

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Temel Bilimler Ana Bilim Dalı
Türk Sanat Müziği Bilim Dalı

HACI ÂRİF BEY'İN KÜRDÎLİ HİCAZKÂR MAKAMINDAKİ
ESERLERİ ÇERÇEVESİNDE BESTECİLİĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Cem ÇIRAK

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU

İZMİR-2015

T.C. EGE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Temel Bilimler Anabilim Dalı

Türk Sanat Müziği Bilim Dalı

**HACI ÂRİF BEY'İN KÜRDÎLİ HİCAZKÂR MAKAMINDAKİ ESERLERİ
ÇERÇEVESİNDE BESTECİLİĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEM ÇIRAK

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU

JÜRİ ÜYESİ

Prof Dr. M. Hakan CEVHER

JÜRİ ÜYESİ

Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU

JÜRİ ÜYESİ

Yrd. Doç. Dr. Özge GÜLBAY USTA

JÜRİ ÜYESİ

Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY

JÜRİ ÜYESİ

Prof. Berrak TARANÇ

İZMİR 2015

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “**Hacı Ârif Bey’in Kürdîli Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği**” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Cem ÇIRAK



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Cem ÇIRAK
Numarası : 92110005692
Anabilim Dalı : Temel Bilimler Anabilim Dalı
Tez Başlığı (Türkçe) : Hacı Ârif Bey'in Kürdili Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği
Tez Başlığı (İngilizce) : Composition of Hacı Ârif Bey in the Framework of his Creations Kürdili Hicazkâr Makam
Tez Savunma Tarihi : 30 Mart 2015

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. Özge GÜLBAY USTA
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒
Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

☒☐☐

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMASI

JÜRİ RAPORU

Öğrencinin

Adı Soyadı : Cem ÇIRAK

Numarası : 92110005692

Anabilim Dalı : Temel Bilimler Anabilim Dalı

Tez Başlığı : Hacı Ârif Bey'in Kürdili Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği

1. Tez başlığı yapılan çalışmayı tanımlamakta mıdır ?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

2. Tez metni yapılan çalışmayı açıklıyor mu ?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

3. Tez metni içindeki görseller (tablo, grafik, resim) okunaklı ve tezi destekler nitelikte midir ?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

4. Tez dilbilgisi kurallarına uygun yazılmış mı?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

5. Tez bölümleri arasında mantıksal bir bütünlük ve akış söz konusu mu ?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

6. Jüri, adayın bu çalışma ile bilimsel araştırma yapma, bilgiye erişme, değerlendirme ve yorumlama yeteneği kazandığına inanıyor mu?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

7. Tez metninde araştırmaya neden olan problem tanımlanmış mı?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

8. Problem çözümüne yönelik hipotezler belirtilmiş midir?

- ☒ Evet
☐ Hayır. (Lütfen açıklayınız)

Tez Hakkında Jüri Üyesinin Genel Görüşü:

☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme



**T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



Tez Hakkında Jüri Üyesinin Görüş ve Önerileri:

Temel Bilimler Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi 92110005692 nolu Cem Çırak'ın "Hacı Ârif Bey'in Kürdili Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği" adlı yüksek lisans tezi tarafımdan incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, Türk sanat müziği geleneğinde ün kazanmış besteci Hacı Ârif Bey'in hayatı, bestecilik kimliğine etki eden koşullar, bestelediği güftelerin sahibi olan şairlerle ilişkileri ve tezin evrenini sınırlayan Kürdili Hicazkâr makamı ile şarkı türü incelenmiştir. Bu makamın bilinen en eski örneklerinin besteciye ait olmasının, tezde Kürdili Hicazkâr şarkıların seçilerek incelenmesine gerekçe gösterilmiştir. Bu gerekçe ortaya konmadan önce makamın gelişiminin daha detaylı bir şekilde ele alınması çalışmanın niteliğini yükseltecektir.

II. Bölüm'de bestecinin toplam 24 Kürdili Hicazkâr şarkısı incelenmiştir. Yapılan inceleme, ulaşılan genel değerlendirmeyi desteklemektedir.

Bestecinin adı geçen makamdaki şarkılarına ilişkin perde grafiğinde; Gerdâniye perdesinin en çok kullanılan perde olduğu, eserin sonunda nakarattan önce nadiren Rast perdesinin gösterilmesi, Çargâh perdesinin zeminden ve meyândan sonra güçlendirilmesi gibi bulgular gözlenmektedir. Ayrıca, bestecinin cümlelerini oluşturma, eserde bütünlüğü sağlama ve eseri sona erdirmiş aşamalarında sergilediği davranışlar yapılan incelemelere dayanılarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın özeti niteliğindeki Sonuç Bölümü'nde bestecinin üslûbunun Kürdili Hicazkâr Makamı ve şarkı türü çerçevesinde incelenmesinin gerekçeleri, ardından bestecinin bu tür ve makam başlığı altında ortaya koyduğu yenilikler özetlenmiştir. Eser analizlerinde dikkat edilen hususlar belirtirmiş, tüm bunların sonucunda ulaşılan değerlendirme tekrarlanmıştır.

Cem Çırak'ın çalışmasında problemin ve hipotezlerin açık bir şekilde ortaya konduğu görülmüştür. Bu sebeple, 92110005692 nolu Cem Çırak'ın "Hacı Ârif Bey'in Kürdili Hicazkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği" adlı yüksek lisans tezi **BAŞARILI** bulunmuştur.

Değerlendiren Öğretim Üyesinin

Adı ve Soyadı : Sıtkı Bahadır TUTU

Unvanı : Yrd. Doç. Dr.

İmza :

Tarih : 30.03.2015

Önemli Not :

- Bu evrak iki nüsha olarak düzenlenmeli ve bir nüshası tez savunma sınavı sonunda imzalanarak öğrencinin danışmanına teslim edilmelidir.
- Bu rapor, tez savunma genel tutanağı ile beraber anabilim dalı başkanlığı üst yazısıyla en geç 3 (üç) işgünü içerisinde Enstitü Müdürlüğüne ulaştırılmalıdır.
- Sayın öğretim üyesi görüş ve katkılarınız için teşekkür ederiz.

ÖNSÖZ

Bestecilik, müzikte yaratıcılık ihtiyacının en çok karşılanabildiği çalışma alanlardan biridir ki doğaçlama yapılan (taksim, gazel ve kasîde gibi türlerin icrâları) icrâlarda hatta mevcut eserlerin icrâlarında bile icrâcılar, yaptıkları yorumlarla bestecilik yetenekleri ortaya çıkarmaya çalışır. Müzik geleneklerinin, devam etmeleri, ilerlemeleri ve kendilerini güncellemeleri gibi varlıklarının devamı için önem taşıyan özellikleri de büyük ölçüde besteciliğe bağlıdır. Bu yüzden bestecilik eğitim ve öğretimi günümüzde öncelik kazanması gereken bir çalışma alanıdır.

Alanında başarı sağlamış, kendisinden sonraki nesilleri etkilemiş bir sanatkâr olan Hacı Ârif Bey'in, döneminde ve döneminin sonrasında şarkı besteciliğini kökten etkileyen üslûbunun incelenmesinin, bestecilik alanında yazılı çalışmalara duyulan ihtiyacın karşılamasına katkı sağlayacağı düşünüldü. Kürdîli Hicâzkâr makamı, şarkı türü ve biçimleri incelendikten sonra bestecinin elimize nota yazısı ulaşan Kürdîli Hicâzkâr şarkılarının incelemeleri usûl-ezgi-vezin-biçim gibi unsurlar ve unsurların birbirleriyle ilişkileri düzlemler yapıldı. Bu incelemede; besteleme davranışları, makamın, biçimin, veznin, müzik cümle ve cümleciklerinin nasıl ve hangi düzende oluşturulduğu tespit edildi.

Bu tezin hazırlanmasında yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU'ya, üzerimde emeği geçen Doç. Dr. Barış BOZKURT'a, Okutman H. İbrahim YÜKSEL'e, Kültür Bakanlığı Sanatçısı Bora UYMAZ'a diğer tüm hocalarıma ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Cem ÇIRAK

2015

KISALTMALAR

TRT :Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

age :Adı geçen eser

agb :Adı geçen bildiri

c : Cilt

s : Sayı

ss : Sayfa sayısı

ÇB : Çalgısal Bölüm

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
GİRİŞ	1
G.1. Amaç ve Kapsam	2
G.2. Yöntem	3
1.BÖLÜM Besteci, Bestecinin Kullandığı Eser İnşâ Unsurlarından Makam ve Tür	7
1.1. Besteci Hacı Ârif Bey (1831-1885)	7
1.1.1. Yaşadığı dönem ve zamanındaki rolü	7
1.1.2. Yeteneğinin fark edilmesi ve eğitimi	7
1.1.3. Meslek ve aile hayatı	9
1.1.4. Hayâtının eserlerindeki yansımaları	12
1.1.5. Güfte şâirleriyle olan ilişkileri	13
1.1.6. Eserleri	15
1.2. Kürdîli Hicâzkâr Makamı	15
1.3. Şarkı Türü	19
2. BÖLÜM Eser İncelemeleri ve Genel Değerlendirme	24
2.1. Eser İncelemeleri	24
2.1.1. Aşkın eser-i sûzişine can acımaz mı	24
2.1.2. Bâis figân ü nâleme aşk ibtilâsıdır.	27
2.1.3. Berdâr olalı zülfüne yâr fikr ü hayâlim	31
2.1.4. Bir zülfü perîşâna yine yaktım abayı	35
2.1.5. Deşme dâğ-ı sîne-i sûzânımı	40
2.1.6. Dil harîm-i vaslını arzû eder	43
2.1.7. Düşer mi şânına ey şeh-i hûbân	46
2.1.8. Ettikçe sana âşık-ı dil hasta recâyı	49
2.1.9. Eyyâm-ı bahâr oldu güzel müjdeler olsun	54
2.1.10. Firkatin te'sir etti cânıma	57
2.1.11. Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdına	60
2.1.12. Gurûb etdi güneş dünya karardı	66
2.1.13. Güzelim hiç aramaz mı dil-i bîçâre seni	71
2.1.14. Güzelsin bî-misilsin dilrübâsın	74
2.1.15. Harâb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gönlüm	77
2.1.16. Hazân erdi gülîstân-ı bahâre	81

2.1.17. İftirâkındır sebep bu nâle vü feryâdına.....	83
2.1.18. Kanlar döküyor derdin ile dîde-i giryân.....	86
2.1.19. Muntazır teşrîfine hâzır kayık.....	90
2.1.20. Nerdesin ey tatlı sözlü sevdiğim.....	93
2.1.21. Niçin terk eyleyip gittin a zâlim.....	96
2.1.22. Sana hiç nâle eser etmez mi.....	100
2.1.23. Seyr-i bahâre açıldı dağlar.....	105
2.1.24. Sırma saçlı yâre kim haber versin.....	108
2.2. Genel Değerlendirme.....	111
2.2.1. Hacı Ârif Bey'in Kürdîli Hicâzkâr Makamını Kullanışı ve Ezgilerinin Özellikleri.....	111
2.2.2. Hacı Ârif Bey'in Şarkı Türünü Kullanışı.....	113
2.2.3. Hacı Ârif Bey'in Usûlleri ve Vezinleri Kullanışı.....	115
SONUÇ	117
KAYNAKÇA.....	121
ÖZGEÇMİŞ.....	124
ÖZET	125

GİRİŞ

Türk sanat müziğinde henüz yeni yeni değer kazanmaya başlayan bir alan olan “müzik analizi” kapsamındaki çalışmalar, alanın başlıca sorunlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Müzik analizi çalışmalarının ilk planda bazı sorularla sağlamalarının yapılması, alanın bahsedilen sorunlarının aşıp aşılmadığını anlatabilir: “*Yapılan analiz bize müzik hakkında gerçekten ne anlatıyor?*”¹ ve “*analizlerle elde edilen bilgiler gerçekten işlevsel, müzikte uygulanabilir, öğrenilip öğretilbilir bilgiler midir?*”. Çalışma alanının henüz yeni sayılabilecek olmasından dolayı elimizdeki incelemeler, sayı olarak azdır, ayrıca bu tür sorulara cevap verebilecek derinlikte olmaktan ziyâde makam, usûl veya biçim konulu çalışmalarda müziğin teorik boyutunun incelendiği satırların aralarındaki müzik analizleri olarak bulunmaktadır. Birçok müzik incelemesi, makamın içinde hangi diziler olduğu, bunların hangi sırayla kullanıldığı veya hangi veznin hangi usûle nasıl yerleştirildiği gibi konularla yetinmiştir. Oysa bu incelemeler müziğin sadece nazarî boyutunu ilgilendirmekte olup okuyucuya müziğin özellikleriyle ilgili çok kısıtlı ve zaten ulaşılabilirliği kolay olan bilgiler sunmaktadır.

Bir müzik incelemesinde eserin bütün unsurlarının bir arada birbirine bağımlı olduğu düşünülürse, incelemenin daha derin bir içeriğe sahip olabileceği söylenebilir. Sadece usûl-vezin, sadece usûl-makam, sadece makam veya sadece tür kapsamındaki incelemelerin, eseri değil eserin belli bir özelliğini ele aldığı görülmektedir. Tam bir eser incelemesinin gerçekleşebilmesi, usûl-vezin-güfte-makam-tür-biçim gibi unsurların her birinin diğerleriyle olan ilişki ağlarının analizi yapan tarafından tekrar örülmesiyle mümkün görünmektedir.

Tüm bunlardan, sonuç olarak sistematik, tekraren uygulanabilir, geliştirilebilir bir yönetime ihtiyaç sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu alandaki çalışmalarla geliştirilecek yöntemler, bestecilerin üslûplarını konu edinerek, zamanla Türk sanat müziğinde besteciliğin derinlemesine araştırılabilmesine imkân sunacaktır. Bestecilik, bireylerin kendi çabalarına ve olumlu-olumsuz değişimlere maruz kalan meşk sistemine ek olarak bilimsel çalışmalarla da desteklenebilecek ve kayıt altına alınabilecektir.

¹ Nicholas Cook. A Guide to Musical Analysis. New York, W. W. Norton & Company, Inc: 1987, ss.215-233

Bu zeminin hazırlanmasına katkı sağlamak adına tezin çalışma konusu bestecilik incelemesi olarak belirlendi.

G.1. Amaç ve Kapsam

Gelenekte kuşaktan kuşağa meşk sistemiyle aktarılan Türk sanat müziği eğitiminin bir dalı olan bestecilik, meşk sisteminin yaygınlığını kaybetmesiyle unutulmamış, zamana ayak uydurarak varlığını sürdürmüştür. Nitekim yurt genelinde, derinlemesine incelemeler yapılarak bestecilik yazı diline geçirilmemiş (veya buna ihtiyaç duyulmamış) ve “bestecilik öğretimi” müzik eğitim kurumlarında yaygınlaştırılıp zorunlu dersler haline getirilmemiş ve öğrenciler bu konuda çalışmaya teşvik edilmemiştir. Bu tip çalışmaların yapılması hem meşk sisteminin terk edilmesiyle Türk sanat müziğinin üzerinde çok durulmayan estetik ayrıntılarını ortaya çıkararak geleneksel müziğin daha iyi anlaşılabilmesini, hangi eserin neden-nasıl güzel veya estetik olduğunu cevaplayabilmeyi hem de zamanın beğenisine göre yapılacak bestelerin gelenekten beslenebilmesini sağlayacaktır.

Türk müziğinde bestecilik ve müzik analizi konusunda yapılan bu çalışmanın kapsamı Hacı Ârif Bey’in Kürdîli Hicâzkâr eserleri olarak belirlendi. Bu eserlerin tamamı şarkı türündedir.

Çalışmada besteci olarak Hacı Ârif Bey’in seçilmesinin sebebi hazırlık aşamasında yapılan ön araştırmalara göre belirgin bir üslûba sahip olması ve bestelerinin çoğunluğunun tek bir türde olmasıdır.² Günümüzde ilgilenilen alanın yeni ve çalışma örneklerinin az olması sebebiyle, bestenin çerçevesi olan türün sabitlenmesi (yine de repertuvarda şarkı türünün biçimleri açısından çeşitlilik vardır.) bestecilik üslûbunu ortaya çıkarılması için kolaylık sağlamaktadır. Daha çeşitli bir üslûp yelpazesinde beste yapan bir bestecinin seçilmesi durumunda, aynı bestecinin farklı bestecilik davranışlarının neden-sonuç ilişkileri içinde değerlendirilmesi gerekliliği ortaya çıkacağı, böylece tezin sınırlarının genişleyip odak noktasının belirlenmesinin zorlaşacağı düşünüldü.

² Türk Mûsikîsi Dergisi, s. 13, ss.15’te anlatıldığına göre, bestecisi belirtilmeden Rıf’at Bey’e getirilen bir Hacı Ârif Bey şarkısı için Rıf’at Bey şarkının buram buram Hacı Ârif koktuğunu söylemiştir. Bu sözden bestecinin ne kadar belirgin bir üslûba sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Hacı Ârif Bey'in, şarkı türünün benimsenmesinde önemli rol oynayan, makam ve usûl terkip ederek kendisinden sonraki müzik yaşantısını derinden etkilemiş çokça taklit edilmiş bir besteci olarak görülmesi, bestecinin üslûbuyla besteler yapılmaya çalışılmış olması (öğrencisi Şevki Bey ve Cinuçen Tanrıkorur... gibi) da yapılan seçimde önemli olmuştur. Aynı zamanda Kürdîli Hicâzkâr makamında, kendi buluşu olarak bilinen "Müsemmen"³ usûlünde ve şarkı türünde bir bestesinin oldukça özgün ve bestecinin üslûbunda yegâne bir eser olacağı düşünülmüştür.

Kürdîli Hicâzkâr makamını Hacı Ârif Bey'in terkip mi ettiği yoksa ihyâ mı ettiği konusu tartışmalı olsa da⁴ her iki durumda da makamın, bestecinin rengine bürünmüş olması kaçınılmazdır. Buna ek olarak makamın Hacı Ârif Bey'den itibaren çok sevilmiş ve kullanılmış olması, üzerine araştırmalar yapılmış olması, tez konusunun bu makamla sınırlandırılmasında etkili olmuştur. Bunlara ek olarak "niseb-i şerîfe"⁵sinin yüksek olması ve bu sebeple farklı ezgiler üretmeye imkân veren bir makam olması Kürdîli Hicâzkâr makamının seçilmesinde pay sahibidir.⁶

G.2. Yöntem

Hacı Ârif Bey'in bestecilik üslûbu hakkında değerlendirme yapabilmek amacıyla, bestecinin ulaşabildiğimiz Kürdîli Hicâzkâr eserlerinin her biri çalışmamızda ayrı ayrı incelendi. Bu amaçla; bestecinin farklı eserlerinde makamın ve müzik biçimlerinin işlenişi, güfte ve müzik katmanı arasındaki yapısal-tematik ilişkiler çerçevesinde tekrarlayarak sergilediği besteleme davranışları yapısal olarak açıklandı.

Bestecinin eserlerinin dokusunu ve bu dokunun birimlerinin bağlarını oluştururken ortaya koyduğu tercihler ise, "psikolojik" yöneme başvurularak ele alındı. Müzik analizine psikolojik yaklaşım, müziği, yaratılırken veya tecrübe edilirken meydana gelen zihinsel-psikolojik etkileri kapsamında incelemektedir. Bu yaklaşım; incelenen eseri oluşturan somut ve somut olmayan bütün etkenler birbirleriyle olan ilişkileri,

³ Fatih Salgar. Hacı Arif Bey (Hayatı-Sanatı-Eserleri). İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2011. ss.40.

⁴ Kutsal İşal. Kürdilihicazkâr Makamı. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995. ss.44 (Yrd. Doç. Süleyman Erguner'in yorumu)

⁵ Yılmaz Öztuna. Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990. c.2, ss. 128'de "şerefli oranlar" olarak tanımlanan terim, bir sekizlide bulunan, tam sekizli, tam beşli ve tam dördü miktari olarak anlatılmaktadır.

⁶ K. İşal. age. ss.50 (Nevzat Güner'in yorumu)

birbirlerine olan etkileri açısından incelenerek müziğin dinleyene ne tecrübe ettirdiği, bestecinin hangi etkiler altında nasıl beste yaptığı gibi konuları kapsar.⁷

Çalışmanın kapsamı, birçok araştırmacı tarafından bestecinin adıyla birlikte anılan Kürdîli Hicâzkâr makamı ve şarkı türüne incelemelerimizde değinmemizi gerektirmiştir.⁸

Makamın besteci tarafından işlenişinde önem kazanan perdeler, seyir ve bu perdelerin seyir üzerindeki konumları önemli belirleyiciler olduğundan, bu konuda bilgisayar destekli bir inceleme yöntemiyle elde edilecek verilerin tablolar halinde gösterilmesinin yararlı olacağı düşünülmüştür. Buradan yola çıkarak, bestecinin makamı eserlerinde nasıl bir seyirle, hangi perdelere ne zaman önem vererek kullandığı görselleştirilmiştir. Bahsi geçen yöntemin veri tabanında bulunan bestecinin beş Kürdîli Hicâzkâr eseri işlenmiştir: “Niçin terk eyleyip gittin”, “Gurûb etti güneş dünya karardı”, “Ârif’em ahkâm-ı sevdâdan şikâyet eylemem”, “İftirâkıdır sebep bu nâle vü feryâdıma”, “Muntazır teşrîfine hâzır kayık”.

Barış Bozkurt tarafından geliştirilen yöntem şu şekilde çalışmaktadır: “Perde-zaman-dağılım grafiği verilen bir grup eserin istatistiksel analiziyle elde edilmektedir. Öncelikle her eser için, notalardan yola çıkılarak ezgi eğrisi oluşturulur. Daha sonra, her eserin ezgi eğrisi (örneğin %2.5luk) dilimlere ayrılarak perde dağılımları (pitch class histogram) hesaplanır. Bütün eserlerin dağılımları her bir dilim için ayrı ayrı birleştirilerek, "perde sürelerinin zamana göre dağılımı" elde edilir. Perde-zaman-dağılım grafiği, bu bilgilerin görselleştirilmesiyle elde edilir. Gösterimde siyah koyu çizgi ortalamayı, kesikli çizgiler ise bu eğrinin bir standart sapma üstünü ve altını (diğer bir deyişle en sık kullanılan gezinme aralığını) gösterir. Dairelerin çapı perdenin kullanılma

⁷ N. Cook, age. ss.67-115

⁸ K. İsal, age. ss.44’te Yrd. Doç Süleyman Erguner’in yorumları arasında bu konuyla ilgili bir tesbit bulunmaktadır. Rauf Yekta Bey’in Şehbal Dergisi’nde yayımlanan Hacı Ârif Bey’i anlatan makalesinde Kürdîli Hicâzkâr makamını Hacı Ârif Bey’in terkiib ettiğinden bahsedilmemesine dikkat çekilmiştir. O dönem için nasıl Sultânîyegâh makamı saz eserleriyle yeniden gündeme getiren Kânûnî Hacı Ârif Bey tarafından terkiib edildiği rivâyet ediliyor idiye Kürdîlihicâzkâr makamı ve Hacı Ârif Bey için de aynı yanılsamanın mümkün olabileceği belirtilmektedir. Birçok kaynakta ise makamı Hacı Ârif Bey’in bestelediği kesin olarak kabul edilmiştir. Örneğin Yılmaz Öztuna, Hacı Ârif Bey, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986. kitabında ss.53’te bestecinin makamı 1855 yılına doğru bulup kullandığını söylemektedir.

sıklığıyla ilişkilendirilmiştir. Her dilimde en sık kullanılan perde kırmızı ile işaretlenmiştir. Ayrıca bütün repertuara dair dağılım, yine daireler kullanılarak en sağda gösterilmiştir. Bu grafiğin, verilen bir grup eserde, perdelerin zamana göre hangi sıklıkta kullanıldıklarını gösterdiği için seyir araştırmalarında kullanılabileceği öngörülmüştür.”⁹

Çalışmamızda kullanılan yöntemde; öncelik makam dizisi bileşenleri ve usûl gibi kuramsal kavramların bestecinin eserleri üzerinde ispatından ziyade, estetik ve işlevsel öğelere verildi. Bu öğeler değerlendirilirken, Kürdîli Hicâzkâr makamı ve şarkı türü sabit zemini üzerinde hangi değişkenlerin nasıl inşa edildiği göz önüne alındı. Bu doğrultuda, müzik katmanının güfteye göre biçimlendirilmesi ve müzik katmanının birimlerinin akışına göre (zemîn, zamân, meyân ve nakarat şeklindeki şarkı güfteleri veya daha çok mısralı güfteler üzerine kurulan müzik cümlelerinin ve müzik cümleciklerinin besteleme esnasındaki muhtemel sıraları) inceleme yapıldı. Usûl-vezin, hece- usûl, ezgi- usûl... gibi ilişkiler ve benzer ilişki kombinasyonlarından, her eser için ön plana çıkanlar seçilerek yorumlandı. Bu tespitlere bağlı olarak; bestecinin mısralarda, müzik cümle ve cümleciklerinde, usûl-vezin dağılımlarında tekrar ettiği davranışlardaki aynılıklar veya benzerlikler daha önce tanımlanmış bir terimle açıklanamadığı ve kavram karmaşasına sebep olmaması için “simetri” olarak ifade edildi.

Bestecinin inşa aşamasını çözümlemeye çalıştığımız incelememizde, tek bir makam kapsamında sabit bir zemin oluşturduğumuz için güfte ve makam eşleşmesi açısından yapılan tercihler doğrudan tartışılamamıştır.

Bestecinin hayat hikâyesinden öğrendiklerimize göre, beste yapılması için besteciye zaman zaman güfteler verildiği veya bestecinin bir güfteyi seçtiği görülmektedir. Bu yüzden; bestecinin, şarkılarını meydana getirirken önce güfte değişkenini belirlediği öne sürülebilir. Bu durumda, eserlerin inşasında veznin üzerine kurulan güfte ve onun üzerine kurulan usûle bağlı olarak şekillenen müzik katmanı sıralamasının gözetildiği söylenebilir. Yapılan incelemelerde inşa edilen bu katmanlar (vezin- güfte, usûl ve müzik katmanı) veznin hangi usûlle kullanıldığı ve usûle nasıl yerleştiği, bu ilişkilerin ezgileri nasıl etkilediği ele alındı. Müzik katmanının

⁹ B. Bozkurt. "Computational analysis of overall melodic progression for Turkish makam music", *L'improvisation*, edited by Mondher Ayari and Antonio Lai, Delatour. France, Sampzon: 2014

incelenmesinin ilk aşamasında; ezgilerin durağa, güçlüye veya kuvvetli bir asma kalışa, kesintisiz bir ifadeyle giderek oluşturduğu birimler olarak değerlendirdiğimiz “müzik cümleleri” belirlendi. Bu cümleler, biçim kurgularında bitiş ölçülerine konulan küçük harflerle sembolize edildi. Cümleleri oluşturan, aynı zamanda besteleme davranışları açısından önemli rol oynadığı anlaşılan müzik cümlecikleri ise notalar üzerinde şeklen ve biçim kurgularında sınırlandıkları ölçülerin sıra numaralarıyla belirtilmiştir.

İncelemelerimizde üzerinde durduğumuz bir diğer husus ise, müzik cümlecği ve müzik cümlelerini (varsa terennümlerle beraber) mısralara göre tasarlarırken bestecinin her bir eserde belli simetrliler kurgulayarak kalıplar oluşturup oluşturmadığıdır. Bu konudaki değerlendirmeler müzik cümlecği incelemelerinden sonra ortaya konuldu.

Sözünü ettiğimiz kalıplar açıklandıktan sonra, bunların uygulandıkları mısralar ele alınmıştır. Dört mısralı şarkılarda mısralara karşılık gelen müzik ifadeleri “zemîn”, “zaman” ve “meyân” mısraları olarak kısımlandırılmıştır. Bu kısımlarda, ilk aşamaya göre daha ayrıntılı bir inceleme mümkün olmuştur. Kalıpların uygulanış farklılıkları, uygulamaya bağlı olarak ortaya çıkan müzik ifâdesi özellikleri, vezin ve usûlün kullanılışları, kelime vurguları ve temalar ele alınmıştır.

İncelemelerin son aşamasında; birbirini takip eden hecelerin okunuşlarındaki ses yüksekliği farklarının ezgide de benzer bir yükseliş ya da inişe neden olup olmadığı, ayrıca sözel ifadelerin tematik olarak müzikle desteklenip desteklenmediği tartışılmıştır.

Türk sanat müziği geleneğinde bir eserin değişime ve icrâcı müdahalesine en açık kısımları olan aranağmelere ve ezgi köprülerine, bu konularda başlı başına kapsamlı bir çalışmaya veya çalışmalara ihtiyaç duyulduğu için incelemelerde detaylı olarak yer verilmedi. Bu ezgisel yapıların kim tarafından bestelendiği, eserin hangi durumlardaki icrâlarında (örneğin fasıl esnasında ya da eserin müstakil icrasında) kullanıldığı gibi sorular çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır.¹⁰

¹⁰ Örneğin Y. Öztuna, Hacı Ârif Bey, ss.110’da Mustafa Çavuş’un Hisarbûselik şarkısı “Dök zülfünü meydâne gel”in aranağmesi gibi pek çok şarkının aranağmesinin Üdî Nevres Bey’e ait olduğu söylenir.

1.BÖLÜM Besteci, Bestecinin Kullandığı Eser İnşâ Unsurlarından Makam ve Tür

1.1. Besteci Hacı Ârif Bey (1831-1885)

1.1.1. Yaşadığı dönem ve zamanındaki rolü

Osmanlı'da büyük çaplı yeniliklerin hayata geçirildiği, insanların yaşayış, zevk ve alışkanlıklarının yavaş yavaş değişmeye başladığı bir dönemde, 1831 yılında dünyaya gelen Hacı Ârif Bey; Avrupa'ya benzeme yolunda adımlar atan bir devletin, köklü geleneğinin içinden gelen, büyük bir müzik hareketinin başlangıcı olarak 1885 yılında vefât etmiştir. Babası, Eyüp Şer'i Mahkemesi başkâtibi Ebu Bekir Efendi'dir.¹¹

Bestecinin hayata geldiği II. Mahmut döneminde yeniçeri ocağı kapatılmış, Avrupâi yeniliklerin ilki olarak ordu batılılaştırılmaya başlanmıştı. Yeni kurulan Asakir-i Mansûre-i Muhammediyye'nin askeri müzik kanadında Manguel isimli bir Fransız görevlendirilmiş hatta geleneksel Türk müziğine vâkıf olan II. Mahmut kendisi de Acemaşîran makamında bir marş bestelemiş, fakat bunlar yetersiz görüldüğü için Giuseppe Donizetti görevlendirilerek “Mızıka-i Humâyun” kurulmuştur. Batıdaki müzik anlayışının, Osmanlı kültür dairesine türlerin ve çalgılarının yerleşmesi, nota sisteminin kullanılması bu kurum aracılığıyla vücut bulmuştur.¹²

1.1.2. Yeteneğinin fark edilmesi ve eğitimi

Hacı Ârif Bey, ileri derecedeki müzik hâfızası ve yeteneğiyle dönemin İsmail Dede, Zekâi Dede, Eyyûbî Mehmet Bey, Hâşim Bey gibi yüksek başarılarla ulaşmış müzik ustalarının eğitiminde bulunma şansına erişmiş, hepsinin beğeni ve sevgilerini kazanmıştır. Daha küçük yaşta iken okulun ilâhîciler topluluğunda hâfızâsının kuvvetiyle Zekâi Dede'nin ilgisini çekmiş, Zekâi Dede de Ârif'i, kendisi gibi İsmâil Dede'nin öğrencisi olan Eyyûbî Mehmed Bey'e götürmüştür. Mehmet Bey, Ârif Bey'le yaptığı derslerde öğrencisinin ne kadar kolayca ezberlediğini görünce böylesine alışmadık bir yetenek karşısında hayrete düşmüştür.¹³ Tamamında otuz - otuz beş faslı öğrendiği bu çalışmalar devam ederken,¹⁴ Ârif Bey Zekâi Dede tarafından sürpriz bir şekilde İsmâil

¹¹ F. Salgar. age. ss. 21-22

¹² F. Salgar. age ss. 21-22

¹³ F. Salgar. age. ss. 22-23

¹⁴ F. Salgar. age. ss. 23'de ve Furkan Biçer, Kürdilihicazkâr Makamını Terkîb Eden Bestekâr Hacı Ârif Bey'in Hayatı ve Kürdilihicazkâr Eserlerinin Makamsal Olarak İncelenmesi, İstanbul: Haliç Üniversitesi

Dede'ye götürülür.¹⁵ Zekâi Dede'nin annesinden izin alarak İsmâil Dede'ye götürüldüğü bu genç hânende, okuyuşu, sesinin güzelliği ve tavrının etkileyiciliği sayesinde İsmâil Dede'ye, devrin büyük müzisyenlerinin olduğu bir ortamda “*Bu çocuk hepimizi geçecektir.*” dedirtebilmiştir.¹⁶

Müzik kâbiliyeti sayesinde insanların sevgisini kazanan Hacı Ârif Bey, böylece bir çevre edinmiş ve Hocası Mehmet Bey'in himâyesiyle kâtip olarak Bâb-ı Seraskerî'ye girmiş ve geçimini buradan sağlamaya başlamıştır. Müzik öğrenimi için de Mızıkâ-yı Humâyun'a kaydolan Hacı Ârif Bey'in Hâşim Bey'le tanışması burada olmuştur. Bir başka deyişle Eyyûbî Mehmed Bey'den mezun olan olan Hacı Ârif Bey, Hâşim Bey'le yoluna devam etmiştir.¹⁷

Bir gün Hâşim Bey'in altı ayda öğrendiği bir eseri (veya eserleri) Hacı Ârif Bey, öğrendiği bir eserden sonra yetinmeyip hocasından meşk etmek isteyince Hâşim Bey bunun imkânsız olacağını düşünür ¹⁸. Öğrencisinin ısrarı üzerine, biraz da yapamayacağını göstermek için meşke devam eden Hâşim Bey; ertesi gün eserleri ufak hataların bile anında düzeltilerek okunduğu bir icrayla dinleyince, Hacı Ârif Bey'i alnından öpmüş ve ömrünün sonuna kadar ona hocalık yapacağını, bildiği her şeyi öğreteceğini söylemiştir.¹⁹

Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007. ss. 2'de 30 kadar faslın geçildiği belirtilmektedir. Nuri Özcan, Türk Müsıkisinde “Şarkı” Formunun Büyük Bestekârı Hacı Ârif Bey, İstanbul: Eyüp Belediyesi, 10-12 Mayıs 2002. ss.271'de ise Suphi Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Müsıkîsi c.5 ss. 431 'den alıntı yapılarak bu sayının 35 ve küçük yaştaki bir çocuk için oldukça fazla olduğunu söylemektedir. Yılmaz Öztuna, Hacı Ârif Bey kitabında ise 30 fâsıl olarak belirtmektedir.

¹⁵ F. Salgar, age. ss. 23'de Hikmet Feridun Es, Tanımadığımız Meşhurlar ss. 365'ten alıntı yaparak Hacı Arif Bey'i Zekâi Dede'nin götürdüğünü söylemektedir. N. Özcan, agb. ss.272 'de (İbnül Emin ss.66'dan, Y. Öztuna, Hacı Ârif Bey ss. 15'ten, Sâdi Yaver Ataman, Sâdî Bey, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987. ss. 177'den, Bekir Sıtkı Sezgin, İslam Ansiklopedisi c. 14 ss. 441'den alıntı ile) ise Mehmet Bey'in götürdüğü yazılmaktadır (Nuri Özcan agb.'de Zekâi Dede'yi de söyleyen bir de not var). Nuri Özcan kişinin ismini “Şahinbeyzade” olarak Öztuna, Salgar ve Biçer ise “Eyyûbî” olarak yazmıştır. Yine Yılmaz Öztuna, Hacı Ârif Bey, ss. 49'da Eyyûbî Mehmed Bey'in götürdüğü yazmaktadır.

¹⁶F. Salgar, age. ss. 23'te, N. Özcan, agb. ss.272'de, Y. Öztuna, Hacı Ârif Bey, ss. 15'de İsmail Dede'den ders gördüğünü belirtmiştir.

¹⁷ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 15-17

¹⁸ F. Salgar. age. ss. 25-26'da bahsedilen eserlerin, geçilen makamdaki ağır ve yürük semaîler olduğu, N. Özcan ss. 272'de ise takımın ikinci bestesi olduğunu belirtmektedir.

¹⁹ F. Salgar. age. ss.26 (Müsikî Mecmuası s.90 ss.530'dan) Nûri Özcan. agb. ss.272 (Eşref Edib Türk İslam Ansiklopedisi'nden)

1.1.3. Meslek ve aile hayatı

Müzik kabiliyeti sayesinde Abdülmecîd Hân'ın beğenisini kazanan Hacı Ârif Bey “mâbeynci” olarak atanmış ve daha on dokuz yaşında iken daha yüksek bir konuma gelmiştir.²⁰

Böylece sarayda kendine yer edinmiş olan Hacı Ârif Bey, saray hanendeliğinin yanı sıra haremde de dersler vermeye başlayarak artık tavrını ve yeni şarkılarını öğretip yayabilecek bir hoca konumuna da gelmiştir.²¹

Saraydaki meslek yaşantısının başlamasıyla beraber çevresi değişen bestecinin yaptığı evlilikler de saray çevresinden olduğu için ileride bahsedeceğimiz gibi meslekî hayatı ve evlilik hayatı birbirine bağlı olarak yaşanmış gelişmiş ve değişikliklere uğramıştır.

Bu dönemden itibaren Hacı Ârif Bey'in ünü müzik çevresinden taşıp tüm saraya ve çevre halkına yayılmaya başlamış olsa gerektir. Yakışıklılığı, tavrı, güzel sesi ve etkileyici besteleriyle yıldızı parlayan Ârif Bey'in hayatındaki çalkantılar da “Rahâtın zâil olur, nâm-ı meşhur olma” mısra'ı mûcibince, ne kadar dışarıdan “üç gözde cariyeyle evlenmiş şanslı bir adam” olarak görünse de, zorluklarla dolu bir hayat sürdürmüştür. İlk evliliğinde sıradan, uyumla sürdürülebilecek bir evlilik kuramamış, uç noktalardaki iniş çıkışlarla dolu bir yaşantı geçirmiştir. Kendisine, saray baskısına rağmen, haremde en gözde en güzel ve en uçarlı kızını eş olarak seçerek saraydaki yerinden olmuştur. Çeşm-i Dilber ismindeki bu cariye'nin eğitimini tamamlamamış olmasından dolayı evlenmesi mümkün olmamasına karşın Hacı Ârif Bey'in itibârından dolayı bu evliliğe izin verilmiş fakat saray kurallarının daha fazla çiğnenmesine göz yumulmamış olması gerektiği için Abdülmecîd Han, Ârif Bey'i iyi bir maaşla saraydan uzaklaştırmıştır. Çeşm-i Dilber'in çocukları olduğu halde kocasını bırakıp bir tüccarla kaçmasının ardından zaten sıkıntılar

²⁰ F. Salgar, age. ss. 26'da 1850 yılı muhtemel olarak söylenmektedir ki bu da 19 yaşına tekabül eder. Aynı şekilde Y. Öztuna, Hacı Ârif Bey, ss.18'de de 19 olarak belirtilmiştir. Can Ceylan, Ölümünün 120. Yılında Hacı Ârif Bey, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Eylül 2005. ss.8'de yaşını 19 olarak söylemektedir. N. Özcan, agb. ss. 272'de ise 20'li yaşlar olarak ifade edilmektedir.

²¹ F. Salgar, age. ss. 26

içinde geçen bir evliliğin böyle acı bir şekilde sonlanmasıyla Arif Bey zor duruma düşmüştür.²²

Abdülmecîd'in tekrar onu saraya alarak sanatkârlığından dolayı himaye etmesi Arif Bey'in hayata tekrar tutunmasını sağlamıştır. Abdülmecîd'in bu kadar imtiyazlı davranmasına rağmen Arif Bey yine aynı tecrübeyi tekrarlamış bu sefer de Zülf-i Nigar'la aynı mâcerâyı yaşamıştır. Tekrar mâbeyncilikten çıkartılarak saraydan uzaklaştırılan Arif Bey bu sefer de eşini veremden kaybederek acılara boğulmuştur. Bu kayıp bestecinin hayatında en mütessir olaylardan biridir ve hemen ardından kendini toparlaması zor olmuş, inzivaya çekilerek çevresinden uzaklaşmıştır.²³

Bu dönemlerde ise padişah Sultan Abdülaziz tahtta olduğu için Abdülmecîd'de göre daha disiplinli ve de Türk müziği düşkünü olan karakteri Ârif Bey'i tekrar himaye etmesine imkân verdiği halde bestecinin mabâynciliğe kadar yükseltmesine izin vermemiştir. Böylece Arif Bey, Rıfat Bey'in yönetimindeki fasıl heyetinin serhânendeliğine getirilmiştir.²⁴

İkinci eşini de ölüm sebebiyle kaybetmiş olan bestecinin, maddiyata verdiği kıymetin azaldığı ve 37 yaşına kadarki bu dönemin hayatının en verimli dönemi olduğu söylenir. Yolda giderken beş on dakikada yüksek kalitede eserler bestelediği böylece günde yedi sekiz esere kadar ulaştığı söylenmiştir.²⁵

Üçüncü kez saraya alınıp haremde ders vermeye başlayan Hacı Ârif Bey'in bu dönemi de 10 yıl sürmüş ve bu sefer de Pertevniyal Valide Sultan'ın nedimelerinden Nigârîk isimli bir cariyeye gönül ilişkisine girmesiyle sonlanmıştır. Sanatkâra çok kıymet verdiği anlaşılan²⁶ ve bir Türk Müziği taraftarı olduğunu bildiğimiz Abdülaziz

²²F. Salgar, age. ss. 30

²³S. Y. Ataman, age. ss. 45

²⁴F. Salgar, age. ss. 31

²⁵N. Özcan, agb. ss.273

²⁶F. Salgar, age. ss. 32-33'de Hikmet Feridun Es, Tanımadığımız Meşhurlar'dan alıntı yaparak çok kıymetli bir yüzük (Millet Bahçesi) hediye ettiğini söyler. Özellikle de yaşanan olaylara rağmen sanatkârı himaye etmesi bu fikri desteklemektedir.

Han,²⁷ bağladığı maaşın yanında Mızıka-ı Humâyun'a ara sıra uğrayıp ders vermesine de müsaade ederek Ârif Bey'i himâye etmeye devam etmiştir.²⁸

Mutlu bir evlikle gelen dengeli hayatla bir süreliğine rahata eren Ârif Bey, Abdülaziz'in öldürülerek tahttan indirilmesiyle hayatının bezginlik yıllarını yaşamaya başlamıştır.²⁹

Abdülaziz'in yerine tahta geçen V. Murat da üç ay sonra tahttan indirilmiş, onun yerine de II. Abdülhamid getirilmiştir.

II. Abdülhamid; Hacı Ârif Bey'i, babası ve amcasının güvenini sarsarak üç defa skandala sebep olmuş, kıymeti gözden düşmüş bir kişi olarak görmüştür. Bu yüzden, Ârif Bey ancak kolağası rütbesiyle Mızıka-ı Humâyun'a alınmıştır.³⁰

Ârif Bey, saraya tekrar alınana kadar dünya hayatından kendini dışladığı sakin bir çiftlik hayatı yaşamaktaydı. Bunu duyan dönemin İran Şâhı Nasîreddin Şâh Kaçar, şöhreti ve şarkıları birçok ülkede yaygın olan besteciyi Abdülaziz döneminde İstanbul'da dinleyip çok beğendiği için büyükelçi Muhsin Hân aracılığıyla kibarca Tahran'a çağırılmış; fakat bu teklif padişah tarafından mızıkadaki yerinin doldurulamayacağı gerekçesiyle reddedilmişti. Oysa Ârif Bey'in bulunduğu rütbe Sultan Abdülaziz'in döneminde Yusuf Paşa, Necib Paşa gibi usta müzisyenlere verilen ferîk rütbesinin çok çok altında bir rütbeydi ve padişahın bu davranışı bir hakaret niteliğindeydi.³¹

Yaşadığı zor ve stresli hayatın etkisiyle erken yaşlanan, şöhretin etkisiyle mağrurlaşan Ârif Bey'in eski padişahlar gibi sanatına saygıdan dolayı nazının artık çekilmiyor olması³² II. Abdülhamid'le arasındaki gerginliği zirveye tırmandırmıştır. O kadar ki, bir gün padişah Ârif Bey'i davet etmesine rağmen hasta olduğunu söyleyerek gitmedi. Rıf'at Bey de bunun yalan olduğunu söyleyince Abdülhamid sinirlenerek hasta ise evde olması gerektiğini, mızıkada ne işi olduğunu dile getirerek çağrı emrini tekrarladı. Ârif Bey de bunun üzerine "sanata irade-i humâyun olmaz", dediği gibi

²⁷ F. Salgar. age. ss. 31, Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss.42

²⁸ N. Özcan. agb. ss. 273-274

²⁹ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 42

³⁰ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey ss. 27

³¹ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 28

³² Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 27-28

padişahın baba ve amcasından daha çok riayet gördüğünü ekledi. O anki sinir ve inatla olsa gerektir ki padişahın küçükken kucağında gezerken altını ıslattığını³³ da söyleyince, Abdülhamid besteciyi, süresiz olarak mızıkadaki odasına hapsedti. Elli gün hapis olduktan sonra Nihavend bir şarkı besteleyerek Rıf'at Bey'den padişaha sunmasını istedi.³⁴ Bu şekilde cezası son bulan besteci, affedildi ve rütbesi miralaya yükseltildi.³⁵

Bu olaydan sonra sanatkâr mızıkadaki derslerine seyrek gider olmuş, aldığı ihsanlar da eskisi gibi bol olmadığı için geçim derdine düşmüştür. Maddi durumu öyle hale gelmiştir ki İran şahının ve önceki padişahların ona verdiği paha biçilemez hediyeleri dahi satmak zorunda kalmıştır.³⁶ Mızıcaya tekrar alınması üzerine ziyarete gelen bir arkadaşına şu sözleri söylemesi “Ben husûfa (ay tutulması, ışığın sönmesi) uğradım.”, ve ölümünden önce son beste olarak “Gurûb etti güneş dünya karardı” güftesini bestelemesi³⁷ içinde bulunduğu kesif melankoliyi anlatan bir durumdur.

1.1.4. Hayâtının eserlerindeki yansımaları

Hacı Ârif, Bey son bestesinde olduğu gibi, en ünlü şarkılarında çoğunlukla gerçek olaylardan ilham almış ve kısaca değinilen hayatının köşe başlarındaki olaylar hemen artlarından birer beste olarak vücûda gelmiştir. Çeşm-i Dilber macerasının başında “Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdîma³⁸”, “Aşk âteşi sinemde yine şûlefeşândır³⁹” güfteleri, bu hanım tarafından terk edilşinin ardından “Niçin terk eyleyip gittin a zâlim⁴⁰”, “Düşer mi şânına ey şeh-i hûbân”, “Sayd eyledi gönlümü bir gözleri âhû⁴¹” güfteleri, Abdülmecîd Han'dan özür mahiyetinde olduğu söylenen sultânîrak bestelenen “Bana lütfeyler iken, Neden enfûrun oldum ben...⁴²” güftesi, verem hastalığı sebebiyle kaybettiği eşi Zülfinigar'ın ardınan bestelediği “Olmaz ilaç sîne-i sâd pareme⁴³”, “Kamer çehre perî-rû

³³ N. Özcan, agb. ss. 274'te “padişahımızı da şehzadeliklerinde küçük bir çocukken kaç defa kucağında taşıdım” dediği söylenmiştir.

³⁴ N. Özcan, agb. ss. 274'te ise Rauf Yekta Bey'in Şehbal s.53 ss. 93'te Ârif Bey'in bu eseri ölümünden birkaç gün önce bestelediğini kaydettiğini söylemiştir.

³⁵ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 28-29

³⁶ N. Özcan. agb. ss. 274

³⁷ N. Özcan. agb. ss. 275

³⁸ N. Özcan. agb. ss. 272, S. Y. Ataman. age. ss.178

³⁹ F. Salgar. age ss. 27

⁴⁰ F. Salgar. age. ss. 30

⁴¹ N. Özcan. agb. ss. 273

⁴² N. Özcan. agb. ss. 273, İbnül Emin Mahmut Kemal İnal. Hoş Sada. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları seri:1 no. 10, 1958. s.67

⁴³ N. Özcan. agb. ss. 273

tende cânım / Nigârım, dilberim, rûh-i revânım⁴⁴” “Nigâh-ı mestine canlar dayanmaz / Uyanmaz uykudan ol cânân uyanmaz⁴⁵” güfteleri, dönemin padişahından af dilemek maksadıyla besteleyip Rıf’at Bey aracılığıyla padişaha sunduğu söylenen “Ahteri düşkün gârîb-i âşık-ı âvâreyim⁴⁶” güftesi ve son eşi son eşi Nigârnik Hanım’a bestelediği, “Ârifem ahkâm-ı sevdâdan şikâyet etmezem⁴⁷” güftesi hep Hacı Ârif Bey’in hayatının zorluklarının, acılarının birer şarkı şeklinde estetik güzelliklere bürünmeleri olmuş, hâfizâlarda yer etmeleriyle de bestecilerini kültür hâfizâmızda ölümsüzlüğe taşımıştır.

1.1.5. Güfte şâirleriyle olan ilişkileri

Bestecinin birçok şarkısının güftesinin sâhibi olan Mehmet Sâdî Bey’le olan ilişkisi bir eseri vücuda getirmeden önceki ve besteleyişi sırasındaki olaylar ve etkileri açısından önem taşımaktadır.

Sâdî Bey’den birkaç yaş büyük olmasına ve aşırı samîmî olmalarına rağmen birbirlerine aşırı saygıyla davranırlar, “Beyefendi”, “Hazretim, muhibbî muhteremim”, “Üstâdım efendim, mîr-i vefâkârım” gibi sözlerle hitâb ederlerdi.

Sâdî Bey’in Çengelköyü’ndeki konağında başta Hacı Ârif Bey olmak üzere dönemin önemli müzisyenlerinin ve şâirlerinin katıldığı toplantılar yapıldı. Bu

⁴⁴ N. Özcan. agb. ss. 273

⁴⁵ C. Ceylan. age. ss. 9

⁴⁶ Bu eserin ne zaman ve ne için bestelendiği konusunda kaynaklar arasında farklılıklar vardır. S. Y. Ataman, age. ss. 45’te Ahmet Fehim Bey’den aktararak Sâdî Bey’in konağında bir gece bestelediğini, hatta bu sırada şamdan alevinden tutuşan halıyı ancak kokusundan fark ettiğini ve bu halının Sâdî Bey’in kardeşi olan hatıra sahibi Ahmet Fehim Bey tarafından saklandığını anlatır. Padişah huzurunda okunurken ise “şivekârım” diye başlayan nakaratın “pâdişâhım” şeklinde okunmasıyla pâdişâhın iltifat ve ihsanının kazanıldığını anlatmaktadır. F. Salgar. age. ss. 36’da ise Hacı Ârif Bey’in 50 günlük hapsini bu eseri “pâdişâhım” kelimesiyle bestelediği ve bu eseri Rıf’at Bey’le pâdişâha ileterek özgürlüğüne kavuşup terfî aldığını belirtmekle beraber, bir dipnotta bestecinin kıymetinin bilinmemesi üzerine Sevengil’in babası tarafından yapılan bir itiraz sonucu Ârif Bey’in rütbesinin miralaya yükseltildiği (R.A. Sevengil, *Saray Tiyatrosu*, ss. 111’den alıntı ile) Semih Mümtaz’dan naklen bildirmektedir. S. Y. Ataman, age. ss. 182’de ise bu eserin pâdişâha sunularak bestecinin affedildiği konusunun şüpheli olduğu belirtilmektedir. Avni Önsan, *Türk Müsikîsi Dergisi*. İstanbul: Marmara ve Çeltut Basımevleri, c. 3, s. 251, Kasım 1949. ss. 22 (c.3 s. 25 1 Kasım 1949)’de de bu görüşe katılmaktadır. İbnül Emin Mahmut Kemal İnal’ın “Hoş Sada”sında (da eserin bir “gazâb-ı Şâhâne” sonrasında bestelendiği anlatılmaktadır. Kaynak olarak da Ârif Bey’in Torunu Abdülhalk Bey’in, babası Cemil Bey’den nakl edip “Nazari ve Ameli Türk Müsikîsi” isimli eserdeki bilgilere dayanılmaktadır. (s.68 *Hoş Sada*, İstanbul 1958 Türkiye İş Bankası Yayınları seri:1 no. 10) *Türk Müsikîsi Dergisi* s. 13, ss. 15’de Kemal Emin Bara’dan olduğu belirtilen makalede ise Rıf’at Bey’e, Hacı Ârif Bey’e ısmarlama besteletilen fakat bestecisi belirtilmeden getirilen bir eserin meyanı okunurken bestecinin Hacı Ârif Bey olduğunu bilmesinin anlatıldığı hikâyede, bahsi geçen meyan mısra’ının bu Nihâvend şarkının güftesinin olduğu görülmektedir.

⁴⁷ C. Ceylan. age. ss. 10

toplantılarda bestecinin genellikle şarkı okurken dâire de vurduğu bilinmektedir.⁴⁸ Evin en güzel köşesi besteciye ayrılmıştı hatta çoğu geceyi burada geçirdiği için kendisine bir yatak odası da verilmişti.⁴⁹

Neredeyse her toplantıda Hacı Ârif Bey'e 20-30 güfte sunulurdu.⁵⁰ Bir gün konaktaki odasına çekildiğinde Sâdî Bey'in "Hatâdır yâd edilmek bî-vefâ nâmıyla dilberler" güftesini bestelemeye koyulmuşken güftenin bestesinin bir beyite daha ihtiyacı olduğunu hissederek gecenin bir vakti konak halkını endişeye düşürecek bir telaşla doğruca güftekârı uyandırmaya gitmiş ve güfte güzel bir beste düşürdüğünü fakat bir beyite daha ihtiyacı olduğunu ricâ etmiştir. Acaba yangın mı çıktı korkusuyla uykusundan kalkan Sâdî Bey bu durumu yadırgamayarak üstâdın yeni bir bestesinin meydana gelmesinin heyecanıyla bulundukları yerde hemen taşa oturup bestecinin istediği beyti eklemiştir.⁵¹ Bununla da yetinmeyen Hacı Ârif Bey ancak yeni mısraların bestelerini de bitirdikten sonra güftekârı odasına göndermiştir. Ertesi sabah ise Ârif Bey verdiği rahatsızlığı fakat bir besteyi tamamladığını söyleyerek şarkıyı okumuş, şarkıdan çok etkilendiği anlaşılan Sâdî Bey de böyle bir beste için bir gece değil bir sene uykusuz kalmanın degeceğini söyleyerek iltifatta bulunmuştur.⁵²

Yine bir gün odasına çekildiğinde "Haberin var mı sabâ kâkûl-ü cânânımdan" güftesini besteleyip tatmin olmamış güftekârı uyandırarak ikinci bir kıt'ayı ayaküstü yazdırmıştır.⁵³

"Ahteri düşkün garîb-i âşık-ı âvâreyim" güftesini böyle bir gecede bestelerken duvardaki halının şamdan alevinden tutuştuğunu fark etmeyecek kadar besteye odaklanmış olsa gerektir ki, ancak dumanın kokusundan bir yangının çıkmak üzere olduğunu anlayarak ucu yanan halıyı söndürebilmiştir. Bu besteyi pâdişâha kendini affettirmek için "şivekârım" kelimesini pâdişâhım olarak değiştirerek okuduğu bilgisi de güftekârın kardeşi Ahmet Fehîm Bey'den naklen günümüze gelmiştir.⁵⁴

⁴⁸ S. Y. Ataman, age. ss. 46

⁴⁹ S. Y. Ataman, age. ss. 21

⁵⁰ F. Salgar, age. ss. 42

⁵¹ S. Y. Ataman, age. ss. 42-43

⁵² F. Salgar, age. ss.44

⁵³ S. Y. Ataman, age. ss.44

⁵⁴ S. Y. Ataman, age. ss.45

Hayatının eserlerindeki yansımaları başlığında bahsedilen bazı eserlerde olduğu gibi Sâdî Bey'in bazı güfteleri Hacı Ârif Bey için yazdığı da anlaşılmaktadır. Örneğin “Ârif’em ahkâm-ı sevdâdan şikâyet eylemem” mısra’ı hem bestecinin ismini taşımakta, hem de ârifliğin bir özelliğinden bahsetmektedir.

Bu bilgiler, bestecinin sanatını önemseyişini, belki bir parça bu konudaki saplantılı davranışlarını (besteyi bitirmeden uyuyamaması, beste yaparken yüksek konsantrasyonunun olması gibi) az da olsa tasvir etmekte ve şarkılarını bestelerken içinde bulunduğu psikolojik haller hakkında ipuçları vermektedir.

1.1.6. Eserleri

Bine yakın eser bestelediği rivayet edilen Hacı Ârif Bey'den günümüze bunların 337'si ulaşmıştır. Eserlerinde kullandığı “Kürdîli Hicâzkâr” makamı, “Müsemmen” usûlü ve eser incelemelerinde bahsi geçecek olan “Nevzemîn” şarkı biçiminin de kendi terkîbi olduğu söylenmektedir.⁵⁵ 327 şarkı, altı ilâhî, bir durak, bir tevşih, bir beste, bir yürük semâiden oluşan bu repertuvarın yanı sıra, bestecinin bıraktığı önemli bir diğer eser ise “Mecmû’a-i Ârifî” ismini taşıyan şarkı mecmuasıdır. Bu mecmua İstanbul’da İbrahim Sırrı Efendi matbaasında 17 Mart 1873’te basılmıştır.⁵⁶

Hacı Ârif Bey'in belki de bestelerinden daha çok önem taşıyan eserleri ise yetiştirdiği öğrencileridir. Hacı Ârif Bey'in yetiştirdiği öğrenciler, hem kendi tavrını ve eserlerini günümüze taşımış, hem eski geleneğin izlerini muhafaza etmiş, hem de çağlarında bestecinin açtığı çığırda değişen müzik uslûbunun yaşan öğeleri olmuşlardır.

Başta Şevki Bey olmak üzere, Şeyh Mustafa Servet Efendi, Kânûnî Mehmet Bey, Levon Hancıyan, Zati Arca, Lemi Atlı gibi meşhur isimler Hacı Ârif Bey'den istifade etmişlerdir.⁵⁷

1.2. Kürdîli Hicâzkâr Makamı

Makam kelimesi Arap ve Türk kültürlerinde ortaklaşa bulunan bir terim olup aslen Arapça kökenlidir. Etimolojik olarak kalkma, ayakta durma “Kâme-Yekûmu” fiil kökünden gelen kelime, ilk önceleri Kur'an okuyucularının Kur'an okurken durdukları

⁵⁵ F. Biçer. age. ss. 10

⁵⁶ F. Biçer. age. ss. 11

⁵⁷ F. Biçer. age. ss. 11

yer için kullanılmıştır.⁵⁸ Daha sonradan müzik yapılmak üzere toplanılan yerler için de bu terim kullanılmaya başlamıştır. Bir müzik terimi olarak ise Cinûçen Tanrıkorur’un tanımına göre makam, “*Belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfî değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (=seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü*” dır.⁵⁹

Makam ve Kürdîli Hicâzkâr terimlerinin dilbilimsel anlamlarına baktığımızda, “ayakta durulan, bulunulan yer” manasına gelen “makam” teriminin bahsettiği “yer” in, zihinsel bir yer, yani bir zihin yapısı veya zihinde oluşan bir etki olduğunu, Kürdîli Hicâzkâr makamının da Hicâzkâr makamına Kürdî perdesinin (doğal olarak tiz taraftaki Sünbûle perdesinin de) eklenmesiyle oluştuğu yorumlarının yapılması da mümkündür.

1855 yılında Hacı Ârif Bey tarafından terkib edildiği söylenen Kürdîli Hicâzkâr makamı,⁶⁰ TRT Türk sanat müziği sözlü ve saz eserleri repertuvarında en fazla eser bulunan 5. makamdır. 424 farklı besteci tarafından bestelenen 1425 Kürdîli Hicâzkâr eser, günümüze ulaşan repertuvarın %5,725’ini oluşturmaktadır. Bu makamdaki eserlerde usûllerin kullanım oranları ise şöyledir:⁶¹

Usûl	Eser Sayısı	Yüzde Oranı
Düyek	396	1,59%
Aksak	264	1,06%
Curcuna	149	0,60%
Sofyân	115	0,46%
Semâî	104	0,42%
Türk Aksağı	52	0,21%
Aksak Semâî	51	0,20%
Sengin Semâî	50	0,20%
Ağır Aksak	49	0,20%
Yürük Semâî	32	0,13%
Nim Sofyân	28	0,11%
Müsemmen	23	0,09%
Devr-i Hindî	20	0,08%
Düyek-Semâî	6	0,02%

⁵⁸ Cinûçen Tanrıkorur. Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001. ss. 139-140

⁵⁹ C. Tanrıkorur. age. ss. 139-140

⁶⁰ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss.53

⁶¹ Melek Sarısaray. TRT Türk Sanat Musıkisi Sözlü ve Saz Eserleri Repertuvarının Makam, Usul ve Besteci Bağlamında Analizi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, 2010 ss.27-28

Türk sanat müziği geleneğinde, makam terkiplerinin çoğunlukla ödül olarak verilen altını kazanmak amacıyla yapıldığı neredeyse herkes tarafından bilinen bir yargıdır. Daha derinlemesine düşünülürse bu konuda başka saptamalar yapmak mümkündür. Maddî ödül olmasa bile, makam terkip eden bestecinin isminin tarih sayfalarına yazılması ve saygınlık kazanması bu çabada önemli bir etken olarak görülebilir. Daha da önemlisi beste üretimi için yeni bir hammadde edinilmiş olması, terkiibi yapan bestecinin ve diğer bestecilerin yaratıcılıklarını ve yenilikler üretme ihtiyaçlarını tatmin edecek bir etkidir.⁶²

Yeni terkip edilmiş (ya da yeni ünlenmiş) bir makam olmasından dolayı, besteciler ve icrâcılar tarafından çokça kullanılan Kürdîli Hicâzkâr makamı, ilk halini (bahsi geçen Ağır Aksak şarkı, “Geçti zahm-ı tîr-i hicrin”) korumakla birlikte evrimleşmiş ve farklı kullanım şekillerine bürünmüştür. Bu yüzden Türk sanat müziği geleneğinden yetişen nazariyatçılar arasında makamın tanımı konusunda farklı ifadeler üretilmiştir.

Tanburi Cemil Bey’in “Rehber-i Mûsikî” sinde Kürdîli Hicâzkâr makamı şöyle tanımlanmıştır: “*Kürdîlihicâzkâr makamı Rast perdesinde karar eder. İkinci derecede la bemol üçüncü derecede si bemol, altıncı derecede dahi, mi bemol nim sadâlarını kapsamış olmakla anahtarına, la bemol, si bemol, mi bemol arıza işaretleri konulur. La bemol arıza işaretinin donanımına işaret edilmeden de melodi içinde gösterilmesi uygun olur. Evç ve Irak perdeleri yerine, Acem ve Acemaşiran ile Segâh ve Tiz Segâh perdelerinin yerine de Kürdî ve Sünbüle perdeleri konulması ile Hicâzkâr makamının miyan ve kararı, Kürdîlihicâzkâr olarak da uygulanabilir. Ancak Kürdîlihicâzkâr makamının Nevâ üzerindeki kararında, Hisar yani mi bemol yerine, Hisarek yani bir komalık mi bemol perdesinin kullanılması icab eder. Hisarek koması Hisar ile Hüseyini arasında ve Hisar’a daha yakın bir perde olarak kullanılmalıdır.*”⁶³

Hüseyin Saadettin Arel’in “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri”nde makam için “*Rast perdesine göçürülen Kürdî makamına Kürdîli Hicâzkâr denildiğini ve 458 nolu fıkradaki şedlerden 11 rakamı ile gösterilenin Kürdîli Hicâzkâr olduğunu görmüştük.*”

⁶² Sıtkı Bahadır Tutu. “Türk Sanat Müziği Geleneğinde Yeni Bir Makâm: Sürurefzâ”, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi. İzmir: XIV/1 (Yaz 2014) s.36

⁶³ K. İşal. age. ss.7 (Tanburi Cemil Bey, Rehber- Mûsiki ss. 40’dan alıntı ile)

ifâdesini kaydetmiştir. Suphi Ezgi de “*Nazari ve Amelî Türk Mûsıkîsi*” eserinde bu görüşü desteklemektedir.⁶⁴

Hasan Tahsin’in “Gülzâr-ı Mûsıkî” sindeki “Hicâzkâr-ı Kürdî” tanımı şöyledir: “*Evvela Hüseyni, Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Kürdi göstererek yine Muhayyer, Gerdâniye, Acem, Hisar, Nevâ’da kalıb, bâdehû, Gerdâniye, Acem, Hisar, Nevâ, Çargâh, Kürdî, Zirgüle, Rast, Pest Acem, Rast yine Zirgüle gösterib, Rast’ta karar eder. Bu makam Alafranga’da gayr-ı müsta’meldir.*”⁶⁵

Muallim İsmail Hakkı Bey’in “Mahzen-i Esrâr-ı Mûsıkî” sinde “Tekâmül Dersleri” adı altında makam şöyle anlatılmıştır: “*Rast perdesinde karar eden bu makam, evvela Hicâzkâr makamını icrâ edip, Gerdâniye perdesinde asma karardan sonra Arazbar seyri ile Tarz-ı Nevîn makamının karar seyri ile perde-i Rast’ta karar eder*”⁶⁶

Refik Fersan’ın gözetiminde yazılmış olan “Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi” nde makam şöyle anlatılmıştır: “*Evvela Hicâzkâr makamı gibi Evç, Gerdâniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Çargâh’a kadar inerek bir Nikriz kararı ile Acem, Gerdâniye, Hisar, Nevâ, Çargâh, Kürdî, Zengüle perdeleri ile Rast’ta karar eder.*”⁶⁷

Günümüzde yaygın olan nazariyat sisteminin görüşüne göre ise Kürdîli Hicâzkâr makamının, şed ve bileşik olmak üzere iki farklı şekli bulunmaktadır.⁶⁸ Şed makam konusu makamların sınıflandırılması başlığı altında tartışılmış bir konudur. Cinuçen Tanrıkorur’un “Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkîsi adlı kitabının 144 ve 145. sayfalarındaki 52. dipnotta basit ve bileşik makam sınıflarının yanında “şed makam” diye bir terimin mümkün olamayacağı şu şekilde izah edilmiştir: “*Bazı çağdaş nazariyatçıların tasnifinde yer alan “şed makamlar” adlı üçüncü türü -bu makamları bileşik saydığımızdan- kabul etmiyoruz. Çeşitli sebeplerle bir makamın başka perdeler üzerinden “şed icrâ”sı yapılabilir, ama bu değişik bir makam anlamına gelmediği gibi dizisi tamamen veya*

⁶⁴ K. İşal. age. ss. 20-21

⁶⁵ K. İşal ss. 7-8 (Hasan Tahsin , Gülzâr-ı Mûsıkî, ss.14’dan)

⁶⁶ K. İşal. age. ss. 8 (Muallim İsmail Hakkı Bey, Mahzen-i Esrâr-ı Mûsıkî, Tekâmül Dersleri ss. 24’dan alıntı ile)

⁶⁷ K. İşal. age. ss. 8 (Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi ss. 202’dan alıntı ile)

⁶⁸ F. Biçer. age. ss. 12

kısmen benzediği halde seyri değişik olan makam da şed icra kabul edilemez O halde “şed makam” diye bir tür bahis mevzuu değildir.”

Çalışmada bu görüş benimsenerek Kürdîli Hicâzkâr makamının bileşik makam olarak görüldüğü tarifler esas alındı.

Günümüz nazariyatında bir bileşik makam olan Kürdîli Hicâzkâr, üç çeşit olarak incelenmiştir: Hicâzkârlı, Arazbarlı ve bunların bir arada kullanıldığı Kürdîli Hicâzkâr. Makamın durağı Rast, güçlülere sırayla Gerdâniye ve Nevâ’dır. Seyir, makamın hangi çeşni ya da çeşnilerle kullanıldığına göre, Hicâzkâr (Gerdâniye’de Bûselik ve Hicâz, Nevâ’da Hicâz) veya Arazbar (Gerdâniye’de Uşşâk veya Hüseyîn ve Nevâ’da Uşşâk) dizileriyle başlar, Gerdâniye’de Kürdî, Nevâ’da Kürdî, Çargâh’ta Bûselik, Nikriz veya Rast (Bunlar Nevâ’da kullanılan dizilerin bir tanini altlarına düşülerek elde edilen çeşnilerdir. Kürdî’den Bûselik, Hicâz’dan Nikriz, Uşşâk’tan Rast elde edilebilmektedir.)⁶⁹ çeşnilerini duyurduktan sonra Rast perdesi üzerindeki Uşşâk ve Kürdî dizileriyle karar edilmesiyle oluşmaktadır.⁷⁰

1.3. Şarkı Türü

Hacı Ârif Bey’in çalışmamızda incelediğimiz Kürdîli Hicâzkâr makamındaki eserlerinin tamamı “şarkı” olarak başlıklandırılmıştır. Bu durumda şarkı türü hakkında belli bir çerçevenin oluşturulması için araştırmacıların, gelenek temsilcilerinin görüşlerine başvurulması ve şarkı türünün tartışılması gerekli görülmüştür.

Etimolojik olarak “şarkı” kelimesinin eski Türk lehçelerinde “cır, cır, yır, ır,ır, çar” olarak farklılık gösteren bir kelime kökünden türediği anlaşılmaktadır. Uygur Türkçesinde çar: Seslenmek, çağırmak gibi anlamlara gelmekte olup, Sümer ve Türkiye lehçelerinde ise “şar” halini alarak, “-kı” ekiyle birlikte bugün kullandığımız “şarkı” haline gelmiştir.⁷¹ Bazı kaynaklarda şarkı kelimesinin “doğuya ait” anlamına gelen “şarkî” kelimesinden türediği de yazılıdır.⁷² Başka bir görüşe göre de kelimenin, şehir

⁶⁹ Bu durumlarda üçüncü bir güçlü olarak Çargâh perdesinin güçlendiğini gözlemleyebiliriz.

⁷⁰ F. Biçer, age. ss. 12-27

⁷¹ Volkan Gidiş, Tanbûrî Mustafa Çavuş’un Hayatı ve Şarkı Formundaki On Eserinin Makamsal Analizi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012. ss. 4

⁷² Yılmaz Öztuna. Türk Müsîkîsi. Ankara: Orient Yayınları, 2006. c. 2 ss. 333

anlamına gelen “şar” kelimesine, ezgi-hava manasındaki “kiy” eklenerek “şarkiy” den yani şehir ezgileri-havalarından “şarkıya” dönüştüğü kabul edilmektedir.⁷³

Türk sanat müziği geleneği kapsamında; şarkı türü, belli biçim, işlev ve icra özellikleriyle gelenekteki diğer sözlü türlerden ayrılmaktadır. Biçim özelliklerinin türü belirlemedeki rolü işlev ve icra özelliklerinden daha büyüktür. Edebiyat ve müzik alanlarından birçok araştırmacı ve Türk sanat müziği geleneğinin önde gelen mensubu şarkı türünü ağırlıklı olarak biçim özelliklerine bağlı ifadelerle tarif etmiş, hatta çoğu zaman şarkı türü sadece bir biçim, “şarkı biçimi” ya da “şarkı formu” olarak adlandırılmıştır.

Ekrem Karadeniz’e göre şarkı dört veya daha fazla mısralı güftelerin terennümsüz olarak Ağır Akak Semâi ve daha küçük usûllerle bestelenmiş örnekleridir.⁷⁴

Yılmaz Öztuna’ya göre şarkı Türk müziğinde din dışı, sözlü ve küçük kompozisyon şeklidir.⁷⁵

Onur Akdoğu’ya göre şarkı kolay anlaşılabilen, küçük soluklu ezgilerle bestelenen, on zamanlıya kadar usûllerle ölçülen sözel bir türdür.⁷⁶

Türk müziğinde bir beste türü oluşunun yanında Türk edebiyâtında da bir nazım şekli olan “şarkı”, başka bir nazım şekli olan “koşma” nın, arûz vezni üzerine inşâ edilmesiyle türemiştir.⁷⁷ Uyak şeması; aaaa” (“abab”, “aaba” şekilleri de görülmektedir.) , “ccca”, “ddda”... şeklindedir.⁷⁸ Aynı zamanda şarkı, Türk geleneğinde bestelenilmesi için yazılan bir nazım şeklidir.

Türk sanat müziği geleneğinin 20. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden Bekir Sıdkı Sezgin’in bize ses kaydı aracılığıyla ulaşan derslerinden öğrendiğimiz üzere, dört mısralı şarkılar, “zemîn” , “zamân”, “miyân” ve “nakarat” kısımlarından oluşmaktadır. İkinci

⁷³ Özkul Çobanoğlu, “Türkü Olgusu Bağlamında “Türkü” Ve “Şarkı” Terimlerinin Etimolojisini Yeniden Tanımlama Denemesi” Türk Yurdu Dergisi, Ankara: Evren Yay. A.Ş, s. 264, Ocak 2010. 264 ss. 48

⁷⁴ Ekrem Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984. ss.173

⁷⁵ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 50

⁷⁶ Onur Akdoğu. Türk Müziğinde Türler ve Biçimler. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1996. ss.271

⁷⁷ Ahmet Altay. XIX. Yüzyıl Türk Klasik Müziği Şarkı Formunda Kullanılan Makam, Güfte Ve Konular Üzerine Bir Araştırma. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010. ss. 8

⁷⁸ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 51

mısraya nakarat denmesi bir “galat-ı meşhur”dur zira “nakarat”ın kelime manası “tekrarlanan, tekrar edilen” olduğundan, ikinci mısra ilk okunuşta tekrar edilmemektedir ve yine Bekir Sıdkı Sezgin Hoca’nın belirttiğine göre ondan öncekilerin kullandığı gibi bu mısrayı “zamân” olarak isimlendirmek daha uygun görünmektedir. Zemîn makamın girişini, zamân genişlemesini gösterirken, miyân orta hâne olarak tiz veya pes tarafta geçkiler gösterebilmektedir. Şarkı türü, zamân mısra’sının bestesinin ya da güftenin inşasına göre hem bestesinin hem güftesinin tekrarıyla karara gitmektedir.⁷⁹ Mısraların birinin veya bazılarının iki farklı ezgiyle bestelemek suretiyle arka arkaya okunduğu şarkıları da görmekteyiz. Bu şekildeki örneklerde, zaman zemin veya meyan mısra’ı bir besteye bir kez okunduktan sonra hemen ardından ikinci bir ezgiyle çiftlenebilmektedir.

Klasik fasıldaki diğer türlerden farklı olarak şarkı, günümüze ulaşan repertuvara göre, küçük usûllerle (15 zamanlıya kadar) ölçülen⁸⁰ ve başlı başına kısımlar oluşturan terennüm bölümleri içermemekle birlikte küçük terennüm katkılarıyla da bestelenebilen bir türdür.⁸¹⁸²

Eğer şarkı güftelerinin diğer bend veya bendleri okunacaksa, şarkının çeyreğinden yarısına kadar uzayabilen bir aranağme aracılığıyla geçiş sağlanmaktadır.⁸³

Her bendin dört mısra olduğu “murabbâ”nın haricinde “müselles” (üç mısralı), “muhammes” (beş mısralı), “müseddes” (altı mısralı), “müsebbâ” (yedi mısralı), “müsemmen” (sekiz mısralı) ve iki mısralı olduğu halde Türk müziğinde şarkı başlığını taşıyan eserlerle karşılaşılmaktadır. Bunların yanında zamanla türün evrimleşmesi sonucu çeşitli biçimler de oluşmuştur. Bu biçimlerinin her birinin çeşitli besteleme şekilleri bulunmaktadır.⁸⁴

⁷⁹ Bahsi geçen ses kaydı, (07:06-08:24/24:07)

⁸⁰ A. Altay. age. ss.7

⁸¹ Y. Öztuna. Türk Müsîkîsi. c.II ss.333

⁸² Levent Ergun, 1876’dan Günümüze Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Şarkı, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994. ss.5’ten edindiğimiz bilgiye göre Kantemiroğlu zamanı için şarkıların yalnızca Devr-i Revan ve Sofyan usûllerinde bestelendiğini belirtmiş, O’ndan kırk yıl kadar önce ise Ali Ufkî, mecmuâsında bestecisi belli olmayan Düyek bir Hüseyinî şarkı kaydetmiştir.

⁸³ E. Karadeniz. age. ss.173

⁸⁴ Y. Öztuna. Türk Müsîkîsi. c. 2, ss.331-332

TRT'nin şarkı repertuarı incelendiğinde, bestenin dört mısralı şarkılar gibi zemîn, zamân, meyân ve nakarat kısımlarından oluştuğu fakat bu kısımların bazılarının ezgilerinin farklı iki mısra'yla okunduğu biçimler (örneğin nakaratın iki farklı mısra ile iki kez okunduğu biçimler), bestenin de güfteyle beraber genişlediği biçimler (örneğin farklı mısralarla çift meyan bestelenen biçimler), usûl-makam geçkileriyle eser içinde yeni bölümler açılarak genişleyen biçimler gibi örnekler karşımıza çıkmaktadır. Bestecilerin yaratıcılığına, güftenin elverişliliğine ve ihtiyaçlarına (bu ihtiyaçlar, güftenin besteyi yönlendiren biçimsel ve anlamsal özelliklerden kaynaklanmaktadır) göre oldukça değişikliğe uğrayabilen şarkı türünün bu sebeplerden dolayı günümüze kadar çok fazla çeşitte biçimleri ve alt türleri oluşmuştur.

Besteciler tarafından murabbalar dışındaki tiplerdeki güftelerin işlenişlerinde yukarıda sözünü ettiğimiz biçimsel besteleme davranışlarının daha yoğun olarak sergilendiği görülmektedir. Diğer taraftan; farklı bestecilerin bu çerçevede çeşitlenen uygulamalarının incelenmesi, bestecilik üslûplarının değerlendirilebilmesi açısından anlamlı verilere ulaşmamızı sağlayacaktır. Buna bağlı olarak, Hacı Ârif Bey'in farklı biçimde şarkı güftelerini bestelerken yaptığı tercihler ve getirdiği çözümler çalışmamızda incelenmiştir.

Bahsettiğimiz bütün biçim özelliklerinin yanı sıra her türün olduğu gibi şarkı türünün de kendine has icrâ özellikleri vardır. Bir ilâhînin bir marşın nasıl icrâ edileceği, nasıl bir üslûpla besteleneceği şarkıya göre çok daha net olarak anlaşılmakta ve anlatılabilmekte ise de, şarkının da bir icrâ ve beste üslûbu vardır. Alt türlerinin çok çeşitli olması, aynı alt türler arasında dahi farklı biçimleri bulunması, icrâ mekânlarının farklılığı (oda müziği-ev icrâsı, fasıl icrâsı, koro icrâsı, konser icrâsı gibi.) gibi bazı özellikler şarkı türünün icrâ ve işlev özellikleriyle ilgili bize bilgi vermektedir.

Ârif Bey'den önce, Taburi Mustafa Çavuş (Dü çeşmimden gitmez aşkın hayali) ve Hammâmîzâde İsmâil Efendi (Ey gül-i bağ-ı edâ) gibi besteciler tarafından da kapsamında beste yapılmış olan şarkı türü, değişen dünya, hayat ve insanlıkla beraber zamanın ihtiyâcını daha çok karşılayan bir moda olmuş ve Ârif Bey gibi dönemini ve sonrasını etkileyen bir bestecinin etkisiyle geleneğin değişimindeki en önemli unsurlardan birine dönüşmüştür.

Ârif Bey’le birlikte Türk müziğinde yeni bir süreç başlamış ve birçoğu bizzat öğrencisi olan şarkı bestecileri ve müzisyenler Hacı Ârif Bey’i takip ederek O’nun ekolünü yaşatmışlardır. Mızıkâ-yı Humâyun’da öğrencisi olan daha sonra da müzik öğretmenliği ve kanun icrâcılığı yapan “Kânûnî Mehmed Bey”, hocasının birçok eserini notaya alan hânende ve bir Halvetî şeyhi olan “Hânende Şeyh Mustafa Servet Efendi”, besteci ve santur icrâcısı olan “Santûrî Edhem Efendi”, besteci “Levon Hancıyan”, batı müziği konusunda çalışmış bir flüt ve klarnet sanatçısı olmakla birlikte İsmail Hakkı Bey’i yetiştiren “Zâtî Arca”, girift icracılığıyla da döneminde meşhur olan besteci “Griftzen Âsım Bey”, önemli şarkı bestecileri olan “Lem’i Atlı”, “Bîmen Şen” , “Şevki Bey”⁸⁵ Hacı Ârif Bey’in öğrencisi olmuş ve şarkı besteciliğini sürdürmüş önemli isimlerdir.

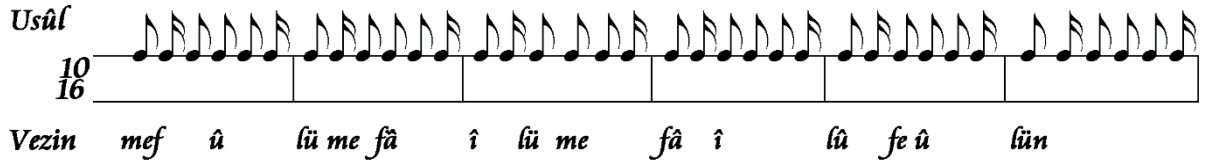
⁸⁵ Y. Öztuna. Hacı Ârif Bey. ss. 54-57

2. BÖLÜM Eser İncelemeleri ve Genel Değerlendirme

2.1. Eser İncelemeleri

2.1.1. Aşkın eser-i sûzişine can acımaz mı⁸⁶

Eser, “Mef’ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün” vezninin Curcuna usûlüne yerleştirilmesiyle bestelenmiştir.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A [a(1-6)+b(7-12)+c(14-17)+d(18-19)+ b(7-12)]$$

Kurguyu incelediğimizde, zemîn ve zamân mısralarının dörder cümlecikli birer cümleden oluştuğunu görüyoruz. Meyân ise üç cümlecikli bestelenmiş, ilk iki cümlecik birinci cümleyi oluşturmaktadır. Üçüncü cümlecik ise zemîn'in dördüncü cümleciğiyle aynı olup, tek başına bir cümle halinde kullanılmıştır.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Mısralar dörder cümlecikten oluşmaktadır. Birinci cümlecikler bir ölçü, ikinci cümlecikler iki ölçü, üçüncü cümlecikler bir ölçü, dördüncü cümlecikler bir ölçü ve diğer ölçüden alınan bir darp uzunluğundadır. Meyân mısra'sının bestesinde, birinci cümlecik bir ölçü uzamış ve kalıptaki üçüncü cümleciğin belirginliğini kaybetmesiyle toplamda karşımıza üç müzik cümleciğinin çıkmasına sebep olmuştur.

⁸⁶ F. Biçer, age. ss. 28 ve 97'de el yazması olan nüshada, ilk mısra, “eser-i sûzişine” ifadesini içermektedir. Bu ifâde, tekrar yazılan notada ise “esîr-i sûzişine” şeklinde geçmektedir. Vezne uygun olduğu için el yazmasındaki hali kullanılmıştır.

“acı” kelimesinin kullanıldığı tüm müzik cümleciklerinin bu kelimeyi içeren ölçüleri (zemînde dördüncü cümlecik, zamanda ikinci ve dördüncü cümlecik -dördüncü cümlecikte tek bir nota fazlasıyla-, meyânda üçüncü cümlecik) aynı ritm kurgusuyla bestelenmiştir. Bu aynılık, bahsi geçen kelimeye eser genelinde bir vurgu yüklemekte ve güftenin hissiyâtının, bestenin hissiyâtına yansımada yardımcı olmaktadır.

Zemîn mısra’ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Fakat “-kın” hecesi ilk ölçünün dördüncü darbına, “-e” hecesi ikinci ölçünün ilk darbına, “-se” hecesi üçüncü darbına, “-rı” hecesi uzatılmak üzere dördüncü darbına alınırsa, bestecinin vezin-usûl oturtumuna uygun hale gelmekte ve daha etkili bir duyuma sahip olabilmektedir.

Zaman mısra’ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Yine bestecinin âdeti olduğu üzere üçüncü ölçüde karara doğru bir iniş -bu sefer Kürdî perdesine kadar olmak kaydıyla- ve ardından pekiştirici bir özet cümlecğiyle kararı tamamlayıcı bir seyir izlenmiştir.

Meyan mısra’ı, bahsedilen istisnaya birlikte bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Diğer eserlerdeki gibi meyanın son cümlecği ve bu sefer son cümlesi zemînin son cümlecğiyle aynıdır.

Besteci, mısraların ilk kelimelerinde yoğunca süs notası kullandığı için daha çok son kelimelerde hece yüksekliklerine göre bir değerlendirme yapılabilmektedir. Bestenin bu kısımları da güfteyle ses yükseklik ilişkileri açısından örtüşmektedir. Vurgu yapılan “acı” kelimesinin her ezgilendirilişi nota üzerinde görülebileceği gibi “a” ve “cı” hecelerinin seslerinin yükseklik farklarına göre yapılmıştır.

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Aşkın eser-i sûzişine can acımaz mı

Güfte: Mahmut Nedim Paşa

Beste: Hacı Ârif Bey

Curcuna

1 2 3 4 (a)

AŞ KIN E SE Rİ SÜ Zİ Şİ NE

CAN A CI MAZ MI (SAZ.....)

1 2

CÂ NİM A CI YIN

3

CA BA NA CÂ NÂN

4 (b) 1. 2.

A CI MAZ MI (SAZ.....) MI (SAZ.....)

1 2

Â ZÂ Rİ NA OL MAZ MI PE Şİ

(c) 3 (d)

MÂN A CI MAZ MI (SAZ.....)

Aşkın eser-i sûzişine can acımaz mı

Cânım acıyınca bana cânân acımaz mı

Âzârına olmaz mı peşimân acımaz mı

Cânım acıyınca bana cânân acımaz mı

2.1.2. Bâis figân ü nâleme aşk ibtilâsıdır.⁸⁷

Besteci bu eserde “mef’ûlü fâilâtü mefâilü fâilün” veznini Yürük Semâî usûlüne yerleştirmiştir.

Usûl

6/8

Vezin

mef û lû fâ i lâ tû me fâ i lû fâ i lûn

Eserde karşımıza karmaşık bir vezin yapısı çıkmaktadır. Karmaşık ve asimetrik yani tekrar edilmeyen, değişen tef’ilelerden müteşekkil bir yapıda olduğu için bu vezinde eser bestelemek hayli güçtür ve böyle güfteler çok sıklıkla karşımıza çıkmamaktadır⁸⁸.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(1-4)+b(5-8)+c(10-17)+d(20-27)+c(10-17)]$$

Kurguyu incelediğimizde, zemin kısmında ikişer, diğer kısımlarda dörder cümlecikten oluştuğunu ve zeminin iki cümleden, diğer kısımların birer cümleden oluştuğunu görüyoruz.

Esere, cümlecik temelli bir bakış yöneltildiğinde, bestecinin eser için oluşturduğu özel bir mısra-müzik cümlesi kalıbı karşımıza çıkmaktadır. Bestecinin eserde, zemin, zaman, meyan ve nakarat kısımları için oluşturduğu bu özel kalıp şöyledir:

Mısralar ikişer ölçüden oluşan dörder müzik cümleciği halinde bestelenmiştir. Mısralara eşlik eden ilk müzik cümlecikleri, belirgin veya belirsiz olarak ikinci

⁸⁷ F.Salgar. age. ss. 190

⁸⁸ C. Tanrıkorur. age. ss. 102

cümleciklere bağlanmaktadır. İkinci cümleciklerin ikinci ölçüleri olan son ölçüleri ise sözel, ezgisel veya hem sözel hem ezgisel özel bir kalışla bestelenmiştir. Bu ölçüler tek hecenin, tek bir perdeyle bestelenmesiyle oluşmakta, bazen de ezgisel bir kalışla sözel kalış hissi kuvvetlendirilmektedir. “Nâleme, zamânede, mehin” kelimelerinin son heceleri kalıptaki bu tek ölçüye denk gelmektedir ve meyan hariç kendi aralarında uyaklıdır. Kelime sonlarına denk getirilen bir virgül olarak niteleyebileceğimiz bu duraklar, bir diğer işlev olarak üçüncü cümleciklerdeki “vurgulanmak istenen” hece veya kelimeye hazırlık yapmaktadır. “aşk” kelimesi, “gönlüm” kelimesinin ilk hecesi, “müptelâsıdır” kelimesinin ilk hecesi mısralarda vurgulanan heceler olmuştur. Meyan mısra’ında ise bestecinin sözünü ettiğimiz amacıyla ilgili farklı bir örnek karşımıza çıkmaktadır. Bestecinin vurguladığı heceler, üçüncü müzik cümlelerinde iki ölçü boyunca uzatılmış, karara ve perde değişikliklerine uğratarak vurgulanmış ve bu şekilde eserin odak noktaları oluşturulmuştur. Dördüncü müzik cümlecikleri ise buraya kadar olan ezgiyi, ikinci ölçülerinde toparlayıp mısranın bağlanacağı çalgısal köprüye, karar sazına veya bitişe götürerek özetler niteliktedir.

Zemin mısra’1, bestecinin eser için oluşturduğu kalıba uymaktadır. İkinci müzik cümlecığının sonundaki “nâleme” kelimesinin son hecesi, güftedeki virgülle beraber Gerdâniye perdesinde ezgisel bir kalışla da desteklenmiştir. Mısrada vurgulanan “aşk” kelimesine aynı zamanda makamın da bir özelliği olarak kullanılabilen bir teknikte, yani dizideki perde birden değiştirilerek, hece Muhayyer perdesinden başlatılmış özel bir ifâde gücü kazandırılmıştır. Bu şekilde kullanılmaya başlayan Arazbar perdeleri, dördüncü cümlecik ile desteklenerek mısranın ifâdesi tamamlanmaktadır. İkinci ve üçüncü cümleciklerdeki vurguların Gerdâniye ve Nevâ gibi güçlü işlevi taşıyan perdelere giderek veya üzerinden geçerek kuvvetlendirilmesi, zemîn mısra’ının temelini kuvvetlendirmektedir. Ardından gelen çalgısal ölçü dolguları, eseri, zemînin tekrarına ve zaman mısra’ına götürmektedir.

Zaman mısra’1, bestecinin eser için oluşturduğu kalıba uymaktadır. Fakat aynı zamanda ilk müzik cümlecığı bir kelimeyle beraber bittiği için ve burada ifade ve güçlüde kalış hissi kuvvetlendirilmek istendiği için tek hecelik ölçüye bir ezgi durgusu eklenmiştir. Zîrâ ilk cümlecik yapısı bu durgu hariç zeminle aynıdır. İkinci cümlecik

ezgiyi önce Nevâ sonra Çargâh perdesine taşıyarak zeminde olduğu gibi üçüncü cümlecige hazırlık yapmaktadır. Üçüncü cümlecikte ise bu sefer “gönlüm” kelimesinin ilk hecesi vurgulanmaktadır.

Meyan mısra’ında, Sünbüle perdesi güçlendirilerek Nevâ perdesi üzerinde Beyâtî makamı etkisi oluşturulmuş, ancak bu oluşum bir kalışla desteklenmeden Çargâh perdesine düşülmek suretiyle gizlenmiştir. Eserin genel kalıbı ise iki muhtemel sebepten dolayı bozulmuş, ikinci ve üçüncü cümleciklerde güftenin usûle oturtumu değişmiştir. İkinci cümlecige dört yerine beş hece sığdırılmıştır. İlk akla gelen sebep, “ol” hecesinin vezne göre açık olması gerekirken kapalı olması, ikincisi ise “ol” kelimesinin kısa olarak seslendirilmesi ve normal kalıbın kullanılması durumunda, üçüncü cümledeki vurgunun “ mehin” kelimesinin ikinci hecesine denk gelecek olmasıdır. Mısra bu şekilde bestelenerek vurgu “müb” hecesine taşınmış hatta dördüncü cümlede hece tekrar kullanılarak eser Gerdâniye perdesine götürülüp çalgısal köprüyle nakarata bağlanmıştır.

Belki de veznin beste yapmak için zor bir vezin olması sebebiyle, eserde küçük ve ardışık aralıklar sıkça kullanıldığı için kelimelerin hecelerinin ses yüksekliklerine göre analiz yapmak zorlaşmaktadır. Fakat hecelerın ses yüksekliklerine uygun olmayan müzik birimleri de belirgin bir şekilde tespit edilmemiştir. “değil” , “cihan” gibi kelimelerde bu kuralın gözetilmiş olması bestecinin her hâl ü kârda, hatta belki de irticalen kelimelerin hecelerinin doğal ses yüksekliklerini duyarak beste yaptığını düşündürmektedir.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Bâis figân ü nâleme aşk ibtilâsıdır

Yürük Semâî

Beste: Hacı Ârif Bey

1 2

BÂ İS Fİ GÂ NÜ NA LE

4 (a) 3

ME AŞK

7 4 1. (b) 2.

İB Tİ LÂ Sİ DIR (SAZ.....) DIR (SAZ.....)

10 1 2

ÇEK DİK LE RİM ZA MÂ NE DE

14 3 4

GÖN LÜM BE LÂ Sİ

17 1. (c) 2. KARAR

DIR (SAZ.....) DIR (SAZ.....) DIR

20 1 2

BİR BEN DE GİL Cİ HÂN OL ME

23 3

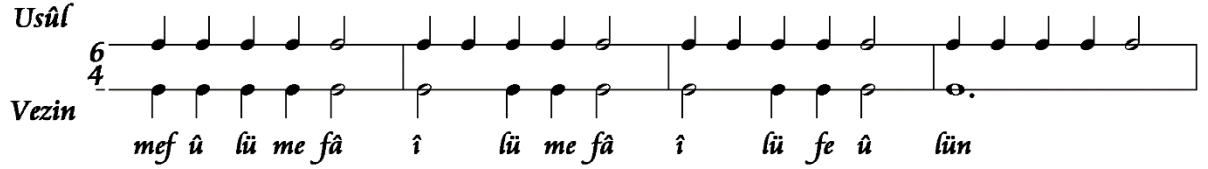
HİN MÜB

26 4 1. (d) 2. §

MÜB TE LÂ Sİ DIR DIR

2.1.3. Berdâr olalı zülfüne yâr fikr ü hayâlim⁸⁹

Şarkı, Yürük Semâî usûlü (eserin özellikle zemîni sofyan ve nim sofyanın birleşmesiyle oluşan ezgiler sebebiyle Sengin Semâîyi andırmaktadır.) ve “mef’ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün” vezninin birleştirilmesiyle çift meyanlı olarak bestelenmiş bir



biçimdedir.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(1-6)+b(7-12)+c(14-19)+d(20-25)+b(7-12)]$$

Kurguyu incelediğimizde, her mısra'ın, altışar ölçülük bir cümleden, her cümlede de dört cümlecikten müteşekkil olduğunu görüyoruz.

Genel olarak cümlecik yapılarını incelediğimizde karşımıza bestecinin eser için oluşturduğu özel bir kalıp çıkmaktadır:

Mısralar dörder müzik cümleciğinden oluşmuştur. Eserin tümünde cümlecik sonları güftenin nefes alınabilecek yerlerine ya da kelime sonlarına denk getirilmiş ve böylece güftenin ifadesi kuvvetlendirilmiştir. Birinci ve ikinci cümlecikler birer ölçü halinde bestelenmiştir. Üçüncü cümlecikler iki ölçü uzunluğunda olmakla beraber bu cümleciklerin ikinci ölçüleri ilk ikilik notalarında bitirilecekken bir bağlantı ezgisiyle ölçü tamamlanarak dördüncü cümlecğe bağlanmaktadır. Bu bağ sebebiyle üçüncü ve dördüncü cümlecikler arasındaki geçişler bazı yerlerde çok net değildir hatta hissedilmemektedir. Kalıbın buradaki başka bir özelliği ise üçüncü cümlecik sonunda mısra tek hecenin uzatılmasıyla bittiği halde dördüncü cümlecikte mısranın son iki

⁸⁹ F. Salgar, age. ss. 191

kelimesi (-ûlû feûlûn) aynı usûl-vezin ilişkisiyle tekrar edilmektedir. Bu yöntem de mısraların kararlara giden son kelimelerinin ifade gücünü artırmaktadır.

Zemin mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bu cümlecikler Hicazkâr makamının güçlülerinin etrafında toplanan perdelerle oluşturulmuştur. Üçüncü cümlecikten dördüncü cümleciğe giden bağ çok küçük bir ezgiyle işlenmiştir ve tam bir bağlantı yapmamaktadır. Böylece bu iki cümlecik birbirinden ayırt edilebilmektedir. Ayrıca bu iki cümlecikte kullanılan Arazbar çeşnisi ezgiyi zaman mısra'ına hazırlamaktadır.

Zaman mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İlk iki cümlecik Çargâh perdesinden Gerdaniye perdesine çıkan ve hemen hemen simetrik bir şekilde geri inen, sadece temel darpların seslendirildiği iki ezgi olarak bestelenmiştir. Bu mısrada ise üçüncü cümleciği dördüncü cümleciğe bağlayan ölçü tam bir bağ niteliği göstermekte ve cümleleri ayırt etmeyi zorlaştırmaktadır. Dördüncü cümlecik sonundaki Sünbüle perdesine giden çalgısal köprü ise eseri aniden karardan birinci meyâna taşımaktadır.

Birinci meyan mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Sünbüle perdesindeki Beyâtî dizisiyle girdikten sonra hemen Gerdaniye perdesine yapılan inişle oluşan ezgi hareketliliği, mısradaki bıkkınlık hissini ifade eder niteliktedir. Yine üçüncü ve dördüncü cümlecikler arasındaki geçiş çokça yumuşatılarak belirgin olmayan bir hale getirilmiştir ve yine burdaki Sünbüle perdesine yapılan çıkış ilk cümlecikteki hissi pekiştirmektedir.

İkinci meyan mısra'ı bir önceki meyanın ardından yine mısranın anlamına uygun bir mahcubiyet ve çaresizlik ifâde etmektedir. Örneğin bu meyânın ilk cümleciğinde uygulanacak piyano şiddette bir icra bu ifâdeyi iyice ortaya çıkartabilecektir. Bestecinin, eserin genelinde üçüncü cümleciklerin ikinci ölçülerinin başında kullandığı ikilik (bazı ölçülerin başındaki üç dörtlük) kalış yerine burada ezgilendirme yapılmış, bu ikilik kalış üçüncü cümleciğin ilk ölçüsünün sonuna konulmuştur. Böylece üçüncü cümlecik iki kısma ayrılmış fakat dördüncü cümleye geçiş belirginleştirilmiştir.

“Berdâr”, “tedbîr” gibi mısra başına denk gelen kelimelerde hecelerin ses yükseklikleriyle ezginin seyri örtüşmektedir. Bu eserde kelimelerin teker teker

vurgulanmasından çok, mısralardaki manânın bütünlüğünün ifâdesi için ezgi üretme yoluna gitmiş, daha sade ve aynı zamanda daha etkileyici bir eser ortaya koyabilmiştir. Eserin, etkisini bu sadelikten, güftedeki hassasiyetten ve makamın salt ifade gücünden almakta olduğu söylenebilir.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Berdâr olalı zülfüne

Sengin Semâî

Beste: Hacı Ârif Bey

1. BER DÂR O LA LI ZÜL FÛ NE YÂR

3. FİK RÛ HA YÂ LİM 4. FİK RÛ HA YÂ LİM (a) (SAZ.....)

7. 1. RÂM ET Dİ Dİ Lİ 2. SENG İ Sİ TEM İ LE O ZA 3.

10. 4. LİM İ LE O ZA 1. (b) LİM (SAZ.....) 2. LİM (SAZ.....)

14. 1. AR TIK Sİ TE ME 2. SAB RE DE CEK 3. KAL MA DI HA

17. 4. LİM KAL MA DI HA 1. (c) LİM (SAZ.....)

20. 1. TED BİR DE KU SUR 2. EY LE ME DİM 3. GER Çİ NE ÇÂ

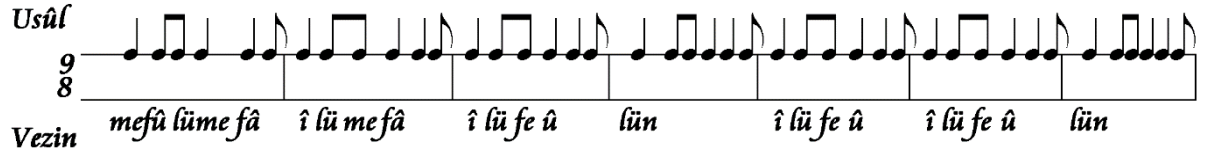
23. 4. RE GER Çİ NE ÇÂ RE (d) (SAZ.....)

26. 1. RÂM ET Dİ Dİ Lİ 2. SEN Gİ Sİ TEM 3. İ LE O ZA LİM

30. 4. İ LE O 1. (b2) LİM (SAZ.....) 2. LİM

2.1.4. Bir zülfü perîşâna yine yaktım abayı⁹⁰

Besteci bu eserde Aksak usûlü ile “mef’ûlü mefâilü mefâilü feûlün” veznini kullanmıştır.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$\text{ÇB}[x(1-2)+y(3-4)+z(5-6)+t(8-9)+A[a(9-14)+b(16-20)+c(23-28)+d(29-34)+e(35-40)+f(41-46)+g(47+54) +b(16-20)]$$

Kurguyu incelediğimizde, yedinci ve sekizinci mısraya kadar her mısra'ın üç cümlecikten oluşan altı ölçülü bir müzik cümlesi ile seslendirildiğini görüyoruz. Yedinci ve sekizinci mısralar ise birleştirilerek tek cümle halinde bestelenmiştir. Bu müzik cümlesinin ilk mısra'ı bir cümlecikten, ikinci mısra'ı iki cümlecikten ve toplam sekiz ölçüden oluşmaktadır.

İki kıta olan güfte⁹¹ tek parça olarak sekiz mısra halinde bestelenmiştir. Bu şekilde özgün bir şarkı biçiminde oluşturulan eser kendi içerisinde bazı kalıplar temelinde oluşmuştur. Eserdeki müzik cümleciklerini analiz ettikten sonra karşımıza şöyle bir kalıp çıkmaktadır:

Mısralar üçer müzik cümlecği halinde bestelenmiş. Birinci cümlecikler birer ölçüyü tamamlayacak şekilde iki kısımdan; ikinci cümlecikler ise ikinci ölçüye taşan birinci kısım ve ikinci cümlecği üçüncü cümlecğe taşıyan bir bağ konumunda olan ikinci kısım olmak üzere yine iki bölümden oluşuyor. Üçüncü cümlecikler ise ilk ölçüsünden başlayarak ikinci ölçüsünün ilk iki darbına taşıyor ve ardından diğer mısraya geçişi

⁹⁰ F. Salgar, age. ss. 192

⁹¹ S. Y. Ataman, age. ss. 116'yı incelediğimizde güftenin iki nakaratlı (dörtlükten sonraki ilk iki mısra 1. nakarat, ikinci iki mısra 2. nakarat) olarak yazıldığını görmekteyiz.

sağlayan bir çalgısal köprü ile birleşiyor. Dikkat çeken bir diğer özellik ise üçüncü cümleciklerin, güftenin mısralarının son iki kelimelerinin (mef'ûlü feûlün kısmı) önceki müzik cümleciğinden farklı darplardaki tekrarlarıyla besteleniyor olmasıdır. Besteci bu eserde cümlecik sonlarında kelimelerin bölünüp bölünmemesine önem vermemiştir.

Zemin, zaman, meyan ve nakarat olarak kısımlara ayıramadığımız bu eser için mısralar üzerinden bir inceleme yapıldı.

1. Mısra bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Fakat ikinci cümleciğin sonu, üçüncü cümleciğin başı olan Nevâ sesine kadar uzamakta ve burada kesişmektedir.

2. Mısra birinci cümleciğinin tek bölümlü olmasıyla beraber bu kalıba uymaktadır

3. Mısra bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

4. Mısra bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Fakat besteci nakarata dönmek yerine yeni meyanlar açarmışçasına bestelemeye devam ederek şarkının özgür biçimini oluşturan farklılığı başlatmıştır.

5. Mısra bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

6. Mısra bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

7. Mısra'da baştan itibaren sürdürülen akış değişmektedir. Birinci cümlecik yine iki bölüm halinde, fakat bu sefer sekizinci mısraya uzayacak şekilde bestelenmiş. Sekizinci mısraya bağlayan bölüm önceki mısralarda ikinci cümleciği üçüncü cümleciğe bağlayan bölümün özelliğini taşımaktadır.

8. Mısra ise bağımsız bir şekilde bestelendikten sonra eser ikinci mısraya bağlanarak bitiriyor. Mısra sonlarında gördüğümüz kelime tekrarları yedinci ve sekizinci mısradaki karşımıza çıkmamaktadır.

Bestecinin bu eserde kullandığı kalıp sebebiyle alışıldık şarkı biçimi oluşmadığı için tam bir meyandan bahsedemesek de yedinci ve sekizinci mısralardaki tam Arazbar geçkisi bir “çifte meyan” hissi uyandırmaktadır. Mısraların nakarata bağlanıyor olması da bu hissi desteklemektedir. Güftede kullanılan kelimelerin (özellikle ilk dört mısra)

hecelerinin frekanslarının yükseklik düşüklük durumuna göre bestelendiği de analiz sonucu ortaya çıkmaktadır.

“Sevdâ, düştüm, bir zülfü” gibi cümle başlangıcı oluşturan kelimelerin heceleriyle, tekrar edilerek vurgulanan “yaktım, püsküllü, geysû” gibi kelimelerin heceleri hep bu kurala uyularak bestelenmiştir.

Yedinci ve sekizinci mısralar hariç güfte simetrik olarak uygulanan bir kalıpla bestelendiği için bestecinin diğer eserlerinde gördüğümüz, güfte vurguları için üretilen özel müzik cümleciği yapılarına imkân olmamıştır. Eserde, daha basit ezgiler kullanılarak uzun olan güfte ön plana çıkarılmıştır.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI
Bir zülfü perîşâna yine yaktım abayı

Aksak

Beste: Hacı Ârif Bey
(x)

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23

(y) (z) (x)

1 2 3 1. (a) 2. 1. (b) 2.

BİR ZÜL FÜ PE RÎ ŞÂ NA Yİ NE
YAK TIM A BA Yİ
YAK TIM A BA Yİ (SAZ.....) Yİ (SAZ.....)
SEV DÂ Dİ YE AL DIM BA ŞA PÜS
KÜL LÜ BE LÂ Yİ
PÜS KÜ LÜ BE LÂ Yİ (SAZ.....) Yİ (SAZ.....)
DÜŞ TÛM Bİ LE REK DÂ MI NA GEY SÛ Yİ Sİ YÂ

Bir zülfü perîşâna yine yaktım abayı - 2

26 HİN GEY SÛ Yİ Sİ YÂ HİN (SAZ.....)(c)

29 1 ET TİM HE VE Sİ DÂ ME İ HÂ LİN DE HA TÂ 2

32 3 Yİ HÂ LİN DE HA TÂ Yİ (SAZ.....)(d)

35 1 GAM ÇEK ME GÖ NÛL VÂ Sİ Lİ CÂ NÂN O LA CAK 2

38 3 SİN CÂ NÂN O LA CAK SİN (SAZ.....)(e)

41 1 BİR GÜN GE LE ÇEK HÜR RE Mİ HAN DÂN O LA CAK 2

44 3 SİN HAN DÂN O LA CAK SİN (SAZ.....)(f)

47 1 OL VAK TE DEK AM MÂ Kİ PE RÎ 2

49 8 SÂN O LA CAK SİN Â ŞİK Lİ Ğİ NA

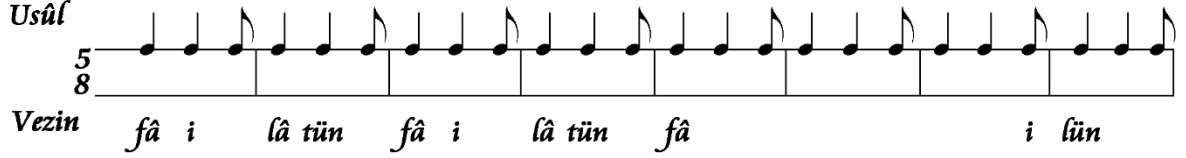
52 3 BEL Kİ PE Şİ MÂN O LA CAK SİN (SAZ.....)(g) %

*Bir zülfü perîşâna yine yaktım abayı
Sevdâ diye aldım başa püsküllü belâyı
Düşüm bilerek dâmına geysû-yi siyâhım
Ettim heves-i dâme-i hâlinde hatâyı*

*Gam çekme gönül vâsıl-ı cânân olacaksın
Bir gün gelecek hürrem-i handân olacaksın
Ol vakte dek ammâ ki perîşân olacaksın
Âşıklığına belki peşimân olacaksın*

2.1.5. Deşme dâğ-ı sîne-i sûzânımı⁹²

Eser Türk Aksağı usûlüne “fâilâtün fâilâtün fâilün” vezninin oturtulmasıyla meydana getirilmiştir.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$\text{ÇB}[x(1-4)+y(5-8)]+A[a(9-16)+b(18-25)+c(27-34)+b(18-25)]$$

Eserin kurgusunda müzik cümleleri oldukça simetriktir. Her mısra sekiz ölçü süresinde üç cümlecikten oluşan bir cümle ile seslendirilmiştir.

Karşımıza cümlecik yapılarıyla ilgili esere özgü bir kalıp çıkmaktadır. Besteci, böyle küçük bir güfteyi, küçük bir usûlle ölçmeyi tercih etmiştir. Bu şekildeki gidişten monotonluğu almak için de, mısralarda, ikişer ölçülük ilk iki müzik cümlesinden sonra uzun, karmaşık, hatta birleşik bir üçüncü müzik cümleciği kurarak esere ezgi coşkunluğu kazandırmıştır. Böylesine basit ve sade olabilecek bir esere bestecinin bu şekilde cümlecikler yerleştirmek istiyor olması onun kalıplardan taşan bestecilik kimliğinin ve yaratıcılığının bir ifâdesidir. Besteci bu eserde güfte vurgusunu ilk kelimelere taşımıştır ve ilk kelimeler devam eden ezgiye zemin oluşturacak şekilde sade ve manayı ifade eder şekillerde bestelenmiştir.

Zemîn mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Hicâzkâr perdeleriyle oluşturulan zemîn mısra'ında “deşme” kelimesi belirgin bir şekilde seslendirilmiş ve uyarı ifâde eder nitelikte bestelenmiştir. İlk akla gelen ifâdede “deş-“ hecesinden aşağıda bir seste olan “-me” hecesi, üst perdeye alınıp kelimenin alternatif bir okunuşu kullanılmıştır. Üçüncü cümlecikte yavaş yavaş makamın ilk güçlüsüne kadar

⁹² F. Salgar. age. ss. 193

yükseltilerek sert bir anlatıma büründürülen ezgi, ilk ölçüdeki uyarı ifâdesini kuvvetlendirir niteliktedir.

Zaman mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Birinci cümlecik zemînin ilk cümleciğiyle aynı notalarla, fakat bu sefer Hicazkâr sesleri Nim Hisârda Çargâh dizisi seslerine çevrilerek bestelenmiştir. “İncinirsin” kelimesi vurgulanmış ve bu kelimenin tesiri ve makamın karara gidişiyle de mısra zemînden daha yumuşak bir ifâdeye büründürülmüştür. Üçüncü cümlecikte ise ezgi, iki ölçüden sonra Çargâh gibi makam için kuvvetli bir perdede usûlün son darbıyla kaldığı için, cümlecik buradan bölünerek iki kısım haline gelmiştir.

Meyan mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Yapılan Müstear geçkiyle ve bestecinin yaygın olarak kullanmadığı vurgulanan “alma” kelimesinde kullanılan arpej sesleri bu mısraya diğerlerinden de daha mülâyim bir hava vermektedir. Bestecinin, zemîn mısra'ındaki sert ifâdeyi eser boyunca yükseltmemek için bunu yaptığını düşünebiliriz.

Kısa soluklu eserlerde kalıp değişikliklerine, belki ihtiyaç duyulmadığı için belki de eserin akışı içerisinde göze batma ihtimalinin fazla olmasından dolayı gidilemeyebileceği düşüncesiyle, bu eserde de bestecinin, zaten kısa olan güfteyi kısa bir besteyle şarkı haline getirirken eserin temel kalıbını eser boyunca devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Bu anlayışla bestelenen şarkı, her mısrada net ve kısa ifâdelerden oluşmuştur. Mısraların incelemelerinde anlatıldığı gibi de kelimelerin hecelerinin ses yüksekliklerinin ezgiyle uyumuna da dikkat edilmiştir.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Deşme dâğ-ı sîne- i sûzânımı

Güfte: Mehmet Sâdî Bey

Beste: Hacı Ârif Bey

Türk Aksağı

Aranağme

(x)

(y)

1 2 3

DEŞ ME DÂ Ğİ SÎ NE İ SÛ ZÂ

1. (a) 2.

NI MI (SAZ.....) MI (SAZ.....)

1 2 3

İN Cİ NİR SİN İN Cİ TİR SEN CA

3. (b) 4.

CÂ NI MI (SAZ.....) MI (SAZ.....)

1 2 3

AL MA Â HI KAL Bİ PÜR EF GÂ

1. (c) 2.

NI MI MI

Deşme dâğ-ı sîne-i sûzânımı

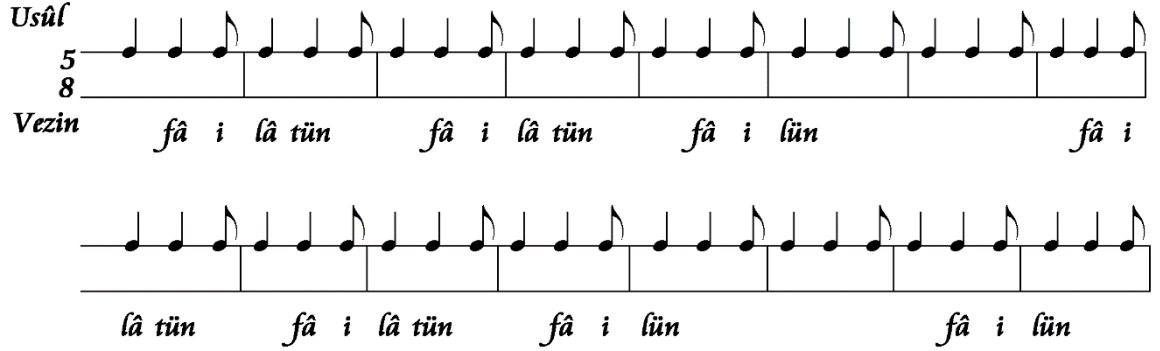
İncinirsin, incitirsin sen cânımı

Alma âh-ı kalb-i pür-efgânımı

İncinirsin, incitirsin sen cânımı

2.1.6. Dil harîm-i vashını arzû eder⁹³

Bir önceki şarkıda kullanılan vezin ve usûl bu eserde farklı ve daha romantik, daha latîf bir şekilde kullanılmıştır.



Usûlde kuvvetli darplara vurgu taşımayan ezgi birimlerinin denk getirilmesi^{94,95} ve güftenin de böyle ezgilere gayet uygun bir manada olması (özellikle zemîn ki eserler genellikle zemîn üzerine bestelenir) bu latîf etkiyi sağlamada yardımcı olmuştur.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(1-12)+b(13-24)+c(25-36) +b(13-24)]$$

Kurguyu incelediğimizde, her müzik cümlesinin, bir mısra'ın iki farklı ezgiyle bestelenmesinden oluştuğunu görüyoruz. Her okunuş üç cümlecikten oluştuğu için müzik cümleleri altı cümlecikten müteşekkildir.

Yine küçük hacimli bir güfte üzerine bestelenen eser bu sefer, mısralar farklı ezgilerle ikişer kez okunacak halde genişletilmiş ve böylece daha uzun soluklu bir hale getirilmiştir. Bu şarkı için bestecinin kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

⁹³ F. Salgar, age. ss. 195

⁹⁴ Örneğin kelime başlangıçları ölçü ortalarındaki zayıf darplara, müzik cümleciklerinin sonları da ölçü başlarındaki kuvvetli darplara denk getirilmiştir.

⁹⁵ Eserin ilk müzik cümleciğinin başından bir dördlük, ikinci müzik cümleciğinin sonundan bir dördlük çıkartılırsa usûl tam olarak Ârif Bey'in icâdı olan "Müsemmen" usûlüne uymaktadır.

Mısraların ilk tef'ileleri (fâilâtün), aynı zamanda ilk müzik cümleciklerini oluşturacak şekilde bestelenmiştir. Meyan mısra'ı hariç kelimeler ikinci müzik cümleciklerine geçerken bölünmemektedir. Üçüncü cümlecikler ikinci cümleciklerden yer yer çok zor ayırt edilebilmektedir, hatta bu yerlerde cümleciklerin birleştiği yorumu yapılabilir. Mısraların ilk tekrarında üçüncü cümleciklerin son heceleri diğer tekrara kadar uzatılmaktadır. İkinci tekrarlarda ise bir dörtlük notayla sonlandırılıp saz paylarıyla yapılan eklerle karara veya sonraki mısraya bağlantı yapılmıştır.

Zemîn mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

Zaman mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bu mısrada dikkat çeken unsur, “iltifât et” kelimelerini bestelerken bestecinin kullandığı yöntemdir. Pestleştirilerek icra edilen Dik Hisar perdesine ardışık olarak bir kez gerdaniyeden iki kez de Acem'den başka yardımcı sesler kullanmadan iniliyor olması güftedeki yalvarış-ricâ arasındaki ifâdeyi açığa çıkartmaktadır. Bestecinin eser bitiminden önce karara gidip, ardından güçlüden karara tekrar inerek bitirdiği bir ezgisel kurguyu bu eserde de görebiliyoruz.

Meyan mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Mısranın ilk okunuşundan sonra karara gidiyor olmasının, belki de ikinci okunuşta yeni ezgi üretimini zora sokacak olması sebebiyle, mısranın ikinci okunuşu aynı ezgiyle bestelenmiştir. Aradaki tek fark “aksi gider” kelimelerinin, zemîndeki “ arzu eder” kelimeleriyle aynı ezgiyle bestelenip nakarata bağlanmış olmasıdır.

Kelime vurgularının üzerinde çokça durulmayan bu eserde daha çok usûl ve vezin birlikte kullanılırken sergilenen ustalık dikkat çekmektedir.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Dil harîm-i vaslını arzû eder

Türk Aksağı

Beste: Hacı Ârif Bey

1 AH DİL HA RÎ Mİ VAS LI NI AR

3 ZÛ 2 E DER DİL 3 HA RÎ (a) Mİ

9 VAS LI NI AR ZÛ E DER (SAZ.....)

13 İL Tİ FÂT ET SEV Dİ ĞİM GAY

17 RI YE TER İL Tİ FÂT ET

21 SEV Dİ ĞİM GAY RI YE TER (SAZ.....)

25 TÂ Lİ İ NÂ ŞÂD İ SE AK

29 Sİ Ğİ DER TÂ Lİ İ NÂ

33 ŞÂD İ SE AK Sİ Ğİ DER (SAZ.....)

Dil harîm-i vaslını arzû eder

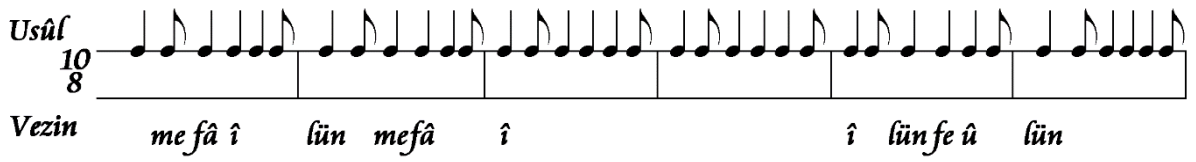
İltifât et sevdiğim gayrı yeter

Tâli-i nâ-şâd ise aksi gider

İltifât et sevdiğim gayrı yeter

2.1.7. Düşer mi şânına ey şeh-i hûbân⁹⁶

Şarkı, Curcuna usûlü ve mefâîlün mefâîlün feûlün vezninin birlikte kullanılmasıyla bestelenmiştir.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(1-6)+b(8-13)+c(16-21) +b(8-13)]$$

Kurguyu incelediğimizde her cümlenin bir mısra'dan ve üç cümlecikten oluştuğunu görüyoruz.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Mısralar üçer cümlecik halinde bestelenmiştir. Cümlecikler genellikle kelimeleri bölmemektedir. Birinci ve ikinci cümlecikler iki ölçü uzunluğunda, üçüncü cümlecikler ise bir ölçüye ek olarak ikinci ölçülerin ilk darplarına uzanan ezgiler halinde kurulmuştur. Bu cümleciklerde ezgilendirilen heceler, mısraların da vurgu açısından ağırlık merkezi konumundadır. Kalıpta, mısraların ifâdeleri, genellikle ikinci cümlecikte ve bu cümlecikteki tek hece aracılığıyla yükseltilmektedir. Bu yolla Ârif Bey'in, vezni besteye dönüşmesi açısından en dar haliyle kullandığı durumda bile, hece tekrar ederek kendisine, ezgi yaratıcılığını tatmin edebilecek iki ölçü ayırdığı düşünülebilir.

Eserin geneline baktığımızda az miktarda süsleme notalarıyla sade bir şekilde bestelenmiş fakat çok kuvvetli bir kompozisyon görülmektedir. Genellikle ikili aralıklarla hatta sadece usûl darplarına notalar konarak örülen ezgiler, özellikle nakaratta ardışık

⁹⁶ F. Salgar. age. ss. 196

seslerle bestelenen iniş çıkışlarla eserin karakteristik özelliğini taşımaktadır. Besteci bu yöntemle kuvvetli bir zemîn ve zaman bestelemiştir.

Zemîn mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

Zaman mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İkinci cümlecik sonunda karara ve karar altındaki perdeye kadar inen besteci, bir sonraki cümlecikte bu inişi özetleyen bir ezgiyle mısra'ı karara taşımaktadır ki bu birçok eserinde gözlemlenebilen bir bestecilik özelliğidir.

Meyân mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymakta fakat usûl-vezin oturtumunda farklılıklar göstermektedir. Kalıpta ikinci cümlecikte uzatılan hece birinci cümlecğin sonuna alınmış, kalan heceler ikinci cümlecğe aktarılarak ikinci cümlecğin ikinci ölçüsünde bir hecelik daha uzatma yapılmış, aynı hece üçüncü cümlecikte tekrar başlatılarak mısra bitirilmiştir. Meyânı nakarata bağlayan son cümlecikle, zemîni zamâna bağlayan son cümlecik Ârif Bey ekolünde genellikle büyük oranda benzer veya aynı şekilde bestelenmektedir. Fakat bu eserdeki bağlantı, meyândan bu tekrar edilen cümlecğe geçiş çok kararlı duyulmadığından, bestecinin nakarata giderkenki sabırsızlığını ya da meyân bestesi hakkındaki kararsızlığını hissettirmektedir.

Şiir olarak Sâdî Bey dîvânında “Esirger mi ülfetin kuldan ihsan / Buyur Sâdî kulundur emr-u fermân⁹⁷” şeklinde olan güftenin nota yazılarıyla farklılık göstermesi de dikkat çekici bir noktadır.

Eser genelinde besteci, ilk kelimelerin hecelerinin ses yüksekliklerinin ezgiyle uyumuna özellikle dikkat etmiştir. “düşer” , “bırak-” , “ esirger” , “buyur” heceler şair tarafından da aynı tonlamayla inşâ edildiği için mısra başlangıçlarında yükselen ikili aralıklar kullanılmıştır.

⁹⁷ S. Y. Ataman. age. ss. 130

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Düşer mi şânına ey şeh-i hûbân

Curcuna

Beste: Hacı Ârif Bey

1. 2.

DÜ ŞER Mİ ŞÂ Nİ NA EY

3. 1. (a) 2.

EY ŞE Hİ HU BAN (SAZ.....) BAN (SAZ.....)

8. 1. 2.

Bİ RAK MAK Â Şİ KI BÖY
BU YUR KEN Dİ KU LUN DUR

12. 3. 1. (b) 2. KARAR

BÖY LE PE Rİ ŞÂN (SAZ.....) ŞÂN (SAZ.....)
EM RÜ FER RÎ MÂN MÂN

16. 1. 2.

E SİR GER Mİ E FEN Dİ

19. 3. 1. (c) 2. §

KUL KUL DAN İH SÂN (SAZ.....) SÂN (SAZ.....)

Düşer mi şânına ey şeh-i hûbân

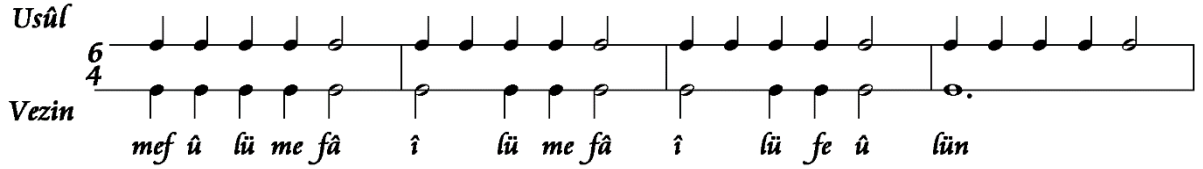
Bırakmak âşıkı böyle perîşân

Esirger mi efendi kuldân ihsân

Buyur kendi kulundur emr ü fermân

2.1.8. Ettikçe sana âşık-ı dil hasta recâyı⁹⁸

Eser Sengin Semâî ve Yürük Semâî usûlü üzerine, mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün vezninin yerleştirilmesiyle bestelenmiştir.



Sekiz mısra ile kurulan beste, bestecinin ürettiği bir şarkı biçimi olan nevezmîn⁹⁹ şeklinde, ilk dört mısra Sengin Semâî ikinci dört mısra ise Yürük Semâî usûlüyle olmak üzere usûl geçkisiyle bestelenmiştir. Bu gibi eserlerde güfte şârinin de besteciye yenilikler sunabiliyor olması önemli bir etkidir. Bestecinin şarkılara uyguladığı bu tarzın, büyük formulu eserlerin etkisinde olduğu düşünülebilir. Usûl geçkilerinin, istikrarlı müzik cümleliği kurgularının, genelde dört mısra bestelendikten sonra varsa diğer dörtlüklerin de bu ezgiyle okunduğu şarkı anlayışının, bu şekilde geniş bir kompozisyona çevrilmesinin klasik dönemin bestecide bıraktığı izler olduğunu söyleyebiliriz. Mısralar, müzik cümleciklerinden oluşan ve benzer özellikler gösteren cümleler olarak bestelenmiştir. Usûl de, her ne kadar ezgi küçük usûllerle ölçülüyor olsa da belli bir sayıda ölçünün seslendirilmesinden sonra diğer cümleye devrederken yeni bir usûl-vezin-ezgi ifadesine başlandığı için küçük usûl anlayışının ardında yine klasik dönemin etikisinde olarak, çok daha geniş hacimli müzik fikirlerinin olduğunu görmekteyiz.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A [a(1-4)+b(5-8)+c(9-10) +d(11-12)+b2(13-16)] + B [e(17-20)+f(21-24)+g(25-28)+h(29-32)] + A [b3(33-36)]$$

⁹⁸ F. Salgar. age. ss. 197

⁹⁹ F. Biçer. age. ss. 10

Eser Yürük Semâî'ye yapılan usûl geçkisiyle iki bölüme ayrılmıştır. Üçüncü mısra' hariç bütün mısraların beste kurguları üç cümlecikten oluşan dört ölçülük bir cümleden müteşekkildir. Üçüncü mısra'da ise kurgu, iki cümleye bölünmüş ve bu cümlelerin ilki birer ölçülük iki cümlecik, ikincisi ise iki ölçülük tek cümlecik haline gelmiştir.

Bu şarkı için bestecinin kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Eserde, mısraların dörder ölçüden, üç veya dörder cümlecikten bestelendiğini görüyoruz. “Nakarat ezgi”yle bestelenen mısralar dörder cümlecik, diğerleri üçer cümlecik olarak bestelenmiştir. Müzik cümlecikleri ölçülerden taşmayacak şekilde yerleştirilmiştir. Üç cümlecikli mısraların son cümlecikleri ikişer ölçüye yayılmıştır ve ikinci ölçüler çalgısal köprü görevi üstlenmiştir. Hatta bazı mısraların sonu sadece köprü ezgi olarak bırakılmıştır.

1. dört mısranın bestelenişi, sık kullanılan şarkı biçimindedir. Üçüncü ölçüde veznin bir sekizlik sonra ezgiye dâhil olması haricinde (ölçünün sekizlik esle başlaması) bestecinin eser için düzenlediği kalıba uymaktadır.

2. dört mısranın (muhtemelen ikişer mısradan iki nakarat) bestelenişinde de aynı kalıp, ilk kıtada iki kere “nakarat ezgi” kullanılmışken burada sadece son mısranın bu ezgiyle seslendirilmesi farkıyla korunmuştur. Yine bu dört mısrada Yürük Semâî'ye geçki yapılmış ve son mısra ile Sengin Semâî'ye dönülerek eser bitirilmiştir.

Tamamen güfteye bağlı olarak biçimlendiğini söyleyebileceğimiz bu eser tıpkı güfte gibi iki temadan oluşmuştur. İlk dört mısradaki manâ ne kadar yoğun ifâde edilmişse, usûlü de buna uygun olarak Yürük Semâî'den daha yoğun bir usûl olan Sengin Semâî ile ölçülmüştür. İkinci dört mısradaki daha hafif ifâde, daha seyrek hatta biraz da aynı seslerin tekrarıyla resitatifleştirilmiş ezgilerle bestelenmiştir. Bu özelliklerle de, ikinci dört mısraya geçildiğinde hızlanan bir ifâde görüyoruz ki besteci böylece en sonda dönüş yaptığı temadan fazlaca uzaklaşmayı engellemiş olmaktadır.

Güftenin hecelerinin birbirlerine göre yüksekliklerini incelediğimizde, şiir olarak çok muntazam bir akortla inşâ edildiğini görüyoruz. Örneğin, mısraların ilk hecelerinin hepsi bir alçak ve bir yüksek perdeden başlamak kaydıyla yazılmıştır (Ettik-, artır-, ettim,

etme, kendin, zülfün, üftâ-). Besteci de mısraların bestelerinin ilk aralıklarını bu kurala göre besteleyerek güftenin özelliğini ön plana çıkarmıştır.

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

Ettikçe sana âşık-ı dîl

Sengin Semâî

Beste: Hacı Ârif Bey

1 2
ET TİK ÇE SA NA Â Şİ KI DİL

3 1(a)
HAS TA RE CA YI

1 2
ART TIR MA DA SIN RÜ ZÜ ŞEB AN

3 4 (b)
REN CÜ CE FÂ YI

1 2 (c)
ET TİM SA NA DİL VER MEK İ LE

3 1(d)
BEN BU HA TA YI

1 2
SEN DE NE O LUR TUT SAN A ÇIP

3 4 (b2)
RE Hİ VE FÂ YI

Yürük Semâî 1 2
ET ME BU KA DAR SON RA PE Şİ

3 (e)
MÂN O LA CAK SIN (SAZ.....)

Ettikçe sana âşık-ı dîl - 2

21 KEN DİN Gİ Bİ BİR ZÂ Lİ ME HAY

23 RÂN O LA ÇAK SIN (SAZ.....)

25 ZÜL FÜN Gİ Bİ EL BET TE PE RÎ

27 ŞÂN O LA ÇAK SIN (SAZ.....)

29 ÜF TÂ DE VÜ HÂ Kİ DE Rİ CÂ

31 NÂN O LA ÇAK SIN (SAZ.....)

33 Sengin Semâî ÜF TÂ DE VÜ HÂ Kİ DE Rİ CÂ

35 NÂN O LA ÇAK SIN (b3)

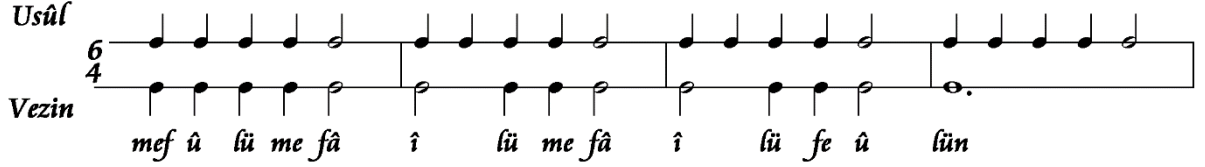
*Ettikçe sana âşık-ı hasta recâyı
Arttırmadasın rûz ü şeb-ân renc ü cefâyı
Ettim sana dîl vermek ile ben bu hatâyı
Sen de ne olur tutsan açıp reh-i vefâyı*

*Etme bu kadar sonra peşimân olacaksın
Kendin gibi bir zâlîme hayrân olacaksın
Zülfün gibi elbette perîşân olacaksın
Üftâde vü hâk-i dei cânân olacaksın*

2.1.9. Eyyâm-ı bahâr oldu güzel müjdeler olsun¹⁰⁰

Besteci bu eserde Yürük Semâî usûlü ile birlikte “mef’ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün”

veznini kullanmıştır.



Usûl, hızlıca akarak güfteyi kısa sürede tüketebildiği için besteci mısraları ikişer kere besteleyerek bu hızlı akışı lehine çevirmiş ve ezgi bakımından daha zengin bir üretime fırsat bulmuştur.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$\text{ÇG}[x] + A[a(5-12) + b(13-20) + c(21-28) + b(13-20)]$$

Eserin cümle kurgusunda, dört cümlecikli, sekiz ölçülü cümlelerin mısraların bestelerini oluşturduğunu görmekteyiz.

Bu şarkı için bestecinin kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Meyan mısra'ının ilk okunuşu hariç, bütün mısralarda müzik cümlecikleri ikişer ölçüden oluşacak şekilde ikişer kez tekrarlanmıştır. Okunuşların ikinci ölçülerinin son ölçüleri ise genellikle bir saz payı ya da bir saz payı karakterinde olarak, güçlüye, karara ya da güçlü altı ve karar altına bağ oluşturmaktadır. Farklı olan meyan mısra'ının ilk okunuşu ise birer ölçüden oluşacak şekilde üç müzik cümleciği halinde bestelenmiştir. İkinci tekrarda eserin genel kalıbına uyulmaktadır.

Zemin mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

Zaman mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bu mısra'ın ikinci tekrarına bakıldığında ilk müzik cümleciğinde karara giderek tamamlanan ezginin, ikinci müzik cümlesinde daha kısa bir ezgiyle özetlenerek karara götürüldüğünü görüyoruz.

¹⁰⁰ F.Salgır, age. ss. 199

Meyan mısra'1 ilk okunuş hâriç bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Burada küçük iki çeşniyle yapılan değişiklikler, makamın yoğun hissini hafifçe seyreltip temaya katkıda bulunmaktadır. İkinci cümleinin ikinci yarısının ise zemînin zaman mısra'ına bağlanılışında kullanılan ezginin biri kısmı kullanılmıştır.

Yine ilk kelimelerin hecelerinin ses yükseklikleri ve ezgi uyumu besteye yansıtmış olan besteci, bu eserde güftedeki bahar gelişine bağlı sevinç hissini, melankolik fakat kendince ritmik olan bir ezgiyle ifâde etmiştir. Bestecinin hayat hikâyesinden öğrendiğimiz gibi melankolik bir karakter olan Hacı Ârif Bey, böylesine neşeli bir güfte seçmişken, güftenin güzellik dileklerinin gerçekleşeceğini değil de, hiçbirinin kendisinde olmadığını ifâde etmek istercesine bir ümitsizlik haliyle, güftenin ilk akla gelen manasının tam da aksine karamsar ezgiler üreterek bu besteyi oluşturmuştur.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Eyyâm-ı bahâr oldu

Yürük Semâî

Beste: Hacı Ârif Bey

Aranağme

(x)

1 2

EY YÂ MI BA HÂR OL DU GÜ ZEL MÜJ DE LER OL

3

SUN EY TÂ MI BA HAR OL DU GÜ ZEL

11 (a)

MÜJ DE LER OL SUN (SAZ.....)

13 2

GÜL ŞEN DE A ÇAN GON CA GÜ LÜN BÜL BÜ LÜ OL

16 1

SUN GÜL ŞEN DE A ÇAN GON CA GÜ LÜN

19 2 (b)

BÜL BÜ LÜ OL SUN (SAZ.....)

21 1 2 3

ZEVK EY LE YE LİM TAR FI ÇE MEN ZEVK İ LE DOL

24 1

SUN ZEVK EY LE YE LİM TAR FI ÇE MEN

27 2 (c)

ZEVK İ LE DOL SUN (SAZ.....) SUN KARAR

2.1.10. Firkatın te'sir etti cânıma¹⁰¹

“Fâilâtün fâilâtün fâilün” veznindeki güfteyi, Aksak usûlüyle birlikte kullanan besteci, bu eseri kendi içerisinde değişken bir usûl-vezin ilişkisiyle kullanmış, hemen her satırı farklı bir birleşimle bestelemiştir. Sadece ilk ve son kelimeler alışlageldik kullanılışla bestelenmiş, aradaki ezgiler asimetrik usûl ve vezin yerleşimleriyle bestelenmiştir. Şarkının üzerinde kurulduğu zemîn mısra'sının ilk tef'ilede bir hece eksik olacak şekilde vezni aksatıyor olmasının, mısraların bestelenişlerindeki farklılıklara ve asimetriye sebep olduğunu düşünebiliriz.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$\text{ÇG}[x]+A[a(5-8)+b(10-13)+b'(14-17)+c(18-21)+b(10-13)+b'(14-17)]$$

Müzik cümleleri üçer cümlecikli ve her mısra' ezgisi bir cümle oluşturacak şekilde bestelenmiştir. Zaman ve nakarat mısra'ları tekrar edilirken iki farklı müzik cümlesiyle seslendirilmektedir. Bu cümlelerden ikincisi birincinin karara giden bir türevidir.

Bu şarkı için bestecinin kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Mısralar üçer ve dörder cümlecik içerek şekilde dörder ölçüden bestelenmiştir. Nakarat olarak tekrar edilen mısra, arka arkaya gelecek şekilde iki kere farklı ezgiyle bestelenmiştir. Dört cümlecikli yapılar, her dört ölçülerine de bir müzik cümlecği denk gelecek şekilde oluşturulmuş, üç cümlecikli yapılar da ilk iki ölçülerine birer farklı müzik cümlecği, son iki ölçülerine de tek bir müzik cümlecği sığacak şekilde oluşturulmuştur.

Zemîn mısra'ı, dört müzik cümlecğinden oluşmaktadır. İlk okunuşunda bir saz payıyla karara giden mısra, ikinci okunuşunda farklı bir saz payıyla güçlüye ve ardından zaman mısra'ına bağlanmıştır. Heceler birbirlerine yakın sürelerle okunmaktadır.

Zaman mısra'ı, güçlüden ikinci güçlüye ve güçlüden karara gidecek şekilde iki besteye sahiptir. İlk okunuş üç, ikinci okunuş ise dört müzik cümlecğinden oluşmaktadır.

¹⁰¹ F.Salgar. age. ss. 200

“Gel” hecesi, bir ölçü boyunca uzatılarak vurgulanmıştır. Bu vurgu üçüncü ölçülere denk gelmektedir.

Meyan mısra’ı, üç müzik cümleciğinden oluşmaktadır. “-sin” hecesi bir ölçü boyunca uzatılarak vurgulanmıştır. Bu vurgu ikinci ölçüye denk gelmektedir. İkinci ölçüde yükselen ezgi kararsız bir yapıda güçlüye ulaşırken zayıf bir ifâde oluşturmaktadır. Birçok eserdeki gibi meyan mısra’ının son ezgileri nakarata bağlayacak şekilde zemîn mısra’ı ile aynı şekilde bestelenmemiştir.

Baskın olarak görebileceğimiz şekilde kelimelerin hecelerinin ses yükseklikleriyle ezgi arasındaki uyum işlenmemiştir.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Firkatîn te'sîr etdî cânûma

Aksak

Beste: Hacı Ârif Bey

1. Aranağme

2. (x)

3. 1. 2. 3.

FİR KA TİN TE SÎR ET Dİ

4. 1. (a) 2.

CÂ Nİ MA (SAZ.....) CÂ Nİ MA (SAZ.....)

10. 1. 2.

.....) SEV Dİ GİM BA ŞİN İ ÇİN

12. (b)

GEL 1 YA 2 Nİ MA (SAZ.....)

14. 1. 2.

.....) SEV Dİ GİM BA ŞİN İ ÇİN

16. 3. 4. (b')

GEL 1 YA 2 Nİ MA (SAZ.....)

18. 1. 2.

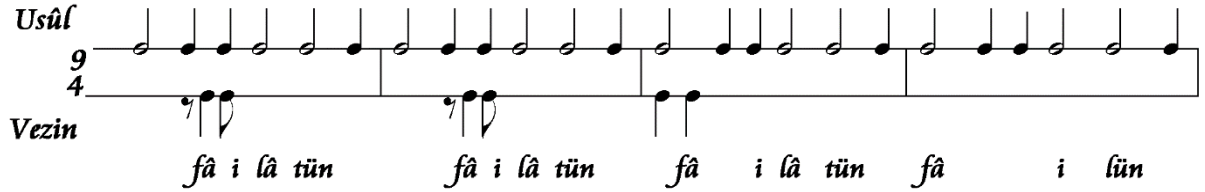
.....) İS TE MEZ SİN

20. (c)

GİR MEK EL BET KA Nİ MA (SAZ.....)

2.1.11. Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdına¹⁰²

Besteci, şarkıyı “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezniyle Ağır Aksak usûlünü kullanarak bestelemiştir.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(1-4)+b(5-8)+a'(9-12)+b_2(13-16)] B[c(17-24)+d(26-33)] + A[b_3(33-36)]$$

Kurguya göre müzik cümleleri, bir mısranın bestesi olan dörder müzik cümleciklerinden oluşmaktadır. Bu cümlecikler, iki bölümde de sadece bir tef'ilenin bestesini karşılamaktadır.

Güfte olarak, gazelin üç beyti kullanılmıştır. Şemaya uygun şekilde bestelenen mısralar, her tef'ileye bir müzik cümlecikçi gelecek ve dörder müzik cümlecikçi oluşturacak şekilde ezgilendirilmiştir. Son tef'ilede ise güfte ve müzik cümlecikçinin başlangıcı, kuvvetli zaman olan usûlün ilk darbına denk getirilerek ilk hece uzatılmış ve ezgi burada bir yükselişe geçerek kendi üzerinde bir vurgu kazanmıştır. Besteci ilk dört mısrayı, keskin bir meyân hissi oluşturmadan homojen bir şekilde besteledikten sonra kalan beyti de Türk Aksağı usûlüyle ölçüp besteleyerek şarkıya eklemiştir. Eserdeki en estetik unsurlardan biri Türk Aksağı usûlünün Ağır Aksağın başında bulunmasıya geçişin çok pürüzsüz olması ve tekrar Ağır Aksağa dönüşün, Ağır Aksağın başlangıcına denk gelebiliyor olmasıdır. Bu bölüm de önceki bölümdeki gibi müzik cümlecikleri tef'ilelere eş olarak oluşturulmuştur. Dolayısıyla her mısra ikişer ölçü uzunluğunda dört müzik cümleciklerinden meydana gelmiştir. Türk Aksağı bölümünden sonra tekrar önceki bölümün ağır aksak usûlündeki nakaratı tekrarlanarak bu iki bölüm birleştirilmiş ve

¹⁰² F. Salgar. age. ss. 201

temaları karıştırılmıştır. İki tema da oldukça homojen ve birbirlerine yakın olduğu için bu karışma gayet estetik duyulmaktadır.

Şarkının, bestecinin elimize ulaşan diğer Kürdîli Hicâzkâr şarkılarından farklı bir üsul olan ağır aksakla ölçülmüş olmasından dolayı, içerdiği müzik cümleleri oldukça geniş hacimli ve yoğundur. Bestedeki simetrik yapılar, orijinal ezgiler ve ustaca kullanılan usûl sayesinde homojen ve net ifade edilen bir tema üretilmiştir. Bu homojenlik özelliği, aralıklar, müzik cümleciklerinin başlangıçları gibi etkenlerle eserin hemen her iki mısraının karşılaştırılması durumunda da görülebilmektedir.

1. mısra, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İlk müzik cümlecığının içinde (yani müzik cümlecığını bölmeden), Hicazkâr perdelerinden Kürdî’li perdelere yaptığı geçiş makamın geçkili bir makam olarak değil de, bir bütün olarak değerlendirilmesi açısından en güzel örneklerden biridir. Bu özellik eser içerisinde de devam etmektedir. İkinci müzik cümlecğinde yapılan Kürdî perdesindeki Çargâh’lı kalış ve hemen ardından bir oktav üzerindeki Sünbüle perdesine çıkılarak Arazbar çeşnisinin gösterilmesi bestecinin bu eserdeki orijinal buluşlarından birkaçıdır.

2. mısra, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bu mısradaki en dikkat çekici özellik, bir zaman mısra’ından çok bir zemîn mısra’ı özelliği göstermesi, hatta zemînin birinci müzik cümlecığının son kısmıyla tamamen simetrik olmasıdır. Ezgide gerginlik oluşturmada, aynı mısra içerisinde farklı perdelerden birkaç kez karara doğru yönelmesi ise ayrı bir orijinal estetik ve yapısal özelliktir.

3. mısra, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İlk dört mısra için meyan oluşturmaya rağmen, temayı değiştirmemektedir. Son iki müzik cümlecığı, zemînin son müzik cümlecığıyle, tıpkı diğer nevzemîn olmayan şarkılardaki gibi tıpatıp benzerlik göstermektedir. İşlev bakımından da mısra’ı nakarat ezgiye bağlamaktadır.

4. mısra, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İkinci mısra ile aynı beste ile “nakarat ezgi” oluşturacak şekilde bestelenmiştir.

5. mısra, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

6. mısra, hem ikinci bölümün hem de birinci bölümün nakaratının tekrarı olarak kurala uygun bir şekilde yer almaktadır. Dolayısıyla, Sâdî Bey'in bazı "üç nakaratlı" güftelerindeki gibi bir durum ortaya çıkmıştır. Hacı Ârif Bey bu şiirlerde güftekârın nakarat olarak tanımladığı mısraları farklı ezgilerle bestelerken, bu eserde kullandığı "üç nakaratı" sözel değil, ezgisel olarak oluşturmuş, hatta son mısra'ı diğer eserlerde kullanmadığı bir yöntem olarak bir kez daha seslendirmiştir.

Güfte ve beste ahengi açısından incelediğimizde, eserlerin genelinde olduğu gibi özellikle "geçti", "gelmez", "meclis", "Es'âd" gibi mısra başlarında olan kelimelerde, bestecinin, oldukça başarılı bir şekilde hecelerin ses yükseklikleriyle ezgi uyumunu sağlamış olduğunu görüyoruz.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Geçti zahm-ı tîr-i hicrin

Güfte: Şeyh Gâlib
Beste: Hacı Ârif Bey

Ağır Aksak

1

GEÇ Dİ ZAH MI

2

Tİ Rİ HİC RİN

3

TÂ Dİ Lİ NÂ

4

ŞÂ DI MA (SAZ.....)

1

MER HA MET EY

2

GAM ZE İ CÂ

3

DU YE TİŞ İM

4

DÂ DI MA (SAZ.....)

1

ÖY LE Bİ HÜŞ

2

EY LE DİN Â

Geçti zahm-ı tîr-i hicrin - 2

11 3
ZÂ RÎ LE KİM

12 4 (a')
TÂ Bİ MI (SAZ.....)

13 1
GEL MEZ OL DU

14 2
BİR DA Hİ LÛT

15 3
FU KE LÂ MIN

16 4 (b2)
YÂ Dİ MA (SAZ.....)

17 1 2
MEC Lİ Sİ EH Lİ SÛ HAN DE

21 3 4 (c)
YEK KA LEM DİR BU GA ZEL

25 2. 1 2
ZEL (SAZ.....) ES A DA SÖZ VAR MI

29 3 4
HÛS NÛ TAB İ İS Tİ DÂ Dİ

Geçti zahm-ı tîr-i hicrin - 3

33 MA (SAZ) ES A DA SÖZ

34 VAR MI HÜS NÜ

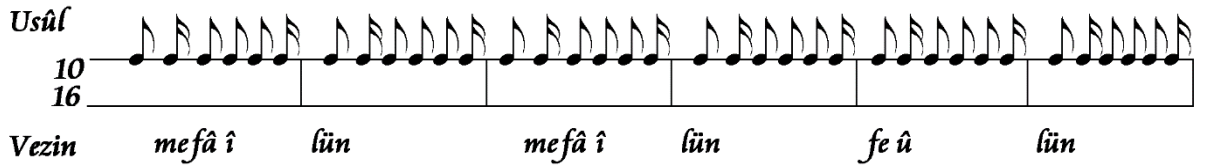
35 TAB I İS Tİ

36 DÂ DI MA (b3)

*Geçdi zahm-ı tîr- i hicrin tâ dil-i nâşâdîma
 Merhamet ey gamze-i câdû yetiş imdâdîma
 Öyle bîhûş eyledin âzâr ile kim tâbımı
 Gelmez oldu bir dahî lûtfu kelâmın yâdîma
 Meclis-i ehl-i sühande yek kalemdir bu gazel
 Es'ada söz var mı hüsn-i tab-ı istîdâdîma
 Şeyh Gâlib*

2.1.12. Gurûb etdi güneş dünya karardı¹⁰³

Eserin usûl-vezin seçimi “mefâîlün mefâîlün feûlün” vezni ve Curcuna usûlü olarak yapılmıştır. Veznin usûle yerleştirilmesi ise yaygın olan kullanım gibi başlamakta fakat tef’ilelerin son hecelerinin bir sonraki ölçüye aktarılıp o ölçünün bu hecelerle bestelenmesiyle genişletilmiş bir kalıp olarak görülmektedir. Bu eserde her tef’ile bir müzik cümlecğine denk gelebilmektedir çünkü güftekar tef’ileleri, kelimeleri bölmeyecek şekilde inşâ etmiştir.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

A[a(1-6)+ a’(7-12)+ b(13-18)+b’(19-24)+c(25+30)+c’(31+36) + b(13-18)+b’(19-24)]

Eserin kurgusunda, altı ölçülük ve üç cümlecikli müzik cümlesi yapıları simetrik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu müzik cümlelerini, türevi olan bir tekrar daha takip etmektedir. Tekrar cümleleri istikrarlı olarak kullanıldığı, duyumda bunlara ihtiyaç duyulduğu için türev cümle olarak kabul edilmiştir.

Besteci bu eserde müzik cümlecikleri açısından simetrik bir kalıp kullanmıştır. Meyân hariç mısralar ikişer ölçüden oluşan üçer cümlecikden oluşmaktadır. Meyân mısra’ı, bu kalıptaki ilk cümlecik ikiye bölünerek dört cümlecik haline getirilmiştir. İlk iki cümlecği birer ölçü, son iki cümlecği ikişer ölçüdür. Her tef’ile için birer müzik cümlecği bestelenecek şekilde bir yapı varken, bu yapı da burada bozulmaktadır. Ayrıca zemîn ve zaman mısraları, ikinci cümlecikten itibaren farklılık göstererek ikişer kere

¹⁰³ F.Salgar. age. ss. 204

bestelenmişken, meyân, nota yazısında sadece son ölçü için dolap kullanılabilecek şekilde tekrar edilmiştir.

Tüm bunlar göz önüne alındığında eserin simetrisine oldukça aykırı bir meyân bestesi görüyoruz. Bunun gibi bazı estetiğe yardımcı simetriler, ezgi üretirken hedefe ulaşma yolunda yardımcı araçlarken, Ârif Bey'in, bu araçları kullanmadığı zamanlarda da estetik güzellikler yaratabildiğini bu eserde görebilmekteyiz. Besteci, yeterli ilham ve yaratıcı bir zihinle kalıba ihtiyaç duymamıştır ve o anki geçerli kalıbı değiştirerek “anlık yaratıcılığının” o durumda gerektirdiği kalıbı üretmiştir. Ayrıca, düzene zıtlık oluşturacak şekilde uygulanan yeni yaratıların, düzene ustaca yerleştirilip bu zıtlıktan yararlanıp kuvvetli bir ifâdeye büründürülmesinin, bu eserdeki gibi Ârif Bey ekolünde önemli bir özellik olduğunu söyleyebiliriz.

Zengin uyakla kurulmuş ve kendi içindeki tonlaması gayet besteye elverişli olan güfte, hece vezniyle simetrik bölünmediği için, mısraların son kelimelerinde bir ağırlık merkezi edinme fırsatı bulmuştur. Besteci de güftenin temasıyla aynı vurguyu yaptığı bestenin güfteyi açıklayıcılığıyla ortaya çıkartmıştır.

Zemîn mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Eserlerin genelinde kullanmadığı bir yöntemle, inici dörtlü aralık kullanarak girilen zemîn, kendisi ve türevindeki üçüncü cümleciklerinde de içerdiği altılı ve beşli aralıklarla, yoğun bir şekilde ikili aralıklarla kurulan ezgiyi streten kurtarmakta ve ezgilerin estetiğini korumaktadır.

Perdeler Araban perdeleriyle tanımlanıyor olsa da ezginin seyri, belki de kullanılan aralıkların da etkisiyle tam olarak Kürdîlihicâzkâr makamının girişi niteliğindedir.

Zaman mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İlk okunuşun son cümlecğinde kullanılan inici dörtlü aralık ve zemîn mısra'ıyla hemen hemen aynı ritm kalıpları, bu mısra'ın bestesinin zemînden geldiğini gösterir bir biçimde hissedilmektedir. Besteci, eser boyunca tek bir kez karara gitmiştir ki bu da doğal olarak eserin karar ezgisini barındıran bu mısradaki bulunmaktadır. Diğer bazı eserlerindeki gibi ezgiyi karara götürüp sonradan gelen bir özet cümlesiyle sona eren bir nakarat veya makamın karar ve

ikinci güçlü etrafındaki sesleriyle oluşan haliyle de karar sesine değinebilen bir meyan oluşturulmamıştır.

Meyan mısra'ı gerek ritm birimleri gerek vezin yerleşimi olarak bestecinin oluşturduğu kalıptan farklıdır. Yapı itibarıyla da başına buyruk olarak bestelenen meyan, bestecinin çok fazla tercih etmediği şekilde makamın tiz genişlemesinde dolaşarak isyankâr bir ifâdeye büründürülmüştür. Üçüncü cümlecğin başındaki süslemesiz sade olarak yerleştirilmiş Acem ve Gerdâniye perdeleri, hem kendilerine kadar olan ezgilerdeki yükselişi dinlendirmek hem de sonralarında gelecek olan Tiz Nevâ perdesine kadar çıkacak son yükselişe hazırlık yapmak amacıyla önemlidir ve meyâna özgü bir nitelik taşımaktadır. İkinci cümlecik ve üçüncü cümlecğin ikinci ölçüsünün aynı ezgi olması fakat arkalarındaki ezgiler ve seslendirildiği heceler farklı olduğu için duyumun bu simetriyi farklı hissettirmesi ezgi genişletmede Ârif Bey'in orijinal olarak kullandığı bir yöntem olarak kabul edilebilir.

Dörtlük olarak kendi içerisinde ve mısralar bazında uyumlu bir tonlamaya sahip güftenin bu özelliği bestecinin da hüneriyle ortaya çıkartılmıştır. Güftenin anlaşılabilirliği ön planda görülmektedir.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Gurûb etdi güneş dünyâ karardı

Güfte Hikmet Bey
Beste: Hacı Ârif Bey

Curcuna

1 19 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

GU RÛB ET Dİ GÜ NEŞ DÛN

YÂ KA RAR Dİ

GU RÛB ET Dİ GÜ NEŞ DÛN

YÂ KA RAR Dİ (SAZ.....)

GÜ Lİ BA Ğİ E MEL SOL

DU SA RAR Dİ (SAZ.....)

GÜ Lİ BA Ğİ E MEL SOL

DU SA RAR Dİ (SAZ.....)

FE LEK DE BÖY LE MÂ TEM

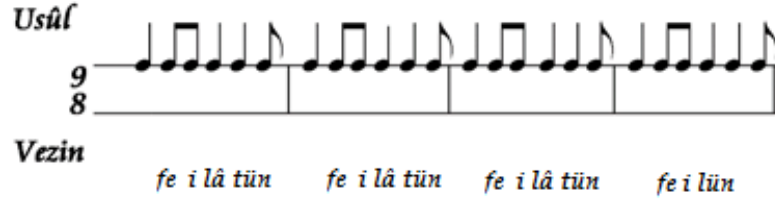
Gurûb etdi güneş dünyâ karardı -2

The musical score is written on four staves in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, aligned with the corresponding notes. The score includes measures 28, 31, 33, and 35. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 31 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 33 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 35 has a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: LER A RAR DI, FE LEK DE BÖY LE MÂ, TEM, LER A RAR DI, DI. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, aligned with the corresponding notes. The score includes measures 28, 31, 33, and 35. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 31 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 33 has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 35 has a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: LER A RAR DI, FE LEK DE BÖY LE MÂ, TEM, LER A RAR DI, DI.

*Gurûb etdi güneş, dünyâ karardı
Gül-i bağ-ı emel soldu, sarardı
Felek de böyle mâtemler arardı
Gül-i bağ-ı emel soldu, sarardı
Hikmet Bey*

2.1.13. Güzelim hiç aramaz mı dil-i bîçâre seni¹⁰⁴

Besteci “feilâtün feilâtün feilâtün feilün” veznini Aksak usûlüyle bestelemiştir.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(1-4)+b(6-9)+b'(10-13)+c(14-17)+ b(6-9)+b'(10-13)]$$

Kurguyu incelediğimiz zaman cümlelerin, dört ölçü hacminde ve ikişer cümlecikten müteşekkil olduğunu görüyoruz. Zaman cümlesi olan b cümlesi, türeviyle¹⁰⁵ birlikte karara gitmektedir.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Güftenin usûl üzerine sade bir şekilde yayıldığı bu eserde mısralar ikişer müzik cümlecği halinde bestelenmiştir. İlk iki tef' ile ve son iki tef' ile birer müzik cümlecğini oluşturmaktadır. Tef' ileler, seslendirdikleri son dördlüklerin bir sonraki ölçüye taşması ve dolayısıyla ilk ölçülerinin önceki tef'ilenin hecesine bağlanması istisnasıyla, birer ölçüden oluşmaktadır. Mısra sonları yani son tef' ileler kısa olduğu için ölçüler farklı görevlerdeki saz paylarıyla tamamlanmıştır.

Besteci bu eserde, usûl-vezin yerleşimi en sade haliyle kullanıldığı için, yaratıcılığını müzik cümleciklerini uzun ezgilerden oluşturarak ortaya çıkarmaya rahatça imkân bulmuştur.

Zemin mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Mısra'ın iki cümlecği de ikinci güçlü olan Nevâ perdesine indirilerek bitirilmektedir. Daha eserin başında

¹⁰⁴ F. Salgar. age. ss. 206

¹⁰⁵ “b” cümlesi ve “b'” cümlesi aslında bir dolap yardımıyla tek cümle olarak yazılabilecek haldedirler. Kullanılan nota yazımının tercihinine göre yorum bu şekilde yapıldı.

görülen bu hareket, şiirin ifâdesine uygun ezgiler üretilmesiyle birleşerek esere net bir ifâde ve orjinallik kazandırmıştır. İki müzik cümlecığının de kelimeyi bölmüyor olması hatta mısra'ın durgusuna uygun yerde berzâh oluşturmaları, ifâdenin netliğini destekleyen öğelerdir ki diğer mısralarda bu özellik şiirin asimetrisinden dolayı gözlemlenememektedir.

Zaman mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bestecinin özellikle kısa soluklu şarkılarda çokça kullandığı gibi, makamın Kürdî'li seslerine zeminden sonra hemen yaptığı geçiş bu eserde de mevcuttur. Sadece son ölçüde farklılık gösterecek şekilde bu mısra iki kere bestelenmiştir. İlk okunuş, aynı seslerin aynı tartımlarla iki kez Çargâh perdesine gitmesi sırasında eserin güfteyi ifâde netliğine farklı bir duyumda bestelenmiştir.

Meyân mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Özellikle kısa soluklu şarkıların meyanında veya nakaratında kullandığı makam seyri bu eserde de mevcuttur. Makamın ikinci güçlüsü üzerinde kurulup karara giden ve ardından yükselip tekrar güçlüye giden ezgi Ârif Bey tavrı niteliğini taşımaktadır.

Cümle geçişlerindeki bazı istisnâlar hariç –buralarda kelimelerin müzik cümlecikleriyle bölünmesi bu konuda önemli bir etkindir-, şiirin hecelerinin ses yüksekliklerinin ezgiyle uyumlu bestelendiği eser, güfteyi net bir şekilde ifâde eder özelliktedir. “güzelim”, “beri” gibi kelimeler bu bağlamda dikkatlice bestelenmiştir.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Güzelim hiç aramaz mı

Aksak

Beste: Hacı Ârif Bey

1

GÜ ZE LİM HİÇ A RA MAZ MI

(a)

2

Dİ Lİ Â VÂ RE SE Nİ Nİ (SAZ.....)

3

1

.....) NE KA DAR DA SE Vİ YOR BİL

6

2

SEN O BÎ ÇÂ RE SE Nİ (SAZ.....)

8

(b)

10

1

.....) NE KA DAR DA SE Vİ YOR BİL

12

2

SEN O BÎ ÇÂ RE SE Nİ (SAZ.....)

14

(b')

16

1

.....) BE Rİ GEL GÖS TE RE YİM Dİ

2

(c)

16

2

DE İ HÜN BÂ RA SE Nİ (SAZ.....)

KARAR

Güzelim hiç aramaz mı dîl-i âvâre seni
Ne kadar da seviyor bilsen o bî-çâre seni
Beri gel göstereyim dîde-i hûn-bâra seni
Ne kadar da seviyor bilsen o bî-çâre seni

2.1.14. Güzelsin bî-misilsin dîlrübâsın

“Mefâîlün mefâîlün feûlün” vezninin curcuna usûlüne yerleştirilmesiyle bestelenen bu eserde, yaygın oranda kullanılan bir usûl vezin seçimi yapılmıştır. Besteci, her mısra için ayrı bir yerleştirme kullanırken, açık heceyle başlayan veznin ilk hecesini, curcunanın ikinci ve kısa olan darbına denk getirerek, adet olunan üzre mısra başlangıçlarını bestelemiştir.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A [a(1-7)+b(8-14)+c(17-20)+d(21-23)+b(8-14)]+ÇB[x(25-28)+y(29-32)]$$

Kurguyu incelediğimizde zamân ve zemîn mısralarının birer cümleden, meyân mısra'nın ise iki cümleden oluştuğunu görüyoruz. Cümleler birbirleriyle simetrik cümlecik yapılarına sahip değildir. Yalnız zemîndeki yapı, ikinci cümleciğinden itibaren iki cümleye ayrılmak şartıyla, meyân cümlelerini oluşturan cümlecik yapısıyla aynıdır.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Müzik cümlecikleri açısından da veznin yerleştirilmesinde olduğu gibi, her mısra'ın ezgisi farklı yapılandırılmıştır. Diğer eserlerden farklı olarak mısralar, yedi ölçüden oluşmuştur. Mısraların son müzik cümleciklerinin son sesleri, diğer birçok eserde olduğu gibi saz payının olduğu ölçüye taşacak şekilde bestelenmiştir.

Zemîn mısra'ı, üç müzik cümleciğinden oluşmaktadır. İlk cümlecik bir ölçü uzunluğundadır ve her mısradaki olduğu gibi ilk üç heceden oluşmaktadır ki bu üç hece her mısradaki dil bilgisel olarak bir anlamı tamamlamaktadır. İkinci cümleciklere geçilirken bu ifâdeler bölünmemiştir. Mısranın kelimeleri (güzelsin, bî-misilsin, dîlrübâsın) aynı zamanda müzik cümleciklerini de oluşturmaktadır. Böylece müzik cümlecikleri de, mısranın kelimeleri de ezgisel olarak bölünmemektedir.

Zamîn mısra'ı, Dört müzik cümleciğinden oluşmaktadır. Zemindeki gibi bir giriş cümleciğine sahiptir. Fakat bu mısranın ilk cümleciğinin güftesi (ne şıksın) bir kez tekrar edilerek yine bir ölçülük ikinci cümleciği, ardından bir kez daha tekrar edilip diğer cümlecikle birleştirilerek üçüncü müzik cümleciğini oluşturmaktadır. Zaman mısra'nın

sonuna yaklaşırken bestecinin karara gelip tekrar yükselerek bir özet cümleciğiyle mısra'ın bestesini tamamlama alışkanlığı bu eserde de görölmektedir. Üçüncü cümlecik güçlüde başlayıp karara gelmiş, dördüncü cümlecik de karara gelen bu cümleciği pekiştirerek kararı tamamlamıştır. Bu mısradaki yine zemindeki gibi müzik cümlecikleri mısranın kelime ve kelime gruplarına göre bestelenmiştir.

Meyân mısra'ı, ikişer ölçü uzunluğunda üç müzik cümleciğinden oluşmaktadır. Bu mısradaki geçki yapmayan besteci yine mısraya özgü bir vezin-usûl yerleşimi oluşturmuştur.

Bütün mısralarda bahsedilen farklılıkları değerlendirince, bestecinin aruz vezninde olan güfteyi hece vezni besteler gibi bestelendiğini gözlemleyebiliyoruz. Güfte de mısraları arasında sabit bir hece veznine sahip olmadığı için her mısra'ın bestesi kalıplar açısından farklılıklar göstermektedir.

Birçok eserindeki gibi bu eserde de bestecinin, özellikle mısraların ilk kelimelerindeki ezgilerde hecelerin ses yüksekliklerine dikkat ederek besteyi oluşturduğunu görebilmekteyiz. Mısra başlarındaki “güzelsin, üzersin” gibi dikkat çeken kelimeler, okunuş seslerine göre bestelenmiştir.

KÜRDÎLÎHİCAZKÂR ŞARKI

Güzelsin bî-misilsin dîl-rübâsın

Curcuna

Beste: Hacı Ârif Bey

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

GÜ ZEL SİN Bİ Mİ SİL SİN DİL RÜ BÂ SİN (SAZ.....) NE ŞİK SİN NE ŞİK SİN NE ŞİK SİN SEV Dİ GİM NÂ ZİK E DÂ SİN (SAZ.....) SİN (SAZ.....) KARAR SİN (SAZ.....) Ü ZER SİN BEN DE Nİ PEK Bİ VE FÂ SİN (SAZ.....) SİN (SAZ.....) Aranağme (x) (y)

Güzelsin bî-misilsin dîl-rübâsın

Ne şıksın sevdiğim nâzik edâsın

Üzersin bendeni pek bî-vefâsın

Ne şıksın sevdiğim nâzik edâsın

2.1.15. Harâb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gönlüm¹⁰⁶

“Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün” vezninin Aksak usûlüne yerleştirilmesiyle bestelenen şarkı gerek bu yerleşimin mısralara dağılması açısından gerek de müzik cümleciklerinin asimetrik yerleşmesi açısından incelendiğinde heterojen bir yapı göstermektedir.

Bu iki sebepten ötürü eserin heterojen ve estetik olmayacak şekilde işitilmemesi ise besteci tarafından, orijinal, simetrik ve uzun ezgilerin bestelenmesi, hatta çarpıcı zemin ezgisinin ikinci ve dördüncü mısralara taşınmasıyla mümkün kılınmıştır.

Güfteyle aynı manada bestelenen şarkı yoğun bir melankoli ifâde etmektedir. Özellikle bahsedilen zemîn ezgisindeki makam ifadesi, seyri ve hissi itibariyle bestecinin Ağır Aksak şarkısındaki zemînin girişiyle aynıdır.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A [a(1-4)+b(5-8)+a'(10-17)+c(119-26)+ b(5-8)+a'(10-17)]$$

Kurguyu incelediğimizde bölümlerin, zemîn hâriç tek cümleden bestelendiğini görüyoruz. Besteci, zaman mısra'ının bestesinde, zemîndeki “a” cümlesinin aynısı kullanmış fakat “b” cümlesiyle devam etmek yerine “a” cümlesini genişleterek karara götürmüştür.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Zemin mısra'ı mısralar kendi içlerinde müzik cümlecik yapıları sebebiyle farklılıklar gösterse de bu mısra usûl-vezin yerleşimi açısından bestecinin kalıp olarak uyguladığı mısradır. Diğer mısralardaki değişiklikler bu kalıptan yola çıkılarak güftesel sebeplerle yapılmıştır. Üç müzik cümleciğinden oluşmaktadır. İlk müzik cümleciği, ilk dört ölçü, ikinci müzik cümleciği, sonraki iki ölçü, üçüncü müzik cümleciği de son iki ölçü sınırlarındadır.

İlk ölçüde Hisar perdesinden sonra, sanki yeni bir heceye geçiliyormuş gibi yükselip değişiklik gösteren ezgi, orijinal bir ifade olup, esere çarpıcılık katmaktadır.

¹⁰⁶ F. Salgar. age. ss. 207

Üçüncü hecenin üçüncü tef'ilesine denk gelen hecenin altıncı ölçüdeki bestesi, eserin her mısradaki vurguladığı bölümlerden birine denk gelmektedir.

Zaman mısra'sı zemindeki kalıbın benzeri bir vezin yerleşimiyle oluşturulmuştur. Buradaki fark, ikinci tef'ilenin üçüncü hecesinden itibaren hecelerin, son cümlecige kadar geriye doğru çekilmiş olmasıdır. Hatta son müzik cümlecigindeki “gör” hecesi de bir önceki ölçüye çekilmiş, fakat öneminden dolayı olsa gerek, karar cümleciginin simetrisini bozmamak hatta klasik dönem eserlerindeki gibi ifadeyi kuvvetlendirmek için tekrar edilmiştir. Eğer böyle olmasaydı vurgulanmak istenen altıncı ölçü zayıf bir hece olan “rem” hecesine denk gelecekti. Böylece eserin redifinin ilk hecesine denk gelen ezgi vurgusu şarkının en ince hissiyatlı ve en etkili bölümünü oluşturmuştur.

İlk müzik cümlecigi zeminin ilk cümlesiyle tamamen aynıdır fakat farklı bir artçı ölçüyle birleştirilip beş ölçü uzunluğuna ulaştırılmıştır. Bu noktadaki bestecinin kullandığı incelik, heceler geriye doğru alınırken beşinci ölçü başına açık hecenin denk gelmesidir. Müzik cümleciginin uzatılması böylece kolaylaştırılmıştır. Ardı sıra gelen ikinci müzik cümlecigi bu yüzden kısalmıştır. Nakarata bağlayan son cümlecik ise zemindeki gibidir.

Meyan mısra'sı¹⁰⁷ beş müzik cümleciginden oluşmaktadır. Zemine benzer kalıpta fakat birinci cümlecigin üçe bölünmesiyle bestelenmiştir. Önceki mısranın aksine bu mısradaki hece tekrarı, kısalan müzik cümlecikleri ve bestecinin güfte hecelerinin ses yüksekliklerinin ifadesinden uzaklaşıp, şarkıdaki melankoliyi dinlendirmek amacıyla aklına gelen ezgisel ifâdeyi öne almasından kaynaklanmaktadır. Küçük cümlecikler ve Çargâh'taki Rast geçki, bu amaca hizmet etmektedir.

Bestecinin yine, hece tekrarlarındaki istisnalar hariç, güfte hecelerinin ses yüksekliklerinin ezgiyle uyumuna dikkat ederek beste yaptığı görülmektedir. Cümlecik sonlarındaki ikili aralıklardaki düşüşler, bestecinin bir âdeti olmakla birlikte bu eserde iyice su yüzüne çıkmıştır. Ayrıca görüyoruz ki, Ârif Bey'in şarkılarında, hecelerin usûl

¹⁰⁷ F. Biçer, age. ss. 63'te meyân mısra'sı “Cüdâ düştü mukaddem yâre hem-dem gördüğün gönlüm” olarak geçmektedir.

zerindeki yerinin değiştirilmesinden sonra, mısrada hece tekrarına gidilmesi yoluyla kalıba geri dönüş sağlanabiliyor.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Harâb-ı deşt-i gamdır

Güfte: Mehmet Sâdi Bey

Beste: Hacı Ârif Bey

Aksak

1
HA RÂ BI DEŞ Tİ GAM

4
DIR şİM Dİ Bİ GAM

7
3
GÖR DÜ GÜN GÖN LÜM (SAZ.....) LÜM (SAZ.....)

10
1
PE Rİ ŞÂN DIR SE NİN VAK

13
2
TİY LE HÜR REM GÖR

16
3
GÖR DÜ GÜN GÖN LÜM (SAZ.....) LÜM (SAZ.....)

19
1 2 3
CÜ DÂ DIR MAK MAK DE Mİ

22
4
CÂ NÂ NE HEM DEM

25
5
GÖR DÜ GÜN GÖN LÜM (SAZ.....) (c)

Harâb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gönlüm
Perîşândır senin vaktiyle hürrem gördüğün gönlüm
Cüdâdır makdem-i cânâne hem-dem gördüğün gönlüm
Perîşândır senin vaktiyle hürrem gördüğün gönlüm

2.1.16. Hazân erdi gülistân-ı bahâre¹⁰⁸

Eser, “mefâîlün mefâîlün feûlün” vezninin Yürük Semâî usûlüne yerleştirilmesiyle bestelenmiştir. Vezin için en çok kullanılan usûlün Yürük Semâî olmamasıyla beraber¹⁰⁹, güftenin imâleleri ihmâl edilerek oldukça oturaklı bir yerleşimle bu usûl, “bu güfte” için uygun hale gelmiştir. Tef ile sonlarına veya kelime sonlarına denk gelen açık heceler, güfteye özel usûl seçimine imkân vermiştir. Dolayısıyla her mısradaki vezin yerleşimi farklılıklar göstermektedir.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(1-4)+b(6-9)+c(11-14) \dots]$$

Kurguyu incelediğimizde, mısraların, ikişer cümlecikten oluşan birer cümleyle bestelendiğini görüyoruz. Zamân ve meyân mısralarının müzik cümlelerinin bitimlerinde birer ölçülük ezgi köprüleri bulunmaktadır. Eserin meyânı veya muhtemel devamı elimizdeki nüshada bulunmamaktadır.

Mısralar, ikişer ölçü uzunluğundan ikişer müzik cümleciginden bestelenmiştir. Zaman mısra'ı ise farklı bir ezgiyle ikinci kez bestelenmiştir.

Zemîn mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

Zaman mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Diğer eserlerindeki gibi besteci, mısra'ın bestesini tamamlamadan önce karara doğru yönelmiş ve tekrar yükselip karara gelerek ezgiyi bitirmiştir.

Meyan mısra'ı bestesi elimizdeki nüshada bulunmamaktadır.

Birçok eserindeki gibi bu eserde de bestecinin, özellikle mısraların ilk kelimelerindeki ezgilerde hecelerin seslerinin yükseklikleriyle ezginin uyumuna dikkat ederek besteyi oluşturduğu söylenebilir. “Hazân”, “çekildi” gibi kelimeler bu dikkatle bestelenmiştir.

¹⁰⁸ F. Biçer. age. ss. 65

¹⁰⁹ En çok kullanılan usûller: Curcuna, Aksak, Düyek'tir. (C. Tanrıkorur. age. ss. 99-100)

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Hazân erdî gülistân-ı bahâre

Yürük Semâî

Beste: Hacı Ârif Bey

HA ZÂN ER Dİ GÜ LİS TÂ Nİ BA HÂ

RE (SAZ.....) ÇE KİL Dİ AN

DE LÎ BÂN BİR KE NÂ RE

(SAZ.....) ÇE KİL Dİ AN DE LÎ BÂN

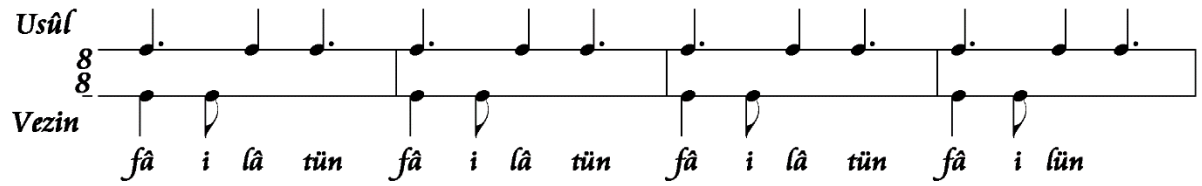
BİR KE NÂ RE (SAZ.....)

Hazân erdî gülistân-ı bahâre
Çekildi andelîbân bir kenâre
Dilim oldu figândan pâre pâre
Nedir bu derd-i bî-dermâna çâre

Safâ bezmi dağıldı gitti sâkî
Gamı kaldı dil-i zârımda bâkî
Yer etti câna cânânın firâkî
Gamı kaldı dil-i zârımda bâkî

2.1.17. İftirâkıdır sebep bu nâle vü feryâdıma¹¹⁰

Şarkı, bestecinin keşfi olduğu kabul edilen Müsemmen¹¹¹ usûlü üzerine “fâilâtün fâilâtün fâilün” vezninin yerleştirilmesiyle bestelenmiştir. Bu yerleşim sonraki bestecilerce de kabul görmüş ve çokça kullanılmıştır. Hatta farklı bir vezinle bu usûlde beste yapmak oldukça zor olduğu için bu usûlün bu vezne bir alternatif sunmak ihtiyacıyla doğduğunu söyleyebiliriz.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$\text{ÇG [x(1-2)+y(3-5)+z(6-8)] + A [a(9-12)+b(14-17)+c(20-23)+b(14-17)]}$$

Kurguyu incelediğimizde ikişer cümlecikten oluşan cümlelerin, mısraları birer bütün olarak ezgilendirdiğini görüyoruz.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Her mısra ikişer ölçüden oluşan ikişer müzik cümleciğinden yani dörder ölçüden bestelenmiştir. Her müzik cümleciğine ikişer tef' ile denk gelmektedir.

Usûlün letâfetinden dolayı ezgi de romantik bir havaya bürünerek güftenin melankolisini yansıtmaktadır. Köşesiz darplara sahip olan Müsemmen usûlünde tekdüzelik oluşmaması için besteci, genelde ikili aralıklardan oluşan müzik cümleciklerinde çok sık olmamak kaydıyla büyük aralıkları kullanmıştır.

Zemîn mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İkinci cümleciğinin ilk ölçüsünün sonundaki Tiz Segâh perdesi ise “Harâb-ı deşt-i gamdır”daki nakarat

¹¹⁰ F. Salgar. age. ss. 208

¹¹¹ F. Biçer. age. ss. 10

ezgisindeki gibi, aynı hecenin, aynı müzik cümlecığının içinde farklı bir hece seslendirmeksizin yükselip ezgiye coşkunluk veren bir aralık oluşturmaktadır.

Zaman mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Zemînde bahsedilene benzer bir ifade bu mısrada yine ikinci cümlecikte Acem Aşîrân perdesiyle Hüseyîni perdesi arasında ve birinci cümlecikte bu kez çıkıcı olmak ve tam tersi bir duygu hissettirmek kaydıyla Sünbûle perdesiyle Gerdâniye perdesi arasında oluşmaktadır.

Meyan mısra'ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Yine birinci ve ikinci cümleciklerde büyük aralıklar mevcuttur. Bu mısradaki iki aralık da çıkıcıdır.

Besteci, belki de, eserin sadeliğini korumak adına meyanda, zemîn özelliği gösteren bir ezgi kullanmıştır. Hicazkâr'lı girdiği zeminden daha sonra gelen Arazbâr'lı bir ezgi, çok yumuşak, belli belirsiz bir meyân hissi oluşturmaktadır.

Eserde yoğun olarak ardışık ikili aralıklar kullanılmasına rağmen güftenin anlaşılabilir şekilde ifâde edilmesi de ön planda tutulmuştur. Hem bestede hem güftede bir yakınma hissi mevcuttur.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI
İftirâkıdır sebep bu nâle-vü feryâdîma

Müsemmen

Beste: Hacı Ârif Bey

1. 2. (x)

Aranağme (SAZ.....2.....) (y)

1. 2. (z)

1. 2.

İF Tİ RÂ KIN DIR SE BEP BU NÂ LE VÜ FER

1. 2. (a)

YÂ DI MA YÂ DI MA

1. 2.

GEL MEZ OL DUN SEV Dİ ĞİM HAY Lİ ZA MAN DIR

1. 2. (b) KARAR

YÂ NI MA YA NI MA YÂ NI MA

1. 2.

kÛ ŞE İL GUR BET DE HAL DIN

1. 2. (c)

İftirâkıdır sebep bu nâle-vü feryâdîma
Gelmez oldun sevdiğim hayli zamandır yânîma
Kûşe-i gurbette kaldım gel yetiş imdâdîma
Gelmez oldun sevdiğim hayli zamandır yânîma

birer saz payı eklenmiştir ki bu saz payları da kalışları çokça kuvvetlendirmektedir. Bu güçlü ifâdelerin ardından da üçüncü cümlecikler ezgileri toparlayıp mısraların kararlarına götürmektedir.

Zemîn mısra'ı, bestecinin eser için oluşturduğu kalıba uymaktadır. Tamamen Hicâzkâr perdelerinden oluşmaktadır. Güftedeki vurguya ve eserin kalıbındaki vurguya göre “Kanlar” kelimesinin ikinci hecesi uzatılan bir ezgiyle süslendirilerek belirginleştirmiştir. “Kanlar döküyor” , “hicrin ile” , “dîde-i giryân” söz gruplarının ardından ezgisel ve sözel kalışlar yapılmıştır. Özellikle “hicrin ile” söz grubu vurgulanmak istendiği için makamın kararına kadar götürülmüş ve bu iniş bir saz payı ile tekrar edilmiştir. Fakat birinci müzik cümlecığının bitişi tam olarak belirginleştirilmemiştir. “Döküyor” kelimesi Gerdâniye’de kuvvetli bir şekilde karar hissi uyandırdığı, buna karşın bu perdede usûl tamamlanmadığı için, besteci “-yor” hecesine bir bağ ekleyerek ikinci cümlecigi bu bağdan başlatmıştır.

Zaman mısra'ı, bestecinin eser için oluşturduğu kalıba uymaktadır. Hicâzkâr perdeleri burada önceki saz payıyla beraber birden değişerek Kürdîli Hicâzkâr perdeleri haline gelmiştir. “Âteş” kelimesindeki manâ kuvveti, ezgi her darpta üstteki bir perdeye taşınarak ifade edilmiş, hemen ardından da bu coşkun ifâde Kürdî perdesine kadar ikili aralıklar ve bitişik seslerden oluşan bir sekilemeyle indirilerek dindirilmiştir. İkinci müzik cümlecigi ise mısradaki sebebi belirtilen “hicrin ile” söz grubunu vurgulamak için karara götürülmüş ve ardından yine karara giden bir ezgisel köprüyle desteklenmiştir. Üçüncü cümlecik de mısranın ifadesini özetleyip mısrayı tekrar karara götürmektedir. Makam burada bir ezgisel köprüyle Dik Hisar’da Segâh geçkiye taşınıyor ve meyan mısra’ına geçiliyor.

Meyan mısra'ı, bestecinin eser için oluşturduğu kalıba uymaktadır. Cümlecik yapıları zaman mısra’ıyla aynıdır. Üçüncü cümlecik zemîn’in zaman mısra’ına bağlandığı cümlecik ile bire bir aynı cümledir.

Güftenin, aynı zamanda bestenin çarpıcı yerlerini oluşturan mısraların ilk kelimeleri, ikinci hecelerin ses yüksekliklerinin ilkinden yüksek olması sebebine dayanarak daha yüksek perdelerde bestelenmiş, bu kurala uyulmuştur. Bunun aksi bir

durum “dîde” kelimesinde kullanılmıştır, fakat bunun sebebi de bestecinin burada güçlüler civarından kurtulmak isteyip kararı duymak istemesi olarak tahmin edilebilir. Bu beklenmedik ezginin de zaman mısra’ındaki Kürdî’li karara gidişe zemin olduğu söylenebilir.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI
Kanlar döküyor derdin ile dide-i giryân

Aksak

Beste: Hacı Ârif Bey

1. KAN LAR 2. DÖ KÜ YOR

3. DER DİN İ LE (SAZ.....) 3. Dİ DE İ GİR

5. 1. YÂN (SAZ.....) 2. YÂN (SAZ.....)

7. 1. Â OL TEŞ DÜR 3. SA ÇI YOR DÜ BE Nİ

9. 2. HİC RİN İ LE (SAZ.....) 3. Sİ NE İ SÜ DER Dİ GA MIN EY ŞE Hİ HÜ

11. 1. ZÂN (SAZ.....) 2. ZÂN (SAZ.....) BÂN BÂN

13. 1. ZÜL FÜN 3. Sİ YE Hİ

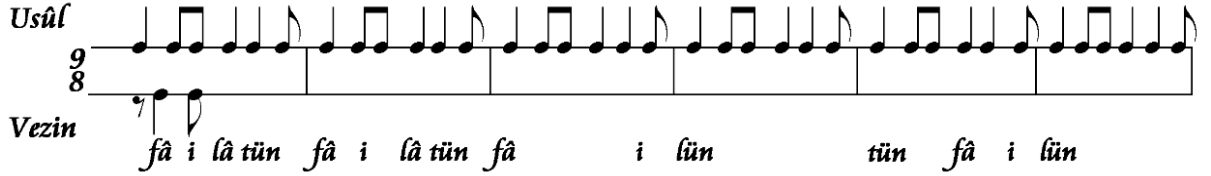
15. 2. Gİ Bİ Dİ LİN 3. HÂ Lİ PE Rİ

17. 1. ŞÂN (SAZ.....) 2. ŞÂN (SAZ.....)

2.1.19. Muntazır teşrîfine hâzır kayık¹¹³

Eser, “fâilâtün fâilâtün fâilün” vezninin, son tef’ilesinin iki kez bestelenmesiyle

Aksak usûlü üzerinde oluşturulmuştur.



Bu kalıp sadece kıtaların ilk mısralarında üçüncü müzik cümlecğinde önceki tef’ileden sonraki tef’ileye bir hece aktarılmasıyla farklılık göstermektedir. Sebebi de, mısraların son tef’ilelerinin sadece ilk mısralarda tek başlarına kelime bütünlüğü oluşturmuyor olmasıdır.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$\text{ÇG}[x(1-4)+y(5-8)]+A[a(10-15)+b(17-22)+c(25-30)+b(17-22)]$$

Kurguyu incelediğimizde, her müzik cümlesinin bir mısranın bestesi olduğunu ve üç cümlecikten oluştuğunu görüyoruz. Her cümlenin, ikinci ve üçüncü cümlecığının arasındaki bağ, ezgisel bir köprüyü andırır şekildedir. Şâyet beste bu bağlarla yapılmıyorsa, müzik cümlesi tam da bu noktadan iki cümleye bölünecekti.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Mısralar ezgisel hacim olarak simetrik üçer müzik cümlecığıyle bestelenmiştir. İlk iki tef’ile birinci cümlecığı, üçüncü tef’ileler ise tekrarlarıyla beraber ayrı olarak ikinci ve üçüncü müzik cümleciklerini oluşturmaktadır. Güftenin ilk mısralarındaki bahsedilen tef’ile farklılığı sebebinden olanlar hariç, cümlecikler kelimeleri bölmemektedir. Tekrar edilen tef’ileler güfte manasının latifliğinden dolayı zayıf bir vurgu oluşturmaktadır.

Zemîn mısra’ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Birinci ve ikinci cümlecik arasındaki geçiş kelime bölündüğü için belli belirsizdir. İkinci cümlecığe

¹¹³ F. Salgar. age. ss. 210

geçerken diğer mısralarda bölünmediği halde, bu mısrada bir kelime (hâzır), kalıp uygulandığında bölünmüştür. Kalıpta son tef ile tekrar edildiği ve o haliyle eksik kaldığı için önceki tef ileden bir hece alınarak üçüncü cümlecik kurulmuştur. İkinci ve üçüncü müzik cümleciklerinde hemen hemen aynı ezgiler kullanılmıştır. Bu aynılık “Gurûb etti güneş” şarkısındaki meyândaki ezgi aynılıklarıyla benzer özellik taşımaktadır. Ezgi, iki kullanılıştta da aynı olmasına rağmen, üzerindeki heceler ve ezginin yeri gibi etkenlerin etkisinde farklı duyumlara sahiptir.

Zaman mısra’ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır.

Meyan mısra’ı bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Aralıklar ve seyir açısından ilk ölçü zemînin aynıdır. İkinci cümlecik de her şeyiyle zemînin ikinci cümlecigiyle aynıdır fakat bu aynılığı sağlamak için ikinci cümlecğin ilk ölçüsü Rast perdesinden Acem perdesine kadar bir ezgisel bağlantı niteliğinde bestelenmiştir.

“ince, hâzır, pembe” gibi kelimeler ve son tef ilelerin ilk okunuşlarındaki ezgiler özellikle güftenin hecelerinin ses yüksekliklerine uygun şekilde bestelenmiştir. İkinci kıta da güftekar tarafından güfte müziği açısından simetrik inşâ edildiği için bestenin bu kıtayla okunuşu da bestecinin prozodisine uymaktadır.

Bazı diğer örneklerde de olduğu gibi güfteadaki ümitli ve heyecanlı bekleyiş hissi besteci tarafından, kırgınlık ve ümitsizlik ifâde eden bir besteye ifâde edilmiştir.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Muntazır teşrîfine hazır kayık

Aksak

Beste: Hacı Ârif Bey

(x)

1. (y) 2.

1 2

MUN TA ZIR TEŞ RÎ FÎ NE HA ZIR KA

3 1. (a) 2.

YIK HA ZIR KA YIK (SAZ.....) YIK (SAZ.....)

1 2

İN CE YAŞ MAK LA BU CU MA SEY RE

3

ÇIK SEY RE

1. (b) 2. ARANAGME'YE

ÇIK (SAZ.....) ÇIK (SAZ.....) ÇIK (SAZ.....)

1 2

PEM BE MAN TİN DEN FE RÂ CE PEK DE

3 1. (c) 2.

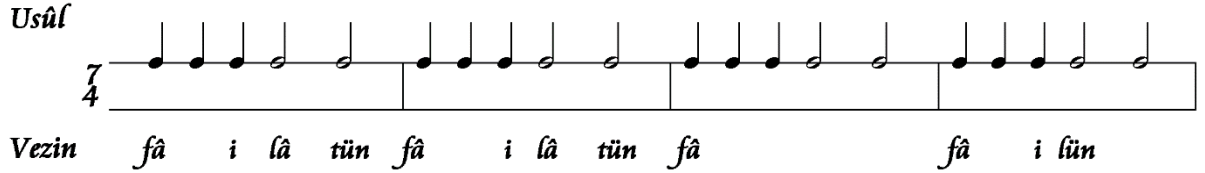
ŞIK PEK DE ŞIK (SAZ.....) ŞIK (SAZ.....)

Muntazır teşrîfine hazır kayık
İnce yaşmakla bu cuma seyre çık
Pembe mantinden ferâce pek de şık
İnce yaşmakla bu cuma seyre çık

Kurma lûtfet hâtır-ı mestâneyi
Süslenip tak zülfün üzre şâneyi
Eyle ihyâ semt-i Kağıthâneyi
İnce yaşmakla bu cuma seyre çık

2.1.20. Nerdesin ey tatlı sözlü sevdiğim¹¹⁴

Eser, “fâilâtün fâilâtün fâilün” vezninin Devr-i Hindî usûlüyle birlikte kullanılmasıyla bestelenmiştir.



Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

A [a(1-2)+b(3-4)+c(6-7) +d(8-9)+e(11-12)+f(13-14)+g(16-17)+h(18-19)]+ÇB[x(21-24)]

Kurguyu incelediğimizde, her müzik cümlesinin birer ölçüden müteşekkil ikişer müzik cümlecighinden oluştuğunu görüyoruz. Her mısra da bu şekildeki ikişer müzik cümlesinden bestelenmiştir.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Mısralar dörder müzik cümlecighinden oluşmuştur ve hece tekrarı yapılarak az olan tef ile sayısını artıran üçüncü cümlecikler hariç bütün cümlecikler birer tef ile den ve birer ölçüden oluşmuştur. Hece tekrarı yapılan cümlecikler aynı zamanda mısralardaki ölçü sayılarını da dörde tamamlayıp ölçü sayısında bir simetri oluşturmaya da yardımcı olmaktadır. Cümlecikler mısralarca simetrik olarak kullanılmıştır ve kelimeleri bölmemektedir.

Küçük hacimli olan güfte yine küçük bir hacimde bestelenmiştir. Üçüncü cümleciklerdeki hece tekrarları hariç, hacim genişletmek için eserin usûl-vezin-cümlecik iskeletine müdahale edilmemiş, kalıp sade bir şekilde kullanılmıştır.

¹¹⁴ F. Salgar. age. ss. 211

Zemin mısra'sı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Diğer eserlerinden farklı olarak, zemin mısra'sının içinde henüz ikinci cümlecikteyken ezgiyi, makamın kararına taşıyıp burada bırakmıştır. Bestecinin, bu özelliğini genelde zaman mısralarında kullandığını görüyoruz.

Zaman mısra'sı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bu şarkı belki de bestecinin diğer şarkılarına kıyasla, güftesinin çok sanatlı olmamasından dolayı veya başka sebeplerden ötürü, en meşhur şarkılarından değildir. Fakat bu mısra'ın bestesinin Şevki Bey tarafından seçilmiş ve Hicâzkâr Devr-i Hindî şarkısında (“Gönlümü dûcâr eden bu hâle hep” mısra'ıyla başlayan eser) taklit edilmiş olması dikkate değerdir¹¹⁵.

Meyan mısra'sı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Çoğu eserindeki gibi makamın ikinci güçlü civarındaki ezgilerle meyan bestelenmiştir. Birinci cümlecği hariç bütün mısra, zeminle aynı besteye sahiptir. Yüksek yaratıcılık sahibi bestecinin bu mısradaki bestesi yoruma muhtaçtır. İlk akla gelen besteyi doğaçlama yapmış olması ve güftenin hafifliğinden dolayı ilhamını yoğunlaştırmamış olmasıdır. Daha sonra ise bestenin çok okunmamasından dolayı unutulmuş olması, aktaran aracının hatasının olabileceği gibi zamana bağlı faktörler düşünülebilir.

Belirgin olarak sadece ilk cümlecikte kuvvetli bir şekilde güfte temasının işlendiğini ve bu temaya göre güftenin hecelerinin ses yüksekliklerinin ezgiyle uyumuna özen gösterildiği görülmektedir. “Nerdesin” kelimesi, güftedeki yakarış hissine uygun bir şekilde tonlanarak bestelenmiştir.

¹¹⁵ Şevki Bey'in, Hacı Ârif Bey'in öğrencisi olması sebebiyle hocasından örnekler kullanabileceği tahmini yürütülmüştür. İki eserin de hangi tarihte bestelendiğini bilemediğimiz için bu tahminin aksi de imkânlar dâhilindedir.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Nerdesin ey tatlı sözlü sevdiğim

Devr-i Hindî

Beste: Hacı Ârif Bey

1
NER DE SİN EY TAT LI SÖZ LÜ

3
SEV SEV Dİ ĞİM (SAZ.....) ĞİM (SAZ.....)

6
SA RI SAÇ LI MA Vİ GÖZ LÜ

8
SEV SEV Dİ ĞİM (SAZ.....) ĞİM (SAZ.....)

11
A ŞI KI NA DOĞ RU ÖZ LÜ

13
SEV SEV Dİ ĞİM (SAZ.....) ĞİM (SAZ.....)

16
KIZ TA ŞIN DA MOR HO ROZ LU

18
SEV SEV Dİ ĞİM (SAZ.....) ĞİM

21
Aranağme

23
(x)

Nerdesin ey tatlı sözlü sevdiğim
Sarı saçlı mâvi gözlü sevdiğim
Âşıkına doğru özlü sevdiğim
Kıztaşında mor hotozlu sevdiğim

2.1.21. Niçin terk eyleyip gittin a zâlim¹¹⁶

Eser, “mefâilün mefâilün feûlün” vezninin Aksak usûlüne yerleştirilmesiyle bestelenmiştir.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(T1)(1-4) + b(5-8) + c(9-12) + d(T2)(13-16) + e(17-20) + f(21-24) + g(T3)(25-28) + h(30-33) + i(34-37) + j(T4)(38-41) + k(42-45) + c^2(46-49) + d(T2)(13-16) + e(17-20) + f(21-24) + g(T3)(25-28)]$$

Kurguyu incelediğimizde, müzik cümlelerinin, her biri iki ölçüden oluşan ikişer cümlecikli olarak bestelendiğini ve mısraların ikişer müzik cümlesinden oluştuğunu görüyoruz

Vezin, usûlün darplarını destekleyip vurgularını belirginleştirmede için, usûl, daha köşesiz ve akıcı bir tavra bürünmüştür. Bestecinin bu vezni ve usûlü kullandığı diğer eserlerindeki gibi bu şarkı da alışlageldik Aksak anlayışından farklı bir ifâdeyi oluşturacak şekilde bestelenmiştir. Terennümlerle yapılan girişin de bu etkiye katkısı vardır.

Beş mısralı olan güfte, çift meyânlı ve terennümlü olarak bestelenmiştir. Bestecinin eser için kullandığı kalıp şöyledir: (T1 + 1. mısra) + (T2 + 2. mısra + T3 “karar terennümü”) + (3. mısra + T4) + (4. mısra) + (T2 + 5. mısra + T3 “karar terennümü”). Terennümler birbirlerinden farklı üçer müzik cümlecği ve dörder ölçüden oluşmaktadır. Her ölçü birer müzik cümlecğini oluştururken sadece son müzik cümlecikleri ikinci ölçünün ilk sesine taşıyacak şekilde bestelenmiştir. Bu son ölçülerin geriye kalan kısmı ise saz paylarıyla tamamlanmaktadır. Mısraların besteleri ise dörder cümlecikten oluşmaktadır. Cümlecikler ikişer ölçüdür ve bazıları ikinci ölçülerinin ilk seslerinden sonra ezgisel bir köprüye yerlerini bırakmıştır. İlk meyân hâric birinci cümleciklerden ikinci cümleciklere geçişlerde kelimeler bölünmektedir. Son müzik cümleciklerinde ise hece tekrarları yapılmıştır.

¹¹⁶ F. Salgar. age. ss. 212

Terennümlerin pozisyonlarına göre dağılımları ise ilginç bir simetriye sahiptir. İlk terennüm zemînin başında, dördüncü terennüm ilk meyânın sonunda, ikinci ve üçüncü terennümler ise ikinci ve beşinci mısraların başında ve sonunda yer almıştır. İkinci meyân ise terennümsüz okunmaktadır.

Zemîn mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bestesindeki üçüncü ve dördüncü cümlecikler ikinci meyanın sonunda nakarata bağlaması açısından tekrar edilmiştir.

Zaman mısra'ı, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Bestesindeki üçüncü ve dördüncü cümlecikler hemen hemen aynı şekilde birinci meyanda tekrar edilmiştir.

Meyan mısraları, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. İlk meyânı ikinci meyana bağlamak için terennüm yazılmıştır.

Güftedeki kelimelerin hecelerinin ses yükseklikleriyle ezginin uyumuna, özellikle mısra başlarında (“niçin”, “seni”, “fenâ”... gibi kelimelerde) dikkat edilmiştir. Bestenin genel hissiyatı, terennümlere ve zemîne göre şekillenmiş olup, diğer eserlerdeki melankolik halden farklı olarak, bu halin sonucu olarak gelen bitkinlik ve isyan duygularını ifâde etmektedir. Terennüm hecesi olarak “of” kelimesinin defalarca kullanılması bu ifadenin oluşmasında oldukça etkilidir.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Nîçîn terkeyleyîp gîtdîn a zâlim

Beste: Hacı Ârif Bey

Aksak

T1

1 2 3

OF OF 1 OF

4 (a) (SAZ.....)

OF 2 NÎ ÇÎN TER KEY 3

7 (b) (SAZ.....)

LE YÎP GÎT 4 DÎN A ZÂ (c)

10 (SAZ.....)

T2 13 1 2 ZÂ 3 LÎM

OF OF OF

16 (d) (SAZ.....)

OF HÊ NÂ ŞEN MEK

19 2 (e) 3

HÂ RÎR BÎ MEK VÊ HÂ

22 4

VÊ HÂ

T3 24 (f) 1

LÎM (SAZ.....) OF OF

27 2 (g) KARAR

OF OF (SAZ.....) OF

Niçin terkeyleyip gıtdın a zâlim - 2

30 1
FE DÂ OL SUN

32 2 (h) 3
SA NA BU CÂ (SAZ.....) NÜ MÂ

35 4 (i)
MÂ LİM (SAZ.....)

T4 38 1 2 3
OF OF OF

41 (j) 1
OF (SAZ.....) Yİ NE GÖR MEK

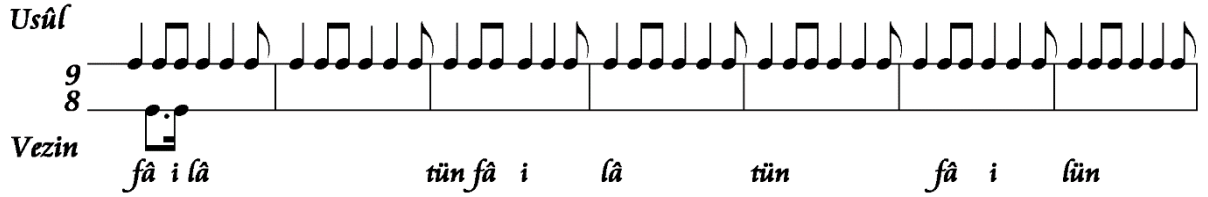
44 2 (k) 3
Lİ ĞE YOK SA (SAZ.....) ME CÂ

47 4 (c2) %
CÂ LİM (SAZ.....)

*Niçin terkeyleyip gıtdın a zâlim
Seni sevmek midir bilmem vebâlim
Fedâ olsun sana bu cân ü mâlim
Yine görmekliğe yoksa mecâlim
Hayâlindir hayâl-i hasb-ı hâlim*

2.1.22. Sana hiç nâle eser etmez mi¹¹⁷

“Fâilâtün fâilâtün fa'lün” vezninin Aksak usûlüne yerleştirilmesiyle bestelenen şarkı, ezgi üzerinde hecelerın usûle dağılımı açısından simetrik bir diziliş göstermemektedir.



İlk mısranın “feilâtün feilâtün fa'lün” şeklinde olmasının girişteki küçük etkisinin yanı sıra, mısraların besteye yerleştirilişinde, eserin nakledilişi, derlenişi ve notaya alınışı gibi evrelerde olmuş olabilecek değişikliklerden kaynaklandığını düşünebileceğimiz farklılıklar vardır. Ayrıca ikinci tef'ilelerdeki son açık heceler buralarda imâle olmadığı halde prozodi alışkanlıklarına aykırı olarak uzatılmış haldedir.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A[a(T1)(1-4) + b(5-8) + c(9-12) + d(T2)(13-16) + e(17-20) + f(21-24) + g(T3)(25-28) + h(29-32) + i(33-36) + d(T4)(37-40) + e(17-20) + f(21-24)]$$

Kurguyu incelediğimizde müzik cümlelerinin dörder ölçüden ve farklı cümlecik yapılarından müteşekkil olduğunu görüyoruz. Her mısra, iki cümleden, her terennüm bir cümleden bestelenmiştir.

Bu şarkı için bestecinin kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir: dört mısra olan güfte üç¹¹⁸ terennümle birlikte bestelenmiştir. Terennüm kısımları, her birinin “of” kelimeleri birer ölçüye ve cümlecığe denk gelecek şekilde dörder müzik cümleciginden

¹¹⁷ F. Salgar. age. ss. 214

¹¹⁸ “Niçin terk eyleyip gittin” mısra'ıyla başlayan eserdeki terennüm-mısra yerleşimiyle aynı olduğunu gösterebilmek için notada T4 olarak gösterilen terennümü, T2'yle aynı ezgi olduğu için yok sayıp nakarata olan dönüşü T2'nin başına alırsak nota gösterimi açısından bestecinin bu tarzdaki terennümlü şarkılarında kullandığı üslûba daha uygun düşer.

oluşturmuştur ve bu terennümler birer müzik cümlesinin sınırlarındadır. Sadece son cümlecikler bir sonraki ezgisel köprüyü içeren ölçülerin ilk seslerine taşar vaziyettedir. Bu noktalarda da taşan ilk ve tek dördlük yine bir “of” hecesiyle okunmaktadır. Mısralar ise meyan hariç dörder müzik cümleciginden oluşmuştur. Bu cümlecikler ikişer ölçü uzunluğundadır. Son müzik cümlecikleri ise ikinci ölçülerinin ilk seslerinde bitip, yerlerini ezgisel köprülerine bırakmaktadır.

Terennümlerin pozisyonlarına göre dağılımları ise “Niçin terk eyleyip gittin a zâlim” mısra’ıyla başlayan eserdeki gibi belirgin bir simetriye sahiptir. Bestecinin eser için kullandığı kalıp şöyledir: (T1 + 1. mısra) + (T2 + 2. mısra + T3 “karar terennümü”) + (3. mısra) + (T2 + 4. mısra + T3 ”karar terennümü”) Birinci terennüm zemînin başında, ikinci ve üçüncü terennüm ise zaman ve nakarat mısralarının sırayla başında ve sonunda yer almaktadır. Meyân için terennüm yoktur ki bir önceki eserde de ikinci meyânın terennümsüz bestelendiğini tesbit etmiştik. Böylece iki eseri karşılaştırarak Hacı Ârif Bey’in terennümlerini şarkılarda nasıl kullandığını hakkında fikir edinmiş oluyoruz.

Zemîn mısra’1, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Dördüncü cümlecğin başında bir hece işitilmesinin ihtiyacı göze çarpmaktadır.

Zaman mısra’1, bestecinin oluşturduğu kalıba uymaktadır. Diğer eserlerde de gördüğümüz gibi besteci, karara hatta karar altına yönelerek makamı sonlandırmaya yaklaştırmış, ardından küçük bir özet cümlecğiyle ezgiyi karara ulaştırmıştır. Bütün bu ezgiler bestecinin çokça kullandığı seyri ve benzerliği taşımaktadır. Açıkça üçüncü ve dördüncü cümleciklerin başlarında, hem cümlecik hem de cümle sonu olması sebebiyle bir hece işitilmesi gerekliliği hissedilmektedir. Bu iki mısra ve nakaratta oluşan bu eksikliğin vezin anlatılırken bahsedilen hususlardan dolayı kaynaklandığını düşünebilir ve aynı vezin ve usûldeki diğer eserlere bakıp gerekli hece tekrarları yaparak eserde hecelerin yerleşmesi bakımından farklı bir yorum yoluna gidilebilir.

Meyan mısra’1, eser içinde özgün bir vezin-usûl yerleşiminde yapıya sahiptir. Yine makamın pest seslerinde yapılan bir Rast perdesi üzerinde Sabâ geçkisiyle besteci meyân anlayışını muhâfaza etmiştir. Cümlecik geçişlerinin belirsiz olmalarıyla birlikte

beş müzik cümleciğinden bestelenmiştir ve beşinci cümlecik zemînin dördüncü cümleciğinin aynısı olarak eseri nakarata bağlamaktadır.

Tema olarak da bir önceki eserle benzeşen bu şarkı, güfte olarak sitem ve stresli bir ruh halini izah etmektedir. Beste de gerek terenn mleriyle gerek prozodideki dengesizlikleriyle bu halin iz hına destek olmaktadır. Güftenin hecelerinin ses yükseklikleriyle ezginin uyumuna ise dikkat çekecek derecede dikkat edilmemiştir fakat özellikle hece geçişlerinde sıklıkla ikili aralıklar kullanıldığı için bu konuda kesin bir yorum yapmak güçtür. Güftenin işitsel olarak anlaşılabilirliği yerine bu eserde m n sının anlaşılabilirliği ön plana çıkmaktadır.

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Sana hiç nâle eser etmez mi

T1 Aksak

Beste: Hacı Ârif Bey

1 2 3

OF OF OF

4 (a) 1 2

OF (SAZ.....) SA NA HİÇ NÂ LE E

8 (b) 3

SER 4 ET

11 (c) T2 1

MEZ Mİ (SAZ.....) OF

14 2 3 (d)

OF OF (SAZ.....)

17 1 2

NÂ ZE NİN KAL Bİ Nİ
AÇ TI ĞİN ZAH Mİ DE

20 (e) 3

İN RUN

23 4 (f) T3 1

CİT MEZ Mİ (SAZ.....) OF
BİT MEZ Mİ Mİ

26 2 3 (g)

OF 1 OF OF (SON) (SAZ.....)

29 2 3

Â Şİ KA CEV RÜ Sİ TEM

Sana hiç nâle eser etmez mi - 2

The musical score is written on three staves in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first staff begins at measure 32 and ends with a fermata. The second staff begins at measure 35 and ends with a double bar line. The third staff begins at measure 38 and ends with a double bar line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Below the staves, there are lyrics in Turkish and some technical markings like 'MEZ', 'Mİ', 'OF', and '(SAZ.....)'. The lyrics are: 'Sana hiç nâle eser etmez mi', 'Nâzenin kalbini incitmez mi', 'Âşıkâ cevır ü sitem yetmez mi', and 'Açtığın zahm-ı derûn birmez mi'.

32 (h) 4
YET T4
35 5 (i) 1
MEZ Mİ OF
38 2 3 (d) §
OF OF (SAZ.....)

*Sana hiç nâle eser etmez mi
Nâzenin kalbini incitmez mi
Âşıkâ cevır ü sitem yetmez mi
Açtığın zahm-ı derûn birmez mi*

2.1.23. Seyr-i bahâre açıldı dağlar¹¹⁹

“5 + 5” hece vezninin Curcuna usûlüyle birlikte kullanıldığı bu şarkı her mısra da hecelerın müzik birimlerine dağılımı bakımından simetrik özellikler gösterecek şekilde bestelenmemiştir. Muhammes olan güftenin her mısra’ı, beşer ölçüden bestelenmiştir. Zaman ve nakarat mısraları

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

$$A [a(1-5)+b(7-11)+c(12-16)+d(17-21)+e(22-26)+b(7-11)+c(12-16)]$$

Kurguyu incelediğimizde oldukça simetrik bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Her mısra bir müzik cümlesi süresi kadar bir veya iki kez olmak üzere bestelenmiştir. Zemîn mısra’ı bir müzik cümlesiyle bestelenip iki kez tekrar edilmiş, zaman mısra’ı iki kez, iki farklı cümleyle bestelenmiş, iki meyânlı güfte ise iki mısra da iki ayrı cümleye denk gelecek şekilde birer kez bestelenmiştir. Müzik cümlelerinin hepsi beşer ölçü uzunluğundadır.

Belirgin müzik cümleciklerinden bahsetmek eserin geneli itibarıyla zordur çünkü müzik cümlecikleri birbiriyle neredeyse iç içe sayılabilecek yapılarda kurulmuştur ve simetrik olarak tekrar edilmedikleri için birbirlerini destekleyemediklerinden dolayı tam bir cümlecik ayrıştırmasını zorlaştırır vaziyettedir.

Bunların yanında eserin genel ifâdesi; güftenin mana ve vezinsel yapısının etkisiyle, nevâ perdesi üzerindeki ezgilerin yatkınlığıyla, meyânın Muhayyer perdesinde kuvvetlenmesi gibi etkenlerle lirik bir üslûba büründürülmüştür ki bestecinin bu makamdaki şarkılarında ender görülen bir durumdur.

Zemin mısra’ı’nda ilk ölçüden ikinci ölçüye geçişte kullanılan büyük ve ânî aralık ezginin giriş ezgisi olması sebebiyle tam bir zemîn oluşturma kaygısını taşımamaktadır. Birinci dolabın son üç darbındaki sesler ise hem şarkılarda bir alışkanlık olduğundan hem de ezgisel olarak heceye fazla geldiği için sanki bir saz payıymış gibi duyulmaktadır.

¹¹⁹ Cüneyt Kosal nüshası kullanılmıştır.

Zaman mısra'ı iki kere bestelenmiştir. Bestecinin karara ve karar altına gidip sonra tekrar ikinci güçlü civarından başlayarak bir özet cümlecğiyle makamı tamamlama alışkanlığı burada da ikinci ezgide görülmektedir. Şarkının burasına kadar olan kısmı meyanla birlikte bahsedilen lirik temayı devam ettirmektedir.

Meyân mısra'ları bestecinin bu makamdaki eserlerinde alışık olmadığımız üzere yoğun bir şekilde Hüseyinî hissini duyurmaktadır. Özellikle Acem perdesindeki kalış Kürdîli Hicâzkâr eserleri arasında sıkça görülmeyen bir durumdur. Birçok eserde olduğu gibi zemînin üçüncü cümlecğiyle meyânın son cümlecği benzer bir ezgiyle kurulmuştur. Diğer eserlerdeki gibi son cümleciklerinin tamamen aynı olamamasının sebebi güftenin hece vezninde olmasından dolayı farklı tartımların gerekmesi olarak öngörülebilir.

Eser, mümkün mertebe kelimelerin hecelerinin ses yüksekliklerine dikkat edilerek bestelenmiştir. “dağlar”, “fıdanlar” gibi kelimeler bu açıdan ezgiyle tam olarak uyumludur.

Elimizdeki nota yazısına göre şarkının hiçbir yerinde saz payı kullanılmamış olması da eserin bir başka özelliğidir.

Seyr-i bahâre açıldı dağlar

Seyr-i bahâre açıldı dağlar

Beste: Hacı Ârif Bey

*Seyri bahâre açıldı dağlar
Dağlar fidanlar hep gonca bağlar
Gözyaşım ammâ sel gibi çağlar
Güldü açıldı şenlendi dağlar
Güller safâda bülbüller ağlar*

2.1.24. Sırma saçlı yâre kim haber versin¹²⁰

Eser 6+5 hece vezniyle ve Aksak usûlüyle bestelenmiştir. Veznin durak yerinde (altıncı ve yedinci hecelerin arası) vezin durağını da destekleyen ikişer ölçülük “of” terennümleri bulunmaktadır.

Meyan mısra’ı hariç mısraların ilk dört heceleri, güftekar tarafından açıklık kapalılık durumlarına göre eşit olarak inşa edilmiştir ki bu durum güftenin Aksak usûlüyle ölçülmesine kolaylık sağlamaktadır.

Bestecinin eserde müzik cümlelerini sıralayarak oluşturduğu biçimin kurgusu şöyledir:

A[a(1-4) + b(5-8) + c(9-12) + d(13-16) + e(18-21) + b’(22-25) + c(9-12) + d(13-16)]

Kurguyu incelediğimizde her mısra’ın, her biri ikişer cümlecikten oluşan ikişer müzik cümlesinden oluştuğunu görüyoruz. Cümlecikler, ikişer ölçü uzunluğunda olup mısraların ikinci müzik cümlelerinin son cümleciklerinde güfteden bağımsız ezgi köprüleri bulunmaktadır.

Bestecinin eser için kullandığı cümlecik temelli kalıp şöyledir:

Yine meyan mısra’ı hariç tüm heceler, mısralara, aruz veznindeki yapılar gibi simetrik olarak yerleştirilmiştir. Dolayısıyla zemîn ve zaman besteleri hemen hemen aynı cümlecik kalıplarına sahiptir. Zaman bestesinde, zemîn bestesinin dördüncü müzik cümlecğine karşılık gelen müzik cümlecğinin ikiye bölünüp birer ölçüye düşürülmesi haricinde, müzik cümlecikleri ikişer ölçüden oluşmaktadır. Bütün mısraların son müzik cümlecikleri, birinci ölçülerinden ikinci ölçülerinin ilk seslerine taşıyacak kadar biraz uzayacak şekilde bestelenmiştir.

Zemîn mısra’ı, ikişer ölçüden oluşan dört müzik cümlecğini içermektedir. İlk müzik cümlecği iki parçadan oluşmaktadır. Aynı kelimeyi içerdiğinden ve diğer mısraların birinci cümlecikleriyle uygunluk göstermesi açısından incelemede tek cümle olarak değerlendirilmiştir. İkinci müzik cümlecğinin son ölçüsünde Çargâh perdesindeki

¹²⁰ F. Salgar. age. ss. 218

kalış, aynı ezgiyle daha önce de karşımıza çıkmıştır ve bestecinin bu perdede kullandığı karakteristik bir ezgi olarak nitelendirilebilir.

Zamân mısra'ı, üçüncü müzik cümleciğinin bölünmesi haricinde müzik cümleciklerinin uzunluğu zemîn ile aynıdır. Bölünen cümleciklerde yani üçüncü ve dördüncü müzik cümleciklerinde terennüm hecesi de her cümleciğe bir tanesi gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Mısradaki ikinci müzik cümleciği zeminin ikinci müzik cümleciğiyle aynıdır. Bu benzerliğe bakarak birinci cümleciklerde de benzerlik ararsak burada da ezginin başlayıp bittiği seslerin aynı olduğunu dolayısıyla seyrinin de benzer olduğunu görebiliyoruz. “Harâb-ı deşt-i gamdır” gibi eserlerde de gördüğümüz gibi, zemînin giriş ezgileriyle zamanın giriş ezgilerinin aynı olmasının bestecinin özelliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde zeminin dördüncü cümleciği ile zamanın beşinci cümleciği (bunlar karar cümlecikleridir), oldukça benzer şekilde bestelenmiştir.

Meyân mısra'ı farklı bir hece-usûl dizilimine sahiptir. Dolayısıyla cümlecikler de farklı konuşlandırılmıştır. Örneğin terennüm hecelerinden ilki, ikinci cümleciğin sonu ve saz payının başını oluştururken; ikinci terennüm hecesi üçüncü cümleciği oluşturmakta olup iki ölçü uzunluğundadır. Zeminin dördüncü cümleciği ile zamanın beşinci cümleciğindeki seyir yapısı benzerliği bu sefer Sünbüle perdesinden başlayıp Nevâ perdesinde sonlanacak şekilde meyânda kullanılmıştır.

Birçok eserindeki gibi bu eserde de bestecinin, özellikle mısraların ilk kelimelerindeki ezgilerde hecelerin ses yükseklikleriyle ezginin uyumuna dikkat ederek besteyi oluşturduğunu görebilmekteyiz. “Bağlı”, “sırma”, “peyâm” gibi kelimeler hem besteci hem de güftekar tarafından aynı tonlamayla kullanılmıştır. Bu, aynı zamanda ezginin mısralar üzerindeki yürüyüşü konusunda da mısraların birbiriyle ahengini desteklemektedir.

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR ŞARKI

Sırma saçlı yâre kim haber versin

Aksak **Beste: Hacı Ârif Bey**

1 SIR MA SAÇ LI YÂ RE

4 KİM OF (SAZ.....)

7 HA BER VER SİN (SAZ.....)

9 BAĞ LI KAL DI GÖ
UG RA DIK ÇA YO

12 NÜL OF OF OF
LU OF OF OF

15 ZÜL FÜ TE Lİ NE (SAZ.....) NE (SAZ.....)
CÂ NÂN E Lİ NE NE

18 PE YÂ MI HİC RÂ Nİ OF

21 (SAZ.....) OF

24 SA BÂ GÖ TÜR SÜN (SAZ.....) NE

KARAR

Sırma saçlı yâre kim haber versin

Bağlı kaldı gönül zülfü teline

Peyâm-ı hicrânı sabâ götürsün

Uğradıkça yolu cânân eline

2.2. Genel Değerlendirme

2.2.1. Hacı Ârif Bey'in Kürdîli Hicâzkâr Makamını Kullanışı ve Ezgilerinin Özellikleri

Hacı Ârif Bey'in günümüze ulaşan 25 Kürdîli Hicâzkâr eserinin 24'ünün incelendiği çalışmamızda, “Sende acep uşşâka eziyet mi çoğaldı” mısra'ıyla başlayan eseri Kürdîli Hicâzkâr şarkı başlığıyla notaya alınmışsa da sadece Hicâzkâr makamının özelliklerini taşıdığından ihmal edildi.

Önceleri Hicâzkâr-ı Kürdî olarak anılan makam¹²¹ besteci tarafından üretilmiş ya da canlandırılmışsa da her iki durumda da makamın günümüzde ulaşabildiğimiz en eski örnekleri kendisine ait olduğundan, Kürdîli Hicâzkâr makamının nazariyatının ve tarifinin bestecinin eserleri üzerinden yapılmaya başlanmış olması olasıdır. Bu olasılık göz önünde bulundurularak bir karşılaştırma yapıldığıdaysa, “Kürdîli Hicâzkâr Makamı” bölümünde incelediğimiz çeşitli nazariyatçılarca yapılan makam tariflerinin, Hacı Ârif Bey'in eserlerindeki makam seyirleri ve dizileriyle örtüştüğü görülmektedir.

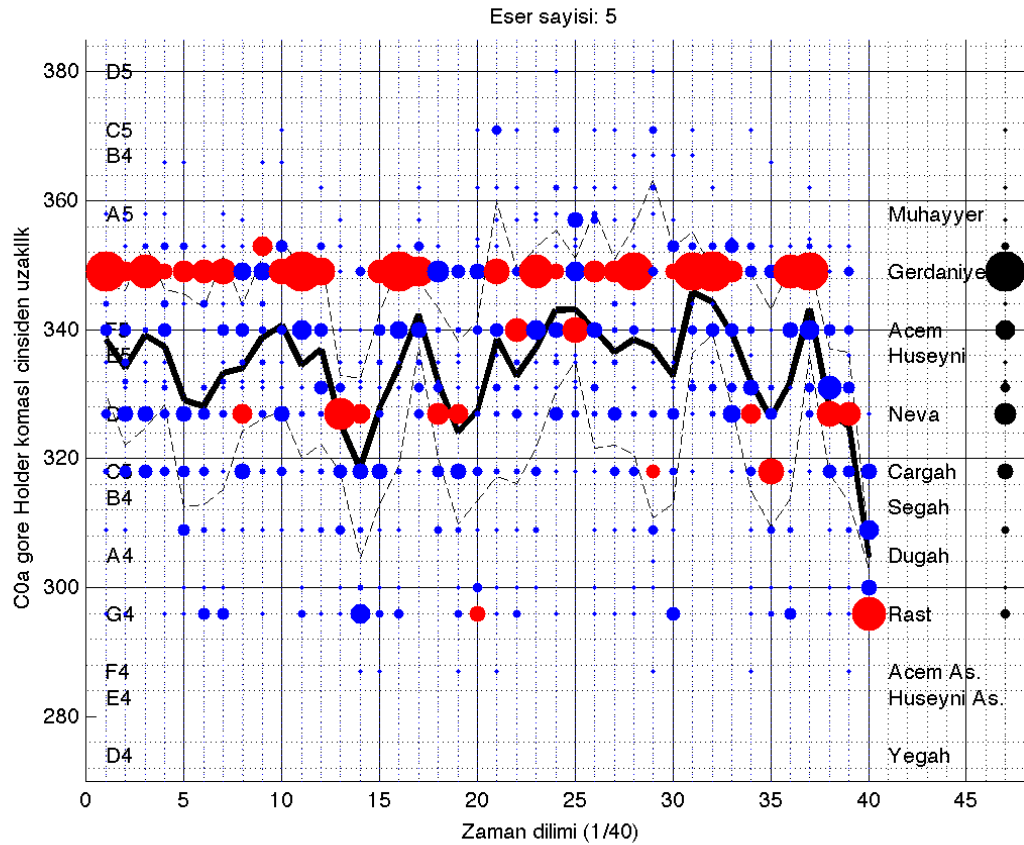
Arazbar ve Hicâzkâr dizileri yardımıyla tanımlanan makam, özellikle “Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdîma” (ilk Kürdîli Hicâzkâr olduğu söylenen eser) ve “Harâb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gönlüm” (diğer esere benzer bir ezgi seyri olan eser) mısralarıyla başlayan eserler incelendiğinde, diziler arasındaki geçkilerin çok yumuşak bir tavırla yapıldığı ve bu dizilerin iç içe kullanıldığı görülmektedir.

Bestecinin, makamı işlerken hangi çeşnileri ve dizileri kullanırsa kullansın aynı melankolik algıyı uyandırdığı göz önüne alınırsa, makamın nazari bileşenlerden çok zihinde oluşan bir “ezgi etkisi” olduğu söylenebilir.

Makamın seyrinin farklı bir açıdan tarif edilebilmesi için perde-zaman-perde yoğunluğu (sıklığı)'nın görsel olarak ifade edilebildiği bir grafik kullanılması düşünüldü. Barış Bozkurt'un geliştirdiği yöntemden edindiğimiz sonuçlar şu şekilde karşımıza çıktı:

¹²¹ Fatih Salgar ss. 39

Hacı Ârif Bey'in beş eserinin¹²² nota yazılarının üzerinden yapılan bilgisayar destekli seyir-zaman analizinin sonuç grafiği şöyledir¹²³:



Grafikten yapılan okumalarla makamla ilgili mevcut nazari bilgilere ek olarak şu gibi sonuçlara ulaşılmaktadır:

1. Gerdâniye perdesi en çok kullanılan perdedir ve eserlerin neredeyse her zaman diliminde güçlenebilmektedir.
2. Makam eserin bitişi olan nakarattan önce nadiren Rast perdesini göstermiştir.

¹²² (“Niçin terk eyleyip gittin”, “Gurûb etti güneş dünya karardı”, “Ârif’em ahkâm-ı sevdâdan şikâyet eylemem”, “İftirâkındır sebep bu nâle vü feryâdım”, “Muntazır teşrifine hâzır kayık”)

¹²³ Grafikteki dikey eksen ses değerlerini, yatay eksen de zaman dilimlerini göstermektedir. Nokta işaretleri ise alan büyüklüklerine göre zaman dilimleri üzerindeki kullanım oranlarını ifade etmektedir. (Büyük çaplı olanlar daha uzun süre, küçük çaplı olanlar daha kısa süre kullanılmıştır.) En sağdaki siyah noktalar ise eserlerin ortalamasındaki uzun süre, küçük çapta olanlar daha kısa süre kullanılmıştır) Siyah çizgiyle ise ortalama bir seyir grafiği oluşturulmaya çalışılmıştır.

3. İkinci güçlü olan Nevâ perdesi ve üçüncü güçlü olan Çargâh perdesi genellikle zemînden sonra ve meyândan sonra güçlendirilmiştir.

4. Eserlerin bitiş cümlecikleri karar ve civarı perdelerde uzun bir odaklanma yaratmadan oldukça kararlı ve keskin bir şekilde karar perdesinde durmaktadır.

Bestecinin en belirgin ezgi üretme özelliklerinden biri, özellikle mısraların ilk kelimelerinde güftenin anlamına ve kelimelerin hecelerinin ses yüksekliklerinin birbirleriyle olan ilişkilerine dikkat ediyor olmasıdır. Örneğin “Kanlar döküyor hicrin ile dîde-i giryân” mısra’ıyla başlayan şarkıda “kanlar” kelimesini vurgulayarak bestenin zeminini bu ifâde üzerine kurmuş, zaman ve nakarat mısralarında da mısraların ilk kelimelerinde bu ifâdeden türeyen başka bir ezgi kullanmıştır.

Hemen hemen bütün eserlerde Hacı Ârif Bey, ezgilerini mısraların üzerine simetrik olarak yerleşen müzik cümlecikleri ve bu cümleciklerden oluşan müzik cümleleri halinde kurmuştur. Bu yapılar güftenin heceleri arasındaki ve kelimelerinin arasındaki ilişkilerden, güftenin vezninden, vezne göre seçilen usûlden, makamdan etkilenmiştir. Eserlerin geneli sekilemelerin nadiren kullanıldığı, geçişlerde kelimelerin bölünmediği uzun müzik cümle ve cümlecikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2. Hacı Ârif Bey’in Şarkı Türünü Kullanışı

Hacı Ârif Bey’in hayat öyküsünde yer alan güftekârlarla olan ilişkilerini, yaptığı bazı bestelerin günümüze kadar ulaşan besteleniş anılarını incelendiğinde, bir eser ortaya koyarken güfteden yola çıktığını hatta bazı durumlarda güftekârdan güfte üzerinde değişiklikler-eklentiler rica ettiği görülmektedir.¹²⁴ Güfte yapısındaki seslerin yükseklik farkları, vurguları, durak ve durguları birçok eserde bestenin biçimini de etkileyecek kadar önemsenmiştir. Seçtiği güftelerde bu müzikal özelliklere de dikkat etmiş olan Hacı Ârif Bey, dörtten fazla mısralı şarkılar için ürettiği bir formül olan “Nevzemîn” ismini

¹²⁴ “Bestekârın müzik eserini yaratırken ilk hareket noktası dildir. Dilin anlam yükü, ritmik yapısı ve diğer dinamiklerinden yararlanır.” Nesrin Feyzioğlu. “Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi Bestekârlığı’nda Söz-Beste İlişkisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. Ezurum: 2005. s. 14. ss.73

verdiği usûl geçkisi yapabilen ve terennüm kullanabilen şarkı biçimini icâd etmiştir.¹²⁵ “Ettikçe sana âşık-ı dil hasta recâyı”, “Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdım”, “Bir zülf-ü perîşâna yine yaktım abayı”, “Niçin terk eyleyip gittin a zâlim” isimli şarkılar, bu biçimin Kürdîli Hicâzkâr makamındaki örneklerindendir. “Yeni zemîn” anlamına gelen “Nevzemîn” teriminin zemîn mısra’ının bestesinden sonra, mısra sayısının fazlalığından dolayı bestede yeni bir zemîn kısmı oluşturma ihtiyacından dolayı besteci tarafından türetildiği yorumunu yapmak mümkündür. Güftelerin neredeyse tamamının aruz vezniyle inşâ edilmiş olmasından dolayı, mısralar artsa da ezgilerin yapı olarak simetrik müzik cümle ve cümlecikleri halinde bestelenmesi kolaylaşmıştır. Nevzemîn şarkıların biçim kurgusu özet olarak şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

$$A[a+b+....+b] \text{ veya } A[a+b+....] + B[x+y+...] + A[b+...]$$

Dört mısralı şarkılarda ise bestecinin ilk planda göze çarpan en önemli özelliği, zemîni zamâna ve meyânı nakarata bağlayan müzik cümlecikleri aynı ya da benzer ezgilerle besteleme kuralına bazı nevzemîn eserlerdeki gibi çoğunlukla uymuş olmasıdır. Zemîn ve meyân mısralarının son müzik cümlecikleri makamın güçlülerinde durmaktadır. Bu eserlerin genelinde ise müzik cümle ve cümleciklerinin çoğunlukla simetrik olduğu (bu durum bestecinin güfte seçimindeki isâbetin de bir göstergesi olarak yorumlanabilir) şu biçim kurgusu dikkat çekmektedir:

$$A[a+b+c+b]$$

Besteci genellikle her eser için mısralar üzerinde simetrik olarak uygulamak üzere müzik cümleciklerini bir kalıba yerleştirmiştir. Bu kalıplara göre hemen hemen her eserin mısralarında müzik cümlecikleri ölçüler üzerinde bir simetriye göre bestelenmiştir.

Birçok eserde son cümlecikten önce makamın durağına gidilip son cümlecik olarak ezgiyi özetlercesine tamamlayan müzik cümlecikleri bulunması da bestecinin şarkı biçiminde kullandığı bir diğer özelliktir.

Terennümlü şarkılarda ise karşımıza şu terennüm yerleşimi çıkmaktadır:

¹²⁵ Fatih Salgar. age. ss.40

Beş mısralı güfte için:

(T1 + 1. mısra) + (T2 + 2. mısra + T3 “karar terennümü”) + (3. mısra + T4) + (4. mısra) + (T2 + 5. mısra + T3 “karar terennümü”)

Dört mısralı güfte için:

(T1 + 1. mısra) + (T2 + 2. mısra + T3 “karar terennümü”) + (3. mısra) + (T2 + 4. mısra + T3 “karar terennümü”)

Bu biçimlerin yanı sıra hece vezniyle yazılmış veya aruz kusurları olan güftelerin besteleri bulunmaktadır. Böyle durumlarda bestecinin, hecelerın açıklık kapalılık durumlarının mısralar arasında asimetrik oluşunu ezgi boyutundaki uzatma-kısaltma ve yoğunlaştırma-seyrekleştirme (hecelerin denk geldiğı usûl darbına sığan notalar artması-azalması) hareketleriyle veya hecelerın kalıptaki yerlerini değiştirerek gidermeye çalıştığını görmekteyiz. Bazen de besteci, güftelede kusur olmadığı halde ezgi yaratma isteğinin güfteyi açığa çıkarma isteğine galip geldiğı durumlarda vazgeçemeyeceğı bir ezgi bulduğunda güftenin ses yükseklikleri ilişkilerine bakmadan ezgi üretmiştir. Bu sayede müzikal bir simetri gözetmeden de etkileyici eserler ortaya koyabilmiştir. Bazı eserlerinde klasik beste türlerinin özelliklerini şarkı türü üzerinde anımsatacak kurgular uygulamakla köklerini gelenekten alan ve gününün ihtiyaçlarına yönelik bir ekol oluşmasında imzasını atabilmiştir.

Hacı Ârif Bey’in bestecilikte kurallar üretip kurallar yıkabilen ve başarılı olan üslûbunun neden etkili ve başarılı olduğı bunlar gibi küçük örneklerle dahi incelenerek öne sürülebilir.

2.2.3. Hacı Ârif Bey’in Usûlleri ve Vezinleri Kullanışı

Bestecinin ustalığını gösterdiği unsurlardan biri de birbirinden bağımsız düşünölemeyen usûl-vezin ilişkisidir. Genellikle eser içinde değışken olmayan yerleşimlerle vezni usûl üzerine yerleştiren Hacı Ârif Bey, bu yerleşim üslûbunda ortaya koyduğu orijinal fikirlerle şarkı besteciliğinde çeşitliliğe imkân sağlamıştır. Vezinlerin usûller üzerine farklı yerleşimlerini kullanması, bestelemesi oldukça zor vezinlerden güfteler de seçmesi, hem hece hem aruz vezninde beste vermiş olması şarkı besteciliğinde kendini tekrar etmek istemeyen bestecinin, keşfedebildiğı bütün yeniliklerle kabul gören

parlak eserler verebilmesine imkân sağlayan özelliklerindendir. Müsemmen usûlünü icâd edişini de “fâilâtün” tef’ilesi içeren vezinlerle inşâ edilmiş güftelere yapacağı bestelerde Aksak ve Devr-i Hindî arasında gidip gelirken bir alternatif aramasına yormak da mümkün olabilir. Çünkü Müsemmen usûlü, Aksak usûlünün başından bir sekizlik eksilterek, Devr-i Hindî usûlünün sonuna bir sekizlik eklenerek elde edilebilmektedir. Yer yer bestecinin, üretmek istediği ezgi için güfte kısa kaldığından olsa gerekir ki, güftenin bazı tef’ilelerini tekrarladığı görülmektedir (örneğin “Muntazır teşrîfine hâzır kayık” mısra’ıyla başlayan eserde olduğu gibi).

Hacı Ârif Bey, nevzemîn biçimindeki bazı şarkılarında (“Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdîma” ve “Ettikçe sana âşık-ı dil hasta recâyı”) yaptığı usûl geçkilerinde ise ya usûlün bir parçasını (Sofyan ve Türk Aksağı’ndan müteşekkil olduğu söylenebilen Ağır Aksak’ın Türk Aksağı kısmını) ya da farklı bir mertebesini (Sengin Semâî’nin Yürük Semâî mertebesi olarak tarif edilen usûlü) tercih etmiştir.

“Fırkatin te’sîr etdi cânîma” gibi aruz kusurları olan veya hece vezniyle inşâ edilmiş güfteler için ise Hacı Ârif Bey’in simetrik cümlecik yapılarından vazgeçerek güftenin prozodisine uygun ezgiler ürettiği anlaşılmaktadır.

Hayatı incelendiğinde bestecinin melankolik hallerinin olduğunu ve eser incelemeleri yapıldığında da bu hallerin eserlerine ne kadar derinden yansıdığı ortaya çıkmaktadır. Seçilen güfteler çoğunlukla aşkın ıstıraplı hallerini konu edinmiştir ve ezgiler de bu duyguları ifâde eder nitelikte üretilmiştir. “Muntazır teşrîfine hâzır kayık” mısra’ıyla başlayan eserde olduğu gibi güfte yoğun bir melankoli içermese de beste, bestecinin karakterini yansıttığı makam olan Kürdîli Hicâzkâr makamında ve Hacı Ârif Bey tarafından melankolik bir tavırla üretilerek eserin baskın gelen teması güftekârın değil bestecinin seçimine dönüşmüştür.

Bestecinin elimize ulaşan Kürdîli Hicâzkâr eserlerinde yaptığı usûl-vezin tercihleri şöyledir:

Aruz vezniyle inşâ edilen güftelerden¹²⁶;

¹²⁶ Aruz bahirleri ve kalıplarıyla ilgili bilgiler Cem Dilçin, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Ankara: TDK Yayınları, 1983. ss. 19-38’den alınmıştır.

Remel Bahri’nde (“fâilâtün... fâilün” ve “feilâtün... feülün” gibi vezinler) dokuz eserden dördü (“Firkatin te’sîr etti cânıma”, “Güzelim hiç aramaz mı dil-i bîçâre seni”, “Muntazır teşrîfine hâzır kayık”, “Sana hiç nâle eser etmez mi”) Aksak, ikisi (“Deşme dağ-ı sîne-i sûzânımı”, “Dil harîm-i vaslını arzu eder”) Türk Aksağı, biri (“Geçti zahm-ı tîr-i hicrin tâ dil-i nâşâdım”) Ağır Aksak, biri (“İftirâkıdır sebep bu nâle vü feryâdım”) Müsemmen, biri (“Nerdesin ey tatlı sözlü sevdiğim”) Devr-i Hindî usûlünde bestelenmiştir.

Hecez Bahri’nde (“mef’ûlü mefâîlü mefâîlü feülün” gibi vezinler) altı eserden ikisi (“Berdâr olalı zülfüne yâr fikr ü hayâlim”, “Eyyâm-ı bahar oldu güzel müjdeler olsun”) Yürük Semâî, ikisi (“Bir zülfü perîşâna yine yaktım abayı”, “Kanlar döküyor derdin ile dîde-i giryân”) Aksak, biri (“Ettikçe sana âşık-ı dil hasta recâyı”) Sengin Semâî ve Yürük Semâî, biri (“Âşkın eser-i sûzişine can acımaz mı”) Curcuna usûlünde bestelenmiştir. Yine Hecez Bahri’nde diğer (“mefâîlün mefâîlün feülün” gibi vezinler) altı eserden üçü (“Düşer mi şânına ey şeh-i hûbân”, “Gurûb etdi güneş dünyâ karardı”, “Güzelsin bîmisilsin dilrübâsın) Curcuna, ikisi (“Harâb-ı deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gönlüm”, “Niçin terk eyleyip gittin a zâlim”) Aksak, biri (“Hazân erdi gülistân-ı bahâre”) Yürük Semâî usûlünde bestelenmiştir.

Muzârî Bahri’ndeki (“mef’ûlü fâilâtü mefâîlü fâilün”) bir eser (“Bâis figân ü nâleme aşk ibtilâsıdır”) Yürük Semâî usûlünde bestelenmiştir.

Hece vezniyle inşâ edilen güftelerden;

6+5 hece veznindeki eser (“Sırma saçlı yâre kim haber versin”) Aksak, 5+5 hece veznindeki eser (“Seyr-i bahâre açıldı dağlar”) Curcuna usûlünde bestelenmiştir.

SONUÇ

Osmanlı Devleti’nin hızlanan ve ivmeyle değişen bir zamana ayak uydurmaya çalıştığı 19. yüzyılda sanatını icrâ eden hânende-besteci Hacı Ârif Bey, Geleneksel Türk müziğinin köklerinden beslenerek zamanın ihtiyaçlarına göre eserler üretmiş, Türk müzik sanatında yeni bir üslûp oluşturmuş önemli bir besteci olarak kabul edilmektedir. Birçok öğrenci yetiştirmiş olan bestecinin kolay sezilebilen, öğrencilerinde de takip edilebilen

bir beste üslûbu vardır. Bu yüzden “Hacı Ârif Bey'in Kürdîli Hicâzkâr Makamındaki Eserleri Çerçevesinde Besteciliği” tez çalışmamızda Besteci Hacı Ârif Bey ele alındı.

Kürdîli Hicâzkâr makamını terkip etmiş (ya da canlandırmış), Müsemmen usûlünü icâd etmiş, etkileyici sanatlı ve hem müzisyen çevrelerin hem de halk çevresinin beğenilerini kazanan eserlerle şarkı türünü farklı şekillerde biçimlendirmiş, nevezmîn ismini verdiği şarkı biçimini Türk müziğine kazandırmış olan bestecinin, bestecilik karakterini en yoğun şekliyle ortaya koyacağı eserlerin Kürdîli Hicâzkâr makamındaki şarkıları olacağı düşüncesiyle çalışmanın sınırları belirlendi. Kürdîli Hicâzkâr makamı ve Şarkı türü incelendi.

Kürdîli Hicâzkâr makamının anlatıldığı başlıkta; makamın geçmişinden, farklı kaynaklardaki farklı tanımlarından bahsedildi. Yapılan tanımların ve tariflerin içinde makamın “şed makam” olamayacağı görüşü benimsendi.

Şarkı türünün anlatıldığı başlıkta; kelimenin etimolojik kökleriyle ilgili tartışmalara, bir edebî nazım türü olarak tanımına ve bir müzik türü olarak tanımına yer verildi.

Mümkün olduğu kadar bestecinin üretim anı düşünülerek onun gözüyle, günümüze ulaşan nota yazıları incelendi. Müzik cümleleri ve bu cümleleri oluşturan müzik cümlecikleri tespit edildi. Böylece bestecinin hemen hemen her eserde özgün olarak kullandığı usûl-vezin-ezgi ilişkilerinden, müzik cümle ve cümleciklerinden oluşan eser içinde mısralara uygulanarak simetriler gösteren kalıplar ürettiği tespit edildi.

Hacı Ârif Bey'in makamı, şarkı türünü ve biçimlerini, usûl, vezin ve ezgileri kullanışı incelendi.

Elde ettiğimiz Kürdîli Hicâzkâr makamı tanımlarının ve ifadelerinin Hacı Ârif Bey'in eserleriyle örtüştüğü görüldü. Makam hakkında edindiğimiz bilgilere ek olarak bestecinin makamı kullanırken uyguladığı daha önce ifade edilmemiş davranışlarından bazılarını tesbit etmek için Doç. Dr. Barış Bozkurt tarafından geliştirilen bilgisayar destekli bir nota analizi kullanıldı. Bu analizden elde ettiğimiz grafikten yapılan okumalarla makamla ilgili mevcut nazari bilgilere ek olarak şu gibi sonuçlara ulaşılmaktadır:

1. Gerdâniye perdesi en çok kullanılan perdedir ve eserlerin neredeyse her zaman diliminde güçlenebilmektedir.
2. Makam eserin bitişi olan nakarattan önce nadiren Rast perdesini göstermiştir.
3. İkinci güçlü olan Nevâ perdesi ve üçüncü güçlü olan Çargâh perdesi genellikle zemînden sonra ve meyândan sonra güçlendirilmiştir.
4. Eserlerin bitiş cümlecikleri karar ve civarı perdelerde uzun bir odaklanma yaratmadan oldukça kararlı ve keskin bir şekilde karar perdesinde durmaktadır

Birçok kaynakta bestecinin etkisiyle geliştiği ve yaygınlaştığı söylenen şarkı türü üzerinde Hacı Ârif Bey'in farklı buluşları ortaya kondu. Şarkı türünü ve biçimlerini nasıl kullandığı tesbit edildi. Kendisinin nevzemîn adını verdiği çok mısralı güfteler için “A[a+b+....+b] veya A[a+b+....] + B[x+y+....] + A[b+....]” müzik cümleleri kalıbını kullandığı, biçim isminden de anlaşılabilceği gibi zemîn üzerine zemîn bestelediği ve dört mısralı şarkılar için de A[a+b+c+b] kalıbının çokça kullandığı görüldü. Terennümlü bestelerinde ise şöyle bir terennüm yerleşimi olduğu ve her terennümlü eserde bunu kullandığı anlaşıldı:

Beş mısralı güfte için:

(T1 + 1. mısra) + (T2 + 2. mısra + T3 “karar terennümü”) + (3. mısra + T4) + (4. mısra) + (T2 + 5. mısra + T3 “karar terennümü”)

Dört mısralı güfte için:

(T1 + 1. mısra) + (T2 + 2. mısra + T3 “karar terennümü”) + (3. mısra) + (T2 + 4. mısra + T3 “karar terennümü”)

Tür ve makam dışında kalan ve çalışmamızda kullandığımız beste unsurlarından değişkenler, yani “usûl, vezin, güfte, ezgi, şarkı türünün biçimleri”, birbirleriyle kesişen düzlemler olarak değerlendirilerek eserler yorumlandı.

Yapılan tüm incelemelerde bestecilik karakteri açısından özel ve genel çıkarımlar ortaya konuldu. Son müzik cümleciğine gelmeden karara gitmesi ve son müzik

cümlecini güçlüden gelerek karara doğru önceki ezgileri özetleyen cümlecikler olarak kurması, şarkı türünde kullanılan biçim buluşları, nevzemîn biçiminin nasıl kullanıldığı, Müsemmen usûlünü nasıl bulduğuna dair yorumlar, edisyonlar arasındaki güfte farklılıkları... bu çıkarımlardan bazı örneklerdir.

Sonuç olarak bir bestecinin aynı makamda aynı türdeki bestelerinin incelenmesinde kullanılabilecek bir yöntem şekillendi.

Bu gibi çalışmaların devam etmesiyle Türk sanat müziğinde besteciliğin yazılı eğitim kaynaklarının yaygınlaşması ve kurumsallaşması, Türk sanat müziğinin geçmişinin ve şimdiki zamanının daha derinlemesine anlaşılabilmesi ve anlatılabilmesi mümkün olabilecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- AKDOĞU, Onur. *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1996.
- ALTAY, Ahmet. *XIX. Yüzyıl Türk Klasik Müziği Şarkı Formunda Kullanılan Makam, Güfte Ve Konular Üzerine Bir Araştırma*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010.
- ATAMAN, Sâdi Yâver. *Mehmet Sâdi Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- CEYLAN, Can. *Ölümünün 120. Yılında Hacı Ârif Bey*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Eylül 2005.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1987.
- DİLÇİN, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları, 1983.
- İNAL, İbnül Emin Mahmut Kemal. *Hoş Sada*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları seri:1 no. 10, 1958.
- ÖZTUNA, Yılmaz. *Hacı Ârif Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986
- SALGAR, Fatih. *Hacı Arif Bey (Hayatı-Sanatı-Eserleri)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2011
- TANRIKORUR, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.

Makaleler

- BARA, Kemal Emin. “Usta Malı Damgasından Bellidir”, *Türk Müsîkîsi Dergisi*, İstanbul: Marmara ve Çeltut Basımevleri c. 2, s. 13.1 Kasım 1948.
- BOZKURT, Barış. “Computational analysis of overall melodic progression for Turkish makam music”, in “L'improvisation” edited by Mondher Ayari and Antonio Lai, Delatour France, Sampzon, 2014.

- ÇOBANOĞLU, Özkul. “Türkü Olgusu Bağlamında “Türkü” Ve “Şarkı” Terimlerinin Etimolojisini Yeniden Tanımlama Denemesi” *Türk Yurdu Dergisi*, Ankara: Evren Yay. A.Ş, s. 264, Ocak 2010.
- FEYZİOĞLU, Nesrin. “Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi Bestekârlığı’nda Söz-Beste İlişkisi”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Ezurum: 2005. s. 14.
- ÖNSAN, Avni. “Ebedîleşen Dehâlarımız Hacı Ârif Bey”. *Türk Mûsikîsi Dergisi*. İstanbul: Marmara ve Çeltut Basımevleri, c. 3, s. 251, Kasım 1949.
- TUTU, Sıtkı Bahadır. “Türk Sanat Müziği Geleneğinde Yeni Bir Makâm: Sürurefzâ”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. İzmir: XIV/1 (Yaz 2014).

Tezler

- BİÇER, Furkan. *Kürdilihicazkâr Makamını Terkîb Eden Bestekâr Hacı Ârif Bey'in Hayatı ve Kürdilihicazkâr Eserlerinin Makamsal Olarak İncelenmesi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- ERGUN, Levent. *1876'dan Günümüze Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Şarkı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.
- GİDİŞ, Volkan. *Tanbûrî Mustafa Çavuş'un Hayatı ve Şarkı Formundaki On Eserinin Makamsal Analizi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- İŞAL, Kutsal. *Kürdilihicazkâr Makamı*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995
- ÖZTUNA, Yılmaz. *Türk Mûsikîsi*. Ankara: Orient Yayınları, 2006
- SARISARAY, Melek. *TRT Türk Sanat Musikisi Sözlü ve Saz Eserleri Repertuvarının Makam, Usul ve Besteci Bağlamında Analizi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, 2010

Sempozyum Bildirileri

- ÖZCAN, Nuri. “Türk Mûsikisinde “Şarkı” Formunun Büyük Bestekârı Hacı Ârif Bey”, VI. *Eyüpsultan Sempozyumu*. İstanbul: Eyüp Belediyesi, 10-12 Mayıs 2002.

Ansiklopediler

- KARADENİZ, M. Ekrem. *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

Sesli kayıt arşivinden

- SEZGİN, Bekir Sıtkı. Sesli kayıt arşivlerimizde bulunan ders kayıtları.

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında İzmir’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladıktan sonra 2006’da kazandığı Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsıkîsi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü’nde lisans eğitiminden 2011’de mezun oldu ve daha sonra aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Temel Bilimler Bölümü-Türk Sanat Müziği Ana Bilim Dalı yüksek lisans programına başladı. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi’nde (2012) ve İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi’nde (2013-halen) araştırma görevlisi olarak çalıştı. Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Türk Tasavvuf Müziği alanlarındaki bazı albüm çalışmalarında, radyo programlarında ve konser-dinleti etkinliklerinde tanbur icrâcısı, vokal ve besteci olarak yer aldı.

ÖZET

Tezin giriş kısmında; müzik analizinden ve bir bestecilik üslûbu analizi için gerekli olabilecek unsurlar hakkındaki öngörülerden ve bunlara neden ihtiyaç duyulacağından söz edilmiştir. “Amaç ve Kapsam” başlığı altında çalışmanın amacı, içeriği, neden Hacı Ârif Bey’in, neden Kürdîli Hicâzkâr makamının kapsamı oluşturduğu ve “Yöntem” başlığı altında çalışmada izlenen yöntem ele alınmıştır.

1. Bölümde; Bestecinin hayat hikâyesi “Besteci Hacı Ârif Bey” başlığı ve “Yaşadığı dönem ve zamanındaki rolü”, “Yeteneğinin Fark Edilmesi ve Eğitimi”, “Meslek ve Aile Hayatı”, “Hayatının Eserlerindeki Yansımaları”, “Güfte Şâirleriyle Olan İlişkileri”, “Eserleri” alt başlıkları ele alınmıştır. Bestecinin karakteri ve sanatsal tavrı üzerinde etkisi olduğu düşünülen bu konular eser incelemelerinden önce araştırılıp, Hacı Ârif Bey’in nasıl bir atmosferde, nasıl ruh hallerinde sanatını icrâ ettiği ve müziği hayatının ne kadarına yerleştirdiği gibi sorulara cevaplar aranmıştır.

2. Bölümde; “Eser İncelemeleri” başlığı altında, Hacı Ârif Bey’in repertuarımızda bulunan Kürdîli Hicâzkâr eserlerinin incelemeleri gerçekleştirilmiştir. “Genel Değerlendirme” başlığı altında ise “Hacı Ârif Bey’in Kürdîli Hicâzkâr Makamını Kullanışı ve Ezgi Özellikleri”, “Hacı Ârif Bey’in Şarkı Türünü Kullanışı”, “Hacı Ârif Bey’in usûlleri ve Vezinleri Kullanışı” ele alınmıştır. “Sonuç” kısmında verilere dayanan bulgular bir arada sunulmuştur. Çalışmamızda önerilen yöntem eserler üzerinde uygulanmış ve çeşitli sonuçlara varılmıştır. usûl, vezin, güfte, makam, tür ve biçim gibi beste unsurlarını bestecinin nasıl ilişkilerle kullandığı yorumlanmıştır.

ABSTRACT

The anticipation about the components for the musical analysis and the composing style analysis and its necessity was explained in the introduction of this thesis. The aim and content of the thesis, which emphasizes on Hacı Arif Bey and the makam of Kürdili Hicazkar was stated under the heading of aim and scope. The methodology used in the analysis was stated under the heading of the method.

In the first part of the thesis, the life of the composer Hacı Arif Bey is explained under the heading of “Composer Hacı Arif Bey”. “The period, which he lived in, and his musical influence in his time”, “his education and the discovery of his talent”, “professional and family life”, “the reflection of his life on his artworks”, “the personal relation with the poets of the lyrics”, was elaborately discussed as subheadings of the “Composer Hacı Arif Bey”.

In the second part, The Kürdili Hicazkar artworks of Hacı Arif Bey in the repertoire were firstly analyzed under the headings of “the analysis of his artworks”. “Hacı Arif Bey’s implementation of the Kürdili Hicazkar makam and the properties of the melody”, “Hacı Arif Bey’s implementation of the musical genre”, “Hacı Arif Bey’s implementation of the usul and the vezin” were studied and discussed in detail under the heading of “general evaluation”. Under the heading of the conclusion, the findings obtained from the studied data were presented. In this study, the suggested methods were applied on the artworks and the various results were obtained. The composing parameters like usul, vezin, güfte, makam, tür ve biçim and their relation and implementation in the artworks of the composer were studied.