

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**NECATİ ÇELİK'İN 8 FARKLI MAKAMDA YAPTIĞI UD  
TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE TEKNİK ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Ferhat KILINÇARSLAN**

**Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler  
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ferdi KOÇ**

**EKİM – 2020**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**NECATİ ÇELİK'İN 8 FARKLI MAKAMDA YAPTIĞI UD  
TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE TEKNİK ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Ferhat KILINÇARSLAN**

**Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler  
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri**

**“Bu tez sınavı 07/10/2020 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”**

<b>JÜRİ ÜYESİ</b>	<b>KANAATI</b>
Doç. Dr. Ferdi KOÇ	BAŞARILI
Doç. Dr. Enver Mete ASLAN	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Mahir MAK	BAŞARILI



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLIK BEYAN FORMU

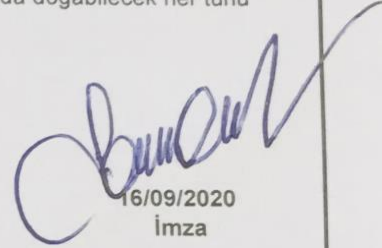
Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Ferhat Kılınçarslan
Öğrenci Numarası	:	Y186062003
Enstitü Anabilim Dalı	:	Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı	:	Müzik Bilimleri
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	NECATİ ÇELİK'İN 8 FARKLI MAKAMDA YAPTIĞI UD TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE TEKNİK ANALİZİ
Benzerlik Oranı	:	%16

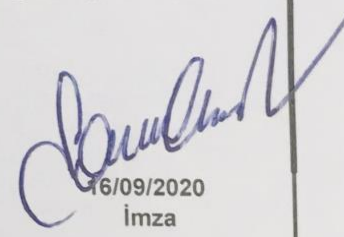
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

  
16/09/2020  
İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

  
16/09/2020  
İmza

Uygundur

Danışman  
Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Dr. Ferdi KOÇ

Tarih: 16/09/2020

İmza: 

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

## ÖNSÖZ

Taksim, sazendenin duygu ve düşüncelerini makamsal kurallar doğrultusunda müzikal bir dil ile anlatması için geçmişten beri sıkça kullanılmış olan serbest bir formdur. Türk Müziğinde duyguların ve birikimlerin saz ile ifade edilmesinde taksim formunun önemli bir yerinin olduğu açıktır. Bu form ile müzikal ifadenin gücü, saz icrâcısının hem nazari bilgisine hem de sazındaki hâkimiyete bağlıdır. Türk Müziğinin öğrenilmesinde meşk sisteminin önemi her zaman usta müzisyenler tarafından dile getirilmiştir. Saz icrâcıları, hocalarının tavırlarını taklit ederek benzer icrâ gösterme gayretinde olup daha sonra kendi tavırlarını oluşturmaları, Türk Müziğinde meşk usulünün önemine bir örnek teşkil etmektedir.

Bu tezde ise ud sazını geleneksel üslupta icrâ eden ve kendi tavrını oluşturarak ud sazına yenilikler getiren ud sanatçısı Necati Çelik'in icrâ özelliği ele alınmıştır. Çelik'in ud sazındaki tavrından birçok genç sazende etkilenmiş ve aynı zamanda Çelik, ud sazında yeni bir bakış açısının oluşmasına katkı sağlamıştır.

Ud sazındaki icrâmı geliştirmemde önemli payı olan ve kendi tavrı üzerine hazırladığım bu tezin hazırlanmasında da her zaman yanımda olan ud sanatçısı Necati Çelik'e teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Bu çalışmanın oluşmasında emeğini esirgemeyerek tezin her aşamasında bilimsel destek sunan ve her türlü manevi katkıda bulunan danışman hocam Doç. Dr. Ferdi Koç'a yürekten teşekkürlerimi sunarım.

Ud sazını Tanrıkorur metoduyla öğrenmemde emeği olan hocam Ekrem Altıntaş'a teşekkür ederim.

Türk Müziğinin icrâsı, nazariyatı ve tarihi hakkında kendisinden istifade ettiğim ve hâlâ yardımını aldığım hocam Prof. Dr. Hanefi Özbek'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca tezimi hazırladıktan sonra teknik düzeltmelerde bana yardımcı olan değerli ud öğrencim Öğretim Görevlisi Ömer Keskin'e teşekkür ederim.

**Ferhat KILINÇARSLAN**

**07.10.2020**

## İÇİNDEKİLER

<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>i</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>iv</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>v</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM I: NECATİ ÇELİK'İN 8 FARKLI MAKAMDAKİ TAKSİMLERİNİN ANALİZİ</b> .....	<b>9</b>
1.1. Sûz-i Dil Taksim.....	10
1.1.1. Sûz-i Dil Makamı .....	14
1.1.2. Sûz-i Dil Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi .....	15
1.1.3. Sûz-i Dil Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi .....	17
1.2. Hüseyinî'den Şevkefzâ'ya Geçiş Taksimi.....	19
1.2.1. Şevkefzâ Makamı .....	20
1.2.2. Şevkefzâ Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi.....	25
1.2.3. Şevkefzâ Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi .....	26
1.3. Evc-ârâ Taksim.....	29
1.3.1. Evc-ârâ Makamı .....	31
1.3.2. Evc-ârâ Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi .....	32
1.3.3. Evc-ârâ Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi.....	33
1.4. Eviç Taksim.....	35
1.4.1. Eviç Makamı.....	36
1.4.2. Eviç Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi .....	37
1.4.3. Eviç Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi.....	38
1.5. Hüzzam Taksim.....	39
1.5.1. Hüzzam Makamı.....	42
1.5.2. Hüzzam Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi .....	44
1.5.3. Hüzzam Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi.....	45
1.6. Bestenigâr Taksim .....	47
1.6.1. Bestenigâr Makamı.....	48

1.6.2. Bestenigâr Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi .....	49
1.6.3. Bestenigâr Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi .....	49
1.7. Rast Taksim .....	51
1.7.1. Rast Makamı .....	54
1.7.2. Rast Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi .....	56
1.7.3. Rast Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi .....	57
1.8. Sabâ Taksimi .....	59
1.8.1. Sabâ Makamı .....	61
1.8.2. Sabâ Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi .....	62
1.8.3. Sabâ Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi .....	63
<b>SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....</b>	<b>65</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>67</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>69</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>76</b>

**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksek Lisans</b>	X	<b>Doktora</b>	
<b>Tezin Başlığı:</b> Necati Çelik'in 8 Farklı Makamda Yaptığı Ud Taksiminin Makamsal ve Teknik Analizi			
<b>Tezin Yazarı:</b> Ferhat KILINÇARSLAN		<b>Danışman:</b> Doç. Dr. Ferdi KOÇ	
<b>Kabul Tarihi:</b> 07.10.2020		<b>Sayfa Sayısı:</b> 76	
<b>Anabilim Dalı:</b> Temel Bilimler		<b>Bilim Dalı:</b> Müzik Bilimleri	
<p>Bu çalışmada, Klasik Türk Müziğinin önemli ud icrâcılarında olan Necati Çelik'in ud icrâsındaki tavrı, 8 farklı makamda yapmış olduğu taksimler ele alınarak değerlendirilmiştir. Çalışma, betimsel tarama modeli kullanılarak yapılmıştır. Çelik'in 8 taksimde kullandığı makamların analizi ile udu kullanım tekniği bakımından yapılan analiz çalışmanın amacını oluşturmuştur. Çelik'in udu icrâ ederken pozisyonları kullanım biçimi ve kullandığı süslemeleri kapsayan bir değerlendirme ile de ayrıca taksimler analiz edilmiştir. Yapılan bu analizler ışığında, Çelik'in taksimleri farklı akortlarda yaptığı görülmüştür. Çelik'in geleneksel Türk müziğinin yapısına uygun cümleler oluşturmak, seri kullanılan mızraplar ile hızlı icrâyı göstermek ve klavyeye olan hâkimiyeti ile kapalı pozisyonları tercih etmek onun tavrında ön plana çıkan karakteristik özelliklerdir. Çelik'in taksimlerinde yapmış olduğu süslemelerde özellikle çarpma, glissando, vibrato gibi Türk müziğine özgü teknikleri kendi tavrı bünyesinde etkili bir biçimde kullanmış olduğu duyulmaktadır. Çelik'in 8 farklı makamda yaptığı taksimlerin, Türk müziğinin geleneksel makam anlayışına uygun işlendiği ve ud icrâsında Çelik'in kendine has bir üslubu olduğu sonucuna ulaşılmıştır.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Ud, İcra, Necati Çelik, Taksim, Müzik			

**Sakarya University**  
**Institute of Social Sciences Abstract of Thesis**

<b>Master Degree</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Ph.D.</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Title of Thesis:</b> The Thematic and Technical Analysis of The Oud Improvisations Necati Çelik Performed in 8 Different Themes			
<b>Author of Thesis:</b> Ferhat KILINÇARSLAN <b>Supervisor:</b> Assoc. Prof. Dr. Ferdi KOÇ			
<b>Accepted Date:</b> 07.10.2020		<b>Number of Pages:</b> 76	
<b>Department:</b> Basic Sciences		<b>Subfield:</b> Music Sciences	
<p>The manner of Necati Çelik, one of the important oud performers of Classical Turkish Music in playing oud was evaluated by addressing the improvisations he performed in 8 different themes in the study. The study was performed by using descriptive survey model. The aim of the study was to analyze the themes used by Çelik in 8 improvisations and oud playing technique. The improvisations were also analyzed through an evaluation comprising Çelik's way of using positions in performing oud and the ornaments he used. In the light of these analyses, Çelik was found to perform improvisations in different chords. Forming sentences that comply with the structure of traditional Turkish music, exhibiting agility with swiftly used plectrums and preferring closed positions with his handling of keyboard are the characteristics coming to the forefront in his manner. It was noted that he especially used techniques specific to Turkish music such as grace note, glissando and vibrato efficiently within the scope of his own manner in the ornaments he performed in his improvisations. It was concluded that the improvisations Çelik performed in 8 different themes were in accordance with the traditional theme understanding of Turkish music and that Çelik had a unique style in playing oud.</p>			
<b>Keywords:</b> Oud, Performance, Necati Çelik, Improvisation, Music			



## KISALTMALAR

<b>Doç.</b>	: Doçent
<b>Dr.</b>	: Doktor
<b>İ.T.Ü.</b>	: İstanbul Teknik Üniversitesi
<b>İ.D.K.T.M.</b>	: İzmir Devlet Klasik Türk Müziği
<b>Prof.</b>	: Profesör
<b>T.C.</b>	: Türkiye Cumhuriyeti
<b>T.D.K.</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>T.D.V.</b>	: Türkiye Diyanet Vakfı
<b>T.M.D.K.</b>	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
<b>v.b.</b>	: Ve benzeri

# GİRİŞ

## Çalışmanın Konusu

Necati Çelik, Türk Müziğinin içinde yetişmiş olan önemli ud icrâcılarında biridir. Sazına olan hâkimiyeti ve ud sazında kendine has bir üslûp geliştirmiş olması onun önemli özelliklerindedir. Müzik hayatına bağlama çalarak başlayan ve ud ile sonradan tanışan Çelik, udu geleneksel yapısını bozmadan ve Tanrıkörur ekolüne göre icrâ etmiştir. Tanrıkörur ekolüne nazaran kendisinin de uda getirmiş olduğu teknik yenilikler olmuştur. Günümüzde ud çalmaya başlamış ve bu anlamda eğitim gören birçok udi Çelik üslûbunun etkisini kendi icrâlarında hissederek bu tavrı kullanmıştır.

Çelik'in hayatı, kendi web sitesinde şöyle ifade edilmiştir;

*“1955'te Konya'da doğmuştur Necati Çelik. 7 yaşında iken bağlama çalmaya, 1970'li yıllarda ise ud çalmaya başladı. 1973'te udî olarak Hz. Mevlâna'yı anmak için yapılan törende Türkiye'nin önde gelen müzik ustaları Saadettin Heper, Aka Gündüz Kutbay, Kadri Şençalar ve Cinuçen Tanrıkörur gibi müzik ustaları ile tanışma fırsatı buldu. Konya'da kendi özel okulunu kurarak burada birçok öğrenciye ud ve nazariyat dersleri verdi. 1983'te Konya Belediyesi Türk Müziği Korosu'nu kurdu. 1985 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Müzik Bölümü'nde ud hocalığı yapmış ve 1986'da Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'na udî olarak atanan Çelik, aynı zamanda Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ud hocalığı yapmıştır. 1987 yılında İ.D.K.T.M Korosu ile Tunus'ta 8 konser verdi. 1989 yılında geçtiği Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda Necdet Yaşar'la beraber, Türkiye'nin birçok ilinde konserler verip ve ayrıca sürekli radyo ve TV programları yapmıştır. Danimarka, İsviçre, Malezya, Yunanistan, Fransa, Hollanda, Almanya, Avusturya, Ürdün, İsrail, Suriye, Cezayir, Fas, Tunus ile Amerika'nın birçok üniversitesinde resitaller veren ve aynı zamanda konserlere katılan Çelik; Zakir Hussain, Mickey Hart, Ross Daly, Christopher Carnes, Ali Akbar Khan, Habib Khan ve dünya müziğinin önemli isimleriyle beraber konser ve stüdyo çalışmaları yaptı. Çelik, 1993 yılında, Amerika'ya gittiğinde California ve New Mexico'da ud dersleri ve resitaller sundu. Mendecino'da her yıl ağustos ayında düzenlenen Middle Eastern Music Camp'ta ud dersleri ve Türk müziği dersleri vermektedir. Aralık 1997 ve 1998'de Kudüs'te İsrail Üniversitesi'nin davetlisi olarak Türk Müziği ve ud dersleri verdi. İlk kişisel*

albümü olan “YASEMİN” albümünü 1996 yılında Amerika’da, ikinci kişisel albümü olan “SÛZİDİL” albümünü 2010 yılında Belçika’da kaydetti. Ayrıca Kanun sanatçısı Halil Karaduman, Neyzen Sadreddin Özçimi ve Kanun sanatçısı Göksel Baktagir ile yaptıkları canlı konser kayıtları, T.C Kültür Bakanlığı tarafından “Klasik Sazlar Üçlüsü ” ve “ Ud-Kanun İkili” ismiyle 2 tane ayrı CD şeklinde yayınlamıştır. Necati Çelik evli olup, 2 çocuk babasıdır. Çelik halen Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’nda ud sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir.” (<http://www.necaticelik.com.tr/biyografi/>).

Türk Müziğinde tavrı, icrâcıların kendilerini ifade etmek üzere kullandıkları kendine özgü bir dildir. Tavrı, söz ve saz müziğinin ifade biçimi olup bu çalışmada sıkça bahsedilmektedir. Tavrı kelimesiyle ilgili olarak bazı görüşler şunlardır:

“Bir sanatçıya ya da bir çağa özgü teknik, renk, kompozisyon ya da biçimlendirme yolu anlamında açıklanmaktadır.” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2011: 2287).

Türk Müziğinde eserin okunuş biçimine üslûp denilir. Usta hânendelerin kendilerine has olan tavrıları vardır ki, bu tavrı başkalarının taklîd edilebilir. Sâzendeler için de bu terim kullanılır (Öztuna, 2006, c. 2, s. 382).

Ahmet Say, “Tavrı kelimesinin geleneksel sanat müziğimizde seslendirme inceliklerini belirleyen üslûp özellikleri, şeklinde nitelendirmiştir.” (Say, 2010: 451).

Bu tez Çelik’in taksim analizleri üzerine yapıldığından sıkça kullanılmış bir diğer kavram ise taksim kavramıdır. Saz müziğinin serbest formu olup icrâ eden kişinin duygu, düşünce ve bilgisini de kullanarak sazına doğaçlama bir biçimde hissettiklerini aktarmasıdır. Taksimlerin çeşitli türleri mevcuttur. Bunlar; baş taksim, ara taksim, son taksim, geçiş taksimi, karabatak taksim, fihrist taksim şeklindedir. Taksim kelime anlamı ve Türk müziğindeki yeri bakımından bazı açıklamalar şöyledir:

Tanburi Cemil Bey taksim için şu ifadeleri kullanıyor;

“Taksim, bir zemin, bir miyan, bir de karardan ibaret olarak, makamın seyrini gösterir ve surf san’atkar-ı musikiyyenin irticalen icrâ edeceği nağmelerden ibaret bulunur ki, usul kaydında azadedir. Taksim, hanende tarafından iki beyitle kıt’a, beş veya yedi beyitle gazel halinde icrâ edilir.” (Cemil Bey, 1993: 34).

Taksim, saz tekniğinin ileri düzeyde olması ve yüksek makam bilgisinin yanı sıra üstün bir bestecilik ile zamanlama kabiliyeti gerektirdiğinden, saz müziğinin en güç formudur. Saz sanatkârının, belli bir eseri seslendiren yorumcu seviyesinden, kendi iç alemini sazındaki hünerine döken yaratıcı bir seviyeye yükseldiği asil bir anlatım biçimidir (Tanrıkorur, 2003: 50-51).

*“Taksimi oluşturan öğelerin başında taksimin doğaçlama oluşu gelmektedir. İcracı taksime başlamadan önce amacı doğrultusunda yapacağı taksimi tasarlayarak bu amacı doğrultusunda tasarlanmış taksimin icrâsını doğaçlama olarak yapmaktadır. Taksimin süresi icrâcı tarafından belirlenebilir. Taksimin makamsal oluşu da bir diğer önemli öğesidir.”* (Akdoğan, 1989, s. 8-11).

Gülçin Yahya, ustalık gerektirmesi bakımından Türk Müziğinin en zor formlarından biri olan taksim, icrâcının yeteneklerini, bilgi düzeyini, çalgılarına olan hâkimiyetlerini gösterebilecekleri bir özgürlük alanı olmuştur. Fakat bu alan süreyi doldurmak için kullanacakları boş bir özgürlük alanı değildir. İcrâcının müziksel kimliğini ortaya koyabileceği, kendini taksimde ifade edebileceği bir form biçimidir (Yahya, 2002,s.3).

Dr. Suphi Ezgi taksim için: *“Taksim ya sazende veya hanende tarafından irticalen yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir. Pek kuvvetle zannettiğime göre taksim denilen ölçüsüz lakin bir gazelin usulsüz olarak terennüm edilmesi âdetinden doğmuştur.”* (Ezgi, 1935).

Taksimin çeşitleri ise şunlardır:

İsmail Hakkı Özkan’ın TDV İslam Ansiklopedisindeki yazısına göre,

*“Giriş taksimi, bir faslın veya Türk Müziği programının başında o faslın veya programda okunacak eserlerin makamına kulakları alıştırmak için yapılır. Bunlar daha çok tek makamlı, bazen de ilk makama dönmek şartıyla iki makamlı kısa taksimlerdir.”* (Özkan, 2010: c. 39, s. 478).

Giriş taksimi, konserlerin ya da fasılların başında makama hazırlık için yapılan taksim çeşididir.

Ara taksimi bir fasıl ortasında herhangi bir saz tarafından yapılan ve fasılın makamından başlayıp birkaç makam dolaşıldıktan sonra tekrardan fasılın başındaki makama dönerek karar edilen taksimlerdir (Özkan, 2010: c. 39, 478).

*“Ara taksim ve Geçiş taksimi, fasıl programlarında, solo ve toplu icrâların ortalarında icrâ edilir. İki yahut daha çok makamdan oluşturulan repertuarlarda, makamlar arasındaki geçiş hissiyatının yumuşaması ve ahenk sağlanması amacı ile yapılır. Bunu yaratabilmek için geçiş taksimini yapan sazendenin iki makam arasında köprü görevi görebilecek makam ya da çeşnileri bilmesi mühimdir.”*  
(Günaydın, 2018, s.13).

Son taksim, genellikle mevlevî âyinlerinin bitimine doğru ya da eser icrâlarının sonuna doğru yapılmaktadır.

Başlı başına taksimin tanımı için ise Torun şöyle ifade etmiştir;

*“Yirminci yüzyılın başlarında yaygınlaşan ilk plakların bir yüzü üç dakika civarında bir eser alabiliyordu. 72 devirli bu taş plakların pek çoğunun bir yüzüne başlı başına bir taksim yapılmıştır. Cemil Bey’in tanburla Gülizar taksimi, Beyatıaraban taksimi, lavta ile Kürdilihicazkâr taksimi gibi.”* (Torun, 2000,s. 332).

Tempolu taksim, genellikle oyun havaları, sirto ve longa gibi formların arasında ritmik eşlik ile birlikte yapılan taksimdir.

Fihrist taksim, kâr-ı nâtık gibi olup bir makamdan başlayarak birçok makama geçildikten sonra son olarak aynı makama dönülerek yapılan taksimdir. Bu taksim aynı zamanda uzun süreli olup icrâcının geniş makam bilgisine sahip olmasını gerektirir.

*“Fihrist taksim fihrist peşrevler ve kâr-ı nâtık’taki gibi uyumlu makamlar ahenk içinde bir arada tanıtılır. Taksim-i Külli adı verilen bu taksim türünde, bir makamdan başlanarak pek çok makamda seyir ettikten sonra, başlanılan makamda karar edilir. Makam müziğinin sahip olduğu renkleri tanıtıcı bir niteliğe sahiptir.”*  
(Yavaşca, 2002, s.105).

Çelik’in udun klavyesine hâkim olup, farklı pozisyonlar kullanarak baskılar kullanması, tavrına has süsleme teknikleri ve hızlı mızrap hareketleri, Çelik’in icrâsında önemli olan

hususlardır. Geleneksel tavrıdan etkilenmekle birlikte kendi tavrında yeni buluşlar ile farklı arayışlar içinde olduğunu görmek onun yenilikçi bir yaklaşımda olduğunu da kanıtıdır. Çelik tavrında, Cinuçen Tanrıkorur ve Yorgo Bacanos gibi ekol sahibi isimlerin etkisi çoktur. Benzetme yapılacak olunursa Necati Çelik'te mızrabın Bacanos'a (kıvrak ve hızlı mızrap vuruşlarıyla), baskılardaki tekniğinin ve süslemelerin kullanılmasının ise Cinuçen Tanrıkorur'a (glissando, çarpma, tril, vibrasyon vb.) benzediğini söylemek gayet mümkündür. Ayrıca Tanburi Cemil Bey'den gelen geleneksel tavrıdan Çelik'in de etkilendiği bilinmektedir. Çelik, bağlama çalmasının etkisini ud sazında görmüş ve bu durum mızrap tekniğini etkilemiştir. Necati Çelik'in Tanrıkorur ile beraberliği, onun sanat hayatını ve en çok da udundaki tavrı ciddi biçimde etkilemiştir. Necati Çelik'in, Tanrıkorur ekolünün yanında ayrıca yeni arayışlar içine girdiğini de görmek mümkündür. Bu duruma en güzel örnek Çelik'in mızrabındaki serilik ve farklı mızrap vuruşları yapmış olmasıdır. Mızrap kullanım özelliğinin Çelik'in tavrının oluşumunda etkisi oldukça fazladır.

Yapılan açıklamalardan hareketle bu çalışmanın konusu, Çelik'in 8 farklı makamda yapmış olduğu taksimlerini, makamların seyirleri, kullanım biçimleri, ses aralıkları, müzikal yapısı ve makam içinde yapılan geçkiler ile ele almak ve ayrıca udun teknik kullanımını Çelik'in tavrı çerçevesinde değerlendirerek analizler yapmaktır.

### **Çalışmanın Modeli**

Araştırmada, Necati Çelik'in yaptığı taksim kayıtları incelenip notaya alınarak makamsal ve teknik bakımdan analiz edilmiştir. Bu nedenle araştırma betimsel tarama modeli niteliğindedir.

### **Çalışmanın Evreni ve Örneklemi**

Araştırmanın evrenini Necati Çelik'in yaptığı tüm taksimler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise yaptığı tüm taksimler arasından seçilmiş olan sûz-i dil, şevkefzâ, evc-âra, eviç, hüzzam, bestenigâr, saba ve rast makamındaki taksimleridir.

### **Çalışmanın Problemi**

Bu çalışmada yola çıkılan problem cümlesi: "Necati Çelik'in 8 farklı makamda yaptığı ud taksimlerinin makamsal ve teknik yapısı nasıldır?" olarak belirlenmiştir.

## **Çalışmanın Amacı**

Bu araştırmada, Necati Çelik'in 8 farklı makamda yaptığı ud taksimlerinin makamsal analizi ve teknik analizi yapılarak ortaya çıkan sonuç ile ud eğitiminde ve Türk Müziği nazariyatı eğitiminde kullanılabilir biçimde sunulması amaçlanmıştır.

## **Çalışmanın Önemi**

Necati Çelik'in 8 farklı makamdaki taksimlerin önceden makamsal analizi ve teknik analizi yapılmadığı için bu çalışmanın ud sazını öğrenmek ve Türk Müziği nazariyatı öğrenmek isteyenler için yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu çalışma ile Necati Çelik'in taksimlerinde kullanmış olduğu süslemeler ve teknikler, ud sazını icrâ etmek isteyenlerin ve Çelik'in tavrını incelemek isteyenlerin başvuracağı bir kaynak niteliğinde olmuştur.

## **Çalışmanın Sayıtları**

Bu araştırmanın sayıtları olarak;

- Necati Çelik'in taksimlerinin onun ud icrâsını yansıtacak özelliklere sahip olduğu,
- Necati Çelik'in taksimlerinin Türk Müziğinin geleneksel icrâ anlayışını yansıtan taksimlerden olduğu,
- Veri toplamak amacıyla kullanılmış olan yöntem ve tekniklerin istenilen bilgilere ulaşmak için gerekli yeterliliğe sahip olması gibi sayıtlara dayanır.

## **Çalışmanın Sınırlılıkları**

Bu araştırma, Necati Çelik'in sûz-i dil, şevkefza, evc-âra, eviç, hüzzam, bestenigâr, sabâ ve rast makamındaki 8 farklı makamda yaptığı ud taksimleri ile sınırlıdır.

## **Çalışmanın Yöntemi**

Bu araştırmanın özünü oluşturan makam analizi ve ud icrâ tekniği analizi, taksim kayıtları kullanılarak veri toplama aracı olarak bu kayıtlar kullanılmıştır.

Araştırmada, Necati Çelik'in çıkarmış olduğu cd kayıtları ile kendisiyle birebir görüşmede alınan kayıtlar çalışmanın veri tabanını oluşturulmuştur. Bu veri tabanından

Çelik'in elde edilen kayıtları ile ilgili bir arşiv oluşturulmuştur. Çelik'in sûz-i dil, şevkefzâ, evc-âra, eviç, hüzzam, bestenigâr, saba ve rast makamlarındaki 8 farklı kaydı bu çalışmada tercih edilmiş olup analizler bu doğrultuda yapılmıştır.

Çelik, sûz-idil, hüzzam, rast makamındaki taksimleri yerinden yani bol ahenk akort ile icrâ etmiş iken şevkefzâ, evcâra, eviç, bestenigâr ve sabâ makamındaki taksimleri ise kız ney akordundan icrâ etmiştir.

Yapılan taksimlerin makamsal anlamda seyirlerini, kullanılan geçkileri, makamlarda kullanılan ses alanlarını ve yapılan geçkileri analiz ederek incelemek ayrıca Çelik'in ud klavyesinde kullandığı pozisyon tekniklerini ve yaptığı süslemeleri analiz etmek, çalışmada yapılan çözümlenmeleri oluşturmuştur.

Taksimlerin analizinde kayıtlar dinlenerek Mus2 programı aracılığıyla notaya alınmıştır. Makamsal analizde makamın seyri, karar perdesi, asma kararı, güçlü perdesi ve arada yapılan geçkiler tek tek incelenmiş ve sonuca öyle ulaşılmıştır. Teknik analizde ise makamın hangi akort üzerinden yapıldığı, kullanılan pozisyonlar, glissandolar, vibrasyonlar, kullanılan parmaklar ve çarpma teknikleri ayrı ayrı ele alınmıştır.

### **Çalışmanın Tanımları**

**Makam:** Türk Müziğinde belirli aralıklarla uyumlu seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir (Karadeniz, 1983, s.64).

**Güçlü:** *“Güçlü, seyir sırasında ezgi cümlelerinin bir süre dinlendirildiği “melodik noktalı virgül” veya “soluk alma” perdelerinin genel adıdır.”* (Tanrıkorur, 2005, s.141).

**Karar:** Karar perdesinin, tam karar, yarım karar, asma karar gibi farklı çeşitleri bulunmaktadır. Karar sesi, makam seyrinin son bulduğu dizinin en pest sesidir (Tanrıkorur, 2005, s.141).

**Seyir:** Makamların başladığı yerden tekrar karar sesine dönüşüne kadar sesler üzerindeki dolaşımıdır (Akan, 1989 ,s.136).



*“Türk müziğinde ezgiler; girişi, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde kullanılırlar. Ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara “seyir” adı verilir. Dizinin alt tarafındaki pest (kalın) perdelerinden başlayıp orta perdelerine doğru gelişen seyir türüne çıkıcı seyir, dizinin alt dördü veya beşlisinin bulunduğu orta bölge perdelerinden başlayıp tize veya peste doğru gelişen seyir türüne inici çıkıcı seyir, dizinin üst tarafındaki tiz (ince) perdelerden başlayıp orta ve pest perdelere doğru inen seyir türüne ise inici seyir adı verilmektedir.” (Tanrıkorur, 1998, s.29).*

**Geçki:** Bir makamdan başlayarak farklı bir makama geçişe geçki denilir.

*“Makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerden doğar ve makamların birbirlerinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirir. Aralıkları ve seyirleri birbirlerine benzeyen iki makamı ancak çeşnilerini inceleyerek ayırt edebiliriz.” (Karadeniz, 1983, s.64).*

**Asma Karar:** Hangi perde üzerinde gösterileceği belli değildir ve makama göre değişir. İnici makamlarda tiz durak güçlü perde olduğundan, ana dizinin ek yerindeki perde asma karar perdesinden biri olabilir. Asma kararlardaki bitiş hissi yarım karardan daha zayıftır ve askıda kalmış bir duygu uyandırır (Özkan,1994, s.75)

## **BÖLÜM I: NECATİ ÇELİK'İN 8 FARKLI MAKAMDAKİ TAKSİMLERİNİN ANALİZİ**

Bulgular ve yorum kısmında Çelik'in 8 farklı makamda yaptığı taksimler incelenmiş ve notaya alınmıştır. Bu çalışma ile yapılan her taksimin makamsal seyirleri incelenip Çelik'in yaptığı geçkiler ele alınmış ve taksimlerin analizi yapılmıştır. İncelenen taksimlerin her birinde baskıların hangi pozisyonda ve hangi parmak ile basıldığı dinlenerek ayrı ayrı tespit edilmiş ve ayrıca her nota üzerinde yapılan süslemelerde ayrıca belirtilmiştir.

## 1.1. Sûz-i Dil Taksim

### Sûz-i Dil Taksim

The musical score for "Sûz-i Dil Taksim" is written in D major (two sharps) and consists of eight staves of music. The piece is characterized by its intricate melodic lines, which include numerous triplets and ornaments (trills and grace notes). The notation is as follows:

- Staff 1: Starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note with a fermata, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Features a triplet of eighth notes, followed by a half note with a fermata, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Includes a triplet of eighth notes, a half note with a fermata and the marking "21 sn", and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 4: Consists of a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings.
- Staff 5: Features a triplet of eighth notes, a half note with a fermata and the marking "37 sn", and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 6: Includes a triplet of eighth notes, a half note with a fermata and the marking "44 sn", and continues with a series of eighth and sixteenth notes.
- Staff 7: Consists of a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings.
- Staff 8: Includes a triplet of eighth notes, a half note with a fermata and the marking "52 sn", and continues with a series of eighth and sixteenth notes.

01:02 sn

01:37 sn

The musical score consists of nine staves of music in the key of D major (two sharps). The notation is primarily in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a fermata over a note. The subsequent staves continue this melodic line with various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplet figures. The piece concludes with a final staff of music. Two time markers, '01:02 sn' and '01:37 sn', are placed below the staves to indicate specific points in the recording.

The musical score consists of nine staves of music in the key of D major (two sharps). The notation is in treble clef and includes various rhythmic patterns and triplets. The first staff has two triplet markings. The second staff has a triplet marking and a time signature change to 02:09. The third staff has a fermata. The fourth staff has two triplet markings and a time signature change to 02:20. The fifth staff has two triplet markings and a time signature change to 02:24. The sixth staff has three triplet markings. The seventh staff has four triplet markings and a time signature change to 02:37. The eighth staff has a time signature change to 02:46. The ninth staff has a triplet marking.

02:57

03:12sn

03:17sn

03:22sn

03:35sn

### 1.1.1. Sûz-i Dil Makamı

İsmail Hakkı Özkan makamı tarifini yaparken şu ifadelerle yer vermiştir:

Tiz hüseyini perdesi ve civarından seyre başlanır. Bu perde etrafındaki çeşnilerde karışık gezinildikten sonra, hüseyini perdesinde zirgüle’li hicaz çeşniyiyle makamda yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde seyire uygun asma kararlar da gösterilip, düğâh perdesine bûselik beşlisiyle düşülür ve burada hisar bûselik makamı sona ermiş olur. Sonrasında hüseyini aşiran perdesine hicaz dörtlüsüyle inilerek genellikle hüseyini aşıranda meydana gelen zirgüleli hümâyûn dizisiyle tam karar yapılır. Aslında sûz-i dil makamı hüseyini perdesi üzerinde hümâyûn makamına, hüseyini aşiran perdesindeki zirgüle’li hicaz makamının yedeni zirgüleli hicaz olan hümâyûn dizisiyle karar vermesi şeklinde kullanılmıştır (Özkan, 2006, s. 273-275).

*“Hisâr bûselik makâm seyri ile başlayıp hüseyinî aşiran perdesinde hicaz çeşni ile karar verir.”* (İrden 2015, s. 91).

Özkan ve İrden, makamın hisar bûselik makamıyla başladığını belirtmişken, Karadeniz daha farklı bir tanımda bulunmuştur.

Karadeniz’in sûz-i dil makamı hakkında belirttikleri ise:

*“Çoğunlukla nim hisar ve hüseyini perdeleriyle terennüme başlayıp nevrüz ve şehnaz perdeleriyle muhayyer ve icabında tiz bûselik perdesine çıkıldıktan sonra aynı şekilde hüseyini perdesiyle neva perdesine inildikten sonra nevrüz, hüseyini, neva, çargâh ve bûselik perdeleri kullanılarak düğâh perdesinde zirgüle perdesiyle beraber hafifçe bûselik makamının çeşni verilip ve burada biraz durulduktan sonra düğâh, zengule, Sûz-i Dil perdeleri kullanılarak hüseyini aşiran perdesinde karar verilir. Bazı bestekârlar başlangıçta neva perdesine indikten sonra gerdaniye ve eviç perdelerini kullanmışsa da bu şekil makamın asıl şartlarından değildir. Makamın özel çeşni başlangıçta şehnaz, ardından bûselik makamının çeşnileri gösterilip sonra da sûz-i dil perdesi kullanılarak karar verilmek suretiyle meydana getirilir. Bu seyre bakarak makamı birleşik bir makam kabul etmek doğru değildir; zira karar kısmında hiçbirine benzemeyen çeşni ile ıskaladaki bağımsız perdeler ile özel bir çeşni meydana getirir.”* (Karadeniz, 1969, s. 80).

Sûz-i Dil makamının özelliği, incelenen eserler üzerinde yapılan analizler ve nazari tariflerinden sonra şöyle özetlenebilir:

Sûz-i Dil makamı, hüseyni aşiran perdesinde karar veren ve inici bir seyre sahip olan bir makamdır. Sûz-i Dil makamının genellikle başlangıcın ya hüseyni ya da nevrüz perdesi ile olduğu söylenebilir. Makamın başlangıcında hisar makamına kısa bir şekilde değinildikten sonra şehnaz perdesiyle tizlere doğru çıkılmakta ve muhayyer perdesinde asma kalışlar yapıp tiz hüseyni'ye kadar makam genişleyebilmektedir. Bu durum ise eserlerin çoğunda görüldüğü için bu makamın ıskalasının gayet geniş olduğu söylenebilir. Seyirde tiz perdelerde gezindikten sonra makamın karakteristik bûselik çeşniyle devam ettiği ve daha sonra ise arızasında olmayan gerdaniye, neva ve eviç perdelerini kullanarak hüseyni aşiran perdesinde (sûz-i dil perdesini yeden kullanarak) karar verdiği görülmektedir.

Makamın tanınması adına incelenen klasik eserler ise şöyledir:

- Tanburi Ali Efendi'nin klasik takımı,
- Gazi Giray Han'ın Sûz-i Dil peşrevi,
- Numan Ağa'nın Sûz-i Dil peşrevi,
- Nikoğos Ağa'nın "Bir nigah ile beni ey dil ruba" eseri,
- Abdülhalim Ağa'nın "Ne ol peri gibi bir dilruba görülmüştür" eseri,
- İsmet Ağa'nın "Ülfetin geçti efendim arası" eseri.

### **1.1.2. Sûz-i Dil Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi**

Sûz-i Dil taksim hüseyni aşiran perdesi üzerinden yani yerinden yapılmıştır. Çelik'in bu taksimdeki icrâsına bakıldığında Çelik, sûz-i dil makamını giriş, gelişme ve sonuç bölümleri şeklinde ifade etmiştir. Sûz-i Dil makamının inici bir seyirde olması münasebetiyle taksime tiz perdelerden başlamıştır. Taksime dik acem perdesini kullanarak sırasıyla hüseyni ve nim şehnaz perdelerini basarak dik acem perdesinde 2. saniyede kısa bir asma kalış yapmıştır. Makamın güçlü perdesi olan hüseyni perdesini sıklıkla kullandıktan sonra nim hisar perdesini de kullanıp çargâh perdesinde 7. Saniyede asma karar yapmış ve daha sonra nim zirgüle perdesiyle bûselik perdesine 21. saniyede yönelmiştir. Bûselik perdesindeki asma kalıştan sonra, tizlere doğru çıkmış ve tiz bûselik perdesini de bastıktan sonra tekrar bûselik perdesine gelip 37. saniyede asma



karar etmiştir. Bûselik perdesiyle makamın arızasında olmayan nim hicaz perdesiyle “nişabur” geçkisi yaparak, neva ve gerdaniye perdesini kullanıp tekrar çargâh basmış ve nim zirgüle perdesinde 44. saniyede asma kalış gerçekleştirmiştir. Taksim daha sonra hüseyini perdesi ve hüseyini aşiran perdesi arasında bir gezinti yapılarak karar sesinde giriş bölümünü 01:02. saniyede tamamlamıştır.

Taksimın gelişme bölümünde ise meyan kısmı icrâ edilmiş ve muhayyer perdesiyle başlanıp tiz bûselik, tiz nim hicaz (dönüşlerde çargâh) ve tiz nevaya kadar bir ıskala geçilmiştir. Taksimın tiz bölümünde (01.37saniyede) tiz çargâhta asma kalış yapılıp tekrar muhayyer perdesi ısrarla gösterilmiştir. Daha sonra hüseyini perdesinin güçlü bir şekilde tekrar belirtilmesinden sonra, hüseyini perdesi üzerinden sabâ makamı 02:20 saniyeden 02:24 saniyeye kadar kısa bir geçki halinde icrâ edilmiştir. Taksim 02:37 saniyeden sonra bûselik perdesi üzerinden nim hicaz, neva, eviç ve gerdaniye perdeleri kullanılarak nişabur makamı gösterilmiştir. Bu geçki makamın bir gerekliliği değildir; ancak makama yakışan bir nitelikte olup, iyi bir biçimde kullanılmıştır. Makamın karakteristik özelliği olan tiz seyir terk edilip sonuç bölümüne 02:57. saniyede geçilmiştir.

Taksimın sonuç bölümünde makamın asıl arızaları kullanılarak başlanmış, nim hisar perdesi, nim şehnaz ve çargâh perdeleri vurgulanarak nim zilgüle perdesine düşülmüş ve burada kısa bir 03:17. saniyede asma kalış yapılmıştır. Bu kalıştan sonra pes seslere inilerek kaba nim hisar perdesinde yeden ses olmasından dolayı 03:22. saniyede kısa bir asma karar sonrasında makamın karar perdesi olan hüseyini aşiran kullanılarak taksim sona ermiştir (03:35 saniye).

Sûz-i Dil taksime genel olarak bakıldığında, yapılan taksimın makamı göstermeye yetecek uzunlukta olduğu, gerektiği gibi geniş bir ıskalanın kullanıldığı ve makamın tarifinin gayet güzel ifade edildiği bu icrâsında görülmektedir. Taksimdeki uzun soluklu cümlelerin birbiri ile uyumları, yapılan geçkilerin makamın özüne uygun olduğu ve özellikle geçkilerin oldukça yerli yerinde kullanıldığı görülmektedir. Çelik’in yapmış olduğu taksimın sûz-i dil makamını tarif etmede yeterli uzunlukta olduğu ve geçkili bir taksim olduğu belirtilmelidir.

### 1.1.3. Sûz-i Dil Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi

Sûz-i Dil Taksimın hüseyini aşırın perdesi üzerinden yani yerinden yapıldığı görülmektedir. Udda bu perde boş tele (hüseyini aşırın teli) denk gelmekte ve taksime Çelik'in 1. pozisyonu kullanarak başladığı tespit edilmiştir. İlk baskı dik acem perdesine 3. parmakla yapılarak 8'lik bir üçleme yapıp tekrar dik acem perdesinde bir puandorg yaparak kısaca kalmıştır. Hisar makamını göstererek başlayan bu taksimde 1. pozisyonda 1-2-3. Parmakların kullanıldığı ve seri üçlemelerle taksimın 21. saniye kadar devam ettiği söylenebilir. Bu saniyede hüseyini perdesinde iken 3. parmakla acem perdesine, nim hisar perdesindeyken de hüseyini perdesine 2. parmakla çarpmalar yaptığı ve geri dönüşlerde glissandolar ile süslemeler yaptığı duyulmaktadır. Tabi bu çarpmaların Çelik'in kendine has üslubunun bir parçası olduğunu ve özgün çarpmalar olduğunu belirtmek gerek. Bûselik perdesinde ise baskın ve belirgin bir vibrasyon işitilmektedir (21. saniye). Taksimde bu kısımdan sonra biraz seri mızraplar ile 32'lik notalar ve 16'lık üçlemeler hızlı ve sert mızrap vuruşlarıyla devam etmiştir. 37. saniyede 2. pozisyonda 1. parmak ile bûselik perdesini kullanıp nim hicaz perdesine de 3. parmak ile astıktan sonra pest seslere inerek acem aşırın perdesi için tekrar 1. pozisyonu kullanmış, 4. parmak ile nim zirgüle de 44. saniyede vibrasyon uygulamıştır. Taksimın giriş bölümünde 1. pozisyonun ağırlıklı olarak kullanıldığını; ancak bazen 2. pozisyonu da daha temiz sesler elde etmek için kullandığı görülmektedir.

Taksimın gelişme bölümünde ise taksimın 01:02. saniyesinde 1. pozisyonda muhayyer perdesini 2. parmak ile basıp 4. parmak ile de tiz bûselik çarpmasından sonra 4. pozisyona geçerek tiz bûselik perdesini kullanmıştır. Tiz bölümlerin icrâsında Çelik'in 7. pozisyona kadar klavyeyi kullanıp tiz hüseyini perdesini de icrâsına kattığını söylenebilir. Gelişme bölümünde 02:20. saniyesinde 2. pozisyonda sabâ geçkisinde 1-3. parmakları kullanırken, gerdaniye perdesinde 1-4. parmakları şehnaz ve tiz segâh perdeleri için kullanmıştır. Taksimın 02:24'ten 02:37 saniyeye kadar olan bölümünde 1. pozisyonu kullanırken daha sonra tekrar 2. pozisyonda 1-3 parmaklar ile nişabur geçkisini yapmıştır. Bu kısımda 3. parmak ile eviç ve nim hicaz perdelerini glissandolu bir şekilde icrâ etmiştir. Ayrıca bu kısımdaki geçkide neva perdesini sıkça kullanmış ve kullanırken de boş olan telde (neva) 1. parmak ile bolca çarpma yapmıştır.

Taksimın sonuç bölümünde ise yine başlangıçta olduğu gibi klavyede 1. pozisyon ile başlayıp 1-2-3. parmakları kullanarak ve pestlere inerken de hem glissandolu hem de çarpmalı inişler ile 4. parmak ile nim zirĐüle perdesinde vibrasyon uygulamıştır. Karar sesine gitmeden önce de kaba nim hisar perdesine 4. pozisyona 1. parmak ile geçiş yapıp yeden sesi vererek (kaba nim hisar) boş tele denk gelen hüseyini aşırarak karar perdesiyle taksimi bitirmiştir.

elik'in sűz-i dil taksimini değerlendirdiğimizde ileri pozisyonlarda kapalı baskılar ile aynı zamanda seri mızraplar kullanarak icrâda bulunduğu görűlmektedir. Bu taksimde öncelikle 16'lık üçlemeler ile 32'lik notaların uzun cümleleri oluştururken sıkça kullanıldığı, çarpmaların ve vibrasyonların ise en çok başvurulanan süslemeler olduğu belirtilebilir.

Sűz-i Dil taksimın icrâsının Necati elik'in karakteristik icrâ özelliĐini ve tavrını yansıtan bir örnek olduĐu düşünűlmektedir.

## 1.2. Hüseyini'den Şevkefzâ'ya Geçiş Taksimi

### Hüseyini'den Şevk'efzâ'ya Geçiş Taksimi

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 4/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The staves are labeled with measure numbers: 02.sn, 06.sn, 09.sn, 13.sn, 32.sn, 45.sn, 50.sn, and 55.sn. The music is a transition piece from Hüseyini to Şevkefzâ.



02:09

02:20

02:40

02:45



### 1.2.1. Şevkefzâ Makamı

Şevkefzâ Makamı ile ilgili olarak Karadeniz'in tanımı şu şekildedir:

Bu makam çargâh ve acemaşiran makamlarının birleşmesi ile meydana gelmiştir. Acem ve gerdaniye perdelerinden terennüme başlayıp dik şehnaz, tiz segâh ve sonrasında tiz çargâh perdesine kadar yükseldikten sonra çargâh makamı çeşnisi ile düğâh perdesine kadar iner. Sonra acemaşiran makamına geçerek acemaşiran perdesinde karar verir. Bu makam çargâh seyirden acemaşiran perdesine geçerken şevkûtarab makamından farklı bir çeşni gösterir. Şevkûtarab makamının çargâh makamı gibi çargâh perdesinden başlamasına rağmen şevkefzâ makamı bunun bir dörtlü tizi olan acem perdesinden seyire başlar ve çargâh çeşnisini burada gösterdikten sonra peste doğru inip acemaşiran makamına geçer. Bu makam çargâh başlayıp acemaşiran perdesinde karar veren şevkûtarab makamından çeşni olarak farklıdır. Şevkûtarab makamı, çargâh makamını başta icrâ ettikten sonra acemaşiran da karar verir. Şevkefzâ makamında ise, çargâh perdesi yerine acem ve gerdaniye perdelerinden, yani çargâh makamının tiz tarafından terennüme başlayıp, çargâh ve acemaşiran makamlarını kullanır. Şevkûtarab ise önce çargâh makamını gösterip sonra acemaşiran makamına geçer ve bu tarzdaki seyir ile şevkefzâ makamından ayrı bir çeşni oluşturur (Karadeniz, 1969, s. 124)

Özkan ve İrden ise farklı olarak makamın kullanımında nikriz makamının da olduğunu belirtirler.

Çargâh perdesi üzerinde zirgüle makâmının perdeleri ile başladıktan sonra kürdî perdesinde nikriz çeşnisi ile devam edip, acem aşiran perdesi üzerinde rast veya nikriz çeşnili karar verir (İrden, 2015, s. 103).

Özkan ise makamı şöyle tarif etmektedir;

*“Birinci mertebe güçlü gerdaniye perdesi civarından gerdaniye eksen olmak üzere seyre başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezindikten sonra, güçlü gerdaniye perdesinde hicaz çeşnili veya acem perdesinde nikriz çeşnili yarım karar yapılabilir. Sonra gereken yerlerde gerekli asma kararlar da gösterilerek, çargâh perdesine kadar inilir ve bu perdede zirgüle’li hicaz çeşnili, kürdî perdesinde de nikriz çeşnili asma kararlar yapılır. Daha sonra acemaşiran dizisine geçilir. Bu dizide de karışık gezindikten ve gerekli asma kararları gösterdikten*



*sonra, acemaşiran perdesindeki nikriz beşlisine geçilir. Bu beşli ile acemaşiran perdesinde genellikle yedenli tam karar yapılır. Şevkefzâ makamının bir başka çeşidinde ise çargâh perdesindeki zirgüle’li hicaz dizisinden sonra, yerindeki acemaşiran dizisine geçilip karar verilir. Bu çeşitte acemaşiran perdesindeki nikriz beşlisi yoktur. Bu da şevkefzanın bir çeşididir. Bazı şevkefzâ makamındaki eserlerin sonunda acemaşiran perdesindeki nikriz beşlisi yoktur. Bunlar çargâh perdesindeki zirgüle’li hicaz dizisinden sonra, yerindeki acemaşiran dizisine geçip, bu dizi ile karar verirler. Diğer bazı şevkefzâ eserlerde ise yerindeki acemaşiran dizisinin tamamı kullanılmayıp, doğrudan acemaşiran perdesindeki nikriz beşlisine geçilmiş ve bu beşli ile karar verilmiştir. Görülüyor ki, şevkefzâ makamı birkaç şekilde kullanılmıştır. Bunların hepsi şevkefzâdır. Şevkefzâ makamında da hicaz ve şehnaz perdeleri sabâ makamındaki gibi ve aynı sebeplerle biraz dik basılmalıdır. Şevkefzâ makamının esas yapısı, yukarıdaki şekilde olmakla birlikte, elimizdeki klâsik eserlerin incelenmesinden, makamın daha farklı şekillerde de kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.” (Özkan, 2006, s. 486).*

Şevkefzâ makamının özelliğini, incelenen eserler ve nazari tariflerinden sonra şöyle ifade edilebilir:

Şevkefzâ makamı, birleşik bir makamdır. Bu makamlar ise çargâh perdesi üzerinde yapılan zirgüle makamı ve acemaşiran perdesi üzerinde yapılan nikriz çeşnili acemaşiran makamıdır. Makamın inici bir seyrinin olduğunu söylenebilir. Seyrin başlangıcı genellikle gerdaniye ya da acem perdeleriyle olmaktadır. Makamın birinci güçlü perdesi olan gerdaniye ilk kısımlarda sıkça gösterildikten sonra, ikinci güçlü çargâh perdesinde asma kalıplar yapıp, az bir sabâ perdesiyle sabâ makamı hissettirilmektedir. Bu kısa çeşniden sonra arızada bulunmayan kürdi perdesi kullanılmakta ve buradan ise acemaşiran perdesi üzerinde olan nikriz makamına geçilmektedir. Nikriz çeşni yapıldıktan sonra ise Acemaşiran makamı ile makam karar verir. Şevkefzâ makamında sabâ makamı geçkisinin sık kullanıldığı görülmekte; ancak bu sabalı kalıplar çok kısa sürmektedir. Sabâ makamı eğer daha belirgince gösterilir ise makamın Şevkûtarab makamına dönmesi söz konusudur. Bu iki makamın en belirgin farkı ise bu ayrımıdır. Şevkefzâ makamının geniş bir ıskala kullandığı ve arızaların dışında farklı perdeleri de kullanarak zengin bir ses ahengine sahip olduğu söylenebilir.

Makamın tanınması adına incelenen klasik eserler ise şöyledir:

- Numan Ağa'nın Şevkefzâ Peşrevi,
- Kömürcüzade Mehmed Efendi'nin Beste formundaki “Hüsn-ü zâtın gibi bir dilber-i sîmin endam” ve Ağır semai formundaki “Dil-besteye lütfu keremin” adlı eserleri,
- Hammâmizâde İsmâil Dede Efendinin Beste formundaki “Ermesin el o şehin” ve Yürük semâî formundaki “Ser-i zülf-ü anberinin” adlı eserleri,
- Sadullah Ağa'nın “Açıldı nev-bahar bir gonçe-i gül” adlı eseri,
- Tanburi Ali Efendi'nin “Neş'esi hatıra geldi nigehe dilberinin” adlı eseri.

### **1.2.2. Şevkefzâ Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi**

Necati Çelik bu taksiminde şevkefzâ makamına, hüseyini makamından geçiş yapmıştır. Yani bu taksim bir geçiş taksimi özelliğindedir. Bu taksim uzun soluklu bir kompozisyon biçiminde kurgulanmış olduğu belirtilebilir. Bu nedenle taksim giriş, gelişme ve sonuç şeklinde analiz edilmiştir.

Şevkefzâ makamındaki bu taksim giriş kısmının hüseyini makamının seyri ile başladığı ve makamın güçlü perdesi olan hüseyini perdesiyle taksim ilk asma kalışının yapıldığı görülmüştür. Taksim 00.02. ve 00.09. saniyelerinde hüseyini güçlü perde basılmış ve ardından bu makamın karar sesi olan dügâh perdesine 13. saniyede düşülmüştür. Karar sesindeki bekleyiş sonrasında ise taksimde hüseyini makamının ıskalası tiz seslere doğru genişlemiş ve taksim 32. saniyesi tekrar hüseyini perdesinde asma kalış yapmıştır. Bu kısma kadar olan kısmı biz taksim giriş bölümü kabul edilip 32. saniyeden sonrasında ise artık hüseyini makamı terk edilmiştir.

Taksim gelişme kısmı ise 32. den sonra başlamış ve kürdi perdesi ile acem perdeleri kullanılarak acemaşiran makamının seyri ile başlamıştır. Acem perdesinde ısrarlı duruşlardan sonra ise taksim 45. Saniyede acemaşiran perdesi yani acemaşiran makamının karar sesi de kullanılarak acemaşiran makamına geçilmiştir. Taksim 01:05 saniyesine kadar acemaşiran devam eden makam 01:05 saniyede acem güçlü perdesini son olarak kullanıp sabâ makamına geçmiştir. Sabâ makamının da başlangıç olarak şehnaz perdesi ile başladığını söylenebilir. Taksim 01:15 saniyede ise hüseyini perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra 01:30 saniyede sabâ perdesinde durulmuştur.

Sabâ seyrin devam edip 01:38 saniyede ırak perdesine uğramasıyla bestenigâr bir çeşni geçilmiş ve buradan tizlere doğru sabâ makamının ıskalasını kullanarak geniş bir ses sahasına değinilmiştir. Taksim 01:49 saniyede ise sabâ makamının güçlü perdesi olan çargâh perdesinde asma kalış yapıp, daha sonra gerdaniye perdesinin güçlü perde olarak kullanmaya başlaması ile şevkefzâ makamına tam anlamıyla geçilmiştir. Şevkefzâ seyir bu kısım ile başlamış olup sonra tekrar birinci güçlü perde olan gerdaniye de 02:09'da kalınmış ve ikinci güçlü perde olan çargâh perdesine ise ilk olarak 02:20 saniyede geçilmiştir. Ve böylelikle taksim gelişme kısmının bittiği ve sonuç kısmına geçildiği görülmektedir.

Taksim sonuç kısmının ise taksim 02:20 saniyesinden itibaren başladığı duyulmaktadır. Taksim 02:20 saniyesine kadar şevkefzâ makamının ilk bölümü icrâ edilmiştir. Şevkefzâ makamı çargâh üzerinde zirgüle ve acemaşiran makamlarından oluştuğu için ve birleşik makam olduğundan buraya kadar olan kısım ilk bölüm olarak değerlendirilmiştir. Taksimde 02:43 saniyesinde kürdi perdesinin kullanılmasıyla birlikte makamın ikinci bölümüne geçilmiş ve buradan itibaren artık acemaşiran makamının işlendiği söylenebilir. Çelik, acemaşiran üzerinde nikrizli bir çeşni ile karar sesine gitmiştir ve taksim 03:04 saniyede sonlanmıştır.

Necati Çelik'in şevkefzâ makamında yaptığı bu taksim makamı tarif etmede kullanılacak güzel bir geçiş taksimi örneği olduğu görülmektedir. Makam gayet akıcı, ifadeli bir üslupta icrâ edilmiş ve işleyişli bir makam olduğu da bu taksimle de kanıtlamıştır. Ayrıca bu taksim şevkefzâ makamının klasik bir tarifi şeklinde olduğunu da ifade etmekte fayda vardır.

### **1.2.3. Şevkefzâ Makamındaki Taksim Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi**

Şevkefzâ makamındaki bu taksim kaba çargâh üzerinden yani kız ney akordunda yapılmıştır. Ud üzerinde ise makamın karar perdesi kaba bûselik teli üzerindeki acemaşiran perdesidir. Bu baskı da 1. pozisyon ile mümkündür.

Çelik, şevkefzâ makamındaki bu taksime hüseyini makamını kullanarak başladığı için 2. pozisyon ile başlamıştır. Bu pozisyonda 1-3-4. parmaklarını sıkça kullanmış ama aynı zamanda sürekli pozisyon değişerek farklı tınları da elde etmiştir. Taksim ilk asma kalışı olan hüseyini perdesine neva teli üzerinde 1. parmak çarpma yapıp daha sonra ise

muhayyer perdesine aynı parmak ile basmıştır (6. saniye). Tize doğru bir çıkış ile çarpmalar kullandıktan sonra tekrardan 1. parmak ile güçlü perde olan hüseyini perdesinde vibrasyon yapılmıştır. 13 saniyeden sonra 3. parmak ile eviç perdesinde glissandolu ve çarpmalı bir icrâ kullanıp tekrar hüseyini perdesini bastıktan sonra tiz segâh perdesine 4. pozisyona geçerek 3. parmak ile basılmıştır. Tiz nevaya kadar olan baskılarda hep çarpmalar kullanarak hüseyini perdesine 32. saniyede tekrar dönülmüştür. Taksim bu bölümünden sonra ise makamın değişmesi ile baskılar ve pozisyonda da değişiklikler olmuştur. Acem perdesinin 2. pozisyon ile 2. parmak basılarak kullanılmasından sonra acemaşiran makamının karar sesi olan acemaşiran perdesine 45. saniyede 1. pozisyona geçerek basılmıştır. Çelik acemaşiran makamında kullandığı muhayyer, sünbüle perdeleri için 2. parmak, sonra çargâh perdesini de 2. pozisyonda 2. parmak ile kullanmıştır. Tizlere doğru devam eden taksimde 4. pozisyona gerdaniye teli üzerinde çıktıktan sonra tiz acem perdesine kadar çıkılıp pestlere doğru inerken çarpalar yapılarak inilmiştir. Taksim 01. 05 saniyesinde ise acem perdesine 2. pozisyonda 2. parmak basılıp asma kalış sergilenmiştir. Bu asma kalış sonrasında şehnaz perdesini basmak için 1. pozisyon kullanılmış ve tekrardan 2. pozisyona dönüp 01. 15. saniyede hüseyini baskı 1. parmak ile yapılmıştır. Sabâ perdesi için 01. 30. saniyede 4. pozisyon 1. parmak kullanılmıştır. Taksim de artık sabâ makamına geçildiği için sabâ perdesi de 4. parmak ile gösterilmeye başlanmış ve makam seyri boyunca bu durum devam etmiştir. Taksim 01. 38 saniyesinde bestenigâr geçki yapıldığı için 1. pozisyonda yeden sesi olan acemaşiran perdesi kullanılmış ve tekrar 2. pozisyona dönülmüştür; ancak şehnaz perdesi kullanıldıkça 1. pozisyon tekrar tekrar kullanılmıştır. Taksim de sabâ perdesinin güçlüsü olan çargâh da yine asma kalış (01. 49 ) 2. pozisyon ve 2. parmak ile yapılmıştır. Bu baskıdan sonra şevkefzâ makamının güçlü perdesi olan gerdaniye perdesi üzerinde ısrarla durulmuş ve 02.09 saniyede acem perdesinde 2. parmak basılarak asma karar yapılmıştır. Taksimde 02.20 saniyedeki çargâh baskısına kadar olan kısımda hızlı bir icrâyla üçleme ve 32'lik notalar seri mızrap hareketleriyle geçilmiştir. Şehnaz baskılar için 1. pozisyona uğrayıp tekrar ana pozisyon olan 2. pozisyona dönülmüş olup, 02.40 saniyede hüseyini kalış yapılmıştır. Taksim 02.45 saniyesinde acemaşiran makamına geçildiğinden kürdi perdesi artık kendini göstermiş ve 1. pozisyonda basılmıştır. Artık 1. pozisyon kullanılmaya başlandığından kürdi ve hisar perdesi 1. parmak ile rast, zirgüle baskıları da 3 ve 4. parmak ile olmuştur.

Taksimın 03.04 saniyede ise acemaşiran perdesinde 1. pozisyon 1. parmak ile sonlandırıldığı görülmüştür.

Taksimın bir geçiş taksimi olma özelliğinden dolayı makam geçkilerinin fazlaca olması ve aynı zamanda taksimın de uzun bir taksim olması münasebetiyle Çelik'in ud icrâ tavrının belirgin bir şekilde gözlemlenmesine de imkân sunmuştur.

Necati Çelik bu taksiminde pozisyonları temiz sesler ve baskılar elde etmek için sık sık değiştirmiştir. İcrada çarpmaların ve seri mızrap vuruşlarının ön plana çıktığı söylenebilir. Ayrıca glissando ve vibrasyonlar da Çelik'in tavrının karakteristik özelliklerinden olduğu için bu taksimde de sıkça rastlanılmıştır.

### 1.3. Evc-ârâ Taksim

#### Evc-ârâ Taksim

The musical score for Evc-ârâ Taksim is written in G major (one sharp) and consists of six staves. The notation includes various ornaments (wavy lines above notes) and triplets (groups of three notes with a '3' below them). Measure numbers are indicated below the staves: 02 sn, 12 sn, 23 sn, 25 sn, 32 sn, 36 sn, and 45 sn. The piece concludes with a double bar line and a final ornamented note.



01:03

### 1.3.1. Evc-ârâ Makamı

Bu makam ile ilgili olarak Özkan şu ifadeleri kullanmıştır:

Tiz durak eviç perdesi yada bu perde üzerindeki segâh çeşnisinden seyre başlanır. Bu bölgede yapılan müstear çeşnisi de fazla olmamak şartı ile gösterildikten sonra, birinci derece güçlü eviç perdesinde mutlaka segâh (daha doğrusu eksik segâh) çeşnisi ile yarım karar yapılır. Sonrasında ana diziyeye, irak perdesindeki zirgüle’li hicaz dizisine geçilip bu diziyi oluşturan çeşnilerde karışık gezinildikten sonra, ikinci derece güçlü olan nim hicaz perdesinde hicaz çeşnisi ile asma karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde gerekli asma kararlar ayrıca gösterilir. Makam irak perdesinde hicaz çeşnisi ile karar verir (Özkan, 2006, s. 246).

Evc-ârâ makamında müstear makamı kullanıldığını ise İrden tarifinde şu şekilde ifade etmiştir;

Eviç perdesi üzerinde segâh makamı ve müstear makamı çeşnilerini karışık bir biçimde kullanıp zirgüleli hicaz makâmının perdeleriyle irak perdesinde makam karar verir (İrden, 2015, s.108).

Evc-ârâ makamının Ekrem Karadeniz tarafından daha farklı bir nazari tarifi mevcuttur. Kararı geveşt perdesi diyerek, güçlüyü de mahur perdesi diyerek farklı perdeler ile başka bir tanımında bulunmuştur. Aslında makamın seyri ve geçkileri klasik eserlerdeki gibi tarif edilse de arızaların bu şekilde verilmiş olmasının nedenini kitabında belirtmemiştir.

Ekrem Karadeniz’in evc-ârâ makam tarifi şöyledir;

*“Çoğunlukla mahur perdesinden terennüme başlayıp, şehnaz, muhayyer ve yerine göre tiz bûselik perdelerini kullanarak aynı şekilde mahur perdesinde kısa bir duruş yaptıktan sonra acem, neva, hicaz, bûselik ve kürdi perdelerini kullanarak bir nişabur çeşnisi meydana getirip rast perdesi ile geveşt perdesi üzerinde karar verir. Karar esnasında acemaşiran perdesi kullandığı da olur. Makamın çeşnisi mahur perdesi üzerinde yapılan kısa duruşlarla ve buna nişabur makamı çeşnisinin katılmasıyla meydana gelir. Eski üstatlardan bazıları inişte şehnaz yerine gerdaniye perdesi kullanmışlardır. Nağmelerin icabına göre bu şekil de makamın seyrine ve iniş ıskalasına uygundur. Bazen da karar esnasında geveşt perdesinden*



*dönüp hicaz yerine hazin bir çargâh perdesiyle yine bûselik, kürdi ve rast perdeleriyle geveşt perdesi üzerinde karar verdiği de görülmüştür; ancak bu şekiller makamın asıl şartlarından değildir.” (Karadeniz, 1969, s.84).*

Evc-ârâ makamının nazari olarak ve eser incelemeleri üzerinden makam kısaca şöyle özetlenebilir:

Evc-ârâ makamı seyir olarak inici bir karakterdedir. Makamın icrâsının eviç perdesi civarından başladığı ve bu perde üzerinden müstear geçkili bir asma kalış yaptığı belirtilmelidir. Birinci güçlü olan eviç perdesinden sonra makamın neva perdesinde kısa duruşlar yaptığını ve daha sonra ikinci güçlü olan nim hicaz perdesini ısrarla kullandığını söylenebilir. Nim hicaz kalışlardan sonra ise ırak perdesine yönelerek, makamın karar perdesi olan ırak perdesinde zirgüleli hicaz makamının kullanılmasıyla sona erer.

Evc-ârâ makamındaki klasik eser incelemeleri ve makamı iyi tanıttığı düşünülen eserler şöyledir:

- Dil Hayat Kalfa'nın Evc-ârâ peşrev ve saz semaisi,
- İsmail Hakkı Bey'in Evc-ârâ peşrev ve saz semaisi,
- Latif Ağa'nın “Açıldı sineme bir taze yare” adlı eseri,
- Hacı Faik Bey'in “Aldı elden gülşeni badı hazan” adlı eseri,
- İsmail Dede Efendi'nin “Bir letafetli hava kim bu şeb ey mehlika” , “Hüsnüne mail gönlüm ezelden” ve “Gel ey güzeller serveri” adlı eserleri,
- Şakir Ağa'nın “Efsun okur uşşakına ol gamze u cadu”ve “Erdi bahar naz ile” adlı eserleri,
- Hacı Arif Bey'in “Olup aşkınla avare” ve “Gel gör ki nihan haneyi dilde neler oldu” adlı eserleri.

### **1.3.2. Evc-ârâ Makamındaki Taksim Makamsal Analizi**

Bu taksim kaba nim hicaz perdesi üzerinden (kız ney akordu ile) icrâ edilmiştir. Evc-ârâ makamındaki bu taksimde Necati Çelik, makamın karakteristik özelliklerini 01:03 saniye gibi bir sürede kısaca belirttiği ve makamın iyi tanıttığı söylenebilir. Taksim girişinde makamın güçlü perdesi olan eviç perdesiyle taksim başladığını ve Çelik'in

bu perdede 12.saniyede asma kalışlar yaptığı ve ayrıca eviç perdesi üzerinde segâh çeşni yaptığı duyulmaktadır. Makamın klasik seyrine uygun olarak parlak ve inici olmasından dolayı Çelik de bu taksimde inici bir seyir izlemiştir. Eviç perdesinin asma karar bir biçimde birinci derecede güçlü olarak gösterilmesinden sonra, makamın ikinci güçlü perdesi olan nim hicaz perdesi üzerinde 23. saniyede asma kalış yapılmıştır. Daha sonra makamda güçlü olmayıp ama çokça kullanılan neva perdesinde asma kalışlar yaptıktan sonra, tekrar taksim 32. saniyede nim hicazda durmuştur. Taksimim bu kısımdan sonra pest seslere yönelmiş olan Çelik, sırasıyla segâh (36. saniye) ve rast perdelerinde (45.saniye) asma kalışlar yapmış ve rast perdesinde durduktan sonra tekrar birinci derece güçlü olan eviç perdesine yönelip inici bir ıskala daha göstermiştir. Bu inici seyirden sonra makamın karar sesi olan ırak perdesinde zirgüleli hicaz makamı gösterilip ırak perdesinde karar vermiştir (01:03. saniye).

Sonuç olarak evc-ârâ taksim ın makamın seyrini güzel bir şekilde gösterdiği söylenebilir. Bu taksiminde farklı olan kısmın ise Çelik'in çargâh perdesini kullanması olmuştur; çünkü evc-ârâ makamında pek çargâh perdesi kullanılmamıştır. Bu taksimde evc-ârâ makamı gayet iyi bir şekilde ifade edilmiş ve Çelik'in nazari olarak da Türk Müziğine hâkim olduğunun bir kanıtı niteliğinde olmuştur.

### **1.3.3. Evc-ârâ Makamındaki Taksim ın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi**

Evc-ârâ taksim kız ney akordunda yapılmıştır. Ud üzerinde makamın karar perdesi ise kaba buselik teli üzerindeki nim hicaz perdesidir.

Çelik evc-ârâ makamındaki bu taksime, 2. pozisyon ile başlamıştır. Bu pozisyonda eviç ve acem perdesini göstermek için 2. ve 3. parmakları sıkça kullanmıştır. Eviç perdesinden muhayyer perdesine geçip 1. parmak ile muhayyer perdesini basmış ve 3. parmak ile de tiz segâh üzerine çarpmalar yapmıştır. Muhayyer perdesinden tiz çargâh perdesine 5. pozisyon ile geçiş yaparak tekrar 2. pozisyona, oradan da tiz segâh perdesi için 4. pozisyona 1. parmak ile tel üzerindeki baskıdan sonra glissandolar ile geri dönüp eviç perdesi üzerinde 12. saniyede 3. parmak ile asma kalış yapmıştır. Bu asma kalışı yaparken 4. parmağını gerdaniye perdesine çarpmıştır. Taksim ın 13. saniyede 4. pozisyon ile muhayyer perdesine 4. parmak basarak, üçlemeleri de kullanıp 2. pozisyona dönmüş ve nevada gerdaniye çarpmalarıyla pest seslere inmiştir. Kürdi

perdesini basmak için 1. pozisyonu kullandıktan sonra ise taksim 23. saniyede nim hicaz perdesi için çarpmalı bir şekilde kayarak 4. pozisyona geçip 1. parmağını kullanmış ve burada asma kalış yapmıştır. Neva perdesinde 2. pozisyon 1. parmak ile segâh perdelerine çarpmalar yapılmış ve 3. parmak ile nim hicazda tekrar 32. saniyede asma kalış yapılmıştır. Segâh perdesinde yapılan asma kalış 1. pozisyonda yapıp, 2. parmak ile 36. saniyede basılmıştır. Rast perdesinde yapılan asma kalışa kadar 1. pozisyon devam etmiş ve bu perde için 3. parmak (45. saniyede) kullanılmıştır. Taksim devamında 32'lik notalarla hızlı bir motiften sonra 1. pozisyondan 3. pozisyona geçilip çargâh perdesi 1. parmak ile basıldıktan sonra 1. pozisyon tekrar kullanılıp irak perdesinde 2. parmak kullanılarak karar verilmiştir (01:03. saniye).

Çelik, evc-ârâ taksiminde 1. pozisyondan 5. pozisyona kadar klavyeyi kullanmış, kapalı pozisyonları tercih etmiştir. Çelik'in bu icrâda çarpma, glissando ve vibrasyonları sıkça kullandığı görülmektedir. Taksimde kullanılan perdelerin çoğunluğunun kapalı pozisyonlarda icrâ edildiği duyulmaktadır. Ayrıca 32'lik nota gruplarının art arda kullanılması ile de hızlı icra gerekliliğini başarılı bir şekilde uygulamıştır.

## 1.4. Eviç Taksim

### Eviç Taksim

The musical score for "Eviç Taksim" is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by frequent triplet patterns, indicated by the number '3' below the notes. The first staff ends at the 04 sn (measure) mark. The second staff continues the melodic line with more triplets and ends at the 14 sn mark. The third staff features a triplet followed by a half note and then another triplet, ending at the 20 sn mark. The fourth staff continues with a triplet and ends at the 24 sn mark. The fifth staff includes a triplet and ends at the 33 sn mark. The sixth staff features a triplet and ends at the 45 sn mark. The seventh and final staff concludes the piece with a triplet and ends at the 01:00 mark. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

#### 1.4.1. Eviç Makamı

İrden eviç makamını şöyle tarif etmiştir:

*“Eviç perdesinde segâh çeşni ile başlayıp (inici) irak makam seyri ile karar verir.”*  
(İrden, 2015, s. 53).

Özkan ise diğer nazariyatçılardan farklı olarak ve aslında klasik eserlerde de kullanılan uşşak geçkisinden bahsetmiştir.

*“Eviç makamının seyrine tiz durak civarından başlanır. İnici seyre sahip olduğundan sürekli olarak tiz perdelerde dolaşarak eviç perdesinde asma kalış gösterilir. Dizinin orta seslerine inilerek nim hicaz perdesinde hicazla asma kalış gösterilebilir. Daha sonra düğâh perdesine inilerek uşşak dörtlüsünün sesleri ile karar verilir.”* (Özkan, 2006, s.449).

Karadeniz ise makam tarifinde her zaman olduğu gibi makamı ıskalalar ile anlatmış ve eviç makamının yegâh perdesine kadar indiğinden bahsetmiştir.

Çoğunlukla neva, acem, eviç perdelerinden seyre başlar, nağmelerin yapısına göre gerdaniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine kadar çıktıktan sonra aynı şekilde eviç perdesine kadar iner. Burada kısa duruşlar yaptıktan sonra peste doğru inişte acem yerine hüseyini perdesi kullanılarak neva, nim hicaz, segâh perdeleri ve düğâh perdesine gelinir. Bu alanda fazla kalmayarak çargâh ve segâh perdelerini kullanıp düğâh ve rast perdeleriyle irak perdesine indikten ve hüseyini aşiran ile yegah perdesini de gösterdikten sonra irak perdesinde karar verir. Karar esnasında çıkış ıskalasına uygun biçimde acem aşiran perdesini de kullanır. Makamın özel çeşni eviç ve düğâh perdeleri üzerinde kısa duruşlar yapıp karar esnasında hüseyini aşiran perdesi ile yegah perdesine inilerek meydana getirilir. Eviç makamı Şakir Ağa tarafından terki edilmektedir (Karadeniz, 1969, s. 83).

Yapılan nazari ve klasik eser incelemelerinden sonra eviç makamı şöyle anlatılabilir:

Eviç makamı, seyir olarak inici bir seyre sahiptir. Makam birinci derecede güçlü olan eviç perdesinden ya da civarından yani neva, acem ve gerdaniye perdelerinden seyre başlar. Daha sonra ise tizlere doğru bir genişleme göstermekle birlikte tiz neveya kadar çıkılabilmektedir. Eviç perdesinde yapılan duruşlar sonrasında pestlere doğru inilirken

acem perdesinin yerine hüseyni perdesinin kullanıldığı ve düğâh perdesinde de asma kalışların yapıldığı birçok eserde görülebilmektedir. Düğâh ile kalışlarda nim hicaz perdesinde de kısa duruşlar yapıldıktan sonra çargâh perdesinin karara giderken sıkça kullanıldığı duyulmaktadır. Makamın dinlediğimiz eserlerde farklı bir tarafının ise segâh perdesinin yerine ilk başlarda uşşak basılıp karara giderken segâh baskı ile icrâ edilmesidir. Eviç makamının yeden sesi olan acemaşiran perdesiyle birlikte ırak perdesinde karara doğru gidilir ve makam, ırak makamının gösterilmesiyle bu perdede karar verilir.

Eviç makamını tanımlamada aşağıdaki klasik eserler incelemiştir. Bu eserler ise şöyledir:

- Tanburi Ali Efendi'nin Eviç Peşrevi ve “Ben ağlar idim her gece o yarım uyur idi”adlı eseri,
- Tanburi İsak Efendi'nin Eviç Peşrevi,
- Tanburi Osman Bey'in Eviç Peşrevi ve Saz Semaisi,
- İsmail Dede Efendi'nin “Bülbül âsâ rûz-ü şeb kârım nevâ” ve “Sevdim bir gonca-i ranâ” adlı eserleri,
- Ebubekir Ağa'nın “Geldi cevher tiği ateş barına ayineden” adlı eseri,
- Rıfat Bey'in “Ateşi aşkın senin ey mehlika” adlı eseri,
- Tanburi Mustafa Çavuş'un “Kakülleri lüle lüle” adlı eseri.

#### **1.4.2. Eviç Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi**

Çelik, eviç taksime tiz perdelerden başlayarak sırasıyla tiz segâh, muhayyer, gerdaniye ve acem perdelerini kullanarak başlamıştır. Taksimın 4. saniyesinde eviç makamının güçlü perdesi olan eviç perdesi üzerinde asma kalışlar yaparak, makamın en önemli kısmını hissettirmiştir. Eviç baskısından sonra ise tekrar tizlere çıkarak tiz çargâh perdesini de kullandıktan sonra neva perdesinde kısa bir durup (14. saniye) eviç perdesinde tekrardan 20. saniyede asma karar vermiştir. Eviç makamına özgü eviç perdesinin güçlü bir şekilde gösterilmesinden sonra ise muhayyer bir geçki yaparak muhayyer perdesi ve civarında dolaşmıştır. Bu bir çeşni olup Çelik tarafından makamın akışına uygun olarak icrâ edilmiştir. Taksimın 28. saniyesinde eviç makamının arızaları olmayan ama sıkça kullanılan (hüseyni ve acem perdeleri) hüseyni perdesi üzerinde kısa

bir asma kalış yapıp, 37. saniyede segâh perdesi yerine uşşak perdesini kullanması dikkat çekicidir. Bu kullanım aslında Türk Müziğini öğrenmenin meşk usulüyle olduğunun bir sonucudur. Taksimde daha sonra acem perdesini de kullanarak karar sesine doğru 45. saniyede yönelmiştir. Irak perdesi civarında bir müddet dolaştıktan sonra uşşak perdesinin terk edilip segâh perdesinin basıldığı taksim 50. saniyesinde duyulmaktadır. Böylece makam irak perdesine yönelmiş olup, irak makamının da gösterilmesiyle taksim son bulmuştur (01:00 saniye).

### **1.4.3. Eviç Makamındaki Taksim Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi**

Necati Çelik eviç taksimi kaba nim hicaz perdesinden (kız ney akordu ile) yapmıştır. Taksime 2. pozisyonda 3. parmak ile tiz segâh perdesini basarak başlamış, güçlü perde olan eviç baskısını yine 3. parmak ile yaparak 4. saniyesinde asma kalış yapmıştır. Eviç perdesini güçlü bir şekilde gösterdikten sonra ise gerdaniye teli üzerinden boş tele 1. parmak ile çarpmalar yaparak tiz çargâh perdesini kullanmış ve 10. saniyede 4. pozisyona tiz segâh perdesini tize doğru kayarak icrâ etmiştir ve 5. pozisyona geçip tiz çargâh perdesini glissandolu bir şekilde çalmıştır (Bu yöntem Necati Çelik'in taksimlerinde sıkça görülür). Bu kısımdan sonra ise Çelik, 32'lik notalar kullanarak hızlı bir iniş ile neva perdesine inmiştir. Daha sonra ise hüseyini perdesinde vibrasyon yaparak durmuş ve tekrar makamın güçlü perdesinde asma kalış yapmıştır; ancak bu defa eviç perdesini 4. pozisyonda 1. parmak ile 31. saniyede basmıştır. Bu baskıdan sonra ise tekrar 2. pozisyonu kullanarak hüseyini perdesini 1. parmak, acem perdesini ise 2. parmak ile basarak uşşak perdesine düşmüştür. Uşşak perdesinde vibrasyon tekniğini kullanan Çelik, bu kısımdan sonra ise 16'lık üçlemeler ile pestlere inmiştir. Makamın yeden perdesi olan acemaşiran perdesine 44. saniyede basmak için 1. pozisyonu kullanıp irak perdesine 2. parmak ile 45. Saniyede basmıştır. Taksim 50. saniyesinde 2. pozisyon 1. parmak ile segâh perdesinde vibrasyon kullanmış ve buradan ise karar perdesine düşmüştür. Karar perdesine düşülmesinden dolayı yeden perdesini kullanmak için tekrar 1. pozisyona gelip burada taksim sonlandırmıştır (01:00 saniye).

## 1.5. Hüzam Taksim

### Hüzam Taksim

The musical score for Hüzam Taksim is presented in seven staves of notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Specific measures are marked with 'sn' (susurratio) and measure numbers: 5, 15, 21, 26, 28, 52, and 57. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.







### 1.5.1. Hüzam Makamı

Hüzam makamının tarifi hakkında nazariyatçıların farklı görüşlerinin olduğu görülmektedir.

Özkan, hüzam makamının birleşik bir makam olduğunu söylemiş ve makamın tarifi için ise şu ifadeleri kullanmıştır:

Güçlü perdeden yada durak perdesinden, daha doğrusu hüzam beşlisinin seslerinden seyre başlanır. Makamı oluşturan çeşni ve dizilerde karışık bir biçimde nevâ perdesinde hicaz çeşniyle yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde asma kararlar da gösterilir. Nihâyetinde yine segâh perdesinde mutlaka hüzam beşlisi ile yedenli tam karar yapılır. Hüzam makamı en başta incelenen 8 sestem oluşan bir dizi ile gösterilse de güçlünün 3. derece üzerinde olması, dörtlüsünün tam dörtlü olmayıp eksik dörtlü şeklinde olması ve beşlisinin de dörtlüsünün tiz tarafına bir tanini eklenerek elde edilmiş olması ve bir artık ikili ile meydana gelmiş olmasından makam birleşik makamdır (Özkan, 2006, s. 288).

Karadeniz ve İrden'in hüzam makamı hakkındaki görüşleri ise şöyledir:

*“Çoklukla çargâh, neva veya uygun başka bir perdeden terennüme başlayıp hisar, eviç, gerdaniye, muhayyer perdeleri üzerinde seyrederek aynı şekilde dönüşte neva perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve segâh perdesi üzerinde nîm kürdî perdesi kullanarak karar verir. Karar esnasında nim kürdi kullanmayan eserler de vardır. Makamın hususi çeşni neva ve segâh perdeleri üzerinde yapılan duruşlarla meydana getirilir.”* (Karadeniz, 1969, s.112).

Hüzam makamı segâh, çargâh, neva, hisâr ve eviç perdelerinin kullanımları sonrasında segâh perdesinde makamın karar vermesiyle meydana gelmiştir. Tiz bölgelerde gerdâniye, muhayyer ve sünbüle perdelerine çıkılıp pest seslere doğru düğâh ve râst perdelerine inilebilir. Hüzam çeşni içinde neva perdesi üzerinde yapılan asma kalıplara hicaz (hicâza ait) çeşni, çargâh perdesi üzerinde yapılan asma kalıplara nikrizi (nikrîze ait) çeşni denmesi hüzâm çeşniye ait çeşni kullanımları olduklarını hatırlatma adına düşünülmektedir. Yapılan her iki çeşninin de hüzâm çeşni içinde yer alıp hisâr perdesinin dik icrâ edilmesi gerektiğini bilmek amacıyla bu şekilde kullanımının önemli olduğu düşünülmektedir (İrden, 2015, s.40).

Hüzzam makamı nazari anlamdaki incelemeler ve eser incelemeleri üzerinden şöyle özetlenebilir:

Hüzzam makamının seyrinin inici-çıkıcı bir seyre sahip olduğu ve seyre başlarken genellikle neva perdesi ya da civarından başladığı belirtilebilir. Hüzzam makamının birinci güçlü perdesi üzerinde ısrarlı duruşlar sonrasında tiz kısımda makamın tiz segâh perdesi üzerinden eviç geçkili kullanıldığına eser ve icrâlar da sıkça rastlanılmaktadır. Hüzzam makamının önemli tarafı çıkışta tiz segâh perdesini, inişte ise sünbüle perdesini kullanmasıdır. Bir diğer önemli özelliği ise hisar perdesinin icrâ içinde çok değişken olması ve tamamen icrâcının duyusuna göre şekillenmesidir. Bu durum Türk müziğinin meşk yoluyla öğrenilmesinin ne kadar haklı olduğunu da ortaya koymaktadır. Makam güçlü perdeleri gösterdikten sonra ise karar sesine düşer ve yeden perde olan kürdi perdesi kullanılarak segâh perdesinde karar verilir.

Hüzzam makamındaki özellikle hisar ve eviç perdelerinin icrâsında iyi bir kulağın duyması gereken ve ustalık isteyen değişken baskıları mevcuttur. Bu temiz baskılar klasik ekolün ses ve saz sanatçılarından doğru bir şekilde öğrenilebilir.

Hüzzam makamındaki klasik eser incelemelerinde makamı iyi tanıttığı düşünülen eserler şöyledir:

- Tanburi Osman Bey’in “Hüzzam Peşrev ve Saz Semaileri”,
- Neyzen Yusuf Paşa’nın “Hüzzam Saz Semaisi”,
- Kömürcüzâde Hafız Şeyda Efendi’nin Beste formundaki “Aldım hayâl-i perçemin ey” adlı eseri,
- Ebûbekir Ağa’nın Beste formundaki “Ol lâle-ruh’un tarh-ı gülistanı güzeldir” adlı eseri,
- Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi’nin Beste formundaki “Gören üftâde olur hüsn-i bî-bahânesine”, Yürük semâî formundaki “Reh-i akında edip kaddimi” adlı eserleri ve “Hüzzam âyîn-i şerîf’i”,
- Zekâî Dede’nin Beste formundaki “Var iken sende bu ayîne” ve “Ah eyle gönül vuslatı canan ise maksud” adlı eserleri,
- Muallim İsmail Hakkı Bey’in Beste formundaki “Sevdiğim ahuya teşbih eyledim çeşmânını” adlı eseri,

- Hacı Arif Bey’in “Bir gün beni dildar acaba şad edecek mi” ve “Bahar oldu sular akar çayıra” adlı eserleri,
- Rıfat Bey’in “Ben mi sevdim sade sen mehi peykeri” adlı eseri.

### **1.5.2. Hüzam Makamındaki Taksim Makamsal Analizi**

Çelik, hüzzam taksimini bir geçiş taksimi şeklinde yapmıştır (segâhtan hüzzama geçiş taksimi olmuştur). Taksim girişinde kürdi perdesinde bir kalış yapıp, 5. saniyede ise rast perdesinde asma karar yapılmıştır. Segâh makamının özelliği olan çıkıcı seyir bu kısımda kullanılmıştır. Acemaşiran perdesine kadar indikten sonra tiz seslerden gerdaniye perdesine kadar çıkılmış ve taksim 15. saniyesinde çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu kısımdan sonra ise karar sesi olan segâh perdesine 21. saniyede düşülmüştür. Bu kısımdan sonra eviç geçkisi yapılmış ve eviç perdesi güçlüsünden sonra tiz nevaya kadar kısa bir meyan geçilip burada ise segâh perdesi kararlı evc-ârâ çeşni yapılmıştır. Çeşni sonrasında ise gerdaniye perdesinde ısrarlı bir duruş gösterilmiş bu da makamın hüzzama bağlantı geçişi için kullanılmıştır. Hüzzam makamının 50. saniye kullanılan gerdaniye güçlüsü ile başladığı ve bundan sonra da böyle devam ettiği söylenebilir. Taksimde 01. 19 saniyede hisar perdesinde bir asma karar yapıldıktan sonra taksim asıl meyan kısmına geçildiği ve hüzzam makamına ait baskılar ile tiz nevaya kadar çıkıp oradan 01. 43 saniyede çargâh perdesinde asma kalış ile meyanın sonlandırıldığı belirtilebilir. Çargâh çevresindeki gezinti ile tekrar çargâh kalış (01. 51) yapılmış ve kürdi perdesi kullanılıp karar perdesi olan segâh perdesinde taksim bitirilmiştir.

Çelik’in yaptığı bu geçiş taksiminde segâh, eviç ve evc-ârâ geçkilerinin kullandığı görülmektedir. Hüzzam makamına yakın olan (karar perdesi olarak) bu makamlar ile taksim müzikal anlamda nasıl zenginleştiği ve bu makamların kısaca hüzzam içinde nasıl örneklendirilebileceği görülmüştür.

Taksim nazari olarak klasik tarifler ışığında değerlendirdiği zaman, bu taksim hüzzam makamını iyi bir biçimde ifade ettiği ve ses ıskalasının da gayet geniş tutularak ustalıklı icrâ edildiği belirtilmelidir. Ayrıca hüzzam makamındaki değişken baskıların Çelik tarafından güzel bir şekilde duyurulduğu da bu taksimde işitilmektedir.

Hüzzam taksimi giriş, gelişme ve sonuç olarak ele almak mümkündür. Segâh makamının icrâ edildiği 50. saniyeye kadar bölümü giriş bölümü olarak, meyan kısmının olduğu 50 saniyeden 01. 43'e kadar kısmı gelişme bölümü, 01. 43'ten 01. 59 saniyeye kadar olan bölüm ise sonuç bölümü şeklinde ayrılabilir.

### **1.5.3. Hüzzam Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi**

Çelik, hüzzam taksimi yerinden (bol ahenk) akort ile yapmıştır yani segâh perdesi üzerinden yapmıştır. Taksime 1. pozisyon ile başlamış ve 3. parmak rast baskısından sonra 1. parmak kürdi perdesine geçip asma kalış yapmıştır. 5 saniyede ise tekrar 3. parmak rast perdesinde vibrasyon kullanarak duraklamıştır. Bu kısa bekleyişten sonra 32'lik notalar ile yapılan bir motif ile 2. pozisyona geçip acem perdesini 2. parmak bastıktan sonra gerdaniye perdesine kadar çıkıp boş telde 1. parmak muhayyer çarpmasıyla pestlere inip 1. pozisyona geçmiş, 15. Saniyede çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Taksime 1. pozisyonda devam ettikten sonra segâh perdesinde 21. saniyede yine kalış yapıp buradan eviç geçkisi için artık 2. pozisyonu kullanmaya başlamıştır. Bu geçkide 2-3. parmaklar sıkça kullanılmış ve tiz segâh bastıktan sonra pozisyon değişmiştir. Tiz segâhı 4. pozisyon ile basıp, tiz neva için ise 7. pozisyonu kullanmış ve tekrar geri dönmüştür. Bu geri dönüşte ise çarpma tekniğini sık sık kullanıp icrâyı süslemiştir. Eviç geçkisinden sonra evc-ârâ geçkisi için 1. pozisyonda hisar perdesini kullandıktan sonra tekrar 2. pozisyona geçmiş ve 50.saniyede gerdaniye (boş tel)telini güçlü perde olarak işlemiştir. Bu kısımlarda Çelik hızlı bir icrâ ile 32'lik notaları icrâsına katıp eviç geçkisini taksimın 58. saniyede terk etmiş ve hüzzam makamına geçmiştir. Hüzzam makamında kullandığı ana pozisyon ise 2. pozisyon olmuştur. Burada hisar perdesinin kullanımı için 1. pozisyon akla gelse de Çelik 2. pozisyonda bu perdeyi pest basarak daha iyi bir şekilde kullanmıştır. Taksimın hüzzam bölümünün başlangıcında hızlı icrâlı bir şekilde örülmüş olan cümleleri Çelik'in güçlü mızrabından duymakta ve aynı zamanda hüzzam makamına yakışan glissandolu icrâya şahit olunmaktadır. Bu arada sünbüle perdesinin 2. parmak ile basıldığını da belirtmekte fayda vardır. Hüzzamdaki bu meyan bölümünün 32'lik notalarla oluşturulan cümlelerden meydana geldiği ve bunun içinde seri mızraplar kullanıldığı duyulmaktadır. Meyan kısmının bu perdeden sonra tekrar devam ettiği ve tiz nevaya kadar çıktığı görülmektedir. Meyan kısmında Çelik, 4-5- ve 7. pozisyonları sıkça

kullanmıştır. Taksimın 01. 19. saniyede hisar perdesini 1. parmak ile basıp bir asma kalış yaptığı söylenebilir. Bu baskıdan sonra tiz çargâh perdesi için 4. pozisyona geçip tiz neveyı kullanıp çarpmalı dönüşler ile kürdi perdesine kadar düşmüş ve bu perde için 1. pozisyona uğramıştır. Hızlı kurulmuş cümleler sonrasında 2. pozisyondan 1. pozisyona yeden perde için sürekli uğrayıp tekrar 2. pozisyona dönüş yapmıştır. Taksimın 01. 43 saniyede çargâh perdesinde asma kalış yaptıktan sonra segâhtan gerdaniyeye kadar gezinip tekrar 01. 51 saniyesinde çargâhta durmuştur. Taksimın son kısmında ise yeden perde olan kürdi perdesi için tekrar 1. pozisyon kullanıp, 2. pozisyona geçerek segâh perdesinde karar vermiştir. Çelik 2. pozisyonda neva perdesinde hisar, hisar perdesinde eviç, eviçte ise gerdaniye çarpmalarını sık sık kullanmıştır.

Çelik bu hüzzam taksiminde geçkilerin çok olması ve ses ıskalasının geniş tutulması münasebetiyle sık sık pozisyon değişikliği gerçekleştirmiştir. Yani 1. pozisyondan 7. pozisyona kadar klavyenin büyük bir bölümünü icrâda kullanmıştır. Bu icrâda hüzzam makamına yakışan glissandolu süslemeler, çarpmalar ve vibrasyonlar Çelik tarafından sıkça kullanılmıştır. Ayrıca taksimın hızlı icrâlı bir taksim olduğu ve Çelik'in tavrının iyi bir örneği olduğu da ifade edilebilir.

## 1.6. Bestenigâr Taksim

### Bestenigâr Taksim

04 sn

13 sn

20 sn

31 sn

37 sn

54 sn



### 1.6.1. Bestenigâr Makamı

Özkan ve İrden makamın çargâh makamı ile başladığını belirtmişler iken Karadenizin görüşü daha farklı olmuştur.

Saba makamı yada Irak perdesi üzerindeki segâh dörtlüsünden seyre başlanır. Makamı meydana getiren çeşniler üzerinde gezinildikten sonra, çargâh perdesinde zirgüle’li hicaz çeşnisiyle yarım karar verilir. Gerekli asma kararlar da bu seyirde gösterilerek dolaşılır ve düğâh perdesinde sabâ dörtlüsüyle asma karar yapıp, sabâ makamı sona erdirilir. Sonrasında ırak perdesinde segâh çeşni gösterilip ırak perdesinde karar verilir (Özkan, 2006, s. 453).

*“Çargâh makâm seyri ile başlayıp ırak perdesinde segâh çeşnî ile karar verir. Bazı bestenigâr eserlerde makâm seyri içinde veya karara giderken ırak makamı perdelerinin kullanıldığı görülebilir. Bu kullanımlardan dolayı makamın adı değişmez.”* (İrden 2015, s.75).

Karadeniz diğer nazariyatçılardan farklı olarak bestenigâr makamının saba makamı ile başladığını belirtmiştir.

*“Bu makam çargâh ve ırak makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir.”* (Karadeniz, 1969, s. 127).

Bestenigâr makamını klasik eserlerdeki işlenişi ve nazari tariflere bakarak kısaca şöyle özetlenebilir;

Bestenigâr makamı, ırak perdesinde karar veren inici ve çıkıcı bir seyre sahip olan bir makamdır. Bu makam sabâ makamının ilk önce icrâ edilip daha sonra uşşak perdesinin dikleştirilerek segâh perdesini kullanılıp ırak perdesinde ırak makamının da seyrinin gösterilmesiyle oluşturulmuştur. Bestenigâr makamının seyrinin inici-çıkıcı olduğu eserlerde görülmektedir. Ayrıca bu seyirde uşşak, çargâh, sabâ, hüseyni, acem, şehnaz ve tiz segâh perdeleri sabâ makamı icrâsında kullanılmış iken ırak makamı icrâsında ilaveten segâh perdesi, ırak ve acem aşiran perdeleri de kullanılmıştır.

Bestenigâr makamının incelenmesinde kullanılan klasik eserler şöyledir:

- İtrînin, beste formundaki “Gamzen ki ola saki-i çeşm-i siyeh mest” adlı eseri,

- Hammâmizâde İsmâil Dede Efendinin Bestenigâr Peşrevi ve Ağır semâî usûlündeki “Men bende şüdem ben de şüdem”adlı eseri,
- Abdülkadir Merâgi, Bestenigâr Yürük Semâî “Derviş reca-yı” adlı eseri,
- Salih Dede Bestenigâr Peşrevi,
- Numan Ağanın Bestenigâr Saz Semaisi,
- Kazasker Mustafa İzzet Efendinin “Ey servi naz-ı refteri bala” adlı eseri.

### **1.6.2. Bestenigâr Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi**

Necati Çelik’in bu icrâsına bakıldığında makamın karakteristik özelliklerinin çoğunu belirttiği ve makamın kısa bir sürede iyi sunulduğu görülmektedir. İcranın giriş, gelişme ve sonuç bölümleri iyi kurgulanmış, makamı kısa bir taksim ile pek çok yönlerini tarif ettiği ve açık biçimde makamın yansıtıldığı görülmektedir.

Bestenigâr taksime nim hicaz perdesinden başlayarak güçlü perde olan çargâh perdesinde taksimın 4. saniyede asma kalış yapıp devam ettirilmiş ve böylelikle sabâ makamının seyrinin giriş bölümünde icrâ edildiği görülmüştür. Daha sonra taksimın 13. saniyesinde hüseyni perdesinde asma kalış yapılmış ve oradan segâh perdesine düşülerek kürdi perdesi yeden olarak kullanılarak taksimın 20. saniyede segâh asma karar yapılmıştır. Bu kalıştan sonra sabâ makamının seyri tekrar gösterilerek devam ettirilmiş, taksimın 37. saniyesinde segâh perdesine daha dik basılarak sabâ makamından kurtulup, irak perdesine yönelmiştir. Buradan Irak makamının seyri kısaca belirtilerek biraz makam gösterildikten sonra irak perdesinde karar edilmiştir.

Çelik’in icrâ ettiği bestenigâr taksime genel olarak bakıldığında, yapılan taksimın kısa olduğu ve aynı zamanda geniş bir ıskalânın kullanılmadığı; ancak makamın tarifinin gayet ifadeli bir biçimde icrâsı görülmektedir. Taksimdeki kısa cümlelerin birbiri ile uyumlarının, özellikle geçkilerin oldukça etkili ve güçlü bir şekilde kurgulandığı söylenebilir. Çelik’in yapmış olduğu taksimın geleneksel bestenigâr seyri ile yapılmış, özgün cümlelerle örülmüş, geçkili bir taksim olduğu görülmektedir.

### **1.6.3. Bestenigâr Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi**

Taksimın kaba nim hicaz perdesi üzerinden yani kız ney akordu ile yapıldığı görülmektedir. Çelik 2. pozisyonu kullanarak bu taksime başlamıştır. Çelik, 4. parmak

ile nim hicaz perdesini glissandolu bir biçimde kullanarak başlamış ve akabinde makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesine 2.parmağını kullanarak düşmüştür (4. saniye). Daha sonra çargâh perdesinden rast perdesine düşerek tekrar çargâh perdesini 2. parmakla basıp 4. parmak ile de nim hicaz çarpmasını da yaparak asma kalışlar yapmıştır. Çargâh perdesinden sonra ise gerdaniye perdesini de kullanıp 1. parmakla hüseyini perdesinde vibrasyon yaparak kısa bir asma kalış yapıştır (13. saniye). Bu perdeyi de bastıktan sonra ud tavrının önemli parçası olan seri mızrap vuruşlarıyla 16'lık bir üçleme ve 32'lik notaları kullanarak 4. parmak nim hicaz glissandosunu da kullanıp segâh perdesine düşmüştür; ancak bu perdeyi kullanmadan önce yeden sesi olan kürdi perdesini 1. pozisyonda geçerek kısa bir asma karar yapmıştır (20. saniye). Segâh perdesini ve kürdi perdesini 32'lik bir nota ile kullandıktan sonra tekrar 2. pozisyona geçmiş ve 4. parmağını kullanarak nim hicaz perdesini basıp geriye doğru sırasıyla (4, 2, 1) nim hicaz, çargâh, segâh ve dügâh perdelerini çarpmalar yaparak kullanmıştır. Dügâh perdesine düştükten sonra 8'lik üçlemeleri artarda kullanarak, irak perdesini de kullandıktan sonra 31. Saniyede acemaşiran (yeden) perdesine 1. pozisyona geçerek gelmiştir. Tabii ki bu bir oktavlık (acem perdesinden acemaşiran perdesine) iniş esnasında hemen hemen her nota da çarpmalar sık sık kullanılmıştır. Karar perdesine kısa bir uğradıktan sonra 2. pozisyona geçip, 8'lik üçlemeler ile çarpma tekniğini kullanarak, segâh perdesinde vibrasyonlu bir durup (37. saniye), sabâ makamını yine aynı şekilde 4-2-1 parmaklar ile 2. pozisyonda göstermiş ve irak perdesinde karar etmek için tekrar 1. pozisyonu kullanıp bu pozisyonda taksimi sonlandırmıştır (54. saniye). Özellikle bu taksimde nim hicaz perdesinin udda 2. pozisyonda 3. parmak ile değil de 4. parmak ile pes bir şekilde basması dikkat çekicidir. Nedeni ise sabâ ve bestenigâr makamlarında bu perdenin meşk usulüne göre daha dik basılması gerekliliğindedir.

## 1.7. Rast Taksim

### Rast Taksim

The musical score for Rast Taksim is written in 4/4 time and consists of seven staves of notation. The key signature is one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and features several ornaments (trills) and triplets. Measure numbers 3, 16, 32, 38, 43, and 49 are indicated below the staves. The notation includes a variety of note values and rests, with some notes marked with a double trill symbol (two wavy lines above the note).

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with two triplets marked with a '3' above them. Time markers '01:04' and '01:09' are placed below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes, including a triplet marked with a '3' above it.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with six triplets marked with a '3' above them. A time marker '01:23' is placed below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with several triplets marked with a '3' above them.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with several triplets marked with a '3' above them.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with several triplets marked with a '3' above them.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with a triplet marked with a '3' above it. Time markers '01:45' and '01:49' are placed below the staff.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note. A time signature change to 3/4 is indicated at the end of the staff.

02:00

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note.

02:04

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note. The staff ends with a double bar line.

02:16

### 1.7.1. Rast Makamı

Türk Müziğinin en eski makamlarından olup sıkça kullanılan rast makamı için nazariyat hocalarının tarifleri birbirine yakın olmuş ve şu ifadeler ile tarif etmişlerdir:

Makamın durak perdesinden yada dizinin durak üzerindeki seslerinden, durak altında genişlemiş kısmın seslerinden makama başlanabilir. Karışık gezinip nevâ perdesinde yarım karar yapılır ve aynı zamanda önce veya sonra gerekli yerlerde asma kararlar da seyir içinde gösterilir. Sonra bütün dizide sık sık (hatta istenirse genişlemiş kısımda dolaşıldıktan sonra) rast perdesinde çoğunlukla yedenli karar yapılır. Rast makamı seyir olarak çıkıcı ve ağır başlı bir makamdır. Bu nedenle genişlemesi pest taraflardan olup, karar sesinin altından olur. Bu durumda güçlü nevâ perdesi üstündeki rast dörtlüsü, simetrik olarak yegâh perdesine göçürülmekle yapılır. Rast makamı aslında tiz tarafta genişletilmemiştir; fakat seyrek de olsa bazı nağmeler tiz durağı aşarsa eğer hangi seslerin kullanılacağına iyi bilinmesi gereklidir. Bunun için makamda tiz taraftan bir genişlemeye gerek vardır. Bu da şöyle yapılır; Durak perdesi üzerinde bulunan rast beşlisi simetrik olarak tiz durağın üstüne göçürülür (Özkan, 2006, s. 115).

*“Rast makamı rast veya uygun diğer bir perdeden terennüme başlayıp önce neva perdesine kadar olan sahada dolaşır. Rast perdesini fazla tekrar ederek ve bu perde üzerinde kısa duruşlar yaparak makamın kendine has çeşnisini meydana getirdikten ve ıskalanın diğer perdelerinde de dolaştıktan sonra yine aynı şekilde dönüp rast perdesi üzerinde karar verir. Seyri sırasında neva perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapar. Bir kısım müzik erbabı karardan önce arak perdesini de göstermişler ve buradan yegâh perdesine kadar indikten sonra tekrar rast perdesine gelip burada karar vermişlerdir. Makamın çeşnisi rast perdesi bütün haşmetiyle gösterilip neva perdesi üzerinde kısa duruşlar meydana getirilir.”* (Karadeniz, 1969, s.85).

*“Râst, düğâh, segâh, çargâh perdelerinin kullanımları sonrasında râst perdesinde karar vermesiyle oluşur. Yukarıda neva, hüseynî, eviç, gerdaniye perdesine çıkıp aşağıda irak, hüseynî aşiran, yegâh perdesine dek gezinebilir. Seyir sırasında eviç perdesi yerine acem perdesi de kullanılabilir. Râst makâm seyri; 1) Genelde râst perdesinde râst çeşnî ile başlar. Hüseynî aşiran perdesinde nişâbûr çeşnî vurgulanıp râst perdesinde kalış yapılır. 2) Düğâh perdesinde uşşak, segâh perdesinde segâh çeşnileri karışık kullanıldıktan sonra râst perdesinde râst çeşnî*

*ile kalış yapılır. 3) Nevâ perdesinde râst çeşnisi kullanıldıktan sonra eviç perdesi acem perdesine dönüştürülür. 4) Makâm seyri için karar perdesi olan râst perdesine giderken segâh perdesinde segâh ve düğâh perdesinde uşşak çeşnileri tekrar duyurularak en son râst perdesinde râst çeşnisiyle makâm seyri sonlandırılır. Eserlerdeki seyir kullanımı içinde zaman zaman kürdî perdesinin râst ve düğâh perdeleriyle beraber kullanılıp hüseyinî aşiran perdesinde nişâbûr çeşni yaparak râst perdesinde kalış yaptığı görülebilir. Bu durum rast makamına ait melodik bir yapıdır. Simetrik kullanımlarını gerdaniye ve mahur makamlarında da görmek mümkündür.” (İrden, 2015, s. 27).*

Rast makamının özelliği, incelenen eserlerdeki analizler ve nazari tariflerinden sonra şöyle özetlenebilir:

Rast makamı Klasik Türk Müziğimizin en temel ve en eski makamlarından biridir. Rast makamı seyir olarak çıkıcı bir karakterdedir. Makam rast perdesi çevresinden başlamakta ve karar sesi iyice duyurulduktan sonra sırasıyla rast, düğâh, segâh, çargâh, neva, hüseyinî , eviç, gerdaniye ve daha tizlerde dolaşmaktadır. Makamın güçlü sesi olan neva perdesi birinci güçlü olarak kullanılmakta ve daha sonra ise ikinci güçlü perde olan gerdaniye perdesi gösterilmektedir. Tizlerde dolaşıldıktan sonra ise dönüşte eviç perdesinin yerini acem perdesi almaktadır. Makamın karar sesi olan rast perdesinde de karar verilmektedir. Karar sesinden bazen yegah perdesine kadar inilmekte ve klasik eserlerde bu durumu da sıkça görülmektedir.

Rast makamın tanınması için incelenen klasik eserler ise şöyledir:

- İtrî'nin “Rast Nâat'ı”,
- Yusuf Paşa'nın Rast Peşrevi,
- İsmail Dede Efendinin “Dil bir güzele meyletti hele”, “Görsem seni doyunca”, “Rast getirip fend ile seyretti (Kâr-ı Natık)” , “Bu hüsn ile sen dilbera bir bi-bedel cananesin” ve “Yine bir gülnihâl aldı bu gönlümü”, adlı eserleri,
- Şakir Ağa'nın “Hiç bulunmaz böyle dilbaz”adlı eseri,
- Benli Hasan Ağa'nın Rast Peşrevi,
- Abdülkâdir Merâğînin Beste formundaki “Kâr-ı Muhteşem”i,



- Zaharya'nın Beste formundaki “Reng-i mevc-i ab-ı zümrütten boyandı comesi” adlı eseri,
- Abdülkadir Merâgi'nin Rast Kârı ve Merâgi'nin “Der-mend-i aşk”, “İmşeb ki ruhaş”, “Seyr-i gül-i gülşen”, “Âmed nesîm-i subh-dem”, adlı eserleri,
- Dilhayat Kalfa'nın“Nev-hıramım sanameyleledi”,adlı eseri,
- Tab'i Mustafa Efendi'nin Beste formundaki “Seyr eyle o billûr bedentaze”, adlı eseri,
- Hamparsum Limoncuyan'ı Beste formundaki “Zülfünü perişan etmiş”, adlı eseri.

### **1.7.2. Rast Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi**

Çelik taksime karar sesi olan rast perdesiyle başlayıp, daha sonra yegah perdesine inip oradan da çargâh perdesine kadar çıktıktan sonra tekrar karar sesine yani rast perdesinde taksimın 16. saniyesinde asma kalış yapmıştır. Bu seyir karar perdesinin iyice hissettirilmesini sağlamış ve klasik kullanımın bir örneği olmuştur. Rast perdesini kullandıktan sonra ise düğâh perdesindeki duruşlar sonrasında güçlü perde olan neva perdesine taksimın 32. saniyesinde geçmiştir. Neva perdesi çevresindeki cümleler sonrasında 43. Saniyede segâh perdesine kürdi perdesini de kullanarak düşmüş ve burada segâh geçki yapmıştır. Klasik eserlerin birçoğunda bu segâh geçkinin kullanıldığı bilinmektedir. Segâh geçki sonrasında karar sesine tekrardan inilmiş ve güçlü ile karar sesleri arasındaki ıskala iyice duyurulmuştur. Taksimın 01. 04 saniyesinde yegah perdesine kadar inilip orada kısa bir bekleyiş sonrasında rast perdesi (01. 09 saniyede) yine asma kalışlı olarak kullanılmıştır. Karar sesinden direkt güçlü perdeye geçip ısrarlı bir kullanım sonrası segâh geçki tekrar yapılmış ve tizlere doğru tiz segâh perdesine kadar çıkıldıktan sonra 01. 49'da düğâh perdesine düşülmüştür. Taksimın 02. 00 saniyede ise yegah perdesi kullanıldıktan sonra 02. 04 saniyede yeden perde olan ırak perdesi basılıp karar sesine yönelmiş ve 02. 16 saniyesinde rast perdesinde karar verilmiştir.

Rast taksimi nazari olarak incelendiği zaman Çelik'in tam anlamıyla klasik eserlerdeki şekliyle bir taksim icrâ ettiği söylenebilir. Bu durum yegah perdesine olan inişler ve segâh makamındaki kısa geçkilerden anlaşılabilir.

### 1.7.3. Rast Makamındaki Taksimın Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi

Taksimın yerinden (bolahenk akort ile) yani rast perdesi üzerinden icrâ edildiği görölmektedir. Rast taksiminde ana pozisyon olarak Çelik, 2. pozisyonu kullanmıştır. Rast taksimın ilk baskısı karar perdesi olan rast perdesi olmuş, ardından ise ilk süslemeli baskı irak perdesinde yapılan vibrasyon ile başlamıştır. Rast perdesinde iken 4. parmak ile düğâh çarpması, düğâh telinde ise 1. parmak segâh çarpması yapmıştır. Taksimın 16. saniyeye kadar segâhta 2. parmak çargâh çarpmasının, çargâh ta ise 4. parmak neva çarpmasının verilmesinden sonra karar sesinde asma kalış yapıldığı görölmektedir. Bu kalıştan sonra ise yine çarpma tekniğini duyurup seyrin düğâh perdesine yöneldiği ve burada asma kalış yapıldığı (boş telde) belirtilmelidir. Düğâh kalışından sonra yine çarpmalar yapılarak bu sefer de makamın güçlü sesi olan neva makamına yöneldiği ve neva perdesinin ise 5. pozisyona geçilerek 1. parmak ile basıldığı duyulmaktadır. Taksimın 33. saniyede 4'lük üçlemeler yapıp 38. saniyede ise 32'lik notalar kullanılmıştır. Taksimın 43. saniyesinde 2. pozisyondan 1. pozisyona geçiliş nedeni ise segâh geçkinin yapılmasındandır. Segâh geçki için kürdi perdesi kullanımı 1. pozisyonu zorunlu kılmıştır; fakat bu perdenin baskısından sonra tekrar ana pozisyon olan 2. pozisyona dönölmüştür. Taksiminde 8'lik üçlemelerin bu kısımdan sonra sıklıkla kullanıldığı söylenebilir. Taksimın 01. 01 saniyesinde rast perdesine vibrasyonlu bir şekilde basılmış ve burada bir asma kalış sergilenmiştir. Rast baskısından sonra ise hızlı bir geçiş ile 01. 04 saniyede yegah perdesine düşölmüştür. Ayrıca yegah baskısı da vibrasyonlu çalınmıştır. Yegah baskısından sonra ise 32'lik nota grupları ve 16'lık üçlemeler hızlı mızrap vuruşlarıyla icrâ edildikten sonra 01. 09. saniyede rast perdesinde tekrar vibrasyon kullanılarak duraklama yapılmıştır. Devamında neva perdesi (güçlü perde boş tele denk gelmekte) iyice gösterildikten sonra 8'lik üçlemeler ile tekrardan segâh perdesine düşölmüş ve 01. 23 saniyede kürdi baskısı için 1. pozisyon kullanılmıştır. Taksimın 01. 25 saniyesinde ise neva perdesinde yine asma karar yapıp buradan sonra taksim tiz seslere doğru genişlemiş ve çarpma tekniğine bolca yer verilmiştir. Tiz segâh baskısı yapılırken tiz çargâha 4. parmak ile çarpma yaparak son tiz sestten sonra pestlere doğru iniş başlamış ve 01. 42 saniyede eviç perdesi yerine acem perdesi 2. parmak ile basılarak icrâ edilmiştir. Taksimın 01. 45 saniyesinde tekrar segâh geçki için 1. pozisyon kullanılmış ve 01. 49 da düğâh perdesinde (boş tel)asma kalış yapılmıştır. Taksimın 02. 00 saniyesinde yegah perdesine

(2. parmak) vibrasyonlu bir baskı yapılmış ve makamın yeden sesi olan ırak perdesi (02.04) 1. parmak kullanılarak icrâ edilmiştir. Yeden sesi ile birlikte artık karar sesine geçilmiş ve 02.06. saniyede taksim rast perdesiyle bitirilmiştir.

Necati Çelik rast taksiminde çok fazla bir pozisyon değişikliğine gitmeyip genellikle 2. pozisyonu kullanmıştır. Segâh geçkiler için 1. pozisyona kürdi baskısı için uğramış olsa da hemen 2. pozisyona tekrar dönmüştür. Ayrıca 5. pozisyona neva perdesi için geçip sonrasında ana pozisyona dönmüş ve 2. pozisyon ile taksimi başladığı pozisyonda bitirmiştir. Bu taksimde çarpma ve vibrasyonlar sıkça kullanılmıştır. Segâh baskıların bazılarında ise glissando tekniğinin kullanıldığı söylenebilir.

Necati Çelik'in Klasik Türk Müziği süslemelerini icrâlarında sık sık kullandığını ve bunun yanında seri mızrap özelliğini bu taksimde üçleme ve 32'lik notalar üzerinden de yorumlanabilmektedir.

## 1.8. Sabâ Taksimî

### Sabâ Taksimî

The musical score for Sabâ Taksimî consists of seven staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures marked with 'sn' (suspirato) and '3' (triplets). The staves are numbered as follows: 02 sn, 07 sn, 18 sn, 21 sn, 30 sn, 33 sn, 46 sn, and 3. The score is a single melodic line, typical of a taksimî.



### 1.8.1. Sabâ Makamı

Sabâ makamı hakkında nazariyatçıların görüşleri birbirine yakındır ancak; Karadeniz farklı bir tespitle bulunarak nim hicaz perdesinin değil de sabâ perdesinin kullanımından bahsetmiş olup şu ifadeleri kullanmıştır;

Çoğunlukla çargâh perdesinden seyire başlar. Sabâ perdesini kullanarak çargâh perdesi üzerinde ısrarlı bir şekilde duruşlar yapar. Iskala üzerindeki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra aynı perdelerle pest seslere doğru inip düğâh perdesinde karar verir. Tiz tarafta çargâh makamındaki şekilde şehnaz perdesi kullandığı da olmakla beraber çargâh makamına özel olan bu çeşni sabâ makamının seyrinin önemli şartlarından değildir. Makamın karakteristik çeşnisi sabâ perdesiyle çargâh perdesi üzerinde ısrarlı duruşlar yapmak şartıyla meydana getirilir. Çoğunlukla icrâ edenler sabâ perdesini daha pest kullanırlar. Günümüzde sazende ve hanendeler bu tarz icrâyâ kulaklarını alıştırmış gibidirler. Nazariyatçılar da yapılan bu icrâyâ bakarak sabâ makamının ıskalasında sabâ perdesi yerine hicaz perdesini göstermişlerdir. Sabâ makamı da çargâh makamındaki gibi sabâ perdesini kullanır, aralarında herhangi bir fark yoktur. Nazariyatçılarımız bu yanlış icrâyâ bakarak çargâh ve sabâ makamlarında kullanılan perdeleri farklı görmektedirler; ancak biz bu fikirde değiliz (Karadeniz, 1969, s. 108).

*“Çargâh perdesi civarından, bazen de durak perdesinden seyre başlanır. Çargâh perdesi eksen olmak üzere diziyi meydana getiren çeşnilerde ve bütün dizide karışık gezinilir. Bu arada gereken yerlerde gerekli asma kararlar da gösterilir ve güçlü çargâh perdesinde zîrgüle’li hicaz çeşnili yarım karar yapılır. Sonra yine karışık gezinilip düğâh perdesinde sabâ dörtlüsüyle tam karar yapılır.”* (Özkan, 2006,s. 342).

*“Düğâh, segâh, çargâh ve hicaz perdelerinin melodik kullanımları sonrasında düğâh perdesinde karar vermesiyle oluşur. Yukarıya doğru hüseyinî, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerine dek ve düğâhtan aşağı da râst perdesine dek gezinebilir. Bazı sabâ eserlerde örnek verilen eserde olduğu gibi uşşak çeşni ile karar verdiği görülebilir.”* (İrden, 2015,s. 73).

Yukarıda görüldüğü gibi Özkan ve İrden’in nim hicaz perdesinin kullanımından bahsettiği görülmüştür. Sabâ makamının özelliği incelenen eserlerde yapılan analizler ve nazari tariflerinden sonra şöyle özetlenebilir:

Sabâ makamının inici-çıkıcı bir seyre sahip olduğunu söylenebilir ve makam genellikle güçlü sesi olan çargâh perdesi civarından başladığı görülmektedir. Sabâ makamında her ne kadar nazari kitaplarda hicaz perdesi arıza olarak gösterilmişse de klasik eserlerde ve önemli icrâcılarının sabâ makamlarında kullandıkları perde sabâ perdesidir. Dinlediğimiz saz üstadlarının da sabâ makamı geçerken hicaz perdesini dikçe bastıkları bilinmektedir. Sabâ makamında düğâh, segâh, çargâh, hicaz(sabâ), hüseyini acem ve gerdaniye perdelerini kullanmakta, tizlere doğru ise şehnaz, tiz segâh ve tiz çargâh gibi perdeleri de kullanmaktadır. Makam düğâh perdesinde karar vermekte; ancak sabâ makamındaki bir diğer farklı baskı ise segâh perdesinin uşşak perdesi olarak basılmış olmasıdır.

Sabâ makamının özelliğini daha iyi anlamak için incelediğimiz eserler aşağıda verilmiştir:

- Tanburi Osman Bey’in Sabâ Peşrevi ve Saz Semaisi,
- Salih Dede’nin Sabâ Peşrevi ve Saz Semaisi,
- Zaharya’nın Beste formundaki “Gülistan-ı nakş-ı hüsnünden baharistan yazar” adlı eseri ve Sabâ Saz Semaisi,
- Zekâi Dedenin Sabâ Makamındaki Takımı,
- Ebûbekir Ağa’nın Yürük semâî formundaki “Dilem rûbude-i ân şûh-i çeşm-i fitanest” adlı eseri,
- Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi’nin “Sabâ âyîn-i şerîf’i”,
- Rıfat Bey’in “Bezmi yarda daima el bağlarım” adlı eseri,
- Şakir Ağa’nın “Gelmiş değil böyle peri” adlı eseri,
- Numan Ağa’nın “Aşıkına eylemez al” adlı eseri.

### **1.8.2. Sabâ Makamındaki Taksimın Makamsal Analizi**

Çelik, sabâ taksiminde makamı kısa bir şekilde işlemiş ve herhangi bir geçki yapmamıştır. Sabâ makamını pest seslerden başlayarak kullanmıştır. Taksimın başlangıcı düğâh perdesiyle olmuşsa da 2. Saniyede çargâh perdesine yani makamın güçlü sesine geçmiştir. Güçlü perdede yapılan asma kalış sonrasın da çargâh perdesi çevresin de yapılan kısa bir motiften sonra 7. Saniyede segâh (uşşak) perdesinde kalınmış ve dahas onra acem perdesine kadar çıkıldıktan sonra ise tekrar 18. Saniyede çargâh perdesi basılmıştır. Taksimın 21. saniyede ise makamın arızasında bulunmayan;

ancak klasik sabâ makamında sıkça kullanılan şehnaz perdesi kullanılmış ve buradan hicaz (sabâ) perdesine geçiş olmuştur. Sabâ perdesindeki kalış sonrasında ise segâh (uşşak) perdesi üzerinde ısrarla durduktan sonra tekrardan güçlü perde olan çargâh perdesinde 30. saniye asma kalış yapılmıştır. Taksim 46. saniyesinde ise sabâ makamının ses ıskalasının tiz bölgeleri kullanılıp tiz neva perdesine kadar çıkılmıştır. Tizlerden dönüş sonrasında ise hüseyini perdesi üzerinde makamdan çıkmadan kısa bir duruş sonrası (01. 03 saniye), segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır (01. 07). Bu asma kalıştan sonra ise pestlere inilip rast perdesi de basıldıktan sonra karar sesi olan düğâh perdesinde taksim sonlandırılmıştır (01. 26 saniye).

### **1.8.3. Sabâ Makamındaki Taksim Ud İcra Tekniği Bakımından Analizi**

Sabâ taksim ın hüseyini aşırın perdesi üzerinden yani kız ney akordu ile yapıldığı görülmektedir. Ud üzerinde bu perde boş tele denk gelmekte ve taksime Çelik'in 2. pozisyonu kullanarak başladığı bilinmektedir. Ud'da 1-2-4. parmaklar hüseyini aşırın teli üzerinde kullanılan 2. pozisyonun parmak numaralarıdır. Klavyede 2. pozisyonda 2. parmak ile çargâh baskısı yapılmış (2. saniye) ve daha sonra ise sabâ baskısı için 4. parmak kullanılmıştır. Hicaz (sabâ) perdesi dikçe basıldığından dolayı burada 3. parmak değil de 4. parmak pestçe basılarak icrâ edilmiştir. Taksim 7. Saniyesinde segâh (uşşak) perdesi 1. parmak ile basılmış ve aynı zamanda vibrasyon tekniği burada gösterilmiştir. Taksim 18. saniyesine kadar kullanılan her perdede çarpma yapılmış ve 18. saniyede tekrar güçlü perde olan çargâh 2. parmak ile basılmıştır. Taksim 21. saniyesinde 1. pozisyona şehnaz baskısı için geçilmiş; fakat bu perde kullanıldıktan sonra tekrardan 2. pozisyona geçilmiştir. 2. pozisyonda 4. parmak ile sabâ perdesi vibrasyonlu bir biçimde icrâ edildikten sonra 30. saniyede 1. parmak segâh baskısı ile çargâh perdesine 2. parmak kullanılarak art arda çarpmalar yapılmıştır. Burada makamın güçlü perdesi hissettirmeye çalışılmıştır. Taksim 32. saniyesinde 32'lik notalar kullanıldıktan sonra tekrar çargâh 2. parmak baskısı ile asma kalış gerçekleştirilmiştir. Bu kısım sonrası üçlemeler kullanıp, 46. saniyede tiz perdelerde 32'lik notalar ile hızlı bir icrâ başlamış ve taksim 01.03 saniyesine kadar devam etmiştir. Her çargâh baskıda sıklıkla 4. parmak sabâ çarpması kullanılmıştır. Segâh (uşşak) baskı yine 2. pozisyon 2. parmak ile yapılmış (01. 07) ve daha sonra acem perdesine çıkıp orda da 4. parmak gerdaniye çarpmasıyla pestlere doğru çarpmalı bir



iniş şeklinde düğâh perdesine düşülmüştür. Taksim 01. 16 saniyesinde çargâh ve segâh (çarpmalar kullanılarak) perdesinin üçlemeli tartımlar kullanılarak işlenmesinden sonra karar sesine gidilmiştir. Ve taksim 01. 26 saniyede sona ermiştir.

Çelik sabâ taksimini kısa tutmuş ve genellikle 2. pozisyonu kullanmıştır; ancak şehnaz baskılar için geçici olarak 1. pozisyona uğramıştır. Bu taksimde çarpma ve vibrasyon tekniğinin daha sık kullanıldığı da ayrıca söylenebilir.

## SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Türk Müziğinin geleneksel sazlarından olan udun icrâsında önemli bir yere sahip olan Necat Çelik'in icrâ tekniğini ve makamlardaki nazari anlayışını 8 farklı makamda yaptığı taksimler değerlendirilmiştir. Makamların analizi ile Çelik'in ud klavyesindeki pozisyonları kullanım şekli ve yapmış olduğu süslemelerin teknikleri ele alınmıştır. Çelik'in ud sazındaki tavrı, 8 farklı makamda değerlendirilmiştir.

Çelik, 8 farklı makamda yaptığı taksimlerle duygu ve düşüncelerini ifade etmiştir. Taksimlerini, kendine özgü tavrını açık bir biçimde hissettiren bir anlayış ile ortaya koymuştur. Teknik süslemelerin ve pozisyon kullanımlarının sıkça kullanıldığı bu taksimlerde ayrıca geleneksel motifler işlenmiştir. Taksimleri oluşturan cümlelerin bağlantılı bir biçimde ifade edilmiş olması, cümleler arasındaki yapı ve yapılan geçkiler ile makamın uyumu, tavrıdaki ifadenin bir sonucu şeklinde olduğu düşünülmektedir.

Taksimlerin içindeki 6 taksim aynı makam ile başlayıp aynı makam ile bittiği; ancak bu taksimlerin bazı yerlerinde kısa geçkiler kullanıldığı görülmüştür. Çelik'in 2 taksimi ise geçiş taksimi şeklinde olmuştur. Bu taksimlerin birinde hüseyini makamından başlayarak şevkefzâ makamına, diğer taksimde ise segâh makamından başlayıp hüzzam makamına geçiş şeklinde yapmıştır.

Makamların kullanımında Çelik'in kurduğu cümleler ile geleneksel tariflere bağlı kaldığı ve kendi tavrıyla makamlara yakışan geçkileri uyumlu kullandığı görülmüştür. Çelik'in kendi tavrıyla anlattığı makama yeni melodiler ve duygular yüklediği düşünülmektedir. Makamlardaki melodi zenginliği ve ifade gücü kabiliyeti ile makamların tanımını yapmış olduğu söylenebilir. Ud sazının kullanım tekniğindeki özgün tavrı ile taksimlerini oluşturmuş ve her taksim bir kompozisyon şeklinde düşünerek icrâ edildiği kanısına varılmıştır.

Taksimlerinde giriş, gelişme ve sonuç şeklinde bölümler kurgulamış ve bu doğrultuda makamları işlemiştir. Taksimlerin giriş bölümlerinde daha küçük cümle motifleriyle kısa cümleler kurmakta, gelişme kısmında daha uzun ifadelere ve geçkilere yer vermekte, sonuç bölümünde ise yine kısa cümleler eşliğinde makamı son bir seyirle tamamlamaktadır.

Çelik, duymak istediği tınıları farklı pozisyonlar kullanarak farklı baskılarla elde etmiş ve müzikal zenginliği böylelikle daha da arttırdığı söylenebilir. Genellikle hızlı mızrap vuruşlarıyla teknik açıdan değerlendirildiğinde zor sayılabilecek pozisyonları kullandığı ve özgün makam geçkilerine bu taksimlerde baş vurduğu gözlemlenmiştir. Çelik'in ud sazında kendine has olan tavrının, farklı makamlarda yaptığı bu 8 taksimde açıkça görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır. Birbiriyle uyumlu cümleler kuran ve hızlı icrâ özelliğini sıkça kullanan Çelik, yaptığı süslemeler ile de taksimlerini zenginleştirmiştir.

Çelik'in kullandığı glissando, çarpma, tril, tremolo, vibrato gibi süslemeler de onun tavrının önemli özelliği olup kendine has bir şekilde bu süslemeleri icrâ etmektedir. Süslemelerdeki özgün tavır ve hızlı bir icrâ anlayışı Çelik'in tavrında ön plana çıkan en önemli özelliklerdir. Taksimlerin kurgulanış yapıları ve cümleler arasındaki uyumların belirgin olduğu söylenebilir. Çelik'in, aynı zamanda nazari alandaki bilgisini de taksimlerini geçkili bir şekilde yapması ile ortaya koyduğu ifade edilebilir.

Necati Çelik'in bu 8 farklı taksiminde kız ney akordunu ve bolahenk akordu tercih ettiği görülmüştür. Kız Ney akordunda 5 taksim yapmış iken (bestenigâr, şevkefzâ, evc-ârâ, eviç, sabâ), bolahenk akortta ise 3 taksim (hüzzam, sûz-i dil, rast) yapmıştır.

Geleneksel Türk Müziğinin önemli sazlarından olan udun öğrenilmesi ve geliştirilmesi adına bu çalışmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu çalışma ud sazında tavır sahibi olan Necati Çelik'in icrâ anlayışını algılamak ve onun tavrını öğrenmek isteyenler için yol gösterici bir çalışma olabilir. Çelik'in kullandığı pozisyon tekniklerini, yapmış olduğu süslemeleri, mızrap kullanımını öğrenmek için bu çalışma başvurulacak bir kaynak niteliğinde olduğu söylenebilir. Ayrıca nazariyat alanında eğitim veren kurumlarda Çelik'in makamlara olan nazari bakışını öğrenmek ve incelemek isteyen öğrencilere bu çalışma umulur ki katkı sağlayacaktır. Taksim analizleri yapmak ve tavır incelemesi yapmak isteyenler için de bu çalışmanın yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akan, E., (1989), *Tanbur Metodu*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Akdoğan, O., (1989). *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır*, İhlas A.Ş. Tesisleri, İzmir.
- Arel. S., H., (1968). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, Hüsnütabîat Matbaası, İstanbul.
- Cevher M. H., (1993). *Tanburi Cemil Bey, Rehber-i Musiki*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Çelik, N., “*Yasemin (1996)*” ve “*Sûz-i Dil (2010)*” adlı solo albümleri.
- Ezgi, S.,(1935). *Nazari, Ameli Türk Musikisi*, (3. cilt - İstanbul Üniversitesi Neşriyatı) Bankalar Basımevi, İstanbul.
- Günaydın, N., (2018). *Türk Makam Müziğinde Taksim ve Çalışma Yöntemi Olarak Farklı Formunun Kullanımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- <http://www.necaticelik.com.tr/biyografi>
- İrden, S., (2015). *Türk Müsîkisinde Makâm Uygulamaları*, Aybil Yayınevi, Konya.
- Karadeniz, E., (1983). *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Öztuna, Y., (2006). *Türk Müsîkîsi Klasik Türk San'at Müsîkîsinin Ansiklopedik Sözlüğü* (Birinci basım, Cilt I-II) Orient Yayınları, Ankara.
- Özkan, İ. H., (2006). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2010). “Taksim”, *İslam Ansiklopedisi c. 39. s. 478.*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Say, A., (2010). “Tavır”. *Müzik Ansiklopedisi: Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar*. Cilt 3. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Tanrıkorur, C., (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Torun, M., (1996), *Ud Metodu*, Çağlar Yayınları, İstanbul.
- Torun, M., (2000), *Ud Metodu “Gelenekle Geleceğe”*, Çağlar Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu, (2005). *Türkçe Sözlük*. TDK, Ankara.
- Yahya, G., (2002). *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Yavaşca, A., (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.

Türk Dil Kurumu, (2011). *Türkçe Sözlük*. TDK, Ankara.

## EKLER

### Ek 1: Terimler Sözlüğü

**Asma Karar:** Makamın hangi perdeside gösterileceği belli olmayan ve makama göre değişen kısa kalıplara denir.

**Çarpma:** “Mûsikimiz nota yazılarında en sık rastlanan süsleme notasıdır. Çarpma mümkün olduğunca kısa zamanda icrâ edilmelidir. Çarpmanın değerini ve zamanını hangi notadan alacağına icrâcı karar vermektedir” (Torun, 1996, s. 283).

**Geçki:** Bir makamdan başlayarak farklı bir makama geçişe geçki denilir.

**Glissando(Kaydırma):** Klavye üzerinde basılan perdenin önceki notaya doğru kaydırılarak geri gelmesiyle oluşturulan tekniğe denir.

**Güçlü:** “*Güçlü, seyir sırasında ezgi cümlelerinin bir süre dinlendirildiği “melodik noktalı virgül” veya “soluk alma” perdelerinin genel adıdır.*” (Tanrıkorur, 2005, s.141).

**Karar:** Karar sesi, makam seyrinin son bulunduğu perdedir.

**Makam:** Türk Müziğinde belirli aralıklarla uyumlu seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir

**Puandorg:** Taksimdeki serbest kalıplarda ve beklemelerde kullanılmıştır. Üzerine konulan notanın istenilen süre kadar uzatılabileceği anlamındadır.

**Seyir:** Makamların başladığı yerden tekrar karar sesine dönüşüne kadar sesler üzerindeki dolaşımıdır (Akan, 1989 ,s.136).

**Vibrato:** Sesin dalgalı bir biçimde parmağın basılı bulunduğu yerden ayrılmadan sağa ve sola salınım yapmasıyla oluşur.

## Ek 2: Terimler İndeksi

### A

Acem 14,16,22-27,30,32,35-  
37,43,44,47,49,53-56,60-62  
Acemaşiran 22-27,30,36,37,43,49  
Asma Karar 5,7,13-  
15,22,26,30,32,36,41,43,47-49,68

### B

Bestenigâr Makamı 47,48  
Bolahenk 56,65  
Bûselik 13-16,25,30,31

### Ç

Çargâh 13-15,22,23,25,26,31-33,35-  
37,41,43-45,47-49,53-56,60-63  
Çarpma 7,16,17,25-  
27,32,33,37,44,45,49,56,57,62,65,68  
Çeşni 13,35,41,47,53,54,60

### D

Dügâh 13,22,24,35,36,41,47,49,53-  
56,60-63

### E

Evc-ârâ Makamı 30-32  
Eviç Makamı 35-37

### G

Geçki 5,7,8,15,16,23,26,27,30,31,35-  
36,42-45,48,55-57,61,64,65,68  
Gerdaniye 13-16,22-26,30,32,35-  
37,41,43-45,49,53,54,60-62  
Glissando  
5,7,16,17,26,27,32,37,44,45,49,57,65,68  
Güçlü 5,7,14,15,22-26,30-32,35-37,41-  
44,48,49,53-56,60-62,68

### I

Irak 25,30-37,47-49,53,55-57

### İ

İcrâ 1-4,6,7,14-17,22,25-  
27,31,33,36,37,41-48,55-57,60-65,68,73

### K

Karar 2,4,13-17  
Kız ney 7,25,31,32,38,42,62,65  
Kürdi 22-26,30-32,41-45,48,49,55-57

### H

Hicaz 4,13-16,22,23,30-33,35-37,41,47-  
49,60-62  
Hisar 13-17,26,41-45  
Hüseyini 13-18,24-26,35-37,47-  
49,54,61,62,64  
Hüzzam Makamı 41-45,64

### M

Makam 2-8,13-16,22-27,30-32,35-37,41-  
49,53-57,60-66,68  
Meşk 37,42,49  
Müzikal 5,43,65

### N

Neva 13-16,25,26,30-33,35-37,41-45,53-  
57,62

### R

Rast Makamı 5-7,53-56

### S

Sabâ Makamı 7,15,23-26,47-49,60-62  
Segâh 16,22,26,30,32-37,41-49,53-57,60-  
64  
Seyir 5,7,68  
Sûz-i Dil 5-7,9,13-17,65,66

## **Ş**

Şevkefzâ Makamı 22-26,64

## **T**

Taksim 2-9,14-18,24-28,31-38,43-50,55-58,61-66

Tavır 1,2,5,64-66

## **U**

Uşşak 31,35-37,47,53,54,60-62

## **V**

Vibrato 65,68

Vibrasyon

5,7,16,17,26,27,33,37,44,45,49,56,57,62,63

## **Y**

Yegah 35,53-56

## **Z**

Zirgüle'li 13,22,23,30,47,60



### Ek 3: Necati Çelik'in Besteleri

#### HİCAZ ŞARKI BİR GÖNÜLDÜ CİNÜÇEN

USÛLÜ: DÜYEK

GÜFTE: NECATİ ÇAĞIRICI  
BESTE: NECATİ ÇELİK

BİR AN FÂ Nİ VAR LI ĞİN SİY Rİ LA RAK KA BIN DAN  
- S.AZ - O KU DU HIS LE Rİ Nİ  
HEP GÖ NÜL Kİ TA BIN DAN HEP GÖ NÜL Kİ TA BIN DAN  
- S.AZ - SE GÂH HÜZ ZAM SÚ Zİ DİL DÖ KÜL DÜ MİZ  
RÂ BIN DAN DÖ KÜL DÜ MİZ RA BIN DAN - S.AZ -  
SES LE MEV LÂ YA E RİP HAK LA BA TI LI SE ÇEN  
- S.AZ - E Rİ ŞİL MEZ BİR DUY GU  
BİR GÖ NÜL DÜ Cİ NU ÇEN - S.AZ - BİR GÖ NÜL DÜ Cİ NU ÇEN

*Necati Çelik*

**BİR AN FÂ Nİ VARLIĞIN SIYRILARAK KABINDAN  
O KUDU HİSLERİNİ HEP GÖNÜL KİTÂBINDAN  
SEGÂH, HÜZZAM, SÚZ-İ DİL DÖKÜLDÜ MİZRÂBINDAN**

**SESLE MEVLÂ'YA ERİP, HAK'LA BÂTİL'İ SEÇEN  
ERİŞİLMEZ BİR DUYGU, BİR GÖNÜLDÜ CİNÜÇEN**

**Şevkefzâ Şarkı**  
Gül âşık olup bülbüle feryâd ediverse

Yürük Semâi

Güfte: İsmail Hâmi DANIŞMENT

Beste: Necati ÇELİK

(1986 - İzmir)

Gül â şık o lup bü l bü le fer yad

fer yad fer yad e di ver se SAZ se SAZ

Bül bül o nu ih mâl ret i ke le ber bâd  
Câ nân bi zi has çe ke rek yâd

ber bâd yâd ber bâd e di ver se SAZ e di ver se SAZ

Dün ya dö ne rek ter si ne Şark ey le se gar

bı SAZ Dün ya dö ne rek ter si ne

şark ey le se gar bı SAZ

*Necati Çelik*

Gül âşık olup bülbüle feryâd ediverse  
Bülbül onu ihmâl ile berbâd ediverse  
Dünya dönerek tersine, şark eylese garbı  
Cânân bizi hasret çekerek yâd ediverse

## SEGÂH İLÂHÎ

USÛLÜ: SOFYAN

ÂSAFIN MİKTÂRINI BİLMEZ SÜLEYMÂN OLMAYAN

GÜFTE: ZİYA PAŞA  
BESTE: NECATİ ÇELİK

Â SA FIN MİK TÂ Rİ Nİ BİL MEZ SÜ LEY MÂN OL MA YAN  
BİL MEZ İN SAN KAD Rİ Nİ Â LEM DE İN SÂN OL MA YAN  
ZÛL FÛ NE DİL VER ME YEN BİL MEZ GÖ NÛL AH VÂ Lİ Nİ  
AN LA MAZ HÂ Lİ PE Rİ ŞÂ Nİ PE Rİ ŞÂN OL MA YAN  
RİZ Kİ NA KÂ Nİ O LAN GER DÛ NA MİN NET EY LE MEZ  
Â LE MİN SUL TÂ Nİ DIR MUH TÂ Cİ SUL TÂN OL MA YAN  
KİM Kİ HAK DAN KORK MAZ AN DAN KOR KAR ER BÂ Bİ U KÛL  
HER NE İS TER SE YA PAR HAK DAN HI RÂ SÂN OL MA YAN  
Î Tİ RÂZ EY LER SE BİR NÂ DAN Zİ YÂ HÂ MÜŞ O LUR  
ÇÛN Kİ BİL MEZ KAD Rİ GÜF TÂ Rİ SÛ HAN DÂN OL MA YAN

**Ek 4: Necati elik'in Fotoğrafları**



## ÖZGEÇMİŞ

Ferhat Kılınçarslan 11.09.1983 tarihinde Van'da doğdu. İlkokulu, ortaokulu, liseyi ve üniversiteyi Van'da tamamladı. 2001 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümüne girerek lisansını tamamladıktan sonra aynı bölümden tezsiz yüksek lisansı yapıp 2007 yılında mezun oldu. Müzik ile tanışması Van Türk Mûsiki Derneğine gitmesi ile başladı. Dernek bünyesinde 2001 yılında Cinuçen Tanrıkorur ud metodu ile ud derslerine başlayıp dernekte uzun yıllar ud icrâ edip bazı konserlerde şeflik yaptı. 2018 yılında ise Van Türk Mûsiki Derneğinde şeflik görevini üstlendi. 2007 yılında Diyarbakır Kültür Bakanlığı Korosunun daveti ile bu kurumda misafir ud sanatçısı olarak çalıştı. İstanbul'da bir yıl özel bir şirkette çalıştı ve bu süreçte ud sanatçısı Necati Çelik ile ud üzerine çalışma fırsatı oldu. 2008 yılında ise Coğrafya öğretmeni olarak atandı ve aynı görevi sürdürmektedir. Müzik alanında 2018-2019 yılında Sakarya Üniversitesi Konservatuarı Müzik Bilimleri bölümünde yüksek lisans eğitimine başlayıp eğitimi halen devam etmektedir. Müzik çalışmalarına ud ve tanbur çalarak devam ettirmekte olup, dernek korusu şefliğini de halen sürdürmektedir.