CHAPTER 17

TANZİMAT DÖNEMİNDE ŞEHİRLİ İSTANBUL TÜRKÇESİNİN MÜZİĞE YANSIYAN BELİRLEYİCİ UNSURLARI: ŞEVKİ BEY ŞARKILARININ GÜFTELERİNDE FARŞÇA KELİMELER, TERKİPLER VE SES UNSURLARI

DETERMINING THE ELEMENTS OF EDUCATED URBAN TURKISH OF ISTANBUL IN MUSIC DURING THE TANZİMAT PERIOD: PERSIAN VOCABULARIES, PHRASES, AND PHONETIC FEATURES IN THE LYRICS OF SEVKİ BEY'S COMPOSITIONS

Fikret TURAN¹

¹Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
e-mail: fikretturan@hotmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.17

ÖZ

Osmanlı Devleti'nde Farsça, sanat ve bilim alanlarında önemli bir gereklilik olarak görülmüştür. Bundan dolayı eğitilmiş şehirli sosyal çevreler Türkçede çeşitli düzeylerde pek çok Farsça kelime ve gramer birliği kullanmıştır. Aynı çevreden olan Şevki Bey, 19. yüzyılın ikinci yarısında uzun süreli bir etkiye sahip olacak klasik Osmanlı müziğinin romantik döneminin en üretken ve öncü bestecilerinden birisi olarak hüznü, melankolik ve kasvetli ezgiler ile buna uygun lirik unsurlar içeren şarkı türünü tercih etmiştir. Farsça kelime, deyim ve mazmunlar Şevki Bey'in bu türden şarkı güftelerinin kelime repertuarı ile sözdiziminin de önemli unsurlarından olmuştur. Kendisi, şiir ve musiki tabirleri olarak yüzyıllardır kullanılan kelime, deyim ve terkipleri bu yeni tarz sanatında yeniden yorumladı. Bu bağlamda Farsça tamlama ve kelime grupları şeklinde görülen geleneksel kelime birlikleri onun güftelerinin önemli müzik dili unsurları oldu. Bunlar arasında *baht-ı siyâh* 'kara-talih,' *baht-ı sitemkâr* 'zalim kader,' *ehl-i dil* 'gönül adamı,' *esîr-i zülf* 'saçının esiri' gibi iki kelimeli terkipler öne çıksa da

Farsça birleşik kelimeler de güçlü bir role sahiptir. Bu yapılar genellikle *bed* ‘kötü’ (*bed-kâr* ‘kötü davranışlı’), *hem* ‘aynı’ (*hem-reng* ‘aynı-renk’), *hoş* ‘güzel ve hoş’ (*hoş-bû* ‘hoş koku, parfüm’), *pür* ‘dolu’ (*pür-keder* ‘keder dolu’), *hâne* ‘ev’ (*mey-hâne* ‘şarap evi, meyhane’), *misâl* ‘gibi’ (*virâne-misâl* ‘harabe gibi’), *peyker* ‘yüz’ (*perî-peyker* ‘peri yüzlü’) gibi isim ve sıfatlardan oluşur. Bu Farsça unsurlar Şevki Bey’in bestelerinde incelikli sanat duyarlılığına sahip eğitimli şehirli çevrelerin dilsel tercihlerinin ve beğenilerinin müzikteki temsili olarak işlev görür.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Müziği, Şevki Bey, Türk sanat müziği güftelerinde Farsça, Osmanlı müziğinin kelime hazinesi

ABSTRACT

In the Ottoman State the Persian language was viewed as a significant requirement for art and scholarship. For this reason, many Persian words and grammar units were used in Turkish on various levels by the educated classes. A member of the educated urban class and a leading composer, Şevki Bey was one of the most productive composers of the romantic period of classical Ottoman music, which developed in the second part of the 19th century and has had a long-lasting influence. Şevki Bey mostly preferred the *şarkî* genre that featured predominantly sad, melancholic, and somber tunes and corresponding lyrical qualities. Persian loanwords, phrases, and expressions constituted an important part of the diction and syntax of the lyrics of Şevki Bey’s *şarkî* compositions. He often reinvented and reinterpreted the nominal and adjectival lexemes and phrasal units that had been widely used as poetic and musical calques for centuries. Similarly, Persian frozen expressions that are coined in phrasal structures also constituted an important set of artistic locutions in his lyrics. Various images, statements, and utterances are often expressed with set Persian phrases such as *baht-ı siyâh* (“black-fortuned”), *baht-ı sitemkâr* (“oppressive life”), *ehl-i dil* (“humble man”), and *esîr-i zülf* (“captive of love lock”). Persian-style repetitive word groups are significant parts of his diction as well. These are the word groups that predominantly include two nouns in a phrasal set that create emphatic expressions. Moreover, Persian compound words also played a strong role in the overall diction of Şevki Bey’s lyrics. These compounds are often made of certain nouns, adjectives and particles, which included *bed* ‘bad, wrong’ (*bed-kâr* ‘bad deed’), *hem* ‘alike, also’ (*hem-reng* ‘same color’), *hoş* ‘nice and pleasant’ (*hoş-bû* ‘pleasant smell, perfume’), *pür* ‘full, satiated’ (*pür-keder* ‘full of grief’) and *hâne* (*mey-hâne* ‘wine house’), *misâl* ‘like, as, similar,’ (*virâne-misâl* ‘ruin like’), and *peyker* ‘face’ (*perî-peyker* ‘fairy-faced’). Thus, these Persian elements functioned in Şevki Bey’s compositions as a special linguistic representation of the educated and refined urban classes of the Ottomans.

Keywords: Semiotics, poetry, space, literary semiotics, Attilâ İlhan

EXTENDED ABSTRACT

Being a member of the educated urban class, Şevki Bey was one of the most productive and leading composers of the romantic period of Ottoman classical music, which developed in the second part of the 19th century and has had a long-lasting influence. Like other prominent composers of the period, Şevki Bey also mostly preferred the *şarkî* genre that

featured predominantly sad, melancholic, and somber tunes and corresponding lyrical qualities. With his approximately 230 extant compositions, he championed and popularized the şarkî genre so much so that it became the generic name of all classical short pieces with lyrics in modern Turkish since. Preferring to write the lyrics of his songs by himself, he occasionally composed the short poems of some of the leading poets of his time, such as Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Mahmud Ekrem, Muallim Naci, and Ahmed Rasim, and of such leading intellectuals and statesmen as Mahmud Celâleddin Paşa, Reşat Paşa, Hafid Bey, and ve Sadi Bey. As with his own lyrics, the types of poems he chose to compose had the same melancholic themes, such as pangs of deep unrequited love, separation from the beloved, loneliness, desperation, and longing. In this way, by contributing to the construction of the emotional sensibility, musical tone, and voice, the Persian loanwords, phrases and expressions constituted an important part of the diction and syntax of the lyrics of Şevki Bey's şarkî compositions. Although some of these Persian vocabulary items are of Arabic origin, they entered Turkish through Persian in terms of their set poetic denotations, associations, implications, and overall connotations.

The vocabulary items of Persian origin that are central to Şevki Bey's diction are mostly nominal and adjectival lexemes and phrasal units that function as a special set of artistic locutions. These loan words and set phrases had already passed into Ottoman Turkish and had been widely used as poetic and musical calques for centuries, and Şevki Bey often reinvented and reinterpreted them in his works while depicting and defining the pains of love and dilemmas of life situations in his own style. Among others, it included *âteş* 'blaze, fire,' *âvâre* 'drifter,' *bîmâr* 'love-sick, sufferer,' *bende* 'slave, servant,' *berbâd* 'terrible, appalling,' *bîçâre* 'poor, helpless,' *câm* 'goblet of wine,' *cân* 'soul, life, heart,' *cânân* 'soul-mate, beloved,' *dil* 'heart, soul,' *dûd* 'fume, smoke,' *eşk* 'tear,' *feryâd* 'wail,' *figân* 'moan,' *giryê* 'tear,' *hâk* 'dust,' *haste* 'lonely,' *hazân* 'autumn,' *nâle* 'moan,' *nîgâr* 'enchanted beloved,' *perî* 'fairy,' *perîşân* 'miserable, shattered' *sûziş* 'burning, poignant,' *şeydâ* 'insane,' *vîrâne* 'ruined,' *yâr* 'beloved,' and *zâr* 'moaning.'

Certain Persian frozen expressions that are coined in phrasal structures constitute an important set of artistic locution that identifies Şevki Bey's lyrics. Various images, statements, and utterances in the lyrics are presented through certain figures of speech including double-entendre, euphemism, feigned ignorance, metaphor, metonymy, parallelism, puns, rhetorical questions, and similes, and these are mostly expressed with set Persian phrases such as *baht-ı siyâh* 'black-fortuned,' *baht-ı sitemkâr* 'oppressive life,' *ehl-i dil* 'humble man,' *esîr-i zülf* 'captive of love lock,' *şeb-i firkat* 'night of separation,' *hâl-i şûrîde* 'state of ruin,' *zehr-i hicr*

‘poison of separation from beloved,’ *ümîd-i vuslat* ‘hope of reunion,’ *derd-i aşk* ‘pain of love,’ *şekve-i hicrân* ‘grievance of separation,’ and *visâl-i yâr* ‘union with the beloved.’

Persian style repetitive word groups are significant parts of his diction as well. These are word groups that predominantly included two nouns being connected with the Persian conjunction *vu/vü/u/ü* within a phrasal set that help create emphatic expressions. The majority of these repetitive word groups are made of two synonymous and rarely of antonymous words. Among others, the groups *âh ü zâr* ‘crying and moaning,’ *cevr ü cefâ* ‘torment and oppression,’ *derd ü gam* ‘pain and infliction,’ *derd ü elem* ‘pain and anguish,’ *nâm ü nişân* ‘sign and trace,’ *nâz ü nezâket* ‘grace and kindness,’ and *rûz u şeb* ‘day and night’ are the most widely observed examples of this type of structures. In addition, Persian compound words also play a strong role in the overall diction of Şevki Bey’s lyrics. These words are often made of certain nouns, adjectives and particles which include *bed* ‘bad, wrong’ (*bed-kâr* ‘bad deed’), *hem* ‘alike, also’ (*hem-reng* ‘same colour’), *hoş* ‘nice and pleasant’ (*hoş-bû* ‘pleasant smell, perfume’), *pür* ‘full, satiated’ (*pür-keder* ‘full of grief’) and *hâne* (*mey-hâne* ‘wine house’), *misâl* ‘like, as, similar,’ (*vîrâne-misâl* ‘ruin-like’), *peyker* ‘face’ (*perî-peyker* ‘fairy-faced’), and so on.

1. Giriş

Tanzimat döneminde Osmanlı Devleti'nin yönetim yapısı, eğitim kurumları ve toplumun gündelik kültür hayatında oluşmaya başlayan modernleşme akımı, genel anlamda Batılılaşma diyebileceğimiz Avrupai bir karakter taşısa da bu dönemde Osmanlı şiiri ve musikisinin dilindeki değişim daha çok asırlar içinde oluşmuş sanatlı şiir ve musiki dilinin yeniden yorumlanması şeklinde olmuştur. Esasen 14. ve 15. yüzyıllarda önce belirli Anadolu ve Balkan şehirlerinde, sonrasında ise daha çok başkent İstanbul'da gelişen klasik Osmanlı şiiriyle kol kola yürüyen Osmanlı musikisinin güfte dili üzerinde, şiirde olduğu gibi, Farsçanın güçlü bir etkisi olmuştur. Hem klasik şiirin, hem de klasik musikinin 11-15. yüzyıllarda Gazneli, Selçuklu, İlhanlı ve Timurlu şehirlerinde ortaya konmuş öncü zirve eserlerinin Farsça yazılmış olmasının bunda payı büyüktür. Bu devletlerin hâkim devlet ve edebiyat dilinin de Farsça olması Türklerin yaşadığı Orta Asya ve İran coğrafyasında olduğu gibi Osmanlı coğrafyasında da bu dile büyük saygınlık kazandırmıştır (Berker, 1985). Osmanlı şehirlerinde birçok temel Farsça eser Türkçeye tercüme edilmiş, gene birçok yazar ve şair Türkçenin yanı sıra Farsça eserler yazmıştır. Bundan dolayı Türklerin yaşadığı şehir ve kasabalarda Fars dili, eğitilmiş olmanın önemli bir göstergesi olmuştur (Inan, 2019). Birçok Farsça kelime, terkip ve dil bilgisi unsuru zamanla çeşitli seviyelerde Türkçede kullanılmaya başlamıştır. Farsça unsurlar şehirlerde yaşanan eğitilmiş ve kültürlü insanların Türkçesinde şehirliliğin ve eğitilmiş olmanın çok önemli statü ve kimlik belirleyici simgelerinden olmuştur¹.

2. Tanzimat'ta Klasik Müzik ve Şarkı Formu

19. asrın ikinci yarısından itibaren klasik Türk musikisinin gelişme ortamı yavaş yavaş sarayın ve Mevlevi dergâhlarının dışına kaymaya başlamıştır. Musikide yetenekli gençler II. Mahmut'un Mehterhâne yerine kurdurduğu Muzıka-yi Hümayûn'un imkânlarından ve dinî-tasavvufî musikinin öğretildiği ve büyük eserlerin üretildiği Mevlevi dergâhlarında sunulan derslerden zaman zaman yararlanırsa da, birincisinde Batı müziğinin ön plana çıkarılıp klasik Osmanlı müziğinin artık ikinci planda tutulması, ikincisinde de halkın ve sanatçıların artık daha az rağbet ettiği dinî ve tasavvufî müziğe odaklanılması gibi sebeplerden dolayı şehir halkının müzik zevki ve eğlence anlayışına uygun dinamik ve popüler dindışı müziği temsil etmeye başlayan şarkı gibi musiki türleri bu kurumların dışında gelişme imkânı aramaya başlamıştır (Öztuna, 1986, ss. 32-58). Şarkı türü, evlerde, konaklarda, kahvehane, meyhane ve orta sınıf halkın eğlence mekânlarında gelişme ve yayılma alanı bulmuş, 19. asrın sonlarına

1 Osmanlı Türkçesinde çok sayıda Farsça kökenli kelimenin yanı sıra Farsça gramerinin birçok yapı özelliği de kullanılmıştır. Osmanlı Türkçesindeki Farsça unsurlara dair bkz. Timurtaş, 2003, ss. 247-318, Ergin, 1995, ss. 77-89.

doğru klasik musikinin öylesine en esaslı bir formu olmuştur ki bu dönemi izleyen 2. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri de dâhil olmak üzere, genel bir musiki kelimesi olarak, anlam bakımından bazen bütün güfteli klasik Türk musikisi eserleri için, çoğunlukla da güfteli bütün müzik formları için kullanılmaya başlamıştır (Menzel, 1979; Ezgi, 1953, s. 221).

19. asrın ortalarında şarkı formunu popüler bir musiki türü olarak öne çıkaran ve gelişip yerleşmesini sağlayan Hacı Arif Bey (1831-1885) olsa da, şarkının halk arasında sevilmesinde, evlerde, konaklarda, kahvehane, meyhane ve dost meclislerinde okunup dinlenmesinde ve yayılmasında ve şehrin ortak müziği olarak ortaya çıkmasında onun öğrencisi Şevki Beyin (1860-1891) hem besteci hem de icracı olarak yaptığı çalışmaların merkezi rolü olmuştur. Kendisinden sonra takipçisi diyebileceğimiz birçok şarkı bestecisi ve hanendesi yetişmiştir. Bunlar arasında özellikle Rahmi Bey (1865-1924) ve Lemi Atlı'nın (1869-1945) besteci ve hanende olarak bu türün eğitilmiş şehirli halk arasında hâkim ve dinamik bir musiki türü haline gelmesinde çok önemli katkıları olmuştur.

3. Şiirde ve Musikide Şarkı

Türk edebiyatında şarkı türünün ilk örnekleri 17. yüzyılda ortaya çıkmış ve sonraki dönemlerde ciddi dönüşümlere uğramıştır. Önceleri halk şiirindeki koşma formuyla benzerlikler gösteren şarkı, genellikle birkaç dördlükten meydana gelen şiir ve musiki eserleridir. Ancak, şarkı türü, 18. yüzyılda Nedim ve Şeyh Galib ve 19. yüzyılda Enderunlu Vasıf başta olmak üzere birçok önemli şair tarafından aruzla ve divan şiirinin üslup özellikleriyle yazılarak şehirli halkın, gençliğin ve eğlence erbabının beğendiği bir şekilde aşkı, sevgiliyi, yiye-içmeyi ve neşeyi öne çıkaran hareketli ve canlı bir şiir türü olmuştur (Turan, 2003).

Bununla birlikte aynı dönemlerde klasik musikide belirli makam ve usullerle bestelenen şarkılar olmuş olsa da musikideki şarkı janrının şiir alanındaki şarkıların yaygınlığına ve itibarına sahip olduğunu söyleyemeyiz. Ancak divan şiirinin yavaş yavaş ortadan çekildiği Tanzimat döneminde, yaygın biçimde bestelenmeye ve icra edilmeye başlayan şarkıların Türk musikisinin en güçlü türü olarak ortaya çıkmasıyla, klasik şiirin dil, mazmun ve dünya görüşünün, kapsamı daha sınırlı ve basit tutulmuş olsa da, bu musiki aracılığıyla halka ulaştığı açıktır ki bugün dahi bunun örneklerinden bahsedebiliriz. Divan şiirinin kelime, terkip ve mazmun hazinesinde bulunan Farsça unsurların da bu musikiyi dinleyen orta sınıf şehirli kitlelerin edebiyat, kültür ve musiki zevkinin bir parçası olarak benimsendiği, tercih edildiği, bunlardan zevk alındığı ve eğitilmiş şehirli dilinin geleneğe dayalı önemli bir kimlik unsuru olarak kabul edildiği görülür (Ezgi, 1953, ss. 221-283).

4. Şevki Bey’de Şarkı

Bu bağlamda, şarkının ön plana çıktığı ve musiki tarihçilerinin romantik dönem olarak değerlendirdikleri Tanzimat döneminin en velut ve aranan bestecisi Şevki Beyin eserlerinin bahsettiğimiz klasik divan şiiri kültürünü, dilini, tema ve söyleyiş üsluplarını samimi, sade ve oldukça romantik ve duygulu bestelerle yansıttığı görülmektedir. 1860 yılında doğup 1891 yılında vefat eden Şevki Bey, 31 yıllık hayatında 1000’e yakın beste yapmış, ancak bu bestelerin yaklaşık 230 adedi günümüze kadar gelebilmiştir. Besteci, ilk gençlik yıllarında Muzıka-yı Hümâyûn’da ve çeşitli Mevlevi dergâhlarında müzik eğitimi almış, fakat bu resmi ve uhrevi ortamlardan kısa sürede sıkılmış ve ayrılmıştır. Hem başına buyruk, derbeder ve bohem bir kişiliğe sahip olması, hem alkole olan düşkünlüğü, hem de beste yapmadaki üstün yeteneğinin daha çok rindane ortamlarda kendisini göstermesi gibi sebeplerden olsa gerek, daha çok evde, arkadaşları arasında, dost meclislerinde ve meyhanelerde besteler yapmış ve eserlerini buralarda icra etmiştir. Muzıka-yı Hümayun’dayken Hacı Arif Bey’den dersler almış, onun özel önem verdiği ve Tanzimat okullarında okumuş eğitilmiş orta sınıf arasında sevmeye ve rağbet görmeye başlayan çoğunlukla hüznü ve romantik nağmelere sahip şarkı türünü çok sevmiştir. Bu alandaki yeteneğini kısa sürede bestelenen ve çok sevilen yüzlerce eserinde gösteren bestekârın, bazı günler 8-10 tane beste yaptığı ileri sürülmüştür. Nota bilmeyen Şevki Bey’in eserleri, bestecinin daha formal müzik eğitimi almış nota bilen arkadaşlarının hemen notaya geçirmesi sayesinde unutulmaktan kurtulmuştur (Öztuna, 1988, 33-40). Eserlerinin çoğunun güftesini kendisi yazan besteci, ayrıca Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Ekrem, Muallim Naci ve Ahmet Rasim gibi dönemin önde gelen Tanzimat aydın ve şairleri ile Mahmud Celâleddin Paşa, Reşat Paşa, Hafid Bey ve Sadi Bey gibi devlet adamı ile bürokratların aşk, keder ve hicran temalı bazı eserlerini de bestelemiştir. Bu yönüyle besteci, Tanzimat dönemi Türk musikisinin öncü bestecilerinden birisi olurken bu sanatı yansıtmada kullandığı şarkı formu da Tanzimat döneminin öncü musiki türü olmuştur (Özcan, 2010).

5. Şevki Bey’in Şarkı Güftelerinin Özellikleri

Bestelediği şarkıların kederli tonunun ve karamsar nağmelerinin temelinde, seçtiği güftelerin karşılıksız aşk, ayrılık, hicran acısı, çaresizlik, hüznü ve gamlı konular vardır. Bu durum, onun kişiliği ve hayat tarzıyla da uyumludur. Uşşak makamında bestelediği kendisine ait olduğunu düşündüğümüz aşağıdaki güftesindeki mısralar onun bu kederli ve hüznü tabiatını daha iyi açıklar:

(Remel: fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün)

Ne için geçmez aceb bir günüm âzâd-ı elem?

Gam ile girye ile geçdi hayâtım, ne desem?

Bırakır mı bu yaşında beni hiç mâder-i gam? (...)

Onun âgûş-ı vefâsında yetişdim, büyüdüm (...)²

Bu dörtlükte şair-besteci yani aşık, kederden bir gün olsun kurtulamamasının (âzâd-ı elem) ve ömrünün acı ve gözyaşı içinde (gam ile girye ile) geçmesinin sebebini vefalı kucığında (âgûş-ı vefâ) büyüdüğü gam annesinin (mâder-i gam) kendisini bırakmamasına bağlar. Acılarının kaynağını hüsn-i tâlîl sanatıyla soyut bir hüznü annesine dayandırırken kendisini çaresiz bir çocuğa benzetir ve gene bir çocuk saflığı ve masumiyeti içinde retorik sorularla bu gamlı halini kendi kendisiyle söyleşir ve derdine teselli bu hüsn-i tâlilde ve tabii ki bestesinin dertli nağmelerinde bulur. Dörtlük, hem vezin ve kafiye ahengiyle hem de aşkın tevazuu, saflığı ve acı karşısında takındığı masumane duruşuyla lirik bir sanat eserine dönüşür.

6. Güftelerde Farsça Unsurlar

Birçok istisnası olsa da, Şevki Beyin bestelediği güftelerin kelime hazinesini ve bu kelime hazinesinin yansıttığı duygusal duruş ve romantik havayı belirleyen unsurların önemli bir kısmını, bu dörtlükte de görüldüğü gibi Farsça alıntı kelimeler, terkipler ve ifadeler oluşturur. Bu unsurların bir kısmı Arapça kökenli olsa da ister söyleyiş tarzıyla olsun, ister ise geleneksel mazmun değeri bakımından olsun, bunların Türkçeye gelişinin Farsça aracılığıyla olduğu görülür. Şevki Beyin hayat ve aşk karşısındaki tutumunu yansıtan *bende*, *âvâre*, *berbâd*, *bîcâre*, *eşk*, *feryâd*, *figân*, *girye*, *hâk*, *haste*, *hazân*, *perîşân*, *şeydâ*, *târmâr*, *vîrâne* ve *zâr* gibi isim ve sıfat soylu kelime ve ifadeler Farsça kökenli veya Farsça aracılığıyla gelen dil birlikleridir. Güftelerde sık sık karşımıza çıkan aşk, aşk acısı ve sevgiliye dair kelimelerden *âteş*, *bîmâr*, *câm*, *cân*, *cânân*, *dil*, *dûd*, *efgende*, *nâle*, *nîgâr*, *perî*, *sûziş* ve *yâr* gibi kelimeler asırlar içinde bu dilden Türkçeye geçmiş ve özellikle şiir ve şarkılarda yaygın kullanıldığından bazıları zamanla öztürkçelerini unutturmuştur³.

2 Metin Cüneyt Kosal Arşivinde bulunan şu matbu nota belgesinden alınmıştır: *Chant Turc par Chevki Bey*, Harmonisé par C Guatelli, Autographié par Hadji Emin, Numero 62, İstanbul: Matbaa-yi Osmaniyye. Kosal aynı belgeye eklediği notta bu güftenin Tıglızade Enderuni Mehmet'e ait gösterir: <https://divanmakam.com/forum/ne-icin-gecmez-aceb-bir-gunum-azad-i-elem-sevki-bey-tiglizade-enderuni-mehmet-ussak.26766/> (29.10.2020 tarihinde görülmüştür.)

3 Selçuklu Döneminde Anadolu ve Azerbaycan'daki bilim ve sanat adamlarının eserlerini Farsça yazmalarının yanı sıra 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra Farsçadan Türkçeye yapılan geniş çaplı tercüme faaliyetlerinin de Farsça kelimelerin Oğuz Türkçesine kalıcı şekilde geçmesinde ve yerleşmesinde rolü olmuştur. Bkz. Ateş, 1945; Uzunçarşılı, 1988.

6.1. Güftelerde Farsça Terkipler

Şevki Beyin şarkılarının güftelerinde görülen Farsça unsurlar arasında Farsça terkipler ile Farsça birleşik kelimeler de önemli bir yer tutar. Bununla birlikte, divan şiiri ile süslü nesirde (âli ve müzeyyen tarz) sık sık karşılaşılan üçlü, dörtlü hatta beşli terkipler Şevki Bey güftelerinde genellikle görülmez. Sanatçı, güftede genellikle iki kelimedenden, nadiren de üç kelimedenden oluşan Farsça terkipleri seçer. Özellikle ikili Farsça terkipler halkın eğitim ve kültür seviyesini yansıtmak üzere Arapça ve Farsça kelimeler içeren eğitimi şehirli dilinde tercih ettiği dil birlikleri olmuştur. Bu tercihte halkın günlük dilde kullandığı birçok kurum ismi (Encümen-i Dâniş, Dâire-i Rûsûmât, vb) ile siyasi ve hukuki terimin (Devlet-i Osmâniyye, Bâb-ı Âli, kânun-i esâsî, yed-i emîn, vb) bu şekilde yapılmış olmasının etkisi olmalıdır⁴. Güftelerde aşk ve hicran acısı ve aşığın çaresizliği ile ilgili birçok istifham, hüsn-i tâlîl, istiare, mecaz, tecâhül-i ârif, tenâsüp ve teşbih gibi sanatlarla yapılmış ifadeler Farsça iki kelimeli terkiplerden oluşmuştur. Şairin kullandığı ikili terkipler kalıp ifadeler olarak birçok güftede ortaya çıkar. Bunlar arasında aşığın durumunu anlatmada kullanılan *baht-ı siyâh*, *baht-ı sitemkâr*, *ehl-i dil*, *esîr-i zülf*, *şeb-i fîrkat*, *hâl-i şûrîde*, *zehr-i hicr*, *ümîd-i vuslat*, *derd-i aşk*, *şekve-i hicrân*, *visâl-i yâr* çok karşılaşılan terkiplerdendir⁵. Bestecinin kendisine ait aşığıdaki murabba ve müseddes şarkılarında görülen Farsça terkipler onun terkip kullanımına tipik örneklerdir:

a.

(Uşşak)

(Hezec: mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün)

Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım

Gece doğmuş benim *baht-ı siyâhım*

Güzel gün görmede var iştibâhım

Gece doğmuş benim *baht-ı siyâhım*

Firâkınla senin ey *şems-i tâbân*,

4 Farsça, Tanzimat dönemi Osmanlı toplumunda hem resmi eğitim kurumlarında, hem tekke ve zaviyelerde, hem de özel dershanelerde ve derslerde yaygın olarak okutulmuş ve bu alanda birçok ders kitabı yazılmıştır. Farsçanın Tanzimat dönemi ile sonraki dönemlerdeki önemi, kullanımı ve yaygın öğretimi üzerine değerli bir doktora tezi hazırlanmıştır. Bkz. Çelik, 2005. Biz bu makalede Arapça ve Farsça kökenli kelimelerdeki kimi seslerin bu dönem Türkçesinde aldığı şekilleri mümkün olduğunca olduğu gibi göstermeyi tercih ettik. Bu sebeple Türk filolojisinde hâkim olarak kullanılan klasik Türk ilmi transkripsiyon alfabesi işaretleri yerine Türkiye Türkçesi imlasına yakın bir çeviri-yazı dönüştürmesi yapılmıştır.

5 Osmanlı Türkçede kullanılan Farsça terkiplerin özellikleri için bkz. Ergin, 95, ss. 88-89; Timurtaş, 2003, ss. 259-265.

Bana aşkın cihânı etdi zindân,
 Deminde görmedim bir *rûz-ı rahşân*,
 Gece doğmuş benim *baht-ı siyâhım*.

b.

(Uşşak)

(Hezec: mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün)
 Bilmem kime şekvâ edeyim *derd-i derûnum*?
 Târif edemem kimseye bu *hâl-i figânım*
 Gam âlemine atdı beni *tâli'-i dûnum*
 Artık senin aşkın ile ben zâr ü zebûnum
 Çok mu görüle *vâdî-i firkatde figânım*?
 Hep mihnet ile geçdi, yazık, *vakt-i civânım*.

6.2. Farşça Tekrar Yapıları

Tanzimat dönemi şehirli Türkçesinin Şevki Bey'in güftelerine yansıyan bir diğer özelliği Farşça tekrar kalıplarının çokça kullanılmasıdır. Tekrar kalıbının kullanılmasına yukarıdaki müseddes şarkının 4. mısraında bulunan *zâr ü zebun* yapısı güzel bir örnektir. Bu dil birliği, genellikle eş, yakın veya zıt anlamlı Arapça ve Farşça kelimelerden oluşan ve birbirine çoğunlukla Farşça bağlaç *vu / vü / u / ü* ile bağlanan kelime gruplarıdır. *Âh ü figân*, *âh ü zâr*, *ayş ü safâ*, *baht ü ikbâl*, *cevr ü cefâ*, *derd ü gam*, *derd ü elem*, *derd ü mihnet*, *dil ü cân*, *mahv ü hebâ*, *melûl mahzûn*, *nâle vü efgân*, *nâm ü nişân*, *nâz ü nezâket*, *rûz u şeb*, *zevk u şevk* gibi ifadeler Şevki Beyin güftelerinde sık görülen yapılardır. Segah makamında bestelediği şu güftede bu yapılardan bazılarının terkiplerle birlikte kullanılması dönemin şehirli Türkçesinde de görülen ifade tarzlarındandır:

(Segah)

(Hezec: mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün)
 Yandı ciğerim çıkıdı göğ *âh ü figânım*
 Saldı beni tufân-ı gama eşk-i revânım
 Söylendi belâkeşlik ile *nâm ü nişânım*
 Hep mihnet ile, hasret ile geçdi zamânım.

6.3. Farsça Türemiş Kelimeler

Bu güftenin 3. mısraında bulunan *belâkeş* örneğinde olduğu gibi Tanzimat Türkçesinde ve dolayısıyla Şevki Bey'in güftelerinde görülen Farsça kelimelerin bir kısmı Farsça eklerle veya ek işlevli yapılarla türemiş kelimelerdir. Bunlar arasında olumsuzluk ve yokluk bildiren bî+ ve nâ+ önekleri (bîçâre, nâşâd, nâgâh), yer bildiren yapım ekleri +gâh (cigergâh), +istân (gülistân), +sâr (kuhsâr), +zâr (çemenzâr, gülzâr) ve sıfat yapan +âne (mestâne), +ârâ (dilârâ), +bahş (safâbahş), +bâr (âteşbâr), +bâz (işvebâz), +dâde (dildâde), +dâr (dildâr, neş'edâr, vefâdâr), +efgen/+figen (âteşfigen), +fersâ (gamfersâ), +fikâr (dilfikâr), +gîn (gamgîn), +gûn (gülgûn), hâr, (hûnhâr), +kâr (işvekâr, mürüvvetkâr, sitemkâr), +keş (belâkeş), +nâk (sûznâk), +nisâr (gamnisâr), +nümâ (rûnümâ), +rîz (lebrîz), +sâz (çâresâz), +şiken (dilşiken), +yâb (neşveyâb), +veş (mehveş), ve +yâr (huşyâr) nispeten çok karşılaşılan ek ve ek işlevli kalıp yapılarıdır⁶.

6.4. Farsça Birleşik Kelimeler

Türemiş kelimelerin yanısıra iki bağımsız kelimededen oluşmuş Farsça birleşik kelimeler de dönemin şehirli Türkçesinde ve Şevki Beyde önemli bir yere sahiptir. Birleşik kelime yapmada etkin olarak kullanılan isim, sıfat ve edatlardan başa gelen *bed* (bedkâr), *hem* (hem-reng, hem-tâ), *hoş* (hoş-bû, hoş-nevâ), *nîm* (nîm-nigâh), *pür* (pür-keder) ve sona gelen *âbâd* (cennet-âbâd, hüzn-âbâd), *hâne* (mey-hâne), *misâl* (vîrâne-misâl), *peyker* (perî-peyker), *zâd* (gam-zâd 'gam çocuğu') yaygın kullanılmıştır. Bundan başka *â* bağlacıyla *gûnâgûn*, *serâpâ*, *tekâpû* (hızlı ve telaşlı) gibi çok sayıda Farsça birleşik kelime kullanılan kelime birlikleridir⁷.

7. Farsça Yapıların Türkçe Kelimelere Etkisi

Osmanlı şiir ve musikisinde olduğu kadar girift ve yoğun olmasa da örneklerde de görüleceği üzere Farsça kelimeler ve dilbilgisi unsurları Tanzimat dönemi şarkılarının güftelerinde eğitilmiş şehirli halkın bilgi ve görgüsü seviyesinde kullanılmış ve kadın erkek, genç yaşlı birçok kişi tarafından zevkle dinlenmiştir. Şiir ve musikide ahenk unsurları olarak kullanılan bazı Farsça kelimelerin söyleyiş özellikleri sınırlı sayıda Türkçe kökenli kelime ile ekin ses yapısında değişiklik yapmış ve bu söyleyişler gene eğitilmiş şehirli tarafından şiir ve musikide tercih edilen söyleyiş varyantları olmuştur. Bu kelimeler arasında Farsça kökenli *âvâre*, *çâre*, *bîçâre* kelimelerinin kafiye yapısına uygun olarak Türkçe *kara* kelimesi *kâre*, *yara* kelimesi ise *yâre* şeklinde telaffuz edilmiş, gene ünlü uyumuna göre +a ile söylenmesi

6 Farsça kelime yapımı için bkz. Lambton, 1988, ss. 96-104.

7 Farsça birleşik kelime yapımı üzerine bkz. Ateş ve Tarzî, 1982, ss. 96-101.

gereken yönelme hali eki *ağyâr*, *bahâr*, *dildâr*, *yâr* gibi kelimelerde *ağyâre*, *bahâre*, *dildâre* ve *yâre* şeklinde söylenmeye başlamıştır ki bu durum özellikle *yâr* (sevgili) kelimesinin sadece şiir ve musikide değil şehirli konuşma dilinde de çoğu zaman ince ünlülerle *yâre*, *yârdên*, *yârim* vb şeklinde söylenmesini doğurmuştur. Gene Farsça +âne sıfat ekine sahip Farsça kelimelerle kafiyeli duruma geçen *kana* ve *cihâna* kelimeleri *kâne* ve *cihâne*, şeklinde, *yana yana* ikilemesi ise *yâne yâne* gibi şiirsel varyantlaşmaya uğramış ve dönemin popüler şarkılarının diline yansımıştır.

8. Sonuç

Şevki Beyin şarkıları Tanzimat döneminin sonlarına doğru İstanbul başta olmak üzere şehirlerde yaşayan eğitimli halk arasında büyük ün ve şöhret kazanmıştır. Bestecinin kendisinin yazdığı veya tercih ettiği güftelerde Farsça kelimeler, terkipler ve birleşik yapılar oldukça önemli bir yer tutar. Farsça unsurlar, klasik Osmanlı şiirindeki kadar girift ve yoğun özellikler göstermese de bu güftelerin ahenk, mana ve mazmun özelliklerinin önemli kısmını oluşturacak kadar yaygındır. Farsça kelimeler ve dilbilgisi unsurları, *rüşdiye* ve *îdâdî* gibi Tanzimat okullarında, tekke ve zaviyelerde yaygın şekilde Farsça öğrenen ve klasik Osmanlı şiiri ve kültürü bilgisine sahip şehirli halkın sevdiği dilden dile söylenen eserlerin önemli bir dil ve üslup özelliği olmuştur. Bu bağlamda, diğerleriyle birlikte Şevki Bey'in şarkıları, Türk dili ve edebiyatında önemli değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılda gittikçe zayıflayan klasik Osmanlı şiirinin mazmun ve sanat anlayışını Farsça unsurlarla birlikte kitlelere ve yeni kuşaklara taşıyan ve sevdiren eserler olmuştur.

Kaynakça / References

- Anıl, A. & Zakoğlu, G. (1979-1980). *Güfteler: Türk San'at Musikisi Sözlü Eserleri*. (Cilt I-II). İstanbul: Zafer Matbaası & Tomurcuk Matbaası.
- Ateş, A. (1945). Hicri VI-VIII. (XII-XIV.) Asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler. *Türkiyat Mecmuası*. VII-VIII, 94-135.
- Ateş, A. & A. Tarzi (1982). *Farsça Grameri*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem*, 1 (1), 147-168.
- Çelik, A. (2005). Tanzimat'tan Günümüze Türkiye'de Farsça Öğretimi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri Anabilim Dalı. (Yayınlanmamış doktora tezi)
- Develioğlu, F. (1997). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. (19. baskı). Ankara: Aydın Kitabevi,
- Dursunoğlu, H. (2009). Türkiye Türkçesindeki Farsça Sözcükler ve Kullanım Şekilleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 (1), 131-142.
- Ezgi, S. (1953). *Nazarî-amelî Türk Musikisi*. (Cilt 1-5). İstanbul: İstanbul Konservatuarı.
- Haynes, J. (1995). Meter and discourse. Eds. R. Carter & P. Simpson. *Language, Discourse and Literature* (s. 235-256). London, UK: Routledge.

- Inan, M. U. (2019). Imperial ambitions, mystical aspirations: Persian learning in the Ottoman world. Nile Green (Ed.). *The Persianate world, The Frontiers of a Eurasian lingua franca* (s. 75-92). Oakland, California, USA: University of California Press.
- Lambton, A. K. S. (1988). *Persian Grammar*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Menzel, Th. (1979). Şarkı. *İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt 11, s. 346-347). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özcan, N. (2010) Şevki Bey. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 39, s. 30-31). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Öztuna, Y. (1986). *Hacı Arif Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Redhouse, J. W. (1890). *A Turkish and English Lexicon*. Constantinople: A. Boyajian.
- Steingass, F. (1892). *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. London, UK: Routledge & Kegan Paul.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (5. baskı). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Turan, F. (2003). Choice of speech and literary form as semiotics of ideology: poetics of Ahmed Nedim and Robert Burns in voicing two 18th century local cultures. *New Approaches: Culture, Language, Literature*, II, 29-64.
- Üngör, E. R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*. İstanbul: Eren Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yahya Kaçar, G. (2012) *Klâsik Türk Mûsikîsi Güftelerinde Osmanlıca Kelime ve Terkîbler*. İstanbul: Maya Akademi.