



**ŞÜKRÜ TUNAR'IN SAZ ESERİ FORMUNDAKİ
ESERLERİNİN ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLER
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Kemal DUMLU

Yüksek Lisans Tezi

Müzikoloji Ana Bilim Dalı

2022

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLojİ ANA SANAT DALI

**ŞÜKRÜ TUNAR'IN SAZ ESERİ FORMUNDAKİ ESERLERİNİN ÇEŞİTLİ
DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Examination of Şükrü Tunar's Works in the Form of Instruments in Terms of Various
Variables

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kemal DUMLU

Danışman: Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU

Erzurum,
Aralık, 2022



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Kemal DUMLU tarafından hazırlanan “Şükrü Tunar’ın Saz Eseri Formundaki Eserlerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” başlıklı çalışması 01/ 12 / 2022 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Müzik Bilimleri Ana Sanat/Bilim Dalı, Müzikoloji Sanat/Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU

Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Danışman: Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU

Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Emrah LEHİMLER

Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Sibel POLAT

Kafkas Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
.../.../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Ahmet ~~S~~elim DOĞAN

Enstitü Müdürü



ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Şükrü Tunar’ın Saz Eseri Formundaki Eserlerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

01 / 12 / 2022

Kemal DUMLU

Aslı Islak İmzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada, Cumhuriyet döneminde yaşamış Şükrü Tunar'ın bestekârlığına odaklanılarak saz eseri formundaki eserlerinin analizleri yapılmıştır. Bu doğrultuda Türk musikisinin önemli bestekâr ve icrâcılarından Şükrü Tunar'ın klârnet sazını musikimizde tanınmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynadığı çalışma süreci boyunca gözlemlenmiştir.

Yüksek Lisans eğitimim boyunca bilgi ve birikimlerini benden esirgemeyerek desteğini her daim hissettiren danışmanım Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU'na, engin bilgilerinden yararlandığım kıymetli hocam Doç. Dr. Emrah LEHİMLER'e, kıymetli hocalarım Prof. Dr. Ünal İMİK ve Doç. Dr. Sibel POLAT'a, tez sürecimde benden dostluğunu ve yardımlarını eksik etmeyen Öğr. Gör. Orhan ALKAN'a ve Arş. Gör. Hüseyin GÜNEY'e teşekkürü borç bilirim.



ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞÜKRÜ TUNAR'IN SAZ ESERİ FORMUNDAKİ ESERLERİNİN ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Kemal DUMLU

Aralık 2022, 87 sayfa

Amaç: Bu çalışmada Şükrü Tunar'ın müzikal kimliği ve günümüze kadar ulaşmış olan saz eserlerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda TRT repertuarında kayıtlı olan sekiz (8) saz eseri incelenmeye alınmıştır. Bu eserler arasında zeybek, oyun havası, çiftetelli, saz semaîsi formlarının ve kullandığı makamların incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda yapılan incelemelerde sanatçının bestekârlığı ve üslubu incelenmiştir. Bu vesile ile Türk Mûsikîsi'ndeki farklı makamlardaki ezgilerin ölçü çerçevesinde işlenmesi ve bu manâda Şükrü Tunar'ın bestecilik yönü saz eseri formunda bestelediği eserlerin makam, usul, motif, cümle ve tartım açısından kullandığı geçki ve çeşnilerin bestelenen eserlere yansımalarının neler olduğu amaçlanmaktadır.

Yöntem: Bu araştırma Şükrü Tunar'ın bestelediği saz eserlerinin çeşitli değişkenler açısından analizine yönelik betimsel araştırmadır. Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Bestecinin zeybek, oyun havası, çiftetelli ve saz semaîsi formundaki eserlerine ulaşılmıştır. Ulaşılan notaların okuma zorluğu sebebiyle 'Muscore' programında tekrar yazılmıştır.

Bulgular: Öncelikle tespit edilen eserlerin haneleri, teslim ve kaç ölçüden oluştuğu belirlenmiş daha sonra her hane anlamlı müzik cümleleri ve motiflerine göre makamsal durum analiz edilip, tablo içerisinde eserlerin tartımsal durumları gösterilmiştir.

Sonuç: Çalışmadaki bulgulardan ulaşılan sonuçlar; eserlerin Çiftetelli, Saz Semâisi, Oyun Havası, Zeybek formlarına uygun şekilde bestelendikleri, usul ve tartım yönünden küçük usullerin ağırlıkta kullanıldığı, tartımların geneli ise kısa vuruşlu tartım kalıpları ile oluştuğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şükrü Tunar, makam, klârnet, Türk Mûsikîsi, cümle.

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

EXAMINATION OF ŞÜKRÜ TUNAR'S WORKS IN THE FORM OF INSTRUMENTS IN TERMS OF VARIOUS VARIABLES

December 2022, 87 pages

Purpose: In this study, it is aimed to examine Şükrü Tunar's musical identity and his instrumental works that have survived to the present day in terms of various variables. For this purpose, eight (8) instrumental pieces registered in the TRT repertoire were examined. Among these works, it is aimed to examine the forms of zeybek, play air, Çiftetelli, saz semaîsi and the makams they use. In the studies carried out for this purpose, the composition and style of the artist were examined. By this means, it is aimed to process the melodies in different modes in Turkish Music within the framework of measure, and in this sense, what are the reflections of the tunes and flavors that Şükrü Tunar used in terms of mode, tempo, motif, sentence and weighing of the works that he composed in the form of instrumental pieces.

Method: This research is descriptive research for the analysis of the instrumental works composed by Şükrü Tunar in terms of various variables. Scanning model was used in this study. The works of the composer in the form of zeybek, play air, double string and saz semaî have been reached. Due to the difficulty of reading the achieved notes, they were rewritten in the 'Musescore' program.

Findings: First of all, the digits, delivery and how many measures of the identified works were determined, then the modal status of each digit was analyzed according to the meaningful musical phrases and motifs, and the weighing status of the works were shown in the table.

Results: The results obtained from the findings in the study; It was concluded that the works were composed in accordance with the forms of Çiftetelli, Saz Semâisi, Oyun Havası, Zeybek, small tempos were used in terms of tempo and weighing, and the weighings were generally formed with short-beat weighing patterns.

Keywords: Şükrü Tunar, maqam, clarinet, Turkish Music, sentence.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	ii
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	xii
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş.....	1
İKİNCİ BÖLÜM	3
Problem Durumu	3
Türk Mûsikîsi.....	3
Klasik Türk Mûsikîsi’nde makam kavramı.	3
Klâsik Türk Mûsikîsi formları hakkında genel bilgiler.	5
Klâsik Türk Mûsikîsi’nde saz mûsikîsi formları.	6
Şükrü Tunar’ın hayatı	11
Şükrü Tunar ve klârnet.	12
Şükrü Tunar’ın saz formundaki eserlerinde kullandığı makamlar.	14
Araştırmanın Amacı.....	21
Araştırmanın Önemi	21
Problem Cümlesi.....	21
Araştırmanın Alt Problemleri	21
Varsayımlar.....	21
Sınırlılıklar	22
Tanımlar.....	22
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	23
Yöntem	23
Araştırmanın Modeli	23
Evren-Örnekleme.....	23
Verilerin Toplanması	24

Verilerin Analizi	25
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	26
Bulgular ve Yorum.....	26
Bulgular ve Yorum	26
Birinci alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.	26
İkinci alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.	39
Üçüncü alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.	42
Dördüncü alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.....	64
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	69
Sonuçlar ve Öneriler.....	69
Sonuçlar	69
Öneriler	71
ÖZGEÇMİŞ	74

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. <i>Şükri Tunar'ın Trt repertuarındaki saz formundaki eser tablosu</i>	24
Tablo 2. <i>Acem Aşîrân Saz Semaîsi 'nin tartım analizi</i>	32
Tablo 3. <i>Hüseyin Saz Semaîsi 'nin tartım analizi</i>	38
Tablo 4. <i>Arap Çiftetellisi 'nin tartım analizi</i>	42
Tablo 5. <i>Hicaz Oyun Havası 'nin tartım analizi</i>	49
Tablo 6. <i>Hicâzkâr Oyun Havası 'nin tartım analizi</i>	54
Tablo 7. <i>Uşşak Oyun Havası A 'nin tartım analizi</i>	59
Tablo 8 . <i>Uşşâk Oyun Havası B'nin tartım analizi</i>	64
Tablo 9. <i>Saba Zeybek'in tartım analizi</i>	68



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Yerinde Hicâzkâr Makam Dizisi	15
Şekil 2. Yerinde Hüseyinî Makamı Dizisi	16
Şekil 3. Râst Makamı Dizisi	17
Şekil 4. Sabâ Makamı Dizileri	18
Şekil 5. Sabâ Makamı Dizisi	18
Şekil 6. Acem Aşîrân Makamı Dizisi.....	19
Şekil 7. Acem Aşîrân Makamı Dizisi.....	20
Şekil 8. Hicâz Makamı Dizisi.....	20
Şekil 9. Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar	27
Şekil 10. Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (1. Hâne) motif ve cümle analizi.....	29
Şekil 11. Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (Mülâzime) motif ve cümle analizi	29
Şekil 12. Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (2. Hâne) motif ve cümle analizi.....	30
Şekil 13. Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (3. Hâne) motif ve cümle analizi.....	30
Şekil 14. Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (4. Hâne) motif ve cümle analizi.....	31
Şekil 15. Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar	33
Şekil 16. Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (1. Hâne) motif ve cümle analizi	35
Şekil 17. Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (Mülâzime) motif ve cümle analizi.....	35
Şekil 18. Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (2. Hâne) motif ve cümle analizi	36
Şekil 19. Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (3. Hâne) motif ve cümle analizi	36
Şekil 20. Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (4. Hâne, 1. Cümle) motif ve cümle analizi.....	37
Şekil 21. Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (4. Hâne, 2. Cümle) motif ve cümle analizi.....	37
Şekil 22. Arap Çiftetellisi, Şükrü Tunar	39
Şekil 23. Arap Çiftetellisi, Şükrü Tunar, (1. Cümle) motif ve cümle analizi.....	41
Şekil 24. Arap Çiftetellisi, Şükrü Tunar, (2. Cümle) motif ve cümle analizi.....	41
Şekil 25. Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (Sayfa 1)	43
Şekil 26. Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (Sayfa 2)	44
Şekil 27. Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (1. Cümle)	46
Şekil 28. Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (2. Cümle)	47
Şekil 29. Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (3. Cümle) motif ve cümle analizi	47
Şekil 30. Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (4. Cümle) motif ve cümle analizi	48
Şekil 31. Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (5. Cümle) motif ve cümle analizi	48
Şekil 32. Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar	50
Şekil 33. Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (1. Cümle) motif ve cümle analizi.....	52

Şekil 34. <i>Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (2. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	52
Şekil 35. <i>Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (3. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	53
Şekil 36. <i>Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (4. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	53
Şekil 37. <i>Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (5. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	53
Şekil 38. <i>Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar</i>	55
Şekil 39. <i>Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (1. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	57
Şekil 40. <i>Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (2. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	57
Şekil 41. <i>Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (3. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	57
Şekil 42. <i>Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (4. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	58
Şekil 43. <i>Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar</i>	60
Şekil 44. <i>Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar (1. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	62
Şekil 45. <i>Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar (2. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	62
Şekil 46. <i>Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar (3. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	62
Şekil 47. <i>Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar (4. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	63
Şekil 48. <i>Sabâ Zeybek, Şükrü Tunar</i>	65
Şekil 49. <i>Sabâ Zeybek, Şükrü Tunar (1. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	66
Şekil 50. <i>Sabâ Zeybek, Şükrü Tunar (2. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	67
Şekil 51. <i>Sabâ Zeybek, Şükrü Tunar (3. Cümle) motif ve cümle analizi</i>	67

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Akt	: Aktaran
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
Rep	: Repertuar
S.E	: Saz eseri



BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

“Mûsikî, ölçülü seslerle yapılan bir sanat dalıdır. İnsanın, aklıyla duyuşal beğenisini ve yaratıcı sanat gücünü ortaya çıkarma durumudur. Ses ve ritimden oluşan bir fonetik sanattır. Ruhun gıdasıdır. Ezgi (melodi), tartım (ölçü) ve armoni (çokseslilik) gibi üç öğeden oluşur. Yunanlı filozof Pythagoras’a göre, 'birkaç diskor'dan (benzeşmeyen sesler) sesin bünyesinde sağladığı ahenktir.' J.J. Rousseau (1712-1778) ise, ' duyulan sesleri ahenkli bir şekilde uygulama sanatıdır.' demektedir. Kant'a (1724-1804) göre, 'bir sıra hoş duyguları seslerle tanımlamak' sanatıdır. Michelet (1798-1874) ise, 'sesler aracılığıyla gönül birliğine varmaktır. ' sözleriyle açıklamıştır” (Hoşsu, 1997, s. 1-2).

“Mûsikî, en iptidai toplumlarda bile, konuşmadan evvel insan hayatında yer etmiş önemli bir öğedir. Bilinmektedir ki, en ilkel topluluklar gündelik işlerini, konuşma yetisinden önce, ritimle; daha sonra ise oldukça basit görünse bile ritme refakât eden birtakım ses dizileriyle, yâni mûsikînin kendisiyle halletmişlerdir” (Özkan, 2017, s. 21).

“Mûsikînin, bir milletin sahip olduğu değerler arasında en önemli ve en ayırt edici öğelerden biri olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Bir milletin kimliğini ortaya koyan temel duygular, korkular, sevinçler, hüznler ve düşünceler o milletin mûsikîsinde var olmaktadır. Plato “onu değiştirirseniz sitenin duvarları yıkılır” sözleriyle mûsikînin ne denli önemli olduğunu ortaya koymuştur” (Çetinkaya, 1999, s. 89).

Tanrıkorur’un aktardığına göre Türk Mûsikîsi: “Güney ve Batı Asya’da 7 (heptatonik) Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (pentatonik), aralıklar üzerine tasarlanmış, genellikle tizden peste azalarak inen ses dizilerinin; tarihi orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) mutlaka bir makama bağlı olarak usûllü veya usûlsüz, çalıp söylediği; mûsikîn sadece ritim ve melodi unsurları ile insan sesi ağırlıklı ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı mûsikînden farklı olarak nota yoluyla değil, meşk sistemiyle oluşan bir şahsi üslup ve ifade mûsikîsidir” (Tanrıkorur, 2011, s. 15).

Bu araştırmada, Türk Mûsikîsi’nin önemli klârnet icrâcılarında olan Şükrü Tunar’ın mûsikîmize olan katkıları ve saz formunda yapmış olduğu bestelerinin çeşitli değişkenler açısından analizini tespit etmek amaçlanmıştır.

Bu hususta araştırmanın konusunu kapsayan süreçlere ve olgulara genel hatlarıyla bölüm içerisinde sırasıyla yer verilmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

Problem Durumu

Bu bölümde, öncelikli olarak kaynak taraması yapılarak gerekli teorik bilgiler dahilinde araştırmanın problem durumundan bahsedilmiştir.

Türk Mûsikîsi

“Türk mûsikîsi, deyim yerindeyse Orta Asya’dan Anadolu’ya kopuzun sapında sistemleşerek ulaşmıştır. Sonrasında ise Anadolu’da kopuz sazından türemiş ve ondan yapısal olarak farkı olmayan bağlama sazıyla yerleşmiştir. Günümüzde kullandığımız bağlamalarımızın sapındaki perde bölümlendirilmesi, kopuzdan farklı değildir. Bu bahsin daha ilgi çekici tarafıysa mûsikîmizde en çok uygulanan perdelerin bağlamanın sap kısmında kullandığımız yapının yani perde sisteminin olmasıdır. Bu durumda Türk Mûsikîsi hem Klasik Musikisiyle hem de Halk Musikisiyle birlikte en eski çağlardan ve ortak kaynaklardan beslenerek geldiğini göstermektedir” (Özkan, 2017, s. 25).

Klasik Türk Mûsikîsi’nde makam kavramı.

“Makam, Arapça menşei bir kelimedir ve kâma kelimesinden türemiştir. Kâma, kalkmak, ayaküstünde durmak, dikilmek, kaldırmak, yükselmek, dikmek gibi anlamlara sahiptir. Aynı köke sahip kavim (akvam), kayyum, kıyam, kıyamet, kaim, ikame, ikamet, istikâmet, mukavemet, takvim gibi kelimelerden Türkçe ’de kullanılmıştır. Türkiye Türkçesi’ne ek olarak Başkurt, Kazak, Kırgız, Özbek gibi topluluklarda da makam tabirine rastlanılmaktadır. Makam kelimesi ayağın bastığı yer, durum, pozisyon, rütbe gibi anlamlara gelmektedir. Bir mûsikî parçasında makam kelimesi önceden manalara uygun olarak, üzerinde daha uzun kalışların olduğu perdelerde kullanılmıştır. Sonra daha karmaşık müzikal özelliklerine sahip olacak şekilde anlam bakımından genişlemiştir. En az 14. Yüzyıldan beri Türkiye Türkçesi’nde kullanılan bu terim Osmanlı dönemine ait mûsikî nazariyatı ile ilgili ilk Türkçe eserlerde görülür” (Kaçar, 2009, s. 52).

“Acem, Arap, Türk ve Hint kültürlerinin mûsikîlerinde düzen ve prensip yönünden benzerlikler görülmektedir. Bu adı geçen kültürler arasında sadece Arap ve Türkler ‘makam’ kelimesini ortak kullanmaktadır. Arapların VIII. Yüzyılda Mansur Zazal’dan beri, Türklerin ise Abdulkadir Meragi ile XIII. Yüzyıldan beri makam kelimesini kullandığı tahmin edilmektedir” (Tanrıkorur, 2003, s. 139).

Makamın tanımları.

“Bir dizi içerisinde durak ve güçlü perdesinin arasında bulunan bağlantıyı ortaya koyacak şekilde nağmeler oluşturarak gezinmeye “Makam” adı verilir. Bir makam dizisi içindeki en elzem perdeler, durak ve güçlü perdeleridir” (Özkan, 2017, s. 115).

“Makam, Türk Mûsikîsi’nde belirli aralıklarla birbirine uyum sağlayan yumuşak sesler üzerine kurulmuş ve bir dizi içinde belli kurallar çerçevesinde oluşturulan mûsikî cümlelerinin meydana getirtmiş olduğu çeşniye verilen isimdir” (Karadeniz, 2013, s. 64).

“Karar perdesi ve güçlü perdesi civarında onlara bağlı kalarak birleşmiş seslerin tümüne verilen isimdir” (Öztuna, 2000, s. 228).

“Makam, bir dizi içinde var olan bütün seslerin durak ve güçlü denilen seslerle olan bağlantıdan ortaya çıkan özelliğe denir. Özetlemek gerekirse makam, bir dizi içinde var olan bütün seslerin içinde mevcut olup durak ve güçlü perdeleri civarında, bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel hâlidir” (Süreksan, 1972, s. 25).

“Arapça bir kelime olan kıyam kelimesinden türeyen makam ifadesi, genel itibarıyla “bulunulan mekân, özel oturma mekânı, başka bir deyişle, herhangi bir yerden özelliği ile ayrılan bir yer anlamına gelir” (Kutluğ, 2000, s. 73).

Makamların oluşumu.

Bir makamın oluşmasında aşağıdaki şartlar göz önünde bulundurulmalıdır:

- a) Öncelikle aralıkları yumuşak seslerden belirlenmiş bir dizi vardır.
- b) Belirlenmiş sesler arasında müzikal cümleler kurmak için makamın kendine özgü seyir özelliklerinin de bilinmesi gereklidir. Sadece dizi seslerinin bilinmesi yeterli değildir.
- c) Dizi ve seyir karakteriyle birlikte bilinmesi gereken diğer bir önemli husus, makamın seslerinden meydana gelen çeşnilerdir (Karadeniz, 1983, s. 64).

Makamı oluşturan unsurlar.

“Makamların meydana gelmesinde önemli rol oynayan, makamların genel hatlarını gösteren, işleniş şekli, güzergâhı gibi deyim yerindeyse kimliğini tespit eden çeşitli kıstaslar vardır. Bir makamın oluşumunu ve diğer makamlarla arasındaki farkların görülmesini kolaylaştıran bu kıstasların başında makam içinde ele alınan perde ve ses alanlarının kullanılış şekli gelmektedir. Makamların kullanımında sıklıkla görülen “durak, tiz durak ve güçlü perdesi” gibi kavramlar Hüseyin Saadettin Arel ile Rauf Yekta Bey sayesinde mûsikîmize

kazandırılmıştır. Bu perdeleri adlandırmak için kullanılan bu ifadeler Türk Mûsikîsi makamlarında önceden beri var olmaktadır. Fakat isimlendirilmesi 20. Yüzyıl ortalarını bulmuştur. Çeşni ve seyir gibi kavramlar ise makamın oluşumunda etkili olan diğer önemli faktörlerdir” (Kaçar, 2009, s. 57).

Makamlar seyirleri bakımından üç durumda ele alınmıştır:

- a) Çıkıcı
- b) İnici
- c) İnici – Çıkıcı

“Bazı eserlerde nadiren de olsa, o eserin makamının seyir karakterine ters düşen bir başlangıç yapıldığı da görülmektedir. Mûsikî alanındaki dehaların bazı kaideler konusunda daha müstakîl bir davranış yetkisini ellerinde tutmaları doğaldır. Bugüne kadar sayıca 500’den fazla makamın Türk Mûsikîsi’nde var olduğu bilinmektedir. Fakat bu makamlar içinde dizi bakımından aynı olmasına rağmen küçük ve önemsiz bir farklılık nedeniyle başka bir isime tabi tutulmuş makamların önemli arz ettiğini göz ardı etmemek gerekir. Bu türdeki makamların dışındakiler ise ekseriyetle yüzyılların zevk imbiğinden geçmiş, deha bestecilerimizin elinde modal bir mûsikîde mevcut olan bütün hassas özelliklere dönüşerek, tonal mûsikîlerin ulaştığı yüksek mertebeye kendi başına ulaşmıştır. Hakîkaten de evrende modal mûsikîler içerisinde Türk mûsikîsinin zarafetine ve asilliğine benzerlik gösteren başka bir modal mûsikî örneği gösterebilmek çok zordur” (Öztuna, 2000, ss. 228-229).

Makamların tasnifi.

Makamlar üç bölüme ayrılır:

- a) Basit Makamlar
- b) Bileşik Makamlar (Müreккеb)
- c) Göçürölmüş Makamlar (Şed) (Özkan, 2017, s. 116).

Klâsik Türk Mûsikîsi formları hakkında genel bilgiler.

Form kelime anlamı olarak eser biçimi anlamına gelir. Her üst seviyedeki mûsikî türünde olduğu gibi bizim mûsikîmizin içeriğinde de var olan birtakım eser formları mevcuttur. Çok geniş bir yelpazeye sahip olan Türk Mûsikîsinin, Halk Mûsikîsi alanının, ayrı şekilde incelenmesi gereken çok kapsamlı ve elzem bir araştırma konusu olmasından dolayı, burada yapmış olduğumuz incelemenin haricinde bırakmak durumundayız.

Türk Mûsikîsi’nde formlar genel olarak iki kategoriye ve devamında ise kendi içinde çeşitli türlere bölünür:

- 1) Saz Mûsikîsi (Enstrümantal Mûsikî)
- 2) Sözlü Mûsikî (Vokal Mûsikî)

Sözlü mûsikî ise kendi içinde ikiye bölünür:

I. Dinî Mûsikî

II. Dindışı (Lâ-Dinî) Mûsikî

Daha kapsamlı bir form kategorisi oluşturulursa;

1. Saz Mûsikîsi (Enstrümantal Mûsikî):

- a) Peşrev
- b) Taksim
- c) Medhâl
- d) Longa
- e) Sirto
- f) Oyun Havası
- a) Aranağme, Koda (Özkan, 2017, ss. 96-97).

Klâsik Türk Mûsikîsi’nde saz mûsikîsi formları.

“Sanatın gereklerinden olan formlar, Her sanatta ihtiyaç olduğu gibi mûsikînin de içinde var olup, ezandan düğünlere kadar hayatın her anına hitap eden birçok formu kapsamaktadır. Formlar zaman, mekân ve hitap ettiği kitleye göre zamanla dönüşerek ve değişime uğrar” (Gerçek, 2017, s. 149).

Klâsik Türk Mûsikîsi’nde saz mûsikîsi formları hakkında aşağıda başlıklar altında bilgiler verilmektedir.

Taksim.

Özalp (2000) Saz Mûsikîsi formlarından biri olan “Taksim” hakkında şu bilgileri aktarmıştır;

“Taksim adının nerden geldiği tartışmalıdır. Büyük bir kitlenin kabul gördüğü tanıma göre, belirli bir çerçeve içinde icrâ edilen bir fasıl programının belirli bölümlerinde icrâ edildiği ve akışı ikiye ayırması sebebiyle böyle bir isim kullanılmıştır. Bir icrâ esnasında yahut bir saz icrâcısının tek başına, herhangi bir makam dahilinde, çeşitli makamlara geçişler yaparak o esnada bestelenen, yani doğaçlama olan isimsiz beste türüdür. Diğer icrâcıların da ritim tutarak eşlik ettiği ölçü dahilinde yapılan taksimlerde mevcuttur. İyi taksim yapmanın ana etkenleri çok güçlü mûsikî ve modülasyon tekniğiyle ortaya

çıkılmaktadır. Günümüzde çoğu alanda olduğu gibi taksimin yapılış tekniklerinde de eski dikkat ve teknik yoktur” (s. 132).

“Herhangi bir saz veya ses tarafından bir usule bağlı kalmadan bir veya daha çok makamda icracının o andaki ilhamı ile irticali (doğaçlama) olarak yaptığı melodik seyre gezintiye verilen isimdir. Bu konuda her ne kadar doğru ifade taksim etmek ise de taksim yapmak yaygın biçimde daha çok kullanılmıştır” (Kılınçarslan ve Koç, 2020, s. 57).

“Taksim, bir sazendenin belirli bir makam seyrini gereği gibi tarif edebilme bilgisinin yanı sıra, orijinal müzik fikirleri ortaya koyabilme kabiliyetini gösteren irticali bir bestedir. Bu bakımdan, Taksim, icra edilen anda bestelendiği için (irticâî) notasız ve belirli bir usule bağlı değildir. Bu yüzden, icracının halet-i ruhiyesine göre değişebilen, ağırbaşlı ve ihtişamlı bir uslûba veya neşeli ve dinamik bir ritme sahip olabilir” (Tanrıkörur, 2003, s. 169).

Peşrev.

“Peşrev, Farsça bir kelime olup ‘önde giden’ manasına gelmektedir. Peşrevler hânelerden meydana gelir. Peşrev’de birinci hâne ve mülâzime (mülazime) bestelendiği makamın genel özelliklerini barındırır. Diğer hânelerde makam geçkileri yapılabilir. Peşrevler kesin olarak usûlle bestelendiği için farklı sazlar eşliğinde icrâ edilebilir. Kısmen küçük usûller (Düyek-Sofyan) kullanılarak bestelenmiş peşrevler de görülse bile, genel anlamda 10 zamanlı usûllerden daha büyük usûllerle bestelenirler” (Karadeniz, 2013, s. 159).

“Saz eserlerinin, her türlü mûsikî icrâsının başında, "peşrev" yerine kullanılabilen, belirli hâne ve mülâzime zorunluluğu olmayan ve genellikle peşrevlerden daha kısa, gerektiğinde usûl geçkileri de yapılabilen saz eserleridir” (Yavaşca, 2002, s. 76).

“Peşrev, Geleneksel Türk Sanat Müziğinde çeşitli makam ve şekillerde yalnız saz eserleri için bestelenmektedir. Peşrev kelimesinin anlamı “önde giden” demektir ve fasılların başında icra edilmektedir. Peşrevler, genel olarak 4 bölümden oluşmaktadır. Az sayıda 3, 4 veya 5 bölümlü olanları da vardır. Bu bölümlere hane ya da mülâzime adı verilmektedir” (Özalp, 1992, s. 5-6).

Medhâl.

Klasik Türk Mûsikîsi’nde yer alan bu form hakkında Özalp (2000) “Türk Mûsikîsi Tarihi” adlı kitabında Medhâl formu hakkında şu bilgileri aktarmaktadır;

Sözcük olarak “Giriş” anlamına gelmektedir. Batı müziğinde Uvertür ile benzerlik gösterir. Bazı bestekârlarımızca “Müşahabat-i Mûsikîye” yani “Mûsikî Sohbetleri” ismiyle de bestelenmiştir. Çok eski bir mazisi yoktur. Yüzyılımızın başından itibaren kullanılmıştır. Bu adı ilk kez telaffuz eden kişi ise Ali Rıfat Çağatay’dır. Peşrevlerde mevcut olan mülâzime ve hâne bölümleri bu formda da mevcuttur. İcrâsı da peşrevlerle

benzerlik göstermektedir. İki ya da dört hâne şeklinde bestelenen Medhâller de mevcuttur. Peşrevdeki parlaklığa sahip olmayan bu tür formlar, genellikle itibariyle Sofyan usûlüyle bestelenir. Büyük usûllerde Medhâller de görülmüştür (s. 131).

Peşrevlerin uzunluğu dikkate alınarak, fasıl başında daha kısa bir çalgısal giriş sağlamak amacıyla Ali Rifat Çağatay (1872-1935) tarafından Medhâl adı verilen bir çalgısal eser şekli oluşturulmuş olup, 2/4, 4/4, 8/8’li gibi üsullerle bestelenir. Hâne-teslim bilinci yoktur. Fasıl girişinde seslendirilmesi amacı dışında hiçbir özelliği olmayan Medhâl bir tür değildir (Akdoğan, 2003, s. 298).

Saz semâî.

“Saz semâî formunda peşrev formuna göre daha çok temli yapılar görürüz. Bu formda üç, dört, bazen beş hâneli olanları vardır. "saz semâî" formunda "mülâzime" ve "teslimler", "peşrev"lerde olduğu gibi, hânelerin sonunda ve bitişik durumda ya da ayırık olabilir. Ayırık durumda oldukları zaman, bazen birinci hâne oluşturur veya birinci, ikinci, üçüncü hânelerden sonra gelirler. Bitişik olduklarında da her hânenin sonunda yer alırlar. Eserlerde ritm orta, yürükçe, yürük, çok yürük olabilir. Bazı semâîlerde usûl "aksak semâî" iken ikinci üçüncü hânelerde de usûl değişiklikleri olabilir. Klâsik yapısı dört hâne olan "saz semâî"lerinin beş ve hatta altı hâneli olanlarını da görmekteyiz. Altı hâneli saz semâîlerini Hüseyin Sâdeddin Arel bestelemiştir” (Yavaşca, 2002, s. 64).

Kaçar (2012) Saz semaîsi formunu şu şekilde açıklamıştır;

“Peşrevden sonra önem arz eden bir diğer saz eseri formudur. İcrâ edilecek olan eserlerin, fasılların, ayınların bitişinden itibaren icrâ edilen canlı ve hareketli formlardır. Saz semaîleri bestelendikleri makama ait olan tüm özellikleri melodik yapılarında gösterirler. Hâne ve Mülâzime denilen bölümleri vardır. Dört hâne ve bir mülâzimedan oluşmaktadır. Saz semaîsinin birinci, ikinci, üçüncü hânesi ve mülâzime kısmı on zamanlı olan Aksak Semaî usûlüyle, sonuncu hâne yani dördüncü hâne ise usûl geçkisi mecburiyetinden dolayı Yürük Semaî, Semaî, Devr-i Hindî, Devr-i Turan ve Curcuna usûllerinde bestelenmektedir. Saz semaîsinde birinci hâne ve mülâzime de kullanılan makamın ana hatları eksiksiz bir şekilde yansıtılmaktadır. Her hânenin icrâsından sonra mülâzime bölümü tekrarlanır. Mülâzime bölümüne “Mülâzime” de denilmektedir. Saz semaîsinin ilk hânesinden itibaren farklı makamlara geçkiler yapılması olağandır. Özellikle eserin üçüncü hânesi adeta meyan özelliğinde olduğu gibi, tiz bölgelerde dolaşan bir seyir karakteri de kendini göstermektedir” (s. 299).

“Türk müziğinin saz eseri formlarında biri olup, hane ve teslim bölümlerinden oluşmaktadır. Bu türün en önemli unsuru ise aksak semaî yani 10/8’lik usulde bestelenmiş olmalarıdır. Bunun yanı sıra dördüncü hanede usul geçkisi yapmak adet olmuştur” (Akdoğan, 2003, s. 285).

Oyun havası.

Kaçar’a (2012) göre; Hareketli, ritmik ve seri nağmelerle donatılmış olan, dans etme ya da dinlenilmesi amacıyla bestelenmiş ve söz unsuru olmayan Anadolu ve Rumeli menşeli saz eserlerine verilen isimdir. Oyun havalarının içeriğinde mülazime bölümü olmadığı gibi 1. ve 2.hâne gibi bölümler de yer almaz. Oyun havaları başından bitimine kadar süren bir melodik seyir göstermektedir. Eser başından bitimine kadar çalınır. İstenirse son kısmında bir ara taksim yahut tempolu bir taksim yapılabilir. Tekrar başa dönülür ve hızlanarak ile eserin bitimine kadar tekrar icrâ edilir (s. 302).

“Raks’a uygun yapıda, çeşitli oyunların figürlerine uygun ritim ve ahenkte bestelenmiş Anadolu ve Rumeli kaynaklı saz eserleridir” (Yavaşca, 2002, s. 91).

Sirto.

“Türk Mûsikîsi’nde bir oyun havası formudur. Ancak son 120 yıldır kullanılmıştır. Longa gibi Nîm Sofyan usûlü ile yazılır. Yunan sirtakisinden alınmıştır, fakat Yunan Sirtoları da daima Türk Mûsikîsi makamları ile bestelenmiştir” (Öztuna, 1990, s. 305).

“Kemani Sebuhan’un Hicâzkâr Sirto’su (1828-1894), Refik Fersan’ın Nikrîz ve Sultani Yegâh Sirto’su (1893-1965) ve anonim olan Do Nikrîz Sirto, çokça bilinen sirtolar arasındadır” (Akdoğan, 2003, s. 304).

“Sirto, Yunancadaki ‘sirtaki’ sözcüğünden gelmektedir. Yunan kökenli, kadın ve erkeklerin bir arada oynaması ile ortaya çıktığı savunulan çalgısal bir oyun türüdür. 19. Yüzyıldan itibaren Türk müziğinde oyun havası olarak kabul edilmekle birlikte raks unsuru olarak icra edilmemektedir. Coşkulu, hareketli oyun havası niteliğinde saz eserleridir. Nîm sofyan ve sofyan gibi küçük usullerde bestelenirler. Bazen üç bazen dört haneli olmaktadır. İlk hane teslim olarak da kabul edilmektedir. Eser bazen üst üste iki kere çalınır. Bazen ara taksim ile iki kere çalınmaktadır” (Özalp, 2000, s. 132).

Longa.

“Genel itibariyle Nîm Sofyan usûlünde iki, üç ya da dört hâne ve mülâzimedan meydana gelen Romen oyun havası şeklinde, hareketli, canlı ve yürük bir çeşit oyun havasıdır. Mûsikîmizde fasıl sonlarında icrâ edilir” (Çakar, 2004, s. 29).

“Longa, Latince ‘lingua’ sözcüğünden gelmektedir. Türk Mûsikîsi’ne Romen Müziğinden girdiği bilinmektedir. Sirto gibi oyun havaları grubunda yer almaktadır. Oldukça hareketli, kıvrak havaları vardır. Türk Musikimize farklı kaynaklardan dahil olmuş olsa da

oynak ve kıvraklığı ile saz eseri olarak şekillenmiş, biçim kazanmıştır. Genellikle 2/4'lük nim sofyan veya 4/4'lük sofyan usul ile bestelenen longalar sirtolar gibi çalınır. Teslimleri ile birlikte dört bazen beş hanelidirler, bazı longalar teslimsiz de olabilir” (Özalp, 2000, s.132).

Aranağme.

Sözlü eserlerde, eseri ve makamını genel özelliklerini belirterek söyleyenin(solist) girişinde ve söylemesinde yardım sağlayan ve sadece çalgılarla icrâ edilen nakarata benzer saz formu denilebilir.

Öztuna (1990) Aranağme hakkında şu bilgileri aktarmıştır;

“Türk Mûsikîsi’nde sözlü eserlerin çeşitli bölümlerinde icrâ edilen saz için yazılmış partiler (“aranağme” denilmesi yanlış bir ifadedir). Beste, Semaî ve Kâr’larda saz partileri az olduğundan bu formlarda nadir olarak kullanılmıştır. Genel itibariyle Şarkı, küçük formu Türkü ve Köçekçe gibi güfteli eserlerde nakarat, zemin, meyan gibi çeşitli bölümlerini bağlayarak bir köprü görevi görür. Mısra ortalarında da sazlara özel bölümleri olabilir. Ancak asıl “aranağme” denilen bölüm, Şarkı ve Türkü formundaki eserlerin bitişinde icrâ edilen saz partileridir. Bu bölüm, eserin sonunda veya başında çalınır. İki kıtayı veya iki ayrı eseri birbirine bağlar. Aranağmesi olmayan Şarkı ve Türküler de mevcuttur. Aranağme, Şarkı formunun usûl ve üslup yapısıyla benzerlik gösterir. Hatta bazı durumlarda bestelenen şarkı içerisinden belirli bölümlerdeki motifler alınarak oluşturulduğu da görülür. Bestekârlar, şarkı için aranağmesi yapmamışlardır. Onun için belirli klişe ve gösterişli aranağmeleri, aynı usûl içerisinde olan birçok şarkı için çalınır. Şarkılar için aranağmesi yapan saz sanatkârları da vardır. Mesela Mahmud Celâleddin Paşa, şarkılarının aranağmelerini Vasikali’ye yaptırmıştır. Mustafa Çavuş’un pek çok şarkısının aranağmesi de Dr. Suphi Ezgi’ye aittir. Nevres Bey de pek çok aranağmesi yapmakla tanınmıştır. Aranağme’ ye “koda” denmesi yanlıştır” (s. 320).

Mandıra.

Akdoğu (2003) Saz Mûsikîsi formlarından biri olan Mandıra hakkında şu bilgileri aktarmıştır;

“Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi’nde Devri Turan ismiyle bilinmekte olan ve bu usûlün 7/16’lık bir türevi olan Mandıra adı verilen çalgısal bir türüdür. Yani, türü belirleyen temel faktör, 7/16’lık ölçü içinde 2+2+3 bileşimli ikânın kullanılmış olmasıdır” (ss. 335- 337).

Zeybek.

“Batı Anadolu yöresine özgü bir halkoyun türüdür. Topluluklar şeklinde oynanması ile birlikte bir kişi tarafından da icrâ edilebilir. Zeybek oyunlarının sergilenişinde oyuncular, daire veya yarım daire şeklinde konum alırlar. Bu yörenin yiğitlerine “Efe” veya “Kızan” adı verilir. Zeybek oyunlarında, oyuncular arasında herhangi bir temas etme durumu yoktur. Zeybek Oyunları, 9 zamanlı usûllerin 9/2, 9/4 ya da 9/8’lik çeşitleriyle oynanır ve genel olarak bağlama refakati görülür. Bu oyunlar genellikle 3+2+2+2 veya 2+2+2+3 şeklindedir. Çobanlara mahsus

zeybek ise kaval refakati ile yapılır. Sahil kesimlerinde oynanan zeybekler canlı ve kıvrak bir yapıya sahiptir. Öte yandan yüksek kesimlerdeki “ova zeybekleri” adı verilen zeybekler ise, daha yavaş ve tekdüzedir” (Yücel, 2011, s. 6).

“Zeybek sözcüğünün kökeni hakkında çok fazla görüş ve araştırma mevcuttur. Onur Akdoğu’ya göre; “Zeybek kelimesinin kökeninin saybek kelimesi olduğunu söyleyebiliriz. Saybek kelimesinin anlamı koruyucu, güçlü, güçlü koruyucudur. Geçen yüzyıllar içinde kelime önce saybak, sonra da batı Anadolu’da sabah’a zabah, sobaya zoba denmesi gibi kelime zaybak’a dönüşmüştür. 19.yy’dan itibaren de İstanbul dilinin nezaketi içinde zeybak son yüzyıllarda da zeybek şeklini almıştır” (Akdoğu, 2004, s. 25).

Çiftetelli.

Öztuna (1990) Saz Mûsikîsi formlarından biri olan Çiftetelli hakkında şu bilgileri aktarmıştır;

“İstanbul’a mahsus ve oradan yayılan bir rakstır. Düyek Sabâünü dem tutan bir tezeneli saz eşliğinde bir yaylı veya üflemeli saz taksimi ile icrâ edilmektedir. Çiftetelli oyun havası olarak bestelenmiş parçalar da vardır. Çok ağır başlar. Gittikçe hızlanır. Dügün ve eğlencelerde oynanır. Koreografik karakterde değildir. Yayın iki tele birden sürtülerek çalınmasından dolayı çiftetelli adı ile anılmaktadır” (s. 203).

“Eski İstanbul’un mesire yerlerinde, düğünlerde, raks amaçlı icra edilen bir formdur. Sözlü ve sözsüz olanları vardır. Düyek usulünde bestelenmektedir. Kuşdili, Sandal ve Bahriye çiftetellileri en çok bilinenlerdir. Tekrarlayan motif ve cümleler olmasına rağmen melodik yapıları zengindir” (Yahya, 2009, s. 305)

Şükrü Tutar’ın hayatı

“1907 yılında Edremit’te dünyaya geldi. Babası, Hasan adında bir işçidir. Ailesi içinde mûsikîyle uğraşan hiç kimse olmadığı halde mûsikî yeteneği pek küçük yaşlarındayken ortaya çıktı. İlkokul çağındaki Şükrü, eline geçen bir teneke düdük ile şarkılar, türküler çalmaya başladı, 1. Dünya Savaşı yıllarında Edremit’e gelen bir bando takımında klârnet çalan bir asker gördükten sonra klârnete heves etti. On üç yaşındayken temin ettiği klârnetle mûsikîye başladı. Ancak, o yıllarda babası ile üç amcası da askere alınmıştı. Genç Şükrü, ailesinin bütün geçim yükünü üstlenmek zorunda kalınca mûsikî dışında farklı işlerle de meşgul oldu. 1921’de ailesiyle birlikte Edremit’ten İzmir’e taşındı. İzmir Mûsikî Cemiyeti’ne girdi; ilk ciddi mûsikî bilgilerini bu cemiyette öğrendi. İki yıl sonra İstanbul’a geldi; Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’ne girdi, iki yıl bu cemiyetin çalışmalarına katıldı. İstanbul’da besteci Muallim Kazım Bey’le tanıştı. Kendisinden makam, usûl, nazariyat dersleri alarak genel mûsikî bilgisini artırdı. Ama hiç kimseden klârnet dersi almadan sazında kendi kendini yetiştirdi. Nota bilgisini de kendi

abalarıyla geliştirdi. Kazım Uz'un vesilesiyle mehter takımına girdi. Uzun yıllar İstanbul ve Ankara radyolarında, saz salonlarında, gazinolarda klârnet çaldı, plaklar doldurdu. 15 Temmuz 1962'de Cumhuriyet Gazinosu'nda Zeki Mûren'e eşlik ederken geçirdiği bir kalp krizi sonucu sahnede hayatını kaybetti" (Aydemir, 2010, s. 11).

şükrü Tunar ve klârnet.

"Klârnetin kelime anlamı, Latince "aydınlık" demek olan "clarus" sözcüğünden gelmektedir. 1800'lü yıllarının içerisinde çoğu orkestra klârnet kullanmaya başlamış ve oda mûsikinde ise klârnetin önemli yerini Mozart güçlendirmişti. Solo bir enstrüman olarak kullanılması 1800'lü yıllara kadar devam etmiş, 1800 ve 1840 yılları arasında konertoların gelişim dönemi olmuştur. 1812 yılında İvan Müller Paris Konservatuarı'na yeni tasarladığı klârnetini sundu. Müller'in tasarlayıp geliştirdiği bu klârnet 13 tuřa sahip olup Denner'den sonra o zamana kadar yapılmış en geliştirilmiş klârnet idi. Klârnetin gelişimindeki son yenilikçi ise Hyacinthe Klosé'dir. 1839 yılında Klosé, Boehm sistemini bulmuştur. 19'uncu ve 20'nci Yüzyıllarda klârnet, senfoni orkestraları ile bandolarda yoğun bir kullanım alanı bulduğu gibi çalgının hem solo hem de oda mûsikî repertuarı gelişmiştir" (Önder, 2005, s. 5).

"Klârnet, Chalumeau (şalümo) isimli ilkel biçimli, tek oktav alanına sahip bir çalgı iken Alman algı yapımcısı Johann Christoph Denner tarafından 1690 yılında geliştirilerek iki oktav içinde yarım seslerle alınabilen geniş ses alanına sahip bir çalgı haline getirilmiştir" (Mimaroglu, 1999, s. 205).

"Klârnet ilk kez 1800'lü yılların sonuna doğru Türk Mûsikî icrâsında kullanılmıştır. Mızıkâ-i Hümayûn 'da icrâ edilen klârnetin, zamanla farklı alanlarda da icrâsı gerçekleşmiştir. Klârnetin ilk kez Türk Mûsikinde icrâ edilmesi "Klârnet İbrahim Efendi" tarafından gerçekleştirilmiştir" (Özalp, 1998, Akt., ağrı, 2006).

"şükrü Tunar, Türk Mûsikîsi'nde klârnet denilince akla ilk gelen icrâcıdır. Çok sağlam, güçlü bir tekniğe sahiptir. Tekniği de üslubu da tamamıyla kendine hastır. Klârnetten son derece parlak, bir anda kulağı okşayan, çok güzel sesler çıkarırdı. Perde baskıları mükemmeldi. Sazının da gerektirdiği gibi, Tunar ritim duygusu çok yüksek bir sanatçıydı. Gelişmiş tekniği ve mûsikî seviyesiyle her zaman aranan bir icrâcıydı. Mûsikî tarzıyla fasıllardaki, taksimlerdeki, oyun havalarındaki ve soliste eşlik ederken ki üslubu, tavrı, süslemeleri birbirinden farklıydı. Bilhassa zeybek, çiftetelli, sirto, longa, karşılama gibi oyun havalarındaki evikliği ulaşılmaz bir seviyedeydi. Taksimleri de çok güzeldir. Türk Mûsikîsi'nde saksafonu da çok güzel çalardı. Hiç şüphesiz, şükrü Tunar, benzersiz klârnetiyle mûsikîde silinmez bir iz bırakmış, unutulmaz bir klârnet üstadıdır. Tunar bestekârlıkla da uğraşmıştır. Bazı şarkıları piyasada sık sık

okunmuştur. Kürdîlihîcâzkâr "Gözü ceylan gözüdür, bakışı mestanedir", Hüzûâm "Ay öperken suların göğsünü, sahilde yıkan", Hüseyîn "Geçti sevdalarla ömrüm ihtiyar oldum bugün" güfteli şarkıları güzel eserlerdir. Ancak, onu mûsikîde unutulmaz kılan yanı klârnet icrâsıdır" (Kalaycıoğlu, 1976, s. 127).

"TRT Müzik Yayınları Şefi Mesud Cemil Bey, Türk Mûsikîsi sazlarının arasına klârneti eklemiş ve radyo programlarına dahil edilmesini istemiştir. Bunun sebebi ise Mesut Cemil Bey'in Şükrü Tunar'ın klârnet icrâsına olan hayranlığıdır" (Aydemir 2010, s. 20).

"Şükrü Tunar, TRT Radyosundaki mükemmel denilebilecek klârnet icrâsı ile kısa zamanda bir üslubun oturmasına yol açmış ve klârnette ekol bir isim olmuştur. Şükrü Tunar'ın radyo programlarındaki klârnet icrâsı, tüm saz sanatkârlarının gönlünde taht kurmuştur. Sanatkâr özellikle programın içeriğine uygun klârnet icrâsıyla beğeni kazanmıştır. Türk Mûsikîsi'nin icrâ edildiği geleneksel çalgılarla klârnet yorumunu en güzel şekilde sergilemiş olup, radyoda klârnet üslubunun oturmasını sağlamıştır" (Kalaycıoğlu, 1976, Akt., Çağrı, 2006).

"Şükrü Tunar, klârnet icrâcıları için bir ekol olmuştur. Türk Mûsikîsi'nde klârnetin doğru icrâsını ortaya koyan bir sanatçıdır. Klârnet icrâcılarının ve bu sazı öğrenmek isteyenlerin Şükrü Tunar'ın üslup ve tavrını dinlemeli ve öğrenmesi lazımdır" (Aydemir 2010, s. 12).

Onur Aydemir, Prof. Erol Deran ile 05.02.2010 tarihinde yaptığı görüşmede Prof. Erol Deran, Şükrü Tunar hakkında şu ifadeleri kullanmıştır;

Deran (05.02.2010) "Klârnet denilince akla hemen piyasa çalgısı gibi bir şey gelir. Klârnetin Klasik Türk Mûsikîsi eserlerinde pek yeri yokmuş gibi gözüktür. Fakat, Şükrü Tunar denilince bu söylenenlerin geçersiz olduğu ortaya çıkar. Şükrü Tunar, Türk Mûsikîsi'nde klârnetin nasıl icrâ edileceğini fevkalâde güzel bilirdi ve klârneti son derece kaliteli ve asil bir noktada icrâ ederdi. Mesela bir düğünde bile çalsa kendi çizgisinden hiçbir şey kaybetmezdi. Makam bilgisi yüksekti, malum, bestekârdı. Taksimleri çok güzeldi. İstifleriyle, cümleleriyle, anlatımıyla çok iyi taksim yapardı. Taksim yaptığı makamın bütün özelliklerini, karakteristik melodi yapılarını gösterirdi. Onun için, Şükrü Tunar'ın klârnet dünyasında apayrı bir yeri vardır. Oyun havası çalarken bile, oyun havasının özelliği olan o dinamizmi, o neşeyi fevkalâde güzel bilirdi ve uygulardı. Ben, onunla çaldığım zamanlar sanki yanımda bir viyolonsel çalıyormuş gibi hissederdim. Şükrü Tunar'ın klârnette çıkardığı ton çok güzeldi. Çıkarılan ton klârnet için çok önemlidir. Şükrü Tunar'dan sonra da çok iyi klârnet icrâ eden kişilerin çıktığını biliyorum. Fakat kimseyi Şükrü Tunar ile mukayese yapamazsınız. Sadece klasik korolarda değil, daha öncede söylediğim gibi, bir düğünde bile çalsa o todi nağmelerini hiç kullanmazdı. O, klârneti basitleşmeden, kalitesi yüksek bir şekilde icrâ ederdi. Bende bir klasik koro kursam klârneti o koroya dahil etmezdim. Klârnet zaten batı mûsikî enstrümanıdır. Şükrü Tunar gibi klârneti Türk Mûsikîsine yakıştıran birisi olursa o zaman olabilir. Şükrü Tunar başka bir şeydi" (Aydemir 2010, s. 71).

Onur Aydemir, Dr. Alâeddin Yavaşça ile 23.11.2010 tarihinde yaptığı görüşmede Dr. Alâeddin Yavaşça, Şükrü Tunar hakkında şu ifadeleri kullanmıştır;

“Şükrü Tunar klârnet konusunda kimseden feyz almamıştır. Şükrü Tunar, Şükrü Tunar’dan feyz almıştır. Bu bir yaratılış meselesidir. Şükrü Tunar’ın ruhsal yapısı daima ayrılık taşımıştır. Şükrü Tunar, hissiyatı önde olan bir adamdı. Sadece taksimlerinde değil yapısı da öyleydi. Taksimlerinde çok başka bir duygu taşırdı. Konuya gönülden bağlıydı ve çok büyük bir ustaydı. Taksimlerindeki makam geçişlerini son derece ustaca ve yakıştırarak yapardı. Taksimlerinin genelinde çok büyük bir duygu yoğunluğu vardı. Hatta ben çok dikkat ederdim, Şükrü Tunar, taksim yaptığı zaman rengi değişirdi. Beyaz-esmer olurdu. Demek ki taksim yaparken öyle bir hissiyat içine giriyordu ki, o hissiyat onun yapısını da değiştiriyordu. Şükrü Tunar çok farklı bir sanatkârdı. Bu, Şükrü Tunar hissiyatı, yalnızca klârnetini icrâ ederken değil yaptığı eserlerde de görülürdü. Yaptığı eserlerin hepsi müessir ve insanı düşündüren eserlerdi. Şükrü’nün çok büyük bir kültürü yoktu ama Yaradan da ders almıştı. Ben öyle görüyordum. Çünkü böyle bir klârnet üfleyebilmek, böyle taksimler yapabilmek ve böylesine güzel refakat icrâları yapabilmek için, bir insanın kültüründe zenginlik olması gerekirdi. Şükrü, anadan doğma sanatçıdır. Bunu, kendisiyle bizzat çok vakit geçirdiğim için rahatlıkla söyleyebilirim. Şükrü Tunar’ın yaratılışı buydu. Hiç kimseden ders almamıştı. Mesud Cemil Bey’in Türk Mûsikîsi’nde klârnete alerjisi vardı. Yalnız bir tane klârnete alerjisi yoktu. İşte bu kişide Şükrü Tunar’dı. Şükrü, klârnetin Türk Mûsikîsi’nde kullanılmasına sebep olan en önemli sanatçıdır. Klârnet, sesleri ve perdeleri itibariyle Türk Mûsikîsi’ne uygulanması zor bir sazdır. Çalan kişinin çok usta icrâcı olması gerekir. Mesud Cemil Bey mûsikî konusunda çok titiz bir insandı. Ancak Şükrü Tunar, üslubuyla ve refakatiyle kendini kabul ettirmişti. O ayrı bir sanatçıydı. Evet, Şükrü Tunar, klârnette benim istediğim sesleri çıkarıyordu. Bu tip insanlar ayrı yaratılmış insanlardır. Şükrü Tunar, çok değerli bir klârnet sanatçısıydı” (Aydemir 2010, s. 72).

Şükrü Tunar’ın kadim dostu olan değerli sanatkâr Hakkı Derman’ın onun hakkındaki düşünceleri;

“Kendisini tanıyalı 30 yıl olmuştur. Büyük bir yetenek olduğuna ilk tanıdığım zamandan beri anlamıştım. Zaman bizleri haklı çıkardı. Şükrü Tunar’dan önce tanıdığım iki klârnet icrâcısı daha vardı. Bunlar meşhur klârnet Şeref ve Ramazan Efendi idi. Bu isimlerde kıymetli sanatkârlardandı, ancak Şükrü’nün yerinin kolay kolay doldurulamayacağına şu an bile tekrardan inanıyorum. Onunla olan dostluğumuz, birçok hatıra da sebebiyet verdi. Tertemiz ahlakıyla içimde sızısı dinmeyecek ağır bir emareye sebebiyet vermiştir. Şükrü’yü daima yâd ederim” (Türk Mûsikîsi Bestekârlar Külliyyatı, Sayı:26, s. 126)

Şükrü Tunar’ın saz formundaki eserlerinde kullandığı makamlar.

Şükrü Tunar’ın saz formunda toplamda (8) adet eseri bulunmaktadır. Bu eserlerin Hüseyinî, Acem Aşîrân, Râst, Hicâz, Hicâzkâr, Uşşâk ve Sabâ makamında bestelendiği tespit edilmiştir. İlgili makamların tanımları aşağıda gösterilmiştir.

Hicâzkâr makamı.

“Makamın karar sesi Râst perdesidir. İnici bir makamdır. Zirgûleli Hicâz dizisinin Râst perdesine göçürülmüş şeklidir. Gerdâniye perdesinde Hicâz dörtlüsünün ilavesiyle oluşmuştur. Makamın güçlü perdesi Gerdâniye perdesidir. Yedeni Irâk perdesidir. Tiz bölgeden seyre başlanarak gerekli asma kalıplar da gösterilerek Râst perdesinde tam karar yapılır. Si için koma bemolü, mi ve la için bakiye bemolü, fa için bakiye diyezi donanımda gösterilir. Türk

Mûsikîsi'ndeki isimlendirilmesi Râst, Zîrgûle, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisâr veya Nîm Hisâr, Eviç veya Acem ve Gerdâniyedir şeklindedir” (Özkan, 2017, ss. 264-265).

“Mâhur ve gerdâniye, perdelerinden başlayarak Şehnâz ve Tiz Segâh perdelerine kadar yükseldikten sonra aynı perdelerle Nevâ perdesine kadar iner ve bu perde üzerinde şed olarak Hicâz çeşnisi ile kısa bir duruş yapar. Bundan sonra Çargâh, Segâh ve Zengûle perdeler ile Râst perdesinde karar verir” (Karadeniz, 2013, s. 91).

Şekil 1

Yerinde Hicâzkâr Makam Dizisi



(Özkan, 2017, s. 264)

Hüseyinî makamı.

“Makamın karar sesi Dügâh perdesidir. İnici – çıkıcı bir makamdır. Yerinde Hüseyinî beşlisine Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk dörtlüsü eklenerek meydana gelmiştir. Güçlüsü Hüseyinî perdesidir. Acem perdesi kullanılarak Çargâhta çargâh, Eviç perdesi kullanılarak yine Çargâhta Pençgâhlı, Segâh perdesi üzerinde Segâhlı, Ferahnâklı ya da Segâh üçlüsü kullanılarak asma kalıplar yapılabilir. Koma bemollü si, bakiye diyezli fa donanımında gösterilir. Perdelerin Türk Mûsikîsi'ndeki isimlendirilmesi: Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç veya Acem, Gerdâniye, Muhayyer şeklindedir. Yedeni Râst perdesidir. Hüseyinî perdesinden seyre başlanarak dizi içerisinde karışık bir şekilde gezinti yapıp karara dönüş yapılır. Türk Mûsikîsi'ndeki isimlendirilmesi Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç veya Acem, Gerdâniye, Muhayyer şeklindedir” (Özkan, 2017, ss. 179-181)

“Genişleme olarak Hüseyini makamı, tiz tarafta genişleme gösterir. Bu genişlemelerden ilki; Hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak dörtlüsünün Muhayyer'de bir Buselik beşlisi eklenerek Hüseyini'de Uşşak dizisi olarak uzatılmasıyla, ikincisi de karar perdesi üzerindeki Hüseyini beşlisinin tiz durak üzerine simetrik olarak göçürülmesiyle oluşur. Hüseyini makamı pest tarafta genişleme göstermez” (Değirmencioğlu, 2011, s. 74).

“Hüseyini makamı Türk müziğinin en eski makamlarındandır, en az 6,5 asırlık olduğu bilinmektedir. Halk Müziğinin en çok kullanılan makamıdır” (Öztuna, 2000, s. 157).

Şekil 2

Yerinde Hüseyinî Makamı Dizisi



(Özkan, 2017, s. 179)

Râst makamı.

“Çıkıcıdır. Dizisi IV+IV şeklindedir; yerindeki Râst beşlisinin tiz tarafına bir Râst dörtlüsü eklenmek için yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru “T K S T + T K S” ve tizden peste doğru “S K T + T S K T” düzeninde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün kesiştiği yerdeki Nevâ perdesi güçlü vazifesi taşır. Makamın ana mahâli Râst perdesidir” (Arel, 1993, s. 43).

“Si için koma bemolü ve fa için bakiye diyezi donanımına yazılır. Yegâh perdesinin üstüne Irâk perdesi kullanılarak Râst dörtlüsü ile oluşturulan genişleme makam için elzendir. Yine bu yapı Nevâ perdesi üzerinde Eviç perdesi kullanılarak Râst dörtlüsü ile esas dizide bulunur. Bu yapısal neden ile Eviç perdesi donanımda yer alır. Râst beşlisine Nevâ perdesindeki Râst dörtlüsünün eklenmesinden oluşmuştur” (Çakar, 2004, s. 394).

“Râst makamı Türk makam nazariyatının ana düzeni olup segâh ve eviç perdelerinin 15.yydan Rauf Yektâ Bey dönemine gelene kadar arızasız perde olarak kullanıldıkları bir makam olmuştur” (İrden, 2017, s. 22).

“Makûl bir Râst beşlisine, Nevâ perdesi üzerinde bir Râst dörtlüsünün ilavesiyle oluşmuştur. Durağı Râst, güçlüsü Nevâ, yedeni Irâk perdeleri olup, seyri; çıkıcıdır. Dizideki ses sayısı 8’dir. Gösterişli bir makam olarak bilinir. Çok önceki dönemlerden beri yaygın olarak kullanılmaktadır” (Aybars, 2011, s. 55).

“Râst makamı çıkıcı bir seyir karakterine sahiptir. Yerinden veya münâsip bir perdeden seyre başlayıp ilk olarak Nevâ perdesini kapsayan bölgede gezinti yapılır. Karar perdesi fazlaca tekrerrür edilerek ve bu perde üzerinde kısa kısa duruşlar yapılarak makamın kendine özel çeşnisi oluşturulup, daha sonra ana dizinin diğer perdelerinde de bir seyir yapılarak yine aynı şekilde karara dönüş yapılır. Seyri esnasında Nevâ perdesine de değinilir. Bazı mûsikî âlimleri karardan önce Irâk perdesini de göstermişler ve bu perde üzerinden Yegâh perdesine kadar gelindikten sonra tekrardan karara dönmüşlerdir. Ana dizinin çeşnisi olan Râst perdesi bütün

Bu makamı, Çargâh perdesindeki Zirgûleli Hicâz dizisinin pest tarafına Dügâh perdesindeki Uşşâk dizisinin sonundaki üç sesin ilavesiyle oluşur“ anlamında tanımlamakta mümkündür. Dügâh perdesinden tiz Çargâh perdesine kadar olan dizi (KSS Sabâ dörtlüsü – KS Uşşâk üçlüsü + (SAST + SAS) Zirgûleli Hicâz dizilerinin birleşimidir” (Çakar, 2004, ss. 415-416).

Şekil 4

Sabâ Makamı Dizileri



(Özkan, 2017, s. 369)

Şekil 5

Sabâ Makamı Dizisi



(Özkan, 2017, s. 371)

Acem Aşîrân makamı.

“Makamın karar sesi Acem Aşîrân perdesidir. Çargâh dizisinin Acem Aşîrân perdesindeki inici şeddidir” (Özkan, 2017, s. 229).

“Seyir karakteri olarak inici bir seyir karakteristiğine sahiptir. Dizi olarak incelediğimizde Acem Aşîrân makamı genel anlamda Çargâh makamının Acem Aşîrân perdesi üzerindeki şeddidir” (Akdoğan, 1993, s. 282).

“Acem makamının karar perdesi olan Dügâh perdesi yerine Acem Aşîrân perdesindeki Nigâr beşlisinin kararı olan Acem Aşîrân perdesinde Nigâr Çeşnisi ile yedenli olarak karar verir. Dr. Suphi Ezgi ve H. Sâdettin Arel ise aynı görüşte olup Acem Aşîrân makamını Çargâh makamının Acem Aşîrân perdesi üzerindeki şeddi olarak açıklamışlardır” (Kutluğ, 2000, s. 436).

Şekil 6

Acem Aşîrân Makamı Dizisi



(Özkan, 2017, s. 229)

“Acem perdesi makamın ilk mertebedeki güçlüsüdür. Bu perde üzerinde rutin olarak Çargâh çeşnili yarım karar yapılması mümkündür. İkinci mertebe güçlüsü ise yine makam için önem arz eden Çargâh perdesidir. Bu perde de Çargâh çeşnisiyle asma karar yapılır ve yarım yeden olarak da Bûselik perdesi eklenip asma karar iyice baskın hale getirilebilir. Yedeni Hüseyinî Aşîrân perdesidir. Genişleme iki şekilde yapılabilir. İlk olarak karar perdesi üzerindeki Çargâh beşlisi simetrik bir şekilde tiz duraktaki Acem perdesi üzerine göçürülerek ve yine Çargâh perdesi üzerindeki Çargâh dörtlüsünün kaba Çargâh perdesine göçürülmesiyle yapılabilir. Si için küçük mücenneb bemolü donanımına yazılır. Perdelerin Türk Mûsikîsi’ndeki isimlendirilmesi Acem Aşîrân, Râst, Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem şeklindedir” (Özkan, 2017, ss. 229-230).

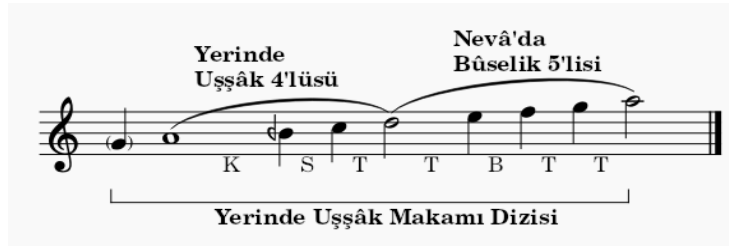
Uşşâk makamı.

“Makamın karar sesi Dügâh perdesidir. Çıkıcı bir makamdır. Yedeni Râst perdesidir. Yerinde Uşşâk dörtlüsüne Nevâ’da Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur. Güçlüsü Nevâ perdesidir. Segâh perdesinde Segâhlı ve Ferahnâklı asma kalışlar yapılabilir. Dizinin genişlemesi her zaman ana dizinin pest tarafından uygulanır. Si için koma bemolü donanımına yazılır. Perdelerin Türk Mûsikîsi’ndeki isimlendirilmesi Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye ve Muhayyerdir (Özkan, 2017, ss. 143-144).

“Uşşâk makamı çıkıcı nitelik gösterir. Makam yeden perdesi olan Râst perdesini göstererek Dügâh açar. İlk seyirlerini Dügâh perdesi etrafındaki seslerde yapıldığı görülür. Râst çeşnisiyle pestleşme durumu, makamın kuruluşunda bulunmayan bir ilave ve genişleme olarak yapılır” (Kutluğ, 2000, s. 168).

Şekil 7

Acem Aşîrân Makamı Dizisi



(Özkan, 2017, s. 143).

Hicâz Hümâyûn makamı.

“Hümâyûn makamının durağı Dügâh, güçlüsü Nevâ ve tiz durağı Muhayyer’dir. Genel olarak Nevâ perdesinden başlar. Seyri inici-çıkıcı şekilde olur. Nevâ etrafındaki seslerde Bûselik ve Hicâz dörtlüsü içinde, ilk seyirler gösterilir” (Kutluğ, 2000, s. 181).

“Makamın karar sesi Dügâh perdesidir. Çıkıcı – inici bir makamdır. Yedeni Râst perdesidir. Yerinde Hicâz dörtlüsüne Nevâ perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin ilâve edilmesiyle meydana gelmiştir. Güçlüsü Nevâ perdesidir. Si için bakiye bemolü, do için bakiye diyezi donanıma yazılır. Nevâ’da Râst’lı, Hüseyinî’de Uşşâk’lı ve çok az olmakla beraber Hüseyinî’de Hicâz’lı asma kararlar yapılır. Yerindeki Hicâz dörtlüsü, simetrik olarak tiz durak olan Muhayyer perdesine göçürülmesiyle genişleme yapılabilir. Perdelerin Türk Mûsikîsi’ndeki isimlendirilmesi Dügâh, Dik Kürdî, Nîm Hicâz, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye, Muhayyerdir” (Özkan, 2017, ss. 159-160).

Şekil 8

Hicâz Hümâyûn Makamı Dizisi



(Özkan, 2017, s. 159)

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Cumhuriyet döneminde yetişmiş klârnet icrâcılarında olan Şükrü Tunar'ın saz formundaki eserlerinin çeşitli değişkenler (makam, usûl, motif, cümle ve tartım kalıbı) açısından incelenip tahlili yapılarak sanatçının bestekârlığı ve üslubunu ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Literatür taramasında, saz formunda yapmış olduğu eserler ve klârnet sazının Türk Mûsikîsi'nde kullanılmasının önünü açan Şükrü Tunar'ın, günümüzdeki klârnet icrâcılarına, b konuda araştırma yapan araştırmacılara yol gösterme açısından önemlidir.

Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi “Şükrü Tunar'ın bestelemiş olduğu saz eseri formundaki eserlerinin çeşitli değişkenler (makam, usûl, motif, cümle ve tartım kalıbı) açısından özellikleri nelerdir?” sorusuna odaklanılmıştır.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Şükrü Tunar'ın bestelemiş olduğu Saz Semaîsi formundaki eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle ve tartım kalıbı) ne şekildedir?
2. Şükrü Tunar'ın bestelemiş olduğu Çiftetelli formundaki eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle ve tartım kalıbı) ne şekildedir?
3. Şükrü Tunar'ın bestelemiş olduğu Oyun Havası formundaki eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle ve tartım kalıbı) ne şekildedir?
4. Şükrü Tunar'ın bestelemiş olduğu Zeybek formundaki eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle ve tartım kalıbı) ne şekildedir?

Varsayımlar

- a) Araştırmada yürütülen tutumun ve seçilen metodun araştırmanın hedefine, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- b) Araştırmanın evreninin belirlenen örnekleme temsil ettiği,
- c) Araştırmayla ilgili veri toplama aygıtlarının, uygulama metotlarının ve bu metotlarla elde edilen veriler neticesinde ulaşılan sonuçların geçerli ve güvenilir olduğu,
- d) Araştırma dahilinde elde edilen bütün verilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- a) Cumhuriyet döneminde yaşamış olan Şükrü Tunar ile sınırlıdır.
- b) Cumhuriyet döneminde yaşamış olan Şükrü Tunar'ın TRT repertuarında kayıtlı 8 adet, Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Arap Çiftetellisi, Hicâz Oyun Havası, Hicâzkâr Oyun Havası, Hüseyinî Saz Semaîsi, Uşşâk Oyun Havası A, Uşşâk Oyun Havası B, Sabâ Zeybek adlı saz formundaki eserleri ile sınırlıdır.

Tanımlar

Bestekâr: “Mûsikî eseri üreten ve bu alanda muvaffak olan kişiye denir. Bir mûsikîşinasın mükemmel şekilde mûsikî bilgisine sahip olması, iyi bir bestekâr olacağı anlamına gelmez. Bestekârlık müessesesi, diğer sanat dallarında olduğu gibi doğuştan bir yetenek ile zuhur eder” (Öztuna, 1990, s. 41).

Çeşni: “Türk Mûsikîsi’nde çok büyük bir önem arz etmesinin yanı sıra makamları sergileme yetisine sahiptir. Makam yapısında mevcut olan bulunan ezgisel yapıların işlenişi ile insan zihninde oluşturduğu etkiye ve duyuş zevkine denir” (Kutluğ, 2000, s. 92).

Motif: “Mûsikîde cümleye veya melodiye hareket kazandıran fikir ve eseri oluşturan en küçük form ögesidir” (Cangal, 2011, s. 2).

Seyir: “Türk Mûsikîsi’nde belli aralık düzenine sahip olan ses dizilerinin makamsal bir kimlik oluşturabilmeleri için elzem olan, ezgisel manevralarını tertip eden kurallardır. Makam ifadesinin olmazsa olmaz unsurlarındandır ve makamı tekdüzelikten kurtaran yegâne ihtisastır” (Tanrıkorur, 2016, s. 211).

Usûl: “Birbirine denk olan veya olmayan darpların, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlarının belirli bir sistem dahilinde teşekkül eden vuruş kümelerine denir” (Özkan, 2017, s. 606).

Tartım: “Belirli bir sistem çerçevesinde art arda duyulan darpların kümesine verilen isimdir” (Saygun, 1966, s. 40).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yöntem

Bu bölümde yapılan çalışmanın hangi araştırma modelinin kullanılarak sürdürüldüğü, araştırmanın evren ve örnekleminin oluşum süreci, verilerin toplanmasında hangi veri toplama araçlarına başvurulduğu ve elde edilen verilerin hangi şekilde analiz edildiklerine yönelik metod bilgilerine yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada Şükrü Tunar'ın saz eseri formundaki eserleri çeşitli değişkenler (makam, usûl, tartım kalıbı, motif ve cümle) açısından incelenmiştir. Belirlenen 8 eserin notası 'Muscore' nota yazım programı kullanılarak tekrar yazılmıştır. Araştırma, bilimsel araştırma yöntemlerinden 'Betimsel Tarama Modeli' kullanılarak yapılmıştır.

"Bu tarama modeli, önceden olmuş veya şu anda mevcut olan bir hususu, var olduğu haliyle betimleyen bir yaklaşımdır" (Karasar, 2007, s. 77).

"Betimsel araştırmaların amacı; olayları olduğu gibi irdeleyen ve tespit edilen olayları teferruatlı bir şekilde incelemek ve bu olayların daha önceki vaka ve olan durumlarla arasındaki ilişkinin incelenerek ne olduklarının saptamaya çalışmaktır" (Karakaya, 2014, s. 59).

Evren-Örneklem

Araştırmada bahsi geçen Şükrü Tunar'ın saz eseri formundaki bütün eserlerini ulaşıldığından örneklemini olmayıp, TRT Repertuvarında kayıtlı toplamda 8 adet, Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Arap Çiftetellisi, Hicâz Oyun Havası, Hicâzkâr Oyun Havası, Hüseyinî Saz Semaîsi, Uşşâk Oyun Havası A, Uşşâk Oyun Havası B, Sabâ Zeybek, adlı eserleri evrenin bütününe kapsamaktadır.

Şükrü Tunar'ın saz eseri formunda bestelediği eserlerinin TRT repertuvar numaraları, usûlü ve form çeşitleri aşağıdaki 'Tablo 1' de gösterilmektedir.

Tablo 1

Şükrü Tunar'ın Trt repertuarındaki saz formundaki eser tablosu

Eser Adı	Rep. No.	Usûl	Form
Acem Aşîrân Saz Semaîsi	S.E 0088	Aksak Semaî	Saz Semaî
Arap Çiftetellisi	S.E 2452	Aksak Semaî	Oyun Havası
Hicâz Oyun Havası	S.E 0838	Nîm Sofyan	Oyun Havası
Hicâzkâr Oyun Havası	S.E 1073	Sofyan	Oyun Havası
Hüseynî Saz Semaîsi	S.E 1299	Aksak Semaî	Saz Semaî
Uşşâk Oyun Havası A	S.E 3316	Düyek	Oyun Havası
Uşşâk Oyun Havası B	S.E 3317	Sofyan	Oyun Havası
Sabâ Zeybek	S.E 2730	Ağır Aksak	Zeybek

Verilerin Toplanması

“Araştırmanın veri toplama süreci, belgesel tarama metodu kullanılarak yapılmıştır. Bu metot mevcut olan kayıt ve belgeleri analiz ederek veri toplamasını oluşturmaktadır. Belgesel tarama metoduyla 2 farklı maksat için kullanılmaktadır. Bunlar ‘Genel Tarama’ ve ‘İçerik Çözümlemesi’ olarak adlandırılır. Genel tarama; araştırmacının irdelediği bir konu dahilinde, inceleyip idrak ettiği ve ilettiği kaynak taramasını barındırır. İçerik çözümlemesi; belirli bir kaynağın niteliklerini sayısal verilerle tespit etmek maksadıyla yapılan taramaya denir” (Cemaloğlu, 2014, s. 154).

Bu bilgiler ışığında konuyla ilgili kitap, tez vb. kaynaklar ve ilgili eser notaları taranarak içerik çözümlemeleri ve analizleri yapılmıştır.

Araştırmada verileri toplamak için literatür taraması yapılarak, konuyla ilgili olan kaynaklardan bilgi toplanmaya çalışılmıştır.

Öncelikle Şükrü Tunar'ın saz eseri formunda yazdığı eserler TRT repertuarından taranarak tespit edilmiştir. Eski el yazısı olması sebebiyle eserlerin tamamı ‘Muscore’ nota yazım programında yeniden notaya alınmıştır.

Verilerin Analizi

Çalışmanın bu aşamasında, belirlenen saz eseri formundaki 8 eserin çeşitli değişkenler (makam, usûl, motif, cümle ve tartım kalıbı) açısından analizleri şu şekilde yapılmıştır;

Makamsal analiz: Ölçü bazında üçlü, dörtlü ve beşli'lerin tekabül ettiği aralıklar hesaplanarak yapılmıştır.

Usûl analizi: Eserlerin hâneleri, mülâzime(teslim) ve kaç ölçüden oluştuğu belirlenmiş ana usûl ve varsa eser içindeki usûl değişiklikleri tespit edilmiştir.

Motif ve cümle analizi: Ölçü bazında üçlü, dörtlü ve beşliler aracılığıyla, daha sonra da asma, yarım ve tam kalış çeşnileri ile tespiti yapılmıştır.

Tartım analizi: Eser içindeki tartım sayıları belirlenip, en az ve en çok kullanılan tartımlar tablolar halinde gösterilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu bölümünde, Cumhuriyet döneminde yaşamış olan Şükrü Tunar'ın saz eseri formundaki bestelemiş olduğu toplam 8 adet saz eserinin çeşitli değişkenler (makam, usûl, tartım kalıbı, motif ve cümle yapısı) açısından incelenerek bu doğrultuda çeşitli bulgulara ulaşılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu kısmında, alt problemlerine ilişkin olarak gerçekleştirilen tahlil ve değerlendirmelerden ulaşılan bulgular ve bunlara yönelik yorumlara yer verilmiştir.

Bulgular öncelikle tespit edilen eserlerin hâneleri, mülâzime(teslim) ve kaç ölçüden oluştuğu belirlenmiş ve daha sonra her hâne anlamlı mûsikî cümleleri ve motiflerine göre makamsal durum analiz edilmiştir. Daha sonra bir tablo içerisinde eserlerin tartımsal durumları gösterilmiştir.

Buna göre; Şükrü Tunar'ın' saz eseri formundaki bestelemiş olduğu Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Hüseyinî Saz Semaîsi, Arap Çiftetellisi, Hicâz Oyun Havası, Hicâzkâr Oyun Havası, Uşşâk Oyun Havası A, Uşşâk Oyun Havası B, Sabâ Zeybek toplam 8 (sekiz) adet eseri çeşitli değişkenler (makam, usûl, tartım kalıbı, cümle ve motif) açısından incelenerek bu bağlamda yorum yapılmıştır.

Birinci alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.

Araştırmanın Birinci Alt Problemi, “Şükrü Tunar'ın Saz Semaîsi formunda bestelediği eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle, tartım kalıbı) ne şekildedir?” biçiminde oluşturulmuştur. Buna göre ilgili eserin önce notası verilmiş ve tespit edilen değişkenler notadan sonra analiz edilmiştir.

1. “ACEM AŞÎRÂN SAZ SEMAÎSİ” isimli Şükrü Tunar'a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dörtlü ve beşli'ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 9

Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar

ACEM AŞİRÂN SAZ SEMAİSİ

Şükrü Tunar

Aksak Semaî

Birinci Hane

1. 2.

6 % TESLİM

9 İkinci Hane

12 %

14 Üçüncü Hane

16

18 Dördüncü Hane

20

22 %

Şekil 9'a göre; eser 4 hâne, 1 mülâzime ve 23 ölçü ile oluşmaktadır.

Acem Aşîrân Saz Semaîsi'nin usûl analizi.

Aksak Semaî usûlünde ve 4. hâneye Sengin Semaî usûlüyle geçki yapıldığı, Acem Aşîrân makamında bestelendiği görülmektedir.

Acem Aşîrân Saz Semaisi'nin makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziyi oluşturan üçlü, dördlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Kürdî Dörtlüsü
2. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Beşlisi ve Çargâh Perdesinde Nikrîz Üçlüsü
3. Ölçü: Acem Perdesinde Çargâh Beşlisi
4. Ölçü: Acem Perdesinde Nikrîz Beşlisi
5. Ölçü: Acem Perdesinde Nikrîz Beşlisi
6. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
7. Ölçü: Çargâh Perdesinde Nikrîz Üçlüsü
8. Ölçü: Acem Aşîrân Perdesinde Acem Aşîrân Dizisi
9. Ölçü: Acem Aşîrân Perdesinde Çargâh Beşlisi
10. Ölçü: Acem Perdesinde Çargâh Beşlisi
11. Ölçü: Gerdâniye Perdesinde Bûselik Beşlisine Acem Perdesinde Çargâh Üçlüsü
12. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
13. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
14. Ölçü: Acem Perdesinde Nikrîz Üçlüsü
15. Ölçü: Kürdî Perdesinde Nikrîz Beşlisi
16. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
17. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
18. Ölçü: Dügâh Perdesinde Bûselik Beşlisi ve Nevâ Perdesinde Bûselik Dörtlüsü
19. Ölçü: Râst Perdesinde Nikrîz Beşlisi
20. Ölçü: Râst Perdesinde Mahûr Dizisi
21. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
22. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Dörtlüsü ve Nevâ Perdesinde Râst Dörtlüsü
23. Ölçü: Acem Aşîrân Perdesinde Çargâh Dörtlüsü

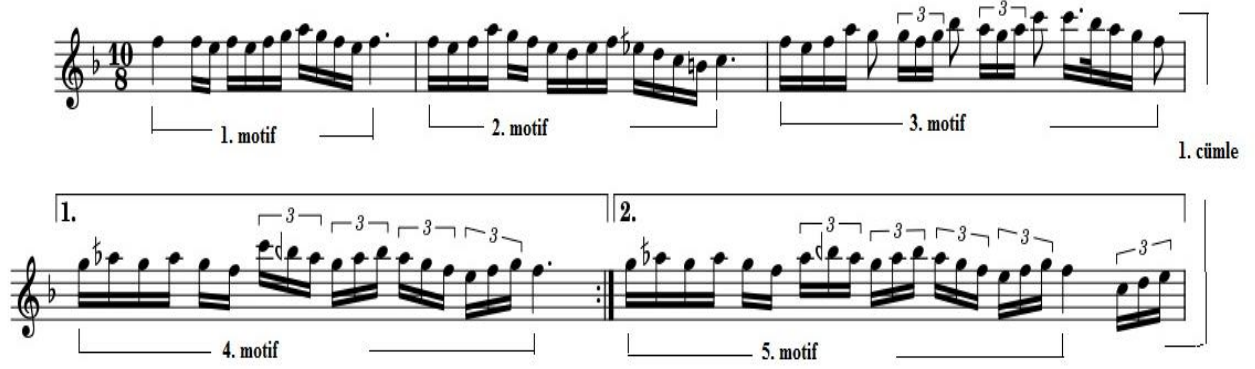
Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Acem Aşîrân makamının genel özelliklerini gösterdiği ve eser içerisindeki geçkilerin de makama uygun olduğu tespit edilmiştir.

Acem Aşîrân Saz Semaîsi'nin motif ve cümle analizi.

Eserde kullanılan makamın 3'lüsü, 4'lüsü ve 5'lisi göz önünde bulundurularak motif ve cümleler tespit edilmiştir.

Şekil 10

Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (1. Hâne) motif ve cümle analizi

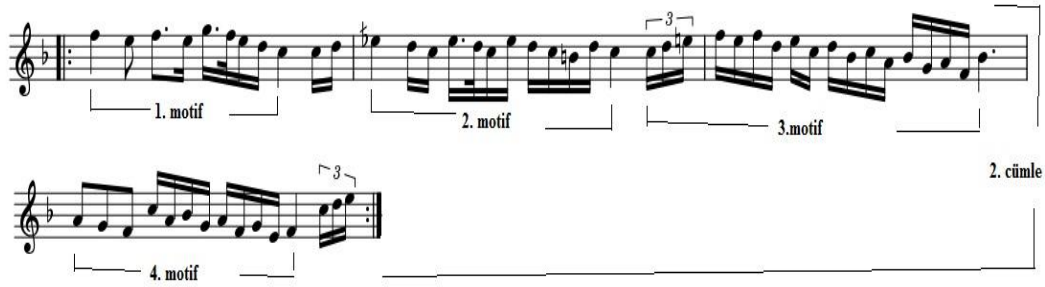


Şekil 10'a göre 1. Hâne; 1 cümle ve 5 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. motifte makamın seyre başladığı yer olan Acem perdesi üzerinde Çargâh'lı bir asma kalış, 2. motifte Nevâ'da Bûselik ve Çargâh'da Nikrîz çeşnili bir asma kalış, 3. motifte yine Acem perdesinde Çargâh beşlisi kullanılarak bir kalış yapıldığı görülmektedir.

Acem Aşîrân Saz Semaîsinin Mülâzimedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 11

Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (Mülâzime) motif ve cümle analizi



Şekil 11'e göre Mülâzime bölümü; 1 cümle ve 4 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. motifte Çargâh perdesi üzerinde Çargâhlı bir asma kalış, 2. motifte Çargâh'da Nikrîzli bir asma kalış, 4. motifte Acem Aşîrân perdesi üzerinde yine Çargâh beşlisi gösterilerek karara gelindiği görülmektedir.

Acem Aşîrân Saz Semaîsinin 2. Hanedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 12

Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (2. Hâne) motif ve cümle analizi

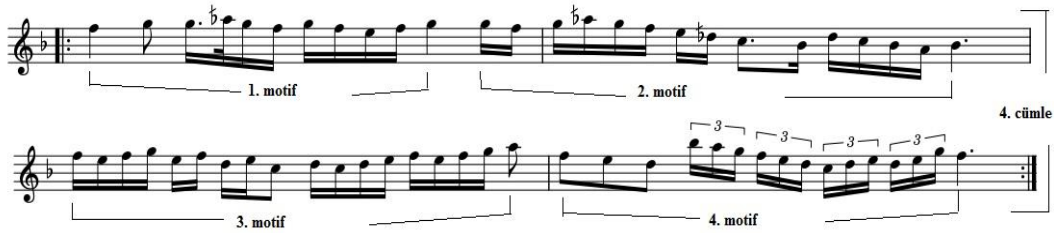


Şekil 12'ye göre 2. Hane; 1 cümle ve 3 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. motifte Acem perdesinde bir Çargâh beşlisiyle seyre başlanıp, tiz Çargâh perdesinde bir asma kalış, 2. motifte Muhayyer perdesi üzerinde Kürdî çeşnili bir asma kalış, 3. motifte Nevâ perdesinde Bûselik beşlisi ve yine Acem perdesi üzerinde Çargâhlı bir asma kalış yapılarak tiz durağa gelinmiştir.

Acem Aşîrân Saz Semaîsinin 3. Hanedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 13

Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (3. Hâne) motif ve cümle analizi

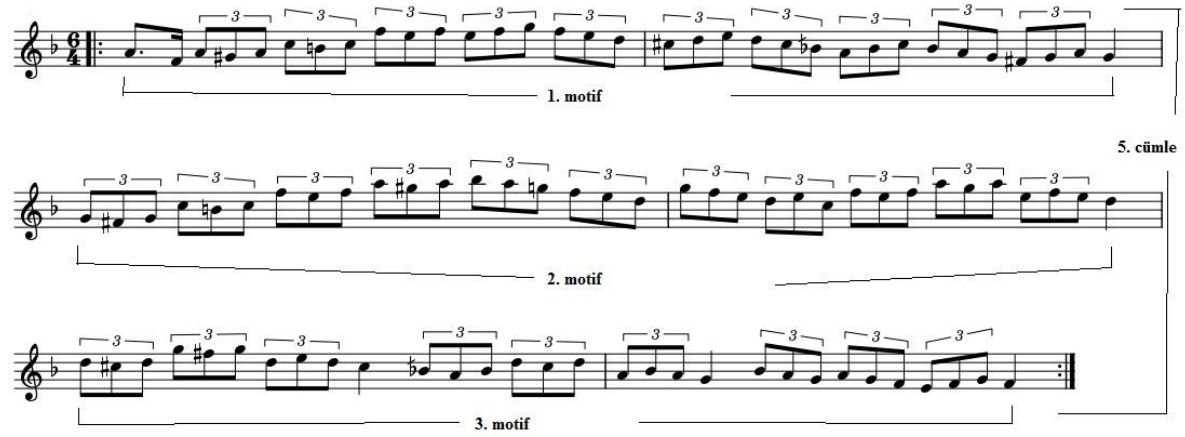


Şekil 13'e göre 3. hâne; 1 cümle ve 4 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. motifte Acem perdesi üzerinde Nikrîz üçlüsü kullanılarak bir asma kalış, 2. motifte Kürdî perdesi üzerinde Nikrîz beşlisiyle bir asma kalış, 3. motifte Çargâh'da Çargâh beşlisi kullanılarak bir asma kalış, 4. motifte yine Çargâh'da Çargâh beşlisi gösterilip, Acem perdesine bir asma kalış görülmektedir.

Acem Aşîrân Saz Semaîsinin 4. Hanedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 14

Acem Aşîrân Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (4. Hâne) motif ve cümle analizi



Şekil 14'e göre 4. Hane; 1 cümle ve 3 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. motifte Dügâh perdesinde bir Bûselik beşlisi ve Râst perdesi üzerinde de bir Nîkrîz beşlisiyle bir asma kalış, 2. motifte Dügâh perdesinde bir Mahûr dizisi oluşturulup, Çargâh'da Çargâh beşlisiyle bir asma kalış, 3. motifte Dügâh perdesine bir Hicâz dörtlüsü ve Nevâ perdesinde Râst çeşnisiyle bir asma kalış yapılarak Acem perdesinde Çargâh dörtlüsü gösterilerek tam karar yapılmıştır.

Acem Aşîrân Saz Semaîsi'nin tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2

Acem Aşîrân Saz Semaîsi'nin tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	15
	25
	12
	8
	9
	22
	4
	4
	4
	1
	30

Tablo 2'ye göre en fazla kullanılan tartım (sekizlik üçleme)  tartımdır. En az kullanılan tartım (iki onaltılık-sekizlik)  ve (noktalı onaltılık-otuzikilik, sekizlik)  tartımdır.

2. “HÜSEYNÎ SAZ SEMAÎSİ” isimli Şükrü Tunar’a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dördlü ve beşli’ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 15

Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar

HÜSEYİNİ SAZ SEMAİSİ

Aksak Semaî

Şükrü Tunar

Birinci Hane

Teslim

İkinci Hane

Üçüncü Hane

Dördüncü Hane



Şekil 15'e göre; eser toplamda 4 hane, 1 mülâzime ve 24 ölçüden oluşmaktadır.

Hüseyinî Saz Semaîsi'nin usûl analizi.

Aksak Semaî usûlünde olup 4. Hânesi Sengin Semaî usûlündedir. Hüseyinî makamında bestelenmiştir.

Hüseyinî Saz Semaîsi'nin makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziyi oluşturan üçlü, dördlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Dizisi
2. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
3. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Beşlisi
4. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Üçlüsü ve Hüseyinî Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
5. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Beşlisi
6. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Beşlisi
7. Ölçü: Dügâh Perdesinde Acemli Hüseyinî Dizisi
8. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
9. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
10. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Beşlisi
11. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Beşlisi
12. Ölçü: Çargâh Perdesinde Pençgâh Beşlisi
13. Ölçü: Muhayyer Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
14. Ölçü: Muhayyer Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
15. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Beşlisi ve Muhayyer Perdesinde Uşşâk Üçlüsü
16. Ölçü: Çargâh Perdesinde Pençgâh Beşlisi
17. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Dörtlüsü
18. Ölçü: Dügâh Perdesinde Acemli Hüseyinî Dizisi
19. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Dizisi
20. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Dizisi
21. Ölçü: Çargâh Perdesinde Nikrîz Üçlüsü
22. Ölçü: Çargâh Perdesinde Nikrîz Beşlisi
23. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Beşlisi
24. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Beşlisi

Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Hüseyinî makamının genel özelliklerini ve tiz bölgedeki genişlemelerini gösterdiği, eser içerisindeki geçkilerin de makama uygun olduğu tespit edilmiştir.

Hüseyinî makamının genel özellikleri ve tiz bölgedeki genişlemeleri gösterilmiştir. Çargâh perdesinde Nikrîz geçkileri dikkat çekmektedir.

Hüseyinî Saz Semaîsi'nin motif ve cümle analizi.

Hüseyinî Saz Semaîsinin 1. Hanedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 16

Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (1. Hâne) motif ve cümle analizi

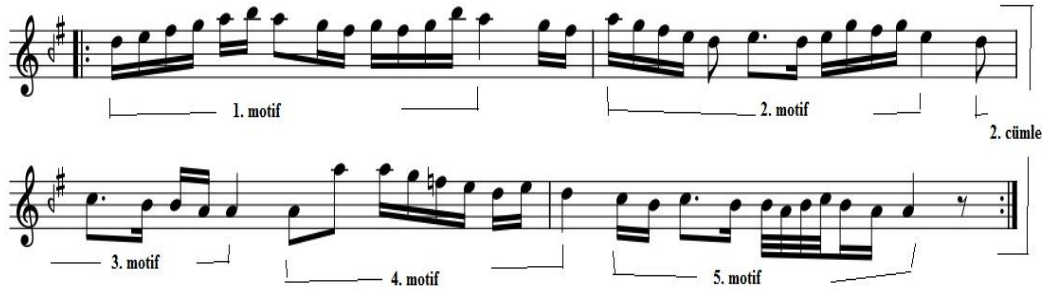


Şekil 16'ya göre 1.Hâne; 1 cümle ve 4 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. motifte makamın güçlü perdesi Hüseyinî'de Uşşâk dörtlüsüyle asma kalış, 2. motifte Hüseyinî beşlisiyle tam karar, 3. motifte Nevâ perdesi üzerinde Râst beşlisiyle asma kalış, 4. motifte Çargâh perdesi üzerinde bir pençgâh 5 beşlisiyle bir asma kalış yapıldığı görülmektedir.

Hüseyinî Saz Semaîsinin Mülâzimedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 17

Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (Mülâzime) motif ve cümle analizi



Şekil 17'ye göre Mülâzime; 1 cümle ve 5 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. ve 2. motifte Nevâ perdesi üzerinde bir Râst beşlisiyle bir asma kalış, 3. motifte yerinde Uşşâk çeşnisi gösterilerek, Nevâda Bûselikli asma kalış, 4. motifte yerinde Uşşâk dörtlüsü gösterilip tam karar yapılmıştır.

Hüseyinî Saz Semaîsinin 2. Hanedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 18

Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (2. Hâne) motif ve cümle analizi

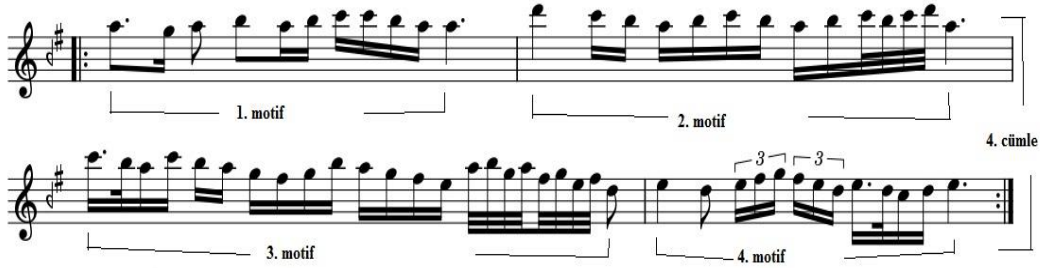


Şekil 18'e göre 2. Hâne; 1 cümle ve 4 motiften oluşmuştur. 1. Cümle; 1. motifte Çargâh perdesinde Çargâh dörtlüsü gösterilerek bir asma kalış, 2. motifte yerinde Hüseyinî beşlisi gösterilerek tam karar, 3. motifte Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsüyle asma kalış, 4. motifte Çargâh perdesinde pençgâh beşlisiyle bir asma kalış yapılmıştır.

Hüseyinî Saz Semaîsinin 3. Hanedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 19

Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (3. Hâne) motif ve cümle analizi

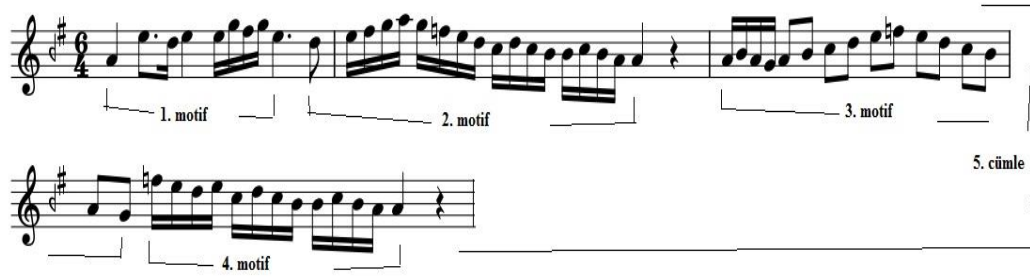


Şekil 19'a göre 3. Hâne; 1 cümle ve 4 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. ve 2. motifte tiz durak olan Muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk dörtlüsüyle asma kalış, 3. motifte Nevâda Râst Muhayyerde Uşşâk çeşnili bir asma kalış, 4. motifte Çargâh'da pençgâh beşlisi gösterilerek bir asma kalış yapılmıştır.

Hüseyinî Saz Semaîsinin 4. Hanedeki motif ve cümle yapısı tespit edilerek aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 20

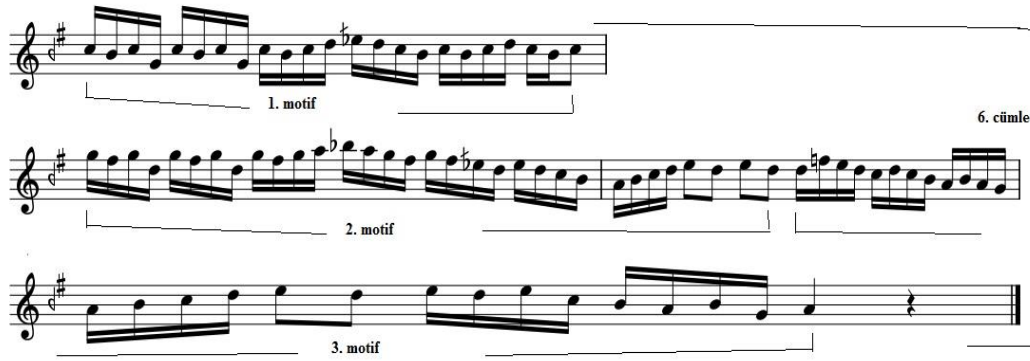
Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (4. Hâne, 1. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 20'ye göre 4. Hâne 1. cümle; 4 motiften oluşmaktadır. 1. Cümle; 1. motifte Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk üçlüsüyle bir asma kalış, 2. motifte yerinde Acemli Hüseyinî dizisiyle tam karar, 3. ve 4. motifte yine Acemli Hüseyinî çeşnisiyle bir seyir yapıldıktan sonra karara gelinmiştir.

Şekil 21

Hüseyinî Saz Semaîsi, Şükrü Tunar, (4. Hâne, 2. Cümle) motif ve cümle analizi



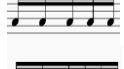
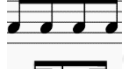
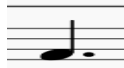
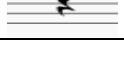
Şekil 21'e göre 4. Hane 2. cümle; 3 motiften oluşmaktadır. 1. ve 2. motifte Çargâh perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisi kullanılarak bir asma kalış, 3. motifte Acemli Hüseyinî seyri yapılarak karara gelinmiştir.

Hüseyini Saz Semaîsi'nin tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 3'te gösterilmiştir.

Tablo 3

Hüseyini Saz Semaîsi'nin tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	1
	3
	2
	1
	1
	1
	2
	21
	13
	43
	1
	3
	11
	5
	7
	6
	9
	5
	3

Tablo 3'e göre en fazla kullanılan tartım (dört onaltılık)  tartımıdır. En az kullanılan tartımlar (iki onaltılık-otuzikilik üçleme) , (noktalı iki onaltılık-otuzikilik-

noktalı iki onaltılık-otuzikilik) , (iki onaltılık-sekizlik-iki onaltılık) , (iki onaltılık-dört otuzikilik)  ve (sekiz otuzikilik)  tartımdır.

İkinci alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.

Araştırmanın İkinci Alt Problemi, “Şükrü Tunar’ın Çiftetelli formunda bestelediği eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle, tartım kalıbı) ne şekildedir?” biçiminde oluşturulmuştur. Buna göre ilgili eserin önce notası verilmiş ve tespit edilen değişkenler notadan sonra analiz edilmiştir.

1. “ARAP ÇİFTETELLİSİ” isimli Şükrü Tunar’a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dördü ve beşli’ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 22

Arap Çiftetellisi, Şükrü Tunar

ARAP ÇİFTETELLİSİ

Şükrü Tunar

Rast



Şekil 22’ye göre; eser toplam 17 ölçüden oluşmaktadır.

Arap Çiftetellisi'nin usûl analizi.

Düyek usûlünde ve Râst makamında bestelendiği görülmektedir.

Arap Çiftetellisi'nin makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziyi oluşturan üçlü, dörtlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
2. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
3. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
4. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Beşlisi
5. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
6. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
7. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
8. Ölçü: Nevâ Perdesinde Hicâz Üçlüsü
9. Ölçü: Segâh Perdesinde Segâh Üçlüsü
10. Ve 11. Ölçü: Segâh Perdesinde Hüzââm Beşlisi
12. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
13. Ölçü: Çargâh Perdesinde Nikrîz Beşlisi
14. Ölçü: Segâh Perdesinde Hüzââm Beşlisi
15. Ölçü: Çargâh Perdesinde Nikrîz Beşlisi
16. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
17. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi

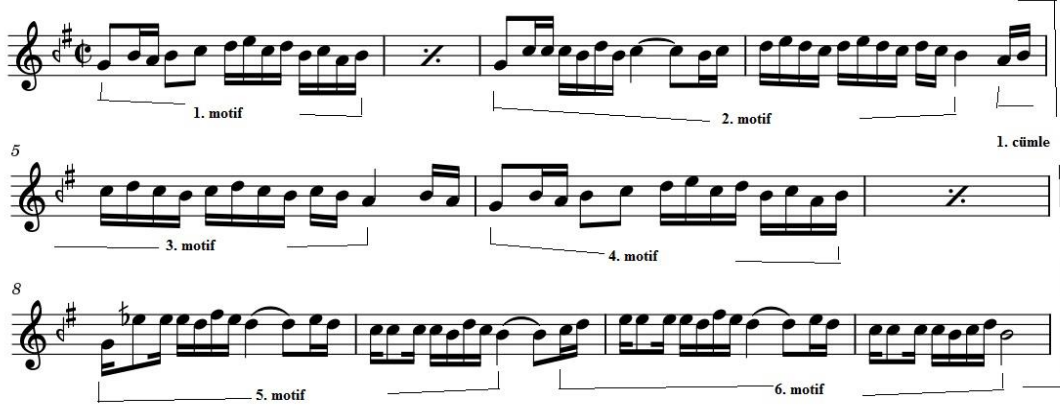
Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Rast makamının genel özelliklerini gösterdiği ve eser içerisindeki geçkilerin de makama uygun olduğu tespit edilmiştir.

Arap Çiftetellisi'nin motif ve cümle analizi.

Eserde kullanılan makamın 3'lüsü, 4'lüsü ve 5'lisi göz önünde bulundurularak motif ve cümleler tespit edilmiştir.

Şekil 23

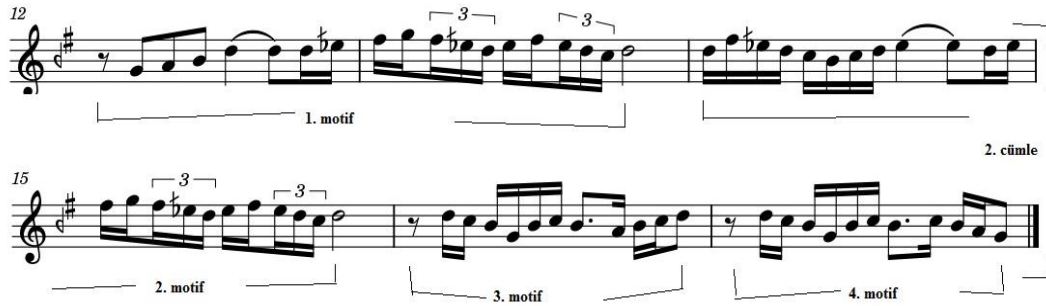
Arap Çiftetellisi, Şükrü Tunar, (1. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 23'e göre 1. Cümle;6 motiften oluşmaktadır. 1. motifte yerinde Râst çeşnisiyle bir asma kalış, 2. motifte Segâh'da Segâh üçlüsüyle asma kalış, 3. motifte Dügâh perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisi ile bir asma kalış, 4. motifte yerinde Râst çeşnili asma kalış, yerinde Râst çeşnili bir asma kalış, 5. ve 6. motifte Nevâ perdesi üzerinde Hicâzlı, Segâh'da ise Segâhlı bir asma kalış yapıldığı görülmektedir.

Şekil 24

Arap Çiftetellisi, Şükrü Tunar, (2. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 24'e göre 2.cümle; 4 motiften oluşmaktadır. 1. Motifte Râst perdesi üzerinde bir basit Sûz'nak seyriyle Nevâ perdesinde bir asma kalış, 2. Motifte Nevâ'da Hicâz dörtlüsüyle bir asma kalış, 3. Motifte karar civarında Râst çeşnili asma kalış, 4. Motifte yerinde Râst beşlisiyle tam karar yapıldığı görülmektedir.

Arap Çiftetellisi'nin tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 4'te gösterilmiştir

Tablo 4

Arap Çiftetellisi'nin tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	17
	8
	6
	2
	1
	4
	4
	9
	3
	2
	3
	2

Tablo 4'e göre en çok kullanılan tartım (dört onaltılık)  tartımdır. En az kullanılan tartım (üç sekizlik)  tartımdır.

Üçüncü alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.

Araştırmanın Üçüncü Alt Problemi, “Şükrü Tunar’ın Oyun Havası formunda bestelediği eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle, tartım kalıbı) ne şekildedir?” biçiminde oluşturulmuştur. Buna göre ilgili eserin önce notası verilmiş ve tespit edilen değişkenler notadan sonra analiz edilmiştir.

1. “HİCAZ OYUN HAVASI” isimli Şükrü Tunar’a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dördü ve beşli’ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 25

Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (Sayfa 1)

HİCAZ OYUN HAVASI

MÜZİK: ŞÜKRÜ TUNAR

NİM SOFYAN
♩ = 96

6

9

12

20

24

29

34

40

44

A TEMPO

Şekil 26

Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (Sayfa 2)

Şekil 25 ve 26'ya göre; eser toplamda 65 ölçüden oluşmaktadır.

Hicâz Oyun Havası'nın usûl analizi.

Nîm Sofyan usûlünde ve Hicâz makamında bestelendiği görülmektedir.

Hicâz Oyun Havası'nın makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziyi oluşturan üçlü, dördlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
2. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
3. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Dördlüsü
4. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Beşlisi
5. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Üçlüsü
6. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Kürdî Dördlüsü

7. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Üçlüsü
8. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Üçlüsü
9. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Dörtlüsü
10. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Dörtlüsü
11. Ölçü: Irâk Perdesinde Segâh Üçlüsü
12. Ve 13. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Dörtlüsü
14. Ve 15. Ölçü: Dügâh Perdesinde E Hicâz Dörtlüsü
16. Ölçü: Nevâ Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
17. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
18. Ölçü: Eviç Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
19. Ölçü: Gerdâniye Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
20. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
21. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
22. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Üçlüsü
23. Ölçü: Nîm Hicâz Perdesinde Segâh Üçlüsü
24. Ve 25. Ölçü: Dügâh Perdesinde Nikrîz Beşlisi
26. Ve 27. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Üçlüsü
28. Ve 29. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Üçlüsü
30. Ve 31. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Üçlüsü
32. Ve 33. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Üçlüsü
34. Ölçü: Eviç Perdesinde Segâh Üçlüsü
35. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Üçlüsü
36. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Dörtlüsü
37. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Dörtlüsü
38. Ölçü: Eviç Perdesinde Segâh Üçlüsü
39. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Üçlüsü
40. Ve 41. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Beşlisi
42. Ve 43. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Dizisi
44. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
45. Ölçü: Nevâ Perdesinde Râst Dörtlüsü
46. Ölçü: Eviç Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
47. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
48. Ölçü: Eviç Perdesinde Segâh Üçlüsü
49. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Kürdî Üçlüsü
50. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Kürdî Üçlüsü

51. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Üçlüsü
52. Ölçü: Nîm Hicâz Perdesinde Segâh Üçlüsü
53. Ölçü: Dik Kürdî Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
54. Ve 55. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Beşlisi
56. Ve 57. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Beşlisi
58. Ve 59. Ölçü: Dügâh Perdesinde Dörtlüsü
60. Ve 61. Ölçü: Dügâh Perdesinde Dörtlüsü
62. Ve 63. Ölçü: Dügâh Perdesinde Dörtlüsü
64. Ve 65. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hicâz Dörtlüsü

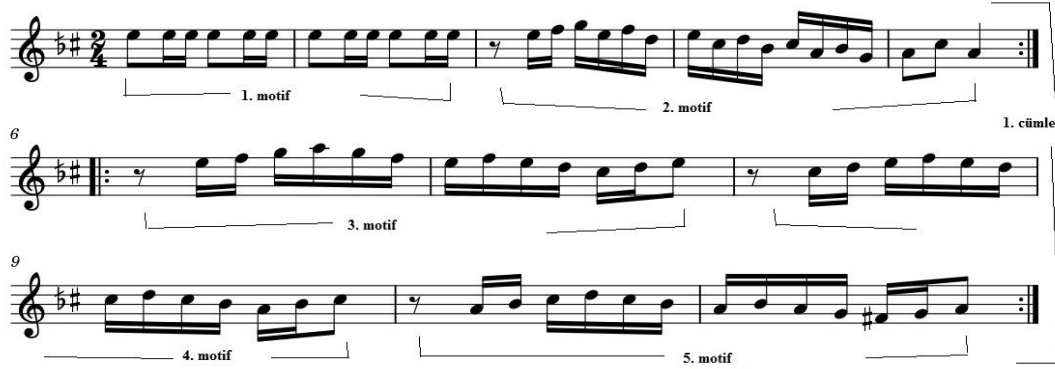
Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Hicâz makamının genel özelliklerini gösterdiği ve eser içerisindeki geçkilerin de makama uygun olduğu tespit edilmiştir.

Hicâz Oyun Havası'nın motif ve cümle analizi.

Eserde kullanılan makamın 3'lüsü, 4'lüsü ve 5'lisi göz önünde bulundurularak motif ve cümleler tespit edilmiştir.

Şekil 27

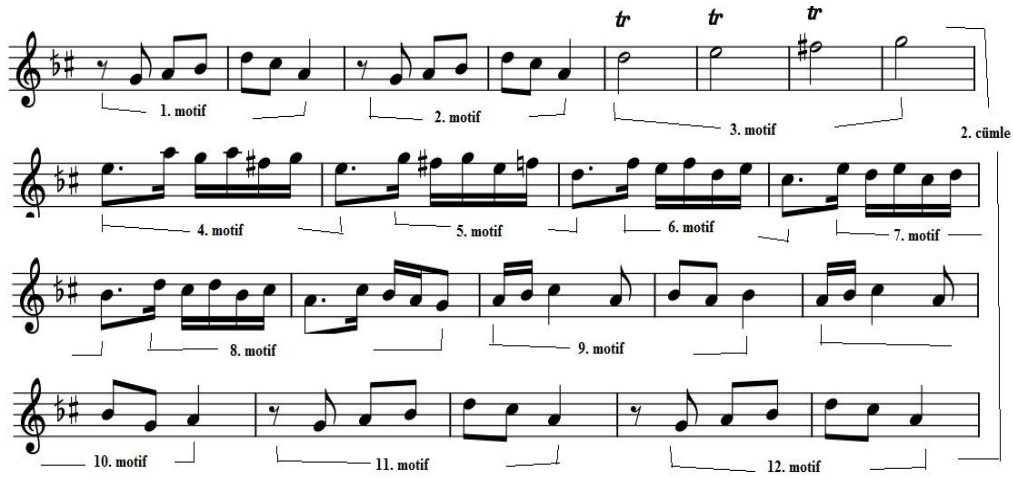
Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (1. Cümle)



Şekil 27'ye göre 1.cümle; 5 motiften oluşmaktadır. 1. motifte Hüseyinî perdesinde çeşnisiz asma kalış, 2. motifte Nevâ'da Bûselik dörtlüsü ve yerinde Hicâz beşlisi kullanılarak bir asma kalış, 3. motifte Hüseyinî perdesinde Kürdîli, Çargâh perdesinde ise Çargâhlı bir asma kalış, 4. motifte Nevâ'da Bûselik ve yerinde Hicâz dörtlüsü kullanılarak bir asma kalış, 5. motifte Irâk perdesine kısa bir iniş sonrasında yerinde tam karar yapıldığı görülmektedir.

Şekil 28

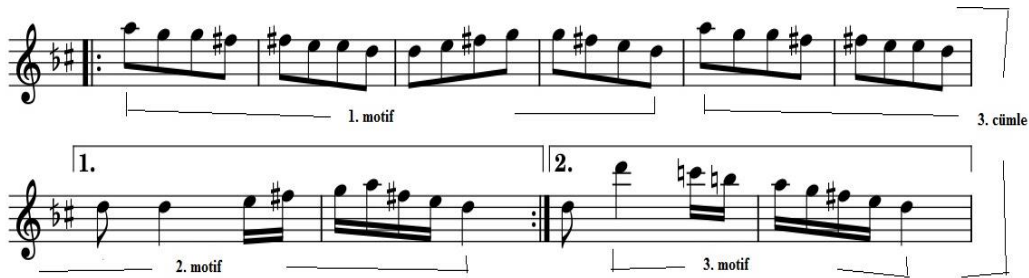
Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (2. Cümle)



Şekil 28'e göre 2. Cümle; 12 motiften oluşmaktadır. 1. ve 2. motifte yerinde Hicâz dörtlüsü kullanılarak tam karar, 3. motifte Nevâ üzerinde Râst dörtlüsüyle Gerdâniye perdesine çıkıcı bir seyir yapılarak bir asma kalış, 4. motifte Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsüyle bir asma kalış, 5. motifte Nevâ'da Bûselikli asma kalış, 6. motifte Nevâ'da Bûselik üçlüsüyle bir asma kalış, 7. motifte Çargâh'da Çargâh dörtlüsüyle bir asma kalış, 8. motifte yerinde Hicâz çeşnisi gösterilip Gerdâniyede çeşnisiz asma kalış, 9. motifte yerinde Hicâz üçlüsüyle Râst perdesinde asma kalış, 10. motifte karar civarında yeden gösterilerek çeşnisiz asma kalış, 11. ve 12. motifte yerinde Hicâz çeşnisiyle tam karar verildiği görülmektedir.

Şekil 29

Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (3. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 29'a göre 3. Cümle; 3 motiften oluşmaktadır. 1.ve 2. motifte Nevâ perdesi üzerinde Râst beşlisi kullanılarak bir asma kalış, 3. motifte Nevâ perdesi üzerinde Acemli Râst dizisi gösterilmiştir.

Şekil 30

Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (4. Cümle) motif ve cümle analizi

44 48 54

1. motif 2. motif 3. motif 4. motif 5. motif 6. motif 7. motif

4. cümle

Şekil 30'a göre 4. Cümle; 7 motiften oluşmaktadır. 1., 2., ve 3. motifte genel olarak Nevâ perdesi üzerinde Râst seyirli bir asma kalış, 4. motifte Nevâ perdesinde Kürdî üçlüsüyle bir asma kalış, 5. motifte Hicâz perdesinde Segâh üçlüsüyle bir asma kalış, 6. motifte yerinde Hicâz beşlisiyle bir asma kalış, 7. motif, yerinde Hicâz beşlisi gösterilerek tam karar yapılmıştır.

Şekil 31

Hicâz Oyun Havası, Şükrü Tunar, (5. Cümle) motif ve cümle analizi

1. motif 2. motif 3. motif 4. motif

5. cümle

Şekil 31'e göre 5. Cümle; 4 motiften oluşmaktadır. 1., 2., 3., ve 4. motifte yerinde Hicâz üçlüsü kullanılarak eserin yerinde tam karar yaptığı görülmektedir.

Hicaz Oyun Havası'nın tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 5

Hicaz Oyun Havası'nın tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	12
	25
	22
	12
	8
	4
	26
	6
	12
	4
	16

Tablo 5'e göre en fazla kullanılan tartım (iki sekizlik)  tartımdır. En az kullanılan tartımlar (sekizlik-iki onaltılık)  ve (ikilik)  tartımdır.

2. “HİCAZKAR OYUN HAVASI” isimli Şükrü Tunar’a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dördü ve beşli’ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 32

Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar

HİCAZKÂR OYUN HAVASI

SOFYAN ŞÜKRÜ TUNAR

♩ = 112

4

7

9

11

13

16

19

TAKSİMDEN SONRA

Şekil 32’ye göre eser toplamda 20 ölçüden oluşmaktadır.

Hicâzkâr Oyun Havası’nın usûl analizi.

Sofyan usûlünde ve Hicâzkâr makamında bestelendiği görülmektedir.

Hicâzkâr Oyun Havası'nın makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziyi oluşturan üçlü, dörtlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ve 2. Ölçü: Nevâ Perdesinde Hicâz Dörtlüsü
3. Ölçü: Çargâh Perdesinde Nikrîz Üçlüsü
4. Ölçü: Segâh Perdesinde Segâh Üçlüsü
5. Ölçü: Zîrgûle Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
6. Ölçü: Râst Perdesinde Hicâzkâr Dizisi
7. Ölçü: Nevâ Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü ve Yegâh Perdesinde Uşşâk Üçlüsü
8. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
9. Ölçü: Gerdâniye Perdesinde Çeşnisiz Kalış
10. Ölçü: Nevâ Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
11. Ölçü: Acem Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
12. Ölçü: Çargâh Perdesinde Müstear Beşlisi
13. Ölçü: Gerdâniye Perdesinde Çeşnisiz Kalış
14. Ölçü: Nevâ Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
15. Ölçü: Acem Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
16. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
17. Ölçü: Çargâh Perdesinde Râst Dörtlüsü
18. Ölçü: Râst Perdesinde Hicâzkâr Dizisi
19. Ölçü: Râst Perdesinde Hicâz Beşlisi
20. Ölçü: Râst Perdesinde Hicâz Dörtlüsü

Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Hicâzkâr makamının genel özelliklerini ve genel hatlarını gösterdiği, Nevâ ve Yegâh perdelerinde yapılan Uşşâk geçkisi ana hatların dışında olması münasebetiyle dikkat çekmektedir.

8.ölçü: Bu ölçüde makamın donanımındaki arıza olarak Hisâr perdesi görülse de icrâda Nîm Hisâr perdesi basılarak Çargâh perdesinde bir Bûselik Beşlisi elde edilmektedir.

10.ölçü: Bu ölçüde makamın donanımındaki arıza olarak Şehnâz perdesi ve Hisâr perdesi görülse de icrâda Şehnâz perdesi yerine Nîm Şehnâz perdesi ve yine Hisâr perdesi yerine de Nîm Hisâr perdesinin getirilmesi sonucunda Nevâ perdesinde bir Kürdî Dörtlüsü elde edilmektedir.

12.ölçü: Bu ölçüde makamın donanımındaki arıza olarak Hisâr perdesi görülse de icrâda Nîm Hisâr perdesi basılarak Çargâh perdesinde bir Bûselik Beşlisi elde edilmektedir.

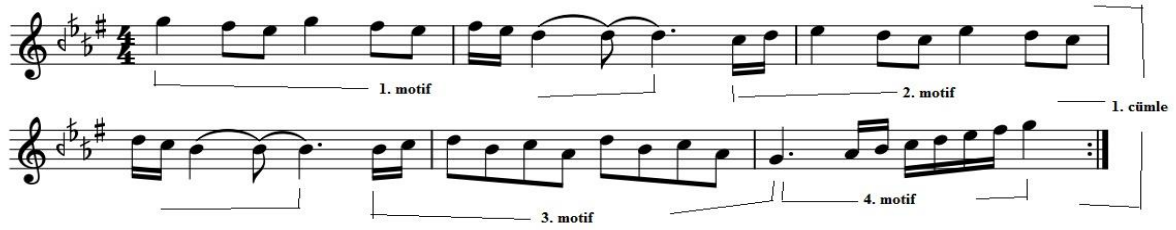
14. ölçü: Bu ölçüde makamın donanımındaki arıza olarak Şehnâz perdesi ve Hisâr perdesi görülse de icrâda Şehnâz perdesi yerine Nîm Şehnâz perdesi ve Hisâr perdesinin yerine de Nîm Hisâr perdesi getirilerek Nevâ perdesi üzerinde bir Kürdî Dörtlüsü elde edilmektedir.

Hicâzkâr Oyun Havası'nın motif ve cümle analizi.

Eserde kullanılan makamın 3'lüsü, 4'lüsü ve 5'lisi göz önünde bulundurularak motif ve cümleler tespit edilmiştir.

Şekil 33

Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (1. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 33'e göre 4 motiften oluşmaktadır. 1. ve 2. motifte Segâh perdesinde hüzzâmlı seyir gösterilerek bir asma kalış, 3. motifte makamın ikinci derece güçlüsü Nevâ perdesi gösterilerek Zîrgûle perdesinde çeşnisiz asma kalış, 4. motifte yerinde çıkıcı bir Hicâzkâr dizisi yapılarak Gerdâniye perdesinde kalınmıştır.

Şekil 34

Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (2. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 34'e göre 2 motiften oluşmaktadır. 1. motifte Nevâ ve Yegâh perdeleri üzerinde Uşşâklı bir asma kalış, 2. motifte Çargâh ve kaba Çargâh perdelerinde çeşnisiz asma kalış gösterilmiştir.

Şekil 35

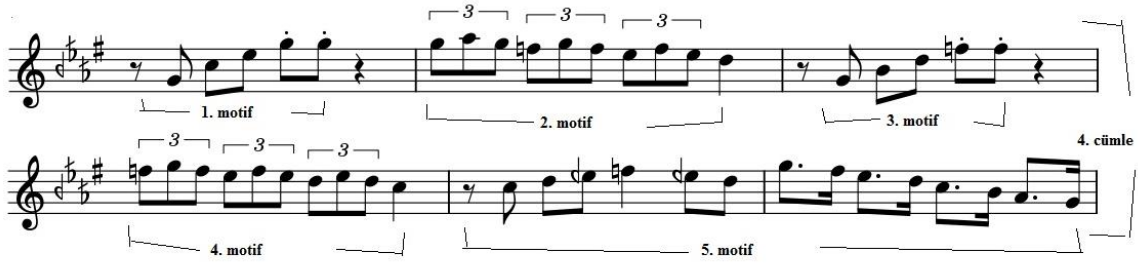
Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (3. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 35'e göre 4 motiften oluşmaktadır. 1. motifte Gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış, 2. motifte Nevâ perdesi üzerinde çeşnisiz asma kalış, 3. motifte Acem perdesi üzerinde çeşnisiz bir asma kalış, 4. motifte Çargâh perdesi müstear beşlisiyle bir asma kalış yapılmıştır.

Şekil 36

Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (4. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 36'ya göre 5 motiften oluşmaktadır. 1. motifte Gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış, 2. motifte Nevâ perdesi üzerinde çeşnisiz asma kalış, 3. motifte Acem perdesi üzerinde çeşnisiz asma kalış, 4. motifte Çargâh perdesi üzerinde müstear beşlisiyle bir asma kalış, 5. motifte Çargâh'da Râst çeşnisi kullanılıp, Gerdâniye perdesinden inici bir seyir yapılarak Râstta tam karar verilmiştir.

Şekil 37

Hicâzkâr Oyun Havası, Şükrü Tunar, (5. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 37'e göre motiften oluşmaktadır. 1. motifte Râst perdesinde Hicâz dörtlüsüyle bir asma kalış, 2. motifte Hicâzkâr makamının ana hattında olmasa da Hicâz perdesi kullanılıp yine Râst perdesinde Hicâz dörtlüsüyle tam karar yapılmıştır.

Hicâzkâr Oyun Havası'nın tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 6

Hicâzkâr Oyun Havası'nın tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	2
	4
	1
	6
	8
	12
	6
	9
	2
	4
	15
	2
	3
	1
	8
	4
	2

Tablo 6'ya göre en fazla kullanılan tartım (iki sekizlik)  tartımdır. En az kullanılan tartımlar (üç sekizlik)  ve (onaltılık sus)  tartımdır.

3. “UŞŞÂK OYUN HAVASI A” isimli Şükrü Tunar'a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dördü ve beşli'ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 38

Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar

UŞŞAK OYUN HAVASI 1

MÜZİK: ŞÜKRÜ TUNAR

DÜYEK
♩ = 192

3
6
9
13
15
17
20
22
24

SON

TEMPO-

TAKSİM VE DEVAM

Şekil 38'e göre eser toplamda 26 ölçüden oluşmaktadır.

Uşşâk Oyun Havası A'nın usûl analizi.

Düyek usûlünde ve Uşşâk makamında bestelendiği görülmektedir.

Uşşâk Oyun Havası A'nın makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziyi oluşturan üçlü, dörtlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
2. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
3. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
4. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
5. Ölçü: Segâh Perdesinde Segâh Üçlüsü
6. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Üçlüsü
7. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
8. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Üçlüsü
9. Ölçü: Segâh Perdesinde Segâh Üçlüsü
10. Ölçü: Segâh Perdesinde Segâh Üçlüsü
11. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Beşlisi
12. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
13. Ölçü: Acem Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
14. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Kürdî Dörtlüsü
15. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Dörtlüsü
16. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
17. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Üçlüsü
18. Ve 19. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dizisi
20. Ölçü: Irâk Perdesinde Segâh Üçlüsü
21. Ölçü: Irâk Perdesinde Segâh Üçlüsü
22. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
23. Ölçü: Nevâ Perdesinde Bûselik Dörtlüsü
24. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
25. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
26. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü

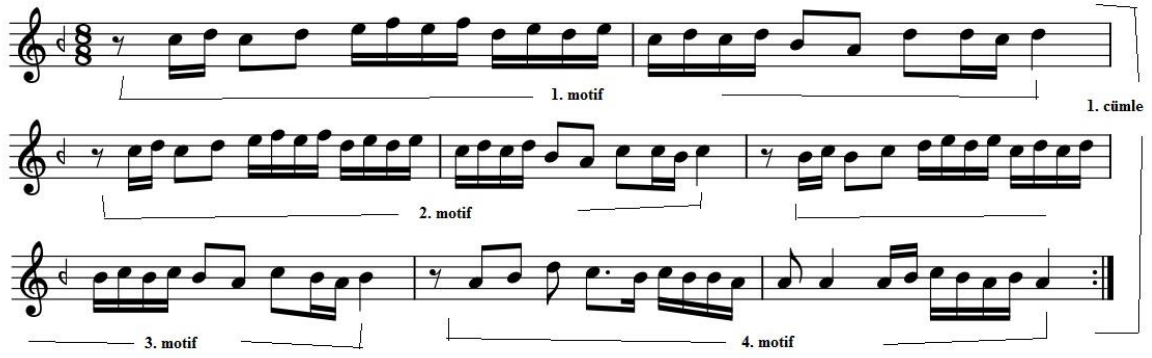
Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Uşşâk makamının genel özelliklerini gösterdiği ve eser içerisindeki geçkilerin de makama uygun olduğu tespit edilmiştir.

Uşşâk Oyun Havası A'nın motif ve cümle analizi.

Eserde kullanılan makamın 3'lüsü, 4'lüsü ve 5'lisi göz önünde bulundurularak motif ve cümleler tespit edilmiştir.

Şekil 39

Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (1. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 39'a göre 4 motiften oluşmaktadır. 1. motifte yerinde Uşşâk çeşnisi gösterilerek Nevâ perdesinde asma kalış, 2. motifte yerinde Uşşâk çeşnisiyle Çargâh perdesinde asma kalış, 3. motifte yerinde Uşşâk çeşnisiyle Segâh perdesinde asma kalış, 4. motifte yerinde Uşşâk dörtlüsü gösterilerek tam karar yapılmıştır.

Şekil 40

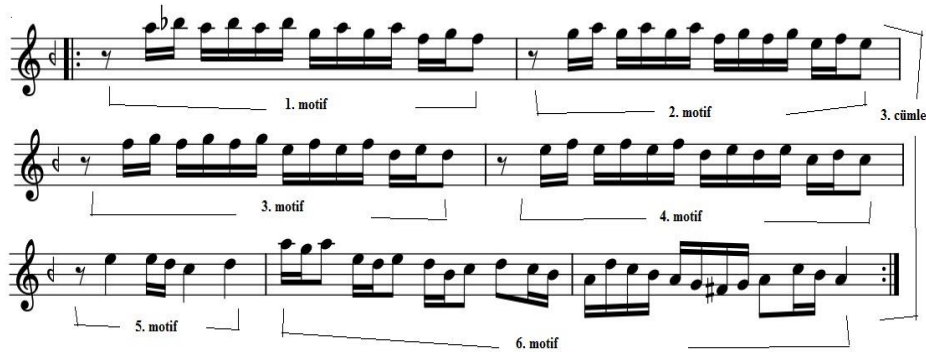
Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (2. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 40'a göre 3 motiften oluşmaktadır. 1. motifte Segâh'da Ferahnâk dörtlüsü gösterilerek Nevâ perdesinde asma kalış, motifte yerinde Uşşâk çeşnisi gösterilerek tam karar yapılmıştır.

Şekil 41

Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (3. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 41'e göre 6 motiften oluşmaktadır. 1. motifte Acem perdesinde Çargâh dörtlüsü gösterilerek Acem perdesinde asma kalış, 2. motifte Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsüyle asma kalış, 3. motifte Nevâ perdesi üzerinde Bûselik dörtlüsü gösterilerek bir asma

kalış, 4. motifte Çargâh perdesinde Çargâh dörtlüsüyle asma kalış, 5. motifte Çargâh perdesinde Çargâh üçlüsü gösterilerek Nevâda çeşnisiz asma kalış, 6. motifte (makamın ana seyrine pek uymayan tiz durak Muhayyer perdesi hızlıca gösterilerek), Segâh perdesinde Ferahnâk dörtlüsüyle bir asma kalış ve pesteki Irâk perdesine değinilerek yine yerinde Uşşâk çeşnisiyle tam karar yapılmıştır.

Şekil 42

Uşşâk Oyun Havası A, Şükrü Tunar (4. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 42'ye göre 4 motiften oluşmaktadır. 1. motifte Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsü gösterilip Hüseyinî'de asma kalış, 2. motifte Nevâ'da Bûselik beşlisiyle asma kalış, 3. motifte Çargâh'da Çargâh beşlisiyle asma kalış, 4. motifte yerinde Uşşâk çeşnisiyle Râst perdesine kadar inilip yine Râst perdesi vurgulanarak yerinde tam karar yapılmıştır.

Uşşâk Oyun Havası A'nın tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 7'de gösterilmiştir.

Tablo 7

Uşşâk Oyun Havası A'nın tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	20
	3
	10
	13
	11
	37
	5
	2
	1
	11
	2

Tablo 7'ye göre en fazla kullanılan tartım (dört onaltılık)  tartımdır. En az kullanılan tartım (noktalı sekizlik-onaltılık)  tartımdır.

4. “UŞŞÂK OYUN HAVASI B” isimli Şükrü Tunar’a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dördü ve beşli’ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 43

Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar

UŞŞAK OYUN HAVASI 2

JSUL: NİM SOFYAN

BESTE: ŞÜKRÜ TUNAR

5

9

13

18 TEMPO

22

27

Şekil 43'e göre eser toplamda 30 ölçüden oluşmaktadır.

Uşşâk Oyun Havası B'nin usûl analizi.

Nîm Sofyan usûlünde ve Uşşâk makamında bestelendiği görülmektedir.

Uşşâk Oyun Havası B'nin makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziyi oluşturan üçlü, dörtlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ölçü: Nevâ Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış

2. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
3. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
4. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Üçlüsü
5. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
6. Ve 7. Ölçü: Dügâh Perdesinde Hüseyinî Beşlisi
8. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Üçlüsü
9. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
10. Ve 11. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Beşlisi
12. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
13. Ölçü: Segâh Perdesinde Eksik Ferâhnâk Beşlisi
14. Ölçü: Irâk Perdesinde Segâh Dörtlüsü
15. Ve 16. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
17. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Üçlüsü
18. Ölçü: Dügâh Perdesinde Çeşnisiz Kalış
19. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
20. Ölçü: Dügâh Perdesinde Çeşnisiz Kalış
21. Ölçü: Râst Perdesinde Râst Beşlisi
22. Ölçü: Acem Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
23. Ölçü: Muhayyer Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
24. Ölçü: Hüseyinî Perdesinde Çeşnisiz Asma Kalış
25. Ölçü: Çargâh Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
26. Ölçü: Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
27. Ve 28. Ölçü: Hüseyinî Aşîrân Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü
29. Ölçü: Kaba Çargâh Perdesinde Çargâh Dörtlüsü
30. Ölçü: Pest Dügâh Perdesinde Uşşâk Dörtlüsü

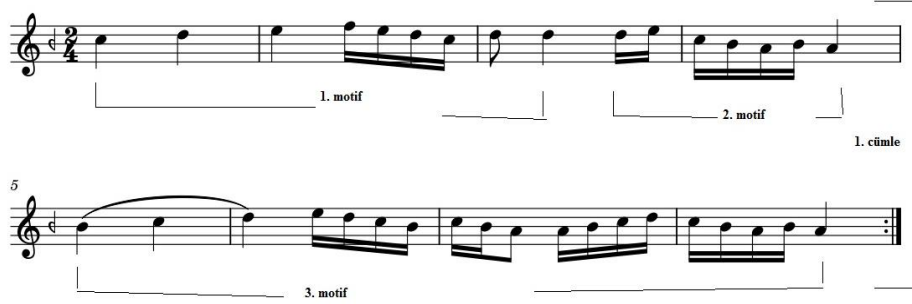
Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Uşşâk makamının genel özelliklerini gösterdiği ve eser içerisindeki geçkilerin de makama uygun olduğu tespit edilmiştir.

Uşşâk Oyun Havası B'nin motif ve cümle analizi.

Eserde kullanılan makamın 3'lüsü, 4'lüsü ve 5'lisi göz önünde bulundurularak motif ve cümleler tespit edilmiştir.

Şekil 44

Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar (1. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 44'e göre 3 motiften oluşmaktadır.; 1. Motifte Çargâh perdesinde Çargâh dörtlüsüyle asma kalış, 2. Motifte yerinde Uşşâk çeşnisiyle tam karar, 3. Motifte yerinde Uşşâk çeşnisi yapılarak karara gelinmiştir.

Şekil 45

Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar (2. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 45'e göre 2 motiften oluşmaktadır. 1. Motifte yerinde Uşşâk dörtlüsü gösterilerek Nevâ'da asma kalış, 2. Motifte Çargâh'da Çargâh çeşnisi gösterilerek yerinde Uşşâk çeşnisiyle tam karar yapılmıştır.

Şekil 46

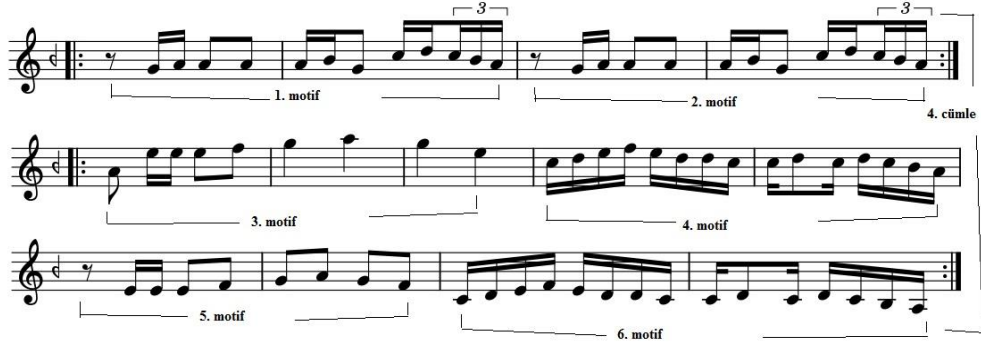
Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tunar (3. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 46'ya göre 1 motiften oluşmaktadır. 1. Motifte Nevâ'da Bûselik çeşnisi ve pesteki Irâk perdesi gösterilerek yerinde Uşşâk çeşnisiyle tam karar yapılmıştır.

Şekil 47

Uşşâk Oyun Havası B, Şükrü Tınar (4. Cümle) motif ve cümle analizi



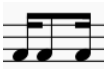
Şekil 47'ye göre 6 motiften oluşmaktadır. 1. Ve 2. Motifte, yerinde uşşâk çeşnisiyle tam karar, 3. motifte, hüseyinî perdesinde kürdî dörtlüsüyle asma kalış, 4. motifte, yerinde Uşşâk çeşnisiyle tam karar, 5. Motifte, hüseyinî aşîrân perdesinde kürdî dörtlüsüyle asma kalış, 6. Motifte, Çargâh'da Çargâh çeşnisi gösterilerek yerinde Uşşâk çeşnisiyle tam karar yapılmıştır.

Uşşâk Oyun Havası B'nin tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 8'de gösterilmiştir.

Tablo 8

Uşşâk Oyun Havası B'nin tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	2
	5
	18
	2
	16
	5
	1
	3
	9
	1
	3

Tablo 8'e göre en fazla kullanılan tartım (dörtlük)  tartımdır. En az kullanılan tartımlar (noktalı sekizlik-onaltılık)  ve (sekizlik-iki onaltılık)  tartımdır.

Dördüncü alt probleme yönelik bulgu ve yorumların incelenmesi.

Araştırmanın Dördüncü Alt Problemi, “Şükrü Tunar’ın Zeybek formunda bestelediği eserlerin çeşitli değişkenleri (makam, usûl, motif, cümle, tartım kalıbı) ne şekildedir?”

biçiminde oluşturulmuştur. Buna göre ilgili eserin önce notası verilmiş ve tespit edilen değişkenler notadan sonra analiz edilmiştir.

1. “SABA ZEYBEK” isimli Şükrü Tunar’a ait eserin notası ve çeşitli değişkenler açısından analizi

Eserin notası aşağıda verilip, üçlü, dördü ve beşli’ler dahilinde tahlili gösterilmiştir.

Şekil 48

Sabâ Zeybek, Şükrü Tunar

SABÂ ZEYBEK

USÛLÜ: Ağır Aksak MÜZİK: Şükrü TUNAR

♩ = 80

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. SON

Şekil 48’e göre eser toplamda 8 ölçüden oluşmaktadır.

Saba Zeybek'in usûl analizi.

Ağır Aksak usûlünde ve Sabâ makamında bestelendiği görülmektedir.

Saba Zeybek'in makamsal ölçü analizi.

Eserin makamsal analizi, diziye oluşturan üçlü, dörtlü ve beşli'ler dahilinde aşağıda gösterilmiştir.

1. Ölçü: Yerinde Sabâ Dizisi
2. Ölçü: Çargâh Perdesinde Zirgûleli Hicâz Beşlisi ve Yerinde Sabâ Dörtlüsü
3. Ölçü: Çargâh Perdesinde Zirgûleli Hicâz Beşlisi ve Yerinde Sabâ Dörtlüsü
4. Ölçü: Yerinde Sabâ Dörtlüsü
5. Ölçü: Yerinde Sabâ Beşlisi
6. Ölçü: Yerinde Sabâ Dörtlüsü
7. Ölçü: Yerinde Sabâ Beşlisi
8. Ölçü: Yerinde Sabâ Beşlisi

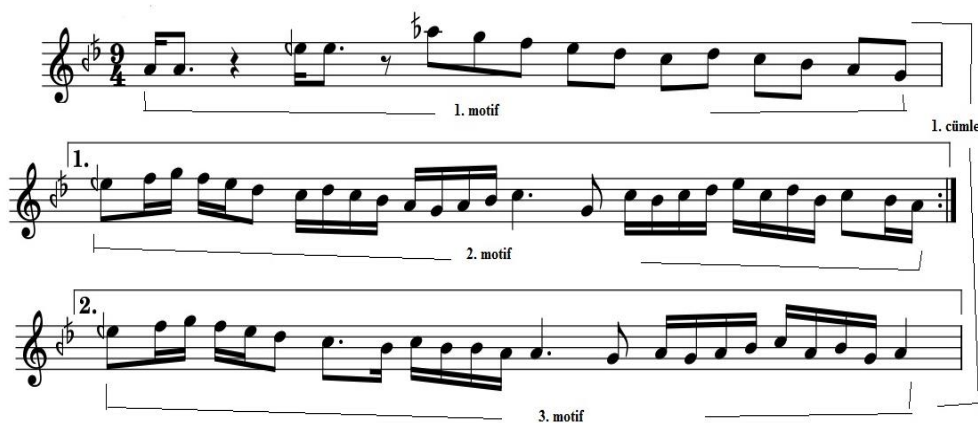
Yukarıda gösterilen analize bakıldığında, eserin Sabâ makamının genel özelliklerini gösterdiği ve eser içerisindeki geçkilerin de makama uygun olduğu tespit edilmiştir.

Saba Zeybek'in motif ve cümle analizi.

Eserde kullanılan makamın 3'lüsü, 4'lüsü ve 5'lisi göz önünde bulundurularak motif ve cümleler tespit edilmiştir.

Şekil 49

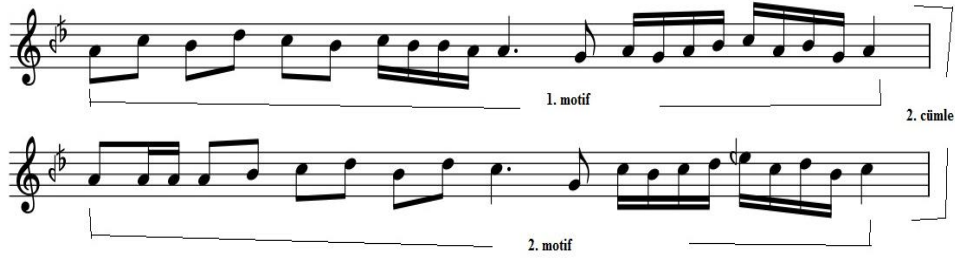
Sabâ Zeybek, Şükrü Tınar (1. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 49'a göre 3 motiften oluşmaktadır. 1. motifte yerinde Sabâ makamı dizisi gösterilerek yeden perdesinde asma kalış, 2. ve 3. motifte Çargâh perdesi üzerindeki Hicâz çeşnisi gösterilerek yerinde tam karar yapıldığı görülmektedir.

Şekil 50

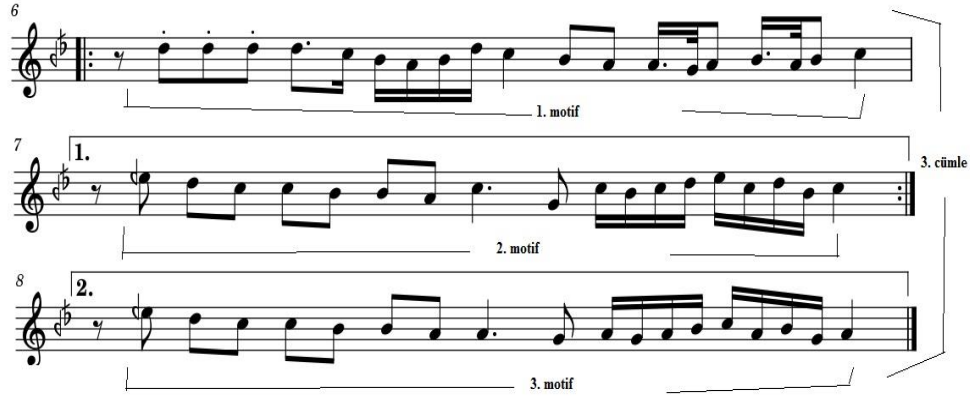
Sabâ Zeybek, Şükrü Tunar (2. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 50'ye göre 2 motiften oluşmuştur. 1. motifte yerinde Sabâ dörtlüsü gösterilip, yeden perdesi de belirtilerek tam karar, 2. motifte yerinde Sabâ beşlisi gösterilerek bir asma kalış yapılmıştır.

Şekil 51

Sabâ Zeybek, Şükrü Tunar (3. Cümle) motif ve cümle analizi



Şekil 51'e göre 3 motiften oluşmuştur. 1. motifte yerinde Sabâ dörtlüsüyle bir asma kalış, 2. motifte yerinde Sabâ beşlisiyle asma kalış, 3. motifte yine yerindeki Sabâ beşlisi kullanılıp tam karar yapılmıştır.

Saba Zeybek'in tartım analizi.

Eser içinde kullanılan tartımların adetleri sayılarak aşağıdaki tablo 9'da gösterilmiştir.

Tablo 9

Saba Zeybek'in tartım analizi

<i>Tartım</i>	<i>Adet</i>
	2
	2
	17
	4
	2
	17
	6
	8
	2
	7
	2
	4
	1

Tablo 9'a göre en fazla kullanılan tartımlar (iki sekizlik)  ve (dört onaltılık)  tartımlardır. En az kullanılan tartım (dörtlük sus)  tartımdır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuçlar ve Öneriler

Sonuçlar

“Şükrü Tunar’ın Saz Eseri Formundaki Eserlerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” adlı bu çalışmadaki bulgulardan elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir;

Birinci alt probleme dayalı sonuçlar;

1) Şükrü Tunar’ın ‘Acem Aşîrân Saz Semaîsi’ eserini incelediğimizde, Acem Aşîrân makamını yansıttığı, 4 hâne ve bir mülâzimedden oluştuğu, aksak semaî usûlüyle bestelendiği, 4. Hânede sengin semaî usûlüne geçiş yapıldığı, toplamda 5 cümle ve 19 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.

2) Şükrü Tunar’ın ‘Hüseynî Saz Semaîsi’ eserini incelediğimizde, Hüseyinî makamını yansıttığı 4 hâne ve bir mülâzimedden oluştuğu, aksak semaî usûlüyle bestelendiği, 4. Hânede sengin semaî usûlüne geçiş yapıldığı, toplamda 6 cümle ve 24 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.

İkinci alt probleme dayalı sonuçlar;

1) Şükrü Tunar’ın ‘Arap Çiftetellisi’ eserini incelediğimizde, Râst makamını yansıttığı, Düyek usûlüyle bestelendiğini, toplamda 2 cümle ve 10 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.

Üçüncü alt probleme dayalı sonuçlar;

1) Şükrü Tunar’ın ‘Hicâz Oyun Havası’ eserini incelediğimizde, Hicâz makamını yansıttığı, Nîm Sofyan usûlünde bestelendiğini, toplamda 5 cümle ve 31 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.

2) Şükrü Tunar’ın ‘Hicâzkâr Oyun Havası’ eserini incelediğimizde, Hicâzkâr makamını yansıttığı, Sofyan usûlünde bestelendiğini, toplamda 5 cümle ve 17 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.

3) Şükrü Tunar’ın ‘Uşşâk Oyun Havası a’ eserini incelediğimizde, Uşşâk makamını yansıttığı, Düyek usûlünde bestelendiği, toplamda 4 cümle ve 17 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.

4) Şükrü Tunar’ın ‘Uşşâk Oyun Havası b’ eserini incelediğimizde, Uşşâk makamını yansıttığı, Nîm Sofyan usûlünde bestelendiği, toplamda 4 cümle ve 12 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.

Dördüncü alt probleme dayalı sonuçlar;

1) Şükrü Tunar'ın 'Sabâ Zeybek' eserini incelediğimizde, Sabâ makamını yansıttığı, Ağır Aksak usûlünde bestelendiği, toplamda 3 cümle ve 8 motiften oluştuğu sonucuna varılmıştır.



Öneriler

Yukarıda elde edilen sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki önerileri getirmek mümkündür.

Çalışmada analize tabi tutulan 8 adet saz eseri formundaki eserinin makam ve usûl gibi özelliklerinin anlatımı konusunda örnek teşkil edecek eserler olmalarından dolayı müzik eğitimi verilen kurumlarda icra edilebilmesi, Şükrü Tunar'ın Acem Aşîrân makamında bestelediği “Acem Aşîrân Saz Semaîsi” adlı eserinde yapılan geçki ve asma kalışlar, makamın idrak edilmesi açısından iyi bir örnek teşkil edebileceği, eserin 4. hânesindeki üçlemelerin icrâcılar tarafından etüt niteliğinde icrâ edilmesi, Şükrü Tunar'ın Hicâz makamında bestelediği “Hicâz Oyun Havası” adlı eseri gerek tempo gerekse hızlı pasajlar içerdiğinden, icrâcılar tarafından etüt niteliğinde çalışılabileceği, analize tabi tutulan eserler saz icrâcıları tarafından icrâ edilerek Şükrü Tunar'ın duyumsal olarak klârnet icrâsındaki tavrı ve bestekârlık yönünün daha iyi kavranabileceği önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, B. (2010). *Türk din mûsikîsi dersleri*. Bilge.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk müziği'nde türler ve biçimler*. Ege Üniversitesi.
- Akdoğu, O. (2004). Bir başkaldırı öyküsü: Zeybekler: tarihi, ezgileri, dansları (Vol. 1). Onur Akdoğu
- Arel, H. S. (Ed.) (1993) *Türk musikisi nazariyatı dersleri (1943–1948) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı*.
- Aydemir, O. (2010). *Şükrü Tunar'ın klarnet taksimleri ve yorumları* (Tez No. 264237) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Cangal, N. (2011). *Müzik formları*. Bkm.
- Cemaloğlu, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*.
- Çağrı, S. (2006). *Avrupa'da ve Türkiye'de klarnetin tarihsel gelişimi, Türk müziği icrasında klarnet çeşitlerinin ses sahaları ve parmak pozisyonları bakımından uygunluğunun incelenmesi* (Tez No. 206133) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Çakar, Ş.Ş. (2004). *Türk müziği teorisi ve makamlar*. Millî Eğitim.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. Kaknüs.
- Gerçek, İ., & Akmehmedoğlu, N. (2017) *Günümüz Türk sanat müziği bestelerinin geleneksel Türk sanat müziğine göre din-dışı sözlü eser bağlamında değişim ve dönüşüm*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3 (1), 147-160. <https://doi.org/10.22252>.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk halk müziği nazariyatı*. Peker Ambalaj.
- <https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=%FE%FCkr%FC+tunar>
- İrden, S., Ay, F., Akter, E. I., Abbasoğlu, Z.Y., Demirtaş, S. (2016). Tanburi Cemil Bey'in Peşrev Formu Bestekârlığındaki Makamsal Uygulamalarının Nazarî Kaynaklarla Bağlantısı. 100 Ölüm Yıldönümünde Üstad-ı Cihan Tanburi Cemil Bey'e Armağan (ss.174-203), Seçil Ofset.
- Kaçar, G. Y. (2009). *Türk musikisi rehberi*. Gazi Üniversitesi.
- Kalaycıoğlu, R. (1976). *Türk musikisi bestekârları külliyyatı*. İklisevi, Şükrü Tunar.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk musikîsinin nazariye ve esasları* (No. 238). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Karakaya, İ. (2014) *Bilimsel araştırma yöntemleri*.
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel.
- Kılınçarslan, F. ve Koç, F. (2020). *Necati Çelik'in sûz-i dil makamındaki taksiminin makamsal ve ud icra tekniği açısından analizi*. SBedergi 4 (6) 56-70.
<http://dx.doi.org/10.29228/sbe.42924>
- Kutluğ, Y. F. (2000) *Türk mûsikisinde makamlar (İnceleme)*. Yapı Kredi.
- Mimaroglu, İlhan. (1999). *Mûzik tarihi*. Varlık Yayınları.
- Nota Arşivleri. (T.y.) Şükrü Tunar. Erişim adresi:
- Önder, Ş. (2005). *Klarnetin tarihsel gelişimi, repertuarı ve orkestradaki önemi* (Tez No. 188215) [Yüksek Lisans Tezi] Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi*. (1. Basım). Millî Eğitim.
- Özalp, N. M. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT
- Özkan, İ. H. (2017). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri* (8. Basım). Ötüken Yayınevi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk mûsikîsi ansiklopedisi*. Başbakanlık.
- Rit, H. (1977). “Şükrü Tunar’ın Hayatı” *Türk musikisi bestekârları külliyyatı*, Sayı:26.
- Saygun, A. (1966). *Musiki temel bilgisi – Kitap IV*. Milli Eğitim.
- Süreksan, İ. B. (1972). *Dini Türk musikisine giriş*. TRT Merkez Müzik Dairesi.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. Dergâh Yayınları. B.), Dergâh Yayınları.
- Yavaşca, Alâeddin. 2002. *Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*.
- Yücel, H. (2011). *Türk halk müziği üzerine bir inceleme*. Akademik Bakış Dergisi, 26(1), (ss.1-13). <https://www.akademikbakis.org/>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Kemal DUMLU
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Yüksek Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	