

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Cilt: 13 Sayı: 69 Mart 2020 & Volume: 13 Issue: 69 March 2020
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581
Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2020.3984>

KLASİK TÜRK MÜSİKİNİN ALATURKALAŞMASINDA ROL OYNAYAN BELLİ UNSURLARLA BERABER BESTECİLİK ANLAYIŞI FARKLILAŞAN BESTEKÂRLAR

*COMPOSERS WHOSE COGNIZANCE OF COMPOSITION DIFFERENTIATED TOGETHER WITH
CERTAIN FACTORS THAT PLAYED A ROLE IN THE BECOMING OF THE CLASSICAL TURKISH
MUSIC INTO ALATURCA, THE TRADITIONAL TURKISH STYLE, AFTER THE REPUBLICAN ERA*

Semih OKCU*

Öz

“Klasik Türk Müsikinin Cumhuriyet Dönemi Sonrası Alaturkalaşmasında Rol Oynayan Belli Unsurla Beraber Bestecilik Anlayışı Farklılaşan Bestekârlar” adlı bu çalışmada, Hacı Ârif Bey ile hayatımıza giren Klasik Türk Müsikisi Din Dışı Formlarından en yaygın şekilde kullanılmış ve Beste formunun bir nevi sadeleşmiş versiyonu olan Şarkı formunun, Cumhuriyet sonrasında özellikle 1940’lı yıllardan sonra giderek daha da sadeleşip Alaturkalaşmasında birtakım unsurlar ve birtakım bestekârların ne gibi rolleri olduğuna değinilmiştir. Öncelikle, Beste formu daha sonra Hacı Arif Bey ve Şarkı formu hakkında genelden özele doğru olacak şekilde bilgiler verilmiştir.

Söz konusu çalışmada; Muzaffer İlkar, Râkım Elkutlu, Arif Sami Toker, Ferit Sıdal, Sadi Hoşses, Kâmuran Yarkin, Osman Nihat Akın, Yusuf Nalkesen, Erol Sayan, Avni Anıl, Teoman Alpay, Alaeddin Yavaşca, Şekip Ayhan Özışık, Semahat Özdenses, Yıldırım Gürses, Selahattin Pınar, Necdet Tokatlıoğlu, Şerif İçli, Sadettin Kaynak, Fehmi Tokay, Lemi Atlı, Ziya Taşkent, Zeki Müren gibi bestekârların dönem şartlarında değişen bestekârlık anlayışları örneklem durumundadır. Çalışmada; söz konusu bestekârların ne gibi unsurların etkisinde kaldıklarının analizleri yapılarak, eserlerinde ne gibi benzerlikler ve farklılıklar taşıdıkları tesbit edilmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde maddi kaygılarla beraber bestelerin müzikal anlamda sadeleşme yaşadıkları bununla beraber güftelerinde neredeyse aynı vezin, aynı hece ölçüleri ile yazılmış şiirler kullanmış oldukları ve tabiki beste formu gibi büyük formları kullanamadıklarından ötürü aynı form yapısına sahip olan eserler verdikleri görülmektedir. Hacı Arif Bey, şarkı formunu ön plana çıkaran ancak yine formun kendi içinde klasik geleneğini sürdüren Cumhuriyet dönemi öncesi 19. yüzyıl bestekârımızdır. Örneklem durumundaki Cumhuriyet dönemi bestekârlarımız ise eserlerinde, eserler içinde usul değişikliği, makam geçkileri gibi genel geçer klasik yapıdaki şarkı formunun klasik geleneğe ait formatını kullanmaktan vazgeçtiklerini, ancak bazılarının klasik ekole bağlılıklarını koruduğunu da görmekteyiz.

Tüm bu sonuçlar akabinde çalışmamızın, hem klasik tavrı hem de sanatsal eserlerin devamı açısından bizlere ışık tutacağı ve yeni eserler oluşmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Müsikisi, Beste Formu, Şarkı Formu, Bestekâr, Alaturka

Abstract

In this study entitled as “Composers Whose Cognizance of Composition Differentiated Together with Certain Factors That Played a Role in the Becoming of the Classical Turkish Music into Alaturca, the traditional Turkish Style, After the Republican Era”; it has been mentioned that certain factors related to the Song form, which is the most widely used and a sort of simplified version of the Classical Turkish Music’s Non-Religious Forms that came into our lives with Hacı Ârif Bey following the Republican Era particularly after 1940’s, simplified ever-increasingly and became into Alaturca, the traditional Turkish style, and a number of composers had which type of roles. At the outset, information about Hacı Arif Bey and his Composition form was provided, from general towards the specific.

In the aforementioned study; the apprehensions of composers such as Muzaffer İlkar, Râkım Elkutlu, Arif Sami Toker, Ferit Sıdal, Sadi Hosses, Kâmuran Yarkin, Osman Nihat Akın, Yusuf Nalkesen, Erol Sayan, Avni Anıl, Teoman Alpay, Alaeddin Yavaşca, Şekip Ayhan Ozisik, Semahat Ozdenses, Yıldırım Gurses, Selahattin Pınar, Necdet Tokatlioglu, Serif Icli, Sadettin Kaynak, Fehmi Tokay, Lemi Atlı, Ziya Taskent, Zeki Müren that mutated in the periodic conditions, are in the situation of sample. In the study; the issue that aforementioned composers were affected by what kind of elements, was analysed and it was determined what similarities and differences their artworks had. As a result of the obtained findings, it is seen that the compositions experienced simplification in musical manner in conjunction with financial concerns, however, they had used poems written with almost the same rhythms, the same syllable meters, and of course, since they could not use large forms such as composition form, they produced artworks having the same

* Arş. Gör., Atatürk Üniversite G.S.F. Müzik Bilimleri Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-9992-9834



form. Hacı Arif Bey highlighting of the song form, nonetheless he is our 19th century composer before the Republican era, who continues the classical tradition of the form inside it. We see that the our composers of the Republican era in the sampling situation, had stopped using the classical tradition format of the song form in the generally-accepted classical form in their works, such as method change, tune modulations in the artworks, but some of them remained loyal to the classical school.

Considering all these results, it is thought that our study will shed light on us in terms of continuation of both classical manner and artistic works and it will contribute to the creation of new works.

Keywords: Classical Turkish Music, Composition Form, Song Form, Composer, Alaturca.

GİRİŞ

Durgun (2005)'a göre müzik, bütün sanat ürünleri gibi kültürün kendi öz mantığı ve semantiği ile konuştuğu bir dildir (Durgun, 2005, 100).

Aristo'nun en büyük öğrencilerinden, en yakın dostu ve müzik dalında kıymetli eserler vermiş olan Theofrastes'e göre müzik, mantıkla bir fazilet olup anlaşılması nefse güç gelir ve nefsinin sırrını açığa çıkarmada eksik kalarak onu nağmeler şeklinde ortaya çıkartır ve onunla kederleri harekete geçirerek özüne türlü sanatlar gizler (Muhammed bin Abdülkerim eş-Şehristani, 2014, 351).

Müziğin ahengini bizlere yansıtmaya yarayan birçok âlem vardır ve bu âlemler garp mûsikisinde ton, şark mûsikisinde ise makam olarak adlandırılır. Ancak bu âlemleri bizlere belli düzen halinde sunmaya yarayan ise form ve usûllerdir. Türk mûsikisinin söz eserlerinin en önemli formlarından ikisi Beste ve Şarkı formudur.

Farsça "bağlanmış, bağlı" anlamlarına gelen beste kelimesi Türk mûsikisinde şu mânalarda kullanılmıştır: a) Kompozisyon. Küçük veya büyük formdaki her türlü saz eseri yahut sözlü eser, yani her mûsiki parçası bir bestedir. b) Kelime bestenigâr, beste-hisar ve beste-ısfahan makamları gibi bazı birleşik makamların adlandırılmasında makam ismi olarak kullanılmıştır. c) Türk mûsikisinde bir form adı olarak beste, din dışı sözlü eserlerin büyük formdaki en önemli tertiplerinden birinin özel adıdır. Güfte olarak divan edebiyatının gazel tarzındaki manzumelerinden seçilen iki beytin usulüne uygun olarak bestelenmesiyle meydana gelir (Yavaşca, 1992, 543).

Türk mûsikisine Hacı Ârif Bey ve talebesi Şevki Bey ile giren ve gelişen Şarkı formu ise söz mûsikisi içerisinde olan bir formdur. Şarkı formu Halk tarzı fasullarda Ağırsemâi ile Yürüksemâi arasında okunur. Özelliği: 18. Yüzyıldan sonra yaygınlaşan edebi şekline uygun olarak ,aa-ba` kafiye düzeninde dört (nadiren beş yada 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 usûl-lerle, âdeten Terennümsüz ve melodik olarak , abcb` şemasında (yani 2. ve 4. mısraların hem söz, hem melodi olarak aynen) bestelenmesi ve mısraların normal olarak ikişer defa okunmasıdır. 4. Mısra (nakarat) güftesi ikinciden farklı olan şarkılar olduğu gibi, küçük terennümlü olan şarkılar da vardır (Tanrıkorur, 2003, 50).

Şarkı formu Cumhuriyet dönemi sonrasında giderek daha sade bir hal alarak Fantezi eserler halini aldığını görmekteyiz.

Fantezi, Batı müziğinde klasik kaideler dışında, form zaruretlerine uymayarak serbest yazılmış saz ve söz eseri manasındadır. Türk mûsikisinde son yarın asır içinde serbest yazılan şarkılara verilmiş addır. Bunlar Şarkı formunun kaidelerine uymayan basit ve popüler eserlerdir. Bilhassa son 30 yıl içinde Türk ve Arab filmleri için bestelenen şarkılar daima fantezi eserler olmuştur (Öztuna, 1969, 215).

Alaturca ifadesi ise, Batı müziğinde "Türk tarzında" manasına gelen, Mozart, Beethoven gibi bestekârlar Mehter müziğinden ilham alarak yazdıkları parçalar üzerine bu terimi kullandıkları bir terimdir. İtalyanca olan bu tabir, Tanzimattan sonra, Türk veya Doğu mûsikisi manasında kullanılmıştır. Mızıkay-ı Hümayûn hocası olarak İstanbul'a gelen İtalyanların kullandıkları bu tabirin milli mûsikîye isim olarak uzun süre kullanılması gariptir. Arel bu tabire şiddetle karşı koymuş sonunda silip süpürerek yerine "Türk Mûsikîsi" tabirini geçirmiştir (Öztuna, 1969, 27).

Alaturca ifadesi Arel sayesinde Türk mûsikîsi tabirini alsa da bu durum Şarkı formunun sadeleşip Fantezileşmesiyle beraber halk nezdinde "Gazino müziği" ifade ve anlamından öteye gidememiştir. Bu durumu Klasik Türk Mûsikîsi bestekârlar ve hocalarından Zeki Ârif Ataerğın şöyle ifade etmektedir;

"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 tabii bu tarz eser vermeye mecbur kalıyorlar. Okuyucular, nâşirler, bâyiler hep kazanç nerede ise oraya tevessül ettiler. Bittabi bu hâl mûsikîmizi uçuruma sürüklüyor” (Cansevdi, 2014, 13).

Ataerğın’ın tesbitleri dahilinde 1940 yılları ve sonrası için bestelerin Alaturkalaşması ve Fantezi formuna doğru kayması şeklinde olmuştur.1960’lardan sonra ise durum bambaşka bir hal almış, bukez Arabeskleşmeye doğru gittiğini görmekteyiz.

Budak’a (2006) göre ise 1950 sonrası bu durum şu şekilde ifade edilmektedir; “Toplumsal yapının müziğe yansıdığı bir gerçektir. 1950’lerde başlayan büyük iç göçle beraber, köyden kente göçen kent ortamına uyum sağlayamayan kır kökenli nüfus, doğu motifli, kuralsız ve söz ağırlıklı olan arabesk müzik bu yığınun kültürü oldu. Sosyo-kültürel ve ekonomik çöküntülerin yaşandığı dönemler gemilerinin batmaya başladığını hissedenler arabesk müziğe sarıldılar, dönem sanatçıları ise sanatı denize atarak popülist sanatı yaratma yoluna gittiler” (140-144).

1.1. Türk Müsikiğinde Beste Formu

Farsça “bağlanmış, bağlı” anlamlarına gelen beste kelimesi Türk müsikiğinde şu mânalarda kullanılmıştır: a) Kompozisyon. Küçük veya büyük formdaki her türlü saz eseri yahut sözlü eser, yani her müsiki parçası bir bestedir. b) Kelime bestenigâr, beste-hisar ve beste-ısfahan makamları gibi bazı birleşik makamların adlandırılmasında makam ismi olarak kullanılmıştır. c) Türk müsikiğinde bir form adı olarak beste, din dışı sözlü eserlerin büyük formdaki en önemli tertiplerinden birinin özel adıdır. Güfte olarak divan edebiyatının gazel tarzındaki manzumelerinden seçilen iki beytin usulüne uygun olarak bestelenmesiyle meydana gelir (Yavaşca, 1992, 543).

Besteler, dörder mısralı şiir parçalarının yüksek bir üslupla ve büyük usullerle ölçülerek bestelenmesi ile meydana gelirler. Her makamdan ve çeşitli usullerle bestelenmiş pek çok beste örnekleri musikimizde mühim bir yer tutar. Terennümden sonra güftenin son kısmı tekrarlanarak karar verilir. Birinci bölüm bu şekilde biter. İkinci mısra aynen birinci mısranın beste düzenindedir. Meyanhanesini meydana getiren üçüncü mısradan da terennümle bittikten sonra yine mısranın son kısmı tekrarlanarak dördüncü bölüme geçilir. Dördüncü mısra da aynen birinci mısranın beste ve terennümü ile icra edilir ve yine mısranın son parçasının tekrarı ile bitirilir. Bestelerin çok defa birinci ve üçüncü mısraları icra edilerek kısaltma yapılır. Meyanhanenin terennümleri aynen birinci mısra gibi makamını karar nağmeleri ile beslendiği için bu kısaltma yapılabilir. Ancak bazı bestelerin meyhan makamın karar perdesinden başka bir perde üzerinde karar verdiğinden bunlarda ikinci ve hele Dördüncü mısra okunarak makamın kendi nağmeleri ile kendi perdesinde karara bağlanması şarttır (Karadeniz, 2012, 172).

Bestelerin güftesi her zaman dört mısralıdır. Bu sebeple “dörtlü” anlamına gelen “Murabba Beste” denir. Eğer Terennüm iki mısradan sonra geliyorsa ve lâfzi terennüm tarzında ise bu çeşit bestelerde “Nakış Beste” denir(Özkan, 2013, 106).

Murabba Beste şeması;

1.	Mısra	(zemin) +	terennüm	=	1.hâne;
2.	Mısra	(nakarat)	+ terennüm	=	2.hâne;
3.	Mısra	(meyan)	+ terennüm	=	3.hâne;
4.	Mısra	(meyan)	+ terennüm	=	4.hâne.

Nakış Beste şeması;

1.2.	Mısra	(Zemin)	+ terennüm	=	1.hâne;
3.4.	Mısra	(nakarat)	+ terennüm	=	2.hâne;

Eser meyhanlı ise;

1.2.	Mısra	(Zemin)	+ terennüm	
3.	Mısra	(meyan)		
4.	Mısra	(nakarat)	+ terennüm	

1.1.1. Terennüm:

Terennümler, formaların oluşmasında ve ayrılmasında önemli bir yer almışlardır. İki türlü terennüm vardır:

1.1.1.1. İkâi Terennüm (Ritmik Terennüm): Kendi başlarına anlamı olmayan, fakat bir araya geldikleri zaman, usûl ile yakından ilgili bir gidiş gösteren hece gruplarıdır. Meselâ “Yel lel li”, “Ten nen ni”, “Tene na”, “Tadir ney”, “Na te ne dir ney” ... gibi(Özkan, 2013, 104).



1.1.1.2.Lâfzi Terennüm (Sözlü Terennüm): Bestecinin eserine kendinden eklediği, fakat bu defa kendi başlarına bir anlamı olan sözlerdir. Meselâ “Kurbanın olam”, “Hey canım”, “Hey mirim”, “A canım”, “A sultanım”, “Mihribanım” gibi(Özkan, 2013, 104).

1.2. Hacı Ârif Bey ve Şarkı Formu

“Türk mûsikîsi bestekârı, hanende. 1831 yılı sonlarında İstanbul Eyüp’te doğdu. Asıl adı Mehmed Arif olup Eyüp Sert Mahkemesi başkâtiplerinden Ebûbekir Efendi’nin oğludur. Hocası Mehmed Bey onu Hammâmizâde İsrnâil Dede ile tanıştırdı. Ârif’i çok beğenen İsmail Dede kendisine bir müddet ders verdi. Mehmed Bey tarafından Muzika-i Hümâyun’un Türk mûsikîsi kısmına kaydedtirilen Ârif Bey, aynı zamanda Bâb-ı Seraskerî Kalemî’nde kâtip yardımcısı olarak göreve başladı (1844). Muzika-i Hümâyun’da Mehmed Bey’in meşklerine, ayrıca Hâşim Bey’in derslerine katıldı. Sarayda Sultan Abdülmecid’den yakınlık gördü ve yirmi yaşlarında ona mabeyinci oldu. Bir müddet sonra Harem-i Hümâyun’daki cariyelere meşk hocası tayin edildi. Burada tanıdığı Çeşmidilber adlı cariyeye âşık olunca onunla evlendirildi ve saraydan uzaklaştırıldı. Ancak hanımının kendisini terketmesi üzerine tekrar saraya alındı ve yine cariyelere meşk hocası olarak görevlendirildi. Onun bu sıralarda Kürdîlihiczakâr makamında bestelediği, Niçin terkeyleyip gittin a zâlim` mısraı ile başlayan şarkısı bu ayrılıktan duyduğu üzüntüyü dile getirmektedir. Hacı Arif Bey’in bu görevi de âşık olduğu Zülfinigâr adlı câriye ile evlenmesi ve tekrar saraydan ayrılması ile son buldu. Yeni hanımı da bir yıl sonra veremden ölünce bu defa hissiyatını segâh makamındaki, Olmaz ilâç sine-i sad pâreme` ve hicaz makamındaki, Kamer-çehre perî-rû tende canım` mısraları ile başlayan şarkıları ile ifade etti. Sultan Abdülaziz’in tahta çıkmasıyla (1861) tekrar Harem-i Hümâyun’daki serhânendelik ve meşk hocalığı görevine getirilen Hacı Ârif Bey, on yıl sürdürdüğü bu görevi sırasında da Pertevniyal Valide Sul-tan’ın nedimelerinden Nigârnik adlı kıza âşık olunca valide sultan onları evlendirdi. İrâde-i seniyye ile ve 40 altın maaşla saraydan çıkarılan Ârif Bey, 1876 yılına kadar beş yıl süreyle Şûrâ-yı Devlet’te kâtiplik ve Beykoz’da maliye müdürlüğü görevlerinde bulundu. II. Abdülhamid tahta çıktıktan sonra, Hacı Ârif Bey’i tekrar Muzika-i Hümâyun’a aldı. Vefatından bir yıl kadar önce kalp hastalığına yakalandı. Kürdîlihiczakâr makamındaki, Gurûb etti güneş dünyâ karardı` mısraı ile başlayan şarkısını besteledikten kısa bir süre sonra 28 Haziran 1885 tarihinde Muzika-i Hümâyun’daki odasında vefat etti. Ârif Bey’in ne zaman hacca gittiğine dair bir kayda rastlanmamıştır. İbnü-lemin Mahmud Kemal bestekârın seyyid olduğunu ileri sürer. Hacı Ârif Bey hiçbir sazı çalmasını, hatta nota yazısını dahi öğrenmediği halde bestekârlık dehası ile zamanının musikişinasları arasında müstesna bir yere sahip olmuştur. Hammâmizâde İsmail Dede’den sonra XIX. yüzyılın en büyük bestekârı ve özellikle şarkı formunda Türk mûsikîsinin en önde gelen sanatkârı kabul edilmiştir. Şarkılarının çoğunun güftesi Mehmed Sadî Bey’e ait olan Ârif Bey velûd bir sanatkârdır. Süratle beste yaptığı, hatta bir gecede sekiz şarkı bestelediği söylenir. Sultan Abdülaziz’in verdiği bir güfteye yedi ayrı makamda beste yapması da bu alandaki gücünün bir delilidir. Kuvvetli bir hafızaya sahip olduğundan ezberinde binlerce eser bulunan Hacı Ârif Bey, aynı zamanda Türk mûsikîsi tarihinin sayılı hanendeleri arasında yer alır. Sesinin güzelliği üstün mûsikî kabiliyeti ve sanat anlayışı ile birleşince ortaya müstesna bir icra üslûbu çıkmıştır. Okuyuşundaki güzel tavrı hocası Hâşim Bey’den aldığı söylenir. Hacı Ârif Bey, terkip ettiği Kürdîlihiczakâr makamı ve düzenlediği müsemmen usûlüyle mûsikî nazariyatı sahasında da söz sahibi olduğunu ortaya koymuş, ayrıca Mecmûa-i Ârifin(İstanbul 1290) adlı bir de güfte mecmuası tertip etmiştir. Kendisine ait güftelerin de yer aldığı bu kitapta ellinin üzerinde makamdan 1000’den fazla eserin güftesini toplamıştır. Hacı Ârif Bey, Türk mûsikîsinde, neoklasik ve, romantik denilen sanat akımının kurucusudur. Kendisinden önce neoklasik tarzda III. Selim, Hammâmizâde İsmail Dede, Şâkir Ağa gibi bestekârlar şarkı bestelemişse de Hacı Ârif Bey bu alanda çığır açmıştır. Ritim çeşitliliği, melodi renkliliği ve zenginliğiyle dikkati çeken şarkı bestekârlığındaki üstün seviyesiyle Hacı Ârif Bey, bu formun gerçek anlamda ihya edicisi kabul edilmelidir. ,Faslı atik ve, faslı cedîd olarak ikiye ayrılan Muzika-i Hümâyun’un fasıl takımındaki faslı atik kadrosunda yer alan ve saraydan ayrı kaldığı yıllarda da bu çalışmalarını devam ettiren Ârif Bey’in tesirinde kalmayan şarkı bestekârı yok gibidir. Bunlar arasında, aynı zamanda talebesi olan ve sanat anlayışının en güçlü temsilcisi kabul edilen Şevki Bey’in farklı bir yeri vardır. Ayrıca Kanunî Mehmed Bey, Mustafa Servet Efendi, Santûrî Edhem Efendi, Leon Hancıyan,



Giriftzen Âsım Bey ve Lemi Atlı gibi musikişinaslar da onun meşhur talebelerindedir. Şiirle de uğraşan ve bir kısım bestelerinin güftesini bizzat yazmış olan Ârif Bey, 1000'i aşkın şarkı ile 100'den fazla ilâhi ve diğer formlarda eser bestelemiş, ancak bunlardan yaklaşık üçte ikisi notasızlık yüzünden unutulmuştur" (Sezgin, 1996, 441-442).

Ölümünden önce yapmış olduğu, sözleri Hikmet Bey'e ait olan Kürdî'li Hicazkâr şarkı, formunun saheserlerinden olup adeta veda mesajını verdiği bir eserdir.

Gurûb etti güneş dünya karadı
Gül-i bağ-ı emel soldu sarardı
Felek de böyle matemler arardı
Gül-i bağ-ı emel soldu sarardı (Salgar, 2011, 37).

1.2.1. Türk Müsikisinde Şarkı Formu

"Şarkı, altı veya sekiz beyitli olabilir. Yalnız Devr-i Revan ve Sofyan'dan başka usüllerle bestelenemez. Şarkı'nın bir beyti zemin'i, bir beyti de Miyân- Hâne'yi meydana getirir. Üçüncü beyit ise ilk beyitle aynı beste terkibine sahiptir. Böylece sonuna kadar bir beyit Zemîn ve bir beyit Miyân-Hâne şeklinde okunup gider" (Kantemiroğlu, 2001, 186).

"Tanrıkorur (2003)'a göre, şarkı formu Halk tarzı fasıllarda Ağırsemâ ile Yürük-semâ arasında okunur. Özelliği: 18. Yüzyıldan sonra yaygınlaşan edebi şekline uygun olarak ,aa-ba` kafiye düzeninde dört (nadiren beş yada daha fazla) mısralı ve çoğunlukla âruzun Hezec, Remel veya Recez bahirlerine ait vezinlerde yazılmış güftelerin, başta Aksak (9/8) ve Curcuna (10/16) olmak üzere hemen bütün küçük usüllerle, âdeten terennümsüz ve melodik olarak ,abcb` şemasında (yani 2. ve 4. mısraların hem söz, hem melodi olarak aynen) bestelenmesi ve mısraların normal olarak ikişer defa okunmasıdır. 4. mısra (na-karat) güftesi ikinciden farklı olan şarkılar olduğu gibi, küçük terennümlü olan şarkılar-da vardır`s, 50).

Özkan (2013)'a göre, şarkı formu 4 mısralı (murabba), 5 mısralı (muhammes), 6 mısralı (müseddes), 7 mısralı (müsebbâ), 8 mısralı (müsemmen), 9 mısralı (mütessâ), 10 mısralı (muaşşer), 12 mısralı (isnâaşer) kıtala-rın bestelenmesiyle meydana gelmiş teren-nümsüz bir formdur (Bazılarının başında veya arada bir ,Of` terennümü yer alabilir). Şarkılar pek çok şekillerde kullanılmışlarsa da yapı bakımından en çok 1.mısra A (Zemin), 2.mısra B (Nakarat), 3. mısra C (Miyan), 4. mısra B (Nakarat) yani A+B+C+B şeklinde tutulmuştur.2 mısralı olan ,Müsennâ` ve 3 mısralı olan ,Müselles` şarkılar çok azınlıktadır ve bunlar daha çok Türkü karakteri taşır-lar. Bazı şarkılarda her mısra ayrı ayrı iki defa bestelenmiş veya her mısraın sonundaki bir kısmı tekrar edilmiş, keza gerekli ve elverişli yerlere çok küçük bir terennüm ilâve edilmiş de olabilir. Şarkının en başında veya en so-nunda bir ara nağme bulunabilir. 5. mısraâda usûl geçkisi yapılabilir. Bu durumda son mısra ile tekrar ilk usûle dönülür. Türk Müsikisinde şarkı formu Hacı Ârif Bey tarafından kullanılmıştır"(s, 108-111).

Beste şekilleri bir hayli geniş olan bu formun güfteleri birçok konuyu işlemektedir. Sözlerin bir kısmında aşk, matem, ızdırıp, ümit, sevinç gibi temalar ele alındığı gibi bir kısmında da rint, kalender, tevekkül gibi konuların işlendiği görülmektedir (Özalp, 2000, 143).

1.3. Alaturka

Batı müziğinde "Türk tarzında" manasına gelen bir terim. Mozart, Beethoven gibi bestekârlar Mehter müziğinden ilhan alarak yazdıkları parçalar üzerine bu terimi koymuşlardır. İtalyanca olan bu tabir, Tanzimattan sonra, Türk veya Doğu müsikisi manâsında kullanılmıştır. Mızıkay-ı Hümâyûn hocası olarak İstanbul'a gelen İtalyanların kullandıkları bu tabirin milli müsikîye isim olarak uzun süre kullanılması gariptir. Arel bu tabire şiddetle karşı koymuş sonunda silip süpürerek yerine "Türk Müsikîsi" tabirini geçirmiştir(Öztuna, 1969, 27).

1.4. Fantezi

Batı müziğinde klasik kaideler dışında, form zaruretlerine uymayarak serbest yazılmış saz ve söz eseri manasındadır. Türk müsikisinde son yarın asır içinde serbest yazılan şarkılara verilmiş addır. Bunlar Şarkı formunun kaidelerine uymayan basit ve popüler eserlerdir. Bilhassa son 30 yıl içinde Türk ve Arab filmleri için bestelenen şarkılar daima fantezi eserler olmuştur(Öztuna, 1969, 215).

1.5. Zeki Ârif Ataergin'in Bestekârlık ve Bestekârlar Konusundaki Görüşleri



Ataergin, zamanının meşhur mûsikî üstadlarından Kirami Efendiye intisab etmiş okumak sanatında başına bir edaya mâlik olmuş haiz olduğu yüksek kabiliyetle bestekârlık vadisine girmiş ve hârikülâde kıymetli eserler vermiştir (Rona, 1960, 210).

Eski tarz okuyuş ustalarından ve klasikçi bestekârlardan olan Zeki Ârif Ataergin, bestekârlık ve bestekârlar konusunda kendisinde bulundurduğu engin mûsikî bilgisi ve bestekârlık kabiliyetinin dahilinde Musiki Dergisi' nin 1950 yılında yayınlanan 35. sayısındaki Rıdvan Lâle'ye vermiş olduğu röportajında görüşlerini şöyle belirtiyor: "Çok eski zamanlarda bestekârlarımız daima büyük bestekâr olmak sûretiyle temâyüz ve teârûf etmişlerdir; yani eski bestekârlarımız besteler, nakışlar ve semâiler, âyin-i şerifler, duraklar bestelerler; harciâlem hafif ve ağır şarkılar ile türküleri koşmalar, kantolar, kalender, divan, yıldızlar, gazel ve destan, semâî, sevda semâîsi ve mâniler, kesik kerem ve köçekçeler gibi halk mûsikîsine pek o kadar râğbet etmezlerdi. Bu halk mûsikîsinin nâşiri Dellâlzâde İsmâil Efendi olmuştur. Binaenaleyh bestekârları iki kısma ayırmak lazımdır: Bunlardan bir kısmı birinci sınıf hakikî büyük üstad olan bestekârlardır; diğer kısmı ikinci sınıf üstad olan şarkı bestekârlarıdır. Büyük üstad ve bestekârlarımız mâlum mâruf kimselerdir ki Abdülkâdir Merâği, İtrî Mustafa Efendi ve Hamamizâde İsmâil Dede Efendi v.s. gibileridir. Şarkı bestekâri üstadlarımız ise Sermüezzîn Hazreti Şehriyârî ve Şevkî Bey merhum gibileridir. Hacı Ârif Bey merhum, beste, kâr, nakış ve yürük semâî gibi musanna ve mûsikîmizde ehemmiyeti haiz eserler bestelemeye heves ve merak etmemiştir. Hacı Ârif Bey' in yalnız nihavend makamında hafif çenber usûlünde; "Kâhi gönül firakın ile derdnâk olur" güfteli beste tavrından ziyâde şarkı tavrında tek bestesi vardır. Bununla beraber gerek Hacı Ârif Bey olsun, gerek Şevkî Bey olsun mûsikîmize gayet parlak yüzlerce şarkı eserleri vermişlerdir. Zamanımızda eski büyük üstadlar kâbında büyük bestekârlar kalmamıştır; yalnız şarkı bestekârlarını eserleriyle tanımış bulunuyoruz. Şarkı bestekârlarının başında geçen sene vefât eden Lemî Atlı ve İzmirli Râkım Elkutlu hoca gelir. Bu iki mühim şarkı bestekârlarını takip eden bestekârlarımız Sadeddin Kaynak ve Selahaddin Pınar ve Şerif İçli' dir. Bugünkü mûsikîmize gelince, eskiden olduğu gibi öyle şâheser eserler verecek üstadlarımız kalmamıştır. Bazı bestekârlarımız halk tarafından râğbet gören eserler temâyüz etmişlerdir. Fakat itiraf etmek lazımdır ki, halkın gösterdiği bu râğbet 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 râğbeti artabilir (Cansevdi, 2014, 12-13).

Budak (2006)'a göre, 1950 sonrası bu durum şu şekilde ifade edilmektedir; "Toplumsal yapının müziğe yansdığı bir gerçektir. 1950'lerde başlayan büyük iç göçle beraber, köyden kente göçen kent ortamına uyum sağlayamayan kır kökenli nüfus, doğu motifli, kuralsız ve söz ağırlıklı olan arabesk müzik bu yığının kültürü oldu. Sosyo-kültürel ve ekonomik çöküntülerin yaşandığı dönemler gemilerinin batmaya başladığını hissedenler arabesk müziğe sarıldılar, dönem sanatçıları ise sanatı denize atarak popülist sanatı yaratma yoluna gittiler" (140-144).

Akdoğan (1996)' ya göre ise, 20. yüzyılla birlikte günümüze gelindiğinde ise şarkı formunun özellikle fantezi ve film şarkısı akımları sebebiyle klasik yapısını kaybederek daha serbest bir yapı kazandığı ve artık beste formu olma özelliğinin kaybolduğu görülmektedir. Bu nedenle klasik besteleniş şekli kaybolan şarkı formu, otuzdan fazla şekli olan bir yapıya dönüşmüş, şarkılar da kendi arasında fantezi şarkılar, film şarkıları gibi şekillerde ve hatta daha ileri bir boyut kazanarak çocuk ve gençlik şarkıları, fasıl şarkısı, solo şarkı, piyasa şarkısı ve eğlence şarkısı şeklinde sınıflandırılmıştır.

2.YÖNTEM

Bilimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirleme-ye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, "ne" oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Karakaya, 2009, 59).

Bu araştırma, yaklaşık iki yüz yıl kadar önce sanat hayatımıza giren ve girdikten sonra Türk Mûsikîsinin diğer formlarının birçoğunu geride bırakan Klasik Türk Mûsikîsi Din dışı Formlarından olan Şarkı formunun, Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrasında bestelenmiş eserler arasında ne gibi farklar doğurduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca bu araştırma; şarkı formunun mûsikîmize neler



getirdiğini incelemek ve aynı form yapısındaki eserlerin farklı bestekârlar tarafından nasıl yorumlandığını görmek açısından önem arz etmektedir. Araştırmanın yürütülmesinde uygulanan survey (tarama) modeli ve literatür tarama yöntemleri ile çalışmaya temel olan bilgiler sunulmuştur.

2.1. Verilerin Analizi

Bu araştırmanın evrenini, Şarkı formu, örneklemini ise Muzaffer İlkar, Râkım Elkutlu, Arif Sami Toker, Ferit Sıdal, Sadi Hoşses, Kâmuran Yarkın, Osman Nihat Akın, Yusuf Nalkesen, Erol Sayan, Avni Anıl, Teoman Alpay, Alaeddin Yavaşca, Şekip Ayhan Özışık, Semahat Özdenes, Yıldırım Gürses, Selahattin Pınar, Necdet Tokatlıoğlu, Şerif İçli, Sadettin Kaynak, Fehmi Tokay, Lemi Atlı, Ziya Taşkent, Zeki Müren gibi bestekârların dönem şartlarında değişen bestekarlık anlayışları örneklem durumundadır. Belge ve literatür taramasından elde edilen veriler doğrultusunda araştırmamızın bulgular bölümünde konu bağlamında analizlere yer verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Çalışmamızın bu bölümünde, çalışmanın örneklemini oluşturan bestekârların 1940 sonrası verdikleri eserler incelenerek, gerekli açıklamaların detayı, ilgili analizler başlığı altında ayrıca verilmiştir.,

3.1. Muzaffer İlkar'ın "Gönül Penceresinden Ansızın Bakıp Geçtin" adlı eserin Form şeması

A+B

3.2. Râkım Elkutlu'nun "Mümkün mü Unutmak Güzelim" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.3. Arif Sami Toker'in "Bir Sevda Geldi Başıma" adlı eserin Form şeması

A+B

3.4. Ferit Sıdal'ın "Gözlerin Bir İçim Su" adlı eserin Form şeması

A+B+C

3.5. Sadi Hoşses'in "Şarap Mahzende Yıllanır" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.6. Kâmuran Yarkın'ın "Sen Kimseyi Sevemezsin" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.7. Osman Nihat Akın'ın "Bir İhtimal Daha Var" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.8. Yusuf Nalkesen'in "Kapın Her Çalındıkça" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.9. Erol Sayan'ın "Kadehinde Zehir Olsa adlı eserin Form şeması

A+B

3.10. Avni Anıl'ın "Mihrabım Diyerek" adlı eserin Form şeması

A+B

3.11. Teoman Alpay'ın "Nasıl Geçti Habersiz adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.12. Alaeddin Yavaşca'nın "Geçmesin Günümüz" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.13. Şekip Ayhan Özışık'ın "Senede Bir gün" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.14. Semahat Özdenes'in "Her Mevsim İçimden Gelir Geçersin" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.15. Yıldırım Gürses'in "Çal Kanunum Çal" adlı eserin Form şeması

A+B+C

3.16. Selahattin Pınar'ın "Bir Bahar Akşamı" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.17. Necdet Tokatlıoğlu'nun "Sevgiye Çağrı" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.18. Şerif İçli'nin "Gittin Bu Gidiş Bende Ölümünden Beterdi" adlı eserin Form şeması



A+B+C+D+B

3.19. Sadettin Kaynak'ın "Çile Bülbülüm" adlı eserin Form şeması

A+B+C

3.20. Fehmi Tokay'ın "Benzemez Kimse Sana" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.21. Lemi Atlı'nın "Bir Kendi Gibi Zalimi Sevmiş" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.22. Ziya Taşkentin "Gücüme Gidiyor" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

3.23. Zeki Müren'in "Şimdi Uzaklardasın" adlı eserin Form şeması

A+B+C+B

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

"Klasik Türk Müsikinin Alaturkalaşmasında Rol Oynayan Belli Unsurla Beraber Bestecilik Anlayışı Farklılaşan Bestekârlar" adlı bu çalışmada elde edilen bulgular doğrultusunda, aşağıdaki sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur.

Muzaffer İlkar, Râkım Elkutlu, Arif Sami Toker, Ferit Sıdal, Sadi Hoşses, Kâmuran Yarkın, Osman Nihat Akın, Yusuf Nalkesen, Erol Sayan, Avni Anıl, Teoman Alpay, Alaeddin Yavaşca, Şekip Ayhan Özışık, Semahat Özdenses Yıldırım Gürses, Selahattin Pınar, Necdet Tokatlıoğlu, Şerif İçli, Sadettin Kaynak, Fehmi Tokay, Lemi Atlı, Ziya Taşkent, Zeki Müren gibi bestekârların, hemen hepsinin elbetteki klasik tarzda diyeceğimiz söz eserleri olduğu gibi saz eserleride bestelemiş olduklarını görmekteyiz.

20. yüzyıl ile birlikte başlayan fantezi şarkı ve film şarkısı akımı ile pek çok bestekâr klasik şarkı formunu terk ederek bu formda eserler bestelemişlerdir. Bu bestekârların en önemlilerine Sâdeddin Kaynak örnek olarak verilebilir. Çalışmaya konu olan eserlerin tamamı incelendiğinde, çalışmaya konu olan bestekârlardan Şerif İçli, Râkım Elkutlu, Lemi Atlı ve Ferit Sıdal'ın, kısmende Alaeddin Yavaşca'nın diğer bestekârlara göre Alaturka, Fantezi tarzına daha az tevessül ettikleri sonucuna varılmıştır.

Klasik tarzda verdikleri eserlerinde kullandıkları güftelerin genellikle Arûz veznine sahip olduğu ve Arûzun Remel bahrine giren Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün kalıbıyla yazıldığı fakat güftelerin hangi vezinde olursa olsun mümkün mertebe sadeleşmiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum tarihsel süreç baz alındığında her dönemin kendinden önceki döneme göre hem form hem güfte açısından daha da sadeleştiği ayrıca görülmektedir.

Şarkı formunda kullandıkları güftelerle oluşturdukları eserlerin yapısı incelendiğinde bestekârlarımız, genel itibariyle Şarkı formunun aslı yapısını oluşturan A(Zemin)+B(Nakarât)+C(Miyan)+B(Nakarât) şemasını kullandıkları, Fantezi diyebileceğimiz eserlerinde ise A+B ya da A+B+C şemasını kullanmış oldukları görülmektedir.

Şarkı formunda ve arûz vezniyle kullandıkları güftelerle oluşturdukları eserlerin yapısı incelendiğinde ise bestekârlarımız, Şarkı formunun daha sanatlı ve klasik tavrda olan sondan bir önceki mısra da usûl geçkisi yaparak ardından son mısra ile beraber tekrar ana usûle dönüş yaptıkları A(Zemin)+B(Nakarât)+C(Miyan)+D ve E (Muhammes) yapısını kullanmış oldukları görülmüştür. Ayrıca bazı bestekârlar bu tarzdaki eserlerinde eserin son mısraına çok küçük bir, terennüm dahi ilave ettikleri görülmüştür. Ancak incelediğimiz eserlerde bu yapıyı kullanmadıklarını görmekteyiz.

Alaturkalaşmış ya da Fantezi halini almış diye tabir edebileceğimiz eserlerinde kullanmış oldukları makamın temel çeşni ve asma kalışlarına yer verdikleri, Klasik eserlerinde ise temel geçkilere ve usul değişikliklerine yer verdikleri görülmüştür. Fantezi halini almış şarkıların yanı sıra, II. Dünya Savaşı yıllarında yani 1940'lardan sonra Türkiye'de Avrupa ve Amerikan filmlerinin yerini özellikle Mısır ve diğer Arap ülkelerinin filmlerine bırakmasıyla birlikte artık tamamen ihtiyaca yönelik şarkılar bestelenmeye başlanmıştır. Bunun sebebi de filmlere Türkçe dublaj yapılırken sözlü müzik eserlerinin yerine Türkçe eserlerin monte edilmesi zorunluluğunun doğması ve bunun sonucunda da bir film müziği akımının başlamasıdır. Yabancı filmlerde yer alan müziklerin süre olarak uzun olması sebebiyle yerlerine konulan Türkçe şarkıların da süre olarak daha uzun olması için daha uzun şarkı sözlerine ihtiyaç duyulmuş ve sonuçta hiçbir açıdan klasik şarkı formuna uymayan yeni bir form ortaya çıkmıştır. Ayrıca dönem şartları dolayısıyla 1940 sonrasında bestecilik anlayışına gittikleri ancak 1950 ve sonrası Arabesk furyasına kapılarak bu bağlamda eserler vermedikleri, bu durum sadece Fantezi formuna kayma eğiliminden öteye gitmedikleri görülmektedir.



Özellikle son yarım yüzyılda bestekârlarımız, halk tarafından rağbet gören eserlere yönelmişler, geçim maksadıyla eserler yapmışlardır. Örneklem durumundaki bestekârlarımızı o günün şartlarında gramafon ve plak müesseseleri, günümüz bestekârları ise Türk Radyo ve Televizyon Üst Kurumu olmasa hiçbir radyo ve yayın kurumunun halk tutmaz diye klasik eserleri yayınlamadıkları, yayınladıkları eserler ise Fantezi ve Gazino eserlerinden öteye gidemiyor olması hasebiyle bestekârlarımız da gayet tabii bu tarz eser vermeye mecbur kalmışlardır. Bir nevi kazanç nerede ise oraya tevessül ettikleri ve bu durumun müsikimizi uçuruma sürüklüyor olduğu görülmektedir.

İncelediğimiz bestekârlar çerçevesinde, gerek arüz gerekse hece ölçüsüyle yazılmış olsun bestelenen güftelerin, terennümlerle desteklenerek müsikimizin klasik tavrının korunmasının mümkün olacağı kanaatine tarafımızca varılmıştır. Aksi takdirde diğer form yapılarından kolay olması hasebiyle Cumhuriyet dönemi sonrası daha da yaygın bir hal alan ve oldukça sevilen şarkı formu, diğer formların yok olmasına ve Şarkı formunun giderek Alaturka ve Fantezi halini almasına sebebiyet verebilme potansiyeli taşımaktadır. Ancak müsikimizin zaten zor süreçlerden geçtiği düşünülürse, elbette şarkı formu müziğimizin korunması açısından çok önemli bir rol oynamaktadır.

Dikkat edilmesi önem arzeden konulardan biri ise Şarkı teriminin kullanılması hususu olmalıdır. 16. yüzyıldan itibaren bir beste formu olarak Türk müziği terminolojisi içerisinde yer alan şarkı, 18. yüzyıldan itibaren gelişerek 19. yüzyılda Hacı Arif Bey ile klasik bir yapı kazanmış ve 20. yüzyılın ilk yarısına kadar bu yapısını korumuştur. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte günümüze baktığımızda, her türlü melodi ve beste formu şarkı olarak tanımlanmıştır. 20. yüzyılda Türk müziği bestekârlarının sadece şarkı formunu kullanması, tek kullanılan form olarak "şarkı" teriminin halk arasında ve basın-yayın organlarında çok sık kullanılması, yeni yetişen jenerasyonun sadece şarkı formunu tanıyıp diğer formlara yabancı kalması, dolayısıyla şarkı teriminin Türk halkı tarafından insan sesi ile söylenen her türlü ezgi, müzik parçası veya melodi olarak algılanması ve anlamlandırılmasıdır. Fasillarda yalnızca şarkı formunun kullanılması ve ses icracılarının artık sadece popüler şarkılar icra etmesi gibi nedenlerle bütün ses icracıları da "şarkıcı" olarak isimlendirilmiştir. Diğer dillerde ve dolayısıyla kültürlerde kullanılan terimler de, örneğin İngilizce'de song, Almanca'da lied ve Fransızca'da chanson terimlerinin karşılığı olarak da "şarkı" kelimesi kullanıldığını görmekteyiz. Şarkı terimi Türkçede anlam kaymasına uğrayarak dünya üzerindeki bütün müzik eserleri form ayırmaksızın şarkı olarak nitelendirilmiş, bütün ses icracıları şarkıcı olarak tanımlanmış ve Türk müziğinin en çok kullanılan formu olan şarkı, terminolojik açıdan yozlaşmaya uğrayarak form yapısı olma özelliğini kaybetmiş olduğunu da görmekteyiz.

Tüm bu sonuçlar ışığında şarkı formunun müziğimizin korunması açısından çok önemli bir rol oynadığı fakat "Şarkı" terimi özel bir form ismi olarak algılanması gerektiği, bunun için de form kavramı ve Türk müziğinde kullanılan diğer beste formları hakkında daha bilinçli nesiller yetiştirilmesi gerekliliğini özellikle vurgulamak gerekmektedir. Bu tip karşılaştırmalı çalışmalar, üslup ve tavır farklılıklarıyla yeni öğrenimleri bizlere sunacaktır. Aynı zamanda bu çalışmalar sanatsal eserlerin devamı açısından yeni eserler oluşmasına da katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Cansevdi, İ. İ. (2014). *Bestekâr Zeki Arif Ataergin'in Hayatı ve Eserleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Durgun, Ş. (2010). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayıncılık
- Kantemiroğlu, D. (1976). *Kitab-ı 'İlmi'l-Mûsikî 'ala vechi'l- Hurûfât*. (Yay. Haz. Tura, Y.), İstanbul: Tura Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esaslar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Karakaya, İ. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. (Editör: A. Tanrıöğen) *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (s. 59), Ankara: AnıYayıncılık.
- Muhammed bin Abdülkerim Eş-Şehristani (2014). *Dinler ve Mezhepler Tarihi el-Milel ve'n Nihal* (Çeviren: M. Tan), Ankara: Kabcacı Yayıncılık.
- Akdoğan, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Rona, M. (1960). *50 Yıllık Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi
- Salgar, M. F. (2011). *Hacı Arif Bey Hayatı Sanatı Eserleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat A.Ş.
- Sezgin, B. S. (1996). Hacı Arif Bey. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (c. 1, ss. 441-442). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yavaşca, A. (1992). Beste. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (c. 5, s. 543), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.