

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRK MUSİKİSİ MEŞK GELENEĞİNDE BİR İCRA; HAFİZ SAMİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sami DURAL**

Anasanat Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

HAZİRAN 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRK MUSİKİSİ MEŞK GELENEĞİNDE BİR İCRA; HAFİZ SAMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sami DURAL

(415081015)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06 Mayıs 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 08 Haziran 2011

Tez Danışmanı : Prof. Songül KARAHASANOĞLU (İTÜ)

Diğer Jüri Üyeleri : Prof Nermin KAYGUSUZ (İTÜ)

Uzm. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (İÜ)

HAZİRAN 2011

ÖNSÖZ

Türk musikisinin temel öğretim sistemi meşk'tir ve bu musiki yüzyıllardır bu sistemle aktarılmış bulunmaktadır. Gelenekte meşk yöntemi sayesinde usta öğretici, meşk adabını bizzat yaşayarak öğrencisine öğretmekteydi, kendi meşk silsilesinden edindiği üslubu ve dağarcığındaki eserleri öğrencilerine ezberleterek aktarmaktaydı. Böylece; usta öğreticiye gösterilmesi gereken sadakat, vefa, musiki öğrenme yolunda çekilen meşakkatlere sabretme gibi hasletlerle birlikte usul bilgisi, makam bilgisi, beste tekniği ve tavır gelecek nesle iletilmiş olurdu. İşlevini yitirmiş olmakla birlikte meşk sistemi günümüzde az da olsa uygulanmaktadır. Bu yöntemle hakettiği önem verilmeli ve Türk musikisi geleneği gelecek nesillere aktarılmalıdır.

Aksi takdirde Türk musikisi meşk geleneğinden ve silsilesinden kopuk sadece nota üzerinden öğrenilerek edinilen Türk musikisi makam anlayışı, üslubu ve tavrı bu musikiye referans olma niteliğinden yoksundur. Türk musikisi sadece dörtlük, sekizlik, onaltılık nota değerleriyle ve şuursuzca kullanılmış “bağ işaretleriyle” icra edilebilecek bir musiki değildir. Türk musiki geleneksel icra üslubunu taklit etmek suretiyle icrada bulunan okuyucuların icralarını, geleneksel icra anlayışından ve birikiminden yoksun icraları referans alarak “yanlış” olarak nitelendirmek, eksik görmek veya “notada olamayan şeyler ekliyorsun” diyerek bu icrayı yok etmek istemek, bilgi ve birikim eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda gelenekte meşk sistemi ile yetişmiş icracıların icraları incelenmeli ve Türk musikisinin hüviyetine uygun makam anlayışı, üslup ve tavır devam ettirilmelidir. İşte bu amaçla bu çalışmada Türk musikisi geleneğinde referans bir icracı olan Hafız Sami'nin makam anlayışı, üslubu ve tavrı ferahnak gazeli üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmamızın yukarıda bahsettiğimiz bilgi ve birikim eksikliğinin giderilmesinde, meşk geleneğinden edinilen makam anlayışının, üslubun ve tavrın gelecek nesillere aktarılmasında yardımcı bir kaynak olmasını umut etmekteyiz.

Bu çalışmanın oluşturulmasında yardımlarını benden esirgemeyen, bilimsel bakış açısıyla benim ufkumu açan, problemler karşısında güven tazeleyerek bana yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU'na teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca makamsal analiz konusunda tecrübelerinden faydalandığım Prof. Dr. Nermin KAYGUSUZ'a, gazel notalarının bilgisayar ortamında yazılıp, araştırmamda yer almasında bana yardımcı olan sevgili arkadaşım M. Selçuk ERARSLAN'a, Farsça metinlerden faydalanmama olanak sağlayan arkadaşım Sanaz NAKHJAVANI'ye, fotoğraf çekimlerinde bana destek veren arkadaşım Ali TAN'a, bu tezin gerçekleşmesinde hiçbir emeğini benden esirgemeyen dostlarım Bilen IŞIKTAŞ'a ve Emir Altuğ KARAKAYA'ya şükranlarımı sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	x
SUMMARY	xii
TANIMLAR	xiv
1. GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	2
1.2 Amaç	2
1.3 Önem	2
1.4 Sayıtlılar	3
1.5 Sınırlılıklar	3
1.6 Yöntem	4
1.6.1 Araştırma modeli.....	4
1.6.2 Evren ve örneklem	4
1.6.3 Veri toplama araçları.....	4
1.6.4 Verilerin toplanması ve çözülmesi.....	4
2. HAFİZ SAMİ’NİN HAYATI	7
2.1 Hafız Sami’nin Hayatı.....	7
2.2 Hafız Sami’nin Meşk Silsilesi.....	8
2.3 Hafız Sami’nin Musiki Hocaları	10
2.3.1 Müştakzade Hacı Edhem Efendi	10
2.3.2 Bolahen Nuri Bey.....	11
2.3.3 Enderunlu Hafız Hüsnü Efendi	12
2.3.4 Hacı Kirami Efendi	13
2.3.5 Bestenigar Ziya Bey	14
2.4 Hafız Sami’nin Hayatındaki Diğer Meşhur Gazel İcracıları.....	14
2.4.1 Hafız Sadeddin Kaynak	14
2.3.2 Hafız Burhan	15
2.3.3 Hafız Kemal	16
2.3.4 Hafız Osman	17
3. GAZELFORMU.....	19
3.1 Türk Musikinde Gazel Formu	19
3.1.1 Gazeli tanımı	19
3.1.2 Gazelin tarihçesi.....	19
3.2 Edebi Bakımdan Gazel Formu	22
3.2.1 Edebi bakımdan gazelin tanımı	22
3.2.2 Edebi bakımdan gazelin form yapısı.....	23
4. HAFİZ SAMİ’NİN FERAHNAK GAZELİNİN ANALİZİ	25
4.1 Form Özellikleri	25
4.1.1 Biçimi.....	25
4.1.2 Yapı.....	26
4.2 Ferahnak Makamı Hakkında Teorisyenlerin ve Bestekarların Görüşleri.....	28
4.3 Hafız Sami’nin Ferahnak Gazelinin Makamsal Analizi.....	36
4.4 Hafız Sami’nin Üslubunun Analizi	42

4.4.1 Güfte prozodisi ve ritmik özellikler	43
4.4.2 Motifler.....	47
4.4.3 Kullandığı süsleme teknikleri.....	50
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	61
KAYNAKLAR.....	65
EKLER.....	67

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 4. 1: Yapı, A Bölmesi	26
Şekil 4. 2: Yapı, B Bölmesi.....	27
Şekil 4. 3: Yapı, C Bölmesi.....	28
Şekil 4. 4: Yapı D Bölmesi	28
Şekil 4. 5: Ferahnak Yürük Semai, Şakir Ağa	30
Şekil 4. 6: Ferahnak Kar, Şakir Ağa	30
Şekil 4. 7: Nihavend-i Kebir, Abdülkadir Meragi.....	30
Şekil 4. 8: Rauf Yekta Bey, Örnek Seyir	32
Şekil 4. 9: Ferahnak Beste, Şakir Ağa.....	33
Şekil 4. 10: Ferahnak Peşrevi, Kemani Ali Ağa	33
Şekil 4. 11: Ferahnak Ayin, Sermüezzın Rifat Bey	34
Şekil 4. 12: Ferahnak Peşrevi.....	34
Şekil 4. 13: Dr. Suphi Ezgi'ye Göre Ferahnak Makamı Dizisi.....	35
Şekil 4. 14: Rauf Yekta Bey'e Göre Ferahnak Makamı Dizisi.....	35
Şekil 4. 15: H. Sadeddin Arel'e göre ferahnak makamı dizisi	36
Şekil 4. 16: M. Ekrem Karadeniz'e Göre Ferahnka Makamı Dizisi.....	36
Şekil 4. 17: Zeki Yılmaz'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi	36
Şekil 4. 18: İ. Hakkı Özkan'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi	36
Şekil 4. 19: Y. Fikret Kutluğ'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi	37
Şekil 4. 20: Şeref Çakar'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi.....	37
Şekil 4. 21: Hafız Sami Ferahnak Gazel 1., 2. Ve 3. Porteler.....	38
Şekil 4. 22: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 1., 2. Ve 3. Porteler.....	39
Şekil 4. 23: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 1. Porte.....	39
Şekil 4. 24: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 2., 3. Ve 4. Porteler.....	40
Şekil 4. 25: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 11. porte.....	40
Şekil 4. 26: Hafız Sami Ferahnak Gazel 4. Ve 5. Porteler.....	41
Şekil 4. 27: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 12., 13., 14., 15. Ve 16. Porteler.....	41
Şekil 4. 28: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 1. Ve 2. Porteler.....	42
Şekil 4. 29: Hafız Sami Ferahnak Gazel 6. Ve 7. Porteler.....	42
Şekil 4. 30: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 21., 22., 23. Ve 24. Porteler.....	43
Şekil 4. 31: Hafız Sami Ferahnak Gazel 8. Ve 9. Porteler.....	43
Şekil 4. 32: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 17. Ve 18. Porteler.....	44
Şekil 4. 33: Hafız Sami Ferahnak Gazel 10. Porte.....	44
Şekil 4. 34: Hafız Sami Ferahnak Gazel 11., ve 12. Porteler.....	44
Şekil 4. 35: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 25. Ve 26. Porteler.....	45
Şekil 4. 36: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 11. Ve 12. Porteler.....	45
Şekil 4. 37: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 1. Ve 2. Porteler	47
Şekil 4. 38: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 3. Porte	47
Şekil 4. 39: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 4. Porte	48
Şekil 4. 40: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 5. Porte	48
Şekil 4. 41: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 5. Porte	49
Şekil 4. 42: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 7. Porte	49
Şekil 4. 43: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 8. Ve 9. Porteler	50

Şekil 4. 44: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 11. Ve 12. Porteler	50
Şekil 4. 45: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 1., 2. Ve 3. Porteler	51
Şekil 4. 46: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 3. Ve 4.. Porteler.....	51
Şekil 4. 47: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 5., 8, 10.. Ve 11. Porteler.....	52
Şekil 4. 48: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 5. Ve 9. Porteler.....	52
Şekil 4. 49: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 2., 3., 6., 7. Ve 11. Porteler.....	53
Şekil 4. 50: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 7., 10. Ve 12. Porteler.....	53
Şekil 4. 51: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknmikleri 1. Ve 6. Porteler.....	54
Şekil 4. 52: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 8., 10., 12., 16. Ve 25. Porteler	55
Şekil 4. 53: Hafız Şaşı Osman Uşşak Gazel, Süsleme Teknikleri	55
Şekil 4. 54: Hafız Osman Bestenigar Gazel, Süsleme Teknikleri.....	55
Şekil 4. 55: Hafız Sami Ferahnak Gazel, SüslemeTeknikleri 3., 5., 6., 8. Ve 9. Porteler	56
Şekil 4. 56: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 16. Porte.....	56
Şekil 4. 57: Hafız Sadettin Kaynak Rasdt Gazel, Süsleme Teknikleri	56
Şekil 4. 58: Hafız Osman Bestenigar Gazel, Süsleme Teknikleri.....	57
Şekil 4. 59: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 2., 3., 9., 10. Ve 11. Porteler	57
Şekil 4. 60: Hafız Kemal Neva Gazel, Süsleme Teknikleri	58
Şekil 4. 61: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 2., 4., 5., 6. Ve 21. Porteler	58
Şekil 4. 62: Hafız Şaşı Osman Uşşak Gazel, Süsleme Teknikleri	58
Şekil 4. 63: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 3., 5. Ve 8. Porteler...	59
Şekil 4. 64: Hafız Sadettin Kaynak Sultam-ı Yegah Gazel, Süsleme Teknikleri	59
Şekil 4. 65: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 1., 3., 4. Ve 26. Porteler	60
Şekil 4. 66: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 6., 8. Ve 11. Porteler.	60
Şekil 4. 67: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 2., 8. Ve 16. Porteler	60
Şekil 4. 68: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 5. Ve 11. Porteler.....	61
Şekil 4. 69: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 5., 15., 19., 22., 23. Ve 24. Porteler.....	61
Şekil 4. 70: Hafız Şaşı Osman Uşşak Gazel, Süsleme Teknikleri	62
Şekil 4. 71: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 2., 3., 5., 6., 7., 10. Ve 12. Porteler	62
Şekil 4. 72: Hafız Burhan Hicaz Gazel, Süsleme Teknikleri	63
Şekil 4. 73: Hafız Kemal Uşşak Gazel Süsleme Teknikleri.....	63

TÜRK MUSİKİSİ MEŞK GELENEĞİNDE BİR İCRA; HAFIZ SAMİ

ÖZET

Türk musikisinde özellikle yirminci yüzyılda belirgin olmak üzere müzik notasının kullanılmaya başlandığı zamandan günümüze dek meşk yöntemi giderek işlevini yitirmiştir. Notanın kullanımı, meşk yönteminin sakıncalarından biri olan eser kaybını engellemiş fakat ancak bu yöntemle eşzamanlı olarak aktarılabilcek olan usûl bilgisi, makam bilgisi, beste tekniği ve tavır gibi hususların aktarımına zarar vermiştir. Hatta, Türk Musikisi geleneği bilgisinden ve birikiminden yoksun olan zihniyet tarafından, meşk silsilesiyle aktarılmış olan bu icra tavrı, Türk musikisine ait ses tekniği, makam ve usûl anlayışı “yanlış” olarak nitelendirilmiş, görmezden gelinmiş ve yok edilmek istenmiştir.

Türk musikisinde Avrupa müzik notası kullanılırken eksik kullanılmış, bu nota yazım sisteminde bulunan üçleme, mordan, grubetto, portamento, glisendo, apojiyatür, çarpma gibi süsleme teknikleri ve nüans işaretleri dikkate alınmamıştır. Oysa ki bu süsleme teknikleri ve nüans işaretleri, Türk Musiki meşk geleneğine ait olan okuyuş tavrının özüne en yakın bir şekilde gelecek nesillere intikal ettirilmesinde büyük öneme sahiptir. Ayrıca bu teknikler ve işaretler; Avrupa müziği ses tekniği ile değil, bu bilgi ve birikim eksikliğine sahip olan zihniyetin yanlış addeddiği Türk musikisi meşk geleneğine ait olan ses tekniği ile icra edildiği zaman Türk Musikisi’nin hüviyetine uygun olarak tınlamaktadır. Bu bağlamda Türk musikisinin karakteristik makam anlayışını ve tavrını anlamada, bu musikinin meşk geleneğinden yetişmiş referans icracıların icraları ve uyguladıkları teknikler büyük önem taşımaktadır.

İşte bu anlayışla bu tez Tanburi İsak’dan, Hamamizade İsmail Dede Efendi’den, Dellalzade İsmail Efendi’den, Bolahenk Nuri Bey’den oluşan bir meşk silsilesine bağlı bulunan Hafız Sami’nin makam anlayışını, üslubunu ve tavrını Ferahnak makamında okuduğu gazel üzerinden ortaya koymakta, bu makam anlayışını ve icrayı uygulamak ve analiz etmek isteyen Türk musikisi icracılarına elle tutulur somut bir çalışma olarak sunumayı amaçlamaktadır.

Türk musikisi bestekarları, icracıları ve teorisyenleri tarafından; kendisini oluşturan dizileri, içerdği geçkileri ve seyir anlayışı konularında üzerinde ortak kanaata varılamayan Ferahnak makamı bu çalışmaya örnek olarak seçilmiştir. Bu makamda okumuş olduğu gazel Türk musikisinin önemli bestekarlarının eserleriyle, teorisyenlerinin tanımlamalarıyla ve icracılarının icralarından örneklerle desteklenerek; form özellikleri, biçimi, yapısı, makamsal özellikleri, güfte prozodisi ve ritm özellikleri, motifleri ve kullanılan süsleme teknikleri bakımlarından analiz edilmiştir. Analizde Hafız Sami'nin bağlı bulunduğu meşk silsilesinden edindiği birikimle gazel icrasında formal yapıları nasıl kurduğu, ferahnak makamını nasıl icra ettiği, güfteyi ve ritmik yapıları nasıl kullandığı, motifleri nasıl işlediği ve hangi süsleme tekniklerini kullanmayı tercih ettiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

HAFIZ SAMİ, A PERFORMER IN THE MEŞK TRADITION OF TURKISH MUSIC

SUMMARY

In Turkish music, especially in the twentieth century, it is clear that from the time music notation came into use until today, the *meşk* system has gradually lost its function. The use of notation addressed one of the drawbacks of the *meşk* system, namely, the loss of musical works, but at the same time it hindered the transferring of knowledge of *usuls* and *makams*, composition technique, and matters such as style. Furthermore, the perception that the Turkish music tradition was being deprived of the knowledge and accumulation of its works led to the characterisation as 'erroneous' and undesirable of those things that were handed down through the *meşk* line of descent: the *meşk* playing and singing style, the performing technique of Turkish music, and *makam* and *usul* comprehension.

The use of European music notation in Turkish music has been deficient in its application. Consideration was not given to the ornamentation techniques existing in this notation system, such as triplets, mordant, grupetto, portamento, glissando, appoggiatura, *çarpma*, and nuance indications. However, these ornamentation techniques and nuance indications are very important to the passing on as accurately as possible to future generations the true performance manner of the Turkish music *meşk* tradition. In particular, these techniques and performance indications ring true to the character of Turkish music when they are performed not with the singing and playing technique of European music, but with the technique of the Turkish *meşk* tradition, which is wrongly considered deficient in the areas of repertoire knowledge and accumulation. In this context, the performances of key performers educated in the *meşk* tradition and the techniques they practised carry great importance in Turkish Music's characteristic understanding of the *makam* concept.

With this understanding, then, the aim of this thesis is to present a concrete study of Hafız Sami's concept of *makam*, his style and playing manner, linked to the *meşk* lineage of Tanburi İsak, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi and Bolahenk Nuri Bey, and demonstrated in a gazel performed in Ferahnak makam,

to provide a study and a resource for performers of Turkish music wishing to emulate his concept of performance and to carry out analysis.

Ferahnak makam has been chosen for this study as an example in which Turkish Music composers, performers and theoreticians have been unable to reach a common view on the scales it comprises, the modulations it contains, and its progression. The *gazel* performed in this makam has been analysed with regard to its formal characteristics, shape, construction, *makam* characteristics, prosody of the text, rhythmic characteristics, motifs and the ornamentation techniques used, with supporting examples from the works, definitions and performances of important Turkish Music composers, theoreticians and performers respectively. This analysis attempts to put forward for consideration how formal structure is assembled, how *Ferahnak makam* is performed, how words and rhythmic structure are used, how motifs are worked, and which ornamentation techniques are used by preference, in Hafız Sami's *gazel* performance, derived from the *meşk* lineage and its accumulated body of knowledge.

KAVRAM DİZİNİ

Apajiyatür: Çarpma, yaslanma, basamak anlamına gelir. Esas notanın bir tam veya yarım ses yukarısında veya aşağısında bulunur. Bağlandığı notadan gösterdiği süre değeri kadar alır.

Üst apojiyatür, esas notanın bir tam veya yarım ses yukarısına yazılan küçük notalardır. Her türlü süre değerinden önce gelebilir (Uluç, 1999).



Beyit: Beytin sözlük anlamı “ev”dir. Aynı ölçüde ve anlamca birbirine bağlı iki dizeden oluşur. Beytin dizeleri, birinci ve ikinci dize (mısra’-ı evvel ve mısra’-ı sani) olarak adlandırılır.

Bir beytin dizeleri, üç parçaya ayrılır:

Birinci dize: sadr haşv aruz

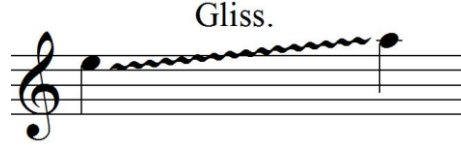
İkinci dize : ibtida haşv acz (Dilçin, 1997).

Çarpma: Değerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alan çok kısa değerlikli notalardır (Gönül, 2010). Çarpmanın süresi bağlı olduğu notayı aşmaz.

Çeşni : Ana makam dizisi içerisinde gelişen esnasında dizinin genellikle durak veya asma karar perdeleri üzerinde farklı makam dizilerine ait dörtlü ya da beşlinin geçici süre ile yer almasıdır (Özdemir, 2008).

Edvar: Bu kelime, Arapça “devr” kelimesinin çoğuludur, devirler demektir. Türkçe, Farsça ve Arapça musiki nazariyatı kitaplarına bu ad verilmiştir. Makamlar, perdeler bilhassa usüller daire şeklinde şemalar halinde gösterildiği için böyle denmiştir (Yüceışık, 1990).

Glisando: İtalyanca bir terim olan Glisando “bir sestem diğetine geçerken kesinti olmadan (bağlı, legato şeklinde) iki nota arasındaki seslerin tamamını duyurarak çalınmasıdır. İki notanın arasına çekilen düz (bazen de dalgalı) çizgi ile gösterilir. Çıkıcı ve inici glisando olarak ikiye ayrılır” (Gunca, 2007).



Grupetto: İtalyanca bir terim olan Grupetto, “esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayan, üç veya dört notadan oluşan küme şeklindeki melodik süslemedir. Yatık “S” harfi ile gösterilir (Gunca, 2007).



İka: Bestenin ve güftenin bir musiki kalıbı içerisinde kullanılma tekniğidir (Yüceışık, 1990).

Makam : Türk musikisinde, belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşnidir (Karadeniz, 1965).

Mansur : Türk Musikisi’nde, diapazon la’sını düğah olarak alan ahenktir. Eskiden bu ahenk gerçek düzen olduğu için makbul sayılırdı. Ayrıca aynı esasa dayanan ney çeşididir. Şah’ın bir küçüğüdür (Yüceışık, 1990).



Mordan: Esas notadan önce çok çabuk çalınan iki bitişik ve küçük notaya ve bu süsleme biçimine mordan denir. Mordan yukarı mordan ve aşağı mordan olmak üzere ikiye ayrılır (Uluç, 1999).

Kuvvetli zaman üzerinde serçe çalınan bu süs işareti notanın üzerinde yer alır. Seri bir şekilde bir üst veya alt notaya gidip geliştirebilir (Gunca, 2007).



Nazım biçimi: Dize ve uyağın bir düzen içinde birleşmesinden oluşur. Dizeler bir şiirde en az ikili olmak üzere, üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili, sekizli, dokuzlu ve onlu olarak kümelenirler. Bu kümeleniştten dize düzeni, dizeler arasında uyakların dağılımından da uyak düzeni doğar. Beyitlerden kurulu nazım biçimlerinde beyitlerin ikinci dizesinde, dörtlüklerden kurulu nazım biçimlerinde dörtlüklerin son dizesinde yinelenen uyak, şiirin ana uyağıdır. Buna temel uyak da denir. Nazım biçimleri bu dize ve uyak düzenine göre çeşitli adlar alır (Dilçin, 1997).

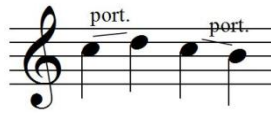
Perde: 1) Eski nazariyat kitaplarında bazen “makam” manasında kullanılmıştır.

2) Bazı sazların saplarına belirli sesleri işaret etmek üzere bağlanan bağ, giriş.

3) Sesin tizlik- peslik derecesi.

4) “Ses” manasına ki, asıl ve bugün en fazla kullanılanı budur. (Yüceışık, 1990). Tezimizde kullandığımız “perde” kelimesi de bu son anlam üzerinedir.

Portamento: İtalyanca bir terim olan Portamento ses icrasına ait, Glisando’ya benzer şekilde bir yapıdır. Bir notayı diğerine bağlamaya yarayan ve bu esnada aradaki tüm frekansların duyulduğu kaydırma hareketidir. İki nota arasına konulan eğik bir çizgide üzerine yazılan “Port.” kısaltılması ile gösterilir.



Türk Müziği’nde icrayı daha etkili bir hal getirmek ve makamın karakteristik bölgelerindeki perdeleri belirtmek için kullanılır.

Vibrato: İtalyanca bir terim olan Vibrato, sesin dalgalı olarak uzamasıdır. “Sesin icrası esnasında sabit perde olarak değil, frekansın yinelenen bir şekilde (saniyede 5-7 kere kadar) tizleştirilip pestleştirilmesi şeklinde gerçekleştirilir.”

Buradaki amaç sesi uzatmak ve daha dengeli sonlandırmak, anlatım gücünü arttırmak, sese canlılık ve sıcaklık katabilmektir (Gunca, 2007). Sesin dümdüz değil, dalgalı olarak uzamasıdır (Torun, 2000). Yapıldığı notanın üstüne “Vib” yazılarak gösterilir.

Tavır: Türk musikisinde okuyuş uslûp ve usulü (Yüceışık, 1990).

Tını: Çeşitli ses kaynaklarında oluşan seslerin renk farkı. Bir çalgının sesini diğer çalgılardan ya da bir insanın sesini diğerlerinden ayıran renk özellikleri sesin doğuşkanları ve yapısıyla ilgilidir. Bir sesin doğuşkanları aslında o sesin üstünde onun la aynı anda tınlayan seslerdir. Temel ses kadar güçlü olmamaları nedeniyle onlar tek tek açık bir şekilde duyulmaz ama sesin niteliğini belirledikleri için önemlidirler ayrıca sese belli bir parlaklık katarlar (Say, 2002).

Usül: Belli düzümlerden yapılarak kalıp halinde saptanmış ölçülere denir. Düzüm, zamanın düzenli oranlar içinde sürelere ayrılmasıdır (Yüceışık, 1990).

1. GİRİŞ

Türk musikisi meşk geleneğinin bir icracısı olan Hafız Sami (1874-1943), meşk silsilesinden aldığı birikimi, bu birikim bağlamında oluşturduğu tavrı, kendine has ses tınısı ile Türk musikisi icra üslubunu bizlere aktarmış olan önemli bir hanendedir.

Meşk geleneğinde musiki eğitiminin süresine ilişkin genel kabul gören herhangi bir normun varlığından söz edilemez. Mahalle mektebine başlayınca okuduğu ilahi dolayısıyla güzel sesli olduğunun farkına varılan çocuğun derhal musiki meşkine başlatıldığı görülebildiği gibi, musiki eğitiminin çok daha geç yaşlarda başlamasının örnekleri de az değildir (Behar, 1998). Burada önemli olan nokta; talebede genel olarak aranan özelliklerdir. Bu özellikler de müzik yeteneği ve hafızadır. Çünkü meşkin nihai amacı; bütün eserleri öğrenmek, hepsini ezberine almak ve gelecek nesillere intikal ettirmektir. Bu ancak yukarıda saydığımız özelliklere sahip olan kişiler tarafından gerçekleştirilebilir.

İşte bu özelliklere sahip olan Hafız Sami, henüz on yaşlarında iken sesindeki fevkaladelik farkedilerek Sıbyan mektebine verilmiştir ve hocası reisülkurra Hacı Hasan Efendi tarafından hıfza başlatılmıştır. 12 yaşında Fatih Cami’nde yapılan “Hıfz cemiyeti”nde hafızlığını dinletmiştir.

Kendisi de Hafız Sami’yle aynı meşk silsilesine ait olan, hafızlığının ve ses sanatkarlığının yanı sıra Türk musikisi bestekarlığında da çok önemli bir yeri olan Sadettin Kaynak, Türk Musikisi bestekarları ile ilgili olarak kaleme aldığı fakat yayınlanmayan biyografik çalışmasında Hafız Sami için şunları yazmıştır: “....Meşhur mevlithan ve Hafız-ı Kur’an Sami Efendi’yi yakından tanımak ve hayatını bizzat kendi ağzından yazmış bulunmaklığımdan dolayı merhuma karşı olan hayranlığımı ve tarihe karşı vazifemi ifa ve ifade etmek emeliyle kitabımın konusu olan meşhur bestekara ait malumat vermek haricinde bu zattan istinaen (ayrı olarak) bahsediyorum.”

Hafız Sami Sadettin Kaynak’ın da en çok dinlediği, örnek aldığı ve tarz ve üslup olarak da etkisinde kaldığı isim olmuştur (Özdemir, 2009).

Meşk silsilesinden aktarılan gazel tavrı değışmeye ve yok olmaya başlamıştı. Ekonomik kaygılarla His Master's Voice 1929 kataloğunda geleneğin önemli bir yorumcusu olan Hafız Sami'yi tercih etmemiş yerine geleneğe dayanmayan, bozulmaya yüz tutmuş olmuş icraları piyasaya sunmuştu (O'Connel, 2003).

Hafız Sami'nin en önemli miraslarından biri de işte böyle bir ortamda herkesin okuduğu makamların yanısıra çoğu hanendenin okumayı tercih etmediği Ferahnak, Müstear, Bestenigar, Dügah, Şevkefza, Tahir Buselik gibi makamlarda okuduğu gazellerdir. Bu, Hafız Sami'nin meşk halkasındaki önemini ve meşk silsilesindeki kudretini gayet güzel bir şekilde göstermektedir.

Bu bağlamda Hafız Sami'nin Ferahnak gazeli, kendisinin meşk geleneğinden elde ettiği tavrı, Türk musikisi nüanslarını ve süsleme tekniklerini, Türk musikisi ses tekniğini gösteren ve Türk musikisi icracıları ve teorisyenleri arasında ihtilaflı makam olan Ferahnak makamında referans niteliğinde olan önemli bir gazeldir.

Bu çalışmada Hafız Sami'nin Ferahnak gazeli incelenmiştir. Ferahnak gazeli, Hafız Sami'nin meşk geleneğinden edindiği tavrı, melodik üslubu ve makam anlayışını yetkin bir şekilde örnekleyebilecek özelliklere sahiptir.

1.1 Problem Durumu

Bu araştırmada aranan problem cümlesi "Hafız Sami'nin meşk geleneğinin ürünü olan tavır ve makam anlayışının, Ferahnak gazeli analiz edilerek gösterilmeye çalışılması" olarak belirlenmiştir.

1.2. Amaç

Bu araştırmada, Türk musikisi tavır ve makam anlayışının intikalinde meşk halkasında yer alan Hafız Sami'nin Ferahnak gazelinin incelenerek önemini vurgulanması ve bu tavrın günümüz Türk musikisi ses icrasında da kullanılabilir biçimde işlenmesi amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Türk musikisi geleneğinden yetişmiş bir icracı olan Hafız Sami'nin gazellerinden Ferahnak gazelinin incelenmesi müzikolojik açıdan ve Türk musikisi ses icrası açısından olmak üzere iki bakımdan önem arz etmektedir.

Türk musikisi geleneğinin en önemli hanendelerinden ve halkalarından biri olan Hafız Sami'nin bu makamı nasıl işlediğinin araştırılması kuramsal açıdan bu makamın meşk geleneğinde nasıl icra edildiği hakkında önemli ipuçları vermektedir ki bu nokta, Türk musikisinin nesillerden nesillere yazılarak değil de meşk yöntemiyle aktarılmış olmasından dolayı büyük önemi haizdir.

Bugün hali hazırda kullandığımız notalar üzerinde halen Türk musikisi geleneğine ait tavırları gösteren nüans işaretleri ve süsleme teknikleri kullanılmamaktadır. Bu notalara bağlı olarak yapılan icralar ise nesillerden nesillere meşk geleneğiyle aktarılmış, bestekarın yanısıra icarcıyla her an yeniden üretilen ve bu bağlamda bir üslup zenginliğine sahip olan Türk musikisinin hüviyetine aykırıdır. Bu yüzden Hafız Sami'nin tavrının ve makam anlayışının analiz edilmesi, Türk musikisi geleneğinin intikali bakımından önemlidir

1.4. Varsayımlar

Bu araştırma,

1. Hafız Sami'nin Ferahnak gazelinin geleneksel üslubu yansıtmada önemli bir yere sahip olduğu,
2. Hafız Sami'nin meşk halkasında, meşkin intikali konusunda önemli bir yere sahip olduğu,
3. Veri toplamak için kullanılan araç ve tekniklerin araştırma için gerekli bilgilere ulaşmaya sağlayacak nitelikte olduğu varsayımlarına dayanmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma Hafız Sami'nin Ferahnak gazeli, bu gazeli desteklemek için notaya alınan Tanburi Cemil Bey'in Ferahnak taksimi, H. Sadettin Arel'in notaya almış olduğu Ferahnak gazeli ve Hafız Sadettin Kaynak, Hafız (şâşı) Osman, Hafız Kemal, Hafız Burhan gibi dönemin meşhur hafızlarının gazellerinden örnek cümleler ile sınırlıdır.

1.6. Yöntem

Bu başlık altında; araştırma modeli, evren ve örneklem belirtilerek, veri toplama araçları ve elde edilen verilerin çözümlenmesine ilişkin işlem basamakları sırası ile açıklanmıştır.

1.6.1. Araştırma modeli

Araştırmada Hafız Sami'nin gazel kaydı dinlenerek notaya alınmış, elde edilen veriler makamsal ve icra teknik özellikleri bakımından analiz edilmiştir.

1.6.2. Evren ve örneklem

Araştırmanın evrenini Hafız Sami'nin gazelleri, örneklemine ise bu gazeller arasından seçilmiş olan Ferahnak makamındaki gazel kaydı oluşturmaktadır.

1.6.3. Veri toplama araçları

Bu araştırmanın temelini oluşturan gazel okuma tekniği ve makamsal analiz için Hafız Sami'nin gazel kayıtları veri toplama aracı olarak kullanılmıştır.

1.6.4. Verilerin toplanması ve çözülmesi

Araştırmaya yönelik olarak Odeon firmasının kayıt altına aldığı Hafız Sami'ye ait olan gazel kayıtlarından bir veri bankası oluşturulmuştur. Daha sonra bu kayıtlar içinden Ferahnak gazel seçilmiştir.

Ferahnak makamı, Türk musikisi icracıları ve teorisyenleri tarafından seyri ve dizisi hakkında ihtilafa düşülen ve çok kişi tarafından icra edilmeyen bir makamdır. Bu bakımdan her ikisi de belirli bir meşk silsilesinden gelmiş olan Tanburi Cemil Bey'in ve Hafız Sami'nin Ferahnak makamında yapmış oldukları taksimleri ve gazelleri bizim için referans niteliğindeki kayıtlardır. Ayrıca dönemin önemli toerisyeni H. Sadeddin Arel'in Ferahnak makamında yazmış olduğu gazeli de makamsal analizde kullanılmıştır. Ferahnak gazel, ses kayıtlarından faydalanılarak dikte edilmiş, dikte edilen notalar MakeMusic Inc. Firması tarafından yazılan Finale 2010 nota yazım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Aktarılan gazel, ilk olarak form özellikleri bakımından incelenmiştir. Form özellikleri, biçim ve yapı olarak iki alt başlık içermektedir.

Daha sonra gazel makamsal açıdan analiz edilmiştir. Türk musikisi meşk geleneğinden yetişmiş önemli bestecilerin, teorisyenlerin ve icracıların Ferahnak makamına yaklaşımları aktarılmış, yine kendisi de meşk geleneğiyle yetişmiş olan Hafız Sami'nin Ferahnak makamını işleyişi bu bilgiler ışığında incelenmiştir.

Son olarak ferahnak gazel üzerinden Hafız Sami'nin güfte prozodisini ve ritmik kalıpları uygulayışı, kullandığı motifleri ve süsleme teknikleri incelenmiştir.

İncelemeler yapılırken kullanılan yöntemde, Prof. Mutlu Torun'un "Eser Analizi" ders notları esas alınmıştır. Giriş ve yöntem kısmının form yapısında Ahmet Tolga ÖZDEMİR'in yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

Analiz edilen Ferahnak gazel, mansur akordun oktavından icra edilmiştir. Gazel çözümlenirken, anlatımda kolaylık sağlaması düşüncesiyle, kuram tariflerindeki karar perdesi doğrultusundaki perde isimleri kullanılmıştır.

2. HAFIZ SAMİ'NİN HAYATI

2.1. Hafız Sami'nin Hayatı

Günümüzde Bulgaristan sınırları içerisinde bulunan Filibe'de doğdu (1874-1943). Babası Hacı Ali Rıza Efendi, annesi Zatiye Hanım'dır. 1877- 1878 Osmanlı- Rus Savaşı'nda Filibe'nin Ruslar tarafından işgali dolayısıyla ailesiyle birlikte İstanbul'a göç ederek Fatih'te Hafız Paşa'da yerleşti. (İslam Ansiklopedisi, 1997).

Hafız Sami, Tezgâhçılar Sıbyan Mektebi'ne verildi. Bu mektebin hocası Sultan Selim Cami imamı meşhur reisülkurra Hacı Hasan Efendi'nin yanında hıfzını tamamladı (Sağman, 1947).

Hafız Sami'nin ilk olarak on dört yaşında ramazanda, Fatih Cami'nde okumaya başladığı mukabeleleri, daha sonra uzun yıllar Beyazıt ve Yerebatan camilerinde büyük kalabalıklar önünde devam etmiştir. Ayrıca güzel mevlüt okumadaki maharetiyle tanınan Hafız Sami, Anadolu'nun bir çok yerinde mevlüt okuyup bu topraklarda derin izler bırakmıştır (İslam Ansiklopedisi, 1997).

1908 yılında Hac vazifesini ifa edip İstanbul'a döndüğünde Hünkar İmamı Malak Hafız vefat etmiş, Sultan Reşad o sırada Şeyhülislam bulunan Hüseyin Hüsnü Efendi'ye münasip birisinin bulunmasını ferman buyurmuş, o da Hafız Sami'yi çağırarak bu vazifeyi teklif etmiş ve kabul etmesi için de ısrar etmiş olmasına rağmen Hafız Sami bu teklifi kabul etmemiştir.

1912'de ruhunda beliren bir sıkıntı üzerine camilerde muntazaman okuma işlerine son vermiştir. 1936 yılında Gülhane hastahanesine yatırılmış, bu sırada kulakları da işitmemeye başlamıştır. 26 Nisan 1943 tarihinde vefat etmiştir (Sağman, 1947).

Kabristanı Edirnekapı mezarlığında Hafız Kemal'in ve Şair Baki'nin mezarlarının yanındadır.¹

¹ Ek

2.2. Hafız Sami'nin Meşk Silsilesi

Meşk silsilelerini, meşk zincirlerini sadece bir üstaddan bir talebeye aktarılan çizgiler halinde görüntülemek doğru değildir. Her öğrenci ardarda (ve hatta eş zamanlı olarak) birden fazla hocadan meşk almakta olabilirdi.

Aynı öğrenci bir üstaddan din dışı beste, semai ve şarkılar geçerken, aynı zamanda bir Mevlevi dervişinden ayinler, bir müezzinden de cami ilahileri ve tevşihler meşketmekte olabilir, bir başka tekkeye de devam ederek bazı zikir ilahilerini ya da nefesleri öğrenmekte olabilirdi (Behar, 1998).

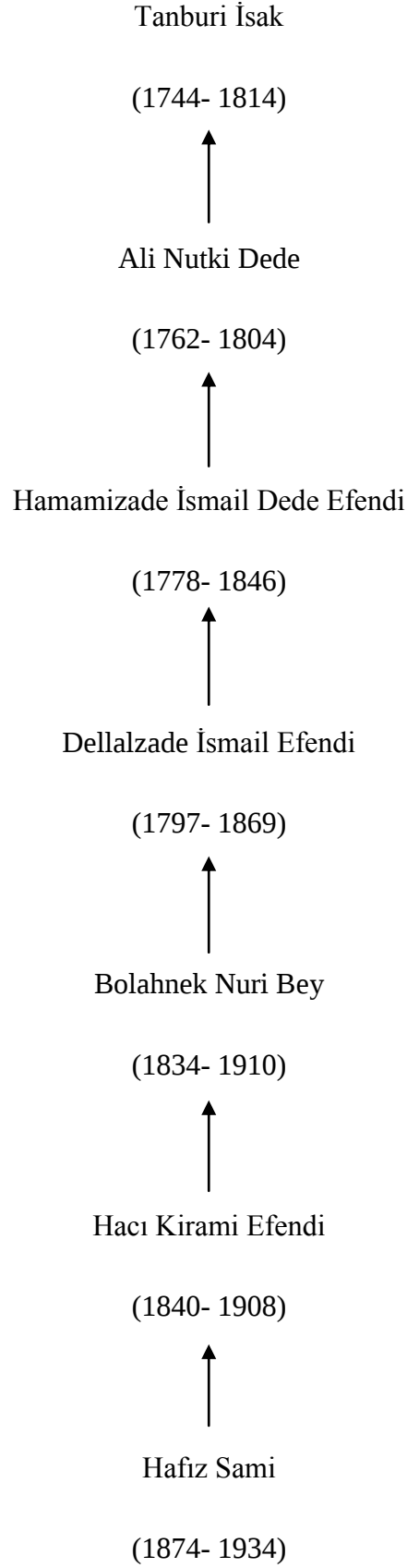
Osmanlılar'ın son dönemlerinde yetişen ve başta Kur'an-ı Kerim tilaveti olmak üzere mevlid, ezan, kaside, gazel gibi irticali okuyuşlarda ve ilahi, durak, ayin, şarkı, beste gibi formların icralarında devrinin erişilmesi güç birkaç simasından biri olan Hafız Sami; devrinin, kendi alanlarında söz sahibi olan önemli hocalarından meşk imkanı bulmuştur.

Hacı Hasan Efendi'den kıraat, Yedi Emirler türbedarı Hacı Kadri(Kadir) Efendi'den tashih-i huruf ve talim-i Kur'an dersleri almıştır.

Eğimli Rahmi ve Hafız İdris efendilerle hadis âlimi Demirhisarlı Hacı Abdüş Efendi'den medrese derslerini okumuştur ve otuz beş yaşında Abdüş Efendi'den icazet almıştır.

İlk musiki bilgilerini Müştakzade Hacı Edhem Efendi'den almıştır. Daha sonra Bolahenk Nuri Bey, Enderunlu Hafız Hüsnü Efendi, Hacı Kirami Efendi, Bestenigâr Ziya Bey ve Sultanselimli Hafız Cemal Efendi'den faydalanarak dini ve din dışı birçok eser meşketmiştir.

Hafız Sami'nin meşk silsilesi aşağıda gösterilmiştir. (Bakınız Şekil 2.1)



Şekil 2. 1: Hafız Sami'nin Meşk Silsilesi

2.3. Hafız Sami'nin Musiki Hocaları

2.3.1. Müştakzade Hacı Edhem Efendi

İstanbul Fatih'te Hoca Hayrettin Paşa mahallesinde doğmuştur. Babası İbrailli Kadı İsmail Hakkı Efendi, annesi Hatice Hayriye Hanım'dır. 1874 yılında babasının vefatı üzerine Şeyhülislam Kara Halil Efendi onu himayesine almıştır. 1876'da Muzıka-i Hümayun'a girmiştir. Hocaları arasında, Fatih Cami'nde İslami ilimlerle ilgili derslerine devam ettiği Karınabadlı Ömer Efendi, Ödemişli İbrahim Efendi ve Şumnulu Hafız İbrahim Efendi'yi zikredebiliriz. Ayrıca yine Fatih Cami'nde derslerine devam ederek kendisinden feyiz aldığı Köprülülü Mahmud Hoca'nın onun hayatında ayrı bir yeri olmuştur.

Edhem Efendi'nin tasavvufi hayatı, bir Kadiri halifesi olan babasının vefatından sonra hocası Köprülülü Mahmud Efendi'ye intisabı ile başlar. Edhem efendi tasavvufi hüviyetinin yanı sıra asıl şöhretini musiki hocalığı ve bestekârlığı ile kazanmıştır.

Musikideki temel bilgilerini Muzıka-i Hümayun'da iken almıştır. Burada ilk hocaları sayılabilecek Sıdkı ve Kolağası Aziz Mahmud beylerden dini ve din dışı eserler meşketmiştir. Daha sonra devrin diğer üstatlarından ders alarak kısa zamanda kendini yetiştirmiştir. Muzıka-i Hümayun'dan ayrıldıktan sonra Defter-i Hakani ve Bahriye Nezareti katipliği yapmıştır.

Önceleri Malta kahvesinde, daha sonra da Hafızpaşa Cami karşısındaki meşkhanesinde haftanın belirli günlerinde verdiği dersler Yıldız Sarayı'na verilen bir jurnal üzerine tatil edilmiştir. Bu meşkhanede yetiştirdiği birçok ünlü musikişinas arasında Hafız Sami, Hafız Kemal, Hafız Mecid, hanende Arap Hüsnü, hanende Arap Cemal en önemlileridir. Resmi görevlerinden ayrıldıktan sonra Murad Mola Tekkesi'ndeki ikameti esnasında da musiki derslerini sürdürmüştür. Hafız Cevdet Soydanses ve neyzen Süleyman Erguner bu devrede yetiştirdiği tanınmış talebelerindendir (İslam Ansiklopedisi, 1994).

Bergüzar-ı Edhem adıyla 1886'da basılmış bir eseri vardır (İnal, 1958). Bazı musiki bilgilerinin de bulunduğu bu güfte mecmuasında diğer güfteler yanında yirmi sekiz yaşına kadar bestelediği şarkılarına da yer vermiştir.

Bestekarlığa 1878 yılında, nihavend makamında bestelediği “Gönlüm yine bir ateş-i hicrana dolaştı” güfteli şarkısı ile başlamıştır (Özalp, 2000). Klasik tarzda karcıgar makamında bir beste ile bu besteye yaptığı ağır ve yürük semailerin dışında bestelediği günümüze ulaşan şarkılarının sayısı 158'dir. Ayrıca otuzun üzerinde ilahi ve tevşih bestelemiş, ancak bunlardan zamanımıza sekizinin notası gelebilmiştir.

1918 Fatih yangınında evi yanınca bir süre bir tekkede oturmasına izin verilmiştir. Resmi görevinden emekli olduktan sonra çeşitli tekkelere devam etmiştir. Tekkeler kapatılıncaya kadar Çarşamba'daki Kefeli Tekkesi şeyhliğinde bulunmuştur. 1934 yılında vefat etmiştir (İnal, 1958).

2.3.2. Bolahenk Nuri Bey

İstanbul Eyüp'te doğmuştur. Babası Morali Bekir Paşa'nın oğlu Mültezim Hacı Mehmed Ali Bey'dir. Hoşsohbet olması ve genellikle neyin bir çeşidi olan bolahenk ney üflemesi dolayısıyla “Bolahenk” lakabıyla tanınmıştır.

Orta öğreniminden sonra Bab-ı Zabtiyye İstinkak Dairesi'nde katip yardımcısı olarak göreve başlamıştır. Çeşitli memuriyetlerde bulunmuş ve Tophane-i Amire İstihkam ve Muayene Dairesi mümeyyizi iken emekliye ayrılmıştır.

İlk musiki hocası, Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin kızı ve bestekar Rıfat Bey'in annesi Hatice Hanım'dır. Din dışı musikiyi Dellalzade İsmail Efendi ve Rıfat Bey'den, dini musikiyi Eyüp'te bulunan Hatuniye Dergahı şeyhi Mehmed Rıza Efendi'den tahsil etmiştir. Mevlevi tarikatına intisab etmiş ve bu arada ney öğrenmiştir. Mevleviliğe intisabı sayesinde dini musikideki bilgilerini daha da geliştirmiştir (İslam Ansiklopedisi, 2007)

Dini musiki alanında Buselik ve Karacıgar makamlarında iki mevlevi ayini, durak ve ilahiler bestelemiştir. Buselik makamındaki ayini ilk kez Yenikapı Mevlevihanesi'nde okunmuştur.

Bolahenk Nuri Bey 1873 yılında “Mecmua-yı Şarkiyat, Karha ve Nakşha” adında on sekiz makamdan bir çok eserin sözlerinin yer aldığı bir güfte mecmuası yayınlamıştır. Saz eserleri de bestelemiştir. Bilinen yetmiş eserin başlıcaları şunlardır: İki mevlevi ayini, Buseli ve Karcıgar makamlarından iki peşrev, Hisar Buselik makamından bir sirto, üç kar, on bir beste, ağır ve yürük semailer, şarkılar.

Eski ustalardan elde ettiği asil bir usl bla okuyan değerli bir hanende olduğu için musiki çevrelerinde çok erken yaşlarında tanınmış; musiki hocalığına başlanıştır. Resmi görevinde bulunduğu yıllarda başlayan bu hocalık, emekli olduktan sonra da devam etmiştir. Eğrikapı yakınlarında açmış olduğu “Meşkhane” sinde yıllarca süren  ğretim hayatında sayısız  ğrenci yetiştirmiştir. Bunların arasında Hacı Kirami Efendi, Hafız Sami, Zakir Hakkak Mehmed Efendi, Hafız Hayrettin Bilgen en tanınmışlarıdır ( zalp, 2000).

1910 yılında vefat etmiş ve Fatih türbesi kabristanına defnedilmiştir (İnal, 1958).

2.3.3. Enderunlu Hafız H sn 

 sk dar’da Harem iskeleinde Mehmet Tahir Efendi cami imamı Hafız Mehmet Efendi’nin oğludur. 1858’de Üsküdar’da Selimiye mahallesinde Tekke sokağındaki evde doğmuştur. Mahalle mektebinden sonra Enderun mektebinde okumuştur (İnal, 1958).

Çok küçük yaşlarda başadığı hıfzını Enderun’da tamamlamıştır. Burada düzenli bir eğitim görerek Fransızca ve Arapça  ğrendi. Musiki hocaları Serm ezzin Rıf’at Bey’le Hacı Faik Bey’dir.

1876 yılında Hırka-i şerif Cami m eezzinliğine, 1882’de Enderun’a Kur’an-ı Kerim muallimliğine tayin olmuştur. 1888’de aynı caminin m eezzinliğine ve “hademe”liğine getirilmiştir. 1902 yılında ikinci imam olmuştur. Enderun’da “Başlala ve S rreeminliği” görevlerinde de bulunmuştur ( zalp, 2000).

Bestekarlığa şiddetli aşkının izharı ile başlamıştır. Devrinin paşalarından birisinin karısıyla ilişkisi olan sanatkar, sevgilisinden uzak kaldığı günlerin yarattığı heyecanla güftesini de kendi yazdığı mahur makamından bir şarkı bestelemek suretiyle h srانını duyurmakla beraber sanatkarlığını da isbat ve ilan etmiştir. Kendi eliyle yazdığı şarkı defterinin bir kenarında bestelediği eselerin adedinin 81 adet olduğu kayıtlıdır.

Mevl t okumaktaki hususiyeti ve gösterdiği makam geçkileri bütün dinleyenleri vecde getirirmiş. Edirne’nin Bulgarlardan kurtuluşunda Edirne’de Selimiye Cami’nde ilk ezan ve mevlidi Hafız Hüsnü Efendi okumuştur. Son mevlidi de Enver Paşa’nın tertip ettiği Fatih Cami’ndeki mevlittir.

Musiki toplantılarında fasıl yapıldığı zaman dinlemeyenlere dehşetli sinirlenir, bu yüzden bazan sazı terkederek çıkar gider, bazan da alakasızları sükuta davet edecek kadar hiddet ve asabiyet gösterirmiş (Rona, 1970).

Boğazındaki bir hastalık dolayısıyla sesi kısık kalmıştır. Sultan Reşat tarafından ameliyat yaptırıldı ise de bir sonuç alınamamıştır.

Son olarak, Ahmet Muhtar Paşa zamanında mehterhanede muallimlik yapmıştır. 1 Haziran 1919 tarihinde Gureba hastahanesinde dizanteriden vefat etmiştir.

2.3.4. Hacı Kirami Efendi

1840 yılında Mevlanakapısı'nda bulunan Kılıççı Tekkesi mensuplarının ikametine ayrılmış bir evde doğmuştur. Ortaöğrenimini tamamladıktan sonra bir süre Mekteb'i Hayriye'ye devam ettiyse de hastalığı sebebiyle buradan ayrılmak zorunda kalmıştır. Harbiye Nezareti'nde 1. Şube mümeyyizi olarak görev yapmıştır.

Tarikata mensup bir aileden olması, küçüklüğünden beri bir musiki ortamında bulunması sebebiyle bu sanata çok erken yaşlarında aşına olmuş, musiki ile ilgilenmeye başlamıştır (Özalp, 2000). Hacı Faik Bey, Bolahenk Nuri Beylerden feyzalarak bilgisini arttırmıştır. Bir taraftan da tanbur çalmaya başlamış ve devrinin iyi tanbur çalanlarından olmuştur (İnal, 1958).

Sultan Hamid'in saltanat devrinde, veliaht Mehmet Reşat Efendi'nin başmüezzzinliğini ifa ettiği için padişah tarafından mimlenen Kirami Efendi, ömrü boyunca yalnız başına yaşamaya mahkum kalmıştır.

Sultan Mehmet Reşat 1909 tarihinde padişah olduğu vakit, kendisinin baş müezzin olacağını tahmin ederek ümide düşmüştü. Hatta bu tayin keyfiyetini tabii telakki eden bazı dostları kendisini tebrik bile etmişlerdi.

Fakat ne yazık ki tahmin ve ümidi boşa çıkan Kirami Efendi, bir taraftan da yetişkin genç kızını evlendirmek için karşılaştığı mahrumiyetlerden asabı bozulan karısından gördüğü hakaretlere tahammül edemeyerek, evinin bahçesindeki dut ağacına kendini asmak suretiyle 1909 tarihinde hayatına son vermiştir. Kabri, Mevlanakapı'da Bağdatlı adıyla anılan dergah mezarlığındadır (Rona, 1970).

2.3.5. Bestenigar Ziya Bey

1877 yılında Üsküdar'da doğmuştur. Pek küçük yaşta sesinin güzelliğiyle muhitinin dikkatini çeken Ziya Bey, bütün musiki feyzini devrinin en büyük musikişinaslarından olan dayısı Behlül Efendi'den almıştır.

Henüz küçük yaşta iken musiki ile iştigal etmiş, diğer taraftan da tahsiline devam ederek rüşdşeyyi bitirince Harbiye Nezareti Masarifatı Umumiye Kalemi'ne getirilmiş ve uzun yıllar burada çalışarak mümevizliğe terfi ettikten sonra 1916 yılında emekliye ayrılmıştır.

Kadıköy'de tesis edilen Şark Musiki Cemiyeti'nde uzun yıllar çalışmış, cemiyetin dağılması üzerine Mersin'den davet edilerek orada kurduğu cemiyette bir çok hevesli gençler yetiştirmiştir (İnal, 1958).

Darülelhan'ın öğretim kadrosunda görev almıştır. Çok öğrenci yetiştirmiştir. En tanınmış olanlarından Münir Nurettin Selçuk ile Selahattin Pınar sayılabilir.

Bestenigar makamını çok sever, bu makamdan yüzlerce eser bilirmiş. Bu yüzden bu makamın adı kendisine sıfat olarak verilmiştir. Musikimizde onun asıl önemi bestekarlığından çok hanendeliği ve öğretmenliğindedir (Özalp, 2000).

1927 yılında Mersin'de vefat etmiştir.

2.4. Hafız Sami'nin Döneminde Yaşamış Diğer Meşhur Gazel İcracıları

Türk musiksi meşk geleneğinden yetişmiş; Hafız Sadettin Kaynak, Hafız Burhan, Hafız Kemal, Hafız Şaşı Osman, Hafız Aşır, Hafız Yaşar, Hafız Memduh, Hafız Ahmet, Hafız Mecid, Hafız Cemal, Üsküdarlı Hafız Ali gibi isimler Hafız Sami'nin döneminde yaşamış meşhur gazel icracılarıdır. Şimdi bu isimler arasından en meşhur olanlarının hayatları hakkında bilgiler verelim.

2.4.1. Hafız Sadeddin Kaynak

Fatih Cami müderrislerinden Ali Alaüddin Efendi'nin oğludur. 1895 yılında İstanbul'da Taşkasap semtinde doğmuştur. Doğduğu yıldan itibaren Yahya Tevfik Medresesi'nde yaşamış, bir yandan medresenin sunduğu ilim, irfan ve yaşantısal imkanlarından yararlanıp şekillenirken, bir yandan da babasının sarayla olan irtibatı sebebiyle o adaba da aşına olarak yetişmiştir (Özdemir, 2009).

Küçük yaşta musikiye merak etmiş, güzel sesi muhitinin dikkatini çekmiştir. Zamanın musikişinaslarından Hafız Melek Efendi'den bir hayli ilahi geçmiştir (İnal, 1958).

Bununla yetinmeyerek, ozamanlar Darüşşafaka'da musiki öğretmeni olan Kazım Uz'dan yararlanmıştır. Daha sonra Şeyh Cemal Efendi'ye devam ederek durak, ilahi ve dört-beş fasıl meşk etmiştir. Hattat ve neyzen Emin Efendi'den de yararlanmıştır.

Orta ve lise tahsilini tamamladıktan sonra Darulfünun İlahiyat Şubesi'ne devam etmiştir. 1. Dünya Savaşı sebebiyle fakülte ve liselerde okuyanların da askere alınmaya başlamasıyla öğrenimini yarım bırakarak yedek subay olarak Kafkas Ordu Grubu'nda vatani görevini yapmak üzere 1917 yılında Diyarbakır'a gitmiştir (Özdemir, 2009). Askerlik vazifesi sırasında Mardin, Elazığ ve Harput'ta bulunmuş ve kendi ifadesiyle “halk musikisini esas kaynaklarından tetkik etme” imkanı bulmuştur.

Sadeddin Kaynak bestekarlığa, 1926 yılında Berlin'e giderken “Hicran-ı elem...” sözleri ile başlayan bir şiiri Hüzam makamında besteleyerek başlamıştır. Türk Musikisi geleneğine bağlı olarak büyük ve küçük formlarda eserler verdiği gibi, halk musikisi ezgilerini kullanarak eserler bestelemiş ve ayrıca film müzikleri yapmıştır.

1926 yılında plak doldurmak üzere Berlin'e, çeşitli tarihlerde Viyana, Paris ve Milano'ya gitmiştir. Türkiye'de de plak doldurmuştur.

1953 yılında Sultan Ahmet Camii ikinci imamlığına tayin edilmiştir. Beyi kanamasına bağlı olarak 1955'te sol tarafına felç gelmiştir. Son yıllarını Kadıköy Koşuyolu'nda bulunan iki katlı evinde hasta olarak geçirmiştir. Hastalığı ağırlaşınca Haydarpaşa Numune Hastanesi'ne kaldırılmıştır. 3 Şubat 1961'de burada vefat etmiştir (Ak, 1992).

2.4.2. Hafız Burhan

23 Mayıs 1897'de İstanbul Aksaray'da doğmuştur. İlk öğreniminin ardından girdiği Kocamustafapaşa Rüşdiyesi'nden mezun olmuştur. Küçük yaşlarda sesinin güzelliğiyle dikkati çekmiş ve daha hıfzını tamamlamadan mukabele, mevlid, mersiye okumaya, zakirlik ve müezzinlik yapmaya başlamıştır.

1918 yılında hanende olarak Muzıka-i Humayun'a alındıysa da bir müddet sonra buradaki görevinden ayrılmıştır. Burada bulunduğu sırada Mualim İsmail Hakkı Bey'den, ayrıca Zati Arca ve Lemi Atlı'dan faydalanmıştır.

İstanbul Radyosu'nun ilk kuruluşunda görev yapan Hafız Burhan Darütta'lim-i Musiki kadrosunda da yer almıştır. Ticarete atılıp bir ara plak doldurduğu Coumbia şirketi temsilcisi olarak Beşiktaş'ta bir plakçı dükkanı açmıştır. Çoğu Atina'da olmak üzere yurt dışında konserler vermiştir (İslam Ansiklopedisi, 1997).

Dini veya dindışı muntazam bir musiki öğrenmiş değildir, fakat büyük halk şöhreti ve plak yıldızı olmuştur. Günde 50 lira gibi o zaman için büyük ve net bir parayla fasıl okumuş olduğu bilinmektedir (Öztuna, 1976).

Columbia plak şirketi 1970'te Hafız Burhan'ın seçme eserlerinin yer aldığı bir plak çıkarmış, 1933 yılında da toplam yirmi eserinin bulunduğu bir Cd'si yayımlanmıştır.

Soyadı kanunundan sonra Sesyılmaz soyadını alan Hafız Burhani Mareşal Fevzi Çakmak'ın kızının mevlidini okumak üzere bulunduğu Ankara'da Hacı Bayram Veli Cami'ndeki mevlid esnasında 18 Nisan 1943 günü vefatetmiştir.

Cenazesi İstanbul'a getirilerek Beşiktaş'taki Yayha Efendi Dergahı haziresine defnedilmiştir (İslam Ansiklopedisi, 1997).

2.4.3. Hafız Kemal

21 Temmuz 1882'de İstanbul Şehremini civarında Tatlıkuyu'da doğmuştur. Babası saraç Agah Efendi'dir. 1900'lerden itibaren şöhret kazanmaya başlayan Hafız Kemal dönemin en iyi mevidhan ve gazelhanları arasında yer almıştır.

Nusretiye Cami müezzinliğiyle başlayan resmi görevi Süleymaniye Cami başmüezzinliğiyle sona ermiştir.

İstanbul Radyosu'nun ilk kuruluşunda Hafız Sadenttin Kaynak'la birlikte programlara katılan Hafız Kemal, devrin meşhur sazandeleri eşliğinde Columbia ve Odeon şirketleri için hazırladığı plaklara gazeller ve Hafız Sadettin Kaynak'la birlikte şarkıklar okumuştur. Ayrıca Darülelhan arşivi için de plak doldurmuştur.

Konser ve plak çalışmalarını yurt dışında da devam ettirmiş; konser vermek üzere Atina'ya (Ekim 1931), plak doldurmak içinde Berlin (1928) ve Paris'e (1930) gitmiştir.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde yetişmiş ünlü hanendelerden olan Hafız Kemal özellikle okuduğu ezan, mevlid ve gazelleriyle tanınmıştır. Musiki konusunda bir müddet Kasımpaşalı Cemal Efendi ile Bestenigar Ziya Bey'den ve bilhassa Hacı Kırami Efendi'den istifade etmiştir.

1 Temmuz 1930 tarihinde konservatuvarda göreve başlamıştır. Soyadı kanunundan sonra Gürses soyadını alan Hafız Kemal, hayatının son yıllarında yakalandığı kalp hastalığından kurtulamayarak 9 Ağustos 1939 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir.

Edirnekapı dışındaki mezarlıkta bulunan divan şairi Baki'nin kabri yanına defnedilmiştir (İslam Ansiklopedisi, 1997).

2.4.4. Hafız Osman

1867 yılında İstanbul'da doğmuştur. Çok meşhur Türk ses sanatkarı, hafız, hanende, gazelhan olan Hafız Osman Anadoluhisarlı'dır.

Mızıkay-ı Humayun'da yetişmiştir. Tiz aceme rahatça basan sesi baritondur. Kur'n tilavetinde ve dini eserler okumadaki gösterdiği büyük muvaffakiyeti, din dışı eserlerde, hanendelik ve gazelhanlıkta da göstermiştir.

Devrinin çok büyük şöhretidir ve Türk musikisinde unutulmaz bir isim bırakmıştır. Tanburi Cemil Bey plaklarında, ses sanatkarı olarak onu kullanmış ve ses- saz olarak karşılıklı taksim etmişlerdir. "Muntazır ruhsarına gönlüm benim" adlı suzinak şarkı da ona aittir.

1932 yılında vefat etmiştir (Öztuna, 1974).

3. GAZEL FORMU

3.2. Türk Musikisinde Gazel Formu

3.2.1. Gazelin tanımı

Türk musikisinde ses ile yapılan taksime gazel denir. Bu adlandırmaya sebep, ses taksimlerinde güftenin hemen daima gazel formudaki şiirlerden seçilmesidir. Gazel, taksim gibi irticale dayanan bir şekildir. Usülsüzdür. Fakat bazı yerlerde usüle girmesinde mahzur yoktur. Kalıpsız ve serbesttir.

Gazel formundaki güftenin en az bir matla'ı okunur. Ekseriya matla'dan sonra bir kaç beyit daha taksim edilir. Mısralar bir defa, bazen de mükerreren okunur. Güfte arasında “ah, off, aman, meded, dost, yar, hey, ey yar...” gibi terennümler kullanılagelmiştir (Öztuna, 1969).

3.2.2. Gazelin tarihçesi

Farabi ve sonrasının Müslüman ortaçağ sanat müziği geleneğinde, usül(ika) ve onun varyasyonları, neredeyse bu geleneğe ait formların tamamının temelini oluşturmuştur (Feldman, 1993).

15. yüzyıl'dan itibaren bu gelenek içerisinde serbest ölçülü formlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Abdülkadir Meragi 15. Yüzyıl'da kaleme aldığı Makasid'ül Elhan adlı eserinde Növbet-i Müretteb formundan bahsederken bu formun dört kısımdan meydana geldiğini söylemektedir:

- Birinci kısım Kavl; bu kısımda şiirin sözleri Arapça'dır,
- İkinci kısım Gazel; bu kısımda şiirin sözleri Farsça'dır,
- Üçüncü kısım Terane; Bahr-ı Rubai usülündedir,
- Dördüncü kısım Forudaşt; Kavl'e benzemektedir (Biniş, 1977).

Yine aynı yüzyılda yaşamış olan Seydi edvarının bir yerinde “hüsrevani odur ki bir makam göstere, o makamda peşrevden sonra ya sakil veya hafif iki devir nakış nakaratı göstere, ondan sonra bir kavl ede, ardından bir gazel ede” diyerek (Akdoğan, 1989) Abdülkadir Meragi’yle aynı doğrultuda kavl kısmından sonra gazelin geldiğini belirtmiştir.

İkinci kısımda Abdülkadir Meragi’den önce sözleri Arapça olan Basit formu kullanılmaktadır. Abdülkadir Meragi Növbet-i Müretteb’i daha uzun yapmak için bu formun yerine sözleri Farsça olmak zorunda olan Gazel formunu kullanmıştır.

Gazel, Terane, Furudaşt, Müstezad², Basit ve Naşid formları olarak ABA şeklindedir.

A serhane(ilk hane) dir. B bölümüne geçilir ve röpriz yaparak tekrar A bölümü icra edilir. Eğer sözler Farsça’ysa ve meyanı varsa bu forma Gazel denir (Fatemi, 2002).

Abdülkadir Meragi’ye göre Naşid formunun ilk iki beyti nesir şeklindedir ve serbest icra edilir, diğer iki beyti de nazım şeklindedir ve usul kullanılarak icra olunur. Eğer şiirin sözleri Arapça’ysa Naşid el- Arap, Farsça’ysa Naşid el- Acem olarak adlandırılır (Biniş, 1977).

İlk iki beyti serbest ölçülü olması bakımından bu form günümüzde algıladığımız gazel anlayışına da yakın olabilir, daha önceden bestelenmiş bazı serbest ölçülü türlere (durak, na’at, mers’ye, temcid) de yakın olabilir. Taksim terimi Abdülkadir Meragi ve Seydi dışında Ladiki, Şirvani, Bedr-i Dillard, Hızır bin Abdullah, Ahmed bin Şukrullah gibi on beşinci yüzyıl teorisyenlerince bir tür olarak kullanılmamıştır (Feladman, 1993)

Walter Feldman Ottoman Sources on the Development on the Taksim adlı makalesinde en erken taksim terimine 17. Yüzyıl şairi Neşati’nin divanında rastladığını söyler ve buna Neşati’nin Sultan IV. Murad’ın 1638 yılında Bağdat’ı fethetmesi üzerine bu fethi metheden kasidesini örnek olarak gösterir.

“Geldi bir mertebe ‘alem ki devil cay-i ‘aceb

Etse bülbül gibi ger gonca gazeller taksim”

² Abdülkadir Meragi’nin Növbet-i Müretteb’e eklediği beşinci kısımdır, önceki dört kısımda kullanılan tüm sözler bu bölümde tekrar kullanılmaktadır.

Walter Feldman; “buradaki taksim terimi; metin olarak gazeli kullanan bir vokal türü olarak geçmektedir” der ve 17. Yüzyıl teorisyenlerinden Kantemir’in şu tanımını aktarır: “Enstrümantalistlerin taksimi, vokalistlerin taksiminden farklı değildir, o yüzden onu tanımlamak gereksizdir”

Kantemir edvarında, hanendelerin seslendirdiği müzik türleri içinde taksim türünün de bulunduğunu belirttikten sonra taksimi tanımlamış ardından hanende faslı olarak adlandırdığı fasılda, hanendenin fasla başlamadan önce taksim yapması gerektiğini bildirmiştir (Akdoğan, 1989).

Walter Feldman ardından yine 17. Yüzyıl şairlerinden, Cantemir’in çağdaşı bir saray şairi olan Nedim’in, şu dizeleri içeren bir şarkı metnini paylaşır.

“Geh sarki okuyup gah gazel-han olalim

Gidelim serv-i revanlm yürü Sa'd-abad'a”

Neşati’nin çağdaşı olan Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde birçok defa taksimden bahseder. Evliya’ya göre, taksim hem vokal hem de enstrümental bir türdür. Kemeñceci Kemani Ahmed Çelebi’nin taksim çalışını “Taksimini istima eden adam hayan kalur” sözleriyle överken (Feldman, 1993) aynı eserinde Tebris Han’ı ile yaptığı konuşmanın arasında, eline cam pullu bir def alarak Anadolu tarzında ve “Aşkın senin hayat-ı ebedden nişan verir/ Güya yolunda ölmeye her hasta can verir” beyitiyle segah makamında taksim yaptığını, ardından üç murabba, bir semai ve bir dübeyt ile faslı tamamladığının belirtmektedir (Akdoğan, 1989).

18. yüzyılda icra edilen fasıllarda da fasıl repertuarı şu şekilde oluşturulmuştur; enstruman taksimi, bir peşrev, vokal taksimi, birinci beste veya kar, ikinci beste, ağır semai, yürük semai, enstrumantal semai, vokal taksimi. Bu yüzyılda enstrümental taksim, enstrümantalistler için önemli bir müzik türü olarak belirmeye başlamıştır (Feldman, 1993).

1812- 1830 yılları arasında saray müzik yaşamını Letaif-i Enderun adlı eserinde anlatan Hızır İlyas Ağa, İzzet Paşa Kasrı’ndaki eğlenceleri aktarırken; padişahın yemek sırasında müzik yapmasını emretmesi sonucu, Musahip Şehla Abdi Bey’in, dönemin ünlü gazellerinden “Ey keman ebru helak hançer-i müjganınem/ Bulmuşum feyz ü nazar senden kurbanınem” gazelini okuduğunu belirtmektedir.

19. yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında gazel, tümüyle kendine özgü bir tür

olarak benimsenmiş ve özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren gazel adıyla halk arasında da anılmaya başlanmıştır (Akdoğan, 1989).

20. yüzyılın başlarında teknolojinin de ilerlemesiyle bugün elimizde bulunan ilk gazel kayıtları plaklara okunmaya başlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında, müzik kültüründe yeni bir nostaljik ilgi oluşturarak, plak şirketleri, popüler talep için 78rpm kayıtlarını yeniden yapılandırmaya başlamışlardır (O’Connell, 2003). Bu kayıtlar, Türk musikisi meşk geleneğinden yetişmiş ve bu geleneği gelecek nesillere aktarmış olan referans icracıların icralarını günümüze taşıdıkları için büyük öneme sahiptir.

3.2.3. 3.2 Edebi Bakımdan Gazel Formu

3.2.4. 3.2.1 Edebi bakımdan gazelin tanımı

Lügat manası “kadınlar ile aşıkane sohbet etmek” olan arapça bir kelimedir. Kitabü’l-Agani adlı yapıta göre bu manada gazel kelimesine Arap edebiyatında, oldukça erken zamanlarda, hicretin ilk asırlarından itibaren rastlanmaktadır (İslam Ansiklopedisi, 1994).

Bunun yanı sıra, bu yüzyılda, Kayravani’nin El-Umde fi-Sına’ati-Şi’r adlı yapıtında, gazel yerine kaside biçiminin kullanıldığı da yazılır. Nesib, teşbib ve tegazzül terimleri de gazel anlamında kullanılmaktadır.

Gazelde en çok anlatılan konu kadın ve aşktır. Bunun yanı sıra sevgilinin güzelliği, çekiciliği, ona duyulan özlemin ve sevgilinin yaptığı kötü davranışların ızdırabı da anlatılır.

Bunun dışında içki âlemleri, şarabın zevki, baharın verdiği neşe, talihin iyi ve kötü cilveleri, aşkın mutluluk ve sıkıntısı sık sık işlenen konulardır. Dinle ilgili düşünceler, tasavvuf, ham sofularla alay, hayat, dünya ve ahiret hakkında hikmetler de gazelerde sık sık söz konusu edilmiştir.

Arap şairlerini divanlarında bu şiirler babü’l gazel (gazel bölümü) başlığı altında toplanmıştır. Fakat bu başlıkların, çok sonralarında divanları düzenleyenlerce konulduğu hakkında elde kanıtlar vardır. Kimi divanlarda bu şiirler babü’n-nesib adı altında verilmiştir. Bunda anlaşıldığına göre, Arap edebiyatının başlangıcında gazel biçimi yoktur. Ancak, aşk ve kadından söz eden kaside biçimi vardır. Bu kasidelerin başında aşk, kadın konulu bölüme nesib, sevgilinin bulunduğu yerin anlatılması, şairin sevgilisiyle olan serüveni ya da geniş anlamda doğa betimlemesi yapılırsa

bu bölüme de teşbib denirdi. Böyle şiirler söylemeye tegazzül deniyordu. Kitabü'l-Agani'de bu gazel ya da nesiblerin kasideler gibi bestelenerek okunduğu yazılıdır.

İran edebiyatında gazel terimi ilk çağlardan beri vardır. İran edebiyatının ilk dönem şairlerinden Rudegi (öl. H. 329- m.941) gazelleri ile ün yapmıştır. İran edebiyatındaki bu gazel biçiminin de kasidelerden kopmuş nesib ve teşbib bölümleri olduğu sanılmaktadır. Gerek Arap edebiyatının, gerek İran edebiyatının ilk dönem gazellerinin çoğunda şairler mahlas kullanmamışlardır.

Gazel Türk edebiyatına bağımsız bir nazım biçimi olarak İran edebiyatı yoluyla girmiştir. Biçimde hiçbir değişiklik yapılmadan, Türk şairlerince en çok sevilen bir nazım biçimi olarak yüzyıllarca kullanılmıştır (Dilçin, 1997).

Gazel, Türk aydın sınıfının edebi dilini aldığı sıralarda, tamamen müstakil bir şekil haline gelmişti. Bu bakımdan Türkler bu şekli olduğu gibi kabul ettiler. Türk edebiyatında gazel genellikle, aynı vezin ve kafiye, 5- 15 beyitten oluşan küçük bir şiirdir (İslam Ansiklopedisi, 1994).

Bilinen en meşhur gazel şairleri Fuzuli, Nabi, Nedim, Baki, Naili gibi isimlerdir.

3.2.2 Edebi bakımdan gazelin form yapısı

Gazel, beyitlerle yazılır. Birinci beyti 'musarra'dır, yani dizeleri birbiriyle uyaklıdır. Öteki beyitlerin, ikinci dizeleri birinci beyitle uyaklıdır. İlk beyitten sonraki beyitlerin birinci dizeleri uyaksızdır.

Gazelin musarra olan ilk beytine matla(doğuş yeri) denir. Matladan sonra gelen beyte de hüsn'i matla adı verilir ki, bu beytin matladan daha güzel olmasına dikkat edilir. Eğer gazel içinde birden fazla musarra beyit varsa böyle gazele zatü'l-metali ya da zü'l-metali adı verilir. Her dizesi aynı uyakta olan şiirlere de genel olarak musarra ya da müselsel adı verilir.

Kimi zaman şair, matlân birinci ya da ikinci dizesini maktada yani gazelin son beytinde yineleyebilir. Buna redd-i matla denir. Matla ve maktadaki dizeler dışındaki bir dize maktada yinelenirse buna da redd-i mısra adı verilir.

Gazelin son beytine makta(kesme yeri), maktadan bir önceki beyte de hüsn-i makta denir. Bu beytin de maktadan güzel olmasına dikkat edilirdi. Şair, mahlasını ya maktada ya da hüsn-i maktada kullanır. Buna göre şairin mahlasının bulunduğu beyte mahlas beyti ya da mahlas-hane denir.

Mahlas kullanılmamış gazeller de vardır. Mahlasın, aynı zamanda hem sözünü hem de anlamını “murad etmeye” hüsn-i tahallus denir (Dilçin, 1997).

Gazelin en güzel beytine -yeri neresi olursa olsun- beytü'l-gazel ya da şah-beyt denir.

Gazellerin beyit sayısı 5 ile 9 arasında değişir. Beyit sayısı çift rakamlı gazeller genellikle azdır. Beyit sayısı bu rakamların altına ve üstüne çıkan gazeller de vardır. 3 ve 4 beyitlilerden mahlas beyti bulunmayanlar na-tamam(tamamlanmamış) gazeller sayılabilir.

Gazelin önemli bir özelliği de beyitler arasında doğrudan doğruya anlam bağı bulunmamasıdır. Öyle ki, matla ver makta beyitlerini dışında, öteki beyitler arasında yer değişikliği yapılsa, gazelin genel anlamında hiçbir değişme olmaz. Bununla birlikte, beyitler arasında anlam açısından bir uyum bulunması ve gazelin bütününe aynı kavram, düşünce ve benzetmelerin egemen olması gerekir. Bunu da sağlayan uyak ve rediftir. Genellikle en çok kullanılan kalıplar şunlardır:

- fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
- fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
- mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün
- mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün
- mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fa'ûlün
- mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün
- mef'ûlü mefâ'ilün mef'ûlü mefâ'ilün
- mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün
- müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün
- mütefâ'ilün fa'ûlün mütefâ'ilün fa'ûlün
- mefâ'ilün mefâ'ilün fa'ûlün
- fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
- fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
- fe'ilâtün me'fâilün fe'ilün
- mef'ûlü me'fâilün fa'ûlün (Dilçin, 1997)

4. HAFIZ SAMİ’NİN FERAHNAK GAZELİNİN ANALİZİ

4.1. Form Özellikleri

Ferahnak gazel Odeon firmasının kayıtları arasından seçilmiştir. Gazelin süresi 3.4 dakika 44 saniyedir. Mansur akorttan icra edilmiştir.

Analizimizde; müzik parçaları müzik cümlelerini, müzik cümleleri periyotları, periyotlar da bölmeleri oluşturmaktadır.

- Notalar üzerine çizilen uzun çizgiler müzik parçalarını,
- a – b – c gibi küçük harfler müzik cümlelerini,
- [] şeklindeki parantez ise, küçük harflerin gösterdiği müzik cümlelerinin toplamı olan periodu,
- A – B – C gibi büyük harfler bölmeleri, göstermektedir.

Bu bölümde yukarıdaki sembolleri kullanarak Hafız Sami’nin gazelini formal olarak nasıl biçimlendirdiğini ve yapılandırdığını analiz etmekteyiz.

Meşk silsilesinden edindiği Türk musikisi form anlayışını doğaçlama icrasının içine nasıl kattığını, geleneksel makam anlayışıyla ve Türk musikisi çeşnileriyle nasıl harmanladığını incelemekteyiz.

4.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Meyan)

D (Karar)

4.1.2. Yapı

A[(a) + (b)]

B[(c) + (d)]

C[(e+f) + (g)]

D[(h+i)]

(a) periyodunda Neva perdesi ile başlanmış, Acem perdesi kullanılarak Eviç perdesi vurgulanmıştır. (b) periyodunun ilk müzik parçasında Eviç perdesi vurgulanmaya devam etmiş, ikinci müzik parçasında ise Acem perdesi kullanılarak Nim Hicaz perdesine düşülmüş ve böylece Rast Maye makamı seyir anlayışıyla Eviç Perdesinde Segah çeşnisi kullanılmıştır. Üçüncü müzik parçasında tekrar Acem perdesi kullanılarak Eviç perdesinde periyot sonlandırılmıştır.



Şekil 4. 1: Yapı, A Bölmesi

A bölmesi 2 periyottan oluşmaktadır. a müzik cümlesi 1 müzik parçasından, b müzik cümlesi 3 müzik parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 4.1)

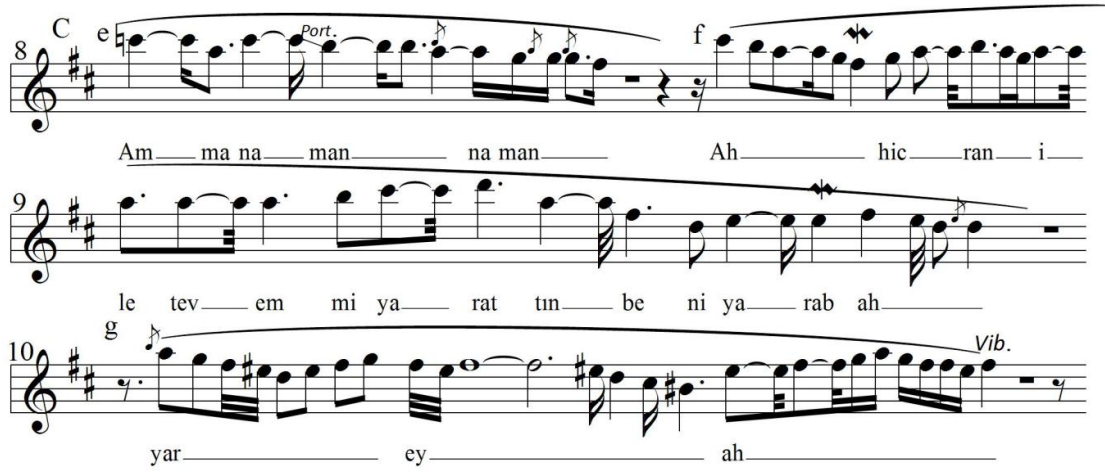
(c) periyodunun ilk müzik parçasına Muhayyer perdesi civarından başlanarak Eviç perdesinde Segah çeşnili kalınmıştır. İkinci müzik parçasında Acem perdesi kullanılarak eviç perdesi vurgulanmış daha sonra Acem perdesi yerine Hüseyini perdesi kullanılarak da Dügah perdesi üzerinde Rastlı çeşnili kalış yapılmıştır. Üçüncü müzik parçasında ise Neva perdesi üzerinde Rast çeşnisi kullanılarak periyot sonlandırılmıştır.

Şekil 4. 2: Yapı, B Bölmesi

B bölümü 2 periyottan oluşmaktadır. c müzik cümlesi 4 müzik parçasından, d müzik cümlesi 3 müzik parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 4.2)

(e+f) periyodunun ilk müzik parçasında tiz Çargah perdesi kullanılarak Eviç perdesi üzerinde Segah çeşnisi duyurulmuştur. İkinci müzik parçasında Muhayyer perdesi üzerinde Rast çeşnisi kullanmak suretiyle tiz Neva perdesine kadar çıkılmış daha sonra yine Rast çeşnisi kullanılarak Neva perdesine düşülmüştür.

(g) periyodunda Acem perdesi vurgulanarak Eviç perdesinde kalınmıştır.



Şekil 4. 3: Yapı, C Bölmesi

C bölümü 2 periyottan oluşmaktadır. 1. periyot e ve f müzik cümlelerinden oluşmaktadır. e ve f müzik cümleleri 1' er müzik parçasından oluşmaktadır. 2. periyot g müzik cümlesinden meydana gelmektedir. g müzik cümlesi 1 müzik parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 4.3)

(h+i) periyodunda birinci müzik parçasına Hüseyini perdesi kullanılarak başlanmış ve Neva perdesi üzerindeki Rast çeşnisinin ikinci derecesi olan Hüseyini perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi vurgulanarak kalınmıştır. İkinci müzik parçasına Çargah perdesi kullanılarak başlanmış, Irak perdesi üzerinde Segah çeşnili karar edilmiştir.



Şekil 4. 4: Yapı D Bölmesi

D bölümü 1 periyottan meydana gelmektedir. h müzik cümlesi 1 müzik parçasından, i müzik cümlesi 2 müzik parçasından meydana gelmektedir. (Bakınız Şekil 4.4)

4.2. Ferahnak Makamı Hakkında Teorisyenlerin Ve Bestekarların Görüşleri

Klasik Türk Müziği geleneğinde Türk musikisi hakkında söz sahibi olmanın en önemli koşulu, meşkedilmiş eserlerin sayısıdır. Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç almış olduğu, “yazı örneği” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen bir sözcüktür (Behar, 1987).

Gelenekte, bestelenen bir eser meşk yoluyla gelecek nesillere aktarılırdı. Eserin zamanla unutulmaması, o eseri meşketmiş olanların sayısına bağlıydı. Bunun sonucu olarak da, aktarım zincirlerinin çeşitliliği ve rastlantısal çatallaşmaları ve bu öğretim sisteminin aktarıcıya sağladığı yorum özgürlüğü, bir süre sonra bir eserin birkaç ayrı versiyonunun oluşmasına yol açabiliyordu (Behar, 1987).

Bugün bu versiyonlardan hangisinin doğru olduğunu saptamak genel itibariyle mümkün değildir. Bu bakımdan, meşkin müzik intikalinde kullanılmasının sonucunda bize ulaşan ferahnak makamındaki eserlerde ve bu eserlerden yola çıkarak oluşturulan nazari tanımlarda farklılıklar bulunmaktadır.

Bu eserlerde ve tanımlarda gözümüze çarpan ilk fark, seyre girişte kullanılan çeşni hakkındadır. Bazı klasik eserlerde ve nazariyat kitaplarında Acem perdesi kullanılmamış, bazılarında ise Rast Maye makamı seyir anlayışı ile Segah çeşnisi tercih edilmiş ve bundan dolayı Acem perdesi kullanılmıştır. Her iki çeşninin bir arada kullanıldığı eserler ve anlatımlar da vardır.

Yakup Fikret Kutluğ Ferahnak makamına girişi şu şekilde anlatmıştır; “Neva’da Rast çeşnisi hakim olmak üzere Rast Maye makamı işlenir. Makama giriş Nevadan başlar. Rast çeşnisini andıran bir seyir içinde Eviç perdesi gösterilir ve Acem perdesi kullanılmadan asma karar edilir.” (Kutluğ, 2000). Kutluğ bu tarifini makamın kaşifi Şakir Ağa’nın eserlerine daynadırmaktadır.

Rast Maye makamı Uşşak ve Segah çeşni ve dizilerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı Rast makamıdır (Yavuzoğlu, 1996). Yakup Fikret Kutluğ her ne kadar Acem perdesi kullanılmadan asma karar edilir demişse de; bu tarife göre seyir içerisinde Acem perdesi de kullanılabilir.

Şakir Ağa’nın Yakup Fikret Kutluğ’un tarifine uygun eserleri olduğu gibi, Rast Maye makamının yapısına uygun olarak Eviç’te Segah çeşnisini tercih ettiği ve Acem perdesini kullandığı eserleri de mevcuttur. (Bakınız Şekil 4.5, 4.6)

Yürük Semai

Ferahnak Yürük Semai

Şakir Ağa

**Şekil 4. 5: Ferahnak Yürük Semai, Şakir Ağa****Ferahnak Kar**

Şakir Ağa

**Şekil 4. 6: Ferahnak Kar, Şakir Ağa**

Yakup Fikret Kutluğ yine aynı kitapta Ferahnak makamı seyrine örnek olarak, kendi yaptığı tanımdan farklı olarak Acem perdesinin ve Segah çeşnisinin kullanıldığı Abdülkadir Meragi'nin Nihavend-i Kebir makamında ve devr-i revan usulünde bestelediği kârın miyan kısmını göstermiştir (Kutluğ, 2000). (Bakınız Şekil 4.7)

Nihavend-i Kebir

Devr-i Revan

Abdülkadir Meragi

**Şekil 4. 7: Nihavend-i Kebir, Abdülkadir Meragi**

20. yy. Türk Müziği'ne Müzikoloji araştırmalarıyla hizmet eden, “Edvar” kitaplarını ve yazma eserleri inceleyerek çalışmalarda bulunan Dr. Suphi Ezgi; “*Nazari, Ameli Türk Musikisi*” kitabında Ferahnak dizisinin ilk kaşifi olarak Abdülkadir Meragi'yi, ikinci kaşifi olarak da Şakir Ağa'yı zikretmiştir (Ezgi, 1940).

Dr. Suphi Ezgi Ferahnak makamını şöyle tanımlar; Makam inicidir, tizdeki rast dizisinin durak veya üçüncü sesinden başlar, onun ya beşlisinde veya tamamında gezindikten sonra pestte rast dizisine geçer, onun ya bir kısmında veyahut tamamında gezindikten sonra Irak perdesinde karar eder; karargahın asma olması, güçlünün 6. ve 3. seslerde bulunması, yegah, nevada rast dizisinin mevki tutması ve bu ferahnak dizisine bir de hicaz dörtlüsünün katılması sebepleriyle basit makam şartlarına uygun olmadığından mürekkeptir (Ezgi, 1940).

Ferahnak makamı dizisi seslerinin isimleri; Irak, Rast, Dügah, Buselik, Nim Hicaz, Neva, Hüseyni veya Acem, Eviç'tir. Ferahnak dizisinin yeden nağmesine konulması lazım gelen bakiyye diyezini(Acem perdesi) de icabında lahin içerisinde yedinci sese koruz (Ezgi, 1940).

Dr. Suphi Ezgi tanımında; Yegah ve Neva perdelerinde Rast, Nim Hicaz perdesinde Hicaz çeşnilerini göstererek, Acem perdesinin kullanıldığı ve kullanılmadığı iki farklı yaklaşımı da zikretmiştir.

Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi* kitabında ferahnak makamı için yazdığı örnek seyirde Acem perdesini kullanmamıştır (Yekta, 1986). (Bakınız Şekil 4.8)



Şekil 4. 8: Rauf Yekta Bey, Örnek Seyir

20. yy. yaşamış bir başka önemli teorisyen H. Sadettin Arel, Ferahnak makamını ve bu makamı seyrini şöyle tanımlamıştır; Neva perdesindeki Rast beşlisinin, Segah perdesindeki Ferahnak beşlisinin, Dügah perdesindeki Rast beşlisinin, Irak perdesindeki Ferahnak beşlisinin birbirine eklenmesinden hasıl olmuştur. Çok kere bunlara bir de Nim Hicaz perdesindeki Hicaz dörtlüsü karıştırılır. Ferahnak makamı inicidir. Ya Hicaz perdesindeki Hicaz dörtlüsünün ihtiva ettiği tiz durak noktası olan Eviç perdesinden, yahut Neva perdesindeki Rast beşlisinden başlanılarak segah perdesindeki Ferahnak ve Dügah perdesindeki Rast beşlilerinde gezinildikten sonra Irak perdesindeki Ferahnak beşlisine geçilir ve Irak perdesinde karar verir. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkilerin yapılmasına mani yoktur (Arel, 1993).

Hocası Abdülkadir Töre'den aldığı bilgiler ışığında yazdığı "Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları" adlı kitabında M. Ekrem Karadeniz Ferahnak makamının seyrine girişten bahsederken "Çoğunlukla Neva, Acem, Eviç perdelerinden terennüme başlar, nağmelerin icabına göre Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segah ve Tiz Çargah perdelerine kadar yükseldikten sonra ayı şekilde Eviç perdesine kadar iner." (Karadeniz, 2010) demiştir. Örnek olarak da Abdülkadir Meragi'nin kullandığı diziye Ferahnak ismini veren ve makamın bulucusu olarak kabul edilen, Şakir Ağa'nın Çenber usulundeki Ferahnak bestesini göstermiştir. (Bakınız Şekil 4.9)

Ferahnak Beste

Şakir Ağa



Şekil 4. 9: Ferahnak Beste, Şakir Ağa

18. yüzyılda Enderun’da yetişen ve klasik uslüpta eserler besteleyen Kemani Ali Ağa da Çenber usulünde, Ferahnak makamında bestelediği peşrevine Segah çeşnisini kullanarak başlamıştır. (Bakınız Şekil 4.10)

Çenber

Ferahnak Peşrevi

Kemani Ali Ağa



Şekil 4. 10: Ferahnak Peşrevi, Kemani Ali Ağa

Yine aynı analiz içinde olan Zeki Yılmaz, “Türk Musikisi Dersleri” kitabında, Ferahnak makamının seyrine, Eviç veya civarından ferahnaklı başlanıldığını söylemiştir (Yılmaz, 1973).

Türk Müziği geleneğinde; bestelenen Mevlevi ayinleri, makam işleyişi, anlatımı ve aktarımı bakımından referans niteliğindedir ve çok büyük öneme sahiptir. Sermüezzın Rifat Bey, Ferahnak makamında bestelediği mevlavi ayinine³, birinci ölçü itibarıyla, Neva perdesinde Rast Maye çeşnisini kullanarak başlamış fakat Acem perdesini kullanmamış, ikinci ölçü ve üçüncü ölçüde Acem perdesini tercih ederek Eviç perdesi üzerinde Segah çeşnisini göstermiştir. Görüldüğü üzere Rifat Bey iki farklı anlayışı da ayininde kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.11)

³ Sermüezzın Rifat Bey’in Ferahnak Mevlevi Ayini 1902’de Fransa’da Le Revue Musicale dergisinde yayımlanmıştır. Ayinin notası ile Farsça güftesini içeren özel yazma koleksiyonlarından biri ancak çok yakın bir geçmişte, 1984 yılında Süleymaniye Kütüphanesi’ne kazandırılabilmiştir. (Bülent Aksoy, Sermüezzın Rifat Bey’in Ferahnak Mevlevi Ayini)



Şekil 4. 11: Ferahnak Ayin, Sermüezzın Rifat Bey

Taksimleri ile 20 yy. Türk müziği anlayışını etkilemiş ve kendine ait uslubu ile en önemli isim olarak kabul edilen Tanburi Cemil Bey'in taş plaklara yapmış olduğu taksim kayıtları makam, üslup ve tavır açısından bir ders niteliği taşımaktadır.

Tanburi Cemil Bey, “Rehber-i Musiki” kitabında ferahnak seyre başlangıcı, “Ferahnak makamının zemini; Neva, Hüseyini, Eviç perdeleriyle başlayarak (Tiz Çargah- Düğah) arasındaki perdelerde terennüm olunur.” (Cevher, 1993) şeklinde ifade etmiş ve Zincir usulündeki Ferahnak peşrevini örnek olarak göstermiştir. (Bakınız Şekil 4.12)

Ferahnak Peşrevi



Şekil 4. 12: Ferahnak Peşrevi

Tanburi Cemil Bey, Golden Horn Kayıtları'nda ferahnak makamında yaptığı taksime⁴, makamı tanımlarken bahsettiği Neva, Hüseyini, Eviç perdeleriyle değil; Neva, Acem, Eviç perdeleriyle Eviç'te Segah çeşnisini kullanarak girmeyi tercih etmiştir. Anlatımda farklı, taksim icrasında farklı çeşnileri kullanmıştır.

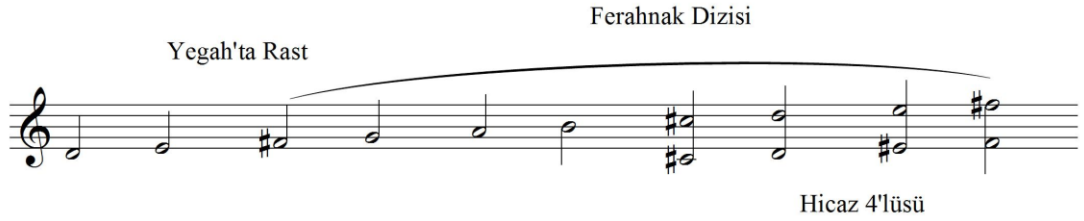
⁴ Tanburi Cemil Bey - Golden Horn Kayıtları 5 CD, 01 - Tanbûrî Cemil Bey – Volume I, 04. Ferahnak Taksim(Tanbur)

İsmail Hakkı Özkan Ferahnak makamının seyrini anlatırken, “Seyre, Neva perdesindeki Rast çeşnisiyle başlanır bazen de Eviç perdesi güçlü olarak kullanılır” demiştir. Eviç perdesinde Ferahnak çeşnili seyir yaparken, makamın Eviç veya Evcara makamlarına benzememesi için Acem perdesinde çok ısrar edilmemesi gerektiğini söylemiştir.

Şeref Çakar *Türk Musikisi Nazariyatı* kitabında Ferahnak makamı seyrini şu şekilde anlatmıştır: “Tiz durak eviç perdesinden girilir. Hicaz dörtlüsü ve neva üzerindeki rast beşlisi ve bunun tizindeki perdelerde seyredilip acem perdesini yeden olarak kullanmak suretiyle eviç perdesinde asma ve rast beşlisi ile neva üzerinde yarım karar verilir. Bundan sonra makamda inilerek segah perdeisinde ferahnak beşlisi ve düğah perdesinde rast beşlisi belirtilip ırak perdesindeki ferahnak beşlisi ile durağa gelinir, gerektiğinde yegah perdesine kadar rast beşlisi ile inilip tekrar ırak perdesindeki ferahnak beşlisi ile yeden sesi kullanmak suretiyle durakta karar verilir.” (Çakar, 1996).

Nazariyat kitaplarında birbirinden farklı olarak anlatılan bir diğer konu da makamı oluşturan ana diziler hakkındadır.

Dr. Suphi Ezgi Ferahnak makamının dizisini şu şekilde göstermiştir. (Ezgi, 1940). (Bakınız Şekil 4.13)



Şekil 4. 13: Dr. Suphi Ezgi'ye Göre Ferahnak Makamı Dizisi

Rauf Yekta Bey'e göre Ferahnak makamının dizisi şu şekildedir. (Yekta, 1986). (Bakınız Şekil 4.14)



Şekil 4. 14: Rauf Yekta Bey'e Göre Ferahnak Makamı Dizisi

H. Sadeddin Arel'e göre Ferahnak makamını meydana getiren ana diziler şöyledir. (Bakınız Şekil 4.15)



Şekil 4. 15: H. Sadeddin Arel'e göre ferahnak makamı dizisi

M. Ekrem Karadeniz çıkış ve iniş olarak toplam iki dizi göstermiştir. (Bakınız Şekil 4.16)



Şekil 4. 16: M. Ekrem Karadeniz'e Göre Ferahnka Makamı Dizisi

Zeki Yılmaz Ferahnak makamını meydana getiren ana diziler olarak şu dizilerden bahsetmiştir (Yılmaz, 1973). (Bakınız Şekil 4.17)



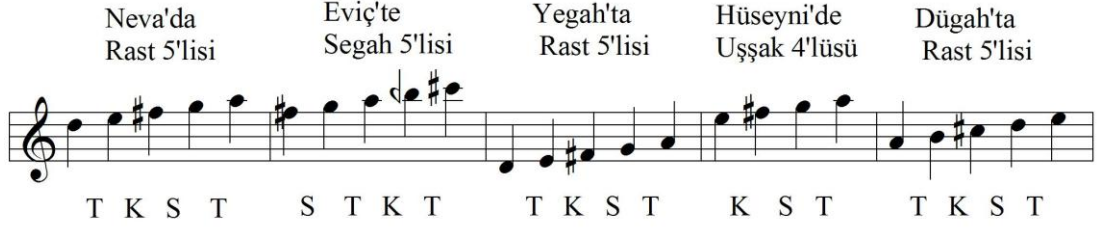
Şekil 4. 17: Zeki Yılmaz'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi

İsmail Hakkı Özkan'a göre Ferahnak makamını meydana getiren ana diziler şöyledir. (Bakınız Şekil 4.18)



Şekil 4. 18: İ. Hakkı Özkan'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi

Yakup Fikret Kutluğ'a göre Ferahnâk makamını meydana getiren diziler aşağıdaki gibidir. (Bakınız Şekil 4.19)



Şekil 4. 19: Y. Fikret Kutluğ'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi

Şeref Çakar'a göre ferahnak makamını oluşturan diziler aşağıdaki gibidir. (Bakınız Şekil 4.20)



Şekil 4. 20: Şeref Çakar'a Göre Ferahnak Makamı Dizisi

Görüldüğü üzere, Dügah ve Neva perdelerindeki Rast çeşnileri genel itibariyle nazariyatçılar tarafından üzerinde hem fikir olunan çeşnilerdir. Nazariyatçılar Ferahnak makamının seyrini ve asma karar perdelerini anlatırken, Neva perdesindeki Rast çeşnisinin ikinci derecesi olan Hüseyni perdesindeki Uşak çeşnisinde ve karara giderken Yegah perdesindeki Rast Maye çeşnisinde ortak bir kanaata sahiptirler.

Suphi Ezgi, M. Ekrem Karadeniz, İsmail Hakkı Özkan, Zeki Yılmaz, Şeref Çakar Ferahnak makamını oluşturan diziler içerisine Nim Hicaz'da Hicaz çeşnisini alırken; Yakup Fikret Kutluğ, Rauf Yekta ve Tanburi Cemil almamıştır. Tanburi Cemil Bey Ferahnak makamında yapmış olduğu taksimde, kitabındaki anlatımının aksine, Rast Maye çeşnisini kullanıp bol bol Acem perdesini duyurmuştur.

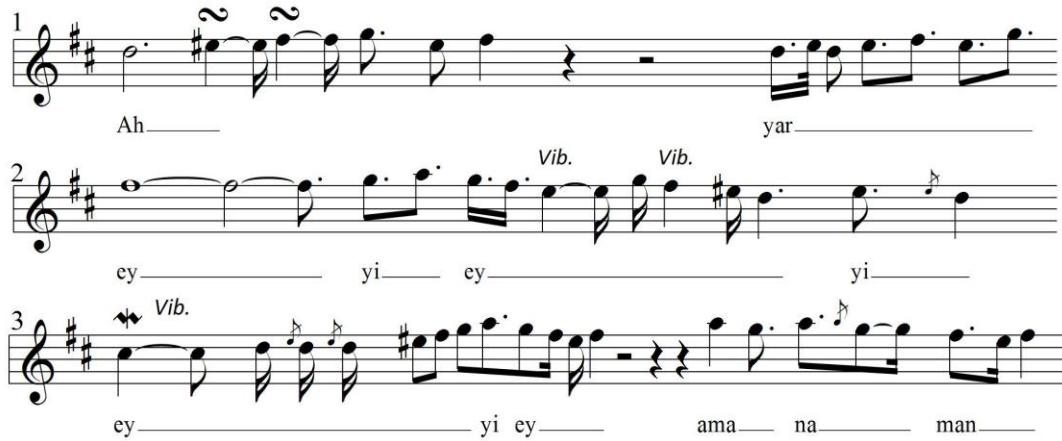
Ayrıca, İsmail Hakkı Özkan karara giderken yegah perdesine inilse bile Irak perdesindeki Ferahnak çeşnisinden dolayı Acem Aşiran perdesinin kullanılabileceğini söylerken, Yakup Fikret Kutluğ, Rast Maye makamı içinde Segah çeşnisi bulunmasına rağmen, Yegah perdesindeki Rast Maye çeşnisinden dolayı Acem Aşiran perdesini kullanmak suretiyle yedenli karar edilmeyeceğini belirtmiştir.

Tüm bu bilgilerle birlikte, eserlerde ve anlatımlarda ortaya çıkan farklılıklar, ilk başta da bahsettiğimiz gibi meşk usulünün doğal bir sonucudur. Kendisi de belli bir meşk silsilesinden yetişmiş olan Hafız Sami, Ferahnak makamındaki gazelini bu silsileden öğrendiği şekil üzerine işlemiştir.

Şimdi Hafız Sami'nin Ferahnak makamını işleyişini yine kendisi gibi belli bir meşk silsilesinden yetişmiş ve referans bir icracı olan Tanburi Cemil Bey'in Ferahnak taksimiyle ve döneminin önemli teorisyeni H. Sadettin Arel'in Ferahnak makamında besteleyip notaya almış olduğu gazelle destekleyerek analiz edelim.

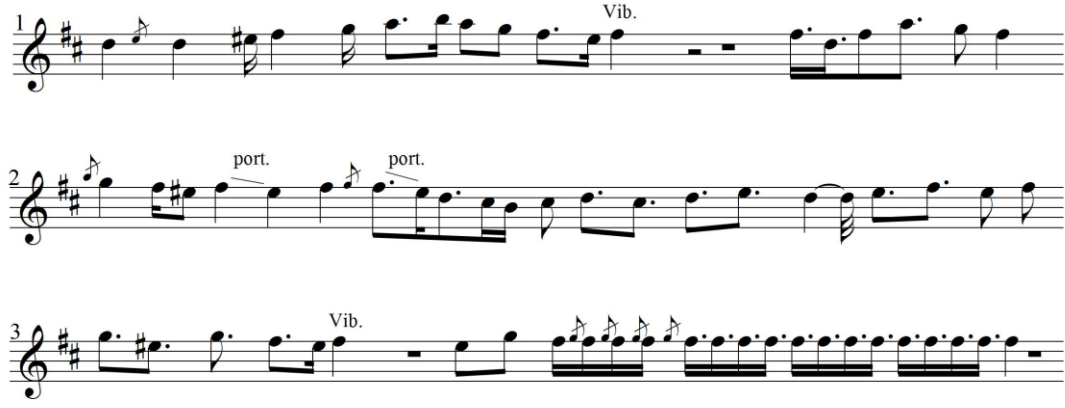
4.3. Hafız Sami'nin Ferahnak Gazelinin Makamsal Analizi

- Hafız Sami ilk iki portede, ah, yar, ey nidalarıyla, Acem perdesini kullanarak, gazele Eviç perdesinde Segah çeşnili başlamıştır. Diğer bir ifadeyle gazeline, Uşşak ve Segah çeşni ve dizilerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı Rast Maye makamı seyir anlayışıyla başlamıştır. (Bakınız Şekil 4.21)



Şekil 4. 21: Hafız Sami Ferahnak Gazel 1., 2. Ve 3. Porteler

Tanburi Cemil Bey de Ferahnak taksime Acem perdesini kullanarak Eviç perdesinde Segah çeşnili yani Rast Maye makamı seyir anlayışıyla başlamıştır. (Bakınız Şekil 4.22)



Şekil 4. 22: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 1., 2. Ve 3. Porteler

Hüseyin Sadettin Arel de Ferahnak makamında yazmış olduğu gazele Acem perdesini kullanarak Eviç perdesinde Segah çeşnili yani Rast Maye makamı seyir anlayışıyla başlamıştır. (Bakınız Şekil 4.23)

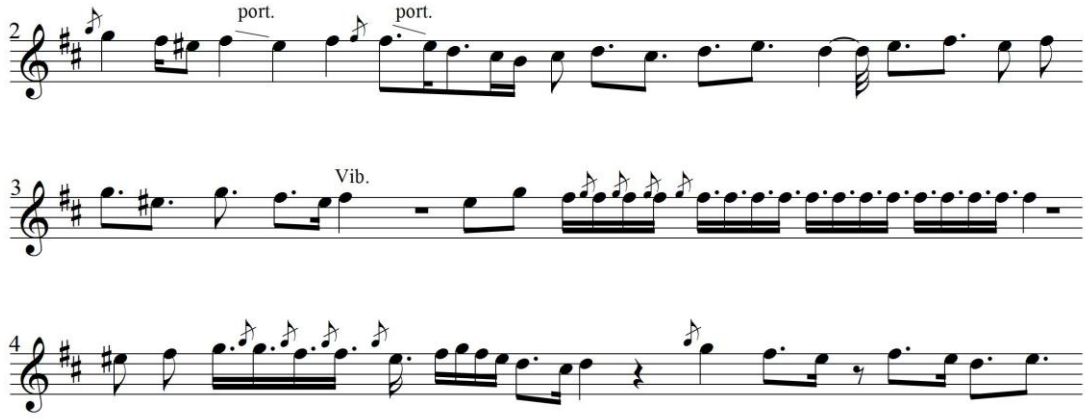


Şekil 4. 23: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 1. Porte

Hafız Sami, üçüncü portenin başında, “ey” nidasını kullanıp, Nim Hicaz perdesine kadar inerek Segah çeşnisi ağırlıklı olarak Rast Maye makamı seyir anlayışını göstermiştir.

Üçüncü portenin ortasında “ey” nidasıyla eviçte segâh çeşnili karar edip, “aman” nidasıyla tekrar Eviç perdesinde Segâh çeşnisini kullanarak gazele devam etmiştir.

Tanburi Cemil Bey de ikinci portenin başında Rast Maye makamı anlayışıyla Nim Hicaz perdesine kadara inmiş, üçüncü ve dördüncü portelerde Eviç perdesinde Segah çeşnisini kullanarak taksimine devam etmiştir. (Bakınız Şekil 4.24)



Şekil 4. 24: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 2., 3. Ve 4. Porteler

Hüseyin Sadettin Arel de on birinci portenin başında Nim Hicaz perdesine vurgu yaparak, Rast Maye makamı seyir anlayışıyla Eviç perdesinde Segah çeşnisini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.25)

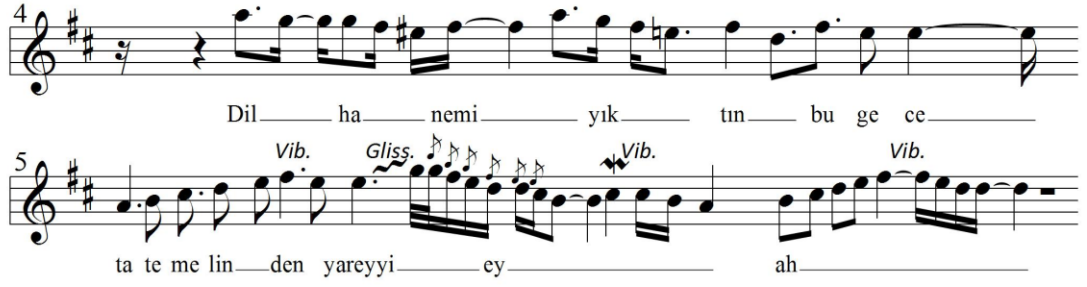


Şekil 4. 25: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 11. porte

Eviç perdesinde Segâh çeşnisinin çok kullanıldığı seyirlerde, makam Evcara veya Eviç makamlarına benzeyebilir. Bu tehlikeyi önlemek için hemen orta bölgedeki çeşnilere geçmeli ve bakiye diyezli mi Acem perdesinde çok ısrar etmemeli, hemen Hüseyini perdesi kullanılarak Neva perdesinde Rast çeşnisi gösterilmelidir (Özkan, 2010).

- Hafız Sami 4. ve 5. porteler itibarıyla Hüseyini perdesinde Uşşak çeşnisini göstermiş, Dügah ve Neva perdelerinde Rast çeşnisini kullanmıştır.

Hafız Sami, birinci mısraya (zemin), “Dil hanemi yıktın” güftesini kullanarak Eviç perdesinde Segah çeşnili başlamıştır. Dördüncü portede “yıktın bu gece” güftesini kullanarak, Neva perdesindeki Rast çeşnisinin ikinci derecesi olan Hüseyini perdesinde Rast Maye makamı seyir anlayışıyla Uşşak çeşnili kailiş yapmıştır. Beşinci portede “ta temelinden” güftesini ve “yar ey” nidasını kullanarak, Dügah perdesinde Rast çeşnisini göstermiştir. (Bakınız Şekil 4.26)



Şekil 4. 26: Hafız Sami Ferahnak Gazel 4. Ve 5. Porteler

Daha sonra beşinci portede “ah” nidasını kullanarak, Neva perdesinde Rast çeşnili kalış yapmıştır.

Tanburi Cemil Bey de on ikinci ve on üçüncü portelerde Eviç perdesinde segah çeşnisini, on dördüncü portede Hüseyini perdesinde Uşşak çeşnisini kullanarak on beşinci ve on altıncı portelerde Dügah ve Neva perdelerinde Rast çeşnisini göstermiştir. (Bakınız Şekil 4.27)



Şekil 4. 27: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 12., 13., 14., 15. Ve 16. Porteler

Hüseyin Sadettin Arel de yazmış olduğu gazelin birinci portesine Eviç perdesinde Segah çeşnisini kullanarak başlamış, daha sonra Acem perdesi yerine Hüseyini perdesini kullanarak Dügah ve Neva perdelerinde Rast çeşnisini göstermiştir. (Bakınız Şekil 4.28)

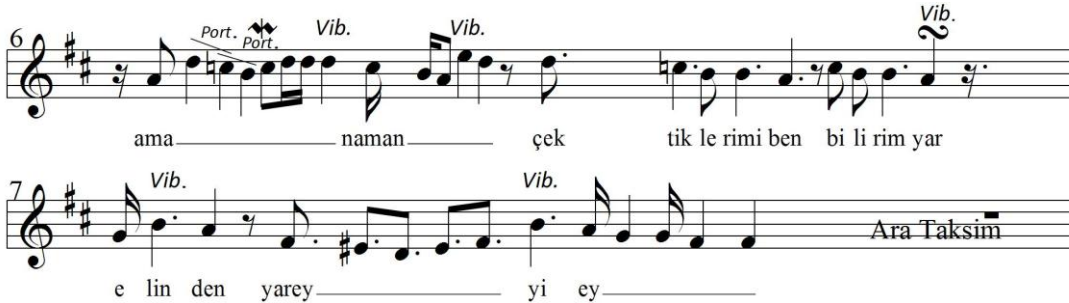


Şekil 4. 28: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 1. Ve 2. Porteler

Nevada Rast çeşnisi ve Dügahta Rast çeşnisi, Ferahnâk makamını oluşturan ana diziler arasında yer almaktadırlar (Kutluğ, 2010). Hafız Sami, Tanburi Cemil Bey ve Hüseyin Sadettin Arel analizimizde görüldüğü üzere, kurdukları müzik cümlelerini bu çeşnilerle tamamlamakta ve bu çeşnileri sıkça kullanmaktadırlar.

- Yegah perdesindeki Rast çeşnisinin inici hale gelmesinden dolayı Nim Hicaz perdesi yerine Çargah perdesi kullanılır.

Hafız Sami ikinci mısraya (nakarat, zaman) Çargah ve Hüseyini perdeslerini kullanarak başlamış ve bu mısrayı Yegah perdesindeki inici Rast dizisinin üçüncü derecesindeki Irak perdesinde Segah çeşnili bitirmiştir. (Bakınız Şekil 4.29)



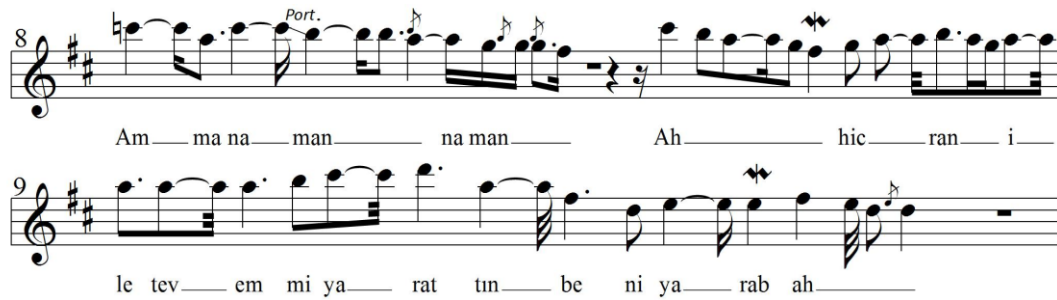
Şekil 4. 29: Hafız Sami Ferahnak Gazel 6. Ve 7. Porteler

Tanburi Cemil Bey de yirmi birinci portenin ortısından itibaren başladığı yeni cümlesine Hüseyini perdesini kullanarak başlamış, yirmi ikinci ve yirmi üçüncü portelerde Çargah perdesini kullanmış ve bu cümlesini yirmi dördüncü portede Irak perdesinde Segah çeşnili tamamlamıştır. (Bakınız Şekil 4.30)



Şekil 4. 30: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 21., 22., 23. Ve 24. Porteler

- Hafız Sami Eviç perdesinde Segah çeşnisini kullanarak, “aman, ah” nidalarıyla, gazelin üçüncü mısrasına (meyan) başlangıç yapmıştır. (Bakınız Şekil 4.31)



Şekil 4. 31: Hafız Sami Ferahnak Gazel 8. Ve 9. Porteler

Sekizinci portenin sonundan itibaren dokuzuncu portede, “Hicran ile tev’em mi yarattın beni ya Rab” güftesiyle ve “ah” nidasıyla, Neva perdesinde Rast çeşnisini kullanmıştır.

Tanburi Cemil Bey de taksimnin meyan kısmında on yedinci ve on sekizinci portelerde Neva perdesinde Rast çeşnisini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.32)



Tanburi Cemil Bey de Hüseyini Aşiran perdesini değil Acem Aşiran perdesini kullanarak Yegah perdesine düşmüş ve Irak perdesinde Segah çeşnili karar etmiştir. (Bakınız Şekil 4.35)



Şekil 4. 35: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim 25. Ve 26. Porteler

Hüseyin Sadettin Arel de yazmış olduğu gazeli, Hüseyini Aşiran perdesini değil de Acem Aşiran perdesini kullanıp Yegah perdesine düşerek Irak perdesinde Segah çeşnili bitirmiştir. (Bakınız Şekil 4.36)



Şekil 4. 36: H. Sadettin Arel Ferahnak Gazel 11. Ve 12. Porteler

4.4. Hafız Sami'nin Üslubunun Analizi

Gazel; geniş bir eser dağarcığı, yüksek makam bilgisi, ritmik yapılar ve güfte prozodisine hakimiyet gerektiren, doğaçlamaya dayalı olan ve bu itibarla Türk musikisinin en nihayi noktasında bulunan bir formdur. İcracı ilk olarak, gelenekte bestelenmiş eserleri ait olduğu meşk silsilesindeki icracılardan meşk etmeli ve bu eserleri dağarcığına alıp çok iyi hazmetmelidir.

Her hangi bir makamda seyr edebilmek için o makamın karakterini, hakim seslerini ve o makama ait çeşnileri bilmek gerekir. Bir icracının bu hususlara hakimiyeti dağarcığındaki eser sayısının çokluğuyla doğru orantılıdır

Meşk geleneğinde eser intikali sırasında güfte, usûl ve ritmik yapılar çok önemli bir yer tutmaktadır. Eserler güfte ve usûl kalıpları sayesinde ezberlenebilmekte ve aktarılabilmektedir.

Böylece ne kadar çok eser dağarcıkta bulunursa güfteye ve prozodiye hakimiyet de o nisbette artacaktır.

Ayrıca gazel, icracının o anda bestelediği bir formdur. Bu sebeple icracının yüksek seviyede bir musiki ve doğaçlama yeteneğine sahip olması gerekmektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz özelliklere sahip olan Hafız Sami geleneksel makam anlayışını, Türk musikisinin kendine has motiflerini, nağme yapısını ve tınısını çok iyi kullanmış ve gelecek nesillere aktarmıştır.

Bu bölümde Hafız Sami'nin meşk silsilesinden edindiği, nağmenin güfteye taksimatı, ritmik tartımlar ve motifler incelenecektir. Ardından ferahnak gazelde kullandığı süsleme teknikleri analiz edilecektir.

4.4.1. Güfte prozodisi ve ritmik özellikler

Hafız Sami ferahnak gazelinde sesinin kendisine has tınısını ve özelliklerini ortaya koyan tartımlar kullanmıştır. Tartımları kullanırken bunların güfte prozodisine ve Türk musikisi nağme yapısına uygunluğuna dikkat etmiştir.

Hafız Sami'nin ferahnak gazelinde okuduğu güfte ve aruz kalıbı aşağıdaki gibidir:

Mef û lü / Me fâ î lü / Me fâ î lü / Fa û lün

Dil hâne / mi yıktın bu / gece t'a te / melinden

Çektikle / rimi ben bi / lirim yârin / elinden

↑
imale

ulama

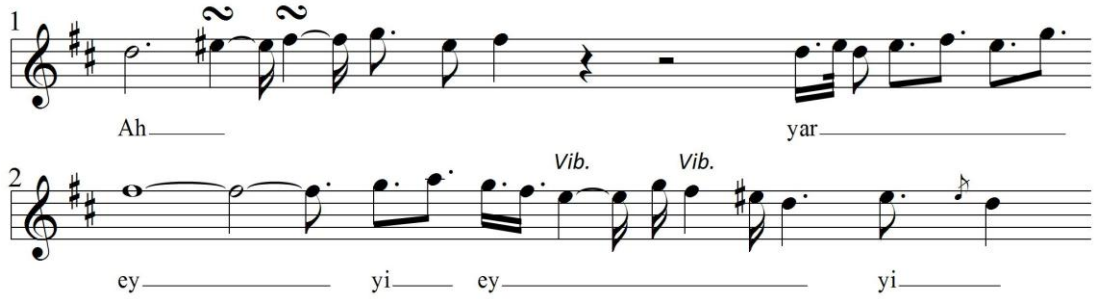
Hicran i / le tev'em mi / yarattın be / ni yâ Rab

Ömrümde / vefâ görme / dim asla gü / zelimden

↑
ulama imale

Hafız Sami ferahnak gazelini bu kalıba uygun okumuş, imale ve ulamalara dikkat etmiştir. Ah, ey, yar, ben, -tik, -tın gibi kapalı hecelerde “” şeklindeki uzun tartımları tercih etmiş, bu tartımları okurken kimi zaman grupetto, vibrato, mordan, çarpma, glisando ve potamento gibi ses kıvraklığı gerektiren süsleme tekniklerini kullanmış kimi zaman da bu uzun tartımları, sesine olan hakimiyetini kullanarak her hangi bir süsleme tekniği kullanmadan okumuştur.

Yi, -e, -i, -le, -ni gibi açık hecelerde “” şeklindeki kısa tartımları tercih etmiş, bu tartımları okurken apajiyatür ve çarpma süsleme tekniklerini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.37)



Şekil 4. 37: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 1. Ve 2. Porteler

Birinci portede Hafız Sami “Ah” kapalı hecesini “” tartımla seslendirmiş ve grupetto süsleme tekniğini kullanmıştır. “yar” kapalı hecesinde uzun bir müzik cümlesi kurup ulama yaparak ikinci portedeki “ey” kapalı hecesine geçmiştir.

İkinci portede “ey” kapalı hecesini “” tartımlarla ve her hangi bir süsleme tekniği uygulamadan seslendirmiştir. “Yi” açık hecesinde kısa bir geçiş cümlesi kurarak “ey” kapalı hecesindeki uzun cümleye geçmiş ve tekrar “yi” açık hecesinde kısa bir geçiş cümlesiyle üçüncü porteye geçmiştir. (Bakınız Şekil 4.37)



Şekil 4. 38: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 3. Porte

Üçüncü portede Hafız Sami “ey” kapalı hecesini “” tartımla seslendirmiş, mordan ve çarpma süsleme tekniklerini kullanmıştır. “yi” açık hecesini “” gibi kısa bir tartımla seslendirip “ey” kapalı hecesine geçmiştir. (Bakınız Şekil 4.38)



Şekil 4. 39: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 4. Porte

Dördüncü portede Hafız Sami “Dil” ve “hâ” kapalı hecelerinde uzun nağmeler kullanmış, “ne” ve “mi” açık hecelerinde şiirin yazıldığı aruz kalıbına uygun olarak kısa nağmeler yapmıştır. (Bakınız Şekil 4.39)

“Yıktın bu gece” kelimelerinde “yık” ve “tın” hecelerinde uzun tartımlar, “bu” ve “ge” hecelerinde ise kısa tartımlar kullanmıştır. Portenin sonudaki “ce” açık hecesinde ise, şiirin yazıldığı aruz kalıbında bu hece üzerinde imale olduğu için, “” gibi uzun bir tartımı tercih etmiştir. (Bakınız Şekil 4.39)



Şekil 4. 40: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 5. Porte

Hafız Sami beşinci porteye “tâ” kapalı hecesinde “” gibi uzun bir tartımı kullanarak başlamıştır. Şiirin aruz kalıbına uyarak “te” ve “me” hecelerini “” gibi kısa tartımlarla, “-den” ve “ey” kapalı hecelerini “” gibi uzun bir tartımla seslendirmiş, vibrato ve glissando süsleme tekniklerini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.40)

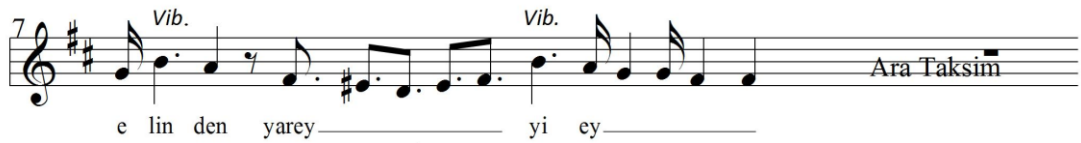


Şekil 4. 41: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 5. Porte

Hafız Sami altıncı porteye “-man” kapalı hecesini “” tartımla seslendirmiş, portamento ve vibrato süsleme tekniklerini kullanmıştır. “-na” açık hecesini “” tartımla seslendirmiş ardından “-man” kapalı hecesinde “” tartımları ve vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır.

“Çektiklerimi” kelimesini seslendirirken “-ri” hecesi “mefâilü” aruz kalıbının “me” hecesine denk geldiği için bu heceyi kısa seslendirmiş, “mi” hecesi açık hece olmasına rağmen aruz kalıbının “fâ” hecesine denk geldiği ve o hecede imale yapıldığı için bu heceyi ise uzun seslendirmiştir.

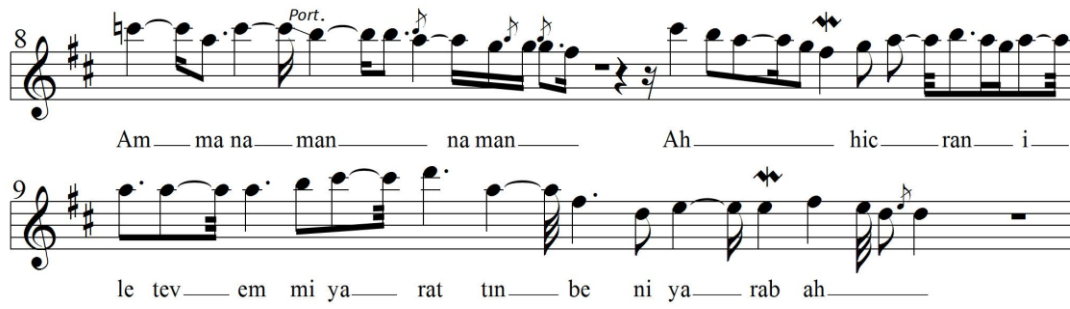
“bi”ve “-li” hecelerini şiirin aruz kalıbına uyarak ve açık heceler oldukları için “” tartımla seslendirmiştir. “-rim” ve “yar” heceleri kapalı hece oldukları için bu heceleri “” tartımlarla seslendirmiştir ve “yar” hecesinde sesinin kıvraklığını kullanarak hem grupetto hem de vibrato süsleme tekniklerini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.41)



Şekil 4. 42: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozodi Analizi 7. Porte

Yedinci portede Hafız Sami “e” açık hecesinde “” tartımı kullanıp, vibrato süsleme tekniğiyle birlikte “-lin” kapalı hecesini “” tartımla seslendirmiştir.

“Yar ey” nidasında “-r” sessiz harfinden “e” sesli harfine ulama yaparak geçmiş, “ya” hecesini kısa tutup “rey” hecesinde uzun nağme yapıları kurmuştur. (Bakınız Şekil 4.42)



Şekil 4. 43: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozedi Analizi 8. Ve 9. Porteler

Hafız Sami sekizinci porteye “aman” nidasında “m” harfini çiftleyerek, ilk “aman” nidasından ikinci “aman” nidasına geçerken ulama yaparak ve “ah” nidasında uzun yapılı nağmeler ve mordan süsleme tekniğini kullanarak başlamıştır. “Hicran ile tev’em mi yarattın beni ya Rab” güftesini adeta konuşurmuş gibi seslendirmiştir.

“Hic, -ran, tev, -em, -rat, -tın, yâ, Rab, ah” kapalı hecelerde  gibi tartımlar kullanmıştır, “i, -le, -mi, ya, be, -ni” gibi açık hecelerde ise  tartımlar kullanmayı tercih etmiştir. (Bakınız Şekil 4.43)



Şekil 4. 44: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Prozedi Analizi 11. Ve 12. Porteler

4.4.2. Motifler

Hafız Sami Türk musikisi geleneğinin nağme yapısını kullanarak gazelinde; ana motif oluşturma, motif türetme, motif hatırlatmaları, motif özetlemeleri, motif genişletmeleri, soru- cevap ilişkisini kullanma, sekvens gibi teknikler uygulamıştır.

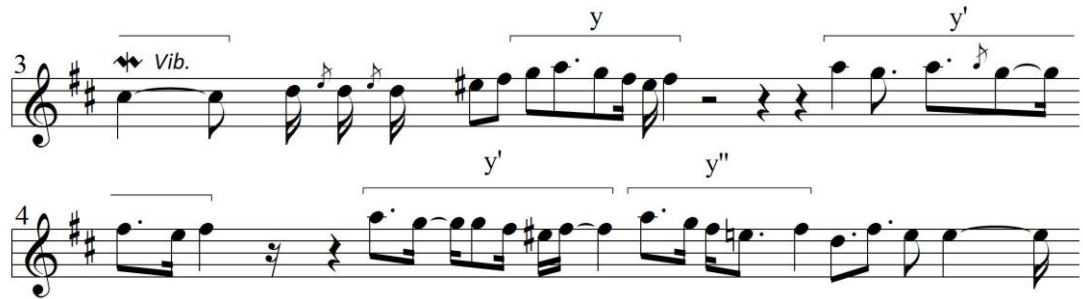
Aşağıda x, y, z, t, q, i harflerini kullanarak Hafız Sami’nin yukarıda bahsettiğimiz teknikleri nasıl uyguladığını analiz edeceğiz. Harfler ana motifleri, harflerin üstündeki kesme işaretleri de ana motiflerden türetilen nağmeleri göstermektedir. (Bakınız Şekil 4.45)



Şekil 4. 45: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 1., 2. Ve 3. Porteler

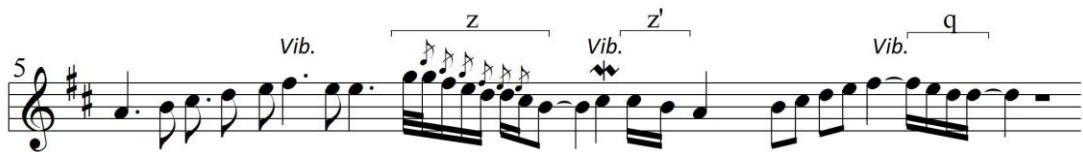
Hafız Sami x motifini gazelinin 1., 2. ve 10. portelerinde kullanmıştır. Gazeline x motifiyle başlamış hemen ardından x motifinden türettiği x' nağmesiyle gazeline devam etmiştir.

Hafız Sami gazelinin sonuna doğru 10. portede yeni bir cümleye başlarken yine gazelinin giriş motifi olan x motifini hatırlatarak başlamış böylece kompozisyon bakımından tutarlılık göstermiştir. (Bakınız Şekil 4.45)



Şekil 4. 46: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 3. Ve 4.. Porteler

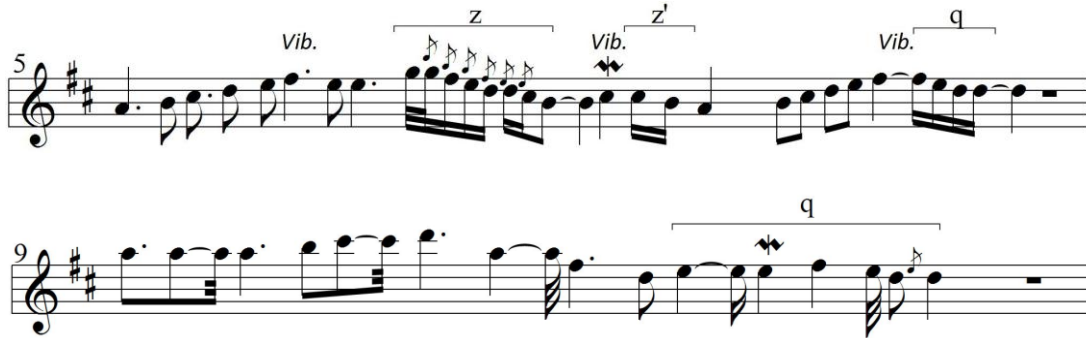
Hafız Sami y motifini gazelinin 3. ve 4. portelerinde kullanmıştır. Hafız Sami y' nağmelerinde y motifini genişletmiştir.. Y'' nağmesinde ise nağmenin vurgu yerlerini değiştirerek yine y motifini hatırlatmıştır. (Bakınız Şekil 4.46)





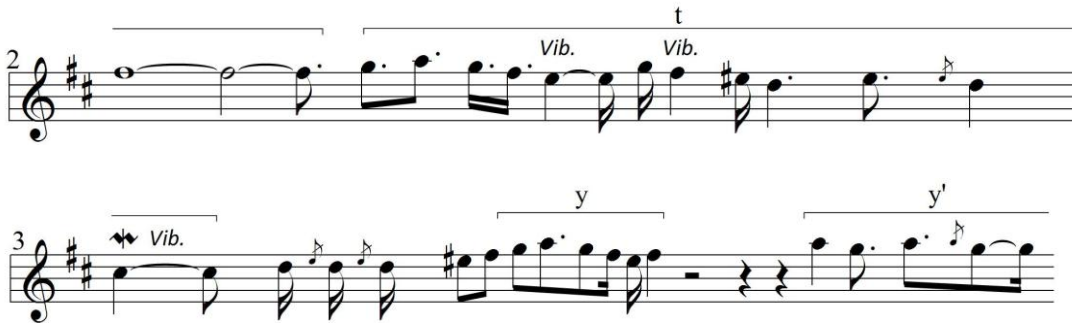
Şekil 4. 47: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 5., 8, 10.. Ve 11. Porteler

Hafız Sami z motifini gazelinin 5., 8., 10. ve 11. portelerinde kullanmıştır. Hafız Sami kurduğu uzun müzik cümlelerini, z motifinde kullandığı kıvrak nağmelerle sonuçlandırmıştır. (Bakınız Şekil 4.47)



Şekil 4. 48: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 5. Ve 9. Porteler

Hafız Sami q motifini gazelinin 5. ve 9. portelerinde kullanmıştır. 1. ve 10. portelere x motifiyle başladığı gibi, 5. ve 9. porteleri de q motifiyle bitirerek kompozisyon içindeki tutarlılığı daha da sağlamlaştırmıştır. (Bakınız Şekil 4.48)





Şekil 4. 49: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 2., 3., 6., 7. Ve 11. Porteler

Hafız Sami t motifini gazelinin 2., 3., 6., 7. ve 11. portelerinde kullanmıştır. Hafız Sami T motifinde motifi genişleterek, t' motiflerinde ise motifleri eksilterek ve vurgu değişiklikleri yapıp tekrarlayarak soru- cevap ilişkilerini kurmuştur. (Bakınız Şekil 4.49)



Şekil 4. 50: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Motifler 7., 10. Ve 12. Porteler

Hafız Sami gazelinin 7., 10. ve 12. portelerinde i motifini kullanmıştır. Hafız Sami i motifini aynı tartımla başka perdelerde kullanarak sekvens tekniğini uygulamıştır. İ' motifinde de i motifini genişleterek sekvens tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.50)

4.4.3. Kullandığı süsleme teknikleri

Türk musıkisi icrası, icracının gelenekten edindiği birikimle her defasında kendini yenileyen, yoruma ve doğaçlamaya açık bir hüviyete sahiptir. İcracı kendi meşk silsilesinden aldığı üslupla eser icrası esnasında çeşitli süsleme tekniklerini, usül dahilinde ritmik yapılarda değişiklikleri ve kendi meşk silsilesinden edindiği tınıyı uygulayabilir.

Ancak bu noktada referans kabul edilebilecek icracıların sağlam bir meşk silsilesinden gelmeleri, üstün bir yeteneğe sahip olmaları ve gelenekten aldıkları bu üslubu, gelenekteki icrayı bozmadan en iyi şekilde kendi icralarına yansıtabilmeleri gerekmektedir.

Bu itibarla Hafız Sami'nin ferahnak gazelinde kullandığı geleneksel süsleme tekniklerini, yine kendisi gibi meşk geleneğinden yetişmiş ve bu geleneğin önemli halkalarından olmuş, döneminin meşhur icracılarından Tanburi Cemil Bey'in, Hafız Osman'ın, Hafız Sadettin Kaynak'ın, Hafız Kemal'in ve Hafız Burhan'ın taksimlerinde ve gazellerinde kullandıkları geleneksel süsleme teknikleriyle destekleyerek analiz edelim.

- Hafız Sami grubetto süslemesini ferahnak gazelinin 1. ve 6. portelerinde uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.51)



Şekil 4. 51: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 1. Ve 6. Porteler

Tanburi Cemil Bey de ferahnak taksiminin 8., 10., 12, 16. ve 25. portelerinde grubetto süslemesini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.52)





Şekil 4. 52: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 8., 10., 12., 16. Ve 25. Porteler

Hafız (şası) Osman da gazellerinde grubetto süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.53, 4.54))



Şekil 4. 53: Hafız Şası Osman Uşşak Gazel, Süsleme Teknikleri



Şekil 4. 54: Hafız Osman Bestenigar Gazel, Süsleme Teknikleri

- Hafız Sami mordan süsleme tekniğini ferahnak gazelinin 3., 5., 6., 8. ve 9. portelerinde uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.55)



Şekil 4. 55: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 3., 5., 6., 8. Ve 9. Porteler

Tanburi Cemil Bey de ferahnak taksiminin 16. portesinde mordan süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.56)



Şekil 4. 56: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 16. Porte

Hafız Sadettin Kaynak da gazellerinde mordan süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.57)



Şekil 4. 57: Hafız Sadettin Kaynak Rasdt Gazel, Süsleme Teknikleri

Hafız (şası) Osman da gazellerinde mordan süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.58)



NEVA GAZEL

Hafız Kemal



Şekil 4. 60: Hafız Kemal Neva Gazel, Süsleme Teknikleri

Tanburi Cemil Bey de ferahnak taksiminin 2., 4., 5., 6. ve 21. portelerinde apajiyatür süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.61)



Şekil 4. 61: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 2., 4., 5., 6. Ve 21. Porteler

Hafız (şası) Osman da gazellerinde apajiyatür süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.62)

UŞŞAK GAZEL

Hafız Osman



Şekil 4. 62: Hafız Şası Osman Uşşak Gazel, Süsleme Teknikleri

- Hafız Sami ferahnak gazelinin 3., 5. ve 8. portelerinde çarpma süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.63)



Şekil 4. 63: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 3., 5. Ve 8. Porteler

Hafız Sadettin Kaynak da gazellerinde çarpma süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.64)

SULTAN-I YEGAH GAZEL

Hafız Sadettin Kaynak



Şekil 4. 64: Hafız Sadettin Kaynak Sultam-ı Yegah Gazel, Süsleme Teknikleri

Tanburi Cemil Bey de ferahnak taksiminin 1., 3., 4. ve 26. portelerinde çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.65)





Şekil 4. 65: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 1., 3., 4. Ve 26. Porteler

- Hafız Sami ferahnak gazelinin 6., 8. ve 11. portelerinde portamento süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.66)



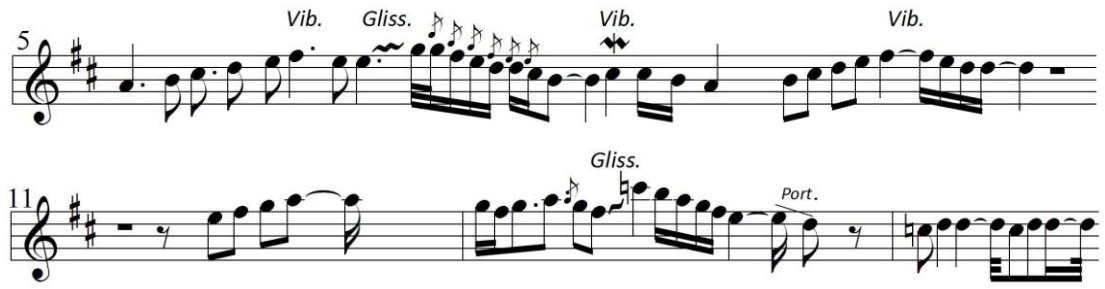
Şekil 4. 66: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 6., 8. Ve 11. Porteler

Tanburi Cemil Bey de ferahnak taksimının 2., 8. ve 16. portelerinde portamento süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.67)



Şekil 4. 67: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 2., 8. Ve 16. Porteler

- Hafız Sami ferahnak gazelinin 5. ve 11. portelerinde glisando süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.68)



Şekil 4. 68: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 5. Ve 11. Porteler

Tanburi Cemil Bey de ferahnak taksiminin 5., 15., 19., 22., 23. ve 24. portelerinde glisando süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.69)



Şekil 4. 69: Tanburi Cemil Ferahnak Taksim, Süsleme Teknikleri 5., 15., 19., 22., 23. Ve 24. Porteler

Hafız (şâşı) Osman da glisando süsleme tekniğini gazellerinde kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.70)

UŞŞAK GAZEL

Hafız Osman



Şekil 4. 70: Hafız Şaşı Osman Uşşak Gazel, Süsleme Teknikleri

- Hafız Sami gazelinin 2., 3., 5., 6., 7, 10., Ve 12. portelerinde vibrato süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 4.71)



Şekil 4. 71: Hafız Sami Ferahnak Gazel, Süsleme Teknikleri 2., 3., 5., 6., 7., 10. Ve 12. Porteler

Hafız Burhan gazellerinde vibrato süsleme tekniğini sık sık kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.72)

HİCAZ GAZEL

Hafız Burhan



Şekil 4. 72: Hafız Burhan Hicaz Gazel, Süsleme Teknikleri

Hafız Kemal de gazellerinde vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 4.73)

UŞŞAK GAZEL

Hafız Kemal



Şekil 4. 73: Hafız Kemal Uşşak Gazel Süsleme Teknikleri

5. Sonuç ve Öneriler

Türk musikisi meşk geleneğinde bir üstattan ders alan icracıdan, ilk olarak hocasının makam anlayışını iyi özümsemesi, tavrını taklit etmesi daha sonra da kendini geliştirerek icrasını özgün bir hale getirmesi ve kendine ait olan bu icrayı gelecek nesillere intikal ettirmesi beklenir. Hafız Sami bağlı bulunduğu meşk silsilesindeki önemli üstadardan ders almış, kendine has bir üslup ortaya koymuş ve okuduğu gazellerle gelecek nesillere büyük bir miras bırakmıştır.

Bu bakımdan Türk musikisi gazel icrasının devam ettirilip gelecek nesillere intikali hususunda Hafız Sami'nin gazellerinin analiz edilmesi büyük bir önemi haizdir. Hafız Sami, kendisi gibi meşk geleneğinden yetişmiş döneminin diğer önemli müzisyenleriyle birlikte Türk musikisi geleneğini bize aktaran bir köprü hükmündedir. Türk musikisinin kendi hüviyetine ve tınısına uygun bir icrayı elde etmek ancak bu köprü vazifesini gören icracıları iyi anlamakla gerçekleşecektir.

Bu yüksek lisans çalışmasında Hafız Sami'nin makamsal anlayışı ve üslubu, okuduğu gazelin form özellikleri de incelenerek, bu gazel üzerinden analiz edilmiştir. Bu analiz içerisinde Hafız Sami'nin makam ve icra anlayışı, devrinin önemli teorisyenlerinin makamsal anlayışlarıyla ve icracılarının seyir anlayışlarıyla desteklenmiştir.

Hafız Sami'nin makam anlayışının analizi için, teorisyenlerin ve icracıların kendi aralarında ortak bir kanaata varamadıkları ve ancak sağlam bir meşk silsilesinden edinilebilecek bir makam olan Ferahnak makamı tercih edilmiştir. Türk musikisi teorisyenleri Ferahnak makamını tanımlarlarken Neva ve Dügah perdelerinde Rrast çeşnisinin kullanılmasında hem fikirlerken, Rast Maye makamı seyir anlayışıyla Acem ve Acem Aşiran perdelerinin kullanılması suretiyle Eviç ve Irak perdelerinde Segah çeşnisinin kullanılması hususunda ortak bir kanaate sahip değillerdir.

Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, H. Sadettin Arel, M. Ekrem Karadeniz, İ. Hakkı Özkan, Zeki Yılmaz, Şeref Çakar gibi teorisyenler Rast Maye makamını işlemedikleri halde Acem perdesini ve Eviç perdesinde Segah çeşnisini Ferahnak makamı içinde göstermişlerdir. Yakup Fikret Kutluğ Ferahnak makamını tanımlarken Neva perdesinde Rast Maye makamını işlediği halde Acem perdesinin kullanılmayacağını, Eviç perdesinde Segah çeşnisinin olmadığını ileri sürmüştür.

Makama ismini koyan bestekar Şakir Ağa da Acem perdesini ve Eviç perdesinde Segah çeşnisini kimi eserlerinde kullanmış, kimi eserlerinde ise kullanmamıştır.

Çalışmamızda gösterdiğimiz üzere Hafız Sami Ferahnak makamını işlerken; yine kendisi gibi Türk musiksi meşk geleneğinin referans icarcılarından biri olan Tanburi Cemil Bey’le aynı doğrultuda bir makam anlayışını takip etmiş, Acem perdesini kullanarak Eviç perdesinde Segah çeşnisini, Hüseyini perdesini kullanarak Neva ve Dügah perdelerinde Rast çeşnisini sıkça kullanmıştır. Bu bağlamda dönemin önemli teorisyeni olan H. Sadettin Arel de besteleyip notaya almış olduğu ferahnak gazelinde Acem perdesini kullanmak suretiyle Eviç perdesinde Segah çeşnisini, Hüseyini perdesini kullanmak suretiyle de Nevada ve Dügah perdelerinde rast çeşnisini uygulamıştır. Ferahnak makamında bestelenmiş ve Sermüezzın Rifat Bey’e ait olan mevlevi ayininde de Acem perdesi kullanılarak Eviç perdesinde Segah çeşnisi, Hüseyini perdesi kullanarak Neva ve Dügah perdelerinde Rast çeşnisi gösterilmiştir.

Makamsal analizimiz sonucunda Hafız Sami’nin Ferahnak makamında okumuş olduğu gazel üzerinden, Türk musikisi meşk geleneğinde Ferahnak makamının nasıl algılandığını referans icracıların, teorisyenlerin ve bestekarların yaklaşımlarını da aktararak anlamış bulunmaktayız. Diğer Türk musikisi makamlarının da meşk geleneğinden yetişmiş olan icracıların, teorisyenlerin ve bestekarların besteleri incelenerek tanımlanmasını önermekteyiz.

Hafız Sami icrasında, Türk musikisi geleneğinden edindiği süsleme tekniklerini kullanmıştır. Çalışmamızda bu süslemeler Avrupa müziği notasıyla gösterilmiştir. Hafız Sami’nin icrasını daha iyi anlatabilmek açısından tercih ettiğimiz süsleme işaretleri bunlardır; grupetto, mordan, apajiyatür, çarpma, portamento, glisando, vibrato.

Analiz esnasında, Hafız Sami'nin Türk musikisi geleneğinden edindiği bu süsleme tekniklerini kullanışı, yine kendisi gibi sağlam meşk silsilelerinden gelen ve yaşadıkları dönemin önemli ve meşhur icracılarından olan Tanburi Cemil Bey, Hafız Sadettin Kaynak, Hafız (şası) Osman, Hafız Kemal, Hafız Burhan gibi icracıların icralarından örnekler verilerek desteklenmiş ve bu icracıların da bu süsleme tekniklerini kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Türk musikisinde Avrupa müziği notasının eksik kullanılmasından dolayı bu süsleme teknikleri gösterilmemektedir. Oysa ki icracıların kullandıkları süslemeleri anlatma bakımından bu yazım tekniklerinin kullanılması notayı daha anlaşılır kılmakta ve gelenekteki icranın gelecek nesillere aktarılmasını kolaylaştırmaktadır.

Netice itibarıyla Türk musikisinin hüviyetine uygun bir icrayı elde edebilmek için bu süsleme tekniklerinin nota üzerinde gösterilmesi ve Türk musikisi icrasında kullanılması önerilmektedir.

Önemli görülen hususlardan biri de Hafız Sami'nin meşk geleneğinden edinmiş olduğu güfteye hakimiyetidir. Türk musikisi gazel geleneğinde, okunan güfteyle nağme yapısını ve ritmik yapıyı iyi harmanlamak önemli bir olgudur. Çalışmamızda, okuduğu güftenin aruz kalıbını dikkate alarak Hafız Sami'nin hangi ritmik yapıları seçtiği ve bu ritmik yapıları nasıl kullandığı analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda Hafız Sami'nin kurduğu müzik cümlelerinde, meşk geleneğinden edindiği melekeyle, güftenin aruz kalıbına her zaman sadık kaldığı ve kurduğu ritmik kalıpları güfteye göre şekillendirdiği yani güfte prozodisine dikkat ettiği görülmüştür. Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki; gazel icraları analiz edilirken icracıların kullandığı ritmik yapılar, güfte prozodisinden bağımsız bir şekilde analiz edilmemelidir.

Hafız Sami'nin Türk musikisi geleneğinden edindiği birikim belirli bir makamsal anlayış ve güfte prozodisiyle sınırlı değildir. Bunun yanı sıra Türk musikisinin karakterine uygun motif üretme, bu motif yapılarını genişletme, türetme, hatırlatma, özetleme, soru- cevap ilişkisi içinde kullanma, sekvens gibi teknikler edinmiştir. Çalışmamızda bu motifler; x, y, z, t, q, i, harfleriyle ve bu harfler üzerine konulan ‘ işaretleriyle analiz edilmiştir. Ve aynı zamanda Hafız Sami gazelinde; A (Giriş), B (Gelişme), C (Meyan), D (Karar) bölümlerini uygulamış, böylelikle Türk musikisi şarkı ve gazel formlarının biçimsel yapılarına sadık kalmış, bu eser bölümlenmesinde

öncelikle müzik parçaları kurmuş, bu müzik parçalarından müzik cümleleri oluşturmuş ve son olarak da oluşturduğu bu müzik cümlelerini periyotlar haline getirmiş, böylelikle Türk musikisi gazel icrasının yapısal halini ortaya koymuştur.

Genel olarak şunu belirtmeliyiz ki; Türk musikisi meşk geleneğinin anlaşılabilmesi ve gelecek nesillere aktarılabilmesi için bu gelenekten yetişmiş icracıların gazel icraları analiz edilirken meşk geleneğinden aktarılan makam anlayışı ortaya çıkartılmalı, güfte prozodisiyle müzik cümleleri arasındaki bağ vurgulanmalı,

geleneksel süsleme teknikleri ve motifler irdelenmelidir. Analizimizin bu doğrultuda yapılacak olan çalışmalara kaynaklık etmesini dilemekteyiz.

Bu konuda yapılacak analizlerin ve çalışmaların eğitim sürecine dahil edilip, geleneksel icranın gelecek nesillere intikal ettirilmesini konusundaki çalışmalara katkısı olacağı görüşündeyiz.

KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş.,** 1992: Türk Musikisi Tarihi, Akçay Yayınları, Ankara
- Akdoğan, O.,** 1989: Taksim Nedir, Nasıl Yapılır, İzmir
- Arel, H., S.,** 1993: Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Behar, C.,** 1998: Aşk Olmayınca Meşk Olmaz/ Geleneksel Osmanlı- Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, Yky, İstanbul
- Behar, C.,** 1987: Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, İstanbul
- Biniş, T.,** 1966, 1977: Makasid'ül Elhan, Zendegy, Tahran
- Çakar, Ş.,** 1996: Türk Musikisi Nazariyatı, Üsküdar Musikisi Cemiyeti Yayınları İstanbul
- Dilçin, C.,** 1997: Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Cevher, M. H.,** 1993: Rehber-i Musiki, İzmir
- Ezgi, S.,** 1933: Nazari, Ameli Türk Musikisi, Cilt I, İstanbul
- Fatemi, S.,** 2002: Mahur Quarterly, sayı 39,
- Feldman, W.,** 1993: Ottoman Sources on the Development of the Taksim, International Council for Traditioanl Music, Oceania
- Gönül, M.,** 2010: Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Doktora Tezi, Konya
- Gunca, A.,** 2007: Kemençe, ney ve tanbur için orkestral yazım tekniği, sanatta yeterlilik tezi, İstanbul
- İnal, K. M.,** 1958: Hoş Sada/Son Asır Türk Musikişinasları, İstanbul
- İslam Ansiklopedisi.,** 1964: Alemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lügatı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Karadeniz, M. E.,** 2010: Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, İstanbul
- Kutluğ, Y. F.,** 2000: Türk Musikisinde Makamlar, İstanbul
- O'connell, M. J.,** 2003: The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay,
- Özalp, N. M.,** 2000: Türk Musikisi Tarihi II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Özdemir, S.,** 2009: Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Saadettin Kaynak, İstanbul
- Özdemir, T. A.,** 2008: Cinüçen Tanrıkorur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi, Kayseri
- Özkan, İ. H.,** 2010: Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, İstanbul

- Öztuna, Y.**, 1976: Türk Musikisi Ansiklopedisi II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Rona, M.**, 1970: 20. Yüzyıl Türk Musikisi, Türkiye Yayınevi, İstanbul
- Sağman, A. R.**, 1947: Meşhur Hafız Sami Merhum, İstanbul
- Say, A.**, 2002: Müzik sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Torun, M.**, 2000: Ud Metodu Gelenekten Geleceğe, Çağlar Yayınları, İstanbul
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, 1994: İstanbul
- Uluç, Ö. M.**, 1998: Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü, Yurtrenkleri, Ankara
- Yavuzoğlu, N.**, 1996: Türk Müziğinde Tanpereman, İstanbul
- Yekta, R.**, 1986: Türk Musikisi, İstanbul
- Yılmaz, Z.**, 1973: Türk Musikisi Dersleri, İstanbul
- Yüceışık, Z. S.**, 1990: Şeyhülislam Esat Efendi Atrabü'l-Asar fi Tezkireti Urefai'l-Edvar, İstanbul

EKLER

EK A1 : GAZEL TAKSİM NOTALARI

Şekil A1.1: Ferahnak Gazel Hafız Sami – Sayfa 1

Şekil A1.2: Ferahnak Gazel Hafız Sami – Sayfa 2

Şekil A1.3: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey – Sayfa 1

Şekil A1.4: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey – Sayfa 2

Şekil A1.5: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey – Sayfa 3

Şekil A1.6: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey – Sayfa 4

Şekil A1.7: Ferahnak Gazel H. Sadeddin Arel – Sayfa 1

Şekil A1.8: Ferahnak Gazel H. Sadeddin Arel – Sayfa 2

EK A2 : FOTOĞRAFLAR

Şekil A2.1: Fotoğraf 1

Şekil A2.2: Fotoğraf 2

EK A1 : GAZEL TAKSİM NOTALARI

FERAHNAK GAZEL

Süre: 2.59'

Akord: Mansur

HAFİZ Sami

1 Ah yar

2 ey yi ey yi

3 ey yi ey ama na man

4 Dil ha nemi yık tın bu ge ce

5 ta te me lin den yareyyi ey ah

6 ama naman çek tik le rimi ben bi li rim yar

7 e lin den yarey yi ey Ara Taksim

8 Am ma na man na man Ah hic ran i

9 le tev em mi ya rat tın be ni ya rab ah

10 yar ey yi ey ah

Şekil A1.1: Ferahnak Gazel Hafız Sami – Sayfa 1

11 Ah öm rüm de ve

12 fa gör me dim as la gü zelim den yar ey ey

Şekil A1.2: Ferahnak Gazel Hafız Sami – Sayfa 2

Ferahnak Taksim

Süre: 3.23'
Akord: Bolahenk

Tanburi Cemil Bey

1

2

3

4

5

6

7

8

Şekil A1.3: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey – Sayfa 1

9

10

11

12

13

14

15

16

Vib.

Vib.

Gliss.

port.

port.

The image shows a musical score for a Tanburi performance. It consists of seven staves of music, numbered 9 through 16. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions. Staves 9, 10, 11, 12, 13, and 14 contain complex melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. Staff 15 features a glissando (Gliss.) and a portamento (port.) instruction. Staff 16 also includes a portamento instruction. The score is written in a standard Western musical notation style.

Şekil A1.4: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey – Sayfa 2

17

18

19 Gliss. 3

20 3

21 3 Vib.

22 Gliss. 3

23 3 Gliss.

24 3 3 Gliss.

Şekil A1.5: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey – Sayfa 3



Şekil A1. 6: Ferahnak Taksim Tanburi Cemil Bey- Sayfa 4

FERAHNAK GAZEL

H. Sadettin Arel

1 Ben ol sam bir de mut rib bir de tar fi cuy bar ol sa hoş im di bir

2 de far za bir cü va nı şı ve kar ol sa

3 ye ter geç ti bu gu ne ma li hül ya lar

4 la ev ka tum a man bir gün mu kad dem ah

5 fas lı neb ba har ol sa

6 bi ze gel dik de in kar ey le me ik ra

7 rı nı za lim de miş sin yok de mez dim ba de

8 i şı rin gü var ol sa a ceb pis ta nı na

9 ben zer mi dik kat üz re bir bak sam

10 sen aç san si ne ni bağ iç re bir kaç da i

Şekil A1.7: Ferahnak Gazel H. Sadettin Arel – Sayfa 1



Şekil A1.8: Ferahnak Gazel H. Sadeddin Arel – Sayfa 2

EK A2: Fotoğraflar



Şekil A2.1: Fotoğraf 1



Şekil A2.2: Fotoğraf 2

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Sami Dural

Doğum Yeri ve Tarihi: Berlin 22.11.1982

Adres: Selimiye Mah. Selimiye Hamamı Sk. No:0004 D:1 Üsküdar/ İstanbul

Lisans Üniversitesi: İ.T.Ü

22.11.1982 Berlin’de doğdu. Altı yaşında Türkiye’ye geldi. İlk, orta ve lise öğrenimini Bursa’da tamamladı. Müziğe on yaşlarında hafız olan babası Nail Dural’ın yanında dini musiki icra ederek başladı.

Ciddi anlamda müzik derslerine lise yıllarında başladı. Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarında nota, usul ve repertuar dersleri almaya başladı.

Uda başlamasında en büyük ilham kaynağı olan, Yurdal Tokcan ile çalışmak için 2000 yılında İstanbul’a geldi. İSMEK (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Meslek Edinme Kurumu) çatısı altında Yurdal Tokcan’dan 2 yıl ud dersleri aldı.

2004 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünü kazandı. Okula girmesiyle beraber Osman Nuri Özpekel’den ve Mehmet Emin Bitmez’den ud dersleri almaya başladı. Aynı yıl tanıştığı Bilen Işıktaş ve Bekir Şahin Baloğlu ile “3DEM” grubunu kurdu ve grupla beraber birçok konser verdi. 2005 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında Ses Eğitimi bölümüyle Çift Anadal Programına (ÇAP) başladı.

2008 yılına Emir Altuğ Karakaya’yla birlikte “Nefs” grubunu kurdu ve bu grupla yurt içi ve yurt dışı birçok konserler verdi.

2008 yılında mezun olduğu İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarına yine aynı yıl yüksek lisans öğrencisi olarak girmeyi hak kazandı. Halen Yüksek Lisans öğrenimine devam etmektedir.