



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MÜSİKİSİ SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

**ŞEVKÎ BEY'İN ESERLERİNDEKİ ESTETİK UNSURLARIN
İNCELENMESİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Sezer AKDAĞ**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğretim Üyesi Güldeniz EKMEN**

**İSTANBUL
Temmuz 2024**



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

**ŞEVKÎ BEY'İN ESERLERİNDEKİ ESTETİK UNSURLARIN
İNCELENMESİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Sezer AKDAĞ**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğretim Üyesi Güldeniz EKMEN**

**İSTANBUL
Temmuz 2024**



LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Türk Musikisi Anabilim/Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Sezer AKDAĞ tarafından "*Şevkî Bey'in Eserlerindeki Estetik Unsurların İncelenmesi*".konulu çalışması jürimizce Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 04/07/2024

Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu:

İmzası

Jüri Üyesi : (Prof Dr. Murat Salim TOKAÇ)
(Haliç Üniversitesi)

Jüri Üyesi : (Prof. Erol DERAN)
(Haliç Üniversitesi)

Jüri Üyesi : (Dr. Öğr. Üy. Güldeniz EKMEN)

Jüri Üyesi : (Dr. Öğr. Üy. Milad SALMANİ)
(Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi)

Jüri Üyesi : (Dr. Öğr. Üy. Fatma Zeynep
EĞİLMEZ)
(Haliç Üniversitesi)

Bu tez yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulu'nun kararıyla kabul edilmiştir.

(Enstitü Müdürünün Ünvanı, Adı, Soyadı)
Müdür

ŞEVKÎ BEY'İN ESERLERİNDEKİ ESTETİK UNSURLARIN İNCELENMESİ

ORJİNALLİK RAPORU

% 10	% 9	% 1	% 1
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikbilim.yok.gov.tr İnternet Kaynağı	% 4
2	dergipark.org.tr İnternet Kaynağı	% 2
3	docplayer.biz.tr İnternet Kaynağı	% 2
4	turuz.com İnternet Kaynağı	<% 1
5	www.turksanatmuzigi.org İnternet Kaynağı	<% 1
6	9lib.net İnternet Kaynağı	<% 1
7	alonot.com İnternet Kaynağı	<% 1
8	archive.org İnternet Kaynağı	<% 1
9	Genc, Volkan. "Duygusal ve Sosyal Yetkinliklerin Estetik Emek üzerine Etkisi: Bir	<% 1

TEZ ETİK BEYANI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum "Şevkî Bey'in Eserlerindeki Estetik Unsurların İncelenmesi" başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Güldeniz Ekmen'in sorumluluğunda tamamladığımı, örnekleri kendim topladığımı, analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Sezer AKDAĞ

ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Musikisi Sanatta Yeterlilik Programı'nda tez olarak hazırlanmıştır. "Şevkî Bey'in Eserlerindeki Estetik Unsurların İncelenmesi" başlıklı bu tezin amacı, Türk müziğinde estetik analiz kriterlerinin belirlenerek Şevkî Bey'in eserleri üzerinden bu kriterlerin incelenmesidir. Bu çalışma ile, Şevkî Bey'in bestelerinde kullanılan melodi, form, usûl, makam ve ifade gibi estetik unsurlar detaylı bir şekilde incelenecek ve bu unsurların bestecilik kimliğinin belirlenmesindeki rolü değerlendirilecektir.

Bu çalışmanın oluşum sürecinden itibaren her aşamasında bana destek olan ve yol gösteren değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Güldeniz Ekmen'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, Lisansüstü eğitimim süresince bilgi ve deneyimlerinden faydalandığım Prof. Mutlu Torun'a, değerli görüşlerini paylaşan ve yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Nesrin Feyzioğlu'na, çalışma sürecinde öneri ve eleştirileriyle bana büyük katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Milad Salmani'ye, hayat boyu sevgi ve desteklerini üzerimde hissettiğim aileme en içten şükranlarımı sunarım.

Temmuz, 2024

Sezer AKDAĞ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

TEZ ETİK BEYANI	i
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
TABLO LİSTESİ	xiii
ÖZET.....	xv
ABSTRACT	xvi
1. GİRİŞ	1
2. LİTERATÜR TARAMASI	4
3. GEREÇ VE YÖNTEM	6
4. ŞEVKÎ BEY	8
5. ESTETİK	13
5.1. Müzik Estetiği	45
5.2. Türk Müziğinde Estetik.....	50
5.2.1. Yapı ve Biçimde Estetik	53
5.2.2. Güftede Estetik	57
6. ŞEVKÎ BEY’İN BELİRLENEN ESERLERİNDEKİ ESTETİK UNSURLARIN İNCELENMESİ.....	60
6.1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Analizleri.....	60
6.1.1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Notası.....	61
6.1.2. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Şeması.	62

6.1.3. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Analizi.	63
6.1.4. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Makam analizi	64
6.1.5. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin Analizi	65
6.1.6. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	66
6.1.7. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Güfte Analizi	67
6.1.8. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Estetik Analizi	68
6.2. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Analizleri	71
6.2.1. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Notası	71
6.2.2. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Şeması.....	72
6.2.3. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Analizi	73
6.2.4. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Makam analizi.....	74
6.2.5. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin Analizi	75
6.2.6. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi.....	75
6.2.7. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Güfte Analizi.....	76
6.2.8. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Estetik Analizi.....	76
6.3. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Analizleri ...	79
6.3.1. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Notası.....	79
6.3.2. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Şeması.....	80
6.3.3. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Analizi	81
6.3.4. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Makam Analizi	82
6.3.5. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin Analizi.....	83
6.3.6. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	84

6.3.7. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Güfte Analizi	85
6.3.8. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Estetik Analizi	86
6.4. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Analizleri	89
6.4.1. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Notası	89
6.4.2. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Şeması.....	90
6.4.3. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Analizi	91
6.4.4. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Makam Analizi.....	92
6.4.5. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin Analizi	93
6.4.6. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi.	94
6.4.7. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Güfte Analizi.....	95
6.4.8. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Estetik Analizi.....	96
6.5. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Analizleri	98
6.5.1. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Notası	99
6.5.2. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Şeması	100
6.5.3. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Analizi	101
6.5.4. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Makam Analizi..	102
6.5.5. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin Analizi	103
6.5.6. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	104
6.5.7. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Güfte Analizi.....	105
6.5.8. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Estetik Analizi...	105
6.6. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Analizleri	107
6.6.1. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Notası	108
6.6.2. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Şeması.....	109
6.6.3. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Analizi	110
6.6.4. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Makam Analizi.	111

6.6.5. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin Analizi....	112
6.6.6. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	113
6.6.7. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Güfte Analizi	114
6.6.8. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Estetik Analizi..	115
6.7. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Analizleri	118
6.7.1. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Notası	118
6.7.2. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Şeması	119
6.7.3. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Analizi	120
6.7.4. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Makam Analizi.....	121
6.7.5. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin Analizi	122
6.7.6. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	123
6.7.7. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Güfte Analizi.....	124
6.7.8. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Estetik Analizi.....	125
6.8. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Analizleri	127
6.8.1. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Notası	128
6.8.2. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Şeması.....	129
6.8.3. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Analizi	130
6.8.4. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Makam Analizi	131
6.8.5. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin Analizi	132
6.8.6. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin- Usûl Analizi.....	133
6.8.7. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Güfte Analizi	134
6.8.8. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Estetik Analizi	135
6.9. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Analizleri.....	137

6.9.1. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Notası.....	138
6.9.2. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Şeması.....	139
6.9.3. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Analizi	140
6.9.4. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Makam Analizi	141
6.9.5. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin Analizi	142
6.9.6. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	143
6.9.7. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Güfte Analizi	144
6.9.8. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Estetik Analizi	145
6.10. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Analizleri.....	148
6.10.1. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Notası.....	148
6.10.2. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Şeması.....	149
6.10.3. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Analizi.....	150
6.10.4. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Makam Analizi .	151
6.10.5. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin Analizi....	152
6.10.6. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	153
6.10.7. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Güfte Analizi	154
6.10.8. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Estetik Analizi ..	155
7. TARTIŞMA	159
8. SONUÇ	163
9. ÖNERİLER	166
KAYNAKLAR	167
EKLER.....	170
ÖZGEÇMİŞ.....	171

KISALTMALAR

Dr.	: Doktor
m	: Mısra
Prof.	: Profesör
s	: Sayfa
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 6.1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Notası	61
Şekil 6.2. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Şeması.....	62
Şekil 6.3. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Makam Analizi...	64
Şekil 6.4. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analiz Tablosu	66
Şekil 6.5. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Zemin Bölümü ...	68
Şekil 6.6. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Nakarat Bölümü .	69
Şekil 6.7. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Meyan Bölümü...	70
Şekil 6.8. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Notası	71
Şekil 6.9. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Şeması	72
Şekil 6.10. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Makam Analizi.....	74
Şekil 6.11. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	75
Şekil 6.12. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Zemin Bölümü	76
Şekil 6.13. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	77
Şekil 6.14. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Meyan Bölümü.....	78
Şekil 6.15. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Notası..	79
Şekil 6.16. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Şeması	80
Şekil 6.17. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Makam Analizi	82
Şekil 6.18. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin- Usûl Analizi.....	84
Şekil 6.19. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Zemin Bölümü	86

Şekil 6.20. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	87
Şekil 6.21. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Meyan Bölümü	88
Şekil 6.22. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Notası	89
Şekil 6.23. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Şeması	90
Şekil 6.24. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Makam Analizi.....	92
Şekil 6.25. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	94
Şekil 6.26. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Zemin Bölümü	96
Şekil 6.27. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	96
Şekil 6.28. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Meyan Bölümü.....	98
Şekil 6.29. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Notası	99
Şekil 6.30. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Şeması	100
Şekil 6.31. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Makam Analizi	102
Şekil 6.32. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	104
Şekil 6.33. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Zemin Bölümü	105
Şekil 6.34. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	106
Şekil 6.35. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Meyan bölümü	107
Şekil 6.36. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Notası	108
Şekil 6.37. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Şeması	109
Şekil 6.38. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Makam Analizi.....	111
Şekil 6.39. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	113
Şekil 6.40. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Zemin Bölümü	115
Şekil 6.41. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Nakarat Bölümü ...	116
Şekil 6.42. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Meyan Bölümü.....	117
Şekil 6.43. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Notası	118
Şekil 6.44. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Şeması	119

Şekil 6.45. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Makam Analizi.....	121
Şekil 6.46. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	123
Şekil 6.47. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Zemin Bölümü	125
Şekil 6.48. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	126
Şekil 6.49. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Meyan Bölümü.....	127
Şekil 6.50. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Notası....	128
Şekil 6.51. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Şeması	129
Şekil 6.52. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Makam Analizi	131
Şekil 6.53. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin- Usûl Analizi.....	133
Şekil 6.54. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Zemin Bölümü	135
Şekil 6.55. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	135
Şekil 6.56. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Meyan Bölümü	136
Şekil 6.57. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Notası.....	138
Şekil 6.58. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Şeması.	139
Şekil 6.59. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Makam Analizi	141
Şekil 6.60. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi	143
Şekil 6.61 “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Zemin Bölümü	145
Şekil 6.62. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	146
Şekil 6.63. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Meyan Bölümü	147
Şekil 6.64. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Notası	148
Şekil 6.65. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Şeması.....	149

Şekil 6.66. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Makam Analizi.....	151
Şekil 6.67. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi.	153
Şekil 6.68. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Zemin Bölümü.....	155
Şekil 6.69. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Nakarat Bölümü	156
Şekil 6.70. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Meyan Bölümü.....	157



TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 6.1. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	63
Tablo 6.2. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	65
Tablo 6.3. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	67
Tablo 6.4. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu.....	73
Tablo 6.5. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	75
Tablo 6.6. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	76
Tablo 6.7. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	81
Tablo 6.8. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	83
Tablo 6.9. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	85
Tablo 6.10. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	91
Tablo 6.11. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	93
Tablo 6.12. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	95
Tablo 6.13. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	101
Tablo 6.14. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	103
Tablo 6.15. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	105

Tablo 6.16. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	110
Tablo 6.17. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	112
Tablo 6.18. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	114
Tablo 6.19. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu.....	120
Tablo 6.20. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu.....	122
Tablo 6.21. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	124
Tablo 6.22. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	130
Tablo 6.23. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	132
Tablo 6.24. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	134
Tablo 6.25. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	140
Tablo 6.26. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	142
Tablo 6.27. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	144
Tablo 6.28. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu	150
Tablo 6.29. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu	152
Tablo 6.30. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu	154
Tablo 7.1. İncelenen Eserlerde Tespit Edilen Estetik Unsurlar Tablosu.....	159
Tablo 7.2. İncelenen Eserlerdeki Silabik ve Melismatik Hecelerin Dağılımı Tablosu	161

ÖZET

ŞEVKÎ BEY'İN ESERLERİNDEKİ ESTETİK UNSURLARIN İNCELENMESİ

Estetik, sanatın temel prensiplerini ve güzelliğin doğasını inceleyen bir alan olarak, sanat eserlerinin meydana getirilmesi ve yorumlanmasında hayati bir rol oynamaktadır. Türk müziği, kendine özgü makamları, usûlleri ve güfteleriyle zengin bir estetik mirasa sahiptir. Bu bağlamda, Şevkî Bey'in eserleri de Türk müziğinin estetik zenginliğinin bir parçasıdır.

Hacı Ârif Bey ile başlayan Romantik Türk musikisi ekolünün en önemli temsilcilerinden biri olan Şevkî Bey'in eserleri, Türk müziği geleneği içinde önemli bir yer tutmaktadır. Şevkî Bey'in besteleri, estetik açıdan zenginlik taşıyan ve kendine özgü bir tarza sahip eserlerdir. Ancak, Şevkî Bey'in bestecilik kimliğini belirleyen unsurların detaylı bir şekilde incelenmesi ve eserlerindeki estetik unsurların analizi, onun müzikal mirasının daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Bu tez çalışması ile Şevkî Bey'in belirlenen on eserinde estetik değer ihtiva eden unsurlar belirlenmiş ve bu unsurların analizleri yapılmaya çalışılmıştır. Bu analizlerde, eserlerin melodik, ritmik, ve yapısal özellikleri, güftelerinin estetik katkıları ve mana prozodisi gibi unsurlar incelenmiştir. Ayrıca, bu unsurların eserlerin sanatsal ve estetik değerine nasıl katkıda bulunduğu değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, Şevkî Bey'in bestecilik kimliğine dair elde edilen bazı çıkarımlarla Türk musikisinde yeni bir alan açılmaya çalışılmıştır.

Şevkî Bey'in incelenen eserlerindeki estetik unsurlar benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Tüm eserlerde ortak olarak tespit edilen estetik unsurlar; eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından etkisinin artırılarak makam kullanımında estetik unsurunun sağlanması, melodik hareketler aracılığıyla ezgisel harekette estetik unsurunun ortaya konması ve biçimde estetiği sağlayan elemanların kullanımıdır. Biçimde estetiği sağlayan unsurlar arasında; ezgisel birimde tekrar, ezgisel birimde sekileme, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi ve küçültülmesi, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması, ezgisel birimde çeşitleme ve ezgisel birimin ters çevrilmesi gibi uygulamalar yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Estetik, Klasik Türk Müziği, Şevkî Bey, Analiz, Üslûb*

ABSTRACT

EXAMINATION OF AESTHETIC ELEMENTS IN ŞEVKÎ BEY'S WORKS

Aesthetics, as a field that examines the fundamental principles and nature of beauty in art, plays a crucial role in the creation and interpretation of artistic works. Turkish music possesses a rich aesthetic heritage with its distinctive modes, rhythms, and lyrics. In this context, the works of Şevkî Bey constitute a part of the aesthetic richness of Turkish music.

The compositions of Şevkî Bey, one of the most significant representatives of the Romantic Turkish music school that began with Hacı Ârif Bey, hold a prominent place within the tradition of Turkish music. Şevkî Bey's compositions are characterized by their aesthetic richness and unique style. However, a detailed examination of the elements that define Şevkî Bey's compositional identity and the analysis of the aesthetic elements in his works can lead to a better understanding of his musical legacy.

This thesis study aimed to identify aesthetic elements present in ten selected works of Şevkî Bey and analyze these elements. The analyses focused on the melodic, rhythmic, and structural features of the compositions, as well as the aesthetic contributions of their lyrics and the prosody of their meaning. Furthermore, the study evaluated how these elements contributed to the artistic and aesthetic value of the works. The findings of the study have attempted to open up new avenues in Turkish music with some insights into Şevkî Bey's compositional identity.

The aesthetic elements in Şevkî Bey's examined works exhibit both similarities and differences. Common aesthetic elements identified across all works include enhancing the aesthetic element in the use of makam through the effective use of embellishments, transitions, and expressions to amplify the impact on the prosody of meaning, revealing aesthetic elements in melodic motion through melodic movements, and utilizing elements that provide aesthetic appeal in the structure. Among the elements contributing to aesthetic form are practices such as repetition within the melodic unit, shaping within the melodic unit, manipulation of sound durations within the melodic unit, addition or removal of sounds within the melodic unit, variation within the melodic unit, and inversion of the melodic unit.

Keywords: *Aesthetic, Classical Turkish Music, Şevkî Bey, Analysis, Style*

1. GİRİŞ

Türk Müziği, Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde ve ötesinde, üç kıtaya yayılan bir kültür-sanat harmanıdır. Bu müzik gelmiş olduğu toprakları etkilemiş ve aynı zamanda bu topraklardan da etkilenmiştir, böylece zengin ve çeşitli bir estetik birikim oluşturmuştur. Türk Müziği'nin temel özelliklerinden biri, makamsal yapısıdır. Çok sayıda makam ve usûl, eserlere şekil vererek çeşitli sanatsal ve estetik oluşumları mümkün kılmıştır. Türk Müziği, altı asırdan fazla bir süredir varlığını sürdürmekte olup, on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda en yüksek ifadesini bulmuştur (Ekmen, 2019). Şevkî Bey'in de bestekâr olarak dahil olduğu on dokuzuncu yüzyıl, Türk müziğinde önemli bir dönem olan Romantik dönemin yaşandığı bir zaman dilimini ifade eder. Bu dönem, müzikte duygusallığın ve kişisel ifadenin ön plana çıkmaya başladığı, duygu ve hayal gücünün yoğun bir şekilde ifade edildiği bir devirdir. Romantik dönem, Avrupa müziğinde olduğu gibi Türk müziğinde de belirgin bir etkiye sahiptir.

Romantik dönem, Türk müziği tarihinde yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan bir evredir ve bu dönemde karakteristik olarak, birçok açıdan önemli değişimler görülmektedir. Bu değişimler, çağın sosyal, kültürel ve tarihsel koşullarının etkisiyle müziğin yapısal ve içeriksel özelliklerinde görülmüştür. Öncelikle, Romantik dönemin başlangıcında ve sonrasında yaşanan, gelişen uygarlık ve endüstrileşme süreci, insanların sanata ayırdığı zamanı kısıtlamıştır. Bu durum, büyük formda eserlerin yerine küçük formda eserlerin daha fazla tercih edilmesine yol açmıştır. Özellikle şarkı formu, bu dönemde öne çıkmış ve popülerlik kazanmıştır. Üçüncü Selim döneminden beri üzerinde çalışılan şarkı formu, Romantik dönemde daha da geliştirilmiş ve ön plana çıkarılmıştır (Halıcı, 1986). Sanatçılar, katı kuralların yerine duygusallığa, içtenliğe ve kişisel ifadeye önem vermişlerdir. Halka yakınlık, içtenlik ve duygu inceliği, Romantik dönemin müzikal anlayışının temel özelliklerindendir.

Hacı Ârif Bey ile başlayan Romantik Türk musikisi ekolünün, Klasik müzik geleneğinden ayrılan ve yeni bir tarz oluşturan önemli bir etkisi olduğu kabul edilmektedir. Bu ekolün şarkıları, kendine özgü bir tarz ve yapıya sahiptir. Mustafa

Çavuş, Şakir Ağa ve Dede Efendi gibi bestekârların eserleri klasik özelliklere sahipken; Hacı Ârif Bey, Şevkî Bey, Rif'at Bey, Rahmi Bey ve benzerlerinin şarkıları daha çok Romantik ya da Neoklasik bir tarza sahiptir (Öztuna, 1990).

Müzik, insanlık tarihindeki en eski sanatlardan biridir ve kültürler arası iletişimi sağlayan önemli bir araçtır. Müziğin evrimi, farklı dönemlerdeki sanatsal, toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı olarak şekillenmiştir. Bu evrim sürecinde, her dönemin müzikal özellikleri ve bestecilerin kişisel üslupları, dönemin estetik anlayışını ve sanatçıların kimliklerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda, Türk müziği tarihindeki önemli bestecilerden biri olan Şevkî Bey'in eserleri, Türk müziği geleneği içinde önemli bir yer tutmaktadır. Şevkî Bey'in besteleri, estetik açıdan zenginlik taşıyan ve kendine özgü bir tarza sahip eserlerdir. Ancak, Şevkî Bey'in bestecilik kimliğini belirleyen unsurların detaylı bir şekilde incelenmesi ve eserlerindeki estetik unsurların analizi, onun müzikal mirasının daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Bir estetik objenin değerlendirilmesi, köktenci bir yaklaşımla kesin bir yargıda bulunmak yerine, objeyi oluşturan unsurları detaylı bir şekilde incelemeyi gerektirir. Bu unsurların ayrı ayrı ele alınması ve açıklanması, eleştiri ve eleştirmen açısından oldukça önemlidir. Bir estetik objenin değerinin belirlenmesi için, nitelikleri detaylı bir şekilde incelenmeli ve bir estetik kuram tarafından nesnel ölçütlerle değerlendirilmelidir. Bu şekilde, objenin muğlaklıktan kurtarılmış bir estetik yargı sayesinde değeri ortaya konabilir. Bu süreç, estetik objenin değerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar ve objenin sanat yapıtı olarak değeri daha net bir şekilde anlaşılabilir.

Bu tez, "Şevkî Bey'in Eserlerindeki Estetik Unsurların İncelenmesi" başlığını taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı, Şevkî Bey'in eserlerindeki estetik öğeleri analiz ederek, onun bestecilik kimliğini ve müzikal üslubunu belirlemektir. Bu doğrultuda, Şevkî Bey'in bestelerinde kullanılan melodi, form, usûl, makam ve duygusal ifade gibi estetik unsurlar detaylı bir şekilde incelenecek ve bu unsurların bestecilik kimliğinin belirlenmesindeki rolü değerlendirilecektir. Elde edilecek bulguların, Türk müziği araştırmalarına ve uygulamalarına yeni bir bakış açısı kazandırması hedeflenmektedir.

Türk müziği literatüründe, bir bestekarın bestecilik kimliğini ve kişisel üslubunu estetik temellere dayandıran çalışmalar oldukça sınırlıdır. Mevcut çalışmalar genellikle eser analizleri veya icra pratiği üzerine odaklanmıştır. Bu çalışma, Türk müziği alanında bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Bu tezin yazarına ait yüksek lisans tezinden itibaren amaçlanan hedef, estetik unsurların temel alınarak Şevkî

Bey'in bestecilik kimliğine ve müzikal üslubuna dair fikir edinebilmektir. Bu alışma, geleneksel yaklaşımlardan farklı olarak, bir bestekarın eserlerindeki estetik unsurları inceleyerek bestecilik kimliğini ve kişisel üslubunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu şekilde, şevkî Bey'in müzikal mirasının daha derinlemesine anlaşılması ve takdir edilmesi amaçlanmaktadır.

Bu çalışmanın zgnlğ, Türk müziği alanında estetik temellere dayalı bir yaklaşım sunmasıyla belirginleşmektedir. Var olan literatürdeki analizlerden farklı olarak, bu çalışma, estetik değerlendirmelerin bestecilik kimliğinin belirlenmesinde ve kişisel üslubun anlaşılmasında nasıl bir rol oynadığını araştıracaktır. Bunun yanı sıra, Türk müziği bestekrlarının eserlerinin sanatsal incelenmesine yeni bir bakış açısı getirebilir ve bu alanda gelecekte yapılacak çalışmalara ışık tutabilir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

“Şevkî Bey’in Eserlerindeki Estetik Unsurların İncelenmesi” isimli bu çalışma ile hedeflenen, Türk müziğinde estetik analiz kriterlerinin belirlenerek Şevkî Bey’in eserleri üzerinden bu kriterlerin analizinin yapılmasıdır. Bu tez, yapılan analizler sonucunda incelenen estetik unsurların, Şevkî Bey’in bestecilik kimliği hakkında fikir edinmedeki rolünü ve önemini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Şevkî Bey’in hayatı ve besteciliği hakkında bilgi edinirken, İnal’ın (1958), Ediboğlu’nun (1962), Salgar’ın (2005) ve Aksüt’ün (1993) yayınları önemli kaynaklar arasında yer almıştır. Bununla birlikte, Savaş Erdem ve Arda Erdem’in (2003), Topaloğlu’nun (2010), Yenigün’ün (1970), Yurdacan’ın (2019), Özalp’in (1986) ve Sözer’in (1986) Şevkî Bey ile ilgili çalışmaları da değerli bilgiler sağlamaktadır. Öztuna’nın (2006) “Şevkî Bey” adlı kitabı, Şevkî Bey’in hayatı, yaşadığı dönemi ve bestecilik kimliği hakkında kapsamlı bir kaynak olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca, Sadun Aksüt’ün (1967) “500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi” adlı kitabı da Şevkî Bey ile ilgili bilgilere ulaşmak için faydalı bir kaynaktır.

Estetik konusu, kapsamlı bir alan olup, literatür taraması yapılırken birçok yazarın kitabından yararlanılmıştır. Özel’in (2014), Tunalı’nın (2002), Timuçin’in (2017), Balcı’nın (2016), Soykan’ın (2020), Kömürcü’nün (2019), Ziss’in (2016), Croce’nin (2019), Erinç’in (2013) kitaplarından ve kaynakçada gösterilen diğer kaynaklardan büyük oranda istifade edilmiştir. Müzik estetiğiyle alakalı olarak Şen’in (2016) kitabı ve Ekmen’in (2019) makalesinden yararlanılmıştır. Güfte analizlerinde ise Devellioğlu’nun (2013) sözlüğü kaynak olarak kullanılmıştır.

İncelenen eserlerin makam analizi için Prof. Mutlu Torun’un 2018 tarihli “Türk Müziği Makamlarına Analitik Yaklaşım” ders notlarından ilham alınmış, form analizi ise Prof. Torun’un 2018 tarihli “Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım” ders notlarına dayandırılmıştır. Vezin-usûl ilişkileri analizi, Prof. Torun’un 2018 tarihli “Aruz Vezni-Usûl İlişkisi” ders notları çerçevesinde yapılmıştır. Estetik analizler ve güfte analizleri ise Dr. Öğr. Üy. Güldeniz Ekmen’in 2018 tarihli “Türk Müziğinde Estetik” ders notlarından alınan perspektifle gerçekleştirilmiştir.

Türk müziği literatüründe, bir bestekârın bestecilik kimliğine ve kişisel üslubuna yönelik çıkarımların estetik temellere dayandırıldığı çalışmalar oldukça kısıtlıdır. Genellikle mevcut çalışmalar, eser analizleri veya icra pratiği üzerine odaklanmıştır. Bu bağlamda, Demirci'nin (2013) yüksek lisans tezi, İrden'in (2011) makalesi ve Işıldak'ın (2023) makalesi gibi çalışmalar, makam ve geçki analizleri yönünden önemli katkılar sağlamıştır. Helvacı'nın (2000) yüksek lisans tezi ise bestecilik kimliği analizi üzerine değerli bulgular içermektedir. Ancak, bir bestekârın bestecilik kimliği ve müzikal üslubunu estetik temeller dahilinde inceleyen bir çalışmaya henüz rastlanılmamıştır. Bu tezin, literatürdeki bu boşluğu doldurarak, gelecekte yapılacak çalışmalara ışık tutması hedeflenmektedir.



3. GEREÇ VE YÖNTEM

Bu tez çalışmasında, veri toplama yöntemiyle elde edilen bilgiler ışığında ilgili konu üzerinde yapılan çalışmalar ve analizler temel alınarak çıkarımlar ve saptamalar yapılmıştır. Veri toplama süreci, araştırmanın odaklandığı konuyla ilgili bilgilerin derlenmesi ve incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler, daha sonra detaylı bir şekilde analiz edilmiş ve araştırmanın amacına ulaşmasına yardımcı olacak sonuçlar çıkarılmıştır.

Nitel özellikte olan bu araştırma, betimsel modele dayalı bir çalışmadır ve Şevkî Bey'in seçilen eserlerinin estetik öğeleri incelenmiştir. Araştırmanın odak noktası, bu eserlerin estetik unsurlarının analizidir. Veri toplama sürecinde, belirlenen eserler üzerinde yapılan gözlem ve incelemelerden elde edilen veriler kullanılmıştır. Bu veriler, estetik öğelerin çeşitli yönlerini değerlendirmek amacıyla analiz edilmiştir. Sonuç olarak, bütünsel bir estetik analiz yapılarak elde edilen bulgular ve çıkarımlar sunulmuştur. Bu yöntem, Şevkî Bey'in eserlerinin estetik boyutunu anlamak ve değerlendirmek için kapsamlı bir yaklaşım sunmayı hedeflemekte ve buradan hareketle Şevkî Bey'in besteci kimliğine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada, Şevkî Bey'in bestelediği on eserin estetik analizleri yapılmıştır. Eserler belirlenirken, Şevkî Bey'in müzikal çeşitliliğini ve eserlerindeki estetik unsurların varlığını açık bir şekilde yansıttığı düşünülen farklı makamlarda olan eserler seçilmiştir. Şevkî Bey'in en fazla eser bestelediği Uşşak makamında üç, Hicaz makamında iki eser olmak üzere, diğer belirlenen makamlardan birer örnek seçilmiştir. Seçilen eserlerin notalarına ulaşmak için TRT nota arşivinden yararlanılmış ve temin edilen notalar Mus2 programı kullanılarak dijital ortamda düzenlenmiştir. Bu yöntem, notaların dijital ortama aktarılmasını ve analiz edilmesini sağlamış, böylece eserlerin müzikal yapısının daha ayrıntılı incelenmesine olanak tanımıştır.

İncelenen eserlerin makam analizi için Prof. Mutlu Torun'un 2018 tarihli "Türk Müziği Makamlarına Analitik Yaklaşım" ders notlarından ilham alınmış, form analizi ise Prof. Torun'un 2018 tarihli "Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım" ders notlarına dayandırılmıştır. Ayrıca, bu çalışmada yer alan Yapı ve Biçimde Estetik

konusuyla ilgili değerlendirmeler de bu ders notlarından yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Vezin-usul ilişkileri analizi, Prof. Torun'un 2018 tarihli "Aruz Vezni-Usul İlişkisi" ders notları çerçevesinde yapılmıştır. Estetik analizler ve güfte analizleri ise Dr. Öğr. Üy. Güldeniz Ekmen'in 2018 tarihli "Türk Müziğinde Estetik" ders notlarından alınan perspektifle gerçekleştirilmiştir. Bu kaynaklar, araştırmanın metodolojisini oluştururken kullanılan temel referans noktaları olmuştur.



4. ŞEVKÎ BEY

Şevkî Bey, 1277 (1860) yılında İstanbul'un Fatih ilçesinde, Kumrulu Mescit'te, Pirinççi Sinan Mahallesi'nde doğmuştur. Ticaret ve Nafia kâtiplerinden Necmeddin Bey'den müzik dersleri almıştır. Daha sonra Muzıka-yı Hümâyûn'a katılarak Hacı Arif Bey'den ilham almıştır. İlk dönemlerinde Hacı Arif Bey'i taklit etmeye çalışan Şevkî Bey, sonraları kendi benzersiz üslubunu geliştirmiştir ve parlak, etkileyici eserler bestelemiştir (İnal, 1958).

Şevkî Bey, Hacı Ârif Bey'in ardından gelen şarkı bestekârları arasında en önemli isimlerden biridir. Hacı Ârif Bey'in ölümüyle, henüz 24 yaşında olan Şevkî Bey, Muzıka-yı Hümâyûn'a hanende olarak katılmıştır. Ayrıca lavta ve ud gibi enstrümanları da çalabilen bir müzisyendi. Ancak saray yaşamından sıkılıp ayrılmış ve Gümrük Nezaretinde kâtip olarak göreve başlamıştır. Ne yazık ki, içki tüketimiyle sağlığına zarar vermiş ve Beylerbeyi'nde vergi müdürü olan Rahmi Bey'in evinde geçirdiği bir kalp krizi sonucu yaşamını yitirmiştir. Nakkaş mezarlığına defnedilmiştir (Öztuna, 2006).

Şevkî Bey'in müzik eğitimini sürdürdüğü ve bestekârlık kariyerinin ivme kazandığı 1880'ler, II. Abdülhamid'in Osmanlı İmparatorluğu'nu bizzat yönettiği bir döneme denk gelir. Öztuna'nın (1988) ifadesiyle II. Abdülhamid, Türk müziğini neredeyse hiç bilmemekle birlikte Batı müziğine ilgi duyuyordu ve bu musikiyi öğrenerek yetişmişti. Huzurunda Türk müziği icra edildiğinde geleneği korumak adına sanatkârları uygun bir şekilde ödüllendiriyordu, ancak önceki hükümdarların cömertliğinden yoksundu. Zamanla Osmanlı'nın zenginliği azalmıştı ve Türk müzisyenlerinin hassasiyeti, kendilerini anlamayan bir hükümdardan uzaklaşmalarına neden olmuştu. Bu dönemde, padişahın kültür ve sanata yaklaşımı daha mesafeliydi ve Türk müziğine de pek ilgi göstermediği bilinir. Bu nedenle, "Neoklasik Ekol"ün etkisi giderek azalmış ve "Romantik dönem" adı verilen bir dönemin tam olarak yerleştiği bir ortam oluşmuştur. Hacı Arif Bey'in şarkı formunu teknik, estetik ve yapısal açıdan mükemmelleştirmesi, ardından Şevkî Bey gibi yeni bir dehanın ortaya

çıkmasıyla birlikte, bu dönem diğer müzik formlarını gölgede bırakan ve kendisini rakipsiz kılan bir ustalık seviyesine erişmiştir (Erdem ve Erdem, 2003).

Şevkî Bey, yaşamı ve sanatıyla "Türkler'in Schubert'i" olarak anılmıştır. Şarkı (lied) formundaki büyük başarısı ve mütevazı yaşam tarzıyla Schubert'e benzetilmiştir. Bestekârlık kariyeri yaklaşık 10 yıl sürmüş olup bu süre boyunca sürekli içki içmiştir. Aynı zamanda seçkin bir hanende olarak tanınmıştır. Şarkılarının çoğunu, güfteyi okurken anlık olarak bestelemiştir. Bir içki masasında 8-10 şarkı bestelediği bilinmektedir. Bu şekilde 1.000'den fazla şarkı bestelemiştir. Ancak bu eserlerin birçoğu hemen notaya alınmadığı için, sonradan çoğu, hatta bazıları Şevkî Bey tarafından bile unutulmuştur (Öztuna, 2006).

Şevkî Bey'in eserleri, bin yıllık Türk musikisinin geleneksel ağır havasından farklı bir tarzı yansıtır; yeni bir kaynaktan gelen nağmelerle örülmüştür. Ani etkili ve açık ifadeli olan bu müziğin, neredeyse günümüzde bestelenmiş gibi taze bir form ve ifadesi vardır. Bu yenilikçi ruhu, daima yeniliğe yönelen ancak sadelikten ayrılmayan yaratıcı Şevkî Bey'in ruhunda aramak gereklidir. Şevkî Bey, çeşitli makamlardan şarkılar bestelemesine rağmen, özellikle Uşşak makamına büyük bir ilgi göstermiş ve bu makamda birçok eser ortaya koymuştur. Ancak ilginç olan şudur ki, Uşşak makamındaki bu eserler birbirlerine hiçbir şekilde benzemez. Her biri, makamın çerçevesi içinde olsa da, farklı bir ruha ve tarza sahiptir. Bu eserlerin hepsi Şevkî Bey'in kişisel imzasını taşıırken, her biri kendine özgü bir karaktere ve ifadeye sahiptir (Ediboğlu, 1962).

Osmanlı sosyal dokusundaki değişimler, sarayda icra edilen müzik ve müzik anlayışındaki evrim, bu sanatın farklı mekanlarda icra edilmesine yol açmıştır. Kimi zaman sarayların yalılarında veya konaklarında müzik toplantıları yapılırken, bazı kahvehaneler ve meyhaneler de müziğin icra edildiği ortamlar haline gelmiştir. Saraydan ayrıldıktan sonra, kendine özgü bir tarz geliştiren Şevkî Bey, klasik müzik bilgisinin sınırlı olmasına rağmen, bestecilik yeteneğiyle şarkılar bestelemiştir. İçkiye olan düşkünlüğü, onun farklı mekanlarda görülmesine engel olmamış, ancak eserlerindeki samimiyet, akıcılık ve yüksek zevk unsurları, onu her ortamın aranan ismi haline getirmiştir. (Salgar, 2005).

Şevkî Bey'in eserlerinde işlediği aşk teması, kompozisyon tekniği ve özellikle geçkiler yönünden son derece gelişmiştir. Şarkılarında sade bir üslup kullanmasına rağmen, lirik ve hüznü anlatımlar dikkat çeker. Şevkî Bey, şarkı formunda dört mısralı (murabba) türünün yanı sıra beş, altı, sekiz mısralı türlerinin de güzel

örneklerini vermiştir. Türk müziğinde uşşak makamını bu kadar yoğun bir şekilde kullanan başka bir bestekâr bilinmemektedir. Zeki Arif Ataergin, Şevkî Bey'in uşşak makamını o kadar ustalıkla işlediğini belirtmiş ve onun ardından bu makamda yeni eserlerin yazılmasının zor olduğunu ifade etmiştir. Şevkî Bey'in günümüze ulaşan 233 eseri arasında (uşşak makamındaki bir beste ve yürük semai dışındakilerin hepsi şarkıdır), öğrencileri arasında Bimen Şen ve İsmail Fenni Ertuğrul gibi önemli isimler bulunmaktadır. Ayrıca ud ve lavta icracısı olarak da tanınan Şevkî Bey, eserlerinin güftelerini Recaizade Mahmud Ekrem, Muallim Naci, Mehmed Sadi Bey, Mehmed Hafid Efendi, Reşad Paşa gibi dönemin tanınmış şairlerinden seçmiştir. Recaizade Mahmud Ekrem'in yazdığı ve Rahmi Bey'in bayati makamında bestelediği, "Gül hazin sümbül perişan bağzarın şevki yok" mısraıyla başlayan şarkının, Şevkî Bey'in ölümünden sonra bestelendiği rivayet edilir. (Topaloğlu, 2010).

Besteci, irticalen yaptığı şarkılarla yüksek bir zevk-i selim ehli olduğunu kanıtlamıştır. Eserlerinin çoğu Uşşak makamından olmasına rağmen, bu eserlerin birbirine benzememesi, bestekârlığının değerini vurgulamaktadır. Her eserde kendine özgü bir tat ve üslup bulunmaktadır, bu da bestecinin sanatındaki benzersizliği ve özgünlüğü ortaya koymaktadır (Yenigün, 1970).

Şevkî Bey'in eserlerinin sayısı ve içeriği hakkında çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda 1000'e yakın eserinin olduğu belirtilirken, sadece Uşşak makamında 200 eser bestelediği ifade edilir. Ancak günümüze ulaşan eserlerinin sayısı daha azdır. TRT kaynaklarına göre sadece 112 eseri günümüze kadar gelmiştir. Bunun yanı sıra, Şevkî Bey'in eserlerinin çoğunun kayıp olduğu bilinmektedir. Ayrıca, eserlerinin güftelerinin kendisine ait olmadığı ve 45 eserinin güftekârının belirlenemediği bilinmektedir. Şevkî Bey'den sonra, onun Uşşak makamında ortaya koyduğu üstün başarı nedeniyle birçok bestekâr, Uşşak makamında beste yapmaktan kaçınmış veya çok az kullanmıştır (Yurdacan, 2019). Bu durum, Şevkî Bey'in Uşşak makamındaki ustalığının ve etkisinin geniş ölçüde kabul gördüğünün bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Şevkî Bey'in eserlerini özellikle Uşşak makamında bestelemesi, Türk müziğinde nadir görülen bir durumdur. Bu makamda 200'den fazla şarkı bestelemesi, onun Uşşak makamıyla ayrılmaz bir bağının olduğunu gösterir. Uşşak makamı, Türk müziğinde Hicaz makamından sonra en sık kullanılan makam olup geniş bir alanı kapsar. Ancak Şevkî Bey'in bu makamı tercih etmesindeki belirleyici faktör, makamın lirizmi ve aşk temalarının samimi bir şekilde ifade edilmesine uygunluğudur. Şevkî

Bey, Uşşak makamına ek olarak Muhayyer, Hüseyini, Bayati gibi Uşşak'a yakın makamları da sıkça kullanmıştır. Ayrıca, Hicazkâr makamını ve Hicaz ailesi makamlarını da eserlerinde sıkça kullanmıştır. Bir de mürekkep makam olan Yegâh'ı sevmiştir. Ancak Rast, Nihâvend, Kürdî'li Hicâzkâr, Sabâ, Hüzûm gibi farklı karakterdeki makamları daha az tercih etmiştir (Öztuna, 1988). Şevkî Bey'in bu makam tercihleri, eserlerindeki duygusal derinliği ve çeşitliliği artırmış, onun bestecilik tarzını zenginleştirmiştir. Bu durum, onun Türk müziği geleneğinde önemli bir yere sahip olduğunu ve müzikal mirasa önemli katkılar sağladığını göstermektedir.

Şevkî Bey, oldukça kısa bir süre içerisinde, yaklaşık on yıl gibi bir zaman diliminde bestecilik yapmış ve 1000'den fazla eser bestelemiştir. Ancak, kendisinin nota bilmediği ve eserlerinin notaya alınmamış olması nedeniyle birçok şarkısı günümüze ulaşamamıştır. Bu durum, zamanında nota bilen müzik uzmanları tarafından tespit edilmemiş ve kaydedilmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde elimizde bulunan Şevkî Bey'in eserlerinin sayısı yaklaşık olarak 265-270 civarındadır (Aksüt, 1993). Ancak bu sayı, onun gerçek potansiyelini yansıtmamaktadır, çünkü birçoğu kaybolmuş ya da günümüze ulaşamamıştır. Bu durum, bestecinin üretkenliğine ve müzikal yeteneğine olan hayranlığı artırırken, aynı zamanda kaybolan eserlerin potansiyel bir müzik hazinesini temsil ettiği gerçeğini de gözler önüne sermektedir.

Şevkî Bey'in bestekârlık kabiliyeti oldukça güçlüydü ve zaman zaman yarım saatte bir beste yapabildiği, hatta bazen bir günde sekiz-on eser bestelediği söylenir. Bu üretkenlik onun binlerce eser bestelemesine yol açmış olsa da, bu eserlerin çoğu zaman içinde kaybolmuş veya unutulmuştur. Şevkî Bey, ölümüne yakın bir tarihte, "Arza layık değil amma hünerim, Naçizane bini buldu eserim" diyerek, kendisinin binlerce eser bestelediğini ancak bu eserlerin çoğunun geniş kitleler tarafından tanınmadığını ifade etmiştir (Özalp, 1986).

Şevkî Bey, şarkı formunu, klasik kabul edilen 4 mısralı (murabba) şekliyle sınırlı tutmamış, aksine çeşitli varyasyonlara açmıştır. Bu varyasyonlar arasında 5 mısralı (muhammes), 6 mısralı (müseddes), 8 mısralı (müsemmen) şarkı türlerine örnekler vermiştir. Usûller bakımından ise çeşitlilik daha sınırlıdır. Genellikle, Aksak ve onun Ağır Aksak, Yürük Aksak gibi mertebelerini kullanmıştır (9/8, 9/16, 9/14). Diğer usûller arasında Türk Aksağı (5/8), Curcuna (10/8, 10/16), Devr-i Hindî (7/8), Müsemmen (8/8), Düyek (8/8, bir parça da Ağır Düyek 8/4), Sofyân (4/4), Yürük Semâî (6/8) ve Sengîn Semâî (6/4) bulunmaktadır. (Öztuna, 1988). Bu çeşitlilik, Şevkî

Bey'in bestelerindeki zenginlik ve çeşitliliği yansıtırken, aynı zamanda Türk müziğindeki farklı usûllerin kullanımını da sağlamıştır.

Şevkî Bey, yalnızca Uşşak makamında değil, diğer makamlarda da özgün bir tarz ve incelik sergileyerek müzikte benzersiz bir yer edinmiştir. Şarkılarının güftelerini sağlığında formalar şeklinde ve çeşitli isimler altında yayımlamıştır. Bu formaların talep görmesi üzerine, tüm eserlerinin güftelerini "Yadigârı Şevk yahut Mahsulü Tabiat" adı altında bir araya getirerek basmayı arzulamıştır. Ancak maalesef vefatı bu planın gerçekleşmesine engel olmuştur. Şevkî Bey'in yakın dostlarından Hafit Bey, bu arzuyu yerine getirerek onun bestelediği tüm güfteleri bu isim altında yayımlamıştır (Ediboğlu, 1962). Bu, Şevkî Bey'in müzikal mirasının korunmasına ve geniş kitlelere ulaşmasına katkıda bulunmuştur.

Şevkî Bey'in babası, muhtemelen 1891'den sonra vefat etmiştir. Şevkî Bey'in kardeşi olan Tarakçı Servet Bey (1862?-1914), aile geleneğini sürdürerek babasının tarakçılık mesleğine devam etmiştir. Servet Bey, ustalığıyla tanınmış ve çok güzel taraklar yapmasıyla ün kazanmıştır. Şevkî Bey'in kardeşi olan Servet Bey, babasının mesleğini sürdürerek "Tarakçı" lakabıyla anılmıştır. Servet Bey, Şevkî Bey kadar ünlenmemiş olmasına rağmen müziğe ilgi duymuş ve bu alanda faaliyet göstermiştir. Kendisi de bazı eserler bestelemiş, ud ve flüt çalmış, ayrıca ney üflemiştir (Sözer, 1986).

Şevkî Bey 31 yaşında, çok genç öldü. 12 senelik bestekârlık hayatında 1000'den fazla eser bestelemiştir. Çok velûd, yani çok doğurgan ve yaratıcı bir bestekârdır. Çok sanatlı ve çok güzel eserleri var. 19. yüzyılda Hacı Ârif Bey ile Neoklasik Dönemin başlaması büyük bir olaydır. Bu bakımdan Hacı Ârif Bey ekolünün devamını sağlaması çok önemlidir. Şevkî Bey şarkı formunun tanınıp sevilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Oldukça fazla ve anlaşılır eserler vermiştir o dönemde. Onun için çok kıymetli bir bestekârdır (Aksüt, Aktaran:Akdağ, 2018, s. 8).

5. ESTETİK

"Estetik" terimi, Grekçe "aisthesis" veya "aisthanesthai" sözcüklerinden türetilmiştir. "Aisthesis" duyum, algılanabilir algı anlamına gelirken, "aisthanesthai" ise duyuyla algılamak anlamına gelir. Estetik, bu bağlamda duyulan algının, duysal bilgi sağladığı bir bilim olarak kabul edilir. Terimin kökenindeki bu duysallık, estetik biliminin adının yanı sıra bu terimin başka bağlamlarda da kullanıldığını gösterir. Günümüz tıp terminolojisinde, "anestesi total" veya "anestesi lokal" gibi terimler bu duruma somut örneklerdir. İlki, ameliyat sırasında tüm duyarsızlığın sağlanmasını ifade ederken, diğeri ameliyat edilecek bölgede duyarsızlığın sağlanmasını ifade eder. Bazı filozoflarda "estetik" teriminin her iki anlamda da kullanıldığı görülür. Örneğin, Kant (1724-1804) estetik terimini hem duysallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanır. Örneğin, "Kritik der reinen Vernunft" (Salt Aklın Eleştirisi) adlı eserinin bir bölümü olan "Transcendentale Aesthetik" (Transandantal Estetik)'te, Kant, "salt matematik, salt doğa bilimi ve salt metafizik nasıl mümkündür?" sorularını ele alır ve burada "estetik" terimini duysallık anlamında kullanırken, "Kritik der Urteilkraft" (Yargı Gücünün Eleştirisi) adlı eserinde kullandığı "estetik" terimi estetik bilimi veya estetikle ilgili olan şeyler anlamında kullanılır (Tunalı, 2020).

Estetik, uzun bir süre boyunca felsefenin bir alt dalı olarak kabul edilmiştir. Ancak, ilk defa 1750 yılında Alexander Baumgarten tarafından yayımlanan "Estetica" adlı kitapla birlikte, estetik bağımsız bir bilim olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Baumgarten'in çalışmasının ardından birçok araştırmacı, estetik biliminin konularını ve yöntemlerini belirlemeye yönelik çaba göstermiştir. Ancak günümüzde bile, estetiğin bir bilim olarak kabul edilip edilmemesi hala tartışma konusudur. Estetik alanına yönelik üç farklı yaklaşım bulunmaktadır: İlk olarak, bağımsız bir bilim olarak estetik, sanat ve güzellik kavramlarını inceleyen ve bu konuları özgün bir bakış açısıyla ele alan bir disiplindir. İkinci olarak, felsefe disiplini olarak estetik, genellikle sanat felsefesi olarak tanımlanır ve sanat eserlerinin niteliklerini ve doğasını inceler. Son olarak, başka bilimlerin uygulama alanı olarak estetik, estetik kavramını diğer disiplinlerde kullanarak günlük yaşamda ve bilimsel çalışmalarda uygulamaya koymayı amaçlar (Balcı, 2016).

Estetik terimi, genellikle güzellik kavramıyla eşanlamlı olarak kullanılsa da, bu tanım estetik bilimini tam olarak açıklamaya yetmemektedir. Zira güzellik, nispeten göreceli bir kavramdır ve bireyden bireye, toplumdaki topluma farklılık gösterebilir. Özellikle farklı kültürlerde güzelliğe dair algılar oldukça çeşitlidir. Bunun yanı sıra, estetik alan sadece g zellekle sınırlı değildir; çirkinlik, hoşluk, sevimlilik, yücelik gibi kavramlar da estetiğin ilgilendiği değerler arasındadır. Günümüzde kabul gören tanıma göre, estetik genel sanat bilimidir. Bu tanım, estetiğin sadece g zellekle değil, sanatın genel yapısı, ifadesi ve etkileşimiyle de ilgilendiğini vurgular (Balcı, 2016).

Antik  ağdan beri, "güzel" kavramının incelendiği görülmekle birlikte, benzersiz eserlerin ortaya çıktığı Rönesans döneminde bile bir sanat sistemi veya estetik biliminden bahsetmek pek mümkün görünmemektedir. Estetik kavramının günümüzdeki anlamına ulaşması ise, o dönemde ivme kazanan sanat tartışmalarının bir sonucu olarak 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Estetik kavramının kendi kavram dizgesine ve bağımsız bir bilim dalı olmasına ulaşması ise öncelikle Baumgarten'ın (1714-1762)  alışmalarıyla ve nihayetinde Kant ile mümkün olmuştur. Baumgarten, 1750-1758 yılları arasında yayımladığı "Aesthetica" adlı eseriyle ilk kez estetik kavramını ve estetik bilimini ele almıştır. Estetiği, açık ve seçik şeylerin ötesindeki bilginin bilimi olarak tanımlayan Baumgarten, estetik kavramını açık bir şekilde tanımlamıştır. Kant ise felsefi sisteminin sonuç bölümünü oluşturan "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı eserinin ikinci bölümünde estetik kavramını ele almış ve estetik biliminin temel kavramlarının oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Daha önce de estetik sorunlarına ilişkin araştırmalar olmasına rağmen, estetiğin bir bilim dalı olarak kavramsal gelişimini Kant'ta tamamlanmış olması, "estetik" teriminden bahsedilmesini mümkün kılmıştır (Kömürcü, 2019).

Çağdaş estetiğin öncüsü olarak kabul edilen Baumgarten, Leibniz'in felsefi düşüncelerinden etkilenerek estetiği bağımsız bir disiplin ve bilim alanı olarak tanımlamıştır. Estetik ve mantık arasında bir benzerlik olduğunu düşünerek, her ikisinin de yasalara dayandığını savunmuştur. Ancak, bu düşünceyi kabul etmek zor olabilir çünkü her iki alanda da kesin yasaların bulunması tartışmalıdır. Baumgarten'in estetiği bilimsel bir disiplin olarak tanımlaması, onu  ağdaş estetiğin öncüsü yapmıştır. Estetiği, mantığın bir türü olarak g r erek, teorik ve uygulamalı olmak üzere iki ayrı alana ayırmıştır. Ona göre estetiğin temel amacı, kendi alanını belirlemek ve güzelliğin ne olduğunu anlamaktır. Estetiğin aşağı alanların bilimi olduğunu savunan Baumgarten, bunun duysal olanla ilgili olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle, estetiğin

bilgisi nispeten olumsal olarak değerlendirilmektedir çünkü duysal bilginin tamamı olumsaldır (Timuçin, 2017).

"Estetik" terimini ilk kez kullanan kişi, bu terimin şiirin "duyumsal söylemi"ne karşılık gelecek bir kavram olduğunu düşünen Alexander Baumgarten'dır. Baumgarten, duygunun kendi mantığı için bir isim arayışındaydı ve sonunda Yunanca "duyularla ilgili" anlamına gelen "aisthesis"ten yola çıkarak buna "Estetik" adını verdi. Duyularla hayal gücünün sanattaki ortak işlev alanı için ayrı bir terim icat etmek suretiyle, Baumgarten üç şeyi birden gerçekleştiriyordu: zihinsel güçler dünyasında duyguya veya duygusallığa daha önemli bir rol veriyordu; kaçınılmaz biçimde fizyolojik ve toplumsal çağrışımlar yapan "beğeni"ye göre kolayca anlaşılabilen daha dar bir anlamı olan teknik bir terim icat ediyordu; ve de "Estetik" teriminin, özel bir bilgi biçiminin adı olmasının yolunu açıyordu. Yeni icat edilen bir terim olduğu için de birbirinden farklı anlamlar yüklenebilirdi; ve işte başlangıcından bu yana bu terim, sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki "Estetik" ile duyguyla akli birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamındaki "Estetik" anlamlarını taşımıştır (Shiner, 2018).

Estetik, güzelliği sorgulayan evrensel bir kavramdır. Güzelin ne olduğu ve nasıl ölçüleceği gibi soruları ele alırken, farklı dillerde ve kültürlerde de geçerlidir. Güzeli terimi, temel olarak iki farklı anlamda kullanılır: birincisi duylara ve duygulara hitap eden anlamıyla, diğeri ise akla hitap eden anlamıyla. Duygusal anlamdaki güzellik için estetik terimi kullanılır; bu, diğeri alanlardaki güzelliklerden ayırt edilmesini sağlar. Estetik terimi günlük dilde kullanılmaz, sadece sanattaki güzeli tanımlar. Bu bağlamda, güzel ile estetik arasında bir eş anlamlılık yoktur. Bu ayrımı anlayabildiğimizde, sanatın içeriğini ve güzelliğini daha derinlemesine kavrayabiliriz; aksi takdirde, sanatı anlamak ve kavramak zorlaşır (Özel, 2014).

Antik Çağ filozoflarından Platon, genel felsefesi içinde, değişen dünyanın aslında düşünce ile kavranabilen ve değişmeyen bir idealar dünyasının yansıması olduğunu savunmuştur. Ona göre, sanat görünen dünyayı yansıttığı için gerçeklikten uzaktır; algılanan dünya asıl gerçeklik olan ideaların bir kopyasıdır. Platon, taklit kavramını savunarak, sanatın yansıtma (mimesis) olduğunu ve bu nedenle değersiz olduğunu iddia etmiştir. Platon'un öğrencisi olan Aristoteles ise, sanatın taklit yoluyla insanı gerçekliğe ulaştırdığını, sanatın olanı değil olması muhtemel olanı yansıttığını savunmuştur. Aristoteles'e göre, sanatçı gerçeği olduğu gibi resmeder veya anlatırsa, bu sanat olmaz. Ancak, sanatçı duylarla algıladığı dünyanın ayrıntılarını atarak ve

seçerek olayın özünü bireylere sunabildiği zaman, eserin değer kazanabileceğini belirtmiştir. Böylece, Aristoteles Platon'un aksine, sanata olumlu bir bakış açısıyla yaklaşmış ve sanatın insanlara gerçekliği kavratma potansiyeline sahip olduğunu vurgulamıştır (Özel, 2014). Platon, güzeli ilk defa sistemli bir şekilde araştıran düşünürdür. Ona göre, güzel, yararlı ile hoş olanın bir birleşimidir. Bugün de sanata iki işlev yükleriz: birincisi, alıcısında estetik bir kaygı uyandırması; ikincisi ise bir ileti iletme. Platon, gerçek olan güzeli, maddi dünyada gördüğümüz nesnelerin oluşturduğu güzellikler olarak değil, gerçek olan idealar dünyasında aramıştır. Platon'un tanımlamaya çalıştığı güzellik, maddi dünyanın nesnel varlığında bulunamaz. Çünkü maddi dünyada estetik bir öz bulamaz. Platon'un tanımladığı güzellik, maddenin ötesinde, nesnel olmayan bir ideadır.

Platon'a göre, "güzel olan" sadece geometrik formlardır. Bu formların içeriği değil, onların oluşturduğu matematiksel oran ve düzen güzelliği ifade eder. Bu düzen, harmonidir ve mekân ile zamanın ötesinde bir güzelliktir. Form güzelliği, bir nesnenin güzelliğiyle aynı değildir; daha çok bir ilkedir ve nesne üstü tözler olarak ifade edilir. Güzellik, Platon'a göre, en yüksek aşamada orantı ve doğru oran dışında başka bir şey değildir (Tunalı, 2020).

Plotinos'a göre, insan Tanrı'yı bularak vecd içinde bir tür trans haline geçer ve Tanrı'yı içinde hisseder. Ancak bu vecd halinin insanda gerçekleşebilmesi için o insanın tininin temiz olması ve birlik içinde bulunması gerekir. Arınlık içinde tutkularından temizlenen tin, doğruluk, iç aydınlık, temkin ve ılımlılıkla erdeme ulaşır. Bu özellikler, Tanrı'nın özellikleridir ve insan, ondan türediği için bunlar insana da geçer. İnsanın Tanrı'dan türediği düşüncesiyle, bu özellikler sanata da geçer. Yaratılmış güzeli görebilmek ve güzelin alıcısı olabilmek için ruhumuzun gerçekten arınık olması gerekir. Bütün duyu organlarına yayılabilen başka bir ruha ve bu ruha aracı olan bir çift göze sahip olan insan, ancak güzelin farkındalığına varabilir. Plotinos'a göre, güzel bir idea olarak tanımlanır ve sanat, bu ideanın görünüm kazanabilmesini sağlar. Platon güzelin ne olduğu üzerine düşünceler üretirken, Aristoteles sanatın ne olduğunu anlamaya çalışır. Plotinos ise hem güzel hem de sanat üzerine görüşler ileri sürer ve güzel ile sanat kavramlarını ilk kez birleştiren düşünürdür (Özel, 2014).

Platon'un güzel kavramı, idealar metafiziğine dayanmaktadır ve gençlik döneminde hocası Sokrates'in etkisi altında bu konuda derin bir arayış içine girer. Platon, mutlak güzelin tanımını bulma çabası içinde olup, bu tanımın bütün güzel olan

şeyleri kapsamamasını arzular. Ancak, gençlik döneminde bu mutlak güzel tanımında başarılı olamaz. Olgunluk döneminde ise mutlak güzel tanımına ulaşır ve bu, aynı zamanda ölümsüzlüğe ve tanrısal güzelliğe ulaşmaktır. Platon'un öğrencisi olan Aristoteles'in güzel anlayışı, Platon'un yaşlılık dönemindeki anlayışıyla benzerlik gösterir. Aristoteles'e göre güzellik, matematiksel olarak belirlenen bir orantıya dayanır ve temel formlar arasında düzeni ifade eder. Plotinos'un güzellik algısı da varlık felsefesiyle tutarlılık gösterir. Ona göre bir şeyin güzel olması, ruhun maddeye yansmasıyla gerçekleşir ve cismin kendisi güzel değildir, ancak ruhsal varlığın maddeye yansmasıyla cisim güzel hale gelir. Kant'ın güzel kavramı diğer kavramlardan farklıdır. Ona göre beğeni, hiçbir karşılık gözetmeksizin hoşlanma veya hoşlanmama ile ilgili bir yargı verme yeteneğidir ve hoşlanmanın konusu güzeldir. Güzel yargısında bulunmanın temel koşulu ise hiçbir karşılık gözetmemektir.

Kantezisyen estetikte, ilk olarak estetik, ayrı bir araştırma alanı olarak belirlenir ve estetiğin problemleri üzerine düşünceler üretilir. Antik dönemden beri iyi, hoş ve doğru kavramları ile bir arada düşünülen güzel, ilk kez Kantçı estetikte bu kavramlardan farklı olarak salt estetik bir değer olarak ortaya çıkar. Kantçılar, estetik yargıların önemi ve geçerliği üzerine düşünceler üretir ve beğeni yargısını genel bir yargı olarak temellendirmeye çalışırlar. Bu nedenle, Kantçı estetik, modern estetiğin kurucusu olarak kabul edilebilir. Kuşkusuz, Kant'ın estetik kuramı eleştirilebilir, ancak 18. yüzyılda güzeli ve yüceyi böyle tanımlayabilmek ve eleştiri süzgecinden geçirebilmek, Kant'ın estetik alanına getirdiği önemli bir yeniliktir (Özel, 2014).

Marksist estetik anlayışın temelinde bir bilgi objesi yatar ve bu bilgi, estetik gerçeklik üzerine kurulmuş bir bilgidir. Herhangi bir bilgi olayından bir özne ve bir nesne arasındaki ilişkiye dayanır; benzer şekilde, sanatta da bir sanatçı ve onun çizgi, renkler, sözcükler veya notalarla kavradığı obje dünyası arasında bir ilişki vardır. Marksist felsefe, bir gerçeklikten yola çıktığı için Marksist estetik de bu gerçekliğe dayalı bir anlayışı ifade etmeye çalışır. Marksist sanat felsefesinde, belirli bir varlık ve gerçeklik anlayışı, bir bilgi sorunu bulunur; bu bilgi, sanat yapıtının varlığı ve estetik gerçeklikle ilgilidir. Sanat, doğal varlıklardan organik ve inorganik tüm varlık alanlarına yönelebilir. Ancak, Marksist estetik için en temel soru, bu gerçekliğin özünün ne olduğudur (Özel, 2014).

Çağdaş estetiğin kapsamına girmek, öncelikle ve en doğrudan şekilde sanatın alanına girmeyi gerektirir. Eski estetik kuramları daha çok teorik ve metafizik bir yaklaşım sergilerken, yeni estetik ise tamamen somuta, yani sanat yapıtına ve

güzelliğin kendisine dayanır. Dolayısıyla, estetiğin alanına girmek sanatın alanına girmekle eşanlamalıdır ve bu da güzelliğin alanına girmek demektir. Çağdaş estetik, güzellikle ilgilenir veya ilgilenmelidir çünkü güzelliği farklı sanatlarda farklı görünümde buluruz. Her sanat dalı, kendi olanakları ve teknikleri doğrultusunda güzelliği tanımlar veya biçimlendirir. Sanatçılar farklı gerekçelerle eserlerini oluştururlar; bazıları tahtayı oyar, bazıları boyaları karıştırır, bazıları ise sözcüklerle oynar. Ancak her durumda, tahtanın kıvrımlarında, boyaların arasında veya sözcüklerin diziliminde parlayan şey güzelin kendisidir (Timuçin, 2017).

Hegel'e göre, sanat güzelin açığa çıkarıldığı yerdur ve Estetik güzelin bilimidir. Doğada ve sanatta güzelliğin bulunduğunu, ancak doğadaki güzelliğin sanattaki güzellikten daha aşağıda olduğunu söyler. Bu nedenle, gerçek güzeli her zaman doğanın dışında, yani sanatta aramak gerektiğini savunur. Gerçek güzellik, insanın ürünü olan sanatta bulunur ve insanla ilgili olan her zaman doğayla ilgili olandan daha değerlidir. Hegel, "sanattaki güzel ruhtan doğmuş güzeldir" der ve gerçek güzelliğin özgürlüğü gerektirdiğini ve özgürlükte gerçekleştiğini vurgular. İnsanın doğaya güzelliği getiren bir varlık olduğunu belirten Hegel, bu fikri "güzel, ideanın görünümü veya duyulur yansıması olarak belirlenir" şeklinde formüle eder. Sanat eserleri, içerdikleri derin duygular ve düşüncelerle şekillenirler. Sanatta, duygusal etkinin yanı sıra düşünsel öğeler de belirleyici bir rol oynar. Bu düşünsel yapıyı anlamak ve açıklamak için en güçlü araç, felsefi bir bakış açısıdır. Güzel kavramına olan ilgi, hem tarihsel açıdan güzelliğin evrimiyle ilgili olabilir, hem de doğrudan güzel kavramının kendisine yönelebilir. Ancak, sadece tarihsel bir yöntem kullanarak sanatı genel koşullar içinde anlamak zor olabilir. Güzelin kendisini güzel olarak ele almak, kişiyi metafiziğin alanına hapsedebilir. Gerçek estetik yönelim, bu iki bakış açısını birleştirerek sağlanabilir ve böylece estetik, bilimsel bir derinlik kazanır (Timuçin, 2017).

Güzel kavramının ne olduğuna dair soruyu yanıtlamak için, uyum kavramı öne çıkar. Uyum, çok parçalı bir yapı içindeki unsurlar arasında bir düzen ve ölçünün varlığını ifade eder. Bu bağlamda, güzelliğin tanımı, özellikle de renkler, çizgiler, tonlar ve sözcükler gibi unsurlar arasındaki uyumu içerir. Güzel, yalnızca tekil parçalara atfedilmez; tek bir renk, diğer bir renkten daha güzel değildir. Güzel, bu bağlamda, parçalar arasındaki uyumun bir ifadesi olarak anlaşılır. Aristoteles'ten beri bilinen bir düşünce olan bu kavram, estetik ifadesiyle "uyumlu olan güzeldir" şeklinde ifade edilir. Diğer yandan, uyumun karşısı olan uyumsuzluk kavramı da estetik bir

değer taşır. Uyumsuzluk, uyumun dönüşümü olarak kabul edilir; çünkü uyumsuzluktan bahsedilmesi, bir uyum arzusunun varlığına işaret eder. Uyum ile uyumsuzluk, birbirlerini karşılıklı olarak belirlerler ve her ikisi de estetik bir haz uyandırabilir. Ancak, uyumun sıkça tekrarlanmaması gerekir; aksi halde monotonluk ve sıkıcılık hissi yaratabilir. Uyumsuzluğun da güzellik duygusu uyandırması için belli bir sınıra sahip olması ve yapıtın tamamen bir karmaşaya dönüşmemesi önemlidir (Soykan, 2020).

Koç'a (2018) göre; güzellik, en geniş anlamıyla, doğada ve sanatta ahenk ile ifadenin fevkalade bir birleşimi olarak tanımlanabilir. Bu birleşmenin, duyuları, duyguları ve düşünme yetilerini aynı anda etkileme gücü vardır. Güzel, insanın duysal algılaması, zihinsel kavrayışı ve duyarlılıklarını tatmin eden bir nitelik taşır. Duyuların, kalbin ve derin düşünme yetisinin bir arada tatmin edildiği, zevk alındığı durumlarda mükemmel bir güzellik deneyimi yaşanmış demektir. Başka bir deyişle, bir şey ne kadar geniş bir hayal gücü, haz duygusu, kavrama yetisi, derin düşünce ve yüksek heyecan uyandırıyorsa, o kadar güzeldir.

İnsan, günlük yaşamın algısal ve yargısal boyutlarını aşarak, daha derin bir sezikle sanatın güzelliklerini keşfettiğinde, karşısına estetik kavramı çıkar. Estetik, her şeyin içindedir. İnsan, her nesneye baktığında farkında olarak veya olmayarak hoşlanma, beğenme, güzellik, çirkinlik gibi değerlendirmeler yapar. Bu, insanın dünyayı tanımak, keşfetmek için doğal bir davranışı olarak değerlendirilebilir. Özne veya nesnel yargılarımız, yaşantımızın hemen hemen her alanında belirgindir. Sanat eserlerine yönelik özne veya nesnel değerlendirmelerimiz ise estetiğin alanına girer (Şen, 2016).

Geiger'in (2019) ifadesiyle, Estetiği diğer alanlardan ayıran temel unsur, estetik değerlerin odak noktası olmasıdır. Estetik değerler, güzellik, çirkinlik, özgünlük, sıradanlık, zevkli veya zevksizlik gibi kavramları içerir. Bu değerler, her türlü sanat eseri ve estetik deneyimde belirginleşir. Şiir, müzik, resim, süsleme, heykel, dans gibi birçok öge, estetik değerlerin değerlendirilmesi bağlamında estetik biliminin alanına girer. Bu anlamda, estetik bilimi, insanın duysal ve düşünsel deneyimlerinin estetik değerlerle ilişkilendirilmesi ve bu değerlerin anlamının incelenmesiyle ilgilenir. Bu, estetiğin bağımsız bir bilim olarak diğer alanlardan ayrılmasını sağlayan temel özelliktir.

Estetik duygumuzun, açıklık, incelik, titizlik veya mükemmeliyete olan eğilimi oldukça belirli sınırlar içindedir. Gerçek yaşamda mükemmel olmadığı halde, estetik

duygumuzu tatmin eden birçok unsur bulunmaktadır. Sanat alanında da estetik duygunun geniş bir hoşgörüsü vardır. Bir sanat eserinin tek bir açıdan taşıdığı değerden dolayı, yüzlerce kusurunu bile göz ardı ederiz; hatta eğer çok çirkin değillerse, bu kusurları fark etmeyiz bile. Estetik duygusu, diğer sağlıklı duygular gibi, bir gerçek gereksinim gibi, doyum elde etme arzusuyla ön plandadır. Estetik duygu, güzeli arar, düşsel mükemmelliği değil. Bu nedenle, gerçek bir güzellikte önemli kusurlar olsa dahi, yine de ondan haz alırız (Çernişevski, 2018).

Townsend'ın (2002) belirttiğine göre, estetik alanında iki tür nesne üzerinde durulur: doğal nesneler ve yapay nesneler (sanat yapıtları). Bir nesnenin estetik değerinin kabul edilmesi veya reddedilmesine dair açıklama yaparken, ilk olarak güzellik kavramına başvurulur. Güzellik, aynı zamanda estetik kuramın da temelini oluşturur. Güzelliğin anlamı ve işlevi, daha geniş bir kuramsal bağlama yerleştirilmelidir. Güzelliğin, estetik alanda temel bir rol oynayıp oynamadığı ve eğer oynuyorsa, bunu nasıl gerçekleştirdiği, büyük ölçüde dünyayı algılama biçimimize ve diğer ilgili kuramlara bağlıdır.

Duyusal dürtünün nesnesi, geniş bir kavramsal perspektifle ifade edilirse, yaşamın tümünü kapsar; yani maddenin varlığını ve duyular aracılığıyla algıladığımız tüm anlık deneyimleri içeren bir kavramdır. Biçim dürtüsünün nesnesi ise, genel bir kavramla ifade edilirse, dolaylı ve asıl anlamıyla 'figür'dür. Bu kavram, nesnelerin tüm biçimsel özelliklerini ve aralarındaki ilişkileri içinde barındırır, düşünce güçlerini taşır. Oyun güdüsünün nesnesi, genel bir şema içinde tasavvur edildiğinde, canlı figür adını alır; estetik özelliklerin tümüne ve genel anlamda güzellik kavramına hizmet eder. Ancak, bir mermer blok, cansız olduğu sürece, mimar ve heykeltıraşın müdahalesi olsa dahi canlı bir figür olmaz. Bir insanın yaşaması, otomatik olarak onu canlı bir figür yapmaz; figürün canlı olması için formunun duyumumuzda yaşaması ve yaşamının aklımızda biçim alması gerekir. Bu nedenle, form sadece düşündüğümüzde cansızdır, soyut bir kavramdır; ancak formun algımızda canlanması ve yaşamın akıl sürecinde biçim almasıyla, form bir canlı figür haline gelir ve güzellik yargısıyla değerlendirdiğimizde bu durum ortaya çıkar (Schiller, 2020).

Güzelliğin ve biçimsizliğin, nesnelerin doğal niteliklerinden ziyade, tamamen içsel ve dışsal duygulara bağlı olduğu açıktır. Ancak, nesnelerde bu duyguların ortaya çıkmasına neden olan belirli niteliklerin mevcut olduğunu kabul etmek önemlidir. Bu nitelikler, insanlarda düşük seviyede var olabilecekleri veya birbirleriyle karıştırılabilecekleri ve hatta birbirinin yerine geçebilecekleri için, beğenin nesneleri

çok ince özellikleriyle değerlendiremediği veya sunumlarındaki karmaşıklık içinde tüm özel detayları ayırt edemediği durumlar ortaya çıkabilir. Duyuların her şeyi yakalayacak kadar hassas ve nesnenin içeriğini tam olarak algılayacak kadar keskin olduğu durumlarda, buna "beğeni inceliği" denir ve bu terimler, kelime anlamıyla veya mecazi anlamıyla kullanılır. Bu nedenle, burada geçerli olan genel güzellik kuralları, hoşya giden veya gitmeyen şeylerin özel ve yüksek düzeyde belirgin olduğu durumların gözlemlenmesiyle ortaya çıkarılmış kurallardır (Lenoir, 2003).

Güzellik kavramı, estetik deneyimde merkezi bir konumda bulunur ve nesnelerin estetik değerini değerlendirirken sıkça kullanılır. Ancak, güzellik kavramı, salt estetik alanla sınırlı değildir; aynı zamanda diğer disiplinlerle de ilişkilendirilir ve geniş bir anlam taşır. Güzelliğin estetikteki rolü ve etkisi, insanların dünyayı algılamalarını ve anlamlandırmalarını yönlendiren diğer kuramsal çerçevelere bağlı olarak değişir.

Estetik, insanın sanat eserlerinden beslenerek, sanatın derinliğindeki anlamı, insanın derin maneviyatı sayesinde algılaması olarak anlaşılabilir. Estetik kavramı, tüm sanat alanlarını kapsar ve her sanat dalının farklı özelliklerine sahip olması, estetik açıdan ele alınışlarını da etkiler. Sanatçı, güzel ve özgün olanı eserlerine yansıtarak estetik özellikleri işler. Bu estetik özellikler, sanat eseri aracılığıyla alımlayıcıya ulaşır. Bir sanat eserinin estetik açıdan ele alınabilmesi, içindeki güzelliğin keşfedilmesini sağlar. Estetik, sadece sanatın önemli bir unsuru olmakla kalmaz; aynı zamanda sanatın ve estetiğin amacı, insanın hayatında güzele ulaşmasını sağlamaktır (Şen, 2016).

Tunalı'nın (2020) ifadesiyle, genellikle "suje" terimi bir bilgi unsuru olarak anlaşılır. İnsan, bilinç sahibi bir varlık olarak, dışındaki nesneleri algıladığı gibi, kendi varlığını ve içsel deneyimlerini de algılar. Bu algılama sürecine "bilme" denir. Bu süreçte algılayan, kavrayan bilinç varlığına "suje" denirken, algılanan, kavranan varlık ise "obje" olarak adlandırılır. Estetik etkinlik de bilme etkinliğine benzer. Bir yanda, güzellik kavramıyla ilişkilendirilen bir varlık -örneğin bir doğa parçası ya da bir sanat eseri- yani estetik obje bulunur. Öte yanda, bu estetik varlıkla estetik bir ilişki içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan ve hoşlanan bir suje vardır. Bir estetik obje ile böyle bir ilişki içinde bulunan suje, sıradan bir bilgi sujesi olmaktan çıkar ve bir estetik suje haline gelir. Bu bağlamda, estetik suje, bir estetik objeyi algılayan, kavrayan, ondan estetik haz duyan bilinç varlığıdır. Bu tür bir estetik suje, bir estetik objeyi algımlarken ve ondan haz alırken objeye karşı bir tavır sergiler. Çünkü bir nesneyi

algılamak, onu kavramak, ondan haz almak, ona karşı bir tutum almak anlamına gelir. Dolayısıyla, estetik sujenin tanınması, estetik bir tavır almanın belirlenmesi anlamına gelir. Estetik tavır, bir sujenin bir sanat yapıtı ya da bir estetik obje karşısında sergilediği subjektif ve bireysel tutumdur. Bu tavrın içinde, kişinin başka bir amaç veya farklı bir bilinçle hareket etmesi mümkün değildir.

Estetik varlık, yalnızca sujenin varlığına dayanmaz. Estetik fenomen, bu fenomene katılan suje varlığının karşısında sujenin kendisine yöneldiği ve onunla ilgili kurduğu bir varlık daha içerir; bu varlık estetik objedir. Sujenin incelenmesi estetik fenomen için zorunlu olduğu gibi, estetik objenin incelenmesi de aynı şekilde zorunludur. Estetik varlığı sadece suje ve estetik obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da estetik değer ya da güzelliştir. Her estetik olay, belirli bir estetik değer ortaya koymayı amaçlar. Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde, dört temel yapı elemanı bulunur: Estetik suje, estetik obje, estetik değer ya da güzel ve estetik yargı. Bu dört öge, estetik varlığın bir ontik bütünlüğünü oluşturur (Tunalı, 2020).

Estetik olgunun ontik bütünlüğünde dört temel yapı elemanı bulunmaktadır: estetik obje, estetik suje, estetik değer ve estetik yargı. Estetik obje, bireyde hoşlanma duygusu uyandıran güzellik olarak tanımlanan herhangi bir varlıktır; bu bir çocuk, bir çiçek veya bir sanat eseri olabilir. Estetik suje ise, sanatçı tarafından yaratılan estetik objeyi okuyan, dinleyen, algılayan ve estetik obje ile ilişkiye giren kişidir. Bu suje hem sanatçı hem de alıcı olabilir. Estetik obje ile suje arasındaki ilişki sonucunda ortaya çıkan ve estetik objeye yüklenen değer ise estetik değerdir. Son olarak, estetik yargı, estetik objenin değerlendirilmesi ve değerlendirme sonucunda ortaya çıkan değerlendirme ifadesidir. Bu yapı elemanları, estetik olgunun varlık ve ilişki boyutlarını kapsar, sanat eserlerinin algılanması ve değerlendirilmesi sürecini açıklar (Özel, 2014).

Estetik sujenin estetik objeye yönelik hoşlanma ve haz alma durumları, bu ilişki bağlamında estetik bir tavır sergilemesi sonucunu meydana getirir. Bu estetik tavır, estetik suje ile estetik obje arasındaki ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar ve gelişir. Bu durum, estetik deneyimin temelini oluşturur ve sanat eserlerinin veya güzel varlıkların algılanmasında belirleyici bir rol oynar.

Baytekin'in (2016) belirttiğine göre; algısal süreçler, insanın çevresindeki nesneleri algılama ve anlama yeteneğini sağlar. Bu süreçte, algılayan ve kavrayan varlık olan "sujenin" rolü hayati önem taşır. Algılama, genellikle duyu organları

aracılığıyla gerçekleşir; görmek, işitmek, koklamak gibi duyular, çevredeki nesneleri algılamamıza olanak tanır. Algılama süreci, dikkatle bir nesneye odaklanarak, o nesnenin özelliklerini beyin tarafından yorumlayarak bilincinde olma sürecini içerir. Bu bağlamda, algılayan ve kavrayan varlık olan "sujenin" rolü ortaya çıkar. Bir nesnenin bir suje tarafından algılanması ve kavranması, "bilme" olarak adlandırılır. Bu süreçte, algılanan ve kavranan varlık ise "obje" olarak adlandırılır. Bilme etkinliğinde, kavranan obje "bilgi objesi" olarak tanımlanırken, kavrayan varlık ise "bilgi sujesi" olarak adlandırılır. Bu açıdan, bilme etkinliği ile estetik etkinlik arasında yapısal bir benzerlik bulunmaktadır. Çevremizdeki varlıklar arasında, doğa parçaları, sanat eserleri veya canlı varlıklar gibi, güzel olarak nitelendirdiğimiz birçok nesne bulunmaktadır. Bu varlıklardan haz alabilir, hoşlanabilir ve güzel nitelendirmesinde bulunabiliriz. Bu tür bir ilişki, estetik ilişki olarak adlandırılır. Bu durumda, algılayan ve kavrayan varlık olan suje, bilgi sujesi olmaktan çıkıp estetik suje halini alırken, algılanan ve kavranan varlık olan obje ise artık bilgi objesi değil, estetik obje halini alır.

Öznel ve nesnel unsurların bütünlüğü, bir imgenin algılanmasıyla yakından ilişkilidir. Ancak, sanatsal pratiğin içinde imge her zaman eksiksiz bir şekilde ortaya çıkmaz. Bir yapıtta birçok eksikliğin bulunması durumu oldukça yaygındır; yaşamın tamamının bir tablosu çizilememiş olabilir ve sanatçı, zaman zaman ortaya koyduğu soruların tamamına cevap veremeyebilir. Buna karşın, sanatçı, okurun veya izleyicinin hayal gücünün, kendi sanat eseriyle etkileşime girerek yapıtın ortak yaratıcısı ve tamamlayıcısı olabileceğini umut eder. Bu sayede, algılama düzeyinde imge, okurun hayal dünyasıyla tamamlanmış gibi görünür. Okur yahut alıcı, kendisine eksik gelen unsurları tamamlayarak yapıta katkıda bulunur, kendi bakış açısını ekler, yapıtın yansıttığı yaşamın sınırlarını genişletir ve bu yolla sanatçının öznel niteliğini kendi öznel niteliğiyle tamamlar. Bu, sanatsal bir algılamanın her zaman yaratıcı ve etkili bir yönü olduğunu gösteren bir durumdur (Ziss, 2016).

Estetik algı, düzenlenmiş ve yönlendirilmiş bir algı biçimidir, sıradan algı ise edilgin ve kendiliğinden bir algıdır. Estetik algı, etkin bir algı biçimi olarak nitelendirilir; çünkü dıştan içe ve içten dışa bilinçli, istekli bir yönelim içerir. Diğer yandan, sıradan algı daha pasiftir ve kendiliğinden gerçekleşir. Estetik algıda, dikkat büyük önem taşır. Bu noktada, bilinç, yapıta odaklanarak tüm dikkatini ve yönelişini yoğunlaştırır. Estetik algı, sadece duygusal bir deneyim değil, aynı zamanda düşünsel bir ilişki olarak da nitelendirilir. Bu ilişki, yapıtın içeriğiyle sınırlı kalmaz; aynı

zamanda sanata yönelmiş bilincin donanımıyla da ilişkilidir. Sanata adapte edilmemiş bir bilinç, yapıtın esasını anlamakta zorlanacak ve ondan yeterince bilgi edinemeyecektir (Timuçin, 2009).

Geiger'in (2019) belirttiğine göre; estetik algı, bilinci yapıta odaklamak ve yapıyla derin bir ilişki kurmakla ilgilidir. Bu, sıradan algıdan farklı olarak, aktif bir katılım ve bilinçli bir çaba gerektirir. Estetik algının doğası, sanat eserlerini anlama ve değerlendirme sürecinde önemli bir rol oynar, çünkü yapıtın niteliği ve anlamı, bu aktif algı biçiminin içinde yatar.

Estetik görüş, nesneye ve öznenin varoluşuna anlam atfetme sürecinde önemli bir role sahiptir. Bu bakış açısıyla, nesnenin öznel deneyimlerle nasıl ilişkilendirildiği ve anlamlandırıldığı incelenir. Estetik algı, öznenin duygu, düşünce ve deneyimlerini nesneye yansıtarak anlam kazandırır. Bu anlamlandırma süreci, estetik alanda derinlemesine bir anlayışa ulaşmayı sağlar. Bu noktada, farklı türdeki değerler birleşir ve estetik deneyim, insanın içsel dünyasıyla dış dünya arasındaki ilişkiyi keşfetme ve anlama çabasını temsil eder.

Tunalı'ya (2019) göre, her bilgi olayında olduğu gibi, sanat olayında da bir bilen insan öznesi ile bilinen varlık arasında algısal, düşünsel, duygusal ve sezgisel bir ilgi mevcuttur. Sanat olayında, bir sanatçı sujesi ile onun kavradığı obje dünyası arasında benzer bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişki, sanatçının yöneldiği varlığı, objeyi nasıl algıladığı ve kavradığıyla ilgilidir. Dolayısıyla, sanatın objesi nedir ve sanatçı öznesi ile bu obje arasındaki ilişki nasıl bir niteliğe sahiptir soruları, sanat felsefesinde uzun süredir tartışılan ve çeşitli yanıtlarla ele alınan konular arasındadır. Antik dönemden bu yana, bu sorular farklı filozoflar tarafından ele alınmış ve çeşitli şekillerde yanıtlanmıştır. Örneğin, Platon ve Aristoteles'e göre, sanat ile obje arasındaki ilişki bir mimesis (taklit, yansıtma) ilişkisidir. Hegel'e göre, bu ilişki mutlak tinin dışavurumu olarak kabul edilirken, Schopenhauer'a göre ise iradenin nesnelleşmesidir. Marksist estetik ise bu sorunu, temel bir sorun olarak ele alır ve çözümlemesi gereken bir konu olarak görür. Dolayısıyla, diğer estetik sorunların çözümü, bu temel sorunun çözümüne bağlıdır şeklinde özetlenebilir.

Sanat alanında da, bilgi olayında olduğu gibi, bir suje-obje ilişkisi bulunmaktadır. Ancak burada suje, herhangi bir bilinç sahibi insan değil, özel yeteneklere sahip olan sanatçıdır. Sanatçı, yaratıcı gücüyle nesnelere yönelir, onları kavrar ve ifade eder. Hangi anlatım aracını kullanırsa kullansın, sanatçı daima belirli bir objeye yönelir, onu kavrar ve ifade eder. Bu obje her şey olabilir. Sanatçı, çizgi ve

boyalarla, seslerle veya sözcüklerle bu objeyi kendine özgü bir şekilde anlatır, yorumlar ve böylece onu bilir. Dolayısıyla, sanat bilgisi, subjektif bir bilgi türüdür. Çünkü burada, sanatçı sujesi ile yöneldiği obje arasındaki ilişkiyi duyuların yanı sıra hayal gücü de belirler. Sanatçı, yöneldiği nesneyi sadece görmekle kalmaz, aynı zamanda hayal gücüyle değiştirir, zenginleştirir ve böylece ifade eder. Bu nedenle, sanat bilgisi, sıradan bir bilgi olayı olmaktan çıkar ve kendine özgü bir estetik bilgi haline gelir. Sanatçının öznel deneyimleri, duyular ve hayal gücü aracılığıyla şekillenen bu bilgi, sanat eserlerini anlamamanın ve değerlendirmenin özel bir yolunu temsil eder (Tunalı, 2019).

Her türlü beşeri bilgi ve deneyimde olduğu gibi, güzellik tecrübesinde de bir özne-nesne ilişkisinden bahsetmek mümkündür. İnsan, estetik nesne olarak adlandırabileceğimiz herhangi bir nesne, olay veya durumu algıladığında bir tür duygu ve tecrübe yaşar, ardından bu deneyim üzerinde düşünür. Bu duygu, sezgi ve kavrayış estetik tecrübenin temelini oluşturur. Bu durumun duyusal düzeyde algılanabilir hale gelmesi ve sanatsal bir forma dönüştürülmesiyle ise "sanat eseri" dediğimiz somut bir şey ortaya çıkar. Bir şiir, mimari bir yapı veya bir müzik parçası, bu sürecin sonunda ortaya çıkmış bir üründür (Koç, 2018).

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başları, estetik ve sanat felsefesinde psikolojinin egemen olduğu bir döneme işaret eder. Bu dönemde, her estetik olgunun anlamı, onu kavrayan ve ondan hoşlanan bir sujede aranır. Bir sanat yapıtına bakan kişi, eğer onu beğenip beğenmeme konusunda bir değerlendirme yapıyorsa, bunun sebebi sanat yapıtının suje ile olan duyusal ve duygusal ilişkisidir. Estetik objenin var olabilmesi için, sujenin estetik bir tavır olarak estetik olguya katılması gerekir. Sanat yapıtına veya güzellik kavramına anlam veren ve onun değerini belirleyen sujedir. Sanat psikolojisi, sanatı üreten sanatçıyı, ürünü ve sanatın alıcısını, onların sezgileri, algıları ve davranışları açısından ele alır ve bu unsurlar arasındaki etkileşimi ve ilişkiyi inceler. Bu etkileşim olmadığı zaman, ne sanatın kendisi söz konusu olabilir ne de sanat psikolojisi anlam kazanır. Bir obje, yani estetik olarak algılanan varlık, alıcısında güzellik deneyimini uyandırdığı için güzeldir; bu etki de alıcıda psikolojik bir olgudur. Psikolojik eğilimli estetikçiler, alıcı pozisyonundaki özneye öncelik vererek estetik olguyu daha çok onunla açıklamaya çalışırlar (Özel, 2014).

Öznel, algılayış biçiminde ve bilincin özelliklerinde kendini gösteren bir durumdur. Sanat yapıtlarının karmaşık özne-nesne ilişkisinde, evrenselliği sağlayan unsurlar genellikle nesnel özelliklerdir. Dolayısıyla, sanat yapıtlarını nesnelleşmiş

öznel olarak değerlendirmek doğru olabilir. Estetiğin amacı, bu nesnelleşmiş özneli evrenselileştirmek ve evrensel düzeyde anlaşılır hale getirmektir. Bu, niteliklerin nesnel açıklamasına ulaşarak temel kavramları belirlemeyi gerektirir. Estetikçiler, ortak bir terimler dizgesi oluştururken, kendi ölçütlerini de kullanarak yapıtların benzer niteliklerini tespit ederler. Estetikçiler, kavram araştırmaları yaparak estetiklerini daha anlaşılır hale getirmeye çalışırlar ve hangi kavramların birbirine uygulanabileceğini araştırırlar (Timuçin, 2017).

Özel'in (2014) ifade ettiğine göre; Marksist estetikte, sanat toplumsal bir olgu olarak değil, insanın toplumsal bir varlık olarak sanatı yarattığı görüşü hakimdir. Sanatın objesi doğa varlığı olsa bile, insana özgü ve toplumsaldır; çünkü doğadaki unsurların sanat yapıtının objesi olarak sanatçı tarafından işlenmesi, bu yapıtın toplumla paylaşıldığı anlamına gelir. Bu nedenle, doğa, toplumsal bir nitelik kazanarak insanlaştırılır ve sanata özgü bir gerçeklik kazanır. Varlığın bilgisi, bir özne-nesne ilişkisine dayanır. Estetik alanında ise, özne, bilinç sahibi herhangi bir insan değil, yetenekleri nedeniyle yaratıcı olan sanatçıdır. Sanatçı, nesnelere yönelerek onları kendi kavrayışına uygun olarak hayal gücüyle ifade eder. Sanatçı, hangi aracı kullanırsa kullansın, daima yöneldiği bir nesneden yola çıkar, onunla kurduğu bilgi ve kavrayışına göre onu yorumlar ve bu sayede sanatın sunduğu bilgi, sıradan bir bilgi olmaktan çıkıp kendine özgü bir estetik bilgi halini alır.

Marx, estetik objenin ne olduğunu sorgularken, onun tarihsel ve toplumsal boyutlar içinde insan etkinliğinin bir ürünü olduğunu vurgular. Estetik obje, bir doğa parçası ya da bir sanat eseri olabilir, ancak sonuç olarak insan etkinliğinin bir ürünüdür. Ancak estetik obje aynı zamanda, onu kavrayacak ve estetik olarak algılayacak bir özneye ihtiyaç duyar; yani bir sanat yapıtıdır. Eğer obje, onu kavrayan bir özneye sahip değilse, o zaman sanat yapıtının niteliklerine sahip olamayan bir doğa varlığı olur. Başka bir deyişle, obje, onu kavrayabilen bir özneye sahip olmadığında sıradanlaşır ve saf bir doğa varlığına dönüşür. Dolayısıyla estetik obje, yani bir sanat eseri, kendi başına bir varlık alanı olarak değil, ancak onu kavrayabilen bir estetik özne için var olabilir (Özel, 2014).

Her durumda, nesneleri estetikleştiren şey, kişinin bakış açısıdır. Doğal olarak estetik ya da kendi kendine estetikleşmiş nesneler yoktur; nesneler, bakış açısı ekseninde estetikleşir veya estetik nesneye dönüşürken nesne olma özelliğini korur. Sanatçı, nesneyi estetikleştiren kişidir ve bir nesneyi estetikleştirmek, öncelikle ona insana uygun bir biçim ve insani anlam kazandırmaktır. Estetikleştirme, türün

özelliklerine göre elbette farklılık gösterir; örneğin, ressamı yaratıcı kılan teknik koşullar, müzisyeni yaratıcı kılan teknik koşullardan farklıdır. Estetik nesnenin belirlenmesi bir seçim eylemidir ve sanatçı, bu süreçte sürekli olarak güzelliklerin peşinde koşan biri olmaktan ziyade, tartışmaya eğilimli ve kavgacı bir tutum sergiler. Sanatçının dünyasında, uyumlu ve uyumsuz unsurlar bir araya gelerek ortak bir düzenek oluşturur. Estetikleştirme, bir şeyi bir şeye tercih etme eylemiyle gerçekleşir ve bir estetik nesne oluşturmak, bir şeyleri özel olarak görme ve diğerlerini özel olarak görmeme yeteneğini gerektirir. Bu süreçte, sanatçı nesneyi kendi bakış açısına göre yeniden şekillendirir ve gerektiğinde onun biçimini değiştirir. Sanatçı, zorunlu olarak seçicidir ve biçim bozma veya yeni oranlar getirme eylemi, köklü bir seçme etkinliğidir (Timuçin, 2017).

Bir nesnenin ekonomik, dinsel, ahlaki veya maddi açılardan tatmin edebilir olması, o nesnenin güzel olduğu anlamına gelmez. Estetik nesnelerin, estetik öznelere tarafından değerlendirilmesi, bu öznelere söz konusu nesneden fayda sağlama amacıyla yaptıkları değil, onun estetik nitelikleriyle ilgili subjektif yargılarına dayanır. Estetik tutum, tamamen çıkar ilişkisinden soyutlanmış bir tutumdur ve öznelere sanat eserleri hakkında yaptıkları güzellik değerlendirmelerinin hangi gerekçelere dayandığı önemlidir (Sevim ve ark., 2012).

Moran'ın (2018) ifadesiyle, estetik tutumun en belirgin özelliği, "çıkar gözetmemelik" ilkesine dayanmasıdır, yani faydacı bir bakış açısından tamamen ayrılmasıdır. Eğer bir sanat eserini sadece ondan aldığımız zevk için değil, başka amaçlar güderek okuyorsak, bu tutum estetik değildir. Örneğin, bir şiirin toplum üzerindeki etkilerini düşünen bir sansür üyesi veya bir romanın satışını göz önünde bulundurarak okuyan bir yayıncı, bu eserlere yönelik tutumlarını pratik amaçlar doğrultusunda belirlerler. Edebiyat eserlerini bilgi edinmek amacıyla okumak da estetik tutumla örtüşmez. Kısacası, bir eseri fayda sağlamak veya kullanmak amacıyla okumak, estetik tutumla çatışan durumlardır. Estetik tutumda, dikkatimiz sadece eserin kendisine yöneliktir ve eseri sadece keyif almak için okuruz.

Herhangi bir sanat eseri, içinde barındırdığı estetik deneyimle bizi düşünmeye teşvik eder. Bu deneyimin doğası hakkında düşünmek, sanatla karşılaşmamızın temel amacı haline gelir. Ancak, bu durum her sanat eseriyle karşılaşmanın estetik olduğu anlamına gelmez. Örneğin, bir resme verilen tepkiler politik veya ekonomik içerikli olabilir. Ancak, bu tepkiler, kavramsal olarak estetik değildir; çünkü estetik, somut anlamda sanat eserinin unsurlarına verilen tepkilerle ilgilidir. Bu nedenle, bir sanat

eserine verilen tepkiler, eserin estetik unsurlarına verilen tepkilerdir ve bu tepkiler, estetik deneyimle bağlantılıdır (Bolla, 2012).

Estetik haz, özne ile nesne arasındaki veya izleyici ile yapıt arasındaki duyusal ilişkinin sonucudur. Bu ilişkide, duyumsaldan duygusala ve duygusaldan düşünsel seviyelere ulaşıldıkça estetik haz elde edilir. Ancak, kavramsal düşünce tek başına estetik haz oluşturmaz. Estetik haz, duyum seviyesinden başlayarak tüm ruhsal süreci kapsar; duyumsal, duygusal ve düşünsel bileşenler arasında bir ayrım yapılmaz. Duygusalılık, duyumsal ile düşünsel arasında bir köprü işlevi görür ve estetik haz sırasında bu bileşenler birbirine karışarak bütünsel bir deneyim oluşturur. Özne-nesne ilişkisi diyalektik bir nitelik taşır, yani karşılıklı etkileşim içindedir. Sanatsal izleme sürecinde özne, nesneye bağlanırken aynı zamanda nesne de özneye bağlanır, bu da öznenin nesnelleşmesi ve nesnenin öznelleşmesi olarak ifade edilebilir. Estetik haz, özne ile nesne arasında bir duygudaşlık oluşturarak hazırlığın oluşmasını sağlar. Bu duygudaşlık, düşünselliği zedelemeyen veya onunla uyumlu olan bir nitelikte olmalıdır. Özne, nesneyle bütünleşmeye ve kaynaşmaya doğru bir eğilim gösterir. Bu noktada, Alman estetikçilerin "Einfühlung" dediği bağlaşım kavramı önem kazanır (Timuçin, 2017).

Özel'e (2014) göre; birey, duyularıyla algıladığı ve duygusal bir nitelik kattığı nesneye, bir yaşam ve canlılık kazandırır. Bu canlılık, belirli bir çaba ve yaratıcılıkla ortaya çıkan bir etkinliktir. Bu etkinlik, özgürce ifade edildiği sürece insanın özgürlük duygusunu tetikler ve bundan estetik bir haz duyar. Psikolojik estetik, bu haz duygusunun özellikle sujeden kaynaklandığı estetik oluşumu incelerken Theodor Lipps bu süreci özdeşleyim olarak tanımlar.

Estetik deneyimler ve tutumlar duyusal bir temele dayanır. Bu temel özellikle görme ve işitme duyularıyla ilişkilendirilir. Bir manzara resmi veya müzik gibi estetik nesneler karşısında hissedilen hoşlanma ve haz, bu duyusal algılamaya dayanır. Ancak, duyusal hoşlanma ile estetik hoşlanma veya haz arasında farklılıklar vardır. Duyusal hoşlanmalar, belirli bir dış uyarıcının varlığına bağlıdır ve uyarıcı ortadan kaybolduğunda hoşlanma da sona erer. Bununla birlikte, estetik haz daha kalıcıdır; örneğin, bir müzik parçası bittikten sonra bile etkisi devam edebilir ve bir oyun veya müzik eseri günlerce etkisini sürdürebilir. Ancak, bir parfümden duyulan hoşlanma, onu taşıyan kişinin uzaklaşmasıyla kaybolabilir. Bu nedenle, estetik hoşlanma ve haz, duyusal hoşlanmadan farklı bir nitelik taşır ve duyusal temele dayanmasına rağmen daha kalıcı bir etkiye sahiptir (Tunalı, 2020).

Balcı'nın (2016) ifadesiyle estetik yargı, bir bireyin bir estetik deneyim yaşadığı nesneye ilişkin subjektif ağırlıklı bir değerlendirme yapmasıdır. Bu değerlendirme, duysal, düşünsel ve duygusal bir bağlamda gerçekleşir. Estetik yargının öznelliği ve nesnelliği konusunda farklı görüşler mevcuttur. Bazı görüşler, estetik yargıların ölçülemez ve kişisel tercihlere dayalı olduğunu savunurken, diğer görüşler estetik yargıların ölçülebilir ve nesnel nitelikte olduğunu iddia eder. Ancak, estetik yargılar genellikle öznel ve kişisel deneyimlerden etkilenir. Günümüzde, estetik yargıların nesnel veya öznel nitelikleri üzerine tartışmalar devam etmektedir. Ancak, sanat eserlerine yönelik estetik yargılar sadece bir zevk meselesi olarak değerlendirilemez. Bu yargıların dayandığı temel nedenler ve açıklamalar incelenmelidir.

Estetik yargı, bir sanat eserinin öznel algılanması ile onu oluşturan estetik kuram arasındaki ilişkiyi belirleyen bir sonuçtur. Bir eserin tamamına ilişkin estetik bir yargı oluşturulabilirken, aynı zamanda her bir değişken için ayrı ayrı ele alınabilir. Sanatın çok yönlülüğü göz önüne alındığında, tek bir yargı oluşturmak doğru bir değerlendirme yapmayı zorlaştırabilir. Eleştirmen, bir sanat eserini değerlendirmeden önce tüm değişkenleri göz önünde bulundurmalı ve açıklamalıdır. Eleştiri, sanat eserini tanımlamak ve açıklamakla birlikte, aynı zamanda eserin değerini belirlemeye yönelik yargılar da içermelidir. Ancak, bu noktada, sanatsal nesne ile ilgili herhangi bir yargıdan bahsetmek doğru değildir. Değişkenler, bir estetik kuram tarafından belirlenmiş nesnel ölçütlerle değerlendirilir ve bu değerlendirmeler, sanat eserinin değerini ortaya koyar. Dolayısıyla, eleştiri ve eleştirmenin temel görevleri, sanat eserini açıklamak ve tanıtmakla birlikte, onun değerini belirlemeye yönelik yargılar oluşturmaktır (Kömürcü, 2019).

Feldman'ın eleştiri kuramı, betimleme, çözümleme, yorum ve yargı olmak üzere dört aşamadan oluşmaktadır. Feldman, bir sanat eserinin değerlendirilebilmesi için öncelikle tanımlanması gerektiğini vurgular. Bu nedenle, alımlayıcının bir sanat eseriyle karşılaştığında yapması gereken ilk şeyin eseri tanımlamak için sorular sormak ve bu soruların cevaplarını aramak olduğunu belirtir. Bu sorular, "Bu sanat eserini yaratan sanatçının adı nedir?", "Sanat eserinin adı nedir?", "Bu eser ne zaman yaratılmıştır?" gibi olabilir. Bu şekilde, eserle ilgili temel bilgilere erişilir ve eserin genel özellikleri belirlenmiş olur. Tanımlama aşaması, herhangi bir yoruma dayanmaksızın, nesnel ve objektif olmalıdır. Çözümleme aşaması, bir eserin oluşturulmasında kullanılan müzikal malzemelerin nasıl düzenlendiğiyle ilgilidir. Bu

aşamada, eseri oluşturan müzikal malzemelerin hangi teorik yaklaşımlar veya prensiplerle bir araya getirildiği incelenir. Bestecinin müzikal materyallere nasıl yaklaştığı belirlenmeye çalışılır. Sesin kullanımı, ritmik öğeler, form yapısı, tonalite kullanımı, çokseslilik gibi değişkenler üzerinde bestecinin tercih ettiği yol ve bağlı kaldığı kuramlar analiz edilir. Ayrıca, bestecinin vurguladığı ve ön plana çıkardığı müzikal yapılar da tespit edilir. Bu yapılar, eserin içinde bestecinin duygusal ve düşünsel derinliklerini yansıtan anlamların keşfedilmesine rehberlik eder. Yorumlama aşaması, çözümleme aşamasında elde edilen verilerin ışığında bestecinin aktarmak istediği duygular ve düşünceler hakkında çıkarımlarda bulunmayı içerir. Bu aşamada, eserin ana fikri, alımlayıcı ile iletişim biçimi, alımlayıcıda uyandırdığı duygular, müzik materyalinin duyguları nasıl oluşturduğu, eserin toplumsal işlevi ve mesajı gibi konularda fikir yürütme ve çıkarımda bulunma sürecidir. Yorumlama, alımlayıcının sanatsal ve kültürel birikimi ile doğru orantılıdır. Bu aşamada, besteci, sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki en etkili ve yoğun etkileşim gerçekleşir. Besteciye beste yapmaya iten temel dinamikler ve ifade yolları keşfedilmeye çalışılır. Bu nedenle, eleştiri sürecinin en zor adımı olarak kabul edilir. Yargı aşaması, bir eserin genel değerlendirmesinin yapıldığı ve eserler hakkında bir hüküm verildiği aşamadır. Değerlendirme temelde öznel veya nesnel olabilir. Öznel değerlendirmeler genellikle "beğendim" veya "beğenmedim" gibi basit yargılarla sonuçlanırken, bu tür yargılar eserle ilgili objektif bir bilgi vermek yerine alımlayıcının kişisel beğeni karakterini veya düzeyini yansıtır. Nesnel bir yargı oluşturabilmek için belirli ölçütlere ihtiyaç duyulur. Eserle ilgili nesnel bir yargıya ulaşmak ancak ölçme ve değerlendirme süreciyle mümkündür. Müzik eserlerinde ölçme, eserin belirli özelliklere sahip olup olmadığının tespit edilmesi ve varsa bu özelliklerin derecesinin gözlenip, sembollerle ve özellikle sayı sembolleriyle ifade edilmesini içerir. Bu nedenle, ölçülmek istenen niteliklerin ne olduğunun belirlenmesi önemlidir. Bu nitelikler genellikle belirli kuramsal yaklaşımlarla ortaya konabilir. Sanat alanında, bu kuramsal yaklaşımların en önemlilerinden biri estetik kuramlardır. Eserle ilgili nesnel bir yargıya ulaşmak ancak bu şekilde mümkündür (Kömürcü, 2019).

Kant'a göre, hoş ve güzel değerlerini birbirinden ayıran temel fark, bunların kaynakları ve nitelikleridir. Hoşlanma, duysal olanla ilişkili ve kişisel eğilimlerle ilgilidir, örneğin bir yemekten, bir koku ya da bir hava durumundan hoşlanma gibi. Ancak güzellik, hoşlanmadan farklıdır ve objenin kendisine dayanır. Bir objenin güzel olduğunu söylediğimizde, bu yargı kişisel tercihlere dayanmaz, herkesin aynı şekilde

bu objeyi güzel bulmasını bekleriz. Kant'a göre, güzellik yargısı evrensel olmalıdır, yani herkesin aynı objeden aynı haz ve hoşlanmayı duyması gerekir. Bu nedenle, güzellik yargısının dayandığı prensip, güzelden duyulan hazın ve hoşlanmanın evrenselliğidir. Dolayısıyla, estetik yargının genel kabul görmesinin nedeni, güzelden duyulan hoşlanmanın tüm insanlar için ortak bir deneyim olmasından kaynaklanır (Tunalı, 2020).

Marksizme göre, sanatın bir yönü insanlarda haz duygusu uyandırmalı, diğ r yönü ise insanları eğitmeli ve aydınlatmalıdır. Marksizm, insanları sadece büyüleyen ancak aydınlatmayan bir sanatı savunmaz. Günümüzde, sanat yapıtına doğru yaklaşabilme yeteneği her insanın sorunudur. Sanat yapıtının ne anlama geldiğini anlamaya çalışan biri, o yapıtın var olmasını sağlayan gerçeği veya sanatın savunduğu doğruyu kavramaya çalışır. Eğer bir yapıt insanda estetik bir haz yaratıyorsa ve bir ileti içeriyorsa, o yapıt bir sanat eseri olarak kabul edilir ( zel, 2014).

Tunalı'nın (2020) belirttiğine göre, farklı kültür çevrelerinde yetişmiş bireyler için, diğ r kültürlerin sanat yapıtlarını anlamak ve değerlendirmek zor olabilir, hatta bazen imkansızdır. Kant'a göre, bu durumun sebebi, bir sanat yapıtının duyulara dayanan fenomen olmaktan ziyade, estetik ve kültürel bir varlık olmasıdır. Bu nedenle, bir sanat yapıtını anlamak için en azından ilgili kültürle bir temas gereklidir; aksi halde, o yapıt artık bir sanat yapıtı değil, yalnızca duysal bir nesne olarak kalır. Bu ilke, diğ r kültürler için de geçerlidir. Bu bağlamda, estetik beğeni kültürel olarak görecelidir ve bir beğeni yargısının geçerliliği, ait olduğu kültür çevresine ve kesimine dayanır. Bu gerçeklik kabul edildiğinde, her kültürün kendi değerleri olduğu ve kültürel fenomenlerin değerlerinin de bu bağlamda belirlendiği anlaşılır. Bu koşullarda, beğeni rölativizmi kaçınılmazdır. Ancak, farklı kültürlerin yanı sıra, aynı kültür çevresinde bile farklı beğeni yargıları bulunmaktadır. Bu, eğitimin beğeniye belirleyen ikinci önemli faktör olduğunu gösterir. Sanat, sadece belirli bir kültüre dayanmakla kalmaz, aynı zamanda özellikle eğitim gerektiren bir fenomendir. Dolayısıyla, estetik eğitim, sanatı anlama ve değerlendirme açısından önemlidir. Bu nedenle, eğitim almış bir bireyin estetik yargısı, eğitimden yoksun birinin yargısından farklı olacaktır. Sonuç olarak, kültürün yanı sıra eğitim de beğeniye belirleyen bir faktördür, bu nedenle beğeni, eğitim bakımından da görecelidir.

Bir tablonun veya bir konserin izleyicisi, sanat yapıtının içine tamamen kendini kaptırır. Bu durumda, sanat eserine karşı alınan estetik tavır, çocukların oyun oynarken sergilediği tutuma benzerlik gösterir; kişi, kendi iç dünyasından uzaklaşarak sanat

yapıtının içinde bir yaşam alanı bulur. Schiller'in ifade ettiği gibi, yaşamdaki estetik tavır ile oyun arasında bir paralellik bulunmaktadır. Schiller'e göre, estetik, sanatın ve daha geniş bir anlamda hayatın temelini oluşturacaktır. Schiller'in estetikle ilgili görüşlerinin yanı sıra, dikkat çekici bir nokta da güzelliğin insan eğitimindeki rolünü vurgulamasıdır. Schiller'e göre, tam ve kusursuz bir insan olabilmek için estetik eğitim şarttır. Estetik eğitim, doğa ve sanat yapıtları karşısında onlardan zevk alma, onları hoş bulma ve estetik değerlerle yorumlama pratiği içerir (Özel, 2014).

Estetik tavır, yalnızca haz almaya yönelik diğer herhangi bir amacı olmayan bir tutumdur. İnsanlar, çevrelerindeki varlıklara karşı çeşitli tavırlar geliştirebilirler ve bu tavır farklılıkları, kişilik özelliklerinden, sosyo-ekonomik-kültürel değerlerin birikiminden ve hatta o anki özel durumlarından kaynaklanabilir. Bir kişinin aynı varlığa karşı sergilediği tavır bile her zaman sabit olmayabilir. Estetik tavır, salt haz almaya dayalıdır ve başka hiçbir amacı içermez. Bir sanat eserine yönelik geliştirilen tavırlar arasında üç ana kategori bulunmaktadır: Sanat eserinin maddi veya pratik değerlerine odaklanan tavır, eserin sanatsal değerlerine odaklanan bilgisel tavır ve sadece hoşlanma ve haz duymaya dayalı estetik tavır (Balcı, 2016).

Estetik objeye karşı tek bir tavır alınır ve bu tavır estetik tavidır. Örneğin, bir heykeli seyrederek yalnızca onun bir heykel olduğunu algılamak yerine, heykelin taş veya bronz yapısını değil, taşıdığı anlamı kavramaya yöneliriz ve bu bütünselliği algılarız. Benzer şekilde, bir müzik parçasını dinlerken, tek tek notaları değil, onların ifade ettiği duyguları ve anlamları algılamaya odaklanırış. Bu şekilde, estetik objelerin sağladığı haz, onların bu bütünlüğünden gelir (Tunalı, 2020).

Sanatçı, doğadan aldığı izlenimleri sentezleyerek ifadeye dönüştürür. Bu ifade, sanatçının iç dünyasında ortaya çıkan bir fenomendir ve genellikle tek bir estetik deneyimdir. Sanatçı, bu ifadeyi içsel olarak yaratır ve bundan estetik tatmin duyar. Ancak, bu yaratma süreci sürekli olarak devam etmez; bellek, bu tinsel sentezi sürekli olarak koruyamaz. Sanatçı, bu ifadeyi ileride tekrar canlandırmak isterse, bunu başaramayabilir, çünkü belleğin zayıflığına bağlı olarak bu tinsel sentez kaybolabilir. Bu nedenle insan zihni, belleğin zayıflığına karşı çözümler arar. Bu çözümler, ifadeyi fiziksel varlıklarda dışa vurarak sağlanır. şiir, resim, heykel ve müzik parçaları gibi sanat eserleri, bu tinsel sentezi canlı tutmada belleğe yardımcı olan araçlardır. Asıl ifade, sanatçının iç dünyasında gerçekleşirken, fiziksel nesneler sadece bu ifadenin saklanması ve tekrarlanması için aracılık eder (Tunalı, 2020).

Timuçin'in (2017) ifadesiyle sanatçı, gerçekliğin derin bir gözlemcisi olarak kabul edilir, ancak kendi yarattığı değerler üzerinde tam anlamıyla bilinçli olmayabilir. İzleyiciden bir virtüöz olması beklenemeyeceği gibi, sanatçıdan da tam anlamıyla bilgin olması beklenmemelidir. Ayrıca, sanatta bazı yaratma anları vardır ki sanatçı kendini aşılmış hisseder ve bu durumda yaratısı kendiliğinden ortaya çıkar. Bu durumda, sanatçı kendi eseri üzerinde yoğun bir bilinçlenme çabası içinde olmayabilir. Aşırı bir estetik kaygısıyla yoğunlaşmak, sanatçının içtenlikli bakışını etkileyebilir. Ancak, sanatçının kendi üzerine bilinçlenmesi gereklidir. Sanatçıyı en üst düzeyde bilinçlendirecek olan da estetikçidir. Estetikçiler, sanatı ve sanat yapıtlarını değerlendirirken sanatçıya yol gösterirler. Güzelin varlığı, sanatçının yanı sıra estetikçi ve izleyici tarafından da korunur. Güzelin görülmesi ve gösterilmesi, sadece sanatçının sorumluluğunda değildir, aynı zamanda estetikçi ve izleyici de bu sorumluluğu taşır.

Sanatçı, güzelin yaratıcısı olarak görülebilir çünkü doğal materyalleri kullanarak bilincinin etkisiyle güzeli yaratır veya bir araya getirir. Bu süreçte, güzeli güzel kılan kuralları düşünür ve tartışır. Güzel, rastgele ya da tesadüfi değil, belirli kurallar çerçevesinde oluşturulan bir şeydir. Her güzel, dikkatle düşünülmüş bir eylemin sonucudur. Bu kurallar öncelikle sanatçının kendi kurallarıdır; daha geniş bir bağlamda kabul edilen kurallar bile, bir sanat akımının veya anlayışının özelleştirilmiş hali olarak sanatçının dünyasında şekillenir. Bu bağlamda, sanatçı estetiğin gerçek kurucusu ve yaratıcısı olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla, sanatçı aynı zamanda bir estetikçi veya yaratıcı olduğundan, yapıtını oluştururken kendi estetiğini de oluşturmuş olur. Bu özgün estetik, genel estetiğin temelini oluşturur ve estetikçinin belirleyeceği genel estetiğin özünü şekillendirir (Timuçin, 2017).

Estetik, bireyin sanat eserlerine ve genel olarak güzellik anlayışına yönelik bir bakış açısı ve değerlendirme biçimidir. Bu değerlendirme, somutlaştırılan veya somutlaştırılacak olan kurallar dizgesi tarafından belirlenir. Estetik, özgün bir tasarım ve birleştirme biçimidir ve sanatçının yaratma sürecindeki alışkanlıklarını etkiler. Bu bağlamda, estetik aynı zamanda bir alışkanlık veya ustalık duygusu da sunar. Sanatta ustalık sürekli olarak geliştirilmesi gereken bir alışkanlıktır ve sanatçı, kendi estetik anlayışının hem kurucusu hem de eleştirmeni olarak işlev görür. Gerçek bir sanatçı, en üst düzeye ulaştığında bile yeni biçimlere ulaşmak için kendini zorlar; bulduklarıyla yetinmeyen ve sürekli olarak yenilik arayan bir yapıya sahiptir. Sanatçı, bir yapıtta elde ettiği estetik deneyimi diğer yapıtlarında göz ardı etmez, aksine ondan yararlanarak yeni estetik ifadeler oluşturmayı amaçlar (Timuçin, 2017).

Sanat alanında dil, bir araç olarak kullanılır ve sözcükler sıklıkla asıl anlamlarının ötesinde anlamlar kazanır, bu da zengin ifade olanakları sağlar. Resimde boya ve biçim neyse, müzikte ses neyse, şiirde de söz odur. Şiirde ifade birimleri sözcükler değil, sözcük demetleridir. Bu durum, her sözcüğün geleneksel anlamının dışında kullanıldığını gösterir ve genellikle sanatçıların özel bir dil yaratma çabası içinde olduklarını ifade eder. Dolayısıyla, her sanatçının kendine özgü bir dili vardır. Şiir bir bütündür ve simgesel bütünlüklerden oluşur. Simgeler, şiirin araçlarıdır ve genellikle sözlerin alışılmadık anlamlarını içerirler. Simgecilik sadece sözel sanatlar için değil, tüm sanatlar için geçerlidir. Sanatta sesler, renkler, biçimler, sözcükler doğallıklarını kaybeder ve özgün bir ifade için hazır hale gelirler. Sanat, gerçekliği yapay formlarla dışa vurur. Doğal olanı yapay araçlarla ifade etmektir bu. Bu da basit bir gösterme değil, tam anlamıyla yaratmadır (Timuçin, 2011).

Soykan'a (2020) göre yaratıcılık, nesneyi sıradan algılanan biçiminden farklı bir şekilde görmeyi gerektirir. Bu, nesnenin yaygın olarak kabul edilen algısından saparak ona farklı bir bakış açısıyla yaklaşmayı içerir. Bu süreç, var olan normlara ve kabullere karşı bir tür başkaldırıyı da içerir. Gerçekçi sanat bile, gerçekliği yeniden yaratmayı amaçlarsa, bu yeniden yaratma kopya anlamında değil, gerçekliğin ortak algıdan farklı bir şekilde görülmesini gerektirir. Ortak algı, her şeyi normal ve doğal olarak kabul eder. Buna göre, her şeyin yerli yerinde olduğu düşünülür ve ortada herhangi bir sorun olmadığı varsayılır. Doğa bilimci doğayı, toplum bilimci toplumu sorgularken, sanatçı ise bu varlıkları sorgulamaz; onun odak noktası, doğa veya toplumun kendisi değil, onlardan içine giren duygular ve izlenimlerdir. Sanatçının nesnesi, bu duyguların ve izlenimlerin kaynağı olan iç dünyasıdır. Dolayısıyla, sanatçının iç dünyasında büyük duygusal dalgalanmalar, yani *pathos* oluşur.

Bir kişi, sahip olduğu duyguları ve izlenimleri şekillendirebildiği zaman, içinde bulunan derin ışığın ifadesini sağlayabilecek bir yetkinliğe ulaşır. Duygular ve izlenimler, ancak dil aracılığıyla ruhun karanlık köşelerinden çıkarak kontemplatif tinin aydınlık ışığına ulaşabilir. Bu bağlamda, sezgiyi ifadeden ayırmak imkansızdır. Sezgi, ifadeyle birlikte doğar, çünkü sezgi ve ifade aslında iki ayrı varlık değil, birbirini tamamlayan ve aynı özdeşlikte olan kavramlardır. Sezgi, iç dünyamızdan yükselen anlayışın temelidir ve bu anlayış, dil aracılığıyla ifade edildiği zaman gerçek anlamını bulur. Dolayısıyla, sezgi ve ifade arasında sıkı bir bağlantı vardır ve birbirlerini tamamlayan unsurlar olarak kabul edilirler (Croce, 2019).

Croce'nin doğa ve doğa güzelliği anlayışı, antik dönemden beri doğayı sanat için bir model olarak kabul eden mimesis görüşüne karşıdır. Ona göre, sanat yapıtı yaratılırken sanatçı çevresindeki var olan şeyleri model olarak kullanır, ancak bu, sanatçının doğayı taklit ettiği anlamına gelmez. Croce'ye göre, doğa sanatçı için bir örnek veya model değil, ancak fiziksel bir çıkış noktası ve ilham kaynağıdır. Sanat yapıtlarını ve onların güzelliğini anlamak için Croce'nin estetik yaratma süreci dört basamakta gerçekleşir. İlk basamak, izlenimler basamağıdır; bu, sanatçının dış dünyadan aldığı izlenimlerin tin için malzeme oluşturduğu aşamadır. İkinci basamak, ifade ya da tinsel estetik sentezdir, burada tin, dış dünyadan aldığı izlenimleri eleyerek birbiriyle birleştirir ve bir bireşim oluşturur. Bu aşamada izlenimler, tinsel bir öze yani ifadeye dönüşürler. Sanatçının ruhunda gerçekleşen asıl yaratma bu basamakta ortaya çıkar. Üçüncü basamak, hedonist eşlik basamağıdır; burada, sanatçının tinindeki ifadeye bir duygunun haz duygusunun eşlik etmesidir. Dördüncü basamak ise, estetik olgunun sesler, tonlar, hareketler, çizgiler ve renkler gibi fiziksel olgulara aktarılmasıdır (Özel, 2014).

Croce'nin estetiğinin en özgün yanı, özdeşleştirmelere dayanmasıdır ve en önemlisi, tikelin bilgisine sahip olan sezgiyle ifadenin özdeşliğidir. Croce'nin estetiği aynı zamanda dil felsefesidir; ifade kavramı, sadece sözlü ifadeyle sınırlı değildir, aynı zamanda çizgisel, renksel, tonsal ve anlatımsal biçimleri de içerir. Şair sözle kendini ifade ederken, ressam renk ve çizgiyle, müzisyen ise sesle ifade eder. Bu, insanın kendini ifade etme çabasının farklı biçimleridir ve ifade kavramı, sanatçının kullandığı her aracı kapsar. Sezgi olmadan ifadenin mümkün olmadığını belirten Croce'ye göre, ifade sezginin ayrılmaz bir parçasıdır (Özel, 2014).

Yaratıcı süreçte, uygun oranlar belirlenerek işe başlanır. Yaratmak öncelikle oranlamayı içerir; şeyler arasında sınırlar veya uzaklıklar belirlemek suretiyle bir düzen oluşturmayı ifade eder. Örneğin, bir sahnede bir oyuncunun bir diğer oyuncunun belirli bir mesafede olmasını tasarlamak, oranları belirlemekle ilgilidir. Benzer şekilde, bir sesi diğer bir sese daha yakın veya uzak bir konuma yerleştirmek, yaratmanın hem niceliksel hem de niteliksel tasarımını içerir. Bu oranlar, rastgele değil, her biri ifade kaygısının ve anlatımın bir ürünü olan belirli bir düşünce sürecinin sonucudur (Timuçin, 2017)

Sanatçı, eseri için seçtiği konuya karşı bir beğeni duyar. Bu beğeni, bir tercih yapmayı veya bir seçimde bulunmayı gerektirir; yani sanatçının bir konuyu seçmesi, o konunun ona ilham vermesi ve onu beğenmesi anlamına gelir. Örneğin, Van Gogh'un

“Patates Yiyenler’i veya Postallar’ı” konu olarak seçmesi, sanatçının bu konuları diğerlerine tercih ettiğini gösterir. Bu tercih, sanatçının bir estetik beğenisini yansıtır ve eserine yön verir. Sanatçının seçtiği konu, onun duygusal ve estetik dünyasından gelen bir ifadesidir ve eserin karakterini belirleyen önemli bir unsurdur (Özel, 2014).

Sanatçı, güzeli arayıcısı ve yaratıcısıdır; güzeli nerede ve hangi koşullar altında yakalayabileceğini veya yaratabileceğini bilen kişidir. Gerçek anlamda güzellik, sanatta ortaya çıkar ve sanata odaklanır. Sanatçının güzellik anlayışı, rastlantısal veya tesadüfi değildir; her güzel, düşünülmüş bir etkinliğin sonucunda ortaya çıkar. Sanatçı, kendi kurallarına göre hareket eder ve estetik anlayışını da kendi oluşturur. Bu nedenle, sanat eseri, sadece sanatçının kendi içsel dünyasının bir yansıması değil, aynı zamanda sanatçının kendi estetik değerlerinin bir ifadesidir. Sanatçı, güzeli bulma veya tasarlama sürecinde kendi kurallarını ve estetik anlayışını kullanır, böylece eserini şekillendirir ve anlamlandırır (Özel, 2014).

Özel’e (2014) göre, sanat eserlerinin doğuşunda, sanatçının içinde bulunduğu sosyal, ekonomik, politik ve kültürel unsurların bir arada etkili olduğu düşünülür. Bu unsurlar, sanat eserlerinin oluşumunda belirleyici bir rol oynar. Sanat eserleri, daha önce var olan kültürel ve sanatsal eserlerin etkisiyle kendilerini şekillendirirler. Bir ülkenin veya bir sanatçının eserlerinin ortaya çıktığı dönemlerin incelenmesi, bu eserlerin farklı özelliklere sahip olduğunu gösterir. Taine’e göre, bir ulusun veya bir sanatçının yarattığı eserler, onların yetiştiği sosyal ve fiziksel ortamın yanı sıra kültürel mirastan aldıkları izlenimlerle etkileşim içinde olur. Bu etkileşimlerin sonucunda sanat eserleri oluşturulur.

Adorno’ya göre, sanat doğanın sadece düz bir taklidini yapmakla kalmaz, aynı zamanda doğadaki güzelliğin temelini oluşturan mimesisi, sanattaki biçimin olumlu bir niteliği olarak da değerlendirilir. Ona göre, doğadaki güzellik, insanın kendi yaratmadığı bir nesneler dünyasına olan bağlılığını ve duyarlılığını yansıtır ve gösterir. Güzellik biçimi ifadesi olarak, aynı zamanda sanatsal bir kurgudur. Adorno’ya göre, estetik değer ile toplumsal içerik arasında bir bütünlük vardır; sorunlar ve çelişkiler ancak estetik nitelikler üzerinden doğru bir şekilde değerlendirilebilir (Özel, 2014).

Marcuse’a göre, sanat ile üretim ilişkileri arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Endüstriyel toplumlarda, bireyin yaratıcılığı sınırlanır ve bu durumda yozlaşmış sanattan başka herhangi bir şey üretilmez. Sistem, kendi ideolojisiyle uyum içinde olan bir estetik anlayışını kitlelere benimsetmek ister ve çağın gereği olarak gelişen iletişim araçlarını kullanarak toplumu ortak bir beğeni anlayışına yaklaştırmaya çalışır.

Gerçekçiliğin ilerici sanat modeli olarak benimsenmesi, bir yapının estetik ölçüler dışında ideolojik temellere göre değerlendirilme tehlikesini doğurur (Özel, 2014).

Tunalı'nın (2020) belirttiğine göre estetik, uzun bir süre boyunca estetik duyguların, estetik değerlerin ve değer yargılarının incelenmesine odaklanmıştır, ancak estetik objenin temel yapısı üzerine yapılan araştırmalar yeterince dikkate alınmamıştır. Bu nedenle, estetikte tam bir bütünlüğe ulaşmak için öncelikle estetik objenin ontolojik yapısını anlamak ve analiz etmek önemlidir. Estetik objenin varlık tarzı, ontik yapısı ve varlık katmanları üzerine yapılan ontolojik araştırmalar, sanat ontolojisi olarak adlandırılabilir ve estetik için temel bir disiplindir. Ancak, estetik integralitesi için sadece estetik obje analizi yeterli değildir. Bu nedenle, estetik objenin incelenmesinden sonra bir değer ontolojisi ve estetik değerlerin araştırılması mümkün olacaktır. Estetik obje genellikle dar anlamda bir sanat yapısını ifade eder. Dolayısıyla, estetik objenin yapı analizi yapmak, aslında bir sanat yapısının yapı analizini yapmak anlamına gelir. Sanat yapısı, şiir, müzikal bir kompozisyon, heykel, mimari yapı gibi çeşitli formlarda ortaya çıkabilir. Bu nedenle, yapısal açıdan analiz edilecek olan varlıklar, bu tür sanat yapılarıdır.

Estetik algıda, sanat yapısı bütün olarak algılanır ve bu bütünlükten estetik haz duyulur. Ancak burada, estetikçinin tavrı ile salt estetik bir tavır arasında ayrım yapmak önemlidir. Salt estetik bir tavır, estetik objeye kendini vererek ondan haz alma durumunu ifade ederken, estetikçinin tavrı ise bir araştırma yapma niyetiyle sanat yapısını ele alır. Estetikçi, sanat yapısını sadece haz almak için değil, aynı zamanda onun doğasını anlamak için inceler. Bu nedenle, sanat yapısı bir araştırma objesi haline gelir ve estetikçi, onu analiz eder, varlık tabakalarına ayırır. Bu farklı tavırlar, sanat yapısının hem heterojen bir yapıya sahip olması hem de bütünsel olarak algılanması arasındaki paradoksu açıklar. Gerçekte, bu paradoks, sanat yapısının ontik bütünlüğünden kaynaklanır (Tunalı, 2020).

Estetik değer, bir estetik objenin objektifleşmiş tinsel varlığının ontik yapısıyla ilgilidir ve bu ontik yapı ancak ontolojik analiz ile belirlenebilir. Bu nedenle, estetik değer belirlemeleri ontik temelden yoksun kalır ve sanat ontolojisi temelinden kalkmazsa estetik değer teorisine açılan yol zorunlu olarak engellenir. Estetik objenin yapısı üzerine yapılan analiz, estetiğin temel bir ödevi haline gelir ve estetik değer teorisi, sanat ontolojisinin varlık analizine dayanır. Bu analiz, estetik objenin yapısal analiziyle birlikte, sonraki akt ve değer problemleri için önemli bilgiler sunar. Nicolai Hartmann'a göre, estetik değer estetik objenin yapısına dayanır. Dolayısıyla, bir estetik

değer teorisi, doğal olarak bu yapıya dayanmalı ve estetik obje analizi ile başlamalıdır (Tunalı, 2020).

Mukarovsky'ye göre, bir sanat yapıtının yapısının tam anlamıyla incelenmesi için semiyolojik bir çalışmanın yapılması gereklidir. Bu yaklaşım olmadan, sanat yapıtı ya sadece bir biçimsel yapı olarak ya da yazarın ruh halini ya da çevresel koşulları taklit eden bir eser olarak görülebilir. Ancak semiyolojik bir yaklaşımla, sanat yapıtı, tüm bu tek yanlı görüşlerden kurtularak yapısal bir çözüme kavuşur. Bu, yapıtın içerdiği sembollerin ve yapısal öğelerin anlamını derinlemesine anlamak için önemlidir ve sanat yapıtının içerdiği farklı katmanların anlaşılmasına yardımcı olur (Tunalı, 2020).

Sanat alanı, ayrıntıların incelendiği bir alandır. Sanat yapıtı, detaylarda gerçekleşir ve estetik nesne ayrıntılarda belirir; zira özgünlüğü sağlayan şey ayrıntıların kendisidir. Sanatçı, eserinde ayrıntılar üzerine yoğun bir bilinçlenme içindedir ve adeta bir ayrıntı ustasıdır. Renkten renge geçişler, seslerin birbirine bağlanması sanatçının uhdesindedir. Genel çizgiler her zaman mevcuttur ve insan yaşamının kalıplarını oluştururlar. Ancak estetik nesne, ayrıntılara ihtiyaç duyar; zira şema, bir sanat yapıtında en genel imge olarak yapıyı ayakta tutar ve iskeletini sağlar. Sanatçı, dış dünya deneyiminden ilham alarak ses, söz veya renk ayrımları bulmaya yönelir ve anlam, bu ayrımların çeşitliliği arasından seçilecektir. Bu arayış, görülenle olduğu kadar görünmeyenle de ilgilidir ve sanatçı, estetik nesneyi keşfederken kendini de bulur. Dolayısıyla insanî anlamlar, gerçeklikten olasıya uzanan bir spektrumda ortaya konulur. Olası olan da önemlidir çünkü gerçekliğin yalnızca mevcut olan yönleri değil, aynı zamanda olası olan yönleri de ifade edilecektir (Timuçin, 2017).

Sanat yapıtı, sanatçının kişisel ifadesini yansıtan ve yeniden yaratan bir olgudur. Bir sanatçının eseriyle olan ilişkisi, ilk olarak ne yapması gerektiğini bilmesiyle başlar. Bu "bilme" kavramı, iki önemli anlamı içerir. İlki, önceden yapılmış olan eserleri tanıması ve anlamasıdır; diğeri ise, bunlardan farklı bir ürün ortaya koyabilme yeteneğidir. Bu, sanatçının yaratıcı potansiyeli, deneyimleri ve bilgi birikimiyle doğrudan ilişkilidir. Günümüz sanat kuramlarına göre, sanatın tanımını yapabilmek için sanatçıdan ziyade, yapıtın kendisinden yola çıkılmalıdır. Sanatçıya dayalı tanımlamalar, belki de o ürünün sanatçısını ünlü yapabilir, ancak ürünün gerçek değerinden bahsedemez. Sanat eserini yaratan sanatçı olsa da, eserin varlığını sürdüren ve değerini belirleyen alıcıdır. Sanatçı, eserini oluştururken, onu algılayabilecek ve ondan haz alabilecek potansiyel alıcıyı da düşünür. Her sanat eseri, belirli bir alıcı

kitlesini hedefler ve bu alıcı kitlesi sanatçının bilinç düzeyine ulaşamasa bile sabittir. Çünkü bir eser, varlığını alıcısıyla birlikte sürdürür ve kaderi genellikle onlar tarafından belirlenir (Özel, 2016).

Bireylerin güzellik algısı kişisel ve öznel bir nitelik taşır; ancak günlük yaşamımızda sanatsal eserlere bilinçli bir bakış açısıyla yaklaşmak, yapıtın neden beğenildiğini ve neden ona sanat denildiğini anlamak için önemlidir. Bu bilinçli yaklaşım, bilimsel yöntemlerle desteklenerek, sanat yapıtlarının kalıcılığını ve etkisini belirlemeye yardımcı olur.

Sanat eserlerinin değerlendirilmesinde kullanılan araçlardan biri "estetik ontoloji"dir. Bu kavram, sanattaki güzelliğin varlık nedenlerini sorgular ve bir yapıtın neden güzel olduğunu, güzellik için gerekli niteliklerin neler olduğunu inceler. İkinci olarak ise "estetik kuramları" temel alınır. Bu kuramlar, güzelin öğeleri ve sanatın doğası hakkında farklı anlayışları içerir ve sanat bilimsel yöntemlerle sorgulanır. Ancak, en doğru kuram eleştirmenin kendi birikimiyle oluşturduğu, özgün bir sentez niteliği taşıyan kuramdır. Bu eleştiri, yani özgün estetik kuramlarla yapılan değerlendirme, ancak evrensel bir öğrenme ve beğenme sürecine açık olduğunda anlam kazanır. Aksi takdirde, herkesin güzellik anlayışı bir estetik kuram gibi düşünülebilir (Özel, 2016).

Estetik ontoloji, varoluşun bütünlüğünü inceleyen ontoloji disiplini, özellikle de estetik objeleri ve estetik değeri sorgulayan bir alt dal olarak tanımlanır. Estetik ontoloji, estetik biliminin temel aracıdır ve her sanat eserinin değerlendirilmesi sürecinde önemli bir rol oynar. Bu bağlamda, her sanatsal değerlendirme, estetik objenin ve estetik değerin ne olduğunu anlamak için estetik ontoloji ile başlamak zorundadır. Estetik ontoloji, bir sanat eserini inceleyerek, eserin varoluşsal yapısını ve estetik değerini araştırır. Bu bağlamda, eserin üzerine ontolojik analizler yapar ve belirli adımlardan oluşan, mantığa dayalı bir zihinsel etkinlik olarak tanımlanabilir. Bu analizler, eserin varoluşsal niteliklerini ve estetik özelliklerini anlamak için bir çerçeve sunar ve sanat eserinin derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunur (Özel, 2016).

Sanat, her türlü biçiminde, kökten uca düşünsel bir faaliyettir. Her gerçek sanatçı, kendi sanatını, zamanla tüm sanatı ve bu bağlamda tüm insan dünyasını anlayan ve tartışan, bilinçli bir şekilde tartışan kişidir. Her sanatsal etkinlik, yaratma düzeyinde olduğu kadar izleme düzeyinde de tamamen düşünsel bir faaliyettir. Bu nedenle, bir sanat eserinden haz alabilmek ancak onu düşünce seviyesinde anlayabilmekle mümkündür. Sanatsal anlayış, belirli bir bilgi birikimini gerektirir.

Bilinç ne kadar gelişmişse, sanatçının eserinde yansıtılan bilince o denli yaklaşılabılır (Timuçin, 2013).

Sanat eserinin dış boyutları temelde üç ana grupta değerlendirilebilir: sosyokültürel ortam, sanatçının bağlı olduğu etik ilkeler ve konu. Sosyokültürel ortam, belirli bir zaman dilimi ve mekanda sanatçıyı, sanat eserini ve alıcıyı oluşturan ortamdır. Önemli olan, her kültürel ortamın kendi sanatını oluşturmastır; bu iyi-kötü, doğru-yanlış, ulusal-evrensel kavramlarına dayanır. Sanatı bu sosyokültürel ortamdan soyutlayarak düşünmek mümkün değildir. Bu nedenle, bir sanat eseri hangi eleştiri yöntemiyle incelenirse incelensin, öncelikle onun yaratıldığı ortamı ele almak gerekir (Erinç, 2013).

Sanat eserinin dış boyutları, onun var edilebilme koşullarını temsil ederken, iç boyutları ise eserin kendi başına ayakta kalabilmesi için kaçınılmaz kabul edilen asgari nitelikleri ifade eder. Eğer bu iç boyutlardan herhangi biri eksikse, o eser ya hiç var olmamış ya da eksik bir sanat ürünü olarak değerlendirilir. Sanat eserinin iç boyutları, ayrıştırılamayan bir bütün oluşturur ancak daha somut ve net anlaşılabilmesi için genellikle üç alt gruba ayrılabilir: biçim, içerik ve öz (Erinç, 2013).

Sanat eserinin biçimi, öncelikle o eserin hangi sanat dalına ait olduğunu gösterir. Bir eserin resim mi, grafik mi, afiş mi olduğunu veya yağlı boya resim mi, karma teknik resim mi olduğunu belirleyen şey biçimdir. Ayrıca biçim, eserin hangi sanat akımına veya ekole ait olduğunu da ifade eder. Klasik mi, modern mi, izlenimci mi olduğu gibi özellikler biçim boyutunda yakalanır. Bu bağlamda, biçim aynı zamanda eserin nesnel varlığının ölçüsel özelliklerini de verir. Ancak biçim, tek başına anlam taşımaz; biçim, bir içeriği taşıdığı sürece anlam kazanır. Yani biçim ile içerik, birbirini tamamlayan iki unsur olarak düşünülmelidir. Bu unsurlar, adeta bir madalyonun iki yüzü gibidir; biri olmadan diğlerinden söz etmek anlamsızdır. İçerik, bir sanat eserinde konudan koparılabilir veya konudan esinlenerek bir biçim içinde var edilen boyuttur. Sanatçının eseriyle alıcılarına iletmek istediği mesajı temsil eder ve onlarda uyandırmak istediği estetik duygunun kaynağıdır. İçerik, sanatçının duygusal, düşünsel veya anlamsal derinliği yansıtan bir boyuttur. Öz ise, bir sanat eserinin alıcılarının ondan elde ettikleri anlamı tanımlar. Bu boyut, alıcının eserden çıkardığı dersi veya düşünceyi ifade eder ve adeta bir 'kıssadan hisse' niteliği taşır. Bir eserden bahsedildiğinde, belki de ilk akla gelen ve eserin tanımını yapabilecek bir cümledir. Bir eserin özü, ne kadar özgün veya farklı ifade edilmiş olursa olsun, belleklerde daha uzun süre kalma eğilimindedir. Bu boyutlar, bir sanat eserinin sıradan bir yapıt olması

için bile en azından tümünü içermesi gereken kaçınılmaz unsurlardır. Bu, eserin derinliğini ve anlamını zenginleştiren ve alıcıyla etkileşimini güçlendiren temel özelliklerdir (Erinç, 2013).

Sanatta, tıpkı diğer insan eserlerinde olduğu gibi, içerik belirleyicidir. Sanatın temel amacı, içerikle yüklü olanı uygun bir duysal biçimde ifade etmektir. Bu bağlamda, sanat felsefesi, içerikle yüklü olan şeyin ne olduğunu ve onun güzel görünüş tarzını anlamaya yönelik bir çaba içinde olmalıdır. Sanat eserlerinin anlamını ve değerini belirleyen önemli unsurlardan biri içeriktir. İçerik, eserin taşıdığı düşünceler, duygular, temalar ve mesajlar gibi unsurları kapsar. Sanat eserlerinin içeriği, izleyicilere derinlikli ve anlamlı deneyimler sunar (Hegel, 2020). Dolayısıyla, sanat felsefesi, sanat eserlerinin içeriğini anlamak ve değerlendirmek için bir çerçeve sunar ve bu içeriğin güzel estetik ifadesini nasıl sağladığını araştırır. Bu şekilde, sanat felsefesi, sanat eserlerinin içeriği ve onların estetik sunumu arasındaki ilişkiyi anlamak için kritik bir rol oynar.

Sanatta içerik, her türlü insan ürününde olduğu gibi belirleyicidir. Sanatın amacı, içeriğiyle yüklü olanı duysal mevcudiyet içinde ortaya koymaktır, bu da sanat felsefesi açısından içeriğin ve onun estetik görünüş tarzının kavranmasını gerektirir. Bu perspektiften bakıldığında, sanatın rolü, içerikle yüklü olanı estetik bir biçimde ifade etmekle ilgilidir. Sanat felsefesi ise bu içeriğin ve onun güzel görünüş tarzının ne olduğunu düşünsel olarak anlamamanın ana çabası olmalıdır (Hegel, 2015).

Bir sanat yapıtı bir bütün olarak ele alındığında, onun özünü doğrudan kavramak genellikle mümkün değildir. Özü anlamak için, yapıtın parçalarına ayrılması ve analiz edilmesi gereklidir. Bu, fenomenolojik bir yaklaşımın daha ileri bir aşamasını gerektirir; yalnızca yapıtın karmaşık bileşenlerini doğrudan gözlemlemek yerine, bunların analiz edilmesi anlamına gelir (Geiger, 2019).

Sanat eserlerinin değerlendirilmesinde sıkça sanatçının kişiliği ve ünü ön plana çıkarılabilir. Ancak, bu durum sanat eserinin kendisinin evrensel niteliklere sahip olduğu anlamına gelmez. Evrensel bir sanat eseri, zaman ve mekan sınırlarını aşarak farklı kültürlerde ve zaman dilimlerinde insanların duygu ve düşüncelerine hitap edebilen, geniş bir kitleye seslenen bir yapıttır. Bu nedenle, bir eserin sadece sanatçısına atfedilen özellikler onu evrensel yapmaz. Ancak, bir eser kendisini zaman içinde kanıtlamış ve değerini korumuşsa, bu durumda sanatçılarından söz edilebilir ve eser onun başarısını yansıtabilir.

Erinç'e (2013) göre, sanat alanında da diğer bilim alanlarında olduğu gibi, tek bir amaç veya hedef olduğu izlenimi edinilebilir. Bu amaç, geniş anlamda insanın iç dünyasını ve dış dünyasını anlamak, keşfetmek, öğretmek ve tanıtmaktır. Bu süreçte, insanın yaşadığı deneyimlerin derinliklerine inilerek uyum sağlamak ve ardından hakim olmak amaçlanır. En azından bir bilgi düzeyinde hakim olmak amaçlanır. Bu bilgiler olmadan, sanat üretmek mümkün değildir; sanatsever olmak ve bir sanat eserini anlamak için bu bilgilere ihtiyaç vardır.

Sanat, insanın iç ve dış dünyasını anlamak ve ifade etmek için bir araç olarak kullanılır. Sanat eserleri, insanın deneyimlerini yansıtarak onunla ilişki kurar ve izleyicilere veya alıcılara derin anlamlar sunar. Bu nedenle, sanatın temel amacı, insanın yaşamını, duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini anlamak ve onunla etkileşime geçmektir. Bu etkileşim, sanatçının eserini oluştururken kullandığı bilgi ve anlayışa dayanır ve izleyiciye ulaştığı zaman anlamını bulur. Bu bağlamda, sanatı anlamak ve değerlendirmek için bilgiye ve anlayışa sahip olmak önemlidir.

Kant, dehanın sanat eserlerinin üretimi için zorunlu olduğunu ve deha olmaksızın beğenin yargılayacağı hiçbir şeyin mevcut olamayacağını vurgularken, güzel sanatlar alanında beğenin dehanın önünde öncelikli olması gerektiğine inanır. Bu noktada, dehanın sadece sanat eserlerinin yaratılması için gerekliliği üzerinde dururken, sanat eserlerinin güzelliklerini değerlendirmek ve onların estetik niteliklerini belirlemek için beğenin yeterli olduğuna inanır (Hünler, 2011).

Sanat yapıtlarının esas amacı ve önemi, gerçeklikteki güzelliği tam anlamıyla deneyimleyemeyen ya da zevk alamayan insanlara, sınırlı bir şekilde de olsa o güzellikle tanışma fırsatı sunmaktır. Bu yapıtlar, güzelliği kendi deneyimlerinden bilen ve onu hatırlamaktan hoşlanan insanlara gerçek dünyadaki güzellikleri anımsatmayı amaçlar. Bu bağlamda, sanat yapıtlarının asıl önemi, yaşamın ve doğanın yeniden üretilmesidir. Sanat yapıtları, insanların güzellik algısını geliştirme ve güzellikle dolu bir yaşamı teşvik etme potansiyeline sahiptir (Çerņışevski, 2018).

Sanat eserleri, salt estetik veya etkileyici niteliklerinden ziyade, çağdaş sosyokültürel koşulların ve dönemin üslup normlarının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Sanat eserleri, yapıldıkları zamanın kültürel, politik ve sosyal bağlamıyla sıkı bir ilişki içindedir ve bu bağlam, eserlerin anlaşılması ve yorumlanmasında kritik bir rol oynar. Sanatın tarihsel gelişimi, sadece bir dizi estetik değişimin izini sürmekle kalmaz, aynı zamanda sanatın toplumsal ve kültürel işlevlerinin anlaşılmasına da katkı sağlar. Sanat eserlerini anlamanın en etkili

yollarından biri, sanatçının yaşamıyla yakından ilgilenmektir. Bu yaklaşım iki temel yöntemi içerir: birincisi, sanatçının kişiliğinin ve deneyimlerinin, eserlerinin içeriği ve tarzıyla doğrudan ilişkilendirildiğini savunur. İkincisi ise, bir sanat eserinin benzersizliği ve bu benzersizliğin, eserin yaratıcısının kişisel deneyimleri ve yerel koşullarla yakından ilişkilendirilmesiyle sağlandığını vurgular. Bu yaklaşımda, sanat eserinin oluşumu ve anlamı, sanatçının duygusal ve entelektüel yaşamıyla bağlantılıdır. Bu bağlamda, sosyal ve psikolojik faktörler, sanat eserinin anlamını derinleştirmek için öne çıkar (Eroğlu, 2020a).

Sanatın tarihsel önemi, öncelikle sembolik bir süreklilik zinciridir. Sanat eserleri, zaman içinde belirli bir dönemin düşünsel, duygusal ve estetik kodlarının bir izini taşır. Bu nedenle, sanat tarihinin incelenmesi, belirli bir döneme veya kültürel harekete özgü olan motiflerin, tekniklerin ve temaların analizini içerir. Sanatın tarihini anlamak, geçmişteki sanat yapıtlarının yaratıcı ve anlamsal sürekliliğini anlamamıza yardımcı olurken, aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimin izlerini sürmemizi sağlar. Bu nedenle, sanat tarihinin organize bir şekilde incelenmesi, sanatın toplumsal, kültürel ve estetik işlevlerini daha derinlemesine anlamamıza olanak tanır.

Sanatçının yaşamına odaklanmanın önemi, eserlerinin arkasındaki motivasyonları, duygusal durumları ve düşünsel süreçleri anlamamıza yardımcı olmasıdır. Sanatçının deneyimleri, içsel çatışmaları ve toplumsal etkileşimleri, eserlerindeki tema ve ifade biçimlerini etkiler. Dolayısıyla, sanat eserinin yaratıcısıyla ilgili detaylı bir anlayış, eserin daha derin ve anlamlı bir şekilde değerlendirilmesine katkı sağlar. Bu bağlamda, sanatçının yaşamının sosyal ve psikolojik yönlerinin incelenmesi, sanat eserinin anlamının zenginleştirilmesine ve daha geniş bir kültürel bağlama yerleştirilmesine yardımcı olur.

Yaratıcı bir sanatçı, tanınmış veya tanınmamış olması fark etmeksizin, dış etkilere ve zamanın öğretilerinden bağımsız olarak içsel yaratıcı sürecine odaklanmalıdır. Sanatçı, kendini içsel yolculuğuna adanarak, dışarıdaki yasaklar veya sınırlamalarla değil, içsel ihtiyaçlarına odaklanarak hareket etmelidir. Bu durumda, sanatçı için "bu yapılabilir, bu yapılamaz" gibi sınırlamalar ortadan kalkar ve gerçekten içsel ihtiyaçlarını takip edebilir. Bu anlamda, içsel ihtiyaçlarını takip eden her yol geçerli olabilir, çünkü sanatçı için önemli olan içsel keşif ve ifade sürecidir. Tersine, dış etkenlerle belirlenen yolların geçersiz olduğu kabul edilir (Eroğlu, 2020b).

Sanatta, başlangıçta duyguların etkisi büyüktür; bu duygular derinleşir ve birikim oluşturduğunda, teorik düşünce süreci de kendiliğinden devreye girer.

Kandinsky, bu noktada önemli bir konuya dikkat çeker: sanatın gerçek ruhu ve yaratıcılığın özü, hiçbir zaman sadece teori ile oluşmaz. Yaratıcılık, içsel duyguların ve ifadenin özünden doğar ve teorik düşünceyle birleştiğinde gerçekleşir. Bu nedenle, sanatçının içsel keşfi ve ifade süreci, sanatın özünü oluşturan önemli bir unsurdur ve teorik düşünceyle birlikte hareket eder.

Altar'ın (2013) belirttiğine göre, sanat eserlerinin güzellik değerlendirmesi, izleyicinin subjektif deneyimleri, estetik duyarlılığı ve düşünsel kapasitesiyle bağlantılıdır. Bu değerlendirme süreci, sanatın doğası, izleyici tarafından belirlenen standartlar ve düşünme yeteneğinin dinamik bir bileşimi olarak görülmelidir. Bu nedenle, sanat eserlerinin güzellik kavramıyla ilgili yapılan yargılar, bu karmaşıklığı ve subjektifliği göz önünde bulundurarak dikkatle ele alınmalıdır.

Sanatın yorumlanması ve güzellik kavramının belirlenmesi, sürekli gelişen bir süreçtir ve gerçeğe daha fazla yaklaşabilme yeteneğiyle değerlendirilir. Bu nedenle, bir sanat eserinin güzellik kavramıyla ilgili yapılan yargının başarısı, sanatın doğası ve izleyici tarafından belirlenen standartlar göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir. Sanat eserlerinin güzellik değerlendirmesi konusunda karşılaşılan ilginç bir soru, bir eserin güzel olup olmadığını açıklamanın ne kadar başarılı olduğudur. Bu önemli soru, izleyicinin veya eleştirmenin düşünme yeteneğini ve estetik doyumunu nasıl değerlendirdiğiyle ilgilidir. Bu sorunun çözümü, sanat yorumlarının ve değerlendirmelerinin doğruluğunun, izleyicinin düşünme süreci ve estetik tatmin duygusuyla birleştirilmesiyle mümkündür.

Her sanat eseri, kendine özgü bir estetik ve atmosfer taşır. Bu, sanatçının ideolojik, siyasi ve felsefi görüşlerinden bağımsız olarak ortaya çıkabilir. İdeolojik olarak benzer dünya görüşlerine sahip olan ve siyasi veya felsefi açıdan aynı yönlere eğilim gösteren sanatçılar dahi, eserlerinde benzersiz bir ifade tarzı ve estetik yaklaşım sergilerler. Bu durum, yaşamın farklı yönlerini algılayan ve deneyimleyen her sanatçının, kendi iç dünyasından, sanat pratiğinden, manevi konumundan, estetik tercihlerinden, duygusal hassasiyetinden, ilgi alanlarından, beğenilerinden ve ideallerinden beslendiğini gösterir (Ziss, 2016).

Timuçin'e (2017) göre, sanatçının dünyası adeta estetik bir evrende var olan bir dünyadır. Sanatçı, çevresini kendi bakış açısıyla veya sanatının belirlediği koşullar içinde gören ve bu şekilde görmeye alışmış bir kişidir. Sanatçı, bir fikri öncelikle nesnel bir kavrayışla değil, doğrudan estetik bir perspektiften değerlendirir. Onun bakış açısı, estetik bir bakış açısıdır; duygu ve düşüncelerini yaşama biçimi, estetik bir

çerçevede gerçekleşir. Sanatçının ifade ettiği dil, tamamen kendi sanatının dilidir. Sanatçı, duygularını ve düşüncelerini dışa vurmak için kullanacağı yöntemleri bilinçli bir şekilde özümsemiş bir insandır.

5.1. Müzik Estetiği

Estetik, özerk bir felsefi disiplin olarak ancak 18. yüzyılın sonlarında doğar. Müzik estetiğinin, estetiğin daha da özgülleşmiş bir alanı olarak gelişimi ise 19. yüzyıl ortalarında E. Hanslick'in ünlü denemesi *Il bello musicale*'yle (1854) başlar. Croce'nin belirttiği gibi; estetik, sanat üzerine özerk bir düşünme biçimi olarak yeni bir disiplindir. Müzikal estetik, estetiğin bir alt dalı olarak daha da yenidir (Fubini, 2014).

Öztuna'nın (1990) ifadesiyle mûsikî estetiği, son zamanlarda gelişmeye başlamış olan bir disiplindir ve estetiğin bir alt dalı olarak kabul edilir. Bu alan, müzik eserlerindeki güzellik kavramını ve ifadelerini, güzelliğin sebebini ve amacını incelemeyi amaçlar. Müziğin estetik boyutunu ve etkisini anlamak için, müzik eserlerindeki estetik özellikleri, yapısal unsurları ve ifade biçimlerini inceler. Bu bağlamda, müziğin estetik potansiyelini ortaya çıkaran unsurların yanı sıra, müziğin estetik deneyimdeki rolünü de ele alır. Müzik, duyuları ve duyguları etkileyen derin bir sanat formu olduğundan, müzik estetiği disiplini, müziğin insan deneyimine ve kültürel anlamına ilişkin geniş bir yelpazede çalışmalar yürütür. Bu çalışmalar, müziğin estetik değerini, anlamını ve etkisini anlamaya yönelik kapsamlı bir çaba içerisindedir.

Müziği düşünmeden veya sorgulamadan tükettiğimizde, müziğin estetik yapısı genellikle gözden kaçabilir. Ancak müzik, diğer güzel sanatlar gibi, sanatsal ve estetik bir yönü olan, incelikli bir ifade biçimiyle insan yaşamına derinlik katan çok yönlü ve özel bir sanat ve bilim alanıdır. Bu nedenle, müziği ele alırken, felsefi düşünebilme yeteneği, müziğin estetik yönünü algılayabilme kapasitesi, dinlediğimiz eserleri estetik bir bakış açısıyla değerlendirebilme becerisi ve estetik haz alma yetisi önemlidir (Şen, 2016).

Estetik müzik teorisi çerçevesinde sunulan görüş, müziğin tamamen estetik bir konu olarak ele alınmasının doğal bir sonucudur. Estetik açıdan değerlendirilmeyen veya estetik anlamda zayıf olan bir müziğin müzik olarak kabul edilmemesi gerekmektedir. Gerçekten de, estetiğe uymayan veya estetikle ilişkisi olmayan

melodilerin sanat müziğinde yeri yoktur. Müzik, tam anlamıyla, güzellik kavramına dayalı estetik bir amaca yönelmelidir (Özışık, 1963).

Müziğin estetik açıdan incelenmesinde, ses, ritim, melodi ve armoni gibi temel öğelerin her biri farklı özelliklere sahiptir ve bu özellikler müziğin estetik yapısını oluşturur. Sesin soyut yapısı ve insan sesinin bireyselliği, çalgıların farklı tanıs ve yapısal özellikleri, müziğin estetik boyutunu belirleyen unsurlardır. Ritim, insan vücudunda, dünya hareketlerinde ve zaman kavramında mevcut olan bir yapıdır ve müzikte sesler arasındaki hareket, süreklilik ve bazen duraksamalar aracılığıyla estetik nitelikler sunar. Melodi, seslerin çeşitliliğiyle ruhun aradığı uyumu sağlar ve estetik özellikler taşır. Armoni ise uyum ve ahenk anlamında, insanın doğası gereği tüm sanat alanlarında ve doğada estetik arayışının bir özelliğidir (Şen, 2016).

Müziğin estetik özellikleri bütünsel olarak ele alındığında, temel öğelerin birbirleriyle uyum içinde olduğunu ve birbirlerini tamamlayıcı nitelikler taşıdığını gözlemlemek mümkündür. Müzik, derinlemesine düşündükçe sunduğu detaylarla, her estetik özelliğiyle bütünleşmiş incelikli bir sanattır. Müziğin sofistike yapısı fark edildiğinde, insanı etkileyen estetik bir deneyim sunar. Müziğin güzelliği, ses, ritim, melodi ve armoni gibi öğelerin tümünü estetik bir yapı içinde bir araya getirerek ifade etmesinde kendini gösterir.

Şen'e (2016) göre; müzik, estetik bir bakış açısıyla incelendiğinde, çeşitli boyutlarıyla ayrı katmanlar halinde değerlendirilebilir. Bu değerlendirme sürecinde, müziğin yapısında yer alan temel unsurlardan biri olan melodi, içerik, anlam, etki ve tür açılarından ele alınabilir. Melodinin yapısal özellikleri, içerdiği sözlerin anlamı, uyumu, etkisi gibi faktörler incelenerek değerlendirilebilir. Ayrıca, melodinin ortaya çıktığı toplumun kültürel dinamikleri ve melodiye yüklediği anlamlar da dikkate alınarak melodik, ritmik ve içeriksel analizler yapılabilir. Böylece müziğin estetik yapısı derinlemesine incelenmiş olur. Müzik eserlerini değerlendirirken, genel olarak iki temel yapıdan bahsedilebilir: biçim ve içerik. Biçimi ele aldığımızda, müziğin fiziksel yapısını oluşturan unsurları göz önünde bulundururuz. Bu unsurlar arasında seslerin özellikleri, ritmin yapısı, melodi ve armoni gibi öğeler müziğin nasıl bir formda oluşturulduğunu belirler. Diğer yandan, müziğin içeriğini ele aldığımızda, tinsel yapısını değerlendiririz. Bu kapsamda, seslerin, ritmin ve uyumun bize ne anlatmaya çalıştığı, üzerimizde nasıl bir etki bıraktığı gibi özellikler incelenir. İçeriksel analiz, müziğin duygusal, düşünsel ve anlamsal boyutlarını anlamamıza ve

yorumlamamıza yardımcı olur. Bu şekilde, müzik eserlerini hem biçimsel hem de içeriksel açıdan derinlemesine değerlendirilerek anlamlandırabiliriz.

M zi in her yaratımı, büyük bir hassasiyet ve titizlikle sadece güzellik üzerine kurulmalıdır. M zi in, rastgele bir şekilde farklı seslerin bir araya gelmesiyle olu amayaca ı, güzellik ruhundan yoksun sesler kalabalı ının müzik anlamına gelmeyeceği açıktır. Yalnızca ilhamın önceden belirlediği ve ruha hitap eden melodi, bestecinin titiz çalışması ve tamamlaması gereken bir unsurdur. Gerçekten de, güzelliği muhteşem bir dekor ile desteklenmeyen, kendini gösteremeyen bir eserin tam anlamıyla yaratılmış olduğundan bahsedilemez. Sanat, değer hükümleri dışında kalan yaratımları kabul etmez. Dolayısıyla, müzik, güzellikten yoksun seslerin kalabalı ını değil, yalnızca güzelliğe ulaşmayı amaçlayan seslerin uyumunu ifade etmektedir ( zı ık, 1963).

Müzik, sadece estetik açıdan değerlendirilerek gerçek anlamda müzik olarak kabul edilmelidir. Estetikten yoksun veya estetik açıdan zayıf olan melodilerin, özellikle sanat müziği içinde yerinin olmaması kaçınılmazdır. Müzik, güzellik kavramına dayalı estetik bir amacı benimsemelidir ve estetik değerlendirmenin temelinde bu yatar. Bu bağlamda, müziğin estetik boyutu üzerine odaklanmak, müzik deneyimini daha derin ve anlamlı kılar.

Adorno, müzik eserlerini analiz ederken bestecinin amacını anlamaya yönelik bir yaklaşım benimser. Müzikal öğeler ve biçimsel  emaların oluşturduğu yapı içinde neyin ifade edildiğini araştırır. Adorno'nun estetik ve felsefi ele tirilerinde, müziğin üç temel ögesine yo unla tı ı görülmektedir: besteci, biçim ve içerik (Kömürcü, 2019).

Adorno'nun yaklaşımı, müziğin sadece melodik ve harmonik yapılarını değil, aynı zamanda bestecinin sosyal ve kültürel bağlamdaki niyetlerini de dikkate alır. Bu nedenle, müziğin anlamını ve etkisini anlamak için, bestecinin amacını, müzikal yapıyı ve içeriği bir arada değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda, Adorno'nun analizi, müziğin estetik ve felsefi boyutlarını bir araya getirerek derinlemesine bir anlayış sunar.

Nitelik, belirleyici bir konumu veya özelliği olan ve bir değer ortaya koyan her türlü özelliği ifade eder. Nitelikler, bir yapıtta bize anlamı veya anlamları taşıyan b t nl klerdir ve yapının karakterini  ekillendirirler. Bilimsellik modern anlamda öncelikle niceliksel unsurları vurgulasa da, estetik açıdan bakıldığında, niteliklerin önemi  ne çıkar. Örneğin, bir müzik parçasında düzenlenmiş ses kompozisyonları, sesler arasındaki boşlukları, karşıt duygusal veya d  unsel özellikleri belirleyen

niteliklerdir. Tüm bunlar ve benzeri unsurlar, bir anlam taşıyıcısı olarak, yani nitelikler olarak izleyicinin veya özellikle estetikçinin dikkatini çeker ve araştırma alanına girer. İzleyici, özellikle de estetikçi, bu nitelikleri kavramlara dönüştürerek ifade eder, analiz eder ve yorumlar. Bu süreç, yapıtın derinlemesine anlaşılmasına ve estetik deneyimin zenginleştirilmesine katkı sağlar (Timuçin, 2009).

Kömürcü'nün (2019) belirttiğine göre, Estetik eleştirinin uygulanabilme koşulları arasında yöntem ve ölçüt belirlemesinin temel olduğu gözlemlenmektedir. Eleştiri yazılarında, yöntem açısından genellikle ortak bir yaklaşım izlendiği dikkat çekmektedir. Bu yaklaşıma göre, sanatçının tanıtılması ve incelenecek eserin neden seçildiğinin açıklanması gerekmektedir. İnceleme için kullanılacak olan kuramın, o eserin incelenmesi için uygun olduğuna dair saptamalar, eleştirinin tutarlılığını, geçerliliğini ve güvenilirliğini artıracaktır. Eserin detaylı bir şekilde betimlenmesi, yapılan eleştirinin hem eseri alımlayıcıya tanıtmasına hem de bir sonraki aşama olan ölçütlerin belirlenmesinde yol gösterici olmasına yardımcı olacaktır. Eğer hazır bir ölçüt kullanılmıyorsa, ölçütlerin belirlenmesi genellikle kapsamlı bir araştırma gerektirir. Eserin nitelikleri, belirlenen ölçütler çerçevesinde değerlendirilerek, eserle ilgili bir yargıya varılabilir. Bu yargı, eserin mutlak bir değerlendirmesi olmayıp, ele alınan kuram açısından eserin değerini ortaya koymaktadır.

Bir sanat eseri incelendiğinde, öncelikle dikkati çeken unsurlardan biri ritmik yapısıdır. Yapıtın duygusal derinliği genellikle ritimdeki ifadeyle bulunur. Ritim veya ritmik öğeler, yapıtın temel ruhunu oluşturur. Sanat eserinde duygu ile düşünce arasında sıkı bir bağ vardır; çoğu zaman ritim, duygunun özünü taşır ve düşüncenin kavranmasına yardımcı olacak bir zemin oluşturur. Her sanat eseri, mutlaka simgesel olmak zorunda olmasa da, ritmik bir yapıya sahiptir. Simge, sanatsal ifadenin temel bir gerekliliği olarak kabul edilirken, ritim ise insan yaşamının doğal bir ögesi olarak kabul edilir. Simge, sanatta en etkili ve derin ifade imkanlarını sunar. Bu bağlamda, simge olmadan yapılacak etkili bir ifade imkanı oldukça kısıtlıdır (Timuçin, 2017).

Sözcüklerin sıradan anlamlarının ötesinde, onlara yüklenen derin anlam yoğunluğu bulunur. Simgesel düzlemde, sözcüklerin gerçek anlamları kaybolur ve farklı anlamlarla yüklenebilir hale gelirler. Sözcükler, resmi işlevlerinden ayrılarak daha bağımsız bir rol üstlenirler, ancak bu değişim genellikle geçicidir. Her simge, tek kullanımlık bir doğaya sahiptir, yani bir kez kullanıldıktan sonra özgünlüğünü yitirir. Ancak, simgelerin yanı sıra, simgelerin oluşturduğu veya içerdiği ritmik yapı da derin anlamlara doğru bir yönelim sağlar. Her simge, ritmik düzenle birlikte anlam kazanır.

Özellikle, şiirde olduğu gibi, tüm sanat formlarında ritmin canlı bir unsur olduğu kabul edilir. Bu nedenle, bir yapıtın derin ve çok yönlü anlamlara ulaşmasını sağlayan güç, doğrudan simgelerin gücüyle ilişkilendirilir. Özellikle simgelerin oluşumunda etkili olan ritmik yapı ana unsurlardan biridir. Bu durum, sadece şiir için değil, bütün sanat formları için geçerlidir. Sanatları birbirine bağlayan, onların ortak anlatım özellikleridir ve bu özelliklerin başında sembolizm ve ritmik yapı gelir (Timuçin, 2011).

Sözcüklerin estetik boyutu, onların soyut anlamlarından ziyade, sesin ve dışavurumun tasarımıyla birlikte değerlendirilmelidir. Bir sözcüğün veya cümlenin ifade edilmesinde kullanılan ses ve ton, onun etkisini belirler. Örneğin, bir vurgu veya ton değişikliği, iletmek istenen duygusal veya zihinsel mesajı güçlendirebilir veya değiştirebilir. Bu bağlamda, bir sözcüğün estetik gücü, sadece kavramsal anlamıyla sınırlı değildir. Sesin ve dışavurumun tasarımının da önemi vardır. Bir sözcüğün seslenişi, onun duygusal ve algısal etkisini belirler. Dolayısıyla, bir dilin estetik potansiyelini anlamak için, sadece sözcüklerin anlamlarını değil, aynı zamanda seslerin ve dışavurumların nasıl kullanıldığını da dikkate almak gerekir.

Nietzsche'nin ifadesiyle, bir sözcüğün veya bir cümlenin basitçe söylenişinde bile estetik anlatımın çeşitli biçimlerini görmek mümkündür. Bu, dilin içsel gücünü ve sesin önemini vurgular. Bir sözcüğün seslenişi, ağızda gerçekleştirilen çeşitli hareketlerle ve sesin belirli bir vurgulama veya tonlama ile ifade edilmesiyle oluşur. Bu ses, anlamın soyutluğundan bağımsız olarak, kavramsallaşmanın bir yansımasıdır (Lasserre, 2017).

İfade, hayal gücü ve akıl gibi iki kavramın birleşmesine bağlıdır. Akıl, sahip olmadığı bir şeyi ortaya çıkaramaz; bu nedenle ifadesellik, gözlemcinin akıl gücüne göre artar. Doğayı algılayan akıl, onu anlayan ve zevkini çıkaran akılla aynıdır. Dolayısıyla, bir şeyin yalnızca akılla algılanabilmesi, güzelliğinin bir göstergesidir. Ancak, bu güzellik, bizim algı gücümüzle kavranamazsa sonsuza kadar algılanamadan devam eder. İfadeyi ortaya çıkaran nesne ile önerilen nesne farklıdır ve sanatın alıcısı olabilmek, yaşantılarımızla elde edilen akıl kavramının dışında ve farklı bir kavramayı gerektirir. Sanat eserinin iletisi, akıl gücünün desteğiyle ve alıcının hayal gücüyle nesneyi yüklediği değerdir. Öyle ki, sanatçının iletisi, alıcının hayal gücüyle gerçek ifadesini bulabilir ve hatta sanatçının uyandırmak istediği ifadenin de ötesine geçebilir. George Santayana, insanın estetik duygularını ve bir sanat yapıtından zevk almasını gerekli kılan öğeleri derinlemesine düşünerek akıl ve duygusal bilinç, ifade ve biçim

kavramlarından hareketle, estetik değerin her sanatçı hem de alıcı açısından nasıl gerçek ifadesine ulaşabileceğini bireyin hayal gücünün derinliklerine inerek çözmeye çalışır (Özel, 2014).

Spencer, güzellik konusundaki görüşlerinde karşıtlığın önemini vurgular. Örneğin, müzik parçalarında inişlerle çıkışlar arasındaki karşıtlıkların varlığı, hafif ve kuvvetli seslerin dengeli bir şekilde kullanılmasının önemini ortaya koyar. Bu karşıtlıklar olmadan, sürekli tekrarlanan seslerin etkileyici bir anlam yaratması beklenemez. Aynı şekilde, tiyatro eserlerindeki karşıt karakterlerin ve farklı duyguların varlığı, daha güçlü bir etki yaratabilir. Böylece, bir sanat eserindeki bütünlüğün, iç içe geçmiş karşıtlıkların ve estetik kullanımların bir araya gelmesiyle ortaya çıkabileceğini savunur (Özel, 2014).

Müzik estetiği, estetiğin en kapsamlı ve derin dallarından biridir. Spencer'ın karşıtlıkların önemini vurguladığı gibi, müzik estetiği de çeşitli zıtlıkların ve denge unsurlarının müzik eserlerine derinlik ve anlam kattığını gösterir. İç içe geçmiş karşıtlıklar, ritim, melodi, ifade, biçim ve tonalite gibi müzikal unsurların uyum içinde kullanılmasıyla müziğin etkisi artar. Müzik estetiğinin anlamı, bu karşıtlıkların uyum içinde bir araya gelerek müziğin duygusal, zihinsel ve estetik boyutunu zenginleştirilmesiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla, müzik estetiği, müziğin derinliğinin anlaşılmasına ve takdir edilmesine olanak sağlar.

5.2. Türk Müziğinde Estetik

Türk müziği, Türk kültürünün derin köklerinden beslenen ve kendine özgü bir müzikal kimliği olan zengin bir geleneğe sahiptir. Bu müzik, Türk toplumunun tarih boyunca yaşadığı deneyimleri, duyguları ve düşünceleri ifade etmek için kullanılan önemli bir araç olmuştur. Türk müziği, köklü geçmişiyle birlikte, Türk coğrafyasında yaşayan farklı milletlerin kültürel etkileşiminden de izler taşır. Bu etkileşim, Türk müziğini çeşitlilik ve çok kültürlülük açısından zenginleştirir.

Türk müziğinin kendine özgü bir estetik ifadeye sahip olmasının temelinde, müzikal öğelerin tını ve ifade zenginliği yatar. Bu müzik, enstrümanlarının ve seslerin kendine özgü nitelikleriyle duygusal ve anlamsal derinlikler taşır. Türk müziği, söz konusu estetik ifadeyi, Türk kültürünün değerlerini, duygularını ve düşüncelerini müzikal formda aktarma kabiliyetiyle benzersiz kılar (Şen, 2016).

Klasik Türk müziğinde, sözlü eserlerin temel bileşenleri genellikle usûl, güfte ve melodi olarak ele alınır. Usûl, ritim veya zamanlama sistemini ifade ederken, güfte sözleri ve melodi ise müziğin ezgisel yapısını temsil eder. Bu üç ögenin uyum içinde olması, müziğin estetik bütünlüğünü sağlamak için önemlidir. Kalıcı eserlerde, bu üçlü bileşen genellikle dengeli ve uyumlu bir şekilde bir araya gelir (Behar, 1992).

Besteciler, melodilerini oluştururken genellikle belirli bir usûle uyum sağlamaya özen gösterirler. Bu, melodinin ritmik yapısıyla uyumlu olmasını ve eserin genel yapısına katkıda bulunmasını sağlar. Aynı şekilde, kullanılan usûl, eserin güftesiyle ve tasarlanan melodilerle uyum içinde olmalıdır. Bu, müziğin sözlerle, melodiyle ve ritimle bir araya geldiğinde harmonik bir bütünlük oluşturmasını sağlar. Klasik Türk müziğindeki bu üçlü uyum, bestecilerin ve icracıların eserlerini oluştururken gösterdikleri özen ve ustalikle ortaya çıkar. Bu nedenle, bu bileşenlerin uyumu, müziğin estetik kalitesini ve etkisini belirleyen önemli bir faktördür.

Estetik gereklilik, Türk müziği sözlü eserlerinin yapısal unsurlarını, yani usûl, güfte ve melodi düzlemlerini birbiriyle uyum içinde oluşturmasını ifade eder. Bu uyum, estetik bir zorunluluktur ve ustalık eserlerinde bu üçlü bir mutabakat içinde bulunur. Bestecinin melodileri, seçtiği usûl kalıbıyla uyumlu olacak şekilde oluşturulmuş ve kullanılan usûl, eserin güftesi ve tasarlanan nağmelerle uyum içinde seçilmiştir. Belirli bir usûlde yazılmış bir eser, aynı sürede bile olsa başka bir usûlle okunamaz veya icra edilemez. Bu nedenle, estetik açıdan başarılı bir eserin, yapısal unsurları arasındaki uyumun sağlanması önemlidir (Behar, 2019).

Karlıklı'ya (2021) göre, Türk müziğinde, "üslup" ve "tavır" kavramlarının kullanımı, Arapça kökenli olmaları ve günlük dilde nadiren kullanılmaları nedeniyle bazen yanlış veya yanıltıcı olabilir. Bu kavramlar genellikle müzik terimlerinden ziyade günlük dildeki anlamlarını taşırlar. Özellikle "tavır" sözcüğü, halk arasında genellikle olumsuz çağrışımlar yapabilir. Müzikte ise, "tavır" genellikle bir müzisyenin kişisel tarzını ifade eder. Örneğin, bir enstrüman icracısının "güzel bir tavır var" ifadesi, onun benzersiz bir tarza sahip olduğunu belirtir.

Diğer yandan, "üslup" terimi, müzik icracılığı ve bestecilikte daha sık kullanılır. Müzik camiasında genel kabul görmüş bir tarzı ifade eder. Özellikle bestecilerin eserlerinin incelenmesi sonucunda, bir bestecinin "üslup sahibi" olarak nitelendirilmesi, onun belirli bir tarzı benimsediği ve bu tarzın genel olarak kabul gördüğü anlamına gelir. Ancak, her besteci veya müzik icracısının bu şekilde

değerlendirilemeyeceği unutulmamalıdır. Bu değerlendirmeler, göreceli ve kişisel tercihlere dayalı olabilir.

Öztuna'nın (1990) ifade ettiğine göre, Türk müziğinde sıkça kullanılan bir terim olan "üslup", sanatkarın kendine özgü tarzını ifade eder. Bu terim, müzik alanında hem besteciler hem de icracılar için büyük önem taşır, zira sanatkarın üslubu, yaratıcılık kapasitesini yansıtır. Tüm büyük bestecilerin ve icracıların, diğerlerinden farklı olan, kendilerine özgü üslupları vardır. Aynı müzik geleneğine ve okuluna ait olan sanatkarlar arasında üslup farkı daha az olabilir, ancak hala mevcuttur. Bir sanatkarın kendi özgün üslubu olmaması, sanat yönünden eksiklik olarak görülür. Üslubun oluşumunda etkili olan unsurlar, müzik estetiği bağlamında incelenmelidir. Bestecinin belirli bir güfteyi, makamı, usûlü, formu ve geçkileri seçmesi, üslubun temel unsurlarını oluşturur. Sanatkarın malzemesine verdiği yönelim ve bu malzemeyi kullanma tarzı da, üslubun oluşumunda önemli bir rol oynar. Dolayısıyla, bir sanatkarın üslubunu anlamak ve değerlendirmek için, bu unsurların dikkatle incelenmesi gerekmektedir.

Besteci veya icracı için üslup, eseri yorumlama ve kişisel katkı sürecidir ki bu da eserin sanatsal ve estetik bir ifade kazanmasını sağlar. Sanatçı, bu süreci başarıyla tamamladığında, kendi benzersiz kimliğini esere yansıtabilir ve eser, üslup sahibi sanatçının kişisel dokunuşuyla anlam ve derinlik kazanır. Bu süreç, sanatçının eseri nasıl yorumladığına ve nasıl bir kişisel katkı sağladığına dayanır. Sanatçı, eseri kendi bakış açısı ve duygusal zenginliğiyle ele alır ve ona kendi yorumunu, yaratıcılığını ve duygularını ekler. Bu şekilde, eser, sanatçının üslubuna sahip olur ve sanatçının kendine özgü ifadesiyle zenginleşir.

Sanatçının eser oluştururken tercih ettiği temalar veya seçtiği güfteler, Türk müziği geleneği ve estetik anlayışıyla sıkı bir bağ içerisindedir. Türk müziği bestekârları, eserlerinde genellikle içinde yaşadıkları toplumun kültürel değerlerini, tarihsel derinliklerini ve duygusal yansımalarını aksettirmeyi amaçlarlar. Bir bestekârın, belirli bir güfteyi veya konuyu seçmesi, kendi estetik beğenisini ve duygusal tercihlerini yansıtır. Ayrıca, bir bestekârın, eserinde kullanacağı makamı belirlemesi veya hangi usûlü tercih edeceğine karar vermesi, Türk müziği estetiği çerçevesindeki estetik tercihlerini yansıtır. Örneğin, bir bestekârın bir beste için hicaz makamını seçmesi veya bir saz eseri için usûl olarak aksak semaiyi tercih etmesi, Türk müziği estetiğine uygunluk arayışının bir ifadesi olabilir. Bu seçimler, sanatçının müzikal ifadesini, duygusal derinliğini ve estetik anlayışını yansıtan önemli

unsurlardır. Dolayısıyla, bir bestekârın, eserinde tercih ettiği güfte veya konu ile ilgili olarak yaptığı seçimler, onun Türk müziği estetik beğenisi ve sanatsal kimliği hakkında önemli ipuçları sunar.

Türk Müziği, derin estetik değere sahip özel bir müzik türüdür, insan ruhunun çeşitli duygusal ve zihinsel boyutlarını eserlerinde başarıyla yansıtabilme kabiliyetine sahiptir. Estetik açıdan incelendiğinde, Türk Müziği eserlerinin yapısı ve biçimi öncelikle araştırılmalıdır çünkü bunlar eserin temel iskeletini oluşturur. Ardından, bu yapısal unsurların eserin geneline nasıl yansıdığına bakılmalıdır. Eğer eser bir saz eseri ise, sadece enstrümantal çalışma dikkate alınarak estetik yönleri incelenir. Ancak eğer eser sözlü ise, biçimsel analizin yanı sıra güfte ve eserin prozodisinin estetik değeri üzerinde de değerlendirmeler yapılır. Özellikle, güfte ve eserin mana prozodisindeki başarısı, eserin estetik değerlendirmesi üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Bu sebeple, Türk Müziği'nin estetik açıdan incelenmesinde yapısı, biçimi, güfte ve prozodinin bir arada ele alınması önemlidir (Ekmen, 2019).

Kuşkusuz, bir musiki eserini dinlerken sadece melodisinin seyrini, formunu, makamını, usûlünü, güftenin veznini veya manasını izole ederek bir haz duymayız. Tam aksine, eserin bütünüyle birlikte, onun estetik bir bütünlük içinde nasıl bir etki yarattığını deneyimleriz. Ancak, bu unsurların her birinin estetik özellikleri, bir araya gelerek bir sanat eserinin bütünlüğünü oluşturur. Dolayısıyla, bir eserin estetik bütünlüğüne ulaşabilmek için, bu unsurların estetik özelliklerini değerlendirerek ve bir araya getirerek yaklaşmak gerekmektedir.

5.2.1. Yapı ve Biçimde Estetik

Yapı: Yapı terimi müzikte, farklı unsurların kuruluş özelliklerini belirtmek için kullanılır. Örneğin, melodik yapı ve ritmik yapı gibi terimler, müzikteki farklı elemanların yapısal özelliklerini ifade etmek için kullanılır. Form bilgisinde ise, bir eserin biçimini oluşturan daha küçük unsurların özelliklerini belirtmek için "yapı" terimi kullanılır. Bu terim, eserin içinde bulunan parçaların veya bölümlerin yapısal özelliklerine işaret eder. Ancak tek başına kullanıldığında, genellikle formun bir elemanı olan yapıyı ifade eder.

Biçim-Şekil-Form: Biçim terimi, müzikte form bilgisinde, eserin ana bölümlerini oluşturan kısımların (zemin, nakarat, meyan, hane, teslim vb.) düzenleniş özelliklerini belirtmek için kullanılır. Bu terim, bir müzik eserinin yapısal düzenini ve

bileşenlerinin nasıl bir araya getirildiğini ifade etmek için kullanılır. Bu şekilde, müzikal formların yapısal özellikleri ve düzenlenme biçimleri hakkında bilgi verir.

Biçimi oluşturan bölümleri belirlemek için A-B-C gibi büyük harfler kullanılırken, bu harflerin altındaki sayılar ise o bölmenin toplam usûl sayısını gösterir. Büyük harflerin üstündeki 1m, 2m gibi ifadeler ise o bölmenin kaçınıcı mısra ile başladığını belirtir. Nota üzerinde ise, her bölmenin başlangıcına A-B gibi büyük harfler yerleştirilir, bu sayede her bölmenin başlangıcı belirginleşir. Böylece, her bölümün bitiş noktası da yeni bir bölümün başladığı noktadır.

Ekmen'in (2019) aktardığına göre, Mutlu Torun müzik eserlerini yazıya benzeterek, en küçük ses gruplarından periyoda kadar olan farklı büyüklükteki ses topluluklarını anlatır. Bu bağlamda, herhangi bir yazıdaki harflerin heceyi, hecelerin kelimeyi, kelimelerin virgülle ayrılan anlam gruplarını, onların da cümleyi, cümlelerin ise paragrafı oluşturduğu gibi, müzikte de küçükten büyüğe doğru bir yapılanma olduğunu ifade eder. Bu yapılanmada, fikirlerin en küçük yapı taşı motif veya cümle parçasıdır. Bir cümlenin tamamlanması genellikle takip eden ikinci parçayla gerçekleşir ve iki veya üç cümlenin tamamlanmasıyla periyod oluşur, bu da daha doyurucu bir müzikal deneyim sunar. Cümle parçasını oluşturan parçacık ise daha da küçük olan hücre (selül)dür. Biçim veya form analizi yapılırken öncelikle eserin cümle parçaları belirlenir ve sonra bunların birleşmesiyle cümleler oluşturulur.

Sanatta, içerik ve biçim arasındaki ilişki öncelikli analiz konusudur; çünkü biçim, içeriğin taşıyıcısı ve şekillendiricisidir. İçerik her zaman belirli bir biçimde ifade edilmiş ve biçimlenmiş olarak karşımıza çıkar. Önemli olan, içeriğin nasıl biçimsel yapılar içinde görselleştirildiğini anlamak ve bunu etkili bir şekilde ifade etmektir. Özellikle müzik gibi alanlarda, bir besteci bir nota dizisini uzatırsa, bu sadece içinden geldiği için değil, o duygu veya düşüncenin en iyi şekilde ifade edilmesi için yapılır. Sanatsal yaratımın her aşaması bilinçli bir eylemle şekillenir. Elbette, sanatta spontane eylemler de vardır; sanatçı, yaratma sürecinde sık sık doğaçlama benzeri faaliyetlerde bulunur. Ancak, bu kendiliğinden eylemler bile, bilincin süzgecinden geçerek gerçekleştirilir ve bilincin belirleyici gücü altında etkilenir (Timuçin, 2017).

Yansıtma kuramları, yaşam ile sanat arasında derinlemesine bir ilişki kurarlar, sanat eserlerinin yaşamı yansıttığını ve toplumsal, kültürel veya bireysel deneyimlerin bir yansıması olduğunu iddia ederler. Bu kuramlar, sanatın gerçekliği yansıttığını ve sanatçının duygularını veya düşüncelerini izleyiciye aktardığını öne sürerler. Öte yandan, biçimcilik bu görüşün tam karşıtıdır. Biçimcilik, sanat ile yaşam arasındaki

köprünün kaldırılarak sanatın var olabileceğini ve sanattan beklenen zevkin alınabileceğini savunur. Bu görüşe göre, sanatın kendi özgün dünyası vardır ve sanat eserleri bu dünyanın ürünleridir. Sanat eserinin teknik özellikleri, konusu, olayların akışı, kurgusu, imgeler ve simgeler arasındaki ilişkiler gibi unsurlar, eserin özgün yapısını oluşturur. Her bir ögenin taşıdığı anlam ile biçim arasındaki ilişkiyi anladıkça, izleyicinin eserden aldığı haz duygusu artar. Bu, izleyicinin eserin derinliklerine inerek onun estetik değerini daha iyi anlamasını sağlar (Özel, 2016). Dolayısıyla, biçimcilik sanatın yaşamla olan ilişkisini farklı bir açıdan ele alır ve eserin kendi içsel yapısına odaklanarak estetik deneyimi zenginleştirir.

Biçimde estetiği incelerken, hücre, motif, parçacık, cümle parçası, cümle veya periyod gibi bölünmeleri dikkate almak önemlidir. Bazen bu unsurlardan sadece biri üzerinde durarak estetik bir değerlendirme yapmak mümkündür. Bu araştırmada, estetik inceleme yaparken, önceden adlandırılan herhangi bir bölünmeyi belirtmek için Ekmen'in (2019) ileri sürdüğü "ezgisel birim" terimi kullanılacaktır. Biçimde estetiği belirlemek için dikkate alınması gereken unsurlardan bazıları şunlardır:

a) Ezgisel Birimde Tekrarlar: Mutlu Torun, "Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım" ders notlarında tekrarlar konusunda, "Tekrar büyüklüğü ne olursa olsun, müziğin bir kısmının aynı sesler ve değerlerle yeniden gelmesidir" açıklamasını yaparak, tekrarlama yoluyla oluşturulan bir tansiyonun artırılabilceğini ifade etmektedir. Tekrar edilen bir motif veya melodinin ne kadar sıklıkla ve ne ölçüde gerçekleştiği, dinleyicide bir tansiyon oluşturabilir ve estetik bir etki yaratabilir. Bu tansiyonun artmasıyla birlikte, dinleyicide bir çeşit beklenti ve heyecan da oluşabilir. Dolayısıyla, müzikteki tekrarların sadece yapısal bir unsur olmakla kalmayıp, aynı zamanda estetik bir değer de taşıdığı görülebilir.

b) Ezgisel Birimde Sekileme: Ezgisel birimin alttan veya üstten bitişik seslerde aynı değerler içinde arka arkaya tekrarlanması, müzikte estetik bir etki yaratabilir. Özellikle, alttan üste doğru çıkışta, bu tekrarlar bir coşku ve yükselme duygusu yaratabilirken, üstten alta inişte ise tam tersi bir hüznün ve çöküş hissi uyandırabilir. Ancak, küçük birimde fazla tekrar yapılması durumunda tekdüzelik oluşabilir (Ekmen, 2019). Örneğin, bir müzik eserindeki ölüm teması, sekileme ile vurgulanarak güçlendirilmiş ve estetik bir derinlik kazandırılmış olabilir. Pes seslere doğru yapılan sekileme, çöküş hissini arttırarak ölümü çağrıştırabilir. Bu şekilde, sekileme estetik bir anlam katılarak, eserin duygusal derinliğinin ve etkileyiciliğinin artması sağlanmış olur.

Sekilemenin aşırı ve anlamsız bir biçimde kullanılması, yapay ve basit bir yapı oluşturarak estetik değerlerden uzaklaşmaya neden olur. Özellikle günümüz müziğinde, bu tür sekilemenin sıklıkla başvurulmuş bir yöntem olduğu gözlemlenmektedir. Bu durumda ortaya çıkan eserler, monoton ve melodi eksikliği içeren, sanatsal ve estetik kaygılardan uzak, kalıplaşmış ses kümeleri olarak nitelendirilebilir.

c) Ezgisel Birimin Ses Alanının Genişlemesi veya Daralması: Herhangi bir ezgisel birimin başında ya da sonundaki aralıkların genişletilmesi veya daraltılması, müzik eserine estetik bir derinlik kazandırabilir. Bu tür yükselme ve daralmalar, eserin duygusal yoğunluğunu artırabilir ve dinleyicide daha etkileyici bir izlenim bırakabilir. Örneğin, bir müzik eserinde her yeni sese geçişte aralıkların genişletilmesi veya daraltılmasıyla, estetik değerlerin katlanarak arttığı hissi oluşturulabilir. Bu durum, dinleyicide artan bir haz ve duygusal yoğunluk hissiyatı yaratarak eserin etkileyciliğini artırabilir.

d) Ezgisel Birime Ses Eklenmesi veya Çıkarılması: Yeni gelen ezgisel birimde, önceki birimin bazı seslerinin eklenmesi veya çıkarılması, eserin monotonluğunu kırabilir ve aynı temel yapı içinde farklı bir duygusal tonun oluşmasını sağlayarak estetik bir çeşitlilik sunabilir (Ekmen, 2019). Örneğin, iki ezgisel birim arasında meydana gelen küçük bir ses eklemesi bile, eserin dinamik yapısını zenginleştirerek hareketlilik ve estetik değer katabilir. Bu tür küçük değişiklikler, dinleyicide eserin daha etkileyici ve çeşitli bir deneyim sunmasına yardımcı olabilir.

e) Ezgisel Birimdeki Ses Sürelerinin Büyütülmesi veya Küçültülmesi: Motif veya ezgi içinde bazı ses sürelerinin daha küçük parçalara bölünmesi veya birleştirilmesi işlemi, motif içi değişiklikleri içerir ve bu değişiklikler, çatal ve bezeme gibi tekniklerle gerçekleştirilebilir. Bu tür değişiklikler, esere zenginlik katabilir ancak dengesiz bir şekilde kullanıldığında ezgi fakirliğine ve anlatımda kısırlığa neden olabilir (Ekmen, 2019). Doğru ve yerinde kullanımlarda ise ses sürelerinin kısaltılması gibi bu tür değişiklikler, eserin hareketliliğini ve dinamizmini artırarak estetik bir değer oluşturabilir.

f) Ezgisel Birimin Ters Çevrilmesi: Bir ezgisel birimin hareketinin, kendisinden sonra gelen birimde tam tersi bir hareketle gerçekleştirilmesi durumu, genellikle estetik açıdan etkili bir izlenim bırakır. Bu zıt hareket, eserin dinamizmini ve ilgi çekiciliğini artırabilir (Ekmen, 2019). Örneğin, bir ezgi veya motifi hareketi

tamamen tersine döndürülerek yapıldığında, dinleyicide beklenmedik bir sürpriz ve hayret duygusu uyandırarak estetik bir değer oluşturabilir.

g) Ezgisel Birimde Çeşitleme: Bir ezgi veya motifin ritim veya aralık öğelerinden birinin sabit bırakılıp diğerinin değiştirilmesi durumuna "varyasyon" veya "başkama" denir. Bu durumda, aynı ritim içinde farklı aralıklar veya aynı aralıklar içinde farklı ritim kalıpları kullanılır. Varyasyonlar, bir müzik eserine çeşitlilik ve derinlik katarak estetik bir zenginlik sağlar (Ekmen, 2019). Örneğin, aynı melodik veya ritmik motifin farklı perde veya vuruşlar üzerinde yeniden düzenlenmesi, dinleyicide eserin yaratıcılığı ve dehanın izlerini hissettirir. Bu tür bir hareket, esere ihtişamlı bir estetik katkı sağlar.

5.2.2. Güftede Estetik

"Güfte", sözlü Türk Müziği eserlerinde bestelenmek üzere yazılmış metinleri ifade eder. Sözlü Türk Müziği eserlerinde, beste ve güfte olmak üzere iki ana bileşen bulunur. Güfte, müzik eserlerinin söz kısmını temsil eder ve genellikle şiir formunda yazılır. Türk Müziği'nde güfte, kâr, beste, semaî, şarkı, türkû, ilahi, nefes gibi farklı müzik türlerinde bestelenen eserlerin sözlerini ifade eder. Güfte kelimesi, yazılı metinlerin müziğe dönüştürülmesi amacıyla kaleme alınan şiirler için de kullanılır. Güfteyi yazan kişiye ise "güftekâr" adı verilir (Demirci, 2020). Bu bağlamda, güfte müzikal eserlerin sözlerini oluşturan önemli bir bileşen olarak kabul edilir ve Türk Müziği geleneğinde önemli bir yere sahiptir.

Gazel gibi şiir formlarına, özellikle aruz ölçüsü açısından bakıldığında, belirli bir düzenin tekrarını gözlemlemek mümkündür. Bu şiir, her biri aynı ölçü veya kalıpla uyumlu, kendi başına tam ve bağımsız dizelerden oluşur. Şiirden alınacak zevk, bu kalıbın başarılı bir şekilde yakalanmasına dayanır. Kuşkusuz, her mısra, kelimelerin, kavramların ve anlamın yapısal formunun bağlamına bağlı olarak farklılık gösterir. Ancak, yapısal form, şiirin tamamında sabit kalır. Bu durum, dilin estetik bir ifadesi olan birlik ilkesinin şiirdeki yansımasıdır (Koç, 2018).

Ekmen'in (2019) ifadesiyle "Bütün sanatlarda şiiriyet vardır ve şiiriyet sanatın estetik yargısında etkilidir." Bu özellik, sanat eserinin estetik değerlendirmesinde önemli bir rol oynar. Türk Müziği ise genel olarak söze, şiire dayalı bir sanattır. Dolayısıyla, Türk Müziği'nde estetik konusu incelenirken, büyük ölçüde güfteye, yani müzik eserinin sözlerine odaklanmak gerekmektedir. Bu bağlamda, estetik unsurları inceleyerek güzellik yargısında bulunurken, güftenin sanatsal ve estetik yönlerini

vurgulamak önemlidir. Türk Müziği'nin estetik değerinin anlaşılması ve değerlendirilmesi için güfthenin sanatsal nitelikleri ve güzellikleri üzerinde durmak, müzik eserinin bütünsel estetik anlayışını açığa çıkarmaya yardımcı olacaktır.

Güftede etkileyici bir anlamın varlığı, onun estetiğine derinlik kazandırır. Bu anlamlar genellikle edebi sanatlar ve yaratıcı imgelerle şekillenir. Güftedeki bu anlamlar, yeni zihinsel uyarılar ve ifadelerle dolu olmalıdır ki güfte, yeni estetik değerler kazansın. Bu bağlamda, güfthenin estetiğine katkı sağlayacak anlamların güçlü ve etkileyici olması, eserin sanatsal değerini artırır.

Bestede estetiği belirlemek için ilk adım, eserin temelini oluşturan güfthenin seçimine odaklanmaktır. Bu seçimde, güftede kullanılan estetik unsurların hangi ölçüde yer aldığı dikkate alınır. Güfthenin açık (kısa) veya kapalı (uzun) heceleri belirlenerek, hece veya aruz vezniyle yazıldığı tespit edilir. Eğer güfte serbest bir şiir ise, müziğe uygunluğu ve başarısı değerlendirilir. Prozodinin önemli bir unsuru olan, açık heceye kısa, kapalı heceye uzun notaların uyumu gözden geçirilir. Aruz vezni varsa, takti ve durgu yerlerine dikkat edilir (Ekmen, 2019). Bestede, bu durgu ve takti yerlerine uzun sesler ve aralarındaki geçişlerin düzenlenmesiyle eserin biçimsel yapısı belirlenir ve biçimi etkileyen estetik öğeler ortaya çıkarılır. Bu süreç, eserin estetik yapısının analizine ve değerlendirilmesine katkı sağlar.

Güfthenin, bestelendiği makamın ifade gücüyle uyumlu olması, genellikle anlamı derinleştirerek estetiğe katkıda bulunur. Örneğin, hüzünlü bir güfte, hüzün çağrıştıran bir makamla bestelendiğinde, duygusal etkisi daha da artar. Benzer şekilde, farklı duyguları içeren bir güfte, bileşik makamlarla bestelendiğinde zenginlik kazanabilir. Ayrıca, eser içinde yapılan geçkilerin, güfthenin anlamını güçlendirici bir etki yapması da önemlidir. Başarılı makam ve geçki seçimleri, güfthenin anlam yapısını etkileyerek, esere önemli bir estetik katkı sağlar (Ekmen, 2019).

Usûlün, güfteye uygun bir şekilde seçilmiş olması da önemli bir estetik unsurdur. Özellikle, güfte arûzla yazılmışsa, bu uyum daha da belirgin hale gelebilir. Güfte ve usûlün akıcı bir şekilde birbirini tamamlaması, estetiği etkileyen önemli bir faktördür. Uygun usûl seçimi, güfthenin akıcılığını artırırken, güfthenin ritmik yapısını ve ifade tarzını destekleyerek eserin bütünlüğünü sağlar (Ekmen, 2019). Bu şekilde, güfte ile usûl arasındaki uyum, eserin estetik değerini artırır ve dinleyici üzerinde daha derin bir etki bırakmasını sağlar.

Ekmen'in (2019) belirttiğine göre; prozodi, özellikle vurgu konusuyla ilgili olarak önemli bir husustur. Kelimeleri oluşturan hecelerin vurgularının doğru yerlerde

olup olmadığı titizlikle incelenmelidir. Vurgulu hecelerin, genellikle uzun ve tiz notalara denk gelmesine dikkat edilmelidir. Bazı eserlerde, yukarıda belirtilen kurallara tam olarak uyulmamasına rağmen, yine de yüksek derecede haz verici estetik değerlere rastlanabilir. Bu durumda, sözle müziğin başarılı bir şekilde uyumlu olmasının sonucunda, belki de deha ürünü nitelikte eserler ortaya çıkabilir. Bu, bestekârın olağanüstü yeteneğiyle, mânâ prozodisini ustalıkla kullanmasından kaynaklanmaktadır.



6. ŞEVKÎ BEY'İN BELİRLENEN ESERLERİNDEKİ ESTETİK UNSURLARIN İNCELENMESİ

Bu bölümde Şevkî Bey'in belirlenen on eserinin notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur. Bu analizlerin, eserlerin müzikal ve sözel yapısını derinlemesine inceleyerek, melodik, ritmik ve yapısal unsurlarını açığa çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Şevkî Bey'e ait estetik unsurların tespit edilmeye çalışılarak incelenen eserleri şu şekildedir:

1. Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz
2. Edersen de Cefâ Eğer
3. Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var
4. Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım
5. Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep
6. Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun
7. Hicrân Oku Sînem Deler
8. Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına
9. Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre
10. Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım

6.1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Hicaz makamında bestelediği "Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.1.1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Notası

HİCAZ ŞARKI

DİL YÂRESİNİ ANDIRACAK YÂRE BULUNMAZ

Aksak Beste: Şevki Bey
Güfte: Mehmet Hâfid Bey

Aranâğme...

Dil yâ re si ni an dı ra cak

yâ re bu lun maz **SAZ**

maz **SAZ** Dün yâ

da gö nül yâ re si ne çâ re bu lun

maz **SAZ** maz **SAZ** SON

Her der din o lur çâ re si meş

hû ru me sel dir **SAZ**

Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz
Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz
Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir
Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz

Şekil 6.1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Notası

6.1.2. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Şeması

HİCAZ ŞARKI

DİL YÂRESİNİ ANDIRACAK YÂRE BULUNMAZ

Aksak Beste: Şevkî Bey
Güfte: Mehmet Hâfid Bey

Aranâğme...

Aa
Dil yâ re si ni an dı ra cak

b
yâ re bu lun maz **SAZ**

Bc
maz **SAZ** Dün yâ

d
da gö nül yâ re si ne çâ re bu lun

Ce
Her der din o lur çâ re si meş

SON
hû ru me sel dir **SAZ**

Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz
Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz
Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir
Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz

Şekil 6.2. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Şeması

6.1.3. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.1. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_{10}^{1m} + B_{10}^{2m} + C_5^{3m} + B_{10}^{4m}$
MELODİ	Makam, Hicaz
RİTİM	Usûl, Aksak
YAPI	$A^{1m} \quad (a_3 + b_2) + (a_3 + b_2)$ $B^{2m} \quad (c_3 + d_2) + (c_3 + d_2)$ $C^{3m} \quad (e_3 + b_2)$ $B^{4m} \quad (c_3 + d_2) + (c_3 + d_2)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A ve B bölümleri tekrar yapılması sebebiyle, on ölçüden oluşmaktayken, C bölümü beş ölçüden oluşmaktadır. A ve B cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 3+2+3+2 şeklinde bir bölünme görülmekte olup C cümlesini oluşturan cümle parçası 3+2 şeklindedir. C cümlesini oluşturan ikinci cümle parçası (b) olarak, A cümlesinin ikinci cümle parçası kullanılmıştır.

6.1.4. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Makam analizi

HİCAZ ŞARKI
DİL YÂRESİNİ ANDIRACAK YÂRE BULUNMAZ

Aksak Beste: Şevki Bey
Güfte: Mehmet Hâfid Bey

Aranağme...

Nevâ'da Bûselik

Yerinde Uşşak

Zemin

Hüseyinî'de Uşşak

Hüseyinî'de Hicaz

Hüseyinî'de Hicaz

Nakarat

Nevâ'da Rast

Nevâ'da Bûselik

Yerinde Hicaz

Yerinde Hicaz

SON

Nevâ'da Rast

Meyan

Hüseyinî'de Uşşak

Hüseyinî'de Hicaz

Şekil 6.3. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde yapılan Nevâ'da Bûselikli ve Yerinde Uşşaklı kalışlar eserin Hicaz makamında değil de Uşşak makamında bir eserin girişiymiş intibamı vermektedir, sonrasında yapılan Hüseyinî'de Hicaz ile nakarata bağlanılmıştır. Nakarat bölümünde Nevâ'da Rast ve Nevâ'da Bûselik gösterilip Yerinde Hicaz ile karara gidilmiştir. Meyan bölümünde ise Nevâ'da Rastlı kalış yapıp, Hüseyinî'de Uşşaklı kalışın ardından Hüseyinî'de Hicaz ile tekrar nakarata bağlanılmıştır.

6.1.5. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.2. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Dil	yâ	re	si	ni	an	dı	ra	cak	yâ	re	bu	lun	maz
Sanat\kusur					I									
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lûn
Vezin	Mef'ûlû\Mefâ'ilû\Mefâ'ilû\Fe'ûlûn													
2. Dize	Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Dün	yâ	da	gö	nül	yâ	re	si	ne	çâ	re	bu	lun	maz
Sanat\kusur									I					
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lûn
Vezin	Mef'ûlû\Mefâ'ilû\Mefâ'ilû\Fe'ûlûn													
3. Dize	Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Her	der	dî	no	lur	çâ	re	si	meş	hû	ru	me	sel	dir
Sanat\kusur			U											
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lûn
Vezin	Mef'ûlû\Mefâ'ilû\Mefâ'ilû\Fe'ûlûn													
Güftenin vezni	Mef'ûlû\Mefâ'ilû\Mefâ'ilû\Fe'ûlûn													

Güftede vezin olarak “Mef'ûlû\Mefâ'ilû\Mefâ'ilû\Fe'ûlûn” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin ilk mısraındaki “ni” hecesi açık hece olmasına karşın vezindeki kapalı olan “fâ” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Aynı durum güftenin ikinci mısraındaki “ne” hecesi için de geçerlidir. Meyan bölümünün bestelendiği güftenin üçüncü mısraındaki “derdin olur” kelimeleri arasında ulama gerçekleşmiş olup kapalı olan hece, açık heceye dönmüştür.

6.1.6. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

The image displays a musical score for a poem. At the top, a treble clef is followed by a series of notes and rests, with the lyrics 'dü-üm te ke dü-üm te-ek tek/dü-üm te ke dü-üm te-ek tek/dü-üm te ke dü-üm te-ek tek/dü-üm te ke dü-üm te-ek tek/dü-üm te ke dü-üm te-ek tek' written above. Below the staff, the lyrics are repeated in a series of lines, each starting with a label in parentheses: (Es), (Saz), (Dil), (Dün), (Mef), (Her), (Mef), (Dün). The lyrics are: (Es)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....) (Es)...Dil.....yâ.....re'si...ni.....an...dî'ra...cak.....yâ...re'bu...lun.....maz...(Saz.....) (Saz)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....) (Saz)...Dün.....yâ.....da'gö...nül.....yâ...re'si...ne.....çâ...re'bu...lun.....maz...(Saz.....) (Saz)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....) (Saz)...Her.....der.....dî'no...lur.....çâ...re'si...meş.....hû...ru'me...sel.....dîr...(Saz.....) (Saz)...Mef'.....û.....lü'me...fâ'.....î.....lü'me...fâ'.....î.....lü'fe'.....û.....lün...(Saz.....) (Saz)...Dün.....yâ.....da'gö...nül.....yâ...re'si...ne.....çâ...re'bu...lun.....maz...(Saz.....)

Şekil 6.4. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analiz Tablosu

Eser, 9\8'lik olan aksak usûlü ile bestelenmiştir. Beş ölçü devam eden aksak usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Birinci mısradaki veznin ilk tef'ilesi, 2\8'lik esten sonra başlamış olup diğer mısralarda veznin ilk tef'ileleri, 2\8'lik saz sonrası başlamaktadır. Böylece veznin ilk tef'ileleri usûlün ilk darbından (dü-üm) sonra başlamıştır. Veznin tamamlandığı son ölçüde ise usûlün dördüncü darbından sonra gelen 3\8'lik bölüm, saz ile doldurulmuştur.

6.1.7. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Güfte Analizi

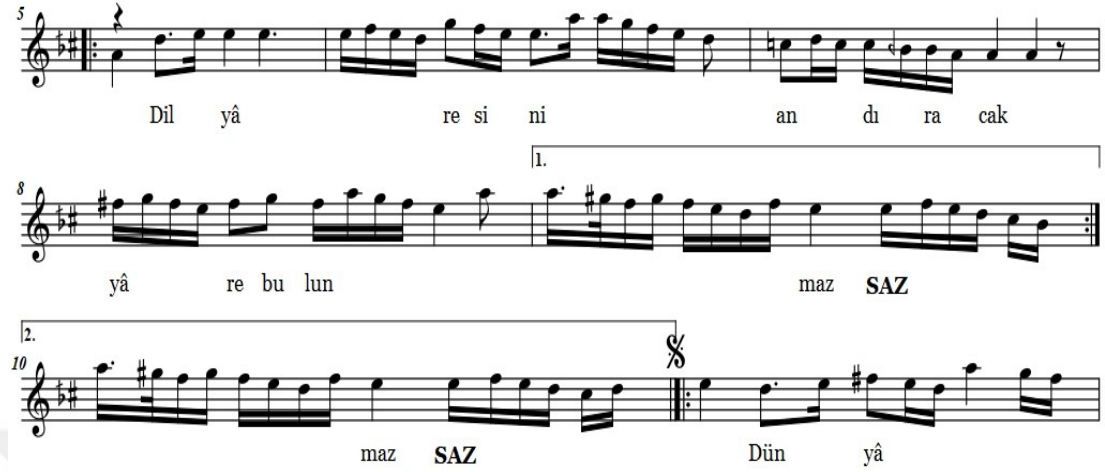
Tablo 6.3. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz Her derdin olur çâresi meşhûr-u meseldir Dünyâda gönül yâresine çâre bulunmaz
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	dil yâresi: Gönül yarası. meşhûr mesel: Meşhur örnek, terbiye ve ahlâka faydalı, yararlı olan meşhûr hikâye.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Gönül yarası kadar acı veren yara bulunmaz Dünyada gönül yarasına çare bulunmaz Meşhur sözdür; ‘her derdin çâresi vardır’ lakin Dünyada gönül yarasına çare bulunmaz

Birinci mısrada kullanılan “dil” ile ikinci mısrada kullanılan “gönül” kelimeleri birbirinin anlamdaşı sözcükler olması nedeniyle tekrar sanatı kullanılmıştır. “Tekrar, bir ibarede kelimelerin aynı manada tekrarıdır” (Saraç, 2019, s. 195). Üçüncü mısraın güftesi olan, “Meşhur sözdür; ‘Her derdin çâresi vardır’ lakin dünyada gönül yarasına çâre bulunmaz” ifadesinde kullanılan atasözü ile irsal-i mesel sanatı yapılmıştır. Coşkun’un (2014, s. 170) ifadesiyle, “Bir fikir veya mesajı anlaşılabilir kılmak ve muhatabı ikna etmek için doğruluğu herkesçe kabul edilen veya kabul edilebilecek olan bir örnek vermeye irsal-i mesel veya irad-ı mesel denir”. Birinci mısrada kullanılan “yâre” ile ikinci mısrada kullanılan “çâre” kelimeleri arasında iç uyak bulunmakta olup mısraın sonundaki “bulunmaz” ifadeleri ile redif yapılmıştır.

6.1.8. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Estetik Analizi

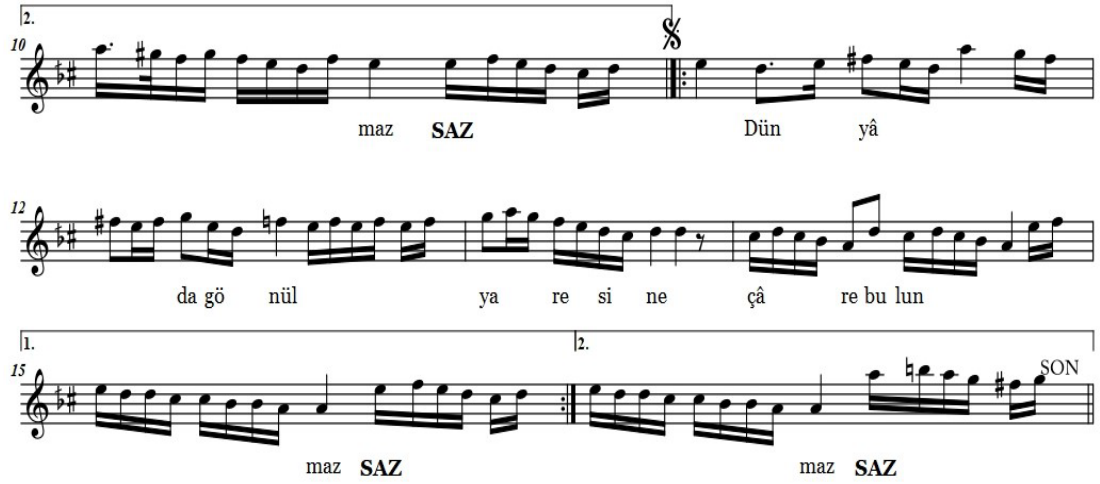
a) Zemin Bölümü



Şekil 6.5. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- Eserin güftesi “Mef’ûlü/Mefâ’ilü/Mefâ’ilü/Fe’ûlün” vezniyle yazılmış ve aruz-beste uyumu doğru şekilde kullanılmıştır. Ancak “yâresini” sözcüğünün “ni” hecesi açık hece olmasına karşılık “Mefâ’ilü” tef’ilesinin “fâ” hecesine denk düşmektedir. Bu nedenle kısa hece uzun okunarak imâle yapılmıştır.
- Gönül yarası kadar acı veren yara bulunmaz sözlerinin bestelendiği zemin bölümünde; Yerinde Uşşak ve Hüseyinî’de Hicazlı kalıplar, ifadeyi güçlendirmiştir.
- Bu dizede “yâre” sözcükleri yinelenerek anlam güçlendirilmiş, tekrar sanatı yapılmıştır.
- 5. ölçüden başlayarak 7. ölçünün sonuna kadar aşağı-yukarı ve yukarı-aşağı ters hareketlerle konik yapılmış, ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir.
- Zemin bölümünün güftesini oluşturan 4 hece silabik düzende bestelenirken 9 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

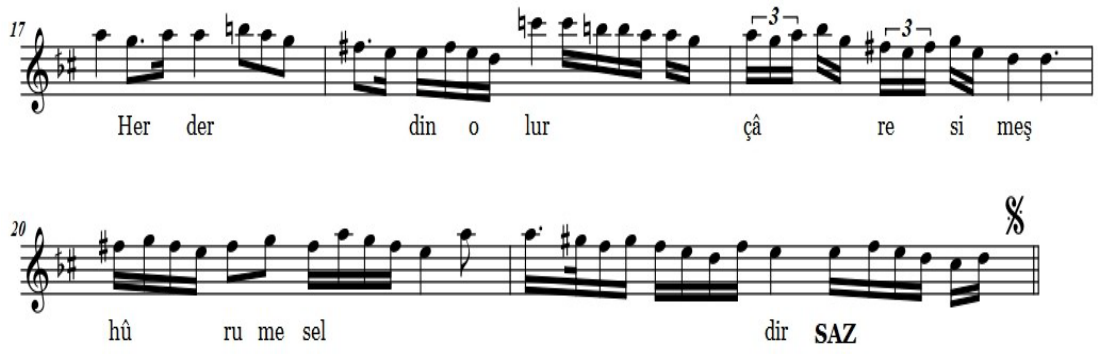
b) Nakarat Bölümü



Şekil 6.6. “Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- Eserin nakarat bölümünü oluşturan ikinci ve dördüncü dizelerin bestelenmesi, güftenin veznine mugâyir bir durum olmaksızın yapılmış, aruz-güfte-beste uyumu yakalanmıştır.
- İlk mısırda kullanılan “dil yâresi” tamlaması bu bölümde “gönül yâresi” şeklinde kullanılmış; “dil” ve “gönül” sözcüklerinin birbirinin anlamdaşı kelimeler olması hasebiyle yineleme yapılarak tekrar sanatı yapılmıştır.
- Zemin kısmında yer alan “yâre bulunmaz” bölümü ile nakarat kısmında yer alan “çâre bulunmaz” bölümlerinin oluşturduğu ezgisel birimlerde, tartımlar büyük oranda sabit tutularak aralıklar değiştirilmiş, ezgisel birimde çeşitleme yapılmıştır.
- Birinci mısırda bulunan “çâre” ile ikinci mısırda bulunan “yâre” sözcükleri arasında iç uyak bulunmaktayken, “bulunmaz” sözcükleri ile redif yapılmıştır.
- Nakarat bölümünün güftesini oluşturan 4 hece silabik düzende bestelenirken 9 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü



Şekil 6.7. “Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- Eserde açık heceler 8’lik nota değeriyle bestelenirken, kapalı heceler ise 4’lük ve daha uzun nota değerleriyle bestelenmiştir.
- “Meşhur sözdür; ‘Her derdin çâresi vardır’ lakin dünyada gönül yarasına çâre bulunmaz” güftesinde kullanılan atasözü ile irsal-i mesel sanatı yapılarak ifade pekiştirilmiştir.
- 19. ölçüde yer alan “çâresi” kelimesinin “çâ” ve “resi” hecelerinde kullanılan motifler; aralıkları ve değerleri sabit tutularak tizden peste inen bir şekilde tekrar edilmiş, ezgisel birimde sekileme yapılmıştır.
- Meyan bölümünün 20. ölçüde başlayan ikinci cümle parçasının (b) ezgisinde; zemin bölümünün 8. ölçüde başlayan ikinci cümle parçasının (b) ezgisi kullanılarak ezgisel birimde tekrar yapılmıştır. Bu melodinin tekrarlanması ile denge unsuru sağlanmış, eserin estetik değerine katkı sunulmuştur.
- Meyan bölümünde de 4 hece silabik düzende bestelenip, 10 hece melismatik olarak bestelenmiştir. Bu bağlamda eserin tümü itibariyle uyum ve denge yakalanmıştır.

6.2. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Yegâh makamında bestelediği "Edersen de Cefâ Eğer" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.2.1. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Notası

YEGÂH ŞARKI
EDERSEN DE CEFÂ EĞER

Nim Sofyan Beste: Şevkî Bey

E der sen de ce fâ e ğer E der sen
Ger çi gör düm pek çok si tem Ger çi gör
de ce fâ e ğer Lüt fûn yi ne
düm pek çok si tem E le geç ti
dün ya de ğer Lüt fûn yi ne dün ya de
şim di o dem E le geç ti şim di o
ğ er Cevr et sen de et mem ke
dem Bun dan böy le se Fâ e
der der Cevr et sen de et mem ke der
dem Bun dan böy le se fâ e dem
ğ er Aranağme...
1. 2.

Edersen de cefâ eğer
Lütfûn yine dünyâ değer
Cevretsen de etmem keder
Lütfûn yine dünyâ değer

Gerçi gördüm pek çok sitem
Ele geçti şimdi o dem
Bundan böyle sefâ edem
Ele geçti şimdi o dem

Şekil 6.8. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Notası

6.2.2. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Şeması

YEGÂH ŞARKI

EDERSEN DE CEFÂ EĞER

Nim Sofyan

Beste: Şevki Bey

Aa E der sen de ce fâ e ğer E der sen
Ger çi gör düm pek çok si tem Ger çi gör

b

%Bc
de ce fâ e ğer Lüt fûn yi ne
düm pek çok si tem E le geç ti

d
dün ya de ğer Lüt fûn yi ne dün ya de
şim di o dem E le geç ti şim di o

Ce
ğ er Cevr et sen de et mem ke
dem Bun dan böy le se Fâ e

b'
der Cevr et sen de et mem ke der
dem Bun dan böy le se fâ e dem

%

ğ er **Aranagme...**

1. 2.

Edersen de cefâ eğer
Lütfün yine dünyâ değer
Cevretsen de etmem keder
Lütfün yine dünyâ değer

Gerçi gördüm pek çok sitem
Ele geçti şimdi o dem
Bundan böyle sefâ edem
Ele geçti şimdi o dem

Şekil 6.9. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Şeması

6.2.3. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.4. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_8^{1m} + B_8^{2m} + C_8^{3m} + B_8^{4m}$
MELODİ	Makam, Yegâh
RİTİM	Usûl, Nim Sofyan
YAPI	$A^{1m} \quad (a_4 + b_4)$ $B^{2m} \quad (c_4 + d_4)$ $C^{3m} \quad (e_4 + b'^1_4)$ $B^{4m} \quad (c_4 + d_4)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A, B ve C bölümleri sekiz ölçüden oluşmaktadır. A, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 4+4 şeklinde bir bölünme görülmektedir. A cümlesinin ikinci cümle parçası (b), büyük oranda C cümlesini oluşturan ikinci cümle parçası (b') olarak kullanılmıştır.

6.2.4. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Makam analizi

YEGÂH ŞARKI
EDERSEN DE CEFÂ EĞER

Nim Sofyan Beste: Şevkî Bey

Yerinde Nişâbur

Zemin

Nevâ'da Rast

Hüseynî'de Uşşak

Nevâ'da Rast

Nakarat

Yegâh'da Rast

Yegâh'da Neveser Makamı Dizisi

Meyan

Nevâ'da Rast

Aranâğme...

1. 2.

33. 34.

Şekil 6.10. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümüne Yerinde Nişâbur ile başlanmış, Nevâ'da Rast ile yarım karar yapılmıştır. Nakarat bölümünde ise Hüseynî'de Uşşaklı, Nevâ'da Rastlı ve Yerinde Nişâburlu kalışların ardından, Yegâh'da Rast ile eser son bulmuştur. Meyanda, Yegâh'da Neveser Makamı Dizisi gösterilip Nevâ'da Rast ile Nakarata bağlanılmıştır.

6.2.5. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.5. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Edersen de \ cefâ eğer
Kalıp	4+4
2. Dize	Lütfün yine \ dünyâ değer
Kalıp	4+4
3. Dize	Cevretsen de \ etmem keder
Kalıp	4+4
Güftenin vezni	8’li hece ölçüsü bulunmakta olup ‘4+4’ kalıbı kullanılmıştır.

Güfte 8’li hece ölçüsü kullanılarak yazılmış olup tüm dizelerde ‘4+4’ kalıbı ile bulunmaktadır. vezin olarak “Mef’ûlü\Mefâ’ilü\Mefâ’ilü\Fe’ûlün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan kalıpların durak yerleri kelimelerin sonuna denk gelmektedir.

6.2.6. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

düm tek \ düm tek \ düm tek \ düm tek

E.....dersen.....de.....\ce.....fâe.....ğer.....

Lüt.....fün-yi.....ne.....\dün.....yade.....ğer.....

Cev.....retsen.....de.....\et.....memke.....der.....

Lüt.....fün-yi.....ne.....\dün.....yade.....ğer.....

Şekil 6.11. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 2\4’lük olan nim sofyan usûlü ile bestelenmiştir. Dört ölçü devam eden nim sofyan usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Kullanılan 8’li hece ölçüsünün ‘4+4’ kalıbı ile böldüğü bölümler kelime bitimlerine denk gelmektedir.

6.2.7. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Güfte Analizi

Tablo 6 6. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Edersen de cefâ eğer Lütfün yine dünyâ değer Cevretsen de etmem keder Lütfün yine dünyâ değer
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	cefâ: Eziyet, sıkıntı, zulüm. Ayrılığa bırakmak. Vefâsızlık. lutf: Hoşluk, güzellik. İyi muâmele; iyilik. cevr: Haksızlık, ezâ, cefâ, eziyet, gadir, zulüm; sitem.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Edersen de eziyet eğer Güzelliğin, iyiliğin yine dünyaya bedel Haksızlık etsen de etmem keder Güzelliğin, iyiliğin yine dünyaya bedel

Güfte hece vezniyle yazılmış olup sade ve akıcı bir dil kullanılmıştır. Birinci ve ikinci dizelerdeki “cefâ” ve “dünyâ” kelimeleri arasında yarım kafiye bulunmaktadır. Mısra sonralarındaki “eğer”, “değer” ve “keder” ifadelerinde de kafiye öğelerine rastlanmaktadır. Coşkun’un (2014, s. 232) belirttiğine göre, “Mısra veya ibare sonunda yer alan, telâffuzu aynı, görev ve anlamı farklı olan ek ve kelimelere kafiye denir. Mısra veya ibare sonunda bulunan, telâffuzu, görevi ve anlamı aynı olan ek ve kelimelere redif denir”.

6.2.8. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

E der sen de ce fâ e ğer E der sen
Ger çi gör düm pek çok si tem Ger çi gör

de ce fâ e ğer Lüt fûn yi ne
düm pek çok si tem E le geç ti

Şekil 6.12. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- Zemin bölümünün güftesi olan “edersen de cefâ eğer” ifadesinin farklı ezgilerle iki kez tekrar edilmesi sözlü içeriğin vurgulanmasına yönelik bir yöntem olarak benimsenmiştir. Bu tekrar, söz konusu ifadenin müzikal yapı içindeki önemini vurgulayarak ifade gücünü ve dinleyiciye aktarım etkisini artırmayı amaçlamaktadır.
- Zemin bölümünün ikinci cümle parçası, 5. ile 8. ölçüler arasında, aşağı-yukarı ve yukarı-aşağı yönlü ters melodik hareketlerin kullanılmasıyla konik bir yapıya kavuşturulmuştur. Bu melodi akışındaki estetik unsurlar, hareketin genel yapısal bütünlüğüne katkı sağlamaktadır.
- Yerinde Nişâburlu ve Nevâ’da Rastlı asma kalışlar ile de monotonluk kırılarak melodik çeşitlilik ve ifadenin aktarılışındaki zenginlik sağlanmıştır.
- Bu bölümde 7 hece silabik düzende bestelenirken 9 hece ise melismatik olarak bestelenmiştir. Silabik düzen, her heceyi ayrı bir notaya denk getirirken, melismatik düzen, tek bir hece üzerinde birden fazla nota kullanılmasını içermektedir. Bu da müzikal ifadenin zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır.

b) Nakarat Bölümü

de ce fâ e ğer Lüt fûn yi ne
düm pek çok si tem E le geç ti

dün ya de ğer Lüt fûn yi ne dün ya de
şim di o dem E le geç ti şim di o

ğer Cevr et sen de et mem ke

Şekil 6.13. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- Nakarat bölümünün güftesi de farklı ezgilerle tekrar edilerek ifade güçlendirilmiştir.
- 9. ölçüde gerdaniye perdesiyle başlayan ezgisel birim, 10. ölçüde eviç perdesi üzerinde tekrar edilerek ezgisel birimde sekileme yapılmış, eserin estetik değerine katkı sağlanmıştır.

- Zemin bölümünde bulunan 3. ve 4. ölçülerdeki ezgisel birimler, nakarat bölümündeki 11. ve 12. ölçülerde yinelenerek, ezgisel birimde tekrar yapılmıştır. Böylece eserde estetik denge yakalanmıştır.
- 15. ölçüdeki ezgisel birimler de tartımları ve aralıkları sabit kalmak suretiyle yinelenerek, ezgisel birimde sekileme gerçekleştirilmiştir.
- Yerinde Nişâburlu ve Yegâh'da Rastlı asma kalışlarla melodik çeşitlilik sağlanmış, ifadenin tesiri artırılmıştır.
- Nakarat bölümünde 4 hece silabik düzen ile bestelenirken, 12 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü

16 Ψ

ğer Cevr et sen de et mem ke
dem Bun dan böy le se Fâ e

20

der Cevr et sen de et mem ke der
dem Bun dan böy le se fâ e dem

25

ğer Aranağme...

Şekil 6.14. “Edersen de Cefâ Eğer” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- Bestekar, meyan bölümü de dahil eserin tüm bölümlerinde güfteyi farklı ezgilerle yineleyerek mütenevvi melodiler oluşturmuş ve ifadenin etkin olmasını sağlamıştır.
- Zemin bölümünün 2. cümle parçası, biçimde estetik elemanlarından olan ezgisel birime ses eklenmesi unsuru kullanılarak meyan bölümünün 2. cümle parçasını oluşturan ezgide kullanılmış, esere bir hareket ve estetik değer kazandırılmıştır.
- 21. ile 23. ölçüler arasında yukarı-aşağı ve aşağı-yukarı yönlü ters hareketler kullanılarak ezgisel harekette estetik yapılmıştır.
- Meyan bölümünün iki farklı ezgisinde yapılan ters melodik hareketlerle monotonluk önlenmiş; ezgide işlenen canlı ve değişken yapı, eserin estetik müktesebatına değer katmıştır.
- Yegâh'da Neveser Makamı Dizisi ile yapılan asma kalış, Nevâ'da Rast çeşnisiyle melodik çözülmeye ulaşmıştır.

- Meyan bölümünde 3 hece silabik düzen ile bestelenmiş olup 13 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

6.3. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Bayâtî makamında bestelediği "Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.3.1. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Notası

BAYÂTÎ ŞARKI

EMEL-İ MEYL-İ VEFÂ SENDE DE VAR BENDE DE VAR

Sofyan Beste: Şevkî Bey

1. E me li mey li ve fâ sen de de var ben de de var **SAZ**
A ra yp yâ re ve fâ dar gö nül bul sa bi le

2. ben de de var **SAZ** He ve si ay şü se fâ sen de de var
bul sa bi le Dî li fir kat ze de miz vâ sı lı bezm
Bu ta bi at ne a cep sen de de var

ben de de var He ve si ay şü se fa sen de de var
ol sa bi le Dî li fir kat ze de miz vâ sı lı bezm
ben de de var Bu ta bi at ne a cep sen de de var

13. ben de de var **SAZ** Zâ il ol maz di li â şüf te mi zîn
ol sa bi le Bi le memaşk kı mız ol maz yi ne zâ

1. ben de de var 2. sev dâ sı **SAZ** sev dâ sı **SAZ** Aranagme...
il biz den il biz den

20. **Aranagme...**

24.

Emel-i meyl-i vefâ sende de var bende de var
Heves-i ayş ü sefâ sende de var bende de var
Zâil olmaz dîl-i âşüftemizin sevdâsı
Heves-i ayş ü sefâ sende de var bende de var

Arayıp yâr-ı vefâdar gönül bulsa bile
Dîl-i firkâzedemiz vâsıl-ı bezm olsa bile
Bilemem aşkımız olmaz yine zâil bizden
Bu tabiât ne acep sende de var bende de var

Şekil 6.15. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Notası

6.3.2. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Şeması

BAYÂTÎ ŞARKI

EMEL-İ MEYL-İ VEFÂ SENDE DE VAR BENDE DE VAR

Sofyan

Beste: Şevkî Bey

Aa 1.

E me li mey li ve fâ sen de de var ben de de var **SAZ**
A ra yıp yâ re ve fâ dar gö nül bul sa bi le

2.

%Bb

ben de de var **SAZ** He ve si ay şü se fâ sen de de var
bul sa bi le Dî li fir kat ze de miz vâ sı lı bezm
Bu ta bi at ne a cep sen de de var

c

ben de de var He ve si ay şü se fa sen de de var
ol sa bi le Dî li fir kat ze de miz vâ sı lı bezm
ben de de var Bu ta bi at ne a cep sen de de var

Cd

ben de de var **SAZ** Zâ il ol maz dî li â şüf te mi zin
ol sa bi le Bi le memâşk kî mız ol maz yî ne zâ

1. ben de de var 2.

%

sev dâ sı **SAZ** sev dâ sı **SAZ** Aranağme...
il biz den il biz den

20

24

Emel-i meyl-i vefâ sende de var bende de var
Heves-i aş ü sefâ sende de var bende de var
Zâil olmaz dîl-i âşüftemizin sevdâsı
Heves-i aş ü sefâ sende de var bende de var

Arayıp yâr-ı vefâdar gönül bulsa bile
Dîl-i firkâtedemiz vâsıl-ı bezm olsa bile
Bilemem aşkımız olmaz yine zâil bizden
Bu tabiât ne acep sende de var bende de var

Şekil 6.16. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Şeması

6.3.3. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.7. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_8^{1m} + B_8^{2m} + C_8^{3m} + B_8^{4m}$
MELODİ	Makam, Bayâti
RİTİM	Usûl, Sofyan
YAPI	$A^{1m} \quad (a_4 + a_4)$ $B^{2m} \quad (b_4 + c_4)$ $C^{3m} \quad (d_4 + d_4)$ $B^{4m} \quad (b_4 + c_4)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A, B ve C bölümleri sekiz ölçüden oluşmaktadır. A, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 4+4 şeklinde bir bölünme görülmektedir. A ve C cümlelerinde melodinin tekrar etmesi sonucu cümle parçaları aynı olup B cümlesini oluşturan cümle parçalarında farklılık görülmektedir.

6.3.4. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Makam Analizi

BAYÂTÎ ŞARKI

EMEL-İ MEYL-İ VEFÂ SENDE DE VAR BENDE DE VAR

Sofyan Yerinde Uşşak Nevâ'da Bûselik Beste: Şevkî Bey

Zemin

Nevâ'da Bûselik

Nakarat

Segâh'da Eksik Ferahnâk

Yerinde Uşşak

Meyan

Nevâ'da Rast

Aranağme...

Şekil 6.17. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde Yerinde Uşşak ve Nevâ'da Bûselik ile kalındıktan sonra nakarat bölümünde Segâh'da Eksik Ferahnâklı kalış yapılmıştır. Yerinde Uşşak ile de karara gidilmiştir. Meyan'da ise Nevâ'da Rast çeşnisi yapılmıştır.

6.3.5. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.8. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Emel-i meyl-i vefâ sende de var bende de var														
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Hece	E	me	li	me	li	ve	fâ	sen	de	de	var	ben	de	de	var
Sanat\kusur			I												
Hece türü	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-
Dize ölçüsü	Fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lün
Vezin	Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilün														
2. Dize	Heves-i ayş ü sefâ sende de var bende de var														
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Hece	He	ve	si	ayş	ü	se	fâ	sen	de	de	var	ben	de	de	var
Sanat\kusur			I												
Hece türü	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-
Dize ölçüsü	Fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lün
Vezin	Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilün														
3. Dize	Zâil olmaz dil-i âşüftemizin sevdâsı														
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Hece	Zâ	il	ol	maz	dî	li	â	şüf	te	mi	zin	sev	dâ	sı	
Sanat\kusur		U													
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	.	.	-	-	-	-	
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fa'	lün	
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fe'ilâtün / Fa'lün (Güftenin ölçüsünden farklı)														
Güftenin vezni	Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilün														

Güfte de vezin olarak “Fe'ilâtün\Fe'ilâtün\Fe'ilâtün\Fe'ilün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin ilk mısraındaki “li” hecesi açık hece olmasına karşın vezindeki kapalı olan “lâ” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Aynı durum güftenin ikinci mısraındaki “si” hecesi için de geçerlidir. Meyan bölümünün bestelendiği güftenin üçüncü mısraındaki “zâil olmaz” kelimeleri arasında ulama gerçekleşmiş olup kapalı olan hece, açık heceye dönmüştür. Ayrıca üçüncü mısra da güftenin vezninden farklı olarak “Fâ'ilâtün\Fâ'ilâtün\Fe'ilâtün\Fa'lün” kalıbı kullanılmıştır.

6.3.6. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

(Es) dü-üm te ke \dü-üm te ke \dü-üm te ke \dü-üm te ke

(Es) Fei...lâ...tün...fe...i.lâ...tün...fei.lâ...tün...fei.lün... (Saz)

(Es) Eme...li...mey...li...ve.fâ...sen...dede.var...ben...dede.var... (Saz)

(Es) Fei...lâ...tün...fei.lâ...tün...fei.lâ...tün...fei.lün... (Saz)

(Es) Heve...si...ây...şusefâ...sen...dede.var...ben...dede.var... (Saz)

(Es) Fâ...i.lâ...tün...fâi...lâ...tün...fei.lâ...tün...fâ.lün... (Saz)

(Es) Zâ...i.lol...maz...dili...â...şüf...temi.zin...sev...dâ...sı... (Saz)

(Es) Fei...lâ...tün...fei.lâ...tün...fei.lâ...tün...fei.lün... (Saz)

(Es) Heve...si...ây...şusefâ...sen...dede.var...ben...dede.var... (Saz)

Şekil 6.18. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 4/4'lük olan sofyan usûlü ile bestelenmiştir. Dört ölçü devam eden sofyan usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Birinci ve ikinci mısralarda veznin ilk tef'ilesi 1¼'lük es yahut sazdan sonra başlamış, Üçüncü mısradaki ise 1½'lik esten sonra başlamıştır. Veznin son tef'ilesinden (fe'ilün) sonra, usûlün son darbı (ke) saz ile doldurulmuştur.

6.3.7. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Güfte Analizi

Tablo 6.9. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Emel-i meyl-i vefâ sende de var bende de var Heves-i ayş ü sefâ sende de var bende de var Zâil olmaz dil-i âşüftemizin sevdâsı Heves-i ayş ü sefâ sende de var bende de var
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	emel-i meyl-i vefâ: Vefâ meyli ümidi. heves-i ayş ü safâ: Yiyip içme, neşe, zevk ve eğlence isteği. Dünya nimetlerinden istifâde isteği. zâil: Zevâl bulan, sona eren, devamlı olmayanı yok olan. dil-i âşüfte: Çıldırırcasına severek perişân olan.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Vefâlı olma isteği sende de var bende de var Zevk, sefâ, eğlenme sende de var bende de var Aşkla dolu kalplerimizin sevdâsı geçici değildir Zevk, sefâ, eğlenme sende de var bende de var

Birinci mısradaki bulunan “vefâ” ile ikinci mısradaki bulunan “sefâ” sözcükleri arasında kafiye ilişkisi bulunmaktadır. Bu mısraların sonunda tekrarlanan “sende de var bende de var” ifadeleri ise redif olarak kullanılmıştır. “Emel-i meyl-i vefâ” ve heves-i ayş ü sefâ” gibi tamlamalar kullanıldığı da görülmektedir.

6.3.8. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

1.
E me li mey li ve fâ sen de de var ben de de var **SAZ**
A ra ıp yâ re ve fâ dar gö nül bul sa bi le

2.
5
ben de de var **SAZ** He ve si ay şü se fâ sen de de var
bul sa bi le Dî li fir kat ze de miz vâ sı lı bezm

Şekil 6.19. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- “Vefâlı olma isteği sende de var bende de var” anlamına gelen güftenin bulunduğu zemin bölümünde, sevgilinin sadakati vurgulanmış; melodik olarak aşağı-yukarı, yukarı-aşağı ters hareketler izlenmiştir.
- 3. ölçüdeki ezgisel birim, 4. ölçüde yinelenerek ezgisel birimde tekrar yapılmıştır. Aynı duygunun sevgilide de bulunduğu ifade edilen “sende de var bende de var” bölümünde yapılan ezgisel tekrar, güfteyle de irtibat sağlayarak güfte-beste uyumu gerçekleştirilmiştir. Böylece eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur.
- Zemin bölümünün güftesini oluşturan 8 hece silabik düzen ile bestelenirken, 6 hece melismatik olarak kullanılmıştır.

b) Nakarat Bölümü

ben de de var **SAZ** He ve si ay şü se fâ sen de de var
bul sa bi le Dî li fir kat ze de miz vâ sı lı bezm
Bu ta bi at ne a cep sen de de var

ben de de var He ve si ay şü se fa sen de de var
ol sa bi le Dî li fir kat ze de miz vâ sı lı bezm
ben de de var Bu ta bi at ne a cep sen de de var

ben de de var **SAZ** Zâ il ol maz di li â şüf te mi zin
ol sa bi le Bi le memaşk kı mız ol maz yi ne zâ

Şekil 6.20. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- “Zevk, sefâ, eğlenme sende de var bende de var” manasını taşıyan güftenin bulunduğu nakarat bölümünde de sevgiliyle olan ortak duygular ifade edilmiştir. Melodik hareketler ise zemin bölümüyle paralellik göstermektedir.
- 8. ve 9. ölçülerde yapılan ezgisel birim tekrarı, “sende de var bende de var” ifadesinin bulunduğu bölümde yapılarak zemin kısmında olduğu gibi güfte-beste uyumunun sağlanmasına katkı sunmuştur. Ayrıca güftedeki ve ezgideki tekrarlar eserin estetik dengesini meydana getiren unsurlardan biri olmuştur.
- Nakarat bölümünün güftesi farklı ezgilerle tekrar edilerek ifadenin tesiri artırılmıştır. Segâh’da Eksik Ferahnâklı kalışın ardından yerinde Uşşak ile karara gidilerek güftenin verdiği hissiyat daha da güçlendirilmiştir.
- 13. ölçüde ise ezgisel birim kendi içinde, ses sürelerinin değiştirilmesi marifetiyle tekrar etmektedir.
- Nakarat bölümünde 16 hece silabik düzenle bestelenmiş olup 14 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü

13 ben de de var **SAZ** Zâ il ol maz di li â şüf te mi zin
ol sa bi le Bi le memaşk kı mız ol maz yi ne zâ

1. ben de de var 2. sev dâ sı **SAZ** sev dâ sı **SAZ** Aranağme...
il biz den il biz den

Şekil 6.21. “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- Eserin güftesi “Feilâtün/Feilâtün/Feilâtün/Feilün” aruz kalıbıyla yazılmış olup eserin usûlü olan sofyan usûlü bu kalıp üzerine 4 usûl olarak yerleştirilmiştir.
- “Aşkla dolu kalplerimizin sevdâsı geçici değildir” manasını taşıyan meyan bölümünün güftesi, tiz perdelerden başlayan ve makamın tüm dizisini dolaşan bir ezgi kullanılarak yukarı-aşağı yönlü bir melodik hareketle ifade edilmiştir.
- Bu bölümün tümünde tesir eden Nevâ’da Rastlı asma kalışlar, ifadenin yalınlığını ve gerçekliğini aktarma hususunda etkili olmuştur.
- Zemin bölümünün 3. ölçüsündeki ezgisel birim, bu bölümde yer alan 17. ölçüde de kullanılarak ezgisel birimde tekrar yapılmış ve estetik dengeye katkı sunulmuştur.
- 16. ölçüdeki ezgisel birim küçük nüanslarla 17. ölçüde tekrar kurgulanarak eserin estetik değeri yükseltilmiştir.
- Meyan bölümünde ise 6 hece silabik düzen ile bestelenirken, 8 hece melismatik olarak kullanılmıştır.

6.4.2. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Şeması

UŞŞAK ŞARKI

ESİRİ ZÜLFÜNÜM EY YÜZÜ MÂHİM

Curcuna Beste: Şevki Bey
Güfte: Bahriyeli Vâsıf Bey

E si ri zül fû nüm ey ey yü zü mâ
Fi ra kın la şın nin ey şem si tâ
hım (SAZ) hım (SAZ) Ge ce doğ muş be nim
bân bân De min de gör me dim
bah tı si yâ hım Ge ce doğ
bir rû zi rah şân De min de
muş be nim bah tı si yâ hım (SAZ)
gör me dim bir rû zi rah şân
Gü zel gün gör me ye var iş ti bâ
Ba na aş kın ci hâ nı et ti zin
hım Gü zel gün gör me ye var
dâ n Ba na aş kın ci hâ nı
25. Kodaya SON Aranağme...
iş ti bâ hım (SAZ) hım (SAZ)
et ti zin dâ n
29.
33.

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

Firâkınla senin ey şems-i tâbân
Deminde görmedim bir rûz-i rahşân
Bana aşkın cihânı etti zindân
Gece doğmuş benim baht-ı siyâhım

Şekil 6.23. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Şeması

6.4.3. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.10. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_{10}^{1m} + B_{10}^{2m} + C_{10}^{3m} + B_{10}^{4m}$
MELODİ	Makam, Uşşak
RİTİM	Usûl, Curcuna
YAPI	$A^{1m} \quad (a_5 + a_5)$ $B^{2m} \quad (b_5 + c_5)$ $C^{3m} \quad (d_5 + e_5)$ $B^{4m} \quad (b_5 + c_5)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A, B ve C bölümleri on ölçüden oluşmaktadır. A, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 5+5 şeklinde bir bölünme görülmektedir. A cümlesinde melodinin tekrar etmesi sonucu cümle parçaları aynı olup B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında farklılık görülmektedir.

6.4.4. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Makam Analizi

UŞŞAK ŞARKI

ESİRİ ZÜLFÜNÜM EY YÜZÜ MÂHİM

Curcuna Beste: Şevkî Bey
Güfte: Bahriyeli Vâsıf Bey

Rast'da Rast Yerinde Uşşak

Zemin

Nevâ'da Bûselik Nevâ'da Bûselik

Nakarat

Segâh'da Eksik Ferahnâk Rast'da Rast

Yerinde Uşşak

Meyan

Nevâ'da Hicaz Hümâyûn Makamı Dizisi Acem'li Rast Makamı Dizisi

Nevâ'da Bûselik

Aranâğme...

Şekil 6.24. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde Rast'ta Rastlı ve Yerinde Uşşaklı kalınmıştır. Nevâ'da Bûselik ile nakarat bölümüne bağlanılmıştır. Nakarat'ta ise Nevâ'da Bûselikli, Segâh'da Eksik Ferahnâklı ve Rast'da Rastlı kalıpların ardından Yerinde Uşşak ile karara gidilmiştir. Meyanda ise Nevâ'da Hicaz Hümâyûn Makamı Dizisi ve Acem'li Rast Makamı Dizisi gösterilerek Nevâ'da Bûselik ile devam edilmiştir.

6.4.5. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.11. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	E	sî	ri	zül	fû	nüm	ey	yü	zû	mâ	hım
Sanat\kusur			I					I			
Hece türü	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-
Dize ölçüsü	Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Vezin	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										
2. Dize	Gece doğmuş benim baht-ı siyâhım										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Ge	ce	doğ	muş	be	nim	bah	tı	si	yâ	hım
Sanat\kusur		I						I			
Hece türü	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-
Dize ölçüsü	Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Vezin	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										
3. Dize	Güzel gün görmeye var ıstibâhım										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Gü	zel	gün	gör	me	ye	var	iş	ti	bâ	hım
Sanat\kusur						I					
Hece türü	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-
Dize ölçüsü	Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Vezin	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										
Güftenin vezni	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										

Güftede vezin olarak “Mefâ'ilün\Mefâ'ilün/Fe'ülün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin ilk mısraındaki “rı” hecesi ve “yü” hecesi açık hece olmasına karşın vezindeki kapalı olan “î” ve “lün” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Aynı durum güftenin ikinci mısraındaki “si” ve “tı”, üçüncü mısradaki “ye” hecesi için de geçerlidir.

6.4.6. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek 'dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek 'dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek 'dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek

(Es)....Me....fâ.....î.....lün.....\Me....fâ.....î.....lün.....\Fe....û.....

(Es)....E....sî....rî....zül.....\fü....nüm.....ey.....yü....\zû....mâ.....

(Es)....Me....fâ.....î.....lün.....\Me....fâ.....î.....lün.....\Fe....û.....lün.....

(Es)....Ge....ce....doğ.....muş.....\be....nim.....bah.....tı....\sî....yâ.....hım.....

(Es)....Me....fâ.....î.....lün.....\Me....fâ.....(Es)....î.....lün.....\Fe....û.....

(Es)....Ge....ce....doğ.....muş.....\be....nim.....(Es)....bah.....tı....\sî....yâ.....

(Es)....Me....fâ.....î.....lün.....\Me....fâ.....î.....lün.....\Fe....û.....

(Es)....Gü....zel....gün.....gör.....\me....ğe.....var.....ış.....\ti....bâ.....

(Es)....Me....fâ.....î.....lün.....\Me....fâ.....î.....lün.....\Fe....û.....

(Es)....Gü....zel....gün.....gör.....\me....ğe.....var.....ış.....\ti....bâ.....

(Es)....Me....fâ.....î.....lün.....\Me....fâ.....î.....lün.....\Fe....û.....lün.....

(Es)....Ge....ce....doğ.....muş.....\be....nim.....bah.....tı....\sî....yâ.....hım.....

(Es)....Me....fâ.....î.....lün.....\Me....fâ.....(Es)....î.....lün.....\Fe....û.....

(Es)....Ge....ce....doğ.....muş.....\be....nim.....(Es)....bah.....tı....\sî....yâ.....

'dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek

lün....(Saz.....)

hım....(Saz.....)

.....

.....

lün....(Saz.....)

hım....(Saz.....)

lün.....(Es)

hım.....(Es)

lün....(Saz.....)

hım....(Saz.....)

.....

.....

lün....(Saz.....)

hım....(Saz.....)

Şekil 6.25. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 10\8’lik olan curcuna usûlü ile bestelenmiştir. Beş ölçü devam eden curcuna usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Tüm mısralarda veznin ilk tef’ilesi 1\4’lük esten sonra başlamıştır. Çoğunlukla veznin tamamlandığı son ölçü, usûlün ilk darbından sonra saz ile devam etmiştir.

6.4.7. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Güfte Analizi

Tablo 6.12. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım Gece doğmuş benim baht-ı siyâhım Güzel gün görmeye var ıstibâhım Gece doğmuş benim baht-ı siyâhım
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	esîr-i zülf: Zülfün esiri, kölesi. mâh: Ay, kamer. Senenin on ikide bir kısmı, ay. Sevgili, güzel; güzel genç veya kız. baht-ı siyâh: Kara tâlih. ıstibâh: Şüphelenme, şüphe etme. (Devellioğlu, 2013)
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Ey ay yüzlüm, saçlarının esiriyim Gece doğmuş benim kara bahtım Güzel gün görmeye şüphem var Gece doğmuş benim kara bahtım

Birinci mısırda, "ey" ifadesiyle yapılan nida sanatıyla sevgiliye doğrudan seslenme ve onun dikkatini çekme amaçlanmıştır. Coşkun'un (2014, s. 206) ifadesiyle, söze doğallık yahut güzellik katmak maksadıyla birisine veya birilerine hitap etmeye nida denmektedir. ikinci mısırda bulunan “esîr-i zülfünüm” ifadesi ile teşhis sanatıyla kişileştirme, “yüzü mâhım” ifadesiyle de teşbih sanatıyla bir benzetme yapılmıştır. “İnsan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile mücerret duygu ve düşüncelere insana has özellikler vermeye teşhis, konuşma özelliği olmayan bu varlıkları konuşturmaya da intak denir” (Saraç, 2019, s. 121). Yine bu mısırda bulunan “gece” ve “siyah” kelimelerinin anlamca mütenasip ifadeler oluşu ile tenâsüp sanatı yapılmıştır. Mısraların sonlarında kullanılan “mâh”, “siyâh”, “ıstibâh” sözcükleri arasında kafiye sağlanmış olup sonlarında gelen “ım” ekleri redif olarak kullanılmıştır. Esîr-i zülf, baht-ı siyâh gibi tamlamalar kullanılmıştır.

6.4.8. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

E si ri zül fü nüm ey ey ey yü zü mâ
Fî ra kın la şın ey ey şem si tâ
hım (SAZ) hım (SAZ) Ge ce doğ muş be nim
bân bân De min de gör me dim

Şekil 6.26. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- “Ey ay yüzlüm, saçlarının esiriyim” manasını taşıyan zemin bölümünde bestekar, sevgiliye seslenişini “ey” nidasını farklı ezgilerle üç kez kullanarak kuvvetlendirmiştir.
- Saçlarının esiriyim anlamına gelen “esîr-i zülfünüm” ifadesi ile teşhis sanatı, ay yüzlüm anlamına gelen “yüzü mâhım” ifadesi ile de teşbih sanatı kullanılmıştır.
- “Esir-i zülfünüm” ifadesindeki “esir” kelimesi mecaz yoluyla kullanılmıştır. Gerçekte bir esir olmak yerine, bu ifadeyle güftekar, sevgilisinin saçlarına olan bağlılığını ve hayranlığını ifade etmiştir.
- 6 hece silabik düzende bestelenmiş olup, 6 hece de melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

hım (SAZ) hım (SAZ) Ge ce doğ muş be nim
bân bân De min de gör me dim
bah tı si yâ hım Ge ce doğ
bir rû zi rah şân De min de
muş be nim bah tı si yâ hım (SAZ)
gör me dim bir rû zi rah şân

Şekil 6.27. “Esîr-İ Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- “Gece doğmuş benim kara bahtım” anlamındaki nakarat bölümünün güftesi, iki kez farklı ezgiyle bestelenmiş olup ifade pekiştirilmiştir.
- Doğumun genellikle gündüzle ilişkilendirilen bir kelime olmasına karşın, “gece doğmuş” ifadesi ile durum dramatize edilerek tezat yapılmış ve anlam güçlendirilmiştir.
- “Gece” ve “Siyah” kelimelerinin anlamca mütenasip ifadeler oluşu ile tenâsüp sanatı yapılmış, anlam bütünlüğü ve güftenin estetik değeri yükseltilmiştir.
- “Baht-ı siyâh” ifadesindeki siyah kelimesi genellikle olumsuz bir mana taşır ve talihsizliği tasvir eder. Burada siyah, kişinin bahtını ve kaderini anlatmak için mecaz yoluyla kullanılmıştır. Böylece estetik bakımdan bir resim tesiri oluşturularak mana zenginleştirilmiştir.
- 10. ölçü ve 11. ölçünün yarısına kadar olan bölümdeki ezgisel birimlerin, tizden peste doğru bitişik seslerde ve aynı değerler içinde arka arkaya kullanılması sonucu ezgisel birimde sekileme yapılmıştır. Ezgisel birimde sekilemenin tizden peste inilerek yapılması estetik olarak bir hüznün ve çöküş hissiyatı meydana getirmekte olup sekilemenin “baht-ı siyâhım” tamlamasının “hım” hecesine denk gelmesiyle de mana olarak bu hissiyat örtüşmektedir.
- 13. ölçüdeki ezgisel birim ise 14. ölçüde, biçimde estetik elemanlarından olan ezgisel birimden ses çıkarılması ve ezgisel birimdeki ses sürelerinin büyütülmesi ve küçültülmesi unsurları uygulanarak bestelenmiştir. Böylece estetik denge yakalanmıştır.
- Nevâ’da Bûselikli ve Segâh’da Eksik Ferahnâk ile yapılan asma kalışlar, eserin sonunda yapılan Yerde Uşşak çeşniyle melodik çözülmeye ulaşmıştır.
- Nakarat bölümündeki 8 hece silabik düzende kullanılmış olup 14 hece melismatik düzen ile bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü

17 Gü zel gün gör me ye var iş ti bâ hım
Ba na aş kın ci hâ nı et ti zin dâ n

22 Gü zel gün gör me ye var iş ti bâ
Ba na aş kın ci hâ nı et ti zin

26 hım (SAZ)
dâ n

§ Aranâğme...

Şekil 6.28. “Esîr-î Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- Eserin güftesi “Mefâîlün/Mefâîlün/Feûlün” aruz kalıbıyla yazılmış olup eserin usûlü olan curcuna usûlü bu kalıp üzerine 5 usûl olarak yerleştirilmiştir.
- “Güzel gün görmeye şüphem var” manasını taşıyan bu bölümün güftesi de yine iki kez farklı bir ezgiyle bestelenmiş ve anlam güçlendirilmiştir.
- 17. ölçüdeki ezgisel birimin 22. ölçüde tekrar edilmesiyle ezgisel birimde tekrar yapılmış, eserin estetik değerine olumlu bir katkı sunulmuştur.
- “Var iştibâhım” bölümünün ezgisinde yapılan Nevâ’da Hicazlı asma kalışlar ifadeyi güçlendirici bir etki yaratmıştır.
- “Güzel gün görmeye” ifadesinin olumlu bir beklenti yaratmasına karşın, ardından gelen “şüphem var” ifadesi ile bir tür ironi yapılmış, anlam bakımından zenginlik oluşturulmuştur.
- Meyan bölümünde ise 9 hece silabik düzende kullanılmış olup 13 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

6.5. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Hicazkâr makamında bestelediği "Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.5.1. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Notası

HİCAZKÂR ŞARKI

GÖNLÜMÜ DÛÇÂR EDEN BU HÂLE HEP

Devr-i Hindi

Beste: Şevkî Bey

Gön lü mü dû çâr e den bu
İs te mez sin ben pe rî şân
1. hâ le hep SAZ hâ le hep SAZ
3 ol du ğum ol du ğum
5 Kâ re göz lüm kâ re bah tım dır se beb
A te şî aş kın la na lân ol du ğum
8 Kâ re göz lüm kâ re bah tım dır se beb SAZ
A te şî aş kın la na lân 1. ol du ğum
11 Et ti ğim â hü fi gâ ne rû zü şeb SAZ
2. Si ne ça kü dî de gir yân ol du ğum
14 rû zü şeb SAZ Aranağme...
ol du ğum
16
18

Gönlümü dûçâr eden bu hâle hep
Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebeb
Ettiğim âh ü figâne rûz ü şeb
Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebeb

İstemezsin ben perîşân olduğum
Âteş-i aşkınla nalân olduğum
Sine-çâk ü dide-giryân olduğum
Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebeb

Şekil 6.29. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Notası

6.5.2. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Şeması

HİCAZKÂR ŞARKI

GÖNLÜMÜ DÛÇÂR EDEN BU HÂLE HEP

Devr-i Hindi Beste: Şevkî Bey

Aa

Gön lü mü dû çâr e den bu
İs te mez sin ben pe rî şân

1. 2.

hâ le hep **SAZ** hâ le hep **SAZ**

Bb% ol du ğum ol du ğum

5

Kâ re göz lüm kâ re bah tım dır se beb
A te şî aş kın la na lân ol du ğum

c SON

Kâ re göz lüm kâ re bah tım dır se beb **SAZ**
A te şî aş kın la na lân 1. ol du ğum

Cd

11

Et ti ğim â hü fi gâ ne rû zü şeb **SAZ**
2. Si ne ça kü dî de gir yân ol du ğum

14

rû zü şeb **SAZ** Aranağme...
ol du ğum

16

18

Gönlümü dûçâr eden bu hâle hep
Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebeb
Ettiğim âh ü figâne rûz ü şeb
Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebeb

İstemezsin ben perişân olduğum
Âteş-i aşkınla nalân olduğum
Sine-çâk ü dide-giryân olduğum
Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebeb

Şekil 6.30. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Şeması

6.5.3. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.13. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_6^{1m} + B_6^{2m} + C_6^{3m} + B_6^{4m}$
MELODİ	Makam, Hicazkâr
RİTİM	Usûl, Devr-i Hindi
YAPI	$A^{1m} (a_3 + a_3)$ $B^{2m} (b_3 + c_3)$ $C^{3m} (d_3 + d_3)$ $B^{4m} (b_3 + c_3)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A, B ve C bölümleri altı ölçüden oluşmaktadır. A, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 3+3 şeklinde bir bölünme görülmektedir. A ve C cümlelerinde melodinin tekrar etmesi sonucu cümle parçaları aynı olup B cümlesini oluşturan cümle parçalarında farklılık görülmektedir.

6.5.4. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Makam Analizi

HİCAZKÂR ŞARKI

GÖNLÜMÜ DÛCÂR EDEN BU HÂLE HEP

Beste: Şevki Bey

Devr-i Hindi

Nevâ'da Hicaz

Yerinde Hicazkâr Makamı Dizisi

1. Zemin

2. Gerdâniye'de Hicaz

Nakarât

Rast'da Hicaz

Nevâ'da Kürdî

7. Rast'da Hicaz Hümâyûn Makamı Dizisi

Rast'da Hicaz

Çargâh'da Nikriz

10. SON

Meyân

12. Tiz Durak Perdesinde Kalış

Aranâğme...

14.

16.

18.

Şekil 6.31. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde tiz durak Gerdâniye perdesi civarında gezinilip Nevâ'daki Hicaz'ı da göstererek Gerdâniye'de Hicaz ile kalınmıştır. Nakarat bölümünde ise Nevâ'da Kürdîli kalışın ardından Râst'da Hicaz Hümâyûn Dizisi seslerinde dolaşılmış ve karara bu diziyle gidilmiştir. Meyân'da Rast'da Hicaz ve Çargâh'da Nikriz gösterilmiş, Gerdâniye'deki kalış ile nakarat bölümüne bağlanılmıştır.

6.5.5. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin Analizi

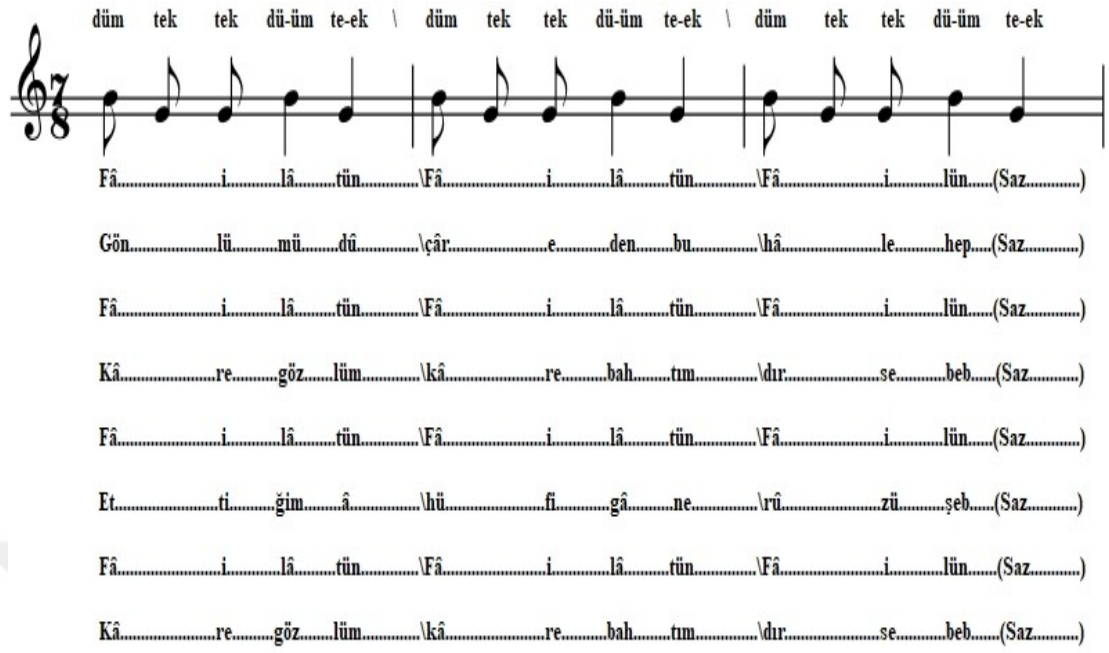
Tablo 6.14. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Gönlümü dûcâr eden bu hâle hep										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Gön	lû	mü	dû	çâ	re	den	bu	hâ	le	hep
Sanat\kusur			I					I			
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										
2. Dize	Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebeb										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Kâ	re	göz	lüm	kâ	re	bah	tım	dır	se	beb
Sanat\kusur											
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										
3. Dize	Ettiğim âh ü figâne rûz ü şeb										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Et	ti	ğim	âh	ü	fî	gâ	ne	rûz	ü	şeb
Sanat\kusur								I			
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										
Güftenin vezni	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										

Güftede vezin olarak “Fâ'ilâtün\ Fâ'ilâtün \Fâ'ilün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin ilk mısraındaki “mü” ve “bu” heceleri açık hece olmasına karşın vezindeki kapalı olan “lâ” ve “tün” hecelerine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Aynı durum üçüncü mısradaki “ne” hecesi içinde söz konusudur.

6.5.6. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

düm tek tek dü-üm te-ek \ düm tek tek dü-üm te-ek \ düm tek tek dü-üm te-ek



Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lün.....(Saz.....)

Göñ.....lü.....mü.....dû.....\çâr.....e.....den.....bu.....\hâ.....le.....hep.....(Saz.....)

Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lün.....(Saz.....)

Kâ.....re.....göz.....lüm.....\kâ.....re.....bah.....tün.....\dır.....se.....beb.....(Saz.....)

Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lün.....(Saz.....)

Et.....ti.....ğim.....â.....\hü.....fi.....gâ.....ne.....\rû.....zü.....şeb.....(Saz.....)

Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lâ.....tün.....\Fâ.....i.....lün.....(Saz.....)

Kâ.....re.....göz.....lüm.....\kâ.....re.....bah.....tün.....\dır.....se.....beb.....(Saz.....)

Şekil 6.32. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 7\8’lik olan devr-i hindi usûlü ile bestelenmiştir. Üç ölçü devam eden devr-i hindi usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Veznin tamamlandığı son ölçüde, usûlün son darbı (te-ek) saz ile devam etmiştir.

6.5.7. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Güfte Analizi

Tablo 6.15. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Gönlümü dûçâr eden bu hâle hep Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebep Ettiğim âh ü figâne rûz ü şeb Kâre gözlüm kâre bahtımdır sebep
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	dûçâr: Tutulmuş, uğramış, yakalanmış. kâre: Kara. âh ü figân: Âh ederek ağlayıp sızlanma, bağırp çağırma. rûz ü şeb: Gece ve gündüz.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Gönlümü bu hâle düşüren hep Kara gözlüm kara bahtımdır sebep Gece gündüz ettiğim feryatlarımın sorumlusu Kara gözlüm kara bahtımdır sebep

İkinci mısırda kullanılan “kâre gözlüm” ifadesi ile “kâre bahtım” ifadesi arasında bir teşbih ilişkisi söz konusudur. Coşkun’un (2014, s. 43) belirttiğine göre, “Bir kavramın herhangi bir özellik bakımından kendisinden daha üstün veya daha meşhur başka bir kavrama benzetilmesine benzetme veya teşbih denir”. Ayrıca güfteye “âh ü figân”, “rûz ü şeb” gibi tamlamalar kullanılmıştır.

6.5.8. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

Gön lü mü dû çâr e den bu
İs te mez sin ben pe rî şân
1. hâ le hep SAZ ol du ğum
2. hâ le hep SAZ ol du ğum

Şekil 6.33. “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- Eserin zemin bölümünü oluşturan ilk iki porteye bakıldığında; açık heceler kısa notalarla, kapalı heceler uzun notalarla bestelenmiştir. Bir istisna olarak “gönlümü” kelimesindeki “mü” hecesi açık hece olmasına karşın 2/8’lik zaman dilimini dolduracak şekilde uzatılmıştır. Ancak “Fâilâtün” tef’ilesinin “lâ” hecesine denk gelmesi hasebiyle aruz-usûl uyumu doğru şekilde kullanılmıştır.
- Bestekâr inici bir makam olan Hicazkâr makamını seçerek sevgilinin aşkına tutulan gönlünü tiz notalarda dolaşan bir melodiyle ifade etmiştir.
- Düşmüş, tutulmuş anlamlarına gelen “dûcâr” kelimesinin “câr” hecesi, kademeli olarak düşen bir ezgiyle bestelenmiştir. Bu durum mana prozodisi bakımından eserin değerini yükseltmiştir.
- Hecelerin bazıları tek bir notayla kullanılmış, bazıları ise birden fazla notayla kullanılmış olup silabik ve melismatik düzen dengeli bir şekilde işlenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

Kâ re göz lüm kâ re bah tım dır se beb
A te şî aş kın la na lân ol du ğum

Kâ re göz lüm kâ re bah tım dır se beb **SAZ**
A te şî aş kın la na lân ol du ğum

Şekil 6.34. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- Nakarat bölümünde güftenin vezni olan “Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün” vezni hatasız bir şekilde besteye yansıtılmış; açık heceler kısa notalarla, kapalı heceler uzun notalarla bestelenmiştir.
- Kara gözlüm, gönlümü bu hâle düşüren sebep, kara bahtımdır manasını taşıyan bu bölüm; iki kez farklı şekilde bestelenerek tekrar edilmiş, ifade güçlendirilmiştir.
- “Kâre gözlüm” ifadesi ile “kâre bahtım” ifadesi arasındaki teşbih ilişkisi söz konusu ifadelerin olumsuz manalarına karşılık estetik bakımdan bir resim tesiri oluşturmuştur. Bu durum anlatımı somutlayarak manayı derinleştirip zenginleştirmiştir.
- “Kâre gözlüm” ve “kâre bahtım” sözlerinde yapılan Çargâh’da Bûselik ve Nevâ’da Kürdîli asma kalışlar, “sebeb” sözünde yapılan Rast’da Hicazlı çeşniyle birlikte melodik çözülmeye ulaşmıştır.

- 5. ölçüde melodik olarak yukarı-aşağı ve aşağı-yukarı ters hareketlerle konik yapılmıştır. 8. ölçüyle başlayan ezgide ters hareket farklı melodilerle tekrar kullanılmış, eserde estetik denge yakalanmıştır.
- 8. ölçüdeki ezgisel birim, 10. ölçüde ses süreleri küçültülerek yinelenmiş, esere estetik açıdan zenginlik katılmıştır.

c) Meyan Bölümü

Et ti ğim â hü fi gâ ne rû zü şeb SAZ

2. Sî ne ça kü dî de gir yân ol du ğum

rû zü şeb SAZ Aranağme... ol du ğum

Şekil 6.35. “Gönlümü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep” Adlı Eserin Meyan bölümü

- Eserde genel itibariyle açık heceler 8’lik nota değeriyle, kapalı heceler ise 4’lük ve daha uzun nota değerleriyle bestelenmiştir.
- Gece-gündüz ettiğim ahlâr ve feryatlar manasını taşıyan bu bölümde bestekar, “âh ü figân” sözünü daha pest ve orta bölgede gezinen bir ezgiyle ifade etmiştir. Mana ve beste uyumsuz gibi görünse de bestekar, ezgisel bir ironi yaparak edilen ahlâr ve feryatların sessizliğini hissettirmiştir.
- 11. ölçüdeki ezgisel birim, 12. ölçüde tartımları büyük oranda sabit tutularak aralıkları değiştirilmiş, ezgisel birimde çeşitleme yapılmıştır.
- Nakaratla birlikte meyan bölümünde melismatik tür, silabik türün iki katı fazla kullanılmıştır.

6.6. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey’in Uşşak makamında bestelediği "Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.6.1. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Notası

UŞŞAK ŞARKI

HASTASIN ZANNIM VEFÂ MAHZÛNUSUN

Curcuna

Beste: Şevkî Bey

Has ta sin zan nım ve fa mah

zu nu sun (SAZ)

(SAZ) Söy le gön lüm

sen ki min mef tu

nu sun (SAZ)

(SAZ) der di aş kın şüp he siz

mec nu nu sun

(SAZ) (SAZ)

Hastasın zannımı vefâ mahzûnusun
Söyle gönlüm sen kimin meftûnusun
Derd-i aşkın şüphesiz mecnûnusun
Söyle gönlüm sen kimin meftûnusun

Şekil 6.36. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Notası

6.6.2. “Hastasin Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Şeması

UŞŞAK ŞARKI
HASTASIN ZANNIM VEFÂ MAHZÛNUSUN

Curcuna Beste: Şevkî Bey

Has ta sin zan nım ve fa mah
zu nu sun (SAZ) 1.
2. (SAZ) 9. Söy le gön lüm
12. sen ki min mef tu
15. nu sun (SAZ) 1. SON
18. (SAZ) Ce Der di aş kın şüp he siz
22. mec nu nu sun
26. 1. 2. (SAZ) (SAZ) %

Hastasin zannımı vefâ mahzûnusun
Söyle gönlüm sen kimin meftûnusun
Derd-i aşkın şüphesiz mecnûnusun
Söyle gönlüm sen kimin meftûnusun

Şekil 6.37. “Hastasin Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Şeması

6.6.3. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.16. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_8^{1m} + B_8^{2m} + C_8^{3m} + B_8^{4m}$
MELODİ	Makam, Uşşak
RİTİM	Usûl, Cürçuna
YAPI	$A^{1m} \quad (a_4 + b_4)$ $B^{2m} \quad (c_4 + d_4)$ $C^{3m} \quad (e_4 + b_4)$ $B^{4m} \quad (c_4 + d_4)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A, B ve C bölümleri sekiz ölçüden oluşmaktadır. A, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 4+4 şeklinde bir bölünme görülmektedir. Eserin meyan bölümüne tekabül eden C cümlesinin ikinci cümle parçası olarak, A cümlesinin ikinci cümle parçası (b) kullanılmıştır.

6.6.4. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Makam Analizi

UŞŞAK ŞARKI
HASTASIN ZANNIM VEFÂ MAHZÛNUSUN

Curcuna Beste: Şevkî Bey

The musical score is written in 10/8 time and consists of 24 measures. It is divided into several sections: Zemin (measures 1-4), Nakarat (measures 9-12), and Meyan (measures 16-24). The score includes various makam names and their corresponding melodic patterns: Nevâ'da Bûselik, Yerinde Uşşak, Rast'da Rast, Çargâh'da Çargâh, and Nevâ'da Bûselik. The score also includes a 'SON' marking at measure 16 and a 'Meyan' marking at measure 24.

Şekil 6.38. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde Nevâ'da Bûselikli ve Yerinde Uşşaklı kalıflar yapılmıştır. Nevâ'da Bûselik çeşnisi ile nakarata devam edilmiştir. Nakarat bölümünde Rast'da Rastlı ve Çargâh'ta Çargâhlı kalıfların akabinde Yerinde Uşşak ile karara gidilmiştir. Meyan'da ise Uşşak Makamı perdelerinde yapılan kalıfların ardından Nevâ'da Bûselik ile nakarat bölümüne bağlanılmıştır.

6.6.5. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.17. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Hastasın zannım vefâ mahzûnusun										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Has	ta	sın	zan	nım	ve	fâ	mah	zû	nu	sun
Sanat\kusur											
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										
2. Dize	Söyle gönlüm sen kimin meftûnusun										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Söy	le	gön	lüm	sen	ki	min	mef	tû	nu	sun
Sanat\kusur											
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										
3. Dize	Derd-i aşkın şüphesiz mecnûnusun										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Der	dî	aş	kın	şüp	he	siz	mec	nû	nu	sun
Sanat\kusur											
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										
Güftenin vezni	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün										

Güftede vezin olarak “Fâ'ilâtün\Fâ'ilâtün\Fâ'ilün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftedeki açık hecelerin veznin açık hecelerine, kapalı heceler ise veznin kapalı heceleriyle denk getirilerek, vezin-güfte uyumu başarılı bir şekilde sağlanmıştır.

6.6.6. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi



Dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek / dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek / dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek / dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek

Has...fa...sin...zan...nim...ve...fâ...mah...

Fâ...i...lâ...tün...fâ...i...lâ...tün...

Söy...le...gön...lüm...sen...ki...min...mef...

Fâ...i...lâ...tün...fâ...i...lâ...tün...

Deş...ti...aş...kın...şüp...he...siz...mec...

Fâ...i...lâ...tün...fâ...i...lâ...tün...

Söy...le...gön...lüm...sen...ki...min...mef...

5



dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek dü-üm te kâ-a dü-üm te-ek tek

\fä... i... lün... (Saz...)

\zû... nu... sun... (Saz...)

\fä... i... lün... (Saz...)

\rû... nu... sun... (Saz...)

\fä... i... lün... (Saz...)

\nû... nu... sun... (Saz...)

\fä... i... lün... (Saz...)

\rû... nu... sun... (Saz...)

Şekil 6.39. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 10\8'lik olan curcuna usûlü ile bestelenmiştir. Yedi ölçü devam eden curcuna usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Sekizinci ölçüde ise usûlün saz ile tamamlandığı görülmektedir.

6.6.7. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Güfte Analizi

Tablo 6.18. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Hastasın zannım vefâ mahzûnusun Söyle gönlüm sen kimin meftûnusun Derd-i aşkın şüphesiz mecnûnusun Söyle gönlüm sen kimin meftûnusun
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	mahzûn: Hüzünlü, tasalı, kaygılı. meftûn: Fitneye düşmüş, sihirlenmiş. Gönül vermiş, tutkun, vurgun. derd-i aşk: Aşk derdi, üzüntüsü. mecnûn: Çılgın, deli. Delice âşık, aşktan deliren kimse, tutkun.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Hastasın sanırım hüznölüsün Söyle gönlüm sen kimin tutkunasun Aşk derdinin şüphesiz delisisin Söyle gönlüm sen kimin tutkunasun

İkinci mısra incelendiğinde, "söyle gönlüm sen kimin meftunusun" ifadesiyle hem istifham (soru) hem de teşhis (kişileştirme) sanatlarına başvurulmuştur. "Söyle gönlüm" ifadesiyle bir soru yöneltilerek istifham sanatı kullanılmıştır. Coşkun'a (2014, s. 195) göre istifham sanatı; bir ifadeyi güzelleştirmek, bir düşüncüyü vurgulamak, dikkat çekmek gibi sebeplerle soru sormaktır. Yine bu ifadeyle bir kişileştirme yapıp gönlün meftuniyeti, yani tutkusu belirtilerek teşhis sanatı kullanılmıştır. Mısra sonlarında kullanılan “mahzûn”, “meftun”, “mecnun” sözcükleri arasında bir kafiye ilişkisi sağlanmış, “usun” eki redif olarak kullanılmıştır.

6.6.8. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

Has ta sın zan nım ve fa mah

1.

5 zu nu sun (SAZ)

12.

9 (SAZ) Söy le gön lüm

Şekil 6.40. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- Eserin güftesi “Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün” aruz kalıbı kullanılarak yazılmış olup açık heceler kısa notalarla, kapalı heceler uzun notalarla ezgilendirilmiştir.
- İlk ölçüdeki ezgisel birim, 2. ölçüde ezgisel birimin ters çevrilmesi marifetiyle bestelenmiştir. Melodik olarak izlenen ters hareketle, eserin estetik muhtevisiyatına katkıda bulunulmuştur.
- İlk ölçüdeki ezgisel birim bu kez 3. ölçüde farklı bir varyasyonla tekrar kullanılmıştır. Ezgisel birime ses eklenmesi ve ezgisel birimdeki ses sürelerinin küçültülmesi yöntemiyle bestelenen bu bölüm, esere estetik değer kazandırmıştır.
- Hüzünlü ve kederli manalarını taşıyan “mahzûn” ifadesi 4 ölçü devam eden bir ezgiyle kullanılarak anlam yönünden ifadenin tesiri artırılmıştır.
- Her ölçüden sonra yapılan ters hareketler ile eserin hareketliliği ve canlılığına estetik bir dokunuşta bulunulmuştur.
- Zemin bölümünde 3 hece silabik düzen ile bestelenmiş olup 8 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

12.
9
(SAZ) Söy le gön lüm
12
sen ki min mef tu
15
nu sun (SAZ)

Şekil 6.41. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- “Söyle gönlüm sen kimin meftunusun” ifadelerini içeren nakarat bölümünün güftesinde, istifham ve teşhis sanatları kullanılarak güftenin manası estetik yönden zenginleştirilmiştir.
- Ters yönlü melodik hareketler bu bölümde de kullanılarak eserin ezgisel devamlılığına ve bütünlüğüne katkı sunulmuştur.
- Zemin bölümünün 3. ölçüsündeki ezgisel birim, 12. ölçüde yinelenerek ezgisel birimde tekrar yapılmış, eserde estetik denge kurulmuştur.
- 14. ölçüdeki ezgisel birim, 15. ölçüde bir aşağıdaki nota üzerinde tekrar edilerek ezgisel birimde sekileme yapılmıştır. Yapılan sekileme ile anlam kuvvetlendirilmiş ve estetik bir değer yaratılmıştır.
- Gönül vermiş ve vurgun manalarını taşıyan “meftûn” ifadesi 4 ölçü devam eden bir ezgiyle kullanılarak anlam yönünden ifadenin tesiri artırılmıştır.
- Bu bölümde yapılan Rast’ta Rastlı ve Çargâh’ta Çargâhlı asma kalışlar, Yerde Uşşak çeşnişiyle melodik çözülmeye ulaştırılmıştır.
- Bu bölümde de 3 hece silabik düzen ile bestelenmiş, 8 hece ise melismatik olarak kullanılmıştır.

c) Meyan Bölümü

18. (SAZ) der di aş kın şüp he siz

22. mec nu nu sun

26. (SAZ) (SAZ)

Şekil 6.42. “Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- Meyan bölümünde 19. ölçüyle başlayan doğrusal melodik hareket, 21. ölçüde aşağı yönlü bir hareket izlemiştir. 23. ölçüden itibaren de aşağı-yukarı ve yukarı aşağı yönlü ters melodik hareketler kullanılmıştır.
- 21. ölçüdeki ezgisel birim, zemin bölümünün 3. ölçüsündeki ve nakarat bölümünün 12. ölçüsünde kullanılan ezgisel birimlerin tekrarı olarak burada da kullanılarak eserde estetik bir denge meydana getirilmiştir.
- Zemin bölümünün 2. cümle parçası (b), meyan bölümünün 2. cümle parçasında (b) tekrar edilerek eserde estetik bütünlük sağlanmıştır.
- Delice aşık ve delice seven, tutkun manalarını taşıyan “mecnun” ifadesi 4 ölçü devam eden bir ezgiyle kullanılarak anlam yönünden ifadenin tesiri artırılmıştır. Eserin tüm bölümlerinde yapılan bu işleyiş, eserde estetik denge meydana getirmiştir.
- Meyan bölümünde 4 hece silabik düzenle bestelenmiş olup 7 hece melismatik düzen ile kullanılmıştır.

6.7. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Hüseyinî makamında bestelediği "Hicrân Oku Sînem Deler" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.7.1. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Notası

HÜSEYİNİ ŞARKI
HİCRÂN OKU SÎNEM DELER

Türk Aksağı Beste: Şevkî Bey
Güfte: Mehmet Sâdi Bey

Aranagme...

Hic ran o ku
Ben a şı kım

si nem de ler Hic ran o ku si nem de ler **SAZ**
bi iş ti bah Ben a şı kım bi iş ti bah

Ol mak ta dır hâ lim be ter Ol mak ta
Aş kım be nim ol du te bah Aş kım be

dur hâ lim be ter **SAZ** Bu if ti rak
nim ol du te bah Rah met me mek

ar tık ye ter Bu if ti rak ar tık ye
ga yet gü nah Rah met me mek ga yet gü

ter **SAZ** İn sa fa gel ey şı ve ger
nah

1. 2. %

Bir gün o lur ça ğın ge çer **SAZ** çer

Hicrân oku sînem deler
Olmaktadır hâlim beter
Bu iftirâk artık yeter
İnsâfa gel ey şiveger
Bir gün olur çağın geçer

Ben âşıkım bî-istibâh
Âşkım benim oldu tebâh
Rahmetmemek gâyet günâh
İnsâfa gel ey şiveger
Bir gün olur çağın geçer

Şekil 6.43. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Notası

6.7.2. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Şeması

HÜSEYİNİ ŞARKI

HİCRÂN OKU SÎNEM DELER

Türk Aksağı

Beste: Şevki Bey
Güfte: Mehmet Sâdi Bey

Aranâğme...

Aa

Hic ran o ku
Ben a şı kım

a¹

si nem de ler Hic ran o ku si nem de ler **SAZ**
bi iş ti bah Ben a şı kım bi iş ti bah

Bb

Ol mak ta dır hâ lim be ter Ol mak ta
Aş kım be nim ol du te bah Aş kım be

Cd

dır hâ lim be ter **SAZ** Bu if ti rak
nim ol du te bah Rah met me mek

e

ar tık ye ter Bu if ti rak ar tık ye
ga yet gü nah Rah met me mek ga yet gü

Bb

ter **SAZ** İn sa fa gel ey şı ve ger
nah

c

1. 2. %
Bir gün o lur ça ğın ge çer **SAZ** çer

Hicran oku sînem deler
Olmaktadır hâlim beter
Bu iftirâk artık yeter
İnsâfa gel ey şiveger
Bir gün olur çağın geçer

Ben âşıkım bî-iştibâh
Âşkım benim oldu tebâh
Rahmetmemek gâyet günâh
İnsâfa gel ey şiveger
Bir gün olur çağın geçer

Şekil 6.44. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Şeması

6.7.3. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.19. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_8^{1m} + B_8^{2m} + C_8^{3m} + B_8^{4m-5m}$
MELODİ	Makam, Hüseyinî
RİTİM	Usûl, Türk Aksağı
YAPI	$A^{1m} \quad (a_4 + a^1_4)$ $B^{2m} \quad (b_4 + c_4)$ $C^{3m} \quad (d_4 + e_4)$ $B^{4m-5m} \quad (b_4 + c_4)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A, B ve C bölümleri sekiz ölçüden oluşmaktadır. A, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 4+4 şeklinde bir bölünme görülmektedir. A cümlesini oluşturan cümle parçaları (a_4+a^1) büyük oranda benzemekte olup üssü işaretiyle ifade edilmiştir. B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçaları ise farklı melodilerden oluşmaktadır. Nakarat bölümünün tekrarlandığı B cümlesinde, ezgi aynı olmasına karşın dördüncü ve beşinci mısralar birlikte kullanılmıştır.

6.7.4. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Makam Analizi

HÜSEYNÎ ŞARKI
HİCRÂN OKU SÎNEM DELER

Türk Aksağı Beste: Şevkî Bey
Güfte: Mehmet Sâdi Bey

Aranağme...

Güçlü Perdesinde Kalış

Zemin

Yerinde Hüseyinî

Güçlü Perdesinde Kalış

Nakarat

Segâh'da Eksik Ferahnâk

Yerinde Acem'li Hüseyinî Dizisi

Hüseyinî'de Uşşak

Nevâ'da Rast

Meyan

Hüseyinî'de Kürdî

Segâh'da Eksik Ferahnâk

Yerinde Acem'li Hüseyinî Dizisi

1. 2.

41

Şekil 6.45. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde Yerinde Hüseyinî kalışın ardından makamın güçlü perdesi olan 5. Derecesindeki Hüseyinî perdesinde yapılan asma kalış ile nakarata devam edilmiştir. Nakarat'ta ise Segâh'da Eksik Ferahnâklı kalışın sonrasında Yerinde Acem'li Hüseyinî Dizisi ile karara gidilmiştir. Meyanda ise Hüseyinî'de Uşşaklı ve Nevâ'da Rastlı kalışlar yapıp Hüseyinî'de Kürdî çeşnisi ile nakarata bağlanılmıştır.

6.7.5. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin Analizi

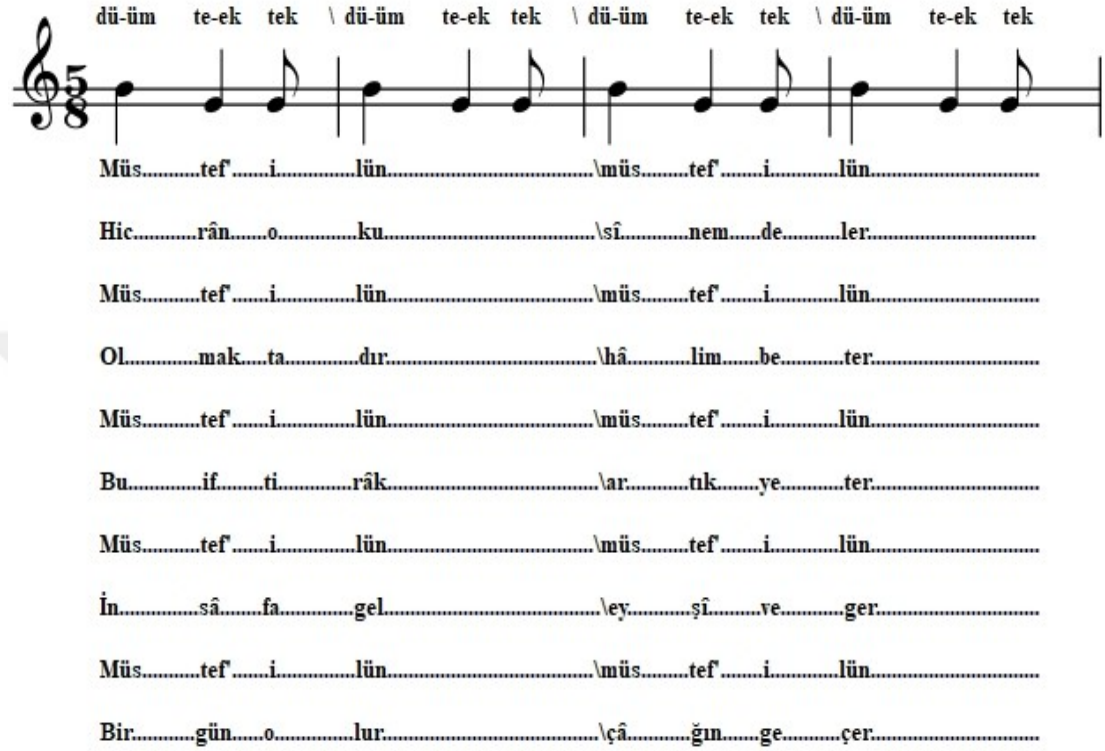
Tablo 6.20. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Hicrân oku sînem deler							
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8
Hece	Hic	rân	o	ku	sî	nem	de	ler
Sanat\kusur				I				
Hece türü	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Müs	tef	i	lün	müs	tef	i	lün
Vezin	Müstef'ilün\Müstef'ilün							
2. Dize	Olmaktadır hâlim beter							
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8
Hece	Ol	mak	ta	dır	hâ	lim	be	ter
Sanat\kusur								
Hece türü	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Müs	tef	i	lün	müs	tef	i	lün
Vezin	Müstef'ilün\Müstef'ilün							
3. Dize	Bu iftirâk artık yeter							
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8
Hece	Bu	if	ti	râk	ar	tık	ye	ter
Sanat\kusur								
Hece türü	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Müs	tef	i	lün	müs	tef	i	lün
Vezin	Müstef'ilün\Müstef'ilün							
4. Dize	İnsâfa gel ey şiveger							
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8
Hece	În	sâ	fa	gel	ey	şî	ve	ger
Sanat\kusur								
Hece türü	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Müs	tef	i	lün	müs	tef	i	lün
Vezin	Müstef'ilün\Müstef'ilün							
5. Dize	Bir gün olur çağın geçer							
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8
Hece	Bir	gün	o	olur	ça	ğın	ge	çer
Sanat\kusur								
Hece türü	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Müs	tef	i	lün	müs	tef	i	lün
Vezin	Müstef'ilün\Müstef'ilün							
Güftenin vezni	Müstef'ilün\Müstef'ilün							

Güftede vezin olarak “Müstef'ilün\Müstef'ilün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri kelimelerin bitiminde meydana gelerek anlamlı bir bölünme gerçekleşmiştir. Birinci mısraın “ku” hecesi açık hece olmasına karşın vezindeki kapalı olan “lün” hecesine denk gelmesiyle imale yapılmıştır.

Güftenin bunun dışındaki kısımlarında; açık hecelerin veznin açık hecelerine, kapalı heceler ise veznin kapalı heceleriyle denk getirilerek, vezin-güfte uyumu başarılı bir şekilde sağlanmıştır.

6.7.6. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi



dü-üm te-ek tek \ dü-üm te-ek tek \ dü-üm te-ek tek \ dü-üm te-ek tek

Müs.....tef'.....i.....lün.....\müs.....tef'.....i.....lün.....

Hic.....rân.....o.....ku.....\sî.....nem.....de.....ler.....

Müs.....tef'.....i.....lün.....\müs.....tef'.....i.....lün.....

Ol.....mak.....ta.....dır.....\hâ.....lim.....be.....ter.....

Müs.....tef'.....i.....lün.....\müs.....tef'.....i.....lün.....

Bu.....if.....ti.....râk.....\ar.....tık.....ye.....ter.....

Müs.....tef'.....i.....lün.....\müs.....tef'.....i.....lün.....

İN.....sâ.....fa.....gel.....\ey.....şî.....ve.....ger.....

Müs.....tef'.....i.....lün.....\müs.....tef'.....i.....lün.....

Bir.....gün.....o.....lur.....\çâ.....ğın.....ge.....çer.....

Şekil 6.46. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 5\8’lik olan Türk aksağı usûlü ile bestelenmiştir. Dört ölçü devam eden Türk aksağı usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Eserin başlangıcından bitişine kadar vezin-usûl birbirine paralel bir şekilde sürdürülerek bir uyum yakalanmıştır.

6.7.7. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Güfte Analizi

Tablo 6.21. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Hicrân oku sînem deler Olmaktadır hâlim beter Bu iftirâk artık yeter İnsâfa gel ey şîveger Bir gün olur çâğın geçer
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	hicrân: Ayrılık, ayrılık acısı. Şiddetli üzüntü, büyük keder. iftirâk: Ayrılma, dağılma; perişan olma. şîve-ger: Şîve-kâr. Şîveli, işveli, cilveli.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Ayrılık oku sînem deler Olmaktadır hâlim beter Bu ayrılık artık yeter İnsâfa gel ey işveli sevgili Bir gün olur zamanın geçer

Birinci mısırda yer alan “hicrân oku sînem deler” ifadesiyle; “hicrân” kelimesiyle ayrılık ve özlem, “sînem deler” ifadesiyle de bu duygunun yoğunluğu benzetme yoluyla anlatılmıştır. Birinci ve beşinci mısralardaki “er” eki ile redif yapılmış olup “beter”, “yeter”, “şîveger” sözcükleri arasında ise kafiye ilişkisi sağlanmıştır.

6.7.8. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü

Hic ran o ku
Ben a şı kım

si nem de ler Hic ran o ku si nem de ler **SAZ**
bi iş ti bah Ben a şı kım bi iş ti bah

Şekil 6.47. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- “Hicrân oku sînem deler” ifadesinde, “hicrân” kelimesiyle ayrılık ve özlem, “sînem deler” ifadesiyle de bu duygunun yoğunluğu benzetme yoluyla anlatılmıştır.
- 9. ölçüden başlayarak 12. ölçüye kadar devam eden ezgisel birimler; 13. ölçüden 15. ölçüye kadar olan bölümde tekrar edilerek ezgisel birimde tekrar yapılmıştır. Hem güftenin hem de ezginin tekrar edilmesiyle ifade pekiştirilerek eserin estetik anlatımına katkıda bulunulmuştur.
- Kademeli olarak yapılan aşağı-yukarı ve yukarı-aşağı yönlü ters melodik hareketler esere dinamizm katmış, harekette estetik temelinde esere katkı sunulmuştur.
- 9 ölçü silabik düzende kullanılmış olup, 7 ölçü melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

1. Bölüm

Ol mak ta dır hâ lim be ter Ol mak ta
Aş kım be nim ol du te bah Aş kım be
dır hâ lim be ter SAZ Bu if ti rak
nim ol du te bah Rah met me mek

2. Bölüm

ter SAZ İn sa fa gel ey şî ve ger
nah 1. 2.
37 Bir gün o lur ça ğın ge çer SAZ çer

Şekil 6.48. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- “Olmaktadır halim beter” ve “İnsâfa gel ey şîveger, bir gün olur çağın geçer” ifadelerinin bestelendiği nakarat bölümlerinde “hâlim beter” metaforik bir ifade olarak kullanılarak kişinin durumunun ne kadar kötü olduğu vurgulanmıştır. “Şîveger” ifadesiyle sevgiliye atıfta bulunulurken, “çağın geçer” ifadesiyle de işveli ve güzel sevgilinin bir gün zamanının geçeceği, güzel ve işveli halinin zamanla son bulacağı anlatılmıştır.
- Nakarat bölümlerinin güfteleri farklı olmakla birlikte, iki bölümde de aynı ezgi kullanılmıştır.
- 19. ölçüde kullanılan ezgisel birim 22. ölçüde yinelenerek ezgisel birimde tekrar yapılmıştır. Böylece eserin estetik dengesine destek sağlanmıştır.
- “Hâlim beter” ifadelerinin bestelendiği bölümlerde yapılan Segâh’da Eksik Ferahnâk ve Yerde Acemli Hüseyini Dizili asma kalışlar güftenin tesirini artırmış, bestekârın makam kullanımındaki estetik başarısını yansıtmıştır.
- Bu bölümde kullanılan yukarı-aşağı, aşağı-yukarı ve tekrar yukarı-aşağı şeklinde izleyen ters melodik hareketler eserin monotonluğunu kırarak estetik canlılık sağlanmıştır.
- Bu bölümde 5 hece silabik düzen ile, 11 hece ise melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü

dır hâ lim be ter **SAZ** Bu if ti rak
nim ol du te bah Rah met me mek
ar tık ye ter Bu if ti rak ar tık ye
ga yet gü nah Rah met me mek ga yet gü
ter **SAZ** İn sa fa gel ey şî ve ger
nah 1. 2.

Şekil 6.49. “Hicrân Oku Sînem Deler” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- “Müstef’ ilün\Müstef’ ilün” vezninin kullanıldığı eserin güftesinde; aruz-usûl-güfte uyumu başarılı bir şekilde sağlanmış, eserin usûlü olan Türk aksağı usûlü bu kalıp üzerine 4 usûl olarak yerleştirilmiştir.
- “Bu iftirâk artık yeter” ifadelerinin bestelendiği bu bölümde, güfte farklı bir ezgiyle yinelenerek anlatım pekiştirilmiştir.
- “Bu ayrılık artık yeter” manasını taşıyan güftenin ezgisi orta ve tiz bölgelerde gezinen bir melodiyle işlenerek ifadenin etkisi artırılmıştır.
- 25. ölçüdeki ezgisel birim, 27. ölçüde ezgisel birime ses eklenmesi ve ezgisel birimdeki ses sürelerinin küçültülmesi yöntemleriyle kullanılarak eserin estetik değerine katkıda bulunulmuştur.
- 29. ölçüdeki ezgisel birimdeki motifler, kendi içinde ses sürelerinin büyütülmesi marifetiyle tekrarlanmıştır. Bu durum eserin estetik değerine olumlu bir katkı yapmıştır.
- Meyan bölümünde 7 hece silabik düzende kullanılmış olup 9 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

6.8. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Uşşak makamında bestelediği "Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.8.1. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Notası

UŞŞAK ŞARKI

KİMSELER GELMEZ SENİN FERYÂD-I ÂTEŞ-BÂRINA

Ağır Aksak Beste: Şevkî Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Kim se ler gel mez se nin fer
yâ dı â teş bâ rı na (SAZ)
Yan dın ey bî çâ re dil yan
dın me lâ met nâ rı na (SAZ)
Yan dın ey bî çâ re dil yan
dın me lâ met nâ rı na (SAZ)
Ye sı sev dâ ren gi çok müş
gül gi bi ruh sâ rı na (SAZ)
nâ rı na (SAZ)

Sezer AKDAĞ

Kimseler gelmez senin feryâd-ı âteş-bârına
Yandın ey bîçâre dil yandın melâmet nârına
Ye's-i sevdâ rengi çökmüş gül gibi ruhsârına
Yandın ey bîçâre dil yandın melâmet nârına

Şekil 6.50. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Notası

6.8.2. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Şeması

UŞŞAK ŞARKI
KİMSELER GELMEZ SENİN FERYÂD-I ÂTEŞ-BÂRINA

Ağır Aksak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Aa

Kim se ler gel mez se nin fer

b

yâ dı â teş bâ rı na (SAZ)

Bc

Yan dın ey bî çâ re dil yan

d

dın me lâ met nâ rı na (SAZ)

c1

Yan dın ey bî çâ re dil yan

d

dın me lâ met nâ rı na (SAZ)

Ce

Ye si sev dâ ren gi çok müş

b

gül gi bi ruh sâ rı na (SAZ)

nâ rı na (SAZ)

Sezer AKDAĞ

Kimseler gelmez senin feryâd-ı âteş-bârına
Yandın ey bîçâre dil yandın melâmet nârına
Ye's-i sevdâ rengi çökmüş gül gibi ruhsârına
Yandın ey bîçâre dil yandın melâmet nârına

Şekil 6.51. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Şeması

6.8.3. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.22. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_4^{1m} + B_8^{2m} + C_4^{3m} + B_8^{4m}$
MELODİ	Makam, Uşşak
RİTİM	Usûl, Ağır Aksak
YAPI	$A^{1m} \quad (a_2 + b_2)$ $B^{2m} \quad (c_3 + d_1 + c^1_3 + d_1)$ $C^{3m} \quad (e_2 + b_2)$ $B^{4m} \quad (c_3 + d_1 + c^1_3 + d_1)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A ve C bölümleri dört ölçüden oluşmakta olup B bölümü sekiz ölçüden meydana gelmektedir. B cümlesini oluşturan cümle parçalarında ezgi, büyük oranda yinelenmiştir. Bu bölümde üçüncü cümle parçası (c^1), çoğunlukla ilk cümle parçasına (c) benzerken; dördüncü cümle parçası olarak, ikinci cümle parçasının (d) kullanıldığı görülmektedir. Meyan bölümünü oluşturan C cümlesinin ikinci cümle parçası olarak ise A cümlesinin ikinci cümle parçası (b) kullanılmıştır.

6.8.4. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Makam Analizi

UŞŞAK ŞARKI

KİMSELER GELMEZ SENİN FERYÂD-I ÂTEŞ-BÂRINA

Ağır Aksak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Zemin Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Segâh'da Segâh Üçlüsü Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Nişâbur Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Nevâ'da Bûselik Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Nevâ'da Rast Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Uşşak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Nakarat Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Uşşak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Nevâ'da Bûselik Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Nevâ'da Rast Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Uşşak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Uşşak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Uşşak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Karcıgar Makamı Dizisi Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Segâh'da Segâh Üçlüsü Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Nişâbur Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Yerinde Uşşak Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Aranağme... Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

1. Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

2. Beste: Şevki Bey
Güfte: Ahmet Râsim Bey

Şekil 6.52. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde Rast'da Rastlı, Yerinde Uşşaklı, Segâh'da Segâhlı ve Yerinde Nişâburlu asma kalışlar yapıp Nevâ'da Bûselik ile nakarata bağlanılmıştır. Nakarat bölümüne ise Nevâ'da Rast ile başlanmış, Yerinde Uşşak çeşnisi ile karara gidilmiştir. Meyan bölümünde Yerinde Karcıgar Dizisi gösterilmiş, Segâh'da Segâhlı ve Yerinde Nişâburlu asma kalışlardan sonra Nevâ'da Bûselik ile nakarat bölümüne dönmüştür.

6.8.5. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.23. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Kimseler gelmez senin feryâd-ı âteş-bârına														
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Hece	Kim	se	ler	gel	mez	se	nin	fer	yâ	dı	â	teş	bâ	rı	na
Sanat\kusur															
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün														
2. Dize	Yandın ey biçâre dil yandın melâmet nârına														
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Hece	Yan	dı	ney	bî	çâ	re	dil	yan	dın	me	lâ	met	nâ	rı	na
Sanat\kusur		U													
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün														
3. Dize	Ye's-i sevdâ rengi çökmüş gül gibi ruhsârına														
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Hece	Ye'	si	sev	dâ	ren	gi	çok	müş	gül	gi	bi	ruh	sâ	rı	na
Sanat\kusur											I				
Hece türü	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-
Dize ölçüsü	Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Vezin	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün														
Güftenin vezni	Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün														

Güftede vezin olarak “Fâ'ilâtün\Fâ'ilâtün\Fâ'ilâtün\Fâ'ilün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin ikinci mısraındaki “yandın ey” sözcükleri arasında ulama gerçekleşmiş olup kapalı hece, açık heceye dönmüştür. Üçüncü mısradaki “bi” hecesi ise açık hece olmasına karşın veznin kapalı olan “lâ” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır.

6.8.6. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

The image shows a musical score for a poem. The melody is written on a single staff in 9/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is indicated by the number of notes and rests on the staff. Above the staff, the rhythmic pattern is written in a shorthand notation: dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek. Below the staff, the lyrics are written in a line of text, with the words of the poem aligned with the notes. The lyrics are: (Es)....Fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.....i.lün..(Saz) (Es)....Kimse..ler.....gel.....\mezse.nin.....fer.....\yâ.dı.â.....teş.....\bâ.....rı..na..(Saz) (Saz)....Fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.....i.lün..(Saz) (Saz)....Yandın.ey.....bî.....\çâ.re.dil.....yan.....\dınme..lâ.....met.....\nâ.....rı..na..(Saz) (Saz)....Fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.....i.lün..(Saz) (Saz)....Ye'si.sev.....dâ.....\rengi..çok.....müş.....\gülgi..bî.....ruh.....\sâ.....rı..na..(Saz) (Saz)....Fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.i.lâ.tün.....\fâ.....i.lün..(Saz) (Saz)....Yandın.ey.....bî.....\çâ.re.dil.....yan.....\dınme..lâ.....met.....\nâ.....rı..na..(Saz)

Şekil 6.53. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 9\4'lük olan ağır aksak usûlü ile bestelenmiştir. Dört ölçü devam eden ağır aksak usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Vezin, 2,5\4'lük es yahut sazın ardından başlamış olup veznin tamamlandığı son ölçüde, usûlün son darbı (tek) saz ile devam etmiştir.

6.8.7. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Güfte Analizi

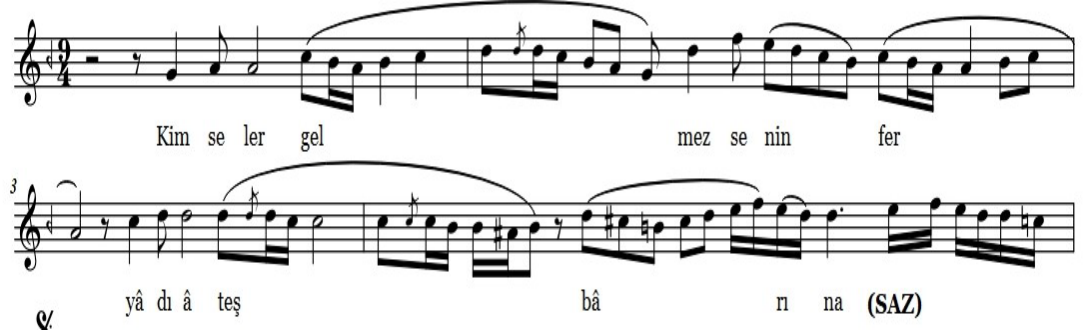
Tablo 6.24. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Kimseler gelmez senin feryâd-ı âteş-bârına Yandın ey bîçâre dil yandın melâmet nârına Ye's-i sevdâ rengi çökmüş gül gibi ruhsârına Yandın ey bîçâre dil yandın melâmet nârına
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	Feryâd-ı âteş-bâr: Ateş yağdıran feryâd; yakıcı, şiddetli feryâd. bîçâre: Çâresiz, zavallı. melâmet nârı: Kınanmadan, ayıplanma ve incitilmeden meydana gelen ateş. ye's-i sevdâ: Sevda ümitsizliği; ümitsiz aşkın verdiği üzüntü ve karamsarlık. ruhsâr: Yanak, yüz, çehre.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Kimseler gelmez senin ateşler yağdıran feryâdına Ey çaresiz gönül, sen, sevgili tarafından incitilme ateşine yandın Gül gibi yanaklarını sevda üzüntüsünün rengi kaplamış Ey çaresiz gönül, sen, sevgili tarafından incitilme ateşine yandın

İkinci mısra da kullanılan “bîçâre dil” ifadesiyle teşhis sanatı, üçüncü mısra da kullanılan “gül gibi ruhsâr” ifadesiyle de teşbih sanatı kullanılmıştır. Güfteyi oluşturan mısraların sonunda yer alan “bâr”, “nâr” ve “ruhsâr” sözcükleri arasında kafiye ilişkisi bulunmakta olup “ına” eki redif olarak kullanılmıştır. Güfte içinde “feryâd-ı âteş-bâr”, “melâmet nârı”, “ye's-i sevdâ rengi” gibi tamlamalar kullanılmıştır.

6.8.8. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Estetik Analizi

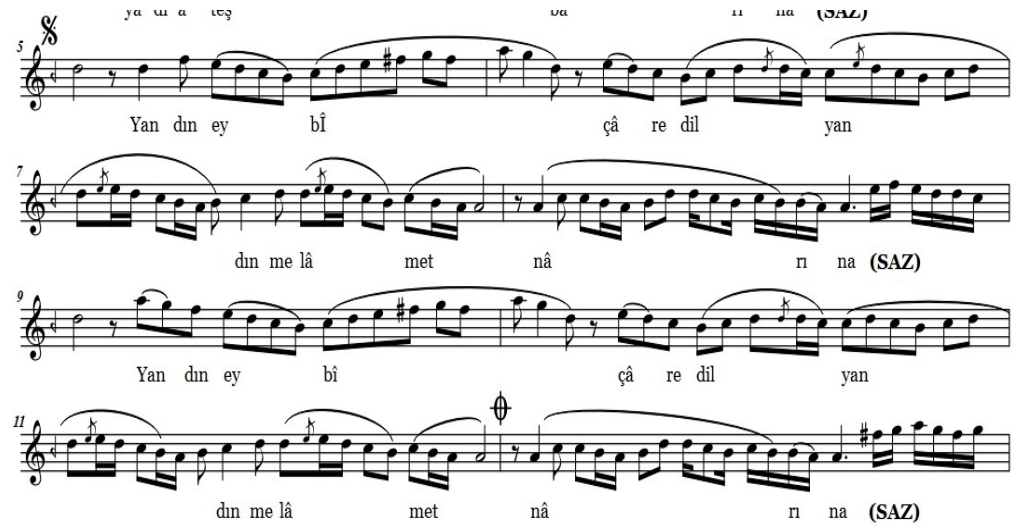
a) Zemin Bölümü



Şekil 6.54. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- “Kimseler gelmez senin ateşler yağdıran feryâdına” manasını taşıyan zemin bölümünün güftesinde “gelmez”, “feryat” ve “âteş” ifadeleri uzun bir ezgiyle işlenerek vurgulanmış, anlatım kuvvetlendirilmiştir.
- Melodik olarak aşağı-yukarı ve yukarı-aşağı ters hareketler kullanılarak eserin akıcılığına ve selâsetine olanak sağlanmıştır.
- “Feryâd-ı âteş-bârına” ifadelerinin geçtiği bölümlerde yapılan Segâh’da Segâhlı ve Yerinde Nişâburlu asma kalışlar, ifadenin tesirini artırarak bestekârın makamı kullanmadaki estetik kabiliyetini göstermiştir.
- 9 hece silabik düzende kullanılmış olup, 6 hece ise melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü



Şekil 6.55. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- “Ey çaresiz gönül, sen, sevgili tarafından incitilme ateşine yandın” manasını taşıyan nakarat bölümünün güftesi iki kez tekrar edilerek anlam güçlendirilmiştir.
- Nakarat bölümünün birinci cümle parçası (c), güftenin tekrar edildiği 9. ölçüdeki cümle parçasıyla (c¹), başlangıç kısmındaki küçük nüans farkı hariç yinelenerek ezgisel birimde tekrar yapılmıştır. Yapı ve biçimde estetiğin elemanlarından biri olan ezgisel birimde tekrar ögesi, 8. ve 12. ölçülerde de uygulanarak eserin estetik bütünlüğüne katkıda bulunulmuştur.
- “Bîçâre” ifadesi uzun bir ezgiyle işlenerek hissedilen çaresizliğin büyüklüğü resmedilmiştir. “Yandın” ve “melâmet nârına” ifadelerinin uzunluğu da mananın daha güçlü hissettirilmesini sağlamıştır.
- Melodik olarak kullanılan ters hareketler bu bölümde de uygulanmış, ezgisel harekette estetik sağlanarak eserin dinamizmine katkı sunulmuştur.
- Eser içinde kullanılan sazlar ve esler eserde bir estetik denge meydana getirmiştir.
- Bu bölümde 11 hece silabik olarak 19 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü



Şekil 6.56. “Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- “Fâilâtün\Fâilâtün\Fâilâtün\Fâilün” aruz kalıbının kullanıldığı eserin güftesinde, açık heceler kısa notalarla bestelenirken kapalı heceler uzun notalarla bestelenmiştir. Ağır Aksak usûldeki eserlerde görüldüğü üzere veznin ilk tef'ilesi 2,5\4'lük es yahut sazdan sonra başlamıştır.
- Güfteyi oluşturan mısraların sonunda yer alan “bârına”, “nârına” ve “ruhsârına” sözcükleri arasında kullanılan kafiye ve redif öğeleri, ses uyumunu artırarak güftenin akıcılığına ve estetik değerine katkı sunmuştur.
- “Gül gibi yanaklarını sevda üzüntüsünün rengi kaplamış” manasını taşıyan meyan bölümünde; yanakların güle benzetilmesi ile teşbih sanatı yapılmış, metaforik bir anlam içeren sevda üzüntüsünün rengi ile de bu yanakların solduğu anlatılmıştır.

- Tiz bölgede gezinerek başlayan meyan bölümünün ezgisi; “çökmüş” ifadesinin bulunduğu kısımda, çöküntü ve karamsarlık duygularının ifade edildiği pest bölgeye doğru inmiş, Yerinde Karcıgar Makamı dizisi ile kalış yapılmıştır. Mana prozodisine de uygun bir şekilde güftenin anlamına göre ezgi yönlendirilmiş, eserin estetik değerine olumlu bir katkı yapılmıştır.
- Meyan bölümünün ikinci cümle parçasında (b), zemin bölümünün ikinci cümle parçasının (b) ezgisi kullanılarak eserde estetik bir denge oluşturulmuştur.
- Meyan bölümünde 8 hece silabik olarak kullanılmış olup 7 hece ise melismatik olarak bestelenmiştir.

6.9. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Hicaz makamında bestelediği "Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.9.1. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Notası

HİCAZ ŞARKI

KIŞ GELDİ FİRÂK AÇMADADIR SÎNEME YÂRE

Aksak

Beste: Şevki Bey
Güfte: Saffet Bey

Kış gel di fi rak gel di fi rak

aç ma da dır SAZ si si

si ne me ya re SAZ Vus lat

yi ne mi ah yi ne mi SAZ kal dı gü zel SAZ

kal dı gü zel baş baş ka ba har

baş ka ba ha re SAZ re Ba ri

bu la yım ah bu la yım SAZ söy le de sen

söy le de sen SAZ der

der der di me ça re SAZ

Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre
Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre
Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre
Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre

Şekil 6.57. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Notası

6.9.2. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Şeması

HİCAZ ŞARKI

KIŞ GELDİ FİRÂK AÇMADADIR SÎNEME YÂRE

Aksak

Beste: Şevki Bey

Güfte: Saffet Bey

Aa

Kış gel di fi rak gel di fi rak

b

aç ma da dır SAZ si si

% Bc

si ne me ya re SAZ Vus lat

d

yi ne mi ah yi ne mi SAZ kal dı gü zel SAZ

%

kal dı gü zel baş baş ka ba har

Ce

baş ka ba ha re SAZ re Ba ri

b

bu la yım ah bu la yım SAZ söy le de sen

%

söy le de sen SAZ der

%

der der di me ça re SAZ

Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre
Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre
Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre
Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre

Şekil 6.58. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Şeması

6.9.3. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.25. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_8^{1m} + B_9^{2m} + C_9^{3m} + B_9^{4m}$
MELODİ	Makam, Hicaz
RİTİM	Usûl, Aksak
YAPI	$A^{1m} \quad (a_4 + b_4)$ $B^{2m} \quad (c_5 + d_4)$ $C^{3m} \quad (e_5 + b_4)$ $B^{4m} \quad (c_5 + d_4)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. B ve C bölümleri dokuz ölçüden oluşmakta olup A bölümü sekiz ölçüden meydana gelmektedir. A cümlesini oluşturan cümle parçalarında 4+4 şeklinde bir bölünme görülürken, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 5+4 şeklinde bir bölünme görülmektedir. Meyan bölümünü temsil eden C cümlesinin ikinci cümle parçası olarak A cümlesinin ikinci cümle parçası (b) kullanılmıştır.

6.9.4. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Makam Analizi

HİCAZ ŞARKI

KIŞ GELDİ FİRÂK AÇMADADIR SÎNEME YÂRE

Aksak Beste: Şevki Bey
Güfte: Saffet Bey

Yerinde Hicaz

Nevâ'da Rast

Nevâ'da Bûselik

Nakarat

Hüseyinî'de Uşşak

Nevâ'da Bûselik

Uşşak'ın Pestteki Genişlemesi Olarak Gösterilen Yegâh'da Rast

Rast'da Nikriz

Yerinde Hicaz

Tiz Durak Perdesinde Kalış

SON

Meyan

Nevâ'da Rast'ın Güçlüsünde Kalış

Yerinde Hicaz

Nevâ'da Rast

Nevâ'da Bûselik

Şekil 6.59. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde Rast'da Nikrizli ve Yerinde Hicazlı kalıpların akabinde, Nevâ'da Rast çeşnisi gösterilip Nevâ'da Bûselik ile nakarata devam edilmiştir. Nakarat bölümünde ise Hüseyinî'de Uşşaklı, Nevâ'da Bûselikli, Yegâh'da Rastlı ve Rast'da Nikrizli asma kalıplar yapıp Yerinde Hicaz ile karara gidilmiştir. Meyan bölümünün başında Tiz Durak Perdesi olan Muhayyer'de kalış yapılmış, Yerinde Hicaz ve Nevâ'da Rast çeşnileri gösterildikten sonra Nevâ'da Bûselik ile nakarata bağlanılmıştır.

6.9.5. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.26. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Kış	gel	dî	fî	râk	aç	ma	da	dır	sî	ne	me	yâ	re
Sanat\kusur														
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lûn
Vezin	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													
2. Dize	Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Vus	lat	yî	ne	mi	kal	dı	gü	zel	baş	ka	ba	hâ	re
Sanat\kusur					I									
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lûn
Vezin	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													
3. Dize	Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre													
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Hece	Bâ	rî	bu	la	yım	söy	le	de	sen	der	dî	me	çâ	re
Sanat\kusur														
Hece türü	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-	.	.	-	-
Dize ölçüsü	Mef	û	lû	me	fâ	î	lû	me	fâ	î	lû	fe	û	lûn
Vezin	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													
Güftenin vezni	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün													

Güftede vezin olarak “Mef'ûlü\Mefâ'ilü\Mefâ'ilü\Fe'ûlün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin ikinci mısraındaki “mi” hecesi açık hece olmasına karşın veznin kapalı olan “fâ” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Güftenin bunun dışındaki kısımlarında güfte-vezin uyumu başarılı bir şekilde sağlanmıştır.

6.9.6. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek

(Es)Mef'.....ü.....lû'me...fâ.....ü.....lû'me...fâ.....î.....lû'me...fâ.....

(Es)Kış gel.....dî'fi...râk.....gel...di.fi...râk.....aç...ma\da....dır.....

(Saz)Mef'.....ü.....lû'me...fâ.....(ah.....)lû'me...fâ.....(saz.....)î.....lû'me...fâ.....(saz...)

(Saz)Vus.....lat.....yî'ne...mi.....(ah.....)yi.ne...mi.....(saz.....)kal.dı'gü...zel.....(saz...)

(Saz)Mef'.....ü.....lû'me...fâ.....(ah.....)lû'me...fâ.....(saz.....)î.....lû'me...fâ.....

(Saz)Bâ.....ri.....bu'la...yım.....(ah.....)bu.la...yım.....(saz.....)söy.le\de....sen.....

(Saz)Mef'.....ü.....lû'me...fâ.....(ah.....)lû'me...fâ.....(saz.....)î.....lû'me...fâ.....(saz...)

(Saz)Vus.....lat.....yî'ne...mi.....(ah.....)yi.ne...mi.....(saz.....)kal.dı'gü...zel.....(saz...)

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \ dü-üm te ke dü-üm te-ek tek

5

î.....î.....î.....lû...fe...ü.....lün.....(Saz.....)

sî.....sî.....sî.....ne...me...yâ.....re.....(Saz.....)

î.....lû'me...fâ.....î.....î.....lû...fe...ü.....î.....lû...fe...ü.....

kal.dı.gü...zel.....baş.....baş...ka.ba.hâr.....baş...ka\ba.hâ.....

î.....lû'me...fâ.....(saz.....)î.....î.....î.....lû...fe...ü.....

söy.le.de.sen.....(saz.....)der.....der.....der.....di...me...çâ.....

î.....lû'me...fâ.....î.....î.....lû...fe...ü.....î.....lû...fe...ü.....

kal.dı.gü...zel.....baş.....baş...ka.ba.hâr.....baş...ka\ba.hâ.....

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek

9

lün.....(Saz.....)

re.....(Saz.....)

lün.....(Saz.....)

re.....(Saz.....)

lün.....(Saz.....)

re.....(Saz.....)

Şekil 6.60. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 9\8'lik olan aksak usûlü ile bestelenmiştir. Vezin, 2\8'lik es yahut sazın ardından başlamıştır. İlk mısırda vezin sekizinci ölçüde tamamlanmış, usûlün bu ölçüdeki üçüncü darbından (ke) itibaren saz ile devam edilmiştir. Diğer mısralarda ise vezin dokuzuncu ölçüde tamamlanmış, usûlün bu ölçüdeki üçüncü darbından (ke) itibaren saz ile devam edilmiştir.

6.9.7. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Güfte Analizi

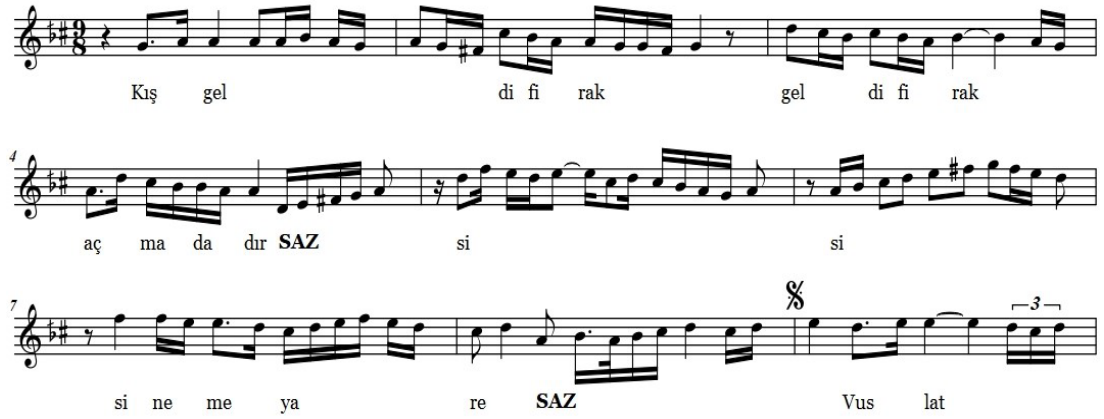
Tablo 6.27. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	firâk: Ayrılık, ayrılma; sevişenlerin ayrılığı. vuslat: Bir şeye ulaşma, yetişme. Sevgiliye kavuşma.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Kış geldi ayrılık sînemde yara açmadadır Kavuşmak yine mi başka bahâra kaldı güzel Bârî bulayım söyle de sen derdime çâre Kavuşmak yine mi başka bahâra kaldı güzel

Birinci mısra da yer alan “Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre” ifadesinde kışın gelmesiyle sevgiliden ayrılığın benzerliği anlatılarak teşbih sanatı yapılmıştır. Yine ikinci mısra da yer alan “Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre” ifadesinde sevgilinin varlığı ile bahar mevsiminin güzelliği arasında bir benzerlik kurularak teşbih sanatı kullanılmıştır. “Kış” ve “bahar” gibi bağlantılı ifadelerin kullanılmasıyla ise tenasüp sanatı yapılmıştır. Saraç’ın (2019) ifadesiyle, aralarında mana bakımından bir irtibat bulunan iki yahut daha fazla kelimenin bir ibarede toplanmasına tenasüp denir. Güfteyi oluşturan mısraların sonunda yer alan “yâre”, “bahâre” ve “çâre” sözcükleri arasında kullanılan kafiye ilişkisi kurularak güftenin akıcılığı sağlanmıştır.

6.9.8. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü



Şekil 6.61 “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- “Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre” ifadesinde kışın gelmesiyle sevgiliden ayrılığın benzerliği anlatılmıştır.
- “Kış geldi firâk açmadadır” ifadesi, pest bölgede gezinen bir ezgiyle bestelenerek; sevgilinin hissettiği karamsarlık, hüznün ve özlem içeren duyguların güçlü bir şekilde anlaşılması sağlanmıştır.
- “Geldi firâk” ifadesinin farklı bir ezgiyle yinelenmesi ve “sîneme yâre” ifadesinin ezgisinde ise “sî” hecesinin 2 ölçüden fazla devam eden bir melodiyle devam ettirilmesiyle sevgiliden ayrı geçen zamanın uzunluğu ve gönülde açtığı yaranın büyüklüğü resmedilmiştir.
- Melodik olarak doğrusal hareketlerle başlayan zemin bölümünün bestesi, yukarı-aşağı ve aşağı-yukarı ters hareketlerle sürdürülerek esere canlılık katılmıştır.
- Silabik düzen 4 heceye uygulanırken, 16 hece ise melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

si ne me ya re SAZ Vus lat

yi ne mi ah yi ne mi SAZ kal dı gü zel SAZ

kal dı gü zel baş baş ka ba har

baş ka ba ha re SAZ re Ba ri

Şekil 6.62. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- “Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahâre” ifadesinde sevgilinin varlığı ile bahar mevsiminin güzelliği arasında bir bağ kurulmuştur. Kış ve bahar gibi ifadeler kullanılarak hem tenasüp sanatı yapılmış hem de aşkın mevsimlerle ilişkilendirilmesi, tematik bir derinlik oluşturmıştır.
- 10. ölçüde yer alan “yine mi” ifadesi 11. ölçüde aynı ezgiyle yinelenerek ezgisel birimde tekrar yapılmış eserin estetik değerine katkı yapılmıştır.
- “Kaldı güzel” ve “başka bahâre” ifadelerinin de farklı ezgilerle tekrar edilmesi, eserde estetik bir denge unsuru meydana getirmiştir. 12. ölçüdeki “kaldı güzel” ifadesinden sonra ezginin sazla devam etmesi de mana prozodisi bakımından esere bir zenginlik katmıştır.
- 14. ölçüde yer alan “başka” ifadesinin ezgisinde Dik Kürdî ve Nim Hicaz perdelerinin atılmasıyla yapılan Yegâh’da Rastlı asma kalış ile Uşşak Makamı Dizisi ve pest bölgedeki genişlemesi kullanılmış; kelimenin manası itibariyle somut bir görünüm kazandırılarak, “başka” bir ezgiyle tasvir edilmiştir. Rast’da Nikriz ile devam eden ezgi, Yerinde Hicaz ile melodik çözülmeye ulaşmıştır.
- Nakarat bölümünde 8 hece silabik olarak, 19 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

c) Meyan Bölümü

baş ka ba ha re SAZ re Ba ri
bu la yım ah bu la yım SAZ söy le de sen
söy le de sen SAZ der
der der di me ça re SAZ

Şekil 6.63. “Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- “Mefûlü\Mefâîlü\Mefâîlü\Feûlün” aruz kalıbının kullanıldığı eserin güftesinde; açık heceler kısa notalarla bestelenirken, kapalı heceler uzun notalarla bestelenmiştir.
- Güfteyi oluşturan mısraların sonunda yer alan “yâre”, “bahâre” ve “çâre” sözcükleri arasında kullanılan kafiye ögeleri, ses uyumunu artırarak güftenin akıcılığına ve estetik değerine katkı sunmuştur.
- Melodik hareket olarak zemin bölümüyle benzerlik gösteren meyan bölümünde de tiz bölgede ve doğrusal başlayan ezgi, yukarı-aşağı ve aşağı-yukarı ters hareketlerle devam ederek konik bir yapıya kavuşmuştur.
- Meyan bölümünün ikinci cümle parçasında (b), zemin bölümünün ikinci cümle parçası (b) ezgisel olarak kullanılmış ve bu durum eserde estetik denge meydana getirmiştir.
- Meyan bölümünün güftesinde tekrarlanan yerlerin, nakarat bölümünde tekrarlanan yerlerle aynı olması da eser içinde bir estetik bütünlük yaratmıştır.
- Zaman zaman Nevâ’da Rast çeşnisi kullanılarak hicaz ailesi makamları arasında geçiş yapılmış, sonrasında kullanılan Nevâ’da Bûselikli asma kalışı ile Hicaz Hümâyûn makamına geri dönmüştür.
- Meyan bölümünde 6 hece silabik olarak, 18 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

6.10. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Analizleri

Bu bölümde, Şevkî Bey'in Muhayyer makamında bestelediği "Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım" adlı eserinin; notası, form şeması, form analizi, makam analizi, vezin analizi, vezin-usûl ilişkisi analizi, güfte analizi ve estetik analizleri sunulmuştur.

6.10.1. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Notası

MUHAYYER ŞARKI

ŞEB-İ YELDÂ-YI HİCRÂN İÇRE KALDIM

Aksak Beste: Şevkî Bey
Güfte: Bahriyeli Vâsıf

Şe bi yel dâ yı hic rân iç re kal

1. dım SAZ 2. dım SAZ Ye tiş im dâ da

hüs rân iç re kal dım SAZ Ye tiş im dâ da

hüs rân iç re kal dım SAZ Ser â pâ nâ rı

nî rân iç re kal dım Ser â pâ nâ rı

nî rân iç re kal dım SAZ dım

23 Aranağme...

27

Şeb-i yeldâ-yı hicrân içre kaldım
Yetiş imdâda hüsrân içre kaldım
Ser-â-pâ nâr-ı nûrân içre kaldım
Yetiş imdâda hüsrân içre kaldım

Şekil 6.64. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Notası

6.10.2. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Şeması

MUHAYYER ŞARKI

ŞEB-İ YELDÂ-YI HİCRÂN İÇRE KALDIM

Aksak

Beste: Şevkî Bey
Güfte: Bahriyeli Vâsıf

Aa

Şe bi yel dâ yı hic rân iç re kal

1. 2. **Bb**

dim SAZ dim SAZ Ye tiş im dâ da

c

hüs rân iç re kal dim SAZ Ye tiş im dâ da

Cd

hüs rân iç re kal dim SAZ Ser â pâ nâ rı

d'

nî rân iç re kal dim Ser â pâ nâ rı

SON

nî rân iç re kal dim SAZ dim

Aranğme...

27

Şeb-i yeldâ-yı hicrân içre kaldım
Yetiş imdâda hüsrân içre kaldım
Ser-â-pâ nâr-ı nîrân içre kaldım
Yetiş imdâda hüsrân içre kaldım

Şekil 6.65. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Şeması

6.10.3. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Analizi

Tablo 6.28. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Form Analiz Tablosu

FORM	Şarkı
BİÇİM	$A_8^{1m} + B_8^{2m} + C_8^{3m} + B_8^{4m}$
MELODİ	Makam, Muhayyer
RİTİM	Usûl, Aksak
YAPI	$A^{1m} \quad (a_4 + a_4)$ $B^{2m} \quad (b_4 + c_4)$ $C^{3m} \quad (d_4 + d^i_4)$ $B^{4m} \quad (b_4 + c_4)$

Eser klasik şarkı formunun yapısı olan A-B-C-B şeklindedir. A, B ve C bölümleri sekiz ölçüden oluştuğu görülmektedir. A, B ve C cümlelerini oluşturan cümle parçalarında 4+4 şeklinde bir bölünme gerçekleşmiştir. A cümlesinin cümle parçaları (a+a) ezginin tekrar etmesi sonucu değişiklik göstermezken, B cümlesini oluşturan cümle parçaları birbirinden farklıdır. Meyan bölümünü oluşturan C cümlesinin cümle parçaları (d+ d')ise büyük oranda benzerlik göstermektedir.

6.10.4. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Makam Analizi

MUHAYYER ŞARKI

ŞEB-İ YELDÂ-YI HİCRÂN İÇRE KALDIM

Aksak

Hüseyinî'de Uşşak

Yerinde Acem'li Hüseyinî Dizisi 1.

Beste: Şevki Bey
Güfte: Bahriyeli Vâsıf

Zemin

Güçlü Perdesinde Kalış

Gerdâniye'de Bûselik

Nakarat

Gerdâniye'de Bûselik

Yerinde Karcıgar Makamı Dizisi

Yerinde Acem'li Hüseyinî Dizisi

Muhayyer'de Uşşak

Meyan

Nevâ'da Rast

Muhayyer'de Uşşak

Muhayyer'de Uşşak

Aranâğme...

Şekil 6.66. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Makam Analizi

Eserin zemin bölümünde Hüseyinî'de Uşşak ve Yerinde Acem'li Hüseyinî Dizisi ile kalınıp makamın güçlü perdesi olan Muhayyer üzerindeki kalış ile nakarata bağlanılmıştır. Nakarat bölümünde ise Gerdâniye'de Bûselikli ve Yerinde Karcıgar Dizili asma kalırlardan sonra Yerinde Acem'li Hüseyinî Dizisi ile karara gidilmiştir. Meyan bölümünde de Nevâ'da Rast ve Muhayyer'de Uşşak çeşnileri kullanılmıştır.

6.10.5. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin Analizi

Tablo 6.29. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin Analiz Tablosu

1. Dize	Şeb-i yeldâ-yı hicrân içre kaldım										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Şe	bi	yel	dâ	yı	hic	rân	iç	re	kal	dım
Sanat\kusur		I									
Hece türü	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-
Dize ölçüsü	Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Vezin	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										
2. Dize	Yetiş imdâda hüsrân içre kaldım										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Ye	tiş	im	dâ	da	hüs	rân	iç	re	kal	dım
Sanat\kusur											
Hece türü	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-
Dize ölçüsü	Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Vezin	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										
3. Dize	Ser-â-pâ nâr-ı nîrân içre kaldım										
Hece no	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Hece	Se	râ	pâ	nâ	rı	nî	rân	iç	re	kal	dım
Sanat\kusur											
Hece türü	.	-	-	-	.	-	-	-	.	-	-
Dize ölçüsü	Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Vezin	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										
Güftenin vezni	Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ülün										

Güftede vezin olarak “Mefâ'ilün\Mefâ'ilün\\Fe'ülün” aruz kalıbı kullanılmıştır. Vezni oluşturan tef'ilelerin durak yerleri çoğunlukla kelimelerin arasında meydana gelmiştir. Güftenin birinci mısraındaki “bi” hecesi açık hece olmasına karşın veznin kapalı olan “fâ” hecesine denk gelmesi sonucu imale yapılmıştır. Güftenin bunun dışındaki kısımlarında güfte-vezin uyumu başarılı bir şekilde gerçekleşmiştir.

6.10.6. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \dü-üm te ke dü-üm te-ek tek \dü-üm te ke dü-üm te-ek tek

(Es)...Me...fâ'...i...lün...Me...fâ'...i...lün...Fe...û...lün...(Saz...)

(Es)...Şe...bi...yel...dâ...yıl...hic...rân...iç...re...kal...dım...(Saz...)

(Es)...Me...fâ'...i...lün...Me...fâ'...i...lün...Fe...û...lün...(Saz...)

(Es)...Ye...tiş...im...dâ...da...hüs...rân...iç...re...kal...dım...(Saz...)

Me...fâ'...i...lün...Me...fâ'...i...lün...Fe...û...lün...(Es)

Se...râ...pâ...nâ...rî...nî...rân...iç...re...kal...dım...(Es)

Me...fâ'...i...lün...Me...fâ'...i...lün...Fe...û...lün...(Saz...)

Se...râ...pâ...nâ...rî...nî...rân...iç...re...kal...dım...(Saz...)

(Es)...Me...fâ'...i...lün...Me...fâ'...i...lün...Fe...û...lün...(Saz...)

(Es)...Ye...tiş...im...dâ...da...hüs...rân...iç...re...kal...dım...(Saz...)

Şekil 6.67. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Vezin-Usûl Analizi

Eser, 9\8’lik olan aksak usûlü ile bestelenmiştir. Dört ölçü devam eden aksak usûlü sonunda vezin tamamlanmıştır. Vezin, üçüncü mısra dışında 2\8’lik esin ardından başlamıştır. Birinci ve ikinci mısralarda veznin tamamlandığı son ölçüde, usûlün üçüncü darbından (ke) başlayarak ezgi saz ile devam etmiştir. Üçüncü mısradaki ise usûlün son darbyı (tek) es ile tamamlanmıştır.

6.10.7. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Güfte Analizi

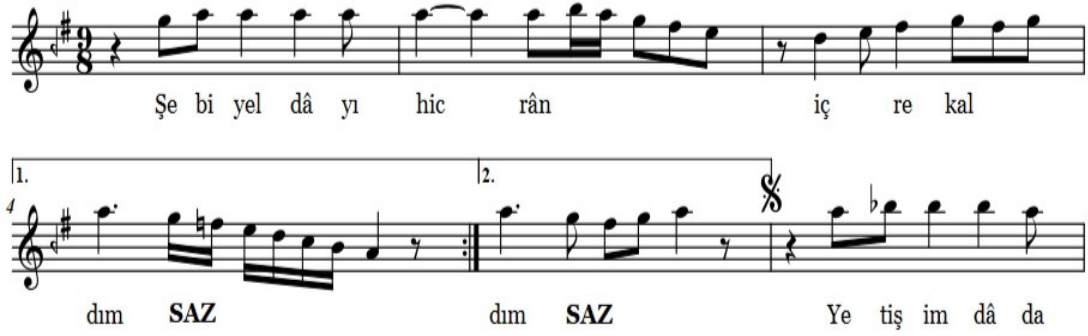
Tablo 6.30. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Güfte Analiz Tablosu

Eserin güftesi	Şeb-i yeldâ-yı hicrân içre kaldım Yetiş imdâda hüsrân içre kaldım Ser-â-pâ nâr-ı nîrân içre kaldım Yetiş imdâda hüsrân içre kaldım
Güftenin içinde geçen kelimeler ve terkipler	şeb-i yeldâ-yı hicrân: Ayrılığın en uzun gecesi. hüsrân: Zarar, ziyan. Beklenilenin elde edilmemesi yüzünden duyulan acı, yokluk, mahrumiyet acısı. ser-â-pâ: Baştan ayağa kadar, baştan başa, bütün, hep. nâr-ı nîrân: Cehennem ateşi. içre: Arasında, içinde.
Güftenin günümüz Türkçesine sadeleştirilmesi	Ayrılığın en uzun gecesi içinde kaldım Yetiş imdâda yokluğunun acısı içinde kaldım Baştan ayağa kadar cehennem ateşi içinde kaldım Yetiş imdâda yokluğunun acısı içinde kaldım

Güftenin üçüncü mısraında yer alan ve Cehennem ateşi içinde kaldım manasını taşıyan “nâr-ı nîrân içre kaldım” ifadesiyle mübalağa sanatı yapıldığı görülmektedir. Saraç’ın (2019, s. 218) belirttiğine göre, “Mübalağa bir niteliğin, fiilin veya durumun gerçekleşmesi zor hatta mümkün olmayan dereceye çıkarılarak, abartılarak ifade edilmesidir”. Birinci mısra da kullanılan “hicrân”, ikinci mısra da kullanılan “hüsrân” ve üçüncü mısra da kullanılan “nîrân” kelimeleri arasında iç uyak bulunmakta olup her mısra da tekrarlanan “içre kaldım” ifadesi ile de redif yapılmıştır.

6.10.8. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Estetik Analizi

a) Zemin Bölümü



Şekil 6.68. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Zemin Bölümü

- “Ayrılığın en uzun gecesi içinde kaldım” anlamını taşıyan zemin bölümünün güftesine semantik bağlamda bakılacak olursa; “şeb-i yeldâ” yılın en uzun gecesi demek olup ayrılıkla geçen her an, sevgili için şeb-i yeldâdır. Bestekâr, “hicrân” ve “kaldım” ifadelerini daha uzun bir ezgiyle besteleyerek bu anlamı pekiştirmiştir. Böylece eserin estetik derinliğine katkıda bulunulmuştur.
- “Şeb-i yeldâ-yı hicrân” güftesinin ezgisi boyunca muhayyer perdesi, 11/8’lik zaman dilimini dolduracak biçimde uzatılmıştır. Muhayyer perdesindeki bu uzun kalış, uzun ayrılık gecesinin hicrânını çağrıştırmakta olup mana prozodisine uygun bir şekilde ifadenin taşıdığı anlam kuvvetlendirilmiştir.
- Ayrılık anlamına gelen “hicrân” kelimesinden sonra ve “içre kaldım” ifadesinden önce kullanılan 8’lik sus ile anlam bakımından güfte-beste uyumu sağlanmış, eserin estetik değeri yükseltilmiştir.
- Zemin bölümünün güftesini oluşturan 3 hece silabik düzende bestelenirken 8 hece melismatik olarak bestelenmiştir.

b) Nakarat Bölümü

1. 4/4 dım SAZ 2. 4/4 dım SAZ Ye tiş im dâ da

7/4 hüs rân iç re kal dım SAZ Ye tiş im dâ da

11/4 hüs rân iç re kal dım SAZ Ser â pâ nâ rı

Şekil 6.69. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Nakarat Bölümü

- Sevgiliye seslenilen nakarat bölümünün güftesinde ise “yetiş imdâda hüsrân içre kaldım” ifadesi farklı ezgilerle tekrar edilerek bu istek, güçlü bir şekilde hissettirilmiştir.
- Güftenin işlendiği ilk ezgide Gerdâniye’de Bûselik çeşnisi kullanılarak aksettirilen coşkulu ve arzulu istek yerini, ikinci ezgide yapılan Karcıgar geçki ile acizyet ve yeis içeren bir isteğe bırakmıştır. Güfte ve bestenin yansıttığı bu duygular, eserin estetik zenginliğini perçinlemiştir.
- Zemin ve nakarat bölümlerinin aynı melodik hareketlerle başlamasından doğan simetri ile eserde estetik denge yakalanmıştır. Zemin bölümünün başlangıcı, nakarat bölümünde bir perde üstte tekrar edilerek perde kaldırma olarak adlandırılabilir bir çeşitleme yapılmıştır.
- Nakarat bölümünün güftesinin bestelendiği 6. ölçüden başlayıp 9. ölçüye kadar olan kısımda daha tiz notalarda ve doğrusal seyreden bir melodik düzen varken; 10. ölçüden 13. ölçüye kadar olan bölümde pest bölge de kullanılarak yukarı-aşağı ve aşağı-yukarı ters melodik hareketler görülmektedir.
- “Yetiş imdâda” ve “ hüsrân içre kaldım” ifadeleri yapısal olarak benzer bir çağrışım uyandırır. Bir çağrıya rağmen olumsuz bir durumun dile getirilmesi, içsel bir çatışma ve duygusal bir derinlik hissi oluşturmaktadır. “Hüsrân” kelimesinden sonra ve “içre kaldım” ifadesinden önce kullanılan sus ile de anlam güçlendirilmiştir.
- Bu bölümde ise 12 hece silabik düzenle bestelenmiş olup, 10 hece de melismatik düzenle ezgilendirilmiştir.

c) Meyan Bölümü

hüs rân iç re kal dım SAZ Ser â pâ nâ rı

nî rân iç re kal dım Ser â pâ nâ rı

nî rân iç re kal dım SAZ dım

Şekil 6.70. “Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım” Adlı Eserin Meyan Bölümü

- “Baştan ayağa kadar cehennem ateşi içinde kaldım” şeklinde çevrilebilecek meyan bölümünün güftesi farklı ezgilerle iki kez tekrar edilerek ifade kuvvetlendirilmiştir.
- Nevâ’da Rast ve Muhayyer’de Uşşak çeşnileri kullanılarak daha çok tiz bölgede gezinen bir melodik yürüyüşle, güftenin manası itibariyle algılanan yakarış ve haykırış hissiyatı, güçlü bir şekilde ifade edilmiştir. Bestekârın bu eser için inici bir makam olan Muhayyer makamını kullanması ve makamı işleyişi itibariyle ezgide estetik unsurlarından olan, makam seçiminde estetik ile makamı kullanmada estetik ilkelerini layığıyla yerine getirmiştir.
- Cehennem ateşi içinde kaldım manasını taşıyan “nâr-ı nîrân içre kaldım” ifadesiyle mübalağa sanatı kullanılmış, sevgiliden ayrı geçen zamanın yarattığı bu büyük ve katlanılmaz acı resmedilerek somut bir ifadeye dönüştürülmüştür.
- 14. ve 15. ölçüdeki ezgisel birimlerin 18. ve 19. ölçülerde tekrar edilmesi sonucu ezgisel birimde tekrar edilmiş, eserin estetik değeri yükseltilmiştir.
- 1. mısradaki kullanılan “hicrân”, 2. mısradaki kullanılan “hüsân” ve 3. mısradaki kullanılan “nîrân” kelimeleri arasında iç uyak bulunmakta olup her mısradaki tekrarlanan “içre kaldım” ifadesi ile de redif yapılmıştır.
- Güfte boyunca tüm bölümlerde yer alan “içre kaldım” ifadesinden önce kullanılan sus ile, ifadenin mana prozodisi açısından etki gücü artırılmış ve pekiştirilmiş olup eserin aynı noktalarında yer alan suslar simetri oluşturarak eserde estetik denge meydana getirmiştir.

- Meyan bölümünün güftesini oluşturan 13 hece silabik düzenle bestelenmiş olup 9 hece ise melismatik düzende kullanılmıştır.



7. TARTIŞMA

Çalışmada incelenen eserler üzerinden tespit edilen estetik unsurlar sunulmuştur.

Tablo 7.1. İncelenen Eserlerde Tespit Edilen Estetik Unsurlar Tablosu

Eser Adı	İncelenen Eserlerde Tespit Edilen Estetik Unsurlar
1- Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz	•Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır. •Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde çeşitleme, ezgisel birimde sekileme ve ezgisel birimde tekrar uygulamaları kullanılmıştır.
2. Edersen de Cefâ Eğer	•Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır. •Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde sekileme, ezgisel birimde tekrar, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması uygulamaları kullanılmıştır.
3. Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var	•Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde tekrar, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi veya küçültülmesi uygulamaları kullanılmıştır. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır.
4. Esîr-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım	•Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde sekileme, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi veya küçültülmesi, ezgisel birimde tekrar uygulamaları kullanılmıştır. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır.
5. Gönlümlü Dûcâr Eden Bu Hâle Hep	•Makam seçiminde yapılan estetik tercih ile eserin ifade gücü artırılmıştır. •Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır. •Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi veya küçültülmesi, ezgisel birimde çeşitleme uygulamaları kullanılmıştır.

6. Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun	•Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimin ters çevrilmesi, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi veya küçültülmesi, ezgisel birimde tekrar, ezgisel birimde sekileme uygulamaları kullanılmıştır. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır.
7. Hicrân Oku Sînem Deler	•Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde tekrar, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi veya küçültülmesi uygulamaları kullanılmıştır. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır. •Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur.
8. Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına	•Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır. •Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde tekrar uygulaması kullanılmıştır. •Kullanılan sazlar ve esler estetik bir denge meydana getirmiş ve mana prozodisine katkı sunulmuştur.
9. Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre	•Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir. •Biçimde estetiğin öğelerinden olan ezgisel birimde tekrar uygulaması kullanılmıştır. •Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır. •Kullanılan sazlar ve esler estetik bir denge meydana getirmiş ve mana prozodisine katkı sunulmuştur.
10. Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım	•Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Kullanılan sazlar ve esler estetik bir denge meydana getirmiş ve mana prozodisine katkı sunulmuştur. •Güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulmuştur. •Eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından tesiri artırılarak makamı kullanmada estetik unsuru sağlanmıştır. •Kullanılan melodik hareketler vasıtasıyla ezgisel harekette estetik meydana gelmiştir.

Tablo 7.1'de görüldüğü üzere, Şevkî Bey'in incelenen eserlerinde estetik unsurlar hem benzerlikler hem de farklılıklar göstermektedir. Tüm eserlerde ortak olarak tespit edilen estetik unsurlar arasında; eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından etkisinin artırılarak makam kullanımında estetik unsurların sağlanması, melodik hareketler aracılığıyla ezgisel harekette estetik unsurların ortaya konması ve biçimde estetiği sağlayan elemanların kullanımı bulunmaktadır. Bu unsurlar, eserin genel estetik yapısını güçlendirmektedir.

Biçimde estetiği sağlayan unsurlar arasında; ezgisel birimde tekrar, ezgisel birimde sekileme, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi ve küçültülmesi, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması, ezgisel birimde çeşitleme ve ezgisel birimin ters çevrilmesi gibi uygulamalar yer almaktadır. Bu uygulamalar, Şevkî Bey'in eserlerinde çeşitli estetik zenginlikler sunmakta ve eserlerin melodik ve ritmik yapısına derinlik kazandırmaktadır.

Eserlerde tespit edilen silabik ve melismatik hecelerin dağılımları hazırlanan tablo ile sunulmuştur.

Tablo 7.2. İncelenen Eserlerdeki Silabik ve Melismatik Hecelerin Dağılımı Tablosu

Eser Adı	Silabik Hece	Melismatik Hece
Dil Yâresini Andırarak Yâre Bulunmaz	12	28
Edersen de Cefa Eğer	14	34
Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var	30	28
Esîr-i Zülfünüm Ey Yüzü Mâhım	23	33
Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep	22	22
Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun	10	23
Hicrân Oku Sînem Deler	21	27
Kimseler Gelmez Senin Feryâd-ı Âteş-Bârına	28	32
Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre	18	53
Şeb-i Yeldâ-yı Hicrân İçre Kaldım	28	27

Şevkî Bey'in incelenen eserlerinde, hece düzenlemelerinde melismatik ve silabik düzenin kullanımına yönelik çeşitli yaklaşımlar sergilediği gözlemlenmiştir. Genel olarak, eserlerinde melismatik düzenin daha yaygın bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, Şevkî Bey'in müzikal ifadesinde hecelere geniş bir melodik hareket alanı tanıyarak, dinleyiciye zengin ve süslemeli bir müzikal deneyim

sunma amacında olduğunu göstermektedir. Ancak, istisnai olarak “Emel-i Meyl-i Vefâ Sende de Var Bende de Var” adlı eserde silabik düzenin daha fazla kullanıldığı belirlenmiştir. Bu eserde, her bir heceye tek bir nota düşecek şekilde yapılandırılan silabik düzen, eserin sözlerinin anlaşılır olmasını ve söz-müzik ilişkisini daha belirgin hale getirmeyi amaçlamaktadır. Şevkî Bey’in, bu eserde melismatik düzen yerine silabik düzeni tercih etmesi, güftenin anlamını ve mesajını ön plana çıkarmak istediğini düşündürmektedir. Diğer bir örnek olan “Gönlümü Dûçâr Eden Bu Hâle Hep” adlı eserde ise silabik ve melismatik düzenin dengeli bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu eserde, bazı bölümlerde heceler melismatik olarak süslenirken, diğer bölümlerde silabik düzenle daha doğrudan bir anlatım tercih edilmiştir. Bu denge, eserin dinleyiciye hem sözlerin netliğini hem de melodik süslemelerin estetik değerini sunmayı amaçladığını göstermektedir.

Sonuç olarak, Şevkî Bey’in eserlerinde hece düzenlemelerinin eserin içeriğine ve ifade edilmek istenen duyguya göre değişkenlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Melismatik ve silabik düzenlerin eserin genel estetiğine katkısı, Şevkî Bey’in bestecilik anlayışını ve sanatsal tercihlerini yansıtmaktadır. Bu bulgular, Şevkî Bey’in güfte ve beste ilişkisini nasıl ele aldığını ve her eserde nasıl farklı bir estetik yaklaşım benimsediğini ortaya koymaktadır. Bu çeşitlilik, Şevkî Bey’in bestecilikteki esneklik ve yaratıcılığını vurgulayan önemli bir unsurdur.

8. SONUÇ

Estetik, güzelin ve güzelliğin doğasını, sanat eserlerinin yorumlanmasını ve sanatın temel ilkelerini inceleyen bir felsefe dalıdır. Estetik, duyularımızla algıladığımız güzelliklerin ve sanat eserlerinin değerlendirilmesinde kullanılan kriterleri araştırır. Bu bağlamda estetik, sadece sanatla sınırlı kalmayıp, doğada ve günlük yaşamda karşılaştığımız güzelliklerin de bilimsel bir şekilde ele alınmasını sağlar. Müzik estetiği, estetiğin bir alt dalı olarak, müzik eserlerinin değerlendirilmesi ve yorumlanması sürecinde ortaya çıkan estetik unsurları inceler. Müzik estetiği, melodik yapı, ritim, armoni, biçim ve ifade gibi müziğin temel bileşenlerinin estetik değerlerini araştırır. Ayrıca, müziğin dinleyici üzerindeki etkileri, duygusal tepkiler ve müzikal deneyimlerin estetik boyutlarını analiz eder. Müzik estetiği, müziğin sadece teknik açıdan değil, aynı zamanda sanatsal ve duygusal yönleriyle de değerlendirilmesini sağlar.

Türk müziğinde estetik, geleneksel Türk müziğinin kendine özgü yapısal ve sanatsal özelliklerini inceleyen bir alandır. Türk müziği, makamsal yapısı, usûlleri, güfteleri ve icra teknikleriyle geniş bir estetik yelpazeye sahiptir. Makamlar, belirli duyguları ve ruh halleri ifade eden melodik kalıplardır ve Türk müziğinin estetik değerini belirleyen temel unsurlardan biridir. Usûller ise ritmik kalıplar olup, müziğin akışını ve temposunu düzenler. Güfteler, şarkı sözleri olarak, müziğin anlamını ve duygusal içeriğini pekiştirir. Türk müziğinde estetik, bu unsurların uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar.

Şevkî Bey, Hacı Ârif Bey'in ardından gelen şarkı bestekârları arasında önemli bir konuma sahiptir. Eserleri, bin yıllık Türk musikisinin geleneksel ağır havasından farklı bir tarzı yansıtarak, yeni bir kaynaktan gelen nağmelerle örülmüştür. Estetik açıdan zenginlik taşıyan bu eserler, Türk müziğinin klasik geleneğine önemli bir katkı sağlamış ve gelecek nesiller için bir ilham kaynağı olmuştur.

"Şevkî Bey'in Eserlerindeki Estetik Unsurların İncelenmesi" başlıklı tez çalışmamızda, Şevkî Bey'in belirlenen on eserinde estetik değer ihtiva eden unsurlar belirlenmiş ve bu unsurların analizleri yapılmaya çalışılmıştır. Bu analizlerde,

eserlerin melodik, ritmik, ve yapısal özellikleri, güftelerinin estetik katkıları ve mana prozodisi gibi unsurlar incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Şevkî Bey'in bestecilik kimliğine dair bazı çıkarımlar elde edilmiştir. Ayrıca, bu unsurların eserlerin sanatsal ve estetik değerine nasıl katkıda bulunduğu değerlendirilmiştir.

Şevkî Bey, bestecilik kariyerinde en çok Uşşak makamında eserler bestelemiştir ve bu makamı Hicaz makamı takip etmektedir. Şevkî Bey'in, Uşşak makamına olan ilgisi, diğer makamlarda bestelediği eserlerde dahi belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Örneğin, "Dil Yâresini Andıracak Yâre Bulunmaz" adlı Hicaz makamındaki eserin zemin bölümünde gerçekleştirilen Nevâ'da Bûselikli ve Yerinde Uşşaklı kalışlar, eserin Hicaz makamında değil de Uşşak makamında bestelenmiş bir eserin giriş bölümü olduğu izlenimini vermektedir. Bu anlamda Şevkî Bey'in besteciliğinde, nazariyatın sürüklediği melodik yapı yerine duygunun peşinde giden bir üslûp gözlenmektedir. Ayrıca, eserlerinde usûl olarak Aksak ve Curcuna usûllerini sıklıkla kullanması da dikkat çekicidir. Aksak usûlü, Türk müziğinde karmaşık ritmik yapılarıyla bilinir ve dinamizmi ifade ederken, Curcuna usûlü daha hareketli ve neşeli bir ritmik yapıya sahiptir. Şevkî Bey'in bu usûlleri seçmesi, onun müzikal çeşitliliğini ve ritmik zenginliğini ortaya koymaktadır. Bu tercihleri, Şevkî Bey'in bestecilik yaklaşımını ve estetik anlayışını derinlemesine anlamaya olanak tanır, zira eserlerinin melodik ve ritmik yapısına derinlik ve zenginlik katmaktadır. Bu nedenle, Şevkî Bey'in eserlerinde makam ve usûl tercihleri, onun müzikal kimliğini ve sanatsal vizyonunu yansıtan önemli unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Şevkî Bey'in form analizi yapılan eserlerinde, yapısal olarak şarkı formunun temelini oluşturan A-B-C-B şemasını kullandığı görülmektedir. Cümleleri oluşturan cümle parçalarının farklılık gösterdiği durumlar olmakla birlikte, aynı cümle parçalarının eserin farklı bölümlerinde tekrarlandığı eserlere de rastlanılmıştır. "Kış Geldi Firâk Açmadadır Sîneme Yâre" ve "Hastasın Zannım Vefâ Mahzûnusun" eserleri, bu duruma örnek teşkil eden eserlerdir.

Şevkî Bey'in eserlerinde Mehmet Sâdi Bey ve Bahriyeli Vâsıf Bey gibi güftekârların güftelerini tercih etmesi, onun estetik beğenisini ve sanatsal tercihlerini anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Bu seçkin güftekârların eserleri, Şevkî Bey'in duygu ve düşüncelerini ifade etmek için benimsediği dilin ve anlatım tarzının bir yansımasıdır. Dolayısıyla, Şevkî Bey'in seçtiği güfteler üzerinden onun estetik beğenisi ve sanatsal yaklaşımı hakkında bilgi edinebilmek mümkündür. Tercih edilen güfteler genel itibarıyla aruz vezni ile yazılmıştır. Veznin usûl ve besteye olan uyumu

eserlerde estetik bir denge meydana getirmiştir. Teşbih, teşhis, tekrar gibi edebi sanatların kullanıldığı güftelerde, tema olarak; aşk, ayrılık, özlem gibi konuların işlendiği görülmektedir.

Şevkî Bey'in incelenen eserlerinde, hece düzenlemelerinde silabik ve melismatik düzenin kullanımına yönelik çeşitli yaklaşımlar sergilediği gözlemlenmiştir. Genel olarak, eserlerinde melismatik düzenin daha yaygın bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, Şevkî Bey'in müzikal ifadesinde hecelere geniş bir melodik hareket alanı tanıyarak, dinleyiciye zengin ve süslemeli bir müzikal deneyim sunma amacıyla olduğunu göstermektedir.

Şevkî Bey'in incelenen eserlerindeki estetik unsurlar benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Tüm eserlerde ortak olarak tespit edilen estetik unsurlar; eser içinde kullanılan çeşni ve geçkiler ile ifadelerin mana prozodisi bakımından etkisinin artırılarak makam kullanımında estetik unsurunun sağlanması, melodik hareketler aracılığıyla ezgisel harekette estetik unsurunun ortaya konması ve biçimde estetiği sağlayan elemanların kullanımınıdır. Biçimde estetiği sağlayan unsurlar arasında; ezgisel birimde tekrar, ezgisel birimde sekileme, ezgisel birimde ses sürelerinin büyütülmesi ve küçültülmesi, ezgisel birime ses eklenmesi veya çıkarılması, ezgisel birimde çeşitleme ve ezgisel birimin ters çevrilmesi gibi uygulamalar yer almaktadır.

Eserin bestesi ile güftenin manası arasında paralellik kurularak, eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulması; kullanılan sazlar ve esler ile estetik bir denge oluşturularak mana prozodisine katkı sağlanması; güftede yer alan ifadelerin farklı ezgilerle yinelenmesiyle eserin estetik değerine mana prozodisi ve güfte estetiği yönünden katkıda bulunulması; makam seçiminde yapılan estetik tercih ile eserin ifade gücünün artırılması gibi hususlar, eserlerde tespit edilen diğer estetik çıkarımlar arasında yer almaktadır.

9. ÖNERİLER

Bu çalışmada, araştırmaya konu edilen Şevkî Bey'in yaşamı ve besteciliği ile başlayarak, Estetik konusuna odaklanılmış ve bu bağlamda müzik estetiği ve Türk müziğinde estetik kavramları ele alınmıştır. Bu çalışma, müzik alanındaki estetik anlayışını etraflıca incelemek ve Türk müziğindeki estetik değerlerin önemini vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Özellikle, Şevkî Bey'in eserlerindeki estetik unsurların analizi, Türk müziğinin estetik açıdan incelenmesine katkıda bulunabilecek önemli bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, ileride yapılacak çalışmalarda benzer bir analiz yönteminin kullanılması ve farklı bestecilerin estetik kimliklerinin derinlemesine incelenmesi önerilebilir.

Araştırmamızda, Şevkî Bey'in tanınan ve içinde estetik unsurlar barındırdığı düşünülen eserleri örnek alınarak, bu eserlerin estetik özellikleri belirlenmiş ve incelenmiştir. Sonuç olarak, bu eserlerin bütünsel bir estetik analizi yapılmaya çalışılarak Şevkî Bey'in besteci kimliğine dair çıkarımlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, Türk müziği literatüründe estetik açıdan yapılan çalışmalara bir katkı sağlayabilir ve ileride yapılacak araştırmalar için bir referans noktası olabilir.

Bu çalışmanın, Türk müziğinde estetik kriterlerin belirlenmesine yönelik bir adım olarak değerlendirilebileceği ve bu bağlamda seçilen eserler üzerinden eleştirel analizlerin gerçekleştirilmesine yardımcı olabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle, bu alanda çalışacak araştırmacılara, çalışmayı örnek alarak ileri düzeyde araştırmalar yapmaları ve estetik kavramının müzik literatüründeki yerini daha da derinlemesine incelemeleri önerilmektedir.

KAYNAKLAR

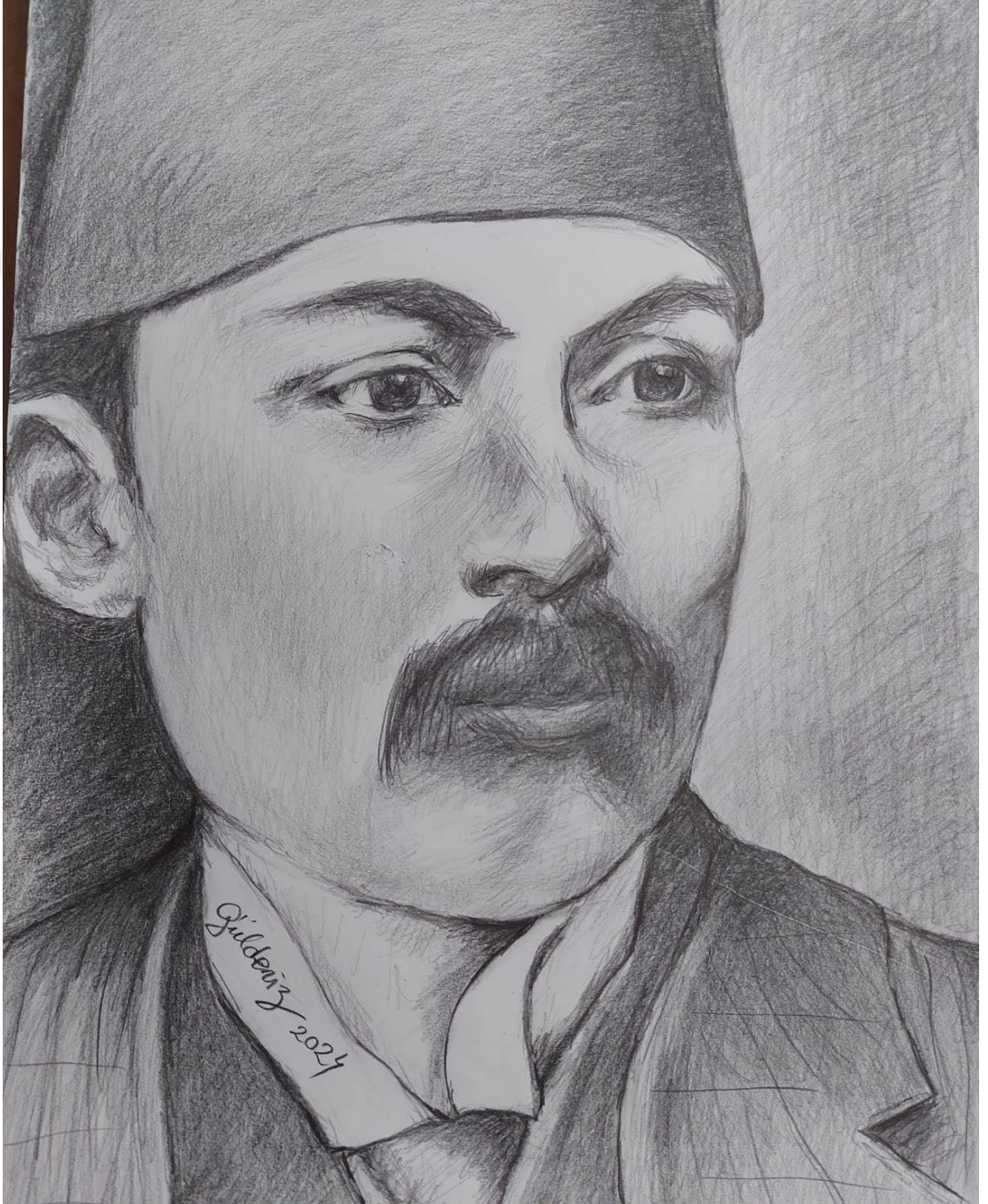
- Akdağ, S.** (2018). *Şevkî Bey'in 25 Uşşak Eserinin Form ve Makamsal İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aksüt, S.** (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Altar, C. M.** (2013). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Balcı, Y. B.** (2016). *Kuramsal Estetik*. Ankara: Pegem Akademi.
- Behar, C.** (1992). *Zaman, Mekân, Müzik Klasik Türk Musikisinde (Meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Behar, C.** (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bolla, P.** (2012). *Sanat ve Estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, M.** (2014). *Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Croce, B.** (2019). *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*. (Çev. Tunalı, İ.). Ankara: Ayrıntı Basımevi.
- Çernişevski, N. G.** (2018). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*. (Çev. Berberoğlu, A.). İstanbul: Kor Kitap.
- Demirci, M.** (2020). *Kavram Atlası Türk Musikisi I*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Ediboğlu, B. S.** (1962). *Ünlü Türk Bestekârları*. İstanbul: Ak Kitabevi.
- Ekmen, G.** (2019). Türk Müziği Eserlerinin Estetik Analizlerinde Yargıyı Oluşturan Unsurlar. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 121(238), 203-220.
- Erdem, S. & Erdem, A.** (2003). *Şevkî Bey*. Ankara: Sözkese Matbaası.
- Erinç, S. M.** (2013). *Sanatın Boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö.** (2020a). *Sanatı Sanat Yapan*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö.** (2020b). *Kandinsky: Sanatta Tinsellik Üzerine*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Fubini, E.** (2014). *Müzikte Estetik*. (Çev. Genç, F.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Geiger, M.** (2019). *Estetik Anlayış*. (Çev. Mengüşoğlu, T.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Halıcı, F.** (1986). *Türk Musikîsinin Dünü Bugünü Yarını*. Ankara: Sevinç Matbaası.

- Hegel, G. W. F.** (2015). *Estetik II Güzel Sanat Üzerine Dersler*. (Çev. Altuğ, T., Hünler, H.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hegel, G. W. F.** (2020). *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler*. (Çev. Altuğ, T., Hünler, H.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Hünler, H.** (2011). *Estetik'in Kısa Tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnal, İ. M.** (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Karlıkl, S.** (2021). *Meral Uğurlu'nun Sanat Yaşamı ve Evcâra Makamında Seslendirdiği Eserlerin Yorum Bakımından Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, T.** (2018). *İslâm Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Kömürcü, İlker.** (2019). *Estetik ve Eleştiri Bağlamında Adorno ve Müzik*. Ankara: Gece Akademi.
- Lasserre, P.** (2017). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*. (Çev. Usmanbaş, İ.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Lenoir, B.** (2003). *Sanat Yapıtı*. (Çev. Derman, A.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Moran, B.** (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özalp, M. N.** (1986). *Türk Müsikîsi Tarihi: Derleme*. Ankara: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.
- Özel, A.** (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özel, A.** (2016). *Örneklerle Estetik Eleştiri*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özışık, E.** (1963). *Musiki Sanatı*. İstanbul: Nurgök Matbaası.
- Öztuna, Y.** (1988). *Şevkî Bey*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y.** (1990). *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi II*. Ankara: Kültür Bakanlığı, Başbakanlık Basımevi.
- Öztuna, Y.** (2006). *Türk Müsikîsi: Akademik Klasik Türk Sanat Müsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Salgar, M. F.** (2005). *50 Türk Müziği Bestekârı*. İstanbul: Ötüken.
- Saraç, M. A. Y.** (2019). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkuşbu.
- Schiller, F.** (2020). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*. (Çev. Aytaç, G.). Ankara: Ayrıntı Basımevi.
- Sevim, O., Hisarcıklılar, E. & Feyzioğlu, N.** (2012). Bir Estetik Duyuş Analizi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (3), 41-57.

- Shiner, L.** (2018). *Sanatın İcadı*. (Çev. Türkmen, İ.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soykan, Ö. N.** (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Sözer, V.** (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şen, Ü. S.** (2016). *Müzik Estetiği Üzerine*. İstanbul: Pegem Akademi.
- Timuçin, A.** (2009). *Sorularla Estetik Elkitabı*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A.** (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A.** (2013). *Estetik Bakış*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A.** (2017). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Topaloğlu, B.** (2010). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Townsend, D.** (2002). *Estetiğe Giriş*. (Çev. Büyükdüvenci, S.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, İ.** (2019). *Marksist Estetik*. Ankara: Ayrıntı Basımevi.
- Tunalı, İ.** (2020). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yenigün, H.** (1970). Bir Büyük Bestekâr: Şevkî Bey. *Musikî ve Nota*, (6), 20-21.
- Yurdacan, B.** (2019). *Türk Musikisi Tarihi ve Bestekârları*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Ziss, A.** (2016). *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev. Şahan, Y.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

EKLER

EK 1: Şevkî Bey Portresi



Dr. Öğr. Üyesi Güldeniz EKMEN, “Şevkî Bey Portresi”, Kağıt Üzerine Karakalem, (34×49), 2024.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Sezer AKDAĞ

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans:** 2016 Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümü
- **Yüksek Lisans:** 2018 Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2021- ... Öğretim Görevlisi, Atatürk Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü
- 2022- ... Sınav Programı Hazırlama Komisyon Üyesi, Atatürk Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü
- 2023, Mesleki Eğitim, Akademik Gelişim Sertifika Programı, Atatürk Üniversitesi Öğrenme ve Öğrenmeyi Geliştirme Uygulama ve Araştırma Merkezi
- 2023, İş Sağlığı ve Güvenliği, Çalışanların Temel İş Sağlığı ve Güvenliği Eğitimi, Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü İş Sağlığı ve Güvenliği Bölümü Koordinatörlüğü

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR

- Akdağ, S. (2023). Şevkî Bey'in "Hâl-i Nez'imde Acırsın Sevdığım Dinle Beni" Eserinin Estetik Öğelerinin İncelenmesi, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(2), 55-66.

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR

Ulusal Konserler

- Üniversite Korusu 75. Yıl Konseri, Mayıs 2017
- Üniversite Korusu 76. Yıl Konseri, Mayıs 2018
- Yalçın Tura Özel Konseri, Kasım 2018
- "Hocaların Hocası" Süheyla Altmışdört'e Saygı Gecesi, Nisan 2019
- Divân-ı Hikmet'ten Güldeniz Ekmen Besteleriyle, Nisan 2019
- Üniversite Korusu 77. Yıl Konseri, Mayıs 2019

- Üniversite Korosu 78. Yıl Konseri, Şubat 2020
- Fasl-1 Bahar Alâeddin Yavaşca Anma Konseri, Mayıs 2022
- Cumhuriyetin 100. Yılı Kapsamında Uşşâkâne Nağmeler, Aralık 2023
- Cumhuriyetin 100. Yılı Kapsamında Uşşak Faslı, Ocak 2024
- Türk Sanat Müziği Mezuniyet Konseri, Mayıs 2024

