TÜRK EDEBİYATINDA KLASİZM DÖNEMİ ŞAİRLERİNİN RECÂİZÂDE MAHMUD EKREM ÖRNEKLEMİNDE BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNİN MANA PROZODİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Cansu SOYLU

Yüksek Lisans Tezi

Müzikoloji Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANA SANAT DALI

TÜRK EDEBİYATINDA KLASİZM DÖNEMİ ŞAİRLERİNİN RECÂİZÂDE MAHMUD EKREM ÖRNEKLEMİNDE BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNİN MANA PROZODİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

(Analysis of the Meaning Prosody of the Composed Poems of Poets from the Classical Period in Turkish Literature, Using the Example of Recâizâde Mahmud Ekrem)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Cansu SOYLU

Danışman: Doç. Dr. Semih OKCU

Erzurum

Eylül, 2025

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç.Dr. Semih OKCU danışmanlığında Cansu SOYLU tarafından hazırlanan **"Türk Edebiyatında klasisizm dönemi şairlerinin recaizade mahmud ekrem örnekleminde bestelenmiş şiirlerinin mana prozodisi açısından incelenmesi"** başlıklı çalışma 02/09/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Müzik Bilimleri - Anasanat Dalı Müzikoloji Sanat Dalı'nda **Yüksek Lisans** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof.Dr. Özgür Sadık KARATAŞ *ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ*	e-imza
Jüri Üyesi (Danışman):	Doç.Dr. Semih OKCU *ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ*	e-imza
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin KARA *MUNZUR ÜNİVERSİTESİ*	e-imza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

10/10/2025
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
e-imza

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Doğrulama Kodu: 18a1dff2-2064-4843-9d47-b154751ac693 Doğrulama Adresi: https://www.turkiye.gov.tr/ataturk-universitesi-ebys

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek lisans Tezi olarak sunduğum **"TÜRK EDEBİYATINDA KLASİZM DÖNEMİ ŞAİRLERİNİN RECÂİZÂDE MAHMUD EKREM ÖRNEKLEMİNDE BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNİN MANA PROZODİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ"** başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

02 / 09/ 2025

Aslı ıslak imzalıdır

Cansu SOYLU

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

TEZ BENZERLİK RAPORU

"Türk Edebiyatında Klasisizm Dönemi Şairlerinin Recaizade Mahmud Ekrem Örnekleminde Bestelenmiş Şiirlerinin Mana Prozodisi Açısından İncelenmesi" başlıklı tez çalışmamın toplam 122 sayfalık kısmına ilişkin, 06/08/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7 olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

02.09.2025

Danışman

Doç. Dr. Semih OKÇU

Aslı ıslak imzalıdır

Öğrenci

Cansu SOYLU

Aslı ıslak imzalıdır

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitimim boyunca bana yol gösteren, ışık tutan bölüm başkanımız ve kıymetli hocam Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ'a, gerçekleştirmiş olduğum tez çalışmamda deneyimleriyle ve katkılarıyla beni yönlendiren de destek veren kıymetli hocam ve ayrıca tez danışmanım Doç. Dr. Semih OKCU'ya ve son olarak her daim desteklerini esirgemeyen ve arkamda duran canım aileme

Teşekkürü borç bilirim...

Cansu SOYLU

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK EDEBİYATINDA KLASİZM DÖNEMİ ŞAİRLERİNİN RECÂİZÂDE MAHMUD EKREM ÖRNEKLEMİNDE BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNİN MANA PROZODİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Cansu SOYLU

Eylül 2025, 124 Sayfa

Amaç: Klasisizm akımı, Türk edebiyatını etkileyen önemli akımlardan biridir. Nitekim akımın etkisinde kalan pek çok şair buna göre eserler ortaya koymuşlardır. Bu çalışmada da Türk edebiyatında klasisizm etkisi altında kalan şairlerin bestelenmiş şiirlerinin mana prozodisi açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

Yöntem: Çalışma nitel araştırma yöntemi ile yürütülmüştür. Veri toplama süreci, konu ile ilişkili yazılı ve görsel kaynakların incelenmesinden oluşan literatür taraması ile yapılmıştır. Çalışmaya ana konusunu oluşturan bestelenmiş şiirler daha sonra yapılacak olan akademik çalışmalara ışık tutması açısından, prozodi ve mânâ prozodisi bağlamında analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde ise; bestekârın farklı formlardan örneklerinin yer aldığı ancak söz-ezgi birlikteliği açısından zengin olması sebebiyle, çoğu film müziklerinden oluşan eserleri, mânâ prozodisi yönünden analiz edilmiştir.

Bulgular: Literatür kaynaklarının incelenmesi sonucunda çalışmanın inceleme bölümünde İbrahim Şinasi ve Recâizâde Mahmud Ekrem'in şiirlerinde geçen mûsikî unsurların incelemesi yapılmış ve incelenen şairlerin şiirlerinin mûsikîye yansıma biçimi ortaya koyulmuştur.

Sonuçlar: Ulaşılan sonuçlar, şairlerin şiirlerinin yalnızca edebi yönüyle öne çıkmadığını, aynı zamanda müzikal bir yapı oırtaya koyduğunu da göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasisizm, İbrahim Şinasi, Recâizâde Mahmud Ekrem

ABSTRACT

MASTER THESIS

ANALYSIS OF THE MEANING PROSODY OF THE COMPOSED POEMS OF POETS FROM THE CLASSICAL PERIOD IN TURKISH LITERATURE, USING THE EXAMPLE OF RECÂIZÂDE MAHMUD EKREM

Cansu SOYLU

September 2025, 124 Pages

Purpose: Classicism movement is one of the important movements affecting Turkish literature. As a matter of fact, many poets who were influenced by the movement produced works accordingly. In this study, it is aimed to analyze the prosody of the poems set to music by poets influenced by classicism in Turkish literatüre.

Method: The study was conducted with qualitative research method. The data collection process consisted of a literature review of written and visual sources related to the subject.

Findings: As a result of the examination of literature sources, the musical elements in the poems of İbrahim Şinasi and Recâizâde Mahmut Ekrem were analyzed in the review section of the study and the way the poems of the poets examined were reflected on music was revealed.

Conclusions: The results show that the poets' poems not only stand out with their literary aspects, but also reveal a musical structure.

Keywords: Classicism, İbrahim Şinasi, Recâizâde Mahmud Ekrem

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI i
TEŞEKKÜR ii
ABSTRACT iv
İÇİNDEKİLER v
TABLOLAR DİZİNİ vii
BİRİNCİ BÖLÜM 1
Giriş 1
Araştırmanın Amacı ve Önemi 1
Araştırmanın Sınırlılıkları 2
Türk Musikisinde Prozodi Kavramı 2
Kavramsal Çerçeve 4
Klasisizm 4
İbrahim Şinasi 5
Eserlerine Genel Bakış 6
Recâizâde Mahmud Ekrem 6
Eserlerine Genel Bakış 7
Tablo 2. *Recâizâde Mahmud Ekrem Eserleri* 7
Recâizâde Mahmud Ekrem'in Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Açısından Değerlendirilmesi 8
Şiir 8
Roman 8
Tiyatro 8
Eleştiri ve Eğitim 8
Bestelenmiş Şiirleri 9
Ahmet Vefik Paşa 9
Direktör Ali Bey 12
Eserlerine Genel Bakış 13
Yusuf Kâmil Paşa 14
Eserlerine Genel Bakış 15
İKİNCİ BÖLÜM 24
Yöntem 24

Araştırmanın Modeli 24
Araştırmanın Evren ve Örneklemi 25
Verilerin Toplanması 25
Verilerin Analizi 25
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 26
Bulgular 26
İbrahim Şinasi'nin Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi 26
Düz Yazı Eserleri 26
Gazetecilik Faaliyetleri 26
Şiirlerinin Bestelenme Durumu 26
Ahmet Vefik Paşa'nın Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi 107
Düz Yazı Eserleri 107
Tiyatro 107
Şiirlerinin Bestelenme Durumu 108
Direktör Ali Bey'in Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi 108
Düz Yazı Eserleri 108
Tiyatro 108
Şiirlerinin Bestelenme Durumu 109
Yusuf Kâmil Paşa Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi 109
Düz Yazı Eserleri 109
Şiirlerinin Bestelenme Durumu 109
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 110
Sonuç ve Öneriler 110
KAYNAKÇA 111

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. *İbrahim Şinasi Eserleri*.....6
Tablo 2. *Ahmet Vefik Paşa Eserleri*.....12
Tablo 3. *Direktör Ali Bey Eserleri*.....13
Tablo 4. *Direktör Ali Bey'in Şiirsel Niteliği Olan Eserleri*.....13
Tablo 5. *Yusuf Kamil Paşa Eserleri*.....15
Tablo 6. *İnceleme*.....9

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

16. yüzyılın ikinci yarısında, dili yabancı etkilerden arındırarak şiir kurallarını belirlemeye çalışan François de Malherbe ile başlayan klasisizm, özellikle 17. yüzyılda büyük bir gelişim göstermiştir (Türkedebiyatı, 2025). Geniş bir perspektiften bakıldığında, klasik eserler, bir dilin örnekleri olarak kabul edilmektedir ve milli kütüphanenin onurunu oluşturan tüm yazarlar bu kapsamda değerlendirilmektedir. Uzun süre boyunca, 17. ve 18. yüzyılların büyük yazarlarının da bu tanımın içinde yer aldığını görmek mümkündür. Klasikler, insanların her zaman, her yerde ve her toplumda benzer duygular ve düşüncelere sahip olduklarını kabul ederler. Bu nedenle eserlerinde değişmez karakterler yaratırlar. Klasisizm akımında fiziksel ve sosyal çevre önemli bir role sahip değildir çünkü bunlar değişkendir. Sanatta mükemmeli bulmak esastır; ama mükemmeli bulmak konunun seçimiyle değil, o konunun ele alınışıyla mümkündür. Klasikler, günlük konuşma dilinden farklı bir edebi dil kullanmayı tercih etmişlerdir. (Yetkin, 1993, s.9).

Bu bağlamda Klasisizm akımının Türk edebiyatını etkileyen önemli akımlardan biri olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim akımın etkisinde eserler ortaya koyan çeşitli şairler olduğu görülmektedir. Bu bilgilerden hareketle bu çalışmada öncelikle akımın etkisinde kalan şairlerin hayatı ve eserlerine değinilmekte, ardından seçilen iki şairin şiirleri detaylıca incelenmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, klasisizm akımının etkilerini taşıyan Türk edebiyatı şiirlerinin müzikal biçimlerde nasıl hayat bulduğunu incelemektir. Sanatta düzen, uyum, akılcılık ve estetik bütünlük gibi temel ilkeleri esas alan klasisizm anlayışı, bazı klasik dönem Türk şairlerinin şiirlerinde de kendini göstermektedir. Özellikle ölçü, biçimsel denge ve ahenk arayışı bakımından klasisizme yakın duran bu şiirlerin, bestelenerek klasik Türk müziği repertuvarına dâhil edilmesi; söz ile müzik arasındaki yapısal uyumu gözler önüne sermektedir.

Klasisizm, edebiyat ve sanatta ölçü, uyum ve ideal düzen arayışı ile tanımlanan evrensel bir akımdır. Türk edebiyatında bu anlayış birebir bir akım olarak değil, daha çok klasik dönemdeki bazı şairlerin şiirlerinde biçimsel ve içeriksel olarak kendini göstermektedir. Ancak bu şiirlerin mûsikîyle olan ilişkisi, literatürde yeterince kapsamlı biçimde ele alınmamıştır. Bu

çalışma, klasisist estetik anlayışla kaleme alınan şiirlerin müzikal düzenlemeler yoluyla nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koyarak, hem edebî hem de müzikal disiplinler arasında özgün bir bağ kurmayı hedeflemektedir. Ayrıca Türk müzik tarihi açısından da önemli olan bestelenmiş şiirlerin analiz edilmesi, kültürel mirasın daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Modern müzik türlerinde yapılan düzenlemeler bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Bu araştırmada Klasik dönem şairi Recâizâde Mahmud Ekrem'e ait olan 25 farklı bestelenmiş şiirin mana prozodisi yapılmıştır.

Şiirlerin müzikal analizi, temelde makam, usul ve melodik yapı üzerinden değerlendirilmiştir; teknik ses mühendisliği ya da çağdaş armoni analizleri çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Türk Mûsikîsinde Prozodi Kavramı

Prozodi, bestecilik tekniklerinin temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilmekte olup bütün mûsikî türlerinde yer alan ve her milletin kendi dilinin tabiî yapısına dayanan, vazgeçilmez bir bilim dalıdır (Okcu, 2023, s. 23). Vurgu unsuru ile birlikte değerlendirildiğinde, prozodi her dilin olmazsa olmazı ve en gerekli öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Vurgu ve hece uzunluklarına uygun şekilde kelimelerin doğru biçimde okunması, dil prozodisinin temelini oluşturmaktadır. Bunun yanında mûsikî prozodisi ise güftenin besteye belirli kurallar doğrultusunda yerleştirilerek icra sürecinde güftenin doğru şekilde ifade edilmesini sağlayan bir disiplin olarak tanımlanabilir (Hatipoğlu, 1983, s. 1–3). Gazimihal (1961, s. 210), prozodi teriminin kökeninin Yunanca "pros" (göre) ve "ode" (şarkı) kelimelerine dayandığını ve bu bağlamda "şarkıya göre" anlamını taşıdığını belirtmiştir. Güldaş (2003, s. 1) ise prozodiyi "beste diksiyonu" olarak nitelendirmiş ve kelimelerin bestede kullanımı ile ilgili olduğunu ifade etmiştir. Prozodinin niteliği, kelimelerin anatomik yapısının bestede bozulup bozulmamasına göre "iyi" ya da "kötü" şeklinde değerlendirilmektedir. Konuşma prozodisi ise dilin fonetik yapısına bağlı olarak kelimelerin söylenişi sırasında kendiliğinden ortaya çıkan doğal bir durumdur ve bu süreçte hecelerin uzunluk ya da kısalık bakımından farklılaşması söz konusu değildir. Ancak sözlü mûsikî eserlerinde uygunluk meselesi –özellikle hecelerin uzunluk-kısalık ilişkisi bağlamında– büyük önem taşır ve bu uygunluğun sağlanmasında en etkili unsur vurgudur. Vurgu, mûsikî icrasının adeta hayat kaynağıdır. Sözlü eserlerdeki prozodik özellikler, doğrudan doğruya vurgu ve vurgulama düzeniyle ilişkilidir. Dil prozodisiyle mûsikî prozodisi arasında benzerlik olduğu düşünülürse kelimelerin mûsikîde

kullanımı noktasında büyük bir sorun oluşmayacağı varsayılabilir. Ne var ki mûsikî yapısı içinde melodik motiflerin –yani nağmelerin– kullanılması durumu söz konusudur ve bu, "uzun seslerle konuşma" olarak tanımlanır. Bu noktada ise şu soruya yanıt aranır: Nağmeli bir söyleyiş esnasında kelimenin yapısı korunabilir mi? Gerçek olan şudur ki nağmeler her hece üzerine rastgele yerleştirilemez; nağme ancak uzun ya da kapalı heceler üzerinde icra edilebilir (Hatipoğlu, 1983, s. 2). Bununla birlikte, açık heceler üzerinde nağme kullanımı mümkünse de bu durum yalnızca o heceler vurguluysa geçerli olmalıdır. Bu durum katı bir kural olarak değerlendirilmemeli ve belirli ir esneklikle, yani cevaz çerçevesinde ele alınmalıdır (Hatipoğlu, 1983, s. 3).

Kavramsal Çerçeve

Klasisizm

Klasisizm, 16. yüzyılın ikinci yarısında François de Malherbe'in dili yabancı etkilerden arındırma ve şiirin kurallarını belirleme çabalarıyla ortaya çıkmıştır. Bu edebi anlayış, özellikle 17. yüzyılda Fransa'da gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde ülkede iç karışıklıklar sona ermiş, feodal direnişler kırılmış ve kilisenin etkisi azalmıştır. Soylular saray otoritesine bağlanmış, monarşi ise güç kazanmıştır. Siyasi yapıda sağlanan istikrar, edebi anlayışta da düzen ve kurala bağlılığı beraberinde getirmiştir. Fransız Akademisi'nin kurulması, bu yaklaşımın kurumsallaştığını göstermektedir. Ayrıca filozof Descartes'in rasyonalizm anlayışı sanatçılarda pozitif düşüncenin temelini oluşturmuştur (Türkedebiyatı, 2025a).

Sözlükler, sanat ansiklopedileri, edebî akımlara dair eserler ve başka kaynaklarda klasisizmin genel tanımı böyle başlar. Biz ise, bir sanat akımı olarak 17. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkmış "klasik" adlandırmasını, 13. yüzyıldan itibaren teşekkül eden edebiyatımız için kullanmaktayız (Mete, 353).

Klasisizmin temelinde akıl ve sağduyu yer almaktadır. Descartes'in "Düşünüyorum, öyleyse varım" ifadesi, klasisist anlayışta insan aklının belirleyici rolünü vurgulamaktadır. Aşk, öfke, acıma gibi duygular ancak aklın denetiminde olduğu sürece insani kabul edilmektedir. Tutkularına iradesiyle yön verebilen birey, aşırılıklardan uzak durduğu takdirde erdemli sayılmaktadır. Bu niteliklere sahip bireyler anlatılmaya değer bulunmuştur (Türkedebiyatı, 2025a).

Klasisizm, hümanist felsefe ve Rönesans hareketlerinin yaşandığı sosyal ve siyasi ortamda doğmuştur. Klasisizmin hümanizmin -birtakım farklılıklarla birlikte- daha şuurlu ve daha kurallı bir devamı olmuştur (Çetişli'den aktaran Kara; 2010, s. 76).

> Klasik edebiyat ürünlerinde konu, çoğunlukla tarihten ya da mitolojiden alınmaktadır. Özellikle Eski Yunan ve Latin edebiyatında işlenen temalar yeniden ele alınmıştır. Klasik anlayışa göre en yetkin sanat geçmişe aittir. Bu nedenle Eski Yunan'da görülen insan tipi tekrar işlenmiştir. Ancak bu insan fiziksel özellikleriyle değil, karakter yönleriyle betimlenmiştir. Hırs, cimrilik ve kin gibi ruhsal durumları ön plana çıkarılmıştır. Klasisizmde betimlenen birey sıradan değildir. Bu kişi eğitimli ve soylu bir insandır. Aynı zamanda belirli bir ulusa ya da coğrafyaya ait değildir. Evrensel nitelikler taşıyan bir figürdür. Duygularına yenik düşen, zayıf karakterli bireylere klasik eserlerde yer verilmemiştir. Klasisist sanatçı, olayları aktarırken kendisini metin içinde gizlemiştir. Kendi duygularını, zaaflarını ve iç dünyasını ifade etmekten kaçınmıştır. Eserin amacı yazarın iç dökümü değil, anlatılan karakterlerin ön plana çıkmasıdır. Bu anlayışta biçimsel mükemmellik büyük önem taşımaktadır. Anlatım sade, açık ve gereksiz ifadelerden arındırılmış olmalıdır. Üslup yapaylıktan uzak ve ağırbaşlı bir nitelik

> taşımalıdır. Okuyucunun dikkati doğrudan anlatılan konuya yönlendirilmelidir. Eserlerde gerçek hayata uygunluk aranmaktadır. Okuyucunun ya da seyircinin inanmayacağı içeriklerden kaçınılmalıdır. Klasisizmde konunun kendisinden çok, işleniş biçimi önemsenmektedir. Bu nedenle aynı olay birçok kez ele alınmıştır. Bu yönüyle klasik edebiyat, divan edebiyatı ile benzerlik göstermektedir (Türkedebiyatı, 2025a).

İbrahim Şinasi

İbrahim Şinasi, Tanzimat dönemi ve Klasisizm Türk edebiyatının öncü isimlerinden biridir. Şair, yazar, gazeteci ve mütercim olarak modern Türk edebiyatının temellerini atan ilk neslin önde gelen temsilcisidir (Okur, 2002, s. 114). Batı düşüncesiyle tanışan ilk aydınlardan biri olan Şinasi, özellikle dil, edebiyat ve basın alanındaki yenilikçi fikirleriyle tanınır (İnal, 1988, s. 27).

İstanbul'un Tophane semtinin Boğazkesen Mahallesinde (Cihangir) doğmuştur. Asıl adı İbrahim'dir. Babası, 1828-1829 Türk-Rus Savaşı sırasında Şumnu'nun kuşatılması esnasında şehit düşen topçu yüzbaşısı Bolulu Mehmet Ağa'dır. Annesi, yakınlarının desteğiyle onu büyüttü. İlk öğretimini Mahalle-i Sıbyan-ı Mektebiyyei ve Fevziye Okulu'nda tamamlamıştır. Müşiriyeti-i Mektubi Kalemi'ne katip adayı olarak girdiği dönemde Arapça, Farsça ve Fransızca öğrenmeye başlamıştır (Türkedebiyatı, 2025b).

İlköğrenimini mahalle mektebinde, ortaöğrenimini Tophane Mektebi ve Mühendishane-i Berrî-i Hümayun'da tamamlamıştır. 1849 yılında devlet tarafından Paris'e gönderilerek burada 5 yıl süreyle eğitim görmüş, özellikle Fransız edebiyatı ve felsefesinden etkilenmiştir (İnal, 1988, s. 28).

Döndükten sonra Osmanlı toplumunun modernleşmesi için çaba göstermiştir. En büyük katkılarından biri, 1860 yılında Agâh Efendi ile birlikte ilk özel Türk gazetesi olan *Tercümân-ı Ahvâl*'i çıkarmasıdır (Okur, 2002, s. 115). Ardından, tek başına yayımladığı *Tasvîr-i Efkâr* gazetesiyle düşünce ve edebiyat dünyasında önemli bir etki yaratmıştır. Ayrıca ilk modern Türk tiyatrosu eseri kabul edilen *Şair Evlenmesi*'ni kaleme alarak edebiyat tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur (İnal, 1988, s. 30). Şiirlerinde sade bir dil ve halkın anlayabileceği kavramları ön plana çıkararak divan şiiri anlayışına karşı yeni bir edebi çizgi geliştirmiştir (Okur, 2002, s. 117).

Paris yıllarında Victor Hugo, La Fontaine ve Racine gibi Fransız edebiyatçılarının eserleriyle yakından ilgilenmiş, bu ilgi onun edebi yönelimlerini derinden etkilemiştir. Yurda dönüşünde kaleme aldığı Tercüme-i Manzume adlı eseri, Şinasi'nin klasik Doğu şiir anlayışından Batılı anlamda sanat anlayışına geçişini simgeler niteliktedir (Parla, 1990, s. 73). Bu eser, aynı zamanda Batı kaynaklı ilk şiir çeviri kitabı olma özelliğini taşır.

Şinasi, gazetecilik alanında da ilkleri gerçekleştirmiştir. 1860 yılında Agah Efendi ile birlikte yayımladığı Tercüman-ı Ahval, Türk basınının ilk özel gazetesi olarak tarihe geçmiştir (İnal, 1988, s. 312). Ardından çıkardığı Tasvir-i Efkâr gazetesi ise halkın eğitilmesi ve kamuoyunun oluşturulması gibi toplumsal görevleri üstlenmiştir.

Edebiyat tarihimiz açısından en önemli katkılarından biri, Türk tiyatrosunun temellerini atan Şair Evlenmesi adlı eseridir. Bu tek perdelik tiyatro oyunu, görücü usulü evlilik anlayışını mizahi bir dille eleştirerek, toplumsal normların sorgulanmasını hedeflemiştir (Moran, 2004, s. 59). 1871 yılında ise beyin tümöründen vefat etmiştir (Türkedebiyatı, 2025b).

Eserlerine Genel Bakış

Tablo 1. *İbrahim Şinasi Eserleri*

Tür	Eser Adı / Sayısı	Açıklama
Şiir (çev. + telif)	Tercüme-i Manzume, Müntehabat-ı Eş'ar (~25)	Klasisist etkiler belirgindir.
Tiyatro	Şair Evlenmesi (1 eser)	İlk modern tiyatro, tek perdelik komedi
Atasözü Derlemesi	Durub-ı Emsal-i Osmaniye (1 eser)	Ahlaki ve akılcı açıklamalar
Gazete Yazıları	Tasvir-i Efkâr (50+ makale)	Toplumu aydınlatma amacı taşır
Toplam	6 ana eser	Kitap formatında yayımlanmış eserler

Recâizâde Mahmud Ekrem

Recâizâde Mahmud Ekrem (1847–1914), Tanzimat, Servet-i Fünun ve Klasisizm dönemleri arasında köprü oluşturan önemli bir edebiyatçı, şair, öğretmen ve edebiyat kuramcısıdır. İstanbul'da doğmuş, ilk eğitimini özel hocalardan aldıktan sonra Mekteb-i İrfaniye ve Mekteb-i Maarif-i Adliye gibi dönemin seçkin okullarında öğrenim görmüştür (Parla, 1990, s. 112).

Babasının etkisiyle küçük yaşlardan itibaren şiirle ilgilenmeye başlayan Ekrem, Fransızca öğrenerek Batı edebiyatına yönelmiş ve özellikle Victor Hugo, Lamartine, Racine gibi Fransız edebiyatçılarından etkilenmiştir. Bu etkileşim onun hem estetik anlayışını hem de edebi görüşünü şekillendirmiştir. Genç yaşta devlet memurluğuna başlamış, daha sonra Mekteb-i Mülkiye ve Galatasaray Sultanisi gibi okullarda edebiyat hocalığı yapmıştır (Kerman, 2005, s. 49).

Recâizâde Mahmud Ekrem, Tanzimat sonrası Türk edebiyatının ikinci kuşağında yer alan, özellikle Servet-i Fünun topluluğunun düşünsel ve estetik hazırlayıcısı olarak kabul edilen

önemli bir şair, yazar, öğretmen ve eleştirmendir (Kerman, 2005, s. 117). Edebiyata genç yaşta başlayan Ekrem, edebî faaliyetlerinin yanı sıra Mekteb-i Sultânî'de (Galatasaray Lisesi) edebiyat öğretmenliği yaparak birçok edebiyatçının yetişmesinde etkili olmuştur (Yalçın, 1984, s. 295).

1862 yılında memuriyet hayatına başlayan Ekrem, aynı zamanda Şinasi ve Namık Kemal'in etkisiyle edebî çalışmalara yönelmiştir. Fakat zamanla bu isimlerden farklılaşarak estetik ve sanat için sanat anlayışını benimsemiş, bu yönüyle edebî bireyselliği ve güzelliği ön plana çıkaran ilk isimlerden biri olmuştur (Kerman, 2005, s. 120).

Ekrem, şiirde teknik titizliğiyle tanınır. Divan şiiri geleneğine hâkim olsa da Batı etkisindeki yeni edebiyat anlayışını savunmuş, özellikle dilin sadeleşmesi gerektiğini belirtmiş ama bu konuda kararsız bir tutum sergilemiştir (Yalçın, 1984, s. 297). Edebî eleştirilerini içeren Zemzeme adlı eserleri, hem şiir hem de eleştiri yazıları bakımından önemli bir yere sahiptir.

Ayrıca, 1896 yılında yayımlanan Araba Sevdası adlı romanı, Türk edebiyatındaki ilk realist ve toplumsal hiciv örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Kerman, 2005, s. 123).

Recâizâde Mahmud Ekrem, klasik edebiyatın biçimsel kurallarından uzaklaşarak, bireysel duyarlılığı önceleyen yeni bir şiir anlayışını savunmuştur. Bu bağlamda Zemzeme adlı şiir kitabıyla hem biçim hem içerik bakımından Batılı şiir normlarına yaklaşmıştır. Zemzeme'nin ön sözünde, sanatın "sanat için" yapılması gerektiğini savunmuş ve bu görüş, onu daha sonra Servet-i Fünun topluluğu ile ilişkilendirmiştir (Moran, 2004, s. 81). Ayrıca, Servet-i Fünun edebiyatının öncüsü Tevfik Fikret'in hocası olan Ekrem, onun üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Recâizâde, sadece şiir değil, aynı zamanda roman, tiyatro ve eleştiri türlerinde de eserler vermiştir.

Eserlerine Genel Bakış

Tablo 2**.** ***Recâizâde Mahmud Ekrem Eserleri***

Tür	**Eser Adı / Sayısı**	**Açıklama**
Şiir	Nağme-i Seher	57 şiir içerir: 14 gazel, 6 kaside, 4 rubai,2 kıta,3 tarih,1 mersiye
Roman	Araba Sevdası	İlk realist romanlardan biridir
Tiyatro	Afife Anjelik	Romantik Unsurlar, bireysel temalar
Tiyatro	Vuslat yahut Süreksiz Sevinç	Toplumsal mesaj içerir
Eleştiri/Eğitim	Talim-i Edebiyat	Edebiyat kuramı ve öğretim kitabı

Recâizâde Mahmud Ekrem'in Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Açısından Değerlendirilmesi

Recâizâde Mahmud Ekrem'in şiirleri, dönemin klasik nazım biçimlerinden izler taşımakla birlikte içerik bakımından Batı etkili temalara yönelmiştir. Şairin şiirlerinde bireysel duygular, tabiat, melankoli ve estetik kavramları ön plandadır. Şiir dili daha sade, imge dünyası ise mûsikîyle iç içe bir yapıdadır. Özellikle doğa tasvirlerinde kullanılan tekrarlar ve ritmik yapı, şiirlerinin müzikal değerini artırmaktadır. Ekrem'in şiirleri genel olarak Nağme-i Seher (1886) adlı divanında toplanmıştır. Bu kitapta yer alan şiirlerin sayısı 57'dir (And, 1995, akt. Kerman, 2005, s.118).

Şiir

Nağme-i Seher (1886)

57 şiir içerir. Bunların 14 Gazel, 6 Kaside, 4 Rubai, 2 Kıta,3 Tarih ,1 Mersiye ve diğer nazım türlerinde şiirler yer almaktadır (Kerman, 2005, s. 118).

Roman

Araba Sevdası (1896)

Türk edebiyatındaki ilk realist romanlardan biridir. Romanda, Batılılaşma sürecinde bireyin yaşadığı yozlaşma hicivle ele alınır (Kerman, 2005, s. 130).

Tiyatro

Afife Anjelik (1870)

Romantizm etkisinde yazılmış, Batı tiyatrosuna öykünen bir eserdir. Kişisel duygular ve aşk teması ön plandadır (Kerman, 2005, s. 95).

Vuslat yahut Süreksiz Sevinç (1871)

Daha sade bir dil ve toplumsal mesaj içerir. (Kerman, 2005, s. 106).

Eleştiri ve Eğitim

Talim-i Edebiyat (1897)

Şairin öğretmenlik yaptığı dönemde kaleme aldığı, şiir ve edebiyat üzerine teorik bilgiler içeren önemli bir ders kitabıdır (Kerman, 2005, s. 140).

Zemzeme (1883, 1885, 1887) – 3 Cilt

Bu eser, hem şiir örnekleri hem de eleştiri yazılarını içerir. Namık Kemal ve Muallim Naci ile olan edebi polemiklerini de kapsar (Kerman, 2005, s. 150).

Bestelenmiş Şiirleri

Recâizâde Mahmud Ekrem, müzik, şiir ve resim arasında bir bağ olduğunu belirtir. Şiir ile müzik arasındaki ilişkiyi uyum içinde keşfetmeye çalışır (Bayrak vd., 2014 s.179).

Tablo 3. *Recâizâde Mahmud Ekrem'in bestelenmiş şiirleri*

Ali Rif'at Çağatay	Meclis-i vaslında giryân olduğum mâzur tut	**Yegâh**
Baha Bey (Sermüezzin)	Can hasta düşüp şiddet-i sevdâ-yı serimden	**Uşşâk**
Baha Bey (Sermüezzin)	Gül hazin sünbül pertşân bağ-ı zârın şevki yok	**Uşşâk**
Bîmen Şen	Beni terk eyledin en son ey mâh	**Hicaz**
Bîmen Şen	Sonbaharın zevki hoştur	**Tâhir Bûselik**
Hacı Arif Bey	Sonbaharın zevki hoştur	**Hicaz**
Hacı Arif Bey	Nigâh-ı mestine canlar dayanmaz	**Sabâ**
Hâfız Yusuf Efendi	Nedir bu cevr ü tegafül zaman zaman güzelim	**Sûznâk**
Leon Hancıyan	Ah felek yıktın dil-i (âbâdımı-nâşâdımı)	**Hicaz**
Leylâ Saz	Benzer mi mâha vech-i münîrin	**Rast**
Rahmi Bey	Gül hazin sünbül pertşân bağ-ı zârın şevki yok	**Bayâti**
Rahmi Bey	Etme beyhûde figan vazgeç gönül	**Isfahan**
Rahmi Bey	Süzüp süzüp de ey melek o çeşm-i nîm-hâbını	**Nihâvend**
Şekerci Cemil Bey	Bir nigâh et ne olur hâlime ey gonce-dehen	**Hicaz**
Şevkî Bey	Firâkınla zâlim harâb oldu can	**Hicaz**
Şevkî Bey	Sen bu yerden gideli ey saçı zer	**Hicaz**
Şevkî Bey	Saklayıp kalb-i mükedderde seni	**Uşşâk**
Şevkî Bey	Yâd ile geçmiş zamanı ağlarım	**Uşşâk**
Ûdî Ekrem Bey	Firâkınla zâlim harâb oldu can	**Uşşâk**
Ûdî İzzet Bey	Saklayıp kalb-i mükedderde seni	**Sûznâk**
Vecdi Seyhun	Dil-bestenim meshûrunum	**Bûselik**
Vecdi Seyhun	Hûbân içinde ser-firâz	**Rast**
Vecdi Seyhun	Nâzın çeker mi dil sana üftâde olmasa	**Rast**
Vecdi Seyhun	Serhoşum efzûn o çeşm-i neş'eyâbından senin	**Rast**
Salih Suphi Soner	Ah Nijad	**MuhayyerKürdi**
Faiz Kapandı	Rahına Seza Görmedi Canan Beni	**Uşşak**

Ahmet Vefik Paşa

Ahmet Vefik Paşa (1823–1891), Tanzimat dönemi Osmanlı aydını olarak hem siyasi hem de edebi alanlarda önemli görevler üstlenmiş, özellikle tiyatro çevirileri ve Türk dili çalışmalarıyla tanınmış çok yönlü bir şahsiyettir. İstanbul'da doğan Paşa, küçük yaşlarda Paris'e gönderilerek Saint Louis Lisesi'nde eğitim görmüş, burada Fransızcayı çok iyi öğrenmiş ve Batı kültürünü yakından tanıma imkânı bulmuştur (Moran, 2004, s. 41).

Yurda döndükten sonra çeşitli devlet görevlerinde bulunmuş; elçilik, valilik ve Meclisi Vükelâ[1] üyeliği gibi önemli mevkilerde görev yapmıştır. En bilinen yönlerinden biri, Molière'in eserlerini Türkçeye çevirmesi ve bu eserleri Bursa'da sahnelemesidir. Bursa Valiliği döneminde bir tiyatro binası kurdurarak halkı tiyatro ile tanıştırmış; bu yönüyle Osmanlı'da tiyatronun kurumsallaşmasına öncülük etmiştir (And, 1995, akt. Kerman, 2005, s. 89).

Ahmet Vefik Paşa'nın edebi çalışmaları yalnızca tiyatro çevirileriyle sınırlı değildir. Aynı zamanda Türk dili üzerine derinlemesine çalışmalar yapmış, "Lehçe-i Osmanî" adlı eseriyle Osmanlı Türkçesinin sözlükleştirilmesinde önemli bir adım atmıştır. Bu eser, dönemin dil yapısına ışık tutan temel kaynaklardan biridir (Köprülü, 2001, s. 134).

Paşa'nın Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi dönemin diğer aydınlarıyla fikir ayrılıkları yaşadığı, ancak bunların hiçbirinin onun edebiyat ve kültür hayatındaki etkisini gölgeleyemediği bilinmektedir. Devleti temsil eden katı bir bürokrat olmasına karşın, sanata olan ilgisi ve özellikle halkı eğitme çabasıyla dönemin öncü isimlerinden biri olmuştur (Parla, 1990, s. 61).

Ahmet Vefik Paşa, Osmanlı döneminin çok yönlü şahsiyetlerinden biridir. Devlet adamlığı, tarihçilik, sözlükçülük ve özellikle tiyatro alanındaki çeviri ve adaptasyon çalışmalarıyla tanınır. Batı tiyatrosunu özellikle Fransız edebiyatını Osmanlı'ya tanıtan ilk isimler arasında yer alır (And, 1995, s. 156). Molière'den yaptığı çeviri ve adaptasyonlarla Türk tiyatrosunun yerleşik hâle gelmesinde öncü bir rol oynamıştır.

Paşa, Paris'te eğitim almış, Fransızcayı ileri düzeyde öğrenmiştir. Bu birikimini edebiyata taşıyarak onlarca tiyatro eserini Türkçeye kazandırmış, halkın anlayacağı sade bir dille kaleme almıştır (Yalçın, 1984, s. 32). 1879'da Bursa valiliği sırasında halkı tiyatroyla tanıştırmak için Bursa'da bir tiyatro binası yaptırarak burada eserlerini sahneletmiştir. Bu çabası, Batı tiyatrosunun Anadolu'ya taşınmasında dönüm noktasıdır (And, 1995, s. 157).

Edebiyat dışında Türk diline olan ilgisiyle de tanınan Paşa, "Lehçe-i Osmanî" adlı ilk kapsamlı Türkçe sözlüğü hazırlamıştır. Aynı zamanda tarihî kaynaklara dayalı olarak yazdığı "Fezleke-i Tarih-i Osmanî" ve "Hikmet-i Tarih" gibi eserleriyle tarih yazımına katkıda bulunmuştur (Kerman, 2005, s. 150).

Edebî Kişiliği ve Tiyatro Eserleri

Ahmet Vefik Paşa, edebiyat dünyasına çevirileriyle girmiştir. Molière'in 16 eserini Türkçeye uyarlamış ve bu eserleri halkın anlayabileceği sade bir dille kaleme almıştır. Bu

[1] Meclisi Vükela: Sadrazam ve nâzırlardan oluşan Osmanlı hükümetini temsil eden meclis.

adaptasyonlar arasında "Zoraki Tabip", "Zor Nikâh", "Kocalar Mektebi" ve "Kadınlar Mektebi" gibi eserler bulunmaktadır.

Ahmet Vefik Paşa, özellikle Molière'in eserlerini Osmanlı sahnesine uyarlamış ve bu yönüyle "Türk tiyatrosunun kurucularından biri" sayılmıştır.

- Zor Nikâh (1875) – Molière'in "Le Mariage Forcé" eserinden uyarlama
- Zoraki Tabip (1875) – Molière'in "Le Médecin Malgré Lui" eserinden çeviri
- Tartüf (1875) – Molière'in aynı adlı eserinin adaptasyonu
- Kocalar Mektebi (1875) – "L'École des Maris" eserinden uyarlama
- Kadınlar Mektebi (1876) – "L'École des Femmes" eserinden
- Savruk (1876) – Molière'in "Les Fâcheux" adlı eserinden
- Adamcıl (1876) – Molière'in "Le Misanthrope" çevirisidir

(And, 1995, s. 215–220)

Sözlük ve Dil Bilgisi Eserleri

Lehçe-i Osmanî (1876)

Türk dilinin söz varlığını derleyen önemli bir çalışmadır. Hem Arapça ve Farsça kökenli sözcükleri hem de Anadolu ağızlarını içermektedir (Kerman, 2005, s. 79).

Tarih ve Sosyal Bilim Eserleri

Hikmet-i Tarih (1869)

Tarih felsefesine dair yazılmıştır. Tarihi olaylara ve medeniyetlere analitik bir bakış açısı sunar (Yalçın, 1984, s. 97).

Şiirleri

Ahmet Vefik Paşa'nın edebiyat çevresinde az sayıda şiir yazdığı belirtilmişse de, şiirlerinin yayımlandığı müstakil bir divan ya da şiir kitabı bulunmamaktadır. Şiirlerinin bestelenmiş formlarına dair herhangi bir kayıt da bulunmamıştır (Kerman, 2005, s. 80).

Eserlerine Genel Bakış

Tablo 3. *Ahmet Vefik Paşa Eserleri*

Eser Adı	Türü	Açıklama / Kaynak
Zor Nikâh	Tiyatro (Adaptasyon)	**Molière'in *Le Mariage Forcé* eserinden – (And, 1995, s. 215)**
Zoraki Tabip	Tiyatro (Adaptasyon)	**Molière'in *Le Médecin Malgré Lui* – (And, 1995, s. 215)**
Tartüf	Tiyatro (Adaptasyon)	**Molière'in aynı adlı eseri – (And, 1995, s. 215)**
Kocalar Mektebi	Tiyatro (Adaptasyon)	***L'École des Maris* – (And, 1995, s. 215)**
Kadınlar Mektebi	Tiyatro (Adaptasyon)	***L'École des Femmes* – (And, 1995, s. 215)**
Savruk	Tiyatro (Adaptasyon)	**Molière'in *Les Fâcheux* – (And, 1995, s. 215)**
Adamcıl	Tiyatro (Adaptasyon)	**Molière'in *Le Misanthrope* – (And, 1995, s. 215)**
Lehçe-i Osmanî	Sözlük / Dil Eseri	**Türkçe-Arapça-Farsça ağızları içeren sözlük – (Kerman, 2005, s. 79)**
Hikmet-i Tarih	Tarih / Düşünce Eseri	**Tarih felsefesi niteliğinde – (Yalçın, 1984, s. 97)**
—	Şiir	**Şiir kitapları yoktur; şiirsel yönü belirgin değildir – (Kerman, 2005, s. 80)**
—	Bestelenmiş Şiir	**Bestelenmiş şiirine dair bilgi bulunmamaktadır.**

Direktör Ali Bey

Direktör Ali Bey (1844–1899), Tanzimat dönemi Osmanlı tiyatrosunun gelişiminde önemli katkılar sunmuş, mizahi yönü güçlü bir edebiyatçı, çevirmen ve tiyatrocudur. Asıl adı Ali Bey olup, "Direktör" unvanını, Sultan Abdülaziz döneminde Tahrirat-ı Ecnebiye Kalemi müdürlüğü (yani yabancı yazışmalar direktörlüğü) yaptığı dönemde almıştır (And, 1995, akt. Kerman, 2005, s. 67)

İstanbul'da doğan Ali Bey, Galatasaray Sultanisi'nde öğrenim görmüş, ardından devlet hizmetine girmiştir. Fransızcayı çok iyi düzeyde bilmesi sayesinde Fransız tiyatrosunu yakından tanımış ve özellikle Molière'den yaptığı çevirilerle tanınmıştır. Molière'in eserlerini sadece çevirmekle kalmayıp, bunları Osmanlı kültürüne ve gündelik yaşama adapte ederek yeniden kaleme almıştır. Bu yönüyle onun tiyatro çevirileri aynı zamanda yerelleştirme örnekleri olarak kabul edilir (Yalçın, 1986, s. 143).

Direktör Ali Bey, özellikle tiyatro alanındaki çalışmalarıyla tanınmıştır. Batılı anlamda tiyatronun halk arasında yaygınlaşması için çaba göstermiş, Molière gibi Fransız yazarların eserlerinden yaptığı adaptasyonlarla bu alanda öncülük etmiştir. Tiyatro eserlerinin yanı sıra

mizahi yönüyle de dikkat çeken Ali Bey, Diyojen adlı mizah dergisini çıkararak dönemin siyasal ve toplumsal olaylarını hicvetmiştir (Duymaz, 2003, s. 87).

Sanatçının tiyatroya olan ilgisi, halkın eğitilmesi ve bilinçlendirilmesi yolunda bir araç olarak tiyatroyu görmesinden kaynaklanır. Mizahı da bu işlevle birleştirerek halkın anlayacağı bir dille eserler vermiştir. Bu yönüyle Tanzimat'ın "sanat toplum içindir" anlayışını taşıyan yazarlarındandır (Yalçın, 1994, s. 130).

Direktör Ali Bey'in en tanınmış eseri, 1874 yılında yazdığı "Seyahat Jurnali" adlı hicivsel gezi yazısıdır. Bu eser, Türk edebiyatında ilk günlük (jurnal) türündeki örneklerden biri olarak kabul edilmekte ve mizahi yönüyle öne çıkmaktadır (Parla, 1990, s. 95). Eserde, Ali Bey'in Rumeli'ye yaptığı resmi bir geziyi ironik ve hiciv dolu bir dille anlatması, dönemin bürokratik yapısına yönelik ince bir eleştiri olarak da yorumlanmaktadır.

Tiyatroyu hem eğlenceli hem eğitici bir araç olarak gören Ali Bey, sahne dili ve mizah anlayışıyla geleneksel Karagöz ve Orta Oyunu etkilerini modern tiyatroya taşımaya çalışmıştır. Yazdığı oyunlarda halk diliyle entelektüel dili birleştirme çabası dikkat çeker. Bu yönüyle hem halkla hem de aydınlarla bağ kurmayı başarmıştır (Kerman, 2005, s. 67).

Eserlerine Genel Bakış

Tablo 4. *Direktör Ali Bey Eserleri*

Eser Adı	Türü	Yayın Yılı	Özellikleri
Seyahat Jurnali	Mizah / Gezi	1897	Osmanlı'da ilk günlük-gezi yazısı örneğidir.
Kokona Yatıyor	Tiyatro	1870	Molière'den uyarlanmış, Batılılaşma eleştirisi içerir.
Ayyar Hamza	Tiyatro	1871	Yine Molière'den uyarlama, dolandırıcılığı hicveder.
Misafir-i İstiskal	Tiyatro	1874	Geleneksel yapının Batı karşısındaki hâliyle yüzleşmesi.
Letâif-i Rivâyât	Mizah Hikâyeleri		- Kısa, nükteli hikâyelerden oluşan bir derlemedir.

Tablo 4. *Direktör Ali Bey'in Şiirsel Niteliği Olan Eserleri*

EserAdı	Türü	Özellikleri
Lehçetü'l-Hakâyık (1875)	Manzum Sözlük	500'den fazla maddeyi mizahi ve manzum dille açıklar. Sözlük biçimindedir, hiciv ve alay içerir.
Seyahat Jurnali	Mizahi gezi yazısı	İçinde yer yer şiirsel söyleyişler, manzum ifadeler bulunur. Düz yazı ağırlıklıdır.
Tiyatro oyunlarındaki manzum kısımlar	Tiyatro (karma)	Özellikle Molière'den adapte ettiği eserlerde kısa manzum ara metinler veya şarkılar olabilir.

Yusuf Kâmil Paşa

Yusuf Kâmil Paşa, 1808 yılında Kahire'de doğmuştur. Mısır asıllı bir Osmanlı devlet adamı ve edebiyatçısıdır. Meşhur Mısırlı Hıdiv Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın sarayında yetişmiş, iyi bir eğitim görmüş ve Fransızca öğrenmiştir.

Yusuf Kâmil Paşa (1808–1876), Tanzimat döneminin önemli devlet adamlarından biri olmakla birlikte, Türk edebiyat tarihinde "ilk telif roman çevirisi" kabul edilen *Telemak* adlı eseriyle kültürel anlamda da derin etkiler bırakmıştır. Kahire'de doğan Yusuf Kamil, Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın himayesinde eğitim almış, 1834 yılında Fransa'ya giderek öğrenimini tamamlamış, döndükten sonra çeşitli bürokratik görevlerde bulunmuştur. Tanzimat döneminde sadrazamlık dahil olmak üzere birçok önemli görevde yer almış bir devlet adamıdır (Kurnaz & Tatçı, 2001, s. 347; Tansel, 1960, akt. Kerman, 2005, s. 134).

Fransa'da bulunduğu yıllarda hem Fransızcayı ileri düzeyde öğrenmiş hem de Batı edebiyatı ve düşünce sistemini yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Bu birikim, onun daha sonra yazacağı ve çevireceği eserlerin temelini oluşturmuştur. Dönüşünde Osmanlı bürokrasisinde hızla yükselmiş; Sadrazamlık, Meclis-i Vala[2] üyeliği ve Şura-yı Devlet Başkanlığı[3] gibi görevlerde bulunmuştur (İnal, 1982, akt. Kerman, 2005, s. 112).

Yusuf Kâmil Paşa'nın edebi kimliği, özellikle Fénelon'un "Les Aventures de Télémaque" adlı eserini 1859 yılında Türkçeye çevirmesiyle öne çıkar. *Telemak*, bir çeviri olmasına rağmen dili, anlatımı ve Osmanlı toplum yapısına uyarlanmış yönleriyle dönemin okuruna oldukça yakın gelir. Bu eser, Tanzimat'ın kültürel dönüşüm arayışlarının da bir sembolü olarak kabul edilmektedir (Parla, 1990, s. 44).

Yusuf Kâmil Paşa'nın edebiyatla kurduğu ilişki yalnızca çeviriyle sınırlı kalmamış, eğitim, kültür ve reform yanlısı düşünceleriyle de Tanzimat neslinin düşünsel zeminini şekillendirmiştir. Edebiyata verdiği önem, sadece bireysel çabalarıyla değil, dönemin kültür politikasını biçimlendiren yönetsel faaliyetlerinde de hissedilmiştir (Kerman, 2005, s. 35).

Edebi Kişiliği

Yusuf Kâmil Paşa, daha çok çeviri alanındaki katkılarıyla tanınmıştır. Batı edebiyatı klasiklerinden "Télémaque" adlı eserin çevirisi Türk edebiyatında modern anlamda roman türünün ilk örneği kabul edilir. Yusuf Kâmil Paşa'nın bu eseri, özellikle Tanzimat dönemi aydınlarının edebi ve siyasi fikirlerini şekillendirmiştir (İsen, 1992, s. 114). Kendi şiirleri fazla sayıda olmamakla birlikte divan şiiri geleneğini sürdüren yapıda eserler kaleme almıştır.

[2] II. Mahmud'un kurduğu, reformları planlayıp icrasını denetleyen yüksek yasama ve yargı organı.
[3] Danıştay

Eserlerine Genel Bakış

Tablo 5. *Yusuf Kâmil Paşa Eserleri*

Eser Adı	Tür	Özellik
Tercüme-i Telemak	Çeviri-Roman	Fénelon'un "Les Aventures de Télémaque" adlı eserinin Türkçeye çevirisi. Tanzimat edebiyatında ilk roman çevirisi olarak kabul edilir.
Divançe	Şiir	Bazı kaynaklara göre manzumeleri mevcuttur. Klasik tarzda gazel ve kasideleri bulunmaktadır (Kurnaz & Tatçı, 2001).

Bestelenmiş Eseri

Yusuf Kâmil Paşa'nın şiirlerinin bestelenmiş örneklerine rastlanmamıştır. Daha çok siyasal ve ahlaki içerikli manzumeleriyle tanınır.

Prozodinin Gelişimi

Hüseyin Sadettin Arel'in "Arûz u Mûsikî" adlı çalışmasını "Prozodi Dersleri" başlığıyla yeniden yayına hazırlayan Murat Bardakçı, kitabın önsözünde, prozodiyi gerçek anlamda ilk kez derinlemesine ele alan kişinin Arel olduğunu ifade etmektedir. Bardakçı, bu durumu şu sözlerle dile getirir: "Türk mûsikîsinde prozodi bahsinden ilk defa yüzyılımızın başlarında değinilmektedir fakat bu hususa tam olarak değinilmemektedir. Değinilen husus ise usuller ile aruz arasındaki ilişkiden öteye gitmemek şeklinde olmuştur. Arel'in editörlüğünü yaptığı 'Şehbal' dergisinde bu hususun ilk örneklerini görmekteyiz. Bu ilmi tam mânâsıyla inceleyen ilk toplu çalışmaysa Arel'in bu notlarıdır" (Arel, 1997, s. 7).

Güldaş'ın konuya yaklaşımı ise farklı bir boyuttadır. Ona göre, Gazimihal'in 1927 yılında halk türkülerine yönelik yaptığı incelemelerde prozodi, yalnızca hecelerin açıklık ve kapalılığına bağlı bir biçimde ele alınmıştır (Güldaş, 2003, s. 7). Daha sonra prozodiyle ilgili görüşlerini "Beste-Güfte Mutâbakatı" başlığı altında detaylandırmıştır.

> Her notaya bir hece düşer. Aynı ve uzunca değerde iki notalık grupların her notasına birer hece yazılırken vurgulu-vurgusuz hece ayırımına bakılmaz. Bir heceyi dört beş nota üzerinde sürüklemek, Konya türkülerinde –İstanbul'daki kadar aşırı olmamak şartıyla– kullanılır. Zeybek havalarında ise, hatta otuz ikilik notalardan mürekkep grupların bile notasına bir hece düşürüldüğü görülür. Bu sayede mükemmel ve şiddet ve heyecan tesirleri ortaya çıkmıştır. Bir kelime ile her notaya bir hece düşürmekle beraber, en kestirme yoldan soğukluklardan kaçabilmiştir. İstanbul bestelerindeki uzun vokaller Anadolu'da yoktur. Çünkü Anadolu mûsikîşinası, beste kadar güftenin ön plana çıkmasına da ehemmiyet verir. Şüphesiz ki Anadolu'da her sahada olduğu gibi de muayyen kaideler yoksa da yüksek zevkli davranışlar vardır. Her yeni türkü bu davranışlar çerçevesi haricine çıkmaz. Prozodiyi tecvid kadar kundaklı bir ilim hâline sokup bu yolda zevkin ve hürriyetin rolünü en tâlî mevkie indirmek isteyen klasik nazariyatçılar, bu hakikatler önünde çok düşünmelidirler (Gazimihal, 2006, s. 184–185).

Prozodi meselesinin eğitim kurumlarında ele alınmasına ilk vesile olan kişi ise Fuat Koray olmuştur. Koray, 1948 yılında yayımlanan "Çocuğa ve Söze Göre Müzik" adlı kitabıyla bu alanı eğitim literatürüne kazandırmıştır. Onu 1946 yılında Erdoğan Okyay, 1972 yılında ise Ahmed Adnan Saygun takip etmiştir. Bu isimler, müzikte vurgu ve hece dağılımını esas alarak konuya dair çalışmalarını ders kitabı hâline getirmişlerdir. Ancak söz konusu eserlerin hiçbiri günümüze ulaşmamıştır (Güldaş, 2003, s. 9).

1964 yılında Özışık (1964) prozodiye dair "prozodi, artık dil zorunluluklarından tamamıyla kendini kurtarıp mânâlar âlemindeki yerini alarak derinleşmek mecburiyeti ile karşı karşıyadır" şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur (s. 39).

Akbay'ın, Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçüoğlu, Prof. Mutlu Torun ve Bilge Özgen ile gerçekleştirdiği kişisel görüşmelerde ise klasik dönemden günümüze kadar olan süreçte prozodiye dair önemli tespitler yapılmıştır. Körükçüoğlu'na göre, geçmiş dönem bestekârları büyük şairlerin güftelerini seçmiş ve bu güfteleri anlamlarına uygun makam ve usul yapılarıyla bestelemeye çalışmışlardır. Ancak, o dönemin prozodi anlayışı yalnızca hecelerin uzunluk ve kısalık değerleri göz önünde bulundurularak, aruz kalıplarının taktî yerlerine kelimelerin yerleştirilmesi şeklinde olmuştur. Bu yaklaşımın sonucu olarak, kelimeler bölünmüş ve anlam bütünlüğü zedelenmiştir. Günümüz prozodi anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğinde bu yöntem, hatalı olarak kabul edilmektedir. Körükçüoğlu, prozodinin yalnızca bestekârlıkla sınırlı bir mesele olmadığını, aynı zamanda bir solistlik meselesi olduğunu da ifade etmektedir. Örneğin, Münir Nurettin Selçuk'un solist olarak ortaya çıkışıyla birlikte hecelerin uzunluk-kısalık özelliklerinin yanında Batı müziği geleneğinden gelen piyano, forte ve puandorg gibi nüansların da icraya dâhil edildiği belirtilmiştir. Bu gelişmelerle birlikte, 1930'lu yıllardan itibaren solistlik kavramı müziğimize farklı bir yorum anlayışı katmıştır. Daha önceki dönemlerde fasıl icralarında duyulmayan duygusal ifade biçimleri, Selçuk'un icralarında belirginleşmiştir. O dönemde bestekârlar tarafından bestelenen bazı eserlerin günümüzde fasıl içerisinde icra edilememesinin nedeni de ritmik yapıların anlam bütünlüğünü bozmasıdır. Solistlerin heceler üzerinde durarak yaptığı icralar dikkate alındığında, bestekârların da bu yapıyı göz önünde bulundurarak eserlerini o dönemdeki anlayışla şekillendirdikleri görülmektedir. Münir Nurettin Selçuk'un getirdiği bu yeni yorum anlayışı, prozodiyle birleşerek farklı bir üslubun ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Cumhuriyet dönemi sonrasında ise, hece vezninin kullanıldığı şiirlerde her mısranın farklı uzunluk ve kısalıkta olması nedeniyle bestekârlar, prozodiye özel dikkat göstererek besteleme yapmak zorunda kalmışlardır. Hece vezninden serbest vezne geçilmesiyle birlikte ise, noktalama işaretlerinin ve

cümle yapılarının değişmesi, prozodinin şiir icrasında daha belirgin ve önemli hâle gelmesine neden olmuştur (Akbay, 2020, s. 31–42).

> Torun, klasik Türk mûsikîsinde başlangıçta aruz vezninin öncelikli olarak ele alındığını, bu bağlamda aruz kalıplarına uygun usûl yapılarının oluşturulmasının esas alındığını belirtmektedir. Ancak daha sonra serbest ölçüye geçildiğinde, kalıpsız şiirlerin ortaya çıkmasıyla birlikte ritmik yapının da farklılaştığını ifade etmektedir. Klasik dönem bestelerinde, özellikle prozodi açısından çeşitli sorunların mevcut olduğunu vurgulayan Torun, mûsikînin sözlerin bir nevi kurbanı hâline geldiğini belirtmektedir. Aruz veznine göre yapılan bestelerde genellikle kelimelerin taktî yerlerine uygun şekilde yerleştirilmesi tercih edildiği için bu anlayışı değiştirme yönünde bir müdahaleyi doğru bulmadığını dile getirir. Hacı Arif Bey'in eserlerinin örnek gösterilemeyecek derecede yerleşik bir yapıya sahip olduğunu dolayısıyla bu eserlere dokunulmaması gerektiğini savunur. Ona göre, Hacı Arif Bey nerede nefes alınması gerektiğini, hangi hecenin vurgulanacağını çok iyi bilmekte ve bu doğrultuda bestelerini şekillendirmiştir. Şevki Bey'in eserlerinde ise kelime ve hece tekrarlarının fazlaca görüldüğünü; örneğin "tren" kelimesinin "tiren gelir" şeklinde okunmasının ritim yapısını etkilediğini ifade eder. Münir Nurettin Selçuk öncesinde de yorumun var olduğunu belirten Torun, Ahmet Haşim'in "şiirin mânâsını anlamaya çalışmak onun analizini yapmak, bir kuşu eti için yemeye benzer" sözünü hatırlatarak sanatın her zaman anlaşılmak için icra edilen bir unsur olmadığını vurgular. Yine de söz ve müzik uyumunun icrasında çeşitli sorunların yaşanabileceğini; bu durumda solistlerin bazen besteye, bazen ise güfteye öncelik vererek farklı yorumlar ortaya koyduklarını belirtir. Bu anlayışla, geçmişte kullanılan çalgılarla icra edilen müziklerin günümüzde farklı enstrümanlarla yeniden yorumlanmasının da benzer bir değişimi yansıttığını dile getirir. Bazı icracılar, Hacı Arif Bey gibi eski bestekârların kelime bölme tercihlerini aynen uygularken; kimileri ise sözleri ön plana alarak kelime yapısını bozmadan icrayı tercih etmektedir. Bu anlamda, prozodi meselesi icracının tercihine bağlı olarak şekillenmektedir. Torun ayrıca, Lâle Devri'nde Mustafa Çavuş'un hece veznini başarıyla bestelemesinden, İstanbul ve Rumeli türkülerinin bu açıdan dikkate değer olmasından söz etmektedir. Cumhuriyet dönemi öncesine ait repertuvarda aruz vezniyle yazılmış çok sayıda eserin bulunması olumlu bir durum olarak değerlendirilirken hece vezniyle yapılmış eserlerin de halk müziği kapsamında mevcut olduğu ifade edilmektedir. Buna karşılık, serbest ölçüyle yazılmış şiirler üzerine inşa edilmiş güçlü bir mûsikî repertuvarının mevcut olmadığı ancak edebî açıdan serbest şiirin oldukça gelişmiş bir düzeye ulaştığı ifade edilmektedir. (Akbay, 2020, s. 31–42)

Özgen ise günümüz mûsikîsinde benimsenen prozodi anlayışının klasik dönem mûsikîsindeki yaklaşımla temelde aynı olduğunu belirtmektedir. Önceki dönemlerde aruz vezniyle yazılan şiirler üzerine yapılan bestelerde, bestekârların güfte-beste uyumunu bozmamak adına kalıpları değiştirmediğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla önceki prozodi anlayışının, güftenin ortaya çıkardığı bir tekrar mahiyetinde olduğunu ifade etmektedir. Eski dönem bestekârlarının, Fuzûlî, Itrî ve III. Selim gibi şairlerin güftelerini bu kalıplara uygun biçimde bestelediklerini vurgulayan Özgen, günümüzde hece vezninin bestekârlara daha fazla hareket alanı sunduğunu belirtir. Aruzda olduğu gibi hece vezninde de kısa ve uzun ifadelerin

bulunduğunu, hece sayılarının ise mutlaka ölçüye uyması gerektiğini ifade ederek 7+7, 6+5 veya 4+4 gibi kalıpların yine şiirin yapısında ve dolayısıyla bestede ritmik bir düzen oluşturduğunu dile getirir. Bu bağlamda, modern dönemde de güfteye göre beste yapma anlayışının sürdüğü görülmektedir (Akbay, 2020, s. 31–42) Yesârî Âsım Arsoy, Emin Ongan, Cevdet Çağla, Avni Anıl, Selahattin İçli ve Bilge Özgen gibi birçok bestekâr, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bestecilik anlayışlarında prozodiye özel bir önem atfetmiş ve bu doğrultuda besteler üretmişlerdir. Bu sanatçılar, güftenin tema ve anlamını ön plana çıkarmaya yönelik prozodik unsurları bilinçli olarak kullanma çabası içinde olmuşlardır. Örneğin, Yesârî Âsım Arsoy'un "Bir ceylana pusu kurdum" adlı bestesi, eserdeki "ceylan" imgesinin sekerek koşmasını tasvir eden melodik bir yapı içinde şekillenmiş, bu temaya uygun bir prozodi tercih edilmiştir (Akbay, 2020, s. 41).

Cumhuriyet döneminde bestelenmiş bazı marşlarda ise prozodik açıdan çeşitli sorunların bulunduğu bilinmektedir. Özellikle İstiklâl Marşı, 10. Yıl Marşı ve Gençlik Marşı'nda rastlanan bu problemler, mevcut bir beste üzerine sonradan güfte yerleştirilmesinden kaynaklanmıştır. Çünkü hâlihazırda var olan müzikal yapı, güftelerin dil yapısına ve anlam bütünlüğüne uygun düşmemektedir (Akbay, 2020, s. 41).

İstiklâl Marşı özelinde ortaya çıkan prozodik uyumsuzluk, öncelikle bestesinin güfteye özgü olarak hazırlanmayıp siparişle elde edilmiş olmasından ileri gelmektedir. Bu sebeple güfte-beste uyumu sağlanamamıştır. Bestekâr da metnin anlam derinliğini bilmediği için bazı mısraları yanlış yerlerden bölmüştür. Örneğin, "Korkma, sönmez bu şafak..." mısrasında, şairin asıl maksadı sancağın sönmeyeceğini vurgulamakken bestekârın yanlış vurgulaması sonucu şafağın sönmeyeceği gibi bir anlam çıkmaktadır. Benzer bir durum 10. Yıl Marşı'nda da görülmektedir. "On yılda on beş milyon / genç yarattık her yaştan" şeklinde olması gereken mısra, Fransız bestekârın icrasında "On yılda on beş milyon genç / yarattık her yaştan" biçimine dönüşerek anlam kaymasına yol açmıştır (Güldaş, 1984'ten aktaran Akbay, 2020, s. 41).

Mânâ Prozodisi

Mânâ prozodisi, sözlü bir mûsikî eserinde güfte ile bestenin anlam yönünden bir bütünlük içinde olmasıdır (Akbay, 2020, s. 20). Mânâ, kelime dizileriyle kurulan bir cümledeki duygu ve düşüncenin açık ya da örtük biçimde aktarılmasıdır. Şiirin sesi ile anlamı birbirinden ayrılamaz. Aynı şekilde, sesin tonlaması da anlamdan bağımsız düşünülemez. Anlam içermeyen bir şiirin güfte olarak seçilmesi mümkün değildir (Güldaş, 2003, s. 214).

Bestekâr, güftenin anlamını melodiye aktarırken mûsikîdeki ifade olanaklarından faydalanmalıdır. Burada esas olan, güftenin taşıdığı anlamı doğru biçimde kavrayabilmektir (Okcu, 2023, s. 29). Anlam kavrandıktan sonra, bestekâr bunu dikkat çekici pek çok müzikal

unsurla belirginleştirebilir. Mânâ prozodisi açısından eserleri seslendiren icracılara da önemli bir görev düşer. Ses sanatçısı, kreşendo (gittikçe kuvvetlenerek), dekreşendo (gittikçe hafifleyerek), forte (kuvvetli), piano (hafif) gibi nüansları kullanarak eserin anlam katmanını öne çıkarmalıdır (Akbay, 2020, s. 21).

Bestede mânâ prozodisi, mûsikîde anlamı aktaran sanatkârî araçların melodiyle ifade edilmesini içerir. Bu süreçte, mûsikînin ifade gücünden yararlanılarak sitem, öfke, hayranlık, mübalağa, korku, kinaye gibi anlamlar melodik yapıya taşınır. Bu aktarım; kimi zaman tiz seslerle haykırarak, kimi zaman da tekdüze melodiler içinde dolaşarak gerçekleştirilir. Ayrıca uzun seslerin tercih edilmesi, kısa ve kesik notalarla yapılan vurgular, eslerle zenginleştirilmiş pasajlar, çeşitli tekrarlar ve entervallerle sağlanan iniş çıkışlar da anlamı güçlendiren unsurlar arasında yer alır. Böylece hem mecazî hem lafzî mânâ, adeta porte üzerine resmedilir (Bora, 2021).

Güftede Mânâ Prozodisi

Güfte her şeyden önce müzikal bir şiirdir. Şiir ile güfte arasındaki farkı Saadet Güldaş, şiirin okunmak yani görsel estetiğe hitap etmek, güftenin ise bestelenmek üzere yazılması dolayısıyla işitsel zevke yönelmek şeklinde açıklamıştır. Bu bağlamda şiir, güfte olmayı bekleyen bir potansiyel taşır (Güldaş, 2000, s. 214).

Sözlü mûsikîde öncelikli unsur olan güfte, temelde müzikal bir şiirdir. Şiirin amacı okunmak, güftenin amacı ise bestelenmek olduğu için bu ikisi arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Bu doğrultuda sözlü mûsikînin prozodik yapısı ele alındığında güfte prozodisi iki başlık altında değerlendirilir: mânâ prozodisi ve âhenk prozodisi (Oter, 2011, s. 46). Mânâ, bir kelimenin ya da sözün duygu ve düşünceyi iletme işlevine sahip olmasıdır. Bu iletim bazen açık bir anlatımla gerçekleşirken kimi zaman da kapalı ve sezgisel bir şekilde dinleyicide anlam arayışını teşvik eder (Oter, 2011, s. 46).

Her sanat eserinde belirli bir anlam aranır. Şiirdeki ses unsuru ile anlam birbirinden ayrılamaz. Aynı şekilde sesi, anlamdan bağımsız olarak değerlendirmek de mümkün değildir. Bu nedenle, anlamdan yoksun bir şiirin güfte olarak seçilmesi uygun değildir (Eryiğit, 2021, s. 38).

Güldaş, güftede mânâ prozodisine ilişkin olarak, "Ne kadar zengin ritim ve mûsikî unsurları olursa olsun, mânânın hissedilmediği bir eseri şiir saymayanlara biz de katılıyoruz ve 'mânâsı duyulmayan, anlaşılmayan bir güfte bestelenemez, bestelenmemelidir'" diyerek, güftenin anlam açısından bir derinlik taşıması gerektiğini ifade etmiştir (Güldaş, 2000, s. 215).

Güftede mânâ prozodisi, edebiyat ile mûsikî arasındaki ilişkiyi yansıtır. Bu bağlamda "güftekâr-bestekâr ortaklığı" kavramı da önem kazanmaktadır. Güftede mânâ prozodisi başlığı altında değerlendirilen bu yaklaşımda, edebî unsurların hangi yollarla güfteye anlam kazandırdığı açıklanmakta ve mûsikî ile güftenin anlam derinliğini nasıl birlikte oluşturduğu irdelenmektedir.

Edebî sanatlar

Edebî sanatlar, güftede mânânın çağrışım ve keşfine katkı sağlayarak esere edebî derinlik kazandırır. Her sanat eseri, yaşanmış bir heyecanın estetik yansımasıdır. Bu yönüyle sanatın işlevi, bireyi heyecanlandırmak; kendini başkalarının yaşantısıyla özdeşleştirmesini ve farklı yaşantıları içselleştirmesini sağlamaktır (Güldaş, 2000, s. 216).

Bestekâr, güftedeki anlam zenginliğini ve edebî derinliği dikkate alarak müzikal yapı ile bunu duygu ve düşünce yönünden uyumlu bir biçimde işler. Güftekâr ise mecaz, teşbih, teşhis, tezat, mübalağa, tecahül-i arif, kinaye, hüsn-i talil ve istiare gibi söz sanatlarıyla güfteyi anlam bakımından zenginleştirir. Ardından bestekâr, bu sanatsal öğeleri mûsikînin ifade olanaklarıyla bütünleştirerek melodik bir anlatıma dönüştürür.

Sitem, öfke, hayranlık, mübalağa, korku, çirkinlik, tezat, telmih ve kinaye gibi anlam unsurları; kimi zaman tiz seslerle haykırılarak, kimi zaman coşkulu geçişlerle veya tekdüze melodilerle aktarılır. Ayrıca uzun melodik hatların, kısa ve kesik notaların, bol es'li pasajların, tekrarların ve sert iniş çıkışların yer aldığı yapılar aracılığıyla mecazî ve lafzî anlamlar âdeta porte üzerine resmedilir (Güldaş, 2000, s. 218).

Tema-konu

Mâna kelimesinin nahiv ilminde çeşitli ayırımları belirleme hususunda kullanıldığı görülür. Cins ismi ayn (madde) ismi ve mâna (soyut) ismi olmak üzere ikiye ayrılır. Ayn ismi insan, at ve ağaç gibi bağımsız varlığı bulunan ve algılanan şeylere delâlet eder; mâna ismi ise ilim, cehalet ve cesaret gibi bağımsız bir varlığa sahip bulunmayan ve algılanamayan kavramları gösterir. Bunlara masdarlar da dahildir. Harfler de hece harfleri ve mâna harfleri olmak üzere iki kısımdır. Hece harfleri kelimeleri oluşturan alfabe harfleri iken mâna harfleri isim-fiil-harf taksimine dahil kelime kategorisi olup tek başına anlamları olmayan, ancak söz dizimi içinde isim ve fiillerle birlikte mâna ifade eden ve "edat" adı verilen kelime çeşididir. https://islamansiklopedisi.org.tr/mana--belagat, (30.05.2025).

Güftede mânânın oluşumunda konu ve tema, temel düzeyde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Eserde işlenecek konunun ve temanın açıkça ortaya konulması, edebî sanatların inşası için gerekli zemini oluşturur. Güftekâr, yaşadığı hissiyatı ve zihnî dünyasını yansıtırken

aşk, hasret, sevinç, tabiat, sitem, mutluluk, dargınlık, ümit ve neşe gibi çeşitli temaları tercih edebilir. Güftekâr tarafından seçilen temanın, kullanılan edebî sanatlarla uyumlu olması, bestekâr açısından da mûsikî çerçevesinde nüansları doğru şekilde yerleştirerek duygu ve düşünce değişimlerini sanatsal bir bütünlük içinde inşa edebilmesini mümkün kılar.

Noktalama işaretleri

Mânâ prozodisini etkileyen bir diğer önemli unsur ise noktalama işaretleridir. Nokta, noktalı virgül, iki nokta, soru işareti, tırnak işareti, ünlem ve parantez gibi imlâ unsurlarının doğru ve yerinde kullanımı, metnin hem teknik hem de sanatsal anlamda sağlam bir yapıya kavuşmasını sağlar. Aynı zamanda, anlamın keşfi ve yapılandırılması bakımından güçlü bir kurguya dayalı yorumlamanın önünü açar.

Noktalama işaretlerinin tarihi, milattan önce ikinci yüzyılda yaşamış Yunan bilgini Aristophones'le başlar (Şemsettin Sami, 2017:55). Batıda noktalama işaretleri matbaanın gelişmesi ile yaygınlaşırken (Atasoy, 2010:20) bizde ise noktalama işaretleri Batılı anlamda Tanzimat döneminde Şinasi ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Aktaran: Güler, 2020, s. 575).

Durgu ve taktî

Mânâ prozodisi ile doğrudan ilişkili olan bir başka temel unsur da durgu ve taktî uygulamalarıdır. İnşâdla ve mûsikîyle bağlantılı biçimde, vezin içindeki duraklar ve durgulamalar, hem yapının hem de anlamın aktarımı açısından önem taşır. Mânâyı belirleyen kelime ve cümlelerin hangi duyguyu aktardığı, hangi ifadeyi öne çıkardığı gibi unsurlar, susma ve durma noktaları üzerinden yorumlanır. Anlamla ilişkili olan nefes duraklamalarına "durgu", veznin gerektirdiği teknik duraklamalara ise "durak" adı verilir (Güldaş, 2000, ss. 239–240).

Güfte mânâ prozodisinin teknik bileşenlerinden biri olan taktî, aruz vezniyle yazılmış bir şiirin, ölçü kalıplarına göre hece ve kelime bölünmeleriyle ayrılması anlamına gelir (Güldaş, 2000, s. 247). Taktî, doğru bir şekilde uygulanmadığında, prozodik yapının bozulmasına yol açabilir. Bu nedenle güftekârın metni kurarken yüksek düzeyde bir teknik yeterlilik ve sanatkârlık sergilemesi gerekir. Arel de bu bağlamda, aruz vezniyle yazılmış güftelerde düzenli ve anlamlı duraklar oluşturmanın oldukça güç ve hassas bir mesele olduğunu belirtmiş; kelime bölünmelerinin önüne geçmek adına bestekârların son derece dikkatli olması gerektiğini vurgulamıştır (Güldaş, 2003, s. 249). Sonuç olarak, güftede mânâ prozodisini oluşturan bu unsurlar, mûsikî açısından durgu, durak, susma ve durma ögeleriyle eserin icrasında hem ritim hem de ahenk boyutuna katkı sağlar. Böylelikle yorum, monotonluktan kurtulup canlılık kazanır ve dinleyici üzerinde daha etkili bir izlenim bırakır.

Bestede Mânâ Prozodisi

Bestede mânâ prozodisini kavrayabilmek için öncelikle mûsikî dilinin ne olduğuna ve hangi kaynaklardan beslendiğine bakmak gerekir. Mûsikî dili, doğrudan nota temelli olup notada yer alan tüm nüans ve özellikleri bünyesinde toplayan, konuşma melodisini andıran fakat konuşmadan farklı yapıya sahip bir dil olarak tanımlanır. Bu dil, bütünüyle seslerden örülmüştür.

Mûsikî dili ile konuşma dili arasında yapısal benzerlikler bulunmaktadır. Melodi, konuşmanın fiziksel yönüyle örtüşürken; yazının görselliğe hitap eden iç ahengi, melodik sesi tatmin edecek nitelikte değildir. Mûsikî dilinin diksiyonu ise şarkı ve türkülerin diksiyonudur. Bu, Türk müziğinde telaffuzun Türkçenin konuşma dili kurallarına uygun biçimde yapılmasını esas alan prozodik bir uygulamadır. Bu uygulamada, konuşma dilinin entonasyonunun besteye yansıtılması süreci "mûsikî diksiyonu" olarak adlandırılır.

Dil, müzikal kabiliyetini ancak doğru telaffuzla yaşatabilir. İyi bir telaffuz, kültürel birikimin, yeteneğin ve derin dil bilgisinin sonucudur. Diksiyon, bu unsurları edinmede önemli bir kolaylık sağlar. Sözle doğrudan ilişkili öğeleri bünyesinde taşıması nedeniyle, mûsikîde diksiyon bir ses sanatı olduğu kadar aynı zamanda bir söz sanatı olarak da değerlendirilir.

Bu bağlamda mûsikî diksiyonu, dilin fonetik ve estetik kurallarını içeren birikimiyle, edebî kültürün tezahürüdür. Beste diksiyonunun oluşumunda vazgeçilmez bir etkendir. Güfteler, ortak dilin gramer ve yazım özelliklerine sahip olmalıdır. Aynı şekilde, bu dilin estetik yapısı ve edebî diksiyon nitelikleri de bestelerde aranmalıdır. Bu düşünceyi destekler biçimde Rosh Nash ve Wollet, "Konuştuğun gibi şarkı söyle; şarkı söylediğin gibi konuş" ifadesini kullanmıştır (Güldaş, 2003, s. 313-321).

Bestede mânâ prozodisini şekillendiren mûsikî dili, yalnızca dilin gramer yapısından değil, aynı zamanda mûsikîde anlamı belirleyen vurgudan da beslenir. Sözlü mûsikî eserlerinde vurgu, anlam katmanını oluşturan temel unsurlardan biridir. Nasıl ki dil entonasyonu gramer kurallarıyla sağlanıyorsa, mûsikîdeki entonasyon da perde ve entervallerle düzenlenmektedir. Vurgu, konuşma sürecinde bir hecenin diğerlerine kıyasla daha kuvvetli ve şiddetli biçimde telaffuz edilmesiyle ortaya çıkar. Hava akımının boğumlama sırasında çarpma ya da sürtünme yoluyla diğer hecelerden daha baskın hâle gelmesiyle oluşan bu durum, "vurgulu hece" olarak tanımlanır (Ünal, 2021, s. 15).

Telaffuz sürecinde heceler kimi zaman daha kuvvetli, kimi zaman daha uzun ya da yüksek sesle söylenebilir. Ezgilerde sesin tize doğru yükseldiği anlarda bir vurgu oluşur. Bu vurgu, prozodinin ve dolayısıyla bestede mânâ prozodisinin temel yapı taşlarından biridir.

Sözlü mûsikî eserlerinde sesin yükselmesi ve heceler arasındaki şiddet farklılıkları, farklı duyguların dışavurumu olarak yorumlanır. Bu durum, kelimeleri telaffuz bakımından monotonluktan uzaklaştırır. Aynı zamanda hecelere edebî ve mûsikî ortaklığı üzerinden anlam kazandırır.

Mânâ prozodisini yaratan unsur, mânâyı öne çıkaran vurgudur. Mânâ ise yalnızca nasıl söylendiğini değil, ne söylendiğini ve ne kastedildiğini ifade eden bir yapıdır (Oter, 2011, s. 48). Kelimelerin vurgulanması sırasında konuşma dilimizin doğal vurguları kullanılarak, hece ve kelime yapısı içerisindeki ahenk ve uyum sağlanır. Bu uyum, gramer kurallarının güftedeki anlamla örtüşecek biçimde kurgulanmasıyla tamamlanır.

Telaffuzda kusursuzluğa ulaşmak için, dilin hece değerlerinin ve vurgularının en doğru ve anlamlı biçimde kullanılabilmesi gerekir. Prozodide bu bütünlüğün sağlanabilmesi için hece taksimatından sonra vurgunun nasıl yapılması gerektiği ve taşıdığı özelliklerin bilinmesi gerekir. Bu doğrultuda kullanılan vurgu, "mûsikî vurgusu" olarak adlandırılır (Güldaş, 2003, s. 421).

Sözlü mûsikî eserlerinde söz ile anlam arasındaki uyum temel önemdedir. Bu nedenle bestekârın, güftenin anlamını tüm yönleriyle kavraması gerekir. Güftekârın ne anlatmak istediğini içselleştirip özümseyen bestekâr, mûsikî ögelerini güftenin izin verdiği ölçüde yapılandırarak anlam derinliğini ve zenginliğini oluşturur.

Konunun merkezinde yer alan güftekâr-bestekâr ortaklığı açısından bakıldığında, usta bir güftekâr şiiri oluştururken dilin fonetik ve gramer yapısına sadık kalarak kendi hissiyatını aktarır. Aynı doğrultuda, yetkin bir bestekâr da bu yansımayı değerlendirir. Sözlerin anlam değerlerine göre bir sıralama oluşturur ve bu anlamı en iyi yansıtabilecek müzikal yapı bölümleriyle bütünleştirerek mânâyı icraya uygun bir biçimde yerleştirir.

Güftekâr ile bestekâr arasındaki yaratıcı birliktelik, bestede mânâ prozodisinin inşasında belirli yapı taşları üzerinden somutlaşmaktadır. Bu unsurlardan biri de es kullanımıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada tarama modeli ile dokümantasyon (belgesel) içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Dokümantasyon içerik analizi yöntemiyle mevcut belgeler, notalar ve sözlü eserler sistemli bir şekilde incelenerek veriler çözümlenmiştir. (Yıldırım&Şimşek, 2021). Tarama araştırmalarının en belirgin özelliklerden biri, verilerin farklı kaynaklardan toplanması ve araştırılan konuyla ilgili detaylı bilgiye sahip olunması sayesinde yüksek geçerliliğe ulaşmasıdır (Karasar, 2012, s. 64). Ayrıca, bu tür araştırmalarda verilerin çok sayıda kişiden elde edilmesi de önemli başka özelliktir. Bu nedenlerle, tarama araştırmaları deneysel araştırmalara kıyasla daha geniş gruplar üzerinde gerçekleştirilir. Tarama araştırmalarının sahip olduğu diğer önemli nitelikler ise şunlardır:

a) Tarama araştırmalarının temel amacı, belirli durumlar ve olaylarla ilgili nicel veriler elde etmek ve bunlardan çeşitli istatistikler üretmektir.
b) Bu tür araştırmalarda veriler, bireylere yöneltilen çeşitli sorular aracılığıyla toplanır; bu süreçte anketler ve görüşmeler gibi yöntemlerden faydalanılır.
c) Tarama araştırmaları genellikle evreni temsil eden bir örneklem üzerinde gerçekleştirilir ve bu süreç beş aşamada ilerler.
    1. Problemin tanımlanması
    2. Hedef grubunun yani örneklemin belirlenmesi,yani örneklemin saptanması
    3. Veri toplama araçlarının hazırlanması
    4. Verilerin toplanması ve analiz edilmesi
    5. Analizin yorumlanması ve değerlendirilmesi

Araştırma örnekleminin belirlenmesi, tarama araştırmalarının en önemli unsurlarından birisidir. Bu tür araştırmalarda, çeşitli nedenlerle evrendeki tüm bireylere ulaşmak mümkün olmadığından, evreni temsil eden bir örneklemin seçilmesi büyük bir önem taşır. Araştırmanın amacına uygun bir örneklemin seçilmemesi ya da evreni yeterince temsil edemeyen bir örneklemin tercih edilmesi, araştırmanın sonuçlarını ciddi şekilde olumsuz etkileyebilir. Bu nedenle, doğru temsil edici bir örneklemin seçimi yalnızca tarama araştırmalarında değil, tüm araştırma türlerinde kritik bir öneme sahiptir (Karakaya, 2009, s.60).

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu araştırmanın evrenini, Türk edebiyatında klasisizm akımından etkilenmiş şairlerin bestelenmiş şiirleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda, özellikle 19. yüzyılda Fransız edebiyatı aracılığıyla Osmanlı edebiyatında etkili olan klasist anlayışa sahip şairlerin, hem edebi hem de müzikal bakımdan değerlendirilebilecek eserleri araştırmanın genel evrenini teşkil etmektedir.

Araştırmanın örneklemini, klasisist anlayışa sahip olduğu kabul edilen İbrahim Şinasi ve Recâizâde Mahmud Ekrem'in bestelenmiş şiirleri oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Bu çalışma sırasında söz konusu Klasisizm şairlerinin tüm şiirlerinin bulunduğu şiir kitaplarına ve internet sitelerine başvurulmuştur.

Verilerin Analizi

Bu çalışmada veriler, doküman incelemesi (belgesel tarama) yöntemiyle elde edilmiş ve nitel içerik analizi tekniğiyle çözümlenmiştir. Çalışma kapsamında yer alan klasisizm etkisindeki şairlerin bestelenmiş şiirleri, hem edebi hem de müzikal açılardan çift yönlü olarak analiz edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde, klasisizm akımının etkisiyle edebi alanda önemli bir yer edinmiş olan Şinasi'nin bestelenmeye çalışılan eserleri ve Recâizâde Mahmud Ekrem'in bestelenmiş eserleri üzerine yapılan incelemeler sunulmuştur. Şinasi'nin şiirleri ve çevirileri içerisinde, müzikal unsurların ne ölçüde yer aldığına dair yapılan analizler şu şekilde ortaya çıkmaktadır: Şinasi'nin şiirleri, klasik Türk şiirinin geleneksel ölçü ve kafiyesine sadık kalmakla birlikte, Batı etkisiyle şekillenmiş bir form ve düşünsel derinlik taşır.

Mana prozodisi yapılan bestelenmiş şiirlerin notaları www.divanmakam.com adresinden elde edilmiştir.

İbrahim Şinasi'nin Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi

Düz Yazı Eserleri

Şinasi'nin düz yazı türündeki en önemli eseri Durub-ı Emsal-i Osmaniye adlı atasözü derlemesidir. Bu eserde 1500'ün üzerinde atasözü alfabetik olarak sıralanmış ve açıklanmıştır. Yorumlarında da yine akıl ve ahlak ilkeleri öne çıkarılmıştır (Tansel, 1960, akt. Kerman, 1995, s. 36).

Gazetecilik Faaliyetleri

Şinasi, Tasvir-i Efkâr gazetesini kurarak halkı eğitici amaç güden yazılar kaleme almıştır. Bu yazılar hem edebi deneme hem de makale özelliği taşımakta, dönemin toplumsal sorunlarına klasisist bir bakışla yaklaşmaktadır (Kerman, 1995, s. 33).

Şiirlerinin Bestelenme Durumu

İbrahim Şinasi'nin eserleri arasında doğrudan bestelenmiş bir şiire ulaşılamamıştır. Ancak bazı araştırmalarda marş formunda yazdığı metinlerin sonradan bestelenmiş olabileceği gibi Edebi türde yazılmış ilahi bulunmaktadır. Yine de bu besteler günümüz mûsikî literatüründe yer almamakta ve kaynaklarda geniş yer bulmamaktadır. Dolayısıyla Şinasi'nin şiirleri yalnızca edebi ve içerik yönüyle analiz edilmiştir.

Marş

Askerlerin hazır silâh

Kuvvetlenir [4]sulh ü salâh

Devlet budur [5]feyz ü felah

Meşhur olur bu [6]ıstılah.

Askerlerin [7]kişverküşa

Abdülmecit Han çok yaşa!

Orduların etse sefer

Yol gösterir [8]avn ü zafer;

Mansur olur her bir nefer

Düşman kalır [9]bitab ü fer

Askerlerin kişverküşa

Abdülmecit Han çok yaşa!

Gazi olan [10]gayretkeşan

Almaktadır senden nişan

Yıldız gibi [11]pertevfeşan

Dünya değer bir böyle şan.

Askerlerin kişverküşa,

Abdülmecit Han çok yaşa!

Hasidlere lâzım ceza

[4] Barış ve düzen
[5] Bereket ve kurtuluş
[6] Yaygınlaşan
[7] Fetheden
[8] İlahi yardım
[9] Güçten düşmüş
[10] Gayretli olanlar
[11] Işık saçan kişi

İlan için ehli gaza

Bin bestei [12]heybetfeza

Yapsa Şinasi pek [13]seza

Askerlerin kişverküşa,

Abdülmecit Han çok yasa!

İlahi

Kâinatı yaratan Hazret-i Hak azze cell

Kim anın vahdetidir [14]mebde-i feyyaz ezel

Padişahının odur [15]padişeh-i lem [16]yezeli

Saltanat sürmededir kendiliğinden ezeli

Devlet-i [17]hassı beka üzre olunmuş [18]bünyad

Öyle devlet ki anın hükmüne olmuş [19]münkad

[20]Zat-ı a'lası vucud ü ademin sahibidir

[21]Ehl-i enfesa hayat ü ecelin [22]vahibidir

[23]Zulematın arasından çıkarır nur-i latif

[24]Dahi envarın içinde yaratır [25]zıll-i kesif

Feyz-i lütfu dil-i safa erişir eyler eser

[12] Gökyüzü kadar heybetli
[13] Ceza
[14] Bereketli
[15] Işık saçan
[16] Hain, kötü
[17] Sonsuzluğun özü
[18] Temel, esas olan
[19] İtaat eden
[20] Yüce varlık
[21] İnsanoğlu
[22] Veren
[23] Karanlık
[24] Fikir sahibi
[25] Gizli bilginin gölgesi

Cism-i şeffafın içinden nitekim nur geçer

Ah Nijad (Hasret Beni Cayır Cayır Yakarken)

Hasret beni cayır cayır yakarken

Bedenimde buzdan bir el yürüyor.

Hayaline çılgın çılgın bakarken

Kapanası gözümü kan bürüyor.

Dağda kırda rasgetirsem bir dere

Gözyaşlarım akıtarak çağlarım.

Yollardaki ufak ufak izlere

Senin sanıp bakar bakar ağlarım.

Güneş güler, kuşlar uçar havada,

Uyanırlar nazlı nazlı çiçekler..

Yalnız mısın o karanlık yuvada?

Yok mu seni bir kayırır, bir bekler?

Can isterken hasret odiyle yansın,

Varlık beni alil alil sürüyor.

Bu kaygıya yürek nasıl dayansın?

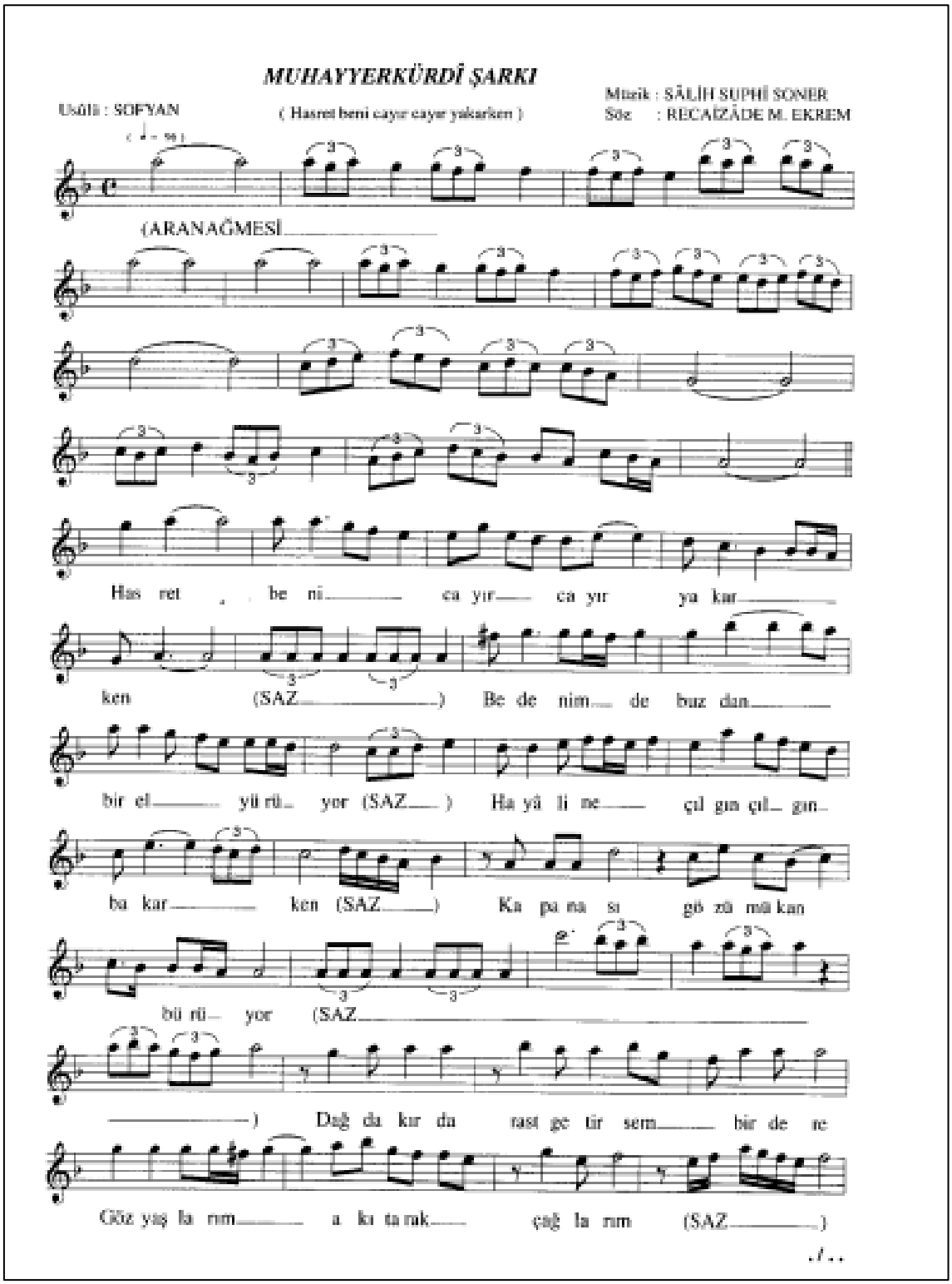
Bedenciğin topraklarda çürüyor!

Bu ayrılık bana yaman geldi pek,

Ruhum hasta, kırık kolum kanadım.

Ya gel bana, ya oraya beni çek,

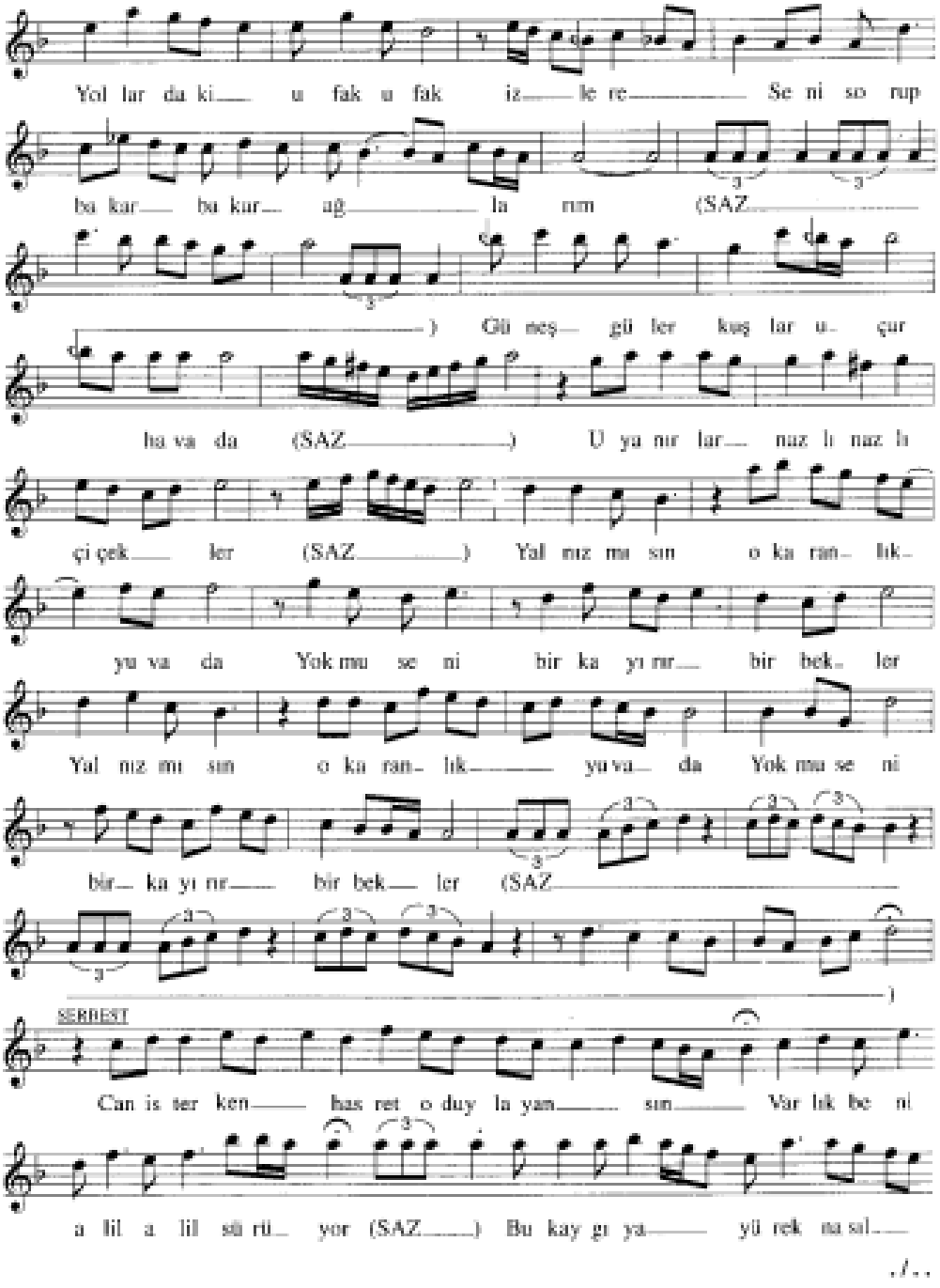
Bestekâr: Salih Suphi Soner, Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Muhayyer Kürdi, Form: Şarkı, Usül: Sofyan


MUHAYYERKÜRDİ ŞARKI
Usûlü : SOFYAN
(Hasret beni cayır cayır yakarken)
Müzik : SÂLİH SUPHİ SONER
Söz : RECAİZÂDE M. EKREM
(ARANAĞMESİ
Has ret be ni ca yır ca yır ya kar
ken (SAZ) Be de nim de buz dan
bir el yü rü yor (SAZ) Ha yâ li ne çıl gın çıl gın
ba kar ken (SAZ) Ka pa na sı gö zü mü kan
bü rü yor (SAZ
) Dağ da kır da rast ge tir sem bir de re
Göz yaş la rım a kı ta rak çağ la rım (SAZ)
./..

MUHAYYERKÜRDİ ŞARKI

(2. Sahife)

SÂLİH SUPHİ SONER

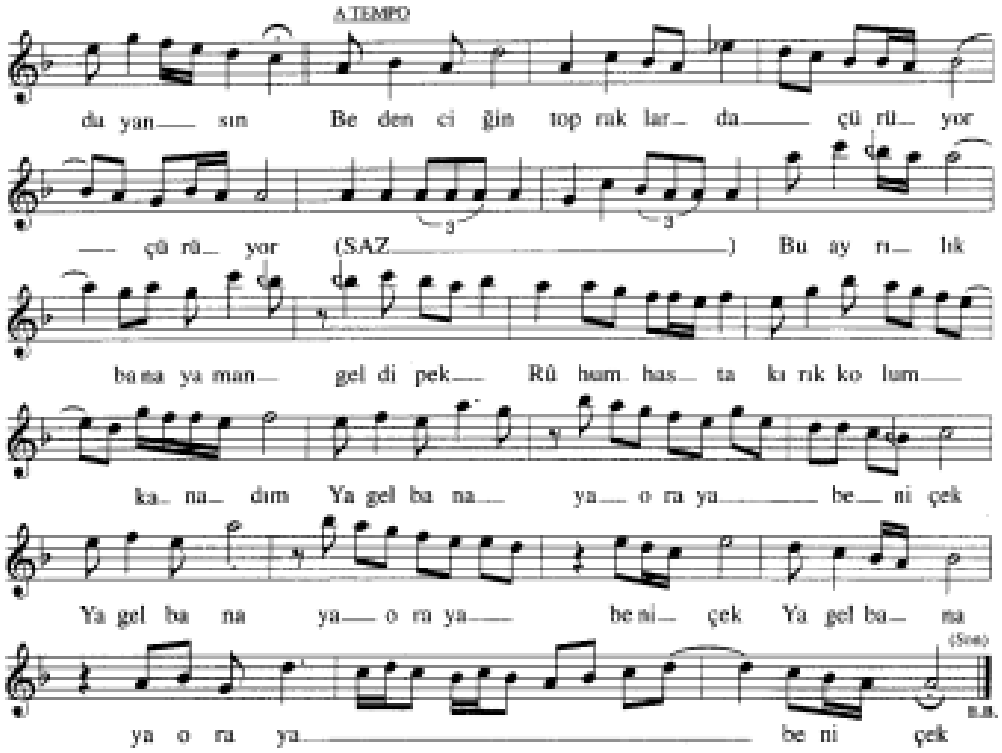


./..

MUHAYYERKÜRDÎ ŞARKI

(3. Sahife)

SÂLİH SUPHİ SONER



Hasret beni cayır cayır yakarken
Bedenimde buzdan bir el yürüyor
Hayâline çılgın çılgın bakarken
Kapanası gözümü kan bürüyor

Dağda kırda rast getirsem bir dere
Gözyaşlarım akıtarak çağlarım
Yollardaki ufak ufak izlere
Seni sanıp bakar bakar ağlarım

Güneş güler, kuşlar uçar havada
Uyanırlar nazlı, nazlı çiçekler
Yalnız mısın o karanlık yuvada
Yok mu seni bir kayırır, bir bekler

Can isterken hasret oduyla yansın
Varlık beni alil alil sürüyor
Bu kaygıya yürek nasıl dayansın
Bedenciğin topraklarda çürüyor

Bu ayrılık bana yaman geldi pek
Rûhum hasta, kırık kolum kanadım
Ya gel bana, ya oraya beni çek

(Recâizâde Mahmut EKREM)

Ah Nijad Adlı Şiirin Mana Prozodisi Açısından İncelenmesi

Birinci sayfada yer alan “Hasret beni cayır cayır yakarken” dizesinde, “hasret,” “cayır cayır” ve “yakarken” kelimeleri anlamın yoğunluğunu artırmak üzere vurgulanmalıdır. Tonlama, acı ve özlem duygusunu yansıtacak şekilde yüksek tutulmalıdır. “Beni” kelimesinden sonra kısa bir duraklama yapılması, duygusal etkiyi güçlendirecektir. İkinci dizedeki “Bedenimde buzdan bir el yürüyor” ifadesinde ise “buzdan,” “el” ve “yürüyor” kelimelerine vurgu yapılmalı, soğuk ve donuk bir tonlama tercih edilmelidir. Cümlede “bir el”den sonra hafif bir duraklama etkili olacağı düşünülmektedir.

İkinci sayfa tahlilinde “Dağdakırda rast getirsem bir dere” dizesinde, “dağdakırda,” “rast getirsem” ve “bir dere” kelimeleri üzerinde vurgu yapılmasının, tonlama umutlu ve yumuşak olmalıdır. “Rast getirsem”den sonra yapılacak kısa duraklama beklenti duygusunu yoğunlaştıracağı öngörülmektedir. “Gözyaşlarım akıtarak çağlarım” cümlesinin ise “gözyaşlarım,” “akıtarak” ve “çağlarım” kelimelerine vurgu ile, hüzün ve içtenlikle okunmasının daha yoğun bir anlam ve duygu katacağı düşünülmektedir.

Üçüncü sayfada ise müzik notalarının etkisiyle, sözlerin doğal akışına ve melodik yapısına uygun olarak vurgu ve tonlama sağlanmalıdır. Duygu yoğunluğunun iniş çıkışları, özellikle “buzdan bir el yürüyor” ve “gözyaşlarım akıtarak çağlarım” bölümlerinde belirgin şekilde hissedilmelidir.

Şevki Yok (Gül Hazîn Sünbül Perîşân)

Gül hazîn... sünbül perîşan... [26]Bâğzârın şevki yok..

[27]Derdnâk olmuş [28]hezâr-ı nağmekârın şevki yok..

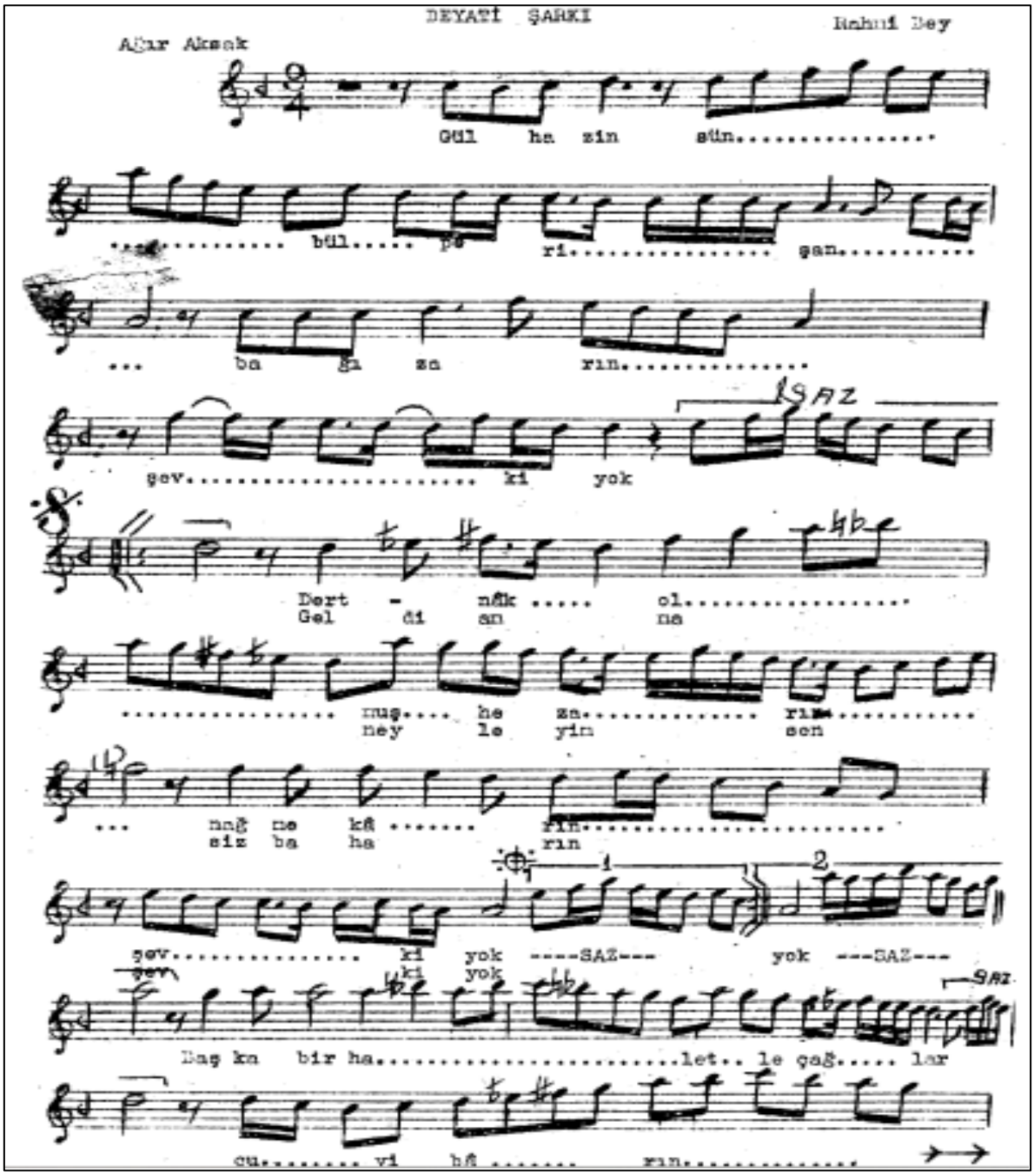
Başka bir hâletle çağlar [29]cûybârın şevki yok..

Âh eder, inler nesîm-i bî-karârın şevki yok..

Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok! (Parlatır vd., 1997, s. 366-367).

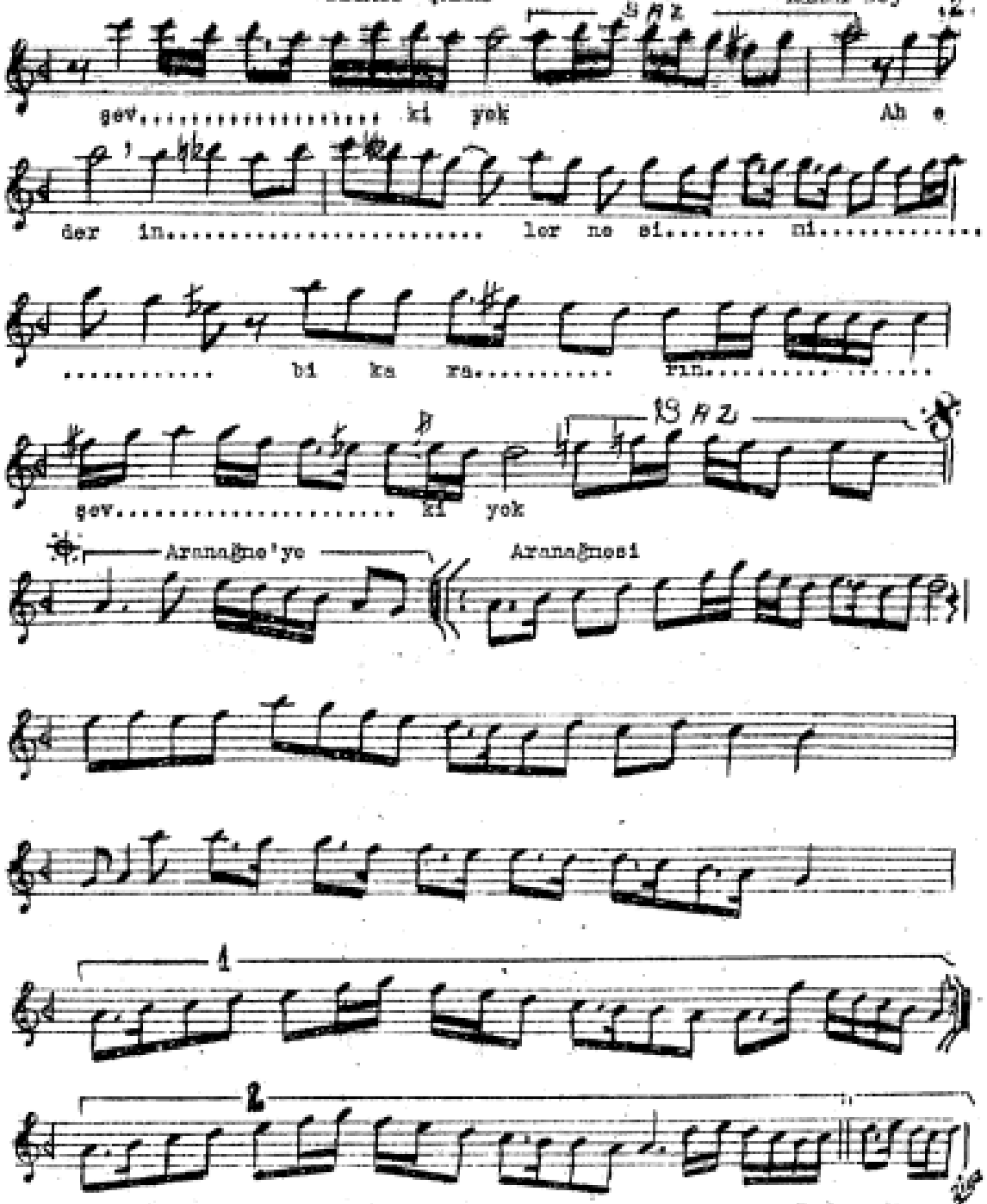
Bestekâr: Rahmi Bey, Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Bayati, Form: Şarkı, Usül: Ağır Aksak

[26] İstikrarsız
[27] Üzüntülü
[28] Şarkı
[29] Dere kenarı


DEYATİ ŞARKI
Rahmi Bey
Ağır Aksak
Gül ha zin sün.....
..... bül..... pe ri..... şan.....
... ba ğı za rın.....
SAZ
şev..... ki yok
Dert - nâk ..... ol.....
Gel di an na
..... muş.... he za..... rın.....
ney le yin sen
... nağ me kâ ..... rın.....
siz ba ha rın
1 2
şev..... ki yok ----SAZ--- yok ---SAZ---
şev ki yok
SAZ
Baş ka bir ha.....let.. le çağ..... lar
cu..... vi bâ ..... rın.....

DEYATI ŞARKI

Rahmi Dey



Gül hazin sünbül perişan bağ-ı zârın şevki yok
Dert-nâk olmuş hezâren nağmekârın şevki yok.

Başka bir haletle çağlar cuyibârın şevki yok
Geldi amma neyleyim sensiz baharın şevki yok.

Dağzar - Dağlık, Dahçelik
Derdnâk - dertli
Hezâr - bülbül
Nağmekâr - nağme yapan
Hâlet - iç durumun harici görünüşün deki tesiri
Cuyibâr - akarsu
Nesîm - rüzgâr

Şevki Yok Adlı Şiirin Mana Prozodisi Açısından İncelenmesi

“Gül hasin sütün” ifadesinde, “gül” ve “hasin” kelimeleri sevgi ve güzelliği ifade ettiğinden vurgu ve yumuşak tonlama ile söylenmelidir. “Sütün” kelimesi ise nazik ve hafifçe uzatılarak okunmalıdır.
“Bul rî gan bağların” kısmında “bağların” kelimesi doğanın ve sevilenin varlığını simgelediğinden anlamı derinleştirmek için hafifçe vurgu yapılmalı, diğer kelimeler ise bağlantıyı kuracak şekilde sakin okunmalıdır.

“Şevk-i yok” dizesinde “şevk” yani şevk, coşku anlamına gelir. Burada “şevk-i” kelimesi belirgin, “yok” ise hüzünlü bir tonla okunarak duygusal zıtlık yaratılmalıdır.
“Dert nifk oldu” ifadesinde, “dert” ve “nifk” kelimeleri acıyı ve kini anlatır. Bu kelimelere ağır ve etkileyici vurgu yapılmalı, “oldu” kelimesi ise bitişi ve kabullenişi yansıtır.
“Gel di an neyle” kısmında, “gel” kelimesi çağrı ve umut içerdiğinden hafif vurgu ile okunmalı, “an neyle” ifadesi ise çaresizlik ve sorgulamayı yansıtacak şekilde yumuşak ve sorgulayıcı tonlamayla söylenmelidir.

“Seylen men” ve devamı, yani sevilenle olan bağlılık ve özlemi ifade eder. Bu bölümde “seylen” kelimesine duygu yüklü vurgu yapılmalı, “men” kelimesi ise samimi ve yumuşak okunmalıdır.
“Ne kıta” kelimelerinde ise, kaçınılmaz ayrılık veya zorluk vurgulanır; bu yüzden anlamı ağırlaştırmak için vurgu kullanılmalıdır.

Son kısımdaki müzikal motifler ile, duygu yoğunluğu artarak eserin hüzünlü, ancak umutlu atmosferi ortaya konmalıdır.

İkinci sayfaya geçildiğinde;“Ah dertinler nosini” dizesinde “Ah” ünlemi derin bir iç çekiş gibi duygusal bir tonla uzatılarak söylenmeli. “Dertinler” ve “nosini” kelimeleri acı ve kederi anlatır, bu yüzden yavaş ve vurgulu bir okuma gerekir.

“Bıkarsın” kelimesi, tükenmişlik ve umutsuzluk hissi verdiğinden anlamı destekleyecek şekilde yumuşak ama belirgin bir vurgu ile okunmalıdır.

“Şevki yok” tekrarında, ilkinde olduğu gibi hüzün ve umutsuzluğu yansıtan duraklamalarla tonlama yapılmalıdır.

Aranağme (ara melodi) bölümü, sözü olmayan ama duyguyu derinleştiren enstrümantal kısımdır. Burada ses tonu sakinleşip, melodiye uyum sağlayacak şekilde nazik ve sakin olmalıdır.
“Dagsar dâlik” kelimelerinde, “dagsar” (hüzün, keder) kelimesi derin ve ağır bir şekilde söylenirken, “dâlik” kelimesi bu duyguya bağlı olarak biraz daha yumuşak ve içten okunmalıdır.

“Hedendek dertli” ifadesi, kişinin kederinin devam ettiğini vurgular; burada da duygu yoğunluğunu arttıracak şekilde vurgu yapılmalı.

“Nefret-i nağra yapan” ifadesinde, “nefret” kelimesi güçlü ve belirgin, “nağra yapan” ise kin ve öfkeyi yansıtan kararlı bir tonlamayla söylenmelidir.

“İşlet iç urunun harici sürtüşün” dizesi, anlamı güçlendirecek şekilde yavaş ve anlamı iyice ortaya çıkaracak bir tempoda okunmalıdır.

Bu sayfa, eserdeki hüzün, keder ve tükenmişlik temalarını derinleştirir; mana prozodisinde vurgu ve tonlamaların bu duyguları aktarması gerekir. Ses ve anlam uyumu ön planda tutulmalıdır.

Şarkı (Sonbaharın Zevki Hoştur)

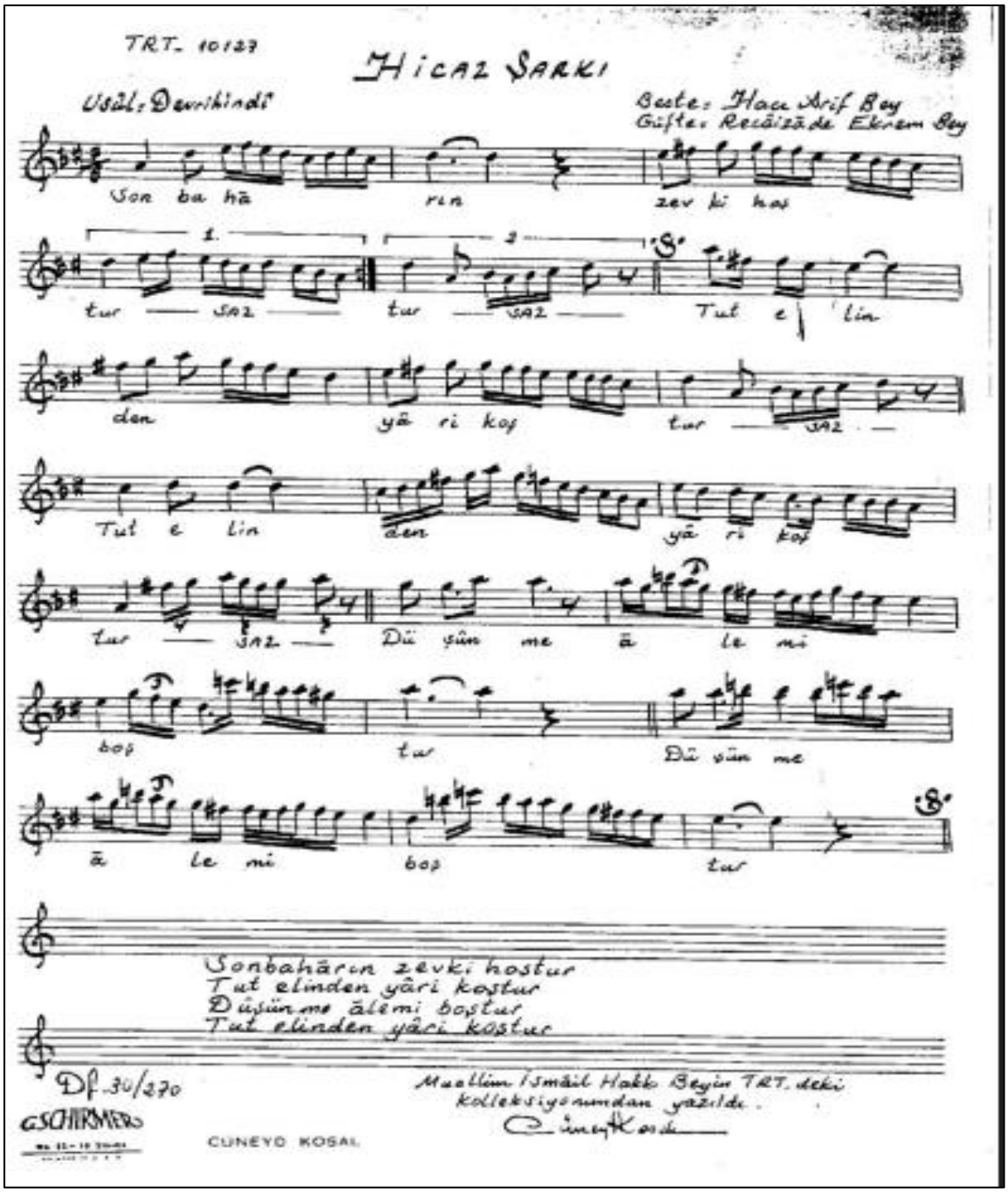
Sonbaharın zevki hoştur

Tut elinden yârı koştur

Düşünme alemi boştur

Tut elinden yârı koştur (Aşık Veysel, "Dostlar Bizi Hatırlasın", 2025)

Eser, Hacı Arif Bey Tarafından Hicaz Makamında, Şarkı Formunda ve Devr-i Hindi Usülü ile bestelenmiştir (Nota Arşivleri, 2025).



Sonbaharın zevki hoştur Adlı Eserin Mana Prozodisi Açısından İncelenmesi

“Sonbaharın zevki hoştur” mısrasında geçen “sonbahar”, hem fiziksel bir mevsimi hem de duygusal bir geçişi temsil eder. “Zevki hoştur” ifadesiyle mevsimin hüznüne rağmen içerdiği tatlılık vurgulanır. Bu mısrada vurgu, “zevk” ve “hoş” kelimelerinde yoğunlaşmalı; tempo ise hafifçe yavaşlatılarak anlam derinliği pekiştirilmelidir.

Devamında gelen dizelerde eğer doğa, ayrılık ya da geçmişe dair imgeler varsa (örneğin: “dökülen yapraklar” ya da “sararan günler”), bu imgeler anlam açısından hüzünlü bir atmosfer yaratır. Bu anlam, müzikal ritim ve tempoda da kendini göstermelidir. Ritim, özellikle düşen yaprak imgesinde olduğu gibi, kırılgan ve nazik olmalı; sözlerle duygusal senkron sağlanmalıdır.

Şayet eserde “hoş”lukla birlikte “veda” ya da “yitip giden” gibi kavramlar da işleniyorsa, kontrast duyguların uyumlu aktarımı gerekir. Prozodik yapıda ani vurgular veya beklenmeyen duraksamalar anlamı olumsuz etkileyebilir. Bu nedenle mana prozodisi titizlikle kurulmalıdır.

Sonuç olarak, bu eser anlam ile ezgisel yapı arasında genel olarak başarılı bir denge kurmakta; hüzün ve hoşnutluk duygularını bir arada aktararak etkili bir prozodik bütünlük sunmaktadır.

Şarkı (Sonbaharın Zevki Hoştur)

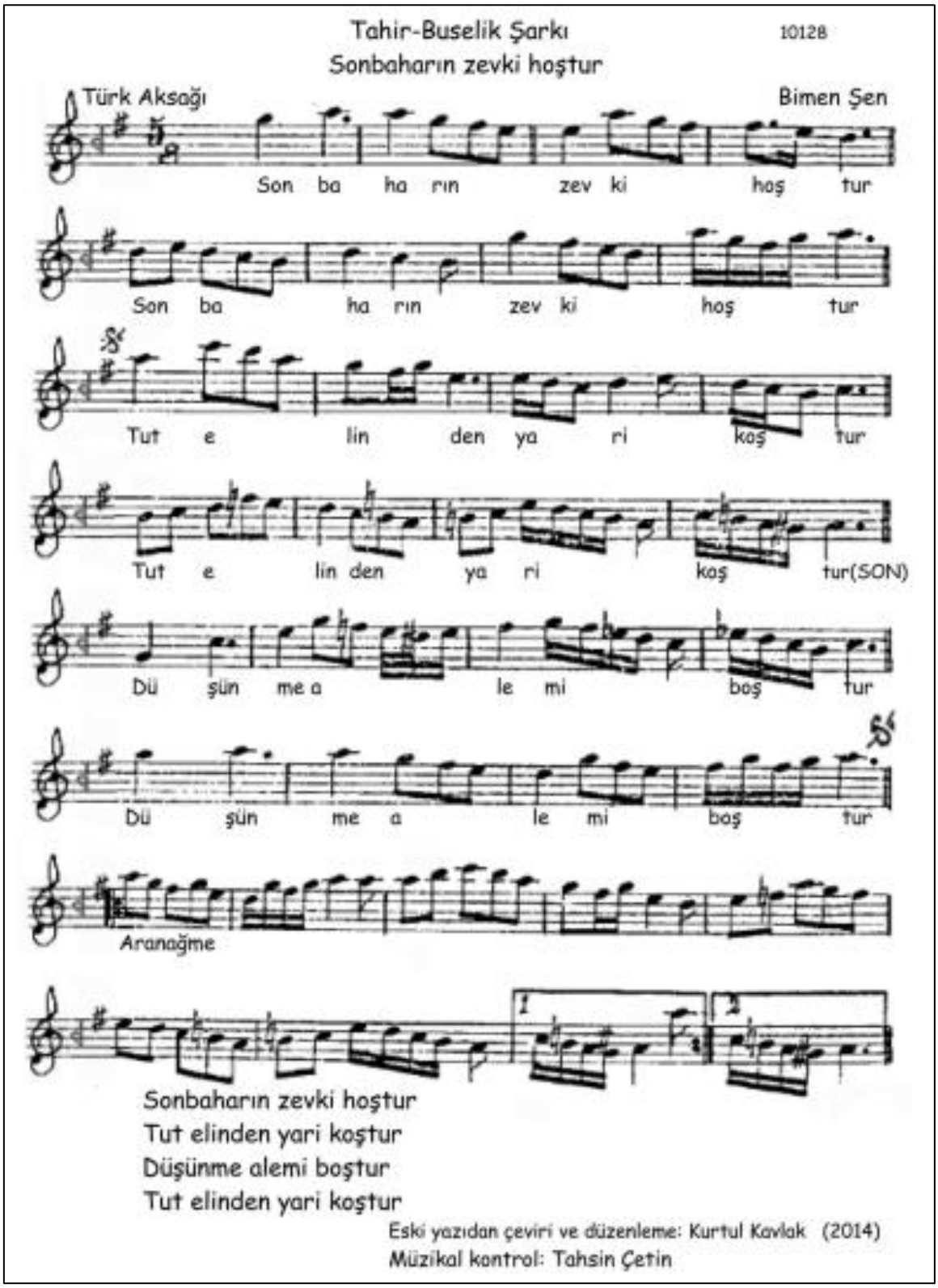
Sonbaharın zevki hoştur

Tut elinden yârı koştur

Düşünme alemi boştur

Tut elinden yârı koştur (Aşık Veysel, “Dostlar Bizi Hatırlasın”, 2025)

Bimen Şen tarafından ise Tahir-Buselik makamında, Şarkı Formunda, Türk Aksağı Usulü ile bestelenmiştir (Nota Arşivleri, 2025).


Tahir-Buselik Şarkı
10128
Sonbaharın zevki hoştur
Türk Aksağı
Bimen Şen
Son ba ha rın zev ki hoş tur
Son ba ha rın zev ki hoş tur
Tut e lin den ya ri koş tur
Tut e lin den ya ri koş tur(SON)
Dü şün me a le mi boş tur
Dü şün me a le mi boş tur
Aranağme
1
2
Sonbaharın zevki hoştur
Tut elinden yari koştur
Düşünme alemi boştur
Tut elinden yari koştur
Eski yazıdan çeviri ve düzenleme: Kurtul Kavlak (2014)
Müzikal kontrol: Tahsin Çetin

Sonbaharın zevki hoştur (Bimen Şen) Adlı Eserin Mana Prozodisi Açısından İncelenmesi

Sonbahar; geçicilik, melankoli ve olgunluk temalarıyla ilişkilidir. “Zevki hoştur” ifadesi ise bu melankoliye rağmen bir güzellik ve hoşluk barındırdığını ima eder. Buselik makamının sakin ve zarif yapısı, bu tematik ikiliği müzikal olarak taşımaya uygundur. Ezgisel yapı, anlamın altını çizecek şekilde ölçülü bir ilerleyiş gösterir.

“Tut elinden yari koştur”

Burada sevdiğine ulaşma arzusu dile getirilir. “Tut” ve “koştur” fiilleri hareket ve tutku içerir. Müzikal yapıda bu kelimelere gelen notalar canlı ve ileri yönlüdür. Vurgu, "yarı" ve "koştur" kelimelerinde yoğunlaşır, mana prozodisi açısından başarılıdır.

“Düşünme alemi boştur”

Felsefi ve metafizik bir mesaj içerir: Dünya işleri boş, asıl anlam sevgidedir. “Boştur” kelimesi anlamca ağırdır ve notalarla da uygun biçimde uzun ve durağan geçilir. Bu, anlamla ezgi arasındaki uyumu destekler.

Bu eser, söz-müzik uyumu açısından başarılıdır. Özellikle tematik anlatım (sonbahar, aşk, dünya boşluğu) ile makamın karakteri (Buselik’in yalın ve sade yapısı) uyum içindedir. Ezgiyle kelime vurguları genellikle çakışır ve bu da mana prozodisi açısından olumlu değerlendirilir.

Can Hasta Düşüp Şiddet-i Sevda-yı Serimden

Can hasta düşüp şiddet-i sevda-yı serimden

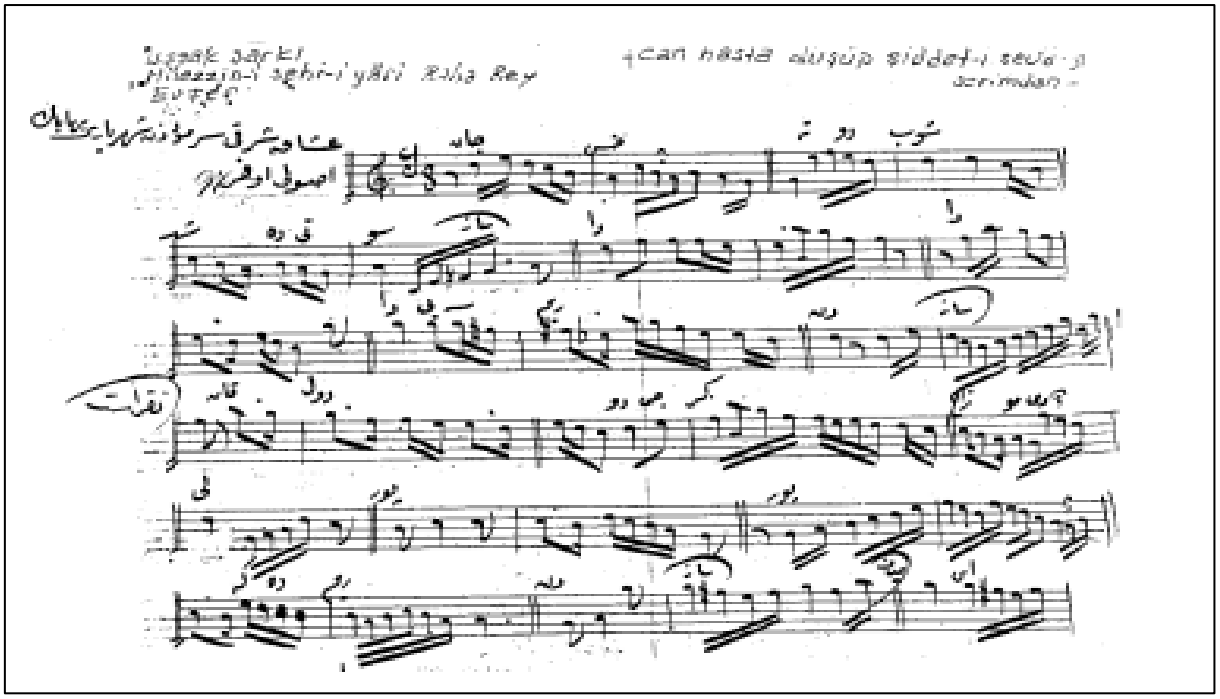
Kan doldu ciger [30]hun-ı dil-i pür-kederimden

Ey mevt yetiş muztaribim yarelerimden

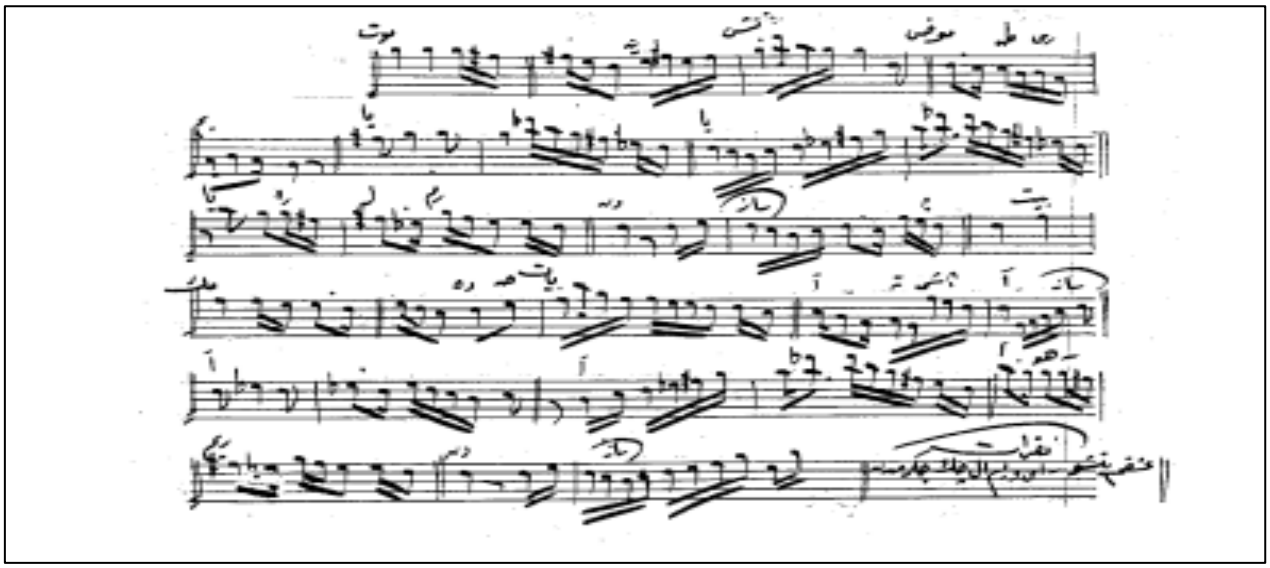
Bitmekte hayat ateş-i ah-ı seherimden

Aşkım yetişir ey verem el çek ciğerimden (Parlatır vd., 1997, s. 147-148).

Bestekâr: Baha Bey (Sermüezzin), Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Uşşak, Form: Şarkı, Usül: Aksak

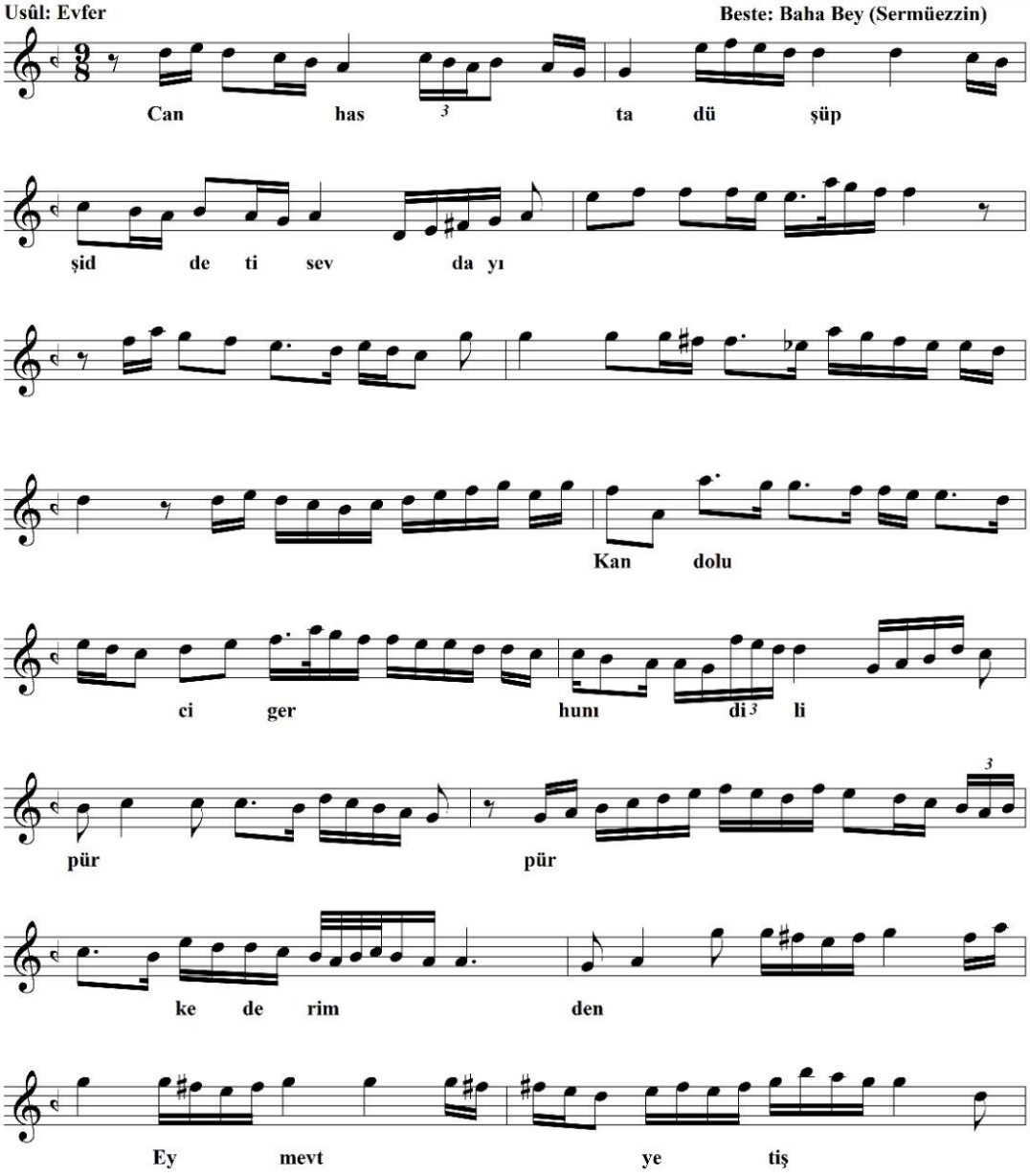


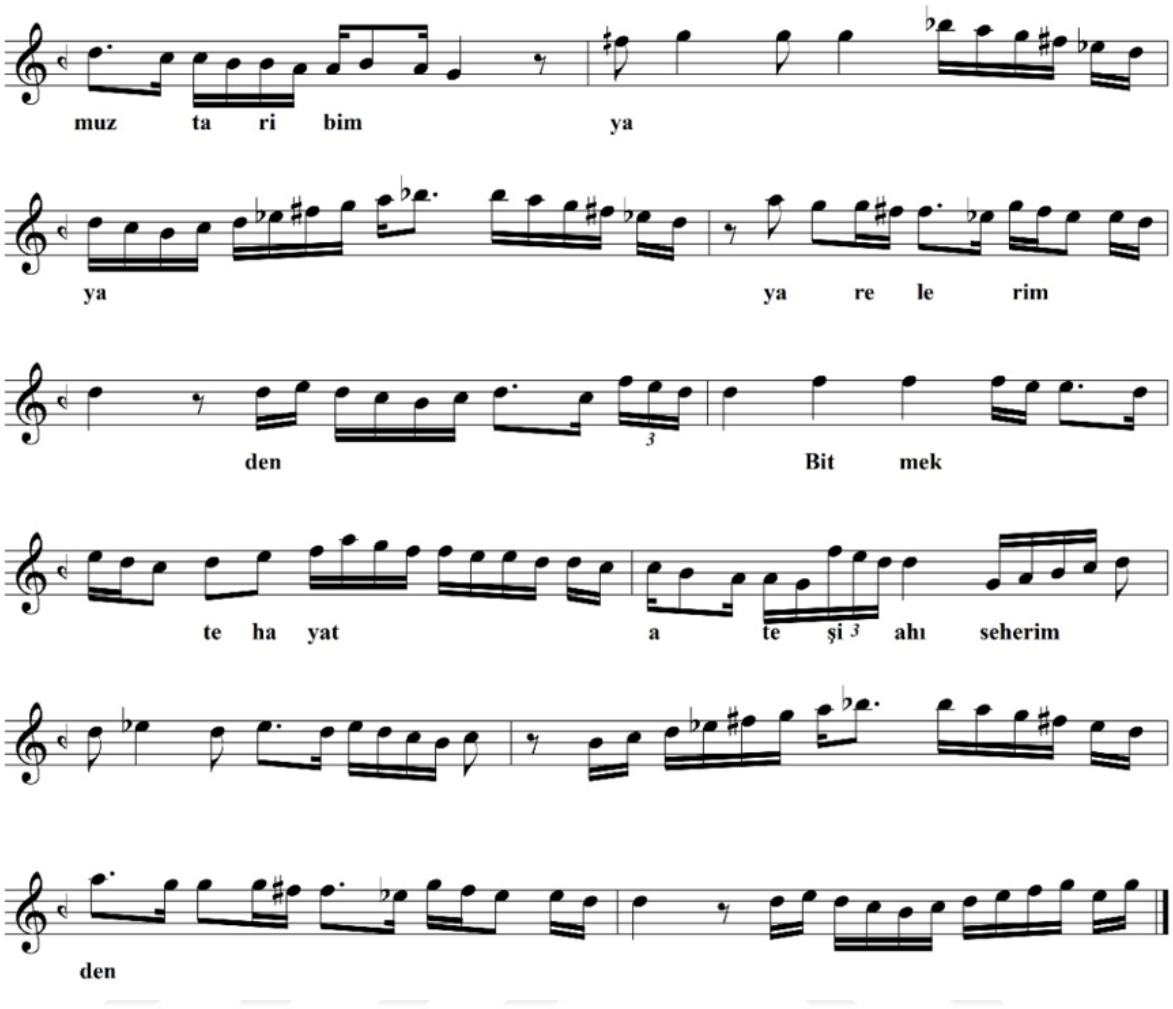
[30] Hüzün, acı



UŞŞAK ŞARKI
"Can Hasta Düşüp Şiddet-i Sevdayı Serimden"

Güfte: Recaizade Mahmud Ekrem
Usûl: Evfer **Beste: Baha Bey (Sermüezzin)**





Can Hasta Düşüp Şiddet-i Sevda-yı Serimden Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

"Can Hasta Düşüp Şiddet-i Sevda-yı Serimden" adlı güfte, anlam ve müzik arasındaki uyumu inceleyen mana prozodisi açısından değerlendirildiğinde, anlamın ezgiyle tutarlı bir şekilde aktarıldığı görülmektedir.

Her bir dizede melodi, kelime vurgularını destekleyecek şekilde yerleştirilmiş; özellikle duygusal yoğunluğu yüksek kelimelerde (örneğin "mevt", "ciğer", "bitmekte hayat") anlamı bozmadan ezgisel ifade sağlanmıştır. Güftenin taşıdığı yüksek duygusal değer, ağır tempolu ve durağan melodik yapı ile desteklenmiş, bu da dinleyiciye anlamı doğrudan yansıtan bir yorum sunmuştur.

Sonuç olarak, güfte ve bestedeki söz-melodi ilişkisi, mana prozodisi açısından başarılı bir örnek teşkil etmektedir.

Sen Bu Yerden Gideli Ey Saçı Zer

Sen bu yerden gideli ey [31]saçı zer

Seni söyler bana dağlar dereler!

Gayret-i âhım ile [32]bâd inler

Seni söyler bana dağlar dereler! (Parlatır vd., 1997, s. 359).

Bestekâr: Şevki Bey, Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Hicaz, Form:Şarkı, Usül: Aksak

[31] Altın gibi saç
[32] Rüzgar, esinti

www.neyzen.com

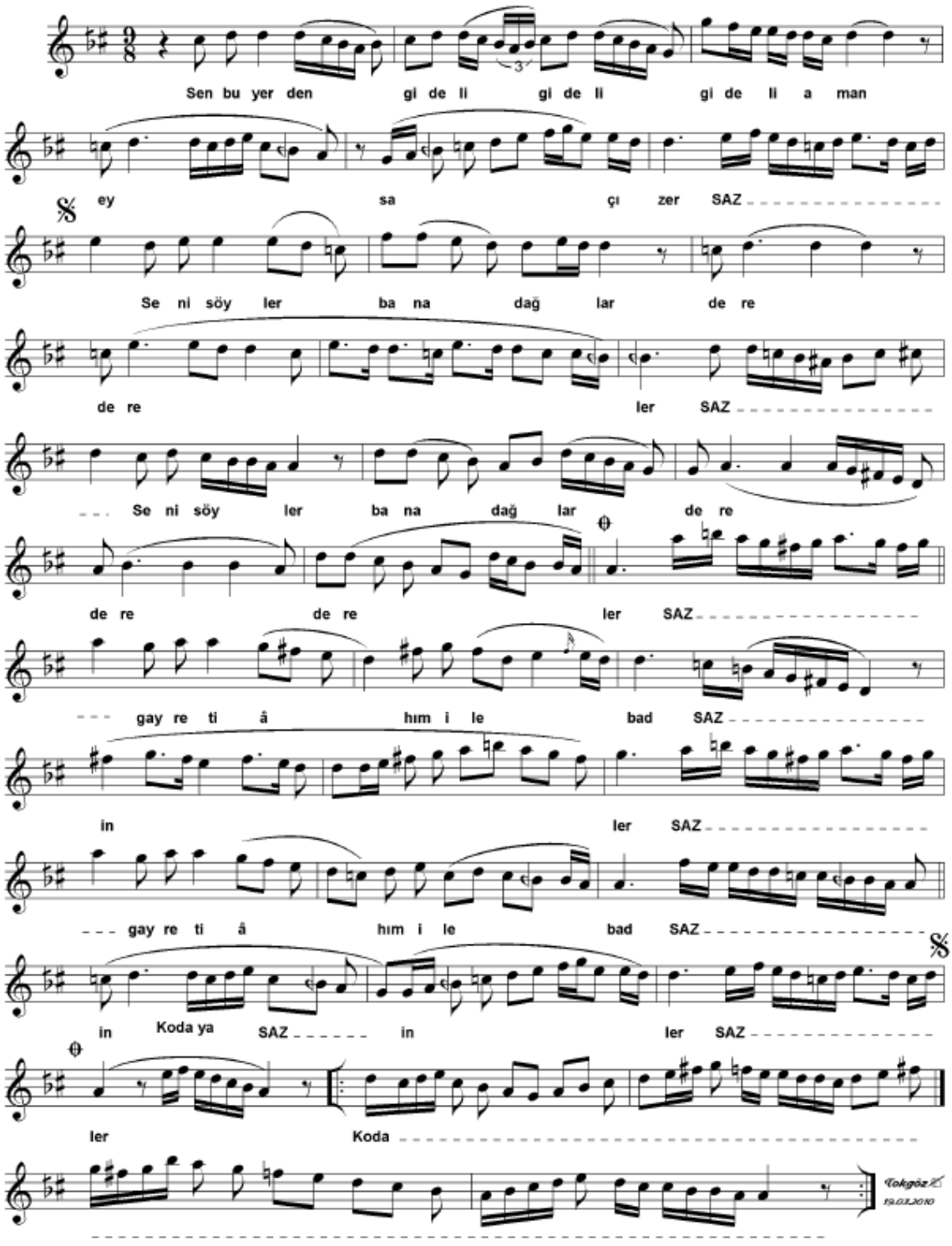
Hicâz-hümâyûn Şarkı

Sen bu yerden gideli ey saçı zer

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Beste: Şevki Bey(1860/91)
Güfte: Recaizade Mahmut Ekrem

Usûlü: Aksak ♪ = 168



Sen bu yerden gideli ey saçı zer
Seni söyler bana dağlar dereler
Gayreti Âhım ile bad inler
Seni söyler bana dağlar dereler

Sen Bu Yerden Gideli Ey Saçı Zer Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Burada tekrarlanan “gidelî” kelimesi vurguyu artırır, duygusal veda ve özlemi yansıtır. Müzikal olarak “gidelî” kelimeleri yavaşça yükselen ve alçalan bir melodi ile söylenir, anlamdaki tekrar hissedilir. “Sen bu yerden” ifadesi belirgin ve sakin okunur, hareket başlıyor.

“Ey saç-ı zer”

“Saçı zer” (altın saçlı) ifadesi sevgi ve güzelliğin metaforudur. Burada ses hafif yükselir, sevgi tonu hissedilir.

Vurgu “zer” hecesindedir, çünkü sözcüğün anlamı bu hecede yoğunlaşır.

“Seni söyler bana dağlar dereler” Burada doğa imgeleri devreye girer. “Dağlar dereler” ifadesi geniş alan ve zamana yayılan aşkı anlatır.

Vurgu doğanın gücü ve sürekliliğini simgeleyen “dağlar” ve “dereler” kelimelerindedir. Melodi bu kelimelerde yükselir, anlamla uyumlu dramatik bir yükseliş vardır.

“Gayreti âhım ile bad-ı serinler”

“Gayret” (çaba) ve “ah” (iç çekiş) sözcükleri arasında duygu yoğunluğu yüksek.

“Bad-ı serinler” (serin rüzgarlar) ifadesi ise rahatlama ve ferahlık getirir.

Burada vurgu “gayret” ve “ahım” kelimelerinde belirgindir; melodi dramatik, ama serin esinti gibi hafifler.

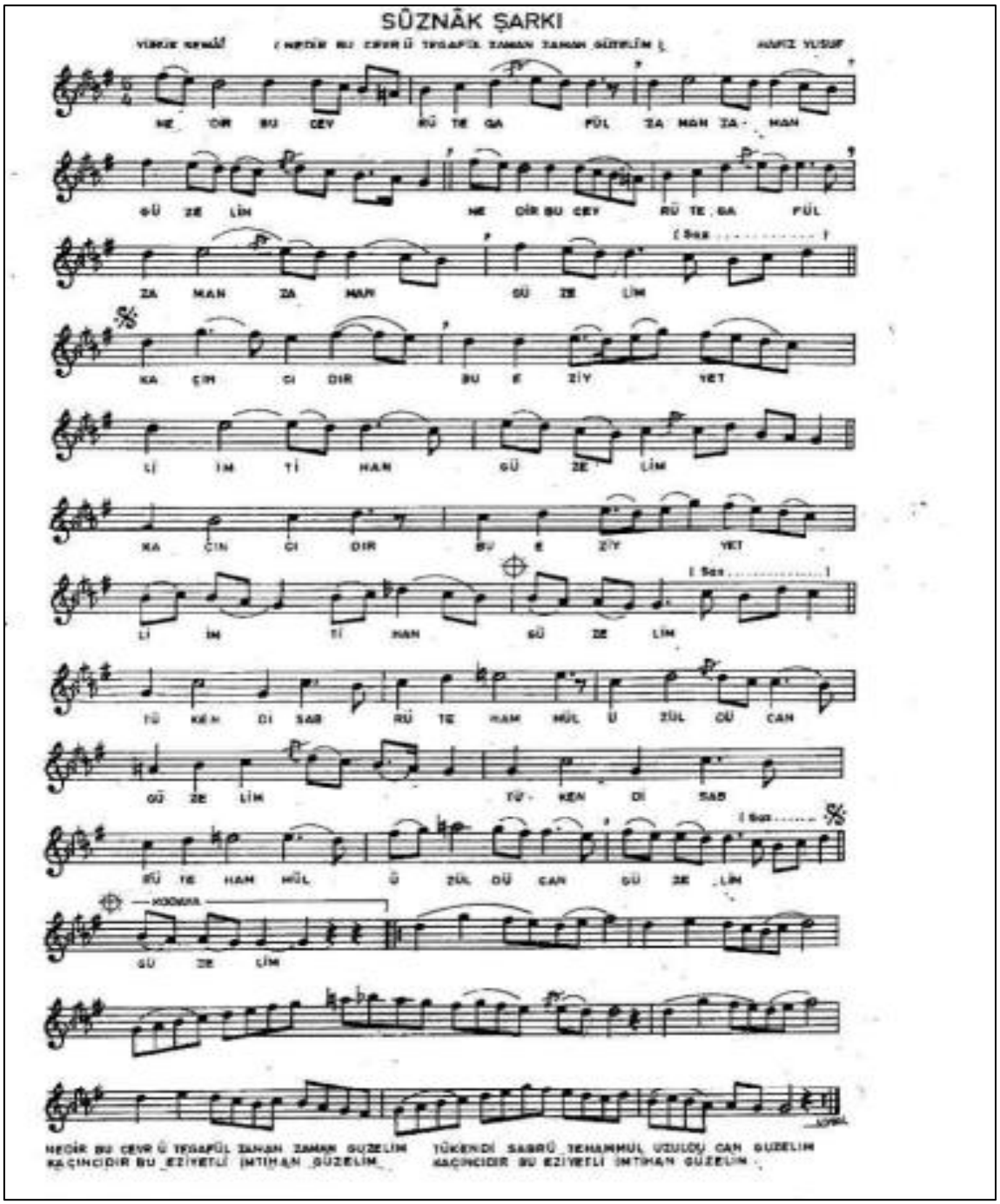
Genel olarak; eserin mana yapısı, aşkın özlemi, veda acısı ve doğaya olan bağlılığı incelikle yansıtmakta. Sözlerin tekrarları anlamın pekiştirilmesini sağlar. Vurgular ve melodi uyumu duygu derinliğini artırır.

Güzelim (Nedir Bu Cevr ü [33]Tegafül)

Nedir bu cevr ü tegâfül zaman zaman güzelim
Kaçıncıdır bu eziyetli imtihan güzelim
Tükendi sabr ü tehammül üzüldü cen güzelim
Kaçıncıdır bu eziyetli imtihan güzelim (Üsküdar Mûsikî Cemiyeti, 2025)

Bestekâr: Hafız Yusuf Efendi, Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Suzinak, Form: Şarkı Usül: Yürük Semai

[33] Görmezden gelme



Güzelim (Nedir Bu Cevr ü Tegafül) Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Şarkı, zamanın geçiciliği ve hayatın zorlukları karşısında sabır, metanet ve sevgiyi koruma teması etrafında şekillenmiştir. Zaman zaman hüznün, zülmün, acının olduğu hayatın içinde güzel ve dayanıklı kalabilme çabası dile getirilir.

“Nedir bu cevri tesafüf zaman zaman güzelim”

Burada “cevri tesafüf” yani zulüm ve tesadüf kavramları kullanılarak hayatın iniş çıkışlarına ve bazen zalim, bazen şanssız dönemlere vurgu yapılır. Zaman zaman karşılaşılan kötü olaylara rağmen “güzelim” ifadesiyle kişisel güzellik, dayanıklılık vurgulanır.

“Kaçıncıdır bu eziyetli imtihan güzelim”

Hayatın bir sınav, imtihan olduğu ve karşılaşılan sıkıntıların sürekli olduğu dile getirilir. “Kaçıncıdır” sözüyle bu zorlukların tekrar ettiği, bitmediği anlatılır.

“Tükendi sabru tenahmül uzuldu can güzelim”

Sabır ve tahammülün tükendiği, ruhun üzüldüğü ancak yine de “can güzelim” diye sevgiyle hitap edilen kişi, kalp ve ruhtaki kırgınlık ve yorgunluk aktarılır.

Zaman ve Hayatın Zorlukları: Şarkı, hayatın zaman zaman acımasız ve zalim olduğunu, insanların buna karşı dayanması gerektiğini ifade eder.

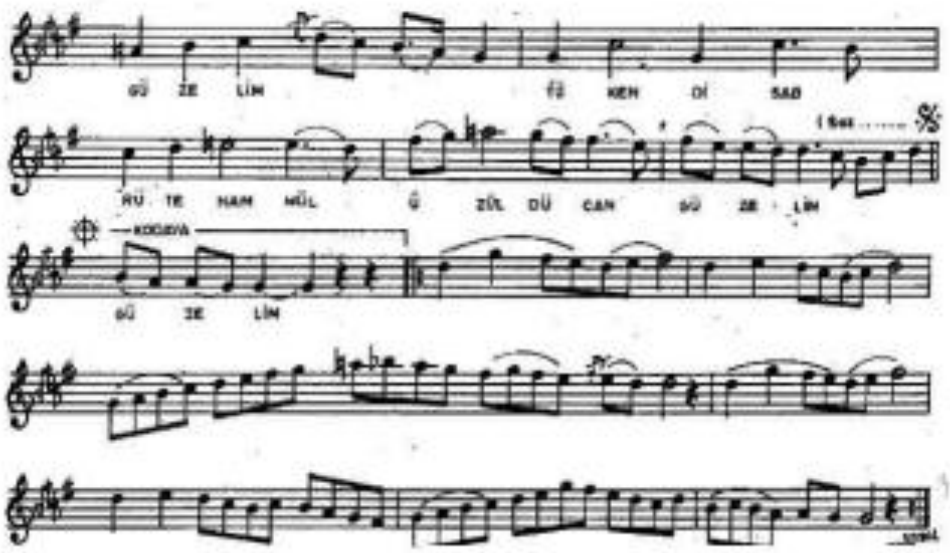
Sabır ve Dayanma: Sabır ve tahammülün önemi, zorluklara rağmen devam eden bir direniş sembolü olarak yer alır.

Sevgi ve Güzellik: Tüm olumsuzluklara rağmen “güzelim” kelimesiyle sevgi, umut ve kişisel güzelliğin varlığına vurgu yapılır.

Ritmik ve melodik duygu:

Melodi ve ritim, şarkının duygusal yoğunluğunu ve iniş çıkışlarını destekler. Ağırlıklı olarak hüznü ve sabrı yansıtan uzun soluklu notalarla, vurgu yapılan kelimelerde artan tempolarla şarkının dramatik yapısı güçlendirilir.

SÜZNÂK ŞARKI
NEDİR BU CEVR Ü TEGAFÜL ZAMAN ZAMAN GÜZELİM
(Sahife ..3)



NEDİR BU CEVR Ü TEGAFÜL ZAMAN ZAMAN GÜZELİM
KAÇINCIDIR BU KEŞİYETLİ İMTİHAN GÜZELİM
TÜKENDİ SABRÜ TEHAMMÜL ÜZÜLDÜ CAN GÜZELİM
KAÇINCIDIR BU KEŞİYETLİ İMTİHAN GÜZELİM

Bir Şarkı ([34]Rahına Seza Görmedi Canan Beni)

Rahme sezâ görmedi cânân beni

Eyledi hicrân ile nâlân beni

[35]Baht-ı bedim etti perîşân beni

Yanmada âteşlere cân u tenim

Bilse idim neydi günâhım benim?

Eyledi ümmîdimi devrân [36]tebâh

Oldu yazık ye's ile [37]rûzum siyâh

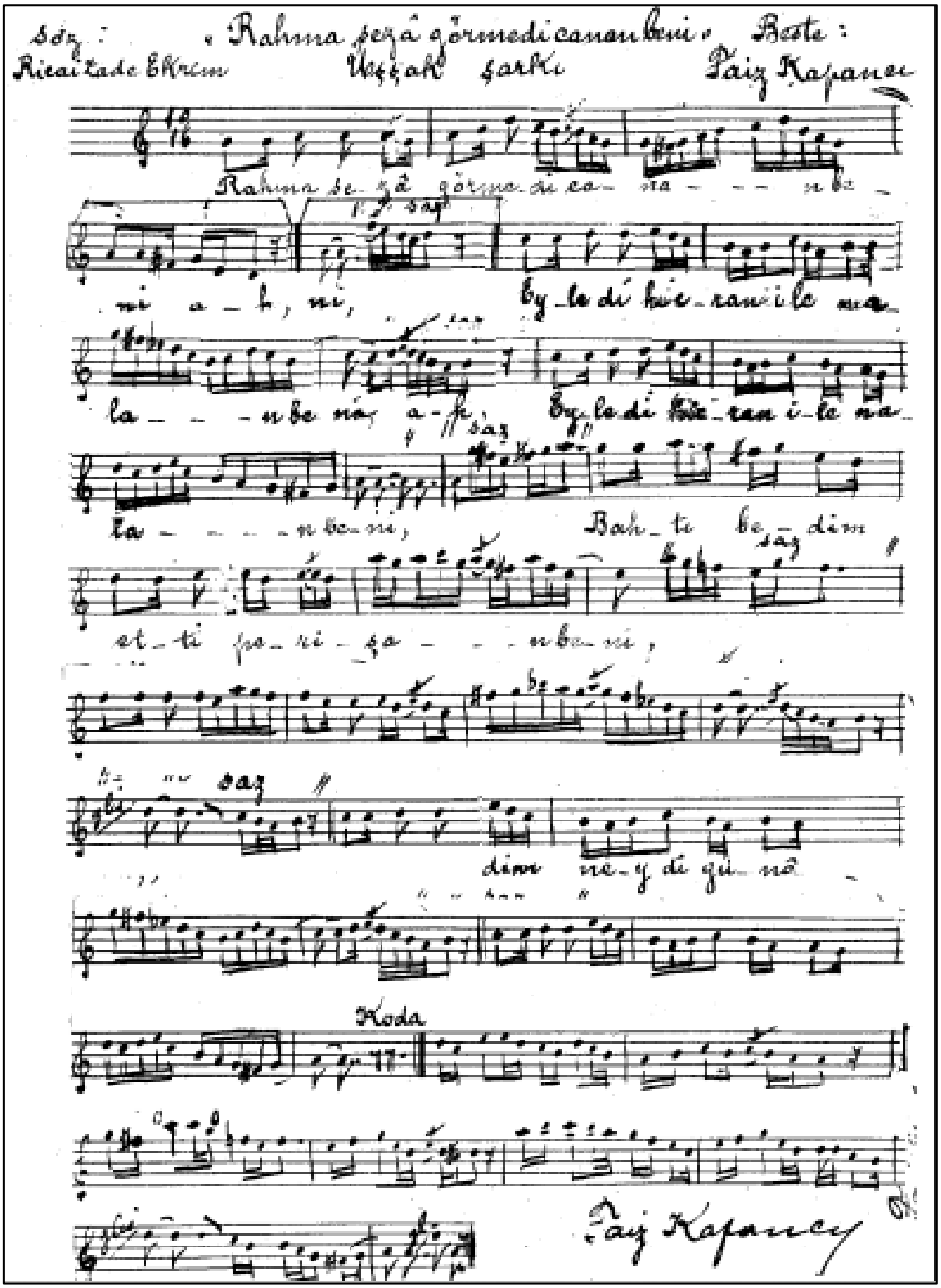
Neyle tesellî bulayım bilmem âh!

Yanmada âteşlere cân u tenim

Bilse idim neydi günâhım benim? (Parlatır vd., 1997, s. 319).

Bestekâr: Faiz Kapandı, Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Uşak, Form: Şarkı, Usül: Curcuna

[34] Sevgili
[35] Kötü keder
[36] Umut kırılması
[37] Ruh



Söz: Ricaizade Ekrem

« Rahma şezâ görmedi canan beni »

Üşşak şarkı

Beste: Faiz Kapancı

Rahma şe_zâ görme_di ca_na_ _ _ n be_

saz

ni a_h, ni, Ey_le di hic_ran i_le ma_

la_ _ _ n be_ni a_h, Ey_le di hic_ran i_le na_

saz

la_ _ _ _ n be_ni, Bah_ti be_dim

saz

et_ti pe_ri_şa_ _ _ n be_ni,

saz

dim ne_y di gü_nâ_

Koda

Faiz Kapancı

« Rahma sezâ görmedi cânan beni »

Üsşak şarkı

Söz: Ricai zade Mahmud Ekrem
Beste: Paiz Kapancı

Rahma sezâ görmedi cânan beni,
Eyledi hicrân ile nâlan beni,
Bahtı bedim etti perîşan beni,

« Nakarat »

Yanmada âteşlere cânü tenim,
Bilse idim neydi günâhım benim

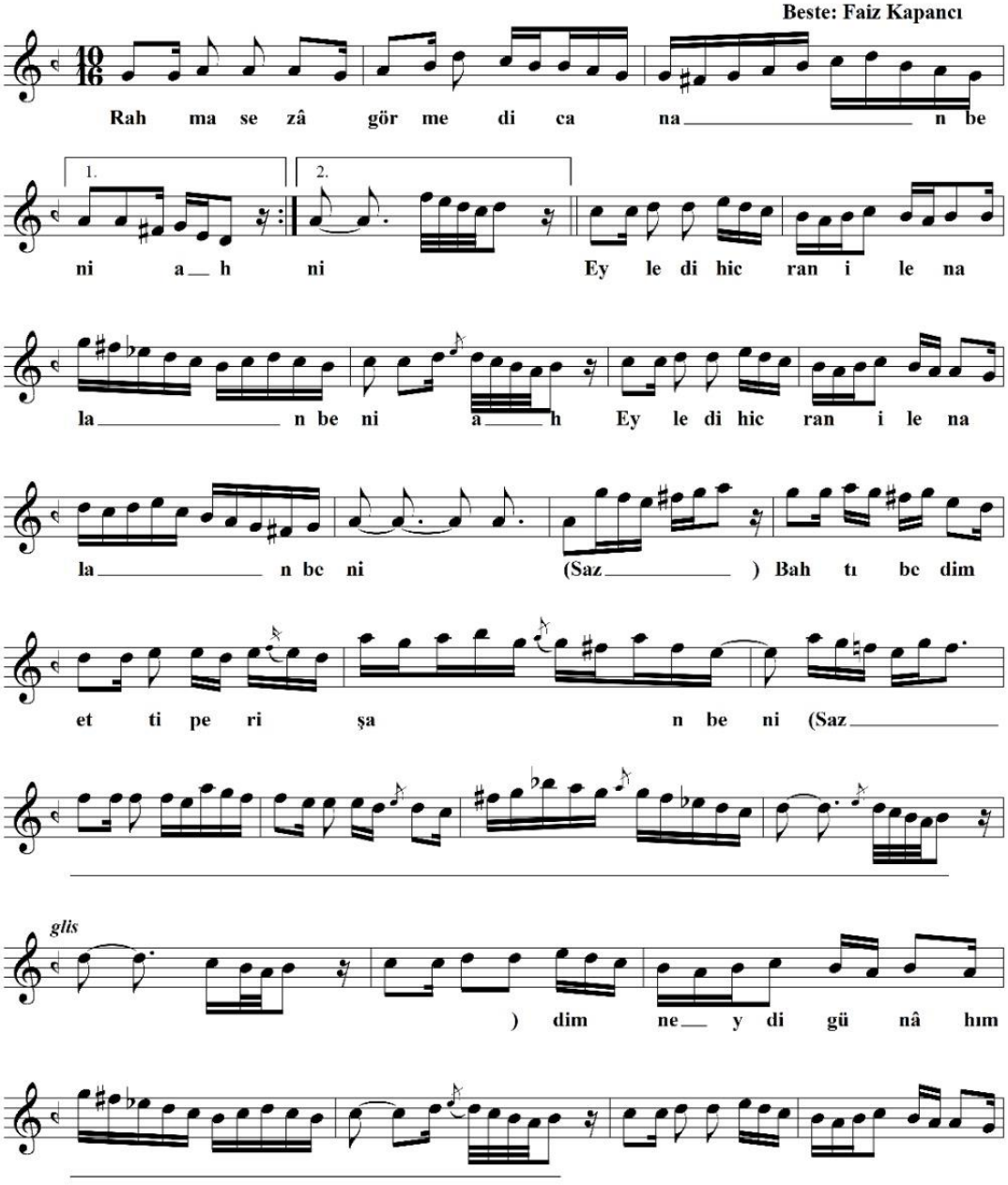
- 2 -

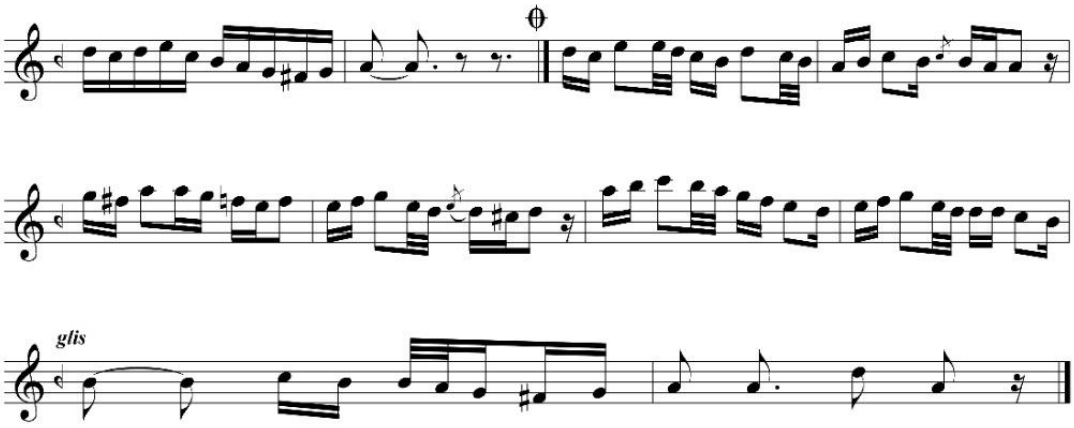
Eyledi ümmidimi devran tebâh,
Oldu yazık ye'sile ruzum siyâh,
Neyle teselli bulayım bilmem âh,

« Nakarat » Keza

UŞŞÂK ŞARKI
"Rahme Sezâ Görmedi Cânân Beni"

Güfte: Recaizade Ekrem
Beste: Faiz Kapancı





RAHINA SEZÂ GÖRMEDİ CÂNÂN BENİ

Rahme sezâ görmedi cânân beni
Eyledi hicrân ile nâlân beni

Baht-ı bedim etti perîşân beni

Nakarat
Yanmada âteşlere cân u tenim
Bilse idim neydi günâhım benim?

Eyledi ümmîdimi devrân tebâh
Oldu yazık ye's ile rûzum siyâh

Neyle tesellî bulayım bilmem âh!

Nakarat
Yanmada âteşlere cân u tenim
Bilse idim neydi günâhım benim?

Bir Şarkı (Rahına Seza Görmedi Canan Beni) Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Bu şarkıda anlam bütünlüğü ile ezgisel yapı uyum içindedir. “Rahme sezâ görmedi cânân beni” dizesinde melodi, sözdeki sitem duygusunu destekleyecek şekilde duraklarla bölünmeden akıcı ilerlemektedir. “Eyledi hicrân ile nâlân beni” gibi dizelerde ise “hicrân” ve “nâlân” kelimeleri duygusal yoğunluk taşıdığı için, ezgide bu kelimelere denk gelen notalarda vurgular doğru yerleştirilmiştir.

Nakarat kısmında geçen “Bîkes idim neylêyim günâhım benim?” dizesinde de mana, melodik yapı tarafından desteklenmiş; özellikle “bîkes” kelimesi uzatılarak yalnızlık duygusu pekiştirilmiştir. Genel olarak, güfteyle ezgi arasında anlamı bozan herhangi bir vurgu hatasına rastlanmamakta, her kelimenin taşıdığı anlam melodik ifadeyle uyumlu şekilde yansıtılmaktadır.

Sonuç olarak bu eser, mana prozodisi açısından başarılıdır.

Nâz u Niyâz (Süzüp Süzüp de Ey Melek)

Süzüp süzüpte ey melek o çeşm-i nin-hâbını

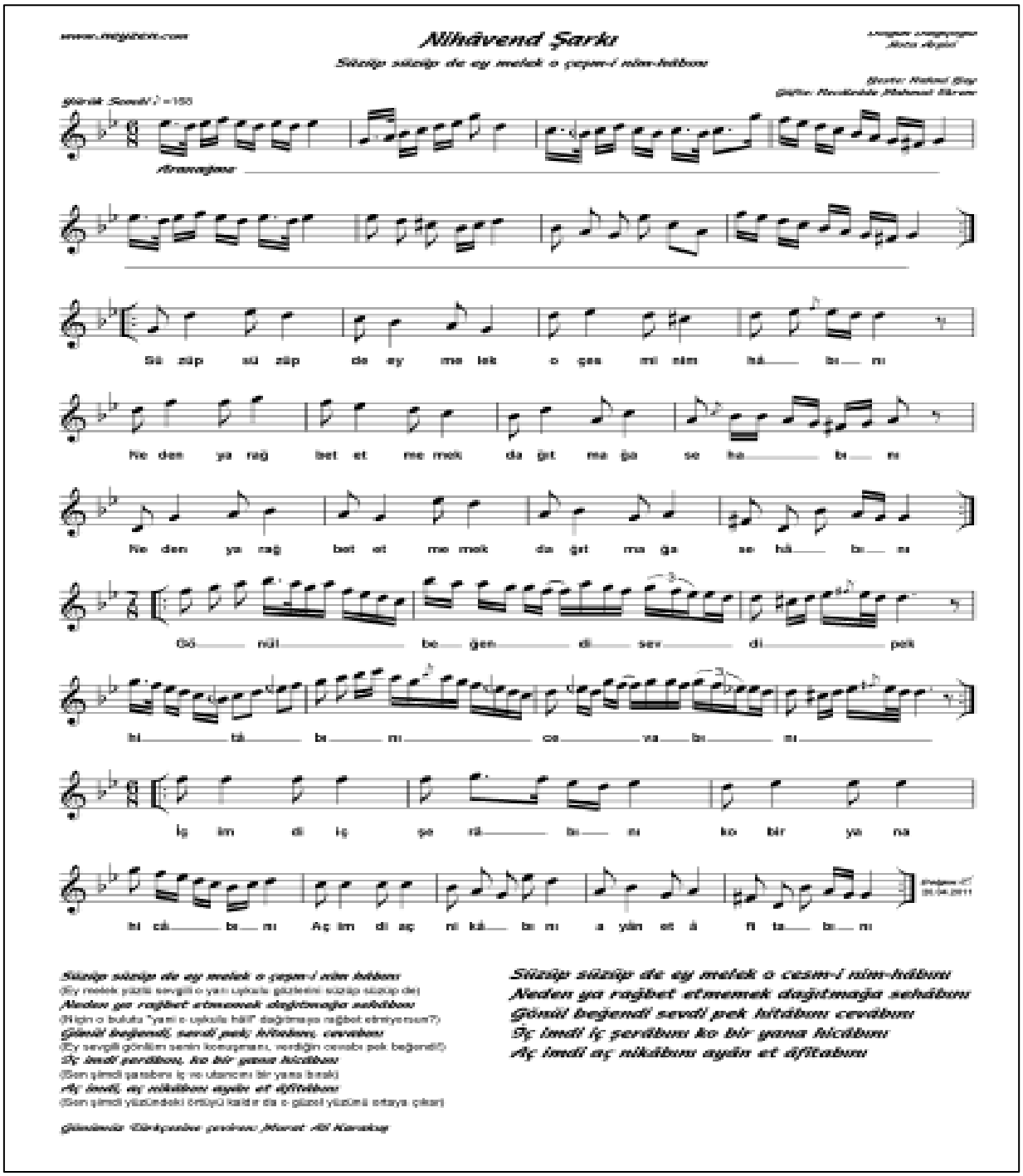
Neden [38]yarağbet etmemek dağıtmağa sehâbını

Gönül beğendi sevdi pek hitâbını cevâbını

İç imdi iç şarâbını ko bir yana hicâbını (Üsküdar Mûsikî Cemiyeti, 2025)

Bestekâr: Rahmi Bey, Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Nihavent, Form: Şarkı, Usül: Yürük Semai-Devr-i Hindi

[38] İyilik



Nâz u Niyâz (Süzüp Süzüp de Ey Melek) Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

“Süzüp süzüpte ey melek o çeşm-i nin-hâbını

Neden yarağbet etmemek dağıtmağa sehâbını

Gönül beğendi sevdi pek hitâbını cevâbını

İç imdi iç şarâbını ko bir yana hicâbını”

Bu dizelerde, "süzüp süzüpte" ifadesi, sözün akıcılığını ve nazını müzikal hareketlerle destekleyerek, hafif ve çekici bir prosodi oluşturur. "Ey melek o çeşm-i nin-hâbını" ifadesindeki vurgu, gözlerin büyüleyiciliğini ve karşı konulmaz cazibesini müzikte ön plana çıkarır. “Neden yarağbet etmemek” bölümünde, sorgulayıcı ve hafif sitemkâr ton, düşen melodik çizgilerle uyum sağlamaktadır. “Dağıtmağa sehâbını” ifadesiyle söz, anlam ve melodi açısından genişleyen bir hareket kazanır.

Son iki mısrada, “Gönül beğendi sevdi pek hitâbını cevâbını” ifadesindeki tekrar eden ‘-ını’ son ekleri, ritmik ve ahenkli bir yapı oluşturarak prozodiye canlılık katar. “İç imdi iç şarâbını ko bir yana hicâbını” dizesinde ise ‘iç’ kelimesinin tekrar edilmesi, davetkâr ve sürükleyici bir müzikal vurgu ile bütünleşir. Bu, aşkın ve sarhoşluğun karşıtlığını ifade eden “şarâb” ve “hicâb” kavramlarının dile getirilmesini pekiştirir.

Böylece, eser söz ve müziğin anlam açısından uyumunu sağlayarak, prosodik unsurlar aracılığıyla dinleyicide etkileyici bir duygu ve ritim bütünlüğü yaratır.

Dil Bestenim [39]Meshûrunum

Dil bestenim, meşhurunum

[40]Üftadenim, mecburunum

Bi-çarenim mehrucunum

Üftadenim mecburunum

Olmaz gamın hiçbir zaman

Candan uzak dilden [41]nihan

[42]Ez canu dil vallah inan

Üftadenim mecburunum

Cevrin harab etti teni

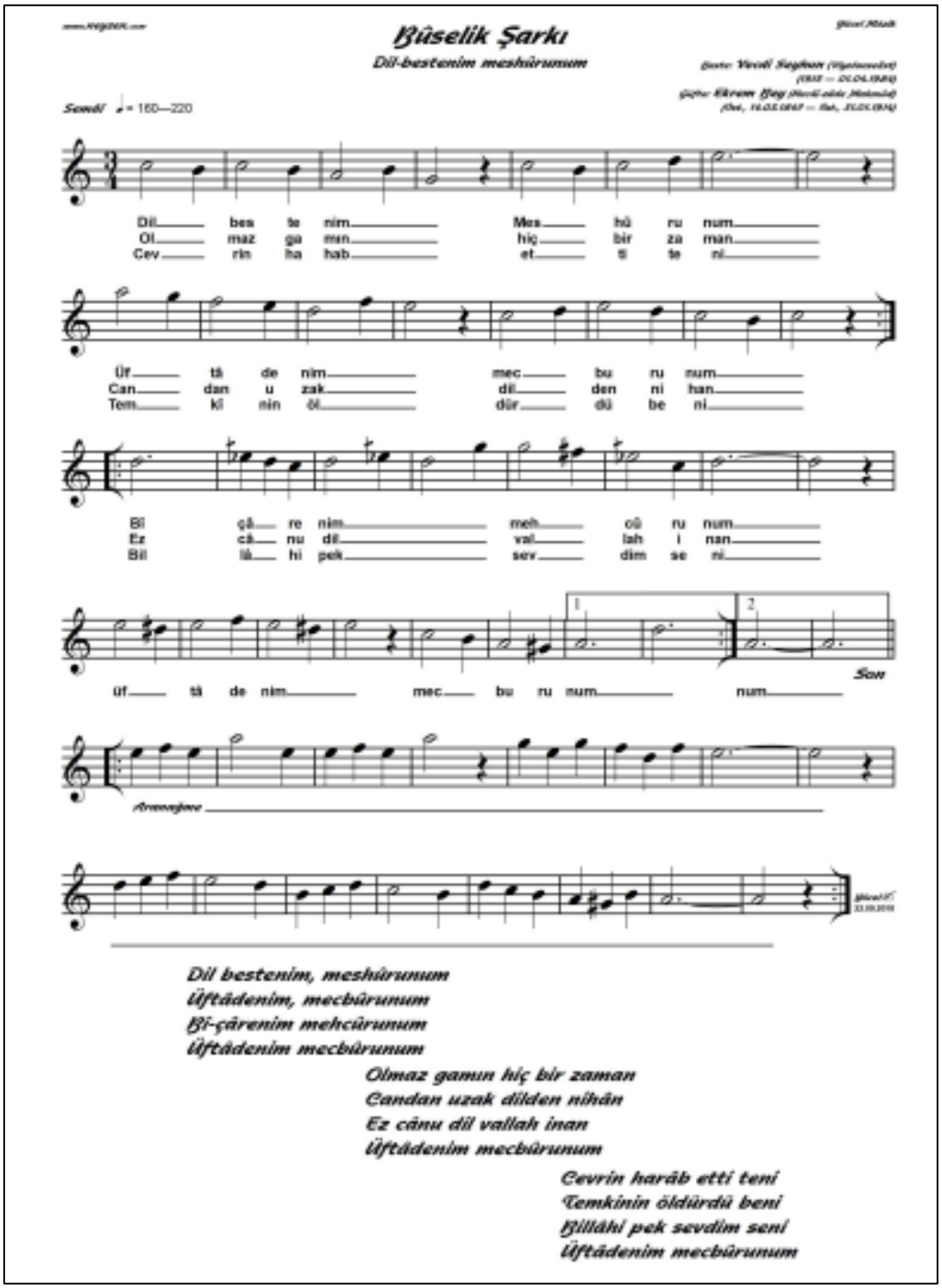
Temkinin öldürdü beni

Billahi pek sevdim seni

Üftadenim, mecburunum (Ney Yapım Merkezi, 2025).

Bestekâr: Vecdi Seyhun, Güfte Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Buselik, Form: Şarkı, Usül: Semai

[39] Meşhur
[40] Sevgili
[41] Gizli
[42] Sevgi



Dil bestenim, meshûrunum
Üftâdenim, mecbûrunum
Bî-çârenim mehcûrunum
Üftâdenim mecbûrunum

Olmaz gamın hiç bir zaman
Candan uzak dilden nihân
Ez cânu dil vallah inan
Üftâdenim mecbûrunum

Cevrin harâb etti teni
Temkinin öldürdü beni
Billâhi pek sevdim seni
Üftâdenim mecbûrunum

Dil bestenim, meşhûrum Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

İlk dizeler, şarkının ana temasını ve tekrar motifini oluşturur. “Üftadenim mecburunum” ifadesi, her kıtanın sonunda yer alarak, eserde ritmik ve duygusal bir yapı kurar. Bu tekrar, eserin prosodisinde vurgu ve ahengin sürekliliğini sağlar.

“Olmaz gamın hiçbir zaman

Candan uzak dilden nihan” dizelerinde ise anlam katmanları ve duygu derinliği artar; kelimelerin melodik yapıya uygun vurgulanması eserin duygusal etkisini güçlendirir.

“Cevrin harab etti teni

Temkinin öldürdü beni

Billahi pek sevdim seni” dizeleri ise şarkının dramatik zirvesini oluşturur ve anlam yoğunluğuyla prosodik yapının zenginleşmesini sağlar.

Genel olarak, eser sözlerinde tekrar, vurgu ve ritim unsurları dengeli şekilde kullanılarak hem anlam hem de müzik açısından etkileyici bir bütünlük yakalanmıştır.

Terennüm (Saklayıp Kalb-i Mükedderde Seni)

Saklayıp kalb-i [43]mükedderde seni

Anarım âh ile her yerde seni!

Bulurum [44]neşve-yi [45]sâgarda seni.

Anarım âh ile her yerde seni!

Bülbülü ağlamadan gûş edemem..

Zâr olan gönlümü hâmûş edemem..

Seni bir lâhza ferâmûş edemem..

Anarım âh ile her yerde seni!

Her çiçekten alırım nükhetini..

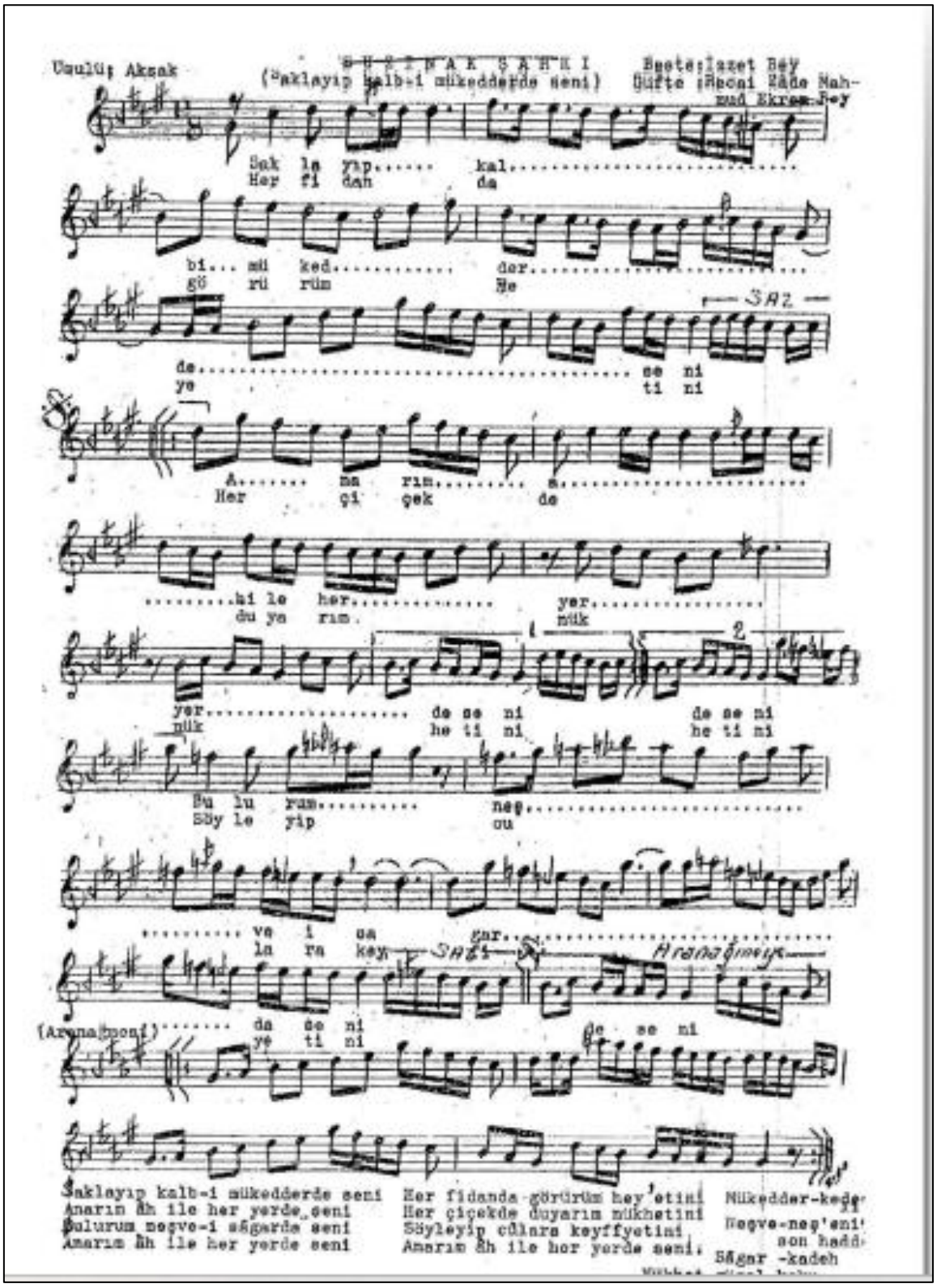
Her fidanda görürüm hey'etini.

Söyleyip cûlara keyfiyyetini

Anarım âh ile her yerde seni! (Şiir Antolojim, 2025).

Bestekâr: Udi İzzet Bey, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Suzinak, Form: Şarkı, Usül: Aksak

[43] Gizli
[44] Aşk
[45] Coşku


Usulü: Aksak
SUZINAK ŞARKI
(Saklayıp kalb-i mükedderde seni)
Beste: İzzet Bey
Güfte: Recai Zâde Mahmud Ekrem Bey
Sak la yıp..... kal.....
Her fi dan da
bi... mü ked..... der.....
gö rü rüm Ne
SAZ
de..... se ni
ye ti ni
A..... ma rım..... a.....
Her çi çek de
.....hi le her..... yer.....
du ya rım. nük
yer..... de se ni de se ni
nük he ti ni he ti ni
Bu lu rum..... neş.....
Söy le yip cu
..... ve i sa gar.....
la ra key
SAZ
Aranağmeye
(Aranağmeyi)..... da se ni de se ni
ye ti ni
Saklayıp kalb-i mükedderde seni
Anarım âh ile her yerde seni
Bulurum meşve-i sâgarda seni
Anarım âh ile her yerde seni
Her fidanda görürüm hey'etini
Her çiçekde duyarım mükhetini
Söyleyip cûlara keyffyetini
Anarım âh ile her yerde seni.
Mükedder-kede
Neşve-neş'eni
son hadd
Sâgar -kadeh

Terennüm (Saklayıp Kalb-i Mükedderde Seni) Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Bu eserde sözlerin anlamı ve duygu yoğunluğu, kullanılan müzikal motiflerle sıkı bir şekilde örtüşmektedir. Özellikle;

Vurgu ve ritim: Sözlerdeki duygusal kelimeler (“ânarım”, “seni”, “âh ile”) müzikte vurgu alan notalarla desteklenir. Böylece anlam daha etkili ve belirgin olur.

Tekrarlanan nakarat: “Anarım âh ile her yerde seni!” dizesi, müzikte aynı melodik yapı ve ritimle tekrar edilerek sözlerin hissettirdiği özlem sürekli vurgulanır.

Nota uzunlukları: Önemli kelimeler ve duygusal yoğunluğu olan ifadeler daha uzun ve belirgin notalarla seslendirilir, bu da sözcüklerin anlamını ön plana çıkarır.

Melodik iniş çıkışlar: Sözlerdeki hüzün ve özlem temaları, melodi hattındaki iniş çıkışlarla yansıtılır; özellikle “bülbülü ağlamadan gûş edemem” gibi cümlelerde melodi hüzünlü ve düşüş eğilimindedir, bu da sözlerle duygusal uyum sağlar.

Özetle, notalar sözlerin anlamını ve duygusunu tam destekler şekilde yapılandırılmış; böylece dinleyici hem müziği hem de sözleri aynı anda hissedebilir.

Meclis-i vaslında [46]giryân olduğum mâzur tut

Meclis-i Vaslında Giryan Olduğum Mazur Tut

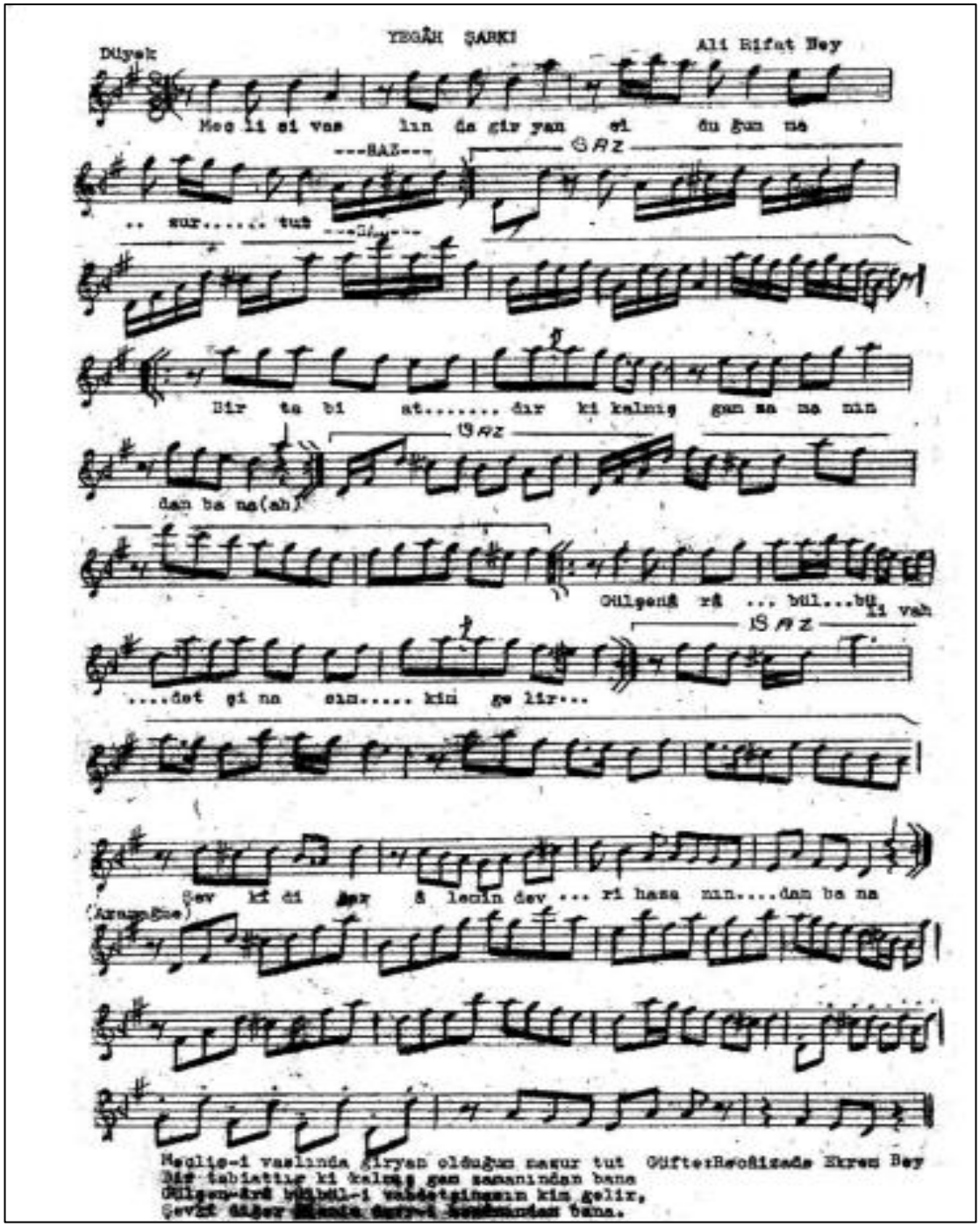
Bir Tabiattır Ki Kalmış Gam Zamanından Bana

Gülşen-ara Bülbül-i [47]Vahdet Şinasım Kim Gelir

Şevki Diğer Alemin Devr-i Hazanından Bana (Defteriniz, 2025).

Bestekâr: Ali Rif'at Çağatay, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Yegah, Form: Şarkı Usül: Düyek

[46] Ağlamak
[47] Birlik, bütünlük



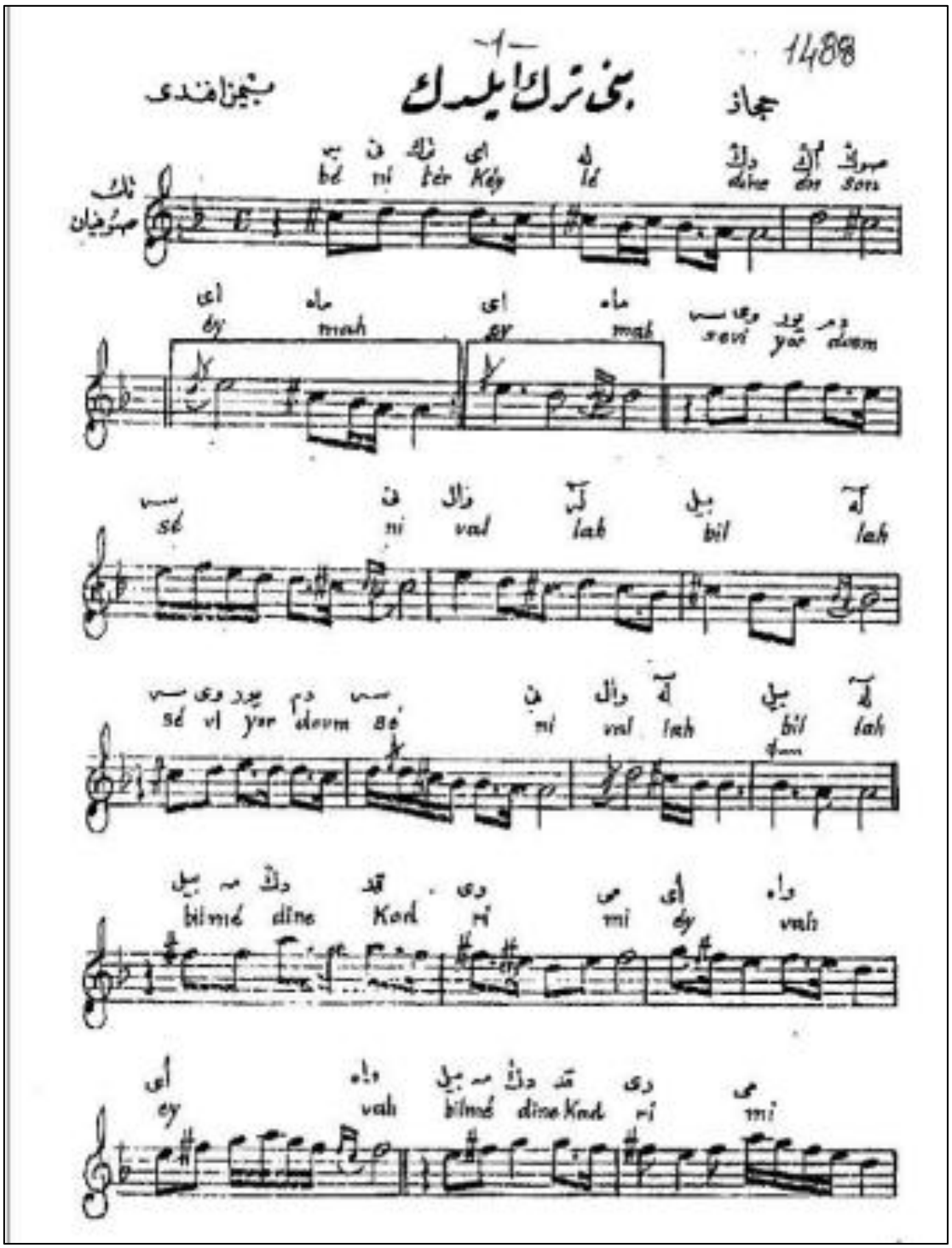
Meclis-i vaslında giryân olduğum mâzur tut Adlı Eserin Mana Prozodi Analizi

"Meclis-i Vaslında Giryân Olduğum Mâzur Tut" adlı şarkıda söz ve müzik arasındaki prozodik uyum dikkat çekicidir. Her mısrada yer alan hece yapısı, melodideki ölçü ve vurgu yapısıyla paralellik gösterir. Ağır aksak usulde bestelenen eser, şiirin duygusal yoğunluğuna uygun düşecek biçimde yavaş ve derin melodik çizgiler içerir. "Gülşen-âra bülbül-i vahdet şinâsım kim gelir" gibi dizelerde sözlerin ahengi, nota değerleriyle desteklenerek hem anlam vurgusu hem de estetik bir denge yakalanmıştır. Bu yönüyle eser, klasik Türk müziğinde prozodi açısından başarılı bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Söz ve müzik arasındaki senkron; ezginin iniş-çıkışları ile vurgulu kelimelerin çakıştığı, yani melodik vurgu ile anlamlı sözcük vurgusunun paralel olduğu bölümlerde prozodik açıdan başarılıdır. Hece atlaması veya zorlama melismalar gözlenmemektedir. Bu da eserin mana prozodisi açısından dengeli ve uyumlu bir yapıya sahip olduğunu gösterir.

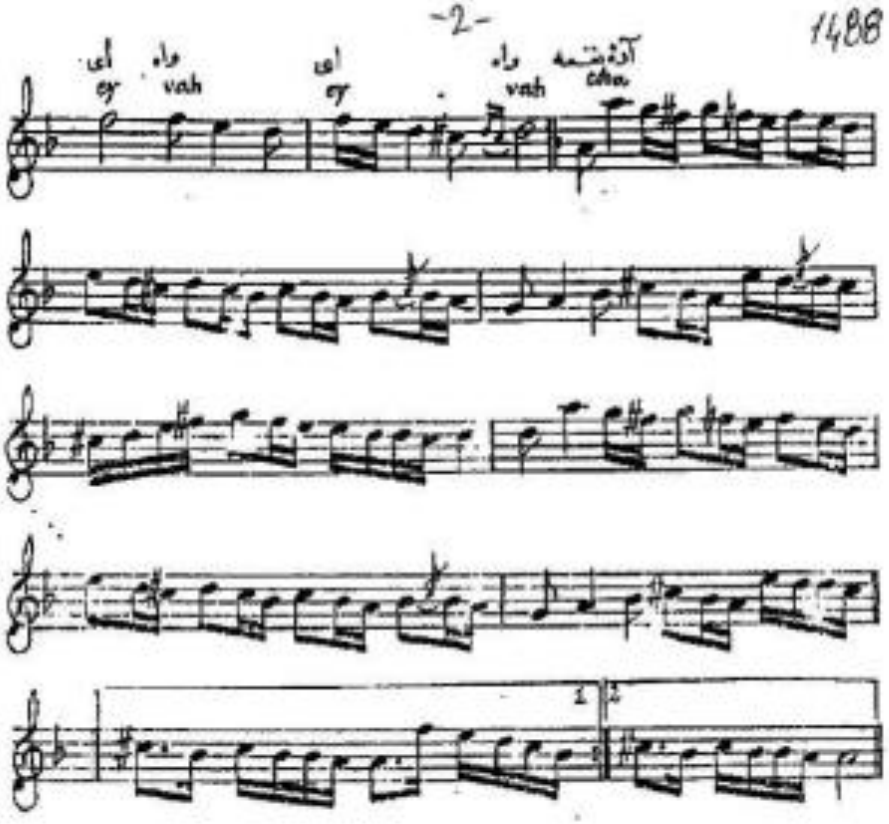
Beni terk eyledin en son ey mâh

Bestekâr: Bîmen Şen, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Hicaz, Form: Şarkı, Usül: Sofyan



-2-

1488



شرقی حجاز

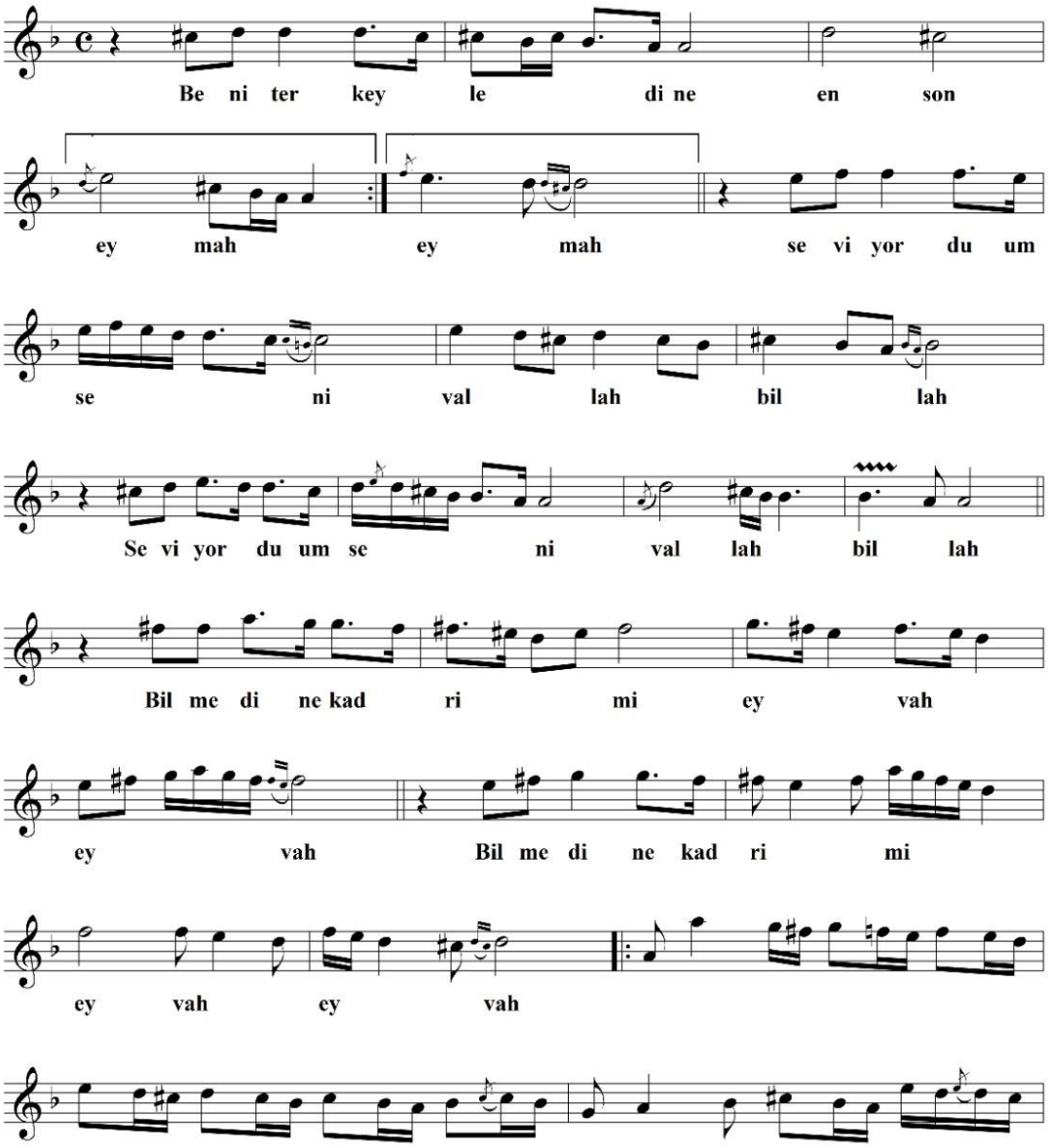
گفته : رجائی زاده اکرم بك مرحومك

بنی ترك ایلدك اك صوك ای ماه
سویوردم سنی والله بالله
بیلمدك قدریمی ایواه ایواه
سویوردم سنی والله بالله

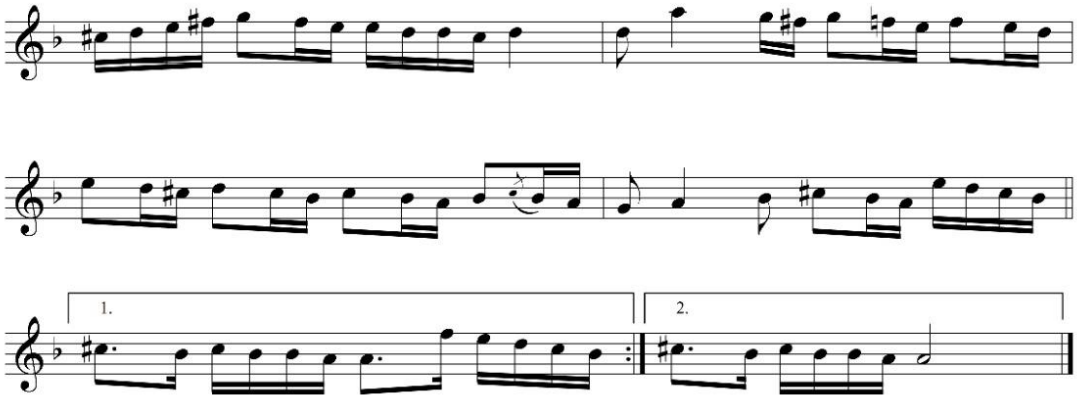
شوق ایله سنگه مفتون ایدی جان
منحصردی سکا فکرم هر آن
قانمه استر سوریمه استر اینان
سویوردم سنی والله بالله

Beni Terk Eyledin En Son Ey Mah

Usûl: Sofyan
Makam: Hicaz



Beni Terk Eyledin En Son Ey Mah -2-



Beni Terk eyledin en son ey mah Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

“Beni Terk Eyledin En Son Ey Mâh” adlı Hicaz şarkı, anlam ve melodi arasındaki uyum bakımından incelendiğinde, mana prozodisi açısından genel olarak başarılı bir yapı sergilemektedir.

Güftenin duygusal teması olan hüzün ve terk ediliş, Hicaz makamının karakteristiğiyle örtüşmektedir. “Beni terk eyledin” ve “sevilirdim eyvâh” gibi vurgulu ifadelerde melodi, sözcüğün anlamını yansıtacak şekilde inişli-çıkışlı yapılara sahiptir. “Eyvâh” kelimesinin tekrarlarla pekiştirilmesi, dramatik etkiyi artırarak güftenin anlamını güçlendirmiştir.

Sonuç olarak, eser söz ve melodi arasındaki anlam ilişkisini destekleyecek şekilde bestelenmiş olup, mana prozodisi açısından güçlü bir uyum göstermektedir.

Nigâh-ı mestine canlar dayanmaz

[48]Nigah-ı mestine canlar dayanmaz

Uyanmaz uykudan canan uyanmaz

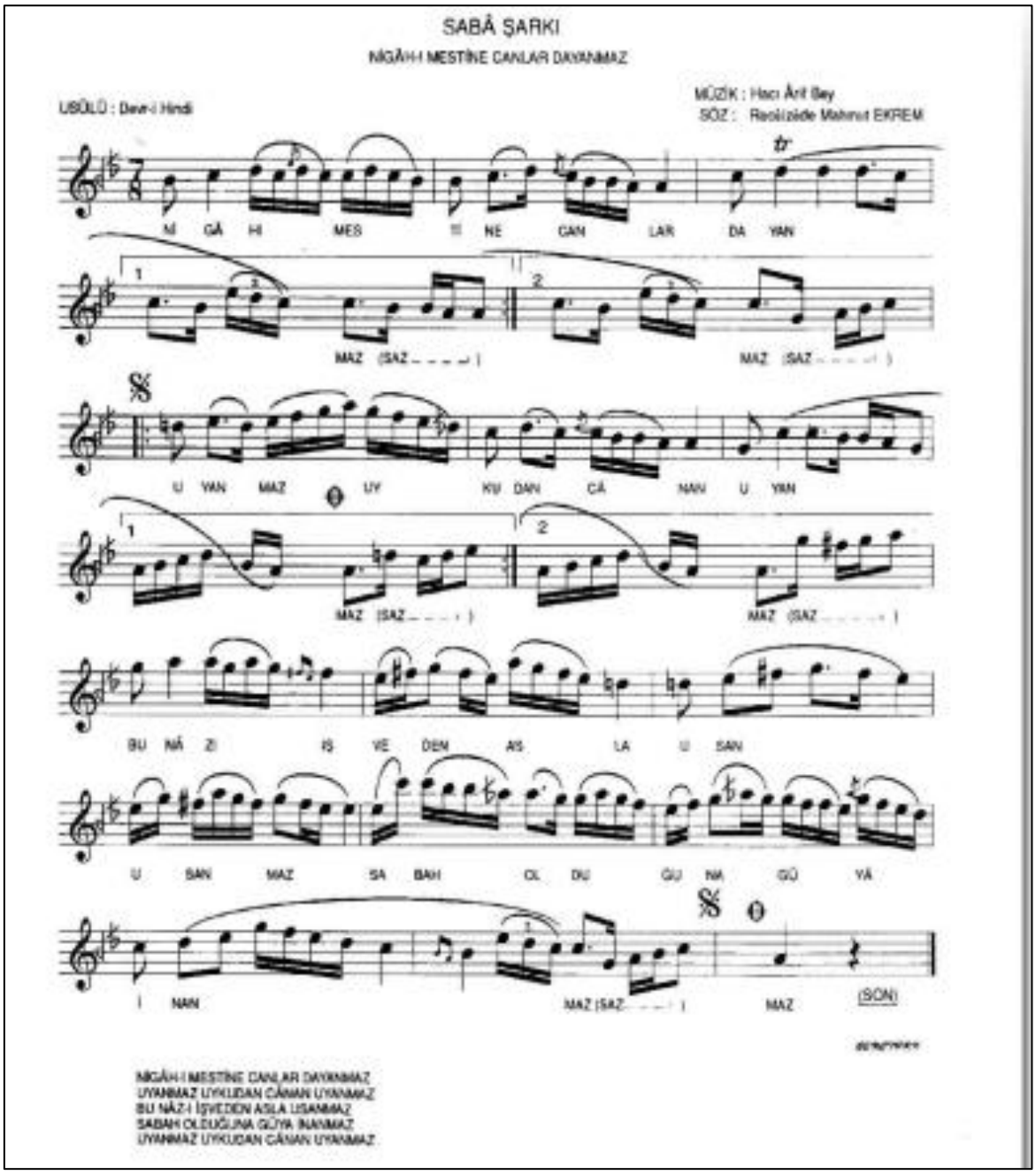
Bu naz-ı işveden asla usanmaz

Sabah olduğuna güya inanmaz

Uyanmaz uykudan canan uyanmaz (Nota Arşivleri, 2025).

Bestekâr: Hacı Arif Bey, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Saba, Form: Şarkı, Usül: Devr-i Hindi

[48] Evlilik



Nigâh-ı mestine canlar dayanmaz Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Şarkının mana prozodisi, sözlerin anlamı ile müzik yapısı arasındaki uyumu ortaya koymaktadır. Sözlerdeki aşk ve büyülenme temaları, melodi ile desteklenerek duygusal bir bütünlük sağlar. Özellikle duygusal vurgu taşıyan kelimeler melodik olarak öne çıkarılmış ve anlamın güçlenmesine katkı sağlamıştır. Tekrar edilen ifadeler hem anlam hem de müzik açısından kalıcılığı artırmakta, dinleyicide etkisini pekiştirmektedir. Ayrıca Sabâ makamının melankolik karakteri, sözlerdeki "uyanmaz" ve "inanmaz" gibi temalarla örtüşerek anlam-müzik birlikteliğini derinleştirmektedir. Bu durum, mana prozodisinin başarılı bir şekilde sağlandığını göstermektedir.

Ah felek yıktın dil-i âbâdımı-[49]nâşâdımı

Ah felek yıkdın dil-i abadamı

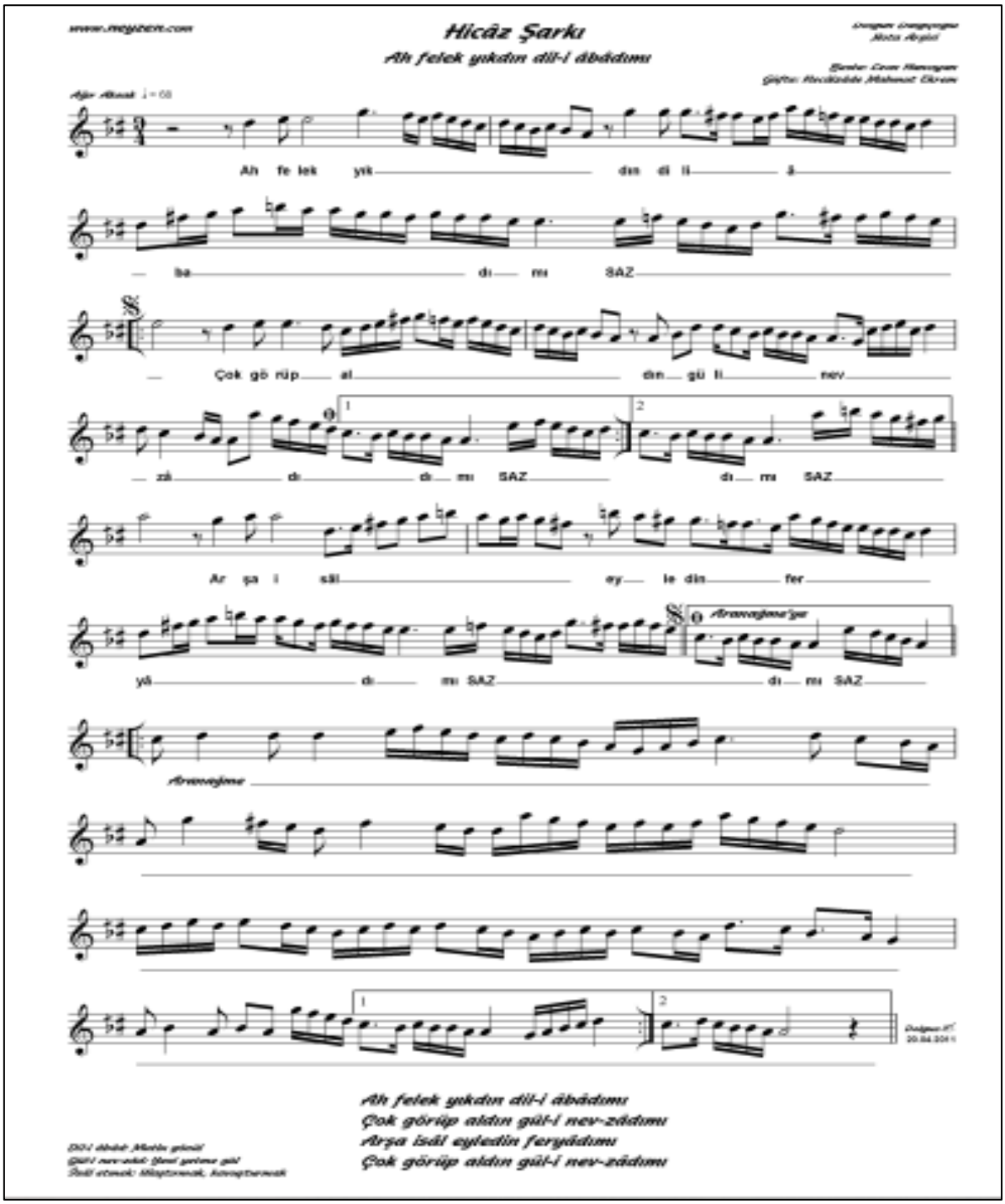
Çok görüp aldın gül-i [50]nev-zadımı

Arşa isal eyledin feryadımı

Çok görüp aldın gül-i nev-zadımı (Ney Yapım Merkezi, 2025).

Bestekâr: Leon Hancıyan, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Hicaz, Form: Şarkı, Usül: Ağır Aksak

[49] Keder, gam
[50] Değerli varlık



Ah felek yıktın dil-i âbâdımı-nâşâdımı Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Mana prozodisi açısından bu eser, sözlerin duygusal iniş çıkışlarını müzikle başarılı biçimde yansıtmaktadır. “Ah felek yıktın dil-i âbâdımı” gibi derin anlamlı dizelerde, melodi de aynı dramatik etkiyi vermek üzere inişli çıkışlıdır. “Çok görüp aldın gül-i nev-zadımı” dizesi ise melodi ile anlam arasında uyumlu bir tekrar ve vurgu yaratır, böylece sözün dramatik anlamı pekişir. Arşa yükselen “feryadımı” ifadesi, melodi ile doruk noktasına çıkarak duygusal yoğunluğu destekler. Genel olarak, nota ve sözler arasında anlamın vurgulanması ve duygusal ifadenin güçlendirilmesi açısından güçlü bir uyum söz konusudur.

Bu eserin sözleri ile notalar arasında anlam vurgusu ve duygusal ifade uyumu güçlüdür. Dize başlarındaki vurgu, “Ah felek yıktın dil-i âbâdımı” gibi anlamın ağır olduğu kısımlarda melodiyle desteklenerek dinleyicide derin bir etki yaratır. Tekrar eden dizeler, melodi ile anlamın pekişmesini sağlar ve özellikle “Arşa isal eyledin feryadımı” dizesinde melodik yükseliş, sözün anlamındaki feryadı etkili şekilde yansıtır. Bu açıdan, anlam ve müzikal yapı arasında tutarlı ve anlamı güçlendiren bir prozodisi söz konusudur.

Benzer mi mâha [51]vech-i münîrin

Benzer mi maha vech-i münirin

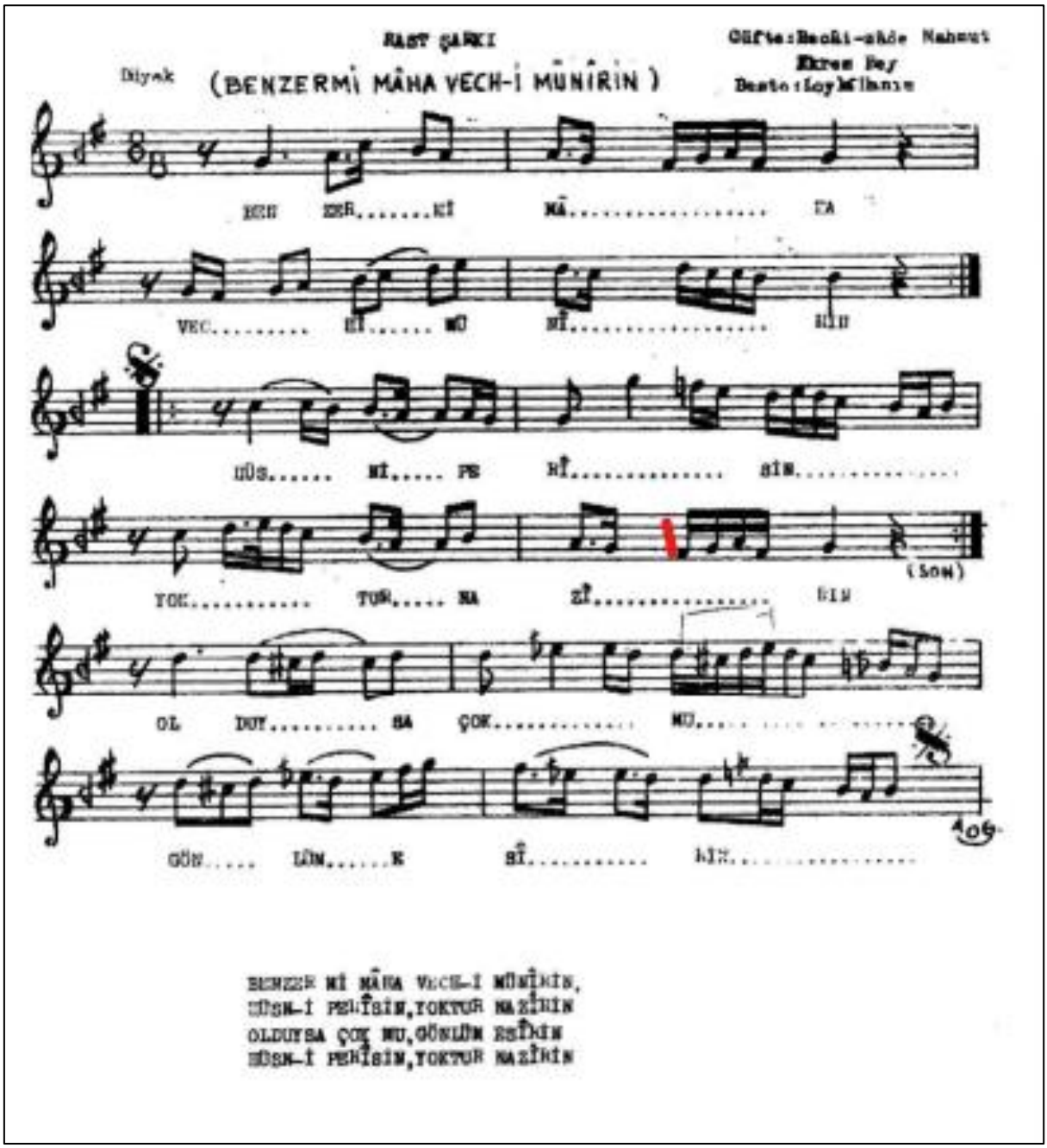
[52]Hüsn-i perisin, yoktur nazirin

Olduysa çok mu, gönlüm esirin

Hüsn-i perisin, yoktur [53]nazirin (Yedi Nota, 2025)

Bestekâr: Leyla Saz, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Rast, Form:Şarkı, Usül: Düyek

[51] Işık saçan çehre
[52] Peri gibi güzel
[53] Sahip



Benzer mi mâha vech-i münîrin Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Mana prozodisi açısından bu eser, sözlerin melodik yapıyla uyumlu olduğunu göstermektedir. “Benzer mi mâha vech-i münîrin” ifadesi, notaların vurgu ve ritmiyle anlamca uygun şekilde desteklenir. Kelimelerin doğal akışı, müzikal vurgularla paralel hareket ederek sözlerin anlamını güçlendirir. “Hüsn-i perisin, yoktur nazirin” dizeleri de, melodi ile anlam bütünlüğü içinde yer almakta, şiirin duygusal derinliği notalarla etkili biçimde ifade edilmektedir. Böylece mana prozodisi, sözlerin ritmik ve melodik yapıya tam uyumunu sağlamaktadır.

Etme beyhûde figan vazgeç gönül

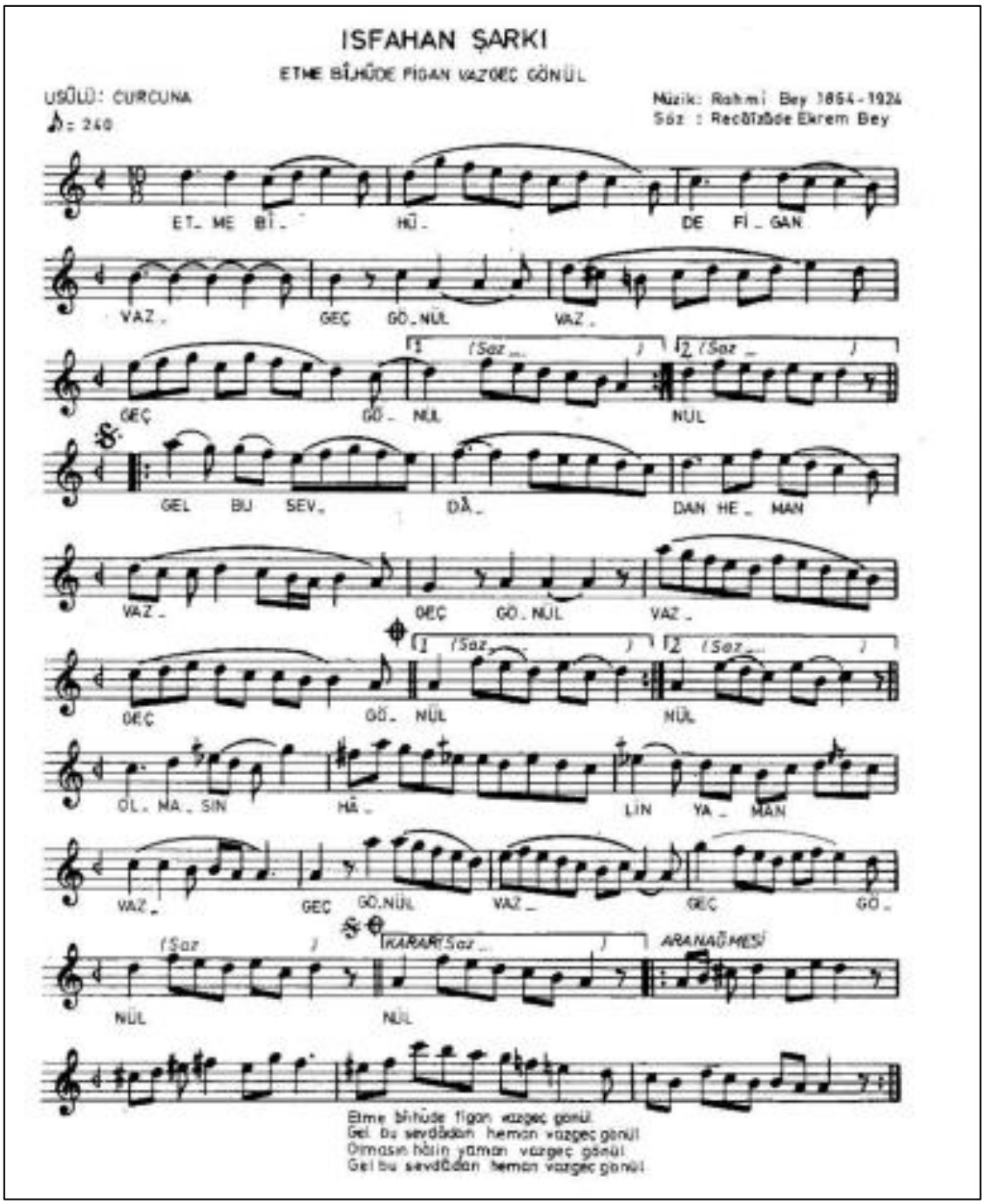
Etme beyhûde figân vazgeç gönül

Gel bu sevdâdan hemen vazgeç gönül

Olmasın hâlin yaman vazgeç gönül

Gel bu sevdâdan hemen vazgeç gönül (Salih Bora, 2025)

Bestekâr: Rahmi Bey, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam:Isfahan, Form: Şarkı, Usül: Curcuna



Etme beyhûde figan vazgeç gönül Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Mana prozodisi açısından, şarkı sözlerindeki anlam vurguları ve duygusal yoğunluk, müzikteki ritmik ve melodik yapı ile uyumludur. Vurgulu kelimeler, melodide belirgin şekilde ön plana çıkarak anlamı güçlendirir. Duygusal geçişler, sözlerin taşıdığı çaresizlik ve vazgeçiş temasıyla paralel olarak müzikal ifadeyle desteklenmiştir. Böylece, sözler ve müzik arasında anlam bütünlüğü sağlanmıştır.

Bu eserde sözlerin anlam ağırlığı ve duygusal ifadesi, notaların vurgu ve ritmik yapısıyla uyumludur. “Etme,” “beyhûde,” “figân,” “vazgeç,” “gönül” gibi kelimeler melodi üzerinde belirgin vurgularla ön plana çıkarak anlam derinliğini destekler. Melodideki iniş çıkışlar, sözlerdeki çaresizlik ve vazgeçiş temalarını yansıtarak anlam bütünlüğü sağlar. Böylece söz ve müzik arasındaki uyum, dinleyicide duygusal etkiyi güçlendirmektedir.

Bir nigâh et ne olur hâlime ey [54]gonce-dehen

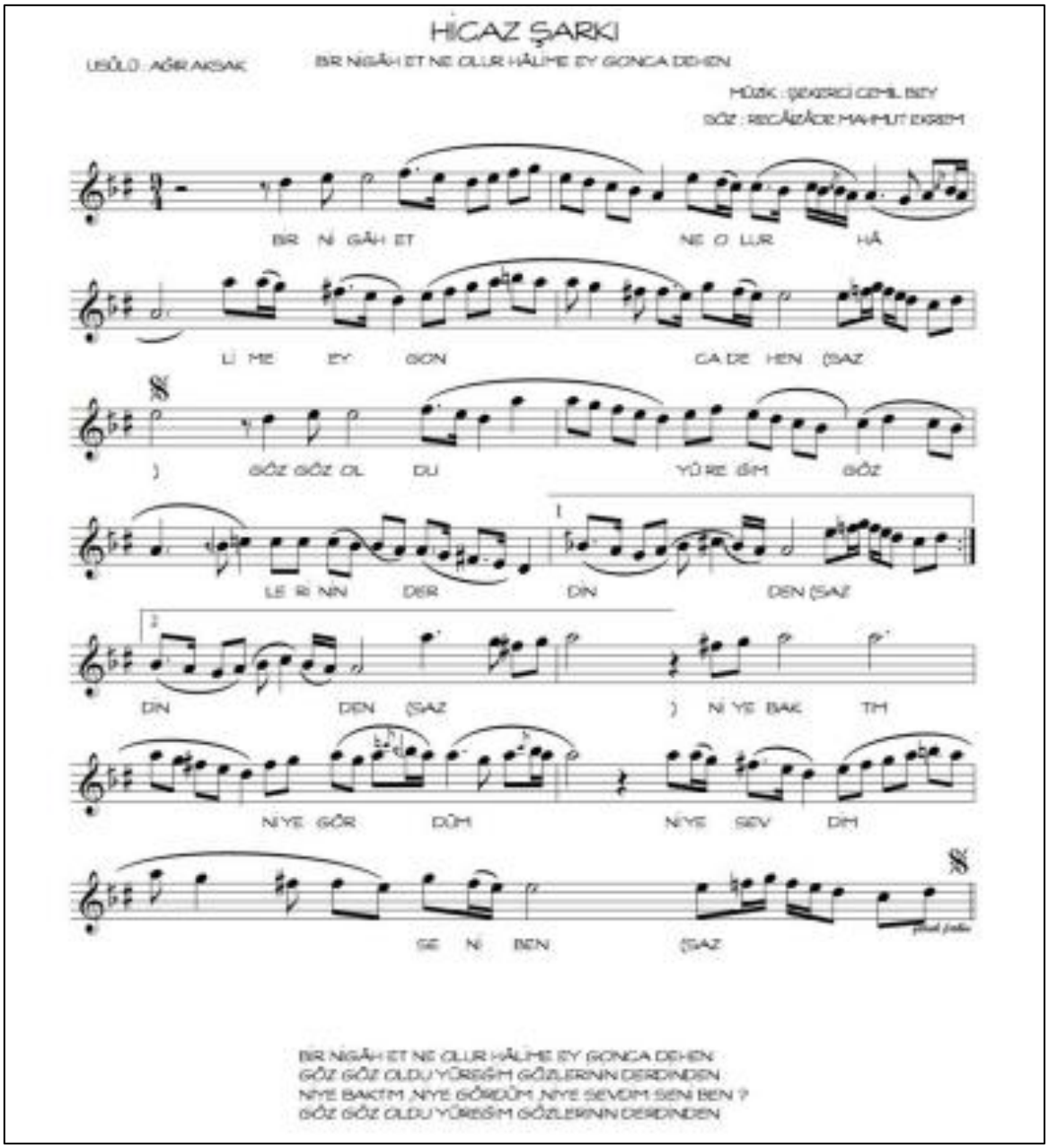
Bir nigah et ne olur halime ey gonca dehen

Göz göz oldu yüreğim gözlerinin derdinden

Niye baktım niye gördüm niye sevdim seni ben

Göz göz oldu yüreğim gözlerinin derdinden (Ney Yapım Merkezi, 2025).

Bestekâr: Şekerci Cemil Bey, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Hicaz, Form: Şarkı, Usül: Ağır Aksak



[54] Nazlı sevgi

Bir nigâh et ne olur hâlime ey gonce-dehen Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Bu eserde mana prozodisi, melodi ve sözlerin anlam dünyasının uyumuna dayanır. Melodinin iniş çıkışları, sözlerdeki duygusal yoğunluk ve yakarışı destekler. “Bir nigâh et ne olur hâlime” ifadesindeki yumuşak melodi, isteğin samimiyetini ve hassasiyetini yansıtır. “Göz göz oldu yüreğim” bölümü, melodideki tekrarlar ve vurgularla, sözün anlamsal ağırlığını ve duygusal derinliğini pekiştirir. Böylece, müzik ve anlam arasında yakın bir ilişki kurularak, dinleyicide derin bir his ve anlayış yaratılır. Melodi sözün manasına hizmet eder, sözün duygusal tonunu ve anlamını güçlendirir.

[55]Firâkınla zâlim harâb oldu can

Firâkınla zâlim harâb oldu can

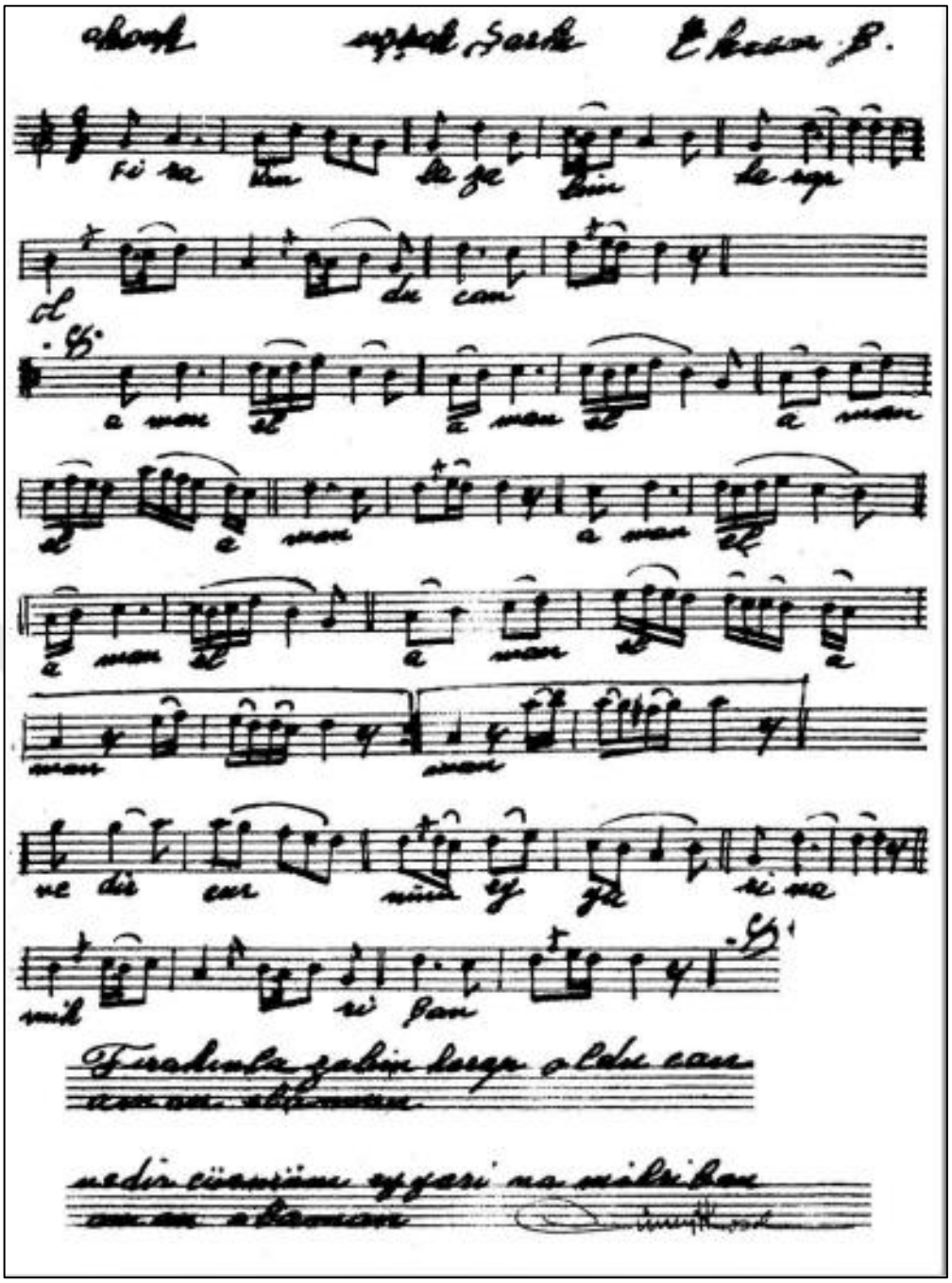
El aman el aman el aman el aman

Nedir cürmüm ey yâr-ı mihribân

El aman el aman el aman el aman (Salih Bora, 2025).

Bestekâr: Şevki Bey, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Hicaz, Form: Şarkı, Usül: Ağır Aksak

[55] Ayrılık



4471

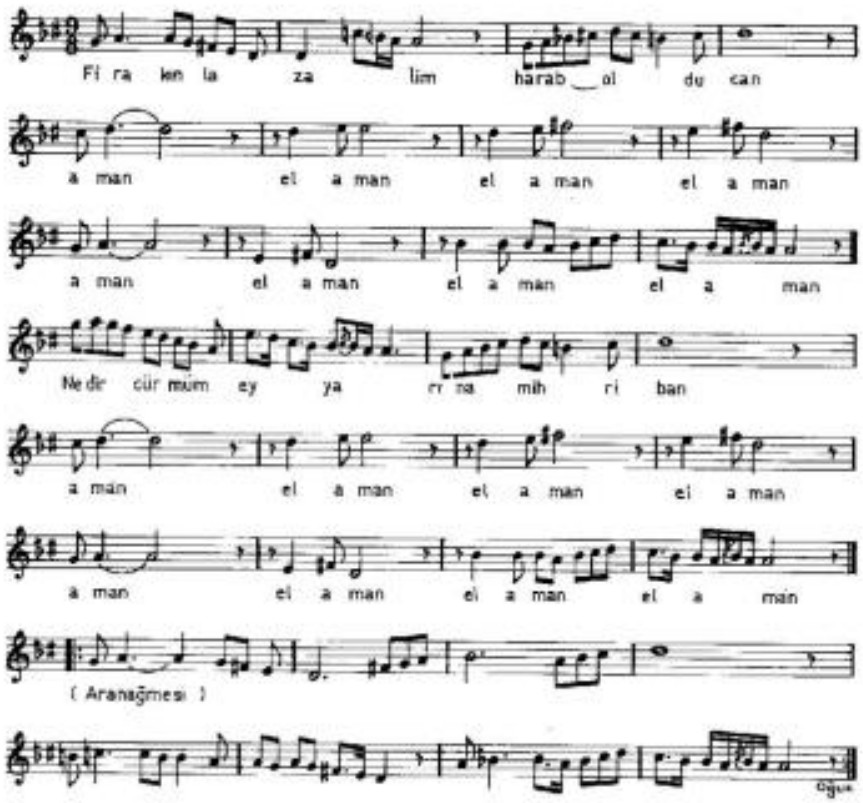
TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SANʻAT MÜZİĞİ No:937

HİCAZ ŞARKI

" Firâkınla zâlim harâb_oldu cân „

USÛLÜ: AKSAK

BESTE: ŞEVKÎ BEY
GÜFTE: EKREM BEY



Firâkınla zâlim harâb_oldu cân
Amân el-amân el-amân el-amân
Nedir cürmüm ey yâr-ı nâ-mihribân
Amân el-amân el-amân el-amân

(Feülün Feülün Feülün Feûl)

Firâkınla zâlim harâb oldu can Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Bu eserdeki sözler ile müzikal yapı arasında anlam vurgularını destekleyen güçlü bir uyum gözlemlenmektedir. Sözlerdeki anlam ağırlığı taşıyan kelimeler, müzikteki vurgu noktalarıyla senkronize edilmiştir; bu durum dinleyicide sözlerin anlamını daha etkili ve akılda kalıcı kılmaktadır. Özellikle anlamın doruk noktasına ulaştığı yerlerde müziksel tonlama, ritmik duraklamalar ve melodi yükselişleri, sözlerin ifade ettiği duygusal yoğunluğu pekiştirmektedir. Tekrarlanan ifadelerde ise müzikal tekrar, sözlerin anlamını güçlendirecek şekilde yapılandırılmıştır. Bu bütünlük, eserin hem anlam hem de müzikal yapı açısından dengeli ve etkileyici bir biçimde sunulmasını sağlamaktadır. Sonuç olarak, mana prozodisi bağlamında sözler ve müzik arasında organik bir etkileşim vardır; bu da eserin duygusal etkisini artırmakta ve dinleyicide derin bir anlam algısı yaratmaktadır.

Saklayıp kalb-i [56]mükedderde seni

Saklayıp kalb-i mükedderde seni

Anarım âh ile her yerde seni

Bulurum [57]neşve-i sâgârda seni

Anarım âh ile her yerde seni

Her fidanda görürüm heyetini

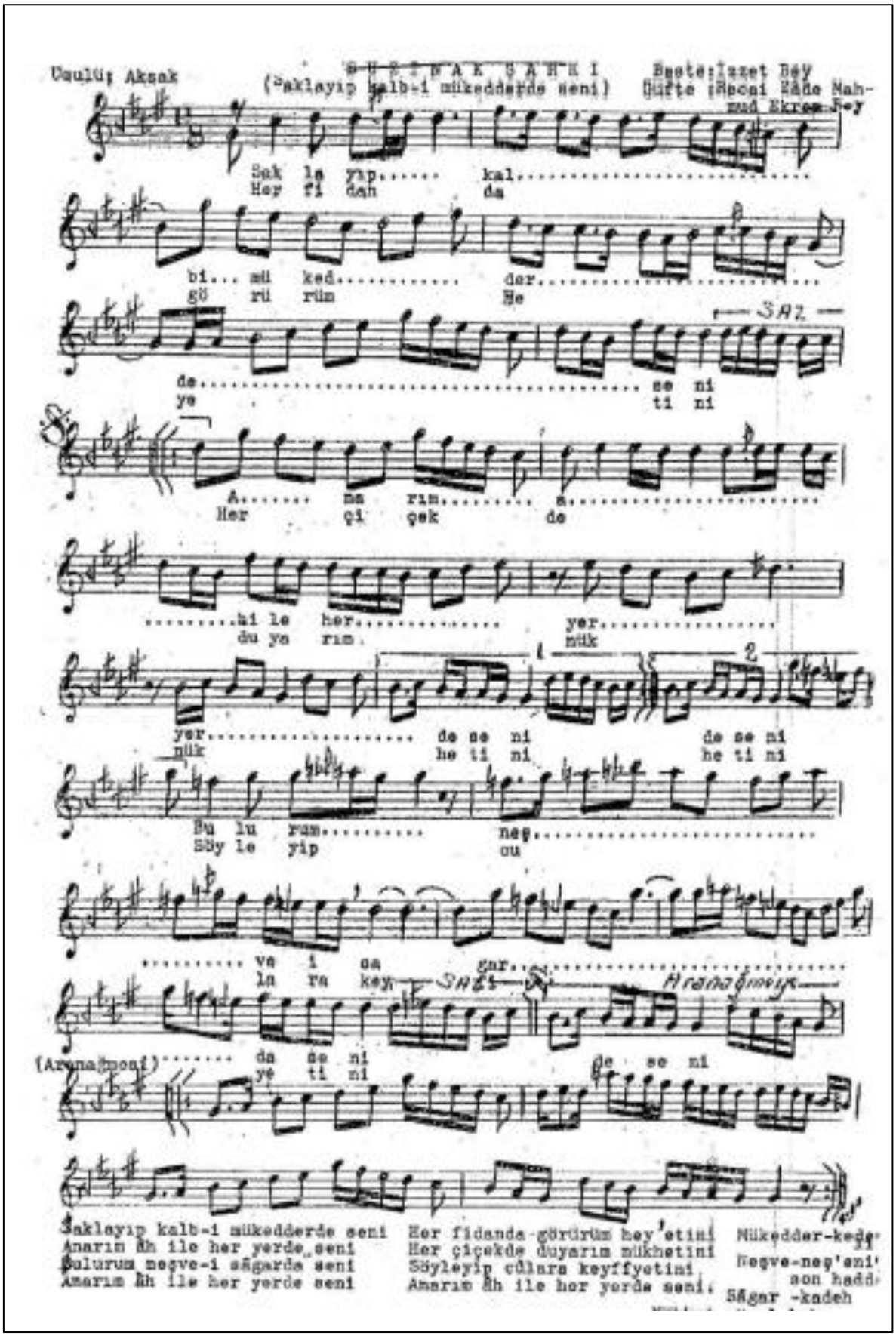
Her çiçekte duyarım nükhetini

Söyleyip [58]cûlara keyfiyetini

Anarım âh ile her yerde seni

Bestekâr: İzzet Bey, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Suzinak, Form: Şarkı, Usül: Aksak

[56] Acılı, üzgün
[57] Üzülmek
[58] Kıyafetler


Usulü: Aksak
BUZINAK SAHKI
(Saklayıp kalb-i mükedderde seni)
Beste: İzzet Bey
Güfte: Recai Zade Mahmud Ekrem Bey
Sak la yıp..... kal.....
Her fi dan da
bi... mü ked..... der.....
gö rü rüm He
SAZ
de..... se ni
ye ti ni
A..... ma rım..... a.....
Her çi çek de
.....hi le her..... yer.....
du ya rım. nük
yer..... de se ni de se ni
nük he ti ni he ti ni
Bu lu rum..... neş.....
Söy le yip cu
..... ve i sa gar.....
la ra key
SAZ
Aranağmeye
(Aranağmesi)..... da se ni de se ni
ye ti ni
Saklayıp kalb-i mükedderde seni
Anarım âh ile her yerde seni
Bulurum neşve-i sâgarda seni
Anarım âh ile her yerde seni
Her fidanda görürüm hey'etini
Her çiçekde duyarım mükhetini
Söyleyip cûlara keyffyetini
Anarım âh ile her yerde seni.
Mükedder-kede
Neşve-neş'eni
son hadd
Sâgar -kadeh

Saklayıp kalb-i mükedderde seni Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Kalbimde, hüzün ve acı içinde seni saklıyorum. Buradaki “mükedder” (kederli) kelimesi duygusal yoğunluk taşıyor ve vurgu buraya düşmeli.

Anarım âh ile her yerde seni

Her yerde, iç çekişlerle seni anıyorum. “Âh ile” ifadesi ah çekmenin hüznünü yansıtıyor, müzikte yumuşak ve derin vurguyla okunmalı.

Bulurum neşve-i sâgârda seni

Şaraptaki neşeyi, yani coşkuyu ve sevgini buluyorum. “Neşve” kelimesi coşku ve keyif anlamında kullanılmış, bu satır daha hareketli ve neşeli tonda olmalı.

Her fidanda görürüm heyetini

Sevgilinin suretini her fidanın içinde görüyorum. “Heyet” kelimesine vurgu anlamı güçlendirir, görsel betimlemeyle bağlantılıdır.

Her çiçekte duyarım nükhetini

Her çiçekte sevgilinin güzel kokusunu (nükhetini) duyuyorum. Burada “nükhet” mistik ve estetik bir anlam katar.

Söyleyip cûlara keyfiyetini

Şarap kadehlerine sevgilinin keyfini, halini anlatıyorum. “Keyfiyet” duygunun, halin ifadesi, bu satır hafif hareketli ve ritmik olmalı.

Bu dizedeki anlamlar ve vurgular, müziğin duygusuna paralel şekilde işlenmelidir. Özellikle “mükedder”, “ânarım”, “neşve”, “heyet”, “nükhet”, “keyfiyet” gibi kelimelerdeki tonlama ve vurgu özenli olmalı.

Yâd ile geçmiş zamanı ağlarım

Yâd ile geçmiş zamanı ağlarım

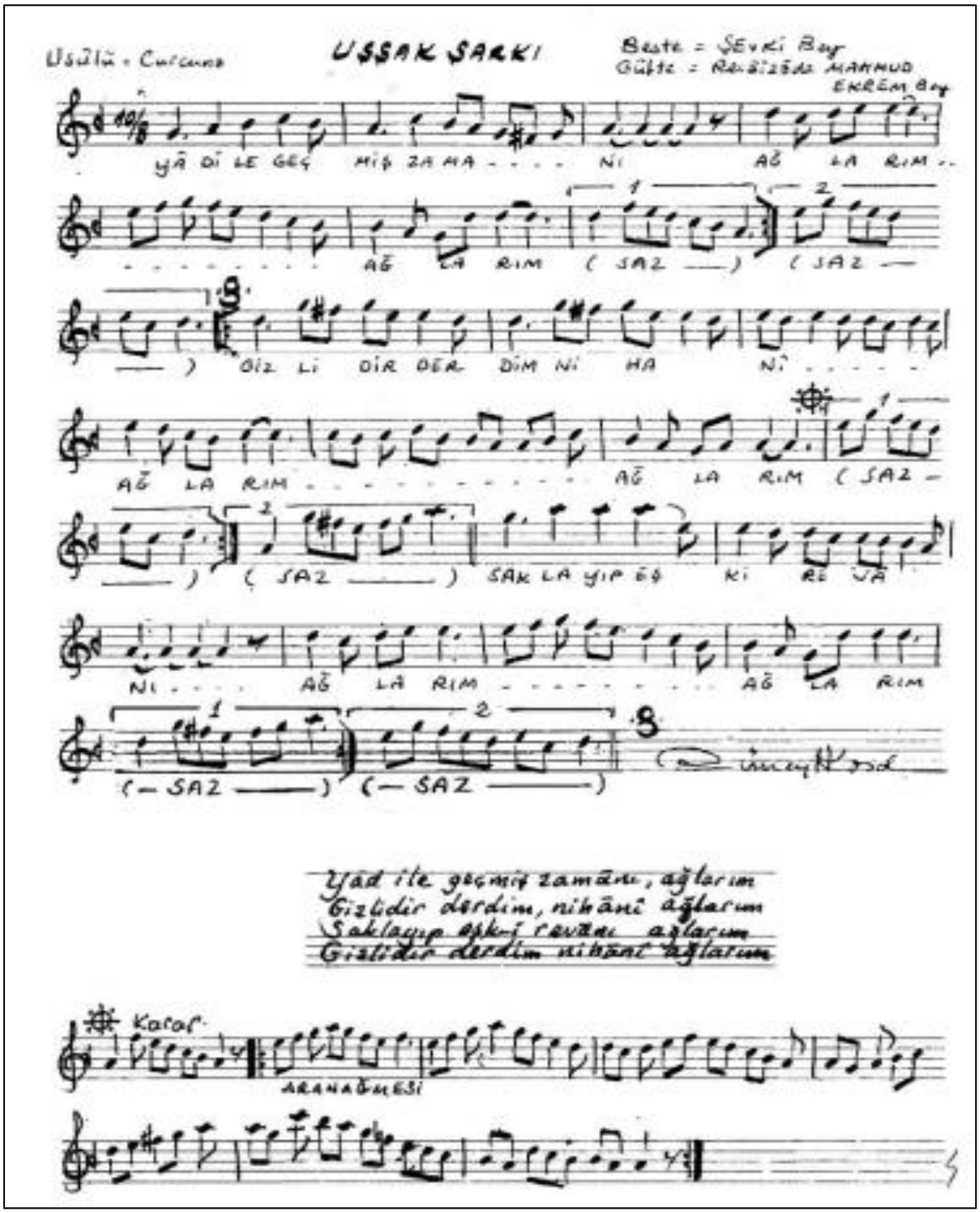
Gizlidir derdim nihânî ağlarım

Saklayıp [59]eşk-i revani ağlarım

Gizlidir derdim [60]nihânî ağlarım (Salih Bora, 2025)

Bestekâr: Şevki Bey Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Uşşak, Form: Şarkı, Usül: Curcuna

[59] Akıp giden
[60] Gizli, saklı



Yâd ile geçmiş zamanı ağlarım Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

"Yâd" ve "geçmiş" gibi anlamı ağır kelimeler, müzikte uzun ve belirgin notalarla söylenerek anlamın ağırlığı güçlendirilir.

"Ağlarım" kelimesindeki duygusal yoğunluk, nota süresi ve melodik iniş çıkışlarla ifade edilir, bu da anlamın müzikle paralel akmasını sağlar.

Tekrarlanan kelimelerde (örneğin "gizlidir derdim nihânî ağlarım") müzikte de benzer motiflerin tekrar edilmesi, anlam tekrarını pekiştirir ve söz-müzik uyumunu artırır.

Böylece, müzikteki ritmik vurgular ve melodi, anlam yüklü kelimelerle senkronize olur, mana prozodisi hem sözlerin duygusal içeriğini hem de anlatımının ritmini destekler.

[61]Hûbân içinde [62]ser-firâz

Huban İçinde Ser-Firaz

Sevdim Yine Bir İşve-Saz

Hem Nazenin Hem [63]Dilnüvaz

Sevdim Yine Bir Mihr-i Naz

[64]Ayine-i Ruhsarı Nur

Mestane Çeşmi Pür Gurur

[65]Reşk-i Melek Mahsud-u Hur

Sevdim Yine Bir İşve-Saz

Naziklerin En Dilberi

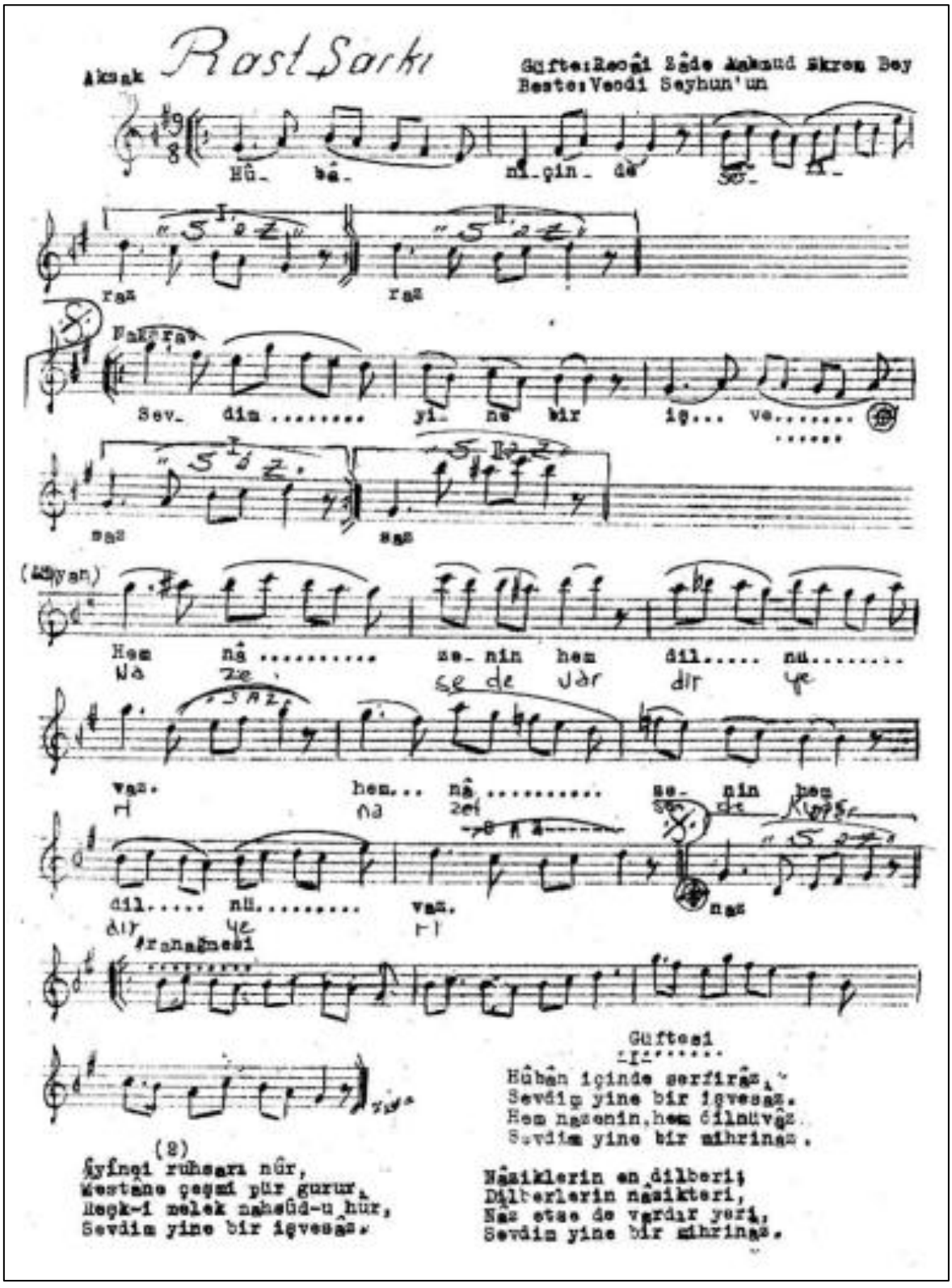
Dilberlerin Nazikteri

Naz Etse De Vardır Yeri

Sevdin Yine Bir Mihr-i Naz (Defteriniz, 2025)

Bestekâr: Vecdi Seyhun, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Rast, Form: Şarkı, Usül: Aksak

[61] Güzeller
[62] Yüce baş
[63] Gönül okşayan
[64] Parlak, güzel
[65] Kıskanılan


Rast Şarkı
Aksak
Güfte: Recâi Zâde Mahmud Ekrem Bey
Beste: Vecdi Seyhun'un
Hû- bâ- ni-çin- de se- ri-
raz raz
Sev- dim ..... yi- ne bir iş... ve.....
saz saz
Hem nâ ..... ze- nin hem dil..... nü.....
Na ze se de var dir ye
vaz. hem... nâ ..... ze- nin hem
ri na zel se de
dil..... nü..... vaz. naz
dir ye ri
Güftesi
Hûbân içinde serfirâz,
Sevdim yine bir işvesâz.
Hem nâzenin, hem dilnüvâz.
Sevdim yine bir mihrinâz.
(2)
Âyînei ruhsarı nûr,
Mestâne çeşmi pür gurur,
Reşk-i melek mahsûd-u hûr,
Sevdim yine bir işvesâz.
Nâziklerin en dilberi;
Dilberlerin nâzikteri,
Nâz etse de vardır yeri,
Sevdim yine bir mihrinâz.

Hûbân içinde ser-firâz Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Bu eserde mana prozodisi açısından uyum şu şekilde değerlendirilebilir: Sözlerin vurgu noktaları, notaların güçlü ve uzun süreli tutulduğu yerlere denk gelmekte olup, bu durum anlamın doğal akışını ve duygu yoğunluğunu müziğe yansıtmaktadır. Sözlerdeki anlam yoğunluğu ve duygusal geçişler, melodinin ritmik yapısına paralel ilerleyerek dinleyicinin hem sözlerden hem de melodiden aynı duyguyu almasını sağlamaktadır. Ayrıca, sözlerdeki önemli kelime ve ifadeler, müzikte de tekrar eden melodik motiflerle desteklenmiş, böylece ana temanın vurgulanması güçlendirilmiştir. Anlam bütünlüğünü bozmadan sözlerin doğal duraklarında müzikte uygun soluklanmalar bulunması, anlam ile müzik arasındaki uyumu artırmaktadır. Sonuç olarak, nota ile sözler arasında güçlü bir mana prozodisi uyumu mevcut olup, müzikal yapı sözlerin anlamını ve duygusunu etkili bir şekilde taşımaktadır.

Nâzın çeker mi dil sana [66]üftâde olmasa

Nazın çeker mi dil sana üftade olsa

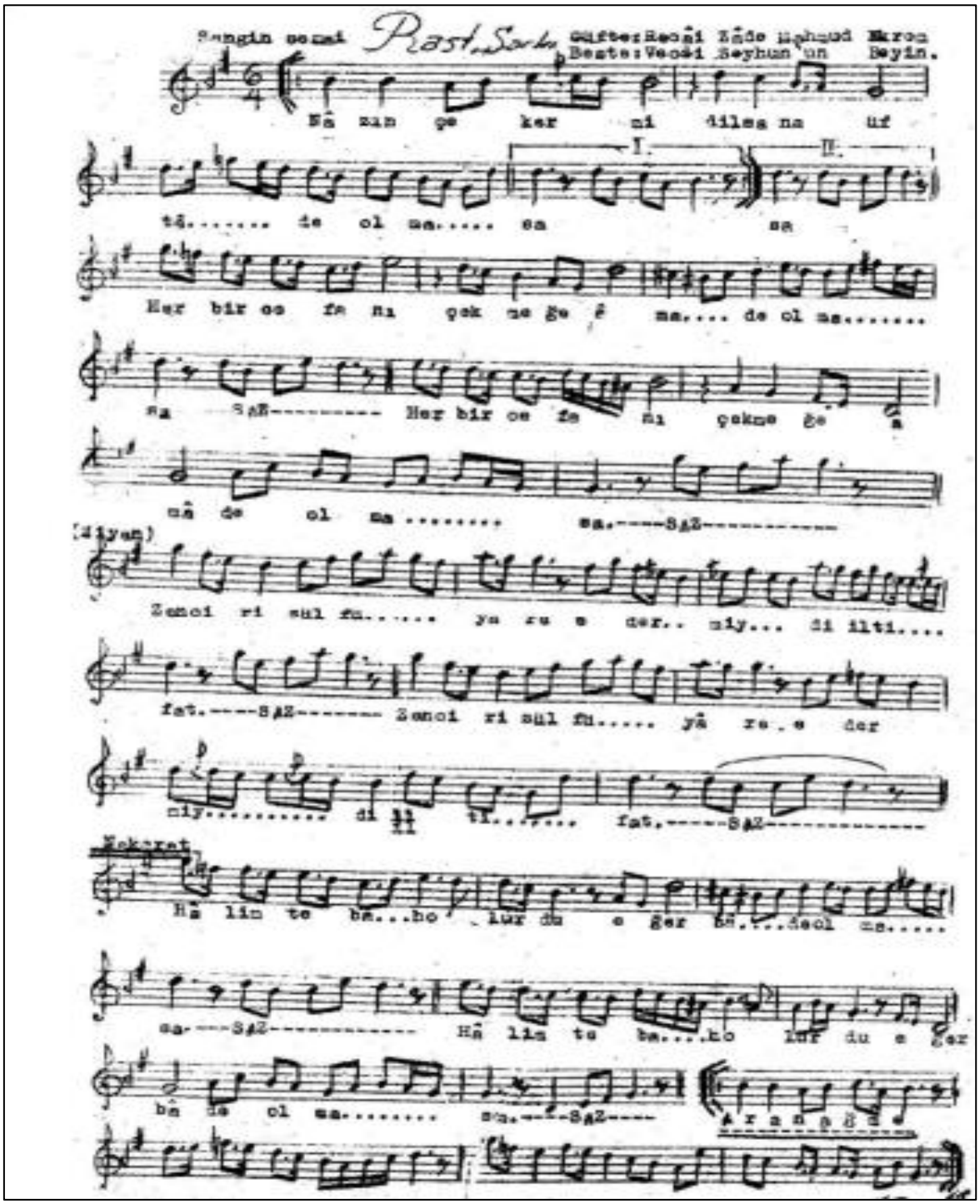
Her bir cefanı çekmeğe amade olsa

[67]Zencir-i zülf-ü yüre eder miydi

İltifat [68]tehah olurdu eğer bade olmasa (Divan Makam, 2025)

Bestekâr: Vecdi Seyhun Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Rast, Form: Şarkı, Usül: Sengin Semai

[66] Düşkün, zavallı
[67] Saç teli
[68] Boş, anlamsız



Nâzın çeker mi dil sana üftâde olmasa Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

Bu eser, nota ve sözlerin mana prozodisi açısından uyumlu bir yapıya sahiptir. Sözlerin doğal anlam durakları ile notaların vurgulu ve uzun süreli tutulduğu noktalar birbirini desteklemektedir. Bu durum, eserin anlamının müzikle uyum içinde akmasını sağlar. Melodik yapının sözlerin ritmik ve anlam yapısına paralel ilerlemesi, duygusal ifadeyi güçlendirmektedir. Ayrıca, sözlerdeki önemli kelimeler müzikal motiflerle tekrar edilerek ana tema etkili şekilde vurgulanmıştır. Duraklamalar ve tempo değişimleri, anlam geçişlerine

uygun biçimde yerleştirilmiş olup, bu da dinleyicinin hem söz hem de müzik bütünlüğünü kolayca kavramasına olanak tanır. Sonuç olarak, eser sözler ve notalar arasında başarılı bir mana prozodisi uyumu göstermektedir.

Serhoşum efzûn o çeşm-i [69]neş'eyâbından senin

Serhoşum efzun o çeşm-i neş'eyabından senin

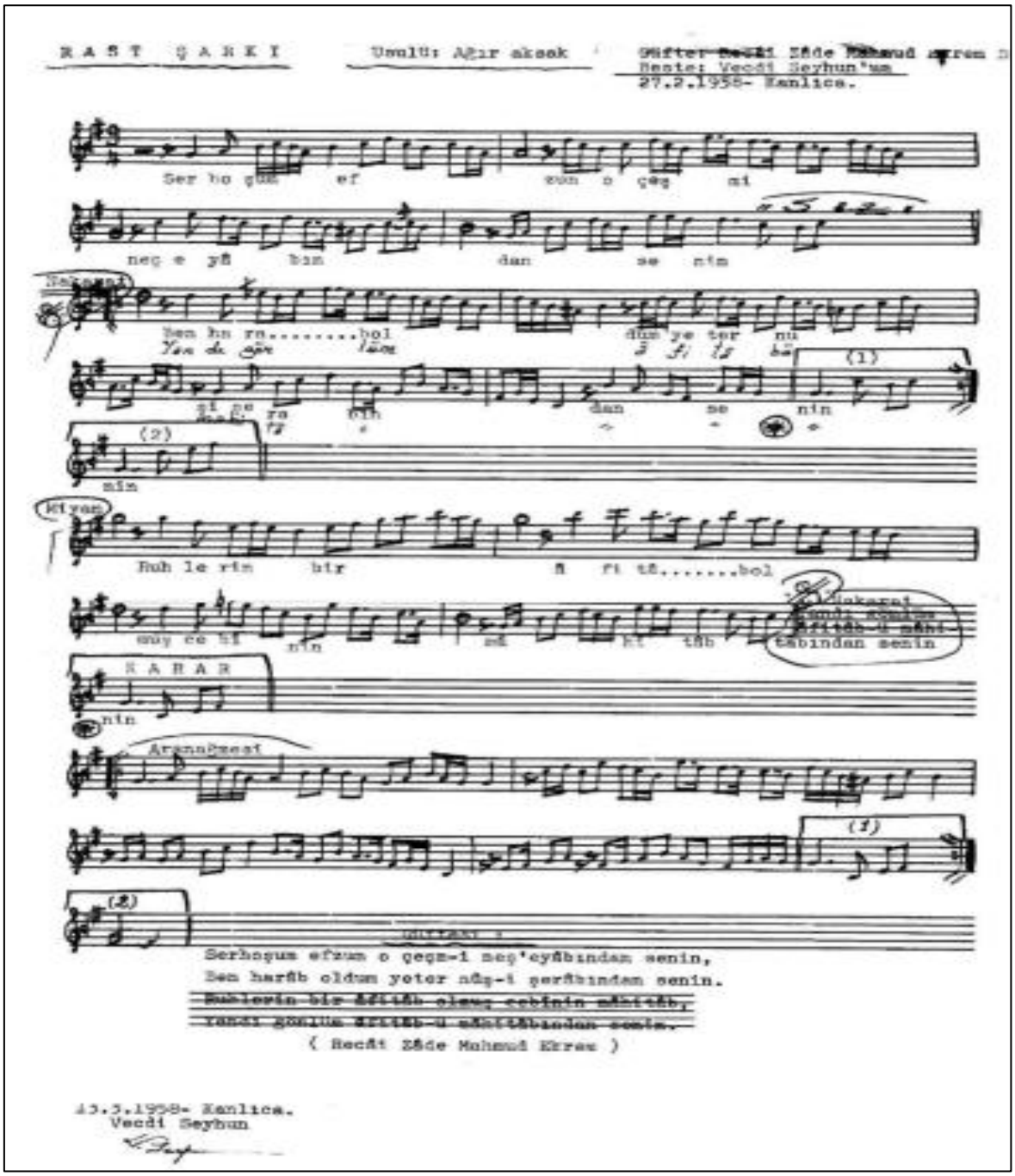
Ben harab oldum yeter [70]nüş-i şerabından senin

Ruhlerin bir [71]afitab olmuş eebinin [72]mahitab

Yandı gönlüm afitab-ü mahitabından senin (Nota Arşivleri, 2025).

Bestekâr: Vecdi Seyhun, Sahibi: Recâizâde Mahmud Ekrem, Makam: Rast, Form: Şarkı, Usül:Ağır Aksak

[69] Gözdeki neşe
[70] Büyüleyici sevgi
[71] Güneş
[72] Ay ışığı



Serhoşum efzûn o çeşm-i neş'eyâbından senin Adlı Eserin Mana Prozodisi Analizi

"Serhoşum efzun o çeşm-i neş’eyabından senin / Ben harab oldum yeter nüş-i şerabından senin" dizelerinde, sözlerin duygusal ağırlığı müzikteki vurgu ve ritimle uyumludur. “Serhoşum” ve “harab oldum” gibi ifadeler, notaların yükseliş ve inişleriyle desteklenerek anlamın yoğunlaşmasını sağlar. “Ruhlerin bir afitab olmuş eebinin mahitab / Yandı gönlüm afitab-ü mahitabından senin” dizelerinde ise, kelime tekrarları ve tonlamalar duygunun sürekliliğini müzikal olarak yansıtarak mana prozodisini güçlendirmektedir. Bu uyum, eserin dinleyicide anlam ve his birliği yaratmasına katkı sunmaktadır.

Ahmet Vefik Paşa'nın Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi

Ahmet Vefik Paşa (1823-1891), Tanzimat dönemindeki klasisizmin ilk temsilcilerinden biridir. Moliere'den uyarladığı eserlerle Türk tiyatrosunun gelişiminde önemli bir yer edinmiştir. Eserlerinde sade ve edebi bir dil kullanmıştır (Türkedebiyatı, 2025c).

Düz Yazı Eserleri

Müntehabât-ı Durub-ı Emsal (1862)

Ahmet Vefik Paşa, Müntehabât-ı Durub-ı Emsal adlı eserinde Türkçe atasözleri, deyimler, tekerlemeler ve beyitleri toplamıştır (Vural ve Böler, 2011, s. 14).

Hikmet-i Tarih (1865)

Yazarın bilimsel temellere dayanarak dünyanın oluşumu ve gelişim süreciyle birlikte insan ırklarının yapısını ve yeryüzündeki dağılımını ele aldığı çalışmasıdır (Alpaslan, 2006 s. 210).

Fezleke-i Tarih-i Osmânî (1869)

Askerî rüştiyeler için kaleme alınan bu eserde Osmanlı tarihini kuruluş, yükselme, genişleme, gerileme, çözülme ve ıslahat dönemleri şeklinde altı ayrı bölümde incelenmiştir. Söz konusu dönemlendirme, daha sonraki Osmanlı tarihi yazarları için bir model teşkil etmiş ve tarih yazımında önemli bir referans noktası hâline gelmiştir Alpaslan, 2006 s. 209).

Lehçe-i Osmanî (1876)

İlk Türkçe sözlüklerden birisidir.

Tiyatro

Moliere'den uyarladığı tiyatro eserleri:

- Adamcıl
- Azarya
- Dekbazlık
- Don Juan
- İnfihal-i Aşk
- Kadınlar Mektebi
- Kibarlık Budalası
- Kocalar Mektebi
- Merakî (Hastalık Hastası)

- Savruk
- Tabib-i Aşk
- Tartüffe
- Zor Nikah
- Zoraki Tabip

Şiirlerinin Bestelenme Durumu

Ahmet Vefik Paşa'nın eserleri arasında doğrudan bestelenmiş bir şiire ulaşılamamıştır.

Direktör Ali Bey'in Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi

Direktör Ali Bey (1844–1899), Teodor Kasap tarafından yayımlanan Diyojen adlı mizah gazetesinde kaleme aldığı hiciv yazıları ve sahne sanatları alanındaki çalışmalarıyla tanınmıştır.

Düz Yazı Eserleri

Lehçetü'l-Hakâyık (1897)

Beş yüzü aşkın maddeyi kapsayan bu eser, mizahi ve manzum bir anlatımla kaleme alınmıştır. Sözlük formatında düzenlenen yapı, yoğun biçimde hiciv ve alay unsurları içermektedir.

Tiyatro

- Kokona Yatıyor Yahut Madam Uykuda (1870)

  Tek perdelik komedi.

- Tosun Ağa (1870)

  Molière'in *Georges Dandin* adlı eserinden uyarlanan bu üç perdelik komedi, 1870 yılında Güllü Agop Tiyatrosu'nda *Memiş Ağa* adıyla sahnelenmiştir.

- Ayyar Hamza (1871)

  Moliere'in Les Fourberies de Scapin adlı eserinden uyarlanmıştır.

- Misafiri İstiskal (1871)

  Tek perdelik komedi

- Geveze Berber (1873)

  İki perdelik komedi

- Gavo Minar ve Şürekâsı (1889)

Edmont Gondinet'den uyarlanan komedi oyunu

Şiirlerinin Bestelenme Durumu

Direktör Ali Bey'in eserleri arasında doğrudan bestelenmiş bir şiire ulaşılamamıştır.

Yusuf Kâmil Paşa Edebi Eserleri, Klasisizm ve Mana Prozodisi Açısından Değerlendirilmesi

Yusuf Kâmil Paşa (1808–1876), Tanzimat döneminin önde gelen devlet adamlarından biri olmasının yanı sıra Türk edebiyat tarihinde "ilk roman çevirisi" kabul edilen *Telemak* adlı eseriyle kültürel alanda kalıcı etkiler bırakmıştır.

Düz Yazı Eserleri

Tercüme-i Telemak (1862)

Fénelon'un *Les Aventures de Télémaque* adlı eserinden yapılan bu çeviri, Türk edebiyatında roman türündeki ilk çeviri eser olarak kabul edilmekte olup Tanzimat dönemi edebî dönüşümünün öncülerinden biri sayılmaktadır.

Şiirlerinin Bestelenme Durumu

Yusuf Kâmil Paşa'nın eserleri arasında doğrudan bestelenmiş bir şiire ulaşılamamıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Sonuç ve Öneriler

Klasisizm akımı, 16. ve 17. yüzyıllarda öne çıkan bir akımdır. Birçok sanatçının bu akımın etkisinde eserler ortaya koyduğu görülmektedir. Bu çalışmada da akımın etkisinde kalan şairlerin bestelenmiş şiirlerinin klasisizm ve mûsikî açıdan incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda çalışmada Recâizâde Mahmud Ekrem'in şiirlerine odaklanılarak bahsi geçen şairin eserlerindeki mûsikî yansımalar ortaya koyulmuştur.

Yapılan incelemeler sonucunda, Sinaşi'nin hem nazım hem de nesir türlerinde eserler kaleme aldığı ve eserlerinin daha çok didaktik özellikler taşıdığı görülmektedir. Eserleri mûsikî unsurlar açısından incelendiğinde ritmik yapının olduğu görülmektedir. Recâizâde Mahmud Ekrem'in şiirleri ise daha çok Batı'nın etkisinde olmuştur. Şinasi'nin şiirlerinde de görüldüğü üzere, Recâizâde Mahmud Ekrem'in şiirleri de hem nazım hem de nesir türlerindedir. Şinasi'den farklı olarak Recâizâde Mahmud Ekrem'in daha duygu yoğunluklu şiirler yazdığını söylemek mümkündür. Eserlerinde öznel ifadeler, kişisel duygular ön plandadır ve mûsikî açıdan incelendiğinde ritmik yapının oluşturulduğu görülmektedir. Bu yönüyle Recâizâde Mahmud Ekrem'in şiirlerinin mûsikî yönünün daha fazla ön plana çıktığı söylenebilir.

Bu çalışmanın, disiplinler arası nitelikte çalışmalara farklı bir bakış açısı kazandırmasına katkıda bulunacağı ve bu paraleldeki çalışmalar için referans niteliğinde bir çalışma olacağı düşünülmektedir. Bu konuda yapılacak sonraki çalışmalarda, incelemeye konu olan şairlerin daha fazla eseri derinlemesine incelenebilir, konu ile ilişkili olarak farklı şairlerin eserleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilir. Yapılan incelemelerin kapsam ve derinliğinin arttırılması, geçmiş dönemlerin ve edebi akımların şairlerin eserlerine yansımalarını detaylı biçimde inceleyebilmek adına önemli olacaktır.

KAYNAKÇA

Akbay, F. (2020). *Sözlü Türk müziğinde dönemsel prozodi anlayışı ve seçilmiş bestekârların eserlerinin prozodik açıdan incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Alpaslan, O. (2006). Ahmed Vefik Paşa ve Çağdaş Dönem İlk Osmanlı Tarih Metodolojisi Kitabı Hikmet-i Tarih. *Muhafazakar Düşünce Dergisi, 2*(7), 189-196.

Altar, C. M. (1992), *Müzik bilimi*. <https://cevadmemduhaltar.itu.edu.tr/muzikoloji-ile-ilgili-arastirma-ve-incelemeler.html> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

And, M. (1995). *Osmanlı tiyatrosu: Kuruluşu gelişimi katkıları*. İletişim Yayınları.

Arel, H. S. (1997). *Prozodi dersleri* (M. Bardakçı, Yay. Haz.; 1. basım). Pan Yayıncılık.

Aşık Veysel (2025). *Dostlar Bizi Hatırlasın*. <https://www.asikveysel.com/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Bayrak, Ö. vd. (2014). *Tanzimat edebiyatı (Şiir-Roman)*. Kesit Yayınları.

Bora, S. (n.d.). *Prozodi nedir*. <https://www.salihbora.com/bilgiler/nedir/prozodi-nedir> Erişim Tarihi: 13.06.2025.

Defteriniz (2025). Meclis-i vaslında giryân olduğum mâzur tut. <https://defteriniz.com/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Divan Makam (2025). *Nâzın çeker mi dil sana üftâde olmasa*. <https://divanmakam.com/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Duymaz, R. (2003). *Direktör Ali Bey: Hayatı, eserleri ve mizah anlayışı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eryiğit, B. (2021). *Bestekâr, Kemâni Ongan'ın müzikal kimliği: Seçilmiş on eserinin prozodik analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.

Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türküleri ve mûsikî istikbâlimiz* (Yay. Haz. bilgisi eksik).

Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve vurgulamaları ile Türk mûsikîsinde prozodi* (1. basım). Kurtiş Matbaacılık.

Güler, T. (2020). Noktalama İşaretleri ve Hakkı Baha'nın Usûl-i Tenkīt Adlı Eserinin Tenkit ve Tahlili, *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 8(2).

Hatipoğlu, A. (1983). *Türk mûsikîsi prozodisi* (1. basım). TRT Müzik Dairesi Yayınları.

İnal, M. (1982). *Son asır Türk şairleri* (Cilt 2, s. 452). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

İnal, M. (1988). *Son asır Türk şairleri* (Cilt 1, s. 312). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İsen, M. (1992). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e edebiyatçılar ansiklopedisi* (Cilt 1). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kara, Ö. T. (2010). Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri, *The Black Sea Journal of Social Sciences,* 2(2).

Karakaya, İ. (2009). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri". Abdurrahman Tanrıöğen (Ed.). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* içinde. Anı.

Karasar,N. (2012). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri". (23.basım). Nobel Yayın Dağıtım.

Kerman, Z. (1995). *Tanzimat edebiyatı incelemeleri*. Kültür Yayınları.

Kerman, Z. (2005). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk edebiyatında dil ve üslup*. Akçağ Yayınları.

Köprülü, M. F. (2001). *Türk edebiyatı tarihi*. Akçağ Yayınları.

Kurnaz, C., & Tatçı, M. (2001). *Osmanlı şair tezkireleri: Başvuru kaynağı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Mete, N. (2022). Klasisizm ve Güneş Kahramanı, *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies,* 28.

Moran, B. (2004). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1 (1859–1902)*. İletişim Yayınları.

Ney Yapım Merkezi (2025). *Dil Bestenim Meshûrunum*, <https://neyzen.com/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Nota Arşivleri (2025). *Sonbaharın zevki hoştur*, <https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/5320.html> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Okcu, S., & Çakır, M. S. (2023). Türk Mûsikîsinde Kâr-I Nâtıkların Beste ve Güfte İlişkisinde Mithat Akgökçe Örneği. *Idil: Journal of Art & Language*, *12*(108).

Okur, H. (2002). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk edebiyatında aydın tipi. *Türk Edebiyatı Dergisi*, *398*, 110–122.

Öter, S. T. (2011). *Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın mâna prozodisi* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özışık, E. (1964). Yeni prozodi anlayışı. *Mûsikî Mecmuası*, (193), İstanbul.

Parla, J. (1990). *Tanzimat ve edebiyat: Namık Kemal'in eleştiri anlayışı*. İletişim Yayınları.

Parlatır, İ. vd. (1997). *Recaî-zade M. Ekrem bütün eserleri II*. Milli Eğitim Basımevi.

Parlatır, İ., Çetin, N., & Sazyek, H. (Haz.). (2005). *Recâizâde Mahmut Ekrem: Bütün eserleri II*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Salih Bora (2025). Etme beyhûde figan vazgeç gönül. <https://www.salihbora.com/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Şiir Antolojim (2025). *Soneler*. <https://www.siirantolojim.com/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Tansel, F. (1960). *Yusuf Kâmil Paşa ve Telemak tercümesi*. Ankara Üniversitesi Yayınları.

Türkedebiyatı, (2025a), *Klasisizm*. <https://www.turkedebiyati.org/klasisizm/> Erişim Tarihi: 23.06.2025.

Türkedebiyatı, (2025b), *Sembolist şairler*. <https://www.turkedebiyati.org/sembolizm/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Türkedebiyatı, (2025c), *Ahmed Vefik Paşa*. <https://www.turkedebiyati.org/ahmet-vefik-pasa/> Erişim Tarihi: 23.06.2025.

Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi - Temel Kavramlar - İlkeler - Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Arkadaş Yayınları.

Ünal, A. (2021). *Arif Sami Toker'in 10 eserinin prozodik açıdan incelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Üsküdar Mûsikî Cemiyeti (2025). *Güzelim (Nedir Bu Cevr ü Tegafül),* <https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/mana--belagat> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Vural, H., & Böler, T. (2006). Ahmet Vefik Paşa ve Türk Diline Katkilari. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (46), 1-23.

Yalçın, H. (1984). Ahmet Vefik Paşa'nın düşünce yapısı. *Türkiyat Mecmuası*, (44), 95–110.

Yalçın, H. (1986). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk tiyatrosu*. Dergâh Yayınları.

Yalçın, H. (1994). Tanzimat dönemi mizah yazarları üzerine bir inceleme. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (5), 125–140.

Yedi Nota (2025). *Benzer mi mâha vech-i münîrin*. <www.yedinota.com> Erişim Tarihi: 30.05.2025.

Yetkin, S. K. (1943). *Edebi Meslekler*. Remzi

Yıldırım, A., &Şimşek, H. (2021). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (12.baskı). Seçkin Yayıncılık.