

36749-

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSMAİL FENNÎ ERTUĞRUL'UN SÖZEL TAKSİMLERİ

Hazırlayan
İBRAHİM YAVUZ YÜKSELSİN

Yöneten
Yrd. Doç. Dr. SERHAD DURMAZ

İZMİR

1994

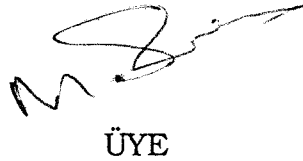
T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANLARI VE BİBLİYOTEKLERİ

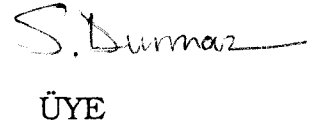
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün/1994 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı yüksek öğrencisi İbrahim Yavuz Yükselsin'in **İsmail Fennî Ertuğrul'un Sözel Taksimleri** konulu tezi incelemiş ve aday//..... tarihinde, saat 13.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 80 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin kaynağı olan ana-bilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **BASARILI** olduğuna oy... **Birleşik** ile karar verildi.


BAŞKAN


ÜYE


ÜYE

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum **İsmail Fennî Ertuğrul'un Sözel Taksimleri** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..30/...3/1994

İbrahim Yavuz Yükselsin



SUNUŞ

Elinizdeki bu çalışma ne bir başlangıç ne de bir sondur. Bundan tam dört yıl önce Mart 1990'da elime aldığım bir defterle birlikte başlayıp bugüne ulaşan bir merdivenin ikinci basamağıdır yalnızca. İkinci basamağı diyorum, çünkü bu çalışma, bir yaşambetimi yada incelemeden öte bir bağdarın tozlu raflarda bekleyen çalışmalarının günışığına çıkarılarak geleneksel Türk sanat musikisi dağarındaki hak ettiği oruna ulaştırma çabasının ürünüdür. Söz konusu bu taksimlerin yanısıra, Fennî'nin ele alınmayı bekleyen diğer yaratıları da incelendikten ve daha da önemlisi yayımlandıktan sonra merdiven tamamlanmış olacaktır.

Lisans bitirme çalışmamın konusu olan *İsmail Fennî Ertuğrul'un Çalgısal Taksimleri*'yle başlayan süreç sonunda, *İsmail Fennî Ertuğrul'un Sözel Taksimleri* başlıklı bu çalışmayla birlikte bağdarın tüm taksimleri ele alınarak yayına hazır bir duruma getirilmiş oluyor.

Çalışmanın bir başka yönü de Fennî'nin yaşambetiminin ve taksim bağdalarının eleştirisi yapılarak, bugüne dek yeterince tanınmamış olan bu ustanın gelenekteki yerini saptamaya yönelik olması ve belirli bir dönemin ürünü olmalarıyla döneminin edimini yansıtan yazılı belge [nota] örneklerini araştırmacıların kullanımına sunmasıdır. Ayrıca, geleneksel Türk sanat musikisinin doğaçlamaya dayalı tek geleneği olan *taksim* türüne ilişkin nota eksikliğini de gözönünde bulundurursak, söz konusu çalışmanın geleneksel Türk sanat musikisinin temel görüngülerine seslenmenin önemini taşıdığı açık yüreklilikle söyleyebiliriz.

Önceki çalışmamda olduğu gibi bu çalışmanın gerçekleşmesinde de birincil pay, kuşkusuz Fennî'nin musiki çalışmalarını topladığı özgün el yazması defterleri saptıyan sayın Prof. Dr. Gültekin Oransay'ındır. Kendisini ölümünün bu 5inci yılında saygı ve rahmetle anıyorum. Ayrıca, çalışmamı hazırlamam sırasında ilgi ve yardımlarını esirgemiyen ve kişisel belgeliğinde bulunan mikrofilmlerden yararlanmamı sağlayan danışmanım, Yrd. Doç. Dr. Serhad Durmaz'a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmanın, gerek konuyla ilgili araştırmacılara gerekse edimsel musiki alanında uğraş verenlere yararlı olmasını, bir bağdar üstünde çalışmanın ne kadar güç olduğunun gözönünde bulundurularak kimi eksik yada yanlışlıkların olabileceği konusunda okuyucuların hoşgörüsünü dilerim.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	I
İÇİNDEKİLER	II
KAYNAKLAR	III-IV
GİRİŞ:	
İsmail Fenni Ertuğrul'un Yaşamı ve Çalışmaları	1-7
Musikici Kişiliği ve Bağdarlığı	8-11
Musiki Üzerine Görüşleri	12-20
a) Doğu ve Batı Musikisi	12-15
b) Musiki'nin Tarihine Dair	15-18
c) Musiki Usûlleri	19-20
I. BÖLÜM:	
Taksim Terimi	21-24
Taksim Türleri	25-27
Taksimde Biçim	28-29
II. BÖLÜM:	
İsmail Fennî Ertuğrul'un Sözel Taksimleri	30-33
Çözömlenecek Taksimlerin Sözleri	34-35
Çözömlenmeler	36-59
SONUÇ:	60-62
ÖZET	63
EK1: Düzeltölmüş Biçimiyle Sözel Taksim Notaları	64-83
EK2: Özgün Notaların Tıpkıbasımları	84-131
ÖZGEÇMİŞ	132

KAYNAKLAR

Elyazmaları:

- Abdübâkî **TT**: *Tedkîk ü Tahkîk*: Nâsır Abd-ul-bâkî Dede'nin Aralık 1795'de bitirdiği musiki kuramı betiği, Süleymaniye Nafiz Paşa Nr. 1242 [çalışmaya kaynak olan, Hâfız Ahmed İzzet'in 1801 ikiti, Topkapı E.H.2069]
- Ertuğrul **TD**: *Taksim Defteri*: İsmail Fennî Ertuğrul, Beyazıt Devlet Kitaplığı, Nr. 106769
- Kırşehirli **E**: *Risâle-i Mûsikîyye*: Kırşehirli Yusuf bin Nizâm-üd-dîn, (1410y). Ankara İl Halk Kütüphanesi, Nr. 131
- Seydî **E**: *el-Matla' fî beyân'ül-edvâr ve'l-makamât ve fî 'ilm-i esrâr ve r-riyâziyât.*: Seydî, (1504). Topkapı III. Ahmed Kitapları, Nr. 3459.

Basılı Kaynaklar:

- Akdoğu **TNNY**: Akdoğu, Onur: *Taksim nedir nasıl yapılır?*, İzmir: İhlas A.Ş., 1989
- Bardakçı **MA**: Bardakçı, Murad: *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986
- Behar **KTMÜD**: Behar, Cem: *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987
- BELLETEN**: *BELLETEN: Türk Küğ Araştırmaları 1990/1: Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1. Hazırlayanlar: Serhad Durmaz, Yavuz Daloğlu. İzmir: [DD Yayını 1], Kasım 1990*
- Canlı Tarihler **İFE**: *CANLI TARİHLER: İsmail Fennî Ertuğrul. Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1946*
- Ertuğrul **HN**: Ertuğrul, İsmail Fennî: *Hakikat Nurları*, İstanbul, Sebil Yayınevi, 1975
- Ezgi **NATM**: Ezgi, Dr. Suphi: *Nazarî, Amelî Türk Musikisi*, III Cild İstanbul, İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, 1933-1953
- Hâşim **E**: Hâşim Beğ: *Musiki Mecmuası*, I. basım, Yahya Hariri Matbaası, İstanbul, Ramazân 1269 [=Haziran 1853]

- İnal HS:** İnal, İbnülemin Mahmut Kemal: *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Müsikişinasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Seri:1, No.10, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958
- Konuk H:** Ahmed Avni [Konuk]: *HÂNENDE: Münteheb ve mükemmel şarkı mecmûası*. İstanbul: Mahmûd Beğ Matbaası, 1317 [=1899/1900]
- Özalp TMBF:** Özalp, M. Nazmi: *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. TRT Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları; Yayın No:239, Ankara, 1992
- Öztuna TMA I-II:** Öztuna, Yılmaz: *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, II cild, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1990
- Öztuna TBA:** Öztuna, Yılmaz: *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*, İstanbul: Hayat Yayınları, 1969
- Pakalın OTDTS:** Pakalın, Mehmet Zeki: *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, III cild, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1983
- Mevlevi ED:** Tâhir'ül Mevlevi: *Edebiyat Lügâtı*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984
- Tura KE:** Kantemiroğlu: *Kitâb-ı İlmü'l-musiki alâ vechi'l-hurûfât*, çev: Yalçın Tura, Tura Yayınları, İstanbul, 1976
- Us MJA:** Us, Hakkı Tarık: *Muharrirler Jübilesi Albümü*, İstanbul, 1943
- Uz MI:** Uz, Kâzım: *Musiki Istılâhatı*, çev: Gültekin Oransay, Küğ Yayını; Karanfilli dizi:1 Ankara, 1964
- Ülken TÇDT:** Ülken, Hilmi Ziya: *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul, 1992
- Tezler:**
- Durmaz D:** Durmaz, Serhad: *Son İki Yüzyılda Geleneksel Türk Sanat Musikisinin Makâm Dağarındaki Değişmeler*, [DEÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi], İzmir, 1991
- Özer YL:** Özer, Yetkin: *Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Taksim* [DEÜ. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Bitirme Çalışması] İzmir, 1986
- Yükselsin L:** Yükselsin, İbrahim Yavuz: *İsmail Fenni Ertuğrul'un Çalgısal Taksimleri*, [DEÜ. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Lisans Bitirme Çalışması], İzmir 1990



GİRİŞ

İSMAİL FENNİ ERTUĞRUL'UN YAŞAMI ve ÇALIŞMALARI

Tırnova meclisi üyelerinden Mahmud Beğ'in oğlu olan İsmail Fennî, 1856 Mayıs'ında¹, bugün Bulgaristan'ın güneyinde yer alan Tırnova'da doğdu. Tırnova Rüşdiyyesi'nde² öğrenim gördü, bunun yanısıra cami ve medreseye giderek Arapça ve Farsça öğrendi. Rüştiyeyi bitirdikten sonra 1870'de, 15 yaşında bulunduğu sırada, ücretsiz olarak Tırnova Sancağı muhasebe kalemine memur oldu ve bir süre sonra da kadroya geçerek 570 kuruş aylık ile çalışmaya başladı.

1876'da başlayan Osmanlı-Rus savaşı sonucunda ülkenin işgal edilmesi üzerine, İsmail Fennî 1878'de İstanbul'a yerleşti. 1879'da Maliye Nezâreti'ne başvuruda bulunup tahsilât kalemine 120 kuruş aylık ile memur oldu ise de aynı yıl oradan ayrıldı. 1883'de Divân-ı Muhâsebât'da [=Sayıştay] tahrirât kalemi olarak önce ücretsiz çalışmaya başladı ve 1884'de kadroya geçerek emekli olana dek burada görev yaptı. 1889'da mümeyyiz, 1898'de İkinci Daire başmümeyyizi, 1899'da 4500 kuruş aylık ile Divan-ı Muhasebat'a üye ve 1901'de Dahiliye Nezareti muhasebecisi olarak Rütbe-i ülâ Sınıf-ı evveli'ne³ dek yükseldi. Burası, İsmail Fennî'nin bulunduğu son orun [=makam] olup, 8 Temmuz 1909'da 54 yaşında emekli oldu.⁴

Divan-ı Muhasebat'da bulunduğu sırada, Sadrazam Said Paşa tarafından açılan Lise'ye giren İsmail Fennî burada, Fransızca olarak Sarf ü nahv [Dilbilgisi], Usûl-ü inşâ [Yazma yöntemi], Tarih, Coğrafya, Siyaset ve Türkçe-Fransızca çeviri dersleri okudu. 1886'da buradan mezun olduktan sonra, ayrıca özel ders alarak İngilizce öğrendi. Emekliliğiyle birlikte tüm zamanını bilimsel çalışmalara ayıran Fennî'nin, başta *felsefe* olmak üzere, *tasavvuf*, *toplumbilim*, *gökçeyazın* [=edebiyat], *tarih* ve *musiki* üzerine çalışmaları basılmıştır. Bunların bir bölümünü İngilizce, Fransızca, Arapça ve Farsça'dan yapılan çeviriler oluşturur.

¹Ertuğrul HN'de bağdarın doğum yılı 1855 Mayıs'ı olarak gösterilmiştir. İsmail Fennî'nin doğum yılı Hicri 1272 Ramazan ayıdır. Bu da 1856 Mayıs'ına karşılık gelir.

²Bu okulu Sadrazam Mithat Paşa Tuna valiliği sırasında açmıştır.

³Korgenerale eşit sivil rütbe.

⁴İsmail Fennî'nin kendi elyazısı ile yazdığı yaşambetiminde "Arzûkeş olduğum mütalâya vakit bulmak ve yazmaya başladığım bazı eserleri ikmâle muvaffak olmak için tekaüdümü istida etdim" demektedir. Ertuğrul HN 4

Aynı zamanda Türk basınına emeği geçmiş önemli bir yazar olarak da anmamız gerekir Fennî'yi. Türk Basın Birliği tarafından ilk yazılarının Türk basınında çıkması en az 50 yılı bulmuş 59 Türk asıllı yazar adına bir jübile töreni düzenlenir. 6 Şubat 1943 Cumartesi günü saat 16'da İstanbul Üniversitesi'nin Vezneciler'deki konferans salonunda yapılan törende, 11 Haziran 1882'de **Tercemân-ı Hakuykat**'da yayınlanan makalesiyle en eski yazarlardan biri olarak İsmail Fennî de yer alıyordu.

Türk Basın Birliği İstanbul Bölgesi Başkanı Hakkı Tarık Us, jübilenin açılış konuşmasında İsmail Fennî için şunları söyler:

Listemizin üçüncü adı İsmail Fennî Ertuğrul'dur. 11 Haziran 1882 tarihli terceman-ı hakuykat'de yazı vasıtasıyla lûgat öğretme usulünden bahseden bir mektub bugün 60 yıl, 6 ay, 16 günlük kıdemle lûgatçe-i felsefe muharririni önümüzde yükseltmektedir. İsmail Fennî, Turnova kasabasında doğdu. Orada rüşdiye mektebine girmesinin bir tarir değeri aldığını belki unutmuşsunuzdur. Midhat Paşa'nın buraya açtığı rüşdiye mektebinde gene Midhat Paşa'nın kendisinin iki defa imtihan ederek kabul ettirdiği bir çocuk vardı ki, İsmail Fennî, oradan aldığı en iyi şahadetname ile değil, basılmış veya basılmamış eserlere koyduğu ilmî kıymetle o büyük inkılâb adamının takdirine karşılık vermiştir.

İsmail Fennî, eserlerini imzalarken hep [Dahiliye Nezareti muhasebeciliğinden mütekaid] imzasını kullanır. Turnova muhasebe kaleminde başlayan bir hizmet yolculuğunun çıkardığı bu makam unvanının bize olanca delâleti şu olabilir: İsmail Fennî, kendi adını aslâ unutturmayacak büyük felsefe eserlerini hep bu resmî vazifeden tekaüdlüğünü isteyerek çekildikten sonra, ortaya koymuştur. Yoksa onun bilgün, dürüst bir devlet memuru olmakla kendini gösteren resmî hayatı boyunca o, şiriden, musikiden; ilimden, felsefeden başka bir hayat arkadaşı tanımamıştır. Bir zamanlar Fatih'de mütesavvif Şeyh Ahmet Amiş Efendi'den ders alan Naim Bey'le Abdülâziz Mecdi Efendi'nin yanında gördüğümüz İsmail Fennî, bir taraftan Divan-i Muhasebat'a giderken diğer taraftan Sadrazam Said Paşa'nın açtığı lisan mektebine devam ederek Fransızcasını, İngilizcesini kuvvetle itimad olunur bir dereceye çıkarmış İsmail Fennî'dir.

Birçok şiirler yazan İsmail Fennî'nin Cağaloğlu'ndaki komşuları naklederler ki arada sırada şu kanundan, şu tamburdan taşan, dökülen san'at terennümleri ve o bes-telerin güfteleri bütün gün yeni bir eser üzerinden baş kaldırmayan İsmail Fennî'nin kalemini bırakıp eline aldığı yaydan, mızrabdan ve hep kendi ruhundan kopmaktadır.

Rahatsız olduğu için gelmediğini bildiren üstada buradan saygılarla esenlik dileklerini yolluyoruz.⁵

Jübile için aynı yıl basılan betikte Fennî'ye ayrılan bölüm, ustanın ilk makalesini, yeni Türkçe el yazısını, gençlik ve son dönem fotoğraflarını kapsamaktadır.⁶

ismail fennî ertuğrul



ismail fennî ertuğrul, 1938 de



ismail fennî ertuğrul 1880 yılında

- Kesutlaaa eye bir terbiye veren kimse
peder denilmeye o-ların duv-yasa gelire-
lerden daha ziyade layıkdır çünkü usul
pederlere onların gelmiş kayate ve dikkat
hulde terbiye için bu hayata meşriğine
geçirmenin yolunu göstermiştir. Bayazıt.

İsmail Fennî
Ertuğrul

İsmail Fennî
Ertuğrul

eski ve yeni elyazıları

شو به که انز یاده مستعمل و مانوس
اولان لسانک ابتدا عری صکرده فارسی
و ترکیبی بر صروده کورجسه بر رقعده
سطریازی ثابت فاصلهئی اوله عری باردر بدوب
ر مشق اولدوسممن ترتیب و تابع اولدوسم
معا فاندیر بوشدن عری یازی کوی بر صراری
قصد ایله شا کردانه و روب قری الکی صر
قارمه یازدقن و تعلیم و تفر بصلاتی اجر
ایندکن صکره تبدیل اولدوسم از و صراری
ایده حوجتبر رلقی قری الکی دفعه بر مس
اوله جفری جهنله از مدت طرفه بلجوز
انسانات حفظ البوب املاری بی ددانو کرتش
وحسن حفظ دخی تحصیل ایش اوله جفری
کئی رسمت عری و فارسی فواعت اولدو.
دقن صکره هر ددانو کشتابری جهنله
اکلامه باشا جفرلن بوسانقه ایده عریه
و عارفده بلت زیاده ترقی ایده جکرلده
الان اولدوسم.

فی

tercemani hakikyat'in 2=14 haziran
1298=1882 sayısındaki yazısı

⁵Us MJA 43-44.

⁶agk. 4

29 Ocak 1946 günü İstanbul'da ölen İsmail Fennî, 37 yıl emekli hayatı yaşadı ve ölümünden bir yıl önce Milli Eğitim Bakanlığı'na yazdığı bir mektup⁷ ile tüm belgeliğini Beyazıt Devlet Betikliği'ne bağışladı.⁸ Cağaloğlu'ndaki evi ve adadaki köşkü ile birlikte bütün mal varlığını Darüşşafaka Lisesi'ne bıraktı. Yaşadığı sürece hiç evlenmemiş olan İsmail Fennî'yi ailesi erkenden evlendirmeye kalkışmış, fakat sürekli mide rahatsızlığı buna engel olmuştu. Sade ve gösterişsiz bir yaşam süren İsmail Fennî Ertuğrul'un mezarı Eyüp'tedir.

İsmail Fennî'nin Türk düşünce tarihindeki önemi aradan zaman geçse bile kaybolmayacaktır. Vahdet-i Vücûd'cu [=varlıkbirliği] ve çağdaş İslâm bilginlerinden olan Fennî, Şehbenderzade ile aynı konularda çalışmış ve çağdaş batı felsefesindeki çalışmalarıyla eski vahdet-i vücûd fikirlerini canlandırmıştır. Ölümü nedeniyle İsmail Fennî Ertuğrul'un Türk Felsefe dünyasına yapmış olduğu katkılardan sözeden Prof. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu (1901-1974) yazısında şunları söyler:

*Felsefî faaliyeti çok erken başlar. Tabiat ile teması daima muhafaza eden bir hayat sistemine sahipti. 95 yaşında ölümü, bu yaşda bile daima yaratmak peşinde koşuşu ve meselâ **Büyük Feylesoflar** adını taşıyan bir külliyat hazırlaması, vasatî ömür yaşı pek aşağı olan memleketimizde; bilhassa bir intellektüel bahis mevzuu olunca çok dikkate değer. Yazdığı eserlerden birinin; **Vahdeti Vücut-Pantheisme** isimli kitabının ruhunu kendisine yaşama düsturu yaptı, tabiatle Tanrı'yı birleştirdiği için olmalıdır ki sessiz ve sedasız tabiata karıştı. Sayısı pek mahdut olan Türk felsefecileri arasında onu pek az kimse tanır. Esasen bizde bir mütefekkirin tanınması; fikirle politikayı karıştırmaya bağlı değil midir? İsmail Fennî ise bu*

⁷"Kütüphanem tefsir, hadis, fıkah, tasavvuf, felsefe, edebiyat, tarih, ilm-i iktisat ve lûgate müteallik Türkçe, Arapça, Farsça, Fransızca ve İngilizce en mühim ve muteber kitapları havidir ve bunların bir kısmı da epüvizedir [=tükenmiş]. Hasılı kütüphanem pek büyük değilse de modernidir." Ertuğrul HN 4

⁸Bu betiklikteki betik sayısı Öztuna TMA I'de 7132, Ertuğrul HN'de ise 9050 olarak verilmiştir.

zümreden değildi. Yaşayışı nasıl sessiz ise, ölümü de sedasız geçti. Gazetelerin, ölümünden ancak gömüldükten sonra bahsedişleri de bu yüzden olsa gerek...⁹

İsmail Fennî'nin yayınlanmış çalışmalarının başında **Lûgatçe-i Felsefe** [Felsefe Sözlüğü] gelmektedir. Lûgatçe-i Felsefe'nin önemi dilimizde yazılan ilk felsefe sözlüğü olmasıdır. Bu çalışma hakkında, Fransız yöntembilimci Laland'in sözlüklerinden ve Cambridge Üniversitesi Psikoloji Profesörü Boldhwin'in felsefe sözlüğünden çeviri denecek kadar alıntılar yapıldığı öne sürülmüşse de Fındıkoğlu'na göre Lûgatçe-i Felsefe, bilimsel terimleri ile bir yapının bütün özelliklerini yapısında topladığı gibi, ayrıca islâm felsefesiyle ilgili terimbilimsel içeriği ile de değerini arttırmıştır.

İsmail Fennî'nin birçok çalışması arasındaki önemini belirttiğimiz **Büyük Feylesoflar**'dan başka **Envâr-ı Hakikât** [Hakikat Nurları] adlı betiği de üzerinde durulması gereken bir çalışmadır. Yazar bu çalışmasında, İslâm dininin pozitif yüzü ve bilimsel çerçevesi içinde olan gizemsel irasını ayrıntılı olarak irdeliyor. Bir görüşmesinde, Süheyl Ünver'e bu iki çalışma hakkında şunları söylemiştir:

Ulûm ve fûnun asrımızda pek ziyade terakki etti. Bunun neticesi olarak fikirler dahi kuvvetlendi. İtikadı diniye hususunda muhni ve kat'i delil ve hakikatler istenmeğe başlandı. Bunlar dinimizde mevcuttur. Ancak anlaşılması, arif olan ülemaya münhasır kalmaktadır. Envarı Hakikat'te bu delillerin izahına elimden geldiği kadar çalıştım. Büyük Feylesoflar'ı da aynı zaviyeden mütalâa edebilirsiniz. Umuyorum ki tamamladığım bu iki kitabımla ahlâf beni hayırla yâdedecektir.¹⁰

İsmail Fennî Ertuğrul ilk kez Muhyiddin Arabî'nin "Vahdet-i vücûd"unu batı felsefesiyle karşılaştırmış, felsefeciler arasında yerini göstermiştir. En önemli çalışmalarından biri de kuşkusuz **Maddiyûn Mezhebinin İzmihlâli** [Materyalizmin Yıkılışı] adlı betiğidir. Burada

⁹Canlı Tarihler İFE 5

¹⁰agk. 6

Ahmet Hilmi'yi tamamlayan yeni kanıtlar ileri sürmektedir. İsmail Fennî, bu betiği Büchner'e red için yazmışsa da, birçok bölümünde bir felsefe tarihçisi gibi çalışmakta ve her zaman kendi düşüncesini savunmaktadır. Herşeyden önce bir İslâm düşünürü olan Fennî Bey, felsefesini inancından çıkarmaktadır. Bunun için betiğine Tanrı kanıtlanması [İsbât-ı Vâcib] ile başlamaktadır.¹¹

Çalışmaları:

Basılmış olanlar:

- 1- *Lûgatçe-i Felsefe* [Felsefe Sözlüğü],
- 2- *Maddiyûn Mezhebinin İzmihlâli* [Büchner'in **Madde ve Kuvvet** adlı çalışmasına reddiye],
- 3- *İzâle-i Şûkûk* [Dr. Dozy'nin **İslâm Tarihi**'ne reddiye],
- 4- *Vahdet-i Vücûd ve Muhyiddîn b. Arabî*,
- 5- *Küçük Kitapta Büyük Mevzûlar*,
- 6- *On Faslî Nota*,
7. *Envâr-ı Hakikat* [ölümünden sonra **Hakikat Nurları** başlığıyla yayınlandı].

Yazılmış olanlar:

- 1- *Hürriyet* [Stuart Mill'den çeviri],
- 2- *Telhîs-i Usûl-i Mâliye*,
- 3- *Asr-ı hâzır Mâddiye Mezhebi* [Paul Janet'den çeviri],
- 4- *Hayât ve Mâdde* [Monizm mezhebinin reddi hakkında yazılan betiğin çevirisi],
- 5- *Türkiye Tarihi* [İngilizce genel tarihin Türkiye ile ilgili olan bölümünün özetidir. Buna doğubilimci Vanbery'nin **19uncu asırda Türkiye** adlı çalışması da eklenmiştir],

¹¹Ülken TÇDT, yüzlem 294.

6- *Dürret'ül Yetime* [İbn-i Mukaffa'nın ahlâk ve terbiye ile ilgili betiğinin Arapça aslından çeviri],

7- *Hey'et-i İctimâiyye ve Hayâtta Muvaffak Olmak İçin Ma'lûmat-ı Ameliyye*,

8- *Les Essais* [Montaigne'in **Denemeler**'inin çevirisi],

9- *Hadika-i Zerâfet*,

10- *Asupus* [İngiliz çocuk masalları, çeviri],

11- *Gülzâr-ı Emsâl* [farklı dillerde yazılmış olan masallardan çeviri],

12- *Büyük Feylesoflar*,

13- *Ebyât-ı Müntehibe-i Arabiyye*,

14- *Seçilmiş Farsça Kit'alar*.

Musikici Kişiliği ve Bağdarlığı:

Yüz yıla yakın yaşamı süresince okuyan ve sürekli araştıran İsmail Fennî Ertuğrul, Türk düşünce dünyasında üzerinde durulmaya değer bir konumda bulunmasının yanında, musiki alanında da buna koşut bir öneme sahiptir. Keman ve kanunçalar Fennî Bey'in güfte ve bağdalarından bir bölümü basılmış ve birkaç parça yürüyüşlüğü de bir genelgeyle ordu birliklerine bildirilmiştir.¹²

Daha medrese yıllarında musiki bilgisi edinmeye başlayan İsmail Fennî, Tırnova'da Bulgar çalgıcı Dimitri'den kanun, Pamukoğlu'ndan keman dersleri aldı. Ayrıca, Dede Efendi'nin öğrencisinin öğrencisi olan Cûdi Efendi'den¹³ şarkı meşketti.

1876'daki göç nedeniyle İstanbul'a geldikten sonra da "Ağa" namıyla anılan Aleksan'dan keman, Tanburi Ali Efendi'den ve Şevki Bey'den musiki dersleri [meşk] almaya devam etti.

Yaşamı boyunca musiki ile uğraşan İsmail Fennî, bağdama çalışmaları da yaptı ve tüm bağdalarıyla birlikte, dönemin gözde musiki ustalarının yaratılarını, batı notasıyla yazarak 8 defterde topladı.¹⁴ 1932'de bağdarın 10 fasıldan oluşan yaratıları yayınlandı. Yaklaşık 115 yaratının yer aldığı bu yayının kapsamını, çoğunluğu bağdarın olan *peşrev*, *beste*, *şarkı*, *semâi* ve *marşlar* oluşturur. Şarkılarının büyük çoğunluğunun güftesini de kendisi yazdı. Yine bu yayında, sözgelimi Dede Efendi ve Hacı Arif Beğ gibi bağdarların yaratıları da yer alır. İsmail Fennî'nin bağdadığı ve dağarında olan yaratıları topladığı, toplam 160 yüzlemlik bu on fasıl 1932 yılında Hilâl matbaasından çıkmıştır. **Fennî Bey'in Asârı** adını taşıyan bu dizinin başlıkları sırasıyla:

¹²Canlı Tarihler İFE, yüzlem 18

"Arzı bendegânemdir

Güfte ve bestesi birbirinden nefis olarak ibda ve ihsan buyurulmuş olan asker şarkılarını Riyaseti Cumhur Bandosuna tevdi ve bunların diğer musiki heyetlerine de tamimini tavsiye ettim. Teşekküratı mahsusamı ihtiramatı fevkalâde ve terdifen arzı müsaraaat eylerim efendim hazretleri." 16 Nisan 1340 [1924] Cumhuriyet Riyaseti Başkâtibi

¹³Cûdi Efendi'nin hocası, İsmail Dede'nin öğrencisi Mutafzâde Hacı Ahmed'tir.

¹⁴Bu 8 defter bugün, Beyazıt Devlet Betikliği'nde 106766-73 sırasaylarında kayıtlıdır.

1. Milli Marşlar ve Şarkılar,
2. Yeni Irâk Fası,
3. Yeni Beste-ısfahân Fası,
4. Yeni Kürdili Hicâzkâr Fası,
5. Yeni Müste'âr Fası,
6. Yeni Hicâzkâr Fası,
7. Sabâ Fası,
8. Yeni Dilkeş-hâverân Fası,
9. Yeni Râst ve Sûzinâk Şarkılar,
10. Yeni Hicâz ve Uşşâk Şarkılar.

İsmail Fenni'nin tüm musiki çalışmalarını topladığı defterleri incelediğim sırada, Beyazıt Devlet Betikliği'nde 106773 sırasayısı ile kayıtlı defterde, ustanın bu fasıllarla ilgili düştüğü bir notu ile karşılaştım. Bu not, ayrıca İsmail Fenni'nin çalışmalarındaki titizliği yansıtmaları açısından da önem taşıyor:

Tab edilmemiş olan eserleri kemâl-i itinâ ile tashîh ederek mahzûziyetle okunacak ve çalınacak bir hâle getirdim. Bunlar dikkatle tetkik edildiği hâlde sözümün muvâfık-ı hakikât olduğu tebeyyün eder.

Lâkin bir metâ ne kadar iyi olursa olsun kadri bilinmeyen ve tâlibi olmuyan yerde onun kıymeti yokdur. Bununla berâber abd-i âciz millî mûsikîmizin 20 faslına yeni bir şeyler ilâvesile küçük bir hizmette bulunduğumdan emînîm. 10 fasıl ağır beste ve semâî yapmamaklığım bunları mükemmel bulduğumdan nâşidir.

Tab edilen sabâ faslındaki peşrev ile râst faslındaki [ehl-i aşkın hasmıdır] şarkısı yanlış kalmıştır. Bunları bu defterde münderic musahhah notalarına göre tekrâr basılarak matbu defterlerine rapt edilmesi lâzım gelir.

İsmail Fennî, genelde sözel bağdalarının güftelerini de kendi yazmıştır. İşte bunlardan birkaçı:¹⁵

Uşşâk makamında şarkı:

Yaz Geldi Çiçeklerle Yüzü Güldü Zeminin

Yaz geldi çiçeklerle yüzü güldü zeminin
Günden güne gitmekde gamı kalb-i hazinin
İhyâ edelim biz de hemân bezm-i safâyı
Yok fâidesi derd-i dile âh ü eninin.

Bir şûh-i dilârâ bulalım evvel emirde
Tertîb edelim meclîsi bir gizlice yerde
Bir eğlenelim Göksu'da yâ semt-i Fener'de
Yok fâidesi derd-i dile âh ü eninin.

Ferâhfezâ makamında şarkı:

Açılsın Gülşen-i Hüsnün Gönüller Neş'edâr Olsun

Açılsın gülşen-i hüsnün gönüller neş'edâr olsun
Saçılsın sünbülün cânâ fikirler târ ü mâr olsun
Donansın sāger-i gülgün safâlar berkarâr olsun
Bizi şâd eyleyen dilber cihân durdukca vâr olsun.

O gülrü bezm-i hürü behçetinden vâyedâr etdi
Meserretle pür olsun kalbi çünkü pür mesâr etdi
Rakibi bedlikadan böyle uşşâk ahsı sâr etdi
Bizi şâd eyleyen dilber cihân durdukca vâr olsun.

¹⁵Canlı Tarihler İFE 4-5

Bayâti makamında şarkı:

Arâyişisin Meclisin Ey Şûh-i Kamer-tâb

Arâyişisin meclisin ey şûh-i kamertâb

Gel bezmimize eyle cemâlinle şerefyâb

Lütfet bizi kıl câmı musaffâ ile sirâb

Sâyende senin bir gece zevk eylesin ahbâb.

İstersen eğer şarkıları söyleme tizden

Mey içmez isen içme yine al mezemizden

Bâri bu kadâr lütf-ı dirîğ eyleme bizden

Sâyende senin bir gece zevk eylesin ahbâb.



MUSİKİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ¹⁶

Ben, acizane, doksan senelik ömrümü ilme ve güzel sanatlara verdim. Doğu ve Batı tefekkür âlemini, bunların birleştikleri, ayrıldıkları ve birbirlerini şiddetle reddeder göründükleri noktaları inceledim. Eserlerimle, vardığım hakikatları bugünün ve yarının nesillerine anlatmağa çalıştım. Bilhassa, son zamanlarda, birbirlerin nazaran, kıymet ve manaları hemen hemen tamamen yanlış anlaşılan akli ve şerî ilimlerin mahiyet ve münasebetlerini izah etmek istedim. Yayınlanmış ve yayınlanmamış eserlerimin teşkil ettiği, "külliyyat" bu hususları aydınlatır kanaatindeyim. Bu sebeple, Allahın huzuruna varmasının pek yakın olduğunu tahmin ettiğim fâni vücudumun ilme hizmet bakımından uhdesine düşen vazifeyi yerine getirdiğime kaniim.

Bu düşünce benim için bir teselli kaynağıdır.

Fakat, ölmeden evvel, musikimize dair olan tetkik ve te-tebbüleri de anlatmak istiyorum. Beni, bütün hayatımca meşgul eden meselelerden biri olan güzel sanatların bu kolu hakkındaki fikirlerimi de bugünün ve yarının san'at sevenlerine armağan etmek istiyorum.

a) Doğu ve Batı Musikisi:

Musiki insan sesi yahut âletler vasıtasile nağmeler icra etmekten ibaret bir ilimdir. Lâkin daha doğrusu, ameliyeleri, nazariyelerine galip olmasından ötürü bir fendir. Armoni ise bu fennin, aralarında münasebet bulunan sesleri bir takım guruplarda birleştiren bir bölümdür. Şu halde tarifimiz bizim musikimizle Avrupa musikisine şamildir. Burada belirtmek isterim ki milli musikimiz yüz yıldan beri haiz olduğu ilmî yahut fenni mahiyetini hiç bir vakit kaybetmeyecektir.

Şark musikisi armoni usulüne tabi olmadığından monoton yâni hem ses bir tarzdadır, denilmektedir. Lâkin musikimizin bu sebeple monoton olması lâzım gelmez. Çünkü nescinde yüzden ziyade ve hepsi de güzel ve lâtif olmak şartile makam vardır. Bunların seyirleri başka başka olmak-

¹⁶Canlı Tarihler İFE 8-15'de **Hatıraları** ana başlığıyla yer alan bölümde Fennî'nin görüşleri; a) Doğu ve Batı Musikisi, b) Musiki'nin Tarihine Dair, c) Musiki usülleri başlıklarıyla veriliyor.

la beraber o kadar tabiidir ki bir makama mahsus perdeler üzerinde gezinti yapan bir okuyucu yahut bir çalıcı, mutlaka o makamın kökü olan perde üzerinde karar vermeye mecbur kalır. Hattâ musikiye aşına bulunmayan bir kimse bile bu mecburiyeti hisseder. Bu makamlardan yapılan besteler dahi müteaddit çeşitli usullere tabidir. Aynı zamanda musikimizde yarım sesler çoktur. Hattâ çeyrek sesler bile vardır ki asıl lâtif, hazin ve müessir nağmeler bunlardan husule gelir. Musikimizde bir de bir makamdan diğerine geçmek hüneri mevcuttur. Lâkin bunu yapmak, hayli maharet sahibi olmaya bağlıdır. Meselâ hicaz makamından meşhur **Eyledin şeyda beni ey gül beden** şarkısını besteleyen hanende Ali Bey bu hususta şaşılacak derecede başarılar gösterdi. Hiç unutmam, bir gün hanende Ali Bey; bir kemanî ile beraber hicaz taksimi yaparken bu makama pek aykırı olan hicazkâr'a geçerek rast perdesinde karar verdi. Fakat bunu o kadar büyük bir ustalıkla başarmış idi ki kemanî işin farkına varmıyarak yine hicaz perdeleriyle "Peyrevliğe" devam etmişti. Tabii pek fena bir soğukluk bu gafletin neticesi olmuştu. Zavallı kemanî hatasını anlar anlamaz o kadar büyük bir mahcubiyet duymuştu ki onun şaşkınlığı hiç bir vakit gözlerimin önünden gitmez.

Velhasıl musikimizde mevcut olan çeşitli makamlar ve usuller ile beraber okuyan ve çalanların seslerinde görülen ihtilâf daha doğrusu tennevü müzikde bulunması gerekli olan değişikliğin mükemmel surette teminine kâfidir. Bu seslerde olan tevafuk dinleyenlerin üzerinde çok tatlı bir tesir yaratır. Tenafürden hali olan bu ahengi duymaya alışmış kulaklara ise Avrupa musikisinin esasen birbirine muhalif ve aykırı bir takım seslerden müteşekkil armonisi bir gürültü gibi gelir. Hele bizim nazik ve ince nağmeli şarkularımıza karşı ekseriya titrek, bununla beraber sakil seslerle okunmakta olan düz ve uzun nağmeli "Şanson"lar âdeta birer işkencedir.

Halkı Avrupa musikisinden lezzet almağa alıştırmak için şu çare tavsiye olunuyor: Bunu, onlara sık sık dinletmek. Vaki'a, sabah akşam önünde bulgur pilâvından başka yemek bulamıyan bir kimsenin, midesini bu gıda ile doldurması zaruridir. Fakat güzel yemeklere alışan bir insan, bu çeşitsiz ve aynı nesneden memnun kalabilir mi? İşte, musiki bahsinde de bulgur pilâvı örneğinin bir tekrarına şahit olmaktadır. Bizim için yabancı damgasını taşımayan musiki, yerli eserlerdir. Ku-

laklarımız onları dinlemeğe alışmış... Kanaatimce, yerli musikimizi hiçbir zaman terk edemeyiz. Aynı zamanda, musikimiz ile dinî ve pek kuvvetli bir bağılıgımız vardır. Yüksek musiki karakteri taşıyan mevleviyi, tekbiri, hattâ kur'anı sevgi ile vecd ile dinleriz. Bunları okuyanların musikiye vukufı ne kadar ziyade ise, o nisbette fazla bir şevk bir halâvet duyarız.

Musikimizin zenginlik ve güzelliğini anlamak, musikimizden hakkile lezzet almak için; hiç olmazsa başlıca makamları ayıracak kadar vukuf sahibi bulunmak gereklidir. Halbuki cemiyetin aydın sınıfına mensup olanların bile çoğu bundan mahrumdur. İşte bu yüzden halk, kendi meyline uygun gelen âdi ve ilmî meziyetten uzak bir takım nağmeleri musikimizin şaheserlerine tercih etmektedir. Neticede millî musikimiz lâıyk olduğu itıbarı ve şerefli yeri almamaktadır.

Bu günlerde musikimizin düştüğü rağbetsizlikten kurtulacağına, yeniden önem bulmağa başladığına delâlet eden bazı kıpırdanışlar görölmektedir. Ama bu hususta gerekli başarıyı sağlayacak olan söz ve düşünce birliği henüz yapılamamıştır. Gençlerimiz makamlarımızdaki yarım seslerin sabit olmadığını; dörtte bir derecesine yükselip alçaldığını [mi bemolün hü zam makamında biraz alçalmasına karşılık, suzinak makamında biraz yükselmesi gibi]: Bu sebeple armoni usulünün musikimize tatbik edilemeyeceğini anlamışlardır. Bazıları hiç olmazsa musikimizin makam zenginliğinden istifade etmeyi tasarlamışlar, alafranga tarzında şarkılar yapmışlardır. Bu melez eserler, alafranga şarkılara üstün olsa bile, asıl Türk musikisinin tarzına uygun değildir; bu yüzden, millî duygu ve zevkimize yabancı kalmaktadır. Genç musikişinaslarımızı bir noktadan daha tenkid edeceğim: Musiki üstadlarımızın şaheserlerini ihmal ve hattâ terk ediyorlar; buna karşılık "Avam" şarkılarına önem veriyorlar. Vakıa denebilir ki bu nağmeler saf ve hassas kalplerin sevgi ve aşk nağmeleridir. Dinleyenlerin üzerinde, popöler musiki hoş bir tesir yapmaktadır. Bu noktada durmayı gerekli buluyoruz! Unutmamak lâzımdır ki metod ve estetik bakımlarından büyük değer taşımayan eserler, musikimizi terakkiden alıkoyar. Bu, millî sanat zevkimizin yükselmesi yönünden büyük bir mahzurdur. Maksat millî irfan seviyemizi alçaltmamak, bilâkis daima kabartmaktır. Binaenaleyh ne yapıp yapmalı, musikimizi kuran ve inkişaf ettiren büyük üstadların eserlerini vülgarize etmeli; aynı zamanda onların üzerinde durarak, yeni

nağmelerimizi de bu küçüklere isnat ettirmeliyiz. Başlangıçta yapacağımız şeyi, belki de taklit olacaktır, Fakat kısa bir zaman içinde, yeni buluşların orijinal nağmeleri elde edilecektir.

Şahsen naçız de olsa, yalnız nazariyat sahasında kalmamayı; bizden sonra gelenlere birkaç eser de bırakmayı düşündüm. Bu sahada ulusal ve süel görevimi de ihmal etmemeyi tasarladım. Cümhuriyet rejiminin ilânını takip eden yıllar içinde asker şarkıları ile marş güfteleri tanzim ettim. Bunları besteliyerek Cümhur Başkanlığını genel sekreterine sundum. Aldığım cevapta, eserlerimin öğülmeğe lâıyk görüldüğü ve tamim edilmek üzere Cümhur Başkanlığı bandosuna verildiği bildiriliyordu. Fakat, bunların çalındığını bir yerde işitmek nasip olmadı! Ötedenberi musikimize bazı yeni şeyleri ilâve etmeyi düşünürdüm. Bunun ile beraber, bir fikrim daha vardı: Pek unutulmuş olan birkaç nazik, lâtif makamı yeniden canlandırmak... Bu maksatla onu bütün fasıl olmak üzere, onu da peşrev, semai ve şarkılardan tereküp etmek suretile yirmi fasıl yaptım. Eserlerimi dinleyen dostlarım, bastırmaklığını ısrarla arzu ettiler. On fasılın notalarını tabettirdim. Lâkin o sıralarda, musikimizin rağbetten hemen büsbütün düşmesi için, şiddetli propagandalara başlanmıştı. Açık söyleyeyim! Durum, beni üzmüştü. Basılan eserlerimin yayınından vazgeçtim. Yalnız birkaç takımını bazı musiki meraklılarına vermekle iktifa ettim. Bunlardan birkaçının -bir iki küçük şarkı- radyoda çalındığını haber aldım. Halbuki bence bunların değil, asıl notaların üzerinde durulmak lâzımdı. Bu da gösteriyor ki klâsik musiki karakter ve değerini taşıyan eserler, nisyan köşesine atılmağa mahkûm bulunuyor... Düşünmemek saiki, bütün muhitimizi çevreleyen üzücü örneklerdir. Aynı akıbet, benim de başıma geldi. Merak ettim! Acaba, küçük şarkılarım mı hoştu? Bu hüküm vermeğe yetkili birkaç zata, güfte ve bestelerimin mahiyetini sordum, ciddî ve hakikî olarak takdirlerini esirgemediler. Böylece, klâsik eserlerimin okunmıya ve icra edilmiye şayan olmayacak derecede kıymetten mahrum bulunmadığı anlaşılıyordu. Şu halde, meselenin iç yüzü ne idi? İnsanın kendini övmesi, hatadır, ama yine söyleyeceğim. Çünkü, nefsim karşı itiraf ettiğim şeyi, niçin başkalarından saklıyayım? Bu samimiyetsizlik olur. Naçız fikrime göre, bunlar, musikimize yeni bir çeşni, yeni bir parlaklık verecek eserlerdi. Buna rağmen, rağbet görmemelerinin saiki, bence şu idi:

Görünüşte, takdir kıymetlerini klâsik musikimizin lehinde kullananlar, hakikatte bu sanat müessesesini ortadan kaldırmak istiyorlardı. Maksatları, alafrangaya benzeyen melez bir musiki yapmak; ve bu suretle de “Müceddet”lik göstermek...

Vakıa, ömrümü dolduran çalışmalarımın böylece heba olması, benim için bir yeis sebebi teşkil edebilirdi. Fakat hiç bir zaman şöhret kazanmak emelinde bulunmadığım cihetle meyus olmadım. Vaktimi, felsefeye, tasavvufa, ahlâka verdim. Bu sahalarda birkaç eser telif ederek kültür bakımından bana düşen ödevleri yerine getirmeye çalıştım.

b) Musiki'nin Tarihine Dair:

Musikinin tarihi, insanın tarihi ile bir ve beraberdir, diyebiliriz. Adem oğlunun tab'ında mevcut hüzn ve neşeyi duyurmak ve yapmakta; yani bu hissi cehren ifade etmekte musiki, kullar için bir Allah vergisidir. İlk insanın duyduğu bu insiyak, zamanla gelişmiş, beşeriyeti hiç terk etmemiş, bilâkis umumî bir idrak mahiyetini almıştır. Böylece vücuda gelen teganni, nihayet inkişaf ede ede güzel san'atların çerçevesi içine girmiştir. Daha evvelki zamanları bir yana bırakarak **Kitab-ı Mukaddes**'i ele alalım. Bunda Hazret-i Davud'un müzikacı başısından, musiki âletlerinden bahsedilmektedir.

Başlıca ilim ve fenlerin islâhlarını vazedenlerin, onları metodlara bağlayanların Aristo ve diğer Yunan filozofları olduğu malûmdur. Musiki dahi onlar tarafından tanzim edilmiş, diğer ilimler gibi eski Yunan'dan Arap ve Acemlere geçmiştir. Buradan da Osmanlı Türkleri'ne intikal etmiştir. Hoca Abdülkadir Mürâgî, güfteleri farisî olan eserleri ile memleketimize gelmiştir. Bursa'da, devrin Padişahı Sultan Murat II'nin huzuruna çıkmış, **Makasid-ül Elhan** ünvanlı eserini Hünkâra takdim etmiştir. Hoca Abdülkadir Mürâgî, Hicrî 838 tarihine kadar yaşamıştır. Fakat talebesi Tulâni üstadının eserlerini memleketimizde yapmış, böylece musikinin kökleşmesini temin etmiştir.

Evveldenberi musiki havaları sırf “Melodi” yani –Bizim okumakta olduğumuz şarkılar gibi– yalnız birbirini takip eden, imtidatları birbirine müsavi bulunan veya bulunmayan seslerden müteşekkil olarak

söyleniyor ve çalınıyordu. Onuncu Milât asrına kadar “Armoni” yani muhtelif sesli nağmelerin bunlara karşılık olarak teşkil edilen başka sesli nağmeler ile birlikte ve aynı zamanda çalınması usulü yoktu. Fakat armoni sistemi, asıl 14üncü yüz yılın sonlarına doğru incelenmiş, derlenmiş ve kaideler altına alınmıştır. Bilâhare Monteverdi, 1600 tarihinde çeşitli ihtiralara yol açarak yeni armoni sistemini meydana getirmiştir.

17nci yüz yıl ise, musiki tarihi için yeni bir devir olmuştur.

Fakat bu günkü armoni'nin kökü 18inci asır başlangıcında J. S. Bach tarafından atılmıştır. Armonili musikin en parlak zamanı XVIII.inci yüz yıldır. Musikin gelişimi bakımından, bu çağın ileride olan milleti, Almanlar'dır. Bach, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven gibi dahiler hep aynı asırda yetişmişlerdir.

Güzel sanatlarda mevzu birliği ile beraber, değişiklik şarttır. Armonisiz musikide bu değişiklik yani “tenevvü” seyirleri muhtelif ve müteaddit makamlardan; tarz ve uzanmaları başka başka usullerden; aynı zamanda okuyanlarla sazların çeşitli seslerinden husule gelmekte idi. Armoni sistemi bu makam ve usulleri ortadan kaldırmıştır. Bunların yerine, aynı zamanda karşılıklı olarak icra edilecek muhtelif nağmeler tertibi usulünü kabul etmiştir. Lâkin, malûm olduğu üzere, sesler arasında tam bir uygunluk, ancak her sesin yedinci mertebesinde hasıl olabilmektedir. Bununla diğer sesler arasında, hernekadar ihtizazların adedine göre az veya çok bir münasibet varsa da, buna tam bir uygunluk denilemez. Mamaafih bu cüzi münasibete armoni yani ahenk adı verilmiştir. İşte böylece değişiklik de temin olunmak istenmiştir.

Bu usulün bazı kaideleri olmakla beraber icrasında pek ziyade güçlük vardır. Çünkü bir nağme ile aynı zamanda, karşılıklı olarak yapılacak diğer nağmenin icrasında vukubulacak az bir gecikme veya öne geçme bütün ahengi bozar. Binaenaleyh armoni usulü ile çalışan kendini san'ata veren bir insan, en az bir kaç sene uğraşmalıdır. Herhangi bir şahıs, tam bir maharet sahibi olmadan, armoni usulünde başarı gösteremez.

Bu güçlük, bir taraftan armoninin pek mühim bir Fen adedilmesine sebebiyet vermiştir. Diğer taraftan alafranga musikinin daha ziyade ilerlemesine engel olmuştur. Bugün en ziyade çalınan şeyler eski üstadların eserlerinden ibarettir. Avrupa'nın bir çok tanınmış şahsiyetleri bile, armoni usulüne dayanan musikiyi tenkid etmişlerdir. Meşhur bir Fransız mütefekkeri:

*Güçlük, âlimlerin san'atlarının boş bir şey olduğunu meydana çıkarmamak için hokkabazlar gibi kullandıkları bir vasıta*dır. demişti.

Voltaire [Volter] de:

"Musiki, bugün güç şeyleri icra etmekten ibarettir." Vecizesini söylemiştir. Bu hususta, pek meşhur olan bir fıkra vardır:

Bir konserde, tanınmış bir musikişinas, kemanının tam ve yarım perdeleri üzerinde gezinirken, bir zat, yanında bulunan arkadaşının buna asla dikkat etmediğini görmüş. Onu, icra edilmekte olan hüner ve marifete daha fazla ilgilendirmek için, demişki:

-Yapılan gayet güç birşeydir. Farkında değilsin galiba!

Aldığı cevap şu olmuş:

-Azizim, sen, buna mı güç diyorsun? Bence, bu vasfı taşıyabilmek için, yapılması mümkün olmayacak dereceye varması lâzımdır!

Bununla beraber, mademki armoni usulü, Avrupa'ca mühim bir hüner addolunmaktadır. Biz, onun bu ehemmiyetini yok etmek veya azaltmak gibi imkânsız bir teşebbüse girecek değiliz. Aynı zamanda armoni usulünün memleketimizde de kabul ve meşk edilmesine muarız bulunmamak gerekir. Çünkü, Avrupa medeniyetini takibe karar vermiş olan bir memlekette, armonili musiki genel istek ve ihtiyaçlar arasında yer etmiş demektir.

Üzerinde durulmak lâzım gelen hâdise, bizi, tek ve toplu bir halde ifade eden ve ulusal duygu ve geleneklerimize uygun bulunan alaturka musikimizin inkişafıdır.

c) Musiki Usûlleri.

Musikimizin *şarkı* ve *semâi* usûlleri pek iyidir. Yalnız *curcuna* usulünün bir müddettenberi “Beş sekizlik” şeklinde yazılmakta olması, karışıklık ve güçlük doğurmaktadır. Çünkü “Beş sekizlik” usûlu *aksak semâi* usûlüdür ki ikisi arasında büyük bir fark vardır.

Murabba'larda yani büyük bestelerde kullanılan *hafif*, *muhammes*, *reml*, *çember*, *darb-ı feth* gibi usûller musikimizin gelişimini önlemiştir. Çünkü bunlar, imtidatları muhtelif birçok *düm*, *tek* ve *tekâ*'lardan *terekküp* ettiğinden hatırda tutulmaları pek güçtür ve pek çok tekrar olunmağa bağlıdır. İşte bu sebepten ötürü, adı geçen usûlleri vurmak, pek mahdut birkaç üstadın inhisarında kalmıştır. Halbuki *düm* ve *tekâ*'lardan maksat, her usûle mahsus olan darpların, yani vuruşların adedini tayin etmektir. [Darptan elin diz üzerine vurulup kaldırılması kast olunur.] Darplar hafif ve sakil ağır olmak üzere iki nevidir. *Hafif darp*, elin vurulması bir ve kaldırılması da bir sekizlik olmak üzere bir dörtlük imtidadı teşkil eder. *Sakil darp*, bunun iki mislidir. Büyük murabbalarda ekseriya bu son darp kullanılır. Lâkin bazı usûllerde, meselâ ağır çember usûlünde bazı *düm* ve *tek*'lerin her biri, dört dörtlük bir imtidatta, yani iki sakil, yahut dört hafif darba muadildir. Bu kadar uzun bir vuruşta el, esas kaideye tâbi değildir. Ağza yani sese bağlıdır; bu yüzden hakikî mikyasın mahiyeti kaybolmaktadır. Musiki üstatları, bu büyük usûllerin tenevvüü temin ettiğini ileri sürerek muhafazasına lüzum görmüşlerdir. Bana kalırsa bu faide mevhumdur. Çünkü bazı usûllerin diğerlerinin yerlerine kullanılabilmeğe olması, meselâ muhtelif usûllerden yapılmış olan murabbaların, saz takımlarında *topyekün* ve ekseriya *sofuyân* usûlü vurularak okunması; usûl müteneviinin, nağme tenevvüüne te'siri bulunmadığını ispat etmektedir. Ben, bu usûllerin nota itibarile kıymetlerini *düm* teklerin altına işaret ederken, yalnız *düm* ve teklerin, adedi altmışı geçen ve seksen sekizi *darb-ı havi* olan *darb-ı feth* usûlünün dört beş yerinde *düm* ile tekin ikisinin bir darp teşkil ettiğini yani daha sür'atli bir nağme icrasına lüzum göstereceğine müşahade eyledim. Tenevvü denilen şey bundan ibaret ise, bunun hiç ehemmiyeti yoktur. Tanıdığım musiki üstatları bugün Allah'ın rahmetine kavuşmuş bulunuyor. Bu itibarla, mevzu bahis olan hususu onlarla görüşmek kabil değil. Eğer hayatta bulunan üstatlar da fikrime iştirak ederlerse, faydasız bir güçlüğün, hüner ve maharet sayılmasına artık lüzum kalmayacak demektir.

Asıl gerekli olan şey, murabbalarda her mısraın darb adedinin birbirlerine müsavi olmasıdır. Bunu temin için, yeni bir murabba yapılırken darplar, “düm tek” vurarak değil; her parmak diz üzerine vurulup kaldırılarak ve her parmağın vurulması bir, kaldırılması da bir dörtlük sayılmak suretile tayin edilmelidir. Bu şarta riayet olunduğu takdirde, her darbi ikişer dörtlükten müteşekkil olarak yeni murabbalar ve sair besteler yapılabilir.

Esasen murabbaların dört mısra'da okunmak lâzım geldiği halde birinci, ikinci ve dördüncü aynı nağmeleri havi olduğundan tekerrürden çekinilerek ikinci mısra bırakılmalıdır. Halbuki güfte de beste kadar önemlidir. Noksan ve fikren bağlantısız bir güfte, hiç bir zaman salim bir idrake hitap edemez. Binaenaleyh murabbalarda dahi, şarkılarda olduğu gibi, ikinci mısraa başka bir beste yapılmalıdır ve bu beste, yalnız dördüncü mısra'da tekrar edilmelidir. Fakat bestelenecek yeni murabbalarda artık modası geçmiş olan *Ye'll-i* ve *tere'll-i* gibi tenevvüleri kullanmamak lâzımdır.

Musiki usûllerimizin ıslahı yönünden hatırıma gelen maddeler bunlardır. Eski üstatlarımızdan kalan eserleri kıymetli bir miras gibi toplamalı; söylediğim yenilikleri de göz önünde tutarak bugünkü zevklerimizimize uygun eserler vücuda getirmelidir. Bu arada eski saz şairlerinden kalan *divan*, *semî*, *müstezat* ve *kalender* gibi terennümleri de kullanılmalıdır. Bir yandan da alafranga musiki usûl ve kaidelerine uyularak operetler yapılmalıdır.



I. BÖLÜM

Taksim Terimi:

Arapça *kassama* eyleminden türeyen taksim sözcüğü bölme anlamına gelip, divan musikisinde doğaçlamaya dayalı bir türün adı olarak da kullanılır. Taksim terimin ilk kez 15inci yüzyılda yazılmış olan ve yazarı bilinmeyen **Nevbet-i Müretteb**¹⁷ adlı dergide görüyoruz. Nevbet-i müretteb türüne ilişkin yaratı sözlerinin bulunduğu bu derginin *taksim* başlığını taşıyan bölümünde sözler hecelere ayrılarak yazılmış bulunmaktadır.

Ayrıca, Berlin Prusya Ekinç Varlığı Vakfı Devlet Betikliği'ndeki bir fasıl dergisinde¹⁸ de bunun bir başka örneği görülmektedir. 17-18inci yüzyılda yazıldığı sanılan derginin baştan dört yüzlemlerle sonuna bir yüzleminde *taksim* başlığıyla yazılmış sekiz söz bulunmaktadır.¹⁹

Onur Akdoğu, taksim terimi ile Farsça bir sözcük olan *Nehavt*'in aynı anlama geldiğini ve 9-15inci yüzyıllar arasında taksim terimi ile aynı anlamda kullanıldığını belirtirse de, henüz elimizde o dönemlere ilişkin geleneği yansıtan sağlam belgeler olmadığı için varsayımdan öteye gitmez.²⁰

15inci yüzyılda taksim karşılığı kullanılan bir başka terim de **makam gösterme**'dir. Yüzyılın kuramcısı Kırşehirli Nizâmoğlu Yusûf, kuram betiğinde nevbet-i müretteb'i tanımlarken peşrevden önce makam gösterilmesi gerektiğini vurgulamıştır:

*Geldik bu kısım dahi oldur ki nevbete niçün nevbet dediler
ve nice ideler ki nevbet ola ânı beyân edüb takrîr kılalum.*

¹⁷Bu dergi Nuruomaniye Cami'si betikliğinde 3652 sırasayısında kayıtlıdır.

¹⁸Özer YL'de yazma betiğinin sırasayısı Ms.Or.Oct. 3339 olarak veriliyor.

¹⁹agk. 13

²⁰Yunus Emre [1240-1320] bir şiirinde 'Zühre yere inibeni / Sazım **Nehavt** eyler ise' dizelerini kullanmıştır. Bu dizelerde, müzik ve müzikçilerle ilgili olduğuna geçmişte inanılan Zühre'nin, sazın *nehavt* eylemesiyle yeryüzüne ineceği vurgulanmış olup dize içinde yer alan *nehavt* eylemek deyiminde, *nehavt* Farsça bir sözcük olup *saz çalma* anlamında kullanılmıştır.

Aynı terim, 15inci yüzyıl müzik kuramcılarında Ali Şah b. Büke'nin yazmış olduğu **Mukadde-met'ül-usul** adlı eserde de kullanılmıştır. Bu eserde yalnız çalgıyla yapılan ezgilere *nehavt* denildiği belirtilmektedir.

Tüm bu nedenlerden ötürü, *nehavt* ya da *nehavt* eylemek terimleri büyük bir olasılıkla günümüzde kullandığımız *taksim* terimiyle eşanlamlıdır." Akdoğu TNNY 1-2

Bilgi kim nevbet-i müretteb oldur ki evvelkini bünyâd eyliye ve bir **makâm göstere**, ândan sonra bir pîşrev ede, ândan sonra hüsrevânî ede. Hüsrevânî oldur ki yine **makâm göstere**, ândan sonra bir pîşrev ve yine ede eğer sakîl, eğer hafîf, iki devr-i nakş nakarât göstere, ândan sonra bir kavl ede, ândan sonra bir **gazel** ede, ândan sonra bir pâreleride evvel terâne ola, ândan sonra bir kavl, dahi ândan fîrûdâşt ede. Çün bu kâideye riâyet eyleye nevbet temâm olmuş olur.²¹

Yine 15inci yüzyıl kuramcılarında Seydî de, yazdığı kuram betiğinde nevbet-i müretteb konusuna değinirken, “makam gösterme”den söz etmekte ve hemen-hemen Kırşehirli’nin yazdıklarını tekrarlamaktadır:

*Ve iy Dilşâd, bu ilmin evvel âdâbından biri budur kim, bir kişi nevbet-i müretteb itmeye şurû itse, evvel başliya bir **makam göstere**, ândan sonra Hüsrevânî göstere*

Tenbîh

Hüsrevânî oldur kim bir **makâm göstere** ol makâmda Pîşrev’inden sonra ya Sakîl ya Hafîf iki devir nekarât-ı nakşile göstere, andan sonra bir kavl ide, ba’dehû bir **gazel** ide ve bir pâre dahi ide kim ânâ nizâne dirler. Sonra bir kavl dahi ide kim ânâ fîrûdâşt dirler ve eğer bu tertîb üzere gûyendelik itse edeb-i mûsikîyi saklayub nevbet-i müretteb temâm itmiş olâ...²²

17inci yüzyıl kuramcılarında Kantemiroğlu, **Kitâb-ı ilmü’l mûsikî alâ vechi’l-hurûfât** başlıklı betiğinde, taksimi öncelikle sözel musiki türleri içinde almış:

İcrâ-yı musikî-yi hvânende: İcrâ-yı mûsikî-yi hvânende beş nevî olur: taksîm, beste, nakş, kâr, semâi

Tarîf-i taksîm: oldur ki usûle bend olmayub bestenin olduğu makâmda bir güzel ve lezîz nağmedir. Ve cümlesinden evvel hareket eder. Tarîf-i taksîm, nağme-yi külliyyede alâ tafsîl-i şerh olunmuşdur; ânda nazâr eyle.²³

²¹Kırşehirli E 29-30

²²Seydî E 32a

²³Tura KE 173

daha sonra ise taksimin sözel ve çalgısal doğaçlama olabileceğini de belirtmiştir:

Zîrâ gerek hvânende, gerek sâzende kuvvet-i ilmîni taksîm nağmesinde ihzâr itmelidir.²⁴

Bunun dışında bir de taksim ve makamsal gidiş anlamında kullanılan *nağme*'den bireşme bir **taksim nağmesi** teriminden sözeder:

*Âgâh ol ki ehl-i mûsikâr mâbeyninde taksîmin adını nağmenin adına tagyîr olunagelmiş ve **taksîm nağmesi** dinilmekle mârûfdur. Lâkin bu cihetde olan nağmenin tarîfi gayri dürlü olur. Şöyle ki lâzım olan yerde beyân olunur.²⁵*

Kantemiroğlu, bu terimle, taksim sırasında geçki yapılırken doğaçlayıcının izliyeceği makam sırasını betimlemiştir:

*Vech-i mezkûr üzre üstâd ü ehl-i mûsikâr olan, **taksîm nağmesinde** şîrîn girişme ile bir makâmı temel tutub ânın üzerinde cümle makâmı icrâ ider ve birinden çıkub birine girmekle cümlesini dolaşdırır, tâ kim iptidâsından ne makâm ile duhûl itdi ise gene ânın ile karâr ve ne makâm ile şurû-ı nağmesi kıldı ise gene ânın ile istîrâhât kıla.²⁶*

Taksim konusunda bilgi veren bir başka kaynak da Nâsır Abdulbâkî'nin **Tedkîk ü Tahkîk** [İnceleme ve İrdeleme] başlıklı çalışmasıdır. IIIüncü Selim dönemi musikicilerinden Nâsır Abdulbâkî'nin 1795'de yazdığı bu kuram betiğinde de taksim, sözel ve çalgısal doğaçlamaların adı olarak kullanılmıştır:

...ancak üstâdın kuvve-i ilmîne teslim ve sâzende yâhûd hvânendelerin irâdetine teslim olunur.²⁷

1894'de yayınlanan ve basılı ilk Türkçe musiki sözlüğü olan **Musiki Istilâhati**'nda ise taksim, yalnızca sözel doğaçlama olarak betimlenmiştir:

²⁴Tura KE 117

²⁵agk. 41

²⁶agk. 127

²⁷Abdulbâkî TT 19a

Manzum olan güftelere her musikişinasının kendi tab'ına muvafık nağmeler uydurarak icra-yı terennümüne denür.²⁸

17inci yüzyılın ilk çeyreğine dek çalgısal ve sözel doğaçlamanın karşılığı olarak kullanılan taksim terimi, sözel doğaçlama geleneğinin 20inci yüzyılın ikinci çeyreğinde yozlaşarak gözden düşmesi ve son elli yılda yitmesi ile günümüzde artık yalnız çalgısal doğaçlamanın adı olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte 20nci yüzyılın başlarında bile terimin **güfte taksim etmek** eyleminden kaynaklandığını gösteren örneklere raslanmaktadır. Sonuç olarak, taksim terimi sözel doğaçlamalardaki **güfte taksimatı** [=söz üleştirme] ediminden türemiştir diyebilirim.

²⁸Uz **MI**, 69. *Taksim Etmek* maddesi.

Taksim Türleri:

Divân musikisi geleneğinin doğaçlamaya dayalı tek türü olan taksim, kuşkusuz bu geleneğin içindeki en önemli özgürlük alanı olmasıyla ayrı bir önem taşır. Taksim'in beşyüz yıllık Türk musikisi geleneğinde sözel ve çalgısal olarak yapıldığı bilinen bir gerçek olduğuna göre, bu iki öge açısından taksimi **sözel taksim** [=Gazel] ve **çalgısal taksim** olarak iki alt türe ayırmak yerinde olur. Bu iki taksim arasında biçim ve gerçekleşiş açısından bir ayrım olmadığını, taksim terimi ile ilgili bilgiler ışığında söyleyebiliriz. Ancak, gerek bu çalışmanın içeriği açısından gerekse divân gökçeyazınındaki gözde bir türün kendisine gereç oluşturması, sözel taksime ayrıca değinmeği gerekli kılıyor.

Sözel Taksim, geleneksel Türk sanat musikisinde insan sesi ile yapılan taksim türünü tanımlar ve **Gazel** olarak da adlandırılır. Bu adlandırmanın nedeni, sözlerin çoğun gazel biçimindeki yırlardan [=şiir] seçilmesidir. Divan gökçeyazınından seçilmiş gazellerden iki beyt, rubâî ya da dört dizeli yır biçimleri [Murabba'] kullanılarak belli bir makam çerçevesi içinde, makam geçkileri ile süslenip, usulsüz, eşlikli ya da eşliksiz olarak o anda doğaçlama okunur.

Gazel, divân gökçeyazınının en tanınmış ve en çok kullanılmış biçimidir. Araplar'dan İranlılar'a ve onlardan da Türkler'e geçmiştir. 3 büyük doğu dili dışında kalan dillerde de [Urdû, Puştû, Malay vb.] gazel biçimi gözdedir. İlk beytin dizeleri kendi içinde uyaklı, soraki bütün beytler de ilk dize serbest, ikincisi *matla'* denilen ilk beytle uyaklıdır [aa-ba-ca-da-ea...]. Son beyte *makta'* denir. Divân'larda en büyük yeri "gazeliyât" bölümü kapsar. Konuları genelde sevi [=aşk] ile ilgilidir. Söz arasında "âh, off, amân, meded, dost, yâr, heyy, ey yâr..." gibi terennümler kullanılagelir. *Fasıl* denilen geleneksel ardışta sözel taksim-ler bölümler arasına, çalgısal taksimler gibi yerleştirilirdi.²⁹

Katemiroğlu, edvarında fasıl türünü 3 kümeye ayırır. Bu geleneksel ardış türünde yer alan sıralanışı verirken sözel ve çalgısal taksimlerin de

²⁹Öztuna TMA I 298-299

yerlerini özellikle belirtir:

Fasl-ı Hvânende: *Hvânende, iptidâsından taksîm ider. Ândan sonra Beste okur. Ba'dehû, Nakş ve Nakş'dan sonra Kâr; Kâr'dan sonra Semâi okuyub, temâm ider.*

Fasl-ı Sâzende: *Sâzende evvel taksîm ider. Ba'dehû Pîşrev çalar. Pîşrev'den sonra Semâi çalub temâm ider.*

Fasl-ı Hvânende-yi vü Sâzende-yi ma'ân: *...İptidâsından, sâzende taksîm'e şürû' ider. Taksîm'den sonra, bir yâhûd iki pîşrev çaldıklarından sonra sükût iderler. Ba'dehû, Hvânende taksîm'e şürû' şürû' ider. Taksîm'den sonra, bir Beste, bir Nakş, bir Kâr ve bir Semâi okudukdan sonra sükût idüb, sâzendeler Semâi'ye şürû' iderler. Semâi'yi temâm eyledikten sonra, sükût idüb yalnız, sâzların âheng perdelerini dutarlar ve hvânende bir dahi taksîm idüb, Fasl'ı temâm iderler.³⁰*

Çalgısal taksimlerde geçerli olan tüm özellikler bu "biçim" için de geçerlidir. Sözel taksim gerçekleştirilmede ustalık, derin bir makam bilgisi ile geçki tekniğini bilmiye bağlıdır. Bunun yanında hece ve sözcükleri ezginin gidişine göre bölümlenmek oldukça ustalık gerektirir.

Bu türde oldukça usta olan ve divân musikisi tarihinde iz bırakan son dönem gazel ustaları; Nedîm Bey, Hâfız Şaşı Osman Efendi, Hâfız Yaşar, Hâfız Kemâl Efendi, Hâfız Ahmed Efendi [Ahmed Irsoy değil], Hâfız Sâmî Efendi, Hâfız Burhân [Sesylmaz], Hâfız Yaşar [Okur], Hâfız Hüseyîn Tolan, Hâfız Sâdeddîn [Kaynak] sayılabilir. Son gazel ustası Münir Nureddîn Selçuk'tur.³¹

Divan musikisinde taksim, seslendirme sıralanışındaki [fasıl, mevlevî mukalebesi, mehter nevbeti] işlevine ve örgüye göre değişik adlar alır.

1. Seslendirme sıralanışındaki işlevlerine göre taksimler:

Geleneksel seslendirmede taksim, işlevine göre, *Baş taksim, Ara taksim, Son taksim*³², *Geçiş taksimi* olmak üzere alt türlere ayrılır. Geçiş

³⁰Tura KE 187

³¹Özalp TMBF 24

³²"Aslında Arap musikisi geleneğinde olan, divan musikisindeyse fasıl plaklarının kaydı sırasında plak sonunda kalan boşlukları doldurmada kullanılan son taksim de [yer belli etme açısından] bu yönden baş ve ara taksim ile aynı konumdadır." Özer YL 47

taksimi dışında, ötekiler arasında pek fark olmayıp, taksim yalnızca sıralanışındaki yerinin belirtilmesi amacıyla bu adlarla anılır.

Geçiş taksimi, geleneksel fasıldan farklı olan günümüz fasıl musiki-sinde görülen bir taksim türüdür. Fasılda birden çok [genellikle iki] makam kullanılması sözkonusu ise [karma fasıl] geçki, geçiş taksimiyle yapılır.³³

2. Örgüye göre taksim türleri:

a. Demli taksim: Daha çok mevlevi musikisinde görülen bir taksim türüdür. eşlikli taksim türü olup eşlik yapan çalgı yada çalgılarla makamın durak ve güçlüsünün süregelen olarak duyurulmasıyla dem tutulur. Günümüzde demli taksimin amacını Akdoğu şöyle tanımlıyor;

*Günümüzde, taksim sırasında dem tutmak, bir başka deyişle dem'li taksim, programlı dinletiler arasında, taksim yapanın zamanunun bittiğini belirtmek amacıyla ve taksim için ayrılan zamanın bitimine doğru, diğer çalgılar tarafından özellikle yapılabilir. Amaç taksim yapana kendisine ayrılan sürenin bittiğini dem tutarak hatırlatmaktır.*³⁴

b. Usüllü taksim: Daha çok kentsel eğlence musikisinde bir oyun havasının doğaçlama bölmesi olarak görülür. Seslendirmeye katılan öteki çalgılar, doğaçlayıcıya usul vuruşlarıyla eşlik eder. Usüllü taksim, biçim yönünden özgürdür. Yaratının makamı dışına çıkılmamakla birlikte çatki değişimiyle gerilim yaratılır. Bu taksim türünde doğaçlama daha çok kanun, klarinet gibi yapısı kıvrak çalılara uygun çalgılarla yapılır.

Seslendirme sıralanışlarında yeri olan bu taksimlerden ayrılan başka bir taksim türü de günümüzde **Fihrist taksim** olarak adlandırılmaktadır. Bu türe ilişkin ilk bilgiler *Taksim-i Külli* adı altında Kantemiroğlu'nun edvarında yer almaktadır.³⁵

Akdoğu fihrist taksimini makamların gidişlerini, oluşturduğu duyguları, kısaca makamın ezgisel yapısını öğretmek amacıyla, öğretilmek istenen makamların, geçkiler zinciri biçiminde seslendirerek oluşturulduğu **makamdizinsel taksim** olarak tanımlamıştır.³⁶

³³Özer YL 47

³⁴Akdoğu TNNY 17

³⁵Tura KE 127

³⁶Akdoğu TNNY 33

Taksimde Biçim:

Bu konuda yazılmış en eski bilgiler, Kantemiroğlu'nun IIIüncü Ahmed gününde (1691-1695) yazdığı *Kitâb-ı ülmü'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât* adlı kuram betiğinde yer almaktadır. Kantemiroğlu, dönemin İran ve Türk musikilerindeki taksim edimini karşılaştırırken, İranlı musikicilerin taksimi peşrev gibi bağdadıklarını ve her makamın kalıplaşmış bir taksimi olduğunu, Türkler'de ise taksim böyle usûllü ve bağdanmış olmadığını belirtir:

Bundan mâ'dâ, bilmiş ol ki, diyâr-ı Pars hvânendeleri ve sâzendeleri, taksîm nağmesini pişrev şeklinde beste eylemişlerdir; öyle ki, her bir makâmın taksimini, terkîb terkîb, şâkirdlerine ta'lîm verirler. Lâkin, ehl-mûsikâr-ı Rûm mâ-beyninde, bu makûle, kalıplı taksîm makbûl olmayub, mûsikînin dâ'iresinden ihrâc iderler. Ve niçün ihrâc iderler? Bu delîli gösterirler: meselâ, gerek beste, gerek kâr ve nakş, gerek pişrev ve semâi, usûle bend olmalarıyla, musannîfin kuvve-i ilmîni beyân iderler. Taksîm nağmesi ise, yalnız her bir mûsikî-şinâs olan kimsenin kuvvetini izhâr ider. Öyle ki fi s-sâa kuvve-i ilmiyle, nâzik terkîb peydâ idüb ve hûsn-i tertîb ile, makâmları birbirine bend ü beste idüb ve zıddü'l-tabiat-ı makâmâtı, ünsiyet ü muvâfakât tarîkine getürüb, nev-zuhûr gûyâ ve mücerred kendüya mahsûs bir nağme icâd ile, vech-i mezkûr üzre, ilm-i mûsikî alâ vechi'l hurûf ve'r-rukûm ve edvâr-ı mûsikî ala kavli hakîr temâmişed.³⁷

Bu bilgilerden 17'inci yüzyılda, taksim birden fazla makam kullanılarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu'na göre belli bir makamdan başlayan taksim, öteki makamlara geçki yaptıktan sonra tekrar başa dönerek bu makamda biter.³⁸

Kantemiroğlu'nun Edvârı'ndan yaklaşık yüz yıl sonra yazılan Nâsır Abdalbâkî'nin **Tedkîk ü Tahkîk** adlı kuram betiğinde yazar, doğaçlayıcının makam ve terkibleri dilediği gibi birbirine bağhyarak kullanabi-

³⁷Tura KE 135

³⁸agk. 127

leceğini saptamıştır. Ayrıca uygulanacak gidişi belirtirken *giriş*, *hurûc* sözcüklerini kullanmanın yanısıra, baştaki makama dönüp karar verme kuralını koymakla **ABA** diyebileceğimiz bir tür üç bölmeli biçim saptamıştır. **B** bölmesinde Kantemiroğlu'nun tersine, istenen makamlara geçki yapılabileceğini belirtmesi dikkat çekicidir:

...Lâkin taksîm nağmesi ne usûle na kâideye bend olur. Ancak üstâdın kuvve-i ilmîne teslîm ve sâzende yâhûd hvânendenin irâdetine teslîm olunur. Murâd eylediği icrânda makâmı ve terkîbi karıştırub lâtif ve azîz nağme icrâ ider. Netice-i kelâm ve her ne şekl ederse hareket itmek ruhsatı vardır. Lâkin ol şartla ki duhûl ve hurûcunda bir bürûdet göstermeyüb şîrîn giriş ile ve halâvet ile hurûc ide ba'dehû ibtidâ âgâz eylediği makâmın hikmetine gelüb ânda karâr vire.³⁹

Yüzyıl arayla yazılmış bu iki kuram betiğinden de anlaşıldığı gibi, 17 ile 18'inci yüzyıllardaki taksim ediminde, birden çok makam kullanma ve "makam-makam dışına çıkış-makama dönüş" olarak bir üç bölmeli-lik geleneğinin olduğu anlaşılmaktadır.

19'uncu yüzyıl sonunda yazılan Kâzım Uz'un **Mûsiki Istilâhatı** adlı sözlüğünde ise taksimın biçimsel özelliği konusunda hiçbir ipucuna raslanmaz.

Son 40-50 yılın taksim edimi, biçim yönünden özgür bir durum gösterirken, Dr. Suphi Ezgi gibi araştırmacıların taksimi üç bölmeli olarak tanımlamayı sürdürmüş oldukları görülür.

...Taksimler, her makamdan terennüm edilir; evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayrılabilir; meyanda yakın makamlara geçişler yapılır...⁴⁰

Bununla birlikte Cumhuriyet dönemi kuramcılarınca yapılan tanımların da geleneğin bir uzantısı olabileceğini gözönünde bulundurmamız gerekiyor. Bu nedenle sonuç olarak, Nâsır Abdalbâkî'nin 18'inci yüzyıl sonunda saptamış olduğu geleneğin, 20'nci yüzyılın ilk çeyreğine dek varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz.

³⁹Abdalbâkî TT 19a

⁴⁰Ezgi NATM III 53



II. BÖLÜM

İSMAİL FENNİ ERTUĞRUL'UN SÖZEL TAKSİMLERİ

İsmail Fennî, notaya aldığı taksimleri sığır dili biçiminde 245x320 bm [binde metre=milimetre] boyutlu bir defterde toplamış olup, bu defter bugün Beyazıd Devlet Betikliği 106769 sırasayısında kayıtlıdır. Defterin tamamı 148 yüzlem olmasına karşın Arap sayılarıyla ilk yüzlemeden sonra, *Hüzzâm* makamında sözel taksimlerin bulunduğu iki yüzlem atlanarak 146'ya dek sırasayısı verilmiştir. Defterde 30 makamda bağdanmış 54 sözel taksim örneği bulunuyor. Sözel taksimlerin yanında *bayâti*, *bûselik*, *dügâh* ve *kürdîli hicâzkâr* makamları dışında kalan 26 makamda bağdanmış 37 çalgısal taksim örneğine raslanıyor.⁴¹ Ayrıca 20 kadar halk musikisine ilişkin yaratı da defterin içeriğini oluşturan öteki nota örnekleridir.

Tüm bunların dışında defterin 32nci yüzleminde, bağdarın taksimler üzerine kaleme aldığı bir açıklama⁴² yer alıyor. Sözkonusu yazı içeriği açısından oldukça ilgiç. Çünkü ilk bakışta açıklamadan öte, bir çalışmaya yazılmış **sunuş** izlenimini uyandırıyor ve bağdarın olasılıkla bu taksimleri yayınlama amacında olduğunu düşündürüyor. Bir başka düşünce de; Fennî'nin kendi yaşamı sırasında bunları yayınlıyamayacağına farkında olmasıdır. Bu nedenle çalışmasının bir gün değerlendirileceği bilinciyle bu açıklamayı düşünme gereği duymuş olabilir.

Malûm olduğu üzere taksimler her makâma mahsûs olan perdeler üzerinde düm tek usûle tâbi' olmayarak serbest bir gezintide ve bu da bir zemîn ile bir meyân ve karardan ibâretdir. Bunlar notaya / alınmayub her hvânende ve sâzendenin tavr-ı tabüyyesine bırakılmışdır. Bununla beraber her makâmın kendine mahsûs ba'zı nagmeleri vardır. Bunları her mûsikîşinâs az çok farklarla icrâ' ider. / İşte muharrir-i âciz bu nagmelerin kemân ve hvânendeye mahsûs olmak üzere en iyilerini intihâb iderek notaya aldım. Taksimlerin mükemmel olması ibtidâ' hüsn-i tabiata sonra da merâm-ı hayriye / icrâ-yı san'atla mûmârese husûlüne tevakkuf ider. Binâenaliye mübtedîlerin ne kadar muttalid olsalar güzel taksim yapabilmeleri için çok zamân lâzımdır. Üstâd-ı evtâma mâlik / olmayânlar ise buna hemân hiçbir vakitte muvaffak olamazlar. İşte yazdığım taksimler onlara bir bâbda biraz yardım itmek maksadına mübennidîr. Bunlar en mümtâz üstâdlardan hıfz edilmiş / gâyet iyi nağmelerdir. Bunlardan daha iyisini yapmak ancak pek az âdeme müyesser olur.

⁴¹Yükselsin L

⁴²agk. ek 28, ayrıca bk. Beyazıd Devlet Betikliği 106769 sırasayısında kayıtlı defter, 32nci yüzlem

Binâenaliye Türk mûsikîsinin kadrini bilen ve bu husûsa maharetle kesb itmek isteyenlerin / bu taksimleri pek çok defâlar tekrâr itmeleri lâzımdır. Bununla berâber kendilerine istidâd gördükleri bu nagmelerle âbidî sûrette mukayyed kalmayarak daha iyilerini yapmakda serbestdirler...⁴³

Bu çalışmanın içeriğini oluşturan sözel taksimlerin defterdeki yüzlem numaralarıyla birlikte duraklarına⁴⁴ göre sıralanışı şöyledir:

Kod	Makam Adı	Sayı	Yüzlem
0000	Râst	2	33
0000	Râst	1	34
0504	Sûz-nâk	1	36
0504	Sûz-nâk	2	38
0510	Nihâvend	1	44
0510	Nihâvend	1	45
0810	Hicâz-kâr	1	41
0810	Hicâz-kâr	1	42
0812	Kürdîli Hicâz-kâr	2	40
1000	Dügâh	1	107
1001	Sabâ	2	25
1001	Sabâ	2	26
1110	Uşşâk	1	5
1110	Uşşâk	1	6
1110	Uşşâk	1	8
1112	Bayâtî	1	124
1112	Bayâtî	1	126
1401	İsfahân	1	16
1401	İsfahân	1	17
1405	Karcıgâr	1	30

⁴³Ciltlenirken kesildiği için yüzlemin alt bölümünde yer alan açıklamanın sonu okunamamaktadır.

⁴⁴Durak kodlamaları için bk. BELLETEN 59-64

Kod	Makam Adı	Sayı	Yüzlem
1410	Hicâz	1	13
1410	Hicâz	2	14
1420	Nevâ	1	127
1510	Hüseynî	1	20
1510	Hüseynî	1	21
1510	Hüseynî	1	22
1520	Bûselik	1	103
1805	Bayâtî-Arabân	1	82
2000	Segâh	1	88
2101	Müste'âr	1	111
2303	Hüzzâm	1	yok
2303	Hüzzâm	1	yok
2303	Hüzzâm	1	2
6000	Irâk	1	92
6000	Irâk	1	93
6501	Beste-nigâr	1	53
6501	Beste-nigâr	1	54
6502	Beste-İsfahân	1	120
6603	Ferah-nâk	1	48
6603	Ferah-nâk	1	49
6802	Evc-ârâ	1	133
7000	Acem-aşîrân	1	59
7000	Acem-aşîrân	1	62
7902	Şevk-efzâ	1	96
8701	Nühüft	1	100
9801	Şed-arabân	1	84
9802	Ferah-fezâ	1	118
9999	Yegâh	1	63

1990 yılında yapmış olduğum “İsmail Fenni Ertuğrul’un Çalgısal Taksimleri” başlıklı lisans bitirme çalışmamda, bağdarın çalgısal taksimlerinden 15 makam örneği üzerine yapmış olduğum çözümlenmeler ışığında ortaya çıkan belirgin sonuç şuydu:

Geleneksel taksim ediminde görülen ve Kantemiroğlu’ndan 20nci yüzyılın ilk çeyreğine dek varlığını sürdüren üç bölmelilik, İsmail Fenni’nin yazdığı taksimlerin de biçimsel yapısını oluşturur. Taksimi zemin-miyân-karar biçiminde üç bölmeli olarak tanımlayan İsmail Fenni’nin yazmış olduğu bu taksimlerde ayrıca makamsal gidişe uyularak geleneğin yansıtıldığı görülür. 45

Bu çalışmada ele alınan sözel taksimler biçim açısından çalgısal taksimlerle benzerlik göstermekle birlikte özellikle sözün kullanımı nedeniyle bağdama biçemi açısından kimi ayrılıkların olabileceğini düşündürmektedir. Bu nedenle, yayına yönelik olarak; taksimlerde görülen değıştirgeç kullanımı, makamsal gidiş ve örgü açısından bir çözümlenme yoluna gitmenin gerekliliğı, Fenni’nin bağdarlıktaki yerini belirlemek açısından önem kazanmaktadır. Gerek birinci bölümde yer alan türe ilişkin bilgiler, gerekse daha önceki çalışmada saptanan bulgular ve belli ilkeler doğrultusunda, 10 makamdan birer sözel taksim örneğı çözümlenmeler başlığı altında irdelenecektir.

İrasal özellik gösteren örneklerin çözümlenmesi amacıyla seçilen sözel taksimler, duraklarına göre defterdeki yüzlem sayılarıyla birlikte şunlardır:

0000	Râst	34
1112	Bayâtî	124
1410	Hicâz	13
1520	Büselik	103
2000	Segâh	88
2101	Müste’âr	111
6501	Beste-nigâr	53
6802	Evc-ârâ	133
7902	Şevk-efzâ	96
8701	Nühüft	100

45Yükselsin L 38

Çözömlenecek Taksimlerin Sözleri

Râst Taksim

[Âh, Amân, Ey] Küfr-i zülfün helâli rahneler imânımıza
Kâfir ağlar bizim ahvâl-i perîşânımıza [Âh, Yâr, Ey]
Seni görmek müteazzir görünür böyle ki aşk [Amân]
Sana bakdıkca dolar dîde-i giryânımıza. [Yâr, Ey, Amân]

Bayâtî Taksim

[Âh] Devr-i la'lende baş eymem bâde-i gülfâma ben
Sâye-i pîr-i muganda minnet etmem câma ben [Amân, Amân, Amân, Ey]
Anber-i zülfün getirdi başıma sevdâları [Âh]
Yoksa nerden dost olurdu bu hayâli câma ben. [Amân, Amân, Âh, Amân]

Hicâz Taksim

[Yâr, Amân] Ey kemân ebrû şehid-i hançer-i müjgânınam [Âh]
Bulmuşam feyz-i nazar senden senin kurbânınam [Âh, Amân, Ey]
Câne meylin var ise hükme teslîm edeyim [Amân]
Şâh sensin ben senin bir bende-i fermânınam

Bûselik Taksim

[Âh, Âh] Diyemez hâlî bulub hâlini câne gönül
Korkum oldur ki bu hâlîle kıyâr câna gönül [Yâr, Ey]
O perî-peykeri el sevdi gamın ben çekerim [Yâr]
Eder âlemde ne eyler ise insâna gönül

Segâh Taksim

[Âh] Oldu âlem şâd senden ben esir-i gam henüz
Âlem etdi terk-i gam bende gam-ı âlem henüz [Yâr, Amân]
[Ey] Fuzûlî eyledi her derde dermân kul tâbib
Bir benim zehrimdir ancak bulmayan merhem henüz

Müste'ar

[Âh] Bezm-i meyde câma [...] bu cüst ü cûlar hep seninçündür
Meyân-ı mutribânda güf ü gûler hep seninçündür [Amân]
Sülûgunda eğerçi şübhe yokdur gâlibin amma
Hemân pîr-i mugana serfürûlar hep seninçündür. [Vay]

Beste-nigâr

[Âh] Merdüm-i dîdemi bilmem ne füsûn etdi felek [Âh]
Giryemi kıldı füzûn aşkımı hûn etdi felek [Amân]
Şîrler pençeli kahrımdan olurken lertzân
Beni bir gözleri âhûya zebûn etdi felek. [Amân]

Evc-ârâ

[Amân, Yâr, Ey] Sînede her gamze-i şemşîrden bir yâre var [Amân]
Yâre şerh yâreni ey dil sad-pâre var [Yâr, Ey, Amân, Ey]
Bir nigehle gerçi eyler bin dil-i zârı helâk
Hassa-i la'linde ammâ cân bağışlar çâre var [Amân, Ey]

[Ragıb]

Şevk-efzâ

[Âh] Gönlümün virânı sende genc-i pinhân bulmuşam [Yâr]
Olmuşam şol mâhe kurbân cân-ü cânân bulmuşam
" " " " " " " [Yâr, Âh]

Aşk derdinden kaçan kurtula gönlüm çünkü ben
Dilberin derdinde her dem nice dermân bulmuşam

" " " " " " " [Amân, Yâr, Ey]

[Nesîmi]

Nühüft

[Âh] Bâisi bünyâd-ı hüsnün kalb-i virândır senin [Âh, Amân]
Zülfün ejder gösteren bu genc-i pinhândır senin [Amân, Ey, Âh]
Hatt-ı siyâh eymen ü ebrû kâtil ü müjgân belâ [Âh]
Her bün-i muînde bir cellâd müheyyâdır senin

ÇÖZÜMLEMELER

Bu bölümde gerçekleştireceğimiz çözümlerimizin daha iyi anlaşılabilmesi için gözönüne aldığımız ilkeleri ve karşılaşacağımız kavramları önceden tanımlamamız yerinde olacaktır.

İLKELER:

1–Doğaçlama ve usûlsüz olmaları nedeniyle taksimlerin söylemlerini saptamak güçtür. Bu nedenle çözümler, İsmail Fennî'nin belirlediği bölümler gözönüne alınarak yapılmıştır. Bunun yanısıra uzun bölümlerde “~” ve “■” simleri ile yapılan durgular ölçüt alınmıştır.

2–Söylemleri yorumlamada notalar bağdarın yazmış olduğu gibi gösterilmiş ve taksim sözlerinin hece bölünmeleri ölçüt alınarak, ırsal özellik gösteren kesit örnekleri verilmiştir.

3–Taksim biçim saptamalarında üç bölmelilik [zemin–miyân–karar], “*makamın geleneksel gerçekleşmesi–tiz bölgeye çıkış ve [veya] geçki–tekrar pest bölgeye inerek bitiş*” olarak ele alınmıştır.

4–Taksimlerde kullanılan makam aşitlerinin ve perdelerin belirlenmesinde Kâzım Uz'un *Mûsiki Istulâhatı* adlı betiğindeki makam tanımlarına bağlı kalınmakla birlikte, yaratıların 18inci yüzyıl geleneğini yansıtmadığını saptamak açısından, Nâsır Abdulbâkî'nin *Tedkîk ü Tahkîk*; 19uncu yüzyıla olan ilişkisi açısından ise Hâşim Beğ'in *Mûsiki Mecmuası* ve Ahmed Avni [Konuk]'un *Hânende* başlıklı betiklerindeki makam tanımlarından yararlanılmıştır.

5–Makamların çatki perdelerini belirlemede Durmaz D'de gösterilen aşit çizelgelerinden yararlanılmıştır.

6–Makam adları ve geçkiler, ilk bakışta görülebilmeleri ve perde adlarıyla karıştırılmamaları için altı çizilerek gösterilmiştir.

7–Notaların yazımında bağdarın yazımına bağlı kalınmıştır. Ancak ele alınan taksim örneklerinin yayına hazırlanması amacıyla yönelik olarak, ilgili makamda yer alan değiştirgeçlerin gerek yaratı içinde gerekse donanımda gösterilmesi açısından saptanması yoluna gidilmiştir.

8–Ses için yazılan bu taksimlerdeki gürlük ve benzeri koyultular çözümlenirken gözönüne alınmamıştır.

9–Taksimlerde kullanılan sus simlerinden “?” sekizlik susu, “~” dörtlük susu, “■” ise ikilik susu simgelemektedir.

KAVRAMLAR:

Makam: Belli bir yada birkaç aşkın belirli bölgelerinde belli bir gidişin geleneksel gerçeklenişidir.

Çatki: Her makamın ezgisel yapısında başlangıç ve durak perdelerinin yanısıra, tınladığı toplam süre dolgu perdelerine göre uzun olan perdeler *Çatki Perdesi* denir. Bunun dışında kalan ve çatki perdelerine ulaşmak yada vurgulamak için kullanılan öteki perdelere de *Dolgu Perdesi* denir. Makamın başlangıç ve durak perdeleri dışındaki en fazla önemlendirilmiş çatki perdesine *Güçlü* adı verilir ve kimi makamlarda bir ana güçlü ve yan güçlü yada güçlüler bulunur.

Çatki Değişimi: Edimde ezgisel çizgide gerilim yaratmak amacı ile makamın çatki perdeleri dışında başka perdelerin de vurgulanmasına denir. Her çatki değişimi, sonunda yine makamın çatki perdelerine dönerek çözülür. Bu nedenle makamın bilinen çatki perdeleri dışında kimi zaman vurgulanan perdeler her zaman bir geçki olarak düşünülmemelidir.

Geçki: Yaratıdaki başlangıç makamının kuralları dışına çıkmanın karşılığı olarak kullanılmıştır. Taksim sırasında, geçki yapılan makamın daha çok tiz bölgesinde dolaşılır ve bu makamın çatki perdeleri tümüyle vurgulanmaz. Çoğun geçki yapılan makamın durak perdesine hiç ulaşmadan baştaki makama dönülür. Böyle olunca bölme değişimi için tiz bölgeye çıkış daha kesin bir kuraldır [özellikle *miyân* bölmesinde].

Taşılbezek: Ezgisel çizgide ana sesleri bezeyici, kalıplaşmış küçük süsleme kümeleridir.

Devge: Bir yaratının ezgisel gidişinde kullanılan ve örgü açısından önem taşıyan üretici taşılbezeklerdir.

Sekileme: Bir devgenin farklı ses yüksekliklerinde ard–arda yinelenmesidir.

Söylem: Bir ezgi çizgisini oluşturan ve kendi içinde anlamı olan küçük parça. Konuşmadaki cümleler gibi her biri ezgisel bir düşünceyi dile getiren bu söylemler genellikle makamın çatki sesleriyle başlar ve biterler.

Yönder: Yalın yada taşılbezeklerle donatılmış olarak duyulan tek bir çekirdek sestem oluşma söylem.

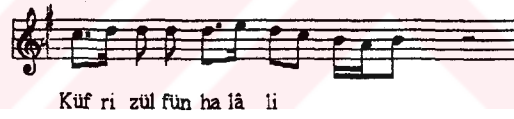
Ulama: Ard–arda gelen sözcüklerden birincisinin sonundaki ünsüzün, ikincisinin başındaki ünlüye ses bakımından bağlanarak söylenmesi.

Râst Taksim:

“**Âh, Amân, Ey**” terennümüyle başlayan taksim ezgisinin başında, “Âh” hecesiyle makamın başlangıç ve durak sesi olan râst perdesi vurgulanır. Bu yönder söylemin ardından nevâya yapılan sıçrama ile gelen söylemde yegâha dek inilerek makam aşıtının geleneksel gerçekleşmesi yapılır ve durak perdesine ulaşılır. Fennî'nin söylem sonunda ikilik sus yerine iki tane dörtlük sus yazması, iki tür sus simgesi arasında süre olarak bir ayırım olduğunu düşündürüyor. Olasılıkla buradaki dörtlük susların toplam süresi ikilik sustan daha kısa düşünülmesi.



“**Küfr-i zülfün halâli**” sözüyle önce makamın güçlü perdesi nevâ, söylem sonunda ise segâh vurgulanır. Segâhın duyurulması, bir değişimin habercisi gibidir.

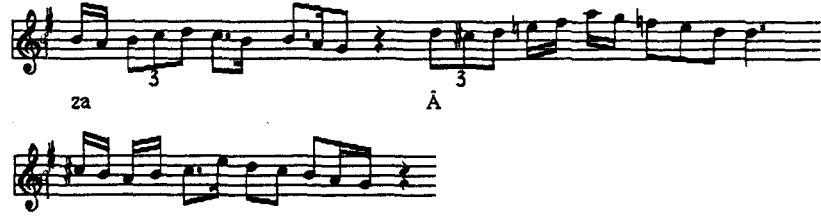


“**rahneler i...**” hecelerinde hüseyinin vurgulanmasıyla yaratılan çatki değişimi “**mânımıza**” hecelerinde nevâdan sekilemelerle yapılan inici gidişle râsta çözülür. Ancak bir sonraki söylem sonunda bunun geçici olduğunu görürüz. Râst perdesinden başlayan söylem aceme dek çıkar ve üçlemelerle kürdî kullanarak segâhı vurgular.

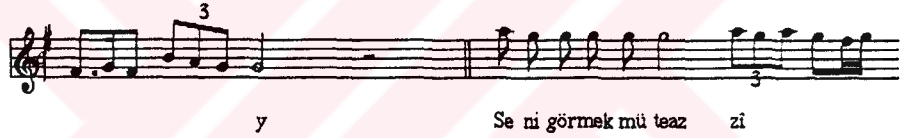


“**Kâfir ağlar**” sözleriyle birlikte beklenen değişim gerçekleşir. Muhayyer-ı evc arası yapılan üçlemeyle gerdaniyye ve evc-sünbüle arası bezeklemenin ardından şûri kullanılarak nevâ vurgulanır. Bu da artık Nihâvend makamı içinde olduğumuzu gösterir.

“*bizim ahvâl-i perişâ*” hecelerinde gerçekleştirilen hızlı akışlı bir devgeyle söylem, geçki yapılan makam aşısını perde-perde duyurur ve sonda nevâyı vurgular. Daha sonra “*numıza*” hecelerinde çargâh kul-larak *Râst*’in aynı adlı durak perdesine çözülür. Sondaki kısa süreli sus geçkinin de sonunu simgeler. Ancak hemen ardından “*Âh*” hecesinde gelen söylemde hicâz kullanılarak nevânın ve inici bir gidişle râstın vur-gulanması, *Pencgâh*’i ortaya çıkarır. Birinci bölmenin “*Yâr ey*” he-celeriyle gerçekleştirilen son söylemde birara hicâzın vurgulanmasıyla yaratılan kısa süreli gerilim, söylem sonunda ırâk perdesinin kul-lanıldığı bir köprüyle râsta çözülür.



“*Seni görmek müteaz...*” heceleriyle vurgulanan gerdâniyye per-desiyle ezgi tiz bölgeye geçer.




Üçüncü dizeyi oluşturan sözlerle ırlanan ezgi, gerçekleştirildiği bölge açısından taksim *mîyân* bölmesini oluşturur. “*...zîr görünür*” heceleriyle hüseynde yaratılan kısa süreli çatki değişimi ve çargâh ye-rine hicâzın kullanılmasıyla bir kararsızlığa bürünür ve söylem so-nunda yine gerdaniyyeye ulaşır. “*böyle ki a...*” hecelerinde sırasıyla muhayyer, gerdâniyye ve evc perdelerinin vurgulanması bu kararsızlığı daha da pekiştirir. Neyse ki, hemen sünbüle ve şürî perdelerinin katılımıyla geliştirilen devgenin sonunda hicâz yedeniyle nevânın vur-gulanmasıyla, *Nihâvend* makamına yapılan geçkiyle çözüme ulaşır. Kısa süreli iki sus arasında gerçekleştirilen söylemde nevânın vurgulanması yinelenir.



“**Amân**” sözcüğünün iki kez yinelenmesiyle çargâh, hüseyinî ve acem kullanılarak yapılan inici gidiş, karar bölmesine geçildiğini gösterir. Ancak henüz başlangıç makamı olan Râst’a geçki görülmez. Söylem sonunda kürdî yedeniyle segâhın vurgulanması Segâh makamını ortaya koyar.



Ezgi, “**Sana bakdıkca dolar**” sözlerinde hüseyiniye sıçrar ve inici bir gidişle râsta ulaşır. Burada, bağdarın segâha [] simi koyarak bûselik tınlattması oldukça ilgiç bir durum yaratıyor. Bana göre bağdar bûselik perdesini, peşisıra gelen kürdiyi belirgin kılmak için kullanıyor.



“**Dide-i giryânımıza**” sözlerinde râst-muhayyer perdeleri arasında gerçekleştirilen söylem sonunda segâhın vurgulanması yinelenir. Burada ilgi çekici nokta taksime gereç oluşturan sözlerin bitmesine karşın ezginin henüz karara ulaşmadığıdır. Bağdar, sözkonusu kararı iki uzun söylemden oluşan terennümle gerçekleştirir. “**Yâr, Ey, Amân**” hecelerinde dügâh yerine kürdinin kullanıldığı söylemler sonunda taksim râst perdesinde tamamlanır. İşte biraz önce belirgin kılınan kürdinin anlamı burada ortaya çıkıyor ve taksim, Hâşim **E** 22’de de belirtildiği gibi Pesendide etkisi yaratılarak karara ulaşıyor.



Son olarak belirtmemiz gereken önemli bir nokta bûselikten sonra Râst’ın belirleyici perdesi olan segâha dönüldüğünü gösteren bir değıştirgeçin kullanılmamasıdır. Ancak bağdar, yaratı içinde kullandığı değıştirgeçleri, ilgili oldukları nota kullanıldığı sürece her dizekte yinelenmektedir. Bu nedenle yaratının özgün yazımında; son dizegin başında yer alan ilk **si**5 notası önüne ilgili değıştirgeçin konulmamış olması, onun segâh olarak algılanması gereğini ortaya koyuyor.

Bayâti Taksim:

Taksim “**Âh**” hecesiyle vurgulanan makamın başlangıç ve güçlü perdesi olan nevâ yönderiyle başlar, ardından telaşlı bir biçimde acem vurgulanır.



Sanırım bu telaşın nedeni, ilk dizeyi oluşturan hecelerle gerçekleştirilen iki söylem sonunda karar perdesi düğâha ulaşılmamasıdır. Bu nedenle nevâ, acem, hüseyinî ve sonda kısa süreli segâh vurgulanarak makamın aşısını oluşturan bu perdelerle Bayâti etkisi yaratma yoluna gidildiği görülüyor.

“**Sâye-i pî...**” heceleriyle gerdâniyyeye sıçrama yapılarak başlayan söylemde sünbüle kullanılarak muhayyer ve sonda acemin vurgulanması, yeni bir makama geçki yapıldığını gösterir. Geçki yapılan makam başta Nihâvend etkisini yaratmakla birlikte muhayyerle acemin çatki perdesi olarak vurgulanması, bizi Abdalbâkî TT29’da tanımlandığı biçimiyle gerdâniyye perdesinden Nihâvend gibi başlayan Acem’in içine çeker.⁴⁶



“**mihnet itmem**” sözleriyle gerçekleştirilen söylemde, bir önceki geçki yapılan söylem gibi ancak farklı bir çalımla başlayan ezgiyle birara gerdaniyyede yaratılan çatki değişiminin ardından bir sonraki söylem sonunda segâhın kısa süreli vurgulanması bir değişimin habercisidir.

Taksim birinci bölmesinin sonuna yaklaşılmakla birlikte henüz başlangıç makamının durağına ulaşılmadığı görülmektedir. Bağdar burada terennümü oluşturan sözcükleri yinelemek yoluyla uzun bir söylem oluşturarak bir çözüm yaratmıştır. “**Amân**” sözcüğünün üç kez yinlendiği bu son söylemde üçüncü yinelemede yapılan se-kilemelerle ezgi Bayâti makamının durağı düğâh perdesine ulaşır.

⁴⁶“Gerdâniyye perdesinden nihavend âgâze idüb...” Abdalbâkî TT29

mâ n A mâ n A mâ

n Ey An be ri zül fûn ge tir di

Uzun süreli susun ardından "**Anber-i zülfün getir...**" sözleriyle tiz bölgeye geçiş aynı zamanda taksimın *miyân* bölmesinin de başladığını bildirir. Söylemin başında belirgin bir biçimde muhayyer perdesi vurgulanır. "**di**" hecesinde evc perdesinin gidişe eklenmesiyle tiz nevâya dek çıkan taksim ezgisinde ikinci bölmeyle birlikte Muhayyer makamına geçki yapılır. "**Âh**" hecesinde nevâdan başlıyan söyleme bir perde daha eklenir ve tiz hüseyniye dek çıkan ezgide sekilemeyle tiz segâh ve muhayyer vurgulanır.

Â Â h

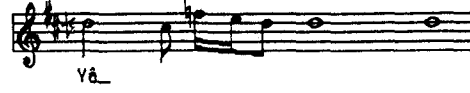
"**Yoksa nerden**" sözleriyle başlıyan son dizıyla birlikte, bu hecelere ayrılmış söylemde henüz bir makama dönüşten söz edilemiyor. Ezgi tiz bölgede ve muhayyer makamında sürmektedir. Makama dönüşün, dolayısıyla *karar* bölmesinin başlangıcı, "**dost olur dum**" heceleriyle gerçekleştirilen ve diğerlerine göre oldukça kısa süren söylemle başlar. "**bu hayâl-i câma ben**" hecelerinden oluşan söylemde ise hüseyni-nevâ perdelerine belirgin olmıyan bir biçimde değinilerek bir kararsızlık yaratılır ve peşisıra gelen söylem sonunda makamın durağı dügâh vurgulanır. Ancak bağdar makama dönüş için bu söylemin yeterli olmadığına inanmış olacak ki, evcden başlıyan "**Amân**" heceleriyle tiz çargâha dek çıkan ve daha sonra acemin kullanıldığı inici bir gidişle dügâhda karar ulaşan bir söylemle taksimi tamamlar.

A mâ n A mâ n Â

h A 3 mân

Hicâz taksim:

Taksimın ilk söylemi, “**Yâr**” hecesiyle nevâdan başlayan ve *boğumlama* dediğimiz teknikle ard-arda gelen iki uzun süreli nevâ perdesiyle Humâyûn’u tınlatarak, Hicâz ile ortak çatkısında güçlü etkisini vererek başlar:



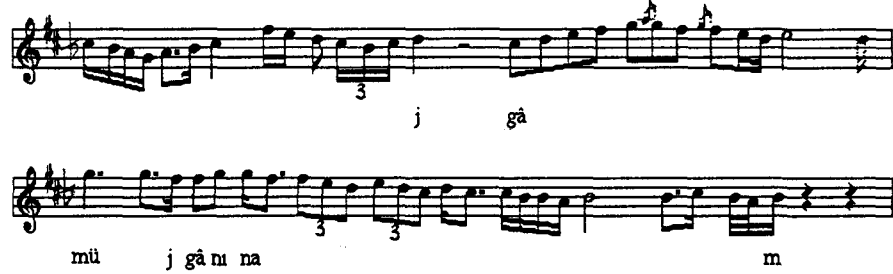
Birbiri ardına gelen iki üçleme de Hicâz’ın karar perdesi olan dügâh’ı hicâz ve irâk perdelerinden alarak –alt ve üst vurgulama işleviyle– öne çıkarır. Bu arada doğal olarak Hicâz makamının seyri irâk–evc perdeleri arasında adım-adım gerçekleştirilir. “**mân**” hecesinde gelen üçlemelerin ikisi de nevâ perdesini vurgulamak için bilinçli bir seçimdir. Özellikle, “amân” sözcüğünün anlamı bir yakınma etkisi verdiğinden, ikilik nevâ perdesinden sonra ikilik susa dek nevânın ısrarla bezenmesi, sözün ezgiyle olan ilişkisinde dikkate değer bir ustalık göstergesidir.

“**Ey kemân ebrû şehîd-i...**” sözlerinin ezgisinde, Hicâz’ın güçlüsünün defalarca yinelenmesi makamsal gereğini yerine getiriyor. Kullanılan aşit genliği büyük üçlü; bu da nevânın çatki işlevinin bir sonraki geçkiye araç olarak [ortak çatki] kullanılmasını getiriyor. Nitekim dörtlük susun ardından nevâ aracılığıyla hemen Humâyûn geliyor. Burada dikkati çeken nokta, Humâyûn’un İsfahân etkisiyle tınlanmasıdır. Böylece hicâz ailesinin bir üyesine yapılan küçük bir geçkiye dolaşı başlar.



“**Hançer-i müj...**” sözlerinin sonundaki sus uzun tutularak yeni bir çatkiya hazırlığın ilk ışığı yanar; bu ilk “**gâ**” hecesinin ulaştığı hüseyinî perdesidir. Üstelik bu perdeye muhayyer ve gerdâniyye perdeleriyle yapılan çarpmalarla adım-adım gelinir. İkilik hüseyinî ardından kısa süreli [32’lik] tınlıyan nevâ, bizi çatkısı olduğu bir aşıtın içine çeker. Burada dikkati çeken bir başka nokta “**müjgâ...**” hecelerinin yinelenmesidir. Sözün yinelenerek uzatılması, yapılan geçkide yeterli

sürenin kazanılması için bilinçli bir yinleme olduğunu düşündürüyor. Acem perdesi ve bûselik perdesine geniş ve alt-üst vurgulamayla iki tane dörtlük sus: işte, Hicâz ile akraba, ama ondan durak perdesinin râst oluşuyla ayrılan Nikrîz. Söylem sonundaki iki dörtlük sus büyük olasılıkla ikilik olarak belirtilen suslardan daha kısa düşünülmesi.



“**Âh**” hecesi ile yine Hicâz makamına dönülür ve nevâ-yegâh perdeleri arasında yapılan inici gidiş düğâh’da durur.

“**Bulmuşam feyz-î**” sözleriyle Hicâz başlıyan söylem, nevâ perdesi ardından dörtlük sus ile güçlü kalır. Bu kısa süreli bir gerilim yaratsa da, Fennî’nin bilinçli bir biçimde kullandığı *söz ulaması* ile “...**zi nazâr sen**” sözlerinde çatki hicâz ve nevâ ile hüseyinî perdesine çekilir. Çatkiadaki bu değişim olası bir geçkinin habercisi gibidir. “**sen**” hecesinden sonra uzunca bir susla gelen ulamayla acemin vurgulanması, acemli bir aşta gidişin göstergesi. “**kur**” hecesindeki ulamaya se-kilemeyle bağlanan küçük bir köprücük de bunu doğrular niteliktedir.



İşte “...**bânınam**”da Humâyûn’dayız; aşıtın hemen tüm perdeleri tınlatılırsa da çok ilgiç bir kalış gerçekleşmekte. Hüseyinîden yapılan çarpma ile vurgulanan acem bir ara uzunca süre tınlatılarak gerilim yaratıcı bir çatkiya dönüşür.



“**Amân Ey**” sözleriyle tekrar Hicâz’a dönülür ve sekilemelerle yapılan acemli-inici bir gidişle makamın durak perdesine ulaşılır. Bu, aynı zamanda taksimnin birinci bölmesinin sonudur.

Miyân bölmesi yada diğer bir deyişle taksimnin ikinci bölmesi, “**Câne meylin var ise**” sözleriyle muhayyer perdesinin vurgulandığı bir söylemle başlar.



Câ ne mey lin var i se

Açık hecelerde gözlenen bezekleme yöntemi, tîz çargâha dek çıkıp Hicâz ile Muhayyer’in ortak çatkısı ve Muhayyer makamının başlangıç perdesi olan muhayyeri bezer. “**hükme**” in ezgisindeki ulama gene uzunca bir sus ile kesilir ve muhayyer çatkı görevini gerdaniyyeye bırakır. Yaratılan bu çatkı değişiminin ardından gelen söylemi gerçekleştiren “**Amân**” hecesiyle hüseyinî perdesi ağırlık kazanarak Muhayyer’in güçlüsü olarak bir gerilim çatkısı görevini üstlenir.

“**Şâh sensin**” sözcüğüyle başlayan son dize, bize aynı zamanda taksimnin üçüncü bölmesinin başladığını da bildirir. Buradaki inici gidiş karara ulaşmanın habercisidir. Sevgilinin “Şâh” oluşunun kabullenilmesi ve kendi kişiliğini ezercesine gerçek karşısında boyun eğme, acem perdesinin vurgulanması yoluyla yaratılan bir kararsızlık olarak ortaya çıkıyor. Üstelik “**sin**” hecesinde üçlemeler aracılığıyla sırasıyla gerdâniyye, acem, hüseyinî hatta çargâh perdeleri ard-arda belirginleşiyor.



Çok kısa süreli bir susun ardından hicâz perdesinin vurgulanmasıyla başlayan “**ben senin bir**” sözlerinde inici gidişle rasta ulaşılır. Nikrîz etkisinin yaratıldığı bu gidişin ardından doğal olarak asıl makama geçiliyor. “**bende-i fermânunam**” hecelerinde gerçekleştirilen belirgin Hicâz gidişindeki üçlemelerin anlamı bütünüyle kürdî ve hicâz perdelerini vurgulamayı ve adım-adım düğâhı karar perdesi olarak desteklemeyi sağlıyor.



Fennî, bu taksimde evc ve hicâz değiştirgeçlerini donanıma yazmış, ancak krdi değiştirgeçini yaratı içinde göstermiştir. Bu taksimın notasında gerekli düzeltmeler yapılarak krdi değiştirgeci de donanıma alınmıştır.

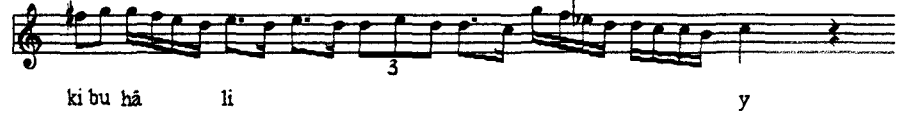
Bselik Taksim:

Taksim "**Âh**" hecesiyle gerçekleştirilen ve Hâşim E 34'deki makam tanımına uygun olarak⁴⁷ çargâhın vurgulandığı bir söylemle başlar. "**Di-yemez hâlini bulub**" sözleriyle gerçekleştirilen ikinci söylemde makamın güçlüsü hseyne vurgulanır ve gerdâniyyeye kadar çıkan gidiş nevâ perdesinde iki tane dörtlük susla kesilir. Bu susların toplam süresi [bir önceki çözümlemede yer alan *Hicâz Taksim*'deki gibi] ikilik susa göre daha kısa dşnlmelidir. "**hâlini câ...**" hecelerinde hseyne'nin vurgulanmasıyla başlıyan üçüncü söylem, muhayyere dek ıkdıktan sonra inici bir gidişle çargâha ulaşır. Bu söylemin başındaki iki dörtlük-bir onaltılık notanın bağlanması biçimiyle [**"câ"** hecesinde] görülen yazım, seslendirmede bu notaların ikilik notadan farklı bir biçimde ırlanması gerektiğini ortaya koyuyor. Bence burada sese notada görülen notalar kadar sese yeynik vurgular yapmak gerekiyor.



⁴⁷"İbtidâ bselik, argâh, nevâ, hseyne, acem, gerdâniyye basarak âgâze idüb..." Hâşim E 34

“**Korkum oldur**” sözlerinde acem yerine evc kullanarak gerdâniyyenin vurgulanmasıyla, güçlüsü **Bûselik**’le ortak ancak başlangıç perdesi farklı olan bir makam geçki yapılır. Bu da, yine Hâşim E 32’deki tanıma uygun olarak gerçekleştirilen **Gül-i zâr**’dan başkası değildir.⁴⁸



“**ki bu haliy...**” heceleriyle gerçekleştirilen söylemde hüseyinînin vurgulanmasının ardından onaltılık değerdeki çargâh perdesinden gerdâniyyeye atlanarak hüseyinî yerine şûrî kullanan bir devgeyle söylem çargâhda tamamlanır.

“**le kıyâr**” hecelerinde önce acemde yaratılan çatki değişiminin ardından hüseyinînin vurgulanması aynı zamanda dönüşün de habercisidir. Söylem, yine şûrî kullanılarak düğâh perdesine çözülür. Ancak bu tam bir çözülme etkisi yaratmaz. Söylemde yer alan ve Fennî’nin bağdama biçiminde önemli bir yeri olduğunu söyleyebileceğimiz üçlemelerle şûrî-nevâ-çargâh perdelerinin eşit sürelerde tınlatılması bir belirsizlik yaratır. Nitekim **Bûselik** makamına dönüş birinci bölmenin son söyleminde gerçekleşir. Segâh perdesinden başhyan ve “**...na gönül Yâr Ey**” heceleriyle gerçekleştirilen söylemde zîrgüle yedeniyle düğâhın vurgulanması başlangıç makamını ortaya kor. Sondaki uzun süreli ikilik suslar aynı zamanda *zemin* bölmesinin sonunu da simgeler.



Ve işte, “**O perî**” hecelerinde şehnâz yedeniyle vurgulanan muhayyer perdesine yapılan sıçrama kuşkusuz tiz bölgeye geçişin, başka bir deyişle *miyân* bölmesinin de başlangıcıdır. Tiz çargâhla şûrî arasında gerçekleştirilen söylem sonunda yine muhayyere ulaşılır.



⁴⁸İbtidâ evc, gerdâniyye, muhayyer...” Hâşim E 32

Burada hernekadar şûrî kullanılsada bir geçkiden sözedilemez. Şûrî olasılıkla hüseyî perdesine yeden görevini üstlenmektedir. Bunu doğrulayan örneği ise miyân bölmesinin son söylemindeki “**Yâr**” hecesinde görüyoruz. Yanısıra “**sevdi**” sözcüğünde “sev” hecesinden sonra 2 tane dörtlük sus eklenerek “di”ye ulama yapılır.



“**eder â**” hecelerinde, gerdâniyyede yaratılan çatki değişimi ardından acemin vurgulanması *karar* bölmesinin başlangıcıdır. Ancak Bûselik'e dönüş için bir sonraki söylemi beklememiz gerekmektedir.

İşte, yine bir ulama sonrası “**...de ne eyler**” heceleriyle başlıyan söylemle başta makamın güçlüsü hüseyî vurgulanarak dönüş yapılır.



Dörtlük değerde iki sus ardından, makam aşıtı üzerinde inici iki söylem daha gerçekleştirilerek taksim düğâhta tamamlanır.

Segâh Taksim:

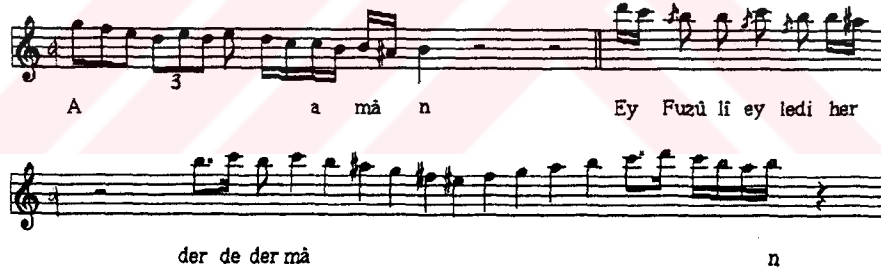
Fuzûlî'nin *gazel*inden alınan sözlerle gerçekleştirilen taksim, “**Âh**” hecesinde kürdî yedeniyle vurgulanan segâh yönderiyle başlar. Hâşim **E** 37'deki makam tanımına uygun bir biçimde yapılan başlangıcın yanısıra, makamsal gerçekleşimin Hâşim **E**'deki tanıma uyduğunu gösteren bir başka belirleyici öge de, Konuk **H** 10'da ve Abdalbâkî **TT** 26r'de verilen makam tanımlarında belirtilen evc perdesi yerine acem kullanılmasıdır.



“**Oldu âlem**” sözleriyle makamın güçlüsü nevâ vurgulanarak ikinci söylem sonunda yine segâha ulaşılır. “**ben esir-i gam henüz**” sözleriyle makam aşıtı üzerinde yapılan üçüncü ve dördüncü söylemler sonunda nevâ perdesi vurgulanır.

“**Âlem itdi terk-i gam**” sözlerinde gerdâniyye vurgulanarak çatki değişimi yaratıldığı görülür. “**ben**” hecesinde muhayyerden başlayan söylem sünbüle perdesini kullanarak segâha ulaşır ve makam aşıtını oluşturan sesler üzerinde gerçekleştirilen gidişle *zemin* bölmesi, “**...mân**” hecesindeki kürdi yedeniyle segâh perdesinde son bulur.

“**Ey Fuzûlî eyledi her**” sözleriyle birlikte tiz nevâdan başlayan söylemle tiz segâhın vurgulanması, gidişin tiz bölgeye aktarıldığı *miyân* bölmesinin başlangıcıdır. Gidişin “**her**” hecesinde sünbüle perdesinin ardından uzun süreli susla kesilmesi, sünbülenin yeden olarak pekiştirilmesi açısından ustaca kullanılmış. Bir sonraki söylemdeki “**...mân**” hecesinde, tiz çargâhdan sırasesleriyle aceme dek inildikten sonra tiz nevâyâ dek çıkılır ve söylem sonunda tiz segâha ulaşılır. Burada tam bir geçki yapılmamakla birlikte Evc-ârâ etkisi yaratılmaktadır.



“**kul tabîb**” sözlerinde gerçekleştirilen söylemin başında tiz segâh, birbirine bağlanan dört notayla sanki makamın adı hatırlatılırcasına vurgulanır.



Söylem tiz çargâhdan başlayan ve sekilemelerle gerçekleştirilen inici hareketle segâha dek indikten sonra çıkıcı hareketle evc kullanarak tiz segâha ulaşır.

“**Bir benim zeh...**” hecelerinde gerçekleştirilen kısa süreli söylem dörtlük susla kesilerek bir ulama yaratılır. Hemen ardından “**rimdir ancak**” hecelerinde gerdaniyyenin vurgulanmasıyla yaratılan gerilim, karar öncesi yapılan değişimi gösterir. Gerdâniyyenin ardından acem ve hüseyinînin vurgulandığı iki devge gerçekleştirilerek söylem tamamlanır.



Bir önceki söylemde görülen kararsızlığın “**bulmayan merhem henüz**” sözlerinde çözüme ulaştığını görüyoruz. Acem perdesinden başlayan inici bir gidişle makamın çatki perdeleri vurgulanarak taksim kürdinin yeden olarak kullanılmasıyla segâhda tamamlanır.

Müste'âr Taksim:

Taksim ezgisi, segâh perdesinin “**Âh**” hecesinde yönder olarak duyurulmasıyla başlar. “**Bezm-i meyde**” sözlerinde nevâdan başlayan söylemin sonunda çargâhın vurgulanması başlangıç makamından bu perdeyle ayrılan Segâh makamını getirir. Gidiş bir sonraki söylem sonundaki “**heb**” hecesinde Müste'âr'a çözülür. Gerdâniyyeden başlayan “**seninçündür**” söylemindeki “**dür**” hecesinde tekrar Segâh'a geçki yapılması taksimin hangi makamda yapıldığı konusunda kuşku uyandırmaktadır.



“**meyan-ı mut...**” hecelerinde ilk kez evc perdesinin kullanıldığını görüyoruz. Bir önceki Segâh Taksim'de acemli bir aşit kullanıldığını gözönünde bulundurursak, evc perdesini Müste'âr'da belirleyici bir perde olarak kabul edebiliriz. Ancak evcden sonra acem perdesinden hüseyniye çarpma yapılması bu düşüncüyü şimdilik çürütür gibi görülüyor. Nitekim, sırasıyla evc-hüseyinî ve nevânın vurgulandığı söylem segâhta son bulur.

Geçkiler *zemin* bölmesinin sonuna dek sürer. Bölme sonundaki “**Amân**” sözcüğüyle gerdâniyyeden başlayan çargâhlı inici gidişle segâhın vurgulanması, yaratıyı Segâh makamında gerçekleştirilen bir taksim olarak kabul etmemizi gerekli kılıyor.



Taksimın *miyân* bölmesiyle birlikte makam konusundaki kuşkularımızı ortadan kaldıracak ilgiç bir durum karşımıza çıkmaktadır. Bölmenin “**Sülûgun**” hecelerinde gerçekleştirilen birinci söyleminde ilk bakışta acem vurgulanıyor gibi görünse de aslında bu evc perdesidir. Bu savımızı destekliyen kanıtı “...**ma**” hecesinde gerçekleştirilen gidişte **mi6** notasının önüne dik [♯] siminin konularak bu notanın acem yerine kullanılmasıdır.



Bağdar, büyük olasılıkla yaratının özgün notasında ikinci bölmenin başında vurgulanan ilk fa'ya evc değiştirgecini koymayı unutmuş ve bu da bizim acemli bir aşit kullanıldığını düşünmemize neden olmuştur. Bunun yanısıra çarpmaların acemden yapılması da diğer evc perdelerinin yanlış bir biçimde acem olarak algılanmasına yol açar. Bu görüş doğrultusunda diyebiliriz ki taksimın *miyân* bölmesinde vurgulanan perde evcdir.

“**Hemân piri**” sözlerinde “meyân-ı mut...” söyleminin pek az değişiklikle yinelendiği görülür. *Karar* bölmesinin başladığı bu söylemin ardından “**mügâna**” hecelerinde hüseyñiden başlayan gidiş “**dür**” hecesinin tamamlandığı segâh perdesine dek Segâh makamında gerçekleştirilir. Taksim, “**Vay**” hecesinde nevâdan başlayan hicâzlı hareketle Müste'âr'a geçki yaparak kürdî yedeni kullanmaksızın segâh'da tamamlanır.



Beste-nigâr Taksim:

Taksim, “Âh” hecesinde sabâ ve segâh perdeleriyle çerçevlenen çargâh yönderiyle başlar.



“Merdüm-i didemi bilmem” sözlerinde, hüseyniden başlayan inici bir gidişle acem-acemaşîrân arasında Sabâ makamı gibi gerçekleştirilen söylemde güçlü konumundaki ortak çatki perdesi olan çargâh vurgulanır. “Âh” hecesindeki söylem sonunda sırasıyla nevâ-çargâh-segâh perdelerinin duyurulması bir değişimin habercisidir.



Yeni söylemle birlikte değişim gerçekleşir ve “Giryemi kıldı fü...” hecelerinde acem vurgulanarak bir gerilim yaratılır. İkinci “*etdi felek*” sözlerinde çargâhtan başlayan söylem sonunda irâk perdesine ulaşılır. “Amân” sözüyle gerçekleştirilen gidiş, *zemin* bölmesi sonunda yine irâk perdesine çözülür. Böylece, Sabâ makamı gibi başlayan Beste-nigâr, Irâk gibi tamamlanarak, bu iki makamın içiçe geçtiği bir bireşik [=mürekkab] makam olmanın özellikleri açıkça ortaya konulur.



“Şirler pençeli” sözleriyle tiz çargâhtan başlayan *miyân* bölmesinde, “*lerzân*” söyleminin başında gerdâniyyeyle yaratılan çatki değişimi dışında geçki yapılmaksızın, gidişin tiz bölgede gerçekleştirildiği bir görünüm vardır.

“Beni bir gözleri âhûya” sözleri *karar* bölmesinin başlangıcıdır ve söylem sonunda çargâh vurgulanır. “*zebûn*” heceleriyle yine çargâhtan başlayan inici gidişle irâk perdesine ulaşan söylemde, “*etdi fele...*” heceleriyle, Irâk makamının aşıtında yer alan nevânın belirgin bir biçimde

vurgulandığı görülür. “**Amân**” terennümüyle segâhtan başlayan söylemle, taksim irâk perdesinde bitirilir.



Taksimın özgün notasında sabâ perdesi için kullanılan değiştirgeç, bakiyye yon [\flat]'uyla yaratı içinde gösterilmekle birlikte gerçekte bu perde için tek koma yon [\natural] simi kullanılmalıdır. Çünkü sabâ perdesi, Uz **MI** 60'da da tanımlandığı gibi, *hicâz ve nevâ perdeleri arasında bulunan bir perde*'dir. Bu nedenle sabâ değiştirgeci, gerekli düzeltmeler yapılarak donanuma aktarılmıştır.

Evc-ârâ Taksim:

Taksimın ilk söylemi, “**Amân, Yâr, Ey**” terennüm sözlerinde evc perdesinin acem yedeniyle vurgulanmasıyla başlar ve muhayyer-hicâz arasında yapılan gidişle evc perdesine ulaşır.



İkinci söylemdeki “**...de her gamze-i şem...**” hecelerinde noktalı seslerle inici olarak yapılan gidişin “**bir**” hecesinde üçlemelerle çıkıcı duruma dönüşür. Sekilemelerle yapılan bu devgeler aşıtı oluşturan perdelerin belirgin bir biçimde duyurulması amacıyla bilinçli bir biçimde kullanılıyor.



“**Yâre var Amân**” sözlerinde gerdâniyyede çatkı değişimi yapılarak gerilim yaratılır. Hemen belirtmek gerekir ki, başta Abdalbâki **TT** 31r'de olmak üzere Uz **MI** 23 ve Haşim **E** 40'daki makam tanımlarında Evc-ârâ'da şehnâz kullanıldığı belirtilmesine karşın bu yaratıda şehnâzın kullanımı görülmez.

“**Yâre şerh et**” sözlerinde muhayyer vurgulanarak söylem sonunda evce ulaşılır. Henüz makam güçlüsü nevânın vurgulanmamış olması nedeniyle, “**...ni var**” hecelerinde üçlemelerin sekileme olarak kullanımıyla yapılan inici gidiş güçlüyü hazırlayıcı görevi görmektedir. Nitekim, “**Ey dil-i sad**” sözlerinde nevânın vurgulandığını görüyoruz.



Bir sonraki söylemde ilgiç bir görünüm karşımıza çıkıyor. Daha önce *Hicâz Taksim*'deki “**müjgâ...**”da görülen hece tekrarını bağdar burada da kullanmış ve uzun bir söylem yaratmak amacıyla “**pâ**” hecesini iki kez yinelemiştir. “**Amân Ey**” sözleriyle gerçekleştirilen terennümle evceden başlayan söylemin sonunda irâk perdesinin vurgulanması ilk bakışta birinci bölmenin bittiği izlenimini vermektedir.



Ancak bu taksim biçim açısından diğerlerinden farklı bir görünüm oluşturmaktadır. “**Âh, Bir nîgehle gerçi eyler bin dil-i zârî helâk**” sözleriyle gerçekleştirilmesi beklenen *mîyân* bölmesinde ne tiz bölgeye çıkışın ne de bir geçkinin izi yoktur. Dolayısıyla bu taksimde üç bölmelilikten söz etmemiz mümkün değildir. Tek bölmeli bir biçim gösteren bu taksimde dikkat çekici özellikler; oldukça uzun gerçekleştirilen söylemlerde, “**ammâ**” ve “**...lar**” hecelerindeki gibi sekilemelerin



yada “**çare var**” hecelerindeki gibi sırasesleriyle gerçekleştirilen bezeklemelerin sıkca kullanılmasıdır.



Şevk-efzâ Taksim:

Bu taksim sözün kullanımıyla diğer taksimlerden ayrılmaktadır. Taksime geçiş olarak seçilen Nesîmî'nin gazelindeki 2nci ve 4üncü dizeler ikişer kez yinelenmektedir.

Taksim, "**Âh**" ve "**Gönlümün vi...**" hecelerinde gerdâniyye perdesinin vurgulandığı iki yönderle başlar. Buradaki "**virânî**" sözünde susla yapılan ulama, "**...ranî sende**" heceleriyle çerçevlenerek vurgulanan acem perdesini hazırlayıcı ve belirgin kılıcı bir önemdedir. Yine söylem sonuna eklenen uzun süreli susla acemli bir aşıtın kullanıldığı açıkca duyurulmuş olur. Ancak belirtmek gerekir ki, ilk bakışta Acem-aşîrân makamına geçki yapılacağı izlenimi vermekle birlikte şehnâzın belirgin kullanımı bu kuşkuyu ortadan kaldırır.



Nitekim, "**genc-i pinhân**" heceleriyle şehnâz-kürdî perdeleri arasında gerçekleştirilen söylemde ve "**Yâr**" hecesinde kullanılan üçlemeler, acem perdesinin önemini vurgulamak amacıyla bilinçli bir seçimdir.

"**Ol**" hecesiyle birlikte Uz **MI** 68, Hâşim **E** 41 ve Konuk **H** 11'deki makam tanımlarında aşıtı oluşturan perdeler arasında yer alan sünbüle yerine bu taksimde tiz bûselikin kullanılması dikkat çekicidir. "**Olmuşam şol**" hecelerinde gerdâniyyenin duyurulması ardından "**...bân**" hecesinde yine acemin vurgulanması, bu perdenin, durak perdesinin sekizli tizi olmasıyla çatkı olarak algılanması gereğini ortaya koymaktadır.



“*cân-ü cânân bulmuşam*” sözlerinde, gerdâniyyeden başlayarak şehnâz-çargâh arasında gerçekleştirilen oldukça uzun sayılabilecek söylem sonunda yine acem vurgulanır. Önceki taksimlerle karşılaştırdığımızda; ikinci dizinin, dolayısıyla *zemin* bölmesinin sonu olarak bu söylemle, gidişin makamın durak perdesi olan acem-aşîrâna ulaşması gerekiyordu. Oysa buraya kadar gerçekleştirilen gidişte daha makamın güçlüsü çargâh bile tam olarak vurgulanmamıştır. İşte, ikinci dizinin yinelenmesi amacı burada açıklık kazanıyor ve “*Olmuşam*” hecelerinde, sekilemelerle yapılan inici gidişle “*şol*” hecesinde belirgin bir biçimde çargâh üzerinde duruluyor. Söylem sonundaki “*...bân*” hecesiyle kürdi perdesinde yaratılan çatki değişimi durak perdesine çözümlenmenin habercisi gibidir.



Nitekim, “*cân-ü cânân*” söyleminde çargâhtan başlayan inici gidişle acem-aşîrâna ulaşılır. Kısa süreli duyurulan bu karar perdesinin ardından “*bulmuşam Yâr, Âh*” hecelerinde düğâh yerine zîrgüle, kürdî yerine bûselik kullanılarak gerçekleştirilen gidişle karara ulaşılması oldukça ilginçtir. Bunu, tiz bölgeden başlayan makamın bu bölgede kullandığı acem-şehnâz-tiz bûselik aralıklarının sekizli ilişkisi kurularak pest bölgeye yansımaları olarak görebiliriz. Ancak makamın geleneksel gerçeklenişine ters düşen bu söylemin batı musikisi anlayışıyla oluşturulması bağdarın gelenekten uzaklaştığı bir ayrım noktası olarak önem taşımaktadır.



Batı anlayışı savımızı destekleyen diğer bir kanıt, “*Âh*” hecesinde kürdî yerine bûselikin çargâh yönderine yeden olarak kullanılmasında görülür. “*Aşk derdinden kaçan kur...*” hecelerinde hüseyinî-düğâh arasında yapılan inici gidiş sonrası sekileme olarak çargâh-sabâ-hüseyinî perdeleriyle aceme ulaşılır ve dörtlük susla “*...tula gönlüm*”

çünkü ben” söylemine ulama yapılır.

Â h Aşk der din de n ka ça n ku
r tu la gö n lü m çün ki be

Miyân bölmesi olarak kabul ettiğimiz üçüncü dizede tiz bölgeye atlanmaması dikkat çekicidir. Dolayısıyla bu taksimde de, *Evc-ârâ Tak-sim*'de görüldüğü gibi geleneksel biçim anlayışına uygun bir üç bölmelilikten söz etmek mümkün değildir.

“*Dilberin der...*” hecelerinde gerdâniyyenin vurgulanmasının ardından “*...dinde her dem*” hecelerinde tiz çargâh-hüseyinî arasında gerçekleştirilen gidişte acem perdesine ulaşan devgeler görülür. Bir sonraki söylemdeki “*mân*” hecesinde şehnazdan başlayan inici gidişte, sekileme tekniği ile düğâha dek inilmesi ustaca gerçekleştirilir ve söylem sonunda güçlü perdesi çargâha ulaşılır. “*bulmuşam*” söyleminde ulaşılan perde yine acemdir ve taksim henüz karara ulaşmamıştır.

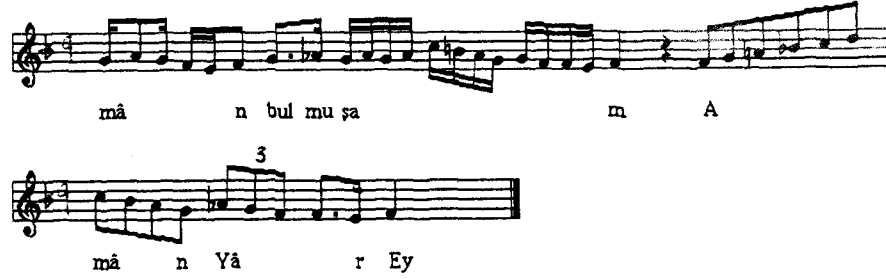
ni ce de r mâ n
bul mu şa m Dil be ri n de r

“*Dilberin derdinden her dem*” sözlerinde hüseyinîden başlayan inici gidişle güçlü perdesi çargâh yerine kürdînin vurgulanması karar öncesi gerilim yaratır. Burada kürdîden tiz büselik perdesine yapılan sıçrama ilgiçtir.

din de he r de m nice de r

“*nice der...*” hecelerinde kürdî-nevâ çerçevesiyle çargâhın vurgulanması çözümlenin başlangıcıdır. “*bulmuşam*” hecelerinde yine düğâh yerine zîrgüle, kürdî yerine büselik kullanılarak acemaşîrâna

ulaşan gidiş, “*Amân, Yâr, Ey*” terennüm sözleriyle oluşturulan söylemde kürdî kullanarak sabâya dek sıraseleriyle çıkdıktan sonra, inici olarak hüseyinî-aşîrân yedeniyle vurgulanan acem-aşîrân perdesinde tamamlanarak taksim bitirilir.



Nühüft Taksim:

Taksim, “*Âh*” terennüm hecesinde nevânın yönder olarak duyurulmasıyla başlar. Yaratının daha ilk söylemlerinde, makam aşıtında yeralan evc ve hicâzın yerine inici gidişte acem ve çargâhın kullanılması ilgiçdir. “*Baisî bünyâd-ı hüsnün*” söyleminde nevâ vurgulanıp çargâh kullanarak segâha ulaşılması Hâşim E 43’deki makam tanımında belirtilen *Rehâvî çâşnisî*’ni açıkça ortaya koyar.



“*Âh, Amân*” hecelerinde vurgulanan nevâ perdesi her iki makamda da başlangıç perdesi olduğundan dolayı buraya dek *Nühüft*’ün ortaya konduğu söylenemez.

İşte, “*Zülfün ejder*” sözlerinde muhayyerin vurgulanmasıyla başlıyan söylemle birlikte *Nühüft* ortaya çıkar. Elbet de burada makamın güçlüsü düğâhın görevini muhayyer üstlenmektedir.



“*gösteren bu*” söyleminde gerdâniyyede yaratılan çatkı değişimi “*genc-i pinhân*” hecelerinde makamın güçlüsü olan düğâha çözülür. Ancak yine aynı söylem sonunda râst perdesinin vurgulanmasıyla yeni bir çatkı değişiminin gelmesi ilgiçtir. Makamın durak perdesi hüseyinî-

aşîrâna tam bir çözülmeyi “...mân Ey, Âh” hecelerinde görüyoruz. Bu aynı zamanda zemîn bölmesinin bittiğini de duyurur.



Taksimın *miyân* bölmesini oluşturan “**Hat-ı siyâh eymenü ebrû kâtil-i müjgân belâ**” dizesinin tiz çargâh-tiz segâhla vurgulanan iki muhayyer yönderine sıkıştırılmış olması yaratının sanatsal değerini düşürür nitelikte. “**Âh**” hecesinde tiz çargâh-nevâ arasında yapılan gidişle vurgulanan perde yine muhayyerdir.



“**Her bün-i mu...**” hecelerinde gerdâniyyenin vurgulanması Rehâvî'yi yine ortaya çıkarır ve *karar* bölmesinin başlangıcı olan bu söylemin sonunda ortak çatkı perdesi olan nevâyâ ulaşılır. Sondaki ikilik susla bir sonraki “...**inde bir cel...**” hecelerinden oluşan söyleme ulama yapılarak nevâ pekiştirilir.



Yine bir ulama ve “...**lâd**” hecesiyle ezgi Nühüft'e yönelir. Ancak makama tam geçki “**Hey**” hecesinde dügâhın vurgulanmasıyla olur ve taksim “**Vay**” hecesiyle makamın durak perdesi hüseyinî-aşîrânda bitirilir.



SONUÇ

Geleneksel taksim ediminde görülen ve Kantemiroğlu'ndan 20nci yüzyılın ilk çeyreğine dek varlığını sürdüren üç bölmelilik, İsmail Fennî'nin notaya aldığı taksimlerin de biçimsel yapısını oluşturmaktadır. Çözümlemeler sonucunda belirgin bir biçimde görülen ve *zemin-miyân-karar* olarak adlandırılan üç bölmelilik, taksimlerde kullanılan sözlere göre saptanmaktadır. Buna göre dört dizeden oluşan sözlerin ilk iki dizesi taksim *zemin* bölmelerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla, taksimlerin *zemin* bölmeleri *miyân* ve *karar* bölmelerine göre daha uzun tutulmuştur.

Günün edimine uygun olarak makamsal gerçekleşişin yapıldığı birinci bölmenin ardından sözün üçüncü dizesinde hiçbir bağlayıcı köprü kullanılmaksızın tiz bölgeye yapılan geçiş, taksim *miyân* bölmesi olarak adlandırılan ikinci bölmesinin belirgin bir biçimde bu üçüncü dizede gerçekleştirildiğini gösterir. Ancak, çözümlenen taksimlerden *Evc-ârâ* ve *Şevk-efzâ*'da tiz bölgeye geçişin yapılmaması biçim açısından ayrı bir görünüm ortaya koyar.

Evc-ârâ Taksim'de makamın muhayyer perdesinden başlayan ve tiz bölgede gerçekleştirilen bir gidişle yansıtılması, daha tiz bir bölgeye geçişin zaten mümkün olmadığını gösteriyor. Daha açık bir söyleyişle, taksimi gerçekleştirecek seslendirici bu taksim *miyân* bölmesinde daha tiz bir bölgeden ırlamakta zorlanacaktır.

Şevk-efzâ Taksim'de ise böyle bir durum sözkonusu olmadığı halde tiz bölgeye geçiş görülmemektedir. Taksim, biçimsel ölçütlere göre diğerlerinden ayrı olup tek bölmeli biçim yapısındadır. Başka tek bölmeli taksimlerin olup olmadığını saptamak için diğer taksimlerin de biçim açısından incelenmesi gerekmektedir. Ancak yine de üçüncü dizede tiz bölgeye yapılan geçişin, *miyân* bölmesinin başlangıcı olarak görülmesi kesin bir kuraldır.

Taksimlerin ilk iki bölmesi belirgin olarak görülmekle birlikte *karar* bölmesinin her zaman son dizinin ilk heceleriyle başladığını söylemek doğru olmaz. Pest bölgeye dönüş olarak tanımladığımız üçüncü bölme; *Râst Taksim*'de görüldüğü gibi *miyân* bölmesinin sonuna eklenen *terrenüm* hecelerinde, *Bayâti* ve *Segâh* taksimlerde son dizinin ikinci yada üçüncü söylemlerinde, *Hicâz*, *Büselik*, *Müste'âr*, *Beste-nigâr* ve *Nühüft* taksimlerde ise üçüncü dizinin ilk hecesiyle birlikte başlamaktadır.

Ele alınan taksimlerde dikkati çeken en önemli noktalardan biri de günün edimine bağlı olmakla birlikte, özellikle Hâşim Beğ'in *Mûsikî Mecmuası*'nda görülen makam tanımlarıyla çakışan bir görünüm sergilemeleridir. Bilindiği gibi Hâşim Beğ'in bu betiğindeki makam tanımları, Nâsır Abdalbâkî'nin *Tedkîk ü Tahkîk* başlıklı kuram betiği temel alınarak günün edimini de içine alan bir bakış açısıyla yazılmıştır. Ancak, bir yandan geleneğe bağlı kalınırken öte yandan kimi taksimlerde batı musikisi etkilerinin açıkça belirmeye başladığı görülmektedir. Sözgelimi, *Şevk-efzâ Taksim*'in zemin bölmesinin sonundaki **Âh** hecesiyle gerçekleştirilen söylemde⁴⁹ acem-şehnâz-tiz bûselik perdeleri, batı musikisindeki tonallık kavramı doğrultusunda sekizli ilişkisi kurularak makam aşıtında yer almamasına karşın pest bölgeye yansıtılmıştır. Bunun yanısıra aynı aşıtta yon [=bemoll] ve dik [=diyez] simleri kullanılıyorsa [*Hicâz Taksim*] dik simleri donanımına yazılıp yon siminin yaratı içinde gösterilmesi de batı etkisinin bir başka göstergesidir.

Fennî'nin taksimleri notaya alması sırasında tek bir yon ve dik simi kullanması perdelerin belirlenmesinde önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Taksim başlangıç makamında, makam tanımlarından yola çıkarak ilgili değiştirgeçleri saptamak mümkündür. Ancak, geçki yapılan makamları saptamada güçlüklerle karşılaşmaktadır. Bu sorunun çözümü için yapılması gereken öncelikle geçki yapılan makamı saptamaktır. Daha sonra ilgili makam tanımından yola çıkarak perdeleri saptamak ve gerekli değiştirgeçleri notaya eklemekle yaratı seslendirilecek düzeye gelecektir.

Taksimlerde görülen geçkilere baktığımızda, bu geçkilerin ustaca yapıldığını söyleyebilirim. Çözümlemesi yapılan taksimlerin tümünde aynı makam aşıtını kullanan ve başlangıç makamıyla ortak çatki perdeleri kullanan makamlara geçki yapıldığı görülür. Geçki; bölme [zemin, miyân] başında yapılıyorsa geçki yapılan makamın başlangıç perdesinden; bölme içinde yapılıyorsa ortak güçlü perdesinden başlamakta ve geçki yapılan makamın durak perdesine ulaşmaksızın başlangıç makamına dönülerek bitirilmektedir.

Taksimlerde göze çarpan en önemli özelliklerden biri de hecelerin oldukça uzun söylemlerle ezgilendirilmiş olduğudur. Bağdarın ezgi ya-

⁴⁹ bk. *Şevk-efzâ Taksim* 56. yüzlem

ratmadaki ustalığını ortaya koyan söylemlerin uzunluğu ve bu söylemlerde kullandığı belli-başlı bağdama teknikleri, Fennî'nin biçimini açıklayan öğelerdir. Bu tekniklerden birisi olan sekilemelerin taksimlerde sıkca kullanıldığı görülüyor.

örnek 1: *Evc-ârâ Taksim*, yüzlem 79



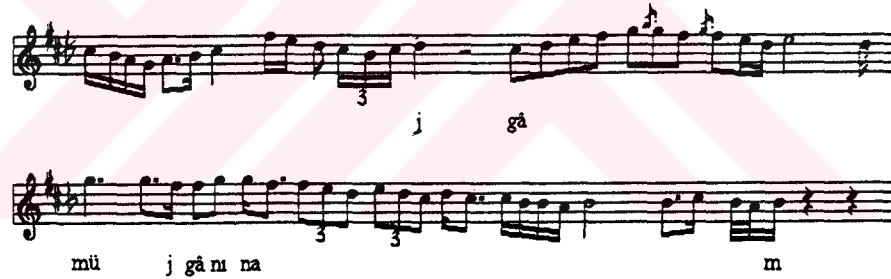
Bunun yanısıra üçlemelerin, özellikle çatkı perdelerini vurgulamada ayrı bir önem taşıdığını belirtmek gerekir.

örnek 2: *Evc-ârâ Taksim*, yüzlem 78



Kimi taksimlerde hece ve sözcüklerin yinelendiği görülür. Bu da Fennî'nin ezgi oluşturmada bilinçli olarak kullandığı bir yöntemdir.

örnek 3: *Hicâz Taksim*, yüzlem 68



Tüm bu saptamalar doğrultusunda Fennî'nin notaya aldığı taksimlerin oldukça ustaca yazılmış yaratılar olduğu açıkça görülmektedir. Ancak, Fennî'nin de söylediği gibi;

*...Lâkin bir metâ ne kadar iyi olursa olsun kadri bilinmeyen
ve tâlibi olmıyan yerde onun kıymeti yoktur...*

Bu çalışmada incelediğim 10 sözel taksimde uyguladığım yöntem doğrultusunda, diğer taksimlerin de seslendirilebilecek düzeye getirilmesi ve yayımlanması gerekmektedir. Böylelikle, bugüne dek birkaç yaratusı dışında tanınmamış bu usta, yaşamını adadığı geleneksel Türk sanat musikisinde hak ettiği oruna ulaşacaktır.

ÖZET

Bu çalışmada, 1856–1946 yılları arasında yaşayan İslâm bilgînlerin İsmail Fennî Ertuğrul'un, geleneksel Türk sanat musikisinin doğaçlamaya dayalı tek geleneği olan *taksim* türünde bağdadığı sözel bağdaları ele alındı.

Yaşamı süresince Türk musikisiyle uğraşan bağdar, kanun ve kemançalar Fennî, ölmeden önce yayınladığı on fasıldan oluşan dizide yer alan yaratıları dışında bugüne dek yeterince tanınmamış ve incelenmemiştir. Bu nedenle, çalışmanın konusu olan sözel taksimlerin, bağdarın musiki çalışmalarını topladığı özgün elyazması defterlerin bulunduğu Beyazıd Devlet Kitaplığı'nın tozlu raflarından kurtarılarak günışığına çıkarılması, incelemeyi birkaç boyutta yapmayı gerektirdi.

Bunlardan ilki, taksimleri notaya alan İsmail Fennî'nin ayrıntılı bir yaşambetiminin yazılmasıdır. Bu doğrultuda, daha önce Lisans çalışmasında yaşamına ilişkin verdiğimiz bilgiler, bulunan yeni kaynaklarla geliştirilerek daha kapsamlı bir yapı kazandı.

Giriş'de Fennî'nin genel yaşamının ardından Türk felsefesindeki yeri ve bu alandaki çalışmaları veriliyor. Ardından musiki alanındaki çalışmaları ve Türk musikisi üzerine görüşleriyle bölüm tamamlandı.

1. *Bölüm*'de 15inci yüzyıldan günümüze dek ulaşan kuram betiklerinde yer alan bilgiler ışığında taksim geleneği ve türe ilişkin açıklama yer aldı.

2. *Bölüm*'de çalışmaya gereç oluşturan sözel taksimlerin dökümü yapıldı ve ardından irasal özellik gösteren on taksim örneği saptanarak çözümlendi. Bu çözümlenmelerin amacı, taksimlerin yayımlanabilir duruma getirilmesinin yanısıra geleneği ne ölçüde yansıttıklarını saptamak oldu. Çözümlenmeler, 1. bölümde verilen ve geleneği ortaya koyan kuram betiklerinden yararlanılarak yapıldı.

Çözümlenmelerde saptanan bulguların ele alındığı *Sonuç*'un ardından seslendirilebilir düzeye getirilen on taksim notası *EK1*'de ve Fennî'nin tüm sözel taksimlerinin özgün notaları *EK2*'de verilerek çalışma tamamlandı.

EK1: DÜZELTİLMİŞ BİÇİMİYLE SÖZEL TAKSİM NOTALARI

<u>Makam Adı</u>	<u>Özgün Yüzlem</u>
Râst	34
Bayâtî	124
Hicâz.....	13
Bûselik.....	103
Segâh	88
Müste'âr	111
Beste-nigâr.....	53
Evc-ârâ	133
Şevk-efzâ	96
Nühüft	100

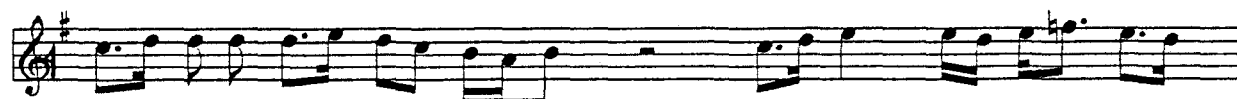
Râst Taksim



Â- h A- mâ- ne-



y



Küf-ri zül-fün ha-lâ- li rahne-le- r i-



mâ- ni- mi-za



Kâ- fir ağ- la- r bi-zim



a- h-vâ- li pe-rî-şâ- ni-mi-



za Â-



h Yâ- re-



y Se-ni görmek mü-teaz- zî-



r göri- nü-



r bö- y- le- ki a-



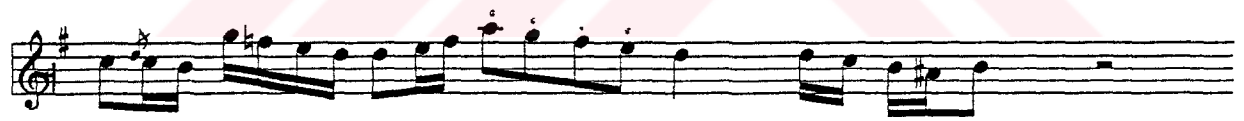
şk A- mân



A- mân A- mâ- n



Sana ba k- dı- k- ca do- la- r dî- de- yi gi- r



yâ- mî- mî- za

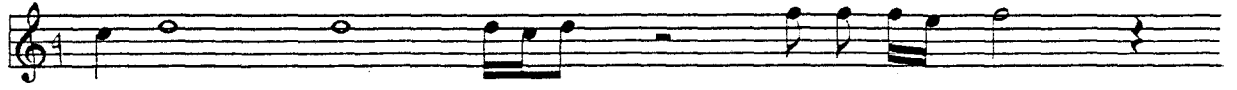


Yâ- re- y



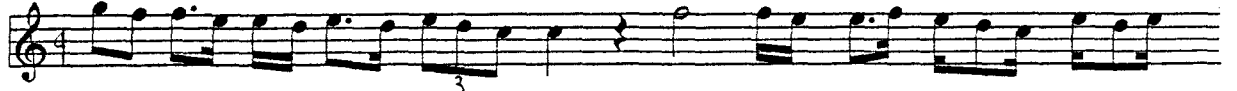
A- mâ- n

Bayâti Taksim



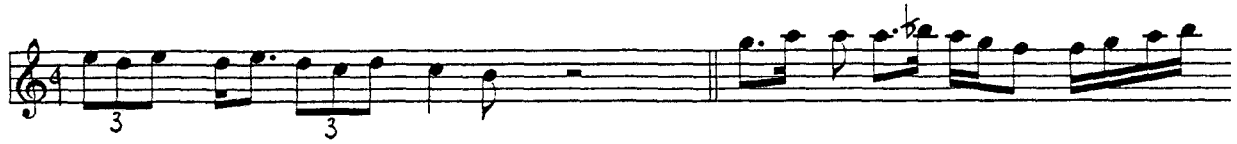
A musical staff in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note on A, followed by a half note on h, and then a series of eighth notes.

Â- h Dev-ri la- len-



A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features a triplet of eighth notes and a quarter note.

debaş e-y- me- m bâ- de-yi gü- l- fâ- ma



A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features two triplet markings over eighth notes.

be- n Sâ-ye- yi pî- pî-



A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features a triplet of eighth notes at the end of the line.

ri mu- ga-n- da



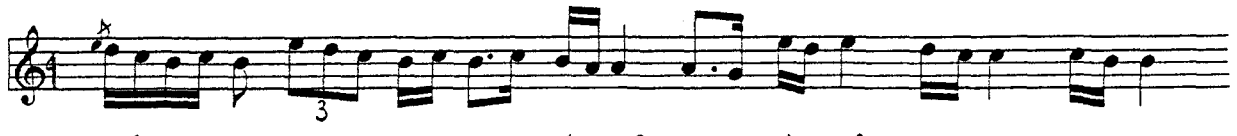
A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features three triplet markings over eighth notes.

mih-net it- me-



A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features a triplet of eighth notes.

m câ- ma be- n A-



A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features a triplet of eighth notes.

mâ- n A- mâ- n A- mâ-



A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features a triplet of eighth notes.

n Ey An-be-ri zül- fûn ge-tir-di



A musical staff in treble clef, 4/4 time. It features a triplet of eighth notes and a half note.

ba-şı- ma sev- da- la- rı



Â- Â- h



Yok-sa ner-de- n



dost o-lu r-du- m bu ha-yâ- li câ-ma be- n

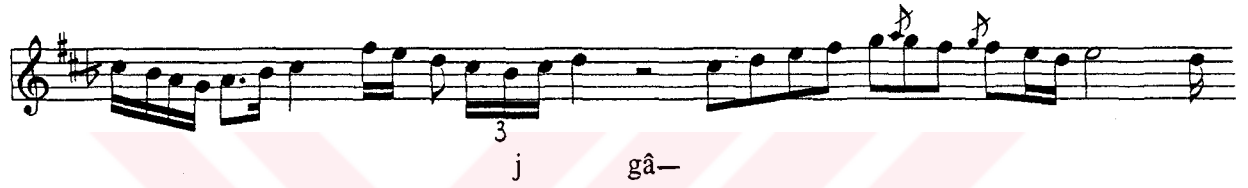


A- mâ- n A- mâ- n Â-



h A- mân

Hicâz Taksim



Â- h A-

mâ- n Ey

Câ-ne mey-lin var i- se hü-

k- me- tes-lî- m i-de-

yi- m A-

mâ- n

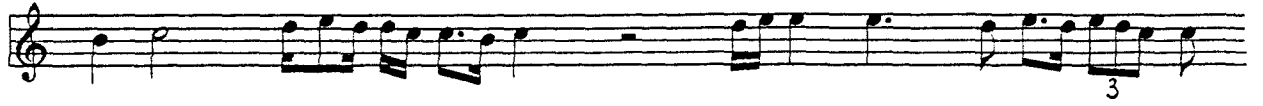
Şâh sen-si-

n ben se-ni- n bi-

r ben-de-i fe- r fe-

r- ma-ni- nam

Bûselik Taksim



Â- h â- h Diyemez hâ-



lî bu-lu- b hâ-li-ni câ-



ne gö- nü- l



Korkum ol- du- r-



ki bu hâ- li- y-



le ki-yâ- r câ- na gö-



nü- l yâ- re- y



O pe-rî pe- y-



ke-ri e- l se- v- di ga-mu- n be-



n çeke-ri- m yâ- r



i-der â- le- m-



de ne ey-le- r i-se i- n



sâ- nagö- nü-



1

Segâh Taksîm

Â- h Ol-du â- lem şâ- d se- n-de- n
ben esi- ri gam he-nü-
z Â-lem it-di ter-ki ga- m be-
n de ga-mı
â- lem he-nü- z Yâr
A- a- mâ- n Ey Fuzû-lî ey-ledi her
der-de der-mâ- n
ta- bî-
b Bir be-ni-m ze h-



rimdir a-n-ca-

k



bul-ma-ya- n me-

r- hem he-nü-



z



Müstear Taksim

Âh Bez-mi me-y-de câ-ma bu

cüs-tü cû-la-r he-

se-ni-n çü-n-dü-

meya-nı mu-

riba-n-da güf-tü gû-le-r he-

b se-nin çü-n-dür A-

n A-mân Sülû-gu-n eger-çi

şü-b-heyokdur Gâ-libin am-ma



Hemânpî- ri

mü-ga- na



se- r fîrû-la- r he-

b seni-n çü- n-



dü-

r va-

y



Beste-nigâr Taksim



Â- h mer- dü-mi dî- de-mi bil-



me- m ne fû-sû-n e- t-di fe- le- k



Â-



h Gir-ye-mi kî- l- dî fû-



zû- n aş-ka-mî hû- n



e- t-di fe-le- k A-



A- mân Şîr- ler pen-çe-li ka-



h- rım-dan o-lur-ken ler-zâ-



n Be-ni bir gö z-



le-ri â- hû-ya ze- bû-



n et-di fe-le- k



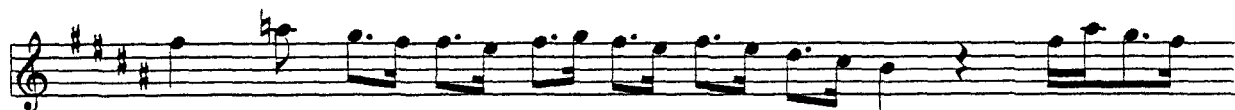
A-

A- mân

Evç-ârâ Taksim



A— mân Yâ— re— y



Sî— ne— de he-r gamze—yi şe— m— şî— r—



de— n bi— r



yâ-re va— r A— mân



Yâ— re şerh-e— t



yâ-re— ni (va) (r)



Ey di—li sa— d— pâ—



pâ-re va— r Yâ— r—E y

A- mâ- n Ey

Â- h Bir ni-ge-h- le

ger-çi e- y-le- r bin di-li zâ-

rı he- lâ-

k Has-sa-yi la- li- n

a- m-mâ

cân ba-gış- la- r

çâ-re va- r A-mâ-

n Ey

Şevk-efzâ Taksim



Â- h Gön-lü-mün vi- râ- nı se- n- de



gen-ci pi- n- hâ- n bul-mu-şa- m Yâ-



r Ol-mu-şa- m şo- l mâ-he



ku- r- bâ- n câ-nü câ-



nâ- n bul-mu-şa-



m Ol-mu-şa- m



şo- l mâ-he ku- r- bâ- n



câ-nü câ- nâ- n bul-mu-şa- m Yâr



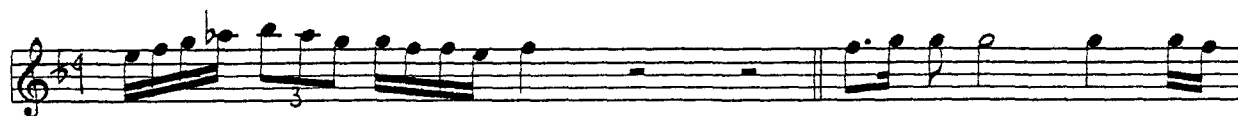
Â- h



Â- h Aşk der-din-de n ka-ça- n ku-



r tu-la gö- n-lü- m çün-ki be-



n Dil-be-rin de- r-



din-de he- r de- m



ni-ce de- r- mâ- n



bul-mu-şa- m Dil-be-ri-n de- r-



din-de he- r de- m nice de- r-

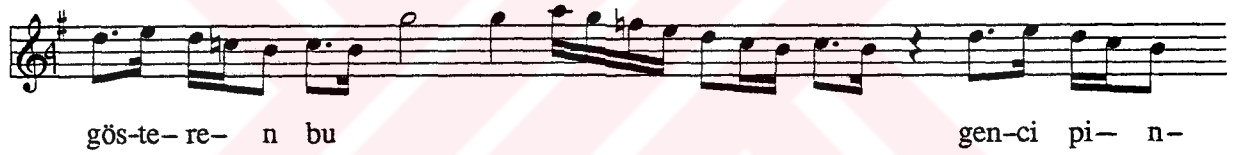


mâ n bul mu şa m A



mâ- n Yâ- r Ey

Nühüft Taksim





Her bü-ni mu-



în de bi- r ce- l- lăd mü-he-



he- y- yâ- dır se-ni- n Vâ- y



EK2: ÖZGÜN NOTALARIN TIPKIBASIMLARI

Makam Adı	Sayı	Yüzlem	Makam Adı	Sayı	Yüzlem
Râst	2	33	Hüseynî	1	20
Râst	1	34	Hüseynî	1	21
Sûz-nâk	1	36	Bûselik	1	103
Sûz-nâk	2	38	Bayâtî-Arabân	1	82
Nibâvend	1	44	Segâh	1	88
Nibâvend	1	45	Müste'âr	1	111
Hicâz-kâr	1	41	Hüzzâm	1	yok
Hicâz-kâr	1	42	Hüzzâm	1	yok
Kürdîli Hicâz-kâr	2	40	Hüzzâm	1	2
Dügâh	1	107	Irâk	1	92
Sabâ	2	25	Irâk	1	93
Sabâ	2	26	Beste-nigâr	1	53
Uşşâk	1	5	Beste-nigâr	1	54
Uşşâk	1	6	Beste-İsfahân	1	120
Uşşâk	1	8	Ferah-nâk	1	48
Bayâtî	1	124	Ferah-nâk	1	49
Bayâtî	1	126	Evc-ârâ	1	133
İsfahân	1	16	Acem-aşîrân	1	59
İsfahân	1	17	Acem-aşîrân	1	62
Karcıgâr	1	30	Şevk-efzâ	1	96
Hicâz	1	13	Nühüft	1	100
Hicâz	2	14	Şed-arabân	1	84
Nevâ	1	127	Ferah-fezâ	1	118
Hüseynî	1	20	Yegâh	1	63

Handwritten musical notation on a page with ten staves. The notation is dense and includes various symbols, clefs, and notes. There are several annotations in Arabic script interspersed between the staves, including the words "حاله" (his state) and "نزل" (descended). The page shows signs of age and wear, with some dark smudges and a large, faint watermark in the center.

Handwritten musical notation on five staves. The notation consists of rhythmic symbols and stems, characteristic of traditional Arabic or Persian manuscript notation. The first staff begins with the text "در صفا ناله و عارفان" written vertically. The notation is dense and fills most of the page.

اشعری

سوزان قصیده

Handwritten musical score for the poem 'Suzan'. The score consists of five staves of music with Persian lyrics written below the notes. The lyrics are:

 ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان

 ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان

 ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان

 ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان

 ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان ای سوزان

Five empty musical staves, likely intended for a second part of the score or a different instrument's part.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various note values, rests, and clefs. The score is written in a style characteristic of early manuscript notation. There are some ink blots and corrections visible on the page.

Handwritten text or annotations in the left margin.

Handwritten text or annotations in the right margin.

لا اله الا الله

Handwritten musical notation on a staff with Arabic lyrics: لا اله الا الله (There is no god but Allah). The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on a staff with Arabic lyrics: لا اله الا الله (There is no god but Allah). The notation continues with rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on a staff with Arabic lyrics: لا اله الا الله (There is no god but Allah). The notation continues with rhythmic patterns and melodic lines.

Empty musical staves on the right side of the page, showing the structure of the manuscript.

Handwritten musical notation on a page with a large red watermark. The notation consists of several staves with rhythmic symbols and some Arabic text. The watermark is a large, semi-transparent red 'X' shape.

Handwritten musical notation on a page with five staves. The notation includes various notes, rests, and clefs. There are some ink blots on the page.

عبارت

مخارج صميم

Handwritten musical notation on a staff. The notation consists of a series of rhythmic strokes and symbols, characteristic of traditional Arabic music notation. Above the staff, the text 'مخارج صميم' is written in Arabic script. The notation includes various rhythmic values and symbols, such as vertical lines with flags and dots, indicating specific rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a staff, continuing the piece. The notation is similar to the first staff, featuring rhythmic strokes and symbols. The text 'مخارج صميم' is also present above the staff.

Handwritten musical notation on a staff, continuing the piece. The notation is similar to the previous staves, featuring rhythmic strokes and symbols. The text 'مخارج صميم' is also present above the staff.

Handwritten musical notation on a staff, continuing the piece. The notation is similar to the previous staves, featuring rhythmic strokes and symbols. The text 'مخارج صميم' is also present above the staff.

A series of empty musical staves, indicating that the notation for these parts has not been written on this page.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, such as vertical lines, dots, and curved marks, which are characteristic of early manuscript notation. The staves are arranged vertically, and the notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. There are some faint markings and a large red watermark in the center of the page. The overall appearance is that of a historical musical manuscript.

Handwritten musical notation on five-line staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and clefs. The music is written in a style characteristic of early printed music manuscripts. The notation is dense and fills most of the staves. There are some markings that look like 'A' or 'B' above certain notes, possibly indicating specific pitches or accidentals. The overall appearance is that of a historical musical score.

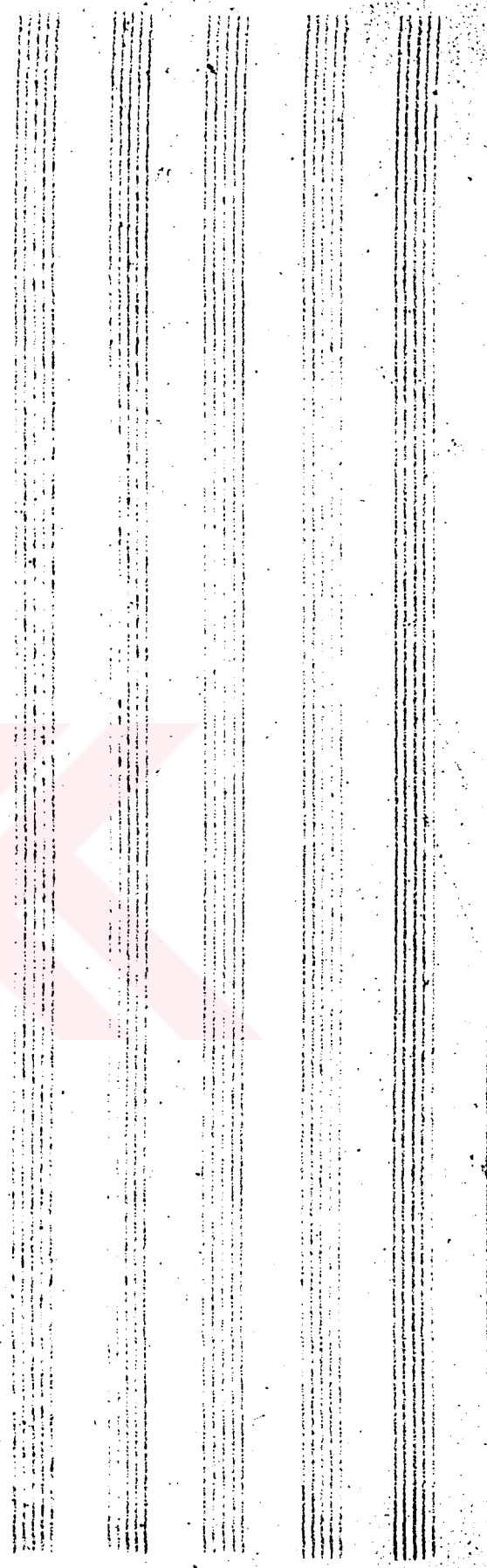
ووهه

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic symbols (dots, lines) and melodic lines. Arabic text is written between the staves, including the words "ص ١٤٤" at the top left, "ص ١٤٤" at the top right, and "ص ١٤٤" at the bottom right. The text is written in a cursive style. The musical notation consists of rhythmic patterns and melodic lines, typical of traditional Arabic music notation.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is a form of musical shorthand, possibly a shorthand for a specific instrument or voice part. It consists of rhythmic stems, beams, and various symbols (dots, lines, and small letters) placed above and below the staves. The notation is dense and appears to be a form of shorthand for a specific instrument or voice part. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. There are some stains and a large red watermark in the center of the page.

عاشقانه

Handwritten musical score on five-line staves. The notation includes rhythmic symbols (dots and lines) and melodic lines. Persian lyrics are written in calligraphic script below the staves. The score is organized into several systems, with some systems starting with a clef and a key signature. There are some 'x' marks at the end of some lines, possibly indicating a repeat or a specific ending. The overall style is characteristic of traditional Persian manuscript notation.



عاشقانه

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. Persian lyrics are written below the notes. The text includes:

باز که در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم
 با آنکه در این عالم با آنکه در این عالم

شاد مشرق

Handwritten musical notation on a staff with Persian lyrics. The notation includes a treble clef and various rhythmic markings. A large red watermark 'X' is visible across the page.

باقی نغمه

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams, typical of traditional manuscript notation. There are some small annotations and a large red watermark in the background.

Seven empty musical staves, each consisting of five horizontal lines.

(١٥٦)

بواسطه اهل لاکه خانه دره
او ما سبک بر لایحه اهل لاکه دره
سبک هم اهل لاکه دره دره
طی لاکه دره خانه دره

بواسطه اهل لاکه خانه دره
 او ما سبک بر لایحه اهل لاکه دره
 سبک هم اهل لاکه دره دره
 طی لاکه دره خانه دره

بانی

۱۲۶

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic symbols (dots, lines) and melodic lines. Arabic text is written below the staves, including the words "بسم الله الرحمن الرحيم" (Bismillah) and "الحمد لله رب العالمين" (Alhamdulillah). The score is written in a traditional style, likely for a vocal or instrumental piece. There are several 'x' marks and other annotations throughout the manuscript.

اصول

The image displays ten horizontal staves of handwritten musical notation. The notation is dense and complex, featuring a variety of symbols, including vertical stems, horizontal lines, and small circular or oval shapes. Some staves begin with a clef-like symbol. The notation is written in black ink on a light-colored background. The overall appearance is that of a manuscript or a set of musical instructions.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The script is in Arabic, with some words written vertically between the staves. The page shows signs of age and wear, with some ink bleed-through from the reverse side.

The image shows a page of handwritten musical notation on a page with five staves. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some Arabic script interspersed. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

مجاز قصیده

Handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation is a form of Persian musical notation, likely using a system of rhythmic signs and melodic lines. The lyrics are written in Persian script below the staves. The text includes:

بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید
بزم مستی از روز دل می آید

والتصميم

Handwritten musical notation on a page with seven staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are several annotations in Arabic script interspersed with the musical lines:

- Between the first and second staves: *والتصميم*
- Between the second and third staves: *والتصميم*
- Between the third and fourth staves: *والتصميم*
- Between the fourth and fifth staves: *والتصميم*
- Between the fifth and sixth staves: *والتصميم*
- Between the sixth and seventh staves: *والتصميم*

The musical notation appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation, possibly related to the Arabic text. The page is numbered 157 in the top right corner.

صيفي تقسيم

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various note values, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation is dense and appears to be a complex piece of music. There are some markings that look like '1', '2', '3' and other symbols interspersed with the notes. The handwriting is in black ink on aged, slightly textured paper.

صبيحته

Handwritten musical score with Arabic lyrics on five-line staves. The lyrics are written in a cursive script and include the following text:

بسم الله الرحمن الرحيم
 الحمد لله رب العالمين
 والصلوة والسلام
 على سيدنا محمد
 وآله الطيبين الطاهرين
 أجمعين
 وبعد
 اللهم اغفر لنا
 ذنوبنا
 وما كنا ندركه
 من الخطايا
 كلها
 واشهد أنك
 خير خلق
 أنت
 خالقنا
 وأمرنا
 ونحن
 لك
 في
 كل
 حين
 موقنون
 بالفضل
 العظيم
 من
 عبادة
 ربنا
 والحمد
 لله
 رب
 العالمين

صحنه صحنه

Handwritten musical notation on a page with multiple staves. The notation includes various notes, rests, and clefs. There are also some handwritten text annotations interspersed between the staves.

سخن

سخن گویم که در این عالم
 خاکی بودیم و خاک خواهیم
 شد

نغمه بر سینه

کوه بستان

خاک بر سر

سخن گویم که در این عالم
 خاکی بودیم و خاک خواهیم
 شد

سخن گویم که در این عالم
 خاکی بودیم و خاک خواهیم
 شد

سخن گویم که در این عالم
 خاکی بودیم و خاک خواهیم
 شد

سخن گویم که در این عالم
 خاکی بودیم و خاک خواهیم
 شد

بیت علی بن ابي طالب

Handwritten musical notation on a staff with lyrics: *ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار*

Handwritten musical notation on a staff with lyrics: *ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار*

Handwritten musical notation on a staff with lyrics: *ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار*

Handwritten musical notation on a staff with lyrics: *ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار / ای دردی برف بر بار*

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم
 الحمد لله رب العالمين
 والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله الطيبين الطاهرين
 الذين هم خلائفنا بعدنا في الدين والدار
 الآخرة والاولى

۸۸

Handwritten musical score on ten staves. The notation consists of rhythmic symbols and clefs. Persian text annotations are present throughout the score:

- Staff 1: *مستند فیم* (written vertically on the left), *موتو تینی* (written below the staff).
- Staff 2: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 3: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 4: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 5: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 6: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 7: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 8: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 9: *گوتو گوتو* (written below the staff).
- Staff 10: *گوتو گوتو* (written below the staff).

Handwritten musical notation on a page with five staves. The notation is dense and includes various symbols, including what appears to be a treble clef on the top staff. The notes are written in a style characteristic of early manuscript notation, possibly for a lute or similar instrument. There are some annotations in Arabic script interspersed with the musical lines.

هذه قصيدة

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music and Arabic text annotations. The notation includes various rhythmic symbols and melodic lines. The text is written in Arabic script, with some words appearing as vertical annotations next to the staves. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear.

حزین تقسیم

Handwritten musical notation on a page with five staves. The notation is dense and includes various symbols, including what appears to be a treble clef on the top staff. The notes are written in a style characteristic of early manuscript notation, with stems and flags. There are several annotations in Arabic script interspersed between the staves, including the word "دستور" (Dastur) written vertically on the left side. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of rhythmic stems and beams, with various musical symbols and clefs. The text is written in Arabic script, including the words "قوله" (his saying) and "في رافي" (in Ravi). There are several vertical lines of text interspersed with the musical notation, likely indicating specific lyrics or performance instructions. The notation is dense and appears to be a form of traditional Arabic music notation.

بسم الله الرحمن الرحيم

Handwritten musical notation on a staff. The notation consists of a series of rhythmic strokes and symbols, including vertical lines, dots, and curved lines, which are characteristic of traditional Arabic musical notation. The text is written in Arabic script, with some words appearing to be "بسم الله الرحمن الرحيم" (Bismillah). There are also some smaller symbols and markings interspersed with the text, possibly indicating specific musical instructions or ornaments.

بیتہ کار تصنیف

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are connected by lines, suggesting a melodic line. Below the staff, there are several lines of handwritten text in Urdu script, which are the lyrics of the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are connected by lines. Below the staff, there are several lines of handwritten text in Urdu script, which are the lyrics of the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are connected by lines. Below the staff, there are several lines of handwritten text in Urdu script, which are the lyrics of the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are connected by lines. Below the staff, there are several lines of handwritten text in Urdu script, which are the lyrics of the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are connected by lines. Below the staff, there are several lines of handwritten text in Urdu script, which are the lyrics of the piece.

بسم الله الرحمن الرحيم

Handwritten musical notation on a five-line staff with Arabic lyrics written below it.

Handwritten musical notation on a five-line staff with Arabic lyrics written below it.

Handwritten musical notation on a five-line staff with Arabic lyrics written below it.

Handwritten musical notation on a five-line staff with Arabic lyrics written below it.

Handwritten musical notation on a five-line staff with Arabic lyrics written below it.

Empty musical staves.

Empty musical staves.

خطه قصه

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes rhythmic patterns and melodic lines with Arabic lyrics written below the staves. The lyrics are:

قصه آله ربه هـ
 لعل آية الله في خلقه
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام
 يا ذا الجلال والإكرام

زمان نغمه

Handwritten musical notation on a page with five staves. The notation includes various rhythmic symbols, clefs, and notes. There are some annotations in Persian script interspersed with the musical lines.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The text is written in Arabic script.

Staff 1: *صبراً وهدوا*

Staff 2: *صبراً وهدوا*

Staff 3: *صبراً وهدوا*

Staff 4: *صبراً وهدوا*

Staff 5: *صبراً وهدوا*

Staff 6: *صبراً وهدوا*

Staff 7: *صبراً وهدوا*

Staff 8: *صبراً وهدوا*

Staff 9: *صبراً وهدوا*

Staff 10: *صبراً وهدوا*

مخزنه شوهان

Handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various rhythmic symbols and clefs. The lyrics are written in a cursive script below each staff.

مخزنه شوهان

مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان
مخزنه شوهان

سوره انزل نغیس

Handwritten musical score for 'Sura Anzal Nages' on ten staves. The notation includes various rhythmic symbols and melodic lines. The first staff has the title 'سوره انزل نغیس' written above it. The score is written in a traditional style with many notes and rests.

تکرار و تکرار و تکرار
 اولی سوره انزل نغیس و سوره انزل نغیس
 قسم در روز جمعه قرینه کرم و کرم
 در یک هفته در روز جمعه با نام خدا

(تکرار)

Handwritten musical notation on a page with multiple staves. The notation includes various symbols, clefs, and rhythmic markings. There are several lines of text written in a cursive script, likely a form of Arabic or Persian, interspersed with the musical notation. The page is framed by a thick black border.

دستور

در با قیل

نور همین دریا

بند خا عبا

AC

ستاره نام نغمه

Handwritten musical score for the song "Sitar Nah Nagma". The score is written in Persian script with musical notation on a five-line staff. The lyrics are as follows:

مهرت بر من چون آتش در دل
 دل را در آتش تو ز کجای
 در آتش تو دل را گداز
 در آتش تو دل را گداز
 در آتش تو دل را گداز
 در آتش تو دل را گداز
 در آتش تو دل را گداز
 در آتش تو دل را گداز
 در آتش تو دل را گداز
 در آتش تو دل را گداز

Handwritten musical notation on a page with five staves. The notation is in a traditional style, possibly Persian or Arabic, with various symbols and clefs. The text is written in a cursive script, likely Persian or Arabic, and is interspersed with musical notes. The notation includes various symbols, including what appears to be a treble clef and various rhythmic markings. The text is written in a cursive script, likely Persian or Arabic, and is interspersed with musical notes. The notation includes various symbols, including what appears to be a treble clef and various rhythmic markings.

اولین بیت است یا حکام برینامه ازینم خانه
 هوی ازینامه بگفته سامان اولینم خانه
 برور داد و ستاد هر روز سوز و زاری بود
 هزارانم ازینم برینامه ازینم خانه

(عالم)

Handwritten musical score on a page with five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are also some handwritten annotations in Arabic script interspersed between the staves.

ÖZGEÇMİŞ

İbrahim Yavuz YÜKSELSİN:

12 Temmuz 1966'da İstanbul'da doğdu. 1975'de ilkokul üçüncü sınıfa geçtiği sırada, babasının görevi nedeniyle, ailesiyle birlikte İzmir'e yerleşti. İlköğrenimini Vali Kâzım Paşa İlkokulu'nda tamamladıktan sonra (1977) sırasıyla Şirinyer Ortaokulu (1980) ve İzmir Motor Meslek Lisesi'ni (1983) bitirdi. Ortaokul yıllarında musikiye olan ilgisi nedeniyle okul kurslarına katıldı. Meslek lisesini bitirdikten sonra, mesleğini sürdürmeyip musiki eğitimi almak amacıyla 1985'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nün yetenek sınavlarına girerek başarılı oldu ve musiki araştırmacılığı üzerine eğitim gördü.

1985-1990 yıllarını kapsıyan lisans eğitimi süresince Doç. Turgut Aldemir, Yrd. Doç. Dr. Serhad Durmaz, Dr. Yetkin Özer, Dr. Fırat Kutluk, Prof. Dr. Necati Gedikli, Nurhan Cangal, Fehamettin Özgüç ve Serap İlhan [Herkert]'in öğrencisi oldu. 1990 yazı, **İsmail Fennî Ertuğrul'un Çalgısal Taksimleri** başlıklı çalışması ile Lisans eğitimi tamamladı. 1991 güzü Yüksek Lisans eğitimiyle birlikte mezun olduğu bölümde sözleşmeli öğretim görevlisi olarak der vermeye başladı. 1991 yılı sonu Araştırma Görevlisi sınavını kazanıp ertesi yıl Nisanında kadroya geçti. Yüksek Lisans eğitimi süresince Prof. Dr. Necati Gedikli, Prof. Dr. İbrahim Armağan ve Yrd. Doç. Dr. Serhad Durmaz'ın derslerini izledi. Mart 1994'de **İsmail Fennî Ertuğrul'un Sözel Taksimleri** başlıklı çalışmasıyla Yüksek Lisans eğitimi Bilim Uzmanı ünvanıyla tamamlamak üzere başvurdu.

Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Bu bölümdeki üç yıllık görevi süresinde *Çalgı Bilgisi*, *Derlemecilik ve İşitsel Çeviriyazımı*, *Yerel Müzikler* ve *Blokfülüüt* derslerini okuttu. Okuldaki görevinin yanısıra bilimsel araştırmalarını ve yayına yönelik çalışmalarını sürdürmektedir.

Yazışma adresi:

46/3 Sok. No.18/2 35350

Üçkuyular/İZMİR