



**T.C**

**CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI  
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GÖKSEL BAKTAGİR ESERLERİNİN MAKAM, USÛL VE FORM  
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

**Kenan GÜL**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT**

**Sivas**

**Mayıs, 2015**

**GÖKSEL BAKTAGİR ESERLERİNİN MAKAM, USÛL VE FORM  
YÖNÜNDE İNCELENMESİ**

**Kenan GÜL**

**Cumhuriyet Üniversitesi  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü**

**Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Güzel Sanatlar Eğitimi Ana  
Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı İçin Öngördüğü**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Olarak Hazırlanmıştır.**

**Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT**

**Sivas  
Mayıs, 2015**

## KABUL VE ONAY

Kenan GÜL' ün hazırlamış olduğu “Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usûl Ve Form Yönünden İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, (Savunma sınav tarihinde) tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından (Anabilim Dalı, Bilim Dalı)' nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İ m z a  
Unvanı, AdıveSoyadı, (Başkan)

İ m z a  
Unvanı, AdıveSoyadı, (Danışman)

İ m z a  
Unvanı, AdıveSoyadı, (VarsaİkinciDanışman)

İ m z a  
Unvanı, AdıveSoyadı

İ m z a  
Unvanı, AdıveSoyadı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım. ../.../

İ m z a  
Unvanı, AdıveSoyadı  
EnstitüMüdürü

## ETİK SÖZÜ

Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Tez Yazım Kılavuzu (yönerge)' nda belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere, bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu ve atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Bütün bilgilerin doğru ve tam olduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Tezin herhangi bir bölümünü, Cumhuriyet Üniversitesi veya bir başka üniversitede, bir başka tez çalışması olarak sunmadığımı; beyan ederim.

30.04.2015

Kenan GÜL



## ÖZET

### **GÜL, Kenan. Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usûl ve Form Yönünden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Sivas 2015**

“Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usûl ve Form Yönünden İncelenmesi ” isimli çalışma; eser araştırma ve içerik çözümlenmeye dayalı bir araştırmadır.

Araştırmada ilk olarak alan yazın taraması yapılmış ve otuz beşi sözlü ve yüz altmış enstrümantal olmak üzere iki yüz elli kadar beste çalışmasının olduğu tespit edilmiştir. Tespiti yapılmış olan iki yüz elli adet beste içinden seçilen doksan altı adet bestenin; makam, usûl ve form yönünden analizleri yapılmış ve bu analizler yüzde ve frekans değeri ile sunulmuştur.

Araştırmada bestecinin, bestelerinde hangi nitelikteki makamları, hangi usûl ve formları daha çok tercih ettiği konusunda genel bir neticeye varılmıştır.

Araştırma sonucunda, Göksel Baktagir’in eserlerinin makam, usûl ve form olarak çeşitliliğinin ve zenginliğinin Türk mûsikîsi açısından yeni bir mûsikî görüşü ve yeni bir kazanç olduğu gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra, Avrupanın çeşitli yerlerinde konserler veren Göksel Baktagir’in, makamları seçerken, makamsal yapıya aşina olan yabancı müzisyenlerin de kendilerinin ifade edebilme adına mûsikîmize yönelmelerini de dikkate alarak eserlerini meydana getirdiği, yapılan görüşme sonucunda ortaya çıkmıştır. Yine yapılan görüşme neticesinde, *Hicâzkâr-ı Çargâh* adlı yeni bir makam düzeni üzerinde halen çalışmalarını devam ettirmesi, Göksel Baktagir’in Türk Mûsikîsi adına üretkenliğini devam ettirdiğini ve buna bağlı olarak da Türk mûsikîsinin de günümüzde bile yeni bilgi ve kuramlara açık olduğunu göstermiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Göksel Baktagir, Makam, Usûl, Form

## ABSTRACT

### **GÜL, Kenan. A research of the works of Goksel Baktagir by maqam, methods and Forms, Sivas 2015**

"A research of the works of Goksel Baktagir by maqam, methods and Forms" named of work; is a research work and based on content analysis research. Research conducted first in the literature, including thirty-five song lyrics and two hundred fifty instrumentals of the works of compositions were found. Ninety-six of selected compositions from two hundred and fifty compositions; analysis are made by maqam, methods and forms and these analysis were presented by the percentage and frequency value.

In the research of composer's, it was tried to achieve a general result in his compositions which methods and forms is more preferred. It is observed that, as a result of the research of Goksel Baktagir works, the maqam, the method and the variety of and characteristics and richness is a new musical vision and a new gain for Turkish music.

In addition to this, Göksel Baktagir giving concerts in various parts of Europe, when selecting maqams, foreign musicians who are familiar with modal structure taking into account the importance of encouraging our music to express themselves brought the works occurred, was accrued after the result of the conversations.

After the conversation again, on method of a new maqam named Hicazkâr-1 Çargâh still continuing the works, Göksel Baktagir continued productivity on behalf of the Turkish Music and even today also showed that the Turkish music correspondingly be open to new information and theories.

**Key Words:** Göksel Baktagir, maqam, method and form

## ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi, deneyim ve tecrübelerinden yararlandığım değerli danışman hocam Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT'a ve yardımlarını esirgemeyen değerli öğretmenim, Yrd. Doç. Dr. Özlem ÖZALTUNOĞLU'na, yaptığım görüşme neticesinde sorularıma verdiği içten ve samimi cevaplarıyla tezimin oluşmasına yön veren değerli saz sanatçısı ve bestekâr Göksel BAKTAGİR'e, yüksek lisans eğitimi sürecinde birlikte eğitim şansı bulduğum değerli meslektaşlarım, Yunus YAPALI ve Pınar DAĞDEVİREN'e, bu günlere gelmemde emeği geçen değerli aileme, desteğini esirgemeyen sevgili eşim Şerife GÜL ve çalışmalarım süresince kendilerine zaman ayıramadığım, kızım Bilge Zehra GÜL ve oğlum Mustafa Semih GÜL'e ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

Kenan GÜL

## İÇİNDEKİLER

ETİK SÖZÜ .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	v
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	viii
TABLolar DİZİNİ .....	ix
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ .....	1
1.1. Bir Kanun Sanatkârı ve Bestekâr Göksel Baktagir'in Hayatı .....	3
1.2. Bir Türk Mûsikîsi Çalgısı: Kanun .....	4
1.3. Problem Durumu .....	6
1.3.1. Alt Problemler .....	6
1.4. Araştırmanın Amacı .....	6
1.5. Araştırmanın Önemi .....	7
1.6. Sınırlılıklar.....	7
1.7. Sayılıtlar .....	7
BÖLÜM II .....	8
ALAN YAZIN TARAMASI VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR .....	8
2.1. MAKAM VE İLGİLİ KAVRAMLAR .....	8
2.1.1. Makam.....	8
2.1.2. Durak.....	9
2.1.3. Güçlü .....	10
2.1.4. Yeden .....	10
2.1.5 Tiz Durak .....	10
2.2. TÜRK MÛSİKÎSİNDE USÛL.....	13
2.2.1. Usûl .....	13
2.2.2. Usûl Çeşitleri.....	13
2.3. TÜRK MÛSİKÎSİ FORMLARI.....	15
2.3.1. Saz Eseri Formları;.....	16
2.3.1.1. Peşrev .....	16
2.3.1.2. Medhâl .....	16
2.3.1.3. Saz Semâîsi .....	16
2.3.1.4. Taksim .....	17
2.3.1.5. Oyun Havası .....	17
2.3.1.6. Aranağme.....	18

2.3.2. Sözlü Eser Formları.....	18
2.3.2.1. Din Dışı Mûsikî Formları .....	18
2.3.2.2. Dînî Mûsikî Formları: .....	22
2.4. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	25
BÖLÜM III .....	30
YÖNTEM .....	30
3.1. Araştırmanın Yöntemi .....	30
3.1.1. Araştırmanın Deseni.....	30
3.1.2. Evren .....	31
3.1.3. Örneklem.....	31
3.1.4. Veri Toplama Araçları .....	31
3.1.5. Veri Toplama Araçlarının Uygulanması ve Toplanması .....	31
3.1.6 Verilerin Analizi.....	31
BÖLÜM IV .....	32
BULGULAR VE YORUM .....	32
4.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum .....	32
Şekil 1. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamlarına Göre Sınıflandırılması .....	34
Şekil 2. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamsal Niteliklerine Göre Yüzdelik Oranları.....	35
Şekil 3. Göksel Baktagir Eserlerinin Niteliklerine Göre Ayrım Yüzdeleri.....	36
4.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum .....	37
Şekil 4. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Usûllerin Dağılımı.....	37
Şekil 5. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Usûllerin Yüzdelik Dilimleri .....	38
4.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum .....	38
Şekil 6. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Grafikselsel Gösterimi .....	39
Şekil 7. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Yüzdelik Oranları .....	40
4.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum .....	40
BÖLÜM V .....	42
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	42
5.1. Birinci Alt Problem Durumuna Ait Sonuçlar .....	42
5.2. İkinci Alt Problem Durumuna Ait Sonuçlar.....	43
5.3. Üçüncü Alt Problem Durumuna Ait Sonuçlar.....	43
5.5. Alt Problemlere İlişkin Öneriler .....	46
KAYNAKÇA.....	48
EKLER.....	51

EK 1: Göksel Baktagir' in 1990 yılında TRT tarafından düzenlenen yarışmada ödül kazandıran Zâvil Saz Semâîsi.....	52
EK 2: Göksel Baktagir' in Milliyet Gazetesi'nin düzenlemiş olduğu, 1997 yılının en sevilen on şarkısı arasına seçilen “Tek Kelime” adlı eser.....	54
EK 3: Saz Semâî Örnekleri.....	56
EK 4: Saz Eseri Örnekleri .....	63
EK 5: Sırto Örnekleri.....	68
EK 6: Longa Örnekleri .....	71
EK 7: Peşrev Örnekleri.....	76
EK 8: Nefes Örnekleri .....	81
EK 9: Şarkı Örnekleri.....	83

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamlarına Göre Sınıflandırılması .....	34
Şekil 2. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamsal Niteliklerine Göre Yüzdellik Oranları.	35
Şekil 3. Göksel Baktagir Eserlerinin Niteliklerine Göre Ayrım Yüzdeleri .....	36
Şekil 4. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Usûllerin Dağılımı .....	37
Şekil 5. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Usûllerin Yüzdellik Dilimleri .....	38
Şekil 6. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Grafikselleştirilmesi .....	39
Şekil 7. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Yüzdellik Oranları .....	40

## TABLolar DİZİNİ

Tablo 1: Küçük Usûller.....	14
Tablo 2: Büyük Usuller.....	15
Tablo 3: Göksel Baktagir eserlerinin makamlarına göre sınıflandırılması.....	32
Tablo 4. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamsal Niteliklerine Göre Sınıflandırılması..	35
Tablo 5. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamsal Niteliklerine Göre Eserlerinin Dağılımı .....	36
Tablo 6. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Sayısal Dağılımı .....	39
Tablo 7. Göksel Baktagir'le Yapılan Görüşme Formu.....	41



# BÖLÜM I

## GİRİŞ

İnsanoğlu, yaşadığı her dönemde, kendini ifade edebilmek, yaşadığı duyguları dışarıya yansıtmak ve bunları paylaşmak ihtiyacı duymuş ve bunun için çeşitli uğraşlar edinmiştir. İhtiyaçlar doğrultusunda, insanoğlunun ilk dönemlerinden günümüze kadar çeşitlenerek kendinde ifade bulan bu uğraşlar, kiminin elinde resim, kiminin elinde şiir, kiminin elinde mimari ve kiminin elinde de müziğe dönüşmüştür. Sanat dallarının hepsi, sosyal ve kültürel olayların ışığı altında kendine özgü şekiller almış ve dünyanın her yerinde kendine ait bir dil oluşturmuştur. Bu oluşumlar neticesinde insan, gördüklerini, yaşadıklarını, bu her biri ayrı sanatsal diller üzerinden aktararak sonraki nesillerle paylaşmayı başarmıştır. Sanatsal dillerin içerisinde müzik de kendine ait bir yer edinmiş ve insanların hislerine, duygularına ve yaşantılarına rehber olmuştur.

Bir sanat dalı olarak müzik, insanlığın varoluşuyla birlikte oluşmaya başlamıştır. Öyle ki ilk dönemlerden itibaren insanlar, doğadaki sesleri taklit ederek ve basit ritmik araçları kullanarak müzik yapma yoluna gitmişlerdir. Hatta ilk çağlarda kullanılan bu aletler ileriki dönemlerin yaylı çalgılarının ve vurmali çalgıların atası ve ilk örnekleri haline gelmiştir. Avcıların kullandıkları yaylar ileride yaylı çalgılar için bir örnek oluştururken, doğada bulunan sert maddelerin birbirine vurulması neticesinde ortaya çıkan ritimler de vurmali çalgılar için birer örnek olmuşlardır. İlk şarkı deneyimlerinin basit aralıklarla oluştuğu bu dönem, ileride türlü şekillerde dizi sistemlerinin meydana gelmesi için de bir yöntem oluşturmuştur.

Tarihi bin yıllarla ifade edilen ve dünya coğrafyasında geniş topraklara yayılan Türkler, medeniyetlerini, kültürel ve sanatsal kimliklerini de buralara taşımışlardır. Bunun yanında yayıldıkları coğrafyalardaki kültürlerden de etkilenmişlerdir. Müzik bilimi de bu etkilenmeden payını alarak yeni oluşumlar göstermeye başlamıştır. Çakar'a göre, dönemin ünlü âlim ve mûsikî bilginlerinden Farâbi, İbn-i Sîna, Urmevî ve Mêrâgi ile gelişim göstermeye başlayan Türk Mûsikîsi, bunları takip eden dönemlerde İtrî, İsmâil Dede Efendi ve Hacı Ârif Bey'in katkıları ile ritim, melodi ve formlarda yeni

oluşumlar göstermiştir. Bu gelişimi Rauf Yektâ, Saadettin Arel ve Subhi Ezgi takip etmiştir (Çakar, 2004: 1).

Dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar geçen dönemde mûsikîmizde görülen zenginlik, kendini çalgı türlerinde de göstermiştir. İslâmiyetle tanışmadan önce Türkler, kullandıkları kopuz, ıklığ, çeng gibi milli çalgılarının yanına İslâmiyetle beraber ud, rebab, kanun gibi çalgıları da kendi müziklerine dâhil etmişlerdir. Bunun yanı sıra batı kültürüne ait enstrümanlar da saray müziklerinde yerlerini almaya başlamıştır.

Türk coğrafyasında mûsikî adına bu gelişmeler olurken, Avrupa müzik sistemi Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde incelenmeye alınmıştır. Buna mukabil olarak yurt dışına öğrenciler gönderilmiştir. "Türk Beşleri" olarak bilinen Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferit Alnar bu sistemin ilk ve en önemli temsilcileri olmuşlardır. Avrupa'da kazandıkları müziksel bilgileri ve müzik sistemini ulusal ezgilerimiz üzerinde yorumlama yoluna gitmişlerdir. Bu dönemle birlikte müziğimizde ilk opera, operet, süit, uvertür ve konçerto örnekleri sunulmaya başlanmıştır. Hasan Ferit Alnar, konçerto formunda yaptığı Kanun Konçertosu bu yenileşmenin en tanınmış eserlerinden biridir.

Hasan Ferit Alnar, küçük yaşlardan itibaren Türk Mûsikîsi öğrenimine başlamış ve daha o yaşlarda kendisinden 'kanun virtüözü' olarak bahsettirmeyi başarmıştır. Say, bestecinin ilk gençlik yıllarında özel olarak armoni, kontrpuan ve füg dersleri aldığından bahsetmiştir. Sanatçı, bin dokuz yüz yirmi yedide devletin açtığı yurt dışı öğrenim sınavını kazanarak Viyana Devlet Müzik Akademisi'ne girmiş, burada kompozisyon ve orkestra şefliği öğrencisi olmuştur (Say, 2010: 55).

Hasan Ferit Alnar, Türkiye'ye döndükten sonra eserler üretmeye devam etmiştir. Eserlerinden biri olan 'Kanun Konçertosu' nu hazırlamaya bin dokuz yüz kırk bir yılında başlamıştır. Konçertonun ilk yorumu bin dokuz yüz elli bir yılında yapılmıştır. Kanun Konçertosu üç bölümden oluşmaktadır. Yener, kanun konçertosunun birinci bölümünün Griftzen Âsım Bey'in Rast Peşrevinden esinlendiğini ifade ettikten sonra ikinci bölümünde kanun ve viyolonsel in ağır girişi ile başlangıç yapıp mistik bir atmosfer içinde sona erdiği belirtir. Son bölümde ise kanunun kıvrak motifleri ile giriş yapıldığından ve ilk bölümdeki peşreve ulaşıp, eserin peşrevden esinli tümceyle bittiğinden bahsetmiştir (Yener, 1983: 22).

Kanun sazı, icrâsı ve geliştirilmesi hususunda halen aşamalar kaydetmektedir. On dokuzuncu yüzyılda isminden çokça bahsettiren Kanûnî Hacı Ârif Bey'i yirminci yüzyılın başlarında Hasan Ferit Alnar takip etmiş, Ruhi Ayangil, Tahir Aydoğdu, Halil Karaduman ve Göksel Baktagir gibi önemli şahsiyetler de bilgileri ışığında halen günümüzde kanun sazını şekillendirmeye devam etmektedirler.

Bu çalışmada, günümüz besteci ve icrâcıları arasında kendisinden övgüyle söz ettirmeyi başarmış, değerli kanun sanatçısı Göksel Baktagir ve Türk müziğine kazandırdığı eserlerin makam, usûl ve form yapılarıyla ilgili bilgiler verilmiştir.

### **1.1. Bir Kanun Sanatkârı ve Bestekâr Göksel Baktagir'in Hayatı**

1966 yılında Kırklareli'nde doğan Göksel Baktagir, müziğe sekiz yaşında, babası Muzaffer Baktagir'in gözetiminde başlamıştır. 1983 yılında girdiği İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'ndan 1988'de mezun olan Göksel Baktagir, yine İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda lisansüstü eğitimine başlamıştır. Aynı yıl, Tanburî Necdet Yaşar'ın genel sanat yönetmenliğindeki Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda kanun sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. Bu tarihlerde dâhil olduğu Necdet Yaşar Ensemble ve birçok başka grup ile dünyanın çeşitli yerlerinde konserler vermiştir.

Beste çalışmalarına konservatuar öğrenciliği yıllarında başlayan Göksel Baktagir, otuz beşi sözlü ve yüz altmışı enstrümantal olmak üzere iki yüz elli civarında beste çalışması bulunduğunu kendi kitabında belirtmiştir. Eserlerinin birçoğu TRT repertuarına alınan Göksel Baktagir, *Sazım* adlı Zâvil Saz Semâisi<sup>1</sup> ile bin dokuz yüz doksan yılında TRT tarafından düzenlenen bir yarışmada ödül kazanmıştır. Müziği kendisine ait olan *Tek Kelime*<sup>2</sup> adlı muhayyerkürdî şarkısı, Milliyet Gazetesi'nin düzenlemiş olduğu bin dokuz yüz doksan yedi yılının en sevilen on şarkısı arasına seçilmiştir. İki bin yılında ise Türkiye Yazarlar Birliği tarafından Doğu *Rüzgârı* adlı albüm çalışması ödüllendirilmiştir. Baktagir, 1984 yılından beri kanun icrasında diğer tekniklerin yanı sıra özellikle sol el için geliştirdiği kendine özgü bir teknik üzerine çalışmalarını da sürdürmektedir.

Kanun sazı üzerinde geleneksel icra biçimlerinde günümüzün en önde gelen icracılarından biri olarak kabul edilen Göksel Baktagir, temelde Türk Musikisi

<sup>1</sup> Zâvil Saz Semâisi notaları Ek 1' de gösterilmiştir.

<sup>2</sup> Tek Kelime adlı eserin notaları Ek 2'de gösterilmiştir.

enstrümanı olan sazının bütün imkânlarını ve sınırlarını değerlendirerek bakış açısını diğer dünya müziklerine doğru genişletmiş ve bu doğrultuda New Age ve Caz gibi türlerde de başarılı örnekler sergilemiş, bazı batılı caz topluluklarıyla konserler vermiştir (Baktagir, 2011:4).

Bin dokuz yüz doksan sekizden beri İstanbul Sazendeleri Grubuyla Türkiye içinde ve özellikle akademik kurumlarda konserler vermekte olan Göksel Baktagir, aslı görevi olan Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği topluluğundaki çalışmaların yanında, Haliç Üniversitesi Konservatuarında da öğretim görevlisi olarak hizmet vermektedir.

Resim : Göksel Baktagir



Göksel BAKTAGİR'e ait resimdir. <http://cdncms.zaman.com.tr/>

## 1.2. Bir Türk Müsikîsi Çalgısı: Kanun

Türk musikisinde çalgılar; telli çalgılar, üflemeli çalgılar ve vurmali çalgılar olarak üç ana gruba ayrılmaktadır. Kanun bu ana gruplar içerisinde telli çalgılar grubunda yer alan bir enstrümandır. Tellî çalgılar ailesi, yaylı ve mızraplı çalgılar olarak kendi içerisinde iki bölüme ayrılmaktadır. Tellî çalgılar ailesinin mızraplı çalgılar grubunda yer alan kanun; ud, tanbur, santur, kopuz, lâvta, bağlama, cura, tanbura, tar, çeng, çartar, çöğür, şeşhane, şeştar ve yelteme enstrümanlarıyla aynı sınıfta yer almaktadır. Kanunun kim tarafından icat edildiğine dair kesin bir hüküm yoktur. Farâbî

ismi kanunla anılırken, İbni Hallegân isminin geçtiği kaynaklar da vardır. Bunun yanı sıra menşei olarak Eski Mısır ve Sümerlere kadar gittiğini belirten kaynaklar mevcuttur.

Gazimihal, çalışmasında kanun sazını, iki elin şahadet parmakları ucuna halkalarla takılan mızraplar, kirişlerine vurularak çalındığından, şark faslının tek ezgili klavseni şeklinde tanımlamıştır. Gazimihal'e göre kanun sazı, nim perdeler doğru çıkarılmadığı için *eksik sazlardan*<sup>3</sup> sayılırdı. Arap rivayetine göre Musul'un İbril mevkiinde doğan İbn-i Hallegan'ın kanun sazını icat ettiğinden bahsetmiştir. Kanunun yirminci yüzyılın başlarında mandal sistemine geçtiğini sözlerine eklemiştir (Gazimihal 1961: 122).

Yavuzoğlu, kanunu tanımlarken bu çalgının isminin Arap kökenli bir kelime olduğundan bahsederek Arapçada, kâide, şekil, örnek anlamlarına geldiğini belirtmiştir. Kanunu; Türkiye, Ortadoğu ve birçok İslam ülkesinde kullanıldığı gibi Balkan ülkelerinde yaygın olarak kullanılan, mızrapla çalınan bir enstrüman olarak tanımlayan Yavuzoğlu, kanunun dikdörtgen biçiminde, bir köşesi kesik, yassı bir sandık üzerine gerilmiş tellerden meydana gelen, geometrik şekil olarak yamuğu andıran, genellikle çam, çınar, ceviz, maun ve ıhlamur ağacından yapıldığını, mandal denilen, kaldırıldığında tele temasıyla frekanslardaki değişimi sağlayan perde sistemi ile icra edildiğini sözlerine eklemiştir (Yavuzoğlu, 2010: 39).

Öztuna, kanunun ses sahasını, kaba yegâhtan tiz aceme kadar 3,5 sekizli olarak tanımlamıştır. Fârâbî tarafından icat edildiği hakkındaki söylentinin, ancak bir efsane mahiyetinde olduğunu belirten Öztuna, kanunun mazisinin menşei bakımından antik devre, Eski Mısırlılara ve Sümerlere kadar götürülebileceği görüşündedir. Bugünkü şeklini Ortaçağdan sonra almıştır. Kanunî Hacı Arif Bey geçen asrın sonlarında bir virtüöz olarak sazın iyice yerleşmesinde hizmet etmiştir. Ferit Alnar şahsında gelmiş geçmiş en büyük virtüözünü yetiştirmiştir (Öztuna, 2000: 181).

Günümüz bestekârlarından Göksel Baktagir kendisine yöneltilen soru üzerine kanun sazını şöyle tarif etmiştir.

*Kenan GÜL*: Bir kanun üstadı, icrâcısı olarak kanun'u nasıl tanımlarsınız?

*Göksel BAKTAGİR*: Kanun, üç buçuk oktavlık bir ses sahası içinde, sol tarafta mandal adını verdiğimiz bir tertibat sayesinde, çok geniş imkânları olan ve Türk müziğimizin de çok önemli referans enstrümanlarından bir tanesidir. Aynı zamanda icra

<sup>3</sup> Çeng, nüzhe, kanun ve mugnî sazları 'Eksik Sazlar' olarak adlandırılmışlardır.

biçimi anlamında bir mânâda sadece mızraplı bir saz olmayıp aslında bir vurmali saz edasında da icra özelliği dolayısıyla grubun içerisinde kendisini belli eden, ihtiyaç duyulan, çok önemli bir ihtiyaca da cevap veren büyümlü bir enstrümandır (Baktagir, 2015: sözlü görüşme).

### **1.3. Problem Durumu**

Türk mûsikîsi yapısı itibariyle birçok makam, usul ve müziksel formu bünyesinde bulundurmaktadır. Müziksel zenginliğimizin, mûsikîmiz içerisinde ayrı ayrı önem teşkil ettiğini söylemek de doğru olacaktır. Ancak, makamların dizi yapıları ile içerisinde önem arz eden derecelerinin yanı sıra, kullanılan usûllerin çokluğu ve formlara göre kullanılma alanlarının hepsi dikkatle bir araya getirilmelidir. Çünkü mûsikîmizde her eser, belirli makamsal özelliklerden oluşur ve bu eserlerde form özelliğine göre usûl belirleme zorunluluğu vardır. Örneğin, Türk Mûsikîsinin en önemli formlarından biri olan saz semâîsinin, taşıdığı özelliklere uyularak icrâ edilmesi gerekmektedir. On sekizlik usûlde yazılması, hane ve mûlazime ya da teslimden oluşması ve son bölümünde usûl değiştirmesi saz semâîlerinin biçimsel özellikleri içerisinde ve bu biçimlere uyulmadan, bir saz semâîsi oluşturulması imkânsızdır. Bu ölçütlerin ışığı altında Göksel Baktagir bestelerinde, makam, usûl ve formların ne ölçüde kullanıldığı bir problem durumu olarak ele alınmış ve “Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usûl ve Form yönünden İncelenmesi” başlığı altında incelenmeye çalışılmıştır. Konuya ilişkin problem durumu aşağıdaki alt problemlere ayrılmıştır.

#### **1.3.1. Alt Problemler**

- Göksel Baktagir ait bestelerinin makamlarına göre sınıflandırılması nasıldır?
- Göksel Baktagir bestelerinin usûllerine göre sınıflandırılması nasıldır?
- Göksel Baktagir bestelerinin formlarına göre sınıflandırılması nasıldır?
- Göksel Baktagir’in, eserlerine ilişkin kendi görüşleri nelerdir?

### **1.4. Araştırmanın Amacı**

Bu tez oluşturulurken, mûsikîmizdeki makam, usûl ve form yapılarını, günümüzde adından söz ettirmeyi başarmış bir besteci ve müzisyenin gözünden

görebilmek ve anlayabilmek amaçlanmıştır. Bu çalışmada, Türk müziğimizin son dönemlerde yetiştirdiği değerli saz sanatçılarından Göksel Baktagir'in, eserlerinde; hangi makam, usûl ve formlara yer verdiğinin ve bu başlıkların hangi oranlarda ve ne sıklıkta kullanıldığının tespitinin yapılması amaçlanmıştır.

### **1.5. Araştırmanın Önemi**

Bu çalışma, Türk müziğimizin son dönemlerde yetiştirdiği değerli saz sanatçılarından Göksel Baktagir'in eserlerinin; makam, usûl ve form bakımından hangi oranlarda ve ne sıklıkta kullanıldığının tespitinin yapılması ve Göksel Baktagir'in müziksel yeteneğiyle Türk Mûsikîsine yapmış olduğu katkıların ortaya çıkarabilmesi bakımından önem teşkil etmektedir.

### **1.6. Sınırlılıklar**

“Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usûl ve Form Yönünden İncelenmesi” adlı çalışmada, Türk Mûsikîsi kapsamına giren eserler temel alınmış ve bu kapsam içerisinde yer alan Göksel Baktagir' in iki yüz elli eseri içinden seçilen doksan altı adet beste ile sınırlandırılmıştır.

### **1.7. Sayıtlar**

Araştırmanın problemini çözmek için kullanılan kaynaklar ve Göksel Baktagir'e ait eserler içinden seçilen eser sayısının, problemin çözümüne yetecek düzeyde ve nitelikte olduğu düşünülmektedir.

## BÖLÜM II

### ALAN YAZIN TARAMASI VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Türk Mûsikîsine günümüzde hizmet etmeye devam eden, kanun sanatçısı Göksel Baktagir'in eserlerini incelemeye başlamadan önce bazı ana başlıklara değinmek gerekmektedir. Bu başlıklar; makam, usûl ve müziksel form konuları kapsamında sıralanıp, alt tanımları ile genişletmelidir. Konu itibariyle ilk olarak, makamın tanımı, makamı oluşturan durak, güçlü, yeden, tiz durak hakkında bilgi verilip, basit ve birleşik makamlardan bahsedilecektir. Daha sonra usûl başlığı altında basit, birleşik usûller ile küçük ve büyük usûller tanımlanacaktır. Son olarak, Türk Mûsikîsi formlarına değinilerek, saz eseri ve sözlü eser formları başlıkları altında aktarılacaktır.

#### 2.1. MAKAM VE İLGİLİ KAVRAMLAR

##### 2.1.1. Makam

Makam kavramı, batı müziğindeki gibi majör ve minör dizi kurallarıyla meydana gelen ses dizilimi gibi bir mantıkla tarif edilecek bir kavram değildir. Makam, her ne kadar belirli dizileri takip etse de, bu dizilim, içerisinde belli başlı kuralları içerisinde bulundurulmalıdır. Bir makamsal diziyeye adını vermek için diziyi oluşturan kalıplardan, dizinin durak perdesi veya kararından, güçlüsünden, tiz durağından ve yedeninden yola çıkılması gerekmektedir. Hattâ eser içerisindeki geçkilerin bile makamın oluşmasında bir anlam ifade ettiği söylenebilir.

Aybars, çalışmasında makam kavramını durak, güçlü ve yeden sesleri ile belirlenen, belirli bir melodik seyri olan, çeşitli ses kalıplarının birleştirilmesiyle meydana getirilen ezgisel bir yapı olarak tanımlamıştır (Aybars, 2011: 51). Bu tanıma ek olarak Ergöz, Türk müziği nazariyatını incelediği çalışmasında makamın, bir beşli ile bir dörtlünün veya bir dörtlü ile bir beşlinin birleşmesinden meydana geldiğinden bahsetmiştir. Makamın; tam karar, yarım karar ve asma karar gibi önemli dereceler arasındaki ilişkilerden oluştuğunu vurgulamıştır (Ergöz 2007: 37).

Gazimihal, çalışmasında mod terimi ile makam teriminin aynı şeyleri karşılamadığına dair görüşlerini belirttikten sonra makamlardaki müşterek özellikleri üç



esasta özetlemiştir. Bu esasların ilkinde her makam dizisinin sadece beşinci derecesinin değil, dördüncü ve hatta üçüncü derecesinin de güçlü olduğunu vurgulamıştır. İkinci olarak, her makamın kendi sekizlilerini aşabilen bir yapısı bulunduğundan bahsetmiş ve son olarak her makamın zemin, meyan ve karar olarak üçleşerek bestelerin bu taslağa göre ele alındığından söz etmiştir (Gazimihal, 1961: 149-150).

Çakar, makam kavramını; dizi, durak, güçlü, yeden, tiz durak, asma kararlar ve arıza işaretleri ile makamsal dizi aralıkları esas alınan kendine özgü seyir ve makamsal çeşni geçkileri ile oluşan özel melodik yapı olarak tanımlamıştır (Çakar, 2004: 46).

Akdoğu, Türk Müziği Bona ve Solfej Metodu adlı çalışmasında makamların aynı usullerde olabileceği gibi, herhangi bir ezginin seslendirilmesi sonucu da işitsel bir ezgi oluşundan söz etmiştir. Bu etkiyi oluşturan nedenleri ise, ezgi içinde kullanılan aralıklar yanında, o ezgi içinde özellikle önemlendirilen ses ya da sesler ve ezginin belirli bir seste bitirilmesi olarak göstermiştir. Bu hususlardan yola çıkarak, Türk müziği türü içinde oluşturulan bir ezginin insan üzerinde yarattığı bu etkiyi makam olarak tanımlamıştır (Akdoğu, 2001: 58).

### **2.1.2. Durak**

Durak, bir makam dizisinin birinci derecesidir ve dizideki perdelerin sıralanmaya başladığı perdedir. Eserler aynı zamanda, duraklarda da karar kırlarlar. Duraklar, bazı makamlar için aynı perde üzerinde olabildiği gibi, farklı perdeler üzerinde de bulunabilir. Örneğin, Rast makamı, Nikriz Makamı ve Nihavend Makamı'nın ortak özelliği rast perdesinde karar kılmalarıdır. Aynı şekilde Kürdî makamı, Hüseyni Makamı ve Uşşak Makamı da düğâh perdesini durak perdesi olarak alır. Bu ifade ile durak tanımının makamı tek başına anlatamadığı, makamı ifade etmek için yeterli olmadığı savunulabilir.

Aybars'a göre durak, bir makamı gösteren ve makamın bütün özelliklerini taşıyan dizinin başlangıcı ve bir musiki eserinin bitiş sesi olarak tanımlamıştır. Bu ses makamdan makama farklılık gösterebilir (Aybars, 2011: 51). Çakar'a göre ise durak, makamın bitiş duygusunun uyandığı ve makam dizisinin üzerinde sıralandığı başlangıç perdesidir (Çakar, 2004: 19).

### 2.1.3. Güçlü

İcrâ sırasında, ezginin yarım karar kıldığı, makamlara göre derecesi değişiklik gösteren sestir. Makamlardaki güçlü perdesi, dördüncü ve beşinci derece olabileceği gibi üçüncü derece de bir makamın güçlüsü olabilir. Güçlü, basit makamlarda dördüncü ve beşinci derecelerde bulunurken, Birleşik makamlarda üçüncü derecede de bulunabilir. Hüseyinî Makamında güçlü perde, hüseyinî beşlisinin bitip uşşak dörtlüsünün başladığı hüseyini perdesi iken, Segâh Makamında segâh beşlisinin bitip hicaz dörtlüsünün başladığı eviç perdesi makamın güçlüsü değildir. Makamın üçüncü derecesi olan nevâ perdesi makamın güçlüsüdür.

“Basit makamlarda dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün birleştiği ve eser icra edilirken geçici bir süre kalındığı, basit makamların dışındaki makamlarda eser icra edilirken geçici bir süre kalındığı sestir” (Aybars, 2011: 51).

### 2.1.4. Yeden

Eserin bitiş hissini kuvvetlendiren, durak sesinin bir alt perdesidir. Dört (bakiye) ya da beş (küçük mücennep) koma aralıklı yeden olabileceği gibi tam ses aralıklı yeden de olabilir. Rast makamında yeden ses irak perdesidir. Bu perdedeki nota dört koma değerindeki bakiye diyezini alarak yeden ses haline gelmektedir. Hicâz Makamında ise kararın hemen altındaki ses rast perdesidir ve makamın yedeni görevi taşımaktadır.

### 2.1.5 Tiz Durak

Makamın sekizinci derecesi ya da bir başka deyişle makamın oktavdaki perdesidir. Çıkıcı özellikteki eserlerde karar perdesi olarak kullanılmaz. Bunun yanı sıra, Kaçar’a göre tiz durak, inici makamlarda güçlü perdesi olarak görev yapmaktadır ve bazı makamlarda hem güçlü perde hem de tiz durak vazifesi görmektedir. Mâhur, Kürdîlihicâzkâr ve Muhayyer gibi makamları bu konu üzerinden örneklemiştir (Kaçar, 2012: 58).

Makam ve makamla ilgili kavramlardan bahsedildikten sonra, makamların basit ve birleşik durumları da incelenmelidir. Bu bölümde makamlar basit ve birleşik makamlar olmak üzere iki gruba ayrılmıştır.

Türk Mûsikisinde makamlar, basit ve birleşik makamlar olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Basit makamlar, Tam dörtlü ve tam beşlilerin ya da tam beşli ve tam dörtlülerin birleşmesiyle meydana gelen makamlardır. Rast, Uşşak, Hüseyini, Hicaz,

Uzzal, Zirgüleli Hicaz, Çargâh, Buselik, Kürdi, Neva, Karcıgar ve Basit Suzinak Makamı Basit makamlar için örnek gösterilebilir. Ergöz, birleşik makamı, birden fazla dördlü ve beşlinin veya birden fazla makam dizisinin bir araya gelmesiyle oluşan makamlar olarak tanımlamıştır. Segâh, Saba, Eviç makamlarını birleşik makamlara örnek olarak vermiştir (Ergöz, 2007: 39). Bir makamın birleşik makam olmasında güçlünün dördüncü veya beşinci derecelerinin dışında bir derecede yer alması da gösterilebilir.

Makamdan ve makamı oluşturan diğer özelliklerden bahsedildikten sonra, makamların niteliklerinden de söz etmek gerekmektedir. Nitelik olarak makamlar, basit ve mürekkebe<sup>4</sup> makamlar olarak iki grup altında toplanmaktadır. Basit ve mürekkebe makamların dışında şed<sup>5</sup> makamlardan nazari kitaplarda söz edilmektedir. Ancak, günümüzde, ayrı bir makam niteliği taşıdığı ve göçürüldüğünde kendine ait özellik ve anlatım kazanması dolayısıyla, şed makamı kabul etmeyen ve göçürmenin yalnızca icrâ kabul edilmesini savunan makale ve görüşler bulunmaktadır.

Harmancı, “Şed Makam mı Şed İcra mı?” başlığı altında yayınladığı makalesinde, *Arel sistemi*<sup>6</sup> tarafından ortaya konulan *Şed Makam* anlayışı ve şed olarak verdikleri makamlar üzerinde yaptığı inceleme üzerinden şu sonuçlara vardığını beyan etmiştir.

- Şed makam olarak ortaya konulan makamların, şeddi olduğu iddia edilen makamlar ile seyir benzerliği bulunmamaktadır. Makam anlayışının en önemli özelliği olan seyir, sistem kurucuları tarafından göz ardı edilmiş, tamamen tonal bir anlayışla makamlara sekiz sestene oluşan bir dizi olarak bakılmıştır.

- Şed olduğu iddia edilen makamların tümü mürekkebe makamıdır. Arel sisteminin takipçilerinden İsmail Hakkı Özkan her ne kadar söz konusu makamların şed olduğunu kabul etse de, makamların bazılarını ayrıca mürekkebe olarak da değerlendirmiş ve birden fazla dizi ile izah etmeye çalışmıştır.

- Arel tarafından şed makamlara farklı isimler konulmasının yanlış olduğu söylenirken, kendisi ile çelişir biçimde gerek Ezgi gerekse Arel terkihi ettikleri şed makamlara farklı isimler vermişlerdir. - Şed kavramı Safiyüddin tarafından makam manasında kullanılmış ise de, kendisinden sonra tabakat kavramının yerini alarak aktarım (transposition) anlamında kullanılmıştır. Şeddin tamamen icra ile ilgili bir husus olduğu Kantemiroğlu gibi nazariyeciler tarafından özellikle belirtilmiştir.

- Edvârlar<sup>7</sup> incelendiğinde şed makam adı altında bir sınıflandırma mevcut değildir. Makamlar ana makamlar, avaze, şube ve terkihi adı altında sınıflandırılmışlardır.

- Şed makamların dışında başka perdelere aktarım sayesinde doğan diziler neden farklı makamlar adlarıyla adlandırılmamıştır? Bu konu cevaplandırılmamış, sadece 14 makam şed olarak değerlendirilmiştir.

- Sultâniyegâh Makamı<sup>8</sup>’ni terkihi<sup>8</sup> eden İsmail Dede, Kürdilihicazkâr makamını terkihi eden Hacı Ârif Bey, Sûzidil Makamını terkihi eden Abdülhalim

<sup>4</sup> Mürekkebe: Birleşik

<sup>5</sup> Şed: Göçürülmüş

<sup>6</sup> Arel Sistemi: H.Saadettin Arel (1880- 1955 yılları arasında yaşamış olan Türk Müziği bestecisi ve müzikolog) tarafından yapılmış nota sistemi.

<sup>7</sup> Edvar: Türk Müziği makamlarını anlatan müzik teorisi eserlerine verilen ad.

<sup>8</sup> Birleştirme, bir araya getirme.

Ağa ve Evcârâ makamını terkib eden Sultan III. Selim Han elbette makam bilgileri tartışılmayacak seviyede musikişinaslardır. Terkib ettikleri makamların asılları olarak iddia edilen makamları da son derece iyi bilip o makamlarda eserler vermişlerdir. Bu mûsikişinasların terkib ettikleri ve eserler verdikleri makamları sadece bir perde aktarımı saymak, onların makam, seyir, genel olarak mûsikî bilgilerine karşı haksızlık etmek olur.

Kısaca söylemek gerekirse Türk mûsikisinde “şed (aktarılmış) makam” diye bir kavram yoktur. Çeşitli akortlara (perdelerin nisbî pestlik ve tizliği) tâbî olan aktarılmış icra vardır (meselâ, Dügâh perdesi yerine Hüseyinî-aşîrân perdesinde karar veren Uşşak makamı). Farklı bir perdeden icra edilen makam, seyir özelliğini koruduğu sürece farklı bir makam olarak değerlendirilmez, dolayısıyla adı değişmez. Adı değişiyorsa seyri değişiyor demektir; seyri değişiyorsa zaten aktarma sayılmaz. (Harmancı, 2013: 73-75)

Şed makam konusunda Göksel Baktagir’e, İlhan Harmancı’nın makalesi üzerinden yöneltilen soruya şu cevabı vermiştir.

*Kenan GÜL:* Hocam, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Dr. A. Başak İlhan Harmancı, Rast müzikoloji dergisinde, “Şed Makam mı Şed İcra mı?” başlığı altında bir makale yayınlamış ve makamların analizleri sonucunda makamlarda şed olmayacağını bunun sadece icrâda olabileceği dile getiriliyor. Bu konu hakkında yorumunuzu alabilir miyim?

*Göksel BAKTAGİR:* Ben de İlhan Bey’ e yürekten katılıyorum. Şed demek, makamın göçürülmüş halidir çok kaba hatlarıyla. Bir makamı istediğiniz sese göçürebilirsiniz. Bazı makamlar vardır ki dizisel olarak birbirine çok benzer ama o makamın seyir özellikleri, belirli karakteristik özellikleri o makamı makam yapar. Dolayısıyla ben de İlhan Bey’ in sözlerine yürekten katılıyorum ve ben de şed makam diye bir düzeni kabul etmiyorum. (Baktagir, 2015: sözlü görüşme)

“Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usûl ve Form Yönünden İncelenmesi” isimli çalışmada makamlar sınıflandırılırken, yukarıdaki görüşler ve araştırmalar temel alınmış, buna bağlı olarak eserler, basit makamlar ve birleşik makamlar şeklinde iki gruba ayrılmıştır. Şed makam olarak bilinen makamlar, birleşik makamlar çatısı altında toplanıp incelenmiştir.

## 2.2. TÜRK MÛSİKÎSİNDE USÛL

### 2.2.1. Usûl

Öztuna, usûl terimini, belirli düzümlerden<sup>9</sup> yapılan, kalıp halinde tespit edilmiş ölçü olarak açıklamıştır. Usûl, bir mûsikî eserinin ölçülmüş bulunduğu, belirli zamanlar ve belirli darplar ihtiva eden düzümün hususi ve kalıp haline getirilmiş şeklidir. Öztuna'ya göre nota yazısında, bir mûsikî eserinin usûlü, ölçü çizgisi denilen çizgilerle ayrılmaktadır. İki çizgi arasında kalan parça, eserin ölçüldüğü usûlden yalnız bir tanesini içine alır. Büyük usûllerde ise usûl çizgisi, kendilerini teşkil eden küçük usûllerin her biri noktalı çizgilerle ayrılarak yazılırlar ve ancak büyük usûlün bittiği yere asıl usûl çizgisi çekilir (Öztuna, 2000: 107).

Demir, Özen ve Gençgönül'ün çalışmasında usûlden, değişik birimlerdeki nota değerlerinin belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen vuruş kalıpları olarak bahsedilmiştir. Ayrıca, usûllerin, sağ eli sağ dize, sol eli sol dize vurarak uygulandığı vurgulanmış ve bu işlemdeki her vuruşa darp denildiği belirtilmiştir (Demir, Özen ve Gençgönül, 2010: 59).

### 2.2.2. Usûl Çeşitleri

Mûsikîmizde usûller, yapılarına ve zamanlarına göre olmak üzere iki gruba ayrılır. Yapılarına göre usûller; basit ve birleşik usûl, zamanlarına göre usûller ise küçük ve büyük usûller olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Mûsikîmizde bir birim zamanlı usûlün olmamasına bağlı olarak basit usûl kavramını, iki ve üç birim zamandan oluşan ve yapısında başka usûller buldurmeyen usûller olarak açıklayabiliriz. Nim sofyan ve semâî usulleri, basit usûller içerisine girer. İki veya daha fazla sayıda usûlün birleştirilmesiyle meydana getirilen usûllere ise birleşik usûller denir. Nim sofyan ve semâî usullerinin dışında kalan bütün usûller birleşik usûl adı altında toplanmaktadır. Sofyan, Türk Aksağı, Yürk Semâî, Devr-i Turan, Devr-i Hindî, Raks Aksağı, Düyek, Müsemmen, Curcuna, bu usûllerin bazılarıdır.

Aybars, zamanlarına göre usûllerden biri olan küçük usûlleri, iki zamanlıdan on beş (dâhil) zamanlıya kadar olan usûller olarak tanımlamıştır. Küçük usûllerle; Ağır Semâî, Yürük Semâî, Saz Semâîsi, İlahî, Nefes vb. Dinî Mûsikî formlarıyla, şarkı,

<sup>9</sup> Düzüm: Zaman içindeki uyumluluk

türkü, fantezi ve oyun havası vb. türden eserlerin bestelendiğinden bahsetmiştir (Aybars, 2011: 19).

Küçük usûllerin küçükten büyüğe doğru zaman sırasına göre listesi aşağıda toplu olarak gösterilmiştir.

**Tablo 1: Küçük Usûller**

SIRA NO	USÛLÜN ADI	ZAMANI
1	Nim Sofyan	2
2	Semâî	3
3	Sofyan	4
4	Türk Aksağı	5
5	Yürük Semâî	6
6	Devr-i Hindî	7
7	Devr-i Turan	7
8	Düyek	8
9	Müsemmen	8
10	Aksak	9
11	Evfer	9
12	Raks Aksağı	9
13	Oynak	9
14	Aksak Semâî	10
15	Aksak Semâî Evferi	10
16	Lenk Fahte	10
17	Ceng-i Harbi	10
18	Tek Vuruş	11
19	Frenkçin	12
20	Nim Çember	12
21	İkiz Aksak	12
22	Nim Evsat	13
23	Şarkı Devr-i Revân	13
24	Bektaşî Devri Revânı	13
25	Devr-i Revan	14
26	Raksan	15

Zamanlarına göre usûllerin bir diğeri büyük usûllerdir. On altı zamanlıdan başlayarak yüz yirmi zamanlıya kadar devam eden diğeri bütün usûllere büyük usûllerdir. Büyük usûllerle; beste, ağır semâî, peşrev gibi din dışı formlarla, bazı dinî mûsikî formundaki eserler bestelenmektedir.

Büyük usûllerin küçükten büyüğe doğru zaman sırasına göre listesi aşağıda toplu olarak gösterilmiştir.

**Tablo 2: Büyük Usuller**

SIRA NO	USÛLÜN ADI	ZAMANI
1	Çifte Düyek	16
2	Fer'i	16
3	Nim Bereşan	16
4	Nim Hafif	16
5	Darb-ı Türkî	18
6	Nim Devir Usûlü	18
7	Fahte	20
8	Durak Evferi	21
9	Hezeç	22
10	Çember	24
11	Nim Sakil	24
12	Evsat	26
13	Beste Devr-i Revanı	26
14	Frengifer	28
15	Devr-i Kebir	28
16	Remel	28
17	Muhammes	32
18	Hafif	32
19	Bereşan	32
20	Darb-ı Hüner	38
21	Sakil	48
22	Nim Zencir	60
23	Hâvî	64
24	Darb-ı Fetih	88
25	Zincir	120

Makam, makamın yapılanmasına yardımcı olan perdeler, makamın basit ve birleşik düzenleri ile usûl gibi Türk Mûsikîsinin temel yapı taşlarının tanımlanmasının ardından Türk Mûsikîsi formları hakkında da bilgi vermek gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Türk Mûsikîsi içerisinde yer alan formlar açıklanmıştır.

### 2.3. TÜRK MÛSİKÎSİ FORMLARI

Türk Mûsikîsi'nde formlar, saz eseri ve sözlü eser olmak üzere ikiye ayrılırlar. Saz eseri formları içerisinde peşrev, medhâl, saz semâîsi, taksim, aranağme ve oyun havaları yer alır. Sözlü eserler ise din dışı mûsikî formları ve dînî mûsikî formları olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu bölümde, öncelikle saz eseri formları, daha sonra sözlü eser formları ele alınmıştır.

### **2.3.1. Saz Eseri Formları;**

#### **2.3.1.1. Peşrev**

Farsça kökenli bir kelime olan ve *önde giden* anlamına gelen peşrev, Türk Mûsikîsinin en gelişmiş saz eseri formlarından biridir. Kaçar, peşrevin; icrâ edilecek eserlerin, fasılların, ayinlerin en başında çalındığı için bu adı aldığını ve bestelendikleri makamın tüm özelliklerini melodik yapılarında gösterdiğini belirtilmiştir. Hâne ve mülâzime adı verilen bölümlerden oluşan bu form, bir hâneliden altı hâneliye kadar bestelenebilmektedir; ancak içinde en çok bestelenenler dört hâneli olanlardır. Dört hâneli peşrevlerde birinci hâne ve mülâzimedeki bestelenen makamın tüm özellikleri yansıtılmaktadır (Kaçar, 2012: 295). Akdoğu, Türler ve Biçimler adlı çalışmasında, peşrevin büyük usûllerle bestelenmesi gerektiğini ve teslimin mutlaka ilgili makamda ve bitiş etkisi oluşturacak şekilde bestelenmesini gerektiğini söylemiştir. Bu gereklilikler, makamın belirleyici özellikleridir (Akdoğu, 2003: 291).

#### **2.3.1.2. Medhâl**

Medhâl formu, adını, yirminci yüzyılda Türk Mûsikîsi içerisine dâhil etmiş ve bu yüzyılda kullanılmaya başlamıştır. Peşreve göre daha serbest bir icrâsı söz konusu olan medhâl formu, Öztuna (2000: 245)'ya göre, Ali Rıfat Çağatay'ın peşrev yerine geçmek üzere fasıl başlarında çalınması için yaptığı bir saz eseri şeklindedir. Peşrevlerden farkı, çok serbest kullanılabilmesi, belirli hane ve mülâzime bölümlerine tâbî bulunmamasıdır (Öztuna, 2000: 245). Kaçar, Türk Mûsikîsi Rehberi isimli çalışmasında, medhâl formunun daha çok sofyan ve küçük usûllerle bestelendiğini belirtmektedir. Türk Mûsikîsinin önemli isimlerinden Refik Fersan ve Alâeddin Yavaşca, medhâl formunda eserler vermiştir (Kaçar, 2012: 296).

#### **2.3.1.3. Saz Semâîsi**

Saz semâîleri, hane ve teslimlerden oluşan, son bölümü hariç on sekizlik usûl kalıplarıyla yazılan, Türk mûsikîsinin en önemli saz eserlerindedir. Saz semâîlerinin son hanesi başka usûllerde bestelenebilir. Son bölüm diğer hanelere ve teslimlere göre daha hareketlidir. Aybars, saz semâîlerini, hâne, teslim ve kararlar bakımından peşreve benzetmektedir. Peşrevlerle aynı kurallara tâbi olduğunu, ancak saz semâîlerinin fasılların sonunda icra edildiğini belirtmektedir (Aybars, 2011: 47). Akdoğu, saz semâîsi biçiminin ABACADA şeklinde oluştuğunu söylemiştir. Akdoğu'nun belirttiği



biçim içerisinde A ile gösterilen bölümlere teslim B, C ve D ile gösterilen bölümlere ise hane adı verilmektedir. Teslim bölümleri her haneden sonra tekrar etmektedir (Akdoğu, 2003: 109).

#### **2.3.1.4. Taksim**

Taksim, genellikle usûlsüz olarak, eserlerin başında, ortasında veya sonunda yapılan, icrâcının o andaki duygularıyla şekillenen, ancak makamın dışına çıkmadan icrâ edilen anlık bestelerdir. Taksim, geniş bir makam bilgisine sahip olmayı gerektirir. Giriş taksimi, ara taksimi ve geçiş taksimi olmak üzere üç türlü taksim vardır:

Çakar, giriş taksimini, eserin başında yapılan ve kulaktaki makamsal ses bütünlüğünü sağlayan kısa taksim olarak tanımlamıştır. Ara taksim, faslın bütünlüğü bozulmadan yapılan taksimdir. Geçiş taksimi ise bir makamdan diğer bir makama geçiş sırasında icrâ edilen taksimdir (Çakar, 2004: 29). Aybars, yapmış olduğu çalışmada, taksim tanımlaması içerisinde fihrist taksim tanımına yer vermiştir. Çok makam dolaşılan taksimlere fihrist taksim dendiğini belirtmiştir (Aybars, 2011: 46).

#### **2.3.1.5. Oyun Havası**

Hızlı ritmik yapıya sahip, hareketli saz eserleridir. Oyun havaları küçük usûllerle oluşturulan bir formdur. Kaçar, yapmış olduğu çalışmada, oyun havalarının mülâzime gibi bir bölümünün olmadığını belirtmiştir (Kaçar, 2012: 299). Oyun havası, icrâ sırasında baştan sona kadar devam eden bir melodik seyre sahiptir. Sirto, longa, mandıra, zeybek ve çiftetelli, oyun havaları içerisinde kendisine yer bulur. Bu yüzden bu formlar, oyun havası formları çatısı altında açıklanmıştır.

Sirto, hareketli, neşeli bir yapıya sahiptir. Nim sofyan usûlünde bestelenen sirtolar hâne ve teslim bölümlerden oluşur. Öztuna'ya göre son yüz yirmi yıldır kullanılmaktadır. Yürük karakterde olan sirtolar, ilk icrâsının ardından taksime bağlanır. Sonra ikinci kez çalındığında daha yürük çalınarak bitirilir (Öztuna, 2000: 428 ve 429).

“Türk mûsikîsi makamları ile nim sofyan usûlünde 4 veya 2-3 hane ve mülâzimedden oluşan Romen oyun havası şeklinde, hareketli, canlı ve yürük oyun havasıdır. Ancak mûsikîmizde fasıl sonlarında kullanılır” (Çakar, 2004: 29). Türk mûsikîsinin önemli bestekârlarından biri olan Santûrî Edhem Efendi on üç adet longa bestelemiştir. Bu longaların içinde en tanınmış eseri Şehnaz Longa'dır.

Hareketli, kendine ait melodik bir seyri olan ve devr-i turan usûlünde bestelenen Mandıra, Türk mûsikîsinin bir diğerk oyun havası formudur. Üç veya dört haneden oluşan mandıranın teslim bölümü bulunmaz.

Akdoğru, zeybek formunu sözlü ve çalgısal bir tür olarak tanımlamıştır. Buna ek olarak, türü belirleyen çeşitli öğelerden bahsetmiştir. Evfer ve raks aksağı dışındaki dokuz zamanlı usûllerin en az iki vuruşunda vurgu oluşacak şekilde kullanılması, seslendirme sırasında kullanılan zeybek tavrı ve zeybeğın hızı, türü belirleyen öğeler olarak aktarılmıştır (Akdoğru, 2003: 176).

Çiftetelli, dans etmek amacıyla icrâ edilen bir oyun havası çeşididir. Yapı olarak ağırdan başlayıp giderek hızlanan bir seyri vardır. Kaçar, çiftetellilerin, düyek usûlünde bestelendiğinden, Kuşdili, Sandal ve Bahariye gibi çeşitlerinin olduğundan söz etmiştir (Kaçar, 2012: 305).

### **2.3.1.6. Aranağme**

“Sözlü müzik eserlerinin değışik yerlerinde şarkı, türkü ve köçekçelerin başında, iki kıtasının arasında veya sonunda çalınan; eserin makamına, usûlüne ve ölçü sayısına uygun olarak yapılan saz parçalarıdır” (Çakar; 2004: 29).

### **2.3.2. Sözlü Eser Formları**

Din dışı ve dinî mûsikî formlar olmak üzere alt başlıklara ayrılmaktadır. Din dışı mûsikî formlarını kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı, türkü, gazel, dîvan, köçekçe ve tavşanca oluşturmaktadır. Dînî mûsikî formları içerisinde ise mi’raciye, mevlevî âyîni, mevlîd-i şerif, nâ’t, kasîde, durak, münâcaat, mersiye, ezan, salât, tekbîr, ilâhi, tevşih, tesbih, nefes yer almaktadır.

#### **2.3.2.1. Din Dışı Mûsikî Formları**

Bu formları büyük formlar ve küçük formlar diye ikiye ayırmak mümkündür. Din dışı mûsikînin büyük formda eserleri içerisinde kâr, beste ve semâî yer almaktadır. Küçük formdaki eserler sınıfına ise şarkı, türkü, gazel, dîvan, köçekçe ve tavşanca girmektedir. Bu bölümde öncelikle büyük form eserleri tanıtılacaktır.

Din dışı mûsikî formlarının en büyük sözlü eser örnekleri kârlardır. Aybars 2011’de yapmış olduğru çalışmasında, bestecinin sanat gücünü gösterdiğri, uzun, çok sanatlı en büyük eserlere kâr adını vermiştir. Kâr usûlünün genellikle büyük, bazen de

aksak olmayan küçük usûllerde yapıldığını da belirtmiştir. İçinde usûl geçkisi olanlara kâr-ı murassa denir ve genellikle terennümle<sup>10</sup> başlar.

Kâr formunun iki çeşidi daha vardır. Bunlar kâr-ı natık ve kârçe olarak bilinirler. Kâr-ı natık formu, Çakar'a göre her bir mısra veya beyitinde bir veya birden fazla makamın adının geçtiği, edebî değeri yüksek güfteler üzerine bestelenen; makamın ismi ile birlikte melodik yapısını gösteren kârlardır. Ayrıca gerektiğinde makamlar içerisinde değişik usuller kullanmak suretiyle usûller dizisinden oluşan, bestekârlık kudretinin gösterildiği sanat değeri yüksek konuşan kâr anlamında uzun bir formdur (Çakar, 2004: 34). Kâr formunun diğer üyesi kârçedir. “Kârların çok küçük soluklu olanlarına *kârçe* denilmiştir. Aslında, ...kâr türünün büyük usûl kullanma ve zamansal uzunluk öğelerini, dolayısıyla, kâr türünü ortadan kaldırdığı için kârın küçüğü olarak nitelendirilmesi de yanlıştır...(Akdoğan, 2003: 317).

Din dışı mûsikî formlarının kârdan sonra gelen en geniş kapsamlı formu beste formudur. Genellikle dört hânedan meydana gelir ve terennümleri de içerisinde bulundurur. Besteler bazı özelliklerinden dolayı kâr, semâî ve şarkı gibi diğer din dışı sözlü eserlerden ayrılmaktadır. Bu farklılıkları şöyle sıralamak mümkündür.

1) Besteler, peşrevlerin ölçüldüğü usullerle ölçülmüşlerdir. Peşrev için kullanılan bütün usûller beste için de kullanılmış ve peşrev için kullanılmayan bütün usûller beste için de kullanılmamıştır. Bu hususiyet, besteyi semâî ve bir dereceye kadar şarkı formundan ayırsa da, kâr formundan ayırmaz. Bazı şarkı usulleri, bestede de kullanılmıştır: sofyan, düyek, evsat gibi.

2) Besteler, terennüm ile başlamamak noktasından, kârlardan ayrılırlar. Kârlar, terennüm ile başlar ve bu terennümler bestelerden uzun olduğu gibi, mısralar da bestede olduğu gibi dörtle sınırlanmış değildir, çok daha fazla olabilir. Bununla beraber, terennümle başlamayan kârlar da vardır.

3) Terennümsüz nadir besteler de vardır. Bunlar şu noktalardan şarkı formundan ayrılırlar: a. Mısralar yalnız bir defa okunur, b. Zemin ile nakaratın bestesi şarkıda olduğu gibi ayrı değil, aynıdır ve c. Şarkıda kullanılmayan büyük usullerle ölçülmüşlerdir.

4) Bestede her mısra bir defa okunur. Şarkıda olduğu gibi iki defa tekrar edilmez.

5) Bestelerin güfteleri dört mısralıdır. Daha az veya çok olamaz (bunun için eskiden “Murabbâ Beste”, hatta sadece “Murabbâ” denmiştir). Her mısra, ağır ve hecelerde ekseriyetle uzun ve tekellüftü nağmeler, bol articulation' la inşa edilmiştir. Her mısradan sonra terennüm gelir ( eğer beste iki haneli yani ikişer mısradan sonra terennümlü ise, bunlara Nakış Beste denir ki, ekseriya Lenk-Fahte, bazen Ağır Düyek gibi mahdut usûllerle ölçülmeleri gelenek olmuştur). Bestenin her mısrası ve onu takip eden terennüm kısmına “hâne” denir. Nakış olmayan besteler, dört hânedir. Zemin ve nakarat hânelerinde, yani birinci, ikinci ve dördüncü hanelerde beste aynıdır. Yani gerek bu mısralar, gerek terennümleri, aynı nağmelerle icrâ edilir. “Miyân-hâne” denen üçüncü hânedeki nağmeler değişir. Büyük makam geçkisi, bu hânedeki yapılır. Miyan hânenin terennümü, tamamen başka olabileceği gibi, az bir değişikliklerle bestelenmiş bulunabilir, hatta diğer

<sup>10</sup> Terennüm: Esas güftenin dışında, bestekâr tarafından ilave edilmiş, bestekârın ilhamını aktaran, aynı zamanda eseri süslemeye yarayan, usûle uygun birtakım hece veya sözlerdir (Aybars, 2011).

terennümlerin aynı kalabilir. Miyanhâne ile, diğer hâne(ler), aynı ölçü sayısı taşımak, aynı uzunlukta bulunmak icap eder. Terennümsüz çok nadir bestelerde (Hafız Kömü'ün Nihavend-i Kebîr ve Hacı Ârif Bey'in Nihavend Besteleri gibi) mısralar birer defa okunur.

6) Şarkıda bütün mısraların en az birer defa okunması lazımkən, bestelerde ekseriya iki hâne okunur. Dört hâne okunursa çok uzun olur. Fakat eskiden dört hanenin de okunduğu muhakkaktır.

7) Beste güfteleri, hemen daima gazel formunda şiirlerden alınmıştır. Ekseriya gazelin ilk (matlâ) beyti ile diğer bir beyti seçilir. Şarkı şeklinde güftenin gazel formundan seçilmesi nadirdir (ÖZTUNA; 2000: 39 ve 40).

Din dışı mûsikî formlarından biri de semâî formudur. Ağır semâî ve yürük semâî adı altında ikiye ayrılır. Ağır semâîler, fasılda beste formundan sonra icrâ edilirken, yürük semâîler hareketli, coşkulu ve de canlı olduklarından fasılda sözlü eserler bölümünün sonunda icrâ edilirler. Kaçar, ağır semaîlerin, 10/4lük ve 10/8lik, yürük semâîlerin ise 6/4lük ve 6/8lik mertebeler kullanılarak bestelendiğini söylemektedir. Bununla birlikte murabbâ ve nakış çeşitleri olan her iki semâî türünün, Türk Edebiyatının gazel tarzından seçilmiş dörtlükleri kullandığını belirtmiştir (Kaçar, 2012: 315 ve 316).

Din dışı mûsikînin sözlü eser formlarından diğeri küçük formda eserlerdir. Küçük formda eserler içerisinde şarkı, türkü, gazel, dîvan, köçekçe ve tavşanca formları yer almaktadır. Şarkı formu bu grubun içinde çok kullanılan bir beste biçimidir. Canselen, şarkı formunun dörtlü temele<sup>11</sup> dayandığından söz etmiştir. Ayrıca, halk müziğimizden esinlenerek, sanat müziğimizin içine giren türkü, koşma, destan ve dîvanı şarkı formu içerisinde göstermiştir (Canselen, 2001: 92). Aybars ise, şarkı formunu, terennümsüz olarak dört, beş, altı, sekiz mısralı şiirlerin bestelenmesi ile meydana getirilen bir form olarak tanımlamıştır. Şarkıların üslûbunun, büyük formdaki eserlerden daha hafif olduğunu belirtmiştir (Aybars, 2011: 49).

Küçük form eserlerin bir diğeri türkü formudur. Türküler, geleneksel Türk halk ezgilerinin en eski örneklerini teşkil eder. Gazimihal, türküyü, dilimizin şivesinde doğan Türk ezgisinin en yaygın ve diri parçası olarak tanımlamıştır. Türkünün, şekil bakımından türlü tertip ve boylarının bulunduğundan söz etmiştir. Türküler daima tartımlıdır (Gazimihal, 1961: 258). Çakar, Halk Edebiyatı'ndaki şiirlerin bestelenmiş türleri olarak ifade ettiği türkülerin, yapılarının sade olduğunu vurgulamıştır (Çakar, 2004: 41). Türküler, konuları ve ses özelliği ile ulusal bir değer taşır ve toplum hayatını etkiler, yaşar ve yaşatır.

---

<sup>11</sup> Dörtlü Temel: Zemin, Nakarat, Meyan, Nakarattan meydana gelen biçimdir.

Gazel, Türk mûsikîsinin din dışı sözlü eser formlarından biridir. Gazel için, taksim çalgıyla değil sesle yapılan şekli, denilebilir. Bu düşünceden yola çıkarak, gazellerin de taksimler gibi icrâcının o anki ruh haliyle şekillendiğini ve belli bir usûl gözetmeksizin, serbest olarak icrâ edildiği söylenebilir. Gazeller, yapıları gereği yine gazel formundaki şiirlerden yararlanır. Kaçar, gazel okuyan kişiye *gazelhân* adı verildiğini çalışmasında belirtmiştir. Ayrıca gazel okumanın, ustalık, makam bilgisi ve yetenek gerektirdiğinden de bahsetmiştir (Kaçar, 2012: 318). Öztuna ise gazelerde, güftenin en az matlânın<sup>12</sup> okunduğunu ve matlâdan sonra birkaç beyitin daha taksim edildiğini söylemektedir (Öztuna, 2000: 127).

Din dışı sözlü eserlerden biri de Dîvan formudur. Dîvan formu, divan edebiyatının aruz vezni ile yazılan şiirlerinden örneklerini almaktadır. Akdoğu, dîvan türünün geleneksel halk müziğinden geleneksel sanat müziğine de geçtiğini ve bazı besteciler tarafından kullanıldığını belirtmiştir. Ama geleneksel sanat müziğinde bu türdeki eserlerin sözel ve ritimsel öğeleri nedeniyle, dîvan türünün özelliklerini tam yansıtamadığını vurgulamıştır (Akdoğu, 2003: 196).

“Köçekçeler, genellikle aynı makamda yürük, hareketli şarkı ve türkülerin uzun aranağmelerle birbirine bağlanmalarından meydana getirilmiş, aynı zamanda tarihteki çengi ve köçek takımlarının oyun oynamaları için düzenlenmiş bir türdür” (Aybars, 2011: 49). Bu formun icrâsı sırasında oynayanlara *köçek* adı verilmektedir. Çakar, köçekçelerin ağırdan başlayıp coşkulu bir şekilde bittiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra, köçekçelerde genellikle, aksak, Türk aksağı, sofyan, düyek, müsemmen, devr-i hindî, aksak semâî ve curcuna usûllerinin kullanıldığını söylemiştir (Çakar, 2004: 40).

Din dışı mûsikî formları içerisinde son olarak tavşanca formundan bahsedilecektir. Tavşanca günümüzde unutulmuş eski bir klasik türk danslarından. Öztuna'ya göre tavşancalar, ayakların ve topukların zemine belirli ahenklerle vurması bakımından, gerçek bir maharet istemektedir. Şakir Ağa'nın sabâ makamından *gelmiş değil böyle perî* güfteli eserinin tavşanca formunda olduğunu belirtmiştir. II. Mahmud'a ait mahur makamında bir tavşanca olduğunu da sözlerine eklemiştir (Öztuna, 2000: 474).

---

<sup>12</sup> Matlâ: Kasîde ve gazellerin ilk beyitine verilen isim.

### 2.3.2.2. Dînî Mûsikî Formları:

Bu form da din dışı mûsikî formu gibi büyük ve küçük form olarak ikiye ayrılmaktadır. Büyük formdaki eserler, mi'râciye, mevlevî âyini, mevlid-i şerîf, nâ't, kaside, durak, münâcaat ve mersiyelerdir. Küçük formdaki eserler ise ezan, salât, tekbîr, ilâhi, tevşih, tesbih ve nefeslerdir. Bu bölümde öncelikle büyük formlara daha sonra da küçük formlara değinilecektir.

Peygamber efendimizin (s.a.v), mîrâc olayını konu alan büyük formda eserlere mi'râciye denir. Bugün elde bulunan tek örnek olarak, Osman Dede'ye ait olan mi'râciye gösterilmektedir. Çakar, yapmış olduğu çalışmada Osman Dede'nin, eseri bölümlere ayırdığından söz etmektedir ve bu bölümlere *bahir* dendiğini belirtmektedir. Ayrıca her bölümün başında, o bölümün makamıyla başlayan ve süsleme anlamına gelen tevşihlerin yer aldığını söylemektedir (Çakar, 2004: 30).

Mevlevî ayini, dînî mûsikî formunun süre bakımından mi'râciyeden sonra gelen en büyük form yapısıdır. Semâzenlerin seması sırasında icrâ edilen mûsikî formudur. Çakar'a göre mevlevî ayinleri her zaman Mevlânâ Celâleddin'in sözleri üzerine bestelenmektedir. Konuları, Mesnevî ve ayrıca Dîvân-ı Kebîr isimli büyük eserlerindeki Farsça olan gazellerden seçilmesiyle birlikte bestekârlar, gerektiğinde bazı bölümlerde Sultan Veled ile bazı şiirleri kullanmışlardır. Ayinlerin *selam* adı verilen dört kısımdan oluştuğundan bahseden Çakar, her selamın birkaç beyitinin bestesi +sözlü lâfzî terennümü+ saz terennümlerinden oluştuğunu ifade etmiştir. Mevlevî âyini Nâ't-ı Mevlânâ ile başlar. Nâ'tın güftesi Mevlânâ Celâleddin'e, bestesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye aittir. Nâ'ttan sonra mutlaka ney ile yapılan baş taksim yer alır. Daha sonra usûlü muzaaf devr-i kebir olan peşrev başlar; şeyh ve semazenler semahaneyi Sultan Veled Devri olarak adlandırılan üç devir yaparlar. Bundan sonra kısa bir ney taksimi yapılır ve sonra âyin başlar. Semazenler ayinle dönmeye başlarlar. Çakar, ayinin bölümlerinden her biri olan selamların, çeşitli usûllerde yapıldığını söylemektedir. Birinci selamda usûl olarak genellikle devr-i revan ve ağır düyek kullanıldığını, ikinci selamın ağır evfer olduğunu belirtmiştir. Ancak Abdürrahîm Künhi Dede'nin hicaz ayininde aksak semâî evferi kullanıldığını dile getirmiştir. Üçünü selam devr-i kebir, ağır düyek, frenkçin ve Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin bestenigâr ayininde darb usûlü kullanılmıştır. Üçüncü selamın ortasında aksak semai saz bölümü ile güftesi Sultan Veled'e ait olan ve "Ey ki hezar aferin bu nice sultan olur" diye başlayan yürük semai kısmına geçildiğinden söz eder ve üçüncü selam böyle sona erer. Dördüncü selam

usûlünün mutlaka ağır evfer olduğunu vurgulayan Çakar, bu bölümün bazen ikinci selamın ezgileri ile tekrarlandığını ve bütün ayinlerde dördüncü selamın güftesi aynı olduğunu ifade etmektedir. Dördüncü selamdan sonra peşrev ve yürük semai vardır. Son peşrev özel olarak bestelenmiş olduğu gibi, bilinen peşrevler de usûlüne bakmaksızın yürükçe düyek usûlü çalınır. Son yürük semai yürük semai usulünde ve özel olarak ayin için bestelenmiştir. Son ney taksimi ve Kur'an-ı Kerim ile ayin sona erer (Çakar, 2004: 32).

Dînî mûsikîmizin en önemli büyük formlarından biri Mevlîd-i Şerif'tir. Mevlid-i Şerifler, Peygamber efendimiz Hz. Muhammed (s.a.v.)'in ana rahmine düşüşünden vefatına kadarki süreci kendisine konu edinmektedir. Kaçar'a göre, peygamber efendimizin hayatını konu alan manzum ve mesnevî tarzında yazılmış güftenin, bahirlere ayrılarak okunmasına Mevlîd-i Şerif denir ve Bursalı Süleyman Çelebi'nin güftesi, en çok rağbet gören eserdir. Aruz vezni ile yazılan eserin usûlsüz okunması ve altı bahirden oluşması eserin özellikleridir. Mevlîde başlarken ve bahirler arasında bir aşir Kur'an-ı Kerîm okunur. Daha sonra salavât ve salât-ü selâm getirilerek bahirin makamında ilahi söylenir (Kaçar, 2012: 320).

Övmek, methetmek manalarına gelen Nâ't, dînî mûsikîmizin büyük formlarından biridir. Peygamber efendimiz (s.a.v.)'i övmek, methetmek için oluşturulmuş bir dînî formdur. Öztuna, nâ'tın, hem câmî mûsikîsinde hem de tekke mûsikîsinde mevcut olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca, Itrî'nin rast makamında ve darb-ı Türkî usûlündeki eserini, bu şeklin Türk mûsikîsindeki şâheseri olarak nitelemektedir (Öztuna, 2000: 289).

Türk edebiyatında, büyüklere övgülerin yapıldığı şiir türüne kasîde denir. Bu tür, Türk mûsikîsinde de kullanılarak, aynı adla bir dînî mûsikî eseri formu haline gelmiştir. Kaçar, edebiyatımızın kasîde türündeki şiirlerin içerisinden dînî içerikli olanlarının, güfte olarak seçildiğinden söz etmektedir ve bu güftelerin, makamlı, usûlsüz, içten geldiği gibi, bir kişi tarafından okunduğunu belirtmiştir (Kaçar, 2012: 321). Akdoğu ise, kasîdenin bir tür olmasına karşın, sözel içeriklerine göre ayrılmış kasîdelerden bazılarının tür özelliği göstermediğini söylemiş ve *tevhîdleri* buna örnek göstermiştir (Akdoğu, 2003: 369).

İlâhinin bir çeşidi özelliğindeki dînî mûsikî formunun büyük ölçülü formlarından biri de duraktır. Tasavvuf mûsikîsinde de yeri olan durak formu, Çakar tarafından, güfteleri Allah'ın ululuğunu içeren şiirlerden olan, aralarda dost, ah, Hak, ya Hak gibi

sözcük terennümleri olabilen dini müzik türü olarak tanımlanmıştır. Durak-hân veya durak-hânlar tarafından okunan duraklar her zaman durak evferi usûlündedir (Çakar, 2004: 32). Öztuna, yapmış olduğu çalışmada, durakların, ilâhîlerden daha ağır, derin ve itinalı eserler olduğunu belirtmiş ve tamamen tasavvufî duygu ve düşünceleri ifade ettiğini dile getirmiştir (Öztuna, 2000: 101).

Münâcaat, Allah'â yalvarışın dile getirildiği bir dînî formdur. Kaçar, münâcaat formunu mutassavvuf şairlerin Allah'a yalvarışlarını dile getiren şiirler üzerine, usûlsüz okunan, makamlı, dînî eser formu olarak tanımlamaktadır. Güfteleri Arapça olan münâcaat formunun en önemli örneği olarak da Hatib Zâkirî Hasan Efendi'nin bestelediği, güftesi Sünbül Sinan Efendi'ye ait Irak makamındaki münâcaatı göstermiştir (Kaçar, 2012: 321).

Dînî mûsikîmizin büyük formlarından biri de mersiyedir. "Ağıt anlamına gelmektedir. Cenaze salâtlarından sonra mevlid bahirleri arasında, ölüleri yâd etmek amacıyla okunmaktadır. Usûlsüz ve usûllü olanları vardır. Usûlsüz olanları irticâlen<sup>13</sup> okunmaktadır" (Kaçar, 2012: 321).

Dînî mûsikîmizde yukarıda belirtilen büyük formda eserlerin Türk mûsikîmizdeki yeri ve önemi kadar küçük formda eserler de önemli bir yer tutmaktadır. Küçük formda eserler içerisinde Ezan, Salât, Tekbîr, İlâhi, Nefes, Tevşih ve Tesbih formu yer almaktadır.

Ezan, insanları namaza davet etmek için günün farklı zamanlarında icrâ edilen dînî bir formdur. Vakit namazlarının dışında, Cuma günleri cami içerisinde okunan ezana *iç ezan* adı verilmektedir. Ayrıca, sadece sabah ezanına has bir özellik olarak *essalâtü hayrumminen nevm* hitabı eklenerek icrâ edilir. Bunun dışında herhangi bir farklı icrâ şekli yoktur. Ezanlar vakitlerine göre farklı makamlarda icrâ edilebilir. Çakar, ezanların vakitlerine göre şu makamlarda okunabileceğini belirtmiştir. Sabah ezanı sabâ, bestenigâr, dügâh ve sabâ zemzeme, öğle ezanı, rast, rehâvi, mahur, ikinci ezanı, uşşak, hüseyinî, akşam ezanı, segâh, evc ve yatsı ezanı, hicaz, hüzzam (Çakar, 2004: 30).

Arapça kelime anlamı dua ve namaz olan salât, Türk mûsikîmizin cami mûsikîsi içerisinde kendine yer bulmaktadır. Akdoğu'ya göre Hz. Muhammed (s.a.v.)'e dua ve selam içeren sözlerin usûlsüz olarak ezgilendirilmesiyle oluşturulmuş bir câmi müziği türüdür. Salâtın, cenaze salâtı, Cum'a salâtı, sabah salâtı, bayram salâtı ve salât-ı

<sup>13</sup> İrticâlen: İçinden geldiği gibi, doğaçlama



ümkiye gibi çeşitleri vardır. Bu çeşitler, isimlerinden anlaşılacağı gibi okunduğu zamana göre isimlendirilmektedir. Salât-ı ümkiye ise, peygamber efendimiz (s.a.v.)'e ait eşyaların sergilenmesi sırasında okunan salâttır (Akdoğu, 2003: 351).

Türk mûsikîsinin dînî form olarak, en çok kullanılan şekli ilâhîlerdir. İlâhiler din dışı mûsikî formlarından şarkıya benzemektedir. Bir kişi tarafından okunduğu gibi, toplu şekilde de icrâ edilmektedir. Öztuna, ilâhîlerin, zemin-nakarât-meyan-nakarât şemasına uygun olarak bestelendiğinden söz etmiştir. Güftesinin ise murabbâ, bazen muhammes, müseddes ve hatta müsemmen olabileceğini belirtmiştir (Öztuna, 2000: 171). Çakar, ilâhîlerin aruz ve hece ölçüleriyle yazılmış şiirlerden bestelendiğini söylemiştir. Bununla birlikte Bektaşî ilâhîlerine Nefes adı verildiğini sözlerine eklemiştir. Nefes formu da dînî mûsikî içerisinde kendinden ayrı bir form olarak bahsettirmiştir. Nefesler, Bektaşî şairlerinin yazdıkları şiirlerden seçilmektedir (Çakar, 2004: 22).

Tevşih, güfteleri, Allah'a yalvarış ve peygamber efendimiz (s.a.v.)'i övme maksatlı yapılmış dînî mûsikî formlarından biridir. Bu özellikleri ile na't formuna benzemektedir. Ancak na't formundan ayrıldığı nokta Öztuna tarafından şu şekilde belirtilmiştir. Na't, tekkelerde ve başka yerlerde okunduğu halde, tevşih, mevlid ve mîrâciye arasında teganni edilir (Öztuna, 2000: 482).

Tesbih formu ise *Sübânallah, Elhamdülillâh ve Allahuekber* lafızları ile Allah'ı anma amaçlı tertip edilmiş bir zikirdir.

## 2.4. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Araştırmanın bu bölümünde Göksel Baktagir' in hayatı ve Göksel Baktagir' e ait eser incelemesi ile birlikte, başka bestecilere ait eserleri makam usûl ve form yönünden araştıran kaynaklar incelenmiş ve konumuzla ilgili karşılaştırmaları yapılmıştır. Ayrıca bu kaynaklardan konuyla ilgili faydalı olabilecek bilgiler alınmış ve öneri olarak aktarılmıştır. Yukarıda belirtilen kaynaklardan bazıları şunlardır:

Delikaya (2014), "Niyazi Sayın'ın 4 Taksimnin Biçimsel ve Makamsal Açından Çözümlemesi" adlı bu çalışmada, Türk müziğinde taksim formunun tanımı, öğeleri ve türleri tanımlanmıştır. Ney hakkında kısa bir bilgi verilip Neyin Türk müziğinde kullanımından bahsedilmiştir. Niyazi Sayın'ın hayatı ve sanat yaşamı ele alınıp, Niyazi Sayın'a ait dört ayrı makamda icra edilmiş taksim incelenmiştir. Bu taksimler sırasıyla Uşşak, Buselik, Acemkürdi ve Evc taksimlerdir. Taksimler; form özellikleri, melodik

yapıları, ritim özellikleri bakımından incelenerek, sanatçının Ney icrası ve üslubu analiz edilmiştir.

Akgün (2011), “Alâeddin Yavaşca'ya Ait TRT Repertuarında Yer Alan Kürdîlihiczâkâr Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Analizi” isimli çalışmasında, Kürdîlihiczâkâr makamı hakkında nazari olarak çeşitli açıklamalar ve yorumlar yapmıştır. Bu açıklama ve yorumlar paralelinde kuramcıların vermiş olduğu nazari bilgiler ile bestekârların makamı işleyiş biçimlerinde farklılıklar ve benzerlikler göze çarpmaktadır. Bu noktadan hareketle üstad bir besteci olan Alâeddin Yavaşca'nın TRT repertuarında yer alan sözlü eserlerinin makamsal olarak analiz edilmesi konunun evrenini oluşturmaktadır. Alâeddin Yavaşca'nın TRT repertuarında yer alan Kürdîlihiczâkâr makamındaki sözlü eserlerinin analizi ile makamın örneklemini oluşturmakta olup, bu makamda otuz beş adet eserin makamsal analizi yapılmıştır. Bu çalışmada Tarama yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca Kürdîlihiczâkâr makamı içerisinde yer almayan fakat Alâeddin Yavaşca'nın eserlerinde kullanmış olduğu Neva perdesinde Karcıgar, Dik Hisar perdesi üzerinde Segâh gibi farklı çeşniler incelenmiş olup bestecinin Kürdîlihiczâkâr makamında bestelemiş olduğu eseri oluşturan notaların kullanım sıklıkları da tablo halinde verilmiştir. Bunun yanı sıra besteci ile röportaj yapılmış ve bu vesile ile bestecinin makam olgusuna ve Kürdîlihiczâkâr makamına olan bakış açısını daha iyi anlama şansı yakalanmıştır.

Alpa (2009), “Necdet Yaşar'ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal Ve Teknik Analizi” isimli araştırmasında, Tanburi Cemil ekolünü Mesut Cemil aracılığıyla günümüze taşıyan, kendi tekniğiyle birleştirerek yeni bir tanbur tekniği ortaya koyan ve müzik çevrelerince önemli tanbur virtüözlerinden biri olarak kabul edilen Necdet Yaşar'ın, Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının müfredatları içerisinde bulunan çeşitli makamlardaki taksimlerini incelemiştir. Öncelikle Necdet Yaşar'ın ulaşılabilirlikle sınırlı olan taksimlerini notaya alınmış sonra notaya alınan taksimlerin makamsal ve teknik analizleri yapılmaya çalışılmıştır. Ulaşabildiği yirmi iki taksim giriş, ara ve geçiş taksimlerini ile incelemesini yapmıştır.

Özdemir (2008), “Cinuçen Tanrıkorur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi” adlı çalışmasında, Türk Müziği'nin önemli icracılarından olan Cinuçen Tanrıkorur'un ud taksimlerini, makamsal ve teknik açıdan incelemiştir. Makamsal açıdan değerlendirildiğinde, alışlagelmiş melodi kalıplarının dışında hareket eden Tanrıkorur'un, Uzzal, Hüzzam, Şevkefza, Şedd-i Sabâ ve Uzzal'dan Şevkefza'ya geçiş taksimi

olmak üzere beş taksimi bu çalışmaya örnek olarak seçilmiş ve bu taksimler transpozisyonu, melodik hareketleri, seyir yapıları ve makamsal geçkileri bakımından incelenmiştir. Makamsal çözümlemesi yapılan bu taksimler daha sonra udu kullanım tekniği bakımından klavye üzerindeki pozisyonları, sık tercih edilen süsleme tekniklerini ve sağ- sol el tekniklerini içeren bir anlayışla açıklanmıştır. Analizler doğrultusunda çıkan sonuçlarda Tanrıkorur'un taksimlerinde daha ziyade, kız ney ve müstahzen akordunu kullandığı, melodilerinde kalıplaşmış ezgi yapılarını tercih etmediği, geleneksel seyir anlayışı çerçevesinde özgün melodiler ürettiği, kapalı ve ileri pozisyonları tercih ettiği görülmüştür.

Kılınçarslan (2006), “Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel yönden İncelenmesi” isimli çalışmasında, Türk musikisinin en büyük dini formu olan ayin formunu anlatabilmek için önce Hz. Mevlana, Mevleviliğin kuruluşu ve ayin formunun bir parçası olan sema töreni ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Hiç şüphe yok ki Mevlevi ayinleri konusu bir değil yüzlerce tez konusu olabilecek kadar geniştir. Mevlevi ayinleri içerisinde en sanatlı ve en uzun süreli olan Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Ayini biçim, usul ve makamsal yönden incelenmiştir. İncelenen bu ayinde hüzzam makamını bestekârın nasıl kullandığı, eser içerisinde kullanılmış olan geçkiler ve bu geçkilerin hüzzam makamıyla ilişkisi, ayinde kullanılan usullerle bu usullerin vezin ile ilişkisi incelenmiştir.

Akdeniz (2008), “Zeki Arif Ataergin'in Dilkeşhaveran Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makam, Usûl Ve Ezgisel Yönden İncelenmesi” adlı çalışmasında Türk musikisinin en önemli bestekârlarından Zeki Arif Ataergin'in hayatı ve musiki geçmişi ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Bestekârın Dilkeşhaveran makamında bestelemiş olduğu 16 adet eseri biçim, usûl ve makam yönünden incelenmiştir. İncelenen bu eserlerde Dilkeşhaveran makamının bestekâr tarafından nasıl kullanıldığı, eserler içerisinde yapılan geçkiler ve bu geçkilerin Dilkeşhaveran makamıyla ilişkisi incelenmiştir.

Elinç (2005), “Abdülkadir Meragi'nin Eserlerinin Makamsal Açından İncelenmesi” adlı tezinde, Klasik Türk Müziğinde “Hoca” denip mûsikînin en büyük üstadı olarak kabul edilen Abdülkâdir Merâği, Türk ve Osmanlı toplumunun dışında; Azerbaycan topraklarında doğmasına rağmen, Klasik Türk Müziğinin nazariyat ve bestekârlık alanlarında bir deha olarak kabul edilmiş ve mûsikimizin bu yönleriyle gelişmesinde önemli roller oynadığından söz etmiştir. Kendisinden önce Anadolu

Selçuklu mûsiki anlayışını devam ettiren Osmanlı Türkleri 1400'lü yıllardan sonra Merâğî' nin mûsikî anlayışını benimseyip onun yönünü takip etmişlerdir. Çalışmada bir klasik dönem bestekâr'ı olan Abdülkâdir Merâğî'nin eserlerinin makamsal açıdan incelenmesi yapılarak, bestekârın makam ve form anlayışının günümüzdeki anlayışla farklılıkları ortaya çıkartılmıştır. Bu dönemde bestekârın kullandığı formların incelenmesinin yanı sıra sözlü mûsikide kullandığı Kâr, Kârçe, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî formlarının kullanılış şekilleri incelenilerek, bu formlardaki usûl anlayışına değinilmiştir.

Toydemir (2005), “Göksel Baktagir'in Yapmış Olduğu Saz Semailer” isimli bu çalışmada, saz mûsikîsinin unutulduğu son dönemlerde, günümüz saz icracılarının en önde gelenlerinden biri olarak kabul edilen Göksel Baktagir' in yapmış olduğu saz eserlerinin saz icrasına ve bestecilik anlayışına çok farklı bir soluk getirdiğinden bahsetmiştir. Bu çalışmada sadece Saz Semai formunda bestelemiş olduğu eserlerin bir kısmı incelenmiştir. Bu eserler incelenirken, özellikle bestekârlık yönü, makamsal ifade ve tertibatı, kullanmış olduğu geniş aralıklar, motifler, önemli mızrap pozisyon ve türleri, ezgisel ifade, makam, usûl ve tema arasındaki uyum ve sol el tekniği üzerinde durulmuştur. Yapmış olduğu tasviri eserlerin çoğuna bir isim vererek, hepsi birbirinden kıymetli olan Türk müziği enstrümanlarının gelişmesinde ve tınlarının çok farklı şekillerde ön plâna çıkmasında etkili olmuş ve katkıda bulunmuştur. Eserlerinde, kanun sazının bütün teknik imkânlarını sınırlarına kadar zorlayan Göksel Baktagir' in, mızraplı sazda göstermiş olduğu müzikal ifade ve kimlik ifade edilmeye çalışılmıştır.

Akkuş (2004), “Türk Müziğinde Halil Karaduman ve Göksel Baktagir'in Müzik ve Kanun Sazındaki Eğilimleri ve Yönelişleri” isimli çalışmasında, Halil Karaduman ve Göksel Baktagir'in hayatlarından, verdikleri konserlerden, yurt dışı çalışmalarından ve müzik alanında geniş kitlelere ulaşabildiklerinden söz etmiştir.

Santepe (2013), “L.v. Beethoven'in Op.13 patetik piyano sonatının armoni, form bilgisi ve çözümlene teknikleri derslerine katkılarının incelenmesi” adlı araştırmasında, klasik dönemin ünlü Alman bestecisi olan L.v. Beethoven'in Op. 13 “Patetik” piyano sonatı armonik ve formsal analizini yapmış ve eserin armoni, form bilgisi ve çözümlene teknikleri derslerine katkılarını ortaya çıkarmak amaçlamıştır. Bu araştırmanın sonucunda eser hakkında bir takım bulgulara ulaşmıştır. Form yönünden, yazılmış olan ağır tempolu giriş kısmı ile oluşan farklılık dikkat çekici olduğunu

belirten Santepe, eserin son bölümünün rondo formu açısından iyi bir örnek olduğu fikrini benimsemiştir.

Çolak (2013), “Ludwig Van Beethoven'ın Op.55 Mi Bemol Majör 3. Senfonisinin Müzikal Form ve Orkestra Şefliği Teknikleri Yönünden İncelenmesi” isimli çalışmasında, Üçüncü Senfonisi Eroica'nın, ilk önce bestecinin hayranlık duyduğu Fransız General Napoleon Bonaparte'ye ithaf edildiğinden, fakat Napoleon'un kendisini imparator ilan etmesinden sonra besteci tarafından ithafının iptal edilerek, eserin isminin "Eroica" olarak değiştirildiğinden bahsetmiştir. Bu çalışmada öncelikle bestecinin müzikal kişiliği ve senfoninin doğuşu ele alınmıştır. Bölümlerin form analizi yapılmış ve kullanılan formlar açıklanmıştır. Daha sonra bazı orkestra şeflerinin vuruş teknikleri analiz edilmiş ve çoğu yabancı kaynaklardan edinilen bilgilerle vuruş teknikleri ve eserin yorumu incelenmiştir.

Urgun (2008), bu çalışmada Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) üçüncü ve son dönem yapıtları genel bir bakışla ele almış ve bu dönemin anıtsal yapıtlarından olan piyano sonatları incelemiştir. Bestecinin form, armoni ve piyano çalma sanatı açılarındaki gerçekleştirdiği yenilikler, hem teknik hem de felsefi bir bakışla açıklanmaya çalışılmıştır. Bestecinin otuz iki piyano sonatını meydana getirdiği, üç döneme ayırarak anlatmaya çalışmıştır.

Taze (2006), bu araştırmasında, Klasik dönemin ünlü Alman bestecisi olan Ludwig Van Beethoven'i ve onun müziğinin dünya literatüründeki yerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Beethoven'in hayatı, yaşadığı dönemin özellikleri ve viyolonsel repertuarı içinde bulunan sanatları form, tonalite, armoni bakımından karşılaşılabilecek zorluklar örnek verilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Taze, Klasik dönemde ortaya çıkan yeni form ve müzik anlayışı işlenmiş; yarı klasik yarı romantik olarak bilinen Beethoven'in viyolonsel sonatlarında bu özelliklerin nasıl ortaya konulduğu işlemiştir. Ortaya çıkabilecek teknik ve yoruma ilişkin sorunların çözümleri ipuçları ortaya konularak önerilerde bulunmuştur.

## BÖLÜM III

### YÖNTEM

#### 3.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu bölümde araştırmanın yöntem kısmını oluşturan, desen, evren, örneklem, veri toplama araçları, veri toplama araçlarının uygulanması ve toplanması ile verilerin analizine yönelik bilgiler sunulmuştur.

##### 3.1.1. Araştırmanın Deseni

Araştırma, elde edilen bulguların sayısal değerlerle ifade edilmesinden dolayı niceldir. Betimsel araştırma yönteminin esas alındığı bu çalışmada, ‘Tarama (Survey) yöntemi kullanılmış ve tarama yöntemi içerisinde yer alan görüşme metodundan yararlanılmıştır. Araştırma kapsamındaki makam, usûl ve formların tespiti için içerik analizinden de yararlanılarak frekans değerleri saptanmaya çalışılmıştır.

Ekiz’e göre nicel araştırmanın temel çalışma prensibi, elde edilen bulguların bir şekilde sayısal değerlerle ifade edilmesi ve ölçülebilmesidir. Çalışmada esas alınan yöntemlerden diğeri betimsel araştırma yöntemidir (Ekiz, 2003: 93). Karakaya’ya göre “Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır ve tarama (survey), betimsel araştırmalarda kullanılan en yaygın yöntemlerin başında gelir (Karakaya, 2011: 59). Tarama yöntemini Karasar, genel tarama modellerini, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleri olarak tanımlamıştır (Karasar, 2003: 79).

“Survey yöntemi içerisinde hem sosyal bilimlerde hem de eğitimde en çok kullanılan metot ya da veri toplama araçları, posta anketleri, kişisel görüşmeler, telefon görüşmeleri, yapılandırılmış gözlemlerdir.” ( Ekiz, 2003: 105)

### **3.1.2. Evren**

Araştırmanın evrenini Göksel Baktagir'in Türk Mûsikîsine kazandırmış olduğu eserlerle birlikte, bestelerini yapmış olduğu eserler oluşturmaktadır.

### **3.1.3. Örneklem**

Araştırmanın örneklemini, yetmiş bir adedi kendi kitabında yer alan ve yirmi dört adedi de internet kaynakları üzerinden elde edilmiş, toplam doksan altı adet eser oluşturmaktadır.

### **3.1.4. Veri Toplama Araçları**

Araştırma için gerekli olan veriler, bestecinin kendine ait olan besteleri ile saz eserlerini içinde bulunduran kitabından ve internet kaynaklarından elde edilmiştir. Ayrıca, bestecinin eserleri hakkındaki görüşlerini alabilmek amacı ile uzman görüşleri çerçevesinde, bir görüşme formu hazırlanmıştır. Hazırlanan form, yapılandırılmış telefon görüşmesi yöntemi ile besteciye yöneltilmiş, alınan cevaplar yazıya aktarılmıştır.

### **3.1.5. Veri Toplama Araçlarının Uygulanması ve Toplanması**

Göksel Baktagir'e ait eserlerin incelenip, açıklanabilmesi için gerekli metod ve kitaplar taranmıştır. Kitapların içerisindeki bilgiler ve eserler bilgisayar ortamına aktarılmış daha sonra elde edilen bulgular doğrultusunda Excel programı yardımı ile tablolar hazırlanmış, sayısal ve sözel verilerin frekans değerleri bu tablo ve şekiller üzerinden aktarılmıştır.

### **3.1.6 Verilerin Analizi**

Yapılan tarama yöntemi sonuçlarına göre elde edilen verilerin frekans (fr) ve yüzde (%) değerleri, tablolarla gösterilmiştir. Ayrıca veriler tablo ve pasta dilimleri halinde gösterilerek sonuçların görsel açıdan da anlaşılabilirliğine katkı sağlaması amaçlanmıştır.

## BÖLÜM IV

### BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma bulguları ve bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlar yer almaktadır. Araştırmada elde edilen bulgular ve yorumlar, araştırmanın alt problemleri doğrultusunda aşağıda verilmiştir.

#### 4.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt probleminde, “Göksel Baktagir eserlerinin makamlarına göre sınıflandırılması nasıldır?” sorusuna cevap aranmıştır. Bunun sonucunda elde edilen bilgiler Tablo 3’te ve Şekil 1’de sunulmuştur. Ayrıca makamların basit ve birleşik olarak da sınıflandırılması yapılmış, ortaya çıkan durum Tablo 4, Tablo 5 ve Şekil 2’de gösterilmiştir.

**Tablo 3: Göksel Baktagir eserlerinin makamlarına göre sınıflandırılması**

MAKAM SAYISI	MAKAM	ESER ADI	ESER SAYISI
1	ACEM AŞİRAN	Saz Semâisi (Bahar-2) Saz Semâisi (Füsunkâr) Şarkı (İstanbul’um) Saz Eseri (Maraton) Sirtö (Yorgo)	5
2	BEYATİ	Saz Semâisi (Aşık)	1
3	BUSELİK	Longa Saz Semâisi (Duygular)	2
4	EVC-ÂRÂ	Saz Semâisi 1 Saz Semâisi 2	2
5	EVIÇ	Nefes	1
6	HİCÂZ	Şarkı (Anmadığım Günüm Yok) Çeşitleme Saz Eseri (Kerbela) Saz Eseri (Kervan) Saz Eseri (Küçük Hanımın Öyküsü) Saz Semâisi (91’in Baharı) Saz Semâisi (Özlem) Saz Semâisi (Esmer Bakış) Saz Semâisi (Cânânım) Saz Semâisi (Garip) Saz Eseri (Bosna)	11
7	HİCÂZKÂR	Saz Semâisi (Çırpınış) Longa (Fayton)	2
8	HÜSEYNÎ	Saz Eseri (Toprak) Saz Eseri (Köyüm) Saz Eseri (Göç) Saz Eseri (Yunus) Şarkı (Kaç Kişi Kaldı)	5
9	HÜZZAM	Saz Semâisi (Pınar) Saz Semâisi (Nemli Duygular)	2
10	KÜRDÎ	Fantezi ( Ben İsimsiz Anayım) Şarkı (Kalbime Yazdım) Flamenco Turca Ağlama Merdiven	5

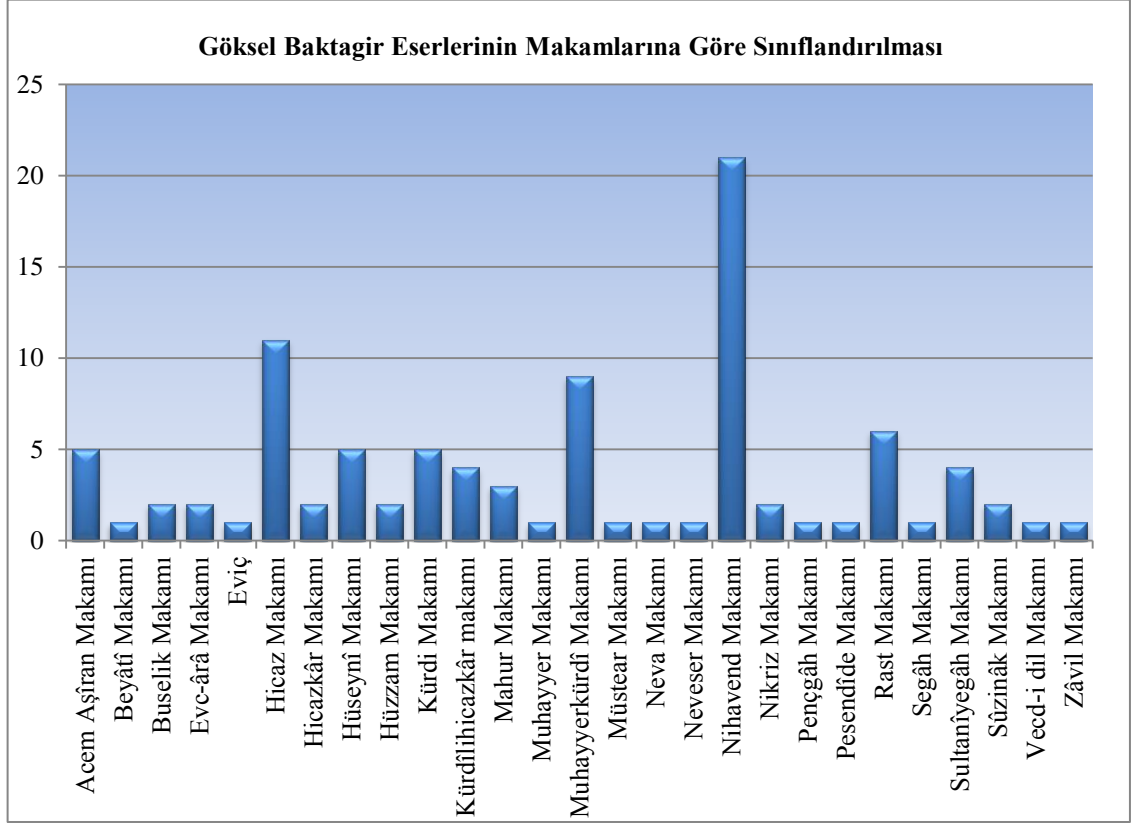


11	KÜRDİLİHICAZKÂR	Şarkı (Hasret Zor) Peşrev Saz Semâisi (Meltem) Sırto	4
12	MAHUR	Longa Saz Semâisi Saz Semâisi 2	3
13	MUHAYYER	Çeşitleme (Harman)	1
14	MUHAYYERKÜRDÎ	Saz Semâisi ( Nostalji) Saz Semâisi (Hayal Gibi) Saz Semâi (Çılgın Düşler) Şarkı (Kar Tanem) Şarkı (Ne Olur) Şarkı ( Gönüm İçinde Yattığın Yeter) Şarkı (Çile Nöbetleri) Şarkı (Bu Hüzün Niye) Şarkı (Kararsız Değilim)	9
15	MÜSTEAR	Sırto	1
16	NEVÂ	Saz Semâisi	1
17	NEVESER	Saz Semâisi	1
18	NİHAVEND	Şarkı (Ben Aşktan Söz Ettim) Şarkı (Para Şöhret Elin Olsun) Şarkı (Unut Deme Bana Gücüm Yetmiyor) Longa Peşrevi Saz Eseri (Dalgalar) Saz Eseri (Gökkuşığı) Şarkı (Mutluluk Dansı) Saz Eseri (Unutmak Mümkün mü?) Saz Eseri (Üsküdar' da Sabah) Saz Semâisi 1 Saz Semâisi 2 (Dans) Saz Semâisi 3 (Hüzün) Saz Semâisi 4 (Sonbahar Aşkı) Sırto Sırto 2 Şarkı ( Hüzün Tutkusu) New Orleans Yağmurla Gelen Sarmaşık Duygular Saz Eseri (Çocukluğum)	21
19	NIKRİZ	Şarkı (Ölümüne Sevmişim) Çeşitleme (Cambaz)	2
20	PENÇGÂH	Şarkı (Sevgi Çağrısı)	1
21	PESENDİDE	Saz Eseri (Başka Bir Âlem)	1
22	RAST	Rast Eser (Gün İşığı) Saz Semâisi 1 Saz Semâisi 2 (Hasret) Sırto Saz Eseri (Doğu Rüzgârı) Saz Eseri (Bahar)	6
23	SEGÂH	Nefes	1
24	SULTÂNİYEGÂH	Longa (Şenlik) Saz Semâisi (Yeniden Doğmak) Sırto Saz Eseri (Yalnız Sen)	4
25	SÛZNÂK	Saz Semâisi Sırto	2
26	VECD-İ DİL	Saz Eseri (Bayram Günü)	1
27	ZÂVİL	Saz Semâisi (Sazım)	1

Tablo 3' ten anlaşılacağı gibi, Göksel Baktagir' in kendisine ait olan eserleri ile bestesinde katkısı olduğu eserlerin; beş adedini Acem Aşîran Makamı'nda, bir adedini Beyâtî Makamı'nda, iki adedini Buselik Makamı'nda, iki adedini Evc-ârâ Makamı'nda, bir adedini Eviç Makamı'nda, on bir adedini Hicaz Makamı'nda, iki adedini Hicazkâr Makamı'nda, beş adedini Hüseyinî Makamı'nda, iki adedini Hüzam Makamı'nda, beş adedini Kürdi Makamı'nda, dört adedini Kürdîlihiczakâr Makamı'nda, üç adedini Mahur Makamı'nda, bir adedini Muhayyer Makamı'nda, dokuz adedini Muhayyerkürdî Makamı'nda, bir adedini Müstear Makamı'nda, bir adedini Neva Makamı'nda, bir adedini Neveser Makamı'nda, yirmi bir adedini Nihavend Makamı'nda, iki adedini

Nikriz Makamı'nda, bir adedini Pençgâh Makamı'nda, bir adedini Pesendîde Makamı'nda, altı adedini Rast Makamı'nda, bir adedini Segâh Makamı'nda, dört adedini Sultanîyegâh Makamı'nda, iki adedini Sûzinâk Makamı'nda, bir adedini Vecd-i Dil Makamı'nda ve bir adedini de Zâvil Makamı'nda yazmış olduğu tespit edilmiştir.

Makamları ve her makama ait eser sayısını grafik üzerinde gösterdiğimizde, hangi makamlardan daha fazla eser verdiği şekil 1' de görülecektir.



**Şekil 1. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamlarına Göre Sınıflandırılması**

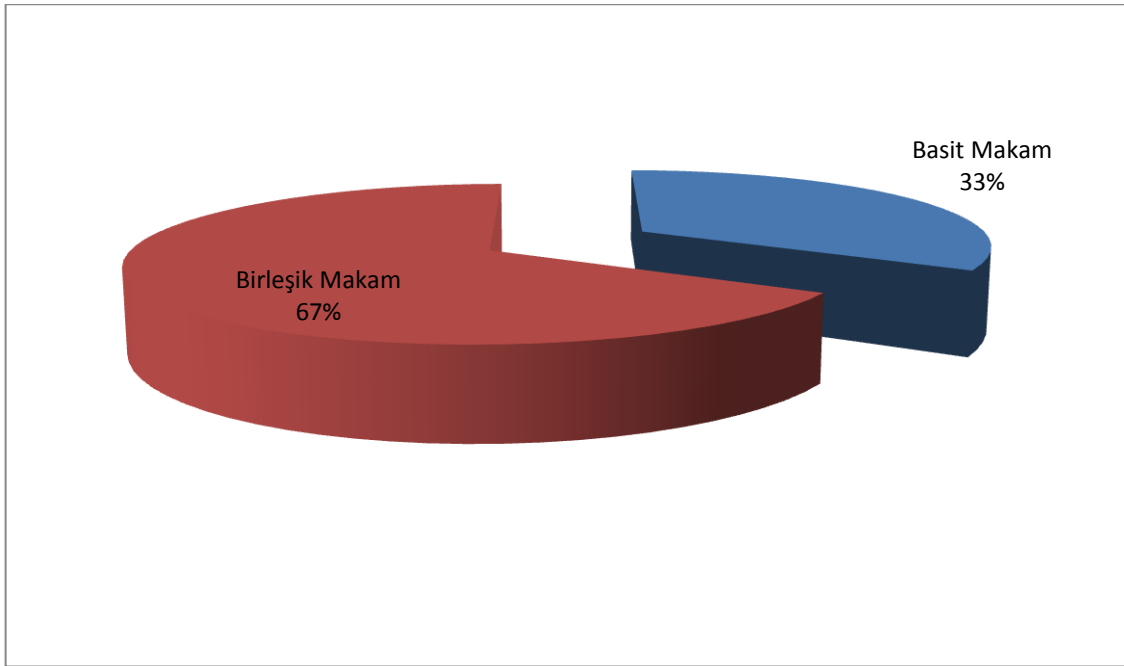
Şekil 1' de görüldüğü gibi Göksel Baktagir, kendisine ait olan eserlerde ve bestelerinde adı geçen eserlerde, yirmi bir adet eserle en çok Nihavend Makamı'na, ardından on bir adet eserle Hicaz Makamı'na ve dokuz adet eserle de Muhayyerkürdî Makamı'na yer verdiği görülmektedir.

Göksel Baktagir eserlerinin makamsal niteliklerine göre sınıflandırılması yapıldığında aşağıdaki tablonun oluştuğu görülmektedir.

**Tablo 4. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamsal Niteliklerine Göre Sınıflandırılması**

Makam Nitelikleri	Kullanılan Makam Sayısı
Basit Makam	9
Birleşik Makam	18

Tablo 4'e göre Göksel Baktagir, eserlerinde ya da beste veya müziklerinde katkısı olduğu eserlerde, dokuz adet basit makam, on sekiz adet birleşik makam üzerinden çalışmalar yapmıştır. Bu sonuç yüzdelik oranla gösterildiğinde aşağıdaki şekil ortaya çıkmaktadır.



**Şekil 2. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamsal Niteliklerine Göre Yüzdelik Oranları**

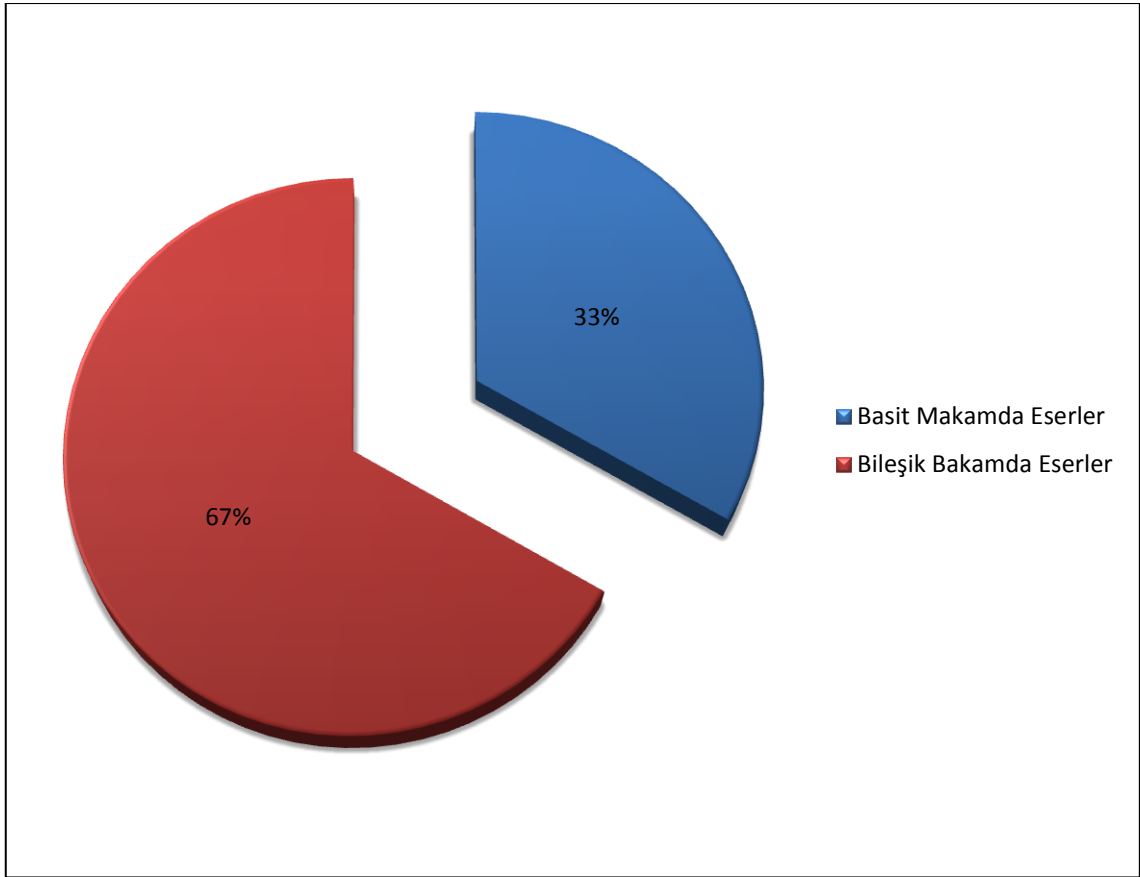
Göksel Baktagir'in eserlerini ya da beste veya müziklerinde katkısı olduğu eserleri basit makam ve birleşik makam olarak sınıflandırdığımızda, aşağıdaki tablo meydana gelmektedir.

**Tablo 5. Göksel Baktagir Eserlerinin Makamsal Niteliklerine Göre Eserlerinin Dağılımı**

Makam Nitelikleri	Eser Sayısı
Basit Makam	32
Birleşik Makam	64

Tablo 5'ten anlaşılacağı üzere Göksel Baktagir, 32 adet eserde basit makamdan, 64 adet eserde Birleşik makamdan eser ortaya çıkarmıştır.

Göksel Baktagir'in eserlerinde veya müziklerinde katkısı olduğu eserlerde kullandığı makamların nitelikleri, aşağıdaki şekilde yüzde (%) olarak gösterilmiştir.

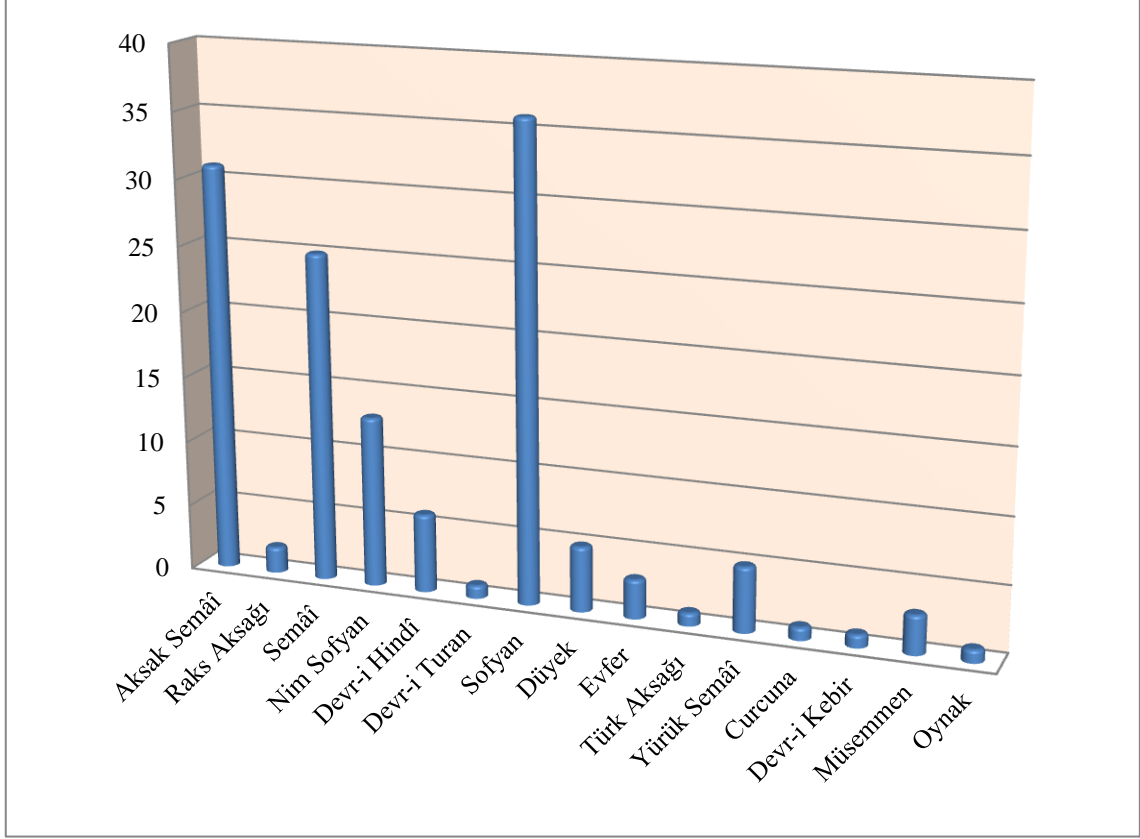


**Şekil 3. Göksel Baktagir Eserlerinin Niteliklerine Göre Ayrım Yüzdeleri**

Şekil 3'te görüldüğü gibi Göksel Baktagir'in eserleri ve beste veya müziklerinde katkısı olduğu eserler basit makam ve birleşik makam olarak niteliksel açıdan, yüzdeler oranlarla ifade edildiğinde % 33'ünü basit makamların ve % 67'sini ise birleşik makamların oluşturduğunu gözlemlenmektedir.

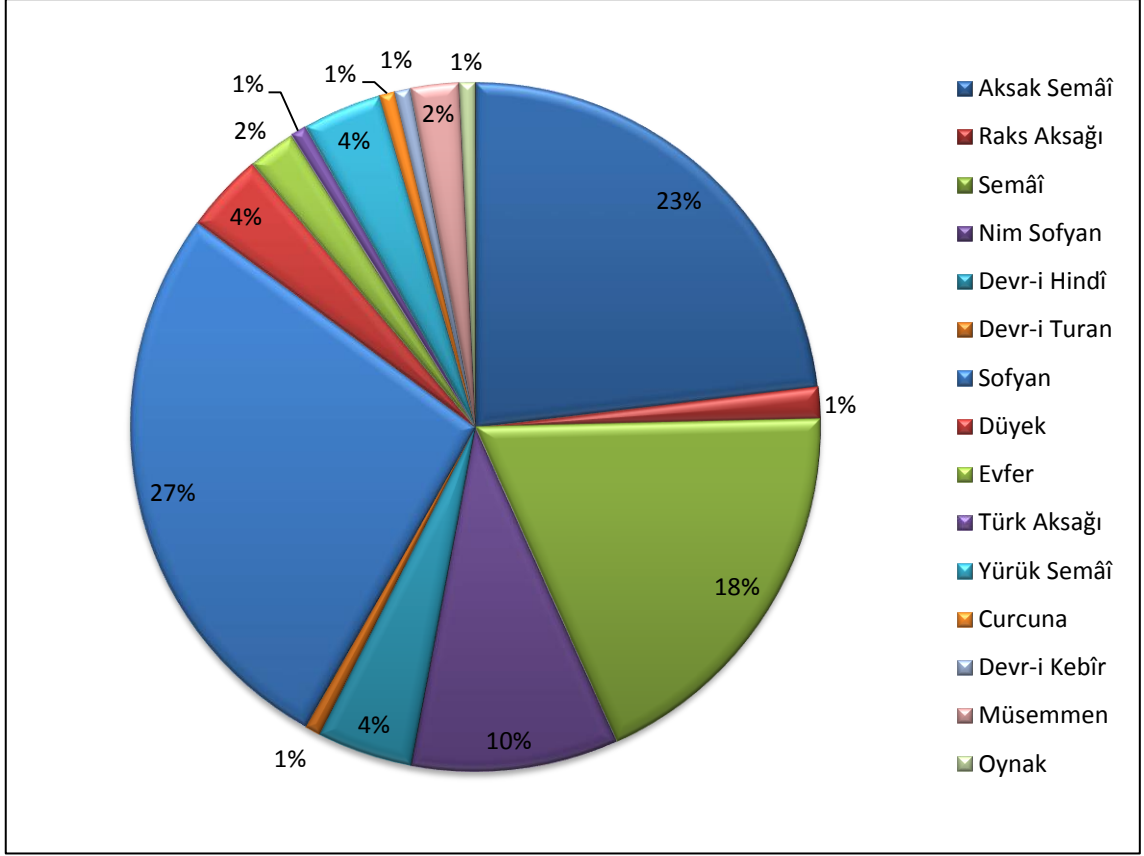
#### 4.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum

Araştırmanın ikinci alt probleminde, “Göksel Baktagir eserlerinin usûl yönünden sınıflandırılması nasıldır?” sorusuna cevap aranmıştır. Bunun sonucunda elde edilen bilgiler Şekil 4’te ve Şekil 5’te sunulmuştur.



**Şekil 4. Göksel Baktagir’in Eserlerinde Kullandığı Usûllerin Dağılımı**

Şekil 4’te görüldüğü gibi Göksel Baktagir, eserlerinde Aksak Semâî, Semâî, Raks Aksağı, Nim Sofyan, Devr-i Hindî, Düyek, Sofyan, Evfer, Müsemmen, Yürük Semâî, Devr-i Kebir, Türk Aksağı ve Devr-i Turan usûllerine yer vermiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi eserlerinin çoğunda küçük usûllerden yararlanmıştır. Bu dağılımın yüzde olarak ifadesi aşağıda gösterilmiştir.



**Şekil 5. Göksele Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Usûllerin Yüzdeleri Dilimleri**

Yukarıdaki şekilden de anlaşılacağı gibi eserler yüzdeleri dilimlerine ayrıldığında, sofyan usûlünün % 27 ile en çok kullanılan usûl olduğu ortaya çıkmaktadır. Aksak semâî usûlünün %23 ve Semâî usûlünün ise %18 ile sofyan usûlünü takip ettiği gözlemlenmektedir.

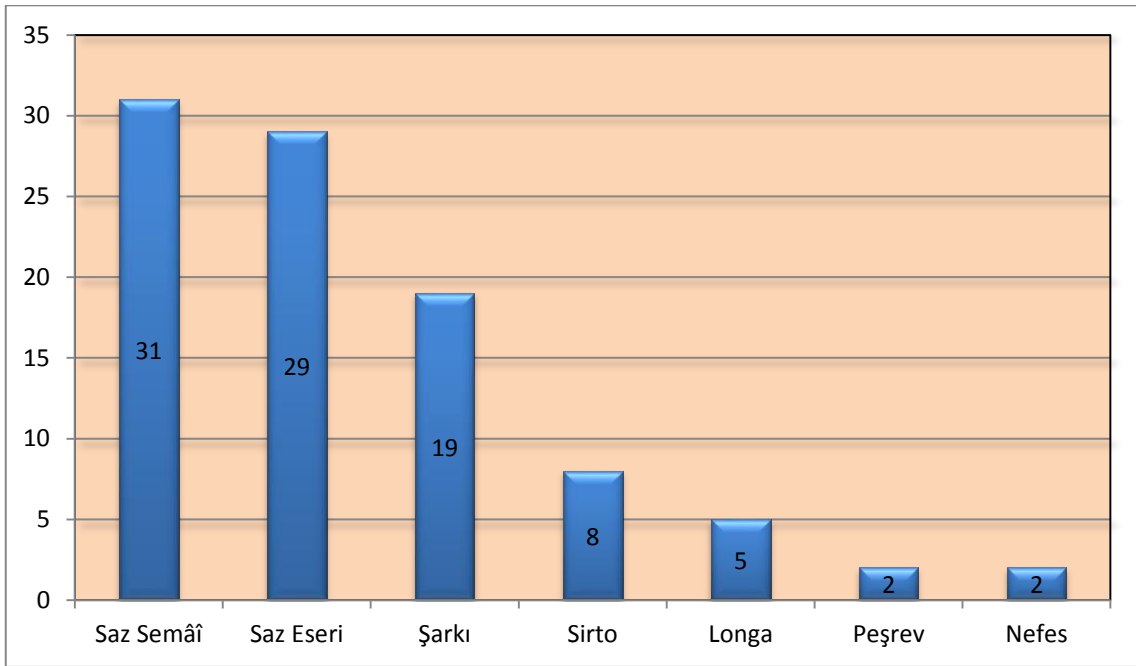
#### **4.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın üçüncü alt probleminde, "Göksele Baktagir eserlerinin form yönünden sınıflandırılması nasıldır?" sorusuna cevap aranmıştır. Bunun sonucunda elde edilen bilgiler Tablo 6, Şekil 6 ve Şekil 7'de frekans ve yüzdeleri dilimlerle sunulmuştur. Belirli bir form yapısı altında almadığı eserler sadece saz eseri adı altında toplanmıştır.

**Tablo 6. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Sayısal Dağılımı**

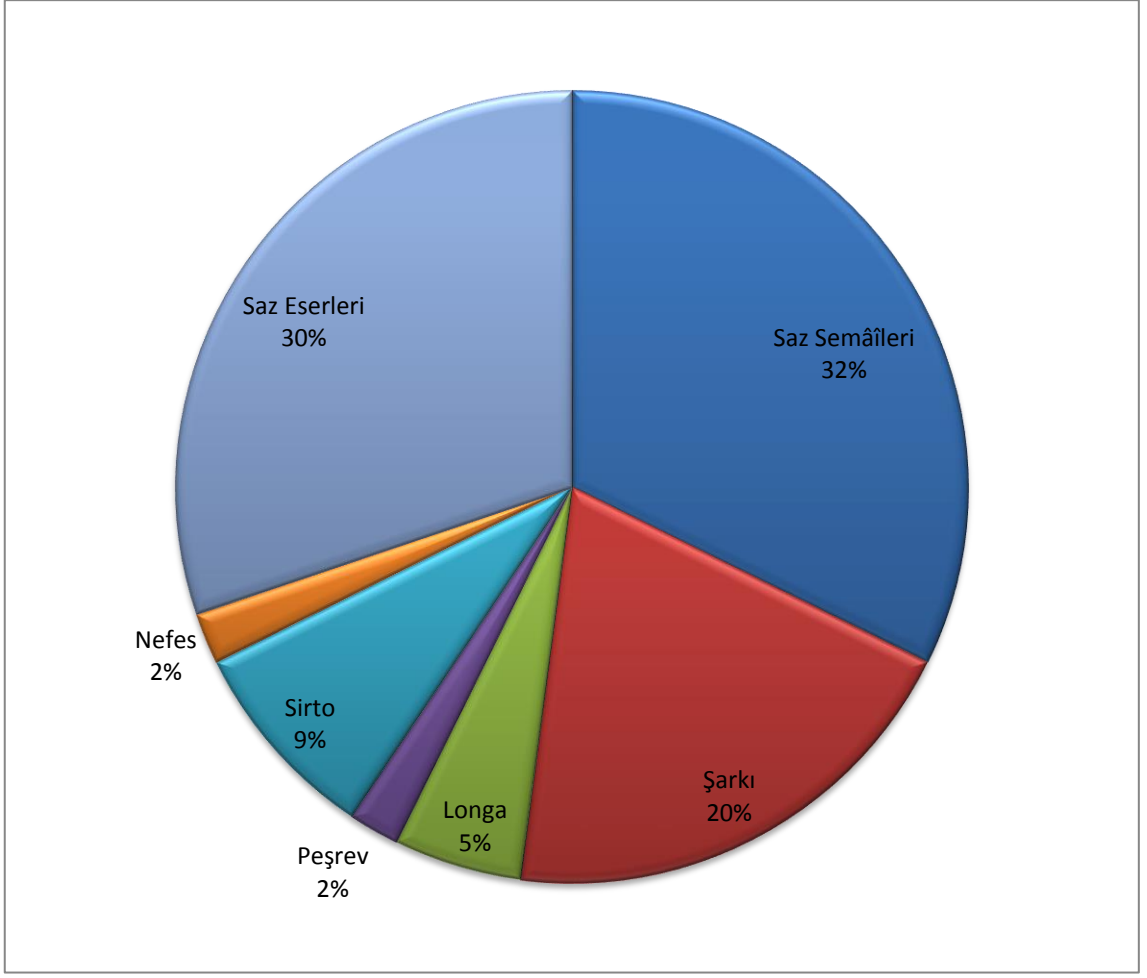
Formlar	Eser Sayısı
Saz Semâîsi	31
Şarkı	19
Longa	5
Saz Eseri	29
Peşrev	2
Sirto	8
Nefes	2
Toplam	96

Form yapılarına göre Göksel Baktagir' in eserlerinde birinci sırayı Saz Semâîleri almaktadır. Belirli bir formal yapı içerisine almadığı saz eserleri ikinci sırada yer alırken, üçüncü sırada şarkı formu gelmektedir. Bu durumu grafiksel olarak düzenlediğimizde aşağıdaki şekil ortaya çıkmaktadır.



**Şekil 6. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Grafiksel Gösterimi**

Eserlerin form grafiği incelendiğinde saz semâîlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra belirli bir form yapısı belirtilmeyen eserlerin ve şarkıların oranının da yüksek olduğu göze çarpmaktadır. Yüzdelerle ifade edildiğinde ise aşağıdaki gibi bir oranla karşılaşılmaktadır.



**Şekil 7. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Kullandığı Formların Yüzdeleri Oranları**

Göksel Baktagir'in eserlerinde kullandığı formlar yüzdeyle gösterildiğinde Saz Semâilerinin %32 oranla en çok kullanılan form olduğu gözlemlenmektedir. Saz Semâilerini, % 30'luk oranla saz eserleri, %20'lik oranla şarkı, %9'lik oranla sirto, %5'lik oranla longa, %2'lik oranlarla peşrev ve %2'lik oranla nefes formunun takip ettiği görülmektedir.

#### **4.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın dördüncü alt probleminde, "Göksel Baktagir'in, eserlerine ilişkin kendi görüşleri nelerdir?" sorusuna cevap aranmıştır. Konuyla ilgili olarak yapılandırılmış görüşme yöntemi uygulanmıştır. Bunun için bir görüşme formu düzenlenmiştir.



**Tablo 7. Göksel Baktagir’le Yapılan Görüşme Formu**

Soru No	Göksel Baktagir’e Yöneltilen Sorular
1	Bir kanun üstadı, icrâcısı olarak kanunu nasıl tanımlarsınız?
2	Hocam, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Dr. A. Başak İlhan Harmancı, Rast müzikoloji dergisinde, “Şed Makam mı Şed İcra mı?” başlığı altında bir makale yayınlamış ve makamların analizleri sonucunda makamlarda şed olmayacağını bunun sadece icrâda olabileceği dile getiriliyor. Bu konu hakkında yorumunuzu alabilir miyim?
3	Hocam, eserleriniz üzerinde yaptığım makamsal inceleme sonucu, Nihavend, Hicâz ve Muhayyerkürdî makamlarına daha fazla yer verdiğiniz görülüyor. Bu durum belirli sebeplere dayanıyor mu?
4	Mûsikîmizde çok sayıda makamın olmasının –ki bu sayı biliyorsunuz yüzlerle ifade ediliyor- bize kazandırdıkları nelerdir?
5	Sayın hocam, Türk mûsikîsine kazandırmış olduğunuz bir sol el tekniği olduğunu biliyoruz. Sazınızda yaptığımız yenilik gibi Türk mûsikîsine kazandırmayı düşündüğünüz bir makam tertibi çalışmanız var mı?
6	Eserlerinizi incelediğimizde Saz Semaillerine de ayrı bir yer verdiğiniz görülüyor ki bu oran % 30’ları buluyor. Saz semaillerine bu kadar çok yer vermenizin bir amacı var mı?

Tablo 7’de görüldüğü gibi, bestecinin kendi enstrümanı ile ilgili sorudan başlayarak, yine kendi eserleri ile ilgili sorularla devam edilmiştir. Ayrıca soruların birinde Türk Mûsikîmizin son dönemlerinde ortaya çıkan bir durumla ilgili de görüşü alınmak istenmiştir.

## BÖLÜM V

### SONUÇ VE ÖNERİLER

“Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usul Ve Form Yönünden İncelenmesi” isimli bu çalışmada, Türk Mûsikîsi çatısı altında, kendisine yer edinmeyi başarmış, bestekâr ve kanun icrâcısı Göksel Baktagir’e ait doksan altı adet eserin, makam, usûl ve form yapıları incelenmiştir. İncelemeye ışık tutması bakımından Göksel Baktagir ile yapılan görüşmeden elde edilen bilgiler, bu bölümde paylaşılmıştır. Bunun neticesinde her bir konu hakkında çeşitli sonuçlara varılmıştır. Bu sonuçlar makam, usûl ve form başlıkları altında sıralanmıştır. Sonuçlara dayanarak çeşitli önerilerde de bulunulmuştur.

#### 5.1. Birinci Alt Problem Durumuna Ait Sonuçlar

Göksel Baktagir’e ait doksan altı adet eser, öncelikle makamsal yapıları temel alınarak incelenmiştir. Bestecinin yirmi yedi adet makam kullandığı görülmüştür. Bu makamlar içerisinde günümüzde çok fazla kullanılmayan makamlar olduğu gibi, halen kullanılabilirliğini devam ettiren makamlar da yer almıştır. Bununla birlikte nazariyât kitaplarında henüz ismi geçmeyen, bin dokuz yüz seksen yedi yılında oluşturulan bir makam tertibi üzerinde de eser verdiği görülmüştür. Vecd-i Dîl ismiyle tanıtılan bu makam, Türk mûsikîsinin zenginliğine dâhil edilmiş yeni bir makam özelliğindedir. Göksel Baktagir’in, eserlerinde en fazla Nihavend makamına yer verdiği gözlemlenmiştir. Hicâz ve Muhayyerkürdî makamının, Nihavent makamından sonra en çok kullanılan makamlar olduğu tespit edilmiştir. Bunu takip eden süreçte Rast, Hüseyinî, Kürdî makamları gelmiş, en az sayıda kullandığı makamlar ise Acemaşîran, Sultâniyegâh, Kürdîlihicâzkâr, Mahur, Bûselik, Evc-ârâ, Hicazkâr, Hûzzam, Nikriz, Sûznâk, Beyâtî, Eviç, Muhayyer, Müstear, Nevâ, Neveser, Pençgâh, Pesendîde, Segâh ve Vecd-i Dil makamı şeklinde olmuştur.

Göksel Baktagir’in eserlerinde birçok makama yer vermesi, Türk mûsikîsine ne kadar geniş bir yelpazeden baktığının bir göstergesidir. Ayrıca, müzik üretirken bir amaç içerisinde olduğunu da kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir. Sözlerine, günümüzde kullanılan makamların uygulamada kısır kaldığını da eklemiştir.

Göksel Baktagir'in eserleri makamsal olarak incelendiğinde, hem basit makamlardan hem de birleşik makamlardan eserler verdiği görülmektedir. Eserlerinde en fazla yer verdiği makamsal niteliğin birleşik makam, en az yer verdiği makamsal niteliğin ise basit makam olduğu görülmektedir. Bu sonuca doğru orantılı olarak, en fazla birleşik makamlardan, en az da basit makamlardan eser vermiştir.

### **5.2. İkinci Alt Problem Durumuna Ait Sonuçlar**

Göksel Baktagir'e ait doksan altı adet eser, usûl yapıları temel alınarak incelendiğinde, bestecinin on üç adet usûlden yararlanarak eserlerini oluşturduğu görülmektedir. Bu usûller, aksak semâî, devr-i hindî, devr-i kebir, devr-i turan, düyek, evfer, müsemmen, nim sofyan, raks aksağı, semâî, sofyan, türk aksağı ve yürük semâîdir. Usûllerin yapılarına göre kullanılma durumları göz önünde bulundurulursa en çok birleşik usullerden en az ise basit usûllerden yararlandığı görülecektir. Zamanlarına göre usûl kullanımı incelendiğinde ise çok büyük oranda küçük usûl kullanıldığı, büyük usûllerin ise çok küçük oranda kullanıldığı görülmektedir. Göksel Baktagir'in eserlerinde en çok kullandığı usûl çeşidi, aksak semâî, semâî ve sofyan'dır. Bu üç usûlden sonra en fazla nim sofyan ve dev-ri hindî usûlleri kullanılmıştır. En az kullanılan usûller ise düyek, müsemmen, türk aksağı, raks aksağı, devr-i kebir, devr-i turan ve evfer usûlleridir.

### **5.3. Üçüncü Alt Problem Durumuna Ait Sonuçlar**

Göksel Baktagir'e ait doksan altı adet eser, form yapıları temel alınarak incelendiğinde, bestecinin yedi adet formdan yararlanarak eserlerini oluşturduğu görülmektedir. Eserlerinin bir kısmını sadece saz eseri adı altında toplamıştır ve bunları belirli bir form içerisine dâhil etmemiştir. Bu sebeple formlar içerisinde ayrı bir şekilde sunulmuştur. Kullanılan formlar; saz semâîleri, şarkı, saz eserleri, sirto, longa, peşrev ve nefes formlarıdır. Göksel Baktagir'in eserlerinde en çok kullandığı form çeşidi saz semâîsidir. Saz semâîsini, şarkı ve saz eseri formları takip etmektedir. En az kullandığı formlar ise sirto, longa, peşrev ve nefes diye sıralanmaktadır.

#### 5.4. Dördüncü Alt Problem Durumuna Ait Sonuçlar

Göksel Baktagir, kendisine yöneltilen sorulara şu şekilde yanıtlar vermiştir:

*Kenan GÜL:* Eserleriniz üzerinde yaptığım makamsal inceleme sonucu, nihavend, hicâz ve muhayyerkürdî makamlarına daha fazla yer verdiğiniz görülüyor. Bu durum belirli sebeplere dayanıyor mu?

*Göksel BAKTAGİR:* Bağlı bulunduğum topluluk çok özel bir topluluk. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu. Ben uzun yıllardan bu yana bu toplulukta malumunuz, bize miras kalan derin kültürümüzün önemli eserlerini Onuncu yüz yıldan başlayan bir repertuarı icrâ ediyoruz. Bugüne kadar unutulmuş birçok makam içerisinde yer alan eserleri icra ediyoruz. Ancak, şimdi günümüzde, çok daha kısır bir alan içerisinde müziğimiz bir şekilde yerini korumaya devam ediyor. Bunun tabîî ki algıyla da alakası var. Her geçen gün bir şeyler değişiyor. Bugün daha evrensel boyutta baktığımızda, zaman zaman Türk Müziği algısı içerisinde makamsal yapıya aşına olup yabancı müzisyenlerin de kendilerini ifade etmek adına bu müziğe yönelişi nedeniyle, onların da armonik anlamda kendilerini daha iyi hissedebilecekleri alan biraz daha kısır bir alan oluyor. Bu da, işte Muhayyerkürdî, hicâz, nihavend, kürdî gibi diziler içerisinde seyreden, çabuk algılanan makamlar olduğu için ve günümüzde de bu makamlar daha fazla işlendiği için biz de sayı itibariyle bu makamlarda duygularımızı ifade etmeye çalıştık. Zaman zaman tabi ki bizim o derin kültürümüzün, artık unutulmaya yüz tutmuş makamlarını da işlemeye ve sevdirmeye de özen gösteriyoruz. Buna bir örnek de gösterebilirim: 1990 yılında TRT'nin açmış olduğu bir beste yarışmasında, bugün neredeyse unutulmuş bir makam olan Zâvil Makamında bir eser bestelemiştim. Daha önce de dediğim gibi, algının bu kadar daraldığı bu alanda biz de o alanda üretkenliğimizi işlemeye çalışıyoruz. Bunun yanında da müziğimizi sevdirdikçe, o derin kültürümüzün yansımalarını farklı makamlarda üretmeye gayret ediyoruz.

*Kenan GÜL:* Mûsikîmizde çok sayıda makamın olmasının –ki bu sayı biliyorsunuz yüzlerle ifade ediliyor- bize kazandırdıkları nelerdir?

*Göksel BAKTAGİR:* Türk Mûsikîsinde birbirine yakın makamlar vardır. Dizisel olarak yakındır. Misal uşşak ve beyâti makamlarını örnek verdiğimiz zaman, dizisel olarak aynı seyrederek ama beyâti makamında önce neva üzerinde hicaz çeşnisi, acem perdesini vurgulaması, kendisine has dokusunun olması, aslında o renkli bahçede bir

buket, bir seyir olarak seyir farklılığının kendine has karakterleriyle beyâfî makamı olur. Uşşak makamının da o çıkıcı özelliği de –hani o daha çok – rast çeşnilerinin kendi içinde seyretmesi, o makama özel bir hâldir. Aslında böyle baktığımız zaman bütün makamlar birbiriyle kardeş ve birbiriyle böyle kardeşlik kurmuş, ahenk oluşturmuş olan o makamların kendilerine has seyir özellikleriyle o renkli bahçe, monotonluktan uzak bir hâl alıyor. Dolayısıyla aynı renkler içinde değil de o çeşitlilik içerisinde renklerin paylaşımı, büyük bir zenginliği ifade ediyor. Şimdi bu manada bugün, makamlarımızda bir kısır döngüye dönmesi yani çok az makamda seyretmesi, aslında bizim o zengin kaynaklarımızın çok azını kullanmamız şeklinde yorumlanabilir. Aslında bu, edebiyatımızla da alakalı bir durumdur. Bugün o Dîvan Edebiyatımızın devasa, böyle derya hali gibi olan edebiyatımızın çok çok iyi yerlere gittiğini söylememiz çok mümkün olmaz. Yani bu ayrı bir derinlik ve bu derinlik bugün sadece daha sığ bir halde seyretmiş oluyor ama şükür ki biz aslında o derinliği hala geleneksel müziğimizin o güzelliğini bir icracı olarak, o eserleri yine yorumlayarak, almaya çalışıyoruz ve o derinlikten aldığımız ilhamla bugün bir şeyler üretmeye çalışıyoruz. Sonuçta o bize farklı bir ruh kapısı açmış oluyor.

Türk Mûsikî içerisinde yeni paylaşımlarda bulunma düşüncesinde olan Göksel Baktagir, yeni bir makam tertibi üzerinde çalıştığı bilgisini de vermiştir. Bu bağlamda bizlere, kendi müziğimizin de hâlâ aktif, üzerine yeni kuram ve bilgilerin eklenebileceği zenginlikte olduğu görüşünü benimsetmektedir. Kendisine yöneltilen soru üzerine Göksel Baktagir, yeni makam tertibi hakkında, şu bilgileri paylaşmıştır.

*Kenan GÜL:* Sayın hocam, Türk mûsikîsine kazandırmış olduğunuz bir sol el tekniği olduğunu biliyoruz. Sazınızda yaptığımız yenilik gibi Türk mûsikîsine kazandırmayı düşündüğünüz bir makam tertibi çalışmanız var mı?

*Göksel BAKTAGİR:* Şimdi bu tabii ki zamanla olacak bir durum. Sadece bir deneme durumunda ama kendi içime daha sinmesini beklediğim böyle bir çalışmam var. *Hicâzkâr-ı Çargâh* adını verdiğim bir tertip. Ama dediğim gibi ben, bunu çok daha güzel bir şekilde, içime sinen şekilde bu kararı verdikten sonra yerini bulacak bir çalışma. Daha gönlüme sinmeyen seyirler var, dolayısıyla makamın kendi karakterini belli edebilmek için biraz daha çalışmak durumundayım.

*Kenan GÜL:* Eserlerinizi incelediğimizde Saz Semaillerine de ayrı bir yer verdiğiniz görülüyor ki bu oran % 30'ları buluyor. Saz semaillerine bu kadar çok yer vermenizin bir amacı var mı?

*Göksel BAKTAGİR:* Aslında saz müziğimizin en ayrıcalıklı formudur saz semâîsi formu ve birçok Türk müziği enstrümanın kendisini ifade edebildiği çok güzel bir ritmik yapısı vardır. On sekizlik usûl kalıbı içerisinde çok farklı vurgular yapar, ruha çok farklı dokunur ve bir saz semâîsi formu başlı başına saz eserlerinin ana damarıdır diyebilirim. Ben de çok seviyorum bu formu. Bir de şöyle bir şey var, saz semâîsi formunda bestelenmiş eserler, -kendi içerisinde ayrı kalıplar diyorum ben ona- ayrı kalıplar halinde insan ruhuna daha hatırlatıcı melodiler anlamında dönüyor. Mesela dört hâneli bir peşrevi bir müzisyen, çok çabuk ezberleyemez. Yani o dört dörtlük ritim kalıbı içerisinde rutin bir hale dönüşür. Oysa on sekizlik ritim kalıbı içerisinde o aksak semâî usûlü içerisinde, dinleyiciyi de, kalıcı melodik yapıyı adeta vurgulayan, perçinleyen bir hâl bırakıyor. Bir eserin devamlılığı, daha kalıcı olması açısından saz semâîsi formu çok özeldir ve ben de çok seviyorum bu formu.

### **5.5. Alt Problemlere İlişkin Öneriler**

“Göksel Baktagir’in Eserlerinin Makam, Usûl ve Form Yönünden İncelenmesi” adlı çalışmanın alt problemlerinin incelenmesi ile ortaya çıkan sonuçlardan yola çıkarak, birtakım önerilerde bulunulmuştur. Bu önerileri şu şekilde sıralamak mümkündür.

- Zâvil makamı gibi, günümüzde örneğine çok rastlanılmayan makamlar ve bu makamlarla yapılmış eserler, inceleme konusu yapılarak, günümüzde tekrar nasıl canlandırılabilceği konusu işlenebilir.
- Vecd-i Dîl makamı gibi, nazariyat kitaplarında henüz yer edinmemiş yeni makam terkipleri üzerinde araştırma yapılarak, bu makamlarda bestelenen eserler tanıtılabilir.
- Göksel Baktagir’in eserleri içerisinde en çok yer verdiği makamlar üzerine bir araştırma yapılarak, neden bu makamlar üzerinde daha fazla durulduğunun sebepleri ortaya konulabilir.

- Henüz deneme aşamasında olan ve Göksel Baktagir tarafından ileriki günlerde tamamlanması düşünülen Hicazkâr-ı Çargâh makamı terkibi, ileriki dönemler için bir inceleme konusu olarak düşünülebilir.

- Göksel Baktagir'in eserleri içerisinde en çok yer verdiği aksak semâî, semâî ve sofyan usûlleri üzerinden bir araştırma yapılarak, bu usûllerin en çok hangi formlarda işlendiği ortaya çıkarılabilir.

- Göksel Baktagir'e ait eserler ayrı ayrı form yapıları içerisinde tek tek incelenebilir. Örneğin longa formunda yaptığı eserlerin, içerik çözümlenmeleri yapılarak, hangi tartım kalıpları üzerinde daha çok durduğu araştırılabilir.

- Birleşik formda bestelediği eserler bir araya getirilerek ortak yönlerinin bulunması düşünülebilir. Aynı şekilde basit formda bestelediği eserlerin de ortak yönleri bulunabilir.

## KAYNAKÇA

- Akdeniz, A. (2008). Zeki Arif Ataergin'in Dilkeşhaveran Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makam Usul ve Ezgisel Yönden İncelenmesi. Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı / Türk Sanat Müziği Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Akdoğu, O. (2001). Türk Müziği Bona ve Solfej Metodu. İzmir: Üniversiteliler Ofset.
- Akdoğu, O. (2003). Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler. İzmir: Meta Basım.
- Akgün, E. (2011). Alâeddin Yavaşça'ya Ait TRT Repertuarında Yer Alan Kürdîlihiczâr Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Analizi. Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Bilimleri Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Akkuş, S. (2004). Türk Müziğinde Halil Karaduman ve Göksel Baktagir'in Müzik ve Kanun Sazındaki Eğilimleri ve Yönelişleri. Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Alpa, R. (2009). Necdet Yaşar'ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal Ve Teknik Analizi. Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Bilimleri Bölümü / Müzik Anabilim Dalı / Türk Sanat Müziği Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Aybars, B. (2011). Türk Mûsikîsi Temel Bilgileri. İstanbul: İkinci Adam Yayınları.
- Baktagir, G. (2011). Göksel Baktagir Besteleri Saz Eserleri 1. İstanbul: Seçil Ofset.
- Canselen, F. (2001). Müzik Eğitimi. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çakar, Ş. Ş. (2004). Türk Müziği Teorisi ve Makamlar. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çolak, A. T. (2013). Ludwig Van Beethoven'ın Op.55 Mi Bemol Majör III. Senfonisinin Müzikal Form ve Orkestra Şefliği Teknikleri Yönünden İncelenmesi. Hacettepe Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Kompozisyon, Koro ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Delikaya, S. (2014). Niyazi Sayın'ın 4 Taksiminin Biçimsel Ve Makamsal Açından Çözömlenmesi. Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Demir, L., Özen, P., Gençgönöl, B., (2013). Türk Ve Batı Müziği Çalgıları 9.Sınıf Ut Ders Kitabı. Sever, S. (Editör). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ekiz, D. (2003). Eğitimde Araştırma Yöntem Ve Metodlarına Giriş. Ankara: Anı Yayıncılık.



- Elinç, E. (2005). Abdülkadir Meragi'nin Eserlerinin Makamsal Açıdan İncelenmesi. Afyon Kocatepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Ergöz, H. S. (2007). Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji Uygulama Kitabı 1. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1961). Musıki Sözlüğü. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Millî Eğitim Basımevi.
- Harmancı, B. İ. (2013). Şed Makam mı Şed İcrâ mı? Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt 1, Sayı 1.
- Kaçar, G. Y. (2009). Türk Mûsikîsi Rehberi. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Karakaya, İ. (2011). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. A. Tanrıoğen (Editör). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karasar, N. (2003), Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kılınçarslan, H. (2006). Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi Ayininin Makam, Usul ve Ezgisel yönden İncelenmesi. Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- Özdemir, A. T. (2008). Cinuçen Tanrıkorur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi. Erciyes Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Güzel Sanatlar Anabilim Dalı / Müzik Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Öztuna, Y. (2000). Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Santepe, S. Y. (2013). L.v. Beethoven'in Op.13 Patetik Piyano Sonatının Armoni, Form Bilgisi ve Çözümleme Teknikleri Derslerine Katkılarının İncelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Say, A. (2010). Müzik Ansiklopedisi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sever, S. (2013) Türk ve Batı Müziği Çalgıları 12.Sınıf Ut Ders Kitabı. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Taze, S. (2006). Ludwig Van Beethoven'in Viyolonsel Sonatlarının İncelenmesi. Trakya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

Toydemir, S. (2005). Göksel Baktagir'in Yapmış Olduğu Saz Semaileri. Afyon Kocatepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

Urgun, B. A. (2008). Beethoven Son Sonatlar Op.101-Op.111 Sonat Formunda Kırılma. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı / Pişano Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

Yavuzoğlu, N. (2010). 21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yener, F. (1983). Müzik Kılavuzu. İstanbul: Bilgi Yayınları.

(Baktagir, Göksel, görüşme, 02 Mart, 2015)

<http://cdncms.zaman.com.tr/2013/08/08/goksel-baktagir.jpg>

<http://notaarsivleri.com/GokselBaktagir.html>

## EKLER

- EK 1: Göksel Baktagir' in 1990 yılında TRT tarafından düzenlenen yarışmada ödül kazandıran Zâvil Saz Semâîsi.
- EK 2: Göksel Baktagir' in Milliyet Gazetesi'nin düzenlemiş olduğu, 1997 yılının en sevilen on şarkısı arasına seçilen “Tek Kelime” adlı eser.
- EK 3: Saz Semâî Örnekleri ( Acemaşîrân Saz Semâî, Beyâtî Saz Semâî, Kürdîlihiczâkâr Saz Semâî )
- EK 4: Saz Eseri Örnekleri ( Ağlama, Bosna, Maraton )
- EK 5: Sırto Örnekleri ( Acemaşîrân Sırto, Nihavend Sırto, Sultâniyegâh Sırto)
- EK 6: Longa Örnekleri ( Bûselik Longa, Mâhur Longa, Sultâniyegâh Longa)
- EK 7: Peşrev Örnekleri ( Kürdîlihiczâkâr Peşrev, Nihavend Peşrev )
- Ek 8: Nefes Örnekleri ( Eviç Nefes, Segâh Nefes )
- Ek 9: Şarkı Örnekleri ( İstanbul'um, Bu Hüzün Niye?, Ölümüne Sevmiştim)

EK 1: Göksel Baktadır' in 1990 yılında TRT tarafından düzenlenen yarışmada ödül kazandıran Zâvil Saz Semâîsi.

**ZÂVİL SAZ SEMÂÎ**  
"SAZİM"

Aksak Semâî  
♩ = 120

Göksel BAKTAGIR

**1. Hâne**  
*f*

**TESLİM**  
*p* *f*

**2. Hâne**  
*pp*

**3. Hâne**  
*f*

*Ağırca.....*  
*pp*

ZAVJEL SAZ SEMAİSİ -2  
"SAZIM"



4. Hâne

♩=160



Not: 3. Hâneden sonra teslim alınmadan 4. Hâneye geçilecek.

EK 2: Göksel Baktagir' in Milliyet Gazetesi'nin düzenlemiş olduğu, 1997 yılının en sevilen on şarkısı arasına seçilen "Tek Kelime" adlı eser.

Sofyan  
(3. dk.)  
Muhayyer Kürdi Şarkı  
(GÖNLÜM İÇİNDE YATTIĞIN. YETER)  
Söz: Fatma UNUK  
Müzik: Göksel BAKTAGİR  
Aranjöme...

Beni can e vim den vurup yakma yaL... SAZ... |  
Bir ki vil cim de ğil bir hü sen ye terL... SAZ... |  
Bir hü sen ye terL... SAZ... | El la rin e li me  
de ğ me se bi le ah... | söy le bir u zak tan  
Bak tı ğın ye terL... SAZ... | terL... SAZ... |  
Tek ke li me bir.. söz L. SAZ... |  
Et me sen bi le L... SAZ... | Bir tat lı gü lüş le

Bak tı ğın ye terL... SAZ... | Beni kol ların laL.. SAZ.. |

Sarma san bi leL... SAZ... | Gönü mün i çin.. de.

yat tı ğın ye terL... SAZ... | yat tı ğın ye ter

A dı mi is ni mi

sorma san bi leL... SAZ... | öz lem le yolu ma...

bak tı ğın ye terL... SAZ... | Baktı ğın ye terL... SAZ..

... | Ter te miz askın la çay la yan gi bi ah...

Gönül... den gönü le... ak tı ğın ye terL... SAZ... |

ak tı ğın ye terL... SAZ... |

### EK 3: Saz Semâî Örnekleri

Kürdi Perdesinden  
Aksak Semâî

## ACEMAŞÎRÂN SAZ SEMÂÎSİ

"Füsunkâr"

Gökse BAKTAGİR  
Ağustos 1997 No: 52 Şarkı

♩ = 112 1.Hâne



§ TESLİM



2.Hâne



3.Hâne





ACEMAŞİRÂN SAZ SEMÂSİ' NİN DEVAMI - 2  
"Füsunkâr"



Raks Aksağı

♩ = 240

4.Hâne



Aksak Semâî

♩ = 100

1.Hâne

# BEYÂTÎ SAZ SEMÂSÎ

"Âşık"

Göksel BAKTAGIR

1997 No: 59 Şarkıy



§ TESLİM



2.Hâne



3.Hâne



BEYÂTÎ SAZ SEMÂİSİ NİN DEVAMI - 2

Semâî  
.-138 4.Hâne

"Âşık"

The musical score is written on ten staves. The first staff is the main melody, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The second staff is a continuation of the melody, featuring a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The third staff continues the melody with a sharp sign on the final note. The fourth staff continues the melody. The fifth staff features a trill (tr) on a note. The sixth staff continues the melody. The seventh staff is the Kanun accompaniment, marked 'Kanun', featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The eighth staff continues the Kanun accompaniment. The ninth staff features a trill (tr) on a note. The tenth staff is the final line of the score, marked 'Beraber ...' and 'Ağırlaşarak ...', ending with a double bar line and a repeat sign.

Aksak Semâî  
♩ = 120

# KÜRDÎLİHİCÂZKÂR SAZ SEMÂÎSİ

Göksel BAKTAGİR  
24.2.1993 No: 24 İstanbul

1.Hâne

"Meltem"



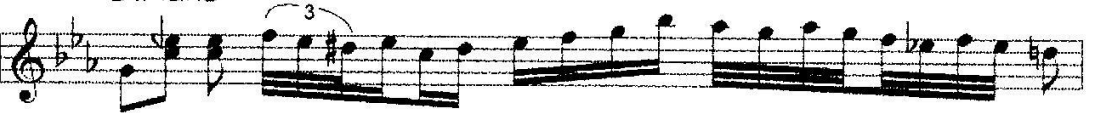
TESLİM



2.Hâne



3.Hâne



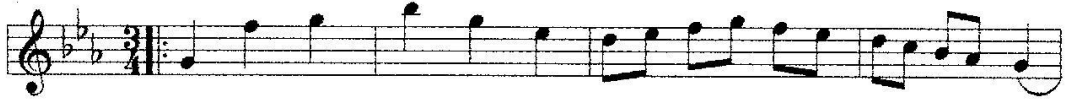
KÜRDİLİHİCÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ NİN DEVAMI - 2

Meltem



Semâî  
♩ = 180

4.Hâne



KÜRDİLİHİCÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ NİN DEVAMI - 3  
"Meltem"



## EK 4: Saz Eseri Örnekleri

Kemança ve Kanun için  
Curcuna  
♩ = 138

### AĞLAMA

Göksel BAKTAGIR  
1996 No: 45 İstanbul



Kanun



§



Kemança + Kanun



Dilsiz Kaval ve Kanun için  
Serbest

## BOSNA

Göksel BAKTAGİR  
1995 No: 36 İstanbul

Kanun (Dilsiz Kaval)

(Dilsiz Kaval)

(Dilsiz Kaval) Kanun

Dilsiz Kaval SOLO

Sofyan ♩ = 112

Bendir

(Dilsiz Kaval)

Serbest .....

D. Kaval GEVAP

tr

Ağırlaşarak ...

SON



# MARATON

Kanun ve Flüt için

Göksel BAKTAĞIR  
Ocak 1996 No: 40 Görze

$\text{♩} = 120$

The first section of the score is written in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is a continuous melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody. The third staff introduces a more complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The fourth staff continues this pattern. The fifth staff shows a change in the melodic line. The sixth staff concludes the section with a final note and a fermata.

Hızlıca  $\text{♩} = 160$

The second section of the score is marked 'Hızlıca' (Allegretto) with a tempo of 160 beats per minute. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is a continuous melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody. The third staff introduces a more complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The fourth staff continues this pattern. The fifth staff concludes the section with a final note and a fermata.

MARATON' UN DEVAMI - 2

The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first three staves feature complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The fourth staff includes a tempo marking of  $\text{♩} = 138$ . The fifth and sixth staves contain more intricate rhythmic passages with frequent accidentals. The seventh and eighth staves continue with dense rhythmic textures. The final three staves (ninth, tenth, and eleventh) are characterized by a series of trills, each marked with the abbreviation 'tr' above the notes.

MARATON'UN DEVAMI - 3

Hızlıca  $\text{♩} = 176$

Hızlanarak *tr* *tr*

SON

EK 5: Sirto Örnekleri

Kürdî Perdesinden  
♩ = 176

ACEMAŞÎRÂN SIRTO  
"Yorgo"  
Yorgo BACANOS a ithafen.

Göksel BAKTAGIR  
1999 No: 79 Göztepe

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a time signature of 2/4. The tempo is marked as ♩ = 176. The score is filled with eighth and sixteenth notes, many of which are grouped into triplets. There are several dynamic markings: 'f' (forte) appears on the sixth and seventh staves, and 'ff' (fortissimo) appears on the eighth staff. The piece ends with a double bar line and a fermata on the tenth staff. The word 'SON' is written at the bottom right of the page.

SON

# NIHÂVEND SİRTO

Sofyan  
J=150

GökseI BAKTAGIR  
1986 No: 5 Üsküdar

The musical score for "Nihâvend Sırto" is written for a single melodic line on a treble clef staff. The piece is in 4/4 time with a tempo of J=150. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note pulse, often grouped into triplets. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, with many notes beamed together in groups of three. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

SON

Sofyan  
♩ = 176

# SULTÂNÎ YEGÂH SİRTO

Göksel BAKTAGIR  
1995 No: 30 Gâzîtepe

The musical score consists of ten staves of music in 5/8 time, key of D major. The tempo is marked as ♩ = 176. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/8 time signature. The first staff starts with a double bar line and a repeat sign. The music is characterized by frequent triplet patterns, indicated by a '3' above the notes. The second staff continues the melodic line with more triplet patterns. The third staff features a double bar line and a repeat sign, followed by a section with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff continues the melodic line with triplet patterns. The fifth staff features a double bar line and a repeat sign, followed by a section with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff continues the melodic line with triplet patterns. The seventh staff features a double bar line and a repeat sign, followed by a section with a double bar line and a repeat sign. The eighth staff continues the melodic line with triplet patterns. The ninth staff features a double bar line and a repeat sign, followed by a section with a double bar line and a repeat sign. The tenth staff continues the melodic line with triplet patterns and ends with a double bar line and a repeat sign. The score concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by the word 'SON'.

## EK 6: Longa Örnekleri

Nim Sofyan  $\text{♩} = 112$

BÜSELİK LONGA

Göksel BAKTAGİR  
1992 No: 19 Şarköy

1

2

SON

$\text{♩} = 72$  Ağırca

Hızlanarak ...



# MÂHUR LONGA

Göksel BAKTAGIR  
10.12.1985 No: 4 Üsküdar

♩ = 70

The musical score for "Mâhur Longa" is written on ten staves of treble clef notation. The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked as ♩ = 70. The score begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a section with many triplets. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The piece concludes with a final triplet.



MÂHUR LONGA' NIN DEVAMI - 2

The musical score consists of ten staves of music, all written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by intricate melodic lines with frequent triplet patterns. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nim Sofyan  
♩ = 120

# SULTÂNÎYEGÂH LONGA

"Şenlik"

Kıymetli Öğretmenlerimize İhtifan.

Göksel BAKTAGÖZ  
1997 No: 53 Şişli

1- Yürükçe

2-

3-

SULTÂNİYEGÂH LONGA' NIN DEVAMI - 2

"Şenlik"

The musical score is written in a single system with six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) above a note. The second staff continues the melody with a trill and ends with a double bar line and a repeat sign. The third staff starts with a 4-measure rest (4-) and contains a series of notes with accidentals. The fourth staff continues the melody with a trill and ends with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff continues the melody with a trill and ends with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff continues the melody with a trill and ends with a double bar line and a repeat sign.

## EK 7: Peşrev Örnekleri

Devr - i Kebîr  
♩ = 69

KÜRDİLİHİCÂZKÂR PEŞREV

Göksel BAKTAGIR  
1986 No: 9 İstanbul

1.Hâne

2.Hâne' ye

3.Hâne' ye

4.Hâne' ye

KARAR

KÜRDİLİHICÂZKÂR PEŞREV İN DEVAMI - 2

2.Hâne

Musical notation for the 2nd Hâne, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. A '3' is written above the first staff, and a '3' is written above the fifth staff. A double bar line with a repeat sign is at the end of the sixth staff.

3.Hâne

Musical notation for the 3rd Hâne, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. Three '3's are written above the second, third, and fourth staves, indicating triplets. A double bar line is at the end of the fifth staff.

KÜRDİLİHİCÂZKÂR PEŞREV İN DEVAMI - 3



4.Hâne



# NIHÂVEND PEŞREVİ

Sofyan  
♩ = 60

Göksel BAKTAGİR  
27.10.1993 Göztepe İST.

1. HÂNE

TESLİM

2. HÂNE

1. . . .

Вильямс Пепрви - 2-

3. HÂNE

f . . .

3.

4. HÂNE

f . . .

p . . .



## EK 8: Nefes Örnekleri

Sofyan  
♩ = 112

EVİÇ NEFES

Göksel BAKTAGIR  
1995 No: 35 Göztepe

TAKSİM

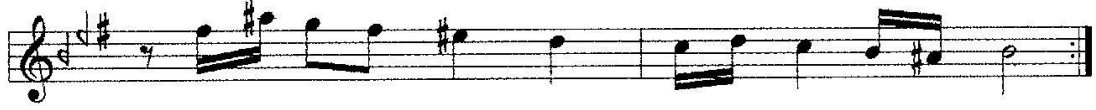
*tr* *tr* *tr* *tr*

TAKSİM

Sofyan  
♩ = 52

## SEGÂH NEFES - 2 -

Göksel BAKTAGIR  
1997 No: 60 Göztepe



EK 9: Şarkı Örnekleri

*Acemaşiran Şarkı*  
(İSTANBUL'UM)

J.80  
Nim Sofyan

Söz: Erol GÜNGÖR  
Müzik: Göksel BAKTAGİR

Aranağme...

1. 2. Meyan'a \*

Se ni ben de sev dim ey gü zel İs tan bul bir şi ir de  
ben den sa na a ziz İs tan bul (SAZ)

Se ni ben de sev dim ey gü zel İs tan bul  
bir şi ir de ben den sa na a ziz İs tan bul  
(SAZ) De niz ler le kol ko la

Acemaşiran Şarkının Devamı - 2

sen ne gü zel sin a da lar la yan ya na  
öm re be del sin â şı ğın la can ca na  
gö nül ler de sin Sen gü zel ler gü ze li  
bir şe hir sin (SAZ) (Meyan) Bo ğa zın da ge mi ler  
köşk ler ya lı lar di li m iz den düş me yen  
ye şil ko ru lar (SAZ) Ta ri hi öğ re ti yor  
câ mi ler le sa ray lar Sen de ya şan mış tır  
en bü yük aşk lar (SAZ)  
De niz ler le kol ko la sen ne gü zel sin  
a da lar la yan ya na öm re be del sin

*Acemaşiran Şarkının Devamı - 3*

â şı ğın la can ca na gö nül ler de sin

Sen gü zel ler gü ze li bir şe hir sin (SAZ)

Se ni ben de sev dim ey gü zel İ s tan bul

bir gö nül de ben den sa na a ziz İ s tan bul

bir gö nül de ben den sa na a ziz İ s tan bul

(SAZ) (Hızlıca...)

*Seni ben de sevdim ey güzel İstanbul  
Bir şiir de benden sana aziz İstanbul...*

*Denizlerle kol kola sen ne güzelsin  
Adalarla yan yana ömre bedelsin  
Âşığınla can cana gömüllerdesin  
Sen güzeller güzeli bir şehirsin.*

*Boğazında gemiler, köşkler, yalılar  
Koruluklar yemyeşil birer halılar  
Tarihi öğretiyor camilerle saraylar  
Sende yaşanmıştır en büyük aşklar.*

*Seni ben de sevdim ey güzel İstanbul  
Bir gönül de benden sana aziz İstanbul...*

MUHAYYER KÜRDÎ SARKI 6.7.1993 Güztepe - İST.  
Düyek. 8/8 ( Bu Hüzün niye? ) Söz: ERGÜN AKDAY Müzik: GökseL BAKTAGİR

( Aranağmesi... )

... ) Ge lip ge çen öm rü müz de

Gül ler var ken di ken ni ye... Sev da a çan gön lü müz de

Ba har... var ken hü zün ni ye... ( ... SAZ... )

Gü zel... tat lı söz ler var... ken A cı do lu....

söz ler ni ye... Söy le şip te gül mek var ken

Da rı lıp ta küs mek ni ye... Sa rı lıp ta

öp mek var... ken Tu tu şup ta yan mak ni ye...

Be ra . fi ber ce ya şam var ken Ay rı lıp ta

git mek ni ye...

Do ğan gü neş biz den ya na... U mut var ken

ke der ni ye... Aşk ben ze mez... bir o yu na...

Ger çek var ken düş ler ni ye ... ( ... SAZ ... )

# Nikriz Şarkı

(Ölümüne Sevmiştim)

♩=150  
Semâî

Güfte: Fatma ONUR  
Beste: Göksel BAKTAGİR

*Aranağme...*

Ö lü mü ne sev miş tim sen bu aş ka ne ver din ne ver din

E lem ke der ız dı rap söy le baş ka ne ver din (SAZ)

Bir dam la cık mut lu luk der ya gi bi dert ver din Sen ba na ce hen ne mi

(SAZ) ben sa nac en net ver dim (SAZ) (SAZ)

*Aranağme...*



*Nikrîz Şarkının Devamı...*  
(Ölümüne Sevmiştim)

Bi le bi le çok çek tim (SAZ) yıl lar yı lı ben sen den  
(SAZ) Yak tın beni der din le yık tın beni der din le  
söy le baş ka ne ver din (SAZ) (SAZ) Necati Çelik

*Ölümüne sevmiştim, sen bu aşka ne verdin  
Elem, keder, ızdırıp, söyle başka ne verdin  
Bir damlacık mutluluk, deryâ gibi dert verdin  
Sen bana cehennemi, ben sana cennet verdim.*

*Bile bile çok çektim, yıllar yılı ben senden  
Yaktın beni derdinle söyle başka ne verdin  
Bir damlacık mutluluk, derya gibi dert verdin  
Sen bana cehennemi, ben sana cennet verdim.*

## ÖZGEÇMİŞ

2002 yılında Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği bölümünde lisans eğitimine başladı. 2006 yılında lisans eğitimini tamamladı ve aynı yıl Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde Müzik Öğretmeni olarak göreve atandı. 2014 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı. Lisans eğitimi ve öğretmenlik yaptığı süreçte yurt içi ve yurt dışında çok sayıda konser ve etkinliklerde görev alan Kenan GÜL, Sivas Muzaffer Sarısözen Güzel Sanatlar Lisesinde Viyola öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır.