

Ercüment Batanay'ın Bayâtî makâmındaki mızraplı tanbûr taksîminin tahlîli

Analysis of Bayati plectrum tanbur taqsim of Ercument Batanay

Emre Düzün 

Arş. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türkiye, e-mail: emreduzun58@gmail.com

Öz

Türk müzikisi tanbûr icracılığının, değişimler gösteren dinamikleri ile günümüze intikâlinin sağlanmasında en büyük katkıya sahip olan usta tanbûr icracıları, performansları doğrultusunda gerçekleştirmiş oldukları icrâlar ile kendi dönemlerinde ses getirmiş, bununla birlikte de kendilerinden sonraki nesillere icrâ kayıtları aracılığıyla önemli bir müzikî mirası bırakmışlardır. Günümüzde sözü edilen bu icrâlara bilimsel bir bakış açısıyla yaklaşılarak, teknik muhteviyatları hakkında tahliller yapılabilmesi ile de tanbûrun icrâ boyutuyla ilgili pek çok ayrıntının ortaya çıkarılması mümkün olabilmektedir. Ercüment Batanay'ın mızraplı tanbûr icrasının özelliklerini, icrâ etmiş olduğu Bayâtî taksîmin tahlîli doğrultusunda ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada verilerin elde edilebilmesi amacıyla kaynak tarama, elde edilen verilerin tahlîli için içerik analizi kullanılmıştır. Çalışmada Batanay'ın kullanmış olduğu süsleme tekniklerine, mızrap kullanımına, kullandığı ifâde unsurlarına ve makâm işleyişine ilişkin bulgular elde edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Batanay'ın tanbûr icrâsında benimsemiş olduğu üslûbun daha çok geleneksel tanbûr icrasına yakın olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Müziği, Tanbur, Ercüment Batanay, Taksim, Tahlil

Abstract

Master tanbur performers, who have made the greatest contribution to the modernization of Turkish music tanbur performance with its changing dynamics, have left an important musical legacy both in their own time and in the following periods with their performances. Generations through performance records. Today, it is possible to reveal many details about the performance dimension of the drum by approaching these performances from a

Citation/Atf: DÜZÜN, E., (2022). Ercüment Batanay'ın Bayâtî makâmındaki mızraplı tanbûr taksîminin tahlîli. *Journal of Arts*. 5(3): 121-138, DOI: 10.31566/arts.5.3.01

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Emre Düzün
E-mail: emreduzun58@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

scientific point of view and making analyzes about their technical content. In this study, which aims to reveal the characteristics of Ercüment Batanay's tanbûr with a plectrum, in line with the analysis of the Bayâti taksim that he has performed, the methods of literature review and content analysis have been used. In the study, the findings related to the ornament techniques Batanay used, the use of the plectrum, the expression elements he used and the functioning of the maqam were obtained. In line with the findings, it was concluded that the style adopted by Batanay in the performance of the tanbûr is more close to the traditional tanbûr performance.

Keywords: Turkish Music, Tanbur, Ercüment Batanay, Taqsim, Analysis

1.GİRİŞ

Günümüzde tekneli ve mızrapla icrâ edilen sazların yapısı incelendiğinde, neredeyse hepsinin tek bir kökenden bu zamana gelmiş olabileceği anlaşılabilir. Bununla birlikte bu sazların kullanıldığı coğrafyalardaki müzik biçimlerinin ve toplumların yaşam farklılıkları, sazların günümüzde almış olduğu şekilleri de etkilemiştir. Kökeni hakkında belki de en çok tartışılan saz ise araştırmalar sonucu elde edilen yazılı ve arkeolojik diğer bulgular neticesinde günümüzden 4000-5000 yıl öncesinde bile var olduğu düşünülen tanbûr sazı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanbûrun mensup olduğu saz ailesinin ilk örneklerinden sayılabilecek olan pek çok sazın, çeşitli coğrafyalarda ve toplumlarda kullanıldığı bilinmektedir. "Bugün Kırgızlar ve Kalmuklar'da kullanılan, önceleri tek, daha sonra iki telli olan bu çalgı, zaman içinde değişikliğe uğrayarak, çeşitli türleri ortaya çıkmıştır. Bunlar gerek sapın kısaltılması gerek tını kutusunun büyütülüp küçültülmesi gerekse tellerin değiştirilmesiyle oluşturulmuşlardır" (Sarı, 2012:57).

Tanbûr, köken olarak Türk sazları ailesine bağlı olması ve değişim sürecini Türk medeniyetlerinin kültür bileşenleri çerçevesinde geçirmiş olmasının yanı sıra, diğer bazı milletler tarafından da önemsenen bir saz olmuştur. "Arap ve İran mûsikîşinasları bu saza çok önem vermiş ve kullanmışlardır. Örneğin Emevî halifesi Yezid-ül Evvel İbn Muavviye'1 Evvel'in tanbûri olduğu söylenir" (Akan, 2007:14).

Tanbûr'un bir Türk sazı olması hususunda destekleyici düşüncelerden birisi de Türklerin asırlar öncesinde kutsal saydıkları ve yaşamlarının

önemli alanlarında kullandıkları kopuz sazı ile olan bağlantısıdır. "Kopuz da bu tarihsel süreçten etkilenecek; değişip gelişerek bugüne ulaşmıştır. Birçok araştırmacı kopuzu yaylı ve yay-sız sazların atası olarak kabul etmektedir. İster yayla ister el ile ya da mızrapla çalınsın, kopuz Türklerde çok önemli bir yere sahiptir. Türk toplumunda kopuz bir müzik aleti olmanın ötesinde birçok görev üstlenmiştir. Velilik ve ululuk sembolüdür.

Ruhları tedavi eder, iyi ruhları çağırıp, kötü ruhları kovar. Yiğitlere güç verir ve toplumsal birliği sağlar. Dede korkut ile özdeşleşen kopuz, Türklerin milli sazı olarak değerlendirilmektedir" (Gerçek, 2015:5).

Öte yandan, Orta Asya'daki toplumlarda tanbûr isminin genel bir isim olarak kullanıldığı bilgisi de mevcuttur. "Orta Asya'da tanbûr çok telli sazlara denir. Sazlarda tel ve perde sayısı çoğalınca, o sazın adı tanbûr oluyordu. Buna uygun olarak sazın sapı kalınlaşıyor ve gövdesi de genişliyordu. Üstelik, süsleme ve sedeflemeleri de çoğalıyordu" (Ögel, 1991:183).

Sazın organolojik evriminin son evresi yani günümüzde kullanılan tanbûr biçimlerine en yakın hale gelmesi, Osmanlı döneminde, bilhassâ 17. yüzyıl içerisinde gerçekleşmiştir. Edvârlar incelendiğinde, Türk mûsikîsinin ses sistemlerinin izâhı ve mûsikînin icrasına en uygun sazın, edvâr müellifleri tarafından 17. yüzyıla gelinceye kadar ud sazı olduğu konusunda görüş birliği yaşanmıştır. "17. yüzyıla gelindiğinde ise, Türk Mûsikîsi'nin icrâsına en elverişli saz tanbûr olarak görülmeye başlanmış ve hatta bu saz, mûsikîmizin baş sazı olarak benimsenerek udun yerini almıştır. Esasında tanbûr sazı, 17. yüzyıla gelinceye dek varlığını farklı biçimlerde

sürdürerek evrimleşmiş bir sazdır. Tanbûrun 17. yüzyıl Osmanlı Türk Mûsikîsi'nde en çok rağbet gördüğü dönemlerine erişmiş olmasının sebebi, gelişiminin zirvesine ulaşmaya başlaması doğrultusunda ortaya çıkan Türk Mûsikîsi icrâsına elverişliliği ve Osmanlı Mûsikîsi'nde görülen değişim ve gelişim süreci boyunca ortaya çıkan yeni eserler ile oturmayaya başlayan mûsikî karakterine ayak uydurabilmiş olmasıdır" (Düzün, 2019:5).

Bahsi geçen dönemde, tanbûrun yüceltilmesi konusunda öne çıkan isim şüphesiz ki Kantemiroğludur. Onun döneminde mûsikînin teoride kalmadığı, dönemin icrâsına ve nazariyatına uygun biçimde, seyir temelli bir anlatıma başvurulmuş olduğu bilinmektedir. Kantemir'e göre ise tanbûr, mûsikînin o dönem için geldiği son noktayı izah etmede rakipsiz sayılabilecek bir sazdır.

Behâr (2017), Kantemiroğlu'nun tanbûr hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır; "Kantemir, tanbûr hakkındaki bu teşhisini sadece tanbûr sayesinde mûsikî öğrenip icrâ edebildiği için ya da ilk öğrendiği çalgı olduğu veya en iyi bildiği çalgı ya da en çok sevdiği çalgı olduğu için koyuyor değildir. Ona göre tanbûr öyle bir çalgıdır ki tıpkı en mükemmel çalgı olan insan sesi gibi her sesi, her perdeyi, her nağmeyi, her makâmı yani mûsikî nâmına insanın yaratabileceği ne varsa her şeyi potansiyel olarak içermektedir"

Tanbûr, şüphesiz Türk mûsikîsi icrâsına yatkın tüm özellikleri, kullanılan tüm perdelerin tek bir düzen içerisinde göz önünde bulunması ve Türk mûsikîsinin seyir ahengine uyacak biçimde icrâ edilebiliyor oluşu ile öne çıkmış bir sazdır. Gelişmekte olan canlı bir kültür ögesi olarak mûsikî, beraberinde onu ortaya koyan ve seslendirilmesini sağlayan sazların da kendisine ayak uydurmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda, tanbûrun da kökleriyle sıkı sıkıya bağlı bulunduğu geçmişteki biçimlerinden yapı ve icrâ ediliş yönüyle birtakım değişiklikler geçirdiği görülmektedir.

Günümüz tanbûrunun yapısı hakkında Tanrıkorur (2009), şu bilgileri aktarmıştır; Tanbûr; 30-35 cm çapında bir kürenin ortaya yakın kısmından kesilip küçük tarafı alınmış izlenimi veren bir kalıp üzerine dilim'lerle işlenen (kuyruk denen dip tarafında bazen hafifçe sivrileşen") teknesi;

bu tekneye dip takozu ile bağlanan 100-110 cm uzunluğunda D kesitli ince bir sapı (4-4,5 cm) ve tekne üzerine desteksiz olarak kapatılan 2,5-3 mm kalınlığındaki kapağı (göğsü); sapının uç kısmında üçü önden, dördü üstten saplanan, beşi çelik, ikisi pirinç (sarı) 7 telin bağlandığı burguları ve telleri taşıyan, kapağın dip kısmına yakın, gürgen veya kızıl ağacından trapezoid kesitli köprü şeklinde seyyar eşığı olan bir sazdır"

Tanbûr sazının yapısı incelendiğinde, günümüzde teknesinin daha yuvarlak ve büyük bir şekilde yapılmaya başlandığı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte sazın sapında yapılan ağaç değişiklikleri ve kalınlık incelik ayarlamaları ile de sazın tınısının tizleşmesi, parlak bir hâl alması veya daha bas bir ses verebilir hale gelebilmesi sağlanabilmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde günümüze aynı aileden gelen sazlar arasındaki icrâ farklılıkları da üzerinde durulması gereken bir husustur. Bu konuda da tanbûr, diğer telli ve mızraplı sazlardan ayrılan icrâ ediliş özellikleri ile dikkat çekicidir. Tanbûr icrâsı zor bir saz olmakla birlikte esasında bu zorluğun en büyük sebeplerinden birisi mızrabın kullanılışıdır. Tanbûr mızrabı, "bağa" olarak adlandırılan ve su kaplumbağasının kabuğundan elde edilen sert bir maddedir. Sazın üzerinde bağlı bulunan çelik tellere bu sert cismin değmesi sırasında fazla miktarda istenmeyen ses oluşabilmektedir. Bu durum, tanbûr icrâcılığında, fiziksel olarak her ne kadar önüne geçilemeyecek bir şey olsa da bunun en aza indirilebilmesi elzemdir.

Tanbûr icrâsında dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise doğru perde baskısıdır. Tanbûr her ne kadar perdeli bir saz olsa da bu perde bağlarının her seferinde en doğru kısmına basılmadığı takdirde elde edilen ses hem perde frekansı hem de enin bakımından sağlıklı olmayacaktır.

Her sazda olduğu gibi tanbûrda da akort meselesi incelleştirilmesi gereken bir zorunluluktur. "Günümüzde sazın telleri ikişerli olarak en alt tel çifti yegâh perdesine, bir üstündeki tel çifti eserin karar perdesine göre kaba rast veya kaba düğâh perdesine, bu tellerin bir üstündeki çift yine yegâh perdesine ve en üstteki kalın tek tel ise genellikle yegâh perdesine akordlanmak-

tadır. Tanbûrun akordunda kesinliği sağlamak oldukça hassasiyet gerektiren bir durumdur. Sazın yapısı gereği, tel rezonansları birbiri ile kaynaşmakta ve uyumlu bir şekilde tınlamaktadır. Bu tınıyı en temiz şekilde elde edebilmek ise tanbûrun akordunun özenle yapılması ile mümkün olmaktadır. Tanbûr, mümkün olduğunca tutuş pozisyonu değiştirilmeden akordlanmalıdır. Sazın dize yatırılması suretiyle akordu yapılan bir tel çiftinden sonra saz çalış pozisyonuna alınarak akorda devam edildiğinde, akord işleminin sonunda tellerin kaynaşmadığı görülebilmektedir. Aynı şekilde sazendenin, çalış pozisyonunda tutarak akordladığı tanbûrun tekne kısmına yaptığı kol basıncının akord esnasında sürekli değişmesi de akord işleminin tam anlamıyla başarıya ulaşmaması ile sonuçlanabilmektedir” (Düzün, 2019:8).

“Türk müziği 20. Yüzyıla kadar meşk adı verilen öğretim yöntemi ile öğretilmiş ve aktarılmıştır. Meşk öğretim yönteminde talebe/öğrenci, ustasını taklit ve tekrar ederek eseri öğrenmeye, icrâ etmeye çalışır” (Hatipoğlu, 2017: 3). “Talebe üstadından Türk müziğine ilişkin dağarı meşk ederken aynı zamanda üstadın tavrını da taklit ederek öğrenmekte ve böylece Türk müziği icra üslubu talebeye aktarılmaktadır” (Hatipoğlu, 2016: 423) İcrâsının ve üzerinde hakimiyet kurmanın zor olduğu tanbûr sazının intikâlinin gerçekleşmesi için de doğrudan veya dolaylı olarak meşk silsilesine dahil olmuş, sazın icrâsının gerektirdiği unsurları ustalıkla uygulayabilen sâzendelerin mevcudiyetinin gerekliliği açıktır.

Türk mûsikîsinde, özellikle Osmanlı döneminden günümüze tanbûr sazının el üstünde tutulmuş olması ve günümüzdeki icrâ biçimlerine de katkı sağlar şekilde gelişerek gelmesi, elbette ki Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığında önemli yerlere sahip olan isimler sayesinde gerçekleşmiş bir durumdur. Bugün tanbûr sazının icrâsı incelendiğinde, icrâ biçimlerinin farklı köklerden beslendiği ve çeşitli kollara ayrıldığı görülmektedir. “Bu icrâcılardan bazıları gelenekten gelen tanbûr icrâcılığını sürdürmüş, bazıları ise kendi yorumlarını katarak tanbûr sazında yeni tavırlar geliştirmiştir.” (Düzün, 2019:68).

Tannkorur (2009), tanbûr icrâcılığı silsilesini kısaca şu şekilde özetlemiştir; “İşte bu sadece

hırçın değil, belâ derecesinde güç olan sazımız, Büyük Osman Bey, Şeyh Abdülhalim Ef., İzak, Oskiyam ve Ali Efendi gibi ilk büyük isimlerden sonra, eldeki ses belgelerine göre tarihte ilk defa Tanbûrî Cemil Bey (1781-1916) ve iki öğrencisi (Kadı Fuad Efendi ile Refik Fersan) tarafından yenilebilmiştir. Nevrastenik (sinirli, gergin) bünyesiyle hırçın ve melankolik karakterinin de tesiriyle tanbûru şaha kaldırmış olan Cemil Bey’den sonra ikinci büyük ekol, saza ‘nazlı nazlı şarkı söyletmeyi’ başarmış olan İzzettin Ökte üslûbudur. Üçüncü sırada bu ikisinin karışımı olan (halkımızın daha çok yaylı tanbûruyla tanıdığı) Ercüment Batanay gelir. (Üstâd Necdet Yaşar’ı büyük bir tanbûri olmadığı için değil, Cemil Bey ekolünün devamı olduğu için ayrıca zikretmiyorum; Ferid Sıdal’da İ. Ökte üslûbunun temsilcisidir”

Bu noktada Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığının Cemil Bey’den sonra sadece onun izinde devam etmemiş olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıdaki açıklamada da görüldüğü üzere Cemil Bey ekolünden sonra kendi icrâ üslûbunun da katkısıyla ekol olan tanbûrîlerden ve o ekolün temsilcilerinden olarak gösterilen İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Ferit Sıdal gibi icrâcılar, sözü edilen üslûp kategorisine, tanbûrîler arasında “eski tarz” olarak da bilinen tanbûr icrâ üslûbu ile dâhil olmuşlardır. Tanbûr icrâcılığına Cemil Bey ile yerleşmiş olan çok mızraplı ve süratli icrâ biçimi ile oluşan üslûptan farklı olarak, klâsik üslûp temsilcilerinin daha az mızrap vuruşuyla birden fazla perdeyi duyurma geleneği, süsleme teknikleri açısından literatürde glissando olarak geçen perdeden perdeye parmak kaydırma tekniğine sık başvurmaları ve ezgisel ifâde biçimleri ile anlatımda karakteristik bir yapının oluşturulması sözü edilen üslûp hususunda dikkat çekicidir.

Yukarıda bahsedilen icrâ özelliklerinin kullanımı ile öne çıkan en önemli isimlerden birisi şüphesiz Ercüment Batanay’dır. Çalışmanın konusunu oluşturan icrâ tavrının özelliklerinin tahliline geçmeden önce kendisi hakkında bilgiler vermek onu biraz daha tanıyabilmek bakımından yerinde olacaktır.

Ercüment Batanay, 9 Nisan 1927’de İstanbul’da doğdu. Besteci ve hattat Kemâl Batanay’ın oğlu. İlk müzik bilgilerini e tanbûr derslerini

babasından aldı. Kabataş Lisesi'ndeki öğrencilik yıllarında ise ayrıca dönemin önde gelen sanatçılarından yararlanarak kendi kendini yetiştirdi. İstanbul Belediye Konservatuvarı icrâ heyetinde (1943-60) ve İstanbul radyosu saz sanatçıları arasında yer aldı (1949-60). 1960'tan sonra serbest çalışmayı yeğledi. Özellikle yaylı tanbûrdaki özgün üslûbu ve geniş repertuarıyla Türk müziğinde seçkin yeri olan bir sanatçı. 5 Mayıs 2004'te İstanbul'da öldü (Sözer, 2005:89).

Türk mûsikîsi tanbûr icrâcılığının, geçmişten günümüze gelene kadar geçirmiş olduğu değişimler ve gösterdiği gelişimler, ancak bu alandaki farklı icrâ biçimlerinin nitelikli bir biçimde tahlîli ile ortaya çıkarılabilmektedir. İcrâcıların icrâları üzerinde yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda, dinlenerek anlaşılan birçok unsur detaylı bir şekilde yazıya dökülüp, bu hususlarda kaynakların gelişimine katkı sağlanabilmektedir. Tanbûr icrâ biçimlerinin farklılıkları, sazın eğitimi konusunda da çok yönlü bir bakış açısı ile yaklaşılabilmeye olanak sağlayacaktır. Türk mûsikîsi icrâları ile ilgili çalışmalar incelendiğinde, büyük bir çoğunluğunun aynı kişilerin icrâlarının farklı yönlerden değerlendirilmesi üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Ancak bu şekildeki bir tutumla, farklı isimlerin ortaya koymuş oldukları kendilerine has icrâ unsurları, araştırılmak ve ortaya çıkarılmak için geri plandaki konumlarını koruyarak beklemektedir. Bu sebeple, bir dönemden sonra yaylı tanbûr icrâsı ile öne çıkmış olan ve o şekilde hatırlanan Ercüment Batanay'ın mızraplı tanbûr icrâsı ile ilgili bir araştırmaya rastlanmamış olması, tanbûr icrâcılığı alanında yapılması gereken icrâ tahlilleri hususundaki eksiklikler bakımından dikkat çekici bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu doğrultuda, çalışmanın problem cümlesi; "Ercüment Batanay'ın Bayâtî mızraplı tanbûr taksîmi icrâsının özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

1.1. Alt Problemler

1. Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsındaki tavır özelliklerini belirleyen teknik unsurlar nelerdir?

- Kullanılan süsleme teknikleri nelerdir?
- Kullanılan ifade unsurları nelerdir?
- İcrâciya özgü tartım kullanımları nelerdir?
- Mızrap kullanımında dikkat çekici unsurlar nelerdir?

2. Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsı makâmsal açıdan nasıldır?

- Taksîmdeki makâm geçkileri nelerdir?
- Taksîmde kullanılmış olduğu ses sahası nasıldır?
- Edvâr geleneği bağlamında taksîmin makâmını işleyişi nasıldır?

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu alt problem başlığı altında Ercüment Batanay'ın icrâ etmiş olduğu Bayâtî makâmındaki tanbûr taksîmine ilişkin teknik bulgular verilmiştir.

2.1.1. Süsleme Teknikleri

2.1.1.1. Mızrapsız Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîminin 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9. dizelerinde mızrapsız çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Batanay'ın mızrapsız çarpmayı kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Şekil 1. Mızrapsız çarpma örneği 1



Şekil 2. Mızrapsız çarpma örneği 2



2.1.1.2. Mızraplı Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 1, 2, 3, 4, 5, 7 ve 9. dizelerinde mızraplı çarpma süsleme Tekniğini uygulamıştır. Aşağıdaki örneklerde Batanay'ın mızraplı çarpmayı kullanım biçimi gösterilmiştir.

2.1.1.3. Çift Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 4 ve 5. dizelerinde çift çarpma süsleme tekniğini

kullanmıştır. Batanay'ın çift çarpma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir

2.1.1.4. Vurkaç Çarpma

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 2, 3, 4, 7 ve 8. dizelerinde vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Ercüment Batanay'ın taksîmdeki vurkaç çarpma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında çarpma süsleme tekniğini dört farklı biçimde kullanmış olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki tek çarpma notası kullanarak mızrapsız biçimde yaptığı çarpma çeşididir. Mızrapsız çarpmada ana notayı süslemek için kullandığı çarpma notasını, ana notanın tınısı ile elde etmektedir. Bir başka deyişle çarpma notası, değerini kendinden önce gelen ana notadan almaktadır. Taksîmde bu çarpma biçiminin çoğunlukla sekizlik ve onaltılık notalarda kullanılması ile birlikte otuzikilik notalarda da kullanılmış olduğu görülmektedir.

Batanay'ın kullanmış olduğu bir diğer çarpma biçimi ise mızraplı çarpma olarak karşımıza çıkmaktadır. Batanay, bu çarpma biçimini süslemek istediği notanın öncesindeki çarpma notasını hızlı bir alt mızrap darbesi ile icrâ ederek yapmaktadır. Bu durumda da çarpma notası değerini kendinden sonra gelen ana notadan almaktadır. Mızraplı çarpmanın teşhisinde dikkat

Şekil 3. Mızraplı çarpma örneği 1



Şekil 4. Mızraplı çarpma örneği 2



Şekil 5. Çift çarpma örneği 1



Şekil 6. Çift çarpma örneği 2



Şekil 7. Vurkaç çarpma örneği 1



Şekil 8. Vurkaç çarpma örneği 2



edilmesi gereken durum, mızrapla icrâ edilen çarpma notasının çok kısa süredeki bir alt mızrap darbesi ile icrâ edilmiş olmasıdır. Bu mızrap tekniği ile çarpma notası, ana notaya bağlanan bir diğer nota değeri şeklinde algılanmamakta ve bir tartım unsuru oluşturmadan çarpma niteliği kazanabilmektedir.

Ercüment Batanay'ın taksimde kullanmış olduğu bir diğer çarpma çeşidi ise çift çarpmadır. Çift çarpma süsleme tekniğinde iki adet çarpma notası birbirine bağlı biçimde yazılarak süslenen notadan önce veya sonra iki çarpma notası olarak icrâ edilmektedir. Çift çarpma süsleme tekniğinde ilk çarpma notasından önce bir ana notanın bulunmadığı durumlarda çift çarpmanın ilk çarpma notası mızraplı olarak icrâ edilmektedir. Ancak ilk çarpma notası süslenmek istenen ana notadan sonra gelmekte ise çarpma notalarının ikisi de mızrapsız olarak icrâ edilebilmektedir. Batanay'ın taksimindeki çift çarpma kullanımı incelendiğinde, çift çarpmaların hepsinin mızrapsız olarak icrâ edildiği görülmektedir. Mızrapsız çift çarpmalar, klâsik üslûp olarak adlandırılan icrâ üslûbundaki mızrap kullanımının teşhisi bakımından da önem arz etmektedir.

Batanay'ın kullanmış olduğu son çarpma biçimi ise vurkaç çarpmadır. Bu çarpma tekniğinde çarpma notaları yine mızrapsız olarak icrâ edilmektedir. Vurkaç çarpma süsleme tekniği her zaman inici ezgilerde kullanılmaktadır. Vurkaç şeklinde ifade edilen kullanımın oluşmasındaki en büyük etken ise inici şekildeki ana notaları süsleyen her bir mızrapsız çarpma notasının da

inici şekilde sıralanmasıdır. İnci bir ezgideki her bir ana nota, bir üstündeki sesin çarpma notası olarak kullanılması ile icrâ edilir. Bu açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda, Batanay'ın vurkaç çarpma süsleme tekniğini sekizlik ve onaltılık nota birleşimlerinde kullandığı görülmektedir. Batanay, tüm taksim süresince bir iniş ezgisinin en fazla iki notasında vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır.

2.1.1.5. Glissando

Ercüment Batanay, Bayâtî taksimin 1, 3, 4, 6, 8 ve 9. dizelerinde glissando süsleme tekniğini kullanmıştır. Batanay'ın glissando kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay'ın sık kullandığı bir diğer süsleme tekniği glissandodur. Batanay glissando süsleme tekniğini iki farklı şekilde kullanmıştır. Bunlardan birincisi çıkıcı glissando olarak tespit edilmiştir. Ercüment Batanay'ın çıkıcı glissando uygulamalarını taksimin bütününde sürekli atlamalı perdelerde kullanmış olduğu görülmektedir. Atlamaları perdelerden glissandoyu başlatıcı olan ilk perde mızraplı, glissando ile ulaşılan ikinci perde ise çoğunlukla mızrapsız olarak icrâ edilmiştir.

Batanay'ın kullanmış olduğu bir diğer glissando çeşidinin ise inici glissando olduğu görülmektedir. Batanay, inici glissando tekniğini taksimin 3. Dizeğinde dört perdeyi birbirine bağlamak sureti ile de kullanmıştır. Ercüment Batanay, inici glissando tekniğini, çıkıcı olan şekline nazaran daha yavaş biçimde uygulamıştır.

Şekil 9. Glissando örneği 1



Şekil 10. Glissando örneği 2



2.1.1.6. Tek Mızraplı Trill

Ercüment Batanay taksîmin 2, 3 ve 5. dizeklerinde tek mızraplı trill süsleme tekniğini kullanmıştır. Aşağıdaki örneklerde Batanay'ın tek mızraplı trill süsleme tekniğini kullanım biçimi gösterilmiştir.

Batanay'ın mızraplı tanbûr üslûbunun belirleyici unsurlarından birisi tek mızraplı trill olarak gösterilebilir. Batanay, bu süsleme tekniğini, süslemek istediği perdeye bir üst mızrap darbisi uygulamasının ardından, süsleyici olarak kullandığı çarpma notasına ikinci parmakla mızrapsız biçimde art arda çarpmalar yaparak icrâ etmektedir. Yine Batanay'ın etkilenmiş olduğu benzer üslûptaki tanbûrîlerin kayıtları incelendiğinde bu süsleme tekniğinin sıklıkla kullanımına rastlanmaktadır. Batanay tek mızraplı trill süsleme tekniğini sekizlik ve onaltılık notalarda kullanmıştır.

2.1.1.7. Parmak Vibratosu

Ercüment Batanay Bayâtî taksîmin 2. dizeğinde parmak vibratosu süsleme tekniğini kullanmıştır.

tır. Batanay'ın parmak vibratosu kullanım biçimi aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

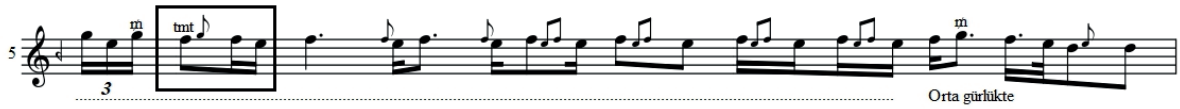
Tanbûr sazında vibrato tekniği genellikle sazın sapının yukarı ve aşağı veya öne ve ileri sallanması suretiyle oluşturulan rezonas ile elde edilir. Parmakla yapılan vibrato tekniğinin genellikle perdesiz sazlarda tercih edildiği bilinmektedir. Bu sebeple Batanay'ın yapmış olduğu parmak vibratosu dikkat çekicidir. Ercüment Batanay, taksîmin ikinci dizeğinin sonunda Segâh perdesi üzerinde uyguladığı parmak vibratosu ile bu perdeyi kısa süreli olarak süslemiştir.

2.1.1.8. Dem Ses Kullanımı

Ercüment Batanay, taksîmin 1. dizeğinde dem ses kullanımı ile süsleme yapmıştır. Batanay'ın dem ses kullanım biçimi aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Taksîmdeki dem ses kullanımı incelendiğinde bu kullanımların Nevâ perdesini destekleyici biçimde olduğu görülmektedir. Batanay, dem ses olarak Kaba Rast perdesini kullanmıştır.

Şekil 11. Tek mızraplı trill örneği 1



Şekil 12. Tek mızraplı trill örneği 2



Şekil 13. Parmak vibratosu örneği 1



Şekil 14. Dem ses kullanımı örneği 1



2.1.1.9. Akor Kullanımı

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 1 ve 8. dizelerinde akor kullanımı ile süsleme uygulamıştır. Aşağıda Batanay'ın akor kullanımına ilişkin örnekler gösterilmiştir,

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmde akor kullanımları ile anlatımı çeşitlendirmiştir. Batanay, akor kullanımlarını Kaba Rast perdesi ile sağlamış ve bu perde ile Çargâh, Nevâ perdelerini birlikte icrâ ederek dörtlü ve beşli uyumlar oluşturmuştur

2.1.2. Tartım Kullanımı

Ercüment Batanay'ın Bayâtî taksîmde 3 adet tartım biçimini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Batanay'ın sıklıkla tercih etmiş olduğu tartım biçimleri aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay, taksîm süresince yukarıdaki örnekte gösterilen tartım biçimlerini sık kullanmıştır. Sık kullanmış olduğu kendine has tartım biçimleri incelendiğinde, bu tartım oluşumla-

rının, Batanay'ın makâm işleyişi sırasında kurduğu ezgilerin bütünlüğünü destekler nitelikte olduğu görülmektedir.

2.1.3. İfâde Unsurları

2.1.3.1. Hafif İcrâ

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 4. Dizeğinde hafif icrâ unsurunu kullanmıştır. Batanay'ın hafif icrâ kullanımı aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Batanay, taksîmde anlatımı çeşitlendirme amacıyla ifade unsurlarına başvurmuştur. Bu unsurlardan ilki hafif icrâ kullanımınıdır. Ercüment Batanay, hafif icrâyı taksîmin 4. Dizeğinin ilk kısmında Nevâ perdesinde yapılan kalıba yönelik olarak uygulamıştır. Batanay, hafif icrâyı kalış hissiyatını destekleyici biçimde kullanmıştır.

2.1.3.2. Yavaşlayarak İcrâ

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin 10. dizeğinde yavaşlayarak icrâ uygulamıştır. Batanay'ın yavaşlayarak icrâ ettiği kısım aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Şekil 15. Akor kullanımı örneği 1



Şekil 16. Akor kullanımı örneği 2



Şekil 17. Tartım kullanımı örneği 1



Şekil 18. Tartım kullanımı örneği 2



Şekil 19. Hafif icrâ örneği 1



Ercüment Batanay'ın icrâsında tespit edilen bir diğer ifade unsuru yavaşlayarak icrâdır. Taksîm incelendiğinde Batanay'ın bu ifade unsurunu yalnızca taksîmin son dizeğinde kullandığı görülmektedir. Bu doğrultuda yavaşlayarak icrânın, son dizekteki taksîmi sonlandırıcı ezginin bitiş hissiyatını destekler nitelikte kullanılmış olduğu düşünülebilir.

2.1.3.3. Hızlanarak İcrâ

Ercüment Batanay taksîmin 1. dizeğinde hızlanarak icrâ uygulamıştır. Batanay'ın hızlanarak icrâ ettiği kısım aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.

Ercüment Batanay hızlanarak icrâ unsurunu 1. Dizeğin sonunda görülen Nevâ perdesindeki mızrap tekrarlı kalıflarda kullanmıştır. Perde tekrarları ile yapılan kalıflardaki bu hızlanma tercihi, tanbûr icrâsında genellikle sonradan gelecek olan ezgiye bir hazırlık olarak kullanılmaktadır. Batanay, perde tekrarlı olarak ve hızlanarak yaptığı kalıftan sonra Nevâ perdesinde yaptığı uzun bir kalıfla hızlanarak icrâyı sonlandırmıştır. Taksîmin 2. Dizeğinin başlangıcında yapılan bu uzun kalış öncesinde, Nevâ perdesi

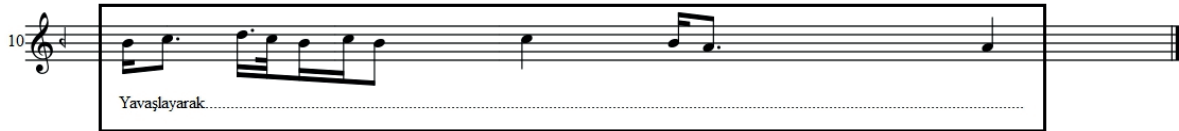
tekrarları ile yapılan hızlanarak icrâ uygulamasının, bir üst perde olan Hüseyinî perdesi ile oluşturulan bir yükselişle ezgisi ile de desteklendiği görülmektedir.

2.1.3.4. Güçlü İcrâ

Ercüment Batanay, taksîmin 4. ve 5. dizelerinde güçlü icrâ unsurundan faydalanmıştır. Batanay'ın güçlü icrâ örneği gösterdiği kısımlar aşağıdaki örneklerde belirtilmiştir.

Ercüment Batanay, taksîmin 4. Dizeğinin son kısmından 5. Dizeğin son kısmına kadar güçlü icrâ unsurunu gerçekleştirmiştir. Batanay'ın taksîmin geneline göre daha güçlü bir biçimde icrâ ettiği bu kısım incelendiğinde, ilgili kısımlarda süren ezginin taksîmin giriş ve sonuç bölümleri arasında bir bağ niteliği taşıdığı görülmektedir. Bir başka deyişle Batanay, taksîmin gelişme ve sonuç kısımlarına ulaşmak için bu bölümdeki ezgi anlatımını bir köprü olarak kullanmıştır. Bu şekilde önem kazanmış olan ve Acem perdesi etrafında şekillenen bu anlatımın belirginleştirilmesi amacıyla, Batanay'ın, güçlü icrâ unsurunu bu bölümde kullanmış olduğu görülmektedir.

Şekil 20. Yavaşlayarak icrâ örneği 1



Şekil 21. Hızlanarak icrâ örneği 1



Şekil 22. Güçlü icrâ örneği 1



Şekil 23. Güçlü icrâ örneği 2



2.1.3.5. Orta Gürlükte İcrâ

Ercüment Batanay, Bayatî taksîmin 1. dizeğinin başlangıç kısmında ve 5. dizeğinin son kısmından taksîmin sonuna kadar orta gürlükte icrâ uygulamıştır. Aşağıdaki örneklerde Batanay'ın orta gürlükte icrâ ettiği bazı kısımlar gösterilmiştir.

Batanay'ın taksîm icrâsı incelendiğinde taksîmin büyük bir bölümünü orta gürlükte icrâ ettiği tespit edilmiştir. Taksîmdeki anlatım ifade unsurları bakımından bir bütün olarak ele alındığında, orta gürlükteki icrânın Batanay'ın Bayatî taksîmi için standart bir ifade unsuru tercihi olduğu söylenebilir.

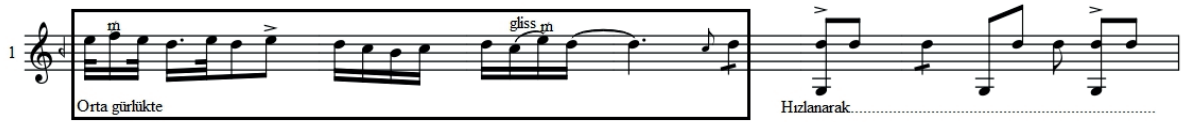
2.1.3.6. Vurgu

Ercüment Batanay Bayatî taksîmin 1, 2, 4, 6, 8 ve 9. dizelerinde vurgu kullanımı yapmıştır.

Batanay'ın vurgu kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay, taksîm icrâsının bütününde bazı perdeler üzerinde sıklıkla vurgu unsurundan faydalanmıştır. Vurgu kullanımı yapılan perdeler incelendiğinde, bu perdelerin ezgi başlangıçlarını sağlayan perdeler, Batanay'ın kişisel tartımları ve kalıplar öncesindeki son ezgilerin önemli perdeleri olduğu görülmektedir. Taksîmin bütününde, vurgu unsurunun kuvvetli bir üst mızrap darbesi ile elde edildiği anlaşılmaktadır.

Şekil 24. Orta gürlükte icrâ örneği 1



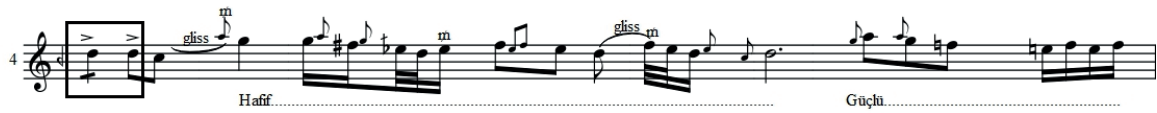
Şekil 25. Orta gürlükte icrâ örneği 2



Şekil 26. Vurgu örneği 1



Şekil 27. Vurgu örneği 2



2.1.4. Mızrap Kullanımı

2.1.4.1. Mızrapsız İcrâ

Ercüment Batanay, Bayâtî taksîmin son dizeği hariç tüm dizeklerinde sıklıkla mızrapsız perde icrâsı göstermiştir. Aşağıda, Batanay'ın mızrap kullanımı hakkında önemli çıkarımlar yapılabilmesine olanak sağlayan bu tekniğin kullanım biçimine ilişkin örnekler gösterilmiştir. Şekil 28. Mızrapsız icrâ örneği 1

Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında dikkat çeken en önemli bulgulardan bir diğeri perdeleri sıklıkla mızrapsız duyurmasıdır. Ercüment Batanay, mızrapsız perdeleri öncesinde gelen mızraplı perdenin süregelen tınısı ile duyurmaktadır. Mızrapsız perdelerin bulunduğu kısımlar incelendiğinde çeşitli tartımlar içerisinde icrâ edilmiş oldukları görülmektedir. Batanay'ın mızrapsız perde icrâsı yaptığı tartımlar kişisel tartımları, üçleme biçimindeki tartımlar, inici onaltılık nota birleşimleri ile oluşan tartımlar olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte Batanay'ın glissando ile ulaştığı perdeleri de mızrapsız olarak icrâ etmiş oluşuna sıklıkla rastlanmaktadır.

2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Bu alt problem başlığı altında Ercüment Batanay'ın Bayâtî taksîmine ilişkin makâmsal bulgu-

lar verilmiştir. Alt probleme ilişkin açıklamaların rahat yapılabilmesi amacıyla, taksîm notası cümlelere ve cümleler ise daha küçük birim olarak devrelere ayrılmıştır. Cümle numaraları, taksîm notası üzerinde kalın yazı stili ile gösterilmiştir.

2.2.1. Makâm Geçkileri

Taksîmin 2. Cümlesinin 2. Devresinde, sonradan yapılacak olan geçkiye hazırlık olarak Hüzzâm makâmının Nevâ perdesi üzerindeki bölümünde görülen Hicâzî yapının seslerinin işlendiği ve Nevâ perdesinde Hicâzî bir kalış yapıldığı görülmektedir.

Seyir, 3. Cümlelerin 3. Devresine geldiğinde ise, önceki kısımda işlenen Nevâ perdesi üzerindeki Hicâzî sesler ile oluşan yapının, devrenin sonunda Dügâh perdesinde Uşşâk seslerine gelerek kalış yapması ile Karcığar makâmına bir geçiş yapılmış olduğu söylenebilir.

2.2.2. Kullanılan Ses Sahası

Batanay, dem sesler haricinde, pest bölgelerde Yegâh perdesinden, tiz bölgedeki Muhayyer perdesine kadar ulaşan bir ses sahası içerisinde taksîmi icrâ etmiştir. Taksîmin ses sahası aşağıdaki porte üzerinde gösterilmiştir.

Şekil 28. Mızrapsız icrâ örneği 1



Şekil 29. Mızrapsız icrâ örneği 2



Şekil 31. Taksimde kullanılan ses sahası



2.2.3. Seyir Özellikleri

Taksîm seyri, 1 devreden oluşan 1. Cümlede, Nevâ perdesi etrafında şekillenen ve bu perde-deki Bûselik sesleri ile gezindikten sonra uzun bir kalış yapan giriş yapıyla başlamıştır.

2 devreden oluşan 2. Cümleye geçildiğinde ise, Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend sesleri uygun ezgilerle Bayâtî makamının karar perdesi olan Dügâh perdesindeki Uşşâk makâmı seslerine yönelmiş, ardından tekrar Nevâ perdesindeki Nihâvend seslerine yönelerek bu perde üzerinde perde tekrarları ile ikinci bir kalış göstermiş ve 2. Cümlelerin ilk devresi bu şekilde tamamlanmıştır. Cümlelerin 2. Devresinde ise seyir Çargâh-Gerdâniye atlaması ile Gerdâniye perdesine taşınmış ve Nevâ perdesindeki Arabân makâmı sesleri işlenerek yine Nevâ perdesi üzerinde Arâbân sesleri ile kalış yapılmıştır. Taksîm süresince işlenen Nevâ perdesindeki Arâbân yapılarında Hisâr perdesi dik icrâ edilmektedir. Bunun sebebi, bu yapının taksimde görülen Karcığâr geçkisi ile bağlantısının olmasıdır.

Taksîmin 3. Cümlesinin ilk devresinde seyir Muhayyer perdesinden başlamış ve Nevâ üzerindeki Bûselik sesleri ile önce Acem perdesine taşınmıştır. Seyir, daha sonra cümlelerin ikinci devresinde Nevâ perdesine taşınmış, sonrasında ise aynı devre içerisinde Hüseyinî perdesi Hisâr perdesine çevrilerek Çargâh perdesine yöneltilmiş ve 2. Devre tamamlanmıştır. Çargâh perdesine Hisâr perdesi kullanılarak yapılan yönelim, bir sonraki devrede gelecek olan Karcığâr yapısı için hazırlayıcı nitelikte kullanılmıştır. 3. Cümlelerin son devresi olan 3. Devrede, seyir Muhayyer ve Gerdâniye perdeleri civarından inici nitelikte kullanılan üçleme tartımlarıyla Arâbânlı yapıya geçiş yapmış ve devrenin devamında Dügâh perdesindeki Uşşâk yapısını da ekleyerek Karcığâr geçkisini tamamlamıştır. Dolayısıyla 3. Cümle Karcığâr makâmı ile sonlanmaktadır.

Taksîmin son cümlesi olan 4. Cümle 1 devreden oluşmaktadır. Taksîmin bitiş cümlesi olan

4. Cümlede Batanay, seyri Karcığâr yapısından kurtarmış ve tekrar Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik seslerine geçiş yapmıştır. Bu bölgedeki kısa seyrediş sonrasında Makâmın karar perdesi olan Dügâh perdesinde Uşşâk makâmı seslerine geçmiş ve 4. Cümle ile makâmın seyrini Dügâh perdesinde Uşşâklı bir biçimde sona erdirmiştir.

3. SONUÇ

3.1 Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Bu bölümde Ercüment Batanay'ın icrâ etmiş olduğu Bayâtî taksîmin teknik yönden tahliline ilişkin sonuçlar açıklanmıştır.

3.1.1. Süsleme Tekniklerine İlişkin Sonuçlar

3.1.1.1. Çarpma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında en sık kullandığı süsleme tekniğinin 4 farklı biçimde olmak üzere çarpma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Batanay, çarpma kullanımlarını kendine has tavrını destekler biçimde kullanmıştır. Çarpma kullanımları bu bakımdan ele alındığında, tavrı özelliklerinden hareketle, üslûbunu oluşturan en önemli temellerden birisinin çarpma olduğu sonucuna varılmıştır. Yine bu doğrultuda, özellikle mızrapsız olarak icrâ ettiği çift çarpmalar, klâsik üslûp olarak adlandırılan icrâ üslûbundaki mızrap kullanımının teşhisi bakımından da yol göstericidir.

3.1.1.2. Glissando kullanımına ilişkin sonuçlar

Ercüment Batanay'ın sık kullandığı bir diğer süsleme tekniği olan glissandonun, yine üslûp ve tavrı özellikleri açısından ayırt edici bir bulgu olduğu tespit edilmiştir. Glissando kullanımlarına bağlı olarak ortaya çıkan mızrapsız perdeler de yine bu durumun göstergesidir. Özellikle inici olarak kullanılan ve çıkıcı glissandolara nazaran daha yavaş bir icrâ ile birden fazla notayı kapsayan glissando biçimleri Batanay'ın klâsik olarak adlandırılan üslûba yakınlığını ortaya koymaktadır.

3.1.1.3. Tek Mızraplı Trill Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın mızraplı tanbûr üslûbunun önemli belirleyici unsurlarından birisinin de tek mızraplı trill olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu tekniği oluşturan çarpma notasının, mızrapsız biçimde icrâ edilişi ve klâsik üslûba yakın olan Ferit Sıdal, İzzettin Ökte gibi bazı tanbûrîlerde de sıklıkla karşımıza çıkması bu hususta dikkat çekicidir. Bununla birlikte tek mızraplı trill kullanımının, üslûp boyutundaki belirleyiciliğini, yalnızca tek başına var olması değil, aynı zamanda kullanılmış olduğu motifler ve cümle yapıları da ortaya koyabilmektedir.

3.1.1.4. Parmak Vibratosu Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Tanbûr sazında uygulanan vibrato tekniği hususunda sıklıkla karşımıza çıkan sap vibratosu tekniği ile birlikte, Batanay'ın icrâsında görülen parmak vibratosu tekniği dikkat çekicidir. Türk mûsikîsi perdelerinin kendi içerisindeki titreşimlerinin birkaç koma değerindeki değişimleri ve ezginin akışına göre yine bu değerlerin ayarlanabilir oluşu düşünüldüğünde, Batanay'ın parmak vibratosu ile Segâh perdesinin Bayâtî makamının akışı içerisindeki yerini de vurgulamış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3.1.1.5. Dem Ses Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Batanay, taksimdeki dem ses kullanımını makâmın seyir içerisinde önem kazanmış olan perdelerinde yapmıştır. Bu kullanım biçimi ile, makâmın önemli perdeleri üzerinde yapılan kalışlar ve tekrarların desteklenmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir.

3.1.1.6. Akor Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ercüment Batanay'ın, taksimdeki akor kullanımını yine makâmın önemli perdelerindeki kalışlar sırasında ilgili perdeyi güçlendirici biçimde kullanmış olduğu sonucuna varılmıştır.

3.1.1.7. Tartım Kullanımlarına İlişkin Sonuçlar

Taksimde sık kullanılan tartımlar incelendiğin-

de, Batanay'ın, makâm işleyişi sırasında kurduğu ezgilerin bütünlüğünü destekler nitelikte oldukları tespit edilmiştir. Aynı zamanda, kullanmış olduğu tartımlar, kendi üslûbuna ait anlatımları da oluşturan temellerdir. Tartımlar ezgilerin akışı içerisinde değerlendirildiğinde, Batanay'ın mızrap vuruşları ile de uyum içerisinde oldukları anlaşılmaktadır.

3.1.2. İfade Unsurlarına İlişkin Sonuçlar

3.1.2.1. Hafif İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın taksimde anlatımı çeşitlendirme amacıyla ifade unsurlarına başvurduğu tespit edilmiştir. Taksimde, hafif icrâ unsurunun makâmın merkez perdesinde yapılan kalıştaki cümle bitişi hissiyatını destekler nitelikte kullanılmış olduğu sonucuna varılmıştır.

3.1.2.2. Yavaşlayarak İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Ercüment Batanay'ın icrâsında tespit edilen bir diğer ifade unsuru yavaşlayarak icrâdır. Yavaşlanarak icrâ edilen kısım incelendiğinde, hafif icrâda olduğu gibi bitiş hissiyatını destekleyerek, taksimi nihâyete hazırlayıcı biçimde kullanılmış olduğu görülmektedir.

3.1.2.3. Hızlanarak İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın, hızlanarak icrâ unsurunu, makâmın merkez perdesinde yapılan tekrarlı kalışlar süresince, ezgi anlatımını monotonluktan kurtarma amacı ile kullanmış olduğu tespit edilmiştir.

3.1.2.4. Güçlü İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay, güçlü icrâ unsurunu, taksimin sonuç bölümüne bağlayıcı biçimdeki ezgi anlatımı sırasında kullanmıştır. Bu şekilde önem kazanmış olan ve Acem perdesi etrafında şekillenen bu anlatımın belirginleştirilmesi amacıyla, Batanay'ın, güçlü icrâ unsurunu bu bölümde kullanmış olduğu tespit edilmiştir. İlgili bölümdeki ezgi oluşumu incelendiğinde, güçlü icrânın acem perdesi merkezli anlatımlarda oluşan berraklığı da desteklediği sonucuna ulaşılmıştır.

3.1.2.5. Orta Gürlükte İcrâ Unsuruna İlişkin Sonuçlar

Batanay'ın taksîm icrâsı incelendiğinde taksîmin büyük bir bölümünü orta gürlükte icrâ ettiği tespit edilmiştir. Taksîmdeki anlatım ifade unsurları bakımından bir bütün olarak ele alındığında, orta gürlükteki icrânın Batanay'ın Bayâtî taksîmi için standart bir ifade unsuru tercihi olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

3.1.2.6. Vurgu kullanımına ilişkin sonuçlar

Batanay'ın taksimdeki vurgu kullanımını genellikle makâmın merkez perdesi olan Nevâ perdesi üzerinde kullanmış olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte vurgu unsurunun taksimde ezginin akışına göre belirginleştirilme zarureti doğan perdelerde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Tanbûr icrâsında üst mızrap darbesinin önemli oluşu da vurgu kullanımı adına belirleyici bir husustur. Bu bakımdan Batanay'ın vurgu kullanımlarını üst mızrap darbesine denk getirerek güçlendirmiş olduğu sonucuna varılmıştır.

3.1.3. Mızrap Kullanımına İlişkin Sonuçlar

3.1.3.1. Mızrapsız İcrâ

Ercüment Batanay'ın taksîm icrâsında dikkat çeken en önemli bulgulardan bir diğeri perdeleri sıklıkla mızrapsız duyurmasıdır. Tanbûr icrâcılığında klâsik üslûp olarak adlandırılan icrâ üslûbunda mızrapın daha az kullanıldığı görüşü sabittir. Batanay'ın mızrapsız olarak icrâ ettiği perdelerin sıklığı göz önünde bulundurulduğunda, icrâcının klâsik üslûba daha yakın olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yine kendisiyle çağdaş olan ve icrâlarındaki tavrı özelliklerinde benzerlikler görülen İzzettin Ökte'nin de mızrapsız icrâyı sıklıkla kullanmış olduğu, tarafımızca yapılmış olan araştırmalar sonucunda ortaya konulmuştur. "Ökte, mızrapsız icrâ edilen perdelerle anlatımına acıcılık ve nahiflik kazandırmıştır. İzzettin Ökte'nin her perdeye bir mızrap darbesi vurmak yerine az mızrap kullanımı ile çok perde duyurabilmeyi, mızrapsız icrâyı ustaca kullanması ve tanbûr sazının rezonansına bu kullanımı uyarlayabilmesi sonucunda başardığı belirlenmiştir" (Düzün, 2019:90).

Aynı şekilde, Batanay'ın da mızrapsız şekilde

icrâ ettiği perdelerle, tanbûrun rezonansını ustaca kullandığı ve böylece anlatıma nahiflik kazandırmış olduğu tespit edilmiştir.

Bununla birlikte Batanay'ın glissando ile ulaştığı perdeleri de mızrapsız olarak icrâ etmiş olduğu ve bu doğrultuda, taksîm genel olarak incelendiğinde, glissando ve mızrapsız perde icrâlarının üslûp ve tavrı özellikleri hususunda dikkat çekici olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

3.2.1. Makâm Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Türk mûsikîsi nazariyatı tarihsel süreç içerisinde ele alındığında, makâm olgusunun oluşumunun 15. yüzyıl sonrasına denk geldiğini görmekteyiz. 9. yüzyıl ve sonrasından 15. yüzyıla gelinceye kadar görülen ilk edvâr çalışmalarında ise makâmata ait teknik bilgilerin daireler üzerinde gösterildiği görülmektedir. Daireler içerisinde izah edilen dizilerin temelinde ise dizilerin oluşturdukları dörtlü ve beşliler yatmaktaydı. Makâm olgusunun seyir ve perde üzerinden anlam kazanması ise yine 15. yüzyıl sonrasında gelişen bir durumdur. Makâmları yalnız teorik değil aynı zamanda icrâ boyutuyla da düşündüğümüzde perde münasebetleri ve seyir kavramının ne denli önemli olduğu açıktır. Bu doğrultuda günümüzde kullanılan makâmların işlenişinin değerlendirmesini de 15. yüzyıl sonrasındaki perde ve seyir temelli anlatıma göre yapmak yerinde olacaktır.

Bayâtî makâmı hakkında Kantemiroğlu'nun verdiği tanım şu şekildedir;

"Nevâ ile Hüseyinî'nin arasındaki yarım perdeye Bayâtî denir. Bayâtî makâmının seslendiriliş hareketine Dügâh perdesinden başlanır. Oradan Nevâ yüzünden (Nevâ cinsiyle) Segâh, Çargâh ve Nevâ'ya çıkılıp, Nevâ perdesinde biraz durulur ve Bayâtî perdesi titretilir. Oradan Hüseyinî perdesi atlanarak, Evç perdesine geçilir. Evç'den daha yukarı çıkılmak istenirse, tam perdeler üzerinden, Tiz Bayâtî'ye ve Tiz Hüseyinî'ye dek çıkmak mümkündür. Makâm, ince sesli perdelerden kalın seslilere doğru inmek isterse, gene aynı yoldan geçip Hüseyinî perdesini aşarak ve kendi perdesini okşayıp Nevâ perdesine güzelce basarak kendini ortaya koyar. Nevâ'dan Yegâh'a dek iner ve gene aynı yoldan dönüp Dügâh per-

desinde durur ve kararını verir” (Tura, 2001:74).

Bayâtî makâmının seyri Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk isimli eserinde de ise şu şekildedir;

“Nevâ ile Uşşak'ın bileşimidir, ama Nevâ'daki Hicâz perdesinin iyice azaltılması ve Nevâ perdesine de sık sık Bayâtî perdesinin eklenmesi kuralları arasındadır ve Nevâ yapmaya başlayıp Uşşak karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006:58).

Makâmın tanımı Haşîm Bey Mecmuası'nda ise şu şekildedir;

“İlkin çargâh, nevâ, hüseyî, acem, gerdâniye perdeleriyle yine nevâ'ya kadar inip daha sonra nevâ'dan çargâh, segâh, düğâh açarak bir rast gösterip tekrar gerdâniye, acem, hüseyî, nevâ, çargâh, segâh okşayarak düğâh'da karar verir” (Yalçın, 2016:159).

Müelliflerin Bayâtî makâmı tanımları incelendiğinde, Batanay'ın Bayâtî makâmını işleyişinin Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin tanımlarına yakın olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. İki müellifte de bahsi geçen Bayâtî perdesi, Kantemiroğlu'nda Nevâ ve Hüseyî perdeleri arasında bir yarım perde olarak belirtilmiştir. Bu perdenin günümüzde Bayâtî seyir içerisinde sıklıkla yapılan Karcıgar geçkilerde Hüseyî perdesinin yerini alan Hisâr perdesi olduğu tespit edilmiştir. Seyir içerisinde Bayâtî perdesinden sonra Hüseyî perdesinin atlanarak Evç perdesine çıkılması ile de Bayâtî seyirdeki Arâbân bölgesi oluşmaktadır.

Batanay'ın seyri, ezgi hareketleri bakımından incelendiğinde ise üç müellifin de seyrin açıklamasını Nevâ perdesi üzerinde yoğunlaşmış bir anlatımla yapması sebebiyle Batanay'ın icrâsının da anlatımlara uyduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Günümüzde Bayâtî makâmı seyri içerisinde Arâbân sesleri ve Karcıgar geçkisi sıklıkla kullanılsa bile bu yapılar tercih edilmeden de makâm icrâ edilebilmektedir. Bu doğrultuda da Haşîm Bey'in vermiş olduğu tanımla uyum sağlandığı görülmektedir. Sonuç olarak Batanay'ın taksîm icrâsında göstermiş olduğu Bayâtî seyri için makâmın 15. yüzyıldan sonra perde ve seyir temelli anlatımın gelişmesi ile birlikte yapılan ilk tanımlara uyduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

AKAN, E. (2007). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Çağlar Müsîkî Yayınları

BEHAR, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Müsîkî Makamları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DÜZÜN, E. (2019). İzzettin Ökte'nin Tanbûr Taksîmlerinin Tahlîli, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

DÜZÜN, E. (2019). İzzettin Ökte'nin Bûselik Tanbûr Taksîminin Tahlîli, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt: 7 Sayı: 1, Sayfa: 90.

GERÇEK, Ö. (2015). *Günümüz Türkiye Kopuzu'ndaki Organolojik ve İcrasal Özelliklerin Değerlendirilmesi*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

HATİPOĞLU, V. (2017). *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alistirmaları*, Ankara: Gece Kitaplığı, 1. Basım.

HATİPOĞLU, V. (2016). *Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada “Beylik Aranağmelerden” Oluşturulan Çeşitlemelerin Yer ve Öneminin Değerlendirilmesi*, Turkish Studies, Cilt: 11, Sayı: 19, Sayfa: 423.

ÖGEL, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.9, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

SARI, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*, İstanbul: Nota yayıncılık.

SÖZER, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 5. Basım.

TANRIKORUR, C. (2009). *Müzik, Kültür, Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TURA, Y. (2001). *Kitâbu ‘İlmi’l-Müsîkî ‘alâ Vechi’l-Hurûfat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Cilt.

TURA, Y. (2006). *İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahkik)*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1. Baskı.

YALÇIN, G. (2016). *Hâşîm Bey Mecmuası, Edvâr*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1. Baskı.

