

**T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

TÜRK MÜZİĞİ FORM VE MAKAMLARINDA GİTAR UYGULAMALARI

Genco ATAY

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. A.Kürşad TERCİ**

İzmir, 2015



T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZLİ YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ SINAV TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN		
Adı, Soyadı	: GENEL ATILIM	
Öğrenci No	: 723 0000 30280	
Anabilim Dalı	: SANAT ve TASARIM	
Programı	: MÜZİK - GİTAR	
Tez Sınav Tarihi	: 19.10.2015..	Sınav Saati : 11:00
Tezin Başlığı: TÜRK MÜZİKİ FORM VE MAKAMLARINDA GİTAR UYGULAMALARI		
Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini 30.... dakikalık süre içinde savunmasından sonra jüri üyelerince gerek çalışma konusu gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,		
<input checked="" type="checkbox"/> BAŞARILI olduğuna (S) <input type="checkbox"/> EKSİK sayılmasına gerektiğine (I) <input type="checkbox"/> BAŞARISIZ sayılmasına (F)		
<input checked="" type="checkbox"/> OY BİRLİĞİ <input type="checkbox"/> OY ÇOKLUĞU		
ile karar verilmiştir.		
<input type="checkbox"/> Jüri toplanmadığı için sınav yapılamamıştır. <input type="checkbox"/> Öğrenci sınava gelmemiştir.		
<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)
Üye: <i>Yrd. Doç. Dr. ...</i> İmza: <i>[Signature]</i>	Üye: <i>Yrd. Doç. Dr. Özge Gülbey USTA</i> İmza: <i>[Signature]</i>	Üye: <i>Yrd. Doç. Dr. Mehmet ...</i> İmza: <i>[Signature]</i>

- 1 Bu halde adaya 3 ay süre verilir.
- 2 Bu halde öğrencinin kaydı silinir.
- 3 Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.
- 4 Bu halde varsa öğrencinin mazeret belgesi Enstitü Yönetim Kurulunda görüşülür. Öğrencinin geçerli mazeretinin olmaması halinde Enstitü Yönetim Kurulu kararıyla iliyiği kesilir. Mazereti geçerli sayıldığında yeni bir sınav tarihi belirlenir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türk Müziği Form ve Makamlarında Gitar Uygulamaları” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../08/2015

Genco ATAY

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

TÜRK MÜZİĞİ FORM VE MAKAMLARINDA GİTAR UYGULAMALARI

Genco ATAY

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Batı müziğinin yapısına uygun dünya enstrümanı olan gitarın, kendine has bir müzik yapısı olan Türk müziğinde kullanılması pek çok müzisyenin ilgisini çekmekte ve bu alanda yapılan gitar uygulamaları yeni ve değişik müziksel lezzetler sunarak gitar literatürüne katkılar sağlamaktadır. Türk müziği form ve makamlarının gitar üzerinde yapılan uygulamaları, gerek teorik ve gerekse teknik olarak gitara farklı bakış açıları getirmekte olduğundan gitar müziğinin ve gitar icrasının kapasitesini de yükseltmektedir. Bu bağlamda Türk müziği enstrümanlarında uygulanan teknik unsurların kapasitesi izin verdiği ölçüde gitara aktarılması ve tek sesli öğelerin çok sesliliğe dönüştürülmesi adeta gitarın yeniden keşfedilmesini sağlamaktadır.

Türk müziğinin ana dallarından biri olan Türk halk müziğinde yer alan türkülerin gitar düzenlemelerine ilişkin çok sayıda çalışma yapılmıştır. Türk müziğinin ana dallarından bir diğeri olan klasik Türk müziğinde ise perdesiz gitarla yapılan çalışmalara nazaran perdeli gitar ile ilgili çok sesli çalışma sayısı oldukça azdır.

Bu çalışmada, klasik Türk müziği form ve makamlarında klasik ve flamenko gitar teknikleri kullanılarak çok sesli uygulamalar yapılmıştır. Bu amaçla farklı bestecilere ait yedi adet klasik Türk müziği eseri üzerinde çalışmalar yapılarak bu eserler perdeli gitara uyarlanmıştır. Bu anlamda klasik Türk müziğinin seçilmiş eserlerinin gerek armonik ve gerekse teknik düzenlemeleri yapılarak gitarın tüm imkânlarının kullanılmaya çalışıldığı yeni düzenlemeler ortaya çıkarılmış ve bu sayede gitar literatürüne katkı sağlama amacı güdülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Gitar, Türk müziği, Form, Makam

ABSTRACT
Master Thesis

**THE GUITAR IMPLEMENTATION IN FORMS AND MAQAMS OF
TURKISH MUSIC**
Genco ATAY

Yaşar University
Institute of Social Sciences
MA Program in Art and Design

Using world instrument guitar, which is suitable for western music, in Turkish music with different form and maqam structure is attracted the attention of many musicians and the guitar applications in this area contributes to the guitar literature by offering new and different musical tastes. As Turkish music forms and maqams performed on guitar bring different perspectives to the guitar both theoretically and technically, it increases guitar music and playing guitar capacity. In this connection, transferring to guitar within the bounds of possibility the technical elements of Turkish music instruments and transformation of single-voice items to the polyphony literally provides the rediscovery of guitar.

There have been a number of studies regarding guitar arrangements of folk songs located in Turkish folk music which is one of the main branches of Turkish music. In the classical Turkish music which is another of the main branches of Turkish music, the number of polyphonic works regarding pitched guitar are quite a few as compared with fretless guitar works.

In this study, polyphonic applications have been made by using classic and flamenco guitar technics in classical Turkish music form and maqams. To this end the works have been made on seven classical Turkish music pieces of different composers and these pieces have been arranged to the guitar. In this sense as both harmonic and both technical arrangements of selected classical Turkish music pieces have been made, new arrangements attempting to use all of the technic facilities have been brought out and whereby the goal of contributing to guitar literature is pursued.

Keywords: Guitar, Turkish Music, Form, Maqam.

ÖNSÖZ

Öncelikle, bu tezin konusunu seçmemde ve tezin konusunu oluşturan Türk müziği eserlerinin gitara uyarlanmasında büyük yardımı ve teşvikleri bulunan danışmanım ve hocam Yrd. Doç. Dr. Asım Kürşad TERCİ'ye teşekkür ederim.

Aynı zamanda yardımları ve değerli katkıları için tez komitesi üyelerim Yrd. Doç. Dr. Mehmet KAHYAOĞLU'na ve Yrd. Doç. Dr. Özge Gülbey USTA'ya teşekkür ederim.

Öğrettiği değerli bilgilerle Türk müziği eserlerinin gitara uyarlanmasında bana büyük yardımı olan değerli hocam Prof. Dr. Turgut ALDEMİR'e teşekkür ederim.

Bana verdikleri teşvik ve destekleri için annem Yüksel ATAY ve babam Metin ATAY'a teşekkür ederim.

Ve son olarak eşim Şafak ATAY ile oğlum Genco Rüzgar ATAY'a tez çalışmalarım boyunca gösterdikleri sabır, anlayış ve verdikleri destek için teşekkür ederim.

Ağustos 2015

Genco ATAY

İÇİNDEKİLER
TÜRK MÜZİĞİ FORM VE MAKAMLARINDA GİTAR UYGULAMALARI

TUTANAK	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	x

BİRİNCİ BÖLÜM
TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ, ÖGELERİ VE FORMLARI

1.1. Türk Müzik Tarihi	1
1.1.2. Türk Müziğinin Dönemleri	1
1.1.2.1. Başlangıç Dönemi	1
1.1.2.2. Oluşum Dönemi	2
1.1.2.3. Klasik Dönem	4
1.1.2.4. Neo-Klasik Dönem	5
1.1.2.5. Romantik Dönem	6
1.1.2.6. Çağdaş Dönem	7
1.2. Türk Müziğinin Ögeleri	9
1.2.1. Makam	9
1.2.2. Seyir	11
1.2.3. Usul	12
1.3. Türk Müziğinde Formlar	14
1.3.1. Fasil Müziği	14
1.3.2. Söz Müziği	15
1.3.2.1. Usulsüz Okunan Formlar	15
1.3.2.1.1. Gazel	15
1.3.2.2. Usullü Büyük Formlar	17
1.3.2.2.1. Kar	17
1.3.2.2.2. Beste	17
1.3.2.2.3. Ağır Semai	18
1.3.2.2.4. Kar-ı Natık	19
1.3.2.3. Usullü Küçük Formlar	20
1.3.2.3.1. Yürük Semai	20
1.3.2.3.2. Şarkı	20

1.3.3. Saz Müziği	21
1.3.3.1. Usulsüz Formlar	21
1.3.3.1.1. Taksim	21
1.3.3.2. Usullü Büyük Formlar	22
1.3.3.2.1. Peşrev	22
1.3.3.3. Usullü Küçük Formlar	23
1.3.3.3.1 Medhal	23
1.3.3.3.2. Saz Semaisi	24
1.3.3.3.3. Sirto	25
1.3.3.3.4. Longa	25

İKİNCİ BÖLÜM

GİTARA GENEL BAKIŞ

2.1. Genel Olarak Gitar Tarihi	26
2.2. Gitarın Yapısı	28
2.3. Gitarda Kullanılan Teknikler	29
2.3.1. Sol El Çalma Teknikleri	29
2.3.1.1. Legato Tekniği	29
2.3.1.2. Süsleme Teknikleri	30
2.3.1.3. Glissando Tekniği	30
2.3.1.4. Vibrato Tekniği	30
2.3.1.5. Bare Tekniği	31
2.3.2. Sağ El Çalma Teknikleri	31
2.3.2.1. Apayando Tekniği	31
2.3.2.2. Tirando Tekniği	32
2.3.2.3. Arpej Tekniği	32
2.3.2.4. Tremolo Tekniği	32
2.3.2.5. Pizzicato Tekniği	33
2.3.2.6. Rasgueado Tekniği	33
2.3.2.7. Alzapua Tekniği	34
2.3.2.8. Golpe Tekniği	34
2.3.2.9. Arrastre Tekniği	35
2.4. Gitarın Türk Müziğindeki Yeri	35
2.4.1. Klasik Gitar ve Türk Müziği	35
2.4.2. Perdesiz Gitar ve Türk Müziği	37

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ FORM VE MAKAMLARININ GİTARA UYGULANMASI

3.1. Saz Semaisi Formundaki Eserlerin Gitara Uygulanması	39
3.1.1. Nihavend Saz Semaisi (Ömer ALTUĞ)	39
3.1.2. Muhayyerkürdi Saz Semaisi (Sadi IŞILAY)	43
3.1.3. Kürdilihicazkar Saz Semaisi (Reşat AYSU)	43

3.2. Sirtö ve Longa Formundaki Eserlerin Gitara Uygulanması	44
3.2.1. Sultaniyegah Sirtö (Refik FERSAN)	44
3.2.2. Nihavend Longa (Kevser Hanım)	45
3.2.3. Şehnaz Longa (Santuri Ethem Efendi)	46
3.3. Şarkı Formundaki Eserin Gitara Uygulanması	47
3.3.1. Ağla Gitar-Nihavend Şarkı (Avni ANIL)	47
SONUÇ	49
KAYNAKLAR	50
EKLER	57
EK 1: Nihavend Saz Semaisi Özgün Notaları	57
EK 2: Nihavend Saz Semaisi Gitar Düzenlemesi	59
EK 3: Muhayyerkürdi Saz Semaisi Özgün Notaları	62
EK 4: Muhayyerkürdi Saz Semaisi Gitar Düzenlemesi	63
EK 5: Kürdilihicazkar Saz Semaisi Özgün Notaları	65
EK 6: Kürdilihicazkar Saz Semaisi Gitar Düzenlemesi	67
EK 7: Sultaniyegah Sirtö Özgün Notaları	71
EK 8: Sultaniyegah Sirtö Gitar Düzenlemesi	73
EK 9: Nihavend Longa Özgün Notaları	76
EK 10: Nihavend Longa Gitar Düzenlemesi	77
EK 11: Şehnaz Longa Özgün Notaları	78
EK 12: Şehnaz Longa Gitar Düzenlemesi	79
EK 13: “Ağla Gitar” Özgün Notaları	81
EK 14: “Ağla Gitar” Gitar Düzenlemesi	83

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı Türk müziğinin tek seslilik üzerine kurulu form ve makamlarının klasik gitar teknikleriyle çok sesli düzenlemelerinin yapılarak gitar literatürüne katkı sağlanması, milli müziğimiz olan Türk müziğinin milletlerarası bir enstrüman olan gitarda çalınması ve bu bağlamda Türk müziği enstrümanlarının uyguladığı tekniklerin mümkün olduğu ölçüde gitara uyarlanmasıdır.

Bu anlamda bundan önce yapılan gitar düzenlemeleri ile ilgili çeşitli araştırma ve çalışmaların daha çok Türk Halk Müziği üzerine yoğunlaştığı gözlemlenmiş, bu nedenle çalışmanın yenilik ve farklılık arz etmesi bakımından seçilen yedi adet klasik Türk müziği eserinin klasik gitara çok sesli olarak uygulanması üzerine çalışılmıştır.

Bilindiği üzere Türk müziği eserlerinin batı enstrümanlarında icra edilmesi esnasında perde ve koma farklılıkları nedeniyle bazı sınırlamalarla karşılaşmaktadır. Bu nedenle ancak belirli Türk müziği eserleri batı müziği enstrümanlarında seslendirilebilmektedir. Çalışmada seçilen yedi adet Türk müziği eseri makam ve form bakımından klasik gitar ve flamenko gitar tekniklerinin çok sesli olarak en etkin biçimde uygulanabildiği eserlerdir.

Çalışmanın birinci bölümünde Türk müziğinin tarihi ve öğelerine değinilmiş, Türk müziğinin formları açıklanmıştır. İkinci bölümde gitar tarihine, gitarın yapısına ve gitar tekniklerine değinilmiş, gitarın Türk müziğindeki yerine klasik ve perdesiz gitar açısından bakılmıştır. Üçüncü bölümde ise seçilmiş yedi adet Türk müziği eserinin gitara uygulanması çalışmaları anlatılmış, üç adet saz semaisi, bir adet sirto, iki adet longa ve bir adet şarkı formundaki eserin gitara uygulanması çalışması, bestecilerinin özgeçmişleriyle birlikte açıklanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ TARİHİ, ÖGELERİ VE FORMLARI

1.1. Türk Müzik Tarihi

Türklerin tarih boyunca müzikle olan ilişkilerinin ve Türk müziği içerisinde yer alan teknik gelişmelerin incelendiği Türk müzik tarihi, kendine özgü nitelikleri ile genel müzik tarihi içindeki yerini almıştır. Türk müziği Orta Asya'dan günümüze değin çeşitli dönemlerden geçerek birçok değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Bu dönemlerin oluşumunda farklı medeniyet anlayışlarının çok büyük etkisi olmuştur.

1.1.2. Türk Müziğinin Dönemleri

Türk müziğinin dönemleri incelenirken Türk müziği gelişimine göre çeşitli dönemlere ayrılmış ve dönemsel özellikleri ile dönem sanatçıları bir arada ele alınmıştır.

1.1.2.1. Başlangıç Dönemi

Türk müzik kültürü, dünyadaki tüm devlet, toplum, topluluk ve bireyleri ile onların yasadıkları tüm Türk ülke, bölge ve yörelerinin müzik kültürüdür (Uçan, 2000, s. 113).

Mezopotamya topraklarında M.Ö. 1800 yılından kaldığı tespit edilen tabletlerdeki yazıların en eski müzik yazısı olduğu Amerikalı araştırmacılar tarafından açıklanmıştır. Türk yazı karakterini ve müziğini ifade eden bu tabletlerle beraber Türk insanı kendi müziğini ifade etmeye başlamıştır. Binlerce yıl içinde oluşan geleneksel kültür içerisindeki en önemli dal olan müzik, Türk insanının karakterini ve dünyasını anlatmıştır. Türklerin tarihteki ilk yerleşim yerleri olan Orta Asya'da halkın yaşayış tarzının ifade edildiği ezgiler kopuz sazının kullanılmasıyla oluşmuştur. İslamiyet'ten önce Türk boyları şamanizmin etkisinde kalarak dini görüşlerini yönlendirmişler ve ayinlerde müziği kullanmışlardır. Yuğ törenlerinde (ölülerin arkasından yapılan törenler) ve şölenlerinde müziği bir etkileme gücü, eğlencelerin bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Ayrıca savaşta orduya duygu veren yürüyüş ve hareketini belirleyen yine ses ve ritim olmuştur. Türkler göç ettikleri her yere kendi kültürlerini ve tabii ki müziklerini de taşımışlardır. Tanrıya yakarış, kahramanlık, savaş gibi olaylarda müziği bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır. İslamiyet etkisi altındaki dönemde müzik günlük yaşantının en önemli unsurlarından biri olmuştur (Özalp, 1986, s. 110).

Orta Asya bozkırlarında yapılanmaya başlayan geleneksel Türk müziği anlayışı büyük göç ile birlikte Asya kıtasının özellikle güney ve batı bölgelerine göçen Türkler tarafından sürekli geliştirilmiştir (Özalp, 1986, s. 111).

Türk müziğinin esas kaynağı Orta Asya'dır. Müzik sistemi ve ölçüler, Türkler'in bulup kullandıkları sistem ve ölçülerdir. Halk müziği ve klasik müzik arasında sadece üslup farkı vardır (Erol, 2008, s. 1).

Orta Asya'da göçebe hayatı sürerken komşu Çin, Moğol ve Hint müzikleriyle Batı Asya'da Fars müziğiyle karşılaşan Türkler, İslamiyet'in kabulünden sonra Arap ve Farslarla birlikte bir takım yeni müzik oluşumları meydana getirmişler, göçlerle Ortadoğu müzik kültürlerine güçlü Asyalı dinamikler kazandırmışlardır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra Selçuklu döneminde çevre müzikleriyle etkileşimleri devam etmiş ve daha sonra Osmanlı döneminde özellikle İstanbul her yerden müzikçilerin akın ettiği, doğunun en büyük müzik merkezi haline gelmiştir (Can ve Levendoğlu, 2003, s. 1).

1.1.2.2. Oluşum Dönemi

Klasik Türk müziğinin tarih içerisinde oluşumu ve gelişimi, özellikle 10. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Zira bilinmeyen tarihlerde kalan ve oluşan geleneksel müziğimize ait bilgiler, ne yazık ki hangi tarihlerde ve kimler tarafından oluşturulmuştur, kesinlikle bilinmemektedir. Bilinen gerçek, Türk insanının kendi geleneksel kültürünü müziğinde oluşturduğu ve yansıttığıdır. 1200-1700 yılları arasında icra edilen, daha doğrusu besteleri günümüze kadar gelebilmiş olan bestecilerin eserlerinin incelenmesinden bu dönemin "Oluşum Dönemi" olduğu söylenebilir. Bu devirde yaşamış müzisyenler, yaşadıkları dönemi eserlerinde dile getirmiş ve bu eserlerin meşk yoluyla da günümüze taşınmasına yardımcı olmuşlardır. Ancak dönemin şartları doğrultusunda günümüze ulaşabilen eser sayısının çok eksik olduğu söylenebilir. Günümüze kadar ulaşabilen eserlerin yapıları incelendiğinde hemen hepsinin ortak noktası, makam anlayışı ve bestekarların çoğunun nota bilgileri olmadığından eserlerin güftelerini usul içerisine oturtarak ezberlemeleri en büyük olgudur. Bu olgu usta çırak ilişkisi dahilinde eserlerin usul içerisinde ezberlenmesiyle günümüze kadar ulaşmıştır. Makam ve usulün, özenle seçilmiş güftelerin yapıları ile son derece uyumlu olduğu hemen fark edilir. Gerek güfte gerekse eserlerin yapılarındaki tema nedeniyle yapıldıkları çağı yansıttıkları kolayca anlaşılabilir (Yaman, 2007, s. 6, 7).

Oluşum döneminin başlangıcı olan 10. yüzyılda yaşamış olan Farabi'den Timurlenk'in öldüğü 1405'e kadar geçen sürede, Türk müziği nazari yönleriyle açıklanmış ve yazıya aktarılmaya başlanmıştır. Farabi'nin müzikteki önemi, Doğu müziğinin nazariyatı ile ilgili Kindî'den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Müziğin sanat yönünü iyi bildiği, bazı müzik aletlerini çaldığı ve icat ettiği söylenirse de, eserlerinde ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi bulunamamıştır. Müzik ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Ud ve Kanun'un Farabi tarafından icat edildiği ileri sürülmekle birlikte, doğruluğunu kanıtlayacak bir belge yoktur. Belki de ud üzerinde yeni düzenlemeler yapmıştır. Çünkü ud hakkında Kindî, Farabi'den önce bilgi vermiştir. Günümüze Farabi'den müzik eseri gelmemiştir (Öztuna, 1990, s. 285).

Farabi'nin ölümünden otuz yıl sonra dünyaya gelen ve skolastik çağın ve skolastik anlayışın büyük temsilcilerinden biri olan İbn-i Sina (980–1037), "Cevam'ilmî'l-Musiki" adındaki eserinde Farabi'nin geliştirdiği bilimsel temelle çağının en yüksek noktasına ulaşmıştır. Eserinde seslerin tizliğini ve pesliğini Farabi'nin görüşleri açısından açıklamıştır (Özalp, 1986, s. 122).

Daha sonra Mevlana Celaleddin Rumi, Sultan Veled, Safiyüddin Abdülmümin ve çok meşhur bir üstat olan Abdülkadir Meragi Türk müziğine yeni bir yön vermiştir.

Safiyüddin Abdülmümin Türk olduğu halde, çağının ilim dili Arapça olduğu için eserlerini Arapça yazmıştır. Bu eserlerin hemen hepsi Batı dillerine çevrilerek yayınlanmıştır. Yaşadığı dönemde müziği bilimsel, teknik ve klasik kalıplara koyarak ortak bir Türk-İslam müziğinin doğmasına çalışmış, Türk müziğini sistemleştirmiş ve günümüze kadar gelebilmesini sağlamıştır. 15. yüzyılın başından Yavuz Sultan Selim'in tahta çıktığı 1512'ye değin, Türk müziğinin ses perdeleri ve makamları üzerinde birtakım nazari değişiklikler yapılmıştır. Bu dönemde, Diyar-ı Rum'un ve Balkanlar'ın dört bir köşesine Mevlevihaneler yayılmış, İstanbul fethedilip Bizans İmparatorluğu kalıntıları arasına Enderun Saray Okulu kurulmuş ve Orta Asya'dan Ali Şir Nevai, Hüseyin Baykara, Ali Kuşçu, Şadi Gazi Girayhan, Hatip Zakiri, Abdülali Efendi ve Behram Ağa gibi ilim adamları İstanbul'a getirilmiştir.

Türk müziği ciddi anlamda üzerinde yaşanan toprakların milletlerinin müziklerinden etkilenmiştir. Özellikle Bizans kilise müziği ve diğer milletlerin müziklerinden yararlanmıştır. Türk müziğinde yer alan pek çok makam Osmanlı üzerinde hâkimiyet süren toplumlardan alınmıştır. Bunun ardından, 16. yüzyılın başından IV. Murat'ın öldüğü 1640'a değin Doğu'ya düzenlenen seferler sayesinde Osmanlı sarayında Orta Doğu'dan getirilen müzik ve sanat adamları faaliyet göstermiştir (Özalp, 1986, s. 124).

1.1.2.3. Klasik Dönem

Türk müzik tarihinde 17. yüzyılın ortalarından Lale Devri'nin sona erdiği 1730'a kadar, Avrupa Barok ve Rokoko etkilerinin Osmanlı sarayına nüfuz ettiği, zamanının doğu kültürüyle apayrı bir sentez oluşturduğu klasik dönem süregelmiştir. Bu yüzyıl Osmanlı Medeniyeti ve bazı sanat dalları için tam bir olgunluk ve mükemmellik dönemi olmuştur. Dini müziğimiz şaheserler vermiş, buna paralel olarak dindışı müziğimizde de anıtsal eserler ortaya konulmuştur. Türk müziğine batı notası ilk kez 17. yüzyılda Ali Ufki Bey'in aracılığı ile girmiştir. Klasik çağın ustalarının elinde büyük ilerlemeler kaydeden bu sanatta büyük bestekârlar yetişmiştir. Bu dönemde Batı musikisi ile olan ilişkiler de devam etmiştir. Musiki dersleri alan ve iyi musiki bilen Evliya Çelebi, Rumeli ve Avrupa gezilerinde bu musikiyi sık sık dinleme fırsatını bulmuş, org ve orkestrayı tanımıştır. O yıllarda org çok rağbet edilen bir müzik aletiydi, Latin kiliselerinde vardı ve isteyenler dinleyebiliyordu. Türk müziği aletleri de Avrupa'da oldukça yaygınlaşmıştır. Türklerde özellikle İstanbul'da olduğu gibi Avrupa'da da konaklarda ve zengin evlerinde saz takımları bulunuyordu (Özalp, 1986, s. 139).

Klasik dönemin önde gelen isimleri Itri, Abdülali Efendi, Azizi Mahmud Hüdai, Kasımpaşalı Osman Efendi, Derviş Ali Şirugani, Hatib-Zade Osman Efendi ve Hafız Post'dur (Özalp, 1986, s. 128, 151).

Bu dönemde iki önemli sanatçı, kendilerinden önce yaşadıkları zamanın eserlerini birer belgeye kaydederek birçok eserin kaybolmasını önlemişlerdir. Bunlar, Ali Ufki Bey ve Kanterimoğlu'dur. Yine bu dönemde Seyyid Nuh, Ahmet Ağa, 3. Selim, Ebubekir Ağa, Zaharya, İlya, Ama Kadri Bey, İsmail Ağa, Ali Ufki Bey, Hafız Şeyda, Abdülhalim Çavuş gibi değerli sanatçılar görülmektedir.

Klasik dönem özellikle bize kadar gelen eserlerin çokluğu ve bu eserlerde görülen melodi zenginliği, klasik bestelerimize verilen üslup, şekil ve ritim özellikleri bakımından çok önemlidir.

Mehter müziğinde de önemli şahsiyetler yetişmiş, bu yüzyılda geçen yüzyıl eserlerinden başka eserler de ortaya çıkarılmıştır. Türk müziğinin nazariyatı ile uğraşmış, Kantemiroğlu ve Nayi Osman Dede bu yüzyılda yetişerek yeni nota türleri ortaya koymuşlardır. Lale Devri müziği, bu devirdeki eğlence düşkünlüğünü yansıtmıştır.

Itri (1630–1711), Türk müziği içinde yetişmiş en kudretli bestekârların başında gelir. Klasik müzik onun kişiliğinde doruk noktasına ulaşmıştır. Meragalı Hoca Abdülkadir’le şekillenen formlar onun dahiyane buluşları ile erişilmesi güç bir kalıba dökülmüş, yüzyıllar boyunca kendisinden sonra gelen büyük bestekârların hemen hemen hepsini etkilemiştir.

Itri, bin kadar eser bestelemiş, notasız olması nedeni ile bunlardan pek azı günümüze gelebilmiştir. Eserlerinin bazılarında güfte olarak Fuzuli, Nev’i, Şehri, Nabi ve yakın arkadaşı olan Nazım’ın, bazılarında da kendi şiirlerini kullanmıştır. Dini musikimizin ayin, naat, tevsih, durak, ilahi, salât, tekbir gibi her formunda eserler vermiştir (Özalp, 1986, s. 153, 162).

1.1.2.4. Neo-Klasik Dönem

Neo-Klasik dönem, klasik dönem ile romantik dönem arasında bir geçiş dönemidir. Dede Efendi (1778-1846) ile başlayan bu dönem Hacı Arif Bey’e (1831-1884) kadar olan süreci kapsar. Neo-Klasik Dönem, Klasizmin yeni bir anlayış içinde yorumu anlamına gelmektedir. Sanatsal kurallara dayanarak şekil ve kompozisyonu değiştirmeden ruh ve yapı bakımından değişik ölçülere göre yapılmış sanat eserlerinin yaratıldığı bir dönemdir. Ünlü besteciler, klasik kurallardan yavaş yavaş ayrılarak büyük formlarda eser vermek yerine, küçük formlarda ve özellikle şarkı formunda eserler vermeyi tercih etmişlerdir (Özalp, 1986, s. 194, 195).

Dönemin sanatçılarından 3. Selim ekolü döneminde yetişmiş Hammamizade İsmail Dede Efendi, 19. yüzyılın en önemli bestecilerindendir. Ancak her ne kadar klasik üsluba bağlı olsa da, kendine özgü, farklı yanları olduğu görülmektedir. Onun bu ayrıcalığı, ayin, şarkı ve köçekçe gibi farklı formlarda eserler vermesiyle ifade edilebilir. Ayrıca, Dede Efendi’nin Türk müziğine Sultan-ı Yegâh, Neveser, Saba-Buselik, Hicaz-Buselik, Araban-Kürdi makamlarını kazandırdığı da bilinmektedir.

Bütün bunların yanı sıra Dede Efendi, eserlerinde uzun fakat akıcı müzik cümleleri kullanmış, farklı ve gelişkin modülasyon örnekleri vermiştir. Dede Efendi müziğe Mevlevi Dergâhında başlamış, besteleri 3. Selim tarafından beğenilerek saraya alınmıştır. Bu anlamda müziği hem dünyevi hem mistik özellikler taşır. Saray çevresine hitap eden eserler yanında halka hitap eden çok sayıda eseri de bulunmaktadır. Dede Efendi, hafızasındaki eserleri öğrencileri vasıtasıyla notaya aldırarak, pek çok eserin günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Kendisinden sonra da Türk müziğinde yer edinen ve kendi ekolünü devam ettiren önemli öğrenciler yetiştirmiştir: Zekâi Dede Efendi ve Dellâl Zâde İsmail Efendi bunlardan bazılarıdır. Dede Efendi'nin eserlerinin yaklaşık yarısı günümüze ulaşmıştır (Bulut ve Üçinkülüğ, 2007, s. 226).

Neo-Klasik dönemde, 19. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle dinsel müziğin en olgun yapıtlarını oluşturan Na't ve Durak'ların, Salat'ların, Savt'ların, Gülşeni Savtları'nın yavaş yavaş kaybolduğu görülmektedir. Neoklasik dönemin diğer bestecileri, müziği 3. Selim'den öğrenen ve zamanımıza 23 şarkısı, bir marşı, bir divanı ve bir tavşancası ulaşan 2. Mahmut (1785-1839), Tanburi Hacı Numan Ağa (1750-1834), Dede Efendi'nin seçkin öğrencisi Dellalzade İsmail Efendi (1797-1869), yine Dede Efendi'nin öğrencisi Zekai Dede Efendi (1825-1897), Tanburi Ali Efendi (1836-1902) ve Neoklasik dönemi bitirip, Romantik dönemi başlatan büyük şarkı bestecisi ve kürdilihicazkâr makamının mucidi Hacı Arif Bey (1831-1885)'dir (Öztürk, 2010, s. 120).

1.1.2.5. Romantik Dönem

Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği yıllardan 2. Dünya Savaşı'nın sona erdiği 1945'e kadar süren akım ise romantik dönem olarak anılmaktadır. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de sanat eserlerine his ve hayalin hâkim olduğu bu dönemin Zekai Dede ve Hacı Arif Bey yıllarında başladığı var sayılır. Romantik Dönem, Hacı Arif Bey'in kişiliğinde en üst düzeye ulaşmış, Şevki Bey'le devam etmiş ve 20. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür. Hacı Arif Bey'den, Hüseyin Saadettin Arel'e (1880-1955) kadar yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan Romantik Dönem, bir süre için Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati başkanlığında toplanan "Sanayi-i Nefise Encümeni"nin (Güzel Sanatlar Kurulu), okullardan alaturka müzik dersini kaldırma kararı almasıyla şark müziğinin (alaturka divan müziği) okullardan yasaklandığı dönem olma özelliğine sahiptir.

Romantik dönem, gelişen uygarlığın insanın sanata ayıracak zamanı kısıtlaması ve beğenilerin değişimi sonucunda, bestecilerin büyük formları bırakıp 3. Selim zamanından beri işlenen, geliştirilen şarkı formunu ve küçük formları kullanmalarını getirmiştir. Besteciler halka daha yakın ve içeriğinde duygusal içtenliğe ve yüceliğe, milli ve geleneksel özelliklere yer veren eserler üretmeye başlamışlardır. Romantik Dönem, kişisel çabaların önde olduğu dönem özelliği taşımaktadır. Çünkü Türk müziğinin resmi öğretimden kaldırılmış olması, okullarda tamamen batı tarzı eğitime yönelik eğitim verilmesi bu sonucu doğurmuş sayılabilir. Rauf Yekta (1871-1935), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) kişisel çalışmaları ile Türk müzikolojisi üzerindeki çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Rauf Yekta'nın Türk müziği konusundaki yazdığı bilgiler, ilk kez batı ansiklopedilerinde yer almıştır. Arel ve Ezgi'nin bir ekol olduğunu savunan bir görüş olduğu gibi bu ekolü sakıncalı bulan (örneğin Yalçın Tura gibi) müzik bilimcileri de vardır. Dönemin sanatçıları arasında Hacı Arif Bey, Medeni Aziz Efendi, Şevki Bey, Nikoğos Ağa, Tanburi Ali Efendi, Hacı Faik Bey, Tanburi Cemil Bey, Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Yaseri Asım Ersoy, Selahattin Pınar, Lem'i Atlı ve Suphi Ziya Bey sayılabilir. Bu dönemin başka bir özelliği de, Tanburi Cemil Bey'in saz icrasında bir okul yaratmış olmasıdır. Onun etkisi yaşadığı dönem kadar, daha sonraki dönemlerde de görülmüştür (Gelişim, 1993, s. 2879).

1.1.2.6. Çağdaş Dönem

Çağdaş dönem, 20. yüzyılın ortalarından günümüze kadar süregelen dönemdir. Bu dönemin en son temsilcilerinden biri Münir Nurettin Selçuk (1900-1981)'tur. Sadettin Kaynak (1895-1961), Bimen Şen (1873-1943), Refik Fersan (1893-1965), Yaseri Asım Arsoy (1900-1992), Dramalı Hasan Güler (1896-1984) dönemin en önemli temsilcileridir.

Çağdaş dönem, Hüseyin Saadettin Arel'den günümüze kadar olan dönemi kapsayan, birçok nedenden dolayı geri planda kalmış olan klasik Türk müziğinin gerek resmi ve gerekse resmi olmayan kurumsallaşmanın yaşandığı dönem olarak kabul edilebilir. İlk olarak İstanbul Belediye Konservatuvarında ve daha sonra İleri Türk Musikisi konservatuvarında dersler veren Arel, birçok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencisi Ercüment Berker, İstanbul Üniversitesi Korosunda hocasının yöntem ve sistemlerini uygulamıştır. 1976 yılında gene Arel'in doğrudan ve dolaylı öğrencileri olan Alâeddin Yavaşca, Cüneyt Orhon, Cahit Atasoy, Necdet Varol, Halil Aksoy,

Nevzat Sümer vb. ile İstanbul Türk Musikisi Konservatuvarı'nın kuruluşunu gerçekleştirmişlerdir. Bu kurum 1984 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarı olmuştur. Bundan sonra diğer illerimizde de konservatuvarlar kurulmuştur. Ayrıca, Kültür Bakanlığı birçok ilde korolar kurmuştur. Resmi olarak Nevzat Atlığ'ın kurduğu Devlet Klasik Türk Musikisi Korosu 1976 yılında etkinliğe başlamıştır (Gelişim, 1993, s. 2880).

Dönem sanatçılarından ve geleneksel Türk sanat müziği besteci ve kuramcılarında olan Arel Türk müziğinin çok seslendirilmesi üzerine çalışmalar yapmıştır. H.S. Arel'in "Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri"nde ele aldığı sistem batı armonisidir. Arel'in bunu tercih etmesinin nedeni, kendi ifadesi ile üçlü ve beşlilerin en doğal ses birleşimi olması, çalışmaların her türüsüne elverişli bulunması ve batı müziği eserlerini anlamada kolaylık sağlamasıdır (Türkmen, 2007, s. 187).

Romantik dönemden çağdaş döneme uzanan dönemde Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kâzım Akses (1908-1999)'ten oluşan Türk Beşleri'nin yanı sıra 1910 kuşağı olarak adlandırılan kuşakta, eğitimde evrenselleşmeyi savunan ve bu amaçla çok sayıda kitap yazan Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Türk müziğinde çok seslilik üzerine denemeleri olan A.Samim Bilgen, batı müziği armonisinin sistemi olan "üçlü sistem" yerine Türk müziği makamsal sisteminden yola çıkarak dördü ve beşli aralıklara dayalı kendisine ait Türk müziği armonisi bulup geliştiren Kemal İlerici (1910-1986), asıl mesleği hekimlik olan Bülent Tarcan (1914-1991) yer almıştır (Türkmen, 2007, s. 182).

Cumhuriyet döneminde, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Anlar, Halil Bedi Yönetken, Ekrem Zeki Un gibi besteciler ve müzisyenler yurt dışına gönderilmiş ve eğitim almaları sağlanmıştır. Avrupa'ya giderek müzik eğitimi alan ve Türkiye'ye döndüklerinde, Türk müzik hayatının değişiminde en önemli rollerden birini oynayan besteci ve müzik eğitimcilerinin çalışmaları, Türkiye'de belki de en uzun soluklu ve harareti müzik tartışmasına başlamasına sebep olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkarılan fikirler, eserler ve kuramlar çoğu müzik ve politika çevrelerinde tartışılmış, bu tartışma, müzik eğitimi veren kurumlara da yansyarak yıllar boyunca harareti şekilde sürmüştür. Bu doğrultuda ülkemizde geleneksel müziğimizin çok seslendirilmesi çalışmaları sırasında farklı yöntemler kullanılmış, besteciler kendi müzik anlayışları

doğrultusunda çözümler üretmiştir. Fakat bu süreç içerisinde, özgün çok sesli bir eser yazmayla, geleneksel bir ezgiyi çok seslendirmenin çok farklı şeyler olduğu gözden kaçırılmıştır (Gedikli, 1999, s. 71).

1.2. Türk Müziğinin Öğeleri

Batı müziğinin bir oktavın 12 eşit sese bölünmesinden oluşan sistemi karşısında, Türk müziği ses sistemi, bir sekizli içinde 24 eşit olmayan aralıktan oluşmaktadır. Bu da Türk müziğinin zengin makamsal yapısının temelini oluşturmaktadır.

Türk müziği makamları, makam dizilerinde, durak, güçlü ve asma karar perdeleri belli kurallar çerçevesinde dikkate alınarak oluşturulan melodi çizgileridir. Her makamın sahip olduğu özgün karakter, ancak bu kuralların gerçekleştirilerek bestelendiği bir melodi ile ortaya çıkar. Türk müziği aynı zamanda değişik ve çeşitli ritmik yapısıyla da, kültürel mirasının zenginliğini yansıtmaktadır. Türk müziğinde usuller, birbirinden farklı ritmik içerikleri, güçlü-zayıf zaman sıralamaları ve sıralanış/gruplanış kombinasyonlarına göre çeşitlenmektedir (Öner, 2011, s. 18).

Türk müziği makam, seyir ve usul gibi ana öğelerden meydana gelmektedir. Bu öğeler Türk müziğini diğer evrensel müzik türlerinden ayıran oldukça belirgin özelliklerdir. Bu çalışmada yukarıda anılan özellikler sırasıyla ele alınmıştır.

1.2.1. Makam

Makam kelimesi Arapça kökenli bir kelime olup “kama” fiilinden gelmektedir. Kama kelimesi Arapçada ayak üstünde durmak, kalkmak, dikilmek gibi anlamlar taşımaktadır. Makam, kelime anlamı bakımından ayağın bastığı yer, pozisyon, durum, rütbe gibi manalara gelmektedir. Makam önceleri bu anlamlara uygun olarak bir müzik eserinde üzerlerinde diğerlerine göre daha uzun kalışlar yapılan perdeler için kullanılmıştır. Daha sonraları karmaşık müzikal durumları da içerecek biçimde anlam bakımından genişlemiştir.

Türk müziğinde makam terimi, 14. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Makam, Türk müziğinde dizinin işleniş biçimine verilen addır. Eskiden bu yana kullanılan bir tabir olmayan ve Türk müziği eserlerinin yapı ve içerik bakımından ifade edilmesinde kullanılan makam tabirinin özel kurallara dayanan Türk müziği terminolojisi içerisinde adlandırılması farklı olabilmektedir (Sağır, 1998, s. 3).

Makam müziği, çeşitli diziler ortaya çıkaran belirli cinsler üzerindeki belirli seyirlere, hareketlere ve duruşlara bağlı özel kurallara dayanan bir musikidir. Tonal musiki ise “tonalite” denilen, seslerin bir eksen etrafında dizilmesi ve kutuplaşması ile oluşan bir düzen musikisidir. Makam musikisinin tonal musikinin dizi derecelerine verdiği işlevleri alıp kullanması mümkün değildir (Aksoy, 2008, s. 110).

Tura (1998), bu bağlamda makamı şöyle ele alır; “*Türk musikisinde aşağı yukarı yedi yüz küsur yıldan beri on iki devir esas alınmış ve bunlara daha sonra makam adı verilmiştir*” (s. 180).

Akdoğu (1996) ise, makamı oluşturan üç temel ögenin dizi, güçlü ve durak olduğunu belirterek makamı şöyle tarif eder; “*Bir dizide bir ya da birden fazla sesin/perdenin güçlendirilmesi ile oluşturulan ezgi veya ezgiler demetinin belli bir sesle bitirilmesi ile var olan duyguya denilir*” (s. 12).

Hemen her biri kendi içerisinde farklı hareket mantığı ile gelişen seyirlere sahip olan makamlar aslında Türk müziği ses sisteminin kendisini oluşturmakta olduğundan, makam musikisini kullanan toplumlar için bu musikinin birleştirici unsur olma özelliğinden de bahsetmek mümkündür. Bu durumda Türk müziği ses sisteminin oluşturulması ya da bir kurama oturtulması için makamlardan yola çıkılarak hareket edilmesi en geçerli yol olarak görülmektedir.

Tura'nın (1988) bugüne kadar süre gelmiş tanımlardan da yararlanarak ortaya koyduğu makam tanımı şöyledir;

Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cinsler üzerinde, belli noktalardan veya sahalardan başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam adı verildiğini biliyoruz. Bu tarifte özellikle dikkati çeken nokta gezinme veya seyir kavramıdır. Onun yanı sıra karakteristik motif, ses sahası yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkiler de makam denen karmaşık yapının açıklanmasında göz ardı edilmemesi gereken faktörlerdir (s. 141).

Makam seslerinin en önemlileri durak ve güçlü sesleridir. Güçlü, tonal dizilerdeki dominant sese benzetilebilir. Güçlü, makamsal dizilerde dördüncü ve beşinci seslerin birleştiği yerde olur. Makamsal dizilerin iki önemli sesi de yeden ve

asma karardır. Arapça “yedmek” yani götürmek anlamına gelen yeden sesi, dizinin yedinci derecesine isabet eden ses yani daima durak sesinin altındaki sestir. Asma karar ise seyir esnasında üzerinde kalışlar yapılan sestir (Yılmaz, 1994, s. 59).

Makamlar üç kısma ayrılırlar;

Basit makamlar bir tam dörtlü ve bir tam beşlinin birleşmesinden meydana gelir. Bu makamlarda güçlü dörtlü ve beşlinin birleştiği yerde bulunur. Çargah, Buselik, Rast, Uşşak, Hicaz, Uzzal, Hümayun, Zirgüleli Hicaz, Neva, Hüseyini, Karcıgar, Suzinak ve Kürdi makamı olmak üzere sayıları 13 tanedir (İnciroğlu, 1997, s. 12, 14).

Göçürülmüş makamlar bir makam dizisinin başka bir perde üzerine göçürülmüş yani bir anlamda transpoze edilmiş halidir. Dizi aynı kalmak şartıyla başka bir perde üzerine nakledilen diziler yeni değiştirici işaretler almakta ve makamın adı da değişmektedir. Başka perdeler üzerine nakledilen ve yeni bir makam dizisi meydana getiren diziler, Çargah, Buselik, Kürdi, Zirgüleli Hicaz, Segah ve Neveser olmak üzere altı perde üzerine göçürülerek Nihavend, Acemaşiran, Sultaniyegah, Kürdilihicazkar, Mahur, Suzidil gibi adlar alırlar.

Birleşik makamlar ise yapısında birden fazla basit makam dizisi bulunan makamlara denilmektedir.

Makamsal müzik geleneği adına görüşülen kişilerden en çok albüm yapan İnci Çayırılı ve Nesrin Sipahi'nin okuduğu birçok eser bile tonal müzik mantığı ile bestelenmiş ve plağa alınmıştır. Bu durum ülkemizde geleceğin müziğinin tonal olduğu, makamsal olanın ise geçmişe ait olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Biraz geriye gidip bakıldığında batılılaşmanın getirdiği en zorlu kültürel karşılaşmalardan biri tonal ve makamsal müziğin karşılaşmasıdır denilebilir. Türk müziği eserlerinin çok seslendirilmesi ya da belli bir makamda çok sesli yeni eser üretilmesi iki yüzyıldır aşılamamış zorluklar taşısa da denenmeye devam edilmektedir. Makamsal müziğin, aslında bugün de popüler-tonal müzikte yaşamaya devam ettiği bu müzik üzerine çalışanlar tarafından bilinmektedir. Aslında bu kültürde tonal müziğin içinde de makamlar varlığını bir anlamda devam ettirmektedir (Şenay-Dişiaçık, 2013: 10).

1.2.2. Seyir

Makamın seslerinde belirli kurallar çerçevesinde gezinme ve belirli perdeler üzerinde kalışlar yapmaya seyir denilmektedir. Her makamın kendine has bir seyiri vardır. Makamları birbirinden ayıran özellik de budur. Seyir, makamın meydana

gelebilmesi için çok iyi anlaşılmalı ve uygulanmalıdır. Seyir çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı olmak üzere üçe ayrılır.

Çıkıcı seyirde dizinin alt kısmında bulunan dörtlü ve beşli seslerden seyire başlanır. İnici seyirde çıkıcı dizinin aksine tiz durak civarından pese doğru inilir. İnici-çıkıcı seyirde ise güçlü civarından seyire başlanır ve seyir durak seste bitirilir (İnciroğlu, 1997, s. 10).

Makamı belirleyen temel unsurların başında makamın dizisi gelmektedir. Seyir her ne kadar bazı makamları birbirinden ayıran belirleyici unsur olsa da tarihsel süreç içerisinde makam tarifleri yapılırken dizi eksenli tanımlar ağırlık kazanmıştır. Günümüzde de tanımlar genellikle dizi ve seyir üzerine kuruludur. Makamın tarifinde, seyirin ne denli önemli olduğu ve makamın kendine özgü kişilik kazanmasında etkin ve vazgeçilmez olduğu ortadadır.

Tanrıkorur (1998), makamı tarif ederken makamı sadece dizi ile ifade etmenin açıklayıcı olmayacağını üzerinde durmuş ve seyir olmadan dizinin makamı anlatamayacağı açıklamasıyla makamda seyirin önemini vurgulamak adına şu ifadelerle tanımlama yapmıştır;

4-5 notalık bir ezginin saba olduğunu tanımak için bildiğiniz gibi bir diziye bile ihtiyaç yoktur. O halde makam şu şekilde bir formülle tarif edilebilir; Makam = Dizi + Seyir. Yani makam tek porteli müziklere mahsus belli dizilerin seyir adı verilen belirli ezgi dolaşım düzeni içinde kullanılmasından doğan bir özelliktir (s, 26).

Türk müziği içerisinde yer almış usta icracıların katkılarıyla yoğrularak geliştirilmiş seyir unsuru sonucunda kendine has kimlik ve kişilik kazanmış olan makam müziği, Türk müziğinin dünya coğrafyasında var olmasının belirleyici unsuru olarak kendini gösterir.

1.2.3. Usul

Usul unsuru Türk müziği bilginlerince değişik şekillerde tarif edilmiştir. Usul unsuru tarihsel süreç içerisinde öncelikle îka, devir, usûl, düzüm, ölçü sözcükleriyle ifade edilmiştir. Usul açıklamalarında daha sonra yer verilen sözcükler ise nakre, darb ve mertebe gibi kavramlardır (Hatipoğlu ve Sağlam, 2013, s. 118).

Müziğin iki ana unsurundan birisi ses diğeri de ritimdir. Ritim deyiminin Türk müziğindeki karşılığı ise “usul”dür. Usulü meydana getiren elemanlar ise vuruşlar ve bu vuruşların çeşitli zamanlarda ve kuvvetlerde olmasıdır. Çeşitli zaman

ve kuvvetteki vuruşların sıralanmasından oluşan, kalıplaşmış sayı veya vuruş gruplarına usul denir.

Türk müziğinde müzik eserlerinin en başında anahtar ve donanımdan sonra üst üste yazılmış olan rakamlara usul rakamları denir. Bu rakamlardan üstteki usulün kaç zamanlı olduğunu, alttaki ise her zaman için alınan birimi başka bir deyişle usulün hızlılığını veya yavaşlığını göstermektedir. Birim sayısı küçüldükçe usul ağırlaşmakta, birim sayısı büyüdükçe usul hızlanmaktadır. Türk müziğinde buna “mertebe” adı verilmektedir. Mertebe, bir usulün kalıbı bozulmadan değişik nota değerlerine uygulanmasıdır. Yani kullanılan birim zamanın değişmesidir. Usullerde mertebe; canlılık, durgunluk gibi ifade değişikliğini ve bir kullanım farklılığını düzenler. Genel yapısı ve repertuar dağılımı bakımından büyük ölçüde bir sözlü musiki olan Türk musikisinde usullerin ve mertebe kavramının aruz vezni ve hece dağılımı ile çok yakın ilişkisi vardır. (Ungay, 1981, s. 8).

Türk müziğinde usuller basit, bileşik, küçük ve büyük olmak üzere adlandırılmaktadır. Oluşumuna başka bir usul girmeyen nim sofyan ve semai usulleri basit usullerdir. İki veya daha fazla usullerin oluşturduğu ve dört zamanlı Sofyan usulünden başlayarak Türk musikisinde yer alan bütün usullerin dahil olduğu usul türüne bileşik usuller denilmektedir. Küçük usuller iki zamanlıdan on beş zamanlıya kadar olan usullerdir. Büyük usuller ise on altı zamanlıdan başlayarak büyüğe doğru giden bütün usullerdir. Usul, Türk müziğinin üzerine oturduğu temel ritim yapısı olarak birincil öneme sahiptir. Usullerin daha sık vuruşlarla zenginleştirilmiş versiyonlarına ise “velvele” denmektedir. Her müzikte olduğu gibi ritim, müziğin temel yürüyüşünü sağlamaktadır ve uyulması öncelikli öneme sahiptir. On iki zamandan daha uzun yapıdaki usullere büyük usuller altındakilere küçük usuller denmektedir. Büyük usullerin kullanım alanı günümüzde sadece eski bestelerle sınırlı gibi görünmektedir. Küçük usullerde de çeşitliliğin azalma ihtimali vardır. Günümüzde gayet geniş olan küçük usullerdeki farklı tartımların da yeterince değerlendirilmediği düşünülmektedir. Tempo ya da gider kavramının öneminin altı çizilmiştir. Bir eserin hangi usulde okunacağı belli ise de o anki şartlara göre farklı bir tempoda okunması ve böylece bir akıcılık sağlanması mümkündür (Şenay ve Dişiaçık, 2013, s. 9).

İnsanın doğasında olan ritim, Türk müziğindeki usul zenginliği ile müziğimizi diğer dünya müziklerinden ayıran önemli faktörlerden biridir. Ancak

notanın yaygın olarak kullanılması ile birlikte Türk musikisinde usullerin ve dolayısı ile eserlerin icrasında bazı sorunlar ortaya çıkmıştır. Eserler notaya alınırken dikkatten kaçan ve usul isimlerinin yanlış yazılmasından kaynaklanan bazı sıkıntılar doğmuştur. Bu durum pek çok usul için geçerlidir (Karaman, 2014, s. 463).

1.3. Türk Müziğinde Formlar

Müziği bir şekle sokmak ve biçimlendirmek anlamına gelen form, insanların içinde bulunan düzen duygusunun varlığından faydalanarak ortaya çıkmıştır. Düzeni olmayan her şeyin insanlarda kargaşa ve huzursuzluk hissini belirginleştirmesi, hemen her alanda biçim-şekil unsurunu ortaya koymuştur.

Özellikle sanatta daha da belirginleşen form, edebiyatta ve özellikle şiirde kafiye düzeni, mısralar ve kıtalar arasında anlam bütünlüğü, roman vb. türlerde giriş-gelişme-sonuç düzeni ile karşımıza çıkarken, müzikte de edebiyattaki gibi bir başlangıç-gelişme-karar tablosu ortaya koymaktadır.

Form, müzikte yapıcı ve organize edici unsurları belirleyen, bütünlüğü sağlayan ve uyulması gereken taslak olarak tanımlanabilir (Aktüze, 2004, s. 202).

Müzik yapan kimselerin (yöneticiler, çalıcılar, söyleyiciler) eserin formunu iyi bilmesi zorunludur. Bir eserin anlaşılır ve güzel bir şekilde seslendirilmesi (yorumu), o eserin özelliklerini ve yapısını iyice bilmekle mümkün olabilir (Cangal, 2004, s. 2).

Türk müziği genel olarak klasik Türk müziği, Türk halk müziği, dini müzik, mehter müziği gibi ana dallara ve karagöz müziği, aşık müziği, operet müziği gibi alt dallara ayrılan formlardan meydana gelmektedir. Ancak çalışmanın konusunu klasik Türk müziği eserleri oluşturduğu için bu bölümde klasik Türk müziği formları inceleme konusu yapılmıştır.

Bu çalışmada klasik Türk müziği formları fasıl müziği, söz müziği ve saz müziği olmak üzere üç ana başlık altında incelenmiştir;

1.3.1. Fasıl Müziği

Fasıl, Arapça bir kelime olup bölüm, kısım, ayırım, devre anlamına gelen fasıl kelimesinden türetilmiştir. Terim olarak birçok anlam içeren fasıl terimi, Türk müziği geleneğinde aynı makamdan çeşitli formdaki eserlerin belirli bir kural çerçevesinde seslendirildiği icra şekline denir. Fasıl terimi, Türk müziği geleneğinde bir icra biçimini, bir besteleme düzenini, bir repertuvar ile seslendirme biçimini ifade eder ve Türk müziğinde yer alan tüm dindışı müzik formlarını kapsar. 19. yüzyılın

sonlarından itibaren şarkı formunun da popülerlik kazanmasıyla beraber fasıl icrasında kullanılan formlar da değişmiş ve klasik takımda bahsedilen büyük formlara şarkı, longa, sirto, oyun havası ve türkü gibi formlar da ilave edilmiştir. Bu değişimlerle farklı bir kimlik kazanan fasıl icralarında, fasılın “icra” niteliği ön plana çıkmıştır. Bugün fasıl denildiğinde akla sadece bir form veya bir yapı gelmemekte, daha ziyade bir konser veya bir icra olarak adlandırabileceğimiz süreç anımsanmaktadır. Fasıl sadece ardı ardına okunan eserlerin bütünü değil bir bütün içinde birtakım kurallarla birbirine bağlanan seçilmiş belirli eserlerden meydana gelen beraber çalılıp söyleme geleneği özelliğini taşıyan bir icra şeklidir (Küçükaksoy, 2009, s. 1).

Hepsi de aynı makamda olmak üzere peşrev, kar, beste, ağır semai, şarkı, yürük semai, saz semaisi ve oyun havasından oluşan fasıl, geleneksel Türk sanat musikisinin kalıplaşmış sıralama ve seslendirme düzeni olduğu için 19. yüzyılda yazılan nota defterleri gibi günümüze değin yayınlanmış nota defter ve dergileri de çoğunlukla fasıl sıralanışı içinde düzenlenmiştir. Yayınlanan defter ve dergilerde fasıl kavramı kimi yerde en dar anlamıyla iki beste ve birer ağır semai ile yürük semaiden biresme hanende faslı olarak kullanılmış, kiminde bu dört parçaya birer de peşrev ve saz semaisi eklenmiş ama çoğunlukla şarkı ve oyun havalarıyla tam bir fasıl oluşturulması yeğlenmiştir. Fasıllar genellikle yalnız ezgisel çizginin notası biçiminde verilmiş, yalnız en eski basımlarda çok seslendirilmiş fasıllar piyano yazısı ile yayınlanmıştır (Oransay, 1978, s. 277).

1.3.2. Söz Müziği

1.3.2.1. Usulsüz Okunan Formlar

1.3.2.1.1. Gazel

Gazel, Divan Edebiyatı'nın en çok kullanılan nazım şekillerinden olup, klasik Türk müziğinde de bir form çeşidi olarak kullanılmaktadır. Bu genel tanımın yanı sıra başka tanımlar da yapılmıştır.

Gazel, kelime olarak “Latif” anlamına gelmektedir. Klasik şark şiirinin en mühim ve en çok kullanılmış nazım şeklidir. Araplardan Acemlere ve onlardan da Türklere geçmiştir. (Devellioğlu, 1993, s. 283).

Gazel, Divan Edebiyatının en yaygın nazım şekillerinden biridir. Kelime anlamı, “Kadınlar için söylenen güzel ve aşk dolu söz”dür. (Pala, 1995, s. 200).

Türk musikisinde ses ile yapılan taksime gazel denir. Gazel taksim gibi irticale dayanan bir şekildir. Usulsüzdür. Fakat bazı yerlerde usule girebilir. Kalıpsız ve serbesttir. Çok defa saz ile karşılıklı saz-söz taksimleri yapılır.

Gazel formundaki güftenin en az matla¹ okunur. Ekseriya matladan sonra birkaç beyit daha taksim edilir. Mısralar bir defa, bazen mükerreren okunur. Güfte arasında “Ah”, “Of”, “Aman”, “Medet”, “Dost”, “Yar”, “Hey”, “Ey”, “Yar” gibi terennümler kullanılmıştır. Fakat bu sözcükleri fazla kullanmak kusurdur ve güftenin taksiminde müşkülata uğradığını gösterir. En mükemmel söz taksimi, bu sözcüklerin hiç geçmediği gazellerdir.

Klasik Türk müziğinde, icrası oldukça meşakkatli, çok iyi derecede müzik bilgisi ve edebî bilgi gerektiren, müzikle edebiyatı kaynaştırabilme yeteneği ve geniş ses kapasitesi gibi kullanım özellikleri olan gazel icrası, genellikle eski hafızlar tarafından çok iyi bir şekilde icra edilmiştir (Kurtuldu ve Ergan, 2011, s. 580, 582).

Eskiden bir halk kültürü olan gazel ve icracılığı, her meclisteki müzik ortamlarında mutlak surette okunup, çeşitli icraların var olmasına sebep olmuştur. Gazel icrasında, edebiyatımızın vazgeçilmez nazım şekli olan gazellerden iki beyit seçilerek, buna dantel gibi işlenecek makam belirlenir. Bu daha ziyade icracıya ait, onun zevkine ve kültürüne bağlı bir iştir.

Gazel icrasında makam bilmek ve bunu tam anlamıyla uygulayabilmek, edebî yapıyı çözmek ve kullanabilmek en önemli unsurlardır. Makam bilmeden okunacak gazelin zemin kısmı oturmaz. Bunun meyanında yapılması gereken genişleme ve geçişler düşünülemez.

Gazel icracısı öncelikle yüreğinde bir aşk taşımalıdır. Bu aşk kullanacağı gazelin güftesini belirlemede mihenk taşıdır. İracı, manasını bilmediği veya duygusuna vâkıf olamadığı güfteyi gazel olarak icra etmemelidir. Aksi halde ne duygu olur ne de söylediği anlaşılır ki bu durumda müzik cümleleri de bozuk olur.

İracının edebiyatı, dil bilgisini ve özellikle aruz vezni kalıplarını bilmesi ve bunları iyice anlamış, kullanabilir noktada olması gerekmektedir. Gazelde, müzikle güftenin uyumlu olması çok önemlidir. Her şiir gazel formunda okunmaz. Bu sebeple aruz vezniyle yazılmış ve musikiye uygun olabilen şiirler (gazeller) seçilmelidir.

¹ Divan Edebiyatında kaside veya gazelin ilk beyti.

Özetle; gazel icrasında, müzik bilgisi, edebî yapı ve ses genliği önemli yer tutar (Kurtuldu ve Ergan, 2011, s. 583, 585).

1.3.2.2. Usullü Büyük Formlar

1.3.2.2.1. Kar

Dindışı Türk müziğinin en büyük formu olan “Kar”, kelime olarak iş, güç, sanat ekip biçmek gibi çeşitli manalara gelir. Türk müziğinde ise en eski ve en sanatlî sözlü beste şekillerinden birine isim olmuştur.

Karın müzik tarihimizde en aşağı dört ile beş yüzyıllık bir geçmişi vardır. Bu şekillerin en kuvvetli mahsulleri büyük Türk bestekarı ve nazariyatçısı Meragalı Hoca Abdulkadir ile Hoca Abdülali, Koca Osman, Ayıntabi Mehmet Bey, İtri, Sadullah Ağa, Dede İsmail Efendi gibi muhtelif asırlarda yaşamış büyük bestekarlarımızın karlarıdır (Özalp, 1992, s. 11).

Kar, genellikle terennümle başlayan geniş kapsamlı, muhtelif usullerin kullanıldığı uzun eserlere verilen isimdir ve peşrevden hemen sonra icra edilir. Geniş kapsamlı bir beste tarzı olduğundan bünyesinde değişik usuller çoğunlukla kullanılır. Bu usul değişiklikleri esere farklı bir canlılık kazandırır (Yılmaz, 1994, s. 243).

Karlarda kullanılan güftelerin genellikle Farsça olduğu dikkatten kaçmamaktadır. Bu durum en eski kar bestecilerimizden Abdulkadir Meragi'nin Farsça güfteler kullanmasından kaynaklanmaktadır. Eski güfte mecmualarında Türk müziğinde pek çok karın bestelenmiş olduğu görülürse de bunlardan günümüze çok azı gelebilmiştir.

20. yüzyılda ise Refik Fersan, Rauf Yekta Bey, Ahmet Avni Konuk, Mustafa Nezih Albayrak, Rakım Elkutlu, Münir Nureddin Selçuk kar bestelemeyi denemişlerdir. Yorum ve icrası güç, ağıdalı ve uzun eserler olduğundan zamanla ihmale uğramış, yerini diğer beste şekillerine bırakmıştır (Özalp, 1992, s. 12).

1.3.2.2.2. Beste

Türk Müziğinin din dışı güfteli eserlere ait kardan sonra gelen büyük bir formudur. Türkçe sözlükteki karşılığı “bağlanmış” olan beste formu fasıl sıralanışında karı takip eder.

İcra edilecek makamda kar yoksa peşrevden sonra en başta yer alır. Çoğu zaman ikâî ve lâfzî terennümlerle² donatılmış, çoğu zaman büyük usullerle ölçülen bir kompozisyon şeklidir (Yavaşca, 2002, s. 474).

Beste formu, “Murabba Beste” ve “Nakış Beste” olarak iki çeşittir. “Süs” anlamına gelen nakış bestelerde, dört mısralı güftelerin 1. ve 2. mısralarına bağlı olarak terennüm bölümü yer alır. 3. ve 4. mısralar meyan bölümünde kullanılır ve terennüme bağlanıp karara gider. Nakış bestelerde genellikle mısralar kısa, terennümler ise süslü ve uzundur (Yavaşca, 2002, s. 489).

Murabba besteler dört mısralı olduğundan dolayı dörtgen anlamında murabba adını alır. Güfteleri genellikle gazel nazım şeklinin matla beyti ile başka herhangi bir beyitten veya diğer nazım şekillerinden seçilen dört mısradan oluşur (Çıpan, 2001, s. 67).

1.3.2.2.3. Ağır Semai

Klasik fasılda yer alan sözlü, din dışı eserlerin büyüklerindedir. Fasıl içinde bestelerle yürük semai arasında icra edilir. Çoğunlukla ağır aksak semai ve aksak semai, nadiren de ağır sengin semai usulleriyle bestelenir. Kaide olarak hemen her zaman terennümlüdür.

Güfteli kısım aynı veya değişik usulle bestelenebilen terennümler, ilk iki mısradan sonra ve başlı başına bir bölüm teşkil edecek uzunlukta ise, form “nakış ağır semai” adını alır. Bu durum beste ve yürük semai formları için de geçerlidir.

Ağır semai formundaki eserler için tasnifin büyük önem taşımadığı zamanlardan kalma bir alışkanlıkla “aksak semai” adının kullanılması yanlıştır. Çünkü aksak semai bir usulün, ağır semai ise bir formun adıdır. Bu form, güfte mısralarının aynı veya değişik ezgilerle bestelenmesine, mısra tekrarlarına ve terennümlerin yerleştirildiği yerlere göre değişik beste şemaları içinde kullanılmıştır (<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/agir-semai/>).

² Asıl güftenin dışında besteci tarafından eklenmiş, bestecinin ilhamını aktarmaya, eserleri süslemeye yarayan usul ile yakından ilgili bir takım hece veya söz gruplarıdır. İki türlü terennüm vardır; 1-İkai Terennüm (Ritmik Terennüm): Kendi başlarına bir anlamı olmayan, ancak bir araya geldikleri zaman usulle (ritimle) yakından ilgili bir gidiş gösteren hece gruplarıdır. Örn: “yel lel li, ten nen ni, tene na tadir ney”... gibi. 2- Lafzi Terennüm (Sözlü Terennüm): Bestecinin eserine eklediği fakat bu kez kendi başına bir anlam ifade eden sözlerdir. Örn: “kurbanım olam, hey canım, hey mirim, a canım, a sultanım, mihribanım”... gibi (Özkan, 2001, s. 293).

1.3.2.2.4. Kar-ı Natık

Klasik Türk musikisinde bir form adı olarak da kullanılan kar kelimesine Arapça natık (söyleyen, bildiren) sıfatının eklenmesiyle meydana getirilmiş bir terkiptir. Güfte ve bestesiyle makamları tanıtan bir özellik gösterdiğinden bu adı almış olduğu kabul edilmektedir. Hacmi dolayısıyla bir çeşit kar sayılabilirse de şekil ve yapı yönünden bu formla bir ilgisi yoktur. Kar-ı natıkların en önemli özelliği kendilerine has bir güfteye sahip olmalarıdır. Genellikle gazel (gazel-i müzeyyel) yahut mesnevi şeklinde yazılmış olan bu uzun güftelerin her mısra veya beytinde tevriye, cinas gibi edebi sanatlar çerçevesinde bir yahut birden fazla makamla usul ismi yer almıştır. Güftede adı geçen makam ve usul isimleri bir taraftan sözlük manalarıyla şiiri anlamlandırmış, bir taraftan da bunların geçtiği bölümler adı geçen makam ve usulle bestelenip ölçülmüştür. Güftesinde sadece makam isimlerine yer verilen bazı kar-ı natıklarda hangi usulün kullanılacağı bestekarın tercihinde kalmıştır.

Kar-ı natıklara rast makamıyla başlamak gibi bir gelenek varsa da girişte başka makamların kullanıldığı örneklere de rastlanır. Başladığı makamın adıyla anılan ve genellikle bu makamda karar verilen örnekler çoğunlukta olduğu halde başlangıçtan başka bir makamla karar veren kar-ı natıklar da mevcuttur. Bunlar da ilk makamın adıyla anılır. Her birindeki güftenin içinde yer alan makam ve usul adedi farklı olduğundan kar-ı natıklar değişik uzunlukta eserlerdir.

Şairliğin zor taraflarından olan kar-ı natık güfteciliği, edebi sanatları kullanmada yeterli bilgi ve becerinin yanı sıra makam ve usuller arasındaki ilişki hakkında ileri derecede musiki bilgisi gerektirir. Aynı şekilde kar-ı natık besteciliği de her mısrada bir veya birkaç makam seyri göstermeyi ve bunların birinden diğerine az zamanda ve en kısa yoldan geçecek bir kabiliyeti icap ettirir. Ayrıca birinden diğerine intikalin çok güç olacağı bazı makamların ard arda gelebilmesi sebebiyle kar-ı natık bestekarlığı musikide gerçek bir üstatlık derecesini gerektirir. Bundan dolayı her bestekar bu formda eser vermemiştir. Kar-ı natıklar eski bestekarlarca makam seyirlerini ve geçki yollarını, usullerin kullanımını talebeye öğretmek, kendi devirlerinde bilinen makam ve usullerin unutulmasını veya zamanla yanlış yapılmasını önlemek amacıyla bestelendiği gibi bunlar aynı zamanda bestekarların sanattaki olgunluk ve kudretlerini ispat eden eserlerdir. Notaları elde bulunan on beş civarında kar-ı natık arasında geleneği günümüzde de devam ettiren Cinuçen

Tanrıkorur, Ahmet Hatipoğlu ve Alaeddin Yavaşca gibi bestekarları zikretmek gerekir (<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c24/c240223.pdf>).

1.3.2.3. Usullü Küçük Formlar

1.3.2.3.1. Yürük Semai

Klasik müziğimizin en hareketli beste şekillerinden biridir. Klasik fasılda saz semaisinden önce icra edilen son güfteli eserdir. Sözleri dört mısra yani murabbadır. Divan edebiyatındaki gazellerin dörtlükleri Yürük Semai (6/4) usulüyle terennümlü olarak bestelenirler. Yalnız aynı adı taşıyan usul ile ölçülebilir, başka usul kullanılmaz, nadiren değişmeli (usul geçkili) olabilir. Beste yapımında çok kullanılmış bir formdur. Değişik türleri olmakla birlikte en çok dört mısra, ikişer mısralı iki bende veya haneye ayrılmış olan şekli görülür. Her mısradan sonra terennüm gelir. Bu nedenle birinci, ikinci ve dördüncü mısraların bestesi aynıdır. Üçüncü mısra meyana teşkil eder. Bestesi diğer mısralardan farklıdır ve makam geçkileri bu bölümde yapılır.

Yürük Semailer gerektiğinde nakış olarak da icra edilebilir. Nakış Yürük Semailer, Ağır Semai formunda olduğu gibi dört mısralı güfteler ikişerli bentler halinde bestelenirler. Her iki mısradan sonra ikâf ve lafzî terennüm bölümleri icra edilir. Eser 2 haneli ise “Nakış Yürük Semai”, 4 haneli ise (her mısra bir hane) “Yürük Semai” denir; ikisi de çok kullanılmıştır (Çıpan ve Karaman, 2010, s. 504).

1.3.2.3.2. Şarkı

Türk edebiyatında ve Türk müziğinde ortak özelliklere sahip din dışı güfte ve besteler için kullanılan bir terimdir. Arapça şark kelimesine nispet ekinin getirilmesiyle oluşan şarkiden (doğu’ya ait) geldiği kabul edilmektedir.

Divan edebiyatı şekillerinden biri olan şarkı, belli bir üslup ve nağme yapısı çerçevesinde ve küçük usullerle bestelenmesi dolayısıyla Türk müziğinde ortaya çıkan bir formdur. Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Sermüezzın Rıfat Bey, Hâşim Bey gibi bestekârlarca belli kurallara oturtulan bu forma daha sonra Rahmi Bey, Lemî Atlı, Zeki Arif Ataergın ve Suphi Ziya Özbekkan gibi sanatkârlar tarafından büyük rağbet gösterilmiştir.

Hacı Arif Bey’den önceki klasik devirde de şarkılar bestelenmiş, ancak bunlar daha çok türkülerini andıran ve nakaratları türkülerdeki kavuştakları hatırlatan bir yapı etrafında şekillenmiştir. Fakat Hamamizade İsmail Dede Efendi ve Şâkir Ağa gibi bestecilerin şarkıları bu tespitin dışında tutulmalıdır.

Şarkılar en çok on zamanlıya kadar olan küçük usullerle bestelenmiş, bu usullerin çoğunlukla 8'lik mertebeleri tercih edilmiştir.

Şarkılar pek çok şekilde kullanılmışsa da kompozisyonda ana kalıp dörtlük şeklinde olmalıdır. Kantemiroğlu, şarkının altı veya sekiz beyitten meydana gelebileceğini, sadece sofyan ve devr-i revan usulleriyle bestelenebileceğini söyledikten sonra şarkıların beyit esasına göre teşkil edildiğini belirtir.

En basit şekliyle dört mısralı bir şarkının mısra isimleri ve beste şekli şöyledir: 1. mısra zemin adını alır ve şarkının makamında seyredilip sonunda o makamın güçlü perdesinde yarım karar yapılır. 2. mısra nakarattır. Yine aynı makamda gezinilir ve mısra sonunda makamın durak perdesinde tam kararla nihayete erer. 3. mısra miyan (meyan) adını alır, bu mısrada yakın veya uzak bir yahut birkaç makama geçilir. Bu mısra sonunda yine ilk makama dönüş köprüsü kurulur ya da 1. mısranın son bir iki nağmesi tekrar edilir. 4. mısra yine nakarattır ve 2. mısranın bestesiyle okunur.

Şarkılarda ana tema aşktır. Aşkın her türlü nüansı bu eserlerde işlenmiş, aşk karşısındaki psikolojik durumlar en ince ayrıntısına kadar terennüm edilmiştir. Fakat şarkıda konu serbestliği söz konusu olduğundan akla gelebilecek pek çok şey şarkıda yer almıştır. Bütün duygu ve konular sonunda sevgiliye ve aşka bağlanır: "Aşk imiş her ne var âlemde" mısrasında ifadesini bulan şarkının bir aşk musikisi olduğu rahatlıkla söylenebilir (<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/sarki/>).

1.3.3. Saz Müziği

1.3.3.1. Usulsüz Formlar

1.3.3.1.1. Taksim

Bir saz sanatkarının belli bir makamda yaptığı irticaili bestedir. İrticaili (icra edildiği anda doğan) sözünden, önceden bestelenmiş bir eser olmadığı kolayca anlaşılan 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 musikisi formudur. Batılıların emprovizasyon dedikleri, günümüzde ise doğaçlama olarak ifade edilen, belirli bir ritmi olmayan, tamamen icracının içinden gelerek yapılan usule bağlı kalınmadan yapılan ve belirli bir makama ya da geçki yapılacak makama kulağı alıştırmak için yapılan nağmelerdir. Taksimde müzisyenin nazari bilgisi oldukça önemlidir. Belirli bir ritmi olmasa bile kendi içerisinde inişli çıkışlı

gizli bir ritme sahiptir. Taksimın makam kuralları içinde yapılması gerekir. Taksim yapılırken makamdan makama geçilir bu olay geçiş taksimlerinde daha da belirgindir. Müzisyenin makam bilgisine ve icradaki kuvvetliliğine göre taksimın kalitesi de belirginleşir. Taksim yapacak olan sazendenin hangi esere girileceğini bilmesi ve ona uygun taksim yapması gerekmektedir. Taksimın süresi konusunda hiçbir kural ya da kısıtlama yoktur ancak çoğunlukla üç bölümden oluşan bir yapısı vardır. Taksimın en önemli işlevi makamı, makamın seyrini (melodik ses aralıklarını) ve güçlülerini tanıtmaktır.

Taksimler, eserlerin icrasına geçmeden önce dinleyenlerin kulaklarını çalınacak makama alıştırmak ve ısındırmak için yapılabileceği gibi, aynı makamdaki bir fasıl arasında da icra edilebilir. Bir makamdan başka bir makama geçilecekse kesinlikle bir taksim yapılması gerekmektedir. Taksimler içten gelerek yapıldığı ve usulsüz olduğu için tek saz tarafından icra edilir.

Taksim işitsel olarak, kişiyi bir makama koşullandırmak temel amacıyla üretilmiş çalgısal bir türdür ve temel ögesi, doğaçlanması ile usulsüz oluşudur. Ezgisel içeriği dikkate alınarak geleneksel taksim-özgür taksim, eşlikli olup olmadığı dikkate alınarak eşlikli taksim-eşliksiz taksim, şayet eşlik varsa, eşliği usullü taksim-eşliği usulsüz taksim, doğaçlama amacı dikkate alınarak giriş taksimi, ara taksimi, makam gösterme, geçiş taksimi, makam dizinsel taksim gibi adlandırmalar yapılmıştır. Gerek çalgının genliğini, gerek tınısını, gerek icracının becerisini sergileyen bir tür olan taksimde, usullü ya da usulsüz dem kullanılarak eşlik de oluşturulabilir (Akdoğan, 1996, s. 280).

1.3.3.2. Usullü büyük Formlar

1.3.3.2.1. Peşrev

Peşrev veya Pişrev kelimesi, Farsça piş; ön, rev; giden anlamında kullanılan iki sözcükten meydana gelmektedir. Buna göre, günümüzdeki adıyla Peşrev; “önde giden” anlamındadır. Peşrevler, bir fasılın en başında çalınan saz eseridir. Peşrevler, her birine hane denilen dört kısım ve her hanenin sonunda teslim (mülazime) kısmı çalınarak sona erdirilen saz eserleridir. Peşrev kısaca dört hane ve bir teslimden meydana gelmiştir. Peşrevlerde birinci hane ve teslim, adı geçen makamın özelliklerine uygun melodi yapısına sahiptir. Diğer hanelerde ise başka makamlara geçkiler yapıp, hane bitiminde yine teslim ile karar edilir. Genel olarak dört haneli olmasına karşın peşrevlerin çok az sayıda iki, üç, beş ve altı haneli olanları da vardır.

Peşrevler uzun bir saz eseri olduğundan, eserin tümü çalınmayıp, zamanlamaya göre, bir hane ve bir teslim ile veya ikinci hane ve yine teslim ile de bitirilebilir. Peşrevler çoğunlukla büyük usullerde, az da olsa aksak olmamak kaydı ile küçük usullerle de ölçülebilir. Peşrevler, tüm sazların bir arada, az da olsa bazıları bir saz ile ve diğer bütün sazların karşılıklı, sualli-cevaplı icrası için hazırlanmıştır. İşte bu tür peşrevlere batak veya karabatak adı verilir (Çelikkol, 1988, s. 282).

Peşrevler hanelerine göre dörde ayrılmıştır. Birincisi, üç hane ve mülazimeden (teslim), meydana gelir. İkinci türdekiler, üç haneli, fakat mülazimesizdir. Üçüncü tür peşrevler dört haneli, dördüncü türdekiler de zeyli olanlardır (Tura, 2001, s. 184).

Peşrevler saz eseri formlarının en gelişmişidir. Usul olarak büyük usullerle kullanılır ama son zamanlarda bazı bestekârlar küçük usullerde de kullanmaktadır. Teslim ya da mülazime denen bölüm, makamın tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Teslim hanelerin içinde ise bağımsız bir teslim bölümü yoktur. Her hane çalınırken birlikte icra edilerek diğer hanelere geçilir. İkinci, üçüncü, dördüncü hanelerde bestekârın müzik bilgisi ve duygu zenginliği içinde çeşitli makam geçkileri ve süslemeler yer alır. Özellikle üçüncü haneler dik perdelere tırmanışı temsil eder.

Dördüncü hane ise daha pest perdeler de seyreder. Burada bir durgunluk ve sükûnet duygusu vermesi dikkati çeker. Bir tema ve amaç bütünlüğü taşıyan peşrevler aslında eksik çalınmamalı ve bir “uvertür” sayılmamalıdır (Özalp, 1986, s. 37, 38).

Peşrevlerin şematik kuruluşu, A+B, C+B, D+B, E+B şeklindedir. Peşrevler fihrist peşrevi ve karabatak peşrevi olarak ikiye ayrılırlar. Fihrist Peşrevi, çeşitli makamların belli bir sıra içinde melodik tariflerinin verildiği, didaktik amaçlı bir tür saz kar-ı natık-ı ifade eder (Tanrıkorur, 1999, s. 519).

Karabatak Peşrevi ise bir kısım müzik cümlelerinin farklı sazlar tarafından teker teker icra edilmesi kuralına bağlı kalınarak bestelenen peşrevlerdir. Bunun dışında kalan bölümler tüm sazlar tarafından çalınmaktadır (Anıtsoy, 2006, s. 23).

1.3.3.3. Usullü Küçük Formlar

1.3.3.3.1. Medhal

Bir nevi küçük bir peşrev gibidir, ama peşrevlerden daha serbest olarak icra edirlir. Hane sayısı belirli değildir. Sözcük olarak giriş anlamına gelmektedir. Batı müziği eserlerindeki “uvertür”ü hatırlatır. Bazı bestekârlarımızca “müshabat-i

musikiye” yani “musiki sohbetleri” adı altında da bestelenmiştir. 20. yüzyılın başından beri kullanılmaya başlanmıştır. Bu adı ilk kez kullanan Ali Rıfat Çağatay’dır. Peşrevler kadar parlak bir beste şekli olmayan bu tür eserler, genellikle sofyan usulü ile bestelenir. Büyük usullerle de bestelendiği olur (Özalp, 1986, s. 38).

İlk defa tamburi besteci Refik Fersan’ın kullandığı bir tür peşrevdir. Peşrevden farkı küçük usullerle bestelenmesi, melodik ve ritmik yapısında yeni anlayışların hoş görülmesi ve bazı bölümlerinin karabatak tekniğinde usulsüz olarak yazılabilmektedir (Tanrıkorur, 200, s. 51).

Medhallerin hane ve teslim gibi bölümleri kaideleri yoktur. Medhallerin en büyük özelliği serbest icra edilmesidir. Yine bu iki formdan farkı fasıllardan önce çalınmasıdır. Taksim formunun derli toplu, bir usule uydurulmuş nota ile çalınan değişik bir şekildedir (Yılmaz, 1994, s. 240).

1.3.3.3.2. Saz Semaisi

Klasik Türk müziğinde, fasılların sonlarında enstrümanlar tarafından çalınan saz eseri formudur. Peşrev gibi saz semaisi de “hane” adı verilen dört bölümden oluşur. Hane arasında “teslim” ya da “mülazime” denilen nakarat bölümleri yer alır. Saz semaisinin peşrevden farklı olarak ilk üç hanesi mutlaka aksak semai (10/8) usulünde, 4. hanesi ise değişik küçük usullerle bestelenir (Güner, 2007, s. 127).

Saz semailerini batı müziğindeki konçerto formuyla ayırır. Bir sazın bütün teknik özelliklerini yansıtacak şekilde yazılmış bir müzik türüdür.

12. yüzyılda Sultan Veled tarafından saz semaisinin ilk örneğinin bestelenmiş olduğu kabul edilmektedir (Say, 1985, s. 1113).

Saz semailerinde teslim, mutlaka aynı makamda bestelenir. Bunun yanında dördüncü hanede usul geçkisi yapılması gelenek olmuştur. Fasılların sonunda seslendirilmek üzere yazılan saz semailerine fasıl saz semaisi, dinleti amacıyla bestelenmişlere de konser saz semaisi denilmiştir. Genel olarak hiçbir çalgısal türe benzemeyen ve on zamanlıya kadar aksak semai ya da yürük semai usulleri hariç diğer usullerden biriyle bestelenmiş çalgısal eserlere, genel bir anlatımla saz eseri ya da hava denilmiştir (Akdoğan, 1996, s. 293, 294).

Saz semailerinde her haneden sonra teslim bölümü çalınır ve 4. haneden sonra da yine teslimle saz semaisi bitirilir. Semai usulü ile bestelenmesi, icrasının semai olması gibi nedenlerle bu adı almıştır. Tamburi Cemil Bey’in plaklarında da böyledir, tiz perdelerde gezinen üçüncü hane ikinci çalınışta bir oktav pest perdeden

icra edilirdi. Birçok saz semaisinde olduğu gibi, bu tiz perdelere tırmanış değişik şekillerde yorumlanmıştır. (Özalp, 1986, s. 38).

1.3.3.3.3. Sirto

Türk müziğinde longalar gibi küçük usullerde (sofyan/nim sofyan) yazılmış, bir nevi oyun havası türünde saz eserleridir. Yunan kökenli çalgısal bir oyun havası türüdür. 19. yüzyıldan bu yana Türkler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Buna benzer olarak, zemin-meyan-zemin bilincinin bulunması da bir koşul değildir. En önemli olgu, 2/4 ya da 4/4'lük ölçü içinde yukarıda belirttiğimiz düzümün zaman zaman eserin içinde bulunması, seslendirme sırasında da icracının bu düzümü kullanarak seslendirme yapmasıdır. Tüm bunların dışında sirtolar, mutlak surette moderato bir hızda seslendirilirler (Akdoğan, 1996, s. 311, 312).

Ayrıca sirtolar saz semailerini gibi fasılların sonunda da çalınabilirler. Tek olarak da icra edilebilirler. Türk sanat müziği bünyesinde “oyun havası” sayıldığı halde, hiçbir zaman raks unsuru olarak icra edilmemiş, hareketli bir saz eseri olarak kullanılmıştır. Üç ya da dört haneli olan sirtoların genellikle ilk hanesi teslim yerine geçer. Eser tümü ile icra edildikten sonra bir ara taksimi yapılır; bundan sonra ikinci kez çalınarak bitirilir. Bazen taksim yapılmadan da iki kez arka arkaya çalınarak son verilir. (Özalp, 1986, s. 38).

1.3.3.3.4. Longa

Türk müziğinin küçük usullerde (nimsofyan/sofyan) yazılmış olan hareketli saz eserlerindedir. Bazı fasılların sonunda saz semaisinin yerine de çalınabilir. Repertuarımızda hane sayısı tam oturmasa da haneli ya da hanesiz yazılan longalara rastlamak mümkündür.

Longa sözcüğü Latince kökenlidir. Türk sanat müziğine romen müziğinden geldiği ileri sürülür. Oyun havaları arasında sayıldığı halde, bu da sirtolar gibi müziğimizde raks unsuru olarak kullanılmamıştır. Fasil programlarının sonunda ya da saz eserleri icrasında, oyun havaları arasında hareketli besteler olarak icra edilmiştir ve edilmektedir. Kaynağı ne olursa olsun müzik sanatımız içinde erimiş, parlak ve oynak bir saz eseri olarak şekillenmiş, üslup kazanmıştır. Saz eserleri repertuarımızda çok güzel örnekleri vardır. Longalar genellikle, teslimleri ile birlikte dört hanelidir ve sirtolar gibi çalınmaz. Nim sofyan usulü ile bestelenen longalar, 20. yüzyılın başından beri bestekârlarımızca ihmal edilmiş bir beste türüdür (Özalp, 1986, s. 38).

İKİNCİ BÖLÜM

GİTARA GENEL BAKIŞ

2.1. Genel Olarak Gitar Tarihi

Klasik gitarla ilgili yapılan araştırmalar sonucunda, Mısır'da ve Hitit taş kabartmalarında (M.Ö.1700–1400) bugünkü gitar şekline çok benzeyen (8 şekilde) telli ve perdeli sazlara rastlanmıştır. Doğal olarak hiçbir saz bir anda ve sadece bir şahıs tarafından keşif olmamıştır. Bir sazın evrimini tamamlaması için değişik deneyimlere ve bunun paralelinde zamana ihtiyaç vardır. Bu durum klasik gitar için de aynı olmuştur. Rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran, Arap sazlarının gitarın evriminde çok önemli katkıları olmuştur. Bununla birlikte İber yarımadasında çok önemli başkalaşım göstererek tüm Avrupa'nın ilgisini çekmiştir. 11. yüzyılda İber yarımadasında ilk gitar okulu açılmış ve dünyada bilinen ilk müzik okulu örneklerinden olmuştur. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren bu saza özgü eserler üretilmiştir (Kanneci, 2001, s. 10).

Gitar günümüzdeki görünümüne yakın bir tarihte kavuşmuş olsa da gitara benzer telli çalgıların farklı coğrafyalarda yüzyıllardan beri kullanıldığı bilinmektedir. M.Ö. 1000 yılında Mısır ve Babil medeniyetleri zamanında kullanıldığı belirtilen "lut" bu çalgılardan biridir. Ülkemizde yapılan arkeolojik kazılarda da Hitit Medeniyetine ait, üzerinde perdeli ve telli bir çalgının resmedildiği bir rölyef bulunmuştur. 3300 yıllık olduğu belirtilen bu rölyef Ankara'daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir. Gitara benzer çalgıların, Mısırlılardan eski Yunan ve Romalılara, 8 ve 9. yüzyıllarda da Arapların İspanya'yı fethiyle Avrupa'ya ulaştığı belirtilmektedir. "Guitarra morisca" ve "guitarra latina" olarak bilinen bu çalgılar zamanla gelişerek "lavta" ve "vihuela" adlarını almışlardır. İlerleyen yüzyıllarda ise modern gitarın en yakın örnekleri Avrupa'nın birçok yerine yayılmıştır. İspanya'da "Guitarra Espanola" (İspanyol gitar) adını almış olan bu çalgı İspanyol çalgı yapımcısı Antonio Torres'in geliştirdiği ölçüler ve Francisco Tarrega'nın modern çalma biçimiyle 19. yüzyılın sonlarında esas formuna ve tekniğine kavuşmuştur (Çelikkanat ve Gönül, 2012, s. 15).

16. yüzyılda gitar dört telden oluşmuştur. Dört telli gitar İspanya dışında Fransa, İtalya, Hollanda ve İngiltere'de sevilmiş ve çalınmıştır. Dört telli gitarın en gözde olduğu dönem ise ortaçağı sonlarıdır. Napolili Antonio Miscia'nın çok iyi bir dört telli gitarıcı olduğu bilinmektedir. Bu dönemde telleri çekmek için sadece sağ

elin başparmağı ile birinci ve ikinci parmakları (p, i, m) kullanılmakta idi. Dört telli gitarın bir takım değişikliklere uğraması 16. yüzyılın ikinci yarısına rastlamaktadır. Dört tele beşinci tel eklenerek gövde büyütülmüş, tel uzunluğu bugünkü ölçüye yakın olan 63 cm'ye ulaşmıştır. Bu gitara da "Guitara Espanola" adı verilmiştir (İşbilen, 2004, s.8).

17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında vihuelanın devamı diyebileceğimiz "Barok gitar" şekillenmiştir. Barok gitar beş çift telden oluşmuş ve akort sistemi ise dörtlü aralıklara göre düzenlenmiştir. İspanya ve Fransa'da çok kullanılan bu saz için gitar tarihinin çok önemli eserleri ve metotları yazılmıştır. Özellikle "Süt" ve "Sonat" formunun şekillenmesi bu sazın dağarını genişletmeye çok yardımcı olmuştur (Kanneci, 2001, s. 11).

Barok dönemin çalgı besteciliğinde en çok başvurulan yöntemlerden birisi de yapılan eserlerin diğer çalgılar tarafından seslendirilmek üzere transpoze edilmesi ya da yeniden düzenlenmesidir. Bu yöntemle klasik gitarın dağarı da oldukça genişlemiştir. J.S. Bach, Lodovico Roncalli, Hery Purcell, Robert De Visée, Gaspar Sanz, Domenico Scarlatti, J.F: Handel, S. Leopold Weiss bu dönemin klasik gitarda yorumlanan başlıca bestecileri arasındadır. Adı geçen bestecilerin luta ya da diğer çalgı aletlerine yapmış olduğu bestelerin büyük bir çoğunluğu, günümüz klasik gitar yorumcularının vazgeçilmezleri arasındadır. 18. yüzyılın ortalarında ise "Romantik gitar" şekillenmiştir. Bu gitar önce beş tel telli, daha sonra altı tek telliydi. Beş telli olan türü aşağıdan yukarıya doğru "la, re, sol, si ve mi" ye akortluydu. Altı telli tipinde, beş telli gitardaki la telinin altına "mi" de eklenmiştir. Bu akort sistemi günümüze kadar korunmuştur. Halen dünyada kullanılan gitar akort sistemidir (Kanneci, 200, s. 12).

Gitar 19. yüzyılda sesinin gürleşmesi ve altıncı telin eklenmesi gibi bir seri değişimlerle İspanya sarayına girmiştir. Altıncı telin "mi"ye akort edilmesi enstrümanın akordunda bir simetri oluşturmuştur. Sonuç olarak günümüzde kullanılan akort sistemi belirlenerek 20. yüzyılda bu ülkede birçok gitarci yetişmiş ve bu çalgı aleti için birçok beste yapılmıştır. İspanyol yapımcı Antonio Torres'in (1817-1892) 1863 yılında gitara getirdiği standart ölçüler günümüz gitarının ölçüleridir (Elmas, 2003, s. 32).

19. yüzyıl bestecileri arasında Villa Lobos'un tüm dönem gitaristleri ve günümüz gitaristleri arasında yadsınamaz bir önemi vardır. Bestecinin gitar için

bestelediği 12 gitar etüdü, klasik gitar virtüözlüğü yolunda giden müzisyenler için en önemli kilometre taşı niteliğindedir. Villa Lobos'ta Bach etkisi oldukça belirgindir. Ona göre müzik, folklorik müzik ve Bach'tı. Brezilya ruhunda Bach'ı anımsatan ve onu sentez haline getiren dokuz adet çalışmalar dizisi "Bachianas Brasileiras" çok ünlüdür. Hemen hemen bütün bölümler, Barok ve Brezilya formlarından iki başlığa sahiptir (Ergüden, 1995, s. 6).

Gitar, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren bir konser çalgısı olarak da değer kazanmaya başlamıştır. Virtüöz gitarist Andres Segovia, bu çalgının "çalışmaya değer bir enstrüman" olarak tanınmasına katkı sağlayan, çağın önemli müzisyenlerindedir. Günümüz gitar repertuarının oluşumunda onun diğer bestecilerle kurduğu iletişimin payı büyüktür (Çelikkanat ve Gönül, 2012, s. 16).

Klasik gitar günümüzde, diğer batı müziği çalgı aletleriyle karşılaştırıldığında oldukça genç bir çalgı olma niteliğini hala korumaktadır. Her ne kadar klasik gitarın ataları uygarlık tarihinin ilk aşamalarında kendilerini gösterse de klasik gitarın piyano, keman, viyolonsel gibi yapısal ve eğitimsel sorunlarını çok uzun süre önce atlatmış, icra sorunlarının büyük bir bölümüne kesin çözümler getirmiş çalgı aletlerinin yanında yapısal problemleri ve eğitimi ile icra edilme sürecinde aşılması ya da cevaplanması gereken teknik sorunlarıyla hala gençlik dönemi özelliklerini taşıdığı, bu sorunlara çözümler beklediği söylenebilir. Bu değişim sürecinde klasik gitarın eğitimin sorunlarının etkenlerinden en önemlisi, klasik gitarın yapısal devinimini çok yakın bir zamanda tamamlamasıdır.

Günümüzdeki yapısıyla dinlemeye ve görmeye alıştığımız klasik gitar, gövde yapısının son halini Antonio Torres'in klasik gitar projesinden almıştır. Torres'in projesi, klasik gitarı konser salonlarında solo bir çalgı olarak düşünmeyi gerçek anlamda başlatmış, klasik gitara kazandırdığı ses yoğunluğu ve ton kalitesiyle onu yüzyılın en popüler çalgılarından birisi haline getirmiştir.

Klasik gitarın yapımında kullanılan malzemeler günümüzde de günden güne farklılaşmakta, bu çalgı aletinin biçimine uygun ses derinliği yaratma projeleri, farklı ağaçlarla özgün karakterde gitarlar üretme fikri, her geçen gün bir yenisi eklenerek gelişimini sürdürmektedir (Daşer, 2007, s. 10, 11).

2.2. Gitarın Yapısı

Gitarın büyük bir bölümü ağaçtan yapılır. Kullanılacak ağacın doğal bir yöntemle kurutulmuş olması gerekir. Genellikle tercih edilen ağaç türleri üst tablada

ladin veya sedir, alt tabla ve yanlarda gül, sapta maun, tuşede abanozdur. Akort burgularında pirinç, nikel gibi metaller, perde demirlerinde ise pirinç kullanılmaktadır. Klasik gitarın alt üç teli (mi-si-sol) plastikten (nylon), üst üç teli (re-la-mi) ise ipek iplik üzerine çeşitli kalınlıkta sarılmış metal tellerden oluşmaktadır (Çelikkanat ve Gönül, 2012, s. 17).

2.3. Gitarda Kullanılan Teknikler

Klasik ve flamenko gitarda kullanılan çalma teknikleri sol el ve sağ el çalma teknikleri olarak iki alt başlık altında incelenmiştir.

2.3.1. Sol El Çalma Teknikleri

Gitar literatüründe sol el parmaklarından işaret parmağı “1. parmak”, orta parmak “2. parmak”, yüzük parmağı “3. parmak” ve serçe parmağı da “4. parmak” olarak isimlendirilmektedir. Sol eldeki başparmak gitar icrasında sapın gerisinde kaldığı için aktif olarak kullanılmamakta ve bu sebeple isimlendirilmemektedir.

Başparmak tele basmak için kullanılmaz. Başparmak diğer parmakların tele basarken uygulayacağı basıncın dengelenmesinde bir tür sıkıştırma vazifesi görür. Ayrıca elin istenmeyen hareketlerini önlemek için gereklidir (Çelik, 2005, s. 18).

Sol el çalma teknikleri legato tekniği, süsleme teknikleri, glissando tekniği, vibrato tekniği ve bare tekniği başlıkları altında aşağıda açıklanmıştır.

2.3.1.1. Legato Tekniği

Legato gitarda iki ya da daha fazla sesin ardışık olarak çalınması esnasında tele ilk hareketin sağ elle verilerek, legato çalınması öngörülen diğer seslerin belirtilen sol el parmakları aracılığıyla seslendirilmesidir (Bingöl, 2010, s. 7).

İki nota arasında hece bağı ile gösterilen legato, bağlı çalma tekniğidir. Legato, düz ve ters legato olarak ikiye ayrılır.

Düz legato tekniği kalın seslerden ince seslere doğru çıkıcı bir hareket olduğunda uygulanır. Düz legato tekniğinde kullanılacak sol el parmağı, sağ el parmağının vuruşundan sonra baş ekleminden güç alarak tel üstüne çekiç gibi vurur ve ikinci ses elde edilir.

Ters legato tekniği ise ince seslerden kalın seslere doğru inici bir hareket olduğunda uygulanır. Ters legato tekniğinde parmağın uç ve orta ekleminden güç alınarak teli çektirme hareketi uygulanır.

2.3.1.2. Süsleme Teknikleri

Düz ve ters legato teknikleri kullanılarak birçok süsleme tekniği oluşturulabilmektedir. Bu süsleme tekniklerinden bazıları tril, mordan, apojyatür ve gruppettodur.

Tril, bir nota ile yarım veya tam ton üstündeki bir notanın birbiri ardına ve titretircesine çalındığı tekniktir. Başlangıç notası “tr” kısaltmasıyla, kısa triller nota küçük yazılarak, uzun triller ise testere ağzını andıran tırtıllı bir çizgiyle belirtilir (Sözer, 2014, s. 242)

Mordan, genellikle klavsen müziğinde uygulanan bir süslemedir. Bir notanın hızla çarpılmasıyla (tuşu tirmiklar gibi) sağlanan bir tür trildir (Sözer, 2014, s. 158).

Apojyatür, çarpma notasıdır. Asıl notadan önce kısa uyruklu daha küçüğü yazılarak belirtilir. Süresi genellikle asıl notadan çok kısa olur. Çabucak çalını ve asıl notaya geçilir. Yapıtlarda armonik bir süsleme ögesi olarak kullanılır (Sözer, 2014, s. 16).

Gruppetto küçük grup anlamına gelen İtalyanca bir kelimedir. İki ya da üç nota arasında en çoğu altı-yedi notayla ve icracının istediği biçimde oluşturulan ses kümeleşmesidir. Genellikle hızlı tempoda yapılan bir melodik veya armonik süsleme türüdür. Gruplaşma hangi notaların çevresinde olacaksa onların altına ya da üstüne yatay “S” harfine benzeyen bir işaret konulur (Sözer, 2014, s. 103).

2.3.1.3. Glissando Tekniği

Glissando, kaydırma anlamına gelen İtalyanca bir sözcüktür. Yaylı ve telli çalgılarda parmağı telin/tellerin üzerinde kaydırarak, piyanoda ise parmağı tuşların üzerinden hızla geçirerek, birbiri ardına, akarcasına sesler elde etmeyi sağlayan tekniğe verilen addır (Sözer, 2014, s. 100).

Gitarda glissando, çalınan bir notadan diğerine sağ el parmakları kullanılmadan sol el parmakları ile kayılarak ulaşılan tekniktir (Çınar, 2005, s. 16, 17).

2.3.1.4. Vibrato Tekniği

Vibrato, titretilen, dalgalı anlamlarına gelen İtalyanca bir sözcüktür. Vibratoda sesler dalgalı izlenimi verecek biçimde çıkarılır. Keman, viyola, viyolonsel, gitar, lavta ve ut gibi yaylı ve telli çalgılarda anlatım gücünü artırmak amacıyla teller üzerindeki elin bilekten salınımıyla sağlanır (Sözer, 2014, s. 252)

Gitarda sol el parmağının fret üzerinde baskıyı koruyarak ve tellere paralel olarak hızlı veya yavaş bir biçimde hareket ettirilmesiyle gerçekleştirilen vibrato tekniği, eserde kullanılan bazı melodi notalarını belirtmek ve uzama süresini artırmak için de kullanılır. Elektrogitarda vibrato hareketleri klasik gitardaki yatay hareketlerin aksine tellere dikey olarak yani teller aşağı ve yukarı hareket ettirilerek yapılır (Çoğulu, 2010, s. 49, 50).

2.3.1.5. Bare Tekniği

Bare tekniği sol el işaret parmağının fret üzerine düz veya kavisli bir biçimde tellere dikey olarak yerleştirilmesi ile adeta eşik vazifesi görmesidir. Bare tekniği küçük ve büyük bare olarak ikiye ayrılmaktadır. Altı telin birden işaret parmağı ile kapatılmasına büyük bare adı verilmektedir. Bunun dışındaki tüm bareler küçük bare olarak adlandırılmaktadır. Bare genellikle ilgili fret numarasının Romen rakamıyla yazılması suretiyle gösterilir.

2.3.2. Sağ El Çalma Teknikleri

Klasik ve Flamenko gitar sağ el parmak uçları ve tırnakları ile yapılan vuruş ve çekişlerle çalınmaktadır. Zira tele uygulanan vuruş ve çekiş hareketlerinde tele önce parmak ucu daha sonra da tırnak değmektedir. Parmak uçlarının tele vuruş ve çekiş açıları tırnakların da şeklini belirlemektedir.

Sağ el parmaklarının adları, İspanyolca isimlerinin ilk harflerinden oluşturulmuştur. Başparmak “pulgar” sözcüğünün ilk harfi olan “p” ile, işaret parmağı “indice” sözcüğünün ilk harfi olan “i” ile, orta parmak “medio” sözcüğünün ilk harfi olan “m” ile, yüzük parmağı “anular” sözcüğünün ilk harfi olan “a” ile adlandırılmıştır. Klasik gitarda yaygın olarak kullanılmayan ancak Flamenko gitar çalma tekniklerinde önemli bir role sahip olan küçük parmağa ise küçük anlamına gelen “chico” sözcüğünden “c”, ufak anlamına gelen “menique” sözcüğünden “e” veya “x” adı verilmektedir (Çoğulu, 2010, s. 51).

Sağ el teknikleri, apoyando, tirando, arpej, tremolo, pizzicato, rasgueado, alzapua, golpe ve arrastre başlıkları altında aşağıda açıklanmıştır.

2.3.2.1. Apoyando Tekniği

Parmakların tüm eklemlerden fazla esnemeksizin, daha katı ve kökten bir hareketle tellere titreşim verdiği bir tekniktir. Bu teknikte ‘p’ parmağı tele titreşim verdikten sonra bir alttaki tele, ‘i’, ‘m’ ve ‘a’ parmakları ise bir üstteki tele yaslanır.

Destekli vuruş daha çok dizilerde ve melodik pasajlarda kullanılır (Umay ve Altaş, 2005, s. 38).

Apoyando, dayamak anlamına gelen İspanyolca bir sözcüktür. İngilizce “rest stroke” yani destekli vuruş olarak adlandırılan apoyando tekniği “i”, “m” veya “a” parmaklarıyla uygulandığında, “p” parmağı genellikle en üst telde durur ve diğer parmaklara destek olur. Apoyando tekniği, özellikle melodi pasajlarında yüksek ses ve hız üretiminde tirando tekniğine göre daha fazla avantajlıdır.

2.3.2.2. Tirando Tekniği

Tirando, “çekme” anlamına gelen İspanyolca bir kelimedir. İngilizce “free stroke” yani serbest vuruş olarak adlandırılan tirando tekniği, “i”, “m” veya “a” parmaklarıyla çeşitli kombinasyonlar uygulanarak telin avuç içine doğru çekilmesidir. Tirando tekniği kullanılarak çalındığında “p” parmağı da teli aşağı doğru çeker. Tirando tekniğinde sağ el parmakları teli çektikten sonra bitişik telle herhangi bir temasta bulunmaz. Bu teknik genellikle akor çekişlerinde ve arpejlerde kullanılsa da gitaristin tercihinine göre melodi ve dizilerin çalınmasında da kullanılır. Apoyando tekniğine göre ses yüksekliği ve hızlık konularında dezavantajlı olan tirando tekniği, farklı ton üretimi açısından gitaristin çeşitli eserlerde tercih edebileceği bir tekniktir (Çoğulu, 2010, s. 52).

2.3.2.3. Arpej Tekniği

Arpej kelimesi İtalyanca bir kelime olan ve “arp çalmak” anlamına gelen “arpeggiare” kelimesinden türetilmiştir. Arpej genellikle tirando tekniği ile çalınır (Çoğulu, 2010, s. 52).

Arpej, herhangi bir dizinin akorlarını oluşturan notaların aynı anda değil de bir biri ardına tek tek çalınmasıdır (Kahyaoğlu, 2011, s. 43).

Arpejler, akorların kırılmasıyla ve arka arkaya seslere açılmasıyla oluşurlar (Pamir, 1984, s. 111).

2.3.2.4. Tremolo Tekniği

Tremolo bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanmasıdır. Notanın üzerine trem ya da yatık üç çizgi yazılarak gösterilir. Trilden farkı yabancı ses ile alakası olmamasından ibarettir (Öztuna, 1990, s. 325).

Tremolo, geleneksel Türk sanat müziğinin mızraplı çalgılarında çok fazlaca kullanılmaktadır.

Gitarda tremolo, sağ elde notaların kesintisiz izlenimi verecek şekilde seslendirilmesiyle notalara uzama ve devamlılık hissi verebilmek için uygulanan bir tekniktir. Bu teknikte “p” parmağı alındıktan sonra “a,m,i” parmakları aynı tele belirli bir düzen içerisinde eşit sürelerde vurmaktadır (Özkanaklı ve Dalkıran, 2013, s. 219).

Ancak gitarda kullanılan tremolo Türk sanat müziğinin mızraplı algılarında kullanılan tremolodan farklıdır. Çünkü gitarda uygulanan tremolo tekniği çok seslilik arz etmektedir.

Gitarda “a, m, i” parmaklarıyla notalar aynı telde ard arda ve kesintisiz bir şekilde çalınarak notalara uzama ve devamlılık hissi verilirken “p” parmağıyla “a, m, i” parmaklarının ürettiği melodiye ait akor sesleri veya armonik sesler alınabilmektedir.

Böylece yine çok sesli bir enstrüman olan piyanodaki sağ el ve sol el teknikleri adeta gitarda buluşturulmakta ve “p” parmağı sağ el gibi, “a, m, i” parmakları ise sol el gibi hareket ederek çok seslilik elde edilmektedir.

Tremolo gitarda dörütlü veya beşli tremolo şeklinde alınabilmektedir. Dörütlü tremolo “p, a, m, i” parmak sıralamasıyla, beşli tremolo ise “p, i, a, m, i” parmak sıralamasıyla çalınmaktadır. Dörütlü tremolo genellikle klasik gitarda kullanılırken beşli tremolo ise genellikle Flamenko gitarda kullanılır.

2.3.2.5. Pizzicato Tekniği

Pizzicato, imdikleme sözünüden türetilmiş İtalyanca bir kelimedir. Keman gibi yaylı, piyano gibi vurmali çalgılarda tellerin parmakla çalınması anlamına gelmektedir. Gitar gibi telli çalgılarda ise tel tırnak yerine parmağın et kısmıyla çalınır ya da eşikte tellerin üzerine elin alt yanı dayanarak seslerin boğuk çıkması sağlanır (Aktüze, 2004, s. 435).

Pizzicato, “pizz” işareti ile gösterilir. Pizzicato tekniği gitarda genellikle başparmakla (p) icra edilse de diğer parmaklar da (i, m, a) kullanılabilir.

2.3.2.6. Rasgueado Tekniği

Rasgueado, sağ elin tırnaklarının dış kısmı ile birden fazla tele yapılan vuruşa denir (ınar, 2005, s. 17).

Rasgueado kelimesi İspanyolca “almak” anlamına gelen “rasguear” kelimesinden türetilmiştir. Flamenko gitarda sağ elin rolü, vuruş motiflerinin öneminden dolayı klasik gitardaki sağ elin rolünden farklıdır. Kompas olarak

adlandırılan flamenko formlarının ritmik motifleri rasgueadolarla çalınmaktadır (Çoğulu, 2010, s. 65).

Gitar üzerinde rasgueado tekniği, sağ el tırnaklarının belirli düzen dahilinde yaptığı iki veya daha fazla vuruş şeklinde uygulanır.

2.3.2.7. Alzapua Tekniği

Alzapua tekniği flamenko gitar çalma tekniğidir. Flamenko müziğinde kullanılan el çırpma, ayak vurma ve şarkı söyleme gibi unsurlara paralel olarak gelişen ve sağ el başparmağının (p), pozisyon ve teknik olarak farklı bir şekilde kullanılması ile gerçekleştirilen çalma stiline “alzapua” adı verilmektedir.

“P” parmağının ileri ve geri vuruşlarının kullanıldığı bu teknikte sağ el bileği daha dik bir konuma kullanılır.

Gitar üzerinde yapılan ani titreşim hareketleriyle melodik pasajlara güçlü bir ritim veren bu teknik, üç veya dört vuruştan meydana gelir.

Genellikle ilk hareket pes tellerden tiz tellere doğru yapılır. İkinci veya üçüncü hareketler, başparmağın yukarı doğru yaptığı vuruşlarla gerçekleştirilir.

Dört vuruşlu alzapua tekniğinde son vuruş, sol el parmaklarının legato hareketiyle gerçekleşir.

Alzapua tekniği golpe tekniği ile beraber de kullanılmaktadır. Alzapua tekniğinin golpe tekniği ile beraber kullanılmasında golpe tekniği genellikle aşağı doğru yapılan ilk vuruşta yer almaktadır.

2.3.2.8. Golpe Tekniği

Golpe İspanyolcada “vurmak” anlamına gelmektedir. Bu teknik genellikle “a” parmağının ses deliği altındaki bölüme vurmasıyla gerçekleştirilir.

Bir diğer tanıma göre ise golpe, sağ el parmaklarından herhangi biri ile gitarın gövdesine yapılan vuruşlara denir (Çınar, 2005, s. 16).

Zira golpe tekniğinin bir şekli de gitar üzerinde “tasto” bölgesi denilen klavyenin bitiş bölümüne “i” veya “m” parmaklarıyla akor çalınmadan önce yapılan vuruşlarla gerçekleştirilmektedir. Bu golpe tekniği aynı zamanda “p” parmağıyla yapılan yukarı doğru vuruşlarda da kullanılır.

Golpe tekniği tek başına kullanılabildiği gibi “p” veya “i” parmaklarının aşağı doğru vuruş yaptığı sırada ortaya çıkardığı akor veya melodi sesleriyle de kullanılabilir. Flamenko gitarlarda golpe tekniğinin kullanıldığı bölgeler “golpedor”

denilen ve gitar tahtasını tırnakların oluşturacağı zararlardan koruyan özel bir malzeme ile kaplanır (Çoğulu, 2010, s. 67).

2.3.2.9. Arrastre Tekniği

Arrastre sözcüğü İspanyolcada çekmek anlamına gelmektedir. Arrastre bir hızlı arpej tekniğidir. Arpejler “p”, ”i”, “m” ve “a” parmaklarıyla bas tellerden tiz tellere doğru başlar ve tiz tellerden bas tellere doğru “a” parmağının sürüklenmesi ile tamamlanır (Çoğulu, 2010, s. 67).

Sağ el temel pozisyondayken ön kol hafifçe eğilir ve el yukarı doğru çekilir. Böylece 3. parmağın tırnağı (a), telleri 1. telden 6. tele kadar apayando tekniği ile gitariste doğru çeker. Bu teknik tizden basa giden bir arpej tınısı yaratır (Uludağ, 2008, s. 130).

2.4. Gitarın Türk Müziğindeki Yeri

2.4.1. Klasik Gitar ve Türk Müziği

Son yıllarda bazı Türk ve yabancı gitarist ve besteciler tarafından sayı olarak az da olsa türkülerin olduğu gibi gitara uyarlanması, türkülerin temalarından faydalanarak çeşitlemeler oluşturulması, türkülere gitar eşliği yazılması, piyanoya uyarlanan türkülerin ya da türkü temalı bestelerin gitara uyarlanması ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaları yapan besteci ve yorumculardan bazıları, Carlo Domeniconi, Kürşad Terci-Kaan Korad-Soner Egesel Bilkent Gitar Üçlüsü, Ricardo Moyano, Kemal Belevi, Yakup Kıvrak, Bekir Küçükay, Melih Güzel ve Ahmet Kanneçi'dir (Yöndem, 1998, s. 12, 17).

Ülkemizde Türk Halk müziği ezgilerinin klasik gitara uyarlanması fikrini destekleyen çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Carlo Domeniconi'nin 20 Türkische Volkslieder, Gitarren-Studio-Müsikverlag, Ricardo Moyano'nun Kara Toprak-Aşık Veysel, Yemen Türküsü-Anonim, Kemal Belevi'nin Five Turkish Pieces I-II for Guitar, Edition, Yakup Kıvrak'ın Piyanodan Gitara, Bekir Küçükay'ın Amman Avcı-Anonim, Yemen Türküsü-Anonim, Gökhan Yalçın'ın Halk Müziğinden Gitara, (Yalçın, 2004, s. 22) eserleri bu çalışmalara örnek gösterilebilir.

Bu çalışmalardan elde edilen ortak sonuçlar türkü ya da türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar düzenlemelerinin az da olsa yapılmaya çalışıldığı şeklindedir (Yalçın, 2013, s. 351).

Makamsal karakterdeki gitar müziği eserlerinin ülkemiz dışında tanınmasına vesile olmuş besteciler de bulunmaktadır. Bu bestecilerden Ertuğ Korkmaz,

İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener'in sonatları diğer ũlkelerde de başka ũlkelerin gitaristleri tarafından icra edilmiştir. Sonatların bestelenmelerinden kısa bir sũre sonra dũnyanın muhtelif gitaristleri tarafından repertuvara alınması bu eserlerin dũnya gitar repertuvarına girdiği anlamını taşımaktadır (Kanneci, 2005, s. 49).

Gũzel'in (1994), "Tũrk Mũziđi Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği" isimli yũksek lisans tezi; gitar için Tũrk mũziđi kŕkenli eser, etũt ve dũzenlenmiř halk tũrkũsũ çalışmalarının yer aldığı bir araştırmadır. Bu çalışmaların gitar teknikleri ile olan eğitimsel ilişkileri ũzerine yoğunlaşılmıştır. Araştırmada besteci ve gitarist gŕrũřlerine de yer verilmiş, gŕzlem ve bulgular, Tũrk mũziđi ezgi ve dizilerinin gitara uygulanabilirliği yŕnũnde sonuçlandırılmıştır.

Yalçın'ın (2004), "Halk Mũziđine Dayalı Gitar Őđretimi" isimli yũksek lisans tezi, Tũrk halk mũziđine yŕnelik gitar eğitimini metodlaştırmak ve bu eğitimin nasıl olması gerektiğini tasvir etmek amacıyla yapılmıştır. Araştırmanın bulguları literatũr taraması ve Cumhuriyet ũniversitesi, Marmara ũniversitesi, Niğe ũniversitesi, Gazi ũniversitesi, Selçuk ũniversitesi, Ondokuz Mayıs ũniversitesi ve İzzet Baysal ũniversitesine bağlı Eğitim Fakũltelerinin Gũzel Sanatlar Eğitimi Bŕlũmleri Mũzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında "Bireysel algı/Gitar" derslerini yũrũten Őđretim elemanları ile gŕrũřme yapılarak elde edilmiştir. Bulgular tablolar yoluyla biçimlendirilmiş, Tũrk halk mũziđine dayalı Örnek bir gitar Őđretim metodu Őneri olarak verilmiştir.

Daşer'in (2007), "Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Tũrk Halk Ezgilerinin Kullanımı" isimli yũksek lisans tezinde, ũniversitelerin eğitim fakũlteleri gũzel sanatlar eğitimi bŕlũmleri mũzik eğitimi ana bilim dallarındaki klasik gitar eğitiminde, Tũrk halk ezgilerinin kullanım durumu araştırılmıştır. Araştırma için gerekli olan bulgular, mũzik eğitimi ana bilim dallarında gŕrev yapmakta olan klasik gitar Őđretim elemanlarının gŕrũřleriyle elde edilmiştir. Bulguların toplanıp biçimlendirilmesinde anket ve kaynak taramasına ek olarak istatistiksel yŕntemlere de başvurulmuştur. Araştırmada klasik gitar eğitiminin temel prensipleri ve tarihsel geçmişinin yanı sıra Tũrk halk mũziđi çalgılarından birisi olan bağlamanın genel Özellikleri tanıtılmaya çalışılmıştır. Akabinde, Tũrk halk ezgilerinin klasik gitar eğitimine uyarlanma fikri tartışılmış ve halk mũziđi algılarında var olan çok seslilik fikri ortaya atılmıştır. Bunun yanı sıra araştırmacı, klasik gitar eğitiminde

kullanılmak üzere muhtelif makam ve ritimlerden oluşan 12 halk ezgisi düzenlemiştir.

Tolgahan oğulu (2010), “Bağlama Tekniklerinin Klasik Gitar İcrasına Uyarlanması” isimli doktora tezinde, bir Anadolu halk algısı olan bağlamanın icra tekniklerini klasik gitara uyarlayarak yeni teknikler kazandırmayı ve ağdağ klasik gitar repertuarı için bahsi geçen tekniklerin kullanıldığı yeni düzenlemeler yapabilmeyi hedeflemiştir.

Misak Toros’un (2004), “10 Etdes” isimli kitabında makamsal anlayıştan yola çıkılarak oluşturulmuş 10 tane etüt yer almaktadır.

Yalçın Gökhan’ın (2002), “Halk Müziğinden Gitara (Solo ve Orkestra İçin)” isimli kitapta geleneksel ezgilerden faydalanılarak düzenlenmiş çalışmalar bulunmaktadır.

Klasik gitarda Türk Halk Müziği ezgilerinin kullanılması konusunda, Gökhan Yalçın’ın 2004’de yayınladığı “Halk Müziğine Dayalı Gitar ğretimi”, Sadık Yöndem’in ise 1998’de yayınladığı “Türkiye’deki Mesleki Müzik Yükseköğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Trk Kaynaklı Eğitim Müziklerinin ğretiminde ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar ve çözüm nerileri”, Melih Güzel’in 2003’de yayınladığı “Gitar Tekniklerinin ülkemize özgü Müzikal Kaynaklardan Yola çıkılarak öğretilmesi ve Geliştirilmesi”, Zekeriya Kaptan’ın 2001’de yayınladığı “Klasik Gitarın Türk Halk Müziği Kaynaklı Okul şarkılarında Kullanımı” adlı tez çalışmaları da mevcuttur.

2.4.2. Perdesiz Gitar ve Türk Müziği

Son yıllarda Türk Müziğinde kullanılan gitar türlerinden biri de perdesiz gitardır.

Türk müziği icrasında farklı bir özelliği olan perdesiz gitar; Türk halk ve geleneksel müziğinin kendine özgü üslup ve tavır özelliklerini yansıtabilen ve bunu gitarın geniş ifade olanaklarını kullanarak yapan bir çalgıya dönüşmüştür.

Perdesiz gitar, müziğin tarihsel gelişimi içerisinde çok başat bir rol oynayan 18. yüzyıl Rasyonalizm dşuncesi ve neticesinde gerçekleşen standardizasyon uygulamalarına karşı bir duruş sergilemektedir. Çünkü standartlaşma beraberinde çeşitli tamperaman sistemlerini getirmiş ve nihayetinde on iki ses sistemine dayanan eşit tamperamanı öngörmüştür; fakat perdesiz gitar bütün diğer perdesiz algılar gibi

dünyada kullanılan tamperaman sistemlerinin hem içinde hem dışında olma özgürlüğüne sahiptir.

Perdesiz gitar hiç kuşkusuz makam müziğine ait bir çalgı aleti değildir. Ancak daha önce klarnet, keman gibi örneklerde olduğu gibi perdesiz gitar, gitar müziğinin doğasında var olan çok seslilik olanaklarıyla geleneğe farklı bir soluk getirebilecek niteliktedir. Dahası küreselleşmenin bu kadar yoğun bir biçimde yaşandığı dünyada, perdesiz gitar Türk müziğinin dünya genelinde daha fazla dinleyiciyle buluşmasına olanak sağlamaktadır.

Bugün bilinen anlamda perdesiz gitarın ilk prototipi 1945 yılında Amerikalı besteci/kuramcı Henry Partch tarafından üretilmiştir. Aslında bu ilk perdesiz gitar, Partch'ın mikrotonal müzik alanında uzun süre devam çalışmaları sonucunda kendi tasarımını olan diğer birçok çalgıdan sadece biridir.

Erkan Oğur, 1976 yılında böyle bir müzik pazarı içerisinde perdelerini sökmüş ve kendi deyimiyle “sonsuz perdeliliğe” ulaşmıştır. Bu bağlamda perdesiz gitar bir yandan sabit perdelilik üzerinden süregelen standartlaşma çabalarının karşı argümanı olmasının yanı sıra, 70'lerin müzik pazarı içerisinde giderek yoğunlaşan kimlik olgusunun araçlarından biri konumuna gelmiştir. Bununla beraber Oğur'un, kendi imalatı olan ve kendisine bu coğrafyanın müziklerini; batılı bir çalgı aletinin tınısını, geniş ses sahasını, yarı çok sesli yapısını kullanarak sunmasına olanak tanıyan çalgıyı geniş kitlelere tanıtabilmek için sekiz yıl beklemesi gerekmiştir. Bu fırsat eline M.F.Ö.'nün 1984 yılında çıkardığı “Ele Güne Karşı” albümünden “Güllerin İçinden” isimli parçada geçmiştir. Re doğal minör tonunda Dm-Am-C-Gm- olmak üzere toplam dört akordan oluşan standart pop altyapısı üzerine çaldığı la üzeri-uşşak doğaçlama, sadece 12 eşit tamperamanın yarattığı öngörülebilir ses dünyasını delmekle kalmamış aynı zamanda kullandığı perdeler aracılığıyla müziği belli bir coğrafyaya sabitlemiştir. Sabitlenen bu coğrafya hiç kuşkusuz Anadolu coğrafyasıdır. Oğur'un bastığı perdeler kuşkusuz bu coğrafyanın perdeleridir. Ama çaldığı enstrümanın niteliğinden dolayı artık, dünya müziğinin perdeleri olmuşlardır (Arın, 2014, s. 79, 90).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ FORM VE MAKAMLARININ GİTARA UYGULANMASI

3.1. Saz Semaisi Formundaki Eserlerin Gitara Uygulanması

Klasik Türk müziğinde saz semaisi, fasılların sonlarında enstrümanlar tarafından çalınan saz eseri formudur. Saz semaisi “hane” adı verilen dört bölümden oluşur. Hane arasında “teslim” ya da “mülazime” denilen nakarat bölümleri yer alır. Saz semaisinin ilk 3 hanesi mutlaka aksak semai (10/8) usulünde, 4. hanesi ise değişik küçük usullerle bestelenir.

Türk müziği form ve makamlarının gitara uygulanmasında, yapılan düzenlemelerin akıcı, müziksel bütünlük bozulmadan ve daha kolay çalınabilmesi için en uygun parmak, pozisyon ve tel kombinasyonları kullanılmıştır.

Duate, notalar üzerinde yazan parmak şifreleridir ve eseri çalan kişiye yol gösterir. Bu nedenle duateler gitar eğitiminin ve deşifresinin vazgeçilmez bir unsurudur. Gitar eserlerinde icracıların ve öğrencilerin eser deşifre ederken ve çalışırken nota üzerinde yazan parmak şifrelerine daima objektif bakmaları gerekir. Çünkü, eserler üzerinde yazan duateler yerine yeni ve farklı duateler düşünmek, icracının ve öğrencinin enstrüman üzerindeki hakimiyetini arttıracak gibi onlara çalma ve ifade kolaylığı da sağlar (Önder ve Yıldız, 2008, s. 123, 124).

Çalışmanın daha önceki bölümlerinde belirtildiği üzere, saz semailerinde her haneden sonra teslim bölümü çalınır ve dördüncü haneden sonra da yine teslimle saz semaisi bitirilir. Bu nedenle saz semailerinin gitara uyarlanmış hali ile icrasında da bu kurala uyularak eserlerin her hanesinden sonra teslim bölümü çalınmalı ve 4. haneden sonra yine teslim bölümü çalınarak saz semaisi bitirilmelidir.

3.1.1. Nihavend Saz Semaisi (Ömer ALTUĞ)

Ömer ALTUĞ, 1905-1965 yılları arasında yaşamış bir tambur sanatçısıdır. Sivas'ta doğmuştur. İlköğreniminden sonra Sivas Sultanisinde orta öğrenimini tamamlamıştır. Bir süre medrese eğitimi almış ve kendi kendine tambur çalmayı öğrenmiştir. 1938 yılında Ankara Radyosu sınavlarını kazanarak radyonun kadrolu sanatçılarından biri olmuş ve bu kurumda sanatını ilerletme imkânı bulmuştur. Radyo sanatçılığının yanı sıra Milli Savunma Bakanlığı ve Harita Genel Müdürlüğü'nde de çalışmıştır. 1965 yılında Sivas'ta hayata gözlerini yummuştur. Onun için müziğin bir geçim kaynağı değil ruhunun besin ve ilham kaynağı olduğu

belirtilmektedir. Sessiz ve içe dönük bir tabiata sahip olan sanatçı geride birçok beste, güfte ve şarkı bırakmıştır (<http://www.devletkorosu.com>).

Ömer ALTUĞ yaptığı “Nihavend Saz Semaisi” eserine “Gönlümün Melali” adını vermiştir. Nihavend saz semaisi orijinal olarak sol minör tonunda yazılmış bir eserdir. Ancak gitar üzerinde düzenlemesi la minör tonunda yapılmıştır. Bunun sebebi la minör tonunun gitarda iyi tınlayan bir ton olması ve bu eser için teknik açıdan daha geniş imkânlar yaratılabilmesini sağlamasıdır. Eser, Türk müziği enstrümanları ile birlikte seslendirilmesi halinde “capo”³ ile ikinci veya üçüncü pozisyonda da çalınabilmektedir.

Nihavend saz semaisinin çok sesli olarak gitara uygulanmasında gitarın teknik ve armonik yapısının izin verdiği ölçüde klasik armonideki “ters hareket uygulamaları” dikkate alınarak, yapılan uygulamadan azami fayda sağlanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda özellikle “basla zıt hareket yapma” düşüncesinden hareketle melodinin yani soprano partisinin yükseldiği yerlerde bas partisini pesleştirmek veya melodinin pesleştiği yerlerde bas partisini tizleştirmek, yapılan düzenlemenin daha iyi sonuçlar doğurmasını sağlamıştır.

Armonide unisona düşme ses zenginliğini azalttığından tercih edilmez ancak ara partiler için ters ya da eğik hareket yoluyla unisona düşülebilir. Bu noktada 11. ölçüde gitarın teknik imkânları doğrultusunda armonideki bu kural uygulanmış ve sol sesinde unison çalınarak düzenleme yapılmıştır.

Geleneksel Türk sanat müziğinin geçmişte usta-çırak ilişkisiyle nota kullanılmadan hafızaya dayalı olarak yapılan ve “meşk” adı verilen sistemle yürütülmüştür. Bu sistemde en büyük özellik hem öğretenin hem de öğrenenin hafızasında bulunan eserlerin sayısı ve çokluğu olmuştur. İcracılar bununla değer kazanmışlardır. Zaman zaman rağbet gören çeşitli nota yazıları müziği icra etmek için değil sadece eserleri hatırlatmak için kullanılmıştır. Besteciler kendi eserlerini notaya alırken bile icra ettikleri gibi yazmamışlardır. Eserin adeta çatısını oluşturmuşlardır. Seslendirilen ya da bestelenen eserin notası tam olarak yazılmadığı için icracının üslubuna bağlı olarak ufak tefek değişiklikler göstermiştir. Bu durum bir yandan eserin farklı şekillerde öğretilmesine sebep olurken diğer taraftan icracıya

³ Capodastro: Kolay transpoze için (parçanın tonunu değiştirme) kullanılan, gitarın bütün tellerini bare gibi tutan ve gitarın transpoze için uygun perdesine takılan taşınabilir alet.

kendi üslubunu katabilme imkânı sağlamıştır. Böylelikle geleneksel Türk sanat müziğinin kendi yapısı içinde icracılara kısmi bir bağımsızlık imkânının sağlanmasına neden olunmuştur. İcracılar irticalen yaptıkları süslemeleri, küçük ilave notalarını esere ilave etmişlerdir. Bu durum geleneksel Türk sanat müziğinin kendi yapısı içine öylesine yerleşmiştir ki icracıların sanat gücünün bir ölçüsü olmuştur. İcracılar tarafından eser bu şekilde yorumlanarak çalınıp söylenmiş, bundan dolayı geleneksel Türk sanat müziği bir üslup ve tavır müziği olarak kabul edilmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinin bu özelliğine batı müziğinde Haydn dönemlerine kadar rastlanmaktadır. Ancak daha sonraları batı müziğinde besteci yapmak istediklerini nota üzerinde detaylı bir şekilde göstermiş, tek tip icra şekli ortaya çıkarmış ve farklı bir icraya imkân bırakmamıştır. Besteci çalgıların özelliğine göre partiyonlu bir nota yazımı kullanmış kimin nerede, ne zaman çalacağına karar vermiştir. Oysaki geleneksel Türk sanat müziğinde bütün sazların ve seslerin kullandığı tek bir nota olmuştur. Bir oda müziği olduğu, az sayıda ses ve saz ile icra edildiği düşünüldüğünde bu durum normal olarak karşılanacaktır. Ancak geleneksel Türk sanat müziğine sonradan girmiş koro kültürü göz önüne alındığında bu tür icranın pek çok olumsuzluklar yarattığı da göz ardı edilmemelidir. Koro gibi toplu icraların yapıldığı icra şekillerinde tek tip nota icra ediliyormuş gibi görünse de müziğin karakterinde olan nota dışı süslemeler ve ilaveler icracılar tarafından farkına varılmadan yapılmaktadır. Bu durum da çoğu zaman kargaşaya neden olmaktadır (Kaçar, 2005, s. 216).

Geleneksel Türk sanat müziği icra geleneğinde nota sadece eserleri hatırlatmak için kullanılmıştır. Bu durum icracının özgürlüğünü artırmış, esere kendi üslubunu ve yorumunu katabilme imkânı sağlamıştır. Aynı eserin farklı zamanlarda aynı icracı tarafından farklı şekillerde çalınması o eserin yeniden doğması gibi düşünülmektedir. İcracının eserde yaptığı yorumlar sanatındaki gücünün bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde esas olanın nota değil icra olduğu görülmüştür. Özellikle batı müziğinde nota üzerinde yazılı olan süslemelerin Türk müziğinde irticalen yapıldığı gözlenmiştir (Kaçar, 2005, s. 228).

Klasik armonide geçit ve işleme notalarında aşırılık, abartı ve fazla süslemeden kaçınılması kural olarak benimsenmiştir. Bu nedenle geleneksel Türk sanat müziğinde irticalen yapılan süsleme ve yorumların aksine bu çalışmada batı

müziğine uygun olarak, yapılan süslemeler nota üzerinde ayrıntılı olarak yazılmış ve gereksiz ve abartılı süslemelerden kaçınılmıştır.

Nihavend saz semaisinin gitara uygulanmasında klasik armonide kullanılan “dolgu malzemeleri” eserin gerekli yerlerine yerleştirilmiştir. Ayrıca bu çalışmada akor tekrarından kaçınılmış ve eserin tümünde mümkün olduğu ölçüde farklı akorlar kullanılmıştır.

Klasik armonide modülasyon, “müzikal iklim değişikliği” anlamına gelmektedir. 1 ya da 2 arıza ile farklı tona gidiş yakın, 3-4 arıza ile farklı tona gidiş orta ve daha fazla arıza ile farklı tona gidiş uzak tona modülasyon olarak adlandırılır. Bu çalışmanın esasını oluşturan eserde modülasyon yapılmadığı için armonik olarak değişkenlik gösteren akorlar kullanılmamıştır.

Ömer ALTUĞ’un “Nihavend Saz Semaisi” eseri gitara uyarlanırken, eserin orijinalinde her hanenin ve teslimin sonundaki dörtlük notadan sonra yer alan sekizlik sus yerine ilgili akorun arpej sesleri kullanılmıştır. Bunun sebebi gitarın telli bir enstrüman olması nedeniyle sekizlik sustan önce yer alan dörtlük notanın yeterince uzayamamasıdır. Dolayısıyla dörtlük notadan sonra ilgili arpej sesleri kullanılarak sekizlik susun yarattığı boşluk tamamlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada birbirine benzerlik gösteren melodi grupları arasında legato tekniği kullanılmış ve legato kullanılan nota gruplarında legatoların benzer şekilde duyulmasına özen gösterilmiştir.

Çalışmada yapılan düzenlemeye daha fazla melodik değer katmak amacıyla beşinci, altıncı, dokuzuncu ve on birinci ölçülerde apozyatür yani çarpma notası kullanılmıştır. Gereksiz tekrarlardan kaçınmak ve yapılan eserin melodik yapısını bozmamak adına daha fazla çarpma notası kullanılmaktan kaçınılmıştır.

Çalışmada tremolo tekniği de kullanılmıştır. Hatta burada on üçüncü ve on dördüncü ölçülerde tremolo tekniğine legato tekniği ilave edilerek tremolo uygulanan notalardan diğer melodi notalarına akıcı ve kesintisiz geçiş sağlanmıştır.

Çalışmada on beşinci ve on altıncı ölçülerde tril süsleme tekniğine benzer bir teknik uygulanmıştır. Zira tril bir notayla tam ya da yarım ton üstündeki bir notanın birbiri ardına ve titretircesine çalınmasıyla uygulanan tekniktir. Burada tril tekniği aynı notaların farklı tellerde titretircesine çalınmasıyla uygulanmıştır. On beşinci ölçüde “mi” notası ve on altıncı ölçüde ise “do” notası, “i” ve “m”

parmaklarıyla farklı tellerde ardı ardına ve titretircesine çalınarak tril tekniğine benzer bir teknik elde edilmiştir.

Çalışmanın 49. ve 50. ölçülerinde serbest bir çalma tarzı uygulanarak tekrar teslime geçiş yapılmıştır. 49. ölçüde ayrıca mordan süsleme tekniği de uygulanmıştır.

3.1.2. Muhayyerkürdi Saz Semaisi (Sadi IŞILAY)

Sadi Işıl原因 1899-1969 yılları arasında yaşamış Türk müziğinin önemli besteci ve kemancısıdır. İstanbul'un Lâleli semtinde doğmuştur. Babasından keman öğrenmiş ve Bestenigâr Ziyâ Bey'den fasıllar meşk etmiştir. Ayrıca ut da çalan sanatçı kemanla, utla ve sesiyle plaklar doldurmuştur. Milli Mücadeleye jandarma olarak katılmış, Fransa, Hindistan, İran, Mısır, Kıbrıs, Suriye ve Irak gibi ülkelerde konserler vermiş ve plaklar doldurmuştur. Konservatuvar İcra Heyetinde çalışmış, İstanbul Radyosu Repertuvar Kurulu üyeliğinde bulunmuştur. Birçok evlilik yapan bestekârın eşleri arasında Denizkızı Eftalya ve Mualla Gökçay'da vardır. Günümüze bestekârın otuz yedi eseri gelebilmiştir (<http://www.devletkorosu.com>).

Muhayyerkürdi saz semaisinin gitara uyarlanması, müziksel cümlelere uygun olarak gerektiği yerde legato ve gerektiği yerde glissando teknikleri kullanılarak yapılan düzenlemenin gitarda daha iyi tınlaması sağlanmaya çalışılmıştır.

Uzun süreli notaların gitarda daha iyi duyulmasını sağlamak amacıyla beşli tremolo tekniği kullanılmış ve akıcılık gerektiren melodi notalarında ise bas ile tiz dengesi kurularak melodi soru-cevap şeklinde hem bastan hem de tizden çalınmıştır.

Eserin dördüncü hanesinde basgitarda kullanılan "slap" tekniği kullanılarak ritmik bir yapı oluşturulmuş ve legato teknikleri ile bu ritmik yapıya uygun olarak melodinin akıcılığı sağlanmıştır.

Buradaki slap tekniği "p" parmağının iç kısmı ile bas tellerine yapılan vuruşu ifade etmektedir.

3.1.3. Kürdilihiczkar Saz Semaisi (Reşat AYSU)

M. Reşat Aysu 1910 yılında Tekirdağ'da doğmuştur. Çok küçük yaşta anne ve babasını kaybeden bestekâr, on bir yaşında bestecilik çalışmalarına başlamıştır. Eldeki kayıtlara göre 1994 yılına kadar besteler yapmıştır. Aysu, dinamik ruhunu eserlerine de yansıtmıştır. Genellikle eserlerinin başında akorlu, trioleli ve atlamalı dinamik ve çarpıcı bir motif vardır. Örnek olarak Nihâvend, Hicaz, Acem Aşîran, Kürdilihiczkâr saz semaîlerini ve bu eserlerin 4. hanelerini verebiliriz. Eserlerini saz

eserleri ve sözlü eserler olarak ikiye ayırdığımızda, saz eserlerinde sözlü eserlerine nazaran daha rahat, daha özgür, kendi duygu ve düşüncelerini daha iyi ifade edebilmektedir. Sözlü eserlerinde sözlere bağımlı olmasından dolayı kendisini çok rahat hissedemeyen bir bestecidir. Saz eserlerinde, batının disiplini ve dinamizmi içinde Türk Mûsikîsi ruhunu işlenmiştir. Çok önemli sentezlere varmış, orijinal bir beyin ve yeteneğe sahip bir bestecidir. Saz eserlerinde daha başarılı olduğu için bir saz eseri bestekârdır diyebiliriz. Aysu, bestelediği eserlerin usullerinde genellikle Düyek ve Aksak Semaî usulünü tercih etmiştir. Eserlerinin çoğunu (30 eser) Nihavend makamında bestelemiştir. Bundan başka Rast, Uşşak, Kürdilihicazkâr makamlarını da sıklıkla kullanmıştır. Batı Müziği besteleri açısından da çeşitli tonları, fakat daha çok minör tonları tercih etmiştir. Form açısından genellikle sözlü eserler yazmayı tercih etmiş ve 214 sözlü eser bestelemiştir. Sözlü eserlerini bestelerken daha çok güftelerini kendisi yazmıştır. Aysu, ömrünün büyük bir kısmını İzmir de geçirdiği için, eserlerinin 203 tanesini burada bestelemiştir. 20. yüzyılın en iyi, bestekarlık kimliği en belirgin bestecilerinden olan M.Reşat Aysu, ardında 340 değerli eser bırakarak 14 Ekim 1999 tarihinde vefat etmiştir (Helvacı, 2000, s. 1).

Reşat Aysu'nun kürdilihicazkar saz semaisi tipik bir geleneksel İspanyol eserini hatırlatmaktadır. Bu nedenle gitarla icraya çok uygun bir eserdir.

Eserin gitara uyarlanmasında flamenkoda kullanılan rasgueado vuruşlarından yararlanılmıştır. Eserin aslında yer alan melodi notalarının ait olduğu akorlar ikili veya üçlü rasgueadolarla çok sesli hale getirilerek yapılan düzenlemeden daha etkin sonuçlar alınmaya çalışılmıştır.

Akıcı ve hızlı çalınması gereken pasajlarda legato tekniği kullanılarak akıcılık sağlanmaya çalışılmıştır.

3.2. Sirto ve Longa Formundaki Eserlerin Gitara Uygulanması

3.2.1. Sultaniyegâh Sirto (Refik FERSAN)

Refik Şemseddin Fersan, 1893 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası mûsikîşinas ve bestekâr Hâfız Mehmed Şemseddin Bey, annesi Makbûle Hanım'dır. 1895 yılında babası öldüğünde iki yaşında olan Refik Fersan ve ailesi büyük teyzesinin oğlu olan "Mâbeynci" Faik Bey'in Bebek'teki yalısına taşınmışlardır. Bu yalıda haftanın belli günlerinde, Tanbûri Cemil Bey, Leon Hancıyan, Enderûnî Hafız Hüsnü, Lavtacı Andon, Rahmi Bey, Lemi Atlı, Udî Kanunî Hasan, Neyzen Aziz Dede, Neyzen Hakkı Dede gibi bestekârlar ve sanatkarlar tarafından fasıllar

yapılmıştır. Refik Fersan böyle bir ortamda Türk musikisini dinleyerek, öğrenerek on iki yaşında Tanburî Cemil Bey'den tambur dersleri ve Leon Hancıyan'dan usul dersleri almıştır. Öğrenim hayatına Galatasaray Sultanisinde başlamış, Tevfik Fikret ile Papadopolus ve Ahmed Rasim Bey'den özel dersler almış, Fransızca ve edebiyat öğrenmiştir. 1917 yılında Darülelhan'a "Tambur muallimi" olarak girmiş, 1918 yılında askerlik hizmetini yapmak üzere girdiği sınavda gösterdiği başarı üzerine, "Muzika-i Humayûn'un Türk müziği dalına, "muallim muavini" olarak yüzbaşı rütbesiyle tayin olmuştur. Daha sonraki yıllarda Muzika-i Humayûn'da Veli Kanık, Zati Arca ve Zeki Üngör'ün bulunduğu bir jüri önünde sınav vererek Türk musikisi bölümü şefliğine getirilmiştir Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra, 1924 yılında Saraydaki mûsikî kadroları Ankara'ya nakledilince "Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti" şefi oldu. 1925'te binbaşılığa terfi etmiştir. 1927'ye kadar burada çalıştıktan sonra sağlık nedenleri ile görevinden ayrılarak İstanbul'a yerleşmiş, Münir Nurettin Selçuk'la serbest çalışma hayatına atılmış, plak çalışmaları yapmıştır. Eşi Fahire Fersan'la, Münir Nureddin Selçuk'un konserlerine, doldurmuş olduğu plâklara eşlik etmiştir. 13 Haziran 1965 tarihinde yakalanmış olduğu akciğer hastalığı sonucunda vefat etmiştir. Refik Fersan, özellikle saz mûsikîmiz açısından kudretli bir bestekârdır. Çok güçlü "Hamparsum Notası" bilgisi bulunduğundan, gerek Ankara Radyosunda, gerekse İstanbul Belediye Konservatuvarında çalıştığı yıllarda bu nota ile yazılmış eski külliyatlardan yüzlerce eseri günümüz nota yazım sistemine çevirerek yeniden yazmıştır. Kuvvetli nazariyat bilgisi, usûllere vukûfu, eski makamların seyir ve karakterini çok iyi bilmesi nedeniyle, örnek fihrist eserler bestelemiştir. Unutulmuş makamlardan "Selmek" makamını yeniden canlandırmış, birçok eser besteleyerek bu makamın repertuarını zenginleştirmiştir. Bu bilgilerin ışığı altında bestelediği ve kırk dokuz makamı içine alan bir de "Kar-ı Natık"ı vardır (<http://www.trtkulliyat.com/application/biyografiler?activeAuthor.id=6>).

3.2.2. Nihavend Longa (Kevser Hanım)

1880'li yıllarda doğduğu tahmin edilen Kevser Hanım, Darülelhan'da keman öğretmenliği yapmıştır. Hakkında çok az bilgi bulunan ve piyanist olan Kevser Hanım'ın 1950 yılında vefat ettiği tahmin edilmektedir (Büyüker, 2009, s. 1).

Kevser Hanım'ın bu eseri gitara uyarlanırken eserin ritmik yapısı göz önüne alınarak melodinin hızlandırılması amacıyla legato kullanımına ağırlık verilmiştir.

Zira legato melodinin daha akıcı duyulmasını sağlayarak eserin hızlandırılmasına olanak tanımaktadır. Eserin gitara uyarlanırken kullanılan bas eşliklerinde ise armonik olarak gitarın teknik ve armonik yapısının izin verdiği ölçüde klasik armonideki “ters hareket uygulamaları” dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda “basla zıt hareket yapma” düşüncesinden hareketle, melodinin yani soprano partisinin yükseldiği yerlerde bas partisini pesleştirmek veya melodinin pesleştiği yerlerde bas partisini tizleştirmek, yapılan düzenlemenin daha iyi sonuçlar doğurmasını sağlamıştır.

14. ve 18. ölçülerde yapılan melodi tekrarı için 16. ölçüde rasgueado tekniği kullanılmıştır. Aynı düşünceden hareketle 20. ve 41. ölçülerde de rasgueado tekniği kullanılarak söz konusu düzenlemeden daha etkin ve farklı duyular alınmasına çalışılmıştır.

26., 27. ve 28. ölçülerde ise gitarın teknik imkânlarının legato açısından elverişli olmaması nedeniyle farklı teller üzerindeki notalar kullanılarak arpej tekniğine yakın bir duyum elde edilmiş ve melodinin diğer bölümlerindeki akıcılık devam ettirilmeye çalışılmıştır.

3.2.3. Şehnaz Longa (Santuri Ethem Efendi)

Santuri Ethem Bey 1855 senesinde Beyazıt'ta dünyaya gelmiştir. Ethem Bey'in musikiye istidadı çok küçük yaşlarında keşfedilmiş ve Hacı Arif Bey ile Rıfat Bey gibi o devrin meşhur bestekârları ve musikişinaslarının Devlet-i Aliyye'nin konservatuvarı hâline getirdiği Enderun imtihanını pekiyi derecede kazanmış ve burada musiki eğitimine başlamıştır. Keman çalmayı çok istemesine rağmen kendisine ısrarla santur verilmiştir. Enderuni Muallim Şefik Bey'den musiki dersleri ve Santuri Hilmi Bey'den de santur dersleri almıştır. Piyanonun atası olarak da kabul edilen, metal telli, uçları keçe çubuklarla vurularak çalınan bir saz olan santurda kısa sürede kat ettiği muvaffakiyeti hocaları tarafından takdir edilmiştir. Santuri Ethem Efendi 1926 yılının Eylül ayında evinde çıkan bir yangın sonucu vefat etmiştir (Eryılmaz, 2011, s. 34, 36).

Eserin gitar düzenlemesinde melodi notalarına uygun olarak bas eşlikler yazılmıştır. Eserin genelinde ve özellikle hızlı ve kıvrak çalınması gereken melodi notalarında legato tekniği kullanılmıştır.

6. ölçünün ilk bölümünde melodi notaları bas partisinden, ikinci bölümünde tiz partisinden akorlarla duyurulmuş ve böylece rasgueado tekniği uygulanarak daha ritmik motifler yaratılmıştır.

3.3. Şarkı Formundaki Eserlerin Gitara Uygulanması

3.3.1. Ağla Gitar-Nihavend Şarkı (Avni ANIL)

Türk musikisinin genel karakterinde sazdan çok sese, dolayısıyla söze yani şiire dayalı bir müzik oluşu vardır. Bu da Türk musikisini, “ağırlıkla bir söz musikisi” odağına oturtur. Sözün Türk musikisindeki anlamı ise bir tür “ölçülü-kalıplı söz” olan şiirdir. Klasik Türk şiiri denildiği zaman bunu aruz vezninin dışında düşünmek zordur. Klasik Türkçe’nin Kutadgu Bilig’den beri en çok kullandığı vezin aruz vezni olmuştur. Türk musikisinde güftenin vezni ile bestenin usulü arasındaki kaçınılmaz ilişki böyle bir kader birliğinden doğmaktadır (Tanrıkorur, 1998, s. 80).

Türk musikisi sözlü eserlerinin birbirlerinden ayrılmaz öğeleri vardır, bunlar usul, güfte ve melodidir. Bu üç öğenin uyum içinde olması estetik bir zorunluluktur. Güftenin melodiyile ve Türk musikisi usullerinin uzun ve kısa darplarıyla olan uyumu prozodi ile ilişkilidir. Aruz vezni ile yazılan güfteadaki kısa ve uzun (açık-kapalı) heceler, usullerdeki kısa ve uzun darplarla bir araya gelerek, bir ahenk oluşturur. Usul, sadece bir eserin icra sırasında destekleyici ritim kalıbı değil, eserin bir parçasıdır. Melodik çizginin başlayış ve bitişine, duraklamalarına anlam veren, güfteye derinlik kazandıran bir öğedir. Eserin bestecisi, melodilerini usule uygun olacak şekilde oluşturmuş ve kullandığı usulü, eserin güftesiyle ve tasarladığı nağmelerle uyum sağlayacağı için seçmiştir (Argun ve Karaman, 2012, s. 353).

Avni Anıl (D. 23.04.1928, İstanbul–Ö. 14.06.2008, İzmir), Türk sanat müziği bestecisidir. Selimiye’de ilkokulu bitirmiş, Paşakapısı Ortaokulu ve Haydarpaşa Lisesi’nde okumuştur. Askerlik sonrası Polis Enstitüsü’ne girmiştir. 1955 yılında polislikten ayrılmış ve gazeteciliğe başlamıştır. Üç yıl Akşam gazetesinin sanat sayfasını yönetmiştir. 1955-1967 yılları arasında İstanbul Radyosu’nun haber servisinde çalışmıştır. 1967 yılında “Anıl Yayın Ajansı”ni kurmuş, Dünya Gazetesinin sanat sayfasını yönetmiştir. “Musıki ve Nota” dergisini çıkarmıştır. “Musıki Sözlüğü” adı altında dört ciltlik eserinde müzik tarihi için önemli hatıralar yayımlamıştır. 1998 yılında Kültür Bakanlığınca verilen devlet sanatçısı unvanını almıştır. 14 Haziran 2008 günü İzmir’deki evinde, seksen yaşında vefat etmiştir (Dirier, 2009, s. 1).

Avni ANIL'ın bu eseri usul bakımından Flamenko formlarından "Bulerias" formuna çok uygun bir eserdir.

Bulerias'ın Flamenko sanatının karakteristik bir formu olarak popüler Flamenko şarkılarından esinlendiği düşünülmektedir. Bulerias kelime olarak şaka ve aldatma anlamına gelir. Bulerias üç grupta sınıflandırılabilir;

Birincisi şarkı olarak söylenen Bulerias'tır ve kolayca ayırdedilebilir. Çünkü Soleares'e benzer bir ritmik yapısı vardır.

İkincisi dans için Bulerias'tır. Bunlar özenle uygulanan formlardır. Canlı bir ritme sahiptirler. Dansçı tarafından kurgulandığı şekilde vurgu tanır.

Üçüncüsü ise gitar soloları için Bulerias'tır. Bu türde gitaristin istediği yorum ve melodik-ritmik varyasyonları yapma özgürlüğü vardır. Gitaristin zevkine ve teknik özelliklerine göre daha hızlı veya yavaş çalınabilirler. Genellikle ¾'lük yazılırlar (Yeprem, 2003, s. 84).

Eser gitara uygulanırken belirli ölçülerde gerektiği kadar golpe tekniğine yer verilmiştir. Zira bu şekilde golpe tekniğinin çalındığı yerlerde daha çok dikkat çekmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Düzenlemenin 11., 14. ve 84. ölçülerinde üçleme rasgueado kullanılmış, diğer bölümlerde ise dörtleme rasgueadoya yer verilmiştir.

Ayrıca 20. ve 71. ölçülerde, melodiyle uyumlu olarak alzapua tekniği kullanılmış ve eser Flamenko duyumuna daha çok yaklaştırılmıştır.

67. ve 69. ölçülerde "p" parmağı 6. ve 5. tellerde kaydırdıktan sonra "i" parmağı ile 3. tel çalınarak alzapua tekniğine benzer bir teknik uygulanmıştır.

Melodileri uzatmak ve devamlılık sağlamak amacıyla melodi notasının ait olduğu akor "i" parmağı ile ileri-geri vuruşlar yapılarak çalınmıştır.

SONUÇ

“Türk Müziği Form ve Makamlarının Gitara Uygulanması” başlıklı yüksek lisans tez çalışması, “Türk Müziği”, “Gitara Genel Bakış” ve “Türk Müziğinin Gitara Uygulanması” genel başlıkları altında üç bölümde inceleme konusu yapılmıştır. Bir batı müziği enstrümanı olan gitar için klasik Türk müziğinde seçilmiş yedi adet eserin klasik ve flamenko gitar teknikleri kullanılarak gitara uyarlanması yapılmış, bu bağlamda gitar literatürüne ve gitar tekniklerine katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

Türk müziğinin makamsal yapısı ve notalama sistemi ile gitarın teknik yapısına azami ölçüde uyum sağlayan eserler uygulama konusu olarak seçilmiştir. Eserlerin Türk müziği enstrümanları ile icrasında kullanılan tekniklerin gitara uygulanmasına çalışılmış, bu anlamda bazı yeni ve farklı teknikler üzerinde çalışılarak yeni gitar teknikleri oluşturulmuştur.

Bu anlamda gerçekleştirilen gitar düzenlemeleri farklı zamanlarda Türk müziği alanında eğitim görmüş sanatçılara icra edilmiş, onların tavsiyeleri yapılan düzenlemelere ışık tutmuş ve daha etkin sonuçlar alınmasını sağlamıştır.

Çalışma hazırlığı esnasında gitar düzenlemesi yapılmak üzere belirlenen eser sayısı fazla olsa da eserlerin nitelikleri göz önüne alındığında tez konusu yapılan eser sayısı yedi adet olarak belirlenmiştir. Zira düzenlemesi yapılan eserler çok seslilik açısından pek çok kere gözden geçirilmiş ve yapılan düzenlemelerden en etkin sonuçlar alınmaya çalışılmıştır.

İleride yapılacak çalışmalar açısından çok sesli batı müziği armonisi ile önemli farklılıklar gösteren Türk müziği eserlerinin çok özel teknik özelliklere sahip olan gitara uyarlanması hususunda daha değişik Türk müziği eserlerine yer verilmesi, hem gitar literatürüne hem de gitar tekniklerine önemli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Anlamak*. Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. II. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Anabritannica Imprimatur's (15th ed). (1992) İstanbul: Ana Yayıncılık/Encyclopaedia Britannica, Inc.
- Anıtsoy, B. (2006). *Mevlevi Ayinlerindeki İlk Peşrevlerin Melodik Olarak İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk Din Musikisi Bilim Dalı.
- Argun, A. ve Karaman, S. (2012). Dede Efendi, Zekai Dede ve Dellazade'nin Beste Formunda, Zencir Usulündeki Eserlerinin Usul-Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Yıl:8. S: 32.
- Arın, M.E. (2014). Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar. *Sosyal Bilimler Dergisi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı. İstanbul: C:4. S:1.
- Bestekarlar. 03.04.2015,
http://www.devletkorosu.com/site/index.php?option=com_content&task=view&id=40
- Bingöl, F. (2010). *Özengen Gitar Eğitiminde Parmak Hazırlamalı Öğretim Yönteminin Öğrencilerin Gitar Çalmadaki Başarılarına Etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.
- Bulut, M.H. ve Üçinkülüğ, D. (2007). Dede Efendi'nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Elazığ: C:17. S:1.
- Büyüker, K. (19.11.2009). Osmanlıda Kadın Besteciler ya da Musikisinin Kadınlar. 21.02.2015, <http://kamilbuyuker.wordpress.com/2009/11/19/osmanlida-kadin-besteciler-ya-da-musikisinin-kadinlar/>

- Can, M.C. ve Levendoğlu, N.O. (2003). Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Ankara.
- Cangal, N. (2004). Müzik Formları. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cansel, Ş.Ö. ve Yıldız, G. (2008). Klasik Gitar Eğitiminin Boyutları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Burdur.
- Çelik, S. (2005). *Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Başlangıç Gitar Öğretiminde Uygulanan Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Çelikkanat, G. ve Gönül, M.A. (2012). 9. Sınıf Türk ve Batı Müziği Çalgıları Gitar Ders Kitabı. MEB Devlet Kitapları Yayınları 4927. Üçüncü Baskı.
- Çelikkol, E. (1988). Türk Musikisi. 4. Sınıf. Bursa: Konservatuar Yayınları.
- Çınar, O. (2005). *Çağdaş Gitar Eserlerinin Gitar Eğitim Tekniklerine Uygunluğunun İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.
- Çıpan, M. (2001). Güfte İncelemesi Notalar, Güfteler, Şekil Özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Musiki Bilgileri. Konya: S.Ü. 28000 Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları.
- Çıpan, M. ve Karaman, S. (2010). Dede Efendi’nin Yürük Semaillerinin Usul-Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S: 28.
- Çoğulu, T. (2010). *Bağlama Tekniklerinin Klasik Gitar İcrasına Uyarlanması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Müzik Sanat Dalı.
- Daşer, O. (2007). *Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.
- Devellioğlu, F. (1993). Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.

Dirier, A. (14.06.2009). Avni Anıl'ı Anarken, Hayatı, Eserleri. Milliyet. 23.03.2015, <http://blog.milliyet.com.tr/avni-anil-i-anarken-hayati---eserleri-/Blog/?BlogNo=185827>.

Elmas, Y. (2003). Sorularla Gitar. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ergüden, B. (1995). *Heitor Villa Lobos'un 12 Gitar Etüdün İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Erol, A. (10.11.2008). Türk Musikisi Kimindir?. 12.01.2015, http://www.ufukotesi.com/yazigoster.asp?yazi_no=20080415.

Eryılmaz, O. (İlkbahar 2011). Santuri Ethem Efendi. 24.03.2015, http://www.academia.edu/7445574/Edebiyat%C4%B1n_Toplumsal%C4%B1%C4%9F%C4%B1_ve_Harname_%C3%96rne%C4%9Fi_S_45-48.

Gedikli, N. (1999). Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Gelişim Hachette. Sabah Yayıncılık. İstanbul: 1993.

Güner, S.S. Osmanlı Musikisi ve Mehter. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*. S:14. Yaz 2007.

Güzel, M. (1994). *Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Hatipoğlu, V. ve Sağlam, A. (2013). Türk Musikisinde Usul Geleneğinin Değerlendirilmesi. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitimde Kuram ve Uygulama Dergisi*. S: 9. C:2.

Helvacı, O. (2000). *Reşat Aysu'nun Hayatı, Eserleri ve Bestecilik Kimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnciroğlu, S. (1997). *Türkiye'deki Müzik Eğitimi Bölümlerinde Türk Müziği Makamlarının Keman Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

İşbilen, M. (2004). Klasik Gitar Metodu. Ankara: Çağdaş Sanat Yayınları. Matsa Basımevi. Dokuzuncu Baskı.

Kaçar, G.Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. 12.02.2015,

<http://www.gefad.gazi.edu.tr/window/dosyapdf/2005/2/2005-2-215-228-13-gclcinyahyakacar.pdf>

Kahyaoğlu, Y. (2011). *Kanun Sazı Öğretiminde Klasik Türk Müziği Eseri Formlarının Fonksiyonlarının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı Doktora Tezi.

Kanneci, A. (2001). *Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.

Kanneci, A. (2005). *Türk Bestecilerin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Yönünden İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kar. 14.01.2015,

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c24/c240223.pdf>

Karaman, S. (2014). Türk Musikisinde Kullanılan 9 Zamanlı Usullerde Adlandırma ve İcra Hataları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S: 35.

Kurtuldu, E.B. ve Ergan, M.S. (2011). Geleneksel Türk Musikisi Ses İcracılarından Hafız Sami'nin Hayatı Üzerine Bir Çalışma. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Selçuk Üniversitesi. S:29.

Küçükaksoy, M.E. (2015). Türk Fasil Müziği Geleneği. 11.02.2015, <http://www.musikidergisi.net/?p=954>.

Oransay, G., (1978). Türkiye'de Defter ve Dergi Biçiminde Fasil Yayınları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C: 22. S: 1.

Öner, A. (2011). *Geleneksel Türk Müziği Öğelerinin Flüt Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Önerisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Malatya: İnönü Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.

Özalp, M.N. (1986). Türk Musikisi Tarihi (Derleme). C: 1-2. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. Yayın No:34.

Özalp, M.N. (1992). Türk Müsíkisi Beste Formları. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları. Yayın No: 239.

Özcasnaklı, U. ve Dalkıran, E. (2013). Klasik ve Flamenko Gitar Sağ El Çalım Tekniklerinin Karşılaştırılması ve Gitar Eğitiminde Kullanılabilirliği. 15.02.2015, <http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/26b.ozcasnakli.pdf>.

Özkan, İ.H. (2001). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri - Kudüm Velveleri. İstanbul: Ötüken Yayımcılık. Musiki Dizisi.

Öztürk, S. (Haziran 2010). Kürdilihicazkar Makamı Kuramında Yeden Kavramının Değerlendirilmesi. 27.02.2015,

http://sbedergi.gumushane.edu.tr/Makaleler/299173270_911SelcukOzturk2.pdf

Öztuna, Y. (1990). Türk Musikisi Ansk:II. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Pala, İ. (1995). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. Ankara: Akçağ Yayınları.

Pamir, L. (1984). Çağdaş Piyano Eğitimi. İstanbul: Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları.

Refik Fersan. 21.02.2015,

<http://www.trtkulliyat.com/application/biyografiler?activeAuthor.id=6>

Sağır, T. (1998). *Okul Müziği Çerçevesinde Geleneksel Türk sanat Müziği Makam Sistemi Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Say, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi. 4. Cilt. Ankara: Başkent Yayın Evi.

Semai (Ağır). 11.03.2015,

<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/agir-semai/>

Sözer, V. (2014). Müzik Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi. İkinci Basım.

Şarkı. 23.03.2015,

<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/sarki/>

Şenalp, T. ve Dişiaçık, N.D. (2013). 1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziği Nasıl Değişti? Sözlü Tarih Çalışması. *Akademik Bakış Dergisi*. S:38. Eylül-Ekim 2013.

Tanrıkorur, C. (1998). Türk Müzik Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tanrıkorur, C. (1999). Osmanlı Medeniyeti Tarihi. 2. Cilt, İstanbul: Zaman Gazetesi Yayını.
- Tanrıkorur, C. (2005). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toros, M. (2004). 10 Etudes. Ankara: S.C.A Editions.
- Tura, Y. (1988). Türk Musikisinin Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu, Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı. I. Cilt. İstanbul: Ykm Yayınları.
- Türkmen, U. (2007). Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları. Afyon Kocatepe Üniversitesi. S:9. C:1.
- Uçan, A. (2000). Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uludağ, A.K. (2008). *Flamenko Sanatının Kültürel Etkileşim Süreci ile Gitar İcracılığının Teknik Özelliklerinin İncelenmesi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Umay, T. ve Altaş, E. (2005). Klasik Gitar Metodu. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Ungay, M. H. (1981). Türk Mûsikîsi'nde Usûller ve Kudüm. İstanbul.
- Yalçın, G. (2004). *Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Yalçın, G. (2012). Halk Müziğinden Gitara. Kayseri: Mavi Ofset.
- Yalçın, G. (2013). Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Lisans Alan Derslerinde Klasik Gitarın Yeri ve Önemi. *Ondokuz Mayıs Eğitim Fakültesi Dergisi*. 32(2).
- Yaman, B.G. (2007). *Türk Müziği'nin Devirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yeprem, S. (2003). Flamenko Sanatı ve Gitar. İstanbul: Bemol Müzik Yayınları.
- Yılmaz, Z. (1994). Türk Musikisi Dersleri. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Yöndem, S. (1998). *Türkiye'deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin*

Öğretiminde ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri.
Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

EKLER

EK 1

Nihavend Saz Semaisi Özgün Notaları

USÛLÜ : Akâak Semâi

MOZİK : Ömer Altug

♩ = 100

NIHÂVEND SAZ SEMÂİSİ

MOLÂZİME

SON

2. HÂNE

3. HÂNE

tr

The musical score is written on eight staves of five-line systems. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 10/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, beams, slurs, and triplets. There are also dynamic markings like 'tr' (trill) and 'B' (breath). The piece is divided into sections: the first staff is the main melody, followed by a 'MOLÂZİME' section (marked with a double bar line and a symbol), and then three 'HÂNE' sections (2. HÂNE and 3. HÂNE). The piece concludes with a 'SON' marking. The notation is dense and characteristic of traditional Turkish Semaî music.

NIHÄVEND SAZ SEMÄİSİ

-2-



4. HÄNE



İkinci dönüŖte ağırlaŖarak

EK 2

Nihavend Saz Semaisi Gitar Düzenlemesi

NİHAVEND SAZ SEMAİSİ

Ömer ALTUĞ
Arr.Genco ATAY

Aksak Semai

Birinci Hane

2) 2) 3) 4) 5) 6) 7)

* CVII CVIII

CV..... CV

Teslim

gliss. 1 1

gliss. 4 4 CI CI

*: "4." parmak ile küçük bare

Copyright © 2015

2

9 İkinci Hane

Cl.....

10

11

12 CIII

13 Üçüncü Hane

14

15 CIII

16 CV

Dördüncü Hane

19 3

CV.....
25

29

34

38

43

47 **molto rit.**

Ad lib.
50 *CV.....*

EK 3

Muhayyerkürdi Saz Semaisi Özgün Notaları

Muhayyer-Kürdi Saz Semâi

Sâdî Sıdıkî (Kamûsî)
(05.02.1899 – 11.03.1962)

Akrak Semâi ♩ = 116

1. *Hârâ*

Taslim

2. *Hârâ*

3. *Hârâ*

Yürük Semâi ♩ = 144

4. *Hârâ*

EK 4

Muhayyerkürdi Saz Semaisi Gitar Düzenlemesi

MUHAYYER KÜRDİ SAZ SEMAİSİ

Sadi IŞILAY
Arr. Genco ATAY

Aksak Semai
Birinci Hane

The musical score is written in 10/8 time and consists of seven staves. The first staff (measures 1-4) is labeled 'Aksak Semai Birinci Hane' and features a complex melodic line with triplets and glissandos. The second staff (measures 5-7) continues the melodic line. The third staff (measures 8-10) is labeled 'Teslim' and features a more rhythmic, percussive texture. The fourth staff (measures 11-13) continues the melodic line. The fifth staff (measures 14-16) is labeled 'İkinci Hane' and features a melodic line with a repeat sign. The sixth staff (measures 17-19) continues the melodic line. The seventh staff (measures 20-22) continues the melodic line. The score includes various guitar techniques such as triplets, glissandos, and slurs.

Copyright © 2015

12 Üçüncü Hane 1 4 1 4 4 2

14

15

16 Dördüncü Hane

20

26

32

x : Slap("p" parmağının iç kısmı ile tellere vuruş)

EK 5

Kürdilihicazkar Saz Semâisi Özgün Notaları

Kürdilihicazkâr Saz Semâisi

- 1 -

Aksak Semâî $\text{♩} = 112$ *Reşat Aysu*

1. *Hârâ*

Teslim

2. *Hârâ*

3. *Hârâ*

Semâî $\text{♩} = 168$

4. *Hârâ*

Kürdîlîhicâzkâr Saz Semâisi

- 2 -

Reşat Ayşu

J = 192

Mızraplar

Yaylar

Mızraplar ve yaylar ajirtılarak

EK 6

Kürdilhicazkar Saz Semaisi Gitar Düzenlemesi

KÜRDİLHİCAZKAR SAZ SEMAİSİ

M.Reşat AYSU
Arr. Genco ATAY

Birinci Hane

5 Teslim

8 İkinci Hane

2

10

Üçüncü Hane

12

14

15

16

Dördüncü Hane

20

25

30 ↑ ↓ ↑ ↓ 3

35

41

47

53

Ad lib.
CVII


59

Ad lib.


63

4

66 *Ad lib.*



69 *Ad lib.*



72



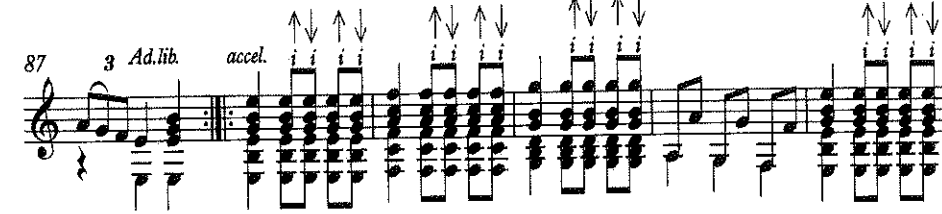
75 *Ad lib. accel.* *Ad lib. Cl*



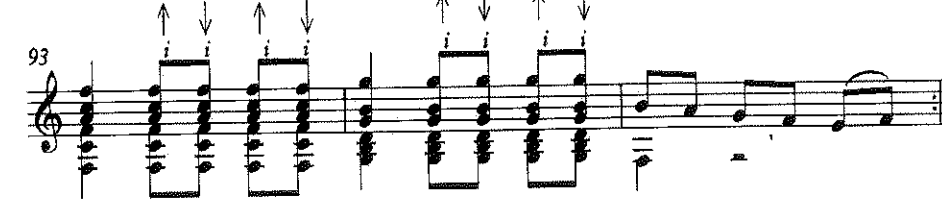
81 *Ad lib.* *molto rit.* *Ad lib.* *molto rit.*



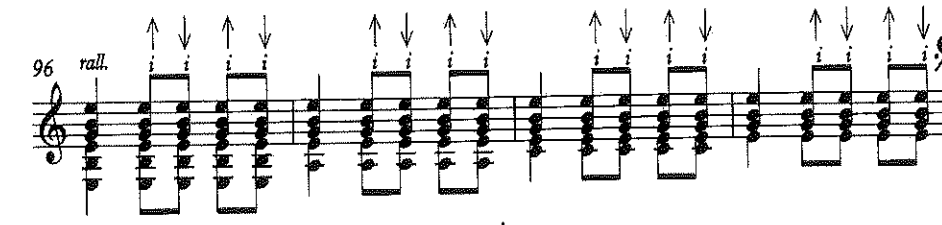
87 *Ad lib. accel.*



93



96 *rall.*



EK 7

Sultaniyegah Sirto Özgün Notaları

SULTANİYEGÂH SİRTO

Türk Aksağı

Refik FERSAN

The musical score for "Sultaniyegah Sirto" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a change in the time signature to 2/4. The fourth and fifth staves continue the melody in 2/4 time. The sixth staff returns to 3/4 time. The seventh staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The eighth and ninth staves are dominated by triplet patterns, with the number '3' written above each group of three notes. The tenth staff concludes the piece with a final melodic phrase.



EK 8

Sultaniyegah Sırto Gitar Düzenlemesi

SULTANİYEGAH SİRTO

Türk Aksağı

Refik FERSAN
Arr. Genco ATAY

The image displays a guitar score for the piece "Sultaniyegah Sırto". The score is written in a 7/8 time signature and consists of seven staves of music. The first staff shows the initial melodic line with a circled '3' indicating a triplet. The subsequent staves (5, 7, 9, 11, 13, 15) feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. Above these notes, the number '5' is written, indicating a fifth fret. Below the notes, various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and circled numbers (3, 4, 5, 6) are present, likely indicating specific fretting techniques or fingerings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Copyright © 2015

Musical score for guitar, measures 17-36. The score is written in treble clef with a 7/8 time signature. Measures 17-25 feature a complex rhythmic pattern of eighth notes with frequent five-finger chords (marked '5') and a bass line with a '2' and a circled '6'. Measure 26 shows a change in rhythm and includes fingerings '2', '3', '4' and a circled '6'. Measure 29 includes first and second endings, with a circled '4' and a circled '3'. Measure 32 has a circled '6' and a circled '3'. Measures 34 and 36 consist of a continuous eighth-note melody.

38 CII

41

44

47

50 CII

53 CII

56 Ad lib.

59 a tempo

61

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains nine staves of music, numbered 38 through 61. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 7/8. The score features various guitar techniques, including triplets, slurs, and fingering numbers (1-4). Annotations include 'CII' above measures 38, 50, and 53; 'Ad lib.' above measure 56; and 'a tempo' above measure 59. Measure 56 contains a dense, rapid sequence of notes, likely a tremolo or a complex rhythmic pattern. The piece concludes with a double bar line at measure 61.

EK 9

Nihavend Longa Özgün Notaları

NIHAVEND LONGA

NİM SOFYAN

MÜZİK: KEVSER HANIM

$\text{♩} = 112$

SON

EK 10

Nihavend Longa Gitar Düzenlemesi

NİHAVEND LONGA

Kevser Hanım
Arr. Genco ATAY

Nim Sofyan

The image shows a guitar score for the piece "Nihavend Longa" by Nim Sofyan, arranged by Genco Atay. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a measure marked '7' and includes a 'CII' marking above the staff. The third staff starts at measure '13' and features a complex rhythmic pattern with '3' and '3' markings above the staff and 'i a i' markings below. The fourth staff starts at measure '19' and includes '3' and '3' markings above the staff. The fifth staff starts at measure '25' and includes '3' and '3' markings above the staff. The sixth staff starts at measure '31' and includes a 'CII' marking above the staff. The seventh staff starts at measure '37' and includes '2-2' markings above the staff and '1. CII' and '2. 3-3' markings above the staff. The score is filled with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

Copyright © 2015

EK 11

Şehnaz Longa Özgün Notaları

Şehnaz Longa

Usûlü: Sofyan $\text{♩} = 96$

Hesab: Sarıarı Ethem Efendi

1. *Hârîc*

2. *Hârîc*

3. *Hârîc*

Son

EK 12

Şehnaz Longa Gitar Düzenlemesi

ŞEHNAZ LONGA

Santuri Ethem Efendi
Arr. Genco ATAY

Sofyan
Birinci Hane

The first system of musical notation for the guitar arrangement, measures 1-3. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with various rhythmic values and accidentals. The bass line consists of chords and single notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes. A double bar line is present at the end of the system.

The second system of musical notation, measures 4-5. It continues the melody and bass line from the previous system. It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. A double bar line is present at the end of the system.

The third system of musical notation, measures 6-7. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. Measure 6 is marked with a 'T' symbol and the word 'Teslim'. Measures 7 and 8 are marked with 'CIV' and 'CVII' respectively. The notation includes complex chordal structures and rhythmic patterns. A double bar line is present at the end of the system.

The fourth system of musical notation, measures 8-9. It continues the melody and bass line. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated below the notes. A double bar line is present at the end of the system.

The fifth system of musical notation, measures 10-11. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with various rhythmic values and accidentals. The bass line consists of chords and single notes. A double bar line is present at the end of the system.

The sixth system of musical notation, measures 12-13. It continues the melody and bass line. It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. A double bar line is present at the end of the system.

Copyright © 2015

2

İkinci Hane

15

18

Üçüncü Hane

21

25

28

EK 13

“Ağla Gitar” Özgün Notaları

Nihâvend Şarkı

*Şiirinde nice uzun yılların özlemi var
(Ağla gitar)*

*Beste: Arif Aral
Gitar: İsmail Y. Çiğdem*

Sesli J=184

SAZ

SAZ

SAZ

İ çim de SAZ ni ce u zun

yıl la nın SAZ öz le mi var

SAZ

Bu ge ce ef kâr lı

yım ağ la gi tar SAZ

çal SAZ çal SAZ çal gi tar

SAZ

SAZ

Nihâvend Şarkı

İçimde nice uzun yılların özlemi var
(Ağla gitar)

Başar: Avni Arel
Gitar: İsmail H. Oğuzcan

- 2 -

Bit me sin bu sar hoş luk
sür sün SAZ
sa ba ha ka dar SAZ

İçimde nice uzun yılların özlemi var
Bu gece eskârlyım ağla gitar, çal gitar
Bitmesin bu sarhoşluk sürsün sabaha kadar
Bu gece eskârlyım ağla gitar, çal gitar

EK 14

“Ağla Gitar” Gitar Düzenlemesi

AĞLA GİTAR
(Nihavend Şarkı)

Arr. Genco ATAY

Beste: Avni ANIL
Güfte: Ü.Yaşar OĞUZCAN

The musical score is written in 2/4 time and consists of several systems of music. The first system (measures 1-5) features a melodic line with a * symbol above it, indicating a golpe. The second system (measures 6-10) includes a first and second ending. The third system (measures 11-15) features triplets and a * symbol. The fourth system (measures 16-20) includes a * symbol and a p (piano) dynamic. The fifth system (measures 21-26) includes a first and second ending and the lyrics 'i ÇİM DE'. The sixth system (measures 27-31) includes the lyrics 'Nİ CE U ZUN YIL' and features a 3 gliss. 3 0 technique. The seventh system (measures 32-36) includes the lyrics 'LA RIN ÖZ LE Mİ' and features a 3 gliss. 3 0 technique.

* : Golpe

Copyright © 2015

2

37

VAR

p

i i i

42

1.

47

2.

Chl.....

BU GE CE

52

3 gliss. 3 0

EF KAR LI

56

YIM AG LA GI TAR

61

Chl.....

e a m i e a m i

66

71 ÇAL ÇAL ÇAL

71

Gi TAR

75 * * *

80 1. 2. 3 3 3

85 3 3

91 a m i i i i i i gliss. gliss. 2 2

BİT ME SİN BU SAR

96 HOŞ LUK SÜR

101 SÜN

106 3 gliss. 3 0

SA BA HA IDAR