



**EROL DERAN'IN KANUN SOLOLARI ALBÜMÜNDEKİ KANUN
TAKSİMLERİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ**

Cenk TORUN
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Yıldırım AKTAŞ
Eylül, 2023
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

EROL DERAN'IN KANUN SOLOLARI ALBÜMÜNDEKİ
KANUN TAKSİMLERİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL
ANALİZİ

Hazırlayan
Cenk TORUN

Danışman
Doç. Yıldırım AKTAŞ

AFYONKARAHİSAR 2023

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Erol Deran’ın Kanun Soloları Albümündeki Kanun Taksimlerinin Makamsal ve İcrasal Analizi**” adlı çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

17/10/2023

İmza

Cenk TORUN



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

| | | |
|---------------------------------|--|--|
| Öğrencinin | Adı- Soyadı | Cenk TORUN |
| | Numarası | 200651115 |
| | Anabilim Dalı | Müzik Anasanat Dalı |
| | Programı | Müzik |
| | Program Düzeyi | <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik |
| Tezin Başlığı | EROL DERAN'IN KANUN SOLOLARI ALBÜMÜNDEKİ KANUN TAKSİMLERİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ | |
| Tez Savunma Sınav Tarihi | 17/10/2023 | |
| Tez Savunma Sınav Saati | 14:00 | |

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

EROL DERAN'IN KANUN SOLOLARI ALBÜMÜNDEKİ KANUN TAKSİMLERİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ

Cenk TORUN

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Ekim, 2023

Danışman: Doç. Yıldırım AKTAŞ

Kanun, klasik Türk müziğinde kullanılan; güçlü sesi, geniş ses aralığı ve farklı tınısı olan mızraplı çalgılardan bir tanesidir. İcra şekline bakıldığında diğer mızraplı çalgılara göre her iki elin de aktif bir biçimde hareketli oluşu kendisini diğer çalgılardan farklı kılmıştır. Bu farklılıktan doğan olumlu yönleri ele alındığında improvize (doğaçlama) bir biçim olan taksim içinde oldukça özellikli bir konuma sahiptir.

Bu çalışmada XX. yüzyıl kanun sanatçılarından Erol Deran'ın 1993 yılında yayınladığı "Kanun Soloları" isimli albümünde bulunan acemkürdi, hicazkâr, nihavent makamına geçiş ve şehnaz makamına geçiş taksimleri kuramsal ve icrasal olarak incelenmiştir. Erol Deran'ın hayatıyla ilgili bilgilerin yanında analiz edilen makamlar hakkında nazari bilgiyle birlikte taksim ve taksim türleri hakkında da bilgi verilmiştir. Analizi yapılan taksimlerin notaları Ekler bölümündedir. Deran'ın taksimlerinde kullanmış olduğu fiske tekniği, sağ el tremolosu, glissando, çarpma, oktavlı icra gibi teknikler ve makamları kullanım biçimi, taksimlerindeki geçki ve çeşni türleri, makamları kullanırken göstermiş olduğu üslup ve tavır performansları, yapı, melodi, ritim ve teknik icra yönünden ayrıntılı incelenmiş ve çalışma sonlandırılmıştır. Çalışmanın; kanun çalgısı ile ilgili yapılacak araştırmalara ve alanda yapılacak benzer çalışmalara yönelik önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Erol Deran, Kanun, Taksim, Analiz

ABSTRACT

SUMMARY

MODAL AND INSTRUMENTAL ANALYSIS OF THE KANUN IMPROVISATIONS IN EROL DERAN'S ALBUM OF KANUN SOLOS

Cenk TORUN

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARMENT OF MUSIC**

October, 2023

Advisor: Associate Professor Yıldırım AKTAŞ

Kanun, used in classic Turkish music; is one of the plectrum instruments with its strong voice, wide vocal range and different timbre. When we look at the way of playing, the active movement of both hands makes it different from other instruments, compared to other plectrum instruments. Considering the positive aspects arising from this difference, it has a very special position in the improvised form of taksim.

In this study, the improvisations in the album “Kanun Soloları” published in 1993 by Erol Deran, one of the Kanun artists of 20th century, were analyzed theoretically. The transition to acemkürdi, hicazkar and nihavent maqam and the transition to şehnaz maqam were examined in terms of theory and instrument technique. In addition to the information about Erol Deran's life, theoretical information about the motives analyzed, as well as information about improvisation and improvisation types are given. The notes of the analyzed improvisations are in the Appendices. The flick technique used by Deran in his improvisations, techniques such as right hand tremolo, glissando, grace note, octave performance and the way he uses the maqams, the transition and speciality tunes in his improvisations, his style and attitude performances while using the maqams has been examined in details in terms of structure, melody, rhythm and technical performance and the study was concluded.

It is considered that this study will make important contributions to the researches and the studies which they do in fields studies about the Kanun instrument.

Keywords: Turkish music, Erol Deran, Kanun, Taksim, Analysis

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Erol Deran'ın “Kanun Soloları” albümündeki kanun taksimlerinin ele alınıp makamsal ve icrasal yönden incelendiği, makamları kendine has olan icra tavrıyla birleştirip nasıl ortaya koyduğunu ve nasıl bir icra üslubu sergilediğini gösteren bir çalışmadır.

Araştırma süresince benden yardımını esirgemeyen değerli danışmanım sayın Doçent Yıldırım AKTAŞ'a, kıymetli fikir ve düşünceleriyle bana yön veren değerli kanun hocalarım Öğr. Grv. Şükrü Suat TOYDEMİR ve Öğr. Grv. Kenan SAVAŞ'a, incelenen taksimlerin notalarının temininde yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Emre ERDOĞAN'a, nota metinlerinin yazımında yardımlarını esirgemeyen kıymetli dostum Kubilay AKSOY'a, kendimi geliştirmemde büyük rol oynayan saygıdeğer tüm hocalarıma, sürecin en başından bu yana maddi manevi desteklerini esirgemeyen kıymetli aileme sevgilerimi, hürmetlerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

Cenk TORUN
2023, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

| | |
|--|------|
| YEMİN METNİ..... | ii |
| TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| ÖNSÖZ | vi |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | ix |
| RESİMLER LİSTESİ | xii |
| SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ..... | xiii |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGISAL MÜZİK

| | |
|--|----|
| 1. ÇALGI MÜZİĞİ | 3 |
| 2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE MIZRAPLI ÇALGILAR | 4 |
| 2.1. KANUN..... | 4 |
| 2.1.1. Erol Deran'ın İncelenen Taksimlerinde Kullandığı Çalgısal Teknikler | 7 |
| 2.1.1.1. Glissando | 8 |
| 2.1.1.2. Oktavlı İcra | 8 |
| 2.1.1.3. Tremolo | 8 |
| 2.1.1.4. Sağ El Tremolosu | 8 |
| 2.1.1.5. Fiske | 9 |
| 2.1.1.6. Ters Mızrap | 9 |
| 3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGISAL FORMLAR | 10 |
| 3.1. TAKSİM..... | 11 |
| 3.1.1. Sözel Taksim | 12 |
| 3.1.2. Çalgısal Taksim | 12 |
| 3.1.2.1. Geleneksel Taksim | 12 |
| 3.1.2.2. Özgür Taksim | 13 |
| 3.1.3. Baş Taksim | 13 |
| 3.1.4. Son Taksim..... | 13 |
| 3.1.5. Giriş Taksimi | 14 |
| 3.1.6. Ara Taksimi | 14 |
| 3.1.7. Geçiş Taksimi..... | 14 |
| 3.1.8. Ölçülü Taksim..... | 14 |
| 3.1.9. Karışık Taksim | 15 |
| 3.1.10. Fihrist Taksim..... | 15 |
| 4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI..... | 15 |
| 4.1. ALBÜMDEKİ TAKSİMLERDE KULLANILAN MAKAMLAR | 17 |
| 4.1.1. Şehnaz Makamı | 17 |
| 4.1.2. Hicazkâr Makamı | 19 |
| 4.1.3. Acemkürdi Makamı | 21 |
| 4.1.4. Nihavent Makamı | 23 |
| 5. EROL DERAN..... | 24 |
| 5.1. HAYATI VE MÜZİKAL KİMLİĞİ | 24 |
| 5.2. KANUN SOLOLARI ALBÜMÜ..... | 25 |

| | |
|--|-----------|
| 6. ARAŞTIRMANIN AMACI | 26 |
| 7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ | 26 |
| 8. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ | 26 |
| 8.1. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ | 26 |

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

| | |
|---|-----------|
| 1. ARAŞTIRMA MODELİ..... | 27 |
| 2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ | 27 |
| 3. SAYILTIAR | 27 |
| 4. VERİLERİN ANALİZİ | 27 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

| | |
|--|-----------|
| 1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR | 29 |
| 1.1. ACEMKÜRDİ TAKSİMİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR? | 29 |
| 2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR..... | 34 |
| 2.1. HİCAZKÂR TAKSİMİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR? | 34 |
| 3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR | 40 |
| 3.1. NİHAVENT GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR? | 40 |
| 4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR..... | 56 |
| 4.1. ŞEHNAZ MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR? | 56 |
| SONUÇ VE ÖNERİLER | 71 |
| KAYNAKÇA..... | 75 |
| EKLER (DİZİNİ) | 77 |

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

| | |
|--|----|
| Şekil 1. Nihavent Geçiş Taksiminden Glissando Tekniği..... | 8 |
| Şekil 2. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminden Oktavlı İcra Tekniği | 8 |
| Şekil 3. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminden Tremolo Tekniği..... | 8 |
| Şekil 4. Hicazkâr Taksiminden Sağ El Tremolosu Tekniği | 8 |
| Şekil 5. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminden Fiske Tekniği..... | 9 |
| Şekil 6. Nihavent Geçiş Taksiminden Ters Mızrap Tekniği..... | 9 |
| Şekil 7. Şehnaz Makamı Dizileri..... | 18 |
| Şekil 8. Hicazkâr Makamı Dizisi | 19 |
| Şekil 9. Hicazkâr Makamı Genişleme Bölgeleri | 19 |
| Şekil 10. Nevada Kürdi Dizisi..... | 20 |
| Şekil 11. Rastta Hümayun Dizisi | 20 |
| Şekil 12. Çargâhta İkinci Şekil Buselik Dizisi | 20 |
| Şekil 13. Yerinde Şed Kürdilihicazkâr Dizisi | 21 |
| Şekil 14. Acemkürdi Makamı Dizileri 1 | 21 |
| Şekil 15. Acemkürdi Makamı Dizileri 2 | 22 |
| Şekil 16. Acemkürdi Makamı Genişleme Bölgesi | 22 |
| Şekil 17. Acemkürdi Makamı Asma Karar Perdeleri..... | 22 |
| Şekil 18. Nihavent Makamı Dizileri..... | 23 |
| Şekil 19. Nihavent Makamı Genişleme Bölgesi | 23 |
| Şekil 20. Nihavent Makamı Asma Karar Perdeleri..... | 24 |
| Şekil 21. Acemkürdi Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj | 29 |
| Şekil 22. Acemkürdi Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj | 29 |
| Şekil 23. Acemkürdi Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj | 30 |
| Şekil 24. Acemkürdi Taksim Giriş ve Gelişme Bölümlerinden Bir Pasaj..... | 31 |
| Şekil 25. Acemkürdi Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 31 |
| Şekil 26. Acemkürdi Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 32 |
| Şekil 27. Acemkürdi Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 32 |
| Şekil 28. Acemkürdi Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 33 |
| Şekil 29. Acemkürdi Taksim Gelişme ve Sonuç Bölümünden Bir Pasaj | 34 |
| Şekil 30. Acemkürdi Taksim Sonuç Bölümünden Bir Pasaj | 34 |
| Şekil 31. Hicazkâr Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 35 |
| Şekil 32. Hicazkâr Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 36 |

| | |
|--|----|
| Şekil 33. Hicazkâr Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 36 |
| Şekil 34. Hicazkâr Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 36 |
| Şekil 35. Hicazkâr Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 37 |
| Şekil 36. Hicazkâr Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 37 |
| Şekil 37. Hicazkâr Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 37 |
| Şekil 38. Hicazkâr Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 38 |
| Şekil 39. Hicazkâr Taksimnin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 38 |
| Şekil 40. Hicazkâr Taksimnin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 39 |
| Şekil 41. Hicazkâr Taksimnin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 39 |
| Şekil 42. Nihavent Geçiş Taksimnin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 40 |
| Şekil 43. Nihavent Geçiş Taksimnin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 41 |
| Şekil 44. Nihavent Geçiş Taksimnin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 41 |
| Şekil 45. Nihavent Geçiş Taksimnin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 42 |
| Şekil 46. Nihavent Geçiş Taksimnin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 42 |
| Şekil 47. Nihavent Geçiş Taksimnin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 43 |
| Şekil 48. Nihavent Geçiş Taksimnin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 43 |
| Şekil 49. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 43 |
| Şekil 50. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 44 |
| Şekil 51. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 44 |
| Şekil 52. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 45 |
| Şekil 53. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 45 |
| Şekil 54. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 46 |
| Şekil 55. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 46 |
| Şekil 56. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 47 |
| Şekil 57. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 47 |
| Şekil 58. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 48 |
| Şekil 59. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 48 |
| Şekil 60. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 49 |
| Şekil 61. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 50 |
| Şekil 62. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 50 |
| Şekil 63. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 51 |
| Şekil 64. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 52 |
| Şekil 65. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 52 |
| Şekil 66. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 53 |
| Şekil 67. Nihavent Geçiş Taksimnin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj..... | 53 |

| | |
|---|----|
| Şekil 68. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 54 |
| Şekil 69. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 54 |
| Şekil 70. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 54 |
| Şekil 71. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 54 |
| Şekil 72. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 55 |
| Şekil 73. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 55 |
| Şekil 74. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 56 |
| Şekil 75. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 57 |
| Şekil 76. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 57 |
| Şekil 77. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 58 |
| Şekil 78. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 58 |
| Şekil 79. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj..... | 59 |
| Şekil 80. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 59 |
| Şekil 81. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 59 |
| Şekil 82. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 60 |
| Şekil 83. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 60 |
| Şekil 84. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 61 |
| Şekil 85. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 61 |
| Şekil 86. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 62 |
| Şekil 87. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 62 |
| Şekil 88. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 63 |
| Şekil 89. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 64 |
| Şekil 90. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 65 |
| Şekil 91. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 65 |
| Şekil 92. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 66 |
| Şekil 93. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 67 |
| Şekil 94. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj | 67 |
| Şekil 95. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 68 |
| Şekil 96. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 68 |
| Şekil 97. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 69 |
| Şekil 98. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 70 |
| Şekil 99. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj..... | 70 |
| Şekil 100. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj | 70 |

RESİMLER LİSTESİ

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Resim 1. Kanun..... | 6 |
| Resim 2. Bağa Mızrap..... | 7 |
| Resim 3. Kanun Yüzüğü | 7 |
| Resim 4. Akort Anahtarı | 7 |
| Resim 5. Kanun Soloları Albüm Kapağı | 25 |



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Akt.: Aktaran

M.Ö.: Milattan Önce

TDK: Türk Dil Kurumu

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu



GİRİŞ

Kanun, Anadolu coğrafyası başta olmak üzere Ortadoğu, Kuzey Afrika'daki İslâm ülkeleri, Balkanlar ve Orta Asya gibi geniş bir coğrafi alanda kullanım alanı kazanmış bir çalgı olmuştur. Kaynaklardan elde edilen bilgilere göre kanun çalgısının tarihinin yaklaşık 10.yy. kadar dayandığı öne sürülmektedir (Karakaya, 2001: 327). Yapılmış olan kazılarda bu çalgının ilk örneklerinin resmedildiği görülmektedir. Geçmişten bugüne, birçok medeniyet ve topluluk tarafından farklı şekil ve isimlerle kullanılmış olan kanun, köken olarak antik devir, Eski Mısır ve Sümerlere kadar götürülebilir (Öztuna, 1969: 324). 11. yüzyılda Araplar tarafından önce İspanya, sonra Avrupa, buradan da Hindistan'a kadar yayılmış olan bu çalgı "Kanun mişri" olarak Binbir Gece Masalları'nda geçmektedir. İbn Harezmi de kanundan "Çalgıların Kralı" olarak bahsetmiştir (Sarı, 2012: 95). Sanat müziği icra topluluklarında, söz müziğine eşlikte, çalgı müziğinde, Türk halk müziğinde çoğunlukla Doğu ve Güneydoğu yörelerinde, Harput, Urfa, Diyarbakır gibi bölgelere has sıra gecelerinde de kullanıldığı görülen kanunun, bu müzik türlerinin icra farklılıkları göz önünde bulundurulduğunda icra çeşitliliğine sahip olduğu söylenebilir.

Klasik Türk müziğinde söz ya da çalgı müziği farketmeksizin, icranın nahifliğiyle kullanılan makamın tam anlamıyla ifadesinin sağlandığı ve icra bütününe bakıldığında hem icrayı hem de dinleyiciyi yoran nağme ya da süslemelerden uzak, anlatılmak istenenin özünü anlatan icra biçimine "Klasik Üslup" adı verilir. Vecihe Daryal, Şerif Muhittin Targan, Refik Fersan, Mesut Cemil, Necdet Yaşar bu üslupta icra yapmış ve kendi tavırlarını oluşturmuş isimlerden bazılarıdır. Çağımızda temsilcisine nadir rastlanan bu üslubun en önemli icracılarından biri olan Erol Deran'ın, küçük yaşlarda müzikle ilgili bir aile ortamında büyümesi ve yaşadığı dönemin müzikal üslubu göz önünde bulundurulduğunda bu müzikal üslubu daha küçük yaşlarda edinip zaman içerisinde kendi tavrını oluşturmuştur. Hayatının belirli dönemlerinde TRT gibi kuruluşların bünyesinde kanun sanatçılığı yapmış, bunun yanı sıra resim sanatıyla da yakından ilgilenmektedir. Sanatçının hayatıyla ilgili detaylı bilgi ilgili bölümde verilecektir.

1993 yılında Mega Müzik etiketiyle çıkarmış olduğu "Kanun Soloları" isimli albümünde dört adet taksime ve dört adet saz semaisine yer vermiştir. Bunlar; hicazkâr taksim, hicazkâr saz semai, nihavent geçiş taksimi, nihavent saz semaisi, acemkürdi

taksim, acemkürdi saz semai, şehnaz makamına geçiş taksimi ve şehnaz saz semaisidir. Taksim, çalgı müziğinin geniş icra alanına sahip formlarından biridir. İcracının kuramsal ve icrasal kabiliyeti doğrultusunda, bir makamın dizisindeki sesleri kullanılıp, çeşitli çeşni ve süslemelerle renklendirildikten sonra istenirse farklı makamlara da geçkiler yapıp yine başlanılan makamda ya da farklı bir makamda karar edebilen, doğaçlama biçiminde üretilip önceden bestelenmeyen fakat bir kurgu üzerine inşa edilebilen çalgı müziği formudur. Geçiş taksimi ve giriş taksimi de taksim formunun türlerindedir. Geçiş taksimi bir makamdan başka bir makama geçiş yapmak maksatlı yapılan taksimlerdir. Giriş taksimi ise kendisinden sonra icra edilecek eserin makamına kulağı alıştırmaya ya da hazırlama amacıyla icra edilen taksim türüdür. Sanatçının albümde kaydetmiş olduğu taksimlerden nihavent makamına geçiş ve şehnaz makamına geçiş taksimi geçiş taksimini niteliğindedir. Acemkürdi ve hicazkâr taksimler ise giriş taksimi niteliği taşımaktadır. Nihavent geçiş taksimi hicazkâr makamından nihavent makamına yapılmıştır. Şehnaz makamına geçiş taksimi ise acemkürdi makamından şehnaz makamına yapılmıştır. Erol Deran'ın kanun üzerinde uyguladığı çalgısal becerisi, makamlar arasında yaptığı geçkileri ve kendi tavrındaki icrası onu klasik üslup bilinciyle icra yapan bir sanatçı statüsüne getirmektedir.

Bu çalışmada Erol Deran'ın "Kanun Soloları" albümünde icra etmiş olduğu acemkürdi taksim, hicazkâr taksim, şehnaz makamına geçiş taksimi ve nihavent makamına geçiş taksimleri nazari ve çalgısal yönden analiz edilerek Erol Deran'ın çalgısal olarak hangi teknikleri kullandığı ve makamları nasıl icra ettiği sorularına cevap aranmaktadır. Taksimler dikte edilerek bilgisayar ortamında notaya alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGISAL MÜZİK

1. ÇALGI MÜZİĞİ

Çalgı, kelime anlamı olarak TDK sözlüğünde “Müzik yapmak amacıyla kullanılan her türlü ses verebilen alet” şeklinde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu). Müzikte ses oluşturan temel öğelerden olduğu söylenebilir. Üretiminde ahşap, deri, madeni, kimyevi, elektronik materyaller kullanılabilir. Nefesli, vurmali, telli, tuşlu, yaylı gibi farklı sınıflarda incelenir.

Sözel anlatımdaki etkiyi arttırmak için, insanların çalgıları geliştirip kullanmaları, bir süre sonra sadece çalgıya yönelik müziklerin yapılmaya başlamasına yol açmıştır. Çalgı kullanımının müziğin gelişimine katkı sağladığı, bilinçli üretilen müziğin ortaya çıkışıyla da sadece çalgı ile seslendirilebilecek müziklerin yapılmaya başladığı görülmektedir. Bu şekilde müzik sanatının ortaya çıktığı ve toplumların vazgeçilmez bir parçası olup onu sürekli geliştirdiği söylenebilir (Altuğ, 1988’den akt. Kahyaoğlu, 2015: 427)

Türklerin İslamiyet’i kabul etmesiyle beraber İslam coğrafyasının Türk müziğine katkısını Altınay (2005: 7) şu şekilde açıklamıştır; “Türk müziği, İslam dünyasının seçkin kültür merkezlerinde Bağdat, Semerkant, Tebriz, Herat gibi önemli kültür şehirlerinde gelişmiş; İslam coğrafyasının geniş bir kesiminde benimsenmiş bir müzik geleneğinin önemli bir parçasıdır. Bu müzik geleneği Osmanlı Türklerinin elinde iyice gelişip zenginleşmiş ve en olgun düzeyine ulaşmıştır.”

Şüphesiz ki klasik Türk müziği, dünyadaki büyük sanat gelenekleri arasındadır. Klasik Türk müziği yaklaşık 600 yıllık Osmanlı İmparatorluğunun bütün görkeminin, lirizminin, felsefesinin ve sufizminin aynası olmuş, öte yandan da Anadolu coğrafyasında yaşamış olan medeniyetlerin, kültürlerin, geleneklerin ve halkların emarelerini bünyesinde barındırmıştır (Aydemir, 2014: 13).

Müziği oluşturan önemli ifade araçlarından biri de çalgılardır. Klasik Türk müziğinde ise söz müziği daha büyük bir öneme sahip olmuştur. Çalgı, klasik Türk müziğinde bir refakat aracı olarak görülmüştür. Klasik Türk müziğinin bir söz müziği oluşu ve ilhamını edebiyattan almasından dolayı çalgı müziğimiz söz müziğimize oranla daha az gelişim göstermiştir. Yüz yıl öncesinde söz müziğinin çalgı müziğine oranla

gücü ve icracısı daha yüksek bir konumda olduğu anlayışı mevcutken günümüzde çalgı müziğinin söz müziğine oranla gücü ve icracısının daha fazla olduğu anlayışı hakimdir. Mevcut repertuar incelendiğinde söz müziği eserlerinin sayısının çalgı müziği eserlerine oranla daha fazla olduğu görülse dahi, çeşitlilik bakımından söz müziği ile yakın konumda olduğu görülebilir.

Çalgı müziği, tek başına bir çalgı ya da farklı icra toplulukları tarafından icra edilen, insan sesinin bulunmadığı fakat bazı durumlarda güfteli olabilen bir müziktir. Klasik Türk müziğinde peşrev, saz semai, oyun havası, taksim gibi formlar çalgı müziğine ait formlardır. Bu nitelikteki esere “saz eseri” adı verilir. Saz eseri kelimesi dar anlamda yalnız peşrev ve saz semaisi anlamında da kullanılır. Klasik Türk müziğinde saz müziği, söz müziğinden geridedir ve bu Batı müziğindeki durumun tersidir (Öztuna, 1990: 269).

2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE MIZRAPLI ÇALGILAR

Müzikte tür, kategorizasyon ve yapılarına göre kullanılan farklı çalgılar mevcuttur. Bu çalgılar kategorileştirilmiştir ve bunlardan biri de telli çalgılardır. Telli çalgılar kategorisinin bir alt kolu olan, “mızrap” adı verilen, plastik, bağa, kemik, boynuz ve diğer farklı materyallerden üretilip, çalgının tellerine vurmak suretiyle tellerin titreşimini sağlayıp ses çıkartan ve bu şekilde melodi oluşturan çalgı türlerine “mızraplı çalgılar” adı verilir.

Mızraplı çalgılardan biri olan kanun, klasik Türk müziğinin en eski çalgılarından ve bu müzik türünün her dalında icrası mümkün, geniş ses sahasına ve icra alanına sahip, parlak ve güçlü bir ses rengi bulunan bir çalgıdır.

2.1. KANUN

Kanun kelimesinin çoğu organoloğun ortak görüşüne göre Yunan dilindeki “Kanon” kelimesinden türediği kabul edilmektedir. Türkiye, İran ve Arap ülkelerinde “Kānun”, diğer ülkelerde ise “kanon” kelimesinin kökünden türemiş bir kelime olarak tanımlanır. Yunancadaki “kanonaki” kelimesi buna örnek gösterilebilir. Ayrıca tellerinin uzunluğuyla titreşimleri arasındaki ilişkiyi araştırmakta kullanılan telli bir deney aletiyle telleri kısmen ses kutusu, kısmen de sap üzerinde kalan lavta cinsinden bir çalgıya da kanon adı verilir. Günümüzde ülkemizin yanı sıra, Ortadoğu ve Arap coğrafyası ile Balkan ülkelerinde de kullanılan kanun çalgısı, geçmişi süresince çeşitli değişikliklere uğramıştır. Babil ve Asur medeniyetlerinde kanunun atası olarak nitelendirilebilecek “kithara” cinsinden çalgıların bulunduğu belirlenmiştir. Kanunun

organoloji bilimine göre bir kasa üzerine tellerin uzundan kısaya doğru sıralanıp gerilmiş ve tellerin titreşimiyle ses veren bütün çalgıların ortak ismi olan “kithara” kapsamına giren bir çalgı olduğu söylenebilir. Bu çalgının zamanla komşu medeniyetlerin kültürlerince kabul gördüğü, Arapların kanuna geometrik yamuk şeklini verdiği tahmin edilmektedir. Arapların geometrik yamuk şeklini verdiği bu çalgıyı kullandıkları, 10. yüzyıl Süryani sözlüklerindeki ifadelerden de anlaşılmaktadır. Kanun, muhtemelen Arapların “kisâre” adını verdikleri çalgıdır. Yine aynı dönemdeki bir Süryani sözlüğünde “geometrik yamuk biçiminde on telli çalgı” şeklinde ifade edilen ve “kisoro” adıyla bilinen çalgının “kisâre” ile özdeşleşmiş olduğu söylenebilir. Kanunun mucidinin Farabi olduğuna dair inanışlar varsa da Farabi’nin el-Mûsîka’l-kebîr’inde telli çalgılardan bahsederken kanundan bahsetmemesi ve yine İbn-i Sina’nın eserlerinde kanundan söz etmeyişi bu inanışın bir rivayet olduğunu gösterir. (Karakaya, 2001: 327).

Kanun, genel özellikleri dahilinde kurulabilecek her türlü icra topluluğunda yer alabilen, ses tonu kuvvetli, farkını belli eden bir çalgıdır. Her çalgının olduğu gibi kanunun da kendine özgü özellikleri vardır. Mızrapla çalınmasının vermiş olduğu sesleri uzatamama özelliği onun için bir kayıp değildir. Ajiliteli ve geçkili icralar zordur fakat icracının seviyesine bağlı bir durumdur. Sadece mızrapların takıldığı parmaklar hem mızraplı hem mızrapsız kullanılabilirdiği gibi on parmak şeklinde arp gibi de icra edilebilir. Sadece melodi icrası gerçekleştirebileceği gibi armonik bir icra da sergileyebilir. Pest ve orta oktavlarda tel titreşimi biraz daha uzun sürer ve yavaş biçimde biter. Bu çalgının diğer bir özelliği glissando icrasıdır. Burada tellerdeki titreşimin sürekliliği ve bu titreşimler sonucu oluşan sesin birbiri içine geçen tınları karışabilir. Tellerdeki tınlamalar tiz oktavda daha kısa sürelidir. Tellerdeki tınlama farklılığı, köprü sonrasındaki kısım, orta bölge ve mandal bölgesi olarak üç kısma ayrılır. Köprü yanında; daha kısık, tıkız, orta bölge; daha tok, rahat, uzun tınlamalı mandal bölgesi ise bu iki bölgenin karışımı bir etkide ses verir. Glissando belli bir bölge üzerinde yapılabileceği gibi parmakların tel üzerindeki farklı hareketleri neticesinde çoğu bölgede karışık bir biçimde de yapılabilir. Arpej ve melodi icrasında hız yavaşlar. İki elle sadece arpej icrası yapılabileceği gibi bir elle arpej diğer elle melodi ya da iki elle melodi ya da sadece tek elle melodi de icra edilebilir. Parlak, tiz karakterli, cezbedici bir vurgusu vardır. Pest bölgede gizemli, üzgün; orta bölge ve icrası en konforlu, titreşimi uzun, kuvvetli ve ifade gücü yüksek; tiz bölgede ise cırtlak, avazlı, fazla icrada rahatsızlık verici ve köşeli bir tınısı vardır. Yakın perdeler arasındaki

geçişler pek hissedilmese de pestten tize ya da tizden peste yapılan geçişlerde bu fark bariz olarak ortaya çıkar. Günümüzde on parmak icra teknikleri icracıdan icracıya farklılık göstermektedir. Belirli bir metodun olmayışı farklı çalış stillerinin icracı tarafından oluşturulmasını tetiklemiştir (Sarı, 1998'dan akt. Kahyaoğlu, 2017: 100-101).

Yaklaşık 3,5 oktavlık bir ses aralığına sahip ve farklı çalgılar arasında kendine has gösterişli ve uyumlu sesiyle kanun, arp ve gitardaki gibi çok sesli ezgi oluşturmaya müsait, her türlü duyguyu doygun bir biçimde ifade edebilen yapısı ile Türk Müziği'nin piyanosu olarak adlandırılabilen bir çalgıdır (Aydoğdu ve Aydoğdu, 1995: 25).

Kanun, Türk müziği tür ve biçimlerinin hepsinde faaliyet gösteren mızraplı çalgılardandır. Fiziksel yapısı incelendiğinde ahşap bir iskeletin üzerine yerleştirilmiş, çoğunlukla çınar ya da ladin ağaçlarından imal edilen, tercihe göre farklı ağaç türlerinden de yapılabilen ön kapağı mevcuttur. Ön kapağının üzerinde ses çıkışını sağlayan genellikle klasik motiflerle işlenmiş ağaç, bağa, sedef gibi malzemelerden üretilen kafes bölümü, farklı ağaç türlerinden yapılabildiği gibi çoğunlukla kontrplak tercih edilen arka kapağı mevcuttur. Orta sertlikteki ağaçların kullanıldığı, genellikle gürgen ağacından üretilen mandal tahtası, genellikle üç ya da dört gözlü deri bölümü, genellikle orta sertlikteki ağaçlardan üretilen eşik, genellikle sert dokulu ağaçların tercih edildiği burgular ve eskiden kiriş, günümüzde kimyevi malzemelerden üretilmiş naylondan üretilen tellerin birleşmesiyle oluşup dizlerin üzerine konularak icra edilen bir çalgıdır.

Resim 1. Kanun



Kaynak: Wikipedi, b.t.

Tellere vurarak çalgıda ses oluşumunu sağlayan, 4,5 cm ile 5,5 cm arasında bir uzunluğu olan, uç kısımları kıvrımlı, plastik, kemik, boynuz ve bağa gibi farklı materyallerden üretilip icra kolaylığı sağlayan mızrap adında bir parçası bulunur.

Resim 2. Bağa mızrap



Kaynak: saz.com.tr, b.t.

Mızrapları iki elin de işaret parmağına sabitlemek için kullanılan, demir, alüminyum, gümüş gibi madeni malzemelerden üretilen, yüksük ya da yüzük isimli bir parçası bulunmaktadır.

Resim 3. Kanun yüzüğü



Kaynak: static.ticimax.cloud, b.t.

Burguları döndürmek ve çalgının akordunu yapmak amacıyla kullanılan akort anahtarı adı verilen ve çoğunlukla pirinç, plastik gibi malzemelerden üretilen bir parçası daha bulunmaktadır.

Resim 4. Akort anahtarı



Kaynak: productimages.hepsiburada.net, b.t.

2.1.1. Erol Deran'ın İncelenen Taksimlerinde Kullandığı algısal Teknikler

Kanun, her çalgıda olduğu gibi birden çok çeşitli icra biçimini ve çalgısal tekniği bünyesinde barındıran bir çalgıdır. Erol Deran, kanun üzerinde kullanılmış çalgısal tekniklerin çoğunu taksimlerinde de kullanmıştır. İncelenen taksimlerinde kullandığı çalgısal teknikler aşağıda belirtilmiştir.

2.1.1.1 Glissando

Müzik terimi olarak kaydırmak anlamına gelir. Kaydırarak bir sesi bulmak anlamı da taşır. Bu teknik kanun çalgısında sol el baş parmağının tel üzerinde kaydırılıp ulaşılabilecek sesi elde etmeye yarar.

Şekil 1. Nihavent Geçiş Taksiminden Glissando Tekniği



2.1.1.2. Oktavlı İcra

Oktavlı icra tekniği, klasik Türk müziği çalgılarından kanun çalgısıyla bütünleşmiş bir teknik olup, çalgının fiziki ve teknik yapısının müsaitliği neticesinde diğer çalgılara oranla kanunda daha sık kullanılmaktadır. İcra esnasında sağ el tiz bölgelerin, sol el ise pest bölgelerin icrasını gerçekleştirmektedir.

Şekil 2. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminden Oktavlı İcra Tekniği



2.1.1.3. Tremolo

Bütün müzik türlerinde kullanılan bir süsleme biçimidir. İki farklı sesin art arda hızlı bir biçimde seslendirilmesidir (Say, 2012: 526).

Kanun çalgısında tremolo, yerine ve icraya göre pest sesin sol veya sağ elle, tiz sesin de sol veya sağ elle icra edilmesiyle gerçekleştirilir.

Şekil 3. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminden Tremolo Tekniği



2.1.1.4. Sağ El Tremolosu

Bu tekniğin uygulanması için sağ el bileği eşik arkasına konulur ve başparmakla mızrap alttan desteklenir. Tremolo yapılacak telde mızrap, üst-alt ve itip çekerek uygulanır (Karaduman, 2007: 70).

Şekil 4. Hicazkâr Taksiminden Sağ El Tremolosu Tekniği



Kaynak: Erdoğan, 2010: 118.

2.1.1.5. Fiske

Sol el birinci ve üçüncü parmakları birleştirilip icra esnasında sol el birinci parmağın tırnak kısmıyla ya da parmağın yan tarafındaki deri bölümüyle tellere vurularak sesin kısa süreli kesilmesi şeklinde gerçekleşen bir tekniktir. Zaman zaman çarpma olarak da kullanılabilir.

Fiskeli icra tekniğini ilk kullanan isim Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911) olmuştur (Hafizoğlu, 2009: 169).

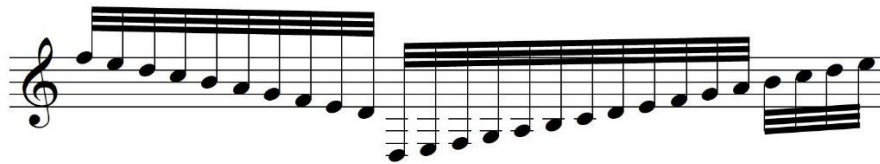
Şekil 5. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminden Fiske Tekniği



2.1.1.6. Ters Mızrap

Bu teknik adından da anlaşılacağı üzere mızrapın ters bölümü kullanılarak gerçekleştirilen bir tekniktir. Parmak hareketi aşağıdan yukarı doğru şeklindedir. Parmak kuvvetiyle uygulanabildiği gibi bilek kuvvetiyle de uygulanabilir. Bilek kuvvetiyle uygulanan ters mızrap daha güçlü bir ses elde etmeye yarar. Bir sesin ajiliteli icrası ve kromatik icralar için kullanılabildiği gibi birden çok sesi hızlı bir biçimde duyurmak için de kullanılabilir.

Şekil 6. Nihavent Geçiş Taksiminden Ters Mızrap Tekniği



İcra üslubu yönünden ele alındığında, kanunda farklı icra üslupları mevcuttur. Erol Deran taksimlerinde, dinamik, ajiliteli, dingin, ağırbaşlı icralar kullanmıştır. Dinamik icralar, eser bünyesinde çoğunlukla hızlı, çalgısal tekniklerden oktavlı icra, tremolo gibi sesin sürekliliğini sağlayan, ses şiddetinin gür ve yüksek olduğu icra türlerindedir. Ajiliteli icralar çoğunlukla hızlı ve tempolu icralar olmakla beraber durağanlaşmış seyri canlandırmak amaçlı kullanılmıştır. Dingin icra ise taksim esnasında daha yumuşak, keskin geçişler bulundurmayan, makamın karakteristik özelliklerinin yansıtıldığı bir icra anlamına gelmektedir. Ağırbaşlı icralar ise bazı makamların melodik yapısıyla alakalı durumlardan kaynaklı olan icra türleridir. Örneğin hicazkâr makamı ele alındığında bu makamın icrasında günümüze kadar bestelenmiş eserler incelendiğinde bu eserler daha kasvetli ve makam dizisindeki seslerin

oluşturmuş olduğu ölçülü icralardan oluşmasıdır. Bu tip icralar daha sakin ve dengeli, hız ve karışıklıktan uzan icralardır.

3. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE ÇALGISAL FORMLAR

Form, kalıplaşmış ve düzenlenmiş müzik cümleleridir. Edebiyatın formları nasıl belirli bir düzen, tertip kurallar içindeyse müzikteki formlarda aynı şekilde belirli bir düzende olmalıdır. Bu cümleler birleşip bir anlam ortaya koyar. Müzikal bir yapıt oluşturur. Müzikle oluşturulan bu yapıtın kuralları, biçimleri zaman içerisinde değişikliğe uğramış ve biçimlenmiştir (Kaçar, 2009: 293).

Klasik Türk müziği bünyesinde nasıl ki, söz müziğinde yıllar boyunca büyük bestekârlar yetişmişse, yine farklı dönemlerde çalgı müziğinde Gazi Giray Han, Solakzade Hemdemi Mehmed Çelebi, Şerif Çelebi, Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede, Tanburi Büyük Osman Bey, Küçük Osman Bey, Tanburi Cemil Bey, Kemani Tatyos Efendi gibi çok kıymetli bestekârlar yetişmiştir. Fakat ismi geçen bestekârlarımızdan da öncesinde peşrev bestelemiş birçok bestekârimiz vardır. Müziğin yazılı aktarımını ve anımsanmasına yardımcı olan nota yazısının kullanılmayışından dolayı eserler, bestelendikleri dönemlerde icra edilmiş, dinlenmiş ve yine o dönem sınırları içinde kaybolup gitmiştir (Kam, bt'den akt. Özalp, 1992: 5). Buradan da anlaşıldığı üzere müziğimizin klasik saz eseri formu peşrev ve saz semaisidir. 19. yüzyıl sonlarından başlayıp farklı türlerdeki saz eseri formları bu sanatın bünyesine girmiştir. Bunlardan bazıları yabancı kaynaklı olmakla beraber, klasik Türk müziği içinde şekil değiştirip ulusal nitelik edinmiştir (Özalp, 1992: 5).

Çalgı müziğinde kullanılan formlar, çalgıların teknik yapısı, fiziksel özellikleri, kullanım alanları ve hizmet ettikleri amaç doğrultusunda birbirinden farklılıklar gösteren ve buna göre bestelenen türler olmuşlardır. Bazı eserler bestekârın icra etmiş olduğu çalgının icra tekniğine yönelik bestelenmiş olabildikleri gibi bazı eserler de çalgıların bütününe hitap edebilir. Çoğu usul kullanılarak bestelenmiş olmasına karşın serbest ritimli olanları da mevcuttur. Belirli bir makamda bestelenebildikleri gibi birkaç farklı makamı bünyesinde bulundurabilir. Solo icra edilebildikleri gibi grup halinde ya da birkaç farklı çalgının müşterek icrasıyla da çalınabilirler. Sözlü müzikten öncesinde ve sonrasında çalınanları vardır. Dansa eşlik niteliğinde bestelenmiş türleri de mevcuttur. Yapı bakımından incelendiklerinde çoğu, tekrar da edilebilen bölümlü bir biçimde tasarlanmışlardır.

Çalışmanın konusu olan taksim formu ise, icrasal ve yapısal olarak farklı tür ve çeşitleri bulunan, solo icra edilebildiği gibi müşterek icrası da bulunan, ritim eşlikli ya da tamamen serbest biçimde icra edilebilen, tek bir makamda icra edilebildiği gibi bünyesinde birden çok makam bulundurabilen bir çalgısal formdur.

3.1. TAKSİM

İcrasının güçlüğü, gerektirdiği icrasal ve teorik bilgi birikimi ve bu bilginin aktarımından ötürü çalgı müziğimizin sanatlı formlarından biri de hiç şüphesiz taksim formudur. Bu form icrası esnasında ve öncesinde oldukça teknik ve kuramsal bilgi gerektiren formlardan bir tanesidir. İcracının yapacağı taksim türüne göre bilgilerini şekillendirip kullanabilmesini gerektiren bir durum ortaya koyar. İcracı çalgısıyla yapabildiği icra tekniklerini, ilgili makamın belirli seyir noktalarında uygular ve yine taksim bünyesinde bir geçki söz konusu ise birbirine yakın makamlar dahi olsa mutlaka köprü görevi gören bir makamı kullanırlar. Bu durumun taksime renk katması ve icracının işini kolaylaştırması yanında dinleyicinin duyumunda oluşabilecek keskin, sert geçiş hissiyatlarını da ortadan kaldırır.

Arapça “kısm” kelimesinden türemiş olan taksim kelimesi; bölme, parçalara ayırma, bölüştürme anlamlarını içermektedir (Akdoğu, 1989: 1). Fasil gibi aralıksız icraların ortalarında yapıldığından, program akışını böldüğü anlamına geldiğini belirtenler olsa da taksimin farklı yerlerde yapıldığından bu anlamı tam yansıtmadığını dile getirenler de vardır. İmprovize (doğaçlama) bir icra türü olan taksim, icracının sanat hünerini ortaya koyan, birbirine yakın ya da uzak değişik makamları, yerinde ya da transpoze biçimde göstermesi ve icra esnasında kullanılan makamlar arasında ustalıkla bölümlenme yapılmasından doğan sanat gösterisidir. Söz ve çalgıyla karşılıklı müzikal oyunlar yapılan taksim türlerinde bu husus daha da belirginleşmektedir. Taksimler genelde doğaçlama bir biçimde icra edildiği gibi bazı musikişinaslar tarafından notaya da alınmıştır. Notaya alınırken “Darb-ı Türki” usulü kullanılmıştır (Yavaşca, 2002: 105).

Arapların, çoğulu olan “teqâsîm” kelimesini kullandığı, icracının belirli bir makamda yapmış olduğu doğaçlama (irticalî) bestedir. İrticalî kelimesinin anlamı olan “icra edildiği anda doğan” manası ve daha öncesinde bestelenmiş bir eser olmayışından kaynaklı bu kompozisyonun oluşumu, biçimi ve ritmi gibi özellikleri icracının kendine aittir. Taksim, ileri çalgısal teknik ve yüksek kuramsal bilginin yanında gazel formundaki gibi kuvvetli bir bestekârlık ve üretkenlik yeteneği gerektiren, icrası en zor

çalgısal formudur. İcracının, klasik bir biçimde belirli eserleri seslendirmesinden, kendi iç dünyasındaki duygularını çalgısındaki yetenekleri ile birleştirip yaratıcı seviyesine getiren asil bir anlatımdır. (Tanrıkorur, 2019: 50-51).

Taksim, icra edileceği yere, yapılacağı türe göre farklı isimlerle anılmasıyla beraber bu türlere göre farklı biçimlerle icra edilir. Onur Akdoğu taksim formunu sözel ve çalgısal taksim olmak üzere iki ana grupta incelemiştir.

3.1.1. Sözel Taksim

Çalgısal taksim türünden daha öncelerinde oluşmuş olma ihtimali yüksek olan taksim türüdür. M.Ö. 3.yy'dan bu yana Türklerin varlığının bilindiği ve uzun hava adı verilen usulsüz sözel ezgilerin kökü, bu tarihten başlamak üzere varlığı olası olduğundan, sözel taksimle alakalı ilk türün uzun hava olduğunu belirtmekte sakınca yoktur. Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte câmi müziği türlerinden olan ezanın bilinen ikinci sözel taksim türü olduğu söylenebilir. İran edebiyatının da etkisiyle Türklere geçmiş ve Türklere kişiliğini bulmuş olan gazel, kaside gibi şiir türlerinin usulsüz bir biçimde ezgilendirilmesiyle oluşan türe, 15. yy.dan itibaren klasik Türk müziğinde gazel denilmiştir (Akdoğu, 1989: 3).

3.1.2. Çalgısal Taksim

Çalgısal taksimle ilgili varsayımsal ilk bulgular 10.yy'a dayanmaktadır. 870-950 yılları arasında yaşamış olan Farabi'nin, çalgısıyla dinleyenleri zaman zaman güldürdüğü, ağlattığı, uyuttuğu bilinmektedir. Kuşkusuz Farabi'nin yapmış olduğu, bugün taksim adı verilen formdan başka bir şey değildir. 15.yy'da Yunus Emre, Alişah b. Büke, Kırşehirli Yusuf ve Seydî tarafından "Makam gösterme" anlamında kullanılan "nehavt" terimi, 17. yy. itibariyle "taksim" kelimesi olarak müzik diline yerleşmiştir (Akdoğu, 1989: 7).

Taksim türünün öğelerinden bir diğeri de makamsal oluşudur. Akdoğu (1989: 8) günümüzdeki taksim kavramını makamsallık ögesinden dolayı iki ana başlıkta incelemiştir. Bunlar; geleneksel taksim ve özgür taksimdir.

3.1.2.1. Geleneksel Taksim

İcra edilen makamın geleneksel tanımlaması dikkate alınıp gerçekleştirilen taksim türüne geleneksel taksim adı verilir. Makamın geleneksel tanımlaması ise seyir yöntemi denilen yöntemle açıklanmasıdır. Seyir ya da seyir yöntemi denilen husus, makamın kullandığı sesleri ve belli seslerde gerçekleştirilen kısa süreli duraklamaların

önemine göre sıralanması, yani çekirdek ezginin belirlenmesi durumudur. Dolayısıyla, makam seyrine uygun olarak yapılacak taksimde mevcut seslerin mutlak suretle belirtilmesi gerekir. Bu, taksim esnasında doğaçlanacak ezginin ya da ezgilerin çekirdeklerinin önceden bilinmesi durumudur. Çekirdek ezginin önceden bilinmesi ya da başka bir tabirle bilinen makam seyrine uygun taksim yapılması, icracının aynı makamda yaptığı taksimlerin birbirinden farksız olmasına sebep olur. Hatta aynı makamda farklı icracıların yaptığı taksimler, çekirdek ezginin bilinişinden dolayı birbirlerine benzerlik gösterirler. Bu tarz geleneksel taksimleri birbirinden ayıran tek öge, aynı çekirdek ezginin farklı örgülerle olan icrasıdır. Bu farklılık ise geleneğe hâkim bir kişi ve dikkatli bir işitmeyle anlaşılabilir. Sonuç olarak geleneksel taksim özgün değildir (Akdoğan, 1989: 8-9).

3.1.2.2. Özgür Taksim

Geleneksel taksimin aksine, geleneksel makam seyrine bağlı kalınmadan, yalnızca makamı oluşturan üç temel öge olan aralık-güçlü-durak öğelerine bağlı kalınıp yapılan taksime denir. Bu tür taksimler tamamen özgün olup, icracının doğaçlamasıyla alakalı bilgi birikim ve becerisinin taksime yansımış halidir. Aynı makamda aynı icracı tarafından yapılmış olsa bile, taksimler arasında mutlak farklılık vardır ve özgür taksim yapabilmenin en önemli koşulu geleneksel taksimin nasıl yapılacağına bilinmesidir (Akdoğan, 1989: 10).

Taksimler, icra edildiği yer, biçim ve türlerine göre de farklı isimler almışlardır. Bunlar aşağıda belirtilmiştir;

3.1.3. Baş Taksim

Bu tür taksimler, çoğunlukla saz eserleri ile mevlevi ayinlerinin icralarında kullanılmışlardır. Ayinlerde, “Na’t-ı Şerif” okunduktan sonra baş taksimle ayine girilir. Saz eserlerinde de peşreve başlamadan evvel bir baş taksim icra edilir daha sonra peşreve girilir. Bu taksimde, icracının ustalığına bağlı olarak, taksimin uzunluğu ya da kısalığına göre makamın tüm özellikleri belirtilerek bir başlangıç yapılır. (Özalp, 1992: 8)

3.1.4. Son Taksim

Mevlevi âyini icrasında ve saz eserlerinin sonunda bitiş duygusu vermek amacıyla yapılan taksimdir (Kaçar, 2009: 306).

3.1.5. Giriş Taksimi

Solo ve toplu icraların başında peşrev yerine icra edilen taksim türüdür (Kaçar, 2009: 306). Bir fasıla ya da koro veya solo dinletisine başlamadan önce seslendirilecek eserin makamını kulağa alıştırmak için yapılan taksimlerdir (Yücel, 2016: 113). Erol Deran'ın hicazkâr ve acemkürdi makamına yapmış olduğu taksimler giriş taksimi niteliği taşımaktadır.

3.1.6. Ara Taksimi

Takım sıralamasında peşrevden saz semaisine kadar gerektiği zaman sözlü eserlerin aralarında yapılan taksim türüdür. Bir takımda makam değişikliği olmadığından dolayı taksimi yapan icracı bütün yeteneklerini göstererek icra edilen makamın bünyesinde farklı makamlara geçkiler yapıp yine aynı makamda karar eder. Bu taksimler, icracıya solo performans, yeteneklerini ve icra kabiliyetini gösterip kendini ispatlamaya olanak sağlayan taksimlerdir (Özalp, 1992: 8-9).

3.1.7. Geçiş Taksimi

Makamlar arasında yapılacak olan geçiş esnasında kulağa, geçiş yapılacak yeni makamı alıştırmak için yapılan taksimlerdir. Bunda şed yollarını bilmenin büyük önemi vardır. Makamlar arası geçişler yapılırken yakın makamlardan yararlanılır ve dinleyici duyum olarak hazırlanarak yeni makamda karar edilir (Yücel, 2016: 114). Erol Deran'ın nihavent geçiş ve şehnaz makamına geçiş taksimleri, geçiş taksimi niteliği taşımaktadır.

3.1.8. Ölçülü Taksim

Saz eserleri, oyun havaları ya da sözlü eser icralarında diğer çalgıların tutmuş olduğu tempo eşliğinde yapılan taksimlerdir. Bu tür taksimler makamın ya güçlü perdesinden ya da tiz durak perdesinden başlar. Taksimi yapan çalgı, melodik örgü esnasında belirli yerlerde asma kalışlar yapar ve bu kalışlar esnasında takip eden çalgılar da tutmuş oldukları dem perdesini değiştirir. Daha sonra taksim makamın karar perdesine varınca program akışı kaldığı yerden devam eder. Bu taksim icrasında bazen perde göçürülerek farklı bir makama geçiş yapılır. “Perde Kaldırma” ya da “Perde Göçürme”; Bir makamdan başka bir makama geçilirken ya da Türk Müziğinde transpozisyonun çok kullanılma zorluğundan kaynaklanana bir icra türüdür. Bir taksim esnasında bir veya birden çok icracının farklı şet yollarını kullanarak ya mevcut ya da farklı bir makama istenilen farklı perdelere göçürmek demektir (Özalp, 1992: 9). Bu taksime “çiftetelli taksim” adı da verilmektedir (Kaçar, 2009: 306).

3.1.9. Karışık Taksim

Bu taksime “taksim-i muhtelit”, “karşılıklı taksim”, mûsıkî sohbeti” gibi farklı isimler de verilmiştir. Birden çok çalgının karabatak tarzı soru-cevap şeklinde taksim yapmasıdır. İcracının anlık bestelediği melodiye diğer icracının bu cümleye uygun bir melodiyle ya da farklı bir melodiyle soru sormasıyla meydana gelmektedir. Çalgılar bu muhabbet çerçevesinde farklı makamlara geçkiler yapar ve sonrasında istenilen makamda karar verirler. Bu taksim türünde de perde göçürme kullanılabilir (Özalp, 1992: 9).

3.1.10. Fihrist Taksim

Bu taksime “Taksim-i Küllî” adı da verilmiştir. Bir makamdan başlayarak çeşitli makamlarda taksim edildikten sonra tekrar ana makam dönülerek taksim tamamlanır. Abdülbâki Nasr Dede Hüseyini makamındaki fihrist taksiminde otuz yedi, Kantemiroğlu ise otuz sekiz makama geçki yapıldığından bahsetmektedir (Kaçar, 2009: 307). Fihrist taksim hakkında (Yücel, 2016: 114) şunları da aktarmaktadır “İcrası oldukça zordur. Fihrist taksim icracısının kuvvetli bir nazari bilgiye ve geçki tekniğine sahip olması gerekir.”

4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI

Klasik Türk müziği, bünyesinde kendine özgü kuralları, özellikleri ve çeşitliliği bulunan bir müzik türüdür. Özelliklerinden bir tanesi de makamsal oluşudur. Batı müziğinde bulunan majör ve minör dizilerle benzerlik gösterir fakat sistematik olarak makamların belirli karar sesleri, güçlü perdeleri, asma karar ve kalış perdeleri, yedenleri, belirli kalıplaşmış seyir özellikleri ve seyir bünyesindeki genişleme bölgeleri bulunmaktadır.

Klasik Türk müziğinde günümüzde hala çokça kullanılan, zaman içerisinde kullanılmamasından dolayı unutulmuş, terkip edilmiş yaklaşık 600 adet makam bulunduğu sanılmaktadır.

Günümüze kadar makamın farklı dönemler içinde birçok tanımı yapılmış ve kabul görmüştür. Bu tanımlar çerçevesinde baktığımız zaman makam, kuram ve icra anlamında belirli kurallar bütününe tabi, belirli bir ses dizisine sahip ve genişleme bölgesi olan, karakteristik olarak bir üslubu bulunan, durağı, güçlüsü, yedeni, seyir örgüsü ve donanımında farklı değiştirici işaretler kullanabilen sesler bütünüdür.

Makam kelimesinin ilk defa Abdülkadir Meragi tarafından 15. Yüzyılda kullanıldığı sanılmaktadır. Farabi, İbn-i Sina, Meragi, Urmevi, Seydi, Hızır bin Abdullah, Abdülbaki Nasr Dede, Kantemiroğlu, Rauf Yekta, Arel-Ezgi-Uzdilek gibi Türk müziğine hizmet etmiş pek çok ünlü müzikolog, makam kavramı ve sistemi üzerine pek çok çalışmalar yapmış, edvar adı verilen mûsikî kitapları yazmışlardır. Melodik bir örgüsü ve kaideleri olan bu müzikal yapı, geçmiş zamanlarda makam, avaze, şube ve terkip olarak çeşitli özelliklerine göre şubelere ayrılmış ve adlandırılmıştır. (Kaçar, 2009: 51)

Arel (1991: 32), makam hakkında şu tarifte bulunuyor “Dizide veya melodide seslerin durak ve güçlü ilişkisinden doğan özelliğe makam denilir. şu hâlde makam, bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumudur.”

Karadeniz (1980: 64), makamı “Türk Müziğinde belli aralıklarla birbirine uyan seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan müzik cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir” şeklinde tanımlıyor.

“Makam, kuramsal olarak, önce bir “dizi” ile yani o makamı oluşturan ana seslerle tanımlanır. Ancak, uygulamada çok kere o seslerin oluşturduğu ses alanı dışına çıkılır; dizinin tiz ve pest taraflarından genişleme şekilleri de dizi kavramı içinde düşünülebilir. Makamların genel olarak gerek tiz gerek pest yönlerdeki genişlemelerde aynı sesleri kullandığı söylenebilir de bir makamın birden fazla genişleme şekli olduğu da bir gerçektir. Bu yüzden, genişlemeler her zaman simetrik değildir; bir başka deyişle, birinci sekizlideki seslerle ikinci sekizlideki sesler her zaman çakışmaz. Makam müziğinin bir özelliği sayılması gereken bu durum başlangıçta verilen dizinin bozulması demektir (Uzun, 2021: 67).”

Makam, sekiz sestten oluşan bir dizi içinde ele alınacak ve sadece buna göre yorumlanacak bir olgu değildir. “Üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlüye cins adı verilir” (Farabi bt.’den akt. Tura, 2017: 326). Belirli aralıklardan oluşan belirli cinsler üzerinde, belli nokta ve ya alanlardan başlayıp, belli yön ve alanlarda gezinen, belli perdelerde duraklayan ve belli bir perdede durmak suretiyle gerçekleştirilen melodik gezintidir. Ayrıca karakteristik olarak motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, süsleme ve sapsmalar da makam tanımında tamamlayıcı öğelerdir (Tura, 2017: 171).

Akdoğu (1996: 12), makam hakkında “Bir dizide, bir ya da birden fazla sesin veya perdenin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitirilmesiyle var olan duyguya denilir.” ifadelerini kullanıyor.

Makam, durak, güçlü ve yeden (bazı makamlarda kullanılmaz) sesleri ile belirlenen, belli bir melodik seyri olan, çeşitli ses kalıplarının birleştirilmesi ile meydana getirilen ezgisel bir yapıdır. Bir makamı gösteren ve makamın tüm özelliklerini taşıyan dizinin başlangıç, müzik eserinin bitiş sesine durak denir. Makamdan makama farklılık gösterebilir. Basit makamlarda dörtlü ve beşlilerin kesişim yerleri, şed ve bileşik makamlarda ise makamın dizisine ve seyir yapısına göre belirlenen, üzerinde geçici süre kalışlar yapılan perdeye güçlü denilir. Makamın dizisinin yedinci derecesi olan ve eseri karar götüren sese yeden denir. Durağın bir alt sesidir. Bir makamın icrasında üç tip seyir mevcuttur, bunlar; Çıkıcı seyir: Esere durak perdesi veya civarından başlanan seyir türüdür. Başlangıcından sonra dizinin pest bölümleri gösterilir ve akabinde dizinin güçlüsünde kalınır. Devamında dizinin tiz bölümleri gösterilip sonrasında durakta karar verilir. İnci seyir: Esere tiz durak veya civarından başlanan seyir türüdür. Dizinin tiz ve pest bölgelerinde dolaşıldıktan sonra belli bir süre güçlü perdesinde kalınır, daha sonra durak perdesine doğru inilip karar verilir. İnci-çıkıcı seyir: Eser güçlü veya civarından başlanan seyir türüdür. Dizinin tiz ve pest bölümlerinde melodik gezinildikten sonra güçlüde kısa bir kalış gösterilir. Devamında tekrar tiz ve pest bölgeler gösterilip durakta karar verilir. Her makam için farklılık gösterebilen, farklı perdelerde yapılabilen kısa kalışların olduğu perdeler asma karar perdeleri denir. Bir eserin her dizeğinin başına konulan anahtar, yine her dizeğinin başına konulan değiştirici işaretleri ve sadece ilk dizeğinin başına anahtar ve değiştirici işaretlerden sonra koyulan usul rakamlarının toplamına denir (Aybars, 2011: 51).

Günümüze kadar makamın farklı dönemler içinde birçok tanımı yapılmış ve kabul görmüştür. Bu tanımlar çerçevesinde baktığımız zaman makam, teorik ve icra anlamında belirli kurallar bütününe sahip, belirli bir ses dizisine sahip ve genişleme bölgesi olan, karakteristik olarak bir üslubu bulunan, durağı, güçlüsü, yedeni, seyir örgüsü ve donanımında farklı değiştirici işaretler kullanabilen sesler bütünüdür.

4.1. ALBÜMDEKİ TAKSİMLERDE KULLANILAN MAKAMLAR

4.1.1. Şehnaz Makamı

Dizisi: Şehnaz makamı bileşik makamdır ve hüseyini perdesindeki hümayun dizisine yerinde hicaz ailesini oluşturan dizilerin incisi olarak eklenmesiyle oluşur.

Şekil 7. Şehnaz Makamı Dizileri

Hüseyni'de inici Humayun Dizisi
İnici Humayun Dizisi
İnici Hicaz Dizisi
İnici Uzzal Dizisi
İnici Zırgüleli Hicaz Dizisi

Kaynak: Uzun, 2019: 187.

Perde İsimleri: Hüseynide hümayun dizisi: hüseyni, acem, nim şehnaz, muhayyer, tiz buselik, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyni. Pestten tize doğru yerindeki hicaz ailesi: dügâh, dik kürdi, nim hicaz, neva, hüseyni, eviç veya acem, gerdaniye veya nim şehnaz, muhayyer.

Durak: Dügâh perdesidir; üzerinde hicaz beşlisi ile tam karar yapılır.

Güçlü perdesi: Birinci derecede güçlü muhayyer perdesidir, üzerinde buselik beşlisi ile yarım karar yapılır. İkinci derecede güçlü hüseyni perdesidir; üzerinde hicaz dördlüsü ile asma karar yapılır.

Yeden perdesi: Rast veya nim zırgüle perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Genişlemesi: Hüseyni perdesindeki hümayun dizisinin gereği muhayyer perdesindeki buselik beşlisi ile genişler.

Donanım: Dik kürdi ve nim hicaz perdeleri donanıma yazılır.

Asma Karar Perdeleri: Şehnaz makamı içinde bulunan hicaz ailesinden dolayı hüseynide uşşak ve hicaz, nevada rast, buselik ve nikrizli asma kalıplar yapılır. Ayrıca yerindeki hicaz ailesinden dolayı nim hicaz ve dik kürdi perdelerinde çeşniz asma kalıplar gösterilebilir.

Seyir Özelliği: Şehnaz makamının seyri inici olduğu için birinci derece güçlü muhayyer perdesinden seyre başlar; bu perde üzerinde buselik çeşnisi ile yarım karar yapıldıktan

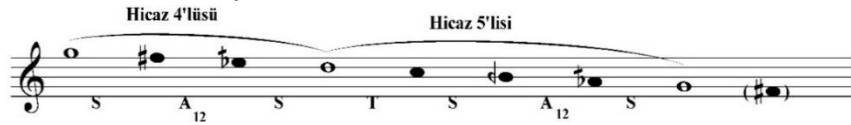
sonra hüseyini perdesine hicaz dörtlüsü ile düşülür ve hüseyini perdesinde Hümayun dizisi gösterilmiş olur. Daha sonra hicaz dizilerine geçilir; Hicaz ailesinde yapılması gereken asma kararlar gösterildikten sonra düğah perdesinde hicazlı tam karar yapılır.

Not: Bu makamın sonuna yerinde buselik beşlisi veya dizisi eklenirse şehnaz buselik makamı meydana gelir (Uzun, 2019, s. 187-188).

4.1.2. Hicazkâr Makamı

Dizisi: Zirgüle’li hicaz dizisinin rast perdesindeki inici şeddidir.

Şekil 8. Hicazkâr Makamı Dizisi



Kaynak: Uzun, 2023: 215.

Perde İsimleri: Rast, zirgüle, segâh, çargâh, neva, hisar, eviç, gerdaniye

Durak: Rast perdesidir, üzerinde hicaz beşlisi ile tam karar yapılır.

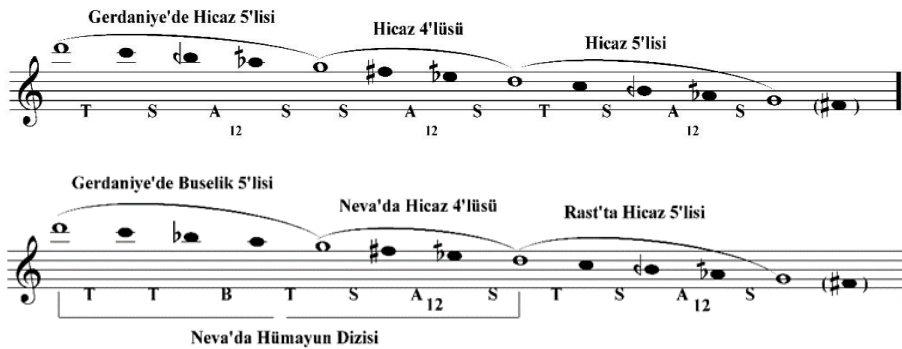
Güçlü perdesi: Birinci derece güçlü gerdaniye perdesidir, üzerinde hicaz ve buselik beşlileri ile yarım karar yapılır; ikinci derece güçlü neva perdesidir, üzerinde hicaz dörtlüsü ile asma karar yapılır.

Yeden perdesi: Irak perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Genişlemesi: Seyri inici olduğu için gerdaniye perdesi üzerinde hicaz ve buselik beşlileri ile genişler. Gerdaniye perdesinde buselik beşlisi ile genişlediği zaman neva perdesi üzerinde hümayun dizisi meydana gelir.

Şekil 9. Hicazkâr Makamı Genişleme Bölgeleri



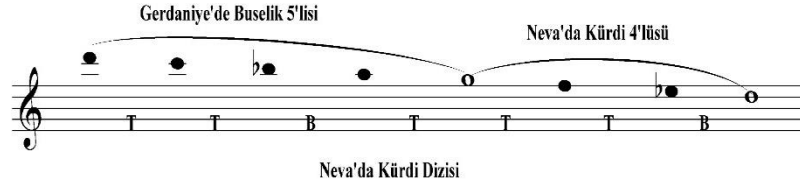
Kaynak: Uzun, 2023: 215.

Donanım: Segâh, zirgüle, hisar ve eviç perdeleri donanıma yazılır.

Asma Karar Perdeleri: Hicazkâr dizisi içinde meydana gelen asma karar perdeleri; çargâhta nikriz, segâhta hüzzam olarak sıralanabilir. Fakat bu makam farklı geçkilere de çok uygundur. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

1.Neva perdesi üzerinde hicazın dışında kürdi dörtlüsü yapıldığında gerdaniye üzerindeki buselik beşlisiyle birlikte nevada kürdi dizisi meydana gelir (nevada kürdi dörtlüsü + gerdaniyede buselik beşlisi).

Şekil 10. Nevada Kürdi Dizisi



Kaynak: Uzun, 2023: 215.

2. Neva perdesinde kürdi dörtlüsünden sonra çargâh perdesinde buselik beşlisi ile kalıp rast perdesinde hicaz dörtlüsü ile kalış yapıldığında rast perdesinde hümayun dizisi meydana gelir (rastta hicaz dörtlüsü + çargâhta buselik beşlisi).

Şekil 11. Rastta Hümayun Dizisi



Rast'ta Hümayun Dizisi

Kaynak: Uzun, 2023: 216.

3.Çargâhtaki buselik beşlisinden sonra gerdaniye perdesi üzerinde hicaz dörtlüsü yapılırsa, çargâhta buselik dizisi meydana gelir (çargâhta buselik beşlisi + gerdaniyede hicaz dörtlüsü).

Şekil 12. Çargâhta İkinci Şekil Buselik Dizisi



Çargah'ta 2. Şekil Buselik Dizisi

Kaynak: Uzun, 2023: 216.

4.Hicazkâr makamında kürdilihicazkâr dizisine geçkiler yapıldığı da görülür. Üçüncü madde anlatılan çargâhtaki buselik beşlisinden sonra rast perdesinde kürdi dörtlüsünün yapıldığını görebiliriz. Böylece şed kürdilihicazkâr dizisini de hicazkâr makamı içinde görmek mümkün olabilir (gerdaniyede buselik beşlisi + rastta kürdi dörtlüsü).

Yukarıda verilen asma kararların hepsini veya bazılarını bir eser içinde kullanmak mümkündür. Ancak karara ana dizi ile gitmek gerekir.



Kaynak: Uzun, 2023: 216.

Seyir Özelliği: 1. Derece güçlü gerdaniye perdesinden genellikle buselik beşlisi ile seyre başlanır. Bu perde üzerinde buselik beşlisini gösterdikten sonra 2. Derece güçlü neva perdesinde hicaz dörtlüsü ile asma karar yapılır ve tekrar gerdaniye perdesine çıkarak bu kez hicaz beşlisi gösterilir. Neva perdesinde hicaz dörtlüsü ve rast perdesinde hicaz beşlisi ile tam karar verdikten yani diziyi kısaca gösterdikten sonra tekrar gerdaniye perdesine çıkılır. Yukarıda anlatılan genişlemeler ve asma kararlar gösterilir, tekrar diziyi dönülerek rast perdesinde hicazlı tam karar yapılır. Hicazkâr makamı karara giderken dört komalık re bemol hicaz perdesini altere ses olarak kullandığı da görülebilir (Uzun, 2023, s. 215-217).

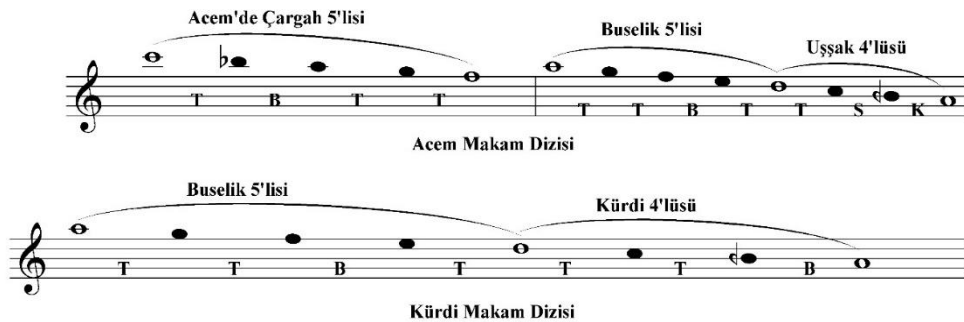
4.1.3. Acemkürdi Makamı

Dizisi: Bileşik makamdır; acem makamını meydana getiren dizilere yerinde kürdi dörtlüsü veya beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Makam iki farklı şekilde kullanılmıştır.

1. Acem perdesinde çargâh beşlisi ile başlanır, acem makamını meydana getiren yerinde bayati dizisi eserde gösterildikten sonra, düğâh perdesinde kürdi dörtlü veya beşlisi ile karar verir.

Şekil 14. Acemkürdi Makamı Dizileri 1

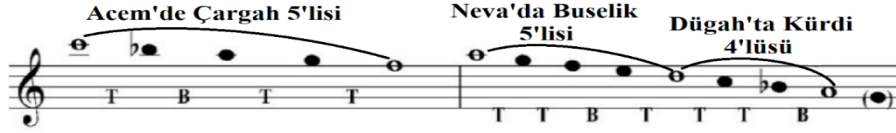
1. ACEM KÜRDİ MAKAM DİZİLERİ



Kaynak: Uzun, 2023: 62.

2. Acem perdesindeki çargâh beşlisi ile başlanır, ancak bayati dizisi gösterilmeden direk kürdi çeşnisine geçilir ve bu şekilde karar verilir.

Şekil 15. Acemkürdi Makamı Dizileri 2



2. ACEM KÜRDİ MAKAM DİZİLERİ

Kaynak: Uzun, 2023: 62.

Perde İsimleri: Dügâh, kürdi veya segâh, çargâh, neva, hüseyni, acem, gerdaniye, muhayyer, sümbüle, tiz çargâh.

Durak: Dügâh perdesidir, üzerinde kürdi dörtlüsü ile tam karar yapılır.

Güçlü perdesi: Seyri inici olduğu için birinci derece güçlü acem perdesidir, üzerinde çargâh beşlisi ile yarım karar yapar. İkinci derece güçlü neva perdesidir, üzerinde buselik beşlisi ile asma karar yapılır.

Yeden perdesi: Rast perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Genişlemesi: Acem perdesinde çargâh beşlisi ile genişler.

Şekil 16. Acemkürdi Makamı Genişleme Bölgesi

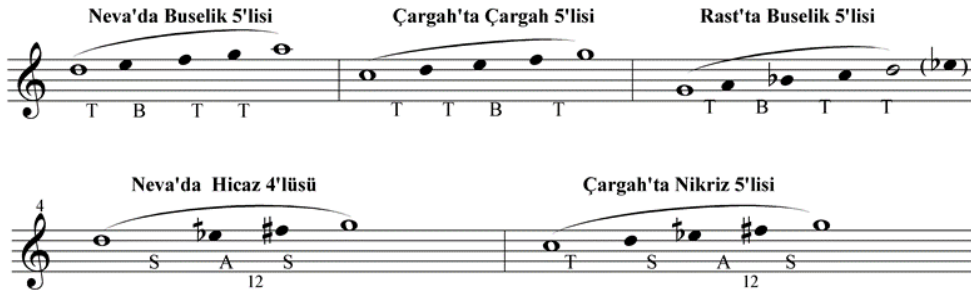


Kaynak: Uzun, 2023: 63.

Donanım: Kürdi perdesi donanıma yazılır.

Asma Karar Perdeleri: Nevada buselik beşlisi, çargâhta çargâh dörtlüsü ve kürdi perdesinde çeşnisiz asma kararlar yapılabilir. Kürdi dörtlüsü ile karara giderken hüseyni perdesi nim hisar perdesine dönüşür ve rast perdesinde buselik dizisinden 6 ses kullanılır, böylece rastta nihavent makamına küçük bir geçki yapılabilir. Bu verilen asma kararların dışında bayati makamından dolayı nevada hicaz, çargâhta nikriz görülebilir.

Şekil 17. Acemkürdi Makamı Asma Karar Perdeleri



Kaynak: Uzun, 2023: 63.

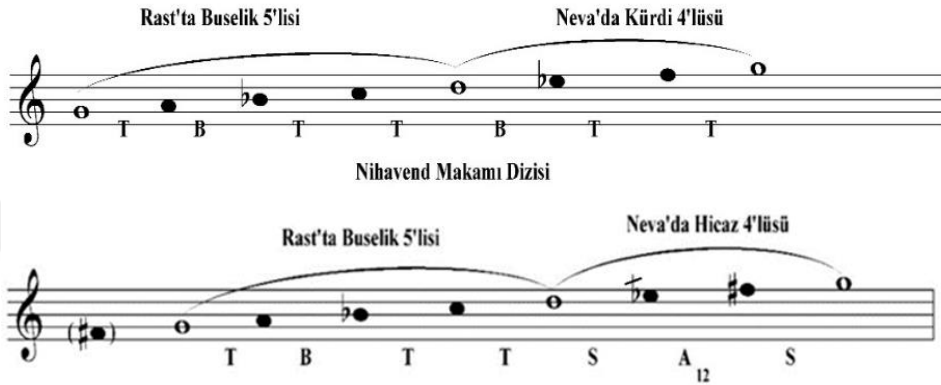
Seyir Özelliği: Acem perdesinden seyre başlar, bu perde üzerinde çargâhlı yarım karar yaptıktan sonra bayati dizisine geçilir. Bayati dizisi gösterildikten sonra kürdi perdesi alınıp bu perde üzerinde çeşnisiz kalış ile kürdi dörtlüsüne geçilerek makama devam

edilir. Yukarıda belirtilen genişleme ve asma karar perdeleri gösterildikten sonra kürdi dörtlüsü ile yedenli tama karar verilir (Uzun, 2023, s. 62-63).

4.1.4. Nihavent Makamı

Dizisi: Nihavent makamı buselik makamı dizisinin rast perdesindeki şeddidir. Buna göre makam; rast perdesi üzerinde buselik beşlisine, güçlüsü olan neva perdesinde hem kürdi hem de hicaz dörtlülerinin eklenmesi ile oluşur.

Şekil 18. Nihavent Makamı Dizileri



Kaynak: Uzun, 2023: 141.

Perde İsimleri: Rast, dügâh, kürdi, çargâh, neva, nim hisar, acem veya eviç, gardaniye.

Durak: Rast perdesidir, buselik beşlisi ile tam karar yapılıdır.

Güçlü perdesi: Güçlü neva perdesidir, üzerinde kürdi ve hicaz dörtlüleri ile yarım karar yapar.

Yeden perdesi: Irak perdesidir.

Seyri: İnci-çıkıcıdır; bazen çıkıcı olarak da kullanılmıştır.

Genişlemesi: Nihavent makamı hem tiz hem de pest tarafta genişler. Tiz tarafta gardaniye perdesinde buselik beşlisi ile genişlediğinde neva perdesinde kürdi (nevada kürdi dörtlüsü + gardaniyede buselik beşlisi) ve neva perdesinde hümayun (nevada hicaz dörtlüsü + gardaniyede buselik beşlisi) dizileri meydana gelir. Pest tarafta ise yegâh perdesinde hicaz dörtlüsü ile genişler ve yegâhta hümayun dizisi meydana gelir.

Şekil 19. Nihavent Makamı Genişleme Bölgesi



Kaynak: Uzun, 2023: 141.

Donanım: Kürdi ve nim hisar perdeleri donanıma yazılır.

Asma Karar Perdeleri: Nihavent makamı asma kararlar olarak zengin bir makamdır. Kürdi perdesinde çargâh beşlisi ve düğâh perdesinde kürdi dörtlüsü ile asma karar kalınabilir. Nihavent makamında kullanılan neva perdesindeki hicaz dörtlüsü gösterildikten sonra rast perdesine nikriz beşlisi ile düşülerek, rast perdesinde (yerinde) neveser makamı, yegâh perdesinde hicaz dörtlüsü ile kalındığında da yegâhta (yerinde) şedaraban makamı meydana gelir. Ayrıca neva perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü ile bir kalış yapıldığı görülür. Bu kalış ile zaman zaman neva perdesinde saba makamının yapıldığı da olur.

Şekil 20. Nihavent Makamı Asma Karar Perdeleri



Kaynak: Uzun, 2023: 142.

Seyir Özelliği: Rast perdesinde buselik beşlisi ile seyre başlar ve güçlü neva perdesinde genellikle kürdi dörtlüsü yarım karar yapılır. Diziyi oluşturan çeşniler gösterildikten sonra yukarıda açıklanan asma kararlar ve genişlemeler gösterilir. Tekrar diziyeye dönülür ve rast perdesinde buselik beşlisi ile yedenli tam karar yapılır (Uzun, 2023, s. 141-142).

5. EROL DERAN

Bu bölümde Erol Deran'ın aile ve sosyal hayatı, müzikal kimliği, yapmış olduğu çalışmaları ve çalışma konusu olan "Kanun Soloları" albümü ile ilgili bilgi verilecektir.

5.1.HAYATI VE MÜZİKAL KİMLİĞİ

"İstanbul'lu bir aileye mensup olan Erol Deran, 05.07.1937 tarihinde Ankara Polatlı'da doğdu. Babası Burhanettin Deran, annesi Bedahat Deran'dır. Babasının subay olması sebebiyle ilk öğrenimine 1943-45 yılları arasında Gaziantep İslahiye ilk okulunda başladı. 1945-47 yılında Balıkesir 6 Eylül ilkokulunda ilköğrenimi tamamladı. 1947-49 yılları arasında Erzurum Fevzi Çakmak Lisesi orta kısmına başlayıp 1950-52 yılları arasında Çanakkale Lisesi'nde ortaöğrenimini sürdürdü. Babası Burhanettin Bey'in Tuğgenerallikten emekliye ayrılması üzerine ailesiyle birlikte İstanbul'a gelerek 1954-57 yılları arasında Beyoğlu Atatürk Erkek Lisesi'nde eğitimine devam etti. 1957 yılında M.E.B. Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Güzel Sanatlar Bölümünü kazandı. 1960 yılında Sabih Gözen Kumaş Desenleri Atölyesi'nden mezun oldu. Akademi eğitimi döneminde Prof. Sabri Berkel ve Prof. Gevher Bozkurt atölyelerinde çalışmalarda bulundu.

Erol Deran, ilk müzik derslerini subay ve bestekâr babası Burhanettin Deran'dan aldı. Sanatçı, 1957-1961 döneminde İstanbul Radyosu'nda kanun sanatçısı olarak görevini sürdürdü. 1961-1963 yılları arasında Ankara'da yedek subaylığını yaptı. 1963-1968 döneminde kanun sanatçılığını Ankara Radyosu'nda gerçekleştirdi. 1964 yılında ses sanatçısı Sevim Deran ile evlendi. Sevim Deran ile olan evliliğinden Burak Deran adında bir oğlu vardır. 1968'de İstanbul'a yerleşti ve İstanbul Radyosu'ndaki görevine yeniden

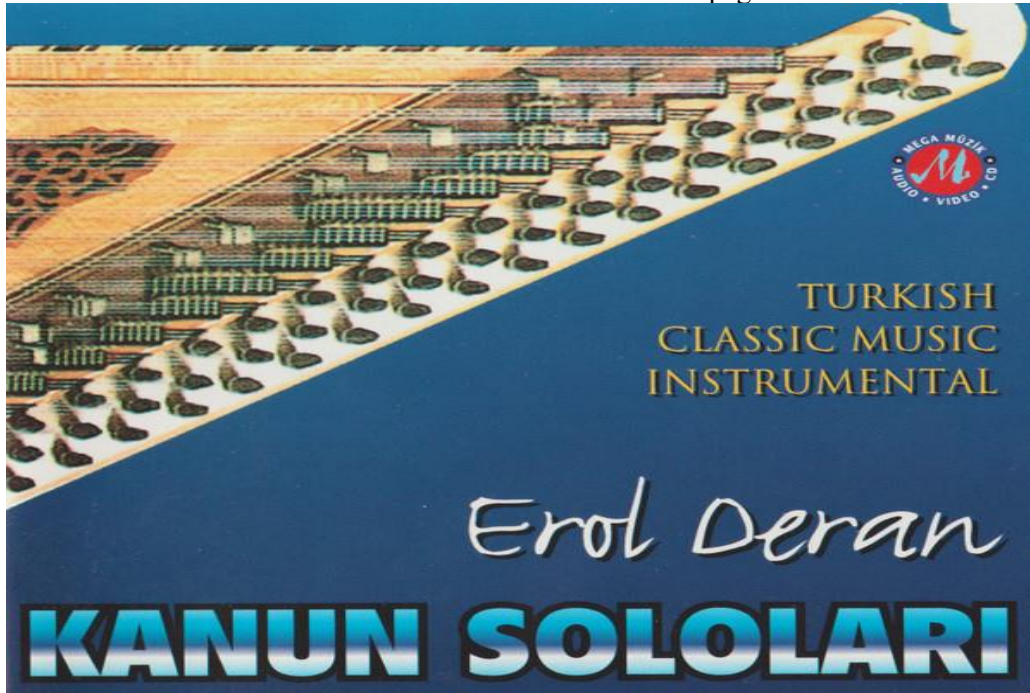
döndü. Deran, ikinci evliliğini 15.05.1990 tarihinde Gülden Turan ile yaptı. (Deran, 04.03.2015'ten akt. Keçeli, 2015: 3)”

Sanatçının, Yunanistan ve Fransa’da kaydetmiş olduğu plakları, Mega Müzik etiketiyle çıkartmış olduğu “Kanun Soloları” isimli bir kaseti, 2012 yılında “Müzik ve Resimle Geçen 75 Yıl”, , yine kaseti de bulunan “Kanun Soloları” albümü ve Ada Müzik etiketiyle “Bosphorus - Osmanlı İmparatorluğu’nda Müzik” isimli I-II, III, IV şeklinde dört seriden ve 1997 yılında “KANONAKI” isimli, Yunanistan’da çıkartmış olduğu bir CD’leri, “12 makam geçkili “ Bu bir ağılı yemiştir (demedim mi?) isimli bir ilahisi, “Burhanettin Deran - Hayatı ve Eserleri” ve “ Makamdan Makama Geçki Örnekleri” isimli iki adet kitabı, “Türk Müziği’nde Klasik Formdaki Eserlerin Kanun İle İcrası Üzerine Bazı Düşünceler” ve “Türk Musikisi Eğitiminde Usta-Çırak İlişkisi ve Akademik Kariyer” isimli bildirileri, 1981 yılından günümüze kadar katılmış olduğu çeşitli konserler, projeler ve almış olduğu ödüller, almış olduğu teşekkür ve takdir belgeleri, plaketler, davet yazısı ve mektupları bulunmaktadır (Keçeli, 2015: 6-10).

5.2. KANUN SOLOLARI ALBÜMÜ

Sanatçının Mega Müzik etiketiyle 1993 yılının Nisan ayında çıkartmış olduğu enstrümantal albümdür. Albüm bünyesinde 8 eser bulunmaktadır. Bunlar; Hicazkâr Taksim, Hicazkâr Saz Semai, Nihavent Geçiş Taksimi, Nihavent Saz Semai, Acemkürdi Taksim, Acemkürdi Saz Semai, Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi ve Şehnaz Saz Semaidir (Deran, b.t).

Resim 5. Kanun Soloları Albüm Kapağı



Kaynak: www.discogs.com, b.t.

6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışma; kanun sazını klasik üslupla icra eden yeni dönem sanatçılarından Erol Deran'ın, taksimlerinde icra ettiği makamları kullanım biçimini, taksimlerdeki makamsal örgüyü, taksimlerinde kullandığı çalgısal tekniklerini ve bunların nerede kullanıldığını, teorik açıdan makamların özelliklerini ne derecede ve hangi geçki ve çeşnileri kullandığını saptamak amacıyla yapılmıştır.

7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Makam denilen müziksel olgu, yıllar içinde farklı müzik dönemlerinde farklı anlayışlar şeklinde karşımıza çıkmıştır. Abdülbâki Nâsır Dede bir makamı anlatırken kendi yaşadığı dönemdeki icra biçimine uygun anlatmışken, Hüseyin Saadettin Arel'de anlatılan bu makamı kendi yaşadığı dönemdeki icra biçimine göre anlatmıştır. İşte bu çalışma Erol Deran'ın makamlardaki anlayışını, özgür bir form ve makamı en geniş şekilde özetleyebileceğimiz taksim formundaki icraları vasıtasıyla algılayabilmemize yardımcı olmak, klasik üslup ile olan icrada makamların nasıl kullanıldığını saptamak ve bu alanda yapılacak olan çalışmalara katkıda bulunması anlamında önem taşımaktadır.

8. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

“Erol Deran'ın makamları, geçki, çeşni ve çalgısal teknikleri taksimlerinde kullanım biçimi nasıldır?” sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

8.1. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Erol Deran, “Kanun Soloları” albümündeki acemkürdi taksiminde hangi geçki, çeşni ve çalgısal teknikleri kullanmıştır?
2. Erol Deran, “Kanun Soloları” albümündeki hicazkâr taksiminde hangi geçki, çeşni ve çalgısal teknikleri kullanmıştır?
3. Erol Deran, “Kanun Soloları” albümündeki nihavent geçiş taksiminde hangi geçki, çeşni ve çalgısal teknikleri kullanmıştır?
4. Erol Deran, “Kanun Soloları” albümündeki şehnaz makamına geçiş taksiminde hangi geçki, çeşni ve çalgısal teknikleri kullanmıştır?

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMA MODELİ

Araştırmanın modeli Tarama modeli olarak belirlenmiştir. Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenilen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belgeleyebilmektir (Karasar, 2019: 109).

2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın evrenini Erol Deran’ın icra etmiş olduğu tüm taksimler oluşturmaktadır. Örneklemi ise kanun soloları albümünde yer alan nihavent geçiş, Şehnaz makamına geçiş, Acemkürdi ve Hicazkâr makamındaki kanun taksimlerinden oluşmaktadır.

3. SAYILTILAR

Erol Deran’ın yapmış olduğu taksim icralarının Türk müziği kanun icracılığının genel özelliklerini yansıtan icralardan olduğudur.

4. VERİLERİN ANALİZİ

Bu araştırmada, kaynak tarama yöntemi, belgesel tarama ve içerik çözümlemesi teknikleri kullanılmıştır. İçerik çözümlemesi, belli bir metnin, kitabın, belgenin içeriğinde gizli kavram, ilke ve özellikleri anlama ve anlatma amacı ile yapılan bir taramadır. Belgelerdeki bakış açısı, felsefe, dil, anlatım vb. özellikler, derinliğine yapılacak çözümlemelerle anlamaya çalışılır (Karasar, 2019: 231). Elde edilen veriler üzerinden analiz yapılmıştır.

Erol Deran’a ait “Kanun Soloları” albümünde bulunan 4 adet taksim kayıtlardan dikte edilip notaya alındıktan sonra Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre makamsal olarak analiz edilip rapor haline getirilmiştir. Dikte edilen notalar ve kayıtlar üzerinden çalgısal teknikler de belirlenip açıklanmıştır.

Müzik analizi sadece müzikal yapılarla ilgilendir. Bu sadece bestelenmiş olan değil, herhangi şekilde kayıt altına alınan müzikal materyal de olabilir. Analiz tanımlama yoluyla çözümleme ve açıklamayla ilgilendir. Doğrulama görevi yoktur (Bent

ve Pople, 2001'den akt. Fıfşkın 2018: 285). Erol Deran'ın incelenen taksimlerinde kullandığı çalgısal teknikler tespit edilerek açıklanmış, makamsal analiz olarak taksimlerde kullandığı perdeler, geçkiler, çeşniler ve köprü makamlar tespit edilmiş ve taksimın seyir örgüsü yorumlanmıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

1.1. ACEMKÜRDİ TAKSİMİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR?

Acemkürdi taksim, genel hatlarıyla incelendiğinde hüseyنياşiran perdesi üzerinde icra edilmiş, makamın karakteristik özellikleri net bir biçimde ifade edilmiş, genellikle dingin ve sakin bir icranın kullanılmış olduğu ve icrasal teknik açısından çeşitli tekniklerin kullanıldığı bir taksim olmuştur.

Erol Deran, hüseyنياşiran perdesi üzerinde yapmış olduğu acemkürdi makamındaki taksimde kaba hüseyنياşiran ve muhayyer perdeleri arasındaki ses sahasını kullanmıştır. Hüseyنياşiran perdesi üzerinde kurulmuş olan makamın karar perdesi hüseyنياşiran, birinci mertebeye güçlüsü çargâh, ikinci mertebeye güçlüsü ise buselik perdesidir. 1. portede hüseyنياşiran perdesi üzerindeki dizide makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesi ve bir tanini yakınındaki sesleri vurgulayarak giriş bölümüyle icra başlamıştır (Bkz. Şekil 21.).

Şekil 21. Acemkürdi Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 109.

Acem makamında çokça kullanılan çargâh-acem atlaması bu taksimden dolayı rast-çargâh olarak kullanılmış, 2. ölçünün ilk cümlesinde bu iki perde birlikte tınlatılıp güçlendirilmek suretiyle devam edilmiş ve güçlü olan çargâh perdesi korunarak seyir devam etmiştir (Bkz. Şekil 22.).

Şekil 22. Acemkürdi Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 109.

Taksim giriş kısmında kurulmuş olan bu cümleler Acemkürdi makamının karakteristik yapısını belirgin bir şekilde göstermiştir. 4. ölçünün başlangıcından itibaren acemkürdi makamı sesleri inici bir seyir ile devam etmiştir. Bu seyri güçlendirmek adına rast perdesinden hüseyini perdesine glissando tekniği kullanılarak bir atlama yapılmış ve hüseyiniaşiran perdesine kadar makamın sesleri kullanılarak melodik cümleler kurulup inilmiş ve makamın dizisindeki sesler duyurulmuştur. Daha sonra karar sesi ile güçlü sesi arasında yapılmış olan atlama ile güçlü perdesi olan çargâh perdesi tekrar kuvvetlendirilerek yakın perdelerinde melodik gezinildikten sonra nihayet bu perde üzerinde küçük bir kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 23.).

Şekil 23. Acemkürdi Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 109.

6. ölçü başlangıcında önce güçlü perdesinin pest oktavı olan kaba çargâh ve çargâh, akabinde makamın üçüncü derecesi olan rast perdesi, güçlü perdesi olan çargâh ve pest oktavı kaba çargâh perdeleri eş zamanlı duyurularak armonik bir seyir elde edilmiş ve güçlü perdesinden karar perdesinin tiz oktavı olan hüseyini perdesine glissando tekniği ile yapılmış olan geçiş sonrasında çarpma tekniği ile oluşturulmuş melodilerle tekrar güçlü perdesine geçilmiş ve 7. portede pest oktav olan kaba çargâh perdesi duyurulmuştur. Bu perdede yapılan kalışla giriş bölümü bitmiş devam eden seyirde 7. Ölçünün ortasında gelişme bölümü başlayıp düğah perdesinde bir Buselik çeşnisi duyurulmuştur ki bu çeşni yerindeki dizide nevadaki buselik çeşnisidir. Bu çeşni gösterildikten sonra 8. portede düğah-gerdaniye perdeleri arasında yapılmış olan glissando geçişi ile hüseyini perdesi üzerinde küçük bir uşşak çeşnisi gösterilmiş ve eviç perdesi dik acem perdesine, dik acem perdesi de acem perdesine doğru pestleşerek bu çeşni bozulup hüseyini perdesi çevresinde küçük gezintiler yapıldıktan sonra bu perde güçlendirilmiştir (Bkz. Şekil 24.).

Şekil 24. Acemkürdi Taksimın Giriş ve Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 109-110.

Devam eden seyirde 11. porteden itibaren hüseyini perdesi dem tutulup hüseyiniaşiran perdesi üzerindeki acemkürdi makamı dizisinin sesleri kullanılıp küçük bir seyir yapılmış, 12. porteden itibaren dem tutulan hüseyiniaşiran perdesine bir iniş yapıp ve hüseyiniaşiran-gerdaniye perdeleri arasında glissando tekniği ile bir atlama yapılmış ve burada da küçük bir uşşak geçkisi gösterildikten sonra sırasıyla eviç, dik acem ve acem sesleri kullanılmıştır. 13. ölçü başlangıcında hüseyini perdesi vurgulanmış, akabinde neva perdesi üzerinde bir buselik gösterilip seyir pestleşen bir karakterde devam etmiştir (Bkz. Şekil 25.).

Şekil 25. Acemkürdi Taksimın Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 110.

14. ölçü itibariyle devam eden seyir sakin cümlelerle düğâh perdesi üzerinde bir buselik dizisi ile devam etmiş, fiskeli ve çarpmalı icralar ile dingin bir hal almıştır. Nihayet düğâh perdesine kadar inen melodi hüseyini perdesinin önce dik hisar sonra hisar perdesine pestleşmiş ve neva-gerdaniye atlaması kullanılıp acem perdesinin de eviç perdesine tizleşmesiyle neva üzerinde bir hicaz çeşnisi oluşturulmuştur. İnci bir tavır sergileyen melodide bu sefer rast perdesi üzerinde buselik yerine segâh ve düğâh yerine zirgüle perdeleri kullanılarak rast perdesi üzerinde bir Hicaz çeşnisi oluşturulmuştur. Bu geçkinin ardından 16. portede acemaşiran perdesini güçlendiren seyir bu perdeyi ve pest oktavındaki kaba acemaşiran perdesini duyurup seyre bir durgunluk katmıştır. Fiskeli ve çarpmalı bir biçimde acemaşiran ve hüseyنياşiran perdelerini güçlendirilerek seyir devam etmiştir (Bkz. Şekil 26.).

Şekil 26. Acemkürdi Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 110-111.

Acemaşiran ve hüseyنياşiran perdelerini güçlendirerek hüseyنياşiran perdesine gelen seyir acemkürdi makamındaki kürdi makamının özelliklerinden biri olan ve çoğunlukla karara giderken yapılan hüseyini perdesinin nim hisar perdesine pestleşmesini ki bu seyirde buselik perdesinin kürdi perdesine pestleşmesini duyurarak melodik bir biçimde hüseyنياşiran perdesine gelmiş ve bu perdeye bir vurgu yaptıktan sonra güçlü çargâh perdesinde pest oktavı olan kaba çargâh perdesiyle birlikte tremolo tekniği kullanarak icraya başlamıştır (Bkz. Şekil 27.).

Şekil 27. Acemkürdi Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 111.

18. ölçünün sonunda tremolo tekniği ile icra edilmeye başlanmış çargâh-kaba çargâh perdeleriyle birlikte 19. porteden itibaren çargâh perdesindeki tremolo yerini rast perdesinden çargâh perdesine doğru tizleşen bir melodiye bırakmış, daha sonra kaba çargâh perdesi tremolo tekniği ile güçlü tutularak rast perdesindeki çargâh çeşniysiyle çıkıcı, ardından inici bir seyirden sonra 20. portede hüseyنياşiran perdesi ile düğâh perdesi tremolo tekniği ile dem tutulmuş ve ters mızrap kullanılarak kaba acemaşiran perdesinden acem perdesine kadar bir çıkış yapıp 21. portede acem ve acemaşiran perdeleri yine tremolo tekniği kullanılarak duyurulmuş ve bu dem bozulduktan sonra 22. porteden itibaren oktavlı bir biçimde çargâh ve kaba çargâh perdeleri üzerinde çargâh beşlisi sesleri ile merdiven tipi melodi yapıldıktan sonra acemkürdi makamı sesleri kullanılarak yine oktavlı icra tekniği ile acemaşiran perdesine kadar düşülmüş ve burada tremolo yapılmıştır (Bkz. Şekil 28.).

Şekil 28. Acemkürdi Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 111.

23. ölçü başında acemaşiran perdesi çarpmalı bir icra ile duyurulduktan sonra buselik perdesi yerini kürdi perdesine bırakmıştır. Ardından hüseyni perdesi de yerini nim hisar perdesine bırakmıştır. Pestleşen melodi, seyrin sonlarına yaklaşıldığının bir habercisi olmuştur ve devam eden inici melodi sonrasında tekrar güçlü perde çargâh duyurulmuştur (Bkz. Şekil 29.).

Şekil 29. Acemkürdi Taksim Gelişme ve Sonuç Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 111-112.

Kürdi perdesine dönüşmüş olan buselik perdesi 25. ölçü sonunda yine buselik olarak tınlatılmış ve burada gelişme bölümü yerini sonuç bölümüne bırakıp 26. ölçü itibariyle hüseyनियाşiran perdesine kadar acemkürdi sesleriyle inici bir melodi sergiledikten sonra tekrar kürdi perdesi kullanılıp karara gidiş hissiyatı verilmiş ve nihayet fiskeli ve kararlı perde kullanımı ile hüseyनियाşiran ve kaba hüseyनियाşiran perdelerinin birlikte duyurulmasıyla taksim karar etmiştir (Bkz. Şekil 30.).

Şekil 30. Acemkürdi Taksim Sonuç Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 112.

2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

2.1. HİCAZKÂR TAKSİMİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR?

Hicazkâr taksim yegâh perdesi üzerinden seslendirilip makamının ağırbaşlılığından dolayı çoğunlukla bu karakterde dingin bir üslupla seyretmiştir. Seyir bünyesinde ana diziden çok fazla çıkılmamış, çoğunlukla yakın makamlarda geçkiler yapılmıştır. Taksimde çeşitli icrasal teknikler kullanılmış ve bu teknikler de icrayı güçlendirmiştir.

Erol Deran, yegâh perdesi üzerinde icra etmiş olduğu hicazkâr taksimini kaba yegâh perdesinden sümbüle perdesine kadar uzanan bir ses sahası içerisinde

oluşturmuştur. Yegâh perdesi üzerine kurulmuş olan Hicazkâr makamı dizisinde yegâh perdesi karar, rast perdesi ikinci merteye güçlü, neva perdesi ise birinci merteye güçlü konumundadır.

Taksim giriş bölümünde makamın ikinci merteye güçlü olan rast perdesinde kaba rast, kaba dik kürdi, yegâh ve rast perdelerinin armonik bir biçimde aynı anda tınlatılarak başlamıştır. 2. porteden itibaren sakin fakat ajiliteli melodilerle devam eden seyirde birinci merteye güçlü olan neva perdesi üzerindeki buselik çeşniyle inici-çıkıcı bir karakter seyredip perdelerin çoğunda vurgu yapmak ve makamın seyrini birinci merteye güçlü perdesine çıkartmak için hem çarpmalı hem fiskeli icra teknikleri kullanmış ve 3. porteden itibaren bu icramın katacağı vurguyu güçlendirmek maksatlı üçlemeli nota değerleri de kullanarak melodik bir biçimde gezinildikten sonra 4. ölçü itibariyle neva perdesinde yegâh perdesi üzerinde kurulmuş olan dizinin birinci, dördüncü ve sekizinci dereceleri olan yegâh, rast ve neva perdeleri kullanılarak armonik bir biçimde küçük bir asma kalış gerçekleştirmiştir (Bkz. Şekil 31.).

Şekil 31. Hicazkâr Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 116.

4. ölçünün sonunda gösterilen kalışın hemen ardından 5. ölçü başlangıcında melodik bir biçimde ikinci merteye güçlü olan rast perdesine düşülüp glissando tekniği kullanılarak rast-gerdaniye atlaması yapılmış ve melodik bir biçimde yakın perdelerde gezinilip birinci merteye güçlü olan neva perdesi kuvvetlendirilip bu perdede kalış pest oktavındaki sesler olan yegâh ve kaba yegâh perdeleri sırasıyla tınlatılarak yapılmış ve giriş bölümü sonlandırılmıştır (Bkz. Şekil 32.).

Şekil 32. Hicazkâr Taksim Giriş Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 116.

Gelişme bölümü başlangıcında 6. ölçü itibariyle tiz bölgedeki buselik dörtlüsü ile yapılan genişlemenin dördüncü derecesi olan gerdaniye perdesiyle başlayan seyir inici motifler ve fiske tekniği kullanarak neva perdesine kadar devam etmiştir. 7. ölçü başlangıcında neva, nim hicaz ve dik kürdi perdeleriyle neva perdesini kuvvetlendiren bir melodi oluşturulmuş. 8. ölçü başlangıcında birinci merteye güçlü neva perdesi üzerindeki buselik çeşni yerini simetrik hicaz çeşnisine bırakmış ve üçlemeli ve fiskeli melodilerle seyir devam etmiştir. Hemen ardından yapılan hicaz çeşni küçük bir cümleden sonra bozulmuştur (Bkz. Şekil 33.).

Şekil 33. Hicazkâr Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 116-117.

İnici karakterdeki seyir 9. porteden itibaren hüseyini perdesinin nim hisar perdesine, nim hicaz perdesinin çargâh perdesine ve son olarak buselik perdesinin kürdi perdesine dönüşmesiyle yerinde bir nihavent çeşni oluşturulmuş ve burada nihavent makamında küçük bir geçki gösterilmiştir. Hemen ardından gösterilen bu kısa nihavent geçkisinden sonra 10. ölçü sonunda nihavent makamının yeden perdesi olan ırak perdesindeki küçük kalıştan yapılmış ve kaba ırak perdesini de duyurup taksime bir dinginlik katarak kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 34.).

Şekil 34. Hicazkâr Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 117.

11. ölçü başlangıcında birinci merteye güçlü neva perdesi ve pest oktavı olan yegâh perdesi çevresindeki bakiye aralıklar olan nim hicaz-kaba nim hicaz ve hisar-kaba hisar perdeleri taksiminde seyir gücünü artırarak kuvvetli şekilde tremolo tekniği kullanılıp duyurulmuş, ardından kaba hisar perdesi tremolo tekniği ile dem tutulmuş ve birinci merteye güçlü neva perdesi ve bir tanini yakını olan hüseyini perdesinin pest oktavları olan yegâh ve hüseyiniaşiran perdeleri oktavlı icra ile dinamizm katarak seyri sürdürmüştür (Bkz. Şekil 35.).

Şekil 35. Hicazkâr Taksiminde Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 117.

Devam eden melodide 12. ölçü itibarıyla yine birinci merteye güçlü perdesinin pest oktavı olan yegâh perdesi dem sesi olarak kullanılmış ve neva perdesinin altındaki hicaz dörtlüsü sesleri üçlemeli biçimde kullanılıp seyre devam edilmiştir (Bkz. Şekil 36.).

Şekil 36. Hicazkâr Taksiminde Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 117.

14. ölçü itibarıyla pestleşme eğilimi gösteren seyirde hem çarpmalı hem fiskeli icra teknikleri kullanılıp bu tekniklerin kullanımıyla beraber inici bir karakter seyreden melodinin ve hicazkâr makamının enerjik ve kasvetli yapısını güçlendirmiştir (Bkz. Şekil 37.).

Şekil 37. Hicazkâr Taksiminde Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 117.

15. porteden devam eden seyir, hicazkâr makamının icrasında çokça kullanılan fakat kuramsal bir özelliği olmayan, yerinden icra edildiğinde özellikle karar perdesine giderken kullanılan hicaz perdesi bu seyir yegâh perdesinde icra edildiği için zirgüle perdesi olarak kullanılmıştır. 16. portede zirgüle perdesi kullanılmadan önce dik zirgüle perdesinden pestleşerek zirgüle perdesine düşülmüş ve seyir inici bir karakterle devam edip yegâh perdesi ve yakın perdesi olan kaba hisar perdesinin 17. portedeki ajiliteli icrasıyla yegâh perdesini güçlendirmek suretiyle yapmış olduğu melodinin ardından kısa bir karar verip gelişme bölümünü sonlandırmıştır (Bkz. Şekil 38.).

Şekil 38. Hicazkâr Taksim Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 117-118.

Sonuç bölümüyle devam eden melodide 18. ölçü itibariyle yegâh perdesiyle birlikte güçlü perdesi olan neva perdesi tremolo tekniği kullanılarak güçlü konuma getirilmiş ardından yegâh perdesi dem tutularak neva perdesi üzerinde fiske ve çarpmalı melodiler kullanılarak bir buselik çeşnisi gösterilmiştir (Bkz. Şekil 39.).

Şekil 39. Hicazkâr Taksim Sonuç Bölümünden Bir Pasaj



Kaynak: Erdoğan, 2010: 118.

Bu çeşninin gösteriminin ardından 18. ölçü sonunda yegâh perdesinin tremolo tekniği ile dem tutulması başlayıp pestleşen melodi dik kürdi perdesine kadar inmiştir. 19. portede başlangıcında gösterilen buselik çeşnisinden sonra birinci mertebe güçlü üzerindeki tiz genişleme bölgesindeki hicaz çeşnisi oktavlı icra ve tremolo tekniği ile gösterilmiş ve 20. ölçü sonlarında nim hicaz perdesi çargâh perdesine sonrasında pestleşerek segâh, dik kürdi ve kürdi perdelerine düşen dik kürdi perdesinin ardından düğâh perdesi üzerinde küçük bir kürdi geçkisi yapılmıştır. Akabinde çıkıcı bir seyir gösterilmiş ve segâh perdesi, dik kürdi perdesine pestleştirilmiştir. Bu melodi üçlemeli nota değerleri kullanılıp yapılacak olan geçkinin vurgusu belirtilmiş ve 22. porteden

itibaren hicazkâr makâmı dizisine geri dönölüp seyir inici çıkıcı bir karakter ile devam etmiştir (Bkz. Şekil 40.).

Şekil 40. Hicazkâr Taksimın Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

Kaynak: Erdoğan, 2010: 118.

22. ölçü itibariyle hicazkâr dizisine dönen seyir, vakit kaybetmeden hicazkâr hissiyatını yinelemek amacıyla 23. portede tekrar inici bir karaktere bürünmüş ve karar perdesi olan yegâh perdesine gelinmiştir. 24. ölçü başlangıcıyla yegâh perdesinin yakın perdeleri olan kaba hisar ve ırak perdelerinde, yegâh perdesini güçlendirme maksadıyla yapılmış ajiliteli melodiler sonrasında 26. portede kullanılan oktavlı icra tekniğiyle birinci merteye güçlü neva ve karar yegâh perdesi ile inici ve sakin bir seyir gösterilip atlamalı perdelerin kullanılmasının ardından sıralı bir biçimde ırak, kaba hisar ve nihayetinde yegâh ve kaba yegâh perdelerinin aynı anda duyurulmasıyla karar etmiştir (Bkz. Şekil 41.).

Şekil 41. Hicazkâr Taksimın Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

Kaynak: Erdoğan, 2010: 117

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

3.1. NİHAVENT GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR?

Nihavent geçiş taksiminde yegâh perdesi üzerine kurulmuş hicazkâr makamından yegâh perdesi üzerine kurulmuş nihavent makamına geçiş yapılmıştır. Taksim genel yapısı itibarıyla dinamik bir seyir karakteri göstermiştir. Yakın ve uzak makamlardan farklı geçki ve çeşniler kullanılmıştır. Kullanılan çalgısal teknik çeşitliliği ise icranın dinamizmine katkıda bulunmuştur.

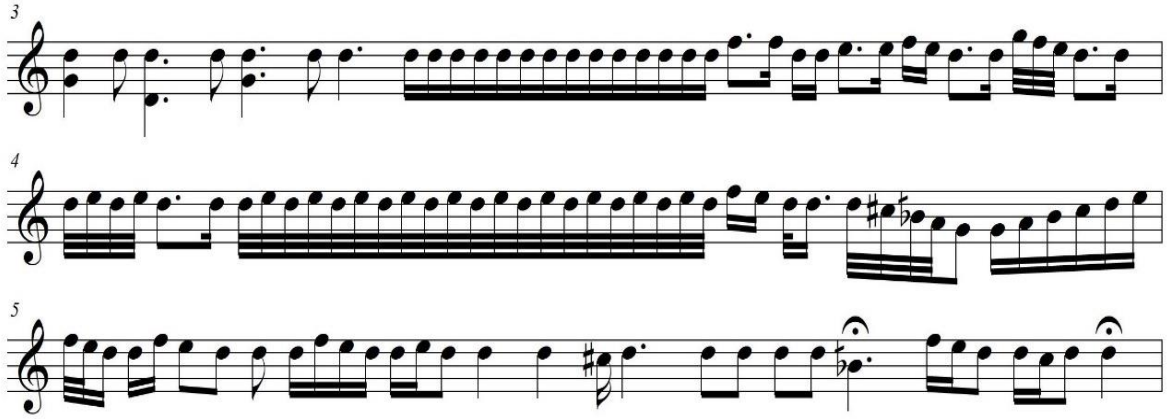
Taksim giriş bölümünde 1. ve 2. ölçülerde nihavent makamının birinci derecesi olan rast perdesini duyurarak başlamıştır. Bu duyuruştan sonra vakit kaybetmeden glissando tekniği kullanarak gerdaniye perdesine bir atlama yapıp inici bir seyir karakteri izleyerek neva perdesine buselik çeşniyle gelinmiştir. Neva perdesindeki buselik çeşnili kalışa kadar gerdaniye, acem, hüseyini ve neva perdeleri kullanılmış ve bu perdelerde melodik gezinmenin yanı sıra acem ve hüseyini perdelerinde de küçük kalışlar yapılmıştır. Ayrıca nim hicaz perdesinin kullanımı da neva perdesini güçlendirmeye yönelik bir baskı olup seyrin devamında da sık sık gösterilmiştir (Bkz. Şekil 42.).

Şekil 42. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



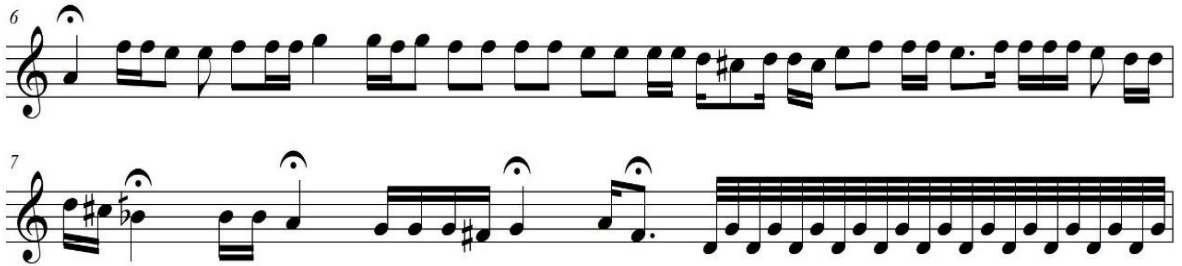
3. ölçü itibarıyla neva-rast ve neva-yegâh perdeleri eş zamanlı tınlatılıp esere neva perdesinin güçlü devam edeceği dinamizmi verildikten sonra ajiliteli bir icra sergilenerek neva perdesi üzerinde buselik dörtlüsü sesleri kullanılmıştır. İnici çıkıcı seyir karakterine bürünen taksim 4. portede yerinde bir hümeyun makamı dizisi kullanmış ve yerindeki hümeyun makamı dizisi bünyesinde bulunan seslerle melodik bir örgü oluşturulmuştur. Bu örgü içerisinde ağırlıklı olarak neva perdesi hüseyini perdesi eşliğiyle tremolo tekniği kullanılarak güçlü tutulmuş ve ajilitenin vermiş olduğu dinamizm 5. portede dik kürdi perdesinde yapılmış olan küçük bir asma kalışa beraber dinginleşerek yerini bu dizinin güçlüsü olan neva perdesindeki asma kalışa bırakarak cümleyi sonlandırmıştır (Bkz. Şekil 43.).

Şekil 43. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



6. ölçünün başında yerindeki hümayun makamı dizisinin durak perdesi olan düğâh perdesi duyurulmuş ve dizinin tiz bölgelerinden inici bir yapıyla seyir devam etmiştir. Hümayun dizisinde bulunan neva üzerindeki buselik çeşnisi gösterilip hemen ardından 7. ölçü başında düğâh perdesine hümayun çeşnili inildikten sonra ırak perdesi kullanılıp hümayun makamı nikriz makamına dönüşmüştür ve rast perdesinde küçük bir kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 44.).

Şekil 44. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



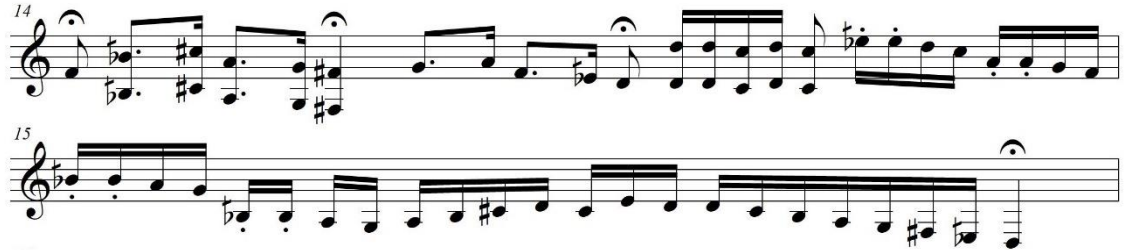
Erol Deran'ın taksimlerinde kullanmış olduğu bu makamsal ve çeşnisel çeşitlilik taksiminde daha ilk cümlelerinde ön plana çıkmaktadır. 7. ölçünün sonlarında sıralı oktavlı icra tekniği kullanılarak yegâh perdesi dem tutulmuş ve seyir bu perde üzerinde 8, 9, 10, 11, 12 ve 13. ölçülerde hicazkâr makamı dizisi sesleri ile yeden kullanmadan çıkıcı inici bir biçimde devam etmiştir (Bkz. Şekil 45.).

Şekil 45. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



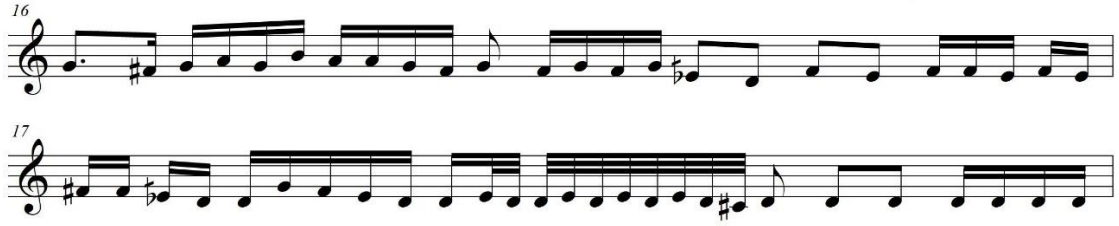
Devam eden melodi 14. ölçü itibariyle dik kürdi-kaba dik kürdi, nim hicaz-kaba nim hicaz, düğâh-kaba düğâh, rast-kaba rast perdeleri birlikte kullanılarak seyrek dinginlik katmış daha sonrasında ırak-kaba ırak perdeleri kullanılarak bu perdelerde küçük bir kalış yapılmıştır. Hemen ardından yegâh perdesinde hicaz çeşnili küçük bir kalıştan sonra oktavlı icra tekniği kullanılarak neva perdesi güçlendirilmiş ve akabinde 14. ölçü sonlarından 15. ölçü sonuna kadar hicazkâr çeşnisiyle inici bir biçimde soru cevap cümleleri kullanılıp cümle kaba yegâh perdesinde bir asma kalış yapmıştır (Bkz. Şekil 46.).

Şekil 46. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



Ardından 16. portede bir sekizli yukarıdaki hicazkâr makamı sesleri kullanılarak melodik cümleler kurulmuş ve yegâh perdesinde cümle sonlanmış. Bu esnada ajiliteli ama sakin bir icra tekniği görülmüştür (Bkz. Şekil 47.).

Şekil 47. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



18. porteyle devam edene melodide yegâh perdesinden neva perdesine glissando tekniği ile bir atlama yapılmış ve inici bir melodi oluşturularak yegâh perdesine hicazkâr çeşnili bir düşüş yapılmıştır. Bu düşüşün hemen ardından kaba çargâh perdesinden düğâh perdesine glissando tekniği ile bir atlama daha yapılmış ve seyir melodik bir biçimde hicazkâr çeşnisiyle inici seyir karakteri gösterip yegâh perdesinde küçük bir kalış yapıp 19. ölçü bitiminde seyrin giriş bölümü sonlanmıştır (Bkz. Şekil 48.).

Şekil 48. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



20. porteyle devam eden seyrin tiz bölgelerinde gerdaniye perdesini güçlendirmek üzere gerdaniye üzerinde buselik beşlisi sesleri kullanılarak bir melodi oluşturulmuştur. Bu melodi ardından 22. portede gerdaniye perdesi sırasıyla neva ve rast perdeleri kullanılarak yinelenip kuvvetlendirilmiş, devamında neva perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisiyle desteklenen bu melodi tiz taraftaki simetrik genişlemesiyle tiz neva üzerinde de kurulmuş ve neva perdesi üzerinde bir hicazkâr dizisi oluşturulmuştur. Oluşturulan dizinin sesleriyle melodik ve ajiliteli şekilde gezinen seyir 23. portede gerdaniye perdesinde küçük bir kalış yapmıştır (Bkz. Şekil 49.).

Şekil 49. Nihavent Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



Gerdaniye perdesini güçlü tutmaya devam eden seyir neva perdesi üzerine kurulu olan hicazkâr makamı dizisiyle seyrine devam etmiştir. 25. portede neva-tiz neva perdeleri arasında bir atlama yapılmış ve seyir bu atlamadan sonra inici çıkıcı melodiler kullanarak devam etmiştir. 27. portede gerdaniye perdesinde bir kalış yapılmış ve pest oktavı olan rast perdesiyle bu kalış vurgulanmıştır. 28. ölçü itibariyle tekrar inici-çıkıcı melodilerle devam eden seyir 29. portede önce gerdaniye perdesinde bir kalış, daha sonrasında bu kalışı desteklemek için önce rast sonra tekrar gerdaniye perdeleri kullanılarak gerdaniye perdesinde bir kalış göstermiştir (Bkz. Şekil 50.).

Şekil 50. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The musical score for Şekil 50 consists of six staves of music. The first staff (measure 24) shows a sequence of notes in a specific mode. The second staff (measure 25) features a 'Fiske' annotation above the notes. The third staff (measure 26) includes a 'Gliss.' annotation above the notes. The fourth staff (measure 27) has a fermata over the final note. The fifth staff (measure 28) has a fermata over the final note. The sixth staff (measure 29) has a fermata over the final note.

Daha sonra gerdaniye perdesi üzerindeki hicaz çeşnişi bozulup yerini buselik çeşnisine bırakmıştır (Bkz. Şekil 51.).

Şekil 51. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The musical score for Şekil 51 consists of one staff of music starting at measure 30. The staff has a 'Fiske' annotation above it.

Buselik çeşnişi gösterildikten sonra 31. ölçü ortalarında şehnaz perdesinin kullanımıyla acem perdesi üzerindeki küçük bir nikriz geçkisi birkaç tekrar melodiden sonra yerini tekrar neva perdesinin güçlenmesine bırakmıştır (Bkz. Şekil 52.).

Şekil 52. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



35. ölçüye buselik çeşniyle başlayan seyirde, buselik çeşnisini göstermesinin ardından dik kürdi perdesinde bir asma karar gösterilmiş ve acem perdesine atlama yapılmıştır. Bu atlama sonrasında seyirde, hicaz çeşniyle inici bir karakter gösterilmiş ve 36. portede tekrar dik kürdi-acem perdeleri arasında bir atlama gerçekleştirildikten sonra inici karakterine devam edip 37. ölçü itibariyle nim hicaz perdesi çargâh perdesine, buselik perdesi ise önce segâh daha sonrasında dik kürdi perdesine pestleşmiş ve burada dik kürdi perdesinin daha tiz kullanımı sonucu 38. portede düğâh perdesi üzerinde gösterilen uşşak çeşni neticesinde 39. ölçü sonunda uşşak çeşnili bir kalış yapılmıştır. Bu kalış esnasında çargâh ve düğâh perdelerinde kullanılan fiske teknikleri ile uşşak makamına geçiş hem daha çok hissettirilmiş hem de yapılan asma karar kuvvetlendirilmiştir (Bkz. Şekil 53.).

Şekil 53. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



40. porteyle devam eden seyirde, düğâh perdesi üzerinde kurulmuş olan uşşak makamı dizisinin orta bölgeleri olan neva-gerdaniye perdeleri arasındaki seslerle melodik bir biçimde gezinilmiş, takibindeki 41. portede düğâh perdesi üzerindeki uşşak dizisinin güçlüsü olan neva perdesi, pest oktavı olan yegâh perdesi ve rast perdesi ile eş zamanlı duyurularak neva perdesi güçlendirilip seyir devam etmiştir (Bkz. Şekil 54.).

Şekil 54. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



43. porteyle devam eden cümlede düğâh perdesine uşşak çeşnili düşüldükten sonra tekrar neva perdesindeki buselik seslerine dönmüş, neva-gerdaniye perdeleri arasında yapılmış atlama sonrası seyir düğâh perdesine doğru pestleşmiş, 44. porteyle beraber düğâh-gerdaniye perdeleri arasında yapılmış atlamanın ardından acem perdesi yerine eviç perdesi kullanılmış ve pestleşen seyir, 45. ve 46. ölçülerde düğâh perdesi üzerindeki uşşak makamı dizisi sesleriyle devam etmiş ve neva perdesini tekrar güçlü konuma getirmiştir (Bkz. Şekil 55.).

Şekil 55. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



47. porteyle devam eden melodide, güçlü tutulan neva perdesi üzerinde bir hicaz çeşnisi gösterilmiş, akabinde düğâh üzerindeki uşşak çeşnisi de gösterilerek bayati makamına küçük bir geçki yapılmıştır. 48. porteyle beraber rast-gerdaniye perdeleri

arasında yapılan atlama ile melodi, neva perdesi üzerindeki hicaz çeşniyle devam etmiştir (Bkz. Şekil 56.).

Şekil 56. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



49. porteyle devam eden melodide neva perdesi üzerindeki hicaz çeşni duyurulmaya devam edilmiş ve bu çeşni 51. ölçü başlangıcına kadar devam etmiş ve neva perdesini güçlendirmiştir. 5. porteyle devam eden melodide hicaz çeşni bozularak yerindeki nihavent makamının ilk yedi sesi 52. ve 53. ölçülerde melodik bir biçimde kullanılıp küçük bir nihavent makamı gösteriminden sonra, 54. ölçü itibariyle yegâh perdesine kadar pestleştirilmiş ve yegâh perdesi üzerinde kürdilihicazkâr makamına bir geçki yapılmıştır. Bu geçki taksim yavaş yavaş nihavent makamına doğru geçiş yaptığına dair bir haber niteliği taşımaktadır (Bkz. Şekil 57.).

Şekil 57. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



55. porteyle devam eden melodide, yerindeki nihavent makamı dizisinin tiz bölgelerinde, gerdaniye perdesi üzerinde başlayan seyir, inici bir tavırla neva perdesine kadar gelip bu perdeyi güçlendirmiş ve bu perde üzerinde bir kalış göstermiştir. 56. portede neva perdesinden sümbüle perdesine yapılan atlamayla seyir tekrar tiz

bölgelerde seyrine devam etmiştir. Bu bölgeyi kısa bir biçimde fiske tekniğiyle vurgulayarak gösterdikten sonra 57. portede inici karaktere bürünen seyir, yerindeki nihavent makamı dizisi seslerini kullanmaya devam ederek rast perdesine kadar gelmiş, 58. ölçü itibariyle düğâh perdesinde küçük bir asma kalış göstermiştir. Bu perdede asma karar yapılmasının sebebi yegâh üzerine kurulmuş olan kürdi makamı dizisinin güçlü perdesi olmasıdır (Bkz. Şekil 58.).

Şekil 58. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

58. ölçü sonunda oktavlı icra tekniğiyle devam eden seyir, inici bir biçimde yegâh perdesi üzerine kurulmuş olan kürdi makamının sesleriyle merdiven tipi melodiler oluşturarak devam etmiştir. 63. ölçü itibariyle oktavlı icra terkedilmiş ve tiz bölgelerde küçük kalışlar ve tremolo tekniği kullanılarak yapılan icralarla esere bir dinginlik katılmıştır. 64. ölçü itibariyle melodik bir biçimde yegâh perdesine düşülmüş ve bu perde tekrar güçlendirilmiştir (Bkz. Şekil 59.).

Şekil 59. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

65. ölçüye yegâh perdesi rast perdesinin de gösterimiyle vurgulanarak başlanmıştır. Çıkıcı başlayan seyirde önce dik hisar perdesi nim hisar perdesine pestleşmiş, 66. ölçü itibariyle inici bir hal alan seyirde segâh perdesi kürdi perdesine pestleşmiştir. Devam eden melodide rast-neva perdeleri arasında glissando tekniği ile bir atlama yapılmış ve inici tavrındaki seyir 68. ölçü ortalarına kadar devam edip yegâh perdesindeki kürdilihicazkâr geçkili asma kalışla sonlanmıştır (Bkz. Şekil 60.).

Şekil 60. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



68. ölçü sonlarına doğru başlayan melodide acem perdesi üzerindeki çargâh beşlisi seslerinin bir kısmı kullanılmış ve acem perdesi güçlü tutularak acem makamına bir geçki yapılmıştır. İnici karakterdeki seyirde glissando tekniği kullanarak atlamalı sesler ile bu geçki iyice güçlendirilerek melodiye devam edilmiştir. 71. ve 72. ölçülerde yerindeki acem makamında bulunan uşşak çeşnisi de gösterilip tekrar glissando tekniğiyle rast perdesinden gerdaniye perdesine bir atlama yapılmış ve acem perdesi bölgesindeki küçük bir melodiden sonra acem perdesinde asma karar göstermiştir (Bkz. Şekil 61.).

Şekil 61. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

68
69
70 Fiske Fiske
71
72 Gliss. Fiske
73 Gliss. Fiske

74. porteyle devam eden melodide çargâh perdesi nim hicaz olarak kullanılmış ve neva perdesi üzerinde bir buselik çeşni yapılmıştır. Bu çeşniyle beraber neva perdesinde bir kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 62.).

Şekil 62. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

74 Fiske Gliss.
75
76
77

77. portede neva perdesinin kuvvetlendirilmesiyle devam eden melodide seyre bir dinamizm katan oktavlı icra gerçekleşmiştir. Yegâh perdesi dem tutularak yapılan bu oktavlı icrada yine bu perde üzerine kurulmuş bir nihavent makamı dizisi sesleri ile seyir 85. ölçüye kadar 9 ölçü boyunca devam etmiş, cümle bitiminde kaba nim hicaz yedeni kullanılarak yegâh perdesi güçlendirilip küçük bir kalış yapılmıştır. 85. portede yegâh perdesini güçlendirmek maksadıyla kaba dügâh, kaba acemaşiran, kaba yegâh ve kaba hüseyniaşiran perdeleri armonik bir biçimde tınlatılmıştır. 86. portedeki cümlelerin sonunda yegâh-neva atlaması yapıp yegâh perdesi üzerine kurulmuş olan nihavent makamı sesleri inici çıkıcı bir seyir yapısını takip ederek nihayet kaba nim hicaz yedeni

ile yegâh perdesinde bir yarım karar yapılmış ve cümle sonlandırılmıştır (Bkz. Şekil 63.).

Şekil 63. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87

Yeni cümle 87. ölçü sonunda yegâh perdesinin duyurulmasıyla bu perde üzerindeki hicazkâr çeşnisi yaparak başlamıştır. Tiz bölgeler gösterildikten sonra pestleşip tekrara yegâh perdesine gelen melodi, yegâh-neva perdeleri arasında glissando tekniği ile yapılmış bir atlama sonrasında devam etmiştir. 89. portede pestleşerek düğâh perdesine kadar fiskeli icralarla gelen seyir, düğâh-acem perdeleri arasında bir atlama yapmış ve tekrar tiz bölgelere yönelmiştir. Tiz bölgedeki seyirden sonra yegâh perdesinde buselik çeşnisi gösterilip yegâh-neva perdeleri arasında glissando tekniğiyle atlama yapıp düğâh perdesine hicaz çeşnili bir şekilde gelmiştir (Bkz. Şekil 64.).

Şekil 64. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

93. porteyle devam eden melodide düğâh perdesi güçlü tutulmak maksadıyla sırasıyla kaba düğâh, kaba acemaşiran, kaba yegâh kaba acemaşiran ve kaba düğâh perdeleri bu perdeyle aynı anda armonik bir biçimde duyurulmuştur. Melodi, yegâh perdesini dem tutarak oktavlı icra tekniği ile yegâh perdesi üzerinde kurulan nihavent makamı seslerinin inici çıkıcı bir biçimde seyri ile devam etmiştir. Daha sonra 96. ölçü sonlarına doğru düğâh perdesi üzerinde hicaz çeşnisini gösteren seyir, düğâh perdesinde kısa bir kalış yaparak soluklanmıştır (Bkz. Şekil 65.).

Şekil 65. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

97. ölçünün devamında düğâh perdesi ile armonik bir biçimde bu perdeyi güçlendirme maksadıyla sırasıyla acemaşiran, yegâh ve kaba düğâh perdeleri duyurulmuştur ve düğâh perdesi üzerindeki kürdi makamı dizisinin ilk 7 sesini kullanarak seyri inici bir biçimde devam etmiş. Çargâh perdesinde küçük bir asma

kalıktan sonra tekrar inici karakterde devam eden seyir glissando tekniği ile düğâh-neva perdeleri arasında bir atlama yapmış ve fiskeli vuruşlar ile yapacağı asma kararı önceden bildirircesine düğâh perdesine gelip burada kısa bir kalış yapmıştır. Bu asma kalıktan sonra 99. ölçünün sonlarına doğru düğâh-acem perdeleri arasında glissando tekniği ile bir atlama yapılmış ve yerinde kurulmuş kürdi makamı dizisinin ilk altı sesi kullanılıp inici bir seyir ile melodi devam etmiştir (Bkz. Şekil 66.).

Şekil 66. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The musical score for Şekil 66 consists of four staves of music. The first staff (measure 97) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measure 98) continues the melody with a fermata over the final note. The third staff (measure 99) features a glissando (Gliss.) and two 'Fiske' (fiskeli) notes. The fourth staff (measure 100) continues the melody with another 'Fiske' note and a glissando.

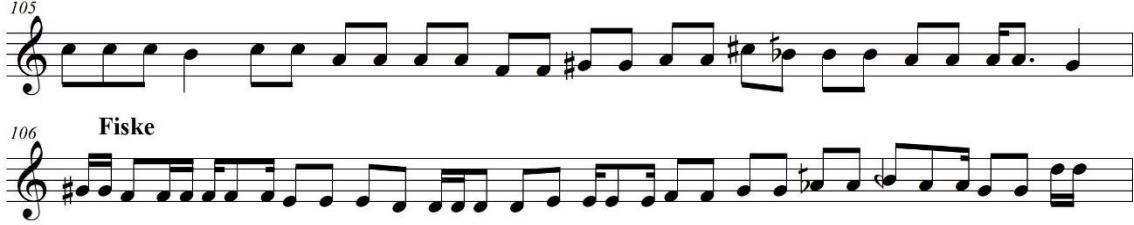
101. ölçü başlangıcında hüseyini perdesi yerine nim hisar perdesi kullanılıp düğâh-nim hisar perdeleri arası glissando tekniği ile yapılan atlama neticesinde seyir bünyesinde bir dinginlik yaşanmıştır. Bu dinginliğe ek olarak yerindeki kürdi dizisi bozularak yerine zirgüle'li hicaz çeşnisi kullanılıp 102. ölçü dahilinde acemaşiran perdesine inilmiş ve bu perde güçlü tutulduktan sonra kısa bir kalış gösterilmiştir. Daha sonra acemaşiran-hüseyini perdeleri arasında glissando tekniği kullanılarak bir atlama yapılmış ve neva perdesinin 103. portede hicaz perdesi olarak kullanılmasıyla çargâh perdesi üzerinde küçük bir hicaz çeşnisi gösterilmiştir. Bu çeşninin devamında da acemaşiran perdesine segâh çeşnili düşülerek bu perde üzerinde hüzzam makamına bir geçkide bulunulmuştur (Bkz. Şekil 67.).

Şekil 67. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The musical score for Şekil 67 consists of four staves of music. The first staff (measure 101) shows a melodic line with a glissando (Gliss.). The second staff (measure 102) continues the melody with a glissando. The third staff (measure 103) features a 'Fiske' note. The fourth staff (measure 104) continues the melody with another 'Fiske' note.

Bu geçki, bağlantılı olarak 105. portede düğâh perdesinde zirgüle’li hicaz halini almış, akabinde de bu çeşni bozulup rast perdesinde bir hicaz çeşnisi gösterilmiştir (Bkz. Şekil 68.).

Şekil 68. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Bu çeşni etrafındaki seslerde melodik dolaşıldıktan sonra hüseyनियाşiran perdesinde bir kalış yapılarak gelişme bölümü sonlanmıştır (Bkz. Şekil 69.).

Şekil 69. Nihavent Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



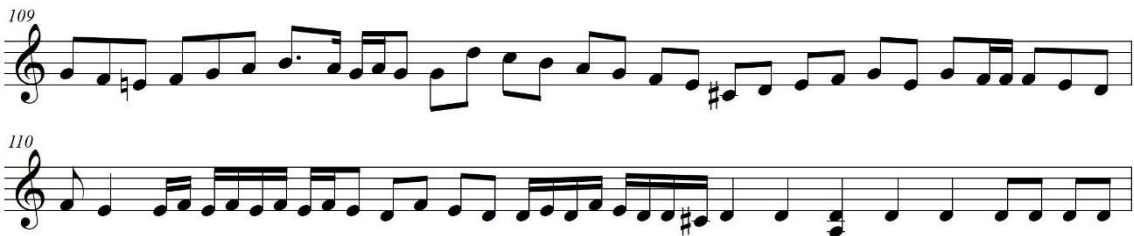
Bu kalışın gelişme bölümü sonlanıp sonuç bölümü başlamış ve 108. ölçü itibariyle kaba düğâh, yegâh, acemaşiran ve düğâh perdeleri armonik bir biçimde sırayla duyurulmuş ve yegâh perdesi üzerine kurulmuş Nihavent makamı dizisine geçilmiştir (Bkz. Şekil 70.).

Şekil 70. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj



Bu geçişle beraber 109. porteyle yegâh perdesi üzerinde kurulmuş nihavent makamı dizisine ait seslerle çıkıcı-inici cümleler kurulduktan sonra yegâh perdesi güçlendirilmiştir (Bkz. Şekil 71.).

Şekil 71. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj



Daha sonra 111. ölçü itibariyle neva perdesinden tiz neva perdesiyle beraber başlayan oktavlı icra, yegâh perdesi üzerinde kurulmuş olan nihavent makamı dizisi sesleriyle devam etmiştir. Ters mızrap tekniği ile dinamiklik kazanan seyirde çargâh ve

tiz çargâh perdeleri tremolo tekniği ile kuvvetlendirilmiş ve melodi inici bir hal almıştır. Oktavlı icra, tremolo gibi farklı tekniklerin kullanıldığı bu melodide, nihavent makamının karakteristik yapısı dinamik biçimde gösterilmiş ve çok sesli bir icra gerçekleştirilmiştir (Bkz. Şekil 72.).

Şekil 72. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

Devam eden melodide kaba düğâh perdesi 119. ölçü boyunca dem tutularak pest bölgelerde melodiler oluşturulmuş ve hem bu dem hem de oktavlı icra sona ermiştir. Yegâh perdesi üzerinde kurulan nihavent makamı dizisinin ilk beşlisi olan buselik beşlisi sesleri ile devam etmiştir. 120. ölçü sonlarına doğru güçlenmiş olan yegâh perdesinden neva perdesine glissando tekniği kullanılarak yapılan atlamanın ardından seyir karar hissiyatına bağlanmış ve daha ağır başlı bir seyir tarzı göstermiştir (Bkz. Şekil 73.).

Şekil 73. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

121. porteyle bitişe yaklaşan taksimin son cümlelerinde staccato tekniği kullanılmıştır. Bu tekniğin uygulanması taksime bir durağanlık ve ağırlık katarak karara gideceğinin bir işaret olarak gösterilebilir. Bu teknik kullanılarak neva perdesinde melodik ve inici bir biçimde kaba düğâh perdesine gelen seyir, kaba düğâh-acemaşiran atlaması yapıp bu perdede bir süre dinlendikten sonra melodik bir biçimde sırasıyla hüseyنياşiran, yegâh perdelerinde küçük kalışlar yapmıştır. Nihayetinde seyir yegâh ve kaba düğâh perdelerini birlikte duyurmuş, son olarak yegâh perdesinde tam karar vermiştir (Bkz. Şekil 74.).

Şekil 74. Nihavent Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj



4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

4.1. ŞEHNAZ MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE İCRASAL ANALİZİ SONUÇLARI NELERDİR?

Şehnaz makamına geçiş taksiminde, hüseyنياşiran üzerindeki acemkürdi makamından hüseyنياşiran üzerindeki şehnaz makamına geçilmiştir. Taksim genel olarak dingin bir icra üslubuyla seyretmiştir. Geçki çeşitliliği fazla olmakla birlikte bu geçkiler çoğunlukla yakın makamlara gerçekleşmiştir. Çalgısal teknik açısından bakıldığında diğer taksimlere oranla daha az sayıda çeşitlilik mevcut olup bu çalgısal teknikler dingin icra üslubunu destekleyici niteliktedir.

Şehnaz makamına geçiş taksiminin giriş cümlesi olarak yegâh ve rast perdelerini birlikte duyurup daha sonra çargâh perdesini kuvvetlendirmek maksatlı yerinde rast dörtlüsü seslerini kullanmıştır. Devam eden melodide ise güçlendirdiği çargâh perdesiyle birlikte nim hisar perdesi kullanarak hüseyni perdesi üzerinde bir segâh çeşnisi oluşturmuştur. 4. porteyle birlikte rast makamının tiz bölümleri melodik olarak gösterilmiş fakat tiz segâh perdesi yerine sümbüle perdesi kullanılarak eviç perdesinde oluşacak pestleşme karakterinin zemini hazırlanmış ve yine nim hisar perdesi yerini neva perdesine bırakarak rast makamı dizisi oluşturulmuştur (Bkz. Şekil 75.).

Şekil 75. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj

Rast dizisi tamamlandıktan sonra seyir, 7. ölçü sonlarına doğru segâh perdesi yerini kürdi perdesine bırakarak kürdi beşlisi sesleriyle hüseyनियाşiran perdesinde bir kalış gerçekleştirmiştir. Hüseyनियाşiran perdesinde glissando tekniği ile çargâh perdesine geçtikten sonra devam eden melodide kaba çargâh perdesi üzerinde tiz durak çargâh perdesi güçlendirilerek rast makamı dizisi seslerinin bir kısmı duyurulmuş ve melodik seyir bitimi 14. portede tiz durak çargâh perdesinde yapılmıştır. Devam eden melodide hüseyनियाşiran perdesinde bir kürdi dizisi kullanılıp acem perdesinde kısa bir kalış yapılmasının ardından yine bu kürdi perdesi sesleriyle düğâh perdesine kadar düşülmüş daha sonra nim hicaz perdesi kullanılarak küçük bir buselik geçkisi yapılmıştır. Devam eden melodide 18. ölçünün sonlarına doğru nim hicaz perdesi çargâh perdesine dönüşmüş ve yerinde acemli rast makamı duyurulmuştur. 21. ölçünün ilk melodilerinde nim hisar perdesi kullanılarak kürdi makamının özelliklerinden olan karara gidişte yapılan hüseyni perdesinin pestleşmesi hareketiyle acemaşiran perdesine kadar düşülmüş, seyrin devamında segâh perdesi kürdi perdesine dönüşerek acemaşiran makamına küçük bir geçki yapılmıştır (Bkz. Şekil 76.).

Şekil 76. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj

25. ölçü sonlarında başlayıp devam eden seyirde önce yerindeki kürdi dörtlüsü sesleriyle bir kürdi gösterilmiş, akabinde 32. portede de hüseyنياşiran perdesinde bir kürdi dörtlüsü gösterilerek melodik bir çerçeve oluşturulmuş ve hüseyنياşiran perdesi güçlendirilmiştir (Bkz. Şekil 77.).

Şekil 77. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



36. porteyle devam eden melodide oktavlı icra tekniği kullanarak hüseyنياşiran perdesini dem sesi olarak kullanmış ve yine hüseyنياşiran perdesi üzerinde bir kürdi dizisi kullanarak bu makamın sesleriyle melodi oluşturulmuştur. 42. ölçü ortalarında hüseyنياşiran perdesindeki dem sesi bozulup yegâh perdesi dem tutulmuş ve seyir yine kürdi makamı dizisiyle oktavlı bir biçimde devam etmiştir (Bkz. Şekil 78.).

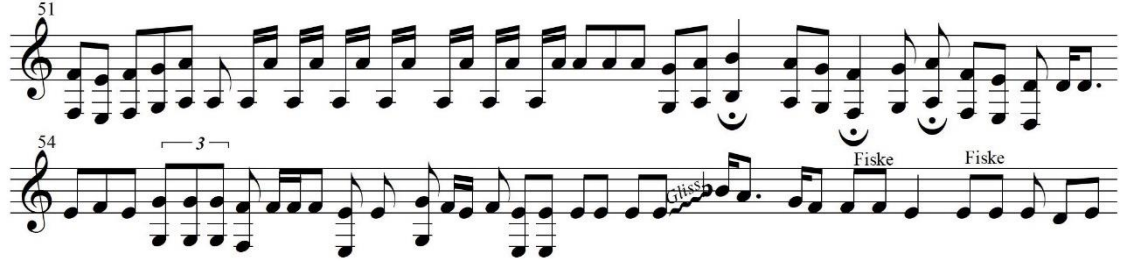
Şekil 78. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



51. ölçü başlangıcında hüseyنياşiran perdesi üzerindeki kürdi makamı dizisi ve pest oktavındaki seslerle oktavlı icra devam etmiştir. Buselik-kaba buselik, acemaşiran-kaba acemaşiran ve dügâh-kaba dügâh perdelerinde küçük kalışlar gösteren seyir 54. portede hüseyنياşiran perdesini güçlendirerek bu perdenin güçlendirilme vurgusunu yine oktavlı icra ve üçlemeli motifler kullanarak sergilemiştir. Seyrin devamında

hüseyنياşiran-kürdi perdeleri arasında glissando tekniği ile yapılmış bir atlama sonrasında seyir, fiskeli melodiler kullanılarak inici bir hal almıştır (Bkz. şekil 79.).

şekil 79. şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Giriş Bölümünden Bir Pasaj



57. ölçü başında hüseyنياşiran ve kaba hüseyni aşiran perdeleri duyurulmuş, melodi ve giriş bölümü sonuçlanmıştır. Gelişme bölümünün başlamasıyla hüseyنياşiran perdesi üzerinde kurulmuş olan muhayyer makamı dizisine geçilmiş ve bu makamın karakteristik özelliği olan tiz bölgelerindeki seyri gösterilerek devam edilmiştir. 60. portede tiz bölgedeki perdelerde melodik gezinilmiş, ardından 63. ölçü başlangıcında hüseyنياşiran üzerinde kurulmuş olan muhayyer makamı dizisinin birinci merteye güçlüsü olan hüseyni perdesi üzerinde bir kalış gerçekleştirilmiş ve bu perde güçlendirilmiştir (Bkz. şekil 80.).

şekil 80. şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



66. porteyle devam eden melodide hüseyni perdesi üzerinde uşşak çeşnili küçük dokunuşlar yapıldıktan sonra pestleşerek buselik perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü seslerini kullanarak hüseyنياşiran perdesi üzerindeki muhayyer makamının ikinci merteye güçlüsü olan buselik perdesi duyurulmuştur. Daha sonrasında yeden olarak düğâh perdesi kullanılmış ve bu perde üzerinde glissando tekniği kullanılarak muhayyer perdesine atlama yapılmıştır (Bkz. şekil 81.).

şekil 81. şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



69. portede hüseyini perdesinde uşşak çeşnisi duyurulmuş ve muhayyer makamının simetrik tiz genişleme bölgesindeki seslerin tamamı kullanılmıştır. 72. porteyle pestleşen seyir karakterinde hüseyini perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü güzelce işlenmiş ve hüseyini perdesinde yapılan fiskelerle bu perde güçlendirilip asma karar yapılmıştır. Hüseyini perdesindeki kalıştan sonra tiz bölgeler tekrar gösterilmiş, akabinde düğâh perdesinde bir kalış yapılmıştır. Düğâh perdesindeki kalıştan sonra seyir tiz bölgelere aktarılmıştır (Bkz. Şekil 82.).

Şekil 82. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



77. porteyle tiz bölgede devam eden seyirde, muhayyer makamının tiz genişleme bölgesinin sesleri kullanılıp bir melodi oluşturulmuş, akabinde 80. portede muhayyer perdesinde ısrarcı olunup bu perde güçlendirilmiştir. Bu perde yine güçlü tutulmaya devam edilmiş ve 83. portede hüseyini perdesi üzerindeki uşşak dizisi sesleriyle melodik bir seyir oluşturulduktan sonra tekrar muhayyer perdesine dönmüştür (Bkz. Şekil 83.).

Şekil 83. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



86. porteyle devam eden seyirde muhayyer perdesi üzerinde buselik beşlisi sesleri inici bir biçimde gösterildikten sonra tiz çargâh perdesi yerine tiz nim hicaz perdesi kullanılıp hüseyini perdesi üzerinde bir muhayyer makamı dizisi oluşturulmuş ve akabinde tiz nim hicaz perdesi tiz çargâh perdesine pestleşmiş ve burada da hüseyiniaşiran perdesi üzerindeki bir muhayyer makamı geçkisinin tiz simetriği

duyurulmuştur. 92. ölçü devamında muhayyer perdesi tekrar güçlendirilip seyre devam edilmiştir (Bkz. Şekil 84.).

Şekil 84. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The musical score for Şekil 84 consists of three staves of music. The first staff begins at measure 86 and features a glissando (Gliss.) marking. The second staff starts at measure 89 and includes a 'Fiske' marking. The third staff begins at measure 92. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

95. porteyle devam eden seyirde muhayyer perdesinden glissando tekniği ile rast perdesine düşülmüş ve hüseyनियाşiran perdesi üzerindeki muhayyer makamı dizisiyle seyir devam etmiştir. Kurulan bu dizi bünyesi üzerindeki seslerde melodik olarak dolaşıldıktan sonra 98. ölçü itibariyle tiz taraftaki genişleme bölümü yani hüseyini üzerinde simetrik uşşak dörtlüsü sesleri ile melodi devam etmiş ve 101. ve 104. ölçülerde farklı oktavlardaki soru cevap cümleleriyle seyir devam etmiştir (Bkz. Şekil 85.).

Şekil 85. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The musical score for Şekil 85 consists of four staves of music. The first staff begins at measure 95 and features a glissando (Gliss.) marking. The second staff starts at measure 98 and includes a 'Fiske' marking. The third staff begins at measure 101 and includes a 'Fiske' marking. The fourth staff starts at measure 104 and includes a 'Fiske' marking. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

107. porteyle devam eden melodide, soru cevap melodileri sonrasında sırasıyla rast, düğâh, buselik, çargâh ve neva perdeleri dem tutularak tiz bölgedeki melodi oktavlı icra tekniğiyle devam ettirilmiştir (Bkz. Şekil 86.).

Şekil 86. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



119. porteyle devam eden melodide oktavlı icra tekniği devam ettirilerek muhayyer perdesi pestleşerek şehnaz perdesine dönüşmüş ve acem perdesi de dikleşerek eviç perdesi halini almıştır bu şekilde hüseyini perdesi üzerinde saba makamına bir geçki yapılmıştır. Bu geçki esnasında 119. porteden 125. ölçüye kadar şehnaz perdesi ve pest oktavı olan zirgüle perdesi belirgin biçimde duyurulmuş, eviç perdesinde kısa kalışlar yapıldıktan sonra 128. portede hüseyini perdesi üzerindeki saba makamının güçlüsü olan gerdaniye perdesinde bir asma kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 87.).

Şekil 87. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj



Devam eden melodide hüseyini perdesi üzerinde gösterilmiş olan saba makamı geçkisi, pest oktav hüseyiniaşiran perdesi üzerinde hüseyiniaşiran perdesi dem tutularak saba dördlüsü sesleriyle devam etmiştir ve cümle sonuna doğru 146. ölçü itibarıyla hüseyiniaşiran perdesi üzerindeki saba makamı güçlüsü olan rast perdesi kuvvetlendirilmiştir (Bkz. Şekil 88.).

Şekil 88. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The image shows a musical score for a passage from the development section of a taksim in Şehnaz Makam. The score is written on seven staves of music, each starting with a measure number: 128, 131, 134, 137, 140, 143, and 146. The music is in a 2/4 time signature and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The key signature has one flat (B-flat). The passage ends with a final note on the seventh staff.

Devam eden melodide güçlü olan rast perdesi, oktavlı icra tekniği ile dem tutularak hüseyنياşiran üzerindeki saba makamı sesleriyle melodi devam etmiş, makamın duygusunu kuvvetlendirmek adına melodi fiskeli ve oktavlı icra tekniğinde devam etmiştir. Tiz bölgedeki sesler de duyurulduktan sonra hüseyni perdesinde kısa kalışlar yapılmış ve eviç perdesi acem perdesine döndürülmüş, neva perdesi yerine nim hisar perdesi kullanılıp gelecek portedeki hüseyni perdesi üzerinde zirgüle'li hicaz çeşnisine hazırlık yapılmıştır (Bkz. Şekil 89.).

Şekil 89. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

The image displays a musical score for a passage from the development section of a taksim in Şehnaz Makam. The score is written on ten staves of music, each starting with a measure number. The first staff begins at measure 182. The second staff starts at measure 185 and includes the instruction 'Fiske'. The third staff starts at measure 188. The fourth staff starts at measure 158. The fifth staff starts at measure 161. The sixth staff starts at measure 164 and includes the instruction 'Fiske'. The seventh staff starts at measure 167 and includes the instruction 'Fiske'. The eighth staff starts at measure 170. The ninth staff starts at measure 173 and includes the instruction 'Gliss.'. The tenth staff starts at measure 176. The eleventh staff starts at measure 179. The twelfth staff starts at measure 182 and includes the instruction 'Fiske'. The thirteenth staff starts at measure 185 and includes the instruction 'Fiske'. The fourteenth staff starts at measure 188.

188. ölçü sonundan başlayıp hüseyنياşiran perdesi üzerine kurulmuş olan hicazkâr makamı dizisiyle bu makam ait asma kalış perdeleri fiske tekniğiyle güçlendirilip inici bir seyir oluşturulmuştur. Melodi tekrar düğâh-muhayyer perdeleri arasında glissando tekniğiyle yapılmış atlama sonrasında hüseyini perdesi üzerinde makamın simetrik genişlemesi olan hicaz dördlüsü sesleri kullanılmış ve bu seslerdeki melodik gezintinin ardından 203. portede hüseyini perdesinde asma karar yapılmıştır (Bkz. Şekil 90.).

Şekil 90. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

191
185
194
197
200
203

203. ölçü sonunda başlayan melodide nim hicaz perdesi üzerinde kurulmuş olan hüzzam makamı dizisine geçilip dizideki sesler inici çıkıcı bir karakterde kullanılmış, seyir örgüsü oluşturulduktan sonra düğâh perdesine rast çeşnisiyle gelinmiş ve glissando tekniği kullanılarak düğâh–muhayyer perdeleri arasında atlama yapıp şehnaz perdesi vurgulanarak tiz bölgedeki simetrik genişleme sesleriyle seyre devam edilmiştir (Bkz. Şekil 91.).

Şekil 91. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

206
209
212

Erol Deran, bu cümlede hüzzam makamından dolayı eviç perdesini daha pest kullanmıştır. Devam eden melodide hüseyini perdesinde kısa bir kalış yapıldıktan sonra hüseyini-tiz hüseyini perdeleri arasında glissando tekniği ile bir atlama yapılmış ve hemen ardından inici bir yapıyla hüseyini perdesi üzerindeki simetrik genişleme gösterilmiş ve muhayyer perdesi vurgulanarak bu perde güçlü tutulmuştur. Muhayyer perdesi üzerindeki simetrik genişleme sesleriyle seyir devam etmiş, çeşitli yerlerde fiske

teknîği kullanılarak muhayyer perdesi güçlendirilip pest oktavındaki düğâh perdesinde bir kalış gerçekleştirilmiştir (Bkz. Şekil 92.).

Şekil 92. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

215
218
221
224
227
230
232
233

236. porteyle devam eden seyirde hüseyنياşiran perdesi üzerindeki hicaz beşlisinin birinci, üçüncü ve beşinci derecedeki sesleri arpej tekniğiyle üçlemeli olarak seslendirilmiş ve daha sonra oktavlı icra tekniğiyle zirgüle-şehnaz ve düğâh-muhayyer perdelerinin duyurulmasından sonra 239. portede hüseyni perdesi üzerindeki hicaz çeşnisi gösterildikten sonra pest oktav hüseyni aşiran perdesi üzerindeki hicaz çeşnisi, tanini aralıklar aynı anda duyurularak devam etmiştir. 244. portede yine bu dörtlüdeki sesler kullanılarak hüseyنياşiran perdesinde küçük bir kalış yapılmıştır. 244. portede yapılan bu kalıştan sonra hüseyni perdesi üzerinde bir hicaz dizisi kullanılmış fakat dik acem perdesi daha tiz kullanılarak tizleşen seyir karakterine bir katkıda bulunulmuştur (Bkz. Şekil 93.).

Şekil 93. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

236 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

239

242

244 Fiske Fiske Fiske

248. porteyle devam eden melodide tiz bölgedeki tiz nim hicaz perdesi yerini tiz çargâh perdesine bırakmış ve pestleşme karakteri göstererek hüseyini perdesine kadar inmiştir. 251. portede nim hisar perdesi yeden kullanılarak zirgüle'li hicaz çeşnisi kullanılmış ve hüseyini perdesi güçlendirilerek bu perdede bir kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 94.).

Şekil 94. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Gelişme Bölümünden Bir Pasaj

248

251

254

Hüseyini perdesi güçlü tutulduktan sonra 257. porteyle beraber pest oktavı hüseyini aşırıan perdesinde bir kalış yapılmış ve taksim gelişme bölümü noktalanmıştır. Sonuç bölümünün başlamasıyla devam eden melodide dik acem perdesi eviç, akabinde şehnaz perdesi ise gerdaniye perdesine dönüşmüş ve nim hisar perdesi de kullanılarak buselik perdesi üzerinde bir hicaz seyri oluşturulmuştur. Bu seyir oluşturulurken buselik üzerindeki hicaz dizisinin asma karar perdeleri olan eviç, hüseyini, nim hisar, çargâh ve yeden düğâh perdelerinde fiskeli icra tekniği ile hem geçki hem de buselik perdesi güçlendirilmiştir. Daha sonra yeden perdesi olan düğâh perdesini gösterilip buselik perdesi pest oktavı kaba buselik perdesiyle birlikte duyurularak bir kalış yapılmıştır. Bu kalışın ardından düğâh perdesinde de yapılmış kalıştan sonra düğâh perdesi güçlendirilip düğâh-muhayyer perdeleri arasında glissando tekniği kullanılarak yapılan

atlama sonrasında yine nim hisar perdesi kullanılıp hüseyini üzerinde küçük bir buselik geçkisi yapılmıştır. Devam eden seyirde buselik geçkisinin ardından pestleşen seyir, fiskeli icra yardımıyla asma karar perdeleri duyurularak 277. portede buselik perdesi üzerindeki hümayun dizisine bırakmıştır. Devam eden seyirde düğâh perdesinde küçük bir kalış yapılmış ve bu kalış güçlendirilip düğâh perdesi üzerinde bir rast geçkisi yapılmıştır. Nim hisar perdesi yerini neva perdesine, çargâh perdesi yerini nim hicaz perdesine bırakarak rast beşlisi sesleri meydana getirilmiş, yeden olarak nim zirgüle perdesi kullanılıp hüseyini perdesinde bir kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 95.).

Şekil 95. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

283. porteyle devam eden seyirde nim hicaz perdesi çargâh perdesine pestleşmiş ve düğâh perdesi üzerinde bir buselik geçkisi yapılmıştır. Pestleşme karakteri gösteren seyir yegâh perdesini yeden olarak gösterip hüseyiniaşiran perdesi üzerinde bir hicaz çeşnisi göstererek hüseyiniaşiran perdesini güçlendirmiştir (Bkz. Şekil 96.).

Şekil 96. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

29. porteyle devam eden seyirde hüseyنياşiran perdesi dem tutularak bu perde üzerindeki hicaz çeşnisi seyri devam etmiş, daha sonra yegâh ve neva perdelerinin oktavlı icradan sonra yegâh perdesi dem tutularak bu perdesi üzerindeki hicaz çeşnisi oktavlı icra tekniğiyle pestleşerek devam etmiş ve 310. portede hüseyنياşiran perdesinde küçük bir kalış yapılmıştır (Bkz. Şekil 97.).

Şekil 97. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

The musical score for Şekil 97 is presented in eight staves of treble clef notation. The measures are numbered as follows: 289, 292, 295, 298, 301, 304, 307, and 310. The music is written in a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The final measure (310) is marked with 'Fiske' and 'Gliss.'.

Daha sonra glissando tekniği ile hüseyنياşiran-hüseyini perdeleri arasında bir atlama yapılmış ve melodi pestleşerek hüseyini aşiran perdesini vurgulamak amacıyla yegâh perdesinde küçük bir duraklama göstermiştir. Bu duraklamanın ardından melodi devam etmiş ve nim zirgüle perdesinde de bir kalış gösterilmiştir. 316. porteyle devam eden melodide tanini aralıklar kullanılarak yapılan çarpmalarla tekrar hüseyنياşiran perdesi duyurulmuştur (Bkz. Şekil 98.).

Şekil 98. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

310 Fiske

313 Fiske Fiske

316 GİRS.

319. porteyle beraber buselik, çargâh, nim hisar ve hüseyini perdeleri kullanılarak hüseyini perdesi tekrar güçlendirilmiş ve şehnaz makamına geçiş yapılmıştır. Tizleşen seyir hüseyini perdesi üzerindeki buselik dizisi gösterdikten sonra tekrar pestleşmiş ve 325. porteyle birlikte nim hisar perdesi yerine neva perdesi kullanılarak yerinde buselik geçkisi gösterildikten sonra hüseyiniaşiran üzerindeki şehnaz dizisine geri dönmüştür (Bkz. Şekil 99.).

Şekil 99. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

319 Fiske Fiske Fiske Fiske

322

325

328

Bir pest oktav kullanılıp 328. porteyle oktavlı icraya devam eden seyir kaba buselik-buselik, kaba yegâh-yegâh ve kaba hüseyiniaşiran- hüseyiniaşiran perdelerinde oktavlı kalışlar yapıлып nihayet seyir karar etmiştir (Bkz. Şekil 100.).

Şekil 100. Şehnaz Makamına Geçiş Taksiminin Sonuç Bölümünden Bir Pasaj

331 FINAL

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan araştırma sonucunda Erol Deran'ın hüseyनियाşiran perdesi üzerindeki acemkürdi, yegâh üzerinde hicazkâr, yegâh üzerinde nihavent geçiş ve hüseyनियाşiran üzerinde şehnaz makamlarında yapmış olduğu taksimler makamsal ve icra üslubu yönünden incelenmiş ve şu sonuçlara varılmıştır:

Erol Deran, acemkürdi taksiminde, acemkürdi makamının birçok karakteristik özelliğini (seyir, asma karar, kalış vb.) icrasına yansıtmıştır. Geçki, çeşni ve köprü makam olarak buselik, uşşak, kürdi, hicaz ve çargâh makamında geçki ve çeşni türleri kullanılmıştır. Yine bu taksimde dingin bir icra üslubu kullanılmış, glissando, ters mızrap, tremolo ve oktavlı icra teknikleri kullanılmıştır. Glissando tekniği uzak perdeler arasındaki geçişi sağlamak için, tremolo tekniği dem tutarak melodi oluşturmak ve bu melodiyi güçlü tutmak için, oktavlı icra ise taksimin genel dinamiğini arttırmak için kullanılmıştır. Taksim hüseyनियाşiran perdesi üzerinden icra edilmesine rağmen seyir bütüne bakılacak olursa pest, orta ve tiz bölgelerde seyretmiştir. Taksimdeki melodik cümleler bazı bölümlerde dinamik bazı bölümlerde sakin olarak kullanılmış ve taksimin bünyesindeki genel dengeyi sağlamıştır.

Hicazkâr taksimde, bu makamın yapısından dolayı genel olarak dingin bir seyir görülmüştür. Genel melodi yapısına bakılacak olursa hicazkâr makamı dizisinden çok fazla dışarıya çıkılmamış, farklı makamlara çok fazla geçki yapılmamış ve çoğunlukla yakın makamlara geçkiler yapılmıştır. Taksim yegâh perdesi üzerinden icra edilmiştir. Taksim bünyesinde kullanılan ses alanı ise yine acemkürdi taksiminde olduğu gibi pest, orta ve tiz bölgelerde seyretmiştir. Tiz ve orta bölgelerin arasında kalan bölgelerde daha çok gezinen taksim, hicazkâr makamının parlaklığını bu şekilde ön plana çıkartmıştır. Taksim bünyesinde ajiliteli melodiler görülse de seyir genel olarak ağırbaşlı bir yapı sergilemiştir. Hicazkâr taksimde geçki, çeşni ve köprü olarak buselik, hicaz ve nihavent makamları kullanılmıştır. Glissando, oktavlı icra, tremolo, çarpma ve fiske teknikleri taksim bünyesinde kullanılmış olan tekniklerdir. Çarpma ve fiske teknikleri, kullanılan diğer tekniklere oranla daha çok karşılaştığımız teknikler olup taksime ve taksimde gösterilen geçki makamlarına güç kazandırmış olan tekniklerdir ve taksimde çoğunlukla istenilen bölümlerde vurguyu arttırma maksadıyla icra edilmişlerdir. Glissando tekniği perdeler arasındaki geçişi kolaylaştırmak ve bu geçiş hissiyatını asgari orana indirmek maksatlı, tremolo tekniği ise beli bir bölgeyi güçlendirmek maksadıyla yapılmıştır.

Daha az görülen oktavlı icra tekniği de yine icra edildiği bölgeyi vurgulamak ve güçlendirmek maksadıyla yapılmıştır.

Nihavent geçiş taksiminde, acemkürdi ve hicazkâr makamındaki taksimlerine oranla daha dinamik bir yapı sergilemiştir. Geçiş taksimi yegâh perdesi üzerine kurulmuş hicazkâr makamından yegâh perdesi üzerine kurulmuş nihavent makamına yapılmıştır. Taksim seyrinin genel melodik yapısına bakılacak olursa geçki, çeşni ve köprü olarak kullanmış olduğu makamların karakteristik özelliklerine uygun, yer yer sakin, dingin, yer yer güçlü ve dinamik melodiler oluşturarak dengeli bir seyir yakalamıştır. Melodik olarak çeşitli bir seyre sahip olan taksim yakın ve uzak birçok makamı bünyesinde barındırmıştır. Nihavent geçiş taksiminde geçki, çeşni ve köprü makam olarak zirgüle'li hicaz, nikriz, buselik, uşşak, bayati, kürdilihicazkâr, acem ve hüzzam makamları kullanılmıştır. Tremolo, glissando, fiske, çarpma, sağ el tremolosu, oktavlı icra gibi teknikler taksim bünyesinde kullanılmıştır. Fiske, çarpma ve glissando teknikleri diğer tekniklere oranla daha yoğun bir kullanım alanına sahip olup bu tekniklerin kullanımı, hicazkâr makamının ağırbaşlılığını, nihavent makamının duygusallığı ve nahifliğini, taksim bünyesinde kullanılan geçki, çeşni ve köprü makamların da ifade edilişiyle beraber dinleyicide oluşturduğu hazzı da kuvvetlendirmiştir. Aynı zamanda seyir bünyesinde çokça kullanılmış diğer tekniklerden bir tanesi de oktavlı icra tekniğidir. Bu tekniğin kullanımı makamın genel dinamizmini arttırmak amaçlı yapılmaktadır. Erol Deran bu tekniği çoğu yerde kullanmış, bazı yerlerde bir oktavdan melodi oluştururken bir oktavdan dem tutarak seyri gerçekleştirmiştir. Yaklaşık iki buçuk oktavlık bir ses sahasında gerçekleşen taksimde pest, orta, tiz ve tiz bölgenin üst kısmının bir kısmı kullanılmıştır.

Şehnaz makamına geçiş taksimi incelendiğinde genel yapı itibarı ile belirli bölümlerde ajilite kullanımına yer veren Erol Deran, taksimin bütününde daha dingin bir seyir yapısı oluşturmuştur. Geçiş taksimi hüseyनियाşiran perdesi üzerine kurulmuş acemkürdi makamından hüseyनियाşiran perdesi üzerine kurulmuş şehnaz makamına yapılmıştır. Genel melodik yapı incelendiğinde makam çeşitliliği ön plana çıkmaktadır. Bu çeşitlilik çoğunlukla yakın makamlardan meydana gelmiştir. Taksim bünyesinde rast, segâh, buselik, acemaşiran, uşşak, saba ve hicaz makamları geçki, çeşni ve köprü makam olarak kullanılmıştır. Kullanılan bu makamlar taksimin melodik örgüsünde kullanılmış olan icra tekniklerinin de etkisiyle taksim bünyesinde makamsal ve icrasal çeşitlilik yaratmıştır. Taksim bünyesinde fiske, çarpma, glissando, oktavlı icra gibi

tekniklerin kullanımına yer verilmiştir. Kullanılan bu tekniklerden glissando tekniği atlamalı perdelerde çoğunlukla kullanılmış bu geçiş hissiyatına yardımcı olmuş, fiske tekniği daha çok vurgulanmak istenilen perdelerde kullanılmış, oktavlı icra ise çoğunlukla taksim dinamiğini güçlendirmek için kullanılmış ve son olarak çarpma tekniği ise fiske tekniği gibi vurgu için kullanılmış tekniklerdir. Yaklaşık üç oktavlık bir seyir alanı bulunan seyir pest, orta, tiz ve tiz bölgenin üst kısmının bir bölümünü kullanmıştır.

Sonuç olarak Erol Deran, taksimlerinde kanunun perde kullanımı açısından çoğu bölümünü icrasında kullanmış ve bu icra türü taksime bir zenginlik katmıştır. Kullandığı makamın sadece ana dizisi yerine daha geniş bir ses sahası taksimlerinde yer almıştır. Klasik icra üslubundan şaşmayıp klasik olmayan geçki ve çeşnileri de taksim bünyesinde duyurması, makamların karakteristik icra üslubunu bozmadan, kullandığı makamın ana hissiyatını koruyarak bir seyir yaptığını göstermektedir. Yapmış olduğu geçkileri yerinde ve zamanında yapmış, dinleyicinin kulağında bir bozulma ya da makamın hissiyatından bir kayıp yaşatmamıştır. Geçki ve çeşnileri göstereceği zaman kullanmış olduğu tekniklerle yapmış olduğu bu geçki ve çeşnileri vurgulamış, kimi zaman da bu hissiyatı kuvvetlendirmek için tuşesini arttırarak bir icra sergilemiştir. Yine geçkiler ortak bir perdeye bağlanacağı zaman tuşesi hafiflemiş bir biçimde icra sergilemektedir. Kullanmış olduğu vurgular yapılacak olan geçkideki makamın karakteristik yapısına göre de şekillenmektedir.

Kanun eğitimi alan öğrencilerin, öğretmenlerinden ayrı bir biçimde kendilerini geliştirme yöntemlerinden biri de kanun virtüözlerini eğitimlerinin belirli bir periyodunda taklit etmeleridir. Klasik üslupta kanun icra etmek isteyen öğrenciler Erol Deran'ın gerek taksim gerek saz eserlerindeki icrasını, süsleme yönünden taklit edip zaman içerisinde kendi tavırlarını oluşturabilir ve nazari yönden de icradaki makamları analiz ederek nazari bilgilerini geliştirmeleri açısından kendilerine fayda sağlayabilirler.

Erol Deran'ın taksim icralarından yola çıkıldığında, taksimlerde kullanmış olduğu çalgısal tekniklerden yararlanılarak kanun eğitiminde kullanılmak üzere etüt ve egzersizler yazılabilir.

Erol Deran'ın saz eseri icrasında kullanmış olduğu çalgısal teknikler araştırılıp taksimlerinden farklı olarak kullandığı çalgısal teknikler analiz edilerek Erol Deran'ın saz eseri icrasındaki tavır üzerinde araştırmalar yapılabilir.

Erol Deran'ın kanun üzerindeki icra tavrının değişimini gözlemleyebilmek adına geçmişteki kayıtları ile günümüzdeki kayıtları karşılaştırılabilir.

Erol Deran'ın eşlik anlayışını ortaya koyabilmek adına toplu icraları analiz edilip raporlanabilir.

Erol Deran'ın icra esnasında ara perdeleri kullanım biçimi tespit edilerek diğer icracılarla olan benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarılıp günümüzde bu perdelerin kullanımının kıyaslanması açısından fayda sağlayabilir.

Bu çalışma, kanunla amatör veya profesyonel bir şekilde ilgilenen icracılara taksim hususunda ve kanunda geçki, çeşni ve kullanılan köprü makamlar konusunda fikir vermesi, kullanılmış olan tekniklerin nerelerde ne şekilde kullanılabileceğine dair tüyolar içermesi ve icracının nazari bilgisinin hayal gücü ve duygusuyla hangi geçkileri yapabileceğine dair yol gösterici olacak ve alanda yapılacak çalışmalara katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?*. İzmir: İhlas A.Ş
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Altınay, F. Y. (2005). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Koç Özel Lisesi.
- Aybars, B. (2011). *Türk Müsikisi Temel Bilgileri*. Ankara: İkinci Adam Yayınları.
- Aydemir, M. (2014). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aydoğdu, G. ve Aydoğdu T. (1995) *Kanun Metodu*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Deran, E. (b.t). *Kanun Soloları Albümü*.
<https://open.spotify.com/album/0Gc8BLRZfY3U1yCutYAFwl?si=QGbo0nenQo25KZEGg0Y-8g> (Erişim Tarihi: 02.06.2022)
- Erdoğan, E. (2010). *Kanun İcrası Tekniği Bakımından Erol Deran Taksimleri Üzerine Bir Araştırma*. (Yüksek Lisans Tezi), Erciyes üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Fışkın, Ü. (2018). Sistematik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12), 285.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/612716> (Erişim Tarihi: 18.09.2023).
- Hafizoğlu, Ö. (2009). *Kanun Egzersizleri ve Eğitimi*. Trabzon: Gündüz Ofset.
- Kaçar, G. Y. (2009). *Türk Müsikisi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Kahyaoğlu, Y. (2015). Klasik Türk Müziğinde Saz Müziğinin Yeri ve Önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (1), 57-60.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/7995/105016> (Erişim Tarihi: 02.02.2023).
- Kahyaoğlu, Y. (2017). Kanun Sazı Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Türkiye'deki Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 100-101, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/328552> (Erişim Tarihi: 01.03.2023).
- Karadeniz, M. E. (1980). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaduman, H. (2007). *Kanun Metodu*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Karakaya, F. (2001). *Kanun, İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karasar, N. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Keçeli, İ. (2015). *Erol Deran'ın İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda İcra Ettiği 4 Taksiminin Makamsal İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Özalp, N. (1992). *Türk Müsikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Cilt 2). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Resim 1. Kanun. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/79-tone_Kanun_on_the_couch.jpg (Erişim Tarihi: 02.06.2023).
- Resim 2. Bağa mızrap. <https://saz.com.tr/wp-content/uploads/2021/10/KMB.jpg> (Erişim Tarihi: 09.06.2023).
- Resim 3. Kanun yüzüğü.
<https://static.ticimax.cloud/9168/uploads/urunresimleri/buyuk/kanun-yuzugu-d410.jpg> (Erişim Tarihi: 09.06.2023).

Resim 4. Akort anahtarı.

<https://productimages.hepsiburada.net/s/146/1500/110000101298759.jpg> (Erişim Tarihi: 09.06.2023).

Resim 5. Kanun soloları albüm kapağı. <https://www.discogs.com/release/22710476-Erol-Deran-Kanun-Sololari-Turkish-Classic-Music-Instrumental> (Erişim Tarihi: 20.05.2023).

Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları* (1. b.). İstanbul: Nota Yayıncılık.

Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

TDK, (b.t). “Güncel Türkçe Sözlük”, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 01.08.2023).

Tura, Y. (2017). *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Uzun, H. (2019). *Türk Müziği Solfej ve Nazariyat Eğitimi II*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri.

Uzun, H. (2021). *Türk Müziği Solfej ve Nazariyat Eğitimi I*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri.

Uzun, H. (2023). *Türk Müziği Solfej ve Nazariyat Eğitimi III*. İzmir: AK-MAT Matbaacılık.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisi 'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Yücel, H. (2016). *Türk Sanat Müziği Açıklamalı Türler Bibliyografyası*. Konya: Eğitim Kitabevi.

EKLER DİZİNİ

| | <u>sayfa</u> |
|---|---------------------|
| Ek 1. Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 1..... | 78 |
| Ek 2. Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 2..... | 79 |
| Ek 3. Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 3..... | 80 |
| Ek 4. Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 4..... | 81 |
| Ek 5. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 1..... | 82 |
| Ek 6. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 2..... | 83 |
| Ek 7. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 3..... | 84 |
| Ek 8. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 4..... | 85 |
| Ek 9. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 1. | 86 |
| Ek 10. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 2. | 87 |
| Ek 11. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 3. | 88 |
| Ek 12. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 4. | 89 |
| Ek 13. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 5. | 90 |
| Ek 14. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 6. | 91 |
| Ek 15. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 7. | 92 |
| Ek 16. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 8. | 93 |
| Ek 17. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 9. | 94 |
| Ek 18. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 10. | 95 |
| Ek 19. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 11. | 96 |
| Ek 20. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 1. | 97 |
| Ek 21. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 2. | 98 |
| Ek 22. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 3. | 99 |
| Ek 23. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 4. | 100 |
| Ek 24. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 5. | 101 |
| Ek 25. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 6. | 102 |
| Ek 26. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 7. | 103 |
| Ek 27. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 8. | 104 |
| Ek 28. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 9. | 105 |

EKLER

Ek 1. Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 1.

Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim

The musical score is written in treble clef and consists of seven staves. The first staff begins with a 5-measure phrase, followed by a 3-measure triplet. The second staff features a 3-measure triplet. The third staff contains a 3-measure triplet. The fourth staff has a 3-measure triplet and a 3-measure triplet. The fifth staff includes a 3-measure triplet. The sixth staff has a 3-measure triplet and a 3-measure triplet. The seventh staff concludes with a 3-measure triplet. The score is annotated with 'Düçsanda' and 'Çüksanda' markings.

Kaynak: Erdoğan, 2010: 109

Ek 2. Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 2.

8

9

10

11

12

13

14

15

Kaynak: Erdoğan, 2010: 110

Ek 3. Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 3.

The musical score is presented in eight staves, numbered 16 to 23. The notation is in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and sixteenth-note runs. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and sixteenth-note runs.

Kaynak: Erdoğan, 2010: 111

Ek 4. Hüseyinşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim Notası Sayfa 4.

24

25

26

27

Kaynak: Erdoğan, 2010: 112

Ek 5. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 1.

Yegah Üzerine
Hicazkar Taksim

2

3

4

5

6

7

Glossando

Kaynak: Erdoğan, 2010: 116

Ek 6. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 2.

The image displays a musical score for the Hicazkâr Taksim, page 2, measures 8 through 15. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes. Trills are marked with a '3' and a bracket. The score is divided into eight staves, each starting with a measure number (8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Trills are used as ornaments, particularly in measures 11 and 12. The overall style is characteristic of traditional Turkish Sema music.

Kaynak: Erdoğan, 2010: 117

Ek 7. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 3.

The image displays a musical score for a Hicazkâr Taksim, page 3, measures 16 through 23. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 16 and 17 feature continuous eighth-note runs. Measure 18 includes trills (tr) and triplet markings (3). Measure 19 shows a complex rhythmic pattern with a wavy line under the first half and trills under the second half. Measures 20, 21, and 22 continue with intricate rhythmic patterns, including triplet markings. Measure 23 concludes with a final eighth-note run.

Kaynak: Erdoğan, 2010: 118

Ek 8. Hicazkâr Taksim Notası Sayfa 4.

The image displays four staves of musical notation for the Hicazkâr Taksim, measures 24 through 27. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 9/8. The notation is written in treble clef. Measure 24 begins with a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a series of eighth notes, followed by a quarter rest, and then more eighth notes. Measure 25 continues with eighth notes and a quarter note. Measure 26 features a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 27 includes a triplet of eighth notes, a quarter note, and a final chord consisting of a whole note and a half note.

Kaynak: Erdoğan, 2010: 119

Nihavend Geçiş Taksimi

Fiske
Güls

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Ek 10. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 2.

2

Nihavend Geçiş Taksimi

The musical score for Nihavend Geçiş Taksimi, page 2, consists of ten staves of music, numbered 12 to 22. The notation is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Staff 12 begins with a series of eighth notes. Staff 13 continues with a similar pattern. Staff 14 introduces a half note with a fermata. Staff 15 features a series of eighth notes with a fermata at the end. Staff 16 continues with eighth notes. Staff 17 features a series of eighth notes with a fermata at the end. Staff 18 includes a 'Gliss.' marking over a series of eighth notes. Staff 19 continues with eighth notes. Staff 20 features a series of eighth notes with a fermata at the end. Staff 21 continues with eighth notes. Staff 22 features a series of eighth notes with a fermata at the end.

Ek 11. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 3.

Nihavend Geçiş Taksimi

3

23

24

25 Fiske Gliss.

26

27

28

29

30 Fiske

31

32

33

Ek 12. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 4.

4

Nihavent Geçiş Taksimi

34

35

36

37

38 Fiske

39 Fiske

40

41

42

43

44

Ek 13. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 5.

Nihavent Geçiş Taksimi

5

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

Gliss.

Gliss.

Fiske

Fiske

Fiske

Gliss.

Ek 14. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 6.

6

Nihavend Geçiş Taksimi

The musical score consists of ten staves of music, numbered 56 to 66. The notation is in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Specific performance instructions are marked above the notes: "Gliss" appears above measures 56 and 58, and "Fiske" appears above measures 56, 57, and 58. Trills are indicated by "tr" above notes in measures 63 and 64. The score concludes with a glissando in measure 66.

Ek 15. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 7.

Nihavend Geçiş Taksimi

7

67

68

69

70 Fiske Fiske

71

72 Gliss. Fiske Gliss.

73 Gliss. Fiske

74 Fiske Gliss.

75

76

77

Ek 16. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 8.

8

Nihavent Geçiş Taksimi

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

gliss.

Ek 17. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 9.

Nihavent Geçiş Taksimi

9

89 Fiske Fiske Fiske

90 Fiske

91 Fiske Fiske

92

93

94

95

96

97

98

99 Fiske Fiske

Gliss

Gliss

Ek 18. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 10.

10 Nihavent Geçiş Taksimi

100 Fiske Fiske

101 gliss

102 gliss

103 Fiske

104 Fiske

105

106 Fiske

107

108

109

110

Ek 19. Nihavent Geçiş Taksimi Notası Sayfa 11.

Nihavent Geçiş Taksimi

11

111 **Fiske**

112

113 *tr*

114

115

116

117

118

119

120 *Gliss.*

121 *Gliss.*

Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi

4

7

10

14

18

21

25

28

32

36

Ek 21. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 2.

39
42
45
48
51
54
57
60
63
66
69
72
74

3
gliss
Fiske
Fiske
gliss
Fiske

- 2 -

Ek 22. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 3.

77

80

83

86

89 Fiske

92

95

98 Fiske

101 Fiske

104 Fiske

107

110

113

- 3 -

Ek 23. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 4.

116
119
122
125
128
131
134
137
140
143
146
149
152

Ek 24. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 5.

155

158

161

164 Fiske

167 Fiske

170

173

176 Gliss.

179

182

185 Fiske

188

191 Fiske Fiske

Ek 25. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 6.

194 Fiske Fiske Fiske Fiske Fiske

197 Fiske Fiske Gliss. Gliss.

200 Fiske

203

206 Fiske

209

212 Gliss.

215 Gliss.

218 Fiske

221

224

227

230

Ek 26. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 7.

232

233 Fiske

236 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

239

242

244 Fiske Fiske Fiske

248

251

254

257 Fiske Guss Fiske Fiske

261 Fiske Fiske Fiske Fiske Fiske

265 Fiske Fiske

268 Guss

- 7 -

Ek 27. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 8.

271 Fiske Fiske

274 Fiske Fiske

277

280

283 Fiske Fiske Fiske Fiske Fiske

286 Fiske Fiske

289

292

295

298

301

304

307

- 8 -

Ek 28. Şehnaz Makamına Geçiş Taksimi Notası Sayfa 9.

310 Fiske GİŞİSİ

313 Fiske Fiske

316

319 Fiske Fiske Fiske Fiske

322

325

328

331 FINAL