

ERCÜMENT BATANAY'IN TANBÛR TAKSİMİ ÜZERİNE İNCELEME: SÛZ-İ DİLÂRÂ MAKAMI ÖRNEĞİ

Analysis on Ercüment Batanay's Tanbûr Taksim: The Example of Sûz-i Dilârâ Maqam

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.107

Yusuf DAŞKIN¹
Cenk ÇÖL²

Geliş Tarihi: 22.05.2024

Kabul Tarihi: 26.05.2024

Özet

Ercüment Batanay'ın Klasik Türk müziği geleneğinde kendine özgü icrâsı, teknik ve tavır özellikleriyle tanbûr icrâsında, kendinden sonraki tanbûrileri etkileyerek bir ekol haline geldiği düşünülmektedir. Klasik Türk müziğinde önemli bir yeri olan taksim, icrâcının makam kullanımı ve icrâ tekniklerini ön plana çıkararak çalgısal bir türdür. Bu bağlamda Batanay'ın Yenikapı Müzik albümünde yer alan "Sûz-i Dilârâ" tanbûr taksimi örnek olarak seçilmiş, notaya alınarak makam ve icrâ teknikleri açısından incelenmiştir. Teknik analizde; Batanay'ın tanbûr icrâsında kullandığı süsleme elemanları ve ifade unsurları detaylı bir şekilde ele alınarak örnekler ile sunulmuştur. Makamsal analiz de ise seyir, geçki, çeşni ve perde kullanımı gibi özellikler açıklanmıştır. Tarama modelini temel alan, müzikal analiz ve nitel yöntemleri içeren betimsel bir araştırma olan bu çalışmada makam ve icrâ analizi sonucu elde edilen bulgulara dayanarak sonuç sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ercüment Batanay, Tanbûr, Taksim.

Abstract

It is thought that Ercüment Batanay has become a school in the Turkish classical music tradition, influencing the tanbûr performers after him, with his unique performance, technique and attitude characteristics. Improvisation, which has an important place in Turkish classical music, is an instrumental genre that highlights the performer's use of mode and performance techniques. In this context, the tanbûr improvisation of "Sûz-i Dilârâ" from Batanay's Yeni Kapı Müzik album has been selected as an example, notated and examined in terms of mode and performance techniques. In the technical analysis, the decorative elements and expression elements used by Batanay in tanbûr performance are discussed in detail and presented with examples. In modal analysis, features such

¹ Doktora Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Bilim Dalı, Türk Müziği Bilim Dalı, Bursa, Türkiye, yusufdaskin026@gmail.com, ORCID ID: 0009-0000-1977-2738

² Doçent, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, cenkcol@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6287-8199

*Bu çalışma, 2023 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü'nde hazırlanan "Ercüment Batanay'ın tanbur taksimlerindeki makam ve icra özelliklerinin incelenmesi" adlı Yüksek Lisans Tezinden faydalanılarak oluşturulmuştur.

as progression, tempo, flavor and tone use are explained. In this study, which is based on the survey model and is a descriptive research including musical analysis

Keywords: *Ercüment Batanay, Tanbûr, Improvisation.*

GİRİŞ

Ercüment Batanay'ın Hayatı

Ercüment Batanay, 9 Nisan 1927 tarihinde İstanbul Kasımpaşa'da doğmuştur. Müziğe çocuk yaşta ilgi duyan Batanay, ilk musiki derslerini hafız, besteci, hattat ve tanburi olan babası Kemâl Batanay'dan almıştır. Babası ile birlikte Rauf Yekta Bey'i ziyaretleri sırasında, tesadüf eseri Rauf Bey'in dikkatini çeken Batanay, küçük yaşına rağmen tanbur çalabilmesi ile Rauf Bey'i hayrete düşürmüştür (Avni, bt; Avar, 1999). Ercüment Batanay, henüz 10 yaşındayken babası tarafından Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil ile tanıştırılmış ve kendisinden tanbur eğitimi almıştır (Avar, 1999). Daha sonra Batanay, babasının hocası olan Neyzen Emin Dede ile makam, usul ve repertuar üzerine çalışmıştır. (Kaya, 2022: 2).

1945 yılında Hüseyin Saadeddin Arel'in teşvikleriyle, İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi İcra Heyeti'ne atanır. Konservatuardaki görevine ek olarak, 1948 yılında Hamiyet Yüceses'in teklifi üzerine Kristal Gazinosu'nda tanburu ile sanatçıya refakat etmeye başlar (Avar, 1999). Bu vesile, Batanay'ın uzun yıllar sürecek olan gazino hayatının başlangıcı olur. 1949 yılında TRT İstanbul Radyosu'ndan gelen teklif üzerine Batanay, radyoda göreve başlar ve bu kurumda uzun yıllar görev yapar (Kaya, 2022: 2). Askerliğini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen Batanay, TRT İstanbul Radyosu, konservatuvar ve gazinodaki görevine kaldığı yerden devam eder (Avar, 1999). Ercüment Batanay, radyoda Mesut Cemil, Nubar Tekyay, Hakkı Derman, Şerif İçli, Sadi Işılay, İzettin Ökte ve Yorgo Bacanos gibi isimlerle birlikte çeşitli programlara katılır (Avni, bt).

1960 yılında, konservatuvar, radyo ve gazino hayatındaki yoğunluğu nedeniyle Batanay, konservatuvar ve radyo görevlerinden istifa ederek sadece gazino hayatına devam etmeye karar verir. Gazino sahnelerinde Batanay, fasıl programlarının ilk bölümlerinde tanbur çalarken, program aralarında ise yaylı tanbur ile uzun taksimler gerçekleştirir. Gazino ortamında tanburun ses yüksekliğinin yetersizliği nedeniyle, Batanay yaylı tanbur çalmayı daha çok tercih etmiş ve artık yaylı tanburu ile adından söz ettirmeye başlamıştır. Yaylı tanbur çalmaya başlamasına rağmen, metal gövdeli yaylı tanbur'un sesinden hoşlanmadığını belirten Batanay; "...Metal tekneli yaylı tanbur'un sesi de sivrisinek gibi..." sözleriyle duygularını ifade etmiştir (Avar, 1999).

Batanay yaylı tanbur üzerinde çeşitli değişiklikler yaparak sazın sesini daha uygun hale getirmeye çalışmıştır. Gazino yıllarında artık tamamen yaylı tanbur icra etmeye başlayan Batanay, yaylı tambura geçişinin sebeplerinden birini şu sözlerle açıklar: "...Yaylı tambura geçmemin sebebi: insan sesine en yakın ses olmasıdır..." şeklinde ifade eder. Mızrap ile yay arasındaki ifade farklılıklarından bahsederek, yayın insan sesini taklit etmesinin daha mümkün ve kolay olduğunu belirtir. Batanay, birçok gazinoda pek çok sanatçıya hem mızrabıyla hem de yayıyla eşlik etmiştir. Hayatı boyunca 5 evlilik yapmış olan Batanay'ın 4 oğlu olmuştur. Kalın bağırsak kanseri tedavisi gördüğü İstanbul Çapa hastanesinde, 4 Mayıs 2004'te vefat etmiştir (Avar, 1999; Çöl, 2017: 27; Kaya, 2022: 2).

Taksim

Taksim kelimesinin etimolojik kökeni konusundaki çeşitli tartışmalar olmasına rağmen, mevcut bilgiler ışığında, kelimenin Arapça "kısm" kelimesinden türediği ve bu kelimenin "bölmek, parçalamak" anlamında dilimize yerleştiği bilinmektedir. Taksim kelimesinin 9. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Farsça'da saz çalmak anlamına gelen "nehavt, nehavt eylemek" sözcükleriyle ilişkilendirildiği ve daha sonra bu kelimenin "makam gösterme" olarak değiştiği belirtilmektedir. 17. yüzyıldan sonra ise, müzik terimi olarak taksim kelimesinin müzikkiler arasında yaygınlaştığı görülmektedir. Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde metin içerisinde açıkça "segâh makamında taksim" ifadesini kullanması, kelimenin mûsikîmizde tam anlamıyla yerleştiği ve günümüzdeki anlamıyla örtüştüğünü göstermektedir (Akdoğan, 1989: 1). Akdoğan (1995: 272), eserinde taksim için "İşitsel olarak, kişiyi bir makama koşullandırmak temel amacıyla üretilmiş çalgısal bir türdür. Temel öğesi, doğaçlanması ve usûlsüz oluşudur" şeklinde tanımlamıştır.

Özalp, bir saz sanatkarının, tek başına ya da bir program çerçevesinde bir veya daha fazla makamı kullanarak, gerektiğinde bu makamların sınırlarını aşarak, farklı makamlara çeşni ve geçkiler yaparak o anda bestelenerek çalınan, yani improvize ve ritimsiz bestelerdir. "Ritimsiz" sözcüğü mutlak bir anlam ifade etmemektedir çünkü saz sanatçıları, taksimlerine zaman zaman ritimli bölümler kullanabilmektedir. İyi taksim yapabilmek, yeteneğe, üstün müzik ve makam bilgisine, geçiş tekniğini bilmeye bağlıdır. Bir makam dizisinin değişik bölümlerini belirterek perdelerde gezinme, daha doğrusu gam yapma, taksim olarak kabul edilmemelidir. Taksim formu, kullanıldığı yer ve amaçlara göre birkaç türe ayrılır (1992: 8).

İnsan sesiyle benzer koşullarda yapılan, içerisinde yazılı bir güfte içeren makamsal olarak doğaçlama yapılmasına genellikle "sesle taksim etmek" ifadesi kullanılmıştır. Ancak bu bağlamda, terim olarak "gazel" kelimesi daha yaygın bir kullanıma sahiptir ve "taksim" kelimesi genellikle sadece saz ile icra edilen bir mûsikî formunu ifade etmektedir (Özkan, 2010: 478).

Taksim, saz sanatçısının belirli bir makamda gerçekleştirdiği irticali besteyi ifade eden bir terimdir. Taksim, Türk müziğinin en zor formlarından biri olup, sazda ustalık gerektiren ileri düzeyde makam bilgisi, bestecilik ve zamanlama yeteneği gerektirir. Tanrıkorur, taksimleri üç ana başlık altında sınıflandırmıştır. Bunlar; konser taksimleri, fasıl veya Mevlevî ayını başlangıcında gerçekleştirilen baş veya giriş taksimleri ve makam değişikliği için yapılan geçiş taksimleri. Aynı makamda gerçekleştirilen ve genellikle konser, fasıl gibi belirli bir programın arasında dinlenme amaçlı kullanılan taksimlere ise ara taksim adı verilmiştir (Tanrıkorur, 2016: 51).

Tura (2001:172), Kantemiroğlu'ndan aktardığına göre; "Taksim, okunacak bestenin makamında, fakat usûle bağlı olmayan, güzel ve hoş bir nağmedir ve her şeyden önce o icra edilir" ifadelerini kullanmıştır.

Belli bir kompozisyon çerçevesin içerisinde kurgulanan taksimin giriş bölümünde ilgili makamın seyir özellikleri gösterilir. Ardından icrâcının yaratma becerisi doğrultusunda makam geçkisi, çeşni çeşitliliği ve makamın farklı ses bölgesinin kullanımıyla gelişme bölümü seslendirilir. Sonuç bölümünde ise ilgili makam tekrar seslendirilerek taksim sonlandırılır. İşlevsel özelliklerine göre taksim Baş Taksim, Son Taksim, Giriş Taksim, Ara Taksim, Geçiş Taksimi, Eşlikli Taksim, Karışık/Müşterek Taksim, Fihrist Taksim şeklinde adlandırılmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada,ERCÜMENT BATANAY'ın taksim icralarındaki makam anlayışı ve icra tavrının ortaya çıkartılması amaçlandığından, çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma "disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntem" olarak tanımlanabilir (Karataş, 2017: 71). Geçmişe yönelik tutulan her türlü yazılı ve sözlü kayıtlar, arşiv ve doküman taramasından oluşmaktadır (Kozak, 2018: 88) Bu kapsamda çalışmada arşiv-doküman taramasından yararlanılarak veriler elde edilmiştir. Elde edilen veriler müzikal analizden yararlanılarak analiz edilmiştir. Müzikal analiz müzikal yapının ortaya

konması, müzikteki unsurların çözümlenmesi ve bu bileşenlere ait fonksiyonların analiz edilmesidir (Fışkın, 2018: 281). Bu çalışmada verilerin analiz edilebilmesi için, ses kaydı dikte edilerek notaya alınmıştır. Notaya aktarım sırasında, kayıt cihazları ve sistemlerinin etkisiyle meydana gelen akort değişikliklerini gidermek amacıyla “Audio Pitch & Shift” programı ile mevcut taksim incelenmiş ve icra sırasında kullanılan boş teller tespit edilerek, 440 frekansa göre yeniden düzenlenmiştir. Notalar yazılırken mümkün olduğunca anlaşılır bir yazım şekli benimsenerek süsleme işaretleri ve yorum ifadeleri olabildiğince detaylı bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Kullanılan işaretler ve terimler klasik batı müziği nota yazım sistemindeki kısaltmaları kullanılarak ifade edilmiştir. Notaya aktarım esnasında tanbur sazına özgün bazı süsleme teknikleri ortaya çıkması durumunda, uygun yeni tanımlamalar oluşturulmuş ve bu teknikler, nota üzerinde belirlenen kısaltma ve sembollerle ifade edilmiştir. Sûz-i Dilârâ taksim notaya aktarılırken, makamsal cümle yapısına göre bir satıra sığacak şekilde düzenlemeye özen gösterilmiştir.

Ercüment Batanay’a ait Sûz-i Dilârâ taksim makamsal yönden analiz edilirken; makam seyrinin yanı sıra kalışlar, asma kalışlar, tam kararlar, yedenli ve yedensiz kararlar üzerinde durulmuştur. Ayrıca farklı makamlara geçkiler ve bu geçkiler sırasındaki perde değişimleri detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Sûz-i Dilârâ taksim teknik yönden analiz edilirken; icra tarzını yansıtan özel kullanımlar, dikkat çeken özel yapılar, teknik analiz örnekler ile sunulmuştur. Bu örneklerde, süsleme teknikleri ve ifade unsurlarının kullanıldığı bölümler bütünlüğünün sağlanabilmesi ve örneklerin daha iyi anlaşılabilmesi açısından bir satırın tamamıyla birlikte verilmiştir.

Taksim analizinde kullanılan süsleme teknikleri ve ifade unsurlarının açıklanmasında; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Flageolet, Çift Ses Kullanımı tekniklerini kullandığı belirlenmiştir.

Tanbur İcrâsı’nda Kullanılan Süsleme Teknikleri

Çarpma: Değerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alarak, mızrap ya da parmak darbesiyle yapılan, çok kısa değerlikli notalardır. Üzeri çizili küçük sekizlik (♩) nota ile ifade edilir (Kaçar, 2009: 28).

Glissando: İcra sırasında uzak veya yakın iki ses arasında yapılan kaydırma hareketine denir. Tek tel üzerinde yapılan bu kaydırma hızlıca belli belirsiz bir dizi oluştur (Gönül, 2010: 45). Glissando nota üzerinde ($\underline{g-}$) şeklinde veya (\underline{giss}) şeklinde yazılarak ifade edilir.

Portamento: Ses ve saz müziğinde kullanılan bu teknik telli sazlarda bir notadan diğer bir notaya sıçrama yapılmaksızın kayarak iki ses arasında yapılan tekniğe denir. Bu teknik glissando dan farklı olarak iki ses arasında dizi oluşturmaz (Özbilen, 2007: 17). Portamento tekniği nota üzerine (\underline{port}) şeklinde yazılarak veya ($\underline{p.}$) şeklinde yazılarak ifade edilir.

Tril: Herhangi bir notanın değeri boyunca, daha küçük parçalara bölünerek tekrarlanmasıdır. Uygulandığı notadaki sesi tam veya yarım olmak üzere etrafında hızlıca tekrar ettiren tekniktir (Özbilen, 2007: 21). Tril nota üzerinde (\underline{tr}) şeklinde yazılarak ifade edilir. Eğer tril tekniği devamlı olarak sürüyor ise icranın bittiği yere kadar ($\underline{tr.....}$) şeklinde yazılarak ifade edilir.

Vibrato: Sesin sık aralıklı ve dalgalı bir şekilde uzatılması tekniğidir (Özbilen, 2007: 20). Vibrato tekniği telli ve yaylı sazlarda tel üzerinde parmağın bulunduğu yerden ayrılmadan ileri-geri salınımı ile oluşturulur (Gürel, 2016: 63). Vibrato tekniği nota üzerinde (\underline{vib}) şeklinde yazılarak ifade edilir.

Sap Sallama: Sap sallama sadece tanbura özel uygulanabilen bir tekniktir. Tanbur enstrümanın yapısından doğal olarak üretilen rezonansın sapın aşağı-yukarı doğru seri ve hızlı bir şekilde sallanması sonucu oluşturulan vibrasyon tekniğidir (Akan, 2007: 124). Sap sallama tekniği nota üzerinde ($\underline{s.s.}$) şeklinde yazılarak ifade edilir.

Orta Tel Kullanımı: Tanburun üç ve dördüncü telleri kullanılarak yapılan bu icra tekniği, tanburun alt telleri ile icra edilen yapısını çeşitlendirmek amacıyla kullanılmaktadır. Tanburun orta tellerinin malzemesi alt iki telden farklı ve daha kalın olması sebebiyle tanburdan elde edilen ses oldukça farklıdır. İcra sırasında bu tellerin **Midanımı** aynı pozisyonda farklı seslerin elde edilmesi sebebi ile aralıklı seslerin olduğu yapılarda icrayı oldukça kolaylaştı (**All Mid.....**) kullanım tekniğinin nota üzerinde yazılımlı icrasının olduğu notaların altına () şeklinde yazılarak ifade edilir. Orta tel kullanımı devamlı olarak bir süre devam ediyorsa icranın bittiği yere kadar () şeklinde yazılarak ifade edilir.

Perde Pestleştirme: İcracının isteğine bağlı olarak yapılan bir ses değişikliği olan perde pestleştirme genellikle belli bir ifadeyi öne çıkartmak

için kullanılır. Perde pestleştirme icracılar tarafından belirli bir makamın geleneksel sınırları içerisinde veya dışındaki yapılar da perdenin yüksekliğini değiştirmek için kullanılır (Turgay, Ayangil: 2016: 1120). Perde Pestleştirme nota üzerinde () şeklinde yazılarak ifade edilir.

BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde Batanay'ın Sûz-i Dilârâ taksimi makam ve teknik olarak analiz edilmiştir. Makam analizi başlığı altında Sûz-i Dilârâ seyir özellikleri, makam geçkileri, çeşni kullanımı ve makam ses bölgesinin kullanımı ortaya konmuştur. Teknik Analiz başlığı altında ise süsleme teknikleri ve ifade unsurları tespit edilmiş, örneklerle gösterilmiştir.

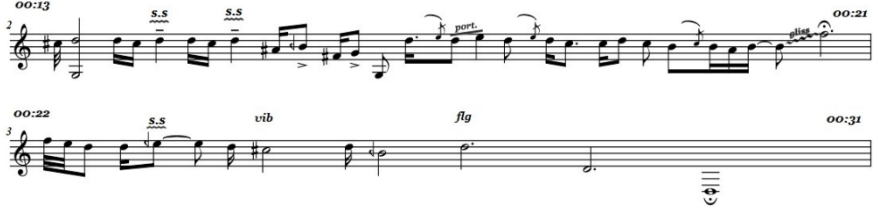
Sûz-i Dilârâ Taksim Makam Analizi

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-i Dilârâ tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir

Şekil 1. Sûz-i Dilârâ Taksim 1. Satırı



Şekil 2. Sûz-i Dilârâ Taksim 2, 3 Satırları



Şekil 2’de görüldüğü üzere, Batanay 2’nci satırın başlangıcında nim hicâz perdesinden hareketle nevâ perdesini vurgulamış ve segâh’ ta müsteâr çeşnisi kullanarak rast perdesine genişleme özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında müsteâr çeşnisi ile seyire devam etmiş ve acem perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 3’üncü satırda müsteâr çeşnisi devam ettirmiş, önce segâh perdesinde kalış ve hemen ardından nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay nevâ perdesinde yaptığı bu kalışı yegâh ve kaba yegâh perdesini kullanarak kalış hissiyatını güçlendirmiştir.

Şekil 3. Sûz-i Dilârâ Taksim 4 Satırı



Şekil 3’te görüldüğü üzere, Batanay 4’üncü satırda ırâk perdesinden hareketle ırâk’ ta hicâz ve segâh’ ta müsteâr çeşnisi göstererek evic perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay oluşturduğu bu yapının ardından yegâh perdesinde kalış yapmış ve nevâ, tiz nevâ perdelerini kullanarak kalış hissiyatını güçlendirmiştir. Batanay’ın 4’üncü satır boyunca oluşturduğu bu yapı Revnâknümâ makamına geçki özelliği taşımaktadır.

Şekil.3. Sûz-i Dilârâ Taksim 4 Satırı



Şekil 4’te görüldüğü üzere, Batanay 5’inci satırın başlangıcında eviç perdesinden hareketle gerdâniye perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında rast’ ta Nigâr makamı dizisini kullanarak çârgâh perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda Nigâr makamının güçlü perdesi olan çârgâh perdesini vurgulayarak devam etmiştir. Batanay 6’ncı satırın başlangıcında bûselik perdesinden hareketle çıkıcı-inici bir seyir özelliği kullanarak rast’ ta nigâr ve yegâh’ ta nigâr çeşnileri kullanarak rast perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiştir. Batanay 6’ncı satırın sonunda geveşt perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 7’nci satırda makamın karar perdesi olan rast perdesini vurgulamış ve bu perdede kalış yapmıştır.

Şekil 5. Sûz-i Dilârâ Taksim 8, 9 Satırları



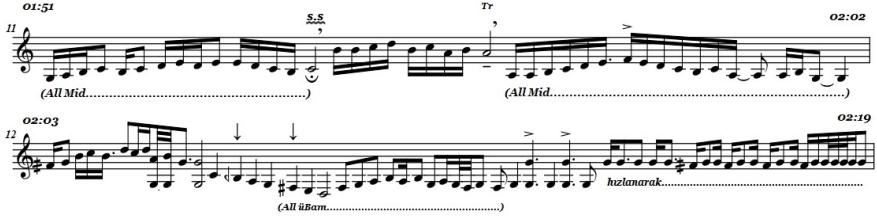
Şekil 5’te görüldüğü üzere, Batanay 8’inci satırın başlangıcında nim hisâr perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği kullanarak rast’ ta nîkrîz çeşnisi ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kısa bir asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında nîkrîz yapısını koruyarak seyir etmiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 9’uncu satırın başlangıcında rast perdesi ile seyire başlamış ve segâh’ ta segâh çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda segâh perdesinde kalış yapmış ve çeşitli teknikler kullanarak rast perdesini göstermiştir.

Şekil 6. Sûz-i Dilârâ Taksim 10 Satırı



Şekil 6’da görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satırın başlangıcında kaba kürdî perdesini kullanarak kaba segâh’ ta segâh çeşnisi göstermiş ve kaba segâh perdesinde segâh kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında eviç perdesinden hareketle segâh’ ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve satır sonunda segâh çeşnisiyle segâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 7. Sûz-i Dilârâ Taksim 11, 12 Satırı



Şekil 7’de görüldüğü üzere, Batanay 11’inci satırın başlangıcında kaba rast perdesinde nigâr çeşnisi ile seyir etmiş ve kaba çargâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında düğâh’ta bûselik çeşnisi göstermiş, düğâh perdesindeki kısa asma kalışın ardından kaba düğâh perdesinde bûselik yapısı ile seyir ederek kaba rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay yaptığı bu kalışın devamında kaba yegâh’ ta rast çeşnisi ile inici bir seyir özelliği göstererek kaba yegâh perdesine kadar bir genişleme özelliği göstermiştir. Batanay bu genişlemenin devamında kaba rast perdesini vurgulamış ve rast perdesinde nigâr çeşnisi ile rast perdesine sıçrama yapmıştır.

Şekil 8. Sûz-i Dilârâ Taksim 13 Satırı



Şekil 8’de görüldüğü üzere, Batanay 13’üncü satırın başlangıcında mahur perdesinden hareketle gerdâniye persini vurgulayarak başlamış ve tiz bûselik perdesinden inici bir seyir özelliği ile nigâr yapısını kullanmış ve düğâh perdesindeki kısa asma kalışın ardından rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 9. Sûz-i Dilârâ Taksim 14, 15, 16, 17 Satırı

Şekil 9’da görüldüğü üzere, Batanay 14’üncü satırın başlangıcında rast perdesini vurgulayarak başlamış ve hüseyinî perdesini vurgulayarak devam etmiştir. Batanay yaptığı bu vurgunun ardından hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 15’inci satırın başlangıcında hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliği izleyerek nigâr çeşnisi kullanmıştır. Batanay 16’ncı satırın başlangıcında Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay satırın 16’ncı satırın sonunda nim zürgüle perdesini kullanmıştır. Batanay’ın bu perdeyi kullanması ve önceki satırlarda hüseyinî perdesini vurgulaması Bûselik makamına geçki özelliği taşımaktadır. Batanay 17’nci satırın başlangıcında hüseyinî perdesinden hareketle Sûz-i Dilârâ makamın perdeleri ile seyir etmiş ve satır sonunda rast’ta nîkrîz yapısını kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 10. Sûz-i Dilârâ Taksim 18, 19 Satırı

Şekil 10’da görüldüğü üzere, Batanay 18’inci satırın başlangıcında hüseyinî perdesi ile başlamış ve bu perdeyi kısa bir süre vurgulamıştır. Batanay satırın devamında nevâ’da çargâh çeşnisi kullanarak gerdâniye perdesini vurgulamıştır. Batanay 18’inci satırın sonunda acem perdesinden tiz bûselik perdesine sıçrama yapmış ve hüseyinî’de kürdi çeşnisi kullanarak muhayyer perdesine sıçrama yaparak bu perdede asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 19’uncu satırda Sûz-i Dilârâ makamı

perdelerini kullanarak seyir etmiş ve hüseyinî perdesinde ama kalış gerçekleştirmiştir.

Şekil 11. Sûz-i Dilârâ Taksim 20, 21 Satırı



Şekil 11’de görüldüğü üzere, Batanay 20’nci satırın başlangıcında hüseyinî perdesinden hareketle seyire başlamış ve nigâr çeşni ile seyir ederek çargâh perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiş ve çargâh perdesini vurgulamıştır. Batanay 21’inci satırın başlangıcında nevâ perdesinden hareketle rast’ta nıkrîz çeşnisi kullanmış ve rast perdesinde kalış gerçekleştirmiştir.

Şekil 12. Sûz-i Dilârâ Taksim 22, 23 Satırı



Şekil 12’de görüldüğü üzere, Batanay 22’nci satırda Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile makamın orta bölgesinde, çargâh perdesi merkezli çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstererek seyir etmiştir. Batanay 23’üncü satırda Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiş yegâh’ta nigâr çeşnisi kullanarak yegâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 23’üncü satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamı perdelerini kullanarak rast perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 13. Sûz-i Dilârâ Taksim 24, 25, 26 Satırı

04:16 04:25

04:26 04:36

04:37 04:52 SON

Şekil 13'te görüldüğü üzere, Batanay 24'üncü satırda rast perdesindeki kalışı devam ettirerek perdeyi vurgulamıştır. Batanay satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamının perdelerini kullanarak kaba rast perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 25'inci satırda rast perdesinden hareketle segâh' ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve muhayyer perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 25'inci satırın sonunda rast' ta rast çeşnisi kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 26'ncı satırda nevâ perdesinden hareketle rast'ta nîkrîz çeşnisi göstermiş ve dik kürdi perdesini vurgulamıştır. Batanay satırın devamında nigâr çeşnisi ile rast perdesine gelmiş ve burada segâh perdesini pestleştirerek kullanmış ve rast perdesinde yedenli bir şekilde karar etmiştir.

Sûz-i Dilârâ Taksim Teknik Analizi

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 4, 5, 8, 9, 15, 16, 17, 19, 20, 25 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 21 defa kullanmıştır. Batanay'ın tekniği kullanış biçimi Şekil 14'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 14. Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği

02:57 03:05

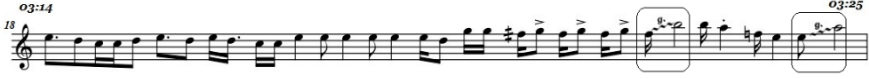
Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 5, 8, 10, 13, 21, 23, 25 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniği 28 defa kullanmıştır. Batanay'ın tekniği kullanış biçimi Şekil 15'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 15. Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 6, 13, 18 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 16’te örnekle sunulmuştur

Şekil 16. Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 17 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 17’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 17. Sûz-i Dilârâ Taksim Portamento Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 8, 11, 13, 26 satırlarında “Tril” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 18’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 18. Sûz-i Dilârâ Taksim Tril Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 3, 10 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 19’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 19. Sûz-i Dilârâ Taksim Vibrato Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 3, 10, 11 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanış biçimi Şekil 20’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 20. Sûz-i Dilârâ Taksim Sap Sallama Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 11, 12 satırlarında “Orta Tel Kullanım” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanış biçimi Şekil 21’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 21. Sûz-i Dilârâ Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 12, 26 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanış biçimi Şekil 22’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 22. Sûz-i Dilârâ Taksim Perde Pestleştirme Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 8, 10 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniğini kullanış biçimi Şekil 23’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 23. Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 5, 7, 9, 11, 12, 14 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 27 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 24’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 24. Sûz-i Dilârâ Taksim Vurgu Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 4, 5, 13 satırlarında “Tenuto ifade unsurunu 18 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 25’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 25. Sûz-i Dilârâ Taksim Tenuto Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 10, 13 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 26’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 26. Sûz-i Dilârâ Taksim Staccato Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 3, 9 satırlarında “Flageolet” ifade unsurunu 5 kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 27’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 27. Sûz-i Dilârâ Taksim Flageolet Örneği



Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 5, 11 satırında “Virgöl” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 28’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 28. Sûz-i Dilârâ Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



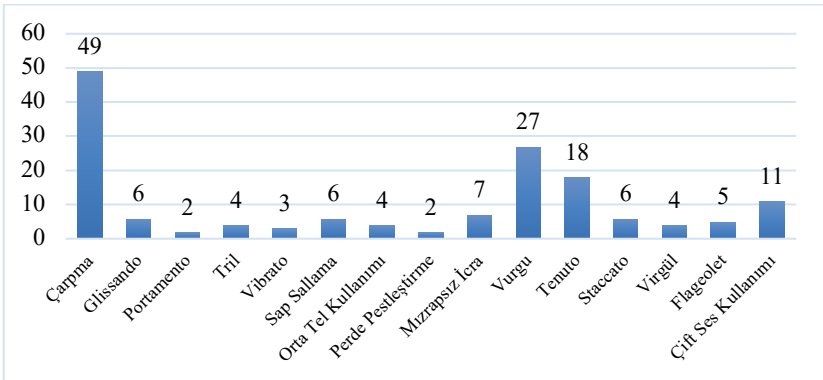
Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 9, 12 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 11 defa kullanmıştır. Batanay’ın tekniği kullanım biçimi Şekil 29’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 29. Sûz-i Dilârâ Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay’ın Sûz-i Dilârâ taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 30’da grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 30. Sûz-i Dilârâ Taksim Teknik Analiz Grafiği



SONUÇ

Bu çalışmada, Ercüment Batanay'ın tanbur ile yapmış olduğu Sûz-i Dilârâ taksimi makam ve icra teknikleri açısından incelenmiş, ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır.

Batanay'ın, yapmış olduğu taksiminde, genel olarak nazari kurallara bağlı kaldığı, makamın önemli olan özelliklerini koruduğu görülmektedir. Fakat Batanay icra sırasında makam dizisi dışında farklı perdeleri de kullanmış ve karar altında vüs-ât göstermiştir. Tanbur sazının alışlagelmiş icrasının dışına çıkarak, tanbur icrasında çok az rastladığımız en üst telde kaba yegâh perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Farklı perdeler üzerinde yapmış olduğu çeşni çeşitliliği ile taksime işitsel olarak zenginlik kazandırmıştır. Batanay taksim cümlelerini oluştururken soru cevap niteliği taşıyan müzik cümleleri kullanarak bireysel becerisini ortaya koymuştur.

Ercüment Batanay'ın taksiminde çeşitli süsleme tekniği ve ifade unsuru kullanıldığı belirlenmiştir. Bu doğrultuda, Batanay'ın Sûz-i Dilârâ taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde çarpma tekniğine sıklıkla yer verdiği görülmüştür. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda ve icra genelinde rast perdesinden hareketle gerçekleştirdiği geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento ve perde pestleştirme tekniğini farklı perdelerde ve rast çeşnilerinde inici bir şekilde kullandığı görülmüştür. Batanay'ın vibrato tekniğini taksim içerisinde segâh ve bûselik perdelerinde yaptığı kalıplarda kullandığı tespit edilmiştir. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü perdesinde yaptığı kalıplarda sap sallama tekniğini tercih etmiş, icra esnasında orta tel kullanımını, makamın ana yapısını bir alt oktava olduğu gibi taşıyarak ve tanbur sazının en üst telinde uzun süreli bir icrâ şeklinde gerçekleştirmiştir. Batanay, mızrapsız icra tekniğini icranın iki farklı anında ve iki farklı şekilde gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki çarpma tekniği ile birlikte, ikincisi makamın perdelerini kullanarak hüseyini perdesinden gerdâniye perdesine hızlı hareketle çıkıcı şekilde ve nevâ perdesinden kürdi perdesine hızlı inici bir hareketle gerçekleşmiştir. Taksim icrasının genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde ve kurmuş olduğu cümle yapılarının son notalarını öne çıkarttığı yerlerde vurgu ve tenuto tekniklerine yer verdiği görülmüştür. Staccato tekniğini kullanımını genellikle ardışık ve inici yapılarda tercih etmiş, flagolet tekniğini kalış yaptığı perdenin alt ve üst oktavlarını kullanarak gerçekleştirmiştir. Batanay'ın icranın farklı yerlerinde makamın güçlü ve kalış perdesini öne çıkartmak amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmüştür.

Sonuç olarak, Batanay'ın Sûz-i Dilârâ taksimi genel olarak değerlendirildiğinde; makam kurgusunu, geleneğe bağlılığının yanısıra kendine özgü ezgi çeşitliliği ile oluşturduğu görülmektedir. Batanay tanbur icrasında alt tel kullanımının yanı sıra üst telleri ezgi oluşturma ve çift ses seslendirme kullanımıyla özgünlüğünü ortaya koymuştur. Ayrıca, Batanay'ın süsleme teknikleri ve ifade unsurlarındaki çeşitlilik taksimine dinamizm kazandırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akan, E. (2007). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Çaplar Müsikî Yayınları.
- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*. İzmir: İhlâs A.Ş.
- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Avar, B. (Yapımcı). (Temmuz 1999). *Hayatım Müzik Ercüment Batanay Belgesel*. [Televizyon Programı]. İstanbul: Tv 8.
- Avni, A. R. (Yapımcı). (bt). *Ses ve Saz Dünyamızdan* [Radyo Programı]. İstanbul: TRT.
- Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdleri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çöl, C. (2017). *Yaylı Tanbur'un Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Fıfşkın, Ü. (2018). Sistematik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12), 281-314.
- Gönül, M. (2010). Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kaçar, G. (2009). *Türk Müsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Karataş, Z. (2017). Sosyal Bilim Araştırmalarında Paradigma Değişimi: Nitel Yaklaşımın Yükselişi. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırma Dergisi*, 1 (1), 68-86.
- Kaya, B. (2022). Ercüment Batanay'ın Hicâz Makamında Yaptığı Dört Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Form Analizi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Kozak, M. (2018). *Bilimsel Araştırma: Tasarım ve Yayım Teknikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık
- Martino, D. (1966). Notation in General-Articulation in Particular. *Perspectives of New Music*, 4(2), 47-58.

- Özalp, N. (1992). Türk Müsîkîsi Beste Formları. İstanbul: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü.
- Özbilen, N. Ö. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2010). "Taksim", <https://islamansiklopedisi.org.tr/taksim--musiki> (Erişim Tarihi: 17.07.2023).
- Tanrıkorur, C. (2016). Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l Mûsikî 'alâ vechi'l Hürûfât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı I Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Turgay, N. Ö. Ayangil, R. (2016). Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. Rast Müzikoloji Dergisi, 4(1), 1165-1184.