

Türk Taksim Formunda Duraklama'nın -Sözel Bir Anlatım Olarak- Kullanımı, Fonksiyonu ve Anlamı*

Yoram ARNON

Çev. Doç. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ*

Hikmet TOKER**

Taksim'in ritmik yapısı genellikle "serbest" veya "ritimsiz" olarak tanımlanmış ve üzerinde pek az çalışılmıştır. Hareket noktası olarak taksim içindeki zaman ve müzikal aktiviteyi esas alan bu çalışma, taksim içerisindeki müzikal icrâyı ve bilhassa bu icra esnasında yapılan duraklamalar arasındaki farklılığı incelemektedir. Taksim ile çeşitli sözel formlar arasında benzerlik kuran Türk müzisyenlere göre duraklamalar, bir sanatçının müzikal söyleminde noktalama işareti yerine geçmektedir. Taksimlerdeki duraklamalara atfedilen hitâbî önem ve onların kullanımının tahlilinde karşımıza çıkan yapısal düzen göstermektedir ki usta müzisyenler doğaçlamaları işlevsel ve yapısal olarak kullanmaktadır.

Taksim (Taqsım: Bölmek) Arapça bir kelime olup; müzikal anlamda Arap ve Klâsik Türk Mûsikîsi'nde bir doğaçlama biçimidir. Amacı kendinden sonra alınacak sözlü veya sazlı eserin makâmını tanıtmak olan taksim, zamanla gelişerek Türk sâzendelerinin müzikal ve sanatsal ifade şekillerinin en önemli formu haline gelmiştir. Etno müzikoloji literatüründe taksim kendine özgü ritmik yapısı "serbest"¹, "ölçüsüz"² veya genel olarak "akıcı ritm"³ olarak tanımlanmaktadır. Türk müzikoloji literatüründe taksim, genelde ölçü kriteri (usûl)⁴ az olan veya hiç olmayan, genellikle de "usûlsüz" olarak ifade edilir. Soyutluk, esneklik ve taksim ritminin tanımlanamaması muhtemelen müzik literatürünün çoğun-

* "Improvisation as Verbalization", *Dutch Journal of Music Theory*, XIII/1 (2008), s. 36-47.

* M.Ü. İlahiyat Fakültesi, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

** M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Musikisi Bilim Dalı Doktora Öğrencisi.

¹ Serbest ritim konusu ile ilgili daha kapsamlı bilgi için bk. Clayton 1996, Frigyesi 1993.

² Neltil 2001, s. 4.

³ Feldman 1996, s. 276-79.

⁴ Örnek; Öztuna 1990; Tanrıkorur, 2005, s. 50 Türk klasik müziğinde usul ölçü ve ritmik pasaj arasında bir anlama sahiptir. Daha geniş bir ifadeyle usûl, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin tüm ritmik sistemini ifade etmektedir; makamın tüm tonal sistemi ifade ettiği gibi.

da taksimin ritmik özelliklerinden ziyade melodik özelliklerine vurgu yapılmış olması nedeniyledir.

Metodoloji, Tanımlar ve Terminoloji

Bu makale, taksimin zaman ve ritim ile öğelerini ve materyallerini tanımlamak için başlangıç metodolojisini tartışacak; ayrıca, terminolojiyi ve bunlarla ilgili alanları tanımlayacaktır.⁵ Çalışmamızda iki ana bölüm bulunacak; bunlardan birincisi dikkatli dinlemeler sonucu yapılan analizler, transkripsiyon ve istatistiksel sonuçlar içerecektir. Bu bölüm, iki büyük tambur ustasının kısa dinletileri ile örneklenecektir.⁶ Bunlardan biri XX. yy başlarında kaydedilmiş olan Tambûrî Cemil Bey'in kaydı, ikincisi ise çağımız üstadlarından Necdet Yaşar'ın kayıtlarıdır. Çalışmamızın ikinci bölümü ise Türk müzisyenlerle yapılan mülakatlara dayanacaktır.

Taksimin zamansal yapısına bakıldığı zaman farklı türler, zamansal unsurların türleri veya kısımları olduğu görülür.⁷ Taksimlerin özellikleri enstrümanlara, icrâcıya ve tavra göre değişmektedir. Böyle unsurlar sadece melodik özellikler (Tessitura: Ses genişliği, melodik materyaller ve motifler) ve ritmik özellikler (tempo, süre, uzunluk, yoğunluk) arasındaki ilişki ile tanımlanabilir. Ses rengi, ses yüksekliği, artikülasyon ve ifade şeklini esas alan farklı tanımlamalar da buna eklenebilir. Bu unsurların (taksim içindeki bölümlerin) hem makro hem de mikro yapısal seviyede farklı kullanımları, fonksiyonları ve anlamları vardır.⁸

Bu farklı seviyelerdeki zamansal unsurların dışında en kolay tanımlanan, algılanan ve ölçülen bölümler duraklamalardır. Bu çalışma çerçevesinde duraklamalar, melodik veya ritmik icranın yapılmadığı zamansal unsurlar olarak tanımlanmıştır.⁹ Bu çalışmada kullanılan duraklama terimi, tamamen "sessizlik" veya "eksik ses" olarak anlaşılmalıdır. Aksine doğru ifadesiyle –duraklama-, enstrümanlarla tremola yapmak ve notaları uzatmaktır. Mızraplı enstrümanlarda ve

⁵ Bu çalışma Aralık 2005'te yaptığım çalışmaların bir parçası olarak sunduğum projeden temellendirilmiştir. Yardımları için Dr. Robert Reigley'e teşekkür borçluyum. Bu makalede son 3 yılda İstanbul'da Türk müzisyenleri ile yaptığım formal ve informal mülâkatlar kullanılmıştır. Bu çalışma için Necdet Yaşar, Murat Aydemir, Reha Sağbaş ve Yurdal Tokcan ile görüştüm; onlara teşekkür ederim.

⁶ İşitsel örneklere <http://www.ahmethakkiturabi.com.tr/> adresinden ulaşılabilir. Materyallerini kullanamama izin veren İstanbul Kalan Müzik (www.kalan.com) ve Traditional Crossroads (www.traditionalcrossroads.com) of Newyork'a teşekkür ederim.

⁷ Nettl ve Riddle 1973.

⁸ Nettl ve Riddle 1973,s.27-29; Signell 2007.

⁹ Aşağıda tartışıldığı gibi duraklama için kullanılan ortak bir Türkçe terim yoktur; müzisyenler bu olguyu tanırlar fakat bunun için farklı terimler kullanırlar.

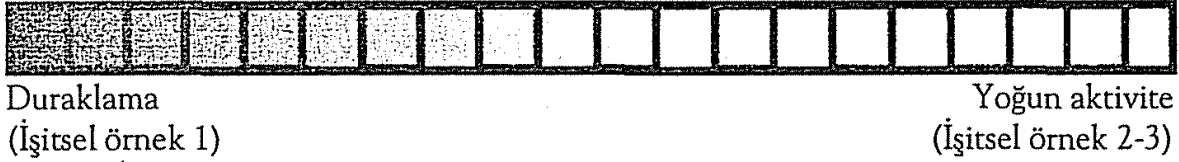
bilhassa tamburda duraklama uzatılmış notalarla karakterize edilmiştir. Bu sebepten ve sessizliği göstermesinden dolayı bir Avrupa Müzik terimi olan “es” (sus) kelimesinin kullanımından kaçınılmıştır ve süregelen genel veya lokal icranın kesintiye uğraması “duraklama” kelimesi kullanılarak temsil edilmiştir. Bu bağlamda duraklamaların hem dinleyiciler hem de icracılar için tartışacağımız anlamları vardır

Duraklamaları taksim içinde süre gelen bir müzikal aktivitenin bitiş noktasının uzağına koyabiliriz; bu melodik ve ritmik aktivite ile tanımlanır. İşitsel örnek 1, duraklamaya örnektir.¹⁰

Taksimler genellikle yine makro ve mikro seviyede yapısal bölümler ve unsurları birbirinden ayırmak için kullanılır.¹¹

Sürecin diğer tarafında ise yoğun melodik ve ritmik icrayı bulabiliriz; genelde taksimin zirvesinde bunlar ölçülebilirliğin en yüksek seviyesini göstermektedir. İşitsel örnek 2 ve 3’de duyabildiğimiz gibi.¹²

Aktivite



Şekil 1, Zamansal unsurlardan oluşan bir süreç.

Duraklama, kolaylıkla anlaşılabilen ritmik bir olgudur. Bunun için çalınan bölümler (ritmik ve melodik icra yaptığımız bölümler) ile duraklama yapılan bölümler (ritmik ve melodik icra yapmadığımız bölümler) arasındaki fark, taksimdeki zamansal yapının en basit şekli olarak algılanabilir. Bu sebepten çalışmamız, taksimin zamansal yapısının analizinde başlangıç noktası olarak bu farklılığı almıştır.

Bu çalışmada duraklama terimi “tam sessizlik” olarak değil, “eksik ritmik melodik icra” şeklinde karakterize edilmiştir. Tamburu ele aldığımızda bu “mızrap vurmanın gerçekleşmediği bir zaman dilimi” anlamına gelir. Ne var ki farklı uzunluklarda duraklamaların varlığı, tanımlanabilmelerini zorlaştırmaktadır.

¹⁰ Necdet Yaşar 2, parça 1, 00:00-00:10.

¹¹ Ayrıca Nettle ve Riddle 1973, s.15’te de görülebilir.

¹² Necdet Yaşar, parça 6, 03:32-03.49; Necdet Yaşar 2, parça 1, 01:03-01:15.

yon, ritmik süreçleri yansıtmak açısından yaklaşık sonuçlar vermektedir.¹⁸ Bu şekilde kesin sonuç verememenin nedeni, taksimlerin 4'lük ve 8'lik notaların eşit bölündüğü bir sisteme dayanmamasıdır.

Her ne kadar duraklama süreleri ve çalınan bölümler tamamen basit bir grafikte gösterilebilse de (Bu metot detaylı bir şekilde irdelenecektir) sonuçları, sadece taksim bir yönünü yansıtmakta ve melodik materyalden ayrılmaktadır.

Her ne kadar bu notasyonun kolaylığı takip edilmesini kolaylaştırırsa da bunları kullanmak ancak sanatkârın kullandığı zaman kavramı algısının izlerini yakalayabilir ve bunu taksim genelinde melodik karakteristik yapısı ile ilişkilendirebiliriz [Yani genel zaman ve ritim kavramı hakkında kesin bir kanıya varılamaz].

Çalışmamızda Necdet Yaşar tarafından icra edilen yedi farklı taksimi inceledik. Bunlar, duraklamaların kullanılmasını ve zaman yapısının kuruluşunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Necdet Yaşar, Türk Mûsikîsi'nin yaşayan en büyük üstadlarından ve özellikle makam sistemi hakkındaki bilgisi ve taksimdeki ustalığı sebebiyle büyük saygı görmüştür. Bülent Aksoy, bu durumu şöyle ifâde etmektedir:

“Necdet Yaşar, önde gelen bir tambur icracısı ve bu asrın son elli yılının mükemmel saz sanatkârlarından biridir. Tanbûrî Mesud Cemil'in öğrencisi olan Yaşar, şüphesiz ki taksim formunun en büyük üstadlarından biridir. Doğaçlamaları, orijinalitesini sergilemekte, sanatsal lezzeti ortaya çıkarmaktadır. Doğaçlama başarısı, Türk makamalarını çok kapsamlı bir şekilde bilmesinden kaynaklanmaktadır.”¹⁹

Taksimlerdeki duraklamaları inceleme fikri aklıma, Necdet Yaşar'ın taksimlerini dinlerken geldi. Her zaman Yaşar'ın, duraklamaları müzikal söz dağarcığının bir parçası olarak kullandığını ve duraklamalara melodik materyal kadar önem verdiğini hissetmişimdir. Şekil 3'te Necdet Yaşar'ın bahsettiğimiz yedi taksimimizin transkripsiyonunu görebiliriz. Bu taksimler makam, uzunluk, tavır çeşitliliğini ve sanatçının hayatındaki sanatsal dönemleri yansıtmaktadır.²⁰ “Yatay çizgi”, saniye olarak zamanı göstermektedir. “Siyah kısımlar”, duraklama yapılan bölümleri; “beyaz kısımlar” ise çalınan bölümleri (icrayı) göstermektedir. Duraklamaların üstündeki rakamlar bu duraklamaların saniye olarak süreleridir.²¹ Bu basit grafik

¹⁸ Örnek Yahya, 2002, Nettl and Riddle 1973s. 30-43, (ayrıca s.29-30'da "Notes on Transcription" bölümüne bakınız.).

¹⁹ Aksoy 1998; s.245.

²⁰ Bu taksimler ticari albümlerden dinlenebilir. Bu albümlerin belirlenmesi için sanatçının firmasıyla çalışılmıştır; bu sebepten kayıt kaliteleri nispeten daha iyidir ve sanatçının performansını daha iyi yansıtabilir.

²¹ Ölçümler bilgisayar ortamında Transcribe programı (String Software) 'den yapılmıştır.

bize çalınan ve duraklama yapılan bölümlerden hareketle taksimin zamansal yapısının tümünü göstermektedir. Bu grafik her ne kadar müzikal ve tonal unsurları hiç yansıtmasa da taksimi dinlerken takip edilmesi kolaydır. Ayrıca bu grafikte sekvens,¹³ tekrar ve kadans¹⁴ gibi saptanması kolay olan melodik özellikleri ilişkilendirebilir ve bu sayede duraklamaların kullanılış şekillerini ortaya çıkarırız. Bu grafiği analiz, istatistiksel bilgiler çıkarmak ve birkaç taksim arasında kıyaslamalar yapmak için kullanabiliriz. İşitsel örnek 7, Hüseyinî bir taksime örnektir.²²

Şekil 3'teki transkripsiyonlar ve tablo 1' deki istatistikler incelendiği zaman duraklamalar ve zaman yapısının kurgusu hakkında belirli ortak özellikler bulabiliriz. Duraklamalar bazı tekrar eden özellikler, çalınan bölümler, organizasyonlar ve melodik materyallerle ilişkiler öne sürülmüş bazı kurallar gibi gözükmektedir.

1) Daha uzun duraklamalarla başlama

Taksimlerin çoğu diğer duraklamalara göre daha uzun duraklamalar ile başlamaktadır. (Irak, Hüseyini, Mahur, Nihavend II ve Uşşak taksim böyledir). Uzun duraklamalar genellikle ihtiyatlı bir şekilde ve genellikle taksimin baş ve orta kısımlarında kullanılmıştır; sonlarda uzun duraklamalar çok nadirdir.

2) Duraklama uzunlukları

Tablo 1'de gösterildiği gibi en uzun duraklama uzunluğu, ortalama duraklama uzunluğu, ve duraklamaların toplam uzunluğunun yüzdelik oranı taksimlerin uzunluğuna istinaden taksimlerin çoğunda benzerdir.

3) Uzun Çalınan Bölümler

Genelde uzun çalınan kısımlar azdır (3'e kadar). Bu taksimlerde en uzun çalınmış bölümler birbirine benzemektedir.

¹³ Sekvens (sequence): Birbirini izleme, sıralama, ardışıklık (Hamit Atalay, *İngilizce-Türkçe Sözlük* TDK, II, 3044).

¹⁴ Kadans: Bir parçada cümle bitimlerindeki "dinlenme" noktaları (<http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=kadans>).

²² Necdet Yaşar, parça12,0:00-0:30

Taksim Adı	Süresi	Toplam Duraklama Uzunluğu ve Yüzdesi	Toplam Duraklama Süresi	Ortalama Duraklama Süresi	En uzun Duraklama Süresi	En Uzun Çalınan Bölüm
Hicazkâr	69.7	21.05 %30.20	19	1.1	1.69	19.92
Irak	97.06	24.06 %25.09	17	1.43	3.47	18.81
Hüseynî	169.16	34.92 %20.64	22	1.59	4.55	19.80
Mâhur	221.46	51.59 %23.29	32	1.61	4.97	26.88
Nihâvend I	244.05	54.06 %22.15	35	1.54	4.33	27.42
Nihavend II	235.78	105.41 %41.54	62	1.70	4.71	24.49
Uşşâk	310.6	75.46 %24.29	47	1.60	4.26	21.85

Tablo 1, Yaşarın 7 taksiminin istatistiği.

4) Kısa Duraklama kümeleri

Birçok yerde kısa duraklama kümeleri görebiliriz. Bunlar genellikle melodik bölümlerin içeriğinde yer almaktadır. Bunların çoğunda çalınan kısımlar duraklamalardan kısadır ve çalınan kısımlardan çok duraklamalara önem verilmiştir. Bu sebepten sıralı duraklama bölümleri oluşmuştur. Şekil 4-5 (İşitsel örnek 8 ve 9).²³

5) Aynı uzunluktaki duraklamalar

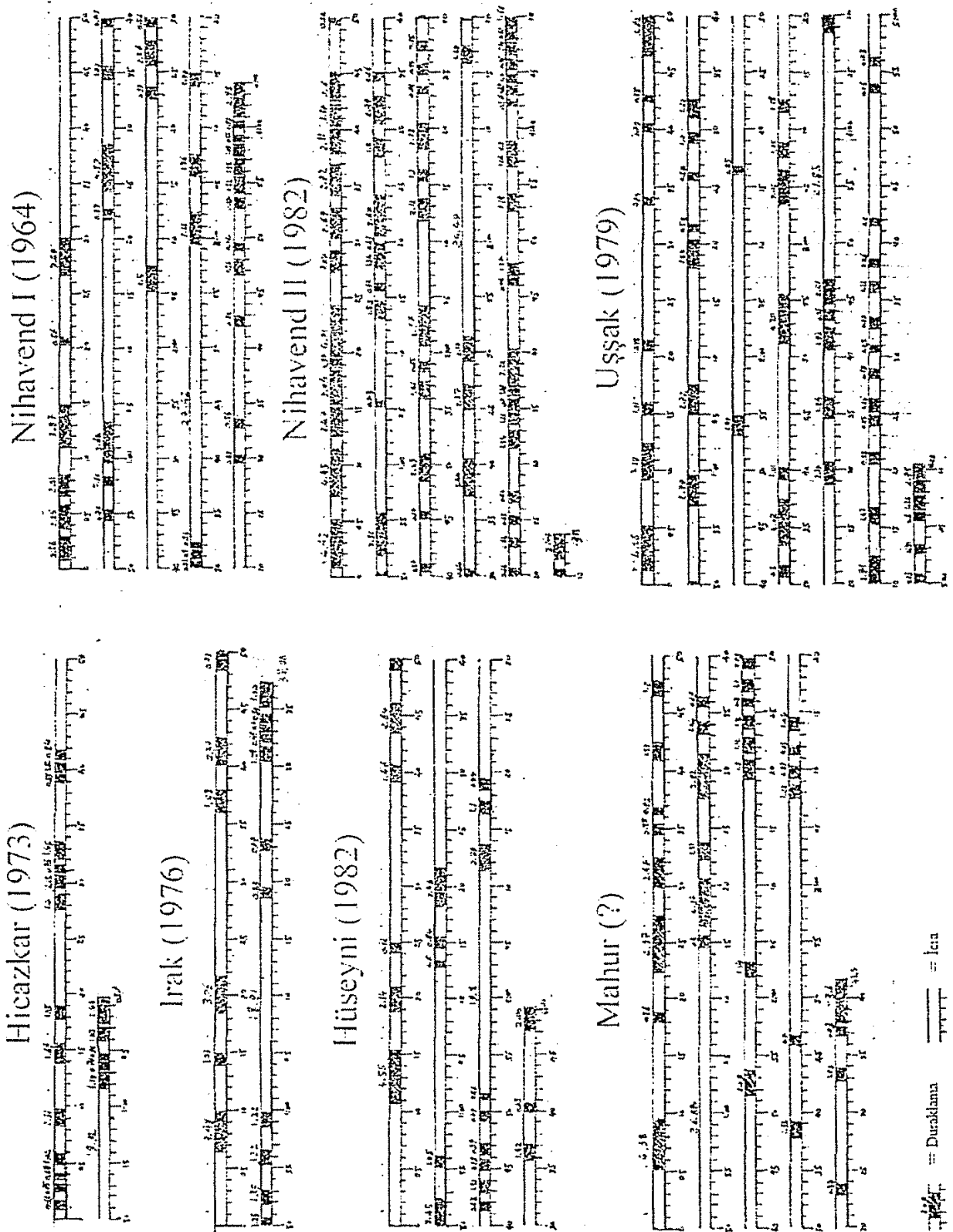
Birçok icrada Yaşar, Nihavend II taksimının başlangıcında olduğu gibi aynı uzunluktaki (veya çok yakın) süredeki duraklamaların tekrarını kullanmıştır. (Şekil 6, İşitsel Örnek 10)

Aynı uzunluktaki duraklamaların kullanımı çeşitli melodik içeriklerinde bulunabilir. Takip eden örnek melodik tekrarın içeriğindeki bu kullanımı göstermektedir (Şekil 7, İşitsel Örnek 11).

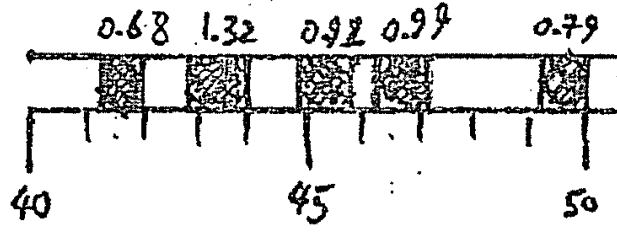
Bu kullanım benzer periyodlar veya bazı melodik kısımların içeriğinde bulunabilir takip eden örnekte olduğu gibi (Şekil 9, İşitsel örnek13).

Bazen Yaşar, benzer ve nerdeyse uzunlukları karakteristik bir özellik halini almış duraklamaları karışık bir halde kullanmaktadır. Şekil 10 ve İşitsel örnek 14, iki uzunluğun karışımını göstermektedir. Bunlardan birincisi yaklaşık 2, diğeri 2.7 saniye uzunluğundadır.

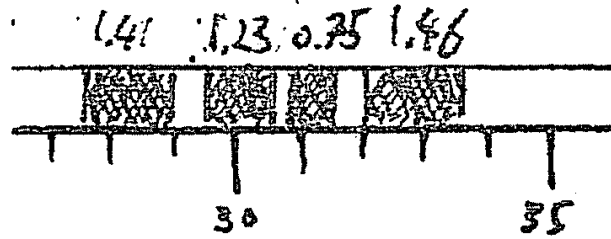
²³ Yaşar ve Yaşar2 isimleri sanatçının çalışmamızda kullandığımız iki albümünü temsil etmektedir. Bu albümler Bibliyografya kısmında ayrıntılı olarak gösterilecektir.



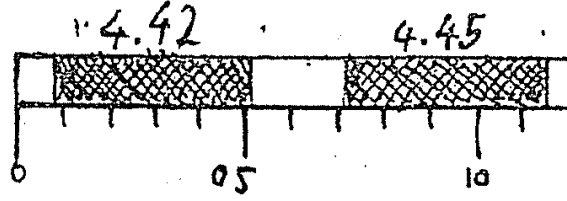
Şekil 3, Yaşar'ın taksimlerinin transkripsiyonu.



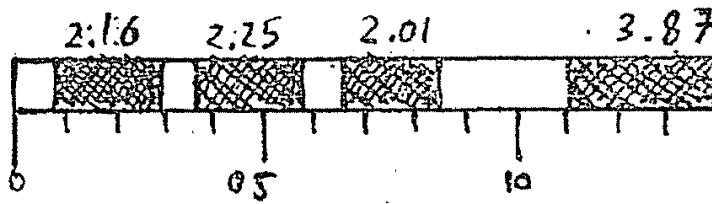
Şekil 4: Duraklamalardan oluşan bir süreç.
(Yaşar, Hüseyini, 01:39-01:50) İşitsel Örnek 8



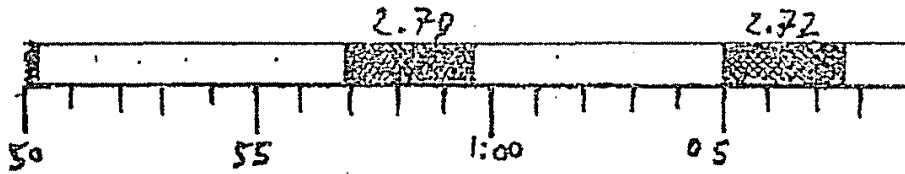
Şekil 5: Duraklamalardan oluşan bir süreç.
(Yaşar2, Hicazkâr, 00:26-0037) İşitsel Örnek 9



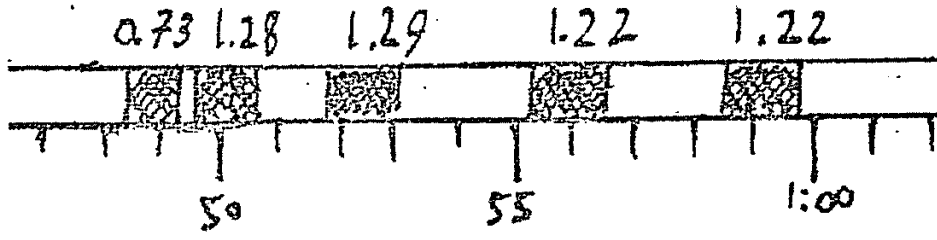
Şekil 6: Aynı uzunluktaki duraklamalar.
(Yaşar, Nihâvend I, 00:00-00:14; İşitsel örnek 11).



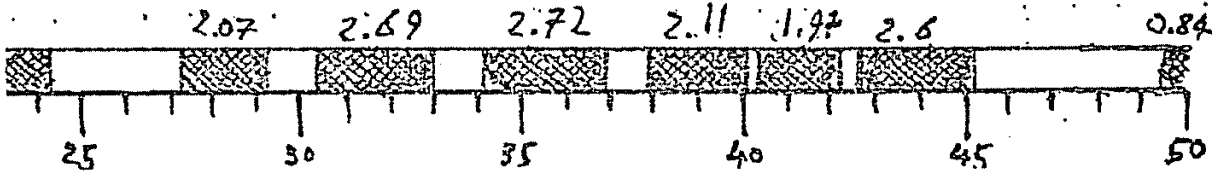
Şekil 7: Melodik tekrar içinde aynı uzunlukta duraklamalar.
(Yaşar 2 Nihâvend II, 00:00-00:11 İşitsel örnek 10)



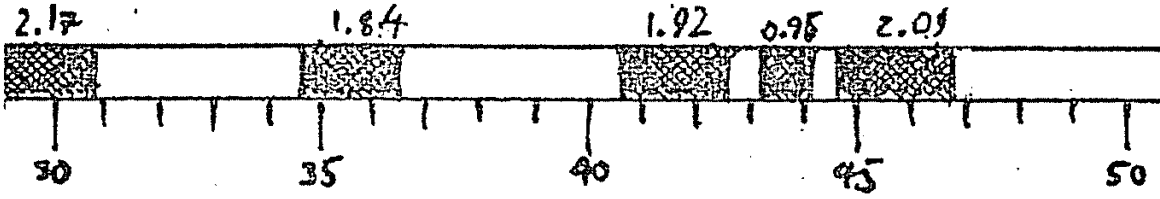
Şekil 8, İçeriğe benzer süreçte aynı uzunlukta duraklamalar
(Yaşar, Uşşak, 00:49-01:09; İşitsel örnek 12).



Şekil 9, Melodik bölümler içinde aynı uzunlukta duraklamaların kullanımı
(Yaşar 2, Irak, 00:48 – 01:01; İşitsel örnek 13).



Şekil 10, Yakın uzunluklardaki duraklamaların karışık kullanımı
(Yaşar 2, Nihavend II, 00:24 – 00:50; İşitsel örnek 14).

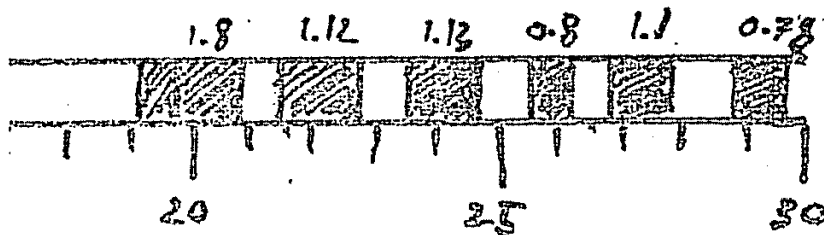


Şekil 11, Melodik tekrarda aynı uzunlukta duraklamaların kullanılması
(Yaşar, Uşşâk, 03:30 – 03:50; İşitsel örnek 15).

Takip eden örnekte bu kullanım melodik tekrarın içinde duyulabilir ve ilginçtir ki en küçük olan duraklama iki taraftan kendini saran duraklamaların yarısı uzunluğundadır.

Takip eden örnek (Şekil 12, İşitsel örnek 16) iki uzunluğun karışımını göstermektedir. Bunlardan biri yaklaşık 0.8 saniye diğeri 1.1 saniye uzunluğundadır.

Aynı uzunlukta duraklamaların kullanımı, tekrar eden belirgin kadanslara hizmet ediyor olabilir. Sonraki dikkat çekici örnekte Yaşar, neredeyse aynı uzunlukta bir duraklamayı 1 dakika sonra tekrar eden bir kadansın içinde kullanıyor (Şekil 13, İşitsel örnek 17-18).



Şekil 12, Melodik bölümlerde iki uzunluğun karışık kullanımı
(Yaşar 2, Mâhur, 02:17–02:31; İşitsel örnek 16).



Şekil 13, Kadansın tekrar etmesi aynı uzunluktaki duraklamaların tekrar kullanımı (Yaşar 2, Mâhur, 00:02 – 00:11 ye 01:13 – 01:22; İşitsel örnek 17 ve 18):

Yukarıdaki örneklerin melodik içeriği, duraklamaların gelişigüzel kullanılmadığı kanısını güçlendirmektedir. Tekrar eden pasajlarda Yaşar, duraklamaları yapısal ve sanatsal bir yolla sezgisel olarak kullanmaktadır. Tüm bunlar bize Yaşar'ın duraklamaların sürelerini ve onları melodik materyalle birleştirmek için zamanlamayı çok dakik bir şekilde kullandığını göstermektedir. Bu türden kontrol ve organizasyon elde etmek için kullanılan araçların ne olduğunu henüz keşfetmiş değiliz. Ancak Türk müzisyenlerinin taksimi tartıştıkları zamanlarda taksim, konuşma ve hitabet arasında kurdukları benzerlikte (analojide) bunun ipuçlarına rastlayabilmekteyiz. Aşağıda ifade edileceği gibi Türk müzisyenler, bir sanatçının taksim performansı ile sanatsal iç dünyasını sözelleştirmesi konusundaki ustalığının arasında bir benzerlik kurmuşlardır.

Taksim'in Ritmi Hakkında

Taksim'in ritmi Türk müzisyenlerinin ifadeleri arasında soyut doğası açısından göze çarpmaktadır.²⁴ Türk müzisyenleri taksimin tonal, melodik ve karakteristik özelliklerini teknik ve teorik bağlamda tartışmaktadır. Onlara göre taksim, makamın özelliklerini yansıtmalıdır ve bu makama uygun melodik özellikleri göstermelidir.²⁵ Geleneksel yapı terimlerinde taksim tüm klâsik mûsikî eserlerindedir gibi "giriş, gelişme ve sonuç" bölümlerini içermelidir.²⁶ Taksimlerin şekille ilgili ve melodik karakteristikleri sözel gelenek ve teorik tezlere dayanmaktadır. Bunlar ortak bilgiler olmakla beraber Türk Müziği ile ilgili her söylemin temeli niteliğindedir.

Taksimin tonal ve melodik yapısı ile ilgili ifadelerin aksine taksim ritminin

²⁴ Bu olay Türk mûsikî literatüründe de böyledir; bu olgu ya düşünülmemiş ya da tümüyle reddedilerek basit bir şekilde usûlsüz olarak tanımlanmıştır.

²⁵ Türk müzisyenleri taksimlerin makamların özelliklerini yansıtmaması gerektiğini özellikle vurgulamaktadır. Aksi takdirde yapılan sadece doğaçlama çalışmasıdır. Ayrıca modülasyon yapılan taksimler geçki yaptıkları makamların özelliklerini yansıtmalıdır.

²⁶ Bu yapıyı Signell "serim, gelişme ve yinleme", yahut "ABA" formu şeklinde terimlendirmiştir; (1977, s.67); Cemil Bey ise "zemin, miyan ve karar" terimini kullanmıştır (1993, s. 37).

mevcut teknik ve teorik yanları hakkındaki ifade anlaşılabilir olma eğilimindedir. Taksim ritmi hakkında soru sorulduğunda Türk müzisyenleri kafaları karışık görünmekte ve -kalkık kaşlarla- alışıldık cevaplar vermektedirler. Özellikle duraklamalara karşı duyduğum bu özel ilgiyi gördüklerinde, bu konuyu seçmemle ilgili hayrete düşmüş görünmektedirler. Bu tepkiler Türk müzisyenlerinin çoğunun taksim ritmi konusunu bilinçli olarak kafa yormadıklarını göstermektedir. Bu konu ile ilgili bir tartışma başladığı vakit konu derhal metafor ve benzetmele- re dayanan felsefi bir tartışmaya dönmektedir.

Yaptığımız mülâkatlarda duraklama terimi için kullanılan ortak bir terime ulaşamamış olsak da bunun yerine kullanılan sayısız terimler elde ettik. Bunlardan bazıları şunlardır: Boşluk, ara, durak, sükûn, istirahat, soluk, asma kalış ve duruş.

Sözlü Bir İfade Olarak Taksim

Müzisyenler yaptığımız mülâkatlar esnasında sık sık taksim ile çeşitli sözel- lene ve ifade etme (konuşma, hitabet) formları arasında benzerlik kurmuşlardır. Bahsettiğimiz bu formların bazıları şunlardır: Konuşma, şiir, anlatım, ifade, muhakeme, hitabet, felsefe, lisan ve hikaye. Burada taksim ritmi de konuşma ve söylevin ritmiyle benzeştirilmiştir; duraklamalar ise virgül, noktalı virgül, ünlem işareti, soru işareti vb. noktalama işareti görevini görmektedir.

Mülâkatlarda tekrar eden bir başka söylem de taksim özgünlüğü ve orijinali- tesinin önemi ile ilgilidir. Bu söylemle ilgili olarak müzisyenler dil metaforunu kullanmaktadırlar: Taksim icracıları konuşmacı, hatip veya şairlerdir. İyi bir taksimde geleneksel kurallara bağlılıkla orijinalite arasında bir denge olmalıdır. Taksim icracısı, müziğin her alanında bilgili olan bir müzisyendir; bilgisini kişisel ifadesi ve yaratıcılığı ile harmanlayarak kendine has bir müzik dili oluşturur. Kendini çok fazla tekrarlayan, başkalarını kopya eden, monoton ritmik ve melo- dik materyaller kullananlar ve duraklamaları akıllıca yerinde kullanmayanlar ise ancak geveze sayılırlar.

Taksimle sözlü anlatım arasında benzerlik kuran bu sistemde iyi bir taksim icrası için duraklamaların neden bu kadar önemli olduğunu görmek kolaydır. Taksimlerdeki duraklamalar yazılı metinlerdeki noktalamalar gibidirler ve anla- tımı daha anlaşılır hale getirirler. Bunlar, taksim zamansal unsurları ve bölümleri arasındaki farklı yapısal seviyelerdeki kelimeler, paragraflar ve tümceleri birleştirme veya ayırma görevindedirler. Bu noktalama işaretleri olmaksızın taksim bir mana taşımayacak ve muhakemede bir gelişme olmayacaktır.

Bu yüzden taksimlerde duraklamalar retorik (sözlü) bir mânâ taşımaktadır. Mülâkat yaptığımız bir müzisyenin belirttiği gibi: “*Duruş [dinleyicinin] gözlerine bakıyorum ve soruyorum ‘beni anlıyor musun?’*”²⁷

Varsayımlar ve Öneriler

Madem ki taksimin ritmik içeriği ve yapısı, taksimin tonal ve melodik yapısını belirleyen gelenek veya geleneksel müzik literatürü tarafından tanımlanamıyor; O halde biz icracının kişisel ifadesinin büyük kısmının ritme dayalı olarak ifade edildiğini iddia edebiliriz. Ritim alanın daha az formüle edilmesinden dolayı icracı, -kalıplaşmış- kurulu modellere²⁸ sadakat konusunda daha özgürdür. Doğrusu aynı müzisyenler tarafından çalınan farklı taksimler bile içerik, kurulum, zaman ve ritim ile ilgili karakteristik²⁹ konularında çeşitlilik arzeder. Diğer taraftan tekrar eden ritim pasajlarını kullanımı sanatçının kendine özgü tarz veya tavrının yani müzikal söyleminin ancak bir kısmını formüle etmektedir.³⁰

Bu çalışma henüz başlangıç aşamasında olduğundan dolayı henüz ortaya kesin olarak tanımlanmış sonuçlar çıkmamıştır. Buna rağmen yine de bazı varsayımlar ve öneriler yapılabilir. Çalışmamızda kullandığımız Necdet Yaşar taksimlerinin transkripsiyonu sınırlı ve sayıları nispeten az da olsa taksimin ritmik kurulum yapısını, duraklamaların kullanımını ve bunların melodik materyallerle ilişkilerini sanatsal ve açık bir yolla ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın geliştirilmesi için başka icracılar, enstrümanlar ve tavırların da incelenmesi gerekmektedir. Bunun için öncelikle taksimi anlaşılabilir bir şekilde notaya almanın yolları bulunmalıdır. Taksimi analiz edebilmek için yeni araçların geliştirilmesi yalnız taksimi anlamamıza değil, diğer ölçüsüz doğaçlama biçimlerini de anlamamıza yardımcı olacaktır.³¹ Şimdi henüz tam manası ile keşfedilememiş olan ölçüsüz doğaçlama ve spontane konuşma ilişkisi, gelecekteki araştırmalar açısından çok önemlidir. Ölçüsüz doğaçlama ve spontane konuşma ilişkisi tartışması hakkında Jeff Pressing şöyle bir açıklama yapmıştır: “Spontane konuşma, duraklama gerçek zaman içinde oluşan muhakeme kısıtlamalarının göstergesidir ve muhtemelen müzikte de aynı özelliğe sahiptir.” [Yani insan konuşma esnasında muhakeme sıkıntısı çektiğinde ne yaptığından emin olmayınca duraklama yapar]. Her ne kadar Yaşar’ın taksimlerinin analizleri onun duraklamaları belirsiz olduğu veya dinlen-

²⁷ Reha Sağbaş ile kişisel konuşmamızdan.

²⁸ bk. Nettl 1998. s.13- 4; 2001s. 3; Pressing1998, s. 51.

²⁹ Bu farkları Necdet Yaşar’ın çalışmış olduğumuz iki taksiminde görebilirsiniz.

³⁰ Felddman1996, s. 284.

³¹ Bu paragraf internet kaynaklarında bulunabilir.

meye ihtiyaç duyduğu veya kafasını toplaması gereken yerlerde araya sıkıştırmak veya doldurmak amacı ile kullanmadığını gösterse de; yeni başlayanlar ve amatörler duraklamayı bu amaçla kullanabilirler. Bununla beraber Türk taksim ustası, yukarıda ki mülâkatlarda da belirttiğimiz gibi müzikal ifadenin de ustasıdır ve o, duraklamayı bilinçli olarak müzikal kelime dağarcığının bir parçası şeklinde hitâbî anlamları nakletmek için kullanır. Ustaların doğaçlamaları spontane konuşmadan ziyade vaaza, hutbeye veya irticalen okunan şiire benzemektedir. Yaşar'ın biyografisinde Aksoy buna benzer bir benzetme kullanmıştır. "Aslında Necdet Yaşar "doğaçlama bestecisi" ve makamsal beyitler söyleyen tambur'un şairidir."³²

Bibliyografya

- Aksoy, Bülent (1998) "Necdet Yaşar Cd'si Tanıtım Metni" *Necdet Yaşar*, İstanbul: Kalan Müzik CD 102. 22-5.
- Cemil Bey, *Tanbûrî Rehber-i Mûsikî* (Çev. M. Hakan Cevher), İzmir(1993 [1900]), Ege Üniversitesi Basımevi.
- Clayton, Martin R. L. (1996) "Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre", *School of Oriental and African Studies, University of London* 59/2, 323-332.
- Drake, Carolyn and Richard Parncutt (2001), "Psychology of Music, II, 2: Perception and Cognition of Rhythm", *Grove Music Online*, (Haz. Laura Macy), <http://www.grovemusic.com>.
- Feldman, Walter, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin (1996).
- Frigyesi, Judit (1993) "Preliminary Thoughts toward the Study of Music without Clear Beat: The Example of 'Flowing Rhythm' in Jewish 'Nusah'", *Asian Music* 24/2. (Spring - Summer, 1993), 59-88.
- Nettl, Bruno (2001) "Improvisation: I. Concepts and Practices", *Grove Music Online*, (ed. Laura Macy), <http://www.grovemusic.com>
- Nettl, Bruno (1998) "In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation", Haz. Bruno Nettle and Melinda Russell, Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno and Ronald Riddle (1973) 'Taksim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy', in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 5, 11-50.
- Öztuna, Yılmaz (1990) "Taksîm", *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi c.II*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 370.

³² Aksoy 1998, s. 25.

- Pressing, Jeff. (2000 [1987]) 'Improvisation: Methods and Models', in: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Haz. John A. Sloboda Oxford Clarendon Press,
- Pressing, Jeff (1998) "Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication", *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Bruno tarafından düzenlenmiş Nettl and Melinda Russell, Chicago: University of Chicago Press.
- Signell, Karl L. (1977) "Makam: Modal Practice in Turkish Art Music", Seattle: Asian Music Publications, School of Music, University of Washington.
- Signell, Karl L. (2007) "Organizing Time in the Turkish Taksim", <http://www.research.umbc.edu/eol/time>
- Tanrıkorur, Cinuçen (2005 (2003)) "Osmanlı Donemi Türk Müsikîsi", İstanbul: Dergah Yayınları.
- Torun, Mutlu (1996) *Ud Metodu, "Gelenekle Geleceğe"*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Yahya, Gülçin (2002) "Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" (Taksim *Notalari, Analiz ve Yorumlar*), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yılmaz, Zeki (1999) *Tamburi Cemil Bey*, İstanbul: Bilinmiyor.

Albümler

- Necdet Yaşar* (1998), İstanbul: Kalan Müzik Yapım, CD 102. 1 CD notlarla birlikte (32 s.).
- Necdet Yaşar 2* (2002 [?]), İstanbul: Kalan Müzik Yapım, CD 273. 1 CD notlarla birlikte (32 s.).
- Tamburi Cemil Bey Vol. II & III* (1995) New York: Traditional Crossroads, CD 4274. 2 CD notlarla birlikte
- (İşitsel örneklere <http://www.ahmethakkiturabi.com.tr/> adresinden ulaşılabilir)¹⁵
- İşitsel örnek 1. *Necdet Yaşar 2*, parça 1, 00:00 – 00:10
- İşitsel örnek 2. *Necdet Yaşar*, parça 6, 03:32 – 03:49
- İşitsel örnek 3. *Necdet Yaşar 2*, parça 1, 01:03 – 01:15
- İşitsel örnek 4. *Tamburi Cemil Bey Vol. II*, parça 16, 01:55 – 02:01
- İşitsel örnek 5. *Tamburi Cemil Bey Vol. II*, parça 9, 00:40 – 00:45
- İşitsel örnek 6. *Tamburi Cemil Bey Vol. II*, parça 16, 00:12 – 00:17
- İşitsel örnek 7. *Necdet Yaşar*, parça 12, Hüseyini, 0:00 – 0:30
- İşitsel örnek 8. *Necdet Yaşar*, parça 12, Hüseyini, 01:39 – 01:50
- İşitsel örnek 9. *Necdet Yaşar 2*, parça 13, Hicazkar, 00:26 – 00:37

¹⁵ Yaptıkları çalışmalarla Türk Müsikîsi'ne hizmet eden ve yukarıda adı geçen çalışmayı –ilgilenenlere ulaştırma amacıyla– yayınlamamıza izin veren Kalan Müzik'e teşekkür ederiz (çev.).

İşitsel örnek 10. *Necdet Yaş ar 2*, parça 12, Nihavend II, 00:00 – 00:11

İşitsel örnek 11. *Necdet Yaş ar*, parça 6, Nihavend I, 00:00 – 00:14

İşitsel örnek 12. *Necdet Yaş ar*, parça 1, Uşşak, 00:49 – 01:09

İşitsel örnek 13. *Necdet Yaş ar 2*, parça 11, Irak, 00:48 – 01:01

İşitsel örnek 14. *Necdet Yaş ar 2*, parça 12, Nihavend II, 00:24 – 00:50

İşitsel örnek 15. *Necdet Yaş ar*, parça 1, Uşşak, 03:30 – 03:50

İşitsel örnek 16. *Necdet Yaş ar 2*, parça 1, Mahur, 02:17 – 02:31

İşitsel örnek 17. *Necdet Yaş ar 2*, parça 1, Mahur, 00:02 – 00:11

İşitsel örnek 18. *Necdet Yaş ar 2*, parça 1, Mahur, 01:13 – 01:22