

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Cilt: 13 Sayı: 69 Mart 2020 & Volume: 13 Issue: 69 March 2020
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581
Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2020.3987>

ZEKİ ÂRİF ATAERĐİN'İN KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN MAKAMSAL İNCELENMESİ* ANALYSIS OF KÜRDİLİHİCAZKAR'S WORKS WRITTEN BY ZEKİ ARİF ATAERĐİN IN TERMS OF MAQAM

Kürşat Hakan TULUK**

Özgür Sadık KARATAŐ***

Öz

Bu çalışmanın amacı, XIX. yüzyıl Klâsik Türk MüsİKisini, klâsik anlayıştan ödün vermeden öğrenen, icra eden ve aynı anlayıőta öğreterek XX. yüzyıl müziğine aktaran kıymetli bestekâr Zeki Ârif AtaerĐin'in, en çok eser vermiş olduğu Kürdilihicâzkâr makamındaki eserlerinin makam analizleri yapılarak sanatçının müzikal kimliğini, beste özelliklerini ortaya çıkarmaktır. XX. yüzyıl Türk MüsİKisi sanatçılarında olan AtaerĐin; XIX. yüzyıl müsİKİ eğitimi ve kültürünü XX. yüzyıla taşıyan önemli icracı ve bestekârlarımızdandır. ÇaĐdaő bestekârların; klasik tarzda eserler vermek yerine güncel, halk tarafından rağbet gösterilen türlere ve makamlara ağırlık verdiği bir ortamda, "müsİKimizin uçuruma sürüklenmesi" kaygısıyla klâsik tarzda ve unutulmaya yüz tutmuş makamlarda eserler vermeye çalışmıőtır. AtaerĐin'in bu fedakâr çalışmaları ile çağdaőları ve günümüz bestekârlarında önemli tesirler yaratmış olması, kendisi hakkında bu araştırmanın yapılmasını önemli kılmaktadır. Çalışma, betimsel araştırmalardan 'tarama modeli' ve 'tarihi desen araştırmaları modeli' temel alınarak yürütülmüştür. Bestekârın, Kürdilihicâzkâr makamını, makamın karakteri ve özellikleri de dikkate alındığında neredeyse makamın bütün zenginliğini gösterecek şekilde ustalıkla kullandığı, söz konusu eserlerinde; kendi icra tavrını da ortaya koyması ile eserlerindeki ezgisel çeşitliliği daha belirgin olarak vurguladığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk MüsİKisi, Zeki Ârif AtaerĐin, Kürdilihicâzkâr Makamı, Makam Analizi.

Abstract

The aim of the study is to reveal the musical identity and composition characteristics of creations in the Kürdilihicâzkâr maqam which were the most of his creations of esteemed composer Zeki Atarif AtaerĐin who learned and performed (without compromising from the classical understanding) XIXth Century classical Turkish music. AtaerĐin, who was the XXth century's Turkish music artist, is one of the most important performers and composers. He transferred music education and culture of the XIXth century to the XXth century. Since he concerned about Turkish music drifted into the abyss he tried to produce creations which were the classical form and in the forgotten maqams while his colleagues produced creations that were preferred by the public. The fact that AtaerĐin had influenced his contemporaries and today's composers with these devoted works, makes important to carry out this research. The Descriptive method was used in the research. In accordance with the Descriptive method, it was made benefit of Survey model and Historical model. It is determined that the composer used kürdilihicâzkâr maqam skillfully expressing all features of it and he emphasized prominently melodic variety by using his own performance in his creations.

Keywords: Classical Turkish Music, Zeki Ârif AtaerĐin, Kürdilihicâzkâr Maqam, Maqam Analysis.

* Bu çalışma, DoĐ. Dr. Özgür Sadık KARATAŐ danıőmanlıĐında, Kürşat Hakan TULUK tarafından yapılan "Zeki Ârif ATAERĐİN'in Kürdilihicâzkâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal ve Güfte Yönlerinden İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiőtir.

** Bilim Uzmanı, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Mezunu, khtuluk@gmail.com

*** DoĐ. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, ozgursadik.karatas@atauni.edu.tr



1. Giriş

Kültürün en önemli bileşenlerinden birisi olan sanat; toplumun kimliğini, tarihsel hafızasını, düşünme biçimini ve ahlakını belirler (Şentürk, 2016, 29). Ebedî başkomutan, ulu önder Mustafa Kemâl ATATÜRK'ün "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir" vecizesi, sanatın toplum hayatında ne denli önemli olduğunu ifade etmektedir. Gerçekten de sanatın görevi çok büyüktür. Bilimin yardım ettiği, dinin yol gösterdiği gerçek sanatın etkisiyle, bütün dış unsurlar insanların huzurlu beraberliği ile özgür ve keyifli çalışmalarına imkân vermelidir. Sanat şiddetin bir tarafa bırakılmasını sağlamalıdır. Bunu başarabilen sanat, gerçek sanattır (Tolstoy, 2008, 348). Kongar (1997, 23) ise sanatın temel niteliğini "güzellik" olarak tanımlamaktadır. "Sanatın başlıca üç alanı bulunur. Bunlar; doğal dili ve kelimeleri kendine malzeme edinen edebiyat; sesleri ve zamanda sıralanışlarını malzeme alan müzik; görüntü ve nesnelere kullanan plastik sanatlardır" (Özkaya, 2000, 21). Bu alanlardan farklı olarak; adalet, inanç ve ahlak ilkelerinin dışında, farklı kimlikleri ortak bir ruh ve düşünce ikliminde buluşturacak en temel unsurların arasında mimari, yemek kültürü gibi gündelik hayatın her ögesi sayılabilir, fakat sanat dalları arasında bilhassa müzik önemli bir yer tutmaktadır (Şentürk, 2016, 28). Günay (2011, 99)'da benzer şekilde, kültürün etkilenmesi söz konusu olduğunda güzel sanatların içerisinde özellikle müzik sanatının düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Çünkü müzik kültürel bir olgudur. Kültürün oluşmasını, biçimlenmesini doğrudan etkiler (Say, 2009, 19). Asırlar boyunca insanların yaşamlarındaki yer alış biçimiyle kültürün önemli bir bileşeni olduğundan, tarih öncesi devirler ve tarih devirlerinde insan yaşamında sürekli bir şekilde etkin rol almış, kültürün oluşumuna, gelişimine ve kullanımına katkı sağlamıştır. Müziğin toplum ve kültür içindeki önemi ve etkisi, tarihsel geçmişinin bu denli güçlü olmasıyla da anlaşılabilir (Canbay ve Nacakçı, 2015, 26).

Müzik insan ile ortaya çıkar, insan tarafından üretilir ve insan ile bir anlam kazanır. Müziğin, insanın kendini ifade etmesi için bir dışavurum aracı olduğu söylenebilir (Şen, 2015, 5). Konfüçyüs "müzik devlet kurar, devlet yıkar" sözü ile müziğin toplum hayatında ne denli ağırlığı olduğunu ifade etmiştir (Akt., Kaplan, 2008, 5).

Müzik, sadece dinlemesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine, kültürün içine gömülmüştür (dili olmayan bir kültür olmadığı gibi, müziği olmayan bir kültür de yoktur). Müzik kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şeydir. İnsanlar müzikle düşünür, onunla kendilerinin kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar (Cook, 1999'dan akt., Şen, 2015, 11).

Kimliğimizi oluşturan kültürün simgeler ve davranış biçimleriyle yansımaları sağlayan en önemli araçlardan birisi müziktir. Toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere, sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur. Bu anlamlar diğerleriyle paylaşılmaya başlandığı anda müzik toplumsallaşmaktadır. Bu özelliği nedeniyle de kitlelerde ortak bilinç oluşturmada çok etkilidir (Kaplan, 2008, 42).

Duygu düşünce izlenim ve tasarımları ve başka gerçeklerin de katkısıyla belli durum olgu ve olayları belli bir amaç ve yöntemle belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirerek biçimlendirilmiş seslerle işleyerek anlatan estetik bir bütün olan müzik, herkesin anlayabildiği ve anlayabileceği yegâne dildir. Bir başka ifade ile; kelimelerle anlatılamayan duygu ve düşüncelerin seslerle anlatan, dil ve ırk fark etmeksizin doğrudan duygulara hitap eden bir sanat dalıdır (Baykam, 2015, 21-22).

İşitme duyumuza hitap eden müzikte kullanılan sesler, bestecinin birinci elden kullandığı metalar değildir. Besteci kâğıt üzerine işaretler ve zihninde duyduğunu ya da düşündüğünü notalara dönüştürür. Daha sonra eser, yorumcu veya yorumcular tarafından icra edilir ve dinleyiciye bu şekilde ulaşır (Özkaya, 2000, 23). Müzik eseri bir "müziksel bildiri"dir. Bu bildirinin iletilmesi için besteciden bildiriye, yorumcudan dinleyiciye uzanan bu süreç birbirine bağlı halkalardan oluşan bir zincir gereklidir. Bu zincirin halkalarından birinin eksik bulunması halinde iletişim kopar. Bu nedenle her halkanın vazgeçilmez önemi değeri vardır (Say, 2009, 20-21). Başka bir deyişle, müziğin muhatabına ulaşabilmesi için öncelikle bestekâr tarafından bestelenmesi, sonra da saz ve solistler tarafından icra edilmesi gerekir. Zira müziğin belirli bir zaman içerisinde varlığını ve etkisini sürdürmesi, kâğıt üzerinde (nota) bulunan eserin seslendirilmedikçe dinleyiciyi etkileyemeyeceği, etkisini ancak eserin seslendirilmesi sırasında gösterebileceği söylenebilir (Şen, 2015, 9).

Müzik, geleneği ve ses dünyası içinde değerleri, tarzları, biçimleri ve kendi müdahalelerini eğitilmiş müzik dünyasından halk müziği dünyasına ve tersi yönde sözel gelenekten akademik geleneğe taşımayı başarmıştır. Bu nedenle müzik dünyasında, müzikal mirasın bir kuşaktan diğerine aktarıldığı devasa bir



dikey hareketlilik, aynı şekilde, bir ilkedden diğerine, belki de diğer sanatlardakinden daha fazla, sıra dışı bir yatay hareketlilik vardır (Fubini, 2014, 41). Bu hareketliliği sağlayan da müziğin hem kuşaktan kuşağa hem de aynı zaman diliminde toplumun tüm katmanlarına iletilmesine destek olan basılı yayın, radyo ve televizyon gibi kuruluşların ötesinde kendi dinamikleridir. Bunlar müziğin meydana gelmesini sağlayan bestekâr ve güftekâr, hayata geçirilmesini icraları vasıtasıyla sağlayan saz ve ses sanatçıları ile araştırmalarıyla müziği temellendiren nazariyatçılarımız ve müzik bilimcilerimizdir.

Araştırmanın konusu olan ve bestekârlık özelliği ile hafızalarda yer eden Ataergin, aslında XX. yüzyıl sanatçısıdır. Bununla birlikte, belki de babasının tanınmış bir kanun virtüözü olması, böylelikle de klâsik anlayıştaki müzik çevresini erkenden tanıması sayesinde XIX. yüzyıl müzik atmosferinde klasik üslûpla, meşk silsilesinde yetişmiş bir bestekâr, kanun icracısı ve ses sanatçısıdır. Hânende olarak geniş ses aralığına sahip olması ile okuyuşundaki kendine has tavrı olan uzun soluklu nağmelerini bestelerine aktarması eserlerini diğer bestekârların eserlerinden ayıran en önemli özelliklerinden biridir.

Zeki Ârif Ataergin 1896 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası ünlü bestekâr ve kanunî, Hacı Ârif Bey'dir. Yükseköğrenimini İstanbul Hukuk Fakültesi'nde tamamladıktan sonra adliye teşkilâtında çeşitli görevlerde bulunmuş, hâkimlik ve avukatlık yapmıştır. Son görevi olan Fatih noterliğinden emekli oldu. 3 Ocak 1964 günü kalp krizi geçirerek vefat etmiştir (Cansevdi, 2014, 4).



Şekil 1: Zeki Ârif Ataergin (<https://islamansiklopedisi.org.tr>)

Sesinin güzelliği ve mûsikî yeteneği daha çocukluk yıllarında babası Kanunî Hacı Ârif Bey'in dikkatini çekmiş, küçük yaşlarında iken mûsikî yönünden kendisiyle ilk olarak babası ilgilenmiştir. Bu nedenle Ataergin'in mûsikî hayatını etkileyen en önemli müzik şahsiyeti babası Kanuni Hacı Ârif'tir denilebilir. Babası haricinde de birçok sanatçıdan faydalanmıştır. Bunlardan en önemlileri Hacı Kirami Efendi, Rauf Yekta, Abdülkadir Töre ve Hoca Ziya Bey'dir (Ak, 2014, 355-358).

Zeki Ârif Ataergin iki meşk zincirinde yer almıştır. Bunlardan birincisi; Tanburî İsak Efendi (1744-1814) ile başlayan, Uncuzâde Mehmet Emin, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), Dellalzâde İsmail Efendi (1797-1869), Hacı Faik Bey (1831-1891), Hacı Kirami Efendi (1840-1909) ve Zeki Ârif Ataergin (1896-1964) ile devam eden meşk zinciri, ikincisi de; Şeyh Celâleddin Dede (1846-1907) ile başlayan, Rauf Yekta Bey (1871-1935) ve Zeki Ârif Ataergin (1896-1964) ile devam eden meşk zinciridir (Ayas, 2015, 363).

2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada, XIX. yüzyıl klasik Türk mûsikisini, XX. yüzyıl öncesinde ve başlangıcındaki Batı müziği karşısındaki tüm çalkantılara rağmen klâsik anlayıştan ödün vermeden öğrenen, icra eden ve aynı anlayışla öğretmek XX. yüzyıl müziğine aktaran kıymetli bestekâr Ataergin'in, en çok eser vermiş olduğu kürdilihicâzkâr makamındaki eserlerinin makam analizlerinin yapılması amaçlanmıştır. Makamsal analiz, bestekârın müzikal kimliği ve beste özelliklerini ortaya çıkarmak açısından önem taşımaktadır.

3. Problem cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi "Zeki Ârif Ataergin'in Kürdilihicâzkâr makamında bestelemiş olduğu eserlerinin makamsal analiz açısından göstermiş olduğu özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

4. Yöntem

Bu araştırma, betimsel araştırmalardan 'tarama modeli' ve 'tarihi desen araştırmaları modeli' temel alınarak yürütülmüştür. Betimsel araştırmalar; olayı olduğu gibi araştıran ve ele alınan olayların durumlarının ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı ve onların daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkilerinin incelenerek 'ne' olduklarının betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır (Karakaya, 2014, 59). Betimsel araştırmaların bir türü olan tarama modeli ise; geçmişte ya da halen var olan bir durumu, olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Önemli olan, onu uygun biçimde belirleyebilmektir (Karasar, 2007, 77).



Araştırmanın evreni, Ataerğın'in tespit edilmiş olan 24 adet Kürdilihicâzkâr makamında ve şarkı formundaki eseridir. Örnekleme ise, olasılık temelli olmayan örnekleme yöntemlerinden biri olan 'Kota Örnekleme' yöntemi ile oluşturulmuştur. Olasılık temelli olmayan örneklemler, özellikle nitel araştırmalarda kullanılan ve örneklemin küçük tutularak daha ayrıntılı bilgilere ulaşmanın amaçlandığı yöntemlerdir. Bunlardan 'kota örnekleme yöntemi' sınırlı bir evrenin, araştırmacının öngördüğü belirli değişkenlere göre, araştırmacının amacına uygun şekilde sınırlandırıldığı, kotalandırıldığı bir yöntemdir (Karakaya, 2014, 124).

Bu yöntem vasıtası ile; çalışmanın örneklemini, Ataerğın'in Kürdilihicâzkâr makamında bestelemiş olduğu 24 eserden notalarına ulaşılabilen 16 adet eseri oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında ulaşılabilen ve analizleri yapılan eserler listesi Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1: Zeki Ârif Ataerğın'e Ait Kürdilihicâzkâr Makamındaki Analizi Yapılan Eserler Listesi

Sıra No.	Eserin İlk Dizesi	TRT Rep. No.	Güftekâr	Usûl	Form
1	Bahar olsun mu senden sevgilim ırakken ben?	-	?	Curcuna	Şarkı
2	Bin yâre açıp geçti o dilber çiğirimde kanatlanmış alevsin rûhumda her gün	2336	?	Müsemmen	Şarkı
3	Bir tatlı rûya sanıp unutmama beni	-	?	Curcuna	Şarkı
4	Dil uyur mest olarak yâr-ı dilâra söyler	17571	Yahyâ Kemâl Beyatlı	Ağır Aksak	Şarkı
5	Dilde dillerde gezer şûh-i dilârasın sen	-	Zeki Ârif Ataerğın	Curcuna	Şarkı
6	Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden	3649	Yahyâ Kemâl Beyatlı	Curcuna	Şarkı
7	Gel bu akşam da beraber içelim gitme kadın	4678	?	Aksak	Şarkı
8	Gül ey sevgili gül de dudaklarından	-	?	Sofyan	Şarkı
9	Hem aşkım hem ümidim hem de neş' emsin	-	Zeki Ârif Ataerğın	Curcuna	Şarkı
10	Rûya gibi bir yazdı yarattın hevesinle	-	Yahyâ Kemâl Beyatlı	Curcuna	Şarkı
11	Sanma âgûşuma bir başka gül-endâm alırım	-	?	Aksak	Şarkı
12	Sarsam seni gönülümce güzel bahtıma kansam	-	Vecdi Bingöl	Türk Aksağı	Şarkı
13	Seni mestâne görünce sanırım	-	?	Curcuna	Şarkı
14	Sevdâlar açarken başıma taze çiçekler	-	?	Curcuna	Şarkı
15	Söyle aydan mı koştun güneşten mi güzelim?	-	Zeki Ârif Ataerğın	Curcuna	Şarkı
16	Söyle neden ağladın neler geldi başına?	10195	Nâhit Hilmi Özeren	Curcuna	Şarkı

(Cansevdi, 2014, 78-96).

4.1. Verilerin Toplanması

Bu çalışmanın verileri, belgesel tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya 'Belgesel Tarama Yöntemi' adı verilir. İki ayrı amaçla belgesel tarama tekniği kullanılır. Bunlar 'Genel Tarama' ve 'İçerik Çözümlemesi'dir. Genel tarama; araştırmacının araştırdığı konuda incelediği, okuduğu, çalışmasına aktardığı literatür taramasını içerir. İçerik çözümlemesi; belirli bir metnin, kitabın, belgenin belirli özelliklerini sayısallaştırarak belirleme amacıyla yapılan bir taramadır (Cemaloğlu, 2009, 154).

Bu kapsamda çalışmaya yönelik tüm veriler, konuyla ilgili kaynak niteliğinde yayınlanmış olan kitap, tez, makale, süreli yayın, bildiri ve ilgili eser notalarının taranması yoluyla toplanmış ve üzerinde içerik çözümlemeleri ve analizleri yapılmıştır.

4.2. Verilerin Analizi

Çalışmanın problemi olan; Zeki Ârif Ataerğın'in Kürdilihicâzkâr makamındaki eserlerinin makamsal analiz açısından göstermiş olduğu özelliklere ilişkin olarak; ölçü bazında yer alan, öncelikle 5'liler sonra 4'lüler ve son olarak da 3'lüler, daha sonra da asma, yarım ve tam kalıplar çeşnileri ile tespit edilmiş, sonuçlar zemin, nakarat ve meyan bölümleri başlıkları altında gruplandırılarak listelenmiştir. Daha sonra da eserin bütününde ve yine zemin, nakarat ve meyan bölümleri başlıkları altında, meydana gelen makam dizileri ve geçkiler tespit edilmiş ve elde edilen veriler yorumlanmıştır.

4.3. Kürdilihicâzkâr Makamı Hakkında Nazari Bilgiler

Çalışmanın bu başlığı altında, 1855 yılında Hacı Ârif Bey (1831-1885) tarafından terkip edilen ve gerek kendisi gerekse çağdaşı olan bestekârlar tarafından çokça kullanılan kürdilihicâzkâr makamı hakkında, en kapsamlı olduğu tarafımızca düşünülen Özkan (2015)'in "Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri" kitabındaki nazari bilgilere yer verilmiştir.



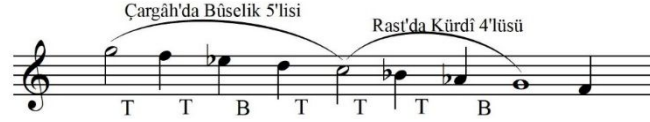
Kürdîlihîcâzkâr Makamını Şed ve Mürekkep (Bileşik) olarak ikiye ayırıp ele almak gerekir. Çünkü Kürdîlihîcâzkâr Makamı hem Kürdî dizisinin Râst perdesindeki basit şeddi olarak kullanılmış, hem de yine aynı perdede Kürdî dizisi esas olmak üzere bünyesine başka dizileri ve çeşnileri de alarak mürekkepleşmiştir.

4.3.1. Şed Kürdîlihîcâzkâr Makamı

Durağı: Râst perdesidir.

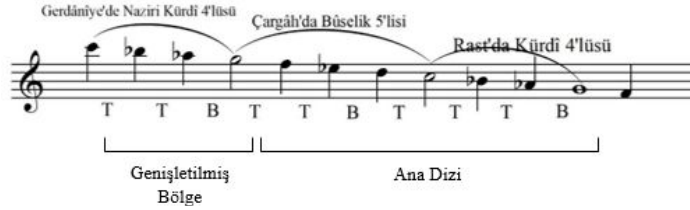
Seyri: İnicidir.

Dizisi: Kürdî makamı dizisinin Râst perdesi üzerindeki inici şeddidir. Başka bir ifade ile Râst perdesi üzerinde bir Kürdî dörtlüsüne Çargâh perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir (Kürdî dörtlüsü + 4. derecede Bûselik beşlisi).



Şekil 2: Basit Kürdîlihîcâzkâr Makamı Dizisi (Râst'da İnici Kürdî Dizisi) (Özkan, 2015, 245)

Kürdîlihîcâzkâr, inici bir makam olduğu için güçlüsü tiz durak perdesidir. Yarım karar bu perde üzerinde yapılacaktır. Bu sebeple tiz durak üzerinde bir bölgeye gerek vardır. Bu da diğer inici makamlarda olduğu gibi, durak perdesi üzerindeki Kürdî dörtlüsü simetrik olarak tiz durak üzerine göçürülmekle elde edilir.



Şekil 3: Basit Kürdîlihîcâzkâr Makamı Dizisi (Genişletilmiş Bölge İle) (Özkan, 2015, 246)

Güçlüsü: İnici bir makam olduğu için birinci merteye güçlü tiz durak Gerdâniye perdesidir. Üzerinde Kürdî çeşni ile yarım karar yapılır. İkinci merteye güçlü ana dizinin ek yerindeki Çargâh perdesidir. Bu perde üzerinde Bûselik çeşni ile asma karar yapılır.

Asma karar perdeleri: Asma karar perdesi olarak en önemli perde ana dizinin ek yerindeki Çargâh perdesidir. Yukarıda da belirtildiği gibi bu perde üzerinde Bûselik çeşni ile asma karar yapılır. Nevâ perdesi de önemli asma karar perdelerinden biridir. Nevâ perdesi üzerinde Kürdî çeşniyle önemli asma kararlar yapılır.

Bunlardan başka durağın bir tanîni altında bulunan Acem Aşîrân perdesi, hem yeden, hem de asma karar perdesi olarak kullanılır. Acem Aşîrân perdesinde Bûselik çeşni ile asma karar yapılır.

Donanım: Si, mi, lâ için küçük mücenneb bemolü donanımına yazılır.

Perdelerin T.S.M. deki isimleri: Pestten tîze doğru çıkıcı olarak Râst, Nîm Zirgûle, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Nîm Hisâr, Acem, Gerdâniye'dir. Tiz tarafta Gerdâniye, Nîm Şehnâz, Sünbûle ve Tiz Çargâh'dır.

Yedeni: Birinci aralıktaki (fa) Acem Aşîrân perdesidir.

Genişlemesi: Durak üzerindeki çeşni tiz durak üzerine simetrik olarak göçürülerek genişler.

Seyir: Tiz durak Gerdâniye civarından seyre başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezinildikten sonra, Gerdâniye perdesinde Kürdî çeşniyle yarım karar yapılır. Sonra bütün dizide gerekli asma kararları da göstererek, karışık gezinildikten sonra Râst perdesinde Kürdî çeşniyle ekseriyetle yedenli tam karar yapılır (Özkan, 2015, 245-247).

4.3.2. Mürekkep (Bileşik) Kürdîlihîcâzkâr Makamı

Durağı: Râst perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Mürekkep Kürdîlihîcâzkâr makamı iki şekilde kullanılmıştır.



Şekil 4: Birinci Çeşit Mürekkep Kürdîhicâzkâr Makamı Dizileri (Özkan, 2015, 249)

Hicazkâr makamının tiz tarafında genişlemeden meydana gelen iki çeşni bulunur. Bunlardan biri Gerdâniye'de Hicaz beşlisi, diğeri yine Gerdâniye'de Büselik beşlisidir. Bu birinci şekildeki Mürekkep Kürdîhicâzkâr makamı seyrine tiz tarafı iki çeşit olan Hicazkâr makamından biri ile başlanır ve birinden diğerine geçilebilir. Yine Gerdâniye perdesinde ya Büselik veya Hicaz çeşnileriyle yarım karar yapılabilir. İstenirse bu yarım karar Kürdi çeşni ile de olur. Sonra Râst perdesindeki inici Kürdi dizisine geçilir ve onunla karara gidilir. Bu tarz Kürdîhicâzkârâ "Hicazkâr Kürdi" veya "Hicazkâr-ı Kürdi" adları da verilmiştir.

İkinci şekil Mürekkep (Bileşik) Kürdîhicâzkâr makamı, Nevâ perdesi üzerindeki inici Beyati-Uşşak dizisine (ki Arazbar makamının orta ve tiz bölgesi demektir) Râst perdesindeki inici Kürdi dizisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. Buna zaman zaman Gerdâniye perdesinde Uşşak dördlüsü veya Hüseyni beşlisi eklenir. Nevâ perdesindeki Uşşak dördlüsünün bir tanini altında, yani Çargâh perdesinde de Râst beşlisi kendiliğinden teşekkül eder. Ancak bu diziye eklenen Geraniye'de Uşşak dördlüsü veya Hüseyni beşlisinde ısrar edilirse, makam Râst perdesine göçürülmüş Muhayyer Kürdi makamı haline gelebilir. Bu yüzden Gerdâniye'de Uşşak ve Hüseyni ancak gerektiğe ve pek az kullanılmalıdır.

Şekil 5: İkinci Çeşit Mürekkep Kürdîhicâzkâr Makamı Dizileri (Özkan, 2015, 250)

Bu çeşit Kürdîhicâzkâr makamının başlangıç seyrinde yer alan Arazbar dizisi sebebiyle Nevâ perdesi yine ikinci derece güçlü durumuna gelmiş ve Çargâh perdesi önemini kaybetmiştir. Çünkü Arazbar makamı dizilerinin bu türlü Kürdîhicâzkâr makamlarında kullanılan bölümü Nevâ perdesi üzerindedir (Nevâ'da Uşşak-Beyâtî dizisi).

Bahsi geçen iki çeşit Mürekkep (Bileşik) Kürdîhicâzkâr makamı dizilerinin karışık olarak kullanılması ile üçüncü bir şekil meydana gelir.

Gerek yalnızca Şed olan Kürdîhicâzkâr ve gerekse Mürekkep Kürdîhicâzkâr makamının iki şekli, yani üç şekil birden bir eser içinde ustalıklı geçkilerle karışık olarak kullanılabilir. Ayrıca, her biri başlı başına da kullanılabilir. Bütün bu şekilleri karıştırıp kullanmak şüphesiz ki çok daha zengin ve renklidir. Zaten bazı çeşniler dördlü veya beşli halinde üç şekil arasında ortak olarak bulunur. Herhangi bir asma karar



sırasında oradaki çeşniyi tespit etmek çok kolaydır. Fakat bu kalışın hangi şekle ait olduğu çoğunlukla kesin olarak anlaşılamaz çünkü aynı kalış her üç şekilde de olabilir. Aslında bu ortaklık geçiyi de kolaylaştırır. Böylece bu kadar değişik şekillerde kullanılan Kürdîlihicâzkâr makamını da mürekkep olarak kabul edilmelidir. Daha önce incelenmiş olan basit şed şeklindeki kullanımına da sıkça rastlanır.

Güçlüsü: Tiz durak Gerdâniye perdesidir. Mürekkep Kürdîlihicâzkâr makamının iki şekli için bu perde üzerinde Kürdî'li, Bûselik'li, Hicâz'lı, Uşşak'lı yarım karar yapılabilir. Ancak şunu hemen ifade edelim ki, yarım karar hangi çeşni ile yapılmışsa, Gerdâniye üzerindeki öteki kararlar asma karar olarak kullanılır. Nevâ perdesi de ikinci güçlü durumuna gelmiştir. Çünkü Hicâzkâr ve Arazbar'da ikinci güçlü Nevâ perdesidir. Çargâh perdesinin önemi azalmıştır.

Asma karar perdeleri:

Mürekkep kürdîlihicâzkâr makamında; 9 farklı perdede 17 farklı çeşni ile asma kalış yapılabilir. Gerdâniye perdesinde 4, Acem perdesinde 2, Dik Hisâr ve Nîm Hisâr perdelerinde 1'er, Nevâ perdesinde 3, Çargâh perdesinde 3, Kürdî, Râst ve Acemaşîrân perdelerinde 1'er adet yapılabilen bu asma kalışlar makamın renk ve zenginliğini ortaya çıkarmaktadır.

1. Gerdâniye perdesinde: Kürdî'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle), Bûselik'li (Nevâ perdesindeki Beyâtî dizisi sebebiyle), Hicâz'lı (Hicâzkâr dizisi sebebiyle), Uşşak'lı (pek küçük bir asma karar olmak şartıyla)

2. Acem perdesinde: Bûselik'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle), Nîkrîz'li (Hicâzkâr makamı dizisi sebebiyle)

3. Dik Hisâr'da: Hûzzam'lı (İki mürekkep şeklin karışımından)

4. Nîm Hisâr'da: Çargâh'lı (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle)

5. Nevâ'da: Kürdî'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle), Hicâz'lı (Hicâzkâr makamı dizisi sebebiyle) ikinci güçlü, Uşşak'lı (Nevâ perdesindeki Beyâtî dizisi sebebiyle)

6. Çargâh perdesinde: Bûselik'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle), Nîkrîz'li (Hicâzkâr makamı dizisi sebebiyle), Râst'lı (Nevâ perdesindeki Beyâtî dizisi sebebiyle)

7. Kürdî perdesinde: Çargâh'lı (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle)

8. Râst perdesinde: Kürdî'li (Râst'ta Kürdî dizisi sebebiyle ki bu aynı zamanda tama karardır)

9. Acem Aşîrân perdesinde: Bûselik'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle)

Donanımı: Si, mi, lâ için küçük mücenneb bemolü donanımına yazılır. Gerekli değişiklikler eser içinde gösterilir.

Yedeni: Birinci aralıktaki fa Acem Aşîrân perdesidir.

Genişlemesi: Makamı meydana getiren diziler esâsen genişlemiş olarak kullanıldığından ayrıca genişlemeye gerek yoktur.

Seyir: Hangi şekil olursa olsun makam inisi olduğundan tiz durak Gerdâniye civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra güçlü Gerdâniye perdesinde yarım karar yapılır. Yine eğer istenirse diğer çeşniler de kullanılarak gezinilip, ikinci merteye güçlü olan Nevâ perdesinde asma karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar da gösterilir. Sonunda mutlaka Râst perdesindeki Kürdî dizisine veya beşlisine geçilip, Râst perdesinde Kürdî çeşniyle tam karar yapılır (Özkan, 2015, 245-254).

5. Bulgular ve Yorum

Araştırmada, Ataergin'e ait olduğu tespit edilen 24 eserlik evrenden örneklem için seçilen, Kürdîlihicâzkâr makamındaki şarkı formundaki 16 adet eserinin makam analizleri yapılmış, makale formatına dönüştürülürken bu 16 eserden de, betekârın makamın değişik özelliklerini kullanmış olduğu değerlendirilen 3 eserine yer verilmiştir. Her eserin makamsal analizinden sonra eserin müzikal özelliğine ilişkin genel bir yorum yapılarak eserlerin makamsal ve müzikal özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Makamsal analiz için eserlerin içerisindeki makamsal diziler, beşli ve dördlülerin tespiti sırasında bazı aralıkların nazariyat kitaplarındaki ideal aralıklarla örtüşmediği tespit edilmiştir. Bunlardan bir tanesi; Hicâz 3'lü, 4'lü ve 5'lisinde 12-13 koma olması gereken artık ikili aralığının 14 koma olarak notaya yazıldığı tespit edilmiştir. Analiz yapılırken bu gibi dördlü ve beşlilerin isimlendirilmeleri "duyumları" dikkate alınarak oluşturulmuştur.

5.1. Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde

Ataergin'in "Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde" mısraıyla başlayan Kürdîlihicâzkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihicâzkâr makamında, 8/8'lik müsemmen usûlünde ve şarkı



formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi *Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün* kalıbında 14'lü arûz vezni ile yazılmış olup, 4 mısırâdan oluşmaktadır.

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

BİN YÂRE AÇIP GEÇTİ O DİLBER CİĞERİMDE

Müsemmen Zeki Ârif ATAERGİN

Aranağme

BİN YA RE A ÇIP

GEÇ Dİ O DİL

BER Cİ ĞE RİM

DE (SAZ ...) KUNRAL SA ÇI BİR

HA TI RA KI KAL.

DI E LİM DE(SAZ ...)



HA LÂ DU RU YOR LEB LE RI
NİN NAK Şİ Dİ
LİM DE (SAZ) HA LÂ
DU RU YOR LEB LE RI NİN
NAK Şİ Dİ LİM
DE (SAZ)

Dr. Alâeddin YAVAŞÇA
1173/D.64

BİN YÂRE AÇIP GEÇTİ O DİLBER CİĞERİMDE
KUMRAL SAÇI BİR HATIRA Kİ KALDI ELİMDE
HALÂ DURUYOR LEBLERİNİN NAKŞI DİLİMDE
KUMRAL SAÇI BİR HATIRA Kİ KALDI ELİMDE

Şekil 6: Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Cîğirimde

Eser 41 ölçüden oluşmaktadır, ilk altı ölçü aranağmesidir. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güftekarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası "2336" dır.

Aranağme; eserin ilk 8 ölçüsüdür. Eserin 1. ölçüsünde, seyre makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesinden başlanmış, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma karar yapılmış, 2. ölçüde, Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 3. ölçüde, Râst'da Hicâz 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilmiş, 4. ölçüde, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 5. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma karar yapılmış, 6. ölçüde, Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 7. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 8. ölçüde, Acemaşirân'da Bûselik 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî'li tam karar yapılmıştır.

Zemin bölümü; eserin 9-16 arasındaki ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 9. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar yapılmış, 10. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü kullanılarak Gerdâniye perdesine çıkılmış, 11. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra ölçü sonunda yine Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma karar yapılmış, 12. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ve Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik'li asma karar yapılmış, 13. ölçüde, Çargâh'da Râst 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi, Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 14. ölçüde, Çargâh'da Râst 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Râst'lı asma kalış yapılmış, 15. ölçüde, Acem'de Çargâh 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 16. ölçüde, zemin musrâi Nevâ



perdesinde sonlandırılmış ve ölçünün devamında yer alan saz kısmında Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesine çıkılarak nakarata geçiş sağlanmıştır.

Nakarât bölümü; 17. ölçü ile 24. ölçüler arasındaki bölümdür. 17. ölçüde, nakarata makamın birinci derece güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesi ile başladıktan sonra Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 18. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesine vurgu yapıldıktan sonra Acem perdesinde çeşniz asma kalış yapılmış, 19. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 20. ölçüde, Nîm Zirgüle'de Kürdî 4'lüsü gösterilerek Çargâh perdesinde çeşniz asma kalış yapılmış, 21. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 22. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü, Râst'da Kürdî 5'lisi gösterilerek Acemaşirân'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 23. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Râst'da Kürdî 5'lisi, Acemaşirân'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Râst'da Kürdî 3'lüsü ile tam karar yapılmış, nakarat bölümünün son ölçüsü olan 24. ölçüde, bir önceki ölçüdeki Râst'da yapılan tam karar, bu ölçüde de nakarat mısranın som hecesi ile vurgulandıktan sonra Bûselik'da Kürdî 3'lüsü ile oluşturulan küçük bir saz kısmı eklenerek meyan geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü; 25-40. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 25. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ve Nevâ'da Hicâz 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Hicâz 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 26. ölçüde, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Nikrîz 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 27. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilerek Bûselik'de Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 28. ölçüde, Râst'da Hicâz 4'lüsü gösterildikten sonra Râst'da çeşniz tam karar yapılmış, 29. ölçüde, Râst'da Hicâz 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilmiş, 30. ölçüde, ölçüye çeşniz bir seyirle başladıktan sonra Çargâh'da Nikrîz 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 31. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü ve Nevâ'da Hicâz 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Hicâz 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 32. ölçüde, Bûselik'de Çargâh 3'lüsü gösterilerek Nevâ perdesine gelinmiş, 33. ölçüde, Nevâ'da Hicâz 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 34. ölçüde, Çargâh'da Nikrîz 3'lüsü gösterildikten sonra Dügâh'da Uşşak 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 35. ölçüde, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterilmiş, 36. ölçüde, Nevâ'da Hicâz 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 37. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 38. ölçü 14. ölçünün melodik olarak aynısıdır, farklı olarak; 14. ölçü ortasında yer alan 16'lık notalar bu ölçüde 8'lik olarak kullanılmıştır. 39. ölçüde, Acem'de Çargâh 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi, Çargâh'da Râst 5'lisi gösterildikten sonra Nevâ'da Uşşak 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 40. ölçüde, ölçüye Nevâ perdesi ile başlanmış ve meyan mısranın son hecesi bu perde ile sonlandırılmış, ölçü devamında Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü gösterilerek ölçü tamamlanmıştır. 41. ölçü, eserin son ölçüsüdür ve "karar" ölçüsüdür. Burada Yegâh'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî'li tam karar yapılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserin birinci ve ikinci çeşit mürekkep kürdilihicâzkâr makamı dizilerini karma bir yapıda kullanıldığı söylenebilir. Eser başlangıcında, aranağmeye Gerdâniye perdesi ile başladıktan sonra hemen ikinci ölçüde Râst'da tam karar, üçüncü ölçüdeki Hicâz çeşnisi ve dördüncü ölçüde Nevâ perdesindeki Nişâbur çeşnisiyle yarım karar, makamın alışlagelinen "inici" özelliğinin dışında bir uygulama olarak göze çarpmaktadır. Zemin bölümünde bu çenilerle birlikte Çargâh perdesinde Acemli Râst dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî çeşnileri kullanılmış, meyan bölümünde; Bûselik, Hicâz, Nikrîz, Kürdî, Çargâh, Uşşak, Hüseyinî, Eksik Ferahnâk, Segâh çeşnileri kullanılmış, Râst perdesinde Zirgüleli Hicâz dizisi, Çargâh perdesinde Acemli Râst dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar zemin ve nakarat bölümlerinde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşirân perdesi ile Tiz Çargâh perdesi arasındadır.

5.2. Sarsam Seni Gönümce Güzel Bahtıma Kansam

Ataergin'in "Sarsam seni gönümce güzel, bahtıma kansam" mısraıyla başlayan Kürdilihicâzkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdilihicâzkâr makamında, 5/4'lük Türk aksağı usulünde ve şarki formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; arüz kalıplarına ve hece veznine uygun olarak yazılmamıştır. Bu nedenle serbest vezinle yazıldığını ifade edebileceğimiz 4 mısradan oluşmaktadır.



KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

SARSAM SENİ GÖNLÜMCE GÜZEL BAHTIMA KANSAM

Güfte: Vecdi BİNGÖL
Beste: Zeki Ârif ATAERGIN

Türk Aksağı



SAR SAM SE Nİ GÖN LÜM



CE GÜ ZEL BAH TI MA



KAN SAM (SAZ)



.. .. .) ÖP SEM O KI ZİL



SAÇ LA RI NI BAŞ TAN



BA ŞA YAN SAM



(SAZ) ÖP SEM



O KI ZİL SAÇ TA DI NI DAC



TAN BA ŞA YAN SAM



(SAZ) A TEŞ KE Sİ LEN



BİR DİL İ LE AŞ
KI MI AN SAM
(SAZ)

SARSAM SENİ GÖNLÜMCE GÜZEL BAHTIMA KANSAM
ÖPSEM O KIZIL SAÇLARINI BAŞTAN BAŞA YANSAM
ATEŞ KESİLENBİR DİL İLE AŞKIMI ANSAM
ÖPSEM O KIZIL SAÇLARINI BAŞTAN BAŞA YANSAM

Şekil 7: Sarsam Seni Gönümce Güzel, Bahtıma Kansam

Eser 42 ölçüden meydana gelmektedir. Eserin sonunda yer alan 39-42. ölçüler aranağmeyi (koda) oluşturmaktadır. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güftekarı Vecdi Bingöl'dür, bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümü; nakarat bölümüne geçiş için kullanılan iki ölçülük saz kısmı da dâhil olarak eserin ilk 10 ölçüsünden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü perdesi olan Gerdâiye perdesi ile seyre başlanmış, Hisâr persesinde çeşnisiz olarak kalındıktan sonra Gerdâniye'de Çargâh 3'lüsü ile yarım kalış yapılmış, 2. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Acem perdesinde çeşnisiz olarak asma kalış yapılmış, 3. ölçüsünde, Hisâr'da Râst 3'lüsü, Çargâh 4'lüsü, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü gösterilerek Acem'de Büselik'li asma kalış yapılmış, 4. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü asma kalış yapılmış, 5. ölçüsünde, Gerdâniye ve Nîm Şehnâz perdeleri ile ölçüye başlandıktan sonra Hisâr'da Râst 3'lüsü gösterilmiş, 6. ölçüsünde, Hisâr'da Râst 3'lüsü, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü, gösterilmiş, Dik Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 7. ölçüde önceki ölçüde kullanılan Dik Acem perdesi kullanılmasına rağmen bu ölçüde Hisâr perdesi yerine Nîm Hisâr perdesi kullanılarak Gerdâniye perdesinde çeşnisiz olarak yarım karar yapılmış, 8. ölçü makamın birinci derece güçlüsü olan Gerdâniye perdesi kullanılmış, böylelikle perdenin güçlü özelliği pekiştirilerek hemen ardından gelecek olan iki ölçülük saz kısmına ve dolaylı olarak da nakarat bölümüne hazırlık yapılmış,

9 ve 10. ölçüler nakarata hazırlık görevini icra eden bir saz ölçüleridir. 9. ölçüde Çargâh'da Büselik 5'lisi gösterilerek Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 10. ölçüde ise Hisâr'da Râst 3'lüsü kullanılarak Gerdâniye perdesine çıkılarak nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Nakarat bölümü; 11. ölçü ile 30. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarat bölümünün 19, 20. ölçüleri ile 29, 30 ölçüleri saz bölümleridir. 11-18. ölçülerde yer alan eserin 2. mısra 21-28. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 11. ölçüsünde, Gerdâniye'de Hicâz 4'lüsü ve Hisâr'da Râst 3'lüsü gösterilerek Acem'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 12. ölçüsünde, Hisâr'da Râst 3'lüsü, gösterilerek Acem'de Rast'lı asma kalış yapılmış, 13. ölçüsünde, Hisâr'da Râst 3'lüsü, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Hisâr'da Rast'lı asma kalış yapılmış, 14. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile bir kalış yapıldıktan sonra ölçü sonunda Çargâh'da Büselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 15. ölçüsünde, Büselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Müstear 5'lisi, Acem'de Büselik 3'lüsü gösterilmiş, 16. ölçüsünde, Acem'de Nîkrîz 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 17. ölçüsünde, Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi, Acem'de Nîkrîz 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 18. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 19. ölçüsünde, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Büselik 4'lüsü gösterilmiş, 20. ölçüsünde, Çargâh'da Büselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 21. ölçüsünde, Çargâh'da Büselik 5'lisi gösterilmiş, 22. ölçüsünde, Çargâh'da Büselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nevâ perdesine gelinmiş, 23. ölçüsünde, Çargâh'da Büselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 24. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Büselik'li asma kalış yapılmış, 25. ölçüsünde, Nevâ'da Eksik Segâh 5'lisi, Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Acem'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 26. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 27. ölçüsünde, Çargâh'da Büselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Rast'da Kürdî 5'lisi gösterilerek



Acemaşirân'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 28. ölçüsünde, Rast'da Kürdî 3'lüsü ile tam karar yapılmış,

29 ve 30. ölçüler saz kısmını oluşturan ölçülerdir. 29. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ve Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek, Çargâh'da Bûselik'li asma kalış yapılmış, 30. ölçüsünde Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılarak saz kısmı, böylelikle de nakarat bölümü tamamlanmış ve meyan için hazırlık yapılmıştır.

Meyan bölümü; 31-42. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 31. ölçüsünde Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile yapılan bir kalıştan sonra çeşni devam ettirilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 32. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile ölçüye başlandıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü Çargâh'da Bûselik 5'lisi, gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 33. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 3'lüsü, Çargâh'da Nîkrîz 3'lüsü, Nevâ'da Segâh 3'lüsü, Hisâr'da Râst 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Nîkrîz'li asma kalış yapılmış, 34. ölçüsünde, Rast'da Kürdî 3'lüsü ile tam karar yapılmış, 35. ölçüsünde, Hisâr'da Râst 3'lüsü gösterildikten sonra yine Hisâr'da Râst 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 36. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik'li asma kalış yapılmış,

37. ölçüsünde, Çargâh'da Nîkrîz 3'lüsü, Nevâ'da Segâh 5'lisi ve Hisâr'da Râst 3'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 38. ölçüsünde, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ile yarım karar yapılmıştır.

Eserin 39 ve 40. ölçüleri, meyan bölümünden nakarata yeniden dönüş yapmak için gerçekleştirilen saz niteliğindedir. Bu nedenle; 39. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 40. ölçüde de Gerdâniye, Acem ve Hisâr perdelerine vurgu yapılarak Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış ve nakarat bölümüne dönüş sağlanmıştır. 41 ve 42. ölçüler, eserin karar ölçüleridir. Bu nedenle her ikisinde de Kürdî çeşnisi ile karara yönelme bariz olarak hissedilir. 41. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü, Rast'da Kürdî 5'lisi gösterilerek Acemaşirân'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 42. ölçüde, Rast'da Kürdî 3'lüsü ile tam karar yapılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdilihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Çargâh, Kürdî, Râst, Hicâz çeşnileri kullanılmış, Râst'da inici bir Kürdî dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Râst, Hicâz, Kürdî, Bûselik, Müsteâr, Nîkrîz, Çargâh, E. Ferahnâk çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Bûselik, Çargâh, Kürdî, Segâh, Râst ve Nîkrîz çeşnileri kullanılmış, Râst'da inici bir Kürdî dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar nadir olarak meyan bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşirân perdesi ile Tiz Nevâ perdesi arasındadır.

5.3. Söyle Neden Ağladın Neler Geldi Başına?

Ataergin'in "Söyle neden ağladın neler geldi başına?" mısraıyla başlayan Kürdilihicâzkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdilihicâzkâr makamında, 10/8'lik Curcuna usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi 14'lü hece ölçüsü ile yazılmış 4 mısradan oluşmaktadır.



KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

SÖYLE NEDEN AĞLADIN, NELER GELDİ BAŞINA?

Beste: Zeki Ârif ATAERGİN

Curcuna

SÖY LE NE DEN AĞ LA DIN NE LER GEL
BA ŞI NA NE LER GEL Dİ BA ŞI NA
(SAZ) DEĞ MEZ E MİN
OL HA YAT BİR DAM LA GÖZ YA ŞI NA
BİR DAM LA GÖZ YA ŞI NA (SAZ)
MEZ E MİN OL HA YAT
BİR LA GÖZ YA ŞI NA BİR DAM LA GÖZ
YA ŞI NA (SAZ)
GÖ SE ÇEK Tİ ĞİN E ĞER
YA ZIK BU GENÇ YA ŞI NA YA BU GENÇ
YA ŞI NA (S A Z)

Şekil 8: Söyle Neden Ağladın Neler Geldi Başına?



Eser 42 ölçüden oluşmaktadır, eserin sonunda yer alan 35-42. ölçüler aranağmeyi (koda) oluşturmaktadır. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güftekarı Nâhit Hilmi Özeren'dir. Bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası 10195'dir.

Zemin bölümü; eserin ilk 8 ölçüsünden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği güçlü perdesi üzerindeki Büselik 3'lüsü gösterilerek seyre başlanmış, sonrasında Gerdâniye'de Büselik 4'lüsü ve Hüseyinî'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Hüseyinî perdesinde Kürdî'li asma kalış yapılmış, 2. ölçüsünde, Nevâ'da Büselik 4'lüsü ve Acem'de Büselik 3'lüsü gösterilmiş, 3. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile ölçüye başlanmış, Acem'de Büselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 4. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi gösterilerek Nîm Şehnâz'da Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 5. ölçüsünde, Gerdâniye perdesi ile ölçüye başladıktan sonra Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü, daha sonra da Acem'de Büselik 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar yapılmış, 6. ölçüsünde, Acem'de Büselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterildikten sonra Çargâh 3'lüsü ile Gerdâniye perdesine çıkılmış, 7. ölçüde Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Büselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nîm Zirgüle'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 8. ölçü nakarata hazırlık görevini icra eden bir saz ölçüsüdür. Ölçüye Rast perdesi ile başlanmış, bu perdeden Gerdâniye perdesine 8'li bir sıçrama yapılmış ve Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterildikten sonra yine aynı 3'lü ile Gerdâniye perdesine çıkılmıştır.

Nakarât bölümü; 9. ölçü ile 26. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarât bölümünün 15, 16. ölçüleri ile 23-26 ölçüleri saz bölümleridir. 9-16. ölçülerde yer alan eserin 2. mısraı 17-23. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 9. ölçüsünde Acem'de Büselik 3'lüsü gösterildikten sonra Acem perdesinde Büselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 10. ölçüsünde, Acem'de Büselik 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, 11. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 12. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, gösterildikten sonra Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış, 13. ölçüsünde, Nevâ'da Büselik 4'lüsü, Acem'de Büselik 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar yapılmış, 14. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü, ardından Çargâh'da Büselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 15. ölçü, nakarât mısraının tekrarından önce icra edilen saz kısmının birinci ölçüsüdür. Ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Çargâh'da Büselik 5'lisi, gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 16. ölçü, nakarât mısraının tekrarından önceki saz kısmının ikinci ölçüsüdür. Ölçüde, Acem'de Büselik 3'lüsü ve Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de çeşnisiz yarım kalış ile de nakarâtın tekrarı için hazırlık yapılmıştır. 17. ölçüsünde, Acem'de Büselik 3'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Büselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 18. ölçüsünde, Rast'da Kürdî 5'lisi, Yerinde Çargâh 5'lisi gösterilmiş ve Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış, 19. ölçüde, Acem'de Büselik 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Büselik 4'lüsü ile asma karar yapılmış, 20. ölçüde, Çargâh'da Büselik 3'lüsü, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü, Râst'da Kürdî 5'lisi gösterilerek Acemaşirân'da Büselik 5'lisi ile asma karar yapılmış, 21. ölçüde, Râst'da Kürdî 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Büselik 5'lisi ile asma karar yapılmış, 22. ölçüde Râst'da Kürdî 3'lüsü, Acemaşirân'da Büselik 5'lisi gösterilerek ve Acemaşirân perdesi yeden alınarak Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmıştır. 23. ölçü nakarât bölümünün tekrarından önceki saz kısmı olarak belirlenen birinci dolabın ilk ölçüsüdür. Ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Büselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, gösterilerek Nîm Zirgüle'de Çargâh 3'lüsü ile asma karar yapılmış, hemen ardındaki 24. ölçüde de Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de yarım karar yapılmış ve nakarât bölümünün tekrarı için hazırlık tamamlanmış,

25 ve 26. ölçüler meyan için hazırlık yapılan ve ikinci dolabı oluşturan saz kısmıdır. 25. ölçüde, Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü gösterilmiş, 26. ölçüde de Nîm Şehnâz'da Çargâh 3'lüsü, Sünbüle'de Çargâh 3'lüsü gösterilerek meyan bölümüne geçiş için hazırlık yapılmıştır.

Meyan bölümü; 27-34. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 27. ölçüsünde Muhayyer'de Çargâh 3'lüsü, Sünbüle'de Çargâh 3'lüsü gösterilmiş, 28. ölçüsünde, Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Büselik 5'lisi ile yarım karar yapılmış, 29. ölçüsünde Gerdâniye ve Şehnâz perdeleri kullanılarak Gerdâniye perdesine gerekli vurgu yapıldıktan sonra Eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 30. ölçüsünde, Gerdâniye'de Büselik 3'lüsü ve Acem'de Çargâh 4'lüsü gösterilmiş, 31. ölçüsünde, Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü ve Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi gösterilmiş, 32. ölçüsünde, Acem'de Büselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, gösterilmiştir. 33 ve 34. ölçüler meyan bölümünün sonunda nakarata dönüş için hazırlık yapılan saz ölçüleridir. 33. ölçüde Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Büselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nîm Zirgüle'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 34. ölçüde ise önceki ölçü sonundaki Nîm Zirgüle'de Çargâh 3'lüsü, Kürdî'de Çargâh 5'lisi devamında hemen ölçü başında Rast perdesine inilerek Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam kalış hissi pekiştirildikten sonra 8'li bir sıçrama ile Gerdâniye



perdesine çıkılmış, burada Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesine çıkılarak nakarata dönüş sağlanmıştır.

Koda bölümü; 35-42. ölçüler arasındaki bölümdür. 35. ölçüde Gerdâniye perdesinden başlanarak Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ve Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 36. ölçüde bir önceki ölçüdeki gibi Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilmiş, bu sefer Gerdâniye'de çeşniz yarım karar yapılmış, 37. ölçüde, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma karar yapılmış, 38. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 39. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilmiş, 40. ölçüde Acem'de Bûselik 3'lüsü ile ölçüye başlanmıştır, sonrasında Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma karar yapılmış, 41. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterildikten sonra Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, eserin son ölçüsü olan 42. ölçüde, bir önceki ölçüde yapılan tam karar devam ettirildikten sonra 6'lı bir sıçrama ile Nîm Hisâr perdesine gelinmiş, burada Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde makamın şed olarak kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Bûselik, Kürdî, Çargâh çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Bûselik, Kürdî, Çargâh, çeşnileri kullanılmış, Râst'da inici Kürdî dizisi ile Kürdî dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî çeşnileri kullanılmıştır. 32'lik notalar seyrek olarak nakarat bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Râst perdesi ile Tiz Hüseyinî perdeleri arasındadır.

6. Sonuç ve Öneriler

▪ Eserlerin makamsal olarak incelenmesi sonucunda; bestekârın, kürdîlihîcâzkâr makamını, makamın karakteri ve özellikleri de dikkate alındığında neredeyse makamın bütün zenginliğini gösterecek şekilde ustalıklı kullandığı, eserlerinde; hânendeliğindeki icra tavrını da ortaya koyarak ezgisel çeşitliliği daha belirgin olarak vurguladığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, makamsal geçkilerde kullandığı, oldukça renkli ve ustalıklı yapı ile müzik cümlelerindeki bestekârın neredeyse imzası niteliğindeki uzun soluklu sağlam bütünlük, eserlerindeki müzikal akıcılık göze çarpmaktadır.

▪ Bestekârın eserlerinde çoğunlukla birinci çeşit kürdîlihîcâzkâr makamı dizilerini kullanmayı (örneklem tablosunda yer alan; 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 sıra numaralı 12 eser), ikinci olarak birinci çeşit ve ikinci çeşit kürdîlihîcâzkâr makamı dizilerini karma olarak kullanmayı (2, 4, 15 sıra numaralı 3 eser) ve üçüncü olarak da makamı şed olarak kullanmayı (16 sıra numaralı 1 eser) tercih ettiği, ikinci çeşit kürdîlihîcâzkâr makamı dizilerini kullanmayı tercih etmediği sonucuna varılmıştır.

▪ Bestekârın kürdîlihîcâzkâr makamında vermiş olduğu şarkı formundaki eserlerde yer alan ses genişliğinin Yegâh perdesi ile Tiz Hüseyinî perdeleri arasında olduğu tespit edilmiştir.

▪ Bestekârın, gerek sâzendeliği gerek hânendeliği ve gerekse bestekârlığıyla XIX. yüzyıl Türk müzik kültürünü XX. yüzyıla taşıyan önemli müzik şahsiyetlerinden birisi olması, yaşadığı dönemde Klâsik Türk mûsikî'sinin yaşamış olduğu çalkantılara rağmen klâsik anlayıştan ödün vermeyen duruşu, eserlerini bu anlayışla verme gayreti, unutulmaya yüz tutan makam ve müzik formlarını yeniden müzikseverlerin beğenisine sunmasıyla XX. yüzyıla damgasını vurduğu, Türk Müziğindeki klâsik tavrı ve anlayışını koruyabilmek adına yetiştirmiş olduğu öğrencileri ile bu alanda büyük ve önemli hizmetlerde bulunduğu sonucuna varılmıştır.

▪ Ataergin, müziksel yaratıcılığı bakımından Türk mûsikîsi beste şekillerinin en küçüğü olan şarkılarda dahi, kendisine has uzun soluklu melodik sürprizlerigerçekleştirebilmiştir. Sahip olduğu zengin oktavlı, güçlü ve kıvrak hançere özellikleriyle bu melodik sürprizleri birleştirmek suretiyle de alışılmışın dışında bir bestekâr örneği sergilemiş, kullanmış olduğu müzikal unsurlar neredeyse imzası niteliğindeki uzun soluklu nağmeleri nedeniyle eserlerinin; ancak iyi eğitilmiş, yüksek ses genişliğine sahip ve diyafram kullanımı konusunda maharetli sanatçılar tarafından seslendirilebileceği güçlükte olduğu düşünülmektedir.

▪ Tüm bestekârların sanatçı kimliklerinin, bestekârlık tarzları ile birlikte hoca-öğrenci soyağaçlarının çıkarılarak müzik tarihimizdeki yerlerinin belirlenmesi, tespit edilen eserlerinin müzikologlar tarafından ayrıntılı şekilde analiz edilmesi sonucunda ulaşılabilecek verilerin akademik nitelikte yayınlar halinde okuyucu-müzikseverlerle buluşturularak kaynak doküman olarak hizmete sunulması; yapılacak akademik çalışmaları, başlangıç aşamasındaki analiz sürecinden bir üst kategoriye çıkarabilir.

▪ TRT'nin; bestekârlarımızın, sanatçıları tarafından seslendirilen eserlerini maddi kaygılardan uzak olarak belli kanallar oluşturularak yayınlamasının, son yıllarda ihmal edildiği tarafımızca değerlendirilen; görevinin kültürel yönünün hatırlanarak bir eğlence kanalı olma yanında müzik kültürü aktarımı görevini yeniden yerine getirebilmesini sağlayabilir.



▪ Çok iyi bir müzik kulağına sahip olduğu üstelik notayı da çok iyi bildiği kaydedilen Ataerğın'ın ve onun gibi birçok bestekârımızın eserlerinin zamanında tespit edilemeyerek unutulmasının ve günümüze ulaşamamasının nedenlerinin de ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınabilir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Şahin (2014). *Türk Müsiki Tarihi*. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.
- Ayas, Güneş (2015). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Baykam, Suna (2015). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Canbay, Alaattin ve Nacakçı, Zeki (2015). *Müzik Kültürü*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Cansevdi, İ. İlker (2014). *Bestekâr Zeki Ârif Ataerğın Hayatı ve Eserleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Cemaloğlu, Necati (2014). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Abdurrahman Tanrıöğen (Ed.), *Veri Toplama Teknikleri* (131-164), İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Fubini, Enrico (2014). *Müzikte Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Günay, Edip (2011). *Müzik Sosyolojisi*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Kaplan, Ayten (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karakaya, İsmail (2014). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Abdurrahman Tanrıöğen (Ed.), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (ss. 57-83). İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Karasar, Niyazi (2007). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kongar, Emre (1997). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özkan, İ. Hakkı (2015). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkaya, Serkan (2000). *Sanatta Deha ve Yaratıcılık*. İstanbul: Pan Yayıncılık.Tercüme
- Say, Ahmet (2009). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şen, Ü. Sevim (2015). *Müzik Estetiği Üzerine*. Ankara: Pegem Akademi.
- Şentürk, Rıdvan (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tolstoy, Lev (2008). *Sanat Nedir?* İstanbul: Şöle Yayınları.