KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ

Research Article

e-ISSN: 2458-7915
dergipark.org.tr/en/pub/ijca

A STUDY ON THE PERCEPTION OF MODE AND COMPOSITION IN CLASSICAL KEMENCE TAKSIM PERFORMANCE: RUŞEN FERİT KAM

Gülnihal DÖNMEZ DUYAR , Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

Aslıhan ERUZUN ÖZEL , Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

Corresponding Author: *Gülnihal Dönmez Duyar, glnihaldnmz368@gmail.com*

Citation Duyar-Dönmez, G. & Eruzun-Özel, A. (2026). Klasik kemençe taksim icrasında makam ve kompozisyon algısı üzerine bir inceleme: ruşen ferit kam. *İnönü University Journal of Culture and Art, 12*, 1, 272–298.

doi 10.22252/ijca.1951050

Received Date: May 14, 2026 / **Accepted Date:** June 16, 2026 / **Published Date:** June xx, 2026

Abstract

Ruşen Ferit Kam is considered to hold a significant position in classical kemençe (a type of Turkish stringed instrument) performance, in addition to his contributions to Turkish music. The period of upheaval created by the Tanburi Cemil School in classical kemençe and taksim (improvisation) performance was also a turning point in Ruşen Ferit Kam's musical life. In this context, this study aims to reveal, with concrete data, the compositional elements and modal perception in Kam's taksim performances, given his training within the Tanburi Cemil school. In this regard, a modal analysis, motif and phrase structures are examined through three of the performer's taksims. It was considered that treating Ruşen Ferit Kam, who dedicated himself to the Tanburi Cemil school in his kemençe performances, as an independent style would leave an incomplete understanding of the structural foundation of his performance. Therefore, the study was conducted within this framework, taking into account the influences of the school.

Keywords: Ruşen Ferit Kam, Classical Kemençe, Taksim, Tanburi Cemil Bey.

İNÖNÜ UNIVERSITY PRESS

İnönü University Journal of Culture and Art is a peer-reviewed open access journal.
© 2026 The Author(s). OPEN ACCESS

KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ

Araştırma Makalesi

e-ISSN: 2458-7915

dergipark.org.tr/tr/pub/ijca

KLASİK KEMENÇE TAKSİM İCRASINDA MAKAM VE KOMPOZİSYON ALGISI ÜZERİNE BİR İNCELEME: RUŞEN FERİT KAM

Gülnihal DÖNMEZ DUYAR , Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Aslıhan ERUZUN ÖZEL , Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Sorumlu Yazar: *Gülnihal Dönmez Duyar, glnihaldnmz368@gmail.com*

Atıf Bilgisi Duyar-Dönmez, G. & Eruzun-Özel, A. (2026). Klasik kemençe taksim icrasında makam ve kompozisyon algısı üzerine bir inceleme: ruşen ferit kam. *İnönü Universitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 12*, 1, 272–298.

doi 10.22252/ijca.1951050

Geliş Tarihi: Mayıs 14, 2026 / **Kabul Tarihi:** Haziran 16, 2026 / **Yayın Tarihi:** Haziran xx, 2026

Özet

Ruşen Ferit Kam, Türk müziğine yapmış olduğu hizmetlerin yanında, klasik kemençe icracılığında da önemli bir konumda kabul edilmektedir. Tanburi Cemil Ekolü'nün klasik kemençe ve taksim formu icrasında yarattığı kırılma dönemi, Ruşen Ferit Kam'ın da musiki hayatında kırılma noktası olmuştur. Bu anlamda çalışma, Tanburi Cemil ekolüyle kendini yetiştiren Kam'ın, taksim icralarındaki kompozisyon unsurlarını ve makam algısını somut verilerle ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, icracının üç adet taksimi üzerinden makam analizi, motif ve cümle kurguları incelenmiştir. Kemençe icralarıyla kendisini Tanburi Cemil ekolüne adamış Ruşen Ferit Kam'ı bağımsız bir üslup olarak ele almanın, icrasındaki kurgusal altyapıyı eksik bırakacağı düşünülmüştür. Bu nedenle mensub olduğu ekolün etkileri de göz önünde bulundurularak çalışma bu çerçeve doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ruşen Ferit Kam, Klasik Kemençe, Taksim, Tanburi Cemil Bey.

İnönü Üniversitesi Yayınevi

İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, hakemli açık erişimli bir dergidir.. © 2026 Yazar(lar). AÇIK ERİŞİM

1. Giriş

Türk müziği, tarihsel sürecinden 19. yüzyıla kadar bütünüyle meşk sistemine dayalı bir eğitim metoduyla şekillenmiştir. 19. yüzyıldan itibaren nota yazımı aşamalı olarak akışa dâhil olsa da musiki üstatları, 20. yüzyılın sonlarına kadar usta-çırak ilişkisini sürdürme konusunda ısrarcı davranmışlardır. Israrın temelinde, talebeye güçlü bir müzikal hafıza kazandırma gayesiyle birlikte, icraya bir 'tavır' yerleştirme maksadı da yatmaktadır. Talebelerin bu kazanımların edinimi aşamasında, talebenin tereddüdü tamamen ortadan kalkana ve hocasını birebir taklit edebilecek yetkinliğe erişene dek yapılan tekrarların sayısı belirsizdir. (Behar, 2014, s. 16) Usta-çırak ilişkisinde devamlı bir taklit halinde olmak, amaç olarak görülmezken; talebenin kendini bulmasında bir metot niteliği taşımaktadır. (Özel, 2022) Dolayısıyla geleneksel bir eğitim metodu olan meşk sistemi, sürekli tekrar ve kuvvetli hafıza ile talebenin icrasını karakterize etmeyi amaç edinirken; aynı zamanda tavır ve üslup olgularını da aynı estetik üzerine biçimlendirmektedir. Bu durumun yalnızca müziğin değil, tavır-üslup olgularının da nesillerarası sürekliliğini sağlamada önemli bir payı vardır. Tıpkı içinde büyüdüğü toplumun prensipleriyle kendi karakterini şekillendiren bir çocuk gibi, meşk sistemi de talebenin önce bir 'tavır' sahibi olmasına rehberlik etmekte; ardından bu tavır içerisinde kişisel bir duruş sergileyerek kendi 'üslubunu' inşa etmesine imkân tanımaktadır. Her tavır bir üslup sahibidir ancak her üslup bir ekol sahibi değildir. Belirli üsluplar, ancak bir kültürel süreçten geçtikten sonra toplum tarafından ve müzisyenler tarafından ekol olgusuna değer görülüp benimsenmektedir.

Kökeni Fransızca olan ekol kavramının tanımı "…bir kimsenin başlattığı ve diğerlerinin devam ettirdiği, belli özellikleriyle kendisine benzer olanlardan ayrılan tarz, usul, yol, okul, mektep…" (Kubbealtı, Ekol) şeklinde kaynaklarda geçmektedir. Dolayısıyla bir üslubun ekol seviyesine erişmesi, toplumsal bir benimseme ve farkındalık sürecini gerekli kılmaktadır. Bu süreç içerisinde ekole dahil olan icracılar, yalnızca kendi sanatsal kimliklerini inşa etmekle kalmaz, bu mirasın nesillerarası aktarım sürekliliğine de sadakatle katkıda bulunurlar. Bu noktada Tanburi Cemil Bey, Türk musikisi geleneğinde bir dönüşüm yaratmış, etkisi her geçen gün devam eden büyük bir ekolün kurucusu olmuştur. Sanatsal kuralların ve kalıpların, geleneğin sürekliliği içerisinde her kuşak tarafından yeniden üretildiğini ve yeni yorumlarla adeta baştan yaratıldığını belirten Collingwood'un (Collingwood, 2019, s. 78) bu yaklaşımı doğrultusunda Cemil Bey; eskiye olan saygısını koruyup klasik tavrın kurallarını yeniden yorumlayarak, klasik tavrın içeriğini zenginleştirmiş ve yerleşik normları yeniden üretmiştir. Özellikle kendisinden önce bugünkü kadar rağbet görmeyen enstrüman icralarına ve enstrümantal formlara önemli bir ivme kazandırmıştır. (Baloğlu, 2021, s. 180) Sazları icra şekli, makamları ele alma biçimi, kompozisyon oluşturma biçimi konularında da kırılma noktası olmuş; bir taksim kompozisyonu içerisinde motif ve çeşnilerle oluşturduğu zengin yapı, taksim icra tarzında bir yol oluşturmuştur. (Behar, 2019, s. 98) Ruşen Ferit Kam, hocası saydığı Cemil Bey'in bu formdaki öncü duruşunu şu sözlerle ifade etmektedir: "Yeni yetişen saz ve ses sanatkarlarının Tanburi Cemil Bey'i dinlemeleri şarttır. Cemil Bey musikimizde bir mucittir. Makamların icaplarını yerine getiren, perdeleri en sağlam bir şekilde basan adamdır…" (Özalp, 1995, s. 131)

Niteliği ve yapısı itibariyle Türk müziğinin önemli bir icra biçimi olan taksim formu, sözel ve çalgısal taksim şeklinde iki başlıkta sınıflandırılır. Kelime manası itibariyle parçalara ayırma, bölme, bölüştürme anlamlarını içermektedir. (Kubbealtı, Taksim) Bu anlamda, sözcüklerin ve güftelerin, motif gruplarının içinde bölünmesiyle, sözel taksim formunun ilk örnekleri 9. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. (Akdoğu, 1989, s. 2) Çalgısal taksim örneklerine ise 10. yüzyılda rastlanmaktadır. Her iki tür de sazende ve hanendeler için makam kuralları çerçevesinde bir özgürlük alanı sunmuş; icracıların kendi birikim ve yeteneklerini sergileyebildikleri bir icra biçimi olarak kullanılagelmiştir. (Akdoğu, 1989, s. 7) Bu dönemlerde, taksim formunun da içinde bulunduğu enstrümantal eserlerin çoğunlukla sözel formlarla birlikte varlığını sürdürdüğü ve ses musikisinin önem taşıdığı bilinmektedir. (Behar, 2019, s. 34) 19. yüzyılla birlikte bu iki tür birbirinden bağımsızlaşmış; saz icraları ve özellikle taksim formu kendi başına bir konum ve biçim kazanmıştır. (Baloğlu, 2021, s. 180) Kronolojik olarak ilk kovan kayıtları Cemil Bey'e dayanmasa da enstrümantal müziği bir güç haline getiren

Cemil Bey'in kayıtları olmuştur. (Ünlü, 2016, s. 132) Bütün bunlar bir yana taksim formu, geçmişten bugüne anlamını ve önemini yitirmemiştir. Taksimin icracılara tanıdığı özgürlük alanı, ne yaptığı anlaşılmayan cümleler bütünü değil; ifade edeceği makamın prensipleri içerisinde, o ana mahsus olmak üzere estetik bir yapı kurmaktır. (Kaçar, 2012, s. 116) Amaç, bir yandan dinleyiciyi makamın duygu sahası içine taşıyabilmek iken, diğer yandan icracının o anki kompozisyon algısıyla ve musiki birikimiyle tavrını ve yeteneğini ifade etmektir. Dolayısıyla taksim, kısa ya da uzun, makamları tarif eden irticali, serbest ama besteli bir kompozisyon özelliği taşımaktadır. Taksim formunun içinde barınan bu nitelikler, Tanburi Cemil Bey'le birlikte daha karakterize olmuş unsurladır. (Öğün, 2017, s. 7) Cemil Bey'in açtığı bu yolda, taksim formunu bir yandan daha bireysel ve artistik bir icra biçimine dönüştüren icracılar olmuştur. (Öğün, 2017, s. 8) Öte yandan bu formu daha minyatürize ederek, akademik bir disiplinle ve eğitici bir biçimle yeniden yorumlayan icracılar da olmuştur. Kemençeci Ruşen Ferit Kam'ı önemli kılan kilit nokta, minyatürize ederek, ekolünün unsurlarından önemli gördüğü parçalara atıf yaparak, kendi üslubuna nakşetmiş olmasıdır. Bunlarla birlikte disiplinli ve makam kurallarına sadık kaldığı klasik taksim icralarını günümüze kazandırmıştır.

Ruşen Ferit Kam'ın müzik anlayışı, mükemmel olana duyulan saygı ve tekrarlardan kaçınma anlayışı üzerine kuruludur. Kam'ın "Bir şeyin en mükemmeli varken bunlara benzeyen yeni eserler yapmaya gerek yok…" (Özalp, 1995, s. 129) ifadesi, bu anlayışın bir göstergesiyken; Cevdet Kozanoğlu'nun Kam için "…Bestekarlığa heves etmemiş, bir şarkı bestelemiştir… Küçük fakat benzeri yapılmayan bir sehl-i mümtenidir…" (Özalp, 1995, s. 129) sözü de bu görüşü destekler niteliktedir. Ruşen Bey, Türk müziğinin bir olgunluk dönemi geçirdiğini savunarak ve bu döneme benzer üretimlerden kaçınarak bunu hayatı boyunca bestelediği bir adet eseriyle ve taksim icralarının genelindeki belirgin kısalıkla somutlaştırmıştır. Kam'ın taksim icralarının arka planındaki bu müzik anlayışını, icraların kompozisyon yapısı da destekler niteliktedir. Ruşen Bey'in, giriş ve sonuç bölümleriyle kurguladığı icralarında, makamın yalın ve karakteristik özelliklerini sunmayı amaçladığı görülmektedir. Dolayısıyla Kam'ın yaklaşımı, hocası Cemil Bey'in muhteşem kurgusu üzerine yeni bir yapı koymak değil; o kurguyu damıtarak eğitimci bir nitelikte sunmak ve edebi bir derinlikte hocasına atıflarda bulunmak esasına dayanmaktadır. Nitekim, hocasına atıfta bulunduğu kelime motifleri ve cümle grafikleri taksim icralarında göze çarpmıştır. Diğer taraftan, Ruşen Kam'ın Ankara Radyosu'ndaki otoritesi, Radyo'nun okul niteliğinde olması, gelişmeye başlayan ses kayıt teknolojisi, radyo yayınlarında sundukları saz eserleri programları, saz arkadaşlarının yaptığı üçer dakikalık taksimler ve Kam'ın edebi alanda kaleminin ve hitabetinin güçlü olması gibi durumlar da bu düşünsel altyapıyı farklı bir açıdan destekler niteliktedir. (Kütükçü, 2012, s. 69, 82, 93) (Özalp, 1995, s. 99, 176) Öyle ki, böyle bir ortamda Kam'ın taksim icra kayıtlarının ortalama bir dakika yirmi saniyeden az olması dikkat çekmektedir. Bu durum, yaylı bir enstrüman için ortalama üç ila beş cümlelik bir kompozisyon kurgusu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, buraya kadar anlatılan düşünsel altyapı üzerinden Kam'ın taksim formuna yaklaşımı, makamı ele alış biçimi incelenecek ve özet niteliği taşıyan icalarının arkasında yatan terchileri yorumlanacaktır.

Makam, Arapça "ayakta durmak" kökünden gelen ve belirli giriş, gelişme, sonuç bölümleri olan bir kavramdır. (Tanrıkorur, 2015, s. 127) Bu bölümler belirli bir kural bütünüyle ifade edilmeye çalışılsa da bir makama asıl karakter ve lezzet kazandıran seyir disiplinidir. (Tanrıkorur, 2015, s. 127) Dolayısıyla makamın kapsamlı bir tarifi seyir kurallarının analiz edilmesiyle mümkün görülmektedir. Bu minvalde bir icracının seyiri incelendiğinde, makam tarifini oluştururken ele aldığı unsurlar ve makam cümleleri üzerinden icracının düşünsel altyapısı elde edilebilmektedir. (Kaçar, 2020, s. 43) Makam tarifi esnasında belirgin ve önemli olan diğer bir konu kompozisyon kurgusudur. Bir makam seyiri esnasında çizilen plan ve yapı, kompozisyon bütününü oluştururken; bunun en küçük birimi motif ve motif grupları; motiflerin birleşimiyle de cümle yapıları oluşmaktadır. (Kaçar, 2020, s. 16) Bu yapı taşları bir kompozisyonun iskeletini oluştururken; form, makam, usul, nağme gibi temel unsurlarının da oluşumunda etkilidir. Bu anlamda kompozisyon analizi yapılabilmesi için, bu temel unsurların saptanması; makam analizi yapılabilmesi için seyir özelliklerinin saptanması gerekmektedir. (Yavaşca, 2002, s. 1, 8, 25) Diğer taraftan söz konusu yapı taşlarının, kompozisyon kurgusunda aşırılıklardan uzak,

belirli bir ritmik örgü ve biçimsel bütünlük içinde ilerlemesi; klasik/geleneksel taksim icra üslubunun temel belirleyici özelliklerindendir. (Özgen, 2022)

2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, kemençeci Ruşen Ferit Kam'ın taksim icralarındaki makam algısını analiz etmeyi; bununla birlikte, taksim kompozisyonunu oluşturan motif ve cümle unsurlarını, yapmış olduğu ezgi atıfları ve kompozisyonun bilinçli kısalığını çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Bu araştırma, öncelikle Ruşen Ferit Kam özelinde yapılmış analitik çalışmaların eksikliğinin giderilmesi açısından önem teşkil ederken; taksim formunun motif bazında ele alınması bakımından özgün bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca çalışma; ezgi atıfları bağlamında gerçekleştirilen analizlerle Kam'ın, nesillerarası ekol sürekliliğinindeki köprü rolünü belirlemesi açısından da değer taşımaktadır.

Kam'ın, icralarında makam özelliklerini ve Cemil Bey'in taksim kurgusunu bir süzgeçten geçirerek karakteristik özellikleriyle minyatürize etmiş olması; enstrüman icrasında belli bir seviye kat etmiş ve taksim icrasına adım atmak isteyen öğrenciler için anlaşılması kolay olan bir uygulamalı model örneği niteliğini de taşımaktadır.

3. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışmasının özel bir türü olan betimsel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Durum çalışması, kapsamlı bir araştırma yöntemi iken, betimsel araştırma bu yöntemin bir amacı niteliğindedir. (Hancock & Algozzine, 2006, s. 4) Betimsel araştırma türü, bir durumu; ortamı, koşulları veya çevresi göz önünde bulundurularak tanımlamaya çalışmak amacı güder. (Hancock & Algozzine, 2006, s. 33) Çalışmanın uygun olan noktalarında ise, vakalar arası analiz tekniği kullanılmıştır. Vakalar arası analiz tekniği ise, araştırma birden fazla vakayı içeriyorsa verilerin analizi esnasında uygun noktalarda bu vakaları kıyaslamak ve ortak olguları bulmak amacıyla kullanılmaktadır. (Hancock & Algozzine, 2006, s. 33) Dolayısıyla, Ruşen Ferit Kam'ın taksim icralarındaki makam analizleri ve yapısal unsurları deşifre etmek betimsel araştırma yöntemi ile yürütülmüşken, ezgi atıfı bölümlerinde Tanburi Cemil Bey'in icralarıyla karşılaştırma esnasında vakalar arası analiz yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın temel veri kaynaklarını dijital platformlarda yer alan taksim kayıtları oluşturmaktadır. Bu kayıtlardan karakteristik icrasını yansıtan üç tanesi örneklemi oluştururken, içerisinde minyatürize bir yapı ve motifsel benzerliklerin gözlemlendiği örnekler seçilmiştir. Seçilen taksim örneklerinin transkripsiyon süreci, Mus2 nota yazım programı üzerinden yapılmış ve icradaki bütün nüanslar ve tavır özellikleri gözetilmiştir. İncelemeler esnasında yapılacak olan makam analizi için cümle yalın haliyle sunulmuş; makam tarifleri, İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri" kitabı üzerinden değerlendirilmiştir. Yapısal analizin yapılacağı bölümde icralar; en küçük birimi motif, bu birimlerin anlamlı bütünüyle oluşan motif grupları ve grupların oluşturuduğu cümleler olmak üzere üç ana başlıkta incelenmiştir. Analiz süresince bir cümle, icra esnasında belirgin olan başlangıç ve duruş noktaları esas alınarak tanımlanmıştır. Bu bölümde analizlerin takibini kolaylaştırmak için motif/motif grupları küçük harflerle gösterilmiş, tekrar edenler numaralandırılmış ve ardışık bir renk düzeni oluşturulmuştur. Cümleler ise büyük harfle gösterilmiştir. Taksimler yapısı itibariyle kısa oldukları için, kimi zaman bir cümle; bir bölüm niteliği de taşımaktadır.

Ruşen Kam'ın icralarından seçilen üç adet taksimin kompozisyonu içerisinde barındırdığı motif ve cümle grafik oluşumlarına, Tanburi Cemil'in yüzü aşkın herhangi bir taksimi içinde rastlanması olasıdır. Zira, ekolün sadık bir takipçisi olan Kam, Tanburi Cemil'in icralarında farklı bir müzikal bağlamda karşılaştığı bir ezgisel cümleyi veya motifi; kendi icra ettiği herhangi bir taksimin karakteristik yapısı içinde eriterek yeniden üretebilir. Örneğin, Tanburi Cemil'in Muhayyer taksiminde Muhayyer üzerindeki Uşşak yapıları, Kam icrasında Hüseyni üzerinde Uşşak işlemesi olarak görülmüştür. Bu durumda, yalnızca icracının bilincinde olan alıntı motif, Cemil Bey'in aynı makamdaki performansı ile mukayese edildiğinde görünmez hale gelecek ve bir özgünlük illüzyonu yaratacaktır. Bu senaryolar, yetkin Cemil Bey

dinleyicilerinin dahi somut olarak ayırt edemeyeceği, yalnızca soyut bir üslup esintisi olarak hissedebileceği boyuttadır. Ancak, böylesi geniş kapsamlı bir karşılaştırma modellemesi bir makalenin, hatta tez çalışmasının dahi sınırlarını aşmaktadır. Bu sınırlılık nedeniyle, incelenen üç adet taksimde her iki sanatçının ortaya koyduğu örnekler arasında yapısal bir denklik olmasına dikkat edilmiştir. Bu doğrultuda, atıf unsurlarının mukayesesi için Tanburi Cemil'in ilgili kesitleri transkripte edilmiş ve sunulan motif/motif gruplarının isimlendirilmesi, Kam'ın icrasındaki motif/motif gruplarına verilen isimler baz alınarak yapılmıştır. Atıf oranları hesaplanırken ise, Kam'ın taksimleri içerisinde Tanburi Cemil ile doğrudan benzerlik gösteren referans motifleri orana dahil edilmiştir. Bazı atıf motifi yapıları, taksimin ilerleyen kurgusu içerisinde kompozisyonun bir malzemesi haline geldiği gözlemlendiğinden, atıf oranına dahil edilmemiştir. Özgün motifleri kapsamında değerlendirilmiştir.

4. Bulgular ve Yorum

4.1. Ruşen Kam'ın Kemençe ile İcra Ettiği Bayati Taksimin Yapısal Analizi:

Ruşen Kam 1 dakika 10 saniyeden oluşan Bayati taksimini, Ankara Radyosu'nda yayınladıkları bir saz eserleri programında; Kanuni Vecihe Daryal ile icra ettikleri Bayati Peşrevinin ve Saz semaisinin arasında yapmıştır. İki ana cümleden oluşmaktadır.

4.1.1. Bayati Taksimin 1. Cümlesi:

4.1.1.1. Makam Analizi:

Bayati makamının dizisi, yerinde Uşşak 4'lüsüne, Nevada Buselik 5'lisi eklenerek elde edilmektedir. Dolayısıyla, birinci derece güçlüsü olan Neva perdesi üzerinde yarım yedensiz Buselik çeşnileri, sıklıkla gösterilmektedir. Bu nedenle, Acem perdesi de önem kazanmakta, yeden ihtiyacı ile dizi içerisindeki Çargâh perdesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bunların bir sonucu olarak Bayati makamı, kimi zaman Çargahtan, kimi zaman Dügahtan destek alarak, Neva-Acem perdeleri arasında bir giriş seyiri göstermesi ve Nevada kalış yapması onun karakterini oluşturmaktadır. Bu cümle grafiğinin arasında, karar perdesi üzerindeki Uşşak 4'lüsünü de göstermek, icracıların tercihine kalmaktadır. Genelde girişte zengin bir cümle grafiği elde edebilmek için tercih edilirken; diğer taraftan o çeşninin yarattığı duyguya duyulan karşı konulamaz çekim nedeniyle; icracılar tarafından karar üzerindeki Uşşak çeşnisi göstermek ihtiyacı da hissedilmektedir. Ancak, karar perdesinin altına doğru genişlemek bu makamın özellikleri arasında görülmezken; bu durum kardeş makamı olan Uşşak makamının bir özelliği sayılmaktadır. (Özkan, 2013, s. 149)

Şekil 1. Bayati Taksimin 1. Cümlesi, Makam Analizi



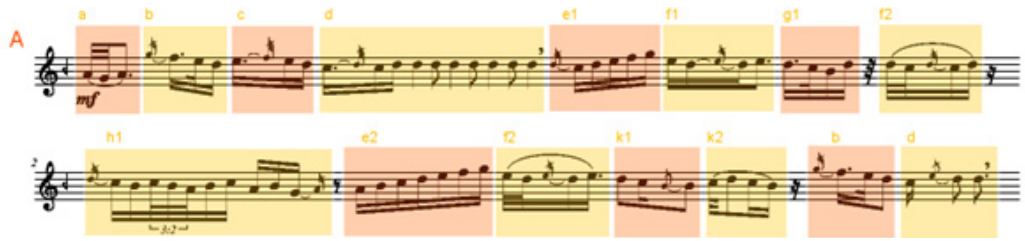
Bu minvalde Ruşen Kam'ın ilk cümlesine bakılacak olursa (bkz. Şekil 1), makamın karar sesini duyurup; Çargâh-Acem sesleri arasında bir motif grubuyla, makamın birinci derece güçlüsü olan Neva perdesinde kalış yaptığı görülmektedir. Taksimin bu karakteristik girişini, daha geniş bir versiyonla yinelemiş; Çargâh-Acem sesleri arasında inici ve çıkıcı bir grafik izlemiş; tercihen Rasta düşerek, çıkıcı bir dizi ile tekrar Çargâh-Acem aralıklarına bağlanmış ve birinci derece güçlüsü Neva perdesini kuvvetlendirmiştir. Böylece, ilk paragrafta tarif edilen Nevada Buselik çeşnileri veya Çargâh ve Dügahtan destek almak, Kam'ın giriş cümlesinde bariz görülmektedir. Ardından Dügah perdesine doğru

inici bir yapı sergileyen motif hareketlerinin Rast perdesinde de çok küçük bir kalış yaptığı görülmektedir. Karar perdesi üzerindeki Uşşak 4'lüsünün bir getirisi olarak, Rast perdesini duyurma ihtiyacı hissetmiş olması; Kam'ın bir tercihidir. Zira, Bayati makamının giriş karakterinde olan bir yapı değildir. Bu durum, yukarıda tarif edildiği gibi karar perdesinin altına doğru genişlemeye bir örnek niteliği taşımazken; kararı güçlendiren ses, yani yeden niteliği taşımaktadır. Diğer taraftan, kimi zaman yeden seslerine düşüşler, taksimleri monotonluktan kurtararak daha cazibeli hale getirmektedir. Özetle, bir dinleyici kitlesi için Bayati makamına giriş hissiyatı aşılanmıştır ve bir sonraki cümleye soru niteliğinde olan giriş cümlesi tamamlanmıştır.

4.1.1.2. Yapısal Analiz:

Ruşen Kam'ın taksiminin giriş cümlesine atfettiği bu yapının kurgusunda barınan motif çeşitlemeleri, bunların kombinasyonları ve süsleme elemanları aşağıdaki görselde görülmektedir.

Şekil 2. Bayati Taksimin 1. Cümlesi, Motif ve Cümle Kurgusu



Karışık bir halde inici ve çıkıcı hareketler gösteren bu motif grafikleri (bkz. Şekil 2), Bayati makamının karakteristik motifleri olarak her icracı ve besteci tarafından tercih edilmektedir. Ağırlıklı olarak Segâh-Acem perdeleri arasında bitişik yapılarla ilerleyen cümle grafiğinin motif özellikleri genel hatlarıyla şu şekilde ifade edilebilir:

- *e1* motif bitiminde olduğu gibi Gerdaniye'den Hüseyni'ye,
- *g1* motifinde olduğu gibi Segah'tan Neva'ya,
- *h1* motifinde olduğu gibi Çargah'tan Dügah'a ve Segah'tan Rast'a yönelen 2'li ve 3'lü atlamalar ağır basmaktadır. 4'lü, 5'li vb. gibi daha büyük aralıklara atlamaların tercih edilmediği görülmektedir.

Bunun yanında,

- *b* motifinde olduğu gibi Acem'den Neva'ya inen,
- *e1* motifinde olduğu gibi Çargah'tan Gerdaniye'ye çıkan,
- *e2* motifinde olduğu gibi Dügah'tan Gerdaniye'ye çıkan,
- *k1* ve *k2* motiflerinde olduğu gibi Neva'dan Segah'a inen; 3, 5 ve 7 adımdan oluşan sıralı sesleri tercih ettiği görülmektedir.

Cümle sonlarında ise,

- *d* motiflerinde olduğu gibi Çargah'tan Neva'ya çıkarak, atlamalı değil sıralı sesler ile cümle sonlarını tamamlamıştır.

4.1.1.3. Ezgi Atıfı:

Kam'ın kurguladığı bu yapı, Tanburi Cemil'in Bayati Peşrev'in başında yaptığı 1 cümlelik seyirin giriş grafiğini hatırlatır mahiyettedir. Aşağıdaki görselde Tanburi Cemil'in Bayati seyiri verilmiştir.

Şekil 3. Bayati Taksimin 1. Cümlesi, Atıf Örneği: TCB Bayati Seyir



- Kam'ın, *a + d* motif grubu (bkz. Şekil 2), Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *a + d* motif grubuna denk düşmektedir.

- Kam'ın, *e1 + f1 + g1* motif grubu (bkz. Şekil 2), Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *e1 + f1 + g1* motif grubuna denk düşmektedir.

Küçük süsleme farkları, kendi karakterlerinden birer parçadır. Cemil Bey, 2. gruptaki *f1* motifini, sonlara doğru tekrarlama ihtiyacı hissetmiş; aynı tekrarı Kam, bütün grup halinde tercih ederek giriş cümlesinin 2. satırında bunu yinelemiştir. Ve Cemil Bey'in ilk hamlede yaptığı *2.motif grubu + 3.motif* kombinasyonunu; Kam, cümlenin sonunda kullanmayı tercih ederek; *e2* motifinin ardından, *k1* ve *k2* motifleri gelmiştir. Böylece, Cemil Bey'in bu kısacık seyir cümlesindeki, karakteristik melodik grupları parçalar halinde, Cemil Bey'in grafiğini takip ederek kombinasyonlarda bulunmuş olduğu saptanmıştır.

1.1.1. Bayati Taksimin 2. Cümlesi:

1.1.1.1. Makam Analizi:

Giriş bölümünü yukarıda bahsedildiği gibi tamamlayan Bayati makamı, gelişme bölümüne geldiğinde, karakterini belli edecek önemli çeşnilerinden bir tanesi olan, Neva üzerinde hicaz aralıklarıdır. Bunu, bir tam ses altına düşerek Çargâh perdesinde de Nikrizi duyurması; Bayati'yi kardeş makamlarından ayıran bir özelliktir. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi, nadiren de olsa tercih edilmediği icralar ve besteler mevcuttur. Bunun haricinde, karar perdesindeki Uşşak 4'lüsünü tize taşıyarak; kimi zaman da Neva üzerindeki Buselik 5'lisini devam ettirip Buselik dizisine tamamlayarak Muhayyer perdesi üzerindeki genişlemesi gösterilmektedir. Ancak kural; Muhayyer üzerinde kalış göstermemek, Bayati'in asıl perdelerini unutturmamak ve çok vakit kaybetmeden, Bayati'nin güçlülerine geri dönmektir. Bütün bunlardan sonra, son adımda Dügah perdesinde karar gösterileceği zaman, bir kurguyla Hüseyni perdesini duyurup tekrar karara düşmek; Bayati makamının karakteristik hamlesi sayılmaktadır. (Özkan, 2013, s. 150)

Şekil 4. Bayati Taksimin 2. Cümlesi, Makam Analizi



Bu minvalde, taksimin son cümlesi olan 2. cümleye bakılacak olursa (bkz. Şekil 4), Acem perdesini süslemeler ve yinelemelerle güçlendirerek giriş yapmıştır. Üzerinde fazla kalmadan, Muhayyeri duyurarak, inici ve çıkıcı melodilerle; Neva-Çargâh-Segâh üçlüsünü üst üste yineleyerek vurgulaması dikkat çekmektedir. Ardından tekrar Gerdaniye' den itibaren motif gruplarıyla düşüş göstererek Rast perdesini duyurma ihtiyacı hissetmiş ve karara bağlamaya doğru gittiği görülmektedir. Son satırdaki kapanış cümlesine geçmeden önce; buraya kadarki bölümde, gelişme bölümü için girişte bahsedilen makam tarifine uymayan yerler mevcuttur. Nitekim, en önemlilerinden bir tanesi Neva üzerindeki Hicaz çeşnisi Kam'ın icrasında görülmemektedir. Bu taksim icrasını Peşrevden sonra, Saz semaisine bağlamak amacıyla yapmış olduğu için, bunu kullanmayışının iki seçeneği olduğu düşünülmektedir: İlki, Hicaz çeşnisi eserlerin içerisinde zaten var olduğu için gerekli görmemiş olabilir. İkincisi, taksim süresini kısa tuttuğu için, yalnızca saf Bayati perdelerini duyurmak istemiş olabilir. Bunun haricinde, Muhayyer üzerinde genişlemek bir zaruri bir durum değilken, icracının tercihine kalan bir seçimdir. Burada da Ruşen Bey'in Neva'da Hicazı göstermemiş olması düşünülürse; Muhayyer üzerine genişlememiş olmasına şaşırmamak ve de tercih etmeyişine hak vermek gerekmektedir.

Son hamleye gelinecek olursa, yerinde Uşşak 4'lüsünü duyurarak klasik bir karar hissiyatı vermiş; ardından makamın karakteristik final cümlesini göstermek için tekrar Hüseyni perdesine atlamıştır. Son olarak ise, Hüseyni'den karara doğru ilerleyen perdeleri adım adım ve aceleye getirmeden yerine ulaştırarak taksimini tamamlamıştır. Böylece, Bayati makamını kendi sesleri dışına çıkmadan; yinelediği inici-çıkıcı motiflerle güçlü perdeleri vurgulayarak; final bölümünde makamın karakteristik bir özelliğini sunarak; bir solukta Bayati'yi göstermiştir.

1.1.1.2. Yapısal Analiz:

İnici ve çıkıcı melodilerin tekrarları ve kombinasyonları ile bezenmiş olan bu uzun cümleye bakıldığı zaman, artık Ruşen Bey'in tavrına işlemiş olan motiflere bir kesinlik getirilebilecektir. Birinci cümlede kullanılan motiflerin, burada tekrar tekrar yinelenmiş olması ve duyumda monotonluk yaratmaması; aslında Ruşen Bey'in kompozisyon algısının da ne derece gelişmiş olduğunun bir göstergesidir. 'Bir icracı, bilerek veya bilmeyerek, motifleri tekrarlamak suretiyle, estetik bir taksim nasıl yapabilir' sorusunun cevabı niteliğinde güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Şekil 5. Bayati Taksimin 2. Cümlesi, Motif ve Cümle Kurgusu



İlk cümleye nazaran (bkz. Şekil 2) bu cümlenin soluksuz kurgulanması (bkz. Şekil 5), bir düşünce akışının hızını ve netliğini göstermektedir. Nitekim tekrar eden motiflerin varlığı bunu kanıtlarken; aynı zamanda cümleye ritim duygusu ve vurgu da katmıştır. Kam'ın 1. Cümleden buraya aksettirdiği motifler yukarıdaki görselde dikkat çekmektedir. Nitekim, *e3 ve k1* motifinin her satırda yinelendiği dikkat çekmektedir. Aynı zamanda bu motiflerin hem ezgi atıfı hem de makamın karakteristik motifleri olduğu daha önceki açıklamalarda ifade edilmiştir. Bu cümleye bakıldığında da durumun aynı olduğu görülmektedir. Cemil Bey'in iki satırlık cümle grafiğini, Kam bütün bir taksimi boyunca yedirmiş ve bu grafikten şaşmamıştır. Ruşen Bey, karara geldiği uzun soluklu B cümlesinde ilk olarak Segâh-Gerdaniye perdeleri arasında bir grafiğe yoğunlaşmışken; sonlara doğru bu yoğunluk Rast-Neva perdeleri arasına yönelmiştir.

1. Cümleden sonra burada da tekrar eden motiflerin haricinde, cümledeki diğer motiflere bakıldığında, yalnızca 3'lü aralıklara atmalar tercih edildiği görülmüştür. Bununla alakalı olarak yalnızca *a* motifinin sonunda, Dügah'tan Hüseyni'ye yönelerek 5'li bir atlama yapması; Makam Analizi bölümüyle alakalı olup Bayati makamının karara gelirken mecburi tercihinden ötürü gerçekleşmiştir. Bunun yanında,

- *n* motifinde olduğu gibi Muhayyer'den Neva'ya inen,
- *p* motifinde olduğu gibi Dügah'tan Gerdaniye'ye çıkan, ardından Segah'a inen,
- *v* motifinden itibaren karara doğru ise adım adım Neva'dan Dügah'a inen; 4, 5 ve 7 adımdan oluşan sıralı sesleri tercih ettiği görülmektedir.

1.1.1.3. Ezgi Atıfı:

B cümlesine bakıldığı zaman (bkz. Şekil 5), *e3, f2, k1* ve *a* motiflerinin burada yeniden gündeme geldiği görülmektedir. Fakat bu bölümdeki motiflerin, doğrudan bir atıf unsuru olmaktan ziyade, taksim kurgusunun doğal bir malzemesine dönüştüğü ve kompozisyonu kuşatan bir motif bütünü haline gelmiş olduğu gözlemlenmiştir. Yalnızca *k1* motifinin, parmak pozisyonu ve kullanım şekli itibariyle karakteristik bir yapı sergilediği düşünülmüş ve bu doğrultuda ezgi atıfı niteliğinde olduğu değerlendirilmiştir.

1.1. Ruşen Kam'ın Kemençe ile İcra Ettiği Segâh Taksimin Yapısal Analizi:

Ruşen Kam 1 dakika 6 saniyeden oluşan Segâh taksimini, Kanuni Vecihe Daryal ile icra ettikleri Segâh peşrevin başında yapmıştır. Kaydın künye bilgisi net değildir, Ankara Radyosu'nda bir saz eserleri programı esnasında yapıldığı düşünülmektedir.

1.1.1. Segah Taksimin 1. ve 2. Cümleleri:

1.1.1.1. Makam Analizi:

Segâh makamı içerisinde pek çok çeşni barındırdığı için, bunlardan oluşan farklı dizi yapılarını bünyesinde

barındırmaktadır. Bu yüzden burada makamın tarifi yapılırken, genelgeçer olan, "yerinde Segâh 5'lisine, Eviçte Hicaz 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir" ifadesi baz alınarak yapılmayacaktır. Farklı dizi yapılarını bünyesinde barındırırken, bu farklılıkların sabit noktası olan yerinde Segâh 4'lüsü/5'lisi'nden dolayı; bu makamın birinci derece güçlüsü Segâh perdesidir. Dolayısıyla, taksime girerken Segâh perdesi ve civarından giriş yapmak, dönüp dolaşıp ilk nefesi, belki ikinci nefesi de burada almak, makamın birinci derece karakteristik özelliklerdendir. Bu şekilde bir giriş esnasında, yedeni La bakiye diyezi olan Kürdi perdesi ve Çargâh perdesine önem verilmektedir. Bundan dolayı icracılar tarafından, La bakiye diyezinin altında doğru genişleme ihtiyacı hissedildiğinde, Irak perdesi üzerinde Hicaz çeşnisinin elde edildiği görülmektedir. Ayrıca burada dikkat edilmesi gereken diğer nokta, donanımda La bakiye diyezi olmamasıdır. Yani, bahsi geçen giriş seyirinin içerisine La natüreli de konumlandırabilmek; bunun sonucunda görünür olan, yerinde Rast 3/4'lüsü, yerinde Uşşak 3/4'lüsü gibi kardeş çeşnilerini de hafiften duyurabilmek; makama zengin bir giriş yapmaya yardımcı olurken, pek çok icracının atladığı veya tercih etmediği bir ayrıntıdır. (Özkan, 2013, s. 297)

Şekil 6. Segâh Taksimin 1. ve 2. Cümleleri, Makam Analizi



Bu minvalde Ruşen Kam'ın ilk cümlesine bakılacak olursa (bkz. Şekil 6), Segâh perdesini uzunca duyurduğu ve ardından onu grupetto ile vurguladığı bir giriş melodisi ile karşılaşılmaktadır. Böylece makamın birinci derece güçlüsü girişte vurgulanmıştır. Ardından güçlü civarında dolaşılarak, La bakiye diyezinin duyurulması, Kam'ı Irak üzerinde Hicaz çeşnisi yapmaya yönlendirmiştir. Alt satırdaki ikinci cümlede ise, Irak'tan çıkıcı bir hareketle, yine birinci derece güçlüyü uzunca duyuracağı bir motife bağlantı kurup; son hamlesini yine güçlü üzerinde grupetto ile kapatmıştır. Özetle buraya kadar olan kısımda, makam tarifinde bahsedilen giriş grafiğinden yalnızca iki adımın, makam tarifinde tercih edildiği görülmektedir: Segâh 4'lüsünün derecelerini vurgulamak + Irak'ta Hicaz 5'lisi

1.1.1.2. Yapısal Analiz:

Bir ve ikinci cümlelerde makamın karakteristik motiflerinin dışına çıkılmadığı, bitişik yapıların hâkim olduğu söylenebilir. Cümlelerin yapısında, bir yandan telaşsız bir icra hakimken, bir yandan da yerindeki Segâh motiflerinin karakterinden dolayı, vurgulu, baskın ve net bir icra duyulmaktadır. Bu sebepten Kam'ın, motiflerin ruhunu yansıtabilmesi; müzikalitesinin bir sonucudur.

Şekil 7. Segâh Taksimin 1. ve 2. Cümleleri, Motif ve Cümle Kurgusu



Motiflerin anlam bütünlüğünü sağladığı düşünülen, motif gruplarını ifade etmek için yukarıda görüldüğü şekilde (bkz. Şekil 7) bir ardışık renk düzeni oluşturulmuştur. Uzun sesler, inici-çıkıcı melodiler, başladığı sese geri dönen

motifler, kümelenen motifler, zayıf zamanda kalan notayı ikileyerek kuvvetlendiren motifler görülmektedir. Irak perdesi ve Neva perdesi arasında seyreden ilk cümlenin genel hatları şu şekilde ifade edilebilir:

- *c* motifinde olduğu gibi Segah'tan Neva'ya yönelen, yalnızca 1 adet 3'lü atlamalı ses mevcuttur.

Diğer bütün motifler,

- *g1* motifinde olduğu gibi Irak'tan Çargaha' çıkan,
- *h1* motifinde olduğu gibi Segah'tan Rast'a inen, sıralı seslerden ve;
- *b1, b2, c, d, e, f, j1, a2* motiflerinde olduğu gibi, bitişik yapılardan meydana gelmiştir. Bitişik yapılılar şöyle ayrıştırılabilir:

§ Başladığı sese geri dönen motifler: *c,*

§ Kümelenen motifler: *b1, b2* (Cümle sonlarında tercih edilmiştir.)

§ Zayıf zamanda kalan sesi ikileyerek kuvvetlendiren motifler: *e, f, j1, a2.*

1.1.1.3. Ezgi Atıfı:

Segâh taksimin 1 ve 2. cümlelerin oluşturduğu bu bölümde, dikkat çeken ezgi atıfı ve cümle grafiği atıfının varlığıdır. Ruşen Bey, Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile yaptığı Segâh taksimin girişine nazire yapmaktadır. Tanburi Cemil'in taksiminden bir bölümün notası aşağıdaki görselde verilmiştir.

Şekil 8. Segâh Taksimin 1. ve 2. Cümleleri, Ezgi Atıfı: TCB Segah Taksim



Ezgi atıfı olarak görülen yerler şu şekilde açıklanabilir:

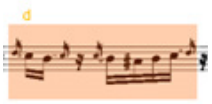
- Kam'ın, *b1* motifi, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *b1* motifine denk düşmektedir.

Şekil 9. Bayati Taksimin 1. Ve 2. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Kam'ın, *d* motif grubunda verdiği vurgu, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *d* motif grubundaki verdiği vurguyla aynıdır.

Şekil 10. Bayati Taksimin 1. Ve 2. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Kam'ın, *e + f + b2* motiflerinin birleşimiyle değindiği sesler ve oluşturduğu grafik itibariyle, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *e + f + b2* motif grubuyla denk düşmektedir.

Şekil 11. Bayati Taksimin 1. Ve 2. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Kam'ın, *g1 + h1 + j1* motiflerinin birleşimiyle değindiği sesler ve oluşturduğu grafik itibariyle, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *g1 + h1 + j1* motif grubuyla denk düşmektedir.

Şekil 12. Bayati Taksimin 1. Ve 2. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



1.1.2. Segah Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri:

1.1.2.1. Makam Analizi:

Segâh makamının karakteristik olan bu giriş grafiğinin ardından, bünyesinde barınan diğer çeşnileri yapmak üzere ikinci derece güçlüsü olan Neva perdesi civarında dolaşılıp bu ses vurgulanır ve gidilecek çeşnileri göstermek için, o minvalde motif grafiği sergilenir. Meyan/gelişme bölümü aşamasında tercih edilebilecek hareket sahası geniştir ve tercihler şu yönde olabilir:

1) Eksik Segâh 5'lisi ve bundan dolayı oluşmaya elverişli;

- Neva üzerinde Bayati dizisi.
- Acem perdesinden dolayı Dik Hisar yerinde Hüseyni kullanılırsa, Segâh üzerinde tam/eksik Ferahnak çeşnisi; bundan dolayı Neva üzerinde Buselik dizisi.

2) Tam Segâh 5'lisi ve bundan dolayı oluşmaya elverişli;

- Eviç güçlü tutulursa; Nevada Rast Çeşnisi, Eviçte Segâh çeşnisi.
- Yukarı doğru genişlemek tercih edilirse; Eviçte Hicaz/Zirgüleli Hicaz çeşnisi.
- Hüzzamın Hicaz aralıklarından dolayı ve karar sesleri aynı olduğu için; Segâh makamı içerisinde, Hüzzam makamından çok baskın olmayan motiflerde barındırmaktadır. Bu durumda, Neva'da üzerinde Hicaz, Çargâh üzerinde Nikriz çeşnileri oluşmaya elverişlidir.

3) Tam veya Eksik Segâh 5'lisi içerisinde, Do bakiye diyezi ve Do natüreli gitgelli icra etmek Müstear çeşnisini doğurur.

Bütün bunlar, bir taksimin gelişme/meyan bölümü içerisinde gösterilmek zorunda değildir. Bu seçenekler icracıdan icracıya veya icra edilen/edilecek esere göre değişiklik gösterebilir. Hatta şu bile söylenebilir; bütün bunlar yapılmayıp, yalnızca giriş esnasında bahsedilen grafik kurgulansa dahi; o kurgu karakteri, Segâh makamı olduğunu açıkça belli edebilecek güçtedir.

Yukarıda bahsedilen gelişme/meyan grafiğinden sonra, taksimi karara bağlamak için başlangıçta kullanılan giriş grafiğini daha minimalize edip, karara uygun aşamalara getirmek olarak tarif edilebilir. Segâh perdesi ve civarında dolaşıp, yedeni La bakiye diyezi olan Kürdi perdesi ve Çargâh perdesine önem verilip, istenirse eğer Irak perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi duyurulup; Segâh perdesinde yarım yedenli karar yapılarak taksim sonlandırılır. (Özkan, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, 2013, s. 297)

***Şekil* 13.** Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Makam Analizi



Bu minvalde Ruşen Bey'in ilk cümlesine bakılacak olursa (bkz. Şekil 13), Do bakiye diyezi ve Acem perdesini duyurduktan sonra ardından hemen Çargâh perdesini konumlandırmasıyla, eksik Segâh 5'lisi ve Müstear çeşnisi göstermek istediğini açıkça belli etmektedir. Ruşen Bey, 2. cümlede tekrar Acemli Segâh dizisini ele almış, tekrar La bakiye diyezini vurgulamış ve bir cümlesini daha sonlandırılmıştır. Son cümleye gelinecek olursa, tam Segâh 5'lisi duyurulduktan hemen sonra, Hüzzam aralıklarıymış gibi seyreden inici melodi grubu Çargâh' da bir nefes alarak Nikriz çeşnisine virgül koymuş; ardından Dik Hisar yakalanarak, adım adım vurgulanan Çargâh, Segâh ve yeden sesleriyle karara bağlanmıştır. Bu durumda, Ruşen Bey'in bu bölüm için Segâh makamı tarifi şu şekilde özetlenebilir: Eksik Segâh 5'lisi + Müstear Çeşnisi + Tam Segâh 5'lisi + Çargâh' da Nikriz aralıkları + Karar.

Bu tercihinin bir sebebi, sonrasında çalınacak olan Yusuf Paşa'nın Segâh Peşrevine bakıldığında; "Segâh 5'lisi + Eviçte Hicaz 4'lüsü, Eksik Segâh 5'lisi + Neva'da Bayati/Buselik dizileri ve bunlara ek olarak Eviçte Segâh çeşnisi" sınırları içerisinde olduğu görülecektir. Ruşen Bey'de Rast-Gerdaniye arasında seyrettiği gelişme/meyan bölümünde, esere uygun icra seyiri göstermiştir. Yalnızca, Eviçte Segâh yerine, Müstear ve Hüzzam aralıklarını tercih etmesi, Tanburi Cemil Bey'in taksimlerine nazire yaptığını göstermektedir.

1.1.2.2. Yapısal Analiz:

Motif kurgusuna bakılacak olursa (bkz. Şekil 14), bu cümlelerde de yanaşık yapılar kurulmuştur. Her cümlenin başına dikkat edilecek olursa, çıkıcı + inici bir motif grubu ile başlamaktadır.

Şekil 14. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Motif ve Cümle Kurgusu



Örneğin, C cümlesinde *m* motif grubu, Do bakiye diyezinden Aceme yönelen bir dizi ile başlayıp, tekrar Do Bakiye diyezine düşen bir yapıdır.

Aynı yapı D cümlesinin başında da vardır. *g2 + o + c1* motifleri, bu sefer Segâhtan Gerdaniyeye çıkan bir dizi ile başlayıp Nevaya düşen bir yapıdan oluşmaktadır.

E cümlesinde ise, *g3 + t* motif grubu, bu sefer Çargahtan Gerdaniyeye yükselen, ardından Segâha inen bir yapıdan

ibarettir.

İcrada monotonluk yaratan ve icranın düz bir hat üzerinde seyrettiğini hissettiren, grafiklerin aynı olduğu bu cümlelerde; herhangi bir yükselme veya alçalmanın olmaması, motiflerin taksim icrasında bilinçsizce kullanıldığı kanaatini doğurmaktadır. Ruşen Bey, kadim bestelere benzeyen ve tekrar eden yeni besteler meydana getirmeyi yanlış bulduğunu öğütlerken; bir yandan bu taksim icrasında grafik tekrarlarından kendini alıkoyamayıp tekrara düştüğü görülmektedir. İcracının teknik ve nazari yetkinliği varken, cümlelerinde herhangi bir atraksiyona yer vermemesi, onun otomatikleşmiş icra pratiğinin de olduğunu gösterirken, farkındasızlıkla o icrayı gerçekleştirdiği kanaatini doğurmaktadır.

Cümlelerin motif hareketleri şu şekilde ifade edilebilir:

- *k* motifinde olduğu gibi Neva'dan Segah'a,
- *n, c1* motifinde olduğu gibi Segah'tan Neva'ya,
- *j2- a3* motif geçişlerinde olduğu gibi Rast'tan Çargah'a,
- *g3- t* motif geçişinde olduğu gibi Gerdaniye'den Hüseyni'ye,
- *t- p1* motif geçişlerinde olduğu gibi Segah'tan Gerdaniye'ye,
- *p1* motifinde olduğu gibi Eviç'ten Muhayyer'e,
- *r* motifinde olduğu gibi Hisar'dan Gerdaniye'ye,
- *r- s* motif geçişlerinde olduğu gibi Segah'tan Dik Hisar'a; 5 adet 3'lü, 2 adet 4'lü ve 1 adet 6'lı, atlamalı aralıklar kullandığı görülmektedir.

Bunların yanında, motifler;

- *m* motifinde olduğu gibi Hicaz'dan Acem'e çıkan, tekrar Hicaz'a inen,
- *h2* motifinde olduğu gibi Neva'dan Segah'a inen,
- *g2* motifinde olduğu gibi Segah'tan Gerdaniye'ye çıkan,
- *g3* motifinde olduğu gibi Çargâh'tan Gerdaniye'ye çıkan,
- *t* motifinde olduğu gibi Hüseyni'den Segah'a inen, sıralı seslerden meydana gelmiştir.

Yanaşık düzendeki motifler ise şöyle ayrıştırılabilir:

§ Başladığı sese geri dönen motifler: *m, c*

§ Kümelenen motifler: *b3, b1*

§ Aynı sesi ikileyerek kuvvetlendiren motifler: *b3, t, j2, o*

1.1.2.3. Ezgi Atıfı:

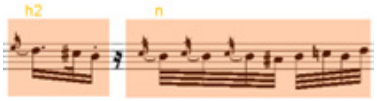
Segâh taksimin bu bölümünde cümle grafiği atıfından ziyade, ezgi atıfı ağır basmaktadır. Tanburi Cemil'in kemençe ve yaylı tanbur ile yaptığı Segâh taksimlerinden birkaç motiflere nazireler görülmüştür. Aşağıdaki görselde kemençe ile yaptığı Segâh taksimin devamından kesitler verilmiştir.

Şekil 15. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: TCB Kemençe ile Segâh Taksim Kesiti



- Kam'ın, *h2 + n* motiflerinin birleşimiyle değindiği sesler ve oluşturduğu grafik itibariyle, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *h2 + n* motif grubuyla denk düşmektedir.

Şekil 16. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Kam'ın, *r* motif grubu, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *r* motif grubuyla denk düşmektedir.

Şekil 17. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Kam'ın, *s* motif grubunun ilk yarısı, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *s* motif grubuyla denk düşmektedir.

Şekil 18. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği Segâh taksimin yanı sıra, yaylı tanbur ile olan icrasından da ezgi atıfı olabilecek melodi grupları dikkat çekmiştir. Taksimin yalnızca o bölümlerinin transkripsiyonu aşağıda verilmiştir.

Şekil 19. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: TCB Yaylı Tanbur ile Segâh Taksim Kesiti



- Kam'ın, *g2 + o + c1 + c2 + j2* motiflerinin birleşimiyle değindiği sesler ve oluşturduğu grafik itibariyle, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan (bkz. Şekil 19) *g2 + o + c1 + c2 + j2* motif grubuyla denk düşmektedir.

Şekil 20. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



***Şekil 21**. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: TCB Yaylı Tanbur ile Segâh Taksim Kesiti*



- Kam'ın, *p1 + p2 + r* motiflerinin birleşimiyle değindiği sesler ve oluşturduğu grafik itibariyle, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan (bkz. Şekil 21) *p1 + p2 + r* motif grubuyla denk düşmektedir.

Şekil 22. Segâh Taksimin 3, 4, 5. Cümleleri, Ezgi Atıfı: Motif Örn.



1.2. Ruşen Kam'ın Kemençe ile İcra Ettiği Mahur Taksimin Yapısal Analizi:

Ruşen Kam 56 saniyeden oluşan Mahur taksimini, Mesud Cemil ve Cevdet Kozanoğlu ile icra ettikleri Mahur peşrevin başında yapmıştır. Kaydın künye bilgisi net değildir, Ankara Radyosu'nda bir saz eserleri programı esnasında yapıldığı tahmin edilmektedir.

1.2.1. Mahur Taksimin 1. Cümlesi:

1.2.1.1. Makam Analizi:

Eski bir makam olan Mahur makamı, içerisinde pek çok çeşni barındırdığı için bunlardan oluşan farklı dizi yapılarını da bünyesinde tutmaktadır. Bu makamın dizisi, "Rast perdesinde Çargâh 5'lisi + Neva perdesinde Çargâh 4'lüsü" eklenmesiyle meydana geldiği ifade edilse de bu tarif makamı tam manasıyla karşılamaz. Fakat, Mahur perdesinin kullanıldığı Neva üzerinde Çargâh 4'lüsü, Mahur makamının karakteristik çeşnisidir. Bu sebepten ve inici bir özellik taşımasından dolayı, Gerdaniye perdesi bu makamın birinci derece güçlüsü kabul edilir. Dolayısıyla, taksime girerken Gerdaniye perdesi ve civarından giriş yapmak ve orada nefeslenmek; makamı göstermenin ilk adımını oluşturmaktadır. Bu şekilde bir giriş esnasında, Gerdaniye üzerinde Çargâh çeşnisini duyurmak için Tiz Buselik ve Tiz Çargah'a ve Neva üzerinde de Çargâh çeşnisi duyurmak için kullanılan Mahur perdesi ve Hüseyni perdesine önem verilmektedir. Dolayısıyla, makamın ikinci derece güçlüsü Neva perdesi olurken, burada gerçekleştirilen kalışların ilki ve karakteristiği, Neva üzerinde Buselikli kalıştır ve yarım yedeni de alarak kalmak tercih edilir.

Bu noktada şunu da ifade etmek gerekir. Mahur makamı icrasında, kadim eserlere ve ustaların icralarına bakıldığında; yerinde Rast dizisi (Nevada Rast çeş.) + yerinde Acemli Rast dizisi (Nevada Buselik çeş.) + Gerdaniyede Rast çeşn. + yerinde/tizde Segâh çeşn. + Hüseynide Uşşak çeşn. + Yegâh perdesine Rastlı genişlemesi … gibi Rast makamında bulunan özellikleri de içerisinde barındırdığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, taksimin ilk adımlarında, Gerdaniyede Çargâh aralıkları yerine, Rast aralıkları da görülebilirken; Nevada Çargâh çeşnisi yerine Rast çeşnisi de görülebilmektedir. Bunlar, birbirlerinin yerine kullanılmasının haricinde, melodi karakterine göre ardışık olarak kullanıldığı da görülmüştür. Bu durumda, Gerdaniye civarından Çargâh çeşnisi, Mahur perdesi ve Hüseyni perdesinin önem kazandığı bir giriş cümlesi, Gerdaniyede sonlandıktan sonra; ikinci derece güçlüsü olan Neva perdesi ve burada Buselikli kalış, kimi icralarda/bestelerde Nevada Rast'ı kullanmak ve Evici yumuşatarak Acem'e hazırlamak mantığıyla oluşturulmuşken; kimi icralarda/

bestelerde Çargâh aralıklarından sonra Acemi direk basacak şekilde melodi karakterleri ele alınmıştır. Bu durum "ardışık kullanım veya tercih edilme" konusunda bir örnek niteliği taşımaktadır. (Bu şekilde bir Mahur makamına, mürekkep makam denirken; yalnızca Çargah'ların barındığı seyire basit/şed Mahur makamı denmektedir.) (Özkan, Mahur, 2003)

Şekil 23. Mahur Taksimin 1. Cümlesi, Makam Analizi



Bu minvalde Kam'ın icrasına bakılacak olursa (bkz. Şekil 23), Mahur perdesine önem veren bir motif ile girmiş, ardından Gerdaniye perdesini vurgulayan bir motif ile güçlüyü uzun bir süre duyurmuştur. Ancak, en tiz ses olarak Muhayyere kadar çıkmış olduğu için Gerdaniye üzerinde bir çeşniden söz edilemez. Ardından yukarıda tarif edildiği şekilde; Hüseyni-Mahur seslerine ve civarına önem verdiği görülmektedir. Bu esnada Neva üzerindeki Çargâh aralıklarını duyurmuş olduğu söylenebilir. Melodi yapıları inici hareketler sergilediği için grafik, Buselik perdesine kadar düşmüştür. Gerdaniye civarından tekrar bir inici grafik ile Nevada Buselikli bir kalışda bulunmuş ancak, o arada Buselik perdesine de tekrar değinerek orada bir Nişabur çeşnisi de göstermiştir. Buselik perdesindeki Nişabur için şu söylenebilir: Rast makamında, kürdi perdesi alarak Hüseyniaşiranda Nişabur gösterme durumunu, Ruşen Bey burada Buselik üzerine taşımıştır. Bu sebepten Kam'ın, kardeş makamlarına gönderme yaparak Mahur makamını basit değil, bileşik makam olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Aksi halde, ağırlıklı Çargâh çeşnilerinin gösterildiği basit Mahur'da, bu tür bir Nişabur değinmesi karşılaşılan bir özellik değildir. Bu durumda ortaya çıkan grafik şudur: Mahur perdesi civarı + Gerdaniye güçlüsü + Mahur perdesi civarı + Acem yardımıyla önce Buselikte Nişabur değinmesi + ardından Nevada Buselik.

1.2.1.2. Yapısal Analiz:

Şekil 24. Mahur Taksimin 1. Cümlesi, Motif ve Cümle Kurgusu



Genel hatlarıyla, belli bir ses sahasının içerisinde seyreden motif kurguları göze çarpmaktadır. Cümlelerin motif hareketleri şu şekildedir:

- *c* motifinde olduğu gibi Mahur'dan Muhayyer'e,
- *d- e* motif geçişinde olduğu gibi Hüseyni'den Gerdaniye'ye,
- *h- j* motif geçişinde olduğu gibi Buselik'ten Gerdaniye'ye, Mahur'dan Muhayyer'e
- *k1* motifinde olduğu gibi Neva'dan Buselik'e; 4 tane 3'lü, 1 tane 6'lı aralıklara atlamalar kullandığı görülmektedir.

Ayrıca motifler,

- *a* motifinde olduğu gibi Hüseyni'den Gerdaniye'ye çıkan,
- *c* ve *e* motifinde olduğu gibi Gerdaniye'den Hüseyni'ye inen,
- *d* motifinde olduğu gibi Muhayyer'den Hüseyni'ye inen,
- *h* motifinde olduğu gibi Neva'dan Segah'a inen, sıralı seslerden oluşan melodi parçalarından meydana gelmiştir.

Yanaşık düzendeki motifler ise şöyle ayrıştırılabilir:

§ Başladığı sese geri dönen motifler: *j, k1*

§ Kümelenen motifler: *f*

§ Kalışı güçlendiren motifler: *b, e, m*

1.2.1.3. Ezgi Atıfı:

Bu taksim kaydı, Mahur peşrevinin ardından yapılmış olduğu için, peşrevi hatırlatıcı mahiyette ezgilerin yanı sıra, Tanburi Cemil'in Mahur makamında kemençe ile yapmış olduğu taksiminin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden karakteristik bazı motif kurguları da göze çarpmaktadır. Ruşen Bey'in bu motif gruplarını, tekrarlarla ve çeşitlemeleriyle icasında kullandığı dikkat çekmiştir. Tanburi Cemil'in taksim süresi üç dakikayı bulduğu için cümleleri daha uzun soluklu ve karmaşık yapıdadır. Ruşen Bey'in taksim süresi ise 56 saniye olduğu için, Cemil Bey'in uzun soluklu cümlelerini, kendi yorumuyla damıtarak daha kısa soluklu melodi grupları halinde sunduğu; değindiği sesler ve grafik itibariyle ele aldığı dikkat çekmektedir. Bunlara ait bulgular şu şekildedir:

Şekil 25. Mahur Taksimin 1. Cümlesi, Ezgi Atıfı: TCB Kemençe ile Mahur Taksim Kesiti



- Kam'ın, taksimine giriş esnasında uyguladığı *a ve b* motifleri; Tanburi Cemil'in giriş cümlesinde yer alan, motif parçalarından oluşmaktadır.

Şekil 26. Mahur Taksimin 1. Cümlesi, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Kam'ın *d* motifi, Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *d* motifi ile denk düşmektedir. Ayrıca Kam, bu motifin ardından *f + g1* motiflerini eklemiş; bu durum yine Tanburi Cemil'in icrasında işaretlenmiş olan *f + g1* motifi ile denk düşmekteyken; oluşturduğu grafik itibariyle de uyum sağlamaktadır.

Şekil 27. Mahur Taksimin 1. Cümlesi, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



1.2.2. Mahur Taksimin 2. Cümlesi:

1.2.2.1. Makam Analizi:

Mahur makamı, karakteristik girişini yaptıktan sonra, zengin ve klasik bir anlayışı oluşturabilmek adına, bünyesinde barındırdığı çeşnileri duyurmak üzere birinci ve ikinci derece güçlülerine önem vermeye devam eder. Bunların üzerinde, tercih edeceği hareket sahası geniştir ve tercihine göre genişlemesi ve kurgusu şekillenecektir. Dolayısıyla ilk bölümde bahsi geçen çeşni gruplarının burada tekrarlanması yerinde olacaktır.

1) Rast üzerinde Çargâh dizisi, bundan dolayı oluşmaya elverişli çeşniler,

- Rastta Çargâh 5'lisi, Nevada Çargâh 4'lüsü, Gerdaniyede Çargâh 5'lisi.

2) Yerinde Eksik/Tam Rast dizisi, bundan dolayı oluşmaya elverişli çeşniler,

- Yerinde Rast 5'lisi, Nevada Rast 4'lüsü/Nevada Buselik 4'lüsü, Gerdaniyede Rast 5'lisi, Yegahta Rast 4'lüsü, yerinde Segâh çeşnisi, Eviçte Segâh çeşnisi, Segâhta Ferahnak çeşnisi.

3) Yerinde Uşşak ve Hüseyni dizileri, bundan dolayı oluşmaya elverişli çeşniler,

- Nevada Buselik 5'lisi, Muhayyerde Uşşak 4'lüsü, Hüseynide Uşşak 4'lüsü.

Bütün bu özellikler, bir taksimin veya bir bestenin içerisinde gösterilmek zorunda değildir. Ancak bütün bunlar zincirleme halde birbirini destekleyerek bir oluşum göstermektedir. Birinci ve ikinci derece güçlülerden sonra, asma karar yapılacak sesler ve önem verilecek sesler, tercih edilen çeşnilere göre şekillenir.

Bu şekilde yapılan bir meyan/gelişme bölümünü karara bağlamak için, yukarıda bahsedilen 1. ve 2. maddelerdeki Rast civarlarına yoğunlaşılır. Buradaki çeşniler, ardışık kullanım veya tercih edilme şeklinde ele alınarak, Rast perdesinde Geveşt yedeni ile makam karara bağlanır. (Özkan, Mahur, 2003)

Şekil 28. Mahur Taksimin 2. Cümlesi, Makam Analizi



Bu minvalde Kam'ın ikinci cümlesine bakılacak olursa (bkz. Şekil 28), ilk aşamada yine Buselik-Muhayyer ses sahası içinde benzer kurgulardan ilerlemiş; ilk ezgi grubunda Neva'da Çargâh aralıkları görülmekte, ardından Acemi yakalayarak, Acemli Rast Dizisiyle Rasta düşmüştür.

İkinci satıra geçmeden burada bir virgül koyup şu konuya değinmek yerinde olacaktır: Klasik Rast makamında, başlangıç esnasında Kürdi perdesi alıp Hüseyniaşirana düşüldüğü, orada Nişabur çeşnisi gösterildiği ve ardından tekrar Rast aralıklarının yakalanarak devam edildiği bilinmektedir. Ruşen Bey'de, Mahur taksiminin gelişme bölümünde Acemli Rast dizisiyle karara düşmüş, ardından ikinci satırda Kürdi perdesini alarak Hüseyniaşiranda Nişabur çeşnisine değinmiş, tekrar Segâhı yakalayarak, karar tadında Rastta nefeslenmiştir.

Ancak son hamle, tekrar Gerdaniye civarından Mahur-Acem kontrastına, yerinde Rast ve yine Hüseyniaşiranda

Nişabur çeşnisini eklemiş ve Rast perdesinde Rast çeşnisiyle karar vermiştir. Bu durumda ortaya çıkan grafik şudur: Gerdaniye vurgusu + Neva'da Çargâh çeşn. + Acemli Rast dizisi + Hüseyniaşiran'da Nişabur çeşn. + yerinde Rast'lı yarım karar + Acemli Rast dizisi + Hüseyniaşiran'da Nişabur çeşn. + yerinde Rast'lı tam karar.

Bu kaydın künye bilgisinde tek net olan, Mahur peşrevden sonra icra edildiğidir. Bu sebepten, bir yandan Mahur Peşrevin tesliminden etkilenerek oluşmuş bir taksim seyri olabilirken; bir yandan da gerçekten Ruşen Bey'in Mahur makamı anlayışı, "Mahur ve Gerdaniye perdeleri + Rast çeşnilerinin ve makam özelliklerinin" bezediği bir Mahur makamı anlayışı olabileceği gibi ihtimaller de göz önünde bulundurulmalıdır.

1.2.2.2. Yapısal Analiz:

Şekil 29. Mahur Taksimin 2. Cümlesi, Motif ve Cümle Kurgusu



İlk cümleye nazaran bu cümlede (bkz. Şekil 29), motif yapılarında hareketlilik gözlemlenmiş, inici ve çıkıcı özelliklerinde artış görülmüştür. Bu sebepten, ilk cümlede Buselik-Muhayyer ses sahasında seyreden yapı (bkz. Şekil 24); Irak perdesine kadar genişlemiştir. Diğer taraftan, tekrar eden motif grupları göze çarpmaktadır. *g2* + *k2* + *t* motif kurgusu, bir cümle içerisinde ortada ve sonda olmak üzere iki defa kullanılmıştır. Ezgi hareketlerinin çıktısı şu şekildedir:

- *n* motifinde olduğu gibi Neva'dan Gerdaniye'ye,
- *o* motifinde olduğu gibi Eviç'ten Muhayyer'e,
- *p* motifinde olduğu gibi Hüseyni'den Gerdaniye'ye,
- *k2- t* motif birleşiminde olduğu gibi Irak'tan Segah'a,
- *t- u* motif birleşiminde olduğu gibi Rast'tan Gerdaniye'ye,
- *u* motifinde olduğu gibi Eviç'ten Muhayyer'e, Muhayyer'den Acem'e; 4 tane 3'lü, 2 tane 4'lü ve 1 tane 8'li aralıklara atlamalar kullanılmıştır.

Ayrıca motifler,

- *n* motifinde olduğu gibi Gerdaniye'den Neva'ya inen,
- *o* motifinde olduğu gibi Muhayyer'den Neva'ya inen,
- *p* motifinde olduğu gibi Buselik'ten Mahur'a çıkan,
- *r- s1* motiflerinde olduğu gibi Acem'den Segah'a inen,
- *s1* motifinde olduğu gibi Çargah'tan Rast'a inen, sıralı seslerden oluşmuştur.

Bunların haricinde kalan *g2, k2, u, t* motifleri yanaşık düzende kurgulanan motiflerdir. Bunlar ise şöyle kategorize edilebilir:

§ Başladığı sese geri dönen motifler: *g2*

§ Kalışı güçlendiren motifler: *n, t*

§ Aynı sesi ikileyerek kuvvetlendiren motifler: *s1, k2*

1.2.2.3. Ezgi Atıfı:

Şekil 30. Mahur Taksimin 2. Cümlesi, Ezgi Atıfı: TCB Kemençe ile Mahur Taksim Kesitleri



Öncelike, Tanburi Cemil Bey'in yukarıda görüldüğü üzere (bkz. Şekil 30) benzer yapıda olan motif gruplarını; çeşitlemeleriyle kompoze ettiği görülmektedir. Bu tarz motif gruplarının çeşitlemeleri oldukça fazla yapılabileceğinden dolayı, Ruşen Bey'de bazı motifleri aynen alırken, bazı motiflerde ise grafiğe uymakla ve aynı seslere değinmekle yetinmiştir. Bu bölümde Tanburi Cemil'in cümleleri ilkine nazaran daha karmaşık yapıdadır. Ruşen Bey'in cümlesi ise sona doğru geldiği için bu karmaşıklığı barındırmamakta; Cemil Bey'deki motifleri daha geçirgen, içeiçe ve tekrarlı bir kompozisyonla sunmuştur.

- Cemil Bey'in icasında bir bütün olarak kullandığı *s1 + k2* motiflerini, Kam ayrı ve tekrarlı bir şekilde ele alırken; motifi aynen kullanmamış, nota değerleri ve vurgu kalıpları denk düşmüştür.

Şekil 31. Mahur Taksimin 2. Cümlesi, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Cemil Bey'in icasında bir bütün olarak kullandığı *g2 + k2 + t* motiflerini, Kam'da değindiği sesler ve grafik itibariyle ardarda ele almıştır. Ayrıca bu motiflere, 2. cümlesinin orta ve son grubu olmak üzere iki kez değinmiştir. Tanburi Cemil Bey burada, si notasını Segah perdesi olarak kullanmışken; Ruşen Bey, aynı grafiği kullanmış ancak Kürdi perdesi olarak almıştır. Çünkü Cemil Bey daha meyan bölümüne geçecekken; Ruşen Bey karara yaklaşmaktadır.

Şekil 32. Mahur Taksimin 2. Cümlesi, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



- Tanburi Cemil'in taksiminin son sonuç bölümünden olan bu kesit, daha önce değindiği *g2 + k2* motif gruplarının çeşitlemesidir. Ancak, karara doğru geldiği için burada Kürdi perdesini kullanmıştır. Ruşen Bey ise icrasında, bu bölüme grafik ve değindiği sesler itibariyle uymuş; ancak karar vereceği için Segah perdesi kullanarak taksimini sonlandırmıştır.

Şekil 33. Mahur Taksimin 2. Cümlesi, Ezgi Atıfı: Kam'ın Motif Örn.



1.3. Taksim Bulgularına Genel Bakış ve Yorum:

İncelenen taksimler hakkında bütüncül bir bakış sunabilmek için aşağıdaki tablolarda elde edilen veriler bulunmaktadır. İlk tablo, taksimlerin yapısı ve sürelerini göstermektedir.

Tablo 1. Taksimlerin Yapısal Durumu

İncelenen Taksim	Toplam Süre (sn)	Cümle Sayısı	Ortalama Cümle Süresi (sn)	Genel Yapısal Kurgu
Bayati	01:10	2	35sn	Giriş- Sonuç
Segâh	01:06	5	13,2sn	Giriş- Sonuç
Mahur	00:56	2	28sn	Giriş- Sonuç

Tablo 1'de taksimlerin sürelerinin birbirine yakınlığı ve ortalama 1 dakikalık sürelere sığdırıldığı dikkat çekmektedir. Bayati ve Mahur makamlarındaki taksimler iki uzun cümleden oluştuğu için ortalama cümle süreleri birbirine yakın çıkmıştır. Ancak Segâh taksim, fikir bütünlüğü olan 5 adet kısa soluklu cümlelerden meydana geldiği için, ortalama cümle süresi daha azdır. Dolayısıyla, motiflerin yoğunlaştırıldığı uzun cümle yapıları ve anlam bütünlüğü olan kısa cümle yapıları olmak üzere; iki farklı cümle tipi görülmektedir. Bu cümle tiplerinin varlığı, icracının motiflerin esiri olmadığını ve cümle kurgularını anlatacağı hikâyeye göre şekillendirebildiğini göstermektedir. Öyle ki, mızraplı değil de uzun sesli bir enstrüman olarak, 1 dakika gibi kısa bir süreye, 5 adet kısa soluklu ve motif yoğunluğu olan nitelikli cümleler kurmak, bunun bir örneğidir.

Tablo 2. Taksimlerin Kompozisyonunda Kullanılan Motiflerin Atıf Oranları

İncelenen Taksim	Toplam Motif Sayısı	Kam'ın Özgün Motifleri	Cemil Bey'e Atıf Yapan Motifler	Atıf Oranı (%)
Bayati	37	28	9	24,32%
Segâh	30	11	19	63%
Mahur	25	13	12	48%
Genel Toplam	**92**	**52**	**40**	**43,47%**

İkinci tabloda cümleleri oluşturan motifler; atıf yapılan ve özgün motifler şeklinde iki grupta incelenmiştir. Üç taksim özelinde toplam atıf sayısının %43,47 oranında olduğu tespit edilmiştir. %50'nin altında olan bu oran, Ruşen Bey'in atıflarını doğrularken, büyük oranda da bu yapıların bir kurgu malzemesi olarak kullanıldığını, onun disiplinli ve seçici bir yaklaşımla kompozisyonunu ele aldığını göstermektedir. Bu sebepten, kurgu malzemesi olarak kullanılan motifler artık atıf olmaktan çıkmış ve Kam'ın üslubunun birer parçası haline gelmiştir.

Diğer taraftan, Ruşen Kam'ın Cemil ekolünde kendi icralarına yönelik "taklitçi" yaklaşımıyla bu veriler arasında bir çelişki de mevcuttur. Kendisine yöneltilen "Cemil Bey hayatta olup sizi dinleseydi ne derdi?" sorusuna, Kam'ın "Ne diyecek, taklidime yeltenen divane." (Özalp, 1995, s. 82) şeklinde karşılık vermiştir. Ancak taksim incelemelerindeki sayısal verilere göre, Ruşen Bey'in bu "taklitçi" nitelemesini; Cemil Bey'in taksimlerine duyduğu saygıdan dolayı onları minyatürize etmesi ve yeniden kurgulayarak kendi üslubuyla ifade etmesi olarak okunmalıdır. Nasıl ki büyüdüğü ortamın dilini ve hitabet şeklini doğal bir süreçte öğrenen bir gencin hitabeti de o minvaldeyse; burada ortaya çıkan tablonun da taklitçilik değil, bir özgünlük olarak okunması gerekir.

Nitekim, tablodaki veriler bu görüşü destekler niteliktedir. Bayati taksimin atıf oranı, Segâh ve Mahur'a kıyasla oldukça düşüktür. Bu durum, referans alınan Cemil Bey'in seyirinin bir cümleden oluşmasıyla açıklanabilir. Diğer taraftan, Segâh ve Mahur icralarında, atıf oranı birbirine yakın olmasa da; kullanılan toplam motif sayıları ve atıf yapılan motifler arasındaki yakınlık, Kam'ın ekol bazında öğrendiği özgün hitabet şekliyle yorumlanmaktadır.

Tablo 3. Motiflerin Kullanım Sıklıkları

Motif Tarifi	Bayati Taksim	Segâh Taksim	Mahur Taksim	Toplam
İnici	10	7	6	23
Çıkıcı	3	2	0	5
İnici/ Çıkıcı Karışık	5	1	6	12
Mordan, Çarpma, Ana sesi kuvvetlendirme	4	3	3	10
Üst-alt-alt-üst motifi	5	1	0	6
Üst-alt-alt-üst 3'lü motifi	3	2	0	5
Tam yeden	2	0	0	2
Yarım yeden	0	0	1	1
Merdiven	2	1	0	3
Sıralı/yanaşık Kuralsız motifler	0	6	8	14
Kümelenmiş	3	5	1	9
Uzun/düz	0	1	0	1
Arpej	0	1	0	1
Toplam	37	30	25	92

Tablo 3'te taksim icralarında cümle iskeletlerini oluşturan motifler, yapısal özelliklerine göre kategorize edilmiştir. Normal şartlarda süsleme teknikleri adı altında incelenen mordan, çarpma, arpej, kümeleme unsurları; incelenen taksim icralarında birer motif görevi gördüğü için kategorizasyona dahil edilmiştir.

Bayati taksimde yer alan 10 adet *inici* motif hareketi; Bayati makamını ele alış biçimini, çoğunlukla inici bir karakterle kurguladığını göstermektedir. Diğer taraftan 5 er adet *inici/çıkıcı karışık* ve *üst-alt-alt-üst* motif yapıları; makam örgüsünün aynı zamanda dalgalı bir seyir izlediğini de ifade etmektedir.

Segâh taksimde yer alan 7 adet *inici*, 6 adet *sıralı/yanaşık/kuralsız* ve 5 adet *kümelenmiş* motif yapıları; icracının Segâh makamını ele alış biçiminde, melodik olarak düz bir hat üzerinde süzülen ve dalgalanan bir kurgu mantığı izlediğini göstermektedir.

Mahur taksimde yer alan 8 adet *sıralı/yanaşık/kuralsız*, 6 adet *inici* ve 6 adet *inici/çıkıcı karışık* motif yapılarının kullanımında; baskın bir tür söz konusu değildir ve bütün yapıların dengede ele alındığı görülmektedir. Bu durum makamın tavrına uygun olarak dinamik ve değişken bir yapı tercih edildiğini de göstermektedir.

Bütün bunların yanında, *arpej* ve *merdiven* yapıların kullanımı toplamda birer adettir. Bu tarz unsurlar, Tanburi Cemil'in icralarında yer bulmasına rağmen, Ruşen Bey'in bunları tercih etmemesi; motif kullanımında bir algıda seçicilik olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan, *uzun ses* kullanımının da yok denecek kadar az olması, motiflerle bezenmiş cümle kurgularının yoğunluğunu göstermektedir. *Yarım yeden* ve *tam yeden* motif yapılarının kullanım sıklığının düşüklüğü ise, makamı ele alış biçiminde çeşitli bir gelişme bölümünün olmamasında kaynaklanmaktadır.

4. Sonuç

Bu çalışmada, kemençeci Ruşen Ferit Kam'ın Bayati, Segâh ve Mahur taksimlerinde; makamları ele alış biçimi ve kompozisyon kurgusu nicel verilerle incelenmiştir. İnceleme neticesinde, icracının Tanburi Cemil'e atıf yaptığı düşünülen motif, cümle ve makam karakterleri tespit edilirken; Kam'ın üslubunu temsil eden motif yapıları ve makam algısı ortaya çıkmıştır. Elde edilen sonuçlar şu şekildedir:

Ruşen Kam'ın 1 dakika 6 saniyeden oluşan Segâh taksiminde makam tarifi, birinci derece güçlüsü Segâh perdesini merkeze alan bir yapıdan oluşmaktadır. Bu çerçevede, makamın karakteristik motifleri ve çeşni gruplarının sınırları içerisinde kaldığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, meyan bölümünü ve farklı geçkileri tercih etmeyerek makamı genişletmemiş, daha rafine ve eğitici bir anlayış sunduğu değerlendirilmiştir. İcranın bütününde Segâh makamının doğal dizisi üzerinde gerçekleşmeye müsait çeşnileri ele almıştır. Acemli Segâh Dizisi, Müstear çeşnileri, Irak'ta Hicaz çeşnisinden oluşan taksimini, Hüzzam çeşnisi ve bir ses altında Nikriz çeşnileriyle makam tarifini sonlandırmıştır.

Segâh taksim icrası, motif ve cümle kurgusu itibariyle diğer iki icraya kıyasla; kısa soluklu ve motiflerle bezenmiş 5 adet cümleden oluşmaktadır. Yaklaşık bir dakika gibi bir süreye bu nitelikte cümleler sığdırmak, kompozisyon bütünü için ifade edilen minyatürleştirme fikrinin; bu taksim özelinde cümle düzeyinde de geçerli olduğunu kanıtlamaktadır. Cümleler içerisinde yer alan *inici*, *sıralı/yanaşık/kuralsız* ve *kümelenmiş* motif yapılarının dengeli kullanılması bu durumu ispatlar niteliktedir. Ancak, özellikle 3, 4, ve 5. cümlelerin başlangıçlarında aşikâr olan grafik tekrarları icrada bir monotonluk yaratarak, bilinçli bir kullanımdan ziyade otomatikleşmiş reflekslerle oluşturduğunu düşündürmektedir. Ruşen Bey'in mükemmel olana duyduğu saygıdan dolayı benzer üretimlerden kaçınmayı telkin etmesine rağmen; kendi cümle kurgularında peşpeşe tekrarlara düşmesi tezatlık yaratmıştır. İcracının teknik ve nazari yetkinliği varken, bu şekilde monotonluğa düşmesi, onun otomatikleşmiş icra pratiği olduğu sonucunu da doğurmuştur.

Segâh taksimde oluşan %63'lük atıf oranı, Kam'ın taksimlerinde motif hareketlerini, Cemil Bey'in icrasını referans alarak oluşturduğu kanaatini kanıtlamaktadır. Ayrıca, ardından çalacağı Neyzen Yusuf Paşa'nın peşrevinde Hüzzam aralıklarını kullanmamışken; taksimini bu şekilde bitirmesi; Tanburi Cemil'in taksiminin final noktasına da bilinçli bir nazire olduğu yönündeki tahmini güçlendirmektedir.

Ruşen Kam'ın 1 dakika 10 saniyeden oluşan Bayati taksiminin makam tarifinde, makamın doğal dizisi dışına çıkmamaya özen göstermiş, teorik olarak yapılması beklenen Neva'da Hicaz çeşnisini kullanmayı tercih etmemiştir. Bunun yerine, Bayati karakterini vurgulamak adına, güçlü sesleri Çargâh ve Acem civarında tutmuş, Neva üzerinde yedensiz Buselik çeşnilerine ağırlık vermiştir. Monotonluğu kırmak için karar perdesine düşen ve bekleme yapmaksızın tekrar yükselen yapılarla makamı, doğal sesleri ve süreci içerisinde tarif etmiştir. Bundan dolayı bu icranın, *inici* hareketli motifleri en çok kullandığı makam tarifidir.

Ayrıca motif kombinasyonlarında üst-alt-alt-üst motif yapısının, benzer kombinasyonlarla tercih edildiği elde edilmiştir. Bu motif, ilk kullanımda Cemil Bey'e atıf özelliği taşırken, sonraki kullanımlarda makam seyiri için karakteristik bir üslupsal özellik niteliğine de büründüğü görülmüştür.

Ruşen Bey'in, bu taksiminde saptanan %24,3'lük düşük benzerlik oranı; Cemil Bey'in bir cümlelik seyirine yapılan sınırlı bir atfı işaret etmektedir. Cemil Bey'in seyirinde bulunan karakteristik motiflerin ve cümle grafiğinin; Ruşen Bey tarafından iki cümlelik taksim kurgusuna yayıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Genelde minyatürize ettiği taksimlerinin aksine, burada Cemil Bey'in küçük seyirini genişletme amacı güttüğü açıkça görülmektedir.

Ruşen Kam'ın 56 saniyeden oluşan Mahur taksiminin makam tarifinde, İsmail Hakkı Özkan'ın ele aldığı şekilde

Çargâh aralıklarından ibaret olan bir Mahur makamı olarak işlemediği görülmektedir. Kam, Mahur makamını mürekkep bir yapı olarak ele almıştır. Bu doğrultuda icracının; bir taraftan Neva üzerindeki Çargâh ve Buselik çeşnilerini, diğer taraftan Acemli Rast dizisi ile Hüseyni aşiran perdesindeki Nişabur çeşnisini işleyerek ve yerinde Rast'lı karar vererek taksimi sonlandırdığı saptanmıştır. Dolayısıyla, makamı ele alış biçimi açısından da Tanburi Cemil'e atıf yaptığı görülmektedir.

Mahur taksimde yer alan *sıralı/yanaşık/kuralsız, inici* ve *inici/çıkıcı karışık* motif yapılarının, icranın genelini dengeli bir şekilde kapsadığı görülmüştür. Motif çeşitlemelerine ise sık yer verilmiştir. Bu durum makamın kompozisyon yapısına dengeli bir kurgu niteliği kazandırmıştır. Aynı zamanda, makamın karakteristik motiflerini çeşitleyerek kullanması, yine minyatürize ettiği ve eğitici bir maksatla taksimlerini sunduğu görüşünü ispatlar mahiyettedir.

Cemil Bey'in Mahur taksiminde, Kam'ın estetik algıları içerisinde dikkatini çeken motifleri; başka bir kurguyla minimalize ederek kendi icrasında yer edindirmiştir. %48'lik bir atıf oranı ve makam tarifi ile, Cemil Bey'in taksimini minyatürize ettiği ispatlanmaktadır.

Ruşen Ferit Kam'ın incelenen taksimleri, ortalama 1 dakikalık icralardan oluştuğu için, giriş ve sonuç bölümlerinden meydana gelmiştir. Mahur taksiminde, 5 adet kısa soluklu cümlelerin varlığı, kompozisyon içerisinde bir gelişme bölümüne yol açmamış; benzer yapıların tekrar ettiği bölümlere neden olmuştur. Bu sebepten, bu taksim de giriş ve sonuç bölümünden oluşmaktadır.

Nitekim bu veriler, Kam'ın taksim kurgusunu minyatürize ettiği savını genel olarak destekler niteliktedir. Ancak Bayati makamındaki taksim icrası; bunun aksine minyatürize etme değil, genişletme amacı üzerine kurulduğu savını doğurmuş; ve bunu analiz bulguları ile ispatlamıştır.

Sonuç olarak, Ruşen Bey'in taksimlerindeki makam algısının, makam özelliklerini doğal dizisi içerisinde ve yalın haliyle ele alan analitik bir yaklaşıma dayandığı saptanmıştır. Makam cümlelerinin aşırılığa kaçmayan ve belirli bir hat üzerinde seyreden yapısının klasik tavrı koruduğu sonucuna varılmıştır. Nitekim bu durum, klasik tavrın temelini oluşturan, kompozisyonda aşırılıklardan kaçınan, belirli bir ritmik örgü ile biçimsel kalıp içinde ilerleyen icra anlayışıyla bütünüyle örtüşmektedir. Ayrıca çalışmanın giriş bölümünde değinilen, Kam'ın var olan mükemmeli koruma ve yenilik adıyla eskiyi bozmaktan kaçınan bu korumacı yaklaşımı, onun icra anlayışını oluşturan temel bir argümandır. Nitekim, analiz edilen taksimlerden elde edilen %63, %48 ve %24'lük atıf oranları, Kam'ın Tanburi Cemil'in taksim kompozisyonlarını referans alarak, kendi taksim yapısını oluşturduğunu kanıtlamaktadır. Bu oranlar aynı zamanda, referans aldığı yapıları eğitimci üslubunun süzgecinden geçirip minyatürize ettiğine dair de kanıt niteliği taşımaktadır. Diğer taraftan elde edilen bulgular, Ruşen Bey'in bestekarlık yönüne dair girişte ifade edilen "sehl-i mümteni" nitelemesinin taksim icraları için de geçerli olduğunu göstermektedir. Zira Kam, demir leblebi diye anılan bu sazı bir taraftan hiçbir çaba sarf etmeden, söyleyeceklerini bir çırpıda söylercesine sade ve pürüzsüz bir hissiyatla icra ederken; diğer yandan icrasındaki bu basitliğin arkasında yatan yüksek bir sanat olgunluğunu ve teknik kabiliyeti gözler önüne sermektedir. Özetle, icracının var olan bir adet bestesi için yapılan "sehl-i mümteni" yorumu, aslında birer beste niteliği taşıyan taksimlerinde de tebarüz etmektedir.

Kaynakça

Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlas A.Ş.

Baloğlu, B. Ş. (2021). *Efsan ve Realite Arasında Bir Portre Tanburi Cemil Bey.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Collingwood, R. G. (2019). *Kısaca Sanat Felsefesi.* (T. Kabadayı, Çev.) Ankara: BilgeSu.

Hancock, D., & Algozzine, B. (2006). *Doing Case Study Research.* Teachers Collgece Press.

Kaçar, G. Y. (2012). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Taksim ve Tarihsel Yönü. G. Y. Kaçar içinde, *Türk Musikisi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar).* Ankara: Maya Akademi.

Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Musikisinde Eser ve İcra Tahlil Yöntemleri.* Gece Kitaplığı.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi.* İstanbul: Ötüken Yayıncılık.

Kubbealtı. (Tarih yok). *Ekol*. Kubbealtı: https://www.lugatim.com/s/ekol adresinden alındı

Kubbealtı. (Tarih yok). *Taksim*. Kubbealtı: https://www.lugatim.com/s/taksim adresinden alındı

Özalp, M. N. (1995). *Ruşen Ferit Kam.* Milli Eğitim Basınevi.

Özgen, İ. (2022, Ocak 27). *Türk Müziğinde Taksim ve Bestecilik*. Divan Makamı: https://divanmakam.com/yazilar/turk-muziginde-taksim-ve-bestecilik-ihsan-ozgen-saz-ve-soz-dergisi-sayi-4.51/ adresinden alındı

Özel, Ö. (2022, Ocak 27). *Ustayı Taklid- Güçlü Zincir*. Divan Makamı: https://divanmakam.com/yazilar/ustayi-taklid-guclu-zincir-ozer-ozel-saz-ve-soz-dergisi-sayi-4.49/ adresinden alındı

Özkan, İ. H. (2003). *Mahur*. TDV İslâm Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/mahur adresinden alındı

Özkan, İ. H. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tanrıkorur, C. (2015). Makam. C. Tanrıkorur içinde, *Müzik Kültür Dil* (s. 126-136). Dergâh Yayınları.

Ünlü, C. (2016). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf- Gramafon- Taş Plak.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

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