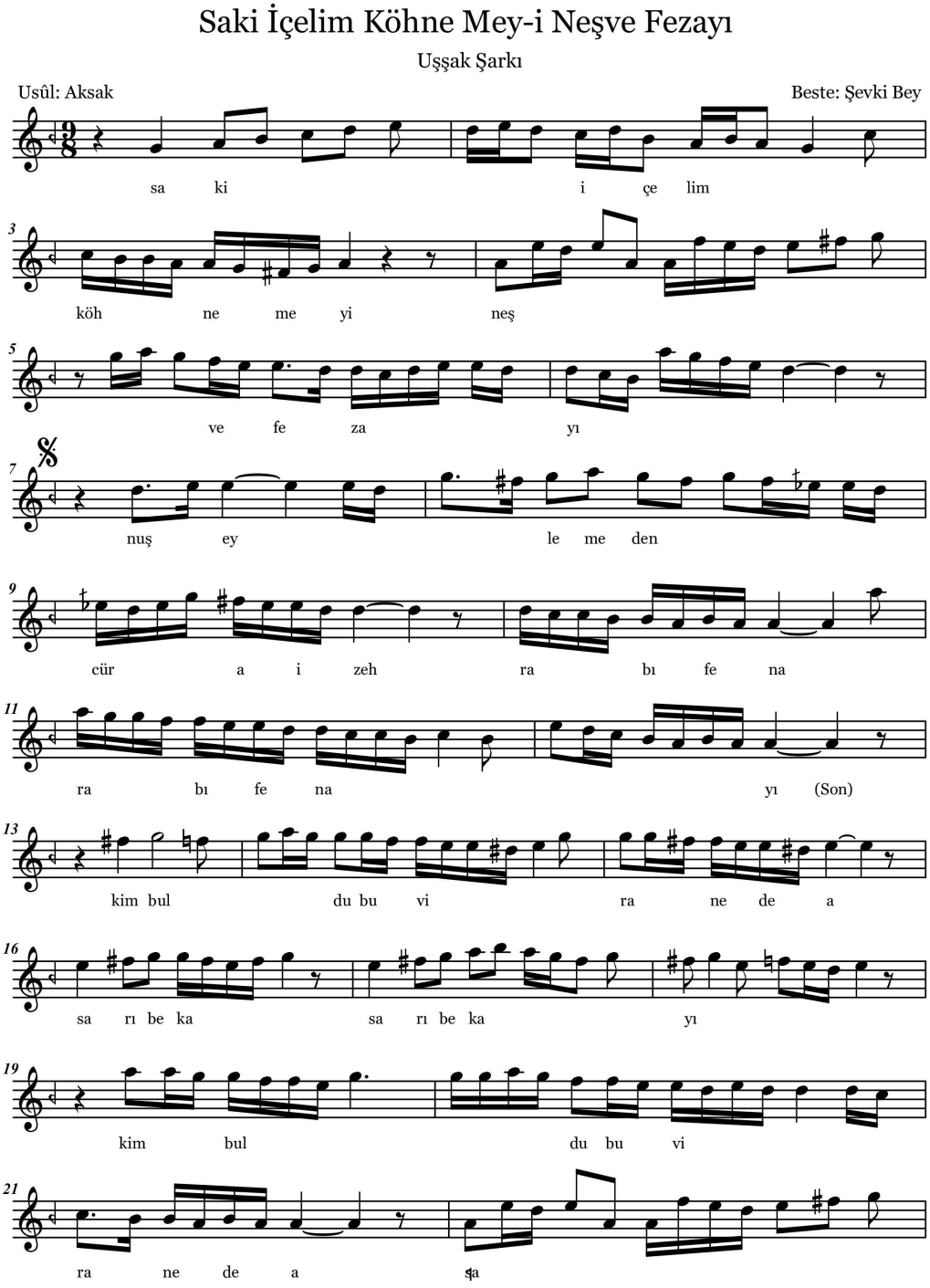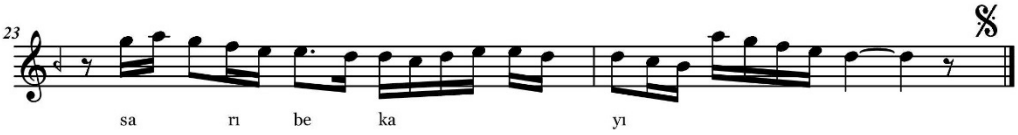




V.4

Reng-i ruhsarına gülgün dediler
Şive-i hüsnüne efsûn dediler
Hâl-i şûrideme meftûn dediler
Sana leyla bana mecnun dediler
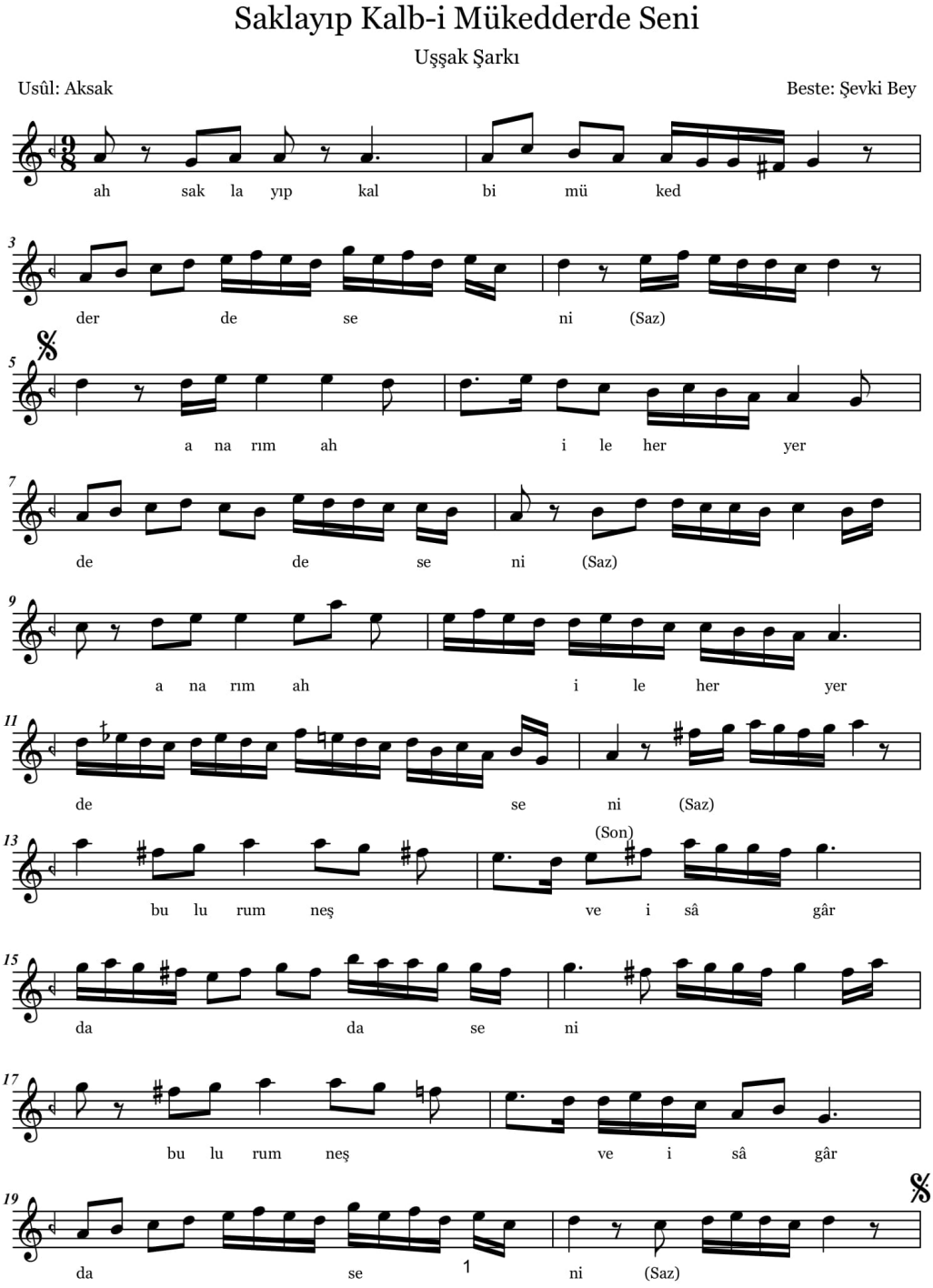
41- Saki İçelim Köhne Mey-i Neşve Fezayi
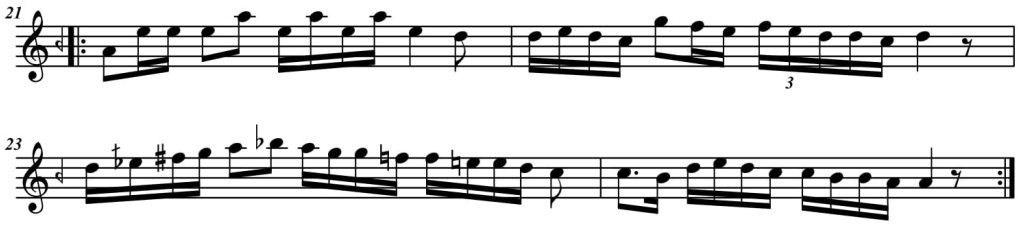




V.1 Saki içelim köhne mey-i neşve fezayı
Nuş eylemeden cür'a-i zehr-âb-ı fenâyı
Kimdir zen-i dünyada gören mihr-i vefâyı
Nuş eylemeden cür'a-i zehr-âb-ı fenâyı

42- Saklayıp Kalb-i Mükedderde Seni
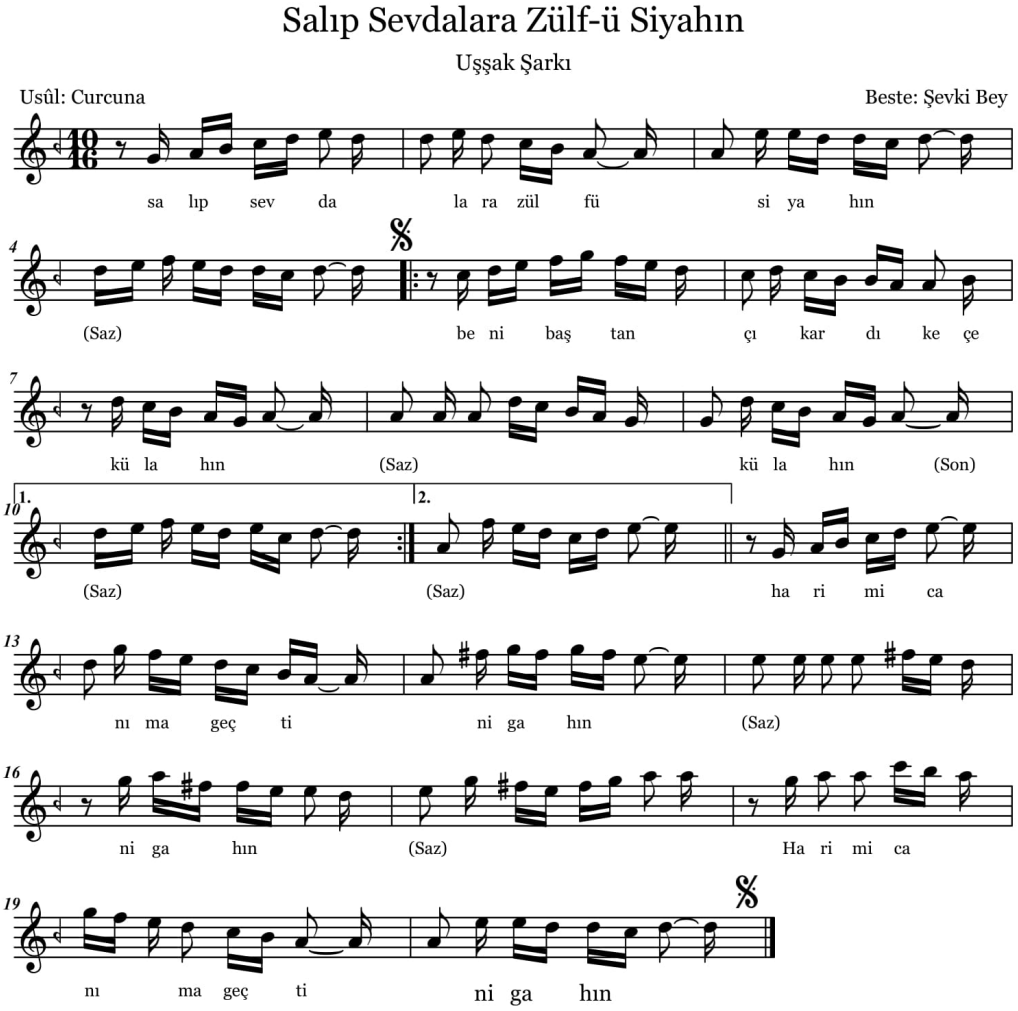




V.1

Saklayıp kalb-i mükedderde seni
Anarım âh ile her yerde seni
Bulurum neşve-i sâgârda seni
Anarım âh ile her yerde seni
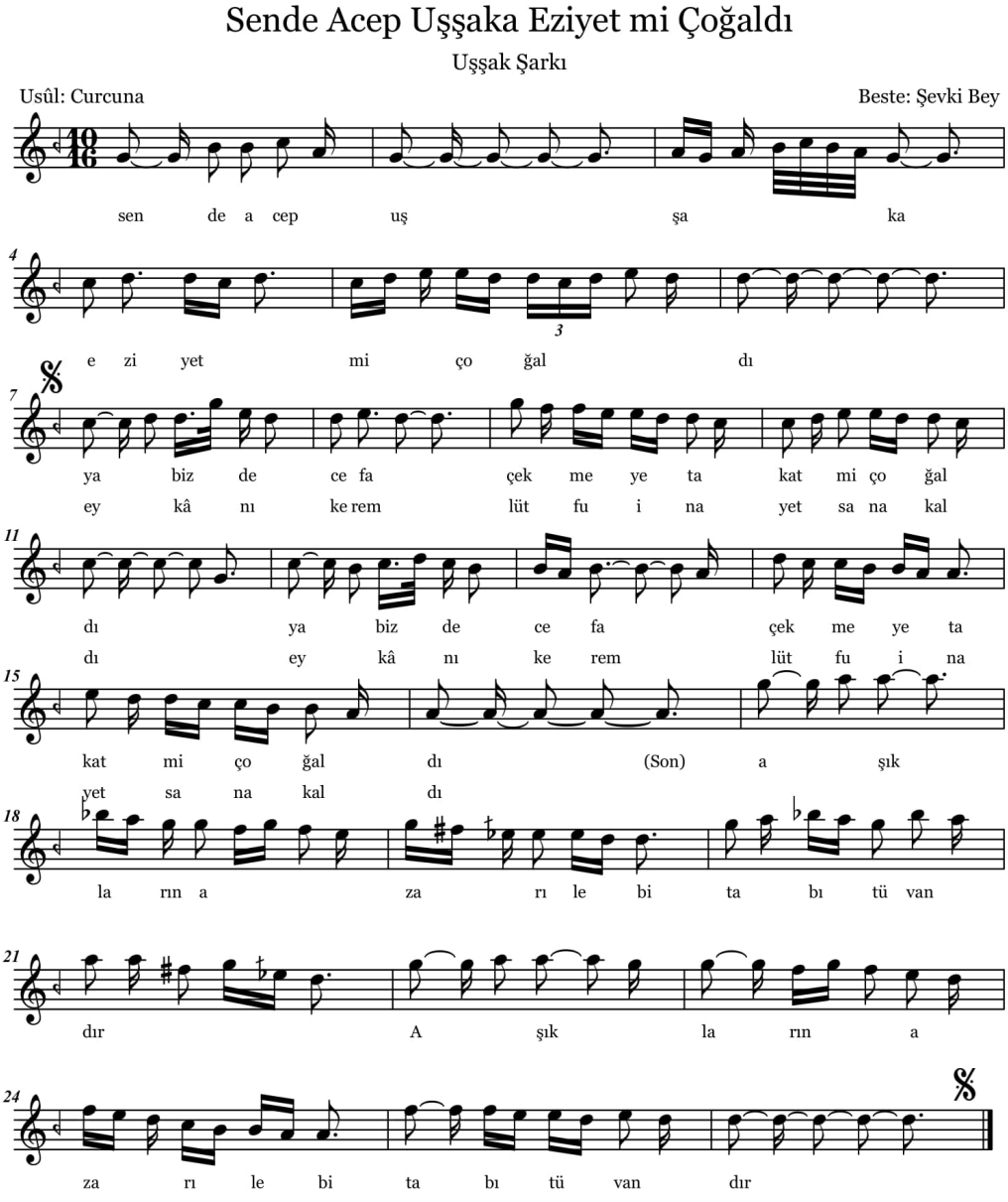
43- Salıp Sevdalara Zülf-ü Siyahın



V.2

Salıp sevdalara zülf-ü siyahın
Beni baştan çıkardı keçekülahın
Hârimi cânıma geçti nigâhın
Beni baştan çıkardı keçekülahın
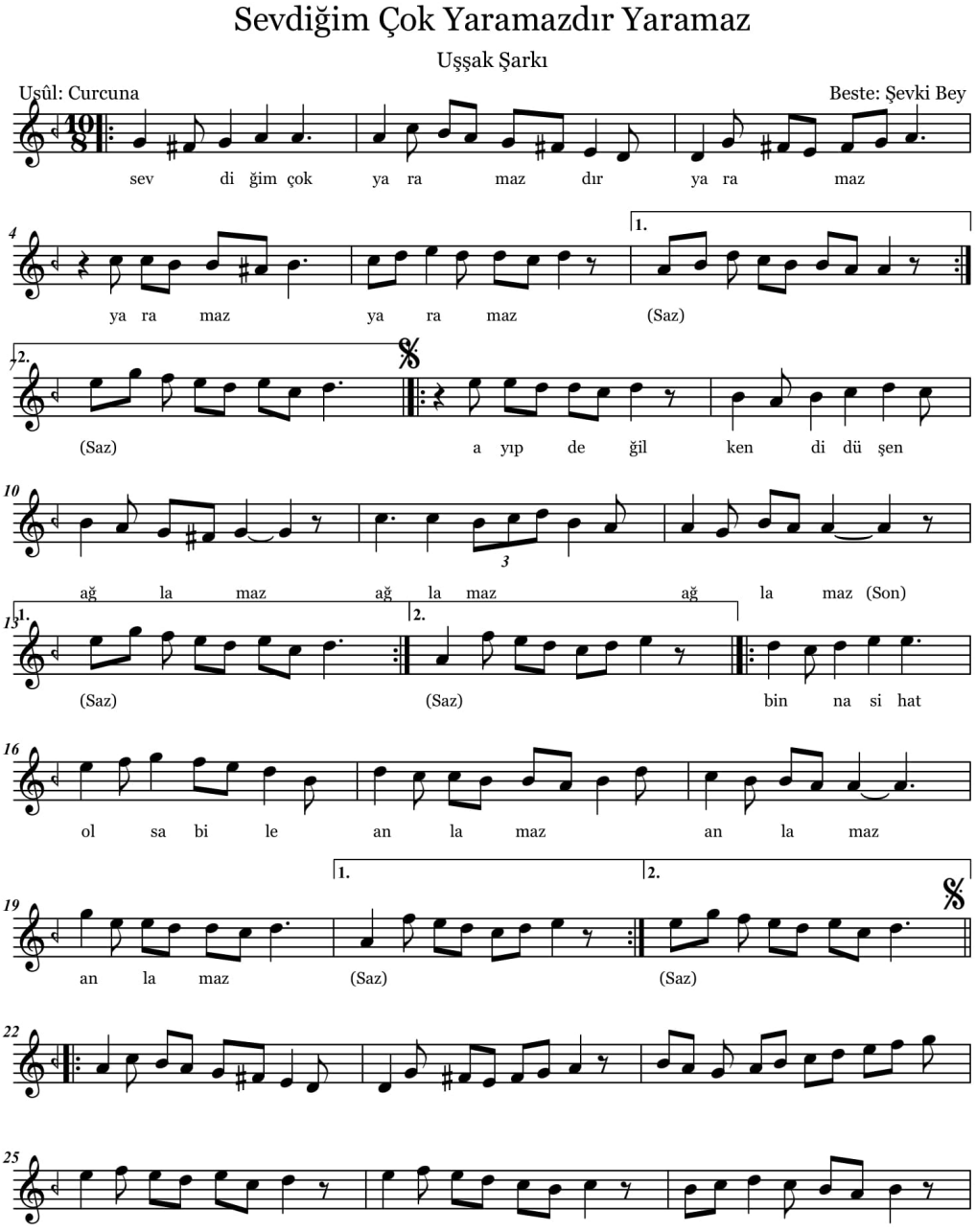
44- Sende mi Acep Uşşaka Eziyyet mi Çoğaldı
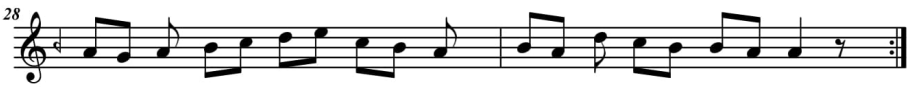


V.1

Sende acep uşşaka eziyet mi çoğaldı
Ya bizde cefa çekmeye takat mı çoğaldı
Aşıkların âzar ile bitab-ı tüvandır
Ey kân-ı kerem lütfu inayet sana kaldı

45- Sevdiğim Çok Yaramazdır Yaramaz
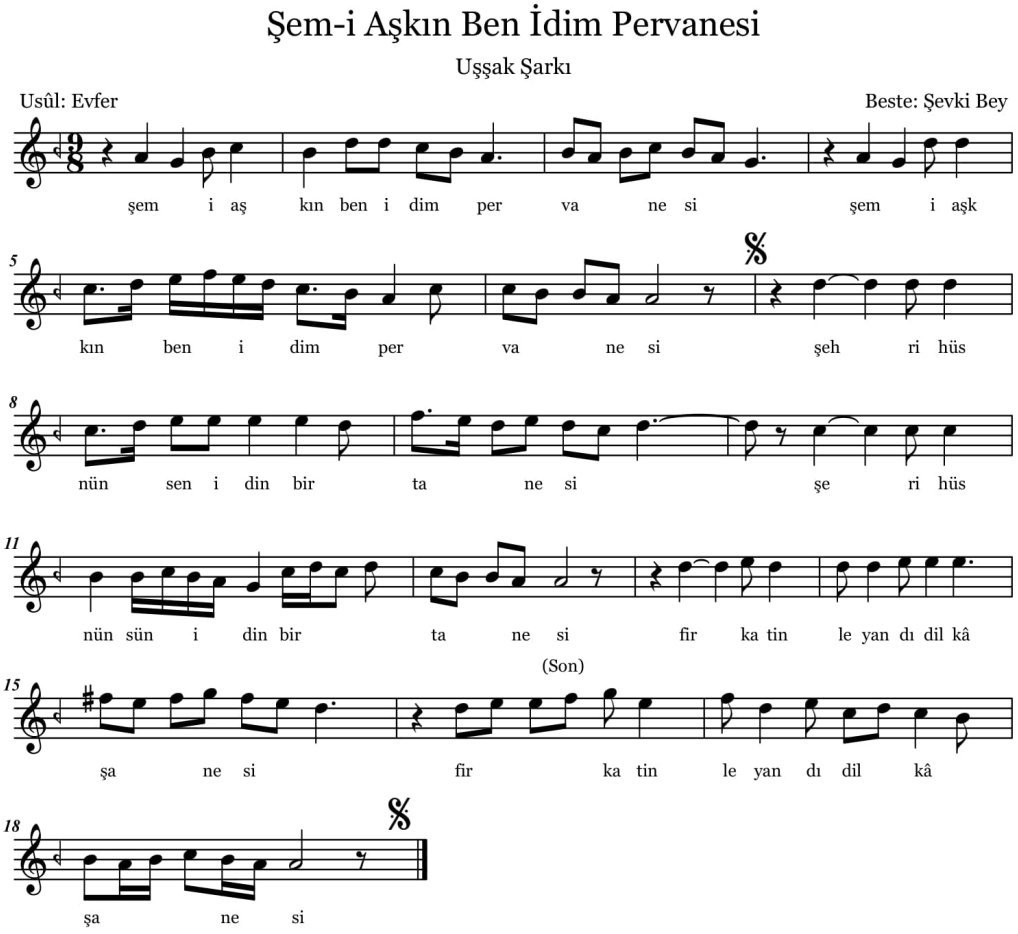




V.1

Sevdiğim çok yaramazdır yaramaz
Ayıp değil kendi düşen ağlamaz
Bin nasihat olsa bile anlamaz
Ayıp değil kendi düşen ağlamaz
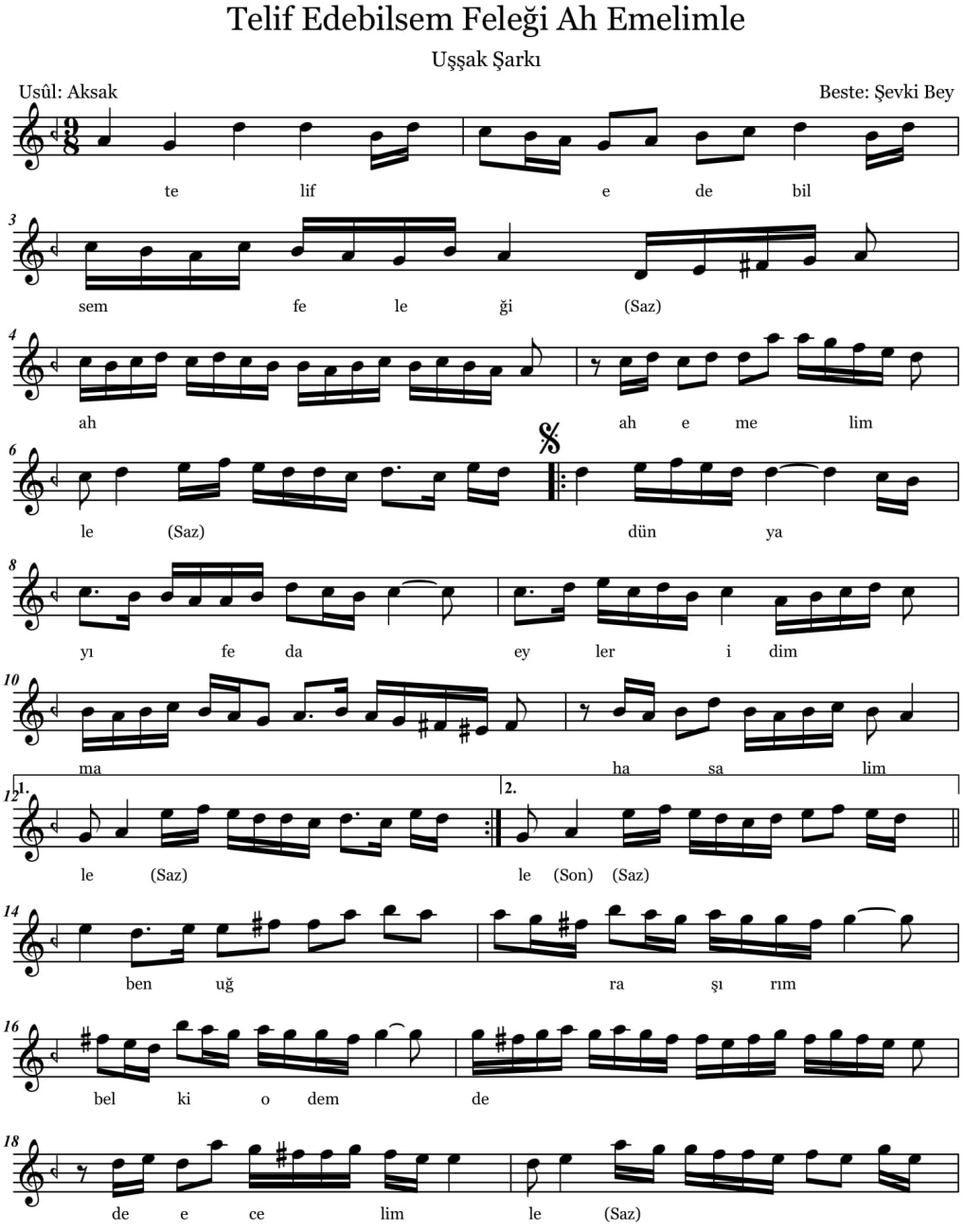
46- Şem-i Aşkın Ben İdim Pervanesi

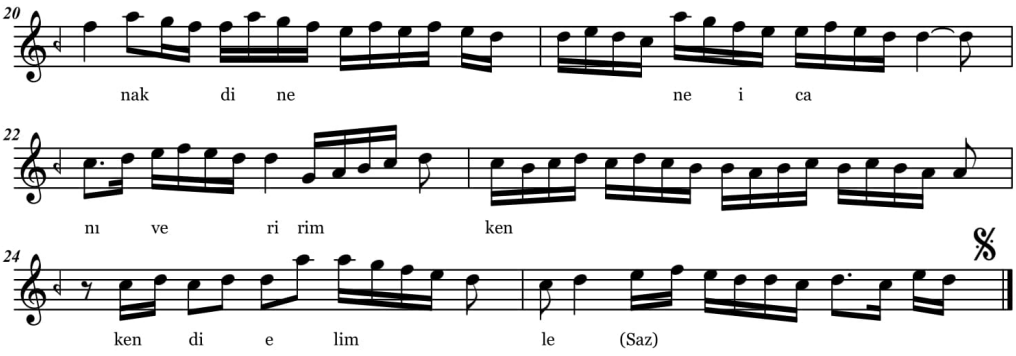


V.1

Şem-i aşkın ben idim pervanesi
Şehr-i hüsnün sen idin bir tanesi
Firkatinle yandı dil kâşanesi
Şehr-i hüsnün sen idin bir tanesi

47- Telif Edebilsem Feleği Ah Emelimle
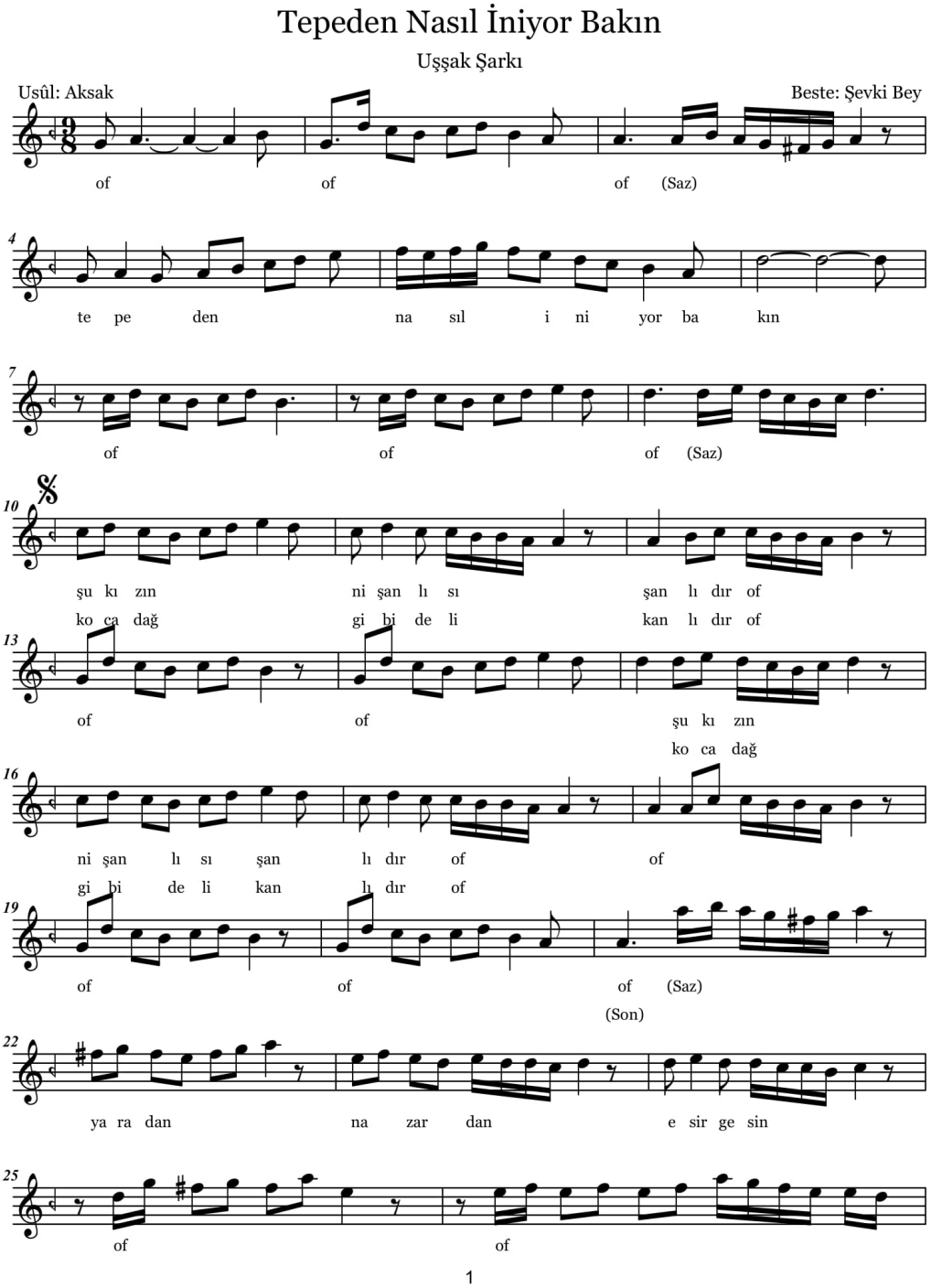


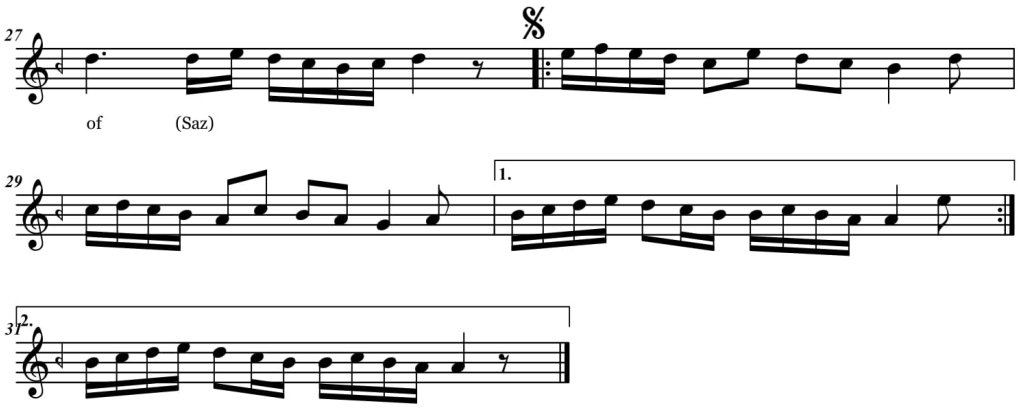


V.13

Telif edebilsem feleği ah emelimle
Dünyayı feda eyler idim mâhasalimle
Ben uğraşırım belki o demde ecelimle
Nakdine-i cânım veririm kendi elimle
Hem bezm-i visal olsam eğer ol güzelimle

48- Tepeden Nasıl İniyor Bakın
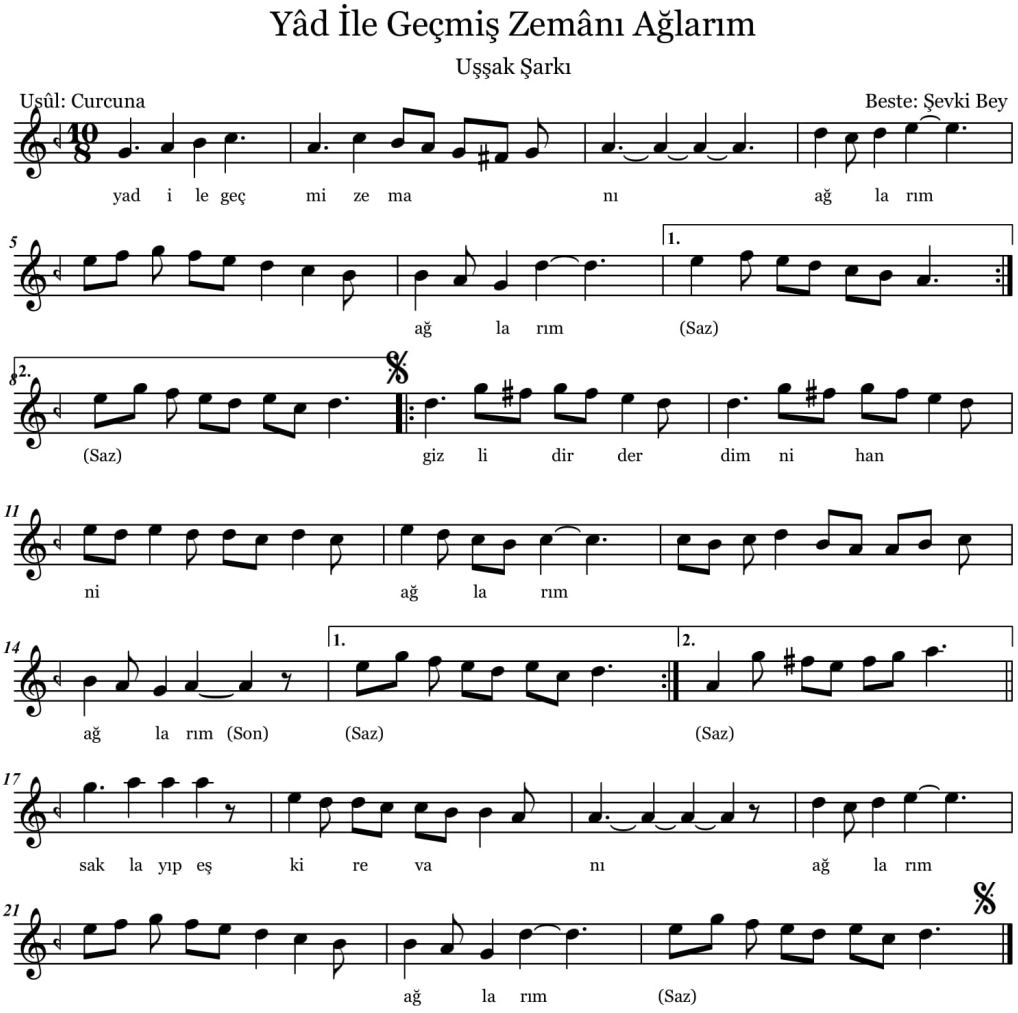




V.1

Tepeden nasıl iniyor bakın
Şu kızın nişanlısı şanlıdır
Yaradan nazardan esirgesin
Koca dağ gibi delikanlıdır
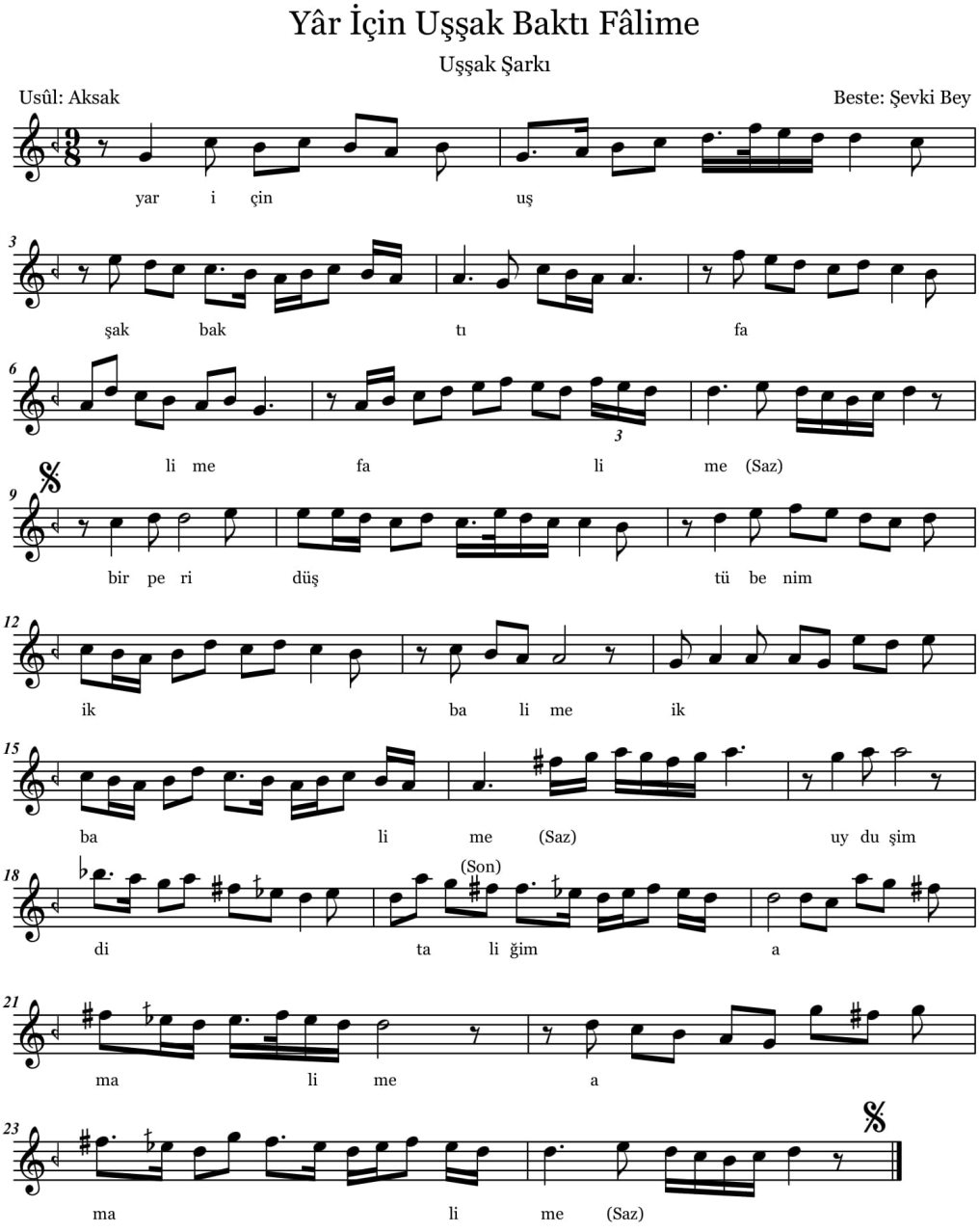
49- Yâd ile Geçmiş Zemânı Ağlarım



V.5

Yâd ile geçmiş zemânı ağlarım
Gizlidir derdim nihân-i ağlarım
Saklayıp eşk-i revâni ağlarım
Gizlidir derdim nihân-i ağlarım
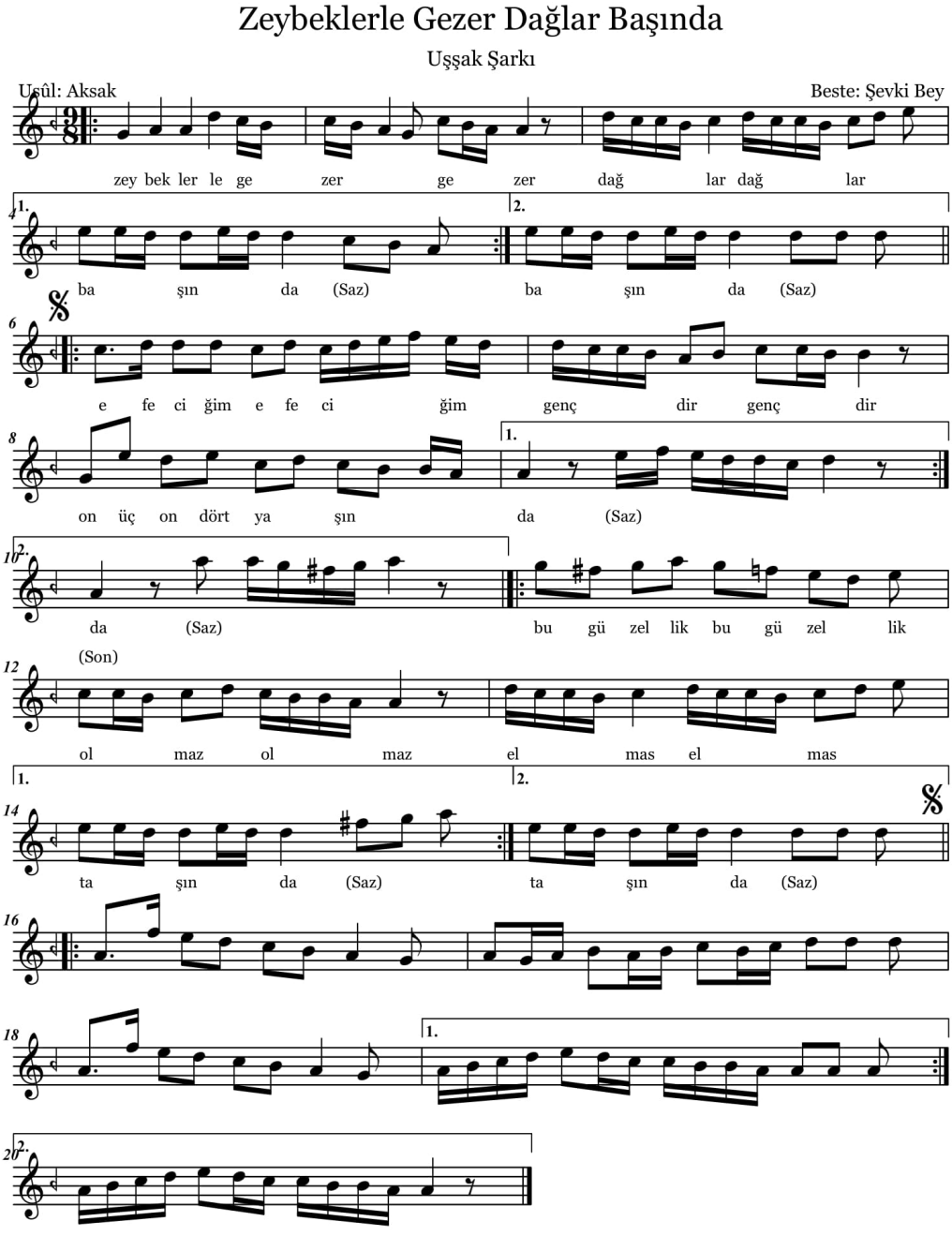
50- Yâr için Uşşak Baktı Fâlime



V.3

Yâr için uşşak baktı fâlime
Bir peri düştü benim ikbalime
Uydu şimdi taliğim âmâlime
Bir peri düştü benim ikbalime

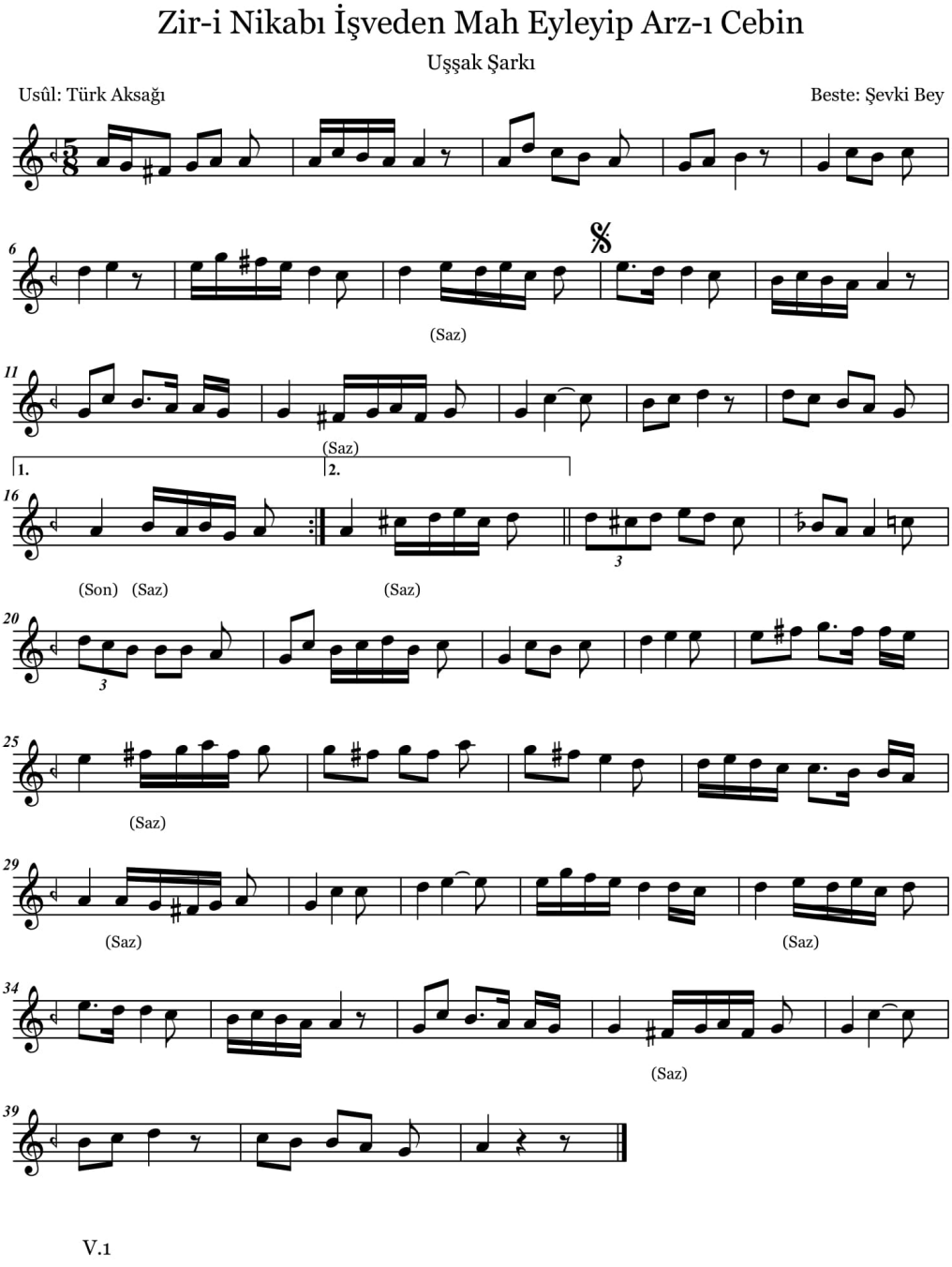
51- Zeybeklerle Gezer Dağlar Başında



V.2

Zeybeklerle gezer dağlar başında
Efeciğim gençtir on üç on dört yaşında
Bu güzellik Bu güzellik olmaz elmas taşında
Efeciğim gençtir on üç on dört yaşında

52- Zir-i Nikabı İşveden Mah Eyleyip



ÖZGEÇMİŞ

Murat Nergiz 2017 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Ses Eğitimi bölümünü kazanmıştır. Lisans döneminden itibaren çeşitli konserler, kayıtlar, albümler ve single çalışmalarında görev almıştır. Lisans eğitimini 2021 yılında okul ve bölüm birinciliği ile bitirmiştir. Hemen akabinde Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği A.B.D tezli yüksek lisans programına kabul edilmiştir. Lisansüstü eğitimi sürecinde Karşıyaka Halk Eğitim Merkezi'nde Usta Öğretici olarak görev almış, yaş sınırı olmaksızın Türk müziği eğitimi almak isteyen her bireye yol göstermiştir.