

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI**

**ŞÜKRÜ TUNAR'IN KLARNET TAKSİMLERİ VE
YORUMLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Onur AYDEMİR**

**Danışmanı
Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ**

İstanbul – 2010

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Onur AYDEMİR** tarafından hazırlanan “**Şükrü Tunar’ın Klarnet Taksimleri ve Yorumları**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 22.06.2010

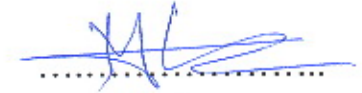
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
Danışman- HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Prof.Mutlu TORUN
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Metin BALAY
Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Doç. Dr.Serpil MÜRTEZAOĞLU
İTÜ Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

Bu çalışma T.C Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalında yüksek lisans tez çalışması olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmada Türk Müziği'nin önemli icracı ve bestecilerinden Şükrü Tunar'a ait klarnet taksimleri incelenmiştir. Şükrü Tunar'ın taksimlerinin incelenmesi yeni klarnet icracılarına yol gösterici olacaktır. Diğer taraftan müzik cümlelerinin, motiflerinin taksim çalışması yapanlara faydalı olacağı kanaatindeyiz. Bu inceleme, geleneksel müzik eğitiminde ve enstrümantist olarak yetişmekte olan öğrencilere, hem makam yapılarının öğrenilmesinde hem de enstrüman tekniği konusunda faydalar sağlayacaktır. Ayrıca Türk Müziği'nde kullanılan üsluplar hakkında detaylı bilgi edilmesinde faydalı olacaktır.

Bu çalışma sırasında görüşleriyle katkıda bulunan Dr. Alaeddin Yavaşca ve Prof. Dr. Erol Deran'a, yardımlarını esirgemeyen Prof. Mutlu Torun'a ve tez danışmanım Yrd. Doç. Çetin Körükçü'ye teşekkür ederim.

Haziran, 2010

Onur AYDEMİR

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ŞEKİL LİSTESİ	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK MÜZİĞİ'NDE TAKSİM FORMU	2
2.1. Taksim Tanımı.....	2
2.2. Tarihçesi.....	3
2.3. Taksim Öğeleri ve Alt Türleri.....	4
2.4. Taksim Türleri.....	6
2.4.1. Giriş Taksimi.....	6
2.4.2. Ara Taksim.....	7
2.4.3. Son Taksim	7
2.4.4. Geçiş Taksimi	7
2.4.5. Fihrist Taksimi.....	7
3. KLARNET ve TÜRK MÜZİĞİ'NDE KULLANIMI.....	9
3.1. Klarinetin Türk Müziği'nde Kullanılması.....	9
4. ŞÜKRÜ TUNAR'IN HAYATI.....	11

5. ŞÜKRÜ TUNAR'IN KLARNET TAKSİMLERİ VE ANALİZİ.....	15
5.1. Hicaz Humayun Taksim	18
5.1.1. Form Özellikleri.....	19
5.1.1.1. Biçim.....	19
5.1.1.2. Yapı	19
5.1.1.3. Üslup	19
5.1.2. Melodik Özellik	20
5.1.3. Ritim özelliklerinin İncelenmesi	24
5.1.4. Klarnet İcrası ve Üslubu	24
5.2. Rast Taksim	25
5.2.1. Form Özellikleri	25
5.2.1.1. Biçim	25
5.2.1.2. Yapı	25
5.2.1.3. Üslup	26
5.2.2. Melodik Özellik	26
5.2.3. Ritim özelliklerinin İncelenmesi	32
5.2.4. Klarnet İcrası ve Üslubu	33
5.3. Saba Taksim	33
5.3.1. Form Özellikleri	33
5.3.1.1. Biçim	33
5.3.1.2. Yapı	33
5.3.1.3. Üslup	34
5.3.2. Melodik Özellik	34
5.3.3. Ritim özelliklerinin İncelenmesi	41
5.3.4. Klarnet İcrası ve Üslubu	41
5.4. Uşşak Taksim	41
5.4.1. Form Özellikleri	41
5.4.1.1. Biçim	41

5.4.1.2. Yapı	41
5.4.1.3. Üslup	41
5.4.2. Melodik Özellik	42
5.4.3. Ritim özelliklerinin İncelenmesi	48
5.4.4. Klarinet İcrası ve Üslubu	48
6. İNCELEMELERDE ULAŞILAN ORTAK BULGULAR	50
7. SONUÇ VE ÖNERİLER	52
8. KAYNAKLAR	54
9. EKLER	56
10. ÖZGEÇMİŞ	76

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa no.

Şekil 5.1 : Hicaz Humayun Taksim – (a) cümlesi	21
Şekil 5.2 : Hicaz Humayun Taksim – (b) cümlesi	21
Şekil 5.3 : Hicaz Humayun Taksim – (c) cümlesi	21
Şekil 5.4 : Hicaz Humayun Taksim – (d) cümlesi	22
Şekil 5.5 : Hicaz Humayun Taksim – (e) cümlesi	22
Şekil 5.6 : Hicaz Humayun Taksim – (f) cümlesi	23
Şekil 5.7 : Hicaz Humayun Taksim – (g) cümlesi	23
Şekil 5.8 : Hicaz Humayun Taksim – (h) cümlesi	24
Şekil 5.9 : Rast Taksim – (a) cümlesi	27
Şekil 5.10 : Rast Taksim – (b) cümlesi	27
Şekil 5.11 : Rast Taksim – (c) cümlesi	28
Şekil 5.12 : Rast Taksim – (d) cümlesi	28
Şekil 5.13 : Rast Taksim – (e) cümlesi	28
Şekil 5.14 : Rast Taksim – (f) cümlesi	29
Şekil 5.15 : Rast Taksim – (g) cümlesi	29
Şekil 5.16 : Rast Taksim – (h) cümlesi	30
Şekil 5.17 : Rast Taksim – (i) cümlesi	30
Şekil 5.18 : Rast Taksim – (j) cümlesi	31
Şekil 5.19 : Rast Taksim – (k) cümlesi	31
Şekil 5.20 : Rast Taksim – (l) cümlesi	32
Şekil 5.21 : Saba Taksim – (a) cümlesi	34
Şekil 5.22 : Saba Taksim – (b) cümlesi	35
Şekil 5.23 : Saba Taksim – (c) cümlesi	35

Şekil 5.24 : Stakattolu çarpma.....	36
Şekil 5.25 : Saba Taksim – (d) cümlesi	36
Şekil 5.26 : Saba Taksim – (e) cümlesi	36
Şekil 5.27 : Saba Taksim – (f) cümlesi	37
Şekil 5.28 : Saba Taksim – (g) cümlesi	37
Şekil 5.29 : Saba Taksim – (h) cümlesi	38
Şekil 5.30 : Saba Taksim – (i) cümlesi	38
Şekil 5.31 : Saba Taksim – (j) cümlesi	39
Şekil 5.32 : Saba Taksim – (k) cümlesi	39
Şekil 5.33 : Saba Taksim – (l) cümlesi	40
Şekil 5.34 : Uşşak Taksim – (a) cümlesi	42
Şekil 5.35 : Uşşak Taksim – (b) cümlesi	43
Şekil 5.36 : Uşşak Taksim – (c) cümlesi	43
Şekil 5.37 : Uşşak Taksim – (d) cümlesi	43
Şekil 5.38 : Uşşak Taksim – (e) cümlesi	44
Şekil 5.39 : Uşşak Taksim – (f) cümlesi	44
Şekil 5.40 : Uşşak Taksim – (g) cümlesi	45
Şekil 5.41 : Uşşak Taksim – (h) cümlesi	45
Şekil 5.42 : Uşşak Taksim – (i) cümlesi	46
Şekil 5.43 : Uşşak Taksim – (j) cümlesi	47
Şekil 5.44 : Uşşak Taksim – (k) cümlesi	47
Şekil 5.45 : Uşşak Taksim – (l) cümlesi	48
Şekil 5.46 : Uşşak Taksim – (m) cümlesi	48

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Onur AYDEMİR
Anabilim Dalı : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Programı : Türk Musikisi Ana Sanat Dalı
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2010

ŞÜKRÜ TUNAR'IN KLARNET TAKSİMLERİ VE YORUMLARI

ÖZET

“Şükrü Tunar’ın klarnet taksimleri ve yorumları” adlı bu bu çalışmada, Türk Müziği’nde taksim formunun tanımı, öğeleri ve türleri tanımlanmıştır. Klarnet hakkında kısa bir bilgi verilip klarnetin Türk Müziği’nde kullanımından bahsedilmiştir. Şükrü Tunar’ın hayatı ve sanat yaşamı ele alınıp, Şükrü Tunar’a ait dört ayrı makamda icra edilmiş taksim incelenmiştir. Bu taksimler sırasıyla Hicaz Humayun, Rast, Saba, ve Uşşak taksimlerdir. Taksimler; form özellikleri, melodik yapıları, ritim özellikleri açısından da incelenerek, sanatçının klarnet icrası ve üslubu da analiz edilmiştir. Şükrü Tunar’ı tanıyan bazı müzik adamlarının görüşlerine ekte yer verilmiş, bu görüşlerden incelemelerimizde faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şükrü, Tunar, Klarnet, Taksim, Analiz

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Onur AYDEMİR
Field : Institute of Social Sciences
Program : Turkish Music Main Art Branch Graduate Thesis
Supervisor : Assist. Prof. Çetin KÖRÜKÇÜ
Degree Awarded and Date : Master –June 2010

DESCRIPTION SUKRU TUNAR'S IMPROVIZATION AND COMMENTS ON CLARINET

ABSTRACT

In this study named “Clarinet improvisations and interpretations by Sukru Tunar”, definition, elements and assortments of forms of improvisation on Turkish music is described. A short summary about clarinet is given and the use of clarinet in Turkish Music is mentioned. His life and the part of the art in his life is taken into consideration and improvisation of Sukru Tunar, which is examined in four different manners. In sequence Hedjaz Humayun, Rast, Saba and Ussak improvisations. Via the examination on the form characteristics, melodic structure and specifications of rhythms, the artist's execution and style is analyzed. Opinions of some music people who acknowledge Sukru Tunar is placed in the appendix and we use of these opinions in our examinations.

Key words: Şükrü, Tunar, Clarinet, Improvisation, Analysis

1 . GİRİŞ

Taksim formunun, Türk Müziği tarihi içerisinde önemli bir yeri vardır. Enstrüman icracılarının beceri ve birikimlerini üst düzeyde gösterebildikleri, ustalık isteyen bu icra şekli, icracının adeta solistlik vasfını ortaya çıkarır. Taksim formunun icrasında başarılı olabilmek için, icracının, çaldığı enstrümanın teknik özelliklerini çok iyi bilmesi, bu teknik özellikleri kullanabilecek ustalıkta olması, bestecilik yetisinin olması ve Türk Müziği nazariyatını çok iyi bilmesi gerekir.

Çalışmamıza konu olan Şükrü Tunar, gerek icracılığı, gerekse besteciliği ile Türk Müziği'nde kendine özgü üslubu ve yeri olan bir sanatçdır. Şükrü Tunar'ın klarnet çalışında daha önceki icracılardan farklı, kendinden sonraki icracılara ise örnek olabilecek özellikler bulunmaktadır. Şükrü Tunar'ın üslubu yeteri kadar tanıtılmadığı için , Şükrü Tunar'dan sonra klarnet, klasik Türk Müziği'ni icra eden topluluklar içinde çok fazla yer alamamıştır. Şükrü Tunar,Türk Müziği içerisinde klarnet icrasının nasıl olması gerektiğini göstermiş ve Türk Müziği'ne has bir klarnet üslubu geliştirmiştir.

Bu çalışmada, metodoloji olarak klarnetin yapısı ve taksim formu hakkında genel bir bilgi verilecek, Şükrü Tunar'ın sanatçı kişiliği ve hayatı ele alınacak, taksimleri incelenerek bu alanda söz sahibi olan sanatçılarla röportajlar yapılmak suretiyle Şükrü Tunar'ın klarnete getirdiği üslup üzerinde çalışma yapılacaktır.

2. TÜRK MÜZİĞİ'NDE TAKSİM FORMU

2.1. Taksim Tanımı

Taksim kelimesi Arapça kökenli bir kelimedir. Arapça da “kısım” kelimesinden türetilmiştir, “bölme, parçalara ayırma, bölüştürme” anlamlarını içermektedir.

Ahmet Say'a göre taksim; *“Bir saz sanatçısı tarafından irticalen (önceden bestelenmeksizin, o anda) yapılan melodi dizelerinin tümüne verilen isimdir.”* (Say,1985,c:4,s:1228)

Cinuçen Tanrıkorur taksim tanımını şöyle yapmıştır; *“Bir saz sanatkarının belli bir makamda yaptığı irticali beste (Araplar çoğulu olan teqasim'i kullanırlar). İrticali (icra edildiği anda doğan) sözünden, önceden bestelenmiş (bilinen) bir eser olmadığı kolayca anlaşılabilir bu kompozisyonun melodik kuruluşu ve ritmi gibi süresi de yaratıcı sanatkarın yetkisindedir. Taksim, ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra üstün bir bestecilik ve zamanlama kabiliyetini de gerektirdiğinden, en güç saz müziği formudur. Saz sanatkarının, belli bir eseri seslendiren yorumcu seviyesinden, kendi iç dünyasını sazındaki hünerine döken bir yaratıcı seviyesine yükseldiği asil bir anlatım.”*(Tanrıkorur,2003,s:50,51)

Dr. Suphi Ezgi taksim konusunda şunları söylemiştir; *“Taksim, ya sazende veya hanende tarafından irticalen yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir... Pek kuvvetle zannettiğime göre, taksim denilen ölçüsüz lahin... Muktedir musikiciler tarafından yapılan bir taksim dikkat kulağı ile dinlenip tahlili edildikte onunda ölçülü olduğu belirir; şu kadar ki taksimde muhtelif ölçüler veya düzümler çok serbest bir halde birbirine karıştırılmıştır; ve onda bayım (senkop) ve sükutlar çok kullanılır; Taksimler, hermakamdan terennüm edilir; evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayrılabilir; Meydanda yakın makamlara geçkiler yapılabilir; taksimlerde hareket, kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta, ağır veya yürük olur.*

Taksim faslı başlamadan evvel bir saz tarafından icra edilip sonra peşreve girilir; bazen fasıl ortasında bir saz ve yahut bir hanende tarafından bir gazelle beraber okunur; nadiren faslın sonunda bir sesle ve Mevlevi-hanelerde ayin-şerifin nihayetinde neyle taksim yapılır idi.” (Ezgi,Nazari,Ameli Türk Musikisi, cilt:3, s:78)

Görüldüğü gibi; Ahmet Say, Cinuçen Tanrıkorur ve Dr. Suphi Ezgi gibi müzikçilerin taksim konusundaki ortak görüşleri, ileri saz tekniği bilmek, taksimin doğaçlama oluşu , beceri ve bilgi gerektirdiğidir.

2.2. Tarihçesi

Geçmişten günümüze, taksimin müzik içerisindeki yeri ve tarihsel gelişimi konusunda Onur Akdoğu şunları kaleme almıştır; *“Taksimin varlığı da, mutlaka, gazel gibi çok eskilere dayanmaktadır ama bu konudaki ilk bulguyu, varsayımlar da olsa, 10. y.y.’da buluyoruz. 870-950 yılları arasında yaşamış Farabi’nin çalgısıyla, zaman zaman dinleyenleri güldürdüğü, zaman zaman ağılattığı ve zaman zaman da uyuttuğu bilinmektedir. Kuşkusuz ki, Farabi’nin, çalgısıyla yaptığı bugün “Taksim” adını verdiğimiz çalgısal türün dinletilmesinden başka bir şey değildir. 15.y.y.’dan sonra ise, çalgısal taksimle ilgili elimizde çok belge bulunmaktadır. Sözelimi, taksim karşılığı olarak kullanıldığına inanılan nehavt terimini, Yunus Emre’nin (1240-1320) dışında Ali Şah (15.y.y.) da kullanmış, yine 15.y.y. kuramcılarında Kırşehirli Yusuf ve Seydi tarafından makam gösterme olarak belirtilmiş ve 17.y.y.’dan başlamak üzere de, taksim terimi, çalgısal bir tür adı olarak müzik dilimize yerleşmiştir. 17.y.y.’ın en önemli kuram kitabını yazan Kantemiroğlu (1673-1723), taksimi; hanende ve sazende taksimi olarak ikiye ayırmış, daha sonra taksimin nasıl yapılması ve nelere dikkat dikkat edilmesi gerektiği hakkında uzun açıklamalar yapmıştır. Bunların yanında, Hızır Ağa (1725-1795), Fonton (18.y.y.), Abdalbaki Nasır Dede (1765-1821), Haşim Bey (1815-1868) ve 19.y.y. kuramcılarının büyük bir çoğunluğu, eserlerinde çalgısal taksim amacıyla yalnızca taksim terimini kullanarak konuyla ilgili açıklamalar yapmışlar ya da terim olarak taksimden söz etmişlerdir. 20.y.y.’da ise, taksim, tümüyle kendine özgü ve yaygın bir şekilde varlığını sürdürmekte olup, çalıcılar yetenek, beceri ve bilgilerini özgür olarak sergileyebildikleri bir tür olarak önemini ve yüceliğini korumaktadır.”*

http://turkmusikisi.com/temel_bilgile/turk_musikisinde_taksim.htm

2.3. Taksim Ögeleri Ve Alt Türleri

Taksimi oluşturan ögelerin başında taksimin doğaçlama oluşu gelmektedir. İcracı taksime başlamadan önce amacı doğrultusunda yapacağı taksimi tasarlar. Bu amacı doğrultusunda tasarlanmış taksimin icrası doğaçlama olarak yapılır. Taksimin süresi icracı tarafından belirlenir. Taksimin makamsal oluşu da bir diğer önemli ögesidir. Onur Akdoğu “*Taksim nedir Nasıl Yapılır*” kitabında, taksimleri makamsal ögesinden dolayı iki alt türe ayırarak incelemiştir; geleneksel taksim ve özgür taksim.

“Geleneksel taksim; makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak yapılan Taksim’e, geleneksel taksim denilir. Bir makamın geleneksel anlatımı ise, makamın seyir yöntemi dediğimiz yöntem ile açıklanmasıdır. Bir makamın seyir ya da seyir yöntemiyle açıklanması denilince de, o makamın kullandığı seslerin ve belirli seslerde yapılan belirli soluklanmaların (Bu soluklanmalara asma karar denilmektedir) önem derecesine göre ardarda sıralanması, yani çekirdek ezgi’nin belirtilmesidir. Dolayısıyla makam seyrine uygun olarak yapılacak bir taksimde, yani, geleneksel bir taksimde, söz konusu seslerin mutlaka belirtilmesi gerekir. Bu ise, taksim sırasında doğaçlanması gereken ezginin ya da ezgilerin çekirdeğinin önceden bilinmesidir ki, bu durumda taksim yapan kişinin, yalnızca, önceden bildiği çekirdek ezginin süslenmesini doğaçlaması yeterli olur.

Çekirdek ezginin önceden bilinmesi, bir başka deyişle, bilinen makam seyrine uygun olarak taksim yapılması, çalıcının, aynı makamda yapmış olduğu taksimlerin birbirlerinden farksız olmasına neden olur. Hatta aynı makamda değişik kişilerin yaptığı geleneksel taksimler bile, çekirdek ezgiler daha önceden belli olduğu için, mutlaka birbirlerine benzerler. Bu tür geleneksel taksimleri birbirinden farklı kılan tek öge, aynı çekirdek ezginin değişik örgüler içinde bezenmesidir ki, bu farklılık da, yalnızca, geleneği bilen bir kişi tarafından ve ancak, dikkatli bir işitme ile anlaşılabilir. Yani, geleneksel taksim özgün değildir.

Eski “edvar”larda da, taksim sırasında seyre uyulması gerektiği özellikle belirtilmiştir. Örneğin; Kantemiroğlu (1673-1723), edvarında; makam açıklamalarını verdikten sonra, “Taksim yapmak istendiğinde, tarifimiz üzere hareket edilirse müzik hazinesine sahip olunabilir ve gönlün dilediği şekilde, mücevherlerle, altın kakmalarla süslü nağmeler ortaya koyabilir ve o nağmeler, müzik kurallarına uygunlukları, hoş

giden düzenleri, cana yakın yürüyüşleri ile işitme duygusuna etki etsin ve beğenilsin.” Diyerek, taksim, anlatılmış makam seyirlerine uyularak yapılması gerektiğini, ancak bu şekilde güzel bir taksim oluşabileceğini ve dinleyenleri etkileyebileceğini vurgulamıştır. Hızır Ağa (1725-1795) da taksim sırasında, “makam seyirinden zevk alınabilmesi için ... üstad, hüseyini'nin havasını ve edasını biraz gösterdikten sonra...” diyerek, taksimde seyirin önemini belirtmiştir. Abdülbaki Nasır Dede'nin (1765-1821), edvarında belirttiği taksim örneğini kendi kitabına aktaran Haşim Bey (1815-1868) ‘in yanında, günümüz kuramcılarında ve çalıcılarında birçok kişi de, taksim açıklamalarında seyir'e uyulması gerektiğinden söz etmişler ve yaptıkları taksimlerde, makam seyirlerine uymuşlardır. Sonuç olarak, geleneksel taksim yapılabilmesinin, ancak, makam seyirlerine uyulması ile gerçekleşebildiğini ve bu tür taksimlerde, özgünlük ögesinin yok denecek kadar az olduğunu söyleyebiliriz.

Özgür taksim; geleneksel makam seyirlerine uyulmadan, yalnızca, makamı oluşturan üç temel öge olan aralık, güçlü ve durak öğelerini dikkate alarak yapılan taksime denir. Bu tür taksimler tümüyle özgür birer yaratı olup, kişinin doğaçlamasıyla ilgili tüm yetenek ve becerisi taksime yansır. Aynı makamda, aynı kişi tarafından yapılırsa dahi, taksimler arasında mutlaka farklılıklar olur.

Özgür taksim yapılabilmesinin önemli koşulu, geleneksel taksim nasıl yapılacağına bilinmesidir. Gerek eski edvarlarda, gerek günümüzde yapılan taksim tanımlarının tümünde bulunan ortak yan, taksim mutlaka usulsüz oluşudur. Örneğin edvarında, İran'da taksim usullü olduğunu belirten Kantemiroğlu (1673-1723), “fakat Anadolu müzikçileri arasında, bu tür kalıplı taksim makbul sayılmaz, müzik dairesinin dışında bırakılır. Niçin bırakıldığını soranlara da şu kanıtı gösterirler:

Gerek beste, gerek kar ve nakış, gerek peşrev ve semai, usule bağlı olmaları bakımından bestecilerin bilim gücünü ortaya koyarlar. Taksim nağmesi ise, müzikçinin kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, müzikçi, bilim gücüyle, o anda bir bileşim ortaya çıkaracak... Ve kendine mahsus, işitilmedik, yepyeni bir nağme bulacaktır.” diyerek, taksim Türklerde usulsüz bir tür olduğunu tekrar vurgulamaktadır. Günümüzde de, taksim usulsüz olduğu hakkında bir görüş birliği vardır. Söz gelimi Ekrem Karadeniz (1904-1981) taksim için, “güfte ve besteden bağımsız”, Feridun Darbaz “serbest tartılarla” açıklamasıyla taksim usulsüz olduğunu vurgulamışlardır.” (Akdoğan,1989, s:8-9-10-11-)

Taksimler birden fazla enstrüman ile de icra edilebilirler. Bir icracı kendi enstrümanı veya sesi ile doğaçlama yaparken, diğer bir enstrümanla ya da ses ile doğaçlamaya eşlik edebilir. Daha pest seslerden yada tiz seslerden, doğaçlamaya eşlik edilerek, basit bir çokseslilik oluşturulabilir. Bu şekilde taksime ayrı bir renk ve güzellik katılabilir. Bu sebeple taksimleri “eşlikli taksim” ve “eşiksiz taksim” olarak iki ayrı alt türe ayırabiliriz;

“Eşiksiz taksim; doğaçlama sırasında, asıl ezgiyi besleyecek seslerin ya da karşı ezgi'nin (karşı ezgi, kontrapunt ya da kontrpuan olarak da bilinmektedir.) taksim yapan kişi ya da diğer çalıcılar tarafından duyurulduğu taksim türüdür.

Eşlikli taksim; bu taksim türü, doğaçlanan asıl ezgiye eşlik amacıyla, ya taksim yapan kişi tarafından, ya da başka çalgı veya çalgılar tarafından devam eden seslerin veya karşı bir ezginin duyurulması ile oluşturulur. Eşlik, usullü ya da usulsüz olabilir. Bu nedenle, eşliğin niteliği göz önüne alınarak, eşlikli taksimi “eşliği usullü taksim ve eşliği usulsüz taksim” olmak üzere ikiye ayırabiliriz.” (Akdoğan,1989, s:14)

2.4. Taksim Türleri

Taksimler, yapıma amaçları ve çeşitlerine göre isim alırlar.

2.4.1. Giriş Taksimi

Cinuçen Tanrıkorur'un Giriş Taksimi tanımı şöyledir; “*Konser, fasıl, Mevlevi ayini açılışlarında yapılan taksimlere baş veya giriş taksimi denir.*” (Tanrıkorur,2003,s:51)

Giriş taksimi konusunda Onur Akdoğan şu tanımlamayı yapmıştır; “*Bir fasıla, ya da solo veya koro eserine başlamadan önce, seslendirilecek eserlerin makamına işitsel duyumu koşullandırmak üzere yapılan taksime denir. (Günümüzde, fasıl başlarında artık giriş taksimi yapılmamakta, doğrudan doğruya peşrev ile fasıla başlanmaktadır.)*” (Akdoğan,1989,s:18)

2.4.2. Ara Taksim

Cinuçen Tanrıkorur'un Ara Taksimi tanımı şöyledir; *“Aynı makamdaki eserler arasında (çoğunlukla fasıllarda) dinlendirici amaçla yapılan taksimlere de ara taksim denir.”* (Tanrıkorur,2003,s:51)

Ara Taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır; *“Bir faslın ya da koro veya solo programın arasında yapılan taksim olup, fasılda, ritimsel gidişin canlanmaya başladığı semai, curcuna gibi usullerle bestelenmiş eser öncesi, koro veya solo programda ise aynı amaçla ya da programa duyumsal bir renk katmak amacıyla yapılır.”* (Akdoğu,1989,s:18)

2.4.3. Son Taksim

Son Taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır; *“Eskiden fasıl sonlarında yapılan bir taksim türü idi. Günümüzde ise, yalnızca Mevlevi törenlerinde, ayinîşerif'in ardından seslendirilen son peşrev ve yürük semainin ardından yapılan taksime verilen ad olup, taksim yapanın isteğine bağlı olarak, herhangi bir makamda yapılabilir.”* (Akdoğu,1989,s:19)

2.4.4. Geçiş Taksimi

Cinuçen Tanrıkorur'un Geçiş Taksimi tanımı şöyledir; *“Makam değişimi söz konusu olduğunda icracı ve dinleyiciyi yeni müzik ikilemine hazırlamak amacıyla yapılan taksimlere geçiş taksimi denir.”* (Tanrıkorur,2003,s:51)

Geçiş Taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır; *“Bir programda, programı oluşturan eserlerin değişik makamlardan seçilmiş olması durumunda, dinleyiciyi, bir sonraki eserin makamına ısındırmak amacıyla, asıl makamdan yeni makama yapılmış sürekli geçiyi içeren ara taksime denir.”* (Akdoğu,1989, s:33)

2.4.5. Fihrist Taksim

Onur Akdoğu'nun "Fihrist Taksim" tanımı şöyledir; "Makamların seyirlerini, oluşturduğu duyguları, kısaca, makamın ezgisel yapısını öğrenme amacıyla, öğretilmek istenen makamları, geçkiler zinciri şeklinde seslendirerek oluşturulan makam dizinsel taksim'e "Fihrist Taksim" denir. Genel olarak özgür biçimlerin kullanıldığı fihrist taksimde, taksim, mutlaka başlanılan makamda bitirilir. En zor taksim türlerinden biri olan fihrist taksimde, tüm zorluk, hangi makama ve duyumsal bir rahatsızlık oluşturmadan nasıl geçileceği konusudur. Bu nedenle de, geçki yöntemlerinin çok iyi bilinmesi gerekir. Geçki yöntemlerinin çok iyi kavranabilmesi ise, o makamda kullanılan aralıkları; güçlüyü ve durak sesini çok iyi bilmenin yanında, bu öğeler arasındaki var olan ilişkileri de (İlgili makamda olabilecek aşağıya veya yukarıya doğru genişlemeler, hangi dörtlü ve beşlilerin kullanılması v.b.) sağlıklı kurabilmek ile mümkün olur. Fihrist taksim türü, eski edvarlarda da yer almış ve bu taksim türüne örnekler verilmiştir. Fihrist taksimi, kendi döneminde "Taksim-i külli" olarak adlandıran Kantemiroğlu (1673-1723) bu taksim türünü, ancak müzikten çok iyi anlayan ve bu alanda usta olanların yapabileceğini belirttikten sonra, taksimin bitiminde başlanılan makama dönülmesi gerektiğini vurgulamış, ardından bu taksim türünü gerçekleştirmenin zor ve zahmetli bir iş olduğunu, böyle bir taksimi yapabilecek bir ya da iki müzikçinin güçlükle bulunduğunu özellikle belirtmiştir." (Akdoğu,1989, s:33)

Buraya kadar yapılmış olan araştırmalardan, taksimin genellikle usulsüz olduğu sonucuna varılabilir. Bazı taksimlerin bazı bölümleri usullüdür. Taksimin temposu hızlı veya yavaş olabilir. Genellikle çalındığı sırada icracı tarafından bestelenir. İcra sırasında, çalınan bir bölümün daha ileride ya da başka bir bölümde tekrar edilmesi pek tercih edilmez.

3. KLARNET VE TÜRK MÜZİĞİ'NDE KULLANIMI

Avrupa'da kullanılan birçok çalgı, daha sonra Osmanlıda da tanınmış ve kullanılmıştır. Klarnet de bu çalgılardan biridir. J.C. Denner ile başlayan ve 1700'lü yıllarda gelişimini tamamlayan klarnet çok çabuk benimsenerek orkestralardaki yerini almıştır.

Klarnetin ne zaman ortaya çıktığı konusunda tereddütler vardır. Çünkü klarnetin atalarıyla ilgili değişik savlar ileri sürülmüştür. Ancak genel olarak desteklenen düşünce, klarnetin atasının köylü kavalı olarak bilinen şalümo olduğudur. Ne var ki şalümo, klarnete doğru gelişimini kısa sürede başaramamıştır. Bu ilerlemenin sağlanabilmesi için gerekli olan adım, J.C. Denner tarafından atılarak klarnete ulaşılmıştır.

Nuremberg'te yaşayan Johann Cristoph Denner (1655-1707) adlı enstrüman yapımcısı, 1700'lerden önce klarneti keşfeden ilk zanaatkardır. İlk kez Denner'in şalümo üzerinde yaptığı küçük değişikliklerden sonra gelişim sürecine giren bu inanılmaz potansiyele sahip enstrüman, yüzyıllar boyunca kendini geliştirmiş ve orkestralardaki yerini almıştır. (Brymer, Jack; Clarinet, NewYork, Schirmer, 1976, S. 19)

3.1. Klarnetin Türk Müziği'nde Kullanılması

Avrupa Müziğinde kullanılan bazı çalgılar, ülkemizde ilk kez Mızıkai Hümayun'da yer almıştır. Ancak, ülkemizde klarnetin ilk kez 1820'li yıllarda halk arasında kullanıldığı bilinmektedir. Guiseppe Donizetti, Mızıkai Hümayun'da öğretmenlik yaptığı dönemde, Avrupa'da kullanılan çalgıların saray bandosuna girişini sağlamıştır.

"Klarnetin ilk kez Türk Müziğinde icra edilmesi "Klarnet İbrahim Efendi" tarafından gerçekleştirilmiştir." (Özalp, M.Nazmi; "Türk Musikisi Tarihi", Cilt II, Milli Eğitim Basımevi, 1998, S.318)

“İbrahim Efendi Türk Müziğinin tonal sistemini klarnete başarıyla uygulamıştır. Tanbur da icra ettiği bilinen İbrahim Efendi, klarneti kendi çabasıyla öğrenmiştir.” (Özalp, M.Nazmı; “Ankara Radyosu Eski Sazlar, Eski Sözler, programında İbrahim Efendi hakkında yaptığı söyleşiden”, 08.03.1999)

1949 yılında kurulan İstanbul Radyo’sunun ilk yıllarında Müzik Yayınları şef’i olan Mesud Cemil Bey’e kadar, Türk Müziği icrasının yapıldığı sazlar arasında klarnet yoktur. Türkiye Radyolarında ilk klarnet icracısı Şükrü Tunar’dır. Şükrü Tunar’ın klarnet icrasının Türk Müziği’ne katkı sağlayacağını düşünen Mesud Cemil Bey, radyo programlarında ve klasik korolarda klarnetin katılmasını sağlamıştır.

“Şükrü Tunar, İstanbul Radyosundaki mükemmel denilebilecek klarnet icrası ile kısa zamanda bir üslubun oturmasına yol açmış ve klarnette ekol bir isim olmuştur. Şükrü Tunar’ın radyo programlarındaki klarnet icrası, tüm saz sanatkarlarının gönlünde taht kurmuştur. Sanatkar özellikle programın içeriğine uygun klarnet icrasıyla beğeni kazanmıştır. Türk Müziğinin icra edildiği geleneksel çalgılarla klarnet yorumunu en “güzel şekilde sergilemiş olup, radyoda klarnet üslubunun oturmasını sağlamıştır.” (Kalaycıoğlu, Rahmi; “Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı”, İklisevi Basımevi, S.26, Şükrü Tunar, İstanbul, 1976)

Klarnet, Türk Müziğinin geleneksel çalgıları arasında büyük bir uyum sağlamış ve renkli bir çalgı olarak kullanılmıştır. Türk Müziği icrasında özellikle köçekçeler, sirtolar, oyun havaları ve fasıllarda önemli bir yere sahip olup, icranın zenginleşmesinde ciddi bir katkı sağlamaktadır.

4. ŞÜKRÜ TUNAR'IN HAYATI

“Şükrü Tunar 1907'de Edremit'te doğdu. Hasan adlı bir işçinin oğludur. Ailesi içinde musikiyle uğraşan hiç kimse olmadığı halde musiki yeteneği pek küçük yaşlarındayken ortaya çıktı. İlkokul çağındaki Şükrü, eline geçen bir teneke düdük ile şarkılar, türküler çalmaya başladı, 1. Dünya Savaşı yıllarında Edremit'e gelen bir bando takımında klarnet çalan bir asker gördükten sonra klarnete heves etti. On üç yaşındayken elde ettiği klarnetle musikiye başladı. Ancak, o yıllarda babası ile üç amcası da askere alınmıştı. Genç Şükrü ailesinin bütün geçim yükünü üstlenmek zorunda kalınca musiki dışında pek çok işe girip çıktı.

1921'de ailesiyle birlikte Edremit'ten İzmir'e göç etti. İzmir Musiki Cemiyeti'ne girdi; ilk ciddi musiki bilgilerini bu cemiyette öğrendi. İki yıl sonra İstanbul'a geldi; Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne girdi, iki yıl bu cemiyetin çalışmalarına katıldı. İstanbul'da besteci Muallim Kazım Bey'le (Uz) tanıştı; kendisinden makam, usul, nazariyat dersleri alarak genel musiki bilgisini ilerletti. Ama hiç kimseden klarnet dersi almadan sazında kendi kendini yetiştirdi. Nota bilgisini de kendi çabalarıyla geliştirdi. Kazım Uz'un aracılığıyla mehter takımına girdi. Uzun yıllar İstanbul ve Ankara radyolarında, saz salonlarında, gazinolarda klarnet çaldı, plaklar doldurdu. 15 Temmuz 1962'de Cumhuriyet Gazinosu'nda Zeki Müren'e eşlik ederken geçirdiği bir kalp krizi sonucu sahnede öldü.

Şükrü Tunar, Türk musikisinde klarnet denilince akla ilk gelen musikicidir. Çok sağlam, güçlü bir tekniği vardır. Tekniği de, üslubu da tamamıyla kendine özgüdür. Klarnetten son derece parlak, bir anda kulağı okşayan, çok güzel sesler çıkarırdı.

Perde baskıları kusursuzdu. Sazının da gerektirdiği gibi, Tunar ritm duygusu çok yüksek bir sanatçıydı. Üstün tekniği ve musiki seviyesiyle daima aranan bir icracıydı. Musiki zevkiyle fasıllardaki, taksimlerdeki, oyun havalarındaki ve soliste eşlik ederkenki üslubu, tavrı, süslemeleri birbirinden farklıydı. Özellikle zeybek, çiftetelli, sirto, longa, karşılama gibi oyun havalarındaki üstadlığı erişilmez seviyedeydi. Taksimleri de çok güzeldir. Türk musikisinde saksofonu da çok güzel

çalardı. Hiç şüphesiz, Şükrü Tunar benzersiz klarnetiyle musikide silinmez bir iz bırakmış, unutulmaz bir klarnet üstadıdır.

Tunar bestekarlıkla da uğraşmıştır. Bazı şarkıları piyasada sık sık okunmuştur. Kürdilihicazkar "Gözü ceylan gözüdür, bakışı mestanedir"., hüzzam "Ay öperken suların göğsünü, sahilde yıkan", hüseyinî "Geçti sevdalarla ömrüm ihtiyar oldum bugün" güfteli şarkıları güzel eserlerdir. Bir peşrev ile iki saz semaisi ve birkaç güzel oyun havası da bestelemiştir. Ancak, onu musikide unutulmaz kılan yani icracılığıdır." (Kalaycıoğlu, Rahmi; "Türk Musikisi Bestekarıları Külliyyatı", İklisevi Basımevi, S.26 - 30 , Şükrü Tunar, İstanbul, 1976)

Şükrü Tunar, kendinden sonra gelen bütün klarnet icracılarına yol gösterici olmuştur. Türk Müziği'nde klarnetin nasıl çalınması gerektiğini gösteren bir sanatçıdır. Kanaatimizce, klarnet çalan ve çalmak isteyen bütün icracıların Şükrü Tunar'ı dinlemesi ve üslubunu öğrenmesi gerekmektedir.

Taksimlerinde çok başka bir duygu taşırdı. Konuya gönülden bağlıydı ve çok büyük bir ustaydı. Taksimlerindeki makam geçişlerini son derece ustaca ve yakıştıırarak yapardı. Taksimlerinin genelinde çok büyük bir duygu yoğunluğu vardı. Hatta ben çok dikkat ederdim, Şükrü Tunar taksim yaptığı zaman rengi değişirdi. Beyaz-esmer olurdu. Demek ki taksim yaparken öyle bir hissiyat içine giriyordu ki, o hissiyat onun yapısınıda değiştiriyordu. Şükrü Tunar çok farklı bir sanatkardı. Bu, Şükrü Tunar hissiyatı, yalnızca klarnetini icra ederken değil yaptığı eserlerde de görülürdü. Yaptığı eserlerin hepsi müessir ve insanı düşündüren eserlerdi. Şükrü'nün çok büyük bir kültürü yoktu ama yaradandan ders almıştı. Ben öyle görüyordum. Çünkü böyle bir klarnet üfleyebilmek, böyle taksimler yapabilmek ve böylesine güzel refakat icraları yapabilmek için, bir insanın kültüründe zenginlik olması gerekirdi. Şükrü, anadan doğma sanatçıdır. Bunu, kendisiyle bizzat çok vakit geçirdiğim için rahatlıkla söyleyebilirim. Şükrü Tunar'ın yaratılışı buydu. Hiç kimseden ders almamıştı. Mesud Cemil Bey'in Türk Musikisinde klarnete alerjisi vardı. Yalnız bir tane klarnete alerjisi yoktu. İşte bu kişide Şükrü Tunar'dı. Şükrü, klarnetin Türk Müziği'nde kullanılmasına sebep olan en önemli sanatçıdır. Klarnet, sesleri ve perdeleri itibariyle Türk Müziği'ne uygulanması zor bir sazdır. Çalan kişinin çok usta icracı olması gerekir. Mesud Cemil Bey musiki

konusunda çok titiz bir insandı. Ancak Şükrü Tunar, üslubuyla ve refakatiyle kendini kabul ettirmişti. O ayrı bir sanatçıydı. (Yavaşca, 2009)

“Şükrü Tunar, Değerli Sanatkar Türk Müziği'nin en büyük klarnetçisi sayılmaktadır. Onu kaybedeli tam bir sene oldu. Ama insana dün gibi geliyor. Bir yıl evvel 17 Ağustos toprağa verdiğimiz merhum Şükrü Tunar, hiç şüphesiz Türk Musikisinin yetiştirdiği en büyük klarnetti.

Beyefendiydi. Kimseyi gücendirmez, kırmaz, nazik, hassas insandı. Kendisini herkese sevdirmişti. Temiz giyinmeye meraklıydı.

Şükrü Tunar'ı iki yönden tetkik etmek lazımdır. Bestekarlığı ve icrakarlığı. Eserleri daima sevilmiş, tutulmuş ve dinlenmiştir. Onun ismini, ilelebet yaşatacak çapta olanlar çoktur. İcrakarlığına gelince, tam manasıyla sazını yenmiş, san'atının zirvesine çıkmıştı. Tek kelime ile bir harika idi. Fasıla başka, oyun havası çalarken başka üflerdi, bir soliste refakati ise daha başkaydı. O, her kalıba girmesini bilirdi. Elli kişilik fasıl heyetinde onun klarneti hemen belli olurdu. Asla yeri doldurulamayacak ve eşi gelmeyecek bir sanatkardı.

Enfaktüs geçirmişti. Belki çalışması doğru değildi. Sahnenin maddi bakımından onu tatmin etmesi, maalesef çalışmasını icabettiriyordu. Sahnede çok sevdiği klarneti elinde olduğu halde sağına düşüşü ve ruhunu teslim edişi hala gözümün önündedir. Çok hazin tecelli.” (Rit, Hilmi; “Şükrü Tunar'ın Hayatı” Türk Musikisi Bestekarı Külliyyatı, Sayı:26, İstanbul s:536 1977)

“En eski ve yakın arkadaşlarından kıymetli san'atkar Hakkı Derman'ın merhum hakkındaki sözleri:

Şükrü Tunar'ı tam 30 yıl evvel tanıdım. Büyük istidadın ta o zamandan bizlere ümit verdiğini anlamıştım. Zaman bizi yanıltmadı.

Musiki hayatımda iki meşhur klarnet Şeref ve Ramazan Efendileri gayet yakından tanıdım, bunlar da değerli san'atkarlar olmakla beraber, Şükrü'nün yerinin kolay dolmayacağına bugün tekrar iman ediyorum. Bu uzun arkadaşlık devremiz, birçok hatıralarla doludur. Halim, selim ahlakı ile gönlümde acısı bitmeyecek derin bir iz bırakmıştır. Kendisini her zaman rahmetle anmaktayım.” (Türk Musikisi Bestekarı Külliyyatı, Sayı:26, s:535 1977)

Şükrü Tunar'ın bestelediği tüm eserler “ek 7.” de yer almaktadır.

5. ŞÜKRÜ TUNAR'IN KLARNET TAKSİMLERİ VE ANALİZİ

Bu bölümde Şükrü Tunar'a ait dört taksim incelenmiştir. Sırasıyla Hicaz Humayun, Rast, Saba ve Uşşak makamında taksimler. Bu taksimlerin seçilmesindeki amaç, diğer taksimlere göre bu seçilen taksimlerin ses kalitelerinin daha iyi olmasıdır.

İncelemeler yapılırken kullanılan yöntemde. Prof. Dr. Mutlu Torun'un "Eser Analizi" ders notları esas olarak alınmıştır.

Müzikte form (veya müzik formları) nın tarifini önceden vermek yerine bir eserin formunu tayin eden -belirleyen- elemanları vermek daha uygun olacaktır. Türkçe'ye sonradan giren form kelimesi müzikte birbirinden farklı ama birbiriyle ilgili dört elemanı içinde bulundurur.(Torun, Mutlu; "Eser Analizi Ders Notları")

- 1- Tür (Cins) – Genre (Janr)
- 2- Biçim (Şekil) – Forme (forme)
- 3- Yapı (Kuruluş) – Sturucture (stürüktür)
- 4- Üslub (Tarz) – Style (Stil)

Form (ing): Şekil; biçim; endam; görünüş; tarz; suret; kalıp; usul; erkan; yol; yöntem...

Bu kavramlar Türkçe'ye "Andre Hodeir – Les Formes de la Musique- (Birinci baskı – Paris, 1951) – Tercümesi , İlhan Usmanbaş – Müzikte Türler ve Biçimler – Milli Eğitim Basımevi – İstanbul 1971" kitabıyla girmiştir.

Aslında, formla ilgili kavramlardan tür, eskiden beri, eserin takdiminde daima geçmekte idi. "Dede Efendi'nin Acemaşiran Ağır Semaisi" , "Osman Bey'in Yegah Peşrevi" ustaları, elbette, ağır semai, murabba (beste), yürük semai veya peşrev... gibi "tür" lerde biliyorlar; müzik cümlelerini, daha küçük ve büyük parçaları simetrik – asimetrik şekilde örerek yapıyı gayet sağlam şekilde oluşturuyorlardı.

Bugün Türk Müziği'nin formlarını anlatabilmek için bu elemanların her birine ne olduğunu ortaya koymak, eserleri bu elemanlar açısından, incelemek, sınıflandırmak gerekiyor. Daha ilerde geniş olarak ele alacağımız tür, biçim, yapı ve üslup hakkında ön bilgi vermek uygun olacaktır.

Tür (en çok kullanıldığı biyolojideki anlamıyla) : ortak özellikler taşıyan ve kendi aralarında üreyebilen akraba canlılar grubu (İnsan-bitki-hayvan...). Türkçe'de ortak özellikler taşıyan maddeler (taşıt türü – her tür madeni eşya – çatal, bıçak türleri...) veya olay (bu tür olaylar – bu tür hareketler...) şeklinde pek çok konuda kullanılır.

Müzikte de aynı şekilde, ortak özellikler taşıyan müzik cinsleri (Türk Müziği – Hint Müziği – Uluslar arası Müzik...) veya (dini müzik – eğlence müziği – askeri müzik – arabesk müzik...) veya (Saz müziği – sözlü müzik...) veya (oda müziği – senfonik müzik – fasıl müziği...) için; veya alt tür olarak (peşrev – beste – ağır semai – köçekçe – şarkı – türkü – zeybek – sonat – senfoni – süit..) şeklinde kullanılır.

Form Bilgisi dersinde tür kelimesini kullandığımızda alt tür anlaşılmalıdır. (eserin türü : şarkı gibi.)

Üslub : İfade yolu – tarz, yol, usul – Oluş, deyiş ya da yapış biçimi – Bir sanatçıya ya da bir çağa özgü teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özelliği.

Müzikte de, bir bestecinin, bir devrin, bir ekolün üslubundan bahsedilir. Ancak Form Bilgisinde, üslubu, eserin ait olduğu türün üslubu olarak düşüneceğiz. (Beste Üslubu – peşrev üslubu – ağırbaşlı şarkı üslubu – köçekçe üslubu... gibi)

Biçim – şekil : Bir cismin dış çizgileri bakımından niteliği – Bir kavramın, düşüncenin, olayın ya da eylemin değişik oluş biçimi – Olma biçimi, durum – Resim heykel ve mimarlıkta yapının yapı bakımından tüm kuruluşu.

Müzikte, form bilgisinde, eserin ana bölümlerini oluşturan (zemin – meyan – nakarat – hane – teslim ... gibi) kısımların düzenleniş özelliği için kullanacağız.

Yapı : Yapılış, kuruluş, yaratılış, bünye – Parçaların bir bütünü oluşturmuş biçimi

Müzikte, (melodi yapısı – ritmik yapı ...) gibi farklı elemanların kuruluş özelliğini belirtmek için de kullanılır. Form Bilgisinde, eserin biçimini oluşturan (cümle – cümle parçası – hücre – period ... gibi) daha küçük elemanların özellikleri için kullanacağız. (melodi yapısı denir, form yapısı denmez. Yalnız başına kullanılan yapı kelimesi bize formun bir elemanı olan yapıyı anlatır.)

Form Bilgisi, tür, biçim, yapı ve üslubu yönlerinden eserleri inceler, sınıflandırır., anlatır. Bir müzik eserinin iç yapısını melodi ritm (ve armoni), dış yapısını da form oluşturur. Böylece eser bir bütünlüğe ve dengeye ulaşır.

Resim, heykel, mimarlık gibi plastik (görsel) sanat eserleri, etrafımızı çevreleyen uzay içinde, üç boyutlu (resim iki boyutlu) birer madde olarak hacim işgal ederler. Belli büyüklükleri, şekilleri vardır ; gözle görülür elle tutulurlar. Dolayısıyla form özellikleri kolaylıkla teşhis edilir. Müzik ise akıp giden zaman içinde hayat bulur. Bu bakımdan dinleme sırasında form hakkında gözlemler yapmak çok daha zordur. Çünkü geçip giden bir pasaj hakkındaki karar veremeyince, geriye dönüş (konser sırasında) mümkün olamaz. Teypi geri sarmak, tekrar tekrar... dinlemek bile – bir heykele bakıp formunun incelenmesiyle karşılaştırılınca – meşakatli ve garantisizdir.

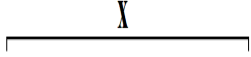
Ancak, müziğin resmi olan nota, incelemeyi kolaylaştırıyor. Tür zaten nota üzerinde yazılıdır (Nihavent Şarkı – Hüzzam Peşrevi... gibi) Biçim, yapı ve üslup da nota üzerinde rahatça anlaşılabilir. Fakat, müziğimizin özelliklerinden olan notadan farklı icra konusunu da göz önüne almak gerekir. Notada yazılmayan pek çok çarpmanın yapılması, farklı seslerin kullanışı, hatta AABA şeklindeki murabba'ların bugün çok defa AB şeklinde kısaltılması... gibi konular, yapılan müziğin tarifini veren notanın üzerindeki çalışmanın bazen yanıltıcı da olabileceğini gösteriyor.

Bir eserin formunu incelerken, önce türü, biçimi, daha sonra yapısını ve bütün bunların (ve ritm, melodi, varsa güftenin müzik haline gelişindeki özelliklerin) ortak sonucu olarak üslubun ele alınması doğru olur. (Torun, Mutlu; “Eser Analizi Ders Notları”)

Motif : En az iki ses ve vurgusu bulunan, ritimsel, çok sesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine denir. (Akdoğan; “Türler ve Biçimler” s:15, 2003)

Sekileme : Bir motifin veya ezginin ya da herhangi bir kümenin, ardarda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması yöntemine *sekileme* denir. Geleneksel Türk Müziğinde çok kullanılmış olan *sekileme*, petse doğru yapıldığında bıkınlık ve monoton tize doğru sürekli olarak yapıldığında ise coşku oluşturur. (Akdoğan; “Türler ve Biçimler” s:19, 2003)

Bu şemada:

- A – B – C gibi büyük harfler bölmeleri ,
- a – b – c gibi küçük harfler cümleleri,
- Parantez içinde kalan küçük harflerin gösterdiği cümlelerin toplamı olan periodu,
- “> “ bu işaret vurgulu sesleri,
-  bazı nota gruplarının üstünde ya da altındaki bu şekildeki çizgiler ise motifleri göstermektedir. Bu çizgilerin üstünde x, y, z, n, h, g, w, q, s gibi harfler bulunmaktadır.

Taksimler ilk olarak “form özellikleri” bakımından ele alınıp; biçim, yapı ve üslup bakımından incelenmiştir. Daha sonra sırasıyla “melodik inceleme” yapılmış, “ritim özelliklerinin incelenmesi” yapılmış ve “klarnet icrası ve üslubu” incelenmiştir.

Taksimlerdeki donanım dışındaki altere sesler notasyonda sadece bir kez gösterilecek, donanımdaki seslere dönüldüğü zaman donanımdaki bemol ya da diyezler tekrar nota içinde gösterilecektir.

5.1. Hicaz Humayun taksim

Hicaz Humayun taksim Dr. Alaettin Yavaşca'nın kişisel arşivinde bulunan kayıtlar arasından seçilmiştir. Taksim süresi 2 dakika 8 saniyedir.

5.1.1. Form Özellikleri

5.1.1.1. Biçim

A (Giriş Gelişme)

B (Gelişme Karar)

5.1.1.2.Yapı

A[(a+b)+(c+d)]

B[(e+f)+(g+h)]

A Bölmesi 2 periyottan oluşmaktadır. İlk periyodu 2, ikinci periyodu 2 cümleden oluşmuştur. (ek 1.)

(a+b) periyoduna neva perdesi güçlendirilerek başlanmış, neva üzerinde buselik beşlisi gösterilerek , muhayyer perdesinden tiz tarafa çıkılmamıştır. Periyodun son kısmında ise buselik perdesi basılarak nişabur çeşnisi duyurulmuştur. (ek 1.)

(c+d) periyodunda inici cümleler kullanılarak düğah perdesine kadar inilmiştir. Bu periyodun sonlarına doğru yerinde hicaz dörtlüsü sık sık kullanılmış ve düğah perdesi üzerinde hicazlı karar verilmiştir. (ek 1.)

B Bölmesi 2 periyottan oluşmaktadır. İlk periyodu 2, ikinci periyodu 2 cümleden oluşmuştur. (ek 1.)

(e+f) periyoduna yegahta rast ile başlanılmış daha sonra düğah perdesinde hicazlı kalış yapılmıştır. (ek 1.)

(g+h) periyoduna yine yegahta rast beşlisi gösterilmiş makamın önemli perdelerinde kalışlar yapılarak karar verilmiştir2 periyottan oluşmaktadır. İlk periyodu 2, ikinci periyodu 2 cümleden oluşmuştur. (ek 1.)

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (‘) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir. (ek 1.)

5.1.1.3. Üslup

İncelediğimiz Hicaz Humayun taksiminde, Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanım biçimleri ve melodik yapılarından yola çıkılmıştır. Makamın

geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri, önem derecesine göre vurgulamıştır. Melodik yapısı itibariyle, kullandığı bazı melodik yapılarda yenilikçi bir anlayış gözlemlenmektedir. Giriş taksimi denilecek nitelikte olup, taksimden sonra icra edilecek olan eser için hazırlık niteliği taşımaktadır.

5.1.2. Melodik Özellik

Hicaz Humayun makamının inici-çıkıcı bir makam olması sebebiyle neva perdesi civarından seyre başlanmıştır. Taksim A bölümünde nevada buselik beşlisi kullanılmış daha sonra nişabur çeşnisi gösterilerek Hicaz Humayun makamının gereği yerine getirilmiştir. Taksim b cümlesinin ortalarına doğru yegahta rast beşlisi ile pest tarafa doğru genişleme yapılmıştır, bu genişleme makamın nazari kuralları arasında yoktur. Taksim sonlarında yerinde hicaz dörtlüsü gösterilerek taksim bitirilmiştir.

Taksim içerisinde dik kürdi perdesi yerine buselik perdesi kullanılarak düğah perdesi üzerinde nişabur çeşnisi elde edilmiştir. Acem aşiran perdesi yerine ırak perdesi kullanılarak yegah perdesi üzerinde rast çeşnisi elde edilmiştir. Neva perdesi ile düğah perdesi arasındaki bölgeyi kullanarak taksimi tamamlamıştır.

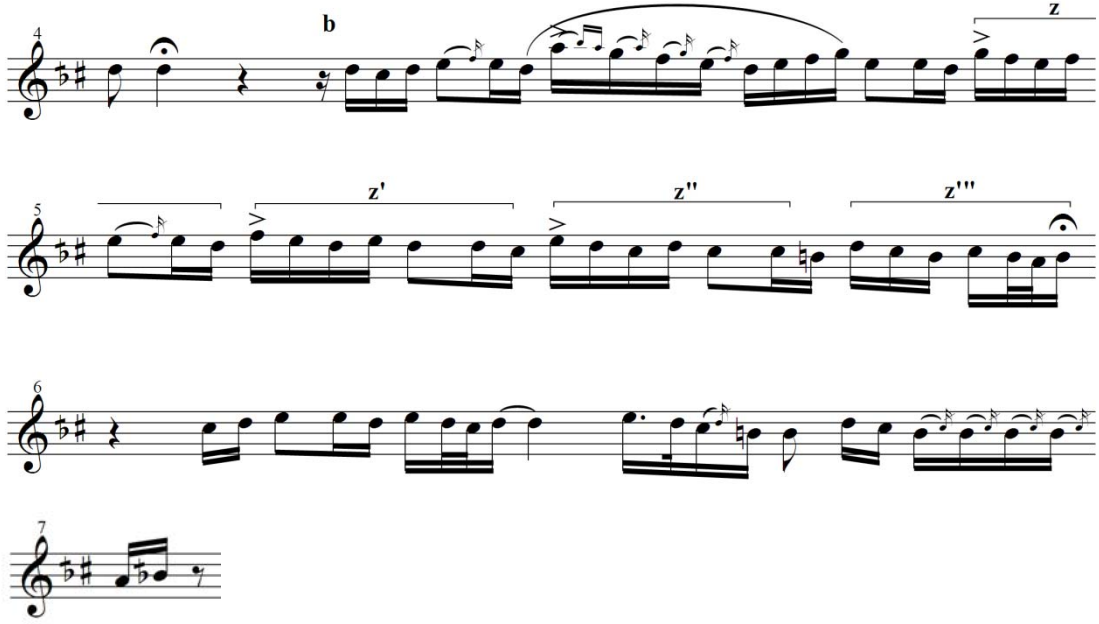
Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere de yer verilmiştir. Dik kürdi-neva, buselik-neva gibi 3'lü aralıkta atlamalar, rast-nim hicaz, düğah-neva, neva-gerdaniye gibi 4'lü aralıkta atlamalar, rast-neva, düğah-hüseyni gibi 5'li aralıkta atlamalar kullanarak ifadelerini güçlendirmiştir.

The musical notation is presented in three staves. The first staff starts with a whole note 'A' and a half note 'a', followed by a series of eighth notes. The second staff begins with a measure marked '2' and contains several eighth-note patterns labeled 'x'', 'y', and 'y'. The third staff begins with a measure marked '3' and contains eighth-note patterns labeled 'x'' and 'y'. The notation includes various rhythmic markings such as accents and slurs.



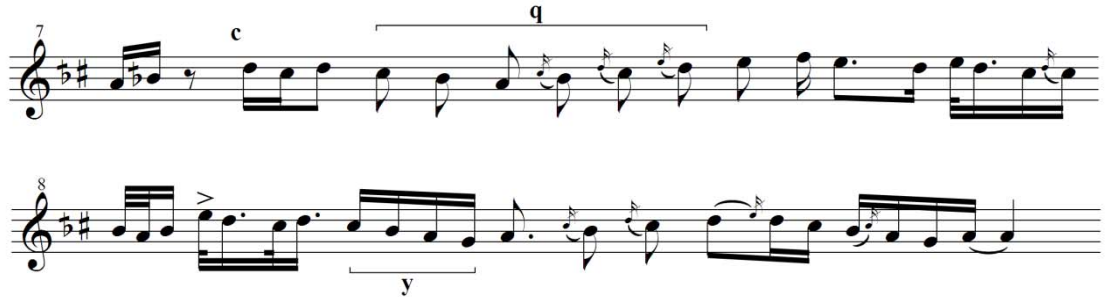
Şekil 5. 1 Hicaz Humayun taksim – (a) cümlesi

(a) cümlesine neva perdesi ve civarından başlanmıştır. Nevada buselik beşlisini gösterip, hüseyini perdesinde bir ısrar gözükmemektedir. Müzik cümlelerinin sonu sürekli hüseyini perdesiyle güçlendirilmiş ve neva perdesinde yarım karar yapılmıştır.(şekil 5.1)



Şekil 5. 2 Hicaz Humayun taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde nevada buselik beşlisi gösterilmiştir. Daha sonra hüseyini perdesinde yine bir ısrar gözükmemektedir. Bu ısrarı sekilemeli motiflerle süsleyip nişabur çeşni ile cümle son bulmuştur. Bu ısrar bestecilikte de sıkça rastlanılan bir olaydır. (şekil 5.2)



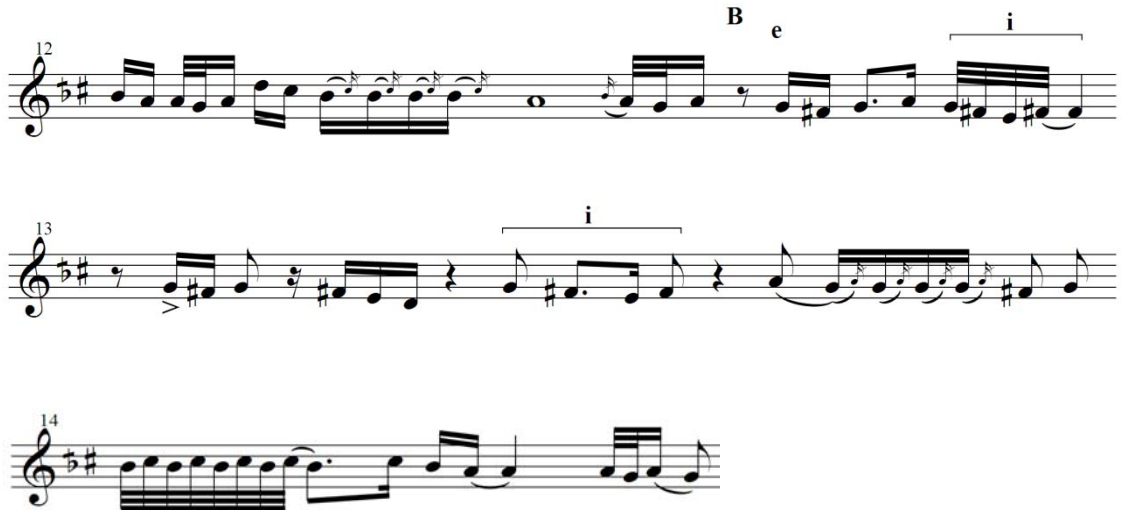
Şekil 5. 3 Hicaz Humayun taksim – (c) cümlesi

(c) cümlesinde düğah perdesinde hicaz dörtlüsünü kullanarak tam karar yapmıştır. (şekil 5.3)



Şekil 5. 4 Hicaz Humayun taksim – (d) cümlesi

(d) cümlesinin başında küçük melodilerle birlikte düğah üzerinde hicaz dörtlüsü gösterilmiş daha sonra neva perdesi güçlendirilerek düğah perdesinde karar verilmiştir. (şekil 5.4)



Şekil 5. 5 Hicaz Humayun taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesi taksimın meyan bölümü gibidir. Pest tarafa doğru genişleme yapılmıştır. Yegah perdesinde rast beşlisi gösterilerek genişleme yapıp daha sonra dügahta hicazlı tam karar yapılmıştır. (şekil 5.5)



Şekil 5. 6 Hicaz Humayun taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde sekilemeli motiflerle hicaz dörtlüsü gösterilmiş ve karar verilmiştir.



Şekil 5. 7 Hicaz Humayun taksim – (g) cümlesi

(g) cümlesinde yeniden yegah perdesine rast beşlisiyle genişleme yapılmıştır. hemen akabinde dügahta hicaz dörtlüsüyle karar verilmiştir. (şekil 5.7)



Şekil 5. 8 Hicaz Humayun taksim – (h) cümlesi

(h) cümlesinde dik kürdi, nim hicaz ve neva perdelerinde ufak kalıŖlardan sonra düğah perdesi üzerinde karar verilmiştir. (şekil 5.8)

5.1.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

A bölümünde kısa sesler kullanılarak, canlı ve tempolu bir ritmik anlayış kullanılmıştır. Notaya alışıma göre uzun seslerde 1'lik, 2'lik ve 4'lük değerler kullanılmış, daha melodik yapılarda genellikle 8'lik, 16'lık ve 32'lik notalar tercih edilmiştir.

B bölümünde de daha çok kısa sesler kullanılmıştır. Daha çok canlı ve tempolu bir ritmik anlayış tercih edilmiştir. Notaya alışıma göre uzun seslerde 1'lik, 2'lik ve 4'lük değerler kullanılmış, daha melodik yapılarda genellikle 8'lik, 16'lık ve 32'lik notalar tercih edilmiştir.

5.1.4. Klarnet İcrası ve Üslubu

Taksim boyunca yumuşak ve ağır başlı bir üslup kullanılmıştır. Israrcı bir üslup gözlenmiştir. Özellikle hüseyini perdesi ısrarla gösterilerek sekilemeli motiflerle güçlendirilmiştir. Şükrü Tunar'ın klarnet icrasının Klasik Türk Müzikçiler tarafından sevilmesine en uygun örneklerden biri olarak gösterilebilir. Çünkü klarnetin ses sınırları zorlanmadan, aşırıya kaçmadan yapılmış bir taksim icrasıdır.

“Milano üç yıldız” olarak bilinen İtalyan yapımı bir klarnet ile icra edilmiştir. Klarnet tonundaki yumuşaklığın kaynağı olarak bu da gösterilebilir.

Oldukça nüanslı bir icra gözlemlenmiştir. Glissandolu ve legatolu sesleri sıklıkla kullanmıştır. İstiharat ve kalışları çok sık kullanmamıştır. Vurgulu seslere sıkça yer vermiştir.

5.2. Rast Taksim

Rast taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında “Şükrü Tunar Oyun Havaları ve Taksimler” adlı albümden alınmıştır. Albümün 16. track olarak yer alan taksim süresi 3 dakika 15 saniyedir.

5.2.1. Form Özellikleri

5.2.1.1. Biçim

A (Giriş Gelişme)

B (Gelişme Meyan)

C (Meyan Karar)

5.2.1.2. Yapı

A[(a+b)]

B[(c+d)+(e+f+g)]

C[(h+i)+(j+k+l)]

A bölmesi 1 periyottan oluşmaktadır. A bölmesinin birinci 2 müzik cümlesinden oluşmuştur. (ek 2.)

B bölmesi 2 periyottan oluşmaktadır. B bölmesinin birinci periodu 2 ikinci periodu 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. (ek 2.)

C bölmesi 2 periyottan oluşmaktadır. C bölmesinin birinci periodu 2 ikinci periodu 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. (ek 2.)

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (‘) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir. (ek 2.)

5.2.1.3 Üslup

Türk musikisinin neo-klasik eserlerinde kullanılan makam kullanım biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak icra edilmiş bir taksimdir. Makamın kullandığı sesler önem derecesine göre vurgulanmıştır. Makam seyri dışında olan çeşniler son derece ustaca ve yakıştırılarak kullanılmıştır. Melodik yapısı itibariyle klasik Türk müziği anlayışından yararlanılmıştır. Giriş taksimi niteliğindedir.

5.2.2. Melodik Özellik

Rast makamının seyirine uygun bir başlangıç yapılmıştır. Daha sonra Basit Suzinak makamının dizisine geçilmiştir. Genişleme bölgesinde sırasıyla; eviçte segah ve hüseyini perdesinde saba çeşnileri yapılmıştır. Taksim sonlarında acemli Rast dizisi kullanılarak kaba rast perdesinde karar verilmiştir.

Taksim içerisinde hüseyini perdesi yerine nim hisar perdesi kullanılarak (c) cümlesinde neva perdesinde hicaz çeşni sıkça gösterilmiştir. (h) cümlesinde hüseyini perdesi yerine acem perdesi kullanılarak altere bir ses kullanılmış eviç perdesinin yedeni olarak gözlemlenmiştir.(i) cümlesinde muhayyer perdesi yerine nim şehnaz perdesi kullanılarak hüseyini perdesi üzerinde saba çeşnisi gösterilmiştir. (k) ve (l) cümlelerinde eviç perdeleri yerine acem perdeleri kullanılmış, düğah perdesi yerine kürdi perdesi kullanılarak eksik segah ve acemli rast çeşnilerini göstermiştir.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere de yer verilmiştir. Rast-çargah, düğah-neva, neva-gerdaniye gibi 4’lü aralıklarda atlamalar kullanmıştır. Rast-neva gibi 5’li aralıkta atlamalar kullanmıştır. Segah-gerdaniye gibi 6’lı aralıkta atlamalar kullanılmıştır. Rast-gerdaniye gibi 8’li aralıkta atlamalar kullanılmıştır.



Şekil 5.9 Rast taksim – (a) cümlesi

(a) cümlesine rast perdesi üzerinde rast beşlisi gösterilerek başlanmıştır. Düğah perdesinde bir ısrar gözükmemektedir. “x” motifinde gördüğümüz üzere düğah perdesinde ufak kalışlar gösterilip rast beşlisi gösterilmiştir. Karar ise düğahta uşşaklı yapılmıştır.(şekil 5.9)



Şekil 5.10 Rast taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde hüseyini perdesinden peste doğru rast perdesine hızlıca iniş “n” motifindeki ajiliteye bir hazırlık manasındadır. “n” motifindeki ufak çekirdek bir ezgiyi hızlıca tekrar etmek Şükrü Tunar’ın üslubundaki en önemli özelliklerden biridir. Bu cümlede yerinde rast beşlisi gösterilmiştir.(şekil 5.10)



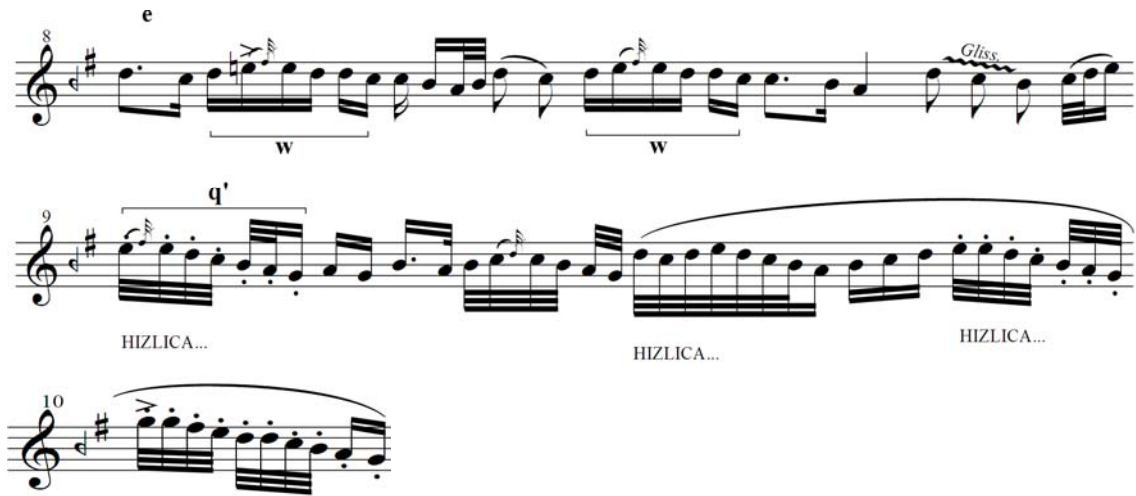
Şekil 5. 11 Rast taksim – (c) cümlesi

B bölümünün (c) cümlesinde neva perdesinde hicaz dörtlüsü kullanılarak yerinde basit süzinak dizisi elde edilmiştir. Rast makamında çok istenilen ve beklenen bir geçki olmamasına rağmen hazırlanış ve kullanılış bakımından iyi düşünülmüş ve zengin melodilerle yapılmıştır. “y” motifi kalıp olarak alınmış ve “y” motifinden sonraki gardaniye perdesindeki vurguya hazırlık yapma hissini yaratmıştır. Belli sesleri vurgulamadan önce kalıp bir motif ya da sekilemeli nota gruplarının kullanılması ve vurgu yapılacak perdeye hazırlık yapılması Şükrü Tunar’ın icrasındaki belirleyici özelliklerinden biridir.(şekil 5.11)



Şekil 5. 12 Rast taksim – (d) cümlesi

(d) cümlesinde neva üzerindeki hicaz beşlisi gösterilmeye devam edilmiştir. Cümlelerin sonunda neva perdesinde kalış yapılmadan önce çargah perdesinin neva perdesiyle hızlı bir şekilde çarpma yapılması suretiyle hazırlık yapılışı gözlemlenmiştir. (şekil 5.12)



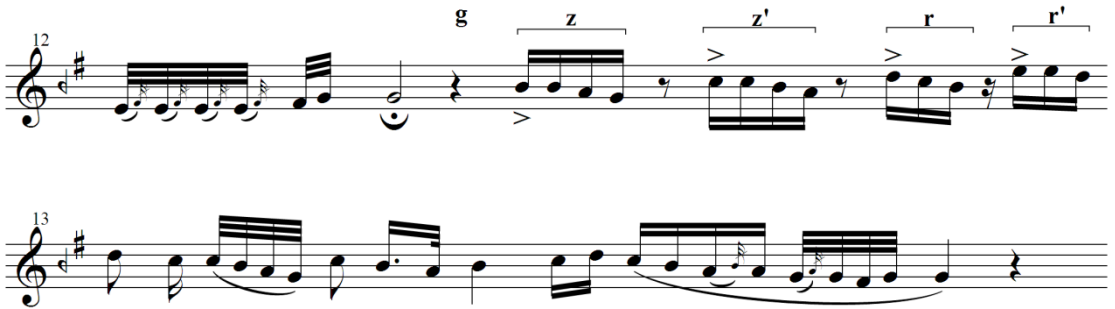
Şekil 5. 13 Rast taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesinde Rast makamı dizisine geri dönmüştür. Segah ve düğah perdelerinde kalışlar yapmak için “w” motifleri kullanılarak hazırlık yapılmıştır. Cümlelerin sonlarına doğru inici ve hızlı melodilerle Rast makamı dizisi gösterilmiştir. (şekil 5.13)



Şekil 5. 14 Rast taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde taksim tempo biraz düşürülmüştür. Yerinde Rast makamı dizisi gösterilmiştir. Cümlelerin sonunda hüseyinşiran perdesinden rast perdesine gidilerek karar vermiştir. Klasik Türk Müzikçilerin çok kullandığı bir motiftir. Genelde yegah perdesine kadar yapılan peste doğru olan genişleme hüseyinşiran perdesine kadar yapılır. Bu ufak ayrıntılar Şükrü Tunar’ın makam bilgisinin ne kadar iyi olduğunun bir göstergesidir. (şekil 5.14)



Şekil 5. 15 Rast taksim – (g) cümlesi

(g) cümlesinde sırasıyla rast, düğah, segah ve neva perdelerinde kalışlar yapılmıştır. Bu kalışlar birbirine benzer çıkıcı motiflerle ve senkoplarla yapılmıştır. Bu da taksime dinamizm kazandırmıştır. Cümlelerin sonuna doğru yine rast beşlisiyle karara gidilmiştir. Aslında bu period (f) cümlesiyle tamamlanmıştır fakat (g) cümlesi koda

cümle görevindedir. Burada da bir ısrar söz konusudur. (g) cümlesi (h) cümlesini tamamlayıcı bir görüntüdedir. (şekil 5.15)



Şekil 5.16 Rast taksim – (h) cümlesi

C bölümünün (h) cümlesinde makamın tize doğru genişlemesi gösterilmiştir. Eviç perdesinde ufak bir kalış yapmak için acem perdesi altere bir ses olarak kullanılmış, birbiri ardına kullanılan bitişik sesler cümlelerin sonuna doğru yapılan ajilitelerle kuvvetlendirilmiş ve gerdaniye perdesinde kalış yapılmıştır. (şekil 5.16)



Şekil 5.17 Rast taksim – (i) cümlesi

(i) cümlesinde bir önceki cümledeki son kalış sesi olan gerdaniye sesi hüseyini perdesindeki saba çeşnisinin güçlüsü olarak kabul edilmiş ve saba makamına geçki yapılmıştır. “n” motifindeki ajiliteyle tekrarlanan ifadeler saba geçkisini güçlendirici olmuştur. (şekil 5.17)



Şekil 5. 18 Rast taksim – (j) cümlesi

(j) cümlesinde gerdaniyede rast beşlisi gösterilerek makamın asıl seyrine geri dönmüştür. Tizden petse doğru olan senkoplu inişler güzel bir biçimde yakıştırılmıştır. Son olarak acem perdesi kullanılarak neva perdesinde buselikli kalış yapılmıştır. Bu kalış yapılırken nim hicaz sesi altere bir ses olarak buseliğin yedeni konumunda kullanılmıştır. (şekil 5.18)



Şekil 5. 19 Rast taksim – (k) cümlesi

(k) cümlesinde nevada buselik gösterilip, sırasıyla segah perdesinde kalınarak segah çeşni, düğah perdesinde kalınarak uşşak çeşni yapılmıştır. Daha sonra Rast makamı dizisinde yapılan seri ve stakattolu ifadelerle rast perdesinde rastlı karar verilmiştir. (şekil 5.19)



Şekil 5. 20 Rast taksim – (l) cümlesi

(l) cümlesinde acemli rast dizisi kullanılarak bir oktav pestten kaba rast perdesinde karar verilmiştir. Aslında taksim (k) cümlesinde bitmiştir, ancak (l) cümlesi bir koda cümlesi olarak algılanabilir. (l) cümlesi, (k) cümlesini destekleyici bir cümle konumundadır. Acemaşiran perdesinin kullanılması ise peste doğru inişin bir habercisidir. Bu peste doğru iniş, başka bir makama geçki değildir. Öyle algılanmamalıdır.

5.2.3. Ritim Özelliklerinin incelenmesi

Rast makamının genel karakteri sayılabilecek ağır başlılık A bölümünde belirgin şekilde gözüküyor. B bölümünün başında neva perdesi üzerinde hicaz çeşnişiyle bu ağır başlılık yerini 16'lık ve 32'lik değerlerle gösterilen notaların hakim olduğu bir tempoya bırakıyor. B bölümünün sonlarına doğru coşku ve heyecan arttırılıyor, tempo yürükçe ve diri kullanılıyor.

C bölümünde oldukça hareketli ve bol çarpmalı melodiler gözlemlenmiştir. Tiz duraktan acemli rast kullanarak karara doğru ilerlemiş melodiler, dizinin özeti olarak gösterilebilecek olan notaları, daha küçük değerlerle yapılan süslemeler kullanarak renklendirmiş ve melodinin durağanlığını ortadan kaldırmıştır. Taksim sonlarında ise koşmadan ama hareketli sayılabilecek müzik cümleleri ile karara gidilmiştir.

5.2.4 Klarnet İcrası ve Üslubu

Taksim genelinde Şükrü Tunar'a ait olan diri, aynı zamanda da yumuşak bir üslup görülüyor. Her bölmede glissandolu sesler kullanılmış, uzun kalışlarda vibratolar yapılmıştır. Ajilite ile icra edilen sesler çok temiz ve sağlam basılmıştır. A, B ve C bölmelerinde seri, stakatolu, legatolu ve sekilemeli melodilerin sıkça kullanılması Şükrü Tunar'a ait bu üslubun oluşmasında en önemli etkenlerdendir.

Özellikle C bölümünde bol çarpmalı melodiler gözlemlenmiştir. Kullandığı çarpmalar Türk Müziği'nde klarnetle daha önce hiç yapılmamış çarpmalardır. Şükrü Tunar'ın kullandığı bu çarpmalı icra Türk Müziği'nde klarnet üslubunun oluşmasında çok önemli bir unsurdur.

5.3. Saba Taksim

Saba taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında “Şükrü Tunar Oyun Havaları ve Taksimler” adlı albümden alınmıştır. Albümün 17. Track olarak yer alan taksim süresi 3 dakika 5 saniyedir.

5.3.1. Form Özellikleri

5.3.1.1. Biçim

A (Giriş Gelişme)

B (Meyan Gelişme)

C(Karar)

5.3.1.2. Yapı

A[(a+b+c)]

B[(d+e+f)+(g+h+i)]

C[(j+k+l)]

A bölmesi 1 periyottan oluşmaktadır. A bölmesinin tek periyodu 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. (ek 3.)

B bölmesi 3'er müzik cümlesinden oluşan 2 periyottan oluşmaktadır. (ek 3.)

C bölmesi 1 periyottan oluşmaktadır. C bölmesinin tek periyodu 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. (ek 3.)

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (‘) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir. (ek 3.)

5.3.1.3. Üslup

Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanım biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak icra edilmiş bir taksimdir. Geleneksel taksim anlayışı da denilebilecek olan bu üslup, makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri, önem derecesine göre vurgulamıştır. Melodik yapıyı itibariyle klasik Türk müziği anlayışından yararlanılmıştır. Giriş taksimi niteliğindedir.

5.3.2. Melodik Özellik

Genellikle Saba makamının en çok rastlanan seyri kullanılmıştır. Saba makamının güçlü perdesi olan çargah perdesi civarından seyre başlanmıştır. Saba makamının önemli sayılabilecek perdelerinde kalışlar yaparak, makamın belirginliğini arttırmıştır. Acem perdesinde nikrizli kalış yapılarak şevk-efza çeşnisi, Irak perdesinde de segahlı kalış yapılarak bestenigar çeşnisi yapılmıştır.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere yer verilmiştir.



Şekil 5. 21 Saba taksim – (a) cümlesi

(a) cümlesinde Saba makamının güçlüsü olan çargah perdesinden seyre başlanmıştır. Segah perdesi üzerinde asma kalışlar yapılmış, düğah perdesi üzerinde saba üçlüsüyle karar verilmiştir. “x” motifinde görüldüğü üzere ısrarlı ifadelerle çargah perdesi güçlendirilmiştir.(şekil 5.21)



Şekil 5.22 Saba taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde düğah perdesi üzerinde saba üçlüsü gösterilmiş, segah ve nim hicaz perdelerinde asma kalışlar yapılarak düğah perdesinde saba üçlüsüyle karar verilmiştir. Segah perdesindeki kalışları güçlendirmek için “x” motifleri kullanılmıştır. Glissandolu seslerin bolca kullanılması Saba makamının ağırbaşlılığına uyum sağlamaktadır. Glissandolu seslerin klarnette icra edilmesinin zor olduğu göz önünde bulundurulursa, Şükrü Tunar’ın sazına olan hakimiyeti daha çok anlaşılmaktadır. (şekil 5.22)

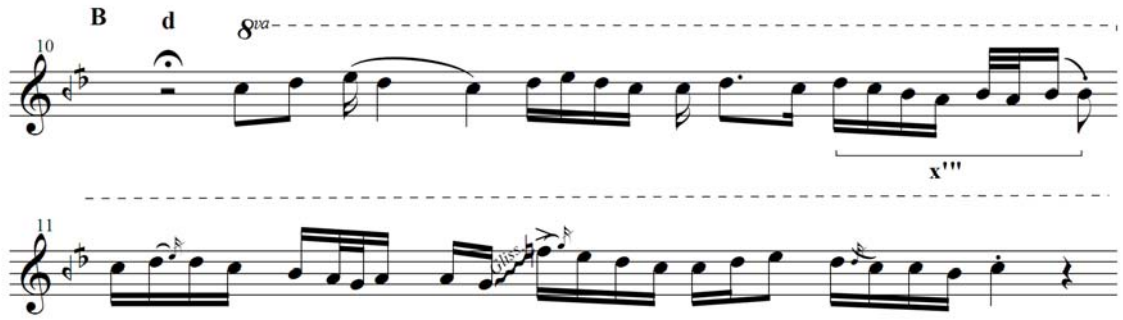


Şekil 5.23 Saba taksim- (c) cümlesi

(c) cümlesinde ırak perdesinde seghah üçlüsü kullanılarak bestenigar çeşni yapılmıştır. Daha sonra saba makamının dizisine geri dönmüş, düğah perdesi üzerinde sabalı karar verilmiştir. 8. Ölçüde görülen onaltılık nota grubu hem stakattolu hem de çarpmalı olarak yapılmıştır. Bu da Türk Müziği'nde klarnet icrası olarak bir ilktir. Şükrü Tunar'dan önce bu tip çarpmalara rastlanmaz. Bu icra şekli de, Türk Müziği'nde klarnet icrasının oluşmasında önemli etkenlerden biridir. (şekil 5.23)



Şekil 5.24 Stakattolu çarpma



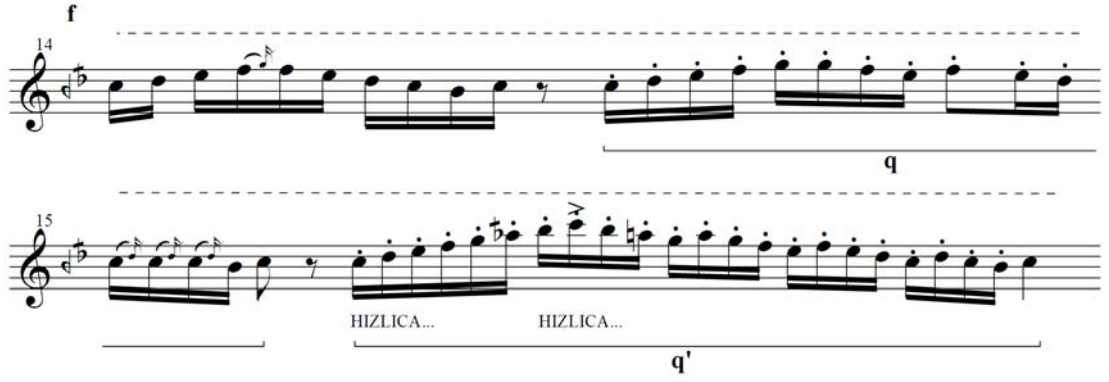
Şekil 5.25 Saba taksim- (d) cümlesi

B bölmesinin ilk cümlesi olan (d) cümlesinde tiz çargah perdesinde hicaz dörtlüsüyle genişleme yapılmış, muhayyer perdesinde saba üçlüsü gösterilerek tiz çargah perdesinde yarım karar yapılmıştır. (şekil 5.25)



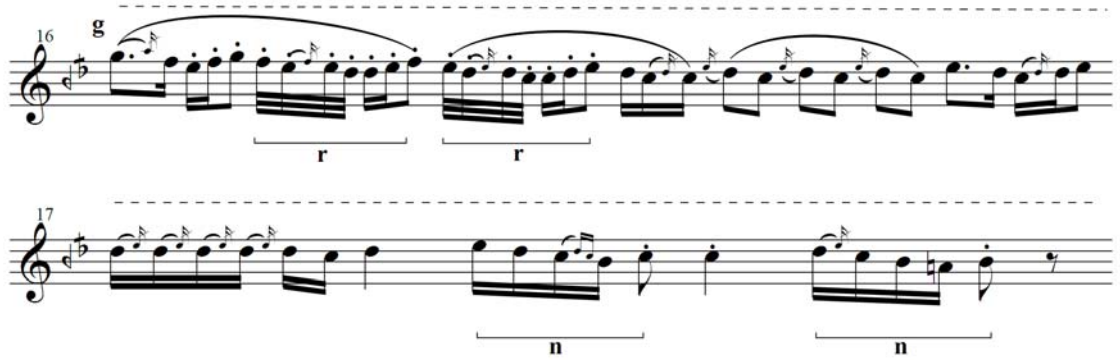
Şekil 5.26 Saba taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesinde tiz çargah perdesinde hicaz dörtlüsü yapılmış ve tiz çargah perdesinde kalınmıştır. Tiz neva perdesindeki ısrarlı çarpmalar tiz çargahtaki kalış için hazırlık niteliğindedir. (şekil 5.26)



Şekil 5.27 Saba taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde tiz çargah perdesinde zirgüleli hicaz dizisi kullanılmış ve tiz çargah perdesinde kalınmıştır. Bununla bağlantılı olarak sırasıyla, tiz nimhicaz, tiz çargah ve tiz segah perdelerinde asma kalışlar yapılmıştır. Genelde hep aynı şekildeki motifler kullanılmış başta tiz acem perdesine kadar çıkılmış, daha sonra tiz gerdaniyeye kadar çıkılmış ve bu hazırlıkların ardından tiz çargahtan tiz tiz çargaha kadar çıkılıp sekilemeli motiflerle birlikte tekrar tiz çargahta kalınmıştır. Bu pasajdaki icrada klarnetin tiz pozisyonları çok temiz bir biçimde kullanılmıştır. Bu da Şükrü Tunar'ın klarnete hakim olduğunun bir göstergesidir. (şekil 5.27)



Şekil 5.28 Saba taksim – (g) cümlesi

(g) cümlesinde inici melodilerle tiz segaha kadar inilmiştir. Cümle başında “r” motiflerinde görüldüğü gibi sekilemeli motiflerle önce tiz acem perdesinde, daha sonra tiz hüseyini perdesinde kalınmıştır. Cümle sonlarına doğru daha sade ifadelerle tiz segahta asma karar yapılmıştır. (şekil 5.28)



Şekil 5.29 Saba taksim – (h) cümlesi

(h) cümlesi (g) cümlesinin kuyruğu biçimindedir. (g) cümlesindeki tiz segahta asma kalışı güçlendiren ifadelerle özellikle de tiz acem perdesini çokça vurgulayarak bir önceki cümlede görüldüğü gibi tiz segahta kalınmıştır. Bu yüzden (h) cümlesine de koda cümlesi diyebiliriz. Bu tip kuyruk ya da koda cümlelerinin taksimlerde gözükmesi de kayda değer bir olaydır. (şekil 5.29)



Şekil 5.30 Saba taksim – (i) cümlesi

(i) cümlesi eviç perdesinde bestenigar çeşniyle başlamıştır. Daha sonra ufak motiflerle tiz segah ve düğah seslerinde kalışlar yapılmıştır. Saba makamının seyrine geri dönülerek muhayyer perdesinde karar verilmiştir. Daha önceki taksimlerde de gördüğümüz üzere, Şükrü Tunar duracağı perdeleri veya güçlendirmek istediği motifleri, ısrar ifadeleriyle ya da küçük motif ezgiler kullanarak göstermektedir. Bu özellik bir icracının bestecilik yetisinin iyi olduğunu ve doğaçlama kurgusunu muntazam bir biçimde kullandığının kanıtıdır. (şekil 5.30)



Şekil 5.31 Saba taksim – (j) cümlesi

C bölmesinin (j) cümlesinde nim şehnaz perdesi basılarak acem perdesinde nikrizli kalışa hazırlık yapılmıştır. Acem perdesindeki nikriz çeşni ise şevkefza makamını hissettirmektedir. Şükrü Tunar geleneksel makam seyirlerine her zaman uyan bir icracı olmuştur. Daha önceki cümledeki bestenigar çeşni ve bu cümledeki şevkefza çeşni saba makamında sıkça görülen geçkilerdir. Şükrü Tunar'ın bu geçkileri ustaca istiflediği ve hazırladığı görülmektedir. Cümlede sonunda acem perdesinde nikrizli kalışla karar verilmiştir. (şekil 5.31)



Şekil 5.32 Saba taksim – (k) cümlesi

(k) cümlesinde inici ezgiler kullanılarak Saba makamının dizisine geri dönlmüştür. Bir önceki cümlede nim şehnaz perdesi acem perdesinde nikriz için hazırlayıcı bir perde olarak kullanılmıştır. Bu cümledeki kullanılışı ise çargah perdesindeki hicaz dörtlüsü için hazırlık mayetindedir. Cümlenin sonunda segah perdesinde asma karar yapılmıştır. (şekil 5.32)



Şekil 5. 33 Saba taksim – (I) cümlesi

Taksimın son cümlesi olan (I) cümlesinde yine inici cümlelerle Saba makamı dizisi kullanılarak düğah perdesinde karar verilmiştir.

5.3.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

16'lık olarak notaya aldığımız ve daha süratli değerlerinde kullanıldığı bir taksimdir. A bölmesinin cümlelerinde hızlıca, küçük not ve çarpmalarla beraber kısa soluklu melodik yapılar kullanılmıştır. Taksimın ilerleyen cümlelerinde orta hızda sesler kullanılmıştır. Sona doğru yaklaştıkça hareketli sayılabilecek müzik cümleleri ile karara gidilmiştir.

5.3.4. Klarnet İcrası ve Üslubu

Üfleyiş biçimini yumuşak kullanmıştır. Taksimde yapılan legato ve glissandolar bu üfleyiş biçimine yumuşaklık anlamında yardımcı olmuştur. Dinlendiğinde Şükrü

Tunar'a ait bir icra olduğunu belli eden çarpmalar, süslemeler, stakatolu-çarpmalı teknik, küçük soru ve cevaplar çok kullanılmıştır. Taksim B bölümünde tiz seslerin ve muhayyerde saba seslerinin kullanılması folklorik tema özelliği taşımaktadır.

5.4. Uşşak Taksim

Uşşak taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında “Şükrü Tunar Oyun Havaları ve Taksimler” adlı albümden alınmıştır. Albümün 21. track olarak yer alan taksim süresi 3 dakikadır.

5.4.1. Form Özellikleri

5.4.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Meyan)

D(Karar)

5.4.1.2. Yapı

A [(a+b+c)]

B [(d+e+f)]

C [(g+h+i)]

D[(j+k+l+m)]

A, B ve C bölmeleri 1 period 3 cümleden oluşmaktadır. D bölümü ise 4 müzik cümlesi ve 1 periodtan oluşmaktadır. (ek.4)

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (‘) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir. (ek.4)

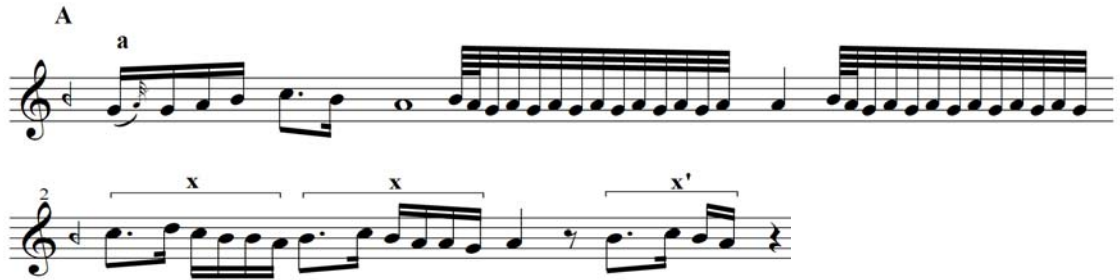
5.4.1.3. Üslup

Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanım biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak icra edilmiş bir taksimdir. Geleneksel taksim anlayışı da denilebilecek olan bu üslup, makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri, önem derecesine göre vurgulamıştır. Melodik yapısı itibariyle klasik Türk müziği anlayışındadır. Giriş taksimi denilecek nitelikte olup, taksimden sonra icra edilecek olan eser için hazırlık niteliği taşımaktadır.

5.4.2.Melodik Özellik

Genellikle Uşşak makamının en çok rastlanan seyri kullanılmıştır. Bütün çıkıcı makamlarda olduğu gibi, durak ve civarından seyre başlanmıştır. Uşşak makamının önemli sayılabilecek perdelerinde kalışlar yaparak, makamın belirginliğini arttırmıştır.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere de yer verilmiştir. Rast-çargah, düğah-neva, muhayyer-tiz neva gibi 4'lü aralıklarda atlamalar, rast-neva, neva-muhayyer, tiz neva-tiz muhayyer gibi 5'li aralıklarda atlamalar, rast-hüseyni gibi 6'lı aralıkta atlamalar, rast-acem gibi 7'li aralıkta atlamalar yapılmıştır.



Şekil 5. 34Uşşak taksim – (a) cümlesi

(a) cümlesinde düğah perdesi ve civarından seyre başlanmıştır. Düğah perdesinde kalış yapmak için “x” motifleri kullanılıp düğaha hazırlık yapılmıştır. (şekil 5.34)



Şekil 5. 35 Uşşak taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde Uşşak makamının güçlüsü olan neva perdesinde ufak sayılabilecek bir kalışla hemen düğahdaki uşşak dörtlüsüyle karar verilir. 32'lik notalarla ifade ettiğimiz ajiliteli nota grupları taksiminde sıkça yer almaktadır. Bu cümlede de kalınacak sestem önce o sesi hazırlamak için kullanılıyor hissi verir. (şekil 5.35)



Şekil 5. 36 Uşşak taksim – (c) cümlesi

(c) cümlesinde taksiminde temposu gittikçe arttırılmıştır. İşlemeli ve sekilemeli motifler taksime dinamizm kazandırmıştır. Daha sonra sırasıyla segah, düğah ve rast perdelerinde asma kalışlar yapmıştır. Bu kalışlar yapılırken “x” motifleri kullanılmıştır. Düğah perdesinde uşşaklı karar vermiştir. (şekil 5.36)



Şekil 5. 37 Uşşak taksim – (d) cümlesi

B bölümünün (d) cümlesinde en fazla hüseyini perdesine kadar çıkmıştır. Bir önceki cümlede en fazla neva perdesine kadar çıkmıştı. Her cümlede oluşan değişik müzik ifadeleri ve kademe kademe olan ses artışı taksime bir canlılık hissi vermiştir. Yine bir önceki cümlede yapılan segahdaki, düğahdaki ve rasttaki asma kalışlar bu sefer

“y” motifleriyle gerçekleştirilmiştir. Cümlelerin sonunda ise düğah perdesinde uşşaklı karar vermiştir. (şekil 5.37)



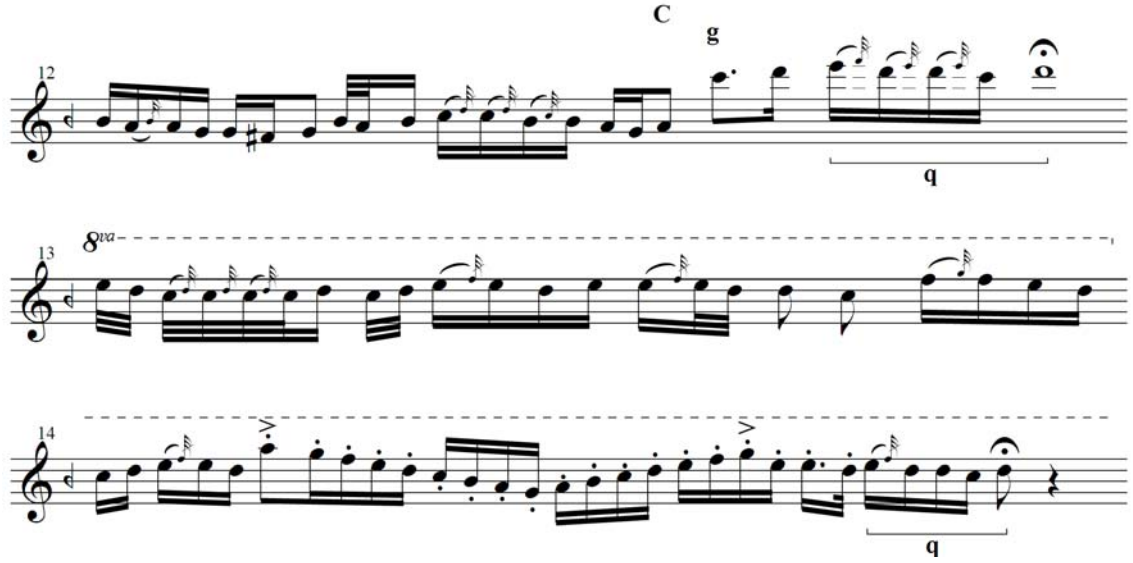
Şekil 5. 38 Uşşak taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesinde kullanılan ses aralığı bir ses daha artarak acem perdesi kullanılmıştır. (c) cümlesinde neva perdesi, (d) cümlesinde hüseyini perdesi ve (e) cümlesinde ise acem perdesine yapılan vurgular tansiyonu yükseltici biçimdedir. Şükrü Tunar bu cümlede de ısrarla segahta, düğahta ve rast perdelerinde asma kalışlar yapmaya devam etmiştir. (şekil 5.38)



Şekil 5. 39 Uşşak taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde Uşşak makamının genişlemesi olan yegahta rast beşlisi gösterilmiştir. Bu genişlemeden sonra düğahta uşşaklı karar verilmiştir. Daha önceki cümlelerdeki heyecanlı ve tempolu icra şekli bu cümlede pest seslerinde kullanımıyla beraber daha ağırbaşlı bir icra ortaya çıkarmıştır. (şekil 5.39)



Şekil 5. 40 Uşşak taksim – (g) cümlesi

C bölmesinin (g) cümlesinde tiz neva perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu asma kalışın devamında birbirini takip eden ısrarcı motiflerle, önce tiz hüseyini daha sonra tiz acem ve son olarak ta tiz muhayyere kadar çıkılmış akabinde tekrardan tiz nevada kalınmıştır. Tiz neva perdesindeki bu kalış ve birden bir üst oktavda kullanılan Uşşak makamı dizisi genişleme olarak algılanmamalıdır. Bu olay Klasik Türk Müzikçilerin en önde gelen isimlerinden olan Münir Nureddin Selçuk'un da zaman zaman yaptığı gibi, bir oktav tizde çalan bir enstrümanın icrasını anımsatan bir icra şeklidir. Bu cümlede Şükrü Tunar, muhayyer perdesini düğah perdesi olarak kabullenip taksimine öyle devam etmektedir. Bu da bize, Şükrü Tunar'ın geleneği ne kadar iyi bildiğini göstermektedir. (şekil 5.40)



Şekil 5. 41 Uşşak taksim – (h) cümlesi

(h) cümlesinde tiz neva ve civarında dolaşıldıktan sonra küçük soru cevaplarla ilk önce muhayyer perdesinde daha sonra düğah perdesinde karar verilmiştir. Şükrü Tunar, bir önceki cümlede açıkladığımız muhayyer perdesinin düğah perdesiymiş gibi kabul edilmesi konusunu ispatlarmışçasına, cümlelerin sonunda birden düğah perdesine düşmüştür. (şekil 5.41)



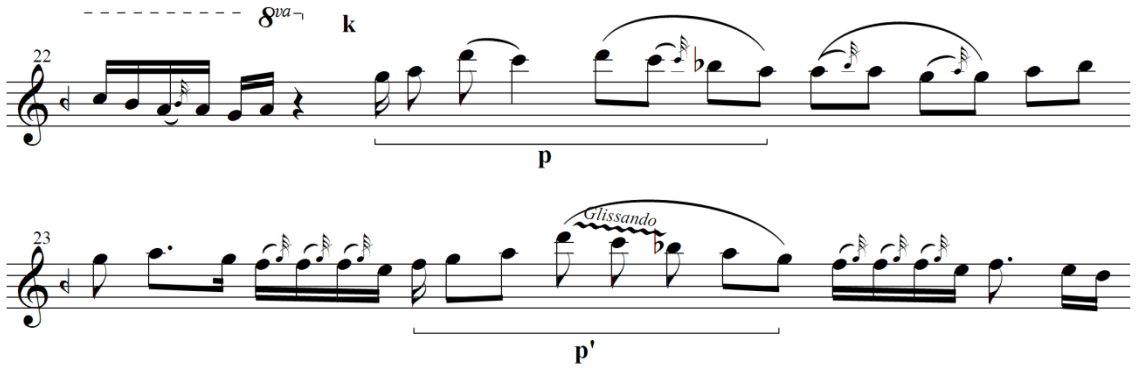
Şekil 5. 42 Uşşak taksim – (i) cümlesi

(i) cümlesinde tiz neva perdesinden düğah perdesine kadar “z” motifleriyle gördüğümüz sekilemeli motiflerle peste doğru stakattolu ve seri bir iniş gözlemlenmiştir. Şükrü Tunar’ın daha önce incelediğimiz taksimlerinde de bu tip sekilemeli ve seri ifadeleri çok sık kullandığı görülmüştür. Bu icra şekli onun üslubunun oluşmasında önemli bir etkidir. (şekil 5.42)



Şekil 5. 43 Uşşak taksim – (j) cümlesi

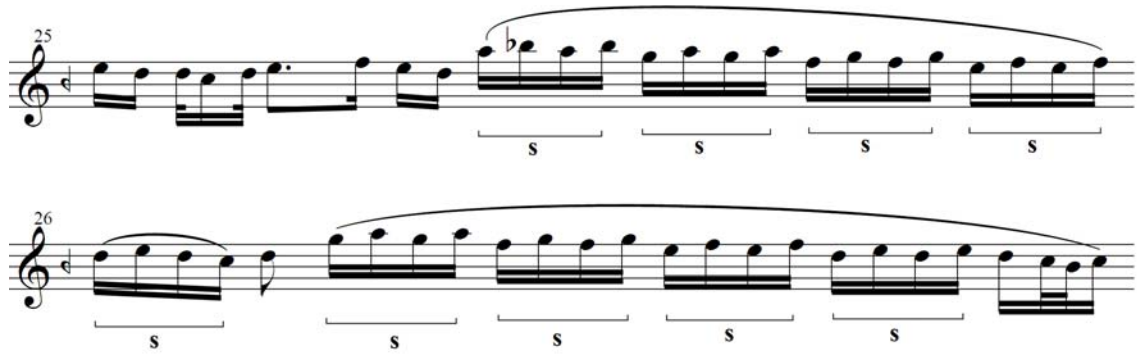
D bölmesinin (j) cümlesinde rast perdesinden tiz neva perdesine kadar, stakattolu bir çıkışla yapılan seri ifadelerin ardından tiz neva perdesinde kalınmıştır. Daha sonra muhayyerde uşşaklı karar verilmiştir. (şekil 5.43)



Şekil 5. 44 Uşşak taksim – (k) cümlesi

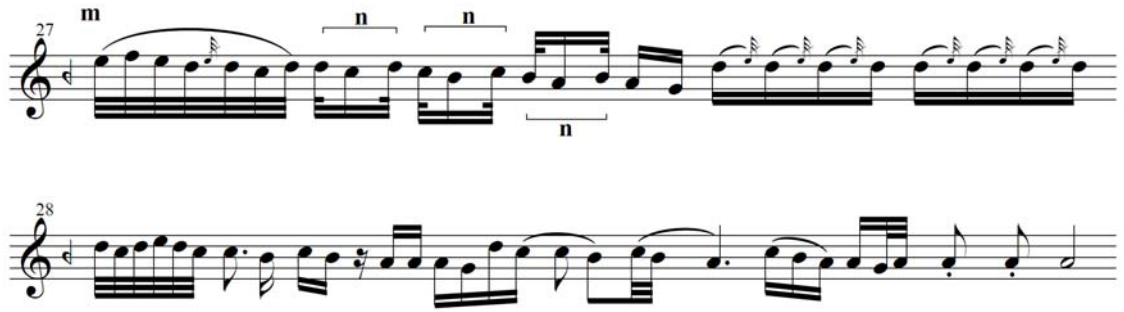
(k) cümlesinde taksim tempo ve coşkulu anlatımını sona erdirip yavaş yavaş karara gitmek için daha sade bir icra ve ağır tempo kullanılmıştır. Muhayyerde küçük bir kürdi çeşnişi, acem perdesinde de çargah beşlisi gösterilmiştir. Cümlede sonunda ise neveda buselikli kalış yapılmıştır. (şekil 5.44)





Şekil 5.45 Uşşak taksim – (I) cümlesi

(I) cümlesinde genel olarak peste doğru iniş gözlemlenmektedir. “s” motiflerinde gördüğümüz üzere sekilemeli motifler kullanılarak çargah perdesine kadar inilmiştir. Daha öncede söylediğimiz gibi bu motifler Şükrü Tunar’ın klarnet üslubunun oluşmasında en önemli etkenlerden biridir. (şekil 5.45)



Şekil 5.46 Uşşak taksim – (m) cümlesi

Taksimın son cümlesi olan (m) cümlesinde küçük soru-cevap ve sekilemeli motiflerle düğah perdesinde uşşaklı kalış ile taksim sonlandırılmıştır (şekil 5.46)

5.4.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

A bölümünün cümlelerinde oldukça hızlı, küçük not ve çarpmalarla beraber kısa soluklu melodik yapılar kullanılmıştır. Taksimın ilerleyen cümlelerinde de bu hızlılık devam etmiştir. Sona doğru yaklaştıkça koşmadan ama hareketli sayılabilecek müzik cümleleri ile karara gidilmiştir. İcranın geneli 16’lık ve 32’lik birimle ifade ettiğimiz bir tempo kullanılmış, müzik cümleleri çeşitli güçlü kalışlarla dinlendirilmiş ve karara varılmıştır.

5.4.4. Klarnet İcrası ve Üslubu

Taksim boyunca glissandolu, legatolu ve stakatolu bir icra gözlemlenmiştir. A bölümünde küçük soru-cevaplar ve glissandolar kullanılmıştır. B bölümünde ise tiz seslerde legatolu ve stakatolu ve çarpmalı sesler çok temiz ve doğru bir şekilde basılmıştır. Şükrü Tunar'ın pest seslerdeki kadar tiz seslerde de sazına hakimiyeti ve üfleşişindeki yumuşaklık aynı seviyededir.

Bol çarpmalı ve süslemeli notlar kullanılmış, tiz seslerdeki üfleşiş tarzı ise çok diri ve aynı zamanda yumuşak olarak duyulmaktadır. Taksim sonlarına doğru çokça sekilemeli motifler kullanılmıştır. Bu sekilemeli motifleri, stakatolu ve çarpmalı bir şekilde icra etmiştir.

6. İNCELEMERDE ULAŞILAN ORTAK BULGULAR

Şükrü Tunar'a ait seçtiğimiz, 4 makamdan oluşan klarnet taksimlerinin analizlerinin yapıldığı bu çalışmada, taksimler; form özellikleri, melodik özellikleri, ritim özellikleri ve klarnet icrasının özellikleri açısından incelemeye tabi tutulmuşlardır.

Rast ve Saba taksim 3'er bölmeden oluşmaktadır. Rast taksim 5 periyot 12 müzik cümlesinden oluşmaktadır. Saba taksim 4 periyot 12 müzik cümlesinden oluşmaktadır.

Hicaz taksim 2, Uşşak taksim ise 4 bölmeden oluşmaktadır. Hicaz taksim 4 periyot, 8 müzik cümlesinden oluşmaktadır. Uşşak taksim ise 4 periyot 13 müzik cümlesinden oluşmuştur.

Şükrü Tunar'ın taksimlerinde kullandığı biçim ve yapı özelliklerinin, taksimin üslubuna uygun oldukları gözlemlenmiştir. Hicaz, Rast, Saba ve Uşşak taksimlerin giriş taksimi niteliğinde ve klasik üslupta icra edilmiş taksimlerdir.

Şükrü Tunar'ın taksimlerinde birbirini takip eden küçük motifleri sıkça kullandığı gözlenmiştir. Soru cevap niteliği taşıyan müzik cümleleri kullanarak, zaman zaman bir oktav pesten veya tizden aynı melodiyi tekrarlayarak müzikal ifadelerini güçlendirmiştir. Taksimlerinde oldukça zengin müzik ifadeleri kullanmış, taksimleri sırasında melodik zorlanmaya ve melodi sıkıntısına rastlanmamıştır. Makamın gereği olan tüm perdelere, geçkiler ve asma kalıplar doyurucu oranlarda kullanılmıştır.

Taksimlerin genelinde ısrarcı melodilerle kalınacak seslerin ya da kullanılacak melodilere hazırlık yapmıştır. Bazı müzik cümlelerini ise bir önceki cümlelerin kuyruğu gibi tamamlayıcı olarak kullanmıştır.

Taksimler usülsüz yapılar olarak kabul edilseler bile Şükrü Tunar'ın taksimlerinde kullanılan müzik cümlelerinde, çeşitli usulleri andıran tartımlar ve müzik cümleleri kullandığı gözlenmiştir.

Taksimlerinde klarnet çalma tekniğini doğaçlama becerisini ve nazari bilgisini ustalıklı kullanabilen Şükrü Tunar'ın makam kullanış biçimi, geleneksel makam anlayışı ile örtüşmektedir. Makam içerisindeki olası geçkileri iyi kurgulayabildiği ve nazari bilgisini oldukça iyi kullandığı görülmektedir. Çalım tekniği açısından zor sayılabilecek pozisyonlardan kaçınmadığı gözlenmiştir. Klarnetin tüm ses sahasını büyük bir ustalıklı taksimlerini içerisinde kullanmıştır. En pest seslerden, en tiz seslere kadar tüm perdeleri kullanarak, klarnet üzerindeki ustalığını sergilemiştir.

Şükrü Tunar, taksimlerinde uzun kalışlar kullanmamış, zaman zaman küçük duruşlarla istirahat hissi yaratmıştır. Ayrıca, sekilemeli, bol çarpmalı ve süslemeli notalar kullanarak taksimlerine dinamizm kazandırmıştır.

“Taksimlerinde çok başka bir duygu taşırdı. Konuya gönülden bağlıydı ve çok büyük bir ustaydı. Taksimlerindeki makam geçişlerini son derece ustaca ve yakıştırarak yapardı. Taksimlerinin genelinde çok büyük bir duygu yoğunluğu vardı. Hatta ben çok dikkat ederdim, Şükrü Tunar taksim yaptığı zaman rengi değişirdi. Beyaz-esmer olurdu. Demek ki taksim yaparken öyle bir hissiyat içine giriyordu ki, o hissiyat onun yapısında değiştiriyordu. Şükrü Tunar çok farklı bir sanatkardı.” (Yavaşca, 2009)

Taksimlerde yaptığı çarpmalarda farklı bir teknik kullanmıştır. Parmaklarıyla çarpmalar yaparken diliyle de stakatolu bir biçimde üflemiştir. Bunları yaparken senkron problemi yaşamamıştır. Bu stakatolu-çarpmalı teknik, üfleli çalgılar açısından bir ilktir.

“Makam bilgisi yüksekti, malum, bestekardı. Taksimleri çok güzeldi. İstifleriyle, cümleleriyle, anlatımıyla çok iyi taksim yapardı. Taksim yaptığı makamın bütün özelliklerini, karakteristik melodi yapılarını gösterirdi. Onun için, Şükrü Tunar'ın klarnet dünyasında apayrı bir yeri vardır. Oyun havası çalarken bile, oyun havasının özelliği olan o dinamizmi, o neşeyi fevkaledede güzel bilirdi ve uygulardı. Ben, onunla çaldığım zamanlar sanki yanımda bir viyolensel çalıyormuş gibi hissederdim. Şükrü Tunar'ın klarnette çıkardığı ton çok güzeldi. Çıkarılan ton klarnet için çok önemlidir. Şükrü Tunar'dan sonra da çok iyi klarnet icra eden kişilerin çıktığını biliyorum. Fakat, kimseyi Şükrü Tunar ile mukayese yapamazsınız.” (Deran, 2009)

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Türk Müziği'nde taksim formunun tanımı, Türk Müziği tarihi içerisindeki gelişimi ve günümüze gelişi incelenmiş, taksim formunun öğeleri ve türleri tanımlanmış, klarnetin tarihçesi hakkında kısa bir bilgi sunulmuş ve klarnetin Türk Müziği'nde kullanımı ile ilgili bilgiler verilmiştir. Gerek icracılığı gerekse besteciliği ile Türk Müziği'nde kendine özgü bir yere sahip olan sanatçı Şükrü Tunar'ın hayatı ve sanat yaşamı incelenerek, biyografisi sunulmuştur.

Şükrü Tunar'ın klarnet taksimlerinden örnekler seçilmiş ve incelenmiştir. İncelemeler yapılırken kullanılan yöntem, Prof. Mutlu Torun'un "Eser Analizi" ders notları esas olarak alınmış, bölme, period, cümle, cümle parçası gibi kullanılan tüm tanımlamalarda bu ders notlarından faydalanılarak yapılmıştır.

Taksimler ilk olarak "form özellikleri" bakımından incelenmiştir. Form özellikleri biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri içermektedir. Daha sonra taksimlerin melodik analizleri yapılmıştır. taksimler ritim özellikleri, klarnet icrası ve üslup özellikleri açılarından da incelenmiştir.

Hicaz taksim; giriş, gelişme ve karar bölmesi olarak çift bölmeden oluşurken, Rast, Saba ve Uşşak taksim giriş, gelişme, meyan, karar bölmelerinden oluşmuştur. Rast ve Saba taksim üç bölmeden oluşmuştur. Uşşak taksim ise dört bölmeden oluşmuştur.

Şükrü Tunar'ın taksimlerinde birbirini takip eden küçük motifleri sıkça kullandığı gözlenmiştir. Soru cevap niteliği taşıyan müzik cümleleri kullanarak, zaman zaman bir oktav pesten veya tizden aynı melodiyi tekrarlayarak müzikal ifadelerini güçlendirmiştir. Taksimlerinde oldukça zengin müzik ifadeleri kullanmış, taksimleri sırasında melodik zorlanmaya ve melodi sıkıntısına rastlanmamıştır. Makamın gereği olan tüm perdelere, geçkiler ve asma kalıplar doyurucu oranlarda kullanılmıştır.

Taksimler usülsüz yapılar olarak kabul edilseler bile Şükrü Tunar'ın taksimlerinde kullanılan müzik cümlelerinde, çeşitli usulleri andıran tartımlar ve müzik cümleleri kullandığı gözlenmiştir.

Taksimlerinde klarnet çalma tekniğini doğaçlama becerisini ve nazari bilgisini ustalıklı kullanabilen Şükrü Tunar'ın makam kullanış biçimi, geleneksel makam anlayışı ile örtüşmektedir. Makam içerisindeki olası geçkileri iyi kurgulayabildiği ve nazari bilgisini oldukça iyi kullandığı görülmektedir. Çalım tekniği açısından zor sayılabilecek pozisyonlardan kaçınmadığı gözlenmiştir. Klarnetin tüm ses sahasını büyük bir ustalıklı taksimlerini içerisinde kullanmıştır. En pest seslerden, en tiz seslere kadar tüm perdeleri kullanarak, klarnet üzerindeki ustalığını sergilemiştir.

Bu çalışmada klarnet icracılığı ve besteciliği ile Türk Müziği'ne hayatı boyunca emek ve hizmet vermiş olan Şükrü Tunar'ın hayatı ve bazı taksimlerini incelenmiştir. Bu tür çalışmaların Türk Müziği eğitimi verilen konservatuar ve müzik eğitimi verilen kurumlarda, makam yapılarının öğrenilmesinde fayda sağlayacak, öğrencilerin taksim yapma becerilerine katkıda bulunarak, analitik görüş kabiliyeti ve bilimsel yaklaşımlar edinebilmelerinde faydalı olacaktır.

Şükrü Tunar'ın üslubundaki sadelik, gösterişe kaçan ilavelerin olmayışı, onun ayırt edici özelliğidir. Şükrü Tunar, iyi bir refakat icracısı olarak ta aranan bir klarnet ustası olmuştur. Üslubunda, klarnetin imkanlarını sonuna kadar kullanarak, Türk Müziği'nin bünyesinde olmayan bir melodik yapı yüklememiş veya klasik Türk Müziği repertuarı içerisindeki ağırbaşlılığın içerisine oyun havalarındaki, köçekçelerdeki, sirtolardaki süslemeleri katmamış ve bundan dolayı klasik Türk Müziği icralarında bir tahribata gitmeyip, gereğini yerine getirdiği görülmüştür.

Bundan dolayıdır ki; kendi dönemin en önemli müzikçilerinden olan Mesud Cemil Bey'in kurduğu topluluğa alınmıştır. Günümüzde o sadelikteki üslup çok tahrip edilip aşırıya kaçıldığı için özellikle klasik Türk Müziği'nin ağırbaşlı üslubuna uygun olmayan bir üslup yaratılması nedeniyle klarnet, bugün birçok klasik Türk Müziği topluluklarında kullanılmamaktadır.

Kanaatimizce, klarnet; ancak Şükrü Tunar'ın icra ettiği gibi icra edilirse klasik Türk Müziği topluluklarında kendine yer bulacaktır. Eğer bu icra şeklinden uzaklaşırsa klarnete olan önyargı haklı olarak devam edecektir.

KAYNAKLAR

A-) Kitap ve Kitap Bölümleri için gösterim

- Akdoğu, O. (1989). **Taksim Nedir Nasıl Yapılır**. İhlas A.Ş. İzmir.
- Akdoğu, O. (2003). **Türk Müziği'nde Türler Ve Biçimler**. Ege Üniversitesi Basımevi. İzmir.
- Arel, S. (1968). **Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri**. Hüsnütabiat Matbaası. İstanbul.
- Brymer, J. (1976). **Clarinet**. New York. Schirmer.
- Ezgi, S. **Nazari, Ameli Türk Musikisi**. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı. İstanbul.
- Kalaycıoğlu, R. (1976). **Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı**. İklisevi Basımevi, Şükrü Tunar, İstanbul.
- Say, A. (1985). **Müzik Ansiklopedisi**. Sanem Matbaası. Ankara.
- Tanrıkorur, C. (2003). **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**. Dergah Yayınları. İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2004). **Türk Müzik Kimliği**. Dergah Yayınları. İstanbul.
- Torun, M. **Eser Analizi** Ders Notları, İstanbul.
- Torun, M. (1993). **Ud Metodu Gelenekle Geleceğe**. Çağlar Yayınları. İstanbul
- Özalp, M.Nazmi. (1998). **Türk Musikisi Tarihi**. Cilt II. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Özalp, M.Nazmi. "Ankara Radyosu Eski Sazlar, Eski Sözler, programında İbrahim Efendi hakkında yaptığı söyleşiden", 08.03.1999
- Özkan, İ. Hakkı.(1998). **Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri**. Ötüken Yayınları. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1994). **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II**. Kültür Bakanlığı Kültür Eserler Dizisi. İstanbul

B-) Kişisel Görüşme

- DERAN, Erol, Kişisel görüşme, 15.02.2010, İstanbul
- YAVAŞÇA, Aleaddin, Kişisel görüşme, 23.11.2009, İstanbul

C-) Kişisel Arşiv

YAVAŞÇA, Aleaddin, Kişisel arşivinden Şükrü Tunar'a ait ses kayıtları

D-) İnternet Adresleri

http://turkmusikisi.com/temel_bilgile/turk_musikisinde_taksim.htm

EKLER

EK 1. Hicaz Humayun Taksim

EK 2. Rast Taksim

EK 3. Saba Taksim

EK 4. Uşşak Taksim

Şükrü Tunar Hakkında Görüşler

EK 5. Prof. Erol DERAN

EK 6. Dr. Aleaddin YAVAŞÇA

EK 7. Şükrü Tunar'ın Besteleri

EK 1.

HİCAZ TAKSİM

The musical score for HİCAZ TAKSİM is presented in seven staves, each containing a different rhythmic pattern. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The patterns are labeled as follows:

- Staff 1: Labeled with **A** and **a**. It begins with a whole note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 2: Labeled with **x'**, **y**, and **y**. It starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 3: Labeled with **x''**. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 4: Labeled with **b** and **z**. It starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 5: Labeled with **z'**, **z''**, and **z'''**. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 6: Labeled with **c**. It starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Staff 7: Labeled with **q**. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

HİCAZ TAKSİM-2

Musical score for HİCAZ TAKSİM-2, measures 8-15. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Measure 8: y

Measure 9: d , i

Measure 10: 3

Measure 11: q'

Measure 12: B e , i

Measure 13: i

Measure 14: f

Measure 15: f

HİCAZ TAKSİM-3

Musical score for HİCAZ TAKSİM-3, measures 16-19. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 16 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 17 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 18 starts with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 19 begins with a quarter note B5, followed by a quarter note C6, and a quarter note D6. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (f, h). The piece concludes with a final note in measure 19.

EK 2.

RAST TAKSİM

The musical score for RAST TAKSİM consists of seven staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two main sections, A and B.

- Staff 1:** Section A begins with a whole note G4. This is followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4. A bracket labeled 'x' spans the notes A4, B4, and C5. This is followed by another series of eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4. A bracket labeled 'x'' spans the notes G4, F#4, and E4.
- Staff 2:** Section B begins with a series of eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. A bracket labeled 'n' spans the notes D4, C4, B3, A3, G3, F#3, and E3.
- Staff 3:** Section B continues with a series of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2. A bracket labeled 'y' spans the notes D3, C3, B2, and A2. A bracket labeled 'y'' spans the notes G2, F#2, E2, and D2.
- Staff 4:** Section B continues with a series of eighth notes: C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. A bracket labeled 'q' spans the notes C2, B1, A1, and G1. The word "Glissando" is written above the notes G1, F#1, and E1.
- Staff 5:** Section B continues with a series of eighth notes: D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0. A bracket labeled 'a' spans the notes D1, C1, B0, and A0.
- Staff 6:** Section B continues with a series of eighth notes: E0, D0, C0, B0, A0, G0, F#0, E0. A bracket labeled 'a' spans the notes E0, D0, C0, and B0.
- Staff 7:** Section B continues with a series of eighth notes: F#0, E0, D0, C0, B0, A0, G0, F#0. A bracket labeled 'a' spans the notes F#0, E0, D0, and C0.

RAST TAKSİM-2

8 **e**

9 **q'**
HIZLICA... HIZLICA... HIZLICA...

10 **f**
Gliss.

11
Glissando Glissando

12 **g** **z** **z'** **r** **r'**

13

C

14 **h**

15

RAST TAKSIM-3

Musical score for RAST TAKSIM-3, measures 16-23. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance markings.

Measure 16: Starts with a half note G4 (marked 'i'), followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 'n' covers the eighth notes from G4 to C5.

Measure 17: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 'j' covers the eighth notes from G4 to C5.

Measure 18: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 'Gliss.' covers the eighth notes from G4 to C5.

Measure 19: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 'k' covers the eighth notes from G4 to C5. A slur labeled 's' covers the eighth notes from G4 to C5, with a '3' below it.

Measure 20: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 's'' covers the eighth notes from G4 to C5, with a '3' below it.

Measure 21: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 'l' covers the eighth notes from G4 to C5.

Measure 22: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 'q'' covers the eighth notes from G4 to C5.

Measure 23: Starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur labeled 'q''' covers the eighth notes from G4 to C5.

EK 3.

SABÂ TAKSİM

A

a

x

x'

b

Gliss.

Gliss.

Gliss.

x''

x''

x'

c

p

Gliss.

SABÁ TAKSİM-2

Musical score for SABÁ TAKSİM-2, measures 8-15. The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. Measure 8 begins with a series of eighth notes. Measure 9 continues with eighth notes and includes a trill marked x''' . Measure 10 starts with a whole note B and a dotted quarter note d , followed by eighth notes and a trill marked x''' . Measure 11 features eighth notes and a trill marked x''' . Measure 12 includes eighth notes and a trill marked x''' . Measure 13 consists of eighth notes. Measure 14 features eighth notes and a trill marked x''' . Measure 15 includes eighth notes and a trill marked x''' . The score also includes dynamic markings such as g^{va} , e , f , q , and q' , as well as performance instructions like *Gliss.* and *HIZLICA...*.

SABÂ TAKSİM-3

Musical score for SABÂ TAKSİM-3, measures 16-23. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The measures are numbered 16 through 23. The score is divided into two systems: measures 16-19 and 20-23. The first system (measures 16-19) includes markings 'r', 'n', 'h', and 'x'''. The second system (measures 20-23) includes markings 'i', 'C', 'j', 'p'', and 'k'. The notation features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final measure (23) marked 'k'.

SABÂ TAKSİM-4

Musical score for SABÂ TAKSİM-4, measures 24-29. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and performance instructions such as *Gliss.* and *Glissando*. Measure 24 starts with a series of eighth notes. Measure 25 continues with a similar pattern. Measure 26 features a slur over the first two notes, a fermata over the third, and a slur over the last two notes with a *Gliss.* instruction. Measure 27 begins with a *Glissando* instruction over a series of notes. Measure 28 and 29 continue the melodic line with various rhythmic values and slurs.

EK 4.

UŞSAK TAKSİM

A

2

3

4

5

B

6

7

d

y

y'

y''

Glissando

UŞŞAK TAKSİM-2

The musical score consists of seven staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 9 begins with a quarter rest followed by an eighth note G4, marked with an 'e'. A triplet of eighth notes (A4, B4, C5) is marked with a '3' and an accent. Measure 10 features a group of eighth notes marked with 'x'' and a 'f' dynamic. A 'Glissando' marking is placed over a descending eighth-note run. Measure 11 has a group of eighth notes marked with 'x'. Measure 12 includes a 'C' marking above a quarter note, a 'gg' marking above a group of eighth notes, and a 'q' marking below a group of eighth notes. Measure 13 is marked with '8va' above the staff. Measure 14 has a 'q' marking below a group of eighth notes. Measure 15 is marked with 'h' above the staff. Measure 16 continues the eighth-note patterns. The score concludes with a quarter rest in measure 16.

UŞŞAK TAKSİM-3

Musical score for Uşşak Taksim-3, measures 17-24. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music. Measure 17 starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Measure 18 has a 'z' marking under a group of notes. Measure 19 has 'z' markings under groups of notes. Measure 20 has a 'D' marking above a note and a 'j' marking above a group of notes. Measure 21 has 'z' markings under groups of notes. Measure 22 has an 8va marking above a note, a 'k' marking above a note, and a 'p' marking under a group of notes. Measure 23 has a 'p'' marking under a group of notes and a 'Glissando' marking above a group of notes. Measure 24 starts with a '1' marking above a note.

UŞŞAK TAKSIM-4

Musical score for Uşşak Taksim-4, measures 25-28. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of four staves of notation. Measure 25 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. A slur covers the next four notes: D5, E5, F5, and G5. Below this slur are four 's' characters, each under a pair of notes. Measure 26 continues the melody with a quarter note G5, followed by eighth notes A5, Bb5, and C6. A slur covers the next five notes: D6, E6, F6, G6, and A6. Below this slur are five 's' characters, each under a pair of notes. Measure 27 starts with a quarter note G6, followed by eighth notes A6, Bb6, and C7. A slur covers the next four notes: D7, E7, F7, and G7. Below this slur are two 'n' characters, each under a pair of notes. The melody then continues with eighth notes A7, Bb7, and C8. A slur covers the next four notes: D8, E8, F8, and G8. Below this slur is one 'n' character under a pair of notes. Measure 28 begins with a quarter note G8, followed by eighth notes A8, Bb8, and C9. The melody continues with eighth notes D9, E9, F9, and G9. The score ends with a quarter note G9.

Ek 5.

Prof. Erol Deran (05.02.2010)

Klarnet denilince akıla hemen piyasa algısı gibi bir Şey gelir. Klarnetin Klasik Türk Müziği eserlerinde pek yeri yokmuŐ gibi gözükür. Fakat, Şükrü Tunar denilince bu söylenenlerin geçersiz olduğu ortaya çıkar. Şükrü Tunar, Türk Müziğinde klarnetin nasıl icra edileceğini fevkalade güzel bilirdi ve klarneti son derece kaliteli ve asil bir noktada icra ederdi. Mesela bir düğünde bile çalsa kendi çizgisinden hiç bir Şey kaybetmezdi. Makam bilgisi yüksekti, malum, bestekardı. Taksimleri çok güzeldi. İstifleriyle, cümleleriyle, anlatımıyla çok iyi taksim yapardı. Taksim yaptığı makamın bütün özelliklerini, karakteristik melodi yapılarını gösterirdi. Onun için, Şükrü Tunar'ın klarnet dünyasında apayrı bir yeri vardır. Oyun havası çalarken bile, oyun havasının özelliği olan o dinamizmi, o neşeyi fevkalade güzel bilirdi ve uygulardı. Ben, onunla çaldığım zamanlar sanki yanımda bir viyolensel çalıyormuş gibi hissederdim. Şükrü Tunar'ın klarnette çıkardığı ton çok güzeldi. Çıkarılan ton klarnet için çok önemlidir. Şükrü Tunar'dan sonra da çok iyi klarnet icra eden kişilerin çıktığını biliyorum. Fakat, kimseyi Şükrü Tunar ile mukayese yapamazsınız. Sadece klasik korolarda değil, daha öncede söylediğim gibi, bir düğünde bile çalsa o todi nağmelerini hiç kullanmazdı. O, klarneti basitleŐmeden, kalitesi yüksek bir Şekilde icra ederdi. Bende bir klasik koro kursam klarneti o koroya dahil etmezdim. Klarnet zaten batı müziği enstrümanıdır. Şükrü Tunar gibi klarneti Türk Müziğine yakıştıran birisi olursa o zaman olabilirdi. Şükrü Tunar başka bir Őeydi.

Ek 6.

Dr. Alaeddin Yavaşca (23.11.2010)

Şükrü Tunar klarnet konusunda kimseden feyz almamıştır. Şükrü Tunar , Şükrü Tunar'dan feyz almıştır. Bu bir yaratılış meselesidir. Şükrü Tunar'ın ruhsal yapısı daima ayrılık taşımıştır. Şükrü Tunar, hissiyatı önde olan bir adamdı. Sadece taksimlerinde değil yapısı da öyleydi. Taksimlerinde çok başka bir duygu taşırdı. Konuya gönülden bağlıydı ve çok büyük bir ustaydı. Taksimlerindeki makam geçişlerini son derece ustaca ve yakıştıran yapıyordu. Taksimlerinin genelinde çok büyük bir duygu yoğunluğu vardı. Hatta ben çok dikkat ederdim, Şükrü Tunar taksim yaptığı zaman rengi değişirdi. Beyaz-esmer olurdu. Demek ki taksim yaparken öyle bir hissiyat içine giriyordu ki, o hissiyat onun yapısını da değiştiriyordu. Şükrü Tunar çok farklı bir sanatkardı. Bu, Şükrü Tunar hissiyatı, yalnızca klarnetini icra ederken değil yaptığı eserlerde de görülürdü. Yaptığı eserlerin hepsi müessir ve insanı düşündüren eserlerdi. Şükrü'nün çok büyük bir kültürü yoktu ama yaradandan ders almıştı. Ben öyle görüyordum. Çünkü böyle bir klarnet üfleyebilmek, böyle taksimler yapabilmek ve böylesine güzel refakat icraları yapabilmek için, bir insanın kültüründe zenginlik olması gerekirdi. Şükrü, anadan doğma sanatçıdır. Bunu, kendisiyle bizzat çok vakit geçirdiğim için rahatlıkla söyleyebilirim. Şükrü Tunar'ın yaratılışı buydu. Hiç kimseden ders almamıştı. Mesud Cemil Bey'in Türk Musikisinde klarnete alerjisi vardı. Yalnız bir tane klarnete alerjisi yoktu. İşte bu kişide Şükrü Tunar'dı. Şükrü, klarnetin Türk Müziği'nde kullanılmasına sebep olan en önemli sanatçıdır. Klarnet, sesleri ve perdeleri itibariyle Türk Müziği'ne uygulanması zor bir sazdır. Çalan kişinin çok usta icracı olması gerekir. Mesud Cemil Bey musiki konusunda çok titiz bir insandı. Ancak Şükrü Tunar, üslubuyla ve refakatiyle kendini kabul ettirmişti. O ayrı bir sanatçıydı. Evet, Şükrü Tunar, klarnette benim istediğim sesleri çıkarıyordu. Bu tip insanlar ayrı yaratılmış insanlardır. Şükrü Tunar, çok değerli bir klarnet sanatçısıydı.

Ek 7.

Sükrü Tunar'ın Bestelediği Eserler

<i>Uşşak Düyek</i>	<i>Aşkın bütün esrarı uyurken Yakacık'ta</i>
<i>Uşşak Düyek</i>	<i>Anar ömrünce gönül, giden sevgilileri</i>
<i>Uşşak Düyek</i>	<i>Bir kuş olup uçuversem gönlümün tahtına</i>
<i>Uşşak Aksak Fantezi</i>	<i>Çılgın gibi seni sevdim seveli</i>
<i>Uşşak Yürük Semai</i>	<i>Ruhsarı gibi gamzesi de afet-i candır</i>
<i>Uşşak Aksak</i>	<i>Aşıkım, aklım perişan, hemdemim divaneler</i>
<i>Uşşak Türk Aksağı</i>	<i>Akşam güneşinin yaktığı sahillere indik</i>
<i>Uşşak Aksak</i>	<i>Öyle çektim ki ceфа</i>
<i>Uşşak Yürük Curcuna</i>	<i>Gezer dolaşırsın her an gönülde</i>
<i>Uşşak Yürük Curcuna</i>	<i>Geçdi muhabbet demi</i>
<i>Uşşak Düyek</i>	<i>Kalbimi bezlederim minnet-ü zevk-ile dilesen</i>
<i>Hüzzam Curcuna</i>	<i>Gönül durup dururken bir güle uçtu, kuş gibi</i>
<i>Hüzzam Curcuna</i>	<i>Kirpiklerinin kudreti kalbimi çekti</i>
<i>Hüzzam Yürük Aksak</i>	<i>Balkonda saatlerce düşündüm, seni andım</i>
<i>Hüzzam Yürük Curcuna</i>	<i>Bir zamanlar maziye bak, ne kadar şendik</i>
<i>Hüzzam Curcuna</i>	<i>Ay öperken suların göğsünü, sahilde yıkan</i>
<i>Hüzzam Düyek</i>	<i>Gurbet elde her akşam batdı bağrım da güneş</i>
<i>Hüzzam Aksak</i>	<i>Ada'nın yeşil çamları aşkımıza yer olsun</i>
<i>Hicaz Aksak</i>	<i>Ağladım, acı çektim, anlamadım gönlünü</i>
<i>Hicaz Yürük Semai</i>	<i>Aşkın içimde yara</i>
<i>Hicaz Aksak</i>	<i>Bir bir geçiyor sevgililer, gözleri yaşlı</i>
<i>Hicaz Yürük Aksak</i>	<i>Hulyaya bürünmüş bir çiçek gibi</i>
<i>Hicaz Curcuna</i>	<i>Demedim hicranımı, ellere yarar diye</i>
<i>Hicaz Aksak</i>	<i>Bir bakışta mest-etdi gözün nazlı kadın</i>

<i>H. Humayun Türk Aksağı</i>	<i>Sevdamı dilim anlatmaz, gel beni susdur</i>
<i>K. Hicazkar Aksak</i>	<i>Benden kaçarak kol kola bir yaz günü erken</i>
<i>K. Hicazkar Düyek</i>	<i>Daldı sevdalara erken gönlüm</i>
<i>K. Hicazkar Türk Aksağı</i>	<i>Sevmekte, sevilmeğe gönül, kısmetin azmış</i>
<i>K. Hicazkar Semai</i>	<i>Küçücük pembe dudaklar seni aldattı gönül</i>
<i>K. Hicazkar Müsemmen</i>	<i>Gel bu akşam benimle, and-içelim seninle</i>
<i>K. Hicazkar Yürük Curcuna</i>	<i>Gözü ceylan gözüdür, bakışı mestanedir</i>
<i>Muhayyer Aksak</i>	<i>Gönlümü o güzel ele bilerek verdim</i>
<i>Muhayyer Aksak</i>	<i>Yadımda o sevdalı yeşil didelerin var</i>
<i>Muhayyer Düyek</i>	<i>İşte bahar-açdı güller sevindi</i>
<i>Nihavent Aksak</i>	<i>Marmara'nın incisi, denizin seyircisi</i>
<i>Nihavent Düyek</i>	<i>Kalplerde akşam oluyor</i>
<i>Nihavent Yürük Curcuna</i>	<i>Seni sevmekse günahım, beni terk edersen</i>
<i>Rast Düyek</i>	<i>Sevgisi zehir, aşkı da başdan başa kindir</i>
<i>Rast Curcuna</i>	<i>Durgun suda mehtab gecenin hüznüne ağlar</i>
<i>Rast Düyek</i>	<i>Unut beni, kalbimdeki hicrana yalnız kalayım</i>
<i>Süznak Semai</i>	<i>Son mevsimi ömrün</i>
<i>Süznak</i>	<i>Sevdayı dudaktan dudağa kaç gece içtik</i>
<i>Süznak Curcuna</i>	<i>Reng almış ipek saçların akşam güneşinden</i>
<i>Bayati-Araban Aksak</i>	<i>Kalbimde kalan bir acı var mazideki izden</i>
<i>Bayati-Araban Curcuna</i>	<i>Aşkın gibi bir hatıra yok bendeki hisde</i>
<i>Karcıgar Yürük Curcuna</i>	<i>Boş yere ömrü tüketme desem, dem-be-dem avareyim</i>
<i>Karcıgar Aksak</i>	<i>Hasta bir ümmid ile hep bekledim yollarda ben</i>
<i>Hüseyni Müsemmen</i>	<i>Geçdi sevdalarla ömrüm, ihtiyar oldum bugün</i>
<i>Beyati Curcuna</i>	<i>Gitdin, bu gönül sanki hazan bahçesi oldu</i>
<i>Zavil Aksak</i>	<i>Sazına tel bağladım efem, yosmanın saçından</i>
<i>Neva Aksak</i>	<i>Bir gönül yaresi aşılar gibi</i>

<i>Muhayyerkürdi Düyek</i>	<i>Aradım ömrümce teselli saz-ile meyden</i>
<i>Saba Düyek</i>	<i>Her akşam, her akşam gibi garibim</i>
<i>Hicaz Curcuna</i>	<i>Gitdin, dönersin diye gözüm yollarda kaldı</i>
<i>Hicaz Aksak</i>	<i>Gönül aylarca ateşli aşkınla</i>
<i>Hicaz</i>	<i>İç, durma iç güzelim</i>
<i>Hicaz Düyek</i>	<i>Söyliyemem derdimi kimseye derman olmasın diye</i>
<i>Nihavend Aksak</i>	<i>Bir gönül yarası var</i>
<i>Nihavend</i>	<i>Bir kadeh mey olup</i>
<i>Rast Aksak</i>	<i>Uyusam, göğsüne koyup da şu hummalı başı</i>
<i>Saba Aksak</i>	<i>Bu akşam yine sensiz ağladım durdum</i>
<i>Şevk-efza Aksak</i>	<i>Nadir bulunur aşkıma örnek bu cihanda</i>
<i>Uşşak Düyek</i>	<i>Canımın yoldaşı ol</i>
<i>Uşşak</i>	<i>Dinmez hicran yarasının yakdığı yerler</i>
<i>Hicaz Nim Sofyan</i>	<i>Oyun Havası</i>
<i>Hicazkar Sofyan</i>	<i>Oyun Havası</i>
<i>Rast Sofyan</i>	<i>Arab Çiftetellisi</i>

(Kalaycıoğlu, Rahmi; “Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı” s:407.)

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında İzmir’de doğdu. 2003 yılında İzmir Balçova Salih Dede Lisesi’nden mezun oldu. Rakım Elkutlu İzmir Musiki Cemiyeti’nde Nursal Ünsal Birtek’ten solfej, nazariyat ve repertuar eğitimi aldı. 2003 yılında Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Temel Bilimler bölümünü 1.lik derecesiyle kazandı. 2008 yılında mezun oldu. 2008 yılında Haliç Üniversitesi Türk Müziği bölümünde yüksek lisans yapmaya başladı.