



**CUMHURİYET DÖNEMİNİN İKİ REBABİSİ; SABAHADDİN VOLKAN VE  
CAHİT GÖZKAN'IN REBAP TAKSİMLERİ**

**Meriç DÜZBAŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**KASIM 2015**

Meriç DÜZBAŞ tarafından hazırlanan “Cumhuriyet Döneminin İki Rebabisi; Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan’ın Rebap Taksimleri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:**Yrd. Doç. Dr. Seher TETİK İŞİK

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

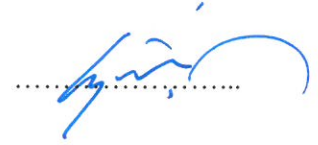
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Başkan :**Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Doç. Dr. Cenk GÜRAY

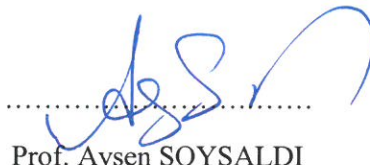
Türk Müziği Anabilim Dalı, Yıldırım Beyazıt

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



TezSavunmaTarihi: 18/11/2015

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Aysen SOYSALDI

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Meriç Düzbaş



CUMHURİYET DÖNEMİNİN İKİ REBABİSİ; SABAHADDİN VOLKAN VE  
CAHİT GÖZKAN'IN REBAB TAKSİMLERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Meriç DÜZBAŞ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kasım 2015

## ÖZET

Türk müziği çalgılarından bazılarının Türk müziği topluluklarında yüzyıllardır çalındıkları bilinmektedir. Fakat bu çalgılardan bazılarının yerini zamanla başka çalgılara bıraktıkları görülmüştür. Santur, çeng, miskâl gibi rebap da günümüzde artık Türk müziği topluluklarında yer almamaktadır. Unutulmaya yüz tutmuş ve saz toplulukları tarafından tercih edilmeyen rebap müzikolojik yöntemlerle tekrar Türk müziği topluluklarına kazandırılmaya çalışılmaktadır. Bu çalgıya ait günümüze ulaşmış en eski kayıtlar cumhuriyet dönemine uzanmaktadır. Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın rebap taksimleri, rebap icrasına ait en eski kayıtlar olma özelliğine sahiptir. Bu nedenle rebap icrasına dair örnek olma özelliği taşımaktadır. Araştırmada Sabahaddin Volkan'ın hicaz, hüseyini, rast, sabâ, uşşak, hicaz makamından hüseyini makamına geçiş taksimi ve hicaz makamından uşşak makamına geçiş taksimi olmak üzere toplam dokuz taksimi ile Cahit Gözkan'ın rast makamındaki taksimi ve rast makamından bayati makamına geçiş taksimi olmak üzere toplam iki taksimi notaya alınmıştır. Notaya alınan taksimlerin seyir özellikleri, icracıların kişisel motifleri, makam geçkileri, akortları, taksimlerinde kullandıkları ses sahası, tartım özellikleri ve teknik özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Analizler doğrultusunda çıkan sonuçlarda Sabahaddin Volkan'ın taksimlerinde bolahenk ney, süpürde ney, müstahsen ney ve davud ney akortlarını kullandığı, melodilerinde de geleneksel seyir anlayışı içinde kendi özgün melodi ve motifleriyle beraber ileri pozisyonları da sıkça kullandığı görülmüştür. Cahit Gözkan'ın ise taksimlerinde bolâhenk ney ve şah ney akortlarını kullandığı, melodilerinde ise geleneksel seyir anlayışı çerçevesinden uzaklaşmayıp, makamların özgün melodilerine ek olarak kendi ürettiği melodi ve motiflerini de kullandığı sonucuna varılmıştır. Bu materyaller rebap icrasında ve eğitiminde kullanılabilir.

Bilim Kodu : 401  
Anahtar Kelimeler : Rebap, Taksim, Makam, Sabahaddin Volkan, Cahit Gözkan  
Sayfa Adedi : 166  
Danışman : Yrd. Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK

TWO REBAP ARTIST OF REPUBLICAN PERIOD; REBAP IMPROVISATIONS OF  
SABAHADDİN VOLKAN AND CAHİT GÖZKAN’S

(M. Sc. Thesis)

Meriç DÜZBAŞ

GAZİ UNIVERSITY  
INSTITUTE OF ARTS

November 2015

**ABSTRACT**

Some of the Turkish music instruments are known to have been played by Turkish music communities for centuries. However, it is observed that some of these instruments were replaced by others over time. In addition to santur, çeng and miskal, rebap is no longer an instrument played by Turkish music communities. Sunk into oblivion and not preferred by the instrument communities, rebap is tried to be brought back to Turkish music communities once again through musicological methods. The oldest records of this instrument that still survive go back to Republican Period. Rebap improvisations of Sabahaddin Volkan and Cahit Gözkan are the oldest records of rebap performance. Therefore, they are the samples of rebap improvisations. In this research, a total of nine improvisations of Sabahaddin Volkan, which are hicaz, hüseyini, rast, saba, uşşak, transition from hicaz to hüseyini, and transition from hicaz to uşşak, and a total of two improvisations of Cahit Gözkan, which are rast and transition from rast to bayati, were notated. The characteristics of progress, personal motifs of performers, transitions of maqams, tunings, sound intervals used in the improvisations, rhythm features and technical features of the notated improvisations were revealed. According to the results, it was determined that Sabahaddin Volkan used bolahenk ney, müstahsen ney and davud ney tunes in his improvisations and used forward positions frequently with his own unique melodies and motifs in a traditional understanding in his melodies. On the other hand, it was observed that Cahit Gözkan used bolahenk ney and şah ney tunes in his improvisations and his own melodies and motifs in the melodies in addition to the unique melodies of maqams within the traditional understanding. These materials can be used in rebap performance and educations.

Science Code : 401

Key Words : Rebap, İmprovisation, Maqam, Sabahaddin Volkan, Cahit Gözkan

Page Number : 166

Supervisor : Yrd. Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK

## TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitimimin başladığı günden itibaren benden hiç bir zaman desteğini esirgemeyen, tecrübelerini benimle sonuna kadar paylaşan, olayları ve problemleri çözme hususundaki becerileri ile zorlukları aşmamda bana kolaylık sağlayan, değerli hocam ve danışmanım Yrd. Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK hocama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Akademisyenliğe adım atmamda, bana her türlü konuda güvenip, beni; sanatkârlığı, tecrübeleri ve engin bilgileriyle aydınlatan ve bundan sonraki hayatımın büyük ölçüde şekillenmesinde desteklerini esirgemeyen çok değerli hocam, Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR'a sonsuz teşekkürü bir borç bilirim. Bu çalışmada bir çok işinin yanında bana vakit ayırıp, incelediğim taksimlerin notalarını finale programında yazarak tezimin hazırlanmasında bana büyük destek ve kolaylık sağlayan Kemeçevi Orhan ERYILMAZ ağabeyime yürekten teşekkürlerimi iletirim. Son olarak bu aşamaya gelmemde bana maddi ve manevi her türlü desteği sağlayan, her zaman benim yanımda olan hayat arkadaşım, sevgili eşim Hülya DÜZBAŞ hanımefendiye teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ .....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ .....	xi
1. GİRİŞ .....	1
2. SABAHADDİN VOLKAN VE CAHİT GÖZKAN’IN HAYATI.....	7
2.1. Sabahaddin Volkan’ın Hayatı .....	7
2.2. Cahit Gözkan’ın Hayatı.....	10
3. SABAHADDİN VOLKAN VE CAHİT GÖZKAN’IN REBAP TAKSİMLERİNİN ANALİZİ .....	13
3.1.Sabahaddin Volkan’ın Taksimlerinin Analizi.....	13
3.1.1. Hicaz Taksim.....	13
3.1.2. Hicaz Makamından Hüseyini Makamına Geçiş Taksimi .....	20
3.1.3 Hicaz Makamından Uşşak Makamına Geçiş Taksimi.....	25
3.1.4. Hüseyini Taksim.....	31
3.1.5. Rast Taksim (1) .....	35
3.1.6 Rast Taksim (2) .....	42
3.1.7. Rast Taksim (3) .....	47
3.1.8. Sabâ Taksim .....	52
3.1.9. Uşşak Taksim .....	57
3.2. Cahit Gözkan’ın Taksimlerinin Analizi .....	62
3.2.1. Rast Makamından Bayati Makamına Geçiş Taksimi .....	62
3.2.2 Rast Taksim .....	65
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	82
KAYNAKLAR .....	86
EKLER.....	88
EK-1 Taksimlerin notaları.....	89
EK-2 CD.....	146
ÖZGEÇMİŞ .....	147

## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil 3. 1 .....	13
Şekil 3. 2 .....	14
Şekil 3. 3 .....	14
Şekil 3. 4 .....	15
Şekil 3. 5 .....	15
Şekil 3. 6 .....	16
Şekil 3. 7 .....	16
Şekil 3. 8 .....	17
Şekil 3. 9 .....	17
Şekil 3. 10 .....	18
Şekil 3. 11 .....	19
Şekil 3. 12 .....	19
Şekil 3. 13 .....	20
Şekil 3. 14 .....	21
Şekil 3. 15 .....	21
Şekil 3. 16 .....	22
Şekil 3. 17 .....	22
Şekil 3. 18 .....	23
Şekil 3. 19 .....	23
Şekil 3. 20 .....	24
Şekil 3. 21 .....	25
Şekil 3. 22 .....	26
Şekil 3. 23 .....	27
Şekil 3. 24 .....	27
Şekil 3. 25 .....	28
Şekil 3. 26 .....	29
Şekil 3. 27 .....	30
Şekil 3. 28 .....	30
Şekil 3. 29 .....	32
Şekil 3. 30 .....	32
Şekil 3. 31 .....	33
Şekil 3. 32 .....	33
Şekil 3. 33 .....	34
Şekil 3. 34 .....	34
Şekil 3. 35 .....	36
Şekil 3. 36 .....	36
Şekil 3. 37 .....	37
Şekil 3. 38 .....	37

Şekil 3. 39 .....	38
Şekil 3. 40 .....	38
Şekil 3. 41 .....	38
Şekil 3. 42 .....	39
Şekil 3. 43 .....	39
Şekil 3. 44 .....	40
Şekil 3. 45 .....	40
Şekil 3. 46 .....	41
Şekil 3. 47 .....	41
Şekil 3. 48 .....	42
Şekil 3. 49 .....	43
Şekil 3. 50 .....	43
Şekil 3. 51 .....	44
Şekil 3. 52 .....	44
Şekil 3. 53 .....	44
Şekil 3. 54 .....	45
Şekil 3. 55 .....	45
Şekil 3. 56 .....	46
Şekil 3. 57 .....	46
Şekil 3. 58 .....	47
Şekil 3. 59 .....	48
Şekil 3. 60 .....	48
Şekil 3. 61 .....	49
Şekil 3. 62 .....	49
Şekil 3. 63 .....	50
Şekil 3. 64 .....	50
Şekil 3. 65 .....	51
Şekil 3. 66 .....	51
Şekil 3. 67 .....	52
Şekil 3. 68 .....	53
Şekil 3. 69 .....	54
Şekil 3. 70 .....	54
Şekil 3. 71 .....	55
Şekil 3. 72 .....	55
Şekil 3. 73 .....	56
Şekil 3. 74 .....	56
Şekil 3. 75 .....	57
Şekil 3. 76 .....	57
Şekil 3. 77 .....	58
Şekil 3. 78 .....	58
Şekil 3. 79 .....	59
Şekil 3. 80 .....	59
Şekil 3. 81 .....	59
Şekil 3. 82 .....	60

Şekil 3. 83 .....	60
Şekil 3. 84 .....	61
Şekil 3. 85 .....	61
Şekil 3. 86 .....	63
Şekil 3. 87 .....	63
Şekil 3. 88 .....	64
Şekil 3. 89 .....	64
Şekil 3. 90 .....	64
Şekil 3. 91 .....	66
Şekil 3. 92 .....	67
Şekil 3. 93 .....	68
Şekil 3. 94 .....	69
Şekil 3. 95 .....	70
Şekil 3. 96 .....	71
Şekil 3. 97 .....	71
Şekil 3. 98 .....	72
Şekil 3. 99 .....	72
Şekil 3. 100 .....	73
Şekil 3. 101 .....	73
Şekil 3. 102 .....	74
Şekil 3. 103 .....	74
Şekil 3. 104 .....	75
Şekil 3. 105 .....	75
Şekil 3. 106 .....	75
Şekil 3. 107 .....	76
Şekil 3. 108 .....	76
Şekil 3. 109 .....	77
Şekil 3. 110 .....	78
Şekil 3. 111 .....	79
Şekil 3. 112 .....	79
Şekil 3. 113 .....	80

## RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2. 1 Sabahaddin Volkan'ın rebabı .....	8
Resim 2. 2 Sabahaddin Volkan .....	9
Resim 2. 3 Cahit Gözkan'ın rebabı .....	11
Resim 2. 4 Cahit Gözkan .....	12





## 1. GİRİŞ

Türk müziğinde müzik yazısı yaygın olarak kullanılmaya başlanıncaya kadar var olan repertuarın aktarımı usta-çırak ilişkisine dayalı meşk sistemi ile sürdürülmüştür. Meşk sisteminin hafızaya dayalı bir sistem olmasının yanı sıra gerek eserlerin uzun soluklu oluşu gerekse söz gibi yardımcı unsurların bulunmayışı çalgı ve çalgı müziğinin öğrenimini zorlaştırdığı gibi çalgı repertuarı çalışmalarını da yavaşlatmıştır.

“Dünyadaki bütün musikîlerin kaynağında olduğu gibi Türk musikîsinin kaynağında da insan sesi çok önemli bir yer tutmuştur. İslamiyet’in kabulünden sonra Arap-Acem edebiyatının etkisiyle güfte unsuru gelişmiş, ses musikîsinin daha da kuvvetlenmesine sebep olmuştur. Saz musikîsi yirminci yüzyılın başlarına kadar sadece sese eşlik eden bir musikîdir. Çalgılar için bestelenen eserler bile insan sesinin sınırları içinde kalmıştır” (Kaçar, 2012: 3 )

Bu nedenden dolayı da çalgı müziği, sözlü müzikteki kadar rağbet görmemiştir.

Türk Müziğinde zamanla yaygınlaşan batılılaşma çalışmaları, çalgılara gösterilen önemin günden güne artması ve bununla beraber notanın da müzik yazımında kullanılması, çalgı müziğinin gelişmesinde önemli bir faktör olmuştur. Bu gelişmede ismi sayılabilecek kişilerin başında ise saz eserleri besteleriyle ve taksimleriyle günümüzde de tüm sazanelere yol gösterici olan Tanburi Cemil Bey gelmektedir. Tanburi Cemil Bey, birçok çalgıda gösterdiği ustalıklı çalgı müziğini çok daha önem arz edecek bir konuma getirmiştir. Ayrıca taksimleri ile gerek teknik bakımdan gerekse müzikalite bakımından kendinden sonraki sâzanelere örnek olmuştur. Tanburi Cemil Bey’le başlayan virtüozluk anlayışı Türk çalgı müziğine yeni bir boyut kazandırmıştır. Çalgılar artık yalnızca insan sesine eşlik etmek üzere kullanılmaktan çıkmış ve çalgıların teknik becerileri de ortaya koyulmaya başlanmıştır. Tanburi Cemil Bey, Şerif Muhittin Targan gibi ustalar bu müziğin en güzel örneklerini vermişlerdir.

Türk Müziğinin tarihsel gelişimi içerisinde çok sayıda çalgı kullanılmış, zaman içerisinde bunlardan bazıları müziğimizde vazgeçilmez yerler edinmiş, Tanburi Cemil Bey sayesinde tanbur ve kemençe gibi sazlarımız yeni bir çehre kazanırken, bazı sazlarımız ise terk edilmiş ve tarihe karışmıştır. Bu çalgılar arasında özellikle rebap da neredeyse terk edilmiş ve unutulmaya yüz tutmuş sazlarımızdan olmuş, lâkin yeniden yapılandırma yolu ile tekrar can verilmeye çalışılsa da eski itibarına kavuşamamış ve saz toplulukları içerisindeki yerini

geri alamamıştır. Rebab geçmişte bazı sanatkârlar tarafından çalınmış ve nihayet elimize ulaşan ilk kayıtları Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan yapmıştır.

### Problem Durumu

Bu araştırmada aranan problem cümlesi “Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan’ın rebap taksimlerindeki makamsal ve kişisel özellikler nelerdir ?” olarak belirlenmiştir.

### Amaç

Bu araştırmada, günümüzde Türk müziği topluluklarında artık aranan bir saz olmayan, icracıların farklı nedenlerden dolayı rağbet etmediği, unutulmaya yüz tutmuş, fakat yeniden yapılandırma yöntemiyle Türk müziği topluluklarına dahil edilmeye çalışılan rebabın icrasıyla ilgili günümüze ulaşan kayıtlar incelenmiştir. Böylelikle yeniden yapılandırma yoluyla Türk müziği topluluklarına kazandırılmaya çalışılan bu sazın icrasıyla ilgili örnekler gün ışığına çıkarılmıştır. Bu kayıtlar incelenirken Sabahaddin Volkan’ın ve Cahit Gözkan’ın rebap taksimleri esas alınmıştır. Bu icracıların taksimlerinin incelenmesinin nedeni, her iki icracının da rebap sazını ustalık derecesinde icra etmeleri, rebab hakkında yayınlar yapmaları ve rebabı saz topluluklarına yeniden kazandırmak için çaba göstermeleridir. Özellikle yapmış oldukları taksimlerin ele alınması bu icracıların rebap sazındaki teknik ve nazari anlayışlarını gösteren en önemli form olması açısından incelememizin esasını oluşturmaktadır. Bu araştırmada Sabahaddin Volkan’a ait dokuz adet ve Cahit Gözkan’a ait iki adet taksim incelenmiştir.

### Önem

Bu çalışma Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan’ın hayatları hakkında genel bilgilere yer vermesi, taksimlerinin notaya alınıp analiz edilmesi, rebap sazındaki icralarıyla ilgili yönlerin vurgulanması açısından önem arz etmektedir. Cahit Gözkan ve Sabahaddin Volkan’ın taksimlerinin makamsal ve teknik yönden analiz edilerek incelenmesi, müzikolojik açıdan ve rebap sazının yeniden yaygınlaşması açısından da önem taşımaktadır. Müzikolojik açıdan değerlendirildiğinde, Cumhuriyet döneminin en önemli icracılarından olan Cahit Gözkan ve Sabahaddin Volkan’ın taksimlerindeki makamları nasıl işlediklerinin araştırılması kuramsal açıdan da bu makamların 20. Yüzyılda nasıl kullanıldıklarını gösterecektir. Müzikal bir makam tarifi olarak tanımlanabilen taksim

formunun bu özelliği ile, incelenen makamların seyir yapısının geleneksel tariflerle olan ilişkisinin ortaya konulması da çalışmanın müzik bilimleri bakımından önemli olan diğer bir yönüdür. Cahit Gözkan ve Sabahaddin Volkan'ın taksimlerinin analiz edilmesi; icracıların kullandıkları rebapların birbirinden farklı olması, ekollerinin aktarılması, teknik özelliklerinin açıklanması ve rebap eğitiminde kullanılması bakımından da ayrıca önem taşımaktadır.

### Sayıtlılar

Bu araştırma; sesli dokümanların verilere ulaşmada sağlıklı ve güvenilir materyaller olduğu, araştırmada kullanılan yöntemin, araştırmanın içeriğine ve amacına uygun olduğu sayıtlılarına dayanmaktadır.

### Sınırlılıklar

Bu araştırma; Sabahaddin Volkan'ın hüseyini, uşşak, sabâ, rast, hicaz, hicaz makamından uşşak makamına geçiş taksimi ve hicaz makamından hüseyini makamına geçiş taksimi olmak üzere toplam dokuz taksimi ile Cahit Gözkan'ın rast makamında ve rast makamından bayati makamına geçiş taksimi olmak üzere iki taksimi ile sınırlandırılmıştır.

### Tanımlar

Asma Karar : Hangi perde üzerinde yapılacağı kesin değildir. Her makama göre değişir. İnci makamlarda tiz durak güçlü olduğuna göre, ana dizinin ek yerindeki perde asma karar perdelerinden biri olur. Fakat diğer asma kararlar her makamda genellikle birden fazla ve her makam için değişiktir. Asma kararların verdiği bitiş hissi yarım karardan daha zayıftır. Askıda kalmış bir duygu uyandırır. Sual, ünlem, hitap vs. gibi musikî cümlelerine uygundur ve bu tip musikî cümlelerinin sonunda bulunur ( Özkan,1998: 75).

Çeşni : Makamı oluşturan dörtlü ve beşlinin dışında, makamın yapısı içinde bulunan ve artık o makamın hüviyetiyle bütünleşmiş, farklı makama veya makamlara ait üçlü, dörtlü ve beşlilerin kullanılmasıyla oluşturulan nağmelerdir ( Kaçar, 2012, 61).

Seyir : Dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye seyir denir (Özkan, 1998: 77).

Tam Karar : Herhangi bir eserin sonunda, bazen bir müzik cümlesinin sonunda ve mutlaka eserin makam dizisinin birinci derecesi üzerinde yapılan karardır. Tam bir bitiş hissi

verdiği için, sözün bitişi gibidir. Tam karar bir makamın en önemli perdesidir ( Özkan 1998: 74).

### Araştırma Modeli

Araştırmada, Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın taksim kayıtları dinlenerek notaya alınmış, elde edilen veriler analiz edilmiştir. Bu nedenle araştırma betimsel niteliktedir.

### Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Sabahaddin Volkan'ın ve Cahit Gözkan'ın, taksimleri ve taksimlerinin analizi oluşturmaktadır. Evrenin tümüne ulaşıldığından evren aynı zamanda örneklem olarak da kullanılacaktır.

### Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın temelini oluşturan makamsal analiz için taksim kayıtları ve dökümanal bilgiler, veri toplama aracı olarak kullanılmıştır.

### Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmaya yönelik olarak önce, Cahit Gözkan'a ve Sabahaddin Volkan'a ait çeşitli kayıtlardan elde edilen bir veri bankası oluşturulmuştur. Tespit edilen ve farklı akortlara sahip bu on bir taksim, ses kayıtlarından faydalanılarak dikte edilmiş, dikte edilen notalar Make Music Inc. firması tarafından yazılan Finale 2003 nota yazım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Aktarılan taksimler, melodik özellikleri, seyir yapıları, makamsal geçkileri, ses alanı ve kişisel motifleri bakımından incelenmiştir. Analiz edilen taksimlerin bazıları, transpoze olarak icra edilmiş olup, çözümlenirken makamların karar perdesi üzerinden seslendirilen Türk müziği perde isimleri ile adlandırılmıştır. Günümüzde geleneksel Türk Müziği eğitiminde yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek nota sistemi kullanılıp, notalamada la = 440 Hz = nevâ sesine karşılık gelen bolâhenk ney akordu esas alınmıştır. Taksim serbest bir form olduğundan dolayı, serbest ölçülü bir yazım kullanılmıştır. Ağır hızdaki ezgiler 1'lik ve 2'lik, normal hızdaki ezgiler 8'lik ve 4'lük, daha hızlı ezgiler ise 16'lük notalar ile ifade edildi. Nota değerliklerinin gerçeğe

yakın olarak yazılabilmesi için noktalı ve pizzicatolu notalar serbest bir şekilde kullanılmıştır.



## 2. SABAHADDİN VOLKAN VE CAHİT GÖZKAN’IN HAYATI

Bu bölümde tezimizin konusunu oluşturan taksimlerin icracısı Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan’ın hayatı hakkında çeşitli araştırmalardan edindiğimiz bilgilere yer verilmiştir.

### 2.1. Sabahaddin Volkan’ın Hayatı

Babası Tüccar Ali Haydar Bey annesi, Seyyid Abdülkâdir Geylâni torunlarından Emine Mürşide Hanım’dır. 22 Şubat 1909 tarihinde İstanbul Fatih’te doğdu. Çocukluğu ve ilköğrenim devresi Fatih’in Yavuz Selim semtinde geçti (Anıl, 1971 ). Ticaret Lisesi mezun olup, uzun yıllar bankacılık yaptı (Işık, 2006: 3778).

6-7 yaşında iken ud hocası Nimet Arif Hanımefendi’yle tanışarak ondan ud dersleri aldı. 1922 senesinde İstanbul Göztepe’ye taşındıktan sonra Göztepe Hilal Spor Kulübü’ndeki musiki koluna hocalık eden Beylerbeyli Alyanak Hamdi Bey’den istifade etti. Daha sonra bu topluluğun başına geçen Nâil Ökte’den 4-5 sene kadar dersler aldı. Aynı dönemlerde Eyyübi Mustafa Sunar’ın cemiyetinde bulunup, rebap icra etmeye başladı (Anıl, 1971 ).

1925 senesinde hocası Eyyübi Mustafa Sunar ile rebap sazında bir yenilik yapma düşüncesi ile rebabın sapında, tuşesinde ve tellerinde bazı değişiklikler yaptı (Konukçu, 1954 ).

1939 yılında “*Ömürden Sesler*” isimli kitabını yayımladı (Öztuna, 2006: 484). 1952 yılında kendi kurduğu topluluk ile İstanbul Radyosu’nda “Rebap’tan Sesler” isimli programı yürüttü. 1987 yılında bütün şiirlerini topladığı “*Koydan Akseden Şarkı*” isimli kitabını yayımladı. Rebabi ve şair olarak da tanınan Sabahaddin Volkan aynı zamanda bestekârdır. Bugün TRT arşivlerine kayıtlı 26 adet bestesi bulunmaktadır. Sabahaddin Volkan 10 Mart 1989 tarihinde İstanbul’da vefat etmiştir (Öztuna, 2006: 484). Ali Haydar Volkan isimli bir oğlu vardır.

Sabahaddin Volkan’ın yayımları;

Ömürden Sesler, İstanbul, 1939

İstanbul Radyosu Açılırken, Türk Musikisi Dergisi, İstanbul, 1949

Mustafa Sunar’ı Anıyoruz, Musiki Mecmuası, İstanbul, 1961



İshak Varan, Musiki Mecmuası, İstanbul, 1962

Rebâb, Musiki Mecmuası, İstanbul, 1970

Halil Can Hocamız, Musiki Mecmuası, İstanbul, 1973

Koydan Akseden Şarkı, İstanbul, 1987



### **Resim 2. 1 Sabahaddin Volkan'ın rebabı**

Sabahaddin Volkan'ın çaldığı rebap, hocası Mustafa Sunar ile birlikte imal ettikleri, nev rebap adını verdikleri rebaptır. Nev rebap; klasik rebaptan farklı olarak silindirik bir tuşeye değil, keman gibi kavisli bir tuşeye sahiptir. Tellerin tamamı çelik üzerine gümüş sarma tellerdir. İcra etmede kullanılan üç telin haricinde, beş tane de rezonans teli vardır. Burguları vidalı sistem burgulardır. Teknesi klasik rebapla aynı malzeme olan hindistancevizindendir. Tekneye gerili olan oğlak derisi yerine, nev rebapta balık kursağı kullanılmıştır. Teknenin alt kısmında dize rahatça oturabilmek için pike ek olarak yarım çember biçiminde metal bir destek vardır. İcra edilen teller tizden peste doğru neva-dügâh-yegâh, rezonans telleri ise hüseyini-neva-dügâh-acem-gerdaniye olarak akortlanır. Yay klasik kemençelerde kullanılan yayın aynıdır.



Resim 2. 2 Sabahaddin Volkan

## 2.2. Cahit Gözkan'ın Hayatı

Babası kimyager Mehmet Hâlid Bey, annesi Hâlîde Hanım'dır. 1909 yılında İstanbul Fatih'te doğdu (Altınbilek, 2002 ). Mercan Sultanisi'nden mezun olup bir yıl memuriyet yaptıktan sonra cam ticareti yapmaya başladı (Altınbilek, Kırım, Gözkan, 2012: 9) . İlk ud derslerini 8-9 yaşlarında iken Udi Nevres Bey'in öğrencisi olan babası Mehmet Hâlid Bey'den aldı (Altınbilek, 2002 ). 1923 yılından itibaren 17 yıl boyunca Ahmet Mükerrer Akıncı'yla meşk etti ve Latif Ağa'dan Kanuni Mehmet Bey'e, ondan da Ahmet Mükerrer Akıncı'ya uzanan meşk silsilesinin devam etmesini sağladı (Altınbilek ve diğerleri, 2012: 12 ). İstanbul Radyosu'nda; Mesud Cemil, Süleyman Erguner, Cevdet Çağla, Sadi Işılay, Ulvi Eguner, Cüneyd Kosal, Niyazi Sayın, Cüneyd Orhon gibi isimlerle birlikte 25 yıl ud sanatçısı olarak çalıştı ve aynı zamanda radyonun denetleme kurulunda ve sınav heyetinde de görev yaptı. İlk defa 1952 yılında naât ve mevlevî ayin-i şerifleri'ni İstanbul Radyosu'nda ve İstanbul Teknik Üniversitesi Radyosu'nda okumuştur. 1955-56 yıllarında Konya'daki Mevlâna İhtifâlleri'nin öncülüğünü yapmış ve 1966 yılına kadar da devam etmiştir (Altınbilek ve diğerleri, 2012: 13 ). Ud sazının yanında rebap, tanbur, kemençe, keman, lavta ve kudüm sazlarını da ustalıkla icra etmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından sonra klasik rebabın tek temsilcisi olmuştur. Günümüzde ud sazının ekollerinden sayılan Cahit Gözkan'ın en tanınmış öğrencileri arasında Cinuçen Tanrıkorur, Fahrettin Çimenli, Oktay Özkazanç, Artemis Biricik, Ünal Ensari, Adnan Mungan ve Nezih Uzel sayılabilir (Altınbilek ve diğerleri, 2012: 16 ).

Udi ve rebabi olarak tanınan Cahit Gözkan aynı zamanda bir bestekârdır. Bugün elimizde 12 adet bestesi bulunmaktadır. Cahit Gözkan 7 Mayıs 1999 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir. Sabahat ve Melâhat isimli iki kızı, Bülent ve Hâlit isimli iki oğlu vardır (Öztuna, 2006: 314).



### **Resim 2. 3 Cahit Gözkan'ın rebabı**

Cahit Gözkan'ın çaldığı rebap, Türk müziğinde kullanılan, teknesi hindistancevizinden olan üzerine oğlak vb. hayvanların derisi gerilen, üç telli olup tellerin bir tanesi at kuyruğundan yapılan, diğer iki tel ise kırış olan, silindirik saplı klasik rebaptır. Ney sazının akortlarına göre boyları olduğu gibi klasik rebabın da akortlarına göre boyları vardır. Yayı klasik kemençelerde kullanılan yayın aynıdır.



**Resim 2. 4 Cahit Gözkan**

### 3. SABAHADDİN VOLKAN VE CAHİT GÖZKAN’IN REBAP TAKSİMLERİNİN ANALİZİ

Bu bölümde Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan’ın rebap taksimlerinin; seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandıkları ses alanı ve kişisel motifler yönünden analizleri yapılmıştır.

#### 3.1.Sabahaddin Volkan’ın Taksimlerinin Analizi

##### 3.1.1. Hicaz Taksim

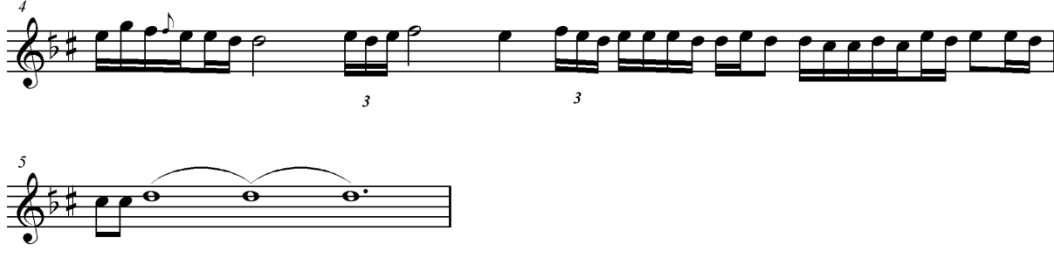
Sabahaddin Volkan’ın taksim örneği incelendiğinde; Volkan, taksimine hicaz makamının güçlüsü olan nevâ perdesi civarından başlamış ve bu perdede uzun bir kalış yapmıştır. Ardından güçlü perdesinden karara doğru kurduğu cümleler ile düğâh perdesinde hicaz dörtlüsünü göstermiş ve üçüncü dizekte karar perdesi olan düğâh perdesine inmiştir (Şekil 3.1).



Şekil 3. 1

Ardından nevâ perdesinde buselik çeşnileri ile cümlelerine devam edip tekrar beşinci dizekte güçlü nevâ perdesinde asma karar vermiştir (Şekil 3.2).





### Şekil 3. 2

Kısa bir cümle ile karara inmiş ve buradan acem perdesine sıçramış, acem ve hüseyini perdelerinde çeşnısiz kalışlar yaparak altıncı dizekte tekrar nevâ perdesinde yarım karar vermiştir. Yarım kararın ardından yine bir önceki cümleye benzer bir cümle kurmuş ve sekizinci dizekte düğâh perdesine inmiştir (Şekil 3.3).



### Şekil 3. 3

Dokuzuncu dizekte yerinde hicaz dörtlüsü seslerinde dolaştıktan sonra dik kürdi perdesinde çeşnısiz bir kalış yapmış ve on ikinci dizekte rast perdesine gelerek burada nikriz beşlisini göstermiştir (Şekil 3.4).



Şekil 3. 4

Ardından karar perdesi civarında dolaşıp on üçüncü dizekte düğâh perdesinde uzun bir kalış yaptıktan sonra, önce hüseyنياşiran perdesine uşşak dörtlüsü ile inmiş, ardından on dördüncü dizekte yegâh perdesine rast beşlisi ile gelip burada kısaca rast çeşnisini gösterip sonra tekrar on altıncı dizekte düğâh perdesindeki hicaz dörtlüsü ile karar perdesine gelmiştir (Şekil 3.4).



Şekil 3. 5



On yedinci dizekten itibaren hüseyni üzerindeki uşşak dörtlüsünü göstermiştir. On dokuzuncu dizekte hüseyni perdesinde uşşak dörtlüsü ile asma karar etmiştir (Şekil 3.6).



**Şekil 3. 6**

Bu perdedeki uşşak çeşnisini yirminci dizekte bozup hüseyni perdesinde kürdi dörtlüsünün seslerinde kurduğu cümleler ile yirmi ikinci dizekte bu perdede asma karar etmiştir (Şekil 3.7).



**Şekil 3. 7**

Bu kalışı benzer cümleler ile yirmi dördüncü dizekte de tekrarlamıştır. Devamında yirmi dördüncü dizekten yirmi altıncı dizeğe kadar hüseyni ile muhayyer perdesi aralığındaki seslerde kurduğu cümleleri ve motifleri yirmi sekizinci dizekte yerinde hüseyni makamı dizisine bağlamış ve bu makama geçki yapmıştır (Şekil 3.8).



### Şekil 3. 8

Hemen ardından bu dizideki sesler ile çargâh perdesine gelmiş ve bu perdeyi güçlendirip yirmi dokuzuncu dizekte sabâ makamına geçki yapmış otuzuncu, otuz birinci ve otuz ikinci dizelerde sabâ çeşnisi ile dolaşıp otuz üçüncü dizekte yerinde uşşak dörtlüsü ile karar perdesine inmiştir (Şekil 3.9).



### Şekil 3. 9

Uşşak makamı dizisinde kurduğu cümleleri otuz sekizinci dizeğe kadar devam ettirip uşşak makamı dizisi ile karara inmiştir. Kararın ardından çıkıcı cümleler ile kısa bir bayati-araban dizisi göstermiş ve kırkıncı dizekte karar ettikten sonra bayati-araban ve hicaz

makamının ortak çeşnisi olana nevâ perdesindeki buselik çeşnisini kullanarak tekrar hicaz makamı dizisine dönmüş ve kırk üçüncü dizekte hicaz makamı dizisi ile karar perdesine inmiştir (Şekil 3.10).



**Şekil 3. 10**

Ardından tiz durak olan muhayyer perdesine çıkıp sırasıyla gerdaniye, acem ve hüseyini perdelerinde çeşnisiz kalışlar yaptıktan sonra düğâh perdesinde kırk sekizinci dizekte hicaz makamı dizisi ile karar vermiştir (Şekil 3.11).



Şekil 3. 11

Yukarıda yapılan yorumlardan anlaşıldığı gibi Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu hicaz makamındaki taksim, geleneksel hicaz makamı seyrini kullandığı, bununla birlikte hüseyini, sabâ, uşşak ve bayati-araban makamlarına geçkiler yaptığı bir taksim olduğu görülmektedir.

Sabahaddin Volkan'ın, hicaz makamındaki taksiminde yegâh-tiz çargâh arasındaki bölge kullanılmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.12).



Şekil 3. 12


Sabahaddin Volkan'ın hicaz makamındaki taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksim içinde en az iki defa tekrar ettiği tespit edilen motif ve ezgiler aşağıda gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın taksiminde, giriş cümlelerini, 2'lik, 4'lük ve 8'lik değerler ile tartılan kalıplarla kurduğu, gelişme bölümünde ise bu değerlerin yerini çoğunlukla 8'lik, 16'lık ve 32'lik değerlerin aldığı görülmüştür.

Taksim 4-6-8-12-19-31-33-36-42-46. dizelerinde üçleme (  ) tartımı kullanılmıştır.

Nadiren ise (  ) tartımını taksime özgün bir hareket kazandırmak için 9-10-24-31-36. dizelerde kullanmış olduğu görülmektedir..

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın 16'lık ve 32'lik değerleri, yayı kesmeden çaldığı görülmüştür. Yine aynı değerlerdeki ikiden fazla tekrarlayan perdelerde ise yayı bir mızrap gibi arka arkaya iterek ve çekerek kullanmıştır. Vibratolarda ve ajiliteli motiflerde yayı yalnızca iterek ya da yalnızca çekerek, glissandolarda ise yayı yalnızca çekerek kullandığı anlaşılmaktadır. Vurgulamak istediği perdelerin önünde çoğunlukla vurkaç çarpmasını kullanmıştır. Benzer motifli gurpettolar ise yerli yerinde ve ustalıkla kullanılmış, taksimi teknik manâda monotonluktan uzaklaştırmıştır. Karar ve güçlü perdelerinde ise zaman zaman akor kullanmıştır. Kullandığı akor sesleri aynı zamanda makamın da karar ve güçlü perdeleridir.

### 3.1.2. Hicaz Makamından Hüseyini Makamına Geçiş Taksimi

Taksim örneği incelendiğinde; Sabahaddin Volkan, taksimine makamın karar sesi olan düğâh perdesiyle başlamıştır. Makamın seslerinde dolaşıp yerinde hicaz dörtlüsünü yedenli olarak gösterdikten sonra ikinci dizekte makamın güçlüsü olan nevâ perdesinde yarım karar vermiştir (Şekil 3.13).



Şekil 3. 13

Ardından üçüncü dizekte makamın karakteristik çeşnisiz kalırları olan nim hicaz ve dik kürdi perdelerindeki kısa kalırlarından sonra dördüncü dizekte hicaz makamı dizisinin bir tanini altındaki rast perdesinde nikriz beşlisini göstermiştir (Şekil 3.14).



**Şekil 3. 14**

Makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesi civarında dolaşarak bu perdeyi güçlendirip bir kalış yapmış ve ardından ara vermeden sekizinci dizekte tekrar aynı perdelerde dolaşarak nevâ perdesine gelip, rast dörtlüsü ile asma karar etmiştir (Şekil 3.15).



**Şekil 3. 15**

Asma kararın ardından acem, hüseyini, nevâ ve dik kürdi perdelerinde çeşnisiz kalırlar yaptıktan sonra onuncu dizekte rast perdesine nikriz dizisi ile inerek bu makama kısa bir geçki yapmıştır (Şekil 3.16).



Şekil 3. 16

Bu geçkinin ardından yerinde hicaz dörtlüsünü göstererek yine makama geri dönmüş, on üçüncü ve on dördüncü dizekte uzzâl makamı dizisi göstererek bu makama da geçki yapmış, on yedinci dizekte uzzâl makamının güçlüsü olan hüseyni perdesini güçlendirmiştir. Bu perdeyi güçlendirmesinin sebebi, hüseyni perdesinin hüseyni makamının güçlüsü olmasından ileri gelmekte ve hüseyni makamına geçmede bir zemin hazırlamaktır (Şekil 3.17).



Şekil 3. 17

Hüseyni perdesindeki kalışımı on sekizinci dizekte hüseyni perdesindeki hüseyni beşlisinde kurduğu cümleler ile devam ettirmiş ve bu cümleleri yirmi birinci dizekte düğâh

perdesindeki hüseyini makamı dizisinin sesleri ile tamamlayarak burada karar etmiş, böylece hüseyini makamına geçişini tamamlamıştır (Şekil 3.18).



Şekil 3. 18

Ardından yirmi ikinci dizekten itibaren hüseyini makamının güçlü sesi olan hüseyini perdesi civarında dolaşıp sırasıyla hüseyini perdesinde uşşak dörtlüsünü, nevâ perdesinde rast beşlisini, çargâh perdesinde çargâh beşlisini ve segâh perdesinde segâh dörtlüsünü göstererek hüseyini makamının karakteristiğini geleneksel makam anlayışına uygun olarak işlemiş ve otuz birinci dizekte yerinde hüseyini makamı dizisi ile yedensiz tam karar etmiştir (Şekil 3.19) .



Şekil 3. 19



Yukarıda yapılan yorumlardan anlaşıldığı gibi Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu taksim, geleneksel hicaz ve hüseyini makamı seyri kullanılarak yapılmış, sazendenin kişisel motifleriyle ve makamların geleneksel motifleriyle işlenmiş, nikriz ve uzzâl makamlarına geçki yapılmış olduğu görülmektedir (Şekil 3.20).

Sabahaddin Volkan, hicaz makamından hüseyini makamına yaptığı geçiş taksiminde ırak-dik sümbüle aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir.




Şekil 3. 20

Sabahaddin Volkan'ın hicaz makamından hüseyini makamına geçiş taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksimin içinde en az iki defa tekrar eden motif ve ezgiler aşağıda gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın bu taksimi zikir eşliğinde yapılmış bir taksimdir. Zikir sofyan usulündedir. Taksimde zikrin metronomu, sazendenin de metronomunu etkilediği görülmektedir. 9. dizekten itibaren zikir hızlanmış ve sazende de taksimine hızlanarak devam etmiştir. Üçleme (  ) tartımını bu taksimde çok nadir kullanılmıştır.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın 16'lık ve 32'lik değerleri, ikiden fazla tekrarlayan perdelerde yayı arka arkaya iterek ve çekerek, ajiliteli motiflerde ise serbest bir şekilde kullanmıştır. Taksimde mordan çarpmasını güçlü perdesi civarında sıklıkla kullanmıştır. Vibratolarda yayı yalnızca iterek ya da yalnızca çekerek, glissandolarda ise yayı yalnızca çekerek kullanmıştır. Glissandoları hüseyini makamından kaynaklı olarak fazlaca kullanmıştır Karar ve güçlü perdelerindeki uzun kalışlarında akorların kullanıldığı görülmüştür. Yine bu uzun kalışlarını yaptığı vibratolar ile desteklemiştir.

### 3.1.3 Hicaz Makamından Uşşak Makamına Geçiş Taksimi

Taksim örneği incelendiğinde; Sabahaddin Volkan, hicaz makamından uşşak makamına geçiş taksimine, hicaz makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesi civarında başlamış ve makamın karakteristik özelliği olan dik kürdi perdesinde yaptığı kalışlarla devam edip üçüncü dizekte yerinde hicaz dörtlüsü ile karar perdesinde durmuştur (Şekil 3.21).



Şekil 3. 21

Ardından nevâ perdesinde buselik çeşnisi ile kurduğu motiflerle devam ederek beşinci dizekte nevâ perdesinde kalış yapıp bu perdeyi makamın gereği olarak güçlendirmiştir. Hemen ardından makamın seslerinde kurduğu cümleleri devam ettirmiş, yedinci dizekte, kısa bir süre karar perdesinde durduktan sonra sekizinci dizekte makamın asma kararı olan nevâ perdesindeki rast dörtlüsünü gösterip, dokuzuncu dizekte dik kürdi perdesindeki çeşnisiz kalışını yinelemiştir (Şekil 3.22).

The image shows five staves of musical notation in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, along with rests and ties. The piece concludes with a final cadence.

### Şekil 3. 22

Onuncu dizekte, cümlelerine sekvens motifleri ile devam etmiş ve hicaz makamının seslerinde dolaşıp on dördüncü dizekte yerinde hicaz dörtlüsü ile karar düğâh perdesinde durmuştur (Şekil 3.23).



Şekil 3. 23

On altıncı dizekte hüseyini perdesi üzerinde uşşak çeşnisi ile bir kalış yapmış ve hüseyini perdesini güçlendirmiştir. On yedinci dizekte bu çeşniyi devam ettirip on sekizinci dizekte yerinde hüseyini makamı dizisi ile karar perdesine gelmiştir (Şekil 3.24).



Şekil 3. 24

Uşşak makamına yakın bir makam olması sebebiyle öncelikle bu makama geçki yapmayı tercih etmiş ve uşşak makamına geçiş için bir zemin hazırlamıştır. Ardından on dokuzuncu dizekte muhayyer perdesini vurgulayarak, inici ezgilerle yirmi birinci dizekte hüseyini

perdesinde uşşak dörtlüsü ile yaptığı kalışın ardından yirmi ikinci dizekte tekrar karara inmiş ve ardından tekrar hüseyini perdesinde asma karar etmiştir (Şekil 3.25).



Şekil 3. 25

Yirmi üçüncü dizekten itibaren acem perdesi kullanıp, yirmi beşinci dizekte nevâ perdesinde buselik çeşnisi ile kalış yapmıştır. Nevâ perdesi civarında dolaşıp bu perdenin uşşak makamı dizisinin güçlüsü olmasından yola çıkarak yerinde uşşak makamı dizisine geçiş yapmış, ardından otuzuncu dizekte düğâh perdesinde uşşaklı karar etmiştir (Şekil 3.26).

25

26

27

28

29

30

### Şekil 3. 26

Ardından otuz birinci dizekte uşşak makamının pest taraftaki genişlemesi olan yegâh perdesi üzerindeki rast dörtlüsünün seslerinde dolaşmış, ardından nevâ perdesinde rast çeşnili asma kararı gösterdikten sonra otuz beşinci dizekte uşşak makamı dizisi ile yedenli tam karar etmiştir (Şekil 3.27).



Şekil 3. 27

Yukarıda yapılan yorumlardan anlaşıldığı üzere Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu geçiş taksimi, geleneksel hicaz ve uşşak makamı seyri kullanılarak yapılmıştır. İki makam arasında hüseyini makamı, köprü makam olarak kullanılarak taksim zenginleştirilmiştir. Taksimde geleneksel motiflerin kullanılmasının yanı sıra sazendenin kişisel motif ve cümlelerini kullandığı da görülmektedir.

Sabahaddin Volkan, hicaz makamından uşşak makamına geçiş taksiminde yegâh-muhayyer arasındaki bölgeyi kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.28).





Şekil 3. 28

Sabahaddin Volkan'ın hicaz makamından uşşak makamına geçiş taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksimin içinde en az iki defa tekrar eden motifler aşağıda sırası ile gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın bu taksimi de bir önceki taksimi gibi zikir esnasında yapılan bir taksimdir. Taksimine 8'lik ve 16'lık değerlerle ölçülen tartımlar ile başlamıştır. Taksim sonlanana kadar taksimin metronomunu zikrin metronomuna bağlı olarak muhafaza etmiştir. Üçleme (  ) tartımını yine bu taksimde de çok nadir kullanılmıştır.

Taksimi monotonluktan kurtarmak için ise (  ) tartımını 15-17-22-23-24-26-30-33-34. dizelerde kullanmış olduğunu görülmektedir..

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın 16'lık ve 32'lik değerleri, yayı kesmeden çaldığı görülmüştür. Yine. Vibratolarda ve glissandolarda yayı yalnızca çekerek kullandığı anlaşılmaktadır. Vurgulamak istediği perdelerin önünde çoğunlukla mordan çarpmasını kullanmıştır. Gurpetto süslemelerini taksimin gelişme bölümünde sıkça kullanmış ve taksimin metronomuna bu şekilde yön vermiştir. Uzun kalışlarını ise çoğunlukla vibratolu bir şekilde ve akor sesleri ile duyurmuştur.

### 3.1.4. Hüseyini Taksim

Sabahaddin Volkan, hüseyini makamındaki taksimine makamın karar sesi olan düğâh perdesinden başlayıp gerdaniye perdesinden makamın güçlü perdesi olan hüseyini perdesine gelerek burada uzunca bir kalış yapmıştır. Sırasıyla nevâ, çargâh ve segâh perdelerindeki belirgin kalışlarının ardından düğâh perdesinde hüseyini makamı dizisini seslendirmiştir (Şekil 3.29).





**Şekil 3.29**

Güçlü hüseyini perdesi civarında dolaşarak hüseyini perdesindeki uşşak dörtlüsünü makamın gereği olarak gösterdikten sonra buradaki uzun kalışının ardından altıncı dizekte düğâh perdesine inmiştir (Şekil 3.30).



**Şekil 3.30**

Nevâ perdesinde bir rast çeşnisi gösterdikten sonra hüseyini perdesine gelerek burada durup uşşak çeşnisi ile asma karar vermiştir. Sekizinci dizekte acem perdesini belirgin olarak gösterip, acem ve hüseyini perdelerinde kalış yapmış, hüseyini ve nevâ perdelerindeki çarpmalı kısa kalışlarından sonra onuncu dizekte nevâ perdesinde buselik çeşnisi ile asma karar vermiştir (Şekil 3.31).



Şekil 3. 31

Ardından makamın seslerinde güçlü perdesi civarında dolaştıktan sonra on birinci dizekte çargâh perdesinde bir kalış yaparak burada bir asma karar vermiştir. Tekrar hüseyini perdesi duyurarak çargâh, segâh, nevâ ve tekrar segâh perdelerindeki çeşnisiz kalışlarından sonra on altıncı dizekte düğâh perdesine gelmiştir (Şekil 3.32).



Şekil 3. 32

Ardından makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesine çıkarak burada bir kalış yapmıştır. On yedinci dizekte tiz çargâh perdesine kadar çıkıp sonra ajiliteli motifler ile öncelikle çargâh perdesine ve oradan da segâh perdesine inerek eksik segâh beşlisini

gösterdikten sonra yirminci dizekte düğâh perdesinde uşşak dörtlüsü ile bir kalış yapmıştır. Bu kalışın arkasından hüseyini perdesini tekrar güçlendirmiş ve yirmi birinci dizekte düğâh perdesinde hüseyini beşlisi ile yedensiz tam karar vermiştir (Şekil 3.33).



**Şekil 3. 33**

Yukarıda yapılan yorumlardan anlaşıldığı gibi Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu taksim, geleneksel hüseyini makamı seyri kullanılarak yapılmış, sazendenin kişisel motifleri ve cümleleriyle işlenmiş bir taksim olduğu görülmektedir.

Sabahaddin Volkan, hüseyini makamındaki taksiminde rast-tiz çargâh arasındaki bölge kullanılmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.34).




**Şekil 3. 34**


Sabahaddin Volkan'ın hüseyini makamındaki taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksim içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda sırası ile gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın taksiminde, giriş cümlelerinden itibaren 8'lik ve 16'lık değerler ile tartılan kalıplar, taksim süresince devam etmiş ve arasıra kullanılan 32'lik değerler ile monotonluktan kurtarılmış olduğu görülmüştür.

Taksim 3-4-5-6-15-19. dizelerinde üçleme (  ) tartımı kullanılmıştır.

Nadiren ise (  ) tartımının 6-18-19. dizelerde kullanılmış olduğunu görmekteyiz.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın 16'lık ve 32'lik değerleri, zaman zaman yayı keserek çaldığı görülmüştür. Üçleme değerlerindeki tekrarlayan perdelerde ise yayı arka arkaya iterek ve çekerek kullanmıştır. Vibratolarda ve ajiliteli motiflerde yayı yalnızca iterek ya da yalnızca çekerek, glissandolarda ise yayı yalnızca çekerek ya da yalnızca iterek kullandığı anlaşılmaktadır. Vurgulamak istediği perdelerin önünde çoğunlukla vurkaç çarpmasını kullanmıştır. Gurpetto süslemelerini ise durak ve tiz durak civarında ustalıkla kullanmıştır. Güçlü hüseyini perdesini ise zaman zaman akor sesleri ile vibratolu bir şekilde duyurmuştur.

### 3.1.5. Rast Taksim (1)

Taksim örneği incelendiğinde; Sabahaddin Volkan, rast makamındaki taksiminde, makamın pest taraftaki genişlemesi olan yegâh perdesindeki rast dörtlüsü ile başlamış olduğu ve makamın karar sesi olan rast perdesinde durarak uzunca bir kalış yaptığı görülmektedir. Hüseyनियाşiran perdesinde uşşak çeşnisi göstermiş ve yegâh perdesine gelerek buradan tekrar rast perdesine gelmiş ve burada bir kalış yaparak birinci dizekte ilk cümlesini tamamlamıştır (Şekil 3.35).



Şekil 3.35

İkinci dizekte yegâh perdesinden, rast perdesine gelip oradan da makamın güçlü sesi olan nevâ perdesine gelerek bu perdeyi makamın gereği olarak güçlendirmiştir. Buradaki kalışının ardından kişisel motifleri ile makamın önemli sesleri olan çargâh ve segâh perdelerindeki kısa kalışların ardından üçüncü dizekte düğâh perdesindeki uşşak dörtlüsünü yine makamın asma kararı olarak gösterdikten sonra dördüncü dizekte rast perdesinde rast beşlisi ile durmuştur (Şekil 3.36).



Şekil 3.36

Makamın çıkıcı seyri gereği yegâh perdesinden başlayarak makamın sesleri ile nevâ perdesine gelmiş ve takip eden cümleler ile beşinci dizekte gerdaniye perdesini duyurarak nevâ perdesinde yaptığı hicaz geçkisi ile devam etmiş ve basit suzinâk dizisi ile karar vermiştir. Buradan tekrar gerdaniye perdesine gelmiş ve kişisel motifleri ile sekizinci dizekte nevâ perdesinde rast dörtlüsü ile yarım karar etmiştir (Şekil 3.37).



Şekil 3.37

Nevâ perdesindeki buselik çeşnisini kullanarak dokuzuncu dizekte acem perdesinde kalış yapmış makamın seslerinde dolaşarak on ikinci dizekte düğâh perdesinde uşşak çeşnisini duyurmuştur (Şekil 3.38).



Şekil 3.38

Sonra on üçüncü dizekte nevâ perdesini tekrar güçlendirerek rast perdesinde nikriz beşlisi göstermiştir (Şekil 3.39).



**Şekil 3. 39**

On dördüncü dizekte yegâh perdesinden gelerek makamın geleneksel ezgileri ile düğâh perdesindeki uşşak çeşnili asma kararı da kullanarak hüseyनियाşiran perdesine uşşak dörtlüsü ile gelmiş ve yine yegâh perdesinde rast beşlisini göstererek on beşinci dizekte yegâh perdesinde bir rast makamı dizisi göstermiştir (Şekil 3.40).



**Şekil 3. 40**

Ardından tekrar rast perdesinde rast dörtlüsü ile tam karar etmiştir. On altıncı dizekte rast perdesinden gardaniye perdesine atlamış ve nevâ perdesinde rast beşlisi göstermiştir. Makamın seslerinde dolaşarak on dokuzuncu dizekte tiz durak olan gardaniye perdesine gelmiş ve burada rast dörtlüsü ile asma kalış yapmıştır (Şekil 3. 41).



**Şekil 3. 41**

Tekrar aynı motifleri kullanarak yirmi üçüncü dizekte bir kez daha asma karar vermiştir. Yirmi dördüncü dizekte muhayyer perdesi açarak nevâ perdesindeki rast beşlisinin

seslerinde dolaşarak nevâ perdesine gelmiş ve acem perdesini de kullanarak tekrar nevâ perdesindeki buselik beşlisi ile yirmi sekizinci dizekte asma karar ermiştir (Şekil 3. 42).



Şekil 3. 42

Asma kararın ardından yirmi dokuzuncu dizekte rast makamının karakteristik bir başka asma kararı olan segâh perdesindeki segâh beşlisini nim hicaz perdesine taşımış ve bu perdede segâh çeşnisi göstermiş buradan da otuzuncu dizekte makamın sesleri ile tekrar rast perdesine gelerek ve acemli rast dizisi ile otuz birinci dizekte karar vermiştir (Şekil 3.43).



Şekil 3. 43



Dügâh perdesinde uşşak çeşnisi göstermiş ve nevâ perdesini vurgulayarak yine rast perdesinde nikriz beşlisi ile otuz ikinci dizekte kısa bir süre durmuştur (Şekil 3. 44).



Şekil 3. 44

Bu geçkinin ardından otuz üçüncü dizekte dügâh perdesinde uşşak çeşnisi, rast perdesinde rast dörtlüsü, otuz dördüncü dizekte yegâh perdesinde rast beşlisini göstermiş ve yine rast perdesinde uzunca bir süre durmuştur (Şekil 3. 45).



Şekil 3. 45

Son olarak inici ezgilerle makam perdelerinde dolaşarak otuz dokuzuncu dizekte rast perdesinde acemli rast dizisi ile tam karar vermiştir (Şekil 3. 46).



Şekil 3. 46

Yukarıda yapılan yorumlardan anlaşıldığı üzere Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu taksim geleneksel rast makamı seyri kullanılarak yapılmıştır. Taksim sazendenin kişisel motifleri ve cümleleriyle işlenmiştir. nikriz makamına geçki yapılmış ve nâdiren kullanılan nim hicaz perdesinde segâh çeşnileri gösterilmiştir.

Sabahaddin Volkan', rast makamındaki taksiminde yegâh-tiz çargah aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.47).




Şekil 3. 47

Sabahaddin Volkan'ın rast makamındaki taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksimin içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda sırası ile gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan bu taksiminde duygunun değil, daha çok tekniğin ve göstertişin ön planda olduğu bir kompozisyon sergilemiştir. Taksimine 8'lik, 16'lık ve 32'lik değerlerle ölçülen tartımlar ile başlamıştır. Taksim sonlanana kadar taksimin dinamik yapısını muhafaza etmiştir. Üçleme (  ) tartımını karakteristik özellik olarak bu taksimde de sıkça kullanmıştır. Dinamik yapının yanında, cümleler arasında uzun suslar vermiştir.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın 16'lık ve 32'lik değerleri, yayı yalnız iterek ya da yalnız çekerek kesmeden çaldığı görülmüştür. Yine aynı değerlerdeki ikiden fazla tekrarlayan perdelerde ise yayı bir mızrap gibi arka arkaya iterek ve çekerek kullanmıştır. Vibratolarda ve ajiliteli motiflerde yayı serbest bir şekilde kullanmıştır. Glissando süslemelerinde yayı yalnızca çekerek kullandığı anlaşılmaktadır. Gurpetto süslemelerini çoğunlukla birbirine benzeyen motiflerde kullanmıştır. Akor seslerini karar ve güçlü perdesi olan neva perdesi üzerinde kullanmıştır.

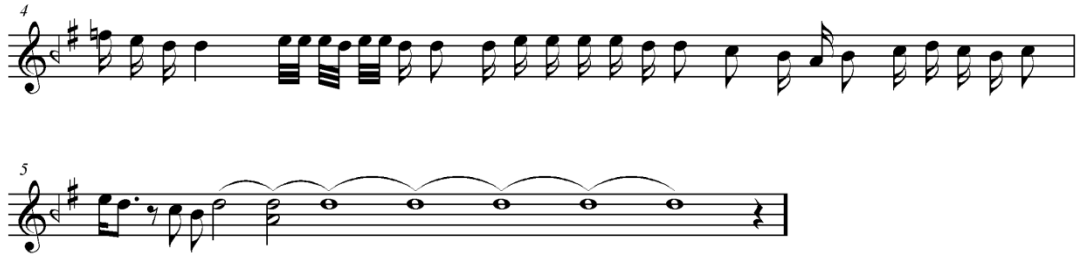
### 3.1.6 Rast Taksim (2)

Sabahaddin Volkan'ın rast taksimi incelendiğinde, taksime güçlü nevâ perdesi civarından inici bir seyirle başladığı ve rast perdesine yerinde rast beşlisi kullanarak ikinci dizekte rast perdesine geldiği görülmektedir (Şekil 3.48).



Şekil 3. 48

Hüseyini ve gerdaniye perdelerini güçlendirmiş ve makamın seslerinde dolaştıktan sonra beşinci dizekte makamın güçlüsü olan nevâ perdesinde buselik çeşnisi ile asma karar etmiştir (Şekil 3.49).



Şekil 3. 49

Rast perdesindeki rast beşlisini gösterip tekrar altıncı dizekte güçlü nevâ perdesinde yarım karar vermiştir. Daha sonra sırayla kişisel motifleri ile beraber acem ve hüseyini perdelerindeki kalıplarının ardından onuncu dizekte segâh perdesinde segâh dördlüsü ile asma karar etmiş ve bu asma kararı da göstererek on ikinci dizekte rast perdesinde durmuştur (Şekil 3.50).



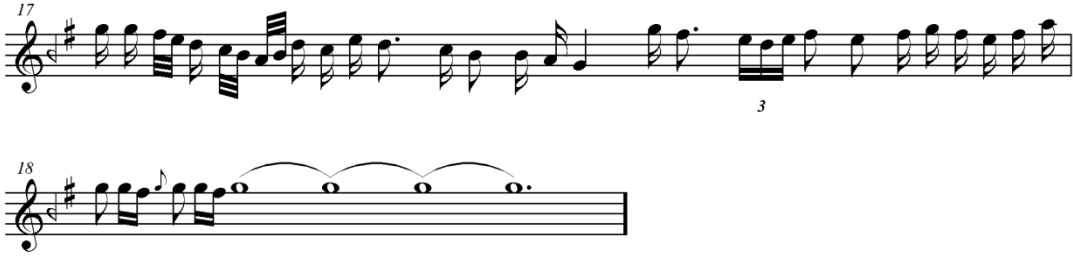
Şekil 3. 50

Çargâh ve düğâh perdelerinde uzun çeşnisiz kalıplar yapmış ve on dördüncü dizekte makamın pest taraftaki genişlemesi olan yegâh perdesinde rast beşlisi ile genişlemiştir. Hemen ardından tekrar rast perdesine gelip burada uzun bir kalış yapmıştır (Şekil 3.51).



Şekil 3. 51

Rast makamının çıkıcı seyriyle güçlü perdesi ile tiz durak perdesi arasında cümleler kurmuş ve on sekizinci dizekte tiz durak olan gerdaniye perdesinde asma karar etmiştir (Şekil 3.52).



Şekil 3. 52

Bu asma kararı inici ezgiler ile devam ettirmiş ve yirmi ikinci dizekte rast perdesinde nikriz makamı dizisini duyurmuştur (Şekil 3.53).



Şekil 3. 53

Bu kararda çok kalmadan gerdaniye perdesine sıçramış ve mahur makamının geleneksel motiflerini kullanarak yirmi dördüncü dizekte gerdaniye perdesinde tekrar asma karar etmiştir (Şekil 3.54).



Şekil 3. 54

Bu asma kararı mahur makamı cümleleri ile devam ettirip otuz ikinci dizekte rast perdesine nikriz makamı dizisi ile inmiş ve ardından bu diziyi bozarak rast perdesinde rast çeşnisi ile karar perdesine gelmiş ve böylelikle zavil makamı geçkisini tamamlamıştır (Şekil 3. 55).



Şekil 3. 55

Sonra yine rast makamının perdelerini kullanarak nevâ perdesinde buselik beşlisi, çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü ve düğâh perdesinde uşşak dörtlüsü ile kısa asma kararlar vererek otuz yedinci dizekte yerinde rast makamı dizisi ile tam karar etmiştir (Şekil 3.56).



Şekil 3. 56

Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu taksim, inici bir rast makamı dizisi ile başlamış, sazendenin kişisel motifleri ile işlenmiştir. Taksimde zavil makamı geçkisi de kullanılmıştır ve tekrar rast makamı dizisi ile sonlandığı görülmektedir.

Sabahaddin Volkan, rast makamındaki taksiminde yegah-tiz çargah aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.57).




Şekil 3. 57

Sabahaddin Volkan'ın rast makamındaki taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksim içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda sırası ile gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan bu taksiminde de bir önceki rast taksimi gibi teknik icrânın ön planda olduğu bir kompozisyon sergilemiştir. Dinamik bir tartım anlayışı hakimdir. Giriş bölümünün sonunda karar hissi uyandırsa da gelişme bölümünde zavil makamı geçkisi sırasında taksim ilk bölümündeki metronomuna geri dönmüştür. Sonuç bölümünde de bu

metronomu muhafaza etmiş ve karar cümlesinde ağırlaşarak taksimini sonlandırmıştır. Üçleme (  ) tartımlarını taksime ivme kazandırmak için kullanmıştır. Taksim geneli 8'lik ve 16'lık nota değerleri ile ölçülmüştür. Karar, güçlü ve tiz durak perdelerindeki uzun kalışları, açış ve kalış cümlelerinin başında veya sonunda kullanmıştır.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin ikiden fazla tekrarlayan perdelerde yayı bir mızrap edası ile arka arkaya iterek ve çekerek kullanmıştır. Bazı perdelerdeki uzun kalışlarında yayı serbest bir şekilde kullanmış ve bu perdeleri vibratolar ile desteklemiştir. Glissando süslemelerinde yayı çekerek kullandığı görülmüştür. Gurpetto süslemelerini taksim gelişme bölümünde sıklıkla kullanmış ve bu sayede taksime hız kazandırmıştır. Akor seslerini yalnızca güçlü neva perdesi üzerinde kullanmıştır. Mordan ve vurkaç çarpmalarını ise nadiren kullanmıştır.

### 3.1.7. Rast Taksim (3)

Taksim örneği incelendiğinde, Sabahaddin Volkan taksiminde, rast makamının pest taraftaki genişlemesi olan yegâh perdesindeki rast dörtlüsü ile başlamış ve karar perdesi olan rast perdesinde uzun bir kalış yapmıştır. Ardından rast perdesindeki rast dörtlüsünü göstermiş ve karar perdesinde yaptığı kısa kalışının ardından ikinci dizekte güçlü nevâ perdesine gelerek bu perdeyi makamın gereği olarak güçlendirmiştir (Şekil 3.58).



Şekil 3.58

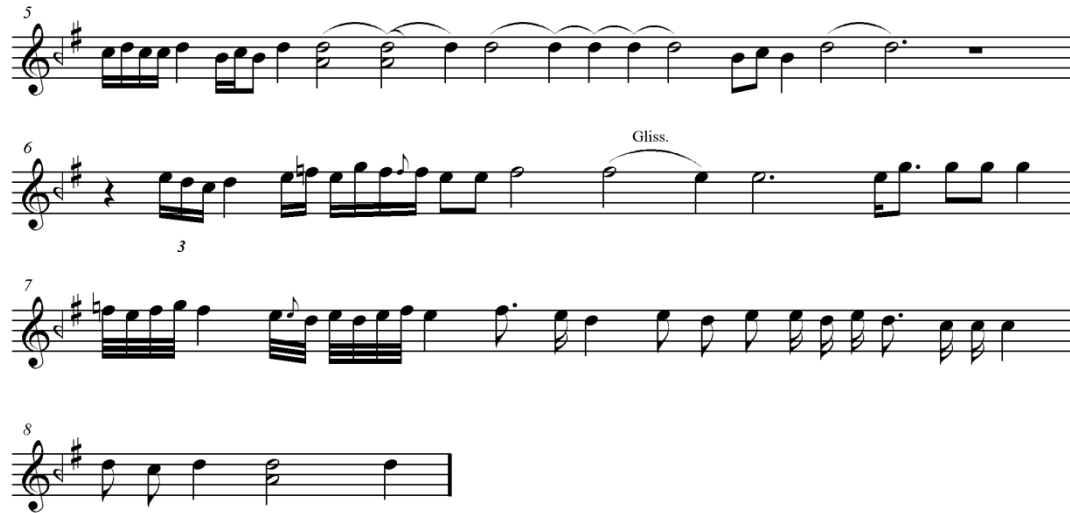
Makamın güçlü perdesi civarındaki perdelerinde dolaştıktan sonra acem perdesi kullanarak dördüncü dizekte nevâ perdesindeki buselik çeşnisini ve çargâh perdesindeki çargâh dörtlüsünü de gösterip dügâh perdesine uşşak dörtlüsü ile gelmiştir (Şekil 3.59).





Şekil 3. 59

Bu asma kararın hemen ardından rast perdesine gelip rast dizisini tamamlamıştır. Hemen ardından beşinci dizekte güçlü nevâ perdesine gelerek burada uzun bir yarım karar etmiştir. Altıncı ve yedinci dizelerde hüseyini perdesi üzerinde kürdi çeşnisini ve nevâ perdesi üzerindeki buselik çeşnisini duyurmuş ve sekizinci dizekte nevâ perdesinde buselik çeşnisi ile asma karar etmiştir (Şekil 3. 60).



Şekil 3. 60

Asma kararı takiben kurduğu motiflerle onuncu dizekte acemli rast dizisini duyurmuştur. Arkasından yegâh-nevâ aralığındaki rast makamı seslerinde kendine dolaşip on ikinci dizekte yegâh perdesine rast beşlisi ile inmiş ve kısa asma karardan sonra on üçüncü dizeğe rast perdesinde rast dörtlüsü ile gelmiştir (Şekil 3.61).



**Şekil 3. 61**

Ardından ajiliteli motifler ile güçlü nevâ perdesine gelmiş ve bu perdeyi güçlendirip on dördüncü dizekte yerinde hüzzam dizisinin seslerinde dolaşıp tekrar on beşinci dizekte rast perdesinde rast beşlisini duyurmuştur (Şekil 62).



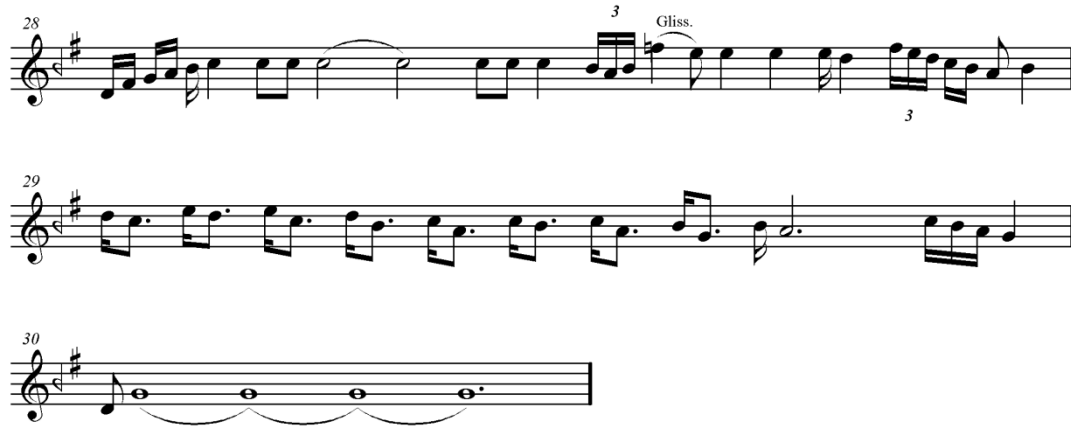
**Şekil 3. 62**

Buradan gardaniye perdesine gelmiş ve buradaki uzunca kalışının ardından yine hüzzam dizisinin seslerinde kurduğu cümlelerin ardından yirmi beşinci dizekte hüseyini ve acem perdelerini kullanarak nevâ perdesindeki buselik çeşnisini duyurmuş ve yirmi yedinci dizekte acemli rast dizisini göstermiştir (Şekil 3. 63).



Şekil 3. 63

Yegâh perdesindeki rast çeşnili genişlemeyi de gösterip otuzuncu dizekte yerinde acemli rast makamı ile kararını yinelemiştir (Şekil 3. 64).



Şekil 3. 64

Bu kararını takiben makamın karakteristik motiflerini de kullanarak otuz üçüncü dizekte yerinde acemli rast dizisi ile tam karar vermiştir (Şekil 3.65).



Şekil 3. 65

Yapılan yorumlardan anlaşıldığı üzere Sabahaddin Volkan’ın yapmış olduğu taksimde geleneksel rast makamı seyri kullanılmıştır. Taksim sazendenin kişisel motifleri ve cümleleriyle işlenmiştir. Hüzzam çeşnileriyle süslenmiş ve zenginleştirilmiş bir taksim olduğu görülmektedir.

Sabahaddin Volkan’, rast makamındaki taksiminde yegâh-tiz çargah aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.66).





Şekil 3. 66

Sabahaddin Volkan’ın rast makamındaki taksimnin analizi sonucunda tespit edilen, taksim içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan bu taksiminde, bundan önceki 2 rast taksimindeki tekniğin ve gösterişin ön planda olduğu bir anlayış içinde değil, aksine duygunun ön planda olduğu bir kompozisyon sergilemiştir. Dinamik bir metronomdan uzak, yalnızca motif ve cümle odaklı bir taksimdir. Buna karşı olarak monoton bir tartım anlayışı yoktur. Akıcı

metronomla ilerleyen bir taksim olduğu görülmektedir. (  ) tartımını ve üçleme (  ) tartımlarını taksime yön vermek ve acıcılık sağlamak için kullandığı görülmüştür.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın 16'lık ve 32'lik değerlerde, yayı çoğunlukla serbest bir şekilde iterek ya da çekerek kullandığı görülmüştür. Ajiliteli motiflerde ise yayı yalnız iterek ya da yalnız çekerek kullanmıştır. Glissando süslemelerinde yayı iterek ya da çekerek kullandığı ve bu glissandoları çoğunlukla vibratolar ile desteklediği görülmüştür. Gurpetto süslemelerini çoğunlukla taksime hız kazandırmak ve dinamizm katmak için kullanmıştır. Vurkaç çarpmalarını çoğunlukla segâh perdesi üzerinde ve civarında kullanmıştır. Akor seslerini nadiren güçlü nevâ perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir.

### 3.1.8. Sabâ Taksim

Sabahaddin Volkan, sabâ makamındaki taksimine düğâh perdesinden makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesine gelerek başlamıştır. Karar perdesi civarında makamın perdelerinde dolaştıktan sonra ikinci dizekte güçlü çargâh perdesine gelip burada uzunca bir kalış yapmıştır. Ardından üçüncü dizekte yine aynı perdelerde dolaşip karar perdesi olan düğâh perdesinde durmuştur (Şekil 3.67).



Şekil 3. 67

Daha sonra tekrar çargâh perdesini güçlendirmiş ve buradaki kalışının ardından ırak perdesinde kısa bir segâh dörtlüsü göstermiştir ki bu sabâ makamına yakın bir makam olan

bestenigâr makamı dizisidir. Hemen ardından yedinci dizekte tekrar güçlü çargâh perdesinde kalış yapmıştır (Şekil 3. 68).



**Şekil 3. 68**

Çargâh perdesinde yapmış olduğu kalışın ardından makamın tiz taraftaki genişlemesi olan gerdaniye perdesindeki hicaz dörtlüsünün birinci ve ikinci dereceleri olan gerdaniye ve şehnâz perdelerini de kullanarak makamın seslerinde gerek geleneksel, gerekse kişisel cümleleriyle sekizinci dizekten on üçüncü dizeğe kadar uzun bir cümle kurmuş ve düğâh perdesine sabâ makamı dizisi ile gelmiştir (Şekil 3.69).



**Şekil 3. 69**

Kürdi perdesi kullanarak yerinde kürdi dörtlüsü göstermiş ve kısa bir cümle ile on beşinci dizekte bu dörtlüyü duyurarak düğâh perdesinde durmuştur (3.70).



**Şekil 3. 70**

Gerdaniye perdesi civarında dolaşıp bu perdeyi önemlendirmiş ve bu perdeyi vurgulamıştır. Hüseyini ve şehnâz perdeleri arasındaki bölgede dolaştıktan sonra makamın tiz taraftaki genişlemesi olan gerdaniye perdesindeki hicaz dörtlüsünü göstermiş ve yine gerdaniye civarında dolaşarak bu perdede hicaz dörtlüsünü göstermiştir (Şekil 3.71).



**Şekil 3. 71**

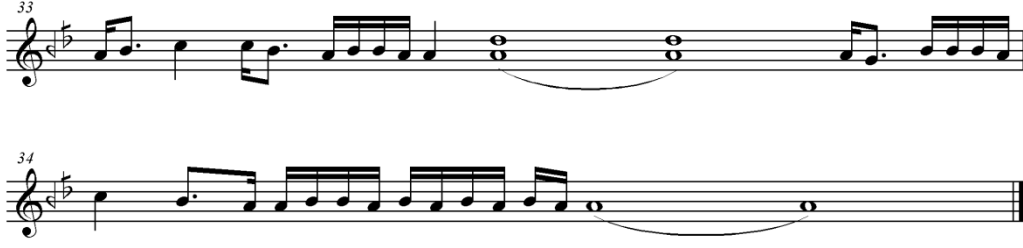
Ardından yirmi üçüncü dizekten yirmi sekizinci dizeğe kadar rast ve şehnâz perdeleri aralığında uzun bir cümle kurmuş ve güçlü çargâh perdesinde uzun bir süre durarak bu perdeyi vurgulamıştır (Şekil 3.72).



**Şekil 3. 72**

Güçlü perdesindeki kalışının ardından makamın dizisinin seslerinde kurduğu cümleler ile makamın karar perdesi olan düğâh perdesine gelerek yedenli tam karar vermiştir (Şekil 3.73).





**Şekil 3. 73**

Yukarıda yapılan yorumlardan Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu taksimın kişisel ve geleneksel motiflerle ve cümlelerle işlenmiş geleneksel sabâ makamı seyrine uygun bir taksim icrâ ettiği görülmektedir. Taksimde bestenigar makamı geçkisini kullanmıştır.

Sabahaddin Volkan, sabâ makamındaki taksiminde acemaşiran-tiz çargah aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.74).





**Şekil 3. 74**

Sabahaddin Volkan'ın sabâ makamındaki taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksimın içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

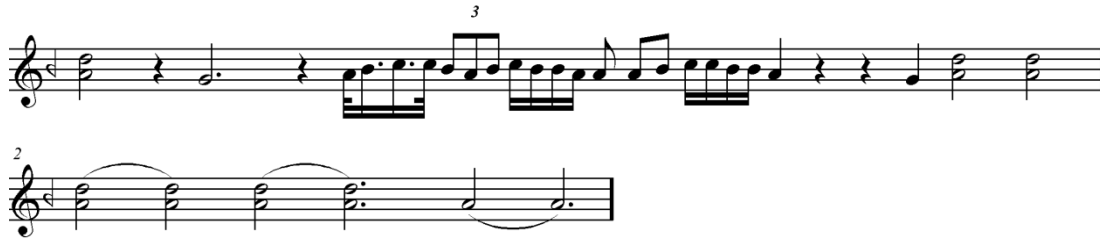
Sabahaddin Volkan sabâ makamındaki taksiminde hem duygunun hem de tekniğin ön planda olduğu bir kompozisyon örneği sergilemiştir. Taksimın metronomu zaman zaman dinamik zaman zaman ise durağandır. (  ) tartımını ve üçleme (  ) tartımı taksimın neredeyse tüm cümlelerinde kullanılmış olduğu görülmektedir. Taksimde 1'lik, 2'lik ve 4'lük değerler ölçüldüğü kadar, 8'lik, 16'lık ve 32'lik değerler de ölçülmüştür.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan'ın bu taksiminde ilk dikkat çeken detay, metalik tonlar elde edebilmek için yayı eşiğe daha yakın bir bölgede kullandığı görülmüştür. Güçlü çargâh perdesi üzerinde ve gerdaniye perdesi üzerinde uzun ve neredeyse kesilmeyen yaylar kullanmıştır. Uzun kalışlarındaki perdelerde ise vibratolar sıkça görülmüştür. Ajiliteli motiflerde yayı sistemli bir şekilde iterek ya da çekerek kullandığı görülmüştür. Glissando süslemelerinde yayı serbest bir şekilde kullandığı anlaşılmaktadır. Gurpetto süslemelerini çoğunlukla birbirine benzeyen motiflerde kullanmıştır. Gurpettolar taksimi teknik icra yönünden zenginleştirmiş. Vurkaç çarpmasını da sıklıkla kullanmıştır. Akor seslerini karar düğâh ve güçlü çargâh perdesi üzerinde kullanmıştır.

### 3.1.9. Uşşak Taksim

Sabahaddin Volkan uşşak makamındaki taksimine makamın karar sesi olan düğâh perdesinden başlamış, rast ve çargâh perdesi aralığında dolaştıktan sonra birinci dizekte düğâh perdesinde karar etmiştir. Rast perdesinde kısa bir rast çeşni gösterdikten sonra ikinci dizekte tekrar düğâh perdesinde bir kalış yapmıştır (Şekil 3.75).



Şekil 3. 75

Ardından düğâh-nevâ atlaması ile makamın güçlü sesi olan nevâ perdesini gösterip makamın seslerinde dolaşarak uşşak dörtlüsü ile dördüncü dizekte düğâh perdesinde yeden olarak durmuştur (Şekil 3.76).



Şekil 3. 76

Bu kalışın ardından güçlü nevâ perdesi civarında dolaşıp sırasıyla nevâ, çargâh ve segâh perdelerindeki çeşnisiz kalışlarının ardından düğâh perdesinde uşşak dörtlüsü ile altıncı



### Şekil 3. 77

Güçlü nevâ perdesi civarında makamın sesleriyle inici ezgilerle dolaştıktan sonra nevâ perdesinde buselik beşlisi ile onuncu dizekte asma karar etmiştir ve akabinde düğâh perdesinde uşşak dörtlüsü ve rast perdesinde rast beşlisini gösterdikten sonra tekrar on ikinci dizekte nevâ perdesinde çeşnisiz yarım karar vermiştir (Şekil 3.78).



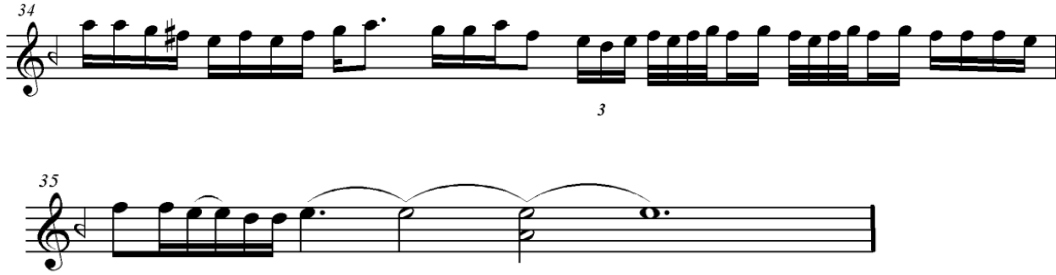
### Şekil 3. 78

Bu yarım kararın ardından uşşak makamının sesleriyle kendi kişisel motiflerini de kullanarak yirminci dizekte düğâh perdesinde yedenli olarak bir kalış yapmıştır. Sonra yerinde muhayyer makamı dizisini göstererek yirmi ikinci dizekte düğâh perdesine gelmiş ve tekrar muhayyer makamı dizisi ile muhayyer perdesine gelip yirmi üçüncü dizekte bu perdede durmuştur (Şekil 3.79).



Şekil 3.79

Muhayyer makamı dizisinde uzunca dolaştıktan sonra inici ezgiler ile muhayyer makamının ikinci derece güçlüsü olan hüseyini perdesinde uşşak dörtlüsünü göstererek otuz beşinci dizekte hüseyini makamına geçişteki ilk cümlesini kurmuştur (Şekil 3.80).



Şekil 3.80

Hüseyini makamı dizisinde kısaca dolaştıktan sonra düğâh perdesinde kırk dördüncü dizekte hüseyini dizisini göstermiştir (Şekil 3.81).



Şekil 3.81

Uşşak makamının yegâh perdesindeki genişlemesi olan rast beşlisini de kullanarak nevâ perdesine gelmiş ve sonra düğâh perdesinde uşşak dörtlüsüyle bir kalış yapmıştır. Hemen

ardından yegâh perdesi üzerindeki genişlemeyi tekrar eden motiflerle düğâh perdesini güçlendirerek kırk altıncı dizekte yerinde uşşak dörtlüsü ile bir kalış yapmıştır (Şekil 3.82).



**Şekil 3. 82**

Kırk sekizinci dizekte güçlü nevâ perdesine gelmiş ve bu perdede buselik beşlisinin seslerinde dolaşarak güçlü perdesindeki kısa kalışlarının ardından gardaniye perdesini duyurmuş ve nevâ perdesinde hicaz dörtlüsünü gösterip düğâh perdesine uşşak dörtlüsü ile inerek kırk dokuzuncu dizekte bayati makamı dizisini tamamlamış ve bayati makamının sesleriyle dolaştıktan sonra elli ikinci dizekte düğâh perdesinde bu dizi ile durmuştur (Şekil 3.83).



**Şekil 3. 83**

Ardından bayati makamının sesleriyle elli dördüncü dizekte tekrar güçlü nevâ perdesine buselik beşlisi ile gelip burada asma karar vermiştir ve hemen akabinde düğâh perdesine uşşak dörtlüsü ile gelmiş ve uşşak makamı dizisine geri dönmüştür. Arkasından makamın yegâh perdesindeki genişlemesi olan rast beşlisini de kullanarak elli beşinci dizekte düğâh perdesinde yedenli tam karar etmiştir (Şekil 3.84).



**Şekil 3. 84**

Yukarıda yapılan yorumlardan anlaşıldığı üzere Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu taksim, geleneksel uşşak makamı seyri kullanılarak yapılmış olup, sazendenin muhayyer, hüseyini ve bayati gibi yakın makamlara yaptığı geçkiler ile de zenginleştirdiği bir taksim olarak görülmüştür.

Sabahaddin Volkan, uşşak makamındaki taksiminde yegâh-tiz çargâh aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.85).



**Şekil 3. 85**

Sabahaddin Volkan'ın uşşak makamındaki taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksimin içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan uşşak makamındaki taksimnin giriş bölümündeki cümlelerine ağır bir metronomla başlamış ve gelişme bölümüne gelene kadar da böyle devam etmiştir. Gelişme bölümünde ise taksimine hız kazandırmış ve böyle devam etmiştir. Sonuç bölümünde ise giriş bölümündeki metronomuna geri gelmiş ve karar cümlelerinde ağırlaşarak taksimini

sonlandırmıştır. (  ) tartımını, (  ) tartımını ve üçleme (  ) tartımını taksimin gelişme bölümünde sıkça kullanmıştır.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Sabahaddin Volkan taksiminde muhtelif perdelerde uzun kalışlarında yayı son derece idare ile kullanmış ve neredeyse hiç kesilmemiştir. Uzun kalışlarındaki perdelerde ise zaman zaman vibratolar görülmüştür. Mordan çarpmasını taksimde sıklıkla kullanmıştır. Ajiliteli motiflerde yayı serbest bir şekilde kullandığı görülmüştür. Glissando süslemelerinde ise yayı serbest bir şekilde kullandığı anlaşılmaktadır. Gurpetto süslemelerini çoğunlukla gelişme bölümünde taksime dinamizm kazandırmak için kullanmıştır. Vurkaç çarpmasını da sıklıkla kullanmıştır. Akor seslerini karar düğâh ve güçlü neva perdesi üzerinde kullanmıştır.

## 3.2. Cahit Gözkan'ın Taksimlerinin Analizi

### 3.2.1. Rast Makamından Bayati Makamına Geçiş Taksimi

Cahit Gözkan'ın rast makamında yapmış olduğu bu taksimine, makamın karar sesi olan rast perdesinden başladığı görülmektedir. Yerinde rast dörtlüsünün seslerinde dolaşıp karar perdesine gelmiş ve ilk cümlesini tamamlamıştır. Hemen ardından rast perdesindeki rast beşlisini göstermiş ve makamın geleneksel cümleleri ile tekrar rast perdesinde durmuştur (Şekil 3.86).



Şekil 3. 86

Bu kararın ardından dördüncü dizekten başlayarak makamın geleneksel motiflerini de kullanarak, rast makamının asma kararı olan düğâh perdesindeki uşşak dörtlüsünü göstermiş ve bayati makamına geçiş için ilk zemini hazırlamıştır (Şekil 3.87).



Şekil 3. 87

Düğâh, segâh ve tekrar düğâh perdelerinde kısa kalışlar yapmış ve buradan bayati makamının güçlüsü olması sebebiyle nevâ perdesine gelmiş, altıncı ve yedinci dizelerde çargâh ve segâh perdelerini vurgulayarak düğâh perdesine gelmiş ve bayati makamına tamamen geçiş yapmıştır Şekil 3.88).





**Şekil 3.88**

Sekizinci dizekte bu cümleleri makamın gereği olan perdelerde kurduğu cümlelerle devam ettirip dokuzuncu dizekte düğâh perdesinde yedenli tam karar vermiştir )Şekil 3.89).



**Şekil 3.89**

Yukarıda yapılan yorumlardan Cahit Gözkan'ın yapmış olduğu taksiminde, geleneksel rast ve bayati makamı dizilerinin tam olarak kullanılmamış olduğu görülmektedir. Fakat yalnızca makamların dörtlü ve beşlileri ile bile makamları net olarak tarif etmiş ve hissettirmiştir. İcracı geleneksel motiflerin yanı sıra kendi kişisel motiflerini de sergilemiştir.

Cahit Gözkan rast makamından bayati makamına geçiş taksiminde rast-nevâ aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.90).





**Şekil 3.90**

Cahit Gözkan'ın rast makamından bayati makamına geçiş taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksimin içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda sırası ile gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Cahit Gözkan taksiminde dinamik bir ritim anlayışı göstermiştir. Taksim başından sonuna kadar bu dinamizmin akıcılığı içindedir.

Taksiminde üçleme (  ) tartımını 5. ve 6. dizeler haricinde kullanmamıştır. Sıklıkla, taksime yön veren (  ) tartımını kullanmıştır. Bunu 1-3-6-8-9. dizelerde görülmektedir.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Cahit Gözkan bu taksiminde ilk dikkat çeken detay, metalik tonlar elde edebilmek için yayı eşiğe daha yakın bir bölgede kullandığı görülmüştür. Uzun kalışlarındaki perdelerde yayı yalnız iterek ya da yalnız çekerek kullanmıştır. Ajiliteli motiflerde yayı sistemli bir şekilde iterek ya da çekerek kullandığı görülmüştür. Glissando süslemelerinde yayı çekerek kullandığı anlaşılmaktadır. Akor seslerini hiç kullanmamıştır.

### 3.2.2 Rast Taksim

Cahit Gözkan rast makamındaki taksimine makamın karar sesi olan rast perdesi ile başlamış ve karar civarında dolaştıktan sonra üçüncü ve dördüncü dizelerde yerinde uşşâk dörtlüsü ile asma karar edip beşinci dizekte rast beşlisi ile karar ederek ilk cümlesini tamamlamıştır (Şekil 3.91).



**Şekil 3.91**

Altıncı dizekte segâh çeşnisi ile devam edip yedinci dizekte tekrar uşşâk dörtlüsünü göstermiş ve makamın perdelerinde dolaştıktan sonra onuncu dizekte rast beşlisinin seslerinde dolaştıktan sonra on ikinci dizekte makamın pest taraftaki genişlemesi olan yegâh perdesi üzerindeki rast dörtlüsünü de kullanarak karar etmiştir (Şekil 3.92).

6

7

8

9

10

11

12

**Şekil 3.92**

On üçüncü dizekten itibaren makamın asma kararı olan segâh perdesindeki segâh çeşnisi ile devam etmiş ve on dokuzuncu dizekte segâh perdesinde asma karar vermiştir (Şekil 3.93).

The image displays a musical score for seven staves, numbered 13 through 19. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. Triplet markings (the number 3) are present under certain groups of notes in measures 17 and 19. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 19.

### Şekil 3.93

Bu asma kararı yirminci dizekte uşşâk dörtlüsü ile takip ederek yirmi üçüncü dizekte yerinde rast beşlisi ile tekrar karar etmiştir (Şekil 3.94).

**Şekil 3. 94**

Yirmi beşinci dizekte makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesi üzerinde durup, makam dizisini yirmi altıncı dizekte tamamen göstermiş ve yirmi yedinci dizekte acem perdesi kullanarak nevâ perdesindeki buselik çeşnisini duyurmuş ve tekrar makamın perdelerine dönerek yirmi dokuzuncu dizekte güçlü nevâ perdesinde yarım karar vermiştir (Şekil 3.95).

The image displays a musical score for five measures, numbered 25 through 29. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. Measure 25 begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. Measure 26 starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. Measure 27 begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. Measure 28 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. Measure 29 begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.

### Şekil 3.95

Devamında makam dizisinde kurduğu cümleler ile otuz beşinci dizekte karar etmiştir (Şekil 3.96).

Musical score for Şekil 3. 96, measures 30-35. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody consists of the following notes: Measure 30: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 31: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 32: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 33: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 34: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 35: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Şekil 3. 96

Otuz altıncı dizekte güçlü nevâ perdesinden tiz durak olan gardaniye perdesine makamın seslerinde dolaştıktan sonra otuz sekizinci dizekte karar rast perdesine inmiştir (Şekil 3.97).

Musical score for Şekil 3. 97, measures 36-38. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody consists of the following notes: Measure 36: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 37: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 38: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Şekil 3. 97



Hemen ardından çıkıcı ezgiler ile otuz dokuzuncu dizekte tekrar tiz durak gerdaniye perdesini tutmuş, kırkıncı dizekten kırk ikinci dizeğe kadar olan cümlesinde hüseyini perdesi üzerinde nişabûr beşlisini göstermiş ve tekrar tiz durak gerdaniye perdesinde yarım karar etmiştir (Şekil 3.98).



**Şekil 3. 98**

Devamında kırk üçüncü dizekten itibaren gerdaniye perdesi üzerindeki rast beşlisinde kurduğu inici motifler ile kırk altıncı dizekte güçlü nevâ perdesinde yarım karar etmiştir (Şekil 3.99).



**Şekil 3. 99**

Yarım kararın ardından kırk yedinci dizekte karar yegâh perdesi civarında dolaşıp kırk dokuzuncu dizekte düğâh perdesinde uşşâk dörtlüsü ile asma karar etmiştir. Bu asma kararı takip eden cümleler ile elli ikinci dizekte rast beşlisi ile karar etmiştir (Şekil 3.100).

47

48

49

50

51

52

**Şekil 3. 100**

Devamında acem perdesi kullanarak elli beşinci dizekte nevâ perdesinde buselik çeşnisi ile asma karar vermiş ve elli altıncı dizekte de devam ettirmiştir (Şekil 3.101).

55

56

**Şekil 3. 101**

Takiben elli dokuzuncu ve altmışıncı dizelerde çargâh perdesinde nikriz beşlisi ile asma karar etmiş, bağlı olarak da altmışıncı dizekte segâh perdesinde asma karar etmiştir (Şekil 3.102).



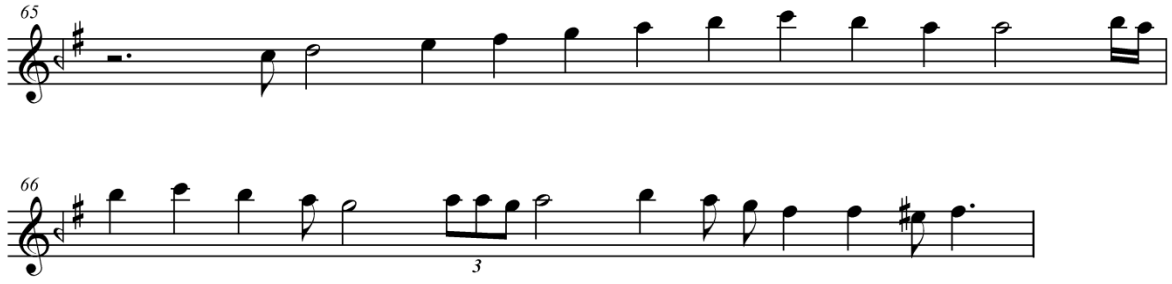
**Şekil 3. 102**

Devamında makamın perdelerinde dolaşır sık sık düğâh perdesinde uzun kalışlar yaparak altmış dördüncü dizekte rast perdesinde karar etmiştir (Şekil 3.103).



**Şekil 3. 103**

Altmış beşinci dizekteki çıkıcı motifler ile altmış altıncı dizekte eviç perdesinde segâh beşlisi göstermiştir (Şekil 3.104).



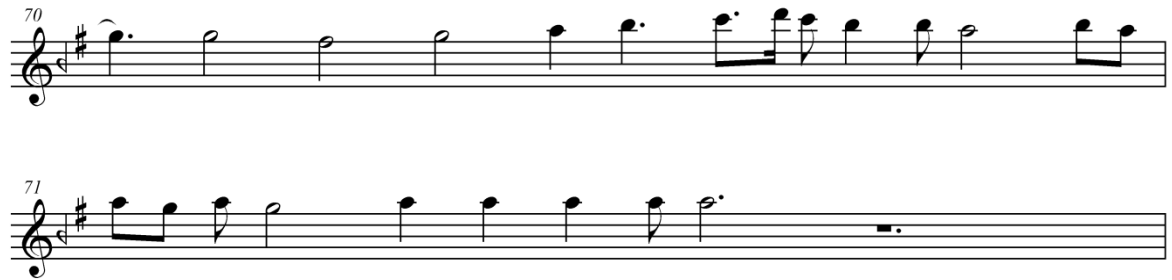
### Şekil 3.104

Altmış yedinci ve altmış sekizinci dizelerde tiz durak civarında dolaşıp muhayyer perdesini güçlendirmesi ve inici ezgiler ile altmış dokuzuncu dizekte karcıgar makamı dizisini gösterip bu dizi ile karar etmiştir (Şekil 3.105).



### Şekil 3.105

Devamında yetmiş birinci dizekte muhayyer perdesinde uşşâk dörtlüsü ile asma karar etmiştir (Şekil 3.106).



### Şekil 3.106

Güçlendirdiği muhayyer perdesi ile biraz önceki karcıgar çeşnisini tekrar edip yetmiş sekizinci dizekte yine uşşâk makamı dizisi ile karar etmiştir (Şekil 3.107).

**Şekil 3. 107**

Uşşâk dizisine bağlı olarak sekseninci dizekte karar rast perdesine inmiştir (Şekil 3.108).

**Şekil 3. 108**

Seksen birinci dizekte hüseyini perdesini güçlendirmiş, seksen dördüncü dizekte hüseyini makamı dizisi ile karar etmiştir (Şekil 3.109).

The image displays a musical score for four measures, numbered 81 through 84. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 81 begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 82 starts with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. This is followed by three triplet eighth notes: G4, F#4, and E4. Measure 83 continues with a quarter note D4, followed by a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 84 consists of a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3.

### Şekil 3. 109

Ardından rast-gerdaniye atlaması ile devam edip yine hüseyini perdesini güçlendirmiş ve biraz önce yaptığı hüseyini makamı geçkisini doksan ikinci dizeğe kadar devam ettirmiştir (Şekil 3.110).

The musical score consists of eight staves of music in G major. The first staff (85) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G, followed by an eighth note A, a quarter note B, and a quarter note C. The second staff (86) features a quarter rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The third staff (87) starts with a quarter note A, followed by a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The fourth staff (88) begins with a quarter note A, followed by a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The fifth staff (89) contains three triplet markings over eighth notes. The sixth staff (90) starts with a quarter note A, followed by a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The seventh staff (91) begins with a quarter note A, followed by a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The eighth staff (92) starts with a quarter note A, followed by a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G, ending with a fermata.

### Şekil 3. 110

Doksan üçüncü dizekte, segâh perdesinde segâh çeşnisi kullanmış ve doksan beşinci dizekte rast perdesinde rast çeşnisi ile karar etmiştir (Şekil 3.111).



Şekil 3. 111

Takiben makamın seslerinde kurduğu cümleler ile doksan dokuzuncu dizekte rast perdesinde rast dizisi ile karar etmiştir (Şekil 3.112).



Şekil 3. 112

Yukarıda yapılan yorumlardan Cahit Gözkan'ın yapmış olduğu taksimın geleneksel rast makamı seyri kullanılarak yapıldığı görülmekte olup, icracı geleneksel motiflerin yanı sıra kendi kişisel motiflerini de kullanmıştır. İcrâcının kullandığı; hüseyini perdesinde nişabur, eviç perdesinde segâh ve muhayyer perdesinde uşşak çeşnileri ile karcıgar makamı dizisi ve hüseyini makamı dizisine yaptığı geçkiler ile de zenginleştirdiği bir taksim olarak görülmüştür.



Cahit Gözkan'ın rast makamındaki taksiminde yegâh-tiz nevâ aralığındaki sesleri kullanmıştır. Bu ses aralığı aşağıdaki gibidir (Şekil 3.113).




Şekil 3. 113


Cahit Gözkan'ın rast makamındaki taksiminin analizi sonucunda tespit edilen, taksimin içinde en az iki defa tekrar eden motifler ve ezgiler aşağıda sırası ile gösterilmiştir.



Tartım özellikleri açısından incelendiğinde;

Cahit Gözkan'ın , rast makamındaki taksimi, hem teknik icrânın hem de duygunun ön plana çıkarıldığı bir taksimdir. Girişte tutmuş olduğu ritmi, tartımları deforme etmeden taksim süresince muhafaza etmiştir. Taksimin giriş bölümü 1'lik, 2'lik, 4'lük ve 8'lik değerler ile ölçülürken, gelişme bölümü 8'lik ve 16'lık değerler ile ölçülmüştür.

Taksiminde üçleme (  ) tartımını sıklıkla kullandığı görülmüştür. Üçlemeleri bazen tek başına, bazen arkasına bağladığı 2'lik, 4'lik, 8'lik ve 16'lık notalar ile nadiren de arkasına bağladığı bir başka üçleme tartımı ile kullanmıştır. Bu tartımları taksimin 8-9-11-12-16-17-21-23-31-39-51-53-55-56-58-62-66-80-82-89-98. dizelerinde görmekteyiz.

(  ) tartımını ise taksimi monoton olmaktan kurtarmak için nadiren kullanmıştır. Bu tartımı taksiminde sadece 74-83-93. dizelerde görmekteyiz.

Teknik özellikler bakımından incelendiğinde;

Cahit Gözkan bu taksiminde ajiliteli motiflerde, üçleme tartımlarında ve glissandolarda yayı sistemli bir şekilde yalnız iterek ya da yalnız çekerek kullandığı görülmüştür. Zaman zaman metalik tonlar elde etmek için yayı eşiğe yakın bir bölgede kullanmıştır. Gurpetto süslemelerini cümlenin kurgusuna göre yerli yerinde ve ustalıkla kullanmış ve taksimi teknik icra yönünden de zenginleştirmiştir.. Gurpettolar bazen birbirine bir başka gurpetto ile bağlanmış, bazen de ardından gelen 8'lik ya da 4'lük notalara bağlanmıştır. Mordan çarpmaları gelişigüzel değil, önemlendirilmek istenen perdenin önünde planlı bir şekilde kullanılmıştır. Vurkaç çarpmasını da sıklıkla kullanmıştır. Akor seslerini nadiren belirli zaman aralıklarıyla cümle sonlarında kullanmıştır. Hüseyini geçkisi sırasında kurduğu cümlelerde Tanburi Cemil Bey'in hüseyini makamındaki kemeççe taksiminde kullandığı motif ve cümlelerden etkilendiği anlaşılmaktadır. Yine bu geçkideki yay tekniği ise Tanburi Cemil Bey'in yay tekniği ile benzer özellikler göstermektedir.

#### 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada Sabahaddin Volkan'ın hicaz, hüseyini, rast, sabâ, uşşak, hicaz makamından hüseyini makamına geçiş taksimi ve hicaz makamından uşşak makamına geçiş taksimi olmak üzere toplam dokuz taksimi ile Cahit Gözkan'ın rast makamındaki taksimi ve rast makamından bayati makamına geçiş taksimi olmak üzere toplam iki taksimi notaya alınmıştır. Daha sonra notaya alınan taksimlerin makam, seyir özellikleri, icracıların kişisel motifleri, kullandıkları ses alanı, makam geçkileri, tartım özellikleri ve teknik özellikleri incelenerek aşağıdaki sonuçlara varılmıştır;

- Sabahaddin Volkan'ın yapmış olduğu dokuz taksimin altı tanesinin bolâhenk ney akordunda, diğer üç taksimin ise süpürde ney, müstahsen ney ve davud ney akortlarında olduğu görülmüştür. Bolâhenk ney akordunu çok kullanmasının sebebi; rebap sazının bu akortta yapısı gereği çok daha iyi tınlamasıdır.
- Sabahaddin Volkan taksimlerini giriş-gelişme-sonuç olmak üzere üç bölümde kompoze etmektedir. Bölümler arasında gayet akıcı geçişler yaptığı görülmektedir. Giriş bölümlerine genellikle kısa müzik cümleleriyle başlamıştır. Giriş cümleleri çoğunlukla orta hızda olmakla beraber, nadiren hızlı tartımları da tercih ettiği görülmüştür. Makamların güçlü perdelerinde ve karar perdelerinde uzun süreli kalışlar yapmış, bazen de cümleler arasında uzun suslar kullanmıştır.
- Volkan taksimlerinde makamları işlerken, geleneksel Türk müziği makam tariflerine sadık kalmıştır. Makamlara ait olan alışlagelmiş motifleri ve cümleleri nadiren kullanmış, çoğunlukta kendine özgü motif ve cümlelere yer vermiştir. Dolayısıyla makamları kendine has bir üslupla ifade ettiğini söylemek mümkündür.
- Volkan, makamların yapılarına göre kullandığı geçki ve çeşnilerin haricinde kendi tavrı ve üslûbuyla da farklı melodi ve geçkiler üretmiştir. Bir numara ile kayıt altına aldığımız rast makamındaki taksiminde nim hicaz perdesi üzerinde segâh geçkisi büyük bir ustalıkla gösterilmiştir ki nazariyat kitaplarında rast makamı tarifinde bu geçkiden bahsedilmemektedir.
- Üçleme tartımlarını tüm taksimlerinde göstermiş, bu tartım kalıbının ardından çoğunlukla kısa değerli notalar kullanmıştır.
- Teknik icranın ön planda olduğu taksimler genellikle dinamik bir yapıdadır ve metronumu taksim bitene kadar muhafaza edilmiştir.
- Duygunun ön planda olduğu taksimlerde ise yavaştan hızlıya doğru kompoze edilen bir metronom anlayışı hakim olmuştur.

- Zikir esnasında yapılan taksimlerinde, zikrin metronomuna bağlı kaldığı ya da bu metronomdan etkilenerek taksimine yön verdiği görülmüştür.
- Gurpettolu ya da üçlemeli tartımları zaman zaman taksimlerine yön vermek ya da yeni bir metronom kazandırmak için ustaca kullanmıştır.
- Sabahaddin Volkan'ın yay tekniğinde en çok göze çarpan detay, aynı değerlerdeki ikiden fazla kez tekrar eden perdede yayı bir mızrap gibi arka arkaya iterek ve çekerek kullanmasıdır.
- Taksimlerindeki muhtelif perdelerde uzun kalışlarında, yayı son derece idareli kullanmış ve neredeyse yayın hiç kesilmediği görülmüştür.
- Sabahaddin Volkan'ın bu taksimlerinde dikkat çeken detayların birisi de, metalik tonlar elde edebilmek için yayı eşiğe daha yakın bir bölgede kullandığıdır.
- Ajiliteli motiflerde ise yayı yalnız iterek ya da yalnız çekerek kullanmıştır.
- Glissando tekniğini çoğunlukta çekerek, yer yer iterek ve üzerinde durduğu perde üzerinde keman sazında olduğu gibi küçük dairesel hareketler yaparak kullanmıştır. Bu da Sabahaddin Volkan'ın aynı zamanda bir keman icrâcısı olmasından ileri gelmektedir. Bu glissandoları çoğunlukla vibratolar ile desteklediği görülmüştür.
- Gurpetto süslemelerini taksimin gelişme bölümlerinde sıklıkla kullandığı ve bu sayede taksime hız kazandırdığı sonucuna varılmıştır. Aynı zamanda bu gurpettolar taksime cümle kurgularında zenginlik kazandırmıştır.
- Akor kalıplarını çoğunlukla makamların karar ve güçlü perdeleri üzerinde kullanmıştır.
- Vurkaç çarpmasını ve mordan çarpmasını hemen her taksiminde kullandığı görülmüştür.
- Nitekim Sabahaddin Volkan'ın kullandığı nev rebap, tuşe özellikleri ve pozisyon özellikleri bakımından keman sazı ile benzerlikler gösterdiğinden, Sabahaddin Volkan, keman sazından aşına olduğu sol el tekniğini, yay tekniği ile birleştirmiş, kendi makam anlayışı dahilinde kurduğu özgün motifleri ve cümleleriyle nev rebap sazındaki usta icrakârlığını kanıtlamıştır. Sabahaddin Volkan, Mustafa Sunar'dan sonra nev rabap sazının son ekolü olmuştur.
- Cahit Gözkan'ın yapmış olduğu iki taksiminden rast makamında olanı bolâhenk ney akordunda, rast makamından bayati makamına geçiş taksimi ise şah ney akordundadır.

- Cahit Gözkan da taksimlerini giriş, gelişme ve sonuç olarak üç bölümde icra etmiştir. Taksimleri dinamik bir yapıdadır ve cümleleri akıcıdır. Motifler ve cümleler birbirleri ile bir uyum içindedir. İleriki cümlelerde daha önceki cümleleri tekrar ettiği, sekvensli ve tekrarlı cümleleri çokça kullandığı görülmüştür.
- Cahit Gözkan'ın taksimlerinin makamsal yapısı geleneksel Türk müziği makam tarifleriyle birebir örtüşmektedir. Taksimler icra edilirken makamların geleneksel yapısının dışına çıkmayarak, makamların karakteristik melodilerini yansıttığı, makama ait çeşni ve geçkilerin büyük bir kısmının icra sırasında kullanıldığı görülmüştür..
- Nadiren yayı eşiğe yakın olarak kullandığı, bunu metalik tonlar elde etmek için yaptığı görülmüştür.
- Cahit Gözkan akor kalıplarını nadiren belirli zaman aralıklarıyla cümle sonlarında kullanmıştır. Bunun yanı sıra pizzicatoları sıkça kullandığı görülmüştür.
- Cahit Gözkan'ın glissando tekniğini hissedilir bir biçimde, çoğunlukla çekerek ve iterek kullandığı, fakat durduğu perdelerde çoğunlukla vibrato yapmayıp sabit bir şekilde perdeye bastığı görülmüştür. Bu durum Cahit Gözkan'ın bir ud sanatkarı olmasından kaynaklanmış olmalıdır.
- Rast makamındaki taksiminde hüseyini geçkisi yaparken kurduğu müzikal cümleler, Tanburi Cemil Bey'in hüseyini makamındaki kemençe taksiminde kullandığı motifler ve yay tekniğine olan benzerliğiyle dikkat çekmektedir.
- 
- Ajiliteli motiflerde ve üçleme tartımlarında yayı sistemli bir şekilde, yalnız iterek ya da yalnız çekerek kullandığı görülmüştür.
- Gurpetto süslemelerini cümlelerin kurgusuna göre yerli yerinde ve ustalıkla kullanmış ve taksimi teknik icra yönünden de zenginleştirmiştir. Gurpettoların bazen birbirine bir başka gurpetto ile, bazen de ardından gelen 4'lük ya da 8'lik notalar ile bağlandığı görülmüştür.
- Mordan çarpmalarını gelişigüzel değil, önemlendirilmek istenen perdenin önünde planlı bir şekilde kullanmıştır.
- Bulgulardan yola çıkarak Cahit Gözkan'ın hem ud, tanbur ve kemençe sazlarını iyi derece icra etmesinin etkisiyle hem de klasik rebabın sol el pozisyonlarının,

tanbur pozisyonları ile örtüştüğü göz önünde bulundurulduğunda, klasik rebap sazında hem sol el tekniği bakımından hem de yay tekniği bakımından son derece iyi bir hakimiyet kurduğu görülmüştür. Perde baskıları neredeyse falsosuzdur. Rebab icra tavrı bakımından ise Tanburi Cemil Bey'in kemençe ve viyolonsel icralarından etkilendiği dikkat çekmektedir. Klasik ud icrasında önemli isimlerden biri olan Cahit Gözkan'ın, klasik rebap icrasında da ekol derecesinde usta bir sanatkar olduğunu söylemek mümkündür.

Rebap sazını icra eden bu sanatkârların taksimlerinin notaya alınması ve analiz edilmesi, öncelikle unutulmaya yüz tutmuş ve günümüz saz topluluklarında nadiren görülen rabap sazımızın unutulmayıp yeniden icra edilmesine katkı sağlayacaktır. Rebab çalmak isteyen talebelere veya sanatkârlara, bu sazın çalımı hakkında fikir edinmeleri ve daha iyi bir icracı olmaları yolunda faydalar sağlayacaktır. Rebab sazında kendisini geliştirmek ve yetiştirmek isteyen rebabi adaylarının eğitimleri sırasında usta sanatkârların yapmış oldukları icraları belirli sürelerle taklit etmeleri, çalgıyı teknik manâda daha iyi icra edebilmeleri için katkılar sağlayacaktır. Notaya alınan ve analizleri yapılan taksimlerin, geleneksel Türk müziği makamlarının öğretiminde ve öğreniminde kullanılmasının kişilere kolaylık ve fayda sağlayacaktır. Geleneksel Türk müziği eğitimi verilen kurumlarda ise Türk müziği nazariyatı ve meslek çalgısı derslerinde bu analizlerden faydalanılacağı öngörülmüştür.

## KAYNAKLAR

1. Altınbilek, C. (2002). Hoca Cahit Gözkan. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, (3), 70-76
2. Altınbilek, C. Kırım, A., Gözkan, M. H., (2012). *Musikîde Bir Silsile Hoca Cahit Gözkan'ın Musikî Mirâsı Kütük ve Defterler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 9-16
3. Anıl, A. (1971). Sabahattin Volkan. *Musikî ve Nota*, 2(15), 22
4. Arın, A.C. (1968). Sabahattin Volkan. *İleri Musiki Mecmuası*, (235), 9
5. Işık, İ. (2006). *Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, İstanbul: Elvan Yayınları, 3778
6. Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Müsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi, 3
7. Konukçu, Ş. (1954). Sabahattin Volkan. *Radyonun Sesi*, (54), 13
8. Özkan, İ. H. (1998). *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyatı, 74-75
9. Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikîsi Akademik Klasik Türk Sanat Müsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları, (2), 314-484
10. Volkan, S. (1939). *Ömürden Sesler*. İstanbul
11. Volkan, S. (1987). *Koydan Akseden Şarkı*. İstanbul
12. Volkan, S. (1949). İstanbul Radyosu Açılırken. *Türk Musikîsi Dergisi*. (2), 1-23
13. Volkan, S. (1961). Mustafa Sunar'ı Anıyoruz. *Musiki Mecmuası*. (162), 170-185
14. Volkan, S. (1962). İshak Varan. *Musiki Mecmuası*. (173), 138-139
15. Volkan, S. (1970). Rebâb. *Musiki Mecmuası*. (254), 11-13
16. Volkan, S. (1973). Halil Can Hocamız. *Musiki Mecmuası*. (283), 32-34





## **EKLER**

## EK-1 Taksimlerin notaları

## HİCAZ TAKSİM

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Bolâhenk Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The musical score for HİCAZ TAKSİM consists of eight staves of notation. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and slurs. The staves are numbered 1 through 8.

Staff 1: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes.

Staff 2: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes. A triplet of eighth notes G4, A4, B4 is marked with a '3' above it.

Staff 3: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes. A triplet of eighth notes G4, A4, B4 is marked with a '3' above it.

Staff 4: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes. Two triplets of eighth notes G4, A4, B4 are marked with '3' below them.

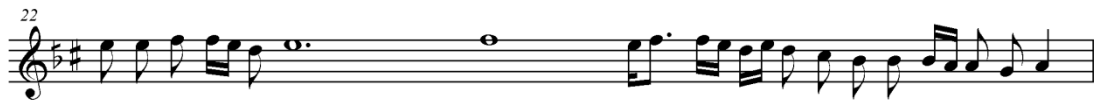
Staff 5: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes. A triplet of eighth notes G4, A4, B4 is marked with a '3' below it.

Staff 6: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes. Two triplets of eighth notes G4, A4, B4 are marked with '3' below them.

Staff 7: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes.

Staff 8: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. A slur covers the last three notes. A triplet of eighth notes G4, A4, B4 is marked with a '3' below it.

This musical score consists of eight staves of music, numbered 9 through 16. The key signature is one sharp (F#) and one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 12. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 16.



25



26



27



28



29



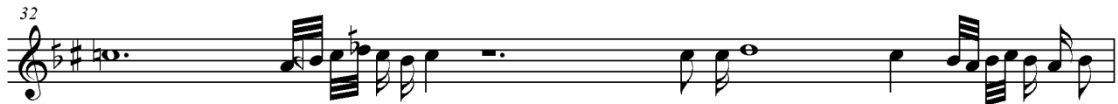
30



31



32







## HİCAZ'DAN HÜSEYİNİ'YE GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akord: Bolâhenk Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ









25

26

27

28

29

30

31

Gliss.

3

## HİCAZ'DAN UŞŞAK'A GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Süpürde Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The musical score consists of eight staves of notation, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a style typical of Turkish folk music, with various rhythmic values and accidentals. The staves are numbered 1 through 8 at the beginning of each line. The first staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a quarter rest and continues with eighth and sixteenth notes. The third staff begins with a quarter rest and features a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth staff starts with a quarter rest and contains a dense sequence of eighth and sixteenth notes. The fifth staff begins with a quarter rest and includes a series of eighth notes followed by a half note. The sixth staff starts with a quarter rest and continues with eighth and sixteenth notes. The seventh staff begins with a quarter rest and features a mix of eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The eighth staff starts with a quarter rest and continues with eighth and sixteenth notes, ending with a half note.

9

10

11

12

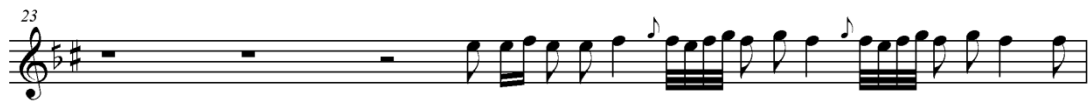
13

14

15

16

The musical score consists of eight staves of music, numbered 9 through 16. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 5/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. Measure 12 features a prominent slur over a series of chords. Measure 15 contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 16 begins with a long slur over a half note and continues with a series of eighth notes.





Musical score for measures 33-36. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Measure 33 begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A sharp sign is placed above the second measure. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a sixteenth-note triplet of G5, A5, and B5. Measure 34 starts with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A sharp sign is placed above the first measure. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a sixteenth-note triplet of G5, A5, and B5. Measure 35 starts with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A sharp sign is placed above the first measure. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a sixteenth-note triplet of G5, A5, and B5. Measure 36 starts with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note A4, and a quarter note B4. A sharp sign is placed above the first measure.



## HÜSEYİNİ TAKSİM

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Süpürde Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The musical score for Hüseyinî Taksim is presented in 12 measures. The notation is as follows:

- Measure 1:** Starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F#4, an eighth note E4, a quarter note D4, and a half note C4.
- Measure 2:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, followed by a half note B3.
- Measure 3:** Triplet eighth notes G4, F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, A3, quarter note G4.
- Measure 4:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3.
- Measure 5:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3. Includes two glissandos (Gliss.) over the first two eighth notes of the first and second groups.
- Measure 6:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3.
- Measure 7:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3.
- Measure 8:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3.
- Measure 9:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3. Includes a glissando (Gliss.) over the first two eighth notes of the first group.
- Measure 10:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3.
- Measure 11:** Quarter notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, quarter note G4, eighth notes F#4, E4, eighth notes D4, C4, quarter note B3, eighth notes A3, G4, eighth notes F#4, E4, quarter note D4, eighth notes C4, B3, quarter note A3.

Musical score for 9 staves, measures 12-21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of the following measures:

- Measure 12: A series of eighth notes ascending and then descending.
- Measure 13: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.
- Measure 14: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.
- Measure 15: Three groups of eighth notes, each marked with a '3' above it, indicating triplets.
- Measure 16: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.
- Measure 17: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.
- Measure 18: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.
- Measure 19: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.
- Measure 20: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.
- Measure 21: A series of eighth notes with a slur, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes.

## RAST TAKSİM (1)

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Bolâhenk Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

2

3

4

5

6

7

8





Musical score for measures 17 through 24. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 17 begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 18 contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 19 features a melodic line with a slur over the first four notes (G4, A4, B4, C5) and three triplet eighth notes (D5, E5, F#5). Measure 20 continues with eighth and sixteenth notes. Measure 21 has a similar rhythmic pattern to measure 20. Measure 22 is filled with sixteenth notes. Measure 23 includes a half note G4 and a half note A4. Measure 24 starts with a quarter note G4, followed by a slur over a quarter note A4 and a quarter note B4, and concludes with a quarter note C5.

25

3

26

27

28

3

29

3 3 3

30

31

3 3

32



## RAST TAKSİM (2)

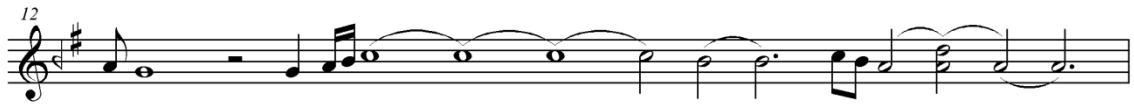
İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Bolâhenk Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The musical score is written in 2/4 time and D major. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a '2' above the first measure. The third staff has a '3' above the first measure and a 'Gliss.' marking above a sixteenth-note run. The fourth staff starts with a '4' above the first measure. The fifth staff has a '5' above the first measure and features a slur over a series of notes. The sixth staff has a '6' above the first measure. The seventh staff has a '7' above the first measure. The eighth staff has an '8' above the first measure. The score concludes with a final note on the eighth staff.







25 

26 

27 

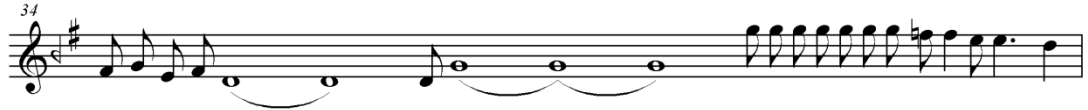
28 

29 

30 

31 

32 



## RAST TAKSİM (3)

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Davud Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

2

3

4

5

6

3

7

8

9

10

3

Gliss.





27



28



29



30



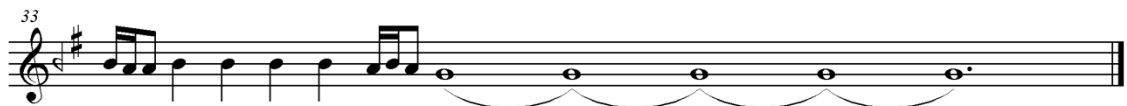
31



32



33





## SABÂ TAKSİM

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Bolâhenk Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The musical score for Sabâ Taksîm consists of eight staves of notation. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and specific performance instructions.

- Staff 1: Features a triplet of eighth notes and another triplet of eighth notes.
- Staff 2: Includes a slur over a series of notes and a triplet of eighth notes.
- Staff 3: Contains a glissando (Gliss.) instruction over a series of notes.
- Staff 4: Shows a triplet of eighth notes and a slur over a series of notes.
- Staff 5: Features a slur over a series of notes and a triplet of eighth notes.
- Staff 6: Includes a slur over a series of notes and a triplet of eighth notes.
- Staff 7: Shows a slur over a series of notes and a triplet of eighth notes.
- Staff 8: Features a slur over a series of notes and a triplet of eighth notes.









## UŞŞAK TAKSİM

İcrâ eden: Sabahaddin VOLKAN

Akort: Bolâhenk Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The musical score consists of ten staves of notation, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with a '3' above the first staff, indicating a triplet. The notation is written in a style typical of traditional Turkish music notation, with a focus on melodic lines and rhythmic complexity. The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff. A '3' is also present at the bottom of the page, likely indicating a page number or a specific measure.

11



Musical staff 11: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

12



Musical staff 12: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

13



Musical staff 13: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A glissando is indicated by the word 'Gliss.' above a slur.

14



Musical staff 14: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes.

15



Musical staff 15: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes.

16



Musical staff 16: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, ending with a long note.

17

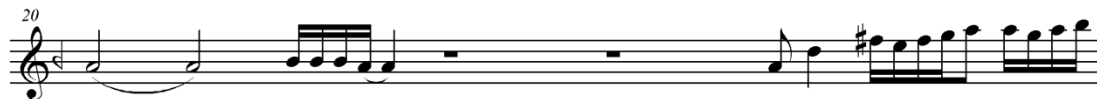


Musical staff 17: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

18



Musical staff 18: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Two triplets of eighth notes are marked with '3' above them.





27

28

29

30

31

32

33

34

3

3

Gliss.

Gliss.

3

3

3

Detailed description: This image shows a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two triplet markings (indicated by a '3' below the notes) in measures 27 and 33. There are also two glissando markings (indicated by 'Gliss.' above a slur) in measures 30 and 33. The piece concludes with a final triplet in measure 34.





51

52

53

54

55

56

Gliss.

3

Detailed description of the musical score: The score consists of six staves of music in treble clef with a key signature of one flat. Staff 51: A melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth-note patterns. Staff 52: Continuation of the melodic line with some chords and a triplet of eighth notes. Staff 53: A melodic line with many sixteenth-note runs and a sharp sign. Staff 54: Melodic line with a quarter rest and eighth-note patterns. Staff 55: Melodic line with a glissando marking and eighth-note patterns. Staff 56: A final measure with a whole note chord and a double bar line.

## RAST'TAN BAYATI'YE GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâ eden: Cahit GÖZKAN

Akord: Şah Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The musical score consists of nine staves of notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, ornaments, and dynamic markings. The score is divided into nine measures, each starting with a measure number (1-9) in the top left corner. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments (trills and grace notes). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The score is written for a single melodic line, likely for a Şah Ney instrument.

## RAST TAKSİM

İcrâ eden: Cahit GÖZKAN

Akort: Davud Ney

Notaya alan: Meriç DÜZBAŞ

The image displays a musical score for the piece "RAST TAKSİM" on the Davud Ney. The score is written in a single system with eight staves, each beginning with a measure number (1 through 8) in the left margin. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and articulation marks such as slurs and accents. The first staff (measure 1) starts with a whole note G4. The second staff (measure 2) contains a series of eighth and quarter notes. The third staff (measure 3) features a sequence of eighth and quarter notes. The fourth staff (measure 4) continues with eighth and quarter notes. The fifth staff (measure 5) shows a quarter note G4 followed by a whole rest. The sixth staff (measure 6) contains a complex sequence of eighth and quarter notes. The seventh staff (measure 7) features a sequence of eighth and quarter notes. The eighth staff (measure 8) concludes with a sequence of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes at the end.

Musical score for a single melodic line in G major, measures 9-16. The score consists of eight staves of music. Measure 9 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. Measure 10 continues with eighth notes F#4-G4, quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. Measure 11 features a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. Measure 12 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, eighth notes A4-G4, and a triplet of eighth notes F#4-G4-A4. Measure 13 begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4. Measure 14 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4. Measure 15 begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4. Measure 16 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a triplet of eighth notes F#4-G4-A4.

Musical score for measures 17 through 24, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of eight staves of music.

- Measure 17: Features a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B). A triplet of eighth notes (C, D, E) is also present.
- Measure 18: Features a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B).
- Measure 19: Features a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B).
- Measure 20: Features a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B).
- Measure 21: Features a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B). A triplet of eighth notes (C, D, E) is present.
- Measure 22: Features a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B).
- Measure 23: Features a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B). A triplet of eighth notes (C, D, E) is present.
- Measure 24: Features a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B).



Musical score for a single melodic line, measures 25-32. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and slurs. Measure 25 begins with a whole rest. Measure 31 contains two triplet markings over eighth notes. Measure 32 ends with a double bar line.

33

34

35

36

37

38

39

40

3 3

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a piano or guitar. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of eight measures, numbered 33 through 40. Measure 33 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5, then a quarter rest, and continues with eighth notes B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. Measure 34 begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, then a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, and a sixteenth-note triplet of C5, D5, E5, before ending with a quarter note D5. Measure 35 contains a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a whole rest. Measure 36 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5, then a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. Measure 37 features a half note G4, followed by half notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5, followed by quarter notes D5, C5, B4, and A4. Measure 38 begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, and a quarter note G4. Measure 39 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, and a quarter note G4. Measure 40 begins with a half note G4, followed by eighth-note triplets of A4, B4, C5 and D5, E5, F#5, and G5, then quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, and a quarter note G4. The number '3' is written below the first and second triplets in measure 39.

The musical score consists of eight staves, each starting with a measure number. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ornaments (indicated by the tilde symbol ^).

- Staff 41:** Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, A4, G4, quarter note F#4 with an ornament, quarter notes E4, D4, quarter note C4, quarter notes D4, E4, quarter note F#4, quarter notes G4, A4, quarter note B4, quarter notes A4, G4.
- Staff 42:** Starts with a quarter note G4 with an ornament, quarter notes A4, B4, quarter note A4, quarter notes G4, F#4, quarter note E4, quarter notes D4, C4, quarter note D4, quarter notes E4, F#4, quarter note G4.
- Staff 43:** Starts with a quarter note G4 with an ornament, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F#4, E4, quarter notes D4, C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4.
- Staff 44:** Starts with a quarter note G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F#4, E4, quarter notes D4, C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4, quarter note F#4, quarter notes E4, D4, quarter note C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4.
- Staff 45:** Starts with a quarter note G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F#4, E4, quarter notes D4, C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4, quarter note F#4, quarter notes E4, D4, quarter note C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4.
- Staff 46:** Starts with a quarter note G4 with an ornament, quarter notes A4, B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4.
- Staff 47:** Starts with a quarter note G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F#4, E4, quarter notes D4, C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4, quarter note F#4, quarter notes E4, D4, quarter note C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4.
- Staff 48:** Starts with a quarter note G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F#4, E4, quarter notes D4, C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4, quarter note F#4, quarter notes E4, D4, quarter note C4, quarter notes D4, E4, quarter notes F#4, G4, quarter notes A4, B4, quarter notes A4, G4.

Musical score for a piece in G major, measures 49-56. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

Measures 49-56:

- Measure 49: Chords G4, B4, D5, G4, F#4, E4, D4.
- Measure 50: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
- Measure 51: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Includes a triplet of eighth notes: G4, A4, B4.
- Measure 52: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
- Measure 53: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Includes two triplets of eighth notes: G4, A4, B4 and C5, B4, A4.
- Measure 54: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
- Measure 55: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Includes a triplet of eighth notes: G4, A4, B4.
- Measure 56: Notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Includes a triplet of eighth notes: G4, A4, B4.

57

58

59

60

61

62

63

64

Detailed description of the musical score: The score consists of eight staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#).  
- Measure 57: A whole rest followed by a quarter rest, then a dotted quarter note, and a series of eighth notes.  
- Measure 58: A series of eighth notes, including three triplet markings (indicated by a '3' below the notes).  
- Measure 59: A series of eighth notes and quarter notes.  
- Measure 60: A series of sixteenth notes, quarter notes, and eighth notes.  
- Measure 61: A series of quarter notes and eighth notes.  
- Measure 62: A series of eighth notes, including a triplet marking (indicated by a '3' above the notes).  
- Measure 63: A series of quarter notes and eighth notes.  
- Measure 64: A series of quarter notes and eighth notes.

Musical score for measures 65-72, featuring a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of eight staves of music. Measure 65 begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 66 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and ends with a triplet of eighth notes G4, F#4, E4. Measure 67 features a half note G4 with a fermata, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and ends with a half note G4 with a fermata. Measure 68 begins with a half note G4 with a fermata, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 69 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and ends with a half note G4 with a fermata. Measure 70 begins with a half note G4 with a fermata, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 71 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and ends with a whole rest. Measure 72 begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, ending with a half note G4 with a fermata.



81

82

83

84

85

86

87

88

The musical score consists of eight staves, numbered 81 through 88. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and dotted notes, as well as rests. Slurs are used to group notes across measures. Measure 82 features three triplet markings, each consisting of a '3' below a group of three notes. The overall style is that of a classical or contemporary instrumental piece.



89

3 3 3

90

91

92

93

94

95

96

97

98

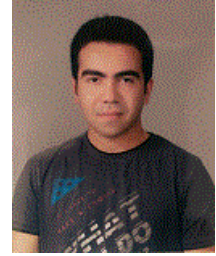
99

3

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff (97) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a slur over the first two notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff (98) continues the melody, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The third staff (99) concludes the phrase with a few more notes and a double bar line.

**EK-2 CD**

## ÖZGEÇMİŞ



### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :DÜZBAŞ, Meriç  
Uyruğu :T.C.  
Doğum tarihi ve yeri :06.06.1988, Eskişehir  
Medeni hali :Evli  
Telefon :05067557696  
e-mail :mduzbas@gmail.com

### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi	Devam Ediyor
Lisans	Afyon Kocatepe Üniversitesi	2012
Lise	Eskişehir Cumhuriyet Lisesi	2005

### YabancıDil

İngilizce

---

**A**

acem · 9, 13, 16, 22, 26, 30, 31, 35, 39, 41, 59, 63  
asma karar · 26, 31, 35, 39, 55, 63, 64

---

**B**

bayati · 12, 14, 50, 51, 52  
bayati-araban · 12, 14  
buselik · 8, 13, 19, 22, 26, 30, 31, 35, 37, 39, 41, 48, 50, 51, 59, 63

---

**C**

Cahit Gözkan · iv, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 53, 55, 69, 70, 71, 72

---

**Ç**

çargâh · 12, 14, 18, 25, 26, 27, 28, 29, 37, 39, 43, 46, 47, 48, 52, 54, 64

---

**D**

Danışman · 3  
dik kürdi · 9, 15, 16, 19, 20  
dik sümbüle · 19  
dizi · 51, 65  
dügâh · 8, 9, 10, 13, 15, 17, 20, 22, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 35, 37, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 63, 64

---

**E**

eviç · 64, 69

---

**G**

geçki · 11, 12, 16, 18, 21, 34, 72  
gerdaniye · 13, 25, 29, 31, 35, 36, 41, 44, 45, 50, 61, 62, 67  
Glissando · 71, 72  
güçlü · 3, 8, 15, 18, 19, 25, 26, 28, 34, 35, 36, 39, 41, 43, 46, 48, 50, 51, 59, 61, 62, 71

---

**H**

hicaz · 3, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 29, 32, 34, 44, 45, 50, 71, 72  
hüseyini · 3, 9, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 35, 39, 41, 49, 50, 52, 62, 66, 67, 69, 71  
hüseyinîaşiran · 10, 30  
hüzzam · 41

---

**I**

irak · 19, 43

---

**K**

karar · 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71

karcıgar · 65, 66, 69

*KeyWords* · v

kürdi · 11, 39, 45

---

**M**

motif · 14, 19, 24, 71

muhayyer · 11, 13, 21, 24, 27, 31, 49, 52, 65, 66, 69

---

**N**

nevâ · 8, 9, 13, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 48, 50, 51, 54, 55, 59, 61, 62, 63, 70

nikriz · 9, 15, 16, 18, 30, 32, 36, 37, 64

nişabûr · 62

---

**R**

rast · 3, 9, 10, 15, 16, 18, 20, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72

rebap · iv, 2, 6, 7, 8, 71, 73

---

**S**

sabâ · 3, 12, 14, 43, 44, 47, 71

Sabahaddin Volkan · iv, 2, 3, 4, 6, 8, 14, 15, 18, 19, 24, 25, 28, 34, 38, 42, 43, 47, 52, 71, 72

segâh · 18, 25, 26, 27, 29, 32, 34, 35, 43, 48, 54, 56, 57, 64, 68, 69, 72

sekvens · 20

suzinâk · 29

---

**Ş**

şehnâz · 44, 45, 46

---

**T**

taksim · 2, 4, 8, 14, 18, 24, 28, 34, 38, 42, 47, 52, 69

**tam karar** · 46, 51

Tanburi Cemil Bey · 1, 72

---

**U**

ud · 6, 7, 72

uřsak · 3, 10, 11, 12, 14, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 37, 39, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 69, 71, 72

uzzâl · 16, 18

---

**Y**

yarım karar · 15, 29, 48

yeden · 48

yeġâh · 10, 14, 23, 24, 28, 29, 30, 33, 35, 38, 40, 50, 51, 52, 56, 63, 70

---

**Z**

zavil · 37, 38



*GAZİ GELECEKTİR..*