

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYA BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI

MEHMET BİTMEZ'İN TAKSİMLERİ ÜZERİNE BİR
ARAŞTIRMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Sarper EROĞLU

Danışmanı
Prof. Mutlu TORUN

İstanbul - 2014

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Türk Müziği Anabilim/Anasanat Dalı Türk Müziği Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiSerper Eroğlu..... tarafından hazırlanan
“..... Mehmet Bitmezlin Takimleri Üzerine Bir
.....Araştırma.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 13./06/2014

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Mutlu TORUN

Danışman: Halıç.....Üniv. Türk Müziği ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Erol DERAN

Halıç.....Üniv. Türk Müziği ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Srin Karsaleniz

Halıç.....Üniv. Türk Müziği ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

“Mehmet Bitmez’in Ud Taksimleri Üzerine Bir Araştırma” isimli bu yüksek lisans tezi TC Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmıştır.

Mehmet Bitmez, gerek özgün tekniği ve icra üslubuyla gerekse taksimlerdeki melodik zenginliği açısından günümüz ud icracıları arasında en önde gelen icracılardan birisidir. Bitmez’in herhangi bir taksimi dinlendiği zaman, o taksimi Bitmez’in icra ettiği anlaşılmaktadır. Çünkü Bitmez icrasında ayırıcı bir çok özellik bulunmaktadır. Bu sebepten başta ud olmak üzere tüm Türk Müziği çalgı icracılarının taksim anlayışlarının geliştirilmesi amaçlanan bu çalışmada günümüz ustalarından Bitmez özellikle seçilmiştir.

Tezin hazırlanma aşamasında benden hiçbir bilgi ve birikimini esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof. Mutlu TORUN’a, konuyla ilgili görüşlerine başvurduğum değerli ud sanatçısı Samim KARACA’ya, klasik kemençe sanatçısı Derya TÜRKAN’a, notaya almış olduğum ud taksimlerini bilgisayar ortamında düzenleyen değerli arkadaşım Alper DEMİREL’e ve değerli aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul 2014

Sarper EROĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRK MÜZİĞİNDE TAKSİM.....	3
2.1. Taksim.....	3
2.2. Taksim Formunun Özellikleri	4
2.2.1. Tür.....	4
2.2.1.1. Giriş Taksimi.....	4
2.2.1.2. Ara Taksimi.....	4
2.2.1.3. Son Taksim.....	5
2.2.1.4. Geçiş Taksimi.....	5
2.2.1.5. Fihrist Taksim.....	6
2.2.1.6. Başlı Başına Taksim	7

2.2.1.7. Esere Bağlı Taksim.....	7
2.2.2. Biçim	8
2.2.3. Yapı.....	8
2.2.4. Üslup (Türün Üslubu)	9
2.3. Taksimde Ritmik Yapı.....	9
2.4. Taksimde Melodik Yapı.....	10
2.5. İcra Üslubu	11
3. MEHMET BİTMEZ'İN HAYATI VE ESERLERİ.....	13
3.1. Hayatı.....	13
3.2. Konserlerinden Bazıları ve Katıldığı Projeler	15
3.3. Eserleri	19
3.3.1. Sözlü Eserleri.....	19
3.3.2. Saz Eserleri	20
4. MEHMET BİTMEZ'İN UD TAKSİMLERİNİN ANALİZİ.....	21
4.1. Rast Taksim.....	22
4.1.1. Form Özellikleri.....	22
4.1.1.1. Biçim.....	22
4.1.1.2. Yapı.....	22
4.1.1.3. Üslup	25
4.1.2. Taksimdeki Cümleler	25
4.1.2.1. (a) cümlesi.....	25
4.1.2.2. (b) cümlesi.....	28
4.1.2.3. (c) cümlesi.....	30
4.1.2.4. (d) cümlesi.....	32

4.1.2.5. (e) cümlesi.....	34
4.1.2.6. (f) cümlesi	36
4.1.2.7. (g) cümlesi.....	38
4.1.2.8. (h) cümlesi.....	40
4.1.2.9. (i) cümlesi	42
4.1.2.10. (j) cümlesi.....	45
4.1.2.11. (k) cümlesi.....	47
4.1.2.12. (l) cümlesi.....	49
4.1.2.13. (m) cümlesi.....	51
4.2. Hicaz Taksim.....	54
4.2.1. Form Özellikleri.....	54
4.2.1.1. Biçim.....	54
4.2.1.2. Yapı.....	54
4.2.1.3. Üslup.....	59
4.2.2. Taksimdeki Cümleler	59
4.2.2.1. (a) cümlesi.....	59
4.2.2.2. (b) cümlesi.....	62
4.2.2.3. (c) cümlesi.....	64
4.2.2.4. (d) cümlesi.....	65
4.2.2.5. (e) cümlesi	68
4.2.2.6. (f) cümlesi	69
4.2.2.7. (g) cümlesi.....	71
4.2.2.8. (h) cümlesi.....	73
4.2.2.9. (i) cümlesi	76
4.2.2.10. (j) cümlesi.....	78

4.2.2.11. (k) cümlesi.....	81
4.3. Hüseyini Taksim.....	84
4.3.1. Form Özellikleri.....	84
4.3.1.1. Biçim.....	84
4.3.1.2. Yapı.....	84
4.3.1.3. Üslup.....	87
4.3.2 Taksimdeki Cümleler	87
4.3.2.1. (a) cümlesi.....	87
4.3.2.2. (b) cümlesi.....	89
4.3.2.3. (c) cümlesi.....	91
4.3.2.4. (d) cümlesi.....	92
4.3.2.5. (e) cümlesi.....	94
4.3.2.6. (f) cümlesi	97
4.3.2.7. (g) cümlesi.....	99
4.3.2.8. (h) cümlesi.....	101
4.3.2.9. (i) cümlesi	103
4.3.2.10. (j) cümlesi.....	105
4.3.2.11. (k) cümlesi.....	107
4.3.2.12. (l) cümlesi.....	109
5. TAKSİMLERİNDEKİ ORTAK BULGULAR	112
6. SONUÇ	114
KAYNAKLAR	117

EKLER.....	119
ÖZGEÇMİŞ.....	157

ÖZET

Bu çalışmada, Türk Müziği'nin en önemli formlarından biri olan taksim formunun tanımı, Türk Müziği tarihi içerisindeki gelişimi ve günümüze gelişini incelenmiş, taksim formunun türleri tanımlanmıştır. Mehmet Bitmez'in hayatı ve sanat yaşamı incelenerek, sanatçının hayatı boyunca bestelemiş olduğu eserlerin listesi verilmiştir. Mehmet Bitmez'e ait üç ayrı makamda taksim incelenmiştir. Bunlar sırasıyla; Rast, Hicaz ve Hüseyini makamlarında taksimlerdir. Taksimler; form özellikleri bakımından incelenmiştir, form özelliklerinin incelenmesi; biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri de içermektedir. Daha sonra melodik yapının ayrı bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Ritim ve icra özellikleri açısından da değerlendirilen taksimler sonucunda, sanatçının özelliklerini ortaya çıkaran hususlardan da bahsedilmiştir. Mehmet Bitmez'i tanıyan usta müzisyenlerin de görüşlerine yer verilmiştir.

SUMMARY

In this study is defined The Taksim Form(Division form) which is one of the most important forms of Turkish Music,the definition of development within the history of Turkish music and examinedadvent of today, have been identifiedthe type of division forms. In addition examined Mehmet's Bitmezlife and art of living,were given a list of workswhich was made during the artist's life. There was examined in three separate authorities of Mehmet Bitmez.

These are; Rast, Hijaz and Hiseyn authorities are in the division. Divisions forms are assessed for properties,of form features examination includes in terms of structure and style views of us. Later, a separate evaluation was made of the melodic structure. Rhythm and performance characteristics evaluated in ratings as a result of the division,revealing the artist's outstanding ability of the issues that have been mentioned. The opinions of the musicians have been taken, who knows Mehmet Bitmez.

KISALTMALAR LİSTESİ

A.Ş.	: Anonim Şirketi
CD	: Compact Disc
C.R.R.	: Cemal Reşit Rey
İ.B.B.	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İ.T.Ü.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof.	: Profesör
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
T.M.D.K.	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
V.B.	: Ve benzeri
Y.Y.	: Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 4.1	:Rast taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar	23
Şekil 4.2	:Rast taksim – (a) cümlesi.....	25
Şekil 4.3	:Rast taksim – (a) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	26
Şekil 4.4	:Rast taksim – (a) cümlesindeki mızrap vuruşları.....	27
Şekil 4.5	:Rast taksim – (a) cümlesindeki legato.....	27
Şekil 4.6	:Rast taksim – (b) cümlesi	28
Şekil 4.7	:Rast taksim – (b) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	28
Şekil 4.8	:Rast taksim – (a) cümlesindeki mızrap vuruşları.....	29
Şekil 4.9	:Rast taksim – (b) cümlesindeki legato ve vurgu	29
Şekil 4.10	:Rast taksim – (c) cümlesi.....	30
Şekil 4.11	:Rast taksim – (c) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	30
Şekil 4.12	:Rast taksim – (c) cümlesindeki icra unsurları.....	31
Şekil 4.13	:Rast taksim – (d) cümlesi	32
Şekil 4.14	:Rast taksim – (d) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	32
Şekil 4.15	:Rast taksim – (d) cümlesinin seyirindeki icra unsurları	33
Şekil 4.16	:Rast taksim – (e) cümlesi.....	34
Şekil 4.17	:Rast taksim – (e) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	34
Şekil 4.18	:Rast taksim – (e) cümlesindeki icra unsurları.....	35
Şekil 4.19	:Rast taksim – (f) cümlesi	36
Şekil 4.20	:Rast taksim – (f) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	36
Şekil 4.21	:Rast taksim – (f) cümlesindeki icra unsurları	37
Şekil 4.22	:Rast taksim – (g) cümlesi	38
Şekil 4.23	:Rast taksim – (g) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	38
Şekil 4.24	:Rast taksim – (g) cümlesindeki icra unsurları.....	39
Şekil 4.25	:Rast taksim – (g) cümlesi glissando örneği	40

Şekil 4.26	:Rast taksim – (h) cümlesi	40
Şekil 4.27	:Rast taksim – (h) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	41
Şekil 4.28	:Rast taksim – (h) cümlesindeki icra unsurları.....	41
Şekil 4.29	:Rast taksim – (i) cümlesi	42
Şekil 4.30	:Rast taksim – (i) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	43
Şekil 4.31	:Rast taksim – (i) cümlesi tek telde melodi.....	43
Şekil 4.32	:Rast taksim – (i) cümlesindeki icra unsurları	44
Şekil 4.33	:Rast taksim – (j) cümlesi	45
Şekil 4.34	:Rast taksim – (j) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	45
Şekil 4.35	:Rast taksim – (j) cümlesindeki icra unsurları.....	46
Şekil 4.36	:Rast taksim – (k) cümlesi	47
Şekil 4.37	:Rast taksim – (k) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	47
Şekil 4.38	:Rast taksim – (k) cümlesindeki icra unsurları.....	48
Şekil 4.39	:Rast taksim – (l) cümlesi	49
Şekil 4.40	:Rast taksim – (l) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	49
Şekil 4.41	:Rast taksim – (l) cümlesindeki icra unsurları	50
Şekil 4.42	:Rast taksim – (m) cümlesi	51
Şekil 4.43	:Rast taksim – (m) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	52
Şekil 4.44	:Rast taksim – (m) cümlesindeki icra unsurları	52
Şekil 4.45	:Hicaz taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar	55
Şekil 4.46	:Hicaz taksim – (a) cümlesi.....	59
Şekil 4.47	:Hicaz taksim – (a) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	60
Şekil 4.48	:Hicaz taksim – (a) cümlesindeki icra unsurları.....	61
Şekil 4.49	:Hicaz taksim – (b) cümlesi	62
Şekil 4.50	:Hicaz taksim – (b) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	62
Şekil 4.51	:Hicaz taksim – (b) cümlesindeki icra unsurları	63
Şekil 4.52	:Hicaz taksim – (c) cümlesi.....	64
Şekil 4.53	:Hicaz taksim – (c) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	64
Şekil 4.54	:Hicaz taksim – (c) cümlesindeki icra unsurları.....	65
Şekil 4.55	:Hicaz taksim – (d) cümlesi	65
Şekil 4.56	:Hicaz taksim – (d) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	66
Şekil 4.57	:Hicaz taksim – (d) cümlesindeki icra unsurları	67
Şekil 4.58	:Hicaz taksim – (e) cümlesi.....	68
Şekil 4.59	:Hicaz taksim – (e) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	68
Şekil 4.60	:Hicaz taksim – (e) cümlesindeki icra unsurları.....	69

Şekil 4.61	:Hicaz taksim – (f) cümlesi	69
Şekil 4.62	:Hicaz taksim – (f) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar ...	70
Şekil 4.63	:Hicaz taksim – (f) cümlesindeki icra unsurları	71
Şekil 4.64	:Hicaz taksim – (g) cümlesi	71
Şekil 4.65	:Hicaz taksim – (g) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar...	72
Şekil 4.66	:Hicaz taksim – (g) cümlesindeki icra unsurları	73
Şekil 4.67	:Hicaz taksim – (h) cümlesi	73
Şekil 4.68	:Hicaz taksim – (h) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar...	74
Şekil 4.69	:Hicaz taksim – (h) cümlesindeki icra unsurları	75
Şekil 4.70	:Hicaz taksim – (i) cümlesi	76
Şekil 4.71	:Hicaz taksim – (i) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar...	76
Şekil 4.72	:Hicaz taksim – (i) cümlesindeki icra unsurları	77
Şekil 4.73	:Hicaz taksim – (j) cümlesi	78
Şekil 4.74	:Hicaz taksim – (j) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar...	79
Şekil 4.75	:Hicaz taksim – (j) cümlesindeki icra unsurları	80
Şekil 4.76	:Hicaz taksim – (k) cümlesi	81
Şekil 4.77	:Hicaz taksim – (k) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar...	81
Şekil 4.78	:Hicaz taksim – (k) cümlesindeki icra unsurları	82
Şekil 4.79	:Hüseyni taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar	85
Şekil 4.80	:Hüseyni taksim – (a) cümlesi.....	87
Şekil 4.81	:Hüseyni taksim – (a) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	88
Şekil 4.82	:Hüseyni taksim – (a) cümlesindeki icra unsurları.....	88
Şekil 4.83	:Hüseyni taksim – (b) cümlesi	89
Şekil 4.84	:Hüseyni taksim – (b) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	89
Şekil 4.85	:Hüseyni taksim – (b) cümlesindeki icra unsurları.....	90
Şekil 4.86	:Hüseyni taksim – (c) cümlesi.....	91
Şekil 4.87	:Hüseyni taksim – (c) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	91
Şekil 4.88	:Hüseyni taksim – (c) cümlesindeki icra unsurları.....	92
Şekil 4.89	:Hüseyni taksim – (d) cümlesi	92
Şekil 4.90	:Hüseyni taksim – (d) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	93
Şekil 4.91	:Hüseyni taksim – (d) cümlesindeki icra unsurları.....	93

Şekil 4.92	:Hüseyni taksim – (e) cümlesi.....	94
Şekil 4.93	:Hüseyni taksim – (e) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	95
Şekil 4.94	:Hüseyni taksim – (e) cümlesindeki icra unsurları.....	96
Şekil 4.95	:Hüseyni taksim – (f) cümlesi	97
Şekil 4.96	:Hüseyni taksim – (f) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	97
Şekil 4.97	:Hüseyni taksim – (f) cümlesindeki icra unsurları	98
Şekil 4.98	:Hüseyni taksim – (g) cümlesi	99
Şekil 4.99	:Hüseyni taksim – (g) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	99
Şekil 4.100	:Hüseyni taksim – (g) cümlesindeki icra unsurları.....	100
Şekil 4.101	:Hüseyni taksim – (h) cümlesi	101
Şekil 4.102	:Hüseyni taksim – (h) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	101
Şekil 4.103	:Hüseyni taksim – (h) cümlesindeki icra unsurları.....	102
Şekil 4.104	:Hüseyni taksim – (i) cümlesi	103
Şekil 4.105	:Hüseyni taksim – (i) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	104
Şekil 4.106	:Hüseyni taksim – (i) cümlesindeki icra unsurları	104
Şekil 4.107	:Hüseyni taksim – (j) cümlesi	105
Şekil 4.108	:Hüseyni taksim – (j) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	105
Şekil 4.109	:Hüseyni taksim – (j) cümlesindeki icra unsurları	106
Şekil 4.110	:Hüseyni taksim – (k) cümlesi	107
Şekil 4.111	:Hüseyni taksim – (k) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	107
Şekil 4.112	:Hüseyni taksim – (k) cümlesindeki icra unsurları.....	108
Şekil 4.113	:Hüseyni taksim – (l) cümlesi	109
Şekil 4.114	:Hüseyni taksim – (l) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar	109
Şekil 4.115	:Hüseyni taksim – (l) cümlesindeki icra unsurları	111

1. GİRİŞ

Taksim formu, Farabi'den günümüze değin, Türk Müziği bünyesinde etkin ve önemli bir rol oynamıştır. Enstrüman icracılarının ustalık, beceri, birikim ve müzikal düşüncelerini en üst düzeyde ortaya koyabildikleri bu form, müzik sanatında teorik bilgi, enstrüman icra teknikleri, yaratıcılık ve tabii ki müzikal birikim yani çok fazla dinleme gibi unsurların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. İleri düzey yetkinlik isteyen bu icra şekli, müziğin nesilden nesile usta eller aracılığıyla aktarılmasında da önemli bir rol teşkil etmiştir.

Günümüzde de bu formu ustalıkla icra eden birçok icracı bulunmaktadır. Bu icracıların taksim örneklerinin iyi incelenmesi, araştırılması ve hatta notaya alınarak bilimsel açıdan da incelenmesinde sayısız faydalar vardır. Bu tür araştırmaların tüm geleneksel çalgılar için yapılması ve usta icracıların çalış tekniklerinin olabildiğince detaylı incelenmesi gereklidir. Bu araştırmalardan çıkacak veriler müzik eğitiminde ve icracı olarak yetişmekte olan öğrencilere yarar sağlayabilecek nazari ve teknik bilgiler içermektedir. Bu tür çalışmalar Türk Müziği eğitimi verilen konservatuar ve diğer kurumlarda, makam yapılarının ve icradaki ileri tekniklerin öğrenilmesinde fayda sağlayacak, öğrencinin analitik görüş kabiliyeti ve bilimsel yaklaşımlar edinebilmesinde faydalı olacaktır.

Mehmet Bitmez icracılığı bakımından günümüzde önemli bir yere sahip olan usta bir sanatçıdır. Mehmet Bitmez'in enstrüman çalışında kendine özgü birçok özelliği bulunmaktadır. Mızrabı tutuşu, mızrabın tellere vuruşundaki parmak hareketleri, 8'lik - 16'lık ve hatta 32'lik değerlerde bile uygulayabildiği vibratoları, süratli pasajlar içindeki kimi sesleri (akıcılığı bozmadan) legato ile çıkarmayı tercih etmesi, açık tellerde yakaladığı parlak ud tonunu kapalı perdelerde de muhafaza etmesi, bol çarpmalı süslemeler yapması ve mızrap vuruşlarını üst – alt veya mızrap

kaydırma tekniklerini melodinin gelişine göre rahatlıkla kullanabilmesi kendine özgü bir icracı oluşmasına sebep olmuştur.

Bu tez çalışmasında başta ud olmak üzere Türk Müziği çalgılarında taksim anlayışının geliştirilmesi önemli bir amaç teşkil etmektedir. Tez çalışmasının temelini oluşturan 3 ud taksimi, belirlenen özellikler doğrultusunda ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiş elde edilen bulgular yine başta ud olmak üzere tüm Türk Müziği çalgı icracılarına sunulmuştur. Tez çalışmasının ikinci bölümünde taksim formu ve türleri anlatılmaktadır. Üçüncü bölümde Bitmez'in hayatı ve eserleri ile ilgili detaylı bilgiler verilmiştir. Tez çalışmasının dördüncü bölümünde ise 3 ud taksimlerinin analizi yapılmıştır. Bunlar sırasıyla Rast, Hicaz ve Hüseyini taksimlerdir. Taksimler, form özellikleri bakımından incelenmiştir. Form özelliklerinin incelenmesi; biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri içermektedir. Melodik ve ritmik özellikleri açısından da incelenen bu taksimler ayrıca ud icra ve üslubu bakımından da analiz edilmiştir. Beşinci bölümde yapılan analizler sonucunda taksimlerden elde edilen ortak bulgular yazılmıştır. Ek bölümünde ise Bitmez'i tanıyan bazı müzisyen ve akademisyenlerin görüşlerine yer verilmiştir.

Tezin hazırlık aşamasında, taksimler, Cubase programı aracılığı ile yavaşlatılarak ve defalarca dinlenerek titizlikle notaya alınmıştır. Notaya alınan taksimler Sibeliüs nota yazma programı ile bilgisayar ortamında yazılmıştır. Cümle analizlerindeki hâkim sesler ve asma kalıplar tabloları Microsoft Word programında hazırlanmıştır.

2. TÜRK MÜZİĞİNDE TAKSİM

2.1. Taksim

Taksim kelimesi Arapça kökenli bir kelimedir. Arapça da “kısım” kelimesinden türetilmiş olup, “bölme, parçalara ayırma, bölüştürme” anlamlarını içermektedir. (Türkçe Bilgi, 2014)

Bir saz sanatkârının tek başına ya da program içinde bir veya birkaç makamı esas alarak, bu makamlarla ilgili uygun makamlara geçkiler yaparak o anda besteleyip icra ettiği improvize (doğaçlama) ve ritimli – ritimsiz bestelere taksim denir. Günümüze gelen birçok kaynakta taksimin ritimsiz olduğu ifade edilse de, Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos gibi eski saz üstadlarının taksimlerini dinlediğimizde, taksim içinde yer yer ritime girdikleri daha sonra tekrar ritimsiz devam ettikleri görülmektedir.

Taksim; “*Bir saz sanatçısı tarafından irticalen (önceden bestelenmeksizin, o anda) yapılan melodi dizelerinin tümüne verilen isimdir.*” (Say, 1985: 1228)

Cinuçen Tanrıkörur taksim tanımını şöyle yapmıştır;

“Bir saz sanatkârının belli bir makamda yaptığı irticalî beste (Araplar çoğulu olan teqâsim’i kullanırlar). İrticalî (icra edildiği anda doğan) sözünden, önceden bestelenmiş (bilinen) bir eser olmadığı kolayca anlaşılabilir bu kompozisyonun melodik kuruluşu ve ritmi gibi süresi de yaratıcı sanatkârın yetkisindedir. Taksim, ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra üstün bir bestecilik ve zamanlama kabiliyetini de gerektirdiğinden, en güç saz müziği formudur. Saz sanatkârının, belli bir eseri seslendiren yorumcu seviyesinden, kendi iç dünyasını sazındaki hünerine döken bir yaratıcı seviyesine yükseldiği asil bir anlatım.” (Tanrıkörur, 2003: 50 - 51)

Dr. Suphi Ezgi taksim konusunda şunları ifade etmiştir;

“Taksim ya sazende veya hanende tarafından irticalen yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir. Pek kuvvetle zannettiğime göre taksim denilen ölçüsüz lâhin... bir gazelin usulsüz olarak terennüm edilmesi adetinden doğmuştur.” (Ezgi, 1935)

2.2. Taksim Formunun Özellikleri

2.2.1. Tür

Taksim türleri; giriş taksimi, ara taksimi, son taksim, geçiş taksimi, fihrist taksim, başlı başına taksim ve esere bağlı taksim olmak üzere 7'ye ayrılmaktadır. Bahsi geçen taksim türlerinin hepsinin yapılış zamanı ve amacına göre bir görevi bulunmaktadır.

2.2.1.1. Giriş Taksimi

Solo veya koro programların başında icra edilen, amacı makamı göstermek olan, sazende, hanende ve seyircilerin kulağını o makama alıştırmak için yapılan taksimlerdir.

Onur Akdoğu giriş taksimini şöyle tanımlamıştır;

“Bir fasıla, ya da solo veya koro eserine başlamadan önce, seslendirilecek eserlerin makamına işitsel duyumu koşullandırmak amacıyla yapılan taksime denir. (Günümüzde, fasıl başlarında artık giriş taksimi yapılmamakta, doğrudan doğruya peşrev ile fasıla başlanmaktadır.)” (Akdoğu, 1989: 18)

Cinuçen Tanrıkörur ise giriş taksimi için şu tanımlamayı yapmıştır;

“Konser, fasıl, Mevlevi ayini açılışlarında yapılan taksimlere baş veya giriş taksimi denir.” (Tanrıkörur, 2003: 51)

2.2.1.2. Ara Taksimi

Peşrev'den saz semaisine kadar eserlerin sıralamasında gerektiği zaman sözlü eserlerin arasında yapılan taksimlerdir.

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

Ara taksim için Onur Akdoğu ise şu tanımı yapmıştır;

“*Bir faslın ya da koro veya solo programın arasında yapılan taksim olup, fasılda, ritimsel gidişin canlanmaya başladığı semâî, curcuna gibi usullerle bestelenmiş eser öncesi, koro veya solo programda ise, aynı amaçla ya da programa duyumsal bir renk katma amacıyla yapılır.*” (Akdoğu, 1989: 18)

2.2.1.3. Son Taksim

Genellikle Mevlevî âyinlerinin ya da saz eserlerinin sonunda yapılan ve bitiminde taksim yapan kişinin isteğine bağlı olarak herhangi bir makamda bitirilebilen taksimlerdir.

Son taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır;

“*Eskiden fasıl sonlarında yapılan bir taksim türü idi. Günümüzde ise, yalnızca Mevlevî törenlerinde, âyiniserîf'in ardından seslendirilen son peşrev ve yürük semâî'nin ardından yapılan taksime verilen ad olup, taksim yapanın isteğine bağlı olarak, herhangi bir makamda bitirilebilir.*” (Akdoğu, 1989: 19)

2.2.1.4. Geçiş Taksimi

Ayrı makamdaki eserler arasında bağlantı kurmak için yapılan, bir makamdan başlayıp başka bir makama geçki yapan ve geçki yaptığı makamda karar veren taksimlere geçiş taksimi denir.

Onur Akdoğu geçiş taksimini şöyle tanımlamaktadır;

“*Bir programda, programı oluşturan eserlerin değişik makamlardan seçilmiş olması durumunda, dinleyiciyi, bir sonraki eserin makamına ısındırmak amacıyla, asıl makamdan yeni makama yapılmış sürekli geçkiyi içeren ara taksime denilir.*” (Akdoğu, 1989: 33)

Cinuçen Tanrıkorur'un tanımı ise şöyledir;

“Makam değişimi söz konusu olduğunda icracı ve dinleyici yeni müzik ikilemine hazırlamak amacıyla yapılan taksimlere geçiş taksimi denir.” (Tanrıkorur, 2003: 51)

2.2.1.5. Fihrist Taksim

Saz musikisi türleri arasında zorluk derecesi en yüksek olan, icracının musiki bilgisi, becerisi ve saz hâkimiyetinin ön planda olduğu bir türdür. Fihrist taksimde, estetik açıdan, başlanılan makamda seyrederken, diğer makamlara yapılan geçkiler işitsel olarak kulağa aykırı gelmemeli ve bu makam geçişleri mümkünse hissettirilmeden olmalıdır. Bu sebepten fihrist taksim yapacak icracının bilgi ve ustalık derecesi yüksek olmalıdır.

Onur Akdoğu “Fihrist Taksim” tanımını şöyle yapmıştır;

“Makamların seyirlerini, oluşturduğu duyguları, kısaca, makamın ezgisel yapısını öğretim amacıyla, öğretilmek istenilen makamları, geçkiler zinciri şeklinde seslendirerek oluşturulan makam dizinsel taksim'e “Fihrist Taksim” denir. Genel olarak özgür biçimlerin kullanıldığı fihrist taksimde, taksim, mutlaka başlanılan makamda bitirilir. En zor taksim türlerinden biri olan fihrist taksimde, tüm zorluk, hangi makama ve duyumsal bir rahatsızlık oluşturmadan nasıl geçileceği konusudur. Bu nedenle de, geçki yöntemlerinin çok iyi bilinmesi gerekir. Geçki yöntemlerinin çok iyi kavranabilmesi ise, makam kavramının ve makamların çok iyi bilinmesini gerektirir. Bir makamı çok iyi bilmek ise, o makamda kullanılan aralıkları; güçlüyü ve durak sesini çok iyi bilmenin yanında, bu öğeler arasında var olan ilişkileri de (ilgili makamda olabilecek aşığıya veya yukarıya doğru genişlemeler, hangi dörtlü ve beşlilerin kullanılması vb.) sağlıklı kurabilmek ile mümkün olur. Fihrist taksim türü, eski edvarlarda da yer almış ve bu taksim türüne örnekler verilmiştir. Fihrist taksimi, kendi döneminde “Taksim – i Küllî” olarak adlandıran Kantemiroğlu (1673 – 1723), bu taksim türünü, ancak müzikten çok iyi anlayan ve bu alanda usta olanların yapabileceğini belirttikten sonra, taksimin bitiminde başlanılan makama dönülmesi gerektiğini vurgulamış, ardından bu taksim türünü gerçekleştirmenin zor ve zahmetli bir iş olduğunu, böyle bir taksimi yapabilecek bir ya da iki müzicininin güçlkle bulunduğunu özellikle belirtmiştir.” (Akdoğu, 1989: 33)

2.2.1.6. Başlı Başına Taksim

Taksim türlerinden bir diğeri olan başlı başına taksim; bir saz eserinin veya sözlü eserin, öncesi, sonrası veya arasında olma zorunluluğu olmayan taksimlerdir.

Mutlu Torun, başlı başına taksim kavramını şöyle ifade etmiştir;

“Yirminci yüzyılın başlarında yaygınlaşan ilk plakların bir yüzü üç dakika civarında bir eser alabiliyordu. 72 devirli bu taş plakların pek çoğunun bir yüzüne başlı başına bir taksim yapılmıştır. Cemil Bey’in tanburla Gülizar taksimi, Beyatîaraban taksimi, lavta ile Kürdîlihicazkâr taksimi gibi.” (Torun, 2000: 332)

2.2.1.7. Esere Bağlı Taksim

- **Eser İçinde Taksim**
- **Eser Öncesine Bağlanmış Taksim**

Esere bağlı taksimler konusunda Mutlu Torun şunları ifade etmektedir;

“Türler açısından taksimi sınıflandırırken belki de gözden kaçmış olan iki cins daha iki tür daha var diye düşünüyorum. Bir tanesi özellikle fasılların veya konser programının son eserinde yapılan longanın sirtunun arasında bitişe yakın yapılan bir taksimdi hatta bu arada bir melodi tekrarlanıp melodi onun üzerine de yapılabilir. Veya buna çok benzeyen bir şey daha var herhangi bir konser programı sırasında taksimin esere bağlanması burada işte Mehmet Bitmez’in Rast taksimi ile Amed Nesim – i Suphu Dem’in birbirine bağlanması buna güzel bir örnektir. Bu da uygulamada rastladığımız taksim türlerinden diye sınıflandırmaya sokulabilir diye düşünüyorum. Bu esere bağlı taksimlerin ikisinde de aynı düşünce var yani eserin girişinde bir taksim yapıp sonra o esere bağlanması, bir tanesi de esere girilmiştir onun genellikle sonuna doğru coşkulu bir eserdir coşkulu bir taksim ondan sonra eserin bir kısmı çalınarak eser bitebilir. Bunların ikisinin de karakteri taksim ve eserin birleşmesi açısından birbirine çok benziyor. Yani diğer taksimlerin tümü de ayrıca bir taksim olarak tür olarak görülür. Burada eserle bütünleşmiş bir taksim yani eserle bütünleşmiş taksim de denilebilir buna. Ara taksimlerinde hatta giriş taksimlerinde de taksim yapanların dikkat ettiği bir özellik vardır. Taksimden sonra gelecek olan eserin havasını vermek istenir. Aslında taksimin fonksiyonu o iştir diye düşünülebilir. Burada eser içinde yapılan taksim artık o kadar fazla organik bağları var ki eserle zaten onun bir parçası olmuş gibi eserin içine girmiştir. Eser öncesinde yapılan taksim ise esere bağlı olarak yapılan taksimde eserle gene birleşmiştir fakat taksimin sonunda eser veya eserin başında ona bağlı olarak bir taksim yapılmıştır. Tabi burada eserle ilişki çok daha sıkı olması gerekir daha fazla benzerlikler daha

fazla aynı havada aynı iklimde aynı ruh haletinde bir taksim olması düşünülür.”
(Torun, 16.05.2014)

2.2.2. Biçim

Dr. Suphi Ezgi taksimde biçim konusunu şöyle ele almıştır;

“Taksimler, her makamdan terennüm edilir; evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayrılabilir; meyanda yakın makamlara geçkiler yapılır; taksimlerdeki hareket, kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta, ağır veya yürük olur.” (Ezgi, 1935)

Mutlu Torun ise taksimde biçim konusunu şöyle ifade etmiştir;

“Başlangıç, meyan ve nihayet olarak Dr. Suphi Ezgi'nin özetlediği biçim, bu üç bölümden birinin veya birkaçının genişlemesiyle uzayabileceği gibi, meyan kısmı olmayan küçük taksimler veya tersine birkaç meyanlı taksimler de yapılabilir. Taksim, irticalen (doğaçtan) yapılıp, o anda doğduğu gibi çalındığından, bir bölümün aynen daha ilerde çalınması mümkün olmaz. Buna rağmen, Yorgo Bacanos'un Rast taksiminde, Cemil Bey'in bazı taksimlerinde (A, B, C, B') biçimini düşündürecek benzerlikler bulunmaktadır. Giriş (başlangıç) bölümünde asıl makam belli edilir. Sonra, geçiş taksimi ise yeni makama geçilir. Karar aynı makamda olacaksa, meyan bölümüne geçilir. Meyanın, ilk bölüme zıt karakterde olması uygun olur. Daha uzun cümleler, daha süratli pasajlar başka makama geçki yapmak veya pestlerde dolaşan bir makam gösterilip karar verilmişse, meyanda tizlere çıkmak gibi.” (Torun, 2000: 332 - 333)

2.2.3. Yapı

Mutlu Torun, Ud metodunda taksimdeki yapı konusuna şöyle değinmiştir;

“Bütün diğer müzik türlerinde genellikle olduğu gibi, taksimde de cümle parçaları birleşip cümleleri, cümleler birleşip periyotları oluşturur. Bu cümle ve periyotlar, sonlarındaki asma kararlarla birbirinden ayrılır. Veya kalıplara bağlı köprülerle yeni cümlelere geçilir. Cümle parçaları da daha küçük elemanlara ayrılabilirler. Genellikle en küçüğünden en büyüğüne kadar soru – cevap görevindeki iki eleman birleşip bütün oluştururlar. (İlk cümle soru, ikinci cevap, ikisi bir periyodu meydana getirir; gibi.) Bu soru – cevaplar, taksimde genellikle aynı uzunlukta olmaz.” (Torun, 2000: 333)

2.2.4. Üslup (Türün Üslubu)

Onur Akdoğu, üslup bakımından taksimleri geleneksel ve özgür olmak üzere ikiye ayırmıştır;

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

Özgür taksim; geleneksel makam seyirlerine uyulmada, yalnızca, makamu oluşturan üç temel öge olan aralık, güçlü ve durak öğelerini dikkate alarak yapılan taksime denilir. Bu tür taksimler tümüyle özgün birer yaratı olup, kişinin doğaçlamasıyla ilgili tüm yetenek ve becerisi taksime yansır. Aynı makamda, aynı kişi tarafından yapılırsa dahi, taksimler arasında mutlaka farklılık olur. Özgür taksim yapılabilmesinin önemli koşulu, geleneksel taksimin nasıl yapılacağıının bilinmesidir.” (Akdoğu, 1989: 8 - 9)

Mutlu Torun ise taksimde üslup konusunu şöyle ele almıştır;

“Birkaç seslik gruplar, melodi yürüyüşü halinde, (model ve farklı seslerden taklitleri olarak) çok kullanılır. Gene taksimlerde çok kullanılan süslemeler, Türk müziğindeki özel icra şekilleriyle üslubun mühim elemanlarıdır. Beste ve yürük semainin, köçekçenin, peşrev ve oyun havasının üslupları farklıdır. Taksim, kendinden önceki ve sonraki eserlerin üslubuna uygun olmalıdır.” (Torun, 2000: 333)

2.3. Taksimde Ritmik Yapı

Dr. Suphi Ezgi taksimdeki ritmik yapı hakkında şunları ifade etmiştir;

“Muktedir musikiciler tarafından yapılan bir taksim dikkat kulağıyla dinlenip tahlil edildikçe onun da ölçülü olduğu belirir; şu kadar ki taksimde muhtelif ölçüler veya düzümler çok serbest bir halde birbirlerine karıştırılmıştır ve onda bayım (senkop) ve sükûtlar çok kullanılır.” (Ezgi, 1935)

Mutlu Torun, taksimın ritmik yapısının özelliklerini şöyle sıralamıştır;

- “1. Genel olarak taksim usulsüzdür.
2. Hemen fark edilmezse de ve bazı taksimlerin bazı bölümleri usullüdür.
3. Taksimın gideri (hareketi) ağır veya süratli olabileceği gibi, bazı bölümlerin farklı giderde oluşu da olağandır.
4. Usullü olsun veya olmasın, ikilinin yanında üçlü, beşli zaman bölünmeleri ve senkoplar taksimde çok kullanılır. Ancak, birbiri ardından gelen değişik bölünmeleri biteviye çalıvermek değil, vurgularla ifadelendirmek gerekir.
5. Mızrap vuruşlarının muntazam aralıklı oluşu rahat, sakin; farklı zaman birimlerinin kullanılması, farklı bölünmeler, senkop ve kontra tempo gergin ifade doğurur.” (Torun, 2000: 333)

2.4. Taksimde Melodik Yapı

Mutlu Torun, taksimde melodik yapı için sırasıyla şunları ifade etmiştir;

“1. Dolaşılan makamın belli edilmesinde, makam özelliklerinin (basılan sesler, seyir, durak, güçlü ve diğer derecelerın görevi) bilinmesi ve uygulanması gereklidir. Zaten sağlam bir yapı, biçim, ritmik ve melodik yapıların iyi düzenlenmesi (eski deyimiyle iyi bir istif) taksimın güzelliğini meydana getirir.

2. Bir melodi çizgisinde, bir cümlede, bilerek veya bilmeyerek, bazı seslere fazla önem verilir. Bu da o melodi çizgisinin karakterini etkiler. (Mesela Rast makamında bir taksimde, Irak – Neva perdeleri arasında dolaşan bir cümlede Dügâh ve Rast perdelerini çok kullanıp Segâh perdesinde asma karar gibi.)

3. Asma kararları kuvvetlendirmek veya seyiri monotonluktan kurtarmak için küçük geçkiler yapılabilir. Ancak, başlangıçta asıl makamı iyice vermek yerinde olur.

4. Müziğin genel prensipleri ve özellikleri taksimde de geçerlidir. Seslerin çıkarken tizleşmek, inerken de pestleşmek istemesi, mesela Rast, Hicaz, Hüseyini ve benzeri makamlarda Eviç, inişte pestleşme, hatta Acem perdelerinin kullanılması gibi. (Torun, 2000: 333 - 334)

2.5. İcra Üslubu

Yapılan özel bir görüşmede, Mutlu Torun icra üslubu ile ilgili şunları aktarmıştır;

“Üslup kelimesi tehlikeli bir kelime, birçok yönleri olan, birçok konuda üsluptan bahsedilebiliyor olması da üslubu karıştıran etkenlerden birisidir. Ne tarafından baksan o taraftan üslup kelimesini kullanabilirsin, kullanılıyor zaten. Bir defa form içinde kullandığımız o türün üslubu; peşrevse peşrev üslubu veya oyun havasıysa onun üslubudur, bu tamam. Onun dışında makam kullanması bir üslup meydana getirir insanın veya bestecinin, makamı kullanışı yani seyri tertib etmesi, seyrin ve bazı noktalarında bazı şeyleri öne çıkartması. Cemil Bey’in bir makamı taksim yaptığı zaman ne yapıyor? Veya Ebubekir Ağa işte bir beste yaptığı sırada o makamı nasıl kullanıyor? Bu da bence onun bir üslubudur. Ritmi kullanması insanların üslubudur yani sanatçının üslubudur. Sonuç olarak, tabi ki, bütün hepsinin sonucunda çıkan eserin bir unsurudur ve eserin her tarafına yayılmış olan bir şeydir, bir elemandır üslup. Dolayısıyla sanatçının sanatını icra etme yöntemi ve özelliklerinin tümü de üsluptur.

İnsanın hareketlerinin üslubu var. Aynı şekilde müziğin genel olarak da üslubundan bahsedilebilir. Yani üslup lafını her yerde kullanıyoruz pek çok yerde kullanıyoruz. Dolayısıyla icra üslubu diye ayırabiliyoruz, o var. Ondan sonra formun içindeki üslupları ayırabiliyoruz. Çaldığı sıradaki üslubundan bahsedebiliyoruz. Yani icra üslubu dediğimiz şey çalma üslubu. Ama taksime geldiğimiz sırada, taksim o anda yapılan bir bestenin çalınmasıdır. Çaldığı sırada yapılan bir bestedir. Dolayısıyla onun için de hem bestesinin üslubu hem de icrasının üslubu olması lazım. Yani o üslup sahibi çaldığı sıradaki üslubun sahibi olan icracı, taksimi değil de başka bir eseri çaldığı sırada da özellikle Türk Müziğinde çok belli olan bir şeydir bu, kendi üslubunu da koyar onun içine. Taksimde de tabi ki daha da çok oluyor. Çünkü kendi bestesi oluyor. Dolayısıyla üslup lafını bunların hepsi içinde geçmesi anormal gelmiyor bana.

Bir taksimde bir müzik akışı sırasında ister bir program ister bir yayın olsun ister radyo ister konser olsun, ister bir toplantıda çalınan devam eden müziğin arasındaki taksim, kendinden önceki ve kendinden sonraki eserlerle ilgilidir. Nasıl bir makamdan bir makama geçiyorsa veyahut aynı makamın içindeyse onun üslubunu da taşır. Yani bir besteden sonra Ağır Semai’ye geçerken bir taksim yapan bir adamın ağırbaşlılığıyla sonda biterken çok hızlı parçaların arasındaki taksim başkadır.

Nitekim Mevlevi Ayinleri’nde en başta yapılan taksim (giriş taksimi) aslında o baş taksim, bir de en sonda yapılan, o son taksim bambaşka bir havadadır. Hatta orada, Peşrev bile üslubunu değiştiriyor yani en başta çalınan Muzaaf Devr –

i Kebir Peşrevlerin ağırbaşlılığını bir tarafa bırakıp öbür tarafta da en sonda Son Peşrev geliyor. Bilinen Peşrevleri bile çok hızlı çalarak ulaşıyor onun üslubuna. İcracı da bütün bunları düşünüp ona göre nerede taksim yapıyorsa taksimin üslubu ona göre kuruluyor.

Bunun dışından bir de, taş plakta Cemil Bey'in Nihavend taksimi. O kendi başına bir taksim. Yani onu nerde yaptığını bilmiyoruz. Kendisinin de bunu şundan sonra yapıyım mı acaba diye düşündüğünü de sanmıyorum, başlı başına öyle bir taksim. Ama onun dışında hemen hemen bütün yapılan taksimler ya bir müzik programının başında ya ortasında belki de çok az bir zamanda en sonunda olur. Biz de bu üsluba uygun müzikler aradığımız zaman bunu da işte formunda nasıl yapmış melodisinde nasıl yapmış ritminde nasıl yapmış diye bakabiliyoruz, bütün müziklere böyle baktığımız için. Bir de, ud icrası bakımından nasıl bir üslupta yapmış diye bakıyoruz.” (Torun, 19.05.2014)

3. MEHMET BİTMEZ'İN HAYATI VE ESERLERİ

3.1. Hayatı

“Annesi Zeliha Hanım, babası Yahya Efendi'nin ikinci çocukları olarak Şanlıurfa'da doğdu. 1980 yılında İ.T.Ü. Türk musikisi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. 1981 yılında kurumda asistan olarak başladığı görevini halen aynı üniversitede öğretim görevlisi olarak sürdürmektedir.

İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü'nde 1988 – 1993 tarihleri arasında “sanat dalı başkanlığı” görevinde bulundu. 1990 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde “Tanburi Cemil Bey'in Tanbur İcrasının Özellikleri” isimli çalışma ile yüksek lisans programını tamamlamıştır.

Aile içi müzik ortamında büyük babası Gazelhan, santuri, udi ve piyanist Mahmud Bitmez (Badıllı Mahmut Usta adı ile tanınır.) den, Gazelhan ve Udi babası Yahya Bitmez ve amcası Udi besteci Bekir Bitmez'den feyz almıştır. Ayrıca Avukat Udi Doğan Güllüoğlu ve Udi İbrahim Özkan'ı gözlemlemiştir.

Bitmez, Urfa'nın geçmişteki en önemli ses sanatkarları ile Urfa'da okul çağlarında iken sıra geceleri ortamında yetişmiş, onlardan feyz alarak istifade etmiştir. Başta “Mukim Tahir” (Tahir Oturan) olmak üzere, diğer önemli sanatkarlar olan Celal Güzelses, Hamza Şenses (Kel Hamza), Bakır Yurtsever (Bekçi Bakır) ve Mahmut Güzelgöz (Tenekeci Mahmut), gazelhanlardan Ahmet Hafız, Hacı Nuri Hafız (Nuri Başaran), Mahmut Bitmez (Badıllı Mahmut) bunlardan bazılarıdır.

Bitmez, sadece musiki alanına olan ilgi ve bilgisiyyle kalmayıp, Urfa'nın tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, eski mimarisi, sosyo - kültürel yapısı ve diğer sanatlar alanındaki zenginliği ve değerleri ile ilgili bilgi ve birikime sahip olup, aynı zamanda bu alanlardan bazıları üzerine çalışmalar yapmaktadır. Sıra geceleri geleneğinin temel kültür olgusu ile bölgesel özelliklerini, medeniyetler tarihi ile beraber sosyolojik, kültürel ve geleneksel dokusunu kavramış ve Urfa folklorunu kapsamlı olarak inceleyerek geniş ve köklü bir birikime sahip olmuştur. Çok büyük bir zenginliğe sahip olan Urfa folkloru ile beraber, aynı zamanda tüm Türk folkloru hakkında da geniş bir bilgi ve birikime sahiptir. Bölgesel halk musikisini de çok iyi

bilmektedir.

Üniversite içinde müzik bilim alanında, lisans ve lisansüstü tez danışmanlığı yürütmektedir. Bilimsel çalışma alanında üniversitenin, yeniden yapılanması çerçevesinde öğretim üyelerinden talepte bulunduğu ders önerileri konusunda, Rektörlüğe sunduğu kapsamlı 5 ayrı ders programı senatoda oy birliği ile başarılı ve uygun bulunmuştur. Bu dersler şu anda konservatuvarın eğitim ve öğretim programlarında uygulanmaktadır.

2006 yılında Suriye devletinin, Türkiye Cumhuriyeti devletinden talep ettiği eğitimci konusunda, Yüksek Öğretim Kurumu'nun İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'ndan görevlendirmesiyle Bitmez, 10 günlük süreyle “Şam Yüksek Müzik Enstitüsü” nde ders vermiştir. Bu vesileyle iki ülke arasında eğitim ve öğretim amaçlı prensip kararı alınmıştır.

Konservatuvar eğitimi sırasında hocası Prof. Mutlu Torun'dan ud dersleri almıştır. Konservatuvar sonrasında ise Cinuçen Tanrıkorur ile ud çalışmıştır. Türk müziği teorisini Neyzen Akagündüz Kutbay, Bekir Sıdkı Sezgin, Niyazi Sayın ve Cinuçen Tanrıkorur'dan öğrenmiştir. Eğitimi sırasında Kemal Batanay, Naime Batanay, Saadettin Heper, Prof. Faruk Timurtaş, Yılmaz Öztuna ve Hurşit Ungay gibi önemli şahsiyetler hocası olmuşlardır.

Udi Mehmet Bitmez, öğrenim yılları ve sonrasında da tanbur virtüözü Cemil Bey'in makam ve icra anlayışını analiz ederek, ileri teknik, üslup ve tavrı üzerine ciddi ve kapsamlı araştırmalar yapmıştır. Dünyanın en önde gelen ud sanatçıları arasında gösterilen Bitmez, Şerif Muhiddin Targan, Udi Nevres Bey, Yorgo Bacanos ve Cinuçen Tanrıkorur gibi büyük ustaların ud icralarını, tarzlarını ve teknik özelliklerini inceleyerek, temelde geleneksel ve klasik öğelere bağlı üslup ve tavrıyla kendine has ileri bir icra tekniği geliştirmiştir.

İcracılığının yanı sıra yapmış olduğu bestelerle de ödüller almıştır. Bunlardan bazıları; 1990 yılında Milliyet Gazetesi'nin hazırladığı yılın en sevilen 10 şarkı yarışmasında “Seni Sordum Yıldızlara” adlı Bayati şarkısı, 1995 yılında yine Milliyet Gazetesi'nin hazırladığı yılın en sevilen 10 şarkı yarışmasında “Ömrümü çalan Yıllar” adlı Hüseyini şarkısı ve Çevre Bakanı Ali Talip Özdemir'in başkanlığını yaptığı çevre konulu Türk Müziği yarışmasında Türkiye ikincilik ödülünü almaya lâyık görülmüştür.” (Bitmez, 2014)

Ud icracılığının yanında, eski bir Türk çalgısı olan Lavta'yı ileri derecede icra edebilmekte, yardımcı saz olarak da tanbur çalmaktadır.

Bitmez, Seyhan Hanım'la evli olup, Mert ve Metehan adında iki çocuk sahibidir.

3.2. Konserlerinden Bazıları ve Katıldığı Projeler

“Bitmez Türk Müziği”ni temsilen çok sayıda ülkede (Almanya, İtalya, Sicilya, Sardunya adası, Venedik, Hollanda, Fransa, Fas, Tunus, İngiltere, Cezayir, Lübnan, İsrail, Brezilya, Amerika, Belçika, Romanya, Bulgaristan, Yunanistan, İsveç, Norveç, Danimarka, Finlandiya, İsviçre, İspanya, Sudan, Rusya, Avusturya vs...) uluslar arası müzik festivalleri kapsamında olan konserler vermiştir.

“İstanbul Kanatlarının Altında” adlı sinema filminin müziklerine fikirleri ve ud icrası ile katılmıştır. Aynı zamanda bu filmin müzikleri Türkiye’de ilk defa “CD” olarak yayınlanmıştır.

1992’de kemençe virtüözü İhsan Özgen ile “Anatolia” adı altında “Ege ve Balkan Dansları” müziklerinden oluşan çeşitli konserler verdi. Bu çalışma CD ve kaset olarak gerçekleşti.

1992’de Lawrence “Butch” Moris Caz topluluğu ile Cemal Reşit Rey konser salonunda çaldı.

1993 yılında Neyzen Kudsi Erguner ile Fransız, İspanyol ve Türk sanatçılarından oluşan grupla “Tasavvuftan Flâmenko’ya” adlı proje ile önce Uluslar arası İstanbul Müzik Festivali, sonrasında Barcelona’da Anfi tiyatro da konser verdi.

1995’de İhsan Özgen yönetiminde Anatolia grubu ile Cemal Reşit Rey konser salonunda “Tanburi Cemil Bey ve İzlenimler” adlı projede çaldı.

1996’da İsviçre’nin Cenevre ve Bern şehirlerinde “Ateliers d’ethnomusicologie’nin daveti üzerine 3 ud resitali ve konferans verdi.

1999’da Montreux Caz Festivali’nde Caz grubu ile birlikte Kudsi Erguner ile beraber “Osmanlı Saz Müziği” repertuarından oluşan bir konser verdi. Aynı konser Almanya’nın “NDR” yayın organizasyonunun katkılarıyla Hamburg, Bremen ve Mannheim şehirlerinde tekrarlanmıştır.

2000 tarihinde Fransa’nın “Perpignan” şehrinde “Festival de Musique Sacree” de Musiques, chants Soufis et Flamenco (Tasavvuftan Flâmenko’ya) projesinde çaldı.

2000 tarihinde Venedik (Venesia Italy) de festival kapsamında 2 Mevlevi Ayini icrasına ud ile katıldı.

Aralık 2000’de “Miskenot sha’anomin, jerusalem” (Kudüs) ile Prof. Edwin Seroussi yönetiminde Hebrew Üniversitesi’nin birlikte organize ettikleri ve “Mediterranean Musical Dialogue” No.5 diye adlandırılan çalışmalara resmi olarak davet edilerek konferans ve 1 hafta süren Türk Müziği teorisi, ud dersleri (workshop ve masterclass) ve 2 resital verdi.

2000 yılı Şubat ayında Theater AAN Het Vruthof’un organizasyonunda

Kudsi Erguner topluluğu ile Rotterdam, Den Haag, Maastricht, Gent, Bruxelle, Antwerpen, Amsterdam ve Uhrecht'te Prens Kantemir ve Ali Ufkî Bey'in repertuarından oluşan 8 konserde çaldı. Bu proje CD olarak yayınlanmıştır.

14.06.2000 tarihinde Uluslararası İzmir ve 16.06.2000 tarihinde Uluslararası İstanbul Müzik Festivalleri'nde Fransız Yaylı Sazlar Orkestrası, Perküsyon (percussion) grubu, Türk Müziği sazlarından oluşan büyük orkestra ile Fransız, Türk ve Hintli ünlü ses sanatçıların eşlik ettiği, (tamamı Nazım Hikmet'in şiirlerinin bestelerinden oluşan) "Ölüm ve Yaşama Dair" adlı iki konsere ud icracısı olarak katıldı. Bu çalışma CD olarak çıktı.

2002'de Fas Krallığı'nın davetlisi olarak Kudsi Erguner grubu ile beraber "Osmanlı Davulları" projesi, 2003'de Uluslararası İstanbul Müzik Festivalinde Dünyaca ünlü kemancı Shlomo Mintz, Cihat Aşkın, İsraili Geleneksel Kemancı Yair Dallah ve Erkan Oğur'la birlikte çaldı. 2004'de Selanik'te bulunan En Chordais müzik okulunun organizasyonu ile gerçekleştirilen geleneksel Akdeniz Müzikleri projesin de iki seminer ve bir konser gerçekleştirdi. 2004'de Doğu Kudüs (Filistin) uluslararası festivalinde iki konser verdi.

2004'de Beyrut'ta gerçekleştirilen Osmanlı ve Flâmenko müzikleri buluşması ile bir konser, Ulusal Beyrut Konservatuvarın da ise; seminer verdi ve masterclass yaptı. 2005 yılında "Uluslararası Ud Mitingi" (International Lute Meeting) adı ile gerçekleştirilen projede, Türkiye'yi temsil etmek üzere Atina'da Ud resitali verdi. Bir seminer ve masterclass gerçekleştirdi.

06 - 09 Temmuz 2005 tarihlerinde, Uluslararası Filistin festivali'nde (Palestine International Festival 2005) Ramallah'ta konser verdi. 18 Kasım 2005 tarihinde, Berlin ve Stuttgart'da "Goethe'nin Divanı'ndan Gazeller" projesinde icracı olarak yer aldı.

28 Kasım - 10 Aralık 2005 tarihinde, resmi görevli olarak davet edildiği Şam Yüksek Müzik Enstitüsünde bir seminer vermiş. Aynı Enstitüde Türk Müziği Ses Sistemi, makam bilgileri ve Ud konularında ders vererek Şam ünlü Opera binasında birde konser gerçekleştirmiştir.

05 Mart 2006 tarihinde Cemal Reşit Rey konser salonunda kendi projesi olan "Güneşin Doğuşu" adlı bir konser vermiştir.

18 Mart 2006 tarihinde, 90. vefat yıldönümü anısına "Tanburi Cemil Bey" konulu bir açık oturum düzenlemiş ve aynı zamanda Tanburi Cemil Bey'e ait eser örnekleriyle de konser gerçekleştirmiştir. 9 Ekim 2006 tarihinde, kendi oluşturduğu "İstanbul Sazkâr Topluluğu" ile III. Selim'den Tanburi Cemil Bey'e adlı proje ile CRR (Cemal Reşit Rey) konser salonunda bir konser vermiştir.

27 Aralık 2006 tarihinde Cezayir,'de düzenlenen "Birinci Endülüs Müzik Festivali'ne" Uluslararası bilim adamlarından oluşan prestijli bir yarışmaya Jüri

üyyesi olarak katıldı ve bir performans gerçekleştirdi. 2006 yılında, 10 günlük süreyle “Şam Yüksek Müzik Enstitüsü”nde Türk müziği Makam dersleri ve Ud resitali verdi.

2005 - 2006 tarihlerinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Dairesi Başkanlığı ve Kültür A.Ş.’nin ortak yürüttüğü, bilimsel ve sanatsal alanda her ay düzenlenen etkinlikler çerçevesinde müziğimizin büyük ustalarının anısına birçok konser ve açık oturum hazırlamıştır. “Türk Musikisinin Saz Virtüözleri”ni anma ve konserleri ki bunları sırasıyla; “Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Şerif Muhiddin Targan, Udi Nevres Bey” olarak gerçekleştirmiştir. Türk Saz Musikisi’nin büyük bestekârı olan “Refik Fersan” anılmış ve onun eserleri seslendirilmek üzere konser gerçekleştirilmiştir. Yine her ay bir tane olmak üzere farklı makam ve repertuardan oluşan Türk Fasil Musikisi konserleri gerçekleştirmiştir. İlki gerek anma ve konserler, gerekse Fasil Musikisi konserleri şeklinde olan Türkiye’nin en seçkin saz ve ses ustalarının içinde yer aldığı ve bu musikiyi temsil eden kalan tek serhanende (Baş hanende) olan Nurettin Çelik’inde katılımıyla ve Bitmez’in oluşturduğu “İstanbul Sazkâr Topluluğu” ile gerçekleşmiştir. 02 Aralık 2007 tarihinde, kendi oluşturduğu “İstanbul Sazkâr Topluluğu” ile, “Müziğin Renkleri” adlı bir projesi ile CRR (Cemal Reşit Rey) konser salonunda bir konser vermiştir.

25 Şubat 2008 tarihinde, Doğu müziklerini temsil eden büyük coğrafyada, Türk, Arap ve Rumların, kültür alışverişleri’nin kullanmış oldukları aynı müzik sisteminin temelinde farklı icra karakterlerinin ortaya koyan Bitmez’e ait olan “Üç Ud’un Hikâyesi” adlı kendi projesini Cemal Reşit Rey konser salonunda gerçekleştirdi. Konsere Mısır’dan (Kahire) Udi Naseer Shamma, Yunanistan’dan (Selanik) Udi Kyriakos Kalaitzidis isimli sanatçılar katılmışlardır.

2008 - 2009 tarihlerinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Dairesi Başkanlığı, Kültür Müdürlüğü ve Kültür AŞ’nin ortak yürüttüğü etkinlikler çerçevesinde periyodik olarak yıl boyunca her ay düzenli olarak “Kartal Bülent Ecevit, Altunîzade ve Bakırköy Cem Karaca Kültür Merkezleri” olmak üzere 2 bazen 3 konser gerçekleştirdi ve halen devam etmektedir.

2009 Haziran tarihinde Beyrut “Holly Sipirit Üniversitesi Arap Müzik Akademisi” tarafından “Jüri üyesi” olarak davet edildi. Uluslar arası 18-30 yaş arası en iyi Ud icracısı yarışmasında “Jüri Başkanlığı” yaptı. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarından mezun ettiği öğrencisi bu yarışmada Dünya ikincisi olmuştur. Bitmez burada bir “workshop” ve “Ud” resitali gerçekleştirdi. 2009 Temmuz tarihinde, Tunus Arap Müzik Konservatuarı’nın davetlisi olarak katıldığı (Summer Camp) Yaz Kampı adıyla düzenlenen çok sayıda öğrenciye 8 gün hızlandırılmış Türk Müziği Eğitimi (Ud) vererek bir de konser gerçekleştirdi.

2009 Ağustos tarihinde, Suriye Müzik Akademisi tarafından “Jüri üyesi” olarak Şam’a davet edildi. Beyrut’taki yarışmanın bu defa ikinci ayağı olan Uluslar 9 - 13 ve 14 - 18 yaş arası olmak üzere iki ayrı kategoride Uluslar arası en iyi Ud icracısı

yarışması yapıldı. Bitmez, bu davette bir “Ud” resitali gerçekleştirdi.

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti, etkinliklerinde "Yazı'nın Müziği" adlı projesini 31 Mayıs 2010 tarihinde Cemal Reşit Rey sahnesinde gerçekleştirdi. 25 - 30 Ekim 2010 tarihinde Doğu Kudüs Festivali kapsamında, sırasıyla; Betle hem, Ramallah ve Filistin’de 3 konser ve 1 seminer gerçekleştirdi. 3 Kasım 2010 tarihinde, Filistin’in yıllardır içinde bulunduğu savaşı, uğradığı haksızlıklar ve trajediyi anlatan bir müzik projesi ile Filistinli sanatçılarla CRR’ de bir konser projesini gerçekleştirdi. 12 Aralık 2010 tarihinde, Katar Doha Festivaline grubu olan “İstanbul Sazkâr Topluluğu” ile bir konser gerçekleştirdi. 25 - 30 Temmuz 2011 tarihinde, 1. Uluslar 26 – 29 Temmuz 2011 tarihleri arasında “Anatolia” grubu ile Romanya’nın başkenti Bükreş’te “Ege ve Balkan Dansları” adlı bir konser gerçekleştirdi. 31 Aralık 2011 tarihinde; İBB Kültür ve Sanat Etkinlikleri çerçevesinde Altunizade Kültür Merkezinde bir konser gerçekleştirdi. 2012’ de Birleşik Arap Emirliği’ne bağlı “Beytül Ud” müzik okulunun özel daveti üzerine gittiği Abu Dhabi’ de bir konser, konferans ve workshop gerçekleştirdi.

Bitmez, Türkiye’deki televizyon kanalları başta olmak üzere; TRT 1, TRT Haber, TRT Kültür ve Sanat, TRT Arap, TRT Çocuk, TRT Türk, TRT Müzik, NTV, Cine5, STV, TGRT, Cem Tv gibi kanallarda çeşitli programlara konuk konuşmacı ve icracı olarak katılmıştır. Yabancı ülkelerdeki televizyonlardan ise; Atina Tv, Abudabi Tv, Dubai Tv, Katar Tv, Irak Al Reşit Tv, Kahire Tv, Tunus Tv, Fas Tv, Kudüs ve Ramallah Tv gibi kanalların programlarına yine konuk icracı olarak katılmıştır.

Dünya müzik marketlerinde yer alan birçok farklı müzik türlerinde 20’ yi aşan CD’ye fikirleri ve ud icrası ile katılmıştır. Bunlardan bazıları; Bekir Sıdkı Sezgin yürütücülüğünde Yapı Kredi yayınlarından “Büyük Besteler - Büyük Ustalar, Kudsi Erguner’in projelerinden “Tasavvuftan Flâmenko”ya, “Sufi-Jazz”, “Osmanlı Davulları”, “İstanbul Kanatlarının Altında” sinema film müziği, “Tatyos Efendi” Saz ve Sözlü eserleri, “Gazeller”, “Tanburi Cemil Bey” eserleri, “Kantemiroğlu ve Ali Ufkî Bey”, “Rembetiko”, Kemeñçe virtüözü İhsan Özgen’le beraber “Ege ve Balkan Dansları”, “Güneşin Doğuşu” ve "İstanbul Rüyası" isimli iki kişisel çalışmasıdır.” (Bitmez, 2014)

3.3. Eserleri

3.3.1. Sözlü Eserleri

<u>Makam ve Tür</u>	<u>Eser</u>	<u>Usûl</u>
- Acemkürdi Şarkı	Sevgi isterim senden	Semai
- Bayati Şarkı	Seni sordum yıldızlara	Düyek
- Buselik Şarkı	Bir şarkı dinlesem	Sofyan
- Hicaz Şarkı	Tanbur sustu	Semai
- Hüseyni Şarkı	Kuşlar	Sofyan
- Hüseyni Şarkı	Ömrümü çalan yıllar	Sofyan
- K.Hicazkâr Şarkı	Niçin a canım	Düyek
- K.Hicazkâr Şarkı	Şimdi artık sonbahar	Curcuna
- Kürdi Şarkı	Bu sevgi hiç bitmeyecek	Sofyan
- Kürdi Şarkı	Gitme kal	Sofyan
- Mahur Şarkı	Başımda efkâr var	Nim Sofyan
- Muhayyer Şarkı	Güzelliğin biter mi hiç	Aksak
- Muhayyerkürdî Şarkı	Kırık kalp	Sofyan
- Muhayyerkürdî Şarkı	Alıştım sensiz sevmiyorum	Semai
- Nihavend Şarkı	Kır çiçeğim	Düyek
- Nihavend Şarkı	Gelincikler çiçek açtı	Aksak/Evfer
- Nihavend Şarkı	Saçların sarısını gözlerin elasını	Sofyan
- Nihavend Şarkı	Ayrılık getirdi düşen yapraklar	Sofyan
- Nihavend Şarkı	Tertemiz bir dünya (Çocuk şarkısı)	Sofyan
- Nihavend Şarkı	Sende bir şey var	Sofyan
- Uşşak Şarkı	Hazan olmuş gönlümde	Curcuna
- Uşşak Şarkı	Hep tütüyorsun gözlerimde	Sofyan
- Uşşak Şarkı	Kırk beş yaş	Düyek
- Uşşak Şarkı	Allah birdir müjdesi	Sofyan

3.3.2. Saz Eserleri

<u>Makam ve Tür</u>	<u>Usül</u>
- Acemaşiran Ud Etüdü	Nim Sofyan
- Hicaz Saz Semai	Aksak Semai
- Hüseyini Saz Eseri (Harman Yeri)	Devr-i Turan
- Kürdi'li Hicazkâr Saz Semai	Aksak Semai
- Nihavend Longa	Nim Sofyan

4. MEHMET BİTMEZ'İN UD TAKSİMLERİNİN ANALİZİ

Bu bölümde Mehmet Bitmez'e ait üç ud taksimi incelenmiştir. Bunlar sırasıyla Rast, Hicaz ve Hüseyini makamlarındadır.

Taksimlerin analizleri yapılırken kullanılan yöntemde, Prof. Mutlu Torun'un "Eser Analizi" ders notları esas olarak alınmıştır. Burada;

- A – B – C gibi büyük harfler bölmeleri,
- a – b – c gibi küçük harfler müzik cümlelerini,
- Parantez içinde kalan küçük harfler gösterdiği cümlelerin toplamı olan periyodu ifade etmektedir.

Taksimlerdeki tüm cümleler "form özellikleri" bakımından incelenmiştir. Form özellikleri, biçim, yapı ve üslup bakımından ele alınmıştır. Daha sonra melodik özellikler ve ritmik özellikler incelenmiş, son olarak da ud icrası ve üslubu ile ilgili analizler yapılmıştır.

4.1. Rast Taksim

Rast taksim, Mehmet Bitmez'in 2004 yılında çıkmış olan "Güneşin Doğuşu" isimli CD çalışmasından alınmıştır. Albümün içinde ilk parça olan Abdülkâdir Meragi'ye ait olduğu söylenen "Amed Nesim - i Suphu Dem" adlı eserden önce icra edilmiş olan bu taksim süresi 4 dakika 05 saniyedir. Taksim ve ardından bağlantılı olarak bu eserin icra edildiği kayıt bahsi geçen CD' de 1. tracktir.

Udun 5. teli Yegâh, 6. teli ise Kaba Rast olarak akort edilmiş olup, taksim Bolâhenk düzeni kullanılarak icra edilmiştir.

4.1.1. Form Özellikleri

4.1.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Meyan - Karar)

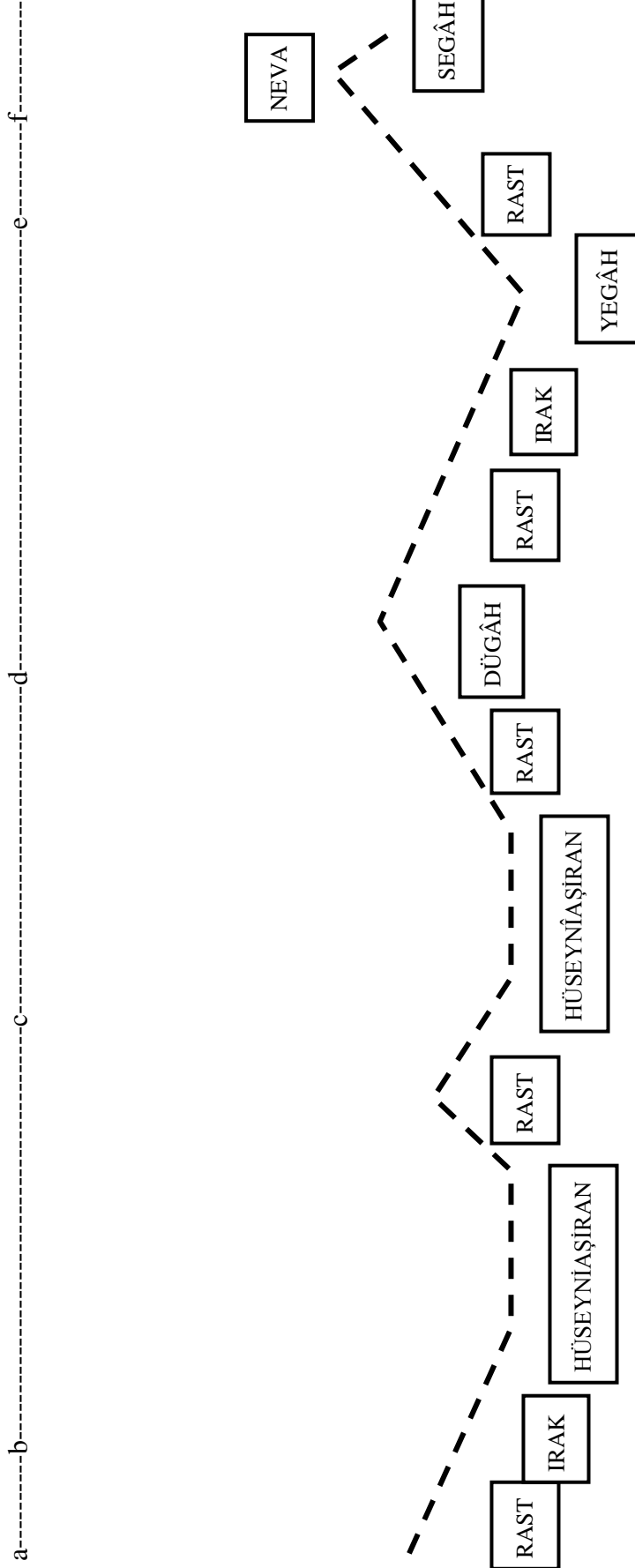
4.1.1.2. Yapı

A [(a^{17''} + b^{41''}) + (c^{56''} + d^{1'16''} + e^{1'33''})]

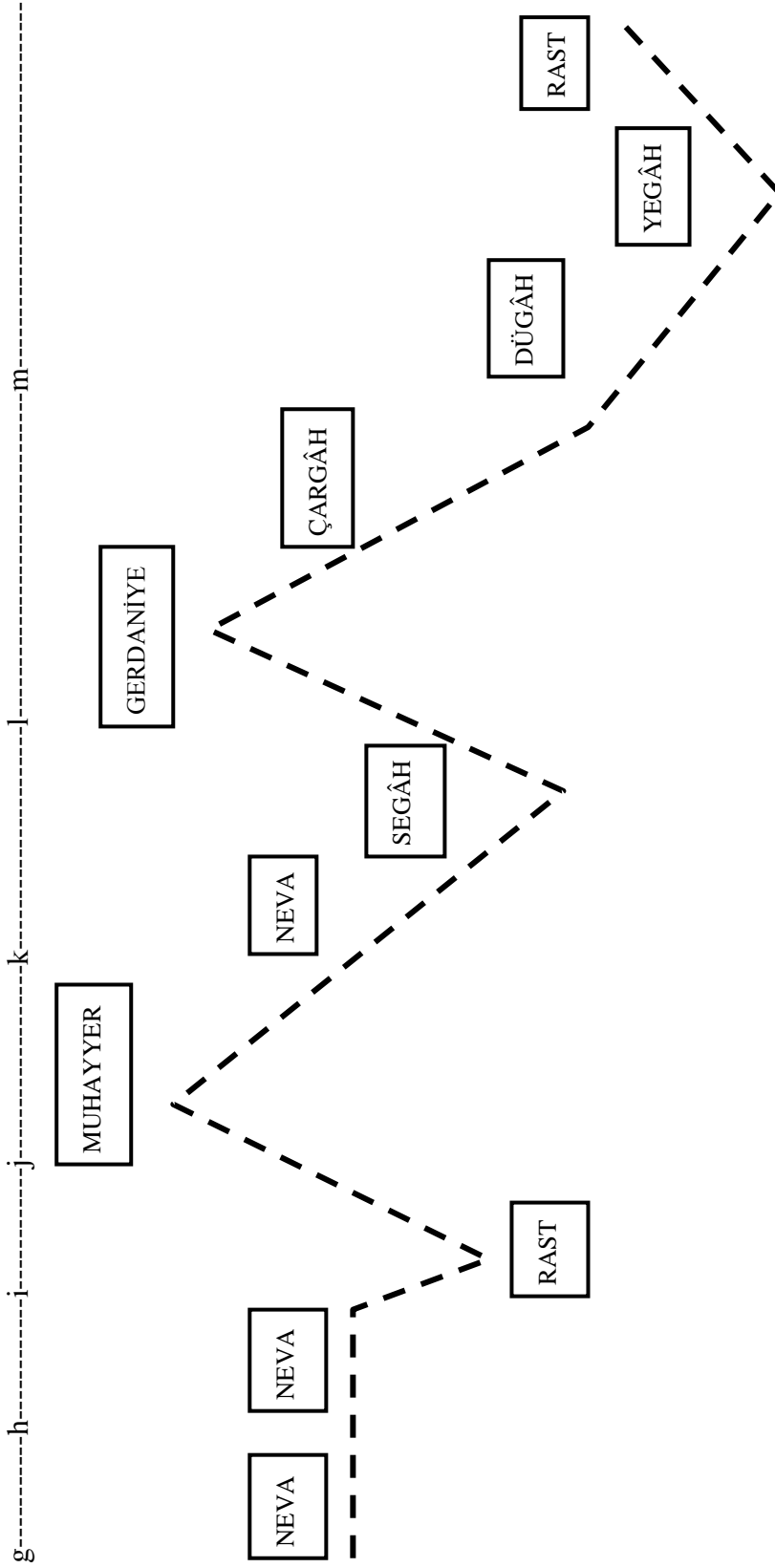
B [(f^{1'48''} + g^{2'13''})]

C [(h^{2'30''} + i^{2'52''} + j^{3'02''}) + (k^{3'21''} + l^{3'50''} + m^{4'05''})]

Cümle harflerinin sağ üst köşelerindeki zamanı gösteren rakamlar, cümlelerin bittiği noktayı ifade etmektedir.

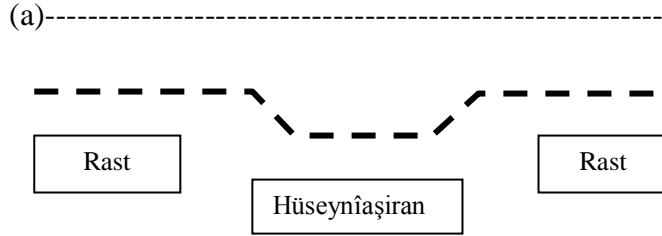


Şekil 4.1 - Rast taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar



Şekil 4.1 devam - Rast taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar

duyulacağı bir ifade ile Rast perdesi vurgulanarak kuvvetli bir şekilde başlanmıştır. Hemen ardından Hüseyinâşiran perdesine düşüp tekrar Rast perdesine gelerek karar perdesini güçlendirmiştir.



Şekil 4.3 Rast taksim – (a) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(a) cümlesinin seyrinde Rast eksenli bir melodik yapı mevcuttur. Yukarıdaki şekilden de görüldüğü üzere Rast taksim (a) cümlesinin seyri sırasıyla Rast, Hüseyinâşiran ve Rast perdeleri arasındadır. (Şekil 4.3)

(a) cümlesine Rast perdesi ısrarla vurgulanarak başlanmıştır. Rast makamı çıkıcı bir seyir karakterine sahip olmasından dolayı pest bölgeden genişleyeceği için Hüseyinâşiran perdesi üzerinde Nişabur çeşnisi gösterilmiştir. Nazariyat kitaplarına bakıldığında Rast makamının pest bölgesine genişlemesi hususunda iki görüş vardır. Bir kesim Yegâh perdesine Rast çeşnili genişlemeyi savunuyorken, diğer kesim Hüseyinâşiran perdesine Nişabur çeşnisi ile genişlemenin klasik Rast makamına ait olduğunu ifade etmektedir. Taksim bu cümlesinde ki genişlemeye baktığımızda ise (Hüseyinâşiran'da Nişabur çeşnisi) taksimden sonra icra edilecek esere (Amed Nesim – i Subhu Dem) daha uygun olduğu görülmektedir. Hüseyinâşiran'daki Nişabur çeşnisinden sonra küçük bir melodi cümlesi ile Rast perdesinde Rast çeşnili kalış yaparak Rast makamı dizisinin ilk üç sesini kullanıp taksime giriş yapmıştır. (Şekil 4.2)

- **Ritm**

Cümlenin başlangıcında 3/4'lük, 2/4'lük ve 1/4'lük değerlerde yazdığımız Rast perdeleri ile giriş yapılırken devamında onaltılık değerlerde yazdığımız notalar bulunmaktadır. Girişte Rast perdesi üzerinde ısrarlı ritmik vuruşlar yapmakta ve

4.1.2.2. (b) cümlesi (0'17'' – 0'41'')

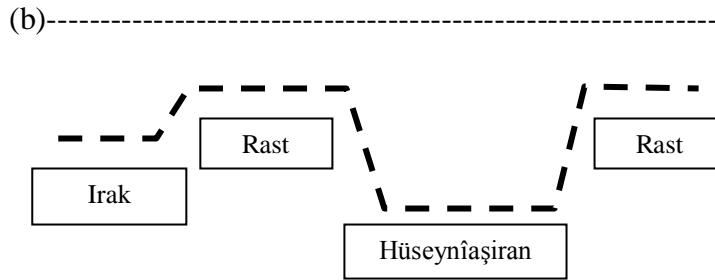
- Yapı – Melodi



Şekil 4.6 Rast taksim - (b) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin ilk periyodunun ikinci cümlesi olan (b) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.6)

(b) cümlesinde, Dügâh – Irak, Irak – Yegâh ve Yegâh – Rast perdeleri arasındaki atlamalar ile Rast perdesini güçlendirmiş, Hüseyinâşiran perdesini uzunca vurguladıktan sonra yine Rast perdesinde karar vermiştir.



Şekil 4.7 Rast taksim – (b) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

(a) cümlesindeki gibi Hüseyinâşiran perdesi gösterildikten sonra tekrar Rast perdesine dönülerek bu cümlede de Rast eksenli bir cümle kurulmuştur. (Şekil 4.7)

Cümlede Rast makamının yeden sesi olan Irak perdesi çeşitli müzik cümleleri ile uzunca vurgulanmıştır. Ardından Hüseyinâşiran perdesindeki Nişabur çeşnisi gösterilmiş ve yine küçük bir melodi cümlesi ile Kürdi perdesine bir kere basarak

Rast perdesi üzerinde Nişabur çeşnisi göstermiştir. Bu melodik yapı Benli Hasan Ağa'nın Rast Peşrev'inin birinci hanesinde de görülmektedir. (Şekil 4.6)

- **Ritm**

İlk cümle parçasında sekizlik, dörtlük ve ikilik değerde yazdığımız notalar çoğunlukta iken ikinci cümle parçasında onaltılık değerde yazdığımız notalar fazlalaşmaktadır. Bu, cümlenin ikinci cümle parçasının birinci cümle parçasına göre ritmik bakımdan iki kat hızlandığını göstermektedir. (Şekil 4.6)

- **İcra**



Şekil 4.8 Rast taksim – (a) cümlesindeki mızrap vuruşları

Cümlenin başlangıcında Rast'tan Dügâh perdesine mızrap kaydırma ile vurarak iki sese de üst mızrap ile başlamıştır. (Şekil 4.8)



Şekil 4.9 Rast taksim – (b) cümlesindeki legato ve vurgu

(b) cümlesinin ikinci portesinde yine Rast perdesinden Irak perdesine inici legato ile inmiş ve devamında Hüseyinâşiran perdesine Rast perdesi ile uzunca bir çarpma yaparak cümlesine devam etmiştir. Cümlenin devamında onaltılık değerdeki dörtlü nota gruplarının içindeki seslerden bir tanesini legato ile çıkardığı görülmektedir. Bu cümle içinde de (b) cümlesinin son satırında, Hüseyinâşiran – Irak – Rast – Dügâh seslerinin bulunduğu onaltılık değerdeki ses grubunda Rast sesini legato ile mızrap vurmadaan çıkardığı duyulmaktadır. Cümle içinde onaltılık değerde yazdığımız notalarda crescendo ve decrescendo yaptığı görülmekle birlikte vurgu cümle sonundaki udun üst 3 teline vurduğu seste görülmektedir. (Şekil 4.9)

4.1.2.3. (c) cümlesi (0'41'' – 0'56'')

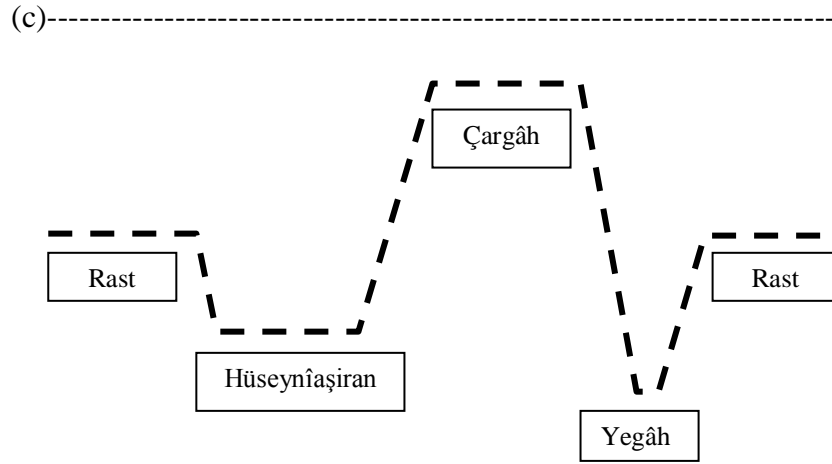
- Yapı – Melodi



Şekil 4.10 Rast taksim - (c) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun birinci cümlesi olan (c) cümlesi 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.10)

Rast perdesinden sonra güçlü Neva perdesi kısaca gösterilip Hüseyinâşiran perdesi ve Yegâh perdesine düşerek bu iki perdede asma kalış yapılmıştır. Ardından yine küçük bir cümle ile tekrar Rast perdesine dönmüştür.



Şekil 4.11 Rast taksim – (c) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

Cümledeki eksen ses Rast perdesidir. Hüseyinâşiran, Çargâh ve Yegâh perdelerine gidişler aslında Rast perdesindeki kalışları kuvvetlendirmek adıdır. (Şekil 4.11)

Cümlenin girişinde Rast perdesi gösterilmeye devam edilirken Neva perdesinden gelen bir müzik cümlesi ile Hüseyinâşiran perdesinde uzunca bir asma

kaliş yapılmıştır. Ve ardından Çargâh perdesinden gelen bir müzik cümlesi ile Yegâh perdesine kadar düşülüp burada Rast çeşnisi gösterilmiştir. Cümle sonunda yine makamın karar perdesi olan Rast perdesinde Rast çeşnisini kullanarak makâmı işlemeye devam etmiştir. (Şekil 4.10)

- **Ritm**

Cümle genel olarak sekizlik değerde yazdığımız notalardan oluşmaktadır. İlk cümle parçasının sonunda ikilik değerde yazdığımız bir nota ile asma kaliş gösterildikten sonra tekrar sekizlik değerlerle devam edilerek cümle sonunda 3/4'lük değerde yazdığımız nota ile cümle sonlandırılmıştır. (Şekil 4.10)

- **İcra**



Şekil 4.12 Rast taksim – (c) cümlesindeki icra unsurları

(c) cümlesinin girişinde, sekizlik değerdeki Rast perdelerine üst – alt mızrap vurarak dengeli bir duyum elde etmiştir. Bu cümlede de Rast perdesinden Irak perdesine ve Çargâh perdesinden Segâh perdesine doğru inici legato, Segâh perdesinden Çargâh perdesine ve Dügâh perdesinden Segâh perdesine de çıkıcı legato yaparak sekizlik değerdeki notalar arasındaki ifadeyi tek düzelikten kurtarmış olup daha yumuşak bir duyum sağlamıştır. (Şekil 4.12)

Nüans bakımından genel olarak forte olduğu fakat ilk satırın sonunda Çargâh perdelerine piano olarak girdiği söylenebilir. Vurgu ilk satırdaki Segâh ve Rast perdelerinde görülmektedir. (Şekil 4.12)

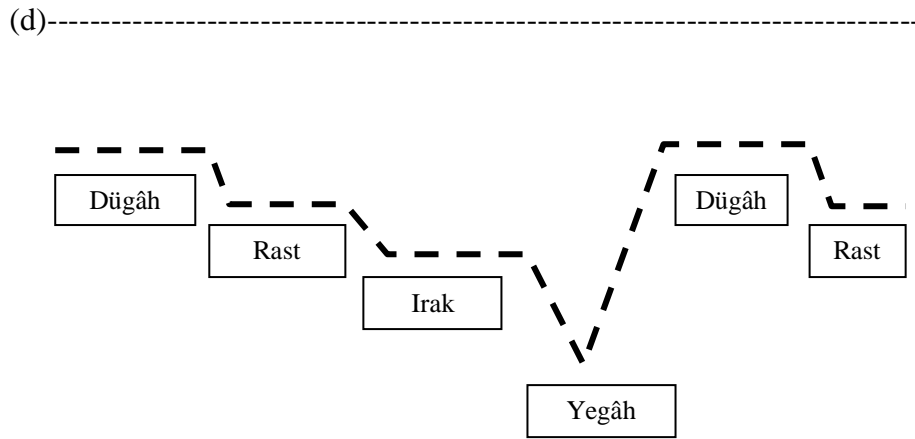
4.1.2.4. (d) cümlesi (0'56'' – 1'16'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.13 Rast taksim – (d) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun ikinci cümlesi olan (d) cümlesi 5 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.13)



Şekil 4.14 Rast taksim – (d) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

Cümlede sırasıyla Dügâh, Rast, Irak, Yegâh ve tekrar Dügâh perdesinde kalışlar yaparak Rast perdesine gelinmiştir. Tüm bu kalışların, aslında, Rast perdesindeki kalışa hazırlık olduğu görölmektedir. (Şekil 4.14)

Segâh perdesi üzerinden başlayan bir cümle ile giriş yapılan (d) cümlesinde, Rast makamı dizisinin ikinci derecesi üzerinde bulunan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. Bu Uşşak geçkisi Rast makamı için çok karakteristik bir

asma kalıdır. Dügâh'taki Uşşak çeşnisinden sonra bir tanini altında olan Rast'ta Rast çeşnisi ve hemen ardından yeden sesi olan Irak perdesinde asma kalış yapmıştır. Cümle devamında Dügâh – Neva atlaması yaparak Yegâh perdesine inmiş ve burada da makamın pest bölgeye genişlemesinden dolayı Rast çeşnisini göstermiş olup, devamında yine Rast perdesinde Rast çeşnisini göstererek taksime devam etmiştir. (Şekil 4.13)

• Ritm

Cümlede 2/4'lük değerde yazdığımız notalardaki asma kalışlar dikkat çekmektedir. Sekizlik değerdeki notalardan sonra 2/4'lük değerdeki notalarda asma kalışlar yapılması cümle içinde aslında kendiliğinden bir ritmin olduğunu göstermektedir. Sekizlik ve onaltılık değerde yazdığımız notaların çoğunlukta olduğu bir cümledir. (Şekil 4.13)

• İcra



Şekil 4.15 Rast taksim – (d) cümlesindeki icra unsurları

Cümlenin başındaki sekizlik değerdeki notaların ikincisi olan Çargâh sesini yine legato yaparak basmıştır. Neva perdesinden Çargâh perdesine giderken Hüseyini perdesine çarpma yapmış ve Dügâh'taki kalışı Kaba Dügâh perdesi ile güçlendirmiştir. Hemen ardından gelen onaltılık değerde olan nota grubunun içindeki iki sesi (Segâh ve Çargâh perdelerini) legato ile çalmış ve ardı ardına gelen iki legato süratli pasajdaki mızrap vuruşlarını rahatlatmıştır. (Şekil 4.15)

Cümlenin üçüncü satırındaki Dügâh – Neva atlamasındaki Neva perdesini legato ile kapalı ses olarak 3. parmağıyla basmakta ve devamında süratli bir pasaj ile Yegâh perdesine düşmektedir. Ardından gelen üç tane sekizlik değerlerdeki Çargâh perdelerini duyurmadan hemen önce Tanburi Cemil Bey ve Yorgo Bacanos'un taksimlerinde de sıkça görülen küçük bir mızraplı çarpma yapmaktadır. Vurgu cümlenin ikinci portesindeki Segâh perdesinde görülmektedir. (Şekil 4.15)

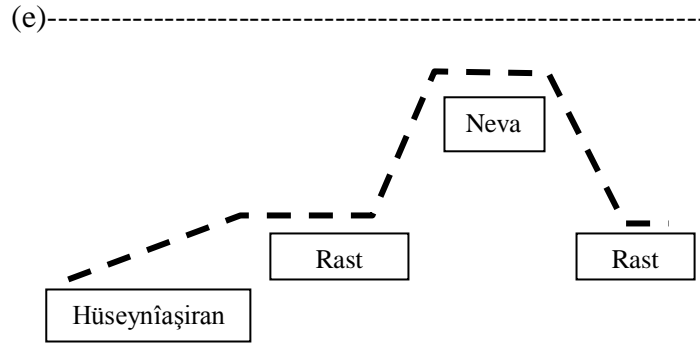
4.1.2.5. (e) cümlesi (1'16'' – 1'33'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.16 Rast taksim – (e) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun son cümlesi olan (e) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.16)



Şekil 4.17 Rast taksim – (e) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

Cümlede Rast eksenli bir melodik yapı olmakla birlikte makamın güçlü perdesi gösterilerek tekrar Rast perdesine düşülmüştür. (Şekil 4.17)

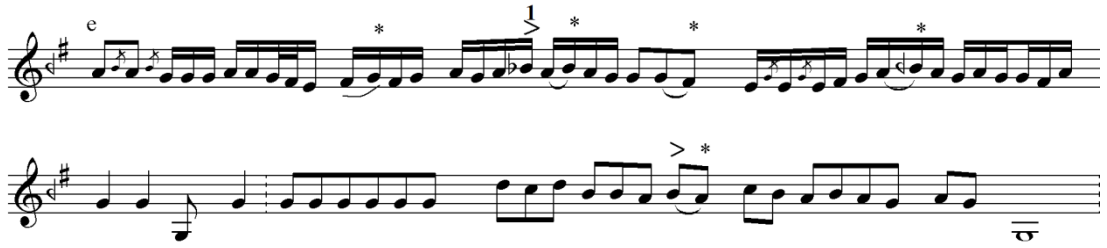
(e) cümlesinde daha öncede bahsi geçmiş olan Kürdi perdesini bir kere göstererek Rast perdesi üzerinde kalış yapmadan Nişabur çeşnisi göstermiş ve

ardından hemen Segâh perdesini basarak tekrardan Rast çeşnisine dönmüştür. (Şekil 4.16)

- **Ritm**

(e) cümlesinin ilk cümle parçasında onaltılık değerde yazdığımız notalar oldukça fazladır. İkinci cümle parçasında ise sekizlik değerde yazdığımız notaların çoğunluğu hâkimdir. İlk cümle parçası ile ikinci cümle parçası arasında nota değerleri açısından iki katı fark vardır. (Şekil 4.16)

- **İcra**



Şekil 4.18 Rast taksim – (e) cümlesindeki icra unsurları

A bölmesinin son cümlesi olan bu cümlede, girişteki Dügâh perdeleri arasında Segâh çarpmaları ve yine onaltılık gruplar arasındaki legatolar ifadeyi zenginleştirmiştir. Bu legatoları, Irak perdesinden Rast perdesine çıkıcı, Dügâh perdesinden Segâh perdesine çıkıcı ve Rast perdesinden Irak perdesine inici legatolar olarak sıralayabiliriz. (Şekil 4.18)

Özellikle bu cümlenin ilk portesinde onaltılık nota grupları ile değişik figürler oluşturarak cümlenin karara giden kısmını uzatmıştır. Nüans bakımından genel olarak forte olduğu söylenebilir. Vurgu, ilk portedeki Kürdi ve ikinci portedeki Segâh seslerinde tespit edilmiştir. (Şekil 4.18)

4.1.2.6. (f) cümlesi (1'33'' – 1'48'')

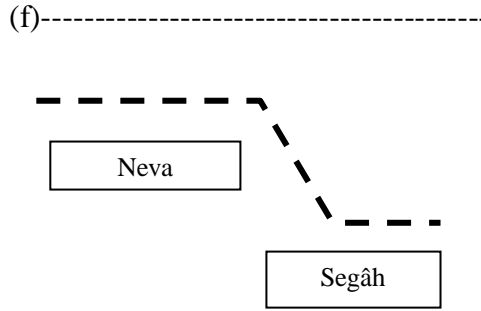
- Yapı – Melodi



Şekil 4.19 Rast taksim – (f) cümlesi

Tek periyottan oluşan B bölmesinin ilk cümlesi olan (f) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.19)

Güçlü Neva perdesi sıkça vurgulanmış, Yegâh ve Kaba Rast perdeleri de kullanılarak Neva perdesindeki kalışlar kuvvetlendirilerek Segâh perdesine düşülmüştür.



Şekil 4.20 Rast taksim – (f) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

Neva ile Gerdaniye perdeleri arasında (Acem perdesi kullanarak) ezgiler yapıldıktan sonra Segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. B bölmesinin başladığı (f) cümlesinde Neva perdesi, Yegâh perdesinden destek alınarak sıkça vurgulanmıştır. Neva üzerinde kurulan cümle Acem perdesi ile devam ederek Segâh perdesine düşülmüş ve burada Segâh perdesinde Eksik Segâh çeşni ile kalarak Rast makamının üçüncü derecesindeki kalış gösterilmiştir. (Şekil 4.20)

- **Ritm**

İlk cümle parçasında sekizlik değerde yazdığımız notalar ağırlıktayken ikinci cümle parçasında onaltılık değerde yazdığımız notaların fazlalaşması dikkat çekmektedir. Cümlelerin ikinci cümle parçasında ritm bakımından biraz daha hareketlendiği söylenebilir. (Şekil 4.19)

- **İcra**



Şekil 4.21 Rast taksim – (f) cümlesindeki icra unsurları

B bölmesinin ilk cümlesi olan (f) cümlesinde yine sekizlik değerler olduğundan üst – alt mızrap vuruşları ile başlamakta olup dörtlük değerlerdeki Neva perdelerine arka arkaya üst mızrap vurmaktadır. Udun akort imkânlarını da kullandığından devamında Neva perdesindeki kalışı Yegâh ve Kaba Rast perdelerini göstererek güçlendirmiştir. (f) cümlesinin sonunda onaltılık değerlerde olan iki Neva perdesi arasında bir çarpma yapmış ve cümlelerin devamını üst – alt mızrap vuruşları ile getirerek Segâh perdesinde kalış yapmıştır. Nüans bakımından cümle geneli forte olarak nitelendirilebilir. Vurgu bu cümlede bulunamamıştır. (Şekil 4.21)

4.1.2.7. (g) cümlesi (1'48'' – 2'13'')

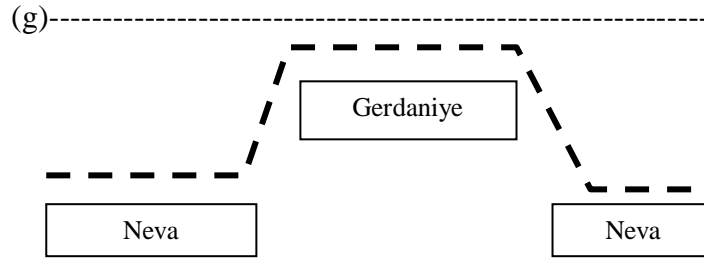
- Yapı – Melodi



Şekil 4.22 Rast taksim – (g) cümlesi

Tek periyottan oluşan B bölmesinin ikinci cümlesi olan (g) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.22)

Neva perdesi üzerinde kalışlar yapacak şekilde Acem ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak cümleler kurulmuş, zaman zaman sol majör akorunu duyuran ifadelerle Neva perdesi vurgulanmıştır.



Şekil 4.23 Rast taksim – (g) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

Makamın güçlü perdesi olan Neva perdesi ile makamın tiz karar perdesi Gerdaniye arasında bir melodi kurulmuştur. Cümleye Neva eksenli bir melodik yapı hâkimdir. (Şekil 4.23)

B bölmesinin son cümlesi olan (g) cümlesinde, Segâh – Rast, Rast - Neva ve Neva – Segâh gibi atlamalı sesler kullanıp, Neva üzerindeki müzik cümlesinde Acem perdesi basarak aşağı kısımda da Segâh perdesi bastığı için burada Müstear çeşnisi olduğunu söyleyebiliriz. (Şekil 4.22)

- **Ritm**

Cümle içerisinde genellikle sekizlik ve dördlük değerde yazdığımız notalar görülmektedir. Cümle başlangıcında sırasıyla bir sekizlik ve ardından bir dördlük değerdeki notalar birbirini takip eden bir ritm hissi vermektedir. Cümle sonunda beklenmedik uzunlukta bir kalış yapmıştır. (Şekil 4.22)

- **İcra**



Şekil 4.24 Rast taksim – (g) cümlesindeki icra unsurları

(g) cümlesinin girişinde sekizlik ve dördlük değerlerdeki notalara sadece üst mızrap vurmaktadır. Genel olarak süratli olan pasajların içinde de çarpma yaptığı görülmekte olan Bitmez, mızrap vuruşlarının seri olması sebebiyle bu ifadeleri bir bütün gibi duyurmaktadır. Cümlelerin ikinci satırında ve sonundaki Nim Hicaz perdesinden Neva perdesini açık tel yerine kapalı ses kullanarak basması, yapılan anlatımı değiştirmekle birlikte icrasında ki önemli unsurlardan biridir. (g) cümlesinin ikinci portesinin sonunda Neva perdesindeki kalışlar, Rast - Segâh ve Neva perdeleri akor şeklinde basılarak vurgulanmıştır. Cümledeki vurgulu ses cümlelerin son portesindeki Gerdaniye perdesidir. Nüans bakımından cümlelerin piano olduğu söylenebilir. (Şekil 4.24)



Şekil 4.25 Rast taksim – (g) cümlesi glissando örneği

(g) cümlesinin üçüncü satırında Neva perdesinden Gerdaniye perdesine glissando yaparak melodiye devam etmiştir. Bu tarz glissando ile ses kaydırmalar Cinuçen Tanrıkorur'un taksimlerinde de sıkça görülmektedir. Cümle sonundaki Nim Hicaz perdesine Segâh perdesinden glissando ile gelerek Neva perdesinde uzunca bir kalış yapmıştır. (Şekil 4.25)

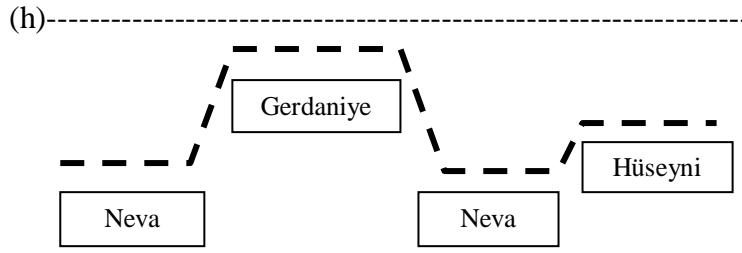
4.1.2.8. (h) cümlesi (2'13'' – 2'30'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.26 Rast taksim – (h) cümlesi

İki periyottan oluşan C bölmesinin ilk periyodunun birinci cümlesi olan (h) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Neva perdesinden başlayarak Gerdaniye ve Muhayyer perdeleri de kısaca gösterilip yine Neva perdesine dönmüştür. Neva perdesinden Tiz Segâh perdesine kadar melodi yürüyüşü (sekileme – sekvens - ezgi merdivenleri) kullanılarak bir cümle parçası oluşturulmuştur. (Şekil 4.26)



Şekil 4.27 Rast taksim – (h) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıflar

Cümle Neva perdesi ile başlarken Gerdaniye perdesi de gösterilip tekrar Neva perdesine düşülerek yarım karar yapılmaktadır. Daha sonra Hüseyini perdesindeki kalış gösterilerek melodi devam etmektedir. (h) cümlesinde de Neva perdesi eksikli bir melodik yapı bulunmaktadır. (Şekil 4.27)

C bölmesinin başladığı (h) cümlesinde, makam dizisinin üst tarafındaki çeşni olan Neva perdesinde Rast çeşnisi gösterilerek başlanmıştır. Bu çeşninin ardından Neva'daki Rast çeşnisinin bir tanini üstünde bulunan Hüseyini perdesinde Uşşak çeşnisi gösterilerek, Rast ve Uşşak çeşnilerinin iç içe olduğu gösterilmiştir. (Şekil 4.26)

• Ritm

Genel olarak sekizlik değerde yazdığımız notalar çoğunluktadır. Asma kalıfların birincisi 3/4'lük, ikincisi 2/4'lük olmak kaydıyla nota değerlerinin azaldığı görülmektedir. Ayrıca bu bölümde, CD kaydında taksim devam ederken arkadan bir ritm eşlik etmektedir. (Şekil 4.26)

• İcra

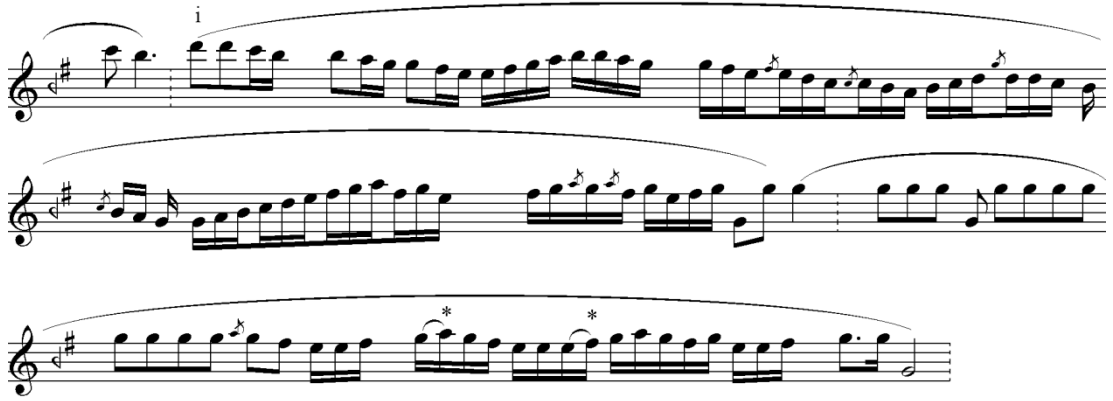


Şekil 4.28 Rast taksim – (h) cümlesindeki icra unsurları

Cümlenin ilk satırı ve ikinci satırının neredeyse sonuna kadar (Neva ve Hüseyini perdesinde kalış yaptığı yere kadar) üst – alt mızrap sırasının bozulmadığı görülmektedir. Burada Bitmez’in unison iki ses arasında ve inici iki ses arasında yaptığı çarpmalar dikkat çekmektedir. Bu çarpmalar (h) cümlesinin ilk ve ikinci satırlarındaki Gerdaniye – Gerdaniye – Eviç perdeleri ile yapılan ezgide ısrarla görülmektedir. Cümle sonuna doğru gelen melodi yürüyüşlerinde ise sekizlik ve dörtlük değerlerde nüans bakımından piano olduğu söylenebilir. (Şekil 4.28)

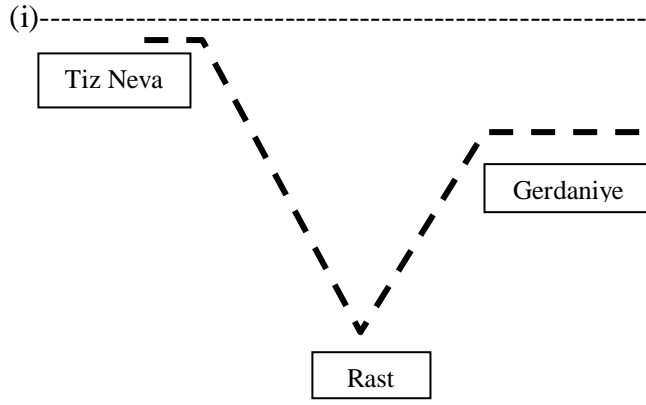
4.1.2.9. (i) cümlesi (2’30’’ – 2’52’')

- **Yapı – Melodi**



Şekil 4.29 Rast taksim – (i)cümlesi

İki periyottan oluşan C bölmesinin ilk periyodunun ikinci cümlesi olan (i) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Cümlede, bir önceki cümleden devam eden melodi yürüyüşleri ile Tiz Neva perdesi kısaca gösterilmiş, ardından adeta dizinin tamamı gösteriliyormuş gibi Rast ile Gerdaniye perdeleri arasında çeşitli cümleler kurulmuştur. (Şekil 4.29)



Şekil 4.30 Rast taksim – (i) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

Cümledeki Gerdaniye eksenli melodik yapı, Tiz Neva perdesinden gelerek Rast perdesine kadar düşmüş ve devamında hiç durmadan Gerdaniye perdesine tırmanmıştır. (Şekil 4.30)

(i) cümlesinde, (h) cümlesinden başlanmış olan merdiven ezgilerle Tiz Neva perdesine kadar ulaşılmış ve burada Gerdaniye perdesi üzerindeki Rast çeşnisi içinde cümleler kurulup daha sonra makamın tam bir dizisi gösteriliyormuş gibi Gerdaniye perdesinden Rast perdesine kadar melodi cümleleri kurulmuştur. Cümle sonunda ise Gerdaniye perdesinde Rast çeşnili bir kalış yapılmıştır. (Şekil 4.29)

- **Ritm**

Cümlede onaltılık değerde yazdığımız notalar çoğunluktadır. Cümle girişinde sekizlik ve ardından iki onaltılık değerin birleşerek oluşturduğu “tâ te fe” kalıbı kullanılarak ritmik bir zenginlik elde edilmiştir. (Şekil 4.29)

- **İcra**



Şekil 4.31 Rast taksim – (i) cümlesi tek telde melodi

Birçok udinin tercih ettiği ve ud sazında iyi sonuç veren Gerdaniye teli üzerinde melodi cümleleri kurmuştur. Burada tek tel üzerinde pozisyon değişimi görülmektedir. Gerdaniye teli üzerindeki melodi cümlelerine Yorgo Bacanos’un taksimlerinde de sıkça rastlamaktayız. Buradaki cümle başında bulunan tâ – te – fe

diye adlandırdığımız kalıpları üst – üst – alt mızrap vuruşuyla icra etmiştir. (Şekil 4.31)



Şekil 4.32 Rast taksim – (i) cümlesindeki icra unsurları

(i) cümlesinin ilk satırının sonunda, ikinci satırının ise başında ve ortasında yine unison iki ses arasında ve inici iki ses arasında yaptığı çarpımlar görülmektedir. (i) cümlesinin ikinci satırında ki üçlü gruplar halinde onaltılık değerler ile Rast perdesinden Muhayyer perdesine kadar çıkan ifade de üst – alt mızrap sırası yerine birçok yerde mızrap kaydırma kullanmıştır. (i) cümlesinin son satırında ise Bitmez'in icrasının en önemli özelliklerinden olan bir unsur göze çarpmaktadır; süratli bir şekilde icra edilen onaltılık nota gruplarının içindeki bir ya da birkaç notayı legato ile basmıştır. Bunlar Gerdaniye'den Muhayyer perdesine ve Hüseyini'den Eviç perdesine olan legatolardır. Vurgu, tâ tefe kalıplarının ilk notalarında ve cümlelerin ilk portesindeki üçlü nota gruplarında açıkça görülmektedir. Nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.32)

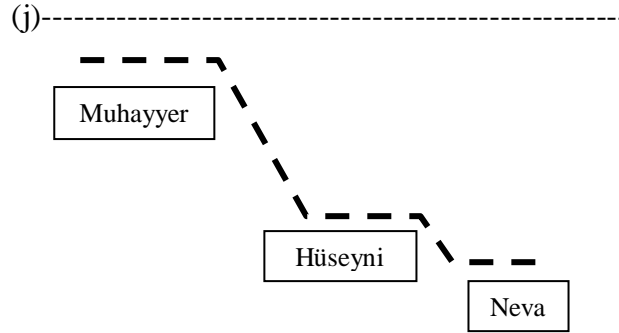
4.1.2.10. (j) cümlesi (2'52'' – 3'02'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.33 Rast taksim – (j) cümlesi

İki periyottan oluşan C bölmesinin ilk periyodunun son cümlesi olan (j) cümlesi 1 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.33)



Şekil 4.34 Rast taksim – (j) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıflar

Muhayyer perdesindeki kalıktan sonra sırasıyla Hüseyni ve Neva perdesinde asma kalıflar gösterilmiştir. (Şekil 4.34)

(j) cümlesine Muhayyer perdesi gösterilerek başlanmış ve ardından Tiz Çargâh perdesine çıkılıp Muhayyer'de Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. Cümle devamında Hüseyni perdesinde Uşşak çeşnisi ve hemen ardından Acem perdesini kullanarak Neva perdesinde Buselik çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. (Şekil 4.33)

- **Ritm**

Cümle girişinde otuz ikilik değerde yazdığımız notalar sayesinde ritmik bir giriş meydana gelmiştir. Bu otuz ikilik değerlerden sonra cümle sonuna kadar sekizlik değerde yazılan notalar cümleye hâkimdir. (Şekil 4.33)

- **İcra**



Şekil 4.35 Rast taksim – (j) cümlesindeki icra unsurları

(j) cümlesinin başında ki sol – si – la – sol – fa – sol – la melodisinde Eviç perdesinden Gerdaniye perdesine mızrap kaydırma ile geçmiştir. Devamında yine ud sazının avantajını kullanıp Gerdaniye perdesinden Tiz Çargâh perdesine glissando yaparak ifadeyi yumuşatmış ve Gerdaniye gibi iki unison ses arasında çarpma yaparak Hüseyini perdesine düşmüştür. Nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.35)

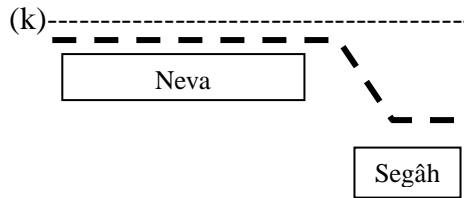
4.1.2.11. (k) cümlesi (3'02'' – 3'21'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.36 – Rast taksim (k) cümlesi

İki periyottan oluşan C bölmesinin ikinci periyodunun ilk cümlesi olan (k) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Neva perdesi vurgulanırken Nim Hicaz perdesi de gösterilerek cümle sonunda Segâh perdesinde bir kalış yapılmaktadır. (Şekil 4.36)



Şekil 4.37 Rast taksim – (k) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

Eksen sesi Neva perdesi olan (k) cümlesi, Neva üzerindeki çeşitli melodik ifadelerden sonra Segâh perdesine düşmektedir. (Şekil 4.37)

(k) cümlesi başlangıcından itibaren Neva perdesi Nim Hicaz perdesi kullanılarak vurgulanmış ve Segâh perdesindeki Müstear çeşnişi kuvvetlendirilmiştir. (Şekil 4.36)

- **Ritm**

Cümle genelinde sekizlik değerde yazdığımız notalar hâkimdir. Dörtlük değerdeki notalardan önce bu notaları kuvvetlendirmek adına sekizlik veya onaltılık değerdeki notalar kullanılmış ve ondan sonra dörtlük değerdeki notaya ulaşılmıştır. Cümle sonunda 2/4'lük değerde bir kalış yapılmıştır. (Şekil 4.36)

- **İcra**



Şekil 4.38 Rast taksim - (k) cümlesindeki icra unsurları

(k) cümlesine yine iki unison ses arasında (re - re) çarpma yaparak başlamaktadır. 6 tane re sesini üst – alt mızrap vuruşu ile vurduktan sonra Segâh perdesinden glissando yaparak Nim Hicaz perdesini yakalamakta ve bu arka arkaya olan iki Nim Hicaz perdesi arasında da çarpma yapmaktadır. Bu ifadeyi (iki unison ses arasındaki çarpmayı) cümle boyunca sıkça görmekteyiz. (k) cümlesinin ikinci satırının sonuna doğru Hüseyini perdesinden Gerdaniye perdesine bir glissando yaptığı duyulmakta ve hemen devamında yine iki unison ses arasında çarpma yaparak (re - re) Segâh perdesine düştüğü görülmektedir. (k) cümlesi boyunca Nim Hicaz'dan Neva perdesine açık tel yerine kapalı ses kullanarak basmıştır. Bu teknik udun üçüncü teli olan Dügâh telinde IV. pozisyona gelerek bir (Nim Hicaz perdesi) ve ikinci (Neva perdesi) parmakla basılmaktadır. Vurgular, işaretlenmiş Neva perdelerinde tespit edilmiştir. (Şekil 4.38)

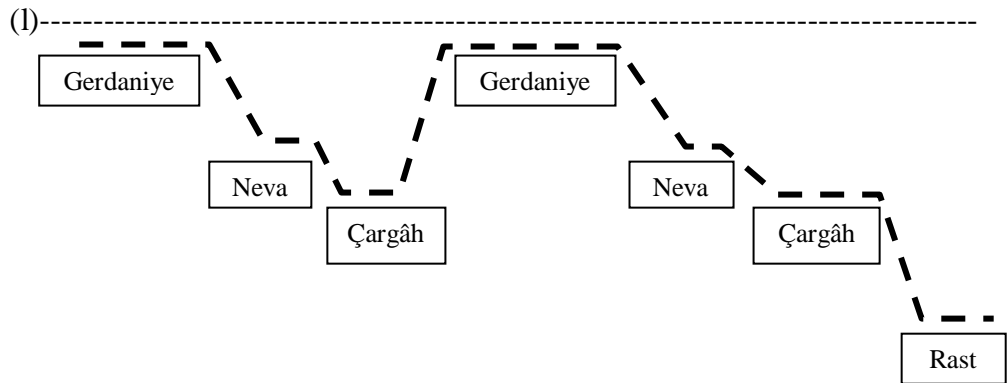
4.1.2.12. (I) cümlesi (3'21'' – 3'50'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.39 Rast taksim – (I) cümlesi

İki periyottan oluşan C bölmesinin ikinci periyodunun ikinci cümlesi olan (I) cümlesi 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. (I) cümlesinde güçlü Neva perdesi vurgulandıktan sonra yine melodi yürüyüşleri kullanılarak Segâh perdesinden (Nim Hicaz perdesi kullanarak) Gerdaniye perdesine kadar çıkılmış, uzun bir cümle parçasından sonra Çargâh perdesine ulaşılmıştır. Cümlelerin sonunda küçük bir cümle parçası ile Rast perdesi gösterilmiştir. (Şekil 4.39)



Şekil 4.40 Rast taksim – (I) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

Taksim (f) cümlesinde, Gerdaniye, Neva ve Çargâh perdeleri arasındaki melodi değişik cümlelerle tekrarlanmıştır. (Şekil 4.40)

(I) cümlesinde, melodik yapının girişi itibarıyla Neva'da Buselik çeşni gösterileceği hissedilse de küçük bir figür ile Çargâh perdesine düşmüş olup devamında gelen Segâh çeşnisinin ikinci derecesindeki asma kalış yapılmıştır. Cümle içerisinde sıkça Nim Hicaz perdesini kullanmış olup yer yer Müstear çeşnisini de göstermiştir. Cümle sonunda ise Kürdi perdesini kullanarak Rast makamının üçüncü derecesindeki Segâh çeşnisini göstermiş ve daha sonrasında Rast perdesinde kalış yapmıştır. Bu Rast perdesindeki kalış için Irak'taki Hicaz çeşnisinin ikinci derecesindeki asma kalış diyebilmekle birlikte Segâh'ın alt tarafındaki Rast perdesinin gösterilmesi de diyebiliriz. (Şekil 4.39)

- **Ritm**

Cümle başlarında sekizlik ve onaltılık değerde yazdığımız notalarla ilerleyen melodi, 2. portenin sonunda itibaren onaltılık ve otuz ikilik değerler ile hızlanıyor. Cümlenin bu kısmında ritmik açıdan biraz daha hareketlenme gözleniyor. (Şekil 4.39)

- **İcra**



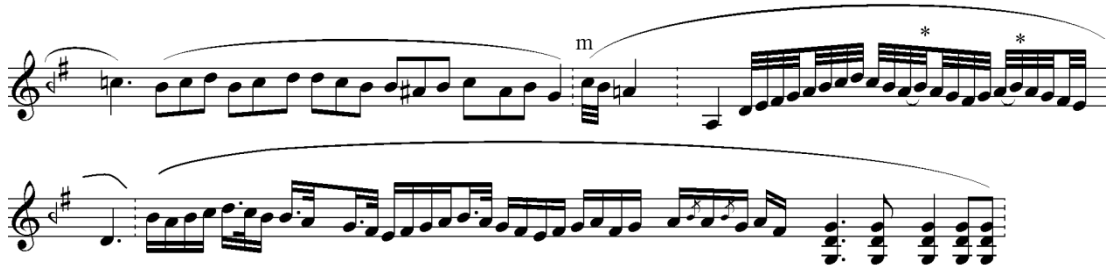
Şekil 4.41 Rast taksim - (I) cümlesindeki icra unsurları

(I) cümlesinin başında mızrap kaydırma kullanmış ve devamında üst - alt mızrap vuruşları ile uzunca re sesini duyurmuştur. Yine çıkıcı ezgi merdivenleri ile sekizlik ve dörtlük nota değerlerine üst mızrap vurarak yeni başlayacak cümle parçasının temelini atmıştır. (I) cümlesinin ikinci portesinde 5. ve 6. teli Yegâh ve

Kaba Rast olarak akortlamasının avantajı ile Yegâh sesini (5. boş tel) duyurup iki kere Hüseyni perdesine basmıştır. Bu 3 nota bastığı ifade de 3 mızrabı da üstten vurmuştur. Devamında ikili tekrarlarla giden aynı sesleri üst – alt mızrap sırasına göre çalmıştır. (l) cümlesinin ikinci portesinin sonunda çeşitli figürler (fa – sol – fa – mi vb.) ile cümleyi uzatmıştır. Yine bu cümlemin üçüncü satırının ortasında aynı ifadeyi iki kez tekrarlayarak unison sesler arasında çarpma yapmıştır. Ve bunun devamında da notaya aldığımız taksimde 32'lik değerde gösterdiğimiz nota grubunun içinde Hüseyni perdelerini legato tekniği ile basmıştır. Cümlemin geneli için nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.41)

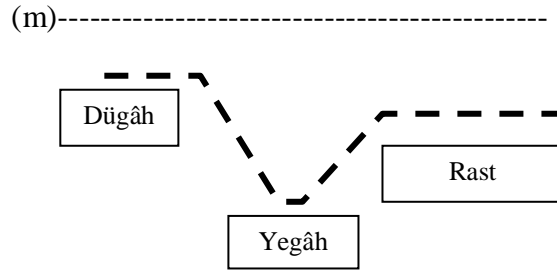
4.1.2.13. (m) cümlesi (3'50'' – 4'05'')

- **Yapı – Melodi**



Şekil 4.42 Rast taksim – (m) cümlesi

İki periyottan oluşan C bölmesinin ikinci periyodunun son cümlesi olan (m) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (m) cümlesinin başında Dügâh perdesi, Kaba Dügâh perdesi ile vurgulanmıştır. Cümle sonunda karara gidilirken beklenmedik bir anda, hızlı bir pasaj ile Yegâh perdesine kadar düşülmüş ve daha sonra çeşitli müzik ifadeleriyle birlikte taksim sonu olan Rast perdesine doğru yönelme olmuştur. Taksim başında olduğu gibi bitişinde de Kaba Rast, Yegâh ve Rast sesleri aynı anda duyurulacak şekilde tellere vurulmuş ve Rast perdesi güçlendirilerek son verilmiştir. Böylelikle taksim sonrasında gelecek olan esere hazırlık yapılmıştır. (Şekil 4.42)



Şekil 4.43 Rast taksim – (m) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(m) cümlesindeki Dügâh ve Yegâh perdesine olan yönelme cümlelerin eksen sesi olan Rast perdesini kuvvetlendirme amacı taşımaktadır. (Şekil 4.43)

(m) cümlesinde, Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi gösterilerek bir kez daha Rast – Uşşak ilişkisi kuvvetlendirilmiştir. Süratli bir pasaj ile Yegâh perdesine kadar düşülüp burada yine makamın pest bölgesindeki genişlemeden dolayı Rast çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. Bitiriş niteliğindeki müzik cümleleri ile makamın karar perdesi olan Rast perdesinde taksim bitirilmiştir. (Şekil 4.42)

• Ritm

Taksimın son cümlesi olan (m) cümlesinin birinci portesinde otuz ikilik değerde yazdığımız notalar dikkat çekmektedir. Taksimın sonunda böylesine süratli bir pasaj taksimdeki bitiş hissine ayrı bir özellik katarak melodiyi canlı tutmuştur. Cümle sonunda udun üst 3 telini kullanarak yapılan ritmik ifade eserin başlangıcına uygun olmakla birlikte eserin girişini kuvvetlendirmiştir. (Şekil 4.42)

• İcra



Şekil 4.44 Rast taksim - (m) cümlesindeki icra unsurları

Dügâh perdesinde gösterdiği Uşşak çeşnisini Kaba Dügâh perdesi ile kuvvetlendirmiştir. Kaba Dügâh perdesini 6. tel olan Kaba Rast telinde II. pozisyonda 1. parmak ile basmaktadır. Cümlelerin ilk satırının sonunda, notaya aldığımız şekilde 32'lik değerlerdeki nota grubu ile süratli bir melodik yapı sergilemektedir. Bu 32'lik değerlerden oluşan melodik yapıda Segâh seslerini legato tekniği ile duyurarak, bu süratli değerler içindeki anlatımı statik olmaktan çıkartmış daha bir yorumsal ifade katmıştır. Taksim son cümlesi olan (m) cümlesinin son satırında ise onaltılık değerleri üst – alt mızrap sırasına göre icra etmiş ve karar perdesinden önce yine unison iki ses arasındaki çarpma tekniğini kullanarak karar perdesine ulaşmıştır. Karar perdesi üzerindeki Kaba Rast, Yegâh ve Rast seslerini aynı anda duyuracak şekilde mızrap vurması ile oluşan ritmik bitiriş, aslında taksimden hemen sonra gelecek olan esere hazırlık niteliğindedir. Cümlelerin nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. Vurgu notada işaret edilen Neva ve Segâh perdelerinde yapılmıştır. (Şekil 4.44)

4.2. Hicaz Taksim

Hicaz taksim, Mehmet Bitmez'in 2004 yılında çıkmış olan "Güneşin Doğuşu" isimli CD çalışmasından alınmıştır. Albümün içinde 6. sırada yer alan "Zeybek – Efe'nin Neşesi" adlı parça devam ederken, parçanın arasında icra edilmiş olan bu taksim süresi 2 dakika 40 saniyedir.

Udun 5. teli Yegâh, 6. teli ise Kaba Dügâh olarak akort edilmiş olup, taksim Bolâhenk düzeni kullanılarak icra edilmiştir.

4.2.1. Form Özellikleri

4.2.1.1. Biçim

A (Giriş - Karar)

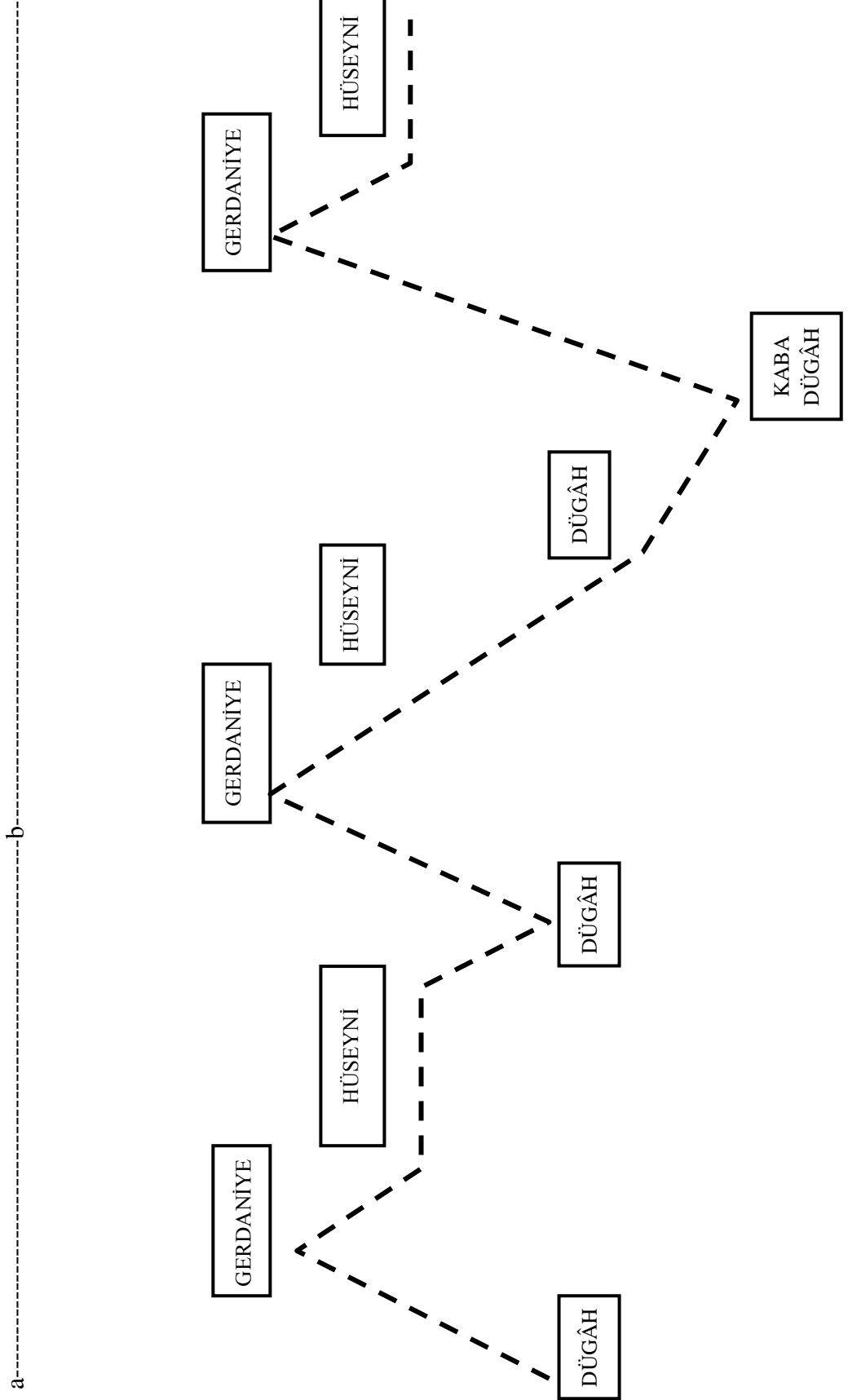
B (Meyan - Karar)

4.2.1.2. Yapı

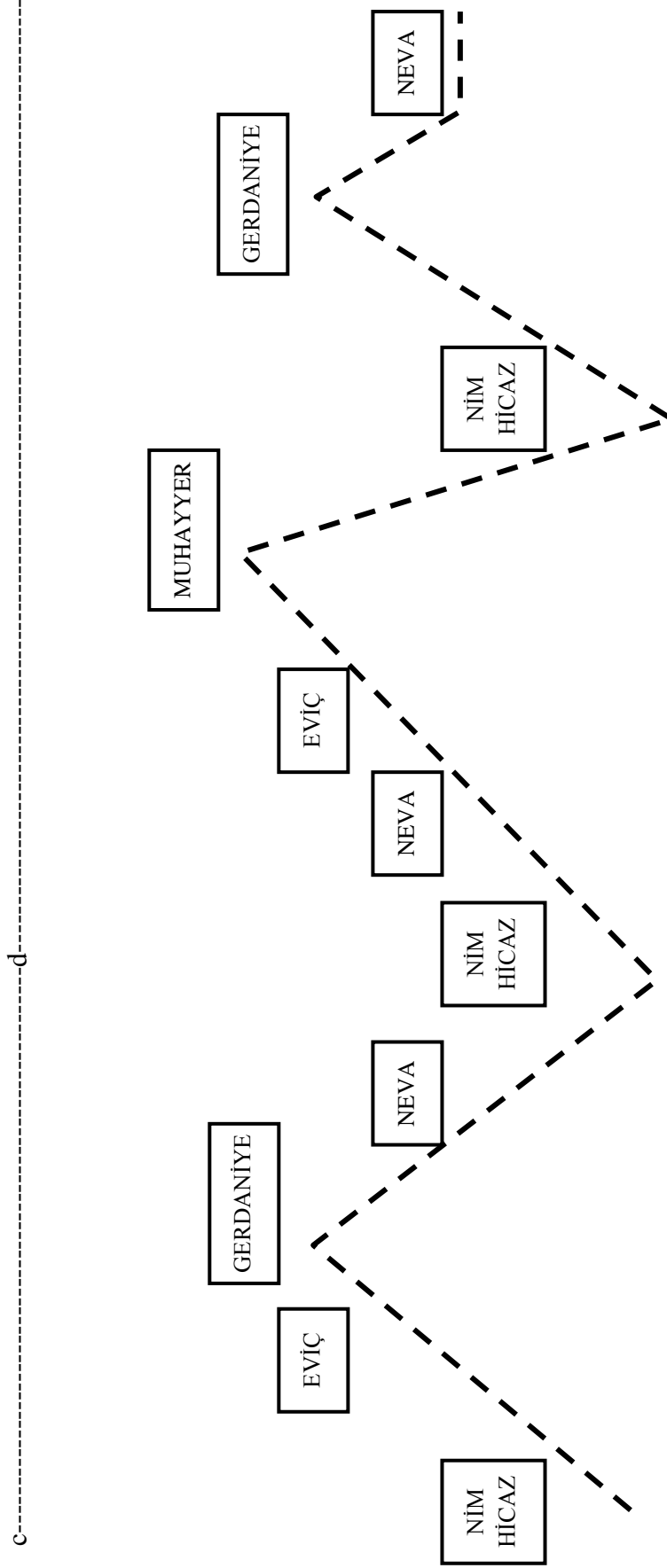
A [(a^{17''} + b^{36''}) + (c^{44''} + d^{1'03''} + e^{1'10''}) + (f^{1'28''} + g^{1'32''} + h^{1'47''})]

B [(i^{2'08''} + j^{2'25''} + k^{2'40''})]

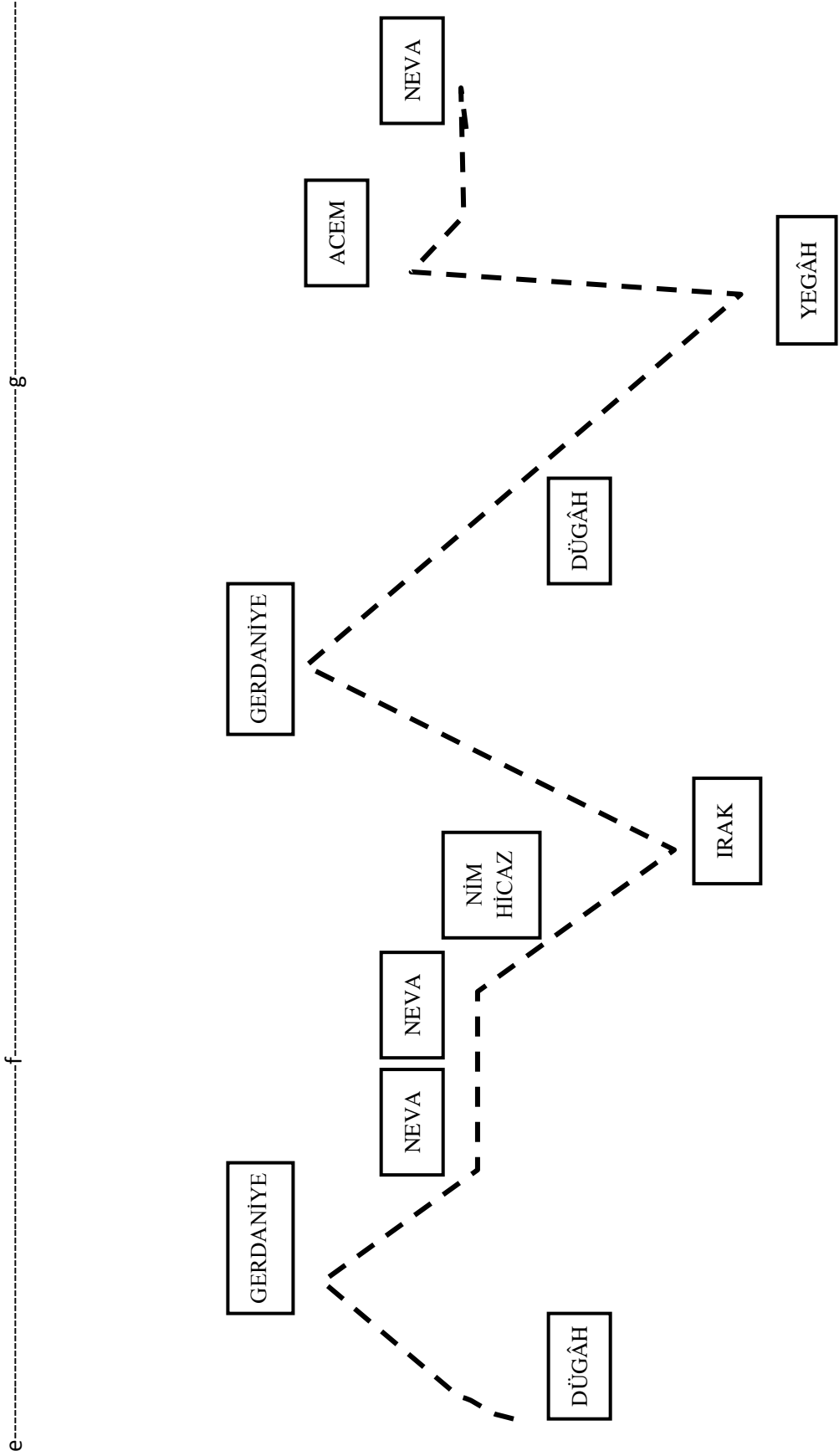
Cümle harflerinin sağ üst köşelerindeki zamanı gösteren rakamlar, cümlelerin bittiği noktayı ifade etmektedir.



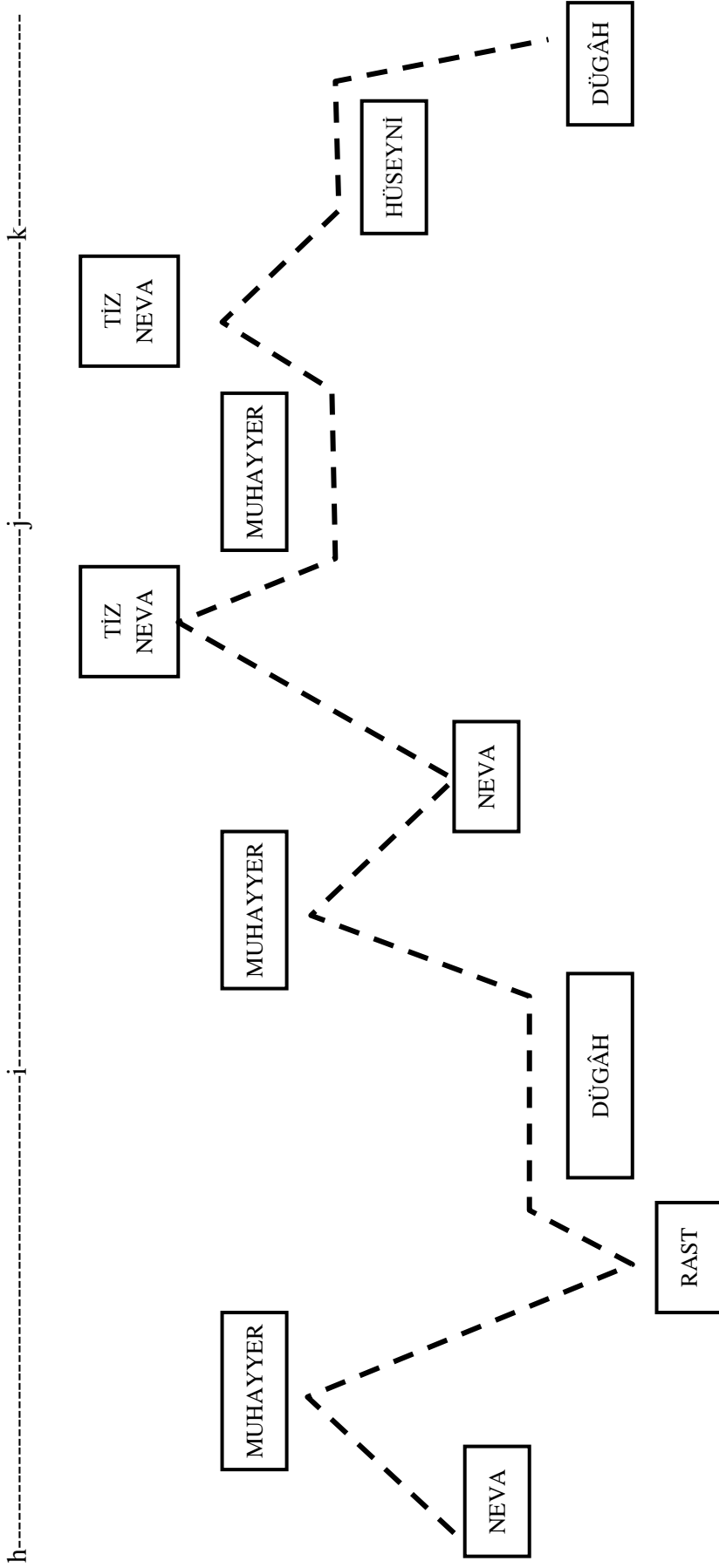
Şekil 4.45 – Hicaz taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar



Şekil 4.45 devam – Hicaz taksimdeki hâkim sesler ve asma kalıflar



Şekil 4.45 devam – Hicaz taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar



Şekil 4.45 devam – Hicaz taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar

4.2.1.3. Üslup

Türk Musikisi'nin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanılış biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak, genel olarak klasik üslupta icra edilmiş bir taksimdir. Geleneksel taksim anlayışı da denilebilecek olan bu üslup, makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri önem derecesine göre vurgulamıştır. Genel olarak geleneksel üslupta olsa da özellikle B bölmesinde yer yer folklorik ifadeler de taşımaktadır. (k) cümlesinin girişindeki Dügâh ve Hüseyinâşiran seslerinin aynı anda duyurulması folklorik ifadeleri güçlendirmektedir. Zaman zaman hızlı pasajlar ile figürler yapılarak modern unsurlar da katılmıştır.

Taksim icra edildiği CD'de, "Zeybek – Efe'nin Neşesi" isimli parçanın arasında olması, gerek melodik özelliği ve gerekse ritmik açıdan bu parçaya uyum sağlaması ve üslup açısından da parçayla ters düşmemesi gibi unsurlar bu taksimi esere bağlı taksimler sınıflandırmasından eser içindeki taksim olarak nitelendirebileceğimizi göstermektedir.

4.2.2. Taksimdeki Cümleler

4.2.2.1. (a) cümlesi (0 – 0'17'')

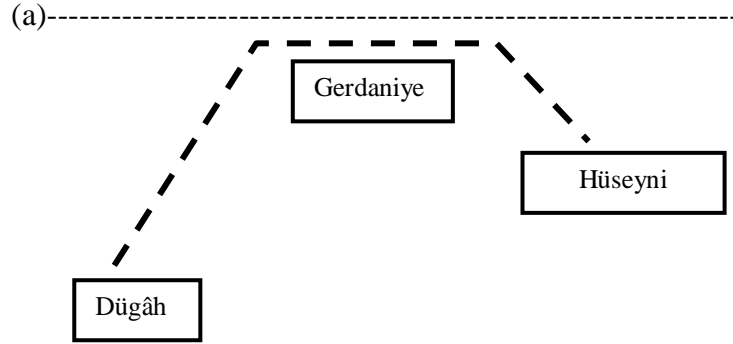
• Yapı – Melodi



Şekil 4.46 Hicaz taksim - (a) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin birinci periyodunun ilk cümlesi olan (a) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Dügâh perdesinden başlayıp adeta bir dizi şeklinde devam ederek Gerdaniye perdesine kadar ulaşılmış ve devamında

Hüseyni perdesine giderek taksime başlanmıştır. Cümleinin devamında Hüseyni perdesi ısrarla vurgulanarak tekrar Gerdaniye perdesi gösterilip Hüseyni perdesine düşülmüştür. (Şekil 4.46)



Şekil 4.47 Hicaz taksim – (a) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(a) cümlesinin seyrinde Hüseyni perdesi eksenli bir melodik yapı mevcuttur. Yukarıdaki şekilden de görüldüğü üzere Hicaz taksim (a) cümlesinin seyri sırasıyla Dügâh, Gerdaniye ve Hüseyni perdeleri arasındadır. (Şekil 4.47)

(a) cümlesine Dügâh perdesinden başlanmış ve Hicaz Uzzal makamı dizisi gösterilerek girilmiştir. Devamında da Uzzal makamının üst kısmındaki Hüseyni perdesi üzerindeki Uşşak çeşnisi gösterilerek uzunca kalışlar yapılmıştır. Aynı ifadeler tekrar ederek Hüseyni perdesi üzerindeki Uşşak çeşnisi ısrarla vurgulanmıştır. (Şekil 4.46)

- **Ritm**

Cümle boyunca sekizlik değerde yazdığımız notalar ağırlıkta olmakla birlikte, ilk portenin sonunda 4/4'lük bir kalış görülmektedir. Cümleinin 2. portesinde dörtlük ve onaltılık değerlerde yazdığımız notalar, ritmi yer yer hareketlendirmektedir. (Şekil 4.46)

• İcra



Şekil 4.48 Hicaz taksim - (a) cümlesindeki icra unsurları

Hicaz taksim girişini olan A bölümünün (a) cümlesindeki ilk melodiye, üst – alt mızrap vuruşlarıyla başlanırken Eviç perdesinden Gerdaniye perdesine mızrap kaydırma tekniği kullanılmış ve hemen ardından iki unison ses arasında çarpma yapmıştır (iki Gerdaniye arasında). Udun 2. telindeki bir perdeden 1. telindeki perdeye geçişlerde kullanılan mızrap kaydırma tekniğine Yorgo Bacanos'un taksimlerinde de sıkça rastlanmaktadır. (a) cümlesinin 2. satırının başında inici ve unison sesler arasında (mi – mi – re) çarpma yaparak melodiyi zenginleştirmiş ve devamında yine unison sesler arasında (re – re – re) çarpma yapmıştır. Aynı satırın sonunda ise Hüseyini perdesinden Gerdaniye perdesine glissando yaparak cümle sonundaki asma kalış ifadesini oldukça yumuşatmıştır. Nüans bakımından ilk portenin piano, ikinci portenin forte olduğu söylenebilir. Vurgu notada gösterildiği üzere Dügâh ve Hüseyini seslerinin aynı anda duyulduğu yerdedir. (Şekil 4.48)

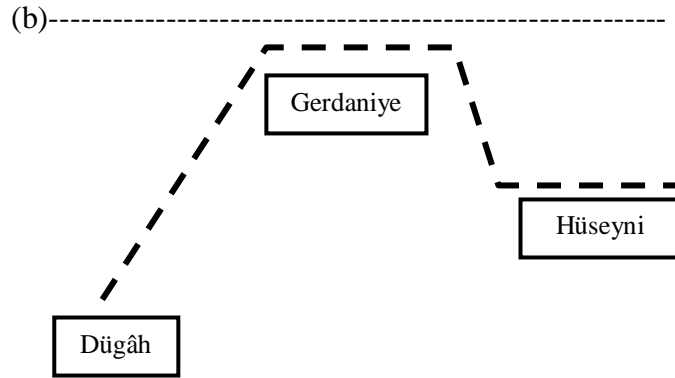
4.2.2.2. (b) cümlesi (0'17'' – 0'36'')

• Yapı – Melodi



Şekil 4.49 Hicaz taksim – (b) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin birinci periyodunun ikinci cümlesi olan (b) cümlesi 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. Yine Dügâh perdesinden başlayan melodi Hüseyni perdesine doğru yönelmiştir. Cümlenin devamında Gerdaniye perdesinden Kaba Dügâh perdesine ve oradan da tekrar Gerdaniye perdesine doğru uzanan melodi sonucunda Hüseyni perdesi tekrar vurgulanmıştır. (Şekil 4.49)



Şekil 4.50 Hicaz taksim – (b) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(b) cümlesi seyir bakımından (a) cümlesi ile tamamen aynı seyir grafiğine sahip olup bu cümlede de eksen ses Hüseyni perdesidir. (Şekil 4.50)

(b) cümlesinde yine Hüseyni perdesindeki Uşşak çeşni vurgulandıktan sonra Hicaz makamının sesleri ile Kaba Dügâh perdesine kadar inen bir melodik yapı görülmektedir. Burada neredeyse 2 oktavlık bir ses sahası görülmektedir.(Şekil 4. 49)

- **Ritm**

Cümlenin genelinde sekizlik değerde yazdığımız notalar hâkim olmakla birlikte 2. portenin sonunda triole ile yazdığımız notalar dikkat çekmektedir. Cümle sonunda uzun bir kalış yapmıştır. (Şekil 4.49)

- **İcra**



Şekil 4.51 Hicaz taksim - (b) cümlesindeki icra unsurları

(b) cümlesinin başlangıcında Dügâh seslerine üst – alt mızrap vuruşuyla başladıktan sonra bu cümlede 3 kere karşılaşacağımız Hüseyni perdesinden Gerdaniye perdesine glissando ile gitme figürü, Hüseyni perdelerindeki kalış ifadesini zenginleştirmiştir. (b) cümlesinin 2. satırında inici ve unison seslerin arasında çarpmalar yaparak melodiye harekete kazandırılmıştır. Cümlenin 2. satırından başlayarak 3. satırına kadar devam eden notayı aldığımız şekilde triole değerleri ile gösterdiğimiz bölümün içinde sıkça mızrap kaydırma kullanılmıştır. Yani bir telden diğer tele geçerken üst – alt mızrap tekniği değil de üst – üst mızrap tekniği kullanılmıştır. Bu mızrap kaydırmalar taksimdeki geleneksel ifadeyi zenginleştirmekle kalmayarak diğer yandan melodideki akıcılığı da sağlamıştır. Nüans bakımından genel olarak cümlenin piano olduğu söylenebilir. Vurgu notada gösterildiği üzere ilk portedeki Gerdaniye perdesindedir. (Şekil 4.51)

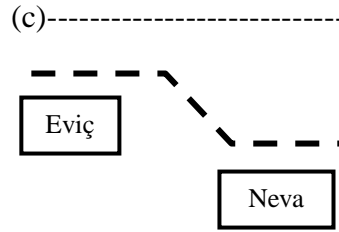
4.2.2.3. (c) cümlesi (0'36'' – 0'44'')

- **Yapı – Melodi**



Şekil 4.52 Hicaz taksim – (c) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun birinci cümlesi olan (c) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Nim Hicaz perdesinden başlanarak Eviç perdesine ulaşılmış ve devamındaki cümle parçasında ise Neva perdesinde (c) cümlesi sonlandırılmıştır. (Şekil 4.52)



Şekil 4.53 Hicaz taksim – (c) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(c) cümlesinde melodik yapı Neva perdesi eksenli olup, Neva perdesinin 3. derecesi olan Eviç perdesi üzerinde de kalışlar yapmıştır.(Şekil 4.53)

Bu cümlede Hicaz makamı dizilerinde bulunan Neva perdesi üzerindeki Rast çeşnisinin 3. derecesi olan Eviç perdesi üzerinde Segâh çeşnisi gösterilmiştir. Daha sonra ise Neva perdesi üzerinde sırasıyla Eviç, Dik Acem ve Acem perdeleri kullanılarak Buselik çeşnisi gösterilmiştir. (Şekil 4.52)

- **Ritm**

Cümlenin ilk cümle parçasında sekizlik değerlerden sonra noktali dördlük değerde yazıldığı nota ile kalış yapılmıştır. Aynı değerler ile kalış ikinci cümle parçasında da gerçekleşmiştir. (Şekil 4.52)

- İcra



Şekil 4.54 Hicaz taksim – (c) cümlesindeki icra unsurları

(c) cümlesinin başındaki 8'lik değerlerdeki nota grubu (do – re – mi – fa) üst – alt mızrap sırasıyla çalındıktan sonra Gerdaniye perdesine mızrap vurulmadan önce Muhayyer perdesine çarpma yaparak Gerdaniye perdesine ulaşılmıştır. Aynı figür yani gölge mızrap, (c) cümlesinin 2. cümle parçasında da görülmektedir. Cümlede vurgulu ses tespit edilememiştir. Nüans bakımından taksim geneline göre piano olduğu söylenebilir. (Şekil 4.54)

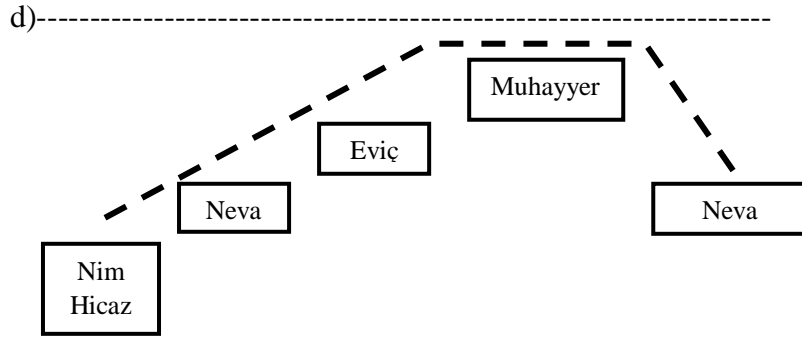
4.2.2.4. (d) cümlesi (0'44'' – 1'03'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.55 Hicaz taksim – (d) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun ikinci cümlesi olan (d) cümlesi 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. (d) cümlesinin başında motif geliştirme yöntemi ile ezgi merdivenleri sayesinde melodi geliştirilmiştir. İkinci cümle parçasından (Hüseyni ile başlayıp Eviç ile devam eden cümle parçası) başlayarak, Tiz Buselik perdesine kadar uzanan melodik yapı çeşitli figürler sonucunda Neva perdesine ulaşmıştır. (Şekil 4.55)



Şekil 4.56 Hicaz taksim – (d) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(d) cümlesinde Nim Hicaz, Neva ve Eviç perdeleri sırasıyla gösterildikten sonra melodik yapı çeşitli figürler ile Neva perdesine gelmektedir. Cümledeki eksen ses Neva perdesidir. (Şekil 4.56)

Cümleye Nişabur çeşnisi ile başlanmış ve ezgi merdivenleri ile motif geliştirerek devam edilmiştir. Devamında yine Hüseyini perdesi üzerinde kısa süreli bir Uşşak çeşnisi gösterildikten sonra Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnisi ile kalış yapılmıştır. (Şekil 4.55)

- **Ritm**

Cümlelerin ilk portesinde sekizlik değerler bulunurken ikinci ve üçüncü portesinde ilk defa otuz ikilik değerde yazdığımız notalar görülmektedir. Bu notalar taksim bu cümlesine ritmik bir zenginlik kazandırmakla birlikte ifadeyi güçlendirmiştir. Otuz ikilik değerlerden sonra dörtlük değerler ile cümle sonunda yavaşlama görülmektedir. (Şekil 4.55)

• İcra

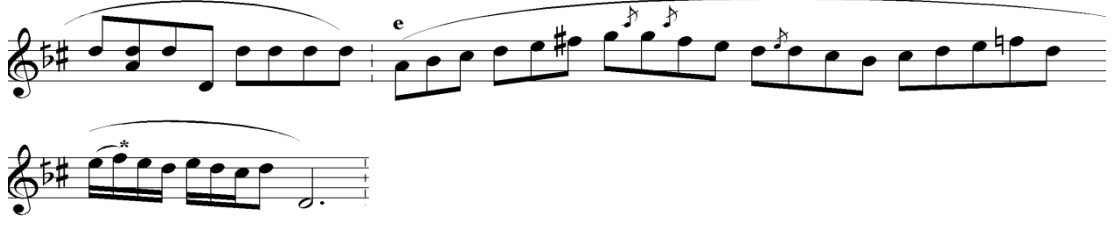


Şekil 4.57 Hicaz taksim – (d) cümlesindeki icra unsurları

(d) cümlesinin ilk cümle parçasında 8'lik değerler üst – alt mızrap vuruşları ile 4'lük değerler ise üst mızrap vuruşları ile çalınmıştır. 2. cümle parçasının başında Eviç perdesinden Gerdaniye perdesine giderken yine mızraplı çarpma ile karşılaşmaktayız. Buradaki mızraplı çarpmalar gidilecek notadaki vurguyu kuvvetlendirmiştir. (d) cümlesinin 2. satırında 32'lik değerlerde gösterilen nota grupları taksime hareketlilik kazandırmış ve ifadeyi güçlendirmiştir. Yine aynı cümlenin 3. satırında 32'lik değerlerdeki nota gruplarından bazı notaların legato ile duyurulduğu gözlemlenmiştir. Bitmez, özellikle 4'lü nota gruplarındaki ikinci sesi legato ile duyurarak ifade tekdüzelikten kurtarmış ve süratli pasajlardaki duyumu yumuşatmıştır. Cümle sonundaki Neva seslerini Dügâh ve Yegâh sesleri ile destekleyerek duyumu güçlendirmiştir. Nüans bakımından cümle girişi piano gerisi fortedir. Vurgular yukarıdaki şekilde gösterilen sesler üzerinde tespit edilmiştir. (Şekil 4.57)

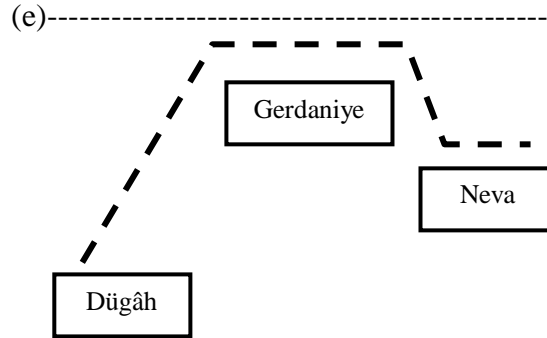
4.2.2.5. (e) cümlesi (1'03'' – 1'10'')

- **Yapı – Melodi**



Şekil 4.58 Hicaz taksim – (e) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun üçüncü cümlesi olan (e) cümlesi 1 cümle parçasından meydana gelmiştir. (e) cümlesi kısa bir cümle olup, Dügâh perdesinden başlanarak Gerdaniye perdesine kadar çıkılmış ve devamında Neva perdesi (Yegâh perdesi ile desteklenerek) gösterilmiştir. (Şekil 4.58)



Şekil 4.59 Hicaz taksim – (e) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

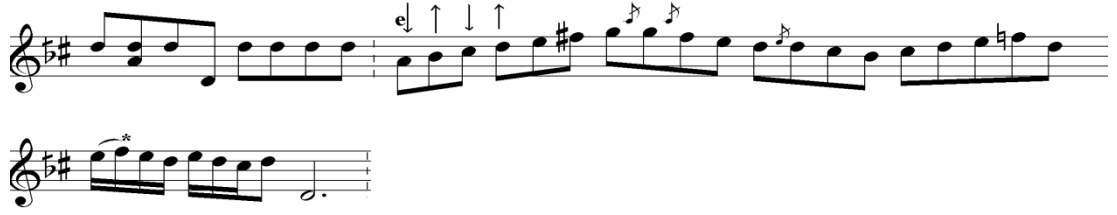
(e) cümlesinde, Dügâh perdesinden Gerdaniye perdesine uzanan bir melodik yapı görülmektedir. Eksen ses Neva perdesidir. (Şekil 4.59)

Bu cümlede adeta bir Hicaz makamı dizisi gösterildikten sonra Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnişi ile kalış yapılmıştır. (Şekil 4.58)

- **Ritm**

Cümle sonuna kadar sekizlik değerde yazdığımız notalar çoğunlukta cümle sonunda 3/4'lük değerde bir kalış yapılmıştır. (Şekil 4.58)

- İcra



Şekil 4.60 Hicaz taksim – (e) cümlesindeki icra unsurları

(e) cümlesinin başındaki 8'lik değerlerle gösterilen nota grubunu üst – alt mızrap vuruşları ile çalarak dengeli bir duyum elde etmiştir. Gerdaniye perdesine ulaştığında unison ve inici iki ses arasında çarpma yapmış ve cümlenin 2. satırının başındaki 16'lık değerlerde yine 4'lü ses grubunun 2. perdesi (mi) üzerinde çıkıcı bir legato kullanmıştır. Bu süratli pasajlardaki legato vuruşları Bitmez'in en karakteristik hareketlerindedir. Cümlenin nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.60)

4.2.2.6. (f) cümlesi (1'10'' – 1'28'')

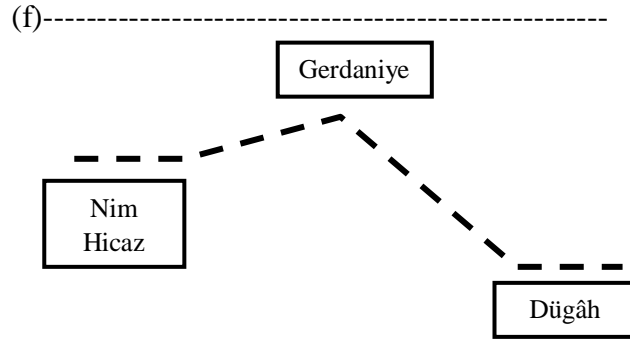
- Yapı – Melodi



Şekil 4.61 Hicaz taksim – (f) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin üçüncü periyodunun ilk cümlesi olan (f) cümlesi 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. (f) cümlesine, Neva – Dügâh ve Neva – Gerdaniye gibi atlamalı sesler kullanılarak başlanılmıştır. İlk cümle

parçasının sonunda Nim Hicaz perdesi gösterildikten sonra ikinci cümle parçasında Irak perdesinden Gerdaniye perdesine kadar uzanan bir melodik yapı görülmektedir. Üçüncü cümle parçasında ise Gerdaniye perdesinden başlayan melodik yapı çeşitli figürler ile kalışı güçlendirmek adına Kaba Dügâh perdesini de kullanarak Dügâh perdesine ulaşmıştır. (Şekil 4.61)



Şekil 4.62 Hicaz taksim – (f) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(f) cümlesinin seyrinde devam eden melodinin, aslında cümle sonunda Dügâh perdesindeki kalışın hazırlayıcısı olduğu görülmektedir. Seyir, ağırlıklı olarak Nim Hicaz, Gerdaniye ve Dügâh perdelerinde gezinmektedir. (Şekil 4.62)

Cümlenin girişinde Eviç perdesi üzerindeki Segâh çeşnisi çok kısa gösterildikten sonra aynı melodinin devamında Nim Hicaz perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu asma kalış, Hicaz çeşnisinin 3. derecesinde yapılan karakteristik kalışlardır. Cümle sonunda yine Dügâh perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi ile cümle sonlandırılmıştır. (Şekil 4.61)

- **Ritm**

Cümle genelinde sekizlik değerde yazdığımız notalar çoğunlukta iken ilk cümle parçasının sonunda 2/4'lük değerde bir kalış görülmektedir. Cümle sonunda otuz ikilik değerde yazılan notalardan sonra sekizlik değerdeki Dügâh perdeleri ve son olarak da dörtlük değerdeki Dügâh perdesi ile cümle sonlanmıştır. (Şekil 4.61)

• İcra



Şekil 4.63 Hicaz taksim – (f) cümlesindeki icra unsurları

(f) cümlesi udun 2. ve 3. tellerindeki atlamalı seslerle başlamakta ve unison iki ses arasında çarpma kullanılarak devam etmektedir. f cümlesinin 3. satırının sonundaki 32'lik değerler ile yazılmış notaların ilk grubunda Nim Hicaz perdesi 3. grubunda ise Dik Kürdi perdesi legato ile çalınmıştır. Burada ki legato ile çalınan notalar 32'lik değerlerdeki süratli notaların duyumunu yumuşatarak duyumu tekdüzelikten kurtarmaktadır. Nüans bakımından cümlelerin forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.63)

4.2.2.7. (g) cümlesi (1'28'' – 1'32'')

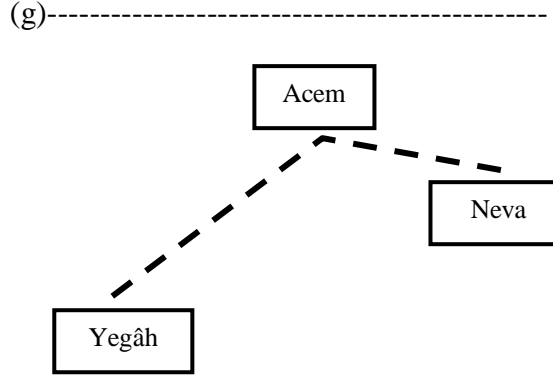
• Yapı – Melodi



Şekil 4.64 Hicaz taksim – (g) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin üçüncü periyodunun ikinci cümlesi olan (g) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (g) cümlesinin ilk cümle parçasında Yegâh perdesinden Acem perdesine kadar uzanmış ve devamında Dügâh

perdesine düşmüş bir yapı ile yine Yegâh perdesinden Acem perdesine kadar uzanmış fakat devamında Neva perdesine düşmüş bir cümle parçası görülmektedir. (Şekil 4.64)



Şekil 4.65 Hicaz taksim – (g) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

(g) cümlesinin seyri, Yegâh perdesinden Acem perdesine uzanan bir oktavı aşmış bir ses sahası içinde gerçekleşmiştir. Tüm bu melodik yapının eksen ses olan Neva perdesindeki kalış için düzenlendiği görülmektedir. (Şekil 4.65)

Cümlenin ilk parçasında Dügâh perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisi, ikinci parçasında ise Neva perdesi üzerindeki Buselik çeşnisi gösterilmiştir. Bu cümleye bakıldığında Hicaz makamı dizilerinden olan Hümayun makamı dizisi (Hicaz 4'lüsü + Buselik 5'lisi) görülmektedir. (Şekil 4.64)

- **Ritm**

Diğer cümlelere göre daha hareketli bir cümle olan (g) cümlesinde otuz ikilik değerler ile yazdığımız notalar çoğunluktadır. (Şekil 4.64)

- İcra



Şekil 4.66 Hicaz taksim – (g) cümlesindeki icra unsurları

(g) cümlesinde Yegâh perdesinden Acem perdesine kadar uzanan tıpkı bir dizi gibi duyulan cümle parçasının başında unison sesler arasında çarpma yaparak cümleye başlanmıştır. (g) cümlesinin 2 cümle parçasında da aynı ifade bulunmaktadır. Cümle başlangıcındaki Yegâh seslerinin arasındaki çarpmalar üst – alt mızrap vuruşlarıyla yapılarak ifadenin akıcı olması sağlanmıştır. Cümle başında crescendo olduğu görülmektedir. (Şekil 4.66)

4.2.2.8. (h) cümlesi (1'32'' – 1'47'')

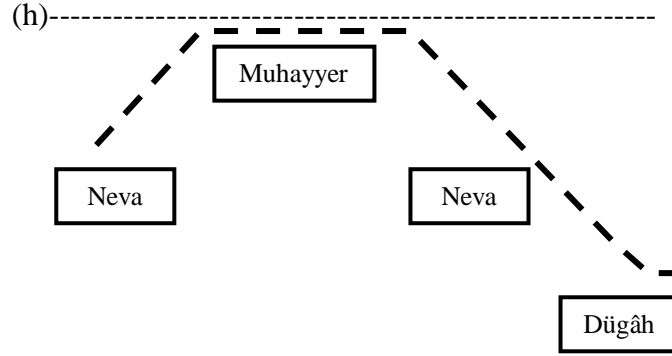
- Yapı – Melodi



Şekil 4.67 Hicaz taksim – (h) cümlesi

Üç periyottan oluşan A bölmesinin üçüncü periyodunun son cümlesi olan (h) cümlesi 4 cümle parçasından meydana gelmiştir. (h) cümlesinin ilk cümle parçasında Neva perdesinden Muhayyer perdesine, ikinci cümle parçasında ise bunun tersi olan

Muhayyer perdesinden Neva perdesine doğru giden bir melodik yapı görülmektedir. (h) cümlesinin üçüncü cümle parçasında çeşitli melodik figürler ile Muhayyer perdesinden Rast perdesine doğru iniş yapılarak Rast perdesi gösterilmiştir. Son cümle parçasında ise Dügâh perdesinden Neva perdesine doğru çıkılmış ve devamında Dügâh perdesine düşülmüştür. (Şekil 4.67)



Şekil 4.68 Hicaz taksim – (h) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

(h) cümlesinde Neva perdesi eksenli bir melodik yapı mevcut olup cümle sonunda Dügâh perdesine düşülmüştür. (Şekil 4.68)

Cümle başında Neva perdesi üzerinde Rast çeşnisi gösterildikten sonra Muhayyer perdesine doğru çıkan bir melodik yapı görülmektedir. Muhayyer perdesinden tekrar Neva perdesine inerek Neva perdesindeki Rast çeşnisi bir kez daha vurgulanmıştır. Devamında çeşitli figürler ile Muhayyer perdesinden Rast perdesine inen bir melodik yapı ile Rast perdesinde Nikriz çeşnisi gösterilmiştir. Nikriz çeşnisi Hicaz çeşnisinin bir tanini altında olup, bu da uygulanması bakımından karakteristik hale gelmiş bir çeşnidir. Cümle sonunda Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi ile kalış yapılmıştır. (Şekil 4.67)

- **Ritm**

Sekizlik ve dörtlük değerinde yazdığımız notaların çoğunlukta olduğu (h) cümlesinin ilk 2 satırında sakin bir yapı devam ederken 3. satırında 32'lik değerlerdeki figürler ile cümleye hareketli bir enerji sağlanmıştır. 2/4'lük değerdeki bir nota ile cümle sonunda kalış yapılmıştır. (Şekil 4.67)

• İcra



Şekil 4.69 Hicaz taksim – (h) cümlesindeki icra unsurları

(h) cümlesinin 3. satırında 32'lik değerlerdeki figürler ile süratli pasajlar elde edilmiştir. Yine 3. satırın sonunda Dügâh perdesinden önce mızraplı çarpma yapmıştır. Cümlelerin son satırında ise Dügâh perdesinden Neva perdesine ve Neva perdesinden Nim Hicaz perdesine glissando ile gelerek sesler arasındaki ifadeyi zenginleştirmiş ve hemen ardından Dik Kürdi perdesinde tekrarlı bir şekilde üst – alt mızrap vuruşu ile çarpma yaparak bu cümlelerin sonundaki kalışı kuvvetlendirmiştir. Nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.65)

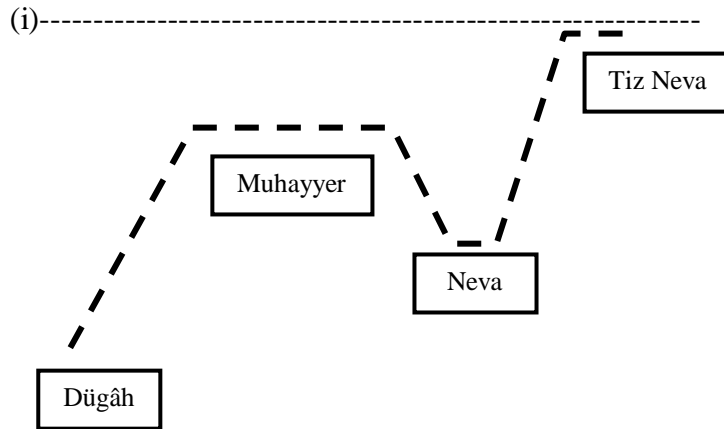
4.2.2.9. (i) cümlesi (1'47'' – 2'08'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.70 Hicaz taksim – (i) cümlesi

Tek periyottan oluşan B bölmesinin ilk cümlesi olan (i) cümlesi 4 cümle parçasından meydana gelmiştir. (i) cümlesinde, Dügâh perdesinden Gerdaniye perdesine atılarak Neva perdesine düşülmüş ve devamında Muhayyer perdesi gösterilmiştir. İkinci cümle parçasında Neva perdesi üzerinde kalış yapılarak üçüncü cümle parçasına geçilmiştir. Ve burada (üçüncü cümle parçası) yine motif geliştirme yöntemi ile Gerdaniye, Muhayyer ve Dik Sünbüle perdelere kadar çıkılarak melodi zenginleştirilmiştir. Dördüncü cümle parçasında ise Muhayyer perdesinden Tiz Neva perdesine kadar çıkılmış ve devamında çeşitli melodik yapılarla Dügâh perdesine kadar düşülmüştür. (Şekil 4.70)



Şekil 4.71 Hicaz taksim – (i) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(i) cümlesinde geniş ses aralıkları kullanılmıştır. Cümlenin 2. satırında ezgi merdivenleri ile motif geliştirilmiş ve Tiz Neva perdesine ulaşılmıştır. (Şekil 4.71)

Cümlenin girişinde Neva perdesi üzerindeki Rast çeşnisi, çeşninin son sesi olan Muhayyer perdesinde sonlanıyor ve devamında tekrar Neva perdesi üzerinde Rast çeşnisi gösteriliyor. (i) cümlesinin 2. satırının sonundaki melodide Muhayyer perdesin üzerinde Hicaz çeşnisi gösterilerek makamın tiz bölgeden genişlemesi de gösterilmiştir. Cümle sonunda Tiz Neva perdesinden aşağı doğru uzanan melodi Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi ile sonlanmaktadır. (Şekil 4.70)

• Ritm

Cümle genelinde sekizlik değerde notaya yazdığımız sesler hâkimdir. İlk 3 cümle parçasında sekizlik değerlerle yapılan ezgiler, cümle parçası sonlarında sekizlikten büyük bir değerdeki notalar ile sonlandırılarak kalış yapılmıştır. (Şekil 4.70)

• İcra



Şekil 4.72 Hicaz taksim – (i) cümlesindeki icra unsurları

(i) cümlesinin ilk satırındaki Rast ve tekrarlı Dügâh perdeleri, taksimın meyan cümlesinin girişi olan bu cümlede kuvvetli bir şekilde duyulması bakımından sadece üst mızrap vurularak çalınmıştır. (i) cümlesinin 2. satırındaki ezgi merdivenlerinde üst – alt mızrap vurularak dengeli bir duyum sağlanmıştır. Bu cümlenin 2. satırının sonunda başlayan Gerdaniye teli üzerindeki melodi hareketleri ud sazını icra edenler tarafından sıkça tercih edilmekte ve duyum açısından da olumlu neticeler vermektedir. Bu telin üzerindeki melodik hareketler (Gerdaniye teki üzerindeki)

Yorgo Bacanos'un taksimlerinde de sıkça görülmektedir. Bitmez, Gerdaniye teli üzerindeki melodileri çalarken mızrabını biraz daha kafese doğru yaklaştırarak o bölgedeki duyumu yumuşatmayı tercih etmiştir ve bunun sayesinde diğer tellere göre daha gergin olan Gerdaniye telinde daha parlak ve naif bir ton elde etmiştir. (i) cümlesinin son satırında Gerdaniye perdesinden Tiz Nim Hicaz perdesine ve Muhayyer perdesinden Tiz Neva perdesine glissando ile gelerek yine bu teldeki ifadeyi zenginleştirmiştir. Nüans bakımından ilk portenin forte diğer portelerin piano olduğu söylenebilir. (Şekil 4.72)

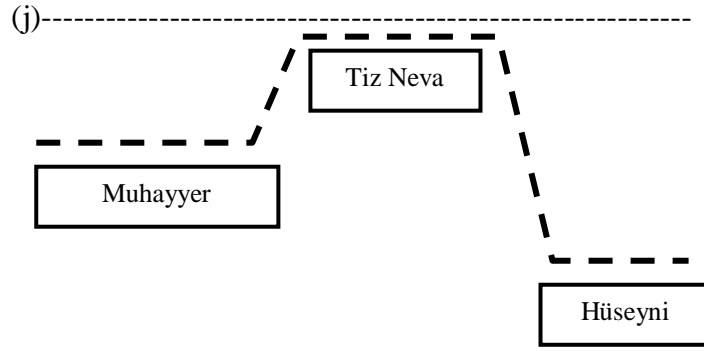
4.2.2.10. (j) cümlesi (2'08'' – 2'25'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.73 Hicaz taksim – (j) cümlesi

Tek periyottan oluşan B bölmesinin ikinci cümlesi olan (j) cümlesi 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. Gerdaniye perdesinden başlanarak Tiz Nim Hicaz perdesi gösterilmiş ve Muhayyer perdesine düşülmüştür. Cümle devamında Dügâh perdesi ile desteklenerek Muhayyer perdesi vurgulanmış ve Tiz Neva perdesinden Hüseyini perdesine çeşitli figürler ile inilerek Hüseyini perdesi vurgulanmıştır. (j) cümlesinin üçüncü cümle parçasında ise Eviç – Gerdaniye – Muhayyer sesleri ısrarla vurgulanarak yine Hüseyini perdesine düşülmüştür. (Şekil 4.73)



Şekil 4.74 Hicaz taksim – (j) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(j) cümlesinde melodik yapı, daha çok Muhayyer eksenli bir grafik çizmiştir. Sırasıyla Muhayyer, Tiz Neva ve Hüseyni perdeleri gösterilmiştir. (Şekil 4.74)

Makamın tiz tarafının gösterildiği bu cümlede Muhayyer perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi ile kalış yapılmıştır. Ayrıca bu kalış yerindeki Hicaz çeşnisinin tiz bölgeye simetrik olarak genişlemesini de gösterir. Cümle devamında Hüseyni perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. (Şekil 4.73)

- **Ritm**

Cümlede sekizlik değerde yazdığımız notalar ağırlıkta olmakla birlikte, son cümle parçasında onaltılık değerler ile yazılmış üçlü nota grupları cümlede ritmik açıdan folklorik bir etki bırakmıştır. (Şekil 4.73)

• İcra



Şekil 4.75 Hicaz taksim – (j) cümlesindeki icra unsurları

(j) cümlesinin başındaki 8'lik değerlerdeki notaları üst – alt mızrap vuruşları ile çalan Bitmez, Gerdaniye perdesinden Tiz Nim Hicaz perdesine glissando ile kaydırma yapmış ve hemen devamında ki iki 16'lık değerdeki Dik Sünbüle perdeleri arasına çarpma koyarak (iki unison ses arasında çarpma) bir pozisyon içinde birden çok süsleme unsurunu ustalıkla kullanmıştır. (j) cümlesinin ilk satırının sonlarında Dügâh perdesi ile desteklediği Muhayyer seslerini üst – alt mızrap vuruşları ile duyuran Bitmez devamında Muhayyer perdesinden Tiz Neva perdesine glissando ile gelerek, Tiz Neva perdesinden 8'lik nota değerleri ile üçlü nota grupları halinde Hüseyini sesine kadar inmiştir. Cümlelerin 3. portesinde Hüseyini sesinden Gerdaniye sesine glissando ile gelerek devamındaki 16'lık değerlerde fa# - sol – la notalarını üçlü nota grubu şeklinde tekrarlayarak burada folklorik bir duyum elde etmiştir. Cümlelerin üçüncü portesinde crescendo olduğu görülmekte ve cümlelerin geneli forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.75)

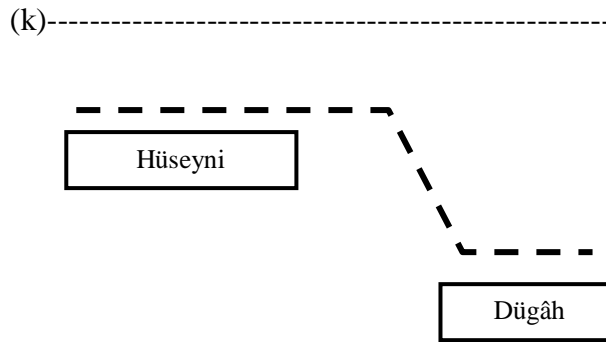
4.2.2.11. (k) cümlesi (2'25'' – 2'40'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.76 Hicaz taksim – (k) cümlesi

Tek periyottan oluşan B bölmesinin son cümlesi olan (k) cümlesi 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. (k) cümlesinde, (j) cümlesinin de etkisi ile Hüseyni perdesindeki vurgu devam ettirilmiş olup yer yer Dügâh ve Hüseyni perdeleri aynı anda duyulacak şekilde folklorik bir ifade sergilenmiştir. Cümle sonunda Dügâh perdesinden Hüseyni perdesine, Hüseyni perdesinden de Nim Hicaz perdesine düşülmüş ve oradan da Dügâh perdesine düşülerek karar verilmiştir. Taksim, bir parça arasında icra edildiği için, taksimin sonunda Kaba Dügâh, Hüseyniâşiran ve Dügâh sesleri ritmik ve aynı anda duyulacak şekilde tellere vurularak devam edecek olan parçaya bağlantı yapılmıştır. (Şekil 4.76)



Şekil 4.77 Hicaz taksim – (k) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

Hüseyni perdesi ekseninde başlayan melodik yapı, çeşitli figürler ile işlenerek Dügâh perdesinde bitmiştir. (Şekil 4.77)

Taksimın son cümlesi olan (k) cümlesinde, Hüseyni perdesi üzerinde uzunca kalındıktan sonra Dik Kürdi perdesi üzerinde bir asma kalış yapılmıştır. Bu kalış Hicaz çeşnisinin 2. derecesinde yapılan karakteristik bir asma kalıştır. Hemen ardından Hicaz'ın 3. derecesi üzerinde olan Nim Hicaz perdesinde de asma kalış gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi ile taksim sonlandırılmıştır. (Şekil 4.76)

- **Ritm**

Cümle, taksimın son cümlesi olmasına rağmen udun ikinci ve üçüncü teline birden vurarak duyurulan sekizlik değerdeki Dügâh ve Hüseyni sesleriyle başlıyor. Bu figür cümleye hem hareket kazandırıyor hem de folklorik bir ifade katıyor. Cümlenin 2. ve 3. portesinde otuz ikilik değerinde yazdığımız küçük figürlerde bulunmaktadır. Cümle sonunda Kaba Dügâh, Hüseyñaşiran ve Dügâh perdelerine ritmik bir biçimde aynı anda vurularak taksim sonlandırılıyor. (Şekil 4.76)

- **İcra**



Şekil 4.78 Hicaz taksim – (k) cümlesindeki icra unsurları

Cümlenin 2. satırındaki Dügâh ve Hüseyni seslerinin aynı anda duyulacak şekilde farklı nota tartımları ile tellere vurulması bir önceki satırda başlayan folklorik yapının devam ettirildiğinin göstergesidir. Bu figürlere benzer ifadeler Yorgo Bacanos'un Hüseyni taksiminde de görülmektedir. Bu folklorik ifadeleri katan figürlerden sonra 32'lik değerlerde kısa bir süratli pasaj ile bu melodiyi devam ettiren Bitmez, yine bu süratli pasajlar içerisinde kimi sesleri legatolar ile duyurarak

ifadeyi oldukça yumuŖatmıŖtır. Taksiminde uyguladığı tüm bu figürler Bitmez'in gelenekdeki icralardan ciddi anlamda beslendiğini ve bu sazı geleneğe uygun fakat modern çizgiler çerçevesinde icra ettiğini göstermektedir. Taksim sonu olan bu cümlenin 4. satırında Dik Kürdi perdesinde yapılan çarpmalardan hemen sonra yine 32'lik değerlerde küçük bir sratlı pasaj ile karar gçlendirilmiŖtir. Karar perdesi zerindeki Kaba Dügâh – HseyinaŖıran – Dügâh seslerinin aynı anda ritmik bir Ŗekilde duyurulması aslında taksimden sonra hemen devam edecek olan esere hazırlık niteliği taŖımaktadır. (Ŗekil 4.78)

4.3. Hüseyini Taksim

Hüseyini taksim, Mehmet Bitmez'in henüz hazırlık aşamasında olan yayımlanmamış taksim ağırlıklı CD çalışmasından alınmıştır. Hazırlık aşamasında olan albüm içinde başlı başına bir track olan bu taksim süresi 3 dakika 05 saniyedir.

Udun 5. teli Yegâh, 6. teli ise Kaba Dügâh olarak akort edilmiş olup, Bolâhenk düzeni kullanılarak icra edilmiştir.

4.3.1. Form Özellikleri

4.3.1.1. Biçim

A (Giriş - Karar)

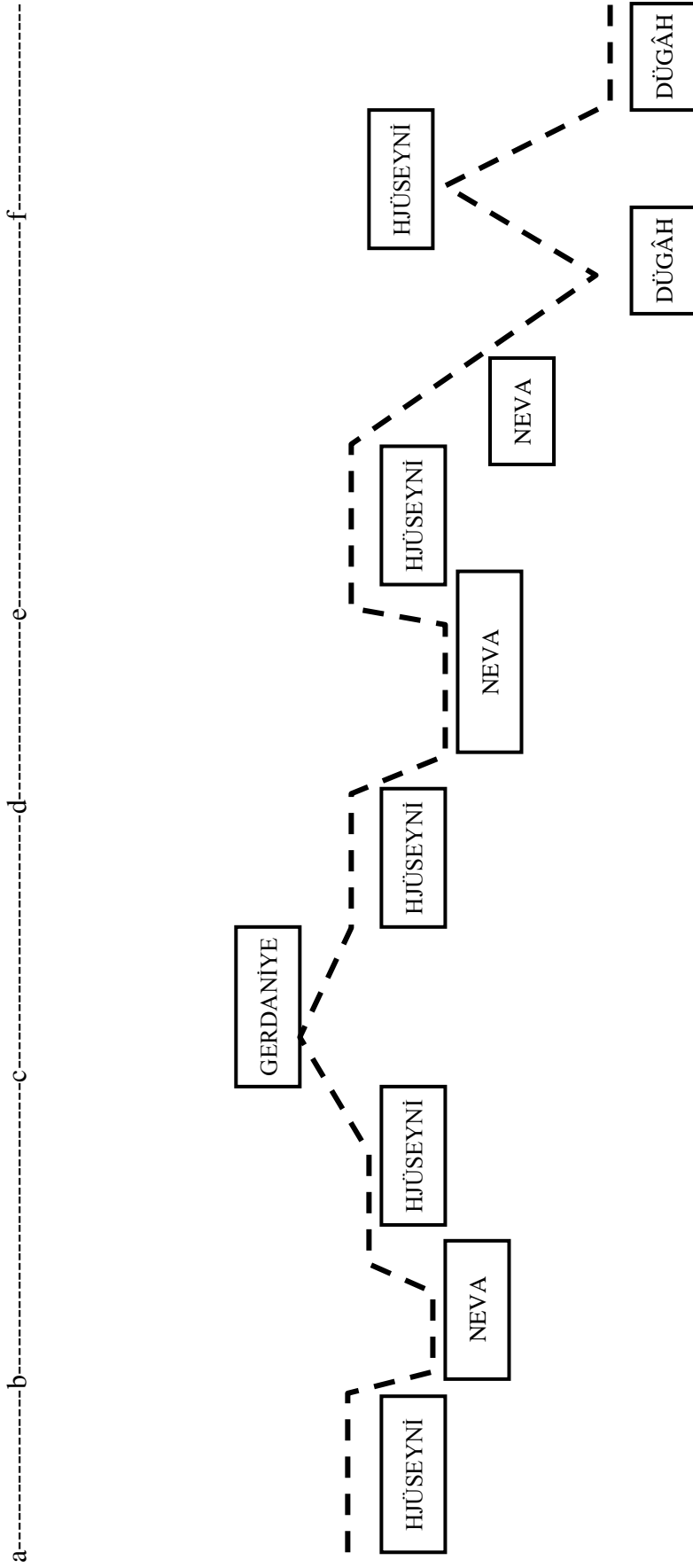
B (Meyan - Karar)

4.3.1.2. Yapı

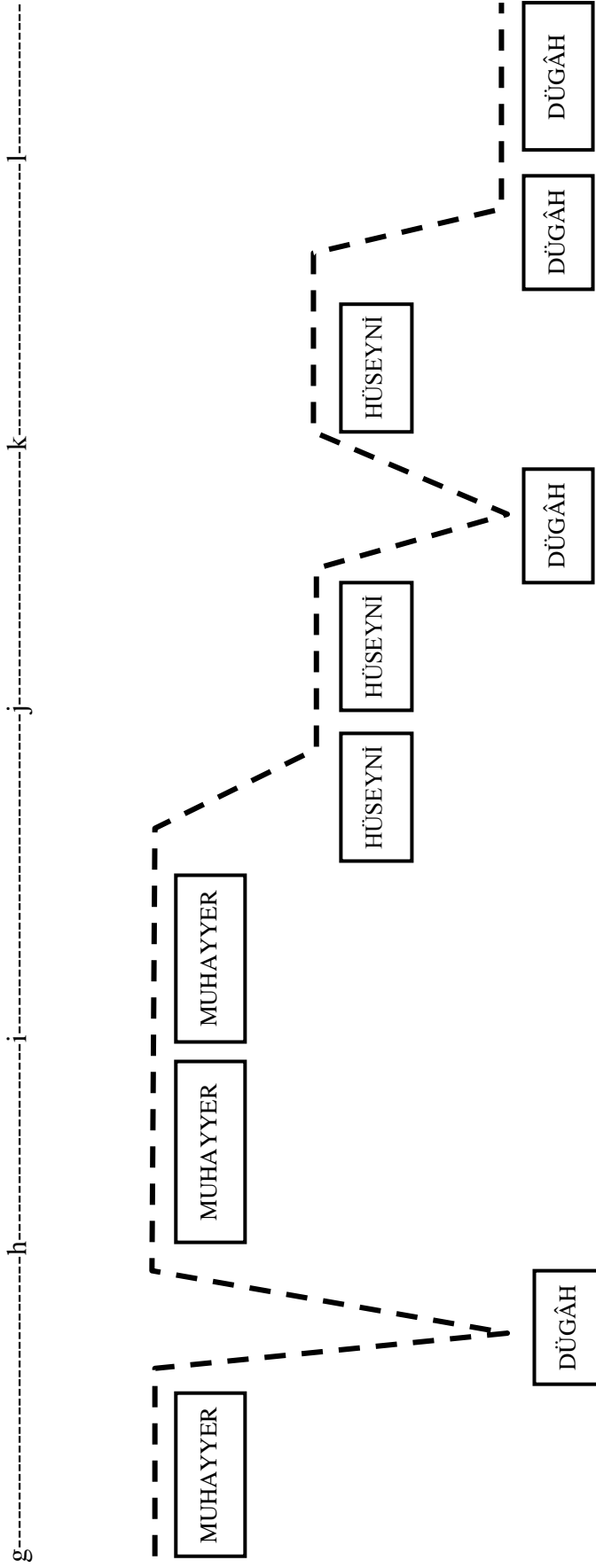
A [(a^{16''} + b^{34''} + c^{44''}) + (d^{56''} + e^{1'14''} + f^{1'30''})]

B [(g^{1'38''} + h^{2'04''} + i^{2'16''}) + (j^{2'27''} + k^{2'37''} + l^{3'05''})]

Cümle harflerinin sağ üst köşelerindeki zamanı gösteren rakamlar, cümlelerin bittiği noktayı ifade etmektedir.



Şekil 4.79 - Hüseyni taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar



Şekil 4.79 devam - Hüseyini taksimdeki hâkim sesler ve asma kalışlar

4.3.1.3. Üslup

Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanılış biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak klasik üsluba yakın bir şekilde icra edilen bu taksim, ayrıca; Anadolu Hüseyini'si diye tabir edilen folklorik bir anlayışı da içerisinde barındırmaktadır. İncelemeye aldığımız bu taksim, genel hatlarıyla geleneksel çizgide olsa da içinde hızlı pasajlar ve birden fazla seslerin aynı anda duyurulması gibi modern unsurları da içermektedir. Ancak taksimdeki figürler, cümle yapıları, melodik ve ritmik yapılar fazlasıyla klasik zevki taşımaktadır.

Hüseyini taksim, herhangi bir eserin başında, arasında veya sonunda icra edilmediğinden dolayı başlı başına taksim olarak nitelendirilebilir. Başlı başına taksim türü, geçmişteki ustalar tarafından da sıkça kullanılmış bir taksim çeşididir. Örneğin Tanburi Cemil Bey'in Nihavend taksimi gibi.

4.3.2. Taksimdeki Cümleler

4.3.2.1. (a) cümlesi (0 – 0'16'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.80 Hüseyini taksim – (a) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin birinci periyodunun ilk cümlesi olan (a) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Hüseyini perdesinden Gerdaniye perdesine ve oradan da çeşitli figürler ile tekrara Hüseyini perdesine gelinmiştir. (Şekil 4.80)

sağlamıştır. İkinci cümle parçasının başındaki üçlü nota grubunun arasında iki unison ses arasında çarpma ve devamında üç unison ses arasında çarpma yaparak bu vurguyu tekrarlamıştır. Cümlenin sonlarındaki 8'lik değerlerdeki Hüseyini perdelerine üst – alt mızrap vuruşlarıyla dengeli bir duyum elde etmiştir. Nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.82)

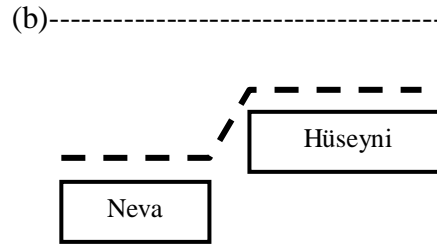
4.3.2.2. (b) cümlesi (0'16'' - 0'34'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.83 Hüseyini taksim – (b) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin birinci periyodunun ikinci cümlesi olan (b) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Hüseyini perdesinden Muhayyer perdesine uzanan melodik yapı buradan Dügâh perdesine kadar düşmüş ve devamında yine Hüseyini perdesine ulaşmıştır. (Şekil 4.83)



Şekil 4.84 Hüseyini taksim – (b) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

(b) cümlesinde de Hüseyini eksenli bir melodik yapı hâkim iken cümlenin girişinde Neva perdesi de vurgulanmıştır. (Şekil 4.84)

Neva perdesi üzerinde Buselik çeşni ile girilmekte ve devamında da Neva perdesi tekrarlanarak bir kez daha Neva'daki Buselik çeşni gösterilip Dügâh perdesine Hüseyni çeşni ile düşülüyor. Cümle sonunda ise Hüseyni perdesi üzerindeki Uşşak çeşni gösterilerek burada bir kalış yapılmaktadır. (Şekil 4.83)

- **Ritm**

Cümle genelinde sekizlik değerde yazdığımız notalar fazla olmakla birlikte cümle sonunda sekizlik bir değerle kalış yapıldıktan sonra yaklaşık 3/4'lük bir es'le kalış uzatılmıştır. (Şekil 4.83)

- **İcra**



Şekil 4.85 Hüseyni taksim – (b) cümlesindeki icra unsurları

(b) cümlesinin başındaki 8'lik değerleri üst – alt mızrap sırasıyla çalan Bitmez, devamında iki unison ses arasında çarpma yaparak Hüseyni perdesini vurgulamış ve Neva – Yegâh gibi oktav seslerini de üst mızrap vurarak ifadeyi zenginleştirmiştir. (b) cümlesinin 2. portesinde Neva perdesinden Gerdaniye perdesine glissando ile giden Bitmez hemen ardından arka arkaya unison iki ses arasında çarpma yaparak melodideki akıcılığı sağlamıştır. (b) cümlesinin sonunda ise Dügâh ve Hüseyni perdelerini üst – üst mızrap vuruşu ile duyurmuş yani gelenekte de çok sık kullanılmış olan mızrap kaydırma tekniğini kullanmıştır. Nüans bakımından cümle genel olarak forte olmakla birlikte, cümle sonunun piano olduğu söylenebilir. (Şekil 4.85)

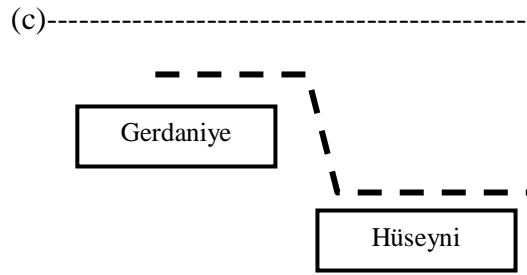
4.3.2.3. (c) cümlesi (0'34'' - 0'44'')

- **Yapı – Melodi**



Şekil 4.86 Hüseyini taksim – (c) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin birinci periyodunun son cümlesi olan (c) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Şekil 4.86)



Şekil 4.87 Hüseyini taksim – (c) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıflar

(c) cümlesinde de eksen ses Hüseyini perdesi olup, cümle başında Gerdaniye perdesi de gösterilmiştir. (Şekil 4.87)

İlk cümle parçasının sonunda Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnisi ile küçük bir kalış yapıldıktan sonra Hüseyini perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. (Şekil 4.86)

- **Ritm**

Cümle boyunca sekizlik değerde yazdığımız notalar hâkimdir. Birinci ve ikinci cümle parçasının sonundaki kalıflar sekizlik değerden daha büyük bir değerde yapılmıştır. (Şekil 4.86)

- İcra



Şekil 4.88 Hüseyini taksim – (c) cümlesindeki icra unsurları

(c) cümlesindeki 8'lik ve 16'lık değerlerdeki notaların hepsi üst – alt mızrap sırasıyla çalınarak dengeli bir duyum elde edilmiştir. Bu cümlede de yer yer unison iki ses arasında çarpmalar yapan Bitmez, komşu iki sesler arasındaki vurguyu belirtmiştir. Nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.88)

4.3.2.4. (d) cümlesi (0'44'' - 0'56'')

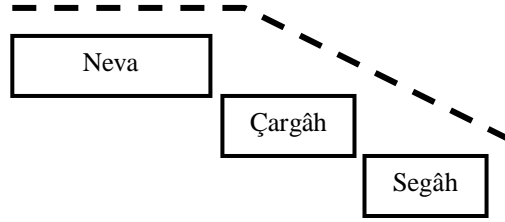
- Yapı – Melodi



Şekil 4.89 Hüseyini taksim – (d) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun birinci cümlesi olan (d) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Dügâh perdesinden Gerdaniye perdesine doğru atlayarak başlamış devamında ise çeşitli figürler ile sırasıyla Neva perdesi, Çargâh perdesi ve Segâh perdeleri gösterilmiştir. (Şekil 4.89)

(d)-----



Şekil 4.90 Hüseyini taksim – (d) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(d) cümlesinde eksen ses Neva perdesidir. Bununla birlikte cümle sonunda Çargâh ve Segâh perdelerinde küçük ifadelerle önem kazandırılmıştır. (Şekil 4.90)

Cümlenin girişinde Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnisi gösterildikten sonra cümle sonuna doğru onun bir tanini altında olan Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisi gösterilmiştir. Cümle sonunda ise Segâh perdesi üzerinde eksik Segâh çeşnisi gösterilerek cümle sonlandırılmış diğer cümleye hazırlık yapılmıştır. (Şekil 4.89)

• Ritm

İlk cümle parçası sonunda sekizlik değerde yazdığımız notalar ile kalış yapılmış ve bu kalış 1/4'lük es ile uzatılmıştır. Çargâh perdesindeki kalış 2/4'lük değerde, Segâh perdesindeki kalış ise 2/4'lük değerdeki nota ve es ile uzatılmıştır. (Şekil 4.89)

• İcra



Şekil 4.91 Hüseyini taksim – (d) cümlesindeki icra unsurları

(d) cümlesinde udun 2 açık telini kullanan Bitmez, Dügâh perdesinden (3. tel) Gerdaniye perdesine (1. tel) atlayarak uddan elde ettiği parlak ton ile cümleye başlamaktadır. Devamındaki melodileri üst –alt mızrap sırasıyla çalmıştır. (d)

cümlesinin 2. portesinin başında Hüseyini perdesinden önce gölge mızrap diye nitelendirebileceğimiz küçük bir çarpma yaparak Hüseyini perdesine başka bir renk katmıştır. Diğer cümlelerde de sık sık yaptığı gibi bu cümlede de iki unison ses arasında çarpmalar yapmıştır. Cümle nüans bakımından fortedir. (Şekil 4.91)

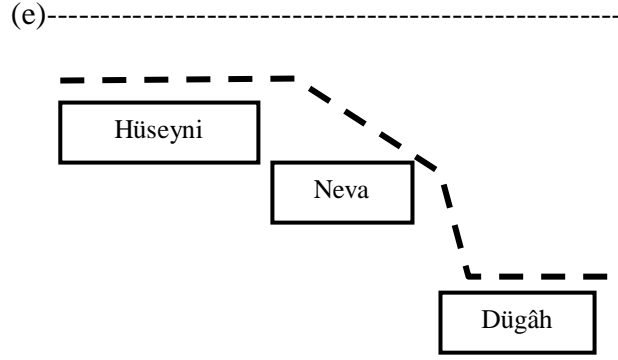
4.3.2.5. (e) cümlesi (0'56'' - 1'14'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.92 Hüseyini taksim – (e) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun ikinci cümlesi olan (e) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Dügâh perdesinden başlayan melodik yapı Hüseyini perdesine doğru yönelmiş ve devam eden melodi cümle sonunda tekrar Dügâh perdesine düşmüştür. A bölmesinin (d+e+f) periyodu bu bölmenin karar kısmını oluşturduğundan, bu bölmedeki cümlelerde Dügâh perdesine doğru eğilimler sıkça görülmektedir. (Şekil 4.92)



Şekil 4.93 Hüseyni taksim – (e) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıflar

(e) cümlesinde eksen ses, cümle başında Hüseyni perdesi iken cümle sonunda ise Dügâh perdesidir. Genel olarak bakıldığında ise tüm melodi yürüyüşlerinin Dügâh perdesindeki kalışı vurgulamak adına olduğundan eksen ses Dügâh perdesidir de denilebilir. (Şekil 4.93)

Cümle girişinde Neva perdesi üzerinde Rast çeşnisi gösterilerek başlanmış ve küçük aralıklardaki atlamalı sesler ile Neva'daki Rast çeşnisi tekrar vurgulanmıştır. Cümle sonunda Dügâh perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi ile cümle sonlandırılmıştır. (Şekil 4.92)

- **Ritm**

Ritm açısından hareketli bir cümle olan (e) cümlesinin girişinde sekizlik değerler çoğunluktadır. İkinci portedeki Neva perdesindeki kalışlar sekizlik değerler ile yapılmış ve ardından 1/4'lük es ile uzatılmıştır. Yer yer triole kalıpları bulunmaktadır. Cümlenin sonundaki 32'lik değerler ritme harekete kazandırmıştır. (Şekil 4.92)

• İcra



Şekil 4.94 Hüseyini taksim – (e) cümlesindeki icra unsurları

(e) cümlesine Dügâh ve Hüseyini perdelerini vurgulayarak girdikten sonra bu iki sesin aynı anda duyulacağı şekilde tellere vurarak folklorik bir ifade sergilemiştir. Hüseyini – Dügâh ve Neva – Dügâh atlamaları ile folklorik ifadeyi devam ettirirken Gerdaniye perdeleri, Neva perdeleri ve cümlelerin sonundaki Segâh perdeleri üzerinde yaptığı unison iki ses arasındaki çarpımları ile duyumu zenginleştirmiştir. (e) cümlesinin sonundaki 32'lik değerlerde yazılmış nota grubundaki Çargâh perdesini legato ile çalarak, bu süratli değerlerdeki ifadeyi yumuşatmıştır. Vurgu yerleri notada tespit edilmiştir. Nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.94)

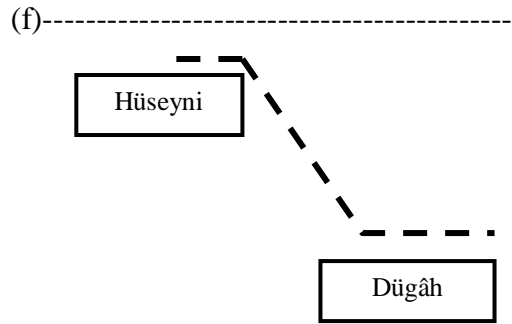
4.3.2.6. (f) cümlesi (1'14'' - 1'30'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.95 Hüseyini taksim – (f) cümlesi

İki periyottan oluşan A bölmesinin ikinci periyodunun son cümlesi olan (f) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Dügâh perdesinden başlayan melodi Hüseyini perdesini vurgulayarak tiz bölgeye ulaşmış ve bu bölgede gezindikten sonra karar perdesi olan Dügâh perdesine doğru yönelmiştir. (Şekil 4.95)



Şekil 4.96 Hüseyini taksim – (f) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

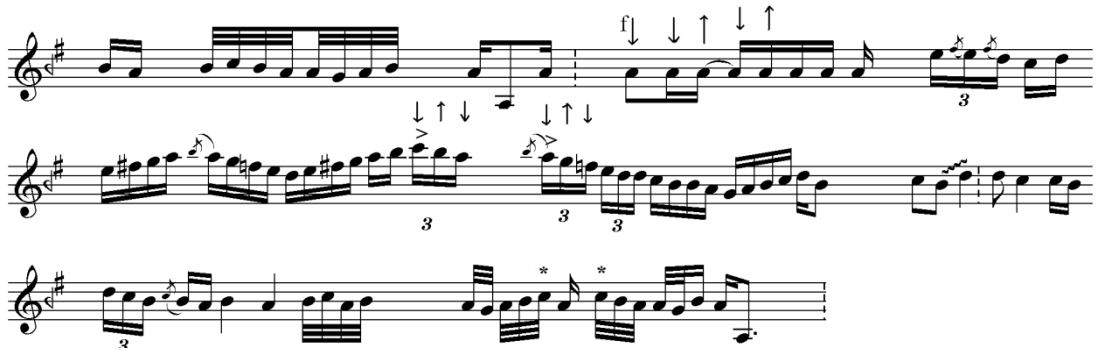
(f) cümlesindeki melodik yapıda eksen ses tam anlamıyla Dügâh perdesidir. Cümle girişinden itibaren kurulan çeşitli ifadeler Dügâh perdesine yöneliktir. (Şekil 4.96)

Cümle boyunca pek bir kalış yapılmamakla birlikte genel olarak Hüseyini makamı dizisi (Hüseyini 5'lisi+Uşşak 4'lüsü) içerisinde seyir edilmiştir. (Şekil 4.95)

- **Ritm**

Onaltılık değerde yazdığımız notaların çoğunlukta olduğu ve triole kalıplarının da bulunduğu (f) cümlesi A bölmesinin son cümlesi olmasına rağmen ritmik bakımdan içerdiği hareketli kalıplar sayesinde taksimdeki ritmi düşürmemiştir. (Şekil 4.95)

- **İcra**



Şekil 4.97 Hüseyini taksim – (f) cümlesindeki icra unsurları

(f) cümlesinin başındaki 16'lık değerlerdeki Dügâh perdelerinde üst – alt mızrap sırasını takip eden Bitmez, devamında Hüseyini perdesine yönelip burada iki unison ses arasında çarpma yaparak tiz bölgeye doğru yönelmiştir. (f) cümlesinin 2. portesinde Muhayyer perdeleri arasında çarpma yaparak devam eden melodiyi güçlendirmiştir. 2. portenin ortalarında bulunan üçlü gruplardaki notaların ilk seslerini her zaman üst mızrap vurarak bu üçlü gruplarda ilk sesteki vurguyu belirtmiştir. 2. portenin sonuna Segâh perdesinden Neva perdesine glissando ile giderek duyumu tek düzelikten çıkartmıştır. Bitmez'in icralarındaki 32'lik değerlerde olan nota gruplarının içinde sık sık karşılaştığımız legato unsuru bu cümlede de karşımıza çıkmaktadır. Cümlenin son portesinde 32'lik değerler ile yazılmış notalarda Çargâh perdeleri legato ile çalınarak sürat içindeki bu motifler yumuşak bir ifade kazanmıştır. Vurgu notada da gösterildiği üzere 2. portedeki triole kalıplarının ilk seslerinde bulunmaktadır. Nüans bakımından fortedir. (Şekil 4.97)

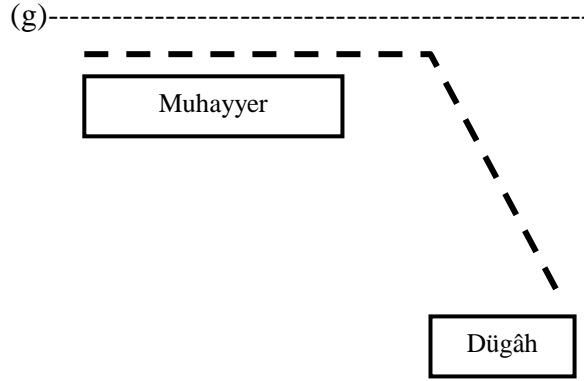
4.3.2.7. (g) cümlesi (1'30'' - 1'38'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.98 Hüseyini taksim – (g) cümlesi

İki periyottan oluşan B bölmesinin birinci periyodunun ilk cümlesi olan (g) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Dügâh perdesinden başlayarak Muhayyer perdesine kadar uzanan melodik yapı meyan kısmına hazırlık niteliği taşımaktadır. Cümlelerin 2. kısmında ise Muhayyer perdesinden Dügâh perdesine uzanan bir yapı görülmektedir. (Şekil 4.98)



Şekil 4.99 Hüseyini taksim – (g) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

B bölmesinin ilk cümlesi olan (g) cümlesinde eksen ses Muhayyer perdesidir. Meyan bölümü olarak ta nitelendirebileceğimiz bu bölümde Muhayyer perdesi kuvvetle hissedilmektedir. (Şekil 4.99)

Cümlenin başlangıcında Dügâh perdesinden Muhayyer perdesine kadar tam bir Hüseyini makamı dizisi şeklinde gelen melodik yapı devamında da yine Hüseyini makamı dizisi ile fakat farklı figürlerle Dügâh perdesine kadar inmiştir. Burada Dügâh perdesi üzerinde Hüseyini çeşnisi elde edilmiştir. (Şekil 4.98)

- **Ritm**

Meyan bölümünün girişi olan (g) cümlesinin neredeyse tamamı otuz ikilik değerde yazdığımız notalardan oluşmaktadır. Birinci ve ikinci cümle parçalarının sonunda noktalı dörtlük ve iki dörtlük değerle kalış yapılan cümlede ritm oldukça tempoludur. (Şekil 4.98)

- **İcra**



Şekil 4.100 Hüseyini taksim – (g) cümlesindeki icra unsurları

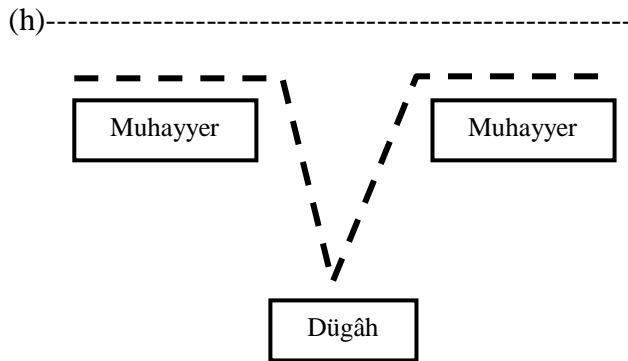
B bölmesinin ve meyan bölümünün ilk cümlesi olan (g) cümlesinde 32'lik değerler ile etkili bir meyan girişi yapılmıştır. Bitmez'in 32'lik değerleri icrasında karşılaştığımız legatolar burada da görülmektedir. 32'lik değerlerin başladığı ilk gruptaki Çargâh perdesi ve cümlenin 2. portesindeki ilk nota grubundaki Segâh perdesi legato ile çalınarak 32'lik değerlerdeki ifade yumuşatılmış ve yorum açısından tek düzelikten kurtulmuştur. Cümlenin 2. portesinin sonunda başlayıp cümlenin sonuna kadar giden 32'lik grupta ise üst – alt mızrap sırası bozulmadan icra edilmiştir. Vurgu cümle girişindeki Dügâh perdesinde tespit edilmiştir. (Şekil 4.100)

4.3.2.8. (h) cümlesi (1'38'' - 2'04'')

- Yapı – Melodi

Şekil 4.101 Hüseyini taksim – (h) cümlesi

İki periyottan oluşan B bölmesinin birinci periyodunun ikinci cümlesi olan (h) cümlesi 4 cümle parçasından meydana gelmiştir. Bir önceki cümlede başlamış olan meyan kısmı devam ettirilmektedir. Burada Muhayyer ve Tiz Çargâh perdesi civarında melodiler kurulup meyan hissi kuvvetlendirilmiştir. (h) cümlesinin 2. cümle parçasında Dügâh perdesinden Tiz Muhayyer perdesine kadar uzanan melodik yapıda 2 oktavlık ses sahası kullanılmıştır. Yine aynı cümlelerin 4. cümle parçasında ise Muhayyer perdesinden Tiz Hüseyini perdesine oradan da Dügâh perdesine yönelen bir melodik yapı görülmektedir. (Şekil 4.101)



Şekil 4.102 Hüseyini taksim – (h) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

Meyan kısmının 2. cümlesi olan (h) cümlesinde eksen ses Muhayyer perdesidir. Cümledeki tüm yapılar Muhayyer perdesini kuvvetlendirmek adına geliştirilmiştir. (Şekil 4.102)

(h) cümlesine Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak çeşni gösterilerek başlanmış ve bu çeşni cümle içerisinde sık sık tekrarlanmıştır. Cümlede 2. satırının sonunda başlayan Dügâh perdesinden Tiz Muhayyer perdesine oradan da tekrar Dügâh perdesine kadar 2 oktavlık ses sahasının kullanıldığı cümle parçasında tam anlamıyla bir Hüseyni makamı dizisi duyurulmuştur. Cümlede son satırının başında ise Tiz Hüseyni perdesinden Muhayyer perdesine doğru inerek burada bir Hüseyni 5'lisi gösterilmiştir. (Şekil 4.101)

• Ritm

Cümlede birinci ve ikinci cümle parçasında sekizlik değerde yazdığımız notalar çoğunluktadır. Üçüncü ve dördüncü cümle parçasında ise onaltılık değerdeki notalar da görülmektedir. Cümlede sonunda 1/4'lük değerde nota ve 3/4'lük değerde es ile kalış yapılmıştır. (Şekil 4.101)

• İcra

Şekil 4.103 Hüseyni taksim – (h) cümlesindeki icra unsurları

(h) cümlesinde de meyan bölümü devam ederken, Bitmez bu cümlede geçmişteki ud ustalarının da çok kullandığı, udda 1. tel üzerinde (Gerdaniye teli) pozisyon olarak tek tel üzerinde melodi çalma figürlerini sergilemiştir. Gerdaniye perdesinden Tiz Çargâh perdesine, Tiz Çargâh perdesinden Tiz Segâh perdesine ve Tiz Segâh perdesinden de Muhayyer perdesine glissandolar ile gelmek ve Muhayyer perdesi üzerindeki ısrarlı kalışlar bu ifadeleri güçlendirmek adınadır. Bu tür ifadeler başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere Yorgo Bacanos gibi ustaların taksimlerinde de görülmektedir. (h) cümlesinin 2. portesinin sonlarına doğru Dügâh perdesinden başlayarak Tiz Muhayyer perdesine kadar uzanan 2 oktavlık ses sahasına sahip melodi Gerdaniye perdesinden sonra ileri pozisyonlar alınarak icra edilmiştir. Gelenekte bu tür cümle yapıları Şerif Muhittin Targan'ın taksimlerinde sık sık görülmektedir. Cümlenin 5. portesinin başındaki Muhayyer perdesinden Tiz Acem perdesine glissando ile gelerek tiz perdelerdeki ifadeyi yumuşatmış ve ifadeyi zenginleştirmiştir. (Şekil 4.103)

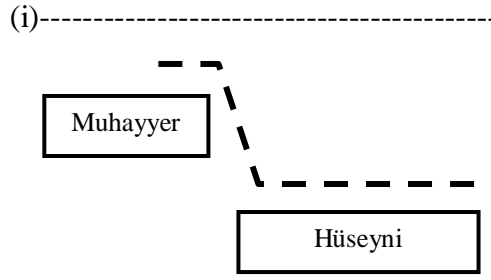
4.3.2.9. (i) cümlesi (2'04'' - 2'16'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.104 Hüseyini taksim – (i) cümlesi

İki periyottan oluşan B bölmesinin birinci periyodunun son cümlesi olan (i) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (i) cümlesinde de devam eden meyan bölümünde Tiz Çargâh civarında melodiler kurulduktan sonra Hüseyini perdesine doğru bir eğilim görülmektedir. (Şekil 4.104)



Şekil 4.105 Hüseyini taksim – (i) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(i) cümlesinde eksen ses Hüseyini perdesi olup Muhayyer perdesi de Hüseyini perdesindeki kalışları kuvvetlendirmek adına vurgulanmıştır. (Şekil 4.105)

Cümlenin başında Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi gösterilmiş ve hemen ardından Hüseyini perdesinde de Uşşak çeşnisi gösterilerek devam edilmiştir. Cümlenin sonuna kadar Hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak çeşnili figürler sergilenmiştir. (Şekil 4.104)

- **Ritm**

Cümlenin ilk cümle parçasında sekizlik değerdeki notalar çoğunlukta ve triole kalıbı onaltılık mertebede iki kere kullanılmıştır. İkinci cümle parçası ise sadece sekizlik değerde notalar vardır. (Şekil 4.104)

- **İcra**



Şekil 4.106 Hüseyini taksim – (i) cümlesindeki icra unsurları

(i) cümlesinin 2. portesinde üçleme (triole) şeklinde gösterilen nota grupları gelenekte Tanburi Cemil Bey mızrabı diye de anılmaktadır. Teknik terminolojide ise

grupetto adını almaktadır. Bitmez bu cümlede de olduğu gibi taksimlerinde Cemil Bey mızraplarını çok sık kullanmaktadır. Bu da Bitmez'in Cemil Bey'in icrasından fazlaca beslendiğinin göstergesidir. Cümlenin devamındaki tüm 8'lik değerlerdeki notalar üst – alt mızrap sırası ile çalınmıştır. Nüans bakımından forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.106)

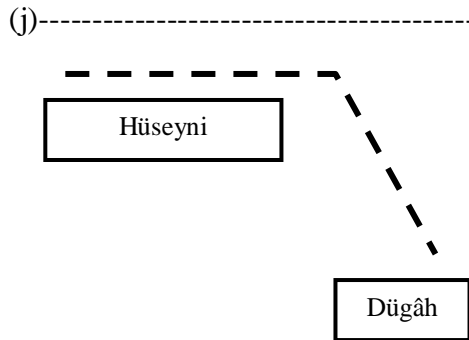
4.3.2.10. (j) cümlesi (2'16'' - 2'27'')

- Yapı – Melodi



Şekil 4.107 Hüseyini taksim – (j) cümlesi

İki periyottan oluşan B bölmesinin ikinci periyodunun ilk cümlesi olan (j) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Dügâh – Hüseyini atlamaları ve Çargâh ile Hüseyini – Nim Hisar perdeleri arasında çeşitli melodi hareketleri görülmektedir. (Şekil 4.107)



Şekil 4.108 Hüseyini taksim – (j) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalışlar

(j) cümlesinin eksen sesi Hüseyini perdesidir. Cümleye bakıldığında tüm melodik yapının eksen ses etrafında döndüğü sadece cümle sonunda Dügâh perdesine gidildiği görülmektedir. (Şekil 4.108)

Cümlede, Hüseyini makamının iki önemli perdesi olan Hüseyini ve Çargâh perdeleri arasında uzunca git – gel yapıldıktan sonra Nim Hisar perdesi de kullanılarak Çargâh perdesi üzerinde Nikriz çeşnişi gibi bir ifade duyulmaktadır. Cümlelerin son satırına bakıldığında ise Neva perdesi üzerinde Hicaz ve Dügâh perdesi üzerinde de Uşşak çeşnişi olduğundan burada Karcıgar geçkisi yapılmıştır. (Şekil 4.107)

- **Ritm**

Cümlede ara ara dörtlük değerde notalar olsa da cümlelerin tamamı neredeyse sekizlik değerde yazdığımız notalardan oluşmaktadır. Cümle sonunu senkoplu ifadelerle zenginleştirmiştir. (Şekil 4.107)

- **İcra**



Şekil 4.109 Hüseyini taksim – (j) cümlesindeki icra unsurları

(j) cümlesinde Dügâh – Hüseyini ve Çargâh – Hüseyini perdeleri arasında yapılan atlamalar ve Hüseyini perdesi civarında kurulan tekrarlı melodik yapılar (do – re – mi – re – mi gibi...) taksime folklorik bir anlam kazandırmıştır. Hüseyini makamında taksim yapan icracılarda bu tarz folklorik ifadeler sık sık görülmektedir. Yorgo Bacanos'un Hüseyini taksimindeki motif ile benzerlikler taşıyan bu motifte yer yer üst – alt mızrap vuruşları kullanılırken kimi tel geçişlerinde mızrap kaydırma tekniği de kullanılmıştır. (Şekil 4.109)

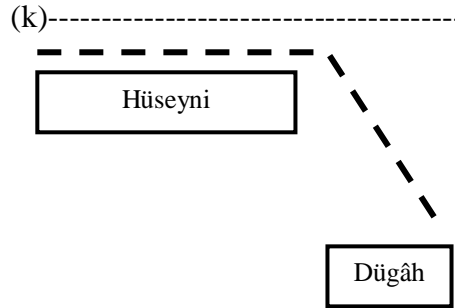
4.3.2.11. (k) cümlesi (2'27'' - 2'37'')

- **Yapı – Melodi**



Şekil 4.110 Hüseyni taksim – (k) cümlesi

İki periyottan oluşan B bölmesinin ikinci periyodunun ikinci cümlesi olan (k) cümlesi 1 cümle parçasından meydana gelmiştir. Hüseyni perdesi vurgulandıktan sonra Neva perdesi de gösterilip buradan Dügâh perdesine inilmiştir. (Şekil 4.110)



Şekil 4.111 Hüseyni taksim – (k) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

Bu cümlede eksen ses Hüseyni perdesi olup Dügâh perdesi cümlede sonunda çok kısa olarak gösterilmiştir. (Şekil 4.111)

Bu cümlede sırasıyla Hüseyni perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi, Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnisi ve Segâh perdesi üzerinde Segâh çeşnisi ile kalıplar yapılmıştır. (Şekil 4.110)

- **Ritm**

Cümledeki 16'lık ve 32'lik değerler ile gösterilen süratli pasajlar taksime heyecan ve tempo kazandırmıştır. (Şekil 4.110)

• İcra



Şekil 4.112 Hüseyni taksim – (k) cümlesindeki icra unsurları

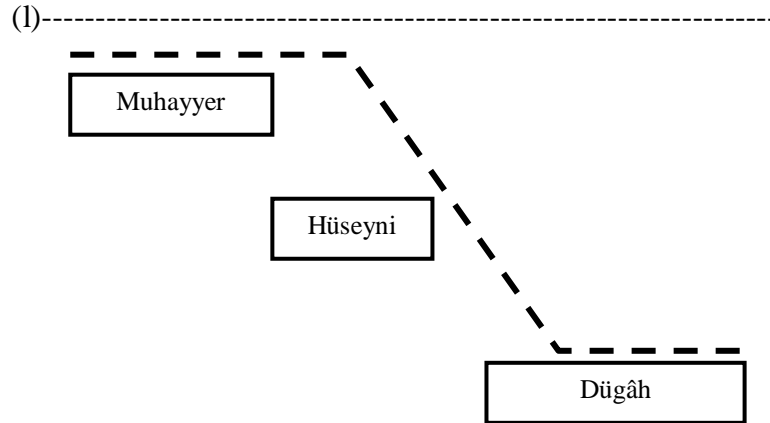
(k) cümlesinin girişinde Dügâh perdesinden sonra Hüseynîaşiran, Dügâh ve Hüseyni seslerinin aynı anda duyulacağı şekilde mızrap vurarak tekrar eden Hüseyni perdesine canlı bir ifade kazandırılmıştır. Bu cümlede de üçleme ile gösterilen kısımlarda Cemil Bey mızrabı kullanılmıştır ve ardından 32'lik değerler ile gösterilen nota grubunda Acem perdesi legato ile çalınarak ifade yumuşatılmıştır. (k) cümlesinin son portesinde üçleme (triole) ile gösterilen re – do – si / do – si – la kısmında ilk re sesi kapalı perde (4. parmak) ile alınarak mızrap kolaylığı sağlanmıştır. Yani iki tel arasındaki içten mızrap ile geçiş tek tel üzerindeki mızrap vuruşuna dönüştürülerek daha rahat bir icra meydana gelmiştir. Cümlenin forte olduğu söylenebilir. (Şekil 4.112)

4.3.2.12. (I) cümlesi (2'37'' - 3'05'')

• Yapı – Melodi

Şekil 4.113 Hüseyini taksim – (I) cümlesi

İki periyottan oluşan B bölmesinin ikinci periyodunun son cümlesi olan (I) cümlesi 4 cümle parçasından meydana gelmiştir. Taksimın son cümlesi olan (I) cümlesinde Dügâh perdesi ile Muhayyer perdesi arasında değişik figürlerle sürekli gidip gelmeler yapan melodik yapı son olarak Hüseyini perdesini de vurgulayarak Dügâh perdesinde karar vermiştir. (Şekil 4.113)



Şekil 4.114 Hüseyini taksim – (I) cümlesindeki hâkim sesler ve asma kalıplar

(1) cümlesinin başlarında Muhayyer perdesi ısrarla vurgulanmasına rağmen cümlelerin aksen sesi Dügâh perdesidir. Muhayyer perdesi ve civarında yapılan tüm melodik hareketler aslında melodiyi Dügâh perdesine ulaştırmak ve oradaki kalışı kuvvetlendirmek adınadır. (Şekil 4.114)

Cümle, Dügâh perdesinden Muhayyer perdesine ve oradan da tekrar Dügâh perdesine inerek Hüseyini makamı dizisinin gösterilmesi ile başlamaktadır. Cümlelerin 3. satırının başında Hüseyini perdesi üzerinde bir Uşşak çeşni ve yine aynı satırın devamında da Neva perdesi üzerinde Buselik çeşni gösterilmiştir. 4. satırın sonlarında Rast perdesi üzerinde Rast çeşni ve hemen ardından 1 tanini üstünde bulunan Dügâh perdesi üzerinde Uşşak çeşni gösterilerek çeşniler arasındaki ilişkilerde vurgulanmıştır. Taksim bitişinde sırasıyla Dügâh – Hüseyini - Dügâh perdeleri duyurularak, Hüseyini makamının karakteristik özellikleri de cümle sonunda özetlenmiştir. (Şekil 4.113)

- **Ritm**

Cümlelerin ilk cümle parçasındaki üç tane dörtlük değerle nota ile oluşturulan trioleler cümleye ritmik açıdan hareket kazandırmıştır. Devamında ise onaltılık değerler ile ısrarlı bir şekilde tekrar edilen sesler bu cümledeki hareketli ve ritmik yapıyı korumuştur. Cümlelerin 4. satırındaki üç tane onaltılık değerle nota ile oluşturulan trioleler ise cümleye heyecan ve tempo kazandırmıştır. (Şekil 4.113)

• İcra

The image displays a musical score for the first sentence of a Hüseyini taksim. It consists of five staves of music in a single system. The first staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a slur over a group of notes. The second staff continues the melody with more triplet markings and includes four vertical arrows (two pointing down, two pointing up) indicating specific performance techniques. The third staff shows a continuation of the melodic line with triplet markings. The fourth staff is more complex, featuring a sequence of notes with fingerings (4, 2, 1, 2, 1, 0) and multiple triplet markings. The fifth staff concludes the sentence with a final triplet marking and a double bar line.

Şekil 4.115 Hüseyini taksim – (I) cümlesindeki icra unsurları

Taksimın son cümlesi olan (I) cümlesinde unison iki ses arasındaki çarpmalar sıkça kullanılmıştır. Cümlenin 2. portesinin sonlarında başlayan 16'lık değerlerdeki ve 3. portesinin sonlarında başlayan 8'lik değerlerdeki Muhayyer perdelerinde üst – alt mızrap sırası takip edilerek dengeli bir duyum elde edilmiştir. (I) cümlesinin 4. portesinde Tiz Çargâh perdesinden başlayıp Rast perdesine kadar düşen süratli motiflerde zaman zaman kapalı perdeleri de kullanarak mızrap geçişlerini rahatlatmıştır. Taksimın son portesinde ise üst – alt mızrap sırasını takip ederek ve unison sesler arasında (Segâh perdeleri arasında) dengeli çarpmalar yaparak taksimi dinamik bir şekilde sonlandırmıştır. (Şekil 4.115)

5. TAKSİMLERİNDEKİ ORTAK BULGULAR

Mehmet Bitmez'e ait 3 adet ud taksiminin detaylı bir şekilde analizlerinin yapıldığı bu çalışmada, taksimler; form özellikleri (biçim, yapı, üslup bakımından), melodik özellikleri, ritim özellikleri ve ud icrasının özellikleri bakımından incelemeye tabi tutulmuştur.

İncelemeye alınan Rast, Hicaz ve Hüseyni taksimleri bolâhenk düzeni kullanılarak icra edilmiştir. Bu üç ud taksiminde de udun 5 ve 6. tellerinin akordunu taksim yapacağı makamın özelliklerine göre akortlamıştır. Sırasıyla; Rast taksiminde 5. tel Yegâh 6. tel Kaba Rast, Hicaz taksiminde 5. tel Yegâh 6. tel Kaba Dügâh ve Hüseyni taksiminde de 5. tel Yegâh 6. tel Kaba Dügâh olarak akort edilmiştir.

Bitmez'in icra ettiği Rast taksim 3 bölmeden oluşurken, Hicaz ve Hüseyni taksim 2 bölmeden oluşmaktadır. Rast taksim 5 periyot, 13 müzik cümlesinden, Hicaz taksim 4 periyot, 11 müzik cümlesinden, Hüseyni taksim ise 4 periyot 12 müzik cümlesinden oluşmaktadır. İncelemelerde de görüldüğü gibi Hicaz ve Hüseyni taksim, biçim ve yapı bakımından oldukça benzerlikler taşımaktadır.

Mehmet Bitmez'in taksimlerinde kullandığı biçim ve yapı özelliklerinin, taksimin üslubuna uygun olduğu gözlemlenmiştir. Rast taksim, bir eser öncesinde esere bağlı olarak icra edildiği için, Hicaz taksim ise eser arasında yapıldığı için esere bağlı taksim niteliği taşımaktadır. Hicaz taksim bir saz eseri formu olan "Zeybek" arasında yapıldığı için eserin tansiyonunu düşürmeden icra edilmiş ve hemen taksim sonunda aynı enerji ile esere devam edilmiştir. Hüseyni taksim herhangi bir eserden önce veya sonra yapılmadığı için başlı başına bir taksim olarak nitelendirilmiştir. Bu taksim daha serbest bir ortamda yapıldığı için herhangi bir esere bağlı kalınarak yapılmamıştır. Daha serbest formda folklorik unsurlar barındıran bu taksim, ince bir zevkle klasik çizgileri de taşımaktadır. Taksimlerinde besteleme bakımından en önemli ortak noktası; o anda icra ettiği taksimini, içinde

bulunduğu duruma ve Őartlara göre hatta devamında veya sonrasında gelecek olan esere göre Őekillendirip, müzikal açıdan o andaki ifadeye uygun bir taksim icra etmesidir.

Mehmet Bitmez, taksimlerinde tempoyu her zaman dinamik tutmuŐ, taksim içindeki enerjiyi hiçbir zaman düşürmemiştir. Cümle içerisinde değişik varyasyonlar ile melodi tekrarları yaparak cümlelerini geliŐtirmiŐ ve akıcı kılmıŐtır. Uzun kalıŐlı seslerde oktav seslerini de duyurarak ađırbaŐlılık korunmuŐ ve melodideki bütünlüğü devam ettirilmiŐtir. Ayrıca analizlerin ud icrası ve üslubu bölümlerinde anlattığımız üzere; unison iki ses arasındaki çarpmaları çok sık kullanmıştır. Glissando ile sesleri yumuşatmayı sık sık tercih eden Bitmez, sratlı değerlerdeki notaların aralarında küçük legatolar yaparak duyumu yumuşatmış ve tek düzelikten çıkartmıştır. Literatürde Tanburi Cemil Bey lavta mızrabı diye tabir edilen Batı müziği terminolojisinde ise grupetto diye tanımlanan küçük nota gruplarını çok sık kullanmıştır.

Taksimlerinin hepsinde, icra ettiği makama göre akort düzenini deđiŐtirmektedir. Rast taksiminde kullandığı akort düzeni (tizden peste doğru) Şöyledir; Gerdaniye, Neva, Dügâh, HseynaŐıran, Yegâh, Kaba Rast. Hicaz ve Hüseyni taksimlerinde kullandığı akort düzeni (tizden peste doğru) ise Şöyledir; Gerdaniye, Neva, Dügâh, HseynaŐıran, Yegâh, Kaba Dügâh. Kullandığı akort düzenlerinin de avantajı ile udun pest bölgelerindeki ses kullanımını geniŐletmiŐtir.

Bitmez, mızrabın tellere vurduğu bölgeyi icra ettiği eserin özelliklerine göre deđiŐtirmektedir. Yumuşak sesleri elde etmek istediğinde kafese yakın bölgeleri, daha yüksek sesli sesleri elde etmek için ise eşiğe daha yakın bölgeleri tercih etmiştir.

6. SONUÇ

Bu çalışmada, Türk Müziğinde taksim formunun tanımı, Türk Müziği tarihi içerisindeki gelişimi ve günümüze gelişi incelenmiş, taksim formunun türleri tanımlanmıştır. İcracılığı bakımından günümüz Türk Müziği'nde önemli bir yere sahip usta bir sanatçı olan Mehmet Bitmez'in hayatı ve sanat yaşamı incelenerek, biyografisi sunulmuştur. Sanatçının yaşamı boyunca vermiş olduğu tüm eserlerinin listesi yapılmıştır.

Mehmet Bitmez'in ud taksimlerinden örnekler seçilmiş ve incelenmiştir. İncelemeler yapılırken kullanılan yöntem, Prof. Mutlu Torun'un "Eser Analizi" ders notları esas alınmış, bölme, periyot, cümle, cümle parçası gibi kullanılan tüm ifadelerde bu ders notlarından faydalanılarak yapılmıştır.

Taksimler ilk olarak form özellikleri bakımından incelenmiştir. Form özellikleri biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri içermektedir. Daha sonra taksimlerin melodik analizleri yapılmıştır. En sonda ise taksimler ritim özellikler, ud icrası ve üslup özellikleri açılarından da detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Rast taksim; giriş, gelişme, meyan/karar bölmesi olarak üç bölmeden oluşurken, Hicaz ve Hüseyini taksimleri giriş/karar, meyan/karar olarak iki bölmeden oluşmuştur. Buradan da görüldüğü üzere Hicaz ve Hüseyini taksimlerinde giriş bölmelerinden sonra karara gidilmiş, fakat taksim bitirilmeden yeni bir bölmeyle devam edilmiştir.

Mehmet Bitmez'in taksimlerinde birbirini takip eden küçük fakat süratli motifleri sıkça kullandığı gözlenmiştir. Soru cevap niteliği taşıyan müzik cümleleri kullanarak, bu cümlelerini zaman zaman oktav seslerini de kullanarak müzikal ifadelerini güçlendirmiştir. Taksimlerinde oldukça zengin müzik cümleleri kullanan Bitmez'in taksim sırasında melodik bir zorlanmaya yani melodi sıkıntısına rastladığı

görülmemiştir. Makamın gereği olan tüm perdeler, geçkiler ve asma kalışlar aşırıya kaçmadan icra ettiği makamın seyri paralelinde vurgulanmıştır.

Bitmez'in oluşturduğu kendi tekniğinden; mızrap tekniği, pozisyon kullanımı, tartım zenginliği, süsleme teknikleri, cümle ve motif varyasyonlarındaki çeşitlilik gibi unsurlardan kendini geliştirmek isteyen icracılar büyük ölçüde faydalanmalıdır. Taksimlerinde klasik çizgisini korumasının yanında kimi taksimlerinde folklorik ezgilere de yer verdiği görülmüştür. İcra edilen makamın özelliklerine ve taksimin üslubuna göre folklorik ezgilerin taksim içerisindeki yerini ustaca belirlemiştir. (Örneğin Hüseyini taksimi gibi.) Bu da doğup büyüdüğü bölgenin ve halk kültürünün ona kattığı en büyük faydalarından birisidir.

Udun standart akordundan ziyade icra edeceği esere göre akort kullanmıştır. İcra edeceği eserin makamına göre udun 5. ve 6. tellerinin akordunu değiştirmiştir. İncelemeye alınan taksimlerinin hepsi Bolâhenk düzeninde icra edilmiştir fakat udun üst 2 teli eserin teknik kapasitesine ve makamsal özelliklerine göre farklı akortlanmıştır. Genellikle makamın önemli sayılabilecek perdelerini (karar ve güçlü perdeleri gibi) açık tellere akort ederek, icra sırasında oluşan rezonanstan yararlanmıştır.

Taksimin nerede ve ne amaçla yapıldığını iyi analiz ederek, uygun formlarda taksimler yaptığı görülmektedir. Taksimler ritimsiz yapılar olarak kabul edilseler de, Mehmet Bitmez'in taksimlerinde kullandığı müzik cümlelerinde, çeşitli usulleri andıran tartımlar ve müzik cümleleri kullandığı gözlenmiştir.

Taksimlerinde ud çalma tekniğini, doğaçlama becerisini ve nazari bilgisini üst düzeyde kullanabilen Bitmez'in makam kullanış biçimi, geleneksel makam anlayışı ile örtüşmektedir. Yani Bitmez'in taksimlerinde hem klasik Türk Müziği unsurları hem de folklorik unsurlar yani halk kültürünün vermiş olduğu unsurlar da hissedilir.

Çalım tekniği açısından oldukça zor kabul edilebilecek pozisyonlardan kaçınmadığı, beklenmedik anlarda sürpriz diye nitelendirilebilecek makam geçkileri ve pozisyonları kullandığı gözlenmiştir.

Enstrüman çalışında kendine özgü birçok teknik özelliği bulunan Bitmez'in ud icrası ve üslubu bakımından, kapalı pozisyonları da tercih ettiği gözlenmiştir. Açık tellerde çıkardığı parlak ve net tonu kapalı perdelerde de yakalayan Bitmez, bu pozisyonlardan da kaçınmamıştır. Tek tel üzerinden özellikle Neva ve Gerdaniye

tellerinde glissando ve bol çarpma kullanarak kurduğu müzik cümleleri ile udun perdesiz bir enstrüman oluşunun tüm avantajlarını kullanmıştır. Gelenekteki ustalardan büyük ölçüde beslendiği, taksimlerinde açıkça görülmektedir. Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Şerif Muhittin Targan ve Cinuçen Tanrıkorur gibi ustaların mızrap vuruşları ve melodi cümleleri taksimlerinde gözlemlenmiştir. Bitmez'in en ayırt edici özelliklerinden birisi de süratli pasajlarda kullandığı tekniktir. Özellikle 32'lik değerlerde çaldığı nota grupları arasındaki birkaç notayı mutlaka legato ile çalmış ve buradaki ifadeleri yumuşatarak tek düzelikten çıkartmıştır. Aynı zaman da tanbur ve lavta enstrümanlarını da icra eden Bitmez'in, udda da bu iki enstrümanın pozisyon değişim ve mızrap tekniklerini kullandığı gözlenmiştir.

Neredeyse tüm otoritelerce kabul edilen sağ el mızrap tekniğinin çok ileri seviyede olması dikkat çekmektedir. Değişik mızrap vuruşlarını, üst – alt, alt – üst veya mızrap kaydırma gibi gelenekte en çok kullanılan mızrap vuruşlarının hepsini olabildiğince akıcı ve süratli kullandığı gözlenmiştir. Genel de mızrabını, mızraplık kısmının ön bölgesinden vuran Bitmez, icra esnasında vermek istediği ifadeye göre kafese veya eşiğe doğru yaklaştığı tespit edilmiştir. Mızrabı tutuşunda orta parmağını alt tellere yaslayarak daha ölçülü ve dengeli bir vuruş elde etmiştir. Ayrıca Bitmez'in sağ el mızrap tekniğinin en önemli özelliklerinden biri de mızrabı tuttuğu parmaklarını oynatarak o anda gelişen melodiyi daha akıcı ve ifadeli kılmasıdır.

Taksimleri içerisinde udun tüm ses sahasını büyük bir ustalıkla kullanmış olan Bitmez, en pest seslerden en tiz seslere kadar tüm perdeleri kullanarak ud üzerindeki üstün icra kabiliyetini sergilemiştir.

Bu çalışmada başta ud icracılığı olmak üzere, besteciliği ve öğretmenliği ile de Türk Müziği'ne emek ve hizmet vermiş olan Mehmet Bitmez'in hayatı ve eserleri ele alınmış, bazı taksimleri incelenmiştir. Sonuç olarak bu tür çalışmaların Türk Müziği eğitimi verilen konservatuar ve tüm müzik eğitimi verilen kurumlarda, makam yapılarının öğrenilmesinde fayda sağlayacak, öğrencinin taksim yapma becerilerine katkıda bulunarak, analitik görüş ve bilimsel yaklaşımlar edinebilmelerinde faydalı olacaktır.

KAYNAKLAR

A-) Kitaplar

- Akdoğu, O.** (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*. İzmir: İhlas A.Ş.
- Akdoğu, O.** (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Ezgi, S.** (1935). *Nazari, Ameli Türk Musikisi*. (3. cilt - İstanbul Üniversitesi Neşriyatı). İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Gazimihal, M. R.** (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Karadeniz, E.** (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. (1. baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özalp, N.** (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Özkan, İ. H.** (2000). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y.** (1976). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y.** (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Kent Basımevi.
- Salgar, M. F.** (2012). *Türk Müziğinde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı Yayınları.
- Say, A.** (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. (4. cilt). Ankara: Sanem Matbaası.
- Sözer, V.** (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanrıkorur, C.** (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Torun, M. (2000). *Ud Metodu “Gelenekle Geleceğe”*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

Torun, M. *Basılmamış Eser Analizi Ders Notları*. İstanbul.

Yahya, G. (2002). *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

B-) Kişisel Görüşmeler

Bitmez, Mehmet. *Kişisel Görüşme*. 10.04.2014. İstanbul.

Karaca, Samim. *Kişisel Görüşme*. 06.06.2014. İstanbul.

Torun, Mutlu. *Kişisel Görüşme*. 12 - 19 - 23.05.2014 / 04.06.2014. İstanbul.

Türkan, Derya. *Kişisel Görüşme*. 05.06.2014. İstanbul.

C-) İnternet Adresleri

<http://www.turkcebilgi.com/sozluk/taksim>. 13.05.2014.

EKLER

İncelemeye Alınan Taksimlerinin Notaları

EK 1. Rast Taksim

EK 2. Hicaz Taksim

EK 3. Hüseyini Taksim

Sözlü Eserlerinden Örnek Notalar

EK 4. Acemkürdi Şarkı – Sevgi İsterim Senden

EK 5. Bayati Şarkı – Seni Sordum Yıldızlara

EK 6. Hüseyini Şarkı – Ömrümü Çalan Yıllar

EK 7. Kürdilihicazkâr Şarkı – Niçin a Canım Niçin

EK 8. Muhayyerkürdî Şarkı – Alıştım Sensiz Sevmiyorum

EK 9. Nihavend Şarkı – Gelincikler Çiçek Açtı Kırılarda

Saz Eserlerinden Örnek Notalar

EK 10. Acemaşiran Etüd (Ud için hız etüdü)

EK 11. Hicaz Saz Semai

EK 12. Hüseyini Saz Eseri – Harman Yeri

EK 13. Nihavend Longa

EK 14. Kürdîlihiczâkâr Saz Semai

Mehmet Bitmez Hakkında Görüşler

EK 15. Prof. Mutlu TORUN

EK 16. Derya TÜRKAN

EK 1.

Rast Taksim

Mehmet Emin Bitmez

The musical score for "Rast Taksim" is presented in 12 staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with several letters and symbols: 'a' at the beginning of the first staff, 'b' at the start of the second staff, 'c' at the start of the fifth staff, 'd' at the start of the sixth staff, 'B' at the start of the eleventh staff, and 'f' at the start of the twelfth staff. Asterisks (*) are placed above various notes throughout the piece, likely indicating specific performance techniques or accents. The music concludes with a final cadence in the twelfth staff.

Rast Taksim - 2 -

The image displays a musical score for a Rast Taksim, consisting of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures are marked with letters: 'g' above a measure in the first staff, 'C' and 'h' above a measure in the third staff, 'i' above a measure in the fourth staff, and 'k' above a measure in the eighth staff. The score is written in a single melodic line on a treble clef.

Rast Taksim - 3-

The image displays a musical score for a Rast Taksim, consisting of six staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with several performance instructions: a '1' above the first staff, an 'm' above the fourth staff, and three asterisks (*) above the fifth and sixth staves. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

EK 2.

HİCAZ TAKSİM

Mehmet Bitmez

The musical score for "HİCAZ TAKSİM" by Mehmet Bitmez is presented in ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into sections labeled A, a, b, c, d, e, and f. Section A is the first staff, followed by section a (staves 2-3), section b (staves 4-5), section c (staves 6-7), section d (staves 8-9), section e (stave 10), and section f (stave 11). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as accents and asterisks. There are also triplet markings (3) in staves 4 and 5. The score concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the last staff.

Hicaz Taksim (2.Sayfa)

The image displays a musical score for a Hicaz Taksim, consisting of ten staves of music. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a melodic line. The second staff features a more complex rhythmic pattern with asterisks under certain notes. The third staff includes a 'g' marking above a group of notes. The fourth staff has an 'h' marking above a note. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff shows a dense rhythmic texture. The seventh staff is marked with a 'B' and an 'i' below the first note. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff has a 'j' marking below the first note. The tenth staff concludes the piece with a final melodic phrase.

Hicaz Taksim (3.Sayfa)

The image displays a musical score for a Hicaz Taksim, consisting of six staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including asterisks (*) and a 'k' marking. The score concludes with a double bar line.

EK 3.

Hüseyini Taksim

Mehmet Emin BİTMEZ

The musical score for "Hüseyini Taksim" is presented in a single system with 12 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with various section letters and musical notations:

- A**: Section marker at the beginning of the first staff.
- b**: Section marker at the start of the second staff.
- c**: Section marker at the start of the fourth staff.
- d**: Section marker at the start of the sixth staff.
- e**: Section marker at the start of the seventh staff.
- f**: Section marker at the start of the ninth staff.
- B**: Section marker at the start of the eleventh staff.
- g**: Section marker at the start of the eleventh staff.

The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. It features numerous triplet markings (indicated by the number '3' below the notes), slurs, and various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

Hüseyini Taksim - 2 -

The image displays a musical score for the piece "Hüseyini Taksim - 2 -". It consists of ten staves of music, all written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is characterized by intricate melodic lines, often spanning multiple staves with long, sweeping phrases. Key features include:

- Staff 1:** Features a complex melodic line with a slur and a fermata. A breath mark 'h' is placed above a note.
- Staff 2:** Contains a triplet of eighth notes marked with a '3' below.
- Staff 3:** Shows a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes marked with a '3' below.
- Staff 4:** Continues the melodic development with a slur.
- Staff 5:** Includes a slur and a fermata. A breath mark 'i' is placed above a note.
- Staff 6:** Features a melodic line with a slur and two triplet markings '3' below.
- Staff 7:** Shows a melodic line with a slur and a breath mark 'j' above a note.
- Staff 8:** Contains a melodic line with a slur.
- Staff 9:** Includes a slur and a fermata. A breath mark 'k' is placed above a note. There are two triplet markings '3' below.
- Staff 10:** Features a melodic line with a slur and a breath mark 'l' above a note. There are several triplet markings '3' below.

EK 4.

ACEMKÜRDİ ŞARKI
Sevgi İsterim Senden

Usul : Semâi

♩ = 150



Beste : Mehmet BİTMEZ



do lu suSAZ..... Has re ti ni

gön der me u zak yer ler den

.....SAZ..... Gön lün a nah ta rı nı gön lü ne ver

dim ne var sa kut sal o lan yo lu na

ser dim yal nız sen den din le

dim aş kın se si niSAZ..... öm rüm

sa na sak lı yor son ne fe si ni SON

Vur san da yer den ye re kı rıl mam sa na

.....SAZ..... Se ni a rı yor şim di

bü tün a nı larSAZ..... Aş kın la her

za man da kuv vet ver ba na

Sev mek is te rim se ni ö le ne ka dar

Eren ÖZEK

Usûlü: Düyek
(492)

" SENİ SORDUM, YILDIZLARA "
(.....BEYATI ŞARKI.....)
-Sayfa:1-

Beste:Mehmet BİTMEZ
Gürte:Mustafa GÜLER
(1-Şubat-1986)
-İST-

(.....ARANAĞME.....)

1 2

Mevsimlerden ilkbahar ken(...saz...) Gönül lere aşkdo lar

ken(...saz...) Seven lerbir eş a rar ken (...saz...)

1 2

Hedenbenden kaçır ver... din(...saz.....) din(...saz.....)

Seni sordum yıldız la ra

1

Seni sordum yalnız lara Seni sordum kuşla ra Uçan...kuşla..

2

ra(...saz.....) Uçan.. kuşla.. ra(...saz.....)

(.....) Hani beni sevi yor...

dun(...saz.....) Yalnız benle gülü yor... dun(...saz.....)

Yoklu günde özli yor... dun (...saz.....) Ne den benden

1 2

bi ki ver... din(...saz.....) din(...saz.....)

Usûlü: Düşük
(2/4)

" SENİ SORDUM, YILDIZLARA "
(.....BEYATİ ŞARKI.....)
-Sayfa:2-

Beste:Mehmet BİTKEZ
Güfte:Mustafa GÜLER

Senisordum yıldızlara
Senisordum yalnızlara Senisordum kuşlara Uçan kuşlara
ra(...saz...) Uçan kuşlara(...saz...)
Leylaklarla açıyor dun(...saz...) Mutlulukları saçıyor
dun(...saz...) Senisevdim bilmiyordun(...saz...)
Neden bana kıstı, ver... din (...saz...)
din(...saz...) Senisordum
yıldızlara Senisordum yalnızlara Senisordum kuşlara
Uçan kuşlara ra(...saz...) Uçan kuşlara ra(...saz...)
İsmini nişep anar ol... dum(...saz...) Hiçdınmeyen
acı duy... dum(...saz...) Uçan kuşlarla hara bol...

Usûh: Dügük
(: 192)

" SENİ SORDUM, YILDIZLARA "
(.....BEYAZI ŞARKI.....)
-Sayfa:3-

Beste:Mehmet BİTMEZ
Güfte:Mustafa GÜLER

dum(.....saz.....) Ne den benden kaçı ver.....
din(.....saz.....) din(.....saz.....)

" SENİ SORDUM, YILDIZLARA "

Mevsîmlerden, ilkbaharken,
Günbâllere, şak dolsakten,
Sevenler, bir eş ararken,
Neden? benden kaçiverdin.

Seni sordum, yıldızlara,
Seni sordum, yalınizlara,
Serbest- Seni sordum, kuşlara,
Uçan kuşlara.

Hani, beni neviyordun,
Yalnız bana güliyorsun,
Yokluğunda, üzliuyordun,
Neden? benden bıkiyerdin.

Beylaklarla, acıyordun,
Ayrılıklarla, sağıyordun,
Seni sevdim, biliyordun,
Neden? bana küşüverdün.

Seni sordum, yıldızlara,
Seni sordum, vâhizlere,
Seni sordum, kışlara,
Uçan kuşlara.

İsmi, hep anar oldum,
Hiç dinmeyen, acı duydum,
Gidişinle, herş oldu,
Neden? benden kaçiverdin.

Hece:4/4:8'11

Güfte:Mustafa GÜLER

(1-Şubat-1986)

EK 6.

HÜSEYİNİ ŞARKI
"ÖMRÜMÜ ÇALAN YILLAR"

Beste=MEHMET BİTMEZ
Söz=LİĞUR GÜR

SolFyan

SA2 ARANAĞME

Bu ok şam qurbet cide u ne gönümü yak ız SA2

Ve da eder... kenba na ömrümü çalan yıllar SA2

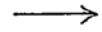
Bis le rinde tırdu şım hıvulle rimiyleti SA2 Ve da e der kenba na

Ömrümü çalan yıllar SA2 Ömrümü çalan yıllar SA2 Ömrümü çalan yıllar SA2

Ömrümü çalan yıllar MEYAN ARANAĞME



Hep uylara bakmak tan
 öbüm varın dedi ler SA2 he nüz aç mis gülle re
 mi ne salın... dedi ler SA2 O ve fısız sev qi li
 sa na dar çın dedi ler SA2 Ve da e der ken ba na
 Ömrümü çalan yıllar SA2 Ömrümü çalan yıllar SA2 Ömrümü çalan yıllar SA2
 Ömrümü çalan yıllar SA2 D.C
 Mutlu luk artık çok geç o nuda al di gitti... SA2
 Niş te bile... upk de uip vermedi saldı gitti SA2
 Aş kn sanki bir a teş i çimde kal... di... gitti SA2 Ve da e der ken ba na



ömürümü çalan yıllar SA2 ömürümü çalan yıllar SA2 ömürümü çalan yıllar SA2

ömürümü çalan yıllar SA2

Bu akşam qurbet elde yine gönlümü yıktı
 Veda ederken bana ömrümü çalan yıllar
 Düşlerimde kurduğum hayallerimi yıktı
 Veda ederken bana ömrümü çalan yıllar

Hep yollara bakmaktan gözüm yorgun dediler
 Henüz açmış güllere yine solgun dediler
 O vefası sevdiği sana dağın dediler
 Veda ederken bana ömrümü çalan yıllar

Mutluluk artık çok geç anında aldı gitti
 Nişte bile yok deyiş vermedi soldı gitti
 Aşkın sanki bir ateş leimde kaldı gitti
 Veda ederken bana ömrümü çalan yıllar

EK 7.

KÜRDİLİHİCAZKÂR ŞARKI

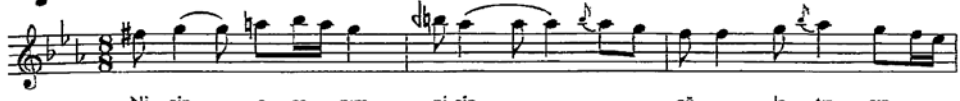
Niçin a canım niçin

Beste : Mehmet BİTMEZ

Güfte : Fuat DÜZ

Usul : Düyek

♩ = 150



A lış tım ar tık ben sa na
 sev gi ne muh ta cım dön ba na na
saz..... Ne o lur der di mi sor sa na
 sen siz gü le mi yo rumsaz..... rum SON
 Her ge ce ya nım day ken var lı ğı
 na a lış tım Neş e ve ren gü lü şün le
 gül me le re a lış tımsaz.....saz..... Eren ÖZEK

EK 9.

NIHAVEND ŞARKI
Gelincikler Çiçek Açtı Kırılarda

Usul : Aksak - Evfer

Beste : Mehmet BİTMEZ

Güfte : Halit ÇELİKOĞLU

♩ = 260 ✕

ARANAĞME

⊕

1 2

Evfer (♩ = 208)

Ge lin cik ler çi çek aç tı kır lar dasaz..... Ba har ko kar şu du man lı

dağ lar dasaz..... Bu mev sim de i ki gö züm yol lar dasaz.....

Sen yok sun ki çi çek ler den ba na nesaz..... Bu mev sim de i ki gö züm

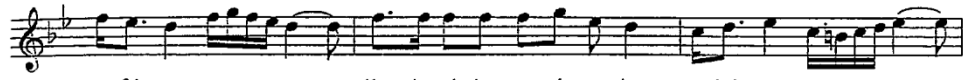
yol lar dasaz..... sen yok sun ki çi çek ler den ba na nesaz.....



.....saz.....



Göz le ri me ay do ğu yor u zak tansaz..... Ge ce le re bir müt de var



ş a fak tansaz..... Kor kar ol dum sen siz ge len sa bah tan.....saz.....



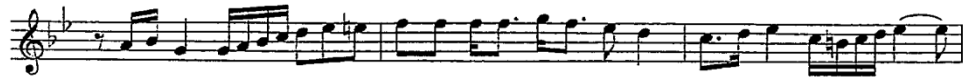
Sen yok sun ki ge ce ler den ba na nesaz..... Kor kar ol dum sen siz ge len



sa bah tansaz..... Sen yok sun ki ge ce ler den ba na nesaz..... D.C.



De niz ler de se ven ler den ses ge lirsaz..... Be nim kal bim dam la dam la



tü ke nirsaz..... Bir gün de ğil bir ay de ğil yıl de ğilsaz.....



Sen yok sun ki de niz ler den ba na nesaz..... Bir gün de ğil bir ay de ğil



yıl de ğilsaz..... Sen yok sun ki de niz ler den ba na nesaz..... Eren ÖZEK

EK 10.

Acemaşîran Etüd

Mehmet Bitmez

Nim Sofyan

106

4

7

9

12

15

18

4 3 1 4 2 1 0 1

EK 11.

HİCAZ SAZ SEMAİ

Mehmet BİTMEZ

Aksak Semaî
1. Hane

Testim

2. Hane

3. Hane

4. Hane

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff is labeled 'Aksak Semaî' and '1. Hane'. The second staff is labeled 'Testim'. The third staff has two first endings marked '1.' and '2.'. The fourth staff is labeled '2. Hane'. The fifth staff is labeled '3. Hane'. The sixth staff is labeled '4. Hane'. The seventh and eighth staves continue the melodic line. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplet markings.

EK 12.

♩ = 203

HÜSEYİNİ
(HARMAN YERİ)

Mehmet BİTMEZ

Devr-i Turan

The musical score is written on eight staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs and a section marked with a double bar line and a symbol resembling a stylized 'S' or 'Z'.

EK 13.

NIHAVEND LONGA

Nim Sofyan

Mehmet BİTMEZ
23.01.2009

The musical score is written on eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. A double bar line with a stylized 'S' symbol above it indicates the start of the piece. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with various ornaments (trills, grace notes) and slurs. The second staff continues the melodic line with similar ornamentation. The third staff shows a change in the melodic pattern, with some notes held for longer durations. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth staff continues with a similar rhythmic pattern. The sixth staff shows a change in the melodic line, with some notes held for longer durations. The seventh staff begins with a first ending bracket labeled '1.' and ends with a double bar line. The eighth staff begins with a second ending bracket labeled '2.' and ends with a double bar line. The word 'TAKSİM' is written above the final staff, and a stylized 'S' symbol is placed at the end of the piece.

EK 14.

Kürdi'li Hicazkar Saz Semai

Aksak Semai

Mehmet BİTMEZ

1.Hane

Teslim

2.Hane

3.Hane

Nim Sofyan
4.Hane

The image displays a musical score for a piece titled "SON". It consists of six staves of music, all written in a single treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a dense use of triplet rhythms, indicated by the number "3" below groups of notes. The first five staves contain continuous melodic lines with various triplet patterns. The fourth staff begins with a double bar line and a repeat sign (two dots), followed by the word "SON" written above the staff. The sixth staff concludes the piece with a final double bar line and repeat sign.

EK 15.

Prof. Mutlu TORUN (04.06.2014)

Mehmet Bitmez... Mehmet Bitmez'in oluşumundaki dıştaki faktörleri saymak mümkün. Yani doğuştan getirdiği kâbiliyetler başka da o bize düşmez, o sonuçta zaten görülürde, Urfalı oluşu bence en mühim taraflarından birisidir. Urfa'daki müzik hayatı ve orada rastladığı örnek aldığı kişilerin onun üstündeki tesirleri mutlaka bugünkü müziğine de tesir etmiştir. Birincisi bu... Ondan sonra konservatuara geldiği dönemi belki de düşünebiliriz İstanbul'da, o zamanı ben biliyorum tabii geldiği zaman da çalışıyordu gayet güzel ve lezzetli de çalışıyordu, kabiliyeti de belli oluyor çalışından. Ama o zamandan bile böyle bir içinde iddia taşıdığını hissediyordum. Hala da onu taşıyor ve burada parantez içinde söyleyeyim Mehmed'in belki karakteri ile ilgili, çaldığı bir şeyi bir daha çalsa çok daha iyi çalacakmış gibi bir duygusu vardır onun. Yani çaldım ama işte bugün elim açık değil yani falan filan gibi buna benzer şeyleri söylemesinin sebebi... Bu şudur. Bu çok doğru bir şey. Her müzisyen kafasının içinde veya kendi başınayken çaldığını kendisi bilir. Ama yeri gelip de grup karşısında çaldığı zaman orada çalınanı bilir herkes veya bir kayda geçirilebilir. Herkesin gönlündeki o sırada yaptığı kayıttan daha yukarıdadır; işte bu da normal. Bu Mehmet'te de var tabii. Bunun olması da çok iyi çünkü bir konserde çaldığım artık benim zirve noktam artık çalmam. O zaman çalmaması lazım... Müzisyen işte böyle bir duygu içinde olduğu için daha da çok çalışıyor daha ileri atak yapıyor. O zaman onun gençliğini de meydana getiriyor. Yani Mehmet'ten çok daha genç adamlar var (şimdi benim bunu söylemem de biraz garip bu yaşımda ama) gene de ben bile o genç adamlardan daha gencim çünkü onlar "ben oldum" deyip çalışmayı bırakıp, öylece esnaflık yapan kişilerdir. Mehmet'te böyle bir şey olmadı. Hatta bazen o eski işte o öğrencilik yıllarındaki heyecanından daha fazla bile heyecanını hissediyorum ki bu Mehmed'in bence en güzel noktalarından birisidir. Onun gençliğini ve ileri doğru gitmesini sağlayacak şeylerden birisidir. Bu heyecan başka şeyler de getiriyor. Mesela, hedefi de ilerde, mesela diyelim ki çok hızlı çalmak istiyor bu hevesi her zaman var, bunun olması da çok iyi, bunu bir yerlere koyuyor. Çok garantili ve esnaf olan bir müzisyen bunu çok dengeli

yapar. Biraz daha ağır alır veya önceden tasarladığı şeyler olur ve garantili tıkr tıkr çalar. Mehmet'te öyle değil, o geldiği anda yapabildiği kadar hızlı bir şekilde yokuşa tırmanmaya başlıyor. Öyle bir şey var. İmprovize müzik yapan birisi için bu da iyi bir şey ama çok iyi olan bir nokta çok müthiş güzel bir müziğin bir yerinde bir problem olabiliyor, küçük nokta olabiliyor. Bu da olur pek çok kişide yani Cemil Bey'den tutda Paco de Lucia'ya kadar, çok değil ama var. Böyle bir taraf var.

Ben parantezi açtım fazla genişledi yani Urfa'dan aldım konservatuara gelmişti, konservatuarda çok fazla bir böyle hoca talebe münasebeti olup da ben şu şöyledir bu şöyledir şeklinde bir hocalık yapabildiğimi söyleyemem. Belki bugünkü psikolojik anlayışım olsa daha yakın gidebilirdik, o zaman ben daha fazla şeydim, mesela teknik olarak şunun yapılması lazım şu olarak şu daha rijit daha sıkı bir şey peşindeydim belki de, ondan sonra bir sefer tenkit ettikten sonra birkaç hafta gelmediğini biliyorum (gülüşmeler...) görüşemedik. Hatta o sıralardan hatırladığım bir şey mesela parça ezberlemeye alerjisi vardı. Şimdi ezberliyor. Böyle bir şey... Nasıl söyleyeyim... Konservatuardan en azından benim dersimden mutlaka birçok kişinin aldığı kadar aldı ama çok daha fazla şey alabilirdi beraber çalışıp başka noktalara da giderdik. Ama o kendi müziğini buldu bu tabi, bu arada konservatuarda olduğu sırada sadece hoca öğrenci münasebeti değil sınıf arkadaşlarıyla da, yani Samim Karaca'yla mesela belki de rekabet diyebileceğimiz bir şey de vardı aralarında. Onun dışındaki öğrenciler de var. Şahin Ecevit mesela ondan daha önce başlamıştı demiyim de o daha akademik çalışıyordu statikti pozisyonlar filan... İyisiyle kötüsüyle çalan bütün öğrencilerle böyle bir takım münasebetleri oluyor insanların, onlar da hiç fark etmeden insanlar bir şeyler alıyor ve onların tesiri altında kalıyor. Bu arada Mehmet Bitmez kadar uda yakışan adam görmedim ben. Yani oturmuş tamam da sol elin sağ elin duruşları son derece güzel fotoğraf veriyor.

İşte konservatuardaki Mehmet'le olan çalışmalarımız sırasında böyle bir şey var hatta Yüksek Lisans'ta tezinde danışman bendim. Onda da mesela böyle devamlı teşviki mesai böyle karşılıklı çalışma durumunda bir danışman veya tez hazırlaya kişi durumunda da olabildiğimizi söyleyemem ama tabi ki o çalışma ona çok faydalı oldu. Sonra onun hocalığı devreye girdi, çok çok yakından takip edebilmiş değilim ama Mehmet her zaman için güzel çalışıyordu ve bence gide gide de o çizgi yükseldi yani hep kendini arayan birisi olarak da kaldı. Bence en iyi taraflardan birisi de budur. Yani ben oldum diyip durmak yerine. Şimdi de artık onun konservatuarda en

kıdemli hoca galiba değil mi? En kıdemli ud hocası. Psikolojik olarak bunu da sevdiğine inanıyorum ben. Zaten hocalıkta böyle şeyler olmasa çekilmez zor bir şeydir. Bir de ud hocası ile münasebeti başka. Konservatuardaki diğer hocaları ile onlardan aldıklarıyla münasebeti başka bir şey, öğrencilerden aldığı başka bir şey ama o sırada konservatuarda bir çevremiz vardı. Ud çevresi vardı bir atölye gibi çalışıyordu ve bence başarılı bir şeydi o sosyal bir gruptu o. Bunların içinde işte Münir Nurettin Beken başlamıştı arkasından Serhan Aytan ondan bir sene sonra başlamıştı o arada Samim, Şahin, Ömer Şatıroğlu vardı. Oradaki öğrenci olan bu kişilerden başka mühim bir kişilik daha vardı Cinuçen Tanrıkorur. Cinuçen her ne kadar konservatuvarın kuruluşuna düşünce olarak karşıydı kuruluşunun hazırlık yapılmadan başladığını düşünüyordu. Çünkü diyordu ki işte metodlar yazılmalı, müfredat programları belli olmalı sonra eğitim başlamalı diyordu. Ve onun için gelmediğini söylüyordu. Yani ondan naklediyorum öyle söylüyordu. Konservatuardaki bazı hocalara düşüncelere karşıydı ama bizim aramız çok iyiydi. Beraber oluyorduk, bu arada mesela Selahattin İçli'de var. Başka bir hikâyemiz de var onu da biliyorsun belki istersen burada da anlatayım. Bir yaz günü bu söylediğim kişiler gelişmiş, güzel çalışıyorlar. Cinuçen, Selahattin İçli ondan sonra Samim, Şahin, Ömer, Münir Nurettin Beken belki Serhan Aytan'da vardı tahmin ediyorum grup halinde bizim eve geldik Balmumcu'da oturuyorum o sırada bir de Akagündüz Kutbay var yanımızda. Akagündüz ince şeyler giymiş yaz gününde ben dedi balkonda oturacağım orada da köprü görünüyor. Oturuyor o sırada herkes çalışıyor filan ud çalanların her biri.. Bu aslında güzel bir ortam aynı enstrümanı çalan insanların aynı ortamda bulunması tazeliği sağlıyor çok mühim bir şey. O sırada Zeynep çay getirdi. Ud kenara bırakıldı o arada Selahattin İçli udu aldı ve çalmaya başladı. Akagündüz'de dışarıda yüzü bize dönük değil boğaza bakıyor. Selahattin İçli'nin udunu duyunca oohh dedi nihayet bir ud sesi duyabildik dedi. Herkes alıyor çalışıyor cıngır cıngır nedir bu falan filan diye dedi. Bu çevrede geçmiş çok hoş bir hikâyedir. Aslında derstir de ud ille de çok virtüözite isteyen bir enstrüman değildir. Virtüöziteden kastım hızlı ve çok fazla teknik çalmak değildir. Daha müzik elde etmeye yöneliktir. Böyle bir çevre vardı tabii ki bu çevre Mehmet'i de etkiledi.

Bütün bunların dışında ayrıca Cinuçen Tanrıkorur'un çalışması da onu etkiledi ben biliyorum onu da. O renkleri de duyuyorum. Ve Cinuçen'in tavrı tarzı her şeyi böyle bir cemiyetteyse bir yıldız olarak konuşur ve hemen her zaman söylediği de

doğrudur araştırmıştır. O söyler zaten ukalayım “ben ukala akıldan gelir diye”. Benim yapımda bunu tam tersidir. Çok fazla işte şöyledir böyledir benim gibi çalın hiçbir zaman demem. Ben mümkün olduğu kadar hedefler gösterdim. İşte birisi Tanburi Cemil Bey başta, Yorgo Bacanos. Cinuçen’in çalmasını öğrencilere çok tavsiye ettim, çünkü onda uzun ses arayışı vardır. Böyle bir şey yani mutlaka Cinuçen’den de faydalandı üslup olarak. Onun üslubu aslında baktığımız zaman Cinuçen’in tam tersidir. Cinuçen ağır cümleler kurma üzerine ve bir tel üzerinde glissandolarla çalmak isterdi. Mehmet çok küçük ve hızlı seslerle çalan bir adam, içindeki ateş böyle götürüyor onu. Ama buna rağmen etkilenme oluyor tabi. Bu söylediklerim arasında Şerif Muhittin’de var tabi, Nevres’de var. Ama Mehmet Bitmez çok fazla Şerif Muhittin çalma şeyi olmadı. Şerif Muhittin biraz daha Avrupai tarafı bende de mesela daha çok seslilik vardır aradığım müziklerde, o tarafa da çok yönelmedi Mehmet, Türkiye’nin genel olarak Osmanlı’dan gelen müziğin ondaki teknikleri geliştirmek ve ifade o yönde ilerlemiştir. Ama yani çok sesli çalmıyor mu hayır çalıyor tabi ki ama ötekine çalıştığı kadar ona çalıştığını sanmıyorum. Mesela Tasavvuftan Flamenko’ya o Kudsi Erguner ile birlikte çaldı o Flamenkocularla filan karşılaştı ama böyle bir armoni kurup ta şunu çalıyım endişesi olduğunu sanmıyorum. Yani genel olarak öyle. Bugün de ne mutlu ki yeni çalışmalar yapıp CD çıkarmak için gayreti devam ediyor. Ben o bakımdan senin cesaretle, yaşayan birinin bize nazaran genç olan bir udiyi konu alman konusunda destek oldum diye düşünüyorum.

EK 16.

Derya TÜRKAN (06.06.2014)

Şimdi Mehmet Bitmez bir kere Urfa'da doğup büyümüş bir müzisyen. İstanbul'a geldiğinde konservatuarı kazanıp geliyor. Şimdi bu yaşam şekline baktığımız zaman Mehmet Bitmez'in sanat hayatını ortaya çıkarmamızda çok yardımcı bir şey. Urfa çok köklü bir şehir kültürü çok geniş bir şehir. Halk müziğinin temel taşlarından biri olan bir şehir. Mehmet Bitmez bu kültürü çok iyi almış, çok iyi öğrenmiş yaşamış. Mehmet Bitmez'in ailesi de Urfa'nın köklü bir ailesi olduğu için o kültürle yaşamış bir müzisyen. Ee bir takım mesela cümbüş çalıyor, İstanbul'a geldiği zaman klasik Türk Müziği ile tanışmış o kültürle yoğrulmuş bir müzisyen. İsteddiği zaman istediği şekle bürünebilen bir müzisyen bu çok önemli. Yani halk müziği tarzında ud çalabiliyor ama o bizim düşündüğümüz tarzda değil klasik halk müziği tarzında çalabiliyor. İşte çokta güzel bir sesi var. Klasik Türk müziğine adapte olması çok kolay olmuş. Bir de çok önemli bir şey iyi güzeli fark eden bir müzisyen. Yani çok çabuk anlamış ve onlarla birlikte olmuş. Mesela okula gelmiş ilk defa İstanbul'a gelmiş belki de fakat orada Niyazi Sayın'ı tanımış, Cinuçen Tanrıkorur'u tanımış Necdet Yaşar'ı, İhsan Özgen'i efendim Mutlu beyi tanımış, Yavuz Özüstün'ü tanımış onların yanından ayrılmamış Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıdkı Sezgin. Yani vaktini boşa harcamamış onlarla birlikte olmuş, onlarla çalışmış. Bu tabi ona halk kültüründen klasik kültür dediğimiz İstanbul kültürüne de çabuk geçmesini sağlamıştır. Aslında bizim anladığımız manada halk kültürü içerisinde son derece derin bilgiler var. Bir kere edebiyat var Urfa mesela çok önemli bu konuda. O tavrı öğrenmiş. Mesela şimdi barak hava diyoruz o bölgenin onların hepsini öğrenmiş nasıl okunacağını tavrını öğrenmiş. Sıra geceleri denilen bir nevi fasıl dediğimiz o kültürü öğrenmiş ve onu icrasına adapte etmiş. Bazı taksimlerinde onu alırsın. Ama çok lezzetli alırsınız onu tabir – i caizse klasik Türk Müziğine çok güzel yedirir. Bunu mesela şöyle şey yapabilirim. Hüseyini taksim yapılır herkes Anadolu hüseyini gibi düşünür ve ona döner, hâlbuki Mehmet Bitmez Hüseyini taksim yaptığı zaman içinde Anadolu'nun kokusunu alırsınız ama İstanbul Hüseyini'si yapar yani içinde Klasik Türk Müziği'ni klasik İstanbul'u hissettirir. İçine de kendi

topraklarının seslerini katar. Şimdi bunu çok az müzisyen becerir aslında. Hem böyle bir şey hissettirip hem de Hacı Arif Bey Hüseyini'sini yapmak çok zor.

Mehmet Bitmez'in hayatındaki ikinci dönem bence Tanburi Cemil Bey ile başlar. Tanburi Cemil Bey'e olan sevgisi muhabbeti onu başka bir tarafa götürür. Ben mesela çoğu zaman onun icrasında Tanburi Cemil Bey'e olan sevgisini muhabbetini görürüm. Ondan sonra dediğim gibi yani çok uzun yıllar birlikte çaldık çalıştık. Yine de şu da çok önemlidir özellikle ud sazı çok farklı bir enstrümandır herkes bilir. Yani bir klasik kemençe İstanbul kemençesi gibi değildir. Ud denildiği zaman bütün coğrafya içerisinde bilinir. Mehmet Bitmez tüm bu coğrafyada da tanınır. Yani Arap dünyası Yunanistan gibi ülkelerde Mehmet Bitmez ismi sanatkar olarak bilinir dinlenir. Son yıllarda yapmış olduğu çalışmalar Arap ülkelerinde mesela Naseer Shamma ile yaptığı çalışmalarda o tarzı da benimsemiştir o tarzı da çok güzel yapar. Şimdi şuna geleceğim özellikle kanun ve ud sazı çalan sazanelerde şöyle bir handikaplar oluşur. Derler ki işte biz piyasa müzisyeni olmayalım biz klasik tarzda çalalım. Piyasa müzisyenleri de sadece klasik tarzda çalanları yani küçümserler demiyim de işte onlarda hani kendilerine göre başka hususiyetlerimiz var derler. Şimdi Mehmet Bitmez bu müziği de yapar. Piyasada nasıl çalınır klasik tavırda nasıl çalınır fasılda nasıl çalınır oyun havası nasıl çalınır sıra gecesini nasıl çalınır bunları kendi içinde toplamış ve bilebilen bir müzisyen. Bu da çok önemli tabii ki. Ve çok genç yaşta okulda hocalık yapmıştır mesela bu da ona ayrı bir tecrübe kazandırmıştır.

Mehmet Bitmez'in melodi buluşları da çok güzeldir. Yani melodi istifi denir. Şimdi taksim yaparken malum basit anlamda giriş gelişme sonuçta yapacağın makamın önce girişini hazırlarsın en zor kısımlarından birisi bu. Yani bir taksimde başlangıcı ve bitişi en zordur. Çünkü öyle bir başlangıç yapmak zorundasın ki seni dinleyen kişiyi sana doğru yönlendirebilesin. Bitişini de öyle yapmalısın ki taksim bittikten sonra o kişide ki bıraktığın tesir devam etsin. Şimdi Mehmet Bitmez'in melodi buluşları genel olarak çok etkilidir. Tabii ki insanın hali her zaman anı olmayabilir. Genel bakışı anlayışı şimdi bu noktada halk müziği içerisinde halk kültürü içerisinde çocukluğunu ve gençliğini geçirmiş birisi için çok kısa zamanda klasik müziğe adapte olmak. Bu çok kişiye sahip olmaz. Birkaç udi de vardır bu yani udileri konuştuğumuz için söylüyorum Mehmet Bitmez'de bunların bir tanesidir. Mehmet Bitmez kendine konu edinir işte Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Şerif

Muhittin Targan gibi bunlarla ilgilenir, Udi Nevres gibi... Sadece bir udiye takılıp kalmaz işte ben bunların hepsini şeye bağlıyorum halk kültürüne bağlıyorum. Çünkü halk kendi içerisinde de en güzelini buluyor tutuyor ve saklıyor. Bu sebeple kendine yönelik bir stil de bulmuştur. Bu stil de mesela siz dinlediğiniz zaman aa Mehmet Bitmez çalıyor dersiniz. Bunu hazırlamak yakalamakta çok zor bir şeydir çok az insana nasip olmuş bir şeydir. Bu kabiliyetle alakalı bir şeydir ve tabii ki çalışmasıyla ilgilidir ama ben yine ona bağlıyorum yani Urfa kültürüne çok bağlı bir kişidir. Özellikle Urfa'da oranın müziğiyle ilgilendiği ve o müziğin ileri gitmesi için çalışmalarından dolayı da çok takdir görmüştür. Urfa'nın çok köklü saygın ailelerindedir. Bunlar çok önemli etkenler. Mesela ben buna örnek Erkan Oğur'u gösterebilirim. Erkan Oğur'da aynı şekilde. Erkan Oğur Elazığ kültürüyle yetişmiş bir insan, konservatuara gelip klasik Türk Müziği'yle de yetişmiş, Amerika'ya gidip caz da öğrenip bunları birleştirmiş. Çünkü bir yerde kendini gösteriyor bu. Bunları harmanlayabilen az insan vardır. Sen bir melodi dinlersin Mehmet Bitmez'de mesela bir Uşşak taksim ya da Hicaz taksim... Şimdi orada sıra gecesinde bir eserin öncesinde Hicaz taksim yapar sen dersinki ya şimdi ben bunun içerisinde Tanburi Cemil Bey'de duydum, Urfa havası da duydum efendime söyleyeyim Şerif Muhittin'de duydum Yorgo Bacanos'un da mızrabını duydum. Hepsini birleştirmiştir ama Mehmet Bitmez olmuştur taklit değil bu çok önemli. Mehmet Bitmez bundan dolayı da çok sevilen ve sayılan bir müzisyen olmuştur herkes tarafından. Ama piyasa müziği dediğimiz zaman bugün bizim müzisyenler arasında burun kıvrılan müzik hâlbuki son derece zor ve meşakkatlidir herkes o müziğin içine adapte olamaz ve ayrıca bence yapılması gereken bir müziktir. Belki Mehmet Bitmez bir dönem mecbur kalmıştır bunu yapmak için İstanbul'a ilk geldiği zamanlarda çünkü onun dünyası klasik müzik yapmaktır, bunu da başarmıştır. Ama sonradan da düşündüğünü ben tahmin ediyorum piyasa müziği de ona çok şey katmıştır. Plak piyasası gazino piyasası ona çok başka şeyler kazandırmıştır. Tanburi Cemil Bey ile yatıp kalkın biri için söylüyorum bunu. Hayat şartları bunu mecburi kıldıysa bu da saygıyla karşılanacak bir şeydir. Bana göre Mehmet Bitmez virtüözitesi konuşulmaz, düşünülmez. Mehmet Bitmez sanatkârdır, üstattır. Onun da sebebini şöyle söyleyeyim. Çok süratli ud çalmak efendim udda çalınmayan bugüne kadar gelmiş şeyleri başarabilmek benim kıstasımda yok bu önemli bir şey değil benim için çünkü benim için en önemlisi çok küçük nağmelerle çok can yakan nağmeler ortaya çıkar bu çok önemlidir. Sesleri, o seslere gidişleri benim için mesela Mehmet Bitmez'i

dinlediğimde çok etkileyen şeylerdir. Çok güzel de hatıralarımız var mesela özel ortamlarda çok farklı olur Mehmet Bitmez. Kendimden anlatayım. Mesela evlendiğimiz gün bir bahçede düğün yapmıştık eşler dostlar arkadaşlar. O gün Mehmet ağabey udunu getirmek istememiş açık hava olduğu ama cümbüş getirmiş. Yunan arkadaşlar var ve Türk müzik camiasından arkadaşlar tabii ki de o da çıkarttı cümbüşünü çaldı hem Urfa havalarını çaldı hem klasik eserler çaldı herkes mest oldu. Veyahut Amsterdam'da bir konser öncesinde udunu akortlarken orada bize bir şey çaldı hepimizin gözünden yaş geldi gibi... Yani öyle ortamlarda rahat yani şöyle söyleyeyim bu çok önemli bir şey yanlış anlaşılın da istemiyorum. Her müzisyen gibi kendisini dinleyen ve onun yaptığı şeyleri anlayabilen müzisyenlerin yanında gerçek Mehmet Bitmez çıkıyor ortaya.

ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. Müziğe ortaokul yıllarında gitar çalarak başladı. 2001 yılında ud ile tanıştı. Cumhurbaşkanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Ses Sanatçısı Şehnaz RİZELİ'nin yönlendirmesiyle ciddi anlamda ilk musiki derslerini 2001 yılında başladığı Bakırköy Musiki Konservatuarı Vakfı'nda aldı. Burada, Prof. Nevzat ATLIĞ, Cumhurbaşkanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu şefi Fatih SALGAR hocalardan nazariyat ve solfej dersleri aldı. Vakfın 3 senelik Milli Eğitim Bakanlığı onaylı "Yarı Zamanlı Türk Müziği" bölümünü birincilikle tamamladı. Daha sonra başta, Bakırköy Musiki Konservatuarı Vakfı olmak üzere Büyük Kulüp Klasik Türk Müziği Korosu, Sabancı Klasik Türk Müziği Topluluğu, Atatürkçü Düşünce Derneği Türk Müziği Korosu, Tabipler Odası Türk Müziği Korosu ve İstanbul'daki daha birçok musiki cemiyetinin çeşitli korolarına, repertuar derslerine ve konserlerine uduyla iştirâk etti.

2002 yılından 2005 yılına kadar ud çalışmalarını kendi kendine sürdürerek sazını tek başına ilerletti. 2005 yılında Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Saz (Ud) Sanatçısı Samim KARACA ile tanışarak kendisiyle ud çalışmalarına başladı. Kendisinden ud icracılığı, klasik musiki anlayışı ve nazariyat konularında dersler aldı ve halen devam etmektedir. 2006 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nı kazanarak eğitimine burada devam etti. 2011 yılında Temel Bilimler Bölümü'nden "3.79" diploma notu ile "Yüksek Onur Listesi" ne girerek derece ile mezun oldu.

Konservatuara girdikten sonra dört sene boyunca Mehmet BİTMEZ'den ud dersleri aldı. Bitmez ile dersleri sırasında kendisinden ud icracılığı, musiki anlayışı ve ileri ud teknikleri konusunda istifade etti. Bu dersler sırasında Tanbûri Cemil Bey, Yorgo BACANOS, Şerif Muhittin TARGAN, Udi Nevres Bey, Cınuçen TANRIKORUR ve Kadri ŞENÇALAR gibi birçok usta müzisyenin sanatını

inceleyip değişik teknikler öğrendi. Konservatuarda Prof. Dr. Nevzat ATLIĞ, Prof. Dr. Alâeddin YAVAŞÇA, Doğan DİKMEN ve Suat GÜNEY' den Türk Müziği nazariyatı ve repertuarı, Dr. Nail YAVUZOĞLU, Oğuzhan BALCI ve Ali ERAL' dan Batı Müziği dersleri aldı.

Okul yıllarında Oğuzhan BALCI'nın Őeflięinde İTÜ TMDK Orkestrası'nın birçok konserine uduyla iştirâk etti. NeŐe YeŐim ALTINEL ÇOBAN Őeflięindeki İTÜ TMDK Klasik Türk Müziği Korosu'nun tüm konserlerine uduyla iştirâk etti ve okulun 36. kuruluş yıldönümü etkinliklerinde uduyla bulundu. İstanbul'da birçok konsere katıldı. Bunlardan en önemlileri; "2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri içerisinde yapılan 'Münirİstanbul - Münir Nureddin Selçuk Eserleri' isimli projede Timur SELÇUK Őeflięinde İstanbul Devlet Opera Orkestrası ile Türk Müziği Orkestrası'nın birlikte yer aldığı konserde ud icracılığı", "İTÜ TMDK VE EURO SONGFESTİVAL işbirliği ile Doç. Dr. Belma KURTIŐOĖLU, Doç. Serpil MÜRTEZAOĞLU ve Yard. Doç. Őerife GÜVENÇOĞLU tarafından hazırlanan 'Voices between Bosphorus, Maas and Rhein' isimli iki konser projesinde ud icracılığı". 2009 – 2012 seneleri arasında Kanal 24'te her Cumartesi akŐamı yayınlanmış olan Dr. Adnan ÇOBAN'ın hazırlayıp sunduğu "Bizden Nağmeler" isimli Klasik Türk Müziği programında ud icracısı olarak bulundu. 2008 - 2009 yılları arasında Koç Üniversitesi'nin Müzik Kulübünde Ud ve Solfej dersleri verdi. 2009 - 2010 senelerinde İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun sahneye koyduğu, yönetmeni Cemal ÜNLÜ olan "Kuzguncuk Türküsü" adlı tiyatro oyununda Devlet Tiyatrosu'nun sözleşmeli müzisyeni olarak çalıştı. 2009 yılında, ilk musiki eğitimini aldığı Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı'nda Ud dersleri vermeye başladı. 2012 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitime başladı ve Şu an tez aşamasındadır. Yüksek Lisans eğitimi boyunca Prof. Mutlu TORUN ve Prof. Erol DERAN gibi hocalarla çalışma fırsatı buldu. Prof. Mutlu TORUN ile İleri Ud İcracılığı dersleri esnasında müziğin tüm yönleriyle ilgili ufkunu genişletecek her konuda istifade etti. 2012 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ve 2013 yılında da Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı'nda Ud hocası olarak göreve başladı ve halen devam etmektedir.