

Tanbûri Ömer Altuğ'un Şarkı Formunda Bestelediği Eserlerinin Biçim Yönünden Tahlili

Ayşe Emsal Aksın Çevik*^{ID}

Öz

Amaç: Klasik Türk Müziği'nde bestekârlarının eserlerine dair çalışmalarda makam analizleri, usul-vezin ilişkisini inceleyen analizler ve biçim analizleri yürütülmektedir. Bu çalışmalar her bestekârın eserini oluşturma biçimini ortaya koymaktadır. Bu araştırma 20. Yüzyılın tanınmış tanbûri ve bestekârlarından Ömer Altuğ'un şarkı formunda bestelediği eserlerini biçim yönünden incelemeyi ve bestekârın şarkı formunu nasıl kullandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Yöntem: Çalışmada betimsel bir yaklaşım izlenerek doküman tarama modeli kullanılmıştır. Bestekârın devlet korosu nota arşivinde yer alan dokuz adet sözlü eseri tespit edilmiştir. Bu eserler üzerinden yapılan biçim analizinde, güfte-ezgi birlikteliğinin ortaya çıkması amacıyla Türkel Oter (2018) yöntemi kullanılmıştır.

Bulgular: Bu bölümde bestekârın şarkılarının güftelerinin vezinleri tespit edilmiştir. Güftelerde vezin hataları var ise bununla ilgili incelemeler yapılmıştır. Tanbûri Ömer Altuğ'un bestelemiş olduğu şarkıların biçimi nasıldır? sorusu üzerinden yola çıkılan bu çalışmada, bestekârın eserlerindeki güfteleri, ezgi ile birlikte nasıl kullanıldığına dair sonuçlara ulaşılmıştır.

Sonuç: Araştırma sonuçlarına göre bestekârın sözlü eserlerini altı farklı biçimde bestelediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte bestekârın eserlerinin güftelerini, şarkı formunda yaygın bir şekilde kullanılan dörtlü biçimde bestelediği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Özgünlük: Tanbûri Ömer Altuğ ile ilgili yapılan çalışmalar oldukça kısıtlıdır. Bestekârın eserlerinin herhangi bir yöntem ile analiz edilmediği tespit edilmiştir. Bu çalışmada, söz konusu bestekârın şarkıları güfte-ezgi etkileşimi içerisinde analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Tanbûri Ömer Altuğ, şarkı formu, Klasik Türk Müziği

* Dr. Öğr. Üyesi., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, emsal.cevik@selcuk.edu.tr

Analysis of Tanbûri Ömer Altuğ's Works Composed in the Form Sharki in terms of Form

Ayşe Emsal Aksın Çevik*

Abstract

Objective: Studies on the works of composers in Classical Turkish Music include maqam analyses, analyses on the relationship between usûl and pattern, and form analyses. These studies reveal the way each composer created his/her work. This study aims to analyze the works of Ömer Altuğ, one of the well-known tanbûri and composers of the 20th century, composed in the form sharki and to reveal how the composer used the form sharki.

Method: In the study, a descriptive approach was followed and document survey model was used. Nine oral works of the composer in the state choir sheet music archive were identified. In the formal analysis of these works, Oter (2018) method was used to reveal the unity of lyrics and melody.

Findings: In this section, the type of arûz rhythm of the lyrics of the composer's songs were determined. If there are rhythm errors in the lyrics, interpretations are made about them. In this research, which was based on the question "What is the structure of Tanbûri Ömer Altuğ's works in the form sharki?", results were reached about how the lyrics in the composer's works were used together with the melody.

Conclusion: According to the results of the research, it was determined that the composer used a total of six different the form sharki in his works. In addition, it is concluded that the composer composed the lyrics of his works in quartet form, which is widely used in the form sharki.

Originality: Studies on Tanbûri Ömer Altuğ are quite limited. It has been determined that the composer's works have not been analyzed with any method. In this study, the songs of this composer were analyzed within the interaction of lyrics and melody.

Keywords: Tanbûri Ömer Altuğ, form sharki, Classical Turkish Music

* Assist. Prof., Selçuk University, Dilek Sabancı State Conservatory, Traditional Turkish Music Department, emsal.cevik@selcuk.edu.tr

Giriş

Klasik Türk Müziğinin inşası temelde sözlü kültür geleneğiyle gelişmiştir. Burada esas alınan kriter 15.yy'da yaşamış olan Abdülkâdir Merağî'nin elimize ulaşabilen eserleridir. Daha sonraki dönemlerde ise sadece saz ile icrâ edilebilecek tür ve alt dalları oluşmuştur. Bunun yanı sıra hem saz müziğinin hem de söz müziğinin bir arada yer aldığı diğer formlar oluşmuştur. Yukarıda ifade edilen formların gelişmesinde ve alt dalların oluşmasında bestekârların meşk sistemi içerisinde yetişmelerinin müzik temelindeki rolü bilinmektedir. Yüzyıllar sonra bile geleneğin yansımalarının ve değişimin izlerinin görülmesinde, bestekârların besteleme tekniklerinin etkisi kuşkusuzdur. Belli bir dönem içerisinde yaşayan bestekâr benzer kompozisyonlar üreterek dönemin müzik anlayışını sergilemektedir. Diğer bir durumda ise bazı bestekârların müzik anlayışının diğer bestekârlara göre farklılık arz etmesidir. Bu doğrultuda bestekârların benzer ya da farklı müzik anlayışının, Türk Müziği eserlerindeki form anlayışının değişmesine ve form çeşitliliğine sebep olduğu düşünülmektedir. Form çeşitliliğine genelde bestekârların besteleme biçimlerinin etkisinin büyük olduğu varsayılsa da sosyal hayat ve çevresel faktörler de söz konusu değişimin nedenlerinden birisi olarak sayılabilir. Söz gelimi III. Selim'in devlet politikası üzerine yapmış olduğu değişimler Türk müziğine de yansımıştır. Türk müziği özelinde değişimin bariz biçimde gerçekleştiği söz konusu dönemde, hem bestekârların besteleme teknikleri hem de müzik anlayışları değişmiştir (Aksın Çevik, 2021, s. 197-202).

20.yy özelinde değerlendirmek gerekirse; klasik fasıllarda yer alan formlardan ziyade şarkı ve diğer formların bestekârlarca tercih edildiği bilinmektedir. Araştırmaya konu olan Ömer Altuğ'da şarkı formunda eserler üretmiştir. Bu araştırma, Tanbûri Ömer Altuğ'un şarkılarını hangi biçimlerde kullandığını ortaya koymak bakımından önemlidir.

Örneklem olarak seçilen Tanbûri Ömer Altuğ'un bestelediği şarkı formundaki eserleri konu alan araştırma, bestekârın eserlerinin biçim yönünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda bestekârın eserleri Türkel Oter (2018) yöntemi ile ele alınmıştır. Çalışma, bestekârın besteleme biçiminin anlaşılması bakımından önem arz etmektedir. Bu amaçla Tanbûri Ömer Altuğ'un şarkı formunda bestelediği eserlerinin biçimi nasıldır? Sorusuna yanıt aranmıştır.

Verilerin analizi konusunda öncelikle bestekârın Devlet Korosu (2024) nota arşivinde yer alan eserler seçilmiştir. Bestekârın söz konusu arşivde 13 adet eseri tespit edilmiştir. Bunlardan 4'ü saz semâisi ve 9 tanesi şarkı formundadır. Öncelikle arşivde yer alan şarkı formundaki eserlerin güftelerinin vezinleri tespit edilmiş, güftelerde yazım yanlışlığı ya da vezin hataları olması durumunda gerekli inceleme ve değerlendirmeler yapılmıştır. Daha sonra eserlerin biçim yönünden analizleri yapılmış, sonuç kısmında ise bestelenen söz konusu

eserlerin biçimlerine ilişkin tespitler sunulmuştur. Şarkı formunda bestelenen eserlerin analiz edilmesinde ise Türkel Oter (2018) yöntemi kullanılmıştır.

“Bu analiz yönteminde ana yönlendirici güftedir. Analizinde, bütün kaynaklarda kabul gören ve ezgileri ifade eden harf sistemi kullanılarak, büyük mûsikî cümleleri büyük harflerle (A, B, C, D,,gibi), cümlecik olarak ifade ettiğimiz asma karâr yerleri küçük harflerle gösterilmektedir (a,b,c,d,...). Bu konudaki tek istisna “T” harfidir. “T” harfi, bu yöntem içerisinde daima terennümler için kullanılacak ve bir ezgiyi ifade etmek maksadıyla asla tekrar yer almayacaktır. Bu yeni form analizi yönteminde en önemli yenilik, güfteleri ifade etmek maksadıyla sayıların kullanılmasıdır. Bu uygulama üç şekilde yer alacaktır. Bunlardan ilki, güftenin mısralarını göstermek amacıyla, harflerin hemen sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılardır. Örneğin birinci mısrayı ifade etmek için “1.” ve mısranın ezgisini belirtmek için de “A” harfi kullanılarak “1.A” şeklinde bir tanımlama tercih edilecektir. Sayıların ikinci kullanım şekli; terennümlerdeki söz değişikliğine yönelik düşünülmüştür. “T” harfinin sağ tarafında sayılar yer alacak ve bu şekilde sözel değişikliklere dikkat çekilebilecektir. Bu sebeple “T” harfinin boşluk vermeksizin hemen sağına sözel olarak kaçınıcı terennüm olduğu gösteren bir sayı (T1., T3. gibi) ve bu terennüm, analizde sırada hangi ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği harfle (T1.D, T2.F gibi) yer alacaktır. Formların en genel şekillerini tespit etmeyi amaçlayan bu yöntemde, öncelikle büyük cümlelerin kullanımı önem arz etmektedir. Bu sebeple sözlü eserlerde her mısra bir cümle olacak şekilde bir analiz yoluna gidilecek, bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlar büyük cümlelerin bir parçası olarak 1.A (1.A.a+1.A.b) + 2.B (2.B.a+2.B.b+2.B.c) + T.1.C (T.1.C.a+T.1.C.2.b) şeklinde parantez içerisinde gösterilecektir. Parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğinde düşünülmüştür. Bu kullanım, formun hem en genel şemasını hem de detaylarını rahatlıkla göstermeyi amaçlamaktadır. Sadece bağlantı terennümleri ve ezgileri itibariyle küçük değişiklik arz eden kullanımlar, üssü (‘) işareti kullanmak suretiyle belirtilecek ve çok benzer olduğu kendinden önceki ezgiden farklı bir harfle gösterilmeyecektir” (Türkel Oter, 2018, s. 294-295).

Bu yönetime göre eserlerde terennüm bulunmadığından “T” harfi kullanılmamıştır. Başlangıç noktası aranağme olan eserlerdeki “aranağme bölümü” ilk ezgi olduğundan “A” harfi ile gösterilmiştir. Bu eserlerde ezgi sırasına göre B, C, D, E şeklinde alfabetik bir sıra oluşturulmuştur. Öncelikle klasik eserler için oluşturulmuş bu yöntem, birçok çalışmada kullanılmıştır. Cinpir (2019), Şenduran (2019), Benli (2020), Altuntaş Koca (2020), Aksın Çevik (2021b) ve Latifoğlu (2023), bahsi geçen yöntemin kullanıldığı çalışmalardan birkaç tanesidir.

Türk Müziğinde Şarkı Formu

Elimize ulaşılabilen mevcut eserler dikkate alındığında söz konusu şarkı örneklerinin en eski transkripsiyonlarının 17.yy'a dayandığı bilinmektedir.18.yy'da Tanbûri Mustafa Çavuş ve III. Selim gibi bestekârların klasik formlar dışındaki biçimlerden olan şarkı formunda eserler bestelemeleri daha sonraki yüzyılda şarkı formunun daha fazla kullanılmasının zemini hazırlamıştır. Batılılaşma hareketleri ve III. Selim ekolünün de etkisiyle sanat ve edebiyat alanında radikal gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler klasik fasıl icrâcılığının şarkı faslı icrâcılığına dönüşümünü hızlandırmıştır (Akgün ve Giray, 2023, s. 158-160). Nota arşivlerine dayanarak; 19.yy başlarında Dede Efendi, Numan Ağa, Şakir Ağa, Tanbûri Zeki Mehmed Ağa gibi birçok bestekârın klasik formlu eserlerin yanı sıra şarkı formunda eserler de bestelediği bilinmektedir. Şarkı formunun popüler kültürün de etkisiyle birlikte günümüzde en çok kullanılan türlerden birisi olduğu söylenilebilir.

Edebi bir tür olarak yazılan şarkı türü genelde dörtlüklerden oluşmaktadır. Genelde kafiye düzeni “aaaa-bbba-ccca...” şeklindedir. Bir diğer kafiye düzeninde ise “aaxa-bbba-ccca...” şeklindedir. Bestelenmek için yazıldıklarından dolayı bent sayıları azdır. Kaside ve gazel türüne nazaran daha sade bir dille yazılan şarkılarda işlenen konular aşk, sevgi vb. unsurlardır Dilçin (2019, s. 214).

Özkan (2003)'e göre şarkı formunda yer alan eserlerin güfteleri 4' mısra, 5, 6 ve 8 mısra olarak yazılabilmektedir. Söz konusu form, küçük usullerle bestelenebildiği gibi nadiren de büyük usullerle bestelenmiştir. Yapısı itibariyle klasik formlardan olan beste, yürük semâi vb. biçimlerden farklılık göstermektedir. Bestekârlar tarafından pek çok biçimde kullanılmışsa da en çok tercih edilen şekli aşağıdaki gibidir:

- 1.mısra (Zemin)
- 2.mısra (Nakarar)
- 3.mısra (Meyân)
- 4.mısra (Nakarar)

Buna göre eserin zemin kısmında bestelenen eserin makamının güçlü perdesi ve civarındaki seyir özellikleri gösterilir. Nakarar kısmında makamın güçlü perdesi üzerinden seyre devam edilerek karar perdesine tam karar yapılır. Meyan ise eserin kendi makamının dışında farklı makam geçkilerinin de gösterilebildiği kısımdır. Son olarak tekrar nakarar kısmı ile eserin mevcut makamı ile karar edilir (Özkan, 2003, s. 87, 88). Şarkılarda aranağme güfteden önce yer alabildiği gibi ikinci mısra, dördüncü mısra ya da farklı mısralar arasında da aranağme bulunabilir. Bu kullanım farklılıkları genelde bestekârların tasarrufu gereğidir.

Ezgi (1935) ise şarkı formunda bestelenen eserlerin en yaygın kullanılan biçiminin dörder mısra halinde yazılan şekline dikkati çekmektedir. 10 mısraya kadar çıkabilen güftelerin bir kısmında ise “terennüm lâzimesi” olarak adlandırdığı kısımlar bulunmaktadır. Bu eserlerde uzun ezgilerle yer alan “of” hecesi bulunabildiği gibi, mısra sonlarında güfteye eklenen sözcükler de olabilmektedir (Ezgi, 1935, s. 221-285).

Bugüne değin yapılan akademik çalışmalarda şarkı formu farklı yönleriyle ele alınmıştır. Bunlardan ilki, bestekârların şarkılarının makamsal yönden incelenmesiyle ilgilidir. Şarkı formundaki eserleri makamsal yönden analiz eden çalışmalar arasında Altay (2010), Demeli (2012), Gidiş (2012), Ersoy (2018), Özkalin (2018), Aktaş (2020), Tektaş (2020) ve Algan (2023)’nin ettikleri çalışmalar yer almaktadır. Diğer çalışmalarda ise Mutlu (2023) ve Öztuğ (2024), şarkı formundaki eserleri usul-vezin ilişkisi yönünden incelemiştir. Şarkı formunun biçimsel yönden incelenmesiyle ilgili olarak Altay (2010), Toker (2014) ve Özen (2019)’in araştırmaları bulunmaktadır.

Tanbûri Ömer Altuğ’un Hayatı ve Sanatı

Ömer Altuğ ile ilgili kaynaklar oldukça sınırlıdır. Bu yüzden bu kısımda yer alan bilgilerde torunu Aslı Altuğ Peker ile kişisel görüşmeye yer verilmiş olup, diğer bilgiler tespit edilen iki kaynak üzerinden aktarılmıştır. Söz konusu iki kaynaktan bulunan bilgiler aktaranların yorumlarından oluşmaktadır. Altuğ (2001) çalışmasında, bestekârın kısaca hayatına değinmiş, Alaaddin Yavaşca, Mustafa Sağyaşar, Akın Özkan, Kutlu Payaslı ve Mehmet Turan Yarar ile yapmış olduğu kişisel görüşmeleri ve yorumları aktarmıştır. Çağdaş (2020) çalışmasında, bestekârın hayatı ve sanatı ile ilgili bilgiler anılar üzerinden aktarmıştır. İlâveten bestekârın radyodaki anıları, çevresindeki müzisyenlerle olan ilişkisine ait detaylar söz konusu çalışmada bulunmaktadır.

Tanbûri Ömer Altuğ 1908 yılında Sivas’ta doğdu. Lise eğitiminin hemen ardından Sivas Halk Eğitim Merkezi’nde eğitime başladı. Önceleri ud ve keman sazını çalmaya başlayan bestekâr, Sivas’ta bulunan icrâ heyetleriyle birlikte birçok fasıla katıldı. Burada tanbûr icrâsıyla öne çıkan bestekâr, çevresindeki müzisyenlerin de teşvikiyle Ankara Radyosu’nun sınavına girdi. Bununla birlikte Mesut Cemil Bey’in Ankara Radyosu’na yazmış olduğu referans mektubunun üzerine Altuğ, radyoya tanbûr sanatçısı olarak atandı (A. Altuğ Peker, kişisel görüşme, 4 Eylül 2024). Müzik faaliyetlerine burada devam eden bestekârın, yakın ilişkilerde bulunduğu müzisyenlere örnek olarak Hafız Sırrı Bey, Saatçi Hüsni Efendi, Yusuf Çavuş-zâde Celal ve Zaralı Halil isimleri verilebilir. Bestekâr 10 Mart 1965’te vefat etmiştir (Çağdaş, 2020, s. 14-15).

Bestekârın elimize ulaşabilen 14 eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden “Gönlümün Melâli” adıyla bilinen Nihavend Saz Semâisi’nin, TRT Radyoları, Musikî Cemiyetleri, üniversite koroları gibi pek çok topluluğun icrâ ettiği Nihavend fasıllarında yaygın bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir.

Eserleri

Bu kısımda Tanbûri Ömer Altuğ'un eserlerine yer verilmiştir. Tablo-1 ve 2 sırayla bestekârın Devlet korusu nota arşivinde bulunan sözlü ve saz eserlerini temel karakteristikleri ile sunmaktadır.

Tablo 1: Tanbûri Ömer Altuğ'un Sözlü Eserleri

| Eser adı | Makamı | Formu | Usûlü |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|-------|--------------|
| Gül yüzüm ismini nerede ansam (11'lik hece ölçüsü) | Hüzzam | Şarkı | Curcuna |
| Rüyâ gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle (Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün) | Nihâvend | Şarkı | Türk Aksağı |
| Ruhumda bu akşam yine bir gizli elem var (Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün) | Nihâvend | Şarkı | Curcuna |
| Nedendir ruhumda bu hicrân (11'lik hece ölçüsü) | Uşşâk | Şarkı | Müsemmen |
| Neyden dökülen nağme olup kalbine aksam (Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün) | Hüzzâm | Şarkı | Türk Aksağı |
| Neden böyle yorgunsun (7'lik hece ölçüsü) | Hüseyni | Şarkı | Curcuna |
| Hicrâna bürünmüş gidiyor baht-ı siyâhım (Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün) | Kürdili Hicazkâr | Şarkı | Semâi |
| Söndü hep ümitleri ruhumda hicrân dinmiyor (Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün) | Hicazkâr | Şarkı | Devr-i Hindi |
| Öğrenirsen sen de bir gün sevmek aldanmak nedir (Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün) | Nihâvend | Şarkı | Devr-i Hindi |

Tablo-1'de görüleceği gibi bestekârın ilgili nota arşivinden dokuz adet sözlü eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden iki tanesi Hüzzam, üç tanesi Nihâvend makamında olup Uşşâk, Hüseyni, Kürdilihicazkâr ve Hicazkâr makamlarından birer adet eseri bulunmaktadır.

Tablo 2: Tanbûri Ömer Altuğ'un Saz Eserleri

| | | |
|-----------|--------------|-------------|
| Saz Eseri | Hicazkâr | Saz Semâisi |
| Saz Eseri | Nihâvend | Saz Semâisi |
| Saz Eseri | Sultâniyegâh | Saz Semâisi |
| Saz Eseri | Şehnâz | Saz Semâisi |

Devlet Korusu nota arşivinde bestekârın dört adet saz eseri yer almakta olup bu eserler Hicazkâr, Nihâvend, Sultâniyegâh ve Şehnâz makamlarında bestelenmiş saz semaileridir.

Bulgular

Aşağıda yer alan tablolarda bestekârın eserlerinin güfteleri yer almaktadır. Her eserin güfte ve ezgi dağılımı Türkel Oter (2018) yöntemine göre tablolarda ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Bununla birlikte tabloların daha detaylı olarak görülebilmesi için formüller oluşturulmuş ve şarkı biçimi hakkında incelemeler sunulmuştur.

Tablo 3: “Gül Yüzlüm İsmi Nerede Ansam” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | a | b | c (tekrarlı) | Ezgi |
|-------|--------------------------|-----------------------|-----------------------|------|
| 1. | <i>Gül yüzlüm ismini</i> | <i>nerede ansam</i> | <i>nerede ansam</i> | A |
| 2. | <i>Ruhumu hasretin</i> | <i>acısı dağlar</i> | <i>acısı dağlar</i> | B |
| 3. | <i>Siyah gözlerinin</i> | <i>şirine yansam</i> | <i>şirine yansam</i> | C |
| 4. | <i>Hıçkırın kalbimde</i> | <i>elemler çağlar</i> | <i>elemler çağlar</i> | B |

$$1.A (1A^1a + 1.A^2b + 1.A^2c)$$

$$1.A (1A^1a + 1.A^2b + 1.A^2c')$$

$$2.B (2.B^1a + 2.B^2b + 2.B^2c)$$

$$2.B (2.B^1a + 2.B^2b + 2.B^2c')$$

$$3.C (3.C^1a + 3.C^2b + 3.C^2c)$$

$$3.C (3.C^1a + 3.C^2b + 3.C^2c')$$

$$4.B (4.B^1a + 4.B^2b + 4.C^2c')$$

$$4.B (4.B^1a + 4.B^2b + 4.C^2c')$$

Tablo-3'te hüzzam makâmındaki eserin güfte ve ezgi dağılımı görülmektedir. Alttaki formüle göre Hüzzam makâmında bestelenen eserin her mısrası iki defa tekrar etmektedir. Bununla birlikte her mısradaki yer alan kelime tekrarları bulunmaktadır. Tekrar eden bu kelimeler ikinci tekrarda saz payları olduğundan tablo üzerinde gösterilmemiş, formül üzerinde belirtilmiştir. İlâveten her mısradaki yer alan bu tekrarların farklı ezgilerle bestelendiği görülmektedir. İkinci ve dördüncü mısraların nakarat olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzden söz konusu mısraların aynı ezgiyle bestelendiği görülmektedir.

Tablo 4: “Rüyâ Gibi Bir Yazdı. Yarattın Hevesinle” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | | Ezgi |
|-------|-------------------------------------------------------------|------|
| 1. | <i>Rüya gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle</i> | A |
| 2. | <i>Her ânını, her rengini, her şî'rini hazdan</i> | B |
| 3. | <i>Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinde Şirine yansam</i> | C |
| 4. | <i>Bir gün, bir uzak hâtra özlersen o yazdan</i> | B |

$$1.A + 1.A'$$

$$2.B + 2.B'$$

$$3.C + 3.C'$$

$$4.B + 4.B'$$

Tablo-4'te görülen Nihâvend şarkının her mısrası farklı bir ezgi ile bestelenmiştir. Bunun yanı sıra her mısradaki saz payları olduğundan, tekrar eden kısımlardaki değişikliği vurgulamak için “üssü” işaretiyle gösterilmiştir. İkinci ve dördüncü mısralarda da nakarat olduğu görülmektedir.

Tablo 5: “Ruhumda Bu Akşam Yine Bir Gizli Elem Var” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | a | b | c (tekrarlı) | Ezgi |
|-------|-------------------------------------|---------------------------|---------------------------|------|
| 1. | <i>Ruhumda bu akşam yine</i> | <i>bir gizli elem var</i> | <i>bir gizli elem var</i> | A |
| 2. | <i>Sevdim seni düştüm bu melale</i> | <i>beni kurtar</i> | <i>beni kurtar</i> | B |
| 3. | <i>Gönlümdeki hasret acısı</i> | <i>gün-be-gün artar</i> | <i>gün-be-gün artar</i> | C |
| 2. | <i>Sevdim seni düştüm bu melale</i> | <i>beni kurtar</i> | <i>beni kurtar</i> | B |

$$1.A (1.A^1a + 1.A^2b + 1.A^2c)$$

$$1.A (1.A^1a + 1.A^2b + 1.A^2c')$$

$$2.B (2.B^1a + 2.B^2b + 2.Bc)$$

$$2.B (2.B^1a + 2.B^2b + 2.B^2c')$$

$$3.C (3.C^1a + 3C^2b + 3.C^2c)$$

$$3.C (3.C^1a + 3C^2b + 3.C^2c')$$

$$2.B (2.B^1a + 2.B^2b + 2.C^2c')$$

$$2.B (2.B^1a + 2.B^2b + 2.C^2c')$$

“Ruhumda bu akşam yine bir gizli elem var” güfteli Nihâvend makâmında bestelenen şarkının yukarıda formüle göre her mısrası iki defa tekrar etmektedir. Bununla birlikte her mısradaki yer alan kelime tekrarları bulunmaktadır. Tekrar eden bu kelimeler ikinci tekrarda saz payları olduğundan tablo üzerinde gösterilmemiş, “üssü” şeklinde belirtilmiştir. İlâveten her mısradaki yer alan bu tekrarların farklı ezgilerle bestelendiği görülmektedir. İkinci ve dördüncü mısraların nakarat olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzden söz konusu mısraların aynı ezgiyle bestelendiği görülmektedir.

Tablo 6: “Nedendir Ruhumda Bu Hicrân” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | a | b | c (tekrarlı) | Ezgi |
|-------|--------------------------------------------|------------------------|------------------------|------|
| 1. | <i>Nedendir ruhumda bu</i> | <i>bu hicrân neden</i> | <i>bu hicrân neden</i> | A |
| 2. | <i>Nedir bu gönlümü perişân eden neden</i> | | | B |
| 2. | <i>Nedir bu gönlümü perişân eden neden</i> | | | C |
| 3. | <i>Nemli gözlerim</i> | <i>silmeden giden</i> | <i>silmeden giden</i> | D |
| 2. | <i>Nedir bu gönlümü perişân eden neden</i> | | | B |
| 2. | <i>Nedir bu gönlümü perişân eden neden</i> | | | C |

$$1.A (1.A^1a + 1.A^2b + 1.A^2c)$$

$$1.A (1.A^1a + 1.Ab + 1.A^2c')$$

$$2.B + 2.C$$

$$3.D (3.D^1a + 3D^2b + 3.D^2c)$$

$$3.D (3.D^1a + 3D^2b + 3.D^2c')$$

$$2.B + 2.C$$

Tablo-6 ve altındaki formülde görüleceği gibi Uşşâk makamında bestelenen eserin diğer eserlerden belirgin farkı, nakarat kısmının iki farklı ezgi ile birlikte kullanılmasıdır. Diğer mısralarda ise kelime tekrarları farklı ezgilerle bestelenmiş olup küçük harflerle gösterilmiştir. Bununla birlikte her mısranın iki defa tekrar ettiği tespit edilmiştir. Eserin biçim özelliklerinin yanı sıra güftenin 11'lik hece ölçüsü ile yazıldığı anlaşılmaktadır. Buna göre üçüncü mısra da bir hecenin eksik olduğu göze çarpmaktadır. Bu mısra da yer alan “gözleri” kelimesinin “gözlerimi” şeklinde yazıldığı takdirde hece veznine uygun düşeceği düşünülmektedir.

Tablo 7: “Neyden Dökülen Nağme Olup Kalbine Aksam” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | | Ezgi |
|-------|--------------------------------------------------|------|
| 1. | <i>Neyden dökülen nağme olup kalbine aksam</i> | A |
| 2. | <i>Tanbûr gibi her lahza güzel ruhunu yaksam</i> | B |
| 3. | <i>Doymam o siyah gözlere baksam</i> | C |
| 2. | <i>Tanbûr gibi her lahza güzel ruhunu yaksam</i> | B |

$$1.A + 1.A'$$

$$2.B + 2.B'$$

$$3.C + 3.C'$$

$$2.B + 2.B'$$

Hüzzâm makamında bestelenen “Neyden dökülen nağme olup kalbine aksam” güfteli eserin her mısrası iki defa tekrar etmektedir. Bu tekrar eden kısımlarda saz payları “üssü” işaretiyle gösterilmiştir. İlaveten ikinci mısranın nakarat olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 8: “Neden Böyle Yorgunsun” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | | Ezgi |
|-------|-------------------------------|------|
| | Aranağme | A |
| 1. | <i>Neden böyle yorgunsun</i> | B |
| 2. | <i>Kızılırmak al ırmak</i> | C |
| 3. | <i>Gönlümden de durgunsun</i> | D |
| 4. | <i>Saçları dal ırmak</i> | E |
| 5. | <i>Sende ömrün bölümü</i> | F |
| 6. | <i>Yoktur aşkın ölümü</i> | G |
| 7. | <i>Gel al götür gönlümü</i> | H |
| 8 | <i>Ufuklara dal ırmak</i> | I |

$$A + 1.B + 2.C + 3.D + 4.E + 3.D + 4.E$$

$$5.F + 6.G + 7.H + 8.I + 7.H + 8.I$$

Aranağme ile başlayan “Neden böyle yorgunsun” güfteli eserde her mısra farklı bir ezgi ile bestelenmiştir. Bunun yanı sıra üçüncü ve dördüncü mısralar ile yedinci ve sekizinci mısralar tekrar edilmiştir.

Tablo 9: “Hicrâna Bürünmüş Gidiyor Baht-ı Siyâhım” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | | Ezgi |
|-------|-------------------------------------------------|------|
| | Aranağme | A |
| 1. | <i>Hicrâna bürünmüş gidiyor baht-ı siyâhım</i> | B |
| 2. | <i>Tâkip ediyor bir gölge gibi hep onu âhım</i> | C |
| 3. | <i>Bir aşkının uğrunda perişân-ı tebâhım</i> | D |
| 2. | <i>Tâkip ediyor bir gölge gibi hep onu âhım</i> | B |

$$A + A + 1.B + 1.B'$$

$$2.C + 2.C'$$

$$3.D + 3.D'$$

$$2.B + 2.B'$$

Aranağme ile başlayan “Hicrâna bürünmüş gidiyor baht-ı siyâhım” güfteli eserin her mısrasında tekrarlar bulunmaktadır. Bu tekrarlar mısra sonlarında bulunan saz paylarından dolayı “üssü” şeklinde gösterilmiştir. Eserin ikinci mısrası üçüncü mısradan sonra aynı ezgiyle yer almış ve nakarat bölümünü oluşturmuştur.

Tablo 10: “Söndü Hep Ümitleri Ruhumda Hicrân Dinmiyor” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | | Ezgi |
|-------|---------------------------------------------------------|------|
| | Aranagme | A |
| 1. | <i>Söndü hep ümitleri ruhumda hicrân dinmiyor</i> | B |
| 2. | <i>Bir hayâle ağlarım ruhumda hüsrân dinmiyor</i> | C |
| 3. | <i>Öyle bir mâzi ki yıllar geçse de bir an dinmiyor</i> | D |
| 2. | <i>Bir hayâle ağlarım ruhumda hüsrân dinmiyor</i> | C |

$$A + A + 1.B + 1.B'$$

$$2.C + 2.C'$$

$$3.D + 3.D'$$

$$2.C + 2.C'$$

Aranagme ile başlayan “Söndü hep ümitleri ruhumda hicrân dinmiyor” güfteli eserin her mısrasında tekrarlar görülmektedir. Bu tekrarlar mısra sonlarında yer alan saz paylarından kaynaklanmaktadır. Eserin iki mısrasının da nakarat bölümü olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 11: “Öğrenirsen Sen de Bir Gün Sevmek Aldanmak Nedir” Güfteli Şarkının Biçim Analizi

| Mısra | | Ezgi |
|-------|--------------------------------------------------|------|
| | Aranagme | A |
| 1. | Öğrenirsen sen de bir gün sevmek aldanmak nedir | B |
| 2. | Güllerin en tatlı zevki, kalbi yırtan yeredir | C |
| 2. | Güllerin en tatlı zevki, kalbi yırtan yeredir | D |
| 3. | Bir yudum tatmak diler gönlüm, o kahrından getir | E |
| 2. | Güllerin en tatlı zevki, kalbi yırtan yeredir | C |
| 2. | Güllerin en tatlı zevki, kalbi yırtan yeredir | D |

$$A + 1.B + 1.B'$$

$$2.C + 2.D$$

$$3.E + 3.E'$$

$$2.C + 2.D$$

Aranagme ile başlayan “Öğrenirsen sen de bir gün sevmek aldanmak nedir” güfteli Nihâvend makamındaki eserde nakarat kısmını oluşturan ikinci mısranın iki farklı ezgi ile kullanıldığı anlaşılmaktadır. Diğer mısralar iki defa aynı ezgi ile tekrar ettiği için ve saz paylarının farklılığından dolayı ”üssü” işaretiyle gösterilmiştir.

Sonuç

Araştırma sonuçlarına göre Tanbûri Ömer Altuğ'un dört eserinin giriş kısmının aranağme ile başladığı ve bu eserlerde üç farklı biçimin kullanıldığı tespit edilmiştir. Güfte ve ezgi ile başlayan eserlerinde ise, yine üç farklı biçim tespit edilmiştir. Toplamda altı farklı biçimin kullanıldığı ise diğer sonuçlardandır.

Bestekârın tüm eserlerinde her mısra tekrar eden ezgilerle kullanılmıştır. Bu mısralardaki tekrar kısımları aynı ezgi ile bestelenmiştir. Bestekârın iki eserinde yer alan nakarat kısmı ise iki farklı ezgiyle bestelenmiştir.

Bestekârın şarkılarının güftelerinin dört tanesinde “Mef’ûlü Mefâ’îlü Mefâ’îlü Mefâ’îlü Fe’ûlün” vezninin kullanıldığı, iki eserinde “Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün” vezninin kullanıldığı, iki eserinin güftesinin 11’lik hece ölçüsüne göre ve bir eserin güftesinin 7’lik hece ölçüsüne göre yazıldığı tespit edilmiştir. Güfteler ile ilgili diğer bir sonuç ise bestelenen güftelerin, şarkı formunda yaygın bir şekilde kullanılan dörtlüklerden oluşmasıdır.

Bu çalışmada bestekârın sözlü eserleri sadece biçim yönünden incelenmiştir. Bestekârın besteleme anlayışını daha iyi anlamak için hem sözlü hem de saz eserlerinin makam, usûl vb. diğer yönlerden incelenmesi yerinde olacaktır.

Kaynakça

- Akgün, E. ve Giray, M. Z. (2023). *Musikide dönüşümün somut örneği şarkı formu*, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(1), 156-162.
- Aksın Çevik, A. E. (2021a). III. Selim’in sanatçı kişiliği ve beste formundaki eserlerinin usul-aruz ilişkisi bakımından incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (45), 197-209.
- Aksın Çevik, A. E. (2021b). *Beste formundaki eserlerin biçim, ezgi ve usûl açılarından incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aktaş, N. (2020). *Tanbûri Nûmân Ağa’nın şarkı formundaki eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemindeki makamsal yapıya göre karşılaştırmalı analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Algan, G. (2023). *Dârü’l-Elhân külliyyatında bulunan Anadolu halk şarkılarının makam ve terkip özellikleri açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- Altay, A. (2010), *XIX. yüzyıl Türk Klasik Müziği şarkı formunda kullanılan makam, güfte ve konular üzerine bir araştırma* (Yayımlanmamış yüksek lisan tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Altuğ, A. (2001). *Tanbûri bestekâr Ömer Altuğ'un hayatı ve eserleri* (Yayımlanmamış lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği Bölümü, Konya.
- Altuntaş Koca, Z. (2020). *Sahibini Sesi Firması'nın 1924 ve 1928 yılında katalogladığı taş plak listelerinde yer alan gazellerin biçim analizi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Benli, E. (2020), *Yürük semâi formunun biçim analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Cinpir, E. (2019). *Klâsik Türk Mûsikîsi'nde ağırsemâi formunun tahlili ve tasnifi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Çağdaş, H. (2020). Melale aşına bir bestekâr - Tamburi Ömer Altuğ, *Hayat Ağacı Sivas-Kültür Dergisi* (40), 13-21.
- Demeli, Ş. (2012). *Hacı Ârif Bey'in bestelemiş olduğu şarkı formunda ve hüzzam makamındaki eserlerin analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Devlet Korosu (28 Ağustos, 2024). Sanat müziği nota arşivi, <http://www.sanatumuziginotalari.com/>
- Dilçin, C. (2019). *Örneklerle şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ersoy, G. (2018). *Saadeddin Kaynak'a ait TRT repertuarında yer alan şarkı formundaki eserlerinin makamsal analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Ezgi, S. (1935). *Nazarî, amelî Türk musikîsi, Cilt:3*, İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Gidiş, V. (2012). *Tanburi Mustafa Çavuş'un hayatı ve şarkı formundaki on eserinin makamsal açıdan analizi* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Latifoğlu, A. U. (2023). *Münir Nureddin Selçuk'un gazel icrâcılığı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Mutlu, M. (2023). *Udî Nevres Bey ve Yorgo Bacanos'un şarkı formundaki eserlerinin usûl-arûz vezin ilişkisi yönünden incelenmesi*

- (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Özen, E. (2019). *Türk makam müziğinde şarkı formu incelemesi ve analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkalın, H. (2018). Sözlere Yunus Emre'ye ait olan ve şarkı formunda bestelenmiş eserlerin makam ve prozodi açısından incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk müzikîsi nazariyatı ve usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuğ, H. K. (2024). *Cinuçen Tanrıkorur'un curcuna, düyek usûllerindeki şarkılarının usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Şenduran, F. M. (2019). *Türk Müsikîsinde kâr formunun yapısı ve değişimi üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Tektaş, E. (2020). *Tanburî Numan Ağa'nın şarkı formundaki eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemindeki makamsal yapıya göre karşılaştırmalı analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Toker, D. (2014). *Arif Sami Toker'in nihavend makamında şarkı formundaki eserlerinin biçimsel analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Türkel Oter, S. (2018) Klasik Türk Müsikîsi'nde sözlü eserlere yönelik olarak yeni bir form analiz yöntemi önerisi. *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergi*, 10(39), 292-309.

Atf için:

- Aksın Çevik, A.E. (2024). Tanbûri Ömer Altuğ'un şarkı formunda bestelediği eserlerinin biçim yönünden tahlili. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 623-638. doi: 10.54558/jiss.1544463

Etik Beyan:

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara uyulduğunu yazarlar beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Çankırı Karatekin

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazarına aittir. Bu çalışma için etik kurul iznine gerek yoktur.

Yazar Katkıları: Makale tek yazarlıdır.