

TÜRK SANAT MÜZİĞİ GELENEĞİNDE DOĞAÇLAMA VE BESTECİLİK; VECDİ SEYHUN SEGÂH VİYOLONSEL TAKSİMİ VE SEGÂH SAZSEMÂİ ÖRNEĞİ

*Improvisation and Composition in Turkish Classical Music Tradition;
Vecdi Seyhun Segâh Cello Taksim and Segâh Sazsemâi Example*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.115

Seher ERKAN¹

Geliş Tarihi: 16.11.2024

Kabul Tarihi: 17.12.2024

Özet

Taksim, icrâcının yaratma davranışı ile belli bir kompozisyon çerçevesinde, ilgili makam seyir özellikleri ve çalgının teknik özellikleri esas alınarak yapılan tamamen doğaçlamaya dayalı çalgısal bir türdür. Doğaçlama önceden tasarlanmayan hazırlıksız ya da irticalen yapılan anlamında kullanılan Fransızca *improvisé* kelimesinden alıntılanmıştır. Doğaçlamanın Türk sanat müziğinde yer bulduğu çalgısal bir tür olan taksim bu çalışmada Vecdi Seyhun'un segâh viyolonsel taksim örneği ile açıklanmaktadır. Vecdi Seyhun viyolonsel icrâcılığında yaşadığı dönemin öne çıkan isimlerinden biridir. İcrâcî kimliğinin yanı sıra besteci ve araştırmacı kimliğiyle geleneksel Türk sanat müziği mensuplarınca kabul görmüş olan Seyhun özellikle saz eserleri ile dikkat çekmektedir. Çalışmada bestecinin Segâh Sazsemâi yapı ve içerik bakımından analiz edilerek Seyhun'un yaratma davranışının besteci ve icrâcî kimliğindeki yansımaları ele alınmaktadır. Vecdi Seyhun'un saz eserlerinde işlek müzik cümleleri ve ajile müzik ifadeleri, taksim icrâlarında ise müzik cümleleri kurgusu ve teknik uygulamasındaki sade üslubu dikkat çekicidir. Bu araştırmanın amacı, taksim ve doğaçlama ilişkisini, Vecdi Seyhun'un araştırma kapsamında belirlenen segâh viyolonsel taksimi analiziyle, yaratma davranışının "eser besteleme" becerisini Segâh Sazsemâi analiziyle ortaya koymaktır. Yapılan analiz doğrultusunda, iki farklı çalgısal türde makam işleyiş özellikleri, müzik cümlelerinin kurgulanması ve çalgının hangi teknik özelliklerinin kullanıldığı çıktıların ortaya konulması hedeflenmektedir. Doküman incelemesi yöntemi kullanılan çalışmada, veriler; ezgisel özellikler ve viyolonsel icrâ tekniği çerçevesinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Analiz, Doğaçlama, Sazsemâi, Taksim, Vecdi Seyhun, Viyolonsel.

Abstract

Taksim is an instrumental genre based entirely on improvisation, based on the creative behavior of the performer within a certain composition framework, scale of the relevant makam and the technical features of the

¹ Dr, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, İzmir, Türkiye, seherkan@otmail.com, orcid:0000-0001-7337-4917

instrument. Improvisation is borrowed from the French word improvisé, which means something that is not planned in advance, unprepared or extemporaneous. Taksim, an instrumental genre in which improvisation finds a place in Turkish classical music, is explained in this study with the example of Vecdi Seyhun's segâh cello taksim. Vecdi Seyhun is one of the sailant names of the period in which he lived in cello performance. Seyhun, who has been accepted by members of traditional Turkish classical music with his identity as a composer and researcher in addition to his identity as a performer, draws attention especially with his works in the sazeserleri genre. In this study, the composer's Segâh Sazsemâi is analyzed in terms of structure and content, and the reflections of Seyhun's creative behavior on his identity as a composer and performer are discussed. In Seyhun's saz works, the active musical sentences and agile musical expressions, and in his taksim performances, the simplicity of musical sentence construction and technical application are remarkable. The purpose of this research is to reveal the relationship between taksim and improvisation with the analysis of Vecdi Seyhun's segâh cello taksim determined within the scope of the research, and the "work composing" skill of the creation behavior with the analysis of Segâh Sazsemâi. In line with the analysis, it is proposed to reveal the characteristics of the makam operation in two different instrumental types, structural analysis of musical sentences and the outputs of which technical features of the instrument are used. In the study using the document review method, the data; It is discussed within the framework of melodic features and cello performance technique.

Keywords: Analysis, Improvisation, Sazsemâi, Taksim, Vecdi Seyhun, Violincello Taksim's.

GİRİŞ

Taksim, geleneksel Türk sanat müziğinde doğaçlamaya dayalı çalgısal bir türdür. Taksimin birincil ögesi olan doğaçlama yapılırken, yaratmada ilgili tonalitenin ya da makam seyir özellikleri mutlak suretle esas alınmalıdır. Doğaçlama, Fransızca "hazırlıksız" anlamına gelen improvisé kelimesinden alınmıştır. Evin İlyasoğlu¹'nin müzik terimleri sözlüğünde doğaçlama "Müziğin o anda yaratılması, içten geldiği gibi çalma" şeklinde tanımlanmaktadır. Doğaçlamanın türsel ve tür-dışı şeklinde iki temel formu olduğunu belirten Bailey'in yaklaşımını Özkeleş (2017), çalışmasında türsel doğaçlamanın esas olarak bir türün ifadesi ile ilgili olduğuna dikkat çekerken, bağlı bulundukları müziğin ana türü ve onun alt türlerinin doğaçlamanın kaynağı olduğu hususuna dikkat çekmektedir. Yine aynı çalışmada doğaçlamanın ait olduğu müzik türünün ses sistemi, armonik bileşenleri ve geleneksel üslubunun yanında, bazı geleneksel müziklerin kültürel karakterleri çerçevesinde ve

¹ <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>

dinleme, taklit esasına dayalı sezgisel bir doğaçlamadan söz edilmektedir (Özkeleş,2001:176-177).

Işıктаş (2018:307-308) ise doğaçlamanın sezgisel ve pratik bir sanat olduğunu, açıklık, iç tutarlılık ve kişisel estetiğin, yüksek yaratıcılık becerisiyle müzik bağlamında kendini gösterdiği yaklaşımını belirtmektedir. Bu doğrultuda Türk sanat müziğinde taksim türsel doğaçlama bağlamında ele alınabilen kişisel bir yaratma davranışı olarak tanımlanabilir ya da adlandırılabilir.

Türk sanat müziğinde taksim işlev ve bağlamına göre fihrist taksim, ara taksim, giriş taksimi, tempolu taksim ve plak taksimi şeklinde adlandırılır. İcrâcının yaratma davranışı ile belli bir kompozisyon çerçevesinde yapılan taksim, ilgili makam seyir özellikleri ve çalgının teknik özellikleri esas alınarak kurgulanır. Söz konusu makam dizisiyle birlikte, ödünç çeşni, makam geçkisi, makam dizisinin farklı ses sahasını kullanarak tasarlanan bir yaratma davranışı sergilenmektedir. Taksimde müzik cümlelerinin Türk sanat müziği üslûp ve tavır özelliğini yansıtmayı hedeflenir. Yaratmada icrâcının çalgı hakimiyeti ve makam bilgisi bileşenlerini nasıl konumlandığı önem taşımaktadır. Kantemiroğlu edvârında (Tura,2001:172) “taksim yapmak istendiğinde tarifimiz üzere hareket edilirse müzik hazinesine sahip olunabilinsin ve gönlün dilediği şekilde, mücevherlerle, altın kakmalarla süslü nağmeler ortaya koyabilsin ve o nağmeler, müzik kurallarına uygunlukları, hoşı giden düzenleri, cana yakın yürüyüşleri ile işitme duygusuna etki etsin ve beğenilsin” ifadesiyle taksimin, ilgili makam seyrine uygun ve birbiriyle ilişkili müzik cümleleri olması hususuna dikkat çekmiştir. İcrâ edilen taksim kullanılan çalgıya göre “ud taksimi”, “ney taksimi” ismini alır. Taksim terimini Akdoğu (Akdoğu,1989:1-8) tarihsel sırayla tanımlayarak kelimenin 17. asır sonrasında Türk Sanat Müziği geleneğinde “taksim” adıyla literatüre yerleştiği hususuna dikkat çeker. Gönül (2010:13) Nevres Bey’in ud taksimlerinin analizlerini ele aldığı çalışmasında taksimi; “bir makamı duyurmak için, o makamın dizi ve seyir özelliklerine sadık kalınarak genellikle bir saz tarafından yapılan ve makamı özetleyen, kompozisyon tarzında irticâlen yapılan icrâdır” olarak tanımlamaktadır. Tanrıkorur ise taksimi, sazendenin makam seyrine uygun kalarak, irticali bir beste olduğu yaklaşımıyla açıklamaktadır.

Çalışmada ele alınan diğer bir çalgısal tür olan sazsemâi, hâne mülâzime anlayışıyla kurgulanmakta, birinci, ikinci, üçüncü hâne ve mülâzime 10/8 aksaksemâi usulünde bestelenmekte, dördüncü hânedeki mutlak suretle usûl değişikliği yapılmaktadır. Öncelikli olarak takım ve fasılların sonunda seslendirilmek üzere bestelenen sazsemâi, 19.yüzyılın ikinci çeyreğinde bireysel çalma becerisini öne çıkaran bir tür olarak,

belli bir repertuar grubundan bağımsız “solo” seslendirilmeye başlamıştır.

Kantemiroğlu (Tura,2002:185) edvârında, “Anadolulu ve Rumeli’li sâzendelerin besteledikleri sazsemâiler üç hâneli ve mülâzimeli, Acem diyarından gelen sâzendelerininkinin ise sadece üç hâneli, birinci hâne mülâzime yerine kullanılır” bilgisi verilmektedir. Akdoğu’ya (2003) göre çalgısal bir tür olan sazsemâi hâne-teslim bölmelidir ve türün en belirgin özelliği olan 10/8 aksak semâi usulünde bestelenmiş olmasıdır. Akdoğu ilave olarak fasıl sonlarında seslendirilmek üzere bestelenen sazsemâilere fasıl sazsemâi, dinleti amacıyla bestelenen sazsemâilere konser sazsemâi adını vermektedir. Cinuçen Tanrıkorur (Tanrıkorur, 2016:51) bu türe usulü küçük formlar başlığı altında yer vermekte ve şu şekilde tanımlamaktadır: “fasılda yürük semaiden sonra çalınan dört hâneli ve mülâzimeli, peşrevden farklı olarak ilk üç hânesinin mutlaka aksaksemâi usulünde, dördüncü hânesinin ise değişik küçük usûllerle (çoğunlukla yürüksemâi) bestelendiği bir tür” olarak açıklamaktadır. Aynı kaynakta fasıl dışında konserler için tasvirî saz eseri olarak bestelendiği bilgisi de verilmektedir. Tutu (2020) çalışmasında formun çeşitli dönemlerdeki tariflerinden söz etmektedir; “Ali Ufki tarafından yazılan Mecmua-i Saz-ı Söz’de 44 enstrümantal semâi bulunmaktadır. Bunların 39 tanesi üç hâne ve mülâzime olarak bestelenmiştir: AB CB DB. Kantemiroğlu’nda da 39 sazsemâi vardır. 19.yüzyılın son çeyreğiyle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış olan Tanburî Cemil Bey’in saz semâileri ise, dört hâne ve mülâzime şeklindedir”.

Besteci, güfte yazarı ve viyolonsel sanatçısı olan Vecdi Seyhun (1915- 1984) Ziya Bey’den nota, usûl ve keman dersleri almış, ardından Ziya Bey’in teşfiği ile santur çalmaya çalışmış, 1944 yılında Hüseyin Saadeddin Arel’in isteği üzerine Belediye Konservatuarı İcra Heyetine “viyolonsel sanatçısı” olarak girmiş, akabinde aynı kurumda repertuar kurul üyeliği de yapmıştır (Öztuna, 177). Bunun yanısıra Seyhun’un Kanuni Vecihe Daryal ile birlikte yapmış olduğu icraların üstün özellikte olduğundan söz edilmektedir (Turan,2021). Aynı zamanda değerli bir koleksiyoncu olan, Vecdi Seyhun, bestekâr biyografi makaleleri ve ayrıntılı bir Santuri Ethem Efendi bibliyografya kitabı yayımlamıştır (Say, 2005: 311). Kendi el yazısı ile renkli kalemlerle yazılmış yüzlerce sayfa nota, müzik defterleri, kopya edilmiş fasıllar ve kendi ürettiği çok sayıda sözel ve çalgısal eserlerle ciddi bir koleksiyon oluşturmuştur. Aynı zamanda musiki tarihimize ilgili araştırmalar yapan Seyhun, dergi ve gazetelerde araştırma yazıları yayımlamıştır.

Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, Şerif Muhittin Targan'dan sonra viyolonsel icrâsının öncüleri arasında sayılmakta olan Seyhun, icrâcılığı yanı sıra, Türk sanat müziği gelenek mensupları arasında besteci olarak önem taşıyan isimler arasındadır. Özellikle çalgısal eser besteciliğinde Türk sanat müziği repertuarına kazandırmış olduğu saz eserleri hem kendi döneminde hem de sonraki dönemlerde icrâ bağlamında önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Araştırma, nitel yöntem kullanılmış, bu kapsamda nitel verilerin elde edilmesinde kaynak taraması yoluyla TRT kayıt arşivinde yer alan Vecdi Seyhun'a ait viyolonsel taksimleri içerisinden seçilen segâh taksim ve Segâh Sazsemâi doküman incelemesi yöntemi ile çözümlenmiştir. Araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsayan doküman incelemesi, analiz verilerini belirli bir çerçevede birbiri ile ilişkilendirilerek o kültüre ilişkin bütüncül bir yaklaşım elde etmeyi sağlamaktadır.(Yıldırım&Şimşek,2021: 188/197).

Bu çalışma, Vecdi Seyhun'un segâh taksimi ve Segâh Sazsemâi'si ile sınırlandırılmıştır. Çalışmaya ilişkin verilerde hem ilgili literatüre ilişkin kaynak taraması yapılmış, hem de Vecdi Seyhun'un TRT arşivinde yer alan taksimleri arasından seçilen segâh taksimi, farklı nüshalar ve mevcut icrâ kayıtlarının ortakları göz önünde tutularak Segâh Sazsemâi yeniden notaya alınmıştır. Her iki örnek eser elde edilen veriler doğrultusunda analiz edilmiş, verilerin çözümlenmesinde içerik analizi yöntemine başvurulmuştur.

Verilerin analizinde her iki tür örneğinde müzik cümleleri belirlenerek, cümlelerin ezgi malzemesi kesitleri (EMK) gösterilmiştir. Cümlelerin EMK görselinin altında öncelikle müzik cümlelerinde yoğunlaşan perdeler, bestecinin makamı nasıl kullandığı ve işitsel etki değiştiricilerin makam işleyişini nasıl şekillendirdiği açıklanmıştır. Ardından sırasıyla; makamsal özellikler, çalgı teknik özellikleri, taksim inşâsındaki müzik cümleleri ve cümlelerde hangi süsleme elemanlarının kullanıldığı belirtilmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda süsleme elemanlarının vibrato, glissando, trill, mordent ve çarpma olduğu saptanmıştır. Süsleme elemanlarını Pirgon'a (Pirgon, 2010: 122-123) göre tanımlayacak olursak; "glissando; iki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketi, basit trill süslenen sesin üst komşu sesle çok defa hızlı bir şekilde değiştirilmesi, mordent ise süslenen sesin alt komşu sesle bir kez hızla yer değiştirmesi olarak tanımlanmaktadır. Seslendirme

sırasında parmak yedekleme yöntemi ile çeşitli perdelerde çarpma süslemeleri yapılmıştır. Makam müziğinde en sık kullanılan çarpma türü değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma türüdür ki bazı durumlarda geleneksel tavrı uygulayabilmek için tek bir perde için pozisyon değişiklikleri yapılmaktadır. Benzer şekilde sazsemâi örneğinde yaratma davranışını ortaya koymak üzere ilgili makam seyir özellikleri, makam dizisinin hangi ses bölgesinin, kullanıldığı, ödünç çeşni kullanımı ve usûl darbları-ses süreleri ilişkisi müzik cümleleri özelinde belirtilmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde, ilk olarak Seyhun'un segâh makamındaki viyolonsel taksimi analiz edilmiştir. Notaya alınmış taksim görselinin altında ise biçim kurgusu belirtilmiştir. Taksim cümleleri birer birer incelenmiş, her cümleye ait görsel ve EMK görseli ayrı olarak sunulmuştur. EMK'de müzik cümlelerini oluşturan perde kadrosu sıralandırılarak odaklanan perdeler birlik sürelerle gösterilmiştir. Cümle görseli altında icrâcının makam kullanımı, varsa işitsel etki değiştiricilerin makam seyri içinde nasıl konumlandığı, yay tekniği ve kullandığı süsleme elemanları belirlenmiştir.

Görsel 1. Segâh Makamı Viyolonsel Taksimi

SEGÂH VİYOLONSELTAKSİMİ

1



Bıçım Kurgusu

Segâh taksim tek bölümlü ve dört cümleden oluşmaktadır.

A (a(1-2) + b (3-4) + c (5-7) + d (7-8)

Cümlelerin EMK'leri

EMK: a cümlesi



EMK: b cümlesi



EMK: c cümlesi

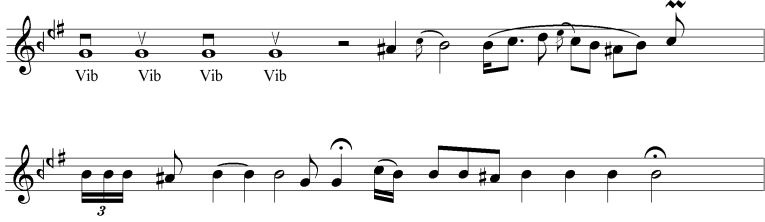


EMK: d cümlesi



Segâh taksimin a ve b cümlesi güçlü nevâ perdesi etrafında konumlanan ezgilerden oluşmaktadır. Taksimin c cümlesi hacim bakımından en büyük cümle olup, ırak-gerdaniye perdeleri arasındadır. D cümlesi segâh makamı dizisi şeklinde bir ezgi malzemesine sahiptir. EMK cümlelerine bakıldığında makam dizisinin orta ses bölgesinde bir taksim inşâ edildiği gözlenmektedir.

Görsel 2. Segâh Taksim A Cümlesi



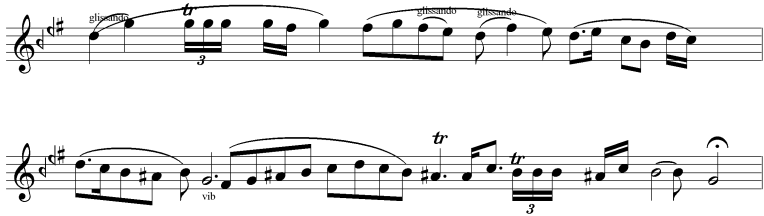
Segâh taksim a cümlesi rast perdesinin vibratolu bir biçimde birlik süre ve uzun yay ile seslendirildiği giriş yapılmıştır. Yeden perdesi de kullanılarak çarpma ve mordant ile süslenen segâh beşlisi ile asma kalış yapılmıştır.

Görsel 3. Segâh Taksim B Cümlesi



Taksim b cümlesinde birinci derece güçlü nevâ perdesi etrafında yoğunlaşan bir yapı sergilemektedir. Burada hüzzam çeşnisi ile yakın geçki yapılarak majör işitsel değıştiriciyle nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Segâh perdesinden gerdaniye perdesine yapılan glissando, nevâ ve segâh perdesindeki trill süslemeleriyle geleneksel bir davranış sergilenmiştir.

Görsel 4. Segâh Taksim C Cümlesi



Taksim c cümlesi irak-gerdaniye perdesi aralığında hacimli bir cümle olup, glissando ve trill süsleme elemanlarının sıklıkla kullanıldığı bir şekilde inşâ edilmiştir. Rast perdesi üzerinde asma kalış yapılan c cümlesinde ezgi motiflerinin uzun yay ile bağlanması müzik cümlesine akıcı bir şekil kazandırmıştır.

Görsel 5. Segâh Taksim D Cümlesi



Taksim d cümlesinde muhayyer perdesinin kısaca duyurulmasıyla yedenli segâh makamı dizisi ile karar verilmiştir. Bu cümlede onaltılık ve sekizlik suslarla müzik cümlesinde boğumlanmalar yapılarak taksime işitsel zenginlik kazandırılmıştır. Çargâh perdesinde kısa süreli cressendo decressendo yapılarak ilgili perdeye vurgu yapılmıştır.

Segâh taksiminde tamamında glissando, trill ve çarpma süsleme elemanları yaygın olarak kullanılmıştır. Cümleler arası bağlantılar ustaca kurgulanmış, ikilik süreli perdelerde cressendo-decressendo ile ilgili perdelere vurgu yapılmıştır. Müzik cümleleri arasında kullandığı uzun yay tekniği ile yaptığı bağlantılar taksime bütünlük kazandırır niteliktedir. Segâh Sazsemâisi'nde kullandığı ajilite içeren ses sürelerinin aksine taksim cümlelerinde aheste bir icrâ üslûbu göstermiştir. Seyhun'un taksim cümlelerini doğaçlama becerisi eser yaratma becerisine göre daha yalın bir yapı sergilemektedir. Irak-muhayyer perdesi arasında ses bölgesi ile inşâ edilmiş olan segâh taksim geleneksel seyir özelliklerini taşıması bakımından örnek teşkil etmektedir.

Araştırmada ikinci olarak Seyhun'un Segâh Sazsemâi'nin notaya alınmış görseline yer verilmiştir. Eser görselinin altında biçim kurgusu belirtilmiştir. Segâh Sazsemâi'nin cümleleri ayrı ayrı incelenmiş ve EMK görseli ayrı olarak sunulmuştur. EMK görselinde müzik cümlesini oluşturan perde kadrosu ve odaklanan perdeler ikilik sürelerle gösterilmiş, cümlelerde perdelerin nasıl konumlandığı ve cümle hacimleri belirtilmiştir. Ayrıca hânelerdeki minör ve majör işitsel etki değişiklikleri, varsa ödünç çeşniler ve makamın hangi ses bölgesinin kullanıldığı unsurları detaylandırılmıştır. Segâh makamının dönemin nazari kaynaklarındaki kısa tarifine yer verilerek, Segâh Sazsemâisi'nin ilgili kaynaklardaki tanımla örtüşüp örtüşmediği hususu açıklanmıştır.

Görsel 6. Segâh Sazsemâi

SEGÂH SAZSEMÂÎ

Veddi SEYHUN

1. Hâne

3

Mülâzime

7

2. Hâne

9

11

3. Hâne

13

15

4. Hâne

17

24

32

Segâh Sazsemâi'si mevcut icrâ kayıtları ve nüshaların taranması sonucunda ortaklıkları göz önünde tutularak yeniden notaya alınmıştır.

Biçim Kurgusu

Birinci hâne a(1-2) + b(3-4) + Mülâzime c (5-6)+d (7-8)

İkinci hâne e (9-10)+ f (11-12)+ Mülâzime

Üçüncü hâne g (13-14) + h (15-16) + Mülâzime

Dördüncü hâne ı (17-28) + j (29-39) + Mülâzime

Dört bölümlü kavuştaklı eserde birinci hâne ve mülâzime segâh makamı seyir özelliği göstermekte olup ikinci hâne ve üçüncü hâne minör işitsel etki değişiklik ile birbirinde ayrılmıştır. İkinci hânedeki nim hicaz ve acem geçici perde kullanılarak müstear çeşni, üçüncü hânedeki ise makamın tiz ses bölgesi ve eviçte segâh çeşnisi ile yine minör işitsel etki değişiklik yapılarak bölüm oluşturulmuştur. Dördüncü hânedeki sazsemâî tür özelliği olan usûl değişikliği ile majör işitsel etki değişikliği yapılarak bölüm oluşturulmuştur. 3/4 lük semâî usulünde tasarlanmış olan dördüncü hânedeki ikilik dörtlük sürelerin öne çıktığı iki müzik cümlesinden oluşmaktadır. Eserde usûl darbları - ses süreleri ilişkisine bakıldığında, 10/8 aksaksemâî usulündeki birinci, ikinci, üçüncü hâne ve mülâzime dengeli bir yapı sergilenmektedir. Eserde birinci, ikinci, üçüncü hâne ve mülâzime ikişer cümle uzunluğunda tasarlanmış eşit hacimli bir yapı sergilenmektedir. Dördüncü hânedeki yine usûl süre darbları ilişkisi dengeli konumdadır. 23 ölçüden oluşan dördüncü hâne 12. ölçüdeki segâh perdesinin merkeze konumlandığı 11 ölçülük iki müzik cümlesi ile tasarlanmıştır.

Segâh Sazsemâîsi dönemin nazari kaynaklarındaki makam tarifleriyle kısmen örtüşmektedir. Hüseyin Saadettin Arel'in çalışmasında makam tarifi şöyledir;(Akdoğan, 1991:293-294) “segâh beşlisinin tiz tarafına bir hicaz dörtlüsünün katılmasından doğmuştur, Çıkıcıdır. Güçlüsü üçüncü derece nevâ perdesidir. Notası yazılırken donanım koma bemollü si ile koma bemollü mi ve bakiye diyezli fa işaretleri konulur. Segâh beşlisine katılan hicaz dörtlüsü en ziyade duraktan daha aşağıya doğru yürüdüğü zaman meydana çıkar”. Aynı kaynakta makamın seyri; “durak veya güçlüden başlanılarak dizinin her tarafında dolaşıldıktan sonra segâh perdesinde karar verir. Arada başka geçici geçkilerin yapılmasına mani yoktur” şeklinde anlatılmıştır. Suphi Ezgi'de (Ezgi, 1933:87) segâh makamı; segâh dizisi iki şekilde olduğu, ilkinin pest tarafta bir segâh beşlisine tiz tarafta bir hicaz dörtlüsünün eklenmesinden, ikincisinin pest tarafta bir segâh dörtlüsüne tiz tarafta bir ferahnâk beşlisinin eklenmesinden oluştuğu bilgisi verilmektedir. Ezgi'de yine Arel'de olduğu gibi güçlü perdesi neva olarak belirtilmiş, ardından segâh makamı seyri; segâh dörtlü/ beşlisinde durak veya güçlü perdeleri etrafında gezinerek, gerekirse tiz taraftaki hicaz dörtlü veya ferahnâk beşlisinin de duyurulmasıyla durakta yedenli ya da yedensiz karar verildiği şeklinde tarif edilmektedir. Segâh Sazsemâîsi rast- tiz çargâh perdeleri aralığında inşa edilmiştir. Eser boyunca düğâh perdesinin hiç

duyurulmayıp, kürdi perdesi (la#)nin yoğunlukla kullanılması dikkat çekmektedir.

Cümlelerin EMK'leri

EMK: a cümlesi



EMK: b cümlesi



EMK: c cümlesi



EMK: d cümlesi



EMK: e cümlesi



EMK: f cümlesi



EMK: g cümlesi



EMK: h cümlesi



EMK: 1 cümlesi



EMK: j cümlesi



Eserde segâh ve nevâ perdesi etrafında kümelenen cümleler öne çıkmaktadır. Üçüncü hâne g ve h cümlesi makamın tiz ses bölgesindeki perdeler ile inşâ edilmiştir. Dördüncü hâne ı ve j cümlesi ise makamın orta ses bölgesinde inşâ edilmiş olup rast perdesine kadar kısa bir genişleme yapılmıştır.

SONUÇ

Vecdi Seyhun'un besteciliğinin yanısıra dönemin iyi viyolonsel icracılarından biri olduğu düşünülmektedir. Seyhun'un taksim icrâsında sade bir üslûp izlediği gözlemlenirken, taksim cümlelerinin inşâsında viyolonselin teknik özelliklerini ustaca uygulaması dikkat çekicidir. Araştırma sonucunda incelenen segâh viyolonsel taksiminin bir ses/dügâh perdesi (mi) ile icra edildiği tespit edilmiştir. Segâh viyolonsel taksimi incelemesinin sonucunda; icrâcının makam işleyişini geleneksel özelliklere uygun olarak tasarladığı, müzik cümlelerinde sade ve geleneksel ezgi motiflerini kullandığı bir inşâ şekli uyguladığı saptanmıştır. Karar segâh perdesi ve rast perdesinin uzun süreler ve bağlı yay kullanımı ile öne çıktığı müzik cümlelerinin yanı sıra glissando, çarpma ve trill süsleme elemanlarının sıklıkla kullanıldığı gözlenmiştir.

Seyhun'un Segâh Sazsemâi'ndeki yaratma davranışı geleneksel üslûbu öne çıkarır niteliktedir. Hânelerin ikişer cümleden oluştuğu eserde baştan sona dengeli bir yapı sergilenmektedir. Segâh makamı seyir özelliğinin ustalıkla yansıtıldığı, ödünç çeşni ve işlek müzik cümleleri ile inşâ edilen eserde kürdi (la#) perdesinin sıklıkla kullanılması eğilimi dikkat çekicidir.

Sonuç olarak, Vecdi Seyhun'un Segâh viyolonsel taksiminin geleneksel üslûp ve viyolonsel teknik özelliklerine bağlı kalındığı sade bir icrâ olduğu düşünülmektedir. Seyhun'un aynı makamdaki Segâh Sazsemâi'nde müzik cümlelerinin segâh makamı seyir özelliği gösterdiği bir yapı sergilediği ortaya konulmaktadır. Aynı makamın iki farklı çalgısal tür bağlamında ele alındığı bu çalışmada makam işleyiş özelliğinin örtüştüğü, her iki eserdeki yaratma davranışı değerlendirildiğinde, besteci kimliğinin öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca Seyhun'un besteci yaratma davranışındaki becerisinin taksimlerine yansıdığı düşünülmektedir. Bestecinin müzik cümleleri inşâsında tercih ettiği tartım grupları ve nota değerleri incelendiğinde; taksimde sâde bir üslubu tercih ederken, sazsemâinde sâdeliğin yanı sıra onaltılık sürelerin öne çıktığı işlek bir üslup sergilediği gözlenmektedir. Seyhun viyolonsel icracılığı ve besteciliği yanısıra repertuvar kurul üyeliği, koleksiyonculuğu, yazarlığı, araştırmacılığı ve kendi el yazısıyla kaleme aldığı nota defterleri ile entelektüel bir müzik adamı olarak önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1989), *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*, İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Akdoğu, O. (1991), *Türk Musîkisi Nazariyatı Dersleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Ezgi, S. (1933), *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Gönül, M. (2010), *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi Ve Ud Eğitime Yönelik Alışturmaların Oluşturulması*, Yayınlanmış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Işıктаş, B. (2018), *Peygamber'in Dâhi Torunu Şerif Muhittin Targan-Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Özkeleş, S. (2017), *Müzik Sanatında Doğaçlama: Sanat ve Tasarım Yaklaşımları*, Gece Kitaplığı Yayınları. Ankara
- Öztuna, Y. (1990), *Büyük Türk Mûsikisi Ansiklopedisi I-II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pirgon, Y. (2010), *Süslemelerin Batı Müziğindeki Gelişim Süreci*, e-Journal of New World Sciences Academy, 114-127.
- Say, A. (1995), *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2014), *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tura, Y. (2001), *Kitabu İlmi'l Musîki ala Vechi'l Hurûfat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tutu, S. B. (2013), *Instrumental Forms and Genres in Traditional Turkish Art Music: A Discussion on "Saz Semaisi"*, International Music Theory Conference, (s. 1-18). İzmir.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Web Sayfaları

- Evin İlyasoğlu Resmi İnternet Sitesi, Müzik terimleri Sözlüğü
<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>, (Erişim Tarihi: 21.09.2024)