

ŞEVK-U TARAB KAR'DAKİ MAKAM GEÇKİLERİNİN İNCELENMESİ VE KANUN İCRASINA YÖNELİK ÖRNEK ETÜT OLUŞTURULMASI

Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi

Özet: Araştırmada; çalgı eğitiminin bir kolu olan Kanun eğitiminde; metot, yazılı kaynak ve araştırmalar incelenerek bu alanda özellikle geçki ve etüt kavramları hakkında teorik bilgi ve uygulamaların eksiklikleri tespit edilmiştir. Tespiti yapılan bu eksiklikler doğrultusunda; klâsik Türk müziği sözlü formlarından biri olan ve III. Selim'in bestelemiş olduğu Şevk u Tarâb Kâr üzerinde geçkiye yönelik bir inceleme yapılmıştır. İnceleme sonucunda ortaya çıkan geçkilerin, Kanun eğitiminde icraya sağlayacağı faydalarla birlikte esere hazırlık sürecini destekleyen bir etüt içerisinde kullanılması hedeflenmiştir. Ortaya çıkan etüt eserinde; toplamda 7 makâm geçkisi kullanılmış, bunlar eserdeki seyir akışına göre sıralanmış, temel çalım teknikleri kullanılarak farklı tartım kalıplarıyla desteklenmiştir. Araştırmanın sonucunda; Klâsik Türk müziği repertuvarında bulunan saz eserlerinin yanı sıra sözlü eserlerin de, çalgı eğitiminde kullanılabilecek kaynak ve materyaller arasında oldukça önemli olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Kanun, Makâm, Geçki, Etüt, Şevk-u Tarâb Kâr

Abstract: In the research on Kanun education a branch of musical training, deficiencies in theoretical knowledge and applications, particularly regarding the concepts of “transition” and “practice” were identified by examining methods, written sources, and research. In line with these identified deficiencies, an investigation focused on “transition” was conducted on “Şevk u Tarâb Kâr,” a vocal form of classical Turkish music composed by Selim III. The goal is to use the insights gained from this study to support the preparatory process of

the performance within an “practice” that addresses the benefits of “transition” in Kanun education. The resulting “practice compose” incorporates a total of seven “maqam transition” arranged according to the flow of the composition, supported by fundamental playing techniques and different tuning patterns. The research concludes that, in addition to instrumental composes in the Classical Turkish music repertoire, vocal composes are crucial as valuable resources and materials for musical education.

Keywords: Qanun, Maqam, Transition, Practice, Şevk-u Tarâb Kâr

GİRİŞ

Günümüzde bilgi çağının gereği olarak; müzik eğitiminin temel boyutlarından biri olan çalgı eğitiminin, metotlu ve sistemli bir şekilde sürdürülmesi gerektiği düşünülmektedir. Büyükkaragöz ve Çivi (1999)’ye göre metotlu çalışma; insanın gereksiz yere masraf yapmasını, enerji ve emek harcamasını önlediği gibi yapılan çalışmaların verimini arttıran bir durumdur. Ayrıca öğrenciyi içinde bulunduğu eğitim sürecinde amacına en kısa ve güvenilir yoldan ulaştıran bir öğretim ögesi olduğuna inanılmaktadır (s.34). Bununla birlikte herhangi bir metotla ilgili çalgının eğitimine-öğretimine, ses alanına ve karakterine uygun melodiler ve evrensel kurallar uygulanmadan bilimsel ve teknik çalışmanın yapılamayacağı ve çalgı eğitiminde metot ihtiyacının giderilemeyeceği ifade edilmektedir. Koç’a göre (2000); geleneksel Türk müziği çalgıları alanında icra edilecek eserler üzerine yoğunlaşan repertuvar temelli bir eğitim söz konusudur ve dolayısıyla yazılı bir metot kullanılmasına duyulan ihtiyaç azalmaktadır (s.1). Bu durumun geçmişten günümüze uygulanan Meşk’ten kaynaklı olabileceğini de düşünmek yanlış olmayacaktır. Meşk; geleneksel Türk müziğinde hem ses hem de çalgı eğitimi için önde gelen sistem olmuştur. Sevinç (2012); ses ve saz eserleri repertuvarının kuşaktan kuşağa aktarımını sağlayan meşkin aynı zamanda ses/çalgı üslûplarının da şekillendirdiğini ifade etmektedir. Dönemin üslûbunu ve bestecileri bir arada tutan, birleştiren bir eğitim silsilesi görevini üstelenen meşkin önemi açıkça ortaya çıkmaktadır (s.4). Ancak bilgi ve teknoloji çağının gereği olarak yüzyıllardır sürdürülen bu geleneğin yanı sıra yazılı kaynak ve materyal ihtiyacının çalgı için büyük önem arz etmekte olduğuna inanılmakta ve

peşrev/saz semaisi vs. formlarda geçilen eserlerin çalgı eğitiminde standart hale gelmesinden ziyade çalgı özelinde oluşturulacak yeni repertuvarların düzenlenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Kanun algısı özelinde değerlendirildiğinde; metotlu bir eğitim sürecinin henüz istenen seviyeye ulaşamadığı ve hatta metodolojik materyal eksikliklerinin var olduğu görülmektedir. Çalgı eğitiminin önemli bir kolu olan kanun eğitiminde; yapılan her çalışmanın bilimsel temellere oturtulması, metodların içerisinde yer alan etütler ve alıştırmaların yanında çalgıya özel bir eser listesinin doğru tercihlerle belirlenmesi ve uygulanması gerektiğine inanılmaktadır (ifti, 2020: 655). Günümüzde kanun eğitimi üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında; Kırımlioğlu (2011), Batılı kaynaklarda enstrümanlar için yazılmış mevcut etüt sayısının çok fazla olduğu ancak klâsik Türk müziği için aynı durumun geçerli olmadığı ve hatta kanun algısı özelinde yetersiz bir alana dikkat çekmektedir (s. 1). Basılı kanun metotlarının incelenmesi sonucunda eksikliklerin giderilmesi yönünde yeni çalışmaların olması inancını taşıyan Kırımlioğlu (2011); kanun çalgısına yeni başlayan kişilerin eğitimde kullanılmaya sunulmak üzere yeni etütlerin yazımını gerçekleştirmiş, bu etütler ile öğrencinin teknik gelişimi ve bu gelişim sırasında uygulanacak duatenin öğretimini sağlamaya çalışmıştır (s. 4). algıya zel eser besteleme, bunun devamında teknik gelişim sağlayan etüt ve egzersizlerin geliştirilmesi yönünde metod izleme anlayışının ancak 20. yüzyıla gelindiğinde ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu konunun öncüleri arasında şerif Muhittin TARGAN, Cinuen TANRIKORUR ve Mutlu TORUN gösterilebilir. Hem icracı hem de besteci sıfatını taşıyan bu sanatçılar, klâsik Türk müziği repertuarına kazandırdıkları saz eseri ve metodlarla çalgı icrasını ileri seviyeye taşıma konusunda adım atmışlar, çalgının metod ile çalışılabilen duruma gelmesini sağlamışlardır. Kanun algısı özelinde aynı görevi Ferit ALNAR'ın üstlendiği bilinmektedir. Alnar, kanun algısında çağının virtüözü olarak görülmektedir. Kanun çalgısına özel olarak "Kanun Konçertosu" nu bestelemiş; batılı bir anlayış içerisinde yazdığı eserinde, kanunun bütün teknik özelliklerini zorlamaya uğraşmıştır. Ancak eserin icrasında kullanılan teknikleri kazanmaya yönelik bir metot yazmamıştır (Beşiroğlu, 1999: 61). Bir diğer örnek ise Ruhi AYANGİL'dir. Ayangil, basılmamış kanun metodunu yeni tekniklere yer verme anlayışı içerisinden yazmıştır. Ayrıca Ayangil'in günümüzde kanun için yazılmış etüt eserleri mevcuttur. Bu etüt eserlerin teknik gelişimi sağlamasının yanında ezgisel yönden slba yönelik kazanım sağladığı, makâm ve perde

konusunda hâkimiyet sağlamada destek verdiği tespit edilmiştir (Ayangil, özel görüşme, 2023). Kanunda mızrapsız çalım tekniğini geliştirmeye yönelik yazılmış ilk örnek olarak Yalçın TURA'nın "Dalgaların Oyunu" isimli eseri gösterilebilir (Beşiroğlu, 1999: 61). Kanun çalgısına özel bestelenmiş eser ve etütlerin incelenmesi yönünde yazılan bilimsel tez ve makalelerin de bir nevi metod sayılabileceği de unutulmamalıdır.

Kanun çalgısına yönelik yazılmış metotlar incelendiğinde; kanunun tarihi, kanunun fiziksel özellikleri, çalgıya hâkimiyet sağlanması adına duruş-oturuş-tutuş pozisyonlarının anlatımı, nota değerleri, makam ve usûl bilgileri ile birlikte nota değerlerinin gösterimi, basitten karmaya ilerleyen ve tekrara yönelik alıştırmaların olduğu görülmektedir. Sonrasında ise "saz eserleri" ağırlıklı olmak üzere eserlere geçildiği belirlenmiştir (Çiftçi, 2020:645). Konuya ilişkin Kahyaoğlu (2009); mevcut metotlarda icra teknikleri ve üslûplar üzerinde çok az durulduğuna dikkat çekmiştir (s.5). Kahyaoğlu kanun metotları üzerine yapmış olduğu çalışma sonucunda bu eksikliklerin giderilmesi yönünde önerilerde bulunmakla birlikte metotlardaki saz eserlerinin, aynı düzey ve kalitede etüt yazılmadığının bir göstergesi olarak kabul edilmesinde düşüncesini ifade etmiştir.

Etüt Fransızcadan tercüme edilen bir kavramdır ve "çalışma, öğrenme" anlamlarına gelmektedir. Birçok disiplin için geçerli olan etüt kavramı müzikte; *"bir çalgıda çok karşılaşılan teknik problemleri çözmek ya da belirli bir teknik beceriyi pekiştirip mükemmelleştirmek amacıyla hazırlanmış sözsüz bir kompozisyon anlayışını ifade etmektedir"* (Özdek, 2014: 5) Etüt; Batı müziği için başlı başına bir kompozisyon türüdür ve özellikle 19. yüzyıldan itibaren konser repertuvarlarında yer alarak eser şeklinde icra edilmiştir.

"Piyano için bestelenmiş olan büyük ölçekli etüdler, mütevazı salonlardan büyük konser salonlarına taşınmıştır. Etüdler program içeriğiyle zenginleşmiş ve farklı türlerle sentez edilerek konser programlarının vazgeçilmezi haline gelmiştir. Bu bağlamda Chopin ve Liszt'in etüdları dünya piyano literatürüne önemli katkılar sağlamıştır" (Aliyeva, 2022: 195-214).

Piyanoda Chopin, Debussy, Scriabin, Rahmaninov ve Liszt etütlerinin yanı sıra Paganini'nin keman, Popper'in viyolonsel etütleri ile her çalgıda konser etüdü kavramı geliştiği ifade edilmektedir (Feridunoğlu, 2004). Bununla birlikte etütlerin belirli bir biçimi olmadığı da belirtilmektedir.

Holdier (2016) müzikte türlerin ve biçimlerin anlatıldığı kitabında; etütlerin; iki ya da üç bölmeli lied biçiminde olabileceği gibi, daha az görülmekle birlikte rondo biçiminde de olabileceğini söylemektedir (s.36-37). Etüt, egzersiz ve alıştırma terimleri çoğunlukla birbirinin yerine kullanılmakla birlikte etüt kavramının, çoğunlukla melodik bir yapıyı ifade ettiği, aynı anlamı taşıyan egzersiz ve alıştırma terimlerinde ise melodik yapıdan bağımsız olarak teknik çalışmanın ön planda tutulduğu anlaşılmaktadır.

Klasik Türk müziği çalgı branşında bahsedildiği üzere etüt kavramı 20. yüzyılda anlam kazanmış, sayıları az da olsa besteci veya icracılar tarafından eserler ortaya konulmuştur. Batıda da zikredildiği üzere teknik gelişimin yanı sıra melodik/ritmik yönden düşünüldüğünde etüt; başlı başına estetik kaygıların ön planda tutulduğu, belirli üslûp özelliklerini barındıran ve esere hazırlık yönünde hâkimiyetin sağlanmasına imkân tanıyan eserlerdir. Aliyeva (2022)'nin konuya ilişkin olarak "Czerny ve Germer'in etüdlerinin çalışılması Mozart, Clementi ve Beethoven'ın sonatlarının performansına katkı sağlarken Kramer ve Clementi'nin etüdleri, romantiklerin virtüöz eserlerinde ustalaşmak için yardımcı olur" şeklindeki açıklamaları bu yöndeki düşünceleri doğrular nitelikte önem kazanmaktadır. Klâsik Türk müziği repertuarında bulunan sözlü eserlere veya saz eserlerine bakıldığında; makâm, perde ve usûl açısından hâkimiyet gerektiren bir durumun ortaya çıktığı görülmektedir. Bunun yanı sıra eserin bestelendiği dönemin üslûbuna yönelik çalım tekniği ve nüans belirlemede yine ayrı bir hazırlık süreci gerektiğine inanılmaktadır. Daha da önemlisi makâm özelinde düşünüldüğünde; "geçki" unsurunun, icracı açısından hem teorik hem de uygulamada belli bir hazırlık ve kavrama süreci gerektirdiği düşünülmektedir.

Geçmişten günümüze kanun çalgısına yönelik yapılan çalışmalar incelendiğinde özellikle "geçki" konusuna yönelik özel ve uygulamalı bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir. Hem geçki becerisinin hem de teknik hâkimiyetin kazandırılmasına yönelik materyaller konusunda özellikle kanun çalgısı metotlarının yetersiz olduğu düşünülmektedir. Kanun icrasında öncelikli olarak düşünülen zorluklar sağ-sol elin koordinasyonu, mandal kullanımı, çalgıya hâkimiyet sürecinde fiziki güçlüklerin giderilmesidir. Sonrasında teknik becerinin kazanımı ve eser icrası gelmektedir. Bu süreçte teknik beceriyi geliştirmek adına eser içerisinde yer alan zorlayıcı kısımların analiz edilerek çözümlenmesine imkân sağlayan egzersizlerden faydalanmak mümkündür. Bunun dışında makam, usûl, geçki ve nüans adına

esere hazırlık sürecinde etüt çalışılması bir zorunluluk haline gelmektedir. Bu doğrultuda; geçkiye yönelik yazılacak her etüdün; kişiyi icra edeceği eserin makamına, dolayısıyla perde kullanımına ve ritmik unsurlarına hazırlayacak sistemler bütünü olması gerektiği düşünülmektedir.

Geçkinin, uygulama esnasındaki bilgiye dayalı tüm birikim modeli; eser hâkimiyetinin kazandırılması şeklinde bir alt yapının hazırlanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla tüm bunların sonucu olarak; hem sözlü eserler için hem de saz eserleri için geçki hâkimiyetinin kazandırılmasına yönelik, bir hazırlık çalışması olarak tasarlanan etüt çalışmalarının daha yaygın hale getirilmesi ve bunların geçkinin teorik bilgilerinden ziyade uygulamadaki görünür hali bir materyal olarak düşünülmesi gerekmektedir.

Eser besteleme ile etüt besteleme arasında amaç yönünden farklılıklar olduğu; eser bestelenirken sanatsal kaygıların ön planda olduğu, etüt bestelenirken ise; çalgıda karşılaşılan teknik zorlukları çözmeye yönelik kaygıların daha fazla taşınarak çalgı eğitimine yönelik amaçların belirlendiği bilinmektedir (Yalçınkaya, 2012: 3). Eser hâkimiyetinin kazanılmasına yönelik düşünüldüğünde; eserin makâmı ve makâm içerisinde yapılan geçkilerin iyi bilinmesi önemlidir. Yapılan geçkilere hazırlıklı olma durumu; geçkilerin yer aldığı bölümlerin önceden belli bir teknik beceri ile icra edilmesiyle doğru orantılıdır.

Üzerinde çalışılan etüt; özellikle esere hazırlık niteliğinde hazırlanmış, eser icrasında karşılaşılmaması muhtemel geçki pozisyonları ile ilgili hâkimiyet kurma becerisine yönelik farklı tartım ve kalıplarla bir araya getirilmiştir. Günümüze kadar kullanılmış yöntem ve materyallerden farklı olarak, klâsik Türk müziği sözlü formlarından faydalanmayı tercih eden bu araştırmada; Şevk-u Tarâb Kâr'da tespiti yapılan geçkilerin, kanun icrâsında kullanılan temel çalım teknikleri ve perde kullanımı ile birlikte uygulamalı bir kaynağa dönüştürülmesi, bu yönde çalışmaların desteklenmesi ve geliştirilmesi hedeflenmiştir. Sözlü eser repertuarından klâsik formda seçilen bir eser üzerinden, teknik becerilerin kazanımı yanında, üslup, tavır, makam, perde, geçki gibi Türk müziği unsurlarının öğrenimine yönelik etüt oluşturma konusunda, tarafımızca yapılan üçüncü çalışma olması açısından önemlidir. Şevk u Tarâb Kâr'ın incelemesinde; birçok nota arşivinden faydalanılmış, nüshalar icralarla mukayese edilmiş ve ideal olan üzerinde durulmuştur. İcrâlarla örtüştüğü tespit edilen ve akademik platforma kaynak olarak sunulan bir tez çalışmasında bulunan nüsha, bu araştırma için tercih edilmiştir (Duran; Parmaksız, 2018).

Şevk-u Tarâb Kâr Hakkında

Kâr formu, makam - usûl geçkileri yapılabilen ve uzun terennümleri ile Türk musikisinin en sanatsal formlarından biridir. Özkan (2007); Kâr'ı din dışı sözlü eserlerin en büyüğü olarak tanımlamaktadır. Özkan'a göre; genelde büyük usûllerle bestelenmesi ve uzun olması sebebiyle bestecinin sanat gücünü göstermesine imkan tanıyan kârlar; öteki formlardan farklı olarak terennüm denilen bir kısım ile başlarlar. Bunun aksi durumlar da istisna olarak gösterilebilmektedir. Kârların belli bir şekli olmaması ile birlikte sözlerin ve formun büyüklüğü biçimin çeşitlenmesine yol açmaktadır. Ahmet Avni Konuk'un ifadesiyle; *"Bu çeşit eserler "Ten ten nâ, dir dir ta na, til lil lil len, düm dere lâ dere dim" gibi... Elfâz-ı terennümiye ile eş'ardan mürekkebe olup, ya terennümle ve yahut güfte ile ibtidâ eyler. Bunlar hissidir. Bestekâr, güftelerde huruf-u kelimâtın med ve kasrıyla tenafür hâsıl olmasından ihtirazen arzusuna göre negamat icra edebilmek üzere kârihasında vasi' bir sahai teganni teşkil eden elfaz-ı terennümiyeye mürâca'atla ibrâz-ı san'at eyler. İşte terennümât'ın hikmeti budur. Zaten eş'ar arasında elfâz-ı terennümiye isti'mâli o eseri tersi eder... Bu âsâr; Düyek, Devr-i Hindî, Sakîl, Hafîf, Nim Hafîf, Muhammes usûlleriyle bestelendiği gibi etvârı bunlara mümâsil olan diğer usûlat ile dahi bestelenebilir"* (Toz, 1999:46).

Ezgi (1940); bu formun, gayr-i dinî söz mûsikîsinin en geniş ve sanatlı eserleri olarak, teşekkül sahasının büyüklüğünü belirtmiştir. Bu tarifte Kârların hâne veya bend tesmiye olunan iki veya üç, dört, beş mûsikî parçalarından mürekkebe olduğunu, her hânenin muhtelif mûsikî cümleleri içerdiğini belirterek, Kârların güftelerinin dörtlü, altılı ve sekizli şiir kıtaları içerdiğini ifade etmiştir. Her hâneği teşkil eden mûsikî cümle ve devrelerinin bazen müretteb bir terennüme ve bazen de şiirin mısralarına terfîk edilen lahinler olduğunu ve bu lahinlerin temli veya temsiz olarak inşa edilmiş olduğundan bahseden Ezgi, Kârların Düyek, Devrirevân, Devrikebir, Muhammes, Evsât, Hafîf, Sakîl, Nim Sakîl, Türkizarb vesaire usûller ile ölçüldüklerini ve her makâmda Kâr bestelendiğini, bu Kârların bazen ilk hânelerinde, ekseriya meyânhânelerinde yakın makâmlara geçkiler yapıldığını ifade etmektedir (s: 143).

Yavaşca (2002); kâr formunu, din dışı mûsikîde büyük formda eserlerin en büyüğü ve en sanatlısı olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte kârların kendi içinde yapı farkları olduğunu, genelde uzun terennümler ile

esere girildiğini, kuruluş alanının gayet geniş olduğunu, hâne veya bend ismi verilen 2-3-4-5 bölümden oluşabileceğini ifade etmiştir. Ayrıca Kâr güftelerinin, dörtlü, altılı, sekizli, vs. kıt'alardan, dörtlüklerden meydana geldiğini ve büyük usûlle bestelendiklerini söylemiştir. Kârların form açısından belirli bir yapı göstermemesi sebebiyle bestekârların geniş bir serbestî içinde san'attaki hünerlerini makâm ve usûl geçkileriyle gösterdiklerini de belirtmiştir. (s: 403-404).

Unutulmayan kârlardan birisi de güftesi Şeyh Gâlib'e ait olan III. Selim'in bestelediği Şevk u Tarâb makamındaki kârdır. Makam ve usûl geçkilerinin sıklıkla uygulandığı III. Selim'in bu kârı; nazârî bilgilerin öğrenilmesi, pekiştirilmesi ve uygulanması yönünde önemli bir kaynak olarak düşünülmektedir. Sultan III.

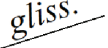
Selim'in, 1 Ayin, 1 Durak, 1 Tevşih, 2 İlâhi, 29 Peşrev, 29 Saz Semaisi, 1 Kâr, 10 Beste, 10 Semai, 20 Şarkı olmak üzere toplam 104 bestesi (Öztuna: 2006: 280) günümüze ulaşmıştır. Sultan III. Selim, şehzadelik döneminde almış olduğu ileri seviyede müzik eğitimi ile Osmanlı/Türk müziğinin teorik (nazârî) ve uygulamalı yönlerini en iyi şekilde öğrenmiş ve on beş yeni makam terkip edebilecek bir düzeye ulaşmıştır. Çeşitli makamlarda 1 Ayin, 1 Durak, 1 Tevşih, 2 İlâhi, 29 Peşrev, 29 Saz Semaisi, 1 Kâr, 10 Beste, 10 Semai, 20 Şarkı olmak üzere toplam 104 bestesi günümüze ulaşmıştır. Dinî ve din dışı çeşitli formlardaki bu eserler, günümüzde 18. yüzyılın Osmanlı / Türk müziği icra ve beste anlayışını yansıtmaları bakımından büyük önem taşımaktadır.

Şevk-uTarâb Etüt Hakkında

Araştırmada; esere bir ön hazırlık olarak düşünülen etüt, temel çalım teknikleriyle desteklenmiş, eser dışı farklı tartım ve kalıplar kullanılarak geçki hâkimiyeti güçlendirilmiştir. Bestelenen örnek etüt 4/4'lük usûlde yazılmıştır. Toplamda 67 ölçüden oluşmaktadır. Eser üzerinde takip eden seyir işleyişi etüdün oluşmasında esas alınmış, eserde gösterilen geçki sırası etüt üzerinde aynı şekilde uygulanmıştır. Oluşturulan etütte ajiliteden önce perde hâkimiyeti önemlidir. Bu sebeple oluşturulan etüdün metronomdaki hızı belirtilmemiş, icrâ eden kişinin kendine göre bir hız tâyin etmesi beklenmiştir. Eserin makâm seyri dışında kalan ve herhangi bir makâmı nitelemeyen sadece perde geçki olarak düşünülen yerleri etütte gösterilmemiştir. İlk 10 ölçü Şevk u Tarâb terkibinde seyretmiş; 10-17arası

ölçülerde Çargâh geçkisi; 18-24 arasındaki ölçülerde Şevk-i Dil geçkisi; 25-33 arası ölçülerde Şehnâzbûselik geçkisi; 34-39 arasındaki ölçülerde 2. Nevi Bûselikaşîrân geçkisi; 40-44 arasındaki ölçülerde düğâhta Rast geçkisi ile nevâ'da Nihâvende bağlantı geçkisi gösterilmiştir. 45-50 arasındaki ölçülerde Nihâvend-i Kebîr geçkisi; 51-59 arasındaki ölçülerde 2. Nevi Şevk u Tar'ab geçkisi gösterilmiş; 60. ölçüden itibaren 1. Nevi Şevk u Tarâb terkîbine dönmüş ve karar etmiştir. Ortak perde kullanımı olan makâm ve terkîbler arasında yapılan geçkiler, aynı eserde olduğu gibi sadece perde tutularak veya perdeye vurgu yapılarak gerçekleştirilmiştir. Yani geçki için hârici bir köprü çeşni veya makâm kullanılmamıştır. Etüt; Şevk u Tarâb makâmında başlayıp aynı makâm ile son bulduğu için “Şevk u Tarâb Etüt” şeklinde isimlendirilmiştir. Etüt içerisinde sol el çarpması, fiske, çift el çalım, mandal vibrato ve glissando olmak üzere kanun icrâsında kullanılan temel çalım teknikleri uygulanmış, bunlara yönelik işaretlemeler notasyon üzerinde gösterilmiştir. Ayrıca sağ el ve sol el işaretlemeleri yapılmıştır. Kullanılan tüm işaretlemeler, mevcut metot kitaplarından ve müzikal ifadelerle yönelik hazırlanmış kaynaklardan faydalanılarak oluşturulmuştur.

Tablo 1. Etüt üzerinde gösterilen teknik ve işaretlemeler

Çift El Çalım	Fiske	Mandal Glissando	Mandal Vibrato	Sağ El	Sol El	Sol El Çarpması
						
						
						

BULGULAR

Şevk-u Tarâb Kâr'da Makam İncelemesi ve Geçkiler

Şevk u Tarâb; Sultan III Selim tarafından oluşturulan bir terkiptir. Sabâ ve Acemaşîrân terkîblerinin seyirlerini içerisinde barındıran makâm, özellikle Sultan III. Selim ve Hammâmizâde İsmail Dede Efendi tarafından tercih edilmiş ve kullanılmıştır.

Hâşim Bey'e göre makâm; "İbtidâ Sabâ üslûbu üzere hareket edip uzzâl, hüseyini, acem gerdâniyye, muhayyer'e kadar çıkıp tekrar muhayyer'den perde perde inip çargâh, kürdî, düğâh, râst açarak aşiran, yegâh ile yine hüseyinî-aşîrân'da karâr eder" (Tırışkan, 2000: 36)

Kâzım Uz'a göre makâm; "Evvelâ çargâh perdesi ile sabâ perdesini yekdiğerine kavuşturarak sonra Sabâ makâmı gibi başlayub düğâh'dan râst, acemaşîrân perdeleri ile acem-aşîrân perdesinde karâr eder" (Uz, 1954: 68).

H. Sadeddin Arel'e göre; "Sabâ makamının dizisiyle acem-aşîrân'daki Çargâh makamının dizisinden mürekkeptir ve inici-çıkıcıdır. Sabâ makâmı dizisinin bütün alanında dolaşıldıktan sonra çargâh veya düğâh gibi münasip bir perdeden acemaşîrân'daki Çargâh dizisine geçilerek acem-aşîrân'da karâr verilir. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur" (Akdoğan, 1993: 171-172). Ekrem Karadeniz'e göre; "Bu makâm, Çargâh ve Acem-Aşîrân makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Çargâh perdesinden terennüme başlayıp Çargâh makamının seyrini icra ederek dik şehnâz perdesine kadar yükseldikten sonra yine Çargâh seyri ile düğâh perdesine inip biraz durduktan sonra Acem-Aşîrân makamına geçerek, nim kürdî ve çargâh perdelerini kullanarak Acem-Aşîrân makamının seyrini de kısaca icradan sonra acem-aşîrân perdesinde karâr verir" (Karadeniz, 1983: 123)

Verilen tariflerde bahsedilen perde ve makâm seyirlerinin aynı olduğu görülmektedir. Tariflere göre; makâm seyri, Sabâ ile başlayıp Acemaşîrân terkîbi ile sonlanmaktadır. Burada bahsedilmeyen bir durum da terkîbin iki türlü karar perdesi olduğudur. Yani tariflerde; acemaşîrân perdesi dışında aşîrân perdesinde karar ettiği de yazılmakla birlikte araştırmanın konusunu oluşturan Şevk-u Tarâb Kâr'a göre hareket edilmiş ve sadece acemaşîrânda karar eden seyirler gösterilmiştir.

Sultan III. Selim'e ait Şevk-u Tarâb Kâr incelendiğinde; makam seyrine düğâh perdesinden Sabâ seslerinde dolaşarak başlandığı görülmektedir. Çargâh perdesine yapılan vurgularla birlikte hüseyini perdesine gelinir ve bu perde üzerinde kalış gösterilir. Hüseyini perdesinden şehnâz perdesine dek ilerleyen seyirde; aşağıda hüseyini perdesine tekrar gelinerek hüseyini ve düğâh perdeleri arasında Sabâ seslerinde dolaşılır. Hüseyini ve düğâh perdeleri arasındaki gezinimde çargâh perdesine yapılan vurguların dikkat çektiği görülmektedir. Karar seyrine gelindiğinde kürdî perdesinin kullanımı ile birlikte düğâh ve yegâh arasında gezinilir, sonrasında acemaşîrân perdesinde karar verilir.

Şevk-u Tarâb Kâr'da 7 makâm geçkisi tespit edilmiştir. Bu geçkiler eser içerisindeki sırasıyla şöyledir:

Resim 1: 2. Nevi Çargâh Geçkisi

(T2-C)



(T3-D)



İkinci Nevi Çargâh Geçkisi: Eserin giriş terennüm bölümü ve sonrasında birinci mısranın işlendiği bölüm Şevk u Tarâb seyrinde devam etmektedir. İkinci terennüm bölümünden itibaren seyir, çargâh perdesi üzerinde devam etmekte ve bu perde üzerinde Hicaz seslerinde gezinim sürdürülmektedir. Çargâh üzerinde gösterilen ısrarlı vurgu ve kalışlarla 2. nevi Çargâh geçkisi gösterilmiştir.

Resim 2: 1. Nevi Şevk-i Dil Geçkisi



Birinci Nevi Şevk-i Dil Geçkisi: Eserin ikinci terennüm bölümünü iki kısımda incelediğimizde; ilkinde gösterilen Çargâh seyir sonrasında ikinci kısım Şevk-i Dil seyrinde ilerlemektedir. Çargâh perdesi üzerinde hisâr ve evç perdeleri ile birlikte seyir devam etmekte ve özellikle gerdaniye ve çargâh perdeleri önem kazanmaktadır.

Resim 3: Şehnâz-Bûselik Geçkisi

(T5-F)



(G)



Şehnâz Bûselik Geçkisi: Eserin ikinci mısraı ve sonrasında gelen 3. terennüm bölümü 1. nevi Şevk u Tarâb seslerinde ve seyrinde devam ederken terennümün son kısmından itibaren muhayyer perdesi tutularak Şehnâz Bûselik seyrine geçildiği görülmektedir. Eserin 3. mısraı tamamen bu seyrinde devam etmektedir. Muhayyer perdesi civarında şehnâz ve tiz buselik perdeleriyle gezinim sürdürülmüş, şehnâz perdesiyle hüseyinde kalınmış ve hüseyini perdesi sıklıkla vurgulanmıştır. Hüseyini perdesinde gösterilen kalışlarla bu perdeden dügâha kadar gelinerek bûselik ve nim zirgüle perdeleriyle dügahta kalınmıştır.

Resim 4: 2. Nevi Bûselik-Aşîrân Geçkisi

(T6-H)

TA DİR TEN TİL LİL LEN DE RE DİL LA DİR

DİR DİR TEN DE RE DİL LİL LEN DİR TEN NEN

NA DE RE DİL Lİ TEN

(T7-I)

DİR TE Nİ TA DİR TEN DİR TE Nİ TA DİR TEN GEL GEL MÂ Hİ MEN

DOSTDOST ŞÂ Hİ MEN HEY YÂR HEY DOST ÇÂ NÂ Nİ MEN

İkinci nevi Bûselik-Aşîrân Geçkisi: Makam geçkileri açısından eserin dördüncü terennüm bölümü kısım kısım incelenmiş, oldukça uzun olan bu terennüm bölümünde üç makâm geçkisi tespit edilmiştir. Terennümün ilk girişinde Bûselik seslerinde bir gezinim görülmektedir. Bu gezinim ilk olarak düğâhta tamamlanmış, sonrasında hüseyini perdesine yönelmiştir. Hüseyiniden muhayyere, sonra tekrar hüseyniye ve son olarak aşîrân perdesine gelinip burada tamamlanan seyirde hüseyini perdesi önem kazanmıştır. Muhayyer civarında şehnâz perdesi kullanılırken, düğâhtan aşağı aşîrâna giden seyirde rast perdesi kullanılmış ve acemaşîrân perdesi ile birlikte aşîrânda karar verilmiştir.

Resim 5: Nişâbürek Geçkisi

HEY YÂR HEYDOST ÇÂ NA Nİ MEN HEY HEY YÂR YÂR

GEL GEL Â Şİ KI Bİ ÇÂ RE NEM

Nişâbürek Geçkisi: Eserde dördüncü terennüm bölümünün ikinci kısmında kısa bir Nişâbürek geçkisi gösterilmiştir. Kullanılan nim hicâz ve mâhûr perdeleri ile birlikte seyir düğâh ve muhayyer perdeleri arasında ilerlemiş, düğâhta Rastlı kalınmıştır.

Resim 6: Nihâvend-i Kebîr Geçkisi

HEY Zİ SÜ Zİ DİL E GER Â HÎ

GÜ ZE... .. R KÜ NE... .. D Çİ ŞE VED AH Çİ ŞE VED AH

(J) BE NÜ Rİ Â Rİ Zİ MÂ HÎ E SE... .. R KÜ NE... .. D

Çİ ŞE VED AH Çİ ŞE VED AH

Nihâvend-i Kebîr Geçkisi: Dördüncü terennüm bölümünün son kısmında bir önceki nağmelerin devamı olarak nim hicâz perdesi ile seyir sürdürülmüştür. Ancak bu perde ile birlikte ezgilerin nevâda toplandığı görülmektedir. Nevâ civarında başlayan Nihâvend seyir, nevadan aşağı rast perdesine gelinerek bu perde üzerinde de aynı şekilde devam etmiştir. Hem nevâ üzerinde hem de rast üzerinde tamamlanan Nihâvend seyri ile birlikte Nihâvend-i Kabîr geçkisi tespit edilmiştir. Eserin beş, altı, yedi ve sekisizinci mısraları tamamıyla Nihavend-i Kebîr seyrinde işlenmiştir.

Resim 7: 2. Nevi Şevk-u Tarâb Geçkisi

(T9-M)

AH DE RE DİR DE RE DİR TÂ NÂ TÂ NÂ

DİR DİR TEN DE RE DİL LÂ DİR DİR TEN NEN

NA DE RE DİL Lİ TEN

(T10-N)



Nevi Şevk-u Tarâb Geçkisi: Eserin sekizinci mısraından sonra gelen terennüm bölümünde 1. nevi Şevk u Tarâb seyrine dönmüştür. Burası aynı zamanda beşinci terennüm bölümüdür. Sonrasında yeni bir altıncı terennüm bölümü başlamış ve bu bölümde ikinci nevi Şevk u Tarâb geçkisi tespit edilmiştir. Buna göre Şevk u Tarâb seyri aynı 1. nevide olduğu gibi sürdürülmüş ancak aşırân kararıyla sonlandırılmıştır. Eserin dördüncü mısraı ve sonrasında gelen terennüm bölümü ile tekrar 1. nevi Şevk u Tarâb seyrine geçilerek karar edilmiştir.

Şevk-u Tarâb Kârdaki Geçkilere Göre Oluşturulmuş Örnek Etüt

Resim 8: Örnek Etüt

Usûlü: Sofyân

Şevk-u Tarâb Etüt

Şevk u Tarâb (Ş. Nâvâ)

5

9

13

17

21

25

29

Şevk-i Dîl Geçkisi

Sehnâzîsîlik Geçkisi

2

33 *Büselkız'ın Geçkisi*

37

Dügâttâ Râst Geçkisi ile Nevâda Nihâvend Bağlantısı

41 *Nihâvend -i Kâfir Geçkisi*

45

49 *2.Nevâ Şevk-u Tarab Geçkisi*

53

57 *Şevk-u Tarab (1. Nevâ)*

61

64

The musical score is written for Kanun. It consists of eight staves, each representing a different makam or a transition between makams. The notation includes melodic lines with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rhythmic patterns indicated by symbols below the staff. The staves are numbered 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61. The titles above the staves are: *Büselkız'ın Geçkisi*, *Dügâttâ Râst Geçkisi ile Nevâda Nihâvend Bağlantısı*, *Nihâvend -i Kâfir Geçkisi*, *2.Nevâ Şevk-u Tarab Geçkisi*, *Şevk-u Tarab (1. Nevâ)*, and *Şevk-u Tarab (2. Nevâ)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as rhythmic symbols like 'vib' and 'vib' with wavy lines.

SONUÇ ve ÖNERİLER

“Şevk-u Tarab Kar’daki Makam Geçkilerinin İncelenmesi ve Kanun İcrasına yönelik Örnek Etüt Oluşturulması” konulu araştırmada;

- Günümüzde çalgı eğitiminin bir kolu olan Kanun eğitimine yönelik hazırlanmış yazılı kaynak ve uygulamalarda; özellikle “geçki” konusunda eksikliğin olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda “geçki” konusunda mevcut teorik bilgilerin dışında herhangi bir uygulama alanı yaratılmadığı sonucuna varılmıştır. Buna yönelik yapılan araştırmalarda; mevcut Kanun metotlarında yer alan egzersiz ve alıştırma dâhilinde, ezgisel yönde hazırlanmış ve klâsik Türk müziği unsurlarını da içinde barındıran “etüt” çalışmalarının yeterli sayıda olmadığı ortaya çıkmıştır.
- III. Selim’in bestelemiş olduğu Şevk u Tarâb Kâr üzerinde yapılan makâm geçkisi incelemelerinde; 2. Nevi Çargah, 1. Nevi Şevk-i Dil, Şehnâz-Bûselik, 2. Nevi Bûselik-Aşîrân, Nişâburek, Nihâvend-i Kebîr ve 2. Nevi Şevk u Tarâb olmak üzere 7 makâm geçkisi tespit edilmiştir.
- Eserin içerisinde tespiti yapılan geçkiler doğrultusunda; temel çalım teknikleri ve eser dışı farklı tartım kalıpları kullanılarak güçlendirilen 67 ölçülük etüt ortaya çıkmıştır.
- Klâsik Türk müziği sözlü eserleri, sadece bir repertuvar zenginliğinden ibaret düşünülmemelidir ilkesinden yola çıkılarak hazırlanan bu araştırmada; Klâsik Türk müziği repertuvarında bulunan saz eserlerinin yanı sıra sözlü eserlerin de, çalgı eğitiminde kullanılabilecek kaynak ve materyaller arasında oldukça önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Özellikle büyük formdaki sözlü eserlerin geniş bir seyir alanına sahip olması, araştırma konusu dâhilinde gerek makâm, gerek usûl gerekse geçki gibi Türk müziği unsurlarının daha sağlıklı çözümlenebilmesi yönünde imkân sağlamaktadır.
- Özellikle klâsik Türk müziği alanında çalgı eğitimine yönelik hazırlanacak kaynaklarda; egzersiz, alıştırma vs. gibi çalışmaların yanında etüt eserlere de yer verilmesi, hatta hazırlanması önerilmektedir. Bunun yanı sıra klâsik repertuvarın sözlü eserlerinden sıklıkla faydalanılması, böylelikle çalgı eğitimi alanına daha fazla kaynak imkânı sağlanması gerektiğine inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1993). Hüseyin Sâdettin Arel “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aliyeva, M. (2022). Frederic Chopin ve Franz Liszt’in Piyano Müziğinde Etüt. Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 15(89), 195-214. Beşiroğlu, Ş. Ş. İstanbul Türk Müziği Günleri (1999), “Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu” Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı”. Kültür Bakanlığı, Ankara.

Büyükkaragöz. S. ve Çivi, C. (1999). Genel öğretim metotları. İstanbul: Beta Yay.

Çiftçi, K.K. (2020). “Kanun Metotlarında Yer Alan Örnek Eserlerin İncelenmesi”, International Social Sciences Studies Journal, (eISSN:2587-1587) Vol:6, Issue: 56; pp:644-656.

Duran, F.N.; Parmaksız, N. (2018). Şevkutarab Kârın Form Ve Güfte Bakımından İncelenmesi. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, DOI: 10.7816/ulakbilge-06-30-04 ulakbilge, 2018, Cilt 6, Sayı 30, Volume 6, Issue 30

Ezgi, S. (1940). Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi. (c 1,2,3,4,5). İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul.

Feridunoğlu, L. Z. (2004). Müziğe giden yol, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Hodier, A. (2016). Müzikte Türler ve Biçimler, (çev. İlhan Usmanbaş). PanYayınları, İstanbul.

Kahyaoğlu, Y. (2009). Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 23–25 Eylül 2009, OMÜ.

Karadeniz, M. Ekrem. (1983). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Kırımlıoğlu, V. (2011). “Başlangıç Seviyesinde “Kanun” İçin Etütler”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Koç, A. (2000). Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özdek, A. (2014). Bağlama İçin Etüt Egzersiz ve Eserler, Plaka Matbaacılık, Ankara.

Özkan, İ. H. (2007). “Kâr”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (c.24), İstanbul.

Öztuna, Y. (2006). Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk Sanat Mûsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü. İstanbul: Orient Yayınları Cilt I – II.

Sevinç, H. D. (2012). Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslup Üzerine Bir Çalışma. Sanatta Yeterlilik Tezi. Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Tırışkan, A. Gürsel. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Toz, C. (1999). Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecmuâsı, Osmanlıcadan Türkçeye Çevirisi, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uz, K. (1954). Musiki Istılâhatı (Haz: Gültekin Oransay). Ankara: Küğ Yayını.

Yalçınkaya, B. (2012). Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli. e-Journal of New World Sciences Academy 2012, Volume: 7, Number: 1, Article Number:D0082.

Yavaşca, A. (2002). Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.