



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ BİLİM DALI

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE TAKSİM TÜRÜ VE
MESUT CEMİL'İN TANBUR TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Cüneyt ARSLAN

BURSA – 2022



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ BİLİM DALI

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE TAKSİM TÜRÜ VE
MESUT CEMİL'İN TANBUR TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Cüneyt ARSLAN

Danışman:
Doç. Güniz ALKAÇ

BURSA – 2022

TEZ ONAY SAYFASI

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Müzik Anasanat dalı Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Anabilim Dalı'nda 702083001 numaralı Cüneyt Arslan'ın hazırladığı "Türk Makam müziğinde Taksim Türü ve Mesut Cemil'in Tanbur Taksimlerinin İncelenmesi" konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 09/12/2022 günü 13:00 14:30 Saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **BAŞARILI** olduğuna **OY BİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı)

Doç. Güniz Alkaç
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Dr. Özlem Doğuş Varlı
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Gülay Göğüş
Bursa uludağ Üniversitesi

Üye
Doç. Dr. Ahmed Tohumcu
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak
İstanbul Teknik Üniversitesi

09/ 12 / 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Türk Makam müziğinde Taksim Türü ve Mesut Cemil’in Tanbur Taksimlerinin İncelenmesi” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

08.11.2022

Adı Soyadı : Cüneyt Arslan

Öğrenci No : 702083001

Anabilim Dalı : Müzik

Programı : Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji

Tezin Türü : Yüksek Lisans

İNTİHAL RAPORU



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 08/11/2022

Tez Başlığı / Konusu: TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE TAKSİM TÜRÜ VE MESUT CEMİL'İN TANBUR TAKSİMLERİNİN FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 150 sayfalık kısmına ilişkin, 07/11/2022 tarihinde şahsım tarafından *turnitin* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %7 'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

08/11/2022

Adı Soyadı: Cüneyt Arslan
Öğrenci No: 702083001
Anabilim Dalı: Müzik
Programı: Türk Müziği Teorisi Ve Etnomüzikoloji
Statüsü: Y.Lisans

Danışman
Doç. Güniz ALKAÇ

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

ÖZET

Yazar adı soyadı	Cüneyt Arslan
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim dalı	Müzik
Bilim dalı	Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji
Tezin niteliği	Yüksek Lisans
Mezuniyet tarihi/...../20....
Tez danışmanı	Doç. Güniz Alkaç

Türk Makam Müziğinde Taksim Türü ve Mesut Cemil'in Tanbur Taksimlerinin İncelenmesi

Taksim türü Türk makam müziğinde XVII. yüzyıldan beri farklı bakış açılarıyla tanımlanagelmıştır. Türün ritim yapısı, kompozisyon yapısı, icra alanı gibi özellikleri birbirleriyle kimi zaman çelişen şekillerde ifade edilmiş ve bu bağlamda türle ilgili bazı noktalar muğlak bir alan içinde kalmıştır.

Çalışmada taksim türünü meydana getiren öğeler taksim tanımları üzerinden değerlendirilmiş ve doğaçlama özelliği, ritim-usûl yapısı, kompozisyon yapısı açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca taksimin alt türleri ve virtüözite bağlamı da türün detaylarının ortaya çıkarılması amacıyla incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci aşamasında taksim türü ile ilgili yapılan bu inceleme sonuçlarının değerlendirilmesi için taksim türünün en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Mesut Cemil Bey'in taksimleri ele alınmıştır. Mesut Cemil Bey'in biyografisi, Türk makam müziğindeki yeri, önemi ve taksim bağlamında değerlendirilmesi literatür tarama ve görüşme teknikleri kullanılarak elde edilen verilerle incelenmiştir. Ayrıca Mesut Cemil Bey'in Golden Horn ve Kalan Müzik tarafından yayımlanan, Kahire Doğu Müziği Kongresi'nde ve İstanbul'da Columbia Records tarafından kayıt altına alınmış farklı makamlardan sekiz tanbur taksimi makam kullanımı ve biçim açısından incelenmiştir.

Yapılan çalışmanın sonuçlarına göre taksimlerin biçim yapısını belirleyen en önemli etkenin süre olduğu, makamsal yapının yine süre ve alt türle doğrudan ilişkili olduğu ve icra yetkinliği bakımından taksim yapma becerisinin Türk Müziğine özgü bir değerlendirme alanı olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: taksim, form, Mesut Cemil, tanbur, makam müziği

ABSTRACT

Author name surname	Cüneyt Arslan
University	Bursa Uludağ Üniversitesi
Institute	Institute of Social Sciences
Department	Music
Science	Turkish Music Theory and Ethnomusicology
Nature of the thesis	Master
Date of graduation/...../20....
Thesis advisor	Assoc. Prof. Güniz Alkaç

Examination of The Taksim Genre in Turkish Maqam Music and Mesut Cemil's Tanbur Taksims in Terms of Form

Taksim in Turkish maqam music has been defined from different perspectives since 17th century. The features of the genre such as rhythm structure, composition structure, and performance area were expressed in ways that sometimes contradicted each other, and in this context, some points related to the genre remained in an ambiguous area.

In the study, the elements that make up the taksim genre were evaluated through the definitions of taksim and the improvisation feature, rhythm-procedure structure, composition structure, performance area and modal structure were tried to be explained in the light of the data obtained through interviews and literature review. In addition, the sub-genres of taksim and the context of virtuosity were also examined in order to reveal the details of the genre.

In the second stage of the study, the taksims of Mesut Cemil Bey, who is seen as one of the most important representatives of the taksim type, were discussed in order to evaluate the results of this examination on the taksim type. Mesut Cemil Bey's biography, his place in Turkish Maqam Music, his importance and evaluation in the context of taksim were examined with the data obtained by using literature review and interview techniques. In addition, Mesut Cemil Bey's eight tanbur taksims from different makam s, published by Golden Horn and Kalan Music, recorded at the Cairo Eastern Music Congress and in Istanbul by Columbia Records, were examined in terms of mode use and form.

According to the results of the study, it has been determined that the most important factor determining the form structure of taksims is duration, the modal structure is directly related to duration and subgenre, and the skill of making taksim is an evaluation area specific to Turkish Music in terms of performance competence.

Key Words: taqsim, form, Mesut Cemil, tanbur, makam music

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	i
YEMİN METNİ	ii
İNTİHAL RAPORU	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE TAKSİM TÜRÜ

1.1. Müzikte Tür Kavramı.....	5
1.2. Türk Makam müziğinde Türler	6
1.3. Taksim Türünü Belirleyen Unsurlar.....	8
1.3.1. Doğaçlama	12
1.3.2. Ritim-Usûl	24
1.3.3. İcrâ Alanı	27
1.3.4. Makamsal Yapı	28
1.3.5. Kompozisyon Yapısı ve Biçim.....	31
1.4. Taksim Alt Türleri.....	34
1.4.1. Klasik - Geleneksel Taksim.....	35
1.4.2. Özgür-Modern-Çağdaş Taksim	35
1.4.3. Giriş Taksimi	36
1.4.4. Ara Taksim	36
1.4.5. Geçiş Taksimi	37
1.4.6. Fihrist Taksim	37
1.4.7. Müşterek Taksim	38
1.4.8. Tempolu Taksim	38
1.5. Taksim Türünün Virtüözite Bağlamında Değerlendirilmesi.....	38

İKİNCİ BÖLÜM
MESUT CEMİL BEY

2.1. Mesut Cemil Bey'in Biyografisi	44
2.2. Mesut Cemil Bey'in Sanat Alanındaki Yeri ve Önemi	46
2.3. Mesut Cemil Bey'in Taksim Türüne Yaklaşımı	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MESUT CEMİL BEY'İN TANBUR TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Suzidil Taksime Ait Bulgu ve Yorumlar	59
3.2. Suzinak Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar	63
3.3. Şehnaz Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar	69
3.4. Tahir Buselik Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar	73
3.5. Hicaz Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar	80
3.6. Neveser Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar	82
3.7. Müstear Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar	88
3.8. Nikriz Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar	92
3.9. Üsluba Yönelik Bulgu ve Yorumlar	94
SONUÇLAR VE ÖNERİLER	97
KAYNAKÇA	101
EKLER.....	106
Ek 1. İncelenen Taksimlerin Notaları.....	106
Ek 2. Görüşme Soruları	130
Ek 3. Uzmanlarla Yapılan Görüşmeler	131
Ek 4. B.U.Ü.Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etik Kurulu Onayı.....	143

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Akdoğu'ya Göre Türk Müziğinde Form Sınıflandırması.....	7
Şekil 2. Yavaşça'ya Göre Türk Müziğinde Form Sınıflandırması	7
Şekil 3. Kaçar'a Göre Türk Müziğinde Form Sınıflandırması	8
Şekil 5. Ölçsüz Formlarda Prozodi Kaygısının Yarattığı Ritmik Yapı Örneği.....	25
Şekil 6. Suzidil Taksim A bölümü a cümlesi.....	60
Şekil 7. Suzidil Taksim A bölümü b cümlesi.....	60
Şekil 8. Suzidil Taksim B Bölümü c Cümlesi	61
Şekil 9. Suzidil Taksim B Bölümü d Cümlesi	61
Şekil 10. Suzidil Taksim C Bölümü e Cümlesi	62
Şekil 11. Suzidil Taksim C Bölümü f Cümlesi.....	62
Şekil 12. Suzinak Taksim A Bölümü a Cümlesi.....	64
Şekil 13. Suzinak Taksim A Bölümü b cümlesi	64
Şekil 14. Suzinak Taksim B Bölümü c Cümlesi.....	64
Şekil 15. Suzinak Taksim B Bölümü d Cümlesi.....	65
Şekil 16. Suzinak Taksim B Bölümü e Cümlesi.....	66
Şekil 17. Suzinak Taksim B Bölümü f Cümlesi	67
Şekil 18. Suzinak Taksim B Bölümü g Cümlesi.....	67
Şekil 19. Suzinak Taksim B Bölümü h Cümlesi.....	68
Şekil 20. Suzinak Taksim C Bölümü ı Cümlesi.....	69
Şekil 21. Şehnaz Taksim A Bölümü a Cümlesi	70
Şekil 22. Şehnaz Taksim B Bölümü b Cümlesi	71
Şekil 23. Şehnaz Taksim B Bölümü c Cümlesi	71
Şekil 24. Şehnaz Taksim B Bölümü d Cümlesi	72
Şekil 25. Şehnaz Taksim C Bölümü e Cümlesi	73
Şekil 26. Tahirbuselik A bölümü Taksim a Cümlesi	74
Şekil 27. Tahirbuselik B Bölümü Taksim b Cümlesi	74
Şekil 28. Tahirbuselik Taksim C Bölümü c Cümlesi.....	75
Şekil 29. Tahirbuselik Taksim C Bölümü d Cümlesi	76
Şekil 30. Tahirbuselik Taksim C Bölümü e Cümlesi.....	77
Şekil 31. Tahirbuselik Taksim D Bölümü f Cümlesi.....	78
Şekil 32. Tahirbuselik Taksim D Bölümü g Cümlesi	79
Şekil 33. Tahirbuselik Taksim E Bölümü h Cümlesi.....	79

Şekil 34. Hicaz Taksim A Bölümü a Cümlesi	80
Şekil 35. Hicaz Taksim B Bölümü b Cümlesi	81
Şekil 36. Hicaz Taksim C Bölümü c Cümlesi	81
Şekil 37. Neveser Taksim A Bölümü a Cümlesi.....	82
Şekil 38. Neveser Taksim A Bölümü b Cümlesi	83
Şekil 39. Neveser Taksim B Bölümü c Cümlesi.....	84
Şekil 40. Neveser Taksim B Bölümü d Cümlesi.....	85
Şekil 41. Neveser Taksim B Bölümü e Cümlesi.....	86
Şekil 42. Neveser Taksim C Bölümü f Cümlesi	86
Şekil 43. Neveser Taksim C Bölümü g Cümlesi.....	87
Şekil 44. Neveser Taksim D Bölümü h Cümlesi	88
Şekil 45. Müstear Taksim A Bölümü a Cümlesi.....	89
Şekil 46. Müstear Taksim A Bölümü b Cümlesi	89
Şekil 47. Müstear Taksim B Bölümü c Cümlesi.....	90
Şekil 48. Müstear Taksim B Bölümü d Cümlesi.....	91
Şekil 49. Müstear Taksim C Bölümü e Cümlesi.....	91
Şekil 50. Müstear Taksim C Bölümü f Cümlesi	92
Şekil 51. Nıkriz Taksim A Bölümü a Cümlesi	93
Şekil 52. Nıkriz Taksim B Bölümü b Cümlesi	93
Şekil 53. Nıkriz Taksim B Bölümü c Cümlesi.....	94
Şekil 54. Nıkriz Taksim C Bölümü d Cümlesi	94

GİRİŞ

Türk makam müziğindeki taksim terimine XVII. yüzyıl kaynaklarından itibaren rastlanmaktadır. Feldman'a göre taksim terimine ilk kez bu yüzyıl şairlerinden Neşati'nin divanında rastlanmaktadır. (Feldman, 1993, s. 7) Taksim türü bu dönemden itibaren incelenen kaynaklarda genel manada vokal doğaçlamaları ifade edecek şekilde kullanılmıştır. XIX. yüzyıldaki Batılılaşma hareketleri ve müzikte devlet himayesinin azalmasıyla Türk makam müziğinde büyük formlar ve usuller yerini giderek daha küçük formlara ve usullere bırakmış, güfte içerikleri bağlamsal koşullarda anlaşılabilir bir yapıya bürünmeye başlamış ve gazel gibi serbest formlar tüm bu bağlam içerisinde popülerlik kazanmaya başlamıştır. (Dural & Işıktaş, 2016, s. 266)

Bununla paralel olarak kayıt teknolojilerinin kullanılmaya başlaması ile de XX. yüzyıl başlarına kadar işlevsel olarak daha çok sese eşlik görevi üstlenen çalgısal müziğin Türk makam müziği içerisinde üretimi ve popüleritesi bu dönemden itibaren artmaya başlamıştır. Bu konuda Gülçin Yahya Kaçar'ın (2012) görüşleri şu yöndedir:

“Dünyadaki bütün musikîlerin kaynağında olduğu gibi Türk Mûsikîsi'nin kaynağında da insan sesi çok önemli bir yer tutmuştur. İslamiyet'in kabulünden sonra Arap-Acem edebiyatının etkisiyle güfte unsuru gelişmiş, ses musikîsinin daha da kuvvetlenmesine sebep olmuştur. Saz musikîsi yirminci yüzyılın başlarına kadar sadece sese eşlik eden bir musikîdir. Çalgılar için bestelenen eserler bile insan sesinin sınırları içinde kalmıştır” (s. 3).

Çalgısal taksim türünün önem kazanması da XIX. yüzyıldan itibaren serbest formların ve takip eden süreçte çalgısal müziğin ön plana çıkmaya başladığı dönem olarak XX. yüzyıl başlarına tekabül etmektedir. Yine bu dönemde, çalgısal müziğin gelişimi ve vokal doğaçlamaların daha çok sözel içeriklerine göre gazel, kaside gibi farklı şekillerde tasnif edilmesiyle Taksim terimi daha çok çalgısal doğaçlamaları ifade eden bir terim olarak kullanılmaya başlamıştır. Bu bağlamda Feldman taksim türüyle özdeş doğaçlama türlerinin yine aynı dönemdeki gelişiminin ve popülerlik kazanmasının sadece Türk makam müziği evreninde değil bunun ötesinde Suriye, Filistin, Mısır ve görece az olarak Tunus gibi diğer Kuzey Afrika ülkelerinde de görüldüğünü, bununla birlikte bu

türün, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa kanadında bulunan Yunanistan, Bulgaristan, Makedonya ve Romanya'da özellikle Doğru Avrupa Yahudileri'nin çalgısal "klezmer" repertuvarlarında yer bulduğunu belirtmektedir (Feldman 1993, s.1).

Bu coğrafyada çalgısal taksimlerin XX. yüzyılın başından itibaren popüler hale gelmesinde en önemli payın, genel manâda da çalgısal müziğin popülerleşmesini sağladığı düşünülen Tanbûri Cemil Bey'e ait olduğu söylenebilir. Tanbûri Cemil Bey'in hem çalgı icrasında hem de Türk Makam müziği'nin çalgısal örnekleri bağlamındaki besteciliğinde döneminin çok ötesinde bir noktaya ulaştığı, döneme şahitlik eden pek çok müzisyen ve müzikbilimci tarafından belirtilmektedir. Mustafa Rona Tanbûri Cemil Bey'in bu özelliklerini "Saz çalmakta erişilmez bir mertebeye yükselmiş olan Cemil Bey, aynı zamanda gayet hassas kuvvetli bir bestekardı. Bilhassa saz eserlerinde gösterdiği hudutsuz incelik ve kıvraklık dinleyicileri başka âlemlere sürükleyecek kadar daima değişen bir tazelik arz eder" sözleriyle ifade etmiştir (Öncel, 2014, s. 55).

Cinuçen Tanrıkorur'dan alınan bilgilere göre Cemil Bey 1910-1913 yılları arasında dostu ziraat mühendisi Ş. Dikmenışık'ın ısrarıyla, Alman yahudisi Blumenthal kardeşlerin Or-Feon firmasına tanbur, kemeççe, lavta, yaylı tanbur, ve viyolonsel gibi sazlarla 84'ü taksim, 41'i eşliksiz saz eseri,20'si gazel eşliği türünde olmak üzere, 78 devirli plak yapmıştır." (Öncel, 2014, s. 61).

Buradaki bilgiler ışığında Tanbûri Cemil Bey'in Or-Feon firmasıyla çıkardığı plaklardaki 145 eserin 84'ünü çalgısal taksim kayıtlarının oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca gazel eşliği olarak tanımlanan 20 eserde de eşlik çoğunlukla taksim türündeki icralarla yapılmıştır. Buradan taksim türünün Türk Makam müziği'nin ilk sayılabilecek sonik materyallerinde oldukça büyük bir alanı işgal ettiği ve türün dinleyici nezdinde de önemli görüldüğü sonucuna varılabilir. Bu noktada eklemek gerekir ki araştırmacı Strötbaum'un saptamalarına göre günümüzde Türkiye'deki koleksiyonlarda bulunan en eski plak olma özelliği taşıyan 1903 tarihli 78 devirlik taş plak Nasip Hanım olarak bilinen bir ud icrasının Dağ-i Kürdi makamındaki bir taksiminden oluşmaktadır (Ünlü, 2016, s. 141). Bu bağlamda ses kayıt arşivimizdeki en eski materyalin bir taksim olması, ses kayıt cihazlarının ilk kez İstanbul'a ulaştığı ve çalgısal müziğin popülerlik

kazandığı dönemin kesişmesiyle ilişkilendirilebilir. Taksim türünün popülerlik kazanmasıyla birlikte türün daha detaylı şekilde betimlenmesi noktasında bir gerekliliğin ortaya çıktığı açıktır. Taksim, Bailey'in ifadesiyle "az anlaşılan" doğaçlama türlerden biri olarak bu bağlamda zaman zaman birbiriyle çelişebilen pek çok farklı görüşle tanımlanmıştır. İcra alanı, kompozisyon yapısı, ritim yapısı, doğaçlama özelliği gibi noktalarda birçok müzik bilimci farklı savlar ileri sürmüştür. Bu savları mümkün oldukça geniş bir literatür taramasıyla değerlendirmek, taksim türüne farklı açılardan yaklaşarak türü oluşturan unsurları yine tür bağlamında incelemek ve türün önemli bir temsilcisi olduğu düşünülen Mesut Cemil Bey'in müzikal kimliği bağlamında taksim türünde verdiği örnekleri kompozisyon yapısı, makamsal yapı ve üslûb bakımlarından değerlendirmek çalışmanın amaçlarını oluşturmaktadır.

Ercüment Aksoy'un 2004 yılında Kalan Müzik'ten çıkan "Mesud Cemil" albümü kitapçığında belirttiğine göre Mesut Cemil Bey babasından birkaç ders dışında musikî dersi almamış olsa da böyle bir dehayla aile içerisinde beraber olmak, onun musikî çevresinde vakit geçirmek müziğe istidadı olan bir çocuk için çok kıymetli bir müzik okulunda eğitim görmekten farklı değildir. Nitekim bu yönelim, erken yaşta dağarına dolan o kıymetli nağmeler ve daha sonraları aldığı Klasik Batı Müziği eğitimi Mesut Cemil'in yüksek bir sanat zevkine sahip olmasını hazırlayan unsurlar olduğu düşünülmektedir (Aksoy, 2004, s. 1).

Bu bağlamda çalgısal müziğin en önemli temsilcisi olduğu düşünülen Tanbûri Cemil Bey'in oğlu olmasının yanında Türk makam müziğinin çalgısal alanda yükselişe geçtiği ifade edilen XX. yüzyıl başlarından, yayınların taş plaklardan radyo neşriyatlarına uzandığı sürece şahitlik etmiş, tanbur ve viyolonsel gibi farklı çalgıları icra edebilen, farklı müzikal disiplinlerde eğitim görmüş, hem doğaçlama hem de doğaçlama olmayan çalgısal türlerde örnekler vermiş bir icracı olan Mesut Cemil Bey'in taksim türünü temsil açısından önemli bir sanatçı olduğu düşünülmektedir.

Taksim türü üzerine yapılan çalışmaların büyük çoğunluğunda benzer kaynakların kullanıldığı, türün tanımlanması noktasında yeteri kadar veri sunulmadığı tespit edilmiş ve taksim türünün daha detaylı bir şekilde araştırılmasına ihtiyaç olduğu görülmüştür.

Bu bağlamda yapılan araştırma şu sorular üzerine şekillenmiştir:

- 1- Türk makam müziğinde taksim türünü oluşturan öğeler nelerdir?
- 2- Taksimın alt türleri nelerdir?
- 3- Mesut Cemil Bey'in taksim türüne yaklaşımı nasıldır?
- 4- Taksim türünün icra yetkinliği açısından önemi nedir?
- 5- Mesut Cemil Bey'in taksimlerindeki üslup, biçim ve yapı nasıldır?
- 6- Mesut Cemil Bey'in tanbur taksimlerinin, taksim türü içindeki yeri nedir?

Çalışmada; taksim türünü oluşturan öğeler, taksimın alt türleri, taksimın virtüözite bağlamı ve Mesut Cemil Bey'in müzikal niteliklerini incelenmiş, biçim, makamsal yapı ve icra üslubu göz önüne alınarak değerlendirilmiştir.

Araştırma, tarama modelinde olup taksim türünün ve türün en önemli temsilcisi Mesut Cemil Bey'in müzikal yönünün ortaya konduğu betimsel bir çalışmadır. Veri toplamak için literatür tarama, müzikal analiz ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. Görüşme tekniğinde taksimle ilgili çalışmaları bulunan uzmanlar araştırılmış ve bunlardan Prof. Erol Deran, Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi, Prof. Mutlu Torun, Prof. Dr. Ali Tan, Prof. Dr. Başak İlhan, Prof. Dr. Ali Tüfekçi, Doç. Hatice Doğan Sevinç ve Ahmet Şahin ile görüşülmüştür. Bu görüşmeler yarı yapılandırılmış şekilde gerçekleştirilmiştir. Karahasanoğlu ve Yavuz'a göre (2018) yarı yapılandırılmış görüşmelerde görüşmecinin belirli soruları vardır, ancak güzergahın bir kısmını görüşülen kişinin cevaplarının belirlemesine izin verilir (s.17). Bu görüşmelerde de taksim türünü oluşturan öğelerin taksim türü bağlamında tanımlanmasına, alt türlerine ve Mesut Cemil Bey'in sanat alanındaki önemine dair temel sorulara cevap aranmıştır.

Müzikal analiz yöntemi uygulanırken çalışmanın örneklemini oluşturan Mesut Cemil Bey'in 8 tanbur taksimi; Sûzidil Taksim, Suzinâk Taksim, Şehnaz Taksim, Tahir Bûselik Taksim, Hicaz Taksim, Müstear Taksim, Neveser Taksim, Nikriz Taksim farklı makamlardan icra edilmiş olmalarına dikkat edilerek seçilmiştir. Bu taksimler yapısal özellikleri ve makam kullanımı bağlamında incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE TAKSİM TÜRÜ

Herhangi bir dinleyici, bir müzik eserinin diğerlerinden ritmik veya melodik açılardan farklılıklar gösterdiğini hissedebilir. Bu farklılıkların belirli kalıplar içerisinde değerlendirilmesi müzik formlarını oluşturmaktadır. Yılmaz Öztuna müzikal açıdan formu “bir musiki parçasının yazılmasına esas teşkil eden kalıp” olarak tanımlamaktadır (Öztuna, 2006, s. 340). Bu kalıplar müziği sınırlandırmak için değil geleneği tespit etmek için var olmuşlardır.

1.1. Müzikte Tür Kavramı

Tür, genel-geçer bir yaklaşımla; “ortak özellikleri olan unsurların bir araya gelerek oluşturdukları birliktelik” olarak tanımlanabilir. Yani tür kavramının, birbirleriyle bağlantılı olan olguların oluşturduğu bütünü/kümeyi çağrıştıran bir anlamı vardır. Bir başka deyişle tür, aralarında yeterli nitelik uyarlılıkları gösteren, bir çatı altındaki yapıtların oluşturduğu bir bütündür (Ersoy, 2017, s. 2). Ahmet Say müzikte türü açıklarken “Amaçları ve üretim özellikleri bakımından ortak yönlere sahip olan, toplumsal ve bireysel bakımdan ayrı bir işlevi ve yeri bulunan müzik cinslerine verilen ad” şeklinde bir tanımlama yapmıştır (Say, 2002, s. 368).

Biçim sözcüğünün, TDK sözlüğünde “ Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkâl” olarak tanımlandığı görülür. Hodeir’in biçimle ilgili görüşleri ise şu şekildedir:

Genel olarak biçim bir eserin nasıl çatıldığını anlatır. Ne var ki bu tanımlama biçim ve yapı terimleri arasında bir belirsizlik yaratacak denli bulanık olabilir. -Nitekim öyle de. Boris de Schloezer'in uygun bulduğumuz bir tanımlamasına göre: yapı, değişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere çatılış yolu, biçim ise bir birlik olarak ele alınan bu bütünün ta kendisidir. Burada, iki değişik açıdan - çözümlene-birleştirim açılarından- incelenen tek bir kavram aramamalıdır. Biçim düşüncüsü yapınınkinden çok daha geniştir. Nitekim, onu kapsar. Bazı biçimler kuruluş ayrıntılarıyla birbirlerinden ayrılırlar ama, biçimin koşullarını meydana getirmeye bu ayrıntılar her zaman yeterli sayılamazlar.” (Usmanbaş, 2016, s. 16)

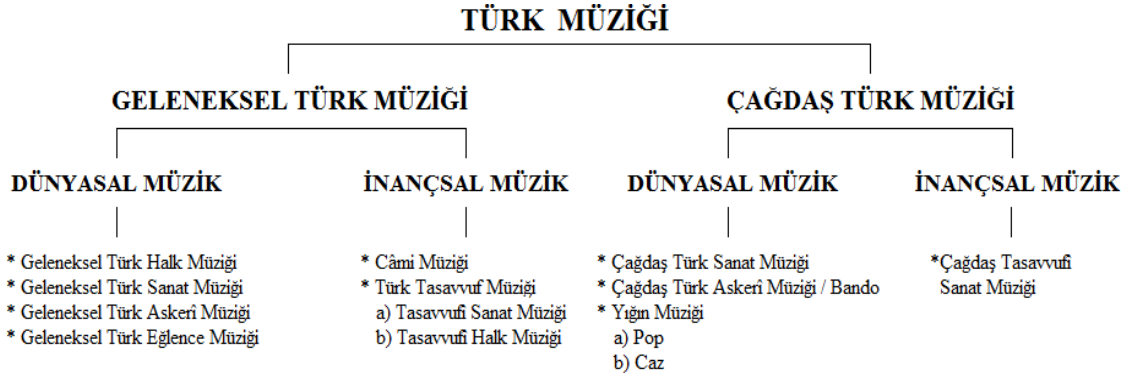
Yapı kelimesinin sözlük anlamına bakıldığında Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Bütünün bir araya getirilişinde uyulan dizge” ve “Ögeleriyle somut bağımlılığı olan bütün” tanımlamaları karşımıza çıkmaktadır. Terim müzik bağlamında değerlendirildiğinde bir müzik eserini oluşturan parçaların bir araya getiriliş şeklini ifade eder. Yapı terimi müzikte, melodi yapısı-ritim yapısı gibi farklı elemanların kuruluş özelliğini belirtmek için de kullanılır. Aynı zamanda form bilgisinde eserin biçimini oluşturan cümle, cümle parçası, hücre, period gibi daha küçük elemanların özelliklerini belirtmek için kullanılır (Torun, 2002, s. 3).

Ferit Devellioğlu’ndan alınan tanıma göre üslûp; “Tarz, yol, biçim, usûl-ifade yolu” anlamına gelir. Yine TDK’ye göre üslûp “Oluş, deyiş ya da yapış biçimi ve bir sanatçıya ya da bir çağa özgü teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özelliği” manâsı taşır. Müzikte, bir bestecinin, bir devrin, bir ekolün üslûbundan bahsedilir ancak form bilgisinde üslubu eserin ait olduğu türün üslubu olarak değerlendirmek gerekir (Torun, 2002, 3). Yöre ise (2011) üslubun, “sanatta kişiye özgü yaratımı belirleyen bir kavram” olarak tanımlandığını aktarır (s. 4-5).

Üslup terimiyle sıklıkla birlikte kullanılan bir başka terim de tavidir. Bu iki terim arasındaki fark için Nevzat Atlığ üslûbun daha geniş bir kavram içeriği taşıdığını açıklamış bunula birlikte tavrın ise kişiye özel, şahsi anlam içerdiğini belirtmiştir (Zeybek, 2013, s. 6).

1.2. Türk makam müziğinde Türler

Türk makam müziğinde türler farklı bakış açılarıyla tasnif edilmiştir. Bu noktada en büyük fark ilk sınıflandırmada ortaya çıkmaktadır. Akdoğu (2003) Türk Müziği formlarını Geleneksel Türk Müziği ve Çağdaş Türk Müziği başlıkları altında ikiye ayırmıştır. Yine bu iki alt türü de dünyasal ve inançsal formlar olarak sınıflandırılmıştır (s. 158).



Şekil 1. Akdoğu'ya Göre Türk Müziğinde Form Sınıflandırması

Alâeddin Yavaşca ise Türk makam müziği formlarını Saz Musikisi Formları ve Söz Musikisi formları başlıkları altında ikiye ayırmıştır (Yavaşca, 2002 s. 29,121,403,621).





Şekil 3. Kaçar'a Göre Türk Müziğinde Form Sınıflandırması

Görüldüğü üzere Türk makam müziğinin form açısından tasnifinde tam bir mutabakat söz konusu değildir. Onur Akdoğu'nun form tasnifinde büyük-küçük formda eserler diye bir ayırım söz konusu değilken buna karşılık Kaçar ve Yavaşca'nın tasniflerinde Çağdaş Türk Müziği ifadesine ve bu başlık altında verilen alt türlere rastlanmamaktadır.

Bu tür sınıflandırmaları içerisinde Akdoğu'nun sınıflandırmasında taksim türünün birden fazla başlık altında konumlandırılabilmesi görülmektedir. Kaçar ve Yavaşca'nın sınıflandırmaları temelde çalgısal ve vokal türleri ayırdığından iki sınıflandırmada da taksim türünün konumu belirgindir.

1.3. Taksim Türünü Belirleyen Unsurlar

Etimolojik açıdan incelendiğinde birçok kaynakta taksim kelimesinin Arapça bir kelime olan kısım' sözcüğünden türediğinin söylendiği görülür. Kelimenin kökeni ve anlamı hakkında Tanrıkorur; "Taksim, bölme anlamına gelen Arapça bir kelimedir. Ancak Araplar, aynı kavramı ifade etmek için bu kelimenin çoğulunu (taqasim) kullanırlar." şeklinde görüş bildirmiştir. Aynı şekilde Onur Akdoğu da taksimin sözcük anlamını "Arapça kısım'dan türetilmiş olan taksim sözcüğü bölme parçalama kısımlara ayırma bölüştürme anlamlarını içermektedir" şeklinde açıklamıştır (Akdoğu, 1989, s. 1). Develioğlu Osmanlıca sözlüğünde taksimi "şark müziğinde faslın başında ve ortasında yalnız bir çalgıcı tarafından akıldan yapılan bir gezinti" olarak tanımlamıştır

(Devellioğlu, 2011, s. 1198) Yaygın görüŖe göre daha çok fasıllar halinde yapılan icralarda akıŖı bölen bir işleve sahip olması türün bu Ŗekilde adlandırılmasına sebep olmuŖtur. Philip D Schuyler'e (1978) göre Endülüs ve Kuzey Afrika menŖeili "nuba" (nevbe) türünü bölümlere ayıran işlevi vesilesiyle Arap dünyasında bu ismi almıŖtır (s.38)

Akdoğu Gültekin Oransay'dan taksim terimine ilk kez XV. yüzyılda Nevbet-i Mürettep dergisinde rastlandığını aktarmaktadır (Akdoğu, 1989, s.1). Fakat Harun Korkmaz ile yapılan görüşmede bu kaynağın adının Nevbet-i Müretteb olmadığı ve bunun bir güfte mecmuası olduğu bilgisi kaydedilmiŖtir. Yine Akdoğu (1989) derginin ilgili bölümünde hecelerin seslere paylaŖtırılması üzerine bir tema işlendiğinden taksim teriminin bu paylaŖtırma neticesinde kullanılmaya başlanmıŖ olabileceğini belirtmektedir (Akdoğu, 1989, s. 1).

Türk makam müziğinin çalgısal türlerinden biri olan taksim pek çok müzikolog ve icracı tarafından farklı açılardan gözlemlenerek tanımlanmıŖtır. İsmail Hakkı Özkan'a göre taksim "Herhangi bir saz tarafından, herhangi bir veya birkaç makam a geçkili olarak yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren, önceden hazırlanmayıp icracının o andaki ilhamıyla yapılan, usule bağlı olmayan saz musikisidir." (Özkan,1994, s. 80) Tanbûri Cemil Bey ise Rehber-i Musiki'de taksimi Ŗu ifadelerle tanımlamaktadır:

Taksim, bir zemin, bir miyan, bir de karardan ibaret olarak, makamın seyrini gösterir ve sırf san'atkar-ı musikiyyenin irticalen icra edeceği nağmelerden ibaret bulunur ki, usul kaydında azadedir. Taksim, hanende tarafından iki beyitle kıt'a, beŖ veya yedi beyitle gazel halinde icra edilir. (Cevher, 1993, s. 34)

Alâeddin YavaŖca'nın taksim konusundaki görüşleri Ŗu Ŗekildedir;

"Taksim kelimesinin nereden geldiği üzerine çeŖitli yorumlar yapıla gelmiŖtir. Fasıl gibi, aranağmelerle bağlı olarak aralıksız devam eden icraların ortasında yapıldığından, programın akıŖını böldüğu anlamına geldiğini söyleyenler olduğu gibi, taksim deđiŖik yerlerde de yapıldığını, bu yüzden sözü geçen yorumun tam anlamını yansıtmayacağını ileri sürenler de olmuŖtur. Aslında improvize (doğaçlama) bir icra tarzı olan taksim, sanatçının sanattaki hünerlerini ortaya koyan, birbiriyle yakın veya uzak deđiŖik makamları, yerinde veya transpoze (Ŗed) yani olması gereken gerçek perdeler yerine baŖka perdelerde uyumlu biçimde göstermesi ve icra esnasında makamlar arasında ustalıklı taksimat yapmasından

doğan sanat gösterisidir. Hele ses ve saz karşılıklı müzikal oyunlar yapılan taksimlerde bu husus daha belirginleşmektedir. Taksimler daha evvel belirttiğimiz gibi, genelde doğaçlama icra edildiği gibi, bazı musikişinazlarca notaya da alınmıştır. Notada Darb-ı Türki usulü kullanılmıştır. Bu tür kurallara bağlamak, şahsi görüşüme göre taksimin özelliğini zedeler ve taksime değişik yerlerde düşen görevleri kısıtlar.”(Yavaşca, 2002, 105).

Suphi Ezgi'nin taksim konusundaki tanımlaması şü şekildedir;

Pek kuvvetle zannettiğime göre; taksim denilen ölçüsüz lahin, bugün olduğu gibi, eskiden beri müzik bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usûlsüz olarak söylenmesi âdetinden doğmuştur.” (Ezgi, 1935, 53).

Yılmaz Öztuna (2006) taksimi kısaca “Türk Müsikîsi”nde sazla veya sözle yapılan ve usûlsüz olan irticali solodur” şeklinde tanımlar (s. 368). Feldman'ın taksime yönelik açıklaması ise şöyledir: “Taksim akıcı ritimde, ölçüsüz melodiler oluşturularak, hem sesle hem de sazla icra edilen bir terim olarak kullanılır.” (Feldman, 1993, s. 1). Judetz de (2000) taksimi şü şekilde tanımlamaktadır: “Taksim, perde ve usûl kullanımını kısıtlamamakla birlikte anlık yaratıcılık gerektirmesi yanında, perdeler arasındaki ilişki ve uyum kurallarının uygulanmasında büyük bir ustalık gerektiren bir doğaçlamadır” (s,54).

Cinuçen Tanrıkorur'un (2005) taksim konusundaki yaklaşımı şü şekildedir;

“Taksim, bir sazendenin belirli bir makam seyrini gereği gibi tarif edebilme bilgisinin yanı sıra, orijinal müzikal fikirleri ortaya koyma kabiliyetini gösteren irticali bir bestedir. Bu bakımdan, taksim kaçınılmaz olarak icracının halet-i ruhiyesine göre değişebilen, ağırbaşlı ve ihtişamlı bir üsluba veya neşeli ve dinamik bir ritme sahip olabilir” (s. 169)

Erdiñ Çelikkol'un (2000) taksim tanımı ise şöyledir; “Herhangi bir saz tarafından, bir veya birkaç geçkili olarak yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren, önceden hazırlanmayıp, icracının o anki ilhamıyla ve bilgi-becerisiyle yapılan, usûle bağlı olmayan saz musikisidir.” (s. 282).

Müzikolog Ahmet Say'ın taksim tanımlaması şü şekildedir: “Bir saz sanatçısı tarafından irticalen (önceden bestelenmeksizin, o anda) yapılan melodi dizelerinin tümüne verilen

isimdir.” (Say, 1985, 1228).

Yalçın Tura'nın günümüz Türkçesine tercüme ettiği Kantemiroğlu'na ait Kitabü İlmi'l-
Mūsikī alāvechi'l- Hurūfāt adlı kadim eserde taksimden şu şekilde bahsedilir;

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

Bütün bu açıklamalara bakıldığında müzikolog ve icracıların taksim türünü meydana getiren öğeleri nasıl değerlendirdiği aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1. Taksim Türünü Meydana Getiren Öğeler

	Ritim	Kaynak	Makamsal Geçki	İcra alanı	Kompozisyon yapısı
İsmail Özkan	Ritimsiz	Doğaçlama	Var	Çalgısal	Bilgi yok
Tanbûri Cemil Bey	Ritimsiz	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal ve sözel	Zemin meyan karar
Alâeddin Yavaşca	Ritimsiz	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal ve sözel	Bilgi yok
Yılmaz Öztuna	Ritimsiz	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal ve sözel	Bilgi yok
Feldman	Ölçsüz fakat akıcı ritim içinde	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal ve sözel	Bilgi yok
Judetz	Ritimsiz	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal ve sözel	Bilgi yok
CinuçenTanrıkorur	Ritimli veya Ritimsiz	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal	Bilgi yok
Erdinç Çelikkol	Ritimsiz	Doğaçlama	Var	Çalgısal	Bilgi yok
Ahmet Say	Bilgi yok	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal	Bilgi yok
Suphi Ezgi	Ritimsiz	Doğaçlama	Bilgi yok	Çalgısal ve Sözel	Bilgi yok
Kantemiroğlu	Ritimsiz	Doğaçlama	Var	Çalgısal ve Sözel	Bilgi yok

Tablo 1’deki veriler değerlendirildiğinde taksim tanımları değerlendirilen 11 kaynağın 8’i taksim ritimsiz bir tür olduğunu belirtirken yalnızca Tanrıkorur ritimli veya ritimsiz olduğunu söylemektedir. Bunun yanında Feldman taksim kendi içerisinde bir ritmi olduğunu fakat ölçsüz olduğunu belirtmiştir. Say’ın tanımlamasında ise taksim ritmik yapısı ile ilgili bilgi verilmemiştir.

Taksim kaynağı konusunda açıklamalarına başvuru tüm kaynaklar doğaçlama konusunda hemfikir durumdadır. Öte yandan bu kaynaklardan yalnızca Çelikkol ve Özkan taksimi tanımlarken makam geçkisi unsurunu da dahil etmişlerdir.

Taksim icra alanıyla ilgili olarak başvuru kaynakların dördü çalgısal olduğunu diğer yedisi ise çalgısal veya sözel olabileceğini söylemektedir. Yine kaynaklardan yalnızca Tanbûri Cemil Bey taksim bir kompozisyon yapısı içerisinde icra edildiğini belirtmiştir.

1.3.1. Doğaçlama

Büyük Larousse ansiklopedisinde doğaçlama; “Akla kendiliğinden gelen güzel düşünceleri, çok düşünmeden söyleme yeteneği” şeklinde tanımlanmaktadır (Büyük Larousse, 1986: 3263). Bu tanım doğaçlamanın daha çok günlük hayattaki işlevini işaret ederken vurgulanan “güzel” ifadesi çok düşünmeden söylenen her şeyin doğaçlama olmadığını, bir eylemin doğaçlama olabilmesi için “güzel” olması gerektiğini de ifade eder. Burada vurgulanan “güzel” ifadesinin estetik bağlamında kullanıldığı düşünülebilir. Ayrıca bu tanım doğaçlamayı konuşma eyleminin sınırları içerisinde alır. Fakat sanat penceresinden bakıldığında doğaçlamanın sanatın her alanında varlık bulan tamamen ya da kısmen plansız bir eylem biçimi olduğu görülür.

Appel’in aktardığına göre Bruno Nettl, doğaçlamayı, “bir müzik eserinin icra edildiği esnada yaratılması veya bir müzik eserinin performans esnasında nihai biçimini alması” şeklinde tanımlar. Bir başka tanıma göre ise müzikteki doğaçlama, müziği, yazılı materyal, eskiz veya hafıza yardımı olmaksızın, eşzamanlı zihinsel süreçlerin doğrudan yeniden üretimi olarak icra etme sanatıdır (Appel, 2004, s. 352). Derek Bailey’e göre tüm müziksel etkinlikler içinde doğaçlama türler en çok icra edilenler olduğu halde en

az anlaşılabilirlerdir (Bailey: 1998, s.9). Bu anlaşılabilirliğin sebepleri pek çok müzik bilimci ve icracı tarafından doğaçlama türlerin, icracıya göre farklılaşan dinamiklerinde aranmıştır. Bununla ilgili olarak Free Play isimli kitapta Nachmanovic “İnsanlar bana nasıl doğaçlama yapıldığını sorduğunda, söyleyebileceklerimin çok azı müzik ile ilgilidir. Asıl mesele spontane gerçekleşen ifade ile ilgilidir. Bu yüzden şu veya bu sanat dalı tekniği ile ilgili olmaktan ziyade, ruhsal ve psikolojik bir meseledir” diyerek teknik bilgi ve birikim dışındaki beşeri unsurları dile getirmiştir (Nachmanovic 1990, s. 9). Doğaçlamanın temel bir özellik olarak değerlendirilmediği diğer türlerin icrasında da bu beşeri unsurlara müziğin ifadesi bağlamında pek çok müellif tarafından önem atfedilmiştir. Gazimihal bu konudaki yaklaşımını “Bir musiki parçasını iyi ifade edebilmek bir zeka ve tefekkür meselesi olmaktan ziyade his ve istidad meselesidir” sözleriyle açıklamıştır. (Kahraman & Tebiş, 2014, s. 111) Bu açıklamanın devamında “ifadeci, esere şahsi hissiliğinden -hudut haricine çıkmamak kaydıyla- bir parça ilave eder. Eseri kendine göre anlar ve kendine has hissedışı, müellifin tarz-ı tahassüsatına ilave eder” diyerek belirlenmiş bir müzikal kompozisyon üzerine de yorum bağlamında icracıya dayalı dinamiklerin varlığına vurgu yapmıştır (Kahraman & Tebiş, 2014, s. 112). Gazimihal’in bu yaklaşımı doğaçlama türler üzerinden değerlendirildiğinde sınırları oldukça geniş bir özgürlük alanında ortaya çıkan bu müzikal ifade ve yorum şeklinin, başlı başına türün niteliklerini belirlediği düşünülebilir.

Bailey’e göre doğaçlama esasen akademik bir olgu değildir (Bailey, 2011, s.19) . Racy ise doğaçlamayı nitelerken bu türlerin “modus operandisi”nin esrarengiz olduğunu ve bu açıdan doğaçlamanın formal müzik teorisi alanının dışında kaldığını belirtir (Racy, 2000, s. 304). Buradaki “modus operandi” ifadesi daha çok kriminolojide kullanılan ve vakanın ortaya çıkış biçimini ve faili fiile götüren psikolojiyi anlatan bir terimdir. Bu bağlamda doğaçlamanın modus operandisi tabirinin kullanılması icranın ortaya çıkış ve icracının davranış geliştirme şekline de atıfta bulunması noktasında isabetli bir tercihtir.

Genellikle soyut ifadelerle betimlenen ve pek çokları tarafından gizemli ve muğlak bir tür olarak değerlendirilen doğaçlama, müzik disiplini içerisinde önemli bir yere sahiptir. Say (2009)’a göre doğaçlama; hazırlıksız olarak, içten geldiği gibi beste yapma, bir anda doğan buluşların özgürce dile getirilmesi, bir melodinin genellikle bir form

anlayışı içinde geliştirilmesidir” (s. 161). Bir başka tanıma göre ise müzikal doğaçlama doğaçlayanın anlık fikirlerini, duygularını, algılamalarını doğrudan yansıtan müzikal imgelerin spontane ifadesidir (Dobbins, 1980, s. 36).

Bütün müzik türlerinde varlık bulan doğaçlama, müziğin gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır. Bu konuda Bailey'nin şu sözleri önemlidir; “Doğaçlama pratiği bütün müzik kültürlerinde bulunmakta ve müziğin gelişmesinin tüm tarihi, doğaçlama güdüsünün belirtilerini taşımaktadır.” (Bailey, 2011, s. 12). Yine bu konuda Bailey'nin Farland'tan aktardıkları doğaçlamanın yeni müzikal türlerin oluşumundaki önemini vurgular:

“Şarkı söylerken ve çalgı çalarkenki bu doğaçlama yapma keyfine, müzik tarihinin hemen hemen her aşamasında rastlanır. Bu her zaman yeni formların yaratılmasında büyük bir güç olmuştur ve bir müziksel çalışma eğer kendini bir tek bu konuda günümüze kadar gelen yazılı veya sözlü, kuramsal veya pratik kaynaklarla sınırlı tutup, yaşayan müzik pratiğindeki doğaçlamam elemanını göz önüne almazsa, eksik, hatta çarpık bir tablo sunmaya mahkumdur. Çünkü müzikte doğaçlamadan etkilenmemiş bir alan neredeyse yoktur. Doğaçlama pratiği içinden çıkmayan veya temelde ondan etkilenmeyen hiçbir müzik tekniği ya da kompozisyon formu yoktur.”(Bailey, 2011, s. 10).

Doğaçlamanın sadece müziğin gelişimine değil icracının gelişimine de önemli katkıları olduğu gerçektir. Bill Dobbins'e göre doğaçlama disiplini ve süreci, bir grup içinde müzikal diyalogu ve bir icracı olarak müzikal fikirlerin spontane ifadesini mümkün kılmakta ve müzikal gelişimin ileri seviyelerine yegane erişim yolunu sağlamaktadır. (Dobbins, 1980, s. 36) Bu da icracıların doğaçlama türüne olan yatkınlıklarını açıklar niteliktedir.

Müzikte doğaçlama yapmak her zaman ortaya tam anlamıyla özgün bir yaratı çıkarmak anlamına gelmeyebilir. Doğaçlamanın kendi dinamikleri içerisinde birtakım kuralları, düzeni ve özgürlük alanını sınırlayan bazı soyut duvarları olduğu ön görülebilir. Bu kuralları, düzeni ve sınırları belirleyen çoğu zaman doğaçlamanın yapıldığı müzik türüdür. Bu konuda Özdemir'in görüşleri şu şekildedir:

“Doğaçlamanın aslında bir düzensizlik ve kuralsızlıklar bileşeni olmadığı ve kendi iç kurallarına sıkı sıkıya bağlı olduğu anlaşılabilir. Özellikle Hint, Jazz ve

Flemenko gibi müzik tarzlarında uygulanması ile meşhur olan doğaçlamanın içe dönük kurallarını anlayabilmek için, ilgili müziklerin genel icra mantaliteyi yani töresi hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Bir doğaçlamanın gerçekte ne kadar özgün kuralsız olduğunu/olmadığını anlamının ön koşullarından biri de budur” (Özdemir, 2016, s. 1360)

Doğaçlama, türlerdeki özgürlük alanı türün iç dinamiklerine bağlı pek çok değişkene göre sınırlanabilir. Vokal doğaçlamalarda sözün fonetik yapısından anlam evrenine, interaktif işlevinden çalgı eşliğinin varlığına kadar pek çok değişken doğaçlamanın niteliğini değiştirebilir. Örneğin Kuzey Hindistan, Pakistan bölgesinin yerel bir müzik türü olan Kavvalide performansın giriş bölümünü oluşturan Alap bölümü, kavval adı verilen vokal icracısı tarafından doğaçlama icra edilir ve icra pek çok açıdan dinleyiciden gelen tepkilere göre şekillendirilir. Çalgı eşlikli bir vokal doğaçlama olarak değerlendirilebilecek bu bölümde kavvalin interaktif dinamiklerle şekillendirdiği ritmik ve ezgisel yapılar çalgı eşliğini de paralel olarak değiştirmektedir. Doğaçlama, Türk Makam müziğindeki kadim performans geleneklerinden Aşık Müziği’nde de benzer şekilde interaktif etmenler tarafından şekillendirilebilir. Özdemir bu bağlamdaki gözlemlerini şöyle açıklamıştır:

“Doğaçlama icralarda saz kısımları büyük öneme sahiptir. Dörtlük söyleme sırası kendisine gelen âşık, eğer şiirini tamamlayamadıysa saz kısmını tekrarlarla ya da yeni eklemelerle uzatır ve bu arada düşünmek için kendisine zaman yaratır. Ancak tahmin edileceği üzere, bir yandan yeni bir şiir oluştururken diğer yandan saz çalabilme, kolay bir iş değildir ve âşıkların bu şekilde çaldıkları ezgiler genellikle çok kısa motiflerin tekrarıdır ve benzerlerinin üretiminden meydana gelir. Dinleyici, yukarıda bahsettiğimiz şartlardaki anlık aktif katılım ile aşığın psikolojisini olumlu veya olumsuz etkileyebilmekte, icracıda oluşturacağı özgüven ya da güvensizlik neticesinde hem müziğin hem de üretilecek sözün niteliğine etki edebilmektedir.” (Özdemir, 2016, s. 1363)

Aşıklık geleneğinde dinleyicinin doğaçlamayı temelden şekillendirdiği bir başka olgu da “ayak verme” olarak adlandırılan uygulamadır. Deyişme olarak adlandırılan doğaçlama şiir düzüp, belirli bir aşık havası ile seslendirme işleminde düzülecek şiirin kafiye şemasını, çoğu zaman dinleyicilerin belirlemesi istenir. Geleneğe aşına olan dinleyici kendisinden ne istendiğini bilir ve kafiye şemasını kendi belirlediği bir veya iki mısra ile söyler ve böylelikle atışma başlamış olur. Dinleyici bu işlem ile şiirin şekil yapısı ile konusunu da belirleyebilmektedir (Özdemir, 2016, s.1362-1363).

Yine vokal doğaçlama türlerinde prozodi kaygısı icranın niteliğini etkileyen unsurlardan biri olarak görülmektedir. Prozodisi Türk makam müziği terminolojisinde sözün ve ezginin ifade bütünlüğü olarak tanımlanabilir. Oter'e göre XVIII. yüzyılda şarkı formuyla birlikte farklı bir boyut kazanan güftelerin, konularını daha çok "aşk, yeis, ümit, ızdırıp, hicran, sevinç, neşe" gibi çeşitli duyguların yanı sıra, dönemlerinin yaşantılarını aksettiren temalar içerdiği ve bestekârların bu temaları hissettiren melodik yapılar oluşturduğu görülmektedir (Oter, 2011: 552). Prozodi kavramını ortaya çıkaran sürecin doğaçlama vokal icralardaki yansıması da gözlemlenebilir durumdadır. Kullanılan söz unsurunun ifadesiyle ritim ve kompozisyonun genel ifadesinin bütünlüğünü sağlamak adına icracıların yönelimleri değişebilmektedir.

Mesut Cemil Bey'e göre "Musikîyi çalıp söylemek lazımdır. Çünkü her çalınışı ve söylenişi bir an için ve o anda dinleyenler içindir. Musikîyi fiilen icra edenler susunca o mübarek sanat, o ses titreşimleri sonsuzluğa doğru hemen uçup gider. Mermer heykel gibi binlerce yıl toprağın altında yahut üstünde kalamaması ile de plastik sanatlardan ayrılan bir garip nesnedir bu musikî." (Ünlü, 2016, s. 541)

Müziğin zaman bağlamında oluşan ve kayıt altına alınmadığında fiziksel varlığı son bulan bir sanat türü olması, bu türün içerisindeki doğaçlama yapıları bu bağlamda daha da özel kılar. Kayıt altına alınmamış bir doğaçlama icra, Mesut Cemil'in tabiriyle o ses titreşimleri sonsuzluğa doğru uçup gitmesiyle kaybolur. Geriye de yalnızca icranın yarattığı etki ve dinleyicilerin icra hakkındaki görüşleri kalır. Kayıt altına alınmaması sebebiyle eğer icracı tarafından üretim esnasında anlık olarak ezberlenmemişse de tekrarı mümkün olmaz. Bu konuya, Sadi Işılay'ın aktardığı, Alman İmparatoru Vilhelm ve Tanburi Cemil Bey arasında geçen hatıra kıymetli bir örnek teşkil etmektedir. Bu hatıraya göre Alman İmparatoru Vilhelm'in Birinci Dünya Savaşı sırasında yaptığı ziyarette, Dolmabahçe Saray'ında onuruna verilen yemekte Tanburi Cemil Bey, Üsküdar'lı Ethem, Udi Sami, Kanuni Ziyaeddin Efendi, Kemani Sadi Işılay, Udi Arap Sıtkı, hanende Zeki Arif Ataergin, Kıvrımlı Türk Faik ve Sadri Beylerden müteşekkil bir heyet hazır bulunmuştur. Topluluk icraya başladıktan sonra Alman İmparatoru bir süre kayıtsız ve ilgisiz şekilde dinlemiştir. Fakat Tanbûri Cemil Bey taksim icra etmeye başladıktan sonra icraya dikkat kesilmiş ve icranın sonunda alkışlayarak beğenilerini arz etmiştir. Taksim akabinde aynı makam dan bir şarkı icra edilirken harem ağası

topluluğa yaklaşmış ve Ziyaeddin Efendi'nin kulağına eğilerek Alman İmparatoru'nun biraz önceki tanbur solosunu tekrar dinlemek istediğini belirtmiştir. Tekrarı mümkün olmayan bir icra türünün kendisinden yeniden istenmesinden duyduğu rahatsızlıkla Tanbûri Cemil Bey aynı makam dan yeni bir taksime başlamış fakat İmparator yine harem ağası aracılığıyla “biraz önce yaptığı” soloyu çalmasını istemiştir. Vaziyet karşısında morali bozulan Cemil Bey müsaade isteyip salondan ayrılmış ve bir şekilde saraydan çıkarak tekrar salona dönmemiş, aratıldığı halde bulunamamıştır. (Yılmaz, 2013, s. 82).

Sadi Işılây'dan nakledilen bu hatıranın detaylarında taksimin bahsedilen durumlar dahilinde tekrarı mümkün olmayan bir tür olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Cemil Bey'in ikinci taksimi oldukça basit bir şekilde icra etmesi ve ısrarla kendinden ilk yaptığı taksimin istenmesinden duyduğu rahatsızlık üzerine salonu terk etmesi türün doğaçlama bağlamında icracısının ruh haliyle direkt ilişkili olduğunu kanıtlar niteliktedir. Cemil Bey'in taksimlerinde dışa vurduğu düşünülen ruh hali ile ilgili Musa Süreyya Bey'in görüşleri şöyledir:

“Cemil Bey'in ince sanatı, bilhassa taksimlerde tecelli ederdi. Her taksim kıymetli bir eser, yüksek bir beste idi. Musikînin bu nevinde nihayetsiz bir hazine-i ilhamata malikti. Sazını eline aldığı zaman, efkâr ve hissiyatını istediği tarz ve edâda ifade ederdi. Husûsi bir üslûbu vardı. Mazî ile alakası kesilmişti. Eski musikînin ilâhi ve semâvi esrarına fikren vakıftı, fakat dergâh musikîsinden tamamıyla ayrılmış olarak, doğrudan doğruya ruhunun acı hasretlerini terennüm ederdi. Bütün nağmeleri bir teessürdü. Ruhunda ebedî bir matem hicranları vardı. Taksimlerinde bir müteverrim melâli gizlenmişti.” (Yılmaz, 2013, s.48)

Bu bağlamda Tanbûri Cemil Bey özelinde, prensiplerinin çiğnenmesi, dinleyicilerin icrasının niteliklerinden gafil olması gibi olumsuz durumların onun ruh haline yaptığı etkinin, doğaçlama için yeterli motivasyonun oluşmamasına sebep olduğu söylenebilir.

Doğaçlama icraların, türün özelliği itibariyle özgün yapıtlar olması beklenir. Fakat icracının doğaçlamaya kaynak teşkil eden müzikal birikiminin önemli bir parçasının geleneksel ezgilerden oluşan bir dağarla ilintili olması icrada özgün olmayan kısımları ortaya çıkarabilir. Doğaçlama icralarda çoğu zaman gelenek haline gelmiş olan bir takım şablon motiflerin hatta müzik cümlelerinin farklı icracılar tarafından benzer

şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu noktada icraların doğaçlama bağlamından tamamen kopuk olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira bu geleneksel motifleri bir kompozisyon halinde ahenkli bir şekilde kullanmak da tasarlanmadan yapıldığında bir doğaçlama şeklidir. Fakat bazı taksim icralarında, daha önce icra edilmiş birtakım taksimlerin geleneksel motif veya cümleciklerinden daha uzun bölümlerinin ya da icranın geleneksel olmayan özgün motif ve cümleciklerinin tekrar kullanımıyla ilgili pek çok örneğe rastlanmaktadır. Bunu sağlayan en önemli etmen bir önceki taksim icrasının bir şekilde kayıt altına alınmasıdır. Türk Makam müziği'nin diğer türlerinde olduğu gibi taksimlerdeki üslûp ve tavır aktarımını sağlayan önemli etmenlerden biri de budur. Zira taksimlerin notaya alınması Türk Makam müziği geleneğinde nadir rastlanılan bir olgudur. Ayrıca taksimlerin türün yapısı itibariyle notaya alınmasında karşılaşılan zorluklar bu tip notaların sesli kayıtlar karşısında oldukça yetersiz bir aktarım aracı olduğunu göstermektedir.

Sadi Işılây'ın Tanbûri Cemil ile ilgili hatırasında gözlemlenen taksim türünün tekrarının mümkün olmamasının şartı kayıt altına alınmamaktır. Zira kayıt altına alınmış olan, Udi Yorgo Bacanos'un meşhur Nihavend ud taksimi gibi bazı performansların birebir taklit edilerek icra edilmesi de sık rastlanan performans çeşitleridir. Bu performans çeşidi taksimin kayıt altına alınmış bir eser olarak değerlendirildiği ve orijinal performans mümkün olduğunca sadık kalınarak icra edilen bir türdür. Zira pek çok taksim notaya alınarak, bunlara türün temel özelliğinin dışına çıkarılıp yazılı eser kimliği kazandırılmıştır. Yorgo Bacanos'un bahsedilen taksimini notaya alan Osman Nuri Özpekel (2015) kendi adını taşıyan ve doğrulanmış YouTube kanalına yüklediği bir videoda bu taksimi icra etmeden önce şunları belirtmiştir:

“-Şimdi seslendireceğim eser, Yorgo Bacanos'un benim en çok beğendiğim nihavend taksimi. Bu taksimi notaya ben almıştım ve notaya aldığım zaman da yine bu Yorgo Bacanos'un uduyla Atatürk Kültür Merkezi'nde görevli bulunduğum Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun bir konserinde seslendirmiştim. Şimdi aynı heyecanla yine seslendirmeye çalışacağım.”

Burada vurgulanması gereken önemli noktalardan biri Özpekel'in, Bacanos'un Nihavend Taksimi için “eser” tanımlaması yapmasıdır. Ayrıca Özpekel aynı Youtube kanalında paylaştığı ve 19 Ocak 2014 tarihinde icra edildiğini belirttiği kayıta Cinuçen

Tanrıkörür'a ait "Mehtapta Yakamozlar" adlı saz eserinin başında yine Bacanos'un Nihavend Taksimi'ni temel alan bir taksim icra etmiştir. Bu bağlamda Yorgo Bacanos bu taksimi icra ettiğinde performansta doğaçlama olgusunun varlığından söz etmek mümkünken daha sonraki icralarda bu taksim doğaçlamadan bağımsız bir performans haline geldiği görülmektedir.

Doğaçlama vokal icralarda da bir doğaçlama icranın daha sonra bağlamından kopararak birebir tekrar edilmesine çalışılan performanslara Türk makam müziğinde sıkça rastlanmaktadır. Bunun en bilinen örneklerinden biri Behçet Kemal Çağlar'ın sözlerine Münir Nurettin Selçuk'un yaptığı bir beste olan ve TRT repertuarında 11509 repertuar numarasıyla yer alan "Kalamış" isimli şarkıda görülmektedir. Şarkının TRT repertuarındaki notasında yer almayan gazel bölümü Münir Nureddin Selçuk tarafından 1948 yılında alınan kayıta seslendirilmiştir. Daha sonra bu şarkıyı icra eden pek çok sanatçı bu gazel bölümünü bir yazılı eser gibi aslına mümkün olduğunca sadık kalarak icra etmeye çalışmıştır. Hatta Münir Nureddin Selçuk da aynı şarkının farklı zamanlarda yaptığı icralarında aynı bölümü yine aynı şekilde icra etmiştir. Bu örnekte doğaçlamanın genel bir şablon ihtiva etmenin ötesinde kimi zaman bir eser haline gelebildiği görülebilir.

Doğaçlama icraların kimi zaman kayıt altına alınmış bir eser gibi tekrarlanmasının tam aksi olarak zamanında bestelenmiş birtakım sözlerin daha sonra doğaçlama şekilde, bestelenmiş haline sadık kalınarak icra edildiği bir örneğe Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'nde rastlanmaktadır. Alvan'ın Evliya Çelebi'den aktardığına göre o dönemde bu mevlid 12 makam da ve 24 şubede bestelenmiş şekilde okunmaktadır. Sonraki süreçte bu besteli Mevlid notaya alınmadığı için unutulmuştur. Fakat Bursa'da 1703 ve İstanbul'da 1827'de yazılan iki el yazması Mevlid-i Şerif'te her bahrin hangi makam da okunduğu not edilmiştir. Bu eserlerdeki makamlar günümüzdeki klasik mevlid okuyuşuyla çoğunlukla örtüşmektedir. (Alvan, 2016, s. 134) Bu örnekte yazılı bir eserin unutulması akılda kalan makamsal yapılar üzerinden doğaçlama icra pratiklerinin geliştiği görülmektedir. Bu noktada özellikle hangi bahrin hangi makam da okunacağını geleneksel olarak belirlenmiş olması, doğaçlama icra edilen sözel yapının hece düzeni ve buradan hareketle ortaya çıkan prozodi yapısı mevlid icrasını doğaçlama

bağlamında sınırlayan unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca taksim türünün doğaçlama sınırları türün alt türleriyle ilgili olarak da değişkenliğe uğrayabilmektedir. Hem çalgısal hem vokal bir doğaçlama türü olan “perde kaldırma” geleneğinde taksim icracısının gideceği yol ve uğrayacağı ara duraklar geleneksel olarak belirlenmiştir. Bu icra türünde icracı makam dizisinin birinci derecesinden itibaren farklı makam geçkileriyle diğer derecelerde karar verecek şekilde bir kompozisyon kurgular ve eğer bu yapı bir geçiş taksimi işlevi görmeyecekse tekrar birinci dereceye temel makam dizisiyle geri döner. Yine buna benzer biçimde tempolu taksim türünün eğlence müziği kapsamında değerlendirilen şeklinde geleneksel olarak icracı taksim yaptığı dizinin genellikle sırasıyla beşinci dördüncü, üçüncü, ikinci, yedinci (yeden) ve birinci derecelerinde asma kalıplar yapar ve diğer çalgılar pedal seslerle eşlik ederler. Burada da taksim icracısının gideceği yol ve ara durakları belirlenmiştir. Doğaçlama ancak bu geleneksel kuralların oluşturduğu sınırlar çerçevesinde varlık bulmaktadır.

Taksim türünün doğaçlama yapısının icracıya her zaman sonsuz bir özgürlük alanı sunmadığının geçmişteki örneklerine rastlamak da mümkündür. Türün tarihsel süreçteki işlevine bakıldığında Kantemiroğlu'nun, dönemin İran coğrafyasında taksimin doğaçlama dışı bir yapıda olduğu şu sözlerinden anlaşılmaktadır;

“Ayrıca, bilmiş ol ki Pers diyarındaki sazendeler ve hanendeler, Taksim nağmesini, Peşrev şeklinde bestelemişlerdir. Öyle ki, her bir makamın taksimini, terkiib terkiib kısım kısım öğrencilerine öğretirler. Fakat Rum diyarının musikîşinasları arasında bu tür kalıplı taksim makbul sayılmaz ve musikî dairesinin dışında bırakılır. Niçin dışarıda bırakıldığını soranlara da şu delili gösterirler: Gerek Beste, gerek Kâr, gerek Peşrev ve Semâi, usûle bağlı olmaları bakımından, bestekârların ilim gücünü ortaya koymasına yarar. Taksim nağmesi ise musikîşinasın kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, musikîşinas, ilim gücüyle, o anda ince bir bileşim ortaya çıkaracak, güzel bir düzenle makamları birbirine bağlayacak, makamlar arasındaki uyumsuzlukları uyuşma ve anlaşma haline getirecek ve kendine mahsus, işitilmedik, yepyeni bir nağme icad edecektir.” (Kantemiroğlu, 2001, s. 134-135).

Kantemiroğlu mealen, Türk makam müziği geleneğinde bestelenmiş taksimlere ilgi gösterilmemesinin sebebi olarak Beste, Kar, Peşrev ve Semâi gibi formların hali hazırda var olmasını göstermektedir. Ayrıca bu formların yaratımının bağlı olduğu kurallar

bakımından daha çok ilmi bir beceri ve birikim gerektirdiği görüşünü savunmaktadır. Buna karşılık doğaçlama olarak yapılan taksim bu ilmi beceri ve birikimin yanında müzisyenin hayal gücünü de yansıtacağını ve müzikal yaratım açısından sahip olduğu özgürlükle makamsal kurallara bağlı olmadan çok daha özgün ezgiler yaratacağını söylemektedir.

Yine bu bağlamda Yavaşca (2002) taksim doğaçlama dışında belirli kalıplarla icra edilmesi hakkında şunları söylemiştir;

“Taksimler daha evvel belirttiğimiz gibi, genelde doğaçlama icra edildiği gibi, bazı musikîşinazlarca notaya da alınmıştır. Notada Darb-ı Türki usulü kullanılmıştır. Bu tür kurallara bağlamak, şahsi görüşüme göre taksim özelliğini zedeler ve taksime değişik yerlerde düşen görevleri kısıtlar. Makamsal doğaçlamaların olağanüstü duygusal etkisi çoğu zaman gayet gözlemlenebilir. Bir taksim ya da leyali icrasında ciddi dinleyicilerin dikkati icraya genellikle olağanüstü ölçüde odaklanır. Nidaları hem derin, hem de müzikal içerikle mükemmel bir senkroni içinde görünür” (s. 105).

Yavaşca'nın bu açıklamalarında dikkat çeken noktalardan bir diğeri makamsal doğaçlamaların dinleyicinin daha fazla odaklandığı icra türleri olduğudur. Bunun sebepleri doğaçlama icraların izleyeceği yolun belirsizliğinde aranabilir. Dinleyicinin daha önceden işitmediği ve dolayısıyla bilmediği bir ezgiyi ve bu görece özgür alanda yapılacak yorum ve gösterilecek teknik beceriyi merak etmesi, odağının artmasını sağlayabilir. Bununla birlikte özellikle toplu icralar sırasında yapılan doğaçlama icraların müşterek taksim gibi bazı istisnâ icra biçimleri dışında müstakil olarak yapılması bu sebeple de odağın tek bir icracı üzerinde toplanması yine bu hissi yaratabilir.

Doğaçlama, Türk makam müziğinde taksim türünün bir özelliği olarak görülürken tek başına doğaçlamanın taksim manâsına gelmediğinin altı, bazı müzik insanları tarafından çizilmiştir. Türk makam müziği evreninde her doğaçlamanın taksim olarak nitelendirilmesinin yanlışlığına değinen Özgen bu konudaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

“Doğaçlamalar irticâlen yapılan müzik eserleridir. Taksim de öyle. Fakat

genel bir terminoloji olan doğaçlama taksimle özdeş değildir. Yani taksim bir doğaçlamadır fakat her doğaçlama taksim değildir. Taksim Türk Musikîsi'nin bir formudur.” (Özgen, 2012, s. 110)

Bir başka açıdan bakıldığında her müzikal yapının eser haline gelmiş bir doğaçlama olduğu düşünülebilir. Bu noktada doğaçlamanın eser haline gelmesini sağlayan unsurların zaman, form bağlamına girme ve kayıt altına alınma olduğu görülür. Burada verilen iki örneğin kompozisyon bağlamında değerlendirebileceğimiz diğer eserlerden farkları herhangi bir ritmik düzen içerisinde oluşturulmamış olmaları, performans esnasında yaratılmış olmaları ve doğaçlama olarak tanımlanan taksim ve gazel türleri dahilinde değerlendirilmiş olmalarıdır.

Taksimlerin niteliği ile ilgili değerlendirmeler yapılırken sıklıkla kullanılan metafor taksimlerin spontane bir besteye benzetilmesi şekilde ortaya çıkmaktadır. İyi bir taksimin tıpkı geniş bir zaman dilimi içinde kompoze edilmiş, planlı ve sistemli bir beste gibi hissettirmesi önemli bir niteliğini teşkil etmiştir. Neyzen Hayri Yenigün, *Musikî ve Nota Mecmuası*'nda (1970) “Tanbûri Cemil Bey” başlığı ile kaleme aldığı makalede şöyle yazmaktadır;

“Bu çok yüksek virtüözün çalışmalarında yaratıcı bir kudret vardı. Canlı, hareketli ve renkli çalardı. Taksimleri sanki o anda irticâlen yapılan canlı birer beste idi.” (Yılmaz, 2013, s. 48)

Taksim türünde doğaçlama noktasında başarılı bulunan bazı icracılar yukarıdaki örneğe paralel olarak “taksim bestecisi” olarak adlandırılmışlardır. Mehmet Öncel'in (2014) Yılmaz Öztuna'dan aktardığına göre Tanburi Cemil Bey bilinen en büyük taksim bestecisidir (s.55). Taksim besteciliği terminolojisinin bestecilikten farklılaşarak ortaya çıkmasının işaret ettiği şeyin doğaçlama kabiliyeti ve türün kompozisyon yapısına hâkim olmak olduğu düşünülebilir.

Türk makam müziğinin geleneksel icra yapısında doğaçlamanın nitelikleri ve dinamikleri bağlamında değerlendirilebilecek pek çok farklı tür ve icra şekli olduğu açıktır. Taksim türü bu bağlamda değerlendirildiğinde türün işlevinin, makamsal

yapının, icracının niteliklerinin, icra edilen çalgının ve benzer farklı dinamiklerin doğaçlama alanının genişliğini belirler bir yapıda olduğu görülmektedir. Kayıt altına alınmış doğaçlama icraların taklidi ve gelenekselleşmiş şablon işlevli motifler geleneksel taksim icralarının doğaçlama alanını daraltırken tek başına taksim-özgür taksim-serbest taksim gibi terimlerle adlandırılan taksim türlerinde bu alanın genişlediği görülür.

Şenyüz tarafından yazılan taksim türünün yaratıcı ve şablon motiflerinin kullanıldığı iki farklı şeklinin icrası esnasında beyin bölgesel kan akımı değişikliklerinin incelendiği tez çalışmasının sonucunda yaratıcılık düzeyi arttıkça prefrontal korteks kapsamında sol hemisfere dair bilişsel işlevlerin etkinliği artarken; sağ hemisferde bilişsel aktivitenin azaldığı belirtilmiştir. Ek olarak, OFC kapsamında yaratıcılık düzeyi arttıkça emosyonel işlevlerin benzer şekilde sağ hemisfer üzerinden artış sağlandığı gözlenmiştir (Şenyüz, 2022, s. 56) Bu bağlamda taksimin doğaçlama yapılan şekliyle, geleneksel motiflerin tekrarı bağlamında yapılan şekli arasında icracılarda bir nörogörüntüleme cihazı olan fNIRS aracılığıyla anlamlı hemodinamik bulgulara rastlanması icranın yaratım şeklinin farklı birtakım dinamiklere dayandırılabilceğini göstermektedir. Gelenekselleşmiş, şablon motif ve müzik cümlelerinin icrasıyla özgün olarak yaratılan müzik cümlelerinin farklı bilişsel dinamiklerinin olması yine de iki taksim şeklinin birbirinden taban tabana farklı yapılar olduğunu göstermez. Zira şablon motif ve cümleler de bir taksim icrası sırasında birbirlerine bir kompozisyon dahilinde eklemlenirler. Bu noktada bahsedilen çalışmada otomatikleşmiş taksim adı verilen bu taksim şeklinin doğaçlamadan ve dolayısıyla yaratıcılıktan tam anlamıyla bağımsız olması düşünülemez. Aynı şekilde yaratıcılığın ve özgünlüğün ön planda olduğu serbest taksim şeklinde, kurulacak müzik cümleleri yine icracının ezgi dağırından, aşına olduğu şekillerde kaynaklanacağı için iki icra şeklini birbirinden ayıran farkların çok büyük olması beklenmemelidir.

Taranan kaynaklardan ulaşılan sonuçlara göre doğaçlama bir tür olarak tanımlanan taksim türünün bu özelliği pek çok değişken tarafından şekillendirilmektedir. İcrâ edilen çalgının ses genliği, yapısı ve geleneksel icra şekilleri, türün işlevsel olarak yüklendiği görev, icracının bu konudaki yetkinliği ve içerisinde bulunduğu duygu durumu ve interaktif bazı etmenler gibi pek çok faktör taksim türünün doğaçlama sınırlarını

değiştirmektedir.

1.3.2. Ritim-Usûl

Taksim, kaynakların büyük bir çoğunluğuna göre ritimsiz bir türdür. Bu noktada Tanbûri Cemil Bey'in taksim tanımındaki "usûl kaidelerinden azâde" ifadesi önemlidir. Bilindiği üzere Türk makam müziğindeki çalgısal ve sözel türlerin büyük çoğunluğunda usûl kaideleri türü belirleyen öğeler olarak değerlendirilmektedir. Taksim türünde ise usûl kaidelerinin olmaması türü belirleyen en önemli öğelerden biridir.

Burada dikkat çekilmesi gereken nokta usûlden bağımsız olan taksimin ritimden tümüyle bağımsız olmayışıdır. Akan'a göre taksimlerin genellikle ritmi yok gibi gözükse de kendi içinde bir vezni, dengesi vardır (Akan,1989, s. 226). Racy de taksimi tanımlarken "Bir taksim ölçsüz ve doğaçlama (murtecel) bir ezgidir" diyerek taksimin ölçülerden bağımsız bir tür olduğuna vurgu yapmıştır (Racy, 2007, s. 145).

Prof. Dr. Ali Tan, konu ile ilgili kendisi ile yapılan görüşmede şunları belirtmiştir:

"Taksimlerin hepsinin bence bir iç ritmi vardır. Burada iç ritimden kast ettiğimiz şudur; bir taksim çok hızlı başlayıp çok ağır bitmeyecektir. İçinde hızlanıp yavaşlayabilir tabii ki. Bir iç ritimden elbette bahsedebiliriz ama bu ritim metronom oluşturma yolunda değildir. Ritmik yapı taksimin genel havasının hızlı olması, ağır olması, hüzünlü-neşeli olması gibi duygulara referans edecek düzeyde ortadadır. Bir taksimi dinlediğinizde eğer neşeli bir eserin önünde çalınıyorsa başka şekilde, başka bir iç ritimle, ya da çok hüzünlü ağır bir eserin taksimiye başka bir iç ritimde duymamız beklenir" (Tan, Kişisel Görüşme, 2022).

Turabi ise yapılan görüşmede taksim türünün usulle, yani bir ritim kalıbıyla ölçülmemiş bir beste olduğunu fakat bunun yanında kendi içerisinde bir ritme sahip olduğunu, bu ritmi belirleyen de bizzat icracı olduğunu belirtmiştir. Yine Turabi taksimin icracı bağlamında oluşan ritim yapısını şu sözlerle ifade etmiştir;

"Bir icracının bir müzik cümlesine girişi ve bir başka müzik cümlesinin sonuna nokta koyduğu yerde verdiği dinlenme süresi, aralarda yaptığı küçük esler dikkat edin bir taksim boyunca hep aynı sürelerdedir. Bu bize şunu gösteriyor ki kesinlikle bir taksim usulle bestelenmemiş ama kendi içerisinde taksimi yapanın ritim kalıbıyla kalıplanmıştır. Kendine ait bir

ritim yapısı vardır. Fakat bütün taksimlerde aynı ritim yapısı yoktur. Taksimi yapana göre değişir. Duraklamaları çok az kullanan insanlara bakın kişisel hayatlarında da oldukça tez canlı insanlardır. Duraklamaları uzun ve sık kullanan insanlara bakın onların da oldukça serin kanlı, işlerinde acele etmeyen, her şeyi sağlam bir şekilde yerine koymaya çalışan tabiatları olduğunu görürsünüz. Çünkü duraklamaların uzun sürmesi demek bir sonraki cümleyi düşünen bir müzisyen var demektir. Duraklamanın kısa sürmesi demek de bir an evvel o seyirde ve kendi birikimi olan müzik cümlelerini bir an evvel karşıdaki insanlarla paylaşmak hususunda acele eden bir müzisyenin varlığı demektir. Buradan acele edenler kötü ağır davrananlar iyi müzisyen gibi bir çıkarım yapılmasın. Bu tamamen kişinin tabiatının taksime yansımaya ilgilidir.” (Turabi, Kişisel Görüşme, 2022)

Prof. Dr. Ali Tüfekçi, taksimlerin ritim yapısıyla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

“Her ne kadar taksimler, usulsüz bir yapıda seyreden doğaçlama melodilerin bütünü olarak görülse de, bir kompozisyon olarak içinde muhakkak bir ritmi barındırdığı düşüncesindeyim. Türk Musikîsi’nde bestekârların eserlerinde, makamların içinde oluşturduğu ritmik yapılar, cümleler mevcuttur. Bunlar makam kültürümüzü oluşturan önemli parçalardır. Taksim esnasında da birçok sazende hafızasında yer eden bu motiflerden faydalanır ve taksimlerinin makamına ve kurgusuna göre bu cümleleri yerleştirir. Farklı bir bakış açısıyla hayatın içinde de bir ritmik sürecin olduğunu düşünürsek, bu özgün seyir halinin içinde de bu ritim yapısının etkilerini az veya çok da olsa görebilmek mümkündür. Bu anlamda farkında olarak veya olmayarak, bir ritmik yapıdan etkilenme ve beslenme halinin taksim yapısının içinde olduğunu söyleyebiliriz” (Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2022)

Birçok kaynağa göre taksimlin sözlü şekli olduğu söylenen kasîde, gazel gibi türlerde özellikle prozodi kaygısının varlığı, yanında ritmik anlamda bazı kalıpların kullanılma gerekliliğini de getirmektedir. Dural’ın (2011) Hafız Sami’nin icrasını incelediği tez çalışmasında ölçsüz formlarda prozodi kaygısının yarattığı ritmik yapılara şöyle bir örnek vermiştir: (s. 48).



Şekil 4. Ölçsüz Formlarda Prozodi Kaygısının Yarattığı Ritmik Yapı Örneği

Verilen ezgide Hafız Sami “Dil” ve “hâ” kapalı hecelerinde görece uzun ezgiler kullanmış, “ne” ve “mi” açık hecelerinde şiirin yazıldığı aruz kalıbına uygun olarak kısa

ezgiler kullanmıştır. Yıktın bu gece” kelimelerinde “yık” ve “tın” hecelerinde uzun tartımlar, “bu” ve “ge” hecelerinde ise kısa tartımlar kullanmıştır. Portenin sonundaki “ce” açık hecesinde ise, şiirin yazıldığı aruz kalıbında bu hece üzerinde imale olduğu için, uzun bir tartımı tercih etmiştir (Dural, 2011, s. 48).

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi yapılan bu konudaki görüşlerini de şöyle açıklamıştır:

“Taksimde ritmik kalıpları taksimi yapan saz icracısının kendi vücut ritmi kendi birikimi belirlerken kaside naat gibi formalarda söz devreye girmekte ve bunu söz belirlemektedir. Bu formlarda bir kelimenin ortasında duraklama yapamazsınız. Ancak mısrayı bitirirsiniz, bir nefeslenirsiniz, o nefes esnasında insanların da o mısradaki manayı anlamalarını ve o duyguyu yaşamalarını beklersiniz ve buna fırsat tanırırsınız. Ayrıca eğer aruz kalıplarıyla yazılmış bir güfteden bahsediyorsak orada aruzun tefilelerine göre küçük küçük molalar vermeniz gerekir.” (Turabi, Kişisel Görüşme, 2022)

Buradan çıkarılabilecek sonuç sözlü serbest türlerde belirli ritmik kalıpların prozodi kaygısıyla bulunabileceğidir. Çalgısal taksim türünde böyle bir kaygı olmaması bu türün yine de ritimden tam anlamıyla bağımsız bir yapıda olduğunu ispatlamamaktadır. Tanrıkörur’un taksimi tanımlarken “icracının halet-i ruhiyesine göre değişebilen, ağırbaşlı ve ihtişamlı bir üsluba veya neşeli ve dinamik bir ritme sahip olabilir” derken vurguladığı şekilde, taksimler ifade edilmek istenen duygusal duruma göre farklı ritmik yapıda üretilebilirler (Tanrıkörur, 2005, s. 169).

Bununla birlikte taksimlerin ritm yapısını etkileyen en önemli değişkenlerden bir diğeri çalgıların türü ve geleneksel icra biçimleridir. Süreğen sesli ney, keman, kemençe gibi çalgılarda uzun süreli sesler çokça kullanılırken tanbur, ud, kanun gibi mızraplı çalgılarda bu uzun sesler ya çokça mızrap vurarak ya da sessiz sürelerin uzatılmasıyla telâfi edilmektedir. Bu bağlamda bazı kaynakların belirttiği “taksim iç ritmi” olgusunun çalgının türüyle de ilişkili olabileceği değerlendirilmelidir.

Ayrıca taksimlerin işlevsel özelliklerinin ve arasında, başında veya sonunda icra edildikleri süit yapının ritmik yapıyla ilgili belirleyici olabileceği düşünülmelidir. Mevlevi Ayinleri’ndeki baş taksimler geleneksel olarak daha uzun sürelerin kullanıldığı, ve Tanrıkörur’un bahsettiği şekilde “ağır ve ihtişamlı” bir üsluba sahipken meydan

fasılları gibi yapılar içerisinde icra edilen taksimler daha küçük sürelerden oluşan müzik cümleleriyle daha dinamik bir üslûpla icra edilebilir.

Taksim türleri içerisinde daha geç ortaya çıktığı düşünülen tempolu taksimde ise icracılar kendilerine ritmik şekilde sabit bir ezgi veya pedal sesle eşlik eden diğer çalgılarla birlikte icra yaparlar. Bu türde taksim icracısından genellikle kurguladığı müzik cümlelerini eşlik eden ritmik yapıyla uyumlu şekilde icra etmesi beklenir. Bu türün eğlence müziği kapsamında icra edilen şekilde taksimün bazı bölümlerinde tamamen eşlik eden ritmik yapı içerisinde icra ettiği de görülür. Özellikle süregelen sesli olmayan mızraplı çalgılarda bu türdeki taksimlerde seslerin uzatılması çoklu mızrap vuruşlarıyla gerçekleştirilirken bu mızrap vuruşlarının eşlik eden ostinato benzeri ritmik yapıyla uyumlu olması gerekir.

Erol Deran taksimdeki ritim yapısıyla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamıştır: “Taksimde usûl yoktur ama ritm vardır. Aslına bakarsak kainatta ritm var. Güneşin batışı, doğuşu... Kainat benim içimdeyse benim yaptığım bir şeyde ritm olmaz mı?”(Deran, Kişisel Görüşme, 2022)

Ritim yönünden incelendiğinde tüm bu veriler ışığında genel manada taksimün ritmden değil ölçüden ve dolayısıyla usûlden bağımsız olduğu sonucuna ulaşılabilir.

1.3.3. İcra Alanı

Taksim türünün icra alanını tanımlarken kaynaklar arasında taksimün “çalgısal ve sözel” ve “çalgısal” olmak üzere iki farklı şekilde tanımlandığı görülmektedir. Başvurulan 11 kaynağın dördü taksimün çalgısal bir tür olduğunu söylerken yedisi çalgısal ve sözel bir tür olduğunu belirtmişlerdir.

Sözlü Türk makam müziği türlerine bakıldığında usulden bağımsız pek çok farklı türün varlığı görülmektedir. Bu türler içeriklerine göre gazel, kaside gibi farklı isimlerle tanımlanmışlardır. Taksim türüyle ortak noktaları ölçüsüz ve doğaçlama olmalarıdır. Bu türlerin Türk makam müziği geleneğinde hali hazırda farklı terimlerle isimlendirilmiş olmaları taksimün alt türleri olarak değerlendirilmediklerini göstermektedir.

Prof. Dr. Ali Tan, konuyla ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Bence sözel doğaçlamalar taksim terimiyle ifade edilmemelidir. Esasen vokal doğaçlamalar da taksim gibi görülebilir. Gazel de sesle taksim etmek gibi bir olgudur diyebiliriz. Fakat işin içine söz girdiği zaman söz icracıyı bağlar. Bir şiirin inşâ edilmesini düşünelim, mesela fâilatün... Şimdi bunun üzerine koyacağınız bütün nağmelerde fâilatün ritmini vermek zorundasınız. Fakat çalgısal taksimde öyle değil. Yani kompozisyon çerçevesi sözlü doğaçlamalarda çok fazla ve dolayısıyla serbestlik çok daha az. Dolayısıyla sözlü doğaçlamaları taksim türünün altına almak bence biraz zorlamaktır” (Tan, Kişisel Görüşme, 2022).

Bununla birlikte Yükselsin’e (1994) göre taksim terimi XVII. yüzyılın ilk çeyreğine kadar çalgısal ve sözel doğaçlamaları ifade etmek için kullanılırken sözel doğaçlama geleneğinin XX. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren gözden düşmesiyle yalnızca çalgısal doğaçlamaları ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır (s.24).

Feldman ise XVII. Yüzyıl şairi Neşâti’nin IV. Murat’ın Bağdat zaferini anlatan şiirinde taksim edebiyattaki gazel türünü kullanan bir vokal doğaçlama biçimini ifade ettiğini sonrasında XIX. yüzyılda ise gazel teriminin taksim teriminin yerini tamamen aldığı böylelikle bir edebi türün bir müzikal tür adına dönüştüğünü belirtir. Yine Feldman’a (1993) göre Neşâti’nin çağdaşı olan Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde Taksim türüne defaatle değinmiş ve bu terimi hem çalgısal hem de vokal doğaçlamaları ifade etmek için kullanmıştır (s.7).

Kaynaklar incelendiğinde taksim teriminin XVII. yüzyıldan itibaren vokal ve çalgısal doğaçlamaları ifade eden bir terim olarak kullanıldığı daha sonra XX. yüzyıl başlarından itibaren çalgısal müziğin yükselişiyle birlikte vokal doğaçlamaların işledikleri edebi formlara göre Kaside, Gazel, Naat gibi terimlerle adlandırılmaları neticesinde bu yüzyıldan itibaren taksim teriminin daha çok Türk makam müziğindeki çalgısal doğaçlamaları ifade etmek amacıyla kullanıldığı sonucuna varılabilir.

1.3.4. Makamsal Yapı

Türk müziği, bilindiği üzere makamsal bir müziktir. Hüseyin Saadettin Arel (1968) makamı şöyle tarif etmiştir: “Dizide veya lahinde (melodide) seslerin durak ve güçlü ile

münasebetlerinden doğan husûsiyete makam denilir. Şu halde makam, bir durak ile güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umûmi durumudur” (s. 14).

Tanrıkorur (2003) ise makamın tarifini şu şekilde yapmaktadır: “Makam, dizilerin, seyir adı verilen ve bestecilerin mutlaka uymak zorunda oldukları ezgi dolaşım kuralları içinde kullanılmasından doğan, Türk Musikîsine mahsus bir temel müzik kavramıdır” (s. 166).

Türk Müziği’nde “makam ” adını kullanan ilk müzikolog Abdülkâdir Merâgi olarak görülmektedir. Abdülkâdir Merâgi’ye gelinceye kadar, eskiler hep “devir”den söz etmişler, makam yerine bazen “şed” bazen “devir” sözcüklerini kullanmışlardır (Kutluğ, 2000, s. 73).

Taksim tanımlarına başvuru olan 11 kaynağın üçü taksim makamsal işleyişine vurgu yapmıştır. Bu bağlamda elimizdeki en eski kaynaklardan biri olan Kantemiroğlu, edvarında taksim makamsal yapısı ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

“Taksim, musikîyle uğraşanların ilim gücüne teslim, saz çalanın veya okuyucunun iradesine havale olunur ki, onlar da, makamları ve terkipleri diledikleri şekilde bir araya toplayıp, güzel ve tatlı nağmeler meydana getirsinler, ortaya koysunlar. Sözün kısası, diledikleri şekilde hareket etmelerine ruhsat verilmiştir. Yeter ki, makam dan makam a geçerken bir soğukluk belirmesin. Her makam a güzelce girilsin ve her makam dan nezaketle, incelikle çıkılsın. Taksim nağmesi sevimli ve cana yakın, makamların gerçekleştirilişi ise sağlam bir zincir gibi dayanıklı görünsün. Sonra da, seslendirmeye başlamış olduğu ilk makamın hükmüne dönüp onun karargahına gelerek orada karar kılsın” (Tura, 2001, s. 134-135).

Kantemiroğlu’nun taksimle ilgili olarak verdiği bilgiler ışığında makamsal yapının taksimi oluşturan temel unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Kantemiroğlu’na göre taksim, icracının bilgi beceri ve hayal gücüne havale edilmiş ise de özgürlük alanının sınırlarını makam yapısı çizmektedir. Kantemiroğlu’nun bu tanımlamayı yaparken tahayyül ettiği taksim makamsal anlamda bir şablon içermektedir. Bu açıklamaya göre taksim, içerisinde farklı makamlar gösterebilen fakat bağlı olduğu makam a geri dönüş yapılarak sonlandırılan bir icra şeklidir.

Özkan’ın (1994) taksim tanımında “...herhangi bir veya birkaç makama geçkili olarak

yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren...” ibaresi yer almaktadır (s. 80) Bu tanıma göre bir taksim icrasından beklenen, bağlı bulunduğu makamın geleneksel özelliklerinin tamamını içermesi ve bununla birlikte en az bir farklı makam a geçki yapılmasıdır.

Racy’e göre makamsal doğaçlamanın belirgin duygusal etkililiği, müzik eğitimcileri, teorisyenler ve Sammi'a gibi tarab kültürü üyeleri tarafından da açıkça ifade edilmiştir. XX. yüzyıl ortalarına doğru, Suriyeli teorisyen, besteci ve keman virtüözü Tefvik es-Sabbağ (1892 - 1964), doğaçlamaları gerçek duyum yaratmakta başarısız olan Batı eğitimi almış yerel müzisyenleri eleştirmiş ve "taksim, bütün enstrümantal icranın en yüce unsurudur," diye eklemiştir (Racy ve Aygün, 2007, s. 143)

Kemani Sadi Işılây’dan nakledilen başka bir hatıradâ Tanbûri Cemil Bey’in taksim türünün makamsal işleyişle ilgili ifadelerine şu şekilde yer verilmiştir:

“Bir musiki meclisinde dâhi sanatkarımız Tanbûri Cemil Bey’de bulunuyordu. Fâsıl arasında genç hanendelerden birisi gazel okumaya başladı. Bu hanende aynı zamanda az çok saz çalmasını da bildiği için, yarım sesler üzerinde şed yapmak sevdiğine düştü. Gazele sazı ile Cemil Bey cevap veriyordu. Biz de onu dikkatle takip ediyorduk. Üstat makamın icabını baştan savma yapıp tanburunu bıraktı. Bu hava içinde gazel bitti. Şarkıları çaldık, fâsıl da bitirdik. Bu sırada Cemil Bey genç arkadaşına dönerek:“Evladım, taksim arasında perdelerin yerlerini değiştirerek şed yapmak musikimizde adet değildir. Bu vadide bir hamle yapmak azminde isen, nadide ve sahası dar bir makamı ele alarak başka makamların yardımına sığınmadan güzel bir taksim yapmanın çaresine bak, asıl hüner oradadır” diyerek Irak makamından şahane bir taksim yaptı ve hepimizi vecd içinde bıraktı (Yılmaz, 2013, s. 83)

Tanbûri Cemil Bey’in bu ifadelerinden başka makamların yardımına sığınmadan, yani herhangi bir makam geçkisine başvurmada, sahası görece dar bir makam dahilinde bir kompozisyon oluşturmanın zorluğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda taksim icracılarının icralarına yeni katmanlar eklemeleri ve kompozisyon alanlarını genişletmeleri noktasında makam geçkilerinin önemli olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte taksimin doğaçlama özelliğinin sınırlarını belirleyen en önemli

etmenlerden birinin makam yapısı olduğu söylenebilir. İşlevsel olarak belirli bir makam üzerine bina edilmesi gereken yahut belirli bir makam dan bir başka belirli makam a geçki yapmak maksadıyla icra edilen taksimlerin doğaçlama bağlamındaki özgürlüğü bu diziler ve dizilerin işleniş şekilleri çerçevesinde sınırlanır. Fakat işlevsel olarak herhangi bir makamı betimleme kaygısı güdülmeyen ve pek çok müzikolog tarafından serbest taksim, özgür taksim gibi terimlerle adlandırılan taksim icralarında makamların doğaçlama alanını daralttığı söylenemez. Aksine bu tip icralarda doğaçlamaya yeni katmanlar eklemek ve dolayısıyla yeni alanlar açmak için sık sık makam geçkileri yapılabilir.

1.3.5. Kompozisyon Yapısı ve Biçim

Hodeir 'e göre yapı değişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere çatılış yoludur (Usmanbaş, 2016, s. 16). Sanatsal üretim ise bu farklı parçaların estetik süzgecinden geçirilerek bir araya getirilmesiyle mümkündür.

Müzikal tür ve biçimler içerdiği pek çok farklılıkla birbirinden ayrılırlar. Ritimsel farklılıklar, çalgısal ve sözel farklılıklar, coğrafi ve kültürel kaynaklardan gelen farklılıklar, tarihsel farklılıklar ve kompozisyon farklılıkları gibi birçok farklılık değişik tür ve biçimlerin oluşmasına sebep olmuştur.

Türk makam müziği geleneğinde serbest olmayan usûle bağlı türlerin büyük bir çoğunluğunda kompozisyon yapıları belirlidir. Örneğin dindışı sözlü musikî formlarının en küçüğü olan şarkı formunda kompozisyon yapısı Zemin-Nakarat-Meyan-Nakarat (a+b+c+b) dizilimiyle oluşturulmuştur. Çalgısal formlara baktığımızda en fazla kullanılan iki çalgısal form olan peşrev ve saz semaisi formları hane-teslim anlayışıyla; 1.hane + teslim + 2.hane + teslim + 3.hane + teslim + 4.hane + teslim dizilimiyle (a+b+c+b+d+b+e+b) bestelenmektedir.

Usûle bağlı olmayan formlar çoğunlukla doğaçlama olduğu ve notaya alınmadığı için bunlar içerisinde yukarıdaki örneklere benzer şekilde belirgin bir yapı tespiti yapmak mümkün değildir. Taksim tanımlarına başvuru olan 11 kaynak içerisinde yalnızca Tanbûri Cemil Bey bu konuya değinmiştir. Tanbûri Cemil Bey taksimlerdeki kompozisyon

yapısını “bir zemin, bir miyan, bir de karardan” ibaret olarak değerlendirmiştir (Cemil Bey, 1993, s. 34). Bu değerlendirmenin kompozisyonun genel öğeleri olan giriş, gelişme ve sonuç şeklinde bir tanımlamayı işaret ettiği açıktır.

Bir başka kaynakta Suphi Ezgi de Tanbûri Cemil Bey’in değerlendirmesine paralel olarak taksim kompozisyon yapısını şu şekilde açıklamıştır:

“Taksimler, her makam dan terennüm edilir; evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayrılabilir; meyanda yakın makamlara geçkiler yapılır; taksimlerdeki hareket, kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta, ağır veya yürük olur.” (Ezgi, 1935, s. 53)

Mutlu Torun ise taksimdeki kompozisyon yapısıyla ilgili olarak şunları söylemiştir;

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

Mutlu Torun’un bu ifadelerine göre taksim türü ne kadar doğaçlama bir tür olsa da diğer türlerdeki cümle yapıları ve biçimsel özellikler bu türün içinde de yer almaktadır.

Konu ile ilgili olarak Hatice Doğan Sevinç ile yapılan görüşmede şunlar kaydedilmiştir:

“Kompozisyon dediğimiz şey bir sanat eserinin tasarımı, planıdır. İcrâcı tarafından hayal gücü, hisleri ve düşünceleri ile ilk kurulumunun yapılması yapıtaşının oluşturulması önemlidir. Meydana gelecek olan icra bu yapıtaşı üzerine uygulanacaktır. Ortaya çıkacak sonuç ise kompozisyonun olgunlaşmış halidir. Taksimlerde kompozisyonun kurulması için makamlar, gamlar, ses sistemleri, motifler ve melodiler vs. büyük önem taşımaktadır. Belirli bir dizilme şeklinde sıralanır ve uygulanır. Yani icracı taksimi yapmadan yapacağı alt tür ile ilgili tüm belirttiğim detayları bilerek bir kurgu yapar ve bunu icrasında uygular. Taksim için her ne kadar irticalen yapılır desek de, kompozisyonu oluşturabilmek için bu irticalen yapının temelinde mutlaka icracının bilgi birikimi, hem çalgısına hem de müziğe hâkimiyeti çok önemli rol oynamaktadır. (Sevinç, Kişisel Görüşme, 2022)

Erol Deran ise yapılan görüşmede taksimın bir ifade biçimi olduğunu vurgulayarak kompozisyon yapısı hakkında “Bir insan karşısındakine meramını nasıl sırasıyla anlatırsa taksimde de icracı meramını öyle anlatmalıdır. Bu açıdan kompozisyon yapısı elbette giriş, gelişme sonuç şeklinde olacaktır” şeklinde görüş bildirmiştir (Deran, 2022).

Yine Mutlu Torun ile yapılan görüşmede taksimlerin kompozisyon yapısına ilişkin diğer görüşleri şu şekilde kaydedilmiştir:

“Cemil Bey’de görüyoruz ki plağın bir yüzünde bir tek başına taksim vardır. Fakat radyo dinlediğimiz zaman yahut bir konser izlediğimiz zaman konserin başında, arasında, sonunda, makam geçişi yapılacağı yerde, yahut eser içinde ritimli şekilde taksimler duyarız. Bunların her biri bulunduğu yere göre karakter kazanmaktadır. Kompozisyon da buna göre kurulur. Mesela Nevzat Atlığ “Taksim 37 saniye sürsün evladım” derdi. Bu radyo yayınlarında son eserden önce taksim yapılır. Onu da usta bir sazende verirler ki yayın saatiyle ilgili boşluğu istenen sürede doldursun. Taksim yapan kişi en başından bir plan çizebilir. Makam açısından da gideceği yolları tasarlayabilir. Fakat icra başladığında yol onu nereye götürüyorsa oraya gider” (Torun, Kişisel Görüşme, 2022).

Yine bir başka kaynağa göre Kaçar taksimın kompozisyon yapısıyla ilgili olarak bu türün giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluştuğunu ve icra esnasında makamın özelliklerinin mümkün olan en kısa süre içinde ve doğru olarak seslendirilmesinin amaçlandığını belirtmiştir (s. 3).

Prof. Dr. Ali Tüfekçi, yapılan görüşmede taksimın kompozisyon yapısına ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Hangi yapıda icra edileceğine göre değişkenlik gösterse de taksimlerde kullanılan belli bir kompozisyon anlayışından bahsedebiliriz. En yalın haliyle düz bir yazıdan yola çıkarak, duygu halimizi anlatır şekilde, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri taksimın temel unsurlarını oluşturur. Makamın veya sonrasında icra edilecek eserin seyri ve dizi sesleriyle net, anlaşılır cümleler formun girişini oluşturur. Sonrasında biraz da zamana göre ve teorik bilgiden de istifade ederek diziyi genişletmesiyle bir açılma sahası elde edilir. Burada icracı çalgısındaki hâkimiyeti de makam bilgisiyle, melodik cümlelerle özgün bir biçimde sunmuş olur. Karara giderken bir

sonraki eserin giriş sesleri ve seyri etkisinde bir karar verme anlayışı önem arz eder. Sonuç dediğimiz kısım burasıdır” (Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2022).

Taranan kaynaklarının içerisinde taksimün kompozisyon yapısıyla ilgili değerlendirme yapanların tamamı taksim türünün giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluştuğunu belirtmiştir. Bu bağlamda bu çalışma içerisinde incelenecek olan taksimler için gerekli bölümlendirme bu değerlendirmelere göre yapılacaktır.

1.4. Taksimün Alt Türleri

Taksim türü işlev ve yapılarına göre çeşitli alt türlerde değerlendirilmiştir. Kaynaklara bakıldığında aynı yapıyı ifade etse de farklı şekillerde isimlendirilen alt türlerin varlığı göze çarpmaktadır. “Modern Taksim, Romantik Taksim, Çağdaş Taksim, Özgür Taksim” gibi adlandırmalar geleneksel olmayan yapıları ifade etmek için kullanılmıştır. Sevinç (2012) taksimlerin formlara, icracılara ve işlevlerine göre sınıflandırılabilirliğini belirtmiş ve form itibarıyla klasik taksim, romantik taksim, modern taksim; İracılara göre solo taksim, karşılıklı taksim, beraber taksim; işlevlerine göre giriş taksimi, geçiş taksimi ve ara taksim şeklinde bir tasnifin uygun olabileceğini vurgulamıştır (s. 23).

Prof. Dr. Ali Tüfekçi de yapılan görüşmede konuyla ilgili görüşlerini benzer şekilde şu şekilde belirtmiştir:

“Bir bestenin öncesinde, sonrasında veya içinde olabileceği gibi hepsinden bağımsız olarak irticalen de icrası mümkündür. Bu bağlamda, baş taksim, son taksim, ara taksimi, fihrist taksimi, geçiş taksimi veya icra edilen dönem ve repertuvara göre de değişkenlik gösteren taksim yapılarından söz edilebilir” (Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2022).

Taksimlerin alt türlerine göre sınıflandırılmasında üslup ve işlev açısından iki farklı bakış açısı geliştirilebilir. Üsluplarına göre modern-çağdaş taksim ve klasik-geleneksel taksim; işlevlerine göre giriş taksimi, ara taksim, geçiş taksimi, fihrist taksim, müşterek taksim ve tempolu taksim gibi bir sınıflandırma yapmak mümkündür. Ancak bu kısımda, taranan kaynaklarda belirtilen tüm taksim türlerine bir sınıflandırmaya tabi tutulmadan yer verilmiştir.

1.4.1. Klasik - Geleneksel Taksim

Makamın genel özelliklerini ifade etmek için yapılan taksimlerdir. Geleneksel seyir yöntemi icranın temelini oluşturur. Bir makamın seyri ya da seyir yöntemiyle bir makamın açıklanması denilince de, o makamın kullandığı seslerin ve belirli seslerde yapılan belirli soluklanmaların önem derecesine göre ard arda sıralanması, yani çekirdek ezginin belirtilmesidir (Akdoğu, 1989, s. 9).

Geleneksel seyir anlayışında makam açıklarken giriş-gelişme-sonuç şeklinde bir kompozisyon yapısı kullanılmaktadır. Giriş, makamın dizisini ve seyre başlama özelliklerini, gelişme geleneksel olarak yaptığı geçkileri ve sonuç da tekrar ana diziye dönülerek karar vermeyi ifade eder. Geleneksel taksimler de seyir anlatımıyla aynı amaç ve özellikte olduğu için aynı kompozisyon yapısıyla icra edilmektedir.

1.4.2. Özgür-Modern-Çağdaş Taksim

Geleneksel makam seyirlerine uyulmadan, yalnızca, makamı oluşturan üç temel öge olan aralık-güçlü ve durak öğelerini dikkate alarak yapılan taksime denilir. (Akdoğu, 1989: 10) Bu alt tür, bazı kaynaklarda serbest taksim, modern taksim, tek başına taksim gibi terimlerle tanımlanmıştır. Bu taksim türünde icracı makam dizisi içindeki geleneksel kurallara bağlı olmadığı için kompozisyon yapısını da istediği şekilde kurgulamaktadır. Bu tür taksimlerde özgürlük alanı daha fazla olduğu için doğaçlama becerileri ön plana çıkmakta ve buna bağlı olarak yapılan taksimler daha özgün olmaktadır. Bu bağlamda Özgen (2012), modern taksimlerin tıpkı yeni şiirler gibi eski formlarından çıkıp daha serbest biçimlere doğru yol almakta olduğunu belirtmiştir (s. 110).

Mutlu Torun ise yapılan görüşmede çağdaş taksimi şu şekilde açıklamıştır:

“Taksiminde eserlerin içindeki hürriyetten çok daha fazla hürriyet karakteri var. Bu hürriyeti en çok hissettiren icracılar İhsan Özgen, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve Erol Deran’dır. Çağdaş taksim şöyle olmalıdır; öncelikle çok seslilikten korkulmamalıdır. Çok sesli dediğim oturup armoni yazmak değil, devam etmekte olan melodiyi destekleyen, mesela tanbursa orta teli ve kalın teli Cemil Bey gibi icraya dahil etmek. Cemil Bey’de de arpejler var. Nihavend taksiminde mesela si bemol majör akoruyla taksime başlıyor. Çağdaşıktan anladığımız eğer çok

seslilikten birtakım alıntılar yapmak veya bu dili kullanmaksa Cemil Bey zaten bunu yapmış. Fakat çağdaş dediğimiz zaman düşüneceğimiz şey sadece bu değil. Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'de çok daha fazla rastladığımız şey şudur ki bu yapıda icralar çarpar insanı. İnsan kendini hiç beklemediği bir noktada bulur. Acaba falso mu basıyor derken bir bakarsınız İhsan Özgen bambaşka bir yerden yeni bir şey açmıştır. Yani müthiş bir cesaret. İhsan Özgen müzik yaptığı sırada da daha önce düşündüğünü bir kenara koyup o andakini yaşar ve yeni bir şey yapar. Bizim geleneğimizde şu var: makam seyri devam eder, bu seyir için birtakım kurallar vardır. Fakat bir de geçki de vardır. Bu geçkilerin hissettirmeden yapılması marifettir. Fakat İhsan Özgen öyle değildir. Birdenbire bambaşka yerlere geçebilir. Niyazi Sayın'da da var. Bambaşka bir oktavdan girer. İki birlikte çalışırken çağdaş taksim denilen türün en üst noktası ortaya çıkar.” (Torun, Kişisel Görüşme, 2022)

1.4.3. Giriş Taksimi

Bir fasıla, ya da solo veya koro dinletisine başlamadan önce, seslendirilecek eserlerin makamına işitsel duyumu koşullandırmak amacıyla yapılan taksime denilir (Akdoğan 1989, s.18). Tanrıkorur (2003) da giriş taksimini “Konser, fasıl, Mevlevi Ayini açılışlarında yapılan taksimlere baş veya giriş taksimi denir.” şeklinde tanımlamıştır (s. 51).

1.4.4. Ara Taksim

Tanrıkorur (2003) ara taksimi şöyle tanımlamaktadır: “Aynı makamdaki eserler arasında (çoğunlukla fasıllarda) dinlendirici amaçla yapılan taksimlere de ara taksim denir” (s. 51). Onur Akdoğan ise ara taksimi şu şekilde açıklamıştır;

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

Bu iki tanımdan çıkan sonuca göre ara taksim bir süit yapının arasında akışta meydana gelecek farklılıkları belirgin hale getirmek, dinleyiciyi veya icracıları dinlendirmek gibi işlevleri olan ve işlev bağlamı dışarıda bırakıldığında yapı olarak bir giriş taksimi kimliği taşıyan türlerdir.

1.4.5. Geçiş Taksimi

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

Özkan’a göre (1994) geçiş taksimi bir makam da başlayıp başka bir makam da karar eden taksimlerdir ki ayrı makamdaki eserler arasında bağlantı kurmak için yapılır (s.80). Tanrıkorur (2003) ise geçiş taksimini “Makam değişimi söz konusu olduğunda icracı ve dinleyici yeni müzik ikilemine hazırlamak amacıyla yapılan taksimlere geçiş taksimi denir” şeklinde tanımlamıştır (s. 51).

Yapılan görüşmede Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi geçiş taksimi türü için;

“Geçiş taksimi Türk Müziği tarihinde de zaman içerisinde giriş taksiminden sonra icâd edilen ve bir ihtiyaçtan hasıl olan bir türdür. Çünkü geleneğimizde bir makam dan bir klasik takım icrası esnasında taksim yapılırken bir geçiş taksimine ihtiyaç duyulmamıştır fakat zaman içerisinde özellikle formlarımızın basitleşmesi, fasıl takımlarının klasiklerin bir tarafa atılması ve en ağır usulle bestelenmiş şarkılardan başlanarak en hareketli şarkılara doğru gidilmesi çerçevesinde fasıl takımlarının zamanı kısalmıştır. Zaman kısaldığı için insanların bu kısa zamandaki fasıllarla yetinmemeleri ve buna bir fasıl daha ilave etmelerinden kaynaklı geçiş taksimi diye bir tür ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu tali bir konudur.” şeklinde görüş belirtmiştir. (Turabi, Kişisel Görüşme, 2022)

1.4.6. Fihrist Taksim

Onur Akdoğan’ya (1989) göre makamların seyirlerini, oluşturduğu duyguları, kısaca, makamın ezgisel yapısını öğretme amacıyla, öğretilmek istenilen makamları, geçkiler zinciri şeklinde seslendirerek oluşturulan makam dizinsel taksim’e “Fihrist Taksim” denir. (s. 33).

Fhrist taksim performatif yönünün ötesinde aynı zamanda bir eğitim materyali olarak göze çarpmaktadır. Makamların benzerlik ve farklılıklarının ve birbirleriyle ilişkilerinin doğaçlama bir alanda genel bir kompozisyon yapısı içerisinde örneklenmesi icracı için hem doğaçlama yeteneği hem de makam bilgisi bağlamlarında zorlayıcıdır.

Fihrist Taksim XVII. yy. besteci ve müzikologlarından Kantemiroğlu'dan gelen kaynaklarda "Taksim-i Külli" olarak adlandırılmıştır. Kantemiroğlu'na göre bu taksim türü ancak müzikten çok iyi anlayan ve bu alanda ustalaşmış müzisyenlerin icra edebileceği bir türdür (Akdoğan, 1989, s. 33).

1.4.7. Müşterek Taksim

Türk makam müziğinde görece yeni bir tür sayılan müşterek taksim iki veya daha fazla çalgı icracısının ortak bir kompozisyonla icra ettikleri taksim türüdür. Kimi kaynaklarda karşılıklı taksim olarak da tanımlanmıştır. Tanrıkorur'a (2020) göre bir tür musikîli sohbet olan karşılıklı taksim Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar tarafından bir form olarak yerleştirilmiştir. (s.168)

1.4.8. Tempolu Taksim

Usûllü taksim olarak da adlandırılan bu türe daha çok kentsel eğlence müziği ve gazel eşliklerinde rastlanmaktadır. Gazel eşliği olarak icra edilen tempolu taksimlerde icraya diğer çalgı icracılarının genellikle tek bir ölçüden oluşan ve makamın karakterini niteleyen bir müzik cümlesini tekraren icra ederek eşlik ettikleri gözlemlenir. Eğlence müziğinde ise taksime makamı niteleyen bir müzik cümlesi yerine, görece hızlı olan tempoyu daha çok makamın karar ve yeden sesleriyle belirginleştiren yapılar ve pedal seslerle eşlik edilir.

1.5. Taksim Türünün Virtüözite Bağlamında Değerlendirilmesi

Tanrıkorur (2003) taksim türünü, ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra üstün bir bestecilik ve zamanlama kabiliyetini de gerektirdiğinden, en güç saz müziği formu olarak tanımlamıştır (s. 51). Yine taksim türünü bu bağlamda niteleyen Karadeniz (1965) bir taksimin başarılı olmasının, icracının sanatındaki hünerine ve makam seyirleri üzerindeki bilgi derecesine bağlı olduğunu belirtmiştir. (s. 159). Özkan'a (2010) göre ise taksim bir çeşit irticâli bestekârlıktır ve bu sebeple icracının, kabiliyetinin yanı sıra makam geçkilerinde kulağı tedirgin etmeden cezbedici nağmeler kullanabilmesi için sazına çok hakim olması, ayrıca makam bilgisiyle tekniğinin

kuvvetli olması gerekir (s.478). Özkan'ın görüşüyle paralel olarak Kaplan'ın "Progressive Brahms" adlı yazısından aktardığına göre Schönberg, müzikal kompozisyonu (besteyi) "yavaşlatılmış bir doğaçlama" olarak kabul ettiğini belirtmiştir (Kaplan, 2017, s.5). Bu tanımlara göre müziksel doğaçlamanın zaman bağlamındaki kısıtlılığının icracının kompozisyon becerilerini sınayan bir etmen olduğu düşünülebilir.

Anlık olarak tasarlanan ve icra edilen taksim türünde, performansın sınırlarını belirleyen en önemli etkenlerden biri icracının yetkinliğidir. Racy'e göre taksim icracının hayal gücünün ve beğenisinin meyvesidir ve bu yüzden sınırları yoktur. Taksim icraları, icracıların hünerini ölçen turnusol kağıdıdır, yeteneklerinin ve hayal güçlerinin genişliğinin saptanmasını sağlayabilen bir araçtır. Eğer icracı taksimde becerikliyse ve güçlü duyuma, geniş hayal gücüne ve sağlıklı bir beğeniye sahipse, dinleyici üzerinde dünyanın en muhteşem orkestranın yaratacağı sihirli etkiyi yaratabilir (Racy, 2007, s. 145).

Özgen'in (2012 taksim icracılarının doğaçlama bağlamında sahip olmaları gereken nitelikler hakkındaki görüşleri şöyledir:

"Kandinsky'nin improvisation adını verdiği resimleri, Tanbûri Cemil'in Hafız Sami'nin taksimleri önceden planlanmamış, fakat ömür boyu birikimlere dayanan eserlerdir. Yıllarca sanat içgüdüsünün emrinde çalışarak gelişen beyinlerin enerjisinden kaynaklanır bu eserler." (s. 110)

Racy'in ve Özgen'in bu görüşleri taksim türünün niteliğini doğrudan icracının sahip olduğu niteliklerle ilişkilendirmektedir. Doğaçlama icraların yaratım ve performanslarının eş zamanlı gerçekleşmesi icracının hayal gücü, duyum kabiliyeti ve estetik algısının bu türlerde ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Bu noktada geliştirilebilecek soyut bakış açısı taksim türünü sihirli bir yaratım şekli olarak değerlendirmeye kapı açabilmektedir. Dil gibi, insanların gerçek zamanlı olarak kendiliğinden müzik doğaçlama yeteneği, birçok kişi tarafından olağanüstü bir beceri, bir tür sihir olarak kabul edilir (Pachet, 2012, s. 119). Fakat bu sihrin çoğu alınan zorlu eğitimlerden gelmektedir. Levine'ye (1995) göre: "Harika bir caz solosu %1 büyü ve %99 açıklanabilir, analiz edilebilir, kategorize edilebilir ve gerçekten yapılabilir

şeylerden oluşur” (s.1)

Taksimlerin icracının hayal gücü ve yaratım yeteneğinin dışında niteliğini belirleyen değişkenlerden biri de teknik beceridir. Taksim türünün daha çok çalgısal doğaçlamalara atıfta bulunduğu düşünüldüğünde yine daha çok çalgı icracıları için kullanılan virtüözite kavramının bu bağlamda değerlendirilmesi gerekir. Işıktaş’a (2016) göre Türk makam müziğinde virtüözite müzikteki bireyselleşmeyle birlikte XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kavramsallaşmaya başlamıştır. (S.237) . Bununla birlikte Behar’a göre virtüözite kavramı Türk Müziği geleneğinde ilk kez Tanbûri Cemil Bey ile birlikte ortaya çıkmıştır (Behar, 1993, s.107). Türk makam müziği terminolojisi içerisinde virtüözite kavramı tartışılan ve karşılığı tam olarak bulunmayan bir kavram olagelmıştır.

Özgen, (2012) Türk makam müziğindeki virtüözite kavramının, yazılı eserlerin büyük teknik zorluklara sahip olmadığı bu yüzden bu kavramın daha çok doğaçlama türler üzerinden değerlendirilebileceğini şu sözlerle belirtmiştir:

“Paganini, yaşadığı zamanda ses kayıt cihazları bulunmadığı için talihsizdir, fakat virtüözlüğünü ortaya koyacak eserleri, onun icracılığıyla ilgili bilgileri ifşâ ederek günümüze kadar ulaştırmıştır. Cemil Bey ise icracılık kudretini yazdığı eserlerle ifade edememiştir; o zamanlar çalgı ustalığı kâğıda yazılmıyordu. Bizim musiki geleneğimizde yazılı eserler icra ustalıklarının büyük bir bölümünü ortaya koyamamaktadır, daha doğrusu teknik zorluklara sahip değildir. Onun yerine ifade ve üslup zorlukları vardır. Bu zorluklar müzik yazılarında şimdiye kadar gösterilmemiş olduğu düşünülecek olursa özellikle kendi zamanlarında icracıların yüksek icra tekniklerine göre bestelenmiş eserleri yoktu. Şimdi de olduğundan pek emin değilim. İcrâların kendilerine ait teknik ve müzikal değerleri ifade etmeleri daha ziyade doğaçlamalarla yani taksimlerle mümkün olmuştur. Süslemeler, eklenen motifler, eserlerin yeni yorumları yanında özellikle gazeller ve taksimler ustalıkların belirlenmesinde önem kazanır. Cemil, yazılı eserlerinden ziyade taksimleriyle icracılığın dehasını ortaya koymaktadır” (s. 102-103).

Özgen’in vurguladığı şekilde Türk makam müziğinde icracılığın niteliğini daha şeffaf şekilde gösteren türler doğaçlama türler olmuştur. Bu noktada göz önüne alınması gereken önemli noktalardan birinin bu müziğin genel bir doğaçlama karakteri içermesidir. Tuncel’e göre Türk makam müziğinin doğaçlama karakteri icracılara bir süsleme özgürlüğü getirir ve aynı icracının her icrada farklı varyasyonlar yapması

olağandır. Bu özgürlük, performansta sınırsızlık gibi algılanabilir, ancak performans için bir zevk geliştirmek zaman alır. Bütün melodik dizeyi nota değeri küçük ama miktarı en fazla olan süslemelerle doldurmak yerine, bestecinin bestelediği ezgiyi en uygun şekilde süslemeye ve ezgi zenginliği sağlamaya odaklanılmalıdır. Melodik çizginin tanınabilir olmasına özen gösterilmelidir (Tuncel, 2021, s. 16).

Türk makam müziğinin bu genel karakteri, vokal ve çalgı icracılarının doğaçlama yapabilme konusunda alt türlere göre genişliği değişkenlik gösteren özgür alanlara sahip olduğunu göstermektedir. Böyle bir gelenek içerisinde yetişen icracıların sahip olduğu doğaçlama becerilerinin icra kabiliyetlerinin olgunluğunu işaret edebilecek bir nitelik olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Türk makam müziği icrası yapan bütün müzisyenler için doğaçlama yapmak geleneksel bir farkındalık, sıkça kullanılan bir eğitim materyali ve bir tür yorumlama yöntemi olagelmıştır. Bu açıdan Türk makam müziğinde virtüöz olduğu düşünülen icracının doğaçlama becerilerinin de teknik becerileriyle paralel şekilde gelişmiş olması beklenebilir.

Taksim türünde yapılan icraların çok zaman çalgı icracısının yetkinliğini değerlendirmek için bir ölçüt olarak değerlendirilmesi konusunda Tanrıkorur (2020) “aynen ses musikimizdeki gazel gibi, saz musikimizdeki taksim de bir saz sanatkarının değerlendirilmesindeki en önemli kıstaslardandır” der. (s.284) Fakat yine aynı yazar bu tanımlamasının devamında ünlü ud virtüözü Şerif Muhiddin Targan için güzel taksim yapma alanında pek vergili olmadığı, taksimlerinin bestelerinin usûlsüz hale getirilmiş gibi kuru ve donuk olduğunu belirtmiştir. Bu özellikleriyle Targan’ı Alnar ile kıyaslayarak, Targan’ın Alnar’a göre makam, usûl ve form bağlamında sınırlı bir bestekarlık özelliği olduğuyla ilişkilendirmiştir. (s.283) Bu noktadan hareketle Tanrıkorur’un bahsedilen diğer kaynakların aksine virtüöziteyle taksim yapma becerisini farklı bağlamlarda değerlendirdiği sonucuna ulaşmak mümkündür. Zira yine Tanrıkorur’un (2020) bildirdiğine göre Targan 1928’de New York’ta verdiği Ud ve Viyolonsel resitalinde “udun Paganinisi” ve “Segovia’nın gitarından üstün” gibi övgüler almış virtüöz bir icracıdır (s.281).

Tanrıkorur’un görüşüne paralel olarak Bailey de çalgıcılığın diğer yönlerinde üstün bir

beceriye sahip olmanın mutlaka doğaçlama yeteneğinin varlığını garanti etmediğini belirtmiştir (Bailey, 2011, s. 99). Bu sav, Türk makam müziği ve taksim türü bağlamlarına indirgenğinde taksim icralarından beklenenler arasında önceliğin kompozisyon bütünlüğü ve makamsal yapının doğru kullanımı olduğu kabul edilebilir. Bir taksim icrasının başarısı –işlevine göre farklılaşsa da- içerdiği teknik zorluktan çok estetik bağlamında değerlendirilir. Bu açıdan her virtüözün başarılı bir taksim icracısı olması Targan örneğinde görüldüğü gibi beklenemeyebilir. Fakat bununla birlikte başka bir ud virtüözü olan Yorgo Bacanos, Tanbur virtüözü olan Tanburi Cemil Bey gibi isimlerin taksim türünün pek çok görüşe göre en önemli örneklerini vermiş olması virtüözitenin iyi bir taksim icracısı olmak için önemli bir özellik olduğunu göstermektedir.

Taksim icralarında icracının yetkinliğine dayandırılabilir bir özgünlük beklentisi olduğu açıktır. Bir taksim icracısının icralarında kendini tekrar etmemesi, aynı makam da yapacağı taksimlerde dahi farklı kompozisyonlar oluşturması beklenir. Bu konuda Bruno Netti'nin (1974) aktardığına göre İranlı bir icracı icralarında kendini tekrar etme kaygısını güttüğünü, her defasında farklı şekilde öten bir bülbül metaforu üzerinden anlatmıştır (s.8).

Özpekel Türk makam müziği geleneğinde virtüöz kavramını icranın farklı işlev ve şekilleriyle şu şekilde ele almıştır: “Virtüözite bâzen taksim, bâzen eser icrası, bâzen refâkat, bâzen ajilite, bâzen yüksek müzikalite alanlarında temâyüz eder. Bunlardan bir tânesi ile bile bu vasıf kazanılabilir. Eğer bir sanatçı bu kıstasların hepsini taşıyorsa, gerçek virtüöz odur.” (Özcan, 2018, s. 93).

Genel olarak bakıldığında virtüözite kavramının Batı dünyasındaki algılanışıyla Türk makam müziği evrenindeki algılanışın farklı olması, Özgen ve Özpekel'in belirttiği gibi ifade ve üslûp zorluklarının virtüöz terimi içerisinde çok fazla karşılık bulamaması, çalgıların teknik sınırlarını zorlayan eserlerin kısıtlılığı ve eşlik işlevli icranın sahip olduğu farklı dinamikler gibi yapılar Türk makam müziğine özel bir virtüöz kavramını gerekli kılmaktadır. Yahut başka bir bakış açısıyla virtüözitenin her müzik türü için kendi dinamikleriyle değerlendirilmesi gereken bir olgu olduğunun, bu kavramın bir

müzik tarzında ifade ettiği şeyin başka bir müzik türünde karşılığının olmayabileceğinin düşünülerek Türk makam müziğinde virtüözitenin ifade ettiği noktanın taksim bağlamında gözden geçirilmesi önemli hale gelmektedir. Fakat bu noktada virtüözitenin sadece taksim bağlamında değerlendirilmesi de kavramı kendi bağlamından koparabilir. Örnek olarak Targan'ın taksimlerinin Tanrıkorur'un ifadesiyle “kuru ve donuk” olmasından dolayı kendisinin virtüöz olarak değerlendirilmemesi ya da teknik açıdan yetersiz bir çalgı icracısının ifade gücü yüksekliğiyle virtüöz olarak değerlendirilmesi de sorunlu yaklaşımlar olacaktır. Bu bağlamda denkleme taksim becerisinin de dahil edildiği fakat değerlendirmede taksim becerisine ayrılan ağırlığın Türk makam müziği evrenindeki doğaçlama icraların ağırlığına mukabil bir şekilde ortaya çıktığı bir virtüözite modeli bu kavramı Türk makam müziğinde daha anlaşılabilir kılabilir ve bu kavramın işaret ettiği daha rasyonel bir nokta oluşmasını sağlayabilir.

Taksim türünün icracının yetkinliği bağlamında değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkan genel kanının çalgı icrasında üst düzey teknik yeterliliğe sahip olan her icracının iyi bir taksim icracısı olamayacağı fakat iyi bir taksim icracısının mutlaka çalgısında üstün teknik yeterliliğe sahip olması gerektiği şeklinde oluştuğu gözlemlenmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

MESUT CEMİL BEY

Çalışmada taksimleri incelenen Mesut Cemil Bey Türk makam müziğinin 20.yüzyıldaki gelişim ve dönüşümüne yakinen şahitlik etmiş, yaşadığı dönem içerisinde Türk müziği çevresini etrafında toplamayı başarmış, müzik kurumu idareciliği ve icracılığıyla camiada önemli bir yer edinmiş bir sanatçıdır. Bununla birlikte Tanburi Cemil Bey'in oğlu olması hasebiyle babasından gelen şöhreti kendi yetkinliklerinin getirdiği şöhretle birlikte taşımıştır. Çalışmanın bu bölümünde Mesut Cemil Bey'in biyografisi ve sanat alanındaki yeri ve önemi ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır.

2.1. Mesut Cemil Bey'in Biyografisi

1902 yılının Aralık ayında İstanbul'da Tanburi Cemil Bey'in oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Bir ara "Tel" soyadını kullanmışsa da kısa bir süre sonra bundan vazgeçmiştir. Çocukluk yılları babasının müzik çevresinde geçmiştir. Babasından birkaç ders dışında müzik dersi almamıştır. İstanbul Sultanisi'nde öğrenciyken on üç yaşında Daniel-Fitzinger'den keman dersleri alarak Batı Müziği bilgileri öğrenmeye başlamış, keman üzerindeki çalışmalarını daha sonra Karl Berger'den aldığı derslerle sürdürmüştür (Aksoy, 2004, s.1).

Babasının ölümünden sonra, onun çok seçkin öğrencilerinden Kadı Fuad Efendi ve Refik Fersan'la tanbur üzerine çalışmıştır. Refik Talat Alpman'dan genel musiki bilgileri konusunda yararlanmıştır (Aksoy, 2004, s.1). Mesut Cemil Bey, tanbur konusunda en çok yararlandığı ismin Kadı Fuat Efendi olduğunu "Bizim musikimizin en asil tarafını verme hususunda sonsuz bir kabiliyeti olan bu sazı biraz çalabiliyorsam, bu bilgimin hemen hepsini rahmetli Fuat Efendi'ye borçluyum" sözleriyle belirtmiştir (Cemil, 2016, s. 191).

Refik Talat Alpman ile birlikte çalıştığı yıllarda bir yandan Hamparsum notasını da

öğrenmiştir. 17 yaşındayken tanbur dersleri vermeye başlamıştır. İstanbul Sultânîsi'nde okuduğu dönemde şehirdeki en tanınmış tanbûrîlerden birisi olmuştur (Güntekin, 2010, s. 134).

Ali Rifat Çağatay'ın yönetimindeki Şark Musiki Cemiyeti'nin konserlerinde sahneye çıkmış, mevlevihanelere devam ederek Rauf Yekta, Zekaizade Ahmed Efendi, Abdülbaki Baykara, Neyzen Emin Efendi gibi üstadlarla çalışmıştır. Suphi Ezgi'den babasının yaktığı, kaynağı Tanburi İzak'a dayanan "Oskiyan tavrı" diye de anılan geleneksel tanbur tekniğini ve tavrını öğrenmiştir (Aksoy, 2004 ,s. 1).

Şerif Muhiddin Bey (Targan) ile tanıştıktan sonra kemanı bırakarak viyolonsel başlamıştır. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni yarıda bırakarak Berlin'e gitmiş ve yine Şerif Muhiddin'in öneri ve yönlendirmesiyle dönemin Berlin Yüksek Müzik Akademisi'nde hocalık yapan üstad Hugo Becker'in viyolonsel öğrencisi olmuştur (Musiki Mecmuası, 1963, s. 246-247).

Almanya'daki öğrenim yıllarında viyolonsel icracılığını ilerlettiği gibi, genel musiki konuları ve musiki tarihi üzerindeki bilgisini ve kültürünü geliştirmiştir. Mesut Cemil, Berlin Üniversitesi Psikoloji Enstitüsü Ses Arşivi'nde asistanlık da yapmıştır (Güntekin, 2010, s. 134).

Maddi zorluklar ve annesinin ağır hastalığı yüzünden iki buçuk yıl sonra 1924'te yurda dönmek zorunda kalmıştır. Ertesi yıl Darü'l Ellhan'da tanbur, solfej ve nazariyat öğretmeni olmuştur (Aksoy, 2004: 1). Yarım kalan eğitimine bu defa Edebiyat Fakültesi'nde başlamış ve bir yandan da viyolonsel icracısı olarak Batı Müziği konserlerinde görev almıştır (Cemil, 2012, s. 21). 1927'de Türk Telsiz ve Telefon Şirketi'ne bağlı olarak ilk radyo yayımları başlatılınca İstanbul Radyosu'na girmiştir. Bundan sonra radyoculuk mesleğinin her alanında, spikerlik, programcılık, müzik yayımları şefliği, Ankara ve İstanbul radyoları müdürlüğü, baş müşavirlik görevlerini üstlenirken, oda orkestrası viyolonselcisi ve tanbûri olarak yayımlara katılmıştır (Aksoy, 2004, s. 1).

Mesut Cemil ilk kez Ankara Radyosu'nda "Klasik Koro"yu kurmuştur. Halk müziğinin değerlendirilmesi için, bu alandaki çalışmalara ön ayak olmuştur. 1938 yılında Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde, 1944 yılında da Ankara Devlet Konservatuvarı'nda viyolonsel öğretmeni olarak görevlendirilmiştir (Özcan, 2011, s. 393).

Mesut Cemil 1932'de Kahire'de düzenlenen Arap Musikisi Kongresi'nde Rauf Yekta ile birlikte Türkiye'yi temsil etmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin klasik eserlerin notalarının tespiti çalışmalarına katkıda bulunmuştur (Aksoy, 2004, s. 2). 1955 yılında Irak hükümetinin daveti üzerine Cevdet Çağla ile birlikte İstanbul Radyosu'ndan ayrılarak Bağdat'a gitmiş, Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nde 4 yıl süreyle Şark Mûsikîsi bölüm başkanlığı ve hocalık yapmıştır (Özalp, 2000 s. 276). 1959'da baş müşâvir unvanıyla İstanbul Radyosu'ndaki görevine geri dönmüştür. 1960'ta emekliye ayrıldıysa da İstanbul Radyosu'ndaki koro yöneticiliğini sürdürmüştür (Aksoy, 2004, s.2). 1960 yılında Unesco'nun Çağdaş Bestekârlar Festivali'nde Türkiye'yi temsil etmiş, İngiltere, Fransa, Hollanda, Almanya ve Avusturya'ya geziler düzenlemiştir (Öztuna, 2006, s. 183).

31 Ekim 1963'de İstanbul'da ölmüştür. Mezarı Sahray-ı Cedit'tedir. İstanbul radyosundaki büyük stüdyo ile İstanbul'un Kuştepe semtindeki bir sokağa Mesut Cemil adı verilmiştir (Aksoy, 2004, s. 2).

2.2. Mesut Cemil Bey'in Sanat Alanındaki Yeri ve Önemi

Mesut Cemil Bey pek çok görüşe göre babası Tanbûri Cemil Bey'in tanbur icrasına getirdiği yeniliğin en önemli takipçisi olmuştur. Bununla birlikte edebiyata olan ilgisi ve güçlü kalemi, Klasik Batı Müziği'ne incelikleriyle hakim oluşu ve iyi bir viyolonsel icracısı olması, entelektüelliği, müzik kurumlarındaki idareciliği gibi pek çok özelliği döneminin müzik dışında edebiyat ve bilim çevrelerinde de dikkat çekmiş ve çeşitli şekillerde değerlendirilmiştir.

Bu değerlendirmelerin edebiyat çevresi içerisinde olanlarının içinde en dikkat çekenleri Yahya Kemal Beyatlı'nın söylemleridir. Reşat Ekrem Koçu (1963), şair Yahya Kemal'in Mesut Cemil Bey hakkındaki görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Yahyâ Kemal Beyatlı'nın târifi ile ‘bir kâinât olmuş büyük sanatkâr, zekâsının, zevkinin, câzibesinin hudûdu olmayan adam’; mûsikî bilgini, büyük virtüöz, edîb; Türkçeyi en doğru, doyulmaz tat ile konuşan meclis adamı, İstanbul efendisi, billûrdan bir gülirânâ gibi gönül adamı”(s. 3448).

Eldeki kaynaklardan Yahya Kemal ve Mesut Cemil'in yakın birer dost olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Yahya Kemal'in Mesut Cemil'e yazdığı bu mektuptaki bazı ifadeler çok önemlidir;

“Aziz Mesud. Dün akşam ben seni sekiz buçuktan sonra dinlemeye karar vermişdim. Senin de Ataç'a ,telefonla iş'aarın böyleydi. Lakin birden bire bir rüzgar esti; seni radyoda bulabilir ümidiyle o tarafa keyfimizce gitmek hevesiyle bir taksiye bindik ve aramağa geldik. Radyonun kapısından “Mesut Bey birkaç dakika evvel çıkıp gitti”dediler. Bunun üzerine ben otele telefon ettim. Senin geldiğini ve bir kart bıraktığını söylediler. Halbuki ben senin Türk Musikisinin “Tûr-i Sînâsı” olan sandalyende oturuyordum. Nitekim bu satırları “kelimullahın”o yüksek sandalyesinden karalıyorum. Bir defa daha hayranlığımı arz ederim. Hayranın Yahya Kemal”(Koçu, 1963, s. 3448).

Yahya Kemal'in satırları arasında Mesut Cemil'in makamını temsilen sandalyesi için yaptığı “Türk Musikîsinin Tûr-i Sinâsı” benzetmesi Yahya Kemal'in Mesut Cemil'i müzik sahasında ne kadar önemli bir noktaya koyduğunun göstergesidir. Abdullah Eren'in “Klasik Türk Şiirinde Tasavvufî Açından Tûr-i Sînâ” adlı çalışmasında Kadı Beydavî'den aktardığına göre Tûr, ‘icadın zirvesinden maddenin çukuruna veya gayb âleminden şehâdet âlemine tayeran eden’ demektir. Ayrıca aynı makalede klasik şiirlerde Tur Dağı'nın Allah'ın tecelli ettiği yer olarak kullanıldığından bahsedilmektedir. Kuran-ı Kerim'de adı en çok zikredilen dağ da Tûr dağıdır. (Eren, 2018, s. 199-200.)

Yahya Kemal'in Mesut Cemil Bey'in sandalyesini yani metaforik olarak makamını İslam kaynaklarında büyük önem atfedilen Tur Dağı ile özdeşirmesi kendisini idari görevi ve sanatçı kişiliği bağlamlarında oldukça yüksek bir yerde kabul ettiğini göstermektedir.

Mesut Cemil Bey'in sanattaki çok yönlü marifetine ilişkin ise ünlü tiyatro ve sinema oyuncusu Vasfi Rıza Zobu da şunları söylemektedir;

“Hülasa şark musikisinde hoca, garp musikisinde hocadır. Bestelediği eserleriyle emsalsiz bir kompozitör, çaldığı enstrümanlarla kabına varılmaz bir sanatkardır. Şark ve Garp eserlerini aslından okur, okuduklarını yazarak anlatacak kadar kalem sahibidir. Bu meziyetlerinden herhangi birini Allah bir kuluna verse biz ona münevver adam deriz. Ya böyle Mesut Cemil’e yaptığı gibi hepsinden mebzulen verdiklerine ne sıfat bulacağız?” (Koçu, 1963, s. 3451)

Yine bu konuda Mesut Cemil Bey’in kendisini babası Tanbûri Cemil Bey’le karşılaştırarak yaptığı açıklama şöyledir:

“Ben babam gibi san’atından başka bir şeye dayanmadan yaşayabilen, kendi kendine devlet kuran cinsten bir sanatkâr değilim ki... Spor, tiyatro, tıp, hukuk, edebiyat, teknik... Tecessüs antenimi uzatmadığım konu pek azdır. Hatta mesleğim olan musiki sahasında bile dağılmışım. Bu yüzden çok şey kaybettim, itiraf ederim.” (Cemil, 2016, s. 23)

Aksoy’a göre Mesut Cemil her şeyden önce büyük bir saz sanatçısıydı. Eline aldığı her sazı çalabilen üstün yetenekli bir müzisyendi. Kemençe, lâvta, ud, keman, viyola, viyolonsel, bağlama ailesi ve diğer Türk halk sazları onun ustalıklı icra ettiği sazlardı (Aksoy, 2004, s. 2). Koçu (1963), Mesut Cemil için müziğin farklı alanlarındaki hakimiyetiyle ilgili olarak şunları belirtmiştir;

“Musikinin ameli ve nazari sahasında bilhassa üç istikamette Klasik San’at musikisi, Halk Musikisi ve umumiyetle Batı Musikisi sahalalarında çalışmış, her üç kolda da birbirini tamamlayıcı, tehlikeli, tamamlayıcı ve yapıcı metodu kullanmaya çalışmıştır.” (s. 3449).

Erol Deran Mesut Cemil Bey hakkındaki görüşlerini yapılan görüşmede şu şekilde aktarmıştır:

“Benim Mesut Cemil’le tanışmam 19 yaşında radyoya girdiğimde oldu. Mesut Cemil babasını 12-13 yaşlarında kaybetmiş. Birkaç ders alabildiğini söylerler. Babasının çok büyük bir hayranı olmasına rağmen Mesut Cemil ayrı bir dağı gibidir. Cemil Bey’den sonra mesela Refik Fersan çokça taklit etmiştir Cemil Bey’i. Fakat Mesut Cemil’in kendine has bir tavrı vardır. Ben Mesut Cemil Bey’e baktığım zaman onu bir güzel sanatlar heykeli gibi görürdüm. Bir konuşması vardı, müzikti. Onu da geçelim, bana göre yürümesi, duruşu bile sanattı. Bu hayranlığımın tesiriyle onu gördüğümde fa diyezim değişirdi. Çünkü her an ondan öğreniyordum. Mesut Cemil Bey Orhan Boran’ın batı müziği orkestrasında

viyolonsel çalardı. Bir gün bana “ Orhan Boran’a gidiniz, size bir nota versin. Sizinle beraber çalacağım orkestrada” dedi. Ben de “efendim ben şimdiye kadar batı müziği çalmadım” dedim. “Siz çalarsınız” dedi. “Notayı alın, hazırlanın üç gün sonra beraber çalacağız dedi.” (Deran, Kişisel Görüşme, 2022)

Mesut Cemil Bey’in icracılığı, döneminde yaşayan birçok tanınmış müzisyen tarafından takdir görmüştür. Bu takdirlerin birçoğunun ortak noktasının Mesut Cemil Bey’in tanbur icrasında babası Tanburi Cemil Bey’in açtığı yolda ilerlemesi olduğu görülmektedir. Refik Fersan bu konuda “Babasından intikal eden musiki zevki icabı sihirli parmaklarıyla tanburun tellerinden çıkardığı inci dizisi gibi mütenazır ve bedii nağmelerinde babasının ruhunu yaşatan sanatkar Mesudumuz” şeklinde görüş belirtmiştir (Koçu, 1963, s. 3453).

Bu görüşe paralel olarak ünlü ud virtözü Şerif Muhittin Targan Mesut Cemil Bey hakkında şunları belirtmiştir;

“Tanbur ilk Cemil Bey’in elinde çağlamıştır. Mesud’un elinde onun devamını görürüz. Mesud’un sazı üzerinde gezinen parmakları, pederinin renkli bir nağmeden portresini bize mutlaka gösterir. Rahmetli Cemil Bey’in elinde tanburun kolu şarka doğru memleketin hududunu aşmıştı. Mesud’un garba doğru da uzanmış bir kanadı vardır.” (Koçu, 1963, s. 3452).

Yine benzer şekilde Öztuna (2006) “Mes’ud Cemil, babasının yıkılmış olduğu klasik Türk tanbur icrasını öğrenerek yeni ufuklara erişmiştir” diyerek bu ortak görüşe katkı sunmuştur. (s. 183). Özalp’e (2000) göre ise Mesut Cemil Bey babasının tanbur icrasını birebir taklit etmeyip kendi sanat anlayışı ile şekillendirip kendine has bir üslup oluşturmuştur (s. 281).

Bu bağlamda Şerif Muhiddin Targan’ın ud metodunda, metodu neşre hazırlayan Zeki Yılmaz’ın “Targan, yaşadığı dönemin müzik eğitiminin ciddiyeti hakkında da bizlere ışık tutmakta, tavsiyelerinde Mesut Cemil dışında, isim yapmış sanatkarlara fazlaca iltifat etmemekte; eğitim verebilecek, hocalık yapabilecek müzisyenleri adeta cımbızla seçmektedir” şeklinde yaptığı tespit Targan’ın müzik eğitimi konusunda da Mesut Cemil Bey’i yetkin bir sanatçı olarak gördüğünün işareti olarak değerlendirilebilir.

Metodun ilgili bölümünde Targan (1995) kurucusu olduğu Bağdat Konservatuvarı'na verdiği raporda Mesut Cemil Bey hakkında şunları belirtmiştir:

“Bu aletlerin derslerini verecek hocaların ancak Türkiye' den tedarik edilmesi mümkündür. Hakkıyla hocalık edebilecek orda da az olduğundan, hatta isim zikretmesini de lüzumlu görüyorum. Kemeçe için en münasibi bulunmuştur. Kendisiyle anlaşmağa sebep olur ümidiyle mektubunu bu notlarıma ekledim. Hayırlı olarak burada ders verilmesi, güvenilir kimselerin değişimi yoluyla temin edilebilir. Tanbûri için de en münasibi mevcut Mes'ud Cemil ise de, önemli bir resmi vazife başında bulunduğundan, ödünç alınmasının halli hususunda başvurulması uygun olur. Bunların isimlerini kaydettiğim sebebi, enstrümanları üzerindeki kudretlerinden ve öğretici sıfatları taşımış olmalarındandır. Bu aletlerden hakkıyla istifade edilecek surette bunlardan başkalarının ders vereceğine inanmış değilim.” (s. 13).

Tüm bu değerlendirmelere paralel olarak Okan Murat Öztürk'ün belirttiği ve tanburda eski ve yeni tavırların temsilcisi olan önemli tanbûriler ve belirlenebilen üstatlık zincirleri tablosuna göre Tanbûri Cemil Bey'in tavrını ilk basamakta devam ettirenler Tanbûri Hikmet Bey, Tanbûri Kadı Fuad Efendi ve Tanbûri Refik Fersan olmuştur. Bu noktadan itibaren Ercüment Batanay ve Necdet Yaşar ile birlikte günümüzdeki tüm tanbur icracılarına ulaşan silsilenin temel köprüsü konumunda olan kişi Mesut Cemil Bey olmuştur. (Öztürk, 20179, s. 6)

Mesut Cemil Bey'in tanbur icrasını teknik açıdan değerlendiren Ercüment Aksoy bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır;

“Mesut Cemil makamları aslına uygun şekilde anlatarak bir makamın diğer makamlarla bağlantısını göstermek ve her bir perdenin geleneksel özelliklerini ve geçkileri ortaya çıkarmak için süsleme ve glissendoları ustaca kullanmaktadır. Mesut Cemil'in icra tarzında, tanburun tam rezonansını ortaya çıkarmak için mızrabın daha geniş tarafı ile daha az vuruş yapılması karakteristik bir özelliktir. Mesut Cemil Bey Suphi Ezgi'den öğrendiği klasik tavrı yüzük parmağıyla ustaca yaptığı çarpma tekniğiyle birleştirmiştir.” (Aksoy, 2004, s. 2)

Aksoy'un (2004) Mesut Cemil'in tanbur icrasıyla ilgili olarak yaptığı bir diğer değerlendirme de şu şekildedir;

“Mesut Cemil ayrıca tanburda daha zengin bir tını elde etmek için sarı telleri yani ahenk tellerini kullanmıştır. Halk müziğindeki geleneksel bağlama

tarzından etkilenmiş ve halk müziğindeki glissendo'ya benzer teknikler kullanmıştır. Olgunluk yıllarındaki taksimlerinde Mesut Cemil daha çok vurgulu tekil notalar kullanarak oldukça rafine ve neredeyse felsefik bir anlatım metodu kullanmıştır (s.2)

Mesut Cemil'in kendisi ile ilgili yayımlanan görüşler bağlamında öne çıkan bir diğer özelliği işini oldukça yüksek bir disiplin içerisinde yapmaya özen göstermesidir. Ahmet Şahin Ak'a göre Mesut Cemil'in musikîmize en büyük hizmeti, bu sanatın icrasına getirdiği disiplin ve temiz icra tekniğidir. Saz ve söz musikîmizde yıllarca bunu titiz şekilde ve taviz vermeden uygulamış, eserlerin asıllarına sadık kalınmasını ve sürekliliğini sağlamıştır (Ak, 2010, s. 192).

Prof. Dr. Ali Tan, Mesut Cemil Bey hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Mesut Cemil Bey'in sanatta yaptığı en önemli şeylerden biri radyoda kıymetli bir sanatçı çevresi oluşturmasıdır. Bu bence onun besteciliği, müzisyenliği -ki bunlar az şeyler değildir- kadar kıymetlidir. Niyazi Sayın gibi üstatlar onun devrinde, onun yanında altın çağı yaşıyorlar. O dönem öyle bir çevre oluşuyor ve o çevre daha sonra yavaş yavaş bitiyor. Onun musikîde bir araya getiriciliği, musikî kurumlarındaki yöneticiliği bence her şeyin üstünde. Niyazi Sayın der ki “Ben onu ilk defa izlediğimde eline bir kağıt alır okurdu. Radyoda dinlerdik. Malum Türkçesi mükemmeldir. Bir gün ne yazıyor diye merak edip kağıdı aldım. Hafız Osman'la ilgili yanlış hatırlamıyorsam 20 dk konuşmuştu. Kağıtta yazılanlar “Hafız Osman, Babam,...” gibi birkaç not...” Yani o kağıtta hiçbir şey yazmıyordu esasen”. İşte buradan Mesut Cemil'in doğaçlama gücüne başka bir örnek görebiliriz” (Tan, Kişisel Görüşme, 2022)

Mesut Cemil Bey'in bu disiplinli duruşunu koro şefliği bağlamında değerlendiren Melahat Pars kendisiyle yapılan bir röportajda şunları belirtmiştir: “Mesud Cemil Bey en ufak ayrıntıya bile önem vermemizi isterdi. Gırtlaktaki bir vibrasyonu, bir nağmeyi başarıyla seslendirmek istiyorsak, evimizde yirmi, otuz kere çalışmamızı öğütlerdi bize” (Ayan, 2020, s. 88).

Mutlu Torun'un, bu konudaki görüşleri şu yöndedir:

“Türk Müziği'nde Tanbûri Cemil Bey sazıyla, Münir Nurettin sesiyle devrim yapmışlardır. Mesut Cemil Bey de bu devrimi koroyla yapmıştır. El kadar kağıda not aldığı metinlerle çıkıp yaptığı konuşmaları dinlerken bir Ahmet Hamdi Tanpınar romanı okur gibi hissedersiniz. Tanburi Cemil Bey'in sazına ne kadar çok

çalıştığı herkesçe bilindir. Fakat Mesut Bey'in böyle bir vakti olmamış. Bu icracılığı babasına göre çok daha az çalışarak oluşturmuş.” (Torun, Kişisel Görüşme, 2022)

Mesut Cemil Bey hakkındaki eleştirilerin elbette tamamı olumlu değildir. Özellikle radyodaki klasik koro programlarıyla ilgili oldukça fazla olumsuz eleştiri almıştır. Ayas'ın Bardakçı'dan aktardığına göre Servet Yesari Bey 5 Temmuz 1942'de radyo müdürlüğüne zehir zemberek bir mektup yazmış ve mevcut koro icrasının büyük ustaların kemiklerini sızlattığından şikayet etmiştir. Ayrıca mektubunda Mesut Cemil Bey'i “Batılı nüans elemanları ve icra şekilleriyle geleneksel müziğimizi bozacağına, yeni eser bestelemeli veya yerini doğrudan Batı Müziği programlarına bırakmalıdır. Geleneksel müziğimiz bozulacağına hiç icra edilmesin daha iyidir” diyerek geleneksel müziği tahrif etmekle suçlamıştır. (Ayas, 2017, s. 57)

Yine Mesut Cemil'in radyodaki koral neşriyatlarıyla ilgili Servet Yesari Bey, dönemin radyo müdürü Vedat Nedim Tör'e yazdığı mektubunda şunları dile getirmiştir:

“Geçen akşam Mes'ud Cemil'in koro heyeti, kadınlı erkekli Hüseyini fasıl yaptılar. Gönüller uğrusu bir yâr-i bi-amanım var” semaisini söylediler. Semai bitince, bu eserin bestekârından medetler diledim. “Başımı kaldır, gel de eserin ne hale girmiş, nasıl çığırından çıkmış gör!” diye feryad ettim. “Cefana sabredemem, cevrine tahammül güç” mısramı musikî diliyle söyleyen bestekar mezarından kalkmalı da, Mesud Cemil'e hitaben asıl şimdi “terahhüm eyle a zalim, benim de canım var” çığlığını basmalı” (Bardakçı, 2012, s. 45)

Bununla birlikte Tanrıkorur (2020) Mesut Cemil ile ilgili kaleme aldığı makalesinde kendisini Batı Müziği taraftarlığı için Türk Müziği düşmanlığı yapmak, radyo neşriyatlarında yer vermeyerek gazel türünü öldürmek, ozan geleneğine dayalı olan Türk Müziği'nin dokusuna aykırı şekilde bir koro geleneği başlatmak ve ritim aletlerine ambargo koymak noktalarında eleştirmiştir. (s. 272-275)

Neyzen Sayın, Mesut Cemil Bey ile ilgili yapılan eleştiriler karşısında görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

“Bir de yanlış bir şey söylediler Cemil Bey zamanında. Bilgisizlik mi, dedikodu mu diyeyim: Mesut Bey en kötü eseridir Cemil Bey'in... Bence

en güzel eseridir. Tanbûri Cemil'i anlamak ne derece zorsa, Mesut Cemil'i de anlamak o derece zordur. Mesut Bey, kendi yaşında ona hitap edecek insan bulamamış. Böyle düşünüyorum. Yalnız kalmış bir adam. Yalnız kalınca sağa sola kaçmış, yanlış işler yapmış hayatında. Ondan hiç beklenmeyen hatalar yapmış. Mesut Bey bir cevherdir. Keşke uzun yaşasaydı da... Öyle bir spiker, öyle bir konuşacak insan tasavvur edemiyorum. Onun gibi musiki yapacak insan da tasavvur edemiyorum, bana göre.” (Yılmaz, 2013, s. 94)

Uğur Derman'ın aktardığı bir hatıraya göre Mesut Cemil son zamanlarında Niyazi Sayın'a “Niyazi, evladım! Benim günahlarım büyüktür” diyerek Türk Müziği'ne karşı zaman zaman takınmış olduğu tutumdan pişmanlık duyduğunu da belirtmiştir (Cemil, 2016, s. 22).

Mesut Cemil Bey hem Klasik Batı Müziği hem de Türk makam müziği sahasında çalışan bir müzisyen olarak zaman zaman her iki mecrada da bu yönüyle eleştirilmiştir. Bununla ilgili olarak Ekrem Reşit Rey şunları belirtmiştir:

“Esasen Mesut için alaturka, alafranga yoktur. Müzik vardır. Bundan dolayı da dar görüşlü bazı alaturkacılar indinde alafrangacıdır, anlayışı kıt birtakım alafrangacılar nazarında ise alaturkacıdır! Hâlbuki Mesut, sadece ve tam manasıyla müzisyendir, sanatkârdır.” (Rey, 2006, s.22)

İcracılığının yanında uzun yıllar radyoda farklı görevlerde çalışan Mesut Cemil Bey'in musiki açısından bir büyük önemi de budur. 1947-1949 yılları arasında müzik yayınları şefliği 1950-1951 yılları arasında Ankara Radyosu müdürlüğü görevlerinde bulunan Mesut Cemil Bey Türk Müziğinin halka duyurulması noktasında önemli katkılar yapmıştır (Kocabaşoğlu, 2010, s. 320). Mesut Cemil Bey'in Ankara Radyosu bünyesinde kurduğu Klasik Koro'nun bu konudaki katkılarıyla alakalı olarak Refik Fersan şunları söylemektedir;

“Memleketimizde Klasik Türk Musikisi Toplulğunu teşkil ederek eski koleksiyonlardan Hamparsum notasından edindiği eslafın naşenide ve layemut eserlerini bütün asaleti ile, bütün zarafeti ile ve bütün incelikleriyle, üslubu ile ve edası ile heyetine meşk ettiren ve milletimize radyo vasıtası ile ilk arz eden üstad Mesudumuz...” (Koçu, 1963, s. 3453)

Ercüment Aksoy Mesut Cemil'in koro yöneticiliğine dair şunları söylemektedir;

“Bir koro yöneticisi olarak Mesut Cemil Bey oldukça hassas ve dikkatliydi. Aynı zamanda ziyadesiyle ezgi odaklıydı. Unison erkek korosuyla yapılan birkaç kayıt haricinde vurmali çalgıların kullanımına izin vermedi. Bununla alakalı olarak eleştiri getiren Nevzat Atlıg’a göre bahsedilen kayıtlarda uzunca süre göre vurmali çalgıların kullanılmaması Osmanlı eserlerindeki ritmik yapı açısından büyük bir kayıptı. Fakat bu ritmik kaybı ud ve kanun çalgılarını daha ritmik şekilde icra ettirerek kapatmaktaydı. Ud ve çello gibi bas karakterli çalgıları büyük bir ahenk içinde kullanmaktaydı. (Aksoy, 2004, s.2)

Erol Deran’ın Mesut Cemil Bey’le ilgili hatıralarını ve görüşlerini paylaştıktan sonra vurguladığı cümle Mesut Cemil’in bu alandaki önemine dair değerli bir işarettir: “Bir taksim icracısında olmasında gereken ne özellik varsa Mesut Cemil Bey’de mevcuttur” (Deran, Kişisel Görüşme, 2022)

2.3. Mesut Cemil Bey’in Taksim Türüne Yaklaşımı

Onur Güneş Ayas’ın tespitlerine göre Mesut Cemil Bey’in babası Tanbûri Cemil Bey’in müziğe en büyük hizmetlerinden biri olarak musikîmizin klasik yönünü kayıt altına alması olduğunu belirttiği görülmektedir. Yine aynı tespitlere göre Mesut Cemil Bey uzun yıllar boyunca Türk Müziği’nin klasik yönünün öldüğü ve asâr-ı atik olarak ihtimamla saklanması gerektiğini düşünmüş bu müziğin yaşayan tarafına yeterince ehemmiyet vermemiştir. Klasik Avrupa Müziği eğitimi almış ve radyo neşriyatlarında Klasik Batı Müziği programlarında istisnasız kendi adını kullanırken kimi zaman Türk Müziği neşriyatlarında ismini saklayarak değiştirmek ihtiyacı duymuş olan Mesut Cemil Bey için müziğin yüksek disiplin içerisinde icrası ve kayıt altına alınması oldukça önemli olmuştur. (Ayas, 2017, s. 50)

Bununla birlikte kayıt altına alınmış kompozisyonların ötesinde doğaçlama türleri önemli bir yaratıcı alan olarak gördüğü şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

“Avrupa’da musikînin bugünkünden daha az mantıklı ve hesaplı olduğu, musikîşinasların bestekarlıkla virtüözlüğü nefislerinde birleştirebildikleri mesut devirlerde, org ve klavsenlerin başında yapılan ve bugün için ebediyen kaybolup giden improvisation şeklindeki besteleri düşünürsek Cemil’in taksim bestelerini zapt eden şu alelade siyah plakları kasalar içinde saklamak icap eder (Kıyak, 2018, s. 208)”.

Mesut Cemil Bey’in burada kullandığı “taksim besteleri” terimi türe olan yaklaşımını anlamak ve değerlendirmek noktasında önemlidir. Taksimi bir beste olarak tanımlamış

olması icra öncesi bir tasarım ve planlı bir kompozisyon gibi fikirlere kapı açmaktadır. Bununla birlikte taksim türünü Tanbûri Cemil Bey örnekleminde kalıplardan ve ölçülerden kurtulabildiği bir özgür kompozisyon alanı olarak tanımladığı yine şu sözlerinden anlaşılabilir:

“Tanburi Cemil’in eline aldığı herhangi bir tahta parçasından bile güzel sesler çıkartacak derecede doğuştan bir virtüöz olduğu şüphesiz ise de, şahsiyetinin tahlilinde o zaman layıkıyla meydana çıkarılmamış en esaslı taraf, eski Türk Musikisine en yüksek ifade tarzını veren, bu musikîye yeni bir üslûp getiren yaratıcı bestekar tarafıdır. Bu yaratıcı bestekar tarafının, eşsiz örnekleri de ne meşhur peşrev ve saz semaileri, ne de mahdut birkaç şarkısı değil, belki romantik ruhunun kalıp halindeki ölçülerden, zamanımızdaki en modern musiki anlayışlarına pek uygun olarak, kurtulabildiği “taksimleridir” (Kıyak, 2018, s. 207).

Bu söylemden hareketle Mesut Cemil’in, babası Tanbûri Cemil Bey’in müzikal nitelikleri arasında virtüözlüğünün ötesinde bestekarlığını üstün tuttuğu ve bu bestekarlığının en görünür olduğu alan olarak da türün özgürlük alanı bağlamıyla Tanbûri Cemil Bey’in taksimlerini gördüğü söylenebilir. Tanrıkorur (2020) Mesut Cemil Bey’in saz musikisine ve bu bağlamda taksim türüne olan ilgisine dair görüşlerini şu sözlerle açıklamıştır:

“Herhalde aslen sazende olduğu için, babasının zirveye çıkardığı “taksimcilik” çıkırını devam ettirmiş, dil engeli yüzünden saz musikîsi zevkine yönelen yerli ve yabancı musiki meraklılarının Türk Musikîsi’nin asli karakteri olan solo icradaki cazibeye kulak kabartmalarını sağlamıştır (s. 271)

Bununla birlikte Erol Deran’ın naklettiğine göre Mesut Cemil Bey, babası Tanbûri Cemil Bey’in taksimlerinin derinliğini ve öğretim materyali olarak zenginliğini şu sözlerle ifade etmiştir:

Kime söylediğini hatırlamıyorum fakat radyoda birine babasının taksimleri için “onun taksimlerinin hepsini bir arada dinleme, bir tanesini dinle, devamlı dinle” demiş. (Deran, Kişisel görüşme, 2022)

Mesut Cemil’in söylemlerinden kendisinin taksim türünü bestekarlıkla virtüözlüğü bir araya getiren bir tür olarak tanımladığı ve onu değerlendirenlerin söylemlerinden taksimcilik geleneğini devam ettirdiği anlaşılmaktadır.

Mesut Cemil'in Hafız Osman'ı anlattığı bir radyo neşriyatında taksim türüne dair anlattıkları şu şekildedir: (2007)

“Hafız Osman'ın büyük bir üstünlüğü de gazel okumada gayet sıkı vezinli mısraları serbest vezinli taksim şeklinde okurken manâ ve ustalıkla kullanabilmesiydi. Buna bizim musikîde güfte taksimi denir. Okuyacağı güfteyi seçmesini ve gazeli irtical halinde okurken nağmeleri yerine yerleştirmesini bilmeyenlere musiki aleminde yer verilmezdi.”

Mesut Cemil Bey'in terminolojik olarak taksim türünü gelenekte olduğu gibi vokal doğaçlamalar için de kullandığı ve bu terimin güfteyi paylaştırmayı ifade edecek şekilde ortaya çıktığını düşündüğü söylenebilir. Bununla birlikte gazel irtical halinde yani doğaçlama şekilde okunurken ezgilerin yerine yerleştirilmesiyle hem türün kompozisyon yapısına hem de taksim ritim özellikleriyle ilgili başlıkta anlattığımız prozodi kaygısına vezin bağlamında atıfta bulunduğu düşünülebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MESUT CEMİL BEY'İN TANBUR TAKSİMLERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, Mesut Cemil Bey'in taksimlerinden seçilen örneklerin incelenmesine yer verilmiştir. Çalışmada Mesut Cemil Bey'in farklı makamlardan seçilen 8 Tanbur taksimi dinlenerek notaya alınmış ve notaya alınan bu taksimler biçimsel ve makamsal açıdan analiz edilmiştir. Makamsal analizde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi temel alınmıştır. Araştırmanın temelini oluşturan taksim analizleri için Mesut Cemil Bey'in farklı arşivlerden elde edilen sekiz taksim kaydı veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Sözü edilen sekiz taksimin elde edildiği kaynaklar şu şekilde gösterilmiştir:

Tablo 2. Mesut Cemil Bey Arşivi

Şehnaz Taksim	Golden Horn Records Mesut Cemil (2000)
Hicaz Taksim	Kalan Müzik Arşiv Serisi Mesut Cemil (2004)
Suzidil Taksim	Kalan Müzik Arşiv Serisi Mesut Cemil (2004)
Nikriz Taksim	Kalan Müzik Arşiv Serisi Mesut Cemil (2004)
Müstear Taksim	Kalan Müzik Arşiv Serisi Mesut Cemil (2004)
Tahirbuselik Taksim	Kalan Müzik Arşiv Serisi Mesut Cemil (2004)
Neveser Taksim	Kalan Müzik Arşiv Serisi Mesut Cemil (2004)
Suzinak Taksim	https://www.youtube.com/watch?v=xKOxx5Os4e4

Verilerin toplanmasında Mesut Cemil Bey'in ulaşılabilen tanbur taksimleri içerisinde farklı makamlar içerisinde icra edilmiş, makamsal içeriğinin zengin olduğu düşünülen ve duyum açısından netliği bozulmamış kayıtları tercih edilmiştir. Taksimler kimi zaman çeşitli kayıt yavaşlatma programlarından yardım alınarak notaya alınmıştır. Daha sonra bu notalar Finale 2008 ve Mus2 programlarında yazılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Taksimler notaya alınırken formun doğası gereği usulden bağımsız olması ve araştırmada süre ve ritim unsurlarının değerlendirilmemesi nedeniyle herhangi bir süre içerisinde gösterilmesi çok mümkün olmayan sesler “puandorg” işaretiyle gösterilmiştir. Bununla birlikte taksimlerde kullanılan motiflerin süreleri itibariyle geleneksel olarak notasyon için benzeştiği en yakın kullanımlarıyla yazılmasına gayret gösterilmiştir.

Tanbur icrasına Mesut Cemil Bey’in kattığı düşünülen dem sesleri sıkça kullanma üslûbuyla ilgili olarak belirgin şekilde kullanılmayan dem sesler notasyon dışında bırakılmıştır. Bununla birlikte çalışmanın analiz yöntemi biçimsel ve makamsal özellikleri kapsadığından tril, tremolo, glissando gibi icra şekilleri yine notasyon dışında bırakılmıştır.

Notaya alınan taksimlerin biçim analizi yapılırken Tanbûri Cemil Bey’in taksim biçimsel yapısını giriş, gelişme ve karar bölümleri şeklinde tanımlamasından yola çıkılmış ve Saadettin Delikaya’nın “Niyazi Sayın’ın 4 Taksiminin Biçimsel ve Makamsal Açısından Çözümlemesi” adlı yüksek lisans tezinden faydalanılmıştır.

Biçimsel analizde taksimlerin giriş, gelişme ve sonuç bölümleri tespit edilmiş ve bu bölmeler “bölüm” olarak isimlendirilmiştir. Sonrasında bölümleri oluşturan müzik cümleleri tespit edilmiş ve bunlar da “cümle” olarak isimlendirilmiştir. Analizlerde bölümler büyük harflerle, cümleler ise küçük harflerle gösterilmiştir.

Taksimlerin makamsal analizinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi temel alınmıştır. Biçimsel analiz sonucu elde edilen cümleler tek tek incelenerek buralarda kullanılan makam ve çeşnilerin tespiti yapılmış ve daha sonra taksim makamsal yapısı bir bütün olarak yorumlanmıştır.

Taksimlerin her birinin üslûp yönünden incelenmesinin detaylı bir veri sağlamayacağı düşünüldüğünden ve çalışmanın kapsamı içinde olmadığından üslup analizi incelenen tüm icraları kapsayacak ve genel olarak icracının ezgi yaratma alışkanlıklarına yönelik şekilde ayrı bir başlıkta yapılmıştır.

3.1. Suzidil Taksime Ait Bulgu ve Yorumlar

Abdülbâkî Nâsır Dede Tedkîk ü Tahkîk adlı eserinde Suzidil makamını şu şekilde anlatmıştır:

“Hüseynî perdesinden başlayıp Hisâr, Evc ve Gerdâniye perdelerine inip çıkarak ve Hisar gibi gezindikten sonra, Buselik şeklinde Dügah perdesine inip Zirgüle perdesi ile Aşiran perdesine dek Hicaz yapıp karar eder ve Evc ve Gerdaniye perdelerinde gezinirken Hüseyni perdesinden Muhayyer perdesine dek çıkıcı ve içini şekilde Hicaz gösterilmesi kurallarındandır.” (Tura, 1997, s. 24)

Taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında çıkarılan Mesut Cemil albümünden alınmıştır. Mesut Cemil Bey bu taksimi kız ney akordundan (4 ses) icra etmiştir. Taksim toplam süresi 1 dakika 33 saniyedir. Taksim Giriş (A), Gelişme (B) ve Karar (C) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Taksim biçimsel yapısı şu şekildedir:

- A (Giriş) Bölümü (a+b)
- B (Gelişme) Bölümü (c+d)
- C (Karar) Bölümü (e+f)

Taksim A bölümünü Sûzidil makamının temel dizisini pesten tize ve tizden peste doğru kullanan iki cümle oluşturmaktadır. Şekil 1’de gösterilen ilk cümle (a) 00:01-00:13 arasında icra edilmiş ve bu cümlede hüseyini aşiran perdesi üzerindeki zirgüleli hicaz dizisi ve tizdeki simetrik genişlemesi inici-çıkıcı bir seyirle işlenmiştir.



Şekil 5. Suzidil Taksim A bölümü a cümlesi

Şekil 6’da gösterilen ikinci cümlede (00:13-00:33) (b) makam anlatımı kuvvetlendirilerek yine temel dizi küçük sürelerle işlenmiş ve makamın tiz karar ve birinci derecede güçlü perdesi olan Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır.



Şekil 6. Suzidil Taksim A bölümü b cümlesi

B bölümünde ise anlatım zenginleştirilerek farklı makamlara geçkiler yapılmıştır. Bölümün 00:34- 00:52 arası icra edilen ve Şekil 7’de gösterilen ilk cümlesinde (c) ilk olarak Hüseyini perdesi üzerinde uşşak geçkisi yapılmıştır. Bu geçkide dizide hali hazırda bulunan nim hisar perdesi gelenekteki uşşak makamı özelliklerinden farklı şekilde yarım yeden olarak kullanılmıştır. Sonrasında Buselik perdesi üzerinde yine uşşak geçkisi yapılmış ve devam eden ezgi sırasıyla nim zirgüle, düğah ve buselik perdelerini kullanarak buselik perdesinde asma kalış gerçekleştirilmiştir.



Şekil 7. Suzidil Taksim B Bölümü c Cümlesi

B bölümünün 00:54- 01:06 arası icra edilen ve Şekil 8’de gösterilen ikinci cümlesinde (d) bir önceki cümlede yapılan geçkilerin ardından Hüseyini Aşiran perdesi üzerinde zirgüleli hicaz dizisi kullanılarak ana diziye tekrar dönüş sağlanmıştır.



Şekil 8. Suzidil Taksim B Bölümü d Cümlesi

Taksim C bölümünün 01:07- 01:13 arasında icra edilen ve Şekil 9’da gösterilen üçüncü cümlesinde (e) Nim Zirgüle perdesi kaldırılarak rast perdesi kullanılmış acem aşiran perdesi güçlendirilmiş kaba nim hisar perdesi kaldırılarak yegah perdesi kullanılmış ve çargah perdesi üzerinde çargah geçkisi yapılmıştır.



Şekil 9. Suzidil Taksim C Bölümü e Cümlesi

01:14- 01:29 arasında icra edilen f cümlesinde bir önceki bölümde yapılan çargah geçkisinin üzerine binaen kaba düğah perdesinde buselik geçkisi yapılarak seyre devam edilmiştir. Devamında tek bir motifte acem aşiran perdesi kısa bir süreliğine kaldırıp ırak perdesi kullanılarak pençgah geçkisi yapılmış akabinde tekrar acem aşiran perdesi kullanılarak kaba düğah perdesinde buselikli karar verilmiştir. Bu cümle Şekil 6'da gösterilmiştir.



Şekil 10. Suzidil Taksim C Bölümü f Cümlesi

Taksimın ezgisel özellikleri incelendiğinde duyum açısından tamamen suzidil makamında icra edildiği ve taksimın alındığı kaynak olan Kalan Müzik Arşiv Serisi'nde de Suzidil Taksim diye adlandırıldığı görülse de son bölümde kaba düğah perdesinde yapılan buselikli kararın Suzidil makamının yapısal özelliklerine aykırı olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde bu taksimın Suzidil makamından Sultani yegah makamına yapılan bir geçiş taksimi olduğu söylenebilir.

3.2. Suzinak Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar

Suzinak makamı yerindeki bir rast beşlisine beşinci derece nevâ perdesinde bir hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Sûzinak makamının seyrine nevâ perdesi civarından başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezinildikten sonra güçlü nevâ perdesinde hicaz çeşnili yarım karar yapılır. Yine karışık gezinilerek asma kararlar da belirtilip gerekirse genişlemiş bölgede dolaşıldıktan sonra ya dizinin kendisiyle ya da acemli rast dizisiyle rast perdesinde genellikle yedensiz tam karar yapılır (Özkan, 2010, s. 8).

Taksim Eski Plak isimli youtube kanalının 28.01.2016 tarihinde yayınladığı kayıttan alınmıştır. Bahsedilen kayıta Mesut Cemil Bey ve Cevdet Çağla keman ve tanburla Cevdet Çağla'ya ait Suzinak Peşrev ve yine Cevdet Çağla'ya ait Suzinak Saz semaisi icra etmişlerdir. Mesut Cemil Bey bu taksimi iki saz eseri arasında 04.04" ile 09.23" saniyeler arasında icra etmiştir. Taksim uzunluğu 5 dakika 19 saniyedir.

Taksim Giriş (A), Gelişme (B) ve Karar (C) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Taksim biçimsel yapısı şu şekildedir:

A (a+b)

B (c+d+e+f+g+h)

C (i)

Taksim makamsal açıdan değerlendirildiğinde A bölümünün iki cümleden oluştuğu görülmektedir. 04:04-04:24 arasında icra edilen ve Şekil 7'de gösterilen ilk cümleyi (a) daha çok Suzinak makamının gelenekdeki inici-çıkıcı seyrine uygun olarak Rast ve Neva perdeleri arasındaki Rast beşlisi üzerinde kurulan iki müzik cümlesi parçası oluşturmaktadır. İcracı makamın pest bölgesindeki perdeler üzerinde kurduğu yapıya orta bölgeden yalnızca Nim Hisar perdesini dahil ederek anlatımı güçlendirmiştir.



Şekil 11. Suzinak Taksim A Bölümü a Cümlesi

04:25-05:08 arasında icra edilen ve Şekil 11’de gösterilen ikinci cümlede (b) seyrek makamın dizisinin tamamı kullanılarak Neva perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsü de eklenmiştir.



Şekil 12. Suzinak Taksim A Bölümü b cümlesi

Taksim B bölümü 5 cümleden oluşmaktadır. 05:12- 05:21 icra edilen ve Şekil 12’de gösterilen ilk cümlede (c) Neva perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsünün üzerine Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik beşlisi eklenmiş tiz gegah perdesi kaldırılarak yerine sümbüle perdesi kullanılmış ve neva perdesi üzerinde hicaz hümayun makamıyla özdeşleşecek şekilde bir geçki yapılmıştır.



Şekil 13. Suzinak Taksim B Bölümü c Cümlesi

B bölümünün 05:22-05:37 arasında icra edilen ve Şekil 13'te gösterilmiş olan ikinci cümlesinde (d) icracı makamın tizdeki geleneksel genişleme şekline uygun olarak gerdaniye perdesinde Buselik beşlisini kullanarak daha sonraki cümlede yapacağı geçkiler için bir köprü kurmuştur. Cümlenin başında ilk olarak Sünbüle perdesi yerine Dik Sünbüle perdesini kullanarak Nikriz makamına uygun bir çeşni yaratmış daha sonra Sünbüle perdesini kullanarak Gerdaniye perdesi üzerindeki Buselik geçkisini tamamlamıştır.



Şekil 14. Suzinak Taksim B Bölümü d Cümlesi

Taksim B bölümünün 05:38-06:49 arsında icra edilen 3. cümlesi olan ve Şekil 14' te cümlesinde icracı makamın geleneksel yapısında neva perdesi üzerinde yapılan geçkilere örnekler göstermiştir. Cümlenin başında evç ve nim hisar perdelerini kaldırarak neva perdesi üzerinde buselik geçkisi yapmıştır. Buna ilave olarak bir sonraki cümle parçasında hüseyini perdesinin yerine dik hisar perdesi kullanarak bu perde üzerinde segah ve sonrasında neva perdesi üzerinde uşşak geçkisi yapmıştır. Daha sonra tekrar makamın temel dizisine dönüş yaparak neva perdesi üzerinde hicaz, bunu takiben dik hisar ve acem perdelerinin kullanılmasıyla yine neva perdesinde uşşak geçkileri yaptıktan sonra çargah perdesi üzerinde nikrizli asma kalış gerçekleştirmiştir. Devamında acem ve hüseyini perdelerini kullanarak segah perdesi üzerinde eksik segah olarak nitelendirilebilecek bir asma kalış yaptıktan sonra cümleyi rast perdesi üzerinde rast beşlisini kullanarak sonlandırmıştır.



Şekil 15. Suzinak Taksim B Bölümü e Cümlesi

Taksim B bölümünün f cümlesi 06:52-07:27 arasında icra edilmiştir. Şekil 15'te gösterilen bu cümle, sümbüle perdesinin kuvvetlendirilerek neva üzerinde uşşaklı seyredilmesi neticesinde gerçekleştirilen bir bayati geçkisiyle başlamaktadır. Sonrasında yine sümbüle perdesinin kullanılarak gerdaniye perdesinde yarım yedenle yapılan asma kalışlar sonucu gerdaniye perdesinde buselikli geçki yapılmıştır. Ardından sümbüle perdesinden sonra dik sümbüle perdesi ve sonrasında tiz seghah perdesi kullanılarak muhayyer perdesi üzerinde uşşak geçkisi yapılmıştır.



Şekil 16. Suzinak Taksim B Bölümü f Cümlesi

Taksim B bölümünün g cümlesi (07:28-08:05) sümbüle perdesinin kullanılması ve gerdaniye perdesinde yapılan duraklamalarla gerdaniye perdesinde buselik geçkisiyle başlamaktadır. Daha sonra makamın temel dizisiyle karakterize şekilde nevada hicazlı seyredilmiş buna da nim hicaz ve dik kürdi perdeleri eklenmiş, neva perdesi üzerinde zirgüleli hicaz yapılarak Neveser makamını hatırlatan bir geçki yapılmıştır. Bu cümle Şekil 16'da gösterilmiştir.



Şekil 17. Suzinak Taksim B Bölümü g Cümlesi

Taksim B bölümünün son cümlesi olan ve Şekil 17’de gösterilen h cümlesinde (08:08-08:36) icracı seyre rast perdesi üzerinde rast beşlisini kullanarak başlamıştır. Daha sonra segah ve eviç perdeleri arasındaki aralığı kullanıp nim hisar perdesi üzerinde yaptığı duraklamayla hüzzam makamını çağrıştıran bir geçki yapmıştır. Daha sonra makamın ana dizisi üzerinde tiz çargah perdesine kadar genişleme yaptıktan sonra çargah perdesi üzerinde nikriz geçkisiyle asma kalış yapılmıştır. Sonrasında acem ve dik hisar perdeleri kullanılarak segah perdesi üzerinde eksik segah beşlisi ve rast perdesi üzerinde rast beşlisiyle kalış yapılmıştır.



Şekil 18. Suzinak Taksim B Bölümü h Cümlesi

Taksim C bölümü tek cümleden (1) oluşmaktadır. Şekil 18’te gösterilen cümlede (08:09- 09:23) Mesut Cemil Bey segah perdesi üzerinde hüzzam beşlisiyle seyre başlamaktadır. Akabinde neva perdesinde hicaz dörtlüsüyle kurulan ezgilerin ardından makamın karar verme geleneğine paralel olarak acem ve hüseyini perdesi kullanılmış ve rast perdesinde rast beşlisi kullanılarak taksim nihayete erdirilmiştir.



Şekil 19. Suzinak Taksim C Bölümü 1 Cümlesi

3.3. Şeznaz Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar

Özkan'a göre Seydî ve Kantemiroğlu'nun âvâzeler, Abdülbâki Nâsır Dede'nin terkipler arasında zikrettiği Şeznaz, düğâh perdesinde karar eden birleşik makamlar sınıfına dahildir. İnci bir seyir karakterine sahip olan makam hüseyinî perdesindeki hümâyun dizisine yerinde (düğâh perdesinde), incici olmak kaydıyla hümâyun, hicaz, uzzâl ve zirgüleli hicaz dizilerinin katılmasıyla meydana gelmiştir (Özkan 2010, s. 458-459).

Abdülbâkî Nâsır Dede ise şeznaz makamının muhayyer perdesinden Hicaz yapmaya başlayan ve Uzzal şeklinde karar veren bir makam olduğunu, bu yapının daha önce Nihavend-i kebir olarak adlandırıldığını belirtmektedir (Tura, 1997, s. 28).

Taksim Golden Horn Records firmasından 2000 yılında çıkan "Mesut Cemil Volume 1 Early Recordings" albümünden alınmıştır. Süresi 2 dakika 49 saniyedir. Kayıt değerlendirildiğinde karar sesinin Kürdi perdesi olduğu görülmektedir. Bununla dönemin kayıt teknolojisinin bugüne aktarımında yarattığı zorluklar neticesinde benzer kayıtların genellikle bir miktar tizleştiği düşünüldüğünde icra esnasındaki akordun

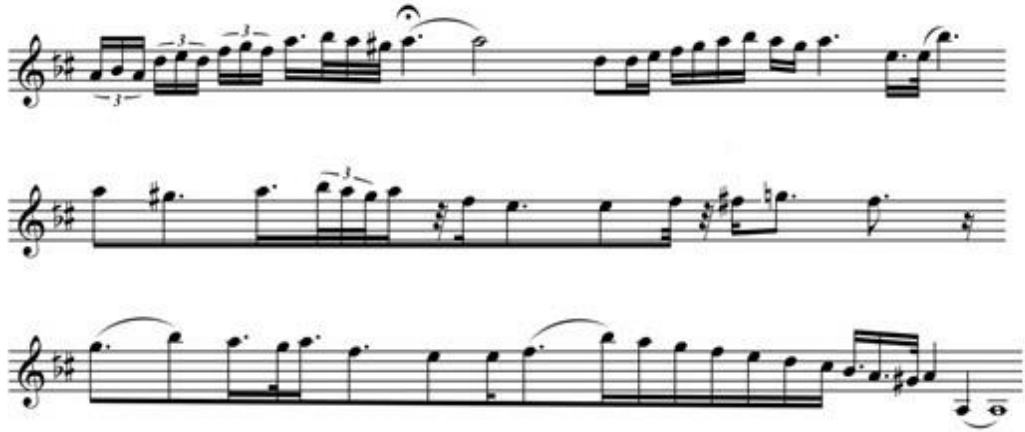
Bolahenk akordu olduğu karar sesinin de Dügah perdesi olduğu düşünülmektedir. Taksim biçimsel açıdan şu şekilde oluşmuştur:

A (Giriş) Bölümü (a)

B (Gelişme) Bölümü (b+c+d)

C (Karar) Bölümü (e)

Taksim A bölümü iki cümleden oluşmaktadır. Taksim Şekil 16’da gösterilen a cümlesinin (00:12-00:32) ilk cümle parçasında düğâh perdesi üzerinde zirgüleli Hicaz dizisi çıkıcı şekilde kullanılarak Şehnaz makamı dizisine giriş yapılmıştır. Bu cümlede ikinci cümle parçasından itibaren nim şehnaz perdesi kaldırılarak gerdaniye perdesi kullanılmış devamında acem perdesi yerine evç perdesi kullanılarak hüseyini perdesi üzerinde kısa bir uşşak geçkisinin ardından düğah perdesine hicaz dizisiyle dönüş yapılmıştır. Yarım yeden olarak kullanılan nim zirgüle perdesiyle Şehnaz makamı anlatımı güçlendirilmiştir.



Şekil 20. Şehnaz Taksim A Bölümü a Cümlesi

Taksim B bölümü üç cümleden oluşmaktadır. İlki olan ve aşağıda Şekil 20’de gösterilen b cümlesi (00:37-01:05) tiz çargah, tiz buselik ve nim şehnaz perdeleri kullanılarak şehnaz makamının karakteristik yapısına uygun şekilde muhayyer perdesi üzerinde yapılan buselik geçkisiyle başlamaktadır. Daha sonra icracı önce nim şehnaz

perdesini kaldırıp yerine gerdaniye perdesi sonrasındaysa acem perdesini kaldırıp yerine evç perdesi kullanarak evç perdesinde kısa bir segahlı asma kalış göstermiştir. Bunu takiben aynı perdeleri muhafaza edip hüseyini perdesinde uşaklı asma kalış yapmıştır.



Şekil 21. Şehnaz Taksim B Bölümü b Cümlesi

Şehnaz Taksim B bölümün ikinci cümlesi olan (01:06-01:38) ve Şekil 21'de gösterilen c cümlesinde, bir önceki cümlede sonunda yapılan hüseyini perdesindeki uşak geçkisine, üzerine binaen tekrar nim şehnaz perdesinin kullanılmasıyla taksim icra edildiği ana makam olan Şehnaz'a dönüş yapılmıştır. Taksim içerisindeki rolü itibariyle c cümlesi kendinden önceki b cümlesi ve sonraki d cümlesi arasında yapılan makam geçkilerinin arasında makamın temel dizisini tekrar duyurmaktadır.



Şekil 22. Şehnaz Taksim B Bölümü c Cümlesi

Şehnaz taksim B bölümünün Şekil 22’de gösterilen üçüncü cümlesi (d) nim şehnaz perdesi yerine gerdaniye acem perdesi yerine evç ve hüseyini perdesi yerine acem perdelerinin kullanılmasıyla evç perdesinde segah geçkisiyle başlamaktadır (01:42-02:10). Daha sonra gerdaniye perdesinin yerine tekrar nim şehnaz perdesinin kullanılmasıyla evç perdesi üzerinde müstear geçkisi yapılmıştır. Takip eden ezgide nim şehnaz ve acem perdeleri kaldırılarak hüseyini perdesinde yapılan uşşaklı geçkinin düğah perdesindeki hicaz dizisiyle birleştirilmesiyle uzal makamına geçki yapılarak makamın tiz kararı olan muhayyer perdesinde yarım kalış yapılmıştır.



Şekil 23. Şehnaz Taksim B Bölümü d Cümlesi

Taksim C bölümü (02:12-02:54) tek cümleden (e) oluşmaktadır. Şekil 23’de gösterilen bu cümlede bir önceki cümlenin sonunda kullanılan uzal dizisinden nim hicaz perdesi kaldırılıp yerine çargah perdesi kullanarak rast perdesi üzerinde buselik geçkisi yapılarak başlanmıştır. Irak perdesinin yarım yeden olarak kullanıldığı rast perdesindeki buselik geçkisine daha sonra tekrar nim hicaz perdesi eklenerek nikriz makamına geçki yapılmıştır. Bu geçkinin ardından rast perdesi yerine nim zirgüle perdesi ve tiz bölgede simetrik olarak nim şehnaz perdelerinin kullanılmasıyla şehnaz makamına dönüş yapılmış ve taksim son cümlesinde rast perdesi yeden olarak kullanılarak icra nihayete erdirilmiştir.



Şekil 24. Şehnaz Taksim C Bölümü e Cümlesi

3.4. Tahir Buselik Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar

Ekrem Karadeniz'e göre Tahir Buselik makamı, Tahir ve Buselik makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir ve seyir özelliklerine bakıldığında önce Tahir makamının seyrinin icra edildiği, daha sonra neva perdesinde kısa bir duruş yapıldıktan sonra uygun nağmelerle Buselik makamına geçildiği ve karar esnasında zirgüle perdesiyle düğah perdesinde karar ettiği görülür (Karadeniz, 1965, s.151). Taksim biçimsel yapısı şu şekildedir:

- A (Giriş) Bölümü (a+b)
- B (Giriş-Gelişme) Bölümü (c)
- C (Gelişme) Bölümü (d+e+f)
- D (Gelişme-Karar) Bölümü (g)
- E (Karar) Bölümü (h)

Taksim giriş niteliği taşıyan A bölümü a ve b olmak üzere 2 cümleden oluşmaktadır. İlk cümle olan ve Şekil 24'de gösterilen a cümlesinde (00:01-00:32) icracı seyirde Tahir makamının geleneksel özelliklerine uygun şekilde neva perdesi üzerindeki rast beşlisini inici şekilde kullanarak başlamıştır. Neva perdesindeki bu rast dizisinin yedeni olarak nim hicaz yerine çargah perdesinin kullanılması ve kullanılan diziyeye segah perdesinin eklenmesiyle Tahir makamının dizisi düğah perdesi hariç tüm perdeleriyle kullanılmıştır. Buna binaen icracı neva perdesinde yaptığı yarım kalıştan sonra dizide bulunan evç perdesini kaldırıp acem perdesini ve çargah perdesini kaldırıp nim hicaz

perdesini kullanmış, buselik perdesini de cümlelerin içine katarak nişaburlu ve neva perdesi üzerinde buselikli bir geçki yapmıştır.



Şekil 25. Tahirbuselik A bölümü Taksim a Cümlesi

Tahir Buselik taksim 00:33-00:48 arası icra edilen ve Şekil 25’de gösterilen ikinci cümlesinde (b) makamın ikinci dereceden güçlüsü olan neva perdesi üzerinde acem ve evç perdeleri farklı motiflerde değiştirilerek rast ve buselik beşlileri birlikte kullanılmıştır.



Şekil 26. Tahirbuselik B Bölümü Taksim b Cümlesi

Taksim giriş-gelişme özelliği taşıyan B bölümü (00:50-01:58) Şekil 26’da gösterilen tek cümleden (c) oluşmaktadır. Bu cümlede icracı taksim birinci derecede güçlüsü ve aynı zamanda tiz durağı olan muhayyer perdesi üzerinde buselikli genişlemeler yaparak seyir devam etmiştir. Daha sonra tekrar neva perdesi üzerinde rastlı seyrettikten sonra tiz buselik perdesi yerine sümbüle, evç perdesi yerine acem perdesini kullanarak acem ve çargah perdeleri üzerinde çargah geçkisi yapmıştır. Tekrar neva perdesi üzerinde rastlı geçkiler yaptıktan sonra makamın temel dizisinin tam anlamıyla gösterir şekilde

nim zirgüle perdesini yeden olarak kullanarak düğah perdesinde buselikli yarım kalış yapmış ve cümleyi sonlandırmıştır.



Şekil 27. Tahirbuselik Taksim C Bölümü c Cümlesi

Taksimın gelişme niteliği taşıyan C bölümü d, e ve f olmak üzere üç cümleden oluşmaktadır. C bölümünün 02:03-03:40 arası icra edilen ve Şekil 27’de gösterilen ilk cümlesinde (d) icracı hüseyini perdesi yerine acem perdesi kullanarak evç perdesinde yaptığı segah geçkisiyle başlamıştır. Daha sonra yaptığı bu geçkiye nim şehnaz perdesini de ekleyerek evç perdesi üzerinde müstear geçkisi yapmıştır. Cümlelerin ilerleyen bölümlerinde nim hicaz perdesi üzerinde hicazlı asma kalışlar yapıldıktan

sonra düğah perdesi yerine kürdi perdesi yeden olarak kullanılarak segah perdesi üzerinde yine müstear geçkisi yapılmıştır.



Şekil 28. Tahirbuselik Taksim C Bölümü d Cümlesi

Taksim C bölümünün 03:43-04:04 arası icra edilen ve Şekil 28’de gösterilen e cümlesinde seyre bir önceki cümledeki segah perdesi üzerinde yapılan müstear geçkisinin bu kez evç perdesinde yapılmasıyla başlanmıştır. Bu geçkinin ikinci derecesinde bulunan nim şehnaz perdesi cümlelerin devamında kısa bir süre gardaniye perdesiyle birinci derecesindeki evç perdesi de acem perdesiyle değiştirilerek kısa bir buselik geçkisi yapıldıktan sonra gardaniye perdesi yerine tekrar nim şehnaz perdesi kullanılarak hüseyini perdesi üzerinde hicaz geçkisi yapılmıştır.



Şekil 29. Tahirbuselik Taksim C Bölümü e Cümlesi

Taksimın f cümlesi (04:06-04:58), öncesinde yapılan geçkilerden sonra tekrar ana makam dizisine dönüşün yapıldığı bir cümle olarak icra edilmiştir. Şekil 29'da gösterilen bu cümleye taksimın e cümlesinin son bölümünde kullanılan nim şehnaz perdesi yerine gerdaniye perdesi kullanılıp neva perdesi üzerinde rast geçkisi yapılarak başlanmıştır. Daha sonra evç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak neva perdesinde buselik geçkisi yapılmıştır. Bu geçki cümlenin sonunda nim hicaz perdesinin yeden olarak kullanılmasıyla kuvvetlendirilerek burada yarım karar yapılmıştır.



Şekil 30. Tahirbuselik Taksim D Bölümü f Cümlesi

Taksimın gelişme-karar özelliği taşıyan D bölümü 05:00- 05:34 arası icra edilen tek cümleden (g) oluşmaktadır. Şekil 30'da gösterilen bu bölümde seyre makamın tiz bölgedeki genişlemesi gösterilerek muhayyer perdesi üzerinde buselikle başlanmıştır. Devamında evç perdesi kaldırılıp acem perdesi kullanılarak hüseyini üzerine kürdili ve neva üzerinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır. Cümlenin son bölümünde nim zirgüle perdesi yeden olarak kullanılarak düğah perdesi üzerinde buselikli yarım karar yapılmıştır.



Şekil 31. Tahirbuselik Taksim D Bölümü g Cümlesi

Taksimın karar özelliği taşıyan E bölümü tek cümleden oluşmaktadır (05:35- 06:05). Şekil 31’de gösterilen bu bölümde icracı makam dizisinde bulunan nim zirgüle ve tiz çargah arasındaki bütün perdeleri inici bir anlayışla kullanmıştır. Seyre neva perdesi üzerinde rastlı başlanmıştır. Daha sonra muhayyer perdesinde buselikli genişleme gösterilmiştir. Neva perdesinde yapılan buselik geçkisine düğah perdesindeki buselik dizisinin eklenmesiyle de taksim nihayete erdirilmiştir.



Şekil 32. Tahirbuselik Taksim E Bölümü h Cümlesi

3.5. Hicaz Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar

Hicaz Makamı, “Hicaz ailesi” adı verilen birbiriyle yakın ilişkili dört makam dan oluşan grubun bir üyesidir. Dizisi, yerinde hicaz dörtlüsüne neveda rast beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Nota yazımında donanımına si için bakiye bemolü (dik kürdî), fa ve do için bakiye diyezi (evîç ve nim-hicaz) yazılır, gerekli değişiklikler ise eser içerisinde gösterilir. Yedeni rast, durağı düğah perdesidir. (Özkan, 2010, s. 440).

Taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında yayımlanan Arşiv Serisi Mesut Cemil albümünün Kahire Arap Musikisi Kongresi kayıtları bölümünden alınmıştır. Mesut Cemil Bey bu taksimi Hicaz Mandıra'dan önce bir giriş taksimi olarak icra etmiştir. Taksim akabinde icra edilen Hicaz Mandıra ile kaydın uzunluğu 02:05'tir. Taksim uzunluğu iste 01:02 olarak değerlendirilmiştir. Taksim biçimsel yapısı şu şekildedir:

A (Giriş) Bölümü (a)

B (Gelişme) Bölümü (b)

C (Karar) Bölümü (c)

Taksim yapı olarak üç bölümden oluşmaktadır. A bölümü giriş, B bölümü gelişme ve C bölümü karar niteliğindedir. Taksim 1 dakikalık kısa bir taksim olması sebebiyle her bölüm birer cümleden meydana getirilmiştir.

Taksim a cümlesi (00:01-00:11) ve dolayısıyla A bölümü hicaz makamı dizisinin yeden perdesi olan rast perdesinden acem perdesine kadar olan bölümünün çıkıcı bir seyirle işlenmesiyle oluşturulmuştur.



Şekil 33. Hicaz Taksim A Bölümü a Cümlesi

Taksimın b cümlesi ve dolayısıyla B bölümü Uzzal makamının geleneksel özellikleriyle uyumlu şekilde hüseyini perdesi üzerinde yapılan uşşak geçkisiyle devam etmektedir (00:16-00:30).



Şekil 34. Hicaz Taksim B Bölümü b Cümlesi

Taksimın c cümlesi ve karar niteliği taşıyan C bölümüne (00:32-01:02), şekil 34’de gösterilen b cümlesinde hüseyini perdesi üzerinde yapılan anlatımın zenginleştirilmesiyle başlanmıştır. İracı daha sonra karara doğru hüseyini perdesi üzerinde kürdili ve neva perdesi üzerinde buselikli asma kalırlar yaptıktan sonra nim hicaz ve dik kürdi perdelerinde çeşnisiz asma kalırlar yaparak düğah perdesinde hicaz dörtlüsüyle taksimi sonlandırmıştır.



Şekil 35. Hicaz Taksim C Bölümü c Cümlesi

3.6. Neveser Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar

Özkan'a göre "Yeni eser" anlamına gelen neveser makamı, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi tarafından terkip edilmiş olup nihâvend makamı dizisine bir bakiye diyezli do (nîm hicaz) perdesinin ilâvesiyle meydana gelmiştir. Durağı rast (sol) perdesi olan neveser makamının dizisi, bu perde üzerindeki nikriz beşlisine beşinci derece nevâ perdesinde bir hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur (Özkan, 2007, s. 43).

Taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında yayımlanan Arşiv Serisi Mesut Cemil albümünden alınmıştır. Kayıt iki farklı taksim peş peşe icrasından oluşmaktadır. İncelenen ilk taksim uzunluğu 05:25'tir. Taksim biçimsel yapısı şu şekilde oluşmuştur:

- A (Giriş) Bölümü (a+b)
- B (Giriş-Gelişme) Bölümü (c+d+e)
- C (Gelişme) Bölümü (f+g)
- D (Karar) Bölümü (h)

Taksim A bölümü iki cümleden oluşmaktadır. 00:01-00:28 arasında icra edilen ilk cümlede (a) nim hicaz perdesinin yeden olarak kullanılmasıyla neva perdesi üzerinde kurulan bir zirgüleli hicaz beşlisiyle icraya başlanmıştır. Daha sonra pest tarafta simetrik olarak yegah perdesinde kurulan zirgüleli hicaz beşlisiyle şedaraban makamının dizisi kullanılarak cümle sonlandırılmıştır.



Şekil 36. Neveser Taksim A Bölümü a Cümlesi

Taksim A bölümünün ikinci cümlesinde (b) bir önceki cümlede kullanılan nim hicaz perdesi yerine çargah, evç perdesi yerine acem ve hisar perdesi yerine dik hisar perdesinin kullanılmasıyla neva üzerinde uşşaklı geçki yapılmıştır (00:29-01:00).



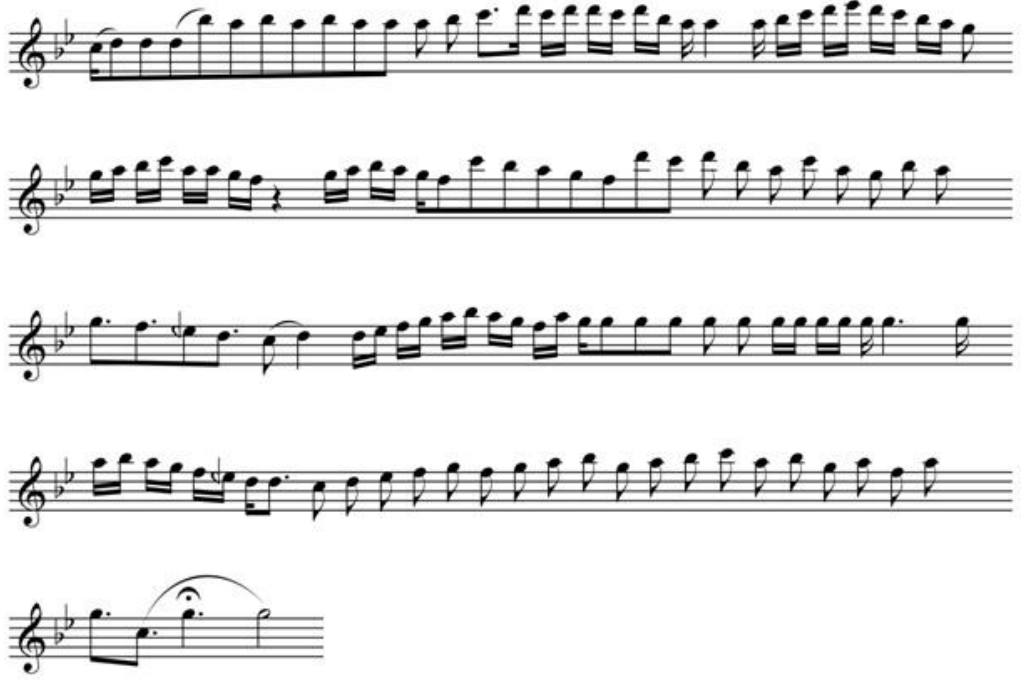
Şekil 37. Neveser Taksim A Bölümü b Cümlesi

Taksimın şekil 38’de gösterilen c cümlesi (01:06- 01:45) bir önceki cümlede yapılan nevada uşşak geçkisini çargah makamında yapılan asma kalış neticesinde çargah perdesi üzerinde yapılan rast geçkisiyle başlamaktadır. Bunun devamında yine neva perdesi üzerindeki uşşak geçkisi kullanılmış ve daha sonra gerdaniye perdesi üzerinde buselikli geçki yapılmıştır.



Şekil 38. Neveser Taksim B Bölümü c Cümlesi

Taksimın giriş gelişme niteliği taşıyan B bölümün ikinci cümlesi olan d cümlesinde (01:47- 02:30) icracı makamın tiz bölgedeki genişlemelerini göstermiştir. Gerdaniye ve tiz nim hisar perdeleri arasındaki bölgede tiz çargah perdesinde buselik, muhayyer perdesinde kürdi ve gerdaniye perdesinde buselikli geçkiler yapılmıştır. Daha sonra bir önceki cümlede yapılan nevadaki uşşak geçkisine dönüş yapılarak bu geçkinin güçlüsü konumunda bulunan gerdaniye perdesinde cümle sonlandırılmıştır.



Şekil 39. Neveser Taksim B Bölümü d Cümlesi

Taksim B bölümünün şekil 39'da gösterilen son cümlesinde (e) seyre gerdaniye perdesi üzerindeki buselik geçkisiyle başlanmıştır. Sünbüle perdesinin kuvvetlendirilip neva perdesi üzerinde tekrar uşşaklı asma kalıplar yapılmasıyla Beyati makamının geleneksel özellikleriyle örtüşen bir geçki yapılmıştır (02:32-03:25).



Şekil 40. Neveser Taksim B Bölümü e Cümlesi

Taksim B bölümünün son cümlesi (f) seyre rast perdesi üzerinde buselik geçkisiyle başlamaktadır. Ardından neva perdesi üzerinde uşşak geçkisi yapılmış ve daha sonra acem perdesi üzerinde buselikli asma kalış gerçekleştirilmiştir ve neva perdesi üzerindeki kürdi dörtlüsünde cümle sonlandırılmıştır (03:27-04:06).



Şekil 41. Neveser Taksim C Bölümü f Cümlesi

Taksimın gelişme-karar niteliğindeki C bölümünü oluşturan g cümlesi (04:08- 04:41) seyre muhayyer perdesi yerine nim şehnaz perdesi kullanılarak kürdi perdesi üzerinde yapılan asma kalışla başlamaktadır. Bu asma kalış çargah perdesi üzerinde buselik geçkisiyle kürdi perdesi üzerinde çargah geçkisinin peşpeşe yapılmış olmasıyla makamsal olarak tarif edilebilir. Bu geçkiyi takiben kürdi perdesi üzerinde çargahlı ezgi kurulumları yapılmış daha sonra neva perdesi yerine hicaz perdesi kullanılarak kürdi perdesi üzerinde buselikle tarif edilebilecek bir geçki yapılmıştır. Bu geçkiden sonra rast perdesi üzerinde buselikli yapılarak cümle sonlandırılmıştır.



Şekil 42. Neveser Taksim C Bölümü g Cümlesi

Taksimın karar niteliği taşıyan son bölümünü oluşturan ve şekil 43’de gösterilen h cümlesi (04:42-05:28) nihavend makamının geleneksel özelliklerine uygun olarak seyre rast perdesi üzerindeki buselik dizisiyle başlamaktadır. Daha sonra neva perdesi yerine nim hicaz ve nim hisar perdesi yerine hüseyini perdesi kullanılarak kürdi perdesi üzerinde nikriz geçkisi yapılmıştır. Ardından tekrar rast perdesi üzerinde buselik dizisi kullanılarak taksim nihavend makamının geleneksel özelliklerine uygun şekilde sona erdirilmiştir.



Şekil 43. Neveser Taksim D Bölümü h Cümlesi

Taksimın genel yapısı incelendiğinde Neveser makamı dizisinin a cümlesi dışında kullanılmadığı görülmektedir. Mesut Cemil Bey bu taksimın diğer cümlelerinde neva perdesi üzerinde uşşak ve kürdi dörtlülerini, rast perdesinde ise buselik beşlisini kullanmayı tercih etmiştir. Bu özellikler göz önüne alındığına taksimın Neveser makamından nihavend makamına geçiş niteliği taşıdığı görülmektedir.

3.7. Müstear Taksime Ait Bulgu ve Yorumlar

Özkan'a göre Segâh perdesinde karar eden, diğer bir ifadeyle dizisi segâh perdesi üzerinde kurulmuş olan müstear makamının yapısı, segâh makamının seyrine zaman zaman bir müstear dörtlü veya beşlisinin katılmasından ibarettir. Bu yapı, segâh makamı seyri esnasında bu seyre yer yer bir nîm hicaz (bakiye diyezli do) perdesinin katılması şeklinde de ifade edilebilir (Özkan, 2010, s. 129). Taksimın biçim yapısı şu şekildedir:

A (Giriş) Bölümü (a+b)

B (Gelişme) Bölümü (c+d)

C (Karar) Bölümü (e+f)

Taksimın giriş niteliği taşıyan A bölümü iki cümleden oluşmaktadır. Bunların ilki ve taksimın giriş cümlesi olan a cümlesi (00:01-00:15) seyre segah perdesi üzerindeki

müstear dörtlüsüyle başlamaktadır. Bunu takiben acem perdesinin kullanılmasıyla eksik müstear beşlisi gösterilmiştir.



Şekil 44. Müstear Taksim A Bölümü a Cümlesi

Taksim b cümlesinde (00:17-00:42) önceki motifte yeden olarak kullanılmış olan kürdi perdesinin yerine düğah perdesi kullanılarak neva perdesi üzerinde yapılan rast anlatımı güçlendirilmiş ve sonrasında segah perdesi üzerinde müstear çeşnisiyle yarım karar yapılmıştır.



Şekil 45. Müstear Taksim A Bölümü b Cümlesi

Taksim ikinci bölümünün ilk cümlesi olan c cümlesi (00:43-01:19) seyre segah gerdaniye arasında gösterilen aralığın ardından evç perdesine acem perdesinin kullanılmasıyla başlamaktadır. Bu yapı daha sonra çargah perdesi üzerinde uzunca bir duraklama yaparak çargah perdesi üzerinde çargah geçkisi yapılmasına sebep olmuştur. İcracı bu cümlenin ikinci cümle parçasında seyri nim hicaz perdesini yeden olarak kullanıp neva perdesi üzerinde rast dörtlüsüyle devam ettirmiştir. Daha sonra nim hicaz perdesini kaldırıp çargah perdesini kullanarak segah perdesi üzerinde bir yarım kalış yapılmıştır.



Şekil 46. Müstear Taksim B Bölümü c Cümlesi

B bölümünün ikinci cümlesi olan d cümlesi 01:21- 02:20 arasında icra edilmiştir. Bu cümlede seyre evç perdesi üzerinde gösterilen segah çeşnişiyle başlanmıştır. Daha sonra dik sünbüle perdesinin kullanılmasıyla tiz segah perdesi üzerinde makamın tiz genişlemesi gösterilerek segah geçkisi yapılmış, bunun ardından dik sünbüle perdesi kaldırılarak yerine muhayyer perdesi kullanılmış ve muhayyer ve dik sünbüle (si bemol) perdeleri birlikte kullanılarak acem perdesinde çargah geçkisiyle açıklanabilecek bir geçki yapıldıktan sonra dik hisar perdesinin acem perdesiyle birlikte kullanılıp neva perdesi üzerinde kalınması neticesinde neva perdesi üzerinde uşşak geçkisi yapılmıştır. Daha sonra segah perdesi üzerinde eksik müstearlı geçki yapılip cümle neva perdesi üzerinde yapılan buselik geçkisiyle sonlandırılmıştır.



Şekil 47. Müstear Taksim B Bölümü d Cümlesi

Müstear taksimın karar niteliği taşıyan C bölümünün ilk cümlesi olan ve şekil 48’de gösterilen e cümlesinde (02:21-02:34) icracı seyre segah perdesi üzerinde yaptığı eksik segah geçkisiyle devam etmiştir.



Şekil 48. Müstear Taksim C Bölümü e Cümlesi

Müstear taksimın son cümlesi olan f cümlesinde (02:36-03:30) kompozisyon segah perdesi üzerinde yapılan eksik müstearlı yapıyla devam etmektedir. Daha sonra ırak perdesi üzerinde zirgüleli hicazlı asma kalış yapılarak evcara makamına geçki yapılmıştır. Ezginin devamında neva perdesi üzerinde buselik ve tiz segahta segah

geçkileri yapıldıktan sonra segah perdesinde müstear beşlisiyle taksim sonlandırılmıştır.



Şekil 49. Müstear Taksim C Bölümü f Cümlesi

3.8. Nikriz Taksim'e Ait Bulgu ve Yorumlar

Özkan'a göre Nikriz makamının Dizisi rast perdesindeki (yerinde) bir nikriz beşlisine nevâda rast ve bûselik dörtlülerinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Sekiz sesli bir dizi ile gösterilebilmesi ve güçlünün beşli ile dörtlünün ek yerinde olması gibi basit makam şartlarını taşımasına rağmen nikriz basit değil birleşik makamlar sınıfındadır. Çünkü nikriz beşlisinin dörtlüsü tam değil 26 komalık bir "artık dörtlü"dür. Beşlisi de dörtlünün sonuna bir (T) tanini ilâve edilerek değil, bir (S) küçük mücennep eklenerek yapılmıştır (Özkan, 2010, s. 118). Abdülbâkî Nâsır Dede bu makamın Eviç perdesini Acem'e dönüştürerek Hicaz yaparak Rast perdesinde karar verdiğini belirtmiştir (Tura, 1997, s. 18).

Taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında yayımlanan Arşiv Serisi Mesut Cemil albümünden alınmıştır. Mesut Cemil Bey'in 1932 yılında yapılan Kahire Arap Musikisi Kongresi'nde icra ettiği Nikriz Zeybek'in başında giriş taksimi olarak icra edilmiştir. Zeybek ile toplam süresi 2 dakika 42 saniye; tek başına taksim süresi ise 1 dakika 8 saniyedir. Biçimsel yapısı ise şu şekildedir:

A (Giriş) Bölümü (a)

B (Gelişme) Bölümü (b+c)

C (Karar) Bölümü (d)

Taksimın A bölümü tek cümleden (a) oluşmaktadır. Bu cümlede (00:01-00:21) nikriz makamının geleneksel özelliklerine uygun şekilde rast perdesi üzerindeki nikriz beşlisi ve neva perdesi üzerindeki buselik dörtlüsü kullanılarak bir oktavlık makam dizisi içinde seyredilmiştir.



Şekil 50. Nikriz Taksim A Bölümü a Cümlesi

Taksimın B bölümü b ve c olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır. B bölümünün ilk cümlesinde (b) neva perdesi üzerindeki buselik dörtlüsü ve sonra neva perdesindeki rast beşlisi kullanıldıktan sonra hüseyini perdesi üzerinde uşşaklı yarım kalış yapılmıştır (00:22-00:30).



Şekil 51. Nikriz Taksim B Bölümü b Cümlesi

Taksimın gelişme niteliği taşıyan C bölümünün ikinci cümlesi olan ve şekil 52'de gösterilen c cümlesinde (00:31-00:50) evç ve acem perdelerinin birlikte kullanılmasıyla eviç perdesi üzerinde segah geçkisi yapılmıştır. Daha sonra tekrar neva perdesi üzerindeki buselik dörtlüsü kullanılmış, ve dik kürdi perdesi üzerinde çeşnisiz asma

kalış yapılmıştır.



Şekil 52. Nıkrız Taksim B Bölümü c Cümlesi

Taksimın karar niteliği taşıyan D bölümünü oluşturan ve şekil 53’de gösterilen d cümlesi (00:51- 01:09) rast perdesi üzerindeki nıkrız beşlisinin ve neva perdesi üzerindeki buselik dördlüsünün kullanılmasıyla icra edilmiştir. Karara doğru yegah perdesi üzerindeki rastlı genişleme gösterilmiş ve nıkrız makamının geleneksel özelliklerine uygun şekilde rast perdesi üzerinde nıkrız beşlisiyle taksim sonlandırılmıştır.



Şekil 53. Nıkrız Taksim C Bölümü d Cümlesi

3.9. Üsluba Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Çakmakoğlu’na (2021) göre Türk makam müziği geleneğinde, taksim türü icrası esnasında yaratma davranışına dair özellikler, icracının üslubu olarak değerlendirilmektedir (s.20). Fakat taksimın üslubu, icracının çalgısıyla ilintili olan üslubundan bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda Mesut Cemil Bey’in taksimlerindeki

üslubu betimlerken Tanbur algısındaki üslup ve tavır özelliklerini göz önüne almak gereklidir.

Bugün kullanılan tanburun belli başlı iki üslubundan birisi Tanburi İzak'a, diğeri ise klasik üslup denilen bu üslubu kendisine has tavrıyla yıkarak yeni bir tanbur üslubu ortaya koyan Tanburi Cemil Bey'e aittir. Tanbur algısında bu üslup farklılıklarını oluşturan en önemli etmenlerin mızrap tutuşu, parmak ve mızrap kullanımları olduğu görölmektedir (Özdemir, 2018, s. 137). Klasik üslupta tek bir mızrap vuruşuyla birden çok ses çıkarılması geleneği yaygınken Tanburi Cemil Bey'in daha sık mızrap vuruşlarıyla icra yaptığı gözlenir. Mesut Cemil Bey'in icralarında hem babası Tanburi Cemil Bey'in bu yeni icra şeklini hem de kendisinden önceki geleneksel icra şeklini bir arada kullandığı görölmektedir. Bu anlamda Mesut Cemil Bey'in eski ve yeni tanbur üslubu arasında bir köprü vazifesi gördüğu söylenebilir. Bu konuda Doç. Göknil Bişak Özdemir, Mesut Cemil Bey'in klâsik Tanbur üslubu, babası Tanburi Cemil Bey'in üslubu ve kendine has tavrını harmanlayarak farklı bir üslup ortaya koyduğunu belirtmektedir (Özdemir, Kişisel Görüşme, 2022). Tanbur sanatçısı Alper Uzkuur'un belirttiğine göre ise Mesut Cemil Bey daha çok babası Tanburi Cemil Bey'in üslubunda çalan bir tanburi olmasına rağmen son tahlilde tamamen kendisine has bir üslup yaratmıştır (Uzkuur, Kişisel Görüşme, 2022).

Bununla birlikte Mesut Cemil Bey'in tanburdan elde ettiği tını pek çok icracının dikkatini çekmektedir. Alper Uzkuur'a göre Mesut Cemil Bey tanburdan en güzel ses çıkararak icracı olarak değerlendirilebilir (Uzkuur, Kişisel Görüşme, 2022) Göknil Bişak Özdemir de Mesut Cemil Bey'in elde ettiği tonun farklılığının altını çizmiştir (Özdemir, Kişisel Görüşme, 2022).

Mesut Cemil Bey'in, babası Tanburi Cemil Bey'in ezgi geliştirme yöntemlerini sıklıkla uyguladığı görölmektedir. Özbey'in (2019) yaptığı motif geliştirme teknikleri analizine göre Tânbûri Cemil Bey'in taksimlerinde, motifleri tiz ve pest seslere transpoze ederek soru-cevap şeklinde tekrarladığı görölmektedir (s.44). Mesut Cemil Bey'in buna paralel olarak Neveser Taksim giriş bölümünün (A) ilk cümlesinde (a) iki oktavdan simetrik

birer soru-cevap şeklinde kurguladığı müzik cümlesi bu üslup içerisinde değerlendirilebilir. Yine örnek icralar sunduğu düşünülen geleneksel üslubun icra özelliklerine örnek olarak Şehnaz taksiminde b ve c cümlelerinde neva-muhayyer ve hüseyini-sümbüle perdeleri arasında glissando tekniği kullanmış ve bu eksenindeki cümleleri daha az mızrapla daha fazla ses çıkarmaya yönelik şekilde icra etmiştir.

Işıктаş'a göre (2011) taksim esnasında mızrap vuruşlarının muntazam aralıklı oluşu rahat, sakin; farklı zaman birimlerinin kullanılması, senkop, kontratempo gibi icra şekilleri ise gergin ifade doğurur (s. 15). Mesut Cemil Bey'in taksimleri ifade açısından bu bağlamda incelendiğinde birçok icrasında aynı taksim hatta aynı cümlelerde bu karşıt ifadeleri bir arada kurguladığı görülmektedir.

Mesut Cemil Bey'in ezgi yaratma davranışları değerlendirildiğinde, müzikal cümleleri kurgularken ezgi hattının önemli olarak değerlendirilebilecek seslerini görece uzun süreli seslendirdiği fakat bu hat içerisinde, cümlenin anlatımını zenginleştirecek şekilde küçük süreleri, sıklıkla da toplamı bir sekizlik notaya eşdeğer olan üçlemeleri kullandığı görülmektedir. Ayrıca kısa taksimlerdeki cümle parçalarını daha küçük süreli seslerden kurgulama eğiliminde olduğu, sürece uzun taksimlerde daha uzun süreli sesler içeren cümleler oluşturulduğu görülmektedir.

Mesut Cemil Bey'in taksim icralarında sık sık dem sesleri kullandığı görülmektedir. Babası Tanbûri Cemil Bey de dahil olmak üzere kendisinden önceki tanbur icracılarının çok fazla tevessül etmediği bu icra biçimi Mesut Cemil Bey'e özgü bir tavır olarak ortaya çıkmış ve kendisinden sonra gelen tanbur icracıları tarafından da benimsenmiş ve kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca Mesut Cemil Bey'in bu üst telleri kimi zaman çok sesli motifler yaratmak için kullandığı da görülmektedir. Özdemir bu konuda Mesut Cemil'in Tanbur taksimlerinde kullandığı motif ve cümlelerin, arpej ve akorların modern müzik anlayışının izlerini taşıdığını belirtmektedir. İncelenen taksimler içerisinde buna örnek olarak Şehnaz Taksiminde karar niteliği taşıyan e cümlesinin son bölümünde kısa bir örnek bulunmaktadır.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Çalışmada öncelikle taksim türünün tanımlanmasına yönelik farklı görüşlere yer verilmiş ve bu tanımlardan elde edilen veriler detaylı şekilde incelenmiştir. Bu verilerin sonuçlarına göre;

- Taksim türünü oluşturan öğelerin ritim, icra kaynağı, makam kullanımı, icra alanı ve kompozisyon yapısı olduğu,
- taksim türünün işlev ve yapı bağlamında farklılıklar gösteren bir ritmik yapısı olduğu fakat ölçüden dolayısıyla usulden bağımsız bir tür olduğu,
- işlev ve yapı bakımından farklılıklar gösteren bir doğaçlama yapıda olduğu,
- makamsal bir icra biçimi olduğu
- ve “giriş-gelişme-sonuç” şeklinde bir kompozisyon yapısı içerdiği görülmüştür.

Mesut Cemil Bey’in farklı makamlardan icra ettiği sekiz taksimin yapısal ve makamsal özelliklerine ilişkin sonuçlar ise şunlardır:

Taksimlerin ölçüsüz bir yapıda olması ve belirlenmiş bir biçim şeması olmaması sebebiyle Tanburi Cemil Bey’in taksim tanımlamasında ifade ettiği giriş, gelişme, karar bölümleri dikkate alınmıştır. Buna göre taksimlerin bazı bölümlerinin tek başına gelişme veya karar niteliği taşımadığı, bazı diğer taksim bölümlerinin giriş, gelişme, karar ekseninde birden fazla nitelik taşıdığı ve bazı taksimlerde ise aynı niteliği taşıyan birden fazla bölümün bulunduğu görülmüştür.

Seçilen taksimlerin incelenmesi sonucu taksim sürelerinin uzamasıyla biçim yapısının zenginleşmesinin doğru orantılı olduğudur. Tanımlanmış bir biçim yapısı olmayan taksim türünde icra süresinin uzamasıyla yeni bölümlerin oluşturulduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda taksimin biçimsel yapısını belirleyen en önemli öğrenin süre olduğu söylenebilir.

İncelenen sekiz taksimden beşinin giriş, gelişme ve karar olmak üzere üç bölümden oluştuğu görülmüştür. Bölümler bir, iki, üç, dört veya beş cümleden oluşabilmektedir.

Diğer yandan bölümleri oluşturan cümlelerin gelişme niteliği taşıyan bölümlerde sayıca daha fazla olduğu görülmüştür. Suzinak taksiminde giriş ve karar niteliği taşıyan bölümler ikişer cümleden oluşurken gelişme niteliği taşıyan B bölümünün 5 cümleden oluştuğu tespit edilmiştir. Şehnaz taksiminde giriş niteliği taşıyan A bölümü 2, karar niteliği taşıyan C bölümü 1 cümleden oluşurken, gelişme niteliği taşıyan B bölümü 3 cümleden oluşmaktadır.

Taksimlerin makamsal yapısını oluşturan en önemli ögenin taksimden ait olduğu alt tür olduğu tespit edilmiştir. Buna göre geçiş taksimlerindeki makam yapısı gelişme bölümünden itibaren geçilecek diğer makamın özelliklerine göre şekillenmeye başlamaktadır. Buna örnek olarak incelenen suzidil taksiminde, suzidil makamının geleneksel özellikleri gösterildikten sonra yapılan geçkiler taksiminde gelişme bölümünü karar bölümündeki Sultaniyegah makamına bir hazırlık niteliğine bürümektedir. Yine Neveser taksiminde giriş ve giriş-gelişme bölümleri neveser makamının geleneksel özelliklerini taşıırken gelişme, gelişme-karar ve karar bölümleri nihavend makamının özelliklerini taşımaktadır. Buna ilave olarak makam yapısının en yalın haliyle kullanıldığı taksimlerin giriş taksimleri olduğu tespit edilmiştir. Giriş taksimi olarak icra edilen Nikriz ve Hicaz taksimlerinde yapılan makam geçkileri diğer serbest taksim ve geçiş taksimlerine oranla oldukça kısıtlıdır.

Taksimlerin makamsal yapısını etkileyen en önemli unsurlardan birinin biçimsel özelliklerde de olduğu gibi süre olduğu görülmüştür. Daha uzun sürelerde icra edilen taksimlerin monoton bir kompozisyon yapısından kurtulmak gayesiyle daha fazla makam geçkisi yaptığı tespit edilmiştir. Tahir Buselik taksiminde dizi üzerinde hali hazırda bulunanlardan dışında 9 farklı makam a geçki yapıldığı görülürken aynı alt türe ait fakat süre açısından daha kısa olan Şehnaz taksiminde bu sayının 4 olduğu tespit edilmiştir.

Taksimlerin süresine göre değişkenlik gösteren bir diğer durum da makam anlatımının gelenekte asma kalış adı verilen ezgi yürüyüş biçimleridir. Mesut Cemil Bey'in giriş taksimi olarak icra ettiği Hicaz ve Nikriz taksimlerinde farklı bir makam a geçki

yapılmamış, ifade asma kalıflarda oluşan doğal çeşni ve gekilerle zenginleştirilmiştir.

Tüm bu sonuçlara göre taksim türünün müzik eğitiminden, barındırdığı beşeri unsurlara; gerektirdiği icra yetkinliğinden kompozisyon özelliklerine pek çok açıdan yeniden ele alınması gerekli görülmüştür.

Türk Müziği geleneğinde taksimler çalgı icracıları için teknik beceri ve kompozisyon yeteneklerini gösterme ve bu noktadaki sınırlarını belirleme açısından büyük önem taşıtmaktadır. Buna rağmen taksimler çalgı eğitiminde meşk yönteminin dışında bir varlık göstermemektedir. Türk Müziğinin önemli icracılarının taksimlerinin analiz edilmesi ve bunların çalgı derslerinin içeriğine katılmasının taksim konusunda daha yetkin icracıların yetiştirilmesine katkı koyabileceği düşünölmektedir. Ayrıca makamsal değerlendirme becerisi kazanmış müzisyenlerin taksim türündeki ölçüden bağımsız ve buna bağlı olarak özgürleşmiş icralar içerisindeki makamsal yapıyı analiz etmeleri, makamları tanıma ve seslendirme konusundaki gelişimleri açısından faydalı olabilir.

Doğaçlama icralarda özgün yaratılar ortaya çıkarmanın yolu bu alanda verilmiş iyi örneklere taklit etmekten geçer. Bu bağlamda Türk makam müziği evreninde başarılı bulunan taksimlerin derinlemesine incelenmesi, taklit edilirken daha doğru anlaşılarak taklit edilmesi özgün yaratıların ortaya çıkması noktasında oldukça faydalı olacaktır.

Taksim türünde, somut olarak ele alınması çok mümkün olmayan beşeri dinamiklerin görünürlüğü, türü özel bir noktaya taşıtmaktadır. Bu noktada tasvir, ifade gibi kavramları taksim türü üzerinden değerlendirmek ve bu konuda disiplinler arası çalışmalar yapmak yalnızca bu türün değil bütün doğaçlama türlerin daha iyi anlaşılması noktasında faydalı olabilir.

Taksim türünün icra yetkinliği bağlamında değerlendirilmesinin teknik analizler üzerinden yapılmasının bu türün virtüözite bağlamının ortaya konmasında faydalı olacağı düşünölmektedir. Bununla birlikte virtüözite kavramı yerine “icra yetkinliği, ustalık” gibi Türk müziğinde daha somut karşılıklar bulabilecek olan kavramların taksim türü üzerinden değerlendirilerek literatüre kazandırılması mümkün olabilecektir.

Taksim türünün önemli örneklerinin detaylı incelenmesi, görece özgür bir alan sağlayan bu türde kurgulanan farklı müzik cümlelerinin, motiflerin içselleştirilmesinin kompozisyon yeteneğine katkı sunacağı beklenmektedir.

Belirli çalgılar için yayımlanan metot, etüt kitapçığı gibi yayımlarda taksim notalarına ve analizlerine yer verilmesi, taksimi yalnızca gelenekteki meşk sistemine bağımlı bir eğitim içerisinden çıkararak somut bir eğitim materyali haline getirebilir. Bununla birlikte makam bilgisinin öğretilmesi noktasında doğaçlama icralar da bu vesileyle bir örneklem teşkil edebilir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk musikisi tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akan, E.(1989). *Tanbur metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Aksoy, E. (2004). *Mesut Cemil* [Albüm]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Alvan, T. ve Alvan, M. H. (2016). *Saz ve söz meclisi: Şiir ve musıkî medeniyetimiz*. Şule Yayınları.
- Appel, A. (2004). *Jazz Modernism: From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*. Yale University Press.
- Ayas, O. G. (2017). Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil'in gelenekle ilişkileri üzerine bir karşılaştırma. H. B. Fırat ve Z. Y. Abbasoğlu (Haz.). *Tanbûrî Cemil Bey - sempozyum bildirileri*. (1. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, s.43-62.
- Bailey, D. (1998). *Doğaçlama* (çev. A. Bucak), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey: Refik Bey ve hatırları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1993). *Zaman, mekân, müzik: Klasik Türk musıkisinde eğitim (meşk), icra ve aktarım (Vol. 14)*. Afa Yayınları.
- Büyük Larousse (1986). *Sözlük ve ansiklopedi*. İstanbul: Milliyet Gazetecilik Yayınları.
- Cemil Bey, Tanburi. (1993). *Rehber-i musıki*. M. H Cevher (Çeviri ve Yorum). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi. : Bornova,. (Bu Cemil Bey şeklinde Yanlış gösterilmiş olabilir, Çeviriyi Yapan Hakan cevher)
- Cemil Mesut (2000). *Volume 1 Early Recordings* (Albüm).
- Cemil Mesut (2012). *Tanbûrî Cemil'in hayâtı*. (3. Baskı). U. Derman (Haz.), İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Cevher, M. H. (1993). *Rehber-i mûsıkî* (No. 9). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Çelikkol, E. (2000). *Türk musıkisi bilgileri 1*. Bursa: F. Özsan Matbaacılık Ltd. Şti.
- Dede, A. N. (2006). *Tedkik ü tahkik*. İstanbul: Süleymâniye Ktp., Nâfiz Paşa Yazmaları, nr, 1242.
- Delikaya, S. (2014). *Niyazi Sayının 4 taksiminin biçimsel ve makamsal açıdan çözümlenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dobbins, B. (1980) *Improvisation: An Essential Element of Musical Proficiency*.
- Doğan, S. H. (2012). *Meşk sistemi bağlamında taksim formunda üslub üzerine bir çalışma* [Sanatta yeterlik tezi]. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dural, S. (2011). *Türk musıkisi meşk geleneğinde bir icra; Hafız Sami* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dural, S. ve Işıктаş, B. (2016). Şiirden doğaçlamaya güftenin nağmeyle sarmalı: Osmanlı-Türk müziğinde gazel icrası . *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI Gazelden Gazele* (s.266-284), İstanbul: Klasik Yayınları.
- Eren, A. (2018). Klâsik Türk şiirinde tasavvufi açıdan Tûr-i Sînâ. *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 4, 197-210.
- Ersoy, İ. (2017). Müzikte tür kavramı: müzik türleri sınıflandırmasında yeni bir model önerisi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkisi Konservatuvarı Dergisi*, (11), 1-16.
- Ezgi, S. (1935). *Nazari ameli Türk musıkisi, IV*. İstanbul: Hüsniyat Matbaası.
- Ezgi, S. Z. (2004). *Amelî ve nazari türk musıkisi*. Cilt III, İstanbul: Bankalar Basımevi, 1933-1953.
- Feldman, W. (1993). Ottoman sources on the development of the Taksîm. *Yearbook for Traditional Music*, 25, 1-28.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 Musikişinası: İstanbul'un Yüzleri Serisi-17*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Hodeir, A. (2016). *Müzikte türler ve biçimler*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Işıқтаş, B. (2011). *Şerif Muhittin Targan'ın ud tekniğine katkısı; 6 ud taksiminin analizi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kahraman, B. ve Tebiş, C. (2014). *Mahmut Ragıp Gazimihal'den seçme müzik makaleleri-II (Türk harf inkılabı öncesi) müzik kültürü*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Kantemiroğlu. (2001). *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât mûsikîyi harflerle tesbît ve icra ilminin kitabı*. (Ed. Y. Tura), İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Karadeniz, M. E. (1981). *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karahasanoğlu, S. & Yavuz, E. D. (2018). *Müzikte araştırma yöntemleri*. İstanbul: Berceste Yayınevi.

- Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, yayı ve kalemiyle Mesud Cemil*. Kubbealtı.
- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Şirket telsizinden devlet radyosuna*. İstanbul: İletişim Yayınları,
- Koçu, R. E. (1963). Cemil, Mes'ud Ekrem. *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 6, 3446-3456. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi.
- Kutluğ, Y. F. ve Tuncel, H. (2000). *Türk musikisinde makamlar: İnceleme*. YKY.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music Company.
- Marcus, S. L. (1993). Solo instrumental improvisation (taqāsım). *Middle East Studies Association Bulletin* , 27(1), 108-111.
- Musiki Mecmuası (1963). Mesut Cemil'in ölümünden evvel ve sonra ne dediler, ne yazdılar? *Musiki Mecmuası*, (189), 229-247.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: The power of improvisation in life and the arts*. New York: GP Putnam's Sons.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: The power of improvisation in life and the arts*. New York: GP Putnam's Sons.
- Nettl, B. (2014). Thoughts on improvisation: A comparative approach. In *The Improvisation Studies Reader* (pp. 87-96). Routledge.
- Oter, S. T. (2011). Hâfız Sâdeddin Kaynak'ın bir eserinin mânâ prozodisi yönünden analizi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 551-571.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi (Cilt I-II)*. (2. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özbey, Ö. (2019). *Türk müziğinde motif geliştirme teknikleri* [Sanatta yeterlilik tezi], Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özcan, N. (2011). Tel, Mesud Cemil. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.40, 392-393. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özdemir, E. (2016). Performans teori, âşık fasılları ve doğaçlama. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(3), 1357-1366.
- Özdemir, E. (2020). Âşıklık geleneği, âşık müziği ve Alevilik. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 194-215.
- Özdemir, G. B. (2018). Türk makam müziğinde tanbur çalgısının yeri ve önemi. *Fine Arts*, 13(4), 133-140.
- Özgen, İ. (2012). *Avludaki ses* (1.Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Özkan, İ. H. (2010). *Türk musikisi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri* (13. Basım). İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Özkan, İ. H. (2014). *Türk musikisi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri* (13. Basım). İstanbul: Ötüken Yay.
- Özpekel, O. N. (2015, Mayıs 28) Osman Nuri Özpekel Yorgo Bacanos Nihavend Taksimi. Erişim tarihi: 28.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=YRz6tJTLBFc>
- Öztuna, Y. (2006). *Türk mûsikîsi akademik klasik Türk san'at mûsikîsi 'nin ansiklopedik sözlüğü* (Vol. 1). Orient.
- Pachet, F. (2012). Musical virtuosity and creativity. In *Computers and creativity* (pp. 115-146). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Racy, A. J. (2000). The many faces of improvisation: The Arab Taqāsīm as a musical symbol. *Ethnomusicology*, 302-320.
- Racy, A. J. ve Aygün, S. (2007). *Arap dünyasında müzik: Tarab kültürü ve sanatı*. Ayrıntı Yayınları.
- Rey, E. R. (2006). Mesut Cemil'in 40.sanat yılı için hazırlanan jübile kitapçığından seçme yazılar (1952), *Musikişinas Dergisi*.
- Sâdettin, A. H. (1968). *Türk musikisi nazariyatı dersleri*. İstanbul: Hüsnütabiyyat Matbaası.
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi: besteciler, yorumcular, eserler, kavramlar* (3 Cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schuyler, P. D. (1978). Moroccan andalusian music. *The World of Music*, 20(1), 33-46.
- Şenyüz, L. R. (2022). *Müziyenlerin otomatikleşmiş taksim ile yaratıcı taksim yapmaları esnasındaki beyin bölgesel kan akımı değişikliklerinin araştırılması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul Medipol Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- Tanrıkörur, C. (2003). *Müzik kültür dil*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Tanrıkörur, C. (2004). *Türk müzik kimliği* (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları
- Targan, Ş. M. (1995). *Ud Metodu-Şerif Muhittin Targan*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud metodu: Gelenekle geleceğe*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Tuncel, Ö. Ş. (2021). Klasik Türk müziği ses icracılığında alternatif süslemeler. *Electronic Turkish Studies*, 16(6).

- Tura, Y. (1997). *İnceleme ve gerçeği araştırma (Tedkik ü tahkik)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ünlü, C. (2016). *Git zaman gel zaman: Fonograf-gramofon-taş plak*. Pan Yayıncılık.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk mûsikîsi rehberi* (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk musikisinde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yılmaz, Z. (2013) *Tanburi Cemil Bey*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Yöre, S. (2011) Çağdaş müzik ve bestecilik ana akımları, bestecilik ana teknikleri ve başlıca besteciler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 1-20.
- Yükselsin, İ. Y. (1994). *İsmail Fenni Ertuğrul'un sözel taksimeleri* [Yayımlanmamış doktora tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk makam müziğinde üslûp-tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icralarının analizi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EKLER

EK 1.

İNCELENEN TAKSİMLERİN NOTALARI

- Mesut Cemil Bey (fotoğraf)
- Suzidil Taksimın Notası
- Şehnaz Taksimın Notası
- Suzinak Taksimın Notası
- Tahir Buselik Taksimın Notası
- Hicaz Taksimın Notası
- Neveser Taksimın Notası
- Nikriz Taksimın Notası
- Müstear Taksimın Notası
- Taksim kayıtlarına erişim için QR kodu



Mesud Cemil
(1902 -1963)

Sûzidil Taksim

Mesud Cemil

The image displays a musical score for the piece "Sûzidil Taksim" by Mesud Cemil. The score is written in a single system with seven staves, all in the key of D major (two sharps). The notation is in a treble clef and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with three triplet markings (indicated by a '3' below the notes) in the latter half. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic values and includes a fermata over a note. The third staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a fermata. The fourth staff continues with a similar rhythmic structure. The fifth staff shows a series of sixteenth notes and eighth notes. The sixth staff continues the melodic development. The seventh and final staff concludes the piece with a fermata over the final note.

A page of ten musical staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the fifth, sixth, and seventh staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Şehnaz Taksim

Mesut Cemil

The image displays a musical score for the piece "Şehnaz Taksim" by Mesut Cemil. The score is written in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. It consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills and grace notes indicated by small 'j' characters above the notes. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

2

The image shows a musical score for a piece in G major, indicated by the key signature of one sharp (F#). The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a '2' above the treble clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several phrasing slurs and breath marks throughout the piece. The notation includes various accidentals, such as sharps and naturals, and some notes are marked with a 'b' (basso) or a 'c' (crescendo). The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental piece.

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a sixteenth-note triplet (C5, B4, A4). The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns, including a sixteenth-note triplet (G4, F#4, E4). The third staff concludes the piece with a final chord consisting of G4, B4, and D5, followed by a whole note G4 and a final double bar line.

Suzinak Taksim

Mesut Cemil

The image displays a musical score for the piece "Suzinak Taksim" by Mesut Cemil. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, set in the key of G major (indicated by two sharps: F# and C#). The piece is in a 2/4 time signature. The notation consists of eight staves of music, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic ornaments. The first staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C#5. The second staff contains a series of eighth-note runs and a half-note G4. The third staff features a sequence of eighth notes and a quarter note G4. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a quarter note G4. The fifth staff shows a half-note G4 followed by a series of eighth notes. The sixth staff contains a half-note G4 and a series of eighth notes. The seventh staff features a half-note G4 and a series of eighth notes. The eighth staff concludes with a half-note G4 and a series of eighth notes, ending with a quarter note G4. The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

2

The image displays a page of musical notation, likely a score for a single melodic line. It consists of eight staves of music, all written in G major (one sharp, F#). The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values and patterns. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note with a flat (Bb) and a quarter note (D).
- Staff 2:** Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over a group of notes and a flat (Bb).
- Staff 3:** Shows a mix of eighth and sixteenth notes, with a flat (Bb) and a sharp (F#) appearing.
- Staff 4:** Features a series of eighth notes, some with slurs, and a half note.
- Staff 5:** Contains eighth and sixteenth notes, with a flat (Bb) and a sharp (F#).
- Staff 6:** Shows a sequence of eighth notes, some with slurs, and a half note.
- Staff 7:** Includes a half note with a flat (Bb) and a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes.
- Staff 8:** Ends with eighth and sixteenth notes, including a sharp (F#) and a flat (Bb).

3

The image shows a page of musical notation consisting of eight staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and hairpins. The page number '3' is located in the top right corner.

4

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music starts with a measure number '4'. The first staff contains a complex rhythmic pattern of eighth notes. The second staff continues with a similar pattern, followed by a more melodic line. The third staff features a series of quarter notes and eighth notes. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff shows a series of quarter notes. The sixth staff features a series of quarter notes and a half note. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Tahirbuselik Taksim

Mesut Cemil

The image displays a musical score for the piece 'Tahirbuselik Taksim' by Mesut Cemil. The score is written on eight staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is a form of Western musical notation adapted for the Turkish baglam instrument, featuring a variety of rhythmic values and melodic lines. The first seven staves maintain the key signature of one sharp, while the eighth staff changes to a key signature of one flat (F). The music is characterized by intricate melodic patterns and rhythmic complexity, typical of a taksim (improvised solo).

2

The image shows a musical score for a piece in G major, indicated by a single sharp (F#) on the treble clef. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a '2' above the staff, likely indicating a second ending or a specific measure. The music is written in a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata. The key signature has one sharp (F#). The score is presented on a white background with black ink.

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music is written in a single system. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

4

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of ten staves. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests. The piece concludes with a final cadence on a whole note chord.

Hicaz Taksim

Mesut Cemil

The image displays a musical score for a Hicaz Taksim, a traditional Turkish instrumental piece. The score is written in the Hicaz maqam, which is characterized by a key signature of two sharps (F# and C#) and a specific melodic structure. The score consists of seven staves of music, each containing a series of notes and rests. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and is marked with accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Neveser Taksim

Mesut Cemil

The image displays a musical score for the piece "Neveser Taksim" by Mesut Cemil. The score is written on eight staves of treble clef notation. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes sharp and flat accidentals, and some notes are beamed together. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

2

2

3

Musical notation consisting of eight staves of music in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff begins with a measure containing a triplet of eighth notes. The eighth staff features several triplet markings over groups of notes. The system concludes with a double bar line.

4

The image displays a musical score for five staves, all in G minor (one flat). The notation includes a variety of rhythmic values and patterns:

- Staff 1:** Starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a series of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A triplet of eighth notes (D4, E4, F4) is marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a quarter note G4 and a half note G4.
- Staff 2:** Begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a series of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A triplet of eighth notes (D4, E4, F4) is marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a quarter note G4 and a half note G4.
- Staff 3:** Features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A triplet of eighth notes (D4, E4, F4) is marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a quarter note G4 and a half note G4.
- Staff 4:** Starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a series of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A triplet of eighth notes (D4, E4, F4) is marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a quarter note G4 and a half note G4.
- Staff 5:** Features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A triplet of eighth notes (D4, E4, F4) is marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a quarter note G4 and a half note G4.

Nikriz Taksim

Mesut Cemil

The image displays a musical score for the piece "Nikriz Taksim" by Mesut Cemil. The score is written in a single system with seven staves, all in the key of D major (two sharps). The notation is primarily melodic, featuring a variety of rhythmic patterns and ornaments. The first staff begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a triplet of eighth notes. The second staff continues with similar rhythmic motifs, including a triplet of eighth notes and a quarter note. The third staff features a triplet of eighth notes and a quarter note. The fourth staff consists of a continuous stream of eighth notes. The fifth staff shows a triplet of eighth notes and a quarter note. The sixth staff features a triplet of eighth notes and a quarter note. The seventh staff concludes the piece with a triplet of eighth notes and a quarter note, ending with a double bar line.

Müstear Taksim

Mesut Cemil

The image displays a musical score for the piece "Müstear Taksim" by Mesut Cemil. The score is written in treble clef and G major (one sharp). It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments such as grace notes and trills. The piece is a taksim, a form of improvisation in Turkish music. The score is presented in a clean, black-and-white format.

2

The image shows a musical score for a piece in G major, consisting of seven staves. The first staff starts with a '2' above the treble clef. The music is written in a single melodic line. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The score concludes with a double bar line.



Taksim kayıtları için QR kodu

EK 2.

GÖRÜŞME SORULARI

Bu görüşmelerde taksim türünü oluşturan öğelerin taksim türü bağlamında tanımlanmasına, alt türlerine ve Mesut Cemil Bey'in sanat alanındaki önemine dair temel sorulara cevap aranmış ve görüşülen uzmanların verdikleri cevaplara göre taksimi farklı açılardan değerlendirme imkanı verebilecek farklı sorular eklenmiştir. Bununla birlikte görüşmelerin çoğunlukla kısıtlı zaman dilimleri içerisinde yapılmış olması ilgili uzmanın birikimine yönelik olarak bazı soruların üzerine yoğunlaşıp bazı soruların atlanmasına sebep olmuştur. Yine bazı görüşmelerin elektronik posta yoluyla yapılmış olması sebebiyle gönderilen soruların bazılarının cevaplanmadıkları görülmüştür. Bu açıdan Ek 3'de yer alan görüşme metinlerde kaynak kişilerin cevapladığı sorular farklılık göstermektedir.

1. Taksimın alt türlerine ilişkin görüşleriniz nelerdir?
2. Taksimlerdeki ritim yapısına ilişkin görüşleriniz nelerdir?
3. Taksim türünü çalgı eğitimi bağlamında nasıl değerlendirirsiniz?
4. Taksim türünün kompozisyon yapısıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?
5. Taksim türünün icra alanıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?
6. İfade ve tasvir açısından taksimi nasıl değerlendirirsiniz?
7. Taksimlerin transkripsiyonu hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
8. Mesut Cemil Bey'in Türk müziğindeki konumu hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

EK 3.

UZMANLARLA YAPILAN GÖRÜŞMELER

1. Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi

S-1: Taksimın alt türlerine ilişkin görüşleriniz nelerdir?

C-1: Bizim geleneksel saz öğretiminde ilk öğrendiğimiz şey giriş taksimidir. Bundan dolayı en önemli giriş türü giriş taksimidir. Geçiş taksimi Türk müziği tarihinde de zaman içerisinde giriş taksiminden sonra icat edilen ve bir ihtiyaçtan hasıl olan bir türdür. Çünkü geleneğimizde bir makam dan bir klasik takımda taksim yapılırken bunun için bir geçiş taksimine ihtiyaç duyulmamıştır fakat zaman içerisinde özellikle formlarımızın basitleşmesi, fasıl takımlarının klasiklerin bir tarafa atılması ve en ağır usulle bestelenmiş şarkılardan başlanarak en hareketli şarkılara doğru gidilmesi çerçevesinde fasıl takımlarının zamanı kısaltmıştır Zaman kısaltıldığı için insanların bu kısa zamandaki fasıllarla yetinmemeleri ve buna bir fasıl daha ilave etmelerinden kaynaklı geçiş taksimi diye bir tür ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu tali bir konudur. Geçiş taksimi sonradan ortaya çıkan bir şeydir. Asıl taksim denildiği zaman anlaşılması ve üzerinde durulması gereken şey giriş taksimidir. Nazarımda, çalgımızı ilk öğrendiğimiz zaman taksimi alt türlere tasnif edip öğretmediler. Bize sadece taksim öğrettiler. Dolayısıyla benim için son taksim, geçiş taksimi gibi alt türler geleneğimize sonradan ilave olmuş tali konulardır.

Taksim dinleyicileri ve bilhassa o gün o makam da icra edecek olan mutrip heyetini o makama alıştırmak çerçevesinde o makamın karakteristik özellikleri çerçevesinde bir seyir yapmaktan ibarettir. Taksimın özü giriş taksimidir. Fakat buna giriş taksimi denmesinin sebebi daha sonra son taksim, geçiş taksimi gibi ilaveler yapılmasıdır.

S-2: Taksimlerdeki ritim yapısına ilişkin görüşleriniz nelerdir?

C-2: Taksim formu usulle ölçülmemiş bir eserdir. Usulsüz bir eserdir demek istemiyorum. Usülle yani bir ritim kalıbıyla ölçülmemiş bir bestedir. Fakat bunun bir ritmik bir yapısı yoktur diyemeyiz. Bir usulle ölçülmemiştir fakat bunun kendi içerisinde bir ritmik yapısı vardır. Bu ritmik yapıyı belirleyen de taksimi bizzat yapandır. Her bir sazendenin kendine ait bir ritim yapısı vardır. Bu tamamen sazendenin kalp ritmi kendi vücut ritmi ve kendi müzikal birikiminin ritmi ile ilgilidir. Bir müzik cümlesine girişi ve bir başka müzik cümlesinin sonuna nokta koyduğu yerde verdiği dinlenme süresi, aralarda yaptığı küçük esler dikkat edin bir taksim boyunca hep aynı sürelerdedir. Bu bize şunu gösteriyor ki kesinlikle bir taksim usulle bestelenmemiş ama kendi içerisinde taksimi yapanın ritim kalıbıyla kalıplanmıştır. Kendine ait bir ritim yapısı vardır. Fakat bütün taksimlerde aynı ritim yapısı yoktur. Taksimi yapana göre değişir. Duraklamaları çok az kullanan insanlara bakın kişisel hayatlarında da oldukça tez canlı insanlardır. Duraklamaları uzun ve sık kullanan insanlara bakın onların da oldukça serin kanlı, işlerinde acele etmeyen, her şeyi sağlam bir şekilde yerine koymaya çalışan tabiatları olduğunu görürsünüz. Çünkü duraklamaların uzun sürmesi demek bir sonraki cümleyi düşünen bir müzisyen var demektir. Duraklamanın kısa sürmesi demek de bir an evvel o seyirde ve kendi birikimi olan müzik cümlelerini bir an evvel karşıdaki insanlarla paylaşmak hususunda acele eden bir müzisyenin varlığı demektir. Buradan

acele edenler kötü ağır davrananlar iyi müzisyen gibi bir çıkarım yapılmasın. Bu tamamen kişinin tabiatının taksime yansımalarıyla ilgilidir.

S-3:Taksim türünü çalgı eğitimi bağlamında nasıl değerlendirirsiniz?

C-3: Çalgı eğitiminde makam öğrenmeye başlayan öğrencilere ritmik eserlerden önce verilecek şey, öğrencinin makam bilgisini pekiştirmek amacıyla taksim formu olmalıdır. Şunu biliyoruz ki eline bir çalgı alan her öğrenci muhakkak taksim formuyla başlar. Çünkü henüz ezberlediği bir şey yoktur ve yakaladığı makam üzerinde gezinir. Nasıl bir müzeyi ancak gezip dolaşarak tanıyabiliyorsak makamı da taksim yaparken tanırız. Bu açıdan Taksim usulüyle, adabıyla ilk öğretilmesi gereken formdur.

S-4:Taksim türünün kompozisyon yapısı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-4: Taksim kompozisyon yapısı giriş gelişme ve sonuç şeklinde ifade edilebilir. Tüm kompozisyon biçimleri de böyledir. Ayrıca taksim bir makam seyri olduğu için makam işleyişinin de bir kompozisyon yapısı vardır ve taksim bundan bağımsız değildir

S-5:Taksim türünün icra alanıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-5: Cinuçen Tanrıkorur sık sık bizim musikimizin seyir musikisi olduğunu vurgulamıştır. Bir makam üzerinde biz seyrediyoruz. Dolayısıyla taksim bir çalgının yardımıyla o makamın sesleri üzerinde seyretmekten ibarettir. Bir kaside bunun alt birimi diyebileceğim naat veya münacaat, temcid, mersiye gibi usulsüz bestelenmiş doğaçlama diyebileceğimiz icralarla yapılanlar da taksimden başka bir şey değildir. Taksimde yardımcı unsur çalgıyken, diğer doğaçlama formlarda da insan sesidir. Ne var ki orada güfte dediğimiz söz unsuru devreye girmektedir. Bunun taksimde ritmik kalıpları taksimi yapan saz icracısının kendi vücut ritmi kendi birikimi belirlerken kaside naat gibi formlarda söz devreye girmekte ve bunu söz belirlemektedir. Bu formlarda bir kelimenin ortasında duraklama yapamazsınız. Ancak mısrayı bitirirsiniz, bir nefeslenirsiniz, o nefes esnasında insanların da o mısradaki anlamı anlamalarını ve o duyguyu yaşamalarını beklersiniz ve buna fırsat tanırırsınız. Ayrıca Eğer aruz kalıplarıyla yazılmış bir güfteden bahsediyorsak orada aruzun tefilelerine göre küçük küçük molalar vermeniz gerekir. Orada önemli olan güftenin içerisindeki mesajdır. Sır orada gizlidir. Orada makamlarda yaptığınız seyir sadece zarftır ama burada önemli olan mazruftur. Dolayısıyla burada makam seyri zarf ise güfte mazruftur. Bizim nasıl seyredeceğimiz, nasıl bir ritmik yapıya büründüreceğimizi kesinlikle söz belirler.

S-6:Taksim türünü ifade ve tasvir bağlamında nasıl değerlendirirsiniz?

C-6: Tasvir surettir. Görsel olmayan, işitsel bir sanatta tasviri duygulara melodileri yükleyerek yaparız. Taksimden sonra icra edilecek eserin ifade ettiği duygunun taksimde de gösterilmesi önemli bir gerekliliktir. Acı çeken bir babanın feryadını anlatan bir şarkının başında bir köçekçenin başında yapılacak bir taksim yapamazsınız. Taksim hazırlıktır. Sadece makam a değil kendisinden sonra icra edilecek eserin duygusuna da hazırlıktır.

2. Ahmet Şahin

S-1: Taksimın alt türleriyle ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-1: İcra edilen ortamın, eserlerin yapısına göre klasik taksim, neoklasik taksim gibi bir adlandırma olabilir. Taksimle ilgili eldeki örneklerimizle en eski cemil beye kadar gidebiliyoruz. Daha öncesine gidemiyoruz. Taksim herhangi bir enstrümanla veya sesle, belli bir bestesi olmayan, notaya bağlı kalınmadan, yapılmak istendiği makamın seyir veya geçki özelliklerini taşıyan irticali bir musiki seyri olarak tanımlanabilir. Kuran-ı Kerim tilaveti de bir taksimdir. Ezan okumak da her ne kadar bir kalıba girmişse de belirli bir notası olmadığı için her ezanımız farklı olabiliyor, bu da bir taksimdir. Salâ taksimdir. Fihrist taksim dediğimiz tür eser arasında değil de başlı başına icra edilir. Buna makamı tarif etmek için diyebiliriz örnek teşkil etsin diye. Bir makam dan başlar, içinde pek çok makam a geçkiler yapılır ve bitirilir. Başladığı makam a da dönebilir. Ben bir tane Şah-ı Devran diye bir ney taksimleri var. Mesela Orda da 18 makam geçkisi yapmışım fakat düşünmedim, herhangi bir şekilde düzenlemedim. Bu icra bir fihrist taksimi örneği oldu.

S-2: Taksimın kompozisyon yapısı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-2: Giriş gelişme ve sonuç şeklinde bir yapıdan söz edebiliriz. Taksimde önce bir giriş bölümü olur. Daha sonra makam geçkilerin olduğu bir gelişme bölümü ve son olarak karar vereceğiniz alanda taksimi sonuçlandırırınız. Buraya da sonuç bölümü diyebiliriz.

S-3: Taksimın icra alanıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-3: Taksim irticalen yapılan bir formdur. Bu açıdan tüm irticali icralar bu başlık altında değerlendirilebilir. Yani taksim hem çalgısal hem de sözel bir türdür diyebiliriz.

S-4: İfade ve tasvir açısından taksim türünü nasıl değerlendirirsiniz?

C-4: İcracının birikimine kalmış bir noktadır. Taksimde tasviri öncelemeyiz. Makamı en doğru şekilde işlemeyi, icrayı en güzel şekilde yapmayı düşünürüz. Fakat örneğin sineklerin uçuşunu tasvir etmek gibi şeyler daha çok batıda yapılan şeyler olmuştur. Fakat makamın karakteri, ruh üzerindeki intibahı ve seyrin iniş çıkışları göz önünde tutularak hangi halet-i ruhiyeye veya olaya hangisi daha iyi yakışır ona bakarız. Nitekim makamlar da bu şekilde ortaya çıkıp isimlendirilmiş. Mesela Şevkefza, ferahfeza gibi. Bir kısmı perde isimleriyle alakalıyken bir kısmı bıraktığı etkiyle ilişkili olarak isimlendirilmiştir.

3. Prof. Dr. Ali Tan

S-1: Taksimlerin ritmik yapısıyla alakalı görüşleriniz nelerdir?

C-1: Taksimlerin hepsinin bence bir iç ritmi vardır. Burada iç ritimden kas ettiğimiz şudur; bir taksim çok hızlı başlayıp çok ağır bitmeyecektir. İçinde hızlanıp yavaşlayabilir tabi ki. Bir iç ritimden elbette bahsedebiliriz ama bu ritim metronom oluşturma yolunda değil, taksimin genel havasının hızlı olması, ağır olması, hüzünlü-neşeli olması gibi duygulara referans edecek düzeyde ortadadır. Bir taksimi dinlediğinizde eğer neşeli bir eserin önünde çalınıyorsa başka şekilde başka bir iç ritimle, ya da çok çok hüzünlü ağır bir eserin taksimiye başka bir iç ritimde duymamız beklenir.

S-2: Taksimin kompozisyon yapısı sizce nasıldır?

C-2: Taksimin doğaçlama bir yapısı var malumunuz. Yani irticalen, her ne kadar o an içinden geldiği gibi yapılsa da taksimin kompozisyon tarafı da bence ağır basıyor. Çünkü bence taksim gelişi güzel yapılan bir şey de değil. Şimdi hicaz makamında bir taksim yapılıyorsa burada sizin sınırlarınızı belirleyen bir kompozisyon kuralları bütünü vardır. Örneğin hicaz makamındaki bir taksime hiçbir zaman şehnaz perdesiyle başlamazsınız. Orada sizin sınırlarınızı çizen bir makam dairesi vardır. Dolayısıyla burayı düşündüğümüzde, burada serbestlik gibi gözükken kısım bir doğaçlama alanı açsa da genel hatlarıyla kompozisyon sınırı makam la çizilmiştir.

S-3: Peki kompozisyon açısından bölme yoluna gidersek giriş, gelişme sonuç gibi bir kompozisyon yapısı daha tespit edebilir miyiz?

C-3: Geleneksel anlamda bir taksimden bahsediyorsak taksimin makamın temelini gösterdiği bir giriş yapısı –aynı bir eserdeki gibi, makamın temel özelliklerini gösteren bir zemin bölümü gibi. Daha sonra bir gelişme bölümü, gelişme bölümünde bir geçki, makamın yakın geçkileri, adetten olan geçkiler mutlaka olur. Ve bir sonuç bölümü. Eğer bir geçiş taksimi değilse, aynı makam da bitirilecekse tekrar başladığı yere döneceği için buna da bir sonuç bölümü demek oldukça kolay olur.

S-4: Taksimin icra alanıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-4: Bence sözel doğaçlamalar taksim terimiyle ifade edilmemelidir. Esasen vokal doğaçlamalar da taksim gibi görülebilir. Gazel de sesle taksim etmek gibi bir olgudur diyebiliriz. Fakat işin içine söz girdiği zaman söz icracıyı bağlar. Bir şiirin inşad edilmesini düşünelim, mesela failatün... Şimdi bunun üzerine koyacağınız bütün nağmelerde failatün ritmini vermek zorundasınız. Fakat çalgısal taksimde öyle değil. Yani kompozisyon çerçevesi sözlü doğaçlamalarda çok fazla ve dolayısıyla serbestlik çok daha az. Dolayısıyla sözlü doğaçlamaları taksim türünün altına almak bence biraz zorlamaktır.

S-5: Taksimlerin transkripsiyonları hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-5: Taksimler notaya alınabilir. Fakat ancak takip edilecek, öğrenecek düzeyde. Taksimlerin notaya alınmasıyla ilgili oldukça kıymetli çalışmalar var fakat yine de taksimleri birebir notaya almanın çok mümkün olduğunu düşünmüyorum. Olsa da bunun çok anlamlı ve işlevsel olduğunu düşünmüyorum. Bir taksimi notaya almak bize

ne verir buna bakmak gerekir. Bazı şeyleri notaya almak yaratıcılığı öldürür diye düşünüyorum. Taksimi notalamak taksim üretmeyi engeller diye düşünüyorum. Çünkü bir şeyi hazır bulursanız tahayyül edemezsiniz. Mesele bir roman okuduğunuzda romanda 15 sayfa size bir geminin gelişi tasvir edilebilir. Siz bu tasvirler üzerinden bir tahayyül geliştirirsiniz. Fakat bu romanın filmi çekildiğinde o gemi karşınıza bir saniyede gelir ve sonuç sizin tahayyülünüzden çok farklıdır. Taksim türünde de böyledir. Siz notaya alınan bir şey üzerinden taksim türünü anlamaya çalışırsanız artık notanın bağlayıcılığından kurtulamazsınız. Taksim icracının bütün prangalarından kurtulduğu bir alan ama siz taksimi notaya bağlanıp öğrenmeye kalkarsanız bu abesle iştigal olur diye düşünüyorum.

S-6: Taksimin çalgı eğitimindeki önemi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-6: Bu konuda çalgı eğitimine dahil olan insanın yaşı çok önemlidir. 20 yaşındaki birinin enstrümanını üniversite öğrenmesi sürecinde 4 yıllık bir müfredat içerisinde taksim türüne büyük ihtimalle vakit kalmayacaktır. Öğrencilerin taksim dinleme geleneğini ilk günden itibaren edinmeleriyle alakalı bir öneride bulunmak yanlış olmaz. Dolayısıyla bu öneriyle birlikte taksimin oluşma ve icraya hazır olma, demlenme zamanı öğrencinin eğitim süreci içerisinde öğrenciye bir noktada dokunmaya başlayacaktır. Bu üçüncü yılda olur, dördüncü yılda olur, onuncu yılda olur.. O iştiyak meselesidir. O taksim içeride demlendiği sürece o da onu üretmeye başlayacaktır. Önce taklit ederek ki taklit ederken notadan bakmak yerine ezberlemesi makbuldür, ondan sonra kendi ayakları üstünde durduğunda kendi nağmeleriyle onu oluşturacaktır. Fakat içinde olmadan bunun geçiş yollarını öğrenmeden makamın nazariyatına tamamen hakim olmadan yapılan taksimler de ezberden öteye gitmeyecektir. Birkaç taksim ezberleyip ömrü hayatında onun dışında taksim etmeyen sazenceleri tarih görmüştür. Taksim özellikle eğitilecek bir şey de değildir. Eğitimin doğal süreci içerisinde gelişir. Öğrenciyi taksim açısından geliştirmeniz için önce nazari açıdan geliştirmeniz gerekir. Nazariyat öğrenen her insan belirli düzeyde seyir yapabileceği gibi çok taksim dinleyerek de o geçiş yollarındaki tuzakları, oradaki sisli noktaları aşabilecek yollar bulur ve oradan alır.

S-7: İfade veya tasvir işlevi açısından taksimi nasıl değerlendirirsiniz?

C-7: Taksim eğer size bir eser önünde çalınıyorsa, ondan sonraki eserin duygusu hakkında bilgi vermiyorsa bu işlevi yerine getirmemiştir zaten. Taksim duygu ve düşünceyi aktarma aracı olan müzikte duygu ve düşüncenin icracının kontrolüne bırakıldığı bir alandır. Şimdi siz bir beste çaldığınızda bestecinin orada büyük bir tahakkümü vardır. Oradaki duyguyu anlatırsınız. Fakat ilk defa olarak taksimle siz kendi duygunuzu anlatmaya başlıyorsunuz. Besteci olmanız gerekmiyor fakat taksim içinde bir duygu sunuyorsunuz karşı tarafa. Bu muhteşem bir şey. Dolayısıyla buradaki tasvir işlevi icracının eline ilk defa geçiyor, başka bir formda bu yok. Başka bir formda icracı kendini ifade etmiyor aslında. Kendi tavrını ortaya koyuyor ve bestecinin mesajını veriyor. Fakat buradaki tasvir kapasitesi hiç olmadığı kadar fazla. Dolayısıyla taksim türünü ifade ve tasvir açısından çok güçlü görüyorum.

4. Prof. Dr. Ali Tüfekçi

S-1: Taksim formunun alt türleri hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-1: Taksimi aslında genel bir başlık olarak değerlendirebiliriz. Bir bestenin öncesinde, sonrasında veya içinde olabileceği gibi hepsinden bağımsız olarak irticalen de icrası mümkündür. Bu bağlamda, baş taksim, son taksim, ara taksimi, fihrist taksimi, geçiş taksimi veya icra edilen dönem ve repertuvara göre de değişkenlik gösteren taksim yapılarından söz edilebilir.-

S-2: Taksim formunun ritim yapısıyla ilgili görüşleriniz nelerdir? Form ritimden tamamen bağımsız mıdır?

C-2: Her ne kadar taksimler, usulsüz bir yapıda seyreden doğaçlama melodilerin bütünü olarak görülse de, bir kompozisyon olarak içinde muhakkak bir ritmi barındırdığı düşüncesindeyim. Türk Musikisinde bestekarların eserlerinde, makamların içinde oluşturduğu ritmik yapılar, cümleler mevcuttur. Bunlar makam kültürümüzü oluşturan önemli parçalardır. Taksim esnasında da birçok sazende hafızasında yer eden bu motiflerden faydalanır ve taksimnin makamına ve kurgusuna göre bu cümleleri yerleştirir. Farklı bir bakış açısıyla hayatın içinde de bir ritmik sürecin olduğunu düşünürsek, bu özgün seyir halinin içinde de bu ritim yapısının etkilerini az veya çok da olsa görebilmek mümkündür. Bu anlamda farkında olarak veya olmayarak, bir ritmik yapıdan etkilenme ve beslenme halinin taksim yapısının içinde olduğunu söyleyebiliriz.

S-3: Taksim formunun kompozisyon yapısı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

C-3: Hangi yapıda icra edileceğine göre değişkenlik gösterse de, taksimlerde kullanılan belli bir kompozisyon anlayışından bahsedebiliriz. En yalın haliyle düz bir yazıdan yola çıkarak, duygu halimizi anlatır şekilde, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri taksimnin temel unsurlarını oluşturur. Makamın veya sonrasında icra edilecek eserin seyri ve dizi sesleriyle net, anlaşılır cümleler formun girişini oluşturur. Sonrasında biraz da zamana göre ve teorik bilgidenden de istifade ederek diziyi genişletmesiyle bir açılma sahası elde edilir. Burada icracı çalgısındaki hakimiyeti de makam bilgisiyle, melodik cümlelerle özgün bir biçimde sunmuş olur. Karara giderken bir sonraki eserin giriş sesleri ve seyri etkisinde bir karar verme anlayışı önem arz eder. Sonuç dediğimiz kısım burasıdır.

S-4: Bir ifade ve tasvir biçimi olarak taksim formunu nasıl değerlendirirsiniz?

C-5: Aslında hayata sanat gözüyle bakan herkes bir şekilde mesleğinde taksimini icra eder. Kimisi bunu çalgısıyla, kimisi kalemiyle, kimisi de sesiyle eda eder. Buradan yola çıkarak belki de taksim bu ifadenin en güçlü anlatım biçimlerinden birisidir diyebiliriz. Bir bakıma da hayatın içindeki doğal akış, kavram olarak taksimnin beslendiği, ana parçalarını oluşturur denebilir.

5. Prof. Dr. Başak İlhan

S-1: Taksimın alt türlerine ilişkin görüşleriniz nelerdir?

C-1: Günümüzde solo konserler artmaya başladıktan sonra enstrüman icracılarının virtüözitelerini göstermek için konser repertuvarlarına uzun taksimler aldıkları, herhangi bir esere bağlı olmadan, sadece tek başına bir taksim yaptıkları görülmeye başlanmıştır. Normalde baş taksim dediğimiz, makamı tarif eden en çok 2 2.5 dakika olabilecek taksimler yerine 6 dakika, 7 dakika bir makam la başlayıp başka bir makam a geçip daha sonra başka makamlara geçip dolaşp gelen, fihrist taksimi gibi de değil de çalgıdaki kabiliyeti göstermek ve makam bilgisini göstermek açısından yapılan biraz fantezi türü taksim diyebiliriz bunlara Bunlar geçmişteki sınıflandırmaya çok uymuyor. Bir de tasviri taksimler var. Cemil Bey'in çoban taksimi gibi. Cemil Bey'in tasviri türde çok fazla eseri var. Kemeçle "Ayşe hanım - Fatma hanım" şeklinde anlaşılacak sesler çıkarması... Sadece müzik yapmıyor aynı zamanda bir tablo yaratıyor ve yaptığı taksimlerle gözümüzün önünde bir manzara oluşturuyor. Bu da tasviri taksim olarak ayrıca tasnif edilebilecek bir alt tür bile olabilir. Belki bir konuyu anlatan, o konu çerçevesinde.

S-2: Taksimın doğaçlama yapısı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-2: Taksim dediğimizde hep o anda düşünülüp yapılan bir icra türü aklımıza gelir. Fakat bir konser öncesinde hocam Cinuçen Tanrıkorur'un oturup ben nasıl bir taksim yapmalıyım şeklinde en azından taksimın ana hatlarını, çerçevesini çizip çalıştığına bizzat şahit oldum. Taksim dediğimiz yapı melodik yapı açısından önceden yazılıp çizilen bir tür değil. Fakat özellikle bir konsere çıkmadan önce icracı genellikle kullanacağı melodiler bağlamında bir taslak hazırlar. Tabi bunlar daha önceden yapılacağı planlanmış taksimler için geçerli. Belirli bir kalıp var be icracı bu kalıbın üzerine bina ediyor icrayı.

S-3: Taksim türünün ritim yapısıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-3: Taksimın elbette bir iç ritmi vardır. Bunu konuşma ritmi gibi düşünebiliriz. Konuşurken herhangi bir ritme bağlı olarak konuşmadığımızı düşünüyoruz. Fakat hızlanıyoruz, yavaşlıyoruz, duruyoruz, devam ediyoruz. Taksim de böyle değerlendirebileceğimiz bir tür. Eğer ritimden tamamen bağımsız olsa çok dağınık bir havası olur ve dinleyicilerin kafasında derli toplu bir şema oluşmaz ve dinlenilmez hale gelir.

S-4: Taksim türünün çalgı eğitimi bağlamındaki önemi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-4: Her virtüöz çok güzel taksim yapacak diye bir kaide yoktur. Bunun yanında beste kabiliyeti yüksek fakat çalgısı belirli bir seviyenin üstünde olmayan insanlar da güzel taksim yapamayabiliyorlar. Enstrümanın bütün teknik imkanlarını kullanabilmek, makamın kompozisyon yapısını, iç dinamiklerini çok iyi bilmek ve müzik cümlesi kurabilme yeteneğine sahip olmak iyi bir taksim icrası olmanın temel gereklilikleridir. İyi bir taksim icracısı, güzel müzik cümleleri üretir. Bu ürettiği müzik cümlelerini farklı perdeler üzerinde tekrar eder veya çeşitli varyasyonlar yaratır.

S-5: Taksim türünün kompozisyon yapısı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-5: Giriş gelişme sonuç şeklinde genel bir tablo çizilebilir. Makam işleyişinde de makamın girişi makamın temel dizisi ve seyir karakterinin işlenmesiyle oluşur. Gelişme bölümü komşu makamlara geçkilerden oluşur. Bu kısım oldukça uzayabilir. Sonuç bölümü de tekrar makamın ana dizisine dönülen bölüm olarak belirtilebilir. Tabi burada makamın işlevi de önemli. Eğer geçiş taksimi icra ediliyorsa sonuç bölümünde ana makam yerine başka bir makam işlenir.

S-6: Mesut Cemil Bey hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-6: Mesut Cemil Bey hep babasının gölgesinde kalmış. Çok güzel bir Türkçesi var. İyi yetişmiş bir sanatçı. Kendisinden hep babasının performansı beklenmiş. Fakat farklı karakterde insanlar. Tanburi Cemil Bey duygusal, melankolik, her duygusunu sazı ile ifade etmeye çalışan bir sanatçı. Fakat Mesut Cemil öyle değil. Dolayısıyla Mesut Cemil Bey'den o lirizmi ve o virtüöziteyi beklemek biraz haksızlık. Mesut Cemil de bu beklentinin altında biraz ezilmiş. Fakat Mesut Cemil çok iyi bir müzisyen, iyi bir müzik adamı ve Türk Müziğine büyük katkıları olmuş bir abide şahsiyettir.

6. Prof. Erol Deran

S-1: Taksimlerin notaya alınması hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-1: Cemil Bey'in taksimleri aslında çok zor gözükmesine rağmen kolaydır. Neden? Çünkü sistem var. Ritim var, hatta ölçülenebilirsin bile. Sistemli olmayan bir taksimi notaya alsanız ne olur. Taksimlerin notaya alınıp alınmayacağından daha önemlisi o notanın nerede iş göreceği, ne amaçla yazılacağıdır. Biz buradaki derslerimizde Cemil Bey'in taksimlerini elimizden geldiğince motamot notaya almaya gayret ediyoruz. Ve yine icrada motamot Cemil Bey'i taklit etmeye çalışıyoruz. Bu yolla öğrencide kendinden bir nosyon oluşur. Ondan sonra o taklit edilen Cemil Bey ileride öğrencinin müzikal şahsiyetinin oluşmasına vesile olur.

S-2: Taksimlerin doğaçlama yapısıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-2: Emprovizasyon dedikleri, doğaçlama bütün sanatlarda vardır. Güzel sanatları aslında bir nokta merkez bir noktadan çıkan oklar olarak görüyorum. Bu merkezde bütün güzel sanatlar var. Tiyatro, edebiyat, resim, müzik, mimarlık... Biri göze hitap ediyor, biri kulağa hitap ediyor. Fakat hepsinin kendine göre bıraktığı intibalar var. Bana göre güzel sanatların bir dalında diğer bütün güzel sanatlar saklıdır. Çünkü asıl olan ifadedir. Bir kovboy korku müziğiyle bir aşk filminin müziği aynı değildir. Hatta renkler de böyledir. Mesela kırmızının titreşimi. Asabidir, kalp atışını hızlandırır. Bir mavi, soğuk bir renk olmasına rağmen insanda sıcaklık meydana getirir. Yeşil dinlendirir. Bunlar da demek ki makam makam, tıpkı taksimler gibi...

S-3: Taksimlerin kompozisyon yapısı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-3: Bir insan karşısındakine meramını nasıl sırasıyla anlatırsa taksimde de icracı meramını öyle anlatmalıdır. Bu açıdan kompozisyon yapısı elbette giriş, gelişme sonuç şeklinde olacaktır.

S-4: Taksimın diğer doğaçlama türlerle olan ilişkisi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-4: Kaside gazel gibi türlerin taksimden esasen bir farkı yoktur. Hepsini kapsayan şey doğaçlamadır. Sesle yapılandırılan gazel, kaside denmiş çalgıyla yapılandırılan taksim denmiş. Doğaçlama üçe ayrılır, sazla yapılandırılan taksim, sesle yapılandırılan gazel, kaside...

S-5: Taksim türünün ritim yapısıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-5: Taksimde usûl yoktur ama ritim vardır. Aslına bakarsak kainatta ritim var. Güneşin batışı, doğuşu... Kainat benim içimdeyse benim yaptığım bir şeyde ritim olmaz mı?

S-6: Mesut Cemil Bey hakkındaki görüşlerinizi ve varsa hatıralarınızı paylaşır mısınız?

C-6: Benim Mesut Cemille tanışmam 19 yaşında radyoya girdiğimde oldu. Mesut Cemil babasını 12-13 yaşlarında kaybetmiş. Birkaç ders alabildiğini söylerler. Babasının çok büyük bir hayranı olmasına rağmen Mesut Cemil ayrı bir dağ gibidir. Cemil Bey'den sonra mesela Refik Fersan çokça taklit etmiştir Cemil Bey'i. Fakat Mesut Cemil'in kendine has bir tavrı vardır. Ben Mesut Cemil Bey'e baktığım zaman onu bir güzel sanatlar heykeli gibi görürdüm. Bir konuşması vardı, müzikti. Onu da geçelim, bana göre yürümesi, duruşu bile sanattı. Bu hayranlığımın tesiriyle onu gördüğümde fa diyemiyordum. Çünkü her an ondan öğreniyordum. Onun yalnız sazı değil, o müdürlük de yapmıştır malum, onun konuşması anlatımı... Kime söylediğini hatırlamıyorum fakat radyoda birine babasının taksimleri için "onun taksimlerinin hepsini bir arada dinleme, bir tanesini dinle, devamlı dinle" demiş.

Mesut Cemil Bey Orhan Boran'ın batı müziği orkestrasında viyolonsel çalardı. Bir gün bana "Orhan Boran'a gidiniz, size bir nota versin. Sizinle beraber çalacağım orkestrada" dedi. Ben de "efendim ben şimdiye kadar batı müziği çalmadım" dedim. "Siz çalarsınız" dedi. "Notayı alın, hazırlanın üç gün sonra beraber çalacağız" dedi.

Senin konuyla alakalı da şunu söyleyeyim; bir taksim icracısında olması gereken ne özellik varsa Mesut Cemil Bey'de mevcuttur.

7. Doç. Hatice Doğan Sevinç

S-1: Taksim formunun alt türleri hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-1: Taksim çalgılarla yapılan doğaçlama olarak tarif edilmektedir. Taksimler formlarına, icracılara ve kullanıldıkları yere göre sınıflandırılabilir. Form itibari ile Klasik Taksim, Romantik Taksim ve Modern Taksim, İcracılara göre: Solo Taksim, Karşılıklı Taksim, Beraber Taksim, Kullanıldıkları yere göre de Giriş Taksimi, Geçiş Taksimi, Ara taksim olarak sınıflandırılabilir.

S-2: Taksim formunun ritim yapısıyla ilgili görüşleriniz nelerdir? Form ritimden tamamen bağımsız mıdır?

C-2: Taksim formunun kendi içinde bir ritim yapısı vardır. Ritimden tamamen bağımsız değildir. Taksimler; ölçülü-ölçsüz belli tempolarda veya temposuz yapılabilir.

Bazı müzik türleri içerisinde yapılan taksimlerin de (caz, kadans) müzik türüne özgü bir ritim yapısı vardır.

S-3: Taksim formunun notaya alınabilirliğiyle ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-3: Bu soruyu Taksimlerin notaya alınabilirliği olarak cevaplamak daha doğru olacaktır. Notaya alınan form değil taksim kendisidir çünkü. Taksim notaya alınabilirliği tabi ki mümkündür. Burada önemli olan taksim notaya alınma zorluk derecesidir ki bu da icracının icra özelliklerine göre değişebilir. Taksim notaya aktarımında İcracının tüm ornamentleri notaya alınabilmelidir. Aksi halde notaya alınan taksim bilimsel olarak doğruluğu geçerli olmaz.

S-4: Musikimizdeki diğer doğaçlama formlarla olan ilişkisi ve kimi kaynaklarda gazel, kaside gibi formlarla ortak sınıflandırma içinde olmasıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-4: Soruda belirtilen tüm formların temel özelliği; her birinin doğaçlama olmasıdır. Doğaçlama; hazırlıksız, anında yapılan bir ifade biçimidir. Müzikte doğaçlama ise irticalen yapılan yazılı olmayan kompozisyonlar, müzik yaratıcılığıdır. Tabi ki yapılan ya da yapılacak doğaçlama tür ve felsefeye dayalı olmak zorundadır. Doğaçlamada İcracı tüm hayal gücünü bilgi birikimini irticalen meydana getirir. (fakat, keyif olarak yapılan her doğaçlama da kompozisyon içermez ve belirli bir türü tarif etmez.) Az önceki soruda da belirttiğim üzere çalgılarla yapılan doğaçlamalara "taksim" adı verilir. Gazel kaside gibi formlar ise ses ile yapılan doğaçlamalardır. Taksim kimi kaynaklarda belirtilen formlarla birlikte ortak sınıflandırma içerisinde olmasının sebebi budur.

S-5: Taksim formunun kompozisyon yapısı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

C-5: Kompozisyon dediğimiz şey bir sanat eserinin tasarımı, planıdır. İcracı tarafından hayal gücü, hisleri ve düşünceleri ile ilk kurulumunun yapılması yapıtaşının oluşturulması önemlidir. Meydana gelecek olan icra bu yapıtaşı üzerine uygulanacaktır. Ortaya çıkacak sonuç ise kompozisyonun olgunlaşmış halidir. Taksimlerde kompozisyonun kurulması için makamlar, gamlar, ses sistemleri, motifler ve melodiler vs. çok önem taşımaktadır. Belirli bir dizilme şeklinde sıralanır ve uygulanır. Yani icracı taksimi yapmadan yapacağı alt tür ile ilgili tüm belirttiğim detayları bilerek bir kurgu yapar ve bunu icrasında uygular. Taksim için her ne kadar irticalen yapılır desek de, kompozisyonu oluşturabilmek için bu irticalen yapının

temelinde mutlaka icracının bilgi birikimi, hem çalgısına hem de müziğe hakimiyeti çok önemli rol oynamaktadır.

S-6: Bir ifade ve tasvir biçimi olarak taksim formunu nasıl değerlendirirsiniz?

C-6: Hayal gücü ve yaratıcılık temelinde olan bir sanat düşüncesidir taksim. Çünkü düşünce; kuralları ile sanatın çerçevesini çizip sanatçıya yön vermektedir. Ortaya çıkan ifade de sanat düşüncesini içinde barındıran ve hayal gücüne dayalı tasarımdır kişiye özeldir ve kesinlikle yeteneğe dayalıdır.

8. Prof. Mutlu Torun

S-1: Taksim'in alt türlerine yönelik görüşleriniz nelerdir? Çağdaş taksim modern taksim tanımlamalar için ne düşünüyorsunuz?

C-1: Eserlerin içindeki hürriyetten çok daha fazla taksimin içinde hürriyet karakteri var. Bu hürriyeti en çok hissettiren icracılar İhsan Özgendir, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve Erol Derandır. Çağdaş taksim şöyle olmalıdır; öncelikle çok seslilikten korkulmamalıdır. Çok sesli dediğim oturup armoni yazmak değil, devam etmekte olan melodiyi destekleyen mesela tanbursa orta teli ve kalın teli Cemil bey gibi icraya dahil etmek. Cemil Bey'de de arpejler var. Nihavend taksiminde mesela si bemol majör akoruyla taksime başlıyor. Çağdaşlıktan anladığımız eğer çok seslilikten bir takım alıntılar yapmak veya bu dili kullanmaksa Cemil Bey zaten bunu yapmış. Fakat çağdaş dediğimiz zaman düşüneneğimiz şey sadece bu değil. Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'de çok daha fazla rastladığımız şey bu icralar çarpar insanı... İnsan kendini hiç beklemediği bir noktada bulur. Acaba Falso mu basıyor derken bir bakarsınız İhsan Özgen bambaşka bir yerden bir şey açmıştır. Yani müthiş bir cesaret.. İhsan Özgen'de sıkılma huyu vardır. Müzik yaptığı sırada da daha önce düşündüğünü bir kenara koyup o andakini yaşar ve yeni bir şey yapar. Bizim geleneğimizde şu var makam seyri devam eder, bu seyir için birtakım kurallar vardır. Fakat bir de geçki de vardır. Bu geçkilerin hissettirmeden yapılması marifettir. Fakat İhsan Özgen öyle değildir. Birden bire bambaşka yerlere geçebilir. Niyazi Sayın'da da var. Bambaşka bir oktavdan girer. İkisi birlikte çalışırken çağdaş taksimin en üst noktasıdır.

S-2: Taksim türünün ritim yapısıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

C-2: Dünyada hiçbir melodi ritimsiz değildir. Taksiminde de usûl veya ölçü yoktur ama ritim mutlaka vardır. Taksim ölçülendirilmeyen bir ritmi içinde taşır. Erol Deran Cemil Bey'in taksimleri için böyle söylüyor. Cemil Bey başka bir ritim taşımış içinde. O taşıyorsa Mesut Bey de taşıyordur muhakkak.

S-3: Taksimlerin notaya alınması konusundaki görüşleriniz nelerdir?

C-3: Mümkün olduğu kadar detaylı alınmasının doğru olacağını düşünüyorum. Birçok kişi özet olarak alıyorlar. Ben eğitimde kullanılanı almak istediğim için mümkün olduğu kadar sağlıklı almaya çalışıyorum. Onun için zaman geçip tekrar dinledikçe de yeni

şeyler buluyorum. Fakat sanat ayrıntıda gizlidir. Görülür ki bir sestem diğerine geçerken küçücük bir çarpma yapıvermiş. O zaman dinleyici de sazında bunu yapmaya çalışıyor. Eğitimde bunların kullanılması için detaylı notaya alınması önemli. Elbette problemler var. Mesela birimin ne alınacağı...

S-4: Taksimlerin çalgı eğitimi açısından önemi hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-4: Türk Müziği geleneğinde eskileri solo bir saz eseri çalarken bulamazsınız. Solo olarak sadece taksim yaparlar. Dolayısıyla taksim bir sazendenin değerlendirilmesi için çok iyi bir şey. Batı müziğinde olduğu gibi eserleri çok iyi çalışırsanız fakat taksim yapamıyorsanız bu sahada değeriniz düşer. Dolayısıyla eğitimde taksimin de olması lazım. Ayrıca bir insan taksim yapamıyorsa, doğaçlama olmayan bir türdeki icrada da eksik kalır. Malumunuz bizde nota-icra farklıdır. Bütün sazlar için tek nota vardır. Bir eseri sadece notasının yazılı olduğu şekilde çalarsanız hiç süsleme yapmazsınız Türk Müziği yapmış olmazsınız. Çünkü eser icra ederken de bir improvize söz konusudur.

S-5: Taksimlerin kompozisyon yapısı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-5: Cemil Bey’de görüyoruz ki plağın bir yüzünde bir tek başına taksim vardır. Fakat radyo dinlediğin zaman, yahut bir konser izlediğin zaman konserin başında, arasında, sonunda, makam geçişi yapılacağı yerde, yahut eser içinde ritimli şekilde.. Bunların her biri bulunduğu yere göre karakter kazanmaktadır. Kompozisyon da buna göre kurulur. Mesela Nevzat Atlığ “37 saniye sürsün evladım taksim” derdi. Radyo yayınlarında da son eserden önce taksim yapılır. Onu da usta bir sazendeye verirler ki yayın saatiyle ilgili boşluğu istenen sürede doldursun. Taksim yapan kişi en başından bir plan çizebilir. Makam açısından da gideceği yolları tasarlayabilir. Fakat icra başladığında yol onu nereye götürüyorsa oraya gider.

S-6: Taksim türünü ifade veya tasvir açısından nasıl değerlendirirsiniz?

C-6: Poul rounon, yorum için 3 yol belirlemiştir. Biri metronom. Mesela Cemil Bey’in ilk taksimleri çok hızlı, sonrakiler daha sakindir. İkincisi Nüans, diğeri de vurgular. Her müzik gibi taksimin de belli duygu ve düşünceleri ifade etmesi ve bazı şeyleri tasvir etmesi mümkün. Fakat bence besteye nazaran daha zor.

S-7: Mesut Cemil Bey hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C-7: Türk Müziğinde Tanburi cemil Bey sazıyla, Münir Nurettin sesiyle devrim yapmışlardır. Mesut Cemil Bey de bu devrimi koroyla yapmıştır. El kadar kağıda not aldığı metinlerle çıkıp yaptığı konuşmaları dinlerken bir Ahmet Hamdi Tanpınar romanı okur gibi hissedersiniz. Tanburi Cemil Bey’in sazına ne kadar çok çalıştığı herkesçe bilinir. Fakat Mesut Bey’in böyle bir vakti olmamış. Bu icracılığı babasına göre çok daha az çalışarak oluşturmuş.

Ek 4. Etik Kurulu Onayı



BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİK KURULLARI
(Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etik Kurulu)
TOPLANTI TUTANAĞI

OTURUM TARİHİ
25 KASIM 2022

OTURUM SAYISI
2022-10

KARAR NO 68: Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'nden alınan Müzik Anasanat Dalı öğretim üyesi Doç. Güniz ALKAÇ 'ın tez danışmanlığında Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Yüksek Lisans Programı öğrencisi Cüneyt ARSLAN'ın "Türk Makam Müziği'nde Taksim Türü Ve Mesut Cemil'in Tanbur Taksimlerinin Form Açısından İncelenmesi" konulu tez çalışması kapsamında uygulanmış görüşme sorularının değerlendirilmesine geçildi.

Yapılan görüşmeler sonunda; Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı öğretim üyesi Doç. Güniz ALKAÇ 'ın tez danışmanlığında Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Yüksek Lisans Programı öğrencisi Cüneyt ARSLAN'ın "Türk Makam Müziği'nde Taksim Türü Ve Mesut Cemil'in Tanbur Taksimlerinin Form Açısından İncelenmesi" konulu tez çalışması kapsamında çalışması tamamlanmıştır. Tamamlanan çalışmaya ilişkin sorularla ilgili Etik Kurulumuzca yapılan değerlendirme sonucunda, söz konusu başvuruda yer alan soruların etik ilkelere aykırı olmadığı kanaatine varılmıştır.