



**ZEKİ ÂRİF ATAERGİN'İN KÜRDİLİHİCÂZKÂR
MAKAMINDA BESTELEMİŞ OLDUĞU ESERLERİN
MAKAMSAL VE GÜFTE YÖNLERİNDEN
İNCELENMESİ**

Kürşat Hakan TULUK

**Yüksek Lisans Tezi
Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
2019
(Her hakkı saklıdır)**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANA SANAT DALI**

Kürşat Hakan TULUK

**ZEKİ ÂRİF ATAERĞİN'İN KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMINDA
BESTELEMİŞ OLDUĞU ESERLERİN MAKAMSAL VE GÜFTE
YÖNLERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ**

ERZURUM - 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “ZEKİ ÂRİF ATAERGIN’İN KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMINDA BESTELEMİŞ OLDUĞU ESERLERİN MAKAMSAL VE GÜFTE YÖNLERİNDEN İNCELENMESİ” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

16.09.2019

Kürşat Hakan TULUK

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ danışmanlığında, K. Hakan TULUK tarafından hazırlanan bu çalışma 16.09.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr Yavuz ŞEN

İmza: 

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

İmza: 

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Sibel POLAT

İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.


Doç. Dr. A. Selim DOĞAN

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	VI
ABSTRACT	VII
KISALTMALAR DİZİNİ	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
TABLolar DİZİNİ	XII
ÖNSÖZ.....	XIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

1.1. KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE KULLANILAN FORMLAR	5
1.2. KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI HAKKINDA NAZARÎ BİLGİLER	9
1.2.1. İsmail Hakkı Özkan'a Göre Kürdilihicâzkâr Makamı	10
1.2.1.1. Şed Kürdilihicâzkâr Makamı.....	10
1.2.1.2. Mürekkep (Bileşik) Kürdilihicâzkâr Makamı	12
1.2.2. Gülçin Yahya Kaçar'a Göre Kürdilihicâzkâr Makamı.....	20
1.2.3. Ekrem Karadeniz'e Göre Kürdilihicâzkâr Makamı	23
1.3. HACI ÂRİF BEY'İN HAYATI VE BESTEKÂRLIĞI (1831-1885)	24
1.3.1. Hacı Ârif Bey'in Hayatı	24
1.3.2. Bestekârlığı.....	26
1.4. ZEKİ ÂRİF ATAERGİN'İN HAYATI, ESERLERİ VE İÇİNDE YETİŞTİĞİ MÜZİK ORTAMI.....	27
1.4.1. Zeki Ârif Ataergin'in Hayatı.....	27
1.4.1.1. Bestekârlığı.....	30
1.4.1.2. Alâeddin Yavaşca'nın Hocası Zeki Ârif Ataergin Hakkındaki Açıklamaları	34
1.4.1.3. Tanbûrî Necdet Yaşar ile Kanuni Hacı Ârif Bey in Evinde Yapılan Bir Sohbet	38
1.4.2. Zeki Ârif ATAERGİN'in eserleri	39
1.4.3. Zeki Ârif ATAERGİN'in Yetiştığı Müzik Ortamı.....	47
1.4.3.1. Meşk	48

1.4.3.2. Zeki Ârif Ataergin'in Faydalandığı Müzisyenler	49
1.2. PROBLEM CÜMLESİ.....	54
1.2.1. Birinci Alt Problem	55
1.2.2. İkinci Alt Problem	55
1.3 ARAŞTIRMANIN AMACI.....	55
1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	55
1.5. VARSAYIMLAR	56
1.6. SINIRLILIKLAR.....	56
1.7. TANIMLAR	56

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ	58
2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	58
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI.....	60
2.4. VERİLERİN ANALİZİ	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGU VE YORUMLAR

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR	61
3.1.1. Zeki Ârif Ataergin'in 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserinin Makam Değişkenine Yönelik İstatistiki Dağılımı	61
3.1.2. Zeki Ârif Ataergin'in 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserinin Form Değişkenine Yönelik İstatistiki Dağılımı	64
3.1.3. Zeki Ârif Ataergin'in 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserinin Usûl Değişkenine Yönelik İstatistiki Dağılımı	66
3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR.....	69
3.2.1. Zeki Ârif Ataergin'in Kürdîlihiczakâr Makamındaki Şarkı Formundaki 16 Adet Eserinin Makam ve Güfte Analizi.....	71
3.2.1.1. Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?	71
3.2.1.1.1. "Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?" Adlı Şarkının Makamsal Analizi	72

3.2.1.1.2. “Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?” Adlı Şarkının Güfte Analizi	75
3.2.1.2. Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğirimde	77
3.2.1.2.1. “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğirimde (A. Yavaşça)” Adlı Şarkının Makamsal Analizi	79
3.2.1.2.2. “Bin Yâre Açıp Geçti o Dilber Ciğirimde (A. Yavaşça)” Adlı Şarkının Güfte Analizi	82
3.2.1.3. Bin Yâre Açıp Geçti o Dilber Ciğirimde	83
3.2.1.3.1 “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğirimde” (Cansevdi) Adlı Şarkının Makamsal Analizi	84
3.2.1.3.2. “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğirimde” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	87
3.2.1.4. Bir Tatlı Rüya Sanıp da Unutma Beni	88
3.2.1.4.1 “Bir Tatlı Rüya Sanıp Da Unutma Beni” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	89
3.2.1.4.2. “Bir Tatlı Rüya Sanıp Da Unutma Beni” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	93
3.2.1.5. Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler	94
3.2.1.5.1. “Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	96
3.2.1.5.2. “Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	98
3.2.1.6. Dide Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen	100
3.2.1.6.1. “Dilde Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	101
3.2.1.6.2. “Dilde Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	103
3.2.1.7. Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden.....	104
3.2.1.7.1. “Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	105
3.2.1.7.2. “Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	108

3.2.1.8. Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın.....	109
3.2.1.8.1. “Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın” Adlı Şarkının Makamsal Analizi	110
3.2.1.8.2. “Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın” Adlı Şarkının Güfte Analizi	112
3.2.1.9. Gül Ey Sevgili, Gül de Dudaklarından.....	113
3.2.1.9.1. “Gül Ey Sevgili Gül de Dudaklarından” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	114
3.2.1.9.2. “Gül Ey Sevgili Gül de Dudaklarından” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	116
3.2.1.10. Hem Aşkım Hem Ümidim Hem de Neş’emsin	117
3.2.1.10.1. “Hem Aşkım Hem Ümidim Hem de Neş’emsin” Adlı Şarkının Makamsal Analizi	118
3.2.1.10.2. “Hem Aşkım Hem Ümidim Hem de Neş’emsin” Adlı Şarkının Güfte Analizi	120
3.2.1.11. Rüya Gibi Bir Yazdı Yarattın Hevesinle.....	121
3.2.1.11.1. “Rüya Gibi Bir Yazdı Yarattın Hevesinle” Adlı Şarkının Makamsal Analizi	125
3.2.1.11.2. “Rüya Gibi Bir Yazdı Yarattın Hevesinle” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	129
3.2.1.12. Sanma Âgûşuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım.....	131
3.2.1.12.1. “Sanma Âgûşuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım” Adlı Şarkının Makamsal Analizi	132
3.2.1.12.2. “Sanma Âgûşuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım” Adlı Şarkının Güfte Analizi	134
3.2.1.13. Sarsam Seni Gönlümce Güzel, Bahtıma Kansam	136
3.2.1.13.1. “Sarsam Seni Gönlümce Güzel, Bahtıma Kansam” Adlı Şarkının Makamsal Analizi	137
3.2.1.13.2. “Sarsam Seni Gönlümce Güzel, Bahtıma Kansam” Adlı Şarkının Güfte Analizi	140
3.2.1.14. Seni Mestâne Görünce Sanırım	141

3.2.1.14.1. “Seni Mestâne Görünce Sanırım” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	142
3.2.1.14.2. “Seni Mestâne Görünce Sanırım” Adlı Şarkının Güfte Analizi	145
3.2.1.15. Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler	146
3.2.1.15.1. “Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	147
3.2.1.15.2. “Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	150
3.2.1.16. Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?	151
3.2.1.16.1. “Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?” Adlı Şarkının Makamsal Analizi	153
3.2.1.16.2. “Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?” Adlı Şarkının Güfte Analizi	155
3.2.1.17. Söyle Neden Ağladın Neler Geldi Başına?	157
3.2.1.17.1. “Söyle neden ağladın neler geldi başına?” Adlı Şarkının Makamsal Analizi.....	158
3.2.1.17.2. “Söyle Neden Ağladın Neler Geldi Başına?” Adlı Şarkının Güfte Analizi.....	161

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. SONUÇLAR	162
4.1.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	162
4.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	164
4.2. ÖNERİLER	166
KAYNAKÇA	168
ÖZGEÇMİŞ.....	1722

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ZEKİ ÂRİF ATAERGIN'IN KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMINDA
BESTELEMİŞ OLDUĞU ESERLERİN MAKAMSAL VE GÜFTE
YÖNLERİNDEN İNCELENMESİ****Kürşat Hakan TULUK****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ****2019, 172 sayfa****Jüri: Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ****Doç. Dr. Yavuz ŞEN****Dr. Öğretim Üyesi Sibel POLAT**

Bu çalışmanın amacı, XIX. yüzyıl klasik Türk müsikîsini, klasik anlayıştan ödün vermeden öğrenen, icra eden ve aynı anlayışta öğreterek XX. yüzyıl müziğine aktaran kıymetli bestekâr Zeki Ârif Ataergin'in, en çok eser vermiş olduğu kürdilihicâzkâr makamındaki eserlerinin güfte ve müzikal analizlerini yaparak sanatçının müzikal kimliğini, beste özelliklerini ortaya çıkarmaktır.

XX. yüzyıl Türk Müsikîsi sanatçılarından Zeki Ârif Ataergin; XIX. yüzyıl müsikî eğitimi ve kültürünü XX. yüzyıla taşıyan önemli icracı ve bestekârlarımızdandır. Çağdaşı bestekârların; klasik tarzda eserler vermek yerine güncel, halk tarafından rağbet gösterilen türlere ve makamlara ağırlık verdiği bir ortamda, “müsikîmizin uçuruma sürüklenmesi” kaygısıyla klasik tarzda ve unutulmaya yüz tutmuş makamlarda eserlere vermeye çalışmıştır. O'nun bu fedakâr çalışmaları ile çağdaşları 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; Zeki Ârif Ataergin, Kürdilihicâzkâr Makamı, Makam ve Güfte Analizi,

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

**THE ANALYSIS OF CREATIONS OF ZEKI ARIF ATAERGIN, WHICH ARE
COMPOSED OF KÜRDİLİHİCÂZKÂR MAQAM IN TERMS OF
COMPOSITION AND LYRIC**

Kürşat Hakan TULUK

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

2019, Page: 172

Jüry: Assoc. Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

Assoc. Prof. Dr. Yavuz ŞEN

Assist. Prof. Dr. Sibel POLAT

The aim of the study, to reveal the musical identity and composition characteristics of creations in the Kürdilihicâzkâr maqam which was the most of his creations of the esteemed composer “Zeki Arif Ataergin” who learned XIX century classical Turkish music without compromising the classical understanding, performed and transferred by teaching with the same sensibility.

Zeki Ârif Ataergin who was the XX century's Turkish music artist is important performers and composers who transferred music education and culture of XIX century to XX century. Since he worried that 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 which were the preferred type and maqams by public. The fact that he had influenced significantly his colleagues in that period and composers today makes important this study.

‘Descriptive’ method was used in the research. In accordance with the descriptive method, it was made benefit of ‘Survey’ and “Historical” models.

It is determined that the composer used kürdilihicâzkâr maqam skillfully expressing all features of it and he emphasized melodic variety by using personal perform in his creations.

Keywords: Zeki Ârif Ataergin, Kürdilihicâzkâr Maqam, Maqam and Lyrics

KISALTMALAR DİZİNİ

Akt.	: Aktaran
Çev.	: Çeviri
f	: Frekans
H.S	: Harf sırası
No.	: Numara
Rep.	: Repertuvar
S.	: Sıra
T.M.	: Türk müziği
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
vb.	: ve benzeri
vs.	: ve saire

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Basit Kürdîlihîcâzkâr Makamı Dizisi (Râst'da İnici Kürdî Dizisi).....	10
Şekil 2. Basit Kürdîlihîcâzkâr Makamı Dizisi (Genişletilmiş Bölge İle).....	10
Şekil 3. Nevâ'da Kürdî 4'lüsü.....	11
Şekil 4. Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi.....	11
Şekil 5. Birinci Çeşit Mürekkep Kürdîlihîcâzkâr Makamı Dizileri.....	12
Şekil 6. İkinci Çeşit Mürekkep Kürdîlihîcâzkâr Makamı Dizileri.....	13
Şekil 7. Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi.....	15
Şekil 8. Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi.....	15
Şekil 9. Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi.....	15
Şekil 10. Gerdâniye'de Uşşak 4'lüsü.....	15
Şekil 11. Acem'de Bûselik 5'lisi.....	16
Şekil 12. Acem'de Nîkrîz 5'lisi.....	16
Şekil 13. Dik Hisâr'da Hûzzam 5'lisi.....	16
Şekil 14. Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi.....	16
Şekil 15. Nevâ'da Kürdî 4'lüsü.....	17
Şekil 16. Nevâ'da Hicâz 4'lüsü.....	17
Şekil 17. Nevâ'da Uşşak 4'lüsü.....	17
Şekil 18. Çargâh'da Bûselik 5'lisi.....	17
Şekil 19. Çargâh'da Nîkrîz 5'lisi.....	18
Şekil 20. Çargâh'da Râst 5'lisi.....	18
Şekil 21. Kürdî'de Çargâh 5'lisi.....	18
Şekil 22. Râst'ta Kürdî 4'lüsü.....	18
Şekil 23. Acem Aşîran'da Bûselik 5'lisi.....	19
Şekil 24. Kürdîlihîcâzkâr Makamı Dizileri.....	20
Şekil 25. Uşşak Makamı Dizisi.....	20
Şekil 26. Gerdâniye Perdesinde Uşşak 4'lüsü ve Hüseynî 5'lisi.....	21
Şekil 27. Acem Perdesinde Bûselik Çeşnisi.....	21
Şekil 28. Acem Perdesinde Nîkrîz Çeşnisi.....	21
Şekil 29. Dik Hisâr Perdesinde Hûzzam Çeşnisi.....	22
Şekil 30. Nevâ Perdesinde Uşşak Çeşnisi.....	22
Şekil 31. Çargâh Perdesinde Nîkrîz Çeşnisi.....	22

Şekil 32. Acemaşîrân Perdesinde Bûselik Çeşnisi.....	22
Şekil 33. Kürdîlihîcâzkâr Makamı Sesleri	24
Şekil 34. Hacı Ârif Bey.....	25
Şekil 35. Zeki Ârif Ataergin.....	28
Şekil 36. 04 Ocak 1964 Tarihli Milliyet Gazetesi'nin 7. Sayfasında Yayınlanan Vefat İlânı.....	28
Şekil 37. Bestekârın Karacaahmet Mezarlığındaki Kabri.....	30
Şekil 38. Zeki Ârif Ataergin.....	31
Şekil 39. Zeki Ârif Ataergin, Alaeddin Yavaşca ile	35
Şekil 40. Zeki Ârif Ataergin'in Meşk Zincirindeki Yeri	47
Şekil 41. Kanunî Hacı Ârif Bey	50
Şekil 42. Raûf Yektâ Bey.....	52
Şekil 43. Abdülkadir Töre.....	53
Şekil 44. Bestenigâr (Hoca) Ziya Bey.....	54
Şekil 45. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Makam Değişkenine Yönelik Dağılımı	63
Şekil 46. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Form Değişkenine Yönelik Dağılımı	65
Şekil 47. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Usûl Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı	68
Şekil 48. Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?.....	72
Şekil 49. Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde (Yavaşca)	79
Şekil 50. Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde (Cansevdi)	84
Şekil 51. Bir Tatlı Rüya Sanıp Da Unutma Beni	89
Şekil 52. Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler	95
Şekil 53. Dilde Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen.....	100
Şekil 54. Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden	105
Şekil 55. Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın	110
Şekil 56. Gül Ey Sevgili, Gül de Dudaklarından	113
Şekil 57. Hem Aşkım Hem Ümidim Hem De Neş'emsin	118
Şekil 58. Rüya Gibi Bir Yazdı Yarattın Hevesinle	124
Şekil 59. Sanma Âgûşuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım.....	132

Şekil 60. Sarsam Seni Gönlümce Güzel, Bahtıma Kansam.....	137
Şekil 61. Seni Mestâne Görünce Sanırım	142
Şekil 62. Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler.....	147
Şekil 63. Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?.....	152
Şekil 64. Söyle Neden Ağladım Neler Geldi Başına?.....	158



TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Beş Mısrâlı Şarkı Formu.....	8
Tablo 2. Altı Mısrâlı Şarkı Formu	8
Tablo 3. Sekiz Mısrâlı Şarkı Formu.....	9
Tablo 4. Sekiz Mısrâlı Şarkı Formu.....	9
Tablo 5. Perdeler ve Aralıkları.....	23
Tablo 6. Zeki Ârif Ataergın'ın Eserlerinin Alfabetik Listesi.....	39
Tablo 7. Örneklem Tablosu	59
Tablo 8. Zeki Ârif Ataergın'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Makam Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı.....	61
Tablo 9. Zeki Ârif Ataergın'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Form Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı.....	64
Tablo 10. Zeki Ârif Ataergın'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Usûl Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı	66

ÖNSÖZ

“Zeki Ârif Ataergin’in Kürdîlihiczakâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal ve Güfte Yönlerinden İncelenmesi” başlıklı bu çalışmada, bestekârın eserlerindeki makamsal ve güfte özelliklerini tespit etmekle birlikte, sazende ve hanende olarak icralarında göstermiş olduğu hassasiyetlerini bestelerine yansıtması neticesinde ortaya çıkan bestecilik özellikleri incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmada, aynı zamanda XIX. yüzyıl sonlarından itibaren her alanda başlayan Batılılaşma faaliyetlerinin klasik Türk mûsikîsine yansımaları, dönemin popüler akımlarına kapılan müzik çevreleri yanında, bestekârın da içlerinde bulunduğu klasik tarzı benimseyen, uygulayan ve “meşk silsilesi” içinde kendinden sonraki nesle özveriyle öğretme gayretinde bulunan sanatçılara da yer vererek müzik çevresindeki etkileşimin de ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bu tez çalışmasında, araştırma konusunun belirlenmesi aşamasında ve sonrasında araştırmanın her safhasında desteğini esirgemeyen, zaman mefhumu tanımadan yanımda yer alan ve çalışmalarına yön veren çok kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ’a, kaynak temini hususunda her zaman yardımcı olan ve kaynaklarını sınırsızca kullanmamı sağlayan bölüm hocalarım Doç. Dr. Yavuz ŞEN ve Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU’na, analiz için notaların temini konusunda yardımlarını esirgemeyen hocam Dr. Öğr. Üyesi Sibel POLAT’a, yardımları için meslektaşım, dostum, şair E. Alb. Doğan HAYAT’a, sevgili okul arkadaşlarım Semih OKÇU ile Mazhar GÖNÜLAY’a çalışmalarım dolayısıyla olmam gereken zamanlarda yanlarında olmadığım sevgili annem Ş. Fatma TULUK ve sevgili ablam R. Sema TULUK’a ve nihayet her türlü desteğini esirgemeyen sevgili eşim Banu TULUK ve biricik kızım Ilgın Sena TULUK’a en kalbi teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

İnsanoğlu tarih sürecinde bilerek ya da bilmeden yaşamsal tecrübelerini sonraki nesillere aktarmıştır. İnsanlığın geçirmiş olduğu tüm evrelerdeki tecrübe ve birikimler insanın yaşama tutunmasında belirleyici rol üstlenmiştir. Tüm bu birikimler sonucu oluşan kültür insanlığın en önemli yapı taşlarındandır. Çünkü insanı insan yapan değerler, kültürel öğeler tarafından şekillenir, belirlenir. Zamanla insanlar ait oldukları toplumun kültürel yapısını biçimlendirmiş ve yön vermişlerdir. Dolayısıyla kültür, insanlık geçmişinin yaşamsal birikiminin gen haritası gibidir. (Canbay ve Nacakcı, 2015, s. 26).

Erinç (2013)'e göre kültür; insanlar tarafından, insanlar ve insanlık için, insana rağmen yaratılmış, maddi, manevi ve ideolojik tüm varolanlardır (s. 132). Güvenç, kültürü oluşturan değişkenleri; aile, eğitim, gelenek, çocuk bakımı, sağlık ve beslenme, çevre, yerleşme, teknoloji, bilim, devlet, din ve sanat (Güvenç'ten akt., Günay, 2011, s. 99) olarak açıklar. Kısaca, hayata dair bütün biçimler kültürü oluşturur. Dolayısıyla sanat da insanın duygusal yönleri ile oluştuğu için kültürün bir alt ögesi konumundadır ve kültürün bir ürünüdür (Ökten'den akt., Eker ve Hıdır, 2015, s. 157). Gündelik hayatımızı oluşturan her öge, başka bir ifade ile kültürü oluşturan öğeler güncel olmasına karşın geçmişle olan bağlantıları kaçınılmazdır. Tam da burada gelenek kendini göstermektedir. Gelenek, kültürün kuşaktan kuşağa geçerek zamanımıza kadar ulaşmış belli öğelerinde varlığını sürdürür (Ertürk, 1978'den akt., Uçan, 2005, s. 309).

Yüzyıllardır tarih sahnesinde var olan Türk ulusu, çok geniş bir coğrafyada varlığını devam ettirirken kendi kültür değerlerini yaratmış, bununla yetinmemiştir. Başlıcaları Çin, Hint, Fars, Arap, Bizans kültürleri gibi insanlığın en köklü kültürleri ile ilişkiye girmiş, bazen onları etkilemiş bazen de onlardan etkilenecek yeni sentezler meydana getirmiş ve bugün, sahip olmaktan dolayı övündüğümüz zenginliğe ulaşmıştır (Ak, 2014, s. 15).

Kültürün en önemli bileşenlerinden birisi olan sanat; toplumun kimliğini, tarihsel hafızasını, düşünme biçimini ve ahlâkını belirler. (Şentürk, 2016, s. 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 -yani

mahkemelerimiz, polisimiz, hayır kuruluşlarımız, fabrika denetimleri vs.- insanların huzurlu beraberliği ile özgür ve keyifli çalışmalarını sağlamalıdır. Sanat şiddetin bir tarafa bırakılmasını sağlamalıdır. Bunu başarabilen sanat, gerçek sanattır (Tolstoy, 2008, s. 348). Kongar (1997), sanatın temel niteliğini “güzellik” olarak tanımlamaktadır (s. 23). Sanatın başlıca üç alanı bulunur. Doğal dili ve kelimeleri kendine malzeme edinen edebiyat; sesleri ve zamanda sıralanışlarını malzeme alan müzik; görüntü ve nesnelere kullanan plastik sanatlar (Özkaya, 2000, s. 21). Bu alanlardan farklı olarak; adalet, inanç ve ahlâk 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, sanat dalları arasında da bilhassa müzik önemli bir yer tutmaktadır (Şentürk, 2016, s. 28). Günay (2011)’da hemen aynı şekilde, kültürün etkilenmesi söz konusu olduğunda güzel sanatların içerisinde özellikle müzik sanatının düşünülmesi gerektiğine işaret eder (s. 99). Çünkü müzik kültürel bir olgudur. Kültürün oluşmasını, biçimlenmesini doğrudan etkiler (Say, 2009, s. 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 Nacakcı, 2015, s. 26).

Bireyler yaşadıkları müzikal düşünceler ve uygulamaları ile kültürlerin hayata geçirilmesinde sürekli karar verici durumundadırlar. İnsanların vermiş olduğu bu kararlar toplum üzerinde etkili olduğunda diğer kuşaklara aktarılır. Böylece müzik kültürünün oluşum süreci başlar. Zamanla süzgeçten geçen bu müzikal davranışlar ve düşünceler bir toplum tarzı ya da müzik kimliğini oluşturur (Canbay ve Nacakcı, 2015, s. 27). Toplumlar kendi inançlarına, tarihlerine, geleneklerine hatta iklim şartlarına göre müzikler üretirler. Üretilen müzik üzerinde farklı unsurların tesirleri vardır ama müzik; sevilmesi, teşvik edilmesi, benimsenmesi gereken bir sanat olarak görülmelidir (Uludağ’dan akt., Eker ve Hıdır, 2015, s. 219).

Müzik kültürü; toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlâk kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür (Günay, 2011, s. 99). Kısaca müzik kültürü insanlığın yaşam

süresince oluşturduğu maddi manevi olguları üzerine biçimlendirdiği geliştirdiği ve aktardığı müzikal ürünlerin tümü olarak tanımlanabilir (Canbay ve Nacakçı, 2015, s. 28).

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, s. 5). Konfüçyüs “müzik devlet kurar, devlet yıkar” sözü ile müziğin toplum hayatında ne denli ağırlığı olduğunu ifade etmiştir (Akt., Kaplan, 2008, s. 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, s. 11).

Müzik, kimliğimizi oluşturan kültürün simgeler ve davranış biçimleriyle dışavurumudur. 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, s. 42).

Müzik, 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 bütündür herkesin anlayabildiği ve anlayabileceği yegâne dildir. Müzik kelimelerle anlatılamayan duygu ve düşüncelerin seslerle anlatan, dil ve ırk fark etmeksizin doğrudan duygulara hitap eden bir sanat dalıdır (Baykam, 2015, ss. 21-22).

Müzik işitme duyumuza hitap eder. 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, s. 23). Müzik eseri bir “müziksel bildiri”dir. Bu bildirinin iletilmesi için şu öğeler gerekir: Besteci, seslendirici, dinleyici. Besteciden bildiriye, yorumcudan dinleyiciye uzanan bu süreç birbirine bağlı halkalardan oluşan bir zincirdir. Onlardan birinin eksik bulunması halinde iletişim kopar.

Bu nedenle her halkanın vazgeçilmez önemi değeri vardır (Say, 2009, s. 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, s. 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 ilkedan diğerine, belki de diğer sanatlardakinden daha fazla, sıra dışı bir yatay hareketlilik vardır (Fubini, 2014, s. 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 bilimcileridir.

Araştırmanın konusu olan ve bestekârlık özelliği ile hafızalarda yer eden Zeki Ârif Ataergin, aslında XX. yüzyıl sanatçısıdır. Bununla birlikte, belki de babasının tanınmış bir kanun virtüözü olması, böylelikle de klasik anlayıştaki müzik çevresini erkenden tanıması sayesinde XIX. yüzyıl müzik atmosferinde klasik üslûpla, meşk silsilesinde yetişmiş bir bestekâr, kanun icracısı ve ses sanatçısıdır. Babasından öğrendiği mandalsız kanun icrası ile bu tarzın son uygulayıcısı olarak gösterilebilir. Mandallı kanunu da aynı ustalıklarla çaldığı ifade edilmektedir. Hanende olarak geniş ses aralığına sahip olması ile okuyuşundaki kendine has tavrı olan uzun soluklu nağmelerini bestelerine aktarması neticesinde eserleri diğer bestekârların eserlerinden ayrılır.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

“Zeki Ârif Ataergin’in Kürdîlihiczâkâr makamındaki eserlerinin makam ve güfte analizi” bu çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde, Klasik Türk Mûsikîsinde kullanılan formlar hakkında kısa bir açıklama sonrasında bestekârın, kürdîlihiczâkâr makamındaki eserlerin tamamında tercih etmiş olduğu “*şarkı formu*” ve “*kürdîlihiczâkâr makamı*” hakkında bilgi verilmiştir. Daha sonra ise makamın terkiibini gerçekleştiren Hacı Ârif Bey’in hayatı ve bestekârlığı konusu incelenmiş, devamında da çalışmanın esas konusu olan Zeki Ârif ataergin’in hayatı, eserleri ve içinde yetiştiği müzik ortamı belirtildikten sonra problem cümlesine geçilmiştir.

1.1. KLASİK TÜRK MÛSİKÎSİNDE KULLANILAN FORMLAR

Dünyanın her çeşit edebiyatında, Doğu’da olsun, Batı’da olsun, nasıl zaman içinde oluşmuş, yazar ve şairlerin kurallarına uymak durumunda buldukları edebî kalıplar varsa, çeşitli müziklerde de yine zaman içinde oluşmuş, bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerken uymak durumunda buldukları beste kalıpları vardır. Bu kalıpların adına genel olarak ‘form’ diyoruz (Tanrıkorur, 2016, s. 47).

Formlar, eser biçimleri demektir ve her gelişmiş mûsikîde olduğu gibi Türk mûsikîsinde de bir takım formlar vardır. Türk mûsikîsinde formlar önce Saz mûsikîsi (Instrumental müzik) ve Sözlü müzik (Vokal müzik) olmak üzere ikiye, sonra da yine kendi aralarında çeşitli şekillere ayrılırlar:

A. Saz mûsikîsi (Instrumental müzik)

- a. Taksim
- b. Pişrev (Peşrev)
- c. Medhal
- d. Saz semaîsi
- e. Longa
- f. Sirto
- g. Oyun havası

h. Aranağme, koda

B. Sözlü müzik (Vokal müzik)

a. Dinî formalar

1. Na't
2. Durak
3. Miraciye
4. İlâhî, tevşih
5. Şugûl
6. Ezan
7. Mahfel sürmesi
8. Tekbir, Temcid, Tesbih
9. Salat ve Selâm
10. Münâcât
11. Mevlid

b. Din dışı formalar

1. Kâr
2. Kâr-nâtık
3. Kârçe
4. Beste
5. Ağır Semaî
6. Yürük Semaî
7. Gazel
8. Şarkı
9. Türkü
10. Köçekçeler (Özkan, 2015, ss. 96-97)

Çalışmada incelenen; bestekârın Kürdîlihicâzkâr makamındaki eserlerinin tamamı “şarkı” formunda olduğu için, öncelikle bu formun açıklanmasına gerek duyulmuştur.

Şarkı Formu:

Türk Mûsikîsinin en çok kullanılan formudur. Çok uzun yıllardan beri kullanılıyor olmasına rağmen Hacı Ârif Bey'den sonra şeklinde kesinlik kazanmaya başlamıştır. En

çok “zemin, nakarat, meyan, nakarat” dan oluşan şekli görülür. Bazı istisnalar dikkate alınmaz ise hemen hemen hepsinde 10 zamanlı usullere kadar olan küçük usuller kullanılmıştır. Bunun yanı sıra adeta terennümsüz bir beste, ağır semâî anlayışına sahip şarkılar da vardır (Salgar, 2017, s. 33).

Halk tarzı fasıllarda Ağır Semâî ile Yürük Semâî arasında okunur. Özelliği XVIII. yüzyıldan sonra yaygınlaşan edebî şekline uygun olarak (*a a b a*) kafiye düzeninde 4, nadiren 5 veya daha fazla mısralı ve çoğunlukla aruzun Hezec, Remel veya Recez bahirlerine ait vezinlerde yazılmış güftelerin başta Aksak (9/8) ve curcuna (10/16) olmak üzere hemen bütün küçük usüllerle, adetten terennümsüz ve melodik olarak (*a b c b*) şemasında (yani iki ve dördüncü mısraların hem söz hem de melodi olarak aynen) bestelenmesi ve mısraların normal olarak ikişer defa okunmasıdır. Dördüncü mısra (nakarat) güftesi ikiden farklı olan şarkılar olduğu gibi küçük terennüm bölümleri olan şarkılar da vardır (Tanrıkorur, 2016, s. 50).

Mustafa Çavuş’tan itibaren başta III. Selim olmak üzere adı ile anılan mûsikî ekolüne mensup bestekârların yanı sıra, Dede Efendi, Şakir Ağa, Dellalzâde ve diğer önemli bestekârların eserleriyle “*şarkı formu*”, klasik güfteli formları arasında seçkin yerini alarak mûsikî çevrelerinin zamanla gittikçe artacak bir şekilde ilgi odağı olmuştur. 1826’da Mızıka-yı Hümayun’un kurulmasının sonucu olarak, özellikle müzisyenlerin Batı müziği ile olan temasları ve 1839’da Tanzimat’ın ilanından sonra gerçek yenileşme hareketiyle ilgili olarak değişmeye başlayan, sosyal yaşamın getirdiği mûsikî anlayışı ve zevkindeki farklılaşmaya hitap edebilmek için dönemin bestekârları daha ziyade şarkı formuna rağbet etmişlerdir. Bunlar arasında Haşim Bey, Nikoğos Ağa, Rifat Bey, Hacı Faik Bey, Hacı Arif Bey ve diğerleri sayılabilir. (Atlığ’dan akt., Salgar, 2011, s. 17).

Elbette ki klasik formlarımızdaki yüksek sanat değeri taşıyan eserlerimizin yanında bu formun öne çıkmış olmasının getirdiği eleştirel düşüncelerin varlığı da başka bir gerçektir. Fakat müzik severlerin mûsikî anlayışı ve zevkinin gelişmesinde şarkı formunun çok önemli bir basamak olduğu, Arif Bey’in döneminde mûsikî sanatımızda yaşanan değişimin, bu formun hemen hemen “tek form” olarak öne çıkmasına neden oluşturduğu da ayrı bir gerçektir. Hacı Arif Bey bu gerçeği kavramış ve önceden belirttiğimiz gibi tamamen geleneksel manada eğitim almış olmasına rağmen, mûsikîmizde açılan bu yeni sayfaya yönelik eserler vermiştir (Salgar, 2011, s. 19).

Şarkı formunu Özkan (2015), Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri kitabında şöyle tanımlar:

4, 5, 6, 8 mısralı kıtaların beslenmesinden meydana gelmiş bir formdur. Terennümsüzdür. Ekseriyetle 10 zamanlıya kadar küçük usûllerle ve nadiren de bazı büyük usûllerle ölçülendirilmişlerdir. Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâîlerden üslup ve gidiş bakımından çok farklıdır. Şarkıların üslubu büyük formalardaki eserlere göre daha hafiftir (bazılarının başında veya arada “of” terennümü yer alabilir). Şarkılar pek çok şekillerde kullanılmışlarsa da yapı bakımından en çok aşağıdaki şekilde tutulmuşlardır. Esasen sözler de genellikle şarkı forumdan alınmıştır.

1. mısra A (Zemin)
2. mısra B (Nakarat)
3. mısra C (Meyân)
4. mısra B (Nakarat)

Şarkının birinci mısralarına zemin denir. Şarkının bağlı olduğu makamda seyredilir. Zemin mısraî genellikle makamı güçlü perdesinde yarım kararı yaparak kalır. İkinci mısra yani nakarat nağmeleri güçlü'den durak perdesine götürür ve durak perdesinde tam kararla sonuçlanır. Üçüncü mısra yani meyanda başka bir makama geçmek adet olmuştur. Dördüncü mısra yine ikinci mısraın bestesiyle okunur ve durak perdesinde tam karar yaparak sona erer.

Bazı şarkılarda her mısra ayrı ayrı iki defa bestelenmiş veya her mısraın sonundaki bir kısmı tekrar edilmiş, keza gerektiği ve elverişli yerlere çok küçük bir terennüm ilave edilmiş de olabilir. Şarkının en başında veya en sonunda bir ara nağme bulunabilir.

Türk Müsikîsinde şarkı formu Hacı Ârif Bey (1831-1885) ve Şevki Bey (1860-1891) ile gelişmiştir (s. 108).

En yaygın şarkı formu yukarıda incelendiği gibi 4 mısralı şarkılardır. Bunların dışında 5, 6, 8 mısralı şarkıların biçimleri Tablo 1, Tablo 2, Tablo 3 ve Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 1. Beş Mısralı Şarkı Formu

A-	1.mısra	A	(Zemin)	B-	1.mısra	A	(Zemin)	veya	A
	2.mısra	B	(Nakarat)		2.mısra	B	(Nakarat)		A
	3.mısra	C	(Meyân)		3.mısra	C	(I.Meyân)		B
	4.mısra	B	(Nakarat)		4.mısra	D	(II.Meyân)		A
	5.mısra	B	(Nakarat)		5.mısra	B	(Nakarat)		C

Tablo 2. Altı Mısralı Şarkı Formu

A-	1.mısra	A	(Zemin)	B-	1.mısra	A	(Zemin)	C-	1.mısra	A	(Zemin)
	2.mısra	B	(Nakarat)		2.mısra	B	(Nakarat)		2.mısra	B	(Nakarat)
	3.mısra	C	(Meyân)		3.mısra	C	(Meyân)		3.mısra	C	(I.Meyân)
	4.mısra	B	(Nakarat)		4.mısra	B	(Nakarat)		4.mısra	B	(II.Meyân)
	5.mısra	D	(II.Meyân)		5.mısra	D	(II.Meyân)		5.mısra	A	Mülâzime
	6.mısra	B	(Nakarat)		6.mısra	E+B+D+B		6.mısra	B		

Tablo 3. Sekiz Mısrâlı Şarkı Formu

A-	1.mısrâ	A	(Zemin)	B-	1.mısrâ	A	(Zemin)
	2.mısrâ	B	(Nakarat)		2.mısrâ	B	(Nakarat)
	3.mısrâ	C	(Meyân)		3.mısrâ	C	(Meyân)
	4.mısrâ	B	(Nakarat)		4.mısrâ	B	(Nakarat)
	5.mısrâ	D	(II.Meyân)		5.mısrâ	D	
	6.mısrâ	B	(Nakarat)		6.mısrâ	E	II.Meyân
	7.mısrâ	E	(III.Meyân)		7.mısrâ	F	
	8.mısrâ	B	(Nakarat)		8.mısrâ	B	(Nakarat)

(A) tarzında II. veya III. meyanda usûl geçkisi yapılabilir. Son mısrâ ile tekrar ilk usule dönülür.

(B) tarzında beşinci mısradan itibaren yedinci mısrâ'a kadar usûl geçkisi yapılabilir. Son mısrâ ile tekrar ilk usule dönülür.

Bütün bu şekillerden başka daha bileşik şekiller de kullanılmıştır. Örneğin:

Tablo 4. Sekiz Mısrâlı Şarkı Formu

1.mısrâ	A	(Zemin)
2.mısrâ	A	
3.mısrâ	B	(Nakarat)
4.mısrâ	B	
5.mısrâ	C	(Meyân)
6.mısrâ	C	
7.mısrâ	B	(Nakarat)
8.mısrâ	B	

(Özkan, 2015, ss. 109-110)

1.2. KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI HAKKINDA NAZARÎ BİLGİLER

Çalışmanın bu başlığı altında, 1855 yılında Hacı Ârif Bey tarafından terkip edilen, gerek kendisi gerekse çağdaşı olan bestekârlar tarafından çokça kullanılan kürdilihicâzkâr makamı hakkında, Özkan, Yahya Kaçar ve Kardeniz'in çalışmalarındaki nazari bilgilere yer verilmiştir.

1.2.1. İsmail Hakkı Özkan'a Göre Kürdîlihıcâzkâr Makamı

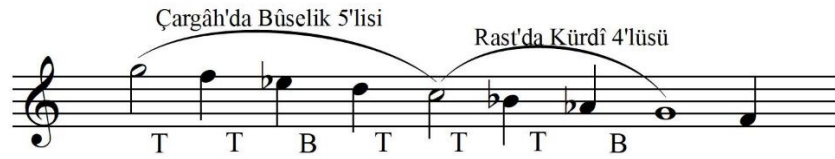
Kürdîlihıcâzkâr Makamını Şed ve Mürekkep (Bileşik) olarak ikiye ayırıp ele almak gerekir. Çünkü Kürdîlihıcâzkâr Makamı hem Kürdî dizisinin Râst perdesindeki basit şeddi olarak kullanılmış, hem de yine aynı perdede Kürdî dizisi esas olmak üzere bünyesine başka dizileri ve çeşnileri de alarak mürekkepleşmiştir.

1.2.1.1. Şed Kürdîlihıcâzkâr 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 1. Basit Kürdîlihıcâzkâr Makamı Dizisi (Râst'da İnici Kürdî Dizisi).

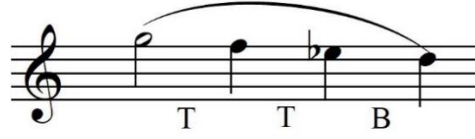
Kürdîlihıcâzkâr, inici bir makam olduğu için güçlüsü tiz durak perdesidir. Yarım karar bu perde üzerinde yapılacaktır. Bu sebeple tîz durak üzerinde bir bölgeye gerek vardır. Bu da diğer inici makamlarda olduğu gibi, durak perdesi üzerindeki Kürdî dörtlüsü simetrik olarak tîz durak üzerine göçürülmekle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



Şekil 2. Basit Kürdîlihıcâzkâr Makamı Dizisi (Genişletilmiş Bölge İle).

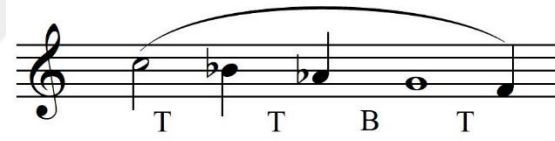
Güçlüsü: İnci bir makam olduğu için birinci merteye güçlü tîz durak Gerdâniye perdesidir. Üzerinde Kürdî çeşni ile yarım karar yapılır. İkinci merteye güçlü ana dizinin ek yerindeki Çargâh perdesidir. Bu perde üzerinde Bûselik çeşni ile asma karar yapılır.

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.



Şekil 3. Nevâ'da Kürdî 4'lüsü

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



Şekil 4. Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi

Donanımı: Si, mi, lâ için küçük mücenneb bemolü donanıma yazılır.

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

Yedeni: Birinci aralıktaki (fa) Acem Aşîrân perdesidir.

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

Seyir: Tîz 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.

Buraya kadar incelenen, Kürdî dizisinin Râst perdesindeki şeddi olan Şed Kürdîlihicâzkâr güzel ve beğenilmiş bir makamdır. Bu basit şed hali ile de kullanılmıştır. Bunun hemen ardından incelenecek olan Mürekkep Kürdîlihicâzkâr makamı çok daha renklidir. Bugüne kadar o da şed olarak ele alınmıştır. Fakat bu kadar çok çeşniyi içine alan bir makamı aynı zamanda bir mürekkep şekil olarak kabûl etmek daha doğru olacaktır.

1.2.1.2. Mürekkep (Bileşik) Kürdîlihicâzkâr Makamı

Durağı: Râst perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Mürekkep Kürdîlihicâzkâr makamı iki şekilde kullanılmıştır:

The image displays three musical staves in treble clef, each representing a different scale or sequence of notes for the Mürekkep Kürdîlihicâzkâr makam. The notes are marked with letters T, B, S, and A12, indicating specific intervals or fingerings. Brackets and labels identify the scales and their components:

- Top Staff:** Labeled "Nevâ'da Hümayûn Dizisi". It consists of two parts: "Gerd'aniye'de Büselik 5'lisi" (T T B T) and "Nevâ'da Hicâz 4'lüsü" (S A12 S).
- Middle Staff:** Labeled "Nevâ'da Hümayûn Dizisi". It consists of two parts: "Gerd'aniye'de Hicaz 5'lisi" (T S A12 S) and "Nevâ'da Hicâz 4'lüsü" (S A12 S).
- Bottom Staff:** Labeled "Rast'da İnici Kürdî Dizisi". It consists of three parts: "Nazîri Kürdî 5'lisi" (T T T B), "Nevâ'da Kürdî 4'lüsü" (T T B T), and "Rast'da Kürdî 5'lisi" (T T B).

Additional labels and brackets on the right side of the image indicate the following:

- A bracket groups the top two staves as "Hicâzkâr Makamının Tiz ve Orta Bölgeleri".
- A larger bracket groups all three staves as "Birinci Çeşit Mürekkep Kürdîlihicâzkâr Makamı Dizileri".
- Below the bottom staff, a bracket groups the first two parts as "Genişlemiş Bölge", and the last part as "Kürdî 4'lüsü".
- Below the middle staff, a bracket groups the first part as "Çargâh'da Büselik 5'lisi".

Şekil 5. Birinci Çeşit Mürekkep Kürdîlihicâzkâr Makamı Dizileri

Hicâzkâr 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 Kürdîlihicâzkâr makamı seyrine tiz tarafı iki çeşit olan Hicâzkâr makamından biri ile başlanır ve birinden diğere geçilebilir. Yine Gerdâniye

perdesinde ya Bûselik 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 Kürdîhicâzkâr “Hicazkâr Kürdî” veya “Hicazkâr-1 Kürdî” 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 dörtlüsü veya Hüseyni beşlisi eklenir. Nevâ perdesindeki Uşşak dörtlüsünün bir tanini altında, yani Çargâh perdesinde de Râst beşlisi kendiliğinden teşekkül eder. Ancak bu diziyeye eklenen Geraniye’de Uşşak dörtlüsü veya Hüseyni beşlisinde ısrar edilirse, makam Râst perdesine göçürülmüş Muhayyer Kürdi makamı haline gelebilir. Bu yüzden Gerdâniye’de Uşşak ve Hüseyni ancak gerektiğinde ve pek az kullanılmalıdır.

Geraniye'de Bûselik 5'lisi

Çargâh'da Rast 5'lisi

Nevâ'da Uşşak 4'lüsü

T T B T T S K T

Arazbar makamının tiz ve orta bölgesi

Geraniye'de Uşşak 4'lüsü

T T S K

Geraniye'de simetrik Kürdi 5'lisi

Çargâh'da Bûselik 5'lisi

Rast'da Kürdi 4'lüsü

T T T B T T B T T T B

Rast'da Kürdi Dizisi

İkinci Çeşit Mürekkep Kürdîhicâzkâr Makamı Dizileri

Şekil 6. İkinci Çeşit Mürekkep Kürdîhicâzkâr Makamı Dizileri

Bu çeşit Kürdîhicâzkâr makamının başlangıç seyrinde yer alan Arazbar dizisi sebebiyle Nevâ perdesi yine ikinci merteye 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) Kürdîlihîcâzkâr makamı dizilerinin karışık olarak kullanılması ile üçüncü bir şekil meydana gelir.

Gerek yalnızca Şed olan Kürdîlihîcâzkâr ve gerekse Mürekkep Kürdîlihîcâzkâr 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 dördü 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 geçkiyi de kolaylaştırır. Böylece bu kadar değişik şekillerde kullanılan Kürdîlihîcâzkâr makamını da mürekkep olarak kabul edilmelidir. Daha önce incelenmiş olan basit şed şeklindeki kullanımına da sıkça rastlanır.

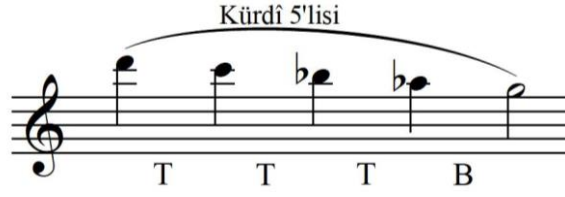
Güçlüsü: Tiz durak Gerdâniye perdesidir. Mürekkep Kürdîlihîcâzkâr makamının iki şekli için bu perde üzerinde Kürdî'li, Bûselik'li, Hicâz'lı, Uşşak'lı yarım karar yapılabilir. Ancak şunu hemen ifade edelim ki, yarım karar hangi çeşni ile yapılmışsa, Gerdâniye üzerindeki öteki kararlar asma karar olarak 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 kürdîlihîcâzkâr 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:

a. Kürdî'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle):



Şekil 7. Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi

b. Bûselik'li (Nevâ perdesindeki Beyâtî dizisi sebebiyle):



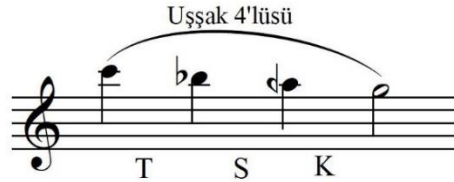
Şekil 8. Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi

c. Hicâz'lı (Hicazkâr dizisi sebebiyle):



Şekil 9. Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi

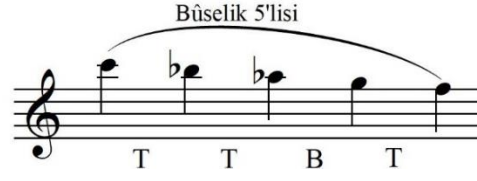
d. Uşşak'lı (pek küçük bir asma karar olmak şartıyla):



Şekil 10. Gerdâniye'de Uşşak 4'lüsü

2. Acem perdesinde:

a. Bûselik'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle):



Şekil 11. Acem'de Bûselik 5'lisi

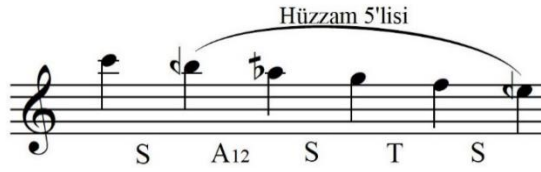
b. Nîkrîz'li (Hicazkâr makamı dizisi sebebiyle):



Şekil 12. Acem'de Nîkrîz 5'lisi

3. Dik Hisâr'da:

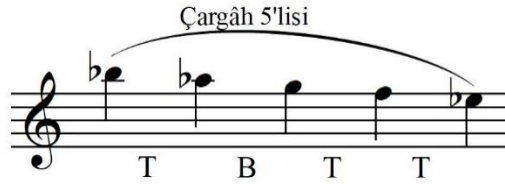
Hüzzam'lı (İki mürekkep şeklin karışımından):



Şekil 13. Dik Hisâr'da Hüzzam 5'lisi

4. Nîm Hisâr'da:

Çargâh'lı (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle):



Şekil 14. Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi

5. Nevâ'da:

- a. Kürdî'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle):



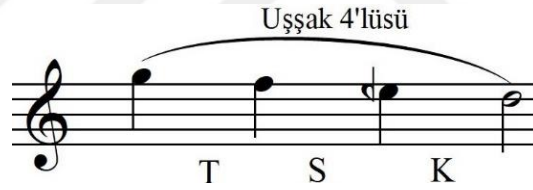
Şekil 15. Nevâ'da Kürdî 4'lüsü

- b. Hicâz'lı (Hicazkâr makamı dizisi sebebiyle): İkinci güçlü



Şekil 16. Nevâ'da Hicâz 4'lüsü

- c. Uşşak'lı (Nevâ perdesindeki Beyâtî dizisi sebebiyle):



Şekil 17. Nevâ'da Uşşak 4'lüsü

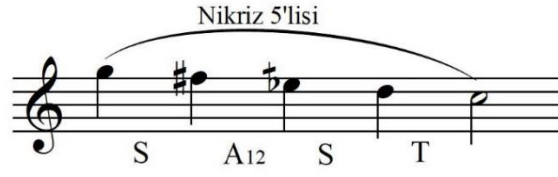
6. Çargâh perdesinde:

- a. Bûselik'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle):



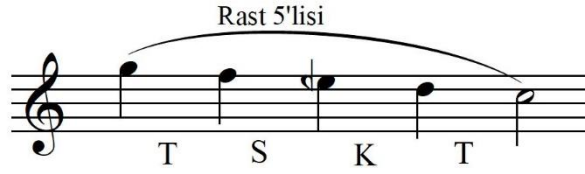
Şekil 18. Çargâh'da Bûselik 5'lisi

b. Nikrîz'li (Hicazkâr makamı dizisi sebebiyle):



Şekil 19. Çargâh'da Nikrîz 5'lisi

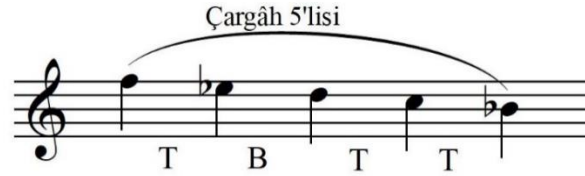
c. Râst'lı (Nevâ perdesindeki Beyâtî dizisi sebebiyle):



Şekil 20. Çargâh'da Râst 5'lisi

7. Kürdî perdesinde:

Çargâh'lı (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle):



Şekil 21. Kürdî'de Çargâh 5'lisi

8. Râst perdesinde

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



Şekil 22. Râst'ta Kürdî 4'lüsü

9. Acem Aşîrân perdesinde:

Bûselik'li (Râst perdesinde Kürdî dizisi sebebiyle):



Şekil 23. Acem Aşîran'da Bûselik 5'lisi

Donanımı: Si, mi, lâ için küçük mücenneb bemolü donanıma 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 inici olduğundan tîz 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 çeşnisiyle tam karar yapılır (Özkan, 2015, ss. 245-254).

1.2.2. Gülçin Yahya Kaçar'a Göre Kürdîhıcâzkâr Makamı

Büselik Beşlisi
Hıcaz Dörtlüsü

Hümâyûn Makamı Dizisi
Hıcaz Beşlisi
Hıcaz Dörtlüsü

Zirgüleli Hıcaz Makamı Dizisi
Kürdî Beşlisi
Büselik Beşlisi
Kürdî Dörtlüsü

T T T B T T B T T T B Yeden

Hıcazkâr Makamı Dizileri

Kürdîhıcâzkâr Makamı Dizileri

Kürdî Makamı Dizisi

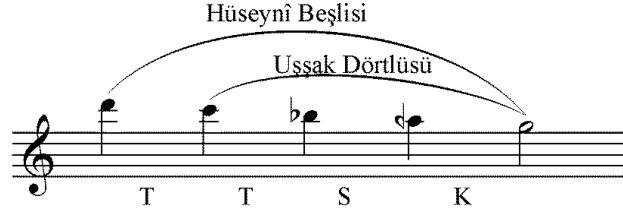
Şekil 24. Kürdîhıcâzkâr Makamı Dizileri

Makamın Dizisi: yerine Hıcazkâr makamı dizisi ile yerinde Kürdî makamı dizisinin birleşmesinden meydana gelmektedir. Bu dizilerin dışında Kürdîhıcâzkâr makamında kullanılan bazı diziler daha vardır. Nevâ perdesinde Uşşak makamı dizisi ve Gerdâniye perdesinde Uşşak dörtlüsü ve Hüseyinî beşlisinin yukarıda gösterilen dizilere ilavesiyle Arazbârlı Kürdîhıcâzkâr makamı oluşmaktadır. İlave diziler sırasıyla gösterilmiştir:

Büselik Beşlisi
Uşşak Dörtlüsü

T T B T T K S

Şekil 25. Uşşak Makamı Dizisi



Şekil 26. Gerdâniye Perdesinde Uşşak 4'lüsü ve Hüseyinî 5'lisi

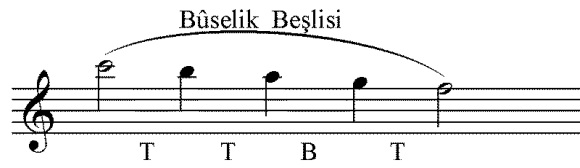
Makamın Durağı: Râst perdesidir.

Makamın Güçlüsü: Birinci derecede güçlü perdesi Gerdâniye, ikinci derecede güçlü perdesi yapılan çeşni özelliğine göre Nevâ veya Çargâh olmaktadır.

Makamın Donanımı: Hicazkâr makamının donanımında bulunan si koma bemolü (Segâh), mi bakiye bemolü (Hisâr), fa bakiye diyezi donanıma yazılmaktadır. Ayrıca makamı oluşturan dizilerin özelliklerine göre ayrı bir donanımı daha mevcuttur. O da si, mi, la küçük mücenneb bemollerinin (Kürdî, Nîm Hisâr, Nîm Şehnâz) donanıma yazılmasıdır. Diğer değiştirici işaretler eser içinde kullanılmaktadır.

Makamın Genişlemesi: Geniş bir ses alanına sahip olduğu için ayrıca bir genişleme bölgesi yoktur.

Makamın Asma Karar Perdeleri: Acem perdesinde Bûselik ne Nîkrîz beşlisi, Acemaşîrân perdesinde Bûselik beşlisi sesleriyle asma karar yapılır. Bu perdelerde yapılan çeşniler sırasıyla gösterilmiştir:



Şekil 27. Acem Perdesinde Bûselik Çeşnisi



Şekil 28. Acem Perdesinde Nîkrîz Çeşnisi



Şekil 29. Dik Hisâr Perdesinde Hüzzam Çeşnisi



Şekil 30. Nevâ Perdesinde Uşşak Çeşnisi



Şekil 31. Çargâh Perdesinde Nikrîz Çeşnisi



Şekil 32. Acemaşîrân Perdesinde Bûselik Çeşnisi

Makamın Seyri: İnicidir. Makamın birinci derecede güçlüsü olan Gerdâniye perdesi civarından seyre başlanır. Nevâ perdesindeki Hümâyun dizisi gösterildikten sonra Gerdâniye perdesinde yarım karar yapılır. Makamda kullanılan diğer çeşniler kullanılarak ikinci derece güçlüleri olan Nevâ ve Çargâh perdelerinde yarım kararlar verilir. Asma karar perdelerinde duruşlar yapılarak Râst perdesindeki Kürdî seyriyle tam karar yapılır. Genel olarak Hicazkâr makamı seyri yapıldıktan sonra Kürdî makamı seyriyle tam karar verilir (Yahya Kaçar, 2009, ss. 185-187).

1.2.3. Ekrem Karadeniz'e Göre Kürdîhicâzkâr Makamı

Giriş ve karar: çoğunlukla Acem ve Gerdâniye perdelerinden başlar. İskalanın tiz tarafındaki uygun bir perdeden terennüme başlamak da yanlış olmaz. Karar perdesi Râst sesidir.

İskala: Bu makam çıkışta inişte aynı ıskalayı kullanır. Bu makamda bestelenmiş eserlerin notasının baş tarafına ıskaladaki Nim Zengûle, Nim Kürdî ve Nim Hisâr perdelerine mahsus Bemol işaretlerini bir arada yazmak uygun olur. Eser içindeki diğer arızalar yerlerinde gösterilir. Bir kısım eserlerde böyle yazılmadığı ve bazı işaretlerin kısmen baş tarafa konması satırlar arasında işaretleri tekrarlamak külfetinden kurtaracağı için daha uygun olur.

Tablo 5. Perdeler ve Aralıkları

Perdenin Adı	Aralıkları	Senti	Frekansı
Râst	-	0	1
Nim Zengûle	½	800	1,053
Nim Kürdî	1	2600	1,185
Çargâh	1	4400	1,333
Nevâ	1	6200	1,500
Nim Hisâr	½	7000	1,580
Acem	1	8800	1,778
Gerdâniye	1	10600	2
6 ses			

Seyir ve çeşni: Acem ve Gerdâniye perdelerinden başlayarak ıskaladaki Nîm Zengûle perdesine rağmen tiz tarafta Nîm Şehnâz perdesinin yerine Muhayyer ve Nîm Sünbüle perdeleri kullanarak Gerdâniye perdesi üstünde kısa duruşlar yaptıktan sonra aynı şekilde Nevâ perdesine iner. Burada kısa bir duruş daha yaptıktan sonra Çargâh, Nîm Kürdî ve Nîm Zengûle Râst perdesinde karar verir. Gerdâniye ve Nevâ perdeleri üzerinde yaptığı duruşlarla kendine mahsus çeşniyi meydana getirir. Bazen nağmelerin icabına göre başlangıçtaki Nevâ perdesine inerken Nîm Hisâr yerine Hisârek perdesini de kullandığı olur. Fakat bundan sonra karara inerken mutlaka Nim Hisâr perdesi alır. Bir kısım eserlerde tiz tarafta Hicâzkâr makamının Tiz Segâh ve Şehnâz perdelerini kullandığı görülmüş ise de bütün bu ıskalaya aykırı perdelerin kullanılması makamın seyrinin icabı değildir. Eskiden mevcut olmayan bu makamın seyri pek çok değişiklikler geçirerek

bugünkü şeklini almış ve müstakil bir makam haline gelmiştir. Önceleri Hicazkâr gibi başlanarak kararda Nîm Kürdî perdesinin ilavesiyle başka bir çeşni meydana getirilmiş ve bu haliyle Muhayyer Sünbüle Makamının şeddi gibi anlaşılmissa da bugünkü şekli tamamen değişmiş olup Hicazkâr makamındaki Mâhur perdesinin yerine Acem perdesi konulmuştur. Önceleri kullanılan bu çeşniye uyularak Kürdî perdesi kullanılan Hicazkâr veya “Tarzı Hicazkâr” makamı denilmişse de, sonraları ”Kürdili Hicazkâr” adı verilmiştir. Eski bestekârların eserlerinde bugünkü seyirle bestelenmiş eserlere rastlanmaz (Karadeniz, 2009, s. 92).



Şekil 33. Kürdîlihîcâzkâr Makamı Sesleri

1.3. HACI ÂRİF BEY’İN HAYATI VE BESTEKÂRLIĞI (1831-1885)

Kürdîlihîcâzkâr makamı, Hacı Ârif Bey tarafından 1885 yılında terkip edilmiş ve bestekâr bu makamda verdiği eserleriyle, makamın dönem bestekârları tarafından da ilgi görmesine öncü olmuştur. Bu nedenle sanatçının hayatı ve bestekârlığına kısaca değindikten sonra, çalışmanın asıl konusu olan ve besteleri incelenen Zeki Ârif Ataergin hakkındaki bilgilere yer verilmiştir.

1.3.1. Hacı Ârif Bey’in Hayatı

Hacı Ârif Bey Türk Mûsikîsinin en büyük bestecilerinden biridir. Klasik dönem bestecilerinin pek kullanmadıkları şarkı formuna yepyeni bir kimlik kazandırmış, bir şarkı bestecisi olarak yeni bir çığır açmıştır. Ârif Bey'den sonra “şarkı”, bestecilerin en çok işledikleri form olmuştur. Ârif Bey de klasik formlarda birkaç eser besteledikten sonra başarılı olamadığını görerek doğrudan doğruya şarkı besteciliğine yönelmiş, böylelikle de şarkı formlarının kesin kurallara bağlanması ilk kez Ârif Bey'in eserleriyle gerçekleşebilmiştir. Ârif Bey kendisinden sonraki şarkı bestecilerini bu yolda etkilemiş, böylece şarkı kesin biçimini almıştır (<http://www.kimkimdir.gen.tr>).

Hacı Ârif Bey hanende, hoca ve hepsinin üzerinde bestekâr olarak musiki tarihimiz içinde yer almış büyük sanatkarlarımızdan biridir. Asıl adı Mehmet Ârif olan

Hacı Ârif Bey, 1831 yılında İstanbul'un Eyüp Sultan semtinde doğmuştur. Sarayda yaşamış olduğu çalkantılı yıllardan sonra 28 Haziran 1885'te vefat etmiştir.

İlk hocası Zekai Dede'dir. Çok genç yaşlardan itibaren güçlü hafızası, çabuk öğrenmesi ve sesinin güzelliğiyle dikkatleri üzerine çekmiş ve bu sayede Mızıka-yı Hümayûn'a alınmıştır. Burada bestekâr ve hanende Haşim Bey'in öğrencisi olmuş, Haşim Bey'in gözetiminde klasik musiki repertuvarının bin kadar seçkin eserini öğrenmiştir.

Bir musiki aletini çalmadığı bilinir. Nota bilgisi de olmamasına rağmen müstesna ses güzelliği, üstün bir musiki yeteneği ve Tanrı vergisi bir sanat anlayışı ile birleşince ortaya eşsiz bir icra üslubu çıkmıştır. Eski hanendeler gibi elini kulağına atmadığını, yüzünde hiç zorlanma belirtisi bulunmadığını ve ifade değişikliği olmadığını, en dik perdelerde bile çok rahat dolaştığını kendisini dinleyenler nakletmişlerdir.



Şekil 34. Hacı Ârif Bey (<https://www.seninbirsanatinvar.com>)

Hacı Arif Bey in bestelediği şarkıların sayısının bine yaklaştığı söylenir. Bunlardan ancak 336 günümüze gelebilmiştir. Bu sayı bile başka bestekârlara göre yine de kolay kolay ulaşılabilecek bir rakam değildir. Günde 7-8 şarkı bestelediği, bunların hepsini geçmeye fırsat bulamadığı, bu gür nağme kaynağına söz bulmakta güçlük çektiği çeşitli kaynaklardan anlaşılmaktadır.

Yetiştirdiği öğrenciler arasında Kanuni Mehmet Bey, Zati Arca, Lemi Atlı sayılabilir. Sanatının asıl varisi, sanat anlayışının en kudretli temsilcisi Şevki Bey'dir. Leon Hancıyan, Hacı Ârif Bey ile sanat arkadaşlığı yapmış, çok sayıda eserini

hamparsum notasına almış, bunların unutulmasını önlemiştir. Müsemmen ve Türk aksağı usulü onun ritim anlayış ve zevkinin güzel bir örneğidir (Ak, 2014, ss. 195-200).

1.3.2. Bestekârlığı

Bilindiği gibi Hacı Ârif Bey önce, klasik musikiye son derece hâkim olan ve Dede Efendi'nin öğrencilerinden Eyyubi Mehmet Bey'den, saraya girince de yine Dede Efendi ve musikimizin önemli bestekârlarından Dellalzade İsmail Efendi'nin öğrencilerinden olan Haşim Bey'den musikiyi öğrenmiştir. Klasik ekolün bu iki temsilcisinden, musikimizin en değerli eserlerini geçtiği bilinmektedir. Bestekârlığa başladığı yıllarda, en azından musikişinaslar arasında klasik anlayışın hâkim sürdüğü de ayrı bir gerçektir. Fakat Ârif Bey'in, bütün bunların etkisi altında kalmaksızın şarkı formunda eserler yapmaya karar vermesi ve bestekârlık kudretinin bu formda benliğini bulması, ortaya bugün “ neoklasik- romantik” ekol dediğimiz bir musiki akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Artık Ârif Bey'in, çağdaşları ve sonraki nesil bestekârların üzerindeki tesiri, musiki tarihimizde bir eşine rastlanmayacak niteliktedir.

Hacı Ârif Bey hiçbir zaman tekdüzeliğe düşmez; hemen her şarkısına yeni bir renk katmasını bilir, kullandığı makamın o zaman kadar işlenmemiş bir yönünü yakalar. Sekiz zamanlı üç vuruşlu “müsemmen” usulü onun buluşudur. Türk Aksağı'nı çok başarılı bir biçimde kullanır. Şarkılarında beste ile güfte tam bir bütünlük içindedir.

Hacı Ârif Bey'in bugün elimizde olan eserlerinden, “şarkı formu”nu çok çeşitli yönleri ile değerlendirmeye çalıştığını, forma uygun makam, usul, güfte seçiminde birçok denemeler yaptığını anlamaktayız. Bu eserlerin bir bölümü, henüz şekil olarak kesinleşmemiş şarkı formundaki arayışların izlerini taşımaktadır. Makam anlayışı, özellikle güfte, usul münasebetleri bakımından basit bir görünüme sahip olmalarına rağmen, bilinçli bir ayrışın ürünleri olduğu kesindir. Yapılan bu çalışmaların sonucunda özellikle 10 zamanlıya kadar kullanmış olduğu usullerde, en geçerli şablonlar oluşmuş, yine önceleri pek kullanılmayan “Nihavend” makamı gibi şarkı formuna son derece uygun makamların kullanımından adeta bir yarış başlamıştır. İşte bu genel hava içinde Hacı Ârif Bey'in ortaya koymuş olduğu ve şarkı formunun bütün temel değerlerine sahip ilhamlı eserleri, gerek yaşadığı dönemde, gerekse günümüzde onun musiki tarihimiz içindeki özel yerini oluşturmuştur. Terkip etmiş olduğu “Kürdîlihicâzkâr” makamından

vermiş olduğu eserlerin, bu ortak düşüncedeki payının da büyük olduğunu kabul etmek yerinde olur. 1855’li yıllarda oluşturduğu bu makamın önceleri “Hicazkâr-Kürdî” olarak da adlandırıldığını bilmekteyiz. Son derece parlak, etkili, seyir alanı geniş ve zengin çeşnileri içinde barındıran Kürdîlihicâzkâr makamı, günümüze kadar fevkalade çok kullanılmış, bugünkü şarkı repertuarımızın en büyük bölümünü oluşturan makamlarımızdan biri olmuştur. Bulmuş olduğu Müsemmen usulü de, şarkı formunun çok kullanılan usullerinden biridir (Salgar, 2011, ss. 38-45).

1.4. ZEKİ ÂRİF ATAERGIN’İN HAYATI, ESERLERİ VE İÇİNDE YETİŞTİĞİ MÜZİK ORTAMI

Zeki Ârif Ataergin, Klasik Türk Mûsikîsinin Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında geçirdiği olumsuzluk devrelerini yaşamış olmasına rağmen XIX. yüzyıl Klasik Türk Mûsikîsinin XX. yüzyıla aktarılmasında önemli mihenk taşlarından birisidir. Zeki Ârif Ataergin ismi Türk mûsikîsinde XX. yüzyılın ermişleri denilebilecek ve yetiştirdiği öğrencilerle pek çok üstadın arasında yer alan bir şahsiyettir (Sipahi, 2011, s. 20).

Çalışmanın bu aşamasında bestekârın hayatı, sanat hayatı ve bestekârlığı, eserleri ve yetişmesinde rol oynayan hocaları hakkında açıklamalar yer almaktadır.

1.4.1. Zeki Ârif Ataergin’in Hayatı

1896 yılında İstanbul’da doğdu. Babası ünlü bestekâr ve kanunî, Hacı Ârif Bey’dir. Asıl adı Salih Zeki olduğu halde Zeki Ârif olarak tanınmıştır. Annesi Hatice Hûriye Hanım’dır. Ataları, Zindan kulesi civarı türbesi bulunan ‘Sâdât-ı Hüseyniye’den Baba Cafer soyuna dayanmaktadır.



Şekil 35. Zeki Ârif Ataergin (<https://islamansiklopedisi.org.tr>)

İlköğrenimini Beşiktaş'taki Âfitab-1 Maarif Mektebinde yaptıktan sonra ortaöğrenimini Vefa Sultânisi'nde bitirdi (<http://vefalisesi.meb.>). Yükseköğrenimini İstanbul Hukuk Fakültesi'nde tamamladı. Babası Yemen'e tayin olunca ailesi ile birlikte bir süre Sana'da kaldı. Mezuniyetinden sonra adliye teşkilâtında çeşitli görevlerde bulundu, hâkimlik ve avukatlık yaptı. Son görevi olan Fatih noterliğinden emekli oldu. 3 Ocak 1964 günü (vefat tarihi ile ilgili 4 Ocak, 5 Ocak gibi farklı beyanlar olmasına rağmen, 4 Ocak 1964 tarihli Milliyet Gazetesinde çıkan vefat ilanı, 3 Ocak günü vefat ettiğini göstermektedir.) kalp krizi geçirerek vefat etti, Karacaahmet Mezarlığı'nda toprağa verildi.



Şekil 36. 04 Ocak 1964 Tarihli Milliyet Gazetesi'nin 7. Sayfasında Yayınlanan Vefat İlânı (<http://earsiv.sehir.edu.tr>)

Daha çocukluk döneminde babasının sayesinde mûsikî dünyasını yakından tanıyan Zeki Ârif Bey, Tanburî Cemil Bey, Kemeñçeci Vasilâki, Udî Nevres Bey, Hanende Hüsamettin Bey, Leon Hancıyan, Ahmet Irsoy, Bestenigâr Ziya Bey, Hâfız Osman gibi ünlü ustaları tanıyarak mûsikî zevkini geliştirdi. Babası Hacı Ârif Bey, hemen hemen her toplantıya oğlunu da götürür ve mûsikîmizi yakından tanımasını isterdi. Daha 5-6 yaşlarında iken babasından meşke başladı, ilk olarak; “*Doğru söyle sever misin?/Sevdiğimi bilir misin?*” kantosu ile bazı hafif eserlerle biraz kanun çalmasını öğrenmişti. Bu yıllarda babası, en yakın dostu ve komşusu olan Raûf Yektâ Bey’e Tanburî Zeki Mehmet Ağa gibi olacağını söylemiş. Zeki Ârif Bey’in “Sipîhr” makamından yapmış olduğu takımı İstanbul Radyosuda Darüttalim Heyetinden dinleyen Raûf Yektâ Bey çok duygulanıp heyecanlanarak, “*Tanburî Zeki Mehmet Ağa olmadı ama bestekâr Zeki Ârif oldu*” demiş. Bir başka gün Beylerbeyi’nden Üsküdar’a gelinceye kadar bu eserlerden birkaçını bizzat kendi sesinden dinlemek istemiş ve çok takdir etmiştir.

Uzun süre Hacı Kiramî Efendi ile Lâmekâni Mustafa Efendi’den mûsikî dersleri aldı. Hacı Kiramî Efendi’den Sûzinâk, Hüseyinî, Hicâz, Nihavend fasıllarını öğrendi; dinî mûsikî bilgisini de ilerletti. Biraz ilerledikten sonra babası Hacı Ârif Bey, Tanburî Cemil Bey, Santurî Ethem Efendi, Kemanî Aleksan Ağa, Hacı Kiramî Efendi, Hâfız İsmail ve Karcığâr Mazhar Bey’in yaptığı fasıllara katılarak repertuarını oldukça genişletti.

Babasının ölümünden sonra Kemanî Seyyid Abdülkadir Töre ile tanıştı ve bu tanışma onun sanat hayatında bir dönüm noktası oldu. Abdülkadir Töre’den aldığı ilhamla başta Dikeşhâverân makamı olmak üzere, özellikle eski ve unutulmaya yüz tutmuş makamlara eğildi. Sipîhr ve Eviç-mâye makamları, üzerinde durduğu bu tür makamların sadece ikisidir. Bu gibi makamlardan hayli eser besteledi. Bir süre “Darü’l- Mûsikî”nin icra heyetinde bulunduktan sonra Darüttalim-i Mûsikî’ye girdi ve burada öğretmen olan İsmail Hakkı Bey’i tanıdı. Üsküdar’a taşındıktan sonra İsmail Efendi ile oğlu Sadi Işılay’la tanıştı. Sadi Işılay, o zamanlar İbrahim Paşa civarındaki Şehzâde Ziyaeddin Efendi’nin konağına devam ederdi. Buraya Zeki Ârif Bey’i de götürür beraber fasıllara katılırlardı. Faslı, Hoca Ziya Bey yönettiğinden, ses mûsikîmizin bu büyük ustasından çok yararlandı. Konağına devam ettiği yıllar içinde Uşşak, Mâye, Segâh, Nihavend, Neveser, Sultanî-Yegâh, Ferahfeza, Karcığâr, Mahûr, Irak, Ferahnâk, Hicâzkâr, Sûzidil, Sedd-i Araban, Nevâ, Eviç ve Râst fasıllarını öğrendi. Sonraları Darü’l- Elhân’a kayıt olarak Hacı Ziya Bey’den yararlanmayı sürdürdü. Bestekârlığa Hoca Ziya Bey ile

Abdülkadir Töre'nin ısrar ve teşviki ile başladı. Raûf Yektâ Bey ve Ahmet Irsoy'dan yardım gördü. Birkaç denemeden sonra Dilkeşhâverân takım ile Mâye, Irak, Sipihr ve Mahûr-Bûselik makamlarından bestelediği eserler birbirini izledi. Nasuhi şeyhi Keramettin Efendi ile dostluk ve yakınlık kurarak onun tasavvuf vadisindeki engin kültüründen yararlandı. Pek çok eserinin sözlerini Keramettin efendinin söylemiş olduğu şiiirlerden seçti. Zeki Ârif Bey ayrıca resim sanatıyla da uğraşmış, güzel eserler ortaya koymuştur.

Bestekârlığının ve kanun icrasını yanında kişisel üslûbuyla tanınmış bir hanendedir. Büyük bir hünerle okuduğu gazellerde hiç detone olmadan istediği perde üzerinde istediği makama geçme (şedçilik) konusunda büyük ustalığı vardır (<https://haber.kursistem.com>). Kendisini tanıyan ve ders almış olan kimselerin ortak kanısı duygulu, alçak gönüllü, gösterişi sevmeyen, terbiyeli, nazik, çelebi mizaçlı, dini bütün, tasavvuf kültürü zengin bir kimse olduğu noktasında birleşir. Resim sanatıyla da ilgilenmiştir (<https://www.fikriyat.com>) çeşitli kaynaklarda ifade edilmektedir. Bir bestekâr olarak eserlerindeki melodi zenginliği başlıca özelliğidir. Eserlerinin icrasında güçlü ve oynak bir hançerenin gerektiğine inanılır (Ak, 2014, s. 358).



Şekil 37. Bestekârın Karacaahmet Mezarlığındaki Kabri (<http://www.tmv.org.tr>)

1.4.1.1. Bestekârlığı

Zeki Ârif Ataergın, döneminin önemli mûsikî adamı ve icracılarından faydalanarak kendine özgü tavır ortaya koyan bir hânende ve bunun yanı sıra Tambûrî Cemil Bey'den başlayarak Kanunî Hacı Ârif Bey'le vücut bulan mandalsız kanun çalma ekolünün son temsilcilerindendir. Yaptığı bestelerle de kendinden sonraki birçok

bestekâra ilham kaynağı olarak döneminin en önemli bestekârları arasında yer almıştır. Öyle ki Selahattin Pınar, bestekâr için; “*O Türk Musikisi bestekârlığı için lüzumlu bütün şartların şahsında topladığı son bestekârdı*” demiştir (<http://www.musikiklavuzu.net>). Fehmi Tokay, bir gece rüyasında Zeki Ârif Ataergin’i gördüğünü ve onun rüyasında “sen neden beste yapmıyorsun?” sorusu üzerine ilk bestesini yaptığını Alâeddin Yavaşca’ya anlatmıştır (Sipahi, 2011, s. 44).

Alâeddin Yavaşca’nın bestekârlığında, başlangıçtan beri talebesi olmaktan gurur duyduğu Sadettin Kaynak ve Zeki Ârif Ataergin’in önemli izleri görülür (Sipahi, 2011, s. 23).

Mûsikîmizde klasizme sıkı sıkıya bağlı kalan Ataergin bunu eserlerinin dokusunda hissettirmiş, günümüzde örneklerine nadiren rastladığımız makamları, büyük usûlerle kendisine has bir üslûpla kaynaştırarak işlemiştir. Bestelerinin makam seçiminde sık kullanılanlara nazaran daha çok, az işlenen makamları tercih ederek dilkeşhâverân, sipihr, irak, segâhmâye gibi makamlarda mûsikîmize nâdide eserler kazandırmıştır.



Şekil 38. Zeki Ârif Ataergin (<http://earsiv.sehir.edu.tr>)

Alâeddin Yavaşca’nın, hocası Zeki Ârif Ataergin’e uşşak makamında bir şarkı bestelemesi ricalarına “Evlâdım bâb-ı uşşak-ı Şevkî kapamıştır. Kullanılacak nağme kalmamış” diye cevap vermesine rağmen öğrencisine olan sevgisi ağır basarak uşşak makamındaki tek eseri olan “Tâlii yâr olanın yâr sarar yâresini” mısraî ile başlayan bir şarkı bestelemiştir.

Zeki Ârif Bey, kendi el yazısı ile kaleme aldığı hal tercümesinde bestekârlık geçmişi ile ilgi şunları söylemiştir:

“Bestekârlığımda hocam Seyyid Abdülkâdir Bey’le Hoca Ziyâ Bey’in çok terqip ve teşvikleri olmuştur. Bilhassa dilkeşhâverân makamından şarkılar ve besteler vücûda getirmekte Abdülkâdir Bey’in çok tesiri olmuştur. Artık bu makamdan pek çok parlak eserler vücûda getiriyordum.

Hoca Ziyâ Bey’in de segâhmâye ve ırak, mâhurbûselik ve sâir makamlardan eserler vücûda getirmemde çok dahli olmuştur. Bunlardan gayrı Zekâizâde Hâfiz Ahmed Efendi ve Rauf Yektâ gibi sihhî müzeler müdürü doktor, mûsikîşinas ve ressam Hikmet Hamdi ve sâir yârân ahbaptan da pek çok gördüğüm teşviklerle, takdirlerle bestekârlık sahasında çok terakkiler, feyiz ve inkişâflar kaydettim. Bu cümleden olarak hassaten dilkeşhâverân ve sipihr makamlarından peşrev, saz semâîleri, teknil beste, nakış, yürük semâî ve şarkılarla asıllar vücûda getirdim. En son olarak da bugün ancak segâhmâye, dügâhmâye eserleri kalan ıraki râstmâye ve eviç fasılları veya takımları Hamâmızâde Dede İsmâil Efendi ile beraber kayıp olduğundan ve mûsikî tedkîkatında eviçmâye makamının seyri beni çok ziyâde alâkalandırdığından makamın seyri kayıp olmasın düşüncesiyle aksak usûlünde “Eksilmez artar cevri a zâlim” güfteli bir şarkı besteledim. Sonra çok değerli talebem doktor Alâeddin Yavaşca’ dan gördüğüm ısrarlı terqip ve teşvik üzerine eviçmâye faslını tamamlamak gayretine düşüp muhammes usûlünde bir peşrev, bir sazsemâî, bir aksak şarkı ve bir de curcuna usûlünde şarkı ile bu faslın temelini atmak imkânını buldum.”.

Zeki Ârif Bey, klasik mûsikîmizle günümüz mûsikîsi arasında önemli bir değere sahiptir. Mûsikîde yetişme tarzı olarak daha çok klasik mûsikî sahasında eğitim almasına rağmen, bu tavra sâdik kalmakla birlikte, geçmiş mûsikîmizin özelliklerinden faydalanarak çağdaş eserler vermiştir. Her iki tavra da fevkalâde hâkim olan bestekâr, döneminin mûsikî anlayışı hakkında şunları anlatıyor:

“Bugünkü mûsikîmize gelince, eskiden olduğu gibi öyle şâheser eserler verecek üstadlarımız kalmamıştır. Bazı bestekârlarımız halk tarafından rağbet gören eserler temâyüz etmişlerdir. Fakat itiraf etmek lazımdır ki, halkın gösterdiği bu rağbet mûsikî seviyemizin yükseldiğine dalâlet etmez. Sonra bestekârlarımız da halkın istek ve temâyülüne göre, daha doğrusu geçim maksadıyla eserler yapmışlardır. Hatta gramafon ve plak müesseseleri bile halk tutmaz diye klasik eserleri plağa almıyorlar. Bestekârlarımız da gayet tabi bu tarz eser vermeye mecbur kalıyorlar. Okuyucular,

nâşirler, bâyiler hep kazanç nerede ise oraya tevessül ettiler. Bittabi bu hâl mûsikîmizi uçuruma sürüklüyor. Ancak son zamanlarda memnuniyetle kaydetmek icap eder ki gazete ve mecmuaların yaptığı neşriyat, mûsikîmizde ve genç elemanlar üzerinde bir şevk, bir heyecan uyandırmıştır, Bu çeşit çalışmalar aksamadan devam ederse istikbâl için parlak ümitler beklenebilir. Ayrıca bu çalışmaların neticesi olarak halkımızın da klasik eserlere karşı alâka ve rağbeti artabilir.” (Cansevdi, 2014, ss. 9-13).

Neyzen Tevfik Kolaylı “Senin yerin Dellâlzâdelerin yanı” diyerek onun mûsikîde müstesnâ yerini teslim eder. Zengin oktavlı güçlü ve kıvrak bir hançereye sahip olan Zeki Ârif Bey, sesinin bu özelliğini eserlerine de yansıttığı görülür. Bu mânâda âhenkli ve zengin bir melodik yapıya sahip olan eserlerinin, güçlü bir icra ve tavır gerektirdiği hususunda mûsikî otoriteleri birleşir. Öğrencisi Alâeddin Yavaşca, hocasının bestekârlığı hakkında şunları söylemektedir:

“Türk mûsikîsi bestekârlığı yönünden ölçülere sığmayacak derecede farklı bir mevkiye sahiptir. Çağdaş bestecilerin kolay ve harcîâlem yolu seçme çabası yanında Zeki Ârif Bey, sipihr, dilkeşhâverân, eviçbûselik gibi ancak mûsikî kültürü gelişmiş kimselere hitap eden nâdide makamlarda seleflerinin tesirinden âzâde, belirli bir özellik taşıyan çok olgun eserler vermiştir. Eserlerinde daha ilk bakışta alışılmamış bir melodi zenginliği göze çarpar. Türk mûsikîsi beste şekillerinin en küçüğü olan şarkılarda dahi, şed ve modülasyon bakımından akla hayale gelmeyen sürprizler yapmış ve bu sürprizleri müstesnâ kabiliyetinin kendisine verdiği büyük maharetle, en ufak aksaklığa meydan bırakmayacak derecede birbirine yakıştırmıştır. İşte büyüklüğü buradadır. Türk mûsikîsini sevenler arasında ismini gönüllere işleyen Selahaddin Pınar, beste vâdisinde duygu ve his kalıplarının kendisine Zeki Ârif Bey’in üzerinde yarattığı tesirle açıldığını, ona duyduğu derin bir hayranlığın ifadesi içinde her zaman ihsas etmiştir. Bulduğu çevre ve çalıştığı yerler itibarıyla kendisinin şeytânî yolu seçtiğini, eserleri sevilerek plaklara okunduğunu, Zeki Ârif Bey’in ise rahmâniyeti seçerek o doğrultuda eserler bestelemek sûretiyle her daim değerli kaldığını, Zeki Ârif Bey’in bestekârlığının heybetli azâmeti karşısında ancak nutkunun tutulduğunu bizzat bana söylemiştir.” Neyzen Burhaneddin Ökte ise bestekârlık alanında kendisine ait sili olduğunu, kendi sesine göre eserler bestelediği için ölçülü sesi olan okuyucuların bu eserleri icra etmekte güçlük çektiğini belirtmektedir. Yine tambûrî ve bestekâr Sadun Aksüt, Kemal Batanay’ın bu büyük bestekâra “Ebû’n nagam” (Nağmelerin babası) lakâbını taktığını nakleder.

1.4.1.2. Alâeddin Yavaşca'nın Hocası Zeki Ârif Ataergin Hakkındaki Açıklamaları

Zeki Ârif Ataergin nasıl biriydi?

Bir çocuk saflığı taşıyan ve mûsikî camiasında çok değerli, çok saygın birisiydi. Nasuhi Dergâhının son şeyhiydi. Hukuk mezunuydu; yıllarca hâkimlik, avukatlık ve en sonunda noterlik yaptı. İri yarı, sevecen bakışlı, dini bütün bir hocaydı. Son derece alçak gönüllüydü, büyükle büyük, küçükle küçük olmaya çok dikkat ederdi. Tarikat ehliydi. Allah'ın adı geçtiği anlarda sayha (bağırma, nâra atma) atardı, cezbeye (tarikât ehlinin kendinden geçmesi) gelirdi.

Hayatınıza nasıl bir etkisi oldu?

Hayatıma Zeki Ârif Ataergin'in başka bir etkisi olmuştur. O benim ruhumu yıkamıştır, yalnız mûsikî hocam olmamıştır. İnsanlığın ne demek olduğunu ondan öğrendim ben. Etkisinde kaldığım bir hocadır.

Zeki Ârif Ataergin'le tanışmanız nasıl oldu?

Zeki Ârif Ataergin'in yakın dostu olan Hilmi bey, Cemaleddin Ağabeyimin belediye teftiş kurulundan arkadaşıydı. Ağabeyime Zeki Ârif'in beni radyodan dinlediğini ve tanımak istediğini söylemiş. Ağabeyim bana söyleyince çok sevinmişim, ama biraz tedirgindim (Sipahi, 2011, s. 40).

Kendisini ne kadar (o zaman) tanıyordunuz?

Hanendelikteki üstün meziyetlerini ve eserlerinin zorluğunu biliyordum.

Ne zaman gittiniz?

Kısa bir süre sonra bir Pazar günü, Göztepe ikinci orta sokakta, bahçeli, ahşap eski bir konakta tanıştık. O, heybetli vücudu ile kapıyı bize kendisi açtı. O zamanlar 130 kilo civarındaydı. Bizi yukarıya buyur etti. Baktım gözlerinin içi gülüyor, tedirginliğim gitti. Yumuşacık elleri vardı, öptürdü. Ağabeyim, Hilmi Bey ve ben oturup sohbet ettik.

İlk meşk?

Kendisinin Karcıgar Ağır Aksak "Ey Gönül, Niçin Perişansın Beyaz Kâkül Gibi" eserinin notasını getirdi ve okudu. O okurken ben nota üzerinde kritik yerleri not aldım ve ikinci okuyuşta refakate başladım. Bir aralık kesti, ben devam ettim. Başkaları bu eseri

bir ayda öğrenirmiş, benim bir defada eksiksiz okumamdan çok memnun oluştu. Eser bittikten sonra “Oh, aradığımı buldum” dedi.



Şekil 39. Zeki Ârif Ataergin, Alaeddin Yavaşca ile
(<http://earsiv.sehir.edu.tr>)

Size hangi yönden katkısı oldu?

O klasik dönemin bugünkü dille konuşan bestekârıdır. Klasik üslubu, Türk mûsikîsindeki klasik cümleleri, gücü kudreti ve sürprizleri Zeki Ârif Hocamdan aldım. Mûsikînin pek çok inceliğini ondan öğrendim.

Eserleri hakkında ne söylenebilir?

Onun dünya ile alakası yoktu. “Biz kitabet yapıyoruz, Tanrı bize lütfediyor biz kaleme alıyoruz. Bir kul olarak bunu yapamayız” derdi. Bu kadar da mahviyyet (alçakgönüllülük) sahibiydi. Eserleri kolay kolay icra edilemeyecek derecede zordu. Ancak bire bir meşk etmek suretiyle bu zorluk aşılabılırdi. Ben onun bu bütün özelliklerini yakından bilen bir şâkirtiydim (şakird: talebe, çırak, stajyer). *Zeki Ârif Ataergin*’i çok iyi tanıdığım ve ondan meşk ettiğimden dolayı ve ayrıca bütün hususiyetlerini bildiğim için kendimi şanslı görüyorum. Hece hece ağzından çıkanı tespit etmişimdir. Eser okunurken çok hislenirdi. Bazen gözlerinin etrafı kızarmaya başlar,

eyvah boşalacak derdim. Bazen de okuduğu eseri keser, ağlardı. Hakikaten çok müstesna bir insandı. Tanbûri Cemil'in tanburunun kanuna aktarılmış şekliydi, tarzı tavrı (Sipahi, 2011, s. 41).

Sadeddin Kaynak ve Zeki Ârif Ataergin ile ortak bir anı

Sadeddin Kaynak bir gece Hamiyet Yüceses'in evinde yemekten âniden fenalaşmış, sandalyeden düşerken “Alâeddin, Zeki Ârif” demiş. Ben o zaman ihtisas yapıyorum. Sadeddin Kaynak hocanın eşi Gülfiye Hanım hastaneye telefon ederek, olayı bana ağlamaklı bir sesle anlattı. Hemen hocam Prof. Dr. Tefik Remzi Kazancıgil'e gidip vaziyeti anlattım. Hoca;

-Tamam vazifelendirilmişsin, git Zeki Ârif'i al! dedi.

Zeki Ârif Ataergin Hoca'yı almak üzere Çarşıkapı'daki noterliğe gittim. Hoca yoktu. Başkâtibe :

-“Hocam nerede?” diye sorduğumda başkâtip :

-“Hoca abdest alıyor” dedi.

Abdest almak için sıvıdığı gömleğinin kollarını indirerek gelen Zeki Ârif Hocama;

-“Bir haber vermeye geldim!” dedim. Hocam, Tefik Hoca gibi :

-“Evlâd vazifelendik, hadi gidiyoruz!” dedi.

Aşağı indik, kendisiyle konuşmamamı söyledi. Şişli tramvayına bindik, sürekli dua okuyordu. Kent sinemasının olduğu yerde küçük bir bahçe içerisinde Marmara Kliniği'nin olduğu yerde indik, odaya girdi. O odadan da aynı anda Gülfiye Hanım çıktı. Yani hiçbir şeyden haberi olmadığını düşündüğüm hoca bu odayı nasıl bulmuştu?

Bana –girme!- dedi. Kapı aralığından gördüğüm kadarıyla Kaynak Hocanın durumu hiç de ümit verici değildi, komada. Bir süre sonra Zeki Ârif Hoca odadan çıkarak;

-“Sohbet nasip olur inşallah” dedi.

Ertesi gün Gülfiye Hanım'dan bir telefon geldi:

-“Allah o hocadan razı olsun, hoca gözünü açtı” dedi.

Akşam Şişli Hastanesi'ne gittim. Hoca beni görünce güldü, konuşmıyor. Elini tuttum, iki elimin arasına aldım. Onun keyifli olduğunu görünce ben de çok sevinmiştim. Ertesi gün konuşmaya başladı, süratle iyileşti ve hastaneden taburcu ederek Sıraselviler'deki evine götürdük. Daha sonra Kaynak Hoca olup biteni şöyle anlattı:

-Yere düşerken karanlık içinden bir el uzandı, “ Ben Abdülkâdir-i Geylânî! Yavaşça, Zeki Ârif Ataergin'i alsın, sana getirsin!” dedi.

-“Peki hocam siz ne zamandan beri tanışyorsunuz?” diye Kaynak Hocaya sorduğumda

-“Hayır biz tanışmıyoruz ki, ben onun eserlerini biliyorum ve hayranlık duyuyorum. Fakat bu mübarek zâtın ayağına gitmek isterdim, ama kalkamıyorum, ne olur bir öğlen getir de şu fakir sofrasında beraber bir şeyler yiyelim” dedi. Zeki Ârif Hocama Kaynak Hocamın bu isteğini iletince sevinerek Sadeddin Kaynak'ın Uşşak makamındaki ‘Yolculuk var, yolculuk var’ şarkısını muzipçe söylemeye başladı. Tespit ettikleri günde iki hocayı bir araya getirdiğimde onların bir karşılaşmaları var, unutmam mümkün değil. Sanki yıllardır tanışıyorlarmış da araya bir ayrılık girmiş gibi, o iki devin birbirine sarılmaları ânı görülmeye değerdi. Gördüm ve yaşadım Allahıma şükrediyorum. Zeki Ârif Hocanın bu bilinmezi beni çok etkilemişti. Dede Süleyman Erguner aynı durumda iken Zeki Ârif Hocayı Süleyman Bey'e götürmek istedim. Hoca gitmek istemedi. Ben ısrar ettim. -Vazifelendirilmedik, sonra ben de cezalandırılırım! – dediyse de ben anlamak istedim. İsrarım üzerine Süleyman Bey'e gittik, ama kısa bir süre sonra Süleyman Bey vefat etti. Zeki Ârif Ataergin'e de inme inmişti. Ziyaretine gittiğim bir gün;

“Gördün mü? Cezalandırıldık” dedi. Çok üzülmüştüm...(Sipahi, 2011, ss. 105-107).

1.4.1.3. Tanbûrî Necdet Yaşar ile Kanuni Hacı Ârif Bey in Evinde Yapılan Bir Sohbet

Neyzen Ömer Erdoğan'ın daveti üzerine derslerini ziyaret eden ve öğrencilerle sohbet eden Necdet Yaşar, bestekârın sesine hâkimiyetini açıklayabilmek için sohbet arasında hatıralarından bir tanesini şöyle anlatıyor:

“O zaman İstanbul'un Beyoğlu'su da Şehzadebaşı. Kanuni Hacı Arif Bey, yani şu evin sahibi için bir konser düzenleyelim de ona maddeten bir destek sağlayalım diye (bugün hani bir nevi jübile tertip ediyorlar) bir konser tertip ediliyor. Tanburi Cemil Bey'e gelip “katılır mısın?” diyorlar. Cemil Bey'de “katılıyorum” diyor söz veriyor, fakat neden niçin halâ bilemiyoruz Cemil Bey gelmiyor. Konsere gelmeyince Cemil Bey'e küsüyorlar, darılıyorlar yani. Kanuni Hacı Ârif Bey'in oğlu Zeki Ârif Ataergin. Ben ona yetiştim, tanıştık, hatıralarımız oldu. Çok güzel eserleri var biliyorsunuz onları da geç kendilerine (Ömer Erdoğan'a hitaben, öğrencileri ile Zeki Ârif Ataergin'in eserlerini geçmesi için ifade ediliyor) zaman zaman. Yani o güzel şarkı formunun şaheserlerindedir. Tabii babasının jübilesine Tanburi Cemil Bey'in gelmemiş olması onun yüreğine oturuyor. Kanuni Hacı Ârif Bey genç daha ama şedci, yaman. Rahmetlik Kâni Karaca da bu meşhur şedcilerdendir. Zeki Ârif de öyledir, makamı alıyor gazeli okurken istediği perdeye naklediyor, geri yerine getiriyor. Bunu yapabilecek iki kişi duydum; biri Kani Karaca, bir de Zeki Ârif Ataergin. Zor bir şey çünkü bu. Bir gün bir mecliste Kanuni Hacı Ârif Bey (burada Zeki Ârif demek istenmesine rağmen yanlışlıkla babasının ismi söyleniyor) genç daha, ama şedci, yaman. Tanburi Cemil de gelmiş meclise. Zeki Ârif Ataergin, “üstadım beraber bir taksim edelim mi?” diyor. Yani karşılıklı taksim edelim diyor, o da “olur” diyerek kabul ediyor. Akord alıp Zeki Arif gazeline başlıyor, Cemil Bey de cevap veriyor. Sonra Zeki Arif babasının intikamını alacak ya, Tamburi Cemil jübileye gelmedi ya.. Sesi öyle bir perdeye naklediyor ki tanburun üzerinde o perdeler yok tabii... Cemil Bey'in dehası ile alakalı değil, çalabilmesi imkânsız çünkü perde yok. Cemil Bey, “Ne oluyoruz yahu, imtihan mı oluyoruz?” diyerek kızıyor, biraz sonra da kalkıp, tanburunu alıp çıkıp gidiyor.

Benim de gençlik yıllarımda, 50'li yıllarda Alâeddin Yavaşça ağabeyim, “gel seni bu akşam bir yere götüreceğim, orada ünlü kimseleri tanıyacaksın, senin için unutulmaz bir hatıra olacak” dedi, Kabataş'ta Setüstü'nde bir eve götürdü. Baktım orada Zeki Ârif

Ataergin’de var. Orada çalıp söylerken “gel bakalım delikanlı seninle karşılıklı bir taksim edelim” deyince ben de eyvah, bana da Cemil Bey’e yaptığını yapacak diye çok korktum ama bana asla öyle bir şey yapmadı Keşke bir teyp olaydı da düğmesine basılıydı, hazineydi... Tabii O, Cemil Bey’e babasına yaptığı vefasızlık için dargınlığından öyle bir şey yapmış bana öyle bir şey yapmadı Böylece ben de size bunu anlatmış oldum (<https://www.youtube.com>).

1.4.2. Zeki Ârif ATAERGİN’in eserleri

Tablo 6. Zeki Ârif Ataergin’in Eserlerinin Alfabetik Listesi

S. NO.	H.S.	ESERİN İLK DİZESİ	MAKAM	GÜFTEKÂR	USÛL	FORM
1	A	Açıldı bağın gül-i nesrini	Beyatiarabân	Bâkî	?	Şarkı
2		Açıldı bahçede güller	Dilkeşhâverân	?	Aksak	Şarkı
3		Açıldı bahçede güller	Segâhmâye	?	?	Şarkı
4		Ada’nın kırlarında Nisan’dı	Tâhir	Orhan S. Orhon	Aksak	Şarkı
5		Âfitâb-ı subh-i mâ evhâ hâbib-i kibriyâ	Hüseynî	Yahyâ Nazım	Dervr-i Hindî	İlâhi
6		Ağladım ümitlerim ağıyâre kurban oldu hep	Segâh	Y. Sinan Ozan	Düyek	Şarkı
7		Akşam oldu şu perdeler insin	Beyatiaraban	?	?	Şarkı
8		Âleme rahmet i.in geldin sen ey sultân-ı din	Hüseynî	Kerâmeddin Efendi	Ağır Dervr-i Hindî	Durak ilâhi
9		Arzû-yi vuslatın her dem dil-i pâkimdedir	Eviçmâye	Cemâl Molla Efendi	Ağır Aksak	Şarkı
10		Aşka düştüm can-ü dil müft-i civânan oldu	Hüseynî	Nedim	Curcuna	Şarkı
11		Aşkın meyin i.elden yandı bu gönül	Kürdî	Kerâmeddin Efendi	Düyek	İlâhi
12		Aşkın bu hüsn ile kim görse ey gülfem seni	Dilkeşhâverân	?	?	Şarkı
13		Aşkın tahtını gönlüme kurdum	Dilkeşhâverân	?	Düyek	Şarkı
14		Ayıldım kollarında gözlerin bayılalı	Kürdîlihicâzkâr	?	?	Şarkı
15	B	Bağlandı gönüldeb sana âlâm-ı şebânım	Beyatiaraban	?	?	Şarkı
16		Bahar olsun mu?	Kürdîlihicâzkâr	?	Curcuna	Şarkı
17		Bak geldi bahar canlanıyor şimdi hayalin	Şehnâz	Muammer Râşid Sevig	Curcuna	Şarkı
18		Bak şu bahar-ı ömrün başka bir lâlezârı	Segâh	?	Türk Aksağı	Şarkı
19		Başladım feryâde ben bülbül gibi	Hüseyniaşîrân	?	Aksak	Şarkı
20		Ben esirim sana öldür beni al ateşe yak	Süzidil	Zeki Ârif Ataergin	Aksak	Şarkı
21		Ben nâr-ı aşka hoş yâne geldim	Tâhir	Kerâmeddin Efendi	Düyek	Şarkı
22		Beni ateşlere salan o kapkara siyah gözler	Şehnâz	Necati Tokyay	Curcuna	Şarkı
23		Beyazdır sîne-i safın a canım	Eviçbüselik	?	Düyek	Şarkı

Tablo 6. (Devamı)

24	Bırakıp gittiğin akşam beni ey şûh-i şenim	Hicâz	?	Aksak	Şarkı
25	Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde kanatlanmış alevsin rûhumda her gün	Kürdîlihîcâzkâr	?	Müsemmen	Şarkı
26	Bin bir emelim rûzgârı hıçkırırdı sesinde	Karcığâr	?	Türk Aksağı	Şarkı
27	Bir çile ipeğimsin bir tek sevdiçeğimsin	Hüzzam	Enis Behiç Koryürek	Türk Aksağı- Curcuna	Şarkı
28	Bir gonca desem belki dikensin diyeceksin	Sipihir	?	Aksak	Şarkı
29	Bir gonca-i handâne kapıldım	Şehnâz	?	Ağır Aksak	Şarkı
30	Bir kanatlanmış alevsin rûhumda her gün	Dilkeşhâverân	Y. Sinan Ozan	Aksak	Şarkı
31	Bir kıvılcım düştü baygın gözlerinden bağrıma	Isfahan	Fuad Hulûsi Demirelli	Aksak	Şarkı
32	Bir nazlı çiçeksin bilemem rûhum	Sipihir	?	Aksak	Şarkı
33	Bir nigâh et kahr ile sen bakma Allah aşkına	Sabâ	Fatine Talay	Aksak	Şarkı
34	Bir tatlı rüya sanıp unutma beni	Kürdîlihîcâzkâr	?	Curcuna	Şarkı
35	Bir tek emelim, tek dileğim, tek hevesim	Kürdîlihîcâzkâr	?	?	Şarkı
36	Birdenbire kapımdan girdi o serhoş güzel	Tâhîrbûselik	?	Sofyan	Şarkı
37	Bir gün bu dudaklar seni sevdim diyebildi	Irak	?	Yürük Semâi	Şarkı
38	Bitmesin dilde elem gözdeki nem	Şehnâz	Hasan Ali Yücel	Ağır Aksak	Şarkı
39	Boş bir ümmid uğruna geçiyor ömrüm sessiz	Beyatîaraban	?	Aksak	Şarkı
40	C Can mısın canân mısın sen söyle Allah aşkına	Şehnâz	Mesut Kaçaralp	Aksak	Şarkı
41	Cefanı çekmeye yok tahammülüm	Eviçmâye	?	Curcuna	Şarkı
42	Cihâne sığmadı âhım gezer göklerde feryadım	Sipihir	?	Curcuna	Şarkı
43	Cûy-bâre döndü ekşim hasretinle çağlıyor	Sipihir	Mahmud Kemal İnal	Ağır Aksak	Şarkı
44	Çiçekler, lâleler, güller senin vech-i latifinden	Segâhmâye	?	Aksak Semâi	Şarkı
45	D Deli gönlün deli arzusu budur arzu bu ya	Isfahan	Necdet Atılğan	Aksak	Şarkı
46	Derd-i aşkın ile zâlim perişan olmada hâlîm	Segâhmâye	?	Curcuna	Şarkı
47	Dil sevdi seni şevk ile ey çeşm-i siyâhım	Şevkefzâ	?	Türk Aksağı	Şarkı
48	Dil uyur mest olarak yâr-ı dilâra söyler	Kürdîlihîcâzkâr	Yahyâ Kemâl Beyathı	Ağır Aksak	Şarkı
49	Dilbesteliğim gonca-i handânın içindir	Dilkeşhâverân	?	Aksak Semâi	Ağır semâi
50	Dilbesteliğim gonca-i handânın içindir	Sipihir	?	?	Şarkı
51	Dilde dillerde gezer şûh-i dilârasın sen	Kürdîlihîcâzkâr	Zeki Ârif Ataergin	Curcuna	Şarkı

Tablo 6. (Devamı)

52		Dilde tâbım ol kadar nûş eyleşem deryâları	Sipihir	?	Yürük Semâî	Yürük Semâî
53		Dil-i bî-çâre senin için yanıyor	Bayâtıarabân	?	?	Şarkı
54		Doldururken kadehe bâdeyi sen akmada nur	Karcığar	?	Devr-i Hindî	Şarkı
55		Dök zülfünü ruhsâra karışsın gece gündüz	Tâhîrbûselik	?	?	Şarkı
56		Dün kakkahalar yükseliyorken evinizden	Kürdîlihîcâzkâr	Yahyâ Kemâl Beyath	?	Şarkı
57	E	Eğer vuslat şebinde can hicab olursa canâne	Sipihir	Mahmud Celâleddin Paşa	Ağır Aksak Semâî	Beste
58		Eksilmez artar cevri a zâlim	Eviçmâye	?	Aksak	Şarkı
59		Eller ile ol yâri görünce bakakaldım	Hüseyinî	?	Curcuna	Şarkı
60		Erişip bastı kadem aşk ile sanat çağına	Karcığar	Mesut Kaçaralp	Aksak	Şarkı
61		Ey bâd-ı sabâ koş da canâna haber ver	Sabâ	?	Aksak	Şarkı
62		Ey gönül niçin perişansın beyaz kâkül gibi	Karcığar	?	Ağır Aksak	Şarkı
63		Ey gönül niçin perişansın beyaz kâkül gibi	Şedd- i arabân	?	Durak Evferi	Durak
64		Ey güzel gülüm	Râst	?	Düyek	Şarkı
65		Ey kız bu hüsn-i an ile Leylâ mısın nesin?	Şehnâz	?	?	Şarkı
66		Ey nebiyyü'r-rahme rahmet çünkü kârımdır	Eviç	?	Düyek	İlâhi
67		Ey risâlet tahtının şâhı habîb-i bâ-safa	Müstear	?	Devr-i Hindî	Durak ilâhi
68		Ey rûh-i müşahhas ki bütün canlara cansın	Râst	Mahud Kemal İnan	Ağır Düyek	Şarkı
69		Ey şehinşâh-ı risâlet ve'y habîb-i kibriyâ	Dügâh	?	Devr-i Hindî	İlâhi
70		Ey şûh-i cihan nûr-i zaman tâze fidansın	Mâhurbûselik	?	Aksak Semâî	Ağır Semâî
71		Eyledikçe mihr-i vechin nûru her an iltimâ	Irak	?	Ağır Aksak	Şarkı
72	F	Fecr-i hilkâtte gülen bir gülsün	Sabâ	?	Curcuna	Şarkı
73		Fecrin sönen ilk yıldızı yanmış gibi baştan	Karcığar	?	Curcuna	Şarkı
74		Fedâ etme beni ey meh- cebînim	Mâhurbûselik	?	?	Şarkı
75		Fitneler gizlemiş mahmur gözüne	Sabâ	?	Curcuna	Şarkı
76	G	Gel bu akşam da beraber içelim gitme kadın	Kürdîlihîcâzkâr	?	Aksak	Şarkı
77		Gelmedin yandı içim bekledim hep yollarımı	Kürdîlihîcâzkâr	?	?	Şarkı
78		Gez dolaş ağyâr ile ben ağlarım	Dilkeşhâverân	Y.Sinan Ozan	Curcuna	Şarkı
79		Giyme sarılar yavrum sana hasta diyorlar	Bayâtıarabân	?	Aksak	Şarkı
80		Gizli derdimden haber ver sen o yâre ey sabâ	Sabâ	Mustafa Nâfiz Irmak	Ağır Aksak	Şarkı

Tablo 6. (Devamı)

81		Gök rengi güzel gözlerinin maviliğine	Acemaşîrân	?	Türk Aksağı	Şarkı
82		Gönül âvâre kaldı yâr elinden		?	Curcuna	Şarkı
83		Gönül bir dem karar etmez	Dilkeşhâverân	Zeki Ârif Ataergin	Lenk Fahte	Beste
84		Gönül sevdâ seline kapılma sakın	Dilkeşhâverân	Zeki Ârif Ataergin	Curcuna	Şarkı
85		Gönül ta evc' e i' lâ et enîn 'i rikkât- efzânı	Segâhmâye	?	Aksak Semâî	Şarkı
86		Gönüller terk etmiş hicranlarını	Kürdîlihîcâzkâr	?	?	Şarkı
87		Gönlümü cânâne verdim oldu cânânım gönül	İsfahan	Kerâmeddin Efendi	Ağır Aksak	Şarkı
88		Gönlümü senden ayırmam ey peri	Yegâh	Zeki Ârif Ataergin	Aksak Semâî	Şarkı
89		Gör sirişkim şeb-i hicrân deme kim kândır bu	Dilkeşhâverân	?	Curcuna	Şarkı
90		Gördüm seni sevdim güzelim goncâ-i tersin	Sultânîyegâh	Hüseyin Siret Özsever	Türk Aksağı	Şarkı
91		Gözlerim görmezdi hiç sen olmasan	Sipihir	?	Aksak	Şarkı
92		Gözlerin sevdâlı edâlar dolu	Eviçmâye	?	Aksak	Şarkı
93		Gözüm gözünde elim ellerindedir	Tâhir	?	?	Şarkı
94		Gül açmış gül yapraklarda bahârın	Kürdîlihîcâzkâr	?	?	Şarkı
95		Gül ey sevgili gül de dudaklarından	Kürdîlihîcâzkâr	?	Sofyan	Şarkı
96		Gülnihâlim nevresim aşkımla her an ağlarım	Hüzzam	Kerâmeddin Efendi	Ağır Aksak	Şarkı
97		Güneşten yakıcı ay kadar dilber	Hicazkâr	Ömer Hayyam	Curcuna	Şarkı
98	H	Hâksâr ettin beni çok firkatınle	Segâh	Sâdık Açar	Ağır Aksak	Şarkı
99		Hasretle geçen demleri aldık da bu yerde	Bayâtiaraban	?		Şarkı
100		Haşyetle gözüm hep o dudaklarla öpüştü	Sultânîyegâh	?	Türk Aksağı	Şarkı
101		Hayâlin kûşe-i gamda benim ârâm-ı cânımdır	Sipihir	?	Hafif	Şarkı
102		Hem aşkım hem ümidim hem de neş' emsin	Kürdîlihîcâzkâr	Zeki Ârif Ataergin	Curcuna	Şarkı
103		Hicrânımı söyler sana mehtab da seher de	Zirgüleli Sûzinâk	?	Aksak	Şarkı
104		Hicranla geçen günleri hasretle anarken	Hicâz	?	Türk Aksağı	Şarkı
105		Hicrinle senin revnâk-ı çeşmim	Sûzinâk	Ali Paşa (Hilâl-i Ahmer R.)	Sengin Semâî	Şarkı
106		Hüsün gibi nağmen de güzelliğinle müzeyyen	Sûzinâk	Zeki Ârif Ataergin	Curcuna	Şarkı
107	K	Kâkül örtmüş gül yüzü bir tül gibi	Irak	?	?	Şarkı
108		Kalacak sanma bu çağın bu güzellik solacak	Bayâtiarabân	Nâhit Hilmi Özeren	Aksak	Şarkı
109		Kalb-i mecrûha haber verme sakın yâresini	Dilkeşhâverân	Mehmed Ali Haydar Paşa	Ağır Aksak	Şarkı

Tablo 6. (Devamı)

110		Kalb-i mecrûha haber verme sakın yâresini	Sipihir	Mehmed Ali Haydar Paşa		Şarkı
111		Kalbimde sızım acım kız sendedir ilacım	Eviçbüselik	?	Aksak	Şarkı
112		Kalbimde yaşar sevgisinin yâdı bütün yaz	Kürdilihicâzkâr	?	?	Şarkı
113		Kalbimin ağrısı dursun diye derdimle	Dilkeşhâverân	?	?	Şarkı
114		Karanlık ufuktan güneş doğmadı	Dilkeşhâverân	Ahmet Refik Altınay	Curcuna	Şarkı
115		Kendi gönlümdür tehiyye eyleyen berbâdımı	Segâh	Kıymet Hanım	Ağır Aksak	Şarkı
116		Kerem eyle budur sana dileğim	Dilkeşhâverân	?	Aksak	Şarkı
117		Kız bir ince su gibi karşımdan akıp geçme	Tâhîrbüselik	Orhan Seyfi Orhon	Sofyan	Şarkı
118		Kız vücûdun gül kokan bir yâsemen	Şedd-i araban	?	Aksak	Şarkı
119		Kim derdi ki birgün bana sen yâr olacaksın	Karcığar	?	Aksak	Şarkı
120		Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyler	Dilkeşhâverân	Ahmet Refik Altınay	Sengin Semâi	Şarkı
121		Kimseler hiç sevmesin cânân cânân üstüne	Dilkeşhâverân	?	Ağır Çenber	Şarkı
122		Küçüksün goncalar açmış fidansın	Ferahnâk	?	Curcuna	Şarkı
123	L	Lâl olursam çok mudur hayrânım zirâ	Şedd-i araban	?	?	Şarkı
124		Lutf edip göster cemâlin ben de hayran olayım	Sûzinâk	Zeki Ârif Ataergin	Aksak	Şarkı
125	M	Mahzun gönüle neş' e ve ezvâk-ı emelsin	Kürdilihicâzkâr	?	?	Şarkı
126		Mehtâba bakıp hüsnünü andım bu gece	Hüseynî	?	Sengin Semâi	Şarkı
127		Meyl eder bu hüsn ile kim görse ey gülfem	Dilkeşhâverân	Hoca Mahmud Ef. (Mardinli)	Ağır Aksak	Şarkı
128		Meyl-i müllerle goncalar güller	Segâhmâye	?	Aksak Semâi	Şarkı
129		Mızrâbı bırak zülfünü sînemde gezindir	Eviç	Zeki Ârif Ataergin	Türk Aksağı	Şarkı
130		Mızrâbı bırak zülfünü sînemde gezindir	Irak	Zeki Ârif Ataergin	Türk aksağı	Şarkı
131		Muhtefî zann ile her levhâ-i dilberde seni	Mâhurbüselik	Hayrullah Tâceddin Yalım	?	Şarkı
132		Muntazır bir emr ile bin cân senin	Gülizâr	?	?	Şarkı
133		Mübtelâ-yı derd olan diller devâdan geçtiler	Nihâvend	?	Aksak	Şarkı
134		Münevver meh-cemâlin nûra benzer	Dilkeşhâverân	?	Yürük Semâi	Yürük Semâi
135		Münevver meh-cemâlin nûra benzer	Sipihir	?		Şarkı
136	N	Nasil hasret çekerse yağmura kuru toprak	Karcığar	Rasih Ünlüsoy (Avukat)	Curcuna	Şarkı
137		Ne müşkülmüş güzel sevilmeğe meğer	Hicâz	Mehmed Sâdi Bey	Ağır Aksak	Şarkı

Tablo 6. (Devamı)

138		Neden sînemde mest olsan kaçarsın naz için	Hicazkâr	Ahmet Refik Altınay	Curcuna	Şarkı
139		Nerdesin sînemde ateş ufku sardı mahtâb	Sûzinâk	Ahmet Refik Altınay	Ağır Düyek	Şarkı
140		Nerede kaldın gözlerim yollarda yıllardan beri	Dilkeşhâverân	?	Aksak	Şarkı
141		Nerelerde kaldın ey serv-i nâzım	Dilkeşhâverân	?		Şarkı
142		Neydin güzelim sen dün gece neydin	Eviç	Ali Paşa (Doktor)	Yürük Semâî	Şarkı
143		Neydin güzelim sen dün gece neydin	Irak	Ali Paşa (Doktor)	Yürük Semâî	Şarkı
144		Nikâb-ı zülfünü kaldır görünsün mâh-ı vech	Bayâtiarabân	?	Curcuna	Şarkı
145		Nûrunla ah döndü başım yandı gözlerim	Zirgüleli Sûzinâk	Ahmet Refik Altınay	Türk aksağı	Şarkı
146	O	Olmasaydın sen gözüm görmez idi dünyada	Sipihir	Ahmet Refik Altınay	Aksak	Şarkı
147	Ö	Öpmedim bir an dudaktan, sarmadım belden	Eviç	Necdet Rüştü Efe	Semâî	Şarkı
148	P	Pür-şevk ile gül, gül de açılısın güller	Hüzzam	Şâdan Bey	Curcuna	Şarkı
149	R	Reftâr-ı nâzik bî-bedel	Acemaşîrân	?	Türk Aksağı	Şarkı
150		Rûhum mu dedim bil ki benim son emelimsin	Hüzzam	?	Curcuna	Şarkı
151		Rûhum seni sevdi sana yandı sana yârdır	Dilkeşhâverân	Ahmet Refik Altınay	Aksak	Şarkı
152		Rûya gibi bir yazdı yarattın hevesinle	Kürdîlihicâzkâr	Yahyâ Kemâl Beyath	Curcuna	Şarkı
153	S	Sâkî ki sen oldun su şarâb oldu demektir	Muhayyer	Fuad Hulûsi Demirelli	Aksak	Şarkı
154		Sana dildâdedir canım efendim	Dilkeşhâverân	?	Aksak	Şarkı
155		Sanma âgûşuma bir başka gül- endâm alırım	Kürdîlihicâzkâr	?	Aksak	Şarkı
156		Sanma derd-i hasretinle gözlerimdir ağlayan	Hicazkâr	?	Ağır Aksak	Şarkı
157		Sanma gördüm	Şehnâzbûselik	?	Ağır Aksak	Şarkı
158		Sanma gönlüm âteş-i hicrâne tahammül	Tâhîrbûselik	Zeki Ârif Ataergin	Ağır Aksak	Şarkı
159		Sarışın ay gibi tâbân o güzel çehrende	Bayâtiarabân	Mehmed Nâzım Özgünay	Aksak	Şarkı
160		Sarsam seni gönlümce güzel bahtıma kansam	Kürdîlihicâzkâr	Vecdi Bingöl	Türk Aksağı	Şarkı
161		Seherde Hakk' a giderken uğradım bir dikene	Sabâ	?	Düyek	İlâhi
162		Sen âbâd eylemiştin şimdi bir virâne	Sipihir	?	Curcuna	Şarkı
163		Sen başka güzel hüsn ile bir başka cihânsın	Muhayyer	?	Aksak	Şarkı
164		Sen gül dalında gonca		Orhan Seyfi Orhon	Düyek	Şarkı
165		Sen melahât mülkünün	Şedd-i araban	?		Şarkı
166		Sen sanki baharın kızısın şen çiçeğimsin	Bayâtiarabân	?	Sofyan	Şarkı

Tablo 6. (Devamı)

167		Sen şi' r-i füsunkâr ben şâir-i meftûn	Bayâtîarabân	Rasih Ünlüsoy (Avukat)	Aksak	Şarkı
168		Senden ayrıldım karanlıklarda kaldım dün	Şedd-i araban	?	?	Şarkı
169		Senden gayrı geceler ağlarken		?	?	Şarkı
170		Seni kim görse olur müptelâ	Karcığâr	?	Curcuna	Şarkı
171		Seni mestâne görünce sanırım	Kürdîlihicâzkâr	?	Curcuna	Şarkı
172		Senin ol dîde-i mahmuruna can mı dayanır	Segâhmâye	?	Ağır Aksak	Şarkı
173		Senin şevkin gülümser bir melektir	Bayâtîarabân	?	Curcuna	Şarkı
174		Sensin gözümün nûru baharın güneşi	Acemaşîrân	Ahmet Refik Altınay	Curcuna	Şarkı
175		Serde hevâ-yı kâkül dilde hevâ-yı kâkül	Sûzinâk	?	Lenk Fahte	Beste
176		Sermet-i müdâm olsa da dil çeşm-i terimden	Bayâtîarabân	Tahsin Bey (Harem Ağası)	Türk Aksağı	Şarkı
177		Serv-i nâzım hasretinle rûz-ü şeb kan ağlarım	Sipihir	?	Ağır Aksak	Şarkı
178		Sevdâlar açarken başıma tâze çiçekler	Kürdîlihicâzkâr	?	Curcuna	Şarkı
179		Sevdâlı çiçekler sararıp soldu sesinle	Bayâtîarabân	?		Şarkı
180		Sevdim seni kalbimde tereddütten eser yok	Sûzinâk	İ. Cemâl Etil	Curcuna	Şarkı
181		Sevdim seveli sen güzeli gitti şuûrum	Sûzinâk	Kerâmeddin Efendi	Curcuna	Şarkı
182		Sevgi gelir âyân olur sevdâ geçer yalan olur	Ferahnâk	?	Curcuna	Şarkı
183		Sevmemiş bir sevdiğim var	Bayâtîarabân	Fuad Hulûsi Demirelli	Ağır Aksak	Şarkı
184		Sîne-i âlâm-ı firkat bu şeb-i yeldâ gibi	Kürdîlihicâzkâr	?		Şarkı
185		Sînemi dağlayan aşk ateşini söndürecek		Zeki Ârif Ataerğın	Aksak	Şarkı
186		Söyle aydan mı koştun güneşten mi güzelim?	Kürdîlihicâzkâr	Zeki Ârif Ataerğın	Curcuna	Şarkı
187		Söyle ey şevk-i hayâtım hûri-yi Cennet misin?	Mâhurbûselik	?	Sengin Semâî	Şarkı
188		Söyle neden ağladın neler geldi başına?	Kürdîlihicâzkâr	Nâhit Hilmi Özeren	Curcuna	Şarkı
189		Sus dinle bu aklın ötesinden geliyor ses		?	Aksak	Şarkı
190	Ş	Şem-i hârimi hayretim pervâneler ağlar bana	Sipihir	?	Ağır Aksak Semâî	Ağır Semâî
191		Şen gözlerinin şi' rine ben kalbimi verdim	Suzidil	Y. Sinan Ozan	Türk Aksağı	Şarkı
192	T	Tâlii yâr olanın yâr sarar yâresini	Uşşak	Rasih Ünlüsoy (Avukat)	Ağır Aksak	Şarkı
193	U	Uyuturken beni sevdâsı ipek bir kanadın	Zirgüleli Sûzinâk	Mustafa Nâfiz İrmak	Curcuna	Şarkı
194	Y	Yak sînemi ateşlere efgânıma bakm	Mâhur	Mehmed Kadir Geceoğlu	Ağır Aksak	Şarkı
195		Yansam senin aşkınla kül olsam yine yansam	Nihâvend	Mustafa Nâfiz İrmak	?	Şarkı
196		Yâre sorunuz ah unutmuş mu ricâm	Irak	?	?	Şarkı

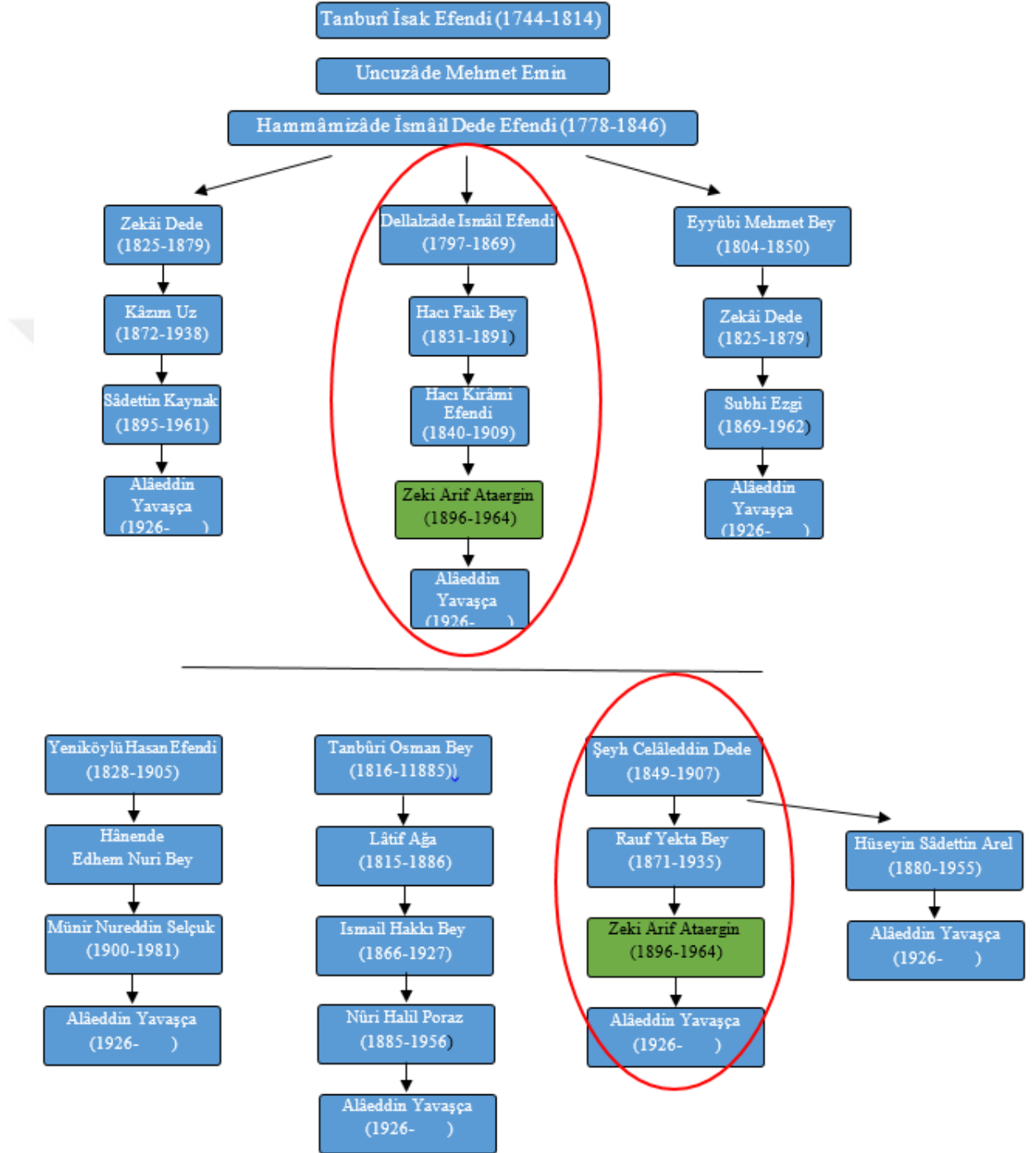
Tablo 6. (Devamı)

197		Yârin bu kadar cevri gelir miydi hayâle	Segâhmâye	?	Sengin Semâî	Şarkı
198		Yeni açmış güle benzer ne kadar şen yüzünüz	Bayâtîarabân	?	Aksak	Şarkı
199		Yüzünde var bir beni	Nihâvend	Zeki Ârif Ataergin	Yürük Semâî	Şarkı
200	Z	Zencîr-i aşkın dilbestesiyim	Sultânîyegâh	Hacı Fâik Bey	Sengin Semâî	Şarkı
201		Zülfünü ruhsâra dök sünbül gibi	Eviç	Kanunî Hacı Ârif Bey	Müsemmen	Şarkı
202		Zülfünü ruhsâra dök sünbül gibi	Irak	Kanunî Hacı Ârif Bey	Müsemmen	Şarkı
203		Peşrev	Dilkeşhâverân		Ağır Fahte	Saz Eseri
204		Peşrev	Eviçmâye		Muhammes	Saz Eseri
205		Peşrev	Segâhmâye		Devr-i Kebir	Saz Eseri
206		Peşrev	Sipihr		Devr-i Kebir	Saz Eseri
207		Saz semâîsi	Dilkeşhâverân		Aksak Semâî	Saz Eseri
208		Saz semâîsi	Eviçmâye		Aksak Semâî	Saz Eseri
209		Saz semâîsi	Ferahnâk		Aksak Semâî	Saz Eseri
210		Saz semâîsi	Segâhmâye		Aksak Semâî	Saz Eseri
211		Saz semâîsi	Sipihr		Aksak Semâî	Saz Eseri

(Cansevdi, 2014, ss. 78-86)

1.4.3. Zeki Ârif ATAERGİN'in Yetiştirdiği Müzik Ortamı

Alâeddin Yavaşca'nın Bağlı Bulunduğu Meşk Zinciri



Şekil 40. Zeki Ârif Ataergin'in Meşk Zincirindeki Yeri (Ayas, 2015, s. 363).

Klasik Türk Mûsikîsi eğitimindeki önemli rolünden dolayı “meşk sistemini” ya da “meşk zincirini” daha iyi anlayabilmek için öncelikle “meşk kültürünü” açıklamak bestekârın içinde yetiştiği müzik ortamının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

1.4.3.1. Meşk

Klasik Türk Mûsikîsinin; öğrenme-öğretme, hoca-öğrenci bağlamındaki en önemli hususu oluşturan “meşk”, müzik dünyasının aslında hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği”, “yazı alıştırmaları” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir. Hat sanatında meşk, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Talebe ustasının yazdığı örneği dikkatle inceler ve taklit etmeye çalışır, taklit ve tekrar yoluyla tekniğini mükemmelleştirir, uzunca bir süre çalıştıktan sonra kendi üslubunu kazanır. Meşk sözcüğü zamanla sadece hat sanatı için değil ustadan çırağa nakledilen bütün sanatlar için kullanılmaya başlanmıştır. Bunların en önde geleni müziktir. Öyle ki “meşkhane” terimi sadece müzik meşk edilen yerler için kullanılmıştır (Behar, 2016, s. 15). Tanrıkorur (2016) meşki; amaçlı olarak kesinlikle notasız (çünkü nota hafızayı körelttiği gibi uslûbu da yok eder) ama mutlaka güfte ezberletilip usûl vurdurularak uygulanan bu metottur, Türk müziğinin nesilden nesile aktarılmasında yegâne âmil olmuştur (s. 210) şeklinde ifade eder.

Geleneksel müziğimizin nazariyatı, repertuarı, icra ve bestecilik üslupları, tavır hususiyetleri ve daha da önemlisi tüm bu elemanların üzerinde yükseldiği ahlaki kaideler ve zihniyet kalıpları, yüzyıllar boyunca meşk denilen özel sistem aracılığıyla aktarılmıştır. Bu bakımdan meşki anlamak Klasik Türk müziği geleneğini anlamak demektir. Buradan çıkan ilk sonuç Klasik Türk müziği geleneğini bugüne devredip devredemediğini veya ne kadarını devrettiğini anlamak için meşk zincirlerini takip etmenin zorunlu olduğudur. Klasik Türk müziği geleneğini tek bir kelime ile özetlemek gerekse idi, en uygun kelime “meşk” olurdu. Meşk müzik geleneğimizde belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici nitelikte bir öğretim ve aktarım mekanizması değil bizzat geleneğin kendisidir (Karakayalı, 2010’dan akt., Ayas, 2015, s. 345).

Klasik Türk Müziği geleneği bir şekilde bugüne aktarıldıysa, onu aktarmayı tercih eden ve bu tercihini çeşitli meydan okumalara karşı ahlâken ve fikren savunan ve yeni şartlara uyum gösterecek yeni stratejiler geliştirmeyi başaran özneler var demektir.

Meşkin olmazsa olmaz iki unsuru usta ve çıraktır. Müzik, insani temasın söz konusu olmadığı gayrişahsî yollarla, örneğin notadan veya kitaptan okuyarak değil, kâmil bir üstattan meşk edilerek öğrenilir.

Notanın kullanılmadığı Klasik Türk müziği geleneğinde meşk, pratikte kısaca şöyle gerçekleşir: “geçilecek” eser hoca (usta) tarafından usûl vurdurularak çırağa ezberleyene kadar tekrarlatılır. Müziğin nazariyatını oluşturan usûl ve makamlar da bu repertuvar aktarımıyla eş zamanlı olarak çırağa aktarılır. Dolayısıyla meşk sadece Klasik Türk müziğinin temel ilke ve kurallarının yeni kuşaklar tarafından öğrenilmesini sağlamakla kalmaz, bütün bir repertuvarın aktarılmasına da hizmet eder. Meşkin belli bir süresi olmamakla birlikte, uzun ve çileli bir öğrenme süreci olduğu açıktır.

Meşk, bir müzik tekniğinin veya repertuvarının aktarımı olmaktan öte belli ahlâkî değerlerin taşıyıcısı haline gelir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde çırak ustasının ahlâkını ve davranışlarını örnek alarak kendini pişirir, ahlâkını güzelleştirir. Sadece müzik değil, edep ve ahlak meşk eder. Meşk alırken gerekli azmi, sabrı ve hürmeti göstermeyen talebe istediği kadar yetenekli olsun meşk halkasının içinde kalamaz. Çırağın gösterdiği hürmet ve sadakat sadece somut bir şahsa veya şahıslara değil, soyut anlamda geleneğe yöneliktir (Ayas, 2015, ss. 345-351).

1.4.3.2. Zeki Ârif Ataergin’in faydalandığı müzisyenler

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 Zeki Ârif 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 Kırâmi Efendi, Rauf Yekta, Abdülkadir Töre ve Hoca Ziya Bey’dir.

Kanuni Hacı Ârif Bey (1862 - 1911)

Kanunun mandalsız olarak çalındığı devrin en büyük ustasıdır. Kocamustafapaşa Askeri Rüştiyesi'ni bitirdikten sonra 19 yaşında Posta ve Telgraf Nezareti'nde çalışmaya başladı. Uzun yıllar Yemen'de görev yaptı. Burada mûsikî ortamı yarattı. Mandalsız kanun çalmayı öğrendi. Bu sazın yeniden rağbet bulmasında önemli rolü oldu ve pek çok öğrenci yetiştirdi. Fiskeli icrayı ortaya koyarak yeni bir ekol yarattı. Mandallı kanunu da çok iyi çaldığı halde tırnağın mandaldan daha sağlam ses çıkaracağını ileri sürerdi. Oğlu Zeki Ârif, babasının “mandallı kanun yeni başlayanlar için kolay sonrası güç, mandalsız kanun ise yeni başlayanları için zor sonrası kolaydır” dediğini ifade eder (Ak, 2014, s. 267). Udu da kanun kadar ustalıkla çalardı. Bolahenk Nuri Bey, Hacı Faik Bey ve Zekai Dede'den istifade etti. Hocası Hacı Kirami Efendi, Leon Hancıyan gibi isimlerle birlikte Darü'l Mûsikî adlı bir dernek kurdu.



Şekil 41. Kanunî Hacı Ârif Bey (<https://www.fikriyat.com>)

Mısır Hıdivi Abbas Hilmi Paşa'nın annesi Prenses Emine Hanımefendi'nin Bebek'teki yalısında kızlardan mürekkep saz heyetine hocalık yaptı. Yine Hıdiv ailesinden Sait Halim Paşa'nın yalısında yapılan meşklerden ve Paşa'nın geniş nota koleksiyonundan da istifade etmiştir. 1908'de Meşrutiyet'in ilanından sonra yapılan ilk konser için Sultanîyegâh makamında bestelediği peşrev ve saz semaisiyle bu faslın canlanmasına katkıda bulundu. Tanburi Cemil Bey, Santuri Ethem Efendi, Udi Nevres Bey'le birlikte konserler de verdi.

Arap ihtilalcilerin tahrip ettiği telgraf hatlarını onarmak için sonuncu kez gittiği Yemen'de koleraya yakalanıp öldü. Orada defnedildi (<https://www.fikriyat.com/>).

Hacı Kirami Efendi (1840 - 1909)

Devrinin tavrı sahibi hânende ve tanburîlerinden olan Kirâmî Efendi, İstanbul'da doğdu. Asıl adı Beşir olup bu ismi hiç kullanmadığı kaydedilir. mûsikideki derin vukufu ile tanınmış, bestelediği eserler ve yetiştirdiği talebelerle kudretini ortaya koymuştur. Mûsikiye dair ilk bilgileri Hacı Fâik Bey'den aldı. Daha sonra Eğrikapı yakınlarında açmış olduğu meşkhâne Bolâhenk Nûri Bey'den, ayrıca Tanbûrî Ali Efendi, Nâfia Nâzırı Ferid Bey ve Suyolcuzâde Sâlih Efendi'den çeşitli eserler meşketti. Sesinin pestçe olduğu ve Hacı Ârif Bey'in sesine benzediği söylenmektedir. Yetiştirdiği pek çok talebe arasında Hâfız Kemal, Hâfız Sâmi, Ahmet Avni Konuk, Mustafa Nezihî Albayrak, Suphi Ziya Özbekkan, Lemi Atlı, Fahri Kopuz, Abdülkadir Töre, Âmâ Hâfız Hasan, Bahriyeli Şahap, Kanûnî Hacı Ârif Bey ve *Zeki Ârif Ataergin* sayılabilir (<https://islamansiklopedisi.org>).

Raûf Yektâ Bey (1871 - 1935)

Araştırma ve çalışmalarıyla Türk müzikolojisinin ve günümüz Türk mûsikisi sisteminin temellerini atan Rauf Yektâ Bey müzikolog, bestekâr ve neyzen kimliğiyle Türk mûsikisi tarihinin önde gelen simalarından biridir. Sazende ve bestekâr olarak üstat kabul edilen Raûf Yektâ Bey'in asıl farklı kılınan yönü müzikologluğudur. Türk Mûsikîsinin, bilimsel olarak değerlendirilmesini ve bir metoda bağlanmasını sağlamıştır (Salgar, 2005, s. 393). 26 Mart 1871 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Dârülelhân'da 1917-1926 yılları arasında Türk mûsikisi nazariyatı ve Şark mûsikisi tarihi derslerine girmiş, 1926 yılından vefatına kadar da İstanbul Konservatuvarı Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tespit Heyeti başkanlığında bulunmuştur. Yakalandığı tifo hastalığından kurtulamayarak 8 Ocak 1935'te Beylerbeyi'nde vefat etmiş, Kuzguncuk'taki Nakkaştepe Mezarlığı'na defnedilmiştir (<https://islamansiklopedisi.org>).

1934 yılı sonlarında radyolardan Türk mûsikisinin kaldırılmasından duyduğu üzüntüyle hastalığının şiddetlendiği ifade edilir. Rauf Yekta Bey Türk Mûsikîsine yapılan saldırıların en yoğun olduğu yıllarda bu saldırı ve tenkitleri efendice ve bilgince göğüslemiştir. Mûsikî tarihimizde bu özellikte olan pek az insan vardır. Ney icrasındaki

ustalığı için Mesut Cemil; “*Gerçek Ney tavrının son temsilcisiydi*” demiştir (Ak, 2014, s. 300).



Şekil 42. Rauf Yektâ Bey (<https://www.neyzenim.com>)

Çalışmalarının önemli bir kısmını araştırmalara ayıran Rauf Yektâ Bey’in bestekârlıkla fazla meşgul olamadığı söylenebilir. Buna rağmen peşrev, kâr, beste, ağır semâi, saz semâisi, şarkı, marş, Mevlevî âyini, tekbir ve ilâhi formlarında elli civarında eser bestelemiştir. Zengin bir mûsiki repertuvarına sahiptir ve bestelerinde klasik üslûp hâkimdir.

İyi bir mûsiki hocası olan Rauf Yektâ Bey pek çok talebe yetiştirmiştir. Bunlar arasında uzun süre ders verdiği Kemal Batanay, Sadettin Heper, Burhâneddin Ökte, Gavsî Baykara, Âsaf Hâlet Çelebi, Mesut Cemil Tel, Halil Can, Mehmet Suphi Ezgi, Mehmet Emin Yazıcı, Faruk Ârifî Emhaz, *Zeki Ârif Ataergin*, Suphi Ziya Özbekkan, Ruşen Ferit Kam ve Vecihe Daryal özellikle sayılmalıdır (<https://islamansiklopedisi.org>).

Abdülkadir Töre (1873-1946)

Türk mûsikisi nazariyatı konusunda yaptığı çalışmaların yanı sıra yetiştirdiği talebeler ve bestelediği eserlerle tanınmaktadır. Kanun, Ney ve Batı tarzı keman dersleri almış olmasına rağmen mûsikî hayatına “kemani” olarak devam etmiştir.

1914’te açılan Dârülbedâyi’in Şark Mûsikisi Bölümü’nün ilmî heyetinde yer almış, mûsiki nazariyatı hocalığı yapmış ve Tanbûrî Cemil’in vefatı üzerine (1916) aynı kurumda sersâzende görevine getirilmiştir. İstanbul’da bir konservatuvarın açılmasının

gerekliliğini dile getiren ilk sanat adamlarındandır. Dârülelhan'da nazariyat hocası ve kemanî olarak görev yapmıştır. 1918-1927 yılları arasında Cerrahpaşa'daki evinde Gülşen-i Mûsiki Mektebi adıyla açtığı okulda pek çok talebe yetiştirmiş, çoğunluğu hayır cemiyetleri yararına otuz kişilik toplulukla verilen konserler büyük ilgi uyandırmıştır.



Şekil 43. Abdülkadir Töre (<https://islamansiklopedisi.org>)

Hüseyin Sadeddin Arel'in arzusuyla İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından 20 Haziran 1946'da yapılan jübilesinden sonra orta dereceli okulların mûsiki müfettişliği görevinde de bulunan Abdülkadir Töre'nin son resmî görevi Dârüşşafaka Lisesi'ndeki mûsiki hocalığıdır.

Sanat hayatının büyük bir bölümünü mûsiki nazariyatı çalışmalarına ayıran Töre, bir keman metodu yayımlamıştır. Talebesi M. Ekrem Hulûsi Karadeniz'le birlikte hazırlamaya başladığı ve Türk mûsikisinin fizik ve matematik esasları ve kırk bir aralıklı dizi esasına dayanan ve usuller ve makamlar hakkında geniş bilgilerin yer aldığı eser, kendisinin vefatından sonra onun planına uygun olarak Ekrem Karadeniz tarafından 1965 yılında tamamlanmışsa da ancak 1983'te Türk Mûsikisinin Nazariye ve Esasları adıyla Ankara'da yayımlanabilmiştir (<https://islamansiklopedisi.org>).

Bestenigâr Ziya Bey (1877-1923)

Mûsikî tarihimizde Bestenigâr Ziya Bey, Hoca Ziya Bey ve Hanende Ziya Bey gibi isimlerle tanınır. 1877 İstanbul’da doğmuş ve 1923 yılında Mersin’de ölmüştür. Güçlü hanendeliği, repertuarının zenginliği, iyi derecede mûsiki bilgisi en önemli özellikleridir.



Şekil 44. Bestenigâr (Hoca) Ziya Bey (<http://www.eksd.org>)

“Şark Mûsiki Cemiyeti, Üsküdar Mûsiki Cemiyeti” gibi özel mûsiki okullarında, konak ve saraylarda uzun yıllar hocalık yapmasından dolayı “Hoca” olarak, Bestenigâr makamını çok sevmesi ile de “Bestenigâr” sıfatları ismi ile birlikte anılmıştır. Darülelhan’ın öğretim kadrosunda görev almış ve bugünkü anlayış içinde korolar yönetmiştir.

Hoca Ziya Bey geleneksel ses icramızın bir takipçisi ve ustasıydı. Eski uslûbu devam ettirmekle birlikte, buna kendi anlayış ve yorumunu katarak bir “Ekol” yaratmıştı. Hanende Nedim Bey’le başlayan, hanende Hüsameddin Bey’le devam eden bu uslûbu Münir Nureddin Selçuk’a, o da kendinden sonra gelen ses sanatkârlarına aktardı. Mûsikimizde onun asıl önemi bestekârlığından çok hanendeliği ve öğretmenliğindedir (<http://www.eksd.org>).

1.2. PROBLEM CÜMLESİ

Araştırmanın problem cümlesi “Zeki Ârif Ataergin’in Kürdîlihicâzkâr makamındaki eserlerinin makam ve güfte analizi açısından göstermiş olduğu özellikler nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Bu paralelde iki alt problem tespit edilmiştir.

1.2.1. Birinci Alt Problem

Zeki Ârif Ataergin'in eserlerinde kullandığı makam, usûl ve form kullanım oranları nasıl bir dağılım göstermektedir?

1.2.2. İkinci Alt Problem

Zeki Ârif Ataergin'in Kürdîlihicâzkâr makamındaki eserlerinin makam ve güfte analizi açısından göstermiş olduğu özellikler nelerdir?

- a. Zeki Ârif Ataergin'in Kürdîlihicâzkâr makamındaki eserlerinin makamsal analiz özellikleri nelerdir?
- b. Zeki Ârif Ataergin'in Kürdîlihicâzkâr makamındaki eserlerinde kullanmış olduğu güftelerin analiz özellikleri nelerdir?

1.3 ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırma, XIX. yüzyıl klasik Türk mûsikîsini, XX. yüzyıl öncesinde ve başlangıcındaki Batı müziği karşısındaki tüm çalkantılara rağmen klasik anlayıştan ödün vermeden öğrenen, icra eden ve aynı anlayışla öğreterek XX. yüzyıl müziğine aktaran kıymetli bestekâr Zeki Ârif Ataergin'in, en çok eser vermiş olduğu kürdîlihicâzkâr makamındaki eserlerinin güfte ve müzikal analizlerini yaparak sanatçının müzikal kimliğini, beste özelliklerini ortaya çıkarmaktır.

1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

XX. yüzyıl Türk Mûsikîsi sanatçılarından Zeki Ârif Ataergin; XIX. yüzyıl mûsikî eğitimi ve kültürünü XX. yüzyıla taşıyan önemli icracı ve bestekârlarımızdandır. Çağdaş bestekârların; klasik tarzda eserler vermek yerine güncel, halk tarafından rağbet gösterilen türlere ve makamlara ağırlık verdiği bir ortamda, kendi ifadesi ile; "mûsikîmizin uçuruma sürüklenmesi" kaygısıyla klasik tarzda ve unutulmaya yüz tutmuş makamlarda eserlere vermeye çalışmıştır. O'nun bu fedakâr çalışmaları ve günümüzde Türk mûsikîsinin duayeni olarak kabul edilen Dr. Alâeddin Yavaşca'nın mûsikî ikliminde yetişmesinde ve bestekârlığında önemli tesirler yaratmış olması, kendisi hakkında bu araştırmanın yapılmasını önemli kılmaktadır.

Bestekârın, Dilkeşhâverân makamındaki eserlerinin makam ve usûl açısından incelenmiş olmasına rağmen, en çok bestesi bulunan ve dönemin en popüler formu olduğu değerlendirilen şarkı formundaki Kürdîlihicâzkâr makamı eserlerinin makamsal ve güfte değerlendirmelerinin yapılmış olmasının gelecekte gerek bestekârın diğer eserleri ile ilgili gerekse makamsal ve güfte analizi konularında araştırma yapacak tüm müzik araştırmacıları ve akademisyenler için kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

1.5. VARSAYIMLAR

- a. Bu araştırmada izlenen yaklaşımın ve seçilmiş olan yöntemin araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- b. Araştırmayla ilgili veri toplama araçlarının, uygulama yöntemlerinin ve bu yöntemlerle toplanan verilerin sonucunda ulaşılan sonuçların geçerli ve güvenilir olduğu,
- c. Araştırmanın evreninin seçilen örnekleme temsil ettiği,
- d. Araştırma kapsamında toplanan tüm verilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

1.6. SINIRLILIKLAR

- a. Araştırma Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 sözlü ve enstrümantal eserle sınırlıdır.
- b. Araştırma Zeki Ârif Ataergin'e ait kürdîlihicâzkâr makamında bestelenmiş 24 adet eserden, temin edilebilen 16 adet eserle sınırlıdır.

1.7. TANIMLAR

Seyir: Türk müziğinde belli aralık düzeni ne sahip dizilerin makam kimliği kazanabilmeleri için şart olan, ezgi hareketini düzenleyen kurallardır. Makam kavramı için hayati önem taşımaktadır ve makamı gelişigüzel bir dizi olmaktan kurtaran yegâne özelliktir (Tanrıkorur, 2016, s. 211).

Ritm: Zaman ve mekânda (kalp atışlarında, ağaç ve çiçek yapraklarında, mevsim vd. tabiat olaylarında, nal seslerinde) görülen, kesintisiz akıp giden düzen ve denge (Türkçe'de düzum veya tartım) (Tanrıkorur, 2016, s. 211).

Makam: Bir dizide durak, güçlü, seyir, asma karar, genişleme gibi temel konuların, belirli kurallar dâhilinde nağmelerle işlenmesidir (Salgar, 2017, s. 35).

Bestekâr: Mûsikî eserleri besteleyen ve bu sanatta başarı gösteren mûsikîşinas. Bir mûsikîşinas, mükemmel şekilde mûsikî öğrenince bestekâr olmaz. Bestekârlık diğer güzel sanatlarda olduğu gibi doğuştan bir yeteneği gerektirir (Öztuna, 2000, s. 41).

Çeşni: Türk müziğinde çok önemli olup, makamları tanıtmaya gücüne sahiptir. Her makamın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu seyirlerin hafızamızda yarattığı etki ve duyuş zevkine denilir (Kutluğ, 2000, s. 92).

Geçki: Makamların seyri sırasında, kendi melodik yapılarının dışına çıkılarak başka bir makamın melodik yapısına geçilmesine denir (Kutluğ, 2000, s. 93).

Güfte: Mûsikî ile kaynaşarak, mûsikînin kanunlarınatâbi olarak, şarkı ve türküyü meydana getiren şiiirdir (Gültaş, 2003, s. 209).

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın hangi araştırma deseni ile yürütüldüğü, çalışmanın evren ve örnekleminin nasıl oluşturulduğu ve örneklem içeriği ile verilerin toplanmasında kullanılan veri toplama araçları ve toplanılan verilerin nasıl analiz edildiklerine ilişkin yöntem bilgilerine yer verilmiştir.

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

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, s. 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, s. 77).

Betimsel araştırmaların bir başka türü olan tarihi araştırmalar ise geçmişte meydana gelmiş olay ve olguların çok boyutlu incelenip ayrıntılarının ortaya çıkarılması olarak tanımlanabilir. Geçmişteki olgu ve olaylar hakkında, geçmişte ne oldu, kimler etkilendi, nasıl gerçekleşti, sonuçları ne oldu ve neleri etkiledi (Kaptan, 1998’den akt., Karakaya, 2014, s. 62) sorularına yanıt aramaktadır.

2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evreni, Zeki Ârif Ataergin’in tespit edilmiş olan 211 adet sözlü ve enstrümantal 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 Örneklem yöntemi’ sınırlı bir evrenin, araştırmacının öngördüğü belirli değişkenlere göre, araştırmacının amacına uygun şekilde sınırlandırıldığı, kotalandırıldığı bir yöntemdir (Karakaya, 2009, s. 124).

Bu yöntem vasıtası ile; çalışmada incelenen, Zeki Ârif Ataergin’in sözlü ve enstrümantal eserlerinde kullanmış olduğu 41 farklı makamdan, neredeyse bestekârın kendisi ile özdeşleşen Dilkeş-Hâverân Makamından (23 eser) daha çok eseri bulunan Kürdîlihicâzkâr makamında (24 eser) bestelemiş olduğu eserler kotalandırılmıştır. Bu nedenle çalışmanın örneklemini, Zeki Ârif Ataergin’in Kürdîlihicâzkâr Makamında ve şarkı formunda bestelemiş olduğu 24 eserden, notalarına ulaşılabilen 16 adet eseri oluşturmaktadır.

Bu çalışma kapsamında analiz edilen eserlere yönelik örneklem tablosu aşağıda verilmiştir.

Tablo 7. Örneklem Tablosu

S. NO.	ESERİN İLK DİZESİ	TRT REP. NO.	GÜFTEKÂR	USÛL	FORM
1	Ayıldım kollarında gözlerin bayılabı	-	?	?	Şarkı
2	Bahar olsun mu?	-	?	Curcuna	Şarkı
3	Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde kanatlanmış alevsin rûhumda her gün	2336	?	Müsemmen	Şarkı
4	Bir tatlı rüya sanıp unutma beni	-	?	Curcuna	Şarkı
5	Bir tek emelim, tek dileğim, tek hevesim	-	?	?	Şarkı
6	Dil uyur mest olarak yâr-ı dilâra söyler	17571	Yahyâ Kemâl Beyatlı	Ağır Aksak	Şarkı
7	Dilde dillerde gezer şûh-i dilârasın sen	-	Zeki Ârif Ataergin	Curcuna	Şarkı
8	Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden	3649	Yahyâ Kemâl Beyatlı	Curcuna	Şarkı
9	Gel bu akşam da beraber içelim gitme kadın	4678	?	Aksak	Şarkı
10	Gelmedin yandı içim bekledim hep yollarımı	-	?	?	Şarkı
11	Gönüller terk etmiş hicranlarını	-	?	?	Şarkı
12	Gül açmış gül yapraklarda bahârin	-	?	?	Şarkı
13	Gül ey sevgili gül de dudaklarından	-	?	Sofyan	Şarkı
14	Hem aşkım hem ümidim hem de neş' emsin	-	Zeki Ârif Ataergin	Curcuna	Şarkı
15	Kalbimde yaşar sevgisinin yâdı bütün yaz	-	?	?	Şarkı
16	Mahzun gönüle neş' e ve ezvâk-ı emelsin	-	?	?	Şarkı
17	Rüya gibi bir yazdı yarattın hevesinle	-	Yahyâ Kemâl Beyatlı	Curcuna	Şarkı
18	Sanma âgûşuma bir başka gül-endâm alırım	-	?	Aksak	Şarkı
19	Sarsam seni gönülümce güzel bahtıma kansam	-	Vecdi Bingöl	Türk Aksağı	Şarkı
20	Seni mestâne görünce sanırım	-	?	Curcuna	Şarkı
21	Sevdâlar açarken başıma tâze çiçekler	-	?	Curcuna	Şarkı
22	Sine-i âlâm-ı firkat bu şeb-i yeldâ gibi	-	?	?	Şarkı
23	Söyle aydan mı koştun güneşten mi güzelim?	-	Zeki Ârif Ataergin	Curcuna	Şarkı
24	Söyle neden ağladın neler geldi başına?	10195	Nâhit Hilmi Özeren	Curcuna	Şarkı

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

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, s. 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 çözümlenmeleri ve analizleri yapılmıştır.

2.4. VERİLERİN ANALİZİ

Çalışmanın birinci alt problemi olan Zeki Ârif Ataergin’in eserlerinde kullandığı makam, usûl ve form kullanım oranlarına ilişkin elde edilen veriler bu çalışmanın üçüncü bölümünde Microsoft Exel 2013 adlı program kullanılarak tablo ve grafikler halinde verilmiş ve sonuçlar yorumlanmıştır. Çalışmanın ikinci alt problemi olan; Zeki Ârif Ataergin’in Kürdîlihicâzkâr makamındaki eserlerinin makam ve güfte analizi açısından göstermiş olduğu özelliklere ilişkin olarak, makam analizinde; ölçü bazında yer alan, öncelikle 5’liler sonra 4’lüler ve son olarak da 3’lüler, daha sonra da asma, yarım ve tam kalışlar 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. Güfte analizinde ise eserlerin, öncelikle imâle, zihaf ve vasl (ulama) yapılmış olan kısımları incelenmiş ve gerekli işaretlerle gösterilmiş, ardından bilinmeyen kelimeler ve terkipler verilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, tespit edilmiş olan iki alt probleme ilişkin veriler analiz edilmiştir. Birinci alt problem olarak; Zeki Ârif Ataergin'in eserlerinde kullandığı makam, usûl ve form kullanım oranları ile ilgili istatistiki bilgilere ve yorumlarına, ikinci alt problem olarak da; Zeki Ârif Ataergin'in Kürdîlihiczakâr makamındaki eserlerinin makam ve güfte analizi açısından göstermiş olduğu özelliklere yer verilmiştir.

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

Çalışmanın birinci alt problemi, “Zeki Ârif Ataergin'in eserlerinde kullandığı makam, usûl ve form kullanım oranları nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Bu alt problem kapsamında, Zeki Ârif Ataergin'e ait olduğu tespit edilen 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin makam, form ve usûl değişkenlerine göre dağılımları, öncelikle tablo ve grafik olarak verilmiş, buna yönelik olarak elde edilen bulgular, verilen bu tablo ve grafikler üzerinden analiz edilerek yorumlanmıştır.

3.1.1. Zeki Ârif Ataergin'in 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserinin Makam Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı

Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin makam değişkenine yönelik istatistik dağılımı. Tablo 8'de gösterilmiştir.

Tablo 8. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Makam Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı

S.NO.	MAKAM ADI	f	%	S.NO.	MAKAM ADI	f	%
1	Acemaşîrân	3	1,5	22	Muhayyer	2	0,9
2	Bayâtiarabân	17	8	23	Müstear	1	0,5
3	Dilkeşhâverân	23	11	24	Nihavend	4	1,8
4	Dügâh	1	0,5	25	Rast	2	0,9
5	Eviç	5	2,3	26	Sabâ	6	2,8
6	Eviçbüselik	2	0,9	27	Segâh	4	1,9
7	Eviçmâye	6	2,8	28	Segâhmâye	9	4,2
8	Ferahnâk	3	1,5	29	Sîpihr	18	8,5
9	Gülizâr	1	0,5	30	Sultâniyegâh	3	1,4
10	Hicaz	3	1,5	31	Sûzidil	2	0,9
11	Hiczakâr	3	1,5	32	Sûzinâk	7	3,3
12	Hüseynî	5	2,4	33	Şedd-i arabân	5	2,4
13	Hüseyniaşîrân	1	0,5	34	Şehnaz	7	3,3
14	Hüzzam	4	1,9	35	Şehnazbüselik	2	0,9

Tablo 8. (Devamı)

15	Irak	7	3,3	36	Şevkefzâ	2	0,9
16	İsfahan	3	1,5	37	Tâhir	3	1,5
17	Karcıġar	8	3,7	38	Tâhîrbûselik	4	1,9
18	Kürdî	1	0,5	39	Uşşak	1	0,5
19	Kürdîlihiczakâr	24	11,3	40	Yegâh	1	0,5
20	Mahur	1	0,5	41	Zirgüleli Sûzinâk	3	1,5
21	Mâhurbûselik	4	1,9		TOPLAM	211	100

Tablo 8'e göre, %11,3 oranla Kürdîlihiczakâr makamının, %11 oranla Dilkeşhâverân makamının, %8,5 oranla Sipîhr makamının, %8 oranla Bayâtîarabân makamının, %4,2 oranla Segâhmâyeye makamının, %3,7 oranla Karcıġar makamının, %3,3 oranla Şehnaz, Irak ve Sûzinâk makamlarının, %2,8 oranla Sabâ ve Eviçmâyeye makamlarının, %2,4 oranla Şedd-i arabân ve Hüseyinî makamlarının, %2,3 oranla Eviç makamının, %1,9 oranla Tâhîrbûselik, Mâhurbûselik, Hüz zam ve Segâh makamlarının, %1,8 oranla Nihavend makamının, %1,5 oranla Acemaşîrân, Ferahnâk, Hicaz, Hicazkâr, İsfahan, Tâhir ve Zirgüleli Sûzinâk makamlarının, %1,4 oranla Sultânîyegâh makamının, %0,9 oranla Eviçbûselik, Muhayyer, Rast, Sûzidil, Şehnazbûselik ve Şevkefzâ makamlarının, %0,5 oranla da Dügâh, Gülizâr, Hüseyinîaşîrân, Kürdî, Mahur, Müstear, Uşşak ve Yegâh makamlarının kullanıldığı görülmüştür.

Bununla birlikte, Tablo 8'deki verilerden bestekârın sözlü ve enstrümantal eserlerinin genelinde 41 farklı makam kullandığı anlaşılmaktadır.

Tablo 8'deki veriler doğrultusunda, bestekâra ait 211 adet eser içinde, sıklık ve oran açısından en çok Kürdîlihiczakâr makamını kullandığı tespit edilmiştir. Kürdîlihiczakâr makamından sonra en çok kullanılan makamlar sırasıyla; Dilkeşhâverân, Sipîhr, Bayâtîarabân, Segâhmâyeye, Karcıġar, Şehnaz, Irak ve Sûzinâk makamlarının olduğu görülmektedir.

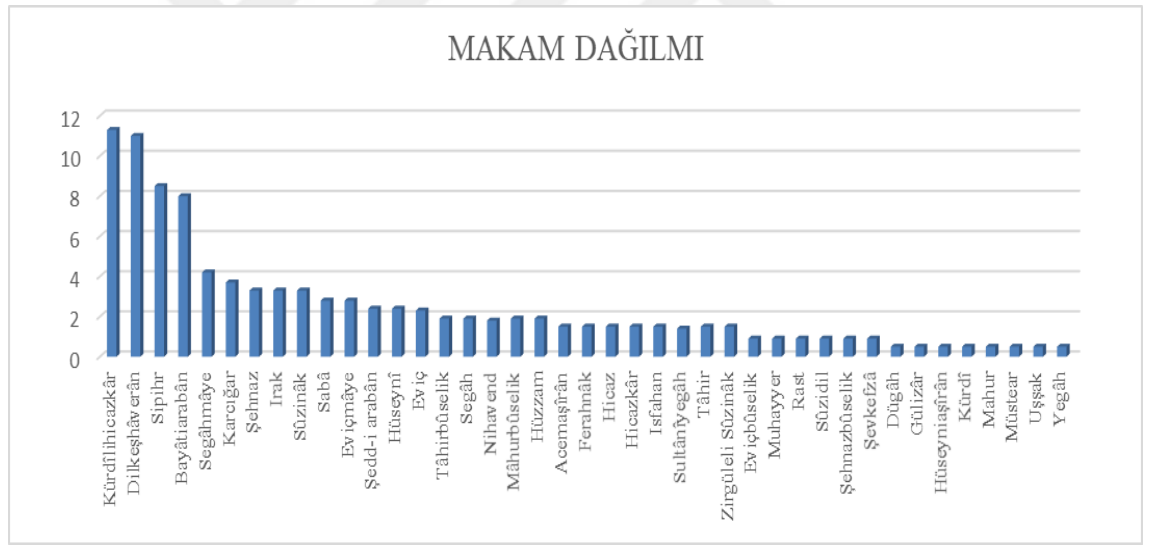
Bu makamlardan sonra, kullanım sıklığı ve oranına göre Sabâ, Eviçmâyeye, Şedd-i arabân, Hüseyinî, Eviç, Tâhîrbûselik, Mâhurbûselik, Hüz zam, Segâh, Nihavend, Acemaşîrân, Ferahnâk, Hicaz, Hicazkâr, İsfahan, Tâhir ve Zirgüleli Sûzinâk makamlarının orta sıklıkta kullanıldığı görülmektedir.

Kullanım sıklığı ve oranı bakımından en az kullanılan makamlar ise; Sultânîyegâh, Eviçbûselik, Muhayyer, Rast, Sûzidil, Şehnazbûselik, Şevkefzâ, Dügâh, Gülizâr, Hüseyinîaşîrân, Kürdî, Mahur, Müstear, Uşşak ve Yegâh makamlarıdır.

Bu verilere göre Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet eser içinde, Kürdîlihiczâkâr, Dilkeşhâverân, Sipihr, Bayâtîarabân, Segâhmâye, Karcığâr, Şehnaz, Irak ve Sûzinâk makamlarının kullanım sıklığı ve tercihi bakımından birinci sırada, Sabâ, Eviçmâye, Şedd-i arabân, Hüseyinî, Eviç, Tâhîrbûselik, Mâhurbûselik, Hûzzam, Segâh, Nihavend, Acemaşîrân, Ferahnâk, Hicaz, Hicazkâr, İsfahan, Tâhîr ve Zîrgûleli Sûzinâk makamlarının ikinci sırada, Sultânîyegâh, Eviçbûselik, Muhayyer, Rast, Sûzidil, Şehnazbûselik, Şevkefzâ, Dügâh, Gülîzâr, Hüseyniaşîrân, Kürdî, Mahur, Müstear, Uşşak ve Yegâh makamlarının da üçüncü sırada yer aldığı söylenebilir.

Makam kullanımına ilişkin bir değerlendirme yapıldığında, Kürdîlihiczâkâr, Dilkeşhâverân, Sipihr, Bayâtîarabân, makamlarının Zeki Ârif Ataergin'in eserleri arasında en çok tercih ettiği makamlar olduğu sonucuna varılabilir.

Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin makam değişkenine yönelik dağılım grafiği Şekil 45'de gösterilmiştir.



Şekil 45. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Makam Değişkenine Yönelik Dağılımı

Şekil 45'deki grafik doğrultusunda, bestekâra ait 211 adet eser içinde, sıklık ve oran açısından en çok Kürdîlihiczâkâr makamını kullandığı tespit edilmiştir. Kullanım oranı bakımından Kürdîlihiczâkâr makamından sonra en çok kullanılan makamlar sırasıyla; Dilkeşhâverân, Sipihr, Bayâtîarabân, Segâhmâye, Karcığâr, Şehnaz, Irak ve Sûzinâk makamlarının olduğu görülmektedir.

Bu makamlardan sonra, kullanım sıklığı ve oranına göre Sabâ, Eviçmâye, Şedd-i arabân, Hüseyinî, Eviç, Tâhîrbûselik, Mâhurbûselik, Hüz zam, Segâh, Nihavend, Acemaşîrân, Ferahnâk, Hicaz, Hicazkâr, Isfahan, Tâhir ve Zirgüleli Sûzinâk makamlarının orta sıklıkta kullanıldığı görülmektedir.

Kullanım sıklığı ve oranı bakımından en az kullanılan makamlar ise; Sultânîyegâh, Eviçbûselik, Muhayyer, Rast, Sûzidil, Şehnazbûselik, Şevkefzâ, Dügâh, Gülizâr, Hüseyniaşîrân, Kürdî, Mahur, Müstear, Uşşak ve Yegâh makamlarıdır.

Makam dağılımının Şekil 45 üzerinden daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla sütunlar kullanım oranı sırasına göre en yüksek olandan en düşük olana doğru sıralanacak şekilde gösterilmiştir.

3.1.2. Zeki Ârif Ataergin'in 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserinin Form Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı

Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin form değişkenine yönelik istatistik dağılımı. Tablo 9'da gösterilmiştir.

Tablo 9. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Form Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı

FORM DAĞILIMI			
S.NO.	FORM	f	%
1	Şarkı	183	86,7
2	İlâhî	6	2,8
3	Beste	5	2,4
4	Saz Semâisi	5	2,4
5	Peşrev	4	1,9
6	Ağır Semâî	3	1,4
7	Yürük Semâî	2	1
8	Durak İlâhî	2	1
9	Durak	1	0,4
	TOPLAM	211	100

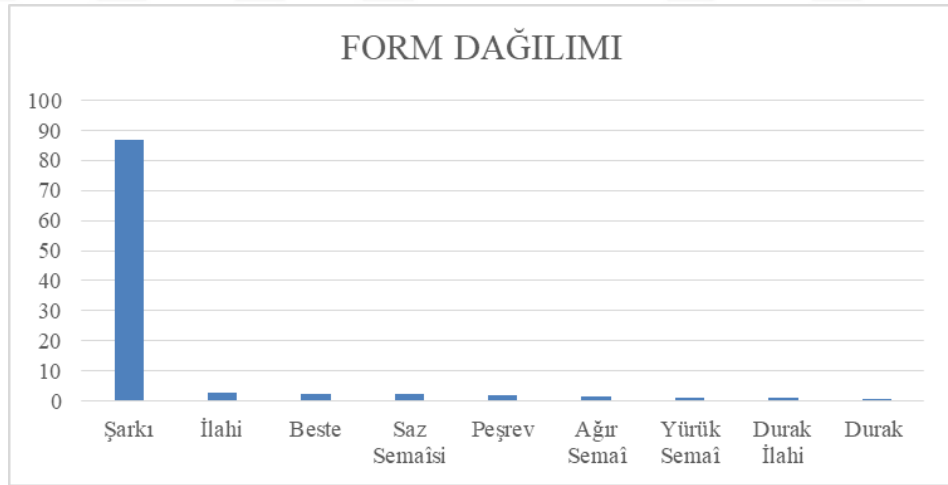
Tablo 9'a göre, %86,7 oranla Şarkı formunun, %2,8 oranla İlâhî formunun, %2,4 oranla Beste ve Saz Semâisi formlarının, %1,9 oranla Peşrev formunun, %1,4 oranla Ağır Semâî formunun, %1 oranla Yürük Semâî ve Durak İlâhî formlarının, % 0,4 oranla da

Durak formunun kullanıldığı görülmektedir. Tablo verilerinden, Zeki Ârif Ataergin'in eserlerinde 9 farklı müzik formunu kullandığı anlaşılmaktadır.

Tablo 9'da yer alan veriler ışığında, Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet eser içinde kullanım sıklığı ve oran bakımından en çok Şarkı formunun kullanıldığı saptanmıştır. Aralarında çok büyük fark olmasına rağmen şarkı formundan sonra, kullanım sıklığı ve oran bakımından sırasıyla; İlâhî, Beste, Saz Semâisi, Peşrev, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Durak İlâhî ve Durak formları gelmektedir.

Tablo 9'da yer alan istatistiki veriler doğrultusunda, sözlü eserlerin (%95,7) saz eserlerinden (%4,3) oldukça yüksek oranda kullanılmış olması bestekârın eserlerinde saz eserlerinden daha çok sözlü eserleri tercih ettiği, sözlü eserler arasındaki kıyaslama neticesinde de Şarkı formunun diğer sözlü eserlerde kullanılan formlardan çok daha yüksek bir kullanım sıklığı ve oranına sahip olduğundan, Zeki Ârif Ataergin'in eserlerinde en çok Şarkı formunu tercih ettiği, başka bir ifade ile bestekârın bir Şarkı bestekârı olduğu söylenebilir.

Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet sözlü ve enstrümental eserin form değişkenine yönelik dağılım grafiği Şekil 46'da gösterilmiştir.



Şekil 46. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümental Eserin Form Değişkenine Yönelik Dağılımı

Şekil 46'da yer alan grafik incelendiğinde, çalışmanın evrenini oluşturan 211 adet sözlü ve enstrümental eser içerisinde, şarkı formunun % 86,7 oranla en fazla kullanım sıklığına sahip olduğu görülmektedir. Bununla birlikte grafik incelendiğinde, Zeki Ârif Ataergin'in sözlü ve enstrümental eserlerinde 9 farklı form kullandığı anlaşılmaktadır.

Şarkı formundan sonra yer alan formlardan %2,8 oranla İlâhî, %2,4 oranla Beste, %2,4 oranla Saz Semâîsi ve %1,9 oranla peşrev formunun kullanıldığı, başka bir şekilde söylenecek olursa; bu dört formun yaklaşık olarak aynı oranda kullanıldığı, daha sonrasında yer alan Ağır Semâî, Yürük Semâî, Durak İlâhî ve Durak formalarının da en az oranda kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Form dağılımının Şekil 46 üzerinden daha iyi anlaşılabilmesi maksadıyla sütunlar kullanım oranı sırasına göre en yüksek olandan en düşük olana doğru sıralanacak şekilde gösterilmiştir.

3.1.3. Zeki Ârif Ataergin'in 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserinin Usûl Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı

Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin usûl değişkenine yönelik istatistik dağılımı. Tablo 10'da gösterilmiştir.

Tablo 10. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Usûl Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı

USÛL DAĞILIMI			
S.NO.	USÛL	f	%
1	Aksak	41	19,4
2	Curcuna	41	19,4
3	Bilinmeyen	32	15,1
4	Ağır Aksak	24	11,4
5	Türk Aksağı	15	7,1
6	Aksak Semâî	11	5,2
7	Düyek	9	4,2
8	Sengin Semâî	6	2,8
9	Yürük Semâî	6	2,8
10	Sofyan	4	1,9
11	Müsemmen	4	1,9
12	Devr-i Hindî	4	1,9
13	Ağır Aksak Semâî	2	1
14	Ağır Düyek	2	1
15	Devr-i Kebir	2	1
16	Lenk Fahte	2	0,9

Tablo 10. (Devamı)

17	Ağır enber	1	0,5
18	Ağır Devr-i Hindî	1	0,5
19	Ağır Fahte	1	0,5
20	Durak Evferi	1	0,5
21	Hafif	1	0,5
22	Semaî	1	0,5
	TOPLAM	211	100

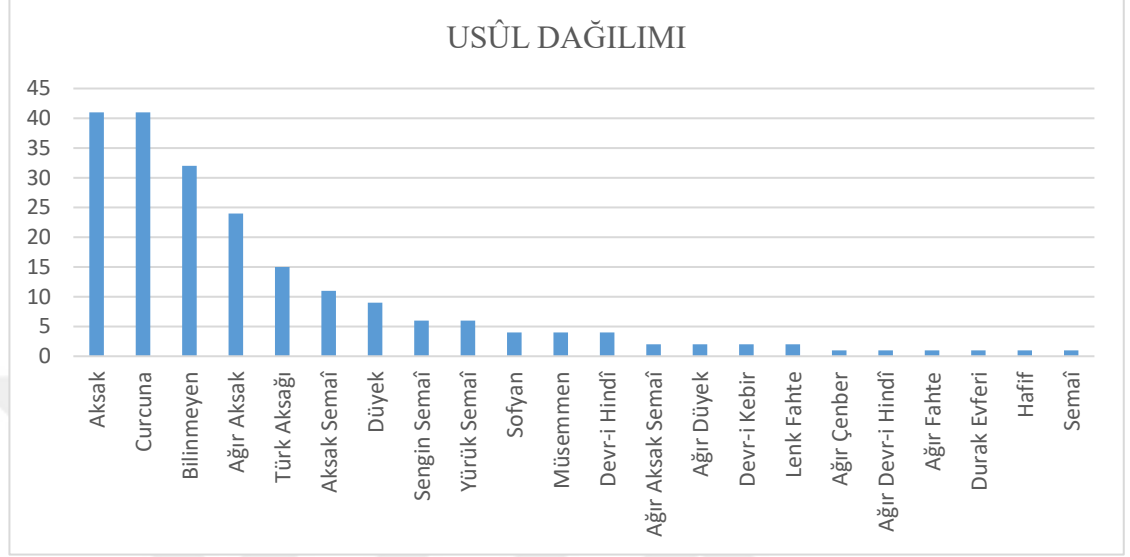
Tablo 10'a göre %19,4 oranla Aksak ve Curcuna usllerinin, %11,4 oranla Ağır Aksak usulünün, %7,1 oranla Türk Aksağı usulünün, %5,2 oranla Aksak Semaî usulünün, %4,2 oranla Düyek usulünün, %2,8 oranla Sengin Semaî ve Yrk Semaî usllerinin, %1,9 oranla Sofyan, Müsemmen ve Devr-i Hindî usllerinin, %1 oranla Ağır Aksak Semaî, Ağır Düyek ve Devr-i Kebir usllerinin, %0,9 oranla Lenk Fahte usulünün, %0,5 oranla Ağır enber, Ağır Devr-i Hindî, Ağır Fahte, Durak Evferi, Hafif ve Semaî usullerinin kullanılması suretiyle 21 farklı usûl kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bestekârın eserlerinden 32 tanesinin usl tespit edilememiştir.

Tablo 10 verileri incelendiğinde, toplam 211 eser içinde, kullanım sıklığı ve oran açısından en çok 9/8'lik Aksak usulü ile 10/16'lık veya 10/8'lik Curcuna usulünün kullanıldığı, bu iki usulden sonra orta kullanım sıklığı ve oranı bakımından sırasıyla 9/4'lk Ağır Aksak, 5/8'lik Türk Aksağı, 10/8'lik Aksak Semaî ve 8/8'lik Düyek usllerinin kullanıldığı görülmektedir.

İlk sıradaki iki usûl ve sonrasında yer alan 4 uslden başka, en düşük kullanım sıklığı ve orana sahip olarak da 6/4'lk Sengin Semaî ve 6/8'lik Yürük Semaî, 4'8'lik Sofyan, 8/8'lik Müsemmen ve 7/8'lik Devr-i Hindî, 10/4'lk Ağır Aksak Semaî, 8/4'lk Ağır Düyek ve 28/4'lk Devr-i Kebir, 10/4'lk Lenk Fahte, 24/2'lik Ağır enber, 7/4'lk Ağır Devr-i Hindî, 20/4'lk Ağır Fahte, 21/4'lk Durak Evferi, 32/4'lk Hafif ve 3/8'lik Semaî usullerinin yer aldığı anlaşılmaktadır.

Tablo 10 verilerinin incelenmesi sonucunda, Zeki Ârif AtaerĖin'in eserlerinde en çok 9 ve 10 zamanlı olmakla birlikte aksak ritimli uslleri tercih ettiği değerlendirilebilir. Bestekârın eserlerinde, kullanılması ustalık isteyen büyük usullere de yer verdiği hususu dikkat çeken başka bir özelliğidir.

Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin usûl değişkenine yönelik dağılım grafiği Şekil 47'de gösterilmiştir.



Şekil 47. Zeki Ârif Ataergin'e Ait 211 Adet Sözlü ve Enstrümantal Eserin Usûl Değişkenine Yönelik İstatistik Dağılımı

Şekil 47'de yer alan grafik incelendiğinde, bu çalışmanın evrenini oluşturan 211 adet eserde 21 farklı usûl kullanıldığı, 32 tanesinin usulü tespit edilemediği anlaşılmaktadır. Toplam 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin içinde %19,4 oranla Aksak ve Curcuna usullerinin en çok kullanım sıklığına sahip usuller olduğu görülmektedir.

Bu iki usulü sırasıyla, %11,4 oranla Ağır Aksak usulünün, %7,1 oranla Türk Aksağı usulünün, %5,2 oranla Aksak Semâî usulünün, %4,2 oranla Düyek usulünün izlediği ve bu dört usulün orta kullanım sıklığına sahip oldukları, bu usulleri takip eden ve yine sırasıyla %2,8 oranla Sengin Semâî ve Yürük Semâî usüllerinin, %1,9 oranla Sofyan, Müsemmen ve Devr-i Hindî usüllerinin, %1 oranla Ağır Aksak Semâî, Ağır Düyek ve Devr-i Kebir usüllerinin, %0,9 oranla Lenk Fahte usulünün, %0,5 oranla Ağır Çenber, Ağır Devr-i Hindî, Ağır Fahte, Durak Evferi, Hafif ve Semâî usullerinin en düşük kullanım sıklığına sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, Şekil 47'de yer alan grafik incelemesi neticesinde, Aksak ve Curcuna usullerinin, Zeki Ârif Ataergin'in en fazla sevdiği ve tercih ettiği usuller olduğu

söylenbilir. Bu usullere, daha düşük orana sahip olmalarına rağmen Ağır Aksak, Türk Aksağı, Aksak Semâî ve Düyek usulleri de dâhil edilebilir.

Bestekârın, 211 adet sözlü ve enstrümantal eseri ismen tespit edilmiştir. Buna karşın güncel TRT repertuvar arşivinde bestekâra ait kürdilhicazkâr makamındaki eserlerinden sadece 5 adedinin repertuvar numarası mevcuttur. Repertuvar numarası olan bu eserlerden de maalesef sadece iki adedinin notası TRT arşivindedir. Arşivde repertuvar numarası olan kürdilhicâzkâr makamındaki eserlerin notaları, belirtilen adrese e-posta olarak gönderilmiştir. Diğer eserlere de TRT tarafından bir repertuvar. numarası. verildiğinde onların da notalarını göndermek imkânı bulunabilecektir.

Çok iyi nota bilgisi olduğu, eserlerinin notasını çoğunlukla kendisinin kaleme aldığı ifade edilmiş olmasına, meşk zincirindeki öğrencisi olan Dr. Alâeddin Yavaşca'nın da hayatta olmasına rağmen bunlardan ancak 160 adedinin notası İsmail İlker Cansevdi tarafından çalışılan yüksek lisans teziyle yayınlanmıştır. 116 eserinin güfte şairi belli değildir. Eserlerinden 32 tanesinin usulü tespit edilememiştir.

3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

Bu alt başlıkta Zeki Ârif Ataergin'e ait olduğu tespit edilen 211 eserlik evrenden örneklem için seçilen, Kürdilhicazkâr makamındaki şarkı formundaki 16 adet eserinin makam ve güfte analizleri yapılmıştır. Her eserin makamsal analizinden sonra eserin müzikal özelliğine ilişkin genel bir yorum yapılarak eserlerin makamsal ve müzikal özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Makamsal analiz için açıklama:

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 edilmesidir. Analiz yapılırken bu gibi dördlü ve beşlilerin isimlendirmeleri “duyumları dikkate alınak” en yakın 3'lü, 4'lü ve 5'li olacak şekilde yapılmıştır.

Çalışmada “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde (A. Yavaşca)” ve “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde (Cansevdi)” başlıklarında aynı eserin iki farklı notası

arşivlerdeki nota çeşitliliğine örnek olarak yer almaktadır. Bir tanesi Alâeddin Yavaşca'nın arşiv numarası olan nota, ikincisi ise İ. İ. Cancevdi'nin yüksek lisans tezinde yer alan notadır. Analizler notalardan sonra yer almaktadır.

Güfte analizi için açıklama:

Çalıştığımız eserlerin, öncelikle imâle, zihaf ve vasl (ulama) yapılmış olan kısımları incelenmiş ve gerekli işaretlerle gösterilmiş, ardından bilinmeyen kelimeler ve terkipler verilmiştir. Bilinmeyen kelimeler için Ferit Devellioğlu'nun 2013 basımlı Osmalica Türkçe Ansiklopedik Lûgatından faydalanılmış, farklı kaynaklardan alınan kelimeler için hangi kaynaktan alıntı yapıldığı belirtilmiştir.

Arûz Vezninde Kullanılan İşaretler

Kalıp içerisinde imâle varsa hecenin altına konulan (—) şeklinde düz çizgi ile, Zihaf varsa hecenin üzerine konulan (+) şeklinde artı işareti ile, Vasl (ulama) var ise o da ulama yapılan harflerin aralarına alta gelecek şekilde () iki kelimeyi arasında bağ işareti ile gösterilmiştir.

İncelenen güftelerde çoğunlukla sevgiliye duyulan aşk, özlem anlatılmış, onun güzelliği övülmüş, beş güfte (*Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde, Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden, Gel bu akşam da beraber içelim gitme kadın, Söyle neden ağladın neler geldi başına, Rü'yâ gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle*) dertleşme, iç dökme şeklinde yazılmıştır. Ancak genel olarak aşk teması işlenmiş gibi görünse de bazı eserlerde farklılıklar gözlenmektedir. *Dil uyur mest olarak yâr-ı dilârâ söyler* adlı eserde yer ve zamanın belirsiz olduğu aşk öyküsü, *Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden* adlı eserde belirli bir yer ve zamanda geçen aşk öyküsü anlatılmış; *Gel bu akşam da beraber içelim gitme kadın* adlı eserde ise yalnızlık duygusu ve korkusu anlatılmıştır. *Söyle neden ağladın neler geldi başına?* adlı eserde ise aşk acısı çeken kişiye öğüt verilmiştir.

3.2.1. Zeki Ârif Ataergin'in Kürdîlihîcazkâr Makamındaki Şarkı Formundaki 16 Adet Eserinin Makam ve Güfte Analizi

3.2.1.1. Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

BAHAR OLSUN MU SENDEN SEVGİLİM İRAKKEN BEN

Beste: Zeki Ârif ATAERGİN

Curcuna

BA HAR OL SUN MU SEN DEN SEV Gİ LİM

I RAK KEN BEN (SAZ)

BEN (SAZ)

BENİM YAL NIZ YEŞİL GÖZ LER DE DİR

NEV RU ZEV DA MIN

BE NİM YAL NIZ

YEŞİL GÖZ LER DE DİR

2

Bahar olsun mu senden sevgilim irakken ben devamı

NEV RU ZU SEVDA MIN

GÜL OIMUŞ YA

SE MİN OL MUŞ GÖZÜM GÖR

MEZ Kİ HAS RET TEN (SAZ)

BAHAR OLSUN MU SENDEN SEVGİLİM İRAKKEN BEN
 BENİM YALNIZ YEŞİL GÖZLERDEDİR NEVRUZU SEVDÂMIN
 GÜL OLMUŞ YASEMİN OLMUŞ, GÖZÜM GÖRMEZ Kİ HASRETTE
 BENİM ÇÜN GÜL, BENİM ÇÜN YASEMİN DÜNYADA ENDÂMİN

Şekil 48. Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?

3.2.1.1.1. “Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataer’in “Bahar olsun mu senden sevgilim irakken ben” mısraıyla başlayan Kürdîlihiczakâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczakâr makamında, 10/8’lik Curcuna usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; Arûz’un Hezec bahrine giren *Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün* kalıbında 16’lı arûz vezni ile yazılmış 4 mısradan oluşmaktadır.

Eser 38 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümü; eserin ilk 11 ölçüsünden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi civarından (Sünbüle perdesi ile) seyre başlanmış, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 2. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Bûselik'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Bûselik'li asma karar yapılmış, 3. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra yine Acem'de Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 4. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü ile ölçüye başlanmış, Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü gösterildikten sonra Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi ile yarım kalış yapılmış, 5. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile yarım karar yapılmıştır. Zemin bölümünün sonunda yer alan 6, 7 ve 8. ölçüler birinci, 9,10 ve 11. ölçüler ise ikinci dolabı oluşturmaktadır. Her ne kadar 6 ve 9. ölçülerde eserin birinci mısırânın son hecesi yer alıyor olsa da birinci ve ikinci dolaplar üçer ölçülük saz niteliğindedir. 6. ölçüde, bir önceki ölçüde Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile yapılan yarım karar ölçü başında devam ettirilmiş, devamında Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 7. ölçüde, Rast perdesinden başlayarak Sünbüle perdesine kadar 4 ve 3'lü aralıklarla sıçrama yapılarak gelinmiş, ölçü sonunda Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmıştır. 8. ölçü birinci dolabın son ölçüsüdür. Ölçüde Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar yapılarak makamın inici özelliğine uygun olarak eserin baş tarafına dönüş için hazırlık yapılmıştır. 9. ölçüde, 6. ölçüde olduğu gibi Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile yapılan yarım karar ölçü başında devam ettirilmiş, Acem ve Hisâr perdelerinde yapılan çeşnisiz seyirden sonra Gerdâniye perdesinde çeşnisiz yarım kalış yapılmış, 10. ölçüde, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 11. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi gösterildikten sonra Gerdâniye perdesinde Kürdî'li yarım kalış yapılarak nakarat bölümüne geçiş hazırlığı yapılmıştır.

Nakarat bölümü; 12. ölçü ile 29. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarat bölümünün sonunda yer alan 27. ölçünün bir kısmı ile 28 ve 29. ölçüler meyan bölümüne hazırlık amacı taşıyan saz kısmıdır. 12-20. ölçülerde yer alan eserin 2. mısırâ, 21-29. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 12. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 13. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de

Kürdî'li yarım karar yapılmış, 14. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü gösterilerek Nevâ'da Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 15. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 16. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü, daha sonra Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra Acem'de Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 17. ölçüsünde Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 18. ölçüde, ölçü başında yapılan Nevâ perdesindeki kalışı müteakip Bûselik'de Kürdî 3'lüsü kullanılarak Nevâ perdesine çıkılmış, 19. ölçüde Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ve Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra Hisâr perdesi kullanılarak Nevâ perdesine kadar inilerek Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 20. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterildikten sonra bir önceki ölçüde olduğu gibi Hisâr perdesi kullanılarak Nevâ perdesine kadar inilmiş ve Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 21. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 22. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî çeşnili asma kalış yapılmış, 23. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü ve Nîm Zirgûle'de Çargâh 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik çeşnisi ile asma kalış yapılmış, 24. ölçüde, ölçü başında bir önceki ölçüde yapılan asma kalış devam ettirilerek Çargâh perdesine vurgu yapılmış, sonrasında Kürdî'de Çargâh 4'lüsü, Râst'da Kürdî 5'lisi, gösterilerek Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 25. ölçüde, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Râst'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmış, 26. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî 5'lisi ile asma kalış yapılmış ve bir sonraki ölçüde yer alacak olan nakarat mısraının son hecesi için karar hissi kuvvetlendirilmiş, 27. ölçüde, Râst perdesinde tam karar yapıldıktan sonra meyana geçiş sazını oluşturan 3 ölçülük kısmın başlangıcında Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü gösterilerek Sünbüle'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 28. ölçüde, Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü, Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 29. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Tiz Çargâh'da çeşnisiz asma kalış yapılarak meyan bölümüne geçiş hazırlığı tamamlanmıştır.

Meyan bölümü; 30-38. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 30. ölçüsünde, Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü gösterilerek Sünbüle'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 31. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü Acem'de Çargâh 3'lüsü, gösterilerek Nîm Hisâr'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 32. ölçüsünde, Nevâ'da Hicaz

4'lüsü gösterilerek Nîm Hisâr'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 33. ölçüsünde, Dügâh'da Kürdî 4'lüsü, Çargâh'da Nikrîz 5'lisi, Nevâ'da Hicâz 5'lisi, Eviç'te Segâh 3'lüsü, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterilerek Eviç'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 34. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü, Acem'de Çargâh 3'lüsü gösterilerek Acem'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 35. ölçüde, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, 36. ölçüde, meyan mısırânın son hecesi Gerdâniye'de perdesiyle sonlandırılmış, ardından Nevâ'da Hicaz 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Hicâz çeşnisi ile yarım karar yapılmış, 37. ölçüde, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 38. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesinde Kürdî'li yarım karar edilerek nakarata dönüş yapılmıştır.

Eser genel olarak değerlendirildiğinde, birinci çeşit mürekkep kürdilihicâzkâr makamı dizileri kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Çargâh ve Bûselik çeşnileri, Gerdâniye perdesindeki yarım kalışlarda Kürdî çeşnisi, nakarat bölümünde; zemin bölümündeki Çargâh, Kürdî ve Bûselik çeşnilerine Hicâz çeşnisi ilâve edilmiş olması, meyan bölümünde de; Hicâz, Nikrîz ve Segâh çeşnileri kullanılması bunu doğrular niteliktedir. 32'lik notalara nakarat bölümünde yer verilmiştir. Eserin ses aralığı Acemaşîrân perdesi ile Tiz Hüseyînî perdesi arasındadır.

3.2.1.1.2. “Bahâr Olsun mu Senden Sevgilim Irakken Ben?” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Bahâr olsun mu senden sevgilim irakken ben
 Benim yalnız yeşil gözlerdedir nevrûzu sevdâmın
 Gül olmuş yâsemin olmuş, gözüm görmez ki hasretten
 Benim çün gül, benim çün yâsemin dünyâda endâmın

Eserin güftesi; Arûz'un Hezec bahrine giren Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün kalıbıyla yazılmıştır.

Birinci mısra Hezec bahrine uygun değildir.

Lügatçe

Nevrûz: İlkbaharın başlangıcı, yeni gün.

Endâm: Vücut, beden, boy, pos.



3.2.1.2. Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde (A.Yavaşca)

Kürdili Hicazkar

Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde

Müsemmen Zeki Ârif ATAERGİN

Aranâğme

BİN YA RE A ÇIP

GEÇ Dİ O DİL

BER Cİ ĞE RİM

DE (SAZ) KUM RAL

SA ÇI BİR HA TI RA

Bin yâre açıp geçti o dilber çiğirimde devamı

2

KI KAL DI E
 LİM DE (SAZ)
 HA LÂ DU RU YOR
 LEB LE Rİ NİN
 NAK Şİ Dİ
 LİM DE (SAZ)
 HA LÂ DU RU YOR
 LEB LE Rİ NİN

Bin yâre açıp geçti o dilber çiğirimde devamı

3

NAK Şİ Dİ LIM

DE (SAZ)

Karar

Dr. Aladeddin YAVAŞÇA

1173/D. 64

Bin yâre açıp geçti o dilber çiğirimde
 Kumral saçı bir hâtıra ki kaldı elimde
 Halâ duruyor leblerinin naksı dilimde
 Kumral saçı bir hâtıra ki kaldı elimde

Şekil 49. Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Çiğirimde

3.2.1.2.1. “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Çiğirimde (A. Yavaşça)” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Bin yâre açıp geçti o dilber çiğirimde” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczâkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâkâr 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 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 41 ölçüden oluşmaktadır, ilk altı ölçü aranağmesidir. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası “2336”dir.

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 oluşturmaktadır. 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 mısraî 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 çeşnisiz asma kalış yapılmış, 19. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 20. ölçüde, Nîm Zirgûle'de Kürdî 4'lüsü gösterilerek Çargâh perdesinde çeşnisiz 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 mısraının som hecesi ile vurgulandıktan sonra Bûselik'da Kürdî 3'lüsü ile oluşturulan küçük bir saz kısmı eklenerek meyana 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 Rast'da çeşnisiz tam karar yapılmış, 29. *ölçüde*, Râst'da Hicâz 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilmiş, 30. *ölçüde*, ölçüye çeşnisiz 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 mısraının 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 Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserin birinci ve ikinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin 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 alışılagelinen "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.

3.2.1.2.2. “Bin Yâre Açıp Geçti o Dilber Ciğerimde (A. Yavaşca)” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde
Kumral saçı bir hâtıra ki kaldı elimde
Hâlâ duruyor leblerinin naksı dilimde
Kumral saçı bir hâtıra ki kaldı elimde

Eser; Arûz'un Hezec bahrine giren Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün kalıbıyla yazılmıştır.

Lügatçe

Leb: Dudak

Naks: Eksik, tam olmayan.

3.2.1.3. Bin Yâre Açıp Geçti o Dilber Ciğerimde (Cancevdi)

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

BİN YÂRE AÇIP GEÇTİ O DİLBER CİĞERİMDE

Beste: Zeki Arif ATAERGİN

Müsemmen

1.

2.

BİN YÂ RE A ÇIP

GEÇ Tİ O DİL BER

§

Cİ ĞE RİM DE (SAZ . . .) KUM RAL SA ÇI BİR

3.

HA TI RA Kİ KAL DI E

LİM DE (SAZ . . .) HA LÂ DU RU YOR

LEB LE Rİ NİN NAK Şİ Dİ

LİM DE SAZ HA LÂ

2 Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde devamı

DU RU YOR LEB LE Rİ NİN

NAK Şİ Dİ LİM DE (SAZ. . . .)

K.Hakan Tuluk

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 _

Kaynak: TRT Nota Arşivi
Repertuar No: 2336

Şekil 50. Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde (Cansevdi)

3.2.1.3.1 “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğerimde” (Cansevdi) Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Bin yâre açıp geçti o dilber ciğerimde” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczakâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczakâr 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 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 38 ölçüden oluşmaktadır, ilk altı ölçü aranağmesidir. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası “2336”dır.

Aranağme; eserin ilk 6 ölçüsüdür 3,4. Ölçüler birinci dolap, 5,6. Ölçüler ikinci dolaptır. Eserin 1. Ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesi ile seyre başlanmış, Kürdî’de Çargâh 5’lisi, Çargâh’da Bûselik 5’lisi gösterilerek Nevâ’da Kürdî’li asma kalış 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, Nevâ'da Nişâbur 5'lisi ile yarım kalış yapılarak aranağmenin baş tarafına dönüş yapılmış, 5. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 6. ölçüde, Acemaşîrân'da Bûselik 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî'li tam karar yapılmıştır.

Zemin bölümü; eserin 7-14 arasındaki ölçülerden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin 7. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü ile yarım karar yapılmış, 8. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesine çıkılmış, 9. ölçüde, Nevâ'da Uşşak 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 10. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü, yerinde Segâh 3'lüsü gösterilmiş, 11. ölçüde, Çargâh'da Râst 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi, Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 12. ölçüde, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü, Nevâ'da Nişâbur 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Râst 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 13. ölçüde, Acem'de Çargâh 5'lisi, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Çargâh'da Râst 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Uşşak 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 14. ölçüde, zemin mısırâı Nevâ perdesinde sonlandırılmış, ölçünün devamında Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmı ile nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Nakarat bölümü; 15. ölçü ile 22. ölçüler arasındaki bölümdür. 15. ölçüde, nakarata makamın birinci derece güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesi ile başladıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 16. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilmiş, sonrasında Gerdâniye perdesi vurgulandıktan sonra Acem'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 17. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 18. ölçüde, Nîm Zirgüle'de Çargâh 3'lüsü, Kürdî'de Çargâh 3'lüsü gösterildikten sonra Çargâh'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 19. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 20. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü, Râst'da Kürdi 5'lisi gösterilerek Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 21. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Râst'da Kürdi 5'lisi, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi, gösterilerek Râst'da Çargâh 3'lüsü ile tam karar yapılmış, Nakarat bölümünün son ölçüsü olan 22. ölçüde, bir önceki ölçüdeki Râst'da tam karar devam ettirilmiş, nakarat mısırainın son hecesi karar perdesinde sonlandırıldıktan sonra Yerinde Segâh 3'lüsü kullanılarak Neva perdesine gelinen küçük bir saz kısmı ile meyana geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü; 23-38. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 23. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü, Nevâ'da Hicâz 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Hicâz 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 24. ölçüde, ölçüye Nevâ perdesi ile başladıktan sonra 4'lü bir sıçrama yapılarak Gerdâniye perdesine gelinmiş, devamında Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Nikrîz 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 25. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilerek Segâh'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 26. ölçüde, bir önceki ölçüde yapılan Segâh'da kalış devam ettirilmiş, Râst'da Hicâz 4'lüsü gösterildikten sonra Râst'da Irak yedenli olarak Hicâz'lı tam kalış yapılmış, 27. ölçüde, Râst'da Hicâz 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilerek Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 28. ölçüde, Çargâh'da Nikrîz 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 29. ölçüde, Yerinde Segâh 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü, Nevâ'da Hicâz 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Hicâz'lı asma kalış yapılmış, 30. ölçüde, Yerinde Segâh 3'lüsü gösterilerek Nevâ perdesine çıkılmış, 31. ölçüde, ölçüye Nevâ perdesi ile başladıktan sonra Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü, Eviç'de Segâh 3'lüsü gösterilmiş, 32. ölçüde, Çargâh'da Râst 3'lüsü gösterilerek Dügâh'da Uşşak 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 33. ölçüde, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü Eviç'de Segâh 3'lüsü gösterilmiş, 34. ölçüde, Nevâ'da Hicâz 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 35. ölçüde, Çargâh'da Râst 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi, Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 36. ölçüde, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Râst 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 37. ölçüde, Acem'de Çargâh 5'lisi, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Çargâh'da Râst 5'lisi, gösterildikten sonra Nevâ'da Uşşak'lı asma kalış yapılmış, Meyan bölümünün son ölçüsü olan 38. ölçü 14. ölçünün aynısıdır. Burada da Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü ile oluşturulan küçük bir saz kısmı ile nakarata dönüş sağlanmıştır.

3.2.1.3.2. “Bin Yâre Açıp Geçti O Dilber Ciğirimde” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Bin yâre açıp geçti o dilber ciğirimde

Kumral saçı bir hâtıra ki kaldı elimde

Hâlâ duruyor leblerinin naksı dilimde

Kumral saçı bir hâtıra ki kaldı elimde

Eser; Arûz’un Hezec bahrine giren Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün kalıbıyla yazılmıştır.

Lügatçe

Leb: Dudak

Naks: Eksik, tam olmayan.

3.2.1.4. Bir Tatlı Rüya Sanıp da Unutma Beni

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

BİR TATLI RÜYA SANIP DA UNUTMA BENİ

Türk Aksağı Beste: Zeki Arif ATAERGİN

BİR TAT LI RÜ YA

SA NIP DA U NUT

MA U NUT MA BE

Nİ (SAZ.) İ NAN

GÖN LÜ MÜN

TAN RI SI YAP DIM SEV Gİ

Nİ (SAZ) İNAN

GÖN LÜ MÜN TAN RI SI

2

Bir tatlı rüya sanıp da unutma beni devamı

YAP DIM SEV

Gİ Nİ (SAZ) COŞ MUŞ TU

KAL BİM HEP SE NİN AŞ

KIN LA BU YAZ BU

YAZ (SAZ) KARAR

BİR TATLI RÜYA SANIP DA UNUTMA BENİ
İNAN GÖNLÜMÜN TANRISI YAPDIM SEVGİNİ
ÇOŞMUŞTU KALBİM HEP SENİN AŞKINLA BUYAZ
İNAN GÖNLÜMÜN TANRISI YAPDIM SEVGİNİ

Şekil 51. Bir Tatlı Rüya Sanıp Da Unutma Beni

3.2.1.4.1 “Bir Tatlı Rüya Sanıp Da Unutma Beni” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataerğın’ın “Bir tatlı rüya sanıp da unutma beni” mısırâıyla başlayan Kürdîlihiczâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâr makamında, 5/8’lik Türk Aksağı usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi 13’lü hece ölçüsü ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 66 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümü ilk 16 ölçüden oluşmaktadır, bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, makamın inici özelliği gereği, Kürdîlihiczâkâr makamının birinci derecede güçlüsü olan Gerdâniye perdesi ile seyre başlanmış, sonrasında üçlü bir sıçrama ile Sünbüle perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, *2. ölçüsünde*, Gerdâniye ve Acem perdeleri kullanılarak ölçüye başlandıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, *3. ölçüsünde*, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, *4. ölçüsünde*, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü gösterildikten sonra Kürdî'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, *5. ölçüsünde*, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterildikten sonra Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, *6. ölçüsünde*, Rast'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmış, *7. ölçüsünde*, bir önceki ölçüdeki tam karar devam ettirilmiş, *8. ölçüsünde*, Rast'da Kürdî 3'lüsü ile ölçüye başlandıktan sonra Acemaşirân'da Bûselik 4'lüsü gösterilerek Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmış, *9. ölçüsünde*, Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri kullanılarak Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış, *10. ölçüsünde*, Acem'de Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, *11. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 4'lüsü gösterilerek Tiz Nîm Hisâr'da çeşnisi asma kalış yapılmış, *12. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi ile yarım karar yapılmış, *13. ölçüsünde*, ölçüye tiz Bûselik perdesiyle başlandıktan sonra Gerdâniye perdesine 3'lü bir sıçrama ile gelinerek bu perdede çeşnisiz yarım karar yapılmış, *14. ölçüsünde*, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilmiş, *15. ölçüsünde*, Gerdâniye perdesine vurgu yapıldıktan sonra Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, *16. ölçüsünde*, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra Gerdâniye'de çeşnisiz olarak yarım karar yapılarak zemin bölümü sonlandırılmış ve nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Nakarat bölümü 17-48. ölçüler arasındaki bölümdür. Bu bölümde; eserin *17. ölçüsünde*, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ perdeleri kullanılarak çeşnisiz bir seyir oluşturulmuş, perdeler kullanılırken Tiz Nevâ perdesine vurgu yapılmış, *18. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü, Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, *19. ölçüsünde*, Acem'de Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, *20. ölçüsünde*, ölçü başında Hisâr perdesi kullanılmış, hemen sonrasında Nîm Hisâr perdesine geçiş yapılarak Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, *21. ölçüsünde*, Nîm Hisâr perdesine vurgu yapılmış ve Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, *22. ölçüsünde*,

Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilmiş, 23. ölçüsünde, Nevâ perdesine vurgu yapılarak Nîm Hisâr'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 24. ölçüsünde, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 25. ölçüsünde, Nevâ ve Hisâr perdelerinden sonra Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterilmiş, 26. ölçüsünde, Tiz Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterilmiş, 27. ölçüsünde, Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Bûselik'li yarım karar yapılmış, 28. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 29. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 30. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 31. ölçüsünde, Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılarak nakarat mısırânın son hecesi bu perdede sonlandırılmış, devamında Gerdâniye perdesine 4'lü bir sıçrama ile geçilerek sonraki ölçüde devam edecek olan saz kısmına başlangıç yapılmış, 32. ölçüsünde, Hisâr, Acem ve Gerdâniye perdelerinde çeşnisiz bir seyir izlendikten sonra Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış,

33. ölçüden itibaren nakarat mısırânın tekrarı başlamış, eserin bu ölçüsünde, Acem ve Gerdâniye perdeleri kullanılarak Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 34. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 35. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra Acem'de Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 36. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü gösterilmiş, 37. ölçüsünde, Nîm Hisâr ve Nevâ perdeleri kullanılarak Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 38. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 3'lüsü gösterilmiş, 39. ölçüsünde, ölçüye Çargâh perdesi ile başlanmış, devamında Rast'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Nîm Zirgüle'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 40. ölçüsünde, Acemaşîrân'da Nîkrîz 5'lisi gösterilerek Rast'da Hicâz'lı tam karar yapılmış, 41. ölçüsünde, Acemaşîrân'da Nîkrîz 5'lisi gösterilmiş, 42. ölçüsünde, Nevâ, Nîm Hisâr ve Gerdâniye perdeleri kullanılarak çeşnisiz bir seyir izlenmiş, sonrasında Gerdâniye'de yine çeşnisiz olarak yarım karar yapılmış, 43. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Bûselik'li asma kalış yapılmış, 44. ölçüsünde, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 45. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 46. ölçüsünde, Acemaşîrân'da Bûselik 4'lüsü gösterildikten sonra Rast'da Kürdî 3'lüsü ile tam karar yapılmış, 47. ölçüsünde, bir önceki ölçüde yapılan Rast perdesindeki karar vurgulanarak nakarat mısırânın son hecesi bu perdede sonlandırılmış, devamında Tiz Nevâ perdesine bir sıçrama yapılarak bir sonraki ölçüde yer alan saz kısmının başlangıcı yapılmış, 48.

ölçüsünde, Tiz Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek bir önceki ölçüde başlayan saz kısmı Tiz Nevâ perdesinde sonlandırılmış ve eserin meyan bölümüne geçiş hazırlığı yapılmıştır.

Meyan bölümü 49-66. ölçüler arasındaki bölümdür. Bu bölümde; eserin 49. *ölçüsünde*, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ perdeleri kullanılarak Tiz Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 50. *ölçüsünde*, Tiz Nevâ'da yapılmış olan çeşnisiz asma kalış ölçü sonuna kadar devam ettirilmiş, 51. *ölçüsünde*, Tiz Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra Tiz Bûselik'de Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 52. *ölçüsünde*, Tiz Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterildikten sonra aynı çeşni ile Tiz Bûselik'de asma kalış yapılmış, 53. *ölçüsünde*, Gerdâniye perdesinde çeşnisiz yarım karar yapılmış, 54. *ölçüsünde*, Nîm Şehnâz ve Gerdâniye perdeleri kullanılarak Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış, 55. *ölçüsünde*, Tiz Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış,

56. *ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, 57. *ölçüsünde*, ölçü başında Eviç perdesi kullanılarak Nevâ'da Hicâz 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 58. *ölçüsünde*, Nevâ'da Hicâz 4'lüsü ve Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi gösterilmiş, 59. *ölçüsünde*, Tiz Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 60. *ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 61. *ölçüsü* 54. Ölçü ile aynıdır. 62. *ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü gösterildikten sonra yine Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, 63. *ölçüsünde*, Gerdâniye'de bir önceki ölçüde yapılan yarım karar devam ettirilerek meyan mısırânın son hecesi bu perdede sonlandırılmış, ölçü sonunda Eviç perdesi kullanılarak bir sonraki ölçüde yer alan saz kısmına başlangıç yapılmış, 64. *ölçüsünde*, Nevâ'da Hicâz 4'lüsü kullanılarak saz kısmı tamamlanmış ve nakarat bölümüne dönüş sağlanmıştır.

65 ve 66. ölçüler eserin son ölçüleridir. Karar dolabı olarak eklenmiştir. Nakaratın son tekrarında 47 ve 48. ölçüler yerine kullanılmaktadır. 65. *ölçüde*, eserin nakarat bölümünün son ölçüsündeki (46) Rast'da yapılan tam karar devam ettirilmiş, sonrasında Acemaşirân perdesine inilerek bir sonraki ölçüde verilecek olan karar için hazırlık yapılmış, 66. *ölçüde*, Yegâh'da Kürdî 4'lüsü ile Rast perdesine gelinerek tam karar yapılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizileri kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Çargâh, Kürdî, Bûselik ve Hicâz çeşnileri, nakarat bölümünde; Hicâz, Bûselik, Kürdî, Çargâh ve Nîkrîz çeşnileri,

meyan bölümünde de; Bûselik, Kürdî ve Hicâz çeşnileri kullanılmıştır. Eserde 32'lik nota kullanılmamıştır. Ses aralığı Acemaşirân perdesi ile Tiz Hüseyinî perdesi arasındır.

3.2.1.4.2. “Bir Tatlı Rüya Sanıp Da Unutma Beni” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Bir tatlı rü'yâ sanıp da unutma beni

İnan gönlümün tanrısı yaptım sevgini

Coşmuştu kalbim hep senin aşkınla bu yaz

İnan gönlümün tanrısı yaptım sevgini

Eserin güftesi; 13'lü hece ölçüsü ile yazılmıştır.



3.2.1.5. Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

DİL UYUR MEST OLARAK YÂR-I DİLÂRA SÖYLER

Güfte: Yahya Kemal BEYATLI

Beste: Zeki Ârif ATAERGİN

Ağır Aksak

AH DİL U YUR MEST
 O LA RAK
 YÂ RI DİLÂ
 RÂ SÖY LER (SAZ)
 . .) GÜL SU SAR ŞER
 ME DE REK (SAZ)
) BÜL BÜ Lİ ŞEY
 DA SÖY LER (SAZ)

2

Dil uyur mest olarak yâr-ı dilâra söyler devamı

) GÜL SU SAR ŞER
ME DE REK (SAZ)
) BÜL BÜ Lİ ŞEY
DA SÖY LER (SAZ)
) ŞE Bİ YEL DA
DA U ZAR
FEC RE KA DAR
KIS SA İ AŞK (SAZ)

DİL UYUR MEST OLARAK YÂR-I DİLÂRA SÖYLER
GÜL SUSAR ŞERM'EDEREK BÜLBÜLİ ŞEYDÂ SÖYLER
ŞEB-İ YELDÂDA UZAR FECRE KADAR KISSA-İ AŞK
TÂKİ MECNUN BİTİRİR NUTKUNU LEYLÂ SÖYLER

Şekil 52. Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler

3.2.1.5.1. “Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataerğın’ın “Dil uyur mest olarak yâr-ı dilâra söyler” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczâkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâkâr makamında, 9/4’lük Ağır Aksak usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; birinci, ikinci ve dördüncü mısırâlar için *Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fa’ lün* kalıbında, üçüncü mısırâ için *Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün* kalıbında 14’lü arûz vezni ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 16 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı Yahya Kemal Beyatlı’dır. Bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası 17571’dir.

Zemin bölümü; eserin ilk 4 ölçüsünden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde vurgulanması gereken öncelikli husus; eser Ağır Aksak usulü ile bestelenmiş olmasına rağmen Ağır Aksak usulünün alışlagelen ilk ölçü başındaki 2,5 vuruşluk sus ile başlamamasıdır. Başka bir şekilde söylersek; eserimiz sükût ile başlamayan Ağır Aksak eserlerden birisidir. Analize devam edersek; ölçü, Kürdîlihiczâkâr makamının inici seyir özelliğine uygun olarak birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi ile başlamış, Acem’de Bûselik 3’lüsü ve Dik Hisâr’da Segâh 3’lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesine çıkıldıktan sonra Acem’de Bûselik 3’lüsü ile asma kalış yapılmış, 2. ölçüsünde, Acem’de Nîkrîz 5’lisi ve Dik Hisâr’da Segâh 3’lüsü tekraren kullanılarak ölçü sonuna kadar gelinmiş, burada Nevâ’da Uşşak 3’lüsü ile bir asma kalışı müteakip ölçü Dik Hisâr’da Segâh’lı asma kalış ile sonlandırılmış, 3. ölçüsünde, Çargâh’da Râst 5’lisi, Dik Hisâr’da Segâh 3’lüsü, Gerdâniye’de Hicâz 3’lüsü ve Acem’de Bûselik 3’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de Hicâz’lı yarım kalış yapılmış, 4. ölçüsünde, Gerdâniye’de Hicâz 5’lisi, Acem’de Bûselik 3’lüsü, Dik Hisâr’da Segâh 3’lüsü, gösterilerek zemin mısırâının son hecesi ile Gerdâniye’de Hicâz’lı olarak kalınmış, sonrasında Acem’de Bûselik 3’lüsü ve Dik Hisâr’da Segâh 3’lüsü kullanılarak küçük saz kısmı ile Acem’de Bûselik’li asma kalış yapılarak nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Nakarat bölümü; 5. ölçü ile 12. ölçüler arasındaki bölümdür. 5-8. ölçülerde yer alan nakarat mısırâ 9-12. ölçülerde tekrar edilmektedir. Eserin 5. ölçüsünde, nakarat

bölümüne Gerdâniye perdesi ile başlanarak gerekli vurgu yapıldıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ve Acem'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Nîm Şehnâz'da Çargâh'lı asma kalış yapılmıştır. 6. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, devamında Bûselik'de Kürdî 3'lüsü ile başlayarak Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılan ve sonraki ölçüde devam eden bir saz kısmı ile ölçü sonlandırılmış, 7. ölçüsünde, önceki ölçüde başlatılan saz kısmı, Nevâ'da Uşşak 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi kullanılarak Nevâ'da Kürdî'li asma kalışla tamamlanmış, ölçü devamında Acem'de Bûselik 3'lüsü, Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü, Acem'de Nikrîz 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Çargâh 5'lisi ile yarım kalış yapılmıştır, 8. ölçüde, Acem'de Çargâh 3'lüsü, Çargâh'da Râst 5'lisi, Nevâ'da Hüseyinî 5'lisi, Gerdâniye'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek nakarat mısırânın son hecesi ile Nevâ'da Uşşak'lı asma kalıştan sonra ölçü, Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmının Uşşak çeşnisi ile Acem'de asma kalışı ile tamamlanmış, 9. ölçüsü 5. ölçü ile aynıdır. 10. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü kullanılarak oluşturulan ve Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılarak sonraki ölçüde devam eden bir saz kısmı ile ölçü tamamlanmış, 11. ölçüsünde, bir önceki ölçüde başlayan saz kısmı Kürdî'de Çargâh 3'lüsü kullanılarak tamamlandıktan sonra, Rast'da Kürdî 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi ve Nevâ'da Hicâz 3'lüsü gösterilerek Nîm Şehnâz'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, nakarat bölümünün son ölçüsü olan 12. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi, Rast'da Kürdî 4'lüsü, Kürdî'de Nikrîz 3'lüsü, Çargâh'da Hicâz 3'lüsü gösterilerek mısırâ sonunda Rast'da Kürdî'li tam karar yapılarak eser sonlandırılmış, sonrasında çeşnisiz bir saz kısmı ile meyan bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü; 13-16. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 13. ölçüsünde, önceki ölçüde çeşnisiz olarak başlayan saz kısmı bu ölçü başında da çeşnisiz olarak devam ettirilmiş ve Sünbüle perdesinde yine çeşnisiz asma kalış yapılarak sonlandırılmış, ölçü devamında Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü ve Kürdî 3'lüsü gösterilerek Muhayyer'de çeşnisiz olarak asma kalış yapılmış, 14. ölçüsünde, Sünbüle'de Hicâz 3'lüsü, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Sünbüle'de Hicâz 3'lüsü, Nîm Şehnâz'da Nikrîz 3'lüsü, gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî

3'lüsü ile yarım kalış yapılmış, 15. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Acem'de Nîkrîz 5'lisi, Tiz Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Tiz Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilerek Tiz Çargâh'da Bûselik'li asma kalış yapılmış, 16. ölçüsünde, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü, Acem'de Bûselik 3'lüsü, Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü, gösterilmiş, ölçü devamında Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ve Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü kullanılarak meyan mısraının son hecesi Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ile yarım karar ile sonlandırılmış, 4. ölçüde olduğu gibi Acem'de Bûselik 3'lüsü ve Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü kullanılarak oluşturulan küçük saz kısmında Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılarak da nakarat bölümüne dönüş sağlanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserin birinci ve ikinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin karma bir yapıda kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Segâh, Bûselik, Uşşak, Nîkrîz ve Râst çeşnileri aralarında kullanılan, özellikle de 2 ve 4. ölçülerdeki Hicâz çeşnileriyle melodik olarak renklendirilmiş, nakarat bölümünde; Çargâh, Bûselik, Uşşak, Segâh, Nîkrîz, Hicâz, Hüseyinî çeşnileri sık sık Kürdî çeşnileriyle birlikte kullanılmış, Râst perdesinde inici bir Kürdî dizisi meydana gelerek tam karar verilmiştir. Meyan bölümünde; Bûselik, Kürdî, Segâh ve Nîkrîz çeşnilerinin yanında ağırlıklı olarak Hicâz çeşnisi kullanılmış Çargâh'da 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiştir. Eserde 32'lik nota kullanılmamıştır. Ses aralığı Râst perdesi ile Tiz Hüseyinî perdesi arasındadır.

3.2.1.5.2. “Dil Uyur Mest Olarak Yâr-ı Dilâra Söyler” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Dil uyur mest olarak yâr-ı dilârâ söyler

Gül susar şerm ederek bülbül-i şeydâ söyler

Şeb-i yeldâda uzar fecre kadar kıssa-i aşk

Tâ ki mecnûn bitirir nutkunu leylâ söyler

Eserin güftesi; Arûz'un Remel bahrine giren Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ'lün kalıbıyla yazılmıştır. 1,2 ve 4. mısralar için Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fa'lün, 3. mısra için Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ lün.

Lügatçe

Mest: Sarhoş

Dilârâ: Gönül alan, gönül okşayan, gönlü dinlendiren

Şerm: Utanmak

Yâr-ı dilârâ; Gönül süsleyen sevgili, makam adı

Şeydâ: Delice seven, mecnun, divâne, düşkün, aşktan aklını kaybetmiş

Şeb-i yeldâ: Yılın en uzun gecesi

Kıssa-i aşk: Aşk hikâyesi



3.2.1.6. Dide Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

DİLDE DİLLERDE GEZER

Curcuna (Tavri Ağırca)

Güfte ve Beste: Zeki Ârif ATAERGIN

DİL DE DİL LER DE GE ZER ŞÛ Hİ

Dİ LA RÂ SIN SEN (SAZ)

BİR Çİ ÇEK DEN DA HA NA ZİK

DA HA RA NÂ SIN SEN (SAZ)

BİR Çİ ÇEK DEN DA HA NA ZİK DA HA RA NÂ

SİN SEN (SAZ) BU SE SİN

LE Bİ ZE BİR Nİ ME Tİ MEV LÂ

SİN SEN (SAZ)

DİLDE DİLLERDE GEZER ŞÛH-I DİLÂRASIN SEN
 BİR ÇİÇEK TEN DAHA NAZİK, DAHA RA'NÂSIN SEN
 BU SEŞİNLE BİZE BİR NİMET-İ MEVLÂSIN SEN
 BİR ÇİÇEK TEN DAHA NAZİK, DAHA RA'NÂSIN SEN

Şekil 53. Dilde Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen

3.2.1.6.1. “Dilde Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Dide dillerde gezer şûh-i dilârasın sen” mısraıyla başlayan Kürdîlihiczakâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczakâr makamında, 10/8’lik Curcuna (Tavrı ağırca) usulünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; birinci, ikinci ve dördüncü mısraılar için *Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fa’ lün* kalıbında, üçüncü mısra için *Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ lün* kalıbında 14’lü arûz vezni ile yazılmış 4 mısraıdan oluşmaktadır.

Eser 24 ölçüden oluşmaktadır ve aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası yoktur.

Zemin bölümü; eserin ilk 6 ölçüsünden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği birinci derecede güçlü olan Gerdâniye perdesi civarından (Acem) seyre başlanmış, Acem’de Bûselik 3’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de Kürdî 3’lüsü ile yarım karar yapılmış, 2. ölçüsünde, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü gösterilerek ölçünün başında ve sonrasında Gerdâniye perdesinde vurgu yapılarak Nevâ’da perdesinde Kürdî’li asma kalış yapılmış, 3. ölçüsünde, Nevâ’da Kürdî 3’lüsü gösterildikten sonra Rast’da Kürdî 5’lisi ile tam karar yapılmış, 4. ölçüsünde, Râst’da Hicâz 5’lisi, Çargâh’da Nikrîz 3’lüsü, Acem’de Bûselik 3’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de çeşnisiz olarak yarım karar yapılmış, 5. ölçüsünde, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü, Nîm Şehnâz’da Çargâh 3’lüsü gösterildikten sonra Gerdâniye’de Çargâh 3’lüsü ile yarım karar yapılmış, 6. ölçüsünde, bir önceki ölçüde yapılan yarım karar devam ettirilmiş, sonrasında Nevâ’da Kürdî 4’lüsü gösterilmiş ve Gerdâniye’de çeşnisiz yarım karar yapılarak nakarat bölümüne geçiş yapılmıştır.

Nakarat bölümü; 7. Ölçü ile 18. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarat bölümünün 7-12. ölçülerde yer alan güftenin 2. mısraı 13-18. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 7. ölçüsünde, nakarata Acem perdesi ile başlanmış, sonrasında Gerdâniye perdesine vurgu yapılarak Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 8. ölçüsünde, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü ve Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü gösterildikten sonra Gerdâniye’de çeşnisiz olarak yarım karar yapılmış, 9. ölçüsüne Nevâ perdesi ile başlandıktan sonra Nevâ’da Kürdî 3’lüsü ile asma kalış yapılmış, 10. ölçüsüne, Nevâ’da

Müsteâr 5'lisi ile başlandıktan sonra Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, *11. ölçüsünde*, Acem'de Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 5'lisi gösterildikten sonra Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, *12. ölçüsünde*, bir önceki ölçüdeki Nevâ'da kalış devam ettirilerek nakarat mısırâi bu perdede sonlandırılmış, ölçünün devamında Çargâh'da Müsteâr 5'lisi ile Gerdâniye perdesine çıkılan bir saz kısmı ile nakarat mısırânın tekrarı için hazırlık yapılmıştır.

13 ve 14. ölçüler nakarat bölümünün baş tarafındaki 7 ve 8. ölçülerle aynıdır. *15. ölçüde*, Nevâ ve Çargâh perdeleri vurgulanarak Çargâh'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, *16. ölçüde*, Râst'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmıştır. *17. ölçüde*, Acemaşirân'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Râst'da Çargâh 3'lüsü ile tam karar yapılmış, *18. ölçüde*, Rast'da yapılan tam karar devam ettirilerek nakarat mısırâi bu perdede sonlandırılmış, ölçü devamındaki saz kısmında Sünbüle'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılarak meyan bölümüne geçiş hazırlığı yapılmıştır.

Meyan bölümü; 19-24. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin *19. ölçüsünde*, Muhayyer'de Kürdi 4'lüsü gösterildikten sonra Sünbüle'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, *20. ölçüsünde*, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, *21. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, *22. ölçüsünde*, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, *23. ölçüsünde*, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Acem'de Bûselik 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Kürdi 4'lüsü ile yarım karar yapılmış, *24. ölçüsünde*, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdi 4'lüsü, gösterilerek Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış ve nakarat bölümüne dönüş sağlanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdilihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Bûselik, Kürdî, Çargâh, Hicâz çeşnileri kullanılmış, Râst perdesinde Hümâyûn dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Kürdî, Çargâh, Müsteâr, Bûselik çeşnileri kullanılmış, meyan bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî ve Hicâz çeşnileri kullanılmış Çargâh'da 1. tip Bûselik dizisi kullanılmıştır. Eser içinde 32'lik notalar seyrek olarak nakarat bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşirân perdesi ile Tiz Nevâ perdesi arasındır.

3.2.1.6.2. “Dilde Dillerde Gezer Şûh-i Dilârasın Sen” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Dilde dillerde gezer şûh-i dilârâsın sen

Bir çiçekten daha nâzik, daha ra'nâsın sen

Bu sesinle bize bir ni'met-i mevlâsın sen

Bir çiçekten daha nâzik, daha ra'nâsın sen

Eserin güftesi; Arûz'un Remel bahrine giren Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ'lün kalıbıyla yazılmıştır. 1,2 ve 4. mısralar için Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fa'lün 3. mısra için Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ lün

Lügatçe

Şûh-i dilârâ: Gönül alan, gönül okşayan, gönlü dinlendiren

Ra'nâ: Güzel, lâtif, hoş görünen

3.2.1.7. Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

DÜN KAHAHALAR YÜKSELİYORKEN EVİNİZDEN

Güfte: Yahya Kemal BEYATLI
Beste: Zeki Arif ATAERGİN

Curcuna

DÜN KAHAHALAR
YÜKSELİYORKEN
EVİNİZDEN
DEN (SAZ) NİZ DEN (SAZ)
BEN DİM GEÇEN (SAZ)
EY SEVGİLİ (SAZ)
SANDALADE
NİZ DEN (SAZ) DEN (SAZ) SON

Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden devamı

2

DÜN KAHHALAR YÜKSELİYORKEN EVİNİZDEN BENDİM GEÇEN EY SEVGİLİ, SANDALLA DENİZDEN GÖNLÜMLE UZAKLARDA BÜTÜN BİR GECE SİZDEN BENDİM GEÇEN EY SEVGİLİ, SANDALLA DENİZDEN DÜN BEZMİNİZİN BİR EZELİ NEŞESİ VARDI SAZ SESLERİ TÂ FECRE KADAR KÖRFEZİ SARDI VAKTAKİ SULAR ŞARKILAR İNLERKEN AĞARDI BENDİM GEÇEN EY SEVGİLİ, SANDALLA DENİZDEN

Şekil 54. Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden

3.2.1.7.1. “Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden” mısraıyla başlayan Kürdîlihiczakâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczakâr makamında, 10/8’lik Curcuna 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 8 mısradan (2 kıt’a) oluşmaktadır.

Eser 25 ölçüden oluşmaktadır. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı Yahya Kemal Beyatlı’dır, bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası 3649’dur. Eserin TRT repertuar numarası olduğu halde notası yoktur. Nota arşivine girildiğinde

“Bu esere ait nota bulunamadi.

Elinizde bu esere ait nota var ise lütfen yönetici@trtnotaarsivi.com email adresinden bizimle irtibata geçiniz.

Gönderdiğiniz notalar en kısa zamanda sitemize eklenecektir.

Nota resim dosyalarınızı 150 DPI çözünürlükte ve eni 15 cm olacak şekilde. GIF formatında gönderirseniz nota ekleme işlemi daha hızlı gerçekleşecektir.

Nota resmi düzenlemelerinde Windows için Irfanview programını, GNU/Linux için GIMP programını tavsiye ediyoruz.” açıklaması ile karşılaşılmaktadır.

Zemin bölümü; eserin ilk 9 ölçüsünden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesi ile seyre başladıktan sonra Acem’de Bûselik 5’lisi, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi, Çargâh’da Bûselik 5’lisi gösterilerek Kürdî’de Çargâh 5’lisi ile asma kalış yapılmış, 2. ölçüsünde, Rast’da Kürdî 5’lisi ile tam karar yapılmış, 3. ölçüsünde, Gerdâniye’de Kürdî 5’lisi, Acem’de Bûselik 5’lisi, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü gösterilmiş, 4. ölçüsünde, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü gösterildikten sonra Nevâ’da Kürdî 4’lüsü ile asma kalış yapılmış, 5. ölçüsünde, Acem’de Bûselik 5’lisi, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi, Çargâh’da Bûselik 5’lisi gösterilerek Acem’de Bûselik 3’lüsü ile asma karar yapılmış,

6 ve 7. ölçüler ile 8 ve 9. ölçüler zemin bölümünün birinci ve ikinci dolaplarıdır. Eserin 6. ölçüsünde, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü, Dik Hisâr’da Segâh 3’lüsü, Acem’de Bûselik 3’lüsü gösterilmiş, 7. ölçüde bir önceki ölçüdeki yarım kalış hissi kuvvetlendirilerek zemin mısırâı son hecesi ile Gerdâniye perdesinde sonlandırılmış, devamında yine Gerdâniye’de çeşnisiz yarım karar ile eserin baş tarafına dönüş sağlanmış, 8. ölçünün baş tarafı 6. ölçü ile aynıdır. Sonrasında, 6. ölçüdeki Hisâr perdesi yerine Nîm Hisâr perdesi kullanılmış, böylelikle Segâh çeşnisi yerine Çargâh 4’lüsü ile Nevâ’da asma kalış yapılmış, 9. ölçüde, bir önceki ölçüde Nevâ’da yapılan asma kalış devam ettirildikten sonra Çargâh’da Bûselik 4’lüsü kullanılarak Nevâ’da Kürdî’li asma kalış ile ölçü sonlandırılmış ve nakarat için bağlantı yapılmıştır.

Nakarat bölümü; 10. ölçü ile 18. ölçüler arasındaki bölümdür. Bölüm, 17 ve 18. ölçülerdeki dolap vastasıyla tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 10. ölçüsünde, Nîm

Hisâr'da Çargâh 5'lisi Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma karar yapılmış, *11. ölçüsü* 7. ölçü ile aynıdır. Bu ölçüde de, Gerdâniye perdesindeki vurgu ile güçlü perdesi kuvvetlendirilmiş ve Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış, *12. ölçüsünde*, Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü gösterilerek Kürdî'de Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, *13. ölçüsünde*, 11. ölçüde olduğu şekilde, bu defasında Gerdâniye perdesi yerine Nevâ perdesi vurgulanarak Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. *14. ölçüsünde*, Acemaşirân'da Bûselik 5'lisi, Rast'da Kürdî 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Kürdî'de çeşnisiz asma karar yapılmış, *15. ölçüde*, Sünbüle'de Nikrîz 3'lüsü, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Rast'da Kürdî 5'lisi, Acemaşirân'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Kürdî'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, *16. ölçüde*, ölçüye Rast'da Kürdî 4'lüsü ile başladıktan sonra aynı çeşni kullanılarak ölçü sonunda Rast'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmış,

17 ve 18. ölçüler nakarat bölümünün 1 ve 2. dolaplarıdır. Sırasıyla *17. ölçüde*, bir önceki ölçüde Rast'da yapılan tam karar vurgulanırken nakarat mısraının da son hecesi bu perde ile sonlandırılmış, akabinde Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ve Nevâ'da Kürdî 4'lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmında Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış nakaratın baş tarafına dönüş sağlanmış, *18. ölçüsünde*, 16. ölçüde Râst'da yapılan tam karar vurgulanırken nakarat mısraının da son hecesi bu perde ile sonlandırılmış, 17. ölçüden farklı olarak Muhayyer'de Kürdî 3'lüsü kullanılarak oluşturulan saz ile Sünbüle perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılarak meyan bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü; 19-25. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin *19. ölçüsünde*, bir önceki ölçüde Sünbüle perdesinde yapılan kalış devam ettirilmiş, sonrasında Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü gösterilmiş, *20. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi ve Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, *21. ölçüsünde*, Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi ile yarım karar yapılmış, *22. ölçüsünde*, Eviç'de Segâh 3'lüsü, Gerdâniye'de Bûselik 4'lüsü gösterilmiş, *23. ölçüsünde*, Nevâ'da Hicâz 5'lisi, Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi ile yarım karar yapılmış, *24. ölçüsünde*, Nevâ'da Hicâz 5'lisi, Eviç'de Segâh 3'lüsü, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Bûselik'li yarım karar yapılmış, *25. ölçüsünde* de önceki ölçüde Gerdâniye perdesinde yapılan yarım karar devam ettirilerek meyan

mısrâ bu perdede sonlandırılmış, Eviç’de Segâh 3’lüsü ile asma kalış yapılarak nakarat bölümüne dönüş sağlanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî çeşnileri kullanılmış, Çargâh’da 1. tip Bûselik meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Kürdî, Çargâh, Bûselik, Segâh ve Nîkrîz çeşnileri kullanılmış, Çargâh’da 1. tip Bûselik dizisi ile Râst’da inici bir Kürdî dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Kürdî, Çargâh, Bûselik, Segâh ve Hicâz çeşnileri kullanılmış Nevâ’da Hümâyûn dizisi meydana gelmiştir. 32’lik notalar seyrek olarak meyan bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşîrân perdesi ile Tiz Nevâ perdesi arasındadır.

3.2.1.7.2. “Dün Kahkahalar Yükseliyorken Evinizden” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden
 Bendim geçen ey sevgili, sandalla denizden
 Gönlümle uzaklarda bütün bir gece sizden
 Bendim geçen ey sevgili, sandalla denizden

Dün bezminizin bir ezeli neş'esi vardı
 Saz sesleri tâ fecre kadar körfezi sardı
 Vaktâki sular şarkılar inerken ağardı
 Bendim geçen ey sevgili, sandalla denizden

Eser; Arûz’un Hezec bahrine giren Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün kalıbıyla yazılmıştır.

Lügatçe

Bezm: İçkili, eğlenceli meclis, dernek

Fecr: Sabaha karşı

Ezel: Başlangıcı olmayan geçmiş zaman

Vaktâki: Vakit, ne vakit ki (Ayverdi, 2005, s. 3300).

3.2.1.8. Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

GEL BU AKŞAM DA BERABER İÇELİM

Orta Aksak (Yürükçe) Beste: Zeki Arif ATAERGİN

GEL BU AKŞAM DA BE RA BER

İ ÇE LİM (SAZ) İ ÇE LİM

İ ÇE LİM (SAZ) GİT GİT

ME KADINSAZ) GİT ME GEL BEN

DE GA Rİ BİM SA KIN (SAZ .

) SA KIN SA KIN

) İN CİT ME KA DİN (SAZ)

CİT ME KA DİN (SAZ) AŞKDE GİL BİR

Gel bu akşam da beraber içelim gitme kadın devamı

2

GEL BU AKŞAM DA BERABER İÇELİM GİTME KADIN
GİTME GEL BEN DE GARİBİM SA KİN İNCİTME KADIN
AŞK DEĞİL BİR UÇURUM BU BENİ SEN İTME KA DİN
GİTME GEL BEN DE GARİBİM SA KİN İNCİTME KADIN

Şekil 55. Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın

3.2.1.8.1. “Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Gel bu akşam da beraber içelim gitme kadın” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczakâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczakâr makamında, 9/4’lük Ağır Aksak usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi, *Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün* kalıbında, 15’li arûz vezni ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 19 ölçüden oluşmaktadır ve aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası 4678’dir.

Zemin bölümü; eserin ilk 7 ölçüsünden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, makamın inici özelliği gereği, birinci derecede güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesi civarından (Acem) seyre başlanmış, Gerdâniye perdesine vurgu yapılarak Nîm Hisâr’da Çargâh 3’lüsü ile asma kalış yapılmış, *2. ölçüsünde*, Acem’de Bûselik 3’lüsü, Gerdâniye’de Kürdî 3’lüsü gösterilerek ölçünün başında ve sonrasında Gerdâniye perdesinde vurgu yapılmış, devamında Nîm Hisâr’da çeşniziz asma kalış yapılmış, *3. ölçüsünde*, Çargâh’da Bûselik 3’lüsü, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü gösterildikten sonra Nevâ’da Kürdî 4’lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmı ile Nevâ’da Kürdî’li asma kalış yapılarak

ölçü sonlandırılmış, 4. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü kullanılarak bir önceki ölçüde başlayan saz kısmı tamamlanmış, devamında Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü gösterilmiş, 5. ölçüsünde, ölçüye Gerdâniye perdesi ile başlanmış, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, gösterilerildikten sonra Gerdâniye perdesinde çeşnisiz olarak kalınmış, devamında Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, ölçü sonunda Nevâ'da Kürdî 3'lüsü kullanılarak oluşturulan bir saz kısmı ile ölçü sonlandırılmış, 6. ölçüsünde, Çargâh ve Kürdî perdeleri kullanılarak Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalışla bir önceki ölçüde başlayan saz kısmı sonlandırılmış, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi, Sünbüle'de Çargâh 3'lüsü gösterilerek Sünbüle'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 7. ölçü, zemin bölümünün son ölçüsüdür. Bu ölçüde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ve Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterilmiş zemin mısraî Nevâ perdesinde sonlandırılarak Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, devamında bu ölçüde başlayarak 8. ölçüde de devam eden bir saz kısmı ile Nakarat bölümüne bağlanmıştır. Bu saz parçasında, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü kullanılmıştır.

Nakarat bölümü; 8. ölçü ile 14. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarat bölümünün 7-12. ölçülerde yer alan eserin 2. mısraî 13-18. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 8. ölçüsünde, bir önceki ölçüde başlayan saz kısmı, bu ölçü başlangıcında Acem'de Bûselik 3'lüsü kullanarak sonlanmış, sonrasında Acem'de Nîkrîz 5'lisi, Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi, Tiz Bûselik'de Çargâh 4'lüsü gösterilmiş, 9. ölçüsüne Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü, Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi, Acem'de Çargâh 5'lisi, Nevâ'da Bûselik 5'lisi, Hüseyinî'de Kürdî 4'lüsü, gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 10. ölçüsüne, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesine çıkılmış, devamında Çargâh'da Bûselik 5'lisi kullanılarak oluşturulan ve sonraki ölçüde devam eden 4 vuruşluk bir saz kısmı eklenmiş, 11. ölçüde, önceki ölçüde başlayan saz kısmı Gerdâniye perdesinde sonlandırılarak yarım karar yapılmış, devamında Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ve Nevâ'da Kürdî 5'lisi gösterilerek Acem perdesine çıkılmış, 12. ölçüsünde, ölçü başında Kürdî'de Çargâh 3'lüsü ile Çargâh'da çeşnisiz bir asma kalış yapıldıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Rast'da Kürdî 5'lisi, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi, gösterilerek Rast'da Kürdî'li tam karar yapılan bir saz eklenmiştir. 13. ölçüsünde, önceki ölçüde başlayan saz kısmı Rast perdesinde

sonlandırılarak karar hissi pekiştirildikten sonra Acemaşîrân'da Bûselik 4'lüsü, Rast'da Kürdî 3'lüsü gösterilmiş, *14. ölçüde* Rast'da Kürdî 5'lisi kullanılarak tam karar yapılmış, ölçü sonunda Nîm Şehnâz'da Çargâh 3'lüsü kullanılarak Sünbüle'de Çargâh'lı asma kalış yapılan bir saz eklenmiştir.

Meyan bölümü; 15-19. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin *15. ölçüsünde*, önceki ölçüde başlayan saz ile bu ölçüde de Nîm Şehnâz'da Çargâh 3'lüsü kullanılarak Sünbüle'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış ve böylece saz kısmı tamamlanarak meyan mısraına geçilmiş, burada da Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ve Nîm Şehnâz'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Nîm Hicâz'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, *16. ölçüsünde*, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi Nevâ'da Kürdî 4'lüsü sonrasında Sünbüle'de Hicâz 3'lüsü gösterildikten sonra Sünbüle'de Hicâz'lı asma kalış yapılmış, *17. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterildikten sonra Gerdâniye'de Kürdî'li bir yarım karar yapılmış, devamında Nevâ'da Hicâz 3'lüsü, gösterilmiş, *18. ölçüsünde*, Buselik'de Kürdî 3'lüsü ve Çargâh'da Bûselik 4'lüsü gösterilmiş, *19. ölçüsünde* Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ve Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılarak nakarat bölümüne dönüş sağlanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî çeşnileri kullanılmış, nakarat bölümünde; Bûselik, Nikrîz, Hicâz, Çargâh ve Kürdî çeşnileri kullanılmış, Râst'da inici bir Kürdî dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Çargâh, Kürdî, Hicâz, Nikrîz, Bûselik çeşnileri kullanılmıştır. Eserde 32'lik nota kullanılmamıştır. Ses aralığı Acemaşîrân perdesi ile Tiz Hüseyinî perdesi arasındır.

3.2.1.8.2. “Gel Bu Akşam da Beraber İçelim Gitme Kadın” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Gel bu akşam da berâber içelim gitme kadın
Gitme gel ben de garîbim sakın incitme kadın
Aşk değil bir uçurum bu beni sen itme kadın
Gitme gel ben de garîbim sakın incitme kadın

Eserin güftesi; Arûz'un Remel bahrine giren Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün kalıbıyla yazılmıştır.

3.2.1.9. Gül Ey Sevgili, Gül de Dudaklarından

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

GÜL EY SEVGİLİ GÜL DE DUDAKLARINDAN

Beste: Zeki Ârif ATAERĞİN

GÜLEY SEVGİLİ GÜL DE DUDAKLARINDAN (SAZ) DUDAK LA RIN DAN (SAZ . . .)

ÇALIP OTATLILIREN Gİ UFUKLAR YANSIN ÇALIP OTATLILIREN Gİ UFUKLAR YANSIN (SAZ . . .)

GÜLERKEN GAMZELENEN YANAKLARINDAN DÖKÜLDÜKÇE GONCALAR GÜLLER UTANSIN

GÜL EY SEVGİLİ GÜL DE DUDAKLARINDAN
 ÇALIP OTATLILIREN Gİ UFUKLAR YANSIN
 GÜLERKEN GAMZELENEN YANAKLARINDAN
 DÖKÜLDÜKÇE GONCALAR GÜLLER UTANSIN

Şekil 56. Gül Ey Sevgili, Gül de Dudaklarından

3.2.1.9.1. “Gül Ey Sevgili Gül de Dudaklarından” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Gül ey sevgili, gül de dudaklarından” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâr makamında, 4/4’lük Sofyan usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi 12’li hece ölçüsü ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 24 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümünü ilk 6 ölçü oluşturmaktadır, bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, Kürdîlihiczâr makamının inici özelliği birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi civarından (Acem) seyre başlanmış, Nîm Hisâr’da Çargâh 3’lüsü, ardından Çargâh 4’lüsü çeşnileri gösterilerek Gerdâniye perdesine gelinmiş, *2. ölçüsünde*, Acem’de Nîkrîz 5’lisi ve Çargâh’da Bûselik 5’lisi gösterildikten sonra Çargâh’da Bûselik 4’lüsü ile asma kalış yapılmış, *3. ölçüsünde*, Rast perdesi ile ölçüye başlanmış, 4’lü bir sıçrama ile Çargâh’da Bûselik 4’lüsü gösterildikten sonra Çargâh’da Bûselik 3’lüsü ile asma kalış yapılmış, *4. ölçüsünde*, Rast’da Hicâz 4’lüsü gösterildikten sonra Çargâh’da çeşnisiz asma kalış yapılmış, *5. ölçüsünde*, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü, Gerdâniye’de Hicâz 3’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de Hicâz’lı yarım kalış yapılmış, *6. ölçüsünde*, Gerdâniye’de Kürdî 5’lisi gösterilmiş, ölçü sonunda Çargâh, Nîm Hisâr ve Gerdâniye perdeleri kullanılarak oluşturulan kısa bir saz kısmı ile nakarat için bağlantı yapılmıştır.

Nakarat bölümü 7. ölçü ile 18. ölçüler arasındaki bölümdür. 7-12. ölçülerde yer alan eserin 2. mısırâ 13-18. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin *7. ölçüsünde*, Gerdâniye’de Bûselik 3’lüsü, sonrasında Bûselik 4’lüsü gösterilerek Sünbüle’de çeşnisiz asma kalış yapılmış, *8. ölçüsünde*, Sünbüle’de Nîkrîz 3’lüsü, Gerdâniye’de Kürdî 4’lüsü ve Kürdî 3’lüsü gösterilerek Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi ile asma kalış yapılmış, *9. ölçüsünde*, Nevâ’da Kürdî 3’lüsü ile ölçüye başlanmış, Kürdî’de Çargâh 5’lisi gösterilerek Çargâh’da Bûselik’li asma kalış yapılmış, *10. ölçüsünde*, Kürdî’de Çargâh 3’lüsü ile başladıktan sonra Kürdî’de Çargâh 5’lisi, Çargâh’da Bûselik 5’lisi gösterilerek Nevâ’da Kürdî’li asma kalış yapılmış, *11. ölçüsünde*, önce Acem’de Bûselik 3’lüsü, ardından Acem’de Nîkrîz 5’lisi gösterilerek Gerdâniye’de Hicâz’lı yarım karar yapılmış, *12. ölçüsünde*, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü ile ölçüye başlanmış, Nevâ’da Kürdî

4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış, 13. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü ile ölçüye başlandıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, 14. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 15. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile ölçüye başlanmış, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterildikten sonra Çargâh'da Bûselik'li asma kalış yapılmış, 16. ölçüsünde, Çargâh perdesinde çeşnisiz uzun bir kalışla ölçüye başlandıktan sonra 5'li bir sıçrama yapılarak Gerdâniye perdesine çıkılmış, burada Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 17. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü, Nîm Zirgüle'de Çargâh 3'lüsü gösterilerek ölçüye başlanmış, Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 18. ölçüsünde, Rast'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek bir önceki ölçüdeki tam karar hissi güçlendirilmiş, sonrasında Nîm Hisâr, Nevâ ve Acem perdeleri ile oluşturulan küçük bir saz kısmı ile Nîm Hisâr'da çeşnisiz asma kalış yapılarak Meyan bölümüne hazırlık yapılmıştır.

Meyan bölümü; 19-24. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 19. ölçüsünde, ölçüye Rast perdesi ile başlandıktan hemen sonra 6'lı bir sıçrama ile Nîm Hisâr perdesine gelinerek Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Acem'de Bûselik 3'lüsü, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü gösterilerek Tiz Bûselik'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 20. ölçüsünde, Muhayyer'de Kürdî 3'lüsü ile ölçüye başlanmış, Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Acem'de Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 21. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek ölçüye başlandıktan sonra yine Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 22. ölçüsünde, ölçü başındaki Acem perdesindeki kalışı müteakip Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 23. ölçüsünde, Dik Hisâr ve Eviç perdeleri kullanılarak Hicâz hissi kuvvetlendirilmiş, sonrasında Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, 24. ölçüsünde, Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi gösterilerek Meyan bölümünün son hecesi Nîm Hisâr'da sonlandırılmış, devamında Çargâh, Nîm Hisâr ve Gerdâniye perdeleri ile oluşturulan küçük saz kısmı ile Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılarak nakarat bölümüne geçiş için hazırlık yapılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîhîcâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Bûselik, Çargâh, Nîkrîz,

Hicâz, Kürdî çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 2. tip Bûselik dizisi ile Râst'da Hümâyûn dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Kürdî, Çargâh, Nîkrîz, Bûselik, Hicâz çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Çargâh ve Bûselik çeşnileri, ağırlıklı olarak da Hicâz çeşnisi kullanılmış Nevâ'da Hümâyûn dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar her üç bölümde de kullanılmıştır. Ses aralığı Râst perdesi ile Tiz Nevâ perdeleri arasındadır.

3.2.1.9.2. “Gül Ey Sevgili Gül de Dudaklarından” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Gül ey sevgili gül de dudaklarından

Çalıp o tatlı rengi ufuklar yansın

Gülerken gamzelenen yanaklarından

Döküldükçe goncalar güller utansın

Eserin güftesi; 12'li hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Lügatçe

Ufuk: Yeryüzü ile gökyüzünün birleştiği çizgi

Gamze: Süzgün bakış, yanak çukurluğu

3.2.1.10. Hem Aşkım Hem Ümidim Hem de Neş'emsin

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

HEM AŞKIM, HEM ÜMİDİM

Zeki Ârif ATAERGİN

Curcuna

HEM AŞ KIM HEM Ü Mİ DİM HEM

DE NEŞ EM SİN (SAZ)

SİN (SAZ) NE SİN EY KIZ GEL AN LAT

SEN BE NİM NEM

SİN (SAZ) NE SİN EY KIZ GEL AN LAT

SEN BE NİM NEM

SİN (SAZ) KAL Bİ MİN HER

DAR BE Sİ NİN

Hem aşkım hem ümidim hem de neş'emsin devamı

2

HEM AŞKIM HEM ÜMİDİM HEM DE NEŞEMSİN
NESİN EY KIZ GEL ANLAT SEN BENİM NEMSİN
KALBİMİN HER DARBESİNİN YÂDİ SENSİN
NESİN EY KIZ GEL ANLAT SEN BENİM NEMSİN

Şekil 57. Hem Aşkım Hem Ümidim Hem De Neş'emsin

3.2.1.10.1. “Hem Aşkım Hem Ümidim Hem de Neş'emsin” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin'in “Hem aşkım hem ümidim hem de neş'emsin” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczakâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczakâr makamında, 10/8'lük Curcuna usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi, *Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün* kalıbında, 12'li arüz vezni ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 28 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümünü ilk 7 ölçü oluşturmaktadır, bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi ile seyre başlanmış, hemen ardından tiz Çargâh çıkılmış, sonrasında Acem'de Bûselik 3'lüsü ile asma karar yapılmış, *2. ölçüsünde*, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesinde yarım karar yapılmış, *3. ölçüsünde*, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da

Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi ve Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 4. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdi 5'lisi ile tam karar yapılmış, 5. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 5'lisi ve Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de yarım karar yapılmıştır. 6. ölçü aynı zamanda eserin zemin bölümündeki birinci dolaptır. Bu ölçünün hemen başında, birinci mısraın son hecesi makamın birinci derece güçlüsünde sonlandırılmış, akabinde Râst'da Kürdi 3'lüsü ile tam karar verilerek eserin baş tarafına dönüş sağlanmış, eserin 7. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de yarım kalış yapılarak nakarat bölümüne geçiş hazırlığı yapılmıştır.

Nakarat bölümü 8. ölçü ile 19. ölçüler arasındaki bölümdür. 8-13. ölçülerde yer alan eserin 2. mısraı 14-19. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 8. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 9. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek ölçüye başlanmış ve sonrasında Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 10. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 4'lüsü gösterilmiş, sonrasında yine Çargâh'da Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 11. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 12. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ve Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilmiş, sonrasında yine Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 13. ölçüsünde, eserin ikinci mısraının son hecesi Nevâ perdesinde sonlandırılmış ve Bûselik'de Çargâh 3'lüsü gösterilerek yine Nevâ perdesindeki asma kalış ile oluşturulan saz kısmı ile nakaratın tekrarı sağlanmış, 14. ölçüsünde, nakarat bölümünün ikinci tekrarında Gerdâniye perdesindeki uzun kalış ile makamın birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi vurgulanmış, 15. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, gösterilerek Gerdâniye perdesine çıkılmış, 16. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ve Dügâh'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 17. ölçüsünde, Dügâh'da Kürdî 4'lüsü ile ölçüye başlanmış, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Râst'da Bûselik 5'lisi ile tam karar yapılmış, 18. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 4'lüsü, Çargâh'da Müstear 5'lisi gösterildikten sonra Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılarak bir sonraki ölçüdeki karar hissi güçlendirilmiş, 19. ölçüsünde nakarat, rast perdesindeki kalış ile sonlandırıldıktan sonra Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ve Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Nevâ perdesindeki asma kalış ile meyan bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü 20-28. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölüme; eserin *20. ölçüsünde*, Çargâh perdesiyle başladıktan sonra Nevâ ve Gerdâniye perdeleri de kullanılarak Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, *21. ölçüsünde*, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, *22. ölçüsünde*, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü, Dügâh'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Dügâh'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, *23. ölçüsünde*, Râst'da Bûselik 5'lisi Acemaşîrân'da Çargâh 5'lisi, gösterilerek Rast'da Bûselik'li tam karar karar yapılmış, *24. ölçüsünde*, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Nîm Zirgûle'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, *25. ölçüde*, Râst'da Bûselik 5'lisi, Irak'da Segâh 3'lüsü, gösterilerek Rast'da Bûselik'li tam karar yapılmış, *26. ölçüde*, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü ile yarım karar yapılmış, *27. ölçüde*, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılması ile meyan bölümü sonlandırılmış ve nakarata dönüş sağlanmıştır. *28. ölçü* eserin nakarat bölümünün karar ölçüsüdür. Notaya “karar dolabı” şerhiyle son ölçü olarak yazılmıştır. Bu ölçüde de Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Râst'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılarak eser sonlandırılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Bûselik, Çargâh, Kürdî çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da inici bir Kürdî dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Bûselik, Kürdî, Çargâh, Müsteâr çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da ve Râst'da 1. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Bûselik, Kürdî, Çargâh ve Segâh çeşnileri kullanılmıştır. 32'lik notalar meyan bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşîrân perdesi ile Tiz Çargâh perdesi arasındır.

3.2.1.10.2. “Hem Aşkım Hem Ümidim Hem de Neş'emsin” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Hem aşkım, hem ümîdim hem de neş'emsin
 Nesin ey kız, gel anlat sen benim nemsin
 +
 Kalbimin her darbesinde yâdı sensin
 Nesin ey kız, gel anlat sen benim nemsin

Eserin güftesi; Arûz'un Hezec bahrine giren Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün kalıbıyla yazılmıştır.

3.2.1.11. RÜYA GİBİ BİR YAZDI YARATTI HEVESİNLE

RÜYA GİBİ BİR YAZDI

Beste: Zeki Ârif ATAERĞİN
Güfte: Yahya Kemal BEYATLI

Curcuna

RÜ YA Gİ Bİ
BİR YAZ DI (SAZ)
YA RAT DİN
HE VE SİN LE (SAZ)
§
HER A NI NI
GEÇ MİŞ
HER Şİ Rİ Nİ
GE CE LER DEN
HER REN Gİ Nİ
Bİ Rİ DUR MAK
HAZ DAN (SAZ)
DA DE RİN DE

2

Rüya gibi bir yazdı yarattın hevesinle devamı

HER AN NI NI
GEÇ MIŞ

HER Şİ Rİ Nİ
GE CE LER DEN

HER REN Gİ Nİ
Bİ Rİ DUR MAK

HAZ DE RİN DÂN (SAZ . . .) SON
DE

HA LÂ DO LU DUR

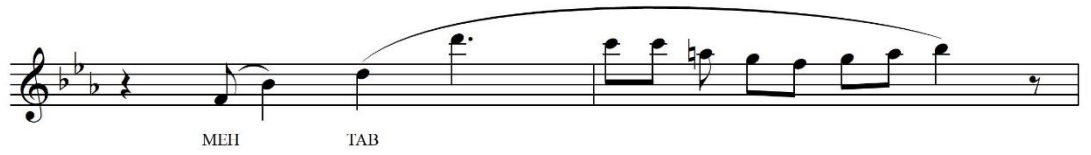
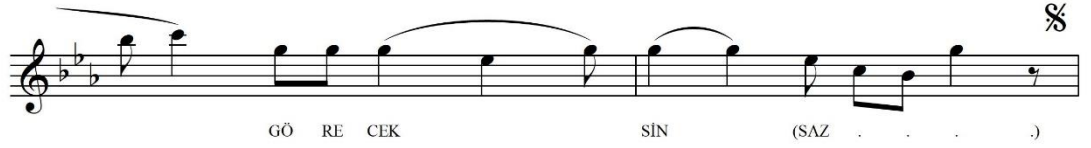
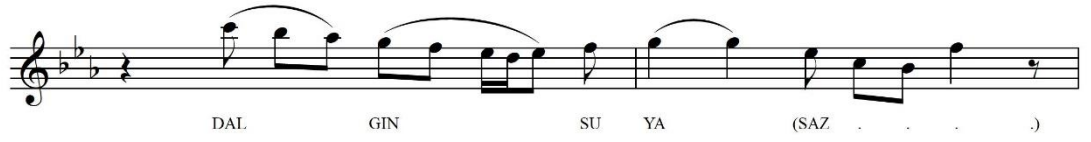
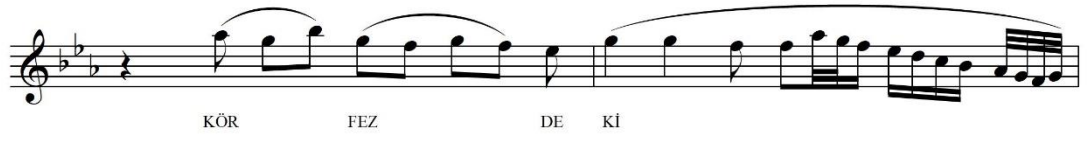
BAH ÇE LER (SAZ . . .)

1.
EN TAT LI SE SİN LE (SAZ . . .)

EN TAT LI SE SİN LE (SAZ . . .)

Rüya gibi bir yazdı yarattın hevesinle devamı

3



4

Rüya gibi bir yazdı yarattın hevesinle devamı

VE SE NİN EN

GÜ ZEL AK SİN (SAZ)

MEH TAB

İ Rİ GÜL LER (SAZ)

VE SE NİN EN

GÜ ZEL AK SİN (SAZ)

Geçmiş Yaz

Rü'ya gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle,
Her ânını, her rengini her şî'ri hazdan.
Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle
Bir gün, bir uzak hâtıra özlersen o yazdan

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde:
Mehtâb... iri güller... ve senin en güzel aksin...
Velhâsı o rü'yâ duruyor yerli yerinde!

Şekil 58. Rüya Gibi Bir Yazdı Yarattın Hevesinle

3.2.1.11.1. “Rüya Gibi Bir Yazdı Yarattın Hevesinle” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in, Güftesi Yahya Kemal Beyatlı’ya ait, “Rüya gibi bir yazdı yarattın hevesinle” mısraıyla başlayan ve 2 kıt’adan oluşan şiir olan Kürdîlihiczâkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Şiirin asıl adı “Geçmiş Yaz”dır. Eser Kürdîlihiczâkâr makamında, 10/8’lik Curcuna 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 6 mısradan oluşmaktadır.

Eser 66 ölçüden oluşmaktadır. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümü; eserin ilk 8 ölçüsünden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü perdesi üzerindeki Nîm Şehnâz perdesi ile esere başlanmış sonrasında Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi ile asma kalış yapılmış, 2. ölçüsünde, başlangıçta güçlüsü perdesi olan Gerdâniye’de vurgu yapılarak Acem’de Bûselik 3’lüsü ve Hüsenî’de Kürdî 3’lüsü gösterilerek Acem’de Bûselik’li asma kalış yapılmış, 3. ölçüsünde, Acem’de Bûselik 5’lisi, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü gösterilerek Acem perdesine gelinmiş, 4. ölçüsünde, ölçü başında Gerdâniye perdesine vurgu yapılmış, sonrasında Kürdî, Çargâh, Nîm Hisâr ve Gerdâniye perdelerinde çeşnisiz bir saz kısmı oluşturularak yine çeşnisiz olarak Gerdâniye perdesinde yarım karar yapılmış, 5. ölçüsünde, Gerdâniye’de ve ağırlıklı olarak Nîm Şehnâz’da vurgu yapılarak Gerdâniye’de çeşnisiz yarım karar yapılmış, 6. ölçüsünde, Gerdâniye’de Kürdî 4’lüsü ile ölçüye başlandıktan sonra Tiz Çargâh perdesinden Tiz Nîm Hisâr perdesine 3’lü bir sıçrama ile çıkılmış, Sünbüle’de Çargâh 4’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de Kürdî 5’lisi ile yarım karar yapılmış, 7. ölçüde, Sünbüle perdesi ile başlangıç yapıldıktan sonra Nîm Hisâr’da Çargâh 3’lüsü gösterilmiş, 8. ölçüsü 4. ölçünün aynısıdır. Burada da çeşnisiz olarak Gerdâniye perdesinde yarım karar yapılarak nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Nakarat bölümü; 9. ölçü ile 24. ölçüler arasındaki bölümdür. 9-16. ölçülerde yer alan eserin 2. mısraı 17-24. ölçülerde tekrar edilmektedir. Bu bölümde; eserin 9. ölçüsü 5. ölçüde kullanılan ritmik şema ile oluşturulmuştur. Bu ölçüde Acem ve Gerdâniye

perdeleri kullanılarak Acem'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 10. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü ve Sünbüle'de Nikriz 3'lüsü birbiri içinde kullanılmış, sonrasında Acem'de Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 11. ölçüsünde, Nîm Hisâr perdesi yerine Dik Hisâr kullanılarak Nevâ'da Uşşak 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 12. ölçüsünde, Eksik Ferahnâk 5'lisi ile ölçüye başlandıktan sonra Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 13. ölçü de 5 ve 9. ölçülerde kullanılan ritmik şema ile oluşturulmuştur. Bu ölçüde Çargâh ve Nevâ perdeleri kullanılarak Çargâh'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 14. ölçüsünde, Kürdî 5'lisi ile ölçüye başlandıktan sonra Acem'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 15. ölçüde, Nevâ perdesinden 7'li sıçrama ile Tiz Çargâh perdesine gelinmiş, burada Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 16. ölçüde, Nevâ perdesindeki kalış devam ettirilmiş, sonrasında Kürdî'de Çargâh 3'lüsü gösterilmiş, 17. ölçüsünde, ölçü başında Acem ve Gerdâniye perdeleri kullanıldıktan sonra Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Nîm Hisâr'da Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 18. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilmiş ve Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 19. ölçüde, ölçüye Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile başlandıktan sonra Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma karar yapılmış, 20. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi ve Dügâh'da Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra Kürdî'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 21. ölçüde, Dügâh'da Kürdî 4'lüsü, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterildikten sonra Sünbüle perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 22. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi ve Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterildikten sonra Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmıştır. 23. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi ve Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterildikten sonra Rast'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmıştır. 24. ölçüde, bir önceki ölçüde yapılan Rast perdesindeki tam karar, ölçü başında devam ettirilmiş ve güftenin 2. mısraının son hecesi bu perdede sonlandırıldıktan sonra Kaba Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmı ile meyan bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Birinci meyan bölümü 25-36. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; 25. ölçüde, Acemaşirân perdesinden Kürdî'ye, oradan da Nîm Hisâr perdesine 4'li sıçramalar ile gelinerek Nîm Hisâr perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 26. ölçüde, Dik Hisâr'da Eksik Ferahnâk 5'lisi gösterildikten sonra Tiz Nîm Hisâr'da çeşnisiz asma kalış yapılmış,

27. ölçüsünde, Gerdâniye’de Kürdî 5’lisi ile yarım karar yapılmış, 28. ölçüsünde Nîm Şehnâz perdesine vurgu yapıldıktan sonra Gerdâniye’de Kürdî 3’lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmı ile ölçü tamamlanmıştır.

29-32. ölçüler birinci meyan bölümünün birinci dolabını oluşturmaktadır. Bu bölümde eserin 29. ölçüsünde Gerdâniye ve Nîm Şehnâz perdeleri kullanılmış ve Eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 30. ölçüsünde, ölçü başında Nîm Hicâz perdesi kullanılarak çeşni oluşturmada yapılan kısa bir seyirden sonra, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi gösterilerek Gerdâniye’de Kürdî 3’lüsü ile yarım karar yapılmış, 31. ölçüsünde, Tiz Çargâh perdesinden Gerdâniye perdesine yapılan 4’lü bir sıçramadan sonra Acem’de Bûselik 3’lüsü, Dik Hisâr’da Nikrîz 3’lüsü Segâh 3’lüsü gösterilmiş, 32. ölçüsünde, ölçü başında güftenin 3. mısırâ Acem perdesinde sonlandırılmış, Kürdî’de Çargâh 4’lüsü ile oluşturulmuş saz kısmı ile birinci meyan bölümünün başına dönüş sağlanmıştır.

33, 34,35 ve 36. birinci meyan bölümünün 2. dolabını oluşturmaktadır. 33. ölçünün 29. ölçüden tek farkı; ölçü sonunda yer alan Eviç perdesi yerine Acem perdesinin kullanılmış olmasıdır. Böylelikle de Acem’de Bûselik 3’lüsü ile asma kalış yapılmıştır. 34. ölçüde, ölçüye Gerdâniye’de Kürdî 4’lüsü ile başladıktan sonra Tiz Çargâh perdesinden Tiz Nîm Hisâr’a 3’lü bir sıçrama yapılmış, Sünbüle’de Çargâh 4’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de Kürdî 5’lisi ile yarım karar yapılmıştır. 35. ölçüde Gerdâniye ve Nîm Hisâr kullanılmış, makamın birinci derecede güçlüsü olan Gerdâniye perdesi belirgin şekilde vurgulandıktan sonra yine Gerdâniye’de çeşnisiz yarım kalış yapılmış, 36. ölçüde bir önceki ölçüdeki Gerdâniye’de çeşnisiz yarım kalış bu ölçü başında da devam ettirilerek nakarat mısırâ bu perdede sonlandırılmış, ölçü devamında Nîm Hisâr’da Çargâh 3’lüsü gösterilerek oluşturulan saz kısmında Gerdâniye’de Çargâh’lı yarım karar yapılarak ölçü tamamlanmış ve koda bölümüne geçilmiştir.

37-42. ölçüler koda bölümüdür. 37. ölçüde, Yegâh’da Kürdî 4’lüsü, Acemaşirân’da Bûselik 3’lüsü gösterilmiş, 38. ölçüde, Rast ve Kaba Nîm Hisâr perdeleri kullanılmış, makamın karar perdesi olan Rast perdesi belirgin şekilde vurgulandıktan sonra yine Rast’da çeşnisiz tam karar yapılmış, 39. ölçüde, Yegâh’da Kürdî 4’lüsü, Acemaşirân’da Bûselik 4’lüsü gösterilmiş, 40. ölçüde Kürdî’de Çargâh 4’lüsü, Rast’da Kürdî 5’lisi gösterilerek Acemaşirân’da Bûselik 5’lisi ile asma karar yapılmış, 41. ölçüde

Rast'da Kürdî 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 42. ölçüde Râst'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılarak güftenin ikinci dörtlüğüne geçiş için oluşturulan saz bölümü tamamlanmıştır.

İkinci meyan bölümü; 43-50. ölçülerden oluşmaktadır. 43. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 44. ölçüde, ölçü başında Gerdâniye ve Acem perdelerinde uzun kalışlar yapıldıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Rast'da Kürdî 5'lisi ile Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmış, 45. ölçüde, ölçüde Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ve Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 46. ölçü 4 ve 8. ölçülerin aynısıdır, 47. ölçüde, ölçüye Nevâ perdesi ile başlanmış, Nîm Hisâr, Gerdâniye perdelerinden sonra 8'li bir sıçrama ile Tiz Nîm Hisâr perdesine çıkılarak Tiz Nîm Hisâr'da çeşnisiz olarak asma kalış yapılmış, 48. ölçüde, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi ve Dik Hisâr'da Segâh 3'lüsü gösterilmiş, 49. ölçüde, Sünbüle ve Tiz Çargâh perdelerinden sonra Birinci derecede güçlü olan Gerdâniye perdesine vurgu yapıldıktan sonra Gerdâniye'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 50. ölçü 4, 8 ve 46. ölçülerin aynısıdır, Gerdâniye perdesindeki çeşnisiz kalışla nakarata dönüş sağlanmıştır.

Üçüncü meyan bölümü 51-66. ölçülerden oluşmaktadır. 51. ölçüde 47. ölçüdekine benzer şekilde atlamalar yapılmıştır. Farklı olarak; bu ölçüde, başlangıçta Hüseyinî Aşîrân ve Kürdî perdelerinden sonra Nevâ perdesinden 8'li sıçrama ile Tiz Nevâ perdesine gelinerek Tiz Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 52. ölçüde, Tiz Çargâh'dan Muhayyer perdesine 3'lü bir sıçrama yapılmış, sonrasında Acem'de Çargâh 3'lüsü ve Acem'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Sünbüle perdesine gelinmiş, 53. ölçüde, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Kürdî 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 54. ölçüde, Acem perdesindeki kalış ve bu perdenin vurgulanmasından sonra Nevâ'da Kürdî 3'lüsü kullanılarak Acem perdesine gelinen bir saz kısmı ile ölçü tamamlanmış, 55. ölçüde, Nevâ, Nîm Hisâr ve Nîm Hicâz perdeleri kullanılarak Nîm Hisâr perdesine vurgu yapılmış ve Nîm Hicâz'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 56. ölçüde, Kürdî perdesinden çeşnisiz olarak Nîm Zirgüle perdesine inilmiş, ölçü devamında Dügâh'da Hicâz 4'lüsü ve Nevâ'da Kürdî 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 57. ölçüye Gerdâniye perdesi ile başlanmış, 4'lü bir sıçrama ile Nevâ perdesine inilerek önce Çargâh'da Bûselik 3'lüsü sonra da Bûselik'de Kürdî 3'lüsü

gösterilmiş, 58. ölçüde, ölçü başında Çargâh perdesindeki kalış ile bu perde vurgulanmış, Acemaşirân'da Çargâh 4'lüsü ile oluşturulan saz kısmı ile ölçü sonlandırılmış, 59. ölçü 51. ölçünün aynısıdır. 60. ölçüde, Acem'de önce Çargâh 5'lisi sonrasında Çargâh 4'lüsü gösterilmiş, 61. ölçüde, Acem'de Çargâh 4'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Kürdî 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 62. ölçü 54. ölçünün aynısıdır. 63. ölçüde, Nevâ ve Nîm Hisâr perdelerine vurgu yapıldıktan sonra Çargâh'da Bûselik 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 64. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, Acem'de Çargâh 4'lüsü gösterildikten sonra Nîm Hisâr'da Çargâh'lı olarak asma kalış yapılmış, 65. ölçüye Nevâ perdesi ile başlanmış, önceki ölçüdeki Kürdî hissi oluşturularak Gerdâniye ve Nîm Hisâr perdelerine vurgu yapıldıktan sonra Gerdâniye perdesinde bu şekilde yarım karar yapılmıştır. 66. ölçü 4, 8, 46 ve 50. ölçünün aynısıdır, Gerdâniye perdesindeki çeşnisiz kalışla nakarata dönüş sağlanmıştır.

66 ölçüden oluşan eserin 24 ölçüsünde herhangi bir 3'lü, 4'lü ya da 5'li oluşmamıştır. Bunlar; zemin bölümünde 4/8, nakarat bölümünde 3/16, 1. meyan bölümünde 4/12, koda bölümünde 1/6, 2. meyan bölümünde 4/8, 3. meyan bölümünde de 8/16 ölçüdür.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Çargâh, Kürdî, Bûselik çeşnileri kullanılmış, nakarat bölümünde; Kürdî, Nîkrîz, Bûselik, Uşşak, E. Ferahnâk çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip Bûselik dizisi ve Râst'da inici Kürdî dizisi meydana gelmiş, birinci meyan bölümünde; E. Ferahnâk ve Kürdî çeşnileri kullanılmış, ikinci meyan bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî, Nîkrîz çeşnileri kullanılmış, Râst'da inici Kürdî dizisi meydana gelmiş, üçüncü meyan bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî, Hicâz çeşnileri kullanılmıştır. 32'lik notalar ikinci meyan bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşirân perdesi ile Tiz Hüseyinî perdesi arasındadır.

3.2.1.11.2. “Rüya Gibi Bir Yazdı Yarattın Hevesinle” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Eserin güftesi, Yahya Kemal Beyatlı'nın “Geçmiş Yaz” adlı şiirinden meydana gelmiştir. Bestekar eserinde iki dördlüğün de son mısırânı kullanmamıştır. Başka bir şekilde söylemek gerekirse şiirin altı mısırâ güfte olarak kullanılmıştır.

Rü'yâ gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle,
 Her ânını, her rengini her şî'rini hazdan.
 Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle
 Bir gün, bir uzak hâtıra özlersen o yazdan

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:
 Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde:
 Mehtâb... iri güller... ve senin en güzel aksin...
 Velhâsıl o rü'yâ duruyor yerli yerinde!

Eser; Arûz'un Hezec bahrine giren Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün kalıbıyla yazılmıştır.

Lügatçe

Velhâsıl: Sözün kısası, kısacası.

3.2.1.12. Sanma Âgûsuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

SANMA ÂGÛSUMA BİR BAŞKA GÜL-ENDAM ALIRIM

Güfte: Yahya Kemal BEYATLI
Beste: Zeki Ârif ATAERĞİN

Ağır Aksak

SAN MA A GU ŞU MA

BİR BAŞ KAŞAZ

..) GÜL EN DAM

GÜL EN DAM A LI

RIM (SAZ... ..) BEN HA ZA

NIN DA BA HA

RIN LA YA ŞAR

YA ŞAR YA ŞAR

2

Sanma âgûşuma bir başka gül-endâm alırım devamı

KAM A LI RIM(SAZ)

GÜL SO LUP

LÂ LE KU RUR

KEN E LE BİR CAM

E LE BİR CAM A LI

RIM (SAZ)

SANMA ÂGÛŞUMA BİR BAŞKA GÜL ENDAM ALIRIM
 BEN HAZANINDA BAHARINLA YAŞAR KAM ALIRIM
 GÜL SOLUP LÂLE KURURKEN ELE BİR CAM ALIRIM
 BEN HAZANINDA BAHARINLA YAŞAR KAM ALIRIM

Şekil 59. Sanma Âgûşuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım

3.2.1.12.1. “Sanma Âgûşuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Sanma âgûşuma bir başka gül-endâm alırım” mısırâyıyla başlayan Kürdîlihiczakâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczakâr makamında, 9/4’lük Ağır Aksak usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; *Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün* kalıbında, 15’li arûz vezni ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 14 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin notaya alınmasında önemli bir yanlışlı tespit edilmiştir. Donanıma 9/4'lük Ağır Aksak Usûlü yazılmış olmasına karşın eserin yazılışı 9/8'lik şeklindedir (zemin bölümünün beşinci ölçü ortasında bitiyor olması, nakaratın bu noktadan başlaması gibi). Nota yazılırken donanım esas alınmış, son porte boşluk kalmaması için 5/4'lük olarak yazılmış, sonda meydana gelen 8'lik noksanlık da bir 8'lik es ile tamamlanmıştır. Eserin güfte yazarı Yahya Kemal Beyatlı'dır. Eserin bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası yoktur.

Zemin bölümünü ilk 4 ölçü ile 5. ölçünün yarısı oluşturmaktadır, bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, makamın inici özelliği gereği, Kürdîlihiczakâr makamının birince derece güçlüsü olan Gerdâniye perdesi ile seyre başlanmış, sonrasında Acem'de Bûselik 5'lisi ve Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, gösterilerek Gerdâniye perdesinde Kürdî'li yarım karar yapılmış, *2. ölçüsünde*, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, gösterilerek Râst'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmış, *3. ölçüsünde*, Gerdâniye perdesinde Bûselik 3'lüsü ve Acem'de Bûselik 4'lüsü, gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar yapılmış, *4. ölçüsünde*, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Acem'de Nîkrîz 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, *5. ölçüsünde*, bir önceki ölçüde Nevâ perdesinde yapılan asma kalış vurgulanarak zemin mısırâi bu perdede sonlandırılmış, sonrasında Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü kullanılarak Gerdâniye perdesine geline küçük bir saz ile nakarata bağlantı yapılmıştır.

Nakarât bölümü 5. ölçünün kalan kısmı ile 9. ölçüler arasındaki bölümdür. Bu bölümde; eserin *5. ölçüsünün* kalan kısmında, nakarat mısırâına Acem perdesi ile başlanmış ve hemen sonrasında birince derece güçlü Gerdâniye perdesinde çeşnisiz yarım karar yapılmıştır. *6. ölçüsünde*, Acem'de Bûselik 3'lüsü ve Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile ölçüye başlanmış, sonrasında, Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilmiş ve Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmıştır. *7. ölçüsünde*, Kürdî'de Çargâh 3'lüsü, Nîm Zirgûle'de Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Çargâh'lı asma kalış yapılmış, *8. ölçüsünde*, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Nîm Zirgûle'de Çargâh 3'lüsü gösterildikten sonra Kaba Nîm Hisâr'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, *9. ölçüsünde*,

Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi, Râst'da Kürdî 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Râst'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmış, sonrasında Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi ile oluşturulan saz ile kısmında Sünbûle'de Çargâh'lı asma karar yapılarak meyan bölümüne bağlantı yapılmıştır.

Meyan bölümü 10-14. ölçüler arasındaki bölümdür. Bu bölümde; eserin *10. ölçüsünde*, Muhayyer'de Kürdî 3'lüsü ile ölçüye başlanmış, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü ve Acem'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de Bûseli 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, *11. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 3'lüsü ile ölçüye başlandıktan sonra, Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi, Çargâh'da Nikrîz 5'lisi, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Nikrîz'li asma kalış yapılmış, *12. ölçüsünde*, Gerdâniye'de Hicâz 4'lüsü gösterilerek Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, *13. ölçüsünde*, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü, Râst'da Hicâz 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, *14. ölçüsünde*, bir önceki ölçüde yapılan Nevâ'da Kürdî'li asma kalış devam ettirilerek Meyan mısırânın son hecesi bu perdede sonlandırılmış, ölçünün sonraki bölümünde Nîm Hisâr perdesi yerine Hisâr perdesi kullanılarak çeşnisiz olarak Gerdâniye perdesinde yarım karar yapılarak nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî, Nikrîz çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Bûselik, Çargâh, Kürdî çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Bûselik, Kürdî, Nikrîz, Hicâz çeşnileri kullanılmış, Râst'da Hümâyûn dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar üç bölümde de kullanılmasına karşın meyan bölümünde daha sık kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşîrân perdesi ile Tiz Nevâ perdesi arasındır.

3.2.1.12.2. “Sanma Âgûşuma Bir Başka Gül-Endâm Alırım” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Sanma âgûşuma bir başka gülendâm alırım

Ben hazânında bahârınla yaşar kâm alırım

Gül solup lâle kururken ele bir câm alırım

Ben hazânında bahârınla yaşar kâm alırım

Eserin güftesi; Arûz'un Remel bahrine giren Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün kalıbıyla yazılmıştır.

Lügatçe

Âgûş: Kucak

Câm: Kadeh

Kâm: Arzu, emel, istek, zevk, lezzet.

Gül-endam: Gül boylu, nâzik.

Endam: Vücut, beden, boy, pos.



3.2.1.13. Sarsam Seni Gönümce Güzel, Bahtıma Kansam

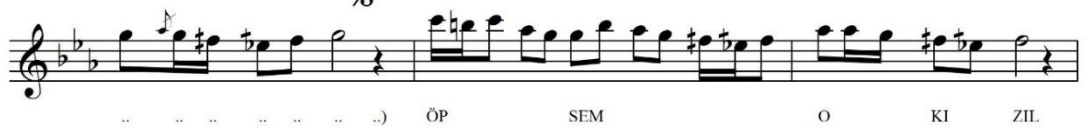
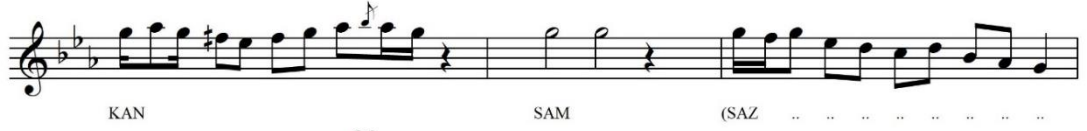
KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

SARSAM SENİ GÖNLÜMCE GÜZEL BAHTIMA KANSAM

Güfte: Vecdi BİNGÖL

Beste: Zeki Ârif ATAERĞİN

Türk Aksağı



2

Sarsam seni gönlümce güzel, bahtıma kansam devamı

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 KESİLEN BİR DİL İLE AŞKIMI ANSAM
 ÖPSEM O KIZIL SAÇLARINI BAŞTAN BAŞA YANSAM

Şekil 60. Sarsam Seni Gönlümce Güzel, Bahtıma Kansam

3.2.1.13.1. “Sarsam Seni Gönlümce Güzel, Bahtıma Kansam” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataerğın’ın “Sarsam seni gönlümce güzel, bahtıma kansam” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczâkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâkâr makamında, 5/4’lük Türk Aksağı usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; arûz kalıplarına ve hece veznine uygun olarak yazılmamıştır. Bu nedenle serbest vezinle yazıldığını ifade edebileceğimiz 4 mısradan oluşmaktadır.

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 güfte yazarı 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 Bûselik'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 Bûselik 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. mısraî 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 Bûselik 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, *15. ölçüsünde*, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Müstear 5'lisi, Acem'de

Bûselik 3'lüsü gösterilmiş, 16. ölçüsünde, Acem'de Nikrîz 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 17. ölçüsünde, Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi, Acem'de Nikrîz 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 Bûselik 4'lüsü gösterilmiş, 20. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 21. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilmiş, 22. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nevâ perdesine gelinmiş, 23. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 24. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik'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 Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Rast'da Kürdî 5'lisi gösterilerek Acemaşîrân'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 Nikrîz 3'lüsü, Nevâ'da Segâh 3'lüsü, Hisâr'da Râst 3'lüsü gösterilerek Çargâh'da Nikrîz'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 Nikrîz 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 Acemaşîrân'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 kürdîlihicâzkâr 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, Nikrîz, Çargâh, E. Ferahnâk çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Bûselik, Çargâh, Kürdî, Segâh, Râst ve Nikrîz çeşnileri kullanılmış, Râst'da inici bir Kürdî dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar nadir olarak meyan bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşîrân perdesi ile Tiz Nevâ perdesi arasındır.

3.2.1.13.2. “Sarsam Seni Gönlümce Güzel, Bahtıma Kansam” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Sarsam seni gönlümce güzel bahtıma kansam
 Öpsem o kızıl saçlarımı baştan başa yansam
 Ateş kesilen bir dil ile aşkımı ansam
 Öpsem o kızıl saçlarımı baştan başa yansam

Eserin güftesi; serbest vezinle yazılmıştır.

3.2.1.14. Seni Mestâne Görünce Sanırım

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

SENİ MESTÂNE GÖRÜNCE SANIRIM

Beste: Zeki Ârif ATAERGIN

Curcuna

SE Nİ MES TÂ NE GÖ RÜN

CE SA NI RIM AH

SA NI RIM (SAZ) KÂH Ö LÜR

KÂH Dİ Rİ Lİ RİM

CAN LA NI RIM AH

CAN LA NI RIM (SAZ) KÂH Ö LÜR

KÂH Dİ Rİ Lİ RİM

CAN LA NI RIM AH

2

Seni mestâne görünce sanırım devamı

CAN LA NI RIM (SAZ) BİN GÜ ZEL
GÖZ LE KA RIŞ SA
NA ZA RIN AH
NA ZA RIN (SAZ)

SENİ MESTÂNE GÖRÜNCE SANIRIM
KÂH ÖLÜR KÂH DİRİLİR CANLANIRIM
BİN GÜZEL GÖZLE KARIŞSA NAZARI
SENİ BAYGIN BAKIŞINDAN TANIRIM

Şekil 61. Seni Mestâne Görünce Sanırım

3.2.1.14.1. “Seni Mestâne Görünce Sanırım” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataerğın’ın “Seni mestâne görünce sanırım” mısırâıyla başlayan Kürdîlihiczâkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâkâr makamında, 10/8’lik Curcuna usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; *Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün* 11’li arûz vezni ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 36 ölçüden oluşmaktadır. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümü; eserin ilk 9 ölçüsünden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, makamın inici özelliği gereği, birinci derecede güçlü perdesi olan Gerdâniye perdesi civarından (Sünbüle perdesi ile) seyre başlandıktan sonra Acem perdesinde Bûselik 4’lüsü ile asma kalış yapılmış, *2. ölçüsünde*, Çargâh’da Bûselik 5’lisi, Kürdî’de Çargâh 5’lisi, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü gösterildikten sonra Gerdâniye perdesine

gelinmiş, 3. ölçüsünde, Gerdâniye ve Nîm Şehnâz perdelerinde yapılan bir seyir sonrasında Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 4. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Acem perdesinde Bûselik'li olarak asma kalış yapılmış, 5. ölçüsünde, Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra yine Gerdâniye'de Kürdî 4'lüsü ile yarım karar yapılmış, 6. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma karar yapılmış, 7. ölçüde, Acem'de Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, gösterilerek Acem perdesine gelinmiş, 8. ölçüde Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 9. ölçü nakarat bölümüne geçiş sağlayan saz ölçüsüdür. Bu ölçüde de Nevâ'da Kürdî 3'lüsü gösterildikten sonra Nevâ'da Kürdî 4'lüsü kullanılarak Gerdâniye perdesinde Kürdî'li yarım karar yapılmıştır.

Nakarat bölümü; 10. ölçü ile 27. ölçüler arasındaki bölümdür. Bölüm, 10-17. ölçülerde yer alan nakarat mısraının 18. ölçüdeki saz vastasıyla 19-26 ölçülerde tekrar edilmesi ile tamamlanır. Bölümün son ölçüsü olan 27. ölçü, meyan bölümüne bağlantı sağlayan yine bir saz ölçüsüdür.

Bu bölümde; eserin 10. ölçüsünde, Acem perdesi ile başladıktan hemen sonra makamın birinci derece güçlüsü olan Gerdâniye perdesine vurgu yapıldıktan sonra 4'lü bir sıçrama ile Tiz Çargâh'da çeşnisiz asma karar yapılmış, 11. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar yapılmış, 12. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 4'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 13. ölçüsünde, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü gösterilerek Nevâ'da çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. 14. ölçüsünde, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 5'lisi gösterilmiş, 15. ölçüsünde, Nîm Şehnâz'da Çargâh 3'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmış, 16. ölçüsünde, Acem'de Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, gösterilerek Acem'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 17. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 5'lisi ile asma karar yapılmıştır. 18. ölçü, nakarat mısraının tekrarı için küçük bir ara saz niteliğindedir. Bu ölçüde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü, ardından Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesine gelinerek meyan mısraının tekrarı için zemin oluşturulmuştur. 19. ölçü hemen hemen 10. ölçü ile benzerdir. 10. ölçüden farklı olarak bu ölçüye Gerdâniye perdesi ile başlanmış, Gerdâniye perdesine vurgu yapıldıktan sonra Tiz Çargâh'da çeşnisiz asma karar yapılmış, 20. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü gösterilerek

Nevâ'da Kürdî'li asma kalış yapılmıştır. 21. ölçüde, Kürdî 4'lüsü ile giriş yapıldıktan sonra Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmıştır. 22. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Râst'da Bûselik 5'lisi, gösterilerek Dügâh'da Kürdî'li asma kalış yapılmıştır. 23. ölçüde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 24. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi, Râst'da Kürdî 5'lisi, gösterilerek Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmış, 25. ölçüde, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmış, 26. ölçüde, Râst'da Kürdî 4'lüsü gösterildikten sonra yine Râst'da Kürdî 4'lüsü ile tam karar yapılmıştır. 27. ölçü, meyan bölümüne geçiş sazı niteliğindedir. Bu ölçüde de Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü kullanılarak Sünbüle perdesinde asma kalış yapılarak meyan bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü; 28-36. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 28. ölçüsünde, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü kullanılarak Muhayyer'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 29. ölçüsünde, Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü kullanılarak Tiz Nevâ perdesine kadar çıkıldıktan sonra yine Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 30. ölçüsünde, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra Muhayyer'de çeşnisiz asma kalış yapılmış, 31. ölçüsünde, Nevâ'da Hicâz 3'lüsü kullanılarak önce Eviç perdesinden Nevâ perdesine gelindikten sonra yine aynı 3'lü kullanılarak Eviç perdesine çıkılmış, 32. ölçüsünde, Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi gösterildikten sonra Eviç'de Segâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 33. ölçüsünde, Kürdî'de Çargâh 4'lüsü ile ölçüye başlanmış, Dügâh'da Kürdî 4'lüsü, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 5'lisi, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra Nîm Hisâr'da Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 34. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü, Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü gösterildikten sonra Eviç'de Segâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 35. ölçüsünde, Nevâ'da Hicâz 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 36. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü kullanıldıktan sonra Gerdâniye perdesine gelinerek nakarat bölümüne dönüş gerçekleştirilmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Bûselik, Çargâh, Kürdî, çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Kürdî, Çargâh, Bûselik çeşnileri kullanılmış, Acemaşîrân'da 1. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Bûselik, Kürdî, Hicâz, Segâh, Çargâh çeşnileri kullanılmış, Nevâ'da Hümâyûn dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar nadir

olarak meyan bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşirân perdesi ile Tiz Çargâh perdesi arasındır.

3.2.1.14.2. “Seni Mestâne Görünce Sanırım” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Seni mestâne görünce sanırım

+

Kâh ölür kâh dirilir canlanırım

+

Bin güzel gözle karışsa nazarı

Seni baygın bakışından tanırım

Eserin güftesi; Arûz’un Remel bahrine giren Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün kalıbıyla yazılmıştır.

Lügatçe

Mestâne: Mahmur, baygın göz

Nazar: Bakma, göz atma, göz değme

3.2.1.15. Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

SEVDALAR AÇARKEN BAŞIMA TAZE ÇİÇEKLER

Curcuna Beste: Zeki Ârif ATAERĞİN

SEV DA LAR A ÇAR KEN (SAZ)

BA ŞI MA TA ZE Çİ ÇEK LER BA ŞI MA TA

ZE Çİ ÇEK LER (SAZ) BİR KIŞ

YA ŞA YAN ÖM RÜ ME ÇOK

GÖR ME BA HA RI ÖM RÜ ME ÇOK GÖR ME BA HA

RI (SAZ) BİR KIŞ YA ŞA YAN

ÖM RÜ ME ÇOK GÖR ME BA HA RI

ÖM RÜ ME ÇOK GÖR ME BA HA RI (SAZ)

2

Sevdalar açarken başıma taze çiçekler devamı

GÜL LER Gİ Bİ İS SİZ

BU GÖ NÜL BAŞ KA NE BEK LER BU GÖ NÜL BAŞ

KA NE BEK LER (SAZ)

SEVDALAR AÇARKEN BAŞIMA TAZE ÇİÇEKLER
BİR KİŞİ YAŞAYAN ÖMRÜME ÇOK GÖRME BAHARI
GÜLLER GİBİ İSSİZ BU GÖNÜL BAŞKA NE BEKLER
BİR KİŞİ YAŞAYAN ÖMRÜME ÇOK GÖRME BAHARI

Şekil 62. Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler

3.2.1.15.1. “Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataerğın’ın “Sevdalar açarken başıma taze çiçekler” mısırâyla başlayan Kürdîlihiczâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâr makamında, 10/8’lik Curcuna usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi; *Me fâ lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün* kalıbında, 14’lü arûz vezni ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

Eser 32 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuar numarası yoktur.

Zemin bölümü; eserin ilk 8 ölçüsünden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, seyre Acem perdesi ile başlamış, hemen ardından makamın inici özelliği gereği birinci derece güçlü vurgulandıktan sonra güçlü üzerindeki seslere çıkılarak devam edilmiş, Acem’de Bûselik 5’lisi gösterildikten sonra Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi ile asma kalış yapılmış, *2. ölçüsünde*, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de Kürdî 3’lüsü ile yarım karar yapılmış, *3. ölçüsüne*, ölçü

başında Gerdâniye perdesi vurgulandıktan sonra Çargâh'da Bûselik 5'lisi kullanılarak oluşturulan bir saz kısmı ile ölçü sonlandırılmış, 4. ölçüsünde, ölçüye Acem'de Bûselik 3'lüsü ile başlanmış, sonrasında Acem'de Nikrîz 5'lisi ve Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü kullanılarak Acem'de Nikrîz'li asma kalış yapılmış, 5. ölçüsünde, Nîm Hisâr'da Çargâh 3'lüsü gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 6. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilmiş ve Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 7. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü ve Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, gösterildikten sonra Gerdâniye'de Hicâz 4'lüsü ile yarım karar yapılmış, Zemin bölümünün son ölçüsü olan 8. ölçü 3. ölçü ile aynıdır. Bu ölçüde, zemin mısraının son hecesi Gerdâniye perdesinde sonlandırıldıktan aynı saz kısmı ile ölçü tamamlanmış ve nakarat bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Nakarat bölümü; 9. ölçü ile 24. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarat mısraı 9-16. ölçülerde yer almakta ve 17-24. ölçülerde tekrar edilmektedir.

Bu bölümün ilk ölçüsü olan 9. ölçüde, bir önceki ölçüdeki Gerdâniye perdesinde yapılan yarım karar devam ettirildikten sonra 6'lı bir sıçrama ile Tiz Nîm Hisâr perdesine çıkılmış, buradan itibaren sırasıyla; Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi, Acem'de Bûselik 5'lisi ve Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi, gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 10. ölçüde Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi gösterildikten sonra yine Gerdâniye perdesinde Hicâz'lı yarım karar yapılmış, 11. ölçüde, ölçü başından itibaren Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü kullanılarak ölçü sonunda yine Nîm Hisâr'da Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 12. ölçüsünde Nevâ'da Kürdî 3'lüsü, Acem'de Bûselik 4'lüsü ve Nîm Şehnâz'da Hicâz 3'lüsü gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 13. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile başladıktan sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 14. ölçüde Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Acem'de Bûselik'li asma kalış yapılmış, 15. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile ölçüye başladıktan sonra Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü, Gerdâniye'de Kürdî 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Nevâ'da Kürdî 4'lüsü ile asma kalış yapılmış, 16. ölçüde nakarat mısraının son hecesi Nevâ perdesinde sonlandırılmış, devamında 3 ve 8. ölçülerdeki gibi Çargâh'da Bûselik 5'lisi kullanılarak oluşturulan bir saz kısmı ile Gerdâniye'de yarım karar yapılmış, böylelikle nakarat mısraının tekrarı için hazırlık tamamlanmıştır.

17. ölçü ile 24. ölçü arasında nakarat mısraının tekrarı yapılmıştır. 17. ölçüde Acem, Gerdâniye perdeleri kullanılarak güçlü belirginleştirilmiş ve Nevâ'da Kürdî 4'lüsü kullanılarak Acem perdesine gelinmiş, 18. ölçü başlangıcında Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek güçlü vurgulanmış, sonrasında Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 19. ölçüde, Nevâ perdesinden 6'lı bir sıçrama ile Sünbüle perdesine gelindikten sonra Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Gerdâniye'de çeşnisiz yarım karar yapılmış, 20. ölçüde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ve Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterildikten sonra Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar yapılmış, 21. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Nevâ'da Kürdî 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Bûselik'li asma kalış yapılmış, 22. ölçüde, Rast'da Kürdî 3'lüsü ile ölçüye başladıktan sonra Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi, Râst'da Kürdî 5'lisi gösterilerek Kürdî'de Çargâh'lı asma kalış yapılmış, 23. ölçüde, ölçü başında makamın karar perdesi olan Rast perdesi vurgulandıktan sonra Rast'da Kürdî 3'lüsü gösterilmiş, sonrasında yine Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmış, 24. ölçüde hemen başlangıçta bir önceki ölçüdeki karar sesi belirgin bir şekilde vurgulanarak nakarat mısraının son hecesi bu perdede sonlandırılmış, ölçü devamında Sünbüle'de Çargâh 3'lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmında Sünbüle'de Çargâh'lı asma kalış yapılarak meyan bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü; 25-32. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 25. ölçüsünde, bir önceki ölçüde yapılan Sünbüle perdesindeki kalış devam ettirilmiş, ölçü devamında Acem'de Çargâh 5'lisi, Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi gösterilerek Tiz Nevâ perdesine çıkılmış, 26. ölçüsünde, Sünbüle'de Çargâh 4'lüsü, Muhayyer'de Kürdî 4'lüsü gösterilmiş ve sonrasında Gerdâniye'de Bûselik 4'lüsü ile yarım karar yapılmış, 27. ölçüde, Acem perdesinde kalınarak bu perdeye yapılan vurgudan sonra Nevâ'da Kürdî 3'lüsü ile asma kalış yapılan bir saz kısmı ile ölçü sonlandırılmış, 28. ölçüsünde, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ perdelerinde vurgu yapıldıktan sonra Gerdâniye'de Hicâz 5'lisi ile yarım karar yapılmış, 29. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 3'lüsü ile ölçüye başlanmış, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 30. ölçüsünde, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilmiş, 31. ölçüsünde, Nevâ'da Kürdî 3'lüsü, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü gösterilerek Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü ile yarım karar yapılmış, Eserin son ölçüsü olan 32. ölçüde, başlangıçta Gerdâniye perdesinde kalış yapılarak meyan mısraının son hecesi bu perdede sonlandırılmış, devamında 3, 8 ve 16. ölçülerdeki gibi Çargâh'da Bûselik

5'lisi ile oluşturulan saz kısmı ile nakarata dönüş sağlanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserde birinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Bûselik, Çargâh, Kürdî, Nikrîz çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip ve 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, nakarat bölümünde; Çargâh, Kürdî, Bûselik, Hicâz çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip ve 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Çargâh, Bûselik, Kürdî, Hicâz, Segâh çeşnileri kullanılmış, Nevâ'da Kürdî dizisi, Çargâh'da 2. tip Bûselik dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar seyrek olarak nakarat ve meyan bölümünde kullanılmıştır. Ses aralığı Acemaşîrân perdesi ile Tiz Hüseyî perdesi arasındadır.

3.2.1.15.2. “Sevdalar Açarken Başıma Taze Çiçekler” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Sevdâlar açarken başıma taze çiçekler

Bir kış yaşayan ömrüme çok görme bahârı

Güller gibi ıssız bu gönül başka ne bekler

Bir kış yaşayan ömrüme çok görme bahârı

Eser; Arûz'un Hezec bahrine giren Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün kalıbıyla yazılmıştır.

3.2.1.16. Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

SÖYLE AYDAN MI KOPTUN, GÜNEŞTEN Mİ GÜZELİM?

Curcuna Beste: Zeki Ârif ATAERGİN

SÖY LE AY DAN MI

KOP TUN (SAZ)

GÜ NEŞ TEN Mİ

GÜ ZE LİM (SAZ)

AY MI SEN DEN

NUR AL DI

SEN Mİ AY DAN

GÜZE LİM (SAZ)

2

Söyle aydan mı koştun, güneşten mi güzelim? devamı

AY MI SEN DEN

NUR AL DI

SEN MI AY DAN

GÜ ZE LİM (SAZ)

BU NE HAŞ MET

NE FİT NAT

BU NE RİK KAT

GÜ ZE LİM (SAZ)

SÖYLE AYDAN MI KOPTUN, GÜNEŞTEN MI GÜZELİM
 AY MI SENDEN NÜR ALDI, SEN Mİ AYDAN GÜZELİM
 BU NE HAŞMET, NE FİTNAT, BU NE RİKKAT GÜZELİM
 AY MI SENDEN NÜR ALDI, SEN Mİ AYDAN GÜZELİM

Şekil 63. Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?

3.2.1.16.1. “Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataergin’in “Söyle aydan mı koptun, güneşten mi güzelim?” mısraıyla başlayan Kürdîlihiczâkâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâkâr makamında, 10/16’lık Curcuna usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi 14’lü hece ölçüsü ile yazılmış 4 mısradan oluşmaktadır.

Eser 32 ölçüden oluşmaktadır, aranağmesi yoktur. Eserin bu çalışma için Finale 2010 adlı notayazım programında yeniden yazımın gerçekleştirilmiştir. Eserin güfte yazarı ve bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası yoktur.

Zemin bölümü; eserin ilk 8 ölçüsünden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin *1. ölçüsünde*, seyre Çargâh perdesi ile başlamış olmasına rağmen makamın inici özelliği gereği hemen birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi üzerindeki seslere çıkılarak devam edilmiş ve Acem’de Bûselik 4’lüsü ile asma kalış yapılmış, *2. ölçüsünde*, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü, Çargâh’da Bûselik 5’lisi gösterilerek Kürdî’de Çargâh 5’lisi ile asma kalış yapılmış, *3. ölçüsüne*, Kürdî perdesi ile başladıktan hemen sonra Gerdâniye ve Sünbüle perdelerine çıkılarak Acem’de Bûselik 4’lüsü ile asma kalış yapılmış, *4. ölçü* içinde küçük bir saz kısmı da bulundurmaktadır. Ölçü başında Nevâ’da Kürdî 4’lüsü gösterilmiş, sonrasında Nîm Hisâr perdesi yerine Hisâr perdesi kullanılarak Gerdâniye perdesinde çeşnisiz olarak yarım karar yapılmış, böylelikle hem saz kısmı hem de ölçü sonlandırılmış, *5. ölçüsünde*, Gerdâniye ve Nîm Şehnâz perdeleri kullanılarak Gerdâniye perdesinde çeşnisiz yarım karar yapılmış, *6. ölçüsünde*, Gerdâniye’de Kürdî 4’lüsü gösterilmiş ve Gerdâniye’de Kürdî’li yarım karar yapılmış, *7. ölçüde* Acem’de Bûselik 4’lüsü gösterilmiş, zemin bölümünün son ölçüsü olan *8. ölçüde* zemin mısramın son hecesi Gerdâniye perdesinde sonlandırıldıktan sonra Hisâr, Acem ve Gerdâniye perdeleri kullanılarak Gerdâniye’de çeşnisiz yarım karar yapılmıştır.

Nakarat bölümü; 9. ölçü ile 24. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarat mısraı 9-16. ölçülerde yer almakta ve 17-24. ölçülerde tekrar edilmektedir.

Bu bölümün ilk ölçüsü olan *9. ölçüde*, Acem, Gerdâniye perdeleri kullanılarak güçlü belirginleştirilmiş ve Tiz Çargâh’da çeşnisiz asma kalış yapılmış, *10. ölçüde*, Acem’de Bûselik 5’lisi, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü, gösterilerek Acem’de Bûselik’li asma kalış yapılmış, *11. ölçüde*, Kürdî’de Çargâh 5’lisi gösterilmiş,

12. ölçüde, Çargâh'da Segâh 5'lisi, Kürdî'de Nikrîz 3'lüsü ve Dügâh'da Kürdî 3'lüsü gösterilmiş, 13. ölçüde, Dügâh'da Kürdî 3'lüsü, Kürdî'de Nikrîz 3'lüsü gösterilmiş, ardından Çargâh'da Segâh 5'lisi ve Hicâz'da Rast 3'lüsü iç içe olarak gösterilmiş, 14. ölçüde, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterildikten sonra Çargâh'da Müstear 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 15. ölçüde, Dügâh'da Kürdî 4'lüsü ve Çargâh'da Nikrîz 3'lüsü gösterilmiş, 16. ölçüde, nakarat mısraının son hecesi Çargâh perdesinde sonlandırılmış, ölçünün devamında büyük mücenneb ve tanînî aralıkları ile makamın birinci derece güçlüsü olan Gerdâniye perdesi vurgulanarak yine Gerdâniye perdesinde çeşnisiz yarım kalış yapılan bir saz kısmı eklenmiştir.

17. ölçü ile 24. ölçü arasında nakarat mısraının tekrarı yapılmıştır.

17. ölçü 9. ölçü ile aynıdır, bu ölçüde de Acem, Gerdâniye perdeleri kullanılarak güçlü belirginleştirilmiş ve Tiz Çargâh'da çeşnisiz asma kalış yapılmış, 18. ölçüde, Acem'de Bûselik 5'lisi, Nîm Hisâr'da Çargâh 5'lisi gösterilerek Çargâh'da Bûselik 5'lisi ile asma kalış yapılmış, 19. ölçüde, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Rast'da Kürdî 5'lisi ile tam karar yapılmış, 20. ölçüde, bir önceki ölçüde yapılan tam karar devam ettirilmiş, sonrasında Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi gösterildikten sonra Kaba Nîm Hisâr yeden alınarak Acemaşîrân'da Bûselik'li asma kalış yapılmış, 21. ölçüde, 9 ve 17. ölçülerdeki seyre benzer olarak ve fakat bir oktav pest tarafta bir seyir gerçekleştirilmiştir. Bu ölçüde Acemaşîrân ve Rast perdeleri kullanılarak makamın karar sesi vurgulanmış, sonrasında Gerdâniye perdesinde çeşnisiz yarım karar yapılmış, 22. ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, Acemaşîrân'da Bûselik 5'lisi, gösterilerek Rast'da Kürdî'li tam karar yapılmış, 23. ölçüde, Acemaşîrân'da Bûselik 3'lüsü gösterilerek Rast'da Kürdî 3'lüsü ile tam karar yapılmış, 24. ölçüde, başlangıcında bir önceki ölçüdeki karar sesi belirgin bir şekilde vurgulanarak nakarat mısraının son hecesi bu perdede sonlandırılmış, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Bûselik 3'lüsü kullanılarak oluşturulan saz kısmı ile ölçü tamamlanmış ve meyan bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Meyan bölümü; 25-32. ölçülerden oluşmaktadır. Bu bölümde; eserin 25. ölçüsünde, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Nevâ'da Kürdî 5'lisi gösterilmiş, 26. ölçüsünde, başlangıçta Hisâr perdesi kullanılmasına rağmen hemen sonra Nîm Hisâr perdesi kullanılarak Çargâh'da Bûselik 5'lisi gösterilmiş ve Nevâ'da Kürdî'li asma kalış

yapılmış, 27. ölçüsünde, Gerdâniye ve Nîm Şehnâz perdeleri kullanıldıktan sonra Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterilmiş, 28. ölçüsünde, ölçüye Gerdâniye perdesi ile birinci derece güçlüye vurgu yapılarak başlanmış, devamında Tiz Bûselik'de Kürdî 3'lüsü ve Acem'de Nîkrîz 5'lisi gösterilmiş, 29. ölçüsünde, Bûselik'de Kürdî 3'lüsü, Çargâh'da Müstear 5'lisi, Acem'de Çargâh 5'lisi gösterilmiş, 30. ölçüsünde, Nîm Şehnâz ve Gerdâniye perdeleri kullanıldıktan sonra Acem'de Bûselik 3'lüsü gösterilerek bir sonraki ölçü başında bulunan Çargâh perdesi ile Çargâh'da Müstear 5'lisi gösterilmiş, 31. ölçüsünde, Acem'de Bûselik 3'lüsü, Gerdâniye'de Kürdî 3'lüsü gösterilerek Gerdâniye perdesinde Kürdî'li yarım karar yapılmış, Eserin son ölçüsü olan 32. ölçüde, bir önceki Gerdâniye'de Kürdî'li yarım karar pekiştirildikten sonra Acem ve Hisâr perdeleri kullanılarak Gerdâniye perdesinde çeşnisiz yarım karar yapılmış ve nakarata dönüş sağlanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde; eserin birinci ve ikinci çeşit mürekkep kürdîlihicâzkâr makamı dizilerinin karma bir yapıda kullanıldığı söylenebilir. Zemin bölümünde; Bûselik, Çargâh, Kürdî çeşnileri kullanılmış, nakarat bölümünde; Kürdî, Çargâh, Bûselik, Segâh, Nîkrîz, Râst, Müstear çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip Bûselik dizisi meydana gelmiş, meyan bölümünde; Kürdî, Çargâh, Bûselik, Segâh, Nîkrîz, Râst, Müstear çeşnileri kullanılmış, Çargâh'da 1. tip Bûselik dizisi meydana gelmiştir. 32'lik notalar her üç bölümde de sıkça kullanılmıştır. Ses aralığı Kaba Hisâr perdesi ile Tiz Nevâ perdesi arasındadır.

3.2.1.16.2. “Söyle Aydan mı Koptun, Güneşten mi Güzelim?” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Söyle aydan mı koptun, güneşten mi güzelim

Ay mı senden nûr aldı, sen mi aydan güzelim

Bu ne haşmet, ne fitnat, bu ne rikkat güzelim

Ay mı senden nûr aldı, sen mi aydan güzelim

Eserin güftesi; 14'lü hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Lügatçe

Nûr: Aydınlık, parıltı, parlaklık.

Haşmet: Büyüklük, heybet, nezaket, hiddet, kırgınlık, alçak gönüllülük.

Fıtnat: Zihnin her şeyi çabuk anlayışı, zihin açıklığı.

Rikkat: İncelik, merhamet-acıma.



3.2.1.17. Söyle Neden Ağladın Neler Geldi Başına?

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

2

Söyle neden ağladın neler geldi başına? devamı

GÖ SE ÇEK Tİ ĞİN E ĞER

YA ZİK BU GENÇ YA ŞI NA YA BU GENÇ

YA ŞI NA (S A Z)

Şekil 64. Söyle Neden Ağladın Neler Geldi Başına?

3.2.1.17.1. “Söyle neden ağladın neler geldi başına?” Adlı Şarkının Makamsal Analizi

Bu alt başlıkta, Zeki Ârif Ataerğın’ın “Söyle neden ağladın neler geldi başına?” mısırâıyla başlayan Kürdîlihiczâr şarkısının makamsal analizi yapılmıştır. Eser Kürdîlihiczâr makamında, 10/8’lik Curcuna usûlünde ve şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesi 14’lü hece ölçüsü ile yazılmış 4 mısırâdan oluşmaktadır.

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 güfte yazarı Nâhit Hilmi Özeren’dir. Bestelenme tarihi tespit edilememiştir. Eserin TRT repertuvar numarası 10195’dir.

Zemin bölümü; eserin ilk 8 ölçüsünden oluşturmaktadır. Bu bölümde; eserin 1. ölçüsünde, makamın inici özelliği gereği güçlü perdesi üzerindeki Bûselik 3’lüsü gösterilerek seyre başlanmış, sonrasında Gerdâniye’de Bûselik 4’lüsü ve Hüseyinî’de Kürdî 3’lüsü gösterilerek Hüseyinî perdesinde Kürdî’li asma kalış yapılmış, 2. ölçüsünde, Nevâ’da Bûselik 4’lüsü ve Acem’de Bûselik 3’lüsü gösterilmiş, 3. ölçüsünde, Gerdâniye’de Kürdî 3’lüsü ile ölçüye başlanmış, Acem’de Bûselik 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 Bûselik 4’lüsü gösterilerek

Gerdâniye’de Kürdî’li yarım karar yapılmış, 6. ölçüsünde, Acem’de Bûselik 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 Bûselik 5’lisi, Kürdî’de Çargâh 5’lisi gösterilerek Nîm Zirgûle’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.

Nakarat bölümü; 9. ölçü ile 26. ölçüler arasındaki bölümdür. Nakarat 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 Bûselik 3’lüsü gösterildikten sonra Acem perdesinde Bûselik 3’lüsü ile asma kalış yapılmış, 10. ölçüsünde, Acem’de Bûselik 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 Bûselik 4’lüsü, Acem’de Bûselik 4’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de Kürdî’li yarım karar yapılmış, 14. ölçüsünde, Nevâ’da Kürdî 3’lüsü, ardından Çargâh’da Bûselik 5’lisi gösterilerek Nevâ’da Kürdî’li asma kalış yapılmış, 15. ölçü, nakarat mısraının tekrarından önce icra edilen saz kısmının birinci ölçüsüdür. Ölçüde, Nîm Hisâr’da Çargâh 5’lisi, Nevâ’da Kürdî 4’lüsü, Çargâh’da Bûselik 5’lisi, gösterilerek Nîm Hisâr’da Çargâh’lı asma kalış yapılmış, 16. ölçü, nakarat mısraının tekrarından önceki saz kısmının ikinci ölçüsüdür. Ölçüde, Acem’de Bûselik 3’lüsü ve Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü gösterilerek Gerdâniye’de çeşnisiz yarım kalış ile de nakaratın tekrarı için hazırlık yapılmıştır. 17. ölçüsünde, Acem’de Bûselik 3’lüsü, Nîm Hisâr’da Çargâh 4’lüsü, Çargâh’da Bûselik 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 Bûselik 3’lüsü gösterilerek Çargâh’da Bûselik 4’lüsü ile asma karar yapılmış, 20. ölçüde, Çargâh’da Bûselik 3’lüsü, Kürdî’de Çargâh 4’lüsü, Râst’da Kürdî 5’lisi gösterilerek Acemaşîrân’da Bûselik 5’lisi ile asma karar yapılmış, 21. ölçüde, Râst’da Kürdî 5’lisi, Kürdî’de Çargâh 5’lisi gösterilerek Çargâh’da Bûselik 5’lisi ile asma karar yapılmış, 22. ölçüde Râst’da Kürdî 3’lüsü, Acemaşîrân’da Bûselik 5’lisi gösterilerek ve Acemaşîrân perdesi yeden alınarak Rast’da

Kürdî'li tam karar yapılmıştır. 23. ölçü nakarat bölümünün tekrarından önceki saz kısmı olarak belirlenen birinci dolabın ilk ölçüsüdür. Ölçüde, Nîm Hisâr'da Çargâh 4'lüsü, Çargâh'da Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi, gösterilerek Nîm Zirgûle'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 nakarat 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 Bûselik 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 Bûselik 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 Bûselik 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 Bûselik 5'lisi, Kürdî'de Çargâh 5'lisi gösterilerek Nîm Zirgûle'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalış yapılmış, 34. ölçüde ise önceki ölçü sonundaki Nîm Zirgûle'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 çeşnisiz 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 başlanmış, 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 Kürdi 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 Kürdi 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.

3.2.1.17.2. “Söyle Neden Ağladın Neler Geldi Başına?” Adlı Şarkının Güfte Analizi

Söyle neden ağladın neler geldi başına
Değmez emin ol hayat bir damla gözyaşına
Gönülse çektiğin eğer, yazık bu genç yaşına
Değmez emin ol hayat bir damla gözyaşına

Eserin güftesi; 14'lü hece ölçüsü ile yazılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

“Zeki Ârif Ataergin’in Kürdîlihiczâkâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal ve Güfte Analizi” başlıklı bu tez kapsamında tespit edilen alt problemlere yönelik elde edilen sonuçlar maddeler halinde sunulmuştur.

4.1. SONUÇLAR

Bestekârın, 211 adet sözlü ve enstrümantal eseri ismen tespit edilmiş, bunlardan ancak 160 adedinin notası İsmail İlker Cansevdi tarafından çalışılan yüksek lisans teziyle yayınlanmıştır. Buna karşın halâ TRT repertuvar arşivinde bestekâra ait kürdîlihiczâkâr makamındaki sadece 5 eserinin repertuvar numarası mevcuttur. Repertuvar numarası olan bu eserlerden de maalesef sadece iki tanesinin notası TRT arşivindedir. Bestekârın 116 eserinin güfte şairi belli değildir. Eserlerinden 32 tanesinin usulü tespit edilememiştir. Zeki Ârif Ataergin’in çok iyi nota bilgisi olduğu, eserlerinin notasını çoğunlukla kendisinin kaleme aldığı ifade edilmiş olmasına, meşk zincirindeki öğrencisi olan Dr. Alâeddin Yavaşca’nın hayatta olmasına rağmen eserlerinin yaklaşık olarak ¼’ünün kaybolduğu tespit edilmiştir.

4.1.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

- Zeki Ârif Ataergin 211 adet sözlü ve enstrümantal eserinde kullanmış olduğu 41 adet farklı makamdan en çok Kürdîlihiczâkâr, Dilkeşhâverân, Sipihr ve Beyâtîarabân makamlarını, kullanmış olduğu 9 adet müzikal form içinden en çok Şarkî formunu ve kullanmış olduğu 21 farklı usulden de en çok Aksak ve Curcuna usullerini tercih ettiği tespit edilmiştir.
- Bestekâr, 211 adet eserinde 41 farklı makam kullanmış, makam kullanım sıklık ve oran açısından en çok Kürdîlihiczâkâr makamını kullandığı tespit edilmiştir. Kullanım oranı bakımından Kürdîlihiczâkâr makamından sonra en çok kullanılan makamlar sırasıyla; Dilkeşhâverân, Sipihr, Bayâtîarabân, Segâhmâyê, Karcığar, Şehnâz, Irak ve Sûzinâk makamlarının olduğu görülmektedir. Bu makamlardan sonra, kullanım sıklığı ve oranına göre Sabâ, Eviçmâyê, Şedd-i arabân, Hüseyinî, Eviç, Tâhîrbûselik, Mâhurbûselik,

Hüzzam, Segâh, Nihavend, Acemaşîrân, Ferahnâk, Hicaz, Hicazkâr, Isfahan, Tâhir ve Zirgüleli Sûzinâk makamlarının orta sıklıkta kullanıldığı görülmektedir. Kullanım sıklığı ve oranı bakımından en az kullanılan makamların ise; Sultânîyegâh, Eviçbûselik, Muhayyer, Rast, Sûzidil, Şehnazbûselik, Şevkefzâ, Dügâh, Gülizâr, Hüseyiniaşîrân, Kürdî, Mahur, Müstear, Uşşak ve Yegâh makamları olduğu tespit edilmiştir.

Zeki Ârif Ataergin'in eserlerinde günün şartlarına göre hareket etmediği, çağdaşı olan bestekârların daha çok tercih ettiği, deyim yerindeyse “moda” olan pırıltılı makamlar yerine, pek tercih edilmeyen makamlarda eserler vermeye özellikle gayret ettiği tespit edilmiştir. Onun en büyük özelliklerinde birisi de; unutulmaya yüz tutmuş nadide makamları ve ustalıklı olarak kullanmak suretiyle yeniden müzikseverlerin beğenisine sunmuş olması ve bunu adeta bir görev olarak yerine getirmiş olmasıdır. Eserlerini, kendine has icra tavrı ile birleştirerek bestelediğinden, icrası hayli güç olan bu eserlerle birlikte unutulmaya yüz tutan makamların da gün yüzüne çıkarak yeniden rağbet görmeye başladıkları tespit edilmiştir.

- Bestekârın eserleri müzik formları açısından incelendiğinde, şarkı formunun en fazla kullanım sıklığına sahip olduğu görülmektedir. Bununla birlikte grafik incelendiğinde, bestekârın sözlü ve enstrümantal eserlerinde 9 farklı form kullandığı anlaşılmaktadır. Şarkı formundan sonra yer alan formlardan İlâhî, Beste, Saz Semâîsi ve Peşrev formlarının orta sıklıkla kullanıldığı, daha sonrasında yer alan Ağır Semâî, Yürük Semâî, Durak İlâhî ve Durak formlarının da en az oranda kullanıldığı anlaşılmaktadır.
- Bestekârın, sözlü eserlerinde dinî formdaki eserleri olmasına rağmen çoğunlukla din dışı formları tercih ettiği, bu formlardan da en fazla şarkı formunu tercih ettiği, sözlü eserlerinin yanında az sayıda olduğu ifade edilebilecek 9 adet saz eserlerinde ise Peşrev ve Saz Semâîsi formlarını kullandığı, Kâr, Kâr-nâtık, Kârçe, Gazel, Şarkı, Türkü, Taksim, Medhal, Longa, Sirto ve Oyun havası formlarını ise kullanmadığı, tespit edilmiştir.
- Eserlerin usûl açısından incelenmesi neticesinde ise; bestekârın eserlerinde toplam 21 farklı usûl kullanıldığı, Hafif, Devr-i Kebir, Ağır Çenber, Durak Evferi ve Ağır Fahte gibi büyük usulleri seyrek de olsa kullanmasına karşın genellikle eserlerini küçük usullerle bestelemeyi tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Bestekârın, toplam 211 adet sözlü ve enstrümantal eserin içinde Aksak ve Curcuna usullerinin en çok kullanım sıklığına sahip usuller olduğu görülmektedir. Bu iki usulü

orta kullanım sıklığına sahip olan, sırasıyla; Ağır Aksak, Türk Aksağı, Aksak Semâî, Düyek usûllerinin izlediği, bu usulleri takip eden ve yine sırasıyla Sengin Semâî, Yürük Semâî, Sofyan, Müsemmen, Devr-i Hindî, Ağır Aksak Semâî, Ağır Düyek, Devr-i Kebir, Lenk Fahte, Ağır Çenber, Ağır Devr-i Hindî, Ağır Fahte, Durak Evferi, Hafif ve Semaî usullerinin en düşük kullanım sıklığına sahip oldukları anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, Aksak ve Curcuna usullerinin, Zeki Ârif Ataergin'in en fazla sevdiği ve tercih ettiği usuller olduğu, bu usullerin yanında, düşük kullanım oranına sahip olmalarına rağmen Ağır Aksak, Türk Aksağı, Aksak Semâî ve Düyek usulleri de tercih ettiği tespit edilmiştir.

4.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

- Zeki Ârif Ataergin'e ait 211 adet sözlü ve enstrümantal eser içinde Kürdîlihicâzkâr makamında bestelenmiş olan 24 adet eserin sadece 16 adedi temin edilebilmiş ve analizi gerçekleştirilebilmiştir.
- Bahse konu 16 adet eserin incelenmesi sonucunda, bestekârın, kürdîlihicâzkâr makamını, makamın karakteri ve özellikleri de dikkate alındığında neredeyse makamın bütün zenginliğini gösterecek şekilde ustalıklı kullandığı, söz konusu eserlerinde; kendi icra tavrını da ortaya koyması ile eserlerindeki 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, güftelerdeki arûz-usûl uymunu ezgi ile bağdaştırmada sağladığı denge göze çarpmaktadır.
- Bestekârın eserlerinde çoğunlukla birinci çeşit kürdîlihicâzkâr makamı dizilerini kullandığı (12 eser), ikinci olarak birinci çeşit ve ikinci çeşit kürdîlihicâzkâr makamı dizilerini karma olarak kullandığı (3 eser) ve üçüncü olarak da makamı şed olarak kullandığı (1 eser), ikinci çeşit kürdîlihicâzkâr makamı dizilerini kullanmayı tercih etmediği tespit edilmiştir.
- Bestekârın kürdîlihicâzkâr makamında vermiş olduğu şarkı formundaki eserlerde ses genişliği Yegâh perdesi ile Tiz Hüseyinî perdeleri arasında olduğu tespit edilmiştir.
- Bestekârın, gerek sazandeliği gerek hanendeliği ve gerekse bestekârlığıyla XIX. yüzyıl Türk müzik kültürünü XX. yüzyıla taşıyan önemli müzik şahsiyetlerinden birisi olması, yaşadığı dönemde klasik Türk Mûsikîsinin yaşamış olduğu çalkantılara rağmen klasik anlayıştan ödün vermeyen duruşu, eserlerini bu anlayışla verme gayreti,

unutulmaya yüz tutan makam ve müzik formlarını yeniden müzik severlerin beğenisine sunma özellikleriyle XX yüzyıla damgasını vurduğu, Türk Müziğindeki klasik tavrı ve anlayışını koruyabilmek adımı yetiştirmiş olduğu öğrencileri ile bu alanda büyük ve önemli hizmetlerde bulunduğu sonucuna varılmıştır.

- Bestekârlığının yanı sıra iyi bir de şair olduğu ve yaptığı şarkılarının büyük çoğunluğunun sözlerini de bizzat kendisinin yazan Zeki Ârif Ataergin'in hayatında tasavvuf önemli bir yer tutmasına rağmen özellikle şarkı formunda bestelemiş olduğu eserlerinde dünyevî bir bakış açısı sergileyerek genellikle de aşk, ölüm, ayrılık acısı ve keder gibi konuları işlediği görülmüştür.

- Bugün “Zeki Ârif Ataergin’e” ait olduğu bilinen tüm eserlerinin; bestekârın çok iyi nota bilgisi olduğu, eserlerinin notasını çoğunlukla kendisinin kaleme aldığı ifade edilmiş olmasına ve hatta meşk zincirindeki öğrencisi olan Dr. Alâeddin Yavaşca'nın hayatta olmasına rağmen arşivlerde farklı yazılmış notaların bulunması nedeniyle, özgün olarak bestelediği şekilde günümüze kadar geldiği hususunda oluşan soru işaretlerinin devam ettiği görülmektedir.

- Zeki Ârif 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 sergilediği tespit edilmiştir.

- Bestekâr, sözlü ve enstrümantal eserlerinde; makam, usul ve güfte kullanımı bakımından XIX. yüzyıl klasik Türk müziğinin geleneksel yapısına bağlı kalmış, zamanının güncel akımı olan “şarkı” formuna kayıtsız kalamamış fakat bu formu sık kullanmakla birlikte çağdaşı olan bestekârlar tarafından pek tercih edilmeyen formlardan ve makamlardan örnekler sunmaya, bu makamları büyük usûlerle kendisine has bir üslûpla kaynaştırarak işlemeye ve öğrencilerini de klasik anlayışla yetiştirerek bu disiplini XX. yüzyıla taşımıştır. Eserlerinde kullanmış olduğu müzikal unsurlar neredeyse imzası niteliğindeki uzun soluklu nağmeleri; iyi eğitilmiş, yüksek ses genişliğine sahip ve diyafram kullanımı konusunda maharetli sanatçılar tarafından seslendirilebileceği güçlükte olduğu tespit edilmiştir.

- Zeki Ârif Ataergin 202 sözlü eserinde çoğunlukla kendi yazdığı güfteleri bestelediği (14 eser), kendisinden sonra Ahmet Refik Altınay'a ait güfteleri (8 eser), üçüncü olarak da Kerâmettin Efendi'nin güftelerini (6 eser) bestelediği tespit edilmiştir.
- Çalışmada incelenen eserlerinde yine çoğunlukla Arûz vezni ile yazılmış şiirleri tercih ettiği (11 eser), hece vezni ile yazılmış şiirleri daha az sayıda (4 eser) bestelediği, serbest vezinli tek eserinin olduğu tespit edilmiştir.

4.2. ÖNERİLER

- Öncelikle bestekârın ve dönemler halinde bestekârlarımızın istisnasız tüm eserlerinin; beğenilme ve izlenme oranı kaygılarından uzak olacak şekilde TRT'nin bünyesinde yer alan sanatçılar tarafından seslendirilerek güncel teknolojiden faydalanarak kayıt altına alınması günümüz müzikseverlerinin “moda” ya da “güncel” eserlerin dışında klasik eserleri de tanımalarına olanak sağlayabilir.
- Bu kayıt çalışmaları, akademik düzeyde incelemelerde bulunan birçok akademisyenin çalışmalarında önemli kaynak oluşturabilir ve sonrasında yapılacak araştırmaları; nota temini, elde edilen notaların doğruluğunun teyidi gibi uzun zaman alan birçok faaliyetten alıkoymasını sonucunda araştırmaların daha özellikli alanlara kaydırabilir.
- Klasik Türk Mûsikî arşivinde olmasına rağmen, notası halâ bulunamayan ve günümüz Türk Müziği iklimine tesir etmiş önemli sanatçıların eserlerinin kapsamlı bir arşiv araştırması ile bulunması, kurumsal bir heyet tarafından incelenerek aslına en uygun şekilde yeniden notaya alınması, profesyonel kadrolar tarafından seslendirilerek günümüz kayıt teknolojisi ile kayda alınması, farklı kişisel arşivlerde bulunan ve internet ortamında bilgi kirliliğinde yaratabilen nota farklılıklarını ortadan kaldırabilir.
- 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 “Zeki Ârif Ataergin’in ve onun gibi birçok bestekârımızın eserlerinin zamanında tespit edilemeyerek unutulmasının ve günümüze ulaşamamasının nedenlerinin de ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınması değerlendirilebilir.



KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2014). *Türk mûsikî tarihi*. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayverdi, İ. (2005). *Misalli büyük türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat Yayıncılık.
- Baykam, S. (2015). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Behar, C. (2016). *Aşk olmayınca meşk olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bestenigâr Ziya Bey (t.y.) Erişim Tarihi: 27.03 2019,
<http://www.eksd.org.tr/bestenigarziyabey/>
- Canbay, A. ve Nacakçı, Z. (2015). *Müzik kültürü*. Ankara. Pegem Yayınları.
- Cansevdi, İ. İ. (2014). *Bestekâr Zeki ârif ataergin hayatı ve eserleri*. (Yüksek lisans tezi).
YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 368115)
- Cemaloğlu, N. (2014). Bilimsel araştırma yöntemleri. Abdurrahman Tanrıöğen (Ed.), *veri toplama teknikleri* (ss. 131-164). İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Devellioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydan Yayıncılık.
- Eker, Y. ve Hıdır, A. S. (2015). *Müzik söyleşileri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Erinç, S. M. (2013). *Sanatın boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Fubini, E. (2014). *Müzikte estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve vurgulamaları ile türk mûsikisinde prozodi*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Günay, E. (2011). *Müzik sosyolojisi*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Hacı Ârif Bey (t.y.) Erişim Tarihi: 07.12.2018,
<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=366>,
- Hacı Ârif Bey. (t.y.) Erişim Tarihi: 07.12.2018,
<https://www.seninbirsanatinvar.com/sbsv/sarayin-kadrolu-damadi-haci-arif-bey>
- <https://sarkilarnotalar.blogspot.com>, Erişim Tarihi: 27.03 2019
- <https://www.yedinota.com/sanatici/zeki-arif-ataergin> Erişim Tarihi: 29.03 2019

- Kanunî Hacı Ârif Bey. (t.y.) Erişim Tarihi: 10.05.2018, <https://www.fikriyat.com/kultursanat/2018/02/06/klasikturkmuzigindebabalarveogullari>
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karadeniz, M. E. (2009). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya, İ. (2014). Bilimsel araştırma yöntemleri. Abdurrahman Tanrıöğen (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri* (ss. 57-83). İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel araştırma yöntemi*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kongar, E. (1997). *Kültür üzerine*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necdet Yaşar ile Sohbet (t.y.) Erişim Tarihi: 05.01 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=rnEK9CtfQ7s>
- Özcan, N. (t.y.) Abdülkadir Töre. Erişim Tarihi: 20.03 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/toreabdulkadir>.
- Özcan, N. (t.y.) Hacı Kirami Efendi. Erişim Tarihi: 20.03 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hacikiramiefendi>.
- Özcan, N. (t.y.) Raûf Yekta Bey. Erişim Tarihi: 20.03 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/raufyektabay>
- Özcan, N. (t.y.) Zeki Ârif Ataergin. Erişim Tarihi: 10.05.2018, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ataergin-zeki-arif>
- Özkan, İ. H. (2015). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkaya, S. (2000). *Sanatta deha ve yaratıcılık*. İstanbul: Pan Yayıncılık.Tercüme
- Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Akara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Salgar, M. F. (2005). *50 Türk müziği bestekârı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Salgar, M. F. (2011). *Hacı Ârif Bey hayatı ve eserleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

- Salgar, M. F. (2017). *Türk müziğinde makamlar, usûller ve seyir örnekleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Say, A. (2009). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sipahi, S. (2011). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: Kalkan Matbaacılık.
- Sözen, Z. (t.y.) Rauf Yekta Bey. Erişim Tarihi: 20.03 2019,
<https://www.neyzenim.com/raufyekta.html>
- Şen, Ü. S. (2015). *Müzik estetiği üzerine*. Ankara: Pegem Akademi.
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmalı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tolstoy, L. (2008). *Sanat nedir?* İstanbul. Şûle Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Vefa Lisesi Mezunlar Listesi (t.y.) Erişim Tarihi: 10.05.2018, http://vefalisesi.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/34/10/969664/dosyalar/2015_07/04124251_vefalisesitanmkitap20142015.pdf
- Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk mûsikîsi rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım.
- Zeki Ârif Ataergin (t.y.) Erişim Tarihi: 10.05.2018, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18562/001583635010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Zeki Ârif Ataergin (t.y.) Erişim Tarihi: 10.05.2018, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18584/001511180006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Zeki Ârif Ataergin (t.y.) Erişim Tarihi: 10.05.2018, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18565/001511178006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Zeki Ârif Ataergin. (t.y.) Erişim Tarihi: 10.05.2018,
<http://www.musikiklavuzu.net/?blog/bestekarlar/zeki-arif-ataergin>

Zeki Ârif Ataergin. (t.y.) Erişim Tarihi: 10.05.2018,
[http://www.tmv.org.tr/index.php/tr/muzisyen-mezarliklari/karacaahmet-
mezarligi](http://www.tmv.org.tr/index.php/tr/muzisyen-mezarliklari/karacaahmet-mezarligi)

Zeki Ârif Ataergin. (t.y.) Erişim Tarihi: 27.03 2019,
<http://www.eksd.org.tr/zeki-arif-ataergin/>

Zeki Ârif Ataergin. (t.y.) Erişim Tarihi: 27.03 2019, [http://haber.kursistem.com/ataergin-
zeki-arif.html](http://haber.kursistem.com/ataergin-zeki-arif.html)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Kürşat Hakan TULUK
Doğum Yeri ve Tarihi	Sivas, 04.12.1964
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Kara Harp Okulu, Makine Mühendisliği (1986) Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (2015)
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	Fransızca
Bilimsel Faaliyetleri	Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi-Bildiri (7-8 Mayıs 2015) Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu (28-29 Nisan 2016)
İş Deneyimi	
Stajlar	Müzik Öğretmenliği (2015)
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Türk Silahlı Kuvvetleri (1986-2011)
İletişim	
e-posta Adresi	khtuluk@gmail.com
Tarih	16 Eylül 2019