

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE TAKSİM VE ÇALIŞMA YÖNTEMİ  
OLARAK ŞARKI FORMUNUN KULLANIMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Neva GÜNAYDIN**

**Performans Anasanat Dalı**

**Çalgı-Ses Programı**

**MAYIS 2018**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE TAKSİM VE ÇALIŞMA YÖNTEMİ  
OLARAK ŞARKI FORMUNUN KULLANIMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Neva GÜNAYDIN  
(420151010)**

**Performans Anasanat Dalı**

**Çalgı-Ses Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. Neva ÖZGEN KÖSOĞLU**

**MAYIS 2018**



İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 420151010 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Neva GÜNAYDIN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “Türk Makam Müziği'nde Taksim ve Eğitim Yöntemi Olarak Şarkı Formunun Kullanımı” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :** **Doç. Neva ÖZGEN KÖSOĞLU** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :** **Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Dr. Öğr. Üyesi Aşlıhan ERUZUN ÖZEL** .....  
Yıldız Teknik Üniversitesi

**Teslim Tarihi** : 4 Mayıs 2018  
**Savunma Tarihi** : 8 Haziran 2018



## ÖNSÖZ

Müzikal kimliğin ve birikimin şahısa özgü bir ifade biçimiyle dışa vurulduğu doğaçlamalar, tüm icra yöntemleri arasında özel bir konuma sahip olmaktadır. Yaşam içinde edindiğimiz tecrübeler, her bir tecrübe sonucunda gelişen dünya algımız, icra ettiğimiz müziğin kuramsal öğeleri ile birleşerek, doğaçlamalar aracılığıyla yeni ve ana özgü bir ifadeye dönüşür. Doğaçlama icralarında ifade gücümüzün kuvvetli olması adına, icra ettiğimiz müziğin temel unsurlarını analiz etmek ve buna bağlı olarak bir çalışma düzeni oluşturmak gerekliliği mevcuttur. Tez çalışmasının konusu bu düşünceden yola çıkarak geliştirilmiş, Türk Makam Müziği'nde doğaçlama bir form olan taksim için bir çalışma yöntemi sunulmuştur.

Öncelikle, eğitim yaşantım ve tez yazım süresince, bilgi, birikim ve manevi desteğini her daim yanımda hissettiğim, kıymetli kemeçe hocam ve tez danışmanım Doç. Neva ÖZGEN KÖSOĞLU'na içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez yazım aşamasında titizlikle yardımda bulunan kıymetli arkadaşım Burcu GÖKTÜRK ve Ahmet Fahreddin UÇAR'a; tez içinde yer alan eser ve taksim notalarının bilgisayar ortamına aktarılmasında büyük emek harcayan sevgili Ramazan SÖYLER'e; tez konunun şekillenmesine katkı sağlayan ve müzikal birikimini esirgemeyen değerli Öğr. Gör. Nurullah KANIK'a; tez içeriğimin zenginleşmesini sağlayan, kaynaklarını benimle paylaşan değerli Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu SARI, Dr. Öğr. Üyesi Bilen IŞIKTAŞ, Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU, Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR, Arş. Gör. Zeynep Ayşe Hatipoğlu ve Öğr. Gör. Gülşah Sönmez'e; taksim kayıtları için yardımda bulunan Cansun Küçüktürk'e; tez çalışmam için görüşme yapmayı kabul ederek çok değerli düşüncelerini benimle paylaşan kıymetli kemeçe sanatçısı, değerli hocam İhsan ÖZGEN'e saygı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak, eğitim hayatımın şekillenmesi adına koşulsuz destek sağlayan aileme çok teşekkür ediyorum.

Mayıs 2018

Neva GÜNAYDIN





## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>ix</b>
<b>ŞEKİL</b> .....	<b>xi</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>xv</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1 Tezin Amacı .....	3
1.2 Çalışma Yöntemi .....	4
<b>2. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE TAKSİM FORMU</b> .....	<b>9</b>
2.1 Taksim İcrasını Nitelikli Kılan Unsurlar .....	11
2.2 Taksim Türleri .....	13
2.3 Türk Makam Müziği'nde Sözlü Doğaçlama Formu "Gazel" .....	16
2.4 XIX.-XX. Yüzyıl Çalgı Müziği'ndeki Değişimlerin Taksim Formu Üzerindeki Etkisi .....	22
<b>3. ŞARKI FORMU</b> .....	<b>31</b>
3.1 XIX. Yüzyılda Yaygınlaşan Şarkı Formu Yapısı .....	33
3.2 Şarkı Formu ile Benzerlik Gösteren Klasik Taksim Örnekleri .....	36
<b>4. TAKSİM ÇALIŞMALARI</b> .....	<b>41</b>
4.1 Sultaniyegah Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması.....	42
4.2 Acemaşiran Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması .....	46
4.3 Hüseyini Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması .....	50
4.4 Bayati Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması .....	54
4.5 Karcıgar Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması .....	59
4.6 Hicaz Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması .....	62
4.7 Şedaraban Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması.....	66
4.8 Segah Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması.....	71
4.9 Nihavend Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması .....	74
4.10 Hicazkar Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması .....	79
<b>SONUÇ</b> .....	<b>85</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>87</b>
<b>EKLER</b> .....	<b>91</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>125</b>



## **KISALTMALAR**

**CD** : Compact Disc

**İTÜ TMDK** : İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

**s.** : sayfa



## ŞEKİL

### Sayfa

Şekil 1.1 :	Sultaniyegah Şarkı, Zemin bölümü. ....	6
Şekil 1.2 :	Sultaniyegah Taksim, Zemin bölümü. ....	7
Şekil 4.1 :	Sultaniyegah Şarkı, Zemin bölümü. ....	42
Şekil 4.2 :	Sultaniyegah Taksim, Zemin bölümü. ....	42
Şekil 4.3 :	Sultaniyegah Şarkı, Nakarat bölümü. ....	43
Şekil 4.4 :	Sultaniyegah Taksim, Nakarat bölümü. ....	43
Şekil 4.5 :	Sultaniyegah Şarkı, Meyan bölümü. ....	44
Şekil 4.6 :	Sultaniyegah Taksim, Meyan bölümü. ....	45
Şekil 4.7 :	Sultaniyegah Şarkı, Nakarat bölümü. ....	46
Şekil 4.8 :	Sultaniyegah Taksim, Nakarat bölümü. ....	46
Şekil 4.9 :	Acemaşiran Şarkı, Zemin bölümü. ....	46
Şekil 4.10 :	Acemaşiran Taksim, Zemin bölümü. ....	47
Şekil 4.11 :	Acemaşiran Şarkı, Nakarat bölümü. ....	47
Şekil 4.12 :	Acemaşiran Taksim, Nakarat bölümü. ....	48
Şekil 4.13 :	Acemaşiran Şarkı, Meyan bölümü. ....	48
Şekil 4.14 :	Acemaşiran Taksim, Meyan bölümü. ....	49
Şekil 4.15 :	Acemaşiran Şarkı, Nakarat bölümü. ....	49
Şekil 4.16 :	Acemaşiran Taksim, Nakarat bölümü. ....	50
Şekil 4.17 :	Hüseyni Şarkı, Zemin bölümü. ....	50
Şekil 4.18 :	Hüseyni Taksim, Zemin bölümü. ....	51
Şekil 4.19 :	Hüseyni Şarkı, Nakarat bölümü. ....	51
Şekil 4.20 :	Hüseyni Taksim, Nakarat bölümü. ....	52
Şekil 4.21 :	Hüseyni Şarkı, Meyan bölümü. ....	52
Şekil 4.22 :	Hüseyni Taksim, Meyan bölümü. ....	53
Şekil 4.23 :	Hüseyni Şarkı, Nakarat bölümü. ....	54
Şekil 4.24 :	Hüseyni Taksim, Nakarat bölümü. ....	54
Şekil 4.25 :	Bayatı Şarkı, Zemin bölümü. ....	54
Şekil 4.26 :	Bayatı Taksim, Zemin bölümü. ....	55
Şekil 4.27 :	Bayatı Şarkı, Nakarat bölümü. ....	55
Şekil 4.28 :	Bayatı Taksim, Nakarat bölümü. ....	56
Şekil 4.29 :	Bayatı Şarkı, Meyan bölümü. ....	56
Şekil 4.30 :	Bayatı Taksim, Meyan bölümü. ....	57
Şekil 4.31 :	Bayatı Şarkı, Nakarat bölümü. ....	58
Şekil 4.32 :	Bayatı Taksim, Nakarat bölümü. ....	58
Şekil 4.33 :	Karcıgar Şarkı, Zemin bölümü. ....	59
Şekil 4.34 :	Karcıgar Taksim, Zemin bölümü. ....	59
Şekil 4.35 :	Karcıgar Şarkı, Nakarat bölümü. ....	60
Şekil 4.36 :	Karcıgar Taksim, Nakarat bölümü. ....	60
Şekil 4.37 :	Karcıgar Şarkı, Meyan bölümü. ....	61
Şekil 4.38 :	Karcıgar Taksim, Meyan bölümü. ....	61

Şekil 4.39 :	Karcığar Şarkı, Nakarat bölümü. ....	62
Şekil 4.40 :	Karcığar Taksim, Nakarat bölümü. ....	62
Şekil 4.41 :	Hicaz Şarkı, Zemin bölümü. ....	62
Şekil 4.42 :	Hicaz Taksim, Zemin bölümü. ....	63
Şekil 4.43 :	Hicaz Şarkı, Nakarat bölümü. ....	63
Şekil 4.44 :	Hicaz Taksim, Nakarat bölümü. ....	64
Şekil 4.45 :	Hicaz Şarkı, Meyan bölümü. ....	65
Şekil 4.46 :	Hicaz Taksim, Meyan bölümü. ....	65
Şekil 4.47 :	Hicaz Şarkı, Nakarat bölümü. ....	66
Şekil 4.48 :	Hicaz Taksim, Nakarat bölümü. ....	66
Şekil 4.49 :	Şedaraban Şarkı, Zemin bölümü. ....	66
Şekil 4.50 :	Şedaraban Taksim, Zemin bölümü. ....	67
Şekil 4.51 :	Şedaraban Şarkı, Nakarat bölümü. ....	67
Şekil 4.52 :	Şedaraban Taksim, Nakarat bölümü. ....	68
Şekil 4.53 :	Şedaraban Şarkı, Meyan bölümü. ....	69
Şekil 4.54 :	Şedaraban Taksim, Meyan bölümü. ....	69
Şekil 4.55 :	Şedaraban Şarkı, Nakarat bölümü. ....	70
Şekil 4.56 :	Şedaraban Taksim, Nakarat bölümü. ....	70
Şekil 4.57 :	Segah Şarkı, Zemin bölümü. ....	71
Şekil 4.58 :	Segah Taksim, Zemin bölümü. ....	71
Şekil 4.59 :	Segah Şarkı, Nakarat bölümü. ....	72
Şekil 4.60 :	Segah Taksim, Nakarat bölümü. ....	72
Şekil 4.61 :	Segah Şarkı, Meyan bölümü. ....	73
Şekil 4.62 :	Segah Taksim, Meyan bölümü. ....	73
Şekil 4.63 :	Segah Şarkı, Nakarat bölümü. ....	73
Şekil 4.64 :	Segah Taksim, Nakarat bölümü. ....	74
Şekil 4.65 :	Nihavend Şarkı, Zemin bölümü. ....	74
Şekil 4.66 :	Nihavend Taksim, Zemin bölümü. ....	75
Şekil 4.67 :	Nihavend Şarkı, Nakarat bölümü. ....	75
Şekil 4.68 :	Nihavend Taksim, Nakarat bölümü. ....	76
Şekil 4.69 :	Nihavend Şarkı, Meyan bölümü. ....	77
Şekil 4.70 :	Nihavend Taksim, Meyan bölümü. ....	77
Şekil 4.71 :	Nihavend Şarkı, Nakarat bölümü. ....	78
Şekil 4.72 :	Nihavend Taksim, Nakarat bölümü. ....	78
Şekil 4.73 :	Hicazkar Şarkı, Zemin bölümü. ....	79
Şekil 4.74 :	Hicazkar Taksim, Zemin bölümü. ....	79
Şekil 4.75 :	Hicazkar Şarkı, Nakarat bölümü. ....	80
Şekil 4.76 :	Hicazkar Taksim, Nakarat bölümü. ....	81
Şekil 4.77 :	Hicazkar Şarkı, Meyan bölümü. ....	82
Şekil 4.78 :	Hicazkar Taksim, Meyan bölümü. ....	82
Şekil 4.79 :	Hicazkar Şarkı, Nakarat bölümü. ....	83
Şekil 4.80 :	Hicazkar Taksim, Nakarat bölümü. ....	83
Şekil A.1 :	Sultâniyegâh Şarkı, <i>Al sâzımı sen sevdiceğim şen hevesinle..</i> ....	92
Şekil A.2 :	Sultâniyegâh Taksim. ....	93
Şekil A.3 :	Acem-Aşîrân Şarkı, <i>Ey çeşm-i âhû mehlika.</i> ....	96
Şekil A.4 :	Acemaşîran Taksim. ....	97
Şekil A.5 :	Hüseynî Şarkı, <i>O güzel gözlerle bakmasını bil.</i> ....	99
Şekil A.6 :	Hüseynî Taksim. ....	100
Şekil A.7 :	Bayâtî Şarkı, <i>Gül yüzlülerin şevkine gel.</i> ....	102
Şekil A.8 :	Bayâtî Taksim. ....	103

Şekil A.9 : Karcıġar Şarkı, <i>Varken gönülde bin türlü yâre</i> .....	105
Şekil A.10 : Karcıġar Taksim. ....	106
Şekil A.11 : Hicâz Şarkı, <i>Kendine niçin emsâl ararsın</i> . ....	108
Şekil A.12 : Hicaz Taksim. ....	109
Şekil A.13 : Şed-i Arabân Şarkı, <i>Gözümden gönlümden hayâli gitmez</i> .....	111
Şekil A.14 : Şedaraban Taksim. ....	112
Şekil A.15 : Segâh Şarkı, <i>Olmaz ilaç sine-i sâd pâreme</i> . ....	114
Şekil A.16 : Segâh Taksim. ....	115
Şekil A.17 : Nihâvend Şarkı, <i>Koklasam saçlarını bu gece tâ fecre kadar</i> .....	117
Şekil A.18 : Nihâvend Taksim. ....	119
Şekil A.19 : Hicazkâr Şarkı, <i>Mâni oluyor hâlimi takrîre hicâbım</i> .....	121
Şekil A.20 : Hicazkâr Taksim. ....	122





## **TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE TAKSİM VE ÇALIŞMA YÖNTEMİ OLARAK ŞARKI FORMUNUN KULLANIMI**

### **ÖZET**

Tez çalışmasında, Türk Makam Müziği icrasında irticali kompozisyon becerisi ve müzikal birikimi ortaya koyan taksim formu için alternatif bir çalışma yöntemi sunulmuştur. Taksim icrasını geliştirmek için uygulanan geleneksel yöntemlere ek olarak, icracılara yazılı bir referans kaynağı oluşturulmak istenmiştir. Türk Makam Müziği'nin sözlü repertuarında yer alan şarkı formu, biçimsel açıdan klasik taksim icra çalışması için uygun bir yapı oluşturmaktadır. Geçmiş dönem taksim ustalarının plak kayıtlarında da, XX. yüzyıl sonrası gerçekleştirilen taksim icralarına nazaran daha formal bir taksim yapısına rastlanmaktadır. Klasik taksimlerde ve gazel icralarında, şarkı formu ile benzerlik teşkil eden bir yapı bulunması bu görüşü destekler niteliktedir. Dolayısıyla, çalışma yönteminde referans olarak zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümlerinden oluşan şarkı formu baz alınmış, şarkıların her bir bölümü varyasyonlandırılarak taksim çalışmaları yapılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, doğaçlama ve taksim kavramlarına değinilmiş, çalışmanın amacı ve uygulama yöntemi ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. İkinci bölümde, taksim formunun Türk Makam Müziği'ndeki icra yöntemlerinden bahsedilmiş, taksim icralarını nitelikli kılan unsurlar değerlendirilmiştir. Ardından, taksim türleri sınıflandırılarak uygulama alanları tarif edilmiştir. Türk Makam Müziği'ndeki doğaçlama anlayışını insan sesinin sınırsız genişliği ile tanıtan gazel formuna da bölüm içerisinde yer verilmiş, edebi ve müzikal açıdan ele alınarak incelenmiştir. Üçüncü bölümde şarkı formunun tarifi yapılmış, ardından şarkı formunun biçimsel yapısı ile benzerlik gösteren klasik taksim örneklerine yer verilmiştir. Şarkı formu ile benzerlik gösteren taksim ve gazel analizlerinin yapıldığı çalışmalar da bölümün içerisinde yer almaktadır. Dördüncü bölümde ise; Sultaniyegah, Acemaşiran, Hüseyini, Bayati, Karcıgar, Hicaz, Şedaraban, Segah, Nihavend ve Hicazkar makamlarında bestelenmiş on adet şarkı ile oluşturulmuş klasik taksim çalışmalarına yer verilmiştir. Taksimler, şarkıların zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümleri varyasyonlandırılarak oluşturulmuş, seçili eserlerin makamsal analizleri de yapılmıştır. Analizler ve taksim çalışmalarının sonucunda, icracılar tarafından rahat uygulanabilir, verimli bir çalışma yöntemi elde edilmiştir. Şarkıların küçük formlu bir yapıda olması ve küçük usüller ile bestelenmesi, eserlerde yer alan makamsal unsurların daha rahat analiz edilmesini sağlamıştır. Seçili eserlerin sade bir notasyon ile yazılması da, şarkılarda yer alan müzik cümlelerini kişisel müzik anlayışı ile yorumlayarak, kompozisyon becerisini geliştirmeye katkı sağlamıştır.



## THE USE OF THE “ŞARKI” FORM IN TURKISH MAKAM MUSIC AS “TAKSİM” AND A METHOD OF STUDY

### SUMMARY

In this thesis, the *taksim* form, featuring improvisatory compositional skills and musical knowledge in Turkish Makam Music, is presented as an alternative method of study. In addition to all of the traditional methods of performance of the *taksim*, a written reference is desired by performers. The *şarkı* form in the vocal repertoire of Turkish Makam Music creates a suitable structure for the study of *taksim* performance. Furthermore, in comparison to post-20th-century performers of the *taksim*, past masters of the *taksim* demonstrate a more form-based classical *taksim* structure in their vinyl recordings. The existence of structures similar to that of the *şarkı* form in classical *taksims* and *gazel* performances support this view. Therefore, the *şarkı* form is taken as a base of reference in this method of study, whereby variations of each section of the *şarkı*: the *zemin*, *nakarât*, and *meyan*, are performed in the *taksim*.

In the first part of the study, the concepts of improvisation and *taksim* are mentioned and the purpose and methodology are explained in detail. In the second part, the methods of performing the *taksim* in Turkish Makam Music and its qualifying elements that are evaluated. Thereafter, the types of *taksim* are classified and its areas of application are described. The *gazel* form, which introduces the understanding of improvisation in Turkish Makam Music through the limitless range of the human voice is also included, and is examined from a musical and literary perspective. In the third section, the *şarkı* form is defined, whereafter several examples of classical *taksim* showing similarities with the *şarkı* form are presented. This section includes analyses of *taksim* and *gazel* which show similarities to the song form. The fourth section is devoted to a study of ten classical *taksim* which are composed in the following makams: Sultaniyegah, Acemaşiran, Hüseyini, Bayati, Karcıgar, Hicaz, Şedaraban, Segah, Nihavend, and Hicazkar. These *taksim* were made through variations of the *zemin*, *nakarât*, and *meyan* sections of the *şarkı*; makam analyses of the selected pieces are also made. In the conclusion of these analyses and this study of *taksim*, a method of study that can easily be applied by performers is derived. The fact that *şarkı* possess a small-form structure and are composed with small *usül* (rhythmic cycles) has facilitated the analysis of the elements of makam in these pieces. The simplistic writing style of the musical notation additionally contributes to the development of compositional skills through personal musical understandings in the interpretation of *şarkı* melodies.



## 1. GİRİŞ

Yaşam boyunca edinilen birçok bilgi, tanışılan insanlar, gezilen mekanlar, anlık kararlar ve eylemler sonucunda gerçekleşmektedir. Kişi ne kadar planlı bir hayat yaşarsa yaşasın, kendi kontrolünde dönmeyen bir dünyanın içinde yaşaması, onu her an yeni bir deneyimle karşılaşma haline sürükler. Bu rastlantısal kurgu, tecrübenin oluşmasında ve bireylerin kişisel gelişiminin sağlanmasında büyük rol oynamaktadır. Dolayısıyla doğaçlama kavramı, günlük hayat akışının içinde belirgin olarak kendini göstermekte, kişiyi yönlendirmektedir. Zira bir adım sonrasında nelerle karşılaşılacağından emin olamama hali, insan hayatını anlamlı kılan etkenlerdendir. Doğaçlama günlük hayatın yanı sıra, müzik, fotoğraf, resim, tiyatro gibi birçok sanat dalının içinde varlığını sürdüren bir kavramdır.

Bu kavramı müzikal açıdan ele alırsak; bir müzik türünün içinde aktif olarak kullanılıyor olup olmamasından bağımsız olarak, doğaçlamanın her türlü müziğin zeminini oluşturduğunu söylemek yanlış değildir. Bütün teorik sistemler arayış ve keşif üzerine kuruludur; ses aralıklarının yanlış ya da doğru oluşunun gözetilmediği zamanlarda da doğaçlama eylemi varlığını sürdürmüştür. Teorik sistemlerin şekillenmesiyle birlikte, doğaçlamalar da belirli kurallar dahilinde yapılan ve farklı kültürlerin müzikal yapısını tanıtan formlara dönüşmüştür. Bu durumun doğaçlamayı artık tamamen özgür bir form olmaktan ziyade, içinde hata eylemini barındıran bir şekile dönüştürdüğü de söylenebilir. Doğaçlamanın belirli hatlarının olması, ona estetik bir yön kazandırır ve ifade ettiği müzik türünü daha iyi tanıtmalarını sağlar. Fakat, bunun doğaçlamacının arayışına ve üretkenliğine ket vurmaması dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Paco Pena bununla ilgili olarak şöyle diyor; “İnsanlar bir şeyler çalmaya çalışırken bir şey yanlış oluyor, ama sonra onu daha da geliştirip istenmeden olan bu şeyden güzel şeyler çıkartıyorlar” (Bailey, 2011, s.99). Whitmer’in görüşü de bunu destekler niteliktedir; “Hata, bilmeden yapılan doğru bir şey olabilir” (Bailey, 2011, s.57).

Doğaçlama, tüm müziksel etkinlikler içinde en yaygın biçimde icra edilen bir tür olduğu halde en az anlaşılmiş olanlarından. Hakkında ulaşılan bilgi sayısının az

olması, doğaçlamanın sürekli değişen, yeniden uyarlanan ve kuramsal olmayan yapısını da destekleyici bir durumdur. Dolayısıyla doğaçlama için yapılan tanımlar farklılık gösterebilmektedir ve yaygın olarak kullanılan bir doğaçlama kavramına ulaşmak güçtür (Bailey, 2011, s.9). İcracının yazılı bir esere bağlı kalmaksızın, o ana dek edindiği birikimi aktarıyor oluşu, doğaçlama kavramının her birey tarafından farklı biçimde yorumlanabilir olmasına olanak sağlar. Doğaçlama esnasında çevresel faktörlerin icracıda yarattığı ruh hali de, doğaçlamayı icracının öngöremeyeceği biçimde şekillendirebilmektedir. Bailey'e göre de, "...ne kadar insan varsa o kadar da doğaçlama tavrı, kavramı, geleneği ve çalışma yolu vardır" (Bailey, 2011, s.81).

Çalışmanın ana eksenini oluşturan doğaçlama çeşidi ise, Türk Makam Müziği'nin enstrümantal icra yöntemleri içerisinde yer alan taksim formudur. 19. Yüzyıl sonlarına kadar sözlü müzik repertuarının içerisinde kullanılan ve eserlerin üslubunu tanıtıcı bir rol üstlenen taksim formu, bu dönemde sözlü müzikten bağımsız olarak da icra edilmiştir. 19. yüzyıl sonlarında gelişen kayıt teknolojisi ile birlikte, birçok taksim ve gazel üstadının icraları da plak kayıtları sayesinde ölümsüzleşmiştir. Yazılı bir esere bağlı kalmadan, doğaçlama bir kompozisyon oluşturmak, sazandelerin müzikal kimliklerini daha özgür bir ifade şekli ile aktarabilmelerini sağlamıştır.

Taksimler, Türk Makam Müziği geleneği içerisinde icra edildiği için, makamların özelliklerini açıklayıcı bir biçimde kurgulanmaktadır. İracıların kompozisyon kurma becerisi ve makam bilgisi ne derece yüksek ise, taksim icraları o ölçüde nitelik kazanmaktadır. Bu birikimin edinilebilmesi için başvuru belirlenmiş çalışma yöntemleri bulunmaktadır. Alanında ekol olmuş icracıların taksimlerini dinlemek ve taklit etmek, taksim icra yöntemlerini özümseyebilme adına uygulanan en yaygın çalışma biçimidir. Taksim icralarının dinlenilmesi kadar, saz eseri ve sözlü repertuarda yer alan pek çok eseri tatbik etmek de müzikal hafızanın genişlemesi adına büyük önem arz etmektedir. Besteci kimliği ile önem kazanmış isimlerin kompozisyon anlayışlarını analiz etmek, taksim esnasında cümle kurma becerisini artırmaktadır. Taksim icralarında olduğu gibi, bestelenen eserler de makamların kimliklerini tanıtıcı nitelikte oluşturulur. Dolayısıyla icracılar hem taksim anlayışlarını, hem de makam bilgilerini yazılı eserler üzerinden geliştirmektedir. Elbette, bu çalışma yöntemlerini uygulayabilmek için enstrüman hakimiyetinin belirli bir derecenin üzerinde olması gerekliliği bulunmaktadır. İcra edilen

enstrümanın teknik sınırlarını keşfetmek, taklit edilen taksimler ve yazılı eserlerin özelliklerini daha rahat uygulamaya yardımcı olacaktır.

Ayrıca, Makam Müziği'nde yer alan yazılı eserlerin icrasında da varyasyonlandırma ve doğaçlama geleneği yer almaktadır. Üslup ve tavır özelliklerinin notaya icra edildiği gibi aktarılmaması, icracılara eserlere bireysel yorum katma konusunda bir özgürlük alanı oluşturmuştur. Bir eserin kimliğini bozmadan, her icra edildiğinde farklı bir yorum katma özgürlüğü, icracıların doğaçlama becerisine de katkı sağlamaktadır.

Tez konusunun tasarlanması aşamasında, eserlerin makamsal ve melodik açıdan öğretici bir nitelik taşıması, usülden bağımsız bir taksim çalışma rehberi olarak kullanılabilecekleri fikrini doğurmuştur. Tezin konusunu şekillendiren bu fikir ile beste, peşrev, saz semaisi, şarkı gibi formlarda bestelenmiş sözlü ve enstrümantal eserler, serbest bir taksim gibi düşünülerek icra edilmiştir. Denemelerin sonucunda şarkı formunda bestelenmiş eserler ile taksim kompozisyonu oluşturmanın daha uygun olduğu görülmüştür. Şarkıların küçük formulu bir yapıda olması, eserleri analiz edebilme ve bireysel müzik cümleleri ile şekillendirebilme açısından daha verimli bir çalışma yöntemi sunmuştur. İhsan Özgen, taksim analizleri sonucunda oluşan görüşünü şu şekilde dile getirmiştir; “Eskiden icra edilen taksimlerini incelediğimiz zaman, bütünüyle olmasa da, şarkı formu ile benzerlik gösteren bir yaklaşım bulunuyor” (İ. Özgen, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2017). Klasik taksimlerdeki biçimsel yapılarda da şarkı formu ile benzerlikler görülmesi, şarkı formu baz alınarak klasik taksim çalışması yapılabileceği fikrini güçlendirmiştir.

## **1.1 Tezin Amacı**

Çalışmanın amacı, taksim icrasını geliştirmeyi arzu eden sazenciler için alternatif bir çalışma stili oluşturmaktır. Yapılan gözlemler, denemeler ve incelenen çalışmaların ışığında, XIX. yüzyıldan itibaren yaygın olarak bestelenen, A+B+C+B (Zemin, Nakarat, Meyan, Nakarat) şemasına sahip olan şarkı formunun yapısı ile, belirli taksim üstadlarının taksim icra yapılarının benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu sebeple seçili şarkılar üzerinden dört bölümlü bir çalışma yapılmış, her bir bölüm varyasyonlandırılarak klasik taksim örnekleri oluşturulmuştur.

Eserleri referans alarak taksim çalışması yapmak, makamların nazari yapıları ve seyir özelliklerine adaptasyon sağlama açısından oldukça verimli bir yöntem

olacaktır. Ayrıca, çalışma esnasında eserlerde yer alan müzik cümlelerini varyasyonlandırmaya çalışmak, icracının kompozisyon kurma yetisine de katkı sağlayacaktır. Bu noktada, icracının eserlerde yer alan melodik kalıpları kendi müzikal yaklaşımı ile yorumlayarak verimli bir çalışma stili elde etmesi amaçlanmaktadır.

## **1.2. Çalışma Yöntemi**

Öncelikle, Türk Makam Müziği'nde yer alan sözlü ve enstrümantal formlar üzerinde taksim denemeleri yapılmış, şarkı formuyla bestelenmiş eserler ile daha verimli bir çalışma stili elde edilmiştir. Küçük usül ile bestelenen bir form olan şarkı ile kısa müzik cümleleri üzerinden makamsal analiz yapmak ve varyasyonlar üretmek, çalışmayı oldukça işlevsel kılmıştır. Daha sonra, taksim ve gazel analizleri üzerine çalışma yapılan tez ve makaleler incelenerek, bu doğaçlama formlarının biçimsel olarak hangi yapılarda oluşturulduğu sorgulanmıştır. XIX. yüzyıldan günümüze kadar gelişen süreçte kaydedilen plak kayıtları ve albüm çalışmaları incelenmiş, bütün bu incelemenin sonucunda, klasik taksimlerde genel olarak oluşan biçimsel yapının daha ziyade Zemin+Nakarat+Meyan+Nakarat bölümlerinden oluşan şarkı formu ile benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir. İncelenen ve tezin temasını destekleyen örneklere “Şarkı Formu ile Benzerlik Gösteren Taksim Örnekleri” başlığı altında yer verilmiştir.

Ardından, her biri farklı makamlarda ve şarkı formunda bestelenmiş on adet eser seçilmiştir. Seçilen şarkı ve makamlar İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nün “Repertuar” ders müfredatı baz alınarak oluşturulmuştur. Müfredatta yer alan eserlerin seçiminde ise konser programlarında da sıkça yer verilen ve hafızada yer etmiş kült eserlere öncelik verilmiştir.

Çalışmanın Türk Makam Müziği'ni yeni öğrenen icracılara da hitap etmesi amacıyla, perde hakimiyeti kısmen daha rahat sağlanan makamlar tercih edilmiştir. Dolayısıyla Bayati, Hüseyini, Segah, Acemaşiran, Sultaniyegah, Nihavend, Hicaz, Karcıgar, Hicazkar ve Şedaraban makamlarında bestelenmiş şarkıların Zemin, Nakarat, Meyan ve Nakarat bölümleri ile varyasyonlu müzik cümleleri kurularak dört bölümlü klasik taksim örnekleri oluşturulmuştur.

Şarkıların seçiminde ise, öncelikle makamların ana dizisi ve seyir özelliklerinin yeterince tanıtılıyor olmasına dikkat edilmiştir. Makamların seyirlerinin, asma



kalışlarının, güçlü ve karar perdelerinin daha rahat analiz edilebilmesi için, sade bir müzik dili ile bestelenmiş şarkılar tercih edilmiştir. Makamın ana dizisini daha belirgin biçimde vurgulayan, artistik bir anlayıştan ziyade öğretici ve sade bir dil ile bestelenen şarkıların genellikle XIX. yüzyıl bestekarları tarafından bestelendiği gözlenmiş, taksim örnekleri çoğunlukla bu yüzyılda bestelenmiş şarkılar üzerinde oluşturulmuştur.

Türk Makam Müziği bestekarları, eserlerinde estetik olarak uyumlu bulduğu makam dışı geçkilere de yer vererek şarkılara melodik zenginlik katmışlardır. Kullanılan bu geçkilerden bazıları kimi bestecilerce beğeni görmüş, makamın ana dizisinde bulunmasa da zaman içinde gelenekselleşerek eserler içinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada seçilen şarkılarda da, gösterilen makam dışı geçkilerin birçok eserde geleneksel olarak tercih ediliyor olmasına özen gösterilmiştir. Tercih edilen şarkılar şu şekildedir;

Tab’i Mustafa Efendi - Bayati Şarkı  
*Gül Yüzlülerin Şevkine Gel*

Lem’i Atlı - Hüseyini Şarkı  
*O Güzel Gözlerle Bakmasını Bil*

Medeni Aziz Efendi - Hicaz Şarkı  
*Kendine Niçin Emsal Ararsın*

Hacı Arif Bey - Karcığar Şarkı  
*Varken Gönülde Bin Türölü Yare*

Artaki Candan - Nihavend Şarkı  
*Koklasam Saçlarını Bu Gece Ta Fecre Kadar*

Nikoğos Ağa - Acemaşiran Şarkı  
*Ey Çeşm-i Ahu Mehlika*

Bimen Şen - Sultaniyegah Şarkı  
*Al Sazını Sen Sevdiceğim*

Hacı Arif Bey - Segah Şarkı  
*Olmaz İlaç Sine-i Sad Pareme*

Tatyos Efendi - Hicazkar Şarkı  
Mani Oluyor Halimi Takrire Hicabım  
Dede Efendi - Şedaraban Şarkı  
Gözümden Gönlümden Hayali Gitmez

Taksim çalışmasında ilk adım olarak, seçili eserler baştan sona çalınarak seyir yapıları ve asma kalışları özümsemiştir. Ardından şarkıların zemin, nakarat, meyan ve son nakarat bölümü varyasyonlu müzik cümleleri ile genişletilmiş, yine dört bölümlü taksim örnekleri oluşturulmuştur. Taksimler icra edilirken ses kaydına alınmış ve kayıt üzerinden transkripsiyonları yapılmıştır. Taksim çalışmaları kemençe ile yapıldığı için, icra esnasında oluşan yay bağları ve bireysel tavır doğrultusuna oluşan çarpmalar nota üzerinde belirtilmiştir. Eserler Devlet Korosu Nota Arşivi'nden temin edilmiş, taksim örnekleri ile birlikte Finale 2014 programında yeniden notaya aktarılmıştır. Taksim kayıtları tezin Ekler bölümüne CD içerisinde eklenmiştir.

Şarkıların A+B+C+B bölümlerinden çıkarılan taksim örneklerinin daha rahat kıyaslanabilmesi için her bir bölümün taksim örneği ardışık şekilde eklenmiştir (Şekil 1.1, Şekil 1.2).

Al sâzını sen sevdiceğim şen hevesinle

Usûl : Sengin Semâî Beste : Bîmen Şen  
Zemin (1873-1943)

♩ = 66

Al sâ zı nı sen sev di ce ğim

şen he ve sin le (SAZ.....) le (SAZ.....)

Şekil 1.1 : Sultaniyegah Şarkı, Zemin bölümü.

Zemin -1-

The image shows a musical score for a piece titled "Zemin". It consists of seven staves of music written in a single melodic line. The key signature is G major (one sharp, F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and fermatas (') used throughout the piece. The first staff has a trill over a note. The second staff has a fermata over a note. The third staff has a fermata over a note. The fourth staff has a fermata over a note. The fifth staff has a fermata over a note. The sixth staff has a fermata over a note. The seventh staff has a triplet (3) over a group of notes. The score ends with a double bar line.

Şekil 1.2 : Sultaniyegah Taksim, Zemin bölümü.

Tezde kullanılan çalışma yöntemini anlaşılır kılmak gayesi ile taksim bölümleri çok uzun ölçekte oluşturulmamıştır. Elbette şarkı yapı itibariyle küçük formlu olduğu için, şarkılardan çıkarılan taksim örnekleri, ölçülere nazaran daha uzun müzik cümleleri ile kurulmuştur. Bestecilerin oluşturduğu müzik cümleleri bireysel taksim anlayışı ile şekillendirilmiş, geçki özelliklerine ve eserlerdeki asma kalıplara mümkün olduğunca bağlı kalmıştır. İcracılar çalışma esnasında eserlerden hangi boyutta faydalanacağını ve kurduğu müzik cümlelerinin uzunluğu belirlemek konusunda özgür hissetmelidir. Taksim sazendenin anlık doğaçlama kabiliyeti ile müziği şekillendiren bir form olduğu için, şarkı içindeki ölçülere sistematik şekilde uyma kaygısı, taksim icrasını kısıtlayıcı bir etken oluşturabilir. Tez çalışmasında yöntemi belirgin kılmak adına daha formal örnekler oluşturulsa da, şarkıların tüm ölçüleri taksim cümlesi olarak kullanılmamıştır. Eserlerdeki melodik hat bir yol gösterici olarak görülmüş, cümleler bireysel kompozisyon anlayışı ile yeniden yorumlanmıştır. Tezin “Taksim Çalışmaları” bölümünde, taksim çalışması yapmak için seçilmiş olan şarkıların nazari tariflerine de yer verilmiştir. Şarkıların zemin,

nakarat, meyan, nakarat bölümlerinde makamın ana dizisinde bulunan çeşniler ve makam dışı geçkiler belirtilmiş, taksimlerdeki makamsal unsurlar eserlerin nazari yapısına göre oluşturulmuştur. Taksimlerde kurulan müzik cümlelerinin şarkıların hangi ölçüleri üzerinden varyasyonlandırıldığı örneklerin alt bölümünde açıklanmıştır. Taksim çalışması esnasında esas alınan unsurlar, bölümün girişinde daha ayrıntılı şekilde belirtilmiştir.

## 2. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE TAKSİM FORMU

Türk Makam Müziği'nde taksim, sazendenin usüle ve bestelenmiş bir esere bağlı kalmaksızın, makamların melodik yapısını irticalen gösterdiği müzik cümleleri ile icra ettiği enstrümental bir formdur. Taksim belirlenmiş bir usüle bağlı kalmadan icra edilmesi, sazendenin melodik ve ritmik açıdan daha serbest bir tema oluşturabilmesine olanak sağlar. Elbette taksim icrasının önceden tasarlanmadan ve daha serbest bir yapı içerisinde gerçekleştirilmesi, sazende için zorlayıcı bir faktör de oluşturmaktadır. Çünkü taksim icra edilirken sazende için tek referans kaynağı kendisidir. O ana dek edindiği müzikal birikimi kendine özgü bir dil ile dinleyiciye aktarır.

İhsan Özgen'e göre; Türk Makam Müziği'nde yazılı eserler teknik açıdan büyük zorluklara sahip değildir. İcracılar eser icrası sırasında teknikten ziyade ifade ve üslupları ile birikimini yansıtabilmektedir. Dolayısıyla, icracılar hem teknik hakimiyetlerini, hem de müzikalitelere daha ziyade taksimleriyle ifade edebilmişlerdir. Eserleri özgün motiflerle yorumlayabilme becerisinin yanında, özellikle taksim ve gazel icraları ustalık derecesinin belirlenmesinde önemli bir kriter oluşturmaktadır (Özgen, 2012 s.103). Taksim, makamlar ve kendi formları içinde belli bir çerçeve içinde yapılıyor olsa da, usüllü bestelerden farklı olarak ritmik ve melodik unsurlar icracı tarafından belirlenebilmektedir (Özgen, 2006, s.6). "İrticali (icra edildiği anda doğan) sözünden, önceden bestelenmiş (bilinen) bir eser olmadığı kolayca anlaşılan bu kompozisyonun melodik kuruluşu ve ritmi gibi süresi de yaratıcı sanatkarların yetkisindedir" (Tanrıkorur, 2003, s.51). Ekrem Karadeniz de, icracı birini taklit etse bile kendine özgü bir anlatım sergileyemiyorsa, taksim becerisine yeterince sahip olmadığını düşünmektedir (Karadeniz, 1983, s.159). İyi bir taksim yapabilmek için, icracının kompozisyon kurma ve aktarım gücünün yüksek olması gerekir. Özgen ve Tanrıkorur da, taksim an içinde yapılan bir beste olduğunu, dolayısıyla bestecilik yeteneği gerektiren bir form olduğunu düşünmektedir (Tanrıkorur, 2003, s.51; Özgen, 2008). Önceden tasarlanmamış bir eylemi anlamlı bir bütün haline getirebilmek ve ifade edilmek isteneni an içinde

dinleyiciye olduğu gibi aktarabilmek, üzerinde düşünülerek tasarlanan bir besteye kıyasla daha yüksek bir kabiliyet ve donanım gerektirmektedir.

Taksim terimi, etimolojik olarak bölme, bölüşürme anlamına gelmektedir. Taksim terim olarak müzik diline nasıl yerleştiği konusunda ise birbirinden farklı görüşler bulunmaktadır.

Birbirine bağlı eserlerin icra edildiği fasıl programlarının ortasında icra edildiği için, akışı bölme anlamına geldiğini ileri sürenler bulunmaktadır. Taksim sadece fasıl ortalarında yapılmadığı, dolayısıyla bu görüşün tutarlı olmadığı da düşünülmektedir (Yavaşca, 2002, s.105). Farklı görüşlerin bulunduğu Suphi Ezgi'nin ifadelerinden de anlaşılmaktadır; “Zannettiğime göre, taksim denilen ölçsüz ezgi, eskidenberi, müzik bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usülsüz olarak söylenmesi adetinden doğmuştur” (Ezgi, 1933-1953, s.53). Gültekin Oransay, taksim terimine ilk kez XV. yüzyılda Nevbet-i Mürettep dergisinde rastlandığını, derginin taksimden bahsedilen bir bölümünde sözlü eserlere yer verildiğini ve sözlerin hecelere ayrılarak yazılmış olduğunu dile getirmiştir. Ezgi ve Oransay'ın açıklamalarının ışığında, Akdoğu, bölme, bölüşürme anlamındaki taksim teriminin musıkideki kullanım sebebi olarak şu açıklamayı yapmıştır; “Taksim sözcüğünün müzik diline yerleşmesi ise; büyük bir olasılıkla, halk arasında, hecelerin bölünerek ezgiye dağıtım sonucunda ortaya çıkmıştır” (Akdoğu, 1989, s.1). Taksim, XIV. yüzyılda Yunus Emre'nin bir şiirinde ve XV. yüzyılda müzik kuramcısı Ali şah'ın yazmış olduğu bir eserde “nehavt eylemek” olarak kullanılmıştır. Yine XV. yüzyıl müzik kuramcılarında olan Kırşehirli Yusuf ve Seydi'nin edvarlarında ise “makam gösterme” olarak adlandırılmıştır. XVII. yüzyıla geldiğinde günümüzdeki gibi taksim terimi kullanılmaya başlanmış, Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde de bu şekilde yer ettiği görülmüştür (Akdoğu, 1989, s.1-2).

Taksim icrası düzenli bir tempoda seyretmese de, an içinde değişkenlik gösteren özgür bir ritmik yapısı olduğu söylenebilir. Adeta usülü ve metronom hızı sık sık değişen bir şarkı gibidir. Akdoğu, Karadeniz ve Kantemiroğlu, taksim ritmsiz yapıda bir form olduğunu, Ezgi ve Gavsî serbest bir form olsa da belli ritmik kaidelere bağlı olduğunu belirtmiştir. Gavsî, makalesinde taksim esnasında eslerin kullanılması gerektiğini, icracının es sürelerini ağızlarıyla taksim yapar gibi düşünüp, nefes sürelerine göre belirleyebileceğini söylemiştir (Başara, 2010, ss.130-131). “Taksimde muhtelif ölçüler veya düzümler çok serbest bir halde birbirine

karıştırılmıştır” (Ezgi, 1933-1953, s.53). Bir ezginin ritmik unsurlar barındırması için, onun bir usül içinde yazılması şart değildir. Her taksim kendine özgü bir ritmik gideri, akıcılığı vardır (A. Günaydın, Kişisel Görüşme, 17 Mart 2018).

## 2.1 Taksim İcrasını Nitelikli Kılan Unsurlar

Türk makam müziğinde her bir makam birbirinden farklı seyir yapılarından oluşmaktadır. İcracılar taksim yapabilmek için öncelikle Türk makam müziği'nin nazari yapısını yeterli seviyede öğrenmiş olmalıdır. Dolayısıyla makam dizilerinin genel yapılarından kısaca bahsetmek gerekir. Gelenekselleşmiş şekilde günümüze ulaşmış dizi ve seyir şemaları, makamları terkeb eden ve o makamlarda eser besteleyen sanatçıların bestecilik anlayışlarına göre şekillenmiştir. Makam müziğinde birbirinden farklı ses aralıklarından oluşan makam dizileri bulunduğu gibi, birbiriyle aynı diziye sahip pek çok makam vardır. Örneğin, Uşşak ve Bayati makamı aynı karar perdesinden başlayan ve aynı diziye sahip makamlardır. Yine Şedaraban ve Suzidil makamı transpoze edilerek oluşturulmuş, Hicaz Zirgüle makamının şeddi olarak olarak tanımlanan ve aynı diziye sahip makam örnekleridir. Dolayısıyla aynı ses aralıklarına sahip olan makamların ayırımını yapabilmek için, makamların seyir yapılarına vakıf olmak gerekmektedir. “Makam, dizilerin, seyir adı verilen ve bestecilerin mutlaka uymak zorunda oldukları ezgi dolaşım kuralları içinde kullanılmasından doğan, Türk Musikisine mahsus bir temel müzik kavramıdır” (Tanrıkorur, 2003, s.166). Besteci ve taksim icracısı bu seyir yapılarını iyi kavrayamazsa, taksiminde veya bestesinde makamın kimliğini oluşturabilmesi imkansızlaşır. Elbette ki, makamın seyir yapısını duyurmak, taksim iyi icra edilebilmesi için yeterli bir kriter değildir. İcracının melodik zenginliğe ve birikime sahip olması gerekir. Taksimi yapılan makamın melodik kurulumunu ahenk içinde gerçekleştirilme becerisi bu birikimin sonucunda nihayete ulaşacaktır. Frederick Stubbs, yaptığı ilk taksim denemesinde, makamın teorisini bilmenin bağlantılı ve anlamlı bir bütün ifade eden cümleler kurmak için yeterli olmadığını farkettiğini belirterek bu fikri desteklemiştir (Stubbs, 1994, s.228).

Taksim icrasının nitelikli ve özgün bir hal alması için birçok unsurun bir arada gözetilmesi gerekmektedir. Öncelikle makam müziğine ait olan repertuarı çalışmak ve eserlerdeki melodik çeşitliliği benimsemek önem teşkil etmektedir. Kurulan müzik cümlelerinin soru-cevap şeklinde sunulması, farklı ritmik ve melodik kalıpların uyumlu bir cümle haline getirilmesi, akışın durağan olmaması; yazılı

eserlerdeki çeşitlilikten beslenmek ile mümkün olur. Diğer yandan, icra edilen müzikte ekol olarak benimsenmiş müzisyenlerin icraları iyi analiz edilmelidir. Bu analiz çalgılarda kullanılan icra teknikleri hakkında daha geniş bir birikim elde edilmesini sağlar. İcracının kendi çaldığı çalgının icralarını dinlemesi kadar, kendi müzik kültürüne ait farklı çalgıların icralarını dinlemesi de önem arz etmektedir. Zira aynı müziğin içinde kullanılsalar da, her çalgının teknik yapısı çalgıya kendine özgü bir çalım stili doğurur. Kurulan taksim cümlelerine zenginlik katabilmek için, icracı başka çalgıların icra stillerini incelemelidir. Farklı müzik türlerinden besleniyor olmak da müzik cümlelerinin zenginleşmesi ve kendine özgü bir üslup kazanması adına önem arz eder. “Taksim ustaları Türk Müziği dışındaki klasik, geleneksel ve folklorik müzik türlerine de ilgi duymuşlardır. Bestecilik formasyonları çeşitli müzik türlerine yatkınlıkları ve çalışmaları dolayısıyla gelişmiş ve olgunlaşmış müzik adamlarının taksimleri, gerçek birer müzik eseri olarak müzik literatürüne geçmiştir” (Özgen, 2008).

Danişzade Şevket Gavsî, musıkimiz ve taksimlerle ilgili bir makalesinde birbirine uzak makamlar arasında ani geçişler yapılmamasını, soru-cevap mantığı ile cümle kurmanın makul olduğunu belirtmiş, abartılı nağmelerden uzak motiflerin tercih edilmesinin taksime daha yüksek bir değer katacağından söz etmiştir. Taksim cümlelerinin dinleyiciyi yormaması ve sıkılaşması için, baştan sona süratli yahut aheste olmayacak şekilde kurgulanmasının doğru olacağını söylemiştir. Nüans kullanımının öneminden de bahsetmekle birlikte, icracının taksim ederken adap kurallarına uyması ve ciddiyet içerisinde olması gerekliliğini vurgulamıştır (Başara, 2010, ss.130-131). Gavsî'nin makalesi, taksimin yapılışı ile ilgili şahsına münhasır ifadeleri içeren değerli bir belge olarak günümüze ulaşmıştır.

Tanrıkörur, sazandelerin taksim esnasında başka bir taksimi tamamen kopya ederek icra etmelerinin ve aynı motifleri sık sık tekrar etmelerinin özgün bir kompozisyon oluşturmalarını engelleyeceğini belirtmiştir. Gavsî ile benzer şekilde, taksimin dinamizmini yitirmeden yapılmasını, ancak telaşlı bir his oluşturmaktan da kaçınılmasını doğru bulmaktadır. Ayrıca taksim sürelerinin çok uzamayacak şekilde belirlenmesi gerektiğini düşünmektedir (Tanrıkörur, 2003, s.169-170).

Akdoğu da, taksim edilecek makamın tüm özelliklerinin vurgulanması, nüans ve süsleme kullanımına dikkat edilmesi, çalınan çalgının tekniğine uygun motifler seçilmesi gibi belirli kurallara yer vermiştir (Akdoğu, 1989, s.46).



Behar'a göre; taksim yapılan makamın temel özellikleri gösterilmekle birlikte, makamın içinde farklı melodik kurulumlar da oluşturulmalıdır. Alışılmadık nüanslar ve makam geçkileri yapılması, aynı zamanda makamın seyir yapısının doğru şekilde tasvir edilmesi dengeli bir anlatım ortaya çıkarır. Taksimde, icracının yaratıcı kimliğini göstermesi adına özgür bir alan oluşturulmalıdır (Behar, 2015, s.71).

İhsan Özgen de, nitelikli bir taksim icrası için birçok unsurun bir arada gözetilmesi gerekliliğini şu sözlerle vurgulamıştır; “Makam bilgisi, virtüözite, kompozisyon kurma becerisi, sanata dair birçok unsuru gözlemlemek gerekiyor” (İ. Özgen, Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2018).

## **2.2 Taksim Türleri**

Taksim formu, müziğin içindeki kullanım amaçlarına uygun olarak farklı türlerde kategorize edilmiştir. Sözlü ve saz eseri repertuarına bağlı olarak icra edilen bu taksim türleri; baş taksim, giriş taksimi, ara taksim, geçiş taksimi, son taksim, çifte telli taksim, karşılıklı taksim ve fihrist taksim olarak sınıflandırılmıştır.

Baş taksim, Ayin-i Şerif, saz eserleri, solo ve koro icralarının başında yer alan taksim türüdür. Eski tarz fasıllarda peşrevin icrasından hemen önce de yapılmıştır.

Son taksim, Mevlevi Ayinleri'nin ve bazı saz eserleri icralarının sonunda yapılmaktadır.

Giriş taksimi, korolarda ve solo konserlerin başında yapılan taksim türüdür.

Ara taksim ve Geçiş taksimi, fasıl programlarında, solo ve toplu icraların ortalarında icra edilir. İki yahut daha çok makamdan oluşturulan repertuarlarda, makamlar arasındaki geçiş hissiyatının yumuşaması ve ahenk sağlanması amacı ile yapılır. Bunu yaratabilmek için geçiş taksimini yapan sazendenin iki makam arasında köprü görevi görebilecek makam ya da çeşnileri bilmesi önemlidir.

Tempolu (Çiftetelli) taksim, taksim, çoğunlukla oyun havaları çalınırken sahnedeki diğer çalgıların ritmik eşliği ile birlikte yapılmaktadır.

Karşılıklı taksim, iki sazendenin yahut bir sazende ile ses icracısının soru-cevap cümleleri ile birbirine karşılık vermesi ile yapılmaktadır. İcracılar beklenmedik geçkiler yaparak birbirilerini zorlarlar. Taksim solo olarak icra edilirken bile icracı gideceği yön konusunda tamamen bilgi sahibi değilken, karşılıklı taksimlerin icrasında bu durum daha üst seviyeye çıkar.

Fihrist taksiminde ise, Fihrist peşrevler ve Kar-ı Natıklardaki gibi uyumlu makamlar ahenk içinde bir arada tanıtılır. Taksim-i Külli adı verilen bu taksim türünde, bir makamdan başlanarak pek çok makamda seyir ettikten sonra, başlanılan makamda karar edilir. Makam müziğinin sahip olduğu renkleri tanıtıcı bir niteliğe sahiptir (Yavaşca, 2002, s.105). Kantemiroğlu, edvarında otuz sekiz makama geçki yaptığı bir fihrist taksim örneği göstermiştir. Taksimi yazılı bir hale getirmiş olsa da icra edenlerin taksimi kendi müzikal anlayışı ile yorumlamalarını istemiştir. “Yeter ki, makamdan makama geçerken bir soğukluk belirmesin. Her makama güzelce girilsin ve her makamdan nezaketle, incelikle çıkılsın” (Tura, 2001, s.134). Her ne kadar diğer taksim türlerinden daha özgür bir yapıda gibi gözükse de, çok sayıda makamın içinde uyumlu bir seyir yaratmak her icracının üstesinden gelebileceği bir eylem değildir. Kantemiroğlu da bunu gerçekleştirmenin çok büyük bir ustalık derecesi gerektirdiğini düşündüğünü şu sözlerle dile getirmiştir; “Bu tür taksim her makamda icra edilebilmesi çok zordur ve bunu gerçekleştirebilmek pek zahmetli bir iştir. Bize sorarsanız, bu şekilde, bütün makamları gösteren taksimi (Taksim-i Külli’yi) başlayıp sona erdirebilecek bir yahud iki musiki-şinas güçlükte bulunur, deriz” (Tura, 2001, s.126). Abdülbaki Nasır Dede’nin edvarında da otuz yedi makamda seyir eden bir taksim örneği mevcuttur. İkisi de taksim örneğine hüseyini makamında başlayıp, yine hüseyini makamında karar vermiştir. Taksimlerin arasında çok az bir fark görülmektedir (Akdoğu, 1989, s.38).

Gülçin Yahya Kaçar, Onur Akdoğu, Frederick Stubbs, Cinuçen Tanrıkorur da taksim türlerini benzer şekillerde sınıflandırmıştır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında, İhsan Özgen, Necdet Yaşar ve Niyazi Sayın’ın bir araya gelerek yaptıkları taksim icraları esnasında meydana gelen icra stili, taksim formuna yeni bir tür kazandırmıştır. Özgen, Beraber taksim adını alan bu formun Karşılıklı taksim formuyla olan farkını Sanatı Yaşamak kitabında şu sözlerle dile getirmiştir;

Bilindiği üzere taksimler genel olarak sololardır (Diğer enstrümanların tempoları veya dem sesleri eşliğinde yapılan taksimler de buna dahildir). Karşılıklı taksim ise gazelhanla sazende arasında, daha ziyade sazın sese eşliği, kısa cevaplar ve açışlar şeklinde yapılan modelin iki saza uygulanması idi. Beraber taksim ise karşılıklı taksimden farklı birşey olarak ilk defa bu üçlünün icralarında ortaya çıkmış olan yeni bir anlayıştır. Bir enstrüman kendi taksimini yaparken diğerleri uygun gördükleri anda yatay hareketlerle ana ezgiye katılıyor, gerekli gördükleri yerde pedal seslerle devam ediyor veya çekiliyor. Grup üyelerinin bir tür polifonik

anlayışının doğaçlama olarak sunulduğu bu taksimlerde ilginç anlar yakalanabilmiştir. Değerli besteci Yalçın Tura'nın -yanılmıyorsam- öğrencilerine bu taksimler hakkında düşüncesini "Türk musıkisi'nde kontrpuana iyi örnekler" dediğinde, çoksesliliğin bu müziğin coğrafyasına uygun olduğunu anlatmak istemiş olduğunu sanıyorum (Özgen, 2009, s.43-44).

Özgen, beraber taksimlerin başarılı şekilde icra edilebilmesi için dikkat edilmesi gereken hususları şu şekilde belirlemiştir;

Beraber taksimler, ancak çok sayıda icracının tek bir müzik anlayış ve heyecanı içinde bulunmaları halinde başarılı olabilir. Burada en önemli husus çok dikkatli olmak ve aynı anda yapılan müzik cümleleri veya demlerle kötü ve rahatsız edici gayri müzikal sonuçlara sebep olmamaktır. Dolayısıyla doğaçlama olarak yapılmakla istenen, bu tür armonik hareketler için çok deneyimli olmak gerekmektedir (Özgen, 2007, Aktaran: Sevinç, 2012, s.25).

Osmanlı zamanında yaşanan Batılılaşma hareketleri, çalgı müziğinde ve taksim formunda yenilikler oluşmasına yol açmıştır. XX. yüzyılda yaşamış sazandeler, Türk Makam Müziği'nin geleneksel anlayışını farklı müzik kültürlerinden edindikleri teknik ve melodik anlayışla yeniden yorumlamıştır. XIX. yüzyılda yaşamış sazandeler tarafından daha formal şekilde gerçekleştirilen klasik taksimler, XX. yüzyılda Batılılaşma etkisinin giderek artış gösterdiği dönemde yaşayan sazandelerin bu kalıplardan uzaklaşarak gerçekleştirdiği serbest taksimlerle yeni bir boyut kazanmıştır.

Özgen, XIX. ve XX. yüzyıllarda birbirinden farklılık gösteren taksim formunu klasik ve romantik taksim olarak iki ayrı gruba ayırmıştır. Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Bey, Kemani Reşat Bey, Kemeñeci Anastas gibi XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında yaşamış sazandelerin taksimlerini klasik taksim olarak sınıflandırmış, bu taksim yapısının şematik olarak o dönemdeki gazelhanların okuduğu gazel yapısı ile benzerlik gösterdiğini dile getirmiştir. Şerif Muhiddin Targan, Hasan Ferid Alnar ve Mesut Cemil gibi batılılaşma döneminin en yoğun evresinde yaşamış ve bunu müzik anlayışlarına yansıtmış sazandelerin taksimlerini ise romantik taksim olarak sınıflandırmıştır.

Geleneksel taksim belli melodik ve ritmik kalıplar içinde başlayıp sona erer, belirli bir yürüyüş temposuna sahip, makam anlayışı içinde çıkıntılar içermeyen yapısıyla vezinli ve kafiyeli manzume karakteri gösterir. Daha sonraları ortaya çıkan taksimlerdeki yeni bir anlayış ise klasik taksim kalıplarından oldukça uzaklaşmıştır. Hasan Ferit Alnar, Mesut Cemil, Şerif Mudiddin Targan gibi ustalarla ifade edilen bu yeni taksim anlayışı romantik bir müzik hareketi olarak telakki edilebilir. Eski anlayıştan farklı olarak başka bir kompozisyon

fikri ile karşılaşıyoruz. Aynı eser içinde çok çeşitli ruh hallerinin tasvirleri ile bir ses tablosu meydana getirilmektedir. Devam eden belli bir grafikteki yürüyüş temposu yerine daralan, genişleyen ritimler, değişen vurgular, alçalan, yükselen ses şiddetleri (nüanslar) görülmektedir. Bu değerleri ile geleneksel taksimden farklı bir anlatım tablosu ortaya çıkmaktadır. Kısmen geleneksel taksim formunun bazı bölümleri kullanılsa dahi, gerek süsleri gerekse esas makama bağlılıkları açısından oldukça serbest ve bağımsız bir niteliğe sahiptir. Klasik Taksim Ekolü vezinli ve kafiyeli bir şiire benzetilirse, Romantik Ekol serbest şiire benzetilerek tarif edilebilir (Özgen, 2008).

Neva Özgen'e göre, Geleneksel çalgıların icralarında klasik taksim formuna ek olarak serbest formlarda icra edilen taksimler, doğaçlama ve kompozisyon örneklerine rastlanmaktadır (Özgen, 2006, s.11). Akdoğu da, taksim formunu geleneksel ve özgür taksim olarak iki ayrı grupta incelemiştir. Geleneksel taksim yapılırken makamın seyir yapısına ve dizisine sadık kalınması, gelenekselleşmiş motiflerin ve asma kalıpların muhakkak vurgulanması gerektiğini belirtmiştir. Özgür taksimi ise makamın seyir yapısına bağlı olmaksızın, sadece aralık, güçlü ve durakların belirtildiği bir tür olarak tanımlamıştır. Yani geleneksel taksimlerin belirli kurallar bütününe uyularak yapıldığını, özgür taksimlerin ise bireysel maharetlerin daha geniş bir alanda sergilenerek icra edildiğini belirtmiştir (Akdoğu, 1989, s.9-10).

### **2.3 Türk Makam Müziği'nde Sözlü Doğaçlama Formu “Gazel”**

Terim olarak ilk kez ne zaman kullanıldığı bilinemese de, genellikle doğu kaynaklarından edinilen bilgiler ışığında başlangıcının Arap şiirine dayandığı ve kültürden kültüre yayılarak yüzyıllardır kullanıldığı tahmin edilen gazel; Dîvân edebiyatının en önemli türlerinden biri olmakla beraber en temel nazım biçimidir. Zaman içerisindeki kullanımıyla kültür mirasımız içerisindeki yerini almış olan gazel, kendine özgü edebî ve müzikal yapısı ile edebiyat ve musiki kültürümüzün en revaçta olan formlarından biri haline gelmiştir.

Dîvân edebiyatında rastladığımız; Klasik doğu şiirinin ve Klasik İslâmî şiirin en tanınmış, en önemli, en çok kullanılmış nazım şekli olarak bilinen gazelin “Lâtif” anlamına geldiği söylenmektedir (Devellioğlu, 1993, s.283). Dîvân Edebiyatında bir şiir türüne adını veren gazel kelimesi Arapça'da “kadınlar için söylenen güzel ve âşıkane söz” anlamına geldiğinden; zamanla İslâmî Doğu Edebiyatında aşk ve şarap konularını işleyen şiir türünün adı haline gelmiştir (Pakalın, 1971, s.370). Gazel nazım şeklinin Araplardan Acemlere, Acemlerden de Türklere geçtiği düşünülmektedir (Öztuna, 2000, s.187). Başlangıcının Arap şiirine dayandığı

düşünülen ve önceleri kasîdenin bir bölümü iken, sonraları başlı başına bir nazım şekli halini alan, İran edebiyatında gelişip; en güzîde örneklerini veren ve yaygınlaşmaya başlamasıyla Türk edebiyatına da geçen, terim olarak; “kadınlar hakkında söylenen âşıkane ve güzel sözler” anlamını taşıyan, tasavvufun etkisiyle din ve inanç konularını da bünyesinde barındıran gazel, şairler tarafından çok kullanılmış ve zamanla oldukça geliştirilmiştir (Çıpan, 2003, s.85). Çok kullanılan bu formun, üç büyük İslâm edebî dili olarak anılan Arapça, Farsça ve Türkçe dışındaki dillerde de (Urdû, Puştû, Malay vs.) oldukça revaçta olduğu ve İran şairlerinin gazellerine hayran olan bazı batılı şairlerin de bu şekilde şiirler söyledikleri bilinmektedir (Özalp, 2000, s.28).

İran edebiyatında gazel terimine X. yüzyılın ikinci yarısından itibaren rastlanmaktadır. Rûdekî (ö. 941) ve Unsurî (ö. 1040) gazelleriyle ünlü ilk şairlerin başında gelmektedir (Saraç, 2013, s.54). XIV. yüzyıldan itibaren Kadı Burhaneddin, Nesîmî ve Ahmedî gibi önemli şairlerin yazdığı şiirlerle gelişimini sürdüren gazel türü, XV. yüzyılda Şeyhî, Ahmet Paşa ile Ali Şir Nevâî şiirleriyle ün kazanmıştır. Zâtî, Hayâlî Bey, Nev’î, Ruhî-i Bağdâdî, Osmanlı’nın her açıdan en gösterişli dönemi olarak bilinen XVI. yüzyılın tanınmış gazel şairleridir. Aynı yüzyılda Anadolu’da Bâkî’nin şiirleri dilden dile dolaşırken, Âzerî alanında ise Fuzûlî gazeli doruğa erdirmişdir. XVII. yüzyıla gelindiğinde gazelin, Nâilî’nin öncülüğünü yaptığı “Sebk-i Hindî” üslûbuyla yeni bir incelik ve zarâfet kazandığı görülmektedir. Şarkı formunun da ilk örneklerini vermiş olan Nedîm; rindliği ve coşkunluğu, Şeyh Gâlip ise inceliği, duyarlılığı ve Mevlevîlik neş’esiyle XVIII. yüzyıl Türk edebiyatına damgasını vuran büyük gazel şairleri olmuşlardır (İpekten, 1996, s.441). Özetleyecek olursak gazel, yüzyıllar boyunca hem İran edebiyatında hem de Arap edebiyatında, birbiriyle kesişen temalar etrafında edebî yolculuğunu gerçekleştirirken; toplumların kendi anlayışları içerisinde şekillenip gelişerek tarih sahnesindeki yerini almıştır (Saraç, 2013, s.54).

Dîvân şiirinin temel nazım biçimi olarak kabul gören Gazel formunu şeklen incelediğimizde; aruz vezni ile yazılmış; kafiyeli, ana temaya uygun şekilde ma’nâ bütünlüğü korunarak süslenmiş lirik şiirler olduğunu söylemek mümkündür. Lirik bir form olarak tanımlanabilecek gazelerde en çok; aşk (akla gelebilecek tüm safhalarıyla), sevgili-yar-, rindlik, içki-mey- (genellikle şarap), tabiat ve hayat felsefesi gibi konular işlenmiştir.

Vezin, kafiye veya redif, gazellerdeki şekil mükemmelliğinin temel taşıdır. Bu sebeple şairler bir dîvân meydana getirirken kafiyeli şiirler yazmaya önem vermişler, yanı sıra ahenk ve konu birliği sağlamak ve dahî anlatımı kuvvetlendirmek için redif kullanmaya da özen göstermişlerdir (Yeniterzi, 2005, s.2). Beyitlerden oluşan gazeller, genellikle beş, yedi yahut dokuz beyitte tamamlanmışlardır. Adına “Matla Beyti” denen ilk beyitin mısraları birbirleriyle kafiyeli iken; sonraki beyitlerin de ikinci mısraları: aa, ba, ca, da... vb. şeklinde ilk beyitle kafiyelenmiştir (Pakalın, 1971, s.370).

“Makta” adı verilen son beyit şairin tanınması açısından bilhassa önemlidir; zîrâ şairlerin kendilerinin özel kimlikleri olan ve kendilerini en iyi şekilde tanımladıklarına inandıkları mahlaslarını ekseriyetle bu beyitte zikrettikleri görülmektedir (Özalp, 2000, s.28).

Edebî bir tür olarak yaygınlaşan gazeli müzikal bir form ve tür olarak incelediğimizde; Türk musikisinde kullanılmış müzikal formlarla, Dîvân edebiyatının edebî formları arasındaki yakın ilişkiyi görmemek mümkün değildir. XIX. yüzyılda yaygınlaşmış olan Şarkı formu dışında, musikimizde yer alan ve büyük formlar olarak adlandırılan; Murabba, Nakış, Kâr gibi formlarda bestelenen eserlerin güfteleri genellikle gazellerden yahut gazel tarzındaki şiirlerden seçildiği göze çarpmaktadır.

Sözlü müzik geleneğimizin içinde önemli bir yere sahip olan ve esas malzemesi insan sesi olan Gazel, yüzyıllardır icrâ edilen bir formdur. Klasik İslâmî şiirin, Dîvân şiirinin ve Osmanlı-Türk şiir geleneğini bünyesinde barındıran ve nazım şekilleri arasında şairlerin dile hâkimiyetleriyle kalemlerinin ustalıklarını sergileyebildikleri bir edebî tür olan gazeller, yalnızca şiirin etkileyiciliğinin göstergelerinden biri olmakla kalmamış; zamanla insan sesinin sınırları zorlayan, doğaçlamadaki yeteneğini geliştiren bir müzikal forma dönüşmüştür.

Osmanlı-Türk müziğinin melodi ve nağme-makam merkezli yapısı tarihsel ve bağlamsal dönüşümler geçirerek etkisini devam ettirmiştir.

Tanzimat, hatta daha öncesinde başlayan Batılılaşma akımıyla birlikte müziğin dönüşümü, icra platformlarındaki değişim, devletin himayesini gittikçe kaybetmeye başlayan müzik anlayışının form ve içerik olarak zamana uyumu piyasa koşullarında yeni türlerin gelişimine olanak sağlamıştır. Büyük formların ve usüllerin yerlerini daha küçük formlara ve usüllere bırakması, güftelerin divan edebiyatındaki sanatsal ifadeye sahip örneklerinden uzaklaşarak,

bağlamsal koşullar dâhilinde anlaşılabilir bir yapıya dönüşmesi şarkı ve gazel gibi formları öne çıkarmıştır (Dural ve Işıktaş, 2016, ss.266-267).

Cinuçen Tanrıkorur, Araplara ait olan bir şiir tâbiri olarak düşündüğünü vurguladığı gazeli taksim sözlü musikideki karşılığı olarak tanımlamıştır (Tanrıkorur, 2003, s.169). Tanrıkorur'a göre gazel, en yalın tanımıyla bir ses sanatkârının belli bir güfte üzerine yaptığı beste olmakla beraber; tınısı güzel, genişliği de gazel icrâ etmeye uygun olacak bir sese ek olarak, son derece detaylı nazariyat; makam ve edebiyat; vezin bilgisi, ayrıca doğaçlama olacağından bestecilik kabiliyeti de gerektiren bir formdur (Tanrıkorur, 2003, s.49).

Türk musikisinde sesle yapılan taksimler; genel olarak gazel kelimesi ile tanımlanmıştır. Bu adlandırmanın sebebiyse kuşkusuz; bu serbest-doğaçlama- ses taksimlerini icrâ ederken kullanılan güftelerin gazel formundaki şiirlerden seçilmesinden kaynaklanmaktadır.

XIX. yüzyılın yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında gazel, kendine özgü bir tür olarak sınıflandırılmış, XX. yüzyılın başlarından itibaren halk arasında da sadece gazel adıyla anılmaya başlamıştır (Akdoğan, 1989, s.4). Başlarda saz müziğindeki taksim formunun insan sesindeki karşılığı olarak görülen; sonraları tamamen bireysel doğaçlamaya dayalı bir sözlü müzik formu olarak anılmaya başlanan ve bu bakımlardan tarihsel ve bağlamsal şekilde anlamlandırılmış olan gazel, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında oldukça popüler bir niteliğe bürünmüştür (Dural ve Işıktaş 2016 , ss.266-67). Bununla birlikte sözlü taksim olarak anılan gazelin tarz değişikliğine uğraması da kaçınılmaz olmuştur.

İcrâ edilmiş tarzları bakımından gazeller üçe ayrılmaktadır:

- 1) Bir hânendenin-okuyucunun- gazel tarzında bir şiiri belli bir makamda fakat bir usûle bağlı kalmadan-irticâlen- içine o anda doğan nağmelerle bezeyerek seslendirdiği gazeller,
- 2) Doğaçlama olarak sesiyle taksim eden hanendeye, yine irticâlen refakat eden; yol gösteren, okuyucunun nağmelerine sazıyla aralarda cevap veren bir sâzende eşliğinde karşılıklı bir konuşurmak sûretiyle icrâ edilen gazeller,
- 3) Bir hânendenin; kendisine belirli bir ritmik motifle refakat eden bir ya da birkaç sâzende eşliğinde, ritme bütünüyle bağlı kalmadan sesiyle doğaçlama bir taksim yaparcasına serbest şekilde icrâ ettiği, zaman zaman sazlardan

bazılarının okuyucunun nağmelerini tamamlayıcı ezgilerle kendisine eşlik ettiği –bir şarkının meyânından sonra yahut şarkıdan bağımsız olarak- gazeller (Erdoğdular, 2005, ss.5-6).

Farsça’da “okuyan” anlamına gelen Hânende kelimesi mesleği okuyuculuk olanları tanımlamak için kullanılmaktadır (Behar, 2005, s.163). Çoğunlukla hafızlık eğitimi olan, eğitimleri yahut yetenekleri doğrultusunda şiir ve müziği kendi yaratıcı vasıflarıyla birleştirerek bu forma müzikal bir derinlik katan ve anlık olarak içten gelen ezgilerle, seslerinin sınırları çerçevesinde gazeli icrâ etmekte ustalaşan hânendelere Gazelhan denilmektedir.

Gazeli “ses sanatının zirvesi” olarak nitelendiren Cüneyd Orhon’un kıstaslarına göre, gazel okuyabilmek için öncelikle icracının sesinin sınırlarının ve yapabileceklerinin farkında olması; tiz ve pes bölgelerdeki hâkimiyetini kontrol edebilecek bir olgunluğa sahip olması gerektiğinden, ancak sesini farklı pozisyonlarda rahatça kullanabilecek kişilerin iyi gazelhan olmaları mümkündür. Orhon’un ifadesiyle, gazel söyleyebilmek için sesi en yüksek seviyede kullanabilme yeteneğine erişmek lazım gelmektedir. Ancak ne yazık ki sesi iyi kullanmak iyi bir gazelhan olmaya yetecek tek vasıf değildir. Gazelin kendisine mahsus bir üslûbu vardır ve bu tavır iyi hazmedilmiş olmalıdır. Doğaçlama olarak icrâ edilecek olan güfte muhakkak gazel formunda yazılmış olan şiirlerden seçilmeli, şayet şarkı arasında söylenecekse de şarkı sözleriyle bir ma’nâ birliği taşınmalıdır (Aksoy, 2009, s.230). Sözlü musiki repertuarının yarısı soyut musiki ise diğer yarısı da güfte ve şiirdir. Cem Behar’ın söylemine göre; Osmanlı şuarâ tezkirelerinde şair ve ediplerin şiir okuma yetenekleri, mahfûzatlarının -ezber, hafızada tutma kabiliyeti- genişliği ve irticâlen şiir söyleyebilmelerinin övgü dolu örnekleri mevcuttur (Behar, 2012, s.36). Dolayısıyla gazelhanların doğru şiirleri, gazel icrâ ederken doğaçlama nağmeler uydurabilmekteki ustalıklarıyla aynı ölçüde seçebilmeleri önemli bir kıstastır. Dîvân şiirinin temel nazım biçimi olarak kabul görüp; en çok kullanılan türü olan Gazel, içinde birçok inceliği barındıran bir tür olduğundan, özel bir ilgi ve yetenek doğrultusunda titiz bir hazırlık gerektirmektedir. Dîvân şiirinin iyi örneklerini seçebilmenin, onları anlamak ve kavramaktan geçtiği bir gerçekken; hiç olmazsa güftede anlatılanı doğru anlatabilmek için Arapça ve Farsça bilmek önem arz etmektedir. Sağman’ın söylemine göre; gazel icrâ ederken kullanacağı müzik cümlelerinin okunan gazelin veznine ve veznin bölünüşüne uygunluğu,



duraksamalarda ve kurduğu müzik cümlelerinin başına yahut sonuna ekleyebileceği ünlemleri kullanımında çok aşırıya kaçmaması gazelhanın ustalığının en önemli göstergeleri arasında sayılmaktadır (Sağman, 1947, s.42).

İnsan sesinin zenginliğini ve bir enstrüman olarak sınırlarını ortaya koyan en önemli müzikal formlardan biri olan gazelin icrâsı esnasında; gazelhan tarafından gazel formundaki güftenin en az bir matlaı okunduktan sonra dilenirse birkaç beyit daha eklenerek genel anlamda saz taksimi gibi irticâle dayanan, usûlsüz; kalıpsız ve serbest bir sözlü taksim yapılmaktadır. Mısralar bir kez, bazen de birkaç tekrarla okunurken; isteğe bağlı olarak güfte arasında yahut başında “ah!, aman!, of!, yar ey!, hey!, dost!, gönül ey!, medet ey!...” gibi terennümler kullanılmaktadır (Özalp, 2000, s.29). Yazılı kaynaklarda yer alan bilgi ve günümüzdeki teknoloji sayesinde ses kaydına ulaşılıp analiz edilen gazellerden edinilen bulgulara göre; ana sözlerin haricinde müzikal cümlelerin giriş ve tamamlanış aşamalarında gazelin icrâ edildiği makamın ana seyri içinde kullanılabilir kısa ve kalıp melodilerin “ah”, “yar”, “ey yar” gibi nidalarla kullanıldığı ve gazellerin icrâ edilen makamların hemen hemen tüm seyir özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır (Kurtuldu ve Kurtuldu, 2017, s.10).

Özalp’in aktardığı bilgilere göre; ses ile taksim yapmak biçiminde de ifade edilebilecek olan gazelin tüm özellikleri; o taksimi yapan gazelhanın zevkine ve anlık hissiyatına bağlıdır. Çok defa sazla karşılıklı saz-söz taksimleri edildiği görülmüşse de; gazel saz eşliğinde olabileceği gibi, serbest olarak-tek başına- da okunabilir. Saz eşliğindeki gazelerde sazende ya da sazendeler kısa bir taksim ya da giriş çalabilir, fakat gazel esnasında bazı destekleyici kısa melodiler haricinde genellikle gazel boyunca dem tutarak eşlik edilir. Bu şekilde icrasına başlayan gazelhan, okuduğu makamın yanında çeşitli sürpriz geçişler ya da genel kalıplar kullanarak; dilerse aralarda terennüm nidalarına da yer vererek, gazelin sonunda ana makama dönmek koşuluyla başka makamları hatırlatacak kısa nağmeler veya musikimizde geçki adı verilen doğrudan geçişler de yapabilir (Özalp, 2000, s.29).

Genel hatlarıyla değerlendirdiğimizde iyi bir gazel okuyucusu olabilmek adına; icrâ edilecek makamın yapısı ve geçki yapılma olasılığı olan diğer makamların ana yapısı ile bu geçkilerin ince ayrıntıları icrâcı tarafından iyi derecede bilinmelidir. Yapılan işin, sesle irticâlen serbest bir beste yapmak olduğu da düşünülürse, sadece makamlar hakkında bilgi sahibi olmak yeterli değildir. Teorik olarak bilinenleri uygularken; içten gelen melodilerin, seçilen gazel güftesiyle; icrâ edilen makamın

sınırları ve kuralları dâhilinde ahenk içinde, peş peşe nasıl kullanılabileceğine dair beceriye de ihtiyaç vardır. Bu sebeple gazelmanlar, bildikleri ve yetenekleri doğrultusunda yapabildiklerini anlamlı bir bütün olarak kullanabilmek için yeterli derecede musiki bilgisine sahip olacak şekilde yetişmek durumundadır. Zîrâ saz ile taksim yapmak kadar, ses ile gazelman icrâsında bulunmak da ayrı bir kabiliyet ve tecrübe gerektirmektedir. Gazelman bu anlık doğaçlama beste becerisini ancak tecrübesiyle birleştirdiğinde, ortaya yıllarca dinlenecek kadar nitelikli ve güzel kayıtlarla, kendinden sonraki dönemlerde yetişen icracılara örnek olarak gösterilecek derecede önemli icralar çıkmaktadır.

XX. yüzyılın başlarında birbirinden değerli gazelman ve icrâcılarının yetiştiğine yazılı kaynaklardan edindiğimiz bilgiler yanı sıra, taş plaklar sayesinde vâkıf olabildiğimiz bir gerçektir (Özalp, 2000, s.27). Şüphesiz ki, bilinen en önemli gazelmanlardan olan; Hâfız Osman, Hâfız Sâmi, Hâfız Kemâl gibi kıymetli isimlerin okudukları gazelmanlar, birçok açıdan örnek teşkil eden icrâlar arasında en başta sayılacak olanlardandır. Bu isimler yalnız seslerinin güzelliğiyle değil, edebî bilgileri ve seçmiş oldukları gazelman güfteleriyle de dikkat çekmektedirler (Erdoğdular, 2005, s.8).

Eskiden olduğu gibi günümüzde de pek çok şair ve musikişinas tarafından tercih edilen bir tür olan gazelman, gerek edebiyat, gerekse müzik alanında en sevilen formlar arasındadır. Dîvân edebiyatının da en çok kullanılan nazım şekillerinden biri olduğu gibi, Klasik Türk Müziği içerisinde de kendine özgü bir icrâ tarzı edinmiştir (Kurtuldu, 2017, s.11).

## **2.4 XIX.-XX. Yüzyıl Çalgı Müziği’ndeki Değişimlerin Taksim Formu Üzerindeki Etkisi**

Türk makam müziği’nde, XIX. yüzyıla kadar olan süreçte çoğunlukla sözlü müzik eserleri bestelenmiş, çalgı müziği besteciliğine olan ilgi yaygınlaşmamıştır. Behar’ın da belirttiği gibi;

Kullanılan tüm çalgıların en önemli işlevi sesli eserlerde insan sesine, “solist”e, onu izlemek, taklit etmek, ona yetişmeye çalışmak, gerektiğinde de destekleyip ön plana çıkarmaktır. Bir başka deyişle, saz sanatçısı çoğu zaman ses sanatçısıyla birlikte değil, ses sanatçısı için çalmak durumundaydı (Behar, 2015, s.72).

Sazendeler taksim ve saz eseri icralarını daha ziyade makamın kimliğini iyi tanıtabilmek ve sözlü eserler arasında bir bağlantı noktası oluşturabilmek için yapmışlardır. Dolayısıyla, sadece giriş taksimi, baş taksim, geçiş taksimi, ara taksim gibi taksim türleri bu dönemde varlığını sürdürmüştür. Çalgıların sözlü repertuardan

sıyrılıp şahsi bir karakter kazanmasında Osmanlı'daki batılılaşmanın etkisi büyüktür. II. Mahmud döneminde yeniçeri ocakları kaldırılmış, Mehteran takımı yerini Mızıkayı Humayun'a devretmiştir. Donizetti bu dönemde Mızıkayı Humayun'un başına getirilerek Osmanlı'daki müzikal değişimin yaşanmasında en büyük role sahip olmuştur. Çolakoğlu, bu etkiden şu şekilde söz etmiştir;

Söz konusu hareket, yani batılı bir kimlikle kurulan orkestranın varlığı ve saraydaki tek askeri müzik kurumu haline gelmesi; batılılaşmanın saraya birebir etkisidir. Dönemin müzik yazısı Hamparsum ile batı notasını bando takımına öğreten Donizetti'nin Osmanlı'ya gelişi bu açıdan önemli bir olaydır. Çünkü Donizetti'nin ilk bando şefi kimliğiyle birlikte, batı notası da 1650'lerden sonra ilk kez etkin bir şekilde saray hayatına girmiştir. Batı müziğinin saraydaki varlığının belirgin başka bir kanıtı Donizetti'nin II. Mahmut'a ithaf ettiği "Marş-ı Sultani" isimli ilk Osmanlı Marşıdır. Bu marşın ardından kurumun yabancı ya da Osmanlı uyruklu bestecileri makamsal yapıdan çok uzaklaşmadan, batının çok sesli yapısını bünyesinde barındıran çeşitli marşlar bestelemişler ve bu marşları da dönemin padişahlarına ithaf etmişlerdir. Mahmudiye Marşı, Mecidiye Marşı, Aziziye Marşı, Hamidiye Marşı, Reşadiye Marşı gibi (Çolakoğlu, 2014, s.41).

Saray fasıl topluluğunun "Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedit" olarak ikiye bölünmesinden sonra fasıl takımında da Batı enstrümanları yer almaya başlamıştır. Fasl-ı Atik adlı eski fasıl topluluğunda geleneksel fasıllara devam edilirken[.] Fasl-ı Cedit'de ise ud, ney, kanun, zil gibi sazlarla birlikte keman, viyolonsel, lavta, gitar, trombon ve kastanyet gibi Batı çalgıları da kullanılmaya başlamıştır (Kaçar, 2009, s.40).

Hem batılılaşma arzusu, hem de geleneksel ve Avrupa çalgılarının ahenk içinde icra edilebilmesi için tonal müziğe daha çok uyum sağlayabilen makamlar tercih edilmiştir. Köçekçeler, saz semaileri, oyun havaları ve marşlar bu saz takımı içinde icra edilen başlıca formlardır. Bu doğrultuda Batı müziği çalgılarıyla kurulan temas, çalgıların ileri derecedeki tekniğini daha yakından tanıma şansı doğurmuştur. Osmanlı zamanında yaşanan bu gelişmeler, makam müziği icracılarının çalgı repertuarına yoğunlaşmasında ve Batı müziği'nin melodik yapılarını eserlerinde kullanmalarında büyük rol oynamıştır.

XIX. yüzyılda enstrümantal formların ön plana çıkmasını sağlayan ve taksim formunun sözlü repertuardan bağımsız şekilde bir kimlik kazanmasına vesile olan dehadan, yani Tanburi Cemil Bey'den ayrıca bahsetmek gerekir. Yaşadığı zamanda kayıt teknolojisinin gelişmesi sayesinde, taksim ve eser icraları günümüze kadar ulaşmış, kendi devrinin ve bugünün icracılarının üzerinde apayrı bir müzik algısı oluşturmuştur. Işıktaş'a göre de, Cemil Bey'in plak kayıtları, XX. Yüzyıl

başlarındaki müzik anlayışını yansıtan önemli belgelerdir. Yüzlerce yıldır süre gelen sözlü kültürün yok oluşunu farketmekle beraber, musiki birikimini ve icrasını bu kayıtlarla beraber kalıcı hale getirmek istemiştir (Işıқтаş, 2016a, s.224). Tanbur, kemençe gibi aktif olarak icra ettiği çalgıları çalmayan icracıların üzerinde bile böylesi bir etki yaratmasının önemli sebeplerinden biri, kuşkusuz ki taksim icra etme hususundaki yüksek maharetindedir. Kendinden sonra gelen icracılar da onun taksim icrasındaki hünerini ve bu formun musiki içinde çok daha önemli bir konuma Cemil Bey'in icrası vesilesiyle ulaştığını yazılarında vurgulamıştır. Mesud Cemil, Tanburi Cemil'in hayatını kaleme döktüğü kitabında onun yaratıcı vasfının temelini en doğru biçimde Musa Süreyya'nın dile getirdiğinden şu sözlerle bahsetmiştir; “Cemil beyin ince sanatı, bilhassa taksimlerde tecelli ederdi. Her taksim kıymetli bir eser, yüksek bir beste idi” (Cemil, 1947, s.153-154). “Cemil yazılı eserlerinden ziyade taksimleriyle icracılık dehasını ortaya koymaktadır” (Özgen, 2012, s.103). “Cemil; evvela besteliyor, sonra çalıyordu. Bu bahiste hepimizi şaşırtan taraf, taksim formundaki spontane bestelerinin, vaktiyle, yalnız kendisi tarafından, ilk ve son defa çalınabilmiş olmasıdır” (Cemil, 1947, s.154). “Belki de nevrastenik bünyesi yüzünden, yerleşmiş her türlü kural ve kalıba karşı gösterdiği insiyaki tepki, onu başka türlü bir besteciliğe, “taksim besteciliği”ne itmiştir” (Tanrıkorur, 1998, s.247-248). “Taksimlerini özgün kılan yönü, orjinal olmalarını sağlayan asıl nokta, yaratıcılığını ortaya koymada bu formu özgün bir form olarak görmesindedir” (Işıқтаş, 2016b, s.247).

Tanburi Cemil Bey, bu batılılaşma sürecinde hem geleneğin, hem de modernizmin temsilcisi konumunda olmuştur. Kuşkusuz ki, taksim icralarında ve bestelerindeki özgün yapılar da gelenekten beslenmiş olmasının, sarayda pek çok musikişinasın arasında yetişmesinin önemi büyüktür. Klasik repertuarda yer alan eserlere hakim olması, birçok gazelhana plak kayıtlarında eşlik etmesi, nazari yönden kendini geliştirmesi; musiki içinde reform yaratabilmesi ve bunların estetik bir değer teşkil edebilmesi açısından sağlam bir temel oluşturmuştur.

Güneş Ayas'ın görüşlerine göre; Batı müziği, Cemil Bey'in etkilendiği kaynaklardan sadece biridir. Cemil Bey'in taksimlerinde önemli olan nokta, çalgıda yansıttığı teknik cambazlıklar, ajilite, virtüöziteden ziyade makamların icrası esnasında yakaladığı kendine özgü denge, bulduğu özgün melodi ve geçkilerdir. Osmanlı-Türk müziğinin özü makamsal yapıysa eğer, Cemil Bey'in tam da makamların işlenmesine

getirdiği yeniliklerle bu müziği geliştirdiğini söylemeliyiz. Cemil Bey Batının teknik imkanlarından faydalanarak geleneği içeriden dönüştürmüş, yenileyerek daha zinde bir şekilde sonraki kuşağa devretmiştir (Ayas, 2014, s.371).

Tanburi Cemil Bey, Aleko Bacanos, Udi Nevres Bey, Kanuni Artaki Efendi, Kemeñeci Anastas Nubar Tekyay, Hafız Sami, Hafız Osman gibi XIX. ve XX. yüzyılda yaşamış taksim ve gazel ustalarının plak kayıtları, sonraki nesillerin çalgı icralarının gelişiminde önemli referans kaynakları olmuşlardır. İhsan Özgen'e göre; taksimler ve gazellerdeki icra kalitesi modern saz müziğini etkisi altına almıştır. Ağır tempolar yerini hareketli dalgalanmalar ve geniş ses kullanım limitlerine bırakmıştır. Gazelhanlar ve sazendeler taksimlerinde hünelerini azami biçimde kullanmışlardır. Bu doğrultuda çalgı müziği, taksim ve gazellerin sınır tanımayan örnekleri yanında, Batı cereyanının rüzgarını da arkasına alarak değişim göstermeye başlamıştır (Özgen, 2009, s.64).

XIX. Yüzyıl itibari ile virtüözitelelik vasfına sahip birçok seslendiricinin yetişmesi, değişen müzik algısı ile saz eserleri besteciliğini de popüler [olmaya] başlamıştır. Birçok sazende hem batılılaşma etkisiyle hem de çalgılarda kullanılan yeni yöntemlerin, tekniklerin etkisiyle; farklı ritimleri, arpejleri, tremoloları, triyoleleleri, [çarpmaların] sürat ve ajilite isteyen saz eserleri bestelemişlerdir (Esen, 2014, s.49).

Elbette ki çalgı müziğindeki belirgin değişim XX. yüzyılda kendini göstermiştir. XIX. ve XX. yüzyılda Tanburi Cemil Bey'in çalgı repertuarına teknik ve yorum açısından yeni bir boyut kazandırması, kendinden sonra gelen icracıları da tesiri altında bırakmıştır. Refik Talat Alpman, Refik Fersan, Haydar Tatlıyay, Reşat Aysu, Şerif Muhiddin Targan ve Sedat Öztoprak çalgı repertuarına büyük katkıda bulunan ve Batı Müziği'nin teknik unsurlarını eserlerine yansıtan besteciler olarak sıralanabilir. Bu bestecilerin eserleri gözlemlendiğinde, peşrev gibi büyük usüllü formlardan ziyade, saz semaisi, longa, sirto gibi dinamik formlardaki eserlerin XX. yüzyıl müziğini şekillendirdiği görülmektedir. Bu formların kullanımı, bestecilerin batı müziğinin teknik ve melodik yapısıyla etkileşim kurmalarını kaçınılmaz hale getirmiştir.

Özgen de, "Bizim musikiyi temelde Batı'dan ayıran en önemli ölçülerden birisi, hiç şüphe yok, ağırlaşmış tegani üslubunda olmasıydı. Buna karşın modern zamanlar çalgılara ve icralarına yeni yaklaşımlar getirmektedir" (Özgen, 2009, s.64) sözleriyle bu değişimi dile getirmiştir.

Behar ise bu icracıların Batı Müziği'ndeki virtüozite kavramından etkilenmesinin, beste anlayışlarının değişmesinde bir rol oynamış olabileceğini düşünmektedir. Bu hususta fikirlerini şöyle dile getirmiştir;

Bu virtüozca denemelerin istisnasız hepsine hakim olan ortak duygu, hiç kuşku yok ki esere ve icraya getirdikleri avrupai üslup ve tavidir. Bu yolda yapılmış eserlerden bazıları baş döndürücü bir vals, bazıları süratli bir tango, bazılarıysa bir İspanyol fandango'sunun esintilerini taşırlar. Avrupa etkisinin ve bir tür “teknik modernizmin” geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin çalgı icralarına ve saz eserlerine girişinin virtüozluk özenti yoluyla gerçekleştiğini dahi ileri sürmek pekala mümkün (Behar, 2015, s.69).

Türk Makam Müziği'nde XX. yüzyıla dek enstrümantal formda bestelenen eserler, bir çalgının anatomik yapısı gözetilerek yazılmamış, her çalgıda icra edilmesi için üretilmiştir. Bu yüzyılda çalgı müziğinin ön plana çıkması ve bu alandaki beste çalışmalarının artması, çalgıların kendi kimliklerine özgü ve kendi tınlarına yakışacak solo eser üretiminde bulunma fikrini doğurmuştur. Örneğin, Şerif Muhiddin Targan ud için makamsal öğelerden uzaklaşan ve udun teknik sınırlarını genişletici birer etüt değeri taşıyan “Koşan Çocuk” ve “Kapris” gibi eserler besteleyerek bu girişimde bulunan önemli bestecilerden biridir. Hasan Ferid Alnar'ın bestelediği “Kanun Konçertosu” da, kanunun orkestra çalgıları ile icra edilmesi ve orkestrada solist çalgı olarak yer alması bakımından önemli bir gelişmedir. Targan ve Alnar'ın bu yaklaşımları, doğal bir sonuç olarak taksim icralarına da yansımıştır. Etkileşim içerisine girdikleri müzikler, her iki icracının taksimlerine de teknik ve melodik öğeler açısından yeni bir ifade kazandırmıştır. Bu hususta, icracının tercih ettiği repertuar yapısının taksim motiflerine doğrudan etki ettiğini söylemek mümkündür.

XX. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen değişimler, ikinci yarısında da artarak devam etmiştir. Bu sürecin şekillenmesini sağlayan en büyük etken, dünyada yaşanan teknolojik gelişmelerdir.

XX. Yüzyılın ikinci yarısı itibari ile kitle iletişim araçlarının artması ve güncellik kazanması dünyadaki tüm bilgilerin kolay erişilebilirliğini sağlamış, toplumları birbirine daha da yakınlaştırmıştır. Bu sebeple kültürlerarası ayrımlar azalarak, toplumlar birbirlerine benzemeye başlamıştır. Toplumlar arasındaki etkileşimler arttıkça, sanatçılar da eserlerinde ve icralarında farklı kültürlere ait unsurlara yer vermiştir. Bütün sanat alanlarında gözlenen bu gelişmeler müzikte de kendini göstermiş, besteciler, çalgı ve ses icracıları seslendirmelerinde diğer sanatlarda olduğu gibi farklı müzik türlerine ait unsurlara yer vermiş, böylece yaratılarına ve seslendirmelerine ayrı bir zenginlik katmıştır. Tüm bu

gelişmeler aynı zamanda tüm dünyayı takip edebilen, evrensel öğeler içeren yaklaşımlara sahip çalgı icracılarının yetişmesine de sebep olmuştur (Esen, 2014, s.79).

Bu dönemde Niyazi Sayın, İhsan Özgen ve Necdet Yaşar'ın yaptığı müzikal çalışmalar, çalgı repertuarının ve çalgı icracılarının müziğin içinde solist konumunda yer alması açısından büyük bir önem arz etmektedir. İracıların farklı kültürlerin müziklerine olan ilgisi, taksim ve saz eseri icralarında kendini belli etmiştir. Özgen bu müzik haznelerinin o dönemde nasıl bir yansıma yarattığını şu sözlerle dile getirmiştir;

Hiç unutmuyorum, o zamanlar Atilla İlhan bir gazetede köşe yazısında, “Üç Türk müzisyeni bir araya gelmiş, adeta Bach yorumları gibi Gazi Giray Han çalışıyorlar” demişti. Bu üçlünün Batılı görünümde olması, salt müzik çalması, o zamanlar belki de yaygın olan müzik dışı haller ve abartıların dışına çıkmış olması dikkat çekiciydi (Özgen, 2009, ss.42-43).

Ayrıca birçok makam müziği icracısı yeni projeler yaparak, farklı kültürlerin müzikleri ve icracılarıyla daha yakın bir temas içinde bulunmuşlardır. Türk makam müziği, Caz müzik, Avrupa müziği, Balkan müziği ve diğer yakın coğrafyaların geleneksel müzikleri gibi farklı teorik yapılarla sahip müziklerin repertuarları bir araya getirilmiş, sentez müzik anlayışı bu dönemde etkisini arttırmıştır. Bu çalışmalardaki taksimler makamsal öğeler taşımakla birlikte, XIX. yüzyılda yaygın olarak görülen taksim yapılarından değişik bir şema çizmektedir. Örneğin, İhsan Özgen'in “Ege ve Balkan Dansları” albümünde, Romen dans müzikleri longa, sirto, zeybek gibi formlarla uyum içinde icra edilmiş, birlikte ve solo taksimlere yer verilmiştir. Kudsi Erguner'in “Taj Mahal” albümündeki Türk-Hint müziği birlikteliği, taksimlerdeki cümle kurulumlarında kendini hissettirmiştir. İhsan Özgen ve Kudsi Erguner'in yabancı müzisyenlerle bir araya gelerek oluşturduğu projeler, kemençe ve neyin evrensel bir çalgıya dönüşmesi ve birçok icracının bu vizyonu örnek alabilmesi adına çok büyük bir önem teşkil etmektedir. Linda Burman-Hall ve İhsan Özgen'in ortak projesi olan “Cantemir: Music in Istanbul And Ottoman Europe Around 1700” albümünde, kemençeye barok flüt, viola da gamba, barok kemanı, rönesans lavtası, harpsikord, tamburin gibi çalgılar eşlik etmiştir. İhsan Özgen, M. Von Duynhoven, Theo Lovevendie ve Guus Janssen'in Rotterdam'da verdikleri konser performansının kaydından alınan “Inspirations” albümünde, albümde yer alan müzisyenlerin bestelerine ek olarak, saz semaisi ve ilahiler yepyeni bir yorumla aktarılmıştır. İlahiler adlı eserde, kemençe ve saksofon ile karşılıklı olarak doğaçlama yapılması, hatta kimi zaman saksofon doğaçlamalarının

varyasyonlandırılarak kemençe ile seslendirilmesi oldukça radikaldir. Taksim formundaki yenilik hareketlerine gösterilebilecek en doğru örneklerden biri de, Özgen'in "Remembrances of Ottoman Composers" albümündeki "Opening Taksim" 'dir. Taksim içinde makamsal aralıkların yanısıra, pentatonik aralıklar ve makamsal yapıdan uzaklaşan kalıplar göze çarpmaktadır. Özgen'in taksim cümlelerindeki çeşitlilik; caz, klasik ve diğer geleneksel müziklere olan ilgisi ile doğrudan paralellik göstermektedir. Ayrıca bu vizyonun oluşmasında Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile üçlü olarak yaptıkları yenilikçi çalışmaların önem arz ettiğini şu sözlerle dile getirmiştir; "Ama bütün bunların dışında ortaya yeni bir tarz konulmuştu ki benim daha sonraları üzerine inşa edeceğim müzik icra ve yorumlarına ait düşüncelerimin temeli olacaktı" (Özgen, 2009, s.43). Kudsi Erguner'in "Le Concert De Nanterre" ve "Gazing Point" albümleri de bu doğrultuda değerlendirilebilecek değerli çalışmalardır. Neyzen Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay da, kendi döneminde yabancı müzisyenlerle ortak çalışmalar yürütmüş ve farklı kültürlerden beslenen icracılar arasındadır. Tanrıkorur, "Rahmetli Kemani Haydar Tatlıyay'la J. S.Bach'ı birarada düşünmek hayli zordur ama, Aka Ney'i ile ikisini de çalardı" (Tanrıkorur, 2004, s.323) sözleriyle, Kutbay'ın bu ilgisini dile getirmiştir.

XX. yüzyılın sonlarında yapılan sentez müzik çalışmaları, dünyada geleneksel çalgılara olan ilginin had safhaya ulaşması ile birlikte günümüzde de aktifliğini korumaktadır. Eskiye kıyasla çok daha çeşitli müzik türlerinin içinde tercih edilen geleneksel çalgılar, teknik ve yorum açısından yeni boyutlara ulaşmaktadır. Geleneksel çalgılara olan ilginin artması, çalgılara solo olarak müzik yazma eğilimini de arttırmıştır. Eser yazım tekniklerinin de değişime uğraması, icracıların müzik cümlelerinde yeni duyular yaratmaya başlamıştır. Bu noktada, XIX. yüzyıldan bu yana değişim gösteren taksim anlayışlarının çalgı müzik repertuarının gelişim ve etkileşimi ile doğru orantılı olduğunu söylemek gerekir. Birçok müzik türünün içinde tercih ediliyor olmaları, çalgıların geleneksel veya modern taksimlerin haricinde serbest doğaçlama kavramının içinde de konumlanmalarını sağlamıştır. Bu doğaçlamalarda makamsal öğeler gösterip göstermemek icracının kendi insiyatifindedir. İrcacıların içinde bulunduğu her bir proje, çalgılardaki doğaçlama anlayışına yeni boyutlar kazandırmaktadır. Örneğin; Kamran İnce'nin "Asumani" adlı eserinde Neva Özgen tarafından kemençe ile yapılan doğaçlama, yeni



müziklerin geleneksel çalgıların doğaçlama anlayışında ne tür değişimler yarattığını anlayabilmek adına önemli bir örnektir. Bu bağlamda, geleneksel algılar adına yaşanan gelişmelerin icralarda ve icracıların müzik görüşlerinde daha güçlü değişimler yaratabileceğini söylemek mümkündür. İhsan Özgen'in de belirttiği gibi; sanat, kendini tekrar eden bir olguya dönüşmemelidir. Eski ve yeninin birbirinden daha üstün olması durumu söz konusu değildir. İcracının kendi müzikalitesini oluşturabilmesi için her ikisinden de besleniyor olması önemli bir değer teşkil etmektedir (Özgen, 2009, s.67).



### 3. ŞARKI FORMU

Şarkı: 4, 5, 6, 8 mısralı kıtaların bestelenmesinden meydana gelmiş eserleri tanımlayan Türk musikisi formunun adıdır (Özkan, 1998, s.87). Uygurca kökenli “Çar” köküne “kui” edatı eklenerek türetilmiş ve Türkiye Türkçesinde bir takım fonetik değişikliklere uğrayarak “Şarkı” şeklini almıştır. Türk musikisi içinde küçük formlardaki eserlerin en önemlisi olan forma ismini veren Şarkı’nın “Şark” sözcüğü ile ilgisi yoktur. Eski Türk lehçelerinde şar, sar, sarın, ciru, cır, car, yu, gibi köklere – namak, -lamak, mastarı eklenince bunların hepsi “şarkı söylemek” anlamına gelmektedir (Altınel, 2010, s.14). Şarkılar, musikimizde aşk konusunu üzerinde yoğunlaşmış gözükmele birlikte; duygu ve düşüncelerimizi, olayların etkilerini, üzüntülerimizi, sevinçlerimizi ve özlemlerimizi dile getirmektedirler (Öztürk, 2001, s.360).

Dîvân Edebiyatımızda Gazel, Kasîde, Mesnevî, Rubâî, Müstezad gibi alışlagelmiş şiir biçimleri dışında, Lâle Devri’nin meşhur şairi Nedîm; (1680-1730) musikimize “Şarkı” adı altında bir şiir biçimi kazandırmıştır (Yavaşca, 2002, s.122). Şair Nedîm’in kabiliyeti ve üslubu ile zamanla çok gelişen Şarkı, daha sonra Enderunlu Fâzıl, Enderunlu Vâsıf, Şeyh Gâlip, İzzet Molla gibi büyük şairlerle devam etmiştir. XVIII. Yüzyıl Lâle Devri bestekârları, klâsik beste formları yanında Şarkı şeklinde besteler yapmaya da geniş yer vermeye başlamışlardır. Böylece Nedîm’in şiirde yarattığı halka inme, dönemin sanattaki ana akımı olarak benimsenen; mahallîleşme, halkın zevk ve heyecanlarını göz önünde tutma temâyülü bestekârlara sirayet etmiştir (Körükçü, 1998, ss.178- 179). Özellikle XVIII. yüzyılda, III. Selîm’in (salt. 1789-1807) Nizâm-ı Cedîd yenilik ve modernleşme hareketleriyle birlikte, Ali Ufkî (ö. 1675) ve Kantemir dönemlerinden devralınan müzik anlayışının dönüşümler yaşamaya başladığını, yeni formlar oluşturulduğunu, bazı formların daha fazla rağbet gördüğünü söyleyebiliriz. Bu dönüşümlere örnek olarak; beste, kar, nakış gibi besteleme şekillerine nispetle, daha sade ve anlaşılabilir bir form olan şarkı formunda besteler yapılması gösterilebilir (Dural ve Işıktaş, 2016, s.276).

Sultan II. Mahmut döneminde yaşanan köklü değişimlerden, musiki de nasibini almış; fakat klâsik musikimiz özellikle Dede Efendi ve öğrencilerinin sayesinde tüm etkinliğini sürdürmüştür. Dede Efendi, bir taraftan öğrencilerine klâsik eserleri geçerken; bir taraftan da kültür ve sanat hayatında başlayan değişimleri gören ve takip eden biri olarak bu musikide yapılabilecek yeniliklerin neler olabileceğini tarif edercesine, o güne kadar bir eşine rastlanmamış bestelerini sunmuştur.

Hacı Ârif Bey'i saraya aldırması olan Sultan Abdülmecit döneminde ise; klâsik üslup ve anlayışa pek de yer kalmadığını ilk anlayan da, yine dönemin en önemli bestekârı sayılan Dede Efendi olmuştur (Çırak, 2006). Batılı eğilimler ve değişen zevkler ile Mızıka-i Hümayûn'da karışık bir müzik anlayışının hüküm sürdüğü bu yeni dönemde; böylesine büyük bir birikime ve geçmişe sahip olan musikimizin sarayda devamlılığını nasıl sağlayacağı sorusu merak konusu olmuştur. Çok geçmeden mevcut koşullar, bu işin devamını sağlayacak çözümü kendi akışı içinde üretmiş ve klasik musikimizde bir döneme damgasını vuracak olan bir yeniliği doğurmuştur. Musikimize soluk kazandıran ve XIX. Yüzyıl klasik Türk müziğinin tanımlayıcısı olan bu yenilik; şüphesiz ki zamanla büyük formların yerini almış olan Şarkı Formu'dur (Özalp, 1986, s.249). Dört, beş, altı mısralı şiirlerin ekseriyetle terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zencir, Türkîzarb, Bereşan, Sakil, Devrikebîr, Zarbıfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bugün elimizde mevcut olan şarkılar; Sofyan, Aksak, Türk aksağı, Aksak Semâî gibi ufak usûllerle ölçülmüşlerdir. Her makamdan Şarkılar bestelendiği gibi, Şarkıların ölçüldüğü usûllerde; icrânın nasıl olması gerektiğini ifade eden “yürük, orta, ağır” gibi hareketlilik unsurları da kullanılmıştır (Ezgi, 1933-1953, s.221). 10 zamanlıya kadar küçük usûllerle ve nadiren de; bazı büyük usûllerle ölçülmüş olan şarkılar; Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî'lerden üslup ve gidişat bakımından oldukça farklıdır (Özkan, 1998, s.87). Şarkıları Bestelerden ve diğer formlardan ayıran vasıfların başında üslup farklılıkları ve küçük ölçülerle inşâ edilmiş olmaları geliyorsa da; şematik olarak değerlendirildiklerinde büyük formlardan farklı olarak çoğunlukla terennümsüz, aranağmeli ve birkaç kıtanın mevcudiyetinden meydana gelmiş olmaları da Şarkıları Bestelerden ayıran bu vasıflar arasındadır (Ezgi, 1933-1953, s.221). Eski mecmualarda büyük ölçülerle Şarkı bestelendiği yazılı ise de notaları elde edilememiştir (Karadeniz, 1983, s.173). Aslında çok uzun yıllardan bu yana kullanılan şarkı formu, klâsik dönemlerde büyük

bestekârlarımızca da değerlendirilmiş bir formdur. Genel haliyle, klâsik formlarımıza kıyasla; daha geniş kitlelere hitap edebilecek, küçük, ritmik, sözleri daha sade ve dolayısıyla anlaşılır, sanat yapma kaygısından uzak olan eserleri tanımlamaktadır. Bunun yanı sıra, son derece sanatlı; adeta terennümsüz bir beste, ağır semaî hüviyetine sahip şarkılarımızın sayısı da az değildir. Yine şarkı formunun başka bir özelliği de, alabildiğine serbest kullanılmış bir form olmasıdır. Başka bir deyişle, şekilde henüz kesinlik oluşmamıştır. Bu koşullar altında, Sultan Abdülmecit döneminden itibaren, önde gelen bestekârlarımızın yoğunluklu olarak bu formda eserler vermesi, klasik formlarda eser veren bestekârlarımıza oranla oldukça fazlaşmıştır (Özalp, 1986, s.249). Koca Osman, Hafız Post, Seyyid Nuh, Tanbûri Mustafa Çavuş, Küçük İmam, Tanbûri İshak, Dede Efendi, II. Mahmud, İbrahim Ağa, Dellâlzade, Latif Ağa gibi bestekârlar büyük formda çok değerli eserler verirken; Şarkı formunu da ihmal etmemişlerdir. Hacı Ârif Bey, Şevkî Bey, Lem'i Atlı ve bu dönem içerisindeki daha birçok bestekâr şarkı formunun en güzel örneklerini vermişlerdir (Yavaşca, 2002, s.122).

XIX. Yüzyılın ortalarına kadar büyük besteciler klâsik formlarda eserler yapmaya devam etmiş; Şarkı formuna pek fazla rağbet etmemişlerdir. Yaptıkları az sayıda Şarkılarda ise, adeta klâsik formlardaki üsluplarının Şarkıya yansımaları görülmektedir. Ayrıca bu döneme kadar musikide Şarkı şekli de pek netleşmemiştir. Ancak XIX. Yüzyılın ortalarından itibaren Şarkı; hızla çoğalan, devrin önemli bestekârları tarafından da sıkça kullanılan bir şekil olmuştur (Körükçü, 1998, s.179 ). Bilhassa XIX. Yüzyılda Şarkıya verilmiş olan bu önem, değer ve şark repertuarımızın zengin ve renkli fasıllar yapmak için çoğaltılması lüzumu belki de eski ağır ve mistik Beste ve Semâi kurumlarının, zamanın umûmî romantik cereyanına uyularak, bu asır klâsik musiki devresinde, daha eskilere mahsus bir gelenek halinde telakkiye başlanmasından ileri gelmiştir ki, o zamanki edebiyatımız ve yaşayış tarzımız üzerindeki tesiri açık olarak görülen bu romantik cereyan musiki alanımızda; Hacı Ârif Bey, Hacı Fâik Bey, Rıfat Bey, Şevkî Bey ve Lem'i Atlı gibi önemli bestekârların yetişmesine ortam hazırlamıştır (Kam, 1946, s.10).

### **3.1 XIX. Yüzyılda Yaygınlaşan Şarkı Formu Yapısı**

Bestecilik vasfıyla Türk Musikisi'nde önemli bir yer edinmiş olan Hacı Ârif Bey, şarkı formunda bestelediği eserler ile Türk musikisinin geniş alanlara yayılması ve farklı kitlelerce tanınıp rağbet görmesinde de önemli rol oynamıştır. Hacı Ârif Bey'in

döneminde musikide yaşanan bu köklü değişimle beraber, şarkı formu klâsik formlara nazaran daha çok sevilmiş, hemen hemen tek form olarak ön plana çıkmıştır.

Şarkılar, Aruz Vezni' nin çeşitli kalıpları ile söylenmişlerdir. Bestelenmek üzere genellikle dört mısralı şiirler seçilmiş olsa da; üçlü (Müselles), dörtlü (Murabba), beşli (Muhammes), altılı (Müseddes), yedili (Müsebbba), sekizli (Müsemmen) şiirlerle yapılmış şarkılar pek çoktur. Eski Şarkılar nispeten büyük usûllerden Evsat ve Şarkı Devrirevânı gibi usûllerle; ancak XIX. Yüzyıldan sonra Şarkılar genellikle “Aksak” usûlünün değişik mertebeleri ile Devri Hindi, Türk Aksağı, Curcuna, Müsemmen, Düyek, Sofyan, Nim Sofyan ve Semâi gibi küçük usûllerle bestelenmişlerdir. Hacı Ârif Bey'den itibaren ise Şarkılarda hep küçük usûller kullanılmıştır (Altınel, 2010, s.14).

Şarkı halk tarzı fasıllarda Ağır Semâi ile Yürük Semâi arasında okunur. Özelliği: XVIII. Yüzyıldan sonra yaygınlaşan edebi şekline uygun olarak *aaba* kafiye düzeninde dört (nadiren beş veya daha fazla) mısralı ve çoğunlukla Aruzun Hezec, Remel veya Revez bahirlerine ait vezinlerde yazılmış güftelerin, başta Aksak (9/8) ve Curcuna (10/16) olmak üzere hemen bütün küçük usûllerle, adeten Terennümsüz ve melodik olarak *abcb* şemasında (yani 2. Ve 4. Mısraların hem söz, hem melodi olarak aynen) bestelenmesi ve mısraların normal olarak ikişer defa okunmasıdır. 4. Mısra (nakarat) güftesi 2.den farklı olan şarkılar olduğu gibi, küçük terennüm bölümleri olan şarkılar da vardır (Tanrıkorur, 2003, s.50)

Şarkılar zaman içerisinde pek çok şekillerde kullanılmışsalar da; yapı bakımından genellikle aşağıdaki şekilde bestelenmişlerdir. Dört mısradan oluşan şarkı (Murabba) genellikle şu yapıyı taşımaktadır:

1.Mısra: A ZEMİN

2.Mısra: B NAKARAT

3.Mısra: C MEYAN

4.Mısra: B NAKARAT (Özkan, 1998, s.87).

İki bölümlü sırasal biçim içinde yazılmış bir eserde, şayet, her bölümün son cümlesi ya da cümleleri aynı ise, biçimin bu şekline şarkı biçimi denilir. Biçimin kurgusu A (a+b)+B (c+b) şeklindedir. Bu biçim, özellikle XIX. Yüzyıldan başlamak üzere şarkı türü içinde büyük bir yaygınlıkla kullanılmış, dolayısıyla GSM'de şarkı türünün vazgeçilmez bir biçimi olmuştur. Geleneksel Sanat Müziği'nde, şematik olarak değerlendirildiğinde bu biçim içindeki a cümlesine *zemin*, b cümlesine *nakarat*, c cümlesine ise *meyan* denilmiştir (Akdoğan, 1996, ss.75-76).

Şarkıların; “zemin” denen 1. mısralarında genel hatlarıyla Şarkının bağlı olduğu makamda seyredilir. Zemin mısraı genellikle; makamın güçlü perdesinde yarım karar yaparak kalır. 2. mısra, yani; “nakarat” nağmeleri, güçlüden durak perdesine götürür ve durak perdesinde tam kararla sonuçlanır (Özkan, 1998, s.88). Şarkılardaki “nakarat” sözü ikinci satırın aynen tekrar edilmesi yüzünden kullanılmaktadır. “Zaman” sözcüğü ile de adlandırılan 2. mısra ile “Karar” olarak adlandırılan 4. mısraın ortak adına nakarat denmektedir (Karadeniz, 1983, s.174). 3. mısra, yani; “meyan” denen cümlede başka bir makama geçki yapmak âdet haline gelmiştir. 4. mısra; yine 2. mısraın bestesiyle okunur ve durak perdesinde tam karar yaparak sona erer. Bazı Şarkılarda her mısra ayrı ayrı iki defa bestelenmiş veya her mısraın sonundaki bir kısmı tekrar edilmiş, kezâ gerekli ve elverişli yerlere çok küçük bir terennüm ilave edilmiş de olabilir. Şarkının en başında veya en sonunda bir aranağme bulunabilir (Özkan, 1998, s.88). Dörtten fazla mısralı Şarkılar da vardır. Bu takdirde üçüncü ve dördüncü mısralar meyan tarzında bestelenir; bazen de dördüncü mısradaki usûl değişikliği yapılır. Beşinci mısra nakarat gibi söylenir. Altı mısralı Şarkılarda beşinci ve altıncı mısralar nakarat yerine geçer ve bestenin birinci tekrarında beşinci, ikinci tekrarında altıncı mısra okunur. Günümüzde bu belirtilen hatlar dışında bestelenmiş; genel olarak ana şemayı bozmayan istisnalar olarak tanımlanabilecek daha fazla mısralı fantezi şarkı örnekleri de bulunmaktadır. Bu gibi şarkılarda çoğunlukla üçüncü mısradan sonra meyan tarzında değişik makamlara geçilmek suretiyle geçki yapıldığı görülmektedir. Bu bakımdan bu mısraların hepsi uzun bir meyanın parçaları olarak kabul edilebilir (Karadeniz, 1983, s.174). Şarkıların sonunda “aranağme” denilen ve Şarkının dörtte birinden yarısına kadar uzayabilen bir saz parçası çalınır. Eğer güftenin ikinci bir kıtası söylenecekse; aranağmeden sonra yeni güfte ile aynı beste tekrar edilir. Aranağmelerin bazen şarkının başında yer aldığı da olur. Bu şekil daha çok hafif şarkılarda kullanılmış ve şarkının sonunda aynı aranağme tekrar edilerek karar verilmiştir. Şarkıların genel olarak şeması bu olmakla beraber; pek çok değişik şekilde şarkılar da bestelenmiştir. Ancak bunların hepsini bu genel şemaya göre sınıflandırmak mümkündür (Karadeniz, 1983, s.173,174). Genel şemadan farklı olarak bestelenmiş istisnâ bazı Şarkılar da mevcuttur. Bazı şarkılarda güftenin her satırındaki baş harflerin yukarıdan aşağıya doğru okunmasıyla bir isim meydana geldiği görülmektedir. Buna edebiyatta “akrostiş” denmektedir. Bu güfteler genellikle; bazı özel kimselere sunulmak üzere yazılıp bestelenmişlerdir. Şarkılarımız arasında bu türden eserlere

rastlamak oldukça mümkündür. Bestekâr Bîmen Efendi'nin Hicaz makamında ve Ağır Aksak usûlündeki ünlü şarkısını buna örnek olarak gösterebiliriz. Beş mısralı olan bu şarkının her mısradaki baş harfleri bir araya geldiğinde “Fatma” adının ortaya çıktığı görülmektedir (Karadeniz, 1983, s.175).

Her eserde olduğu gibi Şarkılarda da beste ile bestelenecek olan güfte arasındaki bağı gözetmek mühimdir. Özellikle aranağmelerin; bestelenen şarkının içindeki motiflerle örülü olması yahut şarkıya uygun olarak karar vermesi gerekliliği dikkate alınarak bu bağı kurmak mümkündür. Aynı minvalde değerlendirildiği vakit beste için seçilecek makam ve usûlün güfteye uygunluğu da Şarkının bütünlüğü açısından yine aynı derecede elzemdir. Öyle ki; neş'eli bir güftenin hüznü, keder veren nağme ve motiflerle bestelenmesi yahut hazin bir güftenin kıvrak melodilerle bestelenmesi dinleyenler üzerinde pek de iyi bir tesir bırakmaması yanısıra eserin ma'nâ bütünlüğünü zedeleyecektir. Bunun gibi bir örnekle daha açıklayacak olursak; bir İlâhî güftesinin; şarkı tavrı ve üslûbunda, bir Türkü güftesinin İlâhî nağme ve motifleriyle bestelenmesi aynı derecede uygun olmayacaktır.

Her çeşit manzum eser ve her türlü vezinden şarkı sözü seçmek mümkün olsa da nesir parçalarının Şarkı olarak bestelendiği pek görülmemiştir. Şarkı bestelemek için seçilen güftenin; vezin, kafiyeye ve ma'nâ bakımlarından edebiyat kurallarına uygunluğu özellikle gözetilmelidir.

Şarkı mısralarının sonlarında “yar, aman, canım, ah, of, hey, vay, efendim” gibi güfteli saz parçalarının da yer alabildiği görülmektedir. Güftelerde vezin arandığı gibi, bestelerde de mısraların birbirine eşit uzaklıkta olması şarttır. Eğer şarkıda usûl değişikliği yapılmışsa; bu bölümde usûl sayısına bakılmamaktadır (Karadeniz, 1965, s.174).

### **3.2 Şarkı Formu ile Benzerlik Gösteren Klasik Taksim Örnekleri**

Taksim icrası esnasında oluşan biçimsel yapı, her icracının taksiminde değişkenliğe uğrayabilmektedir. Tek bir icracının yaptığı birkaç taksim örneği incelendiğinde bile, taksimin işleniş şeklinde bir süreklilik arz etmediği gözlemlenebilir. Taksimin yapıldığı platform, icracının ruh hali, icracıya tanınan süre sınırı gibi pek çok etken bu değişkenlerin oluşmasına rol oynamaktadır. Bazı taksimler sadece makamın dizisini tanıtmaya amaçlı olarak iki bölümlü şekilde ve oldukça kısa bir zaman dilimi



içerisinde icra edilirken, daha uzun bir süreye yayılan taksim icralarında üç yahut dört bölüme de rastlanabilmektedir.

XX. yüzyıl başlarında gelişen kayıt teknolojisi sayesinde günümüze ulaşmış olan plak kayıtları, taksim ve gazellerde ortalama olarak üç dakika dolaylarında bir sürenin tercih edilmesinde etkin bir rol oynamıştır. Plak kayıtlarında bu sürenin tercih edilmesi, o zamanlarda taksim yapmak için sazandelerin kısıtlı bir süreye sahip olması, kayıt olanaklarının sınırlı olması ile ilgidir (Ayas, 2014, s.361). Fakat, taksimleri plak kayıtlarında ölümsüzleşmiş ustaları taklit ederek taksim icra etmeye çalışmak, taklit edilen taksimlerin sürelerini de gelenekselleşmiş bir biçimde günümüze aktarmıştır.

Kaçar, taksimlerde oluşan bölümleri üç ana grupta incelemiştir. Taksim giriş (A) bölümünde makamın ana özelliklerinin tanıtıldığını, sonrasında tiz durak veya güçlü perdesinde bir açış cümlesi ile meyan (B) bölümüne geçildiğini belirtmiştir. Bu bölümde aynı makamda yahut birkaç değişik makamda geçkiler gösterildikten sonra, sonuç (C) bölümünde tekrar ana makama dönülerek makamın seyrinin tamamlandığını ifade etmiştir. Ayrıca, bazı taksimlerde birden çok meyan bölümü gerçekleştirildiğini, bazılarında ise meyan bölümünün gösterilmediğini belirtmiştir (Kaçar, 2012, s.117). Yetkin Özer'e göre de, XX. yüzyıl başlarından günümüze ulaşan plak kayıtlarında, üç bölümlü taksim örneklerine rastlanmakta beraber, bu formal yapı XX. yüzyılın son yarısında etkisini kaybetmiştir. Ayrıca, plak kayıt teknolojisi gelişmeden önceki dönemler için taksim tanımlaması yapılan kaynaklarda da taksim üç bölümlü olarak aktarıldığını belirtmiştir. Ekrem Karadeniz'in ise taksimlerin dört bölümlü olduğu düşüncesini dile getirmiştir (Özer, 1986, ss.19-24).

Özgen, sazandelerin klasik taksimlerini analiz ettiğinde, bu taksimlerin Zemin (giriş), Nakarat (gelişme), Meyan (orta bölüm), Nakarat (sonuç) olarak dört bölüme ayrıldığını saptamıştır. Özgen'e göre zemin bölümünde makamın ana dizisi genel hatlarıyla gösterilmektedir. Bölümün sonunda karar perdesi yahut güçlü dereceler üzerinde kalış yapılmaktadır. Nakarat bölümünde melodik kurulum genişletilip , temel duraklar vurgulanmaktadır. Taksim hafızada en çok yer eden karakteristik bölümü ortaya çıkmaktadır. Meyan bölümüne gelindiğinde makamın tiz genişlemeleri gösterilmektedir. Makamın kendi dizisi gösterilebildiği gibi, farklı makamlara geçkiler de yapılabilmektedir. Son bölümde ise nakarat bölümündeki melodik yapının benzer şekilde tekrar ettiği görülmektedir (Özgen, 2008).

Bahsedilen taksim yapısına bakıldığında, geçmişte yaşamış sazencilerin taksimlerinde oluşan bütünlük hissini sebebi de ortaya çıkmaktadır. Taksim yapma hususunda ustallaşmış isimler için kullanılan “beste yapar gibi taksim yapıyor” ifadesinin, klasik taksimlerde oluşan A+B+C+B yapısı ile bağdaştığı söylenebilir. Bu gözlemden yola çıkarak, XIX. yüzyıldan XX. yüzyıl başlarına kadar yaşamış sazencilerin taksim kayıtları incelendiğinde, A+B+C+B (Zemin + Nakarat + Meyan + Nakarat) şemasının olduğu gözlemlenmiştir. Elbette ki, taksim irticalen uygulanan bir form olduğu için, oluşan yapılar icracıdan icracıya değişkenlik gösterebilmektedir. İcracı kurduğu müzik cümlelerinin o an oluşturduğu hissiyata göre farklı vurgular ve yapılar oluşturabilmektedir. Fakat, bu çalışmada incelenecek olan taksim şeması A+B+C+B olduğu için, aşağıda bu yapıda incelenmiş örneklere yer verilmiştir. Yine Türk Makam Müziği’ndeki doğaçlama bir form olan gazel örneklerine de yer verilmiş, XIX. yüzyılda yapılan saz üstadları tarafından yapılan taksimlerle benzer yapılara sahip olduğu gözlemlenmiştir.

Dört bölümden oluşan belirli taksim örnekleri şu şekilde sıralandırılabilir:

- 1) Tanburi Cemil Bey – Hüzzam kemençe taksimi
- 2) Udi Nevres Bey – Hüseyini ud taksimi
- 3) Kanuni Hacı Arif Bey – Suzinak kanun taksimi
- 4) Kanuni Artaki Efendi – Şehnaz kanun taksimi
- 5) Nubar Tekyay – Hüzzam keman taksimi
- 6) Yorgo Bacanos – Rast ud taksimi

Hatice Doğan Sevinç, “Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslub Üzerine Bir Çalışma” konulu sanatta yeterlilik tezinde Tanburi Cemil Bey’in Sultaniyegah taksimlerinin transkripsiyonunu yapmış, biçim olarak A+B+C+B (Giriş + Karar + Meyan + Karar) şeklinde analiz etmiştir. Sevinç, taksimde tıpkı şarkı formunda olduğu gibi zeminden nakarata, meyandan nakarata bağlanan bir yapı olduğu sonucuna varmıştır. Nakarat bölümlerindeki müzik cümlelerinin birbirine çok benzeyen varyasyonlarla şekillendirildiğini belirtmiştir. Taksim giriş bölümünde makamın ana dizisi tanıtılarak güçlü derecesinde yapılan yarım karar, karar bölümünde yine dizinin ana sesleri ile birinci dereceye bağlanmıştır. Meyan bölümünde tiz bölgedeki genişleme ve makam dışı geçkiler gösterilmiş, son bölümde ise ana diziyeye dönülerek karar sesi ile taksim sonlandırılmıştır. Tezde incelenen diğer taksimlerde ise Cemil Bey’den sonraki dönemlerde yaşamış sazencilerin taksimleri

incelenmiş ve daha farklı şemalar ortaya çıkmıştır (Sevinç, 2012, s.27). Bu doğrultuda, A+B+C+B şemasına klasik taksim örneklerinde, XIX. yüzyılda yaşamış sazende ve gazelhan icralarında rastlandığı sonucu daha da belirginleşmektedir.

Elif Bilge Kurtuldu ve Mehmet Kayhan Kurtuldu, “Klasik Türk Musikisinde Gazel Formu ve İki Gazelin Müzikal Açıldan Analizi” konulu makalesinde Hafız Sami’nin okuduğı Uşşak ve Hicazkar gazelin analizlerini yapmıştır. İki gazel de biçimsel olarak A+B+C+B (Zemin + Nakarat + Meyan + Nakarat) şeklinde incelenmiştir. Gazellerin ilk mısralarında makamların ana dizilerini gösteren melodiler kullanılmış, ikinci mısraları nakarat bölümü gibi oluşturularak, makamı tanıtıcı özellikte kurulan müzik cümleleri ile karar perdesi üzerinde sonlandırılmıştır. Üçüncü mısralarda meyan açılarak makamların genişlemeleri ve farklı makamlara yapılan geçkiler gösterilmiştir. Dördüncü mısraların melodik yapısı incelendiğinde ise, tekrar makamların ana dizileri kullanılarak nakarat bölümü gibi karar perdesi üzerinde karar eden bir yapı oluştuğı gözlemlenmiştir. Hafız Sami tarafından icra edilen gazellerin klasik bir yapı oluşturduğı, şarkı formu ile aynı düzende işlendiğı sonucuna varılmıştır (Kurtuldu ve Kurtuldu, 2017, ss.14-20).

Sami Dural, “Türk Musikisi Meşık Geleneğinde Bir İcra; Hafız Sami” konulu yüksek lisans tezinde, geleneksel makam ve gazel yapısının nasıl işlendiğini gözlemleyebilmek adına, Osmanlı zamanında yaşamış musikişinaslardan makam müziğı öğrenmiş olan Hafız Sami’nin Ferahnak gazel icrasını incelemeyi uygun görmüştür. Yine Hafız Sami gibi meşık yoluyla musiki birikimi edinmiş olan Tanburi Cemil Bey’in Ferahnak taksimini de inceleyerek makamsal yapıların ne kadar ortak bir üslupta işlendiğini incelemiştir.

Dural, Hafız Sami’nin gazel şemasını A (Giriş) + B (Gelişme) + C (Meyan) + D (Karar) olarak incelemiştir. Gazelin transkripsiyonu incelendiğinde, A+B+C+B şemasındaki gibi bir seyirde ilerlediğı görülmektedir. Yani zemin bölümünde güçlü derecesi ile yapılan yarım karar, nakarat bölümünde makamın birinci derecesi ile tam karara bağlanmıştır. Meyan bölümünde tiz genişleme bölgesi gösterildikten sonra, karar bölümünde karara doğru giden bir final melodisi ile gazel sonlandırılmıştır. Tipik bir şarkı formu şemasının oluştuğı, nakarat ve karar bölümlerinin varyasyonlu şekilde ve aynı melodi hattıyla karar derecesinde sonlandığı görülmektedir. Sami Dural da, Hafız Sami’nin seslendirdiğı gazelde, şarkı ve gazel formunun yapılarına sadık kaldığını belirterek bu fikri desteklemiştir. Tanburi Cemil Bey’in Ferahnak

taksimini incelediğinde ise, Hafız Sami'nin gazeli ile aynı şekilde A+B+C+D şemasına sahip olduğunu tespit etmiştir. Bu analiz, XIX. yüzyılda yapılan gazel ve taksimlerin belirli kurallara uyularak ve benzer şemalarda yapıldığı sonucunu da doğrulamaktadır (Dural, 2011, ss.26-45).

Görüldüğü üzere, XIX. ve XX. yüzyıl başlarında yaşamış sazende ve gazelhanların plak kayıtları, o dönemdeki taksim ve gazel anlayışları hakkında belirgin bir şema ortaya çıkarmaktadır. Birçok klasik taksim, bir şarkı besteler gibi başı ve sonu melodik açıdan bir simetri oluşturacak şekilde yapılmıştır. Taksimlerde kullanılan motiflerin biçimi ve ritmik yapıları her sazendenin icrasında değişkenlik göstermektedir. Sazendelerin ekol olarak benimsediği kişilerin farklı olması ve çalgılarının sahip olduğu teknik sınırlar, bu değişimin oluşmasında önemli bir etkidir. Elbette ki çalgı ile kurulan münasebet ve müzikal birikimin üst seviyede olması da belli taksim icralarında daha derin bir yaratı görülmesine sebep olmaktadır. Fakat bu değişkenlere rağmen, o dönemde yaşamış sazendelerin taksimlerindeki biçim yapısı oldukça benzerlik göstermektedir. Aynı şemanın gazel yapılarında da gözlemlenmesi, taksim ustalarının eşlik ettiği gazelhanların icralarından ortak bir edininim sağladığı sonucunu da ortaya çıkarabilir.

Bu örneklerin ışığında, şarkı formunun biçimsel yapısı, klasik taksim çalışması yapan sazendeler için bir kılavuz görevi görebilir. Taksim icra etme hususunda hakimiyet oluşturabilmek, makamın seyir yapısını ve asma kalışlarını kavrayabilmek adına şarkı formundaki eserler üzerinden usüle bağlı kalmadan bir çalışma yöntemi geliştirilebilir. Hünerli bir taksim yapabiliyor olmak, icracının müzikal birikimi hakkında görünür ipuçları sunmaktadır. Zira, taksim irticalen yapıldığı için icracının bu hususta kendini yetkin hissetmesi gerekliliği mevcuttur. Dolayısıyla, bu alanda kendini vakıf hissetmeyen bir birey için bu şekilde bir çalışma yöntemi oluşturmak, taksim icrasından kaçınmasını engelleyerek, bu konu üzerine daha sıkı bir çalışma yapması adına motivasyon sağlayabilir. Ayrıca eser üzerinden çalışma yaparken farklı varyasyonlar katarak müzik cümlelerini şekillendirmeye çalışmak, icracının kompozisyon kurma yeteneğine de katkı sağlayabilir.

#### 4. TAKSİM ÇALIŞMALARI

Zemin+Nakarat+Meyan+Nakarat şeması baz alınarak oluşturulan taksim bölümlerinin ilk yarılarında, genellikle güçlü ve karar perdeleri üzerindeki kalışlar vurgulanmış, makamın diğer derecelerinde yapılan kısa asma kalışlar daha çok ikinci yarılarda kullanılmıştır. Bölüm sonuna doğru birçok perde üzerinde daha sık ve kısa kalışlar yapılması, bitiş hissini kuvvetlendirmiştir.

Taksim çalışması yapılırken, şarkılarda ölçü sayısı az olan zemin, nakarat, meyan ve nakarat bölümlerinde iki dönüş yapılarak taksim bölümlerinin kısa sürede sonlanmaması amaçlanmıştır. Taksimlerdeki zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümlerinin ikinci yarılarında, genellikle eserden daha bağımsız cümleler kurularak taksim cümlelerinde durağanlığın oluşmaması amaçlanmıştır. Ayrıca, şarkıların nakarat bölümleri aynı melodik yapıya sahip olduğu için, taksimlerin nakarat bölümleri birbirinden farklı varyasyonlarla şekillendirilmiştir.

Çalışma esnasında irticali olarak oluşan ve şarkıların ölçüleri baz alınarak oluşturulmamış müzik cümleleri de notaya aktarılmıştır. Çalışmanın amaçlarından biri de icracının kompozisyon kurma becerisini artırmak olduğu için, estetik görülen melodik kalıplarla eserlere yeni bir yorum getirmek çalışmayı daha verimli kılacaktır. Zira, icra edilen form taksim olduğu için eserde görülmeyen motiflerin sazende tarafından an içinde oluşturulması kaçınılmazdır. Eserlerdeki müzik cümleleri, her bir icracıda farklı perdelere yönelme ve farklı motifler üretme hissiyatı doğuracaktır.

#### 4.1 Sultaniyegah Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Al sâzını sen sevdiceğim şen hevesinle

Usûl : Sengin Semâî

Beste : Bîmen Şen (1873-1943)

Al sâ zı nı sen sev di ce ğim  
şen he ve sin le (SAZ.....) le (SAZ.....)

Şekil 4.1 : Sultaniyegah Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde Sultaniyegah makamının ana dizisi gösterilmiş, Dügah perdesi üzerinde oluşan Hicaz 4'lüsü ve Neva perdesi üzerindeki Buselik 5'lisinin sesleri üzerinde cümleler kurulmuştur. Bölümün sonunda makamın güçlü derecesi olan Neva perdesinde kalış yapılmıştır (Şekil 4.1).

Zemin

Zemin

Şekil 4.2 : Sultaniyegah Taksim, Zemin bölümü.

Taksim ilk portesinde Sultaniyegah şarkının ilk ölçüsü motiflendirilerek makamın güçlü derecesinde kalış yapılmıştır. İkinci portede şarkının ikinci ölçüsündeki sesler

etrafında gezinilerek Dügah perdesinde asma karar yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü portelerde kurulan cümleler ise şarkının üçüncü ölçüsü üzerinden varyasyonlandırılarak makamın güçlü derecesi olan Neva perdesinde asma kalış yapılmıştır. Beşinci porteden itibaren tıpkı şarkıdaki gibi taksimde de birinci dolapla birlikte zemin bölümünün başına dönülerek makamın ana dizisi ile müzik cümleleri kurulmuş, bölümün sonunda güçlü derecesi üzerinde kalış yapılmıştır (Şekil 4.2).

♩ Nakarat

Çal söy le be nim şar kı mı sev

dâ lı se sin le (SAZ.....) le (SAZ.....)

Şekil 4.3 : Sultaniyegah Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde, Sultaniyegah makamının ikinci dizisi olan Yegah perdesinde Buselik 5’lisi ve Dügah perdesi üzerinde Kürdi 4’lüsü kullanılmıştır. Bu dizinin genellikle makamın son bölümünde karar derecesine bağlanırken kullanıldığı görülür (Şekil 4.3).

Nakarat -2-

Şekil 4.4 : Sultaniyegah Taksim, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde ilk iki ölçüde kurulan cümleler Dügah ve Acem aşiran perdeleri üzerinde sonlandığı için, taksim ilk iki portesinde de Sultaniyegah makamının ana dizisindeki sesler kullanılarak Dügah ve Acem aşiran perdeleri üzerinde belirgin kalıplar yapılmıştır. Hemen ardından Yegah perdesindeki Buselik 5'lisi kullanılarak makamın birinci derecesi üzerinde kalış yapılmıştır. Dördüncü portede tekrar nakarat bölümünün ilk cümlesine dönülerek Sultaniyegah makamının ikinci dizisinde bulunan Dügah Kürdi 4'lüsü ile taksim cümleleri oluşturulmuştur. Ardından Yegah perdesi üzerindeki Buselik çeşnisi gösterilmiş, karar hissini güçlendirmek için Acem, Hüseyini ve Kaba nim hicaz perdeleri üzerinde kalıplar yapılarak yegah perdesinde karar verilmiştir. Eserin nakarat bölümünü uzatarak taksim cümlelerini zenginleştirmek adına makamın her iki dizisi de gösterilmiştir (Şekil 4.4).

<sup>11</sup> Meyân

Ben din le ye yim ağ la ya yım

giz li ce böy le (SAZ.....)

Ben din le ye yim ağ la ya yım

giz li ce böy le (SAZ.....)

**Şekil 4.5 :** Sultaniyegah Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümündeki ilk üç ölçüde Sultaniyegah makamının ikinci dizisi simetrik genişleme ile Neva perdesi üzerinde gösterilmiştir. Dördüncü ve beşinci ölçülerde makam dışı bir geçki olarak Neva perdesinde Saba 4'lüsü ile müzik cümleleri kurulmuştur. Sonrasında tekrar ana dizinin seslerine dönülerek güçlü perdesi üzerinde kalış yapılmıştır (Şekil 4.5).





Şekil 4.6 : Sultaniyegah Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ilk üç portesinde, şarkının meyan bölümündeki ilk üç ölçü varyasyonlandırılmıştır. Meyan bölgesinde gösterilen Muhayyer perdesi üzerindeki Kürdi 4'lüsü, tiz ve pest bölgelerden soru cevap cümleleriyle vurgulanmıştır. Dördüncü, beşinci ve altıncı portelerde makam dışı geçki olarak kullanılan Saba 4'lüsü ile cümleler kurulmuştur. Saba 4'lüsünün de pest ve tiz bölgelerde soru cevap cümleleri ifadesi güçlendirilmiştir. Taksim cümleleri kurarken aynı çeşnileri farklı oktavlardan duyurarak oluşturulan kompozisyonun alanını genişletmek taksim icrasının duyumuna zenginlik katmaktadır. Ardından Neva perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi kullanılarak güçlü dereceye yakın sesler üzerinde ufak kalışlar yapılmış, finalde de Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.6).

Nakarat

Çal söy le be nim şar kı mı sev  
dâ lı se sin le (SAZ.....) le (SAZ.....)

Şekil 4.7 : Sultaniyegah Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat -3-

Şekil 4.8 : Sultaniyegah Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın son nakarat bölümünde Sultaniyegah makamının iki dizisi de kullanılmış, aynı nakarat bölümü biraz daha farklı cümleler kurularak varyasyonlandırılmıştır (Şekil 4.7, Şekil 4.8). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.1, Şekil A.2).

#### 4.2 Acemaşiran Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Ey çeşm-i âhû mehlîka

Usûl : Semâî

Nikoğos Ağa

Ey çeş mi â hû meh li ka  
Yan mak ta yım çok tan be ri

Şekil 4.9 : Acemaşiran Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde Acemaşiran makamının ana dizisinde bulunan Çargah perdesindeki Çargah 5'lisi ile müzik cümleleri kurulmuştur. Bölümün sonunda makamın güçlü derecesi olan Acem perdesinde kalış yapılarak makamın en sık kullanılan bölgesi kısa bir girişle tanıtılmıştır (Şekil 4.9).

## Zemin

-1-

Şekil 4.10 : Acemaşiran Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın ilk portesinde eserin zemin bölümündeki ilk dört ölçü motiflendirilmiş, makamın ikinci derece güçlüsü olan Çargah perdesinde bir kalış yapılmıştır. İkinci portede ise son dört ölçü ile cümleler kurularak makamın birinci derece güçlüsü olan Acem perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. Böylelikle, zemin bölümünde oluşan soru cevap bölümleri, güçlü perdeleri üzerindeki uzun kalışlarla daha da belirginleştirilmiştir. Üçüncü portede zemin bölümünün ilk cümlesine dönülmüş, müzik cümleleri ilk bölüme göre daha özgür bir şekilde kurularak Acem perdesinde yarım karar yapılmıştır. Acem perdesinin etrafındaki perdelerde de kısa asma kalışlar yapılması, taksimde daha zengin bir duyum elde edilmesini sağlamıştır (Şekil 4.10).

## Nakarat

Şekil 4.11 : Acemaşiran Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde Neva perdesi üzerindeki Buselik çeşnisi ile yedenli kalış yapılmış, ardından Düğah perdesi üzerindeki Kürdi 4'lüsü gösterilmiştir. Acemaşiran makamında Acem ve Çargah perdeleri gibi Düğah perdesinde de sık kalışlar

yapılmaktadır. İkinci portede ise Acemaşiran perdesi üzerindeki Çargah 5'lisi ile tam karar yapılmıştır (Şekil 4.11).



Şekil 4.12 : Acemaşiran Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın ilk portesinde Neva perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi ve Düğah perdesi üzerindeki Kürdi 4'lüsü ile motifler oluşturulduktan sonra, Neva perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi simetrik olarak Yegah perdesi üzerinde de kullanılmıştır. Finalde Acemaşiran dizisi tamamen gösterilerek Acem perdesi üzerinde kalış yapılmıştır (Şekil 4.12).

Meyân

Ben â şı kım bil lah sa na  
Aş kın la ol dum ser se ri

Ben â şı kım bil lah sa na  
Aş kın la ol dum ser se ri

Şekil 4.13 : Acemaşiran Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümünde, Düğah perdesi üzerinde Saba makam dizisi gösterilmiştir. Bu dizi Acemaşiran makamının ana dizisinde bulunmamakla birlikte, birçok Acemaşiran eserin içerisinde gelenekselleşmiş olarak kullanılmıştır. Son dört ölçüde tekrar ana diziye dönülerek makamın güçlüsü olan Acem perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.13).

## Meyân

-2-



Şekil 4.14 : Acemaşiran Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ilk üç portesinde eserin meyan bölümünde gösterilen Saba makamı dizisi ile taksim cümleleri kurulmuştur. Eserin meyan bölümündeki gibi Saba makamının güçlü derecesi olan Çargah perdesi üzerinde uzun kalışlar yapılmıştır. Ardından Dügah perdesi üzerinde tam karar yapılmış, Acemaşiran makamının ana dizisindeki seslerle cümleler kurularak Acem perdesinde yarım karar yapılmıştır. Taksimın meyan bölümü, diğer bölümlere kıyasla daha bağımsız melodik kalıplar kullanılarak oluşturulmuştur (Şekil 4.14).

## Nakarat

Cür müm ne dir söy le ba na  
Nâ rı fî râ ka ey pe ri

Cür müm ne dir söy le ba na  
Nâ rı fî râ ka ey pe ri

Şekil 4.15 : Acemaşiran Şarkı, Nakarat bölümü.

### Nakarat



Şekil 4.16 : Acemaşiran Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın son bölümünde Neva, Dügah ve Acemaşiran perdesi üzerindeki kalışlar dikkate alınarak, eserin nakarat bölümündeki cümleler bireysel motiflerle zenginleştirilmiştir. Son portede ikinci derece olan Rast perdesi üzerinde de kalış yapılarak taksimın bitiş hissi güçlendirilmiştir (Şekil 4.15, Şekil 4.16). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.3, Şekil A.4).

### 4.3 Hüseyini Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

O güzel gözlerle bakmasını bil

Usûl : Aksak

Lem'i Atlı



Şekil 4.17 : Hüseyini Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde, Dügah perdesi üzerindeki Hüseyini 5'lisi ve Hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak 4'lüsü ile Hüseyini makamının ana dizisi gösterilmiştir. Birinci ve ikinci portelerin son ölçülerinde ise Hüseyini makamı içerisinde kullanılan Acemli Hüseyini dizisi gösterilmiştir. Çoğu şarkıda görüldüğü gibi zemin bölümünde

ana dizi kısaca tanıtılmış, Hüseyini makamının güçlü derecesi olan Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar yapılarak eserin zemin bölümü sonlandırılmıştır (Şekil 4.17).

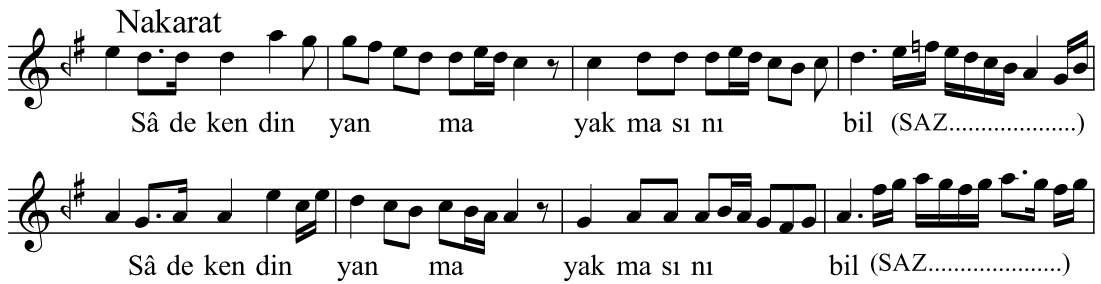
Zemin -1-



Şekil 4.18 : Hüseyini Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın ilk dört portesinde, eserin zemin bölümündeki ilk dört ölçü varyasyonlandırılmıştır. Makamın güçlü derecesi olan Hüseyini perdesi üzerinde ısrarlı kalışlar yapılmış, taksime giriş hissi kuvvetlendirilmiştir. Dördüncü ile son porte arasındaki taksim cümleleri de zemin bölümünün son dört ölçüsü üzerinden motiflendirilmiştir. Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar yapılmadan önce ikinci ve üçüncü dereceleri vurgulanarak bitiş hissi yaratılmıştır (Şekil 4.18).

Nakarat



Şekil 4.19 : Hüseyini Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünün ilk dört ölçüsünde makamın güçlüsü yerine Neva perdesi üzerindeki kalışlar daha belirgin şekilde gösterilmiştir. Dolayısıyla Neva perdesi üzerinde Rast 5'lisi oluşmuştur. Son dört ölçüde ise Dügah perdesi üzerindeki Hüseyni 5'lisi gösterilerek Dügah üzerinde tam karar yapılmıştır (Şekil 4.19).



Şekil 4.20 : Hüseyni Taksim, Nakarat bölümü.

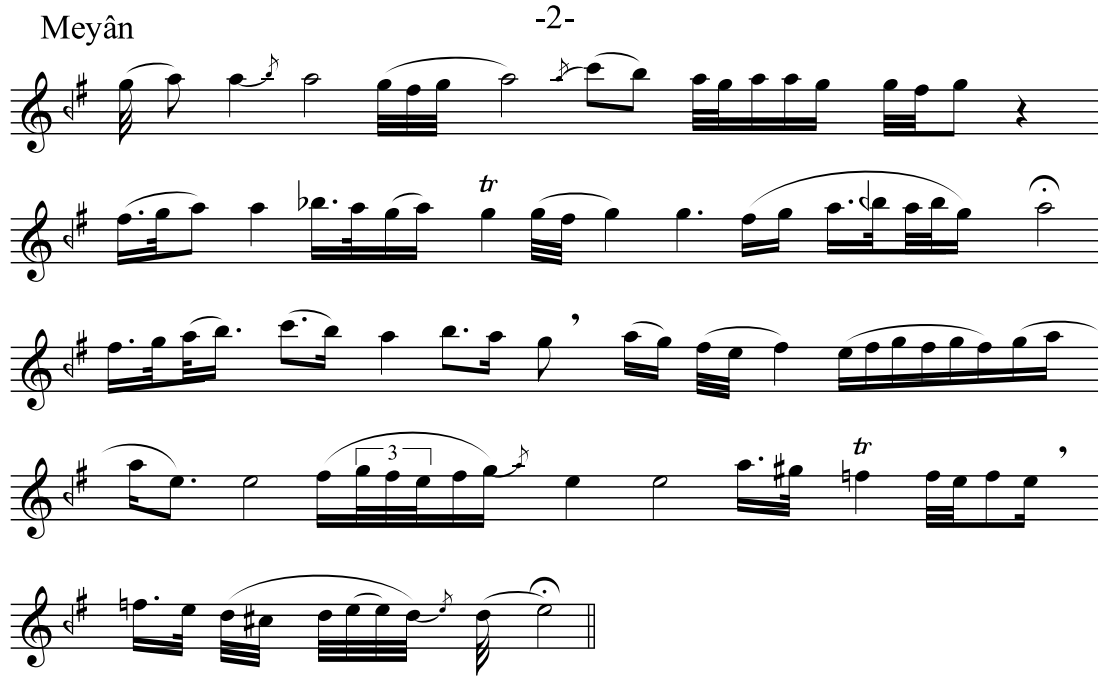
Taksimın ilk portesinde kurulan cümlelerde nakarat bölümünün ilk iki ölçüsü baz alınmıştır. İkinci portede nakarat bölümünün üçüncü ve dördüncü ölçülerindeki melodik gidişata göre, fakat daha bağımsız motifler kurulmuştur. Taksimın üçüncü portesinde nakarat bölümündeki beşinci ve altıncı ölçü, dördüncü portesinde ise nakarat bölümünün son iki ölçüsü baz alınarak motifler oluşturulmuştur. Eserin son ölçüsünde Dügah'ta karar verildikten sonra kullanılan meyana geçiş melodisi taksimde kullanılmamıştır. Taksim çalışılırken ölçülerdeki bütün melodik hareketlere bağlı olma zorunluluğu olmamalıdır. Taksim esnasında oluşturulmak istenen melodik seyire göre an içinde karar verilebilir (Şekil 4.20).



Şekil 4.21 : Hüseyni Şarkı, Meyan bölümü.



Eserin meyan bölümünde, Dügah perdesi üzerindeki Hüseyini 5'lisi simetrik olarak Muhayyer perdesi üzerinde kullanılmıştır. İkinci ölçünün sonunda Gerdaniye perdesi üzerindeki kalışla birlikte bu derece üzerinde Rast 5'lisi oluşmuştur. Üçüncü ölçüde Gerdaniye üzerinde makam dışı geçki olarak Buselik 5'lisi kullanılmıştır. Meyan bölümünün ikinci portesinde Muhayyer perdesinde Hüseyini 5'lisi ve Hüseyini perdesinde Uşşak 4'lüsü gösterilerek ana dizinin seslerine geri dönmüştür. Yedinci ölçüde Hüseyini üzerinde Hicaz 4'lüsü kullanılarak tekrar makam dışı bir geçki yapılmıştır (Şekil 4.21).



Şekil 4.22 : Hüseyini Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ilk portesindeki müzik cümleleri, meyan bölümünün ilk iki ölçüsü ile oluşturulmuştur. İkinci portede meyanın üçüncü ve dördüncü ölçüleri kullanılmış, Gerdaniye perdesi üzerinde belirgin kalışlar yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü portede kullanılan motifler ise meyan bölümünün ikinci portesindeki ölçüler üzerinden oluşturulmuştur. Taksimın meyan bölümü Hüseyini perdesi üzerinde yapılan Hicaz çeşnisi ile sonlandırılarak Hüseyini makamına farklı bir renk katılmıştır. Şarkıların meyan bölgesi, bu gibi makam dışı geçkilere en sık rastlanan yerdir (Şekil 4.22).

Nakarat

Gö nül den gö nü le ak ma sı nı bil (SAZ.....)

Gö nül den gö nü le ak ma sı nı bil

Şekil 4.23 : Hüseyini Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat

Şekil 4.24 : Hüseyini Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim'in ilk iki portesinde kullanılan melodik kalıplar, nakarat bölümünün ilk dört ölçüsü baz alınarak oluşturulmuştur. Taksimde ikinci portenin son kısmından itibaren nakarat bölümünün son dört ölçüsü kullanılmış, Hüseyini 5'lisi gösterilerek Düğah üzerinde tam karar yapılmıştır (Şekil 4.23, Şekil 4.24). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.5, Şekil A.6).

#### 4.4 Bayati Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

##### Gül yüzlülerin şevkine gel

Usûl : Yürük Semâî

Tab'î Mustafa Efendi

Gül yüz lü le rin şev ki ne gel  
Mec lis de ça lın dı yi ne tan

nüş e de lim mey a man a man mey  
bûr i le ney ler a man a man ler (SAZ.....)

Şekil 4.25 : Bayati Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde, Bayati makam dizisini oluşturan Dügah perdesi üzerindeki Uşşak 4'lüsü ve Neva üzerindeki Buselik 5'lisi ile müzik cümleleri kurulmuştur. Son ölçüde makamın güçlü derecesi olan Neva perdesinde yarım karar yapılarak ana dizi kısaca tanıtılmıştır (Şekil 4.25).

Zemin -1-

Şekil 4.26 : Bayati Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın ilk üç portesinde eserdeki birinci dolabın sonuna kadar olan bölüm varyasyonlandırılmıştır. Güçlü perdesi üzerindeki kalışlar belirgin olmak üzere makam dizisinin orta bölgelerindeki sesler ile cümleler kurulmuştur. Dördüncü ve beşinci portelerde tekrar ana dizinin sesleri üzerinde motifler oluşturularak Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır. Eserin zemin bölümü ile oluşturulan taksim motifleri, zemindeki ölçülere çok bağlı kalmadan bireysel bir kompozisyon anlayışı ile oluşturulmuştur. Yalnızca makamın ana dizisine, güçlü ve karar derecelerine bağlı kalınmıştır (Şekil 4.26).

Nakarat

Şekil 4.27 : Bayati Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde tekrar Bayati makamının ana dizisindeki seslerle müzik cümleleri kurulmuş, bölümün sonunda makamın karar sesi olan Dügah perdesinde tam karar yapılmıştır (Şekil 4.27).



Şekil 4.28 : Bayati Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın ilk iki portesinde, nakarat bölümündeki birinci dolabın sonuna kadar olan bölüm varyasyonlandırılmıştır. Motifler ölçülerdeki melodik hareketlere bağlı kalınarak oluşturulmuş, Hüseyini perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır. Tekrar ilk ölçüye dönülerek nakarat bölümünün ölçüleri daha bağımsız motiflerle varyasyonlandırılmış, Dügah perdesi üzerinde tam karar yapılarak nakarat bölümünün taksimi sona erdirilmiştir (Şekil 4.28).



Şekil 4.29 : Bayati Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümünün ilk iki ölçüsünde Dügah perdesi üzerinde bulunan Uşşak 4'lüsü simetrik olarak Muhayyer perdesi üzerinde kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde makam dışı bir geçki olarak Hüseyini perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. Son ölçüde ise makamın ana dizisinde bulunan Neva perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi ile meyan bölümü sona erdirilmiştir (Şekil 4.29).



Şekil 4.30 : Bayati Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ilk üç portesinde meyan bölümünde kullanılan melodik hatta bağlı kalınarak Muhayyer ve Hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak çeşnisi gösterilmiş, makamın ana dizisine geri dönülerek Neva perdesi üzerindeki Buselik çeşnisi ile yarım karar yapılmıştır. Üçüncü portenin ikinci yarısından itibaren meyan bölümünün başına dönülerek cümleler kurulmuş, makamın ana dizisi gösterilerek güçlü derecesi olan Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır. Bu bölümde, eserin meyanındaki cümlelerden daha bağımsız motifler oluşturulmuştur. Az ölçü içerisinde yazılmış bölümleri iki dönüş yaparak farklı varyasyonlarla zenginleştirmek, taksim bölümleri arasında zaman açısından bir denklik oluşturacaktır. Öte yandan, aynı pasajı farklı melodik kurulumlarla çeşitlendirmeye çalışmak, kompozisyon kurma becerisini de geliştirecektir (Şekil 4.30).

Nakarat

A dil le re dir nâ te ne dir nâ te ne dir  
ney a man a man Düm de rel lâ dir nâ te ne dir  
nâ te ne dir ney (SAZ.....) ney

**KARAR**

Şekil 4.31 : Bayati Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat

Şekil 4.32 : Bayati Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın ilk iki portesi, nakarat bölümünün ilk üç ölçüsündeki cümlelerle kurulmuştur. İlk nakarat bölümündeki giriş cümlesine benzer bir yapı kullanılarak taksimın başında ve sonunda bütünlük hissi sağlanmıştır. Taksimın geri kalan bölümünde nakarat bölümünden daha bağımsız cümleler kurulmuş, Bayati makam dizisinin ana sesleri ile motiflendirme yapılarak Dügah perdesi üzerinde tam karar yapılmıştır (Şekil 4.31, Şekil 4.32). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.7, Şekil A.8).

#### 4.5 Karcıgar Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Varken gönülde bin türlü yâre

Usûl : Türk Aksağı

Hacı Ârif Bey

Var ken gö nül de bin tür lü  
Çeş mi e lâ sı pek fir ne

yâ re  
saz dır

Şekil 4.33 : Karcıgar Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde Karcıgar makamının ana dizisini oluşturan Dügah perdesi üzerindeki Uşşak 4'lüsü ve Neva perdesi üzerindeki Hicaz 5'lisi ile müzik cümleleri kurulmuştur. Eserin ikinci portesinde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik 5'lisi kullanılarak makamın tiz bölgesindeki genişleme gösterilmiştir. Karcıgar makamının güçlü ve tiz durağında Neva ve Muhayyer perdeleri mevcut olmasına rağmen, eserlerde geleneksel olarak Çargah ve Gerdaniye perdeleri üzerinde de asma kalışlar yapılmıştır (Şekil 4.33).

Zemin -1-

Şekil 4.34 : Karcıgar Taksim, Zemin bölümü.

Taksim ilk iki portesinde zemin bölümündeki birinci dolabın sonuna kadar olan bölüm varyasyonlandırılmıştır. Karcıgar makamında bestelenmiş eserlerde

geleneksel olarak kullanılan Çargah perdesindeki kalış belli edilerek, güçlü Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır. Üçüncü porteden itibaren tekrar makamın ana dizisinin sesleri ile zemin bölümünden bağımsız cümleler kurulmuş, ikinci dolapta Gerdaniye üzerinde Buselik 5'lisi gösterilerek Gerdaniye perdesinde kalış yapılmıştır (Şekil 4.34).

Nakarat

Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re  
Var sa ci hân da em sâ li az dır

Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re  
Var sa ci hân da em sâ li az dır

Şekil 4.35 : Karcıġar Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde Karcıġar makamının ana dizisi gösterilerek Gerdaniye ve Çargah perdelerinde ısrarlı kalışlar yapılmış, Dügah perdesi üzerinde tam karar yapılarak bölüm sonlandırılmıştır (Şekil 4.35).

Nakarat

Şekil 4.36 : Karcıġar Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim ilk iki portesi, nakarat bölümünün ilk portesindeki ölçüler baz alınarak varyasyonlandırılmıştır. Gerdaniye, Eviç ve Hisar perdelerinde kısa asma kalışlar yapılmış, nakarat bölümünün soru cümlesi Çargah perdesindeki kalışla sona ermiştir. Taksim son iki portesinde, nakarat bölümünün ikinci portesindeki ölçüler kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur (Şekil 4.36).



Meyân

Et mez dim ar zu am ma ne çâ re  
Hû bi di lâ ra hem iş ve bâz dır

Et mez dim ar zu am ma ne çâ re  
Hû bi di lâ ra hem iş ve bâz dır

Şekil 4.37 : Karcıgar Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümünün ilk iki ölçüsünde, Dügah perdesi üzerindeki Uşşak dörtlüsü, simetrik olarak Muhayyer perdesi üzerinde gösterilmiştir. Üçüncü ölçüde, Karcıgar eserler içinde geleneksel olarak kullanılan Neva perdesi üzerindeki Uşşak geçkisi kullanılmıştır. Ardından tekrar makamın ana dizisi ile müzik cümleleri kurulmuş, Gerdaniye perdesi üzerinde kalış yapılarak meyan bölümü sonlandırılmıştır (Şekil 4.37).

Meyân

-2-

Şekil 4.38 : Karcıgar Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ilk iki portesinde, meyan bölümünün ilk dört ölçüsü kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur. Üçüncü portesinde Muhayyer perdesine bağlantı oluşturmak amacı ile çıkıcı cümleler kurulmuştur. Dördüncü ve beşinci portelerde ise meyan bölümünün son dört ölçüsü varyasyonlandırılmıştır. Muhayyer ve Gerdaniye perdelerinde ısrarlı kalışlar yapılarak cümleler kurulmuş, Gerdaniye perdesi üzerinde yarım karar yapılarak bölüm sonlandırılmıştır (Şekil 4.38).

Nakarat

Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re dir  
Var sa ci hân da em sâ li az dır

Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re dir  
Var sa ci hân da em sâ li az dır

Şekil 4.39 : Karcıgar Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat

Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re dir  
Var sa ci hân da em sâ li az dır

Şekil 4.40 : Karcıgar Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim ilk iki portesinde, nakarat bölümünün ilk dört ölçüsü varyasyonlandırılmıştır. İkinci portenin sonundan itibaren kurulan cümleler, nakarat bölümünün son dört ölçüsü baz alınarak oluşturulmuştur. Bu bölümde oluşturulan motifler, eserdeki cümlelerden daha bağımsız şekilde meydana getirilmiştir (Şekil 4.39, Şekil 4.40). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.9, Şekil A.10).

#### 4.6 Hicaz Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Kendine niçin emsâl ararsın

Usûl : Türk Aksağı

Medenî Aziz Efendi

Ken di ne ni çin em sal a rar sîn rar sîn  
Kim sev mez a yâ sen gi bi yâ ri yâ ri

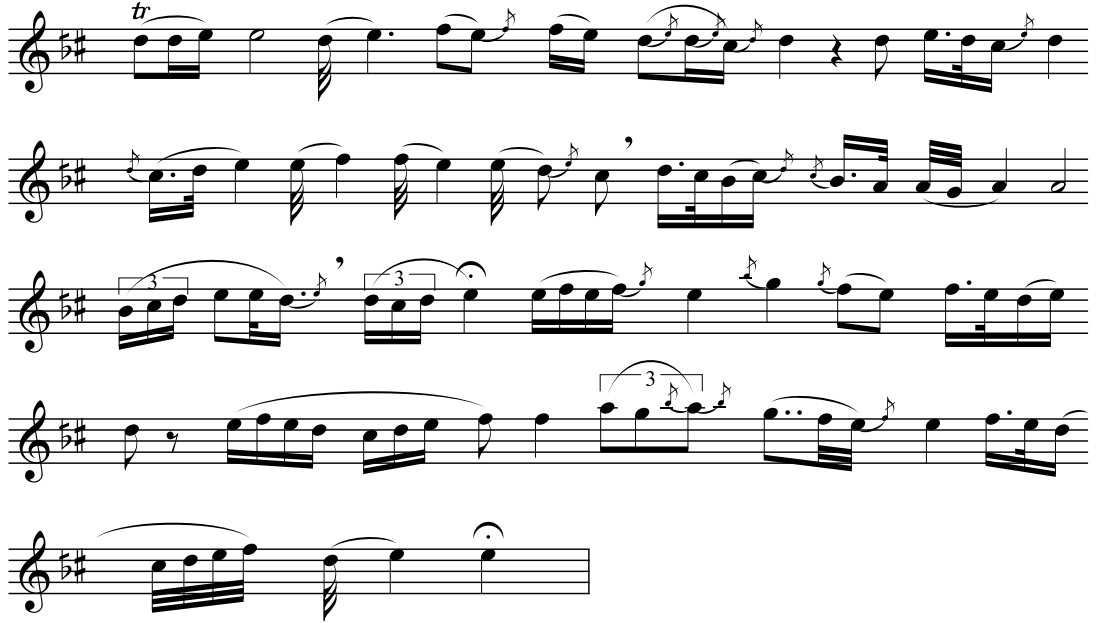
Şekil 4.41 : Hicaz Şarkı, Zemin bölümü.

Analizi yapılacak olan Hicaz şarkıda Hicaz makamı ailesinde bulunan dizilerin bazıları bir arada gösterilmiştir. Eserin zemin bölümünde Hicaz Humayun

makamının ana dizisini oluşturan Dügah perdesi üzerinde Hicaz 4'lüsü ve Neva perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur. Nakarat bölümü Hicaz Uzzal dizisi kullanılarak başladığı için, ikinci dolapta Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar yapılarak iki dizi arasındaki geçiş sağlanmıştır (Şekil 4.41).

Zemin

-1-



Şekil 4.42 : Hicaz Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın ilk iki portesinde, zemin bölümünde birinci dolabın sonuna kadar olan kısım varyasyonlandırılmıştır. Ardından Hüseyini perdesinde belirgin bir kalış yapılarak tekrar zemin bölümünün ilk ölçüsüne dönmüştür. Tekrar dizinin ana sesleri üzerinde müzik cümleleri kurulmuş, eserin ikinci dolabındaki gibi Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.42).

Nakarat

İs min gi bi pek na zik e dâ sın  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

İs min gi bi pek nâ zik e dâ sın  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

Şekil 4.43 : Hicaz Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde Hüseyini perdesinde Uşşak 4'lüsü, Neva perdesinde Rast 5'lisi ve Buselik 5'lisi ile müzik cümleleri kurulmuştur. Dolayısıyla, Hicaz makamı ailesinde bulunan Hicaz Uzzal, Hicaz Humayun ve Hicaz dizileri bir arada kullanılmıştır. Bölümün sonunda makamın birinci derecesi olan Dügah perdesinde tam karar yapılmıştır (Şekil 4.43).



Şekil 4.44 : Hicaz Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim'in ilk iki portesindeki müzik cümleleri, nakarat bölümünün ilk portesindeki ölçüler kullanılarak varyasyonlandırılmıştır. Eserde olduğu gibi Hicaz makamlarındaki çeşnilerin hepsi gösterilmiş, cümleler nakarat bölümündeki melodik hatla paralel şekilde kurulmuştur. Üçüncü porteden itibaren kurulan müzik cümleleri, nakarat bölümünün ikinci portesindeki ölçülerle oluşturulmuştur. Dügah perdesi üzerinde tam karar yapıldıktan sonra, meyan bölümüne bağlantı oluşturucu nitelikte bir cümle kurularak Muhayyer perdesi üzerinde kalış yapılmıştır (Şekil 4.44).

Meyân

Ger çi bi raz da sen bî ve fâ sîn  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

Ger çi bi raz da sen bî ve fâ sîn  
Kiz bû ri yâ dan â rî dir â rî

Şekil 4.45 : Hicaz Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümünde Hicaz ve Hicaz Uzzal dizileri gösterilmiş, ilk portede makamın tiz genişlemesi olan Muhayyer perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi ile cümleler kurularak Neva perdesi üzerindeki Rast 5'lisi duyurulmuştur. Ardından Hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak 4'lüsü gösterilerek Hüseyini üzerinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.45).

Meyân -2-

Şekil 4.46 : Hicaz Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ilk üç portesi, meyan bölümünün ilk dört ölçüsü üzerinden motiflendirilmiştir. Dördüncü ölçü boyunca kurulan cümle, beşinci ölçüdeki Neva perdesi üzerinde sonlandırıldığı için, bu perde üzerinde uzun bir kalış yapılmıştır. Üçüncü portenin sonundan itibaren kurulan taksim cümleleri ise, meyan bölümünün son dört ölçüsü baz alınarak oluşturulmuş, Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar yapılarak sonlandırılmıştır (Şekil 4.46).

Nakarat

İs min gi bi pek na zik e dâ sîn  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

İs min gi bi pek nâ zik e dâ sîn  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

Şekil 4.47 : Hicaz Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat

Şekil 4.48 : Hicaz Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın ilk iki portesi nakarat bölümünün ilk portesi üzerinden varyasyonlandırılmıştır. Dügah perdesinde belirgin bir kalış yapıldıktan sonra, Nakarat bölümünün ikinci portesindeki ölçüler kullanılmış, Dügah perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi ile tam karar yapılarak taksim sonlandırılmıştır (Şekil 4.47, Şekil 4.48). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.11, Şekil A.12).

#### 4.7 Şedaraban Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Zemin Gözümde gönümden hayâli gitmez  
Usûl : Düyek Dede Efendi

Gö züm de gön lüm den ha yâ  
li git mez a man a man

Şekil 4.49 : Şedaraban Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde, Şedaraban makamının ana dizisinde bulunan Neva perdesi üzerindeki Hicaz 4'lüsü ile müzik cümleleri kurulmuştur. Makamın tiz genişlemesinde bulunan Gerdaniye perdesi üzerindeki Buselik çeşnisi de gösterilmiş, makamın güçlü derecesi olan Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.49).

#### Zemin



Şekil 4.50 : Şedaraban Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın ilk üç portesinde, eserin zemin bölümünün ilk iki ölçüsü varyasyonlandırılmıştır. Neva perdesi üzerinde belirgin bir kalış yapılmış, tekrar ilk iki ölçü ile daha bağımsız cümleler kurulmuştur. Dördüncü porteden itibaren zemin bölümünün son iki ölçüsü motiflendirilmiş, makamın güçlü derecesi olan Neva perdesinde yarım karar yapılarak bölüm sonlandırılmıştır (Şekil 4.50).

Nakarat

Ay lar ge çer ha ber ge lir

yâr gel mez (SAZ.....)

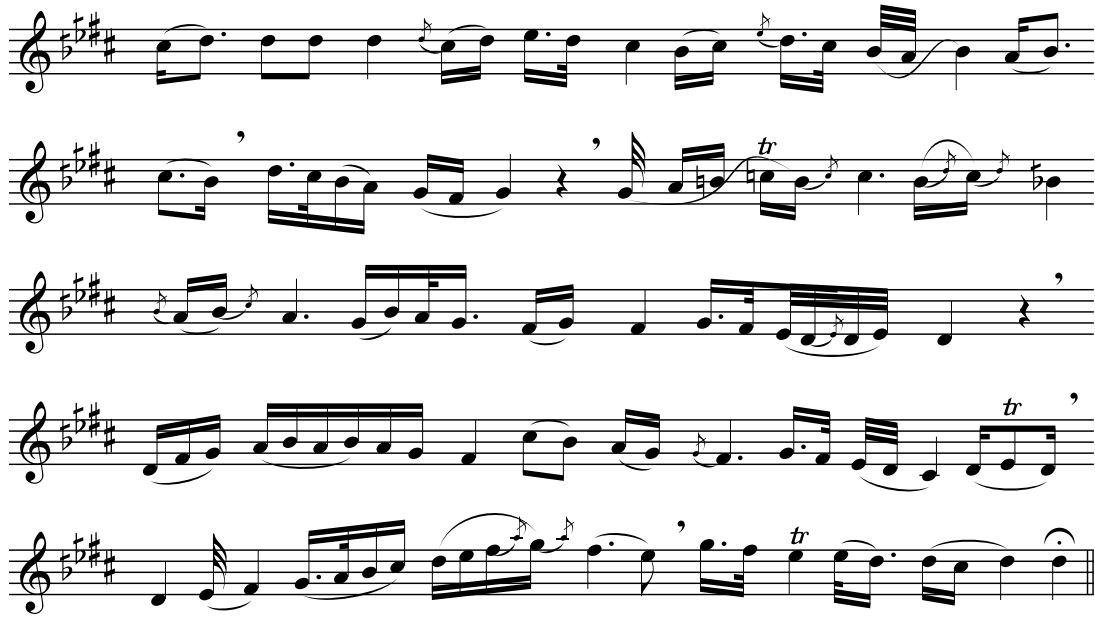
mez (SAZ.....) mez

KARAR

Şekil 4.51 : Şedaraban Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünün ilk ölçüsünde, makamın ana dizisindeki Hicaz çeşnisi gösterilmiş, cümle Rast perdesi üzerinde sonlandırıldığı için Rast perdesinde bir Nikriz 5'lisi oluşmuştur. İkinci ölçüde, Şedaraban eserlerde karara giderken sıklıkla kullanılan Dügah perdesi üzerindeki Kürdi 4'lüsü kullanılmıştır. İkinci portede makamın ana dizisini oluşturan Yegah perdesi üzerinde Hicaz 5'lisi ve Dügah perdesi üzerinde Hicaz 4'lüsü ile müzik cümleleri kurulmuştur. Son portede ise meyan bölümüne bağlantı ölçüsü olarak Muhayyer perdesi üzerinde Kürdi 4'lüsü kullanılmıştır (Şekil 4.51).

#### Nakarat



Şekil 4.52 : Şedaraban Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim'in ilk üç portesi, nakarat bölümünün ilk iki ölçüsü ile varyasyonlandırılmıştır. Dördüncü ve beşinci portelerde ise nakarat bölümündeki üçüncü ve dördüncü ölçüler ile müzik cümleleri kurulmuş, Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılarak bölüm sonlandırılmıştır (Şekil 4.52).



Meyân

Çok za man sab ret dim  
hic rân tü ken mez (SAZ.....)

Çok za man sab ret dim  
hic rân tü ken mez (SAZ.....)

Şekil 4.53 : Şedaraban Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümünde, Neva perdesi üzerindeki Hicaz 4'lüsü ve Gerdaniye perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi ile müzik cümleleri oluşturulmuş, bölümün sonunda Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır. Makamın meyan bölümünde farklı bir makama geçki yapılmamış, makamın ana dizisi kullanılmıştır (Şekil 4.53).

Meyân

Şekil 4.54 : Şedaraban Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ilk üç portesi, eserin meyanının ilk portesi baz alınarak varyasyonlandırılmıştır. Ölçü içinde kullanılan cümleler daha bağımsız motiflerle uzatılarak muhayyer perdesi üzerinde belirgin bir kalış yapılmıştır. Taksimın

devamında meyan bölümünün son iki portesi varyasyonlandırılmış, bölümün sonunda Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.54).

Nakarat

Ay lar ge çer ha ber ge lir  
yâr gel mez (SAZ.....)  
mez (SAZ.....) mez

KARAR

Şekil 4.55 : Şedaraban Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat

tr  
tr  
tr

Şekil 4.56 : Şedaraban Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim'in ilk iki portesinde kurulan müzik cümleleri nakarat bölümünün ilk iki ölçüsü üzerinden varyasyonlandırılmıştır. Nakarat bölümünden bağımsız olarak, karar perdesine gelinmeden Irak perdesi üzerinde belirgin bir kalış yapılmıştır. Ardından kurulan cümleler nakarat bölümünün üçüncü ölçüsü baz alınarak oluşturulmuştur. Karar perdesine yakın derecelerde kısa asma kalışlar yapılmış, Yegah perdesinde tam karar yapılarak taksim sonlandırılmıştır (Şekil 4.55, Şekil 4.56). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.13, Şekil A.14).

#### 4.8 Segah Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Olmaz ilaç sîne-i sâd pâreme

Usûl : Curcuna

Hacı Ârif Bey

1  
Ol maz i laç sî ne i sâd pâ re me

4  
Ol maz i laç sî ne i sad pâ re me (SAZ.....)

Şekil 4.57 : Segah Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde, makamın ana dizisinde bulunan Segah perdesi üzerindeki Segah çeşnisi ile müzik cümleleri kurulmuş, makamın güçlü derecesi olan Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.57).

Zemin

-1-

3

3

Şekil 4.58 : Segah Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın ilk portesinde eserin zemin bölümünün ilk portesi baz alınarak müzik cümleleri oluşturulmuştur. Segah makamında karakteristik olarak görülen Rast perdesindeki asma kalış taksiminde de gösterilmiş, ardından eserin ikinci portesindeki ölçüler varyasyonlandırılarak Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.58).

Nakarat

Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me (SAZ.....)

Şekil 4.59 : Segah Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde Segah makamının ana dizisindeki sesler kullanılmış, ikinci ölçüden itibaren Acem ve Hüseyini perdeleri kullanıldığı için Eksik Ferahnak 5'lisi ile motifler oluşturulmuştur. Bölüm, Tiz Segah perdesi üzerinde Segah çeşnişi ile sonlandırılmıştır (Şekil 4.59).

Nakarat

Şekil 4.60 : Segah Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim'in ilk iki portesinde kurulan müzik cümleleri, nakarat bölümünün ilk dört ölçüsü üzerinden varyasyonlandırılmıştır. Üçüncü porteden itibaren kurulan cümleler ise nakarat bölümünün son üç ölçüsü kullanılarak oluşturulmuştur. Taksim'in bu bölümünde eserdeki cümlelerden bağımsızlaşarak yeni motifler eklenmiştir (Şekil 4.60).

Meyân

Bak sa ta bî bâ nı ci hân çâ re me

Bak sa ta bî bâ nı ci hân çâ re me (SAZ.....)

Şekil 4.61 : Segah Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümünde makamın tiz bölgesinde müzik cümleleri kurulmuş, Eviç perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisi gösterilmiştir. Makam dışı geçki yapılmadan ana dizinin sesleri gösterilmiş, bölümün sonunda Eviç perdesi üzerinde kalış yapılmıştır (Şekil 4.61).

Meyân -2-

Şekil 4.62 : Segah Taksim, Meyan bölümü.

Taksimın ikinci portesinde Eviç perdesi üzerinde yapılan asma kalışa kadar kurulan cümleler, meyan bölümünün ilk portesi üzerinden varyasyonlandırılmıştır. Sonrasında kurulan müzik cümleleri ise meyan bölümünün ikinci portesindeki ölçüler baz alınarak kurulmuş, makamın tiz bölgesi gösterilerek Eviç perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır (Şekil 4.62).

Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

Şekil 4.63 : Segah Şarkı, Nakarat bölümü.

### Nakarat



Şekil 4.64 : Segah Taksim, Nakarat bölümü.

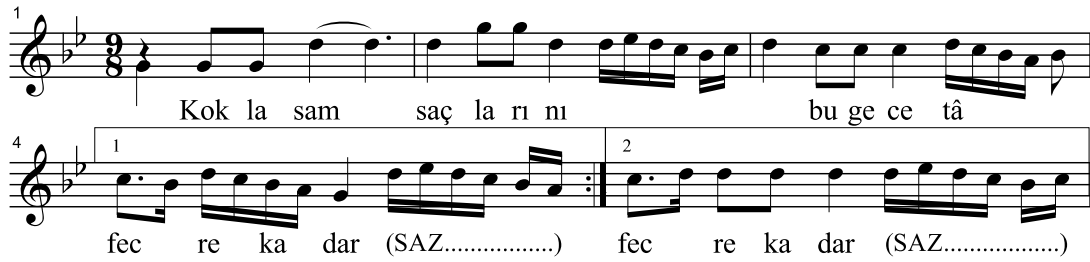
Taksimın ilk üç portesinde kurulan müzik cümlelerinde nakarat bölümünün ilk dört ölçüsü baz alınmıştır. Ardından kurulan cümleler nakarat bölümünün son iki ölçüsü baz alınarak daha bağımsız motiflerle kurulmuş, Segah perdesinde tam karar yapılarak taksim sonlandırılmıştır (Şekil 4.63, Şekil 4.64). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.15, Şekil A.16).

### 4.9 Nihavend Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Koklasam saçlarını bu gece tâ fecre kadar

Usûl : Aksak

Artaki Candan



Şekil 4.65 : Nihavend Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde, Nihavend makamının ana dizisini oluşturan Rast perdesi üzerindeki Buselik 5'lisi ve Neva perdesi üzerindeki Kürdi 4'lüsü ile müzik cümleleri kurulmuştur. Bölümün sonunda makamın güçlü derecesi olan Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.65).

### Zemin



Şekil 4.66 : Nihavend Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın ilk portesi eserin nakarat bölümündeki ilk iki ölçü ile motiflendirilmiştir. İkinci portede zemin bölümünün üçüncü ve dördüncü ölçüsü ile müzik cümleleri kurulmuş, Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır. Son iki portede ise, tekrar zemin bölümünün başına dönülerek ilk bölümden daha varyasyonlu motifler oluşturulmuş, son ölçü baz alınarak Neva perdesi üzerindeki kalışla bölüm sonlandırılmıştır (Şekil 4.66).

Nakarat

A cı duy sam gö zü nün  
ren gi ne dal sam da se nin (SAZ.....)  
A cı duy sam gö zü nün  
ren gi ne dal sam da se nin (SAZ.....)

Şekil 4.67 : Nihavend Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünde yine makamın ana dizisi kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuş, ilk ölçüde Gerdaniye perdesi üzerindeki Buselik çeşnisi kullanılarak makamın tiz genişlemesi gösterilmiştir. Son portede belirli Nihavend eserlerin son

bölümünde kullanıldığı gibi, Neva perdesi yerine Hicaz perdesi kullanılmış, tekrar Rast perdesi üzerinde Buselik 5'lisi ile tam karar yapılmıştır (Şekil 4.67).

#### Nakarat



Şekil 4.68 : Nihavend Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın ilk portesinde yer alan müzik cümleleri, eserin nakarat bölümünün ilk portesi baz alınarak oluşturulmuştur. İkinci ve üçüncü portenin başına kadar olan bölümde ise, nakarat bölümünün ikinci portesi baz alınmış, Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır. Taksim bölümünün devamında kurulan cümleler, nakarat bölümünün son iki portesi üzerinden oluşturulmuştur. Eserin son portesinde kullanılan Hicaz perdesi taksimde kullanılmamıştır. Ancak taksimdeki melodik yapı, eser içindeki ölçülerle oldukça paralellik göstermektedir (Şekil 4.68).



Meyân

Ka na tır ru hu mu mâ zi  
de ka lan hâ tı ra lar (SAZ.....)

Ka na tır ru hu mu mâ zi  
de ka lan hâ tı ra lar (SAZ.....)

**Şekil 4.69** : Nihavend Şarkı, Meyan bölümü.

Eserin meyan bölümünün üçüncü ve dördüncü ölçülerinde makam dışı çeşni olarak Tiz Segah perdesi üzerinde Segah çeşnisi kullanılmıştır. Eserin üçüncü portesinde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik ve Rast 5'lisi ile cümleler kurulmuş, Neva perdesi üzerinde yarım karar yapılarak meyan bölümü sonlandırılmıştır (Şekil 4.69).

Meyân

**Şekil 4.70** : Nihavend Taksim, Meyan bölümü.

İlk iki portede yer alan taksim cümleleri, eserin ilk üç ölçüsü baz alınarak oluşturulmuş, Gerdaniye perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. Burada kurulan müzik cümleleri, eserin meyan bölümünden bağımsız motiflerin olduğu bir yapı ile oluşturulmuştur.

Nakarat

Do ya mam öm rü me ben (SAZ.....)

kal bi ni çal sam da se nin

Do ya mam öm rü me ben

kal bi ni çal sam da se nin

Şekil 4.71 : Nihavend Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat

Şekil 4.72 : Nihavend Taksim, Nakarat bölümü.

Taksim bölümünün ilk iki portesinde yer alan müzik cümleleri, eserin nakarat bölümünün ilk iki portesi baz alınarak kurulmuştur. Son üç portede yer alan cümleler ise nakarat bölümünün son iki portesi ile şekillenmiştir. Eserin son portesinde kullanılan hicaz perdesi son nakarat bölümünde taksime eklenmiş, eserdeki gibi final kısmında yapılan bir geçki olarak kullanılmıştır (Şekil 4.71, Şekil 4.72). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.17, Şekil A.18).

#### 4.10 Hicazkar Makamında Şarkı ve Taksim Çalışması

Mâni oluyor hâlimi takrîre hicâbım

Usûl : Curcuna

Tatyos Efendi

Mâ ni o lu yor hâ li mi tak  
rî re hi câ bım (SAZ.....) bım (SAZ.....)

Şekil 4.73 : Hicazkar Şarkı, Zemin bölümü.

Eserin zemin bölümünde, Hicazkar makamının ana dizisini oluşturan Rast perdesi üzerindeki Hicaz 5'lisi ve Neva perdesi üzerindeki Hicaz 4'lüsü ile müzik cümleleri kurulmuştur. Üçüncü ölçüde Gerdaniye perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi kullanılarak makamın tiz bölgesindeki genişleme gösterilmiştir. Bölüm makamın güçlü derecesi olan Gerdaniye perdesi üzerinde yarım karar yapılarak sonlandırılmıştır (Şekil 4.73).

Zemin

Şekil 4.74 : Hicazkar Taksim, Zemin bölümü.

Taksimın zemin bölümünün ilk üç portesi, eserin zemin bölümünde yer alan ilk dört ölçü baz alınarak varyasyonlandırılmıştır. Hicazkar makamının ana dizisi gösterilerek kurulan cümlelerin sonunda gerdaniye perdesi üzerinde kısa bir kalış yapılmış, ardından eserin son üç ölçüsü ile taksim cümleleri kurulmuştur. Taksimın son iki portesinde yer alan bu bölümde, eserin ilk dolabında yer alan iniş

melodisi, aynı şekilde ikinci dolaptaki cümleye bağlantı oluşturmak amacı ile çıkıcı bir dizi ile devam etmiştir. Gerdaniye perdesi üzerinde kalış yapılarak taksim zemin bölümü sonlandırılmıştır (Şekil 4.74).

Nakarat

Üz me ye ti şir üz me fi râ  
kın la ha râ bım Üz me  
ye ti şir üz me fi râ kın la ha râ bım

Şekil 4.75 : Hicazkar Şarkı, Nakarat bölümü.

Eserin nakarat bölümünün ilk beş ölçüsünde Gerdaniye perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi ile Çargah perdesi üzerinde Nikriz çeşnisi gösterilmiştir. Altıncı ölçüde Neva perdesi üzerinde Kürdi çeşnisi kullanılmış, hemen ardından makamın ana dizisine dönülerek müzik cümleleri kurulmuştur. Son ölçüde ise meyan bölümünün girişindeki makam geçkisine bağlantı oluşturmak amacıyla Dik hisar perdesi üzerinde Segah çeşnisi gösterilmiştir (Şekil 4.75).



Şekil 4.76 : Hicazkar Taksim, Nakarat bölümü.

Taksimın ilk iki portesinde, Çargah perdesindeki kalışa kadar kurulan müzik cümleleri, eserin nakarat bölümünün ilk beş ölçüsü baz alınarak oluşturulmuştur. Taksimın dördüncü portesinde, Segah perdesindeki asma kalışa kadar oluşturulan cümleler, nakarat bölümünün altıncı ve yedinci ölçüsü üzerinden motiflendirilmiştir. Geri kalan bölüm ise nakarat bölümünün son üç ölçüsü ile oluşturulmuştur. Hicazkar taksimın nakarat bölümüne genel olarak bakıldığında, eserden oldukça bağımsız şekilde kurulmuş motifler bulunduğu görülmektedir. Eserin ölçülerinde bulunan çekirdek motifler uzatılarak, taksim cümlelerinde farklı varyasyonlarla biçimlendirilmiştir. Eser içinde bulunan cümlelerin ne kadar değişeceği, melodinin verdiği hissiyata göre icracı açısından değişkenlik gösterecektir (Şekil 4.76).

Meyân

Mah vol du sü kû  
num be ni terk ey le di hâ bım (SAZ.....)  
ey le di hâ bım (SAZ.....)

Şekil 4.77 : Hicazkar Şarkı, Meyan bölümü.

Meyan bölümünün ilk portesinde, Dik hisar perdesi üzerinde Segah çeşnisi kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde Acem yerine Eviç perdesi kullanıldığı için Dik hisar perdesi üzerinde Müstear çeşnisi oluşmuştur. Bölümün sonunda tekrar Hicazkar makamının ana dizisine dönülerek Gerdaniye perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır (Şekil 4.77).

Meyân

Şekil 4.78 : Hicazkar Taksim, Meyan bölümü.

Hicazkar taksim üçüncü portesinde, Dik hisar perdesindeki kalışa kadar kurulan müzik cümleleri, eserin ilk iki portesindeki melodik yapı üzerinden şekillendirilmiştir. Ardından, tekrar Dik hisar perdesi üzerindeki Segah çeşnisi ile taksim cümleleri kurulmuş, eserin ikinci dolabındaki gibi makamın ana dizisine dönülerek taksim meyan bölümü sonlandırılmıştır (Şekil 4.78).

Nakarat

Üz me ye ti şir üz me fi râ  
kın la ha râ bım Üz me  
ye ti şir üz me fi râ kın la ha râ bım

Şekil 4.79 : Hicazkar Şarkı, Nakarat bölümü.

Nakarat

Şekil 4.80 : Hicazkar Taksim, Nakarat bölümü.

Hicazkar taksimnin ikinci portesinde yer alan Çargah perdesindeki kalışa kadar kurulan cümleler, eserin nakarat bölümünün ilk beş ölçüsü ile varyasyonlandırılmıştır. Bölümün devamında kurulan taksim cümleleri ise, eserin son beş ölçüsü baz alınarak oluşturulmuştur. Makamın belirli dereceleri üzerinde kısa kalışlar yapılarak bölümün final hissi güçlendirilmiş, Rast perdesinde tam karar yapılarak taksim sonlandırılmıştır (Şekil 4.79, Şekil 4.80). Şarkı ve taksim çalışmasının tam notaları Ekler bölümünde yer almaktadır (Şekil A.19, Şekil A.20).





## SONUÇ

Türk Makam Müziği enstrümantal formları arasında, icracının müzikal becerisini ve enstrüman hakimiyetini en belirgin biçimde ortaya çıkaran formlardan birinin taksim olduğu aşikardır. İcracılar kendilerini bu alanda geliştirmek adına, ekol olarak benimsediği icracıların taksim kayıtlarını dinleyerek yahut birebir çalışma fırsatı bularak bir çalışma rotası oluştururlar. Taksim formunun bir usül kalıbı içerisinde icra edilmemesi, özellikle enstrüman öğreniminin ilk evresinde olan bir icracının, teknik ve müzikal açıdan ileri seviyede icra edilmiş taksimleri analiz edebilmesini zorlaştırmaktadır. Bu icra biçiminin pedagojik bir yöntemle öğretilmesi güç olduğu için, taksim icralarının gelişim evresi uzun bir periyoda yayılmaktadır. Günümüzde Türk Makam Müziği icrasının geçmişe oranla daha küçük bir müzik çevresi içerisinde gerçekleştiriliyor olması, diğer bir yandan farklı müzik türlerine olan eğilimin artması da, nitelikli taksim icralarının daha az işitiliyor olmasına sebebiyet vermektedir.

Bu noktada Türk Makam Müziği icrasına olan eğilimi artırmak ve çalışma motivasyonu sağlamak adına belirli yöntemler üretmek önem arz etmektedir. Tezde sunulan taksim çalışma yönteminde de şu kıstaslar ele alınmıştır:

- İcracılar tarafından kolay analiz edilebilir bir çalışma şablonu oluşturmak.
- Makamların nazari yapısını ve seyir özelliklerini tanıtmak.
- İcracıların bireysel kompozisyon becerisini geliştirmesine olanak sağlamak.
- Yazılı bir çalışma yöntemi sunarak, icracıların sistemli bir biçimde çalışması adına motivasyon sağlamak.

Bu çalışmada, XIX. yüzyıl itibarıyla Türk Makam Müziği'nde en yaygın biçimde bestelenen şarkı formunun zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümleri baz alınarak, klasik taksim icra çalışması için bir yöntem sunulmak istenmiştir. Taksim icralarının nitelikli bir hal alabilmesi için, Türk Makam Müziği'nin sözlü ve enstrümantal repertuarına hakim olmak, aynı zamanda nazari yapısını iyi derecede öğrenmek

gerekmektedir. Sunulan bu çalışma yöntemi ile nazari ve melodik bir alt yapı sağlanıp sağlanamayacağı sorgulanmıştır. Çalışmanın yöntemi değerlendirildiğinde, şarkıların küçük form ve usüllerden oluşan yapısı, eserlerdeki nazari unsurları çözümlmeyi daha kolay bir hale getirmiştir. XIX. yüzyıl bestekarlarının eserlerinde, makamların ana özelliklerinin daha belirgin şekilde vurgulandığı ve daha sade bir müzik dili tercih edildiği gözlenmiştir. Tez çalışmasında çoğunlukla bu dönemde bestelenmiş eserlerin seçilmesi, eserlerin makamsal ve melodik analizlerinin daha rahat yapılmasını sağlamıştır. Ayrıca, eserlerin sade bir notasyon ile yazılması, müzik cümlelerini bireysel kompozisyon anlayışı ile zenginleştirme hususunda daha özgür bir alan oluşturmuştur. Müzik cümleleri farklı varyasyonlarla şekillendirilmiş, böylece taksim kompozisyonunun ne yönde şekilleneceği icracı tarafından belirlenmiştir.

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında kaydedilmiş plak kayıtlarında yer alan taksimler, plak kayıt teknolojisinin o dönemde yeterince gelişmemiş olması sebebi ile ortalama üç dakikalık bir zaman dilimi içerisinde icra edilmiştir. Günümüzdeki taksim icraları da ortalama olarak bu sürede gerçekleştirilmektedir. Sunulan çalışma yönteminde de, şarkı formunda bestelenmiş eserlerle yapılan taksim çalışmalarında benzer sürelerin olduğu gözlemlenmiştir.

Ayrıca, aynı eser ile birkaç sefer taksim çalışması yapıldığında, her bir taksimde farklı melodik kurulumlar oluşması da dikkate değer bir nokta olmuştur. Bir müzik cümlesinden çok sayıda varyasyon üretilebiliyor olması, icracının her seferinde başka motifler üretebilmesine olanak tanımaktadır. Taksim cümleleri doğaçlama bir şekilde oluşturulduğu için, icracının taksim cümlesini aynı an içerisinde tekrar edebilmesi bile oldukça zordur. Elbette ki her taksim icrasının icra edildiği ana özgü kalması taksim formunu değerli kılan bir unsurdur.

Taksim çalışmasını geleneksel yöntemlere ek olarak yazılı bir referans noktası üzerinden gerçekleştirmenin çalışma motivasyonunu artırdığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmanın düzenli olarak yapılması, teknik açıdan ileri seviyede icra edilmiş taksim icralarının daha rahat analiz edilebilmesine yardımcı olacaktır. Kaliteli taksim ve eser icralarının artması için yapılacak olan her tür çalışma, Türk Makam Müziği kimliğinin gelecek nesillere aktarımına büyük oranda katkı sağlayacaktır.

## KAYNAKLAR

- Akdoğu, O.** (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Akdoğu, O.** (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler.* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Aksoy, B.** (2009). *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim.* İstanbul: Pan Yayıncılık
- Altinel Çoban, N. Y.** (2010). *Türk Müziği Formları Ders Notları.* İstanbul.
- Ayas, G.** (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi.* İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Bailey, D.** (1998). *Doğaçlama* (A. Bucak, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başara, E.** (2010). Danişzade Şevket Gavsî'nin musikimiz ve taksimler'le ilgili bir makalesi. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIV/1.
- Behar, C.** (2005). *Musikiden Müziğe "Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz "Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemil, M.** (2012). *Tanburi Cemil'in Hayatı.* İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş..
- Çıpan, M.** (2003). *Fasih Divanı.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çırak, H. Z.** (2006). Hamamizâde İsmail Dede Efendi! Erişim: 2 Mart 2018 <http://www.eilahiyat.com>.
- Devellioğlu, F.** (1993). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat.* Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.
- Doğan, S. H.** (2012). *Meşk sistemi bağlamında taksim formunda üslub üzerine bir çalışma.* (Sanatta yeterlik tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dural S., ve Işıктаş, B.** (2016). *Gazelden Gazele: Dünün Şiirine Bugünden Bakışlar. Şiirden Doğaçlamaya Güftenin Nağmeyle Sarmalı: Osmanlı-Türk müziğinde gazel icrası.* İstanbul: Klasik Yayınları.
- Dural, S.** (2011). *Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra; Hafız Sami.* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erdoğdular, A.** (2005). *Türk Müziğinde Gazel ve Hafız Şehla Osman.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Esen, B.** (2014). *XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodern yaklaşımlar gösteren kemençe taksimlerinin incelenmesi*. (Sanatta yeterlik tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Ezgi, S. Z.** (2004). *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*. Cilt III, İstanbul: Bankalar Basımevi, 1933-1953. <http://www.pankitap.com>.
- Günaydın, A.** (2018). Kişisel görüşme. 17 Mart, İstanbul.
- Işıқтаş, B.** (2016a). Sanat ve Meta-Kültür Arasında Kayıt Teknolojisinin Etkisi: Tanburî Cemil Bey. Ruhi Ayangil (hızl.). Ay F. ve Akter E. I., Abbasoğlu Y. Z. ve Demirtaş, S. (ed.). *100. Ölüm Yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan* içinde. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 218-228.
- Işıқтаş, B.** (2016b). "Eski Musikinin Son Rönesansı'nı Hazırlayan İki Virtüöz: Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan", *Uluslararası Müzik Sempozyumu, Müzikte Performans, Sempozyum Tam Metin Kitabı*, Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- İpekten, H.** (1996). *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 13, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kam, R. F.** (1946). *Radyo Dergisi*. Sayı 49, Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Kantemiroğlu.** (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. Y. Tura (Editör). İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Karadeniz, M. E.** (1983). *Türk Musîkisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Körükçü, Ç.** (1998). *Türk Sanat Müziği*. İstanbul: Hürriyet Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş..
- Kurtuldu, M. K., ve Kurtuldu, E. B.** (2017). Klasik türk musikisinde gazel formu ve iki gazelin müzikal açıdan analizi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 44.
- Özer, Y.** (1986). *Geleneksel türk sanat musikisinde taksim*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi/Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir.
- Özalp, M. N.** (1986). *Türk Musikisi Tarihi Derleme*. İstanbul: TRT Müzik İdaresi Yayınları.
- Özalp, M. N.** (2000). *Türk Musikisi Tarihi, Araştırma İnceleme Dizisi*, Cilt 2, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özgen, İ.** (2008). Türk müziğinde taksim ve bestecilik. *Saz ve Söz Bağımsız Türk Müziği Yayını Araştırma*, Sayı 4. [http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start\\_from=&ucat=1,8&](http://www.sazvesoz.net/sayi4.php?subaction=showfull&id=1222676814&archive=&start_from=&ucat=1,8&)
- Özgen, İ.** (2009). *Sanatı Yaşamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: İstanbul (ya da İstanbul: Pasifik Ofset)
- Özgen, İ.** (2012). *Avludaki Ses*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özgen, İ.** (2018). Kişisel görüşme. 14 Nisan, İstanbul.

- Özgen, N.** (2006). *Klasik kemençede eğitim yöntemleri ve modern icra için etütler*. (Sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ. H.** (1998). *Türk Musîkisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş..
- Öztuna, Y.** (1969). *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*. İstanbul: Hayat Neşriyat.
- Öztuna, Y.** (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztürk, S.** (2001). *Ansiklopedik Sanat Sözlüğü Müzik ve Sahne Sanatları Terimleri*, İstanbul: Edebiyat Sanat ve Sahne Sanatları Yayınları.
- Pakalın, M. Z.** (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Cilt 1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sağman, A. R.** (1947). *Meşhur Hâfız Sâmi Merhum*. İstanbul: Ahmet Sait Matbaası.
- Saraç, M. A. Y.** (2013). *Klâsik Edebiyat Bilgisi, Biçim-Ölçü-Kafiye*. İstanbul: Bilimevi Basın Yayın Ltd. Şti.
- Sarı Çolakoğlu, G.** (2014). *19.yy Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları*. TSA, Yıl 18, S.1.
- Stubbs, W. F.** (1994). *The Art and Science of Taksim: An Empirical Analysis of Traditional Improvisation From 20<sup>th</sup> Century Istanbul*. Doctor of Philosophy, Wesleyan University, Middletown: Connecticut.
- Tanrıkorur, C.** (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C.** (2004). *Türk Müziği Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yahya Kaçar, G.** (2009). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi ya da BRC Matbaası.
- Yavaşca, A.** (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yeniterzi, E.** (2005). Divan şiirinde gazel redifli gazeller. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*.



## **EKLER**

**EK A:** Şarkılar ve Taksimler

**EK B:** CD

# SULTÂNİYEGÂH ŞARKI

Al sâzını sen sevdiceğim şen hevesinle

Beste :  
Bîmen Şen  
(1873-1943)

Usûl : Sengin Semâî

1 ♩=66

Al sâ zı nı sen sev di ce ğim  
şen he ve sin le (SAZ.....) le (SAZ.....)  
Çal söy le be nim şar kı mı sev  
dâ lı se sin le (SAZ.....) le (SAZ.....)  
Ben din le ye yim ağ la ya yım  
giz li ce böy le (SAZ.....)  
Ben din le ye yim ağ la ya yım  
giz li ce böy le (SAZ.....)

Al sâzını sen sevdiceğim şen hevesinle  
Çal söyle benim şarkımı sevdâlı sesinle  
Ben dinleyeyim, ağlayayım gizlice böyle  
Çal söyle benim şarkımı sevdâlı sesinle

Vezen : ARUZ (Mef'ûlü Mefâilü Mefââilü Feülün)

Şekil A.1 : Sultâniyegâh Şarkı, *Al sâzını sen sevdiceğim şen hevesinle.*



# Sultânîyegâh Taksim

Zemin

-1-

Musical score for Zemin section of Sultânîyegâh Taksim. The score consists of seven staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A trill (tr) is marked above the fourth measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nakarat

Musical score for Nakarat section of Sultânîyegâh Taksim. The score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A triplet (3) is marked above the first measure of the second staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Şekil A.2 : Sultânîyegâh Taksim.

(Sultânîyegâh taksim)  
-2-

Meyân

Şekil A.2 (devam) : Sultânîyegâh Taksim.

(Sultânîyegâh taksim)

-3-

Nakarat



Şekil A.2 (devam) : Sultânîyegâh Taksim.

# ACEM-AŞÎRÂN ŞARKI

Ey çeşm-i âhû mehlîka

Usûl : Semâî

Nikoğos Ağa

1  
Ey çeşm-i âhû mehlîka  
9  
Yan mak ta yım çok tan be ri  
17  
Cür müm ne dir söy le ba na  
Nâ rı fi râ ka ey pe ri  
25  
Cür müm ne dir söy le ba na  
Nâ rı fi râ ka ey pe ri  
33  
Ben â şı kım bil lah sa na  
Aş kın la ol dum ser se ri  
41  
Ben â şı kım bil lah sa na  
Aş kın la ol dum ser se ri  
49  
Cür müm ne dir söy le ba na  
Cür müm ne dir söy le ba na

Ey çeşm-i âhû mehlîka  
Cürmüm nedir söyle bana  
Ben âşıkım billâh sana  
Cürmüm nedir söyle bana

Yanmaktayım çoktan beri  
Nâr-ı firâka ey peri  
Aşkınla oldum serseri  
Cürmüm nedir söyle bana

Şekil A.3 : Acem-Aşîrân Şarkı, *Ey çeşm-i âhû mehlîka*.

# Acemaşîran Taksim

Zemin

-1-

The Zemin section consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a box. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and includes a trill marked 'tr'. The third and fourth staves show further development of the melody with various note values and slurs. The fifth staff concludes the section with a final triplet of eighth notes and a double bar line.

Nakarat

The Nakarat section consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. A trill marked 'tr' is present. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and slurs. The third staff concludes the section with a final triplet of eighth notes and a double bar line.

Şekil A.4 : Acemaşîran Taksim.

(Acemaşîran Taksim)

-2-

Meyân

The 'Meyân' section consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with some notes beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a more complex rhythmic structure with sixteenth notes and eighth notes. The fourth and fifth staves continue the melodic development, featuring various note values and rests, and ending with a double bar line.

Nakarat

The 'Nakarat' section consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with some notes beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a more complex rhythmic structure with sixteenth notes and eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. The fourth staff continues the melodic development, featuring various note values and rests, and ending with a double bar line.

Şekil A.4 (devam) : Acemaşîran Taksim.

# HÜSEYNÎ ŞARKI

O güzel gözlerle bakmasını bil

Usûl : Aksak

Lem'i Atlı

1 O gü zel göz ler le bak ma sı nı bil (SAZ.....)

5 O gü zel göz ler le bak ma sı nı bil (SAZ.....)

9 Sâ de ken din yan ma yak ma sı nı bil (SAZ.....)

13 Sâ de ken din yan ma yak ma sı nı bil (SAZ.....)

17 Sev dâ pı na rın dan ge len bir su ol (SAZ.....)

21 Sev dâ pı na rın dan ge len bir su ol (SAZ.....)

25 Gö nül den gö nü le ak ma sı nı bil (SAZ.....)

29 Gö nül den gö nü le ak ma sı nı bil

O güzel gözlerle bakmasını bil  
Sâde kendin yanma yakmasını bil  
Sevdâ pınarından gelen bir su ol  
Gönülden gönüle akmasını bil

Şekil A.5 : Hüseyinî Şarkı, *O güzel gözlerle bakmasını bil.*

# Hüseyinî Taksim

Zemin

-1-

The Zemin section consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns. The third staff includes a trill (tr) on the final note. The fourth staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth and sixth staves continue the melodic and rhythmic development. The seventh staff concludes the section with a triplet of eighth notes.

Nakarat

The Nakarat section consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic development, ending with a final note.

Şekil A.6 : Hüseyinî Taksim.



(Hüseyinî taksim)

-2-

Meyân

Musical notation for the 'Meyân' section of the 'Hüseyinî taksim'. It consists of five staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and trills (tr). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The section ends with a double bar line.

Nakarat

Musical notation for the 'Nakarat' section of the 'Hüseyinî taksim'. It consists of four staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and trills (tr). The section ends with a double bar line.

Şekil A.6 (devam) : Hüseyinî Taksim.

# BAYÂTÎ ŞARKI

Gül yüzlülerin şevkine gel

Usûl : Yürük Semâî

Tab'î Mustafa Efendi

1  
Gül yüz lü le rin şev ki ne gel  
Mec lis de ça lın dı yi ne tan

3  
nûş e de lim mey a man a man mey (SAZ.....)  
bûr i le ney ler a man a man ler

6  
Îyş ey le ye lim yâ i le şim  
Â şı kı bî çâ re le rin

8  
di de mi dir hey a man a man hey (SAZ.....)  
gön lü nü ey ler a man a man ler

11  
Bu sav tı o kur bül bü li gû ya o lub en der ne der  
Dâ i re se mâ î tu ta rak ney ne ye söy ler ne der

15  
A dil le re dir nâ te ne dir nâ te ne dir

18  
ney a man a man Düm de rel lâ dir nâ te ne dir

21  
nâ te ne dir ney (SAZ.....) ney

KARAR

Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey  
Îyş eyleyelim yâr ile şimdi demidir hey  
Bu savtı okur bülbul-i gûya oluben der ne der  
A dillere dir nâ tene dir nâ tenedir ney

Mecliste çalındı yine tanbûr ile neyler  
Âşık-ı bîçârelerin gönlümü eyler  
Dâire semâî tutarak ney neye söyler ne der  
A dillere dir nâ tene dir nâ tenedir ney

Şekil A.7 : Bayâtî Şarkı, *Gül yüzlülerin şevkine gel*.

# Bayâtî Taksim

Zemin

-1-

The Zemin section consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a trill (tr) on a dotted quarter note. The second staff continues the melody with a trill on a dotted quarter note. The third staff shows a melodic line with a trill on a dotted quarter note. The fourth staff continues the melody with a trill on a dotted quarter note. The fifth staff concludes the section with a double bar line.

Nakarat

The Nakarat section consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line with a trill (tr) on a dotted quarter note. The second staff continues the melody with a trill on a dotted quarter note. The third staff shows a melodic line with a trill on a dotted quarter note and a triplet of eighth notes. The fourth staff continues the melody with a trill on a dotted quarter note. The fifth staff concludes the section with a double bar line.

Şekil A.8 : Bayâtî Taksim.

(Bayâtî Taksim)

Meyân

-2-

The 'Meyân' section consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and trills (marked 'tr'). The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show more complex rhythmic structures, including sixteenth-note runs and trills. The fifth staff concludes the section with a final melodic phrase and a double bar line.

Nakarât

The 'Nakarât' section consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by rapid sixteenth-note runs, with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and trills (marked 'tr'). The second and third staves continue the fast-paced melodic development. The fourth staff concludes the section with a final melodic phrase and a double bar line.

Şekil A.8 (devam) : Bayâtî Taksim.

# KARCIĞAR ŞARKI

Varken gönülde bin türlü yâre

Usûl : Türk Aksağı

Hacı Ârif Bey

1 Var ken gö nül de bin tür lü ne  
Çeş mi e lâ sı pek fir ne

4 yâ re dir yâ re dir  
saz dır dır

6 Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re dir  
Var sa ci hân da em sâ li az dır

10 Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re dir  
Var sa ci hân da em sâ li az dır

14 Et mez dim ar zu am ma ne çâ re dir  
Hû bi di lâ ra hem iş ve bâz dır

18 Et mez dim ar zu am ma ne çâ re dir  
Hû bi di lâ ra hem iş ve bâz dır

22 Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re

26 Düş ol du gön lüm bir dil fi kâ re

Varken gönülde bin türlü yâre  
Düş oldu gönlüm biz dil-fikâre  
Etmezdım arzû ammâ ne çâre  
Düş oldu gönlüm bir dil-fikâre

Çeşm-i elâsı pek fitne-sâzdır  
Varsa cihânda emsâli azdır  
Hûb-i dilârâ hem işve-bâzdır  
Düş oldu gönlüm bir dil-fikâre

Şekil A.9 : Karçıgar Şarkı, *Varken gönülde bin türlü yâre*.

# Karciğar Taksim

Zemin

-1-

The Zemin section consists of five staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff features two trills marked 'tr'. The fourth staff continues the melody. The fifth staff concludes the section with a double bar line.

Nakarat

The Nakarat section consists of four staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff features a trill marked 'tr' and a triplet of eighth notes marked '3'. The fourth staff concludes the section with a double bar line.

Şekil A.10 : Karciğar Taksim.

(Karcıġar Taksim)

-2-

Meyân

Nakarat

Şekil A.10 (devam) : Karcıġar Taksim.

# HİCÂZ ŞARKI

Kendine niçin emsâl ararsın

Usûl : Türk Aksağı

Medenî Aziz Efendi

1 Ken di ne ni çin em sal a rar sını rar sını  
Kim sev mez a yâ sen gi bi yâ ri yâ ri

6 İ s min gi bi pek na zik e dâ sını  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

10 İ s min gi bi pek nâ zik e dâ sını  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

14 Ger çi bi raz da sen bî ve fâ sını  
Bî çâ re ne sen lût fey le bâ ri

18 Ger çi bi raz da sen bî ve fâ sını  
Kiz bû ri yâ dan â rî dir â rî

22 İ s min gi bi pek nâ zik e dâ sını

26 İ s min gi bi pek nâ zik e dâ sını

Kendine niçin emsâl ararsın  
İsmin gibi pek nâzik edâsın  
Gerçi biraz da sen bî-vefâsın  
İsmin gibi pek nâzik edâsın

Kim sevmez âyâ sen gibi yâri  
Bîçârene sen lûtfeyle bâri  
Kizb ü riyâdan ârîdir ârî  
İsmin gibi pek nâzik edâsın

Şekil A.11 : Hicâz Şarkı, *Kendine niçin emsâl ararsın.*



# Hicaz Taksim

Zemin

-1-

The Zemin section consists of five staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff begins with a trill (tr) on the first note. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff includes a fermata over a note. The third and fourth staves contain triplets, indicated by a '3' over the notes. The section concludes with a double bar line and repeat dots.

Nakarat

The Nakarat section consists of five staves of music in the key of D major. It features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff has a fermata. The third staff includes a triplet. The section ends with a double bar line and repeat dots.

Şekil A.12 : Hicaz Taksim.

(Hicaz Taksim)

-2-

Meyân

Nakarat

Şekil A.12 (devam) : Hicaz Taksim.

# ŞEDD-İ ARABÂN ŞARKI

Gözümde gönlümden hayâli gitmez

Usûl : Düyek

Dede Efendi

1 Gö züm de gön lüm den ha yâ  
3 li git mez a man a man  
5 Ay lar ge çer ha ber ge lir  
7 yâr gel mez (SAZ.....)  
9 mez (SAZ.....) mez KARAR  
11 Çok za man sab ret dim  
13 hic rân tü ken mez (SAZ.....)  
15 Çok za man sab ret dim  
17 hic rân tü ken mez (SAZ.....) ŞEDD

Gözümde gönlümden hayâli gitmez  
Aylar geçer haber gelir yâr gelmez  
Çok zaman sabrettim hicrân tükenmez  
Neyleyeyim elim ermez güç yetmez

Şekil A.13 : Şed-i Arabân Şarkı, *Gözümde gönlümden hayâli gitmez.*

# Şedaraban Taksim

Zemin

-1-

The Zemin section consists of five staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 9/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above several notes in the third and fifth staves.

Nakarat

The Nakarat section consists of five staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 9/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above several notes in the second, fourth, and fifth staves.

Şekil A.14 : Şedaraban Taksim.

(Şedaraban Taksim)

-2-

Meyân

The 'Meyân' section consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody, with the third staff featuring a trill (tr) above a note. The fourth staff continues the melody, and the fifth staff concludes the section with a double bar line and a repeat sign.

Nakarat

The 'Nakarat' section consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody, with the second staff featuring a trill (tr) above a note. The third staff concludes the section with a double bar line and a repeat sign.

Şekil A.14 (devam) : Şedaraban Taksim.

# SEGÂH ŞARKI

Olmaz ilaç sîne-i sâd pâreme

Usûl : Curcuna

Hacı Ârif Bey

1 Ol maz i laç sî ne i sâd pâ re me

4 Ol maz i laç sî ne i sad pâ re me (SAZ.....)

8 Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

11 Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me (SAZ.....)

15 Bak sa ta bî bâ nı ci hân çâ re me

18 Bak sa ta bî bâ nı ci hân çâ re me (SAZ.....)

22 Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

25 Çâ re bu lun maz bi li rim yâ re me

Olmaz ilaç sîne-i sâd pâreme  
Çâre bulunmaz bilirim yâreme  
Baksa tabîbân-ı cihân çâreme  
Çâre bulunmaz bilirim yâreme

Kastediyor tîr-i müjen cânıma  
Gözleri en son girecek kanıma  
Şerh edemem hâlîmi cânânıma  
Çâre bulunmaz bilirim yâreme

Şekil A.15 : Segâh Şarkı, *Olmaz ilaç sîne-i sâd pâreme*.

# Segâh Taksim

Zemin

-1-



Nakarat



Şekil A.16 : Segâh Taksim.

(Segâh Taksim)

Meyân

-2-

Musical notation for the 'Meyân' section of the Segâh Taksim. It consists of four staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff ends with a trill and a fermata.

Nakarât

Musical notation for the 'Nakarât' section of the Segâh Taksim. It consists of four staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff ends with a fermata.

Şekil A.16 (devam) : Segâh Taksim.



# NIHÂVEND ŞARKI

Koklasam saçlarını bu gece tâ fecre kadar

Usûl : Aksak

Artaki Candan

1  
Kok la sam saç la rı mı bu ge ce tâ

4  
1 2  
fec re ka dar (SAZ.....) fec re ka dar (SAZ.....)

6  
A cı duy sam gö zü nün

8  
3  
ren gi ne dal sam da se nin (SAZ.....)

10  
A cı duy sam gö zü nün

12  
ren gi ne dal sam da se nin (SAZ.....)

14  
Ka na tır ru hu mu mâ zi

16  
de ka lan hâ tı ra lar (SAZ.....)

18  
Ka na tır ru hu mu mâ zi

20  
de ka lan hâ tı ra lar (SAZ.....)

22  
Do ya mam öm rü me ben

Şekil A.17 : Nihâvend Şarkı, *Koklasam saçlarını bu gece tâ fecre kadar.*

(Koklasam saçlarını bu gece tâ fecre kadar)

-2-

24 kal bi ni çal sam da se nin (SAZ.....)

26 Do ya mam öm rü me ben

28 kal bi ni çal sam da se nin

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music in a single system. The first staff starts at measure 24 and ends at measure 25. The second staff starts at measure 26 and ends at measure 27. The third staff starts at measure 28 and ends at measure 29. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'kal bi ni çal sam da se nin (SAZ.....)'. The second staff has the lyrics 'Do ya mam öm rü me ben'. The third staff has the lyrics 'kal bi ni çal sam da se nin'. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). There is a triplet of eighth notes in the first staff at measure 25.

Koklasam saçlarını bu gece tâ fecre kadar  
Acı duysam gözümün rengine dalsam da senin  
Kanatır rûhumu mâzide kalan hâtıralar  
Doyamam ömrüme ben kalbini çalsam da senin

**Şekil A.17 (devam)** : Nihâvend Şarkı, *Koklasam saçlarını bu gece tâ fecre kadar*.

# Nihâvend Taksim

Zemin

-1-

The Zemin section consists of four staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The music is written in a single system with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a triplet of eighth notes in the first staff.

Nakarat

The Nakarat section consists of five staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a triplet of eighth notes in the third staff. The section concludes with a double bar line.

Şekil A.18 : Nihâvend Taksim.

(Nihâvend Taksim)

-2-

Meyân

Nakarat

Şekil A.18 (devam) : Nihâvend Taksim.

# HİCAZKÂR ŞARKI

Mâni oluyor hâlimi takrîre hicâbım

Usûl : Curcuna

Tatyos Efendi

Mâ ni o lu yor hâ li mi tak  
rî re hi câ bım (SAZ.....) bım (SAZ.....)  
Üz me ye ti şir üz me fi râ  
kın la ha râ bım Üz me  
ye ti şir üz me fi râ kın la ha râ  
bım Mah vol du sü kû  
num be ni terk ey le di hâ bım (SAZ.....)  
ey le di hâ bım (SAZ.....)

Şekil A.19 : Hicazkâr Şarkı, *Mâni oluyor hâlimi takrîre hicâbım*.

# Hicazkâr Taksim

Zemin

-1-

Musical notation for the Zemin section, consisting of five staves of music in the Hicazkâr mode (F# major, 9/8 time). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents, with a triplet of eighth notes in the first staff.

Nakarat

Musical notation for the Nakarat section, consisting of seven staves of music in the Hicazkâr mode (F# major, 9/8 time). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents, with a trill (tr) over a note in the first and sixth staves.

Şekil A.20 : Hicazkâr Taksim.

(Hicazkâr Taksim)

-2-

Meyân

Musical notation for the Meyân section of Hicazkâr Taksim. It consists of four staves of music in the Hicazkâr mode (F# major, 9/8 time). The notation includes various rhythmic values, slurs, and a trill (tr.) in the final measure of the fourth staff.

Nakarat

Musical notation for the Nakarat section of Hicazkâr Taksim. It consists of four staves of music in the Hicazkâr mode (F# major, 9/8 time). The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets (3) in the third and fourth staves.

Şekil A.20 (devam) : Hicazkâr Taksim.

**EK B**



## ÖZGEÇMİŞ

**Ad-Soyad** : Neva GÜNAYDIN  
**Doğum Tarihi ve Yeri** : 09.07.91 - İstanbul  
**E-posta** : nevagunaydin@gmail.com

## ÖĞRENİM DURUMU

- **Lisans** : 2010, İ.T.Ü, T.M.D.K., Çalgı Bölümü.
- **Yüksek Lisans** : 2015, İ.T.Ü. Çalgı-Ses Programı, Performans Anasanat Dalı.