

GÜZEL SANATLARDA

GÜNCEL ARAŞTIRMALAR

MART 2023

Editör

Doç. Dr. Ayşegül Koyuncu Okca

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editörler / Editors • Doç. Dr. Ayşegül Koyuncu Okca
Birinci Basım / First Edition • © Mart 2023
ISBN • 978-625-430-710-2

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com



Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar

Mart 2023

Editör

Doç. Dr. Ayşegül KOYUNCU OKCA

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

ARALIK KISITLAMASINA BİR BAKIŞ: ÖLÜMSÜZ DENİZ
TAŞLARIYDI

Ece Merve YÜCEER NISHIDA..... 1

Bölüm 2

MEHMET REŞAT AYSU'NUN SAZ ESERLERİNİN
Sİ BEMOL VE BAS KLARNET İCRA EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİNE YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME

Kubilay GÜRBÜZ, Ayşe Gülriz GERMEN 13

Bölüm 3

TÜRK MÜZİĞİ REPERTUVARINDAKİ KÂR ÖRNEKLERİNİN
FORM BİLEŞENLERİ BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yasin BOL, Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ 45

Bölüm 1

ARALIK KISITLAMASINA BİR BAKIŞ:
ÖLÜMSÜZ DENİZ TAŞLARIYDI

Ece Merve YÜCEER NISHIDA¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi. ORCID: 0000-0002-5595-2223

Usmanbaş'ın 1965 yılında bestelediği *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, gerektirdiği teknik beceri ve ifade derinliğiyle, çağdaş Türk bestecilerinin solo piyano yapıtları arasında kuşkusuz ayrı bir yere sahiptir. Özkan Manav (2021), MSGSÜ Devlet Konservatuvarı “Usmanbaş Yılı” etkinlikleri kapsamında gerçekleştirdiği sunumda, bu eserin aynı yıl bestelenip yine Kâmuran Gündemir'e ithaf edilen solo piyano eseri *Soruşturma* ile benzerlikler içerdiğini söyleyerek, iki eserin “kardeş piyano yapıtları” olduğunu dile getirir; “1965 tarihli piyano yapıtlarının her ikisi de, ses dünyalarının içeriğini esinleyen olağanüstü güzellikte bir notasyon ve tasarımla sunulmuştur.” der.

Esere yönelik analitik yaklaşımlar, eserin *görece notalama* (ya da *görece notasyon*) ile kaleme alınmasına sıkça atıfta bulunmaktadır. Görece notalama; icracının, ses uzunluklarına müzik yazısı görselinden yola çıkarak hüküm vermesinin beklendiği, farklı icracılar arasında az ya da çok belirecek zamanlama farklılıklarının besteci tarafından kusur sayılmadığı, bu yönüyle de icracıya özgürlük sunduğu düşünülen bir notalama biçimidir. Pöğün görece notalama kullanımını, “ölçü kavramının yarattığı güçlü ve zayıf zamanlardan arınma çabası” olarak nitelemiştir (2015: 192). Eserin görece notalamayla kaleme alınmasının dışında, ses organizasyonu da incelemeye değerdir.

İlyasoğlu'nun aktardığına göre, İlhan Usmanbaş 1965'te bestelediği iki solo piyano eseri olan *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* ve *Soruşturma* için şu ifadeleri kullanmıştır: “Ortalama on beşer dakikalık bu iki piyano parçası 1956'lardan beri süregelmekte olan çalışmaların ve yöntemlerin biçim ve içerik bakımından birer odak noktası sayılabilir. Özgür dizi kullanımında birkaç aralığın egemenliği; bu aralıkların işlenişleriyle kurulması... Süre değerlerinin vuruşlar içindeki yerleştirilme göre, görece bir yorumla çalıcıya bırakılması; blok uygular, pedal oyunları, ses alanlarının kuruluş ögesi olarak yapıya girmesi; sürekli gelişme, çalıcıya çalma sırasında bırakılan özgürlükler...” (2011: 158).

Usmanbaş'ın anlatımından da anlaşıldığı üzere, eserde bulunan aralıkların, en başta kısıtlanıp gittikçe çeşitlendirilmesi yoluyla esere dâhil olduğu bilinmektedir. Bestecilerin kullanılacak ses koleksiyonuna/aralıklara dair birtakım sınırlamalar belirleyip, bu sınırlamalar vasıtasıyla bir ses dünyası yaratması; zaman zaman (çoğunlukla planlı şekilde) kendi belirlediği sınırlamaları yıkıp tansiyon yaratma ve tansiyonu çözme/çözmeme gibi stratejilerde bulunduğu bilinir. *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* özelinde, aralıkların dâhil olma stratejisinin hangi sırayla ve nasıl yapıldığı ile tüm aralıkların tamamlanmasının ne kadar bir süre içerisinde gerçekleştiğinin analiz yapılmadan bilinmesi mümkün görünmemektedir. Aralıkların yavaş yavaş eklenmesiyle tüm aralıkların sunulduğu ve aralık kullanımının kısıtlanmasına dayanan kompozisyonel düşüncenin işleyişi, kompozisyon öğrencilerine ilham verebilecek bir niteliğe sahiptir.

Eserin 2 farklı elyazması bulunmaktadır (Yıldız Şenürkmez, 2015: 299). Sadece ilk elyazmasının tamamı elimde bulunduğundan, iki elyazması arasındaki bütün farkları ortaya koyamam da, iki versiyon arasındaki değişiklikler dikkat çekicidir.



Şekil 1. Elyazması 1



Şekil 2. Elyazması 2

İkincisi, ilkinden daha ayrıntılı bir notalamaya sahiptir. Örneğin; ilk elyazmasında notalar sadece nota başları biçiminde görünmektedir, ikinci elyazmasında notalara sap ve çengel eklenmiştir. İlkinde *semi ped.* (yarım pedal), Gündemir'in deyişiyle "kirletme pedalleri" kullanımından ötürü birbirine "bulaşan" (İlyasoğlu, 2011: 299) sesler; ikinci elyazmasında *con poco pedale* (biraz pedalle) olarak değiştirilmiştir. Yine ilk elyazmasında, birbirlerini kirleten sesleri temsilen boşluğa uzayan legato bağları bulu-

nurken; ikinci elyazmasında, uzayarak üst üste binen sesler, nota çengel-
lerinin birbirleri üzerine uzatılması vasıtasıyla görselleştirilmiştir. Han-
gi sesin, diğer hangi sesin ne kadarına “bulaştığı” üst üste binmiş nota
saplarının uzunluğuyla da görsele daha çarpıcı şekilde yansıtılmıştır. İlk
elyazmasında porteler dört eşit parçadan oluşurken, ikincisinde, piyaniste
daha geniş bir görüş açısı sunulması amacıyla her porte sekiz eşit parçaya
bölünmüştür. Bu da pratik olarak, daha az sayfa çevrilmesine ihtiyaç du-
yulacağı anlamına gelir. İlk elyazmasında tüm seslerde değiştirici işaret
(bemol, natürel ya da diyez) varken, ikinci elyazmasında geleneksel nota-
lamadaki gibi bir yaklaşımla değiştirici işaret kullanılmıştır. Bu da yazıyı
sadeleştirmiştir, denilebilir.

İncelenecek olan elyazması (Elyazması 1), “Kamuran Gündemir’e”
ithaf notunu taşımaktadır. Toplam sayfa sayısı 38, porte sayısı 151’dir. İlk
sayfada üç, diğer tüm sayfalarda dörder porte bulunmakla birlikte, her
porte dörder eşit kesite bölünmüştür. Kesit sayısı 604’tür. Portelerin her
zaman eşit sayıda kesite bölünmesi yolluyla, icracıya standart bir görüş
imkânı sağlanmıştır.

Ölçü çizgileri yerine porteler arasına kısa çizgiler konulduğundan ve
nota sapları olmadığından, bununla ilgili uzun uzadıya bir açıklama yer
almasa da, hemen ilk bakışta yazının *görece notalama* olduğu anlaşılma-
ktadır. Başlangıçta “45 MM” ifadesi yer almaktadır ki bu da bir kesitin yak-
laşık 1,33 saniyede çalınacağını ifade etmektedir. Bundan sonra, çeşitli
yerlerde değişimli olarak 60-45 ve 40 metronom değerleri görülmektedir.

Analiz, piyano yazısında standart olduğu üzere iki anahtar üzerinde
gösterilmiştir. Analiz sırasında aralıklar; içerdikleri yarım ses miktarıyla
ifade edilmiştir. Söz gelimi, Do ve Do diyez arasında 1 adım (1 yarım ses)
olduğundan, “1”; Do ve Re arasında 2 adım olduğundan “2” sayılarıyla
gösterilmiştir. Aralığın çıkıcı mı yoksa inici mi kullanılacağı hakkında
bestecinin belirlediği bir kuralın olmadığı düşünülmektedir, bu sebeple
hareketin yönü analize dâhil edilmemiştir. Sadece aralıkların kompozis-
yona eklenmesine odaklanıldığından, uzayan/tekrarlayan sesler gösteril-
memiştir. Tablo içerisinde olası bir karışıklığın önüne geçmek için -gele-
nek olduğu üzere- 10 adım yerine “t”, 11 yerine “e” kullanılmıştır. Görece
notalama analize de yansıtılmaya çalışılmıştır. Her tablonun üzerinde yer
alan başlık; sayfa, porte ve kesit numarasını belirtmektedir. İlk kez ortaya
çıkan aralık kırmızı ile gösterilmiştir.



s.1 p.1 k.1-4

			5	1
	1	5	1	5



s.1 p.2 k.5-8

				5	5
	1	5	5	1	

s.1 p.3 k.9-12



	1	2	1	2	1	5
						

s.2 p.1 k.13-16

		1*		2	1	2	1
							

*ilk kez çift ses kullanımı

s.2 p.2 k.17-20



	2	2	1	5	e	2	5	e	1	5	t	5
												

s.2 p.3 k.21-24

	1			1	5*	1	2
							

*Kendinden önceki seslerden üstte olanla ilişkisi dikkate alınmıştır. Çünkü üstteki hattın devamı gibidir. Birden fazla hat barındıran partilerde yeni gelen sesler, hangi hattın devamı olduğuna göre ilişkilendirilmiştir.

s.2 p.4 k.25-28



		1	1	1	5
					

s.3 p.1 k.29-32

	5	1		
	0*			


*Sopranodaki Mi bemol₆, ve bastaki Mi bemol₁ ile aynı anda tınlamaktadır.

s.3 p.2 k.33-36

				3***
	8*	1 5 1 1 5	1 1 1**	2 e 2



*Yeni ses sopranoda gelmiştir; fakat bastaki Mi bemol₁'in hükmü devam etmektedir. Bu sebeple bastaki ses dikkate alınmıştır.**Aynı anda tınlayan La₃ ve Si bemol₃ seslerinden, Si bemol₃ tekrar ederek geldiği için, La₃ esas alınmıştır.***Mi bemol₄ öncesinde duyulan Si bemol₃, tekrar edilerek geldiği için sadece Do₄-Mi bemol₄ ilişkisinin incelenmesi yerinde olacaktır.

s.3 p.3 k.37-40



		6*	2	1	5	1
		4	e 1			5

*Mi bemol₄ sesi sağ elde önceki ölçüden gelmektedir; fakat La₃'ten sonra tekrar edilmesiyle eksik beşli aralığı duyulduğundan, 6 şeklinde adlandırılmıştır.



s.3 p.4 k.41-44

	e			
	e	1	2 1	2



s.4 p.1 k.45-48

	1	5	5 1	5
				



s.4 p.2 k.49-52

	1 5 6 2	2 1 2	1 5 t	t t
				



s.4 p.3 k.53-56

	1 1	5	1	
		0	1	



s.4 p.4 k.57-60

			61 51213152	1 21
				

s.5 p.1 k.61-64



	1 5 5 6 1 1	2 1 5 1 2 1 5 2 1	2 1 5 1 5 5 1 5	1 5 5 5 1 5 2 2
				

s.5 p.2 k.65-68



				e
	5515212 1 1 5	411111 1 1 1 1	1	5* 1

*İlk kez çarpma kullanımı. Çarpmalar bağlı olduğu notanın üzerinde gösterilmiştir. Örneğin bu kesitte, ana ses devam ederken 5 adım mesafeden bir çarpma yapılmıştır. Ana sesler kutunun alt satırında gösterilmeye devam etmiştir. Çarpmaların sadece bağlandıkları sesle ilişkisi -dikey düzlemde- gösterilmiştir (Diğer bir örnek için bkz. s.6 p.2 k.82). Çarpmalar, ana hatta dâhil edilmemiştir.



s.5 p.3 k.69-72

		2 3		
		2 3		

s.5 p.4 k.73-76



	1 2 3	2 3	2 3	5 2
				

s.6 p.1 k.77-80



	3 2 2	3 2	9 t	3 2
			♯* ♯	

* salkım akor (*tone cluster*). Net bir diklik şeklinde duyulmadıklarından, aralık analizine dâhil edilmemiştir.



s.6 p.2 k.81-84

	3 3 1 2	2 3 1 2	1 9 2	3 2 3 3
	♯		♯ ♯	♯



s.6 p.3 k.85-88

	1 2 4 9	2	3 2 3 1	5
		♯ ♯ ♯	♯ ♯	

s.6 p.4 k.89-92



	2 3 t	1 5	5 2	2 3 2 3
		♯		

s.7 p.1 k.93-96

	2 3 t*	5	e t	
		♯		

*Bu kesit, s.6 p.4 k.1'in transpozesisidir.

s.7 p.2 k.97-100

	1 2 1 1 5 1 1 3 6	6 2 1 7 6 1 5 6 6 6	1 1 3 5 1 5	5 1 2 1 5 4 1
				

s.7 p.2 k.98'de 7 adımın (tam beşli aralığı) görülmesiyle tüm aralıklar tamamlanmıştır. Bestecinin metronomuna robotik keskinlikte uyulursa, tamamlanma 2 dakika ve 4-5 saniye civarına denk gelecektir.

Aralıkların eserde ortaya çıkış zamanı ve adım cinsinden karşılığı şu şekilde ortaya konulabilir:

Kesit no	Adım
1	1
1	5
9	2
19	11
20	10
29	0
33	8
36	3
38	4
38	6
79	9
98	7

Tablodan da anlaşılacağı üzere, yavaş yavaş esere aralık dâhil etme fikri, toplam 604 kesit olan eserin 98. kesitinde tamamlanmıştır.

Yeni aralıkların esere katılmasıyla ilgili dikkat çeken belki de en önemli mesele, bestecinin katılan tüm aralıkları birbirine karıştırmadığı, seçici bir şekilde kullanımlarına devam ettiğidir. Aralığın katılmış olması, bundan sonra sürekli kullanılacağı anlamına gelmemektedir. Bu yolla sadelik sağlanarak, yeni katılan aralığın kulakla fark edilmesinin kolaylaştırıldığı düşünülmektedir. Tek sesli olduğundan, pür dikkat aralıklara odaklanılan bir dokuda, 79. kesitte salkım akorları ses bölgesi olarak bir hayli uzakta tutup, keskin ve perküsif bir anlayışla kullanmanın da, aralık duyusunu bozmama isteğinden ileri gelmesi muhtemeldir.

Şüphesiz bestecilik sabır işidir. Eserde sınırlılıklar kesin çizgilerle belirlense bile, dinleyiciyi daima dinleme hevesinde tutmak için bu gereklidir. Amaçlanan kompozisyonel fikir hızlıca gerçekleştirilseydi, ses dünyasının kademeli olarak zenginleşmesi mümkün olmayacaktı.

KAYNAKÇA

- İlyasoğlu, E. (2011) *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Köksal, A., Nemutlu, M., Yıldız şenürkmez, K. (Edt.), Pöğün, T. (2015). *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı, "İlhan Usmanbaş'ın Müziğinde Görece Notalama"*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Köksal, A., Nemutlu, M., Yıldız şenürkmez, K. (Edt.), Yıldız şenürkmez, K. (2015). *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı, "Usmanbaş Yapıtları Katalođu"*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Manay, Ö. (2021). *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı üzerine*. [Video]. (Eriřim: 12.10.2022), <https://www.youtube.com/watch?v=fgygVC9rAzU> .

Bölüm 2

MEHMET REŞAT AYSU'NUN SAZ ESERLERİNİN Sİ BEMOL VE BAS KLARNET İCRA EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİNE YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME¹

Kubilay GÜRBÜZ² Ayşe Gülriz GERMEN³

1 Bu makale Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı Programında Prof. Ayşe Gülriz GERMEN danışmanlığında Kubilay GÜRBÜZ tarafından hazırlanan “Reşat Aysu'nun Saz Eserlerinin Si Bemol ve Bas Klarnet İcra Tekniklerinde ve Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Bir Analiz” isimli Sanatta Yeterlilik tezinden üretilmiştir.

2 Öğr. Gör. Kubilay GÜRBÜZ, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, mail: kgurbuz_26@hotmail.com, Kocaeli/TÜRKİYE. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7470-2011>

3 Prof. Ayşe Gülriz GERMEN, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, mail: ggermen@anadolu.edu.tr, Eskişehir/TÜRKİYE. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4352-7879>

GİRİŞ

Bilindiği üzere estetik; sadece insana mahsus ve sadece insana birtakım hususiyetler kazandıran vasıfların başında gelmektedir. Estetik biçimde beşeri duyguların ifade edilmesinde de söz ve ses unsuru son derece önemli iki araç olagelmıştır. Müziğin meydana gelmesinde yapının temel harcı olan bu iki unsur, müziğin yaşadığı coğrafyaların gereksinimlerine göre şekil değiştirmiş ve farklılaşmıştır. Gerek ilgili müziğin yaşadığı coğrafya gerekse o coğrafyanın dini, politik ve benzeri kodları temelde birbiri ile benzer gibi görünen ancak detaylara inildiği vakit çok farklı birtakım özellik ve hüviyete haiz müzik türlerinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Tarihsel verilere göre yaklaşık İ.Ö. 4000 yılından başlamak kaydıyla Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Çin, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında var olan ve zaman içerisinde gelişim göstermiş müzik sanatı, o coğrafyada icra edilen müziğin gereksinimlerini karşılamak için enstrümanlar bakımından da değişiklikler göstermiştir. İnsan sesinin ilk ve en etkili enstrüman olduğu düşünüldüğünde ilk olarak insan sesine eşlik etmek maksadı ile kullanılan enstrümanlar zaman içerisinde insan sesinin sınırları ile yetinmeyerek kendi teknik sınırlarını zorlar hale gelmiştir. Bu esnada köklü olduğunu bildiğimiz müzik geleneklerinin bazıları, enstrüman gelişimi bakımından diğer müziklere oranla daha fazla ilerleme göstermişken, diğer bazı müzik gelenekleri insan sesi dairesinden fazla uzaklaşmadan gelişim göstermişlerdir. Bu noktada enstrümanların gelişimi ve değişimi bakımından sınırları oldukça zorlayan bir müzik türü olarak Klasik Batı Müziği, Kıta Avrupa'sında baş göstermiş ve diğer müzik türlerinden, enstrümanlara yüklediği misyon bakımından da farklılaşmıştır. Kıta Avrupa'sında durum bu iken İslam/Ortadoğu Müzik geleneğinde ise Kıta Avrupa'sında icra edilmekte olan müziğin aksine insan sesinin ve sözlü müzik formlarının ağırlıkta olduğu, insan sesi sınırlarının fazla zorlanmadan daha çok enstrümanların sözlü formlara eşlik maksadı ile kullanıldığı bir müzik anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Nitekim Osmanlı Devleti ve burada icra edilen müziğin benzerlik gösterdiği yakın coğrafyalarda oluşmuş makamsal müzik anlayışında ve kullanılan müzik formlarında insan sesinin sınırlarının nadiren aşıldığı görülmektedir.¹

Konumuz dahilindeki Klasik Batı Müziğinin ve dahi Türk Müziğinin geçirdiği değişim, dönüşüm ve gelişim süreci takdir edilmelidir ki bir lisansüstü çalışmanın sınırları dahilinde irdelenmesi zor, oldukça geniş bir konudur. Ancak kullanılan enstrümanlar açısından bakıldığında bir Klasik Batı Müziği orkestrasında kullanılan enstrümanların fazlalığı ve çeşitliliği hemen göze çarpmaktadır. Araştırmamızın ana konusu itibarı

¹ Bilindiği üzere yakın zamana kadar Klasik Batı Müziğinde kullanılmakta olan Soprano, Alto, Bas, Bariton vb. insan sesi sınıflandırmaları da İslam/Ortadoğu yahut Osmanlı/Türk Müzik Geleneklerinde şimdilik bilindiği kadarı ile kullanılmamaktaydı.

ile Klasik Batı Müziğinin vazgeçilmez enstrümanları arasında yerini almış bulunan Klarinet, -diğer birçok müzik türünde olduğu gibi- Osmanlı/Türk Müzik geleneğinde de kullanılmaktadır.^{2 3}

Klasik Batı Müziği enstrüman ailesinden alınarak Türk müziğinde kullanılmakta olan keman, viyola ve çello gibi sazların yanı sıra klarinet sazı da Türk Müziğinin “Klasik” tabir olunan kısmı hariç olmak üzere oldukça sevilen bir enstrüman olma niteliğini ve icra eden sayısını her geçen gün artırmaktadır. Bu noktadan hareketle klarinet, belirli bir kültüre aidiyet noktasından oldukça uzaklaşarak zamanla bir dünya enstrümanı olma kimliğini kazanmıştır. Ancak Türkiye’de icra edilen klarinet, Sol Klarinet olarak isimlendirilmiş olan ve fiziki yapısı / icra tekniği bakımından Klasik Batı Müziğinde kullanılmakta olan Si Bemol Klarinetten oldukça farklı bir klarinet çeşididir.

Bu noktadan hareketle Türk Müziği akord sistemine uygun olarak üretilmekte olan Sol Klarineti icra edenler Türk Müziği repertuarında bulunan eserleri zaten icra etmektedirler, fakat aynı repertuarı Si Bemol Klarinetle icra etmekte, Batı Müziği eğitimi almış çoğu icracı sorun yaşamaktadır çünkü Si Bemol Klarinetin teknik donanımı Sol Klarinet kadar Türk Müziğini icra etmeye uygun görünmemektedir.

Bu durum beraberinde, Batı Müziği eğitimi almış Si Bemol Klarinet icracıları için Türk Müziği repertuarında bulunan, hem Klarinet tekniğinin geliştirilmesinde çok faydalı olabilecek hem de farklı bir disiplinde eğitim almış olmasına rağmen Si Bemol Klarinet icra edenlerin Türk Müziğine vukufunu artıracak bazı eserlerden mahrum kalabilecekleri sonucunu meydana getirmektedir. İlaveten Türk Müziği makamlarının tamamını ve bu makamların kendine has perde düzenlerini, Batı Müziği ses sistemine uygun olacak şekilde tasarlanmış Si Bemol Klarinet ile icraetmek, Sol Klarinet’e nispetle farklı cihetten birtakım zorluklar arz etmektedir.

Bu çalışmada; Klasik Batı Müziği Keman eğitimi almış olan ve Türk Müziği Bestekarları arasında yer alan Mehmet Reşat Aysu’nun hem besteleme tekniği hem de ilgili makamı yorumlayış şekli bakımından geleneksel anlayıştaki Saz Semaisi besteleme tekniğinden oldukça uzak denilebilecek, almış olduğu Batı Müziği eğitiminin Türk Müziğine yansımalarının oldukça dikkat çekici olduğu dört adet Saz Semaisi Formundaki eserin Si Bemol Klarinet ile icrası, farklı icra teknikleri bakımından incelenecek olup Türk müziği Repertuarında yer alan bu türden eserlerin ilgili sahaya oldukça katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2 Klasik Batı Müziğinde kullanılan enstrümanlardan olan klarinet nefesli enstrümanlar içerisinde 20. Yy dan başlamak kaydıyla Osmanlı/Türk Müziği geleneğinin özellikle fasıl icralarında çokça kullanılmıştır.

3 Ancak her iki müzik türünde de kullanılan klarinetler yapısal olarak ve icra teknikleri bakımından farklılıklar arz etmektedir. Bu farklılıkların neler olduğuna yönelik izahat tezimizin 2. Bölümünde yer almaktadır.

Bu çalışma, Reşat Aysu saz eserlerinin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarinet icra tekniklerinde ve eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik analizler ve değerlendirmeler içermektedir. İlk olarak çalışmamızda Klarinetin tanımı, klarinet çeşitleri, Türk müziğinde klarinet, Mehmet Reşat Aysu'nun hayatı ve bestecilik kimliği gibi konulara yer verilmiştir. Analiz ve değerlendirmeler ise çalışmamız dahilinde belirlemiş olduğumuz alt problem soruları çerçevesinde yapılmıştır. Örneklem olarak belirlemiş olduğumuz dört saz semaisini çeşitli konu başlıkları altında incelediğimiz bu çalışma ile; Reşat Aysu'nun Klasik Batı Müziği klarinet eğitimi alan icracılar tarafından tanınması ve bestekarlık teknikleri bakımından Reşat Aysu Saz Semailerinin yine Klasik Batı Müziği eğitimi almış ya da alıyor olan klarinet icracıları için teknik bazı hususlarda kazanım sağlayacak nitelikte eserler olduğuna dikkat çekilmesi hedeflenmiştir.

KLARNET'İN TANIMI

Klarnet tahta nefesli çalgılar ailesinin bir üyesidir. Geç barok ve erken klasik dönemin tek kamışlı nefesli çalgısı olan ve Fransız köylü kavalında gelişerek yıllar içinde gelişen Chalumeau (Şalümo) klarinetin ilk hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Kelime kökeni Latince olan Chalumeau; açık, parlak, temiz, yüksek sesli anlamını taşıyan “Clarus” kelimesinden almıştır. (Kaplan, 2019, s. 6)

Alman çalgı yapımcısı Johann Christoph Denner (1655-1707) 1700'lü yıllarda Chalumeau'yu geliştirerek, Chalumeaux (Şalümoks) diye adlandırmıştır. Bu şekilde tahta nefesli ailesinin en önemli bireylerinden biri olan Klarnet ilk şeklini, formunu oluşturmuştur. Denner'dan sonra dönemin klarinet enstrümanındaki yapısı üzerinde daha iyi bir teknik yapıya ulaşmak için çalışmalar yapan Ivan Müller (1786-1854) hem günümüzde kullandığımız güderilerin ilk mucidi ve hem de 13 perdeli ve en gelişmiş klarineti tasarlayan kişi olarak karşımıza çıkar. Orkestraya dâhil edilmesi 1750 yılında gerçekleşmiş olan klarinetin, Mozart'ın katkılarıyla oda müziği orkestralarında yaygınlaşması, enstrümanın toplu icra müziklerindeki karakterinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. (Gülsün, 2009, s. 4)

TÜRK MÜZİĞİNDE KLARNET

Osmanlı Devleti döneminde ilk olarak Mızıkâ-i Hümayûn topluluğunda karşımıza çıkan klarinet, yaygınlaşma sürecini Guiseppe Donizetti'nin daveti ile İstanbul'a gelmiş olan “Tüysüz” lakabı ile mâruf Francesco'nun yetiştirdiği klarinet öğrencileri ile devam ettirmiştir. (Gazimihal, 1961, s.130) Francesco'dan evvel yani 1820'li yıllarda *Alman (Oehler) Sistem* klarinetlerin ülkemizde kullanıldığı bilinmekle birlikte, 1854 yılında Francesco ile birlikte Osmanlı'da *Fransız (Boehm) Sistem* klarinet icra edilmeye başlanmıştır. (Çağrı, 2006, s.24)

Paris Konservatuvarı'nda 1845 yılında ilk defa olarak *Klose* tarafından eğitimi verilmeye başlayan *Fransız Sistem Klarnet*, Klose'nin öğrencisi olduğu düşünülen Francesco ile birlikte Osmanlı Devleti'nde de kullanılmaya başlamış ve M. Ali Bey, Zati Arca ve silsile yolu ile Veli Kanık, İhsan Servet Künc'er gibi icracılar sayesinde sevilmiş ve benimsenmeye başlamıştır. (Gazimihal, 1961, s.131)

İlk kez mızıkta ve bando gibi müzik topluluklarında kullanılarak yaygınlık kazanmış olan klarnet, 19. yy'ın sonuna doğru Türk müziği icrasında da kullanılmaya başlanmıştır. İbrahim Efendi ise Klarneti Türk müziğinde kullanan ilk kişi olarak bilinmektedir. (Erdoğan, 2017, s.38-39)

İbrahim Efendi'den günümüze kadar Türk müziği özelinde pek çok kıymetli klarnet icracısı yetişmiş ve Türk müziğinde klarnetin benimsenmesi adına birçok katkıda bulunmuşlardır. Türk müziğinin Klasik tabir olunan geleneksel kısmı hariç olmak üzere, klarnet Türk müziğinin neredeyse her dalında ve ülkemizin her bölgesinde icra edilmektedir. Türk müziğinin kendine has perde düzenleri ile örtüşmesi sebebiyle Türkiye'de klarnet icra edenler tarafından Alman Sistem Sol Klarnet tercih edilmektedir. Alman Sistem Sol Klarnetin en çok kullanıldığı ülke Türkiye olduğu için de bu klarnet, "*Türk Klarneti*" (Turkish Clarinet) adıyla anılır hale gelmiştir.

PROBLEM DURUMU

Mesleki müzik eğitimi verilen kurumların bireysel çalgı eğitimi programları incelendiğinde; müfredatlarda Türk musikisi bestecilerinin eserlerine yeterince yer verilmediği, bu eserlerin tanınmadığı dolayısı ile Türk müziğinin zenginliklerinin farkına varılması, milli kültür öge ve değerlerinin anlaşılması, milli birlik-beraberlik bilincinin geliştirilmesi amacı ile iki müzik türü arasında köprü vazifesi görecektir disiplinler arası çalışmalara ihtiyacın oldukça fazla olduğu düşünülmektedir. Türk musikisi bestecileri tarafından bestelenmiş mevcut eserlerin icra farklılığı sebebi ile eğitim amaçlı kullanılamamasından dolayı bu eserlere yaygın olarak yer verilememektedir. Bu eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacağı düşüncesiyle; bu çalışmada bir Türk müziği Bestecisi olan M. Reşat Aysu'nun saz eserlerinden yola çıkılarak, klarnet eğitimi programlarında yer alan konu başlıklarına uygun olarak bir enstrümantal Türk müziği dağarcığı oluşturmanın yararlı olacağı düşünülmektedir ve bu doğrultuda araştırmanın alt problem soruları aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

- ✓ Klasik Batı Müziğinde kullanılan Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ton anlayışı ile Türk müziğinde kullanılan Sol Klarnet ton anlayışı arasında bir fark var mıdır? Bu konuda; kamış, ağızlık, klarnet yapımında kullanılan materyal, vb. ton konusunda fark yaratan teknik hususlar nelerdir?

- ✓ Reşat Aysu'ya ait saz eserlerinde ve dahi Türk müziği notaları üzerinde nüans terimleri, hız terimleri ve diğer çalım talimatları belirtilmekte midir?
- ✓ M. Reşat Aysu'ya ait saz eserleri, Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile icra yapmaya uygun mudur?

Araştırmanın Modeli

Araştırmada bilimsel araştırma metotlarından betimsel model (Güngör, 2018, s.28) esas alınmıştır. Veriler kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Sahaya dair elde edilen veriler ampirik nitelikte alana dair şahsi tecrübelerle değerlendirilmiş ve ilgili sahaya dair önermelerde bulunulmuştur.

Evren Örneklem

Bu çalışmanın genel evrenini (Karasar, 2015, s.110) Türk müziği Repertuarında bulunan tüm saz semailerini, evrenini ise M. Reşat Aysu'ya ait Saz Semailerini oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise evren içerisinde belirlemiş olduğumuz 4 adet Saz Semaisinden oluşmaktadır.

Araştırmanın örneklem listesi aşağıdaki gibidir.

1. Bûselik Saz Semaisi (Reşat Aysu)
2. Şehnaz-Bûselik Saz Semaisi (Reşat Aysu)
3. Nihavend Saz Semaisi (Reşat Aysu)
4. Mahûr Saz Semaisi (Reşat Aysu)

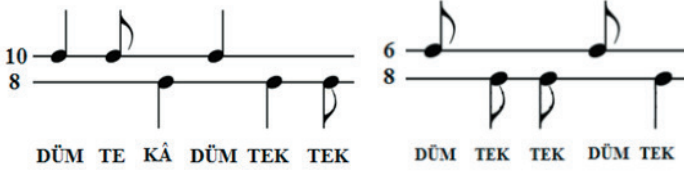
TERMİNOLOJİ

Saz Semâîsi Formu

Çalgısal bir tür olan Saz Semâîleri, Hane ve Teslim esasına göre bestelenmektedir. ⁴ Bu türün en önemli özelliği ise tüm Saz Semâîlerinin 1., 2., 3. Haneleri ile Teslim bölümlerinin Aksaksemai denilen 10 zamanlı sabit bir usul ile bestelenmeleridir. (Şekil 10) (Akdoğan, 1995, s.285) Ancak saz semailerinin 4. Hanelerinin geleneksel anlayışa göre 6 zamanlı Yürüksemai usulü ile (Şekil 11) bestelenme zorunluğu 20. Yy'ın başlarından itibaren terkedilerek Yürüksemai usulünün yerine tüm küçük usuller ⁵ kullanılır olmuştur.

⁴ Saz semailerini batı müziğindeki Rondo formuna benzetilebilir. Saz semailerinin biçim yapısı çoğunlukla A-B-C-B-D-B-E-B şeklinde B tekrarlı olacak şekilde bestelenirken, aynı yapı Rondo formunda A tekrarlı olacak şekildedir.

⁵ Türk Müziğinde Usuller Büyük ve Küçük olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Küçük usuller ifadesi 2 ila 15 zamanlı usuller, büyük usuller ifadesi ise 16 ila 124 zamanlı arasındaki usuller için kullanılmaktadır.



Şekil 10: Aksaksemai ve Yürüksemai Usulleri

Bûselik Makâmı^{6 7}



Şekil 11: Bûselik Makâmı

Bûselik makâmının karar (tonik) sesi Dügâh (La) notasıdır. Yeden'i (sansıbl) ise Nim-Zirgüle (Sol Diyez) notasıdır. Seyri ise Çıkıcı ya da İnici-Çıkıcı'dır.⁸ Donanıma herhangi bir işaret yazılmaz. İki türlü dizisi bulunan Bûselik makamının (Aydemir, 2010, s.85) 1. Türü Şekil 12'da belirtildiği gibi, 2. Türü ise Şekil 13'de belirtildiği gibidir. Dizinin Şekil 13'de belirtilen çeşidini Bûselik dizisinin 2. Türü olarak tanımlayan nazariyat kitapları bulunduğu gibi bu diziyi Şehnâz-Bûselik makamı olarak farklı bir makam ismi ile niteleyen nazariyat kitapları da bulunmaktadır.

6 Türk Müziğinde kullanılan Tanini (T), Bakiyye (B), Küçük Mücennep (S), Büyük Mücennep (K) ve Artık İkili (A) aralıkları ile 4'lü ve 5'liler, Klasik Batı Müziğinde kullanılmadığı için bu aralıkların Türk Müziğindeki isimleri ve harf karşılıkları porte üzerinde gösterilmemiştir. Tonal anlayış ve nazari bakımdan Anlatılan makam dizileri birbiri ile tam örtüşmediği için aralıklar yarım, tam ve 1,5 ses olacak şekilde yazılmıştır.

7 Şekil 11, 12, 13 ve 14' te dizilerin si bemol ve si bemol bas klarnet için transpoze şekilleri verilmiştir.

8 Türk Müziği nazariyat kitapları makamların seyirlerini Çıkıcı, İnici-Çıkıcı ve İnici olarak üç farklı şekilde nitelemektedir. Durak (tonik) ve civarından seyre girenler Çıkıcı, Güçlü (dominant) ve civarından seyre girenler İnici-Çıkıcı, Tiz karar ve civarından seyre başlayanlar ise İnici makamlar olarak nitelemektedir.

Şehnâz-Bûselik Makamı



Şekil 12: Şehnâz-Bûselik Makâmı

Nihâvend Makâmı



Şekil 13: Nihâvend Makâmı

Nihavend makamının karar (tonik) sesi Rast (Sol) notasıdır. Yeden'i (sansıbl) ise Irak (Fa Diyez) notasıdır. Seyri İnci-Çıkıcı'dır. Donanımında Kürdî (Si Bemol) Nim-Hisar (Mi Bemol) işaretleri yazılır. (Aydemir, 2010, s.88) Bu makamı nazariyat kitapları genellikle Şed Makam⁹ olarak nitelemektedir.

Mahur Makamı



Şekil 14: Mâhûr Makâmı

9 Türk Müziğinde Makamlar Basit (müfred), Bileşik (mürekkebe) ve Şed (göçürülmüş) Makamlar olarak 3 türe ayrılarak nazariyat kitaplarında sınıflandırılmaktadır. Her ne kadar Nihavend makamının nazariyat kitaplarında Buselik makamının şeddi yani Buselik makamının sol notası üzerine göçürülmüş hali olduğu belirtiliyorsa da, Şed makam türünün var olup olmadığı konusu Türk Müziği camiasında halen itilafli bir konu olarak tartışılmaktadır.

Mahur makâmının karar (tonik) sesi Rast (Sol) notasıdır. Yeden'i (sansibl) ise Geveşt (Fa Diyez) notasıdır. Seyri İnici'dir. Donanımında Geveşt (Fa Diyez) işareti yazılır. (Aydemir, 2010, s.49) Bu makam da aynı Nihavend makamında olduğu gibi nazariyat kitaplarında Şed Makam olarak nitelenmektedir.¹⁰

Perde

Araştırmamızın metni içinde “*perde*” ifadesi sıkça kullanılmaktadır. Bu ifadenin neden kullanıldığına yönelik izahatin, tezimizin anlaşılması bakımından son derece önemli olduğu düşünülmektedir. Bilindiği üzere Batı müziği *solmizasyon* sisteminde doğal seslerin yanına gelen diyez ve Bemol işaretleri, o sesi “*arıza*” olarak nitelemektedir.¹¹ Nitekim Batı Müziğine ait bir eserin *donanım* bölümü değerlendirilirken, ilgili tonun aldığı arızalar şekilde yorum yapılmaktadır. Bilindiği üzere Türk müziği notasyonu da Batı Müziğinden devşirilerek revize edilmiş benzer bir sistem kullanılmaktadır. Ancak bu sistemde Batı müziğinde kullanılmayan diyez ve Bemol işaretleri de bulunmaktadır.¹²

Bilindiği üzere Türk müziği birbirine eşit olmayan aralıklardan oluşan (gayr-i müsavi) 24'lü bir ses sistemi kullanılmaktadır ve bu sistemde yer alan tüm seslerin bir ismi bulunmaktadır. (Çargâh-Do, Nim Hicaz-do 4 koma diyez, Segâh-Si 1 koma Bemol vb.) Çok eski dönemlerden beri, bu seslere isim verme yöntemi Türk müziğinde kullanılmaktadır. Bu sistemin, yani 24'lü ses sisteminin, Solmizasyon yöntemi ile notaya aktarılmaya başlanması ile birlikte, notaların yanına yazılan birçok farklı diyez ve Bemol işareti, zamanla doğal (arızasız) notanın arızalı olarak nitelenmesine sebebiyet vermiş ve akademik çalışmalarda sıkça yapılan bir yanlış haline dönüşmüştür.

Şöyle ki; akademik çalışmalarda Türk müziğine ait sesler bahis konusu olduğunda, bu seslere yönelik microtonal, çeyrek ses ya da komalı ses gibi yanlış bir nitelemenin sıkça araştırmacılar tarafından kullanılmış olması bizi bu açıklamayı yapmaya sevk etmiştir.

Özetle Türk müziğinde arızalı ses olmaması (her bir sesin bir isminin bulunması), arıza nitelemesinin Türk müziği notalarının Batı Müziği Notalama sistemine benzer bir sistem kullanıyor olmasından kaynaklandığı ve Konu Türk müziği sesleri olduğunda Microtonal, Çeyrek Ses ya da Komalı Ses ifadelerinin yerine Perde ifadesinin kullanılmasının daha doğru olacağı düşünülmektedir.¹³

10 Mahûr Makamı nazariyat kitaplarında Çargah Makamının sol (rast) perdesi üzerine göçürülmüş şekli olarak değerlendirilmektedir. Ancak Türk Müziği camiasında esasen Mahur Makamının, Rast Makamının İnici şekli olduğuna dair itilaf bulunmaktadır.

11 Arıza ifadesi hem Türk Müziği ile hem de Batı Müziği ile iştigal edenler tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır

12 Bu işaretlerin neler olduğuna dair bilgi tüm Türk Müziği Nazariyat kitaplarında kolaylıkla bulunabilir.

13 Bu konuya dair bilgiler Dr. Öğr. Gör. Yasin Bol ile yapılan şahsi görüşme sonucu metne aktarılmıştır.

BULGU VE YORUMLAR

Tablo 1: Reşat Aysu'nun Peşrev Formunda Bestelemiş Olduğu Eserler

No	Makamı		
1	Acemaşiran Peşrev	6	Kürdilihiczakâr Peşrev
2	Büselik Peşrev	7	Muhayyerkürdi Peşrev
3	Çargâh Peşrev	8	Nihavend Peşrev
4	Ferahnâk Peşrev	9	Rast Peşrev
5	Hicaz Peşrev	10	Şedaraban Peşrev
		11	Sultaniyegâh Peşrev

Tablo 2: Reşat Aysu'nun Saz Semâisi Formunda Bestelemiş Olduğu Eserler

No	Makamı	No	Makamı
12	Acemaşiran Saz Semaisi	25	Mâhûr Saz Semaisi III
13	Acemkürdi Saz Semaisi	26	Muhayyerkürdi Saz Semaisi
14	Büselik Saz Semaisi	27	Nihavend Saz Semaisi
15	Çargâh Saz Semaisi	28	Nikriz Saz Semaisi
16	Ferahfezâ Saz Semaisi	29	Nişâburek Saz Semaisi
17	Ferahnâk Saz Semaisi	30	Rast Saz Semaisi
18	Hicaz Saz Semaisi	31	Şedaraban Saz Semaisi
19	Hiczakâr Saz Semaisi	32	Segâh Saz Semaisi
20	Hisarbüselik Saz Semaisi	33	Şehnâz Saz Semaisi
21	Karcıgar Saz Semaisi	34	Şehnâzbüselik Saz Semaisi
22	Kürdilihiczakâr Saz Semaisi	35	Sultaniyegâh Saz Semaisi
23	Mâhûr Saz Semaisi I	36	Süzidil Saz Semaisi
24	Mâhûr Saz Semaisi II	37	Yegâh Saz Semaisi

Tablo 3: Reşat Aysu'nun Diğer Enstrümantal Besteleri

No	Makamı	No	Makamı
38	Sultaniyegâh Sirto	39	Büselik-Cenaze Marşı

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmamızın bu bölümünde birinci alt problem olan “*Klasik Batı Müziğinde kullanılan Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ton anlayışı ile Türk Müziğinde kullanılan Sol Klarnet ton anlayışı arasında bir fark var mıdır? Bu konuda; kamış, ağızlık, klarnet yapımında kullanılan materyal, vb. ton konusunda fark yaratan teknik hususlar nelerdir?*” sorusuna yönelik bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

Enstrüman çalmanın ve şarkı söylemenin karakteristik özellikleri farklı kültürel yapıların müzikal özelliklerine göre zaman içerisinde şekil değiştirmiştir. Bütün müzik türlerini kapsayan ve sadece klarnete özgü olmayan bu özellikler, farklı üslup anlayışlarının ortaya çıkmasına ve icracıların bu üslup içerisindeki spesifik özellikleri kullanarak icra yapmasına rehberlik etmektedir. Klarnetle yapılan icralarda; Alman ve Fransız üslubu ile Doğu (Arap, Fars, Türk, Klezmer, Çingene) üslubu ve tınısı arasında birbirinden farklılık arz eden hususlar görmek mümkündür. (http-5)

Almanlar büyük çoğunlukla dar ağızlık ve sert kamış kullanmayı tercih etmektedirler. Sert ve dolayısıyla çok esnek olmayan kamışlar; Klasik dönem (Alman klasizmi) icrasında son derece karakteristik bir ton anlayışının var olmasında önemli bir etken olarak görülmektedir. Jack Brymer'a göre: "Alman klarnet eski moda bir kilise orgunu taklit etmektedir. (http-5)

Klarnetin oryantal üslup (Arap / Fars / Türk / Klezmer / Çingene vb.) ile icrasında ise, klarnet şarkıcının sesini taklit etmektedir. Bu tür kültürlerle ait müzik icralarında klasizm akımının Batı müziğine kazandırdığı akılcı ve matematiksel döngülerle ifade edilebilen müzik anlayışının aksine, bireyin ön planda olduğu ve romantizm akımına benzer bir müzik anlayışının daimi surette hakim olduğu görülmektedir. Dolayısı ile aklın değil bireyin özellikle ön planda olduğu bu kültürlerin müzik icrasında; klarnet ile çoğunlukla insan sesine eşlik edilmekte, ilgili coğrafyada icra edilen müziğin perde düzeninin ve müzikal yapısının gereksinimlerine göre klarnetler birçok farklı üslup ile icra edilmektedir.

Her ne kadar doğu coğrafyasında Klasik Batı Müziğinde kullanılmakta olan icra terimleri kullanılsa da doğu müziklerinin icrası esnasında kendi üslup özelliklerini meydana getiren birçok farklı icra tekniği kullanılmaktadır. Vibrato, glissando, trill, çarpma ve portamento'ya benzer ve hatta bu müzik kültürlerinde tonu oluşturan perdeler (sesler) çoğunlukla sabit olmadığı için ses aralıkları arasındaki daralma ve genişlemeler yoğun bir şekilde bu müzik geleneklerinde kullanılmaktadır. Esasen, doğu müzik kültürlerinin icracıları da geniş bir artikülasyon yelpazesine sahiptir.

Bahsi geçen kültürlerin müziklerini icra ederken ve özellikle Türk müziği icrası esnasında, icracının nefes/dudak pozisyonu, perde hakimiyeti, notaya yazılmayan icra tekniklerine vukufu, makam hakimiyeti ve usul bilgisi gibi icra edilen parçanın gereklerini karşılayacak bir donanıma sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda; Türk müziğini icra etme yetisine ve birikimine sahip klarnet icracılarının ton anlayışı, icra edilen müziğin gereksinimlerini karşılayacak şekilde olmalıdır.

18. Yüzyılın ikinci yarısında Mannheim orkestrasının öncülüğü ile kurulmuş olan (1720, Heidelberg) ve orkestranın ses kalitesini geliştirmek için devrim niteliği taşıyan, özellikle orkestra içindeki nefesli enstrümanların bütünlüğü ve ses seviyesinin sınırlarının çizildiği klasik müzik ton anlayışını uygulamak, icra edilecek herhangi bir müzik türünün ton gereksinimlerinin anlaşılması bakımından önem arz etmektedir. (http-6)

Bilindiği üzere klarnet; solo bir enstrüman olmasına rağmen Mannheim okulundaki uygulamalarından esinlenerek ilk kez Mozart tarafından orkestrada daimi olarak kullanılmıştır. Klasik Batı müziğinin bir

enstrümanı olarak var olmuş Klarinet ailesinin ton gereksinimleri, elbette ilk önce ilgili Klasik Batı Müziği içerisinde değerlendirip tartılmalıdır. Türk müziği ve diğer müzik türlerinde arzu edilen klarinet ton anlayışına yönelik bir değerlendirme yapıldığında ise; bu müzik türleri henüz enstrümanların gelişimi bakımından istenilen seviyede bulunmamaktadırlar. Orkestra anlayışı ve uygulamaları bu müzik türlerinde -bazı örnekleri bulunsa bile- çok kısıtlı seviyededir.

İlaveten Klasik Batı Müziğinin icra mekanları düşünüldüğünde, orkestraların gelişimi ile birlikte çok büyük konser salonları kullanılmaya başlanmıştır. Bu konser salonlarında icra edilen müziklerde görev alan tüm enstrümanların salon içinde akustik olarak bir denge içerisinde duyulması gerekmektedir. Zira orkestradaki tüm enstrümanların, besteci tarafından tek bir enstrümanmış gibi algılandığı ve orkestra için yazılan bestelerin bu doğrultuda kaleme alınmış oldukları bilinmektedir. Klarinetin ton anlayışı da zaman içerisinde orkestradaki misyonu doğrultusunda gelişim göstermiştir.¹⁴ Dolayısı ile Klasik Batı Müziği içinde kullanılan klarinet ton anlayışını, olduğu gibi Türk müziğine uygulamak mümkün görünmemektedir. Şöyle ki;

Türk müziği en fazla oda orkestrası hacminde küçük topluluklar ile seslendirilen ve ünison olarak icra edilen bir müzik türüdür.¹⁵ Ayrıca Türk müziği enstrümanları çok sesli bir müzik icrası için değil, insan sesine eşlik maksadı ile bu yöne doğru evrilmişlerdir. 19. ve hatta 20. Yüzyıl'a kadar Türk müziğinin enstrümantal kısmının sözlü kısma göre geri kaldığı da bilinmektedir. Dolayısı ile Türk müziği kültür kodları olarak sözlü bir müzik kültürüdür.

20. Yüzyıl'da da çeşitli sebeplerden ötürü Türk müziği enstrümantal müzik üretimi sözlü müzik üretiminin önüne geçmiş vaziyettedir. Türk müziğinin *geleneksel* tabir olunan sözlü kısmında Klarinet sazı ile çok nadir karşılaşmakta birlikte, enstrümantal kısmında sıklıkla karşılaşmaktadır. Ancak bu icralarda Klarinet; Klasik Batı Müziği ton anlayışına göre oldukça farklı bir seyir göstermektedir.

İsmi herkesçe bilinen Türk müziği Klarinet icracıları tarafından Türk müziği icrasına yönelik önemli adımlar atılmış ve halen atılmaktadır. Bu icracıların Türk müziği klarinet icrasına kazandırmış olduğu birtakım yeni

14 Bilindiği üzere; Klasik Batı Müziği orkestralarında enstrümanların oturma düzenleri mevcuttur. Bu düzen alelade bir oturma düzeni değildir. Enstrümanların ses renkleri, aynı enstrümanı çalan kişilerin sayısı ve frekans değerleri dikkate alınarak dinleyiciye seslerin eşit ve dengeli bir biçimde yansıtılabilmesi için zaman içerisinde gelişmiş ve gelişmekte olan bu oturma düzeni maalesef Türk Müziği icralarında henüz hesaba katılmakta olan bir husus değildir. Bu konunun detaylarına konunun özünden uzaklaşmamak adına burada girilmemiştir. Ayrıca bu hususun ilgili sahaya dair çalışmak isteyenler için bir öneri niteliğinde olduğu düşünülmektedir.

15 Türk müziği repertuarı içerisinde çok sesli uygulamalar bulunmakla birlikte bunların sayısı oldukça azdır.

teknikler de bulunmaktadır. (Alman Klarnet sisteminin revize edilerek yeni ek perdeler eklenmesi gibi.) Bu teknikler bazı icracılar tarafından Klasik Batı Müziğinde kabul görmüş ton anlayışını Türk müziği icrasına taşımaktadır ancak Türkiye'deki klarnet icracıları hakkında *genel olarak yapılacak bir değerlendirmede*; teknik bazı hususlara önem verilmediği için dünyada kabul gören ton anlayışından oldukça uzak olduğumuz düşünülmektedir.

Bilindiği üzere Batı orkestralarında görev yapan klarnet icracılarının kamış seçimleri, kullanmış oldukları ağızlık ile uygun olacak şekilde minimum 3 maksimum 4.5 numara kamışlardır. Kamış numarasının küçülmesi durumunda klarnetin ses kapasitesi ve hacmi olumsuz doğru daralmaktayken, kamış numarasının büyümesi durumunda klarnetin ses kapasitesi ve hacmi genişlemektedir. Ancak ince kamışın bazı avantajları bulunduğu gibi kalın kamışın da dezavantajları bulunmaktadır. İnce kamış kullanılması durumunda Türk müziğine yönelik perdeleri ve dahi perdeler arasındaki daralma, genişleme ve pestleşmeleri icra etmek kolaylaşmakta aynı zamanda eserleri icra ederken ki kondisyon da artmaktadır. Ancak bu durumda sestem ödün verilmektedir. Kalın kamış kullanılması durumunda ise klarnetin kapasite ve hacmi artmaktayken yukarıda bahsettiğimiz her husus zorlaşmakta ve bu durum daha çok çalışmayı ve zorlanmayı beraberinde getirmektedir.

Sadece kamışın kalınlığı/ağızlık konusunda bile, bir nevi kolayca kaçmadan kalın kamış ve uygun ağızlığı tercih ederek bu hususta uzmanlaşmanın, klarnetin ses özelliklerini daha çok meydana çıkaracağı düşünülmektedir.

İlaveten Türkiye'de ağızlık ve kamış gibi klarnetin ses kapasitesini geliştirmeye yönelik çalışmaların klarnetin sarf malzemeleri (kamış, bek, güderi ve baril/fıçı gibi) bağlamında yeterince yapılmadığı da düşünülmektedir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmamızın bu bölümünde ikinci alt problem olan “*Reşat Aysu'ya ait saz eserlerinde ve dahi Türk Müziği notaları üzerinde nüans terimleri, hız terimleri ve diğer çalım talimatları belirtilmekte midir?*” sorusuna yönelik bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

Nüans terimleri

Nüans terimleri, müzik yazısında portenin altına küçük harflerle yazılan ve bir müzikal bölümün ya da sesin hangi şiddette icra edilmesi gerektiği hakkında bilgi veren İtalyanca terimlerdir.

Aşağıda örneklem dahilinde incelenen saz semailerinde kullanılan nüans terimlerine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 4: *Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Nüans Terimleri*

Buselik Saz Semaisi	crescendo, decrescendo
Şehnaz-Büselik Saz Semaisi	Kullanılmamış
Nihavend Saz Semaisi	p
	pp
Mahur Saz Semaisi	Kullanılmamış

Tablo 4’de görüldüğü üzere Nüans terimleri Nihavend ve Buselik Saz Semaisi hariç olmak üzere eser notaları üzerinde kullanılmamıştır.

Tempo terimleri

Tempo terimleri; dakika başına belirli vuruş sayılarını belirten yahut hızın çeşitli şekillerde değiştirilmesi gereken durumlarda kullanılan İtalyanca terimlerdir.

Aşağıda örneklem dahilinde incelenen saz semailerinde kullanılan tempo terimlerine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 5: *Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Tempo Terimleri*

Buselik Saz Semaisi	Kullanılmamış
Şehnaz-Büselik Saz Semaisi	andante
	ritardando
	rallentando
	allegretto
	a tempo
	süratlice
	git gide hızlanarak
	yavaş yavaş hızlanarak
Nihavend Saz Semaisi	ağır
	ağırca
	yavaş yavaş hızlanarak
	yavaş yavaş sürat kesilerek
Mahur Saz Semaisi	a tempo
	rallentando
	ritardando

Tempo terimlerine yönelik olarak; andante, ritardando, rallentando, a tempo ve allegretto gibi İtalyanca bazı tempo terimlerinin yanı sıra bazı tempo terimlerinin Türkçeleştirilerek kullanıldığı görülmektedir.

Diğer çalım talimatları

İcra edilecek eserin ifade gücünü artırmaya yarayan bu tekniklerine yönelik çalışmalara çoğu ud metodu ve ud alıştırmaları kitabında rastlanmaktadır. Esasen eserin ana melodisine dahil olmayan ancak notaların yanlarına yazılan küçük notalar yahut özel işaretlerle belirtilen, değerini kendinden önceki ve sonraki notadan alabilen, kısa değerdeki notalar ile bir sesin nasıl çalınacağını ya da çalınış biçimini ifade etmek için kullanılan bu terimler diğer başlıklarda olduğu gibi İtalyanca kelimelerdir.

Aşağıda örneklem dahilinde incelenen saz semailerinde kullanılan diğer çalım talimatlarına yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 6: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Diğer Çalım Talimatları

Buselik Saz Semaisi	staccato
	çarpma
	tril
	flageolet
Şehnaz-Büselik Saz Semaisi	staccato
	çarpma
Nihavend Saz Semaisi	staccato
	çarpma
Mahur Saz Semaisi	staccato

Diğer çalım talimatlarına yönelik olarak incelenen eserlerde; Staccato, çarpma, tril ve flageolet haricindeki tekniklerin eser notası üzerinde yer almadığı görülmektedir.

Bilindiği üzere yukarıda bahsi geçen tüm terimler Klasik Batı Müziği terimleri olup aslen İtalyanca ifadelerdir. Örneklem dahilinde incelenen eserlerde çoğunlukla bu İtalyanca terimler kullanılmış olmasına rağmen bilhassa tempo terimlerine yönelik olarak İtalyanca terimlere karşılık bazı Türkçe ifadelerin de (ağır, ağırca, yavaş yavaş hızlanarak, yavaş yavaş sürat kesilerek vb.) kullanılmış olduğu görülmektedir.

İlaveten; bahsi geçen bu terimler bilindiği üzere Türk müziği notaları üzerinde yaygın olarak kullanılmamakta, bu ifadelere yönelik uygulamaların notanın üzerinde belirtilmekten çok icra yapanların yorum ve tercihlerine bırakıldığı bilinmektedir. Örnekleri çok az olmakla birlikte bazı Türk müziği notaları üzerinde bu ifadeler yer almaktaysa da genel olarak bu terimler Türk müziği bestekarları tarafından rağbet görmemektedirler. (Bol, 2022, s,165)

Müzikal ifadenin güçlendirilmesini için var olan bu müzik terim ve talimatları elbette Türk müziği içerisinde bulunmaktadır. Türk müziğinde nota kullanımı 20.yy'ın başlarında yaygınlık kazanmıştır.¹⁶ Batı notası yaygınlık kazanana kadar hem ses hem de enstrüman eğitim-öğretim yönteminin “Meşk” olduğu da bilinmektedir. Birebir hoca-talebe ilişkisine dayalı meşk eğitim sisteminde, müziğin önemli unsurları arasında olan hız, nüans ve diğer çalım talimatlarının eğitim-öğretim esnasında yer almamış olması mümkün görünmemekle birlikte büyük olasılıkla bu uygulamaların yazılı olarak değil, meşk esnasında şifâhî olarak hocadan talebeye aktarıldığı düşünülmektedir. (Bol, 2022, s,165)

¹⁶ Türk Müziğinde “Solmizasyon” (solmization) nota tekniği kullanılmadan önce de birtakım notalama sistemleri kullanılmaktaydı. (Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede, Abdülbaki Nasır Dede ve Hampartsum Limonciyan notaları gibi.) Ancak bu notalama sistemleri hiçbir zaman solmizasyon notalama sistemi kadar yaygınlık kazanamamıştır.

Reşat Aysu'ya ait incelemiş olduğumuz eserlerde de tespit edildiği üzere nota üzerinde çoğunlukla Tempo ile ilgili terimlerin yer aldığı, Nüans ve Diğer Çalım talimatlarına yönelik nota üzerinde bazı ifadeler yer alsa bile bunların sayısının az olduğu ve ilgili eseri bestekarın tasavvur ettiği gibi çalmak konusunda bu terimlerin yetersiz kaldığı düşünülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmamızın bu bölümünde üçüncü alt problem olan “*M. Reşat Aysu'ya ait saz eserleri, Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile icra yapmaya uygun mudur?*” sorusuna yönelik bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.¹⁷

Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnet ile Reşat Aysu saz eserlerinin icra edilmesine yönelik bir çalışma daha önce yapılmamıştır. Bu sebeple bu kısma yönelik herhangi bir bulgu literatürde yer almamaktadır. Araştırmamızın öncesinde yaptığımız literatür taramasından anlaşıldığı üzere, çalışmamıza yardımcı nitelikteki klarnet ile alakalı diğer akademik çalışmalar, Alman ve Fransız klarnet sistemlerinin hem birbirleri ile hem de Türk müziği icrasına uygunlukları bakımından değerlendirmelerin yer aldığı araştırmalardır.

İlaveten, tezimizin ilgili araştırmalar bölümünde de belirttiğimiz üzere; Türk müziğinin, Klarnet ailesi ile icrasına yönelik incelediğimiz akademik çalışmaların içinde bazı bölümler bulunmaktadır. Ancak Reşat Aysu eserlerinin si Bemol ve si Bemol Bas klarnetle icrasına yönelik hem Türk müziği hem de Batı Müziği adına yapılmış bir çalışma yer almamaktadır. Araştırmamızın Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet ile Reşat Aysu eserlerine yönelik ilk araştırma olma özelliği de bulunmaktadır. Bu konudaki eksikliğin tespit edilmesi üzerine vücuda gelen araştırmamızın Türkiye’de akademik düzeyde eğitim-öğretim faaliyetlerinde bulunan müzik okullarında henüz Bas Klarnet eğitimi bulunmamasından kaynaklandığı da düşünülebilir.

M. Reşat Aysu'ya ait saz eserlerinin, Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile icra yapmaya uygun olmasına yönelik bulgular aşağıdaki gibidir.

Bilindiği üzere Klasik Batı Müziği eğitimi almış icracıların Türk müziğini de icra edebilmelerine yönelik en büyük zorluk Türk müziğinin kendine has perde düzeni ve makamlarıdır. Klasik Batı Müziği ses sistemi ile yazılmış eserlerin icrası bakımından klarnet tekniklerinin ulaşılmış olduğu nokta son derece üst seviyede olmasına rağmen konu Türk

¹⁷ Tez dahilinde incelemiş olduğumuz Reşat Aysu'ya ait 4 saz semaisinin ses ve video (dvd) icra kayıtları tezimizin **Ek 2** kısmında yer almaktadır.

müziği icra etmek olunca düşüncemizce Türk müziği ile yeterince iştilal etmemekten kaynaklanan çekinceler başlamaktadır. Ancak Türk müziğinin ilgili makama bir Türk müziği icracısı kadar hakim olmadan da icra edilebilecek -Reşat Aysu örneğinde olduğu gibi- birçok sayıda repertuarı bulunmaktadır.

Bu noktadan hareketle Reşat Aysu'ya ait incelemiş olduğumuz 4 eserin giriş kısımlarının (birinci haneler), yine aynı makamlardan -geleneksel makam yapısı ile- bestelenmiş başka bestekarlara ait saz semailerinin birinci haneleri ile mukayesesi aşağıdaki gibidir.

Makam Kullanımları

Bu kısımdaki makam izahatleri Türk müziğinin geleneksel “makam seyri” anlayışı üzerinden ve geleneksel seyir anlayışının Reşat Aysu'nun eserlerinde nasıl karşılık bulduğu üzerinden yorumlanacaktır.

Buselik Makamı

Tezimizin 1.10. Terminoloji bölümünde de belirtildiği üzere Buselik makamının seyri çıkıcı veya inici-çıkıcıdır. Makamın güçlü olan hüseyni (mi) perdesinde doğal dizi gereği kürdi ve hicaz çeşnileri kadar önemli olan bir çeşni de Hüseyni çeşnisidir. Ayrıca birinci derece güçlü olan Hüseyni (mi) perdesinin yanı sıra 2. Derece güçlü olan Çargah (do) perdesinin (Şekil 16- 1. ve 3. Ölçü) ve ilaveten Çargah çeşnisinin de buselik makamı üzerinde önemli bir konumu vardır. Makam içerisinde sıkça çargah perdesi üzerinde asma kalışlar yapıldığı gibi Rast (sol) perdesinde çargah'lı kalışlar yapılır. Rast perdesinde (sol) çargah'lı kalışlar Buselik Makamı ile akraba olan Büzürg Makamına bir gönderme olarak sıkça geleneksel Buselik seyrinde kullanılmaktadır. (Şekil 16- 1. ve 2. Ölçü). Makamın en karakteristik özelliği ise Neva (re) perdesinde Hicaz ve Çargah (do) perdesinde Nikriz çeşnili asma kalışlardır.¹⁸

18 Buselik, Mahur, Nihavend ve Şehnaz-Buselik makamlarına yönelik aktardığımız ifadeleri tamamıyla bir saz semaisinin birinci hanesinde örnekledebileceğimiz bir eser bulunmadığı için anlatılanların tümü, verilen örnek şekil üzerinde gösterilememiştir. Makama yönelik olarak yapmış olduğumuz değerlendirmelerin tamamını, ancak bir Kâr, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai veya Peşrev formu üzerinde müşahade etmek mümkün olacaktır. Saz semaileri nispeten bu formlara göre daha küçük hacimli olduğu için ilgili makama yönelik her hususa saz semaileri içinde yer verilmemektedir. Saz semaileri daha çok Peşrev-Kâr-Beste-Ağır Semai ve Yürüksemai'den oluşan ve Klasik Fasıl tabir olunan eser takımlarının en sonunda bitiriş eseri olarak çalındığı için ilgili makamın tüm özelliklerini değil en akılda kalıcı ve en güzel nağmelerini bir araya toplayan eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 15: Buselik Saz Semaisi (Muallim İsmail Hakkı Bey-1. Hane)

Birinci hâne



Şekil 16: Buselik Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 17'de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Buselik Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, buselik makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın buselik makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve buselik makamına eser içinde La Minör bir dizi gibi yaklaşıldığı tespit edilmiştir.¹⁹

Mahur Makamı

Mahûr makamı nazariyat kitaplarında Çargah makamının sol (rast) perdesi üzerine göçürülmüş (şed) şekli olarak öğretilmektedir. Ancak Türk müziği camiasında esasen Mahur makamının, Rast makamının inici şekli olduğuna dair itilaf bulunmaktadır. Karar sesinin Rast (sol) olması ve esasen Rast Makamının inici şekli olması hasebi ile geleneksel olarak bu makamın içinde Buselik, Segah, Hüseyini ve Hüseyini Aşiran (mi) perdesi üzerinde Nişâbur çeşnilerine yer verilmiştir. Ayrıca makamın en karakteristik özelliği Hüseyini (mi) perdesinde Nişâbur çeşnisini kullanmasıdır. (Şekil 18- 1. Ölçü) Ayrıca bu Nişâbur çeşnisini kullanmak neredeyse Mahur makamı için mecburi görülmektedir.



Şekil 17: Mahur Saz Semaisi (Kemençeci Nikolaki-1. Hane)

¹⁹ Makamların benzer batı müziği tonları gibi değerlendirilerek kullanılmasına sadece Reşat Aysu'ya ait eserlerde değil Türk Müziği Repertuarındaki birçok eserde ve diğer bazı bestekarlarda da karşılaşmanın mümkün olduğunu burada belirtmek gerekir.



Şekil 18: Mahur Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 19'de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Mahur Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, Mahur makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın Mahur makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve Mahur makamına eser içinde Sol Majör bir dizi gibi yaklaşıldığı tespit edilmiştir.

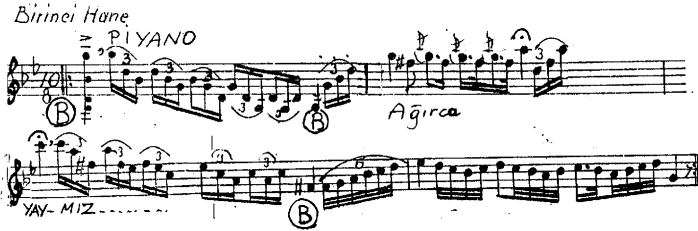
Nihavend Makamı

Nihavend makamının nazariyat kitaplarında Buselik makamının şedi yani Buselik makamının sol notası üzerine göçürülmüş hali olduğu belirtiliyorsa da Şed makam türünün var olup olmadığı konusu Türk müziği camiasında halen itilafli bir konu olarak tartışılmaktadır.

İnici-çıkıcı bir makam olan Nihavend, seyre güçlü ve civarından başlar (Şekil 20-1. Ölçü) ve Neva (re) perdesinde Kürdi çeşnisi ile ama kalış yapar. Türk müziğinde çokça kullanılmış bu makamda zaman içerisinde değişik birçok çeşni kullanılmıştır. Ancak geleneksel olarak; Neva (re) perdesinde Uşşak çeşnisi, Kürdi (si 5 koma Bemol) perdesinde Çargah çeşnisi ya da Neveser ve Şedaraban makamlarına yapılan geçkiler (Şekil 20-5.-6. Ölçü) ile kromatik sesler Nihavend makamında sıkça kullanılan yapılarıdır.



Şekil 19: Nihavend Saz Semaisi (Yusuf Paşa-1. Hane)



Şekil 20: Nihavend Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 21’de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Nihavend Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, Nihavend makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın Nihavend makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve Nihavend makamına eser içinde Sol Minör bir dizi gibi yaklaşıldığı tespit edilmiştir.

Şehnaz-Buselik Makamı

Buselik takılı makamlar içinde yer alan bu makamda geleneksel olarak, Şehnaz makamı işlendikten sonra Şehnaz’ın içindeki Hicaz çeşnisi ile karar etmek yerine Buselik çeşnisi ile karar edildiğinde Şehnaz-Buselik makamı meydana gelmektedir. Ancak geleneksel olarak Şehnaz-Buselik makamına bu türden yaklaşılarak bestelenmiş eserler bulunduğu gibi bu makamı Buselik dizisinin 2. Türü olarak değerlendirerek yapılmış besteler de bulunmaktadır. (bkz. Şekil 13) Aralarındaki fark ise Şehnaz makamının içindeki Hicaz çeşnisine uğramadan Buselik ile karar etmek şeklindedir.

Şehnaz makamı inici bir makamdır. Muhayyer (La) perdesi civarından seyre başlar ve Nim-Şehnaz perdesini ısrarla kullanıp Muhayyer’de (La) Buselik çeşnisiyle keskin bir giriş yapar. (Şekil 22 - 1.- 2. Ölçü) Ardından Hüseyini (mi) perdesinde hicaz çeşnisini gösterir (Şekil 22 - 3. - 4. Ölçü) ve Nevâ (re) perdesinde Rast çeşnisini gösterdikten sonra Hicaz makamına geçer ve karar eder. Hicazı gösterdikten sonra Hicaz yerine Buselik ile karar ederse makam Şehnaz-Buselik olur.



Şekil 21: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (Leon Hancıyan-1. Hane)

Birinci hâne



Şekil 22: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 23’de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Şehnaz-Buselik Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, Şehnaz-Buselik makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın Şehnaz Buselik makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve Şehnaz-Buselik makamına eser içinde -Şehnaz

kısmı olmaksızın- Buselik dizisinin ikinci türü olarak bir nev'i La Armonik Minör bir dizi gibi yaklaşıldığı görülmüştür. İlaven Buselik Saz Semaisindeki makam anlayışının Şehnâz-Buselik Saz Semaisindeki makam yaklaşımı ile neredeyse aynı olduğu tespit edilmiştir.

Genel olarak Reşat Aysu'nun saz semailerinde kullanmış olduğu makamları Batı müziğini temel alarak yorumladığı görülmektedir. Ancak bu eserler dinlendiğinde, vücuda getirdiği kompozisyonların Türk Müziği olmaktan çıkmadığı, ancak ve ancak Türk müziğine yenilikçi ve farklı bir bakış açısı kazandıran, adeta makamın geleneksel sınırlarını zorlayan teknik eserler oldukları anlaşılmaktadır.

Arpej Kullanımları

Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Arpej'lere yönelik bazı örneklere yer verilmiştir.



Şekil 23: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (arpej)



Şekil 24: Buselik Saz Semaisi (arpej)



Şekil 25: Nihavend Saz Semaisi (arpej)

Reşat Aysu'nun bestekarlığındaki en karakteristik öğelerden biri olan arpejler incelemiş olduğumuz tüm eserleri içinde sıkça kullanılmaktadır. Geleneksel Türk müziği yaklaşımında yalnızca saz eseri repertuarında kullanılan bazı arpej uygulamaları bulunsa bile bu yoğunlukta bir arpej kullanımına sadece Reşat Aysu eserlerinde rastlanmaktadır.

Akor ve Çift Ses Kullanımları

Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Akor yapıları ve Çift Seslere yönelik örneklere yer verilmiştir.



Şekil 26: Buselik Saz Semaisi (akor)



Şekil 27: Mahur Saz Semaisi (akor)



Şekil 28: Nihavend Saz Semaisi (çift ses)

Şekil 27 ve Şekil 28'deki gibi akor yapılarına birçok saz eserinde rastlansa da -bazen sözlü eserlerde de- bu akor yapıları eserin yürüten melodik yapısı esnasında değil; eserin başlangıcında, bir bölümün bitişinde, eserin bitişinde ya da uzun süreli notaların denk geldiği ve makamın akor Basmaya uygun olduğu hallerde, bir nev'i ahenk yaratmak maksadıyla kullanılan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk müziği notaları üzerinde yazılmasa dahi günümüz icracılarının çoğunun -özellikle kanûnîler ve ûdîler- bu tekniği sık sık kullandıkları bilinmektedir.

Şekil 29'daki gibi çift ses kullanımları ise yine saz eseri repertuarına ait kısımda az sayıda bulunmakla birlikte Reşat Aysu'nun eserlerinde küçük bölümlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Türk müziği notaları üzerinde çoğunlukla yazılmayan çift ses tekniğinin bazı Türk müziği saz icracıları tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

Çalım Talimatları

Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Çalım Talimatlarına yönelik örneklere yer verilmiştir.



Şekil 29: Buselik Saz Semaisi (staccato)



Şekil 30: Nihavend Saz Semaisi (staccato)



Şekil 31: Nihavend Saz Semaisi (çarpma)

Klasik Batı müziğinde çok fazla sayıda olan ve genellikle İtalyanca olan çalım talimatlarının ancak birkaç tanesini Reşat Aysu'nun eser nota-

ları üzerinde belirtmiş olduğu görülmektedir. Ancak eseri icra edenlerin kayıtları dinlendiğinde icra esnasında nota üzerinde belirtilmemiş birçok farklı çalım talimatının bu icracılar tarafından uygulanmakta olduğu görülmektedir. Diğer Çalım talimatlarına yönelik nota üzerinde bazı ifadeler yer alsa bile bunların sayısının az olduğu ve ilgili eseri bestekarın tasavvur ettiği gibi icra yapabilmek konusunda bu terimlerin yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Konu bir başka açıdan değerlendirilecek olursa; bestekar vücuda getirdiği eserlerin her bir oktasının nasıl icra edileceğini nota üzerinde belirlemek yerine, bu hususu icra edecek kişilerin yorum ve kanaatlerine bırakmak istemiş olabileceği de göz ardı edilmemelidir.²⁰

Tempo Terimleri

Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semaillerinde kullanılan Tempo Terimlerine yönelik örneklere yer verilmiştir.



Şekil 32: Şehnaz-Buselik Saz Semaisi (tempo terimleri)



Şekil 33: Şehnaz-Buselik Saz Semaisi (tempo terimleri 2)

Aysu'nun eserlerinde en sık rastladığımız terimler tempo terimleridir. Eserlerinin uzun soluklu olması ve eserlerinin dördüncü hanelerinin birçok bölümden meydana gelmesi, kanaatimizce bestekarı bu terimleri sıkça kullanmaya mecbur kılmıştır. Aysu, İtalyanca olan tempo terimlerin yanı sıra bu terimlerin Türkçeleştirilmiş hallerini de eserlerinde sıkça kullanmıştır.

Genel olarak yapılacak bir değerlendirmede;

Aysu'nun eserlerinde kullanmış olduğu makamlar her ne kadar Türk müziği makamları olsa da bu makamların işleniş şekli Türk müziği makam anlayışına göre değil, Batı Müziği tonal anlayışına yakın olacak şekildedir.

Ayrıca bu eserlerde Klasik Batı Müziği icra edenlerin çok iyi bildiği Arpej, Çift Ses, Akor, Tempo, Nüans ve diğer çalım talimatları yer al-

²⁰ Anlaşılmaktadır ki Reşat Aysu bu terimlerin hiçbirinden bi-haber değildir. Tanıştığım ve fikir teâtisinde bulunduğum Türk Müziği ailesine mensup icracıların çoğu bu terimlerin nota üzerinde belirtilmesi durumunda Türk Müziğinin hüviyetini kaybetmeye başladığı gibi bir ortak fikri şahsıma iletmişlerdir. Bu kaygıyı Reşat Aysu'nun da taşıması muhtemel görülmektedir.

maktadır. Şehnaz Buselik Saz Semaisinin sonundaki bestekarın notunda; *Bu saz Semaisinin bilhassa dördüncü hanesi yaylı ve mızraplı sazlar için bir çalışma metodu mahiyeti taşımaktadır.* ifadesi yer almaktadır. Kanaatimizce bu ifade eksik kalmıştır ve bu eserlerin teknik olarak imkan tanıyan tüm enstrümanlar bir çalışma mahiyeti taşıdığı düşünülmektedir. Bu eserlerin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet ile icrası mızraplı ve yaylı enstrümanlara göre farklı cihetten zorluklar arz etmektedir çünkü nefesli enstrümanlar düşünülmeden kaleme alınmış çok uzun ajiliteli pasajlar içeren eserler oldukları için eserde nefes boşlukları bulunmamaktadır.

Özetle, seçmiş olduğumuz bu eserlerin, bir Türk müziği icracısı kadar makam bilgisine sahip olmadan da teknik olarak belirli bir seviyeyi aşmış Klarnet icracıları tarafından icra edilebilecek nitelikte olduğu tespit edilmiştir.

Öncelikle herhangi bir enstrümanla Türk müziği icra etmek ancak müzisyenin Türk müziğine olan vukûfu ile mümkün olacaktır. Belirli bir teknik seviyenin üzerindeki bütün klarnet icracılarının, klarnet ailesinin tüm çeşitleri ile Türk müziği icrası yapabileceğini düşünmekteyiz.

Alman (*Oehler*) sistem Sol Klarnetin sahip olduğu az tuş/pozisyon kimi yorumcular ve icracılara göre Fransız (*Boehm*) sisteme göre daha esnek, geçişlerde daha uyumlu ve dudak pozisyonu ve parmak geçişleri hususunda daha uygun görülmektedir. Türk müziği icrası için yapısı gereği daha uygun bir sisteme sahip olan Aubert sistem sol klarnet, makam müziği için uygunluk gösterse de Klasik Batı Müziği için aynı durum söz konusu değildir. Çünkü Boehm sistem klarnetlerin tarih içinde gösterdiği gelişim, tampere sistemi kullanan diğer müzik türlerine çok daha uygun bir yapı haline evrilmesine, ihtiyaç duyulan teknik özelliklere daha hızlı cevap verecek bir teknik donanımına ulaşmasını sağlamıştır.

Türk müziği icrası için Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnete (ve dahi sol klarnet hariç tüm klarnet çeşitleri) yönelik en önemli zorluk arz eden husus *transpoze* zorunluluğu meselesidir.

Bilindiği üzere Piyano'nun *La* sesi (440 hz) Türk müziği'nin Nevâ tabir olunan *Re* sesine karşılık gelmektedir. Türk müziğinin *Re* sesi ise Si Bemol ve si Bemol Bas klarnetin *si naturel* sesine karşılık gelmektedir. Dolayısı ile Batı Müziğinin ve Türk müziğinin sesleri tanımladıkları frekans değerleri arasında fark bulunmaktadır. Bu durum Türk müziği repertuarında bulunan tüm eserleri Klarnet ile transpoze etmek gerektiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Reşat Aysu özelinde bir değerlendirme yapılacak olursa; Reşat Aysu'nun tüm enstrümantal eserleri, transpoze etmeksizin klarnet ailesi ile icra edilebilir niteliktedir ancak Türk müziği enstrümanları ile ortak yapılacak bir icrada -sol klarnet hariç olmak üzere- haliyle bu eserlerin transpoze edilmesi gerekmektedir.

Türk müziğinde birçok makam bulunmakla birlikte bu makamların karar sesleri (tonik) 9 farklı ses üzerinde karar etmektedir. Bunlar sırası ile; Yegâh (Re Naturel), Hüseyinîşîrân (Mi Naturel), Acemaşîrân (Fa Naturel), Irak (Fa 4 Koma Diyez), Rast (Sol Naturel), Dügâh (La Naturel), Segâh (Si 1 Koma Bemol), Bûselik (Si Naturel) ve Çargâh (Do Naturel) şeklindedir. Ancak Türk müziği makamları büyük çoğunlukla bu karar sesleri içerisinde Dügâh (La Naturel) ve Rast (Sol Naturel) perdelerinde karar etmektedirler. Bu iki perde üzerinde karar eden makam sayısı oldukça fazladır. Geriye kalan karar sesleri ise nispeten Dügâh ve Rast karar seslerine göre azdır.

Şekil 35’de Türk müziğinde kullanılan makamların karar sesleri ile Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnetteki karşılıkları verilmiştir.



Şekil 34: Türk müziği Makamlarının Karar Sesleri ve Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnetteki karşılıkları

Reşat Aysu özelinde;

Çalışmamızda incelemiş olduğumuz makamlar da bu iki karar sesinin Türk müziğinde çok fazla kullanılıyor olması sebebiyle özellikle seçilmiş ayrıca değerlendirme kısmında da belirttiğimiz üzere bu makamlar Türk müziğinin Makamsal Seyir özellikleri konusunda Batı Müziği yaklaşımı ile bestelenmiş eserler oldukları için seçilmişlerdir.

İncelemiş olduğumuz eserlerin makam dizilerine yönelik tespitler ve bu dizilerin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet üzerindeki transpoze şekilleri aşağıdaki gibidir.

Bûselik Makâmı Dizisi



Bûselik 5'li

Kürdî 4'lü

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. A bracket underlines the first five notes (G4 to D5) labeled 'Bûselik 5'li'. Another bracket underlines the last four notes (C5 to F5) labeled 'Kürdî 4'lü'.

Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese



The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. This is a transposition of the Bûselik Makâmı Dizisi.

Şehnâz-Bûselik Makâmı Dizisi



Bûselik 5'li

Hicaz 4'lü

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. A bracket underlines the first five notes (G4 to D5) labeled 'Bûselik 5'li'. Another bracket underlines the last four notes (C5 to F5) labeled 'Hicaz 4'lü'.

Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese



The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. This is a transposition of the Şehnâz-Bûselik Makâmı Dizisi.

Nihâvend Makâmı Dizisi



Bûselik 5'li

Kürdî 4'lü

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. A bracket underlines the first five notes (G4 to D5) labeled 'Bûselik 5'li'. Another bracket underlines the last four notes (C5 to F5) labeled 'Kürdî 4'lü'.

Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese



The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. This is a transposition of the Nihâvend Makâmı Dizisi.

Mâhûr Makâmı Dizisi



Çargâh 5'li

Çargâh 4'lü

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. A bracket underlines the first five notes (G4 to D5) labeled 'Çargâh 5'li'. Another bracket underlines the last four notes (C5 to F5) labeled 'Çargâh 4'lü'.

Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese



The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. This is a transposition of the Mâhûr Makâmı Dizisi.

Yukarıdaki veriler ışığında incelemiş olduğumuz 4 Saz Semaisinin, ilgili makamın kullanılış şekli bakımından Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet ile icra edilmesinde herhangi bir zorluk barındırmadığı, ancak

transpoze konusunda bazı zorluklar barındırdığı tespit edilmiştir. Nitekim ilgili makamlar Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet için tekniğin hayli zorlandığı sesler üzerine denk gelmektedir.

Transpoze icra konusunda Reşat Aysu'ya ait bu eserlerin; klarnet icracılarının teknik gelişimine katkı sağlayacak nitelikte olduğu ve Türk müziğine bir Batı Müziği icracısının uyum sağlaması noktasında bu eserlerin kilit bir rolü olduğu ve son olarak Reşat Aysu Saz Semailerinin klarnet eğitimine katkı sağlayacak nitelikte eserler olduğu düşünülmektedir.²¹

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SONUÇLAR VE ÖNERİLER

1 No'lu Hipotez ve Sonucu

Elde edilen veriler ve değerlendirmeler doğrultusunda; klarnetin Mannheim okulundaki uygulamalarından esinlenerek ilk kez Mozart tarafından orkestrada daimi olarak kullanıldığı, Klasik Batı müziğinin bir enstrümanı olarak var olmuş Klarnet ailesinin ton gereksinimlerinin ilk önce Klasik Batı Müziği içerisinde değerlendirilmesi gerektiği, Türk müziği enstrümanlarının gelişim bakımından henüz istenilen seviyede olmadığı, Klasik Batı Müziğinin icra mekanları düşünüldüğünde çok büyük konser salonları bulunduğu, Klarnetin ton anlayışının da zaman içerisinde orkestradaki misyonu doğrultusunda gelişim gösterdiği tespit edilmiştir.

19. ve hatta 20. Yüzyıl'a kadar Türk müziğinin enstrümantal kısmının sözlü kısma göre geri kaldığı ve Türk müziği kültür kodlarının esasen sözlü bir müzik kültürüne dayandığı ancak bu kültürde kullanılan Klarnetin; Klasik Batı Müziği ton anlayışına göre oldukça farklı bir seyir gösterdiği ve özellikle kamış ve ağızlık seçimine çoğu Türk müziği klarnet icracısı tarafından özen gösterilmediği sonuçlarından hareketle "Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ton anlayışı ile Sol Klarnet ton anlayışı arasında farklar bulunduğu yönelik hipotezin büyük oranda doğru olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

2 No'lu Hipotez ve Sonucu

Bu alt problem çerçevesinde bahsi geçen terimlerin Klasik Batı Müziği terimleri olup aslen İtalyanca ifadeler oldukları, bu İtalyanca terimlere karşılık bazı Türkçe ifadelerin (ağır, ağırca, yavaş yavaş hızlanarak, yavaş yavaş sürat kesilerek vb.) Türk müziği notalarında az da olsa kullanılmış olduğu ama genel kullanımda yaygınlık kazanamadığı, bu terimlere yönelik uygulamaların notanın üzerinde belirtilmekten çok icra yapanların yorum ve tercihlerine bırakıldığı, birebir hoca-talebe ilişkisine dayalı

21 Reşat Aysu'ya ait incelemiş olduğumuz eserlerin Si bemol klarnet için transpoze edilmiş notaları için bkz. Kubilay Gürbüz "Reşat Aysu'nun saz eserlerinin Si Bemol ve Bas klarnet icra tekniklerinde ve eğitiminde kullanılabilirliği üzerine araştırma". Anadolu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Türk müziği meşk eğitim sisteminde, müziğin önemli unsurları arasında olan hız, nüans ve diğer çalım talimatlarının eğitim-öğretim esnasında yer almamış ya da almıyor olmasının mümkün olmadığı, büyük olasılıkla bu uygulamaların yazılı olarak değil, meşk esnasında şifâhî olarak hocadan talebeye aktarıldığı tespit edilmiştir.

Reşat Aysu'ya ait incelemiş olduğumuz eserlerde de tespit edildiği üzere nota üzerinde çoğunlukla Tempo ile ilgili terimlerin yer aldığı, Nüans ve Diğer Çalım talimatlarına yönelik nota üzerinde bazı ifadeler yer alsa bile bunların sayısının az olduğu ve ilgili eseri bestekarın tasavvur ettiği gibi çalmak konusunda bu terimlerin yetersiz kaldığı sonuçlarından hareketle; Reşat Aysu'ya ait saz eserlerinde kısmen olmak üzere, Türk müziği notaları üzerinde nüans terimleri, hız terimleri ve diğer çalım talimatlarının belirtilmediğine yönelik hipotezin çok büyük oranda doğru olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3 No'lu Hipotez ve Sonucu

Elde edilen veriler ve değerlendirmeler doğrultusunda; Aysu'nun eserlerinde kullanmış olduğu makamları, Türk müziği makam seyri anlayışına göre değil, bu makamları, benzer Batı Müziği dizileri ile mezc ederek işlemiş olduğu, ayrıca bu eserlerde Klasik Batı Müziği icracılarının çok iyi bildiği Arpej, Çift Ses, Akor, Tempo, Nüans ve diğer çalım talimatlarının yer aldığı, Reşat Aysu'nun tüm saz semailerinin bir Türk müziği icracısı kadar makam bilgisine sahip olmadan da teknik olarak belirli bir seviyeyi aşmış Klarnet icracıları tarafından icra edilebilecek nitelikte olduğu, ancak bu eserlerin transpoze konusunda bazı zorluklar barındırdığı tespit edilmiştir.

Reşat Aysu'ya ait bu eserlerin; transpoze başta olmak üzere, klarnet icracılarının teknik gelişimine katkı sağlayacak nitelikte olduğu, Türk müziğine bir Batı Müziği icracısının uyum sağlaması noktasında bu eserlerin kilit bir rolü olduğu ve son olarak Reşat Aysu Saz Semailerinin klarnet eğitimine katkı sağlayacak nitelikte eserler olduğu sonuçlarından hareketle; Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile Reşat Aysu'ya ait enstrümantal eserlerin icrası mümkündür hipotezinin çok büyük oranda doğru olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

Reşat Aysu'nun saz eserlerinin si Bemol ve si Bemol Bas klarnet icra tekniklerinde ve eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik gerçekleştirdiğimiz bu çalışmada; Reşat Aysu'nun saz semailerinin Batı Müziği klarnet eğitimi alanlar tarafından bilinmesinde ve icra edilmesinde ne gibi faydalar olduğu üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Gerçekleştirmiş olduğumuz bu çalışmada; çalışmamızın sınırları dahilinde Reşat Aysu'nun tüm

saz semailerini incelemek mümkün olmamıştır. Reşat Aysu'nun diğer saz semailerinin de ister batı müziği enstrümanları olsun ister Türk müziği enstrümanları olsun bir ayırım gözetmeksizin solo ya da müşterek olarak mümkün olan tüm enstrümanlara dair yapılacak akademik çalışmalara konu edilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Böylelikle Reşat Aysu'nun eserlerinin her iki disipline yönelik farklı icracıların üslupları orta çıkacağından ortak müşterekte bilimsel bir platformda buluşmanın mümkün olacağını da düşünmekteyiz.

İlaveten çalışmamız esnasında Türk müziğinin; Nüans, Hız ve Çalım Talimatlarına yönelik kısmının nota yazıları üzerinde az kullanılmış olduğunu tespit etmiştik. Konu ile ilgili Türk Müziği kaynaklarında ise bu terim ve icra tekniklerine yönelik gerekli izahat halen Batı Müziği temelli olarak anlatılmaktadır. Ancak eserleri icra ettiğimizde Türk müziğinde bu terim ve tekniklerin uygulanış şeklinin tam olarak Batı Müziğinde uygulandığı şekliyle aynı olmadığı fark edilmiştir. Bu konunun Türk müziği bağlamında; Nüans, Hız ve diğer tüm icra tekniklerine yönelik olarak akademik çalışmalara konu edilmesi ve Türk müziği açısından bu tekniklerin temel prensiplerinin detaylarına yönelik çalışmalar yapılması gerektiğini önermekteyiz.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, O. (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset
- Aydemir, M. (2010). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bol, Y. (2022). *Yayımlanmış Ud Metodu ve Alıştırmalarının Karşılaştırmalı Analizi ile Ud Eğitime Yönelik İleri Seviye Pozisyon Etüdlerinin Oluşturulması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE.
- Çağrı, S. (2006). *Avrupa'da ve Türkiye'de Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarnet Çeşitlerinin Ses Sahaları ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, SBE.
- Erdoğan, S. (2017). *Tarihsel Süreç İçerisinde Bando ve Orkestralarda Klarnetin Yeri ve Önemi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, GSE.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Efe, M. (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziğine Kemani Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müziğine ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, EBE.
- Gülsün, M. (2009). *Alman Sistem Klarnetlerin Türk Müziğine Uygulanması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, SBE.
- Kaplan, B. (2019). *Türk Müziği İcrasında Boehm Sistem Sol Klarnet Kullanımı ve Teknik Kazanım Olarak Sağladığı Avantajlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, SBE.
- Melhem, Z. (2016). *Çağlar Boyunca Klarnet Çalgısının Gelişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (28. Basım). Ankara: Nobel Yayınları.
- Helvacı, O. (2006). 20. Yüzyıl Müziğine Farklı Bir iz Bırakan M. Reşat Aysu'nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği. GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:26, Sayı:3. 29-35.
- Sağlam, O. (2021). *Boehm ve Albert Sistemin Karşılaştırılması, Fransız Sistem Sol Klarnet Üzerine Çalışma Önerileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi, SBE.
- Zeki Salih Zengin, Fatma Arpağuş, "Bilim ve Bilimsel Yönteme Giriş", Özcan Güngör (Ed.), Bilimsel Araştırma Süreçleri içinde (21-47), Ankara: Grafiker Yayınları, 2018

http-1:<https://www.syos.co/en/blog/music/history-of-the-clarinet> (Eriřim tarihi: 09.05.2022)

http-2:<https://clarinetfingeringchart.com/choosing/contraBass-clarinet/> (Eriřim tarihi: 09.05.2022)

http-3:<https://www.dunyabizim.com/portre/sadece-kendisidir-mehmet-resat-ay-su-h19879.html>. (Eriřim tarihi: 13.05.2022)

http-4:<https://www.eksd.org.tr/resat-aysu/>. (Eriřim tarihi: 16.05.2022)

http-5:<http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-sound.html> (Eriřim tarihi: 29.05.2022)

http-6:https://stringfixer.com/tr/mannheim_school (Eriřim tarihi: 31.05.2022)

Bölüm 3

TÜRK MÜZİĞİ REPERTUVARINDAKİ KÂR ÖRNEKLERİNİN FORM BİLEŞENLERİ BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ¹

*Yasin BOL*² *Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ*³

1 Bu makale Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anasanat Dalı, Müzikoloji Sanat Dalı Programında Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ danışmanlığında Yasin BOL tarafından hazırlanan “Biçimsel Açıdan Türk Musikisinde Kâr Formu” isimli Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

2 Öğr. Gör. Dr. Yasin BOL, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, mail: yasinbol@anadolu.edu.tr, Eskişehir/TÜRKİYE. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5693-2857>

3 Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, mail: htsumbullu@atauni.edu.tr, Erzurum/TÜRKİYE. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-7295>

GİRİŞ

Derin ve köklü bir kültürel birikimin tam anlamıyla anlaşılıp yorumlanabilmesi, o kültürel birikimin bütün anlam ve değerlerinin gün yüzüne çıkarılması ile mümkündür. Toplumların kültürel özellikleri ise yaşadıkları zaman ve zeminin tarihi derinliklerinde gizlidir. Bundan dolayıdır ki kültürel mirasımızın şekillenmesinde bu topraklar üzerinde yaşamış milletlerin kültürel öğelerinin medeniyetimize büyük katkıları olmuştur. Bu da yine binlerce yılda oluşmuş bir zincirin her halkasını farklı bir medeniyetin oluşturmasına rağmen bizler için tek parça halinde yaşayan ortak bir kültür mirasına dönüşmesini sağlamıştır. Anadolu'nun dünya coğrafyası üzerinde doğu-batı kültürlerinin merkezindeki konumu ise bu kültürel etkileşimi diğer bölgelere oranla daha da artırmıştır.

Topraklarımız üzerinde yaşamış veya herhangi bir şekilde iletişim kurup etkileşim gösterdiğimiz bütün medeniyetlerin izlerinden az ya da çok izler taşıyan ve genel itibarı ile “Türk müziği” diye tanımlanan müzik anlayışı, gelişim sürecinde diğer toplumların müzikleri ile de etkileşim içinde olmuştur. Bu etkileşim sayesinde zenginleşen Türk müziğinde zaman içinde pek çok gelişme ve değişimler de görülmüştür. Bu etkileşimlerle birlikte; yaşanan coğrafya, içinde bulunulan manevi ortam, sosyo-kültürel zorunluluk ve gereksinimlerden dolayı kendi içinde her biri birbirinden farklı ve sanatsal bakımdan üst seviyede olan Türk müziği ailesine mensup ve çeşitlilik arz eden bir Türk müziği formu dağarı tarihsel süreçte ortaya çıkmıştır.

Türk müziğinde günümüze kadar gelmeyi başarmış önemli müzik formlardan biri olan kârlar ise diğer din dışı sözlü formlar arasında hacim ve sanatsal içeriği bakımından farklılığı ile hemen göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda araştırmada; kâr örneklerinin form bileşenlerini, çeşitli başlıklar altında inceleyerek bu formun biçim yapısına yönelik tespitler yapılması hedeflenmiştir.

MÜZİKTE FORM, BİÇİM

Biçim ve şekil anlamına gelen “Form” kelimesi, Fransız’ca *forme* kelimesinden dönüşmüş ve Türkçe’de yer bulmuştur. “Bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu” anlamında kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu [TDK], 1988: 511). Müzik disiplininde kullanılan form ise, temelde iki farklı bakış açısı ile incelenerek tanımlanmıştır. Birincisi, kavramsal olarak formun neden bir gereklilik olduğu yönünde yapılmış tanımlar, diğeri ise mevcut olan formların yapısal özelliklerini ortaya koyarak yapılmış tanımlardır. Yapılan form tanımlarında temelde bu iki bakış açısına da rastlamak mümkündür.

Form bilgisine yönelik yapılan kavramsal tanımlara yönelik Öztuna, “Bir şiir veya musiki parçasının yazılmasına esas teşkil eden kalıp” şek-

linde formu tanımlamıştır (Öztuna, 2006: 340). Hodeir ise “Form bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur. Bunun içine ne denli çok çeşitlilik girerse, biçim o denli zengindir; ele alınan çeşitli değişiklikler, bir bütün içinde ne denli düzenli iseler eser de o denli kusursuz olur” ifadesi ile form kavramsal olarak açıklamıştır (Hodeir, 2002: 21).

Müzik ilmiyle uğraşanlar tarafından yapılan Form tanımlarında ise formu oluşturan alt unsurlar da izah edilmektedir.

Akdoğu, yapısal öğeleri, en küçük müzik fikri olan “motif” den başlayarak, cümlecik, cümle, söylem, dönem ve zaman zaman iki cümlecğin veya cümleyi ya da dönemi birbirine bağlayan köprü, olarak nitelendirmektedir (Akdoğu, 2003: 51). Alt unsur terimlerine yönelik Yavaşça ise kompozisyonun (form, şekil, biçim) müzikal eserlerin inşasındaki yapısal planın unsurlarını ve kurallarını kapsayan bir ilim dalı olduğundan bahsetmektedir. Ezgisel manada bu yapının ortaya konulmasında kullanılan terimlerin Lahin (Ezgi), Tem (Tema), Şiddet (Vurgu) ve Îkâ (Düzüm) olduğunu vurgulamıştır (Yavaşça, 2002: 1-9). Say, form ve alt unsurlarını “Müzik biçimleri, benzerlik ve karşıtlıkların bir araya getirilmesinden doğar. Bir eserin başı ve sonu belli bir süreci kapsadığı için, müzik biçimleri Baş ve Son sınırları içindeki hareketten oluşur. Müzik biçimlerinde hareketin en küçük birimine motif, onu küçükten büyüğe doğru cümle, dönem (period), bölüm gibi yapısal öğeler izler” (Say, 2002: 74) şeklinde yorumlamıştır.

Yukarıdaki izahate ilaveten bütün form tanımlarında vurgulanan ortak nokta, daha sanatlı ve estetik bir müzik eseri elde edebilmenin baş koşulunun, bütünüyle formun oluşumundaki unsurların dengesine bağlı olduğu fikridir.

Yavaşça alt unsurların dengesine yönelik; ezgilerin devreleri, devrelerin ise cümleleri oluşturduğundan, cümlelerden oluşan bölümlerin ise eserin yapısal bütünlüğünü ortaya koyduğundan bahsetmektedir (Yavaşça, 2002: 1-9).

Say ise eser bütünlüğüne vurgu yaparak “Form, oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran kompozisyon modelidir. Genel tanımıyla bestecinin belirli bir müzikal içeriği yansıtmak üzere, zihinsel düzenleme ilkelerine göre biçimlendirdiği, bu alandaki gelenek ve deneyimlerle bağlantılı olarak tasarımıladığı inşâ planı” olarak ifade etmektedir (Say, 2002: 72).

Besteci tarafından anlatılmak istenen müzikal ifadelerin güçlü ve dikkat çekici olması adına formların yapı unsurları bazen kendi içinde değişime uğramaktadır. Anlatılmak istenen müzikal ifade, yapısal olarak kendi içindeki değişimler sonucu formları farklılaştırmak yerine çeşitli

alt türlere ayırabilmektedir. Bundan dolayı tek bir müzik formuna yönelik farklı biçim özellikleri taşıyan eserler de görmek mümkündür.

TÜRK MÜZİĞİNDE FORMLAR

Türk müziği formlarının sınıflandırılmasına yönelik yazılı kaynaklarda birbirinden farklı bilgilere rastlanmaktadır.

“Musiki şekilleri birçok tasnîfe tabi tutulabilir. Saz musikisi ve Söz musikisi şeklindeki ikili tasnif, en çok kullanılmış olanıdır. Keza, Dini ve Lâ-dini (din dışı) musiki şekilleri diye diğer bir ikili tasnif de çok kullanılmaktadır. Bütün bu gruplar, daha küçük bölümlere ayrılır” (Öztuna, 2006: 340 Cilt II). Öztuna, Türk müziği formlarının kaynaklarda genellikle nasıl sınıflandırıldığından bahsetmiş fakat form isimleri ve bu grupların hangi alt türlere ayrıldığı konusunda bilgi vermemiştir.

Yavaşça, Türk müziğini Saz müziği ve Söz müziği olarak ikiye ayırmış, Söz müziğini, Dini ve Din dışı müzik olarak sınıflandırdıktan sonra Dini müziğin Câmi ve Tekke, Din dışı müziğin ise Büyük formlar ve Küçük formlar olmak üzere ikiye ayrıldığını belirtmiştir (Yavaşça, 2002: 29-121-403-621). Özkan, form sınıflandırması yaparken Yavaşça ile paralel bilgiler sunmuş fakat Din dışı müziği Büyük ve Küçük formlar olarak ayırmamıştır (Özkan, 2013: 96-97).

Bir diğer sınıflandırmada ise Kaçar, Saz eseri formları ve Sözlü eser formları olarak Türk müziğini ikiye ayırmıştır. Sözlü eser formlarını Dini ve Din dışı müzik formları olarak tekrar ikiye ayırdıktan sonra Dini ve Din dışı müzik formlarının tümünü Büyük ve Küçük formda eserler olmak üzere sınıflandırmıştır (Kaçar, 2012b: 293-294).

Bu sınıflandırmalardan tamamen farklı olarak Akdoğu, Türk müziğini Geleneksel ve Çağdaş Türk Müziği olarak ikiye ayırmaktadır. Bu iki alt türün her ikisini de Dünyasal ve İnançsal olarak sınıflandırmak suretiyle farklı bir tasnif yoluna gitmiş fakat ismi verilen alt türlerin içeriği ve form isimlerinin hangi alt türe ait olduğu konusunda bilgi vermemiştir (Akdoğu, 2003: 158).

Kuramsal kaynaklar karşılaştırıldığında, yapılan form sınıflandırmalarında benzerlikler olmakla birlikte farklılıklar da göze çarpmaktadır. Genel itibarı ile tercih edilen form sınıflandırmasına göre Türk müziği, Saz müziği ve Sözlü müzik olarak ikiye, Sözlü müzik ise Dini ve Din dışı müzik olarak ikiye ayrılmıştır. Alt türlere yönelik farklılıkların ise Dini ve Din dışı müzik hususunda olduğu görülmektedir.

Ayrıca form tasnifleri ve bu tasniflerdeki farklılıklar göz önüne alındığında henüz Türk müziği form bilgisine yönelik standart bir sınıflandırmanın olmadığı ve bu konuda yazarlar arasında fikir birliğinin bulunmadığı anlaşılmaktadır.

Din-Dışı (Lâ dîni) Türk Müziği Formları

Din dışı formdaki eserler, kullanılan güftenin ve usulün niteliğine, terennüm kullanım durumlarına ve ilgili formun hacmine yönelik tasnife tabi tutulmuşlardır.

Kuramsal kaynaklardaki sınıflandırmalarda fikir birliğine varılamayan veya farklılık gösteren alt tür Din dışı formlar başlığıdır. Bazı araştırmacılar yalnızca Din dışı formlar başlığı altında çeşitli formlar sıralarken bazı araştırmacılar Büyük ve Küçük formlar olarak iki başlık altında formları incelemiştir. Fakat bu farklı başlıklar altında verilen formlar çoğunlukla aynıdır.

Kuramsal kaynaklarda farklı başlıklar altında verilen fakat alt türlerde benzerlik taşıyan formlar; Kâr, Kâr-ı Nâtik, Kârçe, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai, Şarkı, Türkü, Gazel, Dîvan, Köçekçe, Tavşanca vb. şekilde belirtilmektedir.

Araştırmanın bu bölümünde Din dışı formların tümünü açıklamak yerine, form isimleri, usulleri, güfteleri ve terennüm kullanımları bakımından kârlar ile benzerlik gösteren Din dışı formlardan ve bunların yapısal özelliklerinden bahsedilmiştir.

Bu noktada formlar konusuna açıklık getirmeden önce, çoğunlukla büyük formlar içinde kullanılan “Terennüm” hakkında bilgi vermenin, kâr ve benzerlik gösterdiği diğer formların biçimsel özelliklerinin daha net anlaşılması noktasında bir gereklilik olduğu düşünülmektedir.

Terennüm

Terennüm, Arapça bir kelime olup, güzel ve alçak sesle şarkı söyleme, şakıma, ötme, anlatma, ifade etme anlamlarında kullanılmaktadır (Develioğlu, 2006: 1084, TDK, 1988: 1457).

Terennümler, Türk müziğinin bütün formlarında kullanılmasına rağmen özellikle Âyîn, Kâr, Beste, Semai formlarının yapısında ana unsur olarak kullanılmıştır.

Dini formlardan olan Mevlevî Âyînlerinde terennüm çoğunlukla lafzî ve saz terennümü olarak kullanılmaktadır. “Selam sonlarında veya bölüm aralarında yer alan söz veya saz terennümlerinin amacı, usul, selam ve bölümler arasındaki geçişleri kolaylaştırmaktır. Saz terennümlerinin bir diğer amacı da âyinhânların dinlenmesini sağlamaktır” (Karataş, 2007: 28).

Saz terennümleri genellikle Mevlevî Âyînlerinde görülmekle birlikte benzer bir uygulamaya kârlar içinde yalnız Münir Nurettin Selçuk’a ait Rast Kâr’da da rastlanmaktadır. Bu kâr’ın diğer kârlardan farklı olarak Saz terennümü ile başladığı görülmektedir.

Türk müziği din dışı formlarında ise Terennüm, Kâr, Beste (Murabba/Nakış, terennümlü), Ağır Semai (Murabba/Nakış, terennümlü), Yürük Semai (Murabba/Nakış, terennümlü) formlarının yapısal bütünlüğünün önemli bir parçasıdır.

Terennümler, asıl güfteye dahil olmayan, bestekâr tarafından güfteye eklenmiş, bestecinin ilhamını aktarmaya ve aynı zamanda eserleri süslemeye yarayan bir takım anlamlı-anlamsız söz gruplarıdır. Lafzî ve İkâî olmak üzere iki türlü terennüm vardır. İkâî terennümler kendi başlarına bir anlamı olmayan, fakat bir araya geldikleri zaman usul ile yakından ilgili hece gruplarıdır. Lafzî terennümler ise bestecinin eserine kendinden eklediği, kendi başlarına bir anlamı ifade eden sözlere (Özkan, 2013: 104).

Ezgi'ye göre, “kârların güftesi olan şiir mısralarının veya bir kısmının bazen evvelerine ve bazen sonlarına ... manasız hecelerden ibaret ikâî lafızlar konulur ki, onlara terennüm adı verilmiştir. Bu terennüm bazen de şiirin müfâdile uygun olarak, ... manalı ufak terkîblerden ibaret olur” (Ezgi, 1933: 143, Cilt III).

Lafzî (anamlı) ve İkâî (anlamsız) olarak ayrılan terennümler bir eserin içinde tek başına kullanılabildikleri gibi karışık olarak da kullanılmışlardır.

Öztuna terennümü, “Kâr, Beste, Semai gibi güfteli eserlere mahsûs, Türk musikisinde klasik ve büyük formlarda, mülazime veya nakarata tekabül eden kısımdır” şeklinde tanımlamıştır (Öztuna, 2006: 389, Cilt II).

Kârlarda uzun bölümler olarak kullanılan terennümler, kârlara nispetle Ağır Semai ve Yürük Semailerde daha kısa bölümler olarak kullanılmıştır. Kâr-ı Nâtik formunda bazı eserlerin başında yahut sonunda küçük usullerle kısa bölümler şeklinde, Kârçelerde ise kısa müzik cümleleri ile eserin muhtelif bölümlerinde terennümler kullanılmıştır.

Beste, Ağır Semai ve Yürük Semai'lerin nakış şekillerinde, murabba şekillerine göre terennümler daha uzun solukludur. Murabbalarda her mısranın ardına bir terennüm bölümü eklenirken, nakışlarda iki mısranın ardına bir terennüm bölümü eklendiğinden, nakışların terennüm bölümleri murabbalara nispeten daha uzun olacak şekilde bestelenmiştir.

Tanrıkorur, büyük formlu eserlerde bestekarların terennümlere verdikleri önemi vurgulayarak, kâr formundaki eserlerin genel olarak ikâî terennümlerle başlamasının, bestelenen güftenin önemini ikinci plana attığından, mısra sonlarında veya her iki mısradaki bir tekrarlanan terennümlerin eseri adeta bir ikâî terennüm abidesi haline getirdiğini belirtmektedir (Tanrıkorur, 1998: 132).

Diğer bir husûs ise, neden terennümün bazı formlarda bir zorunluluk

olarak ve hatta zaman zaman küçük formlarda bile kullanımının tercih edildiğidir. Bestekarların, eserin güftesindeki hecelerin kapalılık ve açıklık durumunun kendilerini kısıtlaması ve bestekarlıktaki özgürlük sahalalarını daraltması sebebiyle, kendilerini bu olumsuz durumdan kurtarmak, ifade etmek istedikleri müzikal fikri tam olarak aktarmak ve bestekarlıktaki maharetlerini sergileyebilmek maksatlı, terennüm bölümlerini kendilerine özgürlük için bir kaçış sahası olarak gördükleri düşünülmektedir.

Bu durumu Ezgi, “Husûsile ikâî terennümler şiirin sözleri ile yapılamayacak olan güzel îkâları vücûda getirmeye yarar ve eseri nakşu tarsı’ eder” şeklinde ifade etmektedir (Ezgi, 1933: 143, Cilt III).

Özalp, terennümlerin bir güfte enkazı olmadığını, bu hecelerin, melodi ve ritimle doğrudan ilgili olduğunu, terennümlerin bir güfte enkazı olması durumunda bu hecelerin melodiler üzerinde sırtıp kalacağını, halbuki terennüm kısımlarının zevk ve hazzımızı ancak ritim ve melodi üzerine topladığını vurgulamaktadır (Özalp, 1992: 11).

Öztuna ise büyük bestekarların terennümlere çok önem verdiklerini ve makam/usul geçkileri ile eserlerini kuvvetlendirdiklerin ayrıca terennümlerin estetik bakımdan çok kıymetli ve mutlak güzelliği ifade etmek maksadına yönelik olduğunu vurgulayarak, bestekarların eserlerinde ifade etmek istediklerini, terennümler sayesinde çok açık biçimde beyan ettiklerini ve terennüm konusunda üstün bir başarı gösterdiklerini belirtmektedir (Öztuna, 2006: 389, Cilt II).

KÂR FORMU

Sözlük anlamı olarak Kâr (كآر) Farsça bir kelimedir ve iş, güç, kazanç, temettü anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu, 2006: 488).

Türk müziğini en büyük ve sanatlı Din dışı formunun kârlar olduğu fikri bütün yazılı kaynaklarda farklı cümlelerle ifade edilmektedir. Kâr tanımına yönelik olarak Özkan; “kârlar bestecinin sanat gücünü gösterdiği en büyük eserlerdir” (Özkan, 2013: 104), Özalp; “Din dışı Türk musikisinin en büyük beste formu olan kâr, “kelime olarak iş, güç, sanat, ekip biçmek gibi anlamlara gelir. Türk musikisinde ise en eski ve en sanatlı sözlü beste şekillerinden birine isim olmuştur” (Özalp, 1992: 11), Öztuna; “kâr, Türk musikisinin en tantanalı Din dışı formudur. Fasılda mevkii, peşrevle beste arasında kalan, güfteli eserdir. Eskiden klasik fasıllarda birinci bestenin yerinde okunurdu. ... Uzun bir şekil olduğu için ekseriyâ usul geçkisi ihtiva eder. Büyük usullerle, bazen ise Devr-i Revan, Devr-i Hindi, Sengin Semai, Düyek, Ağır Düyek gibi küçük usullerle bestelenir” (Öztuna, 2006: 432, Cilt I) şeklinde ifadeler bulunmaktadır.

Kârların tarihsel süreci bakımından Yavaşça, bu türün ilk örneklerinin Abdülkâdir Merâî’ye ait olduğunu ve formun yaklaşık beş yüz

elli yıllık bir geçmişinin bulunduğunu belirtmiştir (Yavaşca, 2002: 403). Öztuna ise geçmişte bestekârların kudretinin özellikle kâr bestelemekte gösterdiği başarı ile ölçüldüğünü ilaveten bestekârların kâr formundaki eserlerde Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerini taklîden çok defa Farsça güfteler kullandıklarını, bu güftelerin murabba veya daha fazla mısralı şiirler olabildiğini vurgulamıştır (Öztuna, 2006: 432, Cilt I).

Eser içinde kullanılan terennümlere yönelik Yavaşca; kârların birçok farklı yapı kullanılarak bestelendiğini, genellikle terennümlerle esere girildiğini, eser boyunca murabba ve nakışlarda olduğu gibi ya her mısranın ya da iki mısranın sonunda terennümlerin yer aldığını ve terennümlerin, kârların bestelenmesinde yapının ana harcı olduğunu belirtmiştir (Yavaşca, 2002: 403). Öztuna; kârlarda terennüm bölümlerinin çok olduğunu ve genellikle kârların terennümle başladığını vurgulamıştır (Öztuna, 2006: 432, Cilt I). Özkan; “kârları öteki büyük formlardan ilk bakışta ayıran özellik terennüm denilen bir kısım ile başlamalarıdır fakat bu durumun istisnası vardır” (Özkan, 2013: 104) şeklinde yorumlamıştır.

Kârlar büyük oranda terennümle başlamakla birlikte nadir olarak güfte ile başlayan kârlar da bulunmaktadır. Bu kârların bazılarının mevcut hali ile bestelenmiş olabileceği gibi zamanla birinci terennüm bölümlerinin unutulmuş olabileceğinin de ihtimal dahilinde olduğu düşünülmektedir.

Karadeniz, sadece terennümle bestelenmiş kârlar olmasına rağmen, kârların çoğunun güfteli olduğunu belirtmiş olsa da (Karadeniz, 2013: 170), kaynak taramasında tamamı terennümlerle bestelenmiş herhangi bir kâr'ın notasına ulaşamamıştır.

Kâr formunun bölümlerine yönelik Ezgi, “kârlar, gayr-ı dini söz musikisinin en büyük ve musannâ eserleridir. Onların teşekkül sahası geniştir. Hane veya bend tesmiye olunan iki ve üç, dört, beş musiki parçalarından mürekkep olur ve her hane muhtelif musiki cümlelerini hâvîdir” (Ezgi, 1933: 143, Cilt III) şeklinde açıklama getirmiştir.

Özalp kârların bölümlerini, “kârların beste yapıları umûmîyetle bend-miyanhane, terennüm denilen kısımlara ayrılır. Bend sayıları ikiden beşe kadar değişen kârlar vardır. Her bend çeşitli melodi ve devre cümlelerini ihtiva eder ki, bu devre ve cümlelerden bazen beste yapısı içinde, daima tekrar edilen terennüm kısmına yahut bunlara eklenen diğer terennüm kısımlarına geçilir” (Özalp, 1992: 11) şeklinde ifade etmiştir.

Kârların hane veya bend adı verilen bölümlerden oluştuğu ifade edilmiş olsa da incelenen kârlar göz önüne alındığında hane veya bend adı verilen bu bölümlerin notalarda belirtilmediği sadece meyanhane bölümlerinin belirtildiği görülmektedir.

Konuları bakımından kârların sözleri ve mevzûları aşk, sevgi, sitem, tasvîr, medhiye, hiciv'e dair yazılmış şiirlerden oluşmaktadır. Kârlar bes-teleniş maksadına, güftenin anlamına, eserde kullanılan makamların sa-yısına göre veya güfte arasında geçen bir kelime ile adlandırılmışlardır. Örnek olarak Haydarname, Kâr-ı Muhteşem, Kâr-ı Lâlezâr, Kâr-ı Gey-sû, Kâr-ı Şâh, Kâr-ı Şevk-i Leb, Kâr-ı Şeşâvâz, Kâr-ı Nev, Bûtidâr, Kâr-ı Şevk-i Hayâl, Bağ-ı Behişt, Kâr-ı Ceyhûn, Şevknâme, Kâr-ı Sûr-i Şâhî, Çâh-ı Zenehdân, Kâr-ı Murassâ, Kâr-ı Müneccim gibi isimler almışlardır.

Kantemiroğlu'na Göre Kâr Formu

Günümüze ulaşan kâr bahsindeki önemli kaynaklardan biri, 18. yy başlarında yazılmış Kantemiroğlu Edvârı'dır. Tura tarafından transkrip-siyonu yapılan "Kitâbu'ilmî'l musiki alâ vecih'l-hurûfât" adlı edvarın hanende faslı bölümünde, fasılın ilk önce taksîm ile başladığı, ardından Beste, Nakış, Kâr ve Semai form sırası ile devam ederek (Tura, 2000: 186), kâr'ın sıralamada nakıştan sonra yer aldığı belirtilmiştir.

Aynı edvarda hanende ve sazendenin birlikte icra ettikleri fasıl başlı-ğında ise "ilk olarak bir sazende taksîme başlar. Taksîm'den sonra, sazlar bir veya iki peşrev çalıp susarlar. Onun üzerine, bir hanende taksîme ko-yulur. Taksîmden sonra, bir beste, bir nakış, bir kâr ve bir semai okunur. Hanendeler susunca, sazendeler saz semaisine başlarlar. Saz semaisini tamamlayınca sazlar sadece ahenk telleriyle dem tutarlar. Onun üzerine, hanende son olarak bir taksîm daha yapar ve fasıl böylece tamam olur" (Tura, 2000: 187) şeklinde bir açıklama yapılmıştır.

Özkan'a göre klasik fasıl diye adlandırılan fasıllarda kâr, fasılın ilk sözlü eseri olarak okunmaktadır (Özkan, 2013: 111).

Bu doğrultuda Kantemiroğlu faslı ile klasik fasıl arasında bir farklılık olduğu görülmektedir. Kâr formu klasik fasılda ilk sözlü eser iken Kante-miroğlu'nun hanende faslında ise nakış'tan sonra yer almaktadır.

Günümüze yakın olan kaynakların tamamında, kârların klasik fasıl-larda fasılın ilk eseri olarak okunduğunu görmekteyiz. Kantemiroğlu'nda kârların, nakış'ın ardından okunduğu bilgisini; kârların diğer Türk müziği formları gibi katı kurallara bağlı değil, aksine daha serbest yapıda olmas-na, bol miktarda terennüm kullanılması sebebiyle bestekarlık bakımından özgürlük sahasınının diğer formlara oranla daha çok olmasına ve bu özgür-lük içinde çok ağır, vakûr eserler olduğu gibi çok hareketli ve dinamik eserlerin de kâr repertuarında yer almasına bağlayabiliriz. Bu durum kâr-ların, fasılda nerede icra edildikleri husûsunun bu farklı kâr uygulamaları neticesinde zaman içinde değişmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Kantemiroğlu Edvârı'nda üç çeşit Kâr tanımı yer almaktadır.

1- Birinci çeşit kâr'a Merâgî'nin, "Ey nûr-i Hudâ der nazâr ez rûy-i tû mâ râ" güfteli Rast Kâr'ı örnek olarak verilmiştir. İki beyitli, yani dört mısra'lı, Miyan-Hane'li ve Zeyl'lidir (zeyl=ek) (Tura, 2000: 177).

Edvârda bu eserin notası bulunmamaktadır. Türk müziği repertuarında da bu esere ait bir notaya ulaşılamamıştır. Bundan dolayı değerlendirmeler melodik olarak değil güfteye göre yapılmıştır. Edvârdaki şekliyle güfte aşağıdaki gibidir.

"Ta düm düm düm de re lâ dir nâ te ne ni tâ tel lel le ne tâ dir ni tâ dir dir te ni tel lel le ni te ne ni ta dir dir tâ nâ de re tel lel le ne tâ dir nî, *Ey nûr-i Hüdâ der nazar ez rûy-i tû mâ râ*, Hânım, hey hey hey, cânım, yâ imâm-ı zemân, dost, dost, dost, hey, mîrim, Şâh-ı men, mâh-ı men, hey, hey, hey, ah, habîbî, belî, yâr-ı men, **ilk terennüm tekrarlanır.**

İkinci Hane: *Büzgâr ki der rûy-i tu bînîm Hüdâ râ*, **ikinci terennüm tekrarlanır.**

Miyan-Hane (Orta-Hane): *Tâ nûkhet-i cân-bahş-ı tû hemrâh-ı sabâ şud*, Tâ dir dir te ni tel lel le ni te ne ta dir dir tâ nâ de re tel lel le ne tâ dir nî, *Hâsıyyet-i İseist dem-i bâd-ı sabâ râ*, **ilk terennüm tekrarlanır.**

Dikkat edersen görürsün ki, bu kâr terennümle başlamakta ve bu terennüm, ilk mısra, ondan sonraki terennüm 2. mısra ile birleşerek 1. hane'yi meydana getirmektedir. 3. ve 4. mısralar ise terennüm'le birlikte miyan-hane (orta-hane) olmaktadır. Fakat 4. mısra'nın beste terkîbi, ilk mısra ile aynıdır" (Tura, 2000: 177).

Güfte ve terennümler doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Terennüm + 1. Mısra + 2. Terennüm
1. Terennüm + 2. Mısra + 2. Terennüm
3. Mısra + 3. Terennüm – MEYANHANE
4. Mısra + 1. Terennüm

Edvârda birinci tür Kâr, iki beyitli yani dört mısra'lı, Miyan-Hane'li ve Zeyl'li olarak belirtilmişse de zeyl bölümünün nerede olduğu belirtilmemiştir.

2- İkinci çeşit kâr'a; Koca Osman'ın, "Sahn-ı bustân zevk-bahş û sohbet-i yâran hoşest" güfteli Uşşak Kâr'ı örnek olarak verilmiştir. Üç beyit'li, yani altı mısra'lı fakat Zeyl'sizdir (Ek'siz) (Tura, 2000: 177).

Edvârda bu eserin notası bulunmamaktadır. Türk müziği repertuarında da bu esere ait bir notaya ulaşılamamıştır. Bundan dolayı değerlendirmeler melodik olarak değil güfteye göre yapılmıştır. Edvârdaki şekliyle güfte aşağıdaki gibidir.

“Ten ten dir dir ten düm de re lâ dir dir ten te ne ne nen nâ dir ten dir tâ nî ten *Sahn-ı bustân zevk-bahş û sohbet-i yâran hoşest, Vakt-i gül hoş-bâd kez vey vakt-i mey-hâran hoşest, Dilâ, dilâ, dir dir ten tâ dir tâ dir dir dir dir ten te ni te ni ten nâ dir tâ nî ten tâ te nî tâ ne nî ten nen nâ de re dil lâ dir tâ nî ten te ni te ni te ni ten ten dir nâ ye le lâ yel le lâ, Râ'nâ-yı men, ahâ hey, ahâ hey, ahâ hey ahı ahı cânım, belî, yâr-ı men, Ahâ, ahâ ahâ, hey ahı ahı yârim, işve-bâz-ı men*

İkinci Hane: **İlk Terennüm tekrar okunur** *Ez sabâ her dem meşâm-ı cân-ı mâ hoş mî-şevved, Ârî ârî tîb-ı enfâs-ı hevâ-dâran hoşest, İkinci Terennüm tekrar okunur.*

Miyan-Hane: De re dil ten te le lî lâ nî ten tel lel lel lel lâ nî ten, *Mürg-ı hoş-hân râ beşâret bâd kender râh-ı aşk, Dost râ bâ-nâle-i şebhâ-yı bî-dâran hoşest, De re dil li ten ten ten tâ ne nî tâ ne nî tâ ne nî ten ye le lâ ye le lâ dost ye le lâ lâ ye le lâ ye le lâ, zîbâ-yı men. Ahâ, hay, ahâ hay (sonunadek)*

Dikkat edersen, iki mısra ile terennümlerin 1. hane'yi meydana getirdiğini görürsün. Öteki iki mısra, 1. hane'nin terennüm'leriyle 2. hane'yi meydana getirir. Geriye kalan iki mısra da kendi terennüm'leri ve 2. terennüm'lerle miyan-hane olur” (Tura, 2000: 177-178).

Güfte ve terennümler doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Terennüm + 1. Mısra + 2. Mısra + 2. Terennüm

1. Terennüm + 3. Mısra + 4. Mısra + 2. Terennüm

3. Terennüm + 5. Mısra + 6. Mısra + 4. Terennüm - MEYANHANE

2. Terennüm

3- Üçüncü çeşit kâr'a; Merâgî'nin, “But-î dârem ki gird-i gül zi sünbül sâyebân dâred” güfteli Acem Kâr'ı örnek olarak verilmiştir. ¹ Üç beyit'li, altı mısra'lı ve Zeyl'lidir (Ek'li) (Tura, 2000: 178).

Edvârda bu eserin notası bulunmamakla birlikte repertuar arşivlerinde bulunmaktadır. Fakat yine de değerlendirmeler edvârda belirtilen güfteye göre yapılmıştır. Üçüncü çeşit kâr'a örnek olarak gösterilen eserin elimizde bulunan notalara göre çıkarılmış detaylı form şeması bulgular ve yorum bölümünde gösterilmiştir. Edvârda kullanılan güfte aşağıdaki gibidir.

“Hey hey, *But-î dârem ki gird-i gül zi sünbül, yâr, yâr, hey hey hey, yâr, âh, ki gird-i gül zi sünbül sâyeban dâred, cânım, ahâ, yârim, ahâ, cânım, de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî dir dir te nî te ni te ne ni tâ ni tâ nâ*

¹ Tura tarafından yayımlanan Kantemiroğlu Edvarı'nın “Kâr” bahsinde belirtilmiş olan 3 kâr'ın güftesi, Tura'nın naklettiği şekilde değil, Hâfız Şirâzi ve Hilâlî-i Çagatâyi'ye ait divân metinleri kontrol edilmek suretiyle düzeltilerek yazılmıştır.

de re düm, yâr, *zi sünbül sâyeban dâred*, cânım, ahâ, yârim, ahâ, cânım.

İkinci Hane: *Behâr-ı ârizeş*, yâr, yâr, hey, hey hey yâr, *ârizeş hatt-î be-hûn-ı erguvan dâred*, cânım ahâ, yârim ahâ, cânım (**sonunadek**)

Miyan-Hane: *Hüdâ râ dâd-i men*, hey hey hey, yâr, *bistân*, yâr, vay, dost, *ez û ey şahne-i* hey hey hey yâr, *meclis*, yâr vây, tâ nâ dir nî dir dir tâ nâ dir nî tâ nâ dir nî tâ nâ dir nî tâ nâ dir nî dir dir ne nî ne nî te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm ye le lâ, *Ki mey bâ dîgerî*, yâr yâr, hey hey hey yâr, *hordest ü bâ-men ser-giran dâred*, cânım, ahâ (**sonunadek**)

Zeyl (Ek): *Çi özr-i baht-i hod-gû gû gû gûyem ki an ayyâr-ı şeh-râşûb*, âhâ, hey yâr, ahâ hey, *âşûb*,

Son Hane: *Be-telhî kûşt Hâfiz*, yâr yâr, hey hey hey, *kûşt Hâfiz-râ vü şekker der-dehân dâred*"

1. mısra ile terennüm'lerinin 1. hane'yi, sonraki mısra, 1. terennüm'le birleşerek, 2. hane'yi ve 3. mısra kendi terennüm'leriyle birleşerek miyan-hane'yi meydana getirir. 4. mısra, 1. hane'nin bestesiyle aynıdır. 5. mısra, kendi terennüm'leriyle birlikte Zeyl'i (Ek'i) meydana getirir. 6. mısra, 1. hane'nin bestesiyle aynıdır ve 1. hane'nin terennüm'leri ile birleşir (Tura, 2000: 178-179-180)

Güfte ve terennümler doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Mısra + 1. Terennüm
2. Mısra + 1. Terennüm
3. Mısra + 2. Terennüm - MEYANHANE
4. Mısra + 1. Terennüm
5. Mısra + 3. Terennüm – ZEYL
6. Mısra + 1. Terennüm

Kantemiroğlu Edvârı'nda kârlar ile ilgili açıklamalar sadece terennümlerin ve mısraların sıralanışı şeklinde sözel olarak yapılmıştır. Edvârın içinde örnek olarak gösterilen kârlara ait bir nota bulunmadığından, mısraların ve terennümlerin melodik yapıları tam olarak belirlenememiş ve A, B, C şeklinde belirtilen melodi sınıflandırılması burada kullanılmamıştır.

Karadeniz'e Göre Kâr Formu

Karadeniz'e ait "Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları" kitabında Kantemiroğlu Edvârı'ndan faydalandığı da belirtilerek 3 çeşit kâr bulunduğu anlatılmaktadır.

1- Birinci tür kâr'a Merâgî'nin, "Ez şevk-i tü an zülf-i cemâl-i tü ne dîdim" güfteli Rast Kâr'ı örnek olarak verilmiştir.

Terennümle başlar. 1. terennümden sonra 1. mısra, ardından 2. terennüm gelir. 2. hane, 2. mısra ile başlar ve 2. terennümle biter. Meyanhane 3. mısra ile başlar ve 3. terennümle biter. 4. hane yani 4. mısra, 1. mısranın bestesi ile okunur ve 2. terennümle biter (Karadeniz, 2013: 171).

Açıklamalar doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Terennüm + 1. Mısra + 2. Terennüm
2. Mısra + 2. Terennüm
3. Mısra + 3. Terennüm – (Meyanhane)
4. Mısra + 2. Terennüm

Bu tanımda, 1. mısranın ardından 2. terennümün geldiği ifade edilmiştir. Fakat verilen örnek eser incelendiğinde, 1. ve 2. mısranın ardından 2. terennümün geldiği görülmektedir.

2- İkinci tür kâr'a örnek olarak Merâgî'nin, "Ez şevk-i likâ aşk-ı cemâ-lest ü dîdim" güfteli Uşşâk Kâr'ı örnek olarak verilmiştir.

Terennümle başlar, 1. terennümden sonra 1. ve 2. mısralar ardından 2. terennüm gelir ve 1. hane sona erer. 3. ve 4. mısraların ardından 2. terennüm gelir ve 2. hane sona erer. 5. ve 6. mısralar meyanhaneyi meydana getirir ve bu hane de terennüm ile biter (Karadeniz, 2013: 171).

Açıklamalar doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Terennüm + 1. Mısra + 2. Mısra + 2. Terennüm
3. Mısra + 4. Mısra + 2. Terennüm
5. Mısra + 6. Mısra + 3. Terennüm - (MEYANHANE)

Bu tanımda, 3. ve 4. mısranın ardından 2. terennümün tekrar edildiği ifade edilmiştir. Fakat verilen örnek eser incelendiğinde 3. ve 4. mısranın ardından ayrı bir terennüm bölümü olan 3. terennümün geldiği görülmektedir.

3- Üçüncü tür kâr'a örnek olarak Merâgî'nin, "Bütî dârem ki gird-i gül zi-sünbül sâyebân dâred" güfteli Acem Kâr'ı örnek olarak verilmiştir.

Terennümle başlar. 1. terennümden sonra 1. mısra, ardından 2. terennüm gelir. 2. hane, 2. mısra ile başlar ve 2. terennümle biter. Meyanhane 3. mısra ile başlar ve 3. terennümle biter. 4. mısra, 1. mısranın bestesi ile okunur ve 2. terennümle biter. 5. mısra 4. terennüm ile sona erdikten sonra 6. mısra, 1. mısranın bestesi ile okunur ve 2. terennümle eser biter (Karadeniz, 2013: 171).

Açıklamalar doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Terennüm + 1. Mısra + 2. Terennüm
2. Mısra + 2. Terennüm
3. Mısra + 3. Terennüm - (Meyanhane)
4. Mısra + 2. Terennüm
5. Mısra + 4. Terennüm - (Zeyl-Ek bölümü)
6. Mısra + 2. Terennüm

Bu kâr, Kantemiroğlu Edvârî'nda da incelenmiştir. Kantemiroğlu eserin mısra ile, Karadeniz ise terennümle başladığı belirtilmiştir. Fakat eser incelendiğinde bu Kâr'ın terennümle başlamadığı görülmektedir. Bu fark hariç olmak üzere her iki kaynakta da mısraları takip eden terennümler aynıdır.

KÂR FORMU İLE BENZERLİK GÖSTEREN DİĞER FORMLAR

Beste Formu

Beste kelimesi Farsça bağlanmak manasına gelen “besten” fiilinden türeyerek “birbirine bağlanan ezgi” anlamına gelmektedir (Öztuna, 2006: 161).

Fasıl tertibinde kâr var ise kârdan sonra gelen beste, iki beytin ya da dört mısranın bestelenmesi ile meydana gelmiş sözlü bir müzik formudur. Bestelerin bazıları terennümlü bazıları ise terennümsüzdür. Peşrevlerin ölçüldükleri büyük usullerle bestelenirler. Küçük usullerden ise Düyek ve Çifte Düyek kullanıldığı görülmektedir.

“Dörtlü şiir mısralarının sonuna ikâî veya güftevî (lafzî) terennümler katılmak sûreti ile inşa edilmiş ezgilerin ismine beste namı verilmiştir. Besteler, Hane tesmiye edilen dört musiki cümlesinden müteşekkildir. Besteler ekseriyâ terennümlü nadiren terennümsüzdür” (Ezgi, 1933: 158, Cilt III).

Beste formu çeşitlerine yönelik; karakterleri bakımından usulü birbirlerine nispeten ağır olanlara I. beste, yürük olanlara II. beste adı verilir (Özkan, 2013: 106). Yapıları bakımından murabba, nakış ve terennümlü, terennümsüz olarak ayrılırlar (Özkan, 2013: 106, Öztuna, 2006: 162 Cilt I, Yavaşca, 2002: 474).

Murabba, nakış, terennümlü ya da terennümsüz gibi isimlerin her biri beste formu çatısında birleşip tek bir form çeşidiymiş gibi görünse de bu ayrımı yapılmış türlerin tamamının yapısal farklılıklar göz önüne alındığında ayrı ayrı formlar olduğu da düşünülebilir.

Murabba Beste

Murabba besteler dört mısradan oluşmaktadır. “Kelime anlamı “dörtlü” olan ve bir dîvan edebiyâtı şekli olarak karşımıza çıkan murabbalar, her bendi dört mısradan oluşan güftelerdir” (Uysal, 2010: 153). Beste formunda kullanılan güfteler murabbalardan meydana getirildiği için Murabba Beste olarak isimlendirilmiştir (Karadeniz, 2013: 172, Yavaşca, 2002: 474, Öztuna, 2006: 64, Cilt II, Özkan, 2013: 105). “Murabba dörtlü anlamındadır. 5-7 bend olarak yazılmıştır. Türk musikisinde beste formlarında bestelenecek güftelerin sadece bir bendi kullanılmıştır” (Kaçar, 2012a: 230).

Tura’ya göre murabba bestelerde haneler, “bestenin ilk mısrasına “Zemin” denir. Bu kısım, ikinci mısra ile birlikte “Ser-Hane” (Baş-Hane) denen bölümü meydana getirir. Üçüncü mısra, “Miyan-Hane’dir (orta kısım) ve beste terkîbi öteki kısımlardan farklıdır. Dördüncü mısra son hanedir ve beste terkîbi zemîninkinin aynıdır” (Tura, 2000: 176) şeklinde açıklanmıştır.

Genel olarak besteler terennümlü ya da terennümsüz olabildikleri gibi eğer beste terennümlü ise birinci mısradan sonra terennüm gelir. Birinci mısradan ve varsa terennümden sonra ikinci mısraya geçilir ve aynen birinci mısranın ezgisi ile okunur. Eğer terennümlü ise aynı terennüm yine tekrar edilir. Bundan sonra farklı bir ezgi ile bestelenmiş üçüncü mısraya geçilir ki bu bölüme meyanhane denilir. Eğer terennüm varsa, ya öncekilerden farklı bir terennüm kullanılır ya da önceki terennümler tekrar edilir. Dördüncü mısranın ise ezgisi ve terennümü 1. mısra ile aynı okunarak bitirilir.

Yavaşca, Murabba bestelerin üç farklı şeklinin olduğunu belirtmiştir (Yavaşca, 2002: 482).

1. Şekil Murabba Beste (Terennüm bölümleri aynı)

1. Mısra = A + Terennüm = B = A = (1. HANE)
2. Mısra = A + Terennüm = B = A = (2. HANE)
3. Mısra = C + Terennüm = B = B = (3. HANE)
4. Mısra = A + Terennüm = B = A = (4. HANE)

2. Şekil Murabba Beste (Meyanhanenin terennümü farklı)

1. Mısra = A + Terennüm = B = A = (1. HANE)
2. Mısra = A + Terennüm = B = A = (2. HANE)
3. Mısra = C + Terennüm = D = B = (3. HANE)
4. Mısra = A + Terennüm = B = A = (4. HANE)

3. Şekil Murabba Beste (Terennümsüz)

1. Mısra = A = (1. HANE)
2. Mısra = A = (2. HANE)
3. Mısra = B = (3. HANE)
4. Mısra = A = (4. HANE)

Murabbalara yönelik olarak Yavaşça, her mısranın ardından gelen terennümün, formun bir hanesini oluşturduğunu belirtmiş ve formu dört haneli olarak tanımlamıştır (Yavaşça, 2002: 482).

Nakış Beste

Kelime anlamı olarak nakış, süsleme sanatı anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2006:802).

Nakışların birinci hanelerinde, şiirin birinci ve ikinci mısralarına bağlı terennüm bölümü yer alır. İkinci hanede ise üçüncü ve dördüncü mısralar tekrar terennüme bağlanıp eser bitirilir. Genellikle mısra melodileri kısa, terennüm bölümleri ise uzun tutulur. Bazı nakış besteler iki mısra ile bestelenerek, birinci mısra ve meyanhanede ikinci mısranın ardından uzun terennüm bölümleri olacak şekilde bestelenmişlerdir. Hem dört mısralı hem de iki mısralı nakışlarda yapı genellikle iki hanelidir (Yavaşça, 2002: 489). “Fakat hangi türden olursa olsun terennümsüz nakış beste olmaz” (Tura, 2000: 180).

Öztuna ise bir gelenek olarak nakış bestelerin Lenk-Fahte usulü ile bestelendiğini, az miktarda Devr-i Revan usulünün de görüldüğünü belirtmiş, diğer büyük usullerin bir engel olmamasına rağmen hemen hemen hiç görülmediğinden bahsetmişse de (Öztuna, 2006: 94), repertuarımızdaki nakış besteler incelendiğinde Ağır Düyek, Düyek ve Çifte Düyek usulünden de nakış besteler bulunduğu görülmektedir.

Genel olarak Nakış Bestelerde birinci mısranın ezgisini tamamlar nitelikte bir ezgiyle ikinci mısra okunur ve ardından terennüm gelir. Bu terennümün ardından birinci ve ikinci mısraların sonlarından küçük bir bölümün tekrarlandığı da olur. Daha sonra varsa üçüncü ve dördüncü mısralar yoksa ikinci mısra, nadiren olsa da beşinci ve altıncı mısraların ve terennümlerin kullanımı aşağıdaki şemalarda olduğu gibi değişiklikler gösterebilir.

1. Şekil Nakış Beste (Dört mısralı)

1. Mısra = A + 2. Mısra = B + Terennüm = C = (1. HANE)
3. Mısra = D + 4. Mısra = B + Terennüm = C = (2. HANE) (Karadeniz, 2013: 172).

2. Şekil Nakış Beste (İki mısralı, terennümler farklı)

1. Mısra = A + 2. Mısra = B + Terennüm = C = (1. HANE)
- Terennüm = D + Terennüm = E + Terennüm = F = (2. HANE)

3. Şekil Nakış Beste (İki mısralı, tek terennüm bölümlü)

1. Mısra = A = (1. HANE)
2. Mısra = B + 2. Mısra = C = (2. HANE) (MEYANHANE)
- Terennüm = D = (3. HANE)

4. Şekil Nakış Beste (Dört mısralı, terennümler farklı)

1. Mısra = A + 2. Mısra = B + Terennüm = C = (1. HANE)
3. Mısra = D + 4. Mısra = E + Terennüm = F = (2. HANE)

5. Şekil Nakış Beste (Üç Hane'li, altı mısralı, terennümler farklı)

1. Mısra = A + 2. Mısra = B + Terennüm = C = (1. HANE)
3. Mısra = D + 4. Mısra = E + Terennüm = F = (2. HANE)
5. Mısra = G + 6. Mısra = H + Terennüm = I = (3. HANE) (Yavaşça, 2002: 489).

Murabba ve Nakış besteler ile kârların ayrıldığı en belirgin nokta, terennümlerin kullanım farklılığıdır. Bestelerde terennümleri takip eden mısralar yerine, mısraları takip eden terennümler kullanılmaktadır.

Murabbalarda her mısranın ardına gelen terennüm bölümü, nakışlarda her iki mısranın ardından gelmektedir. Kârlarda bu iki uygulamaya da rastlanmakla birlikte murabba ve nakış bestelerde mısraların ardına gelen terennüm bölümü tek bir terennüm bölümü iken kârlarda mısraların önünde ya da ardında birbirinden farklı bir veya daha fazla terennüm bölümü yer alabilmektedir.

Murabba ve nakış besteler güfte ile esere başlarken, kârların istisnalar hariç terennümle esere başladığı görülmektedir. Mısra ile başlayan kârlar ise terennüm bölümlerinin uzun tutulması ve hane sayıları bakımından murabba ve nakışlardan ayrılmaktadır.

Semai'ler

Murabba beste ve nakış besteden farklı olarak Aksak Semai ve Sengin Semai usulleri ile bestelenen Murabba Ağır Semai, Nakış Ağır Semai ayrıca Yürük Semai Usulü ile bestelenen Murabba Yürük Semai, Nakış Yürük Semai gibi formlar da bulunmaktadır. Bu formlarda da yapının temel unsuru, kullanılan usuller ve aynen bestelerde olduğu gibi mısraları takip eden terennümlerdir.

Kârçe

Küçük kâr anlamına gelmektedir ve kâr'ın daha kısa ve küçük yapıda olanıdır. Genellikle küçük usullerle bestelenmişlerdir. Bestekarlarımız bu türe fazla itibar etmemişlerdir. 20. yy'da bestelenen kârçeler ile birlikte toplam sayıları 15 civarındadır. Kâr formu ile büyük ölçüde benzerlik gösterdiği için kâr formunu izah etmenin kârçelerin anlaşılması bakımından yeterli olacağı düşünülmektedir.

PROBLEM DURUMU

Din dışı formların en büyüğü olarak kabul edilen kâr formunda az sayıda eser olsa da kârlar Türk müziği formları arasında önemli bir konuma sahiptir. Günümüze kadar konuya ilişkin yapılan araştırmaların azlığı sebebiyle kâr formunun biçimsel olarak yorumlanıp anlaşılmasında zorluklar yaşanmış ve sonuca ulaşmayı zorlayıcı birtakım metotlar kullanılarak kâr formunun biçimsel özellikleri saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, kâr formunun biçimsel açıdan incelenmesi ve biçimsel olarak kaç farklı kâr formu şemasının bestekarlar tarafından eserlerin inşasında kullanıldığı saptanması hedeflenmiştir.

Araştırmada kâr formuna ilişkin usul, güfte ve terennümler temel alınarak oluşturulmuş form şeması analizlerine yer verilmiştir. Buradan hareketle araştırmanın problem cümlesi "Besteleme tekniği açısından kâr formunda üretilmiş eserlerin belirli bir form şeması ya da çeşitleri var mıdır? şeklinde belirlenmiştir.

Bu problem çerçevesinde araştırmanın alt problemleri oluşturulmuştur.

- ✓ Kâr formundaki eserlerin makam kullanımları nasıldır?
- ✓ Kâr formundaki eserlerin usul kullanımları nasıldır?
- ✓ Kâr formundaki eserlerin güfte ve terennüm kullanımları nasıldır?
- ✓ Biçimsel açıdan kâr formundaki eserlerin form şemaları nasıldır?

YÖNTEM

Bu araştırma, kâr formunun biçimsel özelliklerinin saptanması amacıyla yönelik betimsel bir nitelik taşımaktadır. Araştırmada genel tarama modelinden yararlanılmış ve araştırma için belirlenen konunun temellen-dirilmesi ve yönlendirilmesi için literatür taraması yapılarak birincil ve ikincil kaynaklarda yer alan bilgiler bir araya getirilmiştir.

İhtiyaç duyulan veriler; konuyla ilgili tezler, kütüphane, özel/kişisel arşiv ve internet taraması yoluyla elde edilmiştir. Arşivlerde Osmanlı alfabeti ile yazılmış ve günümüz yazısına daha önce aktarılmamış kârlar

tekrar notaya alınmıştır. Ayrıca güftelere yönelik edebî metinler taranmış, yanlışlık olduğu düşünülen güftelerde vezin doğrultusunda düzeltmeler yapılarak ilgili güftelerin bahirleri belirlenmiştir.

Araştırmanın evreni Kâr Formunda bestelenmiş tüm eserlerden, örnekleme ise notalarına ulaşma imkanı bulunmuş 57 adet kâr'dan oluşmaktadır.

Tablo 1. Kârların Listesi

No	Kâr'ın İlk Mısrası	Bestekârı	Makamı	Usulü
1	Ah ki küned kavmi biyakîn	Abdülkâdir Merâgî	Rast	Devr-i Revan
2	Bütî dârem ki gird-i gül zi-sünbül sâyebân dâred	Abdülkâdir Merâgî	Acem	Muhammes
3	Ehinnü şevkan ilâ diyârin	Abdülkâdir Merâgî	Rast	Düyek
4	Ey şehinşâh-ı Horasân yâ İmâm ibnü'l Hümâm	Abdülkâdir Merâgî	Segâh	Hafif
5	Ez şevk-i likâ aşk-ı cemâleste ü didim	Abdülkâdir Merâgî	Uşşâk	Hafif
6	Ez şevk-i tü ân zülf-i cemâl-i tü ne- didim	Abdülkâdir Merâgî	Rast	Hafif
7	Gül bi-rûh-i yâr hoş nebâşed	Abdülkâdir Merâgî	Mâhur	Hafif
8	Güzeşt-i ârzü ez-had be-pây-bûs-i tü mâ-râ	Abdülkâdir Merâgî	Nih. Kebir	Devr-i Revan
9	Kâfir tü kücâ vü ilm-i edvâr kücâ	Abdülkâdir Merâgî	Pençgâh	A. Sengin Semai
10	Nümüneist begûş-i sipihr halka-i hor	Abdülkâdir Merâgî	Rast	Düyek
11	Şâhâ zi lütfi eğer nazâr-ı süy-i mâkonî	Abdülkâdir Merâgî	Hüseynî	Muhammes
12	Âfet-i sad düdimânî âteş-i sad harmenî	Gulâm Şâdî	Rehâvî	Hafif
13	Ey ânki der nücûm âlîmet hânend	Gulâm Şâdî	Pençgâh	A. Sengin Semai
14	Sihri kâ mukbil ki gülbirün	Hindüyan	Uzzal	Devr-i Revan
15	İmrüz hevâyî bâgest	Şeyh Abdü'l-Ali	Evc	Hafif
16	Ruhsâr-ı tü çün âyine-i sûret-i ma'nist	Şeyh Abdü'l-Ali	Segâh	Hafif
17	Ey ki dostân âşikân âşik-i zârem çi kunem	Dâmad İbrâhim Paşa	Hümâyün	Hafif
18	Nemî keşed ser-i müy-i dilem be bağ-ı behişt	Ayınt. Mehmed Bey	Irak	Hafif
19	Gülbün-i 'ıyş mîdemed sâki-i gül'izârı kû	Buhû. Mustafa İtrî	Nevâ	Nim Sakil
20	Çeşm-i siyehin âfet-i mekkâreliğinden	Ebübekir Ağa	Yegâh	Sakil
21	Dil esîr-i kâkül-i câmder hemi an geç küleh	Hacı Sâdullah Ağa	Uşşâk	Hafif
22	Mevsim-i nevrüz erişdi geldi eyyâm-ı bahâr	Hacı Sâdullah Ağa	Araz. Büselik	Hafif
23	Der sipihr-i sine-em dâğ-ı mahabbet kevkebet	Sultan III. Selim	Şevk u Tarâb	Hafif
24	Sünbülîstân sünbül-i gülistân gülü	Hamp. Limonciyan	Hicazkâr	Hafif
25	Sünbül-i sünbül-i siyeh	Hamp. Limonciyan	Hisar Büselik	Muhammes
26	Aşk-ı tü nihâl-i hayret âmed	İ. Dede Efendi-M. Raif Efendi	Rast	Hafif
27	Gözümde dâim hayâl-i cânâ	İsmâil Dede Efendi	Rast	Ağır Düyek
28	Kasr-ı Cennet Havz-ı Kevser âb-ı hay	İsmâil Dede Efendi	Ferahfezâ	Muhammes
29	Sûr-i şâhî eyledi âlâm-ı tay	İsmâil Dede Efendi	Büselik	Hafif

30	Resm-i sûr oldu müheyyâ şâd ü handân vaktidir	Dellal. İsmâil Efendi	Ferahnâk	Muhammes
31	Sâkî be-nûr-ı bâde ber efrûz câm-ı mâ	Şâkir Ağa	Ferahnâk	Hafif
32	Ey çerh-i sitemger dil-i nâlâna dokunma	Hacı Fâik Bey	Nihâvend	Hafif
33	Ey şehinşâh-ı serîr ârâ-yı makbûl-i cihân	Hacı Fâik Bey	Zâvil	Devr-i Hindi
34	'Tyd irüşşün bâis-i şevk-i cedid olsun da gör	Hacı Fâik Bey	Zâvil	Devr-i Hindi
35	Pek sevdim efendim seni gâyetle beğendim	Hacı Fâik Bey	Dügâh	Hafif
36	Dil şevk-i lebet müdâmi dâred	M. Zekâi Dede	Sûzinâk	Hafif
37	Gönül derbend-i gîysû-yı mu'anber olmak	M. Zekâi Dede	Müstear	Muhammes
38	Ahû zi tü amûht-ü be hengâm-ı devîden	Bolâhenk Nûri Bey	Bayâtî	Hafif
39	Azm-i didâr-i tü dâred cân-i ber leb âmede	Bolâhenk Nûri Bey	Hicaz	Hafif
40	Ey fûrûg-i mâh-i hüsn ez rûy-i rahşân-i şumâ	Bolâhenk Nûri Bey	Hicaz	Hafif
41	An siyehçerde ki şîrîni-i âlem bâ üst	İsmâil Hakkı Bey	Hicazkâr	Hafif
42	Dil-i men der hevâ-yi rûy-i ferruh	İsmâil Hakkı Bey	Yegâh	Devr-i Hindi
43	Ey dehâsi, kudreti, azmiyle kudretler yapan	İsmâil Hakkı Bey	Nevrûz	Devr-i Revan
44	Ey ferâzende-i firûze revâk	İsmâil Hakkı Bey	Dilnişin	Devr-i Hindi
45	Ey pâdişeh-i saltanat ârâ-yı yegâne	İsmâil Hakkı Bey	Uşşâk	Hafif
46	Sultân-ı kerem şâh-ı adâletsin efendim	İsmâil Hakkı Bey	Acemaşîrân	Hafif
47	Ey bülbül-i hoş-nevâ hâmûş ol	Ahmet Avni Konuk	Sûzidil	Hafif
48	Şevk-i hayâlinden münbasit oldum	Ahmet Avni Konuk	Hicaz	Fer'
49	Bahâr erse yine seyr-i gülîstân olduğun görsem	Rauf Yektâ Bey	Tâhir Bûselik	Hafif
50	Biz şî'ri böyle söyledik ağıyar söyleyin	M. Nûrettin Selçuk	Rast	Nim Hafif
51	Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden	Erol Sayan	Rast	Hafif
52	Gel ey seher yeli gel, gel bahârı söyleşelim	Akın Özkan	Evc-i Şevk	Sengin Semai
53	Menem ki kâfile-sâlâr-ı kârbân-ı gâmem	Cinûçen Tanrıkorur	Mâhur	Düyek
54	O şûha sad cefâ sâ mân-ı sabrım bî-karâr etti	Râkım Elkutlu	Hüseynî	Muhammes
55	Ahû zi tü amûht-ü be hengâm-ı devîden	Neyzen Rızâ Bey	Sûzinâk	Hafif
56	Tahmîd ü hemtâ hâlık'ül ekvân	Neyzen Rızâ Bey	Şehnâz	Hafif
57	Dûcâr-ı elem olsa da ister yine hârî	Zeki Atkoşar	Ferah. Aşîrân	Hafif

Verilerin Toplanması ve Analizi

Notalarına ulaşılan kârların 26 tanesi TRT Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuarı'ndan, 5 tanesi Kültür Bakanlığı Devlet Korusu Arşivi'nden, 15 tanesi Dârü'l-Elhân Külliyyâtı'ndan ve 11 tanesi TRT Tarihi Türk Müziği Arşivi'nden elde edilmiştir.

Kâr formuna yönelik eserlerin güftelerinin, ilgili edebî metinler kontrol edilerek, bahirleri ve vezinleri belirlenmiştir. Ayrıca yanlışlık olduğu düşünülen güftelerde vezin doğrultusunda düzeltmeler yapılmıştır.

Kârlar ile alakalı yapılan kaynak taramalarında, kârların hane veya bend esasına dayalı olarak bestelendiği, hane ve bend adı verilen bölümlerden meydana geldiğini belirten ifadeler rastlanmıştır. İncelenen kârlar göz önüne alındığında bu durumun aksine hane veya bend ismi verilen bu bölümlerin kaynaklarda ve eserlerin notalarında açıkça belirtilmediği, sadece meyanhane bölümlerinin eser içinde belirtildiği görülmektedir. Hane ve bend esasına göre yapılacak bir incelemenin formun detaylarının tam olarak şemaya aktarılmasında birtakım noksanlıklar meydana getirebileceği düşünüldüğünden, inceleme hane ve bend esasına göre değil, güftenin mısraları ve terennümleri üzerinden bölümler belirlenerek yapılmıştır.

Güftenin yapısından dolayı form şemasının belirlenemediği bazı durumlarda, lafzî terennüm bölümleri güfte yerine değerlendirilmiş ve ezgi yapısı dikkate alınarak form şeması oluşturulmuştur.

Araştırmanın alt problemleri doğrultusunda kârların; makamları, usulleri, güfteleri, terennümleri ve form şemaları ile ilgili tespitler yapılarak elde edilen kâr formundaki tüm eserler analiz edilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde 57 kâr'ın; bestekarları, makamları, usulleri, güfteleri, terennümleri ve biçimlerine yönelik tespitler yapılmıştır.

Tablo 2 *Bestekarlar*

Bestekar	f	%	Bestekar	f	%
Abdülkâdir Merâgî	11	19,3	Buhûrizâde Mustafa İtrî	1	1,8
İsmâil Hakkı Bey	6	10,5	Cinûçen Tanrıkorur	1	1,8
Hacı Fâik Bey	4	7,0	Dâmad İbrâhim Paşa	1	1,8
Bolâhenk Nûri Bey	3	5,3	Dellalzâde İsmâil Efendi	1	1,8
İsmâil Dede Efendi	3	5,3	Ebübekir Ağa	1	1,8
Şeyh Abdü'l-Ali	2	3,5	Erol Sayan	1	1,8
Ahmet Avni Konuk	2	3,5	Hindüyân	1	1,8
Gulâm Şâdî	2	3,5	İsmâil Dede Efendi-Mahmut Raif Efendi	1	1,8
Hacı Sâdullah Ağa	2	3,5	Münir Nurettin Selçuk	1	1,8
Hamparsum Limonciyan	2	3,5	Râkım Elcutlu	1	1,8
Mehmed Zekâî Dede	2	3,5	Rauf Yektâ Bey	1	1,8
Neyzen Rızâ Bey	2	3,5	Sultan III. Selim	1	1,8
Akın Özkan	1	1,8	Şâkir Ağa	1	1,8
Ayıntabî Mehmed Bey	1	1,8	Zeki Atkoşar	1	1,8
TOPLAM				57	%100

Tablo 2'deki bestekar oranlarına göre; Abdülkâdir Merâgî'nin %21,1 oran ile 12, İsmâil Hakkı Bey'in %10,5 oran ile 6, Hacı Fâik Bey'in %7 oran ile 4, Bolâhenk Nûri Bey ve İsmâil Dede Efendi'nin %5,3 oran ile 3, Ahmet Avni Konuk, Gulâm Şâdî, Hacı Sâdullah Ağa, Hamparsum Limonciyan, Mehmed Zekâî Dede ve Neyzen Ali Rızâ Bey'in %3,5 oran ile 2, Akın Özkan, Ayıntabî Mehmed Bey, Buhûrizâde Mustafa İtrî, Cinû-

çen Tanrıkorur, Dâmad İbrâhim Paşa, Dellalzâde İsmâil Efendi, Ebûbekir Ağa, Erol Sayan, Hindüyan, İsmâil Dede Efendi-Mahmut Reis Efendi, Münir Nûrettin Selçuk, Râkım Elkutlu, Rauf Yektâ Bey, Sultan III. Selim, Şâkir Ağa, Şeyh Abdü'l-Âli, Zeki Atkoşar'ın ise %1,8 oran ile 1'er kâr besteledikleri görülmektedir.

Elde edilen veriler doğrultusunda kâr repertuarı içinde en fazla bestesi bulunan bestekarın Abdülkâdir Merâgî olduğu görülse de repertuarda bulunan bu kârların Merâgî'ye ait olduğu tartışmalı bir konudur. 14. yy'da yaşamış kuramcı ve bestekarın adını kullanarak sonraki dönemlerde üretilmiş kârlara Abdülkâdir Merâgî isminin atfedildiği görüşü müzik bilimciler tarafından kabul edilen ve yaygın bir görüştür. Ancak araştırmamızda kâr notaları üzerinde yer alan bestekar bilgileri esas olarak kabul edilmiştir.

Tablo 3 *Kârların Bestelendiği Dönemler*

Dönem	f	%	Dönem	f	%
14.-15. YY	11	19,3	18. YY.	6	10,5
16. YY	4	7,0	19. YY.	11	19,3
17. YY.	3	5,3	20. YY.	22	38,6
TOPLAM				57	%100

Tablo 3'e göre kârların; %19,3 oran ile 11'inin 15. yy'a, %7 oran ile 4'ünün 16. yy'a, %5,3 oran ile 3'ünün 17. yy'a, %10,5 oran ile 6'sının 18. yy'a, %19,3 oran ile 11'inin 19. yy'a ve %38 oran ile 22'sinin 20. yy'a ait olduğu görülmüştür.

Elde edilen veriler doğrultusunda 14.-15. yy'da (klasik öncesi) ilk kâr formu örneklerinin bestelendiği, 16.-17. yy'da (klasik dönem) dini formların ağırlıklı kullanılması ile din-dışı bir form olan kâr formundaki eserlerin azaldığını, 18.-19. yy'da (klasik sonrası) din dışı formların ağırlıklı kullanılması sebebiyle kâr formundaki eserlerde artış olduğu ve 20. yy'da özellikle şarkı formu olmak üzere küçük formdaki eserlerin rağbet görmesi sebebi ile kârların sayısında büyük ölçüde düşüş olduğu düşünülebilir.

Dönemlerde gözlemlenen artış ve düşüşlerin birçok farklı sebebi olabileceği düşünülmektedir. Ancak bu konu araştırma sınırlarını aşacağından bu husustaki detaylara burada değinilmemiştir. İlâveten bu bölümde belirtilen sayılar kesin değildir zira unutulmuş kârlar, notaları mevcut olmadığı için incelemeye dahil edilememiştir.

Tablo 4 *Kârların Güfte Şâirleri*

Güftekâr	f	%	Güftekâr	f	%
Hâfız Şirâzî	10	17,5	M.Tûran Yarar	1	1,8
Ahmet Avni Konuk	2	3,5	Mar'aşî Yusuf Kenan Bey	1	1,8
Hacı Fâik Bey	2	3,5	Nedîm	1	1,8
İsmâil Dede Efendi	2	3,5	Nef'î	1	1,8

Yahyâ Kemal Beyatlı	2	3,5	Neş'et Bey	1	1,8
Şâkir Efendi	1	1,8	Hâcû-yi Kirmânî	1	1,8
Şâkir Dede	1	1,8	Veled Çelebi İzbudak	1	1,8
Hâfız Şirâzî-Emir Hüsrev-i Dihlevî	1	1,8	Şeyh Gâlib	1	1,8
Âşık Ömer	1	1,8	Veysi	1	1,8
Enderûnî Şâkir	1	1,8	Zeki Atkoşar	1	1,8
Fuzûlî	1	1,8	Bilinmiyor	23	40,4
TOPLAM				57	%100

Tablo 4'te kârların güfte şâirlerine yönelik olarak; Hâfız Şirâzî %17,5 oran ile 11, Ahmet Avni Konuk, Hacı Fâik Bey, İsmâil Dede Efendi, Şâkir Efendi ve Yahyâ Kemal Beyatlı %3,5 oran ile 2, Emir Hüsrev-i Dihlevî, Âşık Ömer, Enderûnî Şâkir, Fuzûlî, M.Tûran Yarar, Mar'âşî Yusuf Kenan Bey, Nedîm, Nef'î, Neş'et Bey, Sultan Hüseyin Baykara, Veled Çelebi İzbudak, Şâkir Efendi, Şeyh Gâlib ve Veysi'nin güftelerinin %1,8 oran ile 1'er defa kullanılmıştır. %40,4 oran ile 23 kâr'ın güfte şâirlerinin belirlemediği görülmektedir. Elde edilen veriler doğrultusunda kâr repertuarı içinde en fazla güftesi bestelenen şâirin Hâfız Şirâzî olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 5 Kullanılan Makamlar

Makamı	f	%	Makamı	f	%	Makamı	f	%
Rast	8	14	Acemaşîrân	1		Irak	1	1,8
Hicaz	3	5,3	Arazbar Bûselik	1	1,8	Müstear	1	1,8
Uşşâk	3	5,3	Bayâtî	1	1,8	Nevâ	1	1,8
Ferahnâk	2	3,5	Bûselik	1	1,8	Nevrûz	1	1,8
Hicazkâr	2	3,5	Dilnişîn	1	1,8	Nihâvend	1	1,8
Hüseyinî	2	3,5	Dügâh	1	1,8	Nihâvend-i Kebîr	1	1,8
Mâhur	2	3,5	Evc	1	1,8	Rehâvî	1	1,8
Pençgâh	2	3,5	Evc-i Şevk	1	1,8	Sûzidil	1	1,8
Segâh	2	3,5	Ferahfezâ	1	1,8	Şehnâz	1	1,8
Sûzinâk	2	3,5	Ferahnâk Aşîrân	1	1,8	Şevk u Tarâb	1	1,8
Yegâh	2	3,5	Hisar Bûselik	1	1,8	Tâhir Bûselik	1	1,8
Zâvil	2	3,5	Hümâyûn	1	1,8	Uzzal	1	1,8
Acem	1	1,8	TOPLAM			57	%100	

Tablo 5'e göre, Acem, Acemaşîrân, Arazbar Bûselik, Bayâtî, Bûselik, Dilnişîn, Dügâh, Evc, Evc-i Şevk, Ferahfezâ, Ferahnâk Aşîrân, Hisar Bûselik, Hümâyûn, Irak, Müstear, Nevâ, Nevrûz, Nihâvend, Nihâvend-i Kebîr, Rehâvî, Sûzidil, Şehnâz, Şevk u Tarâb, Tâhir Bûselik ve Uzzal olmak üzere toplam 25 makamda %1,8 oran ile 1'er kâr bestelenmiştir. Ferahnâk, Hicazkâr, Hüseyinî, Mâhur, Pençgâh, Segâh, Sûzinâk, Yegâh ve Zâvil olmak üzere toplam 9 makamda %3,5 oran ile 2'şer kâr, Hicaz ve Uşşâk olmak üzere toplam 2 makamda %5,3 oran ile 3'er kâr ve Rast makamında %14 oran ile 8 kâr bestelendiği tespit edilmiştir. Bulgular doğrultusunda 57 kâr içinde en yoğun kullanılan makamın 8 kâr ile Rast Makamı olduğu tespit edilmiştir.

Örnekleme doğrultusunda 14-15. yy'a ait kârlarda Rast, Dügâh ve Segâh, 16-17. yy'a ait kârlarda Irak ve Dügâh, 18-19. yy'a ait kârlarda Yegâh, Hüseyinâşîran, Acemaşîran, Rast, Dügâh, Segâh, 20. yy'a ait kârlarda ise Hüseyinâşîran ve Rast kararlı makamların kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 6 Kullanılan Usuller

Usul		f	%
Küçük Usuller	Sengin Semai (6 Zamanlı)	3	5,3
	Devr-i Hindi (7 Zamanlı)	4	7,0
	Düyek (8 Zamanlı)	4	7,0
	Devr-i Revan (14 Zamanlı)	4	7,0
Büyük Usuller	Fer' (16 Zamanlı)	1	1,8
	Nim Hafif (16 Zamanlı)	1	1,8
	Nim Sakil (24 Zamanlı)	1	1,8
	Hafif (32 Zamanlı)	31	54,4
	Muhammes (32 Zamanlı)	7	12,3
	Sakil (48 Zamanlı)	1	1,8
TOPLAM		57	100

Tablo 6'ya göre, kârlarda 10 farklı usul kullanılmıştır. Nim Sakil, Nim Hafif, Fer' ve Sakil usulleri %1,8 oran ile 1, Sengin Semai usulü %5,3 oran ile 3, Devr-i Revan, Düyek ve Devr-i Hindi usulleri %7 oran ile 4, Muhammes usulü %12,3 oran ile 7, Hafif usulü %54,4 oran ile 31 kâr bestesinde başlangıç usulü olarak tercih edilen usuller olmuştur. Bulgular doğrultusunda 57 kâr içinde 31 kâr ile en fazla kullanılan usulün 32 zamanlı Hafif usulü olduğu tespit edilmiştir.

Örnekleme doğrultusunda tespit edilen 57 kâr içinde usullerin farklı mertebelerinin kullanımı ve usul değişiklikleri de söz konusudur. 15 eserde %26,3 oran ile küçük usullerin, 42 eserde %73,7 oran ile büyük usullerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 7 Kullanılan Başlangıç Usulleri, Mertebeleri ve Usul Geçkileri

Usulü	Zaman	Mertebe	Usul Değişimi	f	%
Sengin Semai	6 Zamanlı	6/2	Yok	1	5,3
			Var	1	
		6/4	Var	1	
Toplam				3	
Devr-i Hindi	7 Zamanlı	7/8	Yok	4	7,0
Toplam				4	
Düyek	8 Zamanlı	8/4	Yok	1	7,0
			Var	1	
		8/8	Yok	1	
			Var	1	
Toplam				4	

Devr-i Revan	14 Zamanlı	14/8	Yok	3	7,0
			Var	1	
Toplam				4	
Nim Hafif	16 Zamanlı	16/4	Var	1	1,8
Toplam				1	
Fer'	16 Zamanlı	16/4	Var	1	1,8
Toplam				1	
Nim Sakil	24 Zamanlı	24/4	Var	1	1,8
Toplam				1	
Hafif	32 Zamanlı	32/2	Yok	3	54,4
			Var	5	
		32/4	Yok	14	
			Var	7	
32/8		Yok	2		
Toplam				31	
Muhammes	32 Zamanlı	32/4	Yok	6	12,3
			Var	1	
Toplam				7	
Sakil	48 Zamanlı	48/4	Var	1	1,8
Toplam				1	
GENEL TOPLAM				57	%100

Tablo 7'ye göre, kârlarda kullanılan 10 usul içindeki mertebelere göre farklı kullanımlar ve usul değişimleri gösterilmiştir. Belirlenen 10 usul, kârlarda başlangıç usulü olarak kullanılmış usullerdir. Ayrıca kârlarda kullanılan usullerin asıl mertebelerinin dışında aynı usulün diğer mertebelerinin de kullanılmış olduğu görülmektedir. İncelenen 57 kâr'ın 22'sinde usul değişikliği görülürken 35'inde usul değişikliği yapılmadığı tespit edilmiştir. Usul değişikliği yapılan 22 kâr içinde 2 kâr Hafif Usulü'nde olup usul geçkisi olarak aynı usulün farklı mertebeleri kullanılmış, geriye kalan 20 kârda ise farklı usullere geçişler yapıldığı tespit edilmiştir.

Kârlarda; Semai (3 kâr'da), Yürüksemai (14 kâr'da), Sengin Semai (2 kâr'da), Devr-i Hindi (1 kâr'da), Ağır Düyek (1 kâr'da), Aksak Semai (2 kâr'da), Beste Devr-i Revanı (2 kâr'da), Devr-i Revan (1 kâr'da), Nim-Hafif (2 kâr'da), Fer' (1 kâr'da), Nim-Bereşan (1 kâr'da), Nim-Sakil (1 kâr'da), Evsat (1 kâr'da), Devr-i Kebir (1 kâr'da), Remel (1 kâr'da), Hafif (2 kâr'da), Muhammes (1 kâr'da) ve Sakil (1 kâr'da) usullerine geçki yapıldığı görülmüştür. Bu doğrultuda usul geçkisi yapmak için en fazla tercih edilen usulün Yürük Semai olduğu tespit edilmiştir.

Kârlarda kullanılan mısra sayısı, lisan, terennüm türü ve mısra-terennüm başlangıçlarına yönelik tespitler aşağıdaki gibidir.

Tablo 8 *Kâr Güftelerinin Mısra Sayıları*

Güfte	f	%	Güfte	f	%
4 Mısralı	19	33,3	10 Mısralı	2	3,5
6 Mısralı	17	29,8	14 Mısralı	2	3,5
8 Mısralı	8	14,0	16 Mısralı	1	1,8
2 Mısralı	3	5,3	54 Mısralı	1	1,8
3 Mısralı	2	3,5	Bilinmiyor	2	3,5
Toplam				57	%100

Tablo 8'deki kâr güftelerinin mısra sayılarına yönelik; 4 mısralılar %33,3 oran ile 19, 6 mısralılar %29,8 oran ile 17, 8 mısralılar %14 oran ile 8, 2 mısralılar %5,3 oran ile 3, 3-10 ve 14 mısralılar %3,5 oran ile 2'şer, 5, 16 ve 54 mısralıları %1,8 oran ile 1'er defa kullanılmıştır. %3,5 oran ile 2 kâr güftesinin ise mısra sayıları belirlenememiştir. Bulgular doğrultusunda kârlarda en fazla 4 ve 6 mısralı güftelerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 9 *Kâr Güftelerinde Kullanılan Lisan*

Lisan	f	%
Farsça	32	54,4
Türkçe	25	43,9
Farsça-Arapça	1	1,8
TOPLAM	57	%100

Tablo 9'da kâr güftelerinde kullanılan lisanlara yönelik; Farsça güftelerin %54,4 oran ile 31, Türkçe güftelerin %43,9 oran ile 25, Farsça-Arapça güftelerin ise %1,8 oran ile 1 kâr'da kullanıldığı görülmektedir. Bulgular doğrultusunda 57 kâr içinde en fazla kullanılan lisanın Farsça olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 10 *Kârlarda Kullanılan Terennüm Türleri*

Terennüm Türü	f	%
Karma (Lafzî-İkâî)	48	84,2
İkâî	8	14,0
Lafzî	1	1,8
TOPLAM	57	%100

Tablo 10'da kârlarda kullanılan terennüm türlerine yönelik olarak; Karma terennümlerin (lafzî-ikâî) %84,2 oran ile 48, İkâî terennümlerin %14 oran ile 8, Lafzî terennümlerin %1,8 oran ile 1 kârda kullanıldığı görülmektedir. Bulgular doğrultusunda 57 kâr içinde en fazla kullanılan terennüm türünün Karma (Lafzî-İkâî) terennümler olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 11 *Kârların Mısra ve Terennüm Başlangıçları*

Başlangıç	f	%
Terennüm	46	80,7
Mısra	11	19,3
TOPLAM	57	%100

Tablo 11'de kârların mısra ve terennüm başlangıçlarına yönelik; Terennüm ile başlayan %80,7 oran ile 46, mısra ile başlayan %19,3 oran ile 11 kâr bulunduğu görülmektedir. Bulgular doğrultusunda kârların büyük çoğunluğunun terennüm ile başladığı tespit edilmiştir.

Tablo 12 Kâr Güftelerinin Vezinleri ve Kârlarda Kullanılan Usuller

Usulü	Vezin Kalıbı	Bahri	f	%	
Semai	Fe'îlâtün/Fe'îlâtün/Fe'îlâtün/Fe'îlün	Remel	1	1,4	
TOPLAM				1	1,4
Yürük Semai	Mef'ûlü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fa'ûlün	Hezeç	2	2,8	
	Mefâ'ilün/Fe'îlâtün/Mefâ'ilün/Fe'îlün	Müctes	1	1,4	
TOPLAM				3	4,2
Sengin Semai	Mef'ûlü/Mefâ'ilün	Hezeç	1	1,4	
	Fe'îlâtün/Fe'îlâtün/Fe'îlâtün/Fe'îlün	Remel	2	2,8	
	Fâ'îlâtün/Fâ'îlâtün/Fâ'îlâtün/Fâ'îlün				
TOPLAM				3	4,2
Devr-i Hindi	Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Fa'ûlün	Hezeç	1	1,4	
	Fâ'îlâtün/ Fâ'îlâtün/ Fâ'îlâtün/ Fâ'îlün	Remel	2	2,8	
TOPLAM				3	4,2
Düyek	Mefâ'ilün/ Fe'îlâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'îlün	Müctes	2	2,8	
	Fâ'îlâtün/Fâ'îlâtün/Fâ'îlâtün/Fâ'îlün	Remel	2	2,8	
	Fe'îlâtün/Fe'îlâtün/Fe'îlâtün/Fe'îlün				
TOPLAM				4	5,6
Devr-i Revan	Mefâ'ilün / Fe'îlâlün / Mefâ'ilün / Fe'îlâtün	Müctes	2	2,8	
	Mefâ'ilün / Fe'îlâlün / Mefâ'ilün / Fa'lün				
	Fâ'îlâtün/ Fâ'îlâtün/ Fâ'îlâtün/ Fâ'îlün	Remel	1	1,4	
TOPLAM				3	4,2
Nim-Hafif	Mef'ûlü/Mefâ'ilün/Fa'ûlün	Hezeç	1	1,4	
TOPLAM				1	1,4
Nim-Sakil	Müfte'ilün/ Mefâ'ilün/ Müfte'ilün/ Mefâ'ilün	Recez	1	1,4	
	Fâ'îlâtün/Fâ'îlâtün/Fâ'îlün	Remel	1	1,4	
TOPLAM				2	2,8
Evsat	Mef'ûlü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fa'ûlün	Hezeç	1	1,4	
	Fâ'îlâtün/Fâ'îlün	Remel	1	1,4	
TOPLAM				2	2,8
Beste Devr-i Revan	Fâ'îlâtün/ Fâ'îlâtün/ Fâ'îlâtün/ Fâ'îlün	Remel	1	1,4	
TOPLAM				1	1,4
Remel	Müfte'ilün/Mefâ'ilün/Müfte'ilün/Mefâ'ilün	Recez	1	1,4	
TOPLAM				1	1,4

Hafif	Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Mefâ'ilün	Hezeç	14	19,4
	Mef'ülü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fa'ülün			
	Mef'ülü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fe'ülün			
	Mef'ülü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fa'lün			
	Mef'ülü/Me'fâilü/Fa'ülün			
	Mef'ülü/Mefâ'ilün/Fa'ülün			
	Mef'ülü/Fâ'ilätü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün	Muzâri	1	1,4
	Mefâ'ilün/Fe'ilätün/Mefâ'ilün/Fe'ilün	Müctes	1	1,4
	Fâ'ilätün/Fe'ilätün/Fe'ilätün/Fa'lün	Remel	10	13,9
	Fâ'ilätün/Fâ'ilätün/Fâ'ilätün/Fâ'ilün			
Fâ'ilätün/Fâ'ilätün/Fâ'ilün				
TOPLAM			26	36,1
Muhammes	Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Mefâ'ilün	Hezeç	3	4,2
	Mef'ülü/Fâ'ilätü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün	Muzâri	1	1,4
	Fâ'ilün/Fâ'ilün/Fâ'ilün/Fa'ul	Mütedârik	1	1,4
	Fâ'ilätün/Fâ'ilätün/Fâ'ilätün/Fâ'ilün	Remel	2	2,8
	Fâ'ilätün/Fâ'ilätün/Fâ'ilün			
TOPLAM			7	9,8
Sakil	Mef'ülü/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fa'ülün	Hezeç	1	1,4
TOPLAM			1	1,4
Bilinmiyor			14	19,4
TOPLAM			14	
GENEL TOPLAM			72	%100

Bir kâr'da birden fazla vezin kalıbı kullanılabildiği dikkate alındığında 57 kâr içinde 72 vezin kalıbı kullanıldığı görülmüştür.

Tablo 12'de kâr güftelerinde kullanılan vezinlere yönelik; Semai usulü %1,4 oran ile Remel bahrinde 1 vezin kalıbı ile, Yürüksemai usulü %4,2 oran ile Hezeç ve Müctes bahrinde 2 vezin kalıbı ile, Senginsemai usulü %4,2 oran ile Hezeç ve Remel bahrinde 3 vezin kalıbı ile, Devr-i Hindi usulü %4,2 oran ile Hezeç ve Remel bahrinde 2 vezin kalıbı ile, Düyek usulü %5,6 oran ile Müctes ve Remel bahrinde 3 vezin kalıbı ile, Devr-i Revan usulü %4,2 oran ile Müctes ve Remel bahrinde 3 vezin kalıbı ile, Nim Hafif usulü %1,4 oran ile Hezeç bahrinde 1 vezin kalıbı ile, Nim Sakil usulü %2,8 oran ile Recez ve Remel bahrinde 2 vezin kalıbı ile, Evsat usulü %2,8 oran ile Hezeç ve Remel bahrinde 2 vezin kalıbı ile, Beste Devr-i Revanı usulü %1,4 oran ile Remel bahrinde 1 vezin kalıbı ile, Remel usulü %1,4 oran ile Recez bahrinde 1 vezin kalıbı ile, Hafif usulü %36,1 oran ile Hezeç, Müzâri', Müctes ve Remel bahirlerinde 11 vezin kalıbı ile, Muhammes usulü %9,8 oran ile Hezeç, Müzâri', Mütedârik ve Remel bahirlerinde 5 vezin kalıbı ile, Sakil usulü %1,4 oran ile Hezeç bahrinde 1 vezin kalıbı ile bestelendiği tespit edilmiştir. %19,4 oran ile 14 güftenin vezinlerinin belirlenemediği görülmektedir. Bulgular doğrultusunda kârların en fazla Hezeç ve Remel bahrindeki güfteler ile Hafif usulünde bestelendiği tespit edilmiştir.

Tablo 13 *Kârların Biçim Yapıları*

Biçimler		f	%	Biçimler		f	%
1. Biçim	A+B	1	1,9	9. Biçim	A+B+C+D	3	5,6
2. Biçim	A+B+A	2	3,7	10. Biçim	(A+B+C+D)+A	1	1,9
3. Biçim	A+B+A+C+A	9	16,7	11. Biçim	A+B+C+B+D+E+D	2	3,7
4. Biçim	A+B+A+C+A+D+A	1	1,9	12. Biçim	(A+B+C+D)+B	6	11,1
5. Biçim	A+B+C	1	1,9	13. Biçim	(A+B+C+D+E)+B	3	5,6
6. Biçim	(A+B+C)+A	1	1,9	14. Biçim	(A+B+C+D+E+F)+B	1	1,9
7. Biçim	A+B+C+B	18	33,3	15. Biçim	(A+B+C+D+E+F+G)+A	1	1,9
8. Biçim	A+B+C+B+D+B	3	5,6	16. Biçim	A+B+C+D+E+F+G+H+I	1	1,9
TOPLAM						54	%100

Tablo 13'te kârların biçimsel genel değerlendirmesine yönelik olarak; 7. Biçimin (A+B+C+B) %33,3 oran ile 18, 3. Biçimin (A+B+A+C+A) %16,7 oran ile 9, 12. Biçimin (A+B+C+D+B) %11,1 oran ile 6, 8. Biçim (A+B+C+B+D+B), 9. Biçim (A+B+C+D) ve 13. Biçimlerin (A+B+C+D+E+B) %5,6 oran ile 3'er, 2. Biçim (A+B+A) ve 11. Biçimlerin (A+B+C+B+D+E+D) %3,7 oran ile 2'ser, 1. Biçim (A+B), 4. Biçim (A+B+A+C+A+D+A), 5. Biçim (A+B+C), 6. Biçim (A+B+C+A), 10. Biçim (A+B+C+D+A), 14. Biçim (A+B+C+D+E+F+B), 15. Biçim (A+B+C+D+E+F+G+A) ve 16. Biçimlerin (A+B+C+D+E+F+G+H+I) %1,9 oran ile 1'er defa kullanıldıkları belirlenmiştir. Bulgular doğrultusunda form şeması belirlenebilen 54 kâr içinde en fazla kullanılan biçimlerin 18 kâr ile A+B+C+B ve 9 kâr ile A+B+A+C+A olduğu belirlenmiştir.

SONUÇLAR

Makamlar: Kârlarda en yoğun kullanılan makamın 8 kâr ile Rast Makamı olduğu, 14-15. yy'da bestelenen ilk kâr örneklerinde kullanılan makamların Rast, Dügâh ve Segâh kararlı makamlar olduğu, tespit edilen 57 kârda 37 farklı makam kullanıldığı ve kâr bestelemekte herhangi bir makam önceliğinin olmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Usuller: Elde edilen veriler doğrultusunda, tespit edilen kârlarda toplam 18 farklı usul kullanıldığı, bu usullerden 10'unun başlangıç usulü olarak kullanıldığı, 8'inin ise usul değişikliği yapılmak suretiyle tercih edilen usuller olduğu, Sengin Semai, Devr-i Hindi, Düyek, Devr-i Revan, Nim Hafif, Fer', Nim Sakil, Hafif, Muhammes ve Sakil usullerinin başlangıç usulü olarak, Remel, Devr-i Kebîr, Beste Devr-i Revan, Evsat, Nim-Berefşan, Aksak Semai, Yürük Semai ve Semai usullerinin ise usul değişikliği yapılmak üzere tercih edilen usuller olduğu, 15 eserde %26,3 oran ile küçük usullerin, 42 eserde %73,7 oran ile büyük usullerin kullanıldığı, 57 kâr'ın 31'inde en fazla kullanılan usulün %54,4 oran ile 32 zamanlı Hafif usulü olduğu, 57 kâr'ın 22'sinde usul değişikliği yapıldığı, usul değişikliği yapılan 22 kâr'ın 2'sinin Hafif usulünde olduğu ve usul değişikliği olarak aynı usulün farklı mertebelerinin kullanıldığı görülmüştür. Geriye kalan kârlarda kullanılan 20 usul değişikliğinin 14'ünde ise Yürük Semai usulü-

nün usul değişikliği yapılmak için tercih edildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Güfte ve Terennümler: Kâr formunda bestelenen eserlerde en fazla kullanılan güfte çeşidinin %63,1 oran ile 4 ve 6 mısralı şiirler olduğu, kâr formundaki eserlerde kullanılan güftelerin %54,4 oran ile Farsça, %43,9 oran ile Türkçe güfteler olduğu, ilk kâr bestelerinden itibaren 18. yy'ın ikinci yarısına kadar bestelenmiş 20 kâr'ın tamamının Farsça olduğu, 18. yy'ın ikinci yarısından itibaren Türkçe güftelerin kullanılmaya başlamış olduğu görülmektedir. 18. yy'ın ikinci yarısından sonra ise bestelenmiş 37 kâr'ın 10'unun Farsça, 26'sının Türkçe ve 1'inin Farsça-Arapça olduğu, kâr formunda bestelenen eserlerde en fazla kullanılan terennüm türünün %84,2 oran ile Karma (Lafzî-İkâî) terennümler olduğu, tespit edilen 57 kâr'ın %80,7 oran ile 46'sının terennüm ile %19,3 oran ile 11'inin ise mısra ile esere başladığı, bir kâr'ın içinde birden fazla vezin kalıbının kullanılabilirdiği, vezinleri belirlenebilen kâr güftelerinde Hezeç, Müctes, Remel, Recez, Muzârî' ve Mütedârik bahirlerinin kullanıldığı, kâr güftelerinde en fazla kullanılan vezinlerin, Remel bahrinde "Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün" (16), Hezeç bahrinde "Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fa'ülün" kalıbı (12) olduğu, kârlarda %33,3 oran ile Hezeç bahrindeki şiirlerin 24, %31,9 oran ile Remel bahrindeki şiirlerin 23 kâr'da kullanıldığı, kârların en fazla Hezeç ve Remel bahrinde yazılmış güfteler ile Hafif usulünde bestelendiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Biçimler: Kârlarda kullanılan 16 farklı biçim kendi arasında değerlendirmeye alındığında, birbiriyle uyumlu biçimlerin bulunduğu ve bu uyumlu biçimler gruplandırıldığında toplamda 4 farklı Temel Biçimin var olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 14 Kârların Gruplandırılmış Biçimleri

Kâr Formu Biçimleri		f	%	
Her Bölümü Birbirinden Farklı Biçimler	1. Biçim A+B	1	11,1	
	2. Biçim A+B+C	1		
	3. Biçim A+B+C+D	1		
	4. Biçim A+B+C+D+E+F+G+H+I	3		
	Toplam	6		
A Tekrarlı Biçimler	Her Bölüm Sonrası A Tekrarı	1. Biçim A+B+A	2	22,2
		2. Biçim A+B+A+C+A	9	
		3. Biçim A+B+A+C+A+D+A	1	
	Farklı Bölümler Sonrası A Tekrarı	4. Biçim (A+B+C) +A	1	5,6
		5. Biçim (A+B+C+D) +A	1	
		6. Biçim (A+B+C+D+E+F+G) +A	1	
Toplam		15	27,8	

B Tekrarlı Biçimler	Her Bölüm Sonrası B Tekrarı	1. Biçim A+B+C+B	18	38,9
		2. Biçim A+B+C+B+D+B	3	
	Farklı Bölümler Sonrası B Tekrarı	3. Biçim (A+B+C+D) +B	6	18,5
		4. Biçim (A+B+C+D+E) +B	3	
		5. Biçim (A+B+C+D+E+F) +B	1	
Toplam		31	57,4	
Farklı Yapıda	1. Biçim A+B+C+B+D+E+D = A+B+C+B	2	3,7	
	Toplam	2	3,7	
TOPLAM			54	%100

Tablo 14’te kârların gruplandırılmış biçimsel özelliklerine yönelik; her bölümü birbirinden farklı biçimlerin %11,1 oran ile 6, A bölümü tekrarlı biçimlerin %27,8 oran ile 15, B bölümü tekrarlı biçimlerin %57,4 oran ile 31, farklı yapıdaki biçimlerin ise %3,7 oran ile 2 kârda kullanıldıkları belirlenmiştir.

Bu bulgular doğrultusunda form şeması belirlenen kârlar içinde en fazla kullanılan biçimin %57,4 oran ile B tekrarlı biçimler olduğu, alt tür bakımından ise %38,9 oran ile her bölümden sonra B bölümünün tekrar edildiği A+B+C+B biçimi olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

Bu araştırma sonucunda Türk müziği formlarının sınıflandırılması hakkında bir fikir birliğinin sağlanamadığı tespit edilmiş olup Türk müziği formlarının sınıflandırılmasına yönelik görüş birliğinin sağlanması gerektiği düşünülmektedir.

Yapılan araştırmada, “Kâr” kavramı ve tariflerinin kuramsal kaynaklarda farklılıklar arz ettiği tespit edilmiştir. Formların yapısal özelliklerinin belirlenmesinde kullanılan alt unsur terimlerine yönelik ortak bir terminoloji kullanılmasının Türk müziğine ait tüm formların yapısal özelliklerinin tespit edilmesinde büyük kolaylık sağlayacağı ve bu terminolojinin, form tariflerinde ortaya çıkan eksiklikleri bir çözüme ulaştırabileceği düşünülmektedir.

Türk müziğine ait büyük formlu eserlerin icra sıklığının giderek azaldığı ve unutulmaya başlandığı da göz önünde bulundurularak, bu formların müzik kültürümüzün birer zenginliği olduğu düşüncesi ile müzik eğitim kurumlarında geleneksel müziğimizin eğitim-öğretim ve aktarımında sıklıkla kullanılması gerekmektedir. Akademisyen ve uzman kişilerin Türk müziği formları ile ilgili belirsizlikleri çözmeye yönelik bilimsel platformlar ve sempozyumlar sayesinde çözüm önerileri getirmeleri gerekmektedir.

Arşivlerde tespit edilen kâr notalarının birçoğunda yanlışlıklar bulunduğu ve çoğu zaman aynı kâr’a ait birden fazla farklı notanın bulunduğu tespit edilmiştir. Arşivde bulunan tüm notaların Türk müziği edebiyatını,

ses sistemini, formlarını, usullerini ve makamlarını iyi bilen ve bu alanda uzman kurullar tarafından tekrar gözden geçirilmesi ve yeniden yazılması gerekmektedir.

Kârların, usul-aruz-vezin ilişkisi yönünden incelenmesinin konunun açıklığı kavuşması bakımından tamamlayıcı nitelikte olacağı ve kârlar ile ilgili daha bilimsel yargı ve çıkarımlarda bulunabilmesi için arşivlerde adı geçen fakat notalarına ulaşamayan kârların gün yüzüne çıkarılması için yapılacak araştırmalarla öncelik verilmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimleri*. İzmir: Meta Basım.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (23.Basım) Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Ezgi, S. (1935). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Hodeir, A. (2011). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (3.Basım) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaçar, G.Y. (2012a). *Türk Musikisi Üzerine Görüşler*. (2.Basım) Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Kaçar, G.Y. (2012b). *Türk Musikisi Rehberi*. (2. Basım) Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karataş, Ö. S. (2007). *XIX. Yüzyılda Bestelenmiş Mevlevî Âyinlerinin Müzikal Analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özalp, N. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, (12. Basım) İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*. Cilt I-II Ankara: Orient Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tura, Y. (2000). *Kantemiroğlu, Kitâbu'İlmi'l musiki alâ vechi'l-hurûfât*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uysal, S. (2010). *Musiki Edebiyatı*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.