

## BESTE VE GÜFTESİ ZEKİ ÂRİF ATAERĞİN'E AİT SUZİNÂK MAKAMINDAKİ ESERLERİN PROZODİ ANALİZİ

Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ\*

**Öz:** “Beste ve Güftesi Zeki Ârif Ataerğın'e ait Sûzinâk Makamındaki Eserlerin Prozodi Analizi” adlı bu çalışmada Zeki Ârif Ataerğın'in hayatı ve eserlerine değinilerek; prozodi, suzinak makamı, aruz vezni ve klâsik Türk musikisi ile ilişkisi hakkında genelden özele olacak şekilde bilgiler verilmiştir

Betimsel yöntem doğrultusunda “tarama” (Survey) modelinden yararlanılmış olan bu çalışmamızda, yöntem kısmıyla beraber beste ve güftesi bestakâra ait suzinak makamındaki eserlerinin tasnifi yer almış, daha sonra çalışmaya ait eserlerin prozodik analizi yapılmış, yapılan analizler bağlamında elde edilen birtakım çıkarımlar ve bunların neticesinde şahsımıza ait birtakım önerilerde bulunulmuştur. Cumhuriyet dönemi bestekârlarından olan ve klâsik geleneği koruyan bestekârlar arasında gösterilen Zeki Ârif Ataerğın; suzinak makamındaki “Hüsnün Gibi Nağmen de Güzelliğınle Müzeyyen” ve “Lûtf Edip Göster Cemâlin Ben de Hayran Olayım” adlı eserleri örnekleme durumundadır. Çalışmada; söz konusu eserlerin prozodi analizleri yapılarak, eserlerin prozodi açısından ne gibi sorun teşkil edip etmediği hususu tesbit edilmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde Zeki Ârif Ataerğın'in adı geçen eserlerinin güftelerinin aynı vezinle yazılmış olup aynı form yapısına sahip olduğu görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Zeki Ârif Ataerğın, suzinak, prozodi, klâsik Türk musikisi.

### THE PROSODY ANALYSIS OF THE WORKS OF SÛZİNÂK TUNE BELONGING TO ZEKİ ÂRİF ATAERĞİN COMPOSITIONS AND LYRICS

**Abstract:** In this study named “The study of the Tune "Sûzinâk" Works composed and written by Ârif Ataerğın, in terms of Prosody” Zeki Ârif Ataerğın's life and works were mentioned and its relation with Prosody, Tune "Sûzinâk", Aruz Prosody and Classical Turkish Music was pointed out from the general to the specific

In this study, which has benefited from the Survey Model in line with the descriptive method, with the method part, the classification of his works of “Sûzinâk” tune composed and written by himself have been included, then prosodic analysis of the works within this study has been made and some personal suggestions of mine have been included due to some conclusions obtained within the context of the analysis. Zeki Ârif Ataerğın, who is shown among

ORCID ID : 0000-0002-8597-3914

DOI : <https://doi.org/10.31126/akrajournal.677586>

Geliş tarihi : 20 Ocak 2020 / Kabul tarihi: 28 Şubat 2020

\*Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü.

the composers of the Republican era and among the composers who preserved the classical tradition; his works “Hüsün Gibi Nağmende Güzelliğınle Müzeyyen” and “Lûtf Edip Göster Cemâlin Ben de Hayran Olayım” in “Sûzinâk” Tune are in sample status. In the study; the prosody analysis of the works in question was made and it was determined what kind of problems the works constituted in terms of prosody. As a result of the findings, it is seen that the lyrics of Zeki Ârif Ataerğın's works are written with the same meter and have the same form structure.

**Key Words:** Zeki Ârif Ataerğın, suzinak, prosody, classical Turkish music.

## 1. Giriş

Durgun’a göre müzik, bütün sanat ürünleri gibi kültürün kendi öz mantığı ve semantiği ile konuştuğu bir dildir (Durgun, 2005: 100).

Aristo’nun en büyük öğrencilerinden, en yakın dostu ve müzik dalında kıymetli eserler vermiş olan Theofrastes’e göre ise müzik, mantıkla bir fazilet olup anlaşılması nefse güç gelir ve nefis onun sırrını açığa çıkarmada eksik kalarak onu nağmeler şeklinde ortaya çıkartır ve onunla kederleri harekete geçirerek özüne türlü sanatlar gizler (Muhammed bin Abdülkerim eş-Şehristani, 2014: 351).

Müziğın ahengini bizlere yansıtmaya yarayan birçok sistem vardır ve bu sistemler Garp musikisinde ton, Şark musikisinde ise makam olarak adlandırılır. Ancak bu sistemleri bizlere belli düzen hâlinde sunmaya yarayan ise form ve usullerdir. Söz musikisinde beste için en önemli unsur olan form ve usullerin aynı düzen hâlinde gitmesi prozodi konusu ile yakın temastadır. “Prozodi” konusu, kelimelerin bestede kullanımı ile ilgilidir. Bu kullanımda kelimelerin anatomik yapısında bozulmaların olup olmayışına göre, eserin prozodisi kötü veya iyi olmaktadır. Konuşma prozodisi dilin fonetik yapısına göre kelimelerin söylenişi sırasında ortaya çıkan doğal ve gerçek bir durumdur. Burada, kelimedeki hecelerin ”uzunluk-kısalık” boyutlarında bir fark ortaya çıkmaz. Yalnız konu ile ilgili olarak bazı hecelerde yapılabilen vurgu ve nüans ifadelerini söylediklerimizin dışında tutarsak sanki bütün hecelerimiz aynı kısalıkta veya başka bir söyleyişle aynı değerdeymiş gibi kullanılmakta veya böyle bir intiba uyandırmaktadır. Musikide ise konuşmada bulunmayan ve uzun zamana ihtiyaç duyulan “nağme” dediğimiz melodik ifadeler kullanılmaktadır. Bir başka deyişle sözlü musiki eserleri, bir bakıma uzun seslerle konuşmadır. Hüseyin Sadettin Arel konu ile ilgili incelemesinde prozodi kavramını şöyle tarif etmektedir. “Dil prozodisi hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okumak ilmidir.” Bu tariften hareketle musikide prozodi, sözlü musiki eserlerinde sözün besteyle nasıl taksim edileceğini bildiren, yani güftenin tegannide düzgün okunmasını temin eden ilimdir (Hatipoğlu, 1983:1-3).

## 2. Zeki Ârif Ataerğın'ın Hayatı ve Eserleri

Bestekârlığının dışında, iyi bir hanende ve hukukçu olan Zeki Ârif Ataerğın; 1896 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Meşhur musikişinaslardan Yemen Posta Telgraf başkâtibi Kanuni Hacı Ârif Bey'in oğludur (Rona, 1960; 210).

Asıl adı Sâlih Zeki ise de bestekâr Kanuni Hacı Ârif Bey'in oğlu olduğundan Zeki Ârif ismiyle tanınmıştır. İlköğrenimini Beşiktaş'ta Akaretler'deki Âfitâb-ı Maârif Mektebi'nde, orta öğrenimini Vefa Sultânîsi'nde tamamladıktan sonra Mekteb-i Hukuk'a girdi. Burayı başarı ile bitirerek avukatlık, hâkimlik ve savcılık gibi görevlerde bulundu. 1952'de Fatih noteri tayin edilmiştir (Özcan, 1991: 40).

İstanbul Göztepe'de kalp sektesinden 68 yaşında vefât eden sanatçı, Karacaahmet'e defnedilmiştir (Öztuna, 1969: 78).

Ataerğın'ın sanat eğitimi ve bu husustaki üreticiliği şu şekilde özetlenebilir: Devrinin tanınmış hukukçularından olan Zeki Ârif Bey asıl şöhretini musiki sahasında kazanmıştır. İlk musiki derslerini babasından almış, sonrasında babasının aracılığıyla, devrin "tavır sahibi" musikişinası Hacı Kirâmî Efendi'den fasıllar ve Lâmekânî Mustafa Efendi'den ilahiler meşketmeye başlamıştır. İcrasındaki özel tavrın gelişmesinde Hacı Kirâmî Efendi'nin büyük tesir ve gayreti olduğunu bizzat kendisi söylemiştir. Ayrıca babası ile katıldığı çeşitli musiki toplantılarında Tanbûrî Cemil, Kemeñçeci Vasilaki, Üdî Nevres, Kaşyırık Hüsâmeddin, Hâfiz Şehlâ Osman gibi zamanın ünlü sazende ve hanendelerini yakından tanıma imkânı bulmuştur. Babasının vefatından sonra bestekâr Abdülkadir Bey (Töre) ile tanışan Zeki Ârif Bey'in kendi ifadesine göre bu tanışma hayatında bir dönüm noktası olmuş, Abdülkadir Bey'in yakın dostluk ve engin bilgisinden tam manasıyla istifade ederek musikide bir otorite haline gelmiştir. Bu arada Dârülmûsikî, ardından da Dârüta'lim-i Mûsikî icrâ heyetlerinde yer almış, daha sonraları bestekâr Sadi Işılây ile tanışmıştır. Işılây'la beraber devam ettikleri Haydarpaşa'daki Şehzade Ziyâeddin Efendi'nin köşkünde tertiplenen musiki toplantılarında Üsküdarlı Hoca Ziya'yı (Bestenigâr Ziya Bey) tanıyarak bu toplantılardaki fasılların idarecisi olan Ziya Bey'den bilhassa gazel icrası ve makam seyirleri konularında faydalanmıştır. İstifade ettiği musikişinaslar arasında Leon Hancıyan ve Muallim (Mızıkalı) İsmail Hakkı Bey de ayrıca önemli musiki adamlarıdır. Böylece devrin hemen önde gelen bütün musiki üstatlarından çeşitli şekillerde faydalanarak başarılı ve kendine has okuyuşa sahip bir hanende ve usta bir kanun icracısı olduğu kadar yaptığı bestelerle de zamanın önemli bestekârları arasında yer almıştır. Abdülkadir Töre, Hoca Ziya, Zekâizâde Ahmed Irsoy, Rauf Yektâ, Hikmet Hamdi Bey gibi musikişinaslardan da büyük teşvik gören Ataerğın, peşrev, saz semaisi, beste, ağır semai,

yürük semai, şarkı, tevşih, durak ve ilahi formlarında 200'ün üzerinde eser bestelemiştir (Özcan, 1991: 40).

Kanuniliğinin ve hanendeliğinin yanı sıra resim ve hat ile de ilgilenen Zeki Ârif Bey, dilkeşhaveran makamına düşkünlüğü ile tanınmıştır. Alâeddin Yavaşça, meşk ettiği öğrencilerindendir (Ersönmez, 2013: 399).

Hem Cumhuriyet dönemi öncesi hem de sonrasında bestekârlığını icra eden ve klasik tarz hanendelerinden olan Zeki Ârif Ataerğın'in bestekârlık kabiliyeti dâhilinde engin musiki bilgisini 211 eser meydana getirerek bizlerle paylaşmıştır.

Cansevdî, konuyu şu şekilde ele almaktadır: 211 eserinden 160'ının notası repertuar arşivlerimizde mevcuttur. Eserlerinin 202' ü sözlü, 9 eseri ise saz eseri olup, sözlü eserlerinin 183' ü şarkı, 9'u dinî musiki sahasında, 5'i beste, 3'ü ağır semai, 2 eseri ise yürük semai formundadır. Zeki Ârif Bey, eserlerinde makam tercihlerini yaparken daha çok ender kullanılan makamlar üzerinde yoğunlaşmış olup 24 eserini kürdilihicazkâr makamında, 23' ünü dilkeşhâverân, 18'ini sipihr, 17'sini bayatıaraban, 9'unu segâhmâyeye ve 7 eserini ise suzinak makamında bestelemiştir. Bu verilere dayanarak bestekârın kürdilihicazkâr, dilkeşhâverân, sipihr ve bayatıaraban makamları üzerinde daha çok durduğunu görmekteyiz. Musikimizde klasizme sıkı sıkıya bağlı kalan Ataerğın, bunu eserlerinin dokusunda hissettirmiş, günümüzde örneklerine nadiren rastladığımız makamları, büyük usullerle kendisine has bir üslupla kaynaştırarak işlemiştir. Bunun yanı sıra küçük usul olarak tabir edilen on zamanlı ve altındaki usullerde de birçok eser bestelemiştir. Bestekâr, bu usullerden 41 eserinde curcuna ve aksak, 24 ünde ağır aksak ve 11 eserinde ise aksak semai usulünü tercih etmiştir. Bu bilgiler ışığında Zeki Ârif Ataerğın'in bestelerinde ağırlıklı olarak curcuna, aksak ve ağır aksak usullerini kullandığını görmekteyiz. Günümüze ulaşan sözlü eserlerinin arasında 128 bestesinin güftekârı bilinmemektedir. Güftekârı bilinen eserlere bakıldığında Zeki Ârif Bey'in Ahmet Refik Altınay ve Hacı Kerâmeddin Efendi'nin şiirlerini daha çok tercih ettiği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Refik Altınay'ın 8, Hacı Kerâmeddin Efendi'nin 6, Y. Sinan Ozan'ın 4 şiirini bestelediğini görmekteyiz. Bunlara ek olarak 2 eserinin güftesi babası Kanunî Hacı Ârif Bey'e, 14 eserinin güftesi ise kendisine aittir (Cansevdî. 2014: 20).

### 3. Aruz Vezni ve Klasik Türk Musikisiyle İlişkisi

Çetin'e göre aruzun pek çok lügat manasından, ıstılah olarak taşıdığı matalarının bağlı bulunduğu ileri sürülenlerin başlıcaları şunlardır: “Yön, cihet, taraf, yan, bölge; Mekke, Medine ve etrafı; daracık dağ yolu; bulut; serkeş deve; çadırın orta direği; ortaya çıkma veya çıkarma; kendisiyle bir şey karşılaştırılan, dolayısıyla ölçü ve örnek olan şey.” (Çetin, 1991: 424).

Tanrıkorur'a göre ise aruz, İslami kültür dairesine bağlı milletlerin ortak şiir ölçüsüdür. Arapçada “çadırın orta direği” anlamına gelir (Gültaş, 2003: 87).

Aruzun Türk şiirine girmesi Türklerin Müslüman olmasından sonradır. Ondan önce Türk metriği vurgulu hece sayısına dayalıydı. İslam dolayısı ile ilim dili olarak Arapçayı öğrenen Türkler, yeni İran edebiyatının Horasan ve Maverâünnehr'deki parlak inkişafıyla karşılaşınca edebiyat dili olarak da Farsçayı öğrenmişlerdir. Bu paralelde, Müslüman İranlılar nasıl Arap aruzunu alıntılıyarak Sâsânî şiirinden tümüyle değişik esaslara dayalı yeni bir İran şiiri meydana getirdilerse, Türkler de 2-3 asır sonra Acem aruzunu alıntılıyarak, İran örneklerinin taklidinden hareket eden yeni bir Türk şiiri yaratmışlardır. Bununla beraber, en eski millî Türk şiir ölçüsü olan hece vezni, bilhassa halk şairlerinin türkü ve destanlarında yaşamağa devam ederek bugüne kadar gelmiştir. Ayrıca her iki tür de birbirine tarih boyu tesir ederek, özellikle âşık edebiyatında, Acem şiirinde bulunmayan musikiye bağlı yeni vezinlerin ortaya çıkmasına meydan vermiştir. Özetle, Acem aruzunun 26 vezninden en çok 12'si Türk şiirinde kullanılırken, Türk musikisi usullerinden kaynaklanan ve Acem şiirinde bulunmayan bazı yeni vezinler de Türkçenin yapısına uygun olarak şairlerimizce icat edilmiş, ancak bestekârlar bu yeni vezinlerde yazılan şiirlere pek fazla rağbet etmemişlerdir (Tanrıkorur, 2003: 89).

Aruzla şiir yazmak isteyen Türk şairleri Türkçe kelimelerdeki hece eşitliğini seslilerle bitenleri açık-kısa, sessizlerle bitenleri kapalı-uzun sayma ilkesiyle ayırarak uygulama olanağı yaratmışlardır. Ancak şairler, Türkçenin yapısı gereği birtakım zorluklarla karşılaştıklarından bazı heceleri diğerlerinden fazla uzatarak okuma mecburiyetinde kalmışlardır. Bu durum divan edebiyatında “imale” yapma olarak değerlendirilmektedir (Mutluay, 1974: 60).

Klâsik Türk musikisinde kullanılan güftelerin bahirlerine uygun usullerinin seçiminde bestekârlar tarafından oluşturulan tercihler de önem arz etmektedir. Örneğin; aruzun remel bahrine giren fâilatün (– • – –) / feilâtün (• • – –) ve recez bahrine giren müstef'îlün (– – • –) / müstef'îlâtün (– – • – –) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla ağır aksak, aksak ve daha az devrihindî, curcuna, müsemmen usulleri kullanılarak; aruzun hezec bahrine giren mef'ûlü (– – •) veya mefâilün/mefâilün(• – – – / • – • –) ve müctess bahrine giren mefâilün/feilâtün (• – • – / • – • –) ailesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok sengin semai ve semai; daha az aksak ve Türk aksağı usulleri kullanılarak, daha az güfte yazılmış olan müzari, münserih vd. bahirlerdeki şiirlerin de yine belirli usuller kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır (Tanrıkorur, 2003:85-86).

#### 4. Prozodi

Prozodi, güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan ilimdir (Arel, 1997; 15).

Yılmaz Öztuna'nın Türk Musikisi Ansiklopedisinde "Prozodi" ve "Arûz" aynı maddede ele alınmıştır.

Aruz kelimesi Arapçanın, uzun ve kısa vurguların nöbetleşmesine dayalı kendi iç musikisinden doğmuş, hicretin 2. yılında Mekkeli dilbilimci İmam Halil tarafından ilim haline getirilmiş, önce İran şiirini, daha sonra Afgan, Pakistan, Türk ve kısmen Hint şiirlerini etkileyerek bu dillerinde klâsik şiir vezni olmuştur (Tanrıkorur, 2003:87).

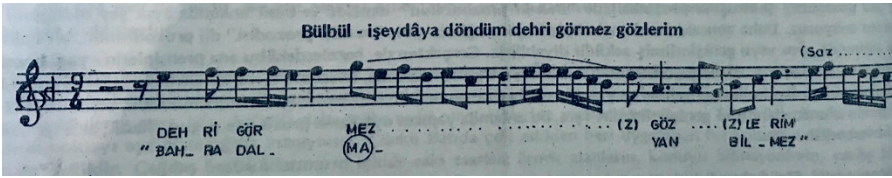
Türkçemizin X. yüzyıldan başlayarak Arapça ve Farsçanın egemenliği altına girmesi, Arap alfabesinin Türk alfabesi ile yer değiştirmesi, Osmanlıca'nın edebiyat dili olarak kabul edilmesi, Türk şiirinin aruz kalıplarına göre söylenmesi, Arap alfabesindeki bazı seslerin Türkçede bulunmaması, Türk dilinin "fonetik" yapısını oldukça etkilemiştir. "Prozodi" kelimesi Yunancada "prosodia" kelimesinden kaynaklanır. Dil prozodisi hecelerın vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okumak ilmidir. Arapçadaki "Tecvid" kelimesinin karşılığıdır. Ayrıca kâr, beste vb. büyük formlardaki klasik eserlerimizin çoğunda prozodi hatası dikkatleri çekecek kadar azdır. Prozodi, bütün musikilerde söz konusu olan ve her milletin kendi dilinin doğal bir gereği sayılan, vazgeçilmesi mümkün olmayan bir ilimdir. Prozodi, "vurgu" ile birlikte her dilin en esaslı unsuru durumundadır (Hati-poğlu, 1983:1-3).

Gültaş'a göre prozodi konusu, kelimelerin bestede kullanımı ile ilgilidir. Bu kullanımda kelimelerin anatomik yapısında bozulmalar olup olmayışına göre, eserin prozodisi kötü veya iyi olmaktadır. Konuşma prozodisi dilin fonetik yapısına göre kelimelerin söylenişi sırasında ortaya çıkan tabii ve gerçek bir durumdur. Burada, kelimedeki hecelerın "uzunluk- kısalık" larında bir fark ortaya çıkmaz. Elbette ki sözlü musikide en önemli unsur "uzunluk-kısalık" mevzuıyla beraber uygunluktur ve uygunluğun yaratılmasında en önemli amil vurgudur. Vurgu musikinin can damarıdır. Sözlü eserlerdeki prozodik olaylar, doğrudan vurgu ve vurgulamalara dayanır (Gültaş, 2003: 1).

##### 4.1. Açık Heceler (Kısa Heceler)

Açık deyimini kanaatimizce şu manada anlamalıyız: Kendi değerinden daha fazla uzatılmaması gereken heceler, melodik bir sesle uzatıldıkları takdirde, insan duyusunda bir tatminsizlik, bir boşluk, tatsızlık ve tedirginlik yaratmaktadırlar. Bu açıklığın bir sona ulaşması, kapanması gerekir ve istenir. Bu yapılmadığı takdirde "melodik değer" ile "hece değeri" birbiriyle çelişkili olacağından, ortaya çıkacak huzursuzluk devam eder. Buna engel ol-

mak için, kısa değerli olan sesli harflerimiz (hecelerimizi) kendi değerlerinden daha fazla “melodik değer”lerle asla yüklemememiz gerekir. Kapalı heceler değilse durum böyle değildir. “Melodik değer” ile birlikte “kapalı hece” değeri (uzun hece) de uzayabilmektedir. Bu zamanın sonunda açık hecede olduğunun aksine bir boşluk, bir tatminsizlik yoktur. Çünkü, bu duyguların meydana gelmesini önleyen hece sonundaki sessiz harf, oluşan boşluğu doldurup “melodik değerini” “hece değeri” ne eşit kılmaktadır. Dolayısı ile duygu tamamlanmaktadır. Örneğin, Şerif İçli’nin bayatı ağır aksak şarkısından, bu düşüncemizi destekleyen bir örnek verelim:

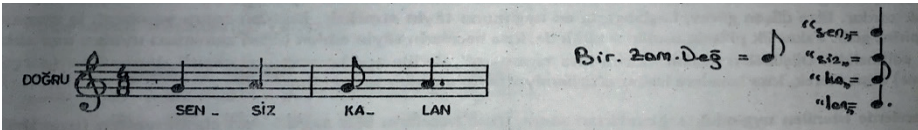


Şekil 1: Ağır Aksak Usule Örnek.

Burada “mez” hecesi kapalı hecedir ve örnekte görüldüğü gibi melodik olarak uzayabilmektedir. Bu uzayan hece şayet bir açık hece, mesela “me” hecesi olsaydı, ikinci ölçüdeki sekizlik neyaya kadarıyla uzama (altına yazılmış ikinci sözlerdeki “ma” hecesi gibi) bir duygu boşluğu yaratacaktır. Ancak, “z” harfi ile kapatılmış olması duyguyu tamamlamış olmaktadır; “göz” hecesinde de aynı durum mevcuttur (Hatipoğlu, 1983:4).

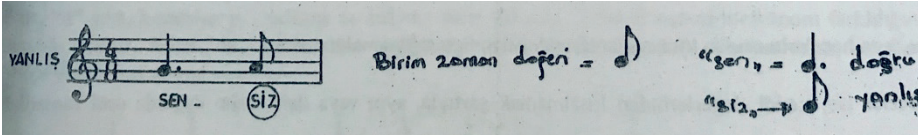
#### 4.2. Kapalı Heceler (Uzun Heceler)

Uzun hece değeri (2) ise, uzun heceye verilen melodik değer de ideal olarak (2) olmalıdır.



Şekil 2: Uzun Hece Örneği.

Uzun hece değeri (2) iken, heceye yüklenen melodik değer (2)’ den az olursa hatalıdır. Bu azalma büyüdükçe hata da büyür (Hatipoğlu, 1983:5)



Şekil 3: Uzun Hece Örneği



## 5. Beste Öncesi Hazırlık Çalışması

Beste yapmaya başlamadan önce hareket noktalarımız yukarıda özetlenen hususlarda olmalıdır. Özellikle en önce yapılması gereken işlem, seçimi yapılmış ve bestelenmeye her bakımdan uygun olan güftenin kelime hecelerinin yukarıda açıklandığı şekilde “uzunluk-kısalık”larının tespitidir. Bu tespit yapıldıktan sonra, bu hecelerin görünümüne en iyi uyan usulün seçimi ikinci önemli husustur. Usul seçiminde, melodik bir uygulamadan önce resitatif bir uygulama söz konusu olmalıdır. Yani hecelerin “kısalık-uzunluk”larını dikkate alarak heceleri tek çizgi hâlinde, uygun olan usulün darplarına (vuruşlarına) dağıtmak en isabetli yol olacaktır.

Bestekâr bu çalışmayı yaparken:

1. “Açık” yani “kısa” hecelerin, kendi değerine uygun olan usul birim değerini kesinlikle tespit etmelidir.

2. Tespit edilmiş “kısa hece” değeri, kesinlikle usul değerinin uzun zamanına isabet ettirilmemelidir.

3. “Uzun hece” usulün uzun zamanına verilmeli ve kendi değerinden küçük olan, kısa usul zamanına verilmekten kaçınılmalıdır. Güftenin, açıkladığımız bu hecelerdeki “uzunluk-kısalık” durumuna tam uyabilen bir usulü bulmak imkânsız değilse de çok zordur. Bundan sonra yapılacak iş uymayan tarafların tespitine gelir. Fakat ilk planda usulün seçiminde, kısa hecelerin tayin edilen birim zamanına uyması muhakkak surette temin edilmelidir. Kısa hecelerde istenilen uygunluk sağlandıktan sonra, uzun hecelerin bize sağladıkları kolaylıktan (uzayabilme kabiliyetinden) istifade ederek, usulün uzun zamanlara uydurulması kolay olacaktır. Özetleyecek olursak uygun bir usulün seçiminde:

a. Öncelikle, kısa hecelerin usulün kısa zamanlarına rastlanması sağlanmalıdır.

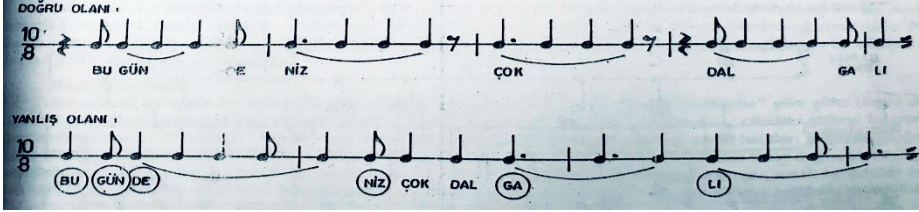
b. Uzun heceler ise, kendi değerlerinden kısalılmamak şartıyla, aynı veya daha uzun değerde usul zamanlarına verilmelidir (Hatipoğlu, 1983: 6).

### 5.1. Sözllerdeki Uzun-Kısa Münasebetlerinin Usullere Uygulanması

Hecelerdeki uzunluk-kısalıkların, usul zamanındaki uzunluk-kısalıklara uygun düşmesi hâlinde doğru bir uygulamadan söz edilebilir. Aksi hâlde uzun hecenin kısa zamana, kısa hecenin uzun zamana denk gelmesi durumunda büyük bir prozodik hatanın söz konusu olduğu görülür (Hatipoğlu, 1983: 7-9).

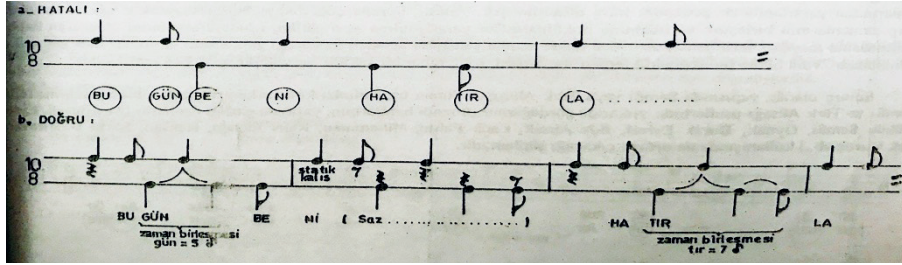


Curcuna uygulamasına örnek:



Şekil 4: Curcuna Usulüne Örnek.

Göze çarpan hatalardan biri usule giriş sırasında meydana gelmektedir. Giriş zamanı olan (düm), uzun zaman olmasına rağmen, kısa bir heceye verilmektedir. Bununla da yetinilmeyip, hemen sonra gelen usulün (te) kısa zamanına da uzun hece verilmektedir (Hatipoğlu, 1983: 17).



Şekil 5: Curcuna Usulüne Örnek.

## 6. Prozodi Açısından Güfte

Bestekârları eser ortaya koyarken zorlayan durumlardan biri de güftede bulunan eksiklik ve hatadır. Güfteye bağlı olan sebepler çeşitli olmakla birlikte, başta geleni sözlerin güfte vasfında olmamasıdır. Bu bağlamda her şiirin güfte olarak kullanılamayacağı gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Güfte oluşumunda dikkat edilecek hususları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Mısra içinde ısrarla birbirini takip eden açık heceler varsa: Bu tip güfteler, hecelerın usul darplarına dağıtılmış olmaları hâlinde bestekârı çok zor durumlara sokacaktır.

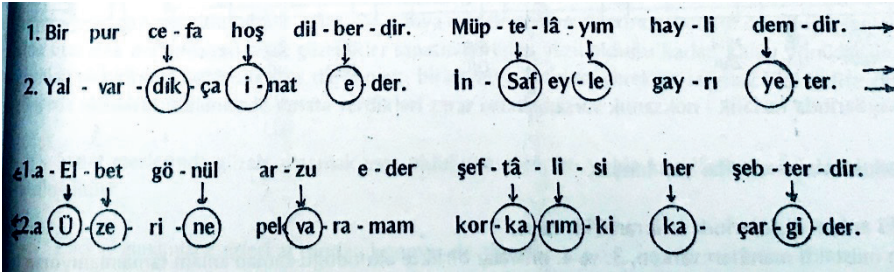
Örneğin; “bana buraya geleceğini niye söylemedin?”

2. Mısralar içerisinde ısrarla birbirini takip eden kapalı heceler varsa: “Hak bahtımdan güldürmüşken gayriyi neyleyim” de olduğu gibi, birinci maddede söylediğimiz mahzur doğacaktır.

3. Telaffuzu (okunuşu) sıkıntı veren heceler peş peşe geliyorsa: “kollarımdasın sınımsıcak”

4. Aynı beste ile ezgilenmiş iki mısranın karşılıklı hecelerinde (iki ve dördüncü mısralar nakarat ezgisi) uygunluk yoksa açık heceye kapalı, kapalı hece açık hece geliyorsa...

5. Aynı beste ile okunan diğer dörtlükler de birinci dörtlük ile açıklık, kapalılık ve mana durakları bakımından uygunluk yoksa, örneğin III. Selim'in buselik şarkısı "Bir pür-cefâ hoş dilberdir" (Hatipoğlu, 1983: 19).



Şekil 6: Bir pur cefa hoş dilberdir.

## 7. Suzinak Makamı Hakkında Genel Bilgiler

Dizisi rast 5'lisine hicaz 4'lüsü eklenerek oluşmaktadır. Nevâ perdesinde hicaz dörtlüsü, bir tam ses aşağıya inildiğinde çargâh perdesinde nikriz beşlisi meydana gelir. Yine, çargâh perdesinin bir altındaki ses olan segâh perdesine inilirse, dizi hüzzam olur. Asma kalış perdeleri de bu şekilde hasıl olur. Basit suzinak makamının donanımı karcıgar makamının aynıdır. Aralarındaki fark, karar perdelerinin değişik olmasıdır. Dolayısıyla dizi de değişiktir (Özkan, 2013: 203).

Her makamda nağme hareketinin bir başlangıç noktası karar perdesidir. Bazen bir eser karar perdesinden farklı bir derece üzerinden başlayabilir (Rauf Yekta Bey, 1986: 68).

Suzinak makamı, çoğunlukla çargah veya neva perdelerinden başlar. Karar perdesi rast perdesidir (Karadeniz, 1983: 87).

Suzinak makamının bir de "zirgüleli suzinak" denilen çeşidi vardır ki bildiğimiz zengüle makamının rast perdesine göçürülmüş şeklinden ibarettir (Arel, 1991: 58).

## 8. Yöntem

Bilimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve du-

rumlar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, “ne” oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Karakaya, 2009: 59).

Tarama araştırmaları beş aşamada gerçekleştirilir:

1. Problemin tanımlanması.
2. Hedef grubun (örneklem) belirlenmesi.
3. Veri toplama araçlarının hazırlanması.
4. Verilerin toplanarak analiz edilmesi.
5. Analizlerin yorumlanması ve değerlendirilmesidir (Karakaya,2009: 69).

### **8.1. Verilerin Analizi**

Bu araştırmanın evrenini; Zeki Ârif Ataergin’in beste ve güftesi kendine ait eserleri, örneklemini ise; suzinak makamında vermiş olduğu, beste ve güftesi kendine ait “Hüsnün Gibi Nağmen de Güzelliğinin Müzeyyen” ile “Lûtf Edip Göster Cemâlin Ben de Hayran Olayım” adlı eserler oluşturmaktadır.

Belge ve literatür taramasından elde edilen veriler analiz edilerek, eserler prozodi ve güfte açısından ele alınarak yorumlanmıştır. Analizlere dayalı yorumlamalar, çalışmanın bulgular ve yorum kısmına yansıtılmıştır.

### **9. Bulgular ve Yorum**

Çalışmamızın bu bölümünde, çalışmanın örneklemini oluşturan “Zeki Ârif Ataergin’in beste ve güftesi kendine ait suzinak makamındaki eserlerinin prozodi açısından analizi ele alınarak gerekli açıklamaların detayı, ilgili analizler başlığı altında ayrıca verilmiştir. Çalıştığımız eserin, açık ve kapalı heceleri tespit edilerek prozodik açıdan sorun teşkil edebilecek açık heceler, eserler içerisinde yuvarlak içerisinde alınacak şekilde belirtilmiştir. Müzik prozodisi açısından kusurlu görünüp de dil prozodisi açısından kusur bulunmayan heceler ayrıca belirtilmiş olup, ardından ölçüler dâhilinde tespit edilmiş heceler için gerekli açıklamalar her eserin akabinde detaylı şekilde aktarılmıştır. Bunlara ek olarak kalıp içerisinde imale varsa ki bunlar Arapça ve Farsça da Med harflerinde harfin telaffuzunu uzatan harflerde olabilir, i harfi için “^” işaretiyle î, yine aynı şekilde u harfi için de “^” işaretiyle û şeklinde gösterilmektedir. “^” işareti aynı zamanda heceyi kapalı hece olarak da göstermektedir.

## SÛZİNÂK ŞARKI

HÛSNÜN GIBİ NAĞMENDE GÜZELLİĞİNLE MÛZEYYEN

CURCUNA

GÜFTE ve BESTE :  
ZEKİ ÂRİF ATAERGIN

HÛS NÜN Gİ Bİ NAĞ MEN Lİ GİN LE MÛ ZEY YEN YEN HİC BİR RÂ NEY NİN LA YA TAN NAN BUR DİL MU LE NE Rİ SİN HEP SÖY ET ME GÜ DE ZEL SİN NE SİN SEN SEN

HİC RÂ NİN LA  
BİR NEY Mİ YA  
YA NAN DİL LE Rİ  
TAN BUR MU NE SİN  
HEP ET ME DİP SİN  
SÖY LE GÜ ZEL NE  
SEN GAŞ YOL MA  
SİN BÜL BÜL GI  
Bİ NAĞ MEN LE  
GÖ NÜL LER KARAR DOLABI  
İlker Cansevdi

HÜSNÜ GİBİ NAĞMEDE GÜZELLİĞİNLE MÜZEYYEN  
HİCRÂNINLA YANAN DİLLERİ HEP ETMEDESİN SEN  
GAYŞ OLMADA BÜLBÜL NAĞMENLE GÖNÜLLER  
BİR NEY Mİ YA TANBUR MU NESİN SÖYLE EY GÜZEL SEN

**Müzeyyen** : Süslenmiş.  
**Hicrân** : Ayrılık  
**Gayş** : Kendinden geçmek.

**Not:** Eserin Notası İlker Cansevdi'nin Yüksek Lisans Tezinden Alınmıştır.

**9.1.1. Hüsnün Gibi Nağmende Güzelliğınle  
MüzeyyenAdlı Eserın Prozodi Analizi**

2. Ölçüde: “Gi”

7. Ölçüde: “Li”

14. Ölçüde: “La ve Ya”

15. Ölçüde: “Ya”

17. Ölçüde: “Ri”

18. Ölçüde: “Le”

19. Ölçüde: “Ne”

25. Ölçüde: “Ya”

26. Ölçüde: “Mu”

27. Ölçüde: “Ri”

28. Ölçüde: “Le”

30. Ölçüde: “Ne” heceleri açık hece olmaları ve uzun zamâna denk gelmeleri hem de nota uzaması yaptıklarından ötürü prozodi açısından sorun teşkil etmektedir.

3. Ölçüde: “Bi”

6. Ölçüde: “Le”

8. Ölçüde: “Le”

16. Ölçüde: “Mu”

19. Ölçüde: “De”

24. Ölçüde: “La ve Ya”

29. Ölçüde: “De”

33. Ölçüde: “Ma”

34. Ölçüde: “Da”

37. Ölçüde: “Bi”

39. Ölçüde: “Le” heceleri ise “Statik Kalış” yaptığından ötürü herhangi bir sorun teşkil etmemektedir.

12. ve 22. Ölçüde: “Râ” heceleri musiki prozodisi açısından problem teşkil ediyormuş gibi görünse de dil prozodisi açısından heceler aslında kapalı olduklarından ötürü sorun teşkil etmemektedir.

## 9.2. Lûtf Edip Göster Cemâlin Ben de Hayran Olayım

### SÛZİNÂK ŞARKI

#### LÛTFEDİP GÖSTER CEMÂLİN BEN DE HAYRAN OLAYIM

GÜFTE VE BESTE  
ZEKİ ÂTİF ATAERGIN

#### AKSAK

LÛT FE DİP GÖS  
TER CE MA LIN  
BEN DE HAY RAN  
HAY RAN O LA YIM .....söz.....  
VUS LA TIN CÜN  
BEK LE YIP PA  
RA HI NA HER  
SA DÂ SIN  
Şİ TÂ ŞA DÜ HAN BÂN DÂN  
HAN DÂN BÂN O LA YIM .....söz.....  
YIM .....söz..... DER Dİ AŞ



KİN ET Tİ Bİ  
MÂR KAL DI GÖN  
LÜM RE  
SİZ .....sa..... KARAR  
KODA

İlker Cansevdi

LÛTFEDİP GÖSTER CEMÂLİN BEN DE HAYRAN OLAYIM  
VUSLATIN ÇÜN RÂHİNE HEZÂR ŞİTÂBÂN OLAYIM  
DERD-İ AŞKIN ETTİ BÎMÂR KALDI GÖNLÜM ÇARESİZ  
BEKLEYİP PÂYİN SÂDASIN ŞÂD-Û HANDÂN OLAYIM

**Cemâl** : Yüz güzelliği.  
**Vuslat** : Kavuşma.  
**Râh** : Yol.  
**Hezâr** : Bülbül.  
**Şitâbân** : Acele eden, çobuk olan.  
**Bîmâr** : Hasta.  
**Pây** : Ayak.  
**Sadâ** : Ses.  
**Şad** : Sevinçli.  
**Handân** : Gülen.

**Kaynak:** Aytaç Ergen Nota Arşivi'nde yer alan bestekârın el yazması notasından yazılmıştır.

### 9.2.1. Lûtf Edip Göster Cemâlin Ben de Hayran Olayım Adlı Eserin Prozodi Analizi

7. Ölçüde: “La”

13. Ölçüde: “Dü”

15. Ölçüde: “O”

20. Ölçüde: “Tı”

24. Ölçüde: “Ça” heceleri açık hece olmaları ve dörtlük notaya denk gelmelerinden ötürü nota uzaması yaptıkları için prozodi açısından sorun teşkil etmektedir.

3. Ölçüde: “Mâ”

10. Ölçüde: “Pâ”

11. Ölçüde: “Râ ve Dâ”

13. ve 15. Ölçüde “Tâ”

20. Ölçüde: “Bî” heceleri musiki prozodisi açısından problem teşkil ediyormuş gibi görünse de dil prozodisi açısından kapalı hece olduklarından ötürü sorun teşkil etmemektedir.

### 10. Sonuç ve Öneriler

Musikimizde klasizme sıkı sıkıya bağlı kalan Ataergin; bunu eserlerinin dokusunda hissettirmiş, günümüzde örneklerine nadiren rastladığımız makamları, büyük usullerle kendisine has bir üslupla kaynaştırarak işlemiştir. Beste ve güftesi kendisine ait “Hüsnün Gibi Nağmen de Güzelliğinle Müzeyyen” ve “Lûtf Edip Göster Cemâlin Ben de Hayran Olayım” adlı suzinak makamındaki eserlerini de klasik üslupla işlediği eserler arasında olduğunu görmekteyiz. Çalışmamızda söz konusu olan bu iki eser; prozodi açısından ele alınarak yorumlanmış, analizlere dayalı yorumlamalar akabinde birtakım sonuçlar elde edilmiştir.

Bu bağlamda;

“Hüsnün Gibi Nağmen de Güzelliğinle Müzeyyen” ve “Lûtf Edip Göster Cemâlin Ben de Hayran Olayım” adlı eserlerin güfte analizinde aruzun remel bahrine giren fâ’ilâtün, fâ’ilâtün, fâ’ilâtün, fâ’ilün kalıbıyla yazıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Zeki Ârif Ataergin’e ait adı geçen eserlerin form yapısı incelendiğinde bestekârın şarkı formunu, formun asıl yapısı olan A(Zemin)+B(Nakarat)+C (Miyân)+B(Nakarat) şeması şekliyle kullanmış olduğu ve adı geçen eserlerin usul analizi yapıldığında da curcuna usulünde kullanmış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

İncelenen eserler çerçevesinde, gerek aruz gerekse hece ölçüsüyle yazılmış olsun bestelenen güftelerin, mazmunlarla desteklenerek musikimizin klasik tavrının korunmasının mümkün olacağı kanaatine tarafımızca varılmış-

tır. Ayrıca, eserler ister aruz ister hece vezniyle bestelensin hecelerin vurgularının uygun darp ve notaya denk getirilmesi paralelinde prozodi açısından hataların asgari düzeye çekileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmada, klâsik Türk musikisinde icracı ve bestekâr oluşumunda önemli bir sistem olan “silsile geleneği”nin bir örneği daha görülmektedir. Abdülkadir Töre-Zeki Ârif Ataergin- Alâeddin Yavaşca şeklinde bir zincirlemenin varlığı bu geleneğin örneklerindedir.

Zeki Ârif Ataergin, Cumhuriyet dönemi bestekârlarından olmakla beraber klasik geleneği koruyan bestekârlar arasında da gösterilmektedir. Bestekâr genel itibariyle besteleme teknikleri açısından hem klâsik geleneğe bağlı kalmış, hem de asgari ölçüde prozodik kurallara bağlı kalmıştır. Bu bağlamda; her bestekârda olduğu gibi bestekârimızda elbette ki beste yaparken kendi duygularının yansıması doğrultusunda özgür bir çalışma ortaya koyma isteğine sahip olmuştur.

Sözlü bir eserin oluşumunda melodi örgüsüyle beraber güfte unsurunun önemli bir paydaş olduğu bilinmektedir. Güftenin daha anlamlı ve usule uyumunun daha güçlü olabilmesi için prozodik kuralların hassas işlenilmesi, eserin hem daha iyi anlaşılması hem de daha teknik ve sanatlı olması açısından önem arz etmektedir.

Ayrıca bu tür çalışmalar; üslup, tavır ve besteleme anlayışları itibariyle yeni öğrenimleri bizlere sunacaktır. Aynı zamanda bu çalışmalar, sanat çalışmalarının devamı açısından yeni eserler oluşmasına da katkı sağlayacaktır.

#### KAYNAKÇA

- Arel, Hüseyin Sadettin (1997); *Prozodi Dersleri*, (haz. Murat Bardakçı), Pan Yayıncılık, 2. bs. İstanbul.
- Arel, Hüseyin Saddettin (1991); *Türk Müsikisi Nazariyatı Dersleri*, (haz. Onur Akdoğu), DSİ Basım Evi, 1. bs. Ankara.
- Cansevdî, İsmail İlker (2014); *Bestekâr Zeki Arif Ataergin'in Hayatı ve Eserleri*, (Basılmamış yüksek lisans Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, Nihad M. (1991); *Arûz*, TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 3, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.
- Durgun, Şenol (2005); *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Alter Yayıncılık, 1. bs. Ankara.
- Ersönmez, Mesut (2013); *Güftelerin Dili*, Birleşik Matbaacılık, 1. bs. İzmir.
- Gültaş, Saadet (2003); *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Müsikisinde Prozodi*, Kurtiş Matbaacılık, 1.bs. İstanbul.
- Hatipoğlu, Ahmet (1983); *Türk Müsikisi Prozodisi*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara.
- Karadeniz, M. Ekrem (1983); *Türk Müsikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1.bs. Ankara.
- Karakaya, İsmail (2009); “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (ed. Abdurrahman Tanrıoğen), Anı Yayıncılık, 1. bs. Ankara.

Muhammed bin Abdülkerim Eş-Şehristani (2014), *Dinler ve Mezhepler Tarihi el-Milel ve'n Nihal*, (çev: M. Tan), Kabalcı Yayıncılık, 1. bs. Ankara.

Mutluay, Rauf (1974); *100 Soruda Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, 3. bs. İstanbul.

Özcan, Nuri (1993); *Zeki Ârif Ataerğın*, TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 4; Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

Özkan, İsmail Hakkı (2013); *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usülleri*, Ötüken Neşriyat A.Ş., 12. bs. İstanbul.

Öztuna, Yılmaz (1969); *Türk Müsıkisi Ansiklopedisi I*, Millî Eğitim Basımevi, 1.bs. İstanbul.

Rauf Yekta Bey (1986). *Türk Müsıkisi*, (çev. Orhan Nauhioğlu), Pan Yayıncılık, 1.bs. İstanbul.

Rona, Mustafa (1960); *50 Yıllık Türk Müsıkisi*, Türkiye Yayınevi, 1. bs. İstanbul.

Tanrıkorur, Cınuçen (2011); *Osmanlı Dönemi Türk Müsıkisi*, Dergâh Yayınları, 3. bs. İstanbul.