



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

DOĞAÇLAMALARDA TEKRAR EDEN TARTIM KALIFLARI:
TANBURI CEMİL BEY'İN ÖRNEĞİ

Deniz Şahin

Doktora Tezi

Ankara, 2026



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

DOĞAÇLAMALARDA TEKRAR EDEN TARTIM KALIPLARI:
TANBURİ CEMİL BEY'İN ÖRNEĞİ

Deniz Şahin

Doktora Tezi

Ankara, 2026

DOĞAÇLAMALARDA TEKRAR EDEN TARTIM KALIPLARI:

TANBURI CEMİL BEY ÖRNEĞİ

Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Yazar: Deniz ŞAHİN

ÖZ

Bu çalışma, Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimlerinde tekrar eden tartım kalıplarını tespit etmeyi ve bu kalıpların doğaçlama müzik üretim sistemi, kişisel üslup ve icra pratiği açısından ne tür veriler sağlayabileceğini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kapsamını Tanburi Cemil Bey'e ait Gülizar, Hicaz, Müstear, Neva ve Şedaraban makamlarındaki beş mızraplı tanbur taksimi oluşturmaktadır. İncelenen taksimler notaya alınmış, ardından salt ritmik gösterime indirgenmiş ve tekrar eden tartım kalıpları görsel tespit ile işitsel kontrolün birlikte kullanıldığı bir yöntemle belirlenmiştir. Tespit edilen kalıplar benzerlikleri doğrultusunda altı ana grup altında sınıflandırılmış ve her taksimdeki kullanım sıklıkları değerlendirilmiştir. Analiz sonucunda tespit edilen tartım kalıplarının, incelenen beş taksimde toplam 876 kez kullanıldığı görülmüştür. Söz konusu kalıpların farklı makam ve perde düzenlerinde tekrar etmesi, bu yapıların yalnızca makam seyrine veya perde düzenine bağlı olmadığını, Tanburi Cemil Bey'in doğaçlama yapma sistemi ve kişisel üslubu ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Ayrıca bazı kalıpların cümle başlatma, cümleyi sürdürme ve kalışları hazırlama gibi işlevlerle ilişkili olduğu görülmüştür. Bu bağlamda çalışma, geleneksel Türk müziğinde doğaçlama icraların ritmik ve kalıpsal düzeyde incelenebileceğini ortaya koymakta ve tartım kalıplarının üslup analizinde önemli veriler sağlayabileceğini göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Tanburi Cemil Bey, taksim, doğaçlama, tartım kalıbı, tekrar, üslup analizi.

RECURRING RHYTHMIC PATTERNS IN IMPROVISATION:

THE CASE OF TANBURI CEMİL BEY

Supervisor: Prof. Dr. Cenk Güray

Author: Deniz Şahin

ABSTRACT

This study aims to identify recurring rhythmic patterns in Tanburi Cemil Bey's tanbur improvisations and to examine what kinds of data these patterns may provide regarding improvisational music production, personal style, and performance practice. The scope of the study consists of five tanbur improvisations by Tanburi Cemil Bey in the makams Gülizar, Hicaz, Müstear, Neva, and Şedaraban. The selected improvisations were transcribed and then reduced to purely rhythmic notation. Recurring rhythmic patterns were identified through a method combining visual detection and aural verification. The identified patterns were classified into six main groups according to their similarities, and their frequency of use in each improvisation was evaluated. The analysis showed that the identified rhythmic patterns were used a total of 876 times across the five improvisations. The recurrence of these patterns in different makams and pitch arrangements indicates that these structures are not dependent solely on makam progression or pitch organization, but are also related to Tanburi Cemil Bey's improvisational system and personal style. It was also observed that some patterns are associated with functions such as initiating phrases, sustaining musical flow, and preparing cadential points. In this respect, the study demonstrates that improvisational performances in traditional Turkish music can be examined at rhythmic and pattern-based levels, and that rhythmic patterns may provide significant data for style analysis.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, taksim, improvisation, rhythmic pattern, repetition, style analysis.

TEŞEKKÜR

Katkılardan dolayı Prof. Dr. Cenk Güray'a, Prof. Dr. Murat Salim Tokaç'a, Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Çaylı'ya, Dr. Süleyman Cabir Ataman'a, Prof. Dr. Ayten Kaplan'a, Prof. Dr. Emrah Hatipoğlu'na, Prof. Dr. Türev Berki'ye, Doç. Dr. Hüseyin Cem Esen'e, Şinasi Celayiroğlu'na, Dr. Berk Kurdoğlu'na, Prof. Dr. Koray Değirmenci'ye, Koray Köse'ye, Ali Fuat Aydın'a, Miyassa Şahin'e ve Ali Şahin'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
GÖRSELLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: YÖNTEM	6
2. BÖLÜM: İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	13
3. BÖLÜM: MÜZİKTE TEKRAR VE DOĞAÇLAMALARDA KALIP KULLANIMI	22
3. 1. AVRUPA KLASİK MÜZİĞİ VE CAZ'DA TEKRAR VE DOĞAÇLAMA TEMELLİ KALİPLERİN KULLANIMI.....	22
3. 2 GELENEKSEL TÜRK MÜZİKLERİNDE TEKRAR VE DOĞAÇLAMA TEMELLİ KALİPLERİN KULLANIMI.....	28
3.3 KALİPLERİN TASNİFİ	34
4. BÖLÜM: ANALİZ	40
SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA	71
EKLER.....	77
Ek 1. GÜLİZAR TANBUR TAKSİMİ.....	77
Ek 2. GÜLİZAR TANBUR TAKSİMİ SALT RİTMİK GÖSTERİM.....	80
Ek 3. HICAZ TANBUR TAKSİMİ.....	83
Ek 4. HICAZ TANBUR TAKSİMİ SALT RİTMİK GÖSTERİM.....	86
Ek 5. MÜSTEAR TANBUR TAKSİMİ	88
Ek 6. MÜSTEAR TANBUR TAKSİMİ SALT RİTMİK GÖSTERİM	91
Ek 7. NEVA TANBUR TAKSİMİ.....	93
Ek 8. NEVA TANBUR TAKSİMİ SALT RİTMİK GÖSTERİM	96
Ek 9. ŞEDARABAN TANBUR TAKSİMİ SALT RİTMİK GÖSTERİM	99
Ek 10. ŞEDARABAN TANBUR TAKSİMİ SALT RİTMİK GÖSTERİM	102

EK 11. MAKALE YAYIN BİLGİSİ	102
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	106
ETİK BEYANI.....	108
DOKTORA TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	109
PROFICIENCY IN ART / MASTER’S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	110

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Tartım Kalıbı Örneği	7
Görsel 2. Transkripsiyonlarda Kullanılan Fermata Örnekleri.....	8
Görsel 3. Gülizar Taksim Notası (Cevahir Korhan Işıldak).....	9
Görsel 4. Gülizar Taksim Notası (Mutlu Torun).....	9
Görsel 5. Gülizar Taksim Notası (Münir Nurettin Beken)	10
Görsel 6. Gülizar Taksim Notası (Atakan Atasever).....	10
Görsel 7. Gülizar Taksim Notası (Deniz Şahin).....	11
Görsel 8. Tanburi Cemil Bey'in Gülizar Taksimi'nden Bir Kesit.....	11
Görsel 9. Tanburi Cemil Bey'in Gülizar Taksimi'nden Bir Kesit (Salt Ritmik Gösterim).....	12
Görsel 10. Inside Improvisation Vol. 4 Melodic Rhythms Kitabında Yer Alan Ritim Kalıplarına Bir Örnek	28
Görsel 11. Özdeş Motif (The Exact Motif) Örneği (Kane, 2007, s. 117)	36
Görsel 12. Ritmik Motif (A Rhythmic Motif) (Kane, 2007, s. 120).....	36
Görsel 13. Aralık Temelli Motif (The Intervallic Motif) (Kane, 2007, s. 123)	37
Görsel 14. Transpoze Motif (A Transposed Motif) (Kane, 2007, s. 126)	38
Görsel 15. Biçimsel Motif (A Shape Motif) (Kane, 2007, s. 130)	39
Görsel 16. Mavi Kalıp Örneği	41
Görsel 17. Sarı Kalıp Örneği	42
Görsel 18. Kırmızı Kalıp Örneği	42
Görsel 19. Yeşil Kalıp Örneği.....	42
Görsel 20. Turuncu Kalıp Örneği	42
Görsel 21. Mor Kalıp Örneği	43
Görsel 22. Tartım Kalıpları A (Mavi).....	44
Görsel 23. Tartım Kalıpları B (Sarı).....	45
Görsel 24. Tartım Kalıpları C (Kırmızı).....	45
Görsel 25. Tartım Kalıpları D (Yeşil)	46
Görsel 26. Tartım Kalıpları E (Turuncu)	46
Görsel 27. Tartım Kalıpları F (Mor)	47
Görsel 28. Tespit Edilen Tartım Kalıplarının Taksimlere Göre Dağılımları.....	47
Görsel 29. Taksimlerdeki Tartım Kalıbı Tekrarlarının Renk Gruplarına Göre Dağılımı	48

Görsel 30. Renk Gruplarının Beş Taksimdeki Toplam Tekrar Sayısı.....	49
Görsel 31. Sarı (B) Gruba Örnek Tartım Kalıpları	51
Görsel 32. Yeşil (D) Gruba Örnek Tartım Kalıpları.....	52
Görsel 33. Turuncu (E) Gruba Örnek Tartım Kalıpları	53
Görsel 34. Kırmızı (C) Gruba Örnek Tartım Kalıpları	54
Görsel 35. Mor (F) Gruba Örnek Tartım Kalıpları.....	54
Görsel 36. Yeşil (D) Gruba Örnek Tartım Kalıpları.....	55
Görsel 37. Müstear Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları	56
Görsel 38. Gülizar Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları	57
Görsel 39. Hicaz Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları	58
Görsel 40. Neva Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları	58
Görsel 41. Şedaraban Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları.....	59
Görsel 42. Hicaz Taksim'de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri	60
Görsel 43. Gülizar Taksim'de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri	60
Görsel 44. Neva Taksim'de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri	61
Görsel 45. Müstear Taksim'de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri	62
Görsel 46. Şedaraban Taksim'de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri	63

GİRİŞ

Doğaçlama, her müziğin temelinde yer alan bir müzik üretim metodolojisidir. Söz konusu metodoloji temel olarak, üretilen müziğin ait olduğu geleneğin ses sistemi, ezgisel ve ritmik özellikleri ile bağlantılı olsa da bu temel özelliklerin dışında her müzik kültürü için ortak sayılabilecek bazı müzikal fikirleri de içinde barındırır. Motif yapıları, özellikle de tartım kalıpları bu bağlamda ortaklık kurulabilecek en önemli alanlardan birini teşkil eder. Geleneksel Türk müziğinin önemli temsilcisi Tanburi Cemil Bey'in farklı taksimlerinde tekrar eden ritmik yapıların bulunması, onun icra üslubunun tartım kalıpları üzerinden de incelenebileceğini düşündürmektedir. Cemil Bey'in kayıtları ve öğrencileri üzerindeki etkisi, onun icra birikiminin sonraki kuşaklara hem doğrudan hem de kayıtlar aracılığıyla aktarıldığını göstermektedir. Bu çalışma, doğaçlamalarda kullanılan tartım kalıplarını inceleyerek Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde söz konusu yapıların nasıl ortaya çıktığını ve bu yapıların doğaçlama müzik üretim sistemi açısından ne tür anlamlar taşıdığını araştırmayı amaçlamaktadır.

Bu çerçevede çalışma, öncelikle Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde birden fazla kez tekrar eden tartım kalıplarının tespit edilip edilemeyeceği sorusundan hareket etmektedir. Tespit edilen bu yapıların, farklı taksimler arasında ortaklık gösteren kalıplar olarak sınıflandırılmasının mümkün olup olmadığı ve bu tür ortaklıkların icracının doğaçlama pratiğinde nasıl bir yapısal sürekliliğe işaret ettiği ele alınmaktadır. Ayrıca söz konusu kalıpların kullanım sıklığı ve icra içindeki bağlamsal dağılımı incelenerek, Cemil Bey'in kişisel üslubu ve doğaçlama yapma sistematığı hakkında hangi çıkarımların yapılabileceği tartışılmaktadır. Bu inceleme sırasında, tartım kalıplarının kullanımında icra edilen çalgının özellikleri ve icra tekniği gibi üretim koşullarının belirleyici bir rol oynayıp oynamadığı da değerlendirme kapsamına alınmaktadır. Son olarak, kalıp temelli bu yaklaşımın, doğaçlama yapma pratiklerinin yalnızca bireysel bir üslup meselesi olarak değil, türler arası bir çerçevede karşılaştırmalı biçimde ele alınmasına imkan tanıyıp tanımadığı sorusu gündeme getirilmektedir.

Tartım kalıpları üzerinden yapılacak bir üslup incelemesi, ancak icralarında farklı bağlamlara rağmen ayırt edilebilir bir anlatım dili kurabilmiş müzisyenler üzerinden anlam kazanabilir. Tanburi Cemil Bey, bu tür bir sürekliliği hem repertuar çeşitliliği

hem de icra pratiği bakımından açık biçimde sergileyen isimlerin başında gelmektedir.

Cemil Bey, çocukluk yıllarından itibaren Türk müziğinin önemli isimleriyle bir arada bulunmuş ve onlardan istifade etmiştir. Gerek klasik repertuara gerekse halk müziği repertuarına oldukça hakimdir ve gelenekten yoğun şekilde beslenmiştir. Yani oluşturduğu kişisel üslup içerisinde geleneği ve kendi döneminin müziğini barındırmaktadır. Pek çok çalgıyı ustalıkla icra edebilmesinin yanında Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarında en çok kullanmayı tercih ettiği sazlar tanbur ve klasik kemençedir. Fakat onun icraları hangi çalgı ile olduğu fark etmeksizin kendinden sonra gelen icracılar tarafından örnek alınmış, transkripsiyonları yapılmış ve akademik çalışmalara konu edilmiştir. Cemil Bey'in icraları, özellikle tanbur ve klasik kemençe icracıları için önemli bir başvuru kaynağı olmuş; çok sayıda icracı ve araştırmacı tarafından incelenmiştir. Hatta Mesut Cemil'in deyişiyile "Türk mûsikisinde, tanbûr tavrını esâsından değışdirmiş, kemençe ve başka sâzların çalınış tarzlarına yaratıcı bir yenilik, canlılık, hareket ve renk getirmiştir" (Cemil, 2012, s. 221-222).

Tanburi Cemil Bey'in izinden gitmeyi tercih etmeyen hatta kendi ekolleri içinde icra yapan icracılar dahi onun adını anmadan geçmemişlerdir. Cemil Bey'in icraları yalnızca tanbur, kemençe, viyolonsel ve lavta icracıları tarafından değil, pek çok farklı enstrüman çalan müzisyenler tarafından da taklit edilegelmiştir. Neyzen Niyazi Sayın pek çok röportajında, şahsi ney üslubunu oluştururken Tanburi Cemil Bey'in icralarını örnek aldığını belirtmiştir (Baloğlu, 2017, s. 153). Benzer yaklaşımları udi ve besteci Cinuçen Tanrıkorur da benimsemiştir. Onun ud icrasının karakteristik özelliğini meydana getiren unsurlardan biri de tanbur esintileri barındırmasıdır. Tanrıkorur, Cemil Bey'in tanbur icrasını örnek aldığını çok defalar beyan etmiştir (Tokaç, 2025). Tanburi Cemil Bey kayıtları aracılığıyla gelecek nesillere kılavuzluk etmiştir fakat şahsen gerçekleştirdiği derslerle de pek çok icracıya bizzat hocalık yapmışlığı da vardır. Yani ondan kalan izler, yalnızca plakları aracılığıyla değil yetiştirdiği öğrencilerle de geleceğe aktarılmıştır. Refik Fersan, Nahide Hanım, Şemseddin Ziya Bey, Kadı Fuat Efendi, Âtîf Esenbel, Ressam Tahsin Bey, Tanburi Hikmet Bey, Tanburi Hatif Bey, Dürrü Turan, Laika Karabey, Faize Ergin, Ragıp Tanju, Kadıköylü Fuat Sorguç, Suphi Ziya Özbekkan, Samiye Cahid Morkaya, Fahire Fersan, Murad Özturun, Şeref Alpman Udi Bahriye Hoşgör ve Kemani Sadi

İşlay gibi isimler Tanburi Cemil Bey'den tanbur, kemençe veya repertuar dersi almışlardır fakat bu isimlerin yanı sıra plak kayıtları aracılığıyla ondan istifade ettiklerini söyleyen Ruşen Ferid Kam, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Erol Deran ve daha pek çok müzisyen de mevcuttur (Baloğlu, 2021, s. 261). Ayas'ın da ifade ettiği gibi Cumhuriyet dönemi saz icracılarımızın tamamına yakını bizzat veya geride bıraktığı kayıtları ve fikirleri üzerinden Tanburi Cemil Bey'in öğrencisi olmuştur desek yanılmış olmayız (Ayas, 2017, s. 43)¹. Bu nedenle Cemil Bey'in doğaçlama pratiğinin incelenmesi, onun kişisel üslubunun yanı sıra sonraki kuşaklar üzerindeki etkisinin anlaşılmasına da katkı sağlayabilir. Zira Cemil Bey'den sonra gelen ana akım Türk müziği icracılarının pek çoğu, yaptıkları üretimlerde onun izlerini bizlere ulaştırmışlardır (Esen Biçer, 2024, s. 1078-1079).

Özetle Tanburi Cemil Bey kendinden önceki üstatlardan etkilenmiş, çağının müzisyenleriyle temas halinde olmuş ve kendinden sonraki müzisyenleri yoğun şekilde etkilemiştir. Dolayısıyla Cemil Bey'in nasıl doğaçlama yaptığını anlayabilmekle ilgili çabalar yalnızca onun değil Türk müziğinde nasıl doğaçlama yapıldığını anlayabilmek adına da güçlü veriler sunacaktır. Türk müziğindeki doğaçlama pratikleri ile farklı müzik geleneklerinde kullanılan yöntemler arasında kurulabilecek benzerlikler, çalışmanın bulgularının karşılaştırmalı araştırmalarda değerlendirilmesine imkan sağlayabilir. Zira benzer dinamiklerin hem geleneksel Türk müziğinde hem de farklı müzik türlerinde mevcudiyeti ve bu mevcudiyeti ortaya çıkarabilecek yöntemler, taksim veya doğaçlamanın arka planındaki müzik kültürü ve hafıza detaylarını tespit ederek, taksim yapmaktan daha geniş bir bağlamı bize işaret edebilirler. Bu bağlamda doğaçlama yapma pratiği ile farklı müzik kültürleri arasındaki ilişkilere dair sonuçların ortaya çıkması da mümkün olabilir.

Eski tanbur ustalarının icralarını taklit eden bir icracı düşünelim. Sırasıyla Tanburi Cemil Bey'in, İzzettin Ökte'nin ve Necdet Yaşar'ın taksim icralarını taklit ediyor olsun. Tanbur icrasına aşina dinleyiciler ve icracılar, söz konusu sanatçıların üslupları arasındaki farklılıkları işitsel olarak ayırt edebilmektedir. Bu ayrımın yapılabilmesinin ön şartı her icracının kişisel bir üslubunun olmasıdır. Bu üslubu belirleyen pek çok unsur olabilir. Bu unsurların tespiti için yapılagelmiş çalışmalar hangi etmenlere odaklanmışlardır? Çoğu çalışmada, özellikle de Türk müziği

¹ Konuyla ilgili detaylı bilgi için Bekir Şahin Baloğlu'nun kitabındaki "Tekrarcı İlk Kuşak Talebeler, Yenilikçi Plak Talebeleri ve Bir Kırılma Dönemi Olarak 1950'ler" bölümü de incelenebilir (Baloğlu, 2021, s. 272-287).

alanındakilerde ağırlıklı olarak artikülasyon ve nüans özellikleri, çarpmalar ve süslemeler, çalgıdan çıkan sesin rengi ve makam seyrinin özellikleri gibi unsurlar incelenmiştir. Fakat bir icracının doğaçlamalarında yansıttığı karakteristik özellikleri yani kişisel üslubunu meydana getiren yapılar bunlarla sınırlı değildir. Kişisel tavır ve üslubun tespitinde, tekrar eden unsurların varlığı önemli göstergelerden biri olarak değerlendirilebilir. Nasıl ki bir resmin belli bir ressama ait oluşunu tespit için sanatçının diğer eserlerinde de görülen bazı örüntüleri, bilerek veya bilmeyerek tespit ediyorsak, bir mimari stili tespit etmek için aynı tarzın diğer örnekleri arasındaki ortaklıkları gözetiyorsak müzikteki kişisel üslup belirleme konusunda da tekrar eden kalıpları gözetiriz.

Bu durum müzikte daha da ileri taşınmış hatta Schenker tekrarın, bir sanat dalı olarak müziğin temeli olduğunu söylemiştir (Schenker, 1954, s. 5). Burada söz konusu olan tespit, belli bir tarzdan ziyade müziğin geneli için yapılmıştır. Basil de Selincourt ise müzikal ifadenin temeline tekrarı koymuştur (Selincourt, 1920, s. 288). Carlos Chavéz'e göre tekrarın, müziğe biçim kazandırmada belirleyici bir etken olduğu Arnold Schoenberg'e göre ise tekrar olmadan müzikte anlaşılabilirlik olmayacağı görüşleri aktarılmıştır (Ockelford, 2016, s. 3). Bu durumun izlerini pek çok çalışmada görebilmek mümkündür. Frieler, Höger, Pfeiderer ve Dixon'ın ortak çalışmalarında, kalıpların ve tekrarların, neredeyse tüm müzik türlerinde önemli bir rol oynadığı fakat caz doğaçlamalarının temel bileşenlerinden biri olduğunu aktarmıştır (Frieler, Höger, Pfeiderer, & Dixon, 2018, s. 777). Doğaçlamalarda kalıp kullanımı konusu özellikle caz müziği bağlamında yoğun olarak çalışılmış bir konu olsa da aynı durum geleneksel Türk müzikleri çalışmaları açısından pek geçerli değildir. Türk müziği alanında gerçekleştirilmiş olan analiz çalışmalarında kalıp kullanımı ile ilgili tespitler ve detaylar mevcuttur fakat böylesi kalıp fikirlerinin ana eksene oturduğu bir çalışmaya rastlanamamıştır². Oysa ki özellikle doğaçlama

² Gülçin Yahya Kaçar'ın "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" (Yahya, 2000, s. 17), Mehmet Gönül'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" (Gönül, 2010, s. 55, 58), Seval Eroğlu'nun "Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi" (Eroğlu, 2011), Süleyman Barış Demirdirek'in "Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili Ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması" (Demirdirek, 2018, s. 102, 148, 152), İrşat Kazazoğlu'nun "Vecihe Daryal'in Kânun Taksimlerinin Tahlili" (Kazazoğlu, 2018, s. 52, 63), Emre Erdoğan'ın "Kânun İcrâcılığı ve Türk Müziği Besteciliği Yönüyle Hasan Ferid Alnar" (Erdoğan, 2020, s. 142), Mutlu Torun'un "Cemil Bey" (Torun, 2021, s. 412-422), Mücahit Kol'un "Talip Özkan'ın Saz İcrasının Tavrı Özellikleri Açısından İncelenmesi" (Kol, 2022), İsmail Yörükçüoğlu'nun "Öğrencilerinin İcraları Üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün Değerlendirilmesi" (Yörükçüoğlu, 2023) ve Emre Düzün'ün "Tanburi Cemil Bey'den Bugüne Türk Mûsikîsi'nde Tanbûr Üslûbu" (Düzün, 2024) gibi çalışmalarda makamsal müzik çerçevesinde tekrar eden kalıplara dair yaklaşımlar gözlemek mümkündür fakat söz konusu çalışmaların hiç birinde bu konu, çalışmanın ana eksenini teşkil etmemektedir.

icralarda kullanılan kalıpların, müziğin en doğal halini algılayabilmek için çok önemli bir malzeme oluşturabilmesi muhtemeldir. Bu bağlamda müzikteki tekrar konusu, pek çok farklı cepheden ele alınabilecekken bu çalışma, Tanburi Cemil Bey'in doğaçlamalarında kullandığı tartım kalıplarına odaklanacaktır. Bu doğrultuda çalışma şu sorulara cevap aramaktadır: Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde tekrar eden tartım kalıpları var mıdır? Bu kalıplar farklı taksimler arasında ortaklık göstermekte midir? Kalıpların kullanım sıklıkları ve bağlamları, Cemil Bey'in kişisel üslubu ve doğaçlama pratiği hakkında ne tür veriler sunmaktadır? Bu soruların cevapları benzer sistematik yaklaşımlar içerdiğini düşündüğümüz çalışmalarla etkileşim halinde ve kıyaslamalı bir şekilde aranacaktır.

Çalışmamızda incelediğimiz beş taksim, dört farklı perde düzeni ve beş farklı makamdadır. Cemil Bey'in doldurduğu plaklardaki tüm taksimlere baktığımız zaman oldukça çeşitli perde düzenleri ve makamlar kullandığını görebiliriz fakat söz konusu taksimlerin hepsinde Tanburi Cemil Bey'in üslubunu işitebilmek mümkündür. Yukarıda da belirtildiği gibi kişisel üslubu oluşturan pek çok unsur bulunabilir. Fakat farklı makam ve perde düzenlerindeki taksimlerde ortak tartım kalıplarının tespit edilmesi, söz konusu yapıların yalnızca ses malzemesi veya makam özellikleriyle açıklanamayacağını düşündürmektedir. Bu durum, Cemil Bey'in doğaçlamalarını tartım temelli bir yaklaşımla ele almamızın başlıca sebeplerindendir. Zira üslup özelliklerini öne çıkaran unsurlar makamlara veya perde düzenlerine göre değişmemekte, farklı düzenlerde ve makamlarda da karşımıza çıkarak tümüne içkin bir yapıyı gözler önüne sermektedir. Bu çalışma, Geleneksel Türk müziği alanında doğaçlama icrasını ritmik yapılar üzerinden ele alan sınırlı sayıdaki araştırmaya katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmada kullanılan kalıp temelli yaklaşımın, taksimlerin ritmik yapılar üzerinden incelenmesine katkı sağlaması ve ileride yapılacak pedagojik veya karşılaştırmalı araştırmalara yöntem bakımından örnek oluşturması beklenmektedir.

Bu çerçevede çalışmanın yöntem bölümünde, incelenecek taksimlerin seçimi, transkripsiyon süreci ve tartım kalıplarının tespitinde izlenen yol açıklanacaktır.

1. BÖLÜM: YÖNTEM

Doğaçlamalarda kullanılan tartım kalıplarını inceleyerek Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde söz konusu kalıpları araştırmak ve eğer var ise bunların doğaçlama müzik üretim sistemi ve yapısal özellikler açısından bize neler söylediğini ortaya çıkarabilmek amacıyla Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimleri arasından basit tesadüfi örnekleme³ yöntemi ile seçilen beş tanesi notaya alınmış ve çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Örneklemin tesadüfi yöntemle belirlenmesinin amacı incelenecek taksimleri önceden beklenen sonuçlara göre seçmemektir. Transkripsiyonlarda kullanılan kayıtlar Aziz Şenol Filiz'in ve Cemal Ünlü'nün katkılarıyla Kalan Müzik tarafından 2016 yılında yayınlanan Tanburi Cemil Bey Külliyyatından alınmıştır. Külliyyatta yer alan yirmi, mızraplı tanbur taksimi numaralandırılmış ve bu taksimler arasından bilgisayar ortamında yapılan kura sonucunda beş kayıt rastgele belirlenmiştir. Örneklemin beş taksimle sınırlandırılması, çalışmanın ayrıntılı transkripsiyon, salt ritmik gösterim, kalıp tespiti ve işitsel kontrol süreçlerine dayanmasıyla ilişkilidir. Bu süreçlerin her biri yoğun bir analiz gerektirdiğinden, bütün mızraplı tanbur taksimlerini çalışmaya dahil etmek yerine, derinlemesine incelenebilir ve karşılaştırma yapılmasına elverişli sınırlı bir örneklem tercih edilmiştir. Beş taksimlik örneklem, tekrar eden tartım kalıplarının yalnızca tek bir taksim içinde değil, farklı taksimler arasında da ele alınabileceği sınırlı fakat karşılaştırmalı bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Taksim notalarının bilgisayarda yazımı için "MuseScore 4" programı kullanılmıştır. Taksim formundaki bir müziğin tam manasıyla notaya alınabilmesinin imkansız oluşu ve doğaçlama transkripsiyonlarının kişisel tercihlerinden kaynaklı farklılıklar barındırabileceği kabul edilse de nota-icra farkından doğan sapmaların olabildiğince aza indirilebilmesi adına titiz bir çalışma yapılmıştır. Transkripsiyonlar kayıtların farklı hızlarda tekrar dinlenmesi, belirsiz bölümlerin yeniden kontrol edilmesi ve önceki transkripsiyonlarla karşılaştırılması yoluyla gözden geçirilmiştir. Ritim veya ezgi ayrıntılarının gerçek hızda ayırt edilemediği bölümler, "Amazing Slow Downer" yazılımında perde frekansları korunarak farklı hız oranlarında dinlenmiş; yapılan tespitler daha sonra kaydın özgün hızında yeniden kontrol edilmiştir. Transkripsiyonda tartım kalıplarının incelenmesine doğrudan katkı sağlamayan

³ Basit Tesadüfi Örnekleme: "Basit Tesadüfi Örnekleme (simple random sampling) yönteminde araştırma evreninin listesi oluşturulur ve listedeki her birim tamamen tesadüfi olarak seçilir." (Karahasanoğlu & Yavuz, 2015, s. 8).

perde nüansları ve bazı icra ayrıntıları sınırlı biçimde gösterilmiş; süre değerleri, suslar, çarpma notaları, duraklamalar ve cümle sınırları ise çalışmanın amacı doğrultusunda korunmuştur. Örneğin; birbirini tekrar etmeyen müstakil çarpmalara yer verilmemiştir, glissando gibi bazı ifade unsurları yapılacak olan analize katkı sağlamayacağı için notasyona dahil edilmemiştir. Aşağıdaki görselde örneklenen müzikal ifadenin çarpma olarak da gösterilebileceği iddia edilebilir fakat buradaki kalıplar icra edilirken mızrap kullanımı da gerçekleşmiştir. Yani icra esnasında yalnızca klavye üzerinde bir çarpma yapmaktan ziyade mızrapın da dahil olduğu bir nağme üretimi söz konusudur. Bu nedenle Tanburi Cemil Bey tarafından tekrar tekrar kullanılmış olan ve bazı transkripsiyon tercihlerine göre çarpma olarak da gösterilebilecek olan



Görsel 1. Tartım Kalıbı Örneği

gibi ifadeler, görsel belirginliği arttıracak ve kalıp tartımların tespitini kolaylaştıracak gerekçesiyle çarpma olarak yazılmamıştır. Yukarıdaki gösterimde ikinci ve dördüncü notalar mızrapsız icra edildiği için bağlı ve sesin devamının parmakla kesiliyor olmasından dolayı staccato işareti kullanılarak yazılmıştır.

Çalışmamızda yer alan notaların, yapılan taksimleri her manada ifade etmekten ziyade yapılacak olan analize katkı sağlaması hedeflenmiştir. Tanburi Cemil Bey'in taksimlerde kurmuş olduğu müzikal cümleler ve kompozisyon yapıları çerçevesinde, nota değerleri içinde ölçülmesi pek mümkün olmayan veya süresi belirsiz sesler ve suslar vardır. Geleneksel Türk müziği terminolojisinde kalış olarak da adlandırılabilir ufak duruşları açıklamak için sus işareti kullanmak veya nota değerliğini kalış yapılan süre kadar uzatmak yerine bu ifadeler için fermata kullanılmıştır. Transkripsiyonlarda yer alan fermatalar, Tanburi Cemil Bey'in taksimlerindeki kalışların uzunluğunu daha iyi belirtebilmek adına üç kademede kullanılmıştır. Yapılan kalışların süreleri tam olarak belli olmasa da aşağıda örneklenen fermataların değerlerini birbirlerine oranla kısa, orta ve uzun olarak

nitelendirebiliriz. Yani kullanılmış olan fermatalar, her taksimın kendi içindeki kalıpların birbirlerine oranını belirtmektedir.



Görsel 2. Transkripsiyonlarda Kullanılan Fermata Örnekleri

Taksim icrasındaki perde incelikleri, zamanlama farklılıkları, süslemeler ve yorum özelliklerinin standart nota yazısıyla bütünüyle temsil edilmesi mümkün değildir. Bu nedenle farklı transkripsiyon yaklaşımları arasında belirgin ayrımlar ortaya çıkabilmektedir. Çalışmada kullanılan taksimlerin bu çalışmadan önce yapılmış transkripsiyonları mevcuttur ve yeni nota yazılırken söz konusu çalışmalardan da istifade edilmiştir⁴. Fakat yapılacak olan analize daha iyi hizmet etmesi adına taksimlerin, bazı tercihler doğrultusunda tekrar yazılmasının daha uygun olacağı düşünülmüştür. Söz konusu transkripsiyon farklılıklarını görünür kılabilmek adına Cevahir Korhan Işıldak'ın "Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması" (Işıldak, 2015, s. 135-136), Necip Gülses'in "Mızraplı Tanbur Öğrenme Metodu" (Gülses, Bilinmiyor, s. 133-135) ve Atakan Atasever'in "Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması" (Atasever, 2017, s. 139-141, 145-147) çalışmalarında yer alan Tanburi Cemil Bey'in Gülizar Taksim'inin ilk otuz altı saniyesinin transkripsiyonlarının yanında çalışmamız için yeniden yazılan notaya da aşağıda yer verilmiştir.

⁴ Hicaz Taksim'in farklı kişiler tarafından yapılmış transkripsiyonları Cevahir Korhan Işıldak'ın "Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması" (Işıldak, 2015, s. 137-138), Atakan Atasever'in "Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması" (Atasever, 2017, s. 160-161), Necip Gülses'in "Mızraplı Tanbur Öğrenme Metodu" (Gülses, Bilinmiyor, s. 131-132) ve Emre Düzün'ün "Tanburi Cemil Bey'den Bugüne Türk Müsîkî'sinde Tanbûr Üslûbu" (Düzün, 2024, s. 568-570) çalışmalarında yer almaktadır. Necip Gülses'in metodundaki transkripsiyonun Münir Nurettin Beken tarafından yapılmış olduğu notu da çalışmada yer almaktadır.

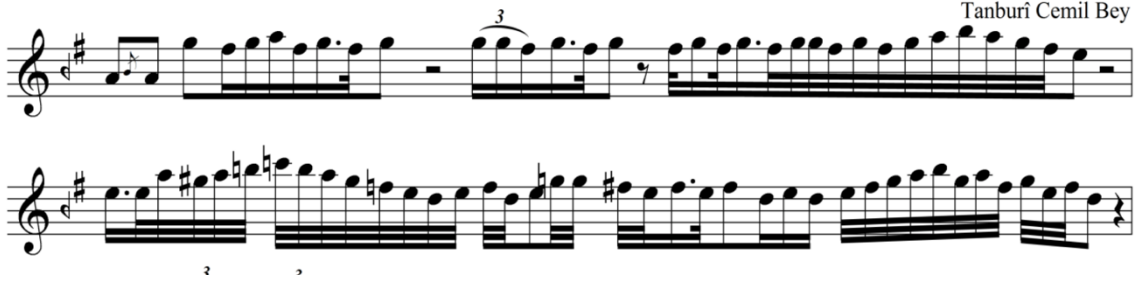
Neva Taksimın farklı bir transkripsiyonu Cevahir Korhan Işıldak'ın "Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması" (Işıldak, 2015, s. 147-148) adlı çalışmasında yer almaktadır.

Gülizar Taksim'in farklı kişiler tarafından yapılmış transkripsiyonları Cevahir Korhan Işıldak'ın "Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması" (Işıldak, 2015, s. 135-136), Necip Gülses'in "Mızraplı Tanbur Öğrenme Metodu" (Gülses, Bilinmiyor, s. 133-135) ve Atakan Atasever'in "Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması" (Atasever, 2017, s. 139-141, 145-147) çalışmalarında yer almaktadır. Atasever'in çalışmasında yer alan transkripsiyonlardan bir tanesi Mutlu Torun'a aittir. Necip Gülses'in metodundaki transkripsiyonun ise Münir Nurettin Beken tarafından yapılmış olduğu notu düşünülmüştür.

Müstear Taksim'in farklı bir transkripsiyonu Cevahir Korhan Işıldak'ın "Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması" (Işıldak, 2015, s. 145-146) adlı çalışmasında yer almaktadır.

Gerdaniye Tanbûr Taksîmi
(Dâvud-Bolâhenk Mâbeyni akord)

Notaya Alan: Cevahir Korhan IŞILDAK



Görsel 3. Gülizar Taksim Notası (Cevahir Korhan Işıldak)

Prof. Mutlu Torun'un notaya aldığı el yazması.



Görsel 4. Gülizar Taksim Notası (Mutlu Torun)

maşam:
usûl:

(GÜLİZAR)
GERDÂNIYE TAKSİM

bestce:
T. CEMİL BEY.

133

Görsel 5. Gülizar Taksim Notası (Münir Nurettin Beken)

Tanburî Cemil Bey "Gülizar Taksim"

Görsel 6. Gülizar Taksim Notası (Atakan Atasever)

Gülizar Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey



Görsel 7. Gülizar Taksim Notası (Deniz Şahin)

Taksimler notaya alındıktan sonra transkripsiyon, ritmik notasyona indirgenerek sadeleştirmeye gidilmiştir. Yazılan notaların görsel olarak daha okunabilir hale getirilmesi amacıyla, nota üzerinde farklı renklerde işaretlemeler kullanılmıştır. Bu işaretlemelere ilişkin örnekler tezin eklerinde yer alan notalarda görülebilir.

Tartım kalıplarının tespiti iki aşamalı olarak yapılmıştır. İlk etapta ritmik notasyon üzerinden yalnızca görsel olarak tespit edilen kalıplar boyanmış ve işaretlenen kalıplar standart transkripsiyon üzerine aktarılmıştır. İkinci aşamada ise söz konusu kalıplar ses kayıtları üzerinden işitsel olarak kontrol edilmiş ve yalnızca ritmik benzerlik değil, müzikal duyum açısından da kalıp etkisi oluşturduğu düşünülen yapılar analize dahil edilmiştir. Tanburi Cemil Bey'in Gülizar makamındaki taksiminin başlangıcından bir kesit, bahsi geçen ritmik notasyona indirgeme yönteminin bir örneği aşağıda verilmiştir.



Görsel 8. Tanburi Cemil Bey'in Gülizar Taksimi'nden Bir Kesit



Görsel 9. Tanburi Cemil Bey'in Gülizar Taksimi'nden Bir Kesit (Salt Ritmik Gösterim)

Söz konusu tekrar türünü aradığımız taksimler ise Tanburi Cemil Bey Gülizar Tanbur Taksimi, Hicaz Tanbur Taksimi, Müstear Tanbur Taksimi, Neva Tanbur Taksimi ve Şedaraban Tanbur Taksimi ile sınırlıdır.

Bu yöntemsel çerçevenin ardından çalışmanın literatüre dayalı zeminini oluşturmak amacıyla tekrar, motif ve kalıp kullanımı üzerine yapılmış araştırmalar değerlendirilecektir.

2. BÖLÜM: İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Atakan Yurtsever tarafından kaleme alınan “Tanbûr Cemil Bey’in Acemaşîrân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması” adlı yüksek lisans tezi çerçevesinde Cemil Bey’in iki adet taksimının karşılaştırmalı analizi yapılmıştır. Tezin başlangıç kısmında “curcuna usulünün ilk 5 zamanına tekâmül eden ritim kalıbı” olarak tanımlanan ritmik yapının her iki taksimde de kaçar kere tekrar edildiği tespit edilmiştir. Söz konusu kalıbın her iki makamdaki tekrar sayılarının “aralarında çok fark olmadığı” gerekçesiyle bu iki taksimin “benzerlik gösterdiği” sonucuna ulaşılmıştır (Yurtsever, 2017, s. 109). Ayrıca tezin birkaç yerinde “motif çekirdeği” ibaresi üzerinden motifik bir analiz yaklaşımı da sergilenmiştir fakat söz konusu motiflerin tespiti ve yorumlanması bakımından izlenen yol ile ilgili herhangi bir detaya yer verilmemiştir (Yurtsever, 2017, s. 45).

Ayten Kaplan tarafından kaleme alınan “Cemil Demirsipahi’nin El Yazması Defterinde Yer Alan Bestelerinde Müzikal Unsurlar” adlı makalede Cemil Demirsipahi’nin yaşamı ve müzikal kimliğiyle ilgili incelemenin ardından bestecinin otuz altı adet eseri analiz edilmiştir. Her eser için ayrı ayrı olmak üzere “en çok kullanılan tartım kalıbı” tespit edilerek tablolastırılmıştır. Sonrasında ise otuz altı eserin tamamında kullanılan tartım kalıpları tespit edilmiş ve toplamda kaçar kere tekrar ettiği tespit edilerek tablolastırılmıştır (Kaplan, 2018).

Berit Janssen, W. Bas de Haas, Anja Volk ve Peter van Kranenburg tarafından kaleme alınan “Discovering repeated patterns in music: state of knowledge, challenges, perspectives” isimli çalışmada, tekrar eden müzikal desenlerin tespiti esnasında kullanılan yöntemler değerlendirilmiştir. Müzikteki örüntülerin tespiti ve kıyaslanması için ritim, perde, müzikal dinamikler, tını ve daha pek çok unsurun dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir (Janssen, de Haas, Volk, & van Kranenburg, 2013, s. 231). Çalışmada incelenen örüntü tespit etme yaklaşımlarının tamamının belirli bir müzik türü özelindeki tekrarları tespit etmeyi hedeflediği gözlenmiştir. Bu durumun, araştırmacıların somut sorular sormasını ve sonuçları daha kolay yorumlamasını sağlayacağı yorumu yapılmıştır (Janssen, de Haas, Volk, & van Kranenburg, 2013, s. 234).

Brian Kane'in Constructing Melodic Jazz Improvisation isimli kitabında tekrarın caz müziğindeki doğaçlamasının temel unsurlarından olduğundan bahsetmiş ve tekrarı, doğaçlama esnasında ortaya çıkan kısa cümlelerin hatırlanarak soloların farklı bölümlerinde kullanması olarak tanımlamıştır (Kane, 2007, s. 45). Kitabın dokuzuncu bölümü "Imrovisational Motifs" (Doğaçlama Motifleri) ismini taşımaktadır. Doğaçlama motifleri diye adlandırdığı kavramı; doğaçlama bir solo icra eden müzisyenlerin tekrarladığı kısa ritmik veya melodik ifadeler (cümlecikler) olarak tanımlamıştır. İcracılar açısından bu motiflerin sololarını geliştirmekte ve önemli melodik öğeleri pekiştirmekte faydalı olduğunu söyleyen Kane müzisyenlerin bu motiflere bestecilik perspektifinden yaklaştıklarını da eklemiştir (Kane, 2007, s. 115). Kane daha sonra bu motifleri; Özdeş Motif (The Exact Motif) (Kane, 2007, s. 115), Ritmik Motif (A Rhythmic Motif) (Kane, 2007, s. 115), Aralık Temelli Motif (The Intervallic Motif) (Kane, 2007, s. 115), Transpoze Motif (A Transposed Motif) (Kane, 2007, s. 116) ve Biçimsel Motif (A Shape Motif) (Kane, 2007, s. 130) olmak üzere beş kategoriye ayırmıştır.

Can Doğan tarafından 2020 yılında tamamlanmış olan "Binali Selman ve Mey İcracılığının Tahlili" başlıklı doktora tezinde Binali Selman'ın hayatı, mey icrasının teknik özellikleri ve mey icrasındaki musiki unsurları ele alınmıştır. Binali Selman'ın icra esnasında kullanmış olduğu tartım kalıpları ve sıklıkları, incelenen her eser için ayrı ayrı olmak üzere birer tablo halinde okuyucuya sunulmuş ve yorumlanmıştır (Doğan, 2020, s. 426-519). Tezin sonuç bölümünde ise "Binali Selman'ın, mey açış icrâlarında kendine özgü tartım kullanımları ve süsleme teknikleriyle oluşturduğu motifler ile mey tavrını sergilediği görülmektedir." ibaresi yer almış fakat söz konusu kalıpları icracıya özgü yapan nedenler ve mey tavrını oluşturduğu söylenen motiflerin neler olduğu ile ilgili izlenen yöntem hakkında bilgi verilmemiştir. Tezde analiz edilen tartım kalıpları ve motifler eser bazında ele alınmış ve farklı eserler arasında karşılaştırma yapılmamıştır.

Cem Akın'ın 2013 yılında tamamladığı "Zile Yöresinde İcra Edilen Semah Ezgilerinin Müzikal Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinde Tokat ilinin Zile ilçesinde yaşayan Alevi-Bektaşî topluluklarınca icra edilen semahlardan dokuz tanesi incelenmiştir. Ele alınan semahların "müzikal analizi, motif incelemesi, usul incelemesi ve edebi analizleri" yapılmıştır. Yapılan analizin "motif incelemesi" başlığı altından yer alan "melodik varyantlar" bölümünde her eser için ayrı ayrı olmak üzere

kullanılan motifler ve kullanım sayıları, “ritmik varyantlar” bölümünde ise tartım kalıpları ve kullanım sayıları tablo halinde sunulmuştur (Akın, 2013, s. 31-32).

Emre Erdoğan’ın 2020 yılında tamamlandığı “Kānun İcrâcılığı ve Türk Müziği Besteciliği Yönüyle Hasan Ferid Alnar” başlıklı doktora tezinde Alnar’ın kanun icracılığı ve besteciliği ele alınmış ve incelenmiştir. Hasan Ferid Alnar’ın taksimlerinin analiz edildiği bölüm dahilinde yer alan “Taksim icralarındaki kişisel motifler” başlıklı kısımda on adet “kişisel motif” tespit edilmiştir (Erdoğan, 2020, s. 142). Çalışma dahilinde incelenen eserler içerisinde en az iki defa tekrar etmiş olan motiflerin, kişisel motif olarak ele alındığı ve “nağme hareketindeki benzerlikler makam ve tartım gözetmeksizin” kişisel motif olarak değerlendirildiği belirtilmiştir. Benzer bir inceleme Alnar’ın besteleri için de yapılmış fakat kişisel motifler tespit edilirken kullanılan yöntemle ilgili bir bilgi verilmemiştir. Çalışmanın “Yöntem” kısmında bu bölümde tespit edilmiş olan kişisel motifler için “Kişisel motiflerin tespitinde makam, nota değerlerindeki değişiklere bakılmaksızın doğrudan nağme hareketliliği üzerinden belirlenmiştir.” ibaresi yer almıştır. Çalışmada, “nağme hareketi” ve “nağme hareketliliği” ile kastedilen şeyin ne olduğu ile ilgili bir açıklama yer almamaktadır. Dolayısıyla söz konusu motiflerin tespitinde kullanılan yöntemin ne olduğu konusu net değildir. Kişisel motif olarak değerlendirilen motifler incelendiğinde ise yapılan tespit esnasında kullanılan sistematığe dair açıklama yapılmamıştır. Alnar’ın taksimlerinde sıklıkla kullandığı tartımlar da bir sonraki bölümde ele alınmış ve kullanım sıklığı gözetilerek listelenmiştir.

Emre Düzün’ün 2024 yılında tamamladığı “Tanburi Cemil Bey’den Bugüne Türk Mûsikîsi’nde Tanbûr Üslûbu” başlıklı doktora tezinde Tanburi Cemil Bey’in de dahil olduğu on bir tanbur icracısının otuz üç adet icrası notaya alınarak üslup bağlamında analiz edilmiştir. Gerçekleştirilen kapsamlı çalışma dahilinde incelenen unsurlardan bir tanesi de ezgi ve tartım kullanımları olmuştur. İncelenen taksimlerde en az iki defa kullanılan tartımlar tespit edilmiş ve her taksim için ayrı ayrı tablolaştırılmıştır (Düzün, 2024, s. 204-206). Bu tespitler yapılırken tartımların, hangi perdede kullanıldığından bağımsız hareket ediliyor olsa da yan yana gelen dört on altılık tartım ile yan yana gelen dört otuz ikilik tartım iki ayrı kalıp olarak ele alınmıştır (Düzün, 2024, s. 205). Düzün’ün çalışmasında farklı ritmik mertebeler ayrı kalıplar olarak değerlendirilirken, mevcut araştırmada bu yapıların aynı kalıbın çeşitlemeleri olarak ele alınıp alınmadığı ayrıca açıklanmalıdır. Çalışma dahilinde incelenmiş olan

ve “Taksîmlerdeki Ezgi Kullanımlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar” başlığı altında ele alınan yapılar da tezimizle yakınlık arz edebilir fakat bu başlık altında incelenen motifler ve ezgi atıfları, bizim aradığımız mikro seviyedeki kalıplardan daha büyük yapıları işaret etmektedir (Düzün, 2024, s. 227-233). Ayrıca buradaki motifler incelenirken de yine mertebe farklarından doğan çeşitlemeler, ayrı kalıplar olarak ele alınmıştır.

Fatih Kiper tarafından 2021 yılında tamamlanmış olan “Bologna Okulu Kapsamında Francesco Onofrio Manfredini'nin 10 Numaralı Mi Minör Sinfonia'sının Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde besteci Francesco Onofrio Manfredini'nin 10 numaralı Mi minör Sinfonia'sı armonik, polifonik, stilistik ve form özellikleri bakımından incelenmiştir. Çalışmada önce bestecinin Bologna okulundaki yeri ve Bologna stili kompozisyonun özellikleri ele alınmış olup devamında analiz kısmına geçilmiştir. Eserin “konu”, “cevap”, “karşıkonu”, “epizot”, “codetta” gibi kısımların belirlenmesi esnasında yapılan boyamaların yanı sıra yöntem bölümünde yer alan eseri salt ritmik notasyonla gösterme yaklaşımının kendi çalışmamız açısından da faydalı olabileceği düşünülmektedir (Kiper, 2021, s. 39, 73).

Giray Koçaslan'ın 2020 yılında tamamladığı “Johannes Brahms'ın Orkestra Eserlerinde Sonlanma Karakteristiği” başlıklı doktora tezinde besteciye ait dokuz adet orkestra eseri sekiz ana başlıkta incelenmiştir. Söz konusu başlıklar; bölgeler, nota yazımı, tempo, nüans düzeyi, ritmik yapı, armonik yapı, alıntılama ve orkestrasyondur. Bu başlıklardan “ritmik yapı” altında kullanılmış olan, eseri salt ritmik notasyonla gösterme yaklaşımının çalışmamızda da değerlendirilebileceği düşünülmektedir (Koçaslan, 2020).

Görkem Aygün Albayrak tarafından 2022 yılında tamamlanmış olan “Çorum Âşık Müziğindeki Müzik Bileşenleri” başlıklı yüksek lisans tezinde öncelikle sözlü kültür ve âşık müziği ele alınmış ve ikinci bölümünde ise Çorum yöresinden on adet aşığa ait toplamda otuz eserin sözel ve müzikal analizi yapılmıştır. Müzikal analiz bölümünde incelenen eserlerde yer alan “Sıklıkla Kullanılan Motifler / Ezgi Kalıpları” ve “Yörede Kullanılan Karakteristik Uzun Motifler” tespit edilerek tablolaştırılmıştır fakat her iki başlık altına alınarak incelenen motiflerin tespit edilme yöntemi ilgili detaylı bir açıklamaya yer verilmemiştir (Aygün Albayrak, 2022, s. 40). Çalışmanın sonuç bölümünde en az iki ritimli eserde kullanılmış ezgi kalıpları tablo haline

getirilerek yorumlanmıştır. “Yörede Kullanılan Karakteristik Uzun Motifler” ise tablo halinde sunulmuştur.

Gülçin Yahya’nın 2000 yılında tamamladığı “Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri” başlıklı doktora tezinde Bacanos’un on üç adet taksimi analiz edilmiştir. Her taksim için yapılan makam ve seyir analizi sonrasında o taksimde “en az iki defa tekrarlayan” “motif ve ezgiler” listelenmiştir (Yahya, 2000, s. 17). Belirlenen motif ve ezgiler, her makam için ayrı ayrı kendi içinde incelenmiş ve “Bacanos’un ... makamında en çok kullandığı ezgi ve motifler” olarak tasnif edilmiştir. Çalışmanın sonuç kısmında yer alan “Bacanos, bazı ezgi ve motifleri değişik perdelerden tekrarlamıştır.” tespitin önemli olduğu düşünülmektedir.

İrşat Kazazoğlu’nun 2018 yılında tamamladığı “Vecihe Daryal’in Kânun Taksimlerinin Tahlîli” başlıklı doktora tezinde Vecihe Daryal’a ait elli adet kanun taksiminin “teknik, ezgi ve makam tahlilleri” yapılmıştır. “Vecihe Daryal’in Taksimlerinin Ezgi Tahlîlleri” başlığı altında yer alan “Kişisel motifler” kısmında Daryal’in sıklıkla kullandığı motifler tespit edilmiştir (Kazazoğlu, 2018, s. 52). Bahsi geçen motifler, hangi perde üzerinde ve hangi makam icrası esnasında kullanıldığı fark etmeksizin ele alınmıştır. Yani bu başlık altında yapılan tespitlerdeki esas odak noktası tartım kalıplarıdır. Söz konusu kalıplar “Motif Örnekleri” başlığı altında tablolaştırılmıştır (Kazazoğlu, 2018, s. 63). Çalışmanın yöntem bölümünde süsleme teknikleri ve makamsal yapı üzerine yapılan analizlerde izlenen yollarla ilgili bilgi verilmiş fakat gerçekleştirilen motif analiziyle ilgili nasıl bir yöntem izlendiği bilgisine yer verilmemiştir. Kişisel motif olarak değerlendirilen kalıplar incelendiğinde ise yapılan tespit esnasında kullanılan yöntem ve sistem hakkında bilgi verilmediği görülmüştür.

İsmail Yörükçüoğlu’nun 2023 yılında tamamlamış olduğu “Öğrencilerinin İcraları Üzerinden Niyazi Sayın Ekolü’nün Değerlendirilmesi” başlıklı doktora tezinde gerçekleştirilmiş olan analizlerde 16 ney icracısının 48 adet taksimi incelenmiştir. Çalışmanın bir bölümünde Niyazi Sayın’ın kişisel motifleri tablolaştırılmış fakat tespit edilen motifler her taksim için ayrı ayrı listelenmiştir (Yörükçüoğlu, 2023, s. 120). Yine benzer şekilde icracıların kullanmış oldukları tartım biçimleri de tablolaştırılmış fakat bu tablo da her eser için ayrı ayrı yapılmıştır (Yörükçüoğlu, 2023, s. 345). Çalışmanın onuncu bölümünde, icracıların kişisel motifleri tablolaştırılarak ve farklı

perdeler üzerinde kullanılan benzer motiflerin tespiti yapılmıştır (Yörükçüoğlu, 2023, s. 701-725). Çalışmanın sonuç kısmında ise söz konusu kişisel motif konusu tartışılmış ve icracılar arası karşılaştırmalara yer verilmiştir (Yörükçüoğlu, 2023, s. 889-893).

Martin Norgaard'ın *How Jazz Musicians Improvise: The Central Role of Auditory and Motor Patterns* adlı makalesinde Charlie Parker'ın doğaçlama soloları incelenmiştir. Çalışmada iki veya daha fazla kez tekrar eden aralıklardan oluşan seriler ve tartım öğeleri kalıp olarak kabul edilerek bilgisayar destekli bir analiz gerçekleştirilmiştir. Tespit edilen bazı kalıpların hem aynı soloda hem de farklı sololarda yer aldığı görülmüş ve bu kalıpların Parker'ın doğaçlama sistematığının bir ögesi olarak yer aldığı tespit edilmiştir (Norgaard, 2014, s. 278). Çalışmanın ana eksenini caz müzisyenlerinin nasıl doğaçlama yaptıklarını tespit etmektir. Analiz neticesinde, önceden öğrenilmiş kalıpların doğaçlama müzik üretiminde temel rol oynadığı sonucuna varılmıştır (Norgaard, 2014, s. 282).

Mehmet Gönül'ün 2010 yılında tamamladığı “Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” başlıklı doktora tezinde Udi Nevres Bey'in yirmi adet taksimi incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümü olan “Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Melodik Açısından Analizi” başlığı altında ise incelenen taksimlerde yer alan motif ve cümle yapılarının yanı sıra ritmik özellikler de ele alınmıştır (Gönül, 2010, s. 55). Nevres Bey'in farklı makamlardaki taksimlerinde kullanmış olduğu motifler tespit edilmiş ve hangi taksimin neresinde söz konusu tartım kalıbının yer aldığı belirtilmiştir. Çalışmanın aynı başlığı altında yer alan “Kişisel Motifleri” kısmında ise Nevres Bey'e “özgü birtakım motifler” örnek olarak verilmiş fakat söz konusu tespitin nasıl yapıldığıyla ilgili detaylı bilgi verilmemiştir (Gönül, 2010, s. 58).

Mücahit Kol tarafından 2022 yılında tamamlanan “Talip Özkan'ın Saz İcrasının Tavrı Özellikleri Açısından İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde Talip Özkan'ın hayatı hakkında bilgiler verilmiş ve icracılığı pek çok boyutta analiz edilmiştir. Gerçekleştirilen analiz çerçevesinde “Sık Tercih Ettiği Ezgi Kalıpları” başlığı altında Özkan'ın bir doğaçlamasında ve iki farklı eser icrasında peş peşe kullandığı toplamda iki adet ritmik kalıba yer verilmiştir (Kol, 2022).

Serkan Özçifci'nin 2020 yılında tamamladığı “Bir Dede Efendi Şarkısında Motif-Yapı” başlıklı makalesinde İsmail Dede Efendi'nin Yüzündür Cihanı Münevver Eden güfteli eseri motif-yapı analize tabi tutulmuştur. Makalenin girişinde motiflerin “ezgisel, ritmik ve armonik” boyutlarda görülebileceği fakat makalede incelenen eserin makamsal olması sebebiyle yapılan analizin yalnızca ezgisel ve ritmik boyutlarda olduğu vurgulanmıştır (Özçifci, 2020). Makalede, söz konusu analiz metodunun makamsal bir müziğe uygulanması ve bu esnada kullanılan yöntemin sistemli ve net oluşu bizim çalışmamıza da katkı sunacaktır.

Seval Eroğlu tarafından 2011 yılında tamamlanmış olan “Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde Malatya ilinin Arguvan ilçesindeki müzik geleneği içinde yer alan yedi semah incelenmiştir. Alevi-Bektaşî inancı ve ibadetleri hakkında verilen bilgilerin ardından çalışmanın analiz kısmına geçilmiştir. Çalışmada incelenen semahlar; “dil, ağız ve tavır özellikleri”, “edebi yapısı”, “melodik yapısı” ve “formu” şeklindeki dört başlıkta ele alınmıştır. Melodik yapı başlığı altında her semahta kullanılmış olan tartım kalıpları, ele alınan her eser için ayrı ayrı olmak üzere listelenip tablolastırılmıştır (Eroğlu, 2011).

Süleyman Barış Demirdirek'in 2018 yılında tamamladığı “Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili Ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alistirmaların Oluşturulması” başlıklı doktora tezinde Hakkı Derman'a ait on iki adet keman taksimi analiz edilmiş ve buradan yola çıkılarak toplam otuz altı adet alıştırma oluşturulmuştur. Çalışmada icracının çalgı tekniğinin yanı sıra tartım kalıpları ve sıklıkla kullandığı motifler de tespit edilmiştir. İncelenen her taksim için kullanılan tartım kalıpları, kullanım sıklıkları ve yerleri tablolastırılmıştır (Demirdirek, 2018, s. 102). “Birden Çok Taksimde Tekrarlanan Motifler” (s 148) ve “Bir Tartımın Art Arda Tekrar Edilmesiyle Oluşan Sıklıkla Kullanılan Motifler” başlıkları altında ise Hakkı Derman'ın farklı makamlardaki taksimlerde sıklıkla kullandığı kalıplar listelenerek “kişisel motif” olarak ele alınmıştır (Demirdirek, 2018, s. 152).

Thomas Owens tarafından kaleme alınan Charlie Parker: Techniques of Improvisation isimli doktora tezinde saksafon icracısı Charlie Parker'ın soloları incelenmiştir. Parker'ın sololarında en çok kullandığı kalıp motifler tespit edilerek bunlara dair istatistiksel veriler ortaya konmuştur. Tespit edilen motifler, soloların

yapıldığı ton bazında kategorize edilse de aynı motiflerin farklı tonlarda yer aldığı durumlar da tespit edilmiştir. Charlie Parker, sololarının büyük çoğunluğunu önceden hazırlamadan yani anlık olarak oluşturmuştur. Owens, Parker'ın bu soloları yaparken kullanmış olduğu yaklaşık yüz adet kalıp motiften oluşan bir repertuara sahip olduğunu ve doğaçlama esnasında bu repertuardaki motifleri anlık olarak farklı kombinasyonlarla birleştirdiği sonucuna varmıştır (Owens, 1974, s. 269). Owens çalışmasının ikinci cildinde ise bahsettiği kalıp motif repertuarına yer vermiştir (Owens, 1974, s. 1-10).

Tuğba Çağlak Eker'in 2019 yılında tamamlamış olduğu "Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi" başlıklı doktora tezinde bestecinin sonat formundaki beş eseri incelenmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan eserler formel, armonik, teknik ve müzikal bakımdan analiz edilmiştir. Tezde yer alan "müzikal analiz" başlığı altında ise "melodik yapı" ve "ritmik yapı" ele alınmıştır. Eser içerisinde kullanılan tüm ritim kalıpları bu başlık altında tablolandırılmıştır. Eserdeki ritim kalıplarının yorumlandığı paragrafta "İspanyol müziğinin karakterini esere yansıtmıştır" ve İspanyol müziği karakterine örnek olabilecek ritim kalıplarına" gibi ifadeler ilgi çekici olmakla beraber söz konusu tespitlerin yapılabilmesi için daha detaylı ve sistematik bir analiz yönteminin izlenmesinin şart olduğu düşünülmektedir (Eker, 2019, s. 72).

Türev Berki ve Mehmet Yüksel'in ikisini 2002 birini ise 2007 yıllarında tamamladıkları Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının Muvmanlarına İlişkin Motifsel Yapı Analizi makalelerinde Ludwig van Beethoven'ın Opus 14/1 Mi Majör piyano sonatının üç muvmanı motif bazında analiz edilmiştir (Berki & Yüksel, 2002), (Berki & Yüksel, 2007), (Berki & Yüksel, Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının Üçüncü Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi, 2002). Söz konusu çalışmalarda form inşasına yönelik bir yaklaşımın yanında "motiflerin yinleme ve eser bütününe yayılma karakteristiğinin ele alındığı" da görülmektedir. Motiflerin tespitinin ve eser içindeki dağılımlarının görselleştirilmesinin yanı sıra tekrar karakteristiklerinin önemsendiği bir yaklaşımın da çalışmamız adına faydalı olacağı düşünülmektedir.

Türev Berki, Mehmet Yüksel ve Serkan Özçifci'nin 2013 yılında tamamladıkları "Motif-Yapı Analizi: Beethoven. Piyano Sonatı, Op. 2/1, Fa Minör, I" başlıklı makalede bestecinin Opus 2/1 fa minör piyano sonatının ilk muvmanı üzerinde

özgün bir motif analizi gerçekleştirilmiştir (Berki, Yüksel, & Özçifci, 2013). Yazarların diğer makalelerine ek olarak bu yazılarında kullandıkları motif tespit ve kategorizasyon sistematığının de çalışmamız açısından faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Yukarıda ele alınan çalışmalar, geleneksel Türk müziği alanında tekrar eden motif, ezgi veya tartım kalıplarına ilişkin çeşitli tespitlerin yapıldığını göstermektedir. Bununla birlikte söz konusu çalışmaların önemli bir kısmında kalıplar çoğunlukla tek bir eser veya taksim içerisindeki tekrarlar üzerinden değerlendirilmiş; farklı taksimler arasında tekrar eden motif ve tartım kalıpları bazı çalışmalarda ele alınmış olmakla birlikte, bu yapıların belirlenme ve sınıflandırılma ölçütleri çoğunlukla ayrıntılı biçimde açıklanmamış; kalıpların icracının doğaçlama üretimiyle ilişkisi sınırlı ölçüde tartışılmıştır. Bu çalışma ise Tanburi Cemil Bey'in farklı makam ve perde düzenlerindeki mızraplı tanbur taksimlerinde tekrar eden tartım kalıplarını merkeze alarak, söz konusu kalıpların yalnızca eser içi tekrarlar olarak değil, icracının farklı doğaçlamaları arasında süreklilik gösteren yapılar olarak değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, geleneksel Türk müziğinde taksim analizine ritim ve kalıp temelli bir katkı sunmayı ve kişisel üslup ile kalıp kullanımı arasındaki ilişkiyi incelenen örneklem çerçevesinde tartışmayı amaçlamaktadır.

3. BÖLÜM: MÜZİKTE TEKRAR VE DOĞAÇLAMALARDA KALIP KULLANIMI

Hem bestelenmiş hem de doğaçlama olarak icra edilen müzikler önceden öğrenilmiş kalıpları içerirler. Bestelenmiş müziklerde bu kalıpların kullanım sırası ve zamanı önceden belirlenmiştir fakat doğaçlamada söz konusu kalıpların yerleri anlık olarak icracı tarafından belirlenmektedir (Norgaard, 2014, s. 271). Bahsi geçen kalıplar, müzik dinleme veya çeşitli egzersizlerin tekrarı yoluyla öğrenilmiş olabilirler. İster çalışma ister dinleme aracılığıyla öğrenilmiş olsunlar bu kalıplar icra esnasında birleştirilerek doğaçlamayı meydana getirirler (Norgaard, 2014, s. 283). Bu bölümde müzikte tekrar ve doğaçlamalarda kalıp kullanımı ile ilgili farklı müzik türlerinde yapılan çalışmalar incelenmiştir.

3. 1. Avrupa Klasik Müziği ve Caz'da Tekrar ve Doğaçlama Temelli Kalıpların Kullanımı

Müzikteki tekrarları ve kalıpları incelerken nasıl yollar izlenebileceğiyle ilgili pek çok çalışma yapılmıştır. Örneğin, Berit Janssen, W. Bas de Haas, Anja Volk ve Peter van Kranenburg tarafından kaleme alınan “Discovering repeated patterns in music: state of knowledge, challenges, perspectives” isimli çalışmada, tekrar eden müzikal desenlerin tespiti esnasında kullanılan yöntemler değerlendirilmiştir. Çalışmada incelenen örüntü tespit etme yaklaşımlarının tamamının belirli bir müzik türü özelindeki tekrarları tespit etmeyi hedeflediği gözlenmiştir. Bu durumun, araştırmacıların somut sorular sormasını ve sonuçları daha kolay yorumlamasını sağlayacağı yorumu yapılmıştır (Janssen, de Haas, Volk, & van Kranenburg, 2013, s. 234). Doğaçlamalar, caz müziğinin ana eksenlerinden birini teşkil ettiği için benzer çalışmaların örneklerinin ve benzerlerinin caz alanında çokça yapılmış olduğunu görebiliriz.

Thomas Owens tarafından 1974 yılında tamamlanan Charlie Parker: Techniques of Improvisation isimli doktora tezinde saksafon icracısı Charlie Parker'ın soloları analiz edilmiştir. Parker'ın sololarında en çok kullandığı kalıp motifler tespit edilerek bunlara dair istatistiksel veriler ortaya konmuştur. İki ciltten oluşan bu tez, doğaçlamalarda kalıp kullanımıyla ilgili çalışmaların pek çoğuna da yol gösterici olmuştur. Çalışmanın ilk cildi gerçekleştirilen analize, ikinci cildi ise Parker'ın sololarının transkripsiyonlarına ve tespit edilen kalıpların listelenmesine ayrılmıştır

(Owens, 1974, s. 1-10). Owens, Charlie Parker'ın her doğaçlamasında, başka bir solosunda da kullandığı motiflere yer verdiğini tespit etmiştir fakat bu keşif sonucunda Parker'ın müziğinin monoton ve sürekli kendini tekrar eden bir yapıda olduğu gibi bir sonuca varmamıştır. Söz konusu kalıpların her doğaçlamada farklı sıralama ve düzenlemelerle yer aldığını ve bu kullanımların ileri düzeyde teknik ve yaratıcılık içerdiğini aktararak Parker'ın müziğini yüzlerce saat dinlemesine karşın doğaçlamalarının hala heyecan verici, sürprizlerle ve varyasyonlarla dolu olduğunu belirtmiştir (Owens, 1974, s. 35). Parker'ın sololarında tespit edilen ortak kalıplar, farklı ton ve armonik yapıdaki eserlerde karşımıza çıkmaktadır fakat Owens aynı ton ve armonik yapıdaki soloların, bu ortaklıklardan kaynaklı olarak daha fazla benzerlik içerdiğini de belirtmiştir (Owens, 1974, s. 36). Charlie Parker'ın sololarının büyük çoğunluğunu önceden hazırlamadan yani anlık olarak oluşturduğu tespiti yapılmıştır. Owens, Parker'ın solo yaparken kullandığı yaklaşık yüz adet kalıp motiften oluşan bir repertuara sahip olduğu ve doğaçlama esnasında bu kalıpları anlık olarak farklı kombinasyonlarla birleştirdiği sonucuna varmıştır (Owens, 1974, s. 269).

Owens'in çalışması, alanda yapılan diğer çalışmalar için öncü bir rol oynamıştır. Benzer analizler için pek çok bilgisayar destekli analiz modelleri de geliştirilmiştir. Söz konusu çalışmalardan biri de Pierre-Yves Rolland 1999 yılında yayımladığı *Discovering Patterns in Musical Sequences* adlı makaledir. Çalışmanın bir parçası olarak Owens'in kullandığı örnekleme bilgisayar destekli analize tabi tutan Rolland, Owens'in tespit ettiği kalıpların büyük bölümünün sistem tarafından da bulunduğunu kaydetmiştir (Rolland, 1999, s. 348). Böylelikle hem Owens'in çalışmasını bir kez daha doğrulayarak güvenilirliğini arttırmış hem de kendi sisteminin çalıştığını teyit etmiştir. Böylelikle hem Owens'in çalışmasını bir kez daha doğrulayarak güvenilirliğini arttırmış hem de kendi sisteminin çalıştığını teyit etmiştir. Owens'in çalışmasını inceleyen başka bir isim olan Norgaard ise bahsi geçen kalıpların caz doğaçlamalarında kullanımı konusunda ise iki temel teori olduğunu aktarsa da önceden zihinde yer alan kalıpların, doğaçlama esnasında kullanıldığı teorisini destekleyici verilere ulaşmıştır. (Norgaard, 2014, s. 271). Norgaard'ın bulguları, söz konusu kalıpların doğaçlama sırasında rastlantısal olmayan ve düzenli bir kullanıma sahip olduğu görüşünü desteklemektedir (Norgaard, 2014, s. 279). Tıpkı Tanburi Cemil Bey gibi Charlie Parker da yaptığı icralarla kendi müziğine yeni bir soluk

getirmiş ve haleflerine ilham olmuştur. Parker'ın yaşadığı dönem ve ortam gereği birebir öğrenci yetiştirme veya ders verme gibi bir durumu olmamıştır fakat kayıtlar, transkripsiyonlar, jam sessionlar ve konserler vasıtasıyla pek çok müzisyeni etkisi altına almış ve onlara dolaylı olarak hocalık yapmıştır denebilir (Pinheiro, 2023, s. 270). Parker'ın müziği yalnızca alto saksafoncular tarafından değil, tenor saksafoncular, bariton saksafoncular, klarnetçiler, trompetçiler, piyanistler ve başka icracılar tarafından taklit edilmiştir (Owens, 1995, s. 28). Pek çok müzisyen, onun sololarını ezberlemiş hatta aynı şekilde kaydetmiş veya varyasyonlar yaparak kullanmışlardır (Owens, 1974, s. 3).

Tartım kalıpları ve motifler müstakil olarak kullanılabileceği gibi kendilerinden daha büyük bir yapının parçası olarak da karşımıza çıkabilirler. Söz konusu kullanım, icracının repertuarındaki kalıpların farklı kombinasyonlarla bir araya gelmesi şeklinde olabileceği gibi yeni keşfedilen kalıpların da bu yapılarda kendine yer bulması mümkündür. Patterns For Jazz adlı kitabın özsözünde caz doğaçlaması, caz stili çerçevesinde anlık olarak yaratılan müzik olarak tanımlanmış ve geleneksel bestecilik gibi caz doğaçlaması da bir zanaat olarak ele alınmıştır. Doğaçlamacının solosunda bir eserin melodisinden, başka bir icracının solosundan, dönemin etkili müzisyenlerinin icralarından, daha önce çalınmış bir solodan veya önceden çalışılmış örneklerden gelen melodik kalıplara rastlanmaması neredeyse imkansız olarak nitelendirilmiştir (Coker, Casale, Campbell, & Greene, 1970). Bu yönüyle doğaçlama, tanrısal bir üretim olmaktan ziyade önceden öğrenilmiş bazı kalıpların farklı kombinasyonlar çerçevesinde tekrarı yani Kierkegaard'ın deyişiyle ileriye yönelik anımsanmasıdır (Kierkegaard, 2021, s. 32). Charlie Parker'ın sololarında da söz konusu formül repertuarındaki kalıpların yeniden şekillendirildiğini ve farklı kombinasyonlarla bir araya getirilerek yeni müzik cümleleri kurulduğunu görebiliriz. Owens, bu yeniden üretim sayesinde Parker'ın sololarının birbirine benzemediğini aktarmıştır (Owens, 1995, s. 30). Söz konusu tespit yalnızca Charlie Parker için geçerli değildir. Örneğin, Lehmann ve Goldhahn'ın John Coltrane'in Giant Steps doğaçlamalarının transkripsiyonları üzerinden yaptıkları analiz çalışmalarında, doğaçlamaların etkileyciliğinin icracının hafızasındaki kalıpları hızla çağırarak kullanmakta değil bu kalıpları yeni materyallerle birleştirerek ilgi çekici noktalarda değiştirerek kullanma becerisinde yattığını iddia etmişlerdir (Lehmann & Goldhahn, 2016, s. 358). Berliner, caz trompetçisi Lonnie Hillyer ve caz davulcusu Max Roach

gibi usta isimlerin, doğaçlama yapmayı insanın kendi kendine konuşmasına benzettiğini aktarmıştır (Berliner, 1994, s. 192). Pek çok caz müzisyeni benzer fikri paylaşmıştır. Önce ortaya bir ifade atmak ve buna cevap vermek, ortaya çıkan yeni fikirleri geliştirmek ve değiştirmek yoluyla yepyeni ifadeler oluşturmak ve şekillendirmek gibi yaklaşımlar izlediklerini aktarmışlardır. Besteci ve alto saksafoncu Lee Konitz, doğaçlama esnasında sürekliliği bozmadan düşünmenin çok önemli olduğunu ifade etmiş ve icracının kendi çaldığı notaların tesiri ve yönlendirmesi ışığında, çalacak olduğu notalara karar vermesi durumunun hayati önem taşıdığını söylemiştir (Berliner, 1994, s. 193). Ortaya konan bir tema üzerinden yola çıkarak ilerlemek, doğaçlamalarda kompozisyon tutarlılığı sağlamak adına da icracıya yardımcı olacaktır. İcracıların bu tür nitelikleri edinmek için “motifik veya tematik gelişim” olarak adlandırdıkları bir yaklaşıma odaklandıklarını aktaran Berliner, melodik fikirlerin temel kimliklerinin korunarak birebir veya varyasyonlu kullanımları yoluyla bunun gerçekleştirildiğini söylemiştir (Berliner, 1994, s. 193). Bu alandaki araştırmaların kaynakçasında sıkça rastlanan ve öncü olarak değerlendirilebilecek çalışmalardan biri de Jeff Pressing tarafından kaleme alınan “Improvisation: methods and models” adlı makaledir. Pressing, bu çalışmasında doğaçlamanın nasıl yapıldığına dair sorulara yanıt aramış ve kendi tabiriyle müzikal doğaçlamaya dair ilk bütüncül kuramı ortaya koymuştur (Pressing, 1988, s. 129). Onun modeline göre doğaçlama yapılırken, olay kümelerinin (event clusters) müzikal akışa ve icracının tercihlerine göre bir araya getirilmesi durumu söz konusudur (Pressing, 1988, s. 168). Pressing’in bir araya getirme eylemi için kullandığı “stringing together” tabiri oldukça ilgi çekicidir. Bu ifade “iple birbirine bağlamak”, “bir araya getirmek”, “ipe dizmek” gibi anlamlara gelmektedir (Tureng, 2025). Bu yaklaşım, icracının zihninde hali hazırda var olan materyallerin diziliminin değiştirilerek bir araya getirilmesi ve düzenlenmesi şeklinde yorumlanabilir. Bu metaforu bir tespih yapımcısının ham materyali işleyip tesbih yapımına uygun hale getirdikten sonra habbeyi bir kutuda toplaması ve vakti geldiğinde onları ipe dizerek tesbihi tamamlamasına da benzetebiliriz. Doğaçlama esnasında ortaya konan her melodi, icracı için devam edebileceği çeşitli yollar ve ihtimalleri de beraberinde getirir.

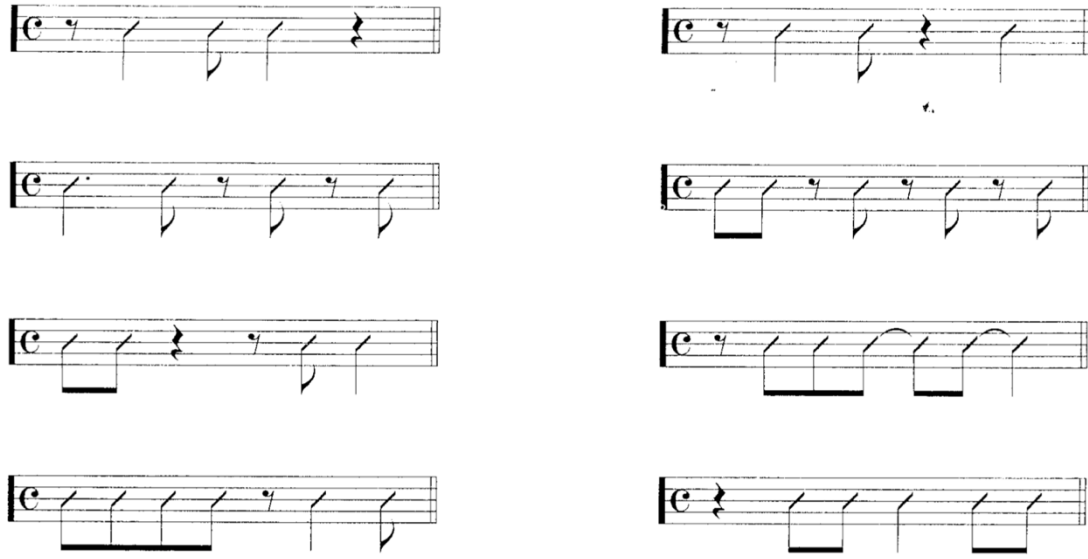
Usta müzisyenlerin doğaçlamalarında kullandıkları kalıpları taklit yoluyla öğrenmenin ve söz konusu kalıplardan oluşan bir havuz inşa ederek bunları kendi

sololarında yapıtaşları olarak kullanmanın, öğrenciler için oldukça faydalı olduğu görülmüştür. Uzun bir doğaçlamayı bütüncül olarak anlayabilmek özellikle öğrenciler için pek kolay değildir. Özellikle doğaçlama konusunda tecrübesiz olan kişiler için bahsi geçen küçük kalıpları öğrenmek, bütüncül olarak doğaçlamayı algılayabilmekten çok daha kolay bir yöntem olacaktır. Kalıplar üzerinden doğaçlama öğrenimi yöntemi, ilk bakışta fark edilemeyen ortaklıkları ve uygulamaları görünür kılarak hem yeni başlayan hem de ileri seviyedeki müzisyenler için eğitici olabilmektedir. Usta müzisyenlerden ödünç aldıkları kalıp ezgi ve tartım repertuarlarını genişleten öğrenciler, zaman içinde kişisel zevkleri doğrultusunda yapacakları tercihler ve bu havuza kendi özgün motiflerini de ekleyerek geliştirecekleri kişisel tavır ve üslupları ile bu eğitim sisteminin sonuçlarını oluşturacaklardır (Berliner, 1994, s. 101-102). Usta icracıların doğaçlamalarında kullandıkları kalıpları bilmek, bunları ve varyantlarını kendi doğaçlamalarında kullanmak hem icra zenginliği hem de kişisel üslubun ortaya konması bakımından olumlu katkı sunacaktır. Zira bu tartım kalıplarının kullanım sıklığı ve yoğunluğu, kişisel üslubu belirleyen öğelerden biridir. Örneğin, bir yazarın sıklıkla kullandığı kelimeler olabilir ve kişinin kelime repertuarı ne kadar geniş olursa ifade gücü de o denli artar fakat metinde kullanılan kelimelerin yazar tarafından “icat” edilmesi gibi bir zorunluluk yoktur. Yazar, kendinden önce var olan farklı kelimeleri bir araya getirerek yeni ifade biçimleri oluşturabilir ve bu durum onun yaratıcılığına engel teşkil etmez. Şüphesiz, var olan kelimelere yeni anlamlar yükleyebilir veya bunları daha önce denenmemiş şekillerde kullanabilir fakat her yazardan yeni kelimeler icat etmesi beklenemez. Müzisyenler için de durum benzerdir. Gelenekten yani eski ustalardan alınan kalıplar, farklı yoğunluklarda ve biçimlerde bir araya getirilerek yepyeni ifade biçimleri meydana getirebilirler. İcracının başkasından duyarak repertuarına kattığı veya kendi oluşturduğu kalıpların sıralanma biçimi ve kullanım sıklığı kendine özgüdür ve bu repertuarın kaynağı ne olursa olsun, kalıpların bir araya getirilişi ve organize edilişi kişinin tavır ve üslubunda belirleyici rol oynar (Owens, 1995, s. 30). İster gelenek içinde üretilmiş isterse orijinal olsun icracının doğaçlamalarının aslı ögesi haline gelen kalıplar artık o müzisyenin imzası niteliği taşırlar. Owens, *Bebop The Music and its Players* kitabında, doğaçlama yapan tüm müzisyenler gibi Charlie Parker’ın da “melodik formül repertuarı” geliştirdiğinden bahsetmiştir. Aynı paragraf içinde bu repertuarı betimlemek için “melodik numaralar çantası”, “melodik alet çantası” (bag of melodic tricks) ifadesi de kullanılmıştır. Bu

imgeler, seyirci kitlesinin niteliğine göre çantasından çeşitli aletler çıkarıp numaralarını yapan sihirbazları veya bir arızayı gidermek için alet çantasından uygun gereçleri seçip kullanan teknisyenleri çağırabilirler. İçinde bulunan bağlam ve ihtiyaç dahilinde değerlendirilebilecek melodik kalıp repertuarı fikri oldukça ilgi çekicidir. Owens, çalışmasının devamında ise bu kalıpların farklı kombinasyonlarla kullanıldığı soloları kısmen de olsa “önden bestelenmiş” (precomposed) olarak niteleyerek bu durumun gerekliliğini vurgulamıştır. Hatta söz konusu ön hazırlık olmadan akıcı ve tutarlı melodiler üretmenin ve solo yapmanın imkansız olduğunu söylemiştir (Owens, 1995, s. 30). İster gelenek içinde üretilmiş olsun isterse orijinal olsun icracının doğaçlamalarının aslı ögesi haline gelen kalıplar artık o müzisyenin imzası niteliği taşırlar. Trompetçi Red Rodney, her müzisyenin kendine has kalıp motif havuzunun olduğunu ve müzisyenlerin bu tekrar eden kalıpların bazılarını zamanla kullanmayı bırakabildiklerini veya yenilerini repertuarına ekleyebildiklerini söylemiş aynı zamanda bu melodik tekrar repertuarının müzisyenin kişiliğini oluşturduğunu eklemiştir (Berliner, 1994, s. 229).

Caz müziğinde, usta müzisyenlerin sololarında kullandıkları cümlecik ve motifleri (riff ve lick) inceleyerek ve tekrar ederek solo yapmayı öğrenmek oldukça yaygın bir uygulamadır. Örneğin bahsi geçen kısa melodik cümleleri içeren ve öğrenciler tarafından bu kalıpların tekrar edilmesi yoluyla doğaçlama öğrenilebilmesi için tasarlanmış kitaplar mevcuttur (Johnson-Laird, 2002, s. 430). Konuyla ilgili çalışmalar, caz doğaçlamalarının belirli ritmik ve melodik kalıpları tekrar ederek yapılandırıldığını göstermiştir. Caz müziği eğitiminde kullanılan bir yöntem de doğaçlamalarda kullanılabilecek kalıp ezgilerin öğrenilmesidir. Bu öğrenmenin işitsel yolla gerçekleşebilmesinin mümkün olabileceği gibi doğaçlamalarda kullanılabilecek kalıpları tekrar etme yoluyla öğrenimi sağlayabilecek geleneksel eğitim materyalleri mevcuttur (Norgaard, 2014, s. 283).

Örneğin; ritim kalıpları üzerinden solo yapma yaklaşımları geliştiren kitaplar dahi mevcuttur. Jerry Bergonzi'nin Inside Improvisation adlı yedi kitaplık serisinin dördüncü kitabı bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir (Bergonzi, 2000, s. 16).



Görsel 10. Inside Improvisation Vol. 4 Melodic Rhythms Kitabında Yer Alan Ritim Kalıplarına Bir Örnek

Bergonzi, kitabı etüt edecek olan öğrencilere yukarıdaki alıştırmaı kendilerini bir vurmali saz icracısı gibi hayal ederek çalmalarını öğütlemiştir (Bergonzi, 2000, s. 15). Söz konusu kitapta yukarıdaki gibi yüzlerce kalıp mevcuttur. Başta melodiden bağımsız şekilde kalıpları öğreten ve çalıştıran bu kitap, sonrasında bu kalıplara perdeleri de ekleyerek yeni başlayanlara solo yaptırmayı hedeflemektedir.

3. 2 Geleneksel Türk Müziklerinde Tekrar ve Doğaçlama Temelli Kalıpların Kullanımı

Patterns For Jazz adlı kitapta caz doğaçlamasının, caz stili çerçevesinde anlık olarak yaratılan müzik olarak tanımlandığını aktarmıştık. Yukarıda örneklediğimiz ve caz müzikte tespit edilen örnekler cazın geleneksel müzikten gelen doğasıyla ilgili olabilir. Birçok geleneksel müzikte, ezgisel ve ritmik kalıpların öğrenme, aktarım ve doğaçlama süreçlerinde önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. İran ve Arap müzik geleneklerindeki makam temelli ezgi oluşturma süreçlerinde belirli melodik kalıpları farklı kombinasyonlarda kullanarak yeni ve özgün ezgiler oluşturma gibi doğaçlama yöntemlerinin kullanıldığı gözlemi aktarılmıştır (Bayraktarkatal & Güray, 2023, s. 9-10).

Taksimleri de Klasik Türk Müziği çerçevesi ve kendi kuralları dahilinde yapılan doğaçlamalar olarak değerlendirmek mümkündür. Geleneksel manada taksim yapan icracı, makamın kurallarına ve icra edilecek repertuarın bağlamına uygun nağmeler çalmalı ve makamın gerektirdiği perdeleri basmalıdır. Bu bağlamda taksimden önce icra edilen veya sonrasında icra edilecek olan eserleri anımsatacak nağmelere doğaçlama içinde yer vermek ustalık göstergesi olarak değerlendirilir. Hatta icra edilen eserlerin bazı pasajlarını ritim unsurundan sıyııp taksimlerinin içine katan üstatlar da mevcuttur. Bu alandaki pek çok usta icracıda olduğu gibi Tanburi Necdet Yaşar'ın taksimlerinde bu durumu görebilmek mümkündür. Yaşar'ın, aynı makamdaki farklı eserlerin öncesinde yapmış olduğu taksimlerin seyir özelliklerinin, makam işlenişinin, eserin döneminin ve türünün göz önünde bulundurarak icra edilmiş olduğu tespiti Bülent Aksoy tarafından yapılmıştır (Tokuz, 2009, s. 156).

İcracıdan, taksim yapacağı makamdaki eserleri önceden geçmiş hatta tercihen bazılarını ezbere biliyor olması beklenir. Bahsi geçen repertuar bilgisi, makamın karakteristik nağme kalıplarının doğaçlama içinde yer almasını sağlar yani yapılan doğaçlamayı belli bir makamdaki taksime çevirir. Geleneksel taksim anlayışında icracının makamın perde ilişkilerini, seyir özelliklerini ve repertuar içinde yerleşmiş nağme yapılarını gözetmesi beklenmektedir. Bazı icracıların taksimlerinde, öncesinde veya sonrasında seslendirilen eserlere göndermeler yaptığı da görülmektedir. Örneğin bir icracının Bestenigar makamında taksim yapabilmesi için makamın gerektirdiği perde baskılarının ve seyir özelliklerinin yanında zaman içinde o makamın karakteristik özelliği haline gelmiş melodik kalıpları da icrasına katmış olması beklenir. Söz konusu kalıplar ise Bestenigar makamındaki eserlerin pek çoğunda yer alan ortak melodik hatlar ve eski ustaların da taksimlerinde yer verdiği yapılardır. Nasıl ki kişilerin karakteristik kalıpları varsa makamların da kendi içlerinde ortaklıklar sergileyen nağme yapıları olduğu düşünülmektedir fakat bu iddiamız ispata muhtaçtır ve başka bir çalışmanın konusudur.

Geleneksel Türk müzikleri alanında gerçekleştirilmiş olan bazı çalışmalarda kalıp nağmelerin kullanımı ile ilgili bölümlere rastlamak mümkündür. Bu çalışmalardan biri Gülçin Yahya'nın "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" başlıklı doktora tezidir. Çalışma kapsamında incelenen her taksim için yapılan makam ve seyir analizi sonrasında o taksimde "en az iki defa tekrarlayan" "motif ve ezgiler" listelenmiştir

(Yahya, 2000, s. 17). Belirlenen motif ve ezgiler, her makam için ayrı ayrı kendi içinde incelenmiş ve “Bacanos’un ... makamında en çok kullandığı ezgi ve motifler” olarak tasnif edilmiştir. Benzer yaklaşımlara Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri adlı kitabında da yer veren Gülçin Yahya Kaçar’ın ve birazdan değineceğimiz öğrencilerinin yaptıkları çalışmalar kıymetli ve yol gösterici olmakla birlikte bizim çalışmamızın ana eksenini söz konusu ekolün yaklaşımındaki ana eksen farklıdır (Kaçar, 2020, s. 182-184).

Udi Nevres Bey’in ud icrası ile ilgili Mehmet Gönül’ün yapmış olduğu çalışmada farklı makamlardaki taksimlerde kullanılan motifler tespit edilmiş ve hangi taksimin neresinde söz konusu tartım kalıbının yer aldığı belirtilmiştir. Çalışmada yer alan “Kişisel Motifleri” kısmında ise bazı motifler, Nevres Bey’e özgü olarak değerlendirilmiş ve örneklendirilmiştir (Gönül, 2010, s. 58).

Süleyman Barış Demirdirek’in doktora tezinde icracının çalgı tekniğinin yanı sıra tartım kalıpları ve sıklıkla kullandığı motifler de tespit edilmiştir. “Birden Çok Taksimde Tekrarlanan Motifler” (s 148) ve “Bir Tartımın Art Arda Tekrar Edilmesiyle Oluşan Sıklıkla Kullanılan Motifler” başlıkları altında ise Hakkı Derman’ın farklı makamlardaki taksimlerde sıklıkla kullandığı kalıplar listelenerek “kişisel motif” olarak değerlendirilmiştir (Demirdirek, 2018, s. 152).

Kazazoğlu’nun Vecihe Daryal’in kanun taksimlerini incelediği çalışmasında, Daryal’in sıklıkla kullandığı motifler tespit edilmiştir (Kazazoğlu, 2018, s. 52). Bahsi geçen motifler, hangi perde üzerinde ve hangi makam icrası esnasında kullanıldığı fark etmeksizin ele alınmış ve “Motif Örnekleri” başlığı altında tablolaştırılmıştır (Kazazoğlu, 2018, s. 63).

Emre Erdoğan’ın Hasan Ferid Alnar’ın icracılığı ve besteciliği ile ilgili yapmış olduğu çalışma dahilinde Alnar’ın taksimleri analiz edilmiş ve on adet “kişisel motif” tespit edilmiştir (Erdoğan, 2020, s. 142). Çalışma dahilinde incelenen eserler içerisinde en az iki defa tekrar etmiş olan motiflerin, kişisel motif olarak ele alındığı ve “nağme hareketindeki benzerlikler makam ve tartım gözetmeksizin” kişisel motif olarak değerlendirildiği belirtilmiştir. Benzer bir inceleme Alnar’ın besteleri için de yapılmış fakat kişisel motifler tespit edilirken kullanılan yöntemle ilgili bir bilgi verilmemiştir. Çalışmanın “Yöntem” kısmında bu bölümde tespit edilmiş olan kişisel motifler için

“Kişisel motiflerin tespitinde makam, nota değerlerindeki değişiklere bakılmaksızın doğrudan nağme hareketliği üzerinden belirlenmiştir.” ibaresi yer almıştır. Çalışmada, “nağme hareketi” ve “nağme hareketliliği” ile kastedilen şeyin ne olduğu ile ilgili bir açıklama yer almamaktadır. Alnar’ın taksimlerinde sıklıkla kullandığı tartımlar da bir sonraki bölümde ele alınmış ve kullanım sıklığı gözetilerek listelenmiştir.

İsmail Yörükçüoğlu’nun doktora tezi dahilinde gerçekleştirilmiş olan analizlerde 16 ney icracısının 48 adet taksimi incelenmiştir. Çalışmanın bir bölümünde Niyazi Sayın’ın kişisel motifleri tablolaştırılmış fakat tespit edilen motifler her taksim için ayrı ayrı listelenmiştir (Yörükçüoğlu, 2023, s. 120). Yine benzer şekilde icracıların kullanmış oldukları tartım biçimleri de tablolaştırılmış fakat bu tablo da her eser için ayrı ayrı yapılmıştır (Yörükçüoğlu, 2023, s. 345). Çalışmanın onuncu bölümünde, icracıların kişisel motifleri tablolaştırılarak ve farklı perdeler üzerinde kullanılan benzer motiflerin tespiti yapılmıştır (Yörükçüoğlu, 2023, s. 701-725). Bu yönüyle bizim çalışmamız ile benzerlikler barındırdığı söylenebilir. Çalışmanın sonuç kısmında ise söz konusu kişisel motif konusu tartışılmış ve icracılar arası karşılaştırmalara yer verilmiştir (Yörükçüoğlu, 2023, s. 889-893).

Emre Düzün, tanbur üslubu ile ilgili yapmış olduğu kapsamlı çalışmasında Tanburi Cemil Bey’inde dahil olduğu on bir tanbur icracısının otuz üç adet icrasını analiz edilmiştir. Gerçekleştirilen kapsamlı çalışma dahilinde incelenen unsurlardan bir tanesi de ezgi ve tartım kullanımlarıdır. İncelenen taksimlerde en az iki defa kullanılan tartımlar tespit edilmiş ve her taksim için ayrı ayrı tablolaştırılmıştır (Düzün, 2024, s. 204-206). Çalışma dahilinde incelenmiş olan ve “Taksîmlerdeki Ezgi Kullanımlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar” başlığı altında ele alınan yapılar da bizim aradığımız mikro seviyedeki kalıplardan daha büyük yapıları işaret etmektedir (Düzün, 2024, s. 227-233).

Geleneksel Türk müziklerinin diğer bir kolu olan Türk Halk Müziği alanındaki doğaçlamalar için de durum pek farklı değildir. Örneğin, yöresel bir esere açış yapacak olan icracının, o bölgenin repertuarına yani eserin bağlamına ve yörenin tavrına hakim olması beklenir. Türk Halk Müziğinde Doğaçlama Bir İcra Göstergesi Olarak “Açış” adlı makalesinde Özdemir’in, Yavuz Top ve Erdal Erzincan gibi usta icracılarla yaptığı kişisel görüşmelerde de bu konular vurgulanmıştır. Örneğin Erdal

Erzincan “farklı ezgi repertuarlarından parça motifler alıp icra edilecek ezgiye uyarladıklarını” Yavuz Top ise “çok fazla uzun hava ezberlediklerini” aktarmışlardır (Özdemir, 2022, s. 231). Her iki yaklaşımda da varılmak istenen neticenin aynı olduğu kanısına varmak mümkündür. Zira bir tanesi doğrudan diğeri ise dolaylı olarak yöresel kalıpları öğrenerek ve özümseyerek icralarına katmak yolunda yönlendirici görünmektedir. Aynı çalışmada icracıların söz konusu kalıpları doğaçlamalarında kullanırlarken kendi inisiyatifleri doğrultusunda şekillendirip yeni bir “tasarım” ortaya koydukları aktarılmıştır (Özdemir, 2022, s. 231).

İsmet Aydın’ın Ali Ekber Çiçek ile ilgili kaleme almış olduğu yazısında da geleneksel müziklerde kalıp kullanımına dair anlatılara rastlanmıştır. Söz konusu yazı dahilinde yine Erdal Erzincan ile yapılmış bir röportajda Zile, Sivas, Maraş gibi yörelerin geleneksel müziklerinde karşılaşılan bazı motiflerin, Ali Ekber Çiçek’in bestelediği Haydar Haydar adlı eserde de karşımıza çıktığı belirtilmiştir (Aydın, 2024, s. 65). Yine aynı yazıda açış yapılırken uzun havadaki ezgilerin birebir taklit edilmesinin gerektiği, Nida Tüfekçi’nin ağzından aktarılmıştır (Aydın, 2024, s. 68). Nida Tüfekçi gibi usta bir ismin aktarmış olduğu bu yöntem, geleneksel müziğimizdeki nağme kalıplarının doğaçlamalarda kullanımı bakımından önemlidir. Burada yapılmak istenen şey geleneksel müzikteki kalıp nağmelerin, açışların içine aktarılmasıdır. Bu aktarım yapılırken, icra edilecek eserin tamamı veya bir kısmı kullanılabilir. Hatta yalnızca uzun havaların değil kırık havaların da serbest şekilde icra edilerek açışta kullanılabilecek cümle yapılarının öğrencilere öğretilebileceği aktarılmıştır (Aydın, 2024, s. 68). Söz konusu metodu verdiği eğitimlerde kullanan Erdal Erzincan, Anadolu’daki açışlarda kalıp ezgilerin kullanımı ile ilgili aşağıdaki tespitleri yapmıştır:

“Bence Anadolu’da uzun hava-kırık hava diye net bir ayrım yok. Sadece şöyle ayırabiliriz; uzun hava olarak ifade ettiklerimiz daha düzensiz ritim kalıplarıyla örülü yapılar, kırık hava diye kategorize ettiklerimiz ise sadece daha düzenli ritim kalıpları içeriyor. Ama bu kadar net bir ayrım yok. Ama biz kentte dağınık olanı daha dağınık, düzenli olanı daha düzenli görüp kategorize etmeyi tercih etmişiz ve bu iki yapıyı net olarak birbirinden ayırmışız. Dolayısıyla bence Ali Ekber Çiçek’te de bu bakış açısı var. Yani eserdeki icrasıyla açış ayırmıyor aynı düşünüyor. Mesela ben Hacı Taşan’ın da çok açışını inceledim. O da aynı kalıpları sık sık tekrarlıyor. Doğaçlama gibi duruyor ama kalıp cümlelerin sürekli yer değiştirmesi ve farklı sıralamalarla bir araya gelmesi şeklinde cümleler kuruyor.” (Aydın, 2024, s. 69). Charlie Parker’ın

doğaçlamalarını inceleyen Owens'ın çıkarımları ile Hacı Taşan'ın doğaçlamalarını inceleyen Erzincan'ın çıkarımlarının bu denli paralellikler barındırması oldukça ilgi çekicidir. Doğaçlamalarda kullanılan melodik kalıp havuzundan Trompetçi Red Rodney'in de bahsettiğini yukarıda aktarmıştık. Caz müziği ile geleneksel Türk müziği arasında görülen bu tip benzerlikler, bu durumun belli bir müzik türü ile ilgili değil doğaçlama yapma sistematığıyla ilgili olduğunu işaret edebilir. Yani söz konusu kalıpların kullanılması türden bağımsız olarak müziğin bir ögesi olabilir.

Konuyla ilgili akademik çalışmalar bununla sınırlı değildir. Ayten Kaplan tarafından kaleme alınan "Cemil Demirsipahi'nin El Yazması Defterinde Yer Alan Bestelerinde Müzikal Unsurlar" adlı makalede Cemil Demirsipahi'nin otuz altı adet eseri analiz edilmiştir. Her eser için ayrı ayrı olmak üzere "en çok kullanılan tartım kalıbı" tespit edilerek tablolaştırılmıştır. Sonrasında ise otuz altı eserin tamamında kullanılan tartım kalıpları tespit edilmiş ve toplamda kaçar kere tekrar ettiği tespit edilerek tablolaştırılmıştır (Kaplan, 2018).

Doğan'ın doktora tezinde Binali Selman'ın icra esnasında kullanmış olduğu tartım kalıpları ve sıklıkları, incelenen her eser için ayrı ayrı olmak üzere birer tablo halinde okuyucuya sunulmuş ve yorumlanmıştır (Doğan, 2020, s. 426-519). Tezde analiz edilen tartım kalıpları ve motifler eser bazında ele alınmış ve farklı eserler arsında karşılaştırma yapılmamıştır.

Akın'ın çalışmasında yapılan analizin "motif incelemesi" başlığı altından yer alan "melodik varyantlar" bölümünde her eser için ayrı ayrı olmak üzere kullanılan motifler ve kullanım sayıları, "ritmik varyantlar" bölümünde ise tartım kalıpları ve kullanım sayıları tablo halinde sunulmuştur (Akın, 2013, s. 31-32).

Albayrak'ın çalışmasında Çorum yöresinden on adet aşığa ait toplamda otuz eserin sözel ve müzikal analizi yapılmıştır. Müzikal analiz bölümünde incelenen eserlerde yer alan "Sıklıkla Kullanılan Motifler / Ezgi Kalıpları" ve "Yörede Kullanılan Karakteristik Uzun Motifler" tespit edilerek tablolaştırılmıştır fakat her iki başlık altına alınarak incelenen motiflerin nasıl tespit edildiğiyle ilgili bir açıklamaya yer verilmemiştir (Aygün Albayrak, 2022, s. 40). Tespit edilen motiflerin nasıl belirlendiği ile ilgili sistematik bir bilgiye yer verilmemiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise en az iki ritimli eserde kullanılmış ezgi kalıpları tablolaştırılmış ve yorumlanmıştır.

“Yörede Kullanılan Karakteristik Uzun Motifler” ise yalnızca tablo halinde sunulmuş ve yorumlanmamıştır.

Mücahit Kol’un çalışmasında gerçekleştirilen analiz çerçevesinde “Sık Tercih Ettiği Ezgi Kalıpları” başlığı altında Talip Özkan’ın bir doğaçlamasında ve iki farklı eser icrasında peş peşe kullandığı toplamda iki adet ritmik kalıba yer verilmiştir (Kol, 2022).

Seval Eroğlu’nun Arguvan yöresindeki semahlar ile ilgili yaptığı çalışmada “melodik yapı” başlığı altında her semahta kullanılmış olan tartım kalıpları, ele alınan her eser için ayrı ayrı olmak üzere listelenip tablolaştırılmıştır (Eroğlu, 2011).

Geleneksel Türk müziklerinde doğaçlama icralar, kişisel üslup, geleneksel hafıza ve icra pratiği arasında kurulan çok yönlü ilişkiler üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda tekrar eden kalıplar, yalnızca belirli bir taksim içerisinde ortaya çıkan münferit yapılar olarak değil, icracının doğaçlama esnasında başvurduğu müzikal malzemenin izlenebileceği öğeler olarak da değerlendirilebilir. Bu çalışmada tartım kalıplarına odaklanılmasının temel nedeni, söz konusu yapıların farklı makam ve perde düzenleri içinde de süreklilik gösterip göstermediğini inceleyerek, Tanburi Cemil Bey’in doğaçlama yapma sistematiği ve kişisel üslubu hakkında daha somut veriler elde edebilmektir. Bu nedenle bir sonraki bölümde, çalışmada incelenen taksimlerde tespit edilen tartım kalıplarının nasıl sınıflandırıldığı ve analiz sürecinde nasıl değerlendirildiği ele alınacaktır.

3.3 Kalıpların Tasnifi

Müzikteki tekrarların tespit ve tasnifiyle ilgili yaklaşımlar öne süren pek çok çalışma mevcuttur. Örneğin; Modeling Pattern Importance in Chopin's Mazurkas adlı makalede yazarlar beş tür (birebir, eklemeli, birebir transpoze edilmiş, tonal olarak transpoze edilmiş ve süreye dayalı) tekrardan bahsetmişler ve bu tekrar kategorilerinin genişletilebileceğini aktarmışlardır (Collins, Laney, Willis, & Garthwaite, 2011, s. 390-391). Bir başka tasnif yaklaşımını Brian Kane’in çalışmasında bulabiliriz. Kane’in Constructing Melodic Jazz Improvisation isimli kitabında tekrarın caz müziğindeki doğaçlamanın temel unsurlarından olduğundan bahsetmiş ve tekrarı, doğaçlama esnasında ortaya çıkan kısa cümlelerin hatırlanarak soloların farklı bölümlerinde kullanması olarak tanımlamıştır (Kane,

2007, s. 45). Sonrasında ise tekrarı ritmik tekrar, aralık temelli tekrar ve birebir tekrar olarak üç kategoriye ayırmıştır. Müzisyenlerin bir ritmik kalıbı hatırlayıp solo esnasında tekrar etmesini ritmik tekrar olarak tanımlamış ve bu tekrarın aynı perdede veya farklı perdelerde ortaya çıkabileceğini eklemiştir (Kane, 2007, s. 47). Yine Kane, müzisyenlerin bir aralık kalıbını solo esnasında tekrarlamasıyla meydana gelen tekrarları aralık temelli tekrarlar olarak adlandırmış ve tekrar edilen aralık kalıbının tınısını çeşitlendirmek için ritmik değişimlerin kullanıldığını eklemiştir (Kane, 2007, s. 48). Özdeş tekrarı (tam tekrar) da solo esnasında önceden ortaya çıkmış bir fikrin aynı perde üzerinde aynı ritmik yapıyla tekrar edilmesi olarak tanımlamıştır (Kane, 2007, s. 49).

Kane'in kitabının dokuzuncu bölümü "Improvisational Motifs" (Doğaçlama Motifleri) ismini taşımaktadır. Doğaçlama motifleri olarak adlandırdığı kavramı; doğaçlama bir solo icra eden müzisyenlerin tekrarladığı kısa ritmik veya melodik ifadeler (cümlecikler) olarak tanımlamıştır. İcracılar açısından bu motiflerin sololarını geliştirmekte ve önemli melodik öğeleri pekiştirmekte faydalı olduğunu söyleyen Kane müzisyenlerin bu motiflere bestecilik perspektifinden yaklaştıklarını da eklemiştir (Kane, 2007, s. 115). Kane daha sonra bu motifleri; Özdeş Motif (The Exact Motif), Ritmik Motif (A Rhythmic Motif), Aralık Temelli Motif (The Intervallic Motif), Transpoze Motif (A Transposed Motif) ve Biçimsel Motif (A Shape Motif) olmak üzere beş kategoriye ayırmıştır. Bu motif kategorileri aşağıdaki gibi tanımlanmıştır ve örneklemiştir:

1- Özdeş Motif (The Exact Motif): Müzisyenlerin daha önce de kullandıkları bir motifin hem ezgisini hem de ritmini aynı şekilde tekrar etmesiyle meydana gelir (Kane, 2007, s. 115).

Exercise 9-1: One-Bar Exact Motif-Example Solo

Trumpet players should play an octave lower as needed.

Remember this one-bar melodic idea

CD Track 44 (demo)

Exact Motif (Repeat) _ _ _

Exact Motif (Repeat) _ _ _

Exact Motif (Repeat) _ _ _

Görsel 11. Özdeş Motif (The Exact Motif) Örneği (Kane, 2007, s. 117)

2- Ritmik Motif (A Rhythmic Motif): Müzisyenlerin daha önce de kullandıkları bir motifin sadece ritmini tekrar etmesiyle meydana gelir (Kane, 2007, s. 115).

Exercise 9-3: One-Bar Rhythmic Motif-Example Solo

Trumpet players should play an octave lower as needed.

CD Track 46 (demo)

One-Bar Rhythmic Motif _ _ _

Rhythmic Motif _ _ _ _ _

Rhythmic Motif _ _ _ _ _

Rhythmic Motif _ _ _ _ _

Görsel 12. Ritmik Motif (A Rhythmic Motif) (Kane, 2007, s. 120)

3- Aralık Temelli Motif (The Intervallic Motif): Müzisyenlerin daha önce de kullandıkları bir aralık kalıbını, ritmini değiştirerek kullanmalarıyla meydana gelir (Kane, 2007, s. 115).

The image displays four musical examples illustrating the Intervallic Motif concept. Each example consists of a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

- Example 1:** The 'Original Intervallic Idea (Three Note Sequence)' is a three-note sequence: B-flat, A, G. The 'Intervallic Motifs Displaced Rhythmically' are shown as variations of this sequence with different rhythmic values (e.g., quarter, eighth, and sixteenth notes) and a triplet of three eighth notes.
- Example 2:** The 'Original Intervallic Idea (Minor Third)' is a three-note sequence: B-flat, A, G. The 'Intervallic Motifs Using Minor Thirds' are shown as variations of this sequence using minor third intervals (e.g., B-flat, A, G; A, G, F; G, F, E).
- Example 3:** The 'Original Intervallic Idea (Four Note Sequence)' is a four-note sequence: B-flat, A, G, F. The 'Intervallic Motifs Displaced Rhythmically' are shown as variations of this sequence with different rhythmic values and a triplet of three eighth notes.
- Example 4:** The 'Original Intervallic Idea (perfect fourths)' is a four-note sequence: B-flat, A, G, F. The 'Intervallic Motifs (Perfect Fourths)' are shown as variations of this sequence using perfect fourth intervals (e.g., B-flat, A, G, F; A, G, F, E; G, F, E, D).

Görsel 13. Aralık Temelli Motif (The Intervallic Motif) (Kane, 2007, s. 123)

4- Transpoze Motif (A Transposed Motif): Müzisyenlerin daha önce de kullandıkları bir motifi farklı bir perde üzerinde aynı aralık ve ritimle tekrar kullanmalarıyla meydana gelir (Kane, 2007, s. 116).

Melodic Idea One **Melodic Idea Two**

C Blues

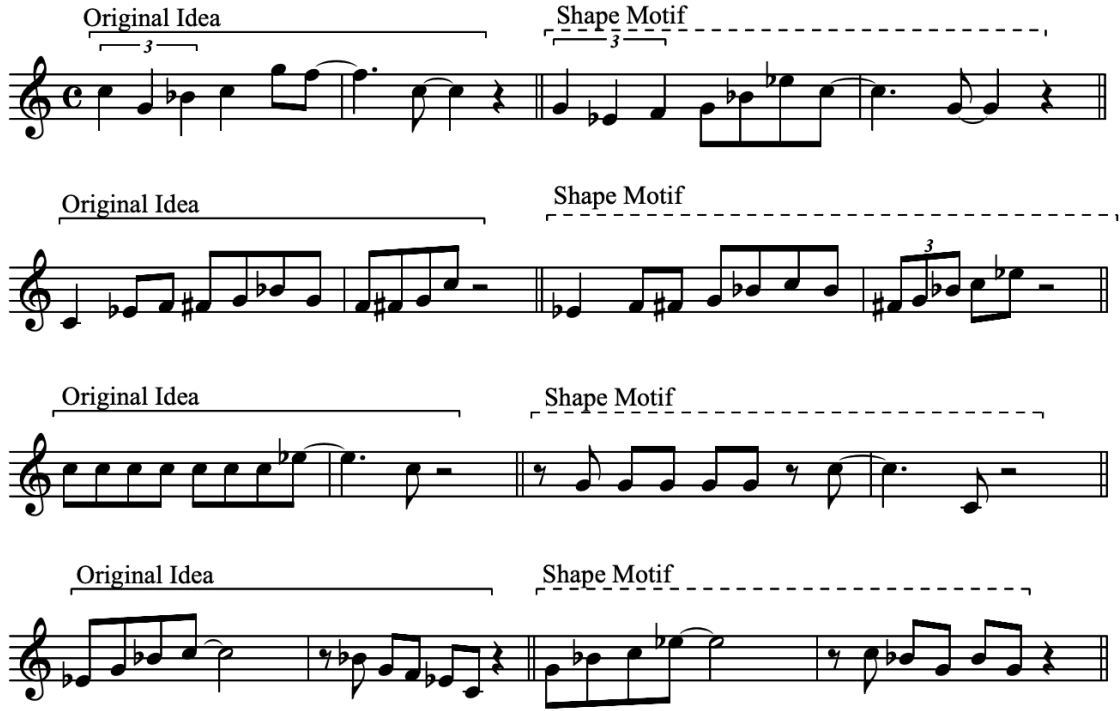
Transposed to "G"

Transposed to "F"

Transposed to "D"

Görsel 14. Transpoze Motif (A Transposed Motif) (Kane, 2007, s. 126)

5- Biçimsel Motif (A Shape Motif): Müzisyenlerin daha önce de kullandıkları bir motifin ezgisini ve/veya ritmini taklit etmeleriyle meydana gelir (Kane, 2007, s. 116) fakat kullanılan ifade birebir tekrarlanmaz (Kane, 2007, s. 130).



Görsel 15. Biçimsel Motif (A Shape Motif) (Kane, 2007, s. 130)

Bu çalışmada Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde arayacağımız tekrar eden kalıp türü, Kane'in Ritmik Motif olarak adlandırmış olduğu eksende olacaktır. Taksimlerde arayacağımız motif türünün yalnızca ritmik olmasının sebebini şöyle açıklayabiliriz. Cemil Bey'in doldurduğu plaklardaki taksimlere bakıldığında zaman oldukça çeşitli perde düzenleri ve makamlar kullanmış olduğu görülebilir. Bu durum, Cemil Bey'in doğaçlamalarını tartım temelli bir yaklaşımla ele almamızın sebeplerindendir. Zira farklı makam ve perde düzenlerinde ortak tartım kalıplarının bulunup bulunmadığının incelenmesi, söz konusu yapıların makam ve perde düzeninden bağımsız bir üslup göstergesi olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini ortaya koyacaktır. Farklı makam ve perde düzenlerinde benzer ritmik yapıların görülmesi, bu kalıpların incelenen taksimler arasında süreklilik taşıdığına işaret edebilir.

4. BÖLÜM: ANALİZ

Bu bölümde, çalışma kapsamında ele alınan beş mızraplı tanbur taksiminde tespit edilen tartım kalıpları öncelikle grup bazında ele alınacaktır. Ardından söz konusu kalıpların her taksimdeki kullanım sıklıkları, taksimlere göre dağılımları ve icra içindeki işlevleri değerlendirilecektir. Bu değerlendirme sırasında kalıpların yalnızca sayısal tekrarları değil işlevleri de dikkate alınacaktır.

Belli bir tartım kalıbını veya nağmeyi bir kişiye ait olarak değerlendirmek pek mümkün olmasa da söz konusu yapıların kullanım sıklığı üzerinden üsluba dair çıkarımlar yapılabilir. İcracı tarafından defalarca kullanılan müzikal bir öge, artık onun icrasının tanınmasını sağlayan unsurlardan biri haline gelir ve dolayısıyla kişisel üslubuna dahil olmuş olur. Bu nedenle, üsluba dair çıkarımlar yapılırken tekrar eden yapıların icra içinde açık biçimde görülebilmesi önem kazanmaktadır. Doğaçlama icraların doğası gereği çok sayıda ayrıntı barındırması, analizin odaklandığı tartım kalıplarını öne çıkarmayı zorlaştırabilmektedir. Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde tekrar eden tartım kalıplarını analiz etmek için ona ait beş adet mızraplı tanbur taksimi notaya alınmıştır.

Aşağıda listelenmiş olan tartım kalıpları tabloları, yöntem bölümünde açıklanan ritmik notasyona indirgeme doğrultusunda oluşturulmuştur. Gerçekleştirilmiş olan indirgeme ve sadeleştirmenin sebebi, Cemil Bey'in taksim icralarında var olduğunu iddia ettiğimiz kalıpları daha belirgin ve görünür kılabilmektir. Yapılan analiz, nağmelerin hangi perdede yapıldığından ziyade tartım kalıplarına odaklı olduğundan dolayı bu gösterim şekli, söz konusu kalıpları daha belirgin hale getirmiş ve analizi kolaylaştırmıştır. Yapılan sadeleştirme sonrasında tartım olarak benzeşen gruplar aynı renk paleti altında gruplanmış ve analizin kolay anlaşılır ve belirgin hale gelmesi için yazılan nota üzerinde çeşitli renklerle işaretleme yapılmıştır.

Duyumun ihmal edildiği ve yalnızca nota üzerinden yapılan bir müzikal analizin eksik kalacağı düşünüldüğünden dolayı indirgenmemiş nota üzerinden son bir analiz daha yapılmış ve elde edilen sonuçlar karşılaştırılmıştır. Ritmik notasyon üzerinden tespit edilen kalıpların, dinleyerek belirlenenlerden sayıca daha fazla olduğu görülmüştür. Yani duyum temelli bir analizde gözden kaçan bazı detaylar ritmik

notasyon sayesinde tespit edilebilmiştir fakat ritmik notasyon üzerinden bulunan her kalıp da olduğu gibi analize dahil edilmemiştir. Zira ritmik olarak kalıp gibi görünen bazı ifadelerin, ses kayıtları dinlenildiğinde kalıp olarak değerlendirilemeyeceği düşünülmüştür. Bu gibi ikilemlerde müzikal duyuma öncelik verilmiş ve analizde boyanan kalıpların son haline kulak temelli bir yaklaşımla karar verilmiştir.

Çalışma kapsamında birden fazla kez tekrar eden tartım kalıpları tespit edilmiştir. Bu kalıplar, farklı taksimler arasında ortaklık gösteren yapılar olarak sınıflandırılabilmiştir. İncelenen taksimlerin her birinin kendi içinde barındırdığı tartımlar arasında sayıca daha fazla olanlar mevcut olsa da bu çalışmada aranan, tüm taksimlerdeki ortak kalıp tekrarları olmuştur. Bu yönüyle söz konusu kalıpların belli bir taksimin kurgusundan ziyade Tanburi Cemil Bey'in doğaçlama yapma sistemi ve kişisel üslubu ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Burada ele alınan konu, Cemil Bey'in taksimlerinde söz konusu yapıların bulunmuş olmasıdır. Onun diğer taksimlerinin de incelenmesi, belirlenen kalıp gruplarının daha geniş bir örneklem içinde ne ölçüde kullanıldığının sınanmasına imkan tanıyacaktır.

Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde birden fazla kez karşımıza çıkan tartım kalıplarını toplamda altı ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Yapılan tasnifi kolaylaştırmak ve nota üzerinde görsel olarak belirgin kılmak adına her grup A, B, C, D, E, F harflerinin yanı sıra Mavi, Sarı, Kırmızı, Yeşil, Turuncu ve Mor renklerle temsil edilmiştir.

Mavi renkle gösterilen kalıp grubun gövdesini aşağıdaki kalıp oluşturmuş ve kalıbın geri kalanı bu tartımın etrafında şekillenmiştir.



Görsel 16. Mavi Kalıp Örneği

Sarı renkle gösterilen kalıbın gövdesini, art arda gelen bir kısa ve hemen ardından gelen bir uzun tartım oluşturmuş ve kalıbın geri kalanı bu tartımın etrafında şekillenmiştir.



Görsel 17. Sarı Kalıp Örneği

Kırmızı renkle gösterilen kalıbın gövdesini, art arda gelen birbirine eşit iki kısa ve hemen ardından gelen bir uzun tartım oluşturmuş ve kalıbın geri kalanı bu tartımın etrafında şekillenmiştir.



Görsel 18. Kırmızı Kalıp Örneği

Yeşil renkle gösterilen kalıbın gövdesini üçlemeler veya duyum üçlü grup halinde vurgulanan tartımlar oluşturmuş ve kalıbın geri kalanı genellikle bu tartımın etrafında şekillenmiştir.



Görsel 19. Yeşil Kalıp Örneği

Turuncu renkle gösterilen kalıbın gövdesini, birbirine eşit uzunluktaki dört sesin hemen ardından gelen daha uzun bir ses oluşturmuş ve kalıbın geri kalanı bu tartımın etrafında şekillenmiştir.



Görsel 20. Turuncu Kalıp Örneği

Mor renkle gösterilen kalıbın gövdesini, art arda bir uzun ve hemen ardından gelen bir kısa tartım oluşturmuş ve kalıbın geri kalanı bu tartımın etrafında şekillenmiştir.



Görsel 21. Mor Kalıp Örneği

Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde tespit edilen tartım kalıplarının, icracının tercihleri doğrultusunda genişleyip daralabilen ve esnek biçimde dönüşebilen yapılar olduğu söylenebilir. Yukarıda gövde olarak nitelenen kalıpların başına veya sonuna nota eklenmesi veya düşürülüp yükseltilen merteye dereceleri aracılığıyla farklı bağlamlara uyarlanarak yeniden oluşturulan varyantlardan oluşan kalıp kümeleri aşağıda örneklenmiştir.

Tartım Kalıpları

A (Mavi)



Görsel 22. Tartım Kalıpları A (Mavi)

Tartım Kalıpları

B (Sarı)



Görsel 23. Tartım Kalıpları B (Sarı)

Tartım Kalıpları

C (Kırmızı)



Görsel 24. Tartım Kalıpları C (Kırmızı)

Tartım Kalıpları

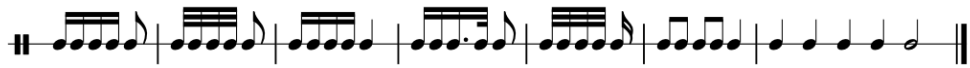
D (Yeşil)



Görsel 25. Tartım Kalıpları D (Yeşil)

Tartım Kalıpları

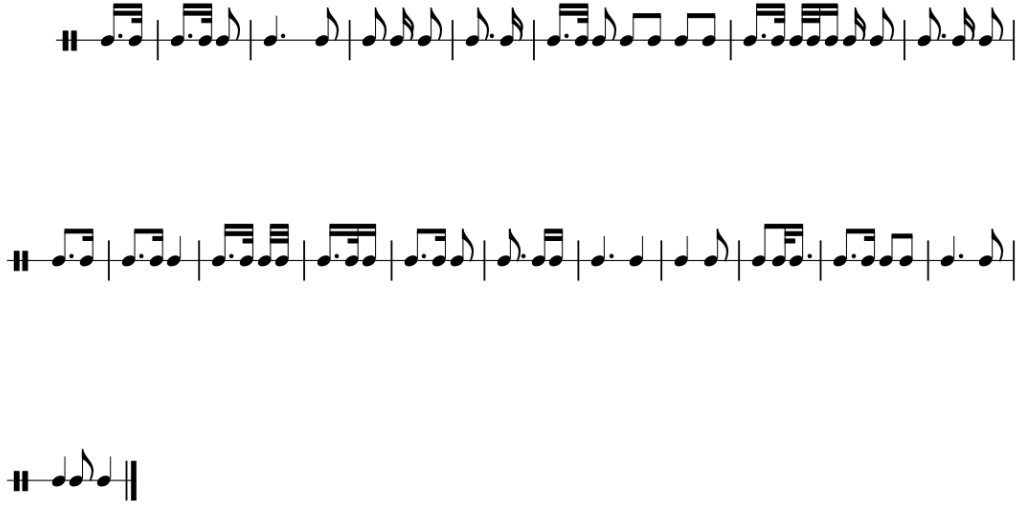
E (Turuncu)



Görsel 26. Tartım Kalıpları E (Turuncu)

Tartım Kalıpları

F (Mor)

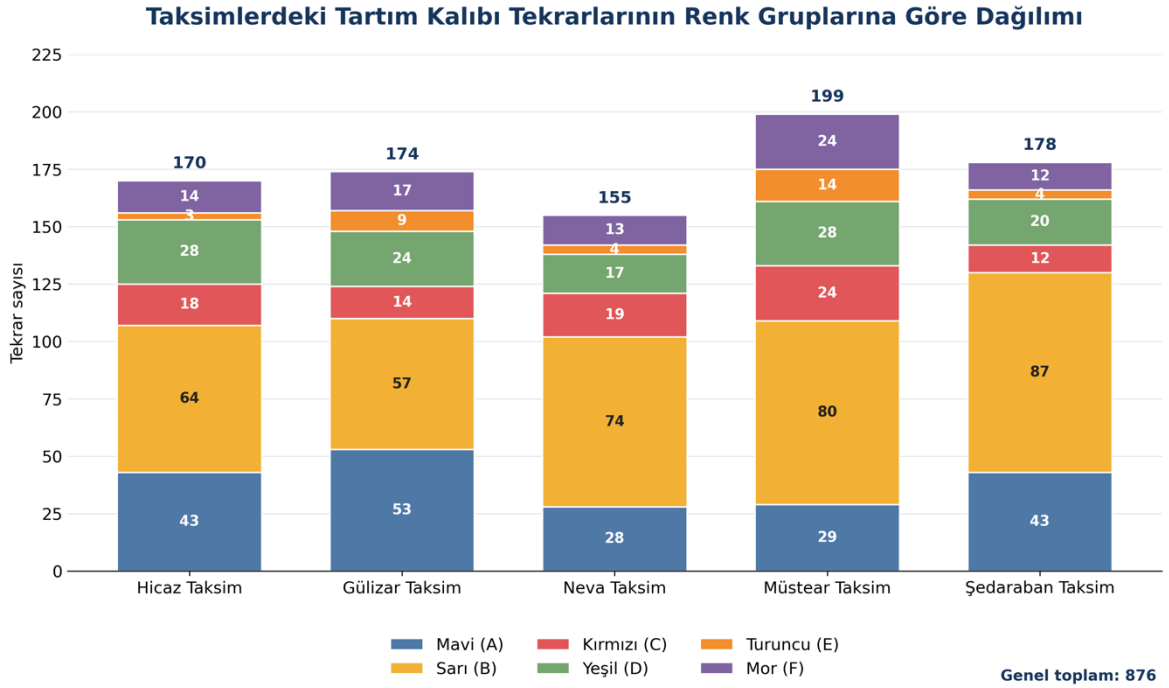


Görsel 27. Tartım Kalıpları F (Mor)

	Hicaz Taksim	Gülizar Taksim	Neva Taksim	Müstear Taksim	Şedaraban Taksim	Toplam
Mavi (A)	43	53	28	29	43	196
Sarı (B)	64	57	74	80	87	362
Kırmızı (C)	18	14	19	24	12	87
Yeşil (D)	28	24	17	28	20	117
Turuncu (E)	3	9	4	14	4	34
Mor (F)	14	17	13	24	12	80
Toplam	170	174	155	199	178	876

Görsel 28. Tespit Edilen Tartım Kalıplarının Taksimlere Göre Dağılımları

Tanburi Cemil Bey beş mızraplı tanbur taksiminde, yukarıda listelenen kalıpları toplamda sekiz yüz yetmiş altı kere kullanmıştır. Tespit edilen tartım kalıpları Hicaz Taksim’de yüz yetmiş, Gülizar Taksim’de yüz yetmiş dört, Neva Taksim’de yüz elli beş, Müstear Taksim’de yüz doksan dokuz ve Şedaraban Taksim’de yüz yetmiş sekiz kez kullanılmıştır. Çalışma dahilinde incelenen her taksimde yüz elli ila iki yüz tartım kalıbı kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yönüyle tartım kalıplarının, Tanburi Cemil Bey’in taksim yaparken kullandığı temel unsurlarından biri olduğu söylenebilir.



Görsel 29. Taksimlerdeki Tartım Kalıbı Tekrarlarının Renk Gruplarına Göre Dağılımı

İncelenen taksimlerde Mavi (A) grup yüz doksan altı, Sarı (B) grup üç yüz altmış iki, Kırmızı (C) grup seksen yedi, Yeşil (D) grup yüz on yedi, Turuncu (E) grup otuz dört ve Mor (F) grup seksen kere kullanılmıştır. Yani toplamda sayıca en fazla karşımıza çıkan kalıplar Sarı (B) grubundakiler olmuştur.



Yüzdeleler 876 tekerar üzerinden hesaplanmıştır.

Görsel 30. Renk Gruplarının Beş Taksimdeki Toplam Tekrar Sayısı

İcra esnasındaki kalıp kullanım tercihleri üzerinde icra edilen çalgının da etkisinin olduğu söylenebilir. Örneğin çalışmamızda Mavi (A) olarak kategorize ettiğimiz kalıplar, pek çok tanbur icracısında da sıklıkla duyabildiğimiz nağmeleri üretirken kullanılmaktadır. Buradan çıkacak sonuç, bu kalıbın tanbur sazına ve tanburilere özgü olduğundan ziyade bu nağmelerin tanburiler tarafından sıklıkla tercih ediliyor oluşu olabilir. Bu tercihin sebebini tam olarak bilemesek de bazı tahminler yürütebileceğimiz kanısındayız. İcra edilen sazın imkanları veya imkansızlıkları bu noktada belirleyici olabilir. Örneğin; Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde tespit edebildiğimiz bazı kalıpların mızrap tekniği ile doğrudan ilişkili olduğu düşünülmektedir. Çalışmamızda Sarı (B) olarak tasnif edilen, genellikle kısa bir alt mızraptan sonra gelen üst mızraplar şeklindeki ifade unsurları hem bir tartım kalıbı oluşturmakta hem de tanbur mızrabı gibi sert bir mızrapla birbirine oldukça yakın olan teller üzerinde yanlış tele vuruşu engelleyici bir önlem olarak da kullanılabilmektedir. Bu bağlamda, tartım kalıplarının kullanımının yalnızca bireysel tercihlerle değil, icra edilen çalgının olanaklarıyla da ilişkili olduğu söylenebilir.

Yukarıda gösterilen sınıflandırma, tekrar sıklıkları ve icra içindeki kullanımlar birlikte değerlendirildiğinde, tartım kalıplarının yalnızca sayısal tekrarlar olarak değil, doğaçlama akışını düzenleyen işlevsel yapılar olarak ele alınabileceği

görülmektedir. Bu bağlamda, tespit edilen tartım kalıplarının, taksimlerin ezgisel içeriğinden ziyade zamansal akışı ve biçimsel örgütlenmesiyle ilişkili yapılar olarak işlev⁵ gördüğü söylenebilir. Söz konusu kalıplar, icra sırasında zamanın nasıl bölümlendiği ve müzikal cümlelerin nasıl yapılandırıldığına dair ipuçları sunmaktadır. Bu durum, Cemil Bey'in taksimlerinde yapısal bir sürekliliğe işaret etmektedir. Söz konusu yapısal süreklilik, Tanburi Cemil Bey'in kişisel üslubuna ilişkin verilerin yalnızca makamsal seyir, süsleme veya icra tavrı gibi unsurlar üzerinden değil, tekrar eden tartım kalıpları üzerinden de değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, Cemil Bey'in taksimlerindeki tartım temelli bazı ortaklıkları görünür hale getirmiştir.

Tartım kalıplarının bazı özel işlevler ile kullanıldığı görülmüştür. Tıpkı işlev kelimesinin sözlük anlamında yer alan “bir şeyin konumu gereği yaptığı iş” ibaresinde olduğu gibi aşağıda örnekleneyecek olan kalıpların da Tanburi Cemil Bey'in taksimlerindeki konumlanışlarından kaynaklanan fonksiyonlara sahip oldukları söylenebilir. Aşağıda Sarı, Yeşil, Turuncu ve Kırmızı gruplardaki bazı tartım kalıpları kullanılarak gerçekleştirilmiş olan bazı kalış örnekleri verilmiştir.

Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimlerinde yer alan ve Sarı (B) grup altında sınıflandırdığımız aşağıdaki tartım kalıbının, taksimlerde yapılan kalışlar esnasında defalarca kullanıldığı gözlemlenmiştir. Söz konusu tartım kalıbı Gülizar Taksim'in 1, 2, 5, 13, 17, 23 ve 24. satırlarında toplamda sekiz kere, Hicaz Taksim'in 1, 6, 12, 15, 18, 21 ve 24. satırlarında toplamda sekiz kere, Müstear Taksim'in 1, 2, 3, 5, 7, 13, 15, 22 ve 23. satırlarında toplamda on bir kere, Neva Taksim'in 2, 4, 7, 13, 14, 15, 17, 19, 23 ve 24. satırlarında toplamda on bir kere, Şedaraban Taksim'in 2, 3, 4, 5, 8, 9, 13, 14, 15, 19, 23, 24, 25 ve 30. satırlarında toplamda on altı kere tekrar ettiği tespit edilmiştir. Kalış işleviyle kullanıldığı düşünülen bu tartım kalıbına ait örnekler aşağıda gösterilmiştir. Aşağıda verilen örnekte kullanılan kalıplar sırasıyla Şedaraban Taksim'in 9., Gülizar Taksim'in 1., Neva Taksim'in 17., Müstear Taksim'in 13. ve Hicaz Taksim'in 8. satırlarından alınmışlardır. Bu örnekler seçilirken, bulunan kalıpların tartım odaklı olduğunu vurgulamak adına farklı perdelerdeki örnekler tercih edilmiştir.

⁵ İşlev: Bir şey veya kimsenin yapısı veya konumu gereği yaptığı iş, kendine özgü olan iş görme yetisi; görev, fonksiyon. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri Güncel Türkçe Sözlük, 2026)



Görsel 31. Sarı (B) Gruba Örnek Tartım Kalıpları

Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimlerinde yer alan ve Yeşil (D) grup altında sınıflandırdığımız aşağıdaki tartım kalıbının, taksimlerde yapılan kalışlar esnasında defalarca kullanıldığı gözlemlenmiştir. Söz konusu tartım kalıbı Gülizar Taksim'in 2 ve 9. satırlarında toplamda iki kere, Hicaz Taksim'in 7, 10 ve 21. satırlarında toplamda üç kere, Müstear Taksim'in 6 ve 20. satırlarında toplamda üç kere, Neva Taksim'in 13, 16 ve 26. satırlarında toplamda dört kere, Şedaraban Taksim'in 3, 5, 8, 13, 18, 22 ve 25. satırlarında toplamda yedi kere tekrar ettiği tespit edilmiştir. Kalış işleviyle kullanıldığı düşünülen bu tartım kalıbına ait örnekler aşağıda gösterilmiştir. Aşağıda verilen örnekte kullanılan kalıplar sırasıyla Hicaz Taksim'in 7., Şedaraban Taksim'in 18., Neva Taksim'in 26., Gülizar Taksim'in 9. ve Müstear Taksim'in 20. satırlarından alınmışlardır.



Görsel 32. Yeşil (D) Gruba Örnek Tartım Kalıpları

Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimlerinde yer alan ve Turuncu (E) grup altında sınıflandırdığımız aşağıdaki tartım kalıbının, taksimlerde yapılan kalışlar esnasında defalarca kullanıldığı gözlemlenmiştir. Söz konusu tartım kalıbı Gülizar Taksim'in 9, 14, 17 ve 26. satırlarında toplamda altı kere, Müstear Taksim'in 8, 11, 12, 15, 16 ve 17. satırlarında toplamda altı kere, Neva Taksim'in 18. satırında bir kere, Şedaraban Taksim'in 1. satırlarında bir kere tekrar ettiği tespit edilmiştir. Bu kalıp, Hicaz Taksim'deki hiçbir kalışta kullanılmamıştır. Kalış işleviyle kullanıldığı düşünülen bu tartım kalıbına ait örnekler aşağıda gösterilmiştir. Aşağıda verilen örnekte kullanılan kalıplar sırasıyla Gülizar Taksim'in 26., Neva Taksim'in 18., Müstear Taksim'in 15. ve Şedaraban Taksim'in 1. satırlarından alınmışlardır.



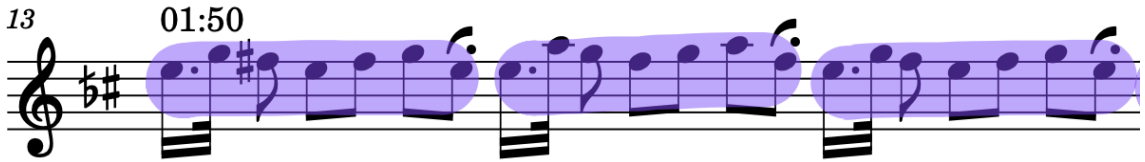
Görsel 33. Turuncu (E) Gruba Örnek Tartım Kalıpları

Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimlerinde yer alan ve Kırmızı (C) grup altında sınıflandırdığımız aşağıdaki tartım kalıbının, taksimlerde yapılan kalışlar esnasında defalarca kullanıldığı gözlemlenmiştir. Söz konusu tartım kalıbı Gülizar Taksim'in 14, 18 ve 29. satırlarında toplamda üç kere, Hicaz Taksim'in 3, 19, 20, 21, ve 23. satırlarında toplamda yedi kere, Müstear Taksim'in 3, 7, 8, 9, 14, 16, 18 ve 24. satırlarında toplamda on kere, Neva Taksim'in 3, 8 ve 26. satırlarında toplamda üç kere, Şedaraban Taksim'in 5, 6, 16, 20, 21, 25 ve 30. satırlarında toplamda sekiz kere tekrar ettiği tespit edilmiştir. Kalış işleviyle kullanıldığı düşünülen bu tartım kalıbına ait örnekler aşağıda gösterilmiştir. Aşağıda verilen örnekte kullanılan kalıplar sırasıyla Şedaraban Taksim'in 16., Gülizar Taksim'in 29., Müstear Taksim'in 9., Hicaz Taksim'in 20. ve Neva Taksim'in 3. satırlarından alınmışlardır.



Görsel 34. Kırmızı (C) Gruba Örnek Tartım Kalıpları

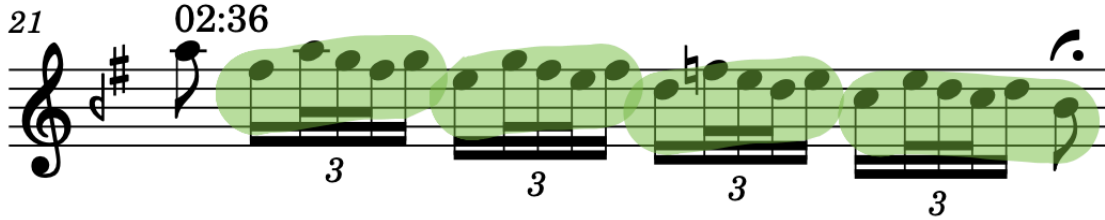
Kalışlarda kullanılan tartım kalıplarının yanı sıra bazı kalıp varyantlarının yalnızca belli bir taksimün bazı bölümlerde üst üste birkaç kez tekrar ettiği fakat ne aynı taksimün genelinde ne de diğer taksimlerde bu kalıbın pek kullanılmadığı görülmüştür. Örneğin aşağıdaki görselde yer alan ve Mor (F) kalıp grubunda yer alan varyant yalnızca Hicaz Taksim'in 13. satırında üç kere peş peşe kullanılmıştır. Hicaz Taksim'de ve diğer taksimlerin tamamında Mor (F) gruba ait kalıpların farklı üyelerinin yer almasına rağmen aşağıdaki varyanta yalnızca Hicaz Taksim'in belli bir bölümünde rastlanmıştır.



Görsel 35. Mor (F) Gruba Örnek Tartım Kalıpları

Yukarıda bahsi geçen Mor (F) kalıp gibi Gülizar Taksim'in 21. satırında peş peşe dört kez tekrar eden ve aynı taksimün başka hiçbir yerinde karşımıza çıkmayan Yeşil (D) gruba ait olan ve aşağıda örneklenen kalıp dikkat çekicidir. Aynı kalıp Şedaraban Taksim'e 8. ve 13. satırlarında da rastlanmaktadır. Buradaki kullanımın ise arasında

yaklaşık otuz saniye vardır. Yani bahsi geçen kalıbın, Gülizar ve Şedaraban Taksimlerin belirli bölgeleri dışında ne bu taksimlerde ne de incelenen diğer taksimlerde tekrar etmediği görülmüştür.



sol-sol (8 ses), on beşinci satırında sol-do (4 ses) ve on altıncı satırında sol-do (4 ses) atlamasına rastlanmıştır. Müstear Taksim'de toplamda yedi kere atlamalı ses ile cümle başlatıldığı görülmüş ve söz konusu ses atlamalarının bir tanesinin 8, bir tanesinin 7, iki tanesinin 6, bir tanesinin 5 ve iki tanesinin 4 ses uzaktaki bir perdeye yapıldığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki görselde Tanburi Cemil Bey'in Müstear Taksim'inde rastladığımız atlamalı ses ile cümle başlatma kalıbının örnekleri verilmiştir.



Görsel 37. Müstear Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları

Gülizar Taksim'in birinci satırında la-sol (7 ses), ikinci satırında mi-la (4 ses), üçüncü satırında re-do (7 ses), dördüncü satırında re-sol (4 ses), sekizinci satırında la-sol (7 ses), yirmi üçüncü satırında la-sol (7 ses) ve yirmi dördüncü satırında la-mi (5 ses) atlamasına rastlanmıştır. Gülizar Taksim'de toplamda yedi kere atlamalı ses ile

cümle başlatıldığı görülmüş ve söz konusu ses atlamalarının dört tanesinin 7, bir tanesinin 5 ve iki tanesinin 4 ses uzaktaki bir perdeye yapıldığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki görselde Tanburi Cemil Bey'in Gülizar Taksim'inde rastladığımız atlamalı ses ile cümle başlatma kalıbının örnekleri verilmiştir.



Görsel 38. Gülizar Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları

Hicaz Taksim'in on ikinci satırında la-mi (5 ses) ve on dokuzuncu satırında re-la (5 ses) atlamasına rastlanmıştır. Hicaz Taksim'de toplamda iki kere atlamalı ses ile cümle başlatıldığı görülmüş ve söz konusu atlamaların ikisinin de 5 ses uzaktaki bir perdeye yapıldığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki görselde Tanburi Cemil Bey'in Hicaz Taksim'inde rastladığımız atlamalı ses ile cümle başlatma kalıbının örnekleri verilmiştir.



Görsel 39. Hicaz Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları

Neva Taksim'in ikinci satırında la-la (8 ses) ve yirmi dördüncü satırında re-si (6 ses) atlamasına rastlanmıştır. Neva Taksim'de toplamda iki kere atlamalı ses ile cümle başlatıldığı görülmüş ve söz konusu atlamaların birinin 8 diğerinin ise 6 ses uzaktaki bir perdeye yapıldığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki görselde Tanburi Cemil Bey'in Neva Taksim'inde rastladığımız atlamalı ses ile cümle başlatma kalıbının örnekleri verilmiştir.



Görsel 40. Neva Taksim'de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları

Şedaraban Taksim'in ikinci satırında re-la (5 ses), dördüncü satırında re-si (6 ses), dokuzuncu satırında sol-re (5 ses) ve on üçüncü satırında re-re (8 ses) atlamasına rastlanmıştır. Şedaraban Taksim'de toplamda dört kere atlamalı ses ile cümle başlatıldığı görülmüş ve söz konusu ses atlamalarının bir tanesinin 8, iki tanesinin 6 ve bir tanesinin 5 ses uzaktaki bir perdeye yapıldığı tespit edilmiştir. Aşağıdaki görselde Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban Taksim'inde rastladığımız atlamalı ses ile cümle başlatma kalıbının örnekleri verilmiştir.

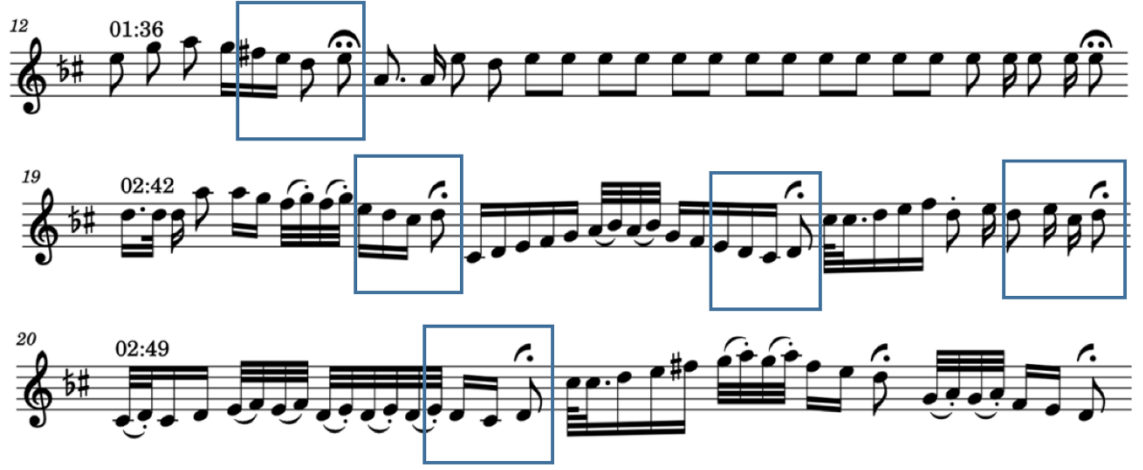


Görsel 41. Şedaraban Taksim’de Rastlanan Atlamalı Ses ile Cümle Başlatma Kalıpları

Tanburi Cemil Bey’in beş adet mızraplı tanbur taksiminde yirmi iki kere gözlenen bu durum, ses atlamalarının bir müzikal cümle başlatma yolu olarak kullanıldığı yorumunun yapılabilmesine olanak tanıyabilir.

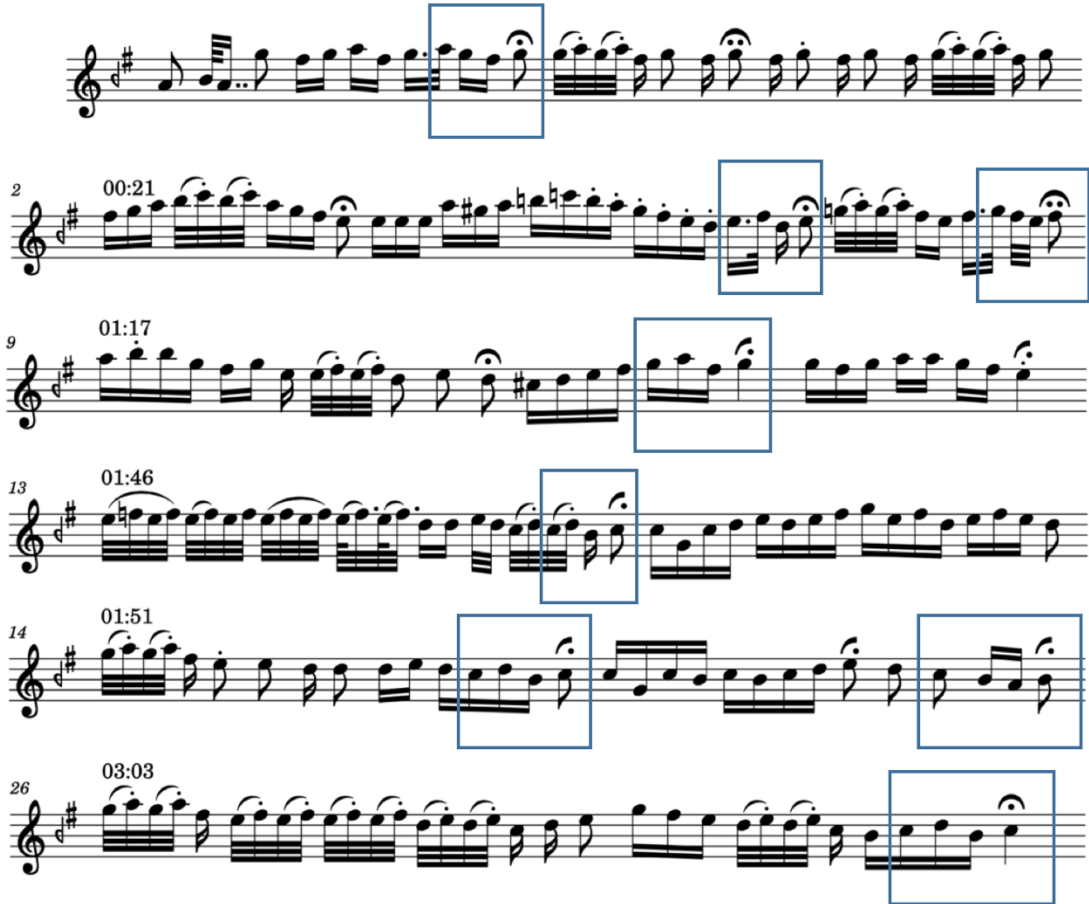
Tartım odaklı arayışta keşfedilmeyen ama cümle bitirme işlevi olabileceği düşünülen aralık temelli bir kalıp tekrarı da analiz esnasında keşfedilenler arasındadır. Kalış yapılmadan önce iştilen son üç sesin; kalış yapılacak olan perde ve -makam düzeni içinde- bu perdenin hemen tiz ve pest tarafındaki perdelerden oluştuğu bir kalış tipine pek çok kez rastlanmıştır. Bahsi geçen kalıp tipinin makamsal seyir esnasındaki kalışlarda karşımıza çıkması, bu kalıbın kalış hissiyatını oluşturma veya bitişi güçlendirme gibi işlevleri olabileceğini düşündürmektedir. Bazı taksimlerde daha fazla bazılarında daha az da olsa bu kalıpların, incelenen her taksimde yer aldığı gözlemlenmiştir.

Hicaz Taksim’in 12., 19., ve 20. satırında olmak üzere toplamda beş kere kalış yapılmadan önce karara yanaşık sesler duyurulmuştur. Aşağıdaki görselde söz konusu kalıbın Hicaz Taksim’deki örneklerine yer verilmiştir.



Görsel 42. Hicaz Taksim’de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri

Gülizar Taksim’in 1., 2., 9., 13., 14. ve 26. satırında olmak üzere toplamda sekiz kere kalış yapılmadan önce karara yanaşık sesler duyurulmuştur. Aşağıdaki görselde söz konusu kalıbın Gülizar Taksim’deki örneklerine yer verilmiştir.



Görsel 43. Gülizar Taksim’de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri

Neva Taksim'in 4., 6., 13. ve 23. satırında olmak üzere toplamda dört kere kalış yapılmadan önce karara yanaşık sesler duyurulmuştur. Aşağıdaki görselde söz konusu kalıbın Gülizar Taksim'deki örneklerine yer verilmiştir.



Görsel 44. Neva Taksim'de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri

Müstear Taksim'in 6., 7., 15., 16., 17., 18. ve 23. satırında olmak üzere toplamda sekiz kere kalış yapılmadan önce karara yanaşık sesler duyurulmuştur. Aşağıdaki görselde söz konusu kalıbın Müstear Taksim'deki örneklerine yer verilmiştir.



Görsel 45. Müstear Taksim’de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri

Şedaraban Taksim’in 1., 7., 15., 16., 17., 18., 23. ve 24. satırında olmak üzere toplamda on kere kalış yapılmadan önce karara yanaşık sesler duyurulmuştur. Aşağıdaki görselde söz konusu kalıbın Şedaraban Taksim’deki örneklerine yer verilmiştir.



Görsel 46. Şedaraban Taksim’de Kalış Öncesi Kullanılan Karara Yanaşık Ses Örnekleri

Tanburi Cemil Bey’in beş adet mızraplı tanbur taksiminde otuz beş kere gözlenen bu durum, kalış yapılmadan önce karara yanaşık sesler duyurulmasının bir müzikal cümle bitirme yolu olarak kullanıldığı yorumunun yapılabilmesine olanak tanıyabilir.

Çalışma kapsamında incelenen beş mızraplı tanbur taksiminde yapılan analizler, Tanburi Cemil Bey’in doğaçlamalarında tekrar eden tartım kalıplarının belirgin bir

şekilde var olduğunu göstermektedir. Söz konusu kalıpların yalnızca tek bir taksim içinde değil, farklı makam ve perde düzenlerinde icra edilmiş taksimlerde de karşımıza çıkması, bu yapıların Cemil Bey'in doğaçlama yapma sistemi ve kişisel üslubu hakkında fikir verebilecek öğeler olarak değerlendirilebileceğini düşündürmektedir. Zira farklı taksimlerde tekrar eden tartım kalıpları, yalnızca eserin kendi içindeki tekrar yapısını değil, icracının farklı doğaçlamaları arasında süreklilik gösteren bazı tercihlerini de görünür kılmaktadır.

Bu çalışmada tespit edilen tartım kalıpları, benzerlikleri doğrultusunda Mavi (A), Sarı (B), Kırmızı (C), Yeşil (D), Turuncu (E) ve Mor (F) olmak üzere altı grup altında değerlendirilmiştir. Bu tasnif, kalıpların hem taksimler içerisinde hem de taksimler arasında daha kolay takip edilebilmesini sağlamıştır. Elde edilen veriler, söz konusu grupların her taksimde aynı yoğunlukta kullanılmadığını, bazı kalıp gruplarının belirli taksimlerde daha fazla öne çıktığını göstermektedir. Bu durum, tartım kalıplarının yalnızca var olup olmadıkları üzerinden değil, hangi yoğunlukta, hangi bağlamlarda ve hangi işlevlerle kullanıldıkları üzerinden de ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Analiz sürecinde bazı tartım kalıplarının taksim içerisindeki belirli konumlarla ilişkili olduğu da görülmüştür. Özellikle bazı kalıpların kalış öncesinde veya kalış noktalarına yakın yerlerde kullanılması, bu yapıların cümle kurma, cümleyi sürdürme veya cümleyi sonlandırma süreçleriyle bağlantılı olabileceğini düşündürmektedir. Dolayısıyla çalışmada tespit edilen kalıplar yalnızca sayısal tekrarlar olarak değerlendirmek yeterli değildir. Bu kalıpların, taksimlerin kuruluşunda ve icra akışının şekillenmesinde rol oynayan yapılar olarak da ele alınması gerekmektedir.

Tartım kalıplarının yanında, analiz sırasında atlamalı seslerle cümle başlatma ve kalış öncesinde karara yanaşık seslerin duyurulması gibi bazı tekrar türleri de tespit edilmiştir. Bu yapıların doğrudan tartım kalıbı başlığı altında değerlendirilmemesine rağmen, Cemil Bey'in cümle kurma ve cümle bitirme alışkanlıklarına dair önemli veriler sunduğu düşünülmektedir. Bu nedenle söz konusu örüntüler, çalışmanın ana eksenini oluşturan tartım kalıplarını tamamlayan ve Cemil Bey'in doğaçlama yapma yöntemini daha geniş bir çerçevede değerlendirmeye imkan tanıyan bulgular olarak görülebilir.

Tüm bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde tekrar eden yapıların tesadüfi veya yalnızca icra anına özgü unsurlar olarak düşünülmemesi gerektiği söylenebilir. Farklı taksimlerde benzer tartım kalıplarının tekrar etmesi, bazı kalıpların belirli müzikal işlevlerle ilişkili görünmesi ve tartım kalıpları dışında da cümle başlangıcı ve bitişiyle ilgili bazı ortaklıkların tespit edilmesi, Cemil Bey'in doğaçlamalarında belirli bir kalıp repertuarından ve icra alışkanlığından söz edilebileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda analiz bölümünde elde edilen veriler, tartım kalıplarının kişisel üslup ve doğaçlama yapma sistematığı açısından değerlendirilebilecek önemli yapılar olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, doğaçlamalarda kullanılan tartım kalıplarını Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimleri üzerinden incelemeyi ve söz konusu kalıpların doğaçlama müzik üretim sistemi açısından ne tür anlamlar taşıyabileceğini araştırmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda Tanburi Cemil Bey'in Gülizar, Hicaz, Müstear, Neva ve Şedaraban makamlarındaki beş, mızraplı tanbur taksimi incelenmiş; taksimler önce notaya alınmış, ardından salt ritmik notasyona indirgenerek tekrar eden tartım kalıpları tespit edilmeye çalışılmıştır. Böylece çalışmanın odak noktası, taksimlerin makam seyirleri veya perde düzenlerinden ziyade, farklı makam ve perde düzenleri içinde tekrar ederek karşımıza çıkan tartım kalıpları olmuştur. Zira çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği üzere, kişisel üslubu meydana getiren unsurların yalnızca ses malzemesiyle sınırlı olmadığı, farklı makam ve perde düzenlerinde de kendini gösterebilen bazı ritmik yapısal ortaklıkların üslup incelemeleri açısından önemli veriler sağlayabileceği düşünülmektedir.

Çalışma dahilinde yapılan analizler sonucunda, Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimlerinde tekrar eden tartım kalıplarının belirgin bir şekilde var olduğu görülmüştür. İncelenen beş taksimde toplamda sekiz yüz yetmiş altı tartım kalıbı tespit edilmiştir. Söz konusu kalıplar Hicaz Taksim'de yüz yetmiş, Gülizar Taksim'de yüz yetmiş dört, Neva Taksim'de yüz elli beş, Müstear Taksim'de yüz doksan dokuz ve Şedaraban Taksim'de yüz yetmiş sekiz kez kullanılmıştır. Her bir taksimde yüz elli ila iki yüz arasında tartım kalıbına rastlanmış olması, bu kalıpların tesadüfi tekrarlar veya ikincil süsleme unsurları olarak değil, Cemil Bey'in taksim yapma pratiğinde önemli bir yer tutan yapılar olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Tespit edilen tartım kalıpları altı ana grup altında tasnif edilmiştir. Çalışmada Mavi (A), Sarı (B), Kırmızı (C), Yeşil (D), Turuncu (E) ve Mor (F) olarak adlandırılan bu gruplar, Cemil Bey'in taksimlerinde tekrar eden ritmik yapıların belirli aileler altında toplanabileceğini göstermektedir. İncelenen taksimlerde Mavi (A) grup yüz doksan altı, Sarı (B) grup üç yüz altmış iki, Kırmızı (C) grup seksen yedi, Yeşil (D) grup yüz on yedi, Turuncu (E) grup otuz dört ve Mor (F) grup seksen kez kullanılmıştır. Bu dağılım içinde özellikle Sarı (B) grubun diğer gruplara kıyasla çok daha yoğun biçimde kullanılmış olması, Cemil Bey'in doğaçlama esnasında bazı tartım kalıbı

ailelerine daha fazla başvurduğunu göstermektedir. Buradan hareketle, icra karakteristiği meselesinin yalnızca icracının hangi kalıpları kullandığı üzerinden değil, bu kalıpları ne sıklıkta, hangi bağlamlarda ve hangi işlevlerle kullandığı üzerinden de değerlendirilebileceği söylenebilir.

Çalışmada ulaşılan önemli sonuçlardan biri, tartım kalıplarının yalnızca sayısal olarak tekrar eden ritmik yapılar şeklinde düşünülmemesi gerektiğidir. Söz konusu kalıpların taksim içerisindeki konumları ve kullanım yerleri incelendiğinde, bazı kalıpların özellikle kalış öncesinde veya kalış noktalarında daha belirgin şekilde kullanıldığı, bazı kalıpların ise cümle başlarında, gelişme veya geçiş kısımlarında rol aldığı görülmüştür. Bu durum, tartım kalıplarının doğaçlama akışı içerisinde yalnızca yüzeyde duyulan tekrarlar olmadığını, aynı zamanda taksimin zamansal ve biçimsel örgütlenmesine katkı sağlayan yapılar olarak da işlev gördüğünü düşündürmektedir. Dolayısıyla Cemil Bey'in taksimlerinde tekrar eden tartım kalıpları, müzikal cümlelerin kuruluşunda, gelişiminde ve sonlanmasındaki ritmik etkiler ile ilgili veriler de sunmaktadır.

Analizler sırasında tartım kalıplarının yanında, doğrudan bu sınıflandırmanın içine alınmamakla birlikte, Cemil Bey'in taksim yapma sistemi açısından önemli olduğu düşünülen bazı başka tekrar türleri de tespit edilmiştir. Bunlardan biri, yeni cümle başlangıçlarında veya kalışlardan sonra kullanılan atlamalı ses hareketleridir. İncelenen taksimlerde bu tür yapılara toplam yirmi iki kez rastlanmıştır. Benzer biçimde, kalış öncesinde karar perdesine yanaşık seslerin duyurulması da toplam otuz beş kez gözlenmiştir. Bu yapılar çalışmanın ana eksenini oluşturan tartım kalıplarından farklı olmakla birlikte, Cemil Bey'in doğaçlama esnasında yalnızca ritmik değil, aynı zamanda cümle ve aralık temelli alışkanlıklardan da yararlandığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda, taksimlerdeki tekrar fikrinin yalnızca ritmik düzeyde değil, cümle kurma ve cümleyi sonlandırma biçimleri düzeyinde de karşımıza çıktığı söylenebilir.

Bu çalışmada tespit edilen tartım kalıpları ve öne sürülen yaklaşım tarzı, Tanburi Cemil Bey'in taksimlerini önceden belirlenmiş kalıpların peş peşe sıralanmasından ibaret bir yapı olarak değerlendirmeyi gerektirmez ve önermez. Aksine, söz konusu kalıpların doğaçlama içerisinde farklı biçimlerde kullanıldığı, kimi zaman genişletildiği, kimi zaman daraltıldığı, kimi zaman da farklı makam ve perde

düzenlerine uyarlanarak yeniden işlev kazandığı görülmektedir. Bu nedenle kalıp kullanımı, doğaçlamanın yaratıcılığını ortadan kaldıran veya icrayı mekanik hale getiren bir unsur olarak değil, icracının hafızasında yer alan ve icra esnasında farklı biçimlerde dönüştürülebilen bir müzikal malzeme olarak değerlendirilmelidir. Kalıp kullanımı, doğaçlamayı mekanik bir sıralamaya indirgememekte; önceden edinilmiş müzikal malzemenin farklı bağlamlarda dönüştürülmesine imkan sağlamaktadır.

Buradan hareketle, Tanburi Cemil Bey'in kişisel üslubunun tespitinde tartım kalıplarının önemli veriler sağlayabileceği söylenebilir. Elbette herhangi bir tartım kalıbını tek başına Cemil Bey'e ait veya yalnızca ona özgü bir yapı olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Zira bu kalıpların bir kısmı, içinde bulunulan müzik geleneğinin ortak hafızasında yer alan ve farklı icracılar tarafından da kullanılabilen yapılardır. Fakat bir icracının kişisel üslubu, yalnızca bütünüyle kendisine ait olan kalıplar üzerinden değil, aynı zamanda kendisinin mevcut kalıpları hangi yoğunlukta, hangi bağlamlarda, hangi dönüşümlerle ve nasıl bir akış içerisinde kullandığı üzerinden de anlaşılabilir. Bu nedenle çalışmada tespit edilen kalıplar, Cemil Bey'in doğaçlama yapma sistematığı ve kişisel üslubu hakkında fikir yürütebilmek için önemli veriler sunmaktadır.

Çalışmanın bulguları, icra edilen çalgının tartım kalıplarının kullanımında etkili olabileceğini de düşündürmektedir. Tanburun mızrap tekniği, tel yapısı ve icra alışkanlıkları, bazı tartım kalıplarının daha kolay, daha doğal veya daha sık kullanılmasına zemin hazırlamış olabilir. Özellikle Sarı (B) olarak tasnif edilen ve genellikle kısa bir alt mızraptan sonra gelen üst mızraplarla ilişkili olan yapılar hem bir tartım kalıbı oluşturmakta hem de tanbur gibi sert mızrapla icra edilen bir sazda yanlış tele vuruşu engelleyici bir işlev üstlenebilmektedir. Bu durum, tartım kalıplarının yalnızca zihinsel ya da estetik tercihlerle değil, aynı zamanda icra edilen çalgının olanakları, sınırlılıkları ve icra tekniğiyle de ilişkili olabileceğini göstermektedir.

Bu tez, geleneksel Türk müziğinde doğaçlama icrasını ritmik kalıplar üzerinden ele alması bakımından da bir yöntem önerisi sunmaktadır. Türk müziği alanında yapılan birçok çalışmada makam seyri, süsleme teknikleri, artikülasyon, nüans, çarpma ve tavır gibi unsurlar üzerinde durulmuş; tartım kalıpları ise çoğu zaman bu unsurların yanında veya ikincil bir başlık olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada ise tartım

kalıpları analizin merkezine alınmış ve taksimlerdeki tekrar eden ritmik yapılar, salt ritmik gösterim ve renkli sınıflandırma yoluyla görünür hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşımın, doğaçlama icraların yalnızca ezgisel veya makamsal açıdan değil, ritmik ve kalıpsal açıdan da çözümlenebilmesine imkan sağladığı düşünülmektedir.

Çalışmada elde edilen sonuçlar, geleneksel Türk müziğindeki doğaçlama pratiklerinin farklı müzik türlerindeki doğaçlama yaklaşımlarıyla karşılaştırmalı olarak ele alınabileceğini de göstermektedir. Özellikle caz doğaçlaması üzerine yapılan çalışmalarda, icracıların doğaçlama esnasında daha önce öğrenilmiş, hafızada yer etmiş ve icra sırasında farklı biçimlerde kullanılan kalıplardan yararlandığı sıklıkla vurgulanmaktadır. Tanburi Cemil Bey'in taksimlerinde tespit edilen tartım kalıpları da benzer şekilde, doğaçlamanın yalnızca anlık bir yaratım süreci olarak değil, hafıza, tekrar, kalıp ve dönüşüm ilişkileri çerçevesinde ele alınabileceğini düşündürmektedir. Elbette bu durum, geleneksel Türk müziği ile caz müziğinin aynı doğaçlama sistematığına sahip olduğu anlamına gelmez. Fakat farklı müzik türlerinde doğaçlamanın bazı ortak üretim mekanizmaları üzerinden incelenebileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Bu çalışmanın kapsamı, Tanburi Cemil Bey'in beş mızraplı tanbur taksimiyle sınırlıdır. Dolayısıyla elde edilen sonuçlar, Cemil Bey'in bütün icralarını veya geleneksel Türk müziğindeki tüm doğaçlama pratiklerini bütünüyle açıklama iddiası taşımamaktadır. Bununla birlikte, farklı makam ve perde düzenlerindeki beş taksimde benzer tartım kalıplarının tespit edilmiş olması, bu yöntemin daha geniş örneklemeler üzerinde uygulanabileceğini göstermektedir. Tanburi Cemil Bey'in kemençe, lavta ve viyolonsel icralarının yanı sıra, diğer tanbur taksimlerinin de aynı yöntemle incelenmesi, tespit edilen kalıpların yalnızca mızraplı tanbur icrasına mı ait olduğu yoksa Cemil Bey'in genel doğaçlama sistematığı içinde daha geniş bir süreklilik mi gösterdiği konusunda daha ayrıntılı veriler sağlayabilir.

Benzer biçimde, bu çalışmada kullanılan yaklaşımın Tanburi Cemil Bey dışındaki icracıların taksimlerine uygulanması da geleneksel Türk müziğinde üslup, tavır ve doğaçlama yapma sistematığı üzerine yeni veriler üretilmesine katkı sağlayabilir. İzzettin Ökte, Muharrem Ertaş, Necdet Yaşar, Talip Özkan, Yorgo Bacanos, Ali Ekber Çiçek, Niyazi Sayın, Talip Özkan, İhsan Özgen, Neşet Ertaş, Hakkı Derman veya farklı icra geleneklerinden seçilecek başka müzisyenlerin taksimleri benzer

yöntemlerle incelendiğinde, icracılar arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar daha somut biçimde ortaya konabilir. Böylece kişisel üslup kavramı yalnızca genel beğeni, duyum veya icra tavrı üzerinden değil, tekrar eden tartım kalıpları üzerinden de tartışılabilir hale gelecektir.

Sonuç olarak bu tez, Tanburi Cemil Bey'in mızraplı tanbur taksimlerinde tekrar eden tartım kalıplarının varlığını ortaya koymuş ve bu kalıpların farklı taksimler arasında sınıflandırılabilir, sayısal olarak takip edilebilir ve icra içindeki işlevleri bakımından yorumlanabilir yapılar olduğunu göstermiştir. Söz konusu kalıplar, Cemil Bey'in doğaçlama pratiğinde yalnızca ritmik tekrarlar olarak değil, cümle kurma, cümleyi sürdürme, kalışları hazırlama ve kişisel üslubu meydana getirme süreçleriyle ilişkili yapılar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda çalışma, Tanburi Cemil Bey'in icrasını anlamaya yönelik bir katkı sunmanın yanında, geleneksel Türk müziğinde doğaçlama analizinin ritmik temelli kalıpsal bir boyutta da ele alınabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- (2025, 04 06). 04 2025 tarihinde Tureng: <https://tureng.com/en/turkish-english/string%20together> adresinden alındı
- (2026, Mayıs 24). Türk Dil Kurumu Sözlükleri Güncel Türkçe Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Akın, C. (2013). *Zile Yöresinde İcra Edilen Semah Ezgilerinin Müzikal Analizi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atasever, A. (2017). *Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayas, O. G. (2017). Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil'in Gelenekle İlişkileri Üzerine Bir Karşılaştırma. H. B. Fırat, & Z. Y. Abbasoğlu içinde, *Tanburi Cemil Bey Sempozyum Bildirileri* (s. 43-62). İstanbul: Küre Yayınları.
- Aydın, İ. (2024). "Bülbül Oldum Firdevs Bağında Öttüm": Ali Ekber Çiçek. Ç. Yazarlar içinde, *Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri* (Cilt 1). Ankara: T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Aygün Albayrak, G. (2022). *Çorum Âşık Müziğindeki Müzik Bileşenleri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstisüsü.
- Baloğlu, B. Ş. (2017). Şimdiki Zamanda Geçmişi Kurmak: Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından. *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu*, 147-158.
- Baloğlu, B. Ş. (2021). *Tanburi Cemil Bey Efsane ile Realite Arasında Bir Portre*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Bayraktarkatal, E., & Güray, C. (2023). Proposing a Makâm Model Based on Melodic Nuclei Examples from the Hüseyinî and Uşşâk Families: Hüseyinî, Gülizâr, Muhayyer, Uşşâk, Bayâtî, Nevâ, and Gerdâniye. *Analytical Approaches to World Music*, 1-45.

- Bergonzi, J. (2000). *Inside Improvisation Vol. 4 Melodic Rhythms*. Westwood: Advance Music.
- Berki, T., & Yüksel, M. (2002). Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının Üçüncü Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 163-179.
- Berki, T., & Yüksel, M. (2002). Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının İlk Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 149-163.
- Berki, T., & Yüksel, M. (2007). Beethoven'in Opus 14/1 Piyano Sonatının İkinci Muvmanına İlişkin Motif-Yapı Analizi. *Akdeniz Sanat*, 155-163.
- Berki, T., Yüksel, M., & Özçifci, S. (2013). Motif-Yapı Analizi: Beethoven. Piyano Sonatı, Op. 2/1, Fa Minör, I. *Sanat Yazıları*, 57-72.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. London: The University of Chicago Press.
- Cemil, M. (2012). *Tanbûrî Cemil Bey'in Hayâtı*. İstanbul: Kubbealtı.
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). *Patterns For Jazz*. Miami: STUDIO P/R.
- Collins, T., Laney, R., Willis, A., & Garthwaite, P. H. (2011). Modeling Pattern Importance in Chopin's Mazurkas. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 387-414.
- Demirdirek, S. B. (2018). *Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili Ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Doğan, C. (2020). *Binali Selman ve Mey İcracılığının Tahlili*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Düzün, E. (2024). *Tanburi Cemil Bey'den Bugüne Türk Mûsikîsi'nde Tanbûr Üslûbu*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Ünivetsitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

- Eker, T. Ç. (2019). *Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Erdoğan, E. (2020). *Kānun İcrâcılığı ve Türk Müziği Besteciliği Yönüyle Hasan Ferid Alnar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eroğlu, S. (2011). *Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esen Biçer, B. (2024). Gelenek ve Yenilik Temsilinde İhsan Özgen'in Klâsik Kemeñçe Seslendirmeleri. *Yegah Musicology Journal*, 1078-1079.
- Frieler, K., Höger, F., Pfeleiderer, M., & Dixon, S. (2018). Two Web Applications for Exploring Melodic Patterns in Jazz Solos. *Proceedings of the 19th International Society for Music Information Retrieval Conference* (s. 777–783). Paris: ISMIR.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Aıştırmaların Oluşturulması*. Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Gülses, N. (Bilinmiyor). *Mızraplı Tanbur Öğrenme Kılavuzu*. İstanbul: Bilinmiyor.
- Işıldak, C. K. (2015). *Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Janssen, B., de Haas, W., Volk, A., & van Kranenburg, P. (2013). Discovering repeated patterns in music: state of knowledge, challenges, perspectives. *Proc. of the 10th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research* (s. 225-240). Marseille: University of Sheffield.
- Johnson-Laird, P. (2002). How Jazz Musicians Improvise. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 415-442.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Kane, B. (2007). *Constructing Melodic Jazz Improvisation*. Cambridge: Jazz Path Publishing.
- Kaplan, A. (2018). Cemil Demirsipahi'nin El Yazması Defterinde Yer Alan Bestelerinde Müzikal Unsurlar. E. D. Adar içinde, *Müzik Teorileri* (s. 49-68). Kütahya: Kütahya Güzel Sanatlar Derneği & Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
- Karahasanoğlu, S., & Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Kazazoğlu, İ. (2018). *Vecihe Daryal'in Kânun Taksimlerinin Tahlili*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kierkegaard, S. (2021). *Tekerrür*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Kiper, F. (2021). *Bologna Okulu Kapsamında Francesco Onofrio Manfredini'nin 10 Numaralı Mi Minör Sinfonia'sının Analizi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansütü Eğitim Enstitüsü.
- Koçaslan, G. (2020). *Johannes Brahms'ın Orkestra Eserlerinde Sonlanma Karakteristiği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kol, M. (2022). *Talip Özkan'ın Saz İcrasının Tavır Özellikleri Açısından İncelenmesi*. Ankara: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Lehmann, A. C., & Goldhahn, S. (2016). Duration of playing bursts and redundancy of melodic jazz improvisation in John Coltrane's "Giant Steps". *Musicae Scientiae*, 345–360.
- Norgaard, M. (2014). How Jazz Musicians Impovise: The Central Role of Auditory and Motor Patterns. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 271-287.
- Ockelford, A. (2016). *Repetition in Music*. Abingdon: Routledge.
- Owens, T. (1974). *Charlie Parker: Techniques of Improvisation Volume I*. Los Angeles: University of California.

- Owens, T. (1974). *Charlie Parker: Techniques of Improvisation Volume II*. Los Angeles: University of California.
- Owens, T. (1995). *Bebop The Music and its Players*. New York: Oxford University Press.
- Özçifci, S. (2020). Bir Dede Efendi Şarkısında Motif-Yapı. *Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi*, 23-33.
- Özdemir, E. (2022). Türk Halk Müziğinde Doğaçlama Bir İcra Göstergesi Olarak “Açış”. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 225-243.
- Pinheiro, R. N. (2023). Past, Present and Future Jazz: Scholarship, Historiography, Education and Performance. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 269-298.
- Pressing, J. (1988). Improvisation: methods and models. J. A. Sloboda içinde, *Generative Processes in Music* (s. 129-178). New York: Oxford University Press.
- Rolland, P.-Y. (1999). Discovering Patterns in Musical Sequences. *Journal of New Music Research*, 334-350.
- Schenker, H. (1954). *Harmony*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Selincourt, B. d. (1920). Music and Duration. *Music and Letters*, 1, 286-293.
- Tokaç, M. S. (2025, Temmuz). Kişisel Görüşme. (D. Şahin, Röportaj Yapan)
- Tokuz, G. (2009). *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*. İstanbul: brainstorm.
- Torun, M. (2021). Cemil Bey. H. Kıyak içinde, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanbur Cemil Bey* (s. 388-422). İstanbul: Kubbealtı .
- Yahya, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Yörükçüoğlu, İ. (2023). *Öğrencilerinin İcraları Üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün Değerlendirilmesi*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansütü Eğitim Enstitüsü.

Yurtsever, A. (2017). *Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşirân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EKLER

EK 1. Gülizar Tanbur Taksimi

Gülizar Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

The musical score for Gülizar Tanbur Taksimi is presented in 10 staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The staves are numbered 1 through 10. The first staff (1) is the main melody. Staves 2 through 10 are variations or continuations of the melody, each starting with a time marker in minutes and seconds. The notes are color-coded: green, blue, yellow, orange, and purple. The time markers are: 00:21, 00:33, 00:40, 00:44, 00:52, 00:58, 01:09, 01:17, and 01:25.

1

2 00:21

3 00:33

4 00:40

5 00:44

6 00:52

7 00:58

8 01:09

9 01:17

10 01:25

2

11 01:30

12 01:37

13 01:46

14 01:51

15 01:57

16 02:04

17 02:12

18 02:23

19 02:28

20 02:32

21 02:36

3 3 3 3

22 02:41



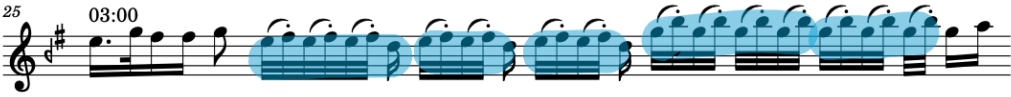
23 02:45



24 02:53



25 03:00



26 03:03



27 03:08



28 03:15



29 03:20



30 03:26

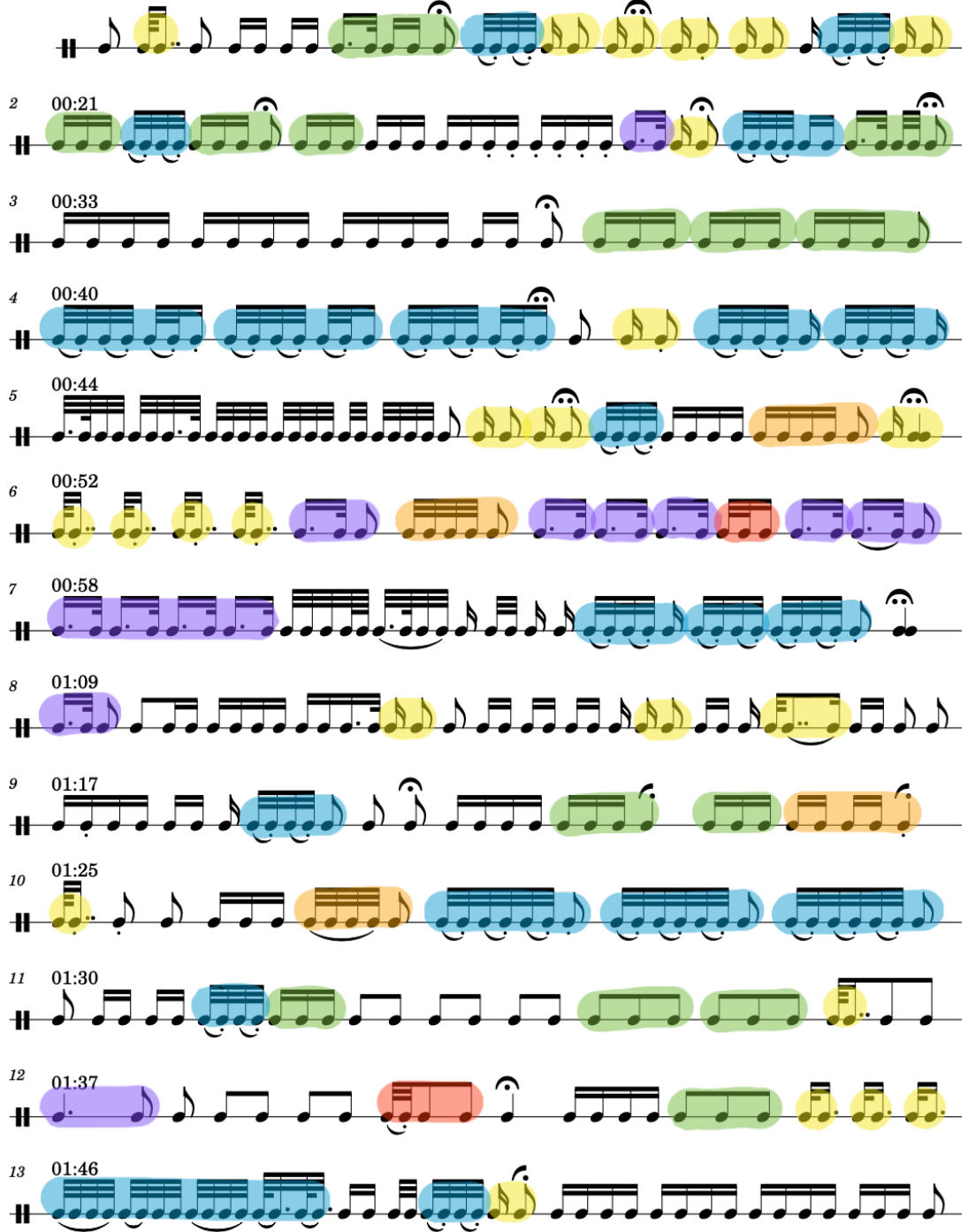


EK 2. Gülizar Tanbur Taksimi Salt Ritmik Gösterim

Gülizar Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey



1 00:21

2 00:33

3 00:40

4 00:44

5 00:52

6 00:58

7 01:09

8 01:17

9 01:25

10 01:30

11 01:37

12 01:46

13

2

14 01:51

15 01:57

16 02:04

17 02:12

18 02:23

19 02:28

20 02:32

21 02:36 3 3 3 3

22 02:41

23 02:45

24 02:53

25 03:00

26 03:03

27 03:08 3



28 03:15



29 03:20



30 03:26



EK 3. Hicaz Tanbur Taksimi

Hicaz Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

The musical score for Hicaz Tanbur Taksimi is presented in 10 staves, each with a time signature of 4/4. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The notes are color-coded: red, green, blue, and yellow. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a measure number '2' and a time stamp '00:09'. The third staff begins with a measure number '3' and a time stamp '00:22'. The fourth staff begins with a measure number '4' and a time stamp '00:30'. The fifth staff begins with a measure number '5' and a time stamp '00:36'. The sixth staff begins with a measure number '6' and a time stamp '00:43'. The seventh staff begins with a measure number '7' and a time stamp '00:53'. The eighth staff begins with a measure number '8' and a time stamp '01:02'. The ninth staff begins with a measure number '9' and a time stamp '01:10'. The tenth staff begins with a measure number '10' and a time stamp '01:23'. The score concludes with a double bar line.

2

11 01:31

12 01:36

13 01:50

14 01:59

15 02:06

16 02:18

17 02:25

18 02:32

19 02:42

20 02:49

21 02:55

3

3

22 03:06



24 03:18



EK 4. Hicaz Tanbur Taksimi Salt Ritmik Gösterim

Hicaz Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

2 00:09

3 00:22

4 00:30

5 00:36

6 00:43

7 00:53

8 01:02

9 01:10

10 01:23

11 01:31

12 01:36

13 01:50

2

14 01:59

15 02:06

16 02:18

17 02:25

18 02:32

19 02:42

20 02:49

21 02:55

22 03:06

23 03:13

24 03:18

EK 5. Müstear Tanbur Taksimi

Müstear Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

The musical score for "Müstear Tanbur Taksimi" is presented in 10 staves, each containing a line of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are color-coded to represent different intervals or melodic segments. The staves are numbered 1 through 10 on the left. Time markers are provided at the beginning of each staff: 00:15, 00:29, 00:36, 00:43, 00:51, 01:00, 01:08, 01:15, and 01:25. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are grouped with a '3' below them, indicating a triplet. The overall structure is a continuous melodic line with varying rhythmic patterns and intervals.

2

11 01:33

12 01:43

13 01:51

14 02:00

15 02:07

16 02:22

17 02:30

18 02:39

19 02:45

20 02:53

3

21 02:59



EK 6. Müstear Tanbur Taksimi Salt Ritmik Gösterim

Müstear Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

1 00:15

2 00:29

3 00:36

4 00:43

5 00:51

6 01:00

7 01:08

8 01:15

9 01:25

10 01:33

11 01:43

12 01:51

13

2

14 02:00

15 02:07

16 02:22

17 02:30

18 02:39

19 02:45

20 02:53

21 02:59

22 03:04

23 03:14

24 03:21

14 02:00

15 02:07

16 02:22

17 02:30

18 02:39

19 02:45

20 02:53

21 02:59

22 03:04

23 03:14

24 03:21

EK 7. Neva Tanbur Taksimi

Neva Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

The musical score for Neva Tanbur Taksimi is presented in 10 staves, each with a time marker and various colored highlights. The staves are numbered 1 through 10. The time markers are: 00:16, 00:26, 00:33, 00:39, 00:47, 00:54, 01:03, 01:11, and 01:15. The highlights are: red (00:16-00:26), purple (00:26-00:33), yellow (00:33-00:39), blue (00:39-00:47), green (00:47-00:54), yellow (00:54-01:03), blue (01:03-01:11), and green (01:11-01:15).

1 00:16

2 00:26

3 00:33

4 00:39

5 00:47

6 00:54

7 01:03

8 01:11

9 01:15

10

11 01:19

12 01:25

13 01:29

14 01:34

15 01:41

16 01:50

17 01:58

18 02:08

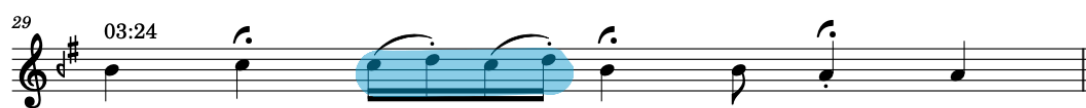
19 02:15

20 02:23

21 02:31

3

3 3 3



EK 8. Neva Tanbur Taksimi Salt Ritmik Gösterim

Neva Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

1 00:16

2 00:26

3 00:33

4 00:39

5 00:47

6 00:54

7 01:03

8 01:11

9 01:15

10 01:19

11 01:25

12 01:29

13

2

14 01:34

15 01:41

16 01:50

17 01:58

18 02:08

19 02:15

20 02:23

21 02:31

22 02:35

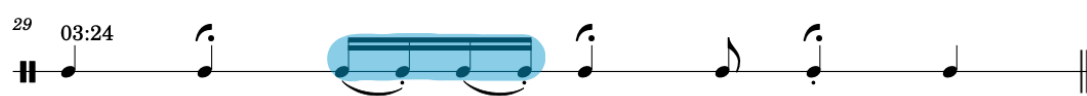
23 02:40

24 02:49

25 02:57

26 03:03

The image displays a musical score for guitar, consisting of 12 staves. Each staff is numbered from 14 to 26 and includes a time stamp. The music is written on a single-line staff with a C-clef. Notes are color-coded: yellow, orange, blue, red, green, and purple. Some notes are grouped with brackets and the number 3, indicating triplets. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and accidentals.



EK 9. Şedaraban Tanbur Taksimi Salt Ritmik Gösterim

Şedaraban Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

2 00:13

3 00:23

4 00:31

5 00:41

6 00:49

7 00:56

8 01:01

9 01:11

10 01:17

2

11 01:22

12 01:29

13 01:35 3

14 01:46

15 01:55

16 02:01

17 02:06

18 02:12 3

19 02:17

20 02:23

21 02:27

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It consists of two staves: a piano accompaniment staff and a vocal staff. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with time stamps indicating the start of each measure. The notes are color-coded: blue for the piano accompaniment, yellow for the vocal melody, and green for the vocal harmony. The score includes a variety of musical notation, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and accidentals. The piano part features a prominent bass line with a steady rhythm. The vocal part features a melodic line with a range of notes, including some higher notes. The score is presented in a clear, legible format, with the piano and vocal parts clearly distinguished by color and notation.

02:31

23 02:34

24 02:39

25 02:47

26 02:53

27 03:00

28 03:06

29 03:11

30 03:16

EK 10. Şedaraban Tanbur Taksimi Salt Ritmik Gösterim

Şedaraban Tanbur Taksimi

Notaya Alan: Deniz Şahin

Tanburi Cemil Bey

1 00:13

2 00:23

3 00:31

4 00:41

5 00:49

6 00:56

7 01:01

8 01:11

9 01:17

10 01:22

11 01:29

12 01:35

2

14 01:46

15 01:55

16 02:01

17 02:06

18 02:12

19 02:17

20 02:23

21 02:27

22 02:31

23 02:34

24 02:39

25 02:47

26 02:53

The image displays a musical score for 12 measures, numbered 14 through 26. Each measure is represented by a five-line staff with a double bar line at the beginning. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. Various measures contain colored highlights: yellow, green, blue, red, and purple. Time stamps are provided for each measure, ranging from 01:46 to 02:53. Measure 18 includes a triplet of eighth notes. Measure 25 features a purple highlight on the first two notes. Measure 26 has a purple highlight on the third note. The score is presented in a clean, modern style with black notation on white staves.

3

27 03:00

28 03:06

29 03:11

30 03:16



Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi



Recurring Rhythmic Patterns in Improvisations: A Comparative Study of Tanburi Cemil Bey and Charlie Parker

Doğaçlamalarda Tekrar Eden Ritmik Kalıpları: Tanburi Cemil Bey ve Charlie Parker Örnekleri

Deniz Şahin* - Cenk Güray**

Abstract: This study comparatively examines the role of recurring rhythmic patterns in improvised musical production through the performances of Tanburi Cemil Bey and Charlie Parker, two pioneering figures of different musical traditions. Improvisation constitutes a fundamental method of production that carries the memory of tradition both in Turkish music and in jazz. Tanburi Cemil Bey, grounded in the traditions of classical Turkish and folk music, employed rhythmic patterns extensively within the style he developed from this rich legacy and transmitted this approach to his students, either directly or indirectly. Charlie Parker, on the other hand, emerged as a pioneer of bebop jazz, inspiring his contemporaries and subsequent generations through his distinctive personal style and the motif repertoire employed in his solos. In this research, four of Tanburi Cemil Bey's *taksim*s recorded in different makams were transcribed and analyzed, revealing a total of ninety-nine distinct rhythmic patterns repeated 584 times. The similarities between the patterns employed by Cemil Bey and the motifs identified in Parker's solos by Owens were then compared, resulting in the identification of numerous correspondences and parallels. Seven of Cemil Bey's patterns were found to be identical to twenty-six of Parker's motifs, while nine patterns showed similarity to twelve motifs. In conclusion, the comparative analysis demonstrates the existence of structural similarities between the improvisational production mechanisms of traditional Turkish music and jazz. In both traditions, improvisation involves the recollection and reconfiguration of pre-learned motifs during performance.

Keywords: Improvisation, Rhythmic Pattern, Tanburi Cemil Bey, Charlie Parker, Musical Analysis, Traditional Turkish Music.

Öz: Bu çalışma, tekrar eden ritmik kalıpların doğaçlama müzik üretimindeki rolünü, farklı müzik geleneklerinin öncü icracıları olan Tanburi Cemil Bey ve Charlie Parker'ın icraları üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Doğaçlama hem Türk müziğinde hem de cazda geleneğin hafızasını taşıyan temel bir

* Corresponding Author: Lecturer, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Performing Arts, Turkish Classical Music Department

Sorumlu Yazar: Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Türk Sanat Müziği Bölümü

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6416-1143>

** Prof. Dr., Hacettepe University, Ankara State Conservatory, Department of Music Sciences

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Bilimleri Bölümü

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9410-725X>

c

Cite as/ Atf: Şahin, D. & Güray, C. (2026). Recurring rhythmic patterns in improvisations: A comparative study of Tanburi Cemil Bey and Charlie Parker / Doğaçlamalarda tekrar eden ritmik kalıpları: Tanburi Cemil Bey ve Charlie Parker örnekleri. *Turkish Studies*, 21(2), 3377-3433. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.87046>

Received/Geliş: 28 August/Ağustos 2025

Accepted/Kabul: 20 Haziran/June 2026

Published/Yayın: 25 Haziran/June 2026

Checked by plagiarism software



YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

14/07/2026

(İmza)

Deniz Şahin

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

14/07/2026

(İmza)

Deniz Şahin

DOKTORA TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Doğaçlamalarda Tekrar Eden Tartım Kalıpları: Tanburi Cemil Bey Örneği

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
14.07.2026	120	119528	19.06.2026	11	2997894965

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (14.07.2026)

Deniz Şahin

(İmza)

Öğrenci No.: N19240051

Anasanat/Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program (işaretleyiniz): Geleneksel Türk Müzikleri

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		X	

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk Güray

DOCTORAL THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Recurring Rhythmic Patterns In Improvisation: The Case Of Tanburi Cemil Bey

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
14.07.2026	120	119528	19.06.2026	11	2997894965

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (14/07/2026)

Deniz Şahin
(Signature)

Student No.: N19240051

Department: Traditional

Turkish Music

Program/Degree: Traditional

Turkish Music

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
		X	

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Cenk Güray

