

**TC
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANASANAT DALI**

**MEŞK SİSTEMİ BAĞLAMINDA TAKSİM FORMUNDA
ÜSLÛB ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Hatice DOĞAN SEVİNÇ**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ**

İstanbul - 2012

ÖNSÖZ

Genel geçer izlenimler göz önüne alındığında müziğimizde taksim kavramının, “bir çalgıcının belli bir müzikal amacı gözeterek doğaçlama yapması” biçiminde tarif edilmesi olağandır. Ancak, kavram bir form olarak ele alındığında, tarihten günümüze ulaşan eğitim, aktarım, tecrübe ve bilgi bileşkesi olarak tanımlanmalıdır. Biz de bu çalışmada, taksim formunun yapısal özelliklerinin yanı sıra, özellikle meşk silsilesindeki yerini de göz önüne aldık. Saray geleneği ile 20. yy arasında köprü oluşturması ve virtüöz çalgıcılığın ilk örneği olması nedeniyle Tanbûri Cemil Bey’i de dayanak noktası olarak belirledik. Ayrıca, Cemil Bey; kayıtlarıyla da, gerek O’ndan sonraki nesile, gerekse çalışmamıza ışık tutmuştur.

Çalışmamı bu ışığın yardımıyla şekillendirirken fikirlerimin bir araya gelerek, birer bilgi balyasına dönüşmesinde akademik tecrübesiyle yardımlarını benden esirgemeyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Çetin Körükçü’ ye, çalışmamın araştırma aşamasında ve yazımı bittikten sonra her ayrıntıyı gözeterek incelemesi sonucu beni koşulsuz doğruya yönlendiren Sayın Prof. Mutlu Torun’a, her türlü soru ve çalışmamla ilgili bilgi ricamı hiçbir zaman geri çevirmeden sabırla yanıtlayan Sayın Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı’ya, kütüphanesini ve bilgi birikimini bana açan Sayın Yrd. Doç. Hakan Şensoy’a, çalışmamdaki notaların bilgisayar ortamında özenle yazılmasını sağlayan Sayın Salih Kartal’ a teşekkürü borç bilirim.

İstanbul, 2012

Hatice Doğan SEVİNÇ

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VI
SEMBOLLER LİSTESİ.....	viii
ÖZET	IX
ABSTRACT	XI
1. GİRİŞ	1
2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE MEŞK.....	4
2.1. Genel Bilgi	4
2.2. Meşk Eğitiminde Geleneksellik.....	6
2.3. Meşk Eğitiminde Mekân.....	7
2.4. Meşk Eğitiminde Yöntem.....	7
2.5. Meşk Eğitiminden Doğan Problemler	9
2.6. Çalgı Eğitimi ve Virtüozluk.....	9
2.7. Meşk Eğitim Sisteminden Kalanlar Bize Neler Kazandırır?	11
3. MÜZİĞİ OLUŞTURAN ELEMANLAR	12
3.1. FORM.....	12
3.1.1 Tür.....	13
3.1.2 Biçim.....	13
3.1.3. Yapı	14
3.1.3.1 Motif.....	14
3.1.3.2 Cümle Parçası.....	14
3.1.3.3 Cümle	15
3.1.3.4 Cümle Genişlemeleri.....	15
3.1.3.5 Periyot	15

3.1.3.6 Üslûb	16
3.2. RİTİM	16
3.3. MELODİ.....	17
3.4. ÜSLÛB.....	18
4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE TAKSİM FORMU	20
4.1. Genel Bilgi	20
4.2. Taksim Türleri	23
4.2.1. Klasik - Geleneksel Taksim	23
4.2.2. Özgür Taksim.....	23
4.2.3. Modern Taksim	23
4.2.4. Giriş Taksimi.....	24
4.2.5. Ara Taksim.....	24
4.2.6. Geçiş Taksimi.....	24
4.2.7. Fihrist Taksim	24
4.2.8. Karşılıklı Taksim.....	25
4.2.9. Beraber Taksim	25
4.2.10. Eşlikli Taksim	25
4.3. Taksim İcracılığı	25
4.4. Taksim Yöntemleri	26
5. TAKSİM ANALİZLERİ	27
5.1.Tanbûri Cemil Bey (Kemençe ile) Sultaniyegâh Taksim Analizi	27
5.1.1.Form Özellikleri	27
5.1.1.1.Biçim	27
5.1.1.2.Yapı	27
5.1.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	31
5.1.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler.....	35
5.2. İhsan Özgen (Kemençe ile) Ferahfeza Taksim Analizi	38
5.2.1.Form Özellikleri	38
5.2.1.1.Biçim	38

5.2.1.2.Yapı	38
5.2.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	40
5.2.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler	41
5.3. Niyazi Sayın (Ney ile) Uşşak Taksim Analizi	43
5.3.1.Form Özellikleri	43
5.3.1.1.Biçim	43
5.3.1.2.Yapı	43
5.3.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	44
5.3.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler	45
5.4. Dede Süleyman Erguner (Ney ile) Sulyaniyegâh Taksim Analizi	46
5.4.1.Form Özellikleri	46
5.4.1.1.Biçim	46
5.4.1.2.Yapı	47
5.4.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	49
5.4.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler	51
5.5. Necdet Yaşar (Tanbur ile) Bestenigâr Taksim Analizi	53
5.5.1.Form Özellikleri	53
5.5.1.1.Biçim	53
5.5.1.2.Yapı	53
5.5.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	58
5.5.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler	59
5.6. İzzettin Ökte (Tanbur ile) Hicazkâr Taksim Analizi	61
5.6.1.Form Özellikleri	61
5.6.1.1.Biçim	61
5.6.1.2.Yapı	61
5.6.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	65
5.6.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler	67
5.7. Yorgo Bacanos (Ud ile) Acem kürdî Taksim Analizi	70
5.7.1.Form Özellikleri	70
5.7.1.1.Biçim	70
5.7.1.2.Yapı	70
5.7.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	77
5.7.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler	79

5.8. Cinuçen Tanrıkorur (Ud ile) Muhayyer kürdî Taksim Analizi.....	81
5.8.1. Form Özellikleri	81
5.8.1.1. Biçim	81
5.8.1.2. Yapı	81
5.8.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi	86
5.8.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler.....	88
6. SONUÇ	90
7. KAYNAKLAR.....	94
8. EKLER.....	96
9. ÖZGEÇMİŞ	138

KISALTMALAR

Bkz : Bakınız

Dk : Dakika

Sn : Saniye

TDK : Türk Dil Kurumu

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 5.1 : Sultaniyegâh Taksim (Cemil Bey) – A Bölmesi	28
Şekil 5.2 : Sultaniyegâh Taksim - B Bölmesi	29
Şekil 5.3 : Sultaniyegâh Taksim – C Bölmesi	30
Şekil 5.4 : Sultaniyegâh Taksim –B'Bölmesi.....	31
Şekil 5.5 : Sultaniyegâh Taksim – a cümlesi	32
Şekil 5.6 : Sultaniyegâh Taksim – b cümlesi	32
Şekil 5.7 : Sultaniyegâh Taksim – c cümlesi	33
Şekil 5.8 : Sultaniyegâh Taksim – d cümlesi	33
Şekil 5.9 : Sultaniyegâh Taksim – e cümlesi	34
Şekil 5.10 : Sultaniyegâh Taksim – Motifler	36
Şekil 5.11 : Sultaniyegâh Taksim – Ritmik Kalıplar	37
Şekil 5.12 : Ferahfeza Taksim – A Bölmesi	39
Şekil 5.13 : Ferahfeza Taksim – B Bölmesi.....	39
Şekil 5.14 : Ferahfeza Taksim – C Bölmesi.....	40
Şekil 5.15 : Ferahfeza Taksim – c ve d cümleleri	41
Şekil 5.16 : Ferahfeza Taksim – Motifler	42
Şekil 5.17 : Ferahfeza Taksim – Ritmik Kalıplar	43
Şekil 5.18 : Uşşak Taksim – A Bölmesi	44
Şekil 5.19 : Uşşak Taksim – B Bölmesi.....	44
Şekil 5.20 : Uşşak Taksim – c cümlesi	45
Şekil 5.21 : Uşşak Taksim - Motifler.....	46
Şekil 5.22 : Sultaniyegâh Taksim (Dede Erguner) – A Bölmesi	47
Şekil 5.23 : Sultaniyegâh Taksim – B Bölmesi	48
Şekil 5.24 : Sultaniyegâh Taksim – C Bölmesi	49
Şekil 5.25 : Sultaniyegâh Taksim - c ¹ - c ² cümle parçaları	50
Şekil 5.26 : Sultaniyegâh Taksim - d ¹ - d ² cümle parçaları.....	50
Şekil 5.27 : Sultaniyegâh Taksim - Motifler.....	52

Şekil 5.28 : Sultaniyegâh Taksim - Ritmik Kalıplar	53
Şekil 5.29 : Bestenigâr Taksim - A bölmesi	54
Şekil 5.30 : Bestenigâr Taksim - B bölmesi.....	56
Şekil 5.31 : Bestenigâr Taksim - C bölmesi	57
Şekil 5.32 : Bestenigâr Taksim - Motifler.....	60
Şekil 5.33 : Bestenigâr Taksim - Ritmik Kalıplar.....	61
Şekil 5.34 : Hicazkâr Taksim - A Bölmesi	63
Şekil 5.35 : Hicazkâr Taksim - B Bölmesi	64
Şekil 5.36 : Hicazkâr Taksim - C Bölmesi.....	65
Şekil 5.37 : Hicazkâr Taksim - a ¹ - a ² cümle parçaları.....	66
Şekil 5.38 : Hicazkâr Taksim - g ¹ - g ² cümle parçaları	67
Şekil 5.39 : Hicazkâr Taksim - Motifler	69
Şekil 5.40 : Hicazkâr Taksim - Ritmik Kalıplar	70
Şekil 5.41 : Acem kürdî Taksim – A Bölmesi	71
Şekil 5.42 : Acem kürdî Taksim – B Bölmesi	72
Şekil 5.43 : Acem kürdî Taksim – C Bölmesi	75
Şekil 5.44 : Acem kürdî Taksim – D Bölmesi	77
Şekil 5.45 : Acem kürdî Taksim – Motifler	80
Şekil 5.46 : Acem kürdî Taksim – Ritmik Kalıplar	81
Şekil 5.47 : Muhayyer kürdî Taksim – A Bölmesi	82
Şekil 5.48 : Muhayyer kürdî Taksim – B Bölmesi.....	83
Şekil 5.49 : Muhayyer kürdî Taksim – C Bölmesi.....	85
Şekil 5.50 : Muhayyer kürdî Taksim – c ¹ - c ² - d ¹ - d ² - cümle parçaları	87
Şekil 5.51 : Muhayyer kürdî Taksim – Motifler	88
Şekil 5.52 : Muhayyer kürdî Taksim – Ritmik Kalıplar	89

SEMBOLLER LİSTESİ

α = Alpha = A

β = Beta = B

γ = Gama = G

δ = Delta = D

ϵ = Epsilon = E

ζ = Zeta = Z

η = Eta = E

ϕ = Phi = Pheta

χ = Chi = Ch

tr = Trill

∇ = Downbow

∇ = Upbow

gliss. = Glissando

\blacktriangle = Short fermata

\circ = Fermata (point d'orgue)

// = Caesura

tr = Trill

\lessgtr = crescendo

\gtrless = decrescendo

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Hatice Doğan SEVİNÇ
Anabilim Dalı : Sosyal Bilimler
Program : Türk Mûsikîsi
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ
Tez Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik – Haziran 2012

MEŞK SİSTEMİ BAĞLAMINDA TAKSİM FORMUNDA ÜSLÛB ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

ÖZET

Geleneksel Türk çalgı müziğinin geçmişteki eğitim yönteminin “meşk” ve en önemli yapı taşlarından birinin “taksim formu” olduğu inkar edilemez. Çalgıcının teknik ve müzikâl yetisini aktarmasının yanında, Türk Müziği teorisi üzerindeki hâkimiyetini sergilediği taksim formu, kendine özel yapısıyla da diğer formlar arasında ayrı bir yer edinmiştir. Her ne kadar temelinde doğaçlama esası yatsa da taksim formunun geneline bakıldığında, değişik çalgılar ve makamlar için yapılması gereken; geçki zenginliği, çeşniler bunlara bağlı değişik nağme buluşları, süsleme, mızrap vuruşları, yay tekniği, vibrato etkisi gibi olmazsa olmazları vardır. Tanbûri Cemil Bey’in yaşadığı dönem göz önüne alındığında hayrete değer sayıda taksim kaydı yapmış olması, taksim geleneğinin bir nevi geçmişten günümüze kayıtlanmasını sağlamıştır. Ayrıca kendisinin temsil ettiği, dayanağını tarihten alan meşk silsilesinin üzerine inşa ettiği ve bize kayıtlarıyla ilettiği olağan dışı çalgı çalma

tekniki, icrasındaki ifade, kompozisyon ve üslûb özelliklerinin günümüz çalgıcılarının yorumlarını doğrudan ve derinden etkilediği açıktır.

İncelenen 8 ayrı icracı ve taksim bu hiyerarşi gözetilerek Cemil Bey ve etkiledikleri çalgı sanatçıları düzeninde ele alınmış olup, Tanbûri Cemil Bey dışında tamamı 20.yy'ın ilk yarısında doğmuş sanatçılardır. Değişik makamlardaki taksimler mümkün olduğunca birebir çalındığı gibi notaya alınmış, daha önce yapılan çalışmalar (notaya alma) düzeltilmiş ve incelenerek şablon ortaya çıkartılmıştır. Ardından çalgı sırasına göre Tanbûri Cemil Bey - İhsan Özgen (Kemençe), Niyazi Sayın - Dede Süleyman Erguner (Ney), Necdet Yaşar - İzzettin Ökte (Tanbur), Yorgo Bacanos ve Cinuçen Tanrıkorur (Ud)' un icraları form, makam, çalgı tekniği ve üslûp açısından incelenerek edinilen bilgiler ışığında bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Meşk, Taksim, Tanbûri Cemil Bey, Form, İcra.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Last Name : Hatice Doğan SEVİNÇ
Institute : Social Science
Program : Turkish Music
Thesis Supervisor : Ass. Prof. Çetin KÖRÜKÇÜ
Thesis Type and Date : Proficiency in Art – June 2012

A STUDY ABOUT STYLE IN TAKSİM FORM IN CONTEXT OF MEŞK SYSTEM

ABSTRACT

Incontrovertibly, the educational system of the traditional Turkish Instrumental Music in the past was ‘meşk’ and its most important structural unit is the form of ‘Taksim’. Apart from reflecting the technical and musical experience of the performer, Taksim form has a separate place within the related forms in which performers exhibit their knowledge on Turkish Music Theory as well. Although Taksim form is based on improvisation in a general approach, depending on the instruments and makams, one must utilize the nuances, different melody innovations related to modulations, ornaments, plectrum strokes, bowing technic, vibrato effect. When the period of Tanbûri Cemil Bey is analyzed, a huge number of Taksim recordings made by him provide the first examples of Taksim tradition. In addition, his virtuosic playing style based on the historcal meşk tradition, his extraordinary

technique on the instrument, the features of his compositional and stylistic stance have been influencing today's performance techniques and interpretations. Eight performers has been analyzed depending on Tanbûri Cemil Bey's influence upon them. All of them were born in the first part of the 20th Century except Tanbûri Cemil Bey. He is the one who was born in the 19. century. Taksims in different makams were transcribed on note to note basis, previous transcriptions were corrected and a template has been formed. As a consequence, in the name of the instruments order the performances of Tanbûri Cemil Bey – İhsan Özgen (Kemençe), Niyazi Sayın – Dede Süleyman Erguner (Ney), Necdet Yaşar – İzzettin Ökte (Tanbur), Yorgo Bacanos and Cinuçen Tanrıkorur (Ud) have been analyzed and a conclusion has been achieved with the analysis of these pieces' forms, makams, performance techniques and styles.

Key Words: Meşk, Taksim, Tanbûri Cemil Bey, Form, Performance

GİRİŞ

Bu Sanatta Yeterlik tezinin amacı, yüzyıllardır geleneksel müziğimizin eğitim/öğretim yöntemi olan meşk silsilesinde öğretene/öğrenen, etkileyen/etkilenen olarak taksim icrası ve icracılarının üslûb özelliklerini, karşılaştırmalı olarak analiz etmek ve biri diğerinden esinlenerek şekillenen bileşik bir tavır oluşturmaktır. Bu nedenle, geleneksel müziğimizin temel eğitim sistemi meşk konusunda da açıklayıcı bilgiler verilmiştir.

Şöyle ki; Türk müziğinin yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarılmasında tek öğrenim/öğretim şekli olan Meşk sistemi, aynı zamanda sözü geçen uzun süreç boyunca müzisyen kuşakları birbirine bağlamak için bir sosyal zincir, hatta belli bir müzikçiler sınıfı yaratma kurallarının bileşkesi olmuştur. Sistem; çırağın ustasının karşısına (dizinin dibine) oturup ondan öğrendiklerini ezberleme ve ardından kendi ilmi ölçüsünde zenginleştirerek çıraklarına aktarması esasına dayandırılmıştır. Başvurulacak kaynakların güfte mecmuaları ve aruz vezni geniş ölçekte karşılayan usuller olması, yeteneği daha kolay işleme olanağını da sunmasından dolayı, sözlü müziğe odaklanan eğitim ilkesi benimsenmiştir. Çalgı icracılığında ise, teknik öğretimin metodik bir yönetime dayandırılmaması, güfte mecmuaları gibi yardımcı unsurların konu itibarıyla çalgı eğitiminde kullanılamaması, usûl yardımının yetersiz kalması ve sazende olmanın sadece yetenekle sonuçlandırılmaması, meşk silsilesinde çalgı eğitiminin çok yaygın kılınmamasının başlıca nedenidir. Saz eserlerinin hatırı sayılır bir bölümünün, sözlü eser bestecileri tarafından bestelenmesi konuya bir başka ışık tutan taraftır. Ayrıca, her çalgıya özel bir repertuar oluşturacak eserlerin olmaması, çalgıların teknik olarak gelişmesini de gerekli kılmamıştır. Bundan dolayı metodik bir eğitime ihtiyaç duyulmamış, çalgıda virtüozluk; gösteri olarak algılanmış ve yaygın olarak bu kapasiteye eğitimle değil, sadece tanrı vergisi yetenekle ulaşılacağı kabullenilmiştir.

Saz eserlerinin meşki ile sözlü eserlerin meşki arasında teknik, tavır ve eğitim açısından pek çok farklılık vardır. Saz eserleri meşki, sözlü eser meşkinden daha

uzun ve zordur. İcracı meşk eğitimine başlamadan önce çalgının bazı teknik zorluklarını çözmek zorundadır. Meşk eğitimine ancak bu şartla başlanabilir. Ayrıca meşke başlayan çalgı öğrencisi, eserleri hafızasına yerleştirebilmek için usûl vurma-güfte ve hece taksimatından faydalanamayacağı için hanendeye oranla çok daha girift bir hafıza sorunuyla karşılaşmaktadır.

Ancak, kendini yetiştiren ya da uzun süren meşakkatli bir birliktelikle usta rahlesinden yetişen sazandelerin icra seviyesi, mecliste yaptıkları taksimlerle ölçülmüştür. Çünkü Türk Müziği'nde taksim formunu sadece doğaçlama esasına göre algılamak, ne tarihte ne de bu gün, bir form olarak ayrı bir başlıkta incelenmesi gereken taksim olgusunu karşılamamıştır. İçeriğinde kendinden sonra icra edilecek makamın teorik olarak özetini yapmak, bir önceki makamdan diğerine geçişi sağlamak ve her iki makamın seyrini tamamlamak, çalgıcılık ustalığını sergilemek, buluşlar yaparak sazandeye ait hüneri sergilemek gibi yan başlıkları barındıran taksim formu, meşk ile çalgı eğitiminin kuşkusuz en önemli bölümünü oluşturmuştur.

19. yüzyılın ilk yarısından sonra Avrupa Kökenli Müzik, Geleneksel Osmanlı Müziği ve Halk Müziği birbirinden etkilenerek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Çalgı öğreniminde repertuar ve hafıza sorunu kadar, özellikle sözü edilen disiplinler arası müzik icracılığının doğal getirisi olarak, çalgı teknikleri arasında karşılıklı etkileşimden kaynaklanan ve giderek artan teknik sorunları da aşabilme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte tarihte ve günümüzde düzenli ve sürekli bir meşk eğitimi almadan kendisini teknik açılardan geliştirmiş sazandeler de bulunmaktadır. Akla gelen ilk örnek Tanbûrî Cemil Bey'dir.

Tanbûri Cemil Bey, geleneksel müziğimizin çalgı icracılığı tarihinde bir devri kapatan ve virtüöz çalgıcı kavramının benimsenmesine yol açan ilk yorumcudur. Ayrıca günün teknik olanaklarının getirilerini herkesten önce fark etmiş ve başta kendi eser ve taksimleri olmak üzere pek çok yorumunu kaydederek günümüzde halen süren Tanbûri Cemil Bey efsanesinin var olmasını sağlamıştır. Sözü edilen kayıtların 20.yy başında olması, dönem ve dönem öncesi hakkında somut bilgiler vermesi açısından son derece önemlidir. Bu nedenle çalışmamızın dayandırıldığı nesnel gerçekliğin temelini oluşturmuştur.

Öte yandan “Klasik Türk Müziği’nin, Avrupa nota ve metotları ile tanışması, meşk eğitiminin birden bire terk edildiği anlamına mı gelir?” sorusu çalışmamız içerisinde sorgulanmış ve ikna edici bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Ayrıca ses ve görüntü kayıtlarının yaygınlaşmasıyla, günümüzde yaşamayan, üslubu terk edilmiş ya da ardında talebe bırakamamış icracılardan meşk almanın, bugün de mümkün olabileceği vurgulanmıştır.

Tez içerisinde, meşk nedir, taksim nedir, taksim icracılığı nedir, yöntemleri nelerdir gibi pek çok soruya geçmişin ve günümüzün önde gelen çalgı sanatçılarının kayıt edilen taksimleri ışığında yanıtlar aranmıştır. Bunun yanında aynı çalgıyı çalan sazandelerin gerek çalgı çalma gerekse taksim icraları konusunda benzer ve değişik müzikâl ya da teknik yöntemleri incelenerek karşılaştırılmış, sonuçlar çıkartılmış, sözü edilen taksimlerde makam anlayış ve tarifleri ölçütlenmiş ve sonuçlar paylaşılmıştır.

Taksim yapma sorunsalına¹ birden fazla açıdan bakarak tek bir olguya birleşik teknikler kullanma şeklinde yaklaşmış ve sonuçları paylaşılmıştır. Konu özellikle performans safhasında gerçekçi boyutuyla daha da berrak bir bilgi sunumuna büründürülmüştür. Her icracının makama yaklaşımı gözlemlendikten sonra genel geçer ya da kişiye özel ezgi anlayışları, süslemeleri, ritmik çözümlenmelerini tespit edilerek, performans esnasında sözü geçen tüm yöntemler icra ettiğimiz taksimlerde açıklamalı olarak anlatılmış ve yeni müzikâl buluşların yaratım sürecine katkıda bulunulmuştur.

Bir konunun sorunsal olması onun problemlili olması anlamına gelmediği gibi, asırlardır sorunsuz süre giden bir oluşumun problemlerinin olmadığı anlamına da gelmez. Bu görüş tezimin çıkış noktasının temel dayanağıdır.

¹ Sorunsal: Çözümü belli olmayan. Doğru olma ihtimali bulunmakla birlikte, şüphe uyandıran, kesin olmayan, problematik. (TDK)

2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE MEŞK

2.1. Genel Bilgi

Meşk; Geleneksel Türk Müziği eğitim şeklinin, geçmişten günümüze değin işleyişinin anlaşılmasında açıklayıcı olan, öğrenim/öğretim yöntemidir. Osmanlı müzik geleneğinde meşk, ses ve saz eserleri repertuarının kuşaktan kuşağa aktarımını sağlamış, aynı zamanda ses ve çalgı öğretimini ve üsluplarını da şekillendirmiştir. Bu özellikleri ile meşk, bir müzik geleneğinin ortak zemini olarak, icracıları, dönemin üslubunu ve bestecileri bir arada tutan ve birleştiren bir eğitim silsilesi görevini yerine getirmiştir.

Meşk² kelimesi Hat sanatından³ müzik eğitimine bir terim olarak geçtiği bilinmektedir. “Hat hocasından meşk alan öğrenci, hocası tarafından verilen örneği karşısına koyar ve hocası tarafından beğenilip öğrenildiği kanaati oluşup yeni bir meşk örneği verilinceye kadar kopya ederdi” (Behar: 2006, 13). Burada asıl olan, öğrencinin verilen örneği taklit ederek gelişmesini sağlamaktır. Bu kemikleşmiş sistem müzik hayatında da vücut bulmuş ve hatta Osmanlı jargonunda meşk edilen yer anlamında *meşkhâne* kelimesinin bir zaman sonra sadece müzik meşk edilen yer ifadesini karşılmasına kadar varmıştır.

Meşk eğitim sisteminin doğasına baktığımızda, kullanılan yöntemin salt bir eğitim yolu olmadığını, aynı zamanda geleneksel usta-çırak ilişkisinin tutarlı bir şekilde uygulaması olduğunu görmekteyiz. Hat'ta olduğu gibi müzik eğitiminde de meşk taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Müzik meşkinin hat meşkinden önemli bir farkı vardır. Müzik meşk eden bir öğrenci sadece müziği, tekniği, hocasının üslubunu ya da bir çalgıyı öğrenmez, öğrenci öncelikle eserin kendisini, repertuarı öğrenmiş olurdu. Bir diğer isimlendirmeye öğrenci, eser geçmiş olurdu. Bir hocadan eser geçmek, repertuarı aktarmak, icrayı aktarmak, yorumu aktarmak meşk zincirinin halkalarını oluşturmaktadır.

²Meşk: Yazı veya müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırması. Yazı veya müzik dersi. (TDK)

³ Hat sanatında meşk: yazı alıştırması, yazı karalaması anlamına gelmektedir. (Behar: 2006,13)

Meşk'in önemli teknik özelliği usûl vurularak yapılmasıdır. Meşk edilecek eserin güftesi öğrenciye yazdırılır ya da yazılmış güfte mecmuası öğrenciye verilir. Eserin usulü birkaç kere vurularak hoca tarafından okunur ve öğrenciye tekrar ettirilirdi. Meşk edilen eserin usûl vurularak okunması teknik bir gerekliliktir.

Hafıza ise; meşk' te esas unsur teşkil etmektedir. "Her şeyden önce meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği, icad edilmiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir" (Behar, 2006: 16). Bu yöntem de bize esas unsurun hafıza olduğunu açıkça göstermektedir.

Osmanlı geleneksel müziği, "başından beri öncelikle bir ses musikisi olmuştur. Yani esas malzemesi insan sesidir. Repertuardaki eserlerin çok büyük bir bölümü de sözlü eserlerdir. Saz eserleri küçük bir azınlıktır sadece" (Behar, 2006: 35). Meşk ile öğrenme/öğretme yönteminde belirli usul kalıpları kullanıldığı görülmektedir. Bu usul kalıplarını hiçbir zaman ritim ya da tempo belirleyici bir unsur olarak görmemek gerekir. Çünkü usuller bazı eserlerin güftesinin dahi, yaratılış sürecine etki edebilmişlerdir. Ancak söz konusu kalıpların da bestelenen güftelerin genel ritminden doğduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Bundan dolayı meşk eğitiminde usûl-güfte ilişkisinin iç içe olan zorunlu ilişkisi karşımıza çıkar. Ayrıca icra edilen eserin yazılı bir tespiti olmadığı için, usulün meşk edilen eseri hafızaya almadaki gerekliliği bir gerçektir. Meşk eğitim sisteminde bahsedilen usul-güfte-ezgi birlikteliği sözlü eserlerin meydana gelmesi ve aktarılmasında kullanılmıştır. Saz eserlerinde ise bu birliktelik usûl-ezgi birleşimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Peşrevler belli usullerle, Saz Semâileri ya da Yürük Semâiler ayrı usullerle ya da daha küçük formdaki çalgı eserleri kendi karakteristik özelliklerine uygun usuller ve kalıplarla bestelenirlerdi.

Meşk, yukarıda da değindiğimiz gibi güfte mecmuaları dışında herhangi bir araç gereç kullanımını dışlar. Meşk eğitim sisteminde nota ile tespit etmek; öğrenenler ve öğreticiler tarafından, meşkin temel unsuru olan belleğe almaya darbe vurarak sistemi sarsacağı ve etkileyeceği, hatta hafızanın önemini azaltacağı, bundan dolayı da musikinin gerileyeceği düşünülerek destek görmemiştir.

2.2. Meşk Eğitiminde Geleneksellik

Yalnızca bir öğrenim/öğretim yöntemi olmayan, aynı zamanda kuşakları birbirine bağlamada etken olan Meşk'in geçmişinin Geleneksel Türk Müziği kadar eski olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Musiki eğitiminin meşk yöntemi ile aktarılmasının ilk tescili olarak şu cümleleri gösterebiliriz:

“1635 yılında Saray'da musiki öğrenmeye başlayan Evliya Çelebi, Topkapı Sarayı'ndaki sanat hayatını anlatırken musiki öğrenmeye özgü, neredeyse kurumlaşmamış bir sistemin varlığından bahseder. Evliya'nın anlattıklarına bakılırsa, saray hizmetindeki içoğlanların yetiştirildiği ve onlara burada musikin de öğretildiği yer olan Topkapı Sarayı'ndaki Seferli Odası, bir bakıma bir Meşkhane niteliği taşıyordu. 1630'lu yılların başında Osmanlılara esir düşüp Müslüman olduktan sonra Saray'a alınan ve orada yirmi yılı aşkın bir süre müzisyen ve tercüman olarak hizmet etmiş olan Polonya asıllı Wojciech Bobowski de (Ali Ufki Bey) Saray Meşkhanesi'nin işleyişini ve aradaki günlük hayatı ayrıntılı bir şekilde anlatır. O dönemde Topkapı Sarayı'nın meşkhanesinde uygulanan tek yöntemin, bildiğimiz meşk olduğunu belgeler” (Behar,1992:18).

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Osmanlı geleneksel müziğinde repertuarı oluşturan eserlerin büyük bir bölümünü sözlü eserler oluşturmaktadır. Repertuardaki eserlerin küçük bir bölümünü oluşturan saz eserlerinin çoğunluğunun da sözlü eserlere atfen yapıldığı bilinmektedir. Örneğin; Peşrev, fasıl formunun başında çalınır ve faslın makamını özetler. (Peşrev kelime anlamı; önde giden) Saz semailerini ya da herhangi bir saz eseri faslın bittiğini belirtir. Saz müziğinde ustalık gerektiren taksimler ise; genellikle hanende veya dinleyicilerin kulaklarını, eserin makamına ısındırmak için kullanılırdı.

Saz eseri meşkiyle sözlü eser meşki arasında uygulama açısından küçümsenemeyecek farklılıklar olması, sözlü eser meşkine talip olanların sayısının saz öğrencilerinden daha fazla olmasını sağlamıştır. Saz öğrenmek isteyenlerin güfte mecmuaları ya da güfteye göre taksim edilmiş usuller vasıtasıyla hafızaya alma kolaylıkları yoktu. Bu da ciddi bir ezberleme problemi yaratıyordu. Ayrıca sazandeler sözlü eserleri de hanendelere eşlik ederek öğreniyorlardı. Notaya dayalı bir eğitim sistemi olmadığı için gerek sazende gerekse hanende hocasının direktifleri ve beğenisi doğrultusunda eseri icra eder, kendi beğenisi ve zevkini de nağme aralarına hocasının tasvibi ile serpiştirirdi. Aynı eseri farklı hanendelerin okuması ve sazendenin de bu icralara farklı nağme ve perde arayarak eşlik etmesi, ortaya bir üslûb çıkartmış oluyordu.

2.3. Meşk Eğitiminde Mekân

Meşk 'in değişik mekânlarda uygulandığı hakkında birçok tarihsel belge ve bilgiler vardır. İcra edilen Geleneksel Türk Müziği, genellikle Saray Musikisi olarak adlandırılmıştır. Ayrıca İstanbul, Bursa, Edirne, Şam ve İzmir gibi belli başlı şehirlerde değişik vesile ve mekânlarda icra edilmiştir. Kaldı ki, Saray'ın musiki faaliyetleri, Saray'ın talep ettiği musiki görevlilerinin sayısının, Padişahın musiki konusundaki zevk ve tercihlerine bağlı olduğu bilinmektedir. Bu da, sadece Saray'ın meşkhâne olmadığı ve Geleneksel Osmanlı müziğinin sadece saray müziği adıyla başlıklandırılmasının yanlış olduğunu görüşünü kuvvetlendirmektedir. Saray'ın dışında tekkeler, Mevlevî dergâhları; dinî mûsikî icra edilen ya da her türlü müziğin icra edildiği, çalgı öğreniminin yapıldığı, müzisyenlerin yetiştiği mekânlar, bir tür konservatuvar görevi görmüşlerdir. 19.yy'da da İstanbul Mevlevîhânelerinin birer musiki öğretim merkezi olmaya devam ettikleri de bilinmektedir.

Meşk eğitiminde amaç müzik olduktan sonra hocayla öğrencinin bir araya gelip kahvehanede bile meşk etmeleri mümkündür. "19.yy'da Zekai Dede'nin hocası Eyüplü Mehmet Bey'den uzun süre kahvehanede meşk ettiği bilinmektedir. Bunun örneklerini çoğaltmak da mümkündür" (Behar, 2006: 49).

Özetleyecek olursak, musikinin meşk edildiği mekânlar incelendiğinde, her dönemde saray, evler, konaklar, camiler, tekkeler, kahvehâneler gibi çeşitli yerlerin kullanıldığı görülmektedir. Bu mekânlarda toplumsal sınıf ya da din ayrımı yapılmaksızın eğitim yapıldığı dikkat çeken önemli bir durumdur.

Eğitimin verildiği yer her neresi olursa olsun yöntem; öğrencinin hocasının karşısına oturup başından sonuna kadar onun söylediklerini, sesiyle yorumladıklarını iyice anlayıp, özümseyip anlayıp tekrar etmesi esasına dayanmaktadır.

2.4. Meşk Eğitiminde Yöntem

Meşk'in yüz yüze bir eğitim biçimi olduğundan söz etmiştik. Bir öğrenci hocasıyla tek başına meşk edebildiği gibi, birçok öğrencinin de toplanarak meşk etmeleri mümkündür. Ayrıca Meşk-i Umûmî ve Meşk-i Husûsî ayırımına da her dönemde rastlanmaktadır. Toplu meşklere kendini geliştiren öğrenci, belli bir

aşamadan sonra uzmanlık kazanabilmek için tek başına derse devam etmeye hak kazanabilirdi. Buna örnek olarak şu olayı gösterebiliriz:

Dede Efendi'nin öğrencisi olan Eyüplü Mehmet Bey bir gün hocasının evine kendi talebesi genç Zekai'yi de götürür. Zekai'yi beğenen Dede Efendi şöyle der: "Oğlum artık bundan böyle hocanla her vakit buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsait ise herhalde istifade edeceğini ümit ederim" (Behar,1992: 33).

Meşk 'in süresi ve yoğunluğuyla ilgili kurallar yoktur. Öğrencinin yeteneğine, öğrenme kapasitesine, isteğine ve disiplinine göre değişebilmektedir. Meşk yoluyla alınan eğitimde başarılı olabilmek için de güçlü bir kulak hafızasına sahip olmak gerekmektedir.

Daha önce de sözü edildiği gibi; meşk, güfte mecmuaları dışında herhangi bir araç-gereç kullanılmasını dışlar. Notanın müziğimize girişi bile bu görüşü kendi içinde yaşattığı tutuculuktan alı koyamamış ve hatta bu problem yakın zamana kadar yaşama ortamı bulmuştur. Eserlerin nota ile tespit edilmesinin, meşkin temel kavramı olan hafızaya almaya darbe vurarak sistemi derinden sarsacağı ve etkileyeceği fikri, hoca ve öğrenciler tarafından destek görmüştür. Dolayısıyla hafızanın öneminin azalması musikisinin gerilemesi olarak düşünülmüştür.

Buna karşılık, Avrupa kökenli nota yazım sistemini savunan ve tüm repertuarın bu sistemle tespit edilmesini ısrarla isteyenler dahi, meşk yöntemini daima ayrı bir yere yerleştirmiş ve başvurulması gereken bir kaynak olarak göstermişlerdir.

Musiki meşkinde, hat meşkinde olduğu gibi, öğrenim sona erdikten sonra, çıraklıktan ustalığa geçişi belgeleyen, öğrenciye bundan böyle yazacağı yazılara kendi imzasını atmasına izin veren bir icazetname, bir belge de yoktur. Mûsikîde, meşkte ilerlemiş bir kişiye kendi öğrencilerine eser geçme olanağı sağlayan bir icazetname hiç mevcut olmamıştır. Sonuç itibarıyla bir öğrencinin, kendi öğrencilerini yetiştirecek musiki olgunluğuna ulaşmış olup olmadığına musiki camiasının kendisine olan talebi karar vermektedir.

2.5. Meşk Eğitiminden Doğan Problemler

Meşk eğitim yönteminin yapı ve işleyişinden doğan pek çok sakıncası vardır. Meşk ederken müzik, teori, repertuar ve icra üslubu birlikte gelişmektedir. Müziğin yazı ya da nota ile tespit edilmediği meşk usulünde, musiki çevrelerine yayılamamış ve aktarılamamış bazı eserlerin kaybolabileceği gerçeği açıktır. Bununla birlikte, hocadan öğrencisine aktarılan eserler, bestecisinin ağzından çıktığı süreden itibaren sürekli bir değişim sürecine girmektedir. Meşki veren hocanın beğenileri, psikolojisi, günün şartları, dünya görüşü kısacası kendini etkileyen her türlü olumlu/olumsuz unsur müziğini de etkilemektedir. Hatta bestecinin kendi eseri üzerinde bile birtakım değişiklikler yapması kaçınılmazdır. Saz eserleri için de durum aynıdır. İcracının kişisel beğenilerini de katarak meşk etmesi başka bir problem boyutudur.

Meşk yönteminin sorgulanması gereken en ciddi sorunu pedagojik olarak yetersiz kalmasıdır. Çünkü meşk, teknik eğitim ile repertuar öğretimini ayırt etmemektedir. Müziğe yeni başlayan bir öğrenci ile ilerlemiş bir öğrencinin eğitim prensipleri aynıdır. Ayrıca müziğin ne ile hangi çalgı ile icra edildiği sorusunun yanıtının gerektirdiği özel eğitim teknikleri ikinci planda kalmaktadır.

Çalgı eğitiminin mevcut öğretilen repertuar öğrenimine bağlı olması ve bu nedenle çalgının teknik kapasitesinin zorlanmaması, çalgı ve çalgıcı gelişimini etkilemiştir. Virtüozite de bireysel bir maharet gösterisi olarak görülmüş, yorumcunun kendine has özelliği, yeteneği ve becerisi olarak adlandırılmıştır. Meşk eğitimiyle Geleneksel Türk Müziği'nde de batıdaki anlamıyla bir çalgı virtüozu yetişmemiştir. Meşk eğitim sisteminde çalgı icracılarına yönelik özel bir teknik yöntemin olmaması, teknik becerilerin sergilenmesine yönelik saz eserleri bestelenmemesi bunun en önemli sebebidir. Meşk geleneğinde insan sesinin esas olarak kabul edilmesi, maharetli çalgı üstatlarının varlığını ve onlara olan talebin yolunu kapatmıştır.

2.6. Çalgı Eğitimi ve Virtüozluk

Meşk sisteminde Çalgı eğitiminde yukarıda da bahsettiğimiz gibi, teknik ve sistemli bir uygulama ile karşılaşmamaktayız. Pedagojik nitelikli parçalar, bu amaca yönelik eserler kullanılmazdı. Öğrenci bir çalgıyı öğrenmek için hocasının seçtiği bir saz eserini meşk ederdi. Saz eserleri yakın dönemlere kadar, bir çalgı düşünülerek

bestelenmezdi. Dolayısıyla öğrencinin seçtiği çalgı ile çaldığı eserin hiçbir bağlantısı olamazdı. Hoca tarafından öğretmek amaçlı seçilen saz eserleri, dönemin genel zevk ve tercihlerini temsil etmekteydi. Öğrencilerin kulaklarının bu eserlere aşina olması, öğrenmelerine yardımcı olmaktaydı (Çalgı alıştırmaları ise ancak basılı çalgı metotları ile ortaya çıkmıştır).

Sazendeler için Geleneksel Müzik camiasından gelen batılı anlamda temel bir virtüozluk beklentisi ve isteği olmamıştır. Çok önem verilen saz taksimleri dahi, teknik bir gösteri ya da virtüozluk göstergesi olarak görülmemiştir. İyi bir sazendenin taksimlerinde aranan, makamın doğru bir şekilde özetlenmesi, bir önceki eserin makamıyla, bir sonra okunacak eserin makamı arasında sağlıklı bir köprü kurulmasıdır. Taksim, hiçbir zaman sazende için bireysel virtüozluk gösterisi yapabilme olanak tanıyan bir icra biçimi olarak görülmemiştir. Dolayısıyla bir sazendenin geleneksel müziğimizde yaptığı taksimi, Batıda esasen amacı çalgı ve çalgıcının saza hâkimiyetini, müzikalitesini göstermek olan kadanslarla (*cadenza*) karıştırmamak gerekmektedir.

“Teorik açıdan virtüozluk, her şeyden önce çalınan çalgının teknik olanaklarını çeşitli açıdan zorlamayı, onları sürekli olarak geliştirmeyi gerektirir. Ayrıca çalgının kişiliğini zedelemeyen ve mümkün olduğunca gösteriş ve aşırılığa kaçmadan, onun ses ve tını potansiyelinin bütününe kullanabilmeyi amaçlar” (Behar, 1992: 86). Giriş bölümünde de bahsettiğimiz gibi Batılı anlamda virtüoz diyebileceğimiz ilk sazende Tanbûri Cemil Bey’dir.

Cem Behar’ a göre:

“Virtüozca icraların anlamlı bir sürekliliğe kavuşması ve uygulamalara yerleşmesi için sözünü ettiğimiz şu üçünün varlığı ve devamlılığı mutlaka gerekmektedir:

- 1- Virtüoz icracılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri,
- 2- Özel çalgı icra teknikleri,
- 3- Virtüozluk becerilerinin sergilenmesine olanak tanıyan bir çalgı repertuarı.

Bu üç öge birbirini destekleyici ve tamamlayıcı niteliktedir” (Behar, 1992: 85)

Cemil Bey, yukarıda sözü edilen virtüozca icraların mümkün olabilmesi için, sistemli bir biçimde, teknik ve beceriye yöneltecek bir çalgı eğitimi almamıştır. Buna

rağmen, icrası zor saz eserler, virtüozca icra edilen taksimler O'nun icra anlayışıyla saygınlık kazanmıştır.

2.7. Meşk Eğitim Sisteminden Kalanlar Bize Neler Kazandırır?

Meşk eğitim sisteminin Geleneksel Müziğimizdeki yeri tartışılmazdır. Güncel müziğimizdeki pek çok şeyi bu geleneğe borçlu olduğumuzu inkâr edemeyiz. Notanın kullanılmaya başlanması ile meşk yönteminin esası olan, repertuarın kuşaktan kuşağa aktarılma geleneği yavaş yavaş ortadan kalkmış ve Geleneksel Türk Müziği'nde ses/çalgı ve repertuar eğitimi, ayrı tekniklerle yapılmaya başlanmıştır. Peki, meşk sistemi yok mu olmuştur?

20. yüzyılda notanın kullanılmasının yaygınlaşmasıyla, çağdaş eğitim yöntemlerine başvurulmuştur. Fakat meşk yönteminin bir çırpıda silinip atılmadığı, farklı öğretim yöntemlerinin içinde saklı olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Ud sanatçısı Mutlu Torun yazmış olduğu "Ud Metodu"nda Geleneksel Türk Müziği'nin gerçek duygusunun ancak dinleyerek, meşk ederek ve eser ezberleyerek elde edilebileceğini şöyle ifade ediyor:

"Gelenegimizdeki "meşk" sisteminden bugünkü notalı eğitime geçiş devrinde, nota bilenler eski sistemi, kulaktan çıkarmayı küçümsemişlerdir. Ancak tamamen notaya dayalı eğitimde de kulak eğitimi, ezbere icra gibi konular zayıf kalmıştır. Bu açıdan, metotlardan yapılan çalışmalarda, gelenegimizdeki işitmeye dayalı sistemin avantajlarından faydalanmak doğru olur. Notanın bilgisayar gibi okunup çalınması müziği vermez. Müzik eğitiminin mühim bir kısmını kulak eğitimi teşkil eder. Ezbere icranın deşifreden üstünlüğü tartışılmaz. Ayrıca, taksim yapabilmenin şartlarından biri de repertuarı geniş, yani ezberlenmiş eserlerin çok olmasıdır" (Torun, 2000: 15).

Günümüz müziğinde de içeriği birebir aynı olmasa da meşk toplantıları hala yapılmaktadır. Bu toplantılarda ilerlemiş öğrenciler, sesinde ve çalgısında sivrilmeye başlayan genç sanatçılar bulunmaktadır. Yani müziğe yeni başlayanlar bu meşk toplantılarına katılamazlar. (Batı müziğindeki bir üstadın "master class"ıyla eşleştirilebilir bu durum). Ayrıca bu meşk toplantılarında teknik araçların (nota, ses, görüntü kaydı) da kullanılmasıyla, öğrencilere bilmedikleri eserler öğretilmekte, hocanın üslubu öğrencilere özümsetilmekte belki de hocanın kendi bestesi öğrencilere geçilmektedir (Teknik araçların kullanılması ile yüz yüze bir eğitim biçimi kısmen kaybolmaktadır).

3. MÜZİĞİ OLUŞTURAN ELEMANLAR

3.1. Form

Müzik algısına sahip olan herkes, dinlediği eserin ezgi ve ritmini rahatlıkla ayırt edebilir. Bu ayrımı yaparken yapısal oluşuma çok dikkat edilmez. Bir sanat eseri her ne kadar karmaşık ve anlaşılması zor gibi görünse de aslında herkesçe anlaşılabilir unsurlardan meydana gelmektedir. Önemli olan bir sanat eserinin nasıl algılanıp bütününe nasıl varılacağıdır.

Bütün sanat eserlerinin bir formu vardır ve her eser belli bir biçim yansıtır. (Müzikâl içerik, müzikâl bir biçimi yansıtır). Form hakkında birkaç tarif örnekleyebiliriz:

Yılmaz Öztuna Türk Musikisi Ansiklopedisi'nde formu; Şekil başlığı altında: “bir şiir veya musiki parçasının yazılmasına esas teşkil eden kalıp” şeklinde tarif etmiştir (Öztuna, 2006: 340).

Ahmet Say Müzik Ansiklopedisinde, formu;

Biçim “Form” başlığı altında: Oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran kompozisyon modeli. Müzik biçimleri; benzerlik ve karşıtlıkların bir araya getirilmesinden doğar. Bir eserin başı ve sonu belli bir süreyi kapsadığı için, müzik formları “baş” ve “son” sınırları içindeki ses hareketlerinden oluşur (Say,2005: 216).

Müzikte form; “fikirlerin belli bir takım kurallara bağlı olarak birbiri arkasına sıralanmasından meydana gelir” şeklinde tanımlanabilir. Estetik anlamda ise form; bir eseri meydana getiren unsurların besteleme kurallarına göre bir araya getirildiğinin göstergesidir. Ezgilerin kuruluş biçimi ve yapı özellikleri de formu oluşturmaktadır.

Formu meydana getiren unsurların en önemlileri arasında, eserin içinde bulunduğu devir, fikir akımı (dönemi) ve eserin işleniş tarzı (üslubu/stili), eserin

türü, cinsi sayılabilir. Bunlar anlaşılmeden formun kapsamına varabilmek, bütünlüğünü anlayabilmek mümkün değildir.

Form konusunu, “bütüne ulaşma yoludur” kısaltmasıyla özetleyebiliriz. Form, bir sanatkarın üslûbunun ifade, zihninde var olmuş fikirlerinin yapısal olarak işlenmiş şeklidir.

Taksim formu ise; farklı yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızda “Taksim türleri” başlığı altında taksim çeşitlerinin formları anlatılmıştır.

3.1.1 Tür

“Ortak özellikler taşıyan müzik cinslerini ifade etmek için kullanılmaktadır”. (Torun, 2007: Yayınlanmamış Ders Notları) Türlerin ayrımlarını örneklendirecek olursak:

*Üretim özellikleri ve toplum beğenisi nedeniyle oluşan ayrıma göre (Uluslararası müzik-Ulusal müzik-Avrupa kökenli müzik-Geleneksel Osmanlı Müziği-Etnik Müzik),

*Geleneksel Osmanlı Müziği'nin alt türlerine göre (söz müziği-saz müziği),

*Kullanıldığı usûl, tavır, ağız, söz özelliklerine göre (ağır semai, yürük semai, bozlak - uzun hava - kırık hava),

*Kullanılan ezginin özüne ve kullanıldığı alana göre (Dini müzik-Dindışı müzik Klasik müzik-Eğlence müziği),

*İcra edildiği mekâna göre (Oda müziği-tekke müziği-açık hava müziği),

* Kullanıldığı tekniğe göre (vokal müzik ses müziği-çalgı müziği) gibi başlıklar olabilir.

3.1.2 Biçim

Müzikte biçim, eserin ana bölmelerini oluşturan kısımların düzenleniş özelliğini ifade etmek için kullanılmaktadır (Torun, 2007: Yayınlanmamış Ders Notları).

Örneğin Şarkı formunun biçimi = Zemin + Nakarat + Meyan + Nakarat bölümlerinin birleşmesinden oluşmaktadır.

3.1.3 Yapı

“Parçaların bir bütünü oluşturmuş biçimdir. Müzikte yapı, form bilgisi ve çözümlenmelerde, eserin biçimini oluşturan (cümle, cümle parçası, periot gibi) daha küçük elemanların özellikleri için kullanılmaktadır” (Torun, 2007: Yayınlanmamış Ders Notları).

3.1.3.1 Motif

Genellikle bir ya da iki çok süratli eserlerde nadiren üç ölçüyü dolduran; en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi (vurgusu) bulunan; armoni, ritim ve kimi tını açısından özel karakter sahibi olabilen en küçük müzik fikri ve form elemanına motif adı verilir. Bir motif iki ya da daha çok motif bölümlerine ayrılabilirdiği gibi esas yapısı üzerinde de bazı değişimler uygulayarak geliştirilebilir.

Motiflerin yapısında değişim, ses sahasının genişletilmesi ya da daraltılması, motifin çevrilmesi, nota değerlerinin küçültülmesi ya da büyütülmesi, özetlenmesi ve sözü edilen yöntemlerin iki ya da daha çoğunun bir arda kullanılması ile beş ayrı yolla yapılır.

Ayrıca bir motifin işlenmesi; motifin aynen ve aynı seslerden tekrarı, dörtlü ya da beşli üzerinde kalışı ve karara dönerek soru cevap hissi uyandırılması ve bir motifin ya da motif bölümünün komşu derece üzerinde tekrarı gibi 3 temel prensibe dayanır (Koray, 1957: 1).

3.1.3.2 Cümle Parçası

Cümle parçası; melodi, armoni ve ritim bakımından karakter sahibi olabilen müzik fikri ve formun elemanıdır. Cümle parçaları birleşerek cümleleri oluşturmaktadır. Cümle parçalarında melodi ve ritim açısından benzerlikler olabilir. Melodik ve ritmik yapı eserin doğal armonisini ifade etmektedir ve akılda kalan bir şekil oluşturmaktadır. Cümle parçalarında tekrar görülebilir. Ya da cümleler, keskin hatlarla birbirinden ayrılabilir. Önemli olan cümle parçaları çeşitlenirken fikrin ve eserin gelişmesi için gerekli hazırlığın yapılabilmesidir.

Çalışmamızda, taksimlerin bütünü göz önüne alınarak, en küçük müzik fikri “motif” yerine “cümle parçası” ifadesiyle tanımlanmıştır. Motifler ise, icracıların üslûb özelliklerini belirtmek için şematik olarak gösterilmiştir.

3.1.3.3 Cümle

Cümle; içinde makam seyir özellikleri barındıran ve bütün müziksel biçimlerin en önemli yapısı olan bir müzik fikridir. Genellikle iki, bazen üç cümle parçasının birleşmesinden oluşmaktadır. Geleneksel Türk müziğinde cümle yapısını, ölçü sayısı değil ezgi yapıları belirler. Küçük usûller genellikle az kullanıldığından bir cümlenin sonunu belirlemek için, kullanılan makamın seyir yapısına bakarak analiz yapmak gerekmektedir. Usullerin yapısı ise, cümlenin şeklini değil, meydana gelen cümle parçalarının ritmik karakterini oluşturmaktadır.

3.1.3.4 Cümle Genişlemeleri

a-İçten Genişleme: Cümlenin aynen tekrarı, çeşitli ezgisel farklılıklar, kararın gecikmesiyle cümlenin uzaması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

b-Dıştan Genişleme: Cümlenin başına ya da sonuna ekler yapılarak cümlenin uzaması sağlanarak yapılmaktadır. Cümlenin sonunda yapılacak olan uzama bazı değişikliklere neden olmaktadır. Öncelikle karar sesi simetriyi bozarak uzar ve böylece tam kalıştan kaçınılır. Cümlenin son parçası tekrarlanarak ya da farklı bir ezgi ile kalıştan kaçınılır cümle uzaması gerçekleştirilebilir. Bazen de bağımsız pasajlarla koda niteliğindeki ufak bağımsız bölmecikler meydana gelebilir (Koray, 1957: 20).

3.1.3.5 Periyot

İki ya da daha çok cümlenin birbirini tamamlamasından oluşan müzikâl fikre Periyot adı verilmektedir. Periyodu oluşturan cümlelerin simetrik ya da uyumlu olması şart değildir. Önemli olan sözlü eserlerde; güftenin ezgiyle birlikte periyodu tamamlayacağı en uygun yer, saz eserlerinde ise; cümlelerin meydana getirdiği müzikâl yapıdır. Bir periyot cümle ya da cümle parçası gibi tekrarlanabilmektedir. Ve cümlede olduğu gibi periyotlar da genişleyebilir. Periyot sonları, ya ana makamın

ya da geçki yapılan makamın durak, güçlü ya da en az güçlü kadar önemli perdesi ile biter.

3.1.3.6. Üslûb

Formu belirleyen bir eleman olarak da üslûb; eserin ait olduğu trtn icra ediliş şeklini, formun kapsam ve bütünlüğünü anlayabilmek için, incelenmesi gereken bir kavramdır.

3.2 Ritm

“Gerek Avrupa Kökenli Müziğin din dışı formlarının gerekse Geleneksel Osmanlı Müziği söz/çalgı repertuarını oluşturan formların oluşmasında ritim unsurunun yadsınamaz bir etkisi vardır.

Rönesans ve özellikle Barok dönem din dışı müziğe bakıldığında çalgı müziği formlarının doğması ve varlığını sürdürmesinde ritim ögesi önemli bir rol modelidir. Oda sonatları ve sitlerin bölüm başlıklarına baktığımızda karşımıza belli bir ritmik yapıyı barındıran Courrante, Allamande, Sarabande, Gigue, Chaconne, Bourre, Menuette gibi dans (halk ya da saray) isimleri çıkar. Bu danslar önceleri sadece eğlence amaçlı icra edilirken, gelişen bestecilik yöntemleri ve saray mzisyenliğinin tatminkr maddi getirileri ile gelişen müzik sektörü nedeniyle bağımsız formlar haline gelmişlerdir. Sözü edilen formlar daha sonraları özellikle besteleme yöntemlerinin gelişmesi ile scherzo, konçerto grosso, konçerto, sonat allegrosu, sonat formu gibi çok daha büyük formların temel taşları olmuşlardır. Ancak, zellikle 1789 Fransız devriminden sonra toplumun burjuva ve proleterya gibi çok geniş fakat keskin bir sınırla sınıflanması din dışı müziğin kendi bağımsız yönünü tayin edebilmesine yol açmıştır. Fikirlerin çok daha özgürce söylenebilmesi klasik formların yapısında oynayarak yeni eserlerin meydana getirilmesini sağlamıştır. Hatta eski formlardan türeyen formlar olduğu gibi, tamamen günün ihtiyaçlarını karşılayan yeni formlar da vücuda getirilmiştir. Bu esnada ritim form için belirleyici eleman olma özelliğini yitirmiştir.

Ancak, ulus bilincin gelişmesi ve ülkelerin toplum yapısının milli değerlerin gözetilerek yeniden oluşturulması esnasında besteciler halk müziklerinden kimi ezgileri doğrudan kullanarak kimi de ezgileri devşirerek kendi kişisel kimliklerini

bulma yoluna gitmişlerdir. Eserlerin ve bu eserleri oluşturan formların yapısında ritim bu kez bir başka hâkim şekliyle yer almıştır.

Geleneksel Osmanlı Müziği'nin varlık nedeni söz unsurunun kesin hâkimiyeti formların oluşmasında ritim ögesini olmazsa olmaz duruma getirmiştir. Hatta formu oluşturan her türlü elemanın yerlerini almadan bestecinin önce söze göre usûl tercih etme zorunluluğunun dahi olduğu söylenebilir. Aruz ya da hece vezninde yazılan eserlerin kalıp olarak gelenekselleşen usullerle bestelenmesi, sözü geçen eserlerin form başlıklarını bestelendikleri usullerden alır hale gelmesi dikkat çekicidir. Fasıl formunu oluşturan türlerin daima belli usullerle bestelenmesi ve bu esnada belli ritmik kalıpların kullanılarak ezgilerin sözle birleştirilmesi formun yapısını doğrudan etkilemiştir. Saz eserlerinde de ritmik yapı kullanımının gelenekselleşmesi (Saz Semaisi için aksak semai usulü, longa ve benzeri için küçük, peşrev için büyük usûl kullanma zorunluluğu) çalgı müziğini oluşturan formlar ve bunların icralarının şekillenmesinde etkili olmuştur.

Bu etkileşim Geleneksel Osmanlı Müziği icracılarının çalgı çalma yöntemlerinin de belirleyici elemanlarından biri olmuştur” (Şensoy, 2012).

“Taksim formu; genel olarak usûlsüz olsa da bazı taksimlerin bazı bölümleri usûllüdür. Taksimın gideri, hareketli, ağır veya süratli olabileceği gibi bazı bölümlerin farklı giderde oluşu da olağandır” (Torun, 2000: 333)

3.3. Melodi

Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi'nde melodiyi şöyle tanımlamaktadır;

“Değişik ses perdelerinin belirli bir süre içerisinde birbirini ard arda izleyerek anlamlı bir bütünlük oluşturan dinamik ses çizgisi. Melodi, öncelikle ses yüksekliklerinin örgütlenmesidir. Bu özelliği süre, ritim, tempo, ses renkleri ve müzikal dinamikler gibi öteki nitelikler tamamlar. Kendine özgü bölümleri, gelişmeleri ve sona erişiyile melodi bir ifade organizasyonudur. Onu düzenlemek kurallara bağlı değildir, ancak melodilerin kaynağında bir dizi (makam, gam, mod) vardır; dolayısıyla melodiler dizlerin yapılanmasına bağlıdır” (Say, 2005: 451)

Melodi, seslerin birbiri arasında bir anlam oluşturmasıyla meydana gelmektedir. Melodinin yapısında denge unsurunun bulunması, melodiyi doğal ve akıcı kılan önemli etkidir (çıkıcı bir melodinin muhakkak inci bir melodiyle tamamlanması gibi).

“Taksim icrasında, dolaşılacak makamın belli edilmesinde, makam özelliklerinin bilinmesi gerekir. Bir melodi çizgisinde, bir cümlede, bilerek veya

bilmeyerek, bazı seslere fazla önem verilir. Bu da o melodi çizgisinin karakterini etkiler” (Torun, 2000: 333).

3.4. Üslûb

“Tarz, yol, biçim, usul, ifade yolu.” “Oluş, deyiş ya da yapış biçimi – Bir sanatçıya ya da bir çağa özgü teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özelliği” (Devellioğlu, 2008:1129)

Müzikte bir sanatçının üslubundan bahsedecek olursak;

Üslûb bir bestecinin; eserine, düşüncesine; kişiliğine göre kendi yaratıcılığını kattığı farklılıktır. Sanatçının duygularına, hayallerine, düşünüşüne ve heyecanın verdiği biçim, üslûptur.

Her çağın anlayışının/fikir dönemlerinin üslûb üzerinde belirleyici, yönlendirici etkileri vardır. Geleneksel Türk Müziğin’ de üslubu etkileyen dönemlerden başlıklar halinde bahsetmekte fayda görmekteyiz:

Geleneksel Türk Müziği’nin oluşumunun temellerinin atıldığı Hazırlık ve Başlangıç Dönemi (XIII – XIV. yy), Meragalı Abdülkâdir’den İtrî’ ye kadar süren Klasik formun en güzel eserlerinin verildiği Klasik Dönemin ilk bölümü (XIV. – XVIII yy), İtrî’ den Hammâmizâde Dede Efendi’ye kadar uzanan yenileşme, batıya dönüş çabaları ve Lale Devri’nin etkilerinin görüldüğü Son Klasik dönem (XVII – XIX. yy), Dede Efendi ile Zekai Dede arasındaki klasizmin yeni bir anlayış içinde yorumlandığı Klasik Dönem ile Romantik Dönem arasındaki geçiş dönemi olan Neoklasik Dönem (XVIII – XIX. yy), Şarkı formu ve küçük formdaki eserlerin gelişmeye başladığı Zekai Dede ve Hacı Arif bey ile başlayıp 20.yy’ın ortalarına kadar süren Romantik dönem (XIX – XX. yy ortaları), H. Saadettin Arel ile başlayıp günümüzde de devam eden, Geleneksel Türk Müziği’nin resmi ve özel kurumsallaşmalarının gerçekleştiği Reform Dönemi olarak sınıflandırılmaktadır. (T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010-2012)

Üslûb; hem yaşanılan çağ, hem de sanatçının kişilik özellikleri ile oluşur. Bir sanatçının üslûbunun şekillenmesinde yaşanılan çevre, eğitim şartları, yetenek, kişilik gibi çok çeşitli etken vardır. Ama üslûbun kendini bulmasında en büyük pay, kişilik özelliğidir. Üslûb kişilikle doğrudan bağlantılı olduğuna göre, kişiliğin çeşitli

iniş-çıkışlı hâller sergilemesine karşılık, üslubun da renkli bir görünüm sunması kişiliğin bir başarısıdır.

Kişiliğin farklı yönleri, farklı türlere veya ayrı güzellikteki anlatımlara imkân tanımaktadır. Bu bakımdan sanatçıların eserlerini incelediğimizde, temel özelliklerin pek değişmemekle birlikte; üslûblarında genel kompozisyonu içinde özellikler sunan çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Aynı amaçta iki farklı eser, dinleyiciyi-izleyiciyi farklı biçimde etkileyebilir. Çünkü her sanatçı, üslûbu sayesinde yeni anlatım imkânları keşfetmekte ve kendisine bambaşka bir iç dünyası kurmaktadır.

Seçici üslûp; bir kişilik duruşu ve yetenek gerektirir. Üslûb sadece bir süsleme işi değildir. İfade edilmek istenen, en uygun ve güzel şekilde söylendiği takdirde ortaya istenilen bir kompozisyon çıkar. Üslûb; düşüncenin, duygunun somutlaştırıldığı kalıp olduğuna göre eserle üslubun bütünleşmesi gerekir. Ne üslûb olmadan eser kendi varlığını ifade edebilir, ne eser olmadan üslûb güzelliğini bir gönül ve ruh verimi olarak anlamlandırabilir.

Çalışmamızın konusu olan Taksim formu için de üslûb, ayrı önem taşır. Klasik Türk Müziği'ni oluşturan biri diğerinden değişik formlar olduğu gibi bu formlar içerisinde yapılan taksimlerin de birbirinden biçim olarak ayrıldığı düşünülebilir, düşünülmelidir. Çünkü bir faslın, solonun ya da saz eserinin başında yapılan taksimle bir Mevlevi ayinini başında ya da sonunda yapılacak taksimin karakteri bir olmayacağı gibi, oyun havası, longa, sirtö gibi formların arasında yapılan taksimin karakteri de diğerleriyle tamamen farklı olacaktır. Ayrıca taksim icrasında; sanat, çalgı tekniği, teori hâkimiyeti, ezgi bütünlüğü, ritmik çeşitlilik, çeşni zenginliği ve icracının kültür birikim seviyesi de taksim üslûbunu doğrudan etkiler.

4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ'NDE TAKSİM FORMU

4.1. Genel Bilgi

Taksim; Çalgı müziğimizin günümüzdeki en önemli formlarındandır. Klasik Türk Müziği'nde geçmişten günümüze kullanılmış ve pek çok kaynakta çeşitli tariflerle ifade edilmiştir. Şöyle ki;

Müzikolog, tarihçi Yılmaz Öztuna Ansiklopedik Sözlüğü' nde taksimi aşağıdaki cümle ile tarif etmektedir:

“Türk Mûsikîsi'nde sazla veya sözle yapılan ve usûlsüz olan irticali solodur” (Öztuna ,2006: 368)

Araştırmacı Walter Feldman'ın taksim tanımını Yılmaz Öztuna'nın aksine ritimli olarak tarif ettiği görülmektedir:

“Taksim akıcı ritimde, ölçsüz melodileri husule getirerek, hem sesle hem de sazla icra edilen bir terim olarak kullanılır” (Feldman, 1993)

Bestekâr, Tanbûri ve Türk Müziği teorisyeni olan Suphi Ezgi'ye göre taksim:

“Taksim ya sazende veya hanende tarafından irticalen yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir. Pek kuvvetle zannettiğime göre taksim denilen ölçsüz lahin, bugün olduğu gibi eskiden beri musiki bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usulsüz olarak terennüm edilmesi âdetinden doğmuştur. Taksim isminin o tarzda bir lahne ne zamandan itibaren verildiğini henüz tespit edemedik. Şehirlerde muktadir musikiciler tarafından yapılan bir taksim, dikkat kulağı ile dinlenip tahlil edildiğinde, onun da ölçülü olduğu belirir. Şu kadar ki, taksimde muhtelif ölçüler veya düzümler çok serbest bir halde birbirine karıştırılmıştır. Taksimler her makamdan terennüm edilir, evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayılabilir. Meyanda yakın makamlara geçkiler yapılır. Taksimlerde hareket kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta ağır veya yürük olur. Taksim fasla başlamazdan evvel bir saz tarafından icra edilip sonra peşreve girilir, bazen fasıl ortasında bir saz ve yahut bir hanende tarafından bir gazelle beraber okunur. ” (Ezgi, Cilt III:53).

Kemençe icracısı ve Öğretim Üyesi Yrd.Doç. İhsan Özgen'e göre taksim:

“Türk Müziğinde çalgılarla yapılan doğaçlamalar taksim, insan sesi ile yapılanlar ise gazel adını almaktadır. Bir anlamda lâ-dini edebiyat türü olan gazel, yerini kasidelere bıraktığı zaman müzikâl açıdan durum biraz farklı olacaktır. Kasideler gazele göre daha mistik melodik yapılar içerir. Gazelerde kasidelerin ağırbaşlı, ölçülü ezgileri yerine daha artistik daha kıvrak nağmeler, geçkiler ve süslemeler tercih edilmiştir. Ama sonuç olarak her ikisi de taksim olarak sınıflandırılabilir” (Özgen, 2007, Yayınlanmamış Ders Notları).

Etnomüzikolog ve Sanat Tarihçisi Eugenia Popescu Judetz ise taksimi şöyle tanımlamıştır:

“Taksim, perde ve usûl kullanımını kısıtlamamakla birlikte anlık yaratıcılık gerektirmesi yanında, perdeler arasındaki ilişki ve uyum kurallarının uygulanmasında büyük bir ustalık gerektiren bir doğaçlamadır” (Judetz, 2000: 54).

Yazar ve Araştırmacı Charles Fonton'a göre taksim:

“Bir parçanın icrasına başlamadan, taksim adı verilen ve çalınacak eserle aynı tonda olması gereken bir fanteziyle başlanır. Çalınacak esere bir tür geçiş olan bu parça, bir tek süslemelerle bezenmiş, saatlerce sürebilen taksimler, müzisyen tarafından çalınırken konsere iştirak eden diğerleri sürekli olarak taksimin dayandığı karar sesini çalacak bir tür *basso continuo*⁴ oluştururlar. Aynı tonda çeşitli süslemelerle bezenmiş, saatlerce sürebilen taksimler yapan sazendeler vardır. Musikîsinin yetenek ve zevki bu taksimlerle kendini gösterir. Bunlarda sazende, peşrevlerde olduğu gibi belirli bir usulü izlemek zorunda olmayıp, ölçüye bağımlı değildir. Dilerse bir usûlden diğerine geçebilir” (Fonton, 1987:72-73).

İçeriği aynı olmakla birlikte taksimin, değişik dönemlerde değişik isimlerle adlandırıldığı da görülmektedir:

“Bir müzik terimi olarak Taksim terimine ilk kez 15. yüzyılda yazarı bilinmeyen bir söz dergisinde rastlanmaktadır. “Nevbet-i Mürettep” adını taşıyan bu dergide, nevbet-i mürettep olarak adlandırılan (ard arda sıralanarak icra edilen değişik türdeki eserler, şimdiki fasıl icrası gibi) türe ait eserlerin sözleri verilmiş olup, “taksim” adını taşıyan bölümünde ise, sözler, özellikle hecelere ayrılarak yazılmıştır. 9.yüzyıldan 15.yüzyıla kadar taksim anlamında kullanıldığı çok güçlü olan nehavt, nehavt eylemek ya da makam göstermek terimlerine zaman zaman rastlanmaktadır (Akdoğan, 1989:1).

Taksim ile ilgili en geniş bilgiyi, Yalçın Tura'nın günümüz Türkçesi'ne kazandırdığı, Kantemiroğlu'nun “Kitabü ‘İlmi’l- Mûsikî ‘alâ vechi’l- Hurûfât” (Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı) adlı eserinde görmekteyiz. Kantemiroğlu taksimi; hanende ve sazendelerin icra ettiği musiki olarak ifade etmiştir. Kantemiroğlu hanendelerin icra ettiği müziği: Taksim, Beste, Nakış, Kâr ve

⁴ Taksim sırasında diğer sazların makamın karar perdesini tutmalarına **dem tutmak** denir.

Semâî olarak beş başlıkta toplar. Sazendelerin icra ettiği taksim de hanendelerinkinden bir fark yoktur.

“Okunacak bestenin makamında, fakat usule bağlı olmayan, güzel ve hoş bir nağmedir ve her şeyden önce o icra edilir (Tura,2001:172). Taksim, musikiyle uğraşanların ilim gücüne teslim, saz çalanların veya okuyucunun iradesine havale olunur ki, onlar da makamları ve terkipleri diledikleri şekilde bir araya toplayıp güzel ve tatlı nağmeler meydana getirsinler, ortaya koysunlar. Sözün kısası diledikleri şekilde hareket etmelerine ruhsat verilmiştir. Yeter ki makamdan makama geçerken bir soğukluk belirmesin. Her makama güzelce girilsin ve her makamdan güzelce çıkılsın. Taksim nağmesi sevimli ve cana yakın, makamların gerçekleştirilişi ise sağlam bir zincir gibi dayanıklı görünsün” (Tura, 2001:134-135).

Ayrıca Kantemiroğlu “Kitabü ‘İlmi’l- Mûsikî ‘alâ vechi’l- Hurûfât” adlı eserinde bölgelere göre taksim icrasının farklılıklar gösterdiğini işaret ederek, musikişinaslar için ne kadar önemli olduğunu şöyle vurgulamıştır:

“Ayrıca bilmiş ol ki, Pers diyarındaki sazendeler ve hanendeler, Taksim nağmesini Peşrev şeklinde bestelemişlerdir. Öyle ki, her bir makamın taksimini, terkipten terkipten, kısım kısım öğrencilerine öğretirler. Fakat Rum diyarının musikişinasları arasında bu tür kalıplı taksim makbul sayılmaz ve musiki dairesinin dışında bırakılır. Niçin dışarıda bırakıldığını soranlara da şu delili gösterirler: Gerek Beste, gerek Kar ve Nakış, gerek Peşrev ve Semai, usule bağlı olmaları bakımından, bestekârların ilim gücünü ortaya koyar. Taksim nağmesi ise musiki-şinasın kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, mûsikî-şinas, ilim gücüyle, o anda ince bir bileşim ortaya çıkaracak, güzel bir düzenle makamları birbirine bağlayacak, makamlar arasındaki uyumsuzlukları uyuşma ve anlaşma haline getirecek ve kendine mahsus işitilmedik, yepyeni bir nağme icat edecektir (Tura, 2001:135).

Kantemiroğlu’ nun Taksim-i Külli-i Külliyyat adını verdiği bütün makamlarda icra edilen taksiminden de bahsetmeden geçmemek gerekir:

“Kantemir, geniş ses sahasıyla hüseyniyi üstün bir makam kılan makamlar hiyerarşisindeki ayrıcalıklı konumu dolayısıyla, bütün makamlar üzerindeki taksim genellikle hüseyni makamında icra edildiğini belirtir. Taksim-i küll-i külliyyat denilen, bütün makamlara geçkili hüseyni taksim tarifi bütün bir islam kültüründe benzeri olmayan, Türk musikisi kaynaklarında eşsiz bir parçadır. Kantemir’e göre; bütün taksim kolay bulunmayacak bir virtüozite gerektirir” (Judetz, 2000:54).

Taksim formu, yukarıdaki tariflerden de anladığımız gibi; geçmişten günümüze önemini ve özelliğini kaybetmemiştir. Bugün çalgı icracıları için, yeteneklerini, çalgılarına hâkimiyetlerini, bilgilerini gösterebilecekleri bir özgürlük alanı olmaya devam etmektedir. Bu sayede icracılar, müzikâl kimliklerini ortaya koyabilmekte ve kendilerini ifade etmektedirler.

4.2. Taksim Türleri

Taksim türleri; Klasik Kemeçe icracısı, Öğretim Üyesi Yrd. Doç. İhsan Özgen ve Öğretim Görevlisi, Yazar Onur Akdoğu'dan edinilen bilgilerin ışığında tarif edilmiştir.

4.2.1. Klasik - Geleneksel Taksim

Seçilen bir makamda, makamın anlatımı dikkate alınarak yapılan taksimlerdir. Makamın seyir karakterine uygun olarak yapılır. İcracı ana makamdan ayrılıp başka makamlara geçkiler yapsa da, taksim ana makamla karar verir.

Klasik Taksim genellikle; Zemin – Nakarat – Meyan – Nakarat bölümleri ile karşımıza çıkar. Zemin bölümü; taksimin makama giriş ve karakteristik seyir özelliğinin sunulduğu bölümdür. Nakarat bölümü; makam bünyesinde yer alan temel geçkilerin verildiği, makam özellikleri için hedeflenen melodik yapıyı içermektedir. Meyan bölümü ise, taksimde yeni bir açılış ve hareket ifade eder. İcracı farklı makamlara geçki yaparak taksimin genel heyecanını arttırabileceği gibi, çalgısına olan hâkimiyeti ile sergileyebileceği icra özelliklerini gösterme yoluna da gidebilir. Meyan bölümü Klasik taksimin tansiyonu olan bölümüdür. Son bölüm olan nakarat bölümünde, genellikle ilk nakarat bölümündeki melodik hareketler hatırlatılabilir. Taksimin makamsal yapısı, uygun ritim ve ezgisel motiflerle korunur.

4.2.2. Özgür Taksim

Makam seyrine uyulmadan, fakat makamı oluşturan durak-güçlü öğeleri dikkate alınarak yapılan taksimlerdir. Özgür taksimlerde de bölümler mevcut olmakla birlikte, bölümlerin kesin sınırları yoktur. Bölümlerin taksim sırasında birleştiği görülebilir. Klasik taksimdeki ritim unsuru özgür taksimde bulunmamaktadır. Müziksel anlatım sürekli değişiklik gösterebilir. Özgür taksimlerin en önemli özelliği ifade ve formun sürekli değişmesidir.

4.2.3. Modern Taksim

Taksim çeşitlerinin ile ilgili yazılı kaynaklarda “Modern taksim” başlığı altında herhangi bir tarif bulunmamaktadır. Kemeçe icracısı ve Öğretim Üyesi Yrd. Doç. İhsan Özgen, “modern taksim” in tanımını yaparak, icra edilen fakat sınıflandırılmamış bu taksim çeşidini başlık altına almıştır:

“Modern taksimleri tek bir tanım içerisine koymak mümkün değildir. Ama tanımlama açısından yapılabilecek tek şey şu olabilir; kişisel anlayışlardaki çeşitlilik. Kuramsal olmayan, rastlantısal ve keyfi olan müzik hareketleri ve dolayısı ile bu kabil taksimler bizim incelemelerimizin dışında kaldığından sanat çizgisinde olduğunu düşündüğümüz icracıların anlayışlarındaki belirgin özellikleri vurgulayabiliriz. Modern sanat hareketlerinde yaygın olan kişisellik taksimlere de yansımaktadır. Çalgı icra tekniklerindeki değişikliklerle birlikte gelen, dış ülke müzik ve müzisyenleri ile son derece artan sanat ilişkileri ve iletişimasyonlar sebebiyle değişen müzik anlayışları etkisini taksimlerle de göstermektedir. Modern taksimlerde formlar, melodik yapılar, makamlar kişilere göre farklılaşmaktadır. Bir periyodu temsil eden romantik taksimlerde, taksimin formu üzerindeki değişiklikler ağırlık kazanmakta melodik ve ritmik yapılarıdaki değişiklikler ikinci derecededir. Hâlbuki modern taksimlerin bu ikinci unsurdaki yaklaşımları daha önem kazanmaktadır. Melodik yapılar geleneksel kalıplar dışına taşınarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu olgu aynı zamanda müziği yeni ezgisel modellere götürebilmektedir. (Plastik sanatlarda gördüğümüz modern hareketlere bakılacak olursa, burada müzikteki melodik motif karşılığı olan desenin sadeleşip yalınlaştığı görülebilir)”. (Özgen, 2007: Yayınlanmamış Ders Notları).

4.2.4. Giriş Taksimi

Fasıl, koro veya solo icrasından önce, seslendirilecek makama işitsel duyumu kolaylaştırmak amacıyla yapılan taksim türüdür. Genellikle makamın karakteristik özelliklerinin gösterildiği Zemin - Karar ya da sadece Zemin bölümü ile sona erer. Taksimden sonra icra edilecek eserin giriş özelliği göz önüne alınır.

4.2.5. Ara Taksim

Fasıl icrasında, makam değişikliği olmadığı için fasılın arasında, aynı makamda icracının hünerini göstermeye fırsat sağlayan taksimdir. Koro veya solo icralarda da dinletiyeye duyumsal renk katmak amacıyla yapılabilir.

4.2.6. Geçiş Taksimi

Makam değişikliği durumunda, mevcut makamdan geçilecek makama, işitsel duyumu hazırlamak amacıyla yapılan taksimlerdir. Geçiş taksimi yapılmadan önce mevcut makamın özellikleri kısaca işlendikten sonra, geçilecek makama hazırlık yapılır ve geçilen makam tüm özellikleri detaylı olarak işlendikten sonra taksime son verilir. “Bazı müzisyenler, geçilecek makamda fazla dolaşmamanın uygun olduğunu düşünmektedir”(Torun, 2012).

4.2.7. Fihrist Taksim

Fihrist taksim en zor taksim türüdür. Makamların ezgisel yapılarını, seyirlerini öğretmek amacıyla yapılan bu taksim türünde, taksimin başlanılan

makamla sonlanması mutlak kuraldır. İcracıların makam değişikliklerinde duyum açısından herhangi bir rahatsızlık vermeden geçkiler yapmaları, geçki yöntemlerini çok iyi bilmeleri gerekmektedir (Akdoğu, 1989: 33).

Fihrist taksim türü, taksim hakkında genel bilgi verirken bahsettiğimiz; Kantemiroğlu tarafından “**Taksim-i Külli Külliyyat**” olarak adlandırılmıştır.

4.2.8. Karşılıklı Taksim

Karşılıklı taksim ile ilgili tarifi İhsan Özgen’in Taksim çeşitleri sınıflandırmasında görmekteyiz;

“İki icracının karşılıklı olarak yaptıkları müziksel diyaloglardır. Bir taksim birbirini tamamlayan paragraf ve cümleler halinde icracılara paylaşılarak sona erer. Taksim başarısı icracıların tecrübelerine, ortak anlayış ve müzikalitelere bağlıdır” (Özgen, 2007: Yayınlanmamış Ders Notları).

4.2.9. Beraber Taksim

Birden fazla icracının bir arada icra ettiği taksim şöyle tarif edilmiştir:

“İki veya daha fazla icracının solo ve karşılıklı taksimleri yanında, aynı anda müzik cümlelerini ustalıklı bir biçimde üst üste getirmelerine beraber taksim diyebiliriz. Beraber taksimler, ancak çok sayıda icracının tek bir müzik anlayış ve heyecanı içinde bulunmaları halinde başarılı olabilir. Burada en önemli husus çok dikkatli olmak ve aynı anda yapılan müzik cümleleri veya demlerle kötü ve rahatsız edici gayri müzikâl sonuçlara sebep olmamaktır. Dolayısıyla doğaçlama olarak yapılmakla istenen, bu tür armonik hareketler için çok deneyimli olmak gerekmektedir. İrcacılardan birisi uyum sağlamak amacıyla diğer icracıları yönlendirebilir” (Özgen, 2007: Yayınlanmamış Ders Notları).

4.2.10. Eşlikli Taksim

Doğaçlanan asıl ezgiye eşlik amacıyla, ya taksim yapan kişi tarafından ya da başka çalgı veya çalgıcılar tarafından, devam eden seslerin veya karşı bir ezginin duyurulması ile oluşturulur. Yapılan eşlik usullü ya da usulsüz olabilir.

4.3. Taksim İcracılığı

Doğaçlama, bestecilik yeteneği, repertuar genişliği, çalgıda mahirlik, teknik ve müzikâl hâkimiyet, hafıza, makam bilgisi ve hayal gücü taksim icracısında

bulunması gereken önemli özelliklerdir. Çalgısına hâkim bir icracının taksimlerinde aranan; melodik yaratıcılıkla birlikte, makam ve geçkileri yerinde kullanılması, yeni nağmeler hatta görülmedik geçkiler de sergileyebilmeleridir. Önemli olan; icracının taksiminde, özgürlüğün yanı sıra, dengeyi de korumasıdır.

İcrada kıvraklık, çabukluk, parmak ve el becerisiyle yenilikler sergilemek, basit melodileri dahi süsleme kabiliyeti, alışılmadık ses aralıkları ve tınlar arayışı ilk defa 20.yy başlarında Tanbûri Cemil Bey’de karşımıza çıkmaktadır. Daha özgün ve lirik taksim anlayışını da ilk kez Tanbûri Cemil Bey’de görmekteyiz. Cemil Bey’in taksimlerinde, mevcut makamları yaratıcı bir biçimde işlemesi, makamların ve çalgısının sınırlarını sürekli zorlayıp genişletme özellikleri karşımıza çıkmaktadır. Taksim icracılığı için, Tanbûri Cemil Bey bir dönüm noktasıdır.

4.4. Taksim Yöntemleri

Taksime başlamadan önce mutlaka konsantre olunmalıdır. Yapılacak taksimin türüne karar verilerek, icra edilecek türün özelliklerine göre giriş yapılmalıdır. İcra edilen makamın seyir özelliklerini ifade edecek ezgiler kullanılmalı ve geçki yapılacaksa ana makamdan geçilen makama geçişin, soğukluk olmadan nasıl yapılacağı tasarlanmalıdır. Taksimin kaç bölümden oluşacağını icracı önceden bileceği için, taksimin süresini de ona göre ayarlayıp taksimi sonlandırmalıdır. İcraçı taksimi yaparken çalgısının özelliklerini de mutlaka göstermelidir.

5. TAKSİM ANALİZLERİ

Çalışmamızda analizleri yapılan taksimler; müstakil taksim olma özelliklerinden dolayı seçilmiştir. 8 taksim; Kemeñçe, Ney, Tanbur ve Ud ile icra edilmiştir. Aynı çalgıyı çalan fakat üslûb olarak farklı özellikler barındıran icracılar olmaları sebebiyle her çalgı için iki icracı tercih edilmiştir.

5.1.Tanbûri Cemil Bey (Kemeñçe ile) Sultaniyegâh Taksim Analizi

Sultanîyegâh taksim Kalan Müzik tarafından 2005 yılında çıkarılan “ Türk Müziği ustaları - Kemeñçe” adlı albümden alınmıştır. Albümün 1. CD’sinin 1.eseri (track) olarak yer alan taksimin süresi 3 dk. 24 sn’dır. Taksim kız neyi akorttan icra edilmiştir.

5.1.1.Form Özellikleri

5.1.1.1.Biçim

A (Giriş)

B (Karar)

C (Meyan)

B' (Karar)

5.1.1.2.Yapı

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

B [(e+f)]

C [(g+h) + (ı+j)]

B' [(k+l)]

A bölmesi (Giriş) 2 periyottan oluşmaktadır. 2 periyotta ikişer müzik cümlesinden ve bu müzik cümleleri de [(a+b) + (c+d)] yine ikişer cümle parçasından meydana gelmiştir. Bölmenin 1.periyodunda (a ve b cümlelerinde) neva perdesinde buselik çeşnili yarım karar yapılmıştır. Nevada buselik çeşnisi işlenirken nim hicaz perdesi yeden olarak kullanılmış ve hüseyini perdesinde kalınmıştır. 2.periyod (c ve d

cümleleri) neva perdesi üzerindeki buselik nim hicaz yedenli kullanılmış, araban dizisini hatırlatan nevada hicaz çeşnisinin bir bölümü ve düğâhta hicaz çeşnisi kullanılmıştır (Bkz. Şekil. 5.1).

The image displays a musical score for the Sultaniyegâh Taksim - A Bölmesi. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and specific performance instructions. Key annotations include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of notes with a slur over the first three notes, a triplet of three notes, and a glissando marked with an asterisk (*1). Above the staff, there are symbols: α , α' , α^2 , and a square symbol with a vertical line through it.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a triplet of three notes, followed by a glissando, and another triplet of three notes. The word "gliss." is written above the notes.
- Staff 3:** Features a triplet of three notes, followed by a glissando, and another triplet of three notes. The Greek letter χ is written above the staff.
- Staff 4:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of three notes, a glissando, and another triplet of three notes. The Greek letter δ is written above the staff.
- Staff 5:** Continues the melodic line with a glissando, a triplet of three notes, and another glissando. The Greek letter ϵ is written above the staff.
- Staff 6:** Features a triplet of three notes, a glissando, and another triplet of three notes. The Greek letter α is written above the staff.
- Staff 7:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of three notes, a glissando, and another triplet of three notes. The Greek letter χ is written above the staff.
- Staff 8:** Continues the melodic line with a glissando, a triplet of three notes, and another glissando. The Greek letter χ is written above the staff.

Şekil 5.1 Sultaniyegâh Taksim - A Bölmesi

B bölümü (Karar) 1 periyottan oluşmuştur. “e” cümlesi 2, “f” cümlesi 1 cümle parçasından meydana gelir. Karar periyodunu oluşturan “e” ve “f” cümlelerinde ise düğâhta kürdi ardından gelen rast perdesindeki buselik ve acem aşiran perdesindeki ufak kalışla yegâh perdesinden neva perdesine kadar kürdili

dizinin sesleri kullanılarak, yegâh perdesinde buselik çeşnisi ile yarım karara ulaşılır (Bkz. Şekil. 5.2).



Şekil 5.2 Sultaniyegâh Taksim - B Bölmesi

C bölümü (Meyan) 2 periyottan oluşmaktadır. Her iki periyotta ikişer müzik cümlesinden ve bu müzik cümleleri de [(g+h) + (i+j)] yine ikişer cümle parçasından meydana gelmiştir. B bölümünün 1. periyodunda neva perdesi üzerinde saba çeşnisi işlenmiş hatta “h1” cümle parçasının sonuna doğru segâh perdesinde bestenigâr çeşnisi ile kalış yapılmıştır. 2. periyotta “11” cümle parçasında neva perdesi üzerinde hüseyini çeşnisi işlenmiştir. Daha sonra “i2” cümle parçasında yine neva perdesi üzerindeki saba çeşnisi işlenerek, periyot sonunda nevada buselik çeşnisine dönmüş ve hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 5.3).

The musical score for Şekil 5.3 Sultaniyegâh Taksim - C Bölmesi is written in G major (one sharp) and consists of ten staves. The notation includes various ornaments and techniques:

- Staff 1: Ornament 'g' at 1:54, followed by a glissando.
- Staff 2: Ornament 'g' at 2:07, followed by a glissando.
- Staff 3: Ornament 'h' at 2:30, followed by a glissando.
- Staff 4: Ornament 'h' at 2:30, followed by a glissando.
- Staff 5: Ornament 'j' at 2:46, followed by a glissando.
- Staff 6: Ornament 'j' at 2:46, followed by a glissando.
- Staff 7: Ornament 'j' at 2:46, followed by a glissando.
- Staff 8: Ornament 'j' at 2:46, followed by a glissando.
- Staff 9: Ornament 'j' at 2:46, followed by a glissando.
- Staff 10: Ornament 'j' at 2:46, followed by a glissando.

The score also includes triplets, trills, and tempo changes from 'A tempo' to 'accel.' and back to 'A tempo'. The piece ends with a final ornament and a rest.

Şekil 5.3 Sultaniyegâh Taksim - C Bölmesi

B' bölümü (Karar) iki müzik cümlesi [(k+l)] ve 1 periyottan oluşmuştur. Bu müzik cümlelerinden ilki 2 ikincisi ise 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. Bölme gerdaniye perdesinden başlayarak yerinde hicaz çeşni çok küçük gösterip, rast perdesinde buselik seslerini gösterdikten sonra araban dizisini hatırlatan nevada hicaz çeşnisinin bir bölümü ve düğâhta hicaz çeşni kullanılmıştır. Yerinde kürdi

çeşnisini ısrarla tutarak hatta ilk kararda olduğu gibi acemaşiran perdesinde kalış yaparak, taksim yegâh perdesinde buselik çeşnisi ile karar verir. (Bkz. Şekil 5.4)



Şekil 5.4 Sultaniyegâh Taksim - B' Bölmesi

5.1.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

A bölümünün (Giriş) ilk cümlesi (a cümlesi), makamın seyir karakterinin inici olması dolayısıyla acem perdesi civarından taksime giriş yapar ve neva perdesi üzerinde buselik çeşnisi ve muhayyer perdesi üzerindeki kürdi dörtlüsünün sümbüle perdesine kadar olan kısmı işleyerek nevada buselik çeşnili asma karar verir. Bu esnada nim hicaz perdesi de yeden olarak kullanılmıştır. İcracı “a2” cümle parçasında muhayyer perdesi üzerinde aynı parmakla ve yarım ses üzerine neredeyse sürekli çarpma yapar gibi ağırdan hızlıya doğru devinerek uzun vibratolu kalış yapmıştır (Bkz. Şekil 5.5). Ayrıca icracının gerdaniye ve acem perdelerinde ısrarı dikkat çekmektedir.



5.5. Sultaniyegâh Taksim – a cümlesi

“b” cümlesinde, neva perdesi üzerindeki seslerde dolaşarak periyodun sonuna gelse de icracının bu çeşnileri gösterirken, “b2” cümle parçasında makamın bünyesinde olmayan nim şehnaz (la b) perdesini de çok kısa bir motifte işlediği görülmektedir. Bu perdeyi acem perdesi üzerindeki buselik çeşnisi ile açıklayabiliriz (Bkz. Şekil 5. 6) “b1” cümle parçasının başında soru cevap şeklinde kullanılan 2 motif karşımıza çıkmaktadır. “b2” cümle parçasının sonunda ise icracı acem perdesinde ısrarcı olmuş, fakat asma kararını hüseyini perdesinde vermiştir.



5.6. Sultaniyegâh Taksim – b cümlesi

2. periyodun ilk cümlesi olan “c” cümlesi neva perdesi üzerindeki buselik çeşnisini oluşturan sesler ile başlar. “c2” cümle parçası neva perdesi üzerindeki buselik çeşnisi ile nim hicaz yedenli karar verir. İcraçı “b2, “c1” cümle parçaları içinde birbirine benzeyen motifler kullanarak hüseyini perdesine ısrarcı olmuş, fakat

“c2” cümle parçasının sonunda benzer motif kullanarak, neva perdesinde kalış yapmıştır (Bkz. Şekil. 5.7)



5.7. Sultaniyegâh Taksim – c cümlesi

Ancak taksimın seyri, periyodun 2. cümlesinde (d) eklenen neva üzerinde araban dizisine bir nevi öykünen hicaz çeşnileriyle değişir. Burada da icracı neva perdesinde ısrarcı olmuştur. (Bkz. Şekil. 5.8)



5.8. Sultaniyegâh Taksim – d cümlesi

B Karar periyodundaki “e” cümlesinde, yerinde kürdi (her ne kadar düğâh perdesi üzerinde tam kalış yapılmış olmasa da nazari açıdan çeşni, yerinde kürdi olarak ifade edilmiştir), rastta buselik sesleri ile ve acemaşıranda kısa çargâh çeşnisi gösterilmiş, çargâh perdesinde ısrarcı motifler kullanılmış, fakat neva perdesinden başlayarak acem aşiran perdesine kadar acem aşiran çeşnisi ile inilerek, “f” cümlesinde dizinin kürdili şekli ile yegâh perdesinde buselik çeşnisi ile karar verilmiştir. İracı “e2” cümle parçasında da rast-düğâh ve kürdi perdeleri arasında 3'lü uyumu yakalamıştır (Bkz. Şekil 5.9)



5.9. Sultaniyegâh Taksim – e cümlesi

Neva perdesinde buselik çeşnisi ile başlayan C bölmesi (Meyan), hemen ardından aynı perde üzerinde uşşak çeşnisi ile asma karar vererek icraya katılır. “g2” cümle parçasından itibaren devam eden neva perdesi üzerindeki saba çeşnisi, “h1” cümle parçasının sonunda birinci periyotta, segâh perdesinde bestenigâr çeşnisi ile asma karar verir ve hemen ardından acem perdesini yakalayarak ikinci periyot, “ı” cümlesi neva üzerindeki uşşak dizisinin büyük bölümü duyurularak başlar ve neva perdesinde hüseyni çeşnisinin duyurulması ile devam eder. Ancak bu geçkide ısrarcı olmayan icracı, neva perdesindeki saba çeşnisine bir kez daha dönüp bölmeyi neva üzerinde buselik çeşnisini işleyerek hüseyni perdesinde asma kararla sonlandırır (Bkz. Şekil. 5.3). (İcracının bu bölmede neva perdesi üzerindeki saba çeşnisine geçmeden evvel, gerdaniye perdesini 1 koma kadar pest bastığı dikkati çekmektedir).

B' bölmesinde (Karar), gerdaniye perdesinden başlayarak neva perdesinde buselik, dügâh perdesi üzerindeki hicaz seslerinde iniş-çıkış gösterdikten sonra, rast perdesinde buselik çeşnisi çok kısa gösterilmiş, sonra neva perdesinde hicaz çeşnisi işlenerek dügâh perdesinde kısa süreli kalış yapılmıştır. Sultanîyegâh makamının Neveser makamı ile ilişkisi göz önüne alınarak, icracının neva perdesinde hicaz çeşnisini de kısa olmakla birlikte kullanma sebebini neveser makamı ile açıklayabiliriz. “ı” cümlesinde, dügâh perdesinden başlayan acem aşiran perdesinde son bulan acem aşiranda çargâh sesleri ile soru- cevap şeklindeki motifler işlenerek taksim; icracının karakteristik icra özelliği olan bir motifle yegâh perdesinde buselik çeşnisi ile karar vermiştir (Bkz. Şekil. 5.4).

5.1.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

İncelenen Sultanîyegâh makamındaki taksimde; giriş bölümünde makamın tarif edildiğini söyleyebiliriz. Fakat icracı meyan bölümünde, farklı geçkileri üst üste kullanmıştır. Son derece ustalıkla kullanılan söz konusu geçkiler icracının dehasıyla orantılıdır.

Taksimde makam, lirizm ve romantizm içinde işlenmiştir. Taksim giriş-gelişme-sonuç diziliminden oluşmuştur.

Taksimde dikkati çeken en önemli özellik ise, zeminden nakarata, meyandan nakarata geçiş ve kararlar, önceden yazılmış bir beste gibi tekrarlanmıştır. Hatta kullanılan geçkilerin sırası düşünülecek olursa, neva perdesi üzerindeki hicaz-buselik ve rast perdesindeki buselik yani acem aşiran geçkilerinin giriş ve karar bölümlerinde aynı sırayla işlenmesi bizi taksimin yapısının şarkı formuna benzediği sonucuna çıkartabilir. Fakat birebir aynı melodilerin kullanılmaması nedeni ile taksimin yapı şeması A B C B' olarak gösterilmiştir.

Taksimde tekrarlanan cümle ya da motifler farklı varyasyonlarla icra edilmiştir. Soru cevap şeklindeki motifler sıklıkla kullanılmıştır. Kullanılan bazı motifler, ritmik kalıp olarak da karşımıza çıkmaktadır. Tanbûri Cemil Bey'in taksimi sırasında, kemençenin iki telini birlikte çekerek bir teli pedal ses olarak kullanma özelliği de karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Şekil. 5.4. "k1" cümlesi)

İracacının taksimde sıklıkla kullandığı motifler Şekil 5.10' da gösterilmiştir.

The image displays a musical score for the Sultaniyegâh Taksim, specifically focusing on motifs. The score is written on seven staves of music, each containing a different motif. The motifs are labeled with Greek letters: α, α', β, β', β', γ, δ, ε, ε', α, α', α', γ, γ, η, φ, φ', φ', and ψ. The music is in a 2/4 time signature and features various ornaments and techniques, including glissando (gliss.), triplets (3), and slurs. The motifs are arranged in a sequence that demonstrates the flexibility and ornamentation of the Sultaniyegâh scale.

Şekil 5.10 Sultaniyegâh Taksim - Motifler

Taksim; kemençenin akordu 4 ses düşürülerek elde edilen pest bir akorttan icra edilmiş ve bu da ılık, dolgun sesler ortaya çıkartmıştır. Çıkan bu yumuşak sesler şüphesiz ki icrayı etkilemiştir.

Tanbûri Cemil Bey'in taksimde kullandığı cümle yapıları; temkinli, ağır ve düşüncelidir. İcrada kullanılan kırık yay⁵, üçlemeler⁶, senkoplar, glissando⁷ ve özellikle kendine has çarpma, aynı parmakla yarım ses üzerine sürekli çarpma yapar

⁵ Kırık Yay: Arka arkaya bütün notaları yayın ucuyla, kesik kesik, bilek hareketi çabukluğuyla seslendirmek.

⁶ Üçleme: İki eşit nota kıymetinin süresi tutarındaki zaman içinde yine aynı kıymetten üç eşit notalık kümenin adıdır. (Gazimihal, 1961: 262)

⁷ Glissando: Kaydırma, kaydırarak. (Gazimihal, 1961: 103)

gibi ağırdan hızlıya doğru devinerek yaptığı vibratolar⁸, grupetto⁹ ve mordanlar¹⁰, taksimlerin serbestliği içinde zaman zaman yaratılan ritmik kalıplar ve konuşur gibi yansıtılan cümleler, icracının kendine has üslubunu ortaya koymaktadır.

“Asırlar boyunca tüm insanlığın dikkatini çekip çok sevilmiş melodi parçaları vardır. Bunlar çoğu zaman birkaç ölçüde kendini gösterir (Beethoven 9. Senfoni, 5. Senfoni (4 nota), Mozart 40. senfoni girişi, Verdi-Nobucco, Rodrigo-Gitar Konçertosu gibi). Taksimlerde (bilhassa Cemil Bey’in taksimlerinde) böyle güzel (veya bana güzel gelen) küçük melodi parçaları/pasajlar vardır: Tanburla Nihavend taksiminde, neva üzerinde ısrarla zirgüle yaptıktan sonra do# yerine do bekar alıp sib-la-do, (sib-sib-la-do) seslerinde dolaşması, ayrı taksimde sib-la-sib/re-do-sib ve devamı gibi. Bu çalışmada da hoş giden pasajların gözlemi yapılmalı: “a2” cümle parçasında, “b2” cümle parçası sonunda “fa” perdesi ısrarı ve “mi” perdesinde karar veriş, “e1” cümle parçası başlangıcı, “k” cümlesi trioleleri ve buselik karara gidişte 4. dereceyi belli ediş” (Torun, 2012)

Taksimlerin genelinde, icracının bazı ritmik kalıpları çok sık kullandığı karşımıza çıkmaktadır. Bu kalıplar Şekil 5.11’de gösterilmiştir:

The image displays three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and annotations. The first staff features a sequence of notes with 'gliss.' markings and a 'b2' annotation. The second staff shows a sequence of notes with 'gliss.' markings and a 'γ' annotation. The third staff shows a sequence of notes with 'gliss.' markings and a 'h 207'' annotation. The notation is presented in a clear, professional layout.

⁸ Vibrato: İhtizazlı, titrek, her biri sık dalgalanışlı seslerle. (Gazimihal, 1961: 266)

⁹ Grupetto: Grupçuk, kümecik. Esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayıp kıvrak kümeleniveren üç veya dört notalık süsleme. (Gazimihal, 1961: 104)

¹⁰ Mordan: Melodi süslemelerinden biri. Esas notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıdır, yani iki veya üç çarpmalı trildir. (Gazimihal, 1961: 158)



5.11. Sultaniyegâh Taksim - Ritmik Kalıplar

5.2. İhsan Özgen (Kemeñçe ile) Ferahfeza Taksim Analizi

Ferahfeza taksim Kalan Müzik tarafından 1995 yılında çıkarılan “Tanbûri Cemil Bey – İhsan Özgen” adlı albümden alınmıştır. Albümün 3.eseri (track) olarak yer alan taksim süresi 1 dk. 58 sn’dir. Taksim kız neyi akorttan icra edilmiştir.

5.2.1. Form Özellikleri

5.2.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Meyan)

C (Karar)

5.2.1.2. Yapı

A [(a+b)]

B [(c+d)]

C [(e+f)]

A bölmesi 2 müzik cümlesinin birleşmesinden oluşan 1 periyottan meydana gelmiştir. “a” cümlesi 2 cümle parçasından, “b” cümlesi ise bütün bir cümleden oluşmakla birlikte yine de, makamı oluşturan öğelerden olan acemaşiran makamının tiz durağı acem perdesinde kısa süreli bir asma karar yaptığı düşünülürse, 2 cümle parçasından oluştuğu açıklanabilir (Ancak tercihimiz “b” cümlesinin bütünlüğü doğrultusunda olacaktır). (Bkz. Şekil. 5.12).



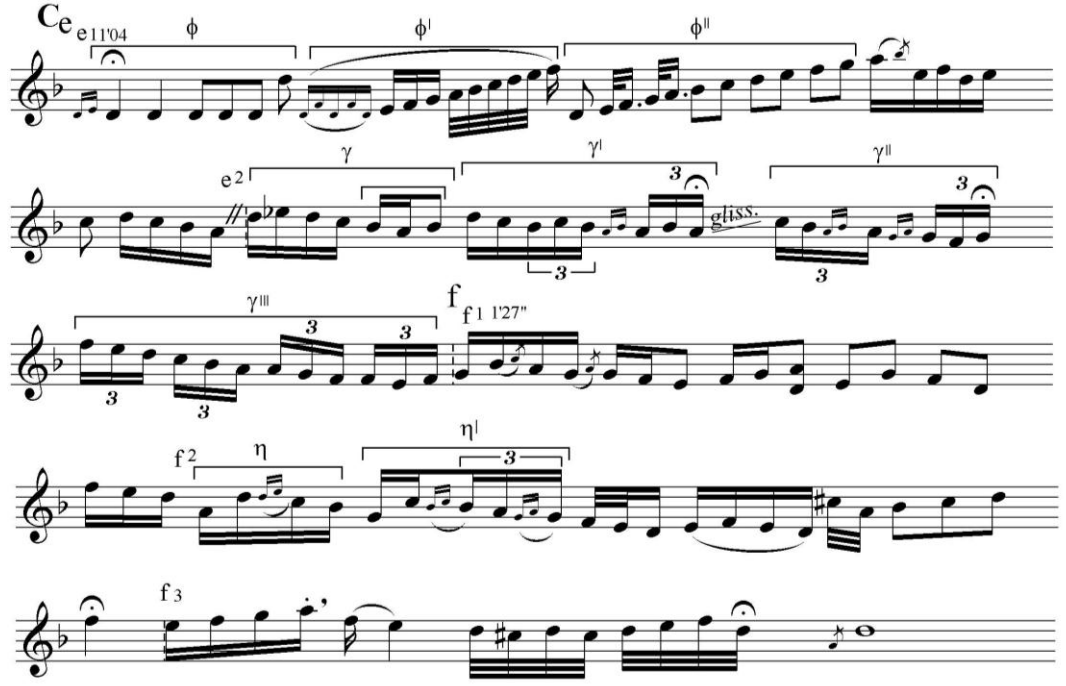
5.12. Ferahfeza Taksim – A Bölmesi

B bölümü 2 müzik cümlesinin birleşmesinden oluşan 1 periyottan meydana gelmiştir. “c” cümlesi 2 cümle parçasından oluşmaktadır. “d” cümlesi ise, zaman simetrisi olarak birbirinden oldukça farklı 2 cümle parçasından oluşmuştur (Bkz. Şekil. 5.13).



5.13. Ferahfeza Taksim – B Bölmesi

C bölümü 2 müzik cümle parçasının birleşmesinden oluşan 1 periyoddan meydana gelmiştir. “e” cümlesi 2 cümle parçasından, “f” cümlesi ise 3 cümle parçasından oluşmuştur (Bkz. Şekil. 5.14).



5.14. Ferahfeza Taksim – C Bölmesi

5.2.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

Taksim; makamın inici seyir özelliği gözetilerek tiz durak neva perdesinden başlamıştır. İcracının seyrin girişinde muhayyer perdesinde ısrarcı olduğu görülmektedir. A bölmesinin “a” cümlesi nevada buselik ve ilk etapta nevada buselik yedeni olarak görünse de daha sonra yerinde hicaz çeşnisinin gereği olduğu anlaşılan nim hicaz perdesinin, nevada buselik çeşnisine hükmeden katılımıyla başlamıştır. A bölmesinin “a” cümlesinde geçki gibi görünen bu ezgiler, “b” cümlesinde de ısrarla kullanıldığından dolayı, A bölmesini bir nevi Hümayun makamını gösteren bölme olarak anlamlandırmak mümkündür. İcracı “a2” cümle parçasında ard arda aynı motifleri kullanmış, “b2” cümle parçasında ise kullandığı motifleri çeşitlemiştir (Bkz. Şekil. 5.12).

Meyan bölümü; ilk izlenimde makamın bünyesinde yer almadığını düşündüğümüz ve şehnaz perdesinin de duyurulduğu bir nevi ses salkımı ile başlar. Ancak “c2” cümle parçasının çargâh perdesi üzerinde hicaz çeşnisini göstererek, düğâh perdesinde karar vermesiyle, “c1” cümle parçasında yapılan bu geçki ile aslında saba makamının didaktik bir şekilde icracı tarafından duyurulduğu anlaşılmaktadır. Gelişme bölümünün “d” cümlesinde ise icracı, çargâh ve kürdi

perdelerini bir arada kullanmaya başlamıştır. Makamı oluşturan yapının parçalarından olan ve acemaşiran makamının çeşnilerini içeren bu cümlede kullanılan hisar perdesi ise, icracının acemaşiran makamına belli belirsiz öykünmesidir. İcracı “d1” cümle parçasında benzer iki motif kullanmış, “d2” cümle parçasında da birbirine benzer üç motif ve devamında da iki tane de hem motif hem de ritmik kalıp olarak karşımıza çıkan, farklı motifleri kullanmıştır (Bkz. Şekil. 5.15).



5.15. Ferahfeza Taksim – c ve d cümleleri

Karar bölümü olan C bölmesinde, makamın orta bölgesi işlenmiş, acemde çargâh, nevada buselik çeşnileri kullanılmış ve daha sonra acemaşiran perdesinde çargâh ve yegâh perdesinde buselik çeşnileri ile yedenli tam kalış yapılmıştır. “e1” cümle parçasında icracının, kullandığı ilk motifte, yegâh ısrarı görülmektedir. Cümle parçasının devamındaki motifler de çeşitlemeleri ile karşımıza çıkmaktadır. “e2” cümle parçasında kullanılan motiflerde de icracı, sürekli kullandığı ritmik kalıpları işlenmiştir (Bkz. Şekil. 5.14)

5.2.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

İncelenen ve Kemeçe Sanatçısı İhsan Özgen tarafından yapılan Ferahfeza taksim giriş bölümüne baktığımızda, alışagelmış ferahfeza makam seyrinin takip edilmediği anlaşılmaktadır. İracının nevada buselik ve yerinde hicaz çeşnilerini ard arda vurgulayarak taksime başlaması bizi bu kanıya vardır en önemli etkidir.

Meyan bölümde ise, saba makamının kısaca duyurulması ve acemaşiran makamının çağrıştırılmasının ardından, taksimın ortalarını bulan bir yerde ferahfeza makamının oluşum parçalarını duymaktayız.

Tanbûri Cemil Bey'in Sultaniyegâh taksim icrasında yaptığı gibi, çalgıyı 4 ses aşağıya akortlayarak yapılan İhsan Özgen icrasında, cümleleri oluşturan ifadelerin, seri ve soru-cevap şeklinde olduğu, vibrato ve glissando ile ifadelerin biçimlendiği görülmektedir (İcracının Tanbûri Cemil Bey'den etkilendiği açıktır).

Üçleme, önden gelen çarpmalar ve kırık yay kullanımı icrada dikkat çeken özellikler arasındadır. Ayrıca taksimde tekrarlayan motifler, farklı varyasyonlarla icra edilmiştir. Motiflerin genelinde dikkati çeken özellik; içindeki ifadelerin ritmik kalıp içerisinde kullanılmasıdır. İcracının taksimde sıklıkla kullandığı Şekil 5.16' da gösterilmiştir.



Şekil. 5.16 Ferahfeza Taksim – Motifler

İhsan Özgen icrasında, kemençeden çıkan ton, bir nefesli çalgı gibi hissedilmektedir. Bu da icracının kendine has üslubudur.

İcracının taksim sırasında kullandığı ritmik kalıplar Şekil 5.17’de gösterilmiştir.



5.17. Feraheza Taksim - Ritmik Kalıplar

5.3. Niyazi Sayın Uşşak Taksim Analizi

Uşşak taksim süresi 1 dk. 21 sn’dir. Aka Gündüz Kutbay arşivinden alınan taksim, kız ney akorttan icra edilmiştir.

5.3.1. Form Özellikleri

5.3.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Karar)

5.3.1.2. Yapı

A [(a+b)]

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

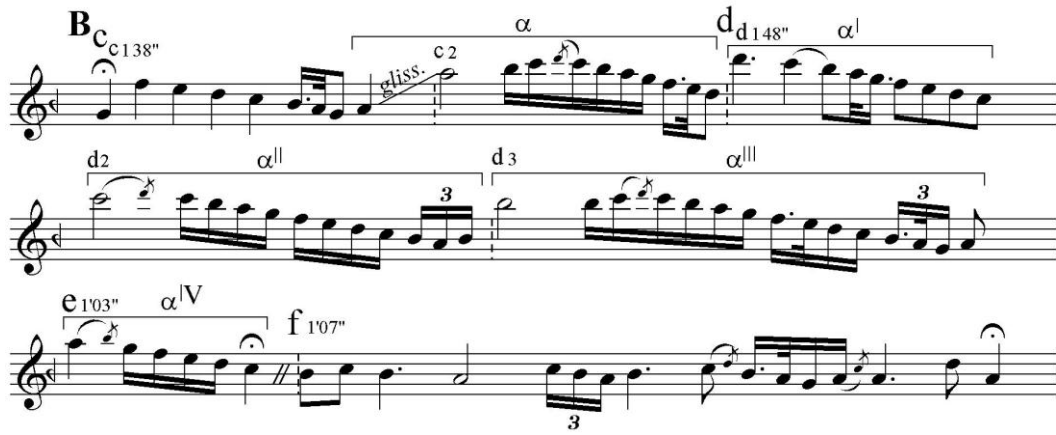
A (Giriş) bölümü 2 müzik cümlesinin birleşmesinden oluşan 1 periyottan meydana gelmiştir. Her iki cümle de iki cümle parçasından oluşmuştur. Uşşak makamının karar bölgesini ele alan ilk cümlenin (a) ardından ikinci cümle (b) Bayati makamını anımsatan acem perdesi sıçraması ile başlar. Ancak bu geçki ısrarcı olmaz.

A bölümü ile b bölümü arasındaki rast perdesindeki duraklamanın program anonsundan dolayı olduğu düşüncesindeyiz (Bkz. Şekil. 5.18).



5.18. Uşşak Taksim – A Bölmesi

B (Karar) bölümü 2 periyottan meydana gelmiştir. 1. Periyot (c+d) simetrik olmayan 2 cümlelerin birleşmesiyle oluşmuştur. İlk cümlesi (c) iki küçük cümle parçasından oluşur. Ardından tiz güçlünden başlayan ve ezgisel yürüyüş olarak üç kez tekrar eden, dolayısıyla üç cümle parçasından oluşan ikinci cümle (d) gelir. 2. Periyot (e+f) birer cümle parçasından oluşmuştur ve karardan önce bir kez ziyaret ettiği güçlü neva perdesi dışında sadece düğâh ve çargâh perdeleri içinde ezgilenmiş tek bir cümledir (Bkz. Şekil. 5.19)



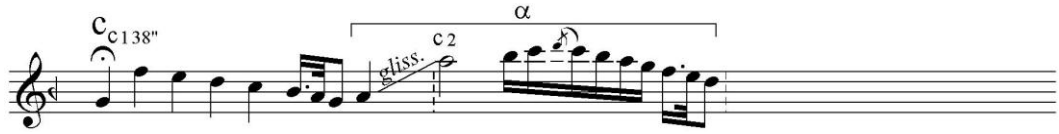
5.19. Uşşak Taksim – B Bölmesi

5.3.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

Taksimde makam sade bir şekilde, sadece dizi sesleri gösterilerek işlenmiştir. Taksim A bölümünde (giriş) makamın çıkıcı seyrine uygun olarak güçlü civarından çargâh perdesi ile taksime başlanmıştır. Düğâh perdesi üzerindeki uşşak

çeşnisi işlendikten sonra, neva perdesi üzerindeki buselik çeşnisi gösterilmiş düğâh perdesinde uşşak çeşnisi ile karar verilmiştir. A bölümü içinde çok kısa olmakla birlikte acem perdesi sıçramasıyla Bayatî makamı anımsatması da mevcuttur (Bkz. Şekil. 5.18).

B bölümü (karar) yine acem perdesinden inici karakterle ezgilenen ve üst durağa kadar da genişleyip güçlü neva perdesinde buselik çeşnisi ile karar veren “c” cümlecigiyle başlar (Bkz. Şekil. 5.20).



5.20. Uşşak Taksim – c cümlesi

Ardından tiz nevanı başlayıp karar perdesine kadar devinerek inen ve ezgisel yürüyüş (*marche melodie*) yapısında şekillenmiştir. Bu esnada makam seyrini destekleyen başka hiçbir geçki yapılmamıştır. “e” cümlesinde çargâh perdesinde çargâh rengiyle asma kalış yapılmıştır. “f” cümlesinde ise, karardan önce bir kez ziyaret ettiği güçlü neva perdesi dışında sadece düğâh ve çargâh perdeleri içinde ezgilenmiş tek bir cümledir. Güçlü neva, dini bir çağrışımla desteklediği düğâh perdesi uşşak makamının eksiksiz karar verdiği sonun göstergesidir (Bkz. Şekil. 5.19).

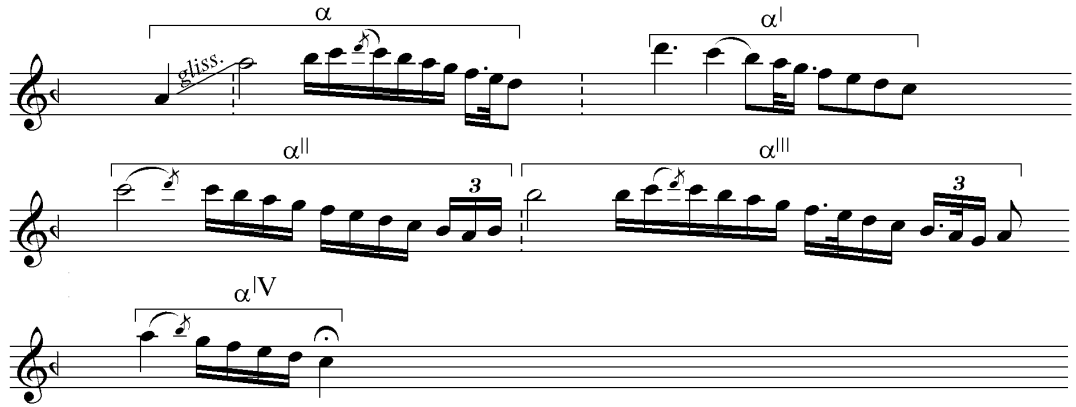
5.3.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

İncelenen Uşşak makamındaki taksim “giriş taksimi” olarak icra edilmiştir. Bu nedenle icracı bir bölüm içinde makamı fazla geçki yapmadan işlemiş ve uşşak makamını oluşturan perdeler dışında başka hiçbir perdeyi kullanmamıştır.

İracının sade bir üslûb kullandığı görülmektedir. Perdeleri kullanırken gerek çalgının gerekse Türk makam müziğinin bünyesel entonasyonuna (*intonation*) çok hâkim olduğu dikkati çekmektedir. Özellikle pest seslerdeki nefesinin bozulmaz hâkimiyeti adıyla anılan ekolünün en önemli göstergesidir. Kaldı ki, Niyazi Sayın kendisine kadar gelen neyzenlik geleneğini özellikle pest perdelerdeki icrayı ön

plana alan özelliğiyle bir adım daha öteye taşıyabilen son yüzyılın en önemli ney sanatçısıdır.

“Bu küçük taksim, inci tanesi gibi nasıl seviyeli ve güzel bir müzik yapılacağını gösteriyor. Rafine bir zevk. “B” bölümü bütün kompozisyon fikrinin orijinaliği” (Torun, 2012). (Bkz. Şekil. 5.21).



Şekil. 5.21 Uşşak Taksim - Motifler

Ayrıca yapılan incelemelerde Niyazi Sayın'ın, Ney icrasında yeni kalıplar ve pozisyonlarla bir dönüm noktası olduğu görülmekte ve Ney icrasında bu yeniliğiyle bir ekol yarattığı anlaşılmaktadır.

5.4. Süleyman Erguner (Ney ile) Sultaniyegâh Taksim Analizi

Sultanîyegâh taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında çıkarılan “Ney ” adlı albümden alınmıştır. Albümün 1.cd'sinin 13.eseri (track) olarak yer alan taksim süresi 4 dk. 17 sn'dir.

5.4.1. Form Özellikleri

5.4.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme - Karar)

C (Meyan - Karar)

5.4.1.2.Yapı

A [(a+b)]

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

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

A bölümü (giriş) 2 cümlelerin birleşmesiyle bir periyottan oluşmaktadır. Periyodu oluşturan her iki cümle de (a+b) ikişer cümle parçasından oluşmuştur (Bkz. Şekil. 5.22).

5.22. Sultaniyegâh Taksim – A Bölmesi

B bölümü (Gelişme – Karar) 1 periyottan oluşmaktadır. (c+d) cümleleri ikişer cümle parçasından, (e+f) cümleleri birer cümle parçasından oluşmuştur. B bölümü kendine özel yapısıyla ilginç bir profil çizmektedir. Taksim formunun genel karakteristiğine baktığımızda giriş bölümünden sonra gelen gelişme bölümünün genellikle meyan bölümüne hazırlık olduğuna tanık oluruz. Ancak Neyzen Süleyman Erguner' in Sultaniyegâh makamındaki taksiminde gelişme bölümünün makamın karar bölgesinin ilk sunumundan (giriş) sonra gelişerek yeniden ele aldığını görürüz. Böylece genel anlayışın aksine gelişme bölümü meyan açmadan devam ederek karara gider (Bkz. Şekil. 5.23).

Şekil. 5.23 Sultaniyegâh Taksim - B Bölmesi

C bölümü (Meyan – Karar) 2 periyottan oluşmuştur. Acemaşiran seslerinin hakim olduğu 1. periyot (g+h+i) her biri ikişer cümle parçasından oluşan 3 cümleden oluşmuştur. Bu cümlelerin özellikle süreler dikkate alınırsa birbirine simetri oluşturduğu görülmektedir. Bölmenin 2. Periyodu (j+k) ise, karara giden simetrik ikişer cümle parçasından oluşmuştur. İki cümlelerin birleşmesiyle bir periyottan oluşmuştur. Periyodu oluşturan cümleler diğer bölmelerde olduğu gibi simetrik cümle parçalarından oluşmaktadır (Bkz. Şekil. 5.24).

The image displays a musical score for the Sultaniyegâh Taksim – C Bölmesi. It consists of six staves of music, each with a unique label and time signature. The first staff is labeled 'g' with a time signature of 12/42. The second staff is labeled 'h' with a time signature of 13/07. The third staff is labeled 'i' with a time signature of 3/25. The fourth staff is labeled 'j' with a time signature of 13/51. The fifth staff is labeled 'k' with a time signature of 14/01. The sixth staff is labeled 'k' with a time signature of 14/01. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with specific annotations like 'g2', 'h2', 'i2', 'j2', 'k2', 'α', and 'tr'.

5.24. Sultaniyegâh Taksim – C Bölmesi

5.4.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

Sultanîyegâh taksim işleniş açısından klasik bir müstakil taksim özelliklerini taşımaktadır. Makamı tarif edercesine icra edilmiştir. Taksim A bölümündeki “Giriş” bölümünde güçlü neva perdesi civarından icraya başlanmış, neva perdesi üzerindeki buselik çeşnisinin acem perdesine kadar olan sesleri kullanılarak neva perdesinde buselikli yarım kalış yapılmıştır. Ardından makamın güçlüsü düğâh perdesi üzerindeki hicaz çeşnisi kullanılarak yegâh perdesine değin buselik çeşnisi ile inilmiştir. Bu esnada kaba nim hicaz perdesi yeden olarak kullanılmıştır. Ancak karar perdesinde ısrarcı olunmamış ve dizi halinde yegâh perdesinden yukarı çıkılarak neva perdesinde tekrar yarım kalınarak giriş bölümü üst durak bölgesinde son bulmuştur.

Neva perdesi üzerinde makamın bünyesinde olmayan rast çeşnisi kullanılmıştır (Bu çeşninin düğâh perdesi üzerindeki hicaz dizisi nedeniyle kullanıldığı düşünülebilir). Ve “Giriş” bölümü nevada buselik çeşnisi, düğâhta hicaz

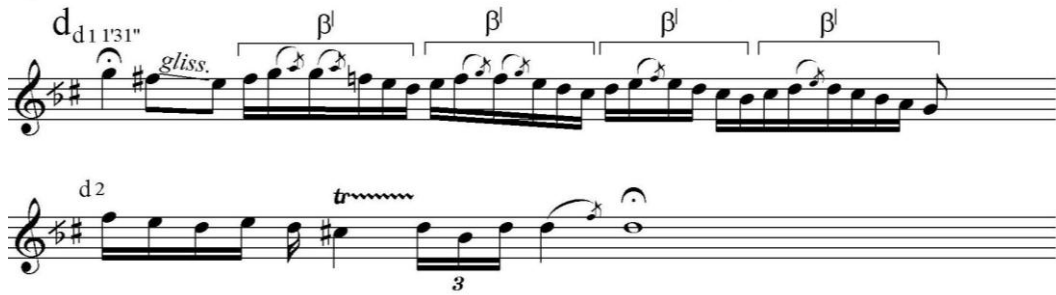
ve kürdi çeşnileri kullanılarak yegâh perdesinde yedenli tam kararla sonlanmış ve neva perdesinde yarım kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil. 5.22)

B bölmesindeki “Gelişme – Karar ” bölümünde 1.cümle parçasının sonunda yerinde neva perdesi üzerindeki buselik çeşnisine dönmüştür. Ancak 2.cümle parçasında duyulan hüseyini üzerindeki uşşak rengi, yine neva üzerindeki buselik çeşnisi ile cümle parçacığı sonunda sonlansa da, bir son cümlede yapılacak geçkinin hazırlığı (habercisi) niteliğindedir (Bkz. Şekil. 5.25).



5.25. Sultaniyegâh Taksim - c¹ - c² cümle parçaları

Bölmenin ilk periyodunu oluşturan 2.cümlelerin (d cümlesi) ilk cümle parçası, bir kez daha hüseyini üzerinde uşşak çeşnisi ile başlar. Bu geçki her ne kadar neva perdesinde (üst durak) buseliğe meyletse de cümle parçası sonunda yer bulan yerinde nikriz geçkisine bir ön sebep oluşturur (Bkz. Şekil. 5.26).



5.26. Sultaniyegâh Taksim - d¹ - d² cümle parçaları

Periyodun rast perdesindeki kararın yönlendirmesiyle nikriz makamından etkili bittiği düşünülebilirdi de, geçkinin ısrarcı olmamasından dolayı yine sultanîyegâh makamının üst durak bölgesinde makam bünyesindeki buselik çeşnisi ile karar verdiği görülür. “e” cümlesinde düğâh perdesindeki yerinde hicaz kısa durağıyla ilk cümle parçasını tamamlar ve ardından yerinde kürdi çeşnisi duyurularak makam bu kez güçlü üzerindeki kürdi geçkisinin etkisiyle, ancak yine yeden kaba nim hicaz perdesini destek alarak, karar perdesine ulaşır. “e” cümlesinde kullanılan (do) çargâh perdesi ile ardından gelen yeden kaba nim hicaz perdesinin oluşturduğu karşıtlık, icracının bağımsız yaratıcılığına örnek oluşturmuştur.

“f” cümlesi yegâhtan neva perdesine uzanan bir sekizli içerisinde makamın seyir karakterine uygun ezgilerle karar perdesinde son bulur. Karar, kaba düğâha kadar seyir sahasıyla desteklenir (Bkz. Şekil. 5. 23).

Meyan – Karar bölümünde icracı acemaşiran dizisi seslerini işlemiştir. Bölümün ilk cümlesi olan “g” cümlesi acem perdesi üzerindeki ısrarla başlar. Acem perdesindeki çargâh çeşnili asma karar hem ilk cümle parçasının hem de ikinci cümle parçasının son bulunduğu yeri belirler. Sözü edilen acem perdesindeki çargâh çeşnisi 2.cümlenin ilk cümle parçasında çargâhta çargâh asma kararıyla desteklenir ve ilk periyod başladığı gibi acemde çargâh çeşnisindeki kararlar son bulur. “i1” cümle parçası her ne kadar önceden gelen çargâh etkisiyle başlasa da neva perdesi üzerinde aldığı rast geçkisini yerinde uşşak çeşnisi ile birleştirdince neva makamına kısa bir geçki ile makamın (neva makamı) güçlüsünde sona erer. Ancak bu geçkide ısrarcı olunmaz ve “i2” cümle parçası yerinde kürdi hatırlatmasına başvurarak karar perdesinde son bulur. Meyan bölümünün “j” cümlesinde kaba düğâh ile neva perdesi arasında düğâhta kürdi, hicaz ve yegâhta buselik çeşnilerinin işleyerek, taksime makamın oluşturan dizilerden kürdili dizi ile “j2” ve “k” cümlelerinde yegâh perdesinde tam karar vererek son verir (Bkz. Şekil. 5. 24).

5.4.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

İncelenen Sultanîyegâh makamındaki taksimde; icranın makamın seyrine ve makamsal özelliklere göre yapıldığı görülmektedir. İracının taksimi yaparken makamı anlattığı, kullandığı cümlelerden ve yaptığı kalıplarından açıkça anlaşılmaktadır.

Taksimde kullanılan cümleler ifadeli ve sade bir biçimde icra edilmiş ve kalıplar çok uzun süreli yapılmıştır. Hemen hemen tüm kalıplar tril¹¹'le kuvvetlendirilmiştir. Cümleler çok uzun ifade edilmiş, bazen de aynı çeşniler tekrarlanmıştır. İcracı çarpma ve tril'i çok sık kullanmıştır.

İcracının taksimde kullandığı motifler Şekil. 5.27'de gösterilmiştir.

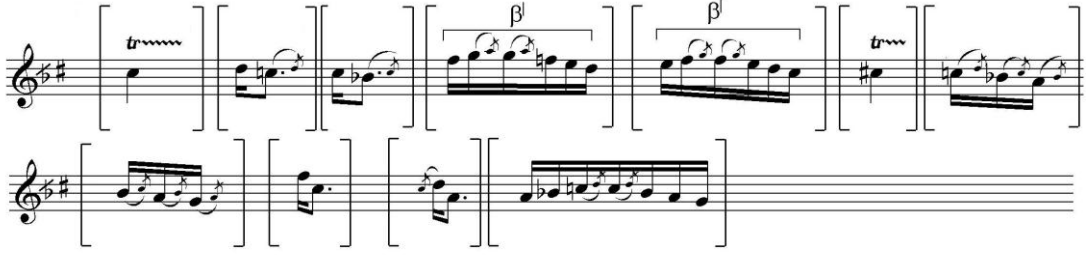


Şekil. 5.27 Sultanîyegâh Taksim - Motifler

Ney icrasında dikkati çeken en önemli özellik, ney' den kuvvetli ve kesintisiz ton üretilmesidir. Çok uzun ezgilemeler ve yalın çalış da icracının kendine has üslubunu ortaya koymaktadır. Yalın çalış, aşırıya kaçmayan süsleme, alçak gönüllü yorum anlayışı, didaktik makam tarifine varacak kadar teori hâkimiyeti, verimli ezgileme icracının göze çarpan en önemli özellikleridir.

¹¹ Nota üzerinde konulu bulunduğu sesi bir veya yarım ton üst tarafındaki ses ile sık ve nöbetleşe çarpırdıran işaretin adıdır. (Gazimihal, 1961: 256)

İcracının taksiminde kullandığı ritmik kalıplar Şekil. 5.28 'de gösterilmiştir.



Şekil. 5.28 Sultanîyegâh Taksim – Ritmik Kalıplar

5.5. Necdet Yaşar (Tanbur ile) Bestenigâr Taksim Analizi

Bestenigâr taksim Kalan Müzik tarafından 2003 yılında çıkarılan “Necdet Yaşar II ” adlı albümden alınmıştır. Albümün 7.eseri (track) olarak yer alan taksim süresi 4 dk. 38 sn'dir. Taksim bolahenk akorttan icra edilmiştir.

5.5.1. Form Özellikleri

5.5.1.1. Biçim

A (Giriş-Karar)

B (Meyan)

C (Karar)

5.5.1.2. Yapı

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

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

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

A bölmesi (Giriş) 2 periyottan oluşmaktadır. A bölmesinin 1.periyodu; 2 müzik cümlesinden oluşmuştur. “a” cümlesi 2, “b” cümlesi 3 cümle parçasından oluşmuştur. Bölmenin 2. periyodu da iki cümleden oluşmuştur. “c” cümlesi 2 ve “d” cümlesi 3 cümle parçasından oluşmuştur.

(a+b) cümlelerinde ırak perdesi üzerindeki segâh çeşnişi, dügâhta saba çeşnişi, acem perdesi üzerindeki çargâh çeşnişi, çargâhta hicaz çeşnişi, dügâh

perdesinde saba çeşnisi işlenerek irak perdesinde segâh çeşnisi ile tam kalış yapılmıştır. 1.periyod çargâh perdesinde asma kalışla son bulur. (c+d) cümlelerinde ise aşağıda irak perdesindeki segâh çeşnisi kısmen evc perdesi üzerine taşınmış ancak ısrarcı olunmamıştır. Bölmenin 2. periyodu irak perdesinde segâh çeşnili tam kararla son bulur (Bkz. Şekil. 5.29).

The musical score is written in a single system with multiple staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'tr' (tutti). The score is divided into sections labeled A, B, C, and D, with specific measures and ornaments marked.

Section A starts with a 3-measure phrase (a1) and continues with a 16-measure phrase (a2 16"). Section B includes a 13-measure phrase (b1 13") and a 2-measure phrase (b2). Section C includes a 56-measure phrase (c1 56") and a 2-measure phrase (c2). Section D includes a 12-measure phrase (d1 12") and a 3-measure phrase (delta).

The score features various rhythmic patterns, including triplets (3) and slurs. Glissando ornaments (gliss.) are used throughout. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.



Şekil. 5.29 Bestenigâr Taksim - A Bölmesi

B bölmesi (Meyan) 2 periyot ve 4 müzik cümlesinden oluşmaktadır: “e” cümlesi 2, “f” cümlesi 2, “g” cümlesi 2 ve “h” cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (e+f) cümlelerinde eviç perdesinde hüzzam çeşnisi gösterilmiş, “g” cümlesinde ise Evcâra makamına meyl eden taksim “h” cümlesinde aldığı hüseyinde uşşak geçkisi ile yeniden kendi kimliğine bürünür (Bkz. Şekil. 5.30)

The image displays a musical score for the piece "Bestenigâr Taksim - B Bölmesi". The score is written on ten staves of music, each containing a different melodic line. The notation includes various musical symbols and ornaments, such as triplets (indicated by the number '3' below the notes), glissandos (indicated by the word 'gliss.' above the notes), and specific ornaments like 'e 1 149"', 'e 2 208"', 'f 1 216"', 'f 2', 'g 1 232"', 'g 2', 'h 1 252"', and 'h 2'. The score is set in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation is complex, with many notes beamed together and various rhythmic values.

5.30. Bestenigâr Taksim - B Bölmesi

C bölümü 2 periyot ve 4 müzik cümlesinden oluşmaktadır. "ı" cümlesi 2, "j" cümlesi 3, "k" cümlesi 2 ve son olarak "l" cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur. "ı" cümlesi aniden evc üzerindeki segâh çeşni ile tekrar makama dönüşün

habercisidir. “j” cümlesi ırak perdesinde yeniden karar verir. “k” ve “l” cümleleri ise makamın seyirinin tamamlandığı karar bölümünün sonudur (Bkz. Şekil. 5.31).

5.31. Bestenigâr Taksim - C Bölmesi

5.5.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

Bestenigâr taksim işleniş açısından klasik bir müstakil taksim özelliğini taşımaktadır. “Bestenigâr makamındaki taksimlerde genellikle irak perdesinden girildiğinde hemen çargâh perdesine yönelilir.” (Torun, 2012) Bu taksim A bölmesindeki “Giriş” bölümünde irak perdesi ve civarından taksime başlanmış, irak perdesi üzerindeki segâh çeşnisi, düğâh perdesi üzerindeki saba çeşnisi ve çargâh perdesi üzerindeki hicaz çeşnileri işlenmiştir. Muhayyer perdesi üzerinde kürdi çeşnisi kullanılarak Acem perdesindeki çargâh çeşnisi işlenmiş ve çargâh perdesinde hicaz çeşnili yarım kalış yapılmıştır.

Özellikle “c” cümlesinin evc perdesi üzerindeki segâhlı şaşırtıcı başlangıcı icracının dehasına ilk örneği teşkil eder. “İracı, c1 ve c2 cümle parçalarında bestenigâr seyrinin tersini kullandığını ifade etmiştir.” (Torun, 2012) Ancak bu çeşnide ısrarcı olunmamış ve özellikle “d” cümlesinin başındaki sadece rast ve segâh perdeleri kullanılarak saba çeşnisinin düğâh perdesine meyili dolayısıyla segâh perdesi pestleşmiş, fakat hemen bestenigâr çeşnisi başlamış ve segâh perdesi bestenigâr çeşnisi gereği dik basılmıştır. A bölmesi (giriş) irak perdesinde tam kararla makamı tamamlamıştır (Bkz. Şekil. 5.29)

B bölmesi (Meyan) ise sanatçının dehasına bir başka ölçüt koyarcasına önce evc perdesi üzerinde bir hüzzam rengiyle başlar. Uzunca bir süre hüzzam çeşnisinde gezinen taksim seyri bir anda inici bir evcâra rengine döner. Evcâra makamının üst durağında son bulan bu şaşırtıcı geçki, yerini ana makama köprü görevi de gören hüseyi üzerindeki uşşak çeşnisine bırakır. Sümbüle perdesinin kullanım anları sözü geçen geçkiye, niceliğinin yanında nitelik katmıştır. B bölmesi yerinde neva çeşnisinden dolayı yapıldığını düşündüğümüz çargâh perdesindeki kalışla, daha sonra gelecek olan eviç perdesinde segâh çeşnisine hazırlanarak son bulur (Bkz. Şekil. 5.30).

C bölmesinde (karar) makamın yapısında bulunan çargâh perdesindeki hicaz çeşnisine geçilmiş düğâhta saba çeşnili kalış ile tüm dizi kullanılarak tam kalış yapılmıştır.

Taksim süresince sakin bir ritim anlayışının hâkim olduğu görülmektedir.

5.5.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

İncelenen Bestenigâr makamındaki taksim; makamın seyrine ve makamsal özelliklere göre yapıldığı görülmektedir. Meyanda makamın bünyesinde olmayan Evcara makamına geçiş yapılmıştır fakat bu geçiş makamın kendi bünyesindeki bir çeşni gibi işlenmiştir.

Taksimde kullanılan cümlelerin, yerli yerinde ve ifadeli kalırlarla belirtildiği dikkat çekmektedir. İcracının taksimi yaparken makamı didaktik yönden ele aldığı, kullandığı cümlelerden ve yaptığı kalırlarından açıkça anlaşılmalıdır. Taksim çatısını adeta “Giriş - Gelişme ve Sonuç” olarak kurmuştur. Taksimde ayrıca sakin ve coşkun kısımlar da kullanılmıştır. İcracının taksimde kullandığı motifler Şekil. 5.32’ de gösterilmiştir.

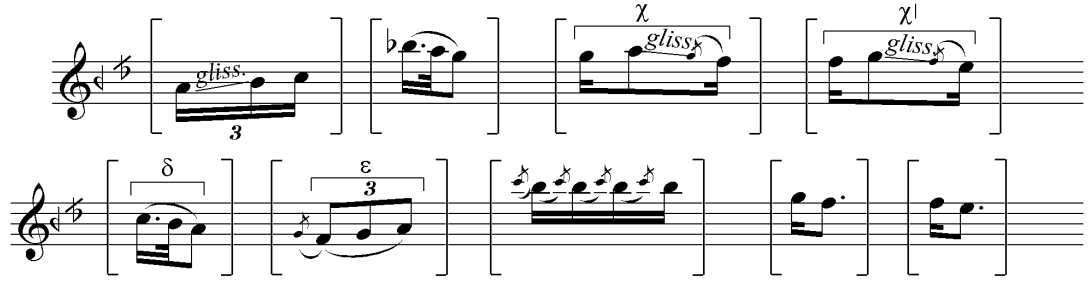
The image displays a musical score for 'Bestenigâr Taksim - Motifler'. It consists of ten staves of music, each containing a different motif. The motifs are labeled with Greek letters and Roman numerals:

- Staff 1: Motif α and β . Both are marked with *gliss.* and feature a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Motifs χ , χ^I , χ^{II} , χ^{III} , and χ^{IV} . χ and χ^I are marked with *gliss.* and have a slur. χ^{II} , χ^{III} , and χ^{IV} are marked with *gliss.*
- Staff 3: Motifs χ^V , χ^{IV} , ϵ , and ϵ^I . χ^V and χ^{IV} are marked with *gliss.* and have a slur. ϵ and ϵ^I are marked with a triplet of eighth notes.
- Staff 4: Motifs ϵ^{II} , ϕ , and ϕ^I . ϵ^{II} is marked with a triplet of eighth notes. ϕ and ϕ^I are marked with *gliss.*
- Staff 5: Motif γ . It features a triplet of eighth notes.
- Staff 6: Motif γ^I . It features a triplet of eighth notes and is marked with *gliss.* at the end.
- Staff 7: Motif γ^{II} . It features a triplet of eighth notes and is marked with *gliss.*
- Staff 8: Motifs η , η^I , η^{II} , and η^{III} . All are marked with *gliss.*
- Staff 9: Motifs ϵ^{III} , ϵ^{IV} , ϵ^V , δ , δ^I , δ^{II} , ϕ , and ϕ^I . ϵ^{III} , ϵ^{IV} , and ϵ^V are marked with a triplet of eighth notes. ϕ and ϕ^I are marked with *gliss.*
- Staff 10: Motifs ϕ^I , ϕ^{II} , and ϕ^{III} . All are marked with *gliss.*

5.32. Bestenigâr Taksim - Motifler

Tanbur icrasında dikkati çeken en önemli özellik, Tanburdan çıkan doyurucu ton ve çalgının bünyesine neredeyse aykırı olan volümlü ses üretimidir. Bu durum icracının mızrap kullanım tekniğiyle doğrudan ilgilidir. Ayrıca bu özellik icracının kendine has üslubunu da ortaya koymaktadır. İcra sırasında kullandığı glissandolar da dikkati çeken üslûb özellikleri arasındadır.

İcraçının taksiminde kullandığı ritmik kalıplar Şekil. 5.33’ de gösterilmiştir.



Şekil. 5.33 Bestenigâr Taksim - Ritmik Kalıplar

5.6. İzzettin Ökte (Tanbur ile) Hicazkâr Taksim Analizi

Hicazkâr taksim Türk Musikisi Vakfı'nın derlermiş olduğu “İzzettin Ökte” kaset inden alınmıştır. 1.kasetin 13. eseri (track) olan taksim bolahenk akorttan icra edilmiştir. Taksim süresi 3 dk. 16 sn'dir.

5.6.1. Form Özellikleri

5.6.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Meyan)

C (Karar)

5.6.1.2. Yapı

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

B [(e+f+g)]

C [(h+i)]

A bölmesi (Giriş) 2 periyottan oluşmaktadır. A bölmesinin 1.periyodu; 2 müzik cümlesinden oluşmuştur. “a” cümlesi 2, “b” cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur. Bölmenin 2.periyodu da iki cümleden oluşmuştur. “c” cümlesi 2 ve “d” cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur. (a+b) cümlelerinde Gerdaniye perdesi üzerindeki buselik çeşnisi işlenmiş ve çargâh perdesinde nikriz çeşnisiyle asma kalış yapılmıştır. (c+d) cümlelerinde neva perdesinde hicaz, rast perdesinde hicaz çeşnileri gösterilerek rast perdesinde hicazkâr makamıyla tam kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil. 5.34).

5.34. Hicazkâr Taksim – A Bölmesi

B bölümü (Meyan) iki uzunca cümle arasında sıkışmış bir kısa cümleden meydana gelen tek bir periyottur. Ancak her üç müzik cümlesi de 2 cümle

parçacığında oluşmuştur. Gelişme bölümünde de giriş bölümünde olduğu gibi sade bir üslûb benimsenmiş ve meyan açma denilebilecek herhangi bir girişimde bulunulmamıştır (Bkz. Şekil. 5.35)

5.35. Hicazkâr Taksim – B Bölmesi

C bölümü (Karar) yine bir periyottan oluşmuş ancak bu kez sözü edilen periyod iki cümleden meydana gelmiştir. Makamın rast ve gerdaniye perdeleri arasındaki hicaz çeşnisinin yoğunlukla ele alındığı bölme karara ısrarla giden bir karakter çizer (Bkz. Şekil. 5.36)

5.36. Hicazkâr Taksim – C Bölmesi

5.6.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

İzzettin Ökte'nin yapmış olduğu hicazkâr taksimde; makamın işleniş şekli ve kullanılan melodi ve cümle yapıları göz önüne alındığında icrada sade bir üslûb kullanıldığı görülmüştür. İcracı gerdaniye perdesi üzerindeki hicaz çeşnisini hiç kullanmamış ve makamın tiz seyir sahasını sadece buselik çeşnisine ayırmıştır.

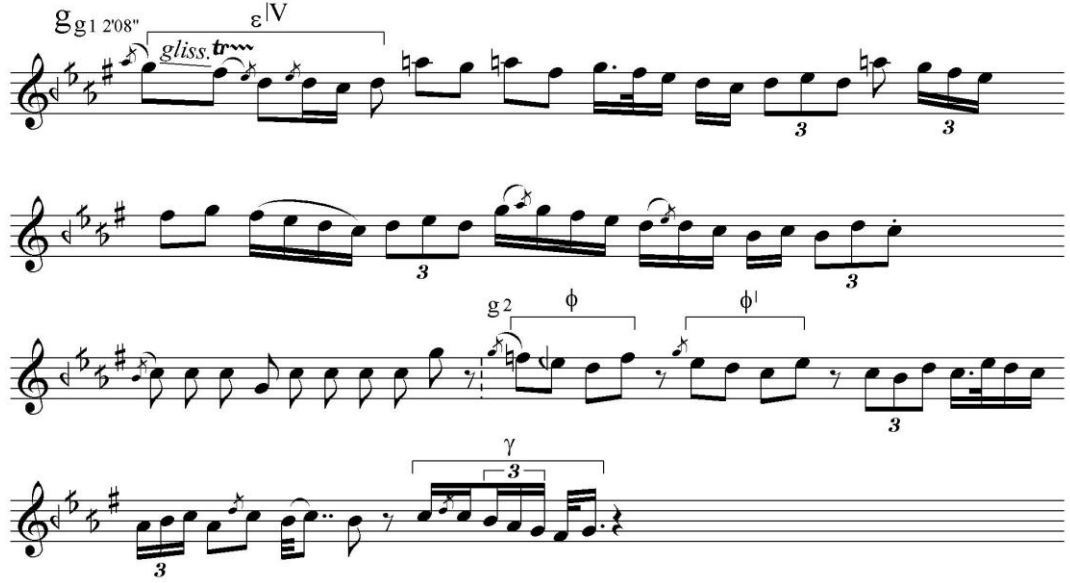
“a” cümlesinin 2. cümle parçacığının son figüründe uzayan gerdaniye sesini bir bakıma öncesinde bekleyen gerdaniyenin devamı olarak düşünmek yerinde olur (Bkz. Şekil. 5.37).



5.37. Hicazkâr Taksim – a¹ - a² cümle parçaları

A bölmesindeki 2 periyodu oluşturan cümlelerde; makamın inici özelliği dolayısıyla gerdaniye perdesi civarından taksime başlandığı, gerdaniye perdesi üzerindeki buselik çeşnisinin işlendiği görülmüştür. Nevada hicaz ve dolayısıyla nevadaki hicaz hümayun dizisi işlenerek “b” cümlesi sonunda çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır. (c+d) cümlelerinde ise neva ve rast perdeleri üzerindeki hicaz çeşnisi işlenmiş, makamın gereği olarak rast perdesinde hicaz çeşnisi ile tam karar yapılmıştır (Bkz. Şekil. 5.34).

B bölümünde ise; makamın orta bölümünü oluşturan rast ve neva perdesi üzerindeki hicaz çeşnileri gösterilmiş ve yine gerdaniye perdesi üzerindeki buselik çeşnisi kullanılmıştır. “g” cümlesinde neva üzerinde dik hisar perdesi kullanılarak uşşak çeşnisi gösterilmiş, bu çeşnide ısrar edilmemiştir (Bu çeşninin rast perdesinde bir uzzâl makamı uzantısından dolayı olduğu düşünülebilir). Ancak o kadar kısa bir geçkidir ki dinleyende geçki hissi uyandırmamaktadır (Bkz. Şekil. 5.38).



5.38. Hicazkâr Taksim – g¹ - g² cümle parçaları

C bölümünde de makamı oluşturan hicaz çeşnileri ile rast perdesinde tam kalış yapılarak taksim sona ermiştir (Bkz. Şekil. 5.36).

Taksim boyunca benzer ritim kalıpları kullanılmıştır. İcracının duygularının coştığı yerlerde, ritmik kalıpların hızlandığı görülmektedir. Mızrap vuruşları sadelik ve sakinlik içerisinde icra edilmiştir.

5.6.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

İncelenen Hicazkâr makamındaki taksimde; dikkat çeken en önemli melodik özellik; Hicazkâr makamının yalnızca gerdaniyedeki buselik genişlemesi (nevada hicaz hümayun makamı dizisi) ile kullanılmasıdır. Makamın temel kimliğini oluşturan gerdaniye üzerindeki hicaz çeşnisi hiç kullanılmamıştır.

“Giriş” ve “Meyan” bölümlerinde yalnızca buselikli genişleme kullanılmıştır. Bu da makamın teorik olarak ele alınmadan taksimin tamamen kişisel beğeniler doğrultusunda yapıldığı sonucu çıkarılmasına neden olmaktadır. İcracı; taksiminde makam geçkisi de yapmamıştır. Dolayısıyla makamın “Meyan” bölümü olarak nitelendirdiğimiz bölüm aslında, makamın bir önceki bölmede ulaşmadığı tiz çargâh perdesini kullandığı alandır. Taksimin genelindeki monoton yapıyı bir mega periyod olarak düşünürsek icrayı sadece tek bölmede ve giriş-karar tanımlamasıyla tarif

etmek mümkündür. Bu haliyle tiz durak üzerinde buselik çeşnisinde ısrar eden inici bir hicaz zirgüle taksimi olarak tanımlayabiliriz.

İcracının mızrap vuruşlarında sade ve sakın bir üslûb kullanılmıştır. Mızrabı daha az kullanarak tek mızrap vuruşuyla birden fazla perdeye bastığı görülmektedir. Çarpma, triole, glissando kullanmış, ifadelerini sakın duruşlarla belirtmiştir. İcracının kullandığı nüanslar çok inişli çıkışlı değildir. Zarif ve monoton bir icranın hâkim olduğu görülmektedir. İcracının taksiminde kullandığı motifler Şekil. 5.39' de gösterilmiştir.

The image displays ten staves of musical notation for the Hicazkâr Taksim. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, often marked with Greek letters and numbers. The first staff features a sequence of eighth notes with a '3' below, followed by a '3' and then a series of eighth notes with 'α' above. The second staff has a '3' below and 'α'' above. The third staff has a '3' below and 'β' above. The fourth staff has a '3' below and 'β'' above, followed by 'χ', 'χ'', and 'χ''' above. The fifth staff has a '3' below and 'δ' above. The sixth staff has a '3' below and 'δ'' above. The seventh staff has a '3' below and 'ε' above. The eighth staff has a '3' below and 'ε'' above. The ninth staff has a '3' below and 'ε''' above, followed by 'εIV' below and 'φ', 'φ'', and 'γ' above. The tenth staff has a '3' below and 'γ'' above. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. A 'gliss. trm' marking is present in the ninth staff.

Şekil: 5.39. Hicazkâr Taksim - Motifler

İracacının taksimde kullandığı ritmik kalıplar Şekil. 5.40' de gösterilmiştir.



Şekil: 5.40. Hicazkâr Taksim – Ritmik Kalıplar

5.7. Yorgo Bacanos (Ud ile) Acem kürdî Taksim Analizi

Acem kürdî taksim Kalan Müzik tarafından 1997 yılında çıkarılan “Yorgo Bacanos 1900-1977” adlı albümden alınmıştır. Albümün 12.eseri (track) olarak yer alan taksim süresi 5 dk. 39 sn’dir. Taksim bolahenk akorttan icra edilmiştir.

5.7.1. Form Özellikleri

5.7.1.1. Biçim

- A (Giriş)
- B (Gelişme)
- C (Meyan)
- D (Karar)

5.7.1.2. Yapı

- A [(a+b)]
- B [(c+d) + (e+f+g) + (h+i+j)]
- C [(k+l) + (m)]
- D [(n+o+p)]

A bölmesi (Giriş) 1 periyottan oluşmaktadır. A bölmesinin ilk periyodu, 2 müzik cümlesinden oluşmuş ve her iki cümlede (a ve b) 3 cümle parçasından meydana gelmiştir. Üçleme ve 32’lik notaların hâkim olduğu “a” cümlesinde acem ve çargâh perdelerinde çargâhlı, yerinde kürdili asma kararlar yapılmıştır. “b” cümlesinin yapısında ise acem perdesinde çargâh rengine rastlanmaz. Ancak diğer iki çeşni bu cümlede de fazlasıyla ağırlığını hissettirir (Bkz. Şekil. 5.41)

5.41. Acem kürdî Taksim – A Bölmesi

Taksimın en uzun kısmı olan B bölümü (Gelişme) 3 periyottan oluşmaktadır. 1. periyot 2 cümle parçasından meydana gelen 2 müzik cümlesinden (c + d), 2. periyot ilk ikisi 2 (e + f) ve sonuncusu (g) 3 cümle parçasından meydana gelmiş 3 müzik cümlesinden ve son periyot yine ilk ikisi 2 (h + i) ve sonuncusu (j) 3 cümle parçasından meydana gelmiş 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. Makamın daha çok tiz durak civarının ele alındığı 1. periyotta çargâh perdesinden tiz aceme kadar olan geniş bir sahada neva da buselik çeşnili yarım ve yerinde kürdi çeşnili tam karar yapılmıştır. 2. periyod nim hicaz perdesinin de yeden olarak kullanıldığı neva perdesindeki buselik çeşnisi ile dikkat çekmektedir. Ayrıca periyod biraz da ferahfeza makamını andırır şekilde yegâh perdesinde asma kalışla biter. Neva perdesinde buselikle başlayan 3. periyod, acem makamının seyir özelliği gereği yerinde uşşak çeşnisi ile karar verir (Bkz. Şekil. 5.42).

B_c

c1 59"

α^{II} α^{III}

c2 *gliss.* β *d1*

α^{III}

d2 *gliss.*

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of seven staves of music. The notation includes various techniques and markings:

- Staff 1:** Labeled e_1 1'31". It features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. A bracket above the second triplet is labeled αIV .
- Staff 2:** Continues the melodic line with several triplet markings.
- Staff 3:** Labeled f_1 1'45". It contains a triplet of eighth notes.
- Staff 4:** Continues the melodic line with triplet markings.
- Staff 5:** Labeled f_2 . It features a triplet of eighth notes and ends with a glissando marking (*gliss.*).
- Staff 6:** Labeled g_1 2'04". It contains a triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Labeled g_2 . It features a triplet of eighth notes.
- Staff 8:** Labeled g_3 . It features a triplet of eighth notes and ends with a glissando marking (*gliss.*).

5.42. Acem kürdî Taksim – B Bölmesi

C bölmesi (Meyan) 1 periyod ve 1 cümleden oluşmaktadır. Periyod 2 müzik cümlesinden oluşmuş ve ilk cümle (k) 3 cümle parçası, ikinci cümle ise (l) 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. Bölmenin sonunda ise geçkisindeki keskinlik nedeniyle müstakil bir müzik cümlesi (m) vardır. “k” ve “l” cümlelerinde hüseyini makamında açılan meyanla başlanmış ve uzun süren cümle sonunda bu geçki nevada rast asma kalışıyla son bulsa da muhayyer makamına öykünen ve hatta karcıgar geçkisiyle renklenen periyod nevada hicaz çeşnisi ile son bulur. Ardından gelen “m” cümlesi ise karcıgar çeşnisini işlemiş ve ikinci derecesinde asma kararla son bulmuştur (Bkz. Şekil. 5.43).

C_k
k₁ 3'30"

3

accel.

k₂

k₃

The image displays a musical score for the Acem kürdi Taksim – C Bölmesi. It consists of nine staves of music written in a single system. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets (marked with '3') and glissandos (marked with 'gliss.'). There are also measure markings such as '1₁₁ 406"', 'm₁ 434"', and 'm₂'. The score is written in a single system with a key signature of one flat and a time signature of 2/4. The music is characterized by its intricate rhythmic patterns and melodic lines.

5.43. Acem kürdi Taksim – C Bölmesi

D bölümü (Karar) 1 periyottan oluşmaktadır. Bu periyot 3 müzik cümlesinden oluşmuş, ilki (n) 3 cümle parçası, ardından gelen iki cümlede (o+p) ikişer cümle parçasından meydana gelmiştir. “n” cümlesinden başlayan acemaşiran geçkisi, “o ve p” cümlelerinde işlenen ve taksimın kaba düğâh perdesindeki (yerinde kürdi) acemkürdi kararına köprü görevi görür (Bkz. Şekil. 5.44).

5.44. Acem kürdî Taksim – D Bölmesi

5.7.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

Klasik taksim üslubuna ilave olarak folklorik bir anlayışla ifade edilmiş bir taksimdir. Ritmik yapısı, motifleri, melodik yapısı, klasik ve lirik bir taksim zevki yansıtmaktadır.

İncelenen taksimde, makamın başta ve sonda çok az kullanıldığı görülmektedir. İcracının tiz acem ve kaba düğâh perdelerini de kullanarak, seyri daha geniş bir ses sahası içinde ele aldığı, düğâh perdesi ve acemaşiran perdesini birlikte tınlattığı cümle parçalarında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca icracı, kürdi- neva, çargâh ve hüseyni (3'lüler) perdelerini de birlikte tınlattmıştır.

Taksim A bölümü (giriş) icranın neredeyse tamamına yayılan üçlemelerle başlar. Bu üçlemeleri pek çok kez ve aynı düzende ve yerde defalarca görürüz (Bkz. Şekil.5.45).

Çargâh ve acem üzerindeki çargâh asma kararları tüm bölmeye yayılmıştır. Taksim hemen başında, yerinde kürdi kararı ısrarcı olmamıştır. Ancak bölme yine de düğâh perdesindeki yerinde kürdi tam kararıyla sona erer.

B bölümü (gelişme) düğâh perdesindeki kürdi anımsatmasının hemen ardından icracının tipik üçlemeleriyle başlar. Makamın tiz nahiyesinde muhayyer perdesinde bir süre kürdi çeşni işlendikten sonra neva perdesinde buselik çeşni gösterilir. Yeden olarak nim hicaz perdesi kullanılmış olsa da geçki asma karar olarak tamamlanmaz. Tekrar üst durak üzerine meyil eden taksim muhayyer perdesinde kürdi çeşniyle tam karar yapar. Ardından “f” cümlesi neva perdesi üzerindeki buselik çeşnisinin yönlendirdiği biçimde başlar. Nim hicaz ve çargâh perdelerinin ardı ardına duyurulduğu buselik çeşni yegâh perdesine kadar iner ve ferahfeza makamını andıran bir yarım kararla “g” cümlesi son bulur. Ardından yine neva üzerindeki buselik geçkisiyle başlayan “h” cümlesi nim hicaz perdesini de yeden olarak alır. Ancak icracının dehası burada ortaya çıkar ve nim hicaz perdesini buselik perdesi desteğiyle duyurur ve nişabur çeşni hissedilir. Nişabur makamına bir atıf olan bu geçki makamın güçlüsü olan neva perdesinde asma kararlar son bulur. Ancak neva perdesine çargâh yedeniyle bağlanan taksim devamını yerinde uşşak çeşnisine de hazırlamış olur. “j” cümlesi makamın bünyesini oluşturan uşşak çeşnisinin oturtulduğu bir karakterle son bulur (Bkz. Şekil. 5.42).

Gelişme bölümünün yerinde uşşak tam kararı meyan için icracıya alan yaratmıştır. Bundan dolayı C bölümü hüseyini makamında meyanla açılır. “l” cümlesine kadar devam eden ısrarlı hüseyini geçkisi, hüseyini perdesinin üzerine genişler. Bu esnada muhayyer perdesi üzerinde uşşak çeşni kullanılmıştır. Ancak icracı bunda çok ısrarcı olmaz ve neva perdesinde hicaz çeşni kullanarak karcığâr makamına bir atıfta bulunur. Neva perdesinde hicaz rengi ve karcığâr kararıyla son bulan “l” cümlesi geçki sırasını “m” cümlesine bırakır. İracı bu cümlede de karcığâr çeşnisini işleyerek karcığârın 2. derecesi segâh perdesinde asma kararlar bölmeyi sonlandırır (Bkz. Şekil. 5.43).

Henüz başında aldığı nevada buselik çeşnisi ile karara gideceğini net bir dille ifade eden D bölmesi (karar) “n” cümlesinin sonunda yerinde acemaşiran makamı ile asma bir kalış yaparak makamın kendi kimliğine bir dönüş yapar. Bu esnada icracı tipik üçlemelerini yine duyurur. Taksim “o” ve “p” cümlelerinde yerinde kürdi çeşnisinin karara kadar tamamlandığı bir halde kaba düğâh perdesinde son bulur (Bkz. Şekil. 5.44).

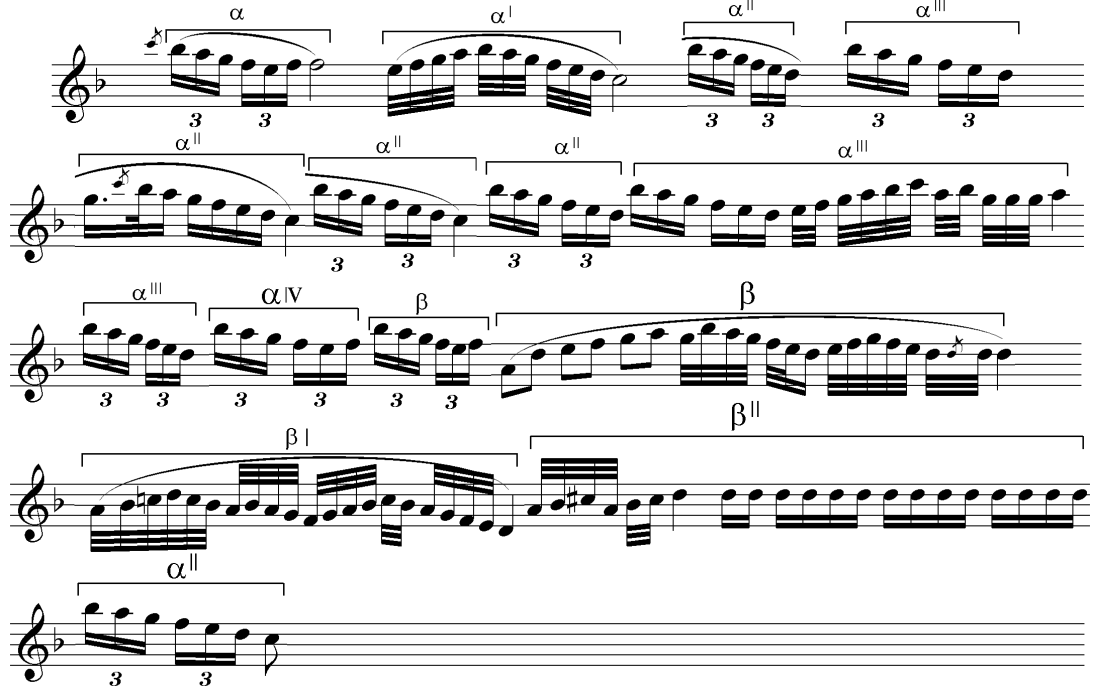
Taksim geneli boyunca oldukça hareketli, tempolu bir anlayışta yorumlanmıştır. Ezgilerin daha çok 32’lik değerler ve üçlemelerle işlendiği görülmektedir. İcrada hareket ve bol çarpmalı melodiler kullanılmıştır.

5.7.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

İncelenen taksim, geneli itibariyle yapısal ve üslûb açısından değişik özellikler barındırmaktadır. Taksimin makamsal analizine bakıldığında; acem ve kürdi makamlarının teori sırasına göre değil icracının tercihine göre kullanıldığı görülür. Ayrıca makamın seyir karakterinde sıkça görülmeyen geçkiler dikkat çekmektedir. İracının, makamı kısa süreli bir ya da iki cümlelik bir seyir ile duyurduktan sonra taksimi farklı makam geçişleri ile detaylı bir ele alması, taksimin yapısal olarak farklı olduğu düşüncesini ortaya çıkartmadır.

İracının taksim içinde kullanmış olduğu üçlü, beşli aralıklar almış olduğu piyano ve batı müziği eğitimini ud yorumculuğuna getirdiği bakış açısı olduğu düşünülmektedir. Kaldı ki birden fazla sesin bir arda olduğu akorumsuların günümüzde gerek ud gerekse kanun yorumcuları tarafından tercih edildiği bilinmektedir. Ayrıca taksimde tekrarlayan motiflerle sıklıkla karşılaşmaktadır. Bunların icracının kişisel motifleri olduğu söylenebilir. Tekrarlayan bu motiflerin en önemli özelliği ise; icracının seyrin karakterine paralel bir şekilde kullanmış olmasıdır. İcrada sesdeş ve inici sıra sesler arasında çarpma notaları da sıklıkla kullanılmıştır. İracı atlamalı aralıklar kullandığında glissando yaparak ileri pozisyona ulaşmıştır. Kullandığı ve alışık olunmayan ses sahasının genişliği (kaba düğâh–tiz acem) icracının teknik olarak çalgıya olan kesi hâkimiyetini göstermektedir. Ayrıca, çalgının göğüs kafesinden değil de eşiğe yakın mızrabı vurarak daha parlak tını elde ettiği ürettiği sesin tonundan anlaşılmaktadır.

İcracının taksim süresince ezgisel ve ritmik süslemeler kullandığı görülmektedir. İcracının kullandığı motifler Şekil. 5.45’de gösterilmiştir.

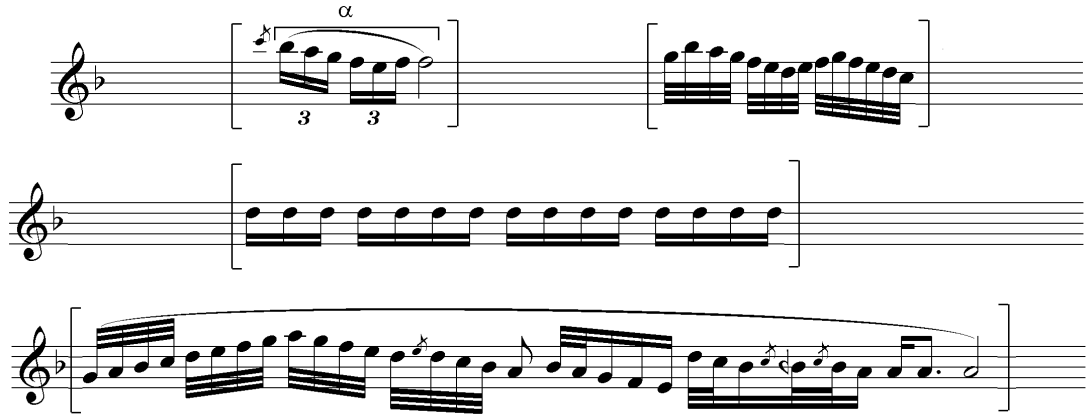


Şekil. 5.45 Acem kürdî Taksim - Motifler

Akıcı, gür, canlı, ritmik ve seri mızrap vuruşları icracının kendine has üslubunu ortaya koymaktadır. Vibrato gerek çalgının uzamayan ses özelliği gerekse kayıt teknolojisini yetersizliği nedeniyle icracının karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaz. Ancak mızrap darbeleriyle özellikle asma ve tam karar perdeleri uzatılırken icracının vibrato tekniğine başvurduğu fark edilmektedir.

Yorgo Bacanos ud, lavta ve piyano çalmasını getirmiş olduğu birikimini ve her üç çalgının özelliklerini bir arada kullanarak bu görgüsünü ustaca icrasına yansıtmıştır. İcracının taksimlerinde, sıkça kullandığı lavta mızrabını ve akor, tril, tremolo, glissando ve süsleme gibi sağ ve sol tekniklerini makamın seyir anlayışı içinde sıkça kullandığı görülmüştür.

İcracının sıklıkla kullandığı ritmik kalıplar Şekil. 5.46’de gösterilmiştir



Şekil. 5.46 Acemkürdi Taksim – Ritmik Kalıplar

5.8. Cinuçen Tanrıkörür (Ud ile) Muhayyer kürdî Taksim Analizi

Muhayyer kürdî taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında çıkartılan “Türk müziği Ustaları Ud” adlı albümden alınmıştır. Süresi 4 dk. 21 sn olan taksim, kız ney akorttan icra edilmiştir.

5.8.1. Form Özellikleri

5.8.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme - Karar)

C (Meyan – Karar)

5.8.1.2. Yapı

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

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

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

A bölümü 2 şer müzik cümlesinden oluşan 2 periyottan meydana gelmiştir. A bölümünü oluşturan (a+b+c+d) cümlelerinin her biri 2 müzik cümlesinden oluşmuştur. A bölümünü oluşturan bu cümlelerde makamın tiz bölgesi işlenmiş ve güçlüde karar verilmiştir (Bkz. Şekil. 5.47).

The musical score consists of 12 staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic and melodic elements:

- Staff 1:** Labeled A_{a_1} . Features a triplet of eighth notes and a bracketed section labeled α containing a triplet of eighth notes.
- Staff 2:** Labeled a_2 . Features a triplet of eighth notes, a bracketed section labeled χ , and a glissando (gliss.) over a triplet of eighth notes.
- Staff 3:** Labeled $b_{b_1 20''}$. Features a glissando, a triplet of eighth notes, and two bracketed sections labeled α' and α'' , each containing a triplet of eighth notes.
- Staff 4:** Features a glissando, a triplet of eighth notes, and two more bracketed sections labeled α' and α'' , each containing a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Labeled b_2 . Features a triplet of eighth notes, a glissando, and a triplet of eighth notes.
- Staff 6:** Labeled $c_{c_1 35''}$. Features a glissando, a triplet of eighth notes, and a glissando.
- Staff 7:** Labeled δ . Features a triplet of eighth notes, a glissando, and a triplet of eighth notes.
- Staff 8:** Labeled c_2 . Features a triplet of eighth notes, a glissando, and a triplet of eighth notes.
- Staff 9:** Labeled $d_{d_1 150''}$. Features a triplet of eighth notes, a glissando, and a triplet of eighth notes.
- Staff 10:** Labeled d_2 . Features a triplet of eighth notes, a glissando, and a triplet of eighth notes.
- Staff 11:** Labeled α' and α'' . Features a triplet of eighth notes, a glissando, and a triplet of eighth notes.
- Staff 12:** Features a triplet of eighth notes, a glissando, and a triplet of eighth notes.

5.47. Muhayyer kürdî Taksim – A Bölmesi

B bölmesini oluşturan 2 periyot 4 müzik cümlelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. B cümlesini oluşturan (e+f+g+h) cümleleri de A bölümünde olduğu gibi 2 şer cümle parçasının birleşimi ile oluşmaktadır. Muhayyer perdesinde kürdi ve uşşak çeşnilerinin sıklıkla işlendiği bu bölme, yerinde kürdi çeşnisi de işlenerek karar vermiştir (Bkz. Şekil. 5.48).

Be_{e1} 1'13"

The musical score consists of 12 staves of music in a single system. The first staff is the beginning of the piece, marked with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The third staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fifth staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The sixth staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The seventh staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The eighth staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The ninth staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tenth staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The eleventh staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The twelfth staff begins with a double bar line and is marked with a fermata over the first note. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

f_{f1} 1'39"

f₂

g_{g1} 2'02"

The image displays a musical score for the B section of a Muhayyer kurdî Taksim. It consists of ten staves of music in a single system. The notation includes various ornaments and techniques such as glissandos, trills, and triplets. Specific symbols used include ϕ , ϕ^2 , ϕ^1 , ϕ^{II} , ϕ^{III} , h , $h^{12'27''}$, α , γ , \flat , h^2 , and \flat . The score is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat).

5.48. Muhayyer kurdî Taksim – B Bölmesi

C bölümü ise 2 periyoddan meydana gelmiştir. 1.periyodu oluşturan (i) cümlesi 2, (j) cümlesi ise 1 cümle parçasından oluşmuştur. 2.periyodun cümleleri olan (k+1) cümleleri ise 2'şer cümle parçasından meydana gelmiştir. C bölümünün 1. Periyodunda yine makamın tiz bölgesi işlenmiş, 2.periyotta orta bölge işlenerek karar verilmiştir (Bkz. Şekil. 5.49).

C₁ 11 2'54"

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Key annotations include:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 2:** Includes a glissando marking and a delta symbol (δ) above a triplet.
- Staff 3:** Contains multiple glissando markings and a quintuplet of eighth notes.
- Staff 4:** Shows a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Includes a triplet of eighth notes, a glissando marking, and a symbol η .
- Staff 6:** Features a sequence of eighth notes labeled η^I through η^{VIII} .
- Staff 7:** Contains a triplet of eighth notes and a symbol $j_{3'22''}$.
- Staff 8:** Includes a triplet of eighth notes, a symbol $k_{k1'3'28''}$, and a glissando marking.
- Staff 9:** Shows a sextuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Staff 10:** Contains a triplet of eighth notes, a glissando marking, and a symbol α .
- Staff 11:** Features a triplet of eighth notes and a symbol k_2 .



5.49. Muhayyer kürdî Taksim – C Bölmesi

5.8.2. Taksimde Makamın İşleniş Biçimi

Taksimın A bölümü; muhayyer perdesi üzerindeki uşşak çeşnisini hissettiren inici bir seyir karakteri ile başlar. Ancak sözü edilen uşşak çeşnisine A bölümünün ortalarında tekrar dönülür. Bu dönüş kadar ve gerdaniye ile tiz neva perdeleri arasındaki bölgede seyreden ezgilerde hâkim olan çeşni; muhayyerde kürdî ve gerdaniyede buseliktir. A bölümünün 2. periyodundan bölme sonuna kadar devam eden muhayyer perdesi üzerindeki uşşak çeşnisinin hüseyinde uşşak ya da nevada buselik renkleri ile desteklendiğine tanık olmuyoruz (Bkz. Şekil. 5.50).

5.50. Muhayyer kürdi Taksim – c¹ - c²- d¹ - d²- cümle parçaları

Taksimın gelişme – karar bölmesi olarak gördüğümüz B bölmesi ise; nevada rast çeşnisini hatırlatan ve nevadan başlayıp yine muhayyer ile tiz neva arasında kürdi renginin ısrarla vurgulandığı kısa bir girişle başlar. Uşşak ve kürdi çeşnilerinin iç içe duyurulduğu 1. periyot, neva perdesinde buselikli son bulur. İkinci periyodun (“g” cümlesi) özellikle aynı makamın folklorik icra şeklini andıran düğâh üzerinde kürdi çeşnisini işlerken 4. derecenin sürekli pestleşmesi dikkat çekicidir. Periyodun ikinci yarısı (“h” cümlesi) nevada rast hüseyinde uşşak çeşnilerinin doğrudan gösterilmesi ile başlar. Ancak, ısrar edilmeyen bu geçkiler yine folklorik özellikler taşıyan karar perdesi civarındaki ezgilerle son bulur (Bkz. Şekil. 5.48).

Muhayyer perdesi üzerindeki kürdi ve tiz segâh ve tiz acem ısrarıyla bayati dizilerinin gösterildiği ancak meyan özelliği barındırmayan makamın tiz bölgesinin gösterildiği Meyan – Karar periyodu, “ı ve j” cümlelerinde çargâh perdesi üzerindeki küçük bir nikriz geçkisinin ardından son bulur. 2.periyot ise, “k ve l” cümleleri ile düğâh-kaba düğâh arasında kürdi makamının berrak bir müzik diliyle tamamlandığı dingin bir karakterde karar perdesine varır (Bkz. Şekil. 5.49).

5.8.3. Melodik Özellikler ve Analiz Üzerine Düşünceler

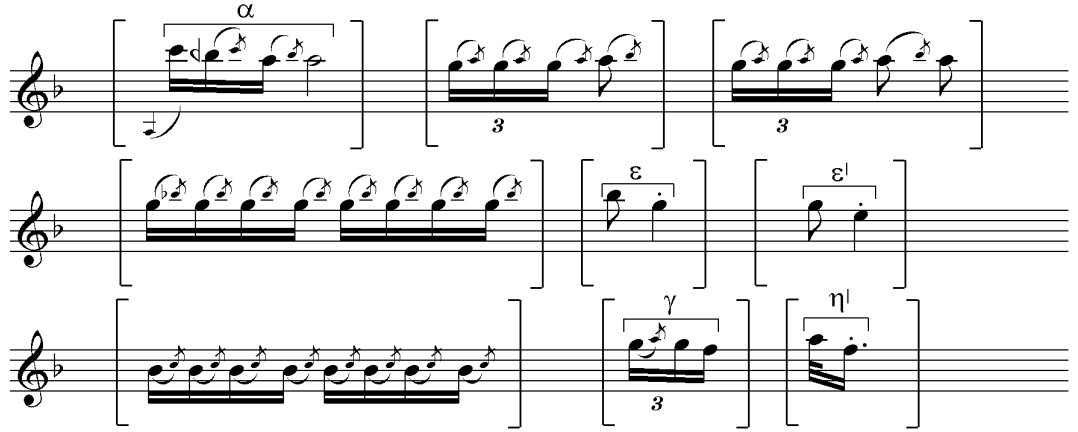
Taksimın makamın ele alınışı açısından çözümlenmesine baktığımızda, muhayyer kürdi makamını oluşturan makamlardan muhayyer makamının tamamlanmadığı anlaşılmaktadır. Kürdi çeşnisinin bütün taksime hükmeden ağırlığı, neredeyse bir meyan hanenin açılmasını dahi engeller görünümündedir. Her ne kadar Meyan bölümünde tiz bölgesi işleniyor olsa da meyan olarak adlandırılabilen ezgisel çeşitliliğe rastlanmamaktadır.

İcracı; glissando, vibrato ve çarpmayı sıklıkla kullanmış, tremoloları yaparken genellikle çift sesleri kullanmayı tercih etmiştir. Taksimın genelinde folklorik öğelerin gözetildiği gözlemlenmiştir. İcracı taksimde, kuvvetli- hafif ve orta kuvvetli mızrap vuruşları ile farklı bir yorum anlayışı yansıtmıştır. Bazı motif kalıplarını tekrarlayarak kullanması, ifadelerinde ısrarcı olduğu fikrini düşündürmektedir (Bkz. Şekil. 5.51).

Şekil.5.51 Muhayyer kürdi Taksim - Motifler

Çalgı üzerindeki hâkimiyetini çok değişik teknik maharet gösterileri ile dinleyiciye aktaran icracının, Yorgo Bacanos ekolünden de etkilendiği anlaşılmaktadır.

Taksimın giriş bölümünde ritm canlı tutulmuş ancak; gelişme bölümünde senkoplu duruşlar ve zaman zaman tempoyu düşürücü uzun kalışlar yapılmıştır. İcraçının kullandığı ritmik kalıplar Şekil. 5.52’de gösterilmiştir.



Şekil.5.52 Muhayyer kürdî Taksim – Ritmik Kalıplar

6. SONUÇ

Bu çalışmadan ya da başka çalışmalar ve kaynaklardan edindiğimiz ilk izlenim, Cemil Bey'in geleneksel müziğimizde çalgı icracılığı için hakiki bir milat olduğudur. Her ne kadar Cemil Bey'den geriye bakıldığında, çalgı çalma tekniği ya da çalgıcıların tavırları konusunda gerçekçi ele alınmış az sayıda kaynak olsa da, onun döneminde yapılmış diğer kayıtlar, diğer çalgı icracılarıyla kendisi arasında ciddi anlayış farklılıkları olduğunu göstermektedir. Bu farklar, çalgıya hâkimiyet yönünden olduğu kadar, üslûp/tavır, makamı ele alış, çalgıyı insan sesine koşut olarak kullanma ve kimi doğa seslerini taklit etmeye kadar uzanmaktadır. Bundan dolayıdır ki; Tanbûri Cemil Bey'i Geleneksel Türk Müziği çalgı icracılığının en üst zirvesi olarak tanımlamak doğru olacaktır.

Tam burada sorgulanması gereken asıl konu, Cemil Bey ve çağdaşlarının mensubu olduğu meşk silsilesindeki çalgı eğitim yöntemidir. Çünkü meşk, öğrenciye var olan repertuarı edindirmek üzere kurgulanmış bir yapıdır. Bu yapı, bilimsel eğitimin pedagojik, teknik bilginin önce verilmesi, ardından geliştirilmesi, öğrenciye özel yöntem, metot gibi temel ilkelerini bir nevi reddeder. Bundan dolayı da meşk silsilesinde çalgıcının mahareti neredeyse tamamen kendi "Allah vergisi" yeteneğiyle bağlıdır. Dolayısıyla her hangi bir teknik metot, ya da yerleşmiş doğrularla standart eğitimi verilmeyen bir çalgı eğitiminde, ekolleşmeden söz etmek olanaksız olacaktır. Kaldı ki aynı dönemlerde çalgı eğitimi konusunda hayli ileri gitmiş diğer ülkelerde, ülkelere özel ekollerin var olduğu, çalgıcı ve çalınan eserlerin sınıflandırılmasının bu ekolleşme üzerinden yapıldığı düşünülürse, bizim topraklarımızdaki, içine kapanmış çalgı icracılığının standart anlayışla süre giden bir okul olduğu söylenemez.

Ayrıca çalgı eğitimi daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, ilk planda elde var olan ve yenileri eklenen çalgı repertuarının öğrenciye öğretilmesini amaçlar. Refakat/eşlik çalgıcılığın var olma nedeni olması dolayısıyla, eğitimde teknik olarak bir zorlamayı gerektirmez. Ayrıca çalınması zor ya da dönem için çalgının olanaklarını zorlayan eserler, çalgıya özel yazılmış müzikler olmadığı için de

icracılığın gelişimi, icracının kendi istek, heves ve sabrına terk edilmiştir. Bundan dolayı 20.yy başına kadar bu gün anladığımız şekilde virtüöz bir çalgıcı yetişmemiştir. Bunda meşk sisteminin söz esasına dayanması da bir başka etkidir.

Peki spesifik bir çalgı ekolünden söz edemiyorsak ve Cemil ekolünün var olmasını da bu günkü çalgı yorumculuğu devamının temel dayanağı olduğunu söylüyorsak “Cemil Bey Ekolü nedir?” sorusunu irdelememiz gerekir.

Aslında neyzen Niyazi Sayın’ın, kemençe sanatçısı İhsan Özgen’in ya da udî Cinuçen Tanrıkorur’un icralarını Cemil Bey ekolünün takipçisi olarak algılamaları, kabul ettirme kaygıları ve üstadlık derecesine ulaşmaları sonucu, sözü edilen akımdan kendi paylarına kazanımlar elde etmeleri yukarıda söz ettiğimiz fikirlerimizin kanıtıdır. Çünkü hiç bir icracı Tanbûr çalmamaktadır (İhsan Özgen Tanbûr çalmakla birlikte kemençe sanatçısı olarak tanınmaktadır). Dolayısıyla herhangi bir çalgı ekolünden söz etmek değildir amaç. Varılan nokta Cemil Bey’in üslûbunun, makamı ele alışının, çarpmalarının, mızrap tekniğinin değişik çalgılar üzerindeki etkilerinin ya da icradaki bohemliğinin dahi bir ekol etmeni olduğu gerçeğidir.

Bundan dolayıdır ki; Cemil Bey dışındaki tüm icracılar ondan sonra gelen nesilden seçilmiştir. Neredeyse tüm icracıların müziği seçmelerinde aileleri doğrudan etken olmuştur. Hatta ilk eğitim dahi aile içinde verilmiş, daha sonra icracı rehberini aramış, bulmuş ve yolunda yürümüştür.

Bazı icracılar halk müziğini oluşturan motiflerden de yararlanmış, özellikle Necdet Yaşar gibi müziğe halk çalgısı çalarak başlayan (bağlama) icracılar, bunu bir yöntem olarak kullanmışlardır (bestenigâr taksiminde görülmemektedir). Ancak Cinuçen Tanrıkorur’un taksimindeki halk müziğine olan öykünme, çalgıcının kendi öznel beğenisi sonucudur.

Her ne kadar tüm icracılar 20.yy’dan seçilmiş ve Cemil Bey ekolü takipçileri olsalar da, her biri kendilerine has tavırlarını geliştirmişler ve soy ağacında ayrı bir ekol dalı oluşturmuşlardır. Bunların arasında özellikle İhsan Özgen, Cemil Bey ekolüne en içten bağlı olan icracı olarak göze çarpmaktadır. Kendisinin her ne kadar *marjinal* denebilecek kadar devrimci yaklaşımları olsa da bağlı bulunduğu silsile her anında anlaşılmaktadır.

İcracıların bir bölümü makam algılamalarını teori bilgilerini gözeterek sergilerken, diğer bölümü ise makamları o an duyumsadıkları haliyle aktarmayı yeğlemişlerdir.

Yapılan analizlerde taksim formunun genellikle giriş, gelişme – meyan ve karar bölümlerinden oluştuğu kanısına varılmış ancak bu yapının da değişebilir olduğu gözlemlenmiştir.

İncelenen icracıların, genellikle güzel sanatlarla da uğraştıkları ve taksimlerini de bir manzara betimlemiş gibi ele aldıkları da gözlemlenmiştir.

Kimi için virtüozitenin sürat, atlamalı notalar ya da çift sesler olduğu, kimi içinse kusursuz ton, yaratıcı geçki, perde hassaslığı, kimi içinse her iki özelliğinde bir arada olduğu belirlenmiştir. Ancak, taksim yapmanın bir nevi kompozisyon kurallarıyla gerçekleştiği kesin olarak tespit edilmiştir.

İrcacılar, aynı dönemde yaşamış olmalarına rağmen müzikâl eleman seçimlerinde özgür davranmışlar ve taksim icra etmenin neredeyse tamamen öznel olduğunu kanıtlamışlardır.

Ayrıca incelenen taksimlerin, makam tarifi için kimi umarsız kalması da ilgi çekici bir başka husustur. Bunun, özellikle teknik bir ekole bağlı olmamakla açıklanmasının doğru olduğu düşüncesindeyiz. Bu sayede icracı kendi kurallarını koyduğu üslubunu kolaylıkla ortaya koyabilmektedir.

Tabî bu çalışmada sadece 8 icracının yaptığı 8 ayrı taksim incelendiği göz ardı edilmemelidir. İstatistikî bir sonuca ulaşmak için sayı oldukça azdır. Ancak incelenen taksimlerin neredeyse tamamının kişiye özel hususiyetler barındırması, bunun yanında Cemil Bey'den gelen kimi teknik kimi müzikâl özellikleri barındırması, taksim icrasının genel geçer kurallara bağlı, ancak tamamen öznel olduğu sonucunu doğurmuştur.

Yapılan inceleme makam anlayışı, çalgı tekniği ya da teori birliği konusunda ortak bir görüşün var olmaması ile birlikte, mensup olunan çevreye kayıtsız hizmetin, icracıların baş amacı olduğu fikrini desteklemiştir. Ekol olabilme hasletine sahip

icracuların değişik yorumları incelenerek, birleşik ancak belirli ilkelerle şekillenmiş yeni bir ekolün yaratılabileceği bu çalışmanın ana amacını oluşturmuştur.

7. KAYNAKLAR

- Akdoğu, Onur. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Bayraktar, C. (1994). *Tanbûri İzzettin Ökte'nin Hayatı, Sanatı ve Taksimlerinin Notaya Alınması*. Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İTÜ. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. (3.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Cemil, M. (1947). *Tanbûri Cemil'in Hayatı*. (1.baskı). Ankara: Sakarya Basımevi.
- Değirmenci, P. (2008). *Tanbûri Necdet Yaşar'ın Sanatçı Kişiliği ve Az Kullanılmış Makamlarda Yaptığı Beş Taksiminin Notaya Alınıp Makam Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Dönem Projesi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana sanat Dalı.
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. (25.baskı). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ekiz, D.D. (2006). *Cinuçen Tanrıkörur'un Hayatı ve Saz Eserleri*. Yayınlanmamış Bitirme Çalışması. İstanbul: İTÜ. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü.
- Ezgi, S. *Nazari, Ameli Türk Musikisi*. (3.cilt). İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Feldman, W. (1993). *Ottoman Sources On The Development Of Taksim*". New York.
- Fonton, Charles. (1987). *18.Yüzyılda Türk Müziği*. Cem. B. (Çev). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gazimihal, M.R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hodeir, A. (2002). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (2.baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, E.P. (2000) . *Prens Dimitrie Cantemir, Türk Musikisi Bestekâri ve Nazariyatçısı*. S.Alımdar (Çev). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitabü 'İlmi'-l- Mûsîkî 'alâ vechi'-l- Hurûfât (Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı)*. Y.Tura. (Çev), (1.cilt). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Koray,F. (1957). “*Müzik Formları*”. İstanbul: Maarif Basımevi.

Koşar, H.N. (1989). *Yorgo Bacanos'un İcra Özellikleri*. Yayınlanmamış Lisans Tezi. İstanbul: İTÜ. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. (1.baskı- 1.cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. (1.baskı- 2.cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Şensoy, H. (2012). Kişisel Görüşme.

Özgen,İ. (2007), *Kompozisyon Açısından Taksim*. Yayınlanmamış Ders Notları. İstanbul.

Özgen, N. (2012), Kişisel Görüşme.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Akademik Klasik Türk San'at Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü*. (1. ve 2.cilt). Ankara: Orient Yayınları.

Torun, M. (2000). *Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

Torun, M. (2012). Kişisel Görüşme.

Torun, M. (2007). *Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım*. Yayınlanmamış Ders Notları. İstanbul.

Tokuz,G. (2009). *Tanburi Necdet Yaşar(Anılar-Dostlar)*. (1.baskı). İstanbul: Brainstorm Yayınları.

Turan,M.A. (2009). *Niyazi Sayın'ın Ney Ekolü*. Yayınlanmamış Bitirme Çalışması. İstanbul: İTÜ. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü.

Yahya, G. (2002) . *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

İnternet:

Yazarsız Alıntılar:

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı,2010-2012.Erişim Tarihi: 17.04.2012, <http://www.turkiyekulturportali.gov.tr/Sayfalar/Muzik/T%C3%BCrkiye%20Cumhuriyeti%20ve%20M%C3%BCzik%20K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BC/KlasikTurkMuzigi.aspx?isp=1>

<http://www.tdk.gov.tr/>

8. EKLER

- Ek 1.** Tanbûri Cemil Bey'in Meşk Hayatı
- Ek 2.** İhsan Özgen'in Meşk Hayatı
- Ek 3.** Niyazi Sayın'ın Meşk Hayatı
- Ek 4.** Dede Süleyman Erguner' in Meşk Hayatı
- Ek 5.** Necdet Yaşar'ın Meşk Hayatı
- Ek 6.** İzzettin Ökte'nin Meşk Hayatı
- Ek 7.** Yorgo Bacanos'un Meşk Hayatı
- Ek 8.** Cinuçen Tanrıkorur'un Meşk Hayatı
- Ek 9.** Tanbûri Cemil Bey Sultaniyegâh Taksim
- Ek 10.** İhsan Özgen Ferahfeza Taksim
- Ek 11.** Niyazi Sayın Uşşak Taksim
- Ek 12.** Dede Süleyman Erguner Sultaniyegâh Taksim
- Ek 13.** Necdet Yaşar Bestenigâr Taksim
- Ek 14.** İzzettin Ökte Hicazkâr Taksim
- Ek 15.** Yorgo Bacanos Acem kürdî Taksim
- Ek 16.** Cinuçen Tanrıkorur Muhayyer kürdî Taksim

Taksim Hakkında Görüşler

- Ek 17.** İhsan Özgen (Taksim İcrası Hakkında Görüşler)
- Ek 18.** Niyazi Sayın (Taksim İcrası Hakkında Görüşler)

Ses Kayıtları

- Ek 19.** Taksim Kayıtları (CD)

EK 1: Tanbûri Cemil Bey' in Meşk Hayatı

Cemil Bey, üç yaşında babasını kaybettikten sonra yüksek düzeyde devlet görevlerinde bulunan amcası Refik Bey'in himayesi altında ilköğrenimini tamamlayarak Rüstiyeye başlamıştır. Küçük yaşta musikide “harika çocuk” özelliklerini göstermiş, 5-6 yaşlarında iken eline geçen ev aletlerinden oyuncak çalgılar yaparak seslerin sanatına duyduğu ilginin ilk işaretini vermiştir. On yaşından itibaren saz çalmaya başlamış, daha sonra keman ve kanuna da yönelmiştir. Sonra Tanburu benimsemiş ve müziğe olan ilgisini bu çalgı üzerine yoğunlaştırmıştır. Tanburda gösterdiği şaşırtıcı yetenek kısa zamanda çevresinin dikkatini çekmiştir.

Cemil, amcası Refik Bey'in evinde, müziğin teknik yönleriyle ilgili temel bilgileri öğrenmiştir. Tanbur çalmada büyük yetenek göstermiş ancak müziğin genel kurallarını, makamları, usulleri, nota okumasını henüz bilmediği için, Tanbur çalan ağabeyi Ahmet Bey'den genel bilgiler edinmiş, amcasını oğlu Mahmud Bey'in keman öğretmeni “Kemani Ağa” adıyla anılan Aleksan Efendi'den Hamparsum notası ile batı notasını öğrenmiştir.

Yaşı ilerledikçe olağanüstü yeteneği kulaktan kulağa yayılmış, genç Cemil müzikli toplantılara çağırılmaya başlanmıştır. On üç yaşına geldiğinde amcası Refik Bey'i de kaybeden Cemil, bundan sonraki dört yılı amcazadesi Mahmud Bey'in himayesinde geçirmiştir. Bu süre içinde Mahmut Bey'le gittiği bir toplantıda ünlü besteci Tanbûri Ali Efendi'yle tanışmıştır. Ali Efendi, Cemil'in alışılmadık bir tarzda, bol mızrap vuruşu ile çaldığı Tanburu dinledikten sonra, “Evladım, bunca yıldır bu çalgıyı şöyle böyle biraz öğrendim sanırdım. Şimdi seni dinledikten sonra Tanburu bir daha elime alamayacağım” demiştir. Ali Efendi gibi usta bir Tanbûrinin bu sözleri müzik çevrelerinde duyulur duyulmaz, Cemil'in adı etrafında uyanan merak iyice artmıştır. Geleneksel Tanbur tekniğini benimseyen çevreler, Cemil'in, bir Tanbûri olarak kişiliğini iyice kanıtladıktan sonra dahi onun tekniğine karşı çıktıkları halde, eserlerinde klasik anlayışın disiplinine girmeyen Ali Efendi'nin bu yeni tekniği beğenmesi, Cemil'in olduğu kadar, Ali Efendi'nin yenilikçi kişiliğinin ve o dönemin duyarlılığına da ışık tutucu niteliktedir. Bu görüşmelerden sonra

Cemil, Ali Efendi'nin gittiği müzikli toplantılara katılmaya başlamıştır. Ders almamakla birlikte ondan çok yararlanan Cemil, 18 yaşına girdiğinde kendisini büyük bir icracı olarak kabul ettirmiştir. Yirmisinde ise, lavta, kemençe, viyolonselde de üstün bir icra gücü göstermiş otuzlu yaşlarında ününün doruğuna ulaşmıştır.

Musiki eğitimi gibi okullardaki öğrenimi de sürekli olmamış, amcasının evinde özel bir eğitim görmüştür. O zamanki adı Mekteb-i Mülkiye-i Şahane olan Siyasal Bilgiler Fakültesine bir yıl kadar devam etmiş, aşırı sinirli mizacı yüzünden bu okuldaki öğrenimini sürdürememiştir (Öztuna,1969).

EK 2: İhsan Özgen' in Meşk Hayatı

1942 yılında Urfa'da doğan İhsan Özgen, müzisyen bir aile içerisinde yetişmiştir. Kemençeyi kendi kendine öğrenen Özgen, Türk müziği çalgıları yanında Üniversite yıllarında Batı müziğine de ilgi duyarak, keman ve viyolonsel de çalmıştır. 1967 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nden mezun olmuş, İstanbul Radyosu ardından Ankara Radyosu'nda çalışmıştır. 1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Tanbur, kemençe ve lavta dersleri vermeye başlamıştır. Serbest formda besteleri ve Tanbûri Cemil Bey'in taksimleri konulu bir incelemesi vardır.

İhsan Özgen, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile birlikte birçok konser vermiş, yaratış oldukları “Beraber Taksim” olgusuyla Türk müziğinde çok seslilik kavramını geliştirmişlerdir. Mutlu Torun ile Rönesans Müziği üzerine çalışmış, 1993 yılında Hollandalı piyanist Guus Janssen ve saksafoncu Theo Leovendie ile Türk müziği üzerine doğaçlamalar yaptıkları konserler vermiş ve “Inspiration” adlı albümü yayınlamışlardır. 1989 yılında kurmuş olduğu Bosphorus topluluğu ile Yunanistan, Hollanda, Danimarka ve Türkiye’de birçok konserler vermiş ve grubun birçok albümü yayınlanmıştır. 1992 yılında kurduğu “Anatolia” grubu, Türkiye ve çeşitli dünya ülkelerinden gelen sanatçıların katılımıyla İhsan Özgen'in sanata bakış açısıyla yönlenen ve değişen bir özellik taşımaktadır.

Sanatçı Türk Müziği solfej ve teorisi konusunda Amerika'da Boston, New England, Wesleyan, Maryland Üniversitelerinde seminerlere katılmış ve Santa Cruz Üniversitesi'nde bir dönem öğretmenlik yapmış, ve yine Santa Cruz'da “Lux Musica” Barok topluluğu ile yaptığı çalışma, “Cantemir Music in Istanbul and Ottoman Europe around 1700” adında bir albüm olarak Goldenhorn etiketi ile 2004 yılında yayınlanmıştır (Özgen, 2012).

EK 3: Niyazi Sayın'ın Meşk Hayatı

Niyazi Sayın'ın müziğe karşı ilk ilgisi çocukluğunda babasının Tanbûri Cemil ile amcazadesi Resneli Niyazi Bey arasında arabuluculuk yapması olayının geride bıraktığı tatlı hatıralar üzerine başlamıştır. İkinci meşrutiyetin ilanının yıldönümünü kutlamak isteyen Resneli Niyazi Bey, Tanbûri Cemil Bey'i Resne'ye getirmek ister, amcazadesi Ömer Hulusi Bey bu istek üzerine Tanbûri Cemil Bey'i Resne'ye götürür. Ömer Bey'in Tanbûri Cemil Bey'e duyduğu, bu olayla pekişen hayranlık daha sonra da olsa babasının anlattıkları ve satın aldığı gramofon ve plaklarla, Niyazi Sayın'ın küçük yaşlarda Tanbûri Cemil Bey'in plaklarını dinlemesine imkân sağlamıştır. O yaşlarda dinlediği Tanbûri Cemil, musiki zevkinde önemli bir yer işgal ettiği gibi kaliteli bir musiki zevkinin temellerini de ruhunun derinliklerine işlemiştir.

Niyazi Sayın'ın musiki sevgisi lise zamanlarında da şiddetlenerek devam etmiştir. Babasının vefatından yaklaşık bir yıl sonra dinlediği bir ezan sesini takip ederek okuyanla buluşma arzusuyla başlayan dostlukla kendisini Mustafa Düzgünman'ın evinde, yine onun daveti üzerine düzenlenen musiki meşklerine katılır bulmuştur. Bu katılımlar onu musiki öğrenmeye sürükleyerek, ilk neyini Üsküdar Musiki Cemiyeti neyzenlerinden Emin Aköz refakatinde, Beyazıt Çadircılar'daki Osman Dede'den on lira karşılığında satın almış ve bu süpürde neyi ile Abdülbaki Nasır Dede'nin oğlu neyzen Gavsı Baykara Bey'den Üsküdar Sunar Sineması'nda iki ders almıştır. O'nun neyzenlikte ilk eğitim tecrübesi olan bu derslerinden her fırsatta öğrencilerine söz etmiştir.

Ney üflemeye başladığı dönemlerde Burhanettin Ökte'den ders almak istemiş ve kendisine bu isteğini belirten bir mektup yazmıştır. Niyazi Sayın, Burhanettin Ökte'den olumlu cevap almış fakat gönlünde olumlu cevabı alana kadar geçen süre içerisinde tanıştığı Halil Dikmen'den ders almak arzusu oluşunca, ünlü hattat Necmettin Okyay'ın aracı olması ile Devlet Resim ve Heykel Müzesi Müdürü ve Güzel Sanatlar Akademisi resim hocası neyzen Halil Dikmen'den ders almaya başlamıştır. Bu nedenle Burhanettin Bey'den olumlu cevap almasına rağmen, kendisiyle çalışma olanağı bulamamıştır.

Niyazi Sayın, Halil Dikmen'den on iki yıl kesintisiz ney dersi almıştır. Genellikle meşk sisteminde ney öğrenimi için on yıl eğitim öngörülmektedir. Fakat Niyazi Sayın hocasını çok sevdiği için onu bırakmak istememiştir. Hocasının her yönünden etkilenen sanatçı, ressam olan Halil Dikmen'den ney dersleri alırken aynı zamanda resim sanatını da öğrenmiştir.

Niyazi Sayın İstanbul Belediye Konservatuarını bir yılda üç sınıf geçerek büyük bir başarıyla bitirmiş ve 1950 yılında Üsküdar Musiki Cemiyeti İcra Heyeti'ne girmiştir (Turan, 2009).

EK 4: Dede Süleyman Erguner' in Meşk Hayatı

Süleyman Erguner, ilk musiki derslerini, babası hafız Hasan Efendi'den almıştır. Babasından aldığı derslerde, sesinin güzelliği ve yeteneği, dinleyerek ve çalışarak yaptığı meşk sırasında O'na çok yardımcı olmuştur. Anne ve babasının arka arkaya vefatlarıyla, küçük yaşta yalnız kalan Süleyman Bey, musiki ile bu yalnızlığını gidermeye çalışmıştır. Babasının vefatı ile Sultan Selim camiine müezzin olmuş, sesinin güzelliği ile de dikkatleri üzerine çekmiş ve Kur'an-ı Kerim'i hıfz ederek hafız payesini almıştır.

Hafız Sadeddin Kaynak (1895-1961) ile aynı camide imamlık yapan Erguner'in Sadeddin Kaynak gibi usta bir hafız ve bestekârla birlikte çalışması, O'nun için güzel bir tesadüf olmuştur.

Mûsiki hayatına bundan sonra, İstanbul'da faaliyet gösteren Mevlevihânelerde ve muhtelif tekkelerde devam eden Süleyman Erguner, bu tekke ve Mevlevihânelerde hem bütün formlarıyla dini musikiyi, hem de klasik musikiyi dinlemiş ve meşk etmiştir. Galata Mevlevihânesi'ne devam ederken, Hafız Cemal Efendi'nin düzenlediği ev toplantılarına da gitmeye başlamıştır. Bu toplantılarda, hem nazariyat öğretilmekte, hem de klasik eserler meşk edilmekteydi. Erguner, burada devrin ünlü üstadları Hâfız Sami Ünokur Efendi, Hâfız Hüseyin Bey, Hâfız Rıza Bey, Hâfız Veysi Efendi ile tanışıp onlardan istifade ederek, tesirlerinde kalmıştır.

Gittiği Mevlevihânelere tanıyıp sesine hayran kaldığı, Türk Musikisini en karakteristik şekilde ifade eden ve Mevleviliğin sembolü olan ney sazını icra etmek arzusunda olmuştur. O tarihlerde Galata Mevlevihânesinin neyzenbaşısı, Neyzen Emin Yazıcı Bey idi. İşte Hâfız Süleyman Bey, bu suretle neyzen ve hattat Emin Yazıcı'yı tanımış ve 16 yaşında kendisinden ney dersleri almaya başlamıştır. Memuriyet sebebiyle İstanbul'dan ayrıldığı için, ney derslerine devam edemediği tahmin edilmektedir. Ancak ney sazına olan aşırı sevgisi ve tutkusu nedeniyle Süleyman Erguner kendi kendine ney çalışmaya devam etmiş ve kendine has bir üslûb geliştirmiştir (Öztuna, 2006).

EK 5: Necdet Yaşar'ın Meşk Hayatı

Necdet Yaşar, aile evindeki plak koleksiyonunda bulunan çok özel kayıtların arasında büyüdüğü, doğrudan müzikle ilgili bir ailede dünyaya gelmiştir. Bundan dolayıdır ki; Türk müziğinin pek çok saz eseri seçme icracıların yorumuyla Necdet Yaşar'ın belleğine daha çocukken yerleşmiştir.

Musikiyle ilişkisi ilk olarak Ortaokul eğitimi için gittiği Gaziantep'te başlamıştır. Büyük ozan Âşık Veysel'e olan hayranlığı kendinse ilk çalgı olarak bağlamayı seçmesine etken olmuştur. Necdet Yaşar'ın bağlama ile ilgisi lise yıllarında da devam etmiştir. Arkadaş toplantılarında, okul ve sosyal etkinliklerde sanatçının elinde daima bağlaması olmuştur.

Necdet Yaşar bağlamayı “folklorik tarzda” çalmadığını çalgıya başladıktan yıllar sonra İstanbul'da fark etmiş, TRT İstanbul Radyosu'nda Mesut Cemil'in Tanbûr çalışını dinledikten sonra yirmi yaşından sonra Tanbûr çalmaya karar vermiştir. Tanbûra çalmaya başladıktan sonra bağlamadan vazgeçen Yaşar, Yenikapı'da çalgı üreten ve aynı zamanda amatör müzisyen olan Ziya Özgener'den mütevazı bir Tanbûr satın almıştır. Nitelikli bir Tanbûrî olan Ziya Usta'nın Necdet Yaşar'ın yaşamındaki önemi sadece onun ilk sazını yapmış olması değildir. O'na Tanburi Cemil Bey'e uzanan o uzun ve zorlu yolun kapısını aralamıştır (Tokuz,2009).

Tanbur çalmaya başladıktan iki yıl sonra Mesut Cemil ile tanışmıştır. 10 yıl süren ilişkileri boyunca Cemil Bey'den makamlar, aruzla güfte okumak ve Tanbur hakkında birçok bilgi edinmiştir. Kemal Batanay ve Mesut Cemil'den onların Dr. Suphi Ezgi'den aldıkları Tanbur tavrını görebildiği kadarıyla öğrenmeye çalışmıştır. Tanbûri Cemil Bey'in sadık öğrencisi Kadı Fuat Efendi'nin Mesut Cemil'e, Mesut Cemil'in de Necdet Yaşar'a meşki ile Tanburdan çıkardığı kendine ait eşsiz tonu elde etmiştir.

Necdet Yaşar, Türk Musiki' nin öteki sazlarına göre ses hacmi daha düşük olan Tanburdan yüksek bir ses verimi elde etmek için daha kuvvetli mızrap vuruşları

geliştirmiş, sol el kıvraklığını mızrap vuruş şiddetiyle birleştirmiştir. Sözü edilen sağ ve sol el tekniğini değişik hareketlerle beslemek amacıyla ses kaydırma (glissando) tekniğini Tanbura uygulayarak bir nevi nefesli çalgı hissi yaratmıştır. Öte yandan, bağlamaya özgü tezene kullanma tekniklerini Tanbur mızrabıyla bağdaştırmış, taksimlerinde folklorik öğelere de sık sık yer vermiştir. Bu uygulamalar, çalgıdan alışılmışın dışında tınlar elde edilmesini sağlarken, çalınan parçalara da yeni nüanslar eklenmesini sağlamıştır.

Yaşar, uzun sapı yüzünden çok kıvrak bir teknikle çalınması zor bir saz olan Tanbûru, geleneksel müziğimizin yapı taşlarını oluşturan tüm çalgılara teknik ve müzikâl açıdan rahatlıkla ayak uydurabilecek icra seviyesine taşımıştır. Sol el kıvraklığını hem yüksek tınlı, hem de zengin ses skalasıyla birleştirebilmesi sanatçının Tanbûr tekniğinin, diğer Tanbûri lerden ayrılan en belirleyici yönüdür (Değirmenci, 2008).

EK 6: İzzettin Ökte'nin Meşk Hayatı

İlk musiki zevkini babasından almıştır. Aile meclisinde dostlarla icra edilen amatör müzik fasılları çok küçük yaşta İzzettin Ökte'yi Tanburla tanışmasını sağlamıştır. İzzettin Ökte'nin yeteneği o devrin büyük musiki ustası Bestekâr Ali Rıfat Bey'e kadar ulaşmış ve bu sayede besteci tarafından Şark Mûsikî Cemiyeti'ne davet edilmiştir. Daha sonra Ali Rıfat Çağatay'ın oğlu Tanburi Hatif Bey'den Tanbur dersleri almaya başlamıştır.

Bir yandan Şark Musıkî Cemiyeti dersleri, diğer yandan ailece mensubu oldukları Yenikapı Mevlevîhânesinde, Şeyh Abdülbaki Dede, Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi, Zekaizâde Hoca Ahmet Efendi (Irsoy) ve Tanbûri Dürrü Turan gibi devrin en tecrübeli ustalarının yakın ilgileri, İzzettin Ökte'yi çocuk denecek yaşta olgun bir sanatkâr haline getirmiş ve o tarihte İstanbul'un en mükemmel musiki topluluğu olan, Darüttâlîm-i Musiki Heyeti'ne Fahri Kopuz tarafından davet edilmiştir.

Tanbûri Hatif Rıfat'ın ölümünden sonra hocasız kalan İzzettin Ökte Tanbûri Cemil Bey'in plaklarını, hayatını ve hikâyelerini kendisine rehber ve hoca olarak kabul etmiş, eğitimine bu şekilde devam etmiştir.

İzzettin Ökte, bunun yanında Gazi Mustafa Kemâl'in emirleriyle Riyaseti Cumhur Orkestrası'na öğretmen olarak tayin edilmiş, Gazi'nin ölümünden sonra memuriyet hayatından ayrılarak, Ankara Radyosu ve daha sonra İstanbul Konservatuvarı İcra Heyeti ve İlmi Kurul üyeliklerinde bulunmuş ve İstanbul Radyosu'nda sanatını icra etmiştir (Bayraktar, 1994)

EK 7: Yorgo Bacanos' un Meşk Hayatı

Babası Lavtacı Lambo Efendi, ağabeyi Aleko, dayısı kemençeci Anastas ve kemençeci Todori ile kardeş çocukları olan Yorgo Bacanos, beş yaşında iken babasının yaptırdığı küçük bir ud ile ailesinden gelen musiki zevkini ilerletmeğe başlamıştır.

Babası, Yorgo'nun yüksekokul mezunu olarak müzik dışında bir meslekte örneğin; tıp, hukuk ya da benzeri sahalarda kariyer yapmasını arzu etmiştir. Bundan dolayı küçük Yorgo'ya müzik bir süre yasaklanmış ve eğitim kurumlarındaki öğrenim yaşantısına daha çok odaklanması için ortam yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak sanatçıda müzikten başka bir arzu ve heves olmadığı için, ilkokulu güç hali ile bitirmiş, ardından babasının verdiği diğer okullardan kaçarak, gizliden gizliye müzikle uğraşmıştır. Eğitim yaşantısına karşı ilgisizliğini kabul eden babası, Yorgo'nun okula devamından vazgeçerek kendisine ciddi müzik dersleri vermeye başlamıştır. Ayrıca udi Kirkor, Karnik, Germiyan efendiler gibi üstad musikişinaslardan nota ve usül dersleri almış ve bu süreci kişisel çabasıyla birleştirerek nevi şahsına münhasır üslûbunu yaratmıştır.

On iki yaşında iken Eptalofos Gazinosu'nda fasıl grubuna katılarak müzik camiasının bir üyesi olan Yorgo Bacanos, Kıbrıs ve Mısır'a giderek konserler vermiştir. Ud yorumculuğundaki teknik becerisi ve müzikâl dehası dolayısıyla yalnız Türk değil Arap ülkelerinde de sansasyonel bir isim yapmıştır. Gelmiş geçmiş tüm ud icracıları içinde en nitelikli olanların başında gelen Baconos, eserlerin icrasında doğaçlama olarak yaptığı ilginç varyasyonlar nedeniyle ticari müzik çevresinde "Parçacı Yorgo" olarak anılmıştır.

Ticari müzik piyasasında alaylı yetişmesine rağmen üstün yeteneği, sanat duygusu ve klasik tavırda gösterdiği başarı ile, başta Münir Nurettin Selçuk olmak üzere ciddi müzik yorumcularının eşlik çalgı grupları içerisinde daima aranılan bir müzikâl figür olmuştur. Gerek klasik korolarda, gerek fasıllarda ve gerek solo refakatlerinde icracının üslûp özelliklerine göre çalma şekline yeni kimlikler yüklemesiyle dikkati çekmiştir.

Ud üzerindeki dikkate değer teknik becerisi, sağ el sürati ve sol el tekniğinin üstünlüğü yanında, müzikalitesinin yüksek seviyesi de birbirini tamamlayan virtuozaite özellikleridir. Çalgıdan ürettiği pürüzsüz ton ile icra ettiği görece uzun seslerde yaptığı varyasyon süslemeleri pek nadir virtüozda görülebilir cinstendir.

Yorgo Bacanos'un ud icracılığı yanında besteciliği, piyano ve lavta yorumculuğu özellikleri olsa da hiçbir hasleti Ud üzerindeki değeri ile boy ölçüşememiştir. Ancak bu durum kendisinin geleneksel Lavta mızrabının son temsilcisi olmasını gölgeleyememiştir.

Yorgo Bacanos bestecilik yanıyla da çok tanınmış, özellikle yazmış olduğu şarkılar sıkça icra edilerek değerlerini bulmuştur (Koşar, 1989)

EK 8: Cinuçen Tanrıkorur' un Meşk Hayatı

Cinuçen Tanrıkorur, mzık eğitimine, İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi Bölümü'nde Münir Nurettin Selçuk'un ğrencisi olan amcası Mecdinevin Tanrıkorur'un kendisine 2,5-3 yaşlarından itibaren meşk etmesiyle başlamıştır. İlkokul ağlarında, büyük formdaki eserleri ezbere okuması dikkat çekmiştir. Eyüp Musiki Cemiyeti Başkanı bestekr ve kemni Mustafa Sunar'ın ğrencisi olan annesi sayesinde ud ile tanışmıştır. Kendi kendine ud çalmasını ve daha sonraları beste yapmasını öğrenmiş, besteciliğe ise 14 yaşında Ferahnk makamında oldukça parlak bir saz semaisi ile güftesi Fuzuli'ye ait şevkefza makamındaki bir şarkı besteleyerek başlamıştır.

Cinuçen Tanrıkorur İtalyan Lisesi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık bölümünü bitirmiş ve daha sonra İmar ve İskn Bakanlığı Bölge Planlama Dairesi'nde şehirci mimar olarak devlet hizmetine girmiştir. 1973'te TRT Ankara Radyosu TSM şube Müdürü görevine getirilerek, burada 1982'deki istifasına kadar programcılıktan Daire Başkanlığı'na kadar çok çeşitli görevlerde bulunmuştur.

Batılı anlamda ilk ud metodu yazan Tanrıkorur'un bestelediği eserlerin sayısı 500 civarındadır ve şed-i Saba, Zavil-Aşıran ve Glbse makamları bestecinin kendi terkibidir (Ekiz,2006)

EK 9.

Sultaniyegah Taksim

Tanburi Cemil Bey

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as 'gliss.', 'tr', and '3'. Above the staves, there are several Greek letters (alpha, beta, gamma, delta, epsilon, phi, chi, eta) and other symbols (a1, a2, b137, b2, c2, d1, d2, e1, e2, phi, chi, eta) that likely correspond to specific fret positions or techniques on the Tanbur instrument. The score ends with a double bar line on the tenth staff.

*1: Vibrato aynı parmak yarım ses üzerine neredeyse sürekli çarpma yapar gibi ağırdan hızlıya doğru devinecek.

*2: tril aynı parmakla yarım ton üzerine geniş vibrato gibi yapılır.

Musical notation for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes various techniques and labels:

- Staff 1: η^1 , e^2
- Staff 2: $f 143''$, 2
- Staff 3: $C g$, $g 1154''$, *gliss.*
- Staff 4: g^2 , *gliss.*
- Staff 5: h , $h 1 207''$, *gliss.*, *gliss.*
- Staff 6: h^2 , 1
- Staff 7: *gliss.*, 3 , 3
- Staff 8: 1 , $11 230''$, 3 , 3
- Staff 9: 12 , *gliss.*
- Staff 10: j , $j 1246''$, 3 , 3

trm

3

accel. A tempo

gliss.

gliss.

gliss.

1

B¹ k₁ 3'02"

3

3

3

3

2

#

tr

k₂

1

11 3'22"

5

12

trm

b trm

13

EK 10.

FERAHEFEZA TAKSİM

Süre: 1'58"

İhsan ÖZGEN

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into sections labeled with Greek letters and numbers: A_a (a₁, a₂), B_c (c₁, c₂), C_e (e₁, e₂), and F_f. Annotations include 'gliss.' (glissando), '3' (triplets), and '0' (fingerings). The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

The image shows a musical score for two staves in G minor. The first staff contains a melodic line with dynamics f_2 , η , η' , and a triplet of 3. The second staff contains a bass line with dynamic f_3 .

EK 11.

UŞŞAK TAKSİM

Süre: 1'21"

Niyazi SAYIN

The musical score for Uşşak Taksim is presented in five staves of notation. The first staff is labeled 'A' and 'a_{a1}'. The second staff is labeled 'b_{b116"}' and 'b₂'. The third staff is labeled 'B' and 'c_{c138"}'. The fourth staff is labeled 'd_{d148"}' and 'α^I'. The fifth staff is labeled 'e_{e103"}' and 'α^{IV}', and 'f_{f107"}'. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and ornaments. Performance instructions include 'gliss.' and 'α'. The piece concludes with a double bar line.

EK 12.

SULTANİYEGAH TAKSİM

Süre: 4'17"

Süleyman ERGÜNER

The musical score for Sultanîyegah Taksim is presented in ten staves of notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical symbols and performance instructions:

- Staff 1:** Labeled **A_{a1}**, it begins with a whole note G4, followed by a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. A trill is indicated above the final note.
- Staff 2:** Continues the eighth-note pattern with a trill and a glissando (gliss.) instruction.
- Staff 3:** Labeled **b_{b135"}**, it features a series of eighth notes with a trill and a glissando.
- Staff 4:** Labeled **b₂**, it continues the eighth-note pattern with a trill.
- Staff 5:** Labeled **B_{c1 1'03"}**, it features a series of eighth notes with a trill and a glissando.
- Staff 6:** Continues the eighth-note pattern with a trill and a glissando.
- Staff 7:** Labeled **c_{2'}**, it features a series of eighth notes with a trill and a glissando.
- Staff 8:** Labeled **d_{d1 1'31"}**, it features a series of eighth notes with a trill and a glissando.
- Staff 9:** Labeled **d₂**, it features a series of eighth notes with a trill and a glissando.
- Staff 10:** Labeled **e_{1'54"}**, it features a series of eighth notes with a trill and a glissando.

f $2'14''$ δ δ^I δ^{II}
 δ^{III} α tr
 C g $12'42''$ g^2 tr
 h h $13'07''$ h^2 tr
 i i $13'25''$ β^I i^2
 α tr
 j j $13'51''$ ϵ ϵ^I ϵ^{II} j^2
 k k $14'01$ k^2 α tr

EK 13.

Bestenigar Taksim

Necdet Yaşar

A

a₁

a₂ 16"

α

β

b₁ 131"

b₂

b₃

χ^I

χ^{II}

χ^{III}

χ^{IV}

χ^V

c₁ 56"

c₂

d₁ 112"

δ

δ^I

δ^{II}

pp

Musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various techniques and markings:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes and a five-fingered scale run (labeled d^2 and 5).
- Staff 2:** Contains a triplet of eighth notes (labeled d^3), a triplet of eighth notes (labeled ε), and a triplet of eighth notes (labeled ε^1 and ε^1).
- Staff 3:** Includes a triplet of eighth notes (labeled B_e and $e^{11'49''}$) and a triplet of eighth notes (labeled 3).
- Staff 4:** Features glissandos (labeled *gliss.*) and triplets of eighth notes (labeled 3).
- Staff 5:** Includes a triplet of eighth notes (labeled e^2 and $2'08''$) and glissandos (labeled *gliss.*).
- Staff 6:** Features a triplet of eighth notes (labeled f^1 and $2'16''$) and a triplet of eighth notes (labeled 3).
- Staff 7:** Includes glissandos (labeled *gliss.*), a triplet of eighth notes (labeled f^2), and a triplet of eighth notes (labeled ϕ).
- Staff 8:** Features a triplet of eighth notes (labeled g and $g^{12'32''}$) and glissandos (labeled *gliss.*).
- Staff 9:** Includes a triplet of eighth notes (labeled g^2), a triplet of eighth notes (labeled tr), and a triplet of eighth notes (labeled h_{h1} and $2'52''$).
- Staff 10:** Features a triplet of eighth notes (labeled h^2) and a triplet of eighth notes (labeled γ^1).

This page of musical notation consists of ten staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs and glissando markings. Key elements include:

- Staff 1:** Starts with a glissando marked γ^I . Subsequent phrases are marked with γ^{II} .
- Staff 2:** Features a complex rhythmic pattern with a marking $C_1 11 3'14''$ and glissando markings η and η^I .
- Staff 3:** Contains multiple glissando markings, some with η^{II} and η^{III} .
- Staff 4:** Includes a marking 12 and glissando markings.
- Staff 5:** Shows a glissando marked χ^VI , followed by χ^VII with a '5' below it, and a marking $j_1 3'38''$.
- Staff 6:** Features a glissando marked j_2 and a '2' below the staff.
- Staff 7:** Contains triplets marked with '3' and glissando markings. Includes markings ϵ^{III} , ϵ^{IV} , and ϵ^V .
- Staff 8:** Shows a triplet marked '3' and a glissando marked $k_{k1} 4'07''$.
- Staff 9:** Features glissando markings ϕ^I , ϕ^{II} , and ϕ^{III} .
- Staff 10:** Includes a marking $1 11 4'27''$, a triplet marked '3', a marking '12', and a glissando marked tr .

EK 14.

HİCAZKAR TAKSİM

Süre:3'16"

İzzettin ÖKTE

The musical score for HİCAZKAR TAKSİM is presented in ten staves of notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and dynamic markings. The annotations are as follows:

- Staff 1: Aa_{a1}
- Staff 2: a^2
- Staff 3: $b_{b125''}$, α
- Staff 4: b^2 , α^I , α^{II}
- Staff 5: $C_{c147''}$, β
- Staff 6: β^I , c^2
- Staff 7: χ , χ^I , χ^{II}
- Staff 8: $d_{d1110''}$, δ , δ^I , $2d$

gliss.
 3
trill
trill
gliss. //

B_e1 1'32"

3

ε
 e2 1'45"
 ε1

3

f_f11'53" ε|| **f₂ 2'04"** ε|||

3

g_g1 2'08" ε/V
gliss. *trill*

3 3

3

g₂ φ φ'

3

γ **Ch_h1 2'41"** γ'

3

gliss.

3

h₂ *trill*

3 3 3 3

Musical score for two staves in G major, 3/4 time. The first staff contains measures 9-11, and the second staff contains measures 12-14. Measure 11 includes a fingering '1' and a dynamic marking '11305\"

e1 1'31" α IV
 e2
 f1 1'45"
 f2
 g1 2'04"
 g2
 g3
 h1 2'30" β β ^{II}
 h2 β _I
 1 11 2'48"

Musical score for a piece in G major, featuring ten staves of music. The score includes various technical markings such as triplets (3), glissandos (gliss.), and dynamic markings (f, β). The piece is divided into sections labeled e1, e2, f1, f2, g1, g2, g3, h1, h2, and 1. The first section (e1) is marked with a tempo of 1'31" and a dynamic of α IV. The second section (e2) is marked with a tempo of 1'45". The third section (f1) is marked with a tempo of 2'04". The fourth section (f2) is marked with a tempo of 2'30" and a dynamic of β . The fifth section (g1) is marked with a tempo of 2'48". The sixth section (g2) is marked with a tempo of 2'30" and a dynamic of β . The seventh section (g3) is marked with a tempo of 2'48". The eighth section (h1) is marked with a tempo of 2'30" and a dynamic of β . The ninth section (h2) is marked with a tempo of 2'48" and a dynamic of β . The tenth section (1) is marked with a tempo of 2'48" and a dynamic of β .

12

α ||

j1 304"

j2

3

3

j3

Ck

k1 330"

3

accel.

k2

k3

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music in a single melodic line, likely for a violin or flute. The key signature is one flat (B-flat major). The score is divided into several sections, each marked with a letter and a number: 'j1 304"', 'j2', 'j3', 'Ck', 'k1 330"', 'k2', and 'k3'. The first staff begins with a measure number '12'. The second staff features a double bar line with the symbol α followed by two vertical bars. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and slurs. The 'accel.' marking is followed by five dashed lines, indicating a section of increasing tempo. The notation includes various accidentals, such as naturals and sharps, and dynamic markings like 'f'.

1₁ 406"

3 3 3 3

3

1₂

gliss.

3

gliss.

gliss.

3 3

m₁ 434"

3 3

3 3

3 3

m₂

3 3

3

D_{n1} 448"

n₂

gliss.

The image displays a musical score for five staves, all in G minor (one flat). The notation includes various musical elements:

- Staff 1:** Features a slur over a series of eighth notes. A triplet of eighth notes is marked with "n3" above and "3" below. A flat symbol is placed above the first note of the triplet.
- Staff 2:** Starts with a dynamic marking of "p" and a slur over the notes. A "01 5'04''" marking is present above the first measure.
- Staff 3:** Continues the melodic line with a slur and a "02" marking above the first measure.
- Staff 4:** Includes a dynamic marking of "p" and a "p1 5'04''" marking above the first measure. A slur covers the notes.
- Staff 5:** Ends with a dynamic marking of "p2" above the first measure and a triplet of eighth notes marked with "3" below. The staff concludes with a double bar line.

EK 16.

MUHAYYERKÜRDİ TAKSİM

Süre: 4'21"

Cinuçen Tanrıkorur

The musical score for Muhayyerkürdi Taksim is presented in ten staves of music. The notation includes various rhythmic and melodic elements:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with a triplet of eighth notes marked with the Greek letter α and another triplet marked with β .
- Staff 2:** Continues the melodic line with triplets and a glissando (gliss.) marking.
- Staff 3:** Includes a key signature change to two flats (b_b120'') and triplets marked with α' and α'' .
- Staff 4:** Features triplets and glissandos, with α' and α'' markings.
- Staff 5:** Shows a key signature change to three flats ($b2$) and triplets, ending with a glissando.
- Staff 6:** Includes a key signature change to C major ($C_{c135''}$) and triplets with glissandos.
- Staff 7:** Features triplets and glissandos, with δ and δ' markings.
- Staff 8:** Contains a complex rhythmic pattern with a 7-measure rest, a 5-measure rest, and a triplet, followed by a key signature change to D major ($d_{d150''}$).
- Staff 9:** Shows triplets and glissandos.
- Staff 10:** Ends with triplets and glissandos.

d_2
 α^I α^{II} *gliss.*
 3 3

Be_{e1} 1'18"

e_2 ϵ ϵ^I ϵ^{II} ϵ^{III} ϵ^{IV}
 ϵ^V ϵ^VI 3 *gliss.*
 3

3 3

f_f 1'39"

gliss. α *gliss.*
 3

gliss. α
 3 3

f₂

gliss. α *gliss.*
 3 3

g_{g1} 2'02"

tr *gliss.* 3

This page of musical notation for guitar features ten staves of music. The notation includes various techniques and specific labels:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes and a tremolo.
- Staff 2:** Includes a glissando and labels ϕ , $g2$, ϕ^I , and ϕ^{II} .
- Staff 3:** Includes a glissando and labels ϕ^{III} , with two triplet markings.
- Staff 4:** Shows a sequence of eighth notes.
- Staff 5:** Includes a label h with $h^{12'27''}$ and a triplet.
- Staff 6:** Includes a label α and a triplet.
- Staff 7:** Includes a label γ and a quintuplet.
- Staff 8:** Includes a label b , a tremolo, and a glissando.
- Staff 9:** Includes a label $h2$, a glissando, and a triplet.
- Staff 10:** Includes a label C_1 with $11\ 2'54''$ and a triplet.
- Staff 11:** Includes a label δ and a triplet.
- Staff 12:** Includes a glissando.

This page of musical notation contains ten staves of music. The notation includes various techniques such as glissandos, triplets, sixteenth-note runs, and trills. Specific markings include:

- Staff 1: *gliss.*, *gliss.*, *gliss.*, 5
- Staff 2: 3
- Staff 3: 3, 21 *gliss.*, η
- Staff 4: η^I, η^{II}, η^{III}, η^{IV}, η^V, η^{VI}, η^{VII}, η^{VIII}
- Staff 5: $j_{3'22''}$, 3
- Staff 6: $k_{k1\ 3'28''}$, 3, 3, 3, *gliss.*
- Staff 7: 6, 3
- Staff 8: *gliss.*, 3, *gliss.*, *gliss.*, 3
- Staff 9: α, 3, k2, 3
- Staff 10: 6, tr, 6
- Staff 11: 3, 6, 3, 1 114'04"

The image shows a musical score for two staves in B-flat major. The top staff contains a melodic line with several slurs and glissandos. The first slur covers a triplet of eighth notes, followed by a glissando. The second slur covers a triplet of eighth notes, followed by another glissando. The third slur covers a quarter note, followed by a trill. The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The piece concludes with a double bar line.

EK 17: Yrd. Doç. İhsan Özgen

Soru: Taksimler makamı tarif etmeli midir? Taksimlerden yola çıkılarak makam tarif edebilir miyiz?

Cevap: Bilindiği üzere taksim, Türk Musikisinin yazılı olmayan bir formudur. Yazılı eserler gibi belli usullerde bestelenmeyip doğaçlama olarak meydana getirilir. Serbest ölçü ve ritimler içinde fakat makam özelliklerine tabi olarak icra anında yapılan bu besteler müzik geleneğimizin yalnız icracılara mahsus çok özel bir türü olarak geçmişten günümüze yol almıştır. Zaman içinde birçok değişikliğe uğramış çeşitli şekiller göstermiştir. Taksimlerin değişmeyen ana unsuru bir makam çerçevesinde usule gelmesidir. Taksim bir makam içersinde dolaşıp sona erdiği gibi kısa makam değişiklikleri de ihtiva eder. Makam tarifleri bakımından bize göre klasik taksim formu en yeterli olan taksim formudur. 20.yy başlarında alınan ses kayıtlarında da gördüğümüz 4 bölümlük gazel formuna tekabül eden klasik taksimler belli bir makamın tüm inceliklerini yazılı diğer eserler kadar takdim edebilmektedir. Eski ses kayıtlarından dinlediğimiz bu taksimlerin çoğu sazlarına hâkim oldukları kadar bestecilik ve makam bilgileri mükemmel olan ustalara aittir.

Soru: Bir taksim icracısının üslûbu nasıl oluşur?

Cevap: Bir taksim icrakârının üslûb kazanması bilgi, deneyim, musiki ortamı ve kişisel sanat yeteneği ölçüsünde gerçekleşir. Gerek musikinin zengin repertuarına sahip olmak gerekse diğer taksim ustalarının yaptıkları taksimler kişisel üslubun temelidir. Taksim icracısı bu temeller üzerine kendi yaratıcılığını koyarak belirli bir üsluba varabilir. İcra tekniği ve gücünün bu üslubun oluşmasındaki rolü de büyüktür.

Soru: Dönemin müzik anlayışının taksim icracısı üzerinde etkisi var mıdır?

Cevap: Belli dönemlerde müzik anlayışı genel olarak icraları etkilediği gibi taksim icralarını da doğal olarak etkiler. Mesela Türk Müziğinde bir dönem icracıların (20. yüzyıl başlarında tespit edilen müzik kayıtlarına göre) süslemeci, hızlı tempolu ses şiddetlerindeki nüanslara yer vermeyen, ki bu nüanslar portesimo

.piyano, piyanosimo gibi sonradan müziğimize dahil edilmiş nüanslardır) yüksek bir tansiyonu taksimlerin sonuna kadar sürdürdüklerini tesbit ediyoruz. Buna karşılık romantik tarzdaki taksimlerde (Mesut Cemil ve Hasan Ferit Alnar'ın bazı taksimlerinde gördüğümüz gibi) nüans ve gerilim farklılıkları, pastoral veyahut felsefi yaklaşımlar ritim ve melodi dağılımındaki değişik grafikler ve makam arayışları taksimleri yeni bir kompozisyon anlayışına sürükler.

Soru: Aynı dönemde yaşayan icracıların üslûb farklılıkları sizce hangi etkenlere bağlıdır?

Cevap: Aynı dönemde yaşayan icracıların üslûb farklarının yetişme ortam ve tarzlarının farklılığına bağlanması mümkündür. Bunun yanında taksim ustalarının üslûbları büyük oranda kendi kişisel özellik ve yeteneklerine tabidir. Taksim geleneğimizde ekolün batıdaki karşılığında bir termoloji olarak ele alınabileceğini düşünmüyorum ve yanlış buluyorum. Daha önce belirttiğim gibi; dönemler ve ustaları takip edilen yollar bakımından oldukça önemli olmasına rağmen belli ekoller içerisinde ifade edilmeleri doğru değildir. Bana göre ekol; geniş anlamda etki alanları olan müzik karakteristiklerini temsil eden bir terimdir. Örneğin Alman Ekolu, Fransız Ekolu, İtalyan Ekolu, Türk Ekolu, Hint Ekolu vesaire gibi... Bu ekoller bestecilikte olduğu gibi icracılıkta da söz konusudur.

Soru: Diğer sanat dallarındaki hareketler, müzisyenin icra anlayışına ne ölçüde etki eder? Bu anlayış taksime yansır mı?

Cevap: Sanat akımları genellikle tüm sanat dallarında kendisini ifade etmiş ve uluslararası etkisini göstermiştir. Örneğin; resim sanatındaki bir akım müziği, edebiyatı, aynı şekilde müzikteki bir hareketin veya akımın diğer sanatları etkilemiş olduğu muhakkaktır. Herhangi bir sanat düşüncesi ait olduğu sanat dalının dışına çıkarak veya aşarak kendi yapı ve dinamiklerini bir bütün olarak diğer sanatlarda da devreye sokar. Mesela klasik sanatların alt yapısı aynı veya benzer elemanları harekete geçirir. Sonuç; klasik bir eserin tüm özellikleri ile ortaya çıkışını belgeler. Bunun gibi modern sanatların kurgusu bütün sanatlardaki değişimlerin kendi kuralları içinde meydana gelişini hazırlar. Müzik sanatında bir klasik eser modern çağlarda değişik yorumlarla başka boyutlar kazanabilir. Kendi çağındaki bir Bach veya Merâgi yorumu modern zamanlarda değişikliğe uğrar. Söz konusu taksimler

olunca; icracı farkında olarak veya olmayarak diğer sanatlardaki yapısal veya düşünsel farklılıklardan etkilenir. Taksimleri melodik ve ritmik şemalarla yeni boyular kazanabilir.

EK 18: Niyazi Sayın

-Taksimi herkes yapamaz zaten, Yaşamasını bilen taksimi yapar. İnsan mükemmel bir varlıktır.

Soru: Hocam bir taksim makam tarif etmelidir değil mi sizce?

Cevap: Tabi... Şuursuz bir iş olmaz, zemini zamanı, meyanı, asma kararı, yedeni herşeyi olmalı. Eser yapıyorsunuz, beste yapıyorsunuz, Sözü yok ama bir beste yapıyorsunuz orda. Emprovize işi, doğuş var orda. Boşuna olmuyor bunlar. Al enstrümanı da yap olmuyor... Taksim icracısının üslûbunu da birikim ve kültür oluşturur.

Soru: Dönemin müzik anlayışının taksim icracısı üzerinde etkisi var mı sizce?

Cevap: Dönem bitirdi zaten bu işi, müzik yok, konservatuar yok artık. Enstrüman dersleri birinci sınıftan mezun olana kadar aynı hocada, atölye eğitimi ile olmalı.

Soru: Aynı dönemde yaşayan icracıların üslûbları neden farklı sizce? Ekol nedir? Nasıl oluşur?

Cevap: Yaşayışları, ders aldıkları hocaya muhite bağlı, İrcacının çalışmasına bağlı. Ekol, o yolu ispat etmek, yolunu ispat edeceksin, kimse sana bir şey diyemeyecek. Herkesin ekolü olmaz. Ekol şahsiyet sahibi olmalı. Mesela Niyazi Sayın ney ekolü var,

Soru: Ekol dönemi kapandı diyebilir miyiz?

Cevap: Ekol sahibinin çok geniş bir bilgiye sahip olması lazım. Kapanmadı ama kapanıyor!

Soru: Diğer sanat dallarındaki hareketler icracının anlayışına ne derce etki eder?

Cevap: Ben 84 yaşındayım hala okuyorum, acaba ne alabilirim diye! Hiç alakası yok dediğiniz meselenin içine gireceksiniz. Mutlaka müziğinize tesir eder. Bu da kültür' dür. Hocam Halil Dikmen, (ressam) bana müziği resimle anlatırdı. “Renkler yanyana gelirse şöyle olur, sen de sesleri böyle kullanacaksın” derdi. Bir gün bana “taksim et” dedi. Ben de başladım taksim etmeğe, dedi ki ne yaptın biliyor musun? “Bütün melodileri üst üste yığdın kolaj oldu”.

Sonra bir karikatürist arkadaşım vardı, Nuri isminde, tüberküloz olmuş, hastaymış, hastanede tanışmışlar o da hastaymış, o da ressammış, bunlar Göztepe'de oturuyorlardı. Bu Nuri, bahçesini bir gecekondu gibi yapmış, orda oturuyor, orda çalışıyor. Giderdik orda otururduk, çay içer, kahve içerdik. Bir baktım bir gün el silmek için kağıtlar vardır ya onların en güzelinden kağıtlar, bir rulo... aynı karikatürü 100 tane yapmış, ben de dedim ki “Nuri bu ne aynısından 100 tane yapmışsın?” “Ben bu 100 taneyi yapıcım ki, en iyisini bulayım!” dedi. Bana dedi ki; sen de ney çalmasını bil! Ya ney çal ya tenekeci ol dedi.

Onun için çalışmak gerek! Bir yere kendini bağlayacaksın. Mutlaka.

9. ÖZGEÇMİŞ

HATİCE DOĞAN SEVİNÇ

1980 yılında İstanbul’ da doğdu. İlköğrenimini Üsküdar Zeynep Kâmil İlköğretim okulunda tamamladı. 1991 yılında İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümünü, 3 Telli Klasik Kemençe öğrencisi olarak kazandı. Kemençe eğitimini 4 yıl Ahmet Kadri Rizeli, 6 yıl da Yrd. Doç. İhsan Özgen ile tamamladı. Orta- Lise ve Üniversite eğitimini aynı okulda tamamlayarak, 2001 yılında Bölüm ve Okul birinciliği dereceleri ile mezun oldu. 2004-2005 yılları arasında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Eğitimini tamamladı. 2008 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Programına başladı.

2001-2004 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığına bağlı çeşitli kurumlarda Müzik Öğretmenliği yaptı. 2001-2006 yılları arasında Türk Telekom Fabrika Müdürlüğü ve Türk Telekom Anadolu yakası Müdürlüğü’nde Türk Müziği Topluluğu kurarak koro şefliği yaptı. 2003-2005 yılları arasında Kadıköy Halk Eğitim Merkezinde Solfej, Nazariyat ve Üslûb Repertuar dersleri verdi, aynı zamanda koro şefliği görevini üstlendi. 2005 yılında Maltepe Musiki Eğitim Derneği’nde Kemençe eğitimciği yaptı. Çeşitli Türk Müziği Topluluklarında sazende ve solist olarak görev aldı. 2005-2011 yılları arasında Cemal Reşit Rey Türk Müziği topluluğunda korist ve solist olarak yurt içi ve yurt dışında çeşitli konserler verdi. 2005-2009 yılları arasında Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarında 3 Telli Klasik Kemençe Öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2009 yılı Ocak ayından itibaren İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü’nde 3 Telli Klasik Kemençe Öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Konservatuarda Kemençe eğitimciğinin yanı sıra TSM Üslûb Repertuar dersleri de vermektedir. 2010 yılında

İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Bölümü'nde Bölüm Başkan Yardımcılığı görevine atandı. Halen görevine devam etmektedir.